بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات

دومین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به متون داستانی کهن

جلد چهارم

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 چهارم

بررسی و تحلیل داستان «موش با گربه» مرزبان نامه از ۱۱
کلیله و دمنه از منظر جبرگرایی ۲۹
رایزنی در کلیله و دمنه نصرالله منشی ۴۵
بررسی عنصر سفر و انواع آن در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه ۷۳
تحلیل ساختاری و جنبه‌های نمایشی داستان‌های سهروردی ۹۹
نگاهی تازه به سرچشمه‌های کهن یونانی حکایات کلیله و دمنه ۱۲۷
ملاحظاتی در باب *سمک عیار* ۱۴۹
کارکرد روایت‌های درونه‌ای در مرزبان نامه ۱۵۷
بررسی نقش گفت‌وگو در داستان بهرام‌گور و کنیزک از ۱۸۱
بررسی جلوه‌های طنز و مطایبه در مرزبان‌نامه ۱۹۷
بررسی جنبه‌های نمایشی داستان حسین کرد شبستری ۲۲۳
پیوند میان هدف مؤلف و خوانش برون‌متنی با نوع روایت‌پردازی..... ۲۴۱
بررسی دو داستان «موش وگربه» در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه ۲۶۱
آموزش مهارت‌های اجتماعی در کتب تعلیمی «کلیله ودمنه».... ۲۷۵
تحلیل شخصیت دمنه و خرس بر اساس مکتب روان‌شناسی آدلر ۲۹۱
نظام داستان‌پردازی در «الحمامه المطوقه» *کلیله و دمنه* ۳۱۱
بررسی رابطه خرده حکایت ها با حکایت اصلی در باب شیر و ۳۳۳
ژرف ساخت اسطوره ای داستان"شیر و گاو" در کلیله و دمنه..... ۳۵۱
دلایل ارزشمندی "کلیله‌ودمنه" در ادبیات تعلیمی کودک ۳۷۵
بررسی تطبیقی رسالهٔ فی العشق ابن‌سینا و رسالهٔ فی ۳۹۵
نگرشِ کتاب احمد و مسالک‌المحسنین به اصلاح خط..... ۴۱۱
بررسی نقش حیوانات در داستان های مرزبان نامه ۴۲۵
عناصر انسجام پیوندی و رابطه‌ی آن با معنا در مناظره ... ۴۵۱
نگاهی به آداب طب و طبابت در کلیله و دمنه و مرزبان نامه ۴۶۵
بررسی توتم و تابو در حکایت «شتر و شیر پرهیزگار» مرزبان نامه ۴۸۹

نقد کهن الگویی حکایت «بوزینه و باخه» از کلیله و دمنه ۵۰۱
بررسی قصه در قرآن و تفاسیر ۵۱۱

بررسی و تحلیل داستان «موش با گربه» مرزبان نامه از نظر قلمروهای زبانی ،ادبی و فکری

معصومه یاسمی فر[۱]
دکتر قاسم صحرایی[۲]

چکیده

در قلمرو زبانی ،در سطح واژگان اکثر لغات به کار رفته در داستان موش و گربه ،عربی می باشد؛از دلایل استفاده فراوان وراوینی از واژگان عربی این است که کتاب در زمانی نوشته شده است که رکن رکین نثر فنی توجه به زبان و ادب عربی بوده است. با این وجود کلمات و ترکیبات کهن و خوش آهنگ فارسی نیز در این داستان به کار رفته است که نمونه این کلمات در کتابهای دیگر کم است.از نظر ساخت کلمات انواع کلمات ساده ،مشتق ،مرکب و مشتق- مرکب نیز در متن یافت می شود.بین کلمات هر سطر این داستان روابط معنایی مثل تضاد ،ترادف و تناسب برقرار است.کوتاهی جملات، حذف فعل به قرینه و کاربردهای دستوری کهن از ویژگی های دستوری این داستان است.آرایه های ادبی بیانی وبدیع لفظی و معنوی فراوان در این متن کاربرد دارد.در قلمرو فکری ،نویسنده توجه مخاطب را به این نکته جلب می کند که گاهی فتنه انگیزی و حسادت میان دو دوست کدورت ایجاد می کند و تأثیر پذیرفتن از سخنان یک حسود فتنه انگیز منجر به ریخته شدن خون بی گناهی می شود.

واژگان کلیدی: مرزبان نامه، وراوینی، موش با گربه، قلمرو زبانی،ادبی ، فکری

۱- دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد واحد خرم آباد mahsumehyasami@yahoo.com
۲- دانشیار دانشگاه لرستان ghasem.sahrai@yahoo.com

پیشینه تحقیق

در زمینه بررسی کتاب مرزبان نامه مقاله ها و پایان نامه های زیادی تألیف شده است که به برخی از آن ها اشاره می شود: بررسی ساختار حکایت های مرزبان نامه از راضیه آزاد، نگاهی به آموزه های اخلاقی و اجتماعی داستان های مرزبان نامه کریم الله سبحانی و رحیم سلامت آذر، بررسی تطبیقی کلیله و دمنه و مرزبان نامه محمد حسین کرمی، بررسی تطبیقی نماد پردازی حیوانات در کلیله و دمنه و مرزبان نامه بهنام رضایی خمسلویی – تقی اجیه .

مقدمه

با استناد به گفته های استاد صفا، سعد الدین وراوینی از نویسندگان بلیغ و توانای پارسی و دومین مترجم کتاب مرزبان نامه از زبان طبری به زبان پارسی است . از احوال وراوینی اطلاعی در دست نیست و تنها از مقدمه و خاتمه مرزبان نامه می توان فهمید که او از ملازمان خواجه ربیب الدین هارون وزیر اتابک ازبک بن محمد ، اتابک آذربایجان بود.مرزبان نامه در نه باب ، یک مقدمه و یک ذیل نوشته شده است.این کتاب از جمله شاهکارهای بلامنازع ادب فارسی در نثر مصنوع مزین است و می توان آن را سرآمد همه آنها تا اوایل قرن هفتم دانست.(صفا ، ۱۳۷۴ :۳۶۴ – ۳۶۶)این کتاب شامل داستان ها ،حکایات حکمت آمیز و پند آموز است که از زبان ددان ، پرندگان و دیو و پری حکایت شده و مترجم آن بسی امثال و اشعار پارسی و عربی در آن به مناسبت گنجانده است. شیوه نثر این کتاب به روش کلیله و دمنه ابوالمعالی است.لغات ،موازنه ،ازدواج و مترادفات در آن بسیار به کار رفته و از سجع های پی در پی خودداری شده است.(میرفخرایی،۱۳۸۶: ۱۶۵)

در این مقاله که با هدف کالبد شکافی و متن پژوهی ادبی نگاشته شده است ،یکی از داستان های کتاب ارزشمند مرزبان نامه با عنوان «موش با گربه»در سه قلمرو زبانی ،ادبی و فکری بررسی شده است. در قلمرو زبانی واژگان داستان از نظر عربی بودن یا فارسی بودن و همچنین از نظر ساختمان و روابط معنایی بررسی شده اند.در قلمرو ادبی داستان از نظر کاربرد آرایه های ادبی بدیعی و بیانی با آوردن شاهد مثالهایی بررسی شده است. در قلمرو فکری نیز نتیجه اخلاقی مورد نظر نویسنده وتاثیر آن بر زندگی ما انسانها بررسی شده است.و در نهایت با تجزیه و تحلیل داده ها نتیجه این مقاله ارائه شده است

قلمرو زبانی

در قلمرو زبانی هر اثر مکتوب ،زبان ویژه ای دارد.دامنه قلمرو زبانی به دو سطح واژگانی و سطح دستوری و نحوی تقسیم می شود.(سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی،۱۳۹۵: ۱۸)

در سطح واژگانی ،لغت ها از نظر فارسی یا غیر فارسی بودننوع ساختمان (ساده ،مشتق،مرکّب و مشتق- مرکّب) روابط معنایی کلمات از قبیل ترادف ،تضاد و تناسب واژه ها بررسی می شود.(همان)

واژگان عربی

مرزبان نامه کتابی است فنی متعلق به اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم.دکتر شمیسا در بررسی کتب مهم قرن ششم ابراز می دارد که در کتب مهم این دوره مشاهده می شود که ادیبان ، خواسته یا ناخواسته این عقیده را پذیرفته اند که هنر نزد عرب است و بس و فضل و عربی دانی مساوی است. به هر حال رکن رکین نثر فنی توجه به زبان و ادب عربی بوده است.البته این گرایش به زبان و ادب عربی مخصوص طبقه ی دبیران و شاعران و فضلا بود نه مردم عادی.که به آمیختن تازی و پارسی درهم خو کرده بودند.(شمیسا ، ۱۳۷۸ : ۱۲۶ -۱۲۸)

خطیبی در کتاب فن نثردر باره استفاده فراوان وراوینی از لغات عربی معتقد است که این کتاب در زمانی انشا شده است که در شیوه ی نثر نویسی مراعات دقایق دشوار لفظی و فنی به غایت تکلف رسیده و رشته ی ارتباط نثر فارسی با سبک ادوار قبل گسیخته شده بود و استعمال لغات تازی نه اینکه هیچ گونه قید و بندی وجود نداشت؛ بلکه خالی بودن نثر از مفردات و ترکیبات دشوار زبان عربی ، از دلایل نقص نویسنده و سستی نثر شمرده می شده و نویسندگان برای ابراز هنر ، در پی آن بوده اند تا هر چه می توانند لغات دور از فهم و نامانوس عربی را ، برای رعایت تماثل و تجانس لفظی به کار برند.اما هنر نویسنده مرزبان نامه در آن بوده است که لغات دشوار و گاه خشن و ناهنجار عربی را چنان در محل خود،متناسب با مفردات و ترکیبات قبل و بعد جای دهد که تقارن و تماثل الفاظ و هماهنگی عبارات، درشتی و ناهمواری کلمات را بپوشاند و لطف و ذوق و باریک اندیشی در قرینه سازی ها ،توجه خوانده را چنان به خود جلب کند که به مفردات

بیرون از ترکیبات نپردازد و در مقام قیاس ، هیچ لفظ یا ترکیبی را بیگانه و نامانوس تشخیص ندهد و بافت کلام را قلق و نامتمکن نیابد.(خطیبی ،۱۳۸۶ : ۵۰۶ -۵۰۷)

وراوینی در داستان «موش با گربه» علاوه بر استفاده زیاد از اصطلاحات ،ضرب المثل ها ،ابیات و آیات عربی به وفور از واژگان عربی استفاده می کند.شاید بتوان گفت کاربرد واژگان عربی در این داستان بیشتر از واژگان فارسی است. در برخی بندها و سطر ها اکثر لغات عربی است. برای نمونه به چند بند در این داستان اشاره می شود:

لاشک بواسطه ی آن یک مفادات همه معادات از میان ما برخیزد و در این مواصلت دایماً از مصاولت او ایمن بمانم و بهر نوبتی که از من تبرع و تبرک بیند،مهری تازه در دل او نشیند. (ص ۳۷۷)

روزهاست تا می شنوم که این موش کریه منظر تباه مخبر ذمیم دخلت دمیم طلعت همه روز. مقابح سیرت و مفاضح سریرت تو در پیش همسایگان حکایت می کند. (ص ۳۸۷)

گربه این سخن مستبدع داشت و در مذاق قبولش مستبشع آمد ،لیکن چنانک از تسویلمسوّلانو تخییل مخیّلان معهودست ،از تأثّری و تغیّر حالی خالی نماند و من یسمع یخل با خود گفت : ع ما الحُبُّ الّا الحَبیبِ الاَوّلِ خروس همیشه در پرده ی سوز و ساز با من هم آواز بودست و از عهد اوّلیّت که من هنوز نازنین خانه و او فرخ آشیانه بود ،دیدار او به فال فرخنده و میمون داشته ام و صدق مصاحبت او در آن مداعبت و ملاعبت که ما را بود ، از ایّام صبی و موسم طفولیّت اِلیَ یَومِنَا هَذَا متضاعف یافته ، اگرچ امروز در دیگری پیوسته ام، از آن باز نتوانم گشت.(ص ۳۸۹ – ۳۹۰)

واژگان فارسی

در میان این همه واژگان عربی که وراوینی استفاده کرده گاهی از کلمات فارسی کهن خوش ساخت و خوش آهنگ و یا ترکیبات فارسی جدیدی استفاده می کند که در متون دیگر کمتر به کار رفته است.

موش در گوشه ی آن خانه از مدتی دیرباز وطن ساخته(ص۳۷۶).

و حبل و وداد و اتحاد که استمساک یاران و دوستان را شاید از طرفین دوتا گردد(ص ۳۷۸).

و به عادت چاکرانه عیادت بجای آورد (ص۳۷۸)

شک نیست که اگر خواهی بدین مواعدت و پذیرفتگاری وفا نمایی و...

(ص ۳۸۰)

وقتی که کرامت رفق او باصلاح ذات البین قدم در میان نهد،گرگ را با میش الفت خواهر – برادری دهد،از خارستان نفاق گلهای وفاق بشکفاند و در وحشت آباد تناکر نهال تعارف بنشاند.(ص۳۸۲ -۳۸۳)

غایت کفایت و کمال درایت تو بر آن باعث می باشد که در این محنت زدگی وکارافتادگی این لطف افتتاح کردی (ص۳۸۵)

اگر بحق گزاری و سپاس داری قیام ننمایم و ...(ص ۳۸۵)

و زبان نبوّت بیادکرد ما این تشریف دادست که... (ص ۳۸۵)

گربه را شکم از نعمت او چهار پهلو شد و از پهلوی او آگنده یال و فربه سرین گشت.(ص ۳۸۶)

ساختمان واژه

بیشتر واژگان این داستان از نظر ساخت ساده اند . اما واژگان خوش ساخت مشتق ،مرکب و مشتق – مرکب نیز نسبتاً زیاد است.

ساده	مشتق	مرکب	مشتق- مرکب
ضعیف	حاجتمند	تنگ دست	بکارآمده
بیمار	خورش	مقلّ حال	پای مردی
گرسنه	دانش	دیرباز	محنت زدگی
مدّخر	اندیشه	قوی حال	حق گزاری
خایف	چاکرانه	دوتا	سپاس داری
خافی	خردمندی	جان بخش	یکچندی
دوست	پذیرا	وحشت آباد	پرآزاری
گربه	روان	دستگیر	کم آزرمی
احسان	پذیرفتگاری	آگنده یال	سوز و ساز

	مزاج	بیماری	فربه	سرافکنده	
روابط			سرین		**معنایی**
معنای دقیق	نوید	مهربانی	چهارپهلو	کارداران	یک واژه در
جمله و با	طمع	خارستان	لگدکوب		کاربرد و
روابط آن با	بغض	اسکندروار	هم آواز		دیگر واژه ها

مشخص می شود. مجموعه ی این پیوستگی های معنایی را روابط معنایی می دانند. به انواعی از روابط معنایی در داستان موش با گربه اشاره می شود:

ترادف:

شنیدم که وقتی مردی درویش و تنگ دست و مقلّ حال در خانه گربه ای داشت،(ص ۳۷۵)

و من که امروز پاره ای گستاخترددّ می کنم و بر مکامن مکر اومتجاسرگونه می گذرم،آن روز دیگر باره پای مرا در دامن سکون باید کشید. (ص ۳۷۶)

و حبل وداد و اتحاد که استمساک یاران و دوستان را شاید، از طرفین دوتا گردد. (ص ۳۷۸)

عقده موالات و مؤاخات را واهی نگردانیم. (ص ۳۸۳)

تضاد

از فراش بیماری به انتعاش صحّت رسد. (ص ۳۷۶)

مگر خروسی همنشین او بود که در سرّا و ضرّا نهان و آشکارا با هم اختلاط داشتندی و جز به هوای یکدیگر دم نزدندی. (ص ۳۸۶)

تا هر دو دوست در حجاب نمیمت و خبث شیمت صاحب غرض صورت حال یکدیگر مشوّش بدیدند.مؤانست در میانه به مدالست پیوست و مصافات به منافات انجامید. ص ۳۹۲)

وقتی که کرامت رفق او باصلاح ذات البین قدم در میان نهد،گرگ را با میش الفت خواهر – برادری دهد،از خارستان نفاقگلهای وفاق بشکفاند و در وحشت آباد تناکر نهال تعارف بنشاند. (ص ۳۸۳)

تناسب

اسکندروار سدّرمقی که یأجوج فناش رخنه کرده بود، من بستم و خضروار آب زندگانی او من بروی کار آوردم. (ص ۳۸۷)

فی الجمله خطر صحبت تو در خواطر چنان نشاندست که لاتسأل و غبار غیظ از دلها چنان برانگیخته که اگر روزی پای تو به سنگ محنتی درآید ، هیچ کس تو را دست اجابت نگیرد و تا تواند در لگدکوب قصد گیرند. (ص ۳۸۸)

گربه خود متشمّر و متنمّر نشسته بود ،ببانگ خروسی کزو ناگاه آمد ، چون باز بر تیهو و یوز بر آهو جست موش را بگرفت و بهوی و هذر خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید. (ص ۳۹۲)

سطح دستوری و نحوی

در سطح دستوری یا نحوی متن از دید ترکیبات و قواعد دستوری ،کاربردهای دستور تاریخی،کوتاهی و بلندی جمله ها و ... بررسی می شود.(سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی،۱۳۹۵: ۱۸)

کوتاهی جملات

خطیبی در کتاب فن نثر در بیان مختصات جمل در مرزبان نامه می گوید« در قسمت های نقلی و خبری که درآن مقصود بیان معنی است آرایش لفظی جمله ها به سادگی تلفیق و ترکیب می شود و به استثنای استقرار ارکان فرعی قبل از فعل و حذف اجزاء مکرّر در روابط و افعال و جزء مکرّر از فعل مرکب به قرینه و در پاره ای از موارد ایراد مترادفات و بعضی از مفردات عربی ، آن هم به ندرت ،دیگر مختصات نثر قدیم ،بخصوص کوتاهی و فشردگی جمل ،در آن بی کم و کاست مراعات می شود.»(خطیبی ، ۱۳۸۶ : ۵۱۰)

چند عبارت از داستان موش و گربه با این ویژگی ذکر می شود.

بعد از این از درون دلها درن عداوت و خباثت دخلت با یکدیگر پاک گردانیم و عقدهِ موالات و مؤاخات را واهی نگردانیم و در مجال تیسر و مضیق تعسر یکدیگر را دست گیر باشیم و پای مردی و معاونت و مظاهرت واجب دانیم و ظاهر و باطن برعایت قوق صحبت مراقب و مراعی گردانیم و اگر ازین بگذریم و قضیّه ی شرع و رسم مهمل گذاریم ،نقض عهد و ایمان کرده باشیم . (ص ۳۸۳)

هرچ او گوید ، در حساب عقل محسوب باشد و در کتاب دانش مکتوب ، امّا من از علامات کار چیزیاستعلام کنم ، تا خود چه می گوید. (ص ۳۹۵)

من موّاد این موّدت را انقطاعی اندیشم و بنیاد تأکید این دوستی را بمکیدتی براندازم .پس برخاست و پیش گربه رفت. (ص ۳۸۷)

حذف فعل به قرینه

در صیغه هایی از فعل که با معین فعل صرف می شوند ،هر گاه دو جمله ی معطوف یا متوالی از صیغه ی واحدی می آمد غالباً جزء معین فعل را برای احتراز از تکرار به قرینه حذف می کردند.(ناتل خانلری ، ۱۳۷۳ : ۲۷۳)

زروی گفت : شنیدم که وقتی مردی درویش و تنگ دست و مقلّ حال در خانه گربه ای داشت،همیشه گرسنه بودی ،از بی قوتی قوّتش ساقط شده ،ضعیف و بیمار بیفتاده .موشی در گوشه ی آن خانه از مدتی دیرباز وطن ساخته بود و در منافذ زمین از انواع انبارها مدّخر گردانیده؛ (ص ۳۷۵)

فی الجمله خطر صحبت تو در خواطر چنان نشاندست که لاتسأل و غبار غیظ از دلها چنان برانگیخته که اگر روزی پای او بسنگ محنتی درآید ،هیچ کس تو را دست اعانت نگیرد. (ص ۳۸۸)

موش را آمدن پیش او از روی اضطرار و افتقارست نه بر سبیل رغبت و اختیار. (ص۳۹۱)

کاربرد را

در داستان «موش با گربه» مرزبان نامه را در سه کاربرد به کار رفته است:

۱-نشانه مفعول

محامات نفس خود را از این خورشهای لذیذ که زوایای خانه از آن مملوّ دارم ، چیزی تحفه برم. (ص ۳۷۶)

دانش کامل آن است که اهل دانش پسندد و هنر فایق آنکه دشمن آن را اعتراف کند.(ص۳۷۷)

ترا با این صفات خردمندی و کم آزاری و عافیت طلبی و عفت ورزی و فنون خصایل کریم و خصایص حمید یافتم ،درین رنج دریغ داشتم (ص۳۷۹)

وقتی که کرامت رفق او باصلاح ذات البین قدم در میان نهد،گرگ را با میش الفتِ خواهر- برادری دهد. (ص۳۸۲)

بعد از این از درون دلها درن عداوت و خباثت دخلت با یکدیگر پاک گردانیم و عقدهِ موالات و مؤاخات را واهی نگردانیم . (ص ۳۸۳)

۲ - حرف اضافه

و حبل وداد و اتحاد که استمساک یاران و دوستان را شاید ،از طرفین دوتا گردد. (ص ۳۷۸)

چون مزاج شریف و نفس عزیز را از این بیماری برء ی حاصل آید و صحت و اعتدال روی نماید و قوای طبیعی به قرار اصل بازآید ،تو از قرار این پیمان نگردی. (ص ۳۸۱)

امّا رکون نفس و سکون دل را می خواهم که بایمان اغلاظ ایمانِ مرا در حسن العهد خویش تازه گردانی . (ص ۳۸۰)

گربه موش را گفت : چون تو اساس مصادقت افکندی و...(ص ۳۸۴)

لیکن مرا از مساورت او درین مجاورت امنی حاصل نیست. (ص۳۸۸)

از عهد اولیّت که من هنوز نازنین خانه و او فرخ آشیانه بود، دیدار او بفال میمون و فرخنده داشته ام و صدق مصاحبت او در آن مداعبت و ملاعبت که ما را بود ،... (ص ۳۸۹)

۳- فک اضافه

آن روز دیگر باره مرا پای در دامن سکون باید کشید و در بیت الحزان مسکن منزوی شد. (ص ۳۷۶)

گربه را که چون چنگ از لاغری در پس زانو نشسته بود ،رگ جان برقص طرب آمد و نای حلقی که دم از نالهای بی نوائی زدی،بنوید آن نوالها خوش گردانید. (ص ۳۸۴)

گربه را شکم از نعمت او چهار پهلو شد. (ص ۳۸۶)

و آنچ در خیال آمد ،محقق گردانید که موش را آمدن پیش او از روی اضطرار و افتقار است نه بر سبیل رغبت و اختیار.

(ص ۳۹۱)

قلمرو ادبی

در این قلمرو شیوه ی نویسنده در به کار گیری عناصر زیبایی آفرین در سطح های آوایی ،بیانی و بدیع معنوی بررسی می شود. (سازمان پژوهش و برنامه ریزی، ۱۳۹۵ : ۸)

سطح آوایی یا موسیقیایی

واج آرایی

در امتنان این خیر و احسان ترا با فضیلت ید علیا معجزه ی ید بیضا بمعالجه ی این داءِ معضل که بمن رسیدست ، پیدا گردد. (ض- ع) (ص ۳۸۰)

گربه را که چون چنگ از لاغری در پس زانو نشسته بود ، رگ جان برقص طرب آمد و نای حلقی که دم از نالهای بی نوائی زدی،بنوید آن نوالها خوش گردانید .(ن-ل) (ص ۳۸۴)

در این محنت زدگی و کارافتادگی که من در مقام خوفم و نه در معرض طمع ،باهداء این تحف و هدایا این لطف افتتاح کردی و قدم تو در حلبه ی مسابقت فضل تقدم یافت. (ت- ح) (ص ۳۸۵)

ببانگ خروسی کزو ناگاه آمد ، چون باز بر تیهو و یوز بر آهو جست موش را بگرفت و بهوی و هذر خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید.(ب- ه) (ص ۳۹۲)

سجع

شمیسا در توضیح سجع می گوید:«سجع در لغت به معنی نوعی سخن گفتن مخصوص (موسیقیایی) است بدین ترتیب که سخن مقفی باشد و بعد از قافیه ها مکث (سکوت) کنند. پس به طور کلی موزون سخن گفتن است و از این رو به آواز کبوتر سجع گویند.»(شمیسا ، ۱۳۷۶ : ۳۴)

آنجا که توسط لطف او بتألیف شوارد دلهای رمیده برخیزد ، میان موش و گربه مهر مادری و فرزندی نشیند و وقتی که کرامت رفق او باصلاح ذات البین قدم در میان نهد ، کرگ را با میش الفتِ خواهر- برادری دهد، از خارستان نفاق گلهای وفاق بشکفاند و در وحشت آباد تناکر نهال تعارف نشاند، (ص ۳۸۲)

بعد از این از درون دلها درن عداوت و خباثت دخلت با یکدیگر پاک گردانیم و عقدهِ موالات و مؤاخات را واهی نگردانیم و در مجال تیسر و مضیق تعسر یکدیگر را دست گیر باشیم و پای مردی و معاونت و مظاهرت واجب دانیم و ظاهر و باطن برعایت قوق صحبت مراقب و مراعی گردانیم و اگر ازین بگذریم و قضیّه ی شرع و رسم مهمل گذاریم ،نقض عهد و ایمان کرده باشیم .(ص۳۸۳)

جناس

جناس ناقص اختلافی

بواسطه ی آن یک مفادات همه معادات از میان ما برخیزد . (ص ۳۷۷)

و عقدهِ موالات و مؤاخات را واهی نگردانیم و در مجال تیسر و مضیق تعسر یکدیگر را دست گیر باشیم (ص ۳۸۳)

و انجاز مواعید آن فوائد و عواید آن مواید خرّمی و نشاط و تبجّج و اغتباط افزود. (ص ۳۸۴)

لیکن مرا مرا از مساورت او در این مجاورت امنی حاصل نیست. (۳۸۸)

گربه خود متشمّر و متنمّر نشسته بود. (ص ۳۹۲)

جناس اشتقاق

چه عاشق نیز ناز معشوق چندان کشد که نیازمند او بود. (ص ۳۸۶)

و در خواب و بیداری زخیال غدر او پیش خاطر منست ،فی الجمله خطر صحبت تو در خواطر چنان نشاندست که لا تسأل. (ص ۳۸۸)

اگر مصباح بصیرت اروختی و صباح این هدایت دریافتی مبارک. (ص ۳۸۸)

لیکن چنانک از تسویل مسوّلان و تخییل مخیّلان معهودست، از تأثّری و تغّر حالی خالی نماند. (ص ۳۸۹)

این عجالت الوقت ترتیب دادم و بعد الیوم این رواتب خدمت یوما فیوماً روان میدارم و هر روز از آنچ مقدور باشد،حملی مرتب می دارم تا بسعادت تناول می کنی. (ص ۳۷۹)

اما من از علامات کار چیزی استعلام کنم (ص ۳۹۰)

هر کهکارداران خویش را احترام کند ،کار خود را محترم داشته باشد. (ص ۳۹۳)

جناس تام

چون مزاج شریف و نفس عزیز را از این بیماری برء ی حاصل آید و صحت و اعتدال روی نماید و قوای طبیعی به قرار اصل بازآید ،تو از قراراین پیمان نگردی. (ص ۳۸۱)

هر که خویشان را عزیز دارد،اعزاز گوهر خویش کرده باشد (ص ۳۹۳)

جناس خط

تو از قرار این پیمان نگردی و عیار مهربانی و اشفاق بشایبه ی شقاق نبهره نگردانی.(ص ۳۸۲)

لیکن چنانک از تسویل مسوّلان و تخییل مخیّلان معهودست، از تأثّری و تغیّرحالیخالی نماند. (ص ۳۸۹)

جناس قلب بعض

« و آن وقتی است که جای یک صامت در کلمات هم هجا تغییر کند.»(شمیسا ، ۱۳۷۶ ، ۴۸)

با آنکه بغض و عداوت همیشه در ضمایر ما و شما منزوی باشد و انحاء دل و احناء سینه بر کینه و ضغینه یکدیگر منطوی،... (ص ۳۸۴)

آن روز دیگر باره مرا پای در دامن سکون باید کشید و در بیت الحزان مسکن منزوی شد و همه عمرخایف و خافی در سوراخ خزید. (ص ۳۷۶)

خواهم که مرا بمزّیت توقیر و بزرگداشت از همه طوایف خدم ممیّز گردانی و جانب من در جناب خویش شکوه مند داری. (ص ۳۹۳)

بدیع معنوی

مراعات النظیر

ا سکندروار سدّرمقی که یأجوج فناش رخنه کرده بود، من بستم و خضروار آب زندگانی او من بروی کار آوردم. (ص ۳۸۷)

گربه خود متشمّر و متنمّر نشسته بود، ببانگ خروسی کزو ناگاه آمد ، چون باز بر تیهو و یوز بر آهو جست موش را بگرفت و بهوی و هذر خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید. (ص ۳۹۲)

هر که کارداران خویش را احترام کند ،کار خود را محترم داشته باشد و دستور که پیش حضرتپادشاه مقبول قول و متبوع فعل نباشد، لشکر را شکوه حرمت او فرو نگیرد. (ص ۳۹۳)

تلمیح

در امتنان این خیر و احسان ترا با فضیلت ید علیا معجزه ی ید بیضا بمعالجه ی این داءِ معضل که بمن رسیدست ، پیدا گردد. (ص۳۸۰)

اسکندروار سدّرمقی که یأجوج فناش رخنه کرده بود، من بستم و خضروار آب زندگانی او من بروی کار آوردم. (ص ۳۸۷)

تضمین

درخواست خلیل اللّه با منقبت نبوّت و کمال خلّت آنجا که از استادِ قدر صنعتِ دستکاری احیاء مَرّتاً اُخرَی می خواهد تا معاینه در آیینهِ حسّ او جلوه دهد، همین بود تا گفت: اَوَلَم تؤمِن قالَ بَلَی وَ لکنِ لِیَطمَئِنَّ قَلبِی. (ص ۳۸۱)

و اگر ازین بگذریم و قضیّه ی شرع و رسم مهمل گذاریم، نقض عهد و ایمان کرده باشیم و حدود اوامر حقّ را باطل داشته ،اَلّذینَ یَنقُضونَ عهدَاللّهِ مِن بَعدِ میثاقهِ وَ یَقطَعونَ مَا اَمَرَ اللّهُ بِهِ اَن یُوصَلَ وَ یُفسِدونَ فِی الاَرضِ اولئِکَ هُمُ الخاسِرونَ، برین نمط معاهدت کردند. (ص ۳۸۴)

تضاد

در مجال تیسر و مضیقتعسّر یکدیگر را دست گیر باشیم و پای مردی و معاونت و مظاهرت واجب دانیم و ظاهر و باطن برعایتِ حقوقِ صحبت مراقب و مراعی گردانیم (ص ۳۸۳). مگر خروسی همنشین او بود که در سرّا و ضرّانهان و آشکارا با هم (اختلاط) داشتندی (ص۳۸۶)

تنسیق الصفات

گفت: روزهاست تا می شنوم که تا این موش کریه منطر تباه مخبر ذمیم طلعت همه روز مقابح سیرت و مفاضح سریرت تو در پیش همسایکان حکایت می کند. (ص ۳۸۷)

ترا با این صفات خردمندی و کم آزاری و عافیت طلبی و عفت ورزی و فنون خصایل کریم و خصایص حمید یافتم ،درین رنج دریغ داشتم (ص۳۷۹)

سطح بیانی

متن از دید مسائل علم بیان؛نظیر تشبیه ،استعاره ،کنایه و مجاز بررسی می شود.

تشبیه

بیشترین آرایه ادبی بیانی بکار رفته در داستان موش و گربه مرزبان نامه تشبیه بلیغ است. ، اضافه ی استعاری و کنایه است .در جدول زیر به نمونه های این آرایه ها اشاره شده است

تشبیه	استعاره	کنایه
حبل وداد	دامن سکون	پای در دامن سکون باید کشید

خارستان نفاق	عیار مهربانی و اشفاق	مهری تازه در دل او نشیند
گلهای وفاق	رگ جان	طمع از من به کلی برگیرد
وحشت آباد تناکر	اساس موافقت	با من دل یکتا دارد
نهال تعارف	میان تشمّر	کوتاه دستی
درن عداوت	دست اعانت	میان تشمّر چست کرد
نای حلق	مذاق قبول	دم نزدندی
غبار غیظ	نظر سخط	چهار پهلو شد
سنگ محنت		از جای بشد
مصباح بصیرت		رعشه بر اعضا و لکنه بر زبان افتاد
صباح هدایت		خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید
پرده ی سوز و ساز		گردن ننهند
لباس مقابح		در پس زانو نشسته بود
حجاب نمیمت		

قلمرو فکری

در این مرحله ،متن از نظر ویژگی های فکری، روحیات ،اعتقادات ،گرایش ها، نوع نگرش به جهان و دیگر جنبه های فکری بررسی می شود.(سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی ، ۱۳۹۵ : ۸)

قصه موش با گربه مانند بیشتر قصه های دیگر مرزبان نامه و کتاب کلیله و دمنه از نوع فابل است؛ دکتر فرزاد در شرح فابل می گوید:«افسانه یا فابل قصه ی تمثیلی کوتاهی است که در آن حیوانات و گاهی جمادات ،هم چون انسان رفتار می کنند و سخن می گویند . لافونتن معتقد است که فابل از دو قسمت تشکیل شده است: آموزش پند و اندرز که مقصود نهایی است و داستان که وسیله ای است برای این منظور . فئدروس افسانه سرای رومی می گوید: آنچه از یک داستان می خواهد اصلاح کردن معایب انسان است.» (فرزاد ، ۱۳۷۹ : ۱۱۰)

تمامی عناصری که به عنوان قهرمانان قصه ها دارای شخصیت می گردند همه در یک چیز مشترکند و آن این است که همه ویژگی های انسانی می یابند ،انسانی می اندیشند ،انسانی منفعل می شوند و جامعه آنان به جامعه ای کاملاً انسانی بدل می شود.(همان)

شباهت داستان موش با گربه مرزبان نامه با داستان شیر و گاو کلیله و دمنه

این دو داستان از نظر محتوا با هم شباهت هایی دارند که به آن ها اشاره می شود .در هر دو داستان بین دو حیوان (شیر و گاو) و (گربه و موش) که در اصل و طبیعتشان دشمنی وجو.د دارد ،دوستی و صمیمیت اتفاق می افتد. در هر دو داستان در ابتدا دوستی ها به خوبی پیش میرود ؛ اما در میانه راه با حسادت یکی از یاران دوستی به دشمنی بدل می شود؛در داستان شیر و گاو ،دمنه به قصد نزدیکی به شیر و با اطلاع از ترس شیر از صدای گاو،گاو را نزد شیر می برد و ترس شیر با دیدن و گفت و گو با گاو می ریزد .بین شیر و گاو دوستی اتفاق می افتد .این بار دمنه حسد می ورزد زیرا جا و موقعیت خود را نزد شیر از دست رفته می بیند. بنابراین با نمّامی و فتنه انگیزی شیر را وادار می کند که گاو را بکشد .در نتیجه شیر بدون هیچ تأمل و درنگی و با فتنه دمنه گاو را می کشد. در داستان« موش با گربه» مرزبان نامه نیز موش بنا بر ضرورت و حس آینده نگری اش که از گربه می ترسد و می خواهد امنیت جانی خود را از جانب گربه تضمین کند ، تصمیم می گیرد به گربه که از شدت ضعف و گرسنگی درمانده شده است، کمک کند .گربه از این کمک موش استقبال می کند وبین آنها دوستی و صمیمیت شکل می گیرد ؛اما درست همانند داستان شیر و گاو ،در میانه راه دوستی آنها ،خروس که قبلاً با گربه دوستی دیرینه داشته است و اکنون جایگاه دوستی خود را نزد گربه از دست رفته می بیند حسادت می ورزد و شروع به نمّامی و فتنه انگیزی می کند. ودر نهایت گربه هم به سرعت و بدون هیچ درنگی موش را می کشد. در قسمتی از داستان بعد از اینکه خروس آتش فتنه را برافروخته است،صحنه برخورد موش و گربه چنین توصیف شده است:

تا در این سخن بودند ، موش از در درآمد . گربه به نظر سخط و عداوت درو نگاه کرد تا هر آنچه از محاسن صفات او بود ، یه لباس مقابح پیش خاطر آورد.

صورتی از فرشته نیکوتر دیو رویت نماید از خنجر

خروس را در آنچه گفت، مصدّق داشت و آنچه در خیال آمد، محقّق گردانید که موش را آمدن او از روی اضطرار و افتقارست نه بر سبیل رغبت و اختیار و اگر او را سلاح مقاومت و شوکت مصارعت بودی ،بر آن مبادرت و مسارعت نمودی. در این تصوّر و اندیشه سخت از جای بشد و آثار غضب از بشره ی او منتشر گشت. موش از ظهور این حالت که دیگر از گربه ندیده بود و سبب معلوم نه بغایت در هم افتاد و رعشه بر اعضا و لکنه بر زبان

افکند چنانک قوّت تماسک با او نماند ،تا هر دو دوست در حجاب نمیمت و خبث شیمت صاحب غرض صورت حال یکدیگر مشوّش بدیدند. مؤانست در میانه بمدالست پیوست و مصافات بمنافات انجامید. حروس بامارتی که نشانه ی کار ساخته بود،اشارتی سوی او کرد، گربه خود متشمّر و متنمّر نشسته بود،ببانگ خروسی کزو ناگاه آمد ، چون باز بر تیهو و یوز بر آهو جست موش را بگرفت و بهوی و هدر خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید. (ص ۳۹۱-۳۹۲)

همچنین در قسمتی از داستان شیر و گاو که با فتنه گری دمنه از روی حسادت ،درگیری شیر و گاو چنین توصیف شده است:

پس هر دو به نزدیک شیر رفتند . اتفّاق را گاو بر ایشان برابر برسید. چون شیر اورا بدید راست ایستاد می غرّید و دُم چون مار می پیچانید. شنزبه دانست که قصد او دارد و با خود گفت: خدمتگار سلطان در خوف و حیرت همچونهم خانه ی مار و هم خوابه شیر است ،که اگر چه مار خفته و شیر نهفته باشد آخر این سر برآرد و آن دهان بگشاید. این می اندیشید و جنگ را می ساخت .چون شیر تشمّر او مشاهدت کرد برون جست و هر دو جنگ آغاز نهادند و خون از جانبین روان گشت. کلیله آن بدید و روی بدمنه آورد و گفت:

باران دو صد صاله فرو ننشاند این گرد بلا را که تو انگیخته ای

(کلیله و دمنه- ص ۱۱۴)

در این دو داستان پیام اصلی مشترک است و آن نقش سخن چینی و جاه طلبی ، حسادت ، فتنه انگیزی در به هم زدن دوستی های صادقانه را بیان می کند .نکته دیگر که از این داستان استنباط می شود این است که نباید به سرعت به حرفهای هر کسی اطمینان کرد . و قبل از هر تصمیمی باید با تأمّل و درنگ و تحقیق کافی به صحّت و سقم سخنان دیگران رسید.چه بسا با باور ساده لوحانه حرف های حسودان تنگ نظر خون بیگناهی ریخته شود.

نتیجه گیری

با بررسی و کالبد شکافی متن داستان «موش با گربه» این نتایج به دست آمد:

۱- این متن از نوع متون نثر مصنوع و فنّی است که از ویژگی های این نوع نثر استفاده فراوان از لغات و ترکیبات عربی است.البته وراوینی هیچ لفظ یا ترکیبی

را بیگانه ونامأنوس در متن قرار نداده و همه واژگان همچون رشته ای با ظرافت به نظم کشیده شده اند.

۲- وراوینی در ترکیب متن داستان ،کلمات فارسی زیبا و خوش ساختی به کار برده است که در متون دیگر کمتر بکار رفته است.واژه ها از نظر ساخت شامل ساده ،مشتق ، مرکب و مشتق – مرکب می شوند.

۳- ارتباط کلمات در متن بر اساس شبکه معنایی از قبیل تضاد ،ترادف یا تناسب است.

۴- در این متن بعضی از افعال کمکی بدون قرینه حذف شده اند .و اکثر جملات متن کوتاه است.

۵- از نظر دستوری «را» به سه صورت نشانه مفعول،حرف اضافه و فک اضافه به کار رفته است.

۶- در فلمرو ادبی آرایه های لفظی بدیعی همچون سجع، جناس ،تکرار، واج آرایی و همچنین آرایه های بدیع معنوی ،همچون تضاد ،مراعات النظیر ،تضمین و تلمیح فراوان به کار رفته است.

۷- از نظر آرایه های بیانی به ترتیب بیشترین آرایه های مورد استفاده اضافه تشبیهی،اضافه استعاری و کنایه می باشد.

۸- در قلمرو فکری این داستان از نوع فابل و قصه های تمثیلی است..در این قصه تأثیر حسادت و فتنه انگیزی را در به هم زدن دوستی های صادقانه بررسی می کند. پیام دیگر در این داستان پذیرفتن سخن دروغ دیگران بدون هیچ فکر و تأمّلی از روی ساده لوحی باعث زیان رساندن به خود و دیگران می شود. و چه بسا با باور کردن سخن چینیهای دروغ خون بی گناهی ریخته شود.

فهرست منابع

۱. خطیبی، حسین،۱۳۸۴،فن نثر در ادب پارسی، تهران: انتشارات زوّار
۲. سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی ، ۱۳۹۵،فارسی(۱) ، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
۳. سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی ، ۱۳۹۵علوم و فنون ادبی (۱) ، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران
۴. شمیسا ،سیروس،۱۳۷۶، نگاهی تازه به بدیع، تهران: انتشارات فردوسی.
۵. شمیسا ،سیروس،۱۳۷۷، سبک شناسی نثر، تهران: نشر میترا
۶. صفا، ذبیح الله ، ۱۳۷۴، تاریخ ادبیات ایران، (خلاصه جلد اول و دوم) ،تهران: انتشارات ققنوسرئ
۷. فرزاد، عبدالحسین،۱۳۷۹، درباره ی نقد ادبی، تهران: نشر قطره.
۸. منشی ، نصرالله ،به تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، ۱۳۷۷، کلیله و دمنه،تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
۹. میرفخرایی، حسین ، ۱۳۸۶، نقد نثر فارسی در دوره ی مغول، تهران: نشر ثالث.
۱۰. ناتل خانلری، پرویز، به کوشش عفت مستشار نیا، ۱۳۷۳، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران: انتشارات طوس
۱۱. وراوینی ،سعدالدین ، به کوشش خلیل خطیب رهبر،۱۳۸۳،مرزبان نامه ،تهران: انتشارات صفی علیشاه

کلیله و دمنه از منظر جبرگرایی

دکتر محمد بهنام فر[1]
فاطمه دری[2]

چکیده:
کتاب کلیله و دمنه ،مجموعه ای است که در اصل از فرهنگ هندی به ایران وارد شده است و عبدالله بن مقفع، آن را به عربی بازگردانده و بسیاری از مباحث اسلامی را در اصل داستان وارد کرده و به خصوص به احادیث و...استشهاد جسته .در حقیقت ،این کتاب کلیله و دمنه تفاوت فراوانی با پنجا تنترا و اصل هندی آن کرده است .یکی از مباحث کلامی که وی در کلیله و دمنه به آن توجه داشته است،بحث قضا و قدر و جبر و اختیار است .این مقاله به روش کتابخانه ای و تحلیل محتوا کوشیده است این موضوع را در این مجموعه بازتاب دهد.و دستاورد آن ،توجه افراطی کلیله و دمنه به مساله ی قضا و قدر بوده است.در واقع کلیله و دمنه با نگاه جبرگرایانه به موضوع قضا و قدر پرداخته است.و آن را نوعی اراده ما فوق بشری و خارج از دسترس انسان معرفی نموده است.

کلیدواژه‌ها:کلیله و دمنه ؛ابوالمعالی نصرالله منشی؛جبرگرایی؛قضا و قدر.

[1] دانشیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند mbehnamfar@birjand.ac.com
[2] دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه فردوسی مشهد؛ fa.dorri@stu.um.ac.ir

مقدمه:

معرفی کلیله و دمنه:

کلیله و دمنه،مجموعه داستان هایی است از زبان حیوانات که در عهد ساسانیان از زبان سنسکریت به پهلوی نقل شده است .بعد از حمله عرب به ایران ،عبدالله بن مقفع آن را از پهلوی به عربی ترجمه کرد و این کتاب، مکرر به طبع رسیده . (معین,۱۳۷۱: ۱۵۹۷)

این کتاب ،چنانکه در مقدمه کلیله و دمنه عربی و فارسی مندرج است ؛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 و درخواست تا بزرگمهر بختکان ،حکیم و مشاور دربار، یک باب برآن به نام برزویه برافزاید و او نیز چنین کرد. نام اصلی کتاب به زبان سنسکریت ،"کرتکا دمنکا "بوده است و در زبان پهلوی، "کلیلگ و دمنگ "گفتند و در زبان دری که گاف های اواخر کلمات،به های غیر ملفوظ بدل می شود ،"کلیله و دمنه "شده است و هنوز هم در هندوستان, ابوابی از این کتاب در ادبیات سنسکریت باقی است و نیز در کتب متتفرقه هنود،باب هایی جدا جدا از آن کتاب دیده می شود. (بهار,۱۳۸۱: ۲۵۷)

در کلیله و دمنه بهرامشاهی نمی توان کما هو حقه قضاوت کرد .چه این کتاب ،همان طور که اشاره شد ،به سبب مطلوب بودن و شهرت فراوان،از روز اول دست به دست می گشته است و تا امروز نیز دست به دست می گرددو پیوسته ،یا در دست نساخ و کتاب بوده است یا در چاپخانه ها تحت طبع قرار داشته است .و چنین کتابی ،عزیز و متداول، محال است که به صورت حقیقی و اصلی خود باقی بماند و شک نداریم که در هر قرنی ،از طرف کتاب و نساخ ،تصرفاتی در آن به کار رفته و بیش از شاهنامه و گلستان و تاریخ بلعمی ،معرض دستکاری و عرضه خرابی واقع گردیده است و با مختصر مراجعه به نسخ چاپی تازه و نسخه امیر نظام، این معنی به قیاس یک از هزار نمودار می شود و اگر نسخه ای قدیمی ،که تاریخ تحریر آن نزدیک به عصر مترجم است؛ یا دست کم در سده اول پس از عصر مترجم باشد،به دست می آمد آن وقت ممکن بود در کیفیت حقیقی سبک انشا و کمیت واقعی تطورات نثری مربوط به آن کتاب بحثی دقیق و مطابق ثواب به عمل آورد. ولی افسوس که نسخه هایی قدیمی از این کتاب آن طور که خوشبختانه از تاریخ بلعمی و مجمل التواریخ به دست آمده است ، هنوز به دست ما نرسیده است .بنابراین

معنی ،قضاوت ما دورنمایی است از این انشا ،نه در حقیقت نقشه ی هندسی و شکل و بنیان واقعی آن .یعنی ما این نسخه را که در دست داریم ماخذ و مدرک انتقاد و تحقیق خود قرار می دهیم ،نه کلیله و دمنه را که از زیر قلم ابوالمعالی بیرون آمده است. چه به یقین می دانیم که صورت اصل با این نمونه بسیار فرق داشته است . (بهار,۱۳۸۱: ۲۶)

درباره کلیله و دمنه دانشمندان زیادی، از جمله" یوهانس هرتل وادگرتن" کوشیده اند تا اطلاعات دقیق خود را ابراز کنند .پنجاتنترا در سال ۱۸۳۶میلادی ،توسط" ابه دو بوا" پس از آن در سال۱۸۷۱توسط "لانسرو" ،به زبان فرانسوی ترجمه ودرپاریس منتشر گردید .غیراز ترجمه ای که "تئودور بنفی " به زبان آلمانی انجام داد و در لایپزیک به چاپ رسید ،بار دیگر توسط" استانلی رایس" در سال ۱۹۲۴میلادی ،و سپس "ریدر"در سال ۱۹۳۵و از متن سانسکریت به انگلیسی ترجمه گردید ."شولتس "در تحقیقات خود ،متن سریانی و ترجمه آلمانی آن را انتقاد و تصحیح نمود و در سال۱۹۱۱م آن را در برلین به چاپ رسانید . (آذر,۱۳۸۷: ۱۹۹)

آنچه در کتاب آشکارست ،دانش و حکمت عملی است و طرز زندگی و کشور داری .به همین سبب ،کتابی بسیار عزیز بود و خواندن آن مخصوص به شاهان بود و اگر کسی از سرداران آن را می خواند، احتمال می دادند که از جانب او خطری متوجه حکومت شود. (یوسفی,۷۲: ۱۴۵)

کلیله و دمنه ،به تعبیر پیشینیان از نوع کتب حکمت عملی است و به خصوص به سیاست مدن، یعنی آیین کشور داری و طرزتدبیر توجه دارد ...این تعلیمات درباره شیوه فرمان روایی ،هم در خلال داستان ها مندرج است و هم به تصریح بیان شده است. و اصولا برخی از حکایات برای این مقصود می آید .در حقیقت ،غور در مطالب کتاب به جهان بینی خاصی رهنمون می شده مبنی بر خرد، دوراندیشی ،داد پیشگی، تدبیر ،زیرکی ،چاره اندیشی و معرفت فراوان به روحیات مردم. (یوسفی:۱۵۵)

افزون بر این ها ،کلیله و دمنه تصویری است از جوامع بشری در گذشته، و حاوی نکات اجتماعی مهمی است. مثلا برزویه طبیب، در شرح فراز و نشیب حیات و سرگشتگی هایش، از چند گونگی ادیان و آراء مردم یاد می کند و این که اختلاف میان ایشان ،در معرفت خالق و ابتدای خلق و انتهای کارها بی نهایت بود و رای هریک براین مقرر ،که من مصیبم و خصم مخطی. و با همه علو همت و عدل و رافت انوشروان و اصطناع حکما و

مالیدن جباران و تقویت مظلومان به توسط او ،باز می نالد که کارهای زمانه میل به ادبار دارد و افعال ستوده و اخلاق پسندیده ،مدروس گشته،عدل ناپیدا و جور ظاهر ،و دوستی ها ضعیف و عداوت ها قوی،و نیک مردان رنجور و مستذل و شریران فارغ و محترمند. (یوسفی:۱۵۶)

جهان کلیله ودمنه،عالم تمثیل هاست و هر پاره ای از آن ،نمودار نکته ای و پندی .هریک از جانوران در قصه ها در خور توجه است و هر عمل و رفتار و گفتاری ،گوشه ای از زندگی را در آن اعصار نشان می دهد. و از این رو،اگر گفته شود کلیله و دمنه از جهتی حالتی مجازی و استعاری داشته،سخنی ناروا نیست .این کیفیت در دیگر افسانه های هندی نیز بوده است. (یوسفی:۱۴۹)

مثلا در باب شیر و گاو ،شیر مظهر نیرومندی بوده و در اطراف وی ناگزیر رقابت هایی گمان می رفته،برای جلب توجه و محبت او .این گونه تلاش ها ،به خصوص وقتی با زبان چرب و نرم دمنه صورت می گیرد ،شیر را متقاعد می کند و حرف پذیر .هرقدر دمنه فریب کارست و پر آرزو ،کلیله خردمند است و عاقبت نگر. اما شنزبه ،موجودی است ساده دل و زود باور .از این رو نخستین کسی است که از پا در می آید. پلنگ و مادر شیر در طرفی دیگر قرار دارند و به ویژه دومی می کوشد خائن به کیفر برسد. (یوسفی:۱۴۹)

توضیح در مورد تقدیر و جبرگرایی

جبر و اختیار ،یکی از مسایل مهم کلامی واعتقادی است که تاکنون بحث های زیادی در میان فرقه های مختلف برانگیخته است ...در نظر عارفان که همه موجودات امکانی را ،پرتو ذات حق و مظهر اسما و صفات الهی می دانند دیگر از هستی مستعار و نمودار اختیار بشری اثری نیست. بلکه هرچه هست، اثر حق و فعل حق است. (بهنام فر,۱۳۸۷: ۱۷۰)
مساله جبر و تفویض،و این که آیا بشر در کارهایی که انجام می دهد مجبور است و مقهور اراده دیگری است ،یا آنکه اختیار انجام کار به او تفویض شده است و هیچ کس را در انجام کاری که مورد تصمیم آدمی است دخالتی نیست ؛که اولی را جبر و دومی را تفویض می نامیم ،از مسایلی است که ریشه تاریخی بسیار قدیم دارد و نخستین کسی که این مساله را طرح کرده است اقدم الحکما ،ارسطو ،باشد. (امام خمینی,بی تا:۵)

این اعتقاد به جبرگرایی، بیشتر در میان اشاعره نمود دارد و این گروه اعتقاد شدیدی به جبرگرایی دارند.

جماعت اشاعره را اعتقاد بر آن شد ،که همانگونه که خدای تعالی جسم و جان بشر را آفریده است ،آفریننده همه کارهایی که از انسان سر می زند نیز می باشد و بشر را در کارهایی که انجام می دهد، هیچ قدرت و اختیار و نقشی نیست. تا آنجا که بعضی از آنان تصریح کرده اند بر اینکه، حرکت انگشتان کسی که مشغول نوشتن نامه است، عینا همانند حرکت انگشتان کسی است که در اثر ضعف اعصاب ،دچار ارتعاش شده باشد و نتواند از لرزش دست و انگشتانش جلوگیری کند. (امام خمینی:۶)

در مکتب جبری ،عامل واقعی در فعل انسان ،خداست و خود انسان و اراده و صفات موروثی و نحوه تربیت او ،کوچکترین تاثیری در سرنوشت او ندارند. (سبحانی،بی تا:۲۵)

شاید برای برخی از علاقه مندان و افراد مذهبی،خود این مساله نیز عقده ای شده باشد .به خصوص این که می بینند در مدارک دینی بعضی از حوادث،به تقدیر الهی نسبت داده شده است. و لذا بسیاری از مردم حوادثی را که حتی شخصا در آن دخالت داشته اند ،به سرنوشت و خط پیشانی نسبت می دهند .گویا مقصری جز سرنوشت و موثری جز خط پیشانی وجود ندارد. و انسان در برابر آن ،جز آلت بلااراده و فاقد هر نوع اختیار و آزادی، چیز دیگری نیست. این طرز تفکر،به تاریخ و ادبیات ما نیز سرایت کرده است و احیانا در اشعار سرایندگان نامدار ما نیز منعکس گردیده است .همانند حافظ:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت\یارب از مادر گیتی به چه طالع زادم.(همان:۱۷-۱۹)

پیشینه تحقیق:

بحث های زیادی درباره کتاب کلیله و دمنه انجام شده است. از جمله این که از جهات گوناگون ،این کتاب با ماکیاولی و اصول ماکیاولیسم بررسی و مقایسه شده است. و محققان به این نتیجه رسیده اند که کلیله و دمنه سیاست را مقدم بر اخلاق می داند. نه این که بر اخلاق در متن تاکید نشده باشد ؛اتفاقاً این اثر سرشار ازتوصیه های اخلاقی است؛چه در زیر ساخت و چه در روساخت متن نویسنده/نویسندگان بر لزوم رعایت سجایای اخلاقی مانند عدل بخشش،صداقت ،عفو ،دوستی و غیره بسیار تاکید کرده اند .با این حال ،گه گاه تناقض و چالش هایی میان روساخت و زیر ساخت اثر مشاهده می شود .به این معنا که روساخت اغلب رعایت اخلاق نیک را سفارش می کند ؛اما در زیر ساخت-که مرحله عمل و کنش سیاسی است رفتارها با معیار های اخلاقی مطابقت نمی

کند. (دهقانیان،۹۰: ۱۵۷).از آنجا که مردم در این اثر نقش پررنگی ندارند اغلب با اخلاقیاتی رو برو می شویم که مورد نیاز طبقات بالای جامعه و به ویژه طبقه قدرت است.(رضوانیان,۹۴: ۵۱)

اصول و قوانین سیاسی ،اگر مغایر اخلاق باشد، باید اخلاق را کنار گذاشت .شاید از همین جنبه باشد که حاکمان همواره به خاطر ترس از دست دادن قدرت و حکومت، سعی در توجیه حکومتشان در نزد مردم داشته اند و یکی از آن جنبه ها سوء استفاده از عقاید مذهبی مردم بوده ؛از جمله اعتقاد به تقدیر و قضای الهی .حاکمان برای تثبیت حکومتشان حاکمیت خود را تقدیر الهی دانسته اند و مبارزه با آن را مبارزه با قضا و قدر الهی معرفی کرده اند .

از دیگر پژوهش هایی که در زمینه کلیله و دمنه انجام شده، می توان به پژوهش های درباب توجه کتاب به نکات بلاغی توجه کرد و همچنین پژوهش های تطبیقی که حکایات کلیله و دمنه را با حکایات سایر آثار ادبی مقایسه می کند و تاثیر و تاثر و تفاوت های آن را بیان می کند .که به ظاهر بیش از هر اثری،این حکایات در مثنوی معنوی تاثیر گذار بوده است و مولانا به وجه عرفانی به این حکیات پرداخته است .برخی پژوهش های انجام یافته نیز ،کلیله و دمنه و حکایات آن را به تنهایی نقد و بررسی کرده است .از جمله داستان هایی که روی آن تاکید فراوانی شده است ،داستان فردی است که در چاه گرفتار شده و از جوانب مختلف ،مورد تهدید است و تنها عسل که در مقابل او قرار دارد ،وجه مثبت و فرصت مورد استفاده اوست .الخ....

اما در مورد جبر و اختیار ،تحقیقات و پژوهش های متفاوتی تا کنون انجام شده ،که از جمله مهمترین آن ها می توان به آثار شهید مطهری از جمله انسان و سرنوشت یا جهان بینی اسلامی و... اشاره کرد که ایشان در این آثار به صورت تحلیلی و فلسفی به این موضوع پرداخته اند .از دیگر آثار می توان این کتب را هم نام برد:

جبر و اختیار –علامه جعفری

طلب واراده-امام خمینی

سرنوشت از دیدگاه علم و فلسفه –سید جعفر سبحانی

مساله اختیار در تفکر اسلامی و پاسخ معتزله به آن-شیخ بو عمران

حدود آزادی انسان از دیدگاه مولوی-رحیم نژادسلیم

و تحقیقات فراوان دیگری که از جهات گوناگون به تقدیر نگاه انداخته اند ودر آثار مختلف آن را بررسی کرده اند .از جمله آثاری که تقدیر گرایی در آن بیش از آثار دیگر مورد توجه قرار گرفته مثنوی مولاناست.که شاید به جهت مذهب فکری مولانا ,چنین توجهی در اثرش به وفور یافت می شود.

مولف به تحقیقی که به خصوص در کل کلیله و دمنه،توجه به جبرگرایی را مورد بررسی قرار داده باشد دست نیافت. و امید که این پژوهش کوتاه و مختصر، تلنگر کوچکی باشد برای توجه بیشتر از این جنبه به این کتاب ارزشمند.در مقاله سعی شده برای هر ادعا در مورد توجه کلیله به قضا و قدر، شاهد مثالی از متن کتاب آورده شود تا مدعیات ،بدون سند نباشد . این موضوع از این نظر برای پژوهش موضوع جالبی به نظر رسید که در زمان حاضر نیز ، بسیاری از افراد از این حربه ، برای دفاع از عملکرد خود استفاده می کنند و اشتباهات ،اغلب به تقدیر نسبت داده می شود .از این رو بر آن شدیم که اندکی درباره پیشینه این برخورد در مواجهه با مشکلات،و شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیت به این وسیله, تحقیق و بررسی کنیم و قصد پاسخ به این پرسش را داریم که آیا می توان کلیله را یک کتاب جبر گرا دانست یا خیر؟

طرح بحث:

کلیله و دمنه ،تقدیر و قضا را مقدم بر تصمیم گیری و اختیار شخصیت های داستان می داند.به عبارتی ،در جایی که شخصیت ها حاصل عملکرد اشتباه خود را می بینند ،به جای سرزنش خود ،تقدیر و قضا را مقصر می شناسند.برای مثال می توان به این نمونه شاره کرد:

در جایی از کتاب ،دو کبوتر که در دام صیاد اسیر شده اند ،برای کسی که آنها را نجات می دهد به عنوان تشکر،نشانی گنجی در زیر زمین را میدهند .و او متعجب می شود از این که آنها از گنج در زیر زمین اطلاع داشته اند، اما از تله صیاد غافل مانده اند .جواب دو کبوتر که نمونه ای افراطی از اعتقاد به تقدیر و قضاست شنیدنی است:

گفتم ای عجب !گنج در زیر زمین می بتوانید دید و ازصیاد غافل بودید؟ جواب دادند که: چون قضا نازل گشت، به حیلت آن را دفع نتوان کرد ،که از عاقل بصیرت برباید و از غافل بصر بستاند، تا نفاذ حکم در ضمن آن حاصل آید . (ابوالمعالی,۱۳۸۶: ۴۱۶)

در واقع آنها غفلت خود از مکر صیاد را به پای قضا و قدر می گذارند و خود را مخطی نمی شناسند ...همچنین است در داستان دو مرغابی و لاک پشت؛زیرا در واقع لاک پشت با باز کردن دهان خود روی هوا ،در حالی که باید چوب را می گرفت، مرتکب خطا وغفلت شده است اما تقصیر این سقوط را به گردن قضا و قدر می اندازد:

بطان آواز دادند که بر دوستان نصیحت باشد ...باخه گفت این همه سوداست .چون طبع اجل صفرا تیز کرد و دیوانه وار روی به کسی آورد؛ از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد. (همان:۱۱۲)

همچنین در این دو داستان:

موش به تگ ایستاد و نزدیک آهو آمد و گفت: ای بذاذر مشفق! چگونه در این ورطه افتادی با چندان خرد و کیاست و ذکا و فطنت ؟جواب داد که در مقابله تقدیر آسمانی که نه آن را بتوان دید و نه به حیلت هنگام آن را درتوان یافت ،زیرکی چه سود دارد؟ (همان:۱۸۴) ومرا قضای آسمانی در این ورطه کشید و دانه را بر من و یاران من جلوه کرد و در چشم و دل همه بیاراست تا غبار آن، نور بصر را بپوشانید و پیش عقل ها حجاب تاریک بداشت و جمله در دست محنت و چنگال بلا افتادیم و کسانی که از من قوت و شوکت، بیشتر دارند و به قدر و منزلت پیشترند، با مقادیر سماوی مقاومت نمی توانند پیوست و امثال این حادثه در حق ایشان عجیب و غریب نمی نماید . (همان:۱۶۰)

شیخ بو عمران در کتاب مساله اختیار در تفکر اسلامی و پاسخ معتزله به آن می گوید:

نخستین قائلان به جبر می کوشند تا قدرت مطلق خدا را اثبات کنند و برای وصول به این مقصود قدرت و اراده انسان را عملا به هیچ تقلیل می دهند . (شیخ بو عمران,۱۳۸۲: ۲۷)

شاید در این موارد نیز ،نویسنده از این طریق تلاش نموده تا با نشان دادن قدرت مطلق خدا، اراده شخصیت های داستان را نزدیک به هیچ بداند و به نوعی آن ها را صاحب اراده و اختیار نمی داند.

درحکایاتی نیز شخصیت ها، همه عوامل و اتفاقات که باعث سعادت یا شقاوت فرد می شود را در کنار موافقت قضا و قدر، مثمرثمر می دانند. و جدای از آن، همه را ناچیز می شمرند.حتی تلاش و عقل را ...:

و در آن شهر سنتی بود که ملوک ،روز اول بر پیل سپید گرد شهر برآمدندی .او همان سنت نگاه داشت چون به دروازه رسید و خطوط یاران بدید ،بفرمود تا پیوسته آن بنبشتند که :اجتهاد و جمال و عقل،آنگاه ثمرت دهد که قضای آسمانی آن را موافقت نماید و عبرت همه جهان یک روزه من تمامست. (ابوالمعالی :۴۱۴)

برهمن جواب داد که عقل ،عمده سعادت و مفتاح نهمت است و هرکه بدان فضیلت متحلی بود و جمال حلم و ثبات، بدان پیوست؛ سزاوار دولت و شایان عز و رفعت گشت .اما ثمرات آن ،به تقدیر ازلی متعلق است و پادشاه زده ای بر در منظور نبشته بود که اصل سعادت، قضای آسمانی است و کلی اسباب و وسایل ضایع و باطل است... (همان:۴۰۸-۴۰۹)

در واقع این دونمونه و مثال هایی همانند این مورد در کتاب ،نشان می دهد که اختیار بشر در همه جا یاری گر او نیست و تقدیر ،هرجا که لازم باشد جلوی اختیار را می گیرد. و حتی سعادت یافتن یا شقاوت یافتن انسان ها و شخصیت های داستان ،بیش از آنچه به خودشان و اعمال خودشان ارتباط یابد، به تقدیری برمی گردد که خود در آن دستی ندارند.

گاهی نیز نویسنده ،تقدیر را موجودی بی رحم و وحشتزا معرفی می کند که عامل همه ی تناقض ها در جهان است .و در این متناقض ساختن افراد به وسیله قضا و قدر ،خود فرد هیچ نقش و جایگاهی ندارد و همچون مومی است که باید در دست قضا و قدر شکل بگیرد و هیچ اراده و اختیاری برای او تصور نمی شود که جلوی این اتفاق را بگیرد:

و اگر بدسگالان این قصد بکرده اند و قضا آن را موافقت خواهد نمود دشوار تر ؛که تقدیر آسمانی شیر شرزه را اسیر صندوق گرداند و مار گرزه را سخره سله و خردمند دوربین را مدهوش حیران و احمق غافل را زیرک متیقظ و شجاع مقتحم را بد دل محترز و جبان خائف را دلیر متهور و توانگر منعم را درویش ذلیل و فاقه رسیده محتاج را مستظهر متمول. (همان:۱۰۴-۱۰۵)

و این نمونه ها نیز به ممکن نبودن مبارزه و اختیارگرایی درمورد تقدیر الهی اشاره دارد .به نوعی می خواهد بگوید تقدیر ,هیچ کاری با اختیار و تفکر آدمی ندارد . وقتی بخوهد اتفاق بیفتد، حتما خواهد افتاد .حتی اگر انسان همه جوانب عمل را بسنجد و دقیق عمل کند:

شنزبه گفت طعم نوش چشیده ام نوبت زخم نیش است. و به حقیقت مرا اجل اینجا آورد و الا من چه مانم به صحبت شیر ؟من او را طعمه و او در من طامع .اما تقدیر ازلی و غلبه حرص و اومید مرا در این ورطه افکند .(همان :۱۰۵)

دمنه گفت: متقدمان در حوادث جهان ،هیچ حکمت ناگفتته رها نکرده اند که متاخران را در انشای آن رنجی باید برد .و دیر است تا گفته اند که همه تدبیر ها ،سخره تقدیر است و هرچند خردمند پرهیز بیش کند و در صیانت نفس مبالغت بیش نماید، به دام بلا نزدیک تر باشد.(همان:۱۳۲)

در احکام آفریدگار را از قضیت معدلت گذر نباشد ...و کارهای خلایق به خلاف آن بر انواع مختلف و فنون متفاوت رود و اتفاق در آن معتبر،نه استحقاق .گاه مجرمان را ثواب کردار مخلصان ارزانی می دارند و گاه ناصحان را به عذاب زلت جانیان مواخذت می نمایند و هوا بر احوال ایشان غالب و خطا در افعال ایشان ظاهر و نیک و بد و خیر و شر نزدیک ایشان یکسان. (همان:۱۳۳)

و سزاوارتر محنتی که در آن صبر کرده شود،آن است که در دفع آن سعی نمودن ممکن نباشد و گفته اند بزرگتر نیکویی ها ،رحمت و شفقت است و سرمایه دوستی ،مواسا با اصحاب و اصل عقل ، شناختن بودنی از نابودنی و سماحت طبع، به امتناع طلب و کار من به تدریج به درجتی رسید که قانع شدم و به تقدیر آسمانی راضی گشتم.(همان:۱۷۸)

روباه باز رفت .خر عتابی کرد که مرا کجا برده بودی ؟روباه گفت: سود ندارد هنوز مدت رنج و ابتلای تو سپری نشده است و با تقدیر آسمانی مقاومت و پیش دستی ممکن نگردد. (همان:۲۵۶)

درجمله،کار من بدان درجت رسید که به قضاهای آسمانی رضا دادم و آنقدر که در امکان گنجد از کارهای آخرت راست کردم و بدین امید ،عمر می گذاشتم که مگر به روزگاری رسم که در آن دلیلی یاوم و یاری و معینی به دست آرم... (همان:۵۷-۵۸)

مولف گویا به نوعی به نژاد طبقه ای پیش از اسلام عقیده راسخ دارد و آن را ،که با تفکر جبرگرایی نیز تناسب فراوان دارد،در هم آمیخته تا به مخاطب بقبولاند که هیچ کس را از جایی که در آن قرار گرفته و از مرتبه ای که در آن است ،حق بالا رفتن و رفعت منزلت نیست .و باید در مرتبه خویش باقی ماند و ادعای ترفیع و بالا رفتن مرتبه نکرد.نمونه ای از این عقیده را در مثال های زیر می توان دید:

و دمنه حریص تر و بزرگ منش تر بود .کلیله را گفت: چه می بینی در کار ملک که بر جای قرار کرده است و حرکت و نشاط فرو گذاشته .کلیله گفت :این سخن چه بابت توست و تو را با این سوال چه کار ؟و ما بر درگاه این ملک آسایشی داریم و طعمه ای می یابیم و از آن طبقه نیستیم که به مفاوضت ملوک ، مشرف توانند شد تا سخن ایشان به نزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت .از این حدیث درگذر که هرکه به تکلف کاری جوید که سزاوار آن نباشد ، بدو آن رسد که به بوزنه رسید... (همان:۶۱-۶۲)

روزی شنودم که ملک را می گفت :جهان داری را منزلت شریف و درجت عالی است و بدان محل کوشش و آرزو نتوان رسید و جز به اتفاقات نیک و مساعدت سعادت به دست نیاید. و چون میسر شد، آن را عزیز باید داشت و در ضبط و حفظ آن جد و مبالغت باید نمود .(همان:۲۳۶)

از دیگر عقاید جبری مولف ،اعتقاد به بی ثمر بودن تربیت در برخی افرادست و این که برخی ذات ها و شخصیت ها تربیت هیچ اثری ندارد و چون بد سرشته شده اند از آغاز تولد تا پایان زندگی بدذات هستند و نمی توان آن ها را تغییر داد .عقیده ای که سعدی در گلستان نیز بر آن واقف است و در حکایتی به این مساله می پردازد و این بیت را برای اثبات تفکرش بیان می کند:

عاقبت گرگ زاده گرگ شود/ گرچه با آدمی بزرگ شود...(سعدی,۱۳۸۸: ۴۲)

امامثال های کلیله و دمنه در این باب :

و بباید شناخت ملک را ،که از کژمزاج هرگز راستی نیاید و بدسیرت مذموم را به تکلیف و تکلف بر اخلاق مرضی و راه راست آشنا نتوان کرد . (همان:۹۴)

ملک را این یاد می باید داشت که براهمه او را دوست ندارند و اگرچه در علم خوضی پیوسته اند، بدان دالت هرگز سزاوار اانت نگردند و شایان تدبیر و مشورت نشوند که بدگوهر لئیم به هیچ پیرایه جمال نگیرد و علم و مال او را به زینت وفا و کرم آراسته نگرداند.(همان:۳۶۴-۳۶۵)

همچنین ،حرکت برای مسافرت در روزی خاص ؛که بیشتر حالت خرافی دارد و به عقاید سعد و نحس که در قدیم رواج داشته برمی گردد .و گویا بیانگر این است که زمان ، می تواند بر انسان سیطره یابد و حرکت در زمانی خاص ،که آن را نحس می دانسته اند، باعث ایجاد اتفاقات بد شود .و بنابراین منجمان از طریق محاسباتشان به دنبال زمان سعد

برای حرکت می گشته اند .که البته این رفتار در نهج البلاغه توسط امام علی(ع)نقد شده است .چنانچه در روزی که منجمان برای جنگیدن مناسب نمی دانسته اند ایشان به جنگ می روند و پیروزی هایی نیز به دست می آورند .(نهج البلاغه.خطبه ۷۹؛۱۳۷۹: ۵۸)

اما نمونه ی کلیله و دمنه:

و آنگاه مثال داد تا روزی مسعود و طالعی میمون برای حرکت او تعیین کردند. (همان:۳۰)

برخی نمونه ها نیز اعتقاد معمولی به قضا و قدر را بیان می کند که در نزد همه مرسوم است .همانند اعتقاد به اجل و مرگ که در آن هیچ دخالت انسانی، نمی تواند تغییر ایجاد کند:

و بر خردمند واجب است که به قضاهای آسمانی ایمان آرد و جانب حزم را هم محمل نگذارد و هرکار ،که مانند آن بر خویشتن نپسندد، در حق دیگران روا ندارد که لاشک هر کرداری را پاداشی است و چون مهلت برسید یا وقت فراز آمد،هر آینه دیدنی باشد و در آن تقدیم و تاخیر صورت نبندد. (همان:۴۲)

هرگاه که متقی در کارهای این جهان فانی و نعیم گذرنده تاملی کند، هرآینه مقابح آن را به نظر بصیرت ببیند و همت بر کم آزاری و پیراستن راه عقبی مقصور شود و به قضا ،رضا دهد تا غم کم خورد... (همان:۵۲)

و کارهای جهان خود بر قضیت حکم آسمانی می رود و در آن زیادت و نقصان و تقدیم و تاخیر صورت نبندد. (همان:۳۰۱)

فنزه گفت :عجز آفریدگان از دفع قضای آفریدگار عز اسمه، ظاهر ست و مقرر است که انواع خیر و شر و ابواب نفع و ضر بر حسب ارادت و قضیت مشیت خداوند جل جلاله نافذ می گردد و به جهد و کوشش خلایق در آن تقدیم و تاخیر و مماطلت و تعجیل صورت نبندد. (همان:۲۹۷)

و مقرر است که سرمایه همه سعادت ها ، تقدیر آن سری است اما بقا و نمای آن به خرد و حصافت پادشاه و به اخلاص و مناصحت وزیر متعلق باشد ... (همان:۳۵۰)

و هروقت که این مثال دهد،چرخ و دهر بدان استدراک ممکن نگردد :نهاده گوش به فرمان او قضا و قدر. (همان:۳۶۷)

شگال گفت :بدان که هر ابتدایی را انتهایی است و هرگاه که مدت عمر سپری شد و هنگام اجل فرا رسید لحظتی مهلت صورت نبندد و نیز بنای کارهای این عالم فانی براین

نهاده شده است .براثر هر شادی ،غمی چشم می باید داشت و بر اثر هر غم ، شادیی توقع می باید کرد و در همه احوال به قضای آسمانی راضی می بود ؛که پیرایه مردان در حوادث صبراست . (همان:۳۳۶)

ملک گفت هیچ کس بر نفع و ضر در حق کسی ،بی خواست باری عز اسمه ،قادر نتواند بود و اندک و بسیار و خرد و بزرگ آن به تقدیری سابق و حکمی مبرم باز بسته است. چنانکه دست مخلوق از ایجاد و احیا قاصر است ؛اهلاک و افنا از جهت وی هم متعذر باشد و مفاتحت پسر من و مکافات تو به قضای آسمانی و مشیت ایزدی نفاذ یافت و ایشان علت آن غرض و شرط آن حکم بودند. ما را به مقادیر آسمانی مواخذت منمای که اگر این هجر اتفاق افتد به تقسم خاطر و التفات ضمیر کشد و شادمانگی و مسرت از کامرانی و بسطت ،آنگاه مهنا گردد که اتباع و پیوستگان را از آن نصیبی باشد.(همان: ۲۹۶)

اما یکی از جالب ترین بحث ها درباره جبرگرایی در داستان بازجست کار دمنه اتفاق می افتد که دمنه مورد محاکمه قرار گرفته و یکی از حاضران دلایلی غیر منطقی و دروقع جبرگرایانه برای صدق اتهام دمنه می آورد.

دراین کتاب حتی به معتقدات عامه که خود جزیی از احوال اجتماعی است به مناسبت اشاره شده است .از جمله سخن یکی از وحوش است در محاکمه دمنه که علامات کژی سیرت در زشتی صورت او دیده می شود .آخر نه این که می گفتند :اطلبوا الخیر عند حسان الوجوه.اما جواب دندان شکن دمنه نیز شنیدنی است که اگر چنین باشد در این خلقت، من و همه جهانیان بی اختیار بوده ایم و ناگزیر بی گناهیم و در همه معانی از حجت فارغ. (همان:۱۵۹)

عقل انسانی طبیعتا بعضی افعال را ستودنی یا نکوهیدنی می داند و قائل به بعضی تکالیف است. مثلا می داند که ظلم ،ناسپاسی و دروغ بی وجه از افعال بد؛ و احسان ،شکر و نعمت و رد امانت از افعال ستودنی است .همچنین می داند که رفتار بد ، سزاوار نکوهش و رفتار نیکو ، سزاور ستایش است (شیخ بو عمران,۱۳۸۲: ۲۸۰)

بنابراین در این متن که رفتار انسان از روی جبر نمایان شده است ؛طبیعتا پاسخ به رفتار جبری هم چندان انتظار معقولی نیست.

آیا پرسش از دمنه و مجمع خاص و محفل عام آن و استفسار از شهود، نمی تواند کیفیت اینگونه داوری ها را در روزگاران قدیم به دست دهد .و چاره گری های متهمی

فصیح را در فریفتن قاضی و حاضران ؟گویا باب بازجست کار دمنه را ابن مقفع بر کتاب افزوده است تا خائن بی مجازات نماند .گرچه عقوبت ندیدن دمنه هم ناممکن نمی نمود ... (یوسفی,۷۲: ۱۵۰)

اما اصل متن کتاب به این صورت است که جواب دمنه به نوعی او را معتزلی معرفی می کند:

یکی از حاضران گفت :سزاوارتر کسی که چون مکر او از عوام نباید پرسید و خبث ضمیر او ،بر خواص مشتبه نگردد این بدبختست ؛که علامات کژی سیرت ،در زشتی صورت او دیده می شود .قاضی پرسید که آن علامت چیست ؟تقریر باید کردن ؛که همه کس آن را نتواند شناخت .گفت علما گویند که هر گشاده ابرو که چشم راست او از چپ خردتر باشد ،با اختلاج دائم ،و بینی او به جانب راست میل دارد و در هر منبتی از اندام او سه موی روید ،و نظر او همیشه سوی زمین افتد ،ذات ناپاک او مجمع فساد و مکر و منبع فجور و غدر باشد .و این علامات در وی موجود است .دمنه گفت :در احکام خلایق گمان میل و مداهنت توان داشت و حکم ایزدی عین صواب است و در آن سهو و زلت و خطا و غفلت صورت نبندد .و اگر این علامات که یاد کردی معین عدل و دلیل صدق می تواند بود و بدان حق را از باطل جدا می توان کرد، پس جهانیان درهمه معانی از حجت فارغ آمدند و بیش هیچ کس را نه بر نیکو کاری محمدت واجب آیدو نه بر بدکاری عقوبت لازم .زیرا که هیچ مخلوق ، این معانی را از خود دفع نتواند کرد. پس بدین حکم جزای اهل خیر و پاداش اهل شر محو گشت و اگر من این کار که می گویند، بکرده ام ،نعوذبالله،این علامات مرا برین داشته باشد و چون دفع آن در امکان نیاید ،نشاید که به عقوبت آن ماخوذ گردم که آنها با من برابر آفریده شده اند. (ابوالمعالی,۱۳۸۶: ۱۴۷-۱۴۸)

اما در حقیقت این گونه نیست . و دمنه عقیده واقعی خود را ابراز نکرده است وتنها از این شیوه ، برای دفاع از خویش استفاده کرده است .شاید نیز عقیده واقعی اش همین بوده ؛اما در داستان شیر و گاو بر همان عقیده ای است که در اینجا ،فرد حاضر در دادگاه برای متهم شمردن دمنه از آن سود جسته است :

اگر بهتر نگریسته شود ،خبث عقیدت او در طلعت کریه و صورت نازیبایش مشاهدت افتد که تفاوت میان ملاحظت دوستان و نظرات دشمنان ظاهر است و پوشانیدن آن بر

اهل تمیز 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 و جنگ را می بسیچد. (همان:۹۹-۱۰۰)

در حقیقت می توان گفت دمنه یا به هیچ کدام از این دو نظریه و ایدئولوژی اعتقاد ندارد و تنها به تناسب زمان و موقعیت از آنها استفاده می کند؛ و یا معلوم نیست دقیقا عقیده واقعی او کدام یک از آن دو مورد است.

نتیجه گیری

کلیله و دمنه، اثری است با حال و هوای قرن شش هجری قمری، نه صرفا اثری مربوط به پیش از اسلام که ترجمه عربی و سپس فارسی شده باشد .این اثر جدای از احادیث عربی ، سعی در تبلیغ مذهب کلامی اسلامی دارد که جبر گرایی و اعتقاد افراطی به تقدیر و قضا ، از نمودهای بارز آن است که مذهب اشعری را به یاد می آورد.از نمونه های توجه به این مساله می توان به رفتارهایی از جمله بی گناه جلوه دادن شخصیت ها در هنگامی که از آنها خطا سرزده,توجه به موارد ارثی و ژنتیکی برای گناهکارو مخطی جلوه دادن شخصیت ها,توجه فراوان به حتمی بودن زمان اجل و قضا و قدر ،توجه به سعد و نحس،و مواردی از این قبیل که در مقاله به آن اشاره شده است توجه کرد.در حقیقت این کتاب جدای از سیاست حکومت داری پیش از اسلام ، سعی پنهان در تبلیغ این شیوه نیز برای حکومت داری می کند و به نوعی می خواهد بیان کند که از عقیده و ایمان راسخ مردم درباره تقدیر و قضا ، ,به نفع حاکمان و برای تثبیت حکومتشان می توان استفاده کرد. اما این مساله را به روشنی بیان نکرده .فقط در هاله ای از ابهام سعی در تثبیت جبرگرایی در اذهان خوانندگان کرده و این که هرچه بر سر مردم و رعیت می رود به واسطه قضا و قدر است و نمی توان قضای آسمانی را تغییر داد.

منابع و مآخذ:کتاب ها:

*حضرت علی بن ابی طالب، ،۱۳۷۹،**نهج البلاغه،** گردآوری:سید رضی ،مترجم : شهیدی، سیدجعفر،خطبه ۷۹ ،تهران؛ ؛انتشارات علمی فرهنگی.

۱-ابوالمعالی نصرالله مننشی؛۱۳۸۶,**کلیله ودمنه**؛تصحیح مجتبی مینوی؛؛تهران؛جامی.

۲-آذر؛امیر اسماعیل؛۱۳۸۷؛**ادبیات ایران در ادبیات جهان**؛تهران؛سخن.

۳-بهار؛محمد تقی؛۱۳۸۱,**سبک شناسی**؛تهران ؛زوار؛سه جلد.

۴-بهنام فر؛محمد؛۱۳۸۷,**وحی دل مولانا**؛مشهد؛به نشر.

۵-خمینی؛روح الله؛ بی تا, **طلب و اراده**؛تهران؛مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

۶-سبحانی؛سید جعفر؛ بی تا ,**سرنوشت از دیدگاه علم و فلسفه**؛تهران؛موسسه امام صادق.

۷- سعدی,مصلح الدین,۱۳۸۸,**گلستان**,تصحیح:محمدعلی فروغی,مشهد,به نشر.

۸- شیخ بو عمران, ۱۳۸۲,**مساله اختیار در تفکر اسلامی و پاسخ معتزله به آن**, مترجم:اسماعیل سعادت تهران,هرمس.

۹-معین؛محمد؛۱۳۷۱,**فرهنگ فارسی**؛تهران؛امیرکبیر؛۶جلد

۱۰- یوسفی؛غلامحسین ,زمستان۷۲؛ **دیداری با اهل قلم**؛ تهران؛انتشارات علمی؛چاپ چهارم؛دو جلد.

مقالات:

۱- جواد دهقانیان,ناصرنیکوبخت ،تابستان ۹۰,**نقداخلاق گرایی در کلیله و دمنه با نیم نگاهی به اندیشه های ماکیاولی**/ -فصلنامه علمی پژوهشی نقدادبی,س۳,ش۱۴, صص۱۳۳-۱۵۹

۲- دکتر قدسیه رضوانیان,عفت سادات غفوری،بهار۹۴،**تبیین شکاف بین سیاست و اخلاق بر مبنای نظریه ماکیاولی با بررسی پند و اندرز در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه** / -نشریه علمی پژوهشی ,پژوهشنامه ادبیات تعلیمی,سال هفتم,شماره۲۵,ص۳۷-۵۴

رایزنی در کلیله و دمنه نصرالله منشی

دکتر محمد بهنام فر[۱]
سیده فرخنده ناصری[۲]

چکیده

با توجه به اهمیت شور و مشورت در زندگی فردی و اجتماعی و با عنایت به اینکه کلیله و دمنه یکی از شاهکارهای نثر فارسی است که مسائل اجتماعی و سیاسی در آن بازتاب گسترده ای دارد، در این مقاله کوشیده ایم مشورت و رایزنی را در این کتاب از جنبه های مختلف مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. نتایج تحقیق که به شیوهٔ تحلیل محتوا انجام شده است نشان می دهد که رایزنی در این اثر - که موضوع غالب آن آداب مملکت داری و حکمت عملی است – هم در معنی خاص و رسمی و هم در معنی عام بازتاب چشمگیری دارد و از جنبه های مختلف نظیر: موارد مشورت، افراد و گروههای مورد مشورت، ویژگیها و حقوق مشاور، فواید مشورت و زیانهای خودرایی و نحوهٔ برگزاری جلسات مشورت نکات ارزنده ای در این کتاب یافت می شود که حتی امروز هم می تواند راهگشای بسیاری از مشکلات فردی و اجتماعی ما باشد.

کلیدواژه‌ها:کلیله و دمنه، نصرالله منشی، رایزنی، شور و مشورت

۱-دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی‌دانشگاه بیرجند. mbehnamfar@birjand.ac.ir
۲-دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند. farkhondenaseri@birjand.ac.ir

مقدمه

در میان چهره های ادبی قرن ششم می توان نصرالله منشی را به عنوان چهره ای شاخص در نثر فارسی معرفی کرد. ترجمه ارزشمند او از کلیله و دمنه عربی ابن مقفع که ترجمه‌ای بود از اصل پهلوی این کتاب، نقش بسزایی در اوج و کمال نثر قرن ششم داشت.

نثر فارسی در هیچ دورانی به اندازه قرن ششم در اوج و تعالی نبوده و در قرن‌های بعد نیز، نسبت به این دوره پیشرفت چشم گیری نداشته است.(دانش پژوه،۱۳۷۶: ۳۰)یکی از شاهکارهای ادبی این دوره کلیله و دمنه است که قدیمی ترین و بهترین ترجمه آن به فارسی، ترجمه نصرالله منشی است. تحریر نصرالله منشی به این کتاب ارزشی چندین برابر بخشیده و آن را در زمره سه کتاب نثر بسیار مهم ادب هزار ساله فارسی قرار داده است.(همان) کلیله و دمنه یکی از زیبا ترین شاهکارهای نثر بوده و ضمنا کتابی است که به نوعی تمام امور اجتماعی و روابط بین حاکمان و مردم را به تصویر کشیده است. این کتاب آمیزه‌ایست از حکمت برهمنان هند، هوش و جهان بینی پزشک هوشمند ایرانی - برزویه طبیب – دانش ابن مقفع - روزبه پارسی - و سرانجام هنر نویسندگی و نبوغ نصرالله منشی.(انزابی نژاد،۱۳۷۲: ۲) «این ترجمه با نثر منشیانه بلیغ و استشهادات و تمثیلات لطیفی که در آن به کار رفته و آرایش هایی که دارد هم از روزگار قدیم مورد توجه و مراجعه مترسلان قرار گرفت».(صفا،۱۳۶۳: ۱۸۹)

کلیله و دمنه کتابی سیاسی و مربوط به آداب مملکت داری و به تعبیر پیشینیان از نوع کتب حکمت عملی است وبه خصوص به سیاست مدن – آیین کشور داری وطرز تدبیر آن - توجه دارد، به همین خاطر بازتاب مشورت در آن به طور چشم گیری بالاست. بسیاری از اصول وآداب مملکت داری در این کتاب ذکر شده و در کنار این اصول بارها به فایده مشورت با خردمندان تاکید شده است. (یوسفی،۱۳۷۲: ۱۵۴)

مردم است که در قرآن و احادیث و متون کهن نیز به آن توصیه شده و ازطرفی هم کلیله و دمنه یک اثر حکیمانه و اجتماعی است که از هیچ دقیقه ای از امور زندگی درآن فروگذار نشده است، در این مقاله برآنیم تا ابعاد شور ومشورت در زندگی وانواع آن را در کلیله و دمنه به شیوه تحلیل محتوا بررسی کنیم.

در باره کلیله و دمنه و رایزنی و مشورت در ادب فارسی، مقالات، پایان نامه ها و کتاب‌های بسیاری نگاشته شده است، اما در باب رایزنی در کلیله و دمنه تنها اثری که تا

حدی آن هم به اجمال به بحث مشورت در کلیله و دمنه پرداخته، رساله‌ایست با عنوان«رایزنی در ادب فارسی» از عذرا رحمدل(۱۳۸۴) لذا هیچ گونه تحقیق کامل و مستقلی تا کنون در این زمینه صورت نگرفته است.

مشورت در متون ادبی و کهن

مشورت در سطوح متفاوت اجتماعی، سیاسی و...نشانگر رشد فکری است و از ارکان مهم حیات اجتماعی ملت‌ها به شمار می رود. در متون کهن ایرانی و اسلامی می توان نشانه‌های اهمیت مشورت را دید.

«مشورت در لغت به معنای جمع آوری آرا می باشد و در اصطلاح عبارت است از ضمیمه و محکم کردن رأی خود با رأی دیگران و یا گفتگو پیرامون موضوعی تا حق ظاهر شود».(خزعلی وهمکاران،۱۳۸۰:۲۶۵)

یکی از کلماتی که در زبان پهلوی به عنوان مشورت به کاررفته است کلمه هوسکار(huskar) یا هوسگال(husgal) است. واژه هوسگال یا هوسکار به معنای مشورت را در کارنامه اردشیر بابکان می‌بینیم «این اندیشید که از کوشش کرم بباید درنگ دادن و پس به کوشش و کارزار مهرک شدن، سپاه همگی باز به درگاه خواست و باسپاهبدان سگالید و چاره ببوختن و پس از آن به چاشت خوردن شد».(کارنامه اردشیر بابکان،۱۳۵۶:۵۶) در جای دیگر نیز هوسکار را در معنای مشورت آورده است «اردشیر از آنجا بار به اردشیر خره آمد، کارزار با کرم کردن را کس فرستاد و بزرگ وبزرگتر به پیش خواست با آنان سگالید».(همان،۷۴)

این واژه در زبان پهلوی به صورت همپرسیدن، همپرسیکه به کار رفته است. واژه همپرسی تشکیل شده از دوجزء هم(ham) ومصدر پرس(paras)که به زبان هخامنشی، فرس(fras)گفته می شود. از فرس(fars)در یسناهات ۵۱، بند۱۱با جزء آ، فرس آمده که به معنای گفت و شنود اندر پرسیدن و مشورت کردن به کار رفته است.(پورداوود،۱۳۳۶:۱۶۸)

کتاب "شایست و ناشایست" تنها راه بهروزی و سعادت را هم‌اندیشی و همپرسی با عالمان مذهبی می داند «امور را به همپرسی (=مشارکت با نیکان) و اندازه(=مثل) آن نیز در چهرداد(سنگ)پیدا(است)که سپندارمذ به منوچهر گفت که نیز برای اسب تندروتر

تازیانه اندر باید(=ضرور است) وبرای تیزتر کارد فولادین، افسان(=چاقو تیز کن) اندر باید و برای داناتر مرد، همپرسی اندر باید».(شایست و ناشایست،۱۳۶۹:۱۳۱)

مشورت در قرآن و متون دینی

قرآن به عنوان بزرگترین کتاب راهنمای بشر به این امر مهم توصیه کرده و برآن تاکید دارد و آن را واجب می داند. چنانکه یکی از نویسندگان در توضیح آیه ۳۸ سوره شوری می نویسد: «شورا عبارت است از جستجوی دیدگاه‌های گوناگون و آرای متفاوت برای دست یابی به رأی صائب و دیدگاه مناسب وحکم این امر وجوب است؛ زیرا خدای متعال آن را از صفات مؤمنان برشمرده و در میان بعضی واجبات از آن یاد فرموده است از این رو آیه سیاقا و اتصافا بر وجوب شورا دلالت می کند». (حسینی شیرازی،۱۳۸۷:۲۷)

در جایی دیگر خداوند حتی به پیامبر(ص) نیز امر به مشورت می کند «وشاورهم فی الامر فإذا عزمت فتوکل علی الله ان الله یحب المتوکلین: وبا آنان مشورت کن و چون تصمیم گرفتی بر خدا توکل کن؛ زیرا خداوند توکل کنندگان را دوست دارد». (آل عمران(۳)آیه ۱۵۹) «بنابراین مشورت برای بندگان خدا نعمت و رحمتی است که از رهگذر آن وحدت و یکپارچگی آنان حفظ می‌شود و به برکت آن برجستگان وشایستگانی پرورش می‌یابند و در جامعه ظهور می‌کنند». (حسینی شیرازی،۱۳۸۷:۱۹) «این مشورت موجب تشویق و انبساط خاطر کسانی است که طرف شور پیامبر قرار گرفته اند». (طیب،۱۳۷۴:۴۰۹) مشورت پیامبر با مردم پیامدهای مثبت بسیاری دارد. ازجمله: «پیامبر مشورت می‌کند برای آنکه عمل او به صورت سنت حسنه در میان مردم باقی بماند...از افراد برجسته و ممتاز دلجویی می شود». (رازی،۱۳۸۲:۱۲۶)

اهمیت مشورت از دیدگاه قرآن به اندازه‌ایست که در حدود۱۴۰۰سال پیش، قبل از طرح نظریه‌ها و روشهای تربیتی و روانشناسی امروزی در خصوص تربیت فرزندان، به زن و مرد توصیه می‌کند که در مسائل مربوط به فرزندان با هم مشورت کنند. «فان اراد فصالا عن تراض منهما و تشاور فلا جناح علیهما وان اردتم ان تسترضوا اولادکم فلا جناح علیکم اذا سلمتم ما اتیتم بالمعروف واتقواالله واعلموا ان الله بما تعمل ون بصیر». (بقره(۲)آیه ۲۳۳) «قرآن کریم در این آیه پدران و مادران را به مشورت خواهی و مشورت دهی در مسائل مربوط به طفل شیرخواره که از جزئی ترین مسائل تربیتی است فرا می خواند». (حسینی شیرازی،۱۳۸۷:۱۷)

علاوه بر قرآن در احادیث و روایات بسیاری از پیامبر(ص) و ائمه اطهار می توان به اهمیت، فواید و وجوب مشورت پی برد. از رسول خدا(ص) روایت شده است که فرمودند: «من اراد امرا فشاور فیه وقضی هدی لارشدالامور.هرکس قصد انجام دادن کاری را داشته باشد و پس از مشورت عزم خود را جزم کند به بهترین و صحیح ترین امور راه خواهد برد». (السیوطی، ۱۴۰۴: ۱۰) هچمین از ایشان نقل است که: «ماتشاور قوم الا هدوا لارشد امرهم.هرگروهی که در امور خود مشورت کرد به بهترین راه‌ها دست یافت». (مجلسی،ج۷۵، ۱۰۵:۱۴۰۳) در روایتی دیگر از ایشان آمده است که: «لاوحده اوحش من العجب ولامظاهره اوثق من المشاوره. هیچ تنهایی وحشتناک تر از خودپسندی و هیچ تکیه‌گاه و پشتیبانی استوارتر از مشورت نیست». (حویزی، ۴۰۴:۱۳۸۳)

بسیاری از روایات ائمه اطهار نیز بر لزوم و فواید مشورت دلالت دارد:

مشورت از نظر امام علی(ع) چشمه هدایت است.قال علی(ع):«الاستشاره عین الهدایه وقد خاطر من استغنی برایه. مشورت چشم هدایت است وآنکس که با رای خود احساس بی نیازی کند به کام خطرها می افتد». (نهج البلاغه،۱۳۸۲ :حکمت۲۱۱)

همچنین فرموده‌اندکه «لا غنی کالعقل ولا فقر کالجهل ولا میراث کالادب ولا ظهیر کالمشاوره.هیچ ثروتی چون عقل وهیچ فقری چون نادانی و هیچ ارزشی چون ادب وهیچ پشتیبانی چون مشورت نیست». (همان:حکمت۵۴)

مشورت در حیطه ادب فارسی بسیار گسترده است و شاعران و نویسندگان فارسی زبان به طور چشم گیری به این مهم پرداخته اند، چنانکه در متون حماسی به خصوص شاهنامه فردوسی در سطوح کلان سیاسی، در متون تعلیمی در ابعاد مختلف زندگی و در ادبیات سیاسی با آثاری مثل کلیله و دمنه نظرات و دیدگاه‌های خود را در مورد مشورت مطرح کرده اند.

مشورت وبازتاب آن در کلیله و دمنه

مشورت به عنوان یکی از مهم ترین ارکان زندگی اجتماعی در کلیله و دمنه بازتاب نسبتا گسترده‌ای دارد. نکته جالب و قابل توجه اینجاست که در جایی نویسنده مشورت را تعریف می‌کند «پوشیده نماند که مشاورت برانداختن رای هاست و رای راست به تکرار نظر و تحسین سر حاصل آید». (منشی،۲۱۰:۱۳۸۸)

در کلیله و دمنه مشورت به گونه های مختلف بازتاب یافته که بطور کلی می‌توانیم آن را در دو گونه اصلی جای دهیم:

ا. مشورت در معنای خاص آن که گونه رسمی مشورت به شمار می‌رود و شرایط مشورت اعم از مشاور، محفل مشورت، مشورت گیرنده و...در آن ذکر شده است. بخش قابل توجهی از موارد مشورت در کلیله و دمنه در این دسته از مشورت جای می‌گیرد.

۲. مشورت در معنای عام آن، یعنی دادن هرگونه اطلاعات و پند ونصیحت به فرد دیگری که به آن نیاز دارد و شامل درد دل، نصیحت، پیروی از راهبران و ...می شود. ما در این مقاله به بحث مشورت در معنی خاص آن پرداخته‌ایم.

نحوه برگزاری جلسات مشورتی

از آن جا که بیشتر حکایت‌های کلیله و دمنه در خصوص آداب مملکت داری است، تشکیل جلسات مشورتی برای پیشرفت امور و یا مقابله با دشمنان و معاندان در آن طبیعی است، اما بنا به ضرورت و شرایط نوع جلسات شورا تفاوت دارد که به طور کلی این جلسات را می‌توانیم به دو نوع تقسیم کنیم:

۱. جلسات عمومی

جلسات شور گاهی عمومی و همگانی است، در این جلسات علنا اعلام شور می شود وهمه حق رأی دارند و می‌توانند به راحتی نظر خود را بیان کنند. اینک به ذکر شواهدی در این خصوص می‌پردازیم:

الف) در باب بوف و زاغ وقتی بومان به گروه زاغان شبیخون می‌زنند و پیروز هم می‌شوند، چنین می‌خوانیم: «ملک زاغان لشکر را جمله کرد و گفت دیدید شبیخون بوم ودلیری ایشان؟و امروز میان شما چند کشته و مجروح و پرکنده و بال گسسته است...در این کار تأمل کنید و وجه مصلحت بازبینید».(همان:۲۰۴)

ب) در حکایت خرگوش و ماه، ملک خرگوشان در یک جلسه عمومی مشورت از حاضران می‌خواهد تا هر کس صاحب رأی و نظری است، نظر خود را بیان کند: «ملک گفت: هر که در میان شما کیاستی و دهائی دارد باید که حاضر شود تا مشاورتی فرماییم که امضای عزیمت پیش از مشورت از اخلاق بزرگان نیست». (همان:۲۱۴)

۲. جلسات خصوصی

علاوه بر جلسات عمومی که ذکر آن گذشت، گاهی به جلسات کاملا سری و مخفیانه بر می‌خوریم، بدین صورت که شرایط ایجاب می کند جلسه مشاوره در خلوت و بدون حضور دیگران تشکیل گردد، حفظ شأن ومقام پادشاه وفرد مشورت گیرنده، مصالح حکومتی وقومی ومسائل امنیتی را می‌توان از عمده دلایل سری بودن این جلسات دانست. البته گاهی این جلسات مشورتی با یک فرد است و گاهی با گروهی از نخبگان و برگزیدگان.

در کلیله و دمنه نیز در این خصوص آمده است که: «اسرار ملوک را منازل متفاوت است، بعضی آن است که دو تن را محرم آن نتوان داشت و در بعضی جماعتی را شرکت شاید داد

وسرک ما کان عند امری وسر الثلاثه غیر الخفی». (همان:۲۱۲)

مفهوم بیت این است که: راز تو آن چیزی است که نزد یک نفر باشد و رازی که سه نفر آن را بدانند دیگر راز نیست.

الف) در باب بوف و زاغ وقتی ملک زاغان از مشاور خود در مورد جنگ با بوم‌ها مشورت می خواهد، مشاور می گوید: «و چون مرا در این مهم عز مشورت ارزانی داشت می خواهم که بعضی جواب در جمع گویم و بعضی در خلا». (منشی،۱۳۸۸:۲۰۹)

ب) در حکایت طیطوی و وکیل دریا، زمانی که دریا بچگان طیطوی را با موج خود می برد، طیطوی نر برای چاره جویی به نزد بزرگان هر صنف می رود تا با آنها مشورت کند. «در حال به نزدیک دیگر مرغان رفت و مقدمان هر صنف را فراهم آورد و حال بازگفت و در اثنای آن یاد کرد که اگر همگان دست در دست ندهید و در تدارک این کار پشت در پشت نه‌ایستید وکیل دریا را جرأت افزاید». (همان:۱۳۰)

پ) در حکایت بوم و مرغان آمده است که : «جماعتی مرغان فراهم آمدند و اتفاقی کردند بر آنکه بوم را بر خویشتن امیر گردانند در این محاورت خوضی داشتند، زاغی از دور پیدا شد. یکی از مرغان گفت: توقف کنیم تا زاغ برسد، در این کار از او مشاورتی خواهیم که او هم از ماست و تا اعیان هر صنف یک کلمه نشوند آن را اجماع کلی نتوان شناخت». (همان:۲۱۲)

اینک به بررسی وتحلیل بازتاب مشورت، ابعاد و انواع آن در کلیله و دمنه می‌پردازیم. کلیله و دمنه بیشتر به مشورت در حوزه حکومتی و سیاسی پرداخته است، بنابراین شواهد مشورتی به دست آمده بیشتر در باره آداب مملکت داری شاهان و امیران است و البته در

کنار مسائل سیاسی و حکومتی تا حدودی به مشورت در زندگی اجتماعی نیز توجه داشته است.

موارد مشورت

یکی از مهم ترین نکاتی که در بحث مشورت در کلیله و دمنه مطرح است، بررسی مواردی است که مشورت در آن زمینه صورت می گیرد. این موارد در کلیله و دمنه عبارتند از:

۱. انتخاب کارگزاران

با توجه به نقش مهم کارگزاران در قدرت وضعف حکومت، شاهان و وزرا قبل از انتخاب آنها مشورت می کرده اند تا خللی در امر حکومت وارد نشود.

مثلا در باب شیر و گاو، شیر بعد از مشاورت با اطرافیان، گاو را جزو امنا ونزدیکان خود قرار می دهد: «شیر فرمود اینجا مقام کن که از شفقت و اکرام ومبرت ما نصیبی تمام یابی...وشیر اورا به خویشتن نزدیک گردانید و در اعزاز و ملاطفت اطناب و مبالغت نمود...و پس از تامل و مشاورت و تدبر واستخارت او را مکان اعتماد و محرم اسرارخویش گردانید». (منشی،۱۳۸۸:۹۴)

۲. مقابله با دشمنان

مشورت برای مقابله با دشمنان گاهی اوقات برای نابودی آنان، گاهی برای کینه جویی وگاهی نیز برای توطئه و دسیسه چینی صورت می گرفته است. اینک به ذکر نمونه‌هایی در این خصوص می‌پردازیم:

-توطئه و دسیسه چینی

الف) در باب شیر و گاو و حکایت دو شریک، شریک دانا که زر را ربوده بود نزد پدر رفت تا ازاو بخواهد در تنه درخت پنهان شود و از جانب درخت به نفع او سخن بگوید تا برای قاضی ثابت شود که او دزد نیست. پدرش در ابتدا قبول نکرد ولی حرص مال و دوستی فرزند باعث شد در توطئه ودسیسه پسرش شریک شود. روز بعد همان کاری را کردند که قرار گذاشته بودند، قاضی متوجه شد و دستور داد درخت را آتش بزنند: «وپیر از این جهان فانی به دار نعیم گریخت.

ما للرجال وللکیاد؟وانما یعتده النسوان من عاداتها». (منشی،۱۳۸۸:۱۳۷)

«مردان را با فریب و حیله چه کاراست؟درحالی که زنان، آنان را (فریب و حیله)فقط از ویژگی های خویش به حساب می آورند». (تقیه،۱۳۸۱:۵۸)

ب) در حکایت شغال و شیر اشتری وارد بیشه شیر شده و بنا به در خواست شیر درآن بیشه می‌ماند. روزی شیر برای شکار با پیلی درگیر می‌شود ولی موفق نمی‌شود و مجروح و نالان باز می‌گردد. پس از روزها که بدون غذا سپری کردند شیر به گرگ، زاغ و شگال که آنها نیز چند روز بی غذا بودند گفت: «می‌بینید در این نزدیکی صیدی تا من بیرون روم و کار شما ساخت گردانم؟ ایشان در گوشه‌ای رفتند و با یکدیگر گفتند: در مقام این اشتر ما را چه فایده؟ نه ما را به او إلفی و نه ملک را از او فراغی. شیر را بر آن باید داشت تا او را بکشد تا حالی طعمه او فرونماند و چیزی به ما رسد». (منشی،۱۳۸۸ :۱۲۶-۱۲۵)

ج) در داستان شیر وشغال اطرافیان شیر برای شغال توطئه کرده و غذای شیر را در خانه او پنهان کرده بودند. بعد از اینکه غذای ملک را در خانه او یافتند. گرگی از نزدیکان شیر «پیشتر رفت و گفت چون ملک را زلت این نابکار روشن گشت زود به حکم سیاست تقدیم فرماید که اگر این باب را مهمل گذارد بیش گناهکاران از فضحت آن نترسند». (همان:۳۱۷)

-کینه جویی و انتقام

الف) در حکایت طیطوی و وکیل دریا زمانی که دریا بچگان طیطوی را با موج خود می‌برد، طیطوی نر برای چاره جویی و انتقام از وکیل دریا به نزد دیگر مرغان می‌رود: «در حال به نزدیک دیگر مرغان رفت و مقدمان هر صنف را فراهم آورد و حال بازگفت و در اثنای آن یادکرد که اگر همگان دست در دست ندهید و در تدارک این کار پشت در پشت نه ایستید وکیل دریا را جرأت افزاید». (همان:۱۳۰)

-نابودی دشمنان

نابودی دشمنان به خصوص در حیطه حکومتی وسیاسی نیازمند مشورت و همفکری افراد آگاه و مطلع دارد.

الف) در داستان زاغ و مار، زاغ شکایت مار را که بچه هایش را می‌خورد به به شگال کرد و گفت: «می خواهم که چون مار در خواب شود ناگاه چشم‌های جهان بینش برکنم تا در مستقبل نور دیده و میوه دل من ازقصد او ایمن گردد». شگال گفت: «این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که در آن خطری نباشد». (همان:۱۰۲-۱۰۱)

دمنه وقتی برای دسیسه چینی علیه شنزبه به نزد شیر می‌رود به او می‌گوید که شنزبه قصد توطئه دارد. «چون دمدمه دمنه در شیر اثر کرد، گفت: در این کار چه می بینی؟ جواب داد که چون خوره در دندان جای گرفت از درد او شفا نباشد مگر به قلع...و دشمن که به مدارا و ملاطفت به دست نیاید و تمرد او به تودد زیادت گردد ازو نجات نتواند بود مگر به ترک صحبت او بگوید». (همان:۱۱۷)

۳. انتخاب پادشاه وامیر

یکی از موارد مهمی که با مشورت بزرگان و وزرا صورت می‌گرفته، انتخاب پادشاه یا امیر بوده است. در کلیله و دمنه در باب بوف و زاغ و در حکایت بوم و مرغان آمده است که: «جماعتی مرغان فراهم آمدند و اتفاقی کردند برآن که بوم را بر خویشتن امیر گردانند. در این محاورت خوضی داشتند. زاغی از دور پیدا شد. یکی از مرغان گفت توقف کنیم تا زاغ برسد، در این کار از او مشاورتی خواهیم که او هم از ماست و تا اعیان هر صنف یک کلمه نشوند آن را اجماع کلی نتوان شناخت. چون زاغ بدیشان پیوست مرغان صورت حال بازگفتند و در آن اشارتی طلبیدند». (همان:۲۱۲)

۴. تصمیم گیری برای مصالح قومی وقبیله‌ای

در تصمیم گیری برای مسائل مربوط به قوم و قبیله عموما همه افراد قبیله شرکت داشته‌اند ویا بزرگانی به نمایندگی از اعضای قبیله تصمیمات کلی ونهایی را می‌گرفته اند. چنانکه در باب بوف و زاغ در حکایت خرگوش وماه، ملک پیلان با تمام خدم وحشم برای تأمین آب قبیله خود به چشمه‌ای می‌رود که محل زندگی خرگوشان بود، ادامه سخن در کلیله و دمنه چنین است: «ولابد خرگوش را از آسیب پیل زحمتی باشد واگرپای برسر ایشان نهد گوش مال تمام باشد. درجمله سخت از ایشان مالیده وکوفته گشتند و دیگر روز جمله پیش ملک خود رفتند و گفتند: ملک می‌داند حال و رنج ما از پیلان، زودتر تدارک فرماید که ساعت تا ساعت بازآیند و باقی را زیر پای بسپرند». (همان:۲۱۳)ملک خرگوشان هم از همه افراد خواست تا هرکه کیاست و تدبیری دارد بیان کند.

۵. مخالفت ودشمنی

اهمیت مشورت به قدری است که حتی اظهار مخالفت ودشمنی هم باید با مشورت صورت بگیرد. در کلیله و دمنه ذیل حکایتی آمده است که زاغ بعد از مخالفت با امیری بوم خود

را سرزنش می‌کند که چرا قبلا باکسی مشورت نکرده است و می‌گوید: «اگر خرد داشتمی با کسی مشورت کردم ...و فضاحت هرچه دورتر باشد». (منشی،۱۳۸۸:۲۳۵)

افراد مورد مشورت

انتخاب مشاور دانا و شایسته تاثیر بسزایی در نتیجه عملی که مشورت در آن انجام گرفته دارد. هرچه مشاور داناتر باشد فرد مشورت گیرنده نیز در امور خود موفقیت‌های بیشتری کسب می‌کند. مشاوران در کلیله و دمنه از گروهها و طبقات مختلف انتخاب می‌شده‌اند که اینک به ذکر مهمترین آنها می‌پردازیم:

۱. وزرا

وزرا از جمله مهم‌ترین کسانی هستند که می‌توان از آنها به عنوان مشاوران حکومتی نام برد. هر پادشاه که به حکومت می‌رسید باید وزرایی برای خود انتخاب می‌کرد که با مشاورت آن‌ها کشور را اداره کند، به همین دلیل شاهان سعی می‌کردند وزرا را از بین افراد کاردان و صاحب نظر انتخاب کنند. اینک به ذکر چند نمونه در این خصوص می-پردازیم:

الف) در مقدمه باب بوف و زاغ آمده است: «پادشاه اگرچه از دستور خویش در اصابت رای زیادت باشد و در همه ابواب بر وی مزیت ورجحان دارد به اشارت او فواید بیند». (همان:۱۹۹)

ب) در باب پادشاه و برهمنان رای در مورد خصلت‌های پسندیده با پادشاهان از برهمن سؤال می‌پرسد و برهمن در پاسخ می‌گوید که پادشاه «اگر بر حسب هوا در کاری مثال دهد و جانب مصلحتی را بی رعایت گذارد به رای وزرا ومعینان و لطف و رفق ایشان، آن مهم نیز مکفی گردد و تدارک آن در حیز تعذر نماند». (همان:۳۴۸)

پ) در باب بوف و زاغ ملک زاغان وقتی می‌خواهد در مورد جنگ با بوم‌ها تصمیم گیری کند با وزرای خود مشورت می‌کند. یکی از وزرا می‌گوید: «در این کار تامل باید کرد و در فراز و نشیب آن نیکوتر بنگریست که پادشاهان را به رای ناصحان آن اعراض آید که به عدت بسیار و لشکر انبوه ممکن نباشد و رای ملوک به مشاورت وزیران ناصح زیادت نور گیرد چنانکه آب دریا را به مدد جوی ها مادت حاصل آید ». (همان:۲۰۸)

۲. خواب گزاران

پادشاهان هر حکومتی خواب گزارانی داشته اند که وظیفه تعبیر خواب پادشاه را بر عهده داشته و هرگاه پادشاه خوابی می‌دیده که باعث نگرانی او بوده خواب گزارن را به حضور می‌خواسته تا تعبیر خواب خود را بداند. چنانکه در باب پادشاه و برهمنان در حکابت دشمنی شاه هند و قوم او پادشاه هند یک شب خوابی می‌بیند بر اثر آن بسیار آشفته می‌شود «شبی به هفت کرت هفت خواب هایل دید که به هریک از خواب درآمد، چون از خواب بازپسین درآمد از آن خواب‌ها بهراسید و همه شب در غم آن نالید و چون مار دم بریده و مردم کژدم می‌طپید. چندانکه نقاب ظلمت از جمال صبح جهان آرای بگشاد ...برخواست و براهمه را بخواند و تمامی آنچه دیده بود با ایشان بگفت». (همان:۳۵۰)

۳. حکیمان و خردمندان

مشورت همیشه به منظور رسیدن به نتیجه مطلوب صورت می‌گیرد، از این رو مشورت گیرنده باید بهترین مشاور را انتخاب کند تا به بهترین نتیجه ممکن دست یابد. عالمان بهترین گزینه به عنوان مشاور هستند چرا که به واسطهٔ علم خود احاطه بیشتری بر مسائل دارند و از قدرت تجزیه و تحلیل بالایی برخوردارند.

الف) در حکایت بوف و زاغ آمده است که: «هر که بی اشارت ناصحان و مشاورت خردمندان در کارها شرع کند در زمره شریران معدود گردد و به نادانی و جهالت منسوب شود». (همان:۱۲۱-۱۲۰)

ب) در داستان دشمنی شاه هند وقوم او پس از اینکه پادشاه در راستی و درستی برهمنان که خواب او را تعبیر کرده بودند شک می‌کند، ایراندخت همسرش به او می‌گوید که با کاریدون حکیم مشورت کند: «گفت کاریدون حکیم بر جای است هر چند اصل او به براهمه نزدیک است اما در صدق و دیانت بر ایشان راجح است و حوادث عالم بیشتر پیش چشم دارد». (همان:۳۶۲)

۴. بزرگان و رؤسای قبایل

بزرگان و رؤسای قبایل علاوه بر اینکه طرف مشورت پادشاه هستند و از طرف مردم تصمیم می گیرند، افراد جامعه نیز برای انجام امور مهم خود با آنان مشورت کرده و نظر خواهی می‌کنند.

الف) در حکایت طیطوی و وکیل دریا زمانی که دریا بچگان طیطوی را با موج خود می‌برد، طیطوی نر برای چاره اندیشی به نزدیک مرغان می‌رود. «در حال به نزدیک دیگر مرغان رفت و مقدمان هرصنف را فراهم آورد و حال بازگفت». (همان:۱۳۰)

ب) وجود بزرگان و رؤسای قبایل درجلسات شورا به قدری اهمیت داشته که حتما همه آنها باید حضور می‌داشتند و حتی غیبت یک نفر باعث می‌شده که نتوانند در مورد موضوع مورد مشورت تصمیم نهایی و قطعی بگیرند. در حکایت بوم و مرغان «جماعتی مرغان فراهم آمدند و اتفاقی کردند برآنکه بوم را بر خویشتن امیر گردانند. در این محاورت خوضی داشتند. زاغی از دور پیداشد. یکی از مرغان گفت توقف کنیم تا زاغ برسد در این کار از او مشاورتی خواهیم که او هم از ماست و تا اعیان هر صنف یک کلمه نشوند آن را اجماع کلی نتوان شناخت». (همان:۲۱۲)

۵. زنان

نکته جالبی که در کلیله و دمنه به چشم می خورد، برخلاف عقیده بسیاری از مردم که مشورت با زنان را نکوهیده می دانند و مردها را از مشورت با آنان منع می‌کنند، این است که در موارد متعددی شخصیت‌های حکایات با زنان مشورت می کنند، از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) وقتی قاضی از دمنه خواست که به جرمش اعتراف کند دمنه گفت بدون سند و مدرک نمی توانید مرا محکوم کنید و «بر تهمت چیرگی نمودن در دنیا بی خیر و منفعت و با وبال و تبعت است تمامی این فصول بر جای نوشتند وبه نزدیک شیر فرستاد، مادر را بنمود » (همان:۱۴۸) مادر شیر وقتی مکر و حیله دمنه را دید تصمیم گرفت آنچه را که از پلنگ مبنی بر گناه کار بودن دمنه شنیده است به شیر بگوید .

ب) در باب بازجست کار دمنه پلنگ سخنان کلیله و دمنه را می‌شنود و متوجه می‌شود که دمنه علیه شنزبه دسیسه چینی کرده و شنزبه بی‌گناه است. «چون پلنگ این فصول تمام بشنود به نزد مادر شیر رفت و از وی عهدی خواست که آنچه گوید مستور ماند و پس از وثیقت و تاکید آنچه شنوده بود باز گفت و مواعظ کلیله و اقرار دمنه مستوفی تقریر کرد». (همان:۱۴۵)

پ) در داستان دشمنی شاه هند و قوم او براهمه در تعبیر خواب پادشاه به او گفته بودند که باید برای حفظ ملک و جان خود، فرزندان، همسر، وزیر، پیلان و شتر خود را

بکشد و شمشیر خود را بشکند و با آنها مدفون کند. پادشاه این موضوع را با همسر خود در میان گذاشت و از او مشورت خواست «همسرش گفت: ملک را این یاد می‌باید داشت که براهمه او را دوست ندارند و شایان تدبیر و مشورت نشوند». (همان:۳۶۱)

ت) دیدگاه کلیله و دمنه در همه موارد نسبت به مشورت با زنان مثبت است به جز در حکایتی که در باب باخه و بوزینه آمده است که باخه و بوزینه‌ای با یکدیگر دوستی داشتند «مثلا چون یک جان بودند در دو تن و یک دل در دو سینه ». (همان:۲۴۹) مدتی بود که باخه به سبب دوستی با بوزینه از خانه دور بود، زن باخه برای پایبند کردن همسرش در خانه با خواهر خوانده خود مشورت می‌کند «پس هر دو رای در هم بستند هیچ حیلت و تدبیر ایشان را واجب تر از هلاک بوزینه نبود و او خود را به اشارت خواهر بیمار ساخت و جفت را استدعا کرد و از ناتوانی اعلام کرد». (همان:۲۴۹) وقتی باخه آمد خواهر خوانده زن به او گفت تنها علاج بیماری او دل بوزینه است. باخه هم برای نجات جان همسر قصد کشتن بوزینه را کرد .

قابل ذکر است که همه این افراد و گروه ها از ارزش و اعتبار یکسانی برخوردار نبوده‌اند و برخی از آنها مانند وزرا و خواب گزاران، مشاوران رسمی حکومت بودند که در غالب امور مورد مشورت قرار می‌گرفته‌اند که می‌توانیم از آنها به عنوان مشاوران ویژه یادکنیم. در باب بوف و زاغ به گروه ویژه‌ای از مشاوران اشاره می‌کند که کارشان تصمیم گیری و پیدا کردن راه حل برای مشکلات است «در میان زاغان پنج زاغ بود به فضیلت رای و مزیت عقل مذکور و به یمن ناصیت و اصابت تدبیر مشهور و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت و مشاورت ایشان کردندی و در حوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی و ملک رای ایشان مبارک داشتی و در ابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی». (همان:۲۰۴)

ویژگی های مشاور

مشاور با توجه به نقش مهمی که در امور حکومتی و زندگی افراد دارد باید واجد شرایطی باشد تا بتواند به مشورت گیرنده کمک کند. اینک به بررسی ویژگی هایی مشاور - که در کلیله و دمنه به آنها تصریح شده است - می‌پردازیم:

۱. ابتکار نظر

یکی از مهم ترین ویژگی های مشاور داشتن ابتکار نظر است تا بتواند متناسب با موضوع مورد مشورت بهترین نظر را ارائه دهد. داشتن ابتکار نظر و ایده‌های خلاق و بدیع، مشاور را سرآمد دیگران می‌کند تا در مواقع مشورت جز با مشاورت او کاری صورت نگیرد.

الف) در باب بوف و زاغ آمده که «در میان زاغان پنج زاغ بود به فضیلت رأی و مزیت عقل مذکور و به یمن ناصیت و اصابت تدبیر مشهور و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت و مشاورت ایشان کردندی و در حوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی و ملک رای ایشان را مبارک داشتی و در ابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی». (همان:۲۰۴)

۲. اخلاص ومناصحت

مشاور در صورت داشتن اخلاص و خیر خواهی است که می‌تواند آنچه را که فرد مشورت گیرنده می‌خواهد به او بگوید. مشاور در صورت نداشن اخلاص نه تنها نمی‌تواند مشورت گیرنده را به نتیجه مطلوب برساند بلکه اورا با مشکل نیز روبه رو خواهد کرد.

الف) در کلیله و دمنه در این زمینه آمده است که«پادشاهان را به رای ناصحان آن اعراض حاصل آید که به عدت بسیار و لشگر انبوه ممکن نباشد و رای ملوک به مشاورت وزیران ناصح زیادت نورگیرد». (همان:۲۰۸)

ب) در باب بوف و زاغ، پس از پیروزی زاغان در برابر گروه بومان، ملک زاغان به خاطر نیک اندیشی زاغ مشاور به او می گوید: «کفایت این مهم و بر افتادن این خصمان به برکات رای و اشارت و میامن اخلاص و مناصحت تو بود». (همان:۲۴۲)

۳ . دور اندیشی

یکی از مهم ترین ویژگی‌های یک مشاور دوراندیشی اوست تا بتواند به واسطه آن تمام جوانب را در نظر بگیرد و بهترین تصمیم گیری را انجام دهد که درآینده موجب پشیمانی خود ودیگران نشود.

الف) در داستان زاغ و مار، زاغ از مار که بچه‌های او را می‌خورد به شگال شکایت می‌کند و می‌گوید: «می‌خواهم که چون مار در خواب شود ناگاه چشم‌های جهان‌بینش برکنم تا در مستقبل نور دیده و میوه دل من از قصد او ایمن گردد» شگال گفت: «این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خرمند قصد دشمن بر وجهی کند که در آن خطر نباشد». (همان:۱۰۲-۱۰۱)

۴. مورد اعتماد بودن (موتمن)

مشاور باید با استفاده از عقل و رای درست صلاحیت خود را اثبات و اعتماد اطرافیان خود را جلب کند تا بتوانند در مواقع نیاز با خاطری آسوده به او مراجعه کنند و برای گرفتن مشاوره‌ای بهتر به راحتی اسرار خود را برای او فاش کنند. مورد اعتماد بودن مشاور در احادیث و روایات نیز مورد تأکید قرار گرفته است. پیامبر اکرم(ص) می‌فرمایند: « المستشار موتمن». (فروزانفر،۱۲:۱۳۴۷).

الف) در باب بوف و زاغ آمده‌است که: «در میان مشاوران پنج زاغ بود به فضیلت رای و مزیت عقل مذکور و به یمن ناصیت و اصابت تدبیر مشهور و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت و مشاورت ایشان کردندی و در حوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی و ملک رای ایشان را مبارک داشتی و در ابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی». (همان:۲۰۴)

ب) در باب بوف وزاغ، زاغ مشاور به ملک زاغان که از او برای جنگ با بوم‌ها مشورت می‌خواهد می‌گوید: «چاره نیست ملوک را از مستشار مؤتمن و گنجور امین که خزانه اسرار پیش وی بگشایند و گنج رازها به امانت و مناصحت بر وی سپارند...که پادشاه به اشارت او فواید بیند». (همان:۲۱۰)

۵. کارآزمودگی و تجربه داشتن

کار آزمودگی و داشتن تجربه مکمل عقل و خرمندی است و در انتخاب مشاور باید هر دو را ملاک قرار داد. رو به رو شدن با موقعیت‌های مختلف در زندگی، در انتخاب راهکار مناسب برای حل مشکلات تأثیر بسزایی دارد و امکان موفقیت را چند برابر می‌کند.

الف) در داستان شیر وشغال وقتی شیر از شغال می‌خواهد، در زمره ناصحان او درآید، شغال می‌گوید: «ملوک سزاوارند بدانچه برای کفایت مهمات انصار و اعوان شایسته گزینند و با این همه بر ایشان واجب است که هیچ کس را بر قبول عملی اکراه ننمایند...و زندگانی ملک دراز باد من عمل سران را کارهم و برآن وقفی و در آن تجربتی ندارم». (همان:۳۱۳)

ب) برهمن در مورد حلم که از صفات پادشاه است صحبت می‌کند و می‌گوید: «و اصل حلم مشاورت است با اهل خرد و حصافت و تجربت و ممارست و مجالست حکیمی مخلص و عاقلی مشفق». (همان:۳۴۶)

۶. دیانت و صداقت

در مواردی به دیانت و صداقت مشاور نیز اشاره شده است، از جمله در داستان دشمنی شاه هند و قوم او پس از این که پادشاه در راستی و درستی برهمنان که خواب او را تعبیر

کرده بودند شک می‌کند، ایراندخت؛ همسرش به او می‌گوید که با کاریدون حکیم مشورت کند و از تجربه او استفاده نماید «گفت کاریدون حکیم برجای است هرچند اصل او به براهمه نزدیک است اما در صدق و دیانت برایشان راجح است و حوادث عالم بیشتر پیش چشم دارد». (همان:۳۶۲)

۷. تعهد و مسئولیت

مشاور باید به قدری تعهد و مسئولیت داشته باشد که در مواقع مشاورت بهترین و درست ترین راهکار را در اختیار مشورت گیرنده قرار دهد.

الف) در بارهٔ این ویژگی مشاور در کلیله و دمنه آمده است: «از حقوق پادشاهان بر خدمتگزاران گزارد حق نعمت و تقریر ابواب مناصحت است و مشفق تر زیردستان اوست که در رسانیدن نصیحت مبالغت واجب بیند و به مراقبت جوانب مشغول نگردد». (همان:۱۱۳)

۸. خردمندی

در هر مشورتی اولین چیزی که مورد توجه قرار می‌گیرد، عقل و درایت مشاور است؛ چراکه در صورت خردمند نبودن مشاور نمی توان از او انتظار نظر صحیحی داشت، حتی ممکن است به زیان مشورت گیرنده بینجامد.

الف) در حکایت خرگوش وماه وقتی خرگوشان باآمدن پیلان به چشمه محل زندگیشان از آسیب آنها در امان نبودند نزد ملک رفتند تا چاره‌ای بیاندیشند «ملک گفت: هر که در میان شما کیاست و دهائی دارد باید که حاضر شود تا مشاورتی فرماییم که امضای عزیمت پیش از مشورت از اخلاق مقبلان خردمند دورافتد». (همان:۲۱۴)

ب) برهمن در مورد حلم که از صفات پادشاه است صحبت می‌کند و می‌گوید: «و اصل حلم مشاورت است با اهل خرد و حصافت و تجربت و ممارست و مجالست حکیمی مخلص و عاقلی مشفق». (همان:۳۴۶)

پ) در داستان زاغ و مار، زاغ شکایت مار را که بچه های اورا می خورد نزد شگال کرده بود، شگال به او گفت: «من تو را وجهی نمایم که برآن کار توانا گردی و سبب بقای تو و موجب هلاکت مار شود» زاغ گفت: «از اشارت دوستان نتوان گذشت و رای خردمندان را خلاف نتوان کرد». (همان:۱۰۵)

گاهی در کلیله و دمنه به مواردی برمی‌خوریم که یکجا به چندین صفت و ویژگی مشاور اشاره شده‌است و از مفاد آن بر می‌آید که اگر پادشاهی چنین وزیری داشته باشد به بقا و نمای سعادت هر دو سرای او می‌انجامد:

«مقرر است که سرمایه همه سعادت ها تقدیر آن سری است اما بقا و نمای آن به خرد و حصافت پادشاه و به اخلاص و مناصحت وزیر متعلق باشد که چون پادشاه حلیم و عالم باشد و رای زن حکیم و خردمند داشت که به سداد و غنا و نفاذ و مضا مذکور باشد و به تجربت و ممارست و نیک بندگی و شفقت مشهور در همه کار ها مظفر و منصور شود». (همان:۳۴۸)

اینک به ذکر افراد و گروههایی می‌پردازیم که در کلیله و دمنه مردم و حاکمان را از مشورت با آنها منع می‌کند:

۱. نا اهلان و بد سرشتان

هیچ فرد عاقل ومسئولیت پذیری ، با انسان لاابالی و بدسرشت مشورت نمی کند، چراکه چنین افرادی مقید به هیچ اصول انسانی و اخلاقی نبوده و علاوه بر ندادن رای و نظر درست، فرد مشورت گیرنده را دچارمشکل نیز می‌کنند. در ادامه به ذکر چند نمونه می-پردازیم:

الف) در حکایت شغال و شیر، اشتری وارد بیشه شیر شده وبنا به درخواست شیر در آن بیشه می‌ماند. روزی شیر با پیلی درگیر می‌شود و شیر مجروح ونالان برمیگردد. پس از روزها بدون شکار به گرگ و زاغ و شگال که بی برگ بودند گفت: «می بینید در این نزدیکی صیدی تا من بیرون روم و کار شما ساخته گردانم؟ ایشان در گوشه ای رفتند و با یکدیگر گفتند: در مقام این اشتر مارا چه فایده؟ نه ما را به او إلفی و نه ملک را از او فراغی. شیر را بران باید داشت تا اورا بکشد تا حالی طعمه او فرونماند وچیزی به ما رسد». (همان:۱۲۵-۱۲۴)

ب) پس از اینکه مکر وحیله برهمنان که خواب پادشاه را به نفع خود تعبیر کرده بودند، توسط کاریدون حکیم برملا می شود، کاریدون حکیم به پادشاه می‌گوید: «و در مستقبل باید که پادشاه نا اهلان را محرم اسرار ندارد وتا خردمندی آزموده نباشد در مهمی با او مشورت نفرماید و از مشارکت بی باک و بدگوهر براطلاق پرهیز کردن فرض شناسد». (همان:۳۶۶)

پ) دمنه به خاطر بدذاتی و بد سرشتی که دارد نمی تواند مقام گاو را در نزد شیر تحمل کند، به همین خاطر شیر را تحریک می‌کند به کشتن گاو. به شیر می‌گوید که شنزبه قصد توطئه دارد، شیر برای چاره جویی با او مشورت می‌کند. «چون دمدمه دمنه در شیر اثر کردگفت: در این کار چه می بینی؟ جواب داد که چون خوره در دندان جای گرفت از درد او شفا نباشد مگر به قلع و طعامی که معده از هضم و قبول آن امتناع نمود و غشیان وتهوع کشید از رنج او خلاص صورت نبندد مگر به قذف؛ و دشمن که به مدارا و ملاطفت به دست نیاید و تمرد او به تودد زیادت گردد ازو نجات نتواند بود مگر به ترک صحبت او بگوید». (همان:۱۱۷)

۲. جاهلان

اولین و مهم ترین ویژگی یک مشاور خوب و مورد اعتماد خردمندی و آگاهی اوست. مشاوری که خردمند نبوده و از عقل بی بهره است، شایستگی مشورت را ندارد. چنانکه در حکایت غوک و مار، غوک برای چاره جویی از دست مار که بچه های اورا می خورد نزد پنج پایک رفت و از او، یکی ماهی چند بگیر و بکش و پیش سوراخ راسو تا جایگاه مار می‌فکن تا راسو یکان یکان می‌خورد چون به مار رسید تو را از جور آن باز رهاند، غوک بدین حیلت مار را هلاک کرد. روزی چند بر آن گذشت راسو را عادت بازخواست که خوکردگی بتر از عاشقی است. بار دیگر هم به طلب ماهی برآن سمت می رفت، ماهی نیافت، غوک را با بچگان جمله بخورد». (همان:۱۳۶)

در باب پادشاه و برهمنان، برهمن نیز در مورد حلم - که از صفات نیکوی پادشاه است - صحبت می کند و می گوید : «اصل حلم مشاورت است با اهل خرد و ممارست ومجالست حکیمی مخلص و عاقلی مشفق و تجنب از خائن غافل وجاهل موذی». (همان:۳۴۶)

۳. سست رأیان و بد اندیشان

در باب بوف و زاغ بعد از اینکه گروه بومان توسط زاغان به هلاکت می‌رسند، ملک زاغان می‌گوید: «موجب هلاکت بوم مرا بغی می‌نماید وضعف رأی وزرا». زاغ مشاور در پاسخ می‌گوید: «همچنین است که می‌فرماید، کم کسی باشد که ظفری یابد و در طبع او بغی پیدا نیاید ...و به وزیران رکیک رأی ثقت افزاید و به سلامت ماند». (همان:۲۳۷)

۴. بدخواهان و دشمنان

طبیعتا مشورت با بد خواهان و دشمنان نتایج نامطلوبی را در پی خواهد داشت. هیچ فرد عاقلی با بدخواه و دشمن خود مشورت نمی‌کند چرا که از دشمن انتظار راهنمایی صحیح داشتن دور از عقل است. در باب پادشاه و برهمنان، خوابگزاران که دشمن پادشاه بودند در تعبیر خوابش به او می‌گویند که باید برای حفظ زندگی و پادشاهی اش همسر، فرزند، وزیر و تمام چیزهای با ارزش خود را نابود کن. اما پادشاه حاضر به انجام این کار نمی‌شود و براهمه برای اقناع او می‌گویند: «بقا باد ملک را، أخوک من صدقک، سخن حق تلخ باشد...نصیحت مشفقان را بباید شنود وآن رامعتبر ساخت». پادشاه با همسر خود در این مورد مشورت می‌کند، همسرش به او می گوید: «ملک را این یاد می‌باید داشت که براهمه او را دوست ندارند...وشایان تدبیر و مشورت نشوند». (همان:۳۶۱)

همچنین در مقدمه باب بوف و زاغ آمده‌است که «برهمن گفت: خردمند به سخن دشمن التفات ننماید و رزق و شعوذه اورا در ضمیر نگذارد و هرچه از دشمن دانا و مخالف داهی تلطف و تودد بیش بیند در بد گمانی و خویشتن نگاه داشتن زیادت کند و دامن از او بهتر در چیند». (همان:۲۰۳)

در باب بوف و زاغ نیز آمده است که: «هر وزیر و مشیر که جانب مخدوم را تعظیم ننماید و در اشارت حق اعتماد نگذارد او را دشمن باید پنداشت و با چنین کسی تدبیر کردن برای مثال است که مردی افسون کند دیو یکی را بگیرد چون نیکو نتواند خواند و شرایط احکام دران نتوان آورد ،فرو ماند و دیو در وی افتد». (همان:۲۱۱-۲۱۰)

۵. افراد موذی

افراد موذی از اینکه دیگران را در رنج و بلا ببینند احساس خوشحالی می کنند و به همین خاطر مشورت با چنین افرادی دور از عقل بوده و جز رنج و عذاب حاصلی ندارد. در باب پادشاه و برهمنان، برهمن در مورد حلم که از صفات نیکوی پادشاه است می‌گوید: «اصل حلم مشاورت است با اهل خرد و ممارست ومجالست حکیمی مخلص و عاقلی مشفق و تجنب از خائن غافل وجاهل موذی». (همان:۳۴۶)

حقوق مشاور

با توجه به اینکه مشاور حاصل اندوخته‌های زندگیش را رایگان در اختیار مشورت گیرنده می‌گذارد، حقوقی دارد که باید از طرف مشورت گیرنده رعایت شود. از جمله این حقوق که در کلیله و دمنه به آن ها اشاره شده، می‌توان موارد زیر را نام برد.

۱. توجه و احترام به به رأی او

در چندین مورد در کلیله ودمنه به نوعی به احترام گذاشتن به رای و شخصیت مشاوران اشاره شده‌است، از جمله در باب بوف و زاغ به گروهی از زاغان اشاره می‌کند که به دلیل عقل و درایت، همه به نظرات آنها در امور خود اعتماد کرده و در چاره جویی برای مشکلات به آنها مراجعه می‌کنند. «در میان زاغان پنج زاغ بود به فضیلت رای و مزیت عقل مذکور و به یمن ناصیت و اصابت تدبیر مشهور و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت ومشاورت ایشان کردندی و در حوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی و ملک رای ایشان را مبارک داشتی و در ابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی». (همان:۲۰۴)

در جایی دیگر می‌گوید: «هر که نصیحت و خدمت کسی را کند که قدر آن نداند چنان است که بر امید ریع در شوره ستان تخم پراگند و با مرده مشاورت پیوندد و در گوش کر مادر زاد غم و شادی گوید و بر روی آب روان معما نویسد». (همان:۱۲۴-۱۲۳)

۲. احساس امنیت

مشاور در صورت نداشتن تأمین جانی نمی تواند صادقانه وراحت نظر خود را بیان کند و در این صورت هر دو طرف مشاوره نتیجه دلخواه را نخواهند گرفت. به عنوان نمونه در باب شیر و گاو وقتی دمنه برای دسیسه چینی علیه گاو، نزد شیر می‌رود به شیر می‌گوید: «هر سخن که از سماع آن شنونده را کراهیت آید بر ادای آن دلیری نتوان کرد مگر که به عقل و تمییز شنونده ثقتی تمام باشد خاصه که منافع و فواید آن بدو بازگردد. چه گوینده را در آن ورای گذارد حقوق تربیت و تقریر و لوازم مناصحت، فایده‌ای دیگر نتواند بود و اگر از تبعت آن بجهد کار با نام بل فتح تمام باشد». (همان:۱۰۸)

در حکایت بوزینگان وکرم شب‌تاب، آنجا که بوزینگان کرم شب تابی را می‌یابند و برآن هیزم می‌نهند و می‌دمند تا آتش درگیرد، مرغی روی درخت آنها را می‌بیند و می‌گوید که آن آتش نیست، به او توجهی نمی‌کنند. در این حین مردی به آنجا می‌رسد و به مرغ می‌گوید که خودت را خسته نکن، آنها به گفتار تو توجهی نمی‌کنند «تو رنجور گردی و در تقویم تهذیب چنین کسان سعی پیوستن همچنان است که شمشیر بر سنگ آزماید و شکر در زیر آب پنهان کند. مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرود آمد تا بوزینگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند، بگرفتند و سرش را جدا کردند». (همان:۱۳۴) ملاحظه

می‌شود که در اثر نادانی بوزینگان نه تنها حقوق مشاور رعایت نمی‌شود بلکه سرش را هم در ازای این خیرخواهی از دست می‌دهد.

فواید مشوت

طبیعتا مشورت نتایج خوبی، مخصوصا برای مشورت گیرنده در بر دارد، چرا که باعث باروری عقل‌ها می‌شود و ما را در دانش و تجربیاتی که دیگران سال‌ها اندوخته‌اند شریک می‌کند. در باب بوف و زاغ، مشاور ملک زاغان در مورد فواید مشورت با ملک سخن می‌گوید و این مثال را برای او می‌آورد: «و ایزد تعالی که پیغامبر را علیه السلام مشورت فرمود نه برای آن بود تا رای او را که به إمداد الهام ایزدی و فیض الهی مؤید بود و تواتر وحی و اختلاف روح الأمین علیه السلام بدان مقرون، مددی حاصل آید، لکن این حکم برای بیان منافع و تقریر فواید مشورت نازل گشت تا عالمیان بدین خصلت پسندیده متحلی گردند». (همان:۲۱۰) اینک به برخی از فواید مشورت که در کلیله و دمنه به آن ها اشاره شده است می‌پردازیم:

۱. بهره مندی از اندیشه مشاور

در باب بوف و زاغ مشاور به ملک زاغان که از او در مورد جنگ با بوم‌ها مشورت می‌خواهد، می‌گوید: «چاره نیست ملوک را از مستشار مؤتمن و گنجور امین...که پادشاه اگرچه از دستور خویش در اصابت رای زیادت باشد و در همه ابواب بر وی مزیت و رجحان دارد به اشارت او فواید بیند، چنانکه نور چراغ ». (همان:۲۱۰)

در همین باب ملک زاغان وقتی می‌خواهد در مورد جنگ با بوم‌ها تصمیم گیری کند، با وزرای خود مشورت می‌کند. یکی از وزرا می‌گوید: «در این کار تأمل باید کرد و در فراز و نشیب آن نیکو تر بنگریست که پادشاهان را به رای ناصحان آن اعراض حاصل آید که بعدت بسیار و لشگر انبوه ممکن نباشد و رای ملوک به مشاورت وزیر ناصح زیادت نور گیرد، چنانکه آب دریا را به مدد جوی ها مادت حاصل آید». (همان:۲۰۸)

۲. در امان ماندن از دشمنان و بلا و خسارت

هر پادشاهی که مشورت با آگاهان و مشاوران لایق را در اولویت تصمیم گیری‌های خود قرار دهد نه تنها خود در همه امور موفق و منصور می‌شود بلکه فرصت نفوذ و تسلط را از دشمنان نیز می‌گیرد. به عنوان مثال در باب پادشاه و برهمنان ، وقتی برهمن در مورد حلم پادشاه صحبت می‌کند، می‌گوید: «هر پادشاه که همه ادوات ملک مجتمع باشد

چنانکه نه در هنگام نه در هنگام عفو وحلم متابعت هوا جایز شمارد و نه در وقت عقوبت و خشم مطاوعت شیطان روا بیند و بنای اوامر ونواهی او بر بنلاد تأمل و مشاورت آرامیده باشد، ملک او از استیلای دشمنان مصون ماند و از تسلم خصم مسلم». (همان:۳۴۷)

در باب بوف و زاغ ملک زاغان پس از پیروزی در برابر گروه بومان به خاطر نیک اندیشی زاغ مشاور، به او می‌گوید: «کفایت این مهم و برافتادن این خصمان به برکات رای واشارت و میامن اخلاص و مناصحت تو بود». (همان:۱۴۱)

۳. عامل سعادت و پیشرفت

در باب بوف و زاغ آمده است که: «هر که از شعاع عقل غریزی بهرومند شد واستماع سخن ناصحان را شعارساخت، اقبال او چون سایه چاه پایدار باشد نه چون نور ماه در محال و زوال و دست مریخ سلاح نصرتش صیقل کند و کلک عطارد منشور دولتش توقیع کند». (همان:۲۰۹-۲۰۸)

پس از پیروزی زاغان بر بوم‌ها ملک زاغان به خاطر نیک اندیشی مشاور خود به او می‌گوید: «هر کارکه اعتماد بر مضا و نفاذ تو کرده‌ام آثار و نتایج آن چنین ظاهر گشته است و هرکه زمام مهمات به وزیر ناصح سپارد هرگز دست ناکامی به دامن اقبال او نرسد و پای حوادث ساحت سعادت او نسپرد». (همان:۲۴۲)

۴. رهایی از شک و دودلی

در باب بوف و زاغ وقتی بوم ها مشاور زاغ را می‌بینند که اظهار دوستی با آنها می‌کند، ملک بومان دچار دودلی می‌شود که به او اعتماد کند یا او را بکشد. به همین خاطر با وزرای خود مشورت می‌کند. «ملک بومان چون سخن زاغ بشنود یکی از وزیران خویش را پرسید که در کار این زاغ چه می‌بینی؟ گفت در کار او به هیچ اندیشه حاجت نیست...وزیر دیگر را پرسیدکه تو چه می‌گویی؟ گفت من درکشتن او اشارتی نتوانم کرد ...وزیر سوم را پرسید که رای تو چه بیند؟ اولی تر که اورا باقی گذاشته آید وبه جای او انعام فرموده که او در خدمت ملک ابواب مناصحت و اخلاص به جای آرد». (همان:۲۲۴) سخنان وزیر چهارم ملک را اقناع کرد تا از خون زاغ مشاور بگذرد و او را در جمع یاران خود بپذیرد.

زیان های خودرأیی

۱. محرومیت از فواید مشورت

اولین زیان خودرأیی محروم شدن از فواید مشورت است. «هر که از ناصحان در مشورت و از طبیبان در معالجت و از فقها در مواضع شبهت به رخصت و غفلت راضی گردد، از فواید رای راست و منافع علاج به صواب و میامن مجاهدت در عبادت بازماند». (همان:۱۲۱)

۲. عدم دست یابی به نتیجه مطلوب

طبیعتا خود رأیی و بی توجهی به نظر مشاوران مانع از رسیدن به هدف و نتیجه مطلوب است. در حکایت باخه وبطان، بطان چوبی آوردند که باخه در دهان بگیرد تا بتوانند او را نجات دهند و ازآن آبگیر به آبگیر دیگری ببرند و به او گفتند: تو را به هوا می بریم، وقتی مردم ما را دیدند و چیزی گفتند به هیچ وجه حرف نزنی؛ چراکه سقوط خواهی کرد. باخه قبول کرد اما وقتی مردم آنها را دیدند «بانگ بخواست که بطان باخه می برند، باخه ساعتی خویشتن نگاه داشت آخر بی طاقت گشت و گفت: تا کور شوید. دهان گشودن بود و از بالا در گشتن». (همان:۱۳۰-۱۲۹)

۳. منسوب شدن به جهل ونادانی

در مواردی که خود رأیی باعث شکست و ناکامی شود اولین برخورد با فرد خود رأی منسوب کردن او به جهل و نادانی است، چرا که در صورت وجود امکان مشورت، خود رأیی بسیار زشت و ناپسند است. در حکایت بوم و مرغان که زاغ با خودرأیی خود بوم را دشمن زاغان می‌کند، آمده است که «هر که بی اشارت ناصحان و مشاورت خردمندان در کارها شروع کند در زمره شریران معدود گردد و به نادانی و جهالت منسوب شود». (همان:۲۲۰)

۴. افسوس و پشیمانی

مسلما شکست و نرسیدن به نتیجه دلخواه – بویژه زمانی که ناصحان و مشاوران در خدمت فرد بوده‌اند - افسوس و پیشمانی را به همراه دارد. در باب شیر و گاو وقتی دمنه به زندان می افتد، کلیله برای ملاقاتش می‌رود و به او می‌گوید: «من این همه می‌دیدم و در پند دادن غلو می‌نمود، بدان التفات نکردی و نامقبول تر چیزها نزد تو نصیحت است. دمنه گفت: همیشه آنچه حق بود می‌گفتی و شرایط نصیحت را به جای می‌آورد، لکن شره نفس و قوت حرص بر طلب جاه، رای مرا ضعیف کرد ونصایح تو را در دل من بی قرار گردانید». (همان:۱۵۷)

۵. فوت فرصت ها و موقعیت ها

همان طور که مشورت عاملی برای کسب موقعیت مناسب در کوتاه ترین زمان ممکن است، خودرأیی در نقطه مقابل آن و عاملی است که باعث از دست دادن فرصت های طلایی و موقعیت های مناسبت می‌شود.

در باب بوف و زاغ آمده است که «هرکه به رای ناصحان مقبول سخن تمام هنر استظهار نجوید درنگی نیفتد تا آنچه از مساعدت بخت و موافقت سعادت بدو رسیده‌باشد ضایع و متفرق نشود. چه اقسام خیرات به دالت نسب و جمال نتوان یافت ، لکن به وصیلت عقل وشنودن نصایح ارباب تجربت و ممارست به دست آید». (همان:۲۰۸)

۶. تحمیل رنج بر خود و دیگران

خود رأیی نه تنها مانع ازدستیابی به موفقیت است، بلکه فرد خودخواه باعث به رنج انداختن خود و اطرافیانش نیز می‌شود که می‌توان آن را جزو بدترین نوع از عواقب خود رأیی دانست.

در باب بوف و زاغ، ملک بومان بدون توجه به نظر مشاوران خود به مشاور زاغ که جاسوس زاغان بود، اعتماد می‌کند و او را جزو ناصحان خود قرار می‌دهد تا از نصایح او بهره‌مند شود، اما مشاور زاغ با جاسوسی علیه بومان باعث نابودی همه آنان می‌شود. «ناگاه فرو مولید و نزد زاغان رفت... گفت تمامی بومان در فلان کوه اند و روزها در غاری جمع شوند» باید هیزم جمع کنیم و جلوی در غار بگذاریم و با آتش زدن هیزم ها بومان را نابود سازیم. «بر این ترتیب که صواب دید پیش آن مهم باز رفتند و تمامی بومان بدین حیلت سوختند». (همان:۲۳۵)

همچنین در باب بوف و زاغ، مشاور زاغ در مورد مشاور دانای بوم که بوم به مشورت های او توجهی نکرد و در نهایت موجب هلاکت خود و تمام گروه گردید، می‌گوید: «نه از عقل و کیاست او ایشان را فایده‌ای حاصل آمد و نه او به خرد و حصافت خویشتن از این بلا فرج یافت». (همان:۲۴۳)

نتیجه گیری

رایزنی در کلیله و دمنه - که موضوع غالب آن آداب مملکت داری و حکمت عملی است – هم در معنی خاص و رسمی و هم در معنی عام بازتاب چشمگیری دارد و از جنبه های مختلف نظیر: موارد مشورت، افراد و گروههای مورد مشورت، ویژگیها و حقوق مشاور،

فواید مشورت و زیانهای خودرایی و نحوۀ برگزاری جلسات مشورت نکات ارزنده ای در این کتاب یافت می‌شود که حتی امروز هم می‌تواند راهگشای بسیاری از مشکلات فردی و اجتماعی ما باشد. البته میزان بازتاب مشورت در بابهای مختلف این کتاب تفاوت دارد، مثلا در باب بوف و زاغ این میزان به قدری است که نگارنده کتاب می‌توانست نام مشورت را بر آن باب بگذارد. کلیله و دمنه تنها به بیان مشورت به طور صرف نپرداخته، بلکه آن را از زوایای مختلف بررسی کرده است و علاوه بر مشورت در حوزه سیاسی و مملکت داری، تاحدودی به مشورت در حیطه مسائل اجتماعی و زندگی روز مره نیز پرداخته است. حوزه‌های مشورت در کلیله و دمنه، انتخاب کارگزاران، مقابله با دشمنان و توطئه‌چینان، مصالح قومی، انتخاب پادشاه و... را در بر می گیرد. از جمله افرادی که در کلیله و دمنه ازآنها به عنوان مشاور نام برده است، می توان به وزرا، بزرگان و رؤسای قبایل، علما وخواب گزاران اشاره کرد. از منظرکلیله و دمنه یک مشاور خوب باید ویژگیهایی نظیر: ابتکار نظر، اخلاص و مناصحت، تعهد و مسئولیت، مورد اعتماد بودن، کارآزمودگی ، دیانت و صداقت، خردمندی و دور اندیشی داشته باشد. علاوه بر افراد مورد مشورت به افرادی که نباید با آنها مشورت کرد نیز در کلیله و دمنه اشاره شده است، از جمله این افراد می توان ناهالان و بد سرشتان، جاهلان، سست رأیان و بداندیشان، بدخواهان و دشمنان وافراد موذی را نام برد. شایان ذکر است که علی رغم نظر منفی نسبت به مشورت با زنان - که وجه غالب فرهنگ آن روزگار است - کلیله و دمنه مشورت با زنان را امری ناپسند نمی‌داند و در خیلی از موارد شخصیت‌های حکایات با زنان مشورت می‌کنند و موفق هم می‌شوند. بهره مندی از اندیشه مشاور، در امان ماندن از بلا و خسارت، سعادت وپیشرفت ورهایی از شک و دودلی از جمله فواید مشورت هستند که در لابلای حکایات کلیله و دمنه به چشم می‌خورد.

منابع و مآخذ

۱. **قرآن کریم**. (۱۳۷۵). ترجمه مهدی الهی قمشه ای. تهران: رشیدی.

۲. **نهج البلاغه**. (۱۳۸۲). ترجمه محمد دشتی. مشهد: قوس.

۳.ا نزابی نژاد، رضا. (۱۳۷۲). **گزیده کلیله ودمنه**. تهران:انتشارات جامی.

۴. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۳۶). **یادداشت های گاثه ها**. تهران:انجمن ایران شناسی.

۵. تقیه، محمد حسن. (۱۳۸۱). **ابیات عربی کلیله و دمنه**. قم: دانشگاه قم.

۶. حسینی شیرازی، سید محمد. (۱۳۸۷). **شورا در اسلام**. یاس زهرا علیه السلام: چاپخانه سیدالشهدا.

۷. حویزی، عبد علی بن جمعه. (۱۳۸۳). **تفسیرنورالثقلین**. ترجمه عبدالرحیم حقیقی بخشایشی. قم:نوید اسلام.

۸. خزعلی، کبری«همکاران». (۱۳۸۰). **زن،عقل،ایمان،مشورت؟!**. تهران:انتشارات سفیر سرخ.

۹. دانش پژوه، منوچهر. (۱۳۷۶). «**قرن ششم دوران اوج وکمال نثر فارسی**».گردآورنده محمد سرور مولایی. مجموعه مقالات همایش سالانه زبان و ادبیات فارسی، هرمزگان:دانشگاه هرمزان. صص۳۵-۲۹.

۱۰. رازی، ابوالفتوح. (۱۳۸۳). **روض الجنان فی تفسیرالقرآن**. به تصحیح محمد مهدی ناصح و محمد جعفر یاحقی. مشهد:انتشارات آستان قدس رضوی.

۱۱. السیوطی، جلال الدین عبدالرحمن. (۱۴۰۴). **الدرالمنثور فی تفسیر بالمأثور**. قم: انتشارات آیت الله العظمی مرعشی نجفی.

۱۲. **شایست ناشایست**. (۱۳۶۹).ترجمه کتایون مزداپور. تهران: نشر علمی.

۱۳. صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳). **گنجینه سخن**(جلد دوم). تهران: چاپخانه سپهر.

۱۴. طیب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). **الطیب البیان فی تفسیرالقرآن**. تهران: کتاب خانه انتشارات علمی.

۱۵. فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۴۷). **احادیث مثنوی**. تهران: امیرکبیر.

۱۶. **کارنامه اردشیر بابکان**. (۱۳۶۵). بهرام فره وشی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۷. مجلسی، محمد باقر. (۱۴۰۳). **بحارالانوار**. بیروت: مؤسسه وفا.

۱۸. منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۸۸). **کلیله و دمنه**. به تصحیح مجتبی مینوی. تهران: انتشارات صدای معاصر.
۱۹. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۲). **دیداری با اهل قلم**(جلد اول). تهران: انتشارات علمی.

بررسی عنصر سفر و انواع آن در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه

ندا طاهری[۱]
معصومه میرزایی[۲]
حمید رضایی[۳]

چکیده:
از جمله مسائلی که از گذشته تاکنون همواره مورد توجه انسان بوده و نقش مهمی در زندگی بشر داشته سفر می باشد. زندگی انسان توأم با سفر بوده وانسان ها گاهی به اختیار و گاهی به اجبار مبادرت به سفر می کردند. در این پژوهش به بررسی عنصر سفر و انواع آن در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه پرداخته شده است. هدف از پژوهش حاضر در این دو اثر، تحلیل و بررسی سفر، انواع آن، علت سفر، شیوه ی سفر و انواع مسافر می باشد. تمامی حکایت هایی که در بردارنده ی عنصر سفر است از این دو اثر استخراج و براساس نوع سفر طبقه بندی و در پایان به مقایسه ی سفرها در این دو اثر پرداخته شده است. در این دو اثر بیش‌ترین بسامد انواع سفر مربوط به سفرهای تجاری و کم‌ترین بسامد در کلیله و دمنه مربوط به سفرهای مهاجرتی، سفر به قصد شکار، سفر به قصد یاری طلبیدن و پیغام رسانی و در مرزبان‌نامه سفر به قصد تصرف مکان می‌باشد. مسافر در اغلب حکایت‌های کلیله ودمنه و مرزبان نامه حیوان می‌باشد که این موضوع ارتباط تنگاتنگی با تمثیلی بودن این دو اثر دارد. با توجه به نقش سفر در حکایت‌های کلیله ودمنه و مرزبان نامه می‌توان سفر را به‌عنوان محور کلیدی و اصلی در تعلیم و تربیت شخصیت‌های حاضر در این دو اثر معرفی کرد.

واژه های کلیدی: ادبیات تمثیلی، کلیله ودمنه، مرزبان نامه، سفر، مسافر

۱-دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، مرکز شهرکرد n.taheri79@yahoo.com
۲-دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، مرکز شهرکرد dm.mirzaei7@gmail.com
۳- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، مرکز شهرکرد faanid2003@yahoo.com

مقدمه :

سفر یکی از ابعاد ناب تجربه ی بشری است، گوئی که وجود انسان با سفر سرشته شده و از گذشته تاکنون جزء جدا نشدنی و لاینفک زندگی بشر بوده است و از گذشته های دور تا به امروز به صورت‌های مختلف آن را تجربه کرده است، اولین مسافر حضرت آدم و اولین سفر هبوط حضرت آدم به عالم خاکی است.(زندی پژوه، ۱۳۸۸: ۲). سفرها انواع متعددی دارند و همواره به دلایل گوناگون صورت می گیرند. از جمله انواع سفر، می توان به سفرهای مادی شامل: سفرهای تجاری، علمی و سفرهای معنوی شامل: سفرهای عرفانی، و....اشاره کرد. سفر یکی از مهمترین ابزار شناخت فرهنگ و ادبیات ملل مختلف است و بازتاب فراوانی در حکایت‌ها و داستان‌های گذشته و امروز دارد . سفرهای تخیلی و واقعی، سفرهای سفر به عالم درون و بیرون .... که همه از بن مایه‌های اصلی مضمون های ادبیات به حساب می آیند و در بیشتر مواقع سرنوشت شخصیت در داستان یا حکایت به سفر بستگی دارد.همچنین سیر و سفر یکی از مباحث مهم عرفان اسلامی است.این موضوع چنان اهمیت دارد که عرفان خود سفر نامیده می شود. (میرباقری فرد و همکاران، ۱۳۹۰: ۵۸)۰ در قرآن نیز اشاره ای به فواید سفر شده است، سوره ی انعام آیه ی ۱۱ و سوره ی عنکبوت آیه ی ۲۰. سروده های منظوم، لطف و جذبه ای دارد که نمی توان آن را نادیده گرفت: سعدی عاشق که جهان آن روزگار را در نوردیده است، می گوید: بسیار سفر باید تا پخته شود خامی....، دیوان سعدی سرشار از سفرهایی تجربی است، گلستان و بوستان نیز رنگ و بوی سفر دارد، حضرت حافظ بیت هایی در وصف سفر سروده که نشان از توجه او به این مقوله است، همچنین می توان اشاره ای هم به آثار منثور کرد که شرح سفرهاست چه در آفاق چه در انفس، در اهمیت سفر همین بس که مبدأ تاریخ اسلام هجرت است. (محمدی افشار، ۱۳۸۷: ۲۹). سیر و سفر بر روی زمین نتایج و فواید بسیار ارزشمندی برای انسان در بر خواهد داشت از آن جمله: عبرت اندوزی، همنشینی با بزرگان گه موجب کمال بخشی روح بشر می شود، بیداری دلها و مشاهده ی عظمت الهی،کسب معاش و روزی، آرامش رو ح و روان و زدودن غم و... را می توان نام برد. با اینکه سفر به خصوص در زمان گذشته مخاطراتی به همراه دارد و احتمال رخداد حوادث پیش بینی نشده در آن بسیار است لیکن این امر مسافران واقعی و قهرمانان آثار ادبی را از سفر باز نمی دارد. علاوه بر آثاری که در بالا اشاره شد دو اثر تعلیمی تمثیلی مربوط به قرن ۷ و ۸، کلیله و

دمنه و مرزبان نامه رو می توان نام برد که سفر در این دو اثر، نقش اساسی ایفا می کند. در این پژوهش هدف از انتخاب این دو اثر پی بردن به اهمیت سفر و نقش سفر در تعلیم و تربیت و همچنین دلایلی که سفر به منظور آن صورت می گرفته است، می باشد. تاکنون در رابطه با این موضوع مقاله ای نوشته نشده است.

سفر در لغت به معنای بیرون رفتن از شهر خود و به محلی دیگر رفتن است و در اصطلاح رفتن از مکانی به مکان دیگر که به دلایل متعدد از جمله تفریح، کوچ، تجارت و .... صورت می گیرد.(معین، ۱۳۵۷: ۱۸۸۸)

سفر در کلیله و دمنه و مرزبان نامه:

با توجه به اینکه کلیله ودمنه و مرزبان نامه جزء آثار تعلیمی تمثیلی محسوب می شوند، می توان سفر را به عنوان یک عنصر مهم در زمینه ی تعلیم و تربیت در این دو اثر مورد تحلیل و بررسی قرار داد.در این دو اثر در مجموع حدود بیست و پنج نوع سفر صورت گرفته است. در ابتدا نگارندگان سفر ها را از متن هر دو اثر استخراج و به انواع سفر ها طبقه بندی کردند و آنها را ااز نظر مسافر، مبدأ و مقصد و علت سفر مورد تحلیل و بررسی قرار داده اند که در ذیل به تفضیل به آن پرداخته شده است.

انواع سفر:

۱.سفرهای تجاری: سفر تجاری سفری است که با هدف کسب معاش و بدست آوردن روزی به مکان های مختلف صورت می گیرد.

سفر تجاری در کلیله و دمنه: در این اثر(۶ مورد) سفر تجاری صورت گرفته که بالاترین بسامد را درانواع سفر به خود اختصاص داده است.« برزگر از مردم پرسید که در این شهر کدام کار بهتر است؟ گفتند: هیزم را عزتی ست،در حال به کوه رفت و پشت واره ای هیزم به شهر رسانید و بفروخت و طعام بخرید.» (منشی، ۱۳۸۸: ۳۳۵) .مبدأ در سفرهای تجاری کلیله و دمنه تنها در یک مورد با عنوان شهر ذکر شده ودر دیگر موارد مجهول می باشد و اشاره ای به آن نشده است اما مقصد معمولا شهر می باشد و با نام هایی چون شهری دوردست، شهر و....در حکایت ها ذکر شده است. مسافر در تمامی سفرهای تجاری انسان و همگی مرد می باشند و علت اینکه زنها مسافر اینگونه سفرها نبودند می توان به طولانی بودن راه، دشواری و خطراتی چون دزدی و غارت اشاره کرد.نکته ی قابل ذکر اینکه در سفرهای تجاری مسافر حیوان وجود نداشته است.مسافر

در این سفرها تنها وبدون همراه بوده و تنها دردو موردمسافر همراه داشته که در هر دو مورد همراه مسافر حیوان (گاو) بوده است. به شیوه و مسیر مسافر اشاره ی صریحی نشده اما با توجه به قرائن موجود از طریق خشکی انجام گرفته اند. به طور کلی در سفرهای تجاری کلیله و دمنه هدف خرید و فروش کالا و کسب سرمایه بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	مسیر سفر	همراه	علت سفر
۱	بزرگمهر	شهر	کوه	خشکی	ندارد	جمع آوری هیزم و
۲	زاهد	مجهول	مجهول	مجهول	ندارد	خرید گوسپند
۳	پادشاه زاده	مجهول	شهر	مجهول	ندارد	تهیه غذا
۴	زاهد	مجهول	خانه	مجهول	گاو	خریدن گاو
۵	دانا و نادان	مجهول	مجهول	خشکی	ندارد	داد و ستد و تجارت
۶	پسر پادشاه	مجهول	سفردور دست	خشکی	دو گاو	تجارت و کسب و کار

جدول شماره (۱)

سفرهای تجاری در مرزبان نامه: در این اثر (۵مورد) سفر تجاری صورت گرفته است که بسامد بالایی را در انواع سفر در مرزبان نامه دارد.« بازرگانی ثروتمند در بلخ زندگی می کرد، روزی عزم مهاجرت از وطن کرد تا سرمایه ای بدست بیاورد...» (وراوینی، ۱۳۸۴، ۳۳۰)

« روزی جامه فروشی جامه های خود را جمع کرد تا به دهی ببرد و بفروشد...» (همان، ۶۸۵)

مبدأ در سفرهای تجاری مرزبان نامه شهر و دیار بازرگان، حوالی شهر و نمکزار بوده است .مقصد نیز در این اثر شهر بوده و نام خاصی برای شهر در حکایت ها آورده نشده است. در همه ی سفرهای تجاری مرزبان نامه مسافر مرد و همراه مسافر در یک مورد

حیوان(شتر) و در یک مورد انسان(سواره ای) بوده است و در بقیه ی موارد مسافر تنها سفر کرده است.

مسافر	مبدا	مقصد	مسیر سفر	همراه	علت سفر
۱.جامه فروش	وطن جامه فروش	دهی	خشکی	سواری	فروش جامه و کسب معاش
۲.مرد بازرگان	بلخ	شهری از دیار خوب	مجهول	ندارد	برای کسب روزی
۳.غلام	منزل ارباب خودش	شهر	دریا	ندارد	تجارت
۴.مرد راهزن	حوالی شهر	شهر	خشکی	ندارد	خرید کردن
۵.مرد شتر بان	نمکزار	شهر	خشکی	شتر	فروش نمک

جدول شماره (۲)

مقایسه ی سفر تجاری در هر دو اثر: سفر تجاری در هردو اثر از بسامد بالایی برخوردار است که این امر نشان دهنده ی این موضوع می باشد که در زمان های گذشته بیشتر سفرها به قصد تجارت و به دست آوردن ثروت صورت می گرفته است. شخصیت مسافر در سفر های تجاری در هردو اثر از قشر بازرگان و مردم عادی می باشد و شخصیت بانام خاص، مسافر اینگونه سفرها نبوده است. همراه در اینگونه سفرها حیوان بوده است(در کلیله و دمنه گاو و در مرزبان نامه شتر) و علت این امر توانایی و کاربرد بالایی است که این حیوانات در سفر داشتند.

۲.سفرهای اجباری: سفری که به دلایل مختلف مسافر مجبور می شود وطن خود را ترک کند ودر مکانی غیر از مکان خود مسکن گزینند، گویند.

سفرهای اجباری در کلیله و دمنه: نوع دیگری از سفرها که در کلیله و دمنه بعد از سفرهای تجاری بیشترین بسامد را دارند سفرهای اجباری می باشند و در بیشتر موارد

این سفرها برای نجات دادن جان خود یا به علت قحطی و خشکسالی ویا داشتن زندگی بهتر انجام می شده است .در کلیله و دمنه (۵مورد) حکایت مربوط به سفر اجباری می باشد. « در آبگیری دو بط و یک لاک پشت زندگی می کردند و بسیار باهم دوست بودند، آب برکه ای که در آن زندگی می کردند به شدت کاهش یافت و دو بط تصمیم گرفتند برای حفظ جان خود از آن آبگیر به جای دیگری بروند..» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۱۰)

« فنزه چون بچه ی خود را کشته دید به روی ملک زاده جست و چشم های او را برکند و پرواز کرد و به جای دوری گریخت...» (همان، ۲۴۴)

در سفرهای اجباری کلیله و دمنه شخصیت ها بیشتر از بین حیوانات از جمله: پیل، بط و شگال می باشدو تنها در یک مورد مسافر انسان می باشد. مبدأ و مقصد در سفرهای اجباری کلیله ودمنه با عنوان هایی چون: سرزمین پیل ها، سرزمین زاغ ، آبگیرو....ذکر شدند و تنها در یک مورد مقصد مجهول می باشد، علت این امر مشخص کردن سرزمین هایی ست که حیوانات و در موارد کمتر انسان ها مجبور به ترک و مهاجرت به سرزمینی دیگرشدند وذکر مبدأ و مقصد در تعیین علت کوچ در خور توجه می باشد.

چون ایام جوانی کارداناه بگذشت و پیر شد، بوزینگان پادشاه جوانی به جای او برگزیدند و کارداناه ناچار از آنجا رفت و در طرفی از ساحل دریا اقامت گزید..» (همان، ۲۱۳)

« در سرزمین پیلان سالها بود که خشکسالی آمده بود، جمله پیلان نزد پادشاه خود رفتند و تقاضای کاری برای رفع خشکسالی کردند....» (همان،۲۰۲)

« در مورد مسأله ای میان پادشاه و همسرش اختلاف به وجود می آید و باهم بحث و جدل می کنند، پادشاه عصبانی می شود و دستور می دهد که زن را بکشند، وزیر دور از چشم پادشاه همسر وی را با طایفه ای از محارم که خدمت سرای ملک می کردند به خانه ی خود برد....» (همان، ۳۱۱)

شیوه و مسیر سفر مجهول و نامشخص می باشد اما با توجه به اشاراتی که شده بیش تر سفرها از طریق خشکی و بیابان صورت گرفته است.البته دریک مورد از این سفرها (سفرهای اجباری) پرندگان با پرواز از سرزمین خود به سرزمین دیگر کوچ کرده اند.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	دوبط	آبگیر	مجهول	لاک پشت	هوایی	نبودن آب و رفتن برای یافتن آب
۲	ملک بوزینگان	محل زندگی بوزینگان	کنار ساحل	ندارد	دریا	طرد شدن از گروه
۳	شگال	سرزمین هند	مرغزار (محل زندگی شیر)	ندارد	مجهول	دستور شیر برای آزمون شگال
۴	وزیر	قصر پادشاه	خانه وزیر	زن پادشاه	مجهول	پنهان کردن همسر شاه و زنده ماندش
۵	پیل	سرزمین پیل‌ها	سرزمین خرگوش ها	لشکر پیل‌ها	مجهول	خوردن آب و ادامه حیات

جدول شماره (۳)

سفر اجباری در مرزبان نامه: سفرهای اجباری در مرزبان نامه تنها دو مورد می باشد. « دوکبک در کوهی سرسبز زندگی می کردند و عقابی هرسال جوجه هایشان را شکار می کرد. آنها به ناچار وطن خود را ترک کردند و به کوه قان رفتند...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۶۷)

« روزی پیش آهنگ گله ای بود که به گوسفندان آسیب می رساند پس چوپان را برآن داشت تا آن را به قصابی بفروشد، هنگامی که قصاب قصد داشت سر زروی را ببرد او فرار می کند و به صحرا می گریزد...» (همان، ۳۵۱)

مبدأ در سفرهای اجباری در مرزبان نامه با نام هایی چون، روستا، وطن ذکر شده و نام خاصی آورده نشده است اما مقصد در یک مورد مجهول و نامعلوم و با نام صحرا ودر مورد دیگر با نام خاص کوه قارن مشخص شده است.در یک مورد مسافر (بزبز) تنهاست و همراهی ندارد اما در مورد دیگر مسافر (کبک ها) در معیت هم به این سفر اجباری پرداختند. درباره ی مسیر و شیوه ی سفر اشاره ی صریحی نشده اما با توجه به محتوای دو حکایت از سفرها از طریق بیابان و خشکی صورت گرفته است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر

۱	دو کبک	وطن خود	کوه قارن	ندارد	مجهول	برای نجان جوجه هایش
۲	بزبز (زروی)	روستا	صحرا	سگ	خشکی	حفظ جان

جدول شماره (۴)

مقایسه ی سفرهای اجباری در دو اثر: سفرهای اجباری در کلیله و دمنه بسامد بالاتری نسبت به مرزبان نامه دارد، در هر دو اثر مسافر، حیوان می باشد. مبدأ و مقصد در اکثر این سفرها ذکر شده و دلیل این امر روشن شدن علت کوچ اجباری حیوانات بوده است. یکی از مهم ترین دلایل سفرهای اجباری در هردواثر حفظ و نجات جان بوده است.

۳. سفر به قصد شکار: سفر شکاری سفری ست که با هدف شکار کردن و تفریح صورت می گیرد.

سفر به قصد شکار در کلیله و دمنه: بعد از سفرهای اجباری بیشترین بسامد مربوط به سفرهای شکاری می باشد. تنها دو حکایت در کلیله و دمنه برای این نوع سفر آورده شده است که در یکی از حکایت ها مسافر انسان و دیگری حیوان می باشد.

« آورده اند که صیادی روزی به شکار رفت و آهویی بیفگند و برگرفت و به خانه رفت....» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۷۲)

« شیری ماده با دو بچه دربیشه ای وطن داشت. روزی به طلب صید از بیشه بیرون رفت....» (همان، ۲۸۱)

مبدأ سفرهای شکاری دریکی از حکایت ها مجهول و در دیگر حکایت باعنوان بیشه ذکر شده و مقصد با عنوان شکارگاه ذکر شده و نام خاصی برای آن آورده نشده است. در کلیله ودمنه مسافری که به قصد شکار می رود در دو حکایت تنها به شکار رفته و همراهی ندارد. در اینگونه سفرها اشاره ای به مسیر و شیوه ی سفر نشده اما با توجه به متن مسیر در هر دو حکایت از طریق خشکی بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر	علت سفر

۱	سیاح	مجهول	مجهول	ندارد	خشکی	شکار
۲	صیادان	مجهول	بیابان	گروهی از صیادان	خشکی	صید و شکار

جدول شماره (۵)

سفر شکاری در مرزبان نامه: برای این نوع سفر در مرزبان نامه چهار حکایت ذکر شده که مسافر این حکایت ها مرد، پادشاه، گرگ، کبک می باشد.

« روزی گرگی به حوالی شکارگاه رفت تا شکاری بگیرد ، گله ای از دور دید....» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۶۸)

« شاهی بود در شهر بابل، فرزند کوچکی داشت، شاه را بیماری سختی گرفت، پادشاه دستیار خود را خبر کرد و او را به جای خود نشاند واز او خواست در هنگام بلوغ فرزندش را به شاهی بنشاند، وقتی فرزند بزرگ شد طمع قدرت دستیار زیاد شد شاهزاده را به شکار برد....» (همان، ۱۳۶)

مبدأ در سفرهای شکاری در مرزبان نامه بیشه ی گرگ، بابل، کوه قارن و در یک مورد مجهول است اما برای مقصد نام خاصی ذکر نشده و با نام شکارگاه عنوان شده است. مسافر در اینگونه سفرها در یک مورد تنهاست ودر سه حکایت دیگر در معیت هم نوعان خود می باشد، (کبک با هم نوعان خود، پادشاه با خدم و حشم و....). به مسیر و شیوه ی سفر در سفرهای شکاری مرزبان نامه اشاره ای نشده اما با با توجه به حکایت ها این سفرها از طریق خشکی و بیابان صورت گرفته است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	شاه بابل (شهریار زاده)	قصر پادشاه بابل	شکارگاه	ندارد	خشکی	به منظور شکار
۲	شاه (بهرام گور)	قصر	شکارگاه	خدو و حشم	مجهول	شکار

۳	عقاب	کوه قارن	جای خوش آب و هوا	خانواده عقاب	هوایی	شکار
۴	گرگ	بیشه ی گرگ	شکارگاه	ندارد	خشکی	شکار کردن

جدول شماره (۶)

مقایسه ی سفرهای شکاری در هر دو اثر: بسامد سفر هایی که به منظور شکار صورت گرفته اند برخلاف دیگر سفرها، در مرزبان نامه بیشتر از کلیله و دمنه می باشند. مسافر در هر دو اثر گاهی انسان و گاهی حیوان می باشد، مبدأ در کلیله و دمنه بغیر از یک مورد، مجهول می باشد اما در مرزبان نامه مبدأ مشخص و مقصد در هر دو اثر با نام شکارگاه ذکر شده است.

۴. سفر به قصد یاری طلبیدن: این نوع سفر زمانی صورت می گیرد که مسافر با مشکلی برخورد می کندو برای کمک گرفتن از دوستان یا افراد دیگر سفر می کند.

سفر به قصد یاری طلبیدن در کلیله و دمنه: بسامد این نوع سفر در کلیله و دمنه دو مورد می باشد. مسافر این نوع سفر مرد و خرگوش می باشد.

« وقتی پیل ها به سرزمین خرگوش ها برای خوردن آب رفتند بسیاری از خرگوش ها تلف شدند، برخی از خرگوش ها برای دادخواهی نزد پادشاه خود رفتند...» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۰۳)

« روزی مردی از بازار شهر می گذشت، صیادی جفتی طوطی داشت، وی برای نجات طوطی ها و آخرت خویش طوطی ها را از صیاد خرید و به بیرون شهر رفت و طوطی ها رو در بیشه آزاد کرد...» (همان، ۳۳۹)

مبدأ این نوع سفر در کلیله و دمنه سرزمین خرگوش ها، بازار شهر... و مقصد سرزمین پیلان و بیشه ذکر شده است. مسافر در این سفر در یک مورد همراه دارد و در یک مورد بدون همراه و تنهاست. مسیر و شیوه ی سفر در این دو حکایت عنوان نشده است.

شماره سفر	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر	علت سفر

۱	پیروز	سرزمین خرگوش ها	سرزمین پیلان	ندارد	خشکی	یاری طلبیدن
۲	مردی	بازار شهر	بیشه	طوطی ها	مجهول	آزاد کردن طوطی ها و نجات انها

جدول شماره (۷)

سفر به قصد یاری طلبیدن در مرزبان نامه: این نوع سفر در مرزبان نامه مانند کلیله و دمنه دو مورد می باشد.

« در روزگار قدیم در شهر بابل مردی دین دار روی کار آمد که مردم بسیاری به او گرویدند و دینش عالم گیر شد به طوری که باعث وحشت دیوان شهر شد و به منظور یاری طلبیدن نزد گاو دیو پای رفتند....» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۲۱۵)

« آزاد چهر(کبک) از آشیانه خود پرواز کرد، به سوی دوستش در صحرا رفت تا از او کمک بگیردو دوستش او را راهنمایی کند که بتواند به درگاه پادشاه پرندگان برسد...» (همان، ۶۹۴)

مسافر در این دو حکایت حیوان و پرنده (دیوان و کبک) می باشد که در هر دو مسافر تنها نیست و همراه دارد. مبدأ با نام شهر بابل و کوهی آورده شده و مقصد نزد دیو بزرگ و صحرا عنوان شده است. شیوه و ومسیر سفر نیز خشکی و بیابان است.

شماره	**مسافر**	**مبدا**	**مقصد**	**همراه**	**مسیر سفر**	**علت سفر**
۱	کبک	کوهی	صحرا	جفت کبک	خشکی	برای یاری طلبیدن و مشاوره
۲	دیوان	شهر بابل	دیوپای	گروهی دیوان	مجهول	یاری طلبیدن

جدول شماره (۸)

مقایسه ی سفر به قصد یاری طلبیدن در هر دو اثر: بسامد این نوع سفر در هر دو اثر یکسان و شامل دو حکایت می باشد. شخصیت مسافر در کلیله‌ودمنه در یک مورد

مرد و در دیگری خرگوش می باشد در حالی که در مرزبان نامه یک مورد کبک و مورد دیگر دیوان میباشد. مبدأ و مقصد در هر دو اثر عنوان شده که می توان دلیل آن را مشخص بودن جایی که مسافر برای دادخواهی و یاری طلبیدن به آنجا سفر کرده ذکر کرد، علت سفر در تمامی حکایت های این نوع سفر به منظور یاری طلبیدن صورت گرفته است و تنها در یک مورد (وی برای نجات طوطی ها و آخرت خویش طوطی ها را از صیاد خرید وبه بیرون شهر رفت....) یاری رساندن از سوی مسافر بوده است.

۵.سفر مهاجرتی (یافتن مکانی بهتر): این نوع سفر، سفری است که مسافر در پی بدست آوردن زندگی بهتر آن را انجام می دهد.

سفرهای مهاجرتی در کلیله و دمنه: این نوع سفر در دو حکایت از کلیله و دمنه آورده شده است که مسافر در هر دو مورد حیوان بوده و در آن مسافر به منظور یافتن مکانی بهتر برای زندگی کردن این سفر را انجام داده است.

«کبکی در همسایگی زاغی خانه داشت روزی کبک بی خبر از آنجا رفت و پس از مدتی خرگوش آمد ودر مسکن او قرار گرفت....» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۸۶)

« ماری پیر بر کران چشمه ای رفت برای ادامه ی زندگی....» (همان، ۲۰۵)

در حکایت اول دو سفر اتفاق افتاده است سفر اول: سفر کبک از مسکن خود که علتش مشخص نیست و سفر دوم: سفر خرگوش به منظور یافتن مسکن بهتر و ساکن شدنش در آن. در هر دو سفر مسافر تنهاست و همراهی ندارد. مبدأ سفرهای مهاجرتی در این اثر مجهول می باشد و در حکایت‌ها اشاره ای به آن نشده است ومقصد با عنوان هایی چون خانه ی کبک و کران چشمه ذکر شده است. در هر دو حکایت مسافر تنهاست و همراهی ندارد و به مسیر و شیوه ی سفر اشاره ای نشده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	مار پیر	محل زندگی مار	کران چشمه	ندارد	مجهول	یافتن غذا و زندگی بهتر

۲	کبک	خانه کبک	مجهول	ندارد	مجهول	یافتن مسکن

جدول شماره (۹)

سفرهای مهاجرتی در مرزبان نامه: سفر مهاجرتی در مرزبان نامه نیز در دو حکایت آورده شده است که مسافر این دو حکایت مانند کلیله و دمنه حیوان و در یک حکایت مسافر راسو ودر در دیگری خرس میباشد.

« زاغی بر درختی بزرگ خانه داشت، روزی راسویی به آن جنگل آمد و چشمش به آن جایگاه بالای کلاغ افتاد تصمیم گرفت زیر همان درخت لانه بسازد....» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۶۸۰)

« شیری پرهیزکار و حلال خور در نیستانی زندگی میکرد، روزی خرس از نواحی اطراف پیش شیر آمد و گفت میخواهم به درگاه تو مقیم شوم....» (همان، ۵۶۰)

مبدأ در یکی از حکایت ها به نام حوالی قلمرو شیر آمده و نام خاصی برای آن آورده نشده است، و در دیگری مجهول میباشد، مقصد مشخص و با نام هایی چون سرزمین شیر و جنگل ذکر شده است. مسافر در هر دو سفر تنهاست و همراه ندارد. و در این دو حکایت مانند کلیله و دمنه به شیوه و مسیر سفر اشاره ای نشده است و نامشخص میباشد.

شماره	**مسافر**	**مبدا**	**مقصد**	**همراه**	**مسیر سفر**	**علت سفر**
۱	راسو	مجهول	جنگل	ندارد	مجهول	پیدا کردن مکان مناسب
۲	خرس	سرزمین خرس	قلمرو شیر	ندارد	مجهول	ساکن شدن در جایی خوش آب و هوا

جدول شماره (۱۰)

مقایسه ی سفرهای مهاجرتی (یافتن مکانی بهتر) در هر دو اثر: سفرهای مهاجرتی در هردو اثر با یک بسامد اتفاق افتاده است (دو مورد). مسافر در تمام حکایت های این نوع سفر حیوان بوده و میتوان گفت جابجا شدن حیوان برای یافتن مکان بهتر برای زندگی نسبت به انسان راحت تر و سریع تر صورت میگیرد، در هردو اثر مبدأ و مقصد به یک شیوه آورده شده در واقع مبدأ در هر دو اثر گاهی معلوم و گاهی مجهول است و مقصد در هر دو ذکر شده که میتوان گفت علت مشخص بودن آن ذکر مکان بهتر در مقایسه با مکانی که مسافر در آن قرار داشته است میباشد. یافتن مکان بهتر برای ساکن شدن از مهمترین ویژگی این نوع سفر بوده است.

۶. سفر سیاحتی و گردشی: سفری که با هدف گردش و تفریح انجام می‌گیرد را گویند.

سفرسیاحتی و گردشی در کلیله و دمنه: در این اثر بسامد این نوع سفر دو حکایت می باشد. مسافر در هر دو حکایت به نام سیاح عنوان شده است که ذکر این عنوان برای مسافر بی ارتباط با نوع سفر (سیاحتی و گردشی) نیست.

«....سیاح به شهر رسید و مرد زرگر را دید، مرد زرگر از او استقبال کرد و ساعتی به گفتگو نشستند....» (منشی، ۱۳۸۸: ۳۲۹)

« روزی سیاح گذرش به شهری که بوزینه در آن زندگی می کرد افتاد، بوزینه او را دیسد و شناخت و تواضعی کرد و از او با میوه پذیرایی کرد، سیاح به قدر حاجت خورد و روان شد...» (همان، ۳۲۸)

مبدأ در هردو حکایت مجهول می باشد و هیچ اشاره ای به آن نشده است، مقصد در حکایت اول با نام شهر ودر حکایت دوم به نام شهر بوزینه ذکر شده است. مسافر در هر دو حکایت انسان (سیاح) و بدون همراه بوده است که علت سفر همانطور که در بالا اشاره شد گردش و تفریح بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	سیاح	مجهول	شهر بوزینه	ندارد	نا معلوم	گردش
۲	سیاح	مجهول	شهر	ندارد	نا معلوم	گردش و دیدار با دوستان

جدول شماره (۱۱)

سفر سیاحتی و گردشی در مرزبان نامه: سفر سیاحتی و گردشی در مرزبان نامه بسامد بالاتری نسبت به کلیله و دمنه دارد و سه حکایت برای این نوع سفر آورده شده است

« مسافری بود بسیار سفر کرده، روزی قصد سفر کرد به دهی رسید...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۴۳)

« روزی خسرو با بزرگمهر به بستانی رفتند ودر کنار برکه‌ای به تماشای مرغابیان نشستند...» (همان، ۳۱۵)

« روزی پادشاهی برای سیر و گردش به صحرا رفت....» (همان، ۷۲۳)

مسافر در هر سه حکایت انسان می باشد که در دو مورد مسافر « پادشاه » ودر یک مورد به نام « مسافری » آمده است. مبدأ این نوع سفر ذکر نشده اما با توجه به حکایت در دو مورد میتوان گفت مبدأ قصر پادشاه و در یک مورد مجهول می باشد و مقصد نیز با عنوان هایی چون بستان و صحرا ذکر شده است. در حکایت های مرزبان نامه برخلاف کلیله و دمنه چون مسافر درحکایت ها پادشاه است بنابراین پادشاهان در معیت اطرافیانشان به تفریح می پرداختند وتنها نبودند، تنها در یک مورد مسافر تنهاست « مسافری بود بسیار سفر کرده....». به شیوه و مسیر سفر اشاره ای نشده و علت تمامی این سفرها گردش و تفریح می باشد.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	پادشاه	قصر	بوستان	بزرگمهر	نامعلوم	گردش
۲	پادشاه	درگاه پادشاه	صحرا	ندارد	نامعلوم	تفریح
۳	مسافری	وطن مسافر	دهی	ندارد	خشکی	گردش

جدول شماره (۱۲)

مقایسه ی سفرهای سیاحتی گردشی در هر دو اثر: این نوع سفر علاوه بر بسامد بالایی که در مرزبان نامه نسبت به کلیله و دمنه دارد در نوع مسافر باهم متفاوت هستند،

در کلیله و دمنه مسافر اینگونه سفرها سیاح و از میان عوام بوده است حال آنکه در مرزبان نامه مسافر اینگونه سفرها اغلب پادشاهان می باشند. مبدأ در هر دو اثر ذکر نشده و علت سفر نیز گرش و تفریح بوده است.

۷. سفر به منظور پیغام رسانی: سفری است که با هدف رساندن پیغام صورت می گرفته است که این پیغام می تواند خبر شادی، خبرمرگ، اعلان جنگ و....باشد. درگذشته به علت نبود امکانات برای رساندن پیغام به کسی گاهی باید فرسنگها راه طی میشد. دو اثر کلیله و دمنه و مرزبان نامه از این نوع سفر مستثنی نبوده اند در ذیل به حکایت هایی که شامل این نوع سفر در این دو اثر بوده پرداخته شده است.

سفر به منظور پیغام رسانی در کلیله و دمنه: این نوع سفر در کلیله و دمنه دو حکایت می باشد که در یک حکایت « روزبه » دوست کلیله و در دیگری انسان می باشد که نام خاصی برای آن آورده نشده و مجهول می باشد.

« کلیله دوستی داشت روزبه نام، روزی روزبه برای رساندن پیغام مرگ کلیله به زندان نزد دمنه رفت....» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

«...زن شخصی را برای رساندن پیغام خود نزد شوهر فرستاد...» (همان، ۱۵۴)

در حکایت اول نام مسافر به این دلیل بیان شده که این مسافر تا پایان حکایت نقش کلیدی دارد حال آنکه در حکایت دوم مسافر تنها نقش پیک را برای حکایت دارد و به نوعی شخصیت آنی حکایت می باشدو در حال از حکایت حذف می شود. مبدأ در هر دو حکایت مجهول می باشد اما مقصد در حکایت اول زندان و در حکایت دوم نزد شوهر عنوان شده است. مسافر پیغام رسان در هر دو حکایت تنهاست، به مسیر و شیوه ی سفر اشاره ای نشده است و علت سفر در هر دو حکایت پیغام رسانی بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	روزبه	مجهول	زندان	ندارد	نامعلوم	رساندن پیغام
۲	شخصی	مجهول	نزد شوهر	ندارد	نامعلوم	رساندن پیغام

جدول شماره (۱۳)

سفر به منظور پیغام رسانی در مرزبان نامه: سفر به منظور پیغام رسانی در مرزبان نامه بسامد بالاتری نسبت به کلیله و دمنه دارد و چهار حکایت برای این نوع سفر صورت گرفته شده است. مسافر در تمامی حکایت ها حیوان (گرگ، کبوتر، کلاغ...) می باشد و برخلاف کلیله و دمنه مسافر، انسان نیست.

« سگ گله پادشاه حیوانات شده بود و کبوتری را بعنوان سفیر پیش دیگر مرغان فرستاد...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۴۱۲)

«..سلطان جنگل، گرگی را بعنوان قاصد به هندوستان فرستاد...» (همان، ۴۲۱)

مبدآ در تمام این سفرها مشخص می باشد (درگاه شیر، درگاه سگ، هندوستان...) مقصد نیز در حکایت ها با نام هایی چون جنگل، دشت، هندوستان عنوان شده است. قاصد در این نوع سفر تنهاست و همراهی ندارد زیرا این نوع سفرها باید سریع و بدون اتلاف وقت و همواره بصورت محرمانه و در خفا صورت می گرفت. شیوه و مسیر در یکی از حکایت ها خشکی و بیابان ودر حکایت دیگر نامعلوم میباشد. علت سفر رساندن پیغام پادشاه بوده ودر تمام حکایت های این نوع سفر در مرزبان نامه همه ی حیوانات به دستور پادشاه خود پیغام رسانی می کنند.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	گرگ	درگاه شیر	هندوستان	ندارد	مجهول	پیغام رسانی
۲	کبوتر	درگاه سگ	جنگل	ندارد	خشکی	پیغام رسانی
۳	کلاغ	هندوستان	درگاه پادشاه	ندارد	مجهول	پیغام رسانی
۴	کبوتر	درگاه سگ	دشت	ندارد	بیابان	پیغام رسانی

جدول شماره (۱۴)

مقایسه ی سفر به منظور پیغام رسانی در هر دو اثر: بسامد سفر به منظور پیغام رسانی در کلیله و دمنه کمتر از مرزبان نامه می باشد و مسافران در مرزبان نامه همه

حیوان و در کلیله و دمنه در هردو حکایت انسان میباشند. مبدأ در مرزبان نامه مشخص ودر کلیله و دمنه مجهول می باشد اما مقصد در همه ی حکایت های این نوع سفر ذکر و مشخص میباشد.

۸. سفر به قصد تصرف مکانی: این نوع سفر، سفری است که به منظور تصاحب مکانی با لشکرکشی به آن سرزمین صورت می گیرد. در زمان های گذشته پادشاهان به منظور گشورگشایی با گسیل داشتن لشکریان خود به آن سرزمین در صدد تصاحب آن برمی آمدند.

سفر به قصد تصرف مکانی در کلیله و دمنه: این نوع سفر در کلیله و دمنه در یک حکایت ذکر شده است که در این حکایت دو بار این سفر تکرار شده است: « چون اسکندر رومی از ترتیب ملک غرب فارغ شد و خطبه و سکه به نام او آراسته گشت عنان سوی مشرق تافت تا ملک شرق نیز متخلص کند و بساط عدل باز گسترد.. چون از کار پارس و آن حدود بپرداخت روی به بلاد چین و ماچین نهاد با لشکری که ستاره ی شهر از شمردن آن عاجز آید. » (منشی، ۱۳۸۸: ۳۴۸). در این حکایت که مسافران آن انسان (اسکندر رومی و لشکریانش) می باشند سفر به قصد تصاحب و گشورگشایی صورت گرفته است. مبدأ و مقصد در این نوع سفر مشخص میباشد. مسیر و شیوه ی سفر مشخص نیست اما با توجه به حکایت ها این نوع سفر از طریق خشکی صورت می گرفته است. علت این نوع سفر در کلیله و دمنه همانطور که از نامش قابل درک است لشکرکشی برای تصرف شهر یا کشوری بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	اسکندر	فارس	چین و ماچین	لشگریان	مجهول	تصرف چین
۲	اسکندر	ملک مغرب	ملک مشرق	ندارد	مجهول	تصرف مشرق

جدول شماره (۱۵)

سفر به قصد تصرف مکانی در مرزبان نامه: این نوع از سفر در مرزبان نامه تنها در یک حکایت آمده است و مسافر این سفر « پادشاه پیلان » میباشد که به همراه لشکریانش سفر میکند:

« پادشاه پیلان از سرزمین پرنعمت باخبر شد که شیری در آن حکمرانی می کند، پادشاه پیلان به طمع افتاد که آن سرزمین را تصرف کند..» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۴۵۸). مبدأ در این حکایت هندوستان و مقصد بیشه و قلمرو شیر ذکر شده است. مسیر و شیوه ی سفر از طریق خشکی بوده است و علت سفر تصاحب قلمرو شیر توسط پیلان بوده است.

شماره	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	پادشاه پیلان	هندوستان	قلمرو شیر	لشگریان	صحرا	تصرف سرزمین شیر

جدول شماره (۱۶)

مقایسه ی سفر به قصد تصرف مکانی در دو اثر: این نوع سفر در هر دو اثر یک مورد میباشد با این تفاوت که در حکایت کلیله و دمنه این سفر دوبار انجام گرفته است، مسافر در حکایت کلیله و دمنه انسان (اسکندر رومی) و در مرزبان نامه حیوان (پیل) میباشد. در هردو اثر مسافر همراه (لشکریان) دارد زیرا بدون لشکرکشی و همراه نمی توان مکانی را تصرف کرد. مبدأ و مقصد در هر دو اثر مشخص و معلوم می باشد.

علاوه بر سفرهایی که در متن بالا مورد بررسی قرار گرفت، سفرهای دیگری در این دو اثر رخ داده است که بسامد کمتری دارند و هرکدام از یک بار اتفاق افتاده است و حتی برخی از سفرها تنها در کلیله و دمنه و یا تنها در مرزبان .

سفرهای خاص در کلیله و دمنه : این سفرها از جمله سفرهایی هستند که تنها در کلیله و دمنه آورده شدند و نمونه ای در مرزبان نامه ندارند:

۱. سفر به قصد انتقام: این سفر که به قصد انتقام صورت گرفته است در سه حکایت آورده شده است:

« زاغان به همراه ملک خودبه سمت غاری که بومان در آن خانه داشتند حرکت کردند و بر در غار آتش روشن کردند و همه بومان را کشتند....» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

« پادشاهی مرغی داشت فنزه نام، در کوشک ملک تخم گذاشت، بچه بیرون آمد و آن پادشاه نیز صاحب پسری شد، شاهزاده با بچه فنزه همبازی شدند، روزی فنزه غایب بود و بچه ی او پسر ملک را آزرد و هلاک کرد فنزه باز آمد و بچه ی خود کشته دید پس به روی ملک زاده جست و چشم های او را برکند...» (همان، ۲۴۴)

« چکاو جون ستمکاری پیل را دید نومید بازگشت و پیش دیگر مرغان آمد و اشک ها ریخت، مرغان تصمیم گرفتند از پیل انتقام بگیرند...» (همان، ۳۶۱).

سفر به قصد انتقام تنها در کلیله و دمنه صورت گرفته و مسافردر هر سه حکایت پرنده (چکاو، ملک زاغان، مرغ) می باشد که در دو مورد مسافر همراه دارد و در یک حکایت تنهاست. مبدأ محل زندگی مرغان و محل زندگی زاغان عنوان شده و در یک مورد مجهول می باشد، مقصد نیز مسکن پیل، غار و محل زندگی مرغ ذکر شده است. به شیوه و مسیر سفر هیچ اشاره ای نشده اما با توجه به اینکه مسافران در حکایت ها همگی پرنده می باشند می توان گفت مسیر و شیوه ی سفر هوایی بوده است.

۲. سفر به قصد فریب دادن: نوع دیگری از سفر که تنها در کلیله و دمنه آورده شده سفر به قصد فریب دادن است که در یک حکایت اما دو سفر به این منظور صورت گرفته است:

« آوردند شیری را گر برآمد و قوت او چنان ساقط شد که از حرکت فروماند، روباهی در خدمت او بود. روزی به ملک گفت علاج بیماری ات چیست؟ شیر گفت: جز به گوش و دل خر علاج نپذیرد، روباه گفت در این نزدیکی چشمه ای است و گازری هر روز به جامه شستن آنجا آید و خری که رختکش اوست همه روزه در آن مرغزار می چرد، روباه به سمت چشمه رفت تا خر را بفریبد و به نزد شیر بیاورد...خر به همراه روباه از سرچشمه به محل زندگی شیر آمد به امید اینکه جایی بهتر برای زندگی یابد اما نمی دانست که روباه او را فریب داده

است....» (همان، ۲۲۲). در هر دو حکایت مسافر حیوان (روباه و خر) می باشد که مسافر (روباه) در حکایت اول تنها و بدون همراه ودر قسمت دوم حکایت مسافر همراه دادر (خر). علت سفر در هر دو حکایت فریب دادن می باشد که با توجه به شخصیت مکار و فریبکار روباه و ساده و نادان بودن خر این دو حیوان متناسب با نوع سفر انتخاب شده اند. مبدأ محل زندگی شیر و چشمه می باشد و مقصد نیز در قسمت اول حکایت چشمه عنوان شده است. به شیوه و مسیر سفر اشاره ای نشده است. سفرهای دیگری هم در کلیله و دمنه صورت گرفته وکه تنها به ذکر نوع آن سفرها اکتفا کردیم: سفر به منظور قضاوت و داوری، اطلاع یافتن از احوال خانواده، معالجه، تعبیر خواب، کسب تجربه، کمین کردن و غلبه بر دشمن....

شماره	نوع سفر	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	سفر به قصد انتقام	زاغان	ملک زاغان	نماز	دارد	هوایی	انتقام
		چگاو	محل زندگی مرغان	مسکن پیل	دارد	هوایی	
		پادشاه	مجهول	مجهول	ندارد	مجهول	
۲	سفر به قصد فریب دادن	روباه	محل زندگی شیر	چشمه	ندارد	مجهول	فریب دادن
		خر	چشمه	قلمرو شیر	ندارد	مجهول	

جدول شماره (۱۷)

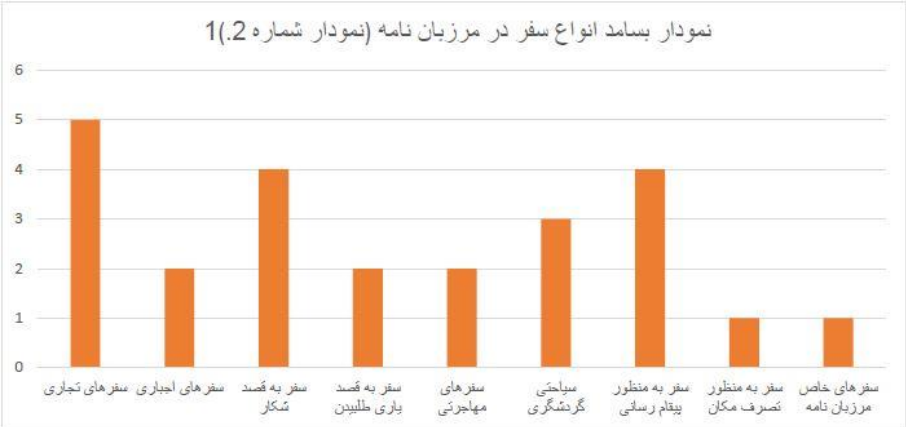
سفرهای خاص در مرزبان نامه: سفرهایی که تنها در مرزبان نامه آورده شده و نمونه ای در کلیله و دمنه ندارند.این سفرها در پاره ای از حکایت ها با اینکه یکبار و تنها در مرزبان نامه اتفاق افتاده است اما تأثیر این سفر در زندگی مسافر انکار نشدنی می باشد از جمله این سفر، سفر آن غلام زیرک بازرگان می باشد:

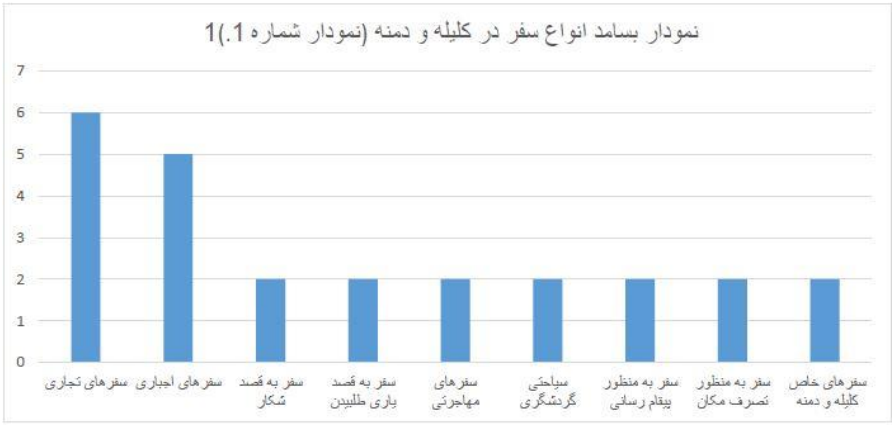
« بازرگانی غلامی زیرک داشت، او را گفت اگر فلان سفر بروی و بیایی تو را بسیار مال دهم و آزادت می کنم، غلام به راه افتاد در راه کشتی آنها غرق شد به خشکی رسید چند روز در آنجا منتظر معجزه و کمک خدای شد به شهری وارد شد، مردم آنجا به استقبال او رفتند و او را پادشاه خود کردند و در آنجا غلام با زیرکی خود به مقام بالایی رسید....» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۰۴)

در سفری که در بالا ذکر شد، مسافر غلام یک بازرگان است که پیرو در خواست صاحبش سفری را شروع می کند که در پایان سرنوشت غلام را کامل دگرگون می کند و این سفر او را به جایگاه والایی میرساند و غلام را شگفت زده می کند. مسیر این سفر از طریق دریا صورت گرفته و تنها سفری می باشد که در هر دو اثر به شیوه و مسیر سفر اشاره ی مستقیم شده است.از جمله سفرهای دیگری که تنها در مرزبان نامه آورده شده می توان به سفر به منظور بر پایی جشن، سفر نامعلوم، سفر برای یافتن دوست حقیقی، سفر به قصد دزدی، ملاقات با زندانی و.... می توان نام برد.

شماره	نوع سفر	مسافر	مبدا	مقصد	همراه	مسیر سفر	علت سفر
۱	مجهول	غلام	مبدا	مقصد (فلان سفر)	ندارد	دریا	آزاد شدن و مال زیاد بدست اوردن

جدول شماره (۱۸)





نتیجه‌گیری:

عنصر سفر در دو اثر تمثیلی و تعلیمی کلیله و دمنه و مرزبان نامه براساس انواع سفر، مسافر، علت سفر، مبدأ و مقصد، همراه، مسیر و شیوه ی سفر مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و به طور خلاصه می توان سفر را به دو نوع اختیاری و اجباری طبقه بندی کردکه سفرهای اختیاری شامل سفرهای تجاری و سفر به قصد شکار است که سفرهای تجاری از پربسامدترین نوع از انواع سفر در این دو اثر می باشد و هدف اغلب مسافران تجارت و کسب ثروت و معاش بوده است و مسافر این سفرها غالبا مرد می باشد. مبدأ و مقصد این سفرها اغلب مجهول و از مکان مشخصی نام برده نشده است. سفر به قصد

شکار نوع دیگری از سفرهای اختیاری است که بعد از سفرهای تجاری بیشترین بسامد را در این دو اثر به خود اختصاص داده است.مسافر این نوع سفر انسان (مرد) می باشد، نکته ی قابل ذکر اینکه مسافر زن در هیچ یک از سفرهای این دو اثر وجود ندارد که علت آن را می توان طولانی بودن مسیر سفر ، نا امن بودن راهها و محدودیتی که زنان در گذشته داشتند ذکر کرد. نوع دیگر سفر، سفرهای اجباری می باشد که این سفرها بیشتر به علت خشکسالی و قحطی و حفظ جان صورت می گرفته است. در این سفرها مسافر به خواست و اراده ی خود سفر نمیکرده بلکه به اقتضای شرایط مجبور به ترک وطن خود میشد. مسافر سفرهای اجباری در هردواثر اغلب حیوان و تنها در یک مورد مسافر انسان بوده است. به شیوه و مسیر سفر جز در چند مورد اشاره ی صریحی نشده است. در اغلب سفرها مسافر تنها و بدون همراه مسافرت می کرده است. اغلب سفرهای صورت گرفته در حکایت های کلیله و دمنه و مرزبان نامه، سفر نقش مهمی در سرنوشت و زندگی افراد ایفا کرده است و می‌توان سفر را به‌عنوان عنصر اساسی و کلیدی در تعلیم و تربیت شخصیت‌های حکایت‌های این دو اثر نام برد.

منابع و مآخذ :

۱- حداد، حسین(۱۳۸۷). بررسی عناصر داستان ایرانی، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر.

۲- دهخدا، علی اکبر(۱۳۸۴). لغت‌نامه‌ی دهخدا، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۳- زندی پژوه، ناهید(۱۳۸۸). سفر در ادبیات جهان، روزنامه‌ی کیهان.

۴- شدل، آندره، جهان هزارو یک شب، ستاری، جلال(۱۳۸۸). تهران، انتشارات نشر مرکز.

۵- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، آیین نگارش مقاله‌ی علمی پژوهشی. تهران، انتشارات سخن.

۶- قربان صباغ، محمدرضا(۱۳۹۲). بررسی ساختار درهفت خان رستم: نقدی بر کهن الگوی سفر قهرمان، جستارهای ادبی،شماره‌ی هجدهم.

۷- منشی، نصرالله (۱۳۸۸)، کلیله‌ودمنه. مینوی، مجتبی، شرح و توضیح، تهران، انتشارات طهران.

۸- محمدی، افشار(۱۳۸۸). سفر در متون نثر عرفانی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی چهاردهم.

۹- میرباقری فرد، علی اصغر، طاهری، فاطمه(۱۳۹۰)، بررسی و تحلیل جایگاه سفر آفاقی در متون عرفانی، مجله‌ی ادب فارسی، شماره‌ی ششم.

۱۰-میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان.تهران، نشر سخن.

۱۱-زندی پژوه، ناهید (۱۳۸۸).سفر در ادبیات جهان، تهران، روزنامه‌ی کیهان.

تحلیل ساختاری و جنبه‌های نمایشی داستان‌های سهروردی بر اساس الگوی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ

دکتر مقداد جاوید صباغیان[۱]
زهرا صادقی[۲]

چکیده:
شیخ اشراق، شهاب الدین سهروردی در مقام نظام حِکمی اشراقی و باورهایش از هستی عالم برتر، داستان‌هایی نمادین و پر راز و رمز آفریده است تا به این ترتیب امکان، مراحل و شرط عروج از عالم غربی خاک به سمت عالم شرقی نفس را با توجه به تجربه و مشاهده‌ی باطنی که خود به آن دست یافته، به تصویر کشد. باید گفت ایشان از صافی خیال، برای توصیفِ عالمِ شگفتِ شهودی‌اش بهره گرفته است. خیال که همانا با استفاده از زبان، چنان تصاویری شگرف از عالم رمز و راز را نشان می‌دهد، عنصر اصلی قصه‌های اوست. عنصری که مسبب توجه بسیاری از پژوهش‌گران، فلاسفه و زبان‌شناسان به بررسی و تحلیل آثار اشراقی ایشان شده و با این حال، کم‌تر توجهی به ظرفیت و امکانات تصویری و نمایشی را به دنبال داشته است. در این راستا سه رساله‌ی «عقل سرخ، آواز پر جبرئیل و لغت مورانِ» ایشان، جهت تحلیل ساختاری بر اساس سازه‌های مشترک الگوی ریخت‌شناسی پراپ با برخی جنبه‌های نمایشی (که می‌توان به عنوان سازه‌های مشترک داستان و نمایش‌نامه نیز از آن‌ها نام برد) انتخاب شده است. چرا که به نظر می‌رسد تجزیه و تحلیل ساختاری طبق این الگو می‌تواند زمینه‌ی انتقال قالب داستان‌های رمزی به قالب نمایشی را فراهم کند.

کلیدواژه‌ها: داستان‌های سهروردی،جنبه‌هایِ‌نمایشی،بررسی‌ساختاری، ولادیمیر پراپ.

۱-استادیار گروه هنرهای نمایشی- دانشکده‌ی هنر- دانشگاه دامغان mejavid@du.ac.ir.
۲-دانش آموخته‌ی کارشناس ادبیات نمایشی- دانشکده‌ی هنر- دانشگاه دامغان Zahra.sadegh1370@gmail.com

مقدمه:

ادبیات یکی از مهم‌ترین زمینه‌های شکل‌گیری درام است که اقتباس از آن ضمن افزایش ظرفیت‌های نمایشی، ساختار و بیان نمایشی را نیز تقویت می‌کند. چنان که اقتباس دراماتیک از منابع ادبی، فلسفی، علمی و ... یکی از شیوه‌های نمایش‌نامه‌نویسی‌ست که با وجود امکانات و جوهر بسط و ترویج در جامعه‌ی متاثر، کم‌تر مورد توجه نمایش‌نامه‌نویسانِ به خصوص ایرانی قرار گرفته است. مخصوصا که اقتباس از متون مکتوب و ترویج در قالب نمایشی می‌تواند یکی از تاثیرگذارترین روش‌های انتقال مباحث و نکات پیچیده‌ی علمی، معنوی، عرفانی، فلسفی و عقیدتی و اجتماعی باشد. از میان داستان‌هایِ بسیارِ ادبِ فارسی، داستان‌های رمزی شیخ اشراق، دارای زمینه‌های عرفانی و جنبه‌های نمایشی بسیاری‌ست که با بررسی ساختاری دقیق و موشکافانه جهت دست‌یابی به جهان اثر و ساختار درونی آن، امکان اقتباس نمایشی را فراهم می‌کند. داستان‌هایی که اگرچه برای طالب کیمیای هستی جالب و راه گشاست اما واژگان، چنان هنرمندانه و ظریف به تصویر کشیده شده‌اند که از لحاظ بصری، توجه هنرمند عرصه‌ی تئاتر، رسانه و نمایش را نیز به خود معطوف می‌کند. به خصوص که شیوه‌های نوین داستان‌پردازی از جمله ؛ ابهام و آشنایی‌زدایی با محوریت نشانه‌ها و رمزگانِ زبانیِ موردِ توجهِ فرمالیست‌هایِ روسی، با قابلیت تصویرپردازی در اثر مشهود است. لازم به ذکر است در مورد رمزگشایی داستان های رمزی سهروردی، اگرچه کتب و مقالات بسیاری نشر شده‌اند، اما اغلب توجه ویژه (و تکرار) به کتابِ «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» نگارش و تالیف دکتر تقی پورنامداریان، در کشف ترتیب و معنای لغات بوده و تحلیل و کشف جدیدی با وجود نتایج جالب توجهی که تحلیل ساختاری و امکانات نمایشی می‌تواند به دست دهد، صورت نگرفته است.

پیشینه‌ی تحقیق

کتب و مقالات بسیاری در مورد سهروردی و آثار او نگاشته شده و تلاش بسیاری جهت معرفی او به جهان انجام شده است. به خصوص هانری کربن(Henry Corbin)، مستشرق و محقق عرفان و استاد دانشکده‌ی ادیان‌شناسی دانشگاه تحقیقات عالیه در سربن، تحقیقات، تصحیح و ترجمه‌های بسیاری از آثار ایشان داشته و زمینه‌ی شناخت فیلسوفان غربی را با سهروردی و آثارش فراهم کرده است؛ از جمله تصحیح و چاپ «التلویحات، المقاومات، المشارع و المطارحات» در مجموعه‌ای به نام الهیات، هم‌چنین تحقیقات در

مورد حکمت اشراقی ابن سینا و سهروردی، بررسی بعد معنوی بشر و به طور کلی مباحث امامت و غیبت امام عصر عجل بر مبنای اندیشه‌ی سهروردی، تأویل رمز و نقش خیال فعال در فهم متون حکمی اسلامی و به خصوص داستان‌ها و مناجات سهروردی در مجموعه‌ی سه جلدی اسلام ایرانی و بسیاری دیگر که مسببِ نام بردن دو فیلسوف و اندیشمند شرقی و غربی، کربن و سهروردی در اواخر هزاره‌ی دوم و ابتدای هزاره‌ی سوم در کنار یک‌دیگر شده است. از جمله دیگر مقالاتی که پیش از ارائه‌ی مقاله‌ی مورد نظر مورد توجه قرار گرفته، می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد؛ «لغت موران- تحلیل ساختار و رمزها (۱۳۷۶) احمد محسنی/ شرح آواز پر جبرئیل(۱۳۶۳) مسعود قاسمی/ بررسی صور ابهام و عوامل آن در رسائل عرفانی سهروردی(۱۳۸۹)دکتر مه‌دخت پورخالقی چترودی/ بررسی قابلیت‌های تصویری آثار رمزی شیخ اشراق سهروردی با روی‌کرد به داستان آواز پرجبرئیل(۱۳۹۲) دکتر سیدحسن شهرستانی/ عقل سرخ، مصطفی ذاکری، از حماسه‌ی پهلوانی تا حماسه‌یِ‌عرفانی،(تفسیررساله‌ی عقل سرخ)(۱۳۸۹) هانری کربن، ترجمه‌ی ان-شاءالله رحمتی/ لغت موران(۱۳۸۳)دکتر احمد محسنی» و هم‌چنین «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایرانی(۱۳۸۷) دکتر محمدعلی‌حق‌شناس» بر این اساس به نظر می‌رسد اغلبِ تحقیق و مطالعات انجام شده در راستای تحقیقات پیشین و بدون توجه به بررسی ساختاری آثار سهروردی و به خصوص جنبه‌های نمایشی آن بوده است.

روش تحقیق

مقاله‌ی پیشِ رو به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی و با مطالعات کتابخانه‌ای تدوین یافته است.

**سهروردی و آثار او:

شیخ شهاب‌الدین ابوالفتوح یحیا بن حبش سهروردی معروف به شیخ اشراق در حدود سال ۵۴۹ در سهرورد زنجان زاده شد و در سال ۵۸۷ در قلعه‌ی حلب به گونه‌ای که کاملن روشن نیست به قتل رسید. زندگی علمی ایشان در نوجوانی با سفر به مراغه در آذربایجان و در محضر استادش مجدالدین جیلی با فراگیری علوم متعارف زمان، فقه و اصول و فلسفه آغاز شد. آغازی که مسبب آشنایی با فیلسوفانی چون فخرالدین رازی، ظهیر فارسی فخرالدین ماردینی می‌شود. تا آن‌جا که به شناخت حکمت اشراقی روی آورد و موفق به درک انوار و اسرار اشراقی شد و به این طریق، روش حکمای اشراقی که از نظر سهروردی،

روشی رمزی‌ست برای کلام خود برگزید. گزینشی که سعی در ارائه‌ی گویاترین گزارش از عالم رمزی‌ست.

به طور کلی می‌توان ، مجموعه‌ی کتب و رساله‌های وی را به چهار دسته‌ی عمده تقسیم کرد؛

۱. سه رساله‌ی بزرگ و نظام‌مند «التلویحات، المقاومات، المشارع و المطارحات». به شیوه‌ی فلسفه‌ی مشاء با مباحث مبنایی این فلسفه به عنوان مقدمه‌ی مطالعه و درک چهارمین کتاب که همان اثر سترگ وی، یعنی حکمت الاشراق است.
۲. دسته‌ای دیگر از آثار سهروردی که همانند آثار دسته‌ی نخست صبغه‌ی مشایی و جنبه‌ی مقدماتی و نظری دارند، رساله‌هایی کوتاه چون بستان القلوب، رساله‌ی فی اعتقاد الحکماء، هیاکل‌النور و التصوف به زبان فارسی و عربی‌ست.
۳. رساله‌های کوتاه فارسی سهروردی مهم‌ترین آثار اشراقی اوست که در قالب تمثیلی-رمزی به رشته‌ی تحریر در آمده است؛ آواز پر جبرئیل، عقل سرخ، الغربه الغربیه، فی حاله الطفولیه، حقیقه العشق، لغتِ موران، روزی با جماعت صوفیان و صفیر سیمرغ.
۴. حکمه الاشراق.

هانری کربن معتقد است «همه‌ی غایت اشراقی دو قسم نخست در دو قسم اخیر محقق می‌شود» (به نقل از رحمتی؛ ۱۳۸۹) و حق‌الیقین را که شناخت قطعی و معلوم از درک آن‌چه درون ما و برای ما حاصل می‌شود در دو دسته‌ی اخیر، داستان‌های تمثیلی و مناجات‌ها می‌داند.

رمزگونگی بیان سهروردی

فهم داستان‌های سهروردی که از نظر هر نویسنده، ادیب، عالم، عارف و فیلسوف، تعابیر متعددی از عناصر خیال، مجاز، استعاره، رمز، عرفان و فلسفه‌ی عالم معنا به دست می‌دهد، بر هر کسی مقدر نیست. برخی معتقدند «فهم این داستان‌ها مستلزم درک معانی مجازی کلماتی‌ست که به نمایندگی اشخاص، حیوانات، پرندگان، اشیاء و مکان‌ها چارچوب ظاهری داستان را شکل می‌بخشند.» (پورنامداریان،۱۳۹۱؛ ۱۳) اگرچه بحث حقیقت و مجاز یادآور حوزه‌ی بلاغت در علوم اسلامی‌ست و امری تحمیلی و نه ناشی از ذات و کیفیت معنی‌ست، اما می‌توان رمز را که پیوندی ذاتی با معنی دارد، در مورد زبان داستان‌های سهروردی

صحیح دانست. چرا که توانایی ورود به قالب عرفان و فلسفه را نیز داراست. هم‌چنین که در مورد رمز برتراند راسل معتقد است، فیلسوف جهت یافتن دانشی راست و یافتن جوابی برای تمایلات دینی‌اش به آن روی می‌آورد و عارف با این ابزار (زبان و نشانه) و از پس مشاهده، جنبه‌یِ‌معما گونه‌ی چیزی چون«خورشید، هر روز تازه است» را کشف و بیان می‌کند. به نظر می‌رسد اشاره به «معانی مجازی کلمات» و «جنبه‌ی معماگونه» و واژگانی از این قبیل، اشاره به نزدیکی و یا هم معنایی رمز با سمبل یا نماد باشد. چنان‌که یونگ نیز می‌گوید؛«سمبل معنی چیزی مبهم،

ناشناخته یا پنهان از ماست... بنا بر این یک کلمه یا یک شکل وقتی سمبلیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبل دارای جنبه‌ی ناخودآگاه وسیع‌تری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح نگردیده است... ذهن آدمی در کند و کاو سمبل، به تصوراتی می‌رسد که خارج از محدوده‌ی استدلال معمولی‌ست. شکل چرخ ممکن است افکار ما را به سوی «خدای» آفتاب رهبری کند، اما در این نقطه، استدلال باید به ناتوانی خود اذعان کند؛ زیرا که انسان به تعریف موجود «خدایی» قادر نیست. وقتی که ما با تمام محدودیت‌های عقلی خود چیزی را «خدایی» می‌خوانیم، فقط به آن نامی داده‌ایم که اساس آن ممکن است ایمان باشد، نه شواهد محقق...» (همان:۱۱) بدون شک سهروردی در بیان رازآمیزش از خیال غافل نبوده است. چنان که هانری کربن نیز که بحث و تحقیق بسیار در آثار سهروردی داشته، بیان می‌کند؛

«قوه‌ی خیال قادر است تا داده‌های محسوس را تبدیل کند و به صورت رمزهای خیالی در آورد که این همان تبدیل ماده به معنا است و به عبارتی ظاهر را پس زدن و باطنِ ناپیدا را آشکار کردن است، عملی که به کیمیاگران نسبت می‌دهند.» (به نقل از کمالی‌زاده، ۱۳۹۲؛ ۶۲) و هم‌چنین «وجود خیال، دلیل بر وجود تاویل است و چون خیال هست، با این نحوه‌ی خاص از فعالیت ادراکی، باید تاویل هم وجود داشته باشد.» (همان) بر این اساس قوه‌ی خیال مسبب ایجاد انگیزه‌ای به سمت شناخت و کشف عالم ادراک و تفاوت‌ها با عالم واقع و مشهود در داستان‌های سهروردی‌ست.

به طور کلی رمز داستان‌های سهروردی بسیار متنوع است و هر بار با شیوه‌ای نو انتقال داده می‌شود. رمزهایی که بیان‌گر رسیدن سالک به عالم مثال است یا چگونگی رسیدن

به آن، تعلیماتی‌ست که رازآموزی به او می‌دهد و او را در مسیر سیر و سلوک قرار می‌دهد و یا تعلیماتی که نفس او راهنمای عروج او به عالم ملکوت می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت رمز و راز آثار سهروردی، الهاماتی‌ست که به او شده و آثار او را تا این اندازه ارزش‌مند و ستودنی در جهان بازتاب داده است.

ساختارگرایی(Structuralism) و تحلیل ادبی

در این مبحث مختصر توضیحی از زبان‌شناسی سوسور(Ferdinand de Saussure) لازم به نظر می‌رسد چرا که ساختارگرایی به سوسور و مکتب زبان‌شناسی او مدیون است. روشی که برای کشف و ادراک جهان با توجه به «اهمیت ارتباط ضروری بین اجزا» اثر قابل توجه بسیار است.

سوسور مبنای کار خود را زبان در زمان حال قرار داده و معتقد است که این ساختار از یک زیر ساخت(Langue) و یک رو ساخت

یا صورت (parole) که همان گفتار و نوشتار در زبان است، تشکیل شده است. بر این اساس جهت شناخت و بررسی زبان به طور کلی، آن‌چه دارای اهمیت است استواری زبان بر دلالت ثانویه است، چنان‌که در بررسی نشانه‌شناختی زبان ادبی نیز دلالت‌های ثانویه در نظر گرفته می‌شود. دلالت ثانویه، نه معنای قرادادی که معنای نهفته است. نشانه در زبان ادبی به دالی تبدیل می‌شود که بر مدلولی متناسب بر اندیشه‌ی نگارنده و زمینه‌ی مورد نظر دلالت کند.دلالت‌هایی که باعث زبانِ‌خاص می‌شود. از همین رو سوسور تاکید می‌کند کلمه نه یک نماد بلکه دارای دلالت ثانویه است. پس در این نظام، نشانه‌ی زبانی (زبان) بیش‌تر در اصطلاحات دو گانه‌ای هم‌چون دال و مدلول، یا صدا و تصویر و مفهوم ارائه گردید. هر دو وجه نشانه‌ی زبان اختیاری‌اند. به همین دلیل زبان می‌تواند نظامی خود تنظیم و انتزاعی و مستعد تاویل باشد» و طبق نظریات او «تاثیر متقابل شباهت‌ها و تفاوت دال‌ها تولید معنا می‌کند. و برای درک معنی آن‌چه اهیت دارد در نظر گرفتن اجزای زبان در ارتباط با کلِ‌اثر است.» (سجودی، ۱۳۸۶؛ ۱۷)

در واقع نظریه‌ی زبان‌شناسی باعث‌شد ساختارگرایان به تحلیل انواع پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و... بپردازند و با یافتن ساختار زیر ساختی، معنای اثر را کشف و عرضه کنند. هر چند در تحلیل ساخت‌گرایانه اهمیت منابع دیگر کم‌رنگ می‌شود چنان‌که پراپ نیز در الگوی ریخت‌شناسی‌اش پیرو فرمالیسم‌های روس، شناخت ساختار و شالوده‌ی متن

را به تنهایی و جدا از بافت اجتماعی و فرهنگی آن بررسی می‌کند. بنا به تاکید پراپ، لازم به یادآوری‌ست که در تجزیه و تحلیل ساختاری، گامِ مهم، نخست و هم دشوار در تحلیل و تحقیق ساختارگرایانه، کشف و تعیین کوچک‌ترین واحد ساختاری‌ست. چرا که بدون شناخت کوچک‌ترین واحد ساختاری، تجزیه و تحلیل امکان‌پذیر نیست.

لازم است اشاره کنم که «لاکان ساختارگرایی را در حوزه‌ی روان تحلیلی فرویدی به کار برد، لوی استروس در حوزه‌ی قوم‌شناسی، ولادیمیر پراپ آن‌را در مورد داستان‌های ساختگی و باور نکردنی، رونالد بارنس در مورد سبک فرهنگی و ای.جی گرماس در باب روایت‌ها به کار گرفتند و میشل فوکو از آن به خصوص در درمان دیوانه، جنایت‌کار و بیمار، بهره جست» (ساجدی؛ ۱۳۸۳)

به طور کلی در این شیوه از نقد، تلاش بر این است که اثرِ هنری بر اساس اصول تثبیت شده‌ی آفرینش هنری تحلیل و بررسی شود؛ اهمیت زبان بیش از مفاهیم اثر ادبی در این نوع تحلیل معطوف به نتایجی‌ست که پژوهش‌گر از بررسی روابط اجزا و فن و شگردهای ادبی چون ابهام و بازی‌های زبانی؛ یعنی آشنایی‌زدایی، تنوع شیوه‌ی روایت و تکرار وقایع (که مورد توجه فرمالیسم‌های روس است) به دست می‌دهد. پس دور از نظر نیست که نظام‌های ادبی دارای رمزگان بسیار و غیر قابل فهم را ضمنِ انتخابِ بررسی به شیوه‌ی پراپ، به فرمالیسم‌های روس هم معطوف کنیم؛ چنان که وجه زیبایی‌شناسی و هنری آن نیز در خلال ابهام و آشنایی‌زدایی بسیار، محفوظ باشد و امکان فهم ادبیات ضمن لذت خوانش فراهم شود. چرا که طریق آن‌ها یافتن «روش ویژه‌ی شناخت گوهر و منش اصلی اثر ادبی»ست. (احمدی،۱۳۹۰؛ ۴۶) مبنایی که باعث شده، امکان بازیابی و کشف ذات ادبیات فراهم شود.

ولادیمیر پراپ(Vladimir Prop) و الگوی ریخت‌شناسی‌اش

ولادیمیر یاکوف لویچ پراپ در آوریل ۱۸۹۵ درشهر سن پترزبورگ از یک خانوادی اصیل آلمانی به دنیا آمد. در سال ۱۹۱۸ از دانشگاه سن پترزبورگ در رشته‌ی فقه اللغه روسی و آلمانی فارغ التحصیل شد و به این ترتیب به آموزش آموخته‌هایش در دبیرستان و سپس دانشگاه پرداخت. اگرچه پس از سال ۱۹۳۸ ضمن تحقیق و پژوهش در فولکلور، ریاست گروه آموزشی فولکلور را بر عهده داشت. در سال ۱۹۲۸ نخستین کتابش ریخت‌شناسیِ قصه‌های پریان چاپ شد. کتابی که «اندیشه‌ی اساسی آن این است که کثرت بیش از

اندازه‌ی جزئیات قصه‌های پریان روسی قابل تقلیل به یک طرح واحد است و عناصر این طرح که تعدادشان سی و یک تا بیش‌تر نیست همیشه یکی هستند و همیشه با نظم خاصی از پی هم می‌آیند. و بالاخره این‌که تنها هفت شخصیت مختلف در این قصه‌ها ظهور و بروز دارند.»(پراپ، ۱۳۹۲؛ ۱۹) اگرچه منتقدان سوسیالیست روسی، الگوی پراپ را نقد کردند و حتا برای از بین بردن تلاش‌هایش، او و استادش، الکساندر وسلوفسکی (Alexander Veslovski) (۱۸۳۸-۱۹۰۶) (ادیب و محقق ادبیات. بیش‌تر آثار او درباره‌ی ادبیات تطبیقی‌ست) را –که البته زنده هم نبود با انتشار بیانیه و مقاله مورد تهاجم قرار دادند اما به واقع همان‌گونه که براوو(Gian.l.bravo) ویراستار ترجمه‌ی ایتالیایی کتاب و بسیاری دیگر روش او را علمی خوانده‌اند، به نظر می‌رسد روش او در تحلیل ساختار قصه‌ها و حکایات پریان جهت راه‌یابی به بطن اثر با جداسازی هر جزء در عین وجود پراکندگی، پیچیدگی و ابهام به دلیل امکانات بررسی هر واحد و ارتباط آن‌ها با هم و با کل اثر، کارآمد و قابل توجه است.

در شیوه‌ی ریخت‌شناسی(Morphology) پراپ، ضمن تنظیم تنوع و چند شکلی فریبنده‌ی مواد قصه و سازمان‌دهی صحیح هم‌چنین معانی و مفاهیم پیچیده را در مسیر رمزگشایی فراهم می‌کند. اگرچه در توضیح درست‌تر ریخت‌شناسی می‌توان تعبیر کرد که واژه، عمل را به درستی نشان می‌دهد چنان‌که او بیان می‌کند؛

غیبت ← سفر قهرمان از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر ← غربت سفر قهرمان به سرزمینی ناآشنا

شرارت ← انجام/مسبب جابه‌جایی ← هدف توضیح توسط پیر

پاسخ مثبت ← به شرایط نقطه‌ی جدید ← آشنایی با پیر ← فراموشی فراموشی نقطه‌ی مبدا

موانع ← گذر قهرمان از موانع ← هدف رسیدن به مقصد

ریخت شناسی که پراپ به کار می‌برد ریشه در دانش گیاه‌شناسی دارد و منظور از آن بررسی و شناخت اجزاء تشکیل دهنده‌ی گیاه و ارتباط آن‌ها با یک‌دیگر و با کل گیاه یعنی ساختمان و ساختار گیاه است. بر این اساس آن‌را در مورد ساختار قصه نیز قابل بررسی می‌داند. او معتقد است ریخت‌شناسی بررسی صور و شکل‌هاست.

از این‌رو صور و اشکال قصه را هم می‌توان همانند صورت‌بندی ترکیبات آلی بررسی کرد. پس می‌توان گفت ریخت‌شناسی در ادبیات معرفی شاخه‌هایی در ساختار اثر است که می‌تواند، اثری را متمایز از انواع دیگر معرفی کند. پراپ «نقش ویژه را کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد» دانست. (احمدی، ۱۳۹۰؛ ۱۴۵) واضح‌تر آن‌که نقش‌ویژه همان خویشکاری وکوچک‌ترین جزء سازای قصه‌های پریان است و همان عمل و شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در قصه تعریف می‌شود.

«پراپ هم‌چنین چهار قانون به دست آورد، قوانینی کلی و قطعی؛ ۱) عناصر ثابت و دائمی حکایت را نقش ویژه‌های شخصیت تشکیل می‌دهند، این نقش ویژه‌ها مستقل از این‌که به کدام شخصیت تعلق دارند و چگونه شکل می‌گیرند بنیان سازنده‌ی حکایت محسوب می‌شوند. ۲) شماره‌ی نقش ویژه‌ها در این حکایت‌ها محدود است ۳) جای‌گزینی و توالی نقش ویژه‌ها هم‌واره یکسان است ۴) تمامی حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری یک گونه هستند و می‌توان آن گونه‌ی نهایی را کشف کرد.» (همان)

او هم‌چنین شخصیت‌های حکایت‌ها را در هفت دسته کلی و اصلی تقسیم می‌کند:

---

۱) قهرمان که گاه شخص قربانی شده است، اما اغلب پیروز است. ۲) قهرمان دروغین که خود را به جای قهرمان معرفی می‌کند اما سرانجام شناخته می‌شود. ۳) شاهزاده خانم یا پدرش که اشخاصی هستند که قهرمان در جست‌وجوی آن‌هاست. ۴) اعزام کننده که قهرمان را به ماموریتی می‌فرستد. ۵) شخص خبیث که دشمن قهرمان است. ۶)بخشنده یا پیش‌گو که یاور قهرمان است. ۷)مددکار، یاوران و دوستان قهرمان.

به طور کلی اهمیت شیوه‌ی پراپ این است که می‌تواند اثری را بدون توجه به جنبه‌ها و زمینه‌های مختلف خارج از متن و در واقع با توجه ویژه به ساختار بررسی کند. هر چند بر این مسئله نقد بسیار وجود دارد اما هدف پراپ ارائه‌ی تفسیر کامل از روایت نیست. او در شیوه‌ی ریخت شناسی‌اش تنها توالی و ترتیب رویدادها و زمان‌ها را مشخص می‌کند. هر چند اهمیت شخصیت در بررسی شیوه‌ی او نباید پوشیده بماند چرا که از اهداف مهم او بررسی و عمل‌کرد شخصیتی‌ست که ورای واقعیت و در عین اعمال خارق‌العاده وشگرف، حیات و انسجام داستان را باعث می‌شود.

*****تحلیل‌ساختاری‌وبررسی‌جنبه‌های‌نمایشی داستان‌های«عقل سرخ،آواز پر جبرئیل ولغت موران»**

برای یافتن قابلیت‌های نمایشی داستان‌های رمزی انتخابی پیش از بررسی جنبه‌های نمایشی موجود، آن‌چه قابل ذکر است، خاص زبان پیچیده و مبهم سهروردی‌ست که اگرچه در قالب داستان و حکایاتی کوتاه نگاشته شده است اما دارای چارچوب و شیوه‌ی خاص نگارنده است که امکان تغییر و انتقال هر بخش به بخش دیگر ممکن نیست اما امکان انتقال اثر از قالب داستان به نمایش را فراهم می‌کند و آن ساختار اپیزودیک و زمینه‌ی اتصال هر صحنه به دیگری‌ست.با این همه‌آن‌چه امکان بررسی جنبه‌های نمایشی داستانی را ممکن می‌کند، با استفاده‌ی از شش بحث مورد نظر در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان مورد نظر پراپ است که از نظر نگارنده، با جنبه‌های نمایشی قابل تطبیق و بررسی-ست. ضمن آن‌که به طور کلی داستان و نمایش‌نامه نقاط اشتراکی دارند. «ادبیات داستانی (*fiction*) و ادبیات نمایشی(*Drama*) شباهت‌های فراوانی دارند و به اعتباری داستان-نویس نیز نمایش‌دهنده و نمایش‌نامه‌نویس داستان‌نما؛ هر دو داستان-گویند(*Storyteller*) و داستان(*Story*) و نمایش‌نامه(*Play*)جنبه‌های مشترکی دارند و شباهت‌های فراوانی. بسیاری از اصطلاحاتی که برای نامیدن و توضیح عناصر ادبیات داستانی وضع شده است-هر چند در معنایی کم و بیش متفاوت در حوزه‌ی ادبیات نمایشی نیز به کار می‌روند.» (ناظرزاده کرمانی؛۱۳۷۳)ناظرزاده‌کرمانی می‌گوید؛ «با نگاهی به واژه‌نامه‌ای که به پایان کتاب‌های قصه،داستان کوتاه و رمان و و نیز عناصر داستان، هر دو نوشته‌ی جمال میرصادقی ضمیمه گردیده است، می‌توان شماری از اصطلاحات مشترک میان داستان و نمایش‌نامه را برشمرد؛ بحران (*Crisis*)، بزنگاه (*Climax*)، پیرنگ-طرح داستانی (*Plot*)، تک‌گویی (*Monologue*)، شرح-معرفی‌مقدماتی (*Exposition*)، صحنه زمان، رویدادگاه (*Setting*)، فضا و رنگ (*Atmosphere*)، کش‌مکش (*Conflict*)، هول و ولا و تعلیق (*Suspense*)، گسترش (*Development*) و ... (همان)بر این اساس و با توجه به ساختار نمایشنامه، شخصیت‌های قصه، خویشکاری قهرمان، زمان و مکان، انگیزش‌ها و هدف، حرکات‌و فضا و حالت که در ساخت‌مایه‌های نمایشی هم مطرح است و هم‌چنین گفتاشنود و سبک نمایشی به طور جداگانه جهت معرفی بیش‌تر ساختمایه‌های نمایشی موجود در داستان‌های رمزی سهروردی بررسی و

ارائه می‌شوند. لازم به ذکر است با توجه به تاکید پراپ (که در مورد داستان‌های رمزی سهروردی نیز صدق می‌کند)، تقسیم‌بندی قصه‌های پریان از نظر تم و مضمون به آشفتگی می‌انجامد. از این‌رو خلاصه یا مضمونی از داستان‌های انتخابی ارائه نشده و تنها در نمونه‌ها بخش‌هایی از متون ارائه شده است.

شخصیت‌پردازی(characterization)

«بررسی شخصیت‌های قصه بر حسب خویشکاری‌هایشان، توزیعشان به گروه‌ها و صور ظاهر شدن‌شان، ناچار ما را به مسئله و شخصیت‌های قصه به طور کلی می‌کشاند ... عناوین و صفات مجموعه‌ی همه‌ی خصائص ظاهری قصه،مانند سن،جنس، مقام ، ظاهر و جزئیات این سیما و ظاهر و مانند این‌هاست.» (پراپ، ۱۳۹۱؛ ۱۷۵) با توجه به این تاکید و چگونگی شخصیت‌پردازی سهروردی می‌توان به این نکته اشاره کرد که ؛ «دغدغه‌ی اصلی اساطیر و مناسک ادیان سری، تمثیل‌های فلسفی افلاطون یا آپولیوس، لایه‌ی تاویلی تفاسیر کتاب مقدس، فرد انسان است. خواه آن انسان، متشرف، خواه طلبه، خواه فرد مسیحی{ باشد}. روش زندگی شایسته و مقصد نهایی روح ممکن است در گرو فهم کامل متن یا آیین باشد. از این رو جای تعجب ندارد که در سده‌های میانه وقتی نگارش تمثیلی رایج شد، محل تاکید از دنیای خارج به جهان درون انتقال یافت» (مک‌کوئین، ۱۹۲۹، ۷۱)می‌بینیم که شخصیت در داستان‌های رمزی نیز، تمثیل و نمادی از انسانی‌ست که خواستار عروج از تاریکی جسم و روح به اصل برتر است که رسیدن به آن از طریق فهم راهنمایی و الهاماتی-ست که به او می‌شود. پس معرفی شخصیت‌ها با آشکار شدن اسرار، خواسته‌ها، داشته‌ها و نداشته‌هایشان طی انواع گفت‌وگو صورت گرفته و بررسی ابعاد فلسفی، دینی و ایدئولوژیکی‌شان از این طریق ممکن می‌شود. لازم به ذکر است که «پراپ جهت ایجاد طبقه بندی یا «دستور» بر اساس کارکرد شخصیت برای ساختار قصه‌های پریان، روش صورت‌گرایی را در مورد تعدادی از قصه‌های پریان، به کار برد. تصور توانایی شناخت یک دستور نهفته برای قصه‌ی پریان، باعث کاربرد آن در انواع دیگر روایت شد.» (سجودی، ۱۳۸۸؛ ۱۹) به خصوص که به طور کلی کارکرد شخصیت در یافته‌های صورت‌گرایی و ساختارگرایی قابل اهمیت است. بر این اساس پراپ با توجه به اهمیت شخصیت در ایجادِ کنشِ قصه‌هایِ پریان، معتقد است که یا شخصیت با درگیر شدن در حوزه‌های مختلف کنش، کارکرد و عملش را تغییر می‌دهد و یا یک شکل کنش به وسیله‌ی شخصیت‌های

مختلف انجام می‌شود. بر این اساس، در دو داستان عقل سرخ و آواز پر جبرئیل، شخصیت برای رسیدن به مرحله‌ی عرفانی، در حوزه‌های مختلف کنش قرار می‌گیرد. مثلن آغاز داستان عقل سرخ داستان چگونگی آفرینش است. و آفرینش به صورت باز، اولین کنش شخصیت است. پس از آن عملِ شرارت، اسارت و رفتن به ولایتی دیگر یعنی غیبت، جابه جایی و اسارت است، کنش‌هایی دیگر (به همین ترتیب، ضمن رویدادهای دیگر) ؛ فراموشی، رهایی، عزیمت به سوی هدف که شخصیت را به سوی آن‌چه می‌خواهد سوق می‌دهد.

در داستان آواز پر جبرئیل هم، بعد از آن‌که هدف داستان‌گویی در روایتی جداگانه که کنش ابتدایی‌ست (و هم‌چنین یادآور شیوه‌ی داستان‌گویی قصه در قصه است)، مطرح می‌شود، شخصیت اصلی از جای‌گاه خودغیبت نموده وقصد عزیمت به جای‌گاهی دیگر که خانقاه است، می‌کند. بعد از دیدن پیر، واکنش مثبت نشان داده و به سمت او می‌رود. و در حین صحبت با او به مانع که رکوه‌ای یازده تو(رمز افلاکی) است، بر خورد می‌کند. پس درباره‌ی آن، از پیر سوال کرده،هدف را یافته و از پیر در مورد یافتن آن جست و جو می‌کند. پس از رسیدن به هدف باز می‌گردد. در داستان‌های لغت موران هدف مشخص و همه در راستای نشان دادن محال بودن تجلی کامل الهی در عالم ناسوتی و فراموشی انسان است،پس درست‌تر به نظر می‌رسد که شخصیت‌های مختلف ؛ «مور، حربا، مرغان، طاووس و...»یک کنش را نشان می‌دهند. در داستان اول موران بر سر این‌که قطره از کجاست و به کجا می‌روند، بحث و گفت و گو دارند. و مورِ با تجربه، مشاجره‌ی آن‌ها را پایان می‌دهد. در داستان دوم، لاک پشت‌ها بر سر هوایی یا آبی بودن مرغی صحبت می‌کنند. پس حاکم به قضاوت گفته‌شان حاضر شد و هر چند آن‌ها درک نکردند اما سر به لاک‌شان فرو بردند. در دیگر فصل‌ها نیز این پذیرش و تسلیم شدگی قهرمان یا در برابر قهرمان که در هر دو حال پیروزی و رسیدن به هدف اوست، مشهود است. در توصیف ظاهری شخصیت‌ها با توجه به این‌که اغلب با یک قهرمان و پیر مواجه هستیم لازم به اشاره است که توضیحات ظاهریِ شخصیت، بیش‌تر منوط به پیر و ظاهرِ قهرمان، منوط به تصور مخاطب است. پیر نورانی، آرام، خوش‌خو و ساکن است. پیر خود را نخستین فرزند آفرینش و پدر جهانیان می‌داند و دیگران (قهرمان) را فرزندان جوان خود می‌خواند.

در حال بـا توجـه بـه توضـیحات و مثـال‌هـای داده شـده، نخسـت، حـوزه‌هـای کـنش پراپ در داسـتان‌هـای رمـزی سـهروردی و سـپس خویشـکاری‌هـای موجـود اشـخاص داستان، ارائه می‌شود.

الف. شخصیت شریر: پراپ در توصیف شریر نوزده ویژگی و مسیر را دنبال می‌کند. در داستان‌های سهروردی اگرچه شریر به عنوان دشمن یا مانع رسیدن به هدف وجود ندارد اما اوست که با عمل به ظاهر شرارت بارش مسبب اندیشه، حرکت و انتقال خودآگاه یا ناخودآگاه قهرمان به سمت هدف می‌شود. چنان که در در داستان عقل سرخ شاهد ربودن شخص و منتقل شدن ناگهانی قهرمان از مکانی به مکان دیگر هستیم. یا در داستان دوم لغت موران که قتل قهرمان(حاکم) اتفاق می‌افتد.

شخصیت شریر در داستان عقل سرخ: جسم خاکی و نفس

شخصیت شریر در داستان آواز پر جبرئیل:جسم خاکی و نفس

شخصیت شریر در رساله‌ی لغت موران: لاک‌پشت، پادشاه، بومان

ب. قهرمان: قهرمان داستان یکی از مهم‌ترین نقش‌ویژه‌هایِ داستان‌های سهروردی‌ست که معمولن در آغاز داستان وارد می‌شوند. پراپ معتقد است اهمیت ریخت‌شناسی قهرمان قصه بسیار است. چرا که اهداف قصه منوط به او و انگیزه‌های اوست. او می‌گوید «در جریان عمل، قهرمان کسی است که عامل جادوئی(یا یار جادویی) را دریافت می‌دارد و به استفاده از آن می‌پردازد.-یا یار جادو خدمات خود را در اختیار او می‌نهد»(پراپ،۱۳۹۱؛ ۱۰۶)

در داستان‌های عقل سرخ و آواز پر جبرئیل، پیر تا آن‌جا که ممکن می‌داند اطلاعاتی را به قهرمان می‌دهد و او را از اسراری آگاه می‌کند. در داستان‌های لغت موران نیز با تجربه‌ای یا حاکمی و در کل کسی که از دیگری برتری دارد با گفته یا عملی، آگاهی را انتقال می‌دهد. مثلن در داستان پادشاه و طاووس، تجربه‌ی قفس که پادشاه باعث آن است، یاری‌گر است. در فصل جام کی‌خسرو، غلاف، وسیله‌ای جادویی و یاری‌دهنده است. قهرمان داستان‌های سهروردی و از جمله عقل سرخ و لغت موران، به صورت تمثیلی و در قالب پرندگان و در داستان آواز پر جبرئیل خود اوست.

قهرمان داستان عقل سرخ: باز

قهرمان داستان آواز پر جبرئیل: سهروردی

قهرمانان رساله‌ی لغت موران: طاووس، مور، حاکم، عندلیب، خسرو، ملوک، هدهد و ادریس.

ج. راهنما/ یاور قهرمان/ بخشنده/تدارک‌بیننده

قهرمان خواسته‌ی خود را از او جویا می‌شود. اما پیش از آن‌که وسیله‌ی جادویی یا راهنمایی را دریافت کند مورد امتحان قرار می‌گیرد. «قهرمان آزمایش می‌شود، مورد پرسش قرار می‌گیرد، مورد حمله واقع می‌شود، و مانند این‌ها که وی وسیله‌ی جادویی یا یاری‌گری را دریافت دارد، هموار می‌سازد»(پراپ،۱۳۹۱؛۸۶)

راهنما در داستان عقل سرخ: نخستین فرزند آفرینش

راهنما در آواز پر جبرئیل: پیر

راهنما در رساله لغت موران: مور،حاکم،مرغ، وحی، پادشاه،مادر.

وجود راهنما در هر یک از داستان‌ها به شرح زیر است؛

عقل سرخ:

«هم‌چنان با بند لنگان رو به سوی صحرا نهادم درآن صحرا شخصی رادیدم که می‌آمد»

آواز پر جبرئیل

«خانقاه را دو در بود یکی در شهر و دیگری در صحرا و بستان برفتم و این که در شهر بود محکم ببستم و بعد از رتق(بستن) آن قصد، فتق(گشودن) در صحرا کردم چون نگه کردم ده پیر خوب سیما دیدم.... نرم نرم برفتم و پیری را که در کنار صفه بود قصد سلام کردم انصاف را از روی غایت حسن خلق، به سلام بر من سبق برد و به لطف بر روی من تبسمی بکرد....»

لغت موران

فصل اول: «.... موری متصرّف در میان ایشان بود .گفت لحظه‌ای صبر کنید تا میل او از کدام جانب باشد که هر کسی را از جهت اصل خود کششی بود و بلحوق معدن و منبع خویش شوقی دارد(شوقی به پیوستن به منبع و معدن خود)...»

فصل دوم: «..... قاضی حاکم مخلص سخن بر آن آورد که نگاه دارید و مراقب حال او باشید، اگر بی آب تواند بود نه آبیست و نه به آب محتاج است، در قوام و دلیل بر این حال ماهی است که چون مفارقت کرد از آب، حیاتش استقرار نپذیرد. »

فصل سوم: «.... یکی سالخورده در میان ایشان بود، آواز داد که وعده «یوم یلقونه»(روز ملاقات او) راست باشد.طریق آن است که چون ملک سلیمان در آشیان ما نگنجد ما به ترک آشیان گوییم و به نزدیک ملک رویم، وگرنه ملاقات میسّر نمی‌شود. »

فصل چهارم: «جام گیتی‌نمای، کی‌خسرو را بود .هر چه می‌خواست،در آن‌جا مطالعت می‌کرد، مغیبات (امور غیبی) واقف می‌شد و بر کاینات مطلع می‌گشت. (در این‌جا راهنما وسیله‌ای یاری‌کننده است.)

فصل پنجم: «... (جن)گفت « اگر می خواهی که تو را فرصت التقاء(دیدار) باشد قدری از کندر بر آتش نِه، و در خانه هر چه آهن پاره است ... چون کندر سوخته شود مرا بینی »

فصل ششم: «.... الهام با مردم با اندازه ی عقل و درکشان سخن بگویید به او رسید....» (در این‌جا اندیشه و الهام راهنماست)

فصل هفتم: «... طاووس چون از حجاب‌ها بیرون آمد، خود را در میان باغ دید، نقش‌های خود را نگاه کرد و باغ‌ها و شکوفه‌ها و شکل‌هایشان را دید و وقتی که فضای عالم و فرصت ساحت و پرواز و صداها و آوازها و جنس‌های گوناگون را دید، در چگونگی حال خود فرو ماند و حسرت‌ها خورد.» (در این‌جا پادشاه اعزام کننده‌ی راهنما هم می‌تواند باشد اگر راهنما را تجربه‌ی حاصل شده‌ی طاووس بدانیم)

فصل نهم: « ادریس – صلی الله علیه – نجوم و کواکب با او به سخن آمدند، از ماه پرسید که تو را چرا وقتی نور کم می‌شود....» (ماه راهنماست)

فصل یازدهم: «... به کلی به حق روی آوردن،اخلاص است» (کلمه راهنماست و آن حق است).

فصل دوازدهم: «...(مادر) چو از خانه به در نهی، خاصه به نزد آفتاب هیچ نماند، نه آن‌که ضوء چراغ معدوم گردد ولیکن چشم چون چیزی عظیم را بیند...» لازم به ذکر است با توجه به الگوی پراپ شخصیت اصلی یا قهرمان «در آغاز بیمار یا سال‌خورده یا کودک یا ساده‌دلی است که از رازی بی‌خبر است. وظیفه‌ی دشواری بر عهده‌اش گذاشته می‌شود.

کنش او (که در هر «واریاسیون» اشکال متعددی دارد، گاه کنشی ساده است و گاه زنجیره‌ای از کنش‌های پیوسته) نمایان‌گر نقش ویژه‌ی نهایی و تجریدی است.» (احمدی، ۱۳۹۰؛ ۱۴۶) که بر همین اساس در داستان‌های سهروردی نیز طبق الگوی پراپ کنش شخصیت‌ها از آغاز – چه به صورت مستقیم یا غیر مستقیم- معرف معنای نقش ویژه

است که در پایان، فاش شدن راز و یا رسیدن به هدف را نشان می‌دهد. نکته‌ی دیگر، از آن‌جا که محرم اسرار و شخصیت محوری می‌توانند از جنس هم باشند، می‌توان قهرمان را در جاهایی محرم اسرار دانست و بالعکس. او شخصیتی است که محوری‌ترین شخصیت اثر به او اعتماد کامل دارد. از این رو راهنما اسرار مهمی را در پی جست و جوی قهرمان - که آن‌ها نیز راز گفته شده با راهنماست- ، در اختیار او قرار می‌دهد.

نکته‌ی مهمِ حاصل از این تجزیه و تحلیل شخصیت، مبنی بر اهمیت آن در داستان و نمایش‌نامه است که بر این اساس می‌توان جهت انتقال داستان به قالبِ‌نمایشی،شخصیت-هایِ‌مختلف،اندیشه‌ی آن‌ها و چگونگی حضور و اعمال‌شان را بهتر بازشناخت و چنان‌که عبدالحی شماسی نیز در باب شخصیت در نمایش‌نامه به اصل ناسازی بین شخص، فرد/چهره، چهراد اشاره می‌کند،در خلق چهره‌های نمایشی به تقسیم‌بندی آن‌ها در دو گروه چهره‌های بنیادی(اشخاص اصلی)و چهره‌ی آسه‌ای(شخصیت محوری-)(شماسی؛۱۳۹۴) توجه نموده تا اثر داستانی از شیوه‌ی روایی خارج شده و امکان بازتاب نمایشی آن فراهم شود.

زمان و مکان(setting)

به طور کلی زمان و مکان در هر نوع ادبی(داستانی، نمایشی و ...) ترتیب و توالی روی-دادهاست. پراپ در خویشکاری قهرمان قصه از انتقال مکانی قهرمان یاد می‌کند و آن‌را محل راهنمایی قهرمان می‌داند. هم‌چنان که آشکار است در داستان‌های سهروردی نیز زمان اغلب از حال به گذشته متغیر است. چرا که داستان،روایت وقایع و شهودی‌ست که در زمان و مکانی دیگر حاصل شده است. و بر اساس تغییر مکان،گذر زمان نیز مشهود می‌شود و به این صورت قهرمان از وضعیت فعلی و بعدی خود که هدف اوست، آگاه می‌شود. جالب آن‌که پراپ هم به این مسئله اشاره دارد و می‌گوید «عمومن شی مورد جست‌وجو در سرزمین دیگر یا سرزمین متفاوتی قرار دارد.» (پراپ، ۱۳۹۲؛ ۱۰۷) پراپ متذکر می‌شود که وسیله‌ی رسیدن ممکن است در همه‌ی موارد یکسان باشد هر چند صورت‌های مختلفی مثل پرواز قهرمان با چیزی (آرزوی پرواز در حین داشتن بال در عقل سرخ)، سفر قهرمان بر روی زمین یا دریا (سفر در عقل سرخ و آواز پر جبرئیل)، راهنمایی قهرمان (پاسخ‌های پیر به قهرمان در عقل سرخ و آواز پر جبرئیل)، نشان داده شدن راه به قهرمان (توسط پیر در دو داستان)، استفاده از وسایل ارتباطی (جام کی‌خسرو در فصلی از لغت موران) و یا دنبال کردن رد خونی در انتقال مکانی و حتا زمانی موثر باشند. در

یک بررسی کلی از زمان در داستان عقل سرخ می‌بینیم که در ابتدا زمان آفرینش در عالم مثال مطرح است. پس از آن زمان نامعلوم و البته معطوف به روزی‌ست که صیادان قضا و قدر، دانه‌ی تقدیر افکندند و مکان، ولایتی دیگر، (دنیا) است. پس از آن زمانی دیگر(نیمه هوشیاریِ سالک) مطرح است و بازگشت به عالم علوی. به این ترتیب زمان به حال و آینده نیز تغییر می‌کند. در برخی داستان‌ها چون لغت موران نیز زمان معین شده است. مثلن در فصل اول لغت موران، زمان، آغاز روز و هنگام نشستن ژاله‌های صبح‌گاهی بر شاخه‌های درخت است. در این داستان‌های رمزی و نمادین همانند نمایش‌های سمبلیک این امکان بیش‌تر وجود دارد که زمان و مکان نیز در هاله‌ای از ابهام نمایانده شود. چنان که هولتن ضمن اشاره به نمایش‌های موریس مترلینگ، می‌گوید ؛ «... محل وقوع این نمایش‌ها از نظر جغرافیایی مشخص نیست و زمان وقوعشان نیز به گذشته‌ای دور ونامعلوم می‌رسد؛ این نمایش‌ها زبانی منظم و مهیج دارندو از نمادهای مکرر استفاده می‌کنند» (مهاجر، ۱۳۹۲؛ ۲۱۶) اشاره به گفته‌ی بولتون در مورد عدم ضرورت وحدت مکانی و زمانی نیز خالی از فایده نیست؛ « وحدت مکانی و زمانی، قوانین فرمالیستی هستند که بر اساس ضروریات هنر تئاتر بر نمایش‌نامه‌نویس تحمیل می‌شوند اما شکستن آن‌ها منجر به فاجعه نمی‌شود. رعایت این دو قاعده شاید به انسجام حسی اثر کمک کند، اما ضرورت تام ندارد» (بولتون، ۱۳۸۲؛ ۲۸)

در این بحث اشاره‌ای کلی به نظر هانری کربن در مورد مکان خالی از فایده نیست؛ او معتقد است تعیین مکان داستان تمثیلی-عرفانی چون داستان‌های سهروردی از لحاظ جغرافیایی امکان‌پذیر نیست. بلکه توصیف آن‌را در این داستان‌ها نقشه‌کشی شهودی می-داند که مکان‌ها بر مبنای تجارب شهودی تعیین و نام‌گذاری می‌شود.

حرکت(Move)

با توجه به اهمیت حرکت در الگوی ریخت‌شناسی پراپ، می‌توان از آن به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم نمایشی، یعنی کنش و واکنش نمایشی یاد کرد و گفت که هر حرکت، پلی‌ست بین دو عامل ذهنی یعنی الف. ذهنیات اشخاص بازی و ب. ذهنیات مخاطب که همان کنش و واکنش است. کنش و واکنش شخص بازی با عوامل طبیعی، طبیعت، خود و دیگری که در نتیجه هم مسبب موقعیت‌های(Situation) جدید برای خویش هست و هم، مسبب واکنش مخاطب در راستای برانگیختن انتظاراتش و هوش‌یاری او در تماشای نمایش است. بنا به نظر پراپ حرکت در داستان هر گونه جست و جو و تحول قهرمان

است. این حرکت با یک انگیزه که ممکن است احساس نیاز و کم‌بود یا آرزوی نیاز به چیزی باشد آغاز شود و با جست و جوی مطلوب ادامه یابد و در پایان با رسیدن به مطلوب یا دست کشیدن او از آن به پایان رسد.

در داستان‌های سهروردی نیز قهرمان به دنبالِ احساس نیاز به جست و جوی مطلوب خویش که همانا خویشتن خویش،کمال‌عرفانی و یا خداوند است، پیش می‌رود. پس هدف سالک در بازگشت به اصل و رسیدن به عالم انوار تنها با تغییر موقعیت و حرکت با وجود موانع و کنش و واکنش متعدد (که مسبب جذب تمامی نیروها در تشویق رسیدن به هدف اوست) میسر است.

لازم است اشاره کنم که پراپ، شش الگوی حرکتی ارائه می‌دهد و معتقد است وجود بیش از دو حرکت در قصه، جست‌وجوی جدید در نتیجه‌ی احساس نیاز یا کم‌بود و دو عمل شرارت‌بار که باعث پیچیدگی قصه شود از جمله مواردی‌ست که همچنان با یک قصه مواجه‌ایم.

بر این اساس لازم است از شش حرکت پیش‌نهادی الگوی پراپ، حرکات موجود در داستان‌های انتخابی را بررسی کرد؛

الف. یک حرکت به طور مستقیم حرکت دیگری را دنبال می‌کند؛

$$A \rightleftharpoons W^*$$

مثلن در داستان آواز پر جبرئیل هر چند ورود به خانقاه، انتخاب در شهر یا صحرا، نزدیک شدن به پیران نورانی و جست و جوی حقیقت از پیر دهم وجود دارد اما حرکت کلی را در نمودار زیر می‌توان، ترسیم کرد؛

حجره‌ی زنان ⇄ صحرا و بستان

با توجه به مسیر داستان‌های کوتاه رساله‌ی لغت موران، اغلب داستان‌های این رساله هم از این نوعِ حرکتی‌ست؛

فصل اول؛ زمین ⇄ هوا

فصل هشتم؛ باغ ⇄ قفس

در طی این حرکت، هر رخدادی توسط قهرمان یا راهنما گره‌گشایی می‌شود. ب. هر چند در داستان آواز پر جبرئیل می‌توان دومین نوع حرکتی پراپ را هم لحاظ کرد. چرا

که هر راهنمایی از جانب راهنما می‌تواند حرکت جدیدی را باعث شود. در واقع در این‌جا هم با خاتمه‌ی داستان، حرکت اول ادامه می‌یابد؛

A K..... G K 1

K A 2

ج. در نوع سوم ممکن است داستان به نوبه‌ی خود قطع شود که در این‌حال نمودار به نسبت پیچیده‌ای نتیجه می‌شود؛

.....

.....

به نظر می‌رسد الگوی حرکتی داستان عقل سرخ تابع نمودار سوم است. چرا که راهنما با توضیح هر یک از عجایب هفت‌گانه مکان جدیدی را در نظر می‌آورد که هر چند روند داستان قطع نمی‌شود اما رفتن از یک نقطه به نقطه‌ی دیگر ضمن وجود عمل‌کردها و نقش‌ویژه‌های بسیار برای قهرمان به راحتی و در یک تامل، امکان‌پذیر نخواهد بود. حرکت(جنبش)و کنش در نمایش‌نامه از مهم‌ترین اصولی است که مسبب دگرگونی، رویداد و پای‌گاه تازه و در نتیجه پیش‌برد داستان نمایش‌نامه است. بدون این اصل، نمایش‌نامه‌ای شکل نگرفته و یک‌نواختی، ملالت و خستگی در اثر عدم اوج و فرود و در نتیجه نبودِ موقعیتی تازه بر اثر حاکم خواهد شد.

انگیزش‌ها

با توجه به توضیحات داده شده، مختصر توضیحی در مورد انگیزش لازم به نظر می‌آید؛ چرا که انگیزش، دلایل و اهدافی است که مسبب به وجود آمدن خویشکاری‌ها در قهرمان می‌شود. انگیزش‌ها به داستان و به خصوص نمایش‌نامه جهت پیش‌برد بازی اشخاص و هم به دیدگاه مخاطب، روی‌کردی زنده و ممتاز می‌بخشد. هر چند در بحث ساختاری از نظر پراپ، انگیزش‌ها جزء ناپایدارترین و بی‌ثبات‌ترین عناصر قصه هستند. چرا که انگیزش هر داستان با داستان دیگر متفاوت بوده و نمی‌توان با تاکید بر آن‌ها به ساختار داستانی خاص پی برد. در عقل سرخ، داستان به دنبال انگیزه‌ی سوالی که پرسیده می‌شود، شکل گرفته و دنبال می‌شود. انگیزش پرسش و پاسخ‌ها آگاهی و نشان دادن رازی‌ست که رسیدن به عالم بالا را میسر و ممکن می‌کند. دام، حمله و اسارت هم معنایی مجازی برای نشان دادن انگیزشی برای عروج قهرمان است که در ساخت و پرداخت نمایشی مورد توجه

خواهد بود. در داستان فصل دوم، ششم و هشتم لغت موران هم انگیزش به فراموشی، خاموشی حربا در برابر خفاشان یا حاکم در مقابل لاک‌پشتان برای یافتن اصل خویش و یا برداشتن پرده‌ی حجاب و رسیدن به شهود در انگیزه، جنبش و کنش هم نمایشی مورد توجه است. انگیزه‌ی سهروردی از آوردن داستانی به نام آواز پر جبرئیل، آگاهی دادن از ناتوانی در درک همه‌ی حواس و شهود است. انگیزش از بزرگواری بی‌حد پیر نشان دادن برتری آن‌هاست. انگیزش از آوردن نام‌هایی ناآشنا و توصیفاتی شگرف، نشان دادن سختی مسیر و میسر نبودن آن بر هر کس است. انگیزش از پاسخ پیر در حین ناتوانی و ناآگاهی قهرمان، آگاه کردن او از خویشتن است. انگیزش از آموزش هجا و علم ابجد، نشان دادنِ راهی‌ست که قهرمان، در توان خویش می‌تواند بازیابد.

خویشکاری قهرمان

اکنون با توجه به آگاهی از توزیع حرکت‌ها، زمان و مکان وانگیزش‌ها که در به دست آوردن خویشکاری اشخاص قصه، کمک کننده است، می‌توان دیگر اجزای سازنده و عناصر پیوند دهنده‌ی قصه‌ها را که برخی عناوین آن قابل تطبیق با جنبه‌ها و زمینه‌های نمایشی نیز هست، با توجه به نتایج پیش‌رو و هم عناوینی که پراپ در جدول‌بندی‌هایش از آن یاد می‌کند، تجزیه و حاصل کرد. لازم به ذکر است هدف، معرفی امکانات این الگو(ی تجزیه و تحلیل) جهت دست‌یابی به زمینه‌های انتقال و اقتباس ادبی بوده و لازم است که خواننده با آگاهی از نمونه‌های ارائه شده، آن‌ها را جهت ارائه داستان در قالبی دیگر انتخاب و بررسی کند.

عقل سرخ: دوستی از دوستان عزیز مرا سؤال کرد که مرغان زبان یک‌دگر دانند؟ گفتم بلی دانند.(صحنه‌ی آغازین) گفتم در ابتدای حالت چون مصور حقیقت خواست که نیست مرا پدید کند، مرا در صورت بازی آفرید (صفات قهرمان) و در آن ولایت که من بودم دیگر بازان بودند...(توصیف مکان) آن‌گه حال بدین مقام رسید که صیادان قضا و قدر دام تقدیر باز گسترانیدند (عمل شرارت-طبق توضیح قبلی به منظور هدایت به سمت هدف) و دانه‌ی ارادت در آن‌جا تعبیه کردند و مرا اسیر گردانیدند.(اسارت) پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند آن‌گه هر دو چشم من بردوختند و چهار بند مخالف بر من نهادند(جابه جایی)...آن‌گه مرا در حال تحیر بداشتند. (حیرت و غربت)چندان که آشیان خویش و آن ولایت و هر چه معلوم من بود، فراموش کردم.(فراموشی) و آن عجب

می‌داشتم تا هر روز به تدریج قدری چشم من زیادت باز کردند...تا بعد از مدتی روزی این موکلان را از خود غافل یافتم (فرصت) گفتم به از این فرصت نخواهم یافتن به گوشه‌ای فرو خزیدم (رهایی) و هم‌چنان با بند لنگان رو به سوی صحرا نهادم.(عزیمت) در آن صحرا شخصی را دیدم که می‌آمد،(پیر/یاری‌دهنده) فرا پیشش رفتم و سلام کردم.(عمل) به لطفی هر چه تمام‌تر جواب فرمود. (عکس‌العمل- واکنش مثبت) چون در آن شخص بنگریستم، محاسن و رنگ روی وی سرخ بود، پنداشتم جوان است(توصیف صفات شخصیت جدید/راهنما).... پس گفتم ای پیر از کجا می‌آیی؟ (گفت‌وگو)گفت از پس کوه قاف که مقام من آن‌جاست. (هدف) ...گفتم از عجایب‌ها در جهان چه دیدی؟ گفت هفت چیز. اول کوه قاف (نشان دادن راه).... پرسیدم که بدآنجا چگونه راه برم؟ (طلب) گفت راه دشوار است. اول دو کوه در پیش است... گفتم سهل است بدین کوه که گرم‌سیر است، زمستان بگذرم و بدان که سردسیر است تابستان. (خطا) گفت خطا کردی!(نهی)..... گفتم ای پیر چه کنم تا آن رنج بر من سهل بود؟ گفت چشمه‌ی زندگانی به دست آور و از آن چشمه آب بر سر ریز (ابزار رسیدن به هدف) ... گفتم ای پیر این چشمه‌ی‌زندگانی‌کجاست؟ گفت در ظلمات(حرکت)...چون با آن دوست عزیز این ماجرا بگفتم آن دوست گفت تو آن بازی که در دامی و صید می‌کنی اینک مرا بر فتراک بند که صید بدی نیستم. (رسیدن به هدف)

آواز پر جبرئیل: در روزگاری که من از حجره‌ی زنان نفوذ برون کردم و از بعضی قید و حجر اطفال خلاص شدم (صحنه‌ی آغازین-توصیف قهرمان-غیبت) قصد مردان‌سرایِ مادر کردم (انگیزه) و آن شب تا مطلع فجر در آن‌جا طواف می‌کردم. خانقاه را دو در بود یکی در شهر و دیگری در صحرا و بستان برفتم و این که در شهر بود محکم ببستم و بعد از رتق آن قصد، فتق در صحرا کردم(عزیمت) چون نگه کردم ده پیر خوب سیما دیدم.... نرم نرم برفتم و پیری را که در کنار صفه بود قصد سلام کردم (پیر/یاری‌گر) انصاف را از روی غایت حسن خلق، به سلام بر من سبق برد و به لطف بر روی من تبسمی بکرد(واکنش مثبت)... پرسیدم که بی‌خرده بزرگان، از کدام صوب تشریف داده‌اند؟(جست‌وجو) ...رکوه‌ی یازده تو را دیدم در میان افکنده و قدری آب در میان آن دو(مانع)... پرسیدم شیخ را که این رکوه چیست؟ گفت بدان که توی اول که جرمش از همه عظیم‌تر است از جمله اطباق او را آن پیری ترتیب و ترکیب کرده است که بر بالای همه نشسته است (آگاهی دادن)...گفتم مرا علم خیاطت بیاموز.(طلب) تبسمی کرد و گفت هیهات اشباه و نظایر تو

را بدین دست نرسد و نوع تو را از این علم میسر نشود که خیاطت ما در فعل نگنجد(نهی) ولکن تو را از علم خیاطتت آن‌قدر تعلیم رود که اگر وقتی خیس و مرقع خود را به عمارت حاجت بود، توانی کردن. ... زود لوح مرا بستد بعد از آن هجاء بس عجب به من آموخت. چنان که بدان هجاء، هر سری که می‌خواستم، می‌توانستم دانست.(آمادگی-ابزار یاری دهنده) گفت بدان که جبرئیل را دو پر است یکی راست و آن نور محض است(آمادگی-روش داخل شدن در عمل)... پس چون در خانقاه پدرم روز نیک بر آمد در بیرونی ببستند و در شهر بگشاندند و بازاریان در آمدند و جماعت پیران از چشم من ناپدید شدند و من در حسرت صحبت ایشان... (بازگشت)

لغت موران: فصل اول: موری چند تیزتک میان بسته از میان ظلمت ممکن و مستقر نزول خویش(صحنه‌ی آغازین؛ معرفی اشخاص، مکان، غیبت،تصمیم) رو به صحرا نهادند (عزیمت) و از بهر ترتیب قوت، اتفاق را شاخی چند از نبات در حیز مشاهده‌ی ایشان در آمد و در وقت صباح قطرات ژاله، بر صفحات سطوح آن نشسته بود. یکی از یکی پرسید آن چیست (واکنش) ؛ جواب داد که اصل این قطرات از زمین است و دیگری... و علی هذا در محل نزاع افتاد. (مجادله) موری متصوف در میان ایشان بود.(راهنما) گفت صبر کنید تا ببینید میل او به کدام جانب باشد... چون اصل او سفلی‌ست(پایین‌تر، پست‌تر، در این‌جا زمین.) و قاعده‌ی کل شی یرجع الی اصله ممهد(بازگشت هر چیز به سوی اوست.)، به عاقبت کلوخ به زیر آید.(حل مسئله)...موران را معلوم گشت که چون از هوا بود به هوا برفت. (هدف)

فصل دوم: سلحفاتی(لاک‌پشت) چند در ساحل نشیمن داشتند، وقتی بر دریا بر سبیل تفرج نظری می‌کردند(به تفریح دریا را تماشا می‌کردند.) (صحنه‌ی آغازین)، مرغی منقش بر سر آب به رسم طیور(پرندگان) بازی می‌کرد.یکی از ایشان گفت آیا این شکل مطبوع، آبی‌ست یا هوایی؟دیگری گفت ...(مجادله) قاضی حاکم مخلص سخن بر آن آورد که نگاه دارید و مراقب حال او باشید(راهنما)... و همه متفقند تا حجاب برنخیزد شهود حاصل نشود و این گوهر که در محل شهود آید مخلوق و حادث است.(هدف) همه سنگ‌پشتان فریاد برآوردند که گوهری که در مکان باشد چون از مکان بیرون رود؟ از جهت چون منقطع گردد؟(آمادگی-طریق پاسخ دادن به قهرمان-شرارت) حاکم گفت من نه از بهر این گفتم قصه بدین درازی.(آمادگی-طریق پاسخ گفتن به شریر) سنگ‌پشتان گفتند؛ عزلناک! ای حاکم. تو معزولی! و خاک بر او پاشید و به نشیمن رفتند. (واکنش بی‌ادبانه شریر)

فصل سوم: همه‌ی مرغان در حضرت سلیمان حاضر بودند الّا عندلیب. (صحنه‌ی آغازین-معرفی-غیبت)سلیمان مرغی را به رسالت نامزد کرد(ارتباط-فرستادن راهنما) که عندلیب را بگو ضرورت است رسیدن شما و ما به یک‌دیگر.(هدف) چون پیغام به عندلیب رسید هرگز از آشیان بیرون نیامده بود. یکی سال‌خورده در میان ایشان بود، آواز داد که پیغام «یوم یلغونه»(وعده‌ی دیدار) راست باشد... طریق آن است که چون ملک سلیمان در آشیان ما نگنجد ما به ترک آشیان گوییم و به نزدیک ملک رویم،(حرکت) وگرنه ملاقات میسّر نشود. (رسیدن به هدف)

فصل چهارم: جام گیتی‌نمای (وسیله‌ی یاری‌گر)، کی‌خسرو را بود.(صحنه‌ی آغازین-معرفی) هر چه می‌خواست، در آن‌جا مطالعت می‌کرد بر مغیبات واقف می‌شد.(هدف) گویند آن‌را غلافی بود از ادیم بر شکل مخروط ساخته، ده بندگشا بر آن‌جا نهاده، وقتی که خواستی که از مغیبات چیزی بیند،آن غلاف را در خرطه انداختی.(حرکت) ... چون ضوء اکبر بر او می‌آمد، همه سطور و نقوش عایناً در او ظاهر می‌شد. (آگاهی-رسیدن به خواسته)

فصل پنجم: کسی را با ملوک از جن موانست افتاد. (صحنه‌ی آغازین) او را گفت تو را کی ببینم؟ (گفت‌وگو) گفت اگر که خواهی تو را فرصت التقاء باشد... (واکنش-راهنمایی)فصل ششم: وقتی خفاشی چند را با حربا خصومت افتاد (صحنه‌ی آغازین-موقعیت) و مکاوحت(ستیز) ایشان سخت گشت مشاجرت از حد برفت.(شرارت) خفافیش اتفاق کردند که چون غسق شب(تاریکی شب)... قصد حربا کنند(آغاز اعلام ظلم).... همه اتفاق کردند بر قتل او.(وسیله/ تصمیم یاری‌گر) ... دل ایشان قرار گرفت که هیچ بهتر از مشاهدت آفتاب نیست (انگیزه) مسکین خود آرزوی این نوع قتل می‌کرد. فصل هفتم: هدهد به غایت حدت بصر مشهود است. وقتی‌در میان بومان افتاد بر سبیل‌رهگذر به نشیمن نشیمن ایشان نزول کرد.(صحنه‌ی آغازین-معرفی-عزیمت) آن شب هدهد در آشیان با ایشان بساخت و ایشان هرگونه احوال از وی استخبار می‌کردند،(گفت‌وگو) بامداد هدهد رخت بربست و عزم رحیل کرد. گفتند :ای مسکین! این چه بدعت است که تو آورده‌ای، به روز کسی حرکت کند؟ (نهی) هدهد گفت این عجب قصه‌ای‌ست، همه حرکات در روز واقع شود.(نقض نهی) بومان چون این حدیث را استماع کردند حالی فریادی برآوردند.(شرارت) پس به منقار و مخلب(چنگال) دست به چشم هدهد فرو می‌داشتند.(منع داشتن) هدهد

اندیشه کرد که اگر خود را کور نگردانم، مرا بکشند زیرا که قتل و عمی به یکبارگی واقع شود. (رفع مسئله)

فصل هشتم: پادشاهی باغی داشت که البته در فصول اربعه(بهار) آن باغ از ریاحین و مواضع نزهت خالی نبودی، آب‌های روان در آن‌جا و اصناف طیور بر اطراف اغصان انواع حیوان الحان می‌کردند(انواع پرندگان بر شاخ‌سار آواز می‌خواندند.)... از آن جمله جماعتی طواویس به غایت لطف و زیب رعونت(خودبینی-خودآرایی)در آن‌جا مقام ساخته بودند... پادشاه طاووسی را از این جمله بگرفت و بفرمود تا او را در چرمی دوزند (اسارات)..... این طاووس خود را و ملک را و باغ را و دیگر طواویس را فراموش کرد. (فراموشی) الّا این بود که هر وقت که بادی خوش وزیدن گرفتی بوی ازهار(شکوفه‌ها)و اشجار و گل و بنفشه و انواع ریاحین بدو رسیدی، از آن سوراخ لذتی عجب یافتی (انگیزه)روزگاری در آن حیرت بماند (حیرت)) تا پادشاه روزی گفت آن مرغ را از چرم به در آرید و استخلاص دهید (رهایی) طاووس چون از آن حجب بیرون آمد خودرا درمیان باغ دید، نقوش خود را بنگریست در کیفیّت حال فرو ماند و حسرت‌ها خورد.»(رسیدن به هدف)

فصل نهم:«ادریس – صلی الله علیه – نجوم و کواکب با او به سخن آمدند، (گفت و گو) از ماه پرسید که تو را چرا وقتی نور کم شود و گاهی زیادت؟ گفت بدان که جرم من سیاه است و صیقل و صافی و هیچ نوری نیست مرا. ... (انگیزش) ادریس از او پرسید که دوستی تو با خورشید تا چه حدّ است؟ (راهنمایی- ابزار یاری‌گر) گفت تا به حدّی که هر وقت که در خود نگرم در هنگام تقابل، خورشید را بینم زیرا که مثال نور قرص خورشید در من ظاهر است...»(دانستن راه)

فصل دوازدهم:«ابلهی چراغی در پیش آفتاب داشت،(صحنه‌ی آغازین) گفت ای مادر!(گفت‌وگو) گفت چو از خانه به در نهی خاصه به نزد آفتاب هیچ نماند، نه آن‌که ضوء(روشنایی) چراغ معدوم (ناپدید، نیست و نابود، گم شده) گردد، (پاسخ-واکنش) ولیکن چشم چون چیزی عظیم را بیند،کودک‌حقیر را در مقابله‌ی آن‌نبیند(راهنمایی) کسی که از آفتاب در خانه رود اگر چه روشن باشد هیچ نتوان دیدن.»(رفع مسئله)

فضا و حالت

با توجه به بررسی‌های انجام شده به نظر می‌رسد برخی از عناوینی که پراپ در توضیح خویشکاری‌ها به کار برده در انتقال فضا و حالت خاص داستان تاثیرگذار است. به خصوص

که داستان‌های رمزیِ انتخابی، داستان‌هایی عرفانی‌ست و واژگانی چون غیبت، فراموشی، غربت، اسارت و جابه‌جایی که در ارتباط با زمان و مکان است و حتا چگونگی ارتباط با راهنما و رسیدن به هدف در ایجاد فضا و حالت عرفانی و نمادین اثر جالب توجه است. عبدالحی شماسی درباره‌ی چگونگی ساخت و پرداخت فضا و حالت نمایشی می‌گوید؛

«رنگ و بوی یک نمایش‌نامه هنگامی ساخت و پرداخت می شود که توانسته باشیم به شایستگی از دو گوهر مایه‌ی زمان و جای‌گاه نمایش‌نامه به خوبی بهره بگیریم. از آن‌جا که پدیده یا رنگ و بو همواره در راستای چگونگی پیوند تماشاگر با داستان نمایش-نامه،چهره‌ها و دیگر گوهر مایه‌های نمایشنامه ساخته می شوند. از این سوی روی‌کرد به هماهنگی و به کارگیری درست و سنجیده‌ی گوهرمایه‌ها برای ساخت رنگ و بوی، بسیار پر ارج است زیرا با این شگرد می‌توانیم چگونگی پیوند نمایشنامه‌خود را با تماشاگر فراهم-آوریم.(شماسی؛۱۴۹؛ ۱۳۹۴)

با توجه به این‌که هر یک از عناوین بررسی شده‌ی الگوی پراپ قابل تطبیق از نظر نمایشی در داستان‌های سهروردی‌ست، لازم است جهت تکمیل نظر مبنی بر وجود ساختمایه‌های نمایشی در این داستان‌ها دو عنصردیگر، گفتاشنود و سبک نمایشی خارج از بحث ریخت-شناسی پراپ بررسی شوند؛

*****سبک نمایشی

سبک مجموعه‌ای از شناساگرها و ویژگی‌های مربوط به درون‌مایه و سازگان یک اثر هنری-ست که ظهور آن، اثر یک هنرمند را از آثار دیگر هنرمندان متمایز و شناسایی‌پذیر می‌کند. پس با این توجه و بر اساس مهم‌ترین سبک‌های نمایشی «رئالیسم[1]، ناتورالیسم[۲] سمبولیسم[۳]،فوتوریسم[۴]،اکسپرسیونیسم[۵]،سورئالیسم [۶]،اگزیستانسیالیسم[۷]وابزورد[۸].»می-توان‌آثار سهروردی را بیش‌تر در نوع سمبولیسم و سورئالیسم دانست. به خصوص که نمادگرایان معتقد بودند«واقعیت حقیقی‌تر در چیزهای درونی،ذهنی و مرموز نهفته است. ولی چنین واقعیتی را نمی‌توان مستقیما از راه گفتار، عمل و صحنه‌پردازی ارائه داد، بلکه باید با استفاده از نماد، استعاره و اسطوره به آن اشاره و بیدارش کرد»(مهاجر،۱۳۹۲؛ ۲۱۶)می-بینیم که واقعیت برتر داستان‌های سهرودی نجات انسان از تمایلاتی پوچ و بی ارزش را خواهان است. از این‌رو با استفاده از عناصر نمادین و فضای وهمی و خیالی که به دنبال

آرمانی فارغ از تمایلات مادی‌ست، بیان شده و امکان انتقال در قالب نمایشی نمادین یا سورئالیسم را آشکار می‌کند.

گفتاشنود[۹]

«اصطلاح «گفتا شنود» یا مکالمه به فرایندی اطلاق می‌شود که طی آن همه‌ی عوامل حاکم بر زبان در بین انسان‌ها از جمله عوامل متنی و اجتماعی و فرهنگی برای تبلور و شکل‌گیری پیام به تعامل می‌پردازند. پس گفتاشنود یا مکالمه، روندی ذهنی دارد که به صورت متن نمایشی به مخاطب عرضه می‌شود و نمایش‌نامه در ذهن مخاطب فرایندی دریافتی به خود می‌گیرد. حاصل چنین دریافتی، پیامی‌ست که مخاطب از نمایش‌نامه بر می‌گیرد.» (باقری، ۱۳۹۴؛ ۴۰) و آن‌چنان که عبدالحی شماسی در مورد دیالوگ بیان می‌کند؛ از اصول اولیه‌ی نگارش نمایش‌نامه، شناخت زبان، لحن و گویش نمایشی‌ست که معرفی و شناخت چهره‌ها و موقعیت نمایشی را باعث می‌شود. دیالوگ نه گپ و گفت، بگو مگو، چون و چرا و نه رجز خوانی بلکه پادینه‌گویی و ضدگویی‌ست که باید بر تضاد و ناسازی استوار باشد، باعث رویارویی، حادثه، موقعیت جدید و در نتیجه شکل‌گیری داستان شود و به این صورت شخصیت‌ها معرفی شده و جذابیت و حس کنج‌کاوی را نیز برانگیزد.اگرچه امکان استفاده از انواع دیگر، در نمایش‌نامه نیز وجود دارد؛ «می‌توانیم نمایش‌نامه‌ی خود را با یکی از گفت‌وگوهای چهارگانه‌ی بگو- مگو،گپ و گفت، چون و چرا یا گزافه‌گویی آغاز کنیم و آن‌را به گونه‌ی یک پیش‌درآمد بشماریم. ولی به هوش باشیم که نگذاریم این‌گونه گفت‌وگوها به درازا بکشد؛ با پدید آوردن یک بزنگاهِ نمایشیِ تازه و فراهم آوردن انگیزه‌ی جنبش، برای چهره‌ها گفت‌وگوهای آن‌ها را به صورت پادینه-گویی در آوریم.» (شماسی، ۱۳۹۴؛ ۵۸) بر این اساس باید گفت اگرچه در داستان‌های سهروردی با گفت‌وگو به معنای دقیق آن روبرو نیستیم اما انواع گفت‌وگو در داستان‌ها وجود داشته و جهت انتقال به قالب نمایشی، امکان بسیار در تبدیل آن به گفت‌وگوی نمایشی وجود دارد. هر چند با توجه به سبک[۱۰] نمایشی سمبلیک اثر، تاکیدی بر پادینه-گویی نیست؛ چرا که ممکن است نگارنده بیش‌تر به

۱. Realism
۲. Naturalism
۳. Symbolism
۴. Futurism
۵. Expressionism
۶. Surrealism
۷. Existentialism
۸. Absurd
۹. Dialogue
10. Style

تعالی واژه[1] بیندیشد تا صراحت در انتقال معنا.

بـا توجـه بـه وجود برخی انواع گفـت‌وگو و گونـه‌هـای نمایشـــی«تک‌گویی،تنهاگویی و کنارگویی»حاضر جوابی و پرسش و پاسخ نمونه‌هایی ارائه می‌شود؛

نمونه‌ی پرسش و پاسخ: « ادریس – صلی الله علیه – نجوم و کواکب با او به سخن آمدند،از ماه پرسید که تو را چرا وقتی نور کم شود و گاهی زیادت؟ گفت...»

نمونه‌ی گفت و گوی چند نفر؛ « یکی از ایشان گفت آیا این شکل مطبوع، آبی‌ست یا هوایی؟ دیگری گفت اگر آبی...سومی گفت...»

نمونه‌ی ضدگویی: «گفتم ای جوان از کجا می‌آیی؟

گفت ای فرزند این خطاب به خطاست. من اولین فرزند آفرینشم. تو مرا جوان همی می‌خوانی؟ گفتم از چه سبب ریش و مویت سپید نگشته است؟»

نمونه‌ی تک‌گویی؛ «در این یک دو روز از کسانی که رمد تعصّب نقص لازم بصر و بصیرت ایشان شده است،یکی از برای کبر منصب سادات و ائمه طریقت از سر قصور در مشایخ سوالف بیهده می‌گفت...»[2]

****** نتیجه‌گیری

با توجه بررسی‌های انجام شده می‌توان گفت، داستان‌های سهروردی این قابلیت را دارد که بر اساس الگوی ریخت‌شناسی پراپ تجزیه و تحلیل شده و نتایجی به دست دهد که هم منوط به متن و شناخت زبان اثر است و هم زمینه‌های اقتباس و انتقال اثر در قالب دیگر چون ادبیات نمایشی را فراهم کند. زبانی رمزی که حکایت از عروج نفس از عالم غربی تن به عالم شرقی نفس دارد. هم آن‌جا که عروج به آن مسیری در پیش دارد که باید هفت وادی «طلب، عشق،معرفت،استغنا،توحید،حیرت و و فقر» را با آگاهی و فارغ از جان و جهان بگذراند. جالب توجه آن‌که این زبان و ساختار اثر رمزی تجزیه شده طبق الگوی پراپ می‌تواند با برخی جنبه‌های نمایشی پیوند یافته و از پسِ نتایج حاصل شده، زمینه‌ی انتقال به قالب تصویری و نمایشی را هموار و فراهم کند.

---

۱. excellence of diction

۲. در این یکی دور روز، یکی از کسانی که چشم درد تعصب، بیماری چشم و بینایی ایشان شده بود، بر جایگاه بزرگان و مشایخِ طریقت عیب‌جویی نمود.

********کتاب‌نامه**

۱. احمدی، بابک(۱۳۹۰)، ساختار و تاویل متن، تهران؛ نشر مرکز.
۲. استن، آلن و ساونا،جرج(۱۳۸۸) ، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه‌ی داوود زینلو و فرزان سجودی،تهران؛ انتشارات سوره مهر.
۳. استیور،دان(۱۳۸۳)، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، ترجمه‌ی ابوالفضل ساجدی، شماره ۳۹ فصل‌نامه روش شناسی علوم اجتماعی، صفحه‌ی۱۵۴ تا۱۸۵.
۴. پراپ، ولادیمیر(۱۳۹۲)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران؛ انتشارات توس.
۵. پور نامداریان، تقی(۱۳۹۱)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران؛ انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۶. شهاب‌الدین سهروردی(۱۳۸۱)، آواز راز **(بازنویسی داستان‌های رمزی-عرفانی شیخ اشراق)**، به کوشش رضا اسدپور، تهران؛ موسسه‌ی فرهنگی اهل قلم، تهران.
۷. مک‌کوئین(۱۳۸۹)، تمثیل، ترجمه‌ی حسن افشار،تهران؛ نشر مرکز.
۸. هولتن، اورلی(۱۳۹۲)، مقدمه بر تئاتر- آینه‌ی طبیعت، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، تهران؛ نشر سروش.
۹. کمالی‌زاده، طاهره(۱۳۹۲)، مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی، تهران؛ فرهنگستان هنر.
۱۰. سهروردی، شهاب‌الدین(۱۳۸۷)، عقل سرخ، به کوشش حسن مفید،تهران؛ نشر مولا .
۱۱. سهروردی،شهاب‌الدین(۱۳۸۷)، آواز پر جبرئیل، به کوشش حسن مفید، تهران؛ نشر مولا.
۱۲. شماسی، عبدالحی(۱۳۹۴) نمایشنامه نویسی چگونه آغاز کنیم، تهران؛ نشر آریاگهر.
۱۳. کربن، هانری، از حماسه‌ی پهلوانی تا حماسه‌ی عرفانی، ترجمه‌ی ان شاء الله رحمتی، شماره‌ی ۵۵ اطلاعات حکمت و معرفت، ۱۳۸۹
۱۴. ناظرزاده کرمانی(۱۳۷۳)، مطالعه‌ی تطبیقی میان نمایش‌نامه و داستان، شماره‌ی ۲۵ فصل-نامه‌ی هنر و معماری، صفحه‌ی۲۵۷ تا۲۸۶.

نگاهی تازه به سرچشمه‌های کهن یونانی حکایات کلیله و دمنه

سیده طاهره موسوی[۱]
مژگان متوسل[۲]
سیدحسین طباطبایی[۳]

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی تاثیر حکایت‌های (فابل) ازوپ -قرن هفتم و هشتم ق.م- بر کتاب کلیله و دمنه پرداخته است. با این رویکرد حکایت‌های ازوپ و کلیله و دمنه را با یکدیگر سنجیده و به این نتیجه رسیده‌ایم که در کتاب کلیله و دمنه موارد فراوانی به چشم می‌خورد که کاملا و یا ضمنا تحت تاثیر حکایات ازوپ ساخته و پرداخته شده است. موارد مشابه بارز در دو کتاب مذکور از این قرار است: پادشاه و فنزه، زاهد و بچه موشی که دختری شد، دو بط و باخهٔ دوست آنان، سگی که بر لب جوی استخوانی یافت، شیر گر گرفته و روباه و خر، ماهی‌خوار و پنج پایک، ... . سپس از مقایسه آن‌ها به این نتایج دست یافته‌ایم: در بعضی از این حکایت‌ها ساختار متن و نیز پیام اخلاقی برآمده از آن، همانندی فراوان دارد. مانند: تقلید لاشخورها از اسب از ازوپ با تقلید زاغ از کبک از کلیله و دمنه. دسته‌ای دیگر از نظر ساختار داستانی شباهت دارند، اما در پیام و نتیجه‌گیری پایانی یکسان نیستند. مانند: هالیسون و دریا از ازوپ با طیطوی و وکیل دریا از کلیله و دمنه. نتایج پژوهش پیش رو به شیوه تحلیلی-تطبیقی گرد آمده و به کمک منابع کتاب‌خانه‌ای تکمیل شده است.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، ازوپ، حکایت، فابل

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون (نویسنده مسؤول)
t.mo0savi@yahoo.com
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

مقدمه

کلیله و دمنه زیرمجموعه آن گروه از داستان‌های آموزنده قرار می‌گیرد که در ادبیات اروپا نام "فابل" بر آن نهاده‌اند. اصل هندی این کتاب با عنوان *پنچاتنتره* شهرت بسیار دارد. کلیله در پنج باب به شرح زیر نوشته شده است: باب شیر و گاو، باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو، باب بوف و زاغ، باب بوزینه و باخه و باب زاهد و راسو. در دوره پادشاهی انوشیروان، این کتاب به دست برزویه طبیب به پارسی [پهلوی] برگردان شد و هم او بابی تازه بر آن افزود.

ترجمه‌ای که عبدالله بن مقفع (متوفّی حدود ۱۴۲هـ) از این کتاب به زبان عربی انجام داده در شمار یکی از ترجمه‌های نامی کلیله و دمنه در دوران اسلامی است. نصرالله منشی در قرن ششم و در روزگار بهرام غزنوی بر پایه همین ترجمه بود که ترجمه‌ای آزاد از این کتاب به فارسی دری نگاشت. دریغا که هم ابن مقفع و هم نصرالله منشی به قتل گرفتار آمدند.

پیشتر گفته شد که بنیاد کتاب کلیله و دمنه بر تمثیل و در قالب داستان از زبان حیوانات بنا نهاده شده که در اصطلاح فرنگیان فابل نامیده می‌شود. سرچشمه پیدایش فابل به دوران دوردست می‌رسد؛ روزگاری که نیاکان ما حکایت‌هایی گوش‌نواز از زبان حیوانات را در راستای تاثیرگذاری بیشتر مفاهیم اخلاقی به کار می‌گرفتند. این حکایت‌ها جدای از جنبهٔ آموزنده بودن، سرگرم کننده نیز بوده است. صاحب نظران تا همین اواخر بر این باور بودند که خاستگاه نخستین حکایات کلیله، هندوستان و سازندهٔ آنها شخصی به نام "بیدپای" در سدهٔ چهارم پیش از میلاد است. این باور رایج در پرتو پژوهش‌های اروپاییان کم رنگ شد و به جای آن، این اندیشه که زادگاه فابل سرزمین یونان است و دیرپایی آن به سده‌های هفتم و هشتم پیش از میلاد باز می‌گردد، فراگیر گردید. بر پایه یافته‌های تازه، حکایت‌های "ازوپ" آغازین کوشش بشر برای پیدایش فابل بوده است. نام ازوپ برای کسانی که با حوزه داستان نویسی سر و کار دارند، نامی آشنا است. حتی آنان که در ادبیات کلاسیک فارسی غور کرده‌اند، اذعان دارند که رد پایی آشکار از داستان‌های آموزنده وی در آثار ماندگار ادب پارسی نمایان است. بیش از دویست داستان از ازوپ تا زمان ما بر جای مانده که بسیاری از آن دست‌مایهٔ شاعران و ادیبان در حوزه ادب شفاهی و رسمی ایران زمین بوده است. تئودور بنفی؛ مستشرق نامی آلمانی –که ترجمه

پنچاتنترای وی موجد ادبیات تطبیقی شد- با اثبات این مطلب که قصه و حکایت کاملا متعلق به هندیان بوده؛ در صورتی که افسانه از یونان سرچشمه گرفته است (محجوب،۱۳۴۹: ۸)، نزاع‌ها را تا حد زیادی از میان برداشته است.

توجه به پیوند میان کلیله و دمنه با حکایات ازوپ، پیش از این نیز توجه برخی پژوهندگان را معطوف خود داشته و آثار زیر گواه این ادعا است.

«بررسی همگونی‌های کلیله و دمنه و افسانه‌های ازوپ (۱۳۹۲)، پایان نامه کارشناسی ارشد زهرا فلاح، دانشگاه یاسوج.

درباره *کلیله و دمنه*، محمدجعفر محجوب (۱۳۴۹).

۱- قصه‌های عامیانه در مثنوی، از اولریش مارزلف مترجم مسعود صادقی

۲- کلیله ودمنه از کجا آمده است؟ از درویش‌علی کولاییان

۳- طبقه بندی افسانه‌ها و حکایت‌ها در طوطی نامه نخشبی و افسانه‌های ازوپ و افسانه‌های لافونتن، پایان نامه کارشناسی ارشد، مریم بخارایی کاشی به راهنمایی دکتر امیر اسماعیل آذر

۴- ادب فارسی آیینه دار قصه‌های عامیانهٔ غرب از بهروز عزب‌دفتری

۵- برزویه طبیب و منشأ کلیله و دمنه، از دوبلوا فرانسوا، مترجم صادق سجادی

۷- لافونتن و کلیله و دمنه، از اصغر تبریزی.

آنچه در پژوهش پیش رو تازگی دارد، بررسی و تبیین پیوند مستقیم و تاثیر بارز حکایات یونانی ازوپ بر حکایت‌های کلیله و دمنه است که تاکنون از این منظر مورد واکاوی قرار نگرفته است. کوشیده‌ایم تا با بررسی تطبیقی و تحلیلی، مضامین مشترک دو کتاب را نشان دهیم و از این رهگذر ارتباط آنها را روشن‌تر نماییم. قصه‌های مشترک دو کتاب بدین قرار است: بوزینه درودگر، پادشاه و فنزه، تقلید کبک از زاغ، دو بط و باخهٔ دوست آنان، روباه و طبل، روباه و نخجیر، سگی که بر لب جوی استخوانی یافت، زاهد و بچه موشی که دختر شد، شیر گر گرفته و روبا و خر، طیطوی و وکیل دریا، ماهی‌خوار و خرچنگ، موش و گربه. هر کدام از این داستان‌ها در کلیله با داستان همانند خود در حکایات ازوپ مقابله و مقایسه گردیده و نتایج حاصل به کمک منابع کتابخانه‌ای تجزیه و تحلیل شده است.

نگاهی به فابل در ادبیات

دایره‌المعارف بزرگ نو در تعریف "فابل" می‌گوید: فابل fable به معنای قصه، حکایت است و از کلمه لاتین fabula آمده و در ادبیات جهانی به آن دسته از قصه‌ها و افسانه‌های منثور یا منظوم گفته می‌شود که از زبان حیوانات مطالبی اخلاقی بیان می‌شود و با اندرزی حکیمانه پایان می‌پذیرد و این گونه قصه‌ها از تخیل سرچشمه می‌گیرد. فابل‌ها احتمالا شامل دو قسمت و جزء است: "جنبه سمبولیک نمایشی" و "جنبه عبرت آموزی" یا نتیجه گیری اخلاقی. و از زاویهٔ دیگر «هردر» فابل‌ها را به سه دسته تقسیم کرده است: نظری، اخلاقی و جبری. (سعیدیان،۱۳۸۸: ۲۷۹)

ل.س .ویگوتسگی در تحلیل فابل چنین آورده است: فابل صورت لاتین fabula ، به روایتی کوتاه منظوم یا منثور گفته می‌شود که متضمن نتیجهٔ اخلاقی باشد. (۱۳۷۲: ۷۱) شخصیت‌های اصلی فابل موجودات غیر انسانی یا اشیا هستند. نمایش افراد انسانی به صورت جانوران، خصیصه اصلی فابل ادبی است. اینکه یونان و هند زادگاه کهن‌ترین فابل‌ها هستند، مورد قبول همه پژوهندگان این حوزه است. هر کجا تعریفی از فابل آمده است، نام یونان و هند نیز موضوعی است که پس از آن به میان می‌آید. این نوع ادبی به احتمال بسیار فراوان از یونان سرچشمه گرفته و نخستین مجموعهٔ فابل‌ها به ازوپ، در قرن ششم پیش از میلاد منسوب است که چهره‌های سرشناسی همچون: فدروس و بابریوس از وی تقلید کرده‌اند. مجموعه‌ای نامی از فابل‌های هند با عنوان بیدپای -که احتمالا نخستین بار به زبان سانسکریت نگارش یافته بود- از قرن سوم میلادی بر جای مانده است.

اما لافونتن فابل را ارج و منزلتی در خور بخشید و نام خود را به عنوان استاد این فن ماندگار ساخت. (ویگوتسکی،۱۳۷۲: ۷۲) حقیقت این است که اثبات دقیق تاثیر و تاثر فابل‌های یونان و هند بر یکدیگر، بسیار دشوار و شاید ناممکن باشد. کما اینکه ممکن است این دو، جدای از یکدیگر و بدون آشنایی با هم، در پی‌ریزی و رشد این نوع ادبی کوشیده باشند. آرای صاحب‌نظران در این زمینه چندان یک‌دست نیست. ایندو شیکار؛ استاد زبان و ادبیات سانسکریت دانشگاه تهران در این باره گفته است: در موقعی که اروپایی‌ها تازه آشنا به این افسانه‌ها شدند، بعضی از آنها به رهبری «وبر» -که در زبان هندی متبحر بود- عقیده داشتند که هندی‌ها این افسانه‌ها را از یونان اخذ نموده‌اند. ولی کاوش‌های بعدی نشان داد که این تصور خطا بوده و از آن به بعد این عقیده

طرفداری پیدا نکرد؛ حتی در خود اروپا. باید اذعان کرد که شبیه و ردیف آن سخنی به زبان یونانی و ایتالیایی یافت می‌شود؛ مانند افسانه‌های اسوف. ولی اینها از منبع دیگری است و از طرفی دیگر عده‌ای را عقیده بر این است که این حکایات هم باز از منبع هندی اخذ شده است. (شیکار،۱۳۳۸: ۳۴۰)

از دیگر سو، محمدعلی جمال‌زاده می‌گوید: سابقا قدیمی‌ترین فابل‌ها را همان فابل-های هندی می‌دانستند که در زمان انوشیروان به ایران آمد، ولی بعدها که تحقیقات بیشتری در این زمینه از جانب علمای فرنگی به عمل آمد، چنان دانستند که کتاب پنجا تنترا و اساس کلیله و دمنه در حوالی چهار قرن قبل از میلاد تالیف یافته است؛ در صورتی که فابل‌های یونانی در قرون هفت الی هشت قبل از میلاد ساخته شده است و خلاصه آن که در فرنگستان فابل یونانی را از فابل هندی قدیمی‌تر می‌دانند. (جمال-زاده،۱۳۵۲: ۷۰۴)

زرین‌کوب در پاسخ به این پرسش که چرا و چگونه این گونه افسانه‌ها و داستان‌های همانند در میان ملل گوناگون نشر یافته است، نظری قابل تامل دارد. وی در کتاب یادداشت‌ها و اندیشه‌ها پس از آن که افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه را شرح می‌دهد، از وحدت و شباهت شگفت‌انگیز در میان این نوع افسانه‌ها سخن می‌گوید و نظرات مختلف در این زمینه را این گونه بیان می‌کند: برادران گریم در آلمان و و دیسنت در انگلستان، شباهت افسانه‌های اروپایی را با افسانه‌های هندی و ایرانی به سبب پیوند و خویشاوندی نژاد این اقوام شمردند و همهٔ این قصه‌ها را صورت‌هایی از اساطیر کهن آریایی در باب مظاهر و آثار خلقت دانستند ... آندر یولانگ در انگلستان و گه دوز در فرانسه و برخی از مردم‌شناسان معتقدند که افسانه‌های شگفت‌انگیز ... خاطره‌هایی از زندگی بدوی آدمیزادند ... و برخی بر این باورند که این وحدت به خاطر وحدت مبنا و منشأ است؛ چون همهٔ این افسانه‌ها از هند –که سرزمین قصه و افسانه است- به جهان رفته .... سپس در ادامه می‌گوید: تصور این که تمام افسانه‌های عامیانه جهان یا حتی اکثر آنها منشأ واحدی[1] داشته باشد، مبالغه‌آمیز می‌نماید ... مع‌ذلک در تحقیق این نکته از تاثیر روابط دیرین اقوام و لشکرکشی‌ها و جهانگردی‌ها و داد و ستدهای بازرگانی نمی‌توان غافل بود. (زرین‌کوب،۱۳۷۱: ۲۳۰-۲۴۸)

فارغ از ریشه یابی علل همسانی، این حکایات و داستان‌ها در میان جوامع انسانی کارکرد مثبتی دارند. «یکی از راه‌های مؤثر در ایجاد تفاهم و حس دوستی میان مردم کشورهای جهان پی بردن به آبشخور ادبیات توده مردم، اسطوره‌ها، فابل‌ها، قصه‌ها و ضرب‌المثل‌هاست. با بررسی این قبیل آثار ادبی می‌توان به نیازهای اولیه جسمانی و عاطفی انسان پی برد و تردیدی نیست تلاش در راه تامین این نیازها به ایجاد احساس اخوت در میان ملل و امم دنیا کمک می‌کند ... . واکنش عاطفی انسان در قبال آثار هنری، از جمله ادبیات و در مفهوم محدودتر آن داستان، قصه و فابل به روان پالایی منتهی می‌شود و در نتیجه اخلاق بشری فرصت می‌یابد پیش بتازد. (عزب دفتری،۱۳۸۰: ۳۸)

زندگینامه ازوپ

ازوپ از جمله افرادی است که سیمای تاریخی وی در هاله‌ای از ابهام فرو رفته و آنچه که درباره‌اش گفته می‌شود، بیشتر به افسانه شباهت دارد تا حقیقت. همین روایات شگفت عده‌ای را بر آن داشته تا حتی وجود تاریخی چنین شخصیتی را انکار نمایند. اما سندهایی نیز در دست است که پیرامون ازوپ سخن رانده‌اند. از جمله: نوشته‌های هرودوت، ارسطو، اریستوفان و افلاطون ازوپ را برده‌ای از اهالی سامس (samos) معرفی می‌کنند که در آغاز قرن ششم پیش از میلاد می‌زیسته است. او لال، بسیار زشت و خمیده قامت بوده و به همین سبب از بردگی رهایی یافته و به سفرهای بسیار رفته است. برخی آزادی‌اش از بردگی را به سبب دانش وی دانسته‌اند و برخی بر این باورند که «به خاطر بخشندگی و دهشی که در حق یکی از خدمت‌گزاران ایزیس می‌کند، توان سخن گفتن می‌یابد. کسانی معتقدند که به خاطر اهانت به مردم دلفی، او را از کوهی نزدیک دلفی به پایین پرتاب نمودند. (ازوپ،۱۳۸۳: ۲۰) نیز گفته شده کسانی که از پند و اندرزهای اخلاقی او به ستوه آمده بودند، او را از کوهی نزدیک دلفی به پایین انداختند. (ازوپ،۱۳۹۲: ۹)

مقایسه حکایات ازوپ و کلیله و دمنه

به منظور روشن شدن میزان تاثیر پذیری حکایت‌های کلیله از ازوپ، در این قسمت به مقایسه داستان‌های مشابه می‌پردازیم. هر پژوهنده ای که اندک آشنایی با حکایتهای ازوپ داشته باشد، بی درنگ برخی داستانها در کلیله و دمنه را به یاد خواهد آورد. این دو کتاب، گذشته از هدف اخلاقی مشترک، در بسیاری از بن مایه‌ها و شالوده کلی داستان‌ها نیز

فصل مشترک دارند. اگر بخواهیم نسبت میان این دو اثر را روشن‌تر کنیم، می‌توان گفت که کتاب ازوپ به مثابه الگوی پیشین یک نقاشی است که نویسنده کلیله و دمنه، آن را با ذوق سرشار خود آراسته و در پایان به صورت مینیاتوری چشم‌نواز درآورده که گاه برای بیان همان هدف اولیه و گاه در راستای هدفی دیگر به کار گرفته شده است.

این حکایات در دو گروه کلی قابل دسته بندی است:

گروه اول: حکایاتی که هم از نظر ساختار و هم از نظر پیام اخلاقی آن، همانندی بسیار دارند:

۱-۱- ازوپ

ماری خود را به کودکی روستایی رساند و او را با نیش زهرآلودش کشت. پدر کودک که از این جسارت مار خشمگین شده بود، تبری برداشت و به قصد کشتن او جلوی لانه‌اش منتظر ماند. همین که مار سر را از سوراخ بیرون آورد مرد هم تبرش را فرود آورد و به جای سر مار تخته سنگی را از هم شکافت. از آن روز به بعد مرد -که نگران انتقام مار بود- روزی از او خواست تا گذشته را فراموش کند و با هم آشتی کنند، اما مار نپذیرفت و به او گفت نه تا زمانی که این تخته سنگ در مقابل من است و گور فرزند تو در برابر توست، هیچ یک از ما نمی‌تواند گذشته را فراموش کند. دعوا و اختلاف شدید به سادگی حل و فصل نمی‌شود. (ازوپ،۱۳۹۲: ۳۹)

۱-۱- کلیله و دمنه

آورده‌اند که ملکی بود او را ابن‌مدین خواندندی، مرغی داشت فنزه نام ... در گوشک ملک بیضه نهاد و بچه بیرون آورد. ملک فرمود تا او را به سرای حرم بردند و مثال داد تا در تعهد او و فرخ او مبالغت نمایند. آن پادشاه را پسری آمد ... در جمله شاهزاده را با بچه مرغ الفی تمام افتاد، پیوسته با او بازی کردی ... روزی فنزه غایب بود بچه او در کنار پسر ملک جست و به نوعی او را بیازرد. آتش خشم شاهزاده را در غرقاب ضجرت کشید تا خاک در چشم مردی و مروت خود زد، و الف صحبت قدیم به باد داد، پای او بگرفت و گرد سر بگردانید و بر زمین زد؛ چنانکه برفور هلاک شد. چون فنزه باز آمد بچه خود را کشته دید، پرغم و رنجور گشت و در توجع و تحسر افتاد، و بانگ و نفیر به آسمان رسانید، و می‌گفت: ... و من باری فرصت مجازات فایت نگردانم و کینه بچه خود از این بی رحمت غادر بخواهم ... . پس بر روی ملک‌زاده جست و چشم‌های جهان بین

او برکند، و پروازی کرد و بر نشیمن حصین نشست. خبر به ملک رسید، برای چشم‌های پسر جزع‌ها کرد و خواست که مرغ را به دست آرد و به دام مکر و حیلت در قفص بلا و محنت افگند، و آنگاه... فنزه را آواز داد و گفت: ایمنی، فرود آی. فنزه ابا نمود و گفت: ... و نیز مقرر است ملک را که مجرم را ایمن نشاید زیست، اگرچه در عاجل توقفی رود عذاب آجل بی شبهت منتظر و مترصد باشد، و هرچند روزگار بیش گذرد مایه زیادت گیرد،.... و مرا بر تو اعتماد نباید کرد و به رسن مخادعت تو مرا فرو چاه نشاید شد که چشم ندیده است چنو کینه‌ور. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۲۸۳) همین مضمون را نابغه ذبیانی در قالب داستان گفتگوی آن فرد عرب با مارِ قاتل برادرش بیان نموده که بیشتر متون تراث و منابع بلاغی مانند "الحیوان" جاحظ (۱۹۹۶: ۲۰۴/۴)، "أمثال العرب" ضبی (۱۹۸۳: ۱۷۸) و "مجمع الأمثال" میدانی (۱۹۹۵: ۱۴۵/۲) آن را نقل کرده‌اند.

۲-۱- ازوپ

گربه‌ای عاشق جوانی زیبارو شد و به آفرودیت (الهه عشق و زیبایی، معادل ونوس) التماس کرد تا او را به زنی زیبا تغییر شکل بدهد. آفرودیت دلش به حال زار او سوخت و او را به آرزویش رساند. وقتی مرد جوان دخترک را دید، عاشق او شد، با او ازدواج کرد و او را به خانهٔ خود برد. آفرودیت که نمی‌دانست ذات دخترک تغییر کرده است یا نه هنگامی که آن دو تنها بودند، موشی را جلوی پای دخترک رها کرد. دخترک ناگهان از تخت پرید و برای خوردن موش به این طرف و آن طرف دوید. آفرودیت از این رفتار او رنجید و او را شکل اولش برگرداند. انسان‌های نادرست همین گونه‌اند. اگر ظاهرشان را هم دگرگون کنند، خصلت‌هایشان همان است که هست. (ازوپ،۱۳۹۲: ۵۸)

۲-۱- کلیله و دمنه

زاهدی مستجاب‌الدعوه بر جویباری نشسته بود. غلیواژ موش بچه‌ای پیش او فرو گذاشت. زاهد را بر وی شفقتی آمد، برداشت و در برگی پیچید تا بخانه برد. باز اندیشید که اهل خانه را از او رنجی باشد و زیانی رسد. دعا کرد تا ایزد تعالی، او را دختر پرداخته هیکل تمام اندام گردانید ... چون یال برکشید و ایام طفولیت بگذشت، زاهد گفت: ای دختر، بزرگ شدی و ترا از جفتی چاره نیست، از آدمیان و پریان هر که را خواهی اختیار کن تا تو را بدو دهم. دختر گفت: شوی توانا و قادر خواهم که انوع قدرت و شوکت او را حاصل باشد، گفت: مگر آفتاب را می‌خواهی. جواب داد که: آری. زاهد آفتاب را گفت:

این دختر نیکوصورت مقبول شکل است، می‌خواهم که در حکم تو آید، که شوی توانای قوی آرزو خواسته است. آفتاب گفت که من ترا از خود قوی‌تر نشان دهم، که نور مرا بپوشاند و عالمیان را از جمال چهره من محجوب گرداند، و آن ابر است. زاهد همان ساعت بنزدیک او آمد و همان فصل سابق باز راند. گفت: باد از من قوی‌تر است که مرا به هر جانب که خواهد برد، و پیش وی چون مهره‌ام در دست بوالعجب. پیش باد رفت و فصل‌های متقدم تازه گردانید. باد گفت: قوت تمام بر اطلاق کوه راست، که مرا سبک‌سر خاک پای نام کرده است، و دوام حرکت مرا در لباس منقصت باز می‌گوید، و ثابت و ساکن بر جای قرار گرفته، و اثر زور من در وی کم از آواز نرم است در گوش کر. زاهد با کوه این غم و شادی باز گفت. جواب داد که موش از من قوی‌تر است که همه اطراف مرا بشکافد و در دل من خانه سازد و دفع او بر خاطر نتوانم گذرانید. دختر گفت: راست می‌گوید، شوی من این است. زاهد او را بر موش عرضه کرد، جواب داد که جفت من از جنس من تواند بود. دختر گفت: دعا کن تا من موش گردم. زاهد دست برداشت و از حق تعالی بخواست و اجابت یافت. هر دو را به یکدیگر داد و برفت. و مثل تو همچنین است، و کار تو، ای مکار غدار، همین مزاج دارد.

به مارماهی مانی، نه این تمام نه آن منافقی چه کنی؟ مار باش یا ماهی

(نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۲۲۴)

۳-۱- ازوپ

میمونی روی شاخه بلند درختی نشسته بود و ماهیگیرانی را که در رودخانه تور می-انداختند، تماشا می‌کرد. وقتی ماهیگیرها دست از کار کشیدند و برای خوردن غذا کمی از تورشان فاصله گرفتند، میمون از درخت پایین آمد و سعی کرد از آنها تقلید کند. اما همین که تور را برداشت، درون شبکه‌های آن گیر افتاد و احساس کرد چیزی به غرق شدنش نمانده است. در این هنگام میمون با خود فکر کرد: "وقتی ماهیگیری یاد نگرفته‌ام، به ماهیگیری می‌روم، باید انتظار چنین عاقبتی را داشته باشم."

اگر در کاری که به شما ربطی ندارد دخالت کنید، سوای هر اتفاقی که بیفتد از کاری که کرده‌اید پشیمان خواهید شد. (ازوپ،۱۳۹۲: ۳۷)

۳-۱- کلیله ودمنه

بوزنه‌ای درودگری را دید که بر چوبی نشسته بود و آن را می‌برید و دو میخ پیش او، هر گاه که یکی را بکوفتی، دیگری را که پیشتر کوفته بودی برآوردی. در این میان درودگر به حاجتی برخاست، بوزنه بر چوب نشست از آن جانب که بریده بود، انثیین او در شکاف چوب آویخته شد و آن میخ که در کار بود، پیش از آن که دیگری بکوفتی بر آورد هر دو شق چوب به هم پیوست. انثیین او محکم در میان بماند، از هوش بشد. درودگر باز رسید وی را دست‌بردی سره بنمود تا در آن هلاک شد و از این جا گفته‌اند: درودگری کار بوزنه نیست. (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۶۲)

۴-۱- ازوپ

شیری که بسیار پیر شده بود و قادر به شکار نبود، تصمیم گرفت از عقل خود کمک بگیرد. او با تظاهر به بیماری در غاری دراز کشیده بود و هر جانوری که به عیادت او می‌رفت، می‌خورد .وقتی جانوران بسیاری که به عیادت شیر رفته بودند، برنگشتند روباهی که سرد و گرم روزگار بسیار کشیده بود به نزدیکی غار رفت و حال شیر را پرسید. شیر پاسخ داد: حالم بسیار بد است و از روباه پرسید که چرا به داخل غار نمی‌آید. روباه گفت: خیلی دلم می‌خواست که بیایم، ولی رد پاهای بسیار می‌بینم که داخل شده‌اند اما برنگشته‌اند. خردمند با دیدن نشانه‌های خطر خود را از آن کنار می‌کشد. (ازوپ،۱۳۹۲: ۴۲)

۴-۱- کلیله و دمنه

آورده‌اند که ماهیخواری بر لب آبی وطن ساخته بود و بقدر حاجت ماهی می‌گرفتی و روزگاری در خصب و نعمت می‌گذاشت. چون ضعف پیری بدو راه یافت از شکار باز ماند. با خود گفت: ... امروز بنای کار خود -چون از قوت بازمانده‌ام- بر حیلت باید نهاد و اسباب قوت که قوام معیشت است از این وجه باید ساخت. پس چون اندوهناکی بر کنار آب بنشست. پنج پایک از دور او را بدید، پیشتر آمد و گفت: تو را غمناک می‌بینم. گفت: چگونه غمناک نباشم، که مادت معیشت من آن بود که هر روز یگان دوگان ماهی می‌گرفتمی و بدان در این آبگیر ماهی بسیار روزگار کرانه می‌کرد ... و امروز دو صیاد از اینجا می‌گذشتند و با یکدیگر می‌گفت که در این آبگیر ماهی بسیار است، تدبیر ایشن بباید کرد. یکی از ایشان گفت: فلان جای بیشتر است چون ازیشان بپردازیم، روی بدین‌ها

آریم. و اگر حال بر این جمله باشد، مرا دل از جان بر باید داشت و بر رنج گرسنگی بل تلخی مرگ دل بنهاد.

پنج پایک برفت و ماهیان را خبر کرد و جمله نزدیک او آمدند و او را گفتند: المستشار موتمن، و ما با تو مشورت می‌کنیم و خردمند در مشورت اگر چه ازو دشمن چیزی پرسد، شرط نصیحت فرو نگذارد ... در کار ما چه صواب بینی؟ ماهیخوار گفت: با صیاد مقاومت صورت نبندد، و من در آن اشارتی نتوانم کرد. لکن در این نزدیکی آبگیری می‌دانم که .. . گر بدان تحویل توانید کرد، در امن و راحت و خصب و فراغت افتید. گفتند: نیکو رایی است. لکن نقل بی معونت و مظاهرت تو ممکن نیست. گفت: دریغ ندارم مدت گیرد و ساعت تا ساعت صیادان بیایند و فرصت فایت شود. بسیار تضرع نمودند و منّت‌ها تحمل کردند تا بر آن قرارداد که هر روز چند ماهی ببردی و بر بالایی که در آن حوالی بود بخوردی و دیگران در آن تحویل تعجیل و مسارعت می-نمودند ... چون روزها بر آن گذشت پنج پایک هم خواست که تحویل کند. ماهی خوار او را بر پشت گرفت و روی بدان بالا نهاد که خوابگاه ماهیان بود. چون پنج پایک از دور استخوان ماهی دید بسیار، دانست که حال چیست ...پس خویشتن بر گردن ماهیخوار افگند و حلق او محکم بیفشرد، چنانکه بیهوش از هوا درآمد و یکسر به زیارت مالک رفت. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۸۲)

۵-۱- ازوپ

در آغاز لاشخورها صدایی به زیبایی قوها داشتند. با این همه وقتی صدای شیههٔ اسب‌ها را شنیدند، چنان حسودیشان شد که سعی کردند صدای اسب‌ها را تقلید کنند، اما آنها نه تنها توانستند صدای اسب‌ها را تقلید کنند، بلکه صدای خودشان را هم از دست دادند. (ازوپ،۱۳۹۲: ۷۷)

۵-۱- کلیله و دمنه

آورده‌اند که زاغی کبگی را دید که می‌رفت. خرامیدن او در چشم او خوش آمد و از تناسب حرکات و چستی اطراف او آرزو برد، چه طباع را به ابواب محاسن التفاتی تمام باشد و هر آینه آن را جویا باشند. در جمله خواست که آن را بیاموزد، یک چندی کوشید و بر اثر کبک پوئید، آن را نیاموخت و رفتار خویش فراموش کرد چنان که به هیچ تاویل بدان رجوع ممکن نگشت. و این مثل بدان آوردم تا بدانی سعی باطل و رنج

ضایع پیش گرفته‌ای ... و گفته‌اند جاهل‌ترِ خلایق اوست که خویشتن در کاری اندازد که ملایم پیشه و موافق نسب او نباشد. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۳۴۴)

۶-۱- ازوپ

در یکی از روزهای گرم تابستان شیری با گرازی هم‌زمان به چشمهٔ کوچکی رسیدند. در این هنگام بین آن دو بر سر این که کدام یک اول آب بنوشد، نبردی مرگبار در گرفت. اما همین که لحظه‌ای دست از زد و خورد کشیدند تا نفسی تازه کنند، چشمشان به لاشخورهایی افتاد که منتظر مرگ یکی از آن دو بودند. آن دو با دیدن این منظره دست از زد و خورد کشیدند و گفتند: دوست باشیم بهتر است تا طعمه لاشخورها شویم. درگیری و زد و خورد از اعمالی ناپسند است و اگر دو طرف عاقلانه رفتار نکنند و با هم کنار نیایند هر دو از آن زیان خواهند دید. (ازوپ،۱۳۹۲: ۱۸)

۶-۱- کلیله و دمنه

آورده‌اند که به فلان شهر درختی بود و در زیر درخت سوراخ موش، و نزدیک آن گربه‌ای خانه داشت؛ و صیادان آنجا بسیار آمدندی. روزی صیاد دام بنهاد. گربه در دام افتاد و بماند و موش به طلب طعمه از سوراخ بیرون رفت. به هر جانب برای احتیاط چشم می‌انداخت و راه سره می‌کرد. ناگاه نظر بر گربه افگند. چون گربه را بسته دید، شاد گشت. در این میان از پس نگریست. راسویی از جهت او کمین کرده بود. سوی درخت التفاتی نمود. بومی قصد او داشت. بترسید و اندیشید که: اگر بازگردم راسو در من آویزد، و اگر برجای قرار گیرم بوم فرود آید، و اگر پیشتر روم گربه در راه است. با خود گفت: درِ بلاها باز است و انواع آفت بمن محیط و راه مخوف، و با این همه دل از خود نشاید برد ... . و مرا هیچ تدبیر موافق‌تر از صلح گربه نیست که در عین بلا مانده است ... پس نزدیک گربه رفت و پرسید که حال چیست؟ گفت: مقرون به ابواب بلا و مشقت. موش گفت ... کنون مرا ایمن گردان و تاکیدی بجای آر تا بتو پیوندم، و غرض من بحصول رسد و بندهای تو همه ببرم و فرج یابی ... . و در این کار تاخیر منمای، که عاقل در مهمات توقف و در کارها تردد جایز نشمرد، و دل به بقای من خوش کن که من به حیات تو شادم، ... چون گربه سخن موش بشنود و جمال راستی بر صفحات آن

بدید، شاد شد و گفت: سخن تو به حق می‌ماند، و من این مصالحت می‌پذیرم. موش گفت: من چون بتو پیوستم باید که ترحیبی تمام و اجلالی بسزا رود، تا قاصدان من به مشاهدهٔ آن بر لطف حال مصافات و استحکام عقد موالات واقف شوند و خایب و خاسر بازگردند، و من با فراغت و مسرت بندهای تو ببرم. گفت: چنین کنم. آنگه موش پیشتر آمد. گربه او را گرم بپرسید، و راسو و بوم هر دو نومید برفتند، و موش به آهستگی بندها بریدن گرفت. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۲۶۷)

۷-۱- ازوپ

سگی با تکه گوشتی در دهان از رودخانه می‌گذشت. او با دیدن عکس خودش در آب تصور کرد که سگ دیگری را با تکه گوشت بزرگ‌تری می‌بیند. بنابراین تکه گوشتی را که در دهان داشت رها کرد و برای گرفتن تکه گوشت سگ دیگر به داخل آب پرید. نتیجه معلوم است سگ هر دو تکه گوشت را از دست داد. او نه تنها نتوانست تکه گوشت دیگر را که وجود خارجی نداشت، به چنگ بیاورد؛ تکه گوشت خودش را هم که آب برده بود از دست داد. این حکایت عاقبت کسانی را نشان می‌دهد که همیشه بیشتر از آن چه دارند، می‌خواهند. (ازوپ،۱۳۹۲: ۶۸)

۷-۱- کلیله و دمنه

سگی بر لب جوی استخوانی یافت. چندانکه در دهان گرفت عکس آن در آب بدید، پنداشت که دیگری است. به شره دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب بگیرد، آن چه در دهان بود، باد داد. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۵۳)

۸-۱- ازوپ

صدای قورقور قورباغه‌ای توجه شیری را به خود جلب کرد. شیر تصور می‌کرد چنان صدای بلندی از گلوی جانوری تنومند بیرون می‌آید، به سمت صدا به راه افتاد، اما پس از مدتی قورباغه‌ای را دید که از برکه بیرون می‌آید. شیر همچنان که قورباغه را زیر پنجهٔ سنگین خود له می‌کرد، نعره کشید که عجب جانوری به این کوچکی و این همه سر و صدا. این حکایت در تمسخر کسانی است که فقط حرف می‌زنند آمده است. (ازوپ،۱۳۹۲: ۲۹)

۸-۱- کلیله و دمنه

آورده‌اند که روزی روباهی در بیشه‌ای رفت. آنجا طبلی دید پهلوی درختی افگنده و هر گاه که باد بجستی شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک به گوش روباه آمدی. چون روباه ضخامت جثه بدید و مهابت آواز بشنید، طمع در بست که گوشت و پوست فراخور آواز باشد، می‌کوشید تا آن را بدرید. الحق چربوی بیش نیافت. مرکب زیان در جولان کشید و گفت: بدانستم که هر کجا جثه ضخم‌تر و آواز آن هایل‌تر، منفعت آن کمتر. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۷۰)

گروه دوم : از نظر شکل داستانی شبیه به هم‌اند، اما پیام و نتیجه‌گیری آنها با هم متفاوت است:

۱-۲- ازوپ

هالیسون پرنده‌ای است که تمام عمر خود را در کنار دریا می‌گذراند. در میان صخره‌های دریایی نزدیک ساحل آشیانه می‌کند و به همین دلیل دست انسان به او نمی‌رسد. روزی روزگاری یکی از این پرندگان که زمان تخم گذاری خود را نزدیک می‌دید، روی یکی از صخره‌های دریایی آشیانه ساخت. اما یک روز طوفانی پس از آن که از جست و جوی غذا به لانه باز می‌گشت، متوجه شد امواج سرکش دریا خود را تا بالای صخره رسانده و لانه او را با خود برده‌اند. هالیسون با خود گفت: وای بر من! من همیشه از دام‌هایی که فکر می‌کردم در روی خشکی انتظارم را می‌کشند، می‌گریختم. اما این دریا؛ جایی که به آن پناه آورده بودم، نشان داد که برایم از خشکی خطرناک‌تر است. بسیاری از آدمیان نیز همین گونه‌اند. آنها نیز در تب و تاب گریختن از دشمنان خود ناگهان متوجه می‌شوند که به آغوش افرادی خطرناک افتاده‌اند. (ازوپ،۱۳۹۲: ۸۴)

۱-۲- کلیله و دمنه

آورده‌اند که نوعی است از مرغان آب که آن را طیطوی خوانند، و یک جفت از آن در ساحلی بودندی. چون وقت بیضه فراز آمد، ماده گفت: در این سخن جای تأمل است، اگر دریا در موج آید و بچگان را در رباید، آن را چه حیلت توان کرد؟ نر گفت: گمان نبرم که وکیل دریا این دلیری کند و جانب مرا فروگذارد، و اگر بی حرمتی اندیشد، انصاف از وی بتوان ستد. ماده گفت: خویشتن شناسی نیکو باشد. به چه قوت و عدت وکیل دریا را به انتقام خود تهدید می‌کنی؟ از این استبداد درگذر، و برای بیضه جای حصین گزین. ... طیطوی نر گفت: شنودم این مثل، ولکن مترس و جای نگاه دار. ماده

بیضه بنهاد. وکیل دریا این مفاوضت بشنود. از بزرگ منشی و رعنایی طیطوی در خشم شد و دریا در موج آمد و بچگان ایشان را ببرد. ماده چون آن بدید، اضطراب کرد و گفت: من می‌دانستم که با آب بازی نیست، و تو به نادانی بچگان به باد دادی و آتش بر من ببارید. ای خاکسار! باری تدبیری اندیش. طیطوی نر جواب داد که: سخن به جهت گوی، و من از عهده قول خویش بیرون می‌آیم و انصاف خود از وکیل دریا می‌ستانم. در حال به نزدیک دیگر مرغان رفت و مقدمان هر صنف را فراهم آورد و حال باز گفت، و در اثنای آن یاد کرد که: اگر همگنان دست در دست ندهید و در تدارک این کار پشت در پشت نایستید، وکیل دریا را جرأت افزاید، و هرگاه که این رسم مستمر گشت، همگنان در سر این غفلت شوید. مرغان جمله به نزدیک سیمرغ رفتند و صورت واقعه با او بگفتند و آینه فراروی او داشتند که اگر در این انتقام جد ننماید، بیش شاه مرغان نتواند بود. سیمرغ اهتزاز نمود و قدم به نشاط در کار نهاد. مرغان به معونت و مظاهرت او قوی‌دل گشتند و غزیمت بر کین توختن مصمم گردانیدند. وکیل دریا قوت سیمرغ و دیگر مرغان شناخته بود به ضرورت، بچگان طیطوی باز داد. و این افسانه بدان آوردم تا بدانی که هیچ دشمن را خوار نشاید داشت. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۱۱۰)

۲-۲- ازوپ

لاک‌پشتی از عقابی خواست تا به او پرواز بیاموزد .عقاب به او گفت که طبیعت، جسم او را برای پرواز

نساخته است. اما لاک پشت بیش از پیش اصرار کرد .بنابراین عقاب او را در میان چنگالهای خود به آسمان برد و

از آن جا به پایین رها کرد. لاک‌پشت روی تخته سنگها افتاد و تکه تکه شد.

حسادت اغلب سبب می‌شود تا آدمیان نصیحت خردمندان را نشنوند و به سرانجامی شوم گرفتار شوند. (ازوپ،۱۳۹۲: ۴۰)

۲-۲- کلیله دمنه

آورده اند که در آبگیری دو بط و یکی باخه ساکن بودند و میان ایشان به حکم مجاورت دوستی و مصادقت افتاده بود. ناگاه دست غدار روزگار رخسار حال ایشان بخراشید و سپهر آیینه فام صورت مفارقت بدیشان بنمود و در آن آب -که مایه حیات ایشان بود- نقصان فاحش پیدا آمد .بطان چون آن بدیدند به نزدیک باخه رفتند و گفتند به وداع

آمده‌ایم؛ پدرود باش ای دوست گرامی و رفیق موافق ... باخه گفت :حکم مروت و قضیت کرم عهد آن است که بردن مرا وجهی اندیشید و حیلتی سازید ... گفتند اگر خواهی که تو را ببریم شرط آن است که چون تو را برداشتیم و در هوا رفت، چندان که مردمان را چشم در ما افتد، هرچیز گویند راه جدل بربندی و البته لب نگشایی. گفت فرمان بردارم ... بطان چوبی بیاوردند و باخه میان آن به دندان بگرفت محکم و بطان هر دو جانب چوب به دهان برداشتند و او را می‌بردند. چون به اوج هوا رسیدند مردمان را از ایشان شگفت آمد و از چپ و راست بانگ بخاست که بطان باخه می‌برند. باخه ساعتی خویشتن نگه داشت آخر بی طاقت گشت و گفت: تا کور شوید. دهان گشادن بود و از بالا در گشتن. بطان آواز دادند که: بر دوستان نصیحت باشد

نیک خواهان دهند پند ولیک نیک بختان بُوند پندپذیر

باخه گفت: این همه سوداست، چون طبع اجل صفرا تیز کرد و دیوانه‌وار روی به کسی آورد، از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۱۱۰)

۳-۲- ازوپ

درخت زیتونی با شاخه‌ای نی درباره قدرت و تاب و توان خود بگومگو می‌کردند. وقتی درخت زیتون به نی گفت که او ضعیف است و در برابر هر بادی کمر خم می‌کند، نی سکوت کرد و پاسخی به او نداد. طولی نکشید که بادی سخت وزیدن گرفت. نی خم شد و بدون دردسر طوفان را کنار گذاشت. اما درخت زیتون که در برابر باد ایستاده بود، نتوانست فشار باد را تحمل کند و از کمر شکست. افراد باید شرایطی را که در آن قرار گرفته‌اند، بپذیرند و در برابر نیروی قوی‌تر از خود نایستند، این بهتر از تیشه به ریشهٔ خود زدن است. (ازوپ،۱۳۹۲: ۷۸)

۳-۲- کلیله و دمنه

بادی سخت گیاهی ضعیف را بیافکند و درختان قوی را دراندازد و کوشک‌های محکم را بگرداند. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۷۲)

۴-۲- ازوپ

شیر و خرس بر سر تصاحب آهو بره‌ای دعوایشان شد. آن دو چنان به جان هم افتادند و چنان یکدیگر را زدند که هر دو نیمه جان از حال رفتند. روباهی که از آن جا

می‌گذشت، آن دو را در آن حال دید و آهو بره را که بین آن دو افتاده بود، با خود برد. شیر و خرس همچنان که بی رمق افتاده بودند، گفتند: چه شوربختی غم انگیزی! رنج و عذاب را ما کشیدیم و بهره آن را روباه برد. (ازوپ،۱۳۹۲: ۱۸)

۴-۲- کلیله و دمنه

در راه بر دو نخجیر گذشت که جنگ می‌کردند، بسُرُو یکدیگر را مجروح گردانیده و روباهی بیامده بود و خون ایشان می‌خورد، ناگاه نخجیران سروی انداختند، روباه کشته شد. ... اگر روباه در حرص و شره مبالغت ننمودی و خون خوردن فرو گذاشتی، آسیب نخجیران بدو نرسیدی. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۷۵)

۵-۲- ازوپ

شیری بیمار که در غاری در حال مرگ افتاده بود به رفیق صمیمی‌اش روباه گفت: اگر می‌خواهی من زنده بمانم و از بستر بیماری برخیزم زبان چرب و نرمت را به کار بگیر و گوزن بزرگی را که در جنگل زندگی می‌کند، به چنگ من بینداز. زیرا برای دل و جگر او لحظه شماری می‌کنم. روباه به دنبال گوزن به جنگل رفت و او را که جست‌وخیز کنان به این سو و آن سو می‌رفت، دید. روباه پس از احوالپرسی کمی با او جست‌وخیز و بازی کرد و بعد به او گفت: خبر خوشی برایت دارم، می‌دانی که شیر؛ سلطان حیوانات همسایهٔ من است. اما شیر بیمار و در حال مرگ است و قصد دارد یکی از حیوانات جنگل را به جانشینی خود انتخاب کند به اعتقاد او در میان جانوران گراز بی فکر، خرس تنبل، پلنگ عصبانی و ببر مغرور است. اما گوزن به خاطر جثه تنومند، عمر طولانی و شاخ‌هایی که مار را می‌ترساند، برای جانشینی او از همه شایسته‌تر است. خلاصه کنم شیر تو را برای فرمانروایی بر جانوران انتخاب کرده است. حالا چه مژدگانی-ای به من می‌دهی که این خبر را برایت آورده‌ام؟ زود باش بگو، عجله دارم میدانی که شیر در هر کاری با من مشورت می‌کند و ممکن است الان چشم به راه من باشد. به هر حال اگر پند روباه پیر را می‌پذیری، به صلاح توست که همراه من به دیدن شیر بیایی و تا هنگامی که او می‌میرد؛ در کنارش بمانی.

گوزن با شنیدن حرف‌های روباه دچار خودخواهی شد و بدون کوچکترین بدگمانی با روباه به غار شیر رفت. شیر به محض دیدن گوزن به سوی او خیز برداشت، اما موفق به دریدن او نشد. گوزن که فقط گوشش پاره شده بود، پا به فرار گذاشت و خود را به

جنگل رساند. روباه که زحمت‌هایش به هدر رفته بود، از نومیدی پنجه‌هایش را به هم کوبید و شیر از شدت گرسنگی و اندوه نعره کشید.

آن گاه شیر از روباه خواست که بار دیگر بخت خود را بیازماید و سعی کند دوباره گوزن را به غار برگرداند .روباه به شیر گفت: وظیفهٔ سخت و دشواری را به دوش من می‌گذاری. با این همه به خاطر تو این کار را می‌کنم و سپس در حالی که به حقه‌های دیگرش می‌اندیشید، مثل سگ شکاری به تعقیب گوزن پرداخت. در بین راه از چوپان-هایی که سر راهش بودند، سراغ گوزنی زخمی را می‌گرفت. آنها نیز مسیری را که گوزن از آن جا به درون جنگل رفته بود، به روباه نشان دادند. روباه گوزن را یافت که پس از فراری شتاب‌زده کم‌کم آرامش خود را به دست می‌آورد و او را به حماقت متهم می‌کرد. گوزن که موهایش از خشم سیخ شده بود، به او گفت: شیاد دغل دیگر گول حرف‌هایت را نمی‌خورم. اگر یک قدم دیگر جلو بیایی هر چه دیدی از چشم خودت دیده‌ای. برو آنهایی را فریب بده که تو را نمی‌شناسند. برای جانشینی سلطان هم بهتر است به دنبال کس دیگری بگردی. (ازوپ،۱۳۹۲: ۴۲)

۵-۲- کلیله و دمنه

آورده‌اند که شیری را گر بر آمد و قوت او چنان ساقط شد که از حرکت فروماند و شکار متعذر شد. روباهی بود درخدمت او و قراضه طعمه او چیدی. روزی او را گفت: ملک این علت را علاج نخواهد فرمود؟ شیر گفت: مرا نیز خار خار این می‌دارد، وا گر دارو میسر شود تأخیری نرود. و چنین می‌گویند که جز به گوش و دل خر علاج نپذیرد، ... و در این نزدیکی چشمه‌ای است و گازری هر روز بجامه شستن آنجا آید، و خری که رخت کش اوست، همه روز در آن مرغزار می‌چرد. او را بفریبم و بیارم، ... . روباه نزدیک خر رفت و ... گفت :موجب چیست که ترا لاغر و نزار و رنجور می‌بینم؟ گفت این گازر بر تواتر مرا کار می‌فرماید ... روباه گفت: مخلص و مهرب نزدیک و مهیا، بچه ضرورت این محنت اختیار کرده‌ای؟ ... و پیش ازین خری را دلالت کرده‌ام و امروز در عرصه فراغ و نهمت می‌خرامد و در ریاض امن و مسرت می‌گرازد. چون خر این فصل بشنود خام طمعی او را برانگیخت تا نان روباه پخته شد و از آتش گرسنگی فرج یافت. گفت: از اشارت تو گذر نیست، چه می‌دانم که برای دوستی و شفقت این دل نمودگی و مکرمت می‌کنی. روباه پیش ایستاد و او را به نزدیک شیر آورد. شیر قصد وی کرد و زخمی

انداخت، مؤثر نیامد و خر بگریخت. روباه از ضعف شیر لختی تعجب نمود، آنگاه گفت: ... حیلتی ساز که خر باز آید و خلوص اعتقاد و فرط تو بدان روشن‌تر شود و از امثال خویش به مزید عنایت و تربیت ممیز گردی. روباه رفت، خر عتابی کرد که: مرا کجا برده بودی؟ روباه گفت ... آرزوی صحبت و مواصلت بتو او را بر آن تعجیل داشت ... بر این مزاج دمدمه‌ای می‌داد تا خر را بفریفت و بازآورد که خر هرگز شیر ندیده بود، پنداشت که او هم خر است. شیر او را تألفی و استیناسی گرفت. پس ناگاه برو جست و فرو شکست. آنگه روباه را گفت: من غسلی بکنم، پس گوش و دل او بخورم، که علاج این علت بر این نسق و ترتیب فرموده‌اند. چون او غایب شد، روباه گوش و دل هر دو بخورد. شیر چون باز آمد گفت: گوش و دل کو؟ جواب داد که: بقا باد ملک را. اگر او گوش و دل داشتی، که یکی مرکز عقل و دیگر محل سمع است، پس از آنکه صولت ملک دیده بود، دروغ من نشنودی و به خدیعت فریفته نشدی و به پای خود بسر گور نیامدی. و این مثل بدان آوردم تا بدانی که من بی گوش و دل نیستم، و تو از دقایق مکر و خدیعت هیچ باقی نگذاشتی و من به رای و خرد خویش دریافتم و بسیار کوشیدم تا راه تاریک شده روشن شد و کار دشوار گشته آسان گشت هنوز توقع مراجعت می‌باشد؟ محال اندیشی شرط نیست. (نصرالله منشی،۱۳۶۱: ۲۵۳)

نتیجه گیری

با بررسی‌های تطبیقی انجام شده در متن فابل‌های ازوپ و حکایت‌های کلیله و دمنه دریافتیم که برخی داستان‌ها همانندی دارند. عناوین این حکایات در کتاب کلیله عبارت-اند از: ۱- بادی سخت گیاهی ضعیف را ... . ۲- بوزنه‌ای که درودگری پیش گرفت. ۳- پادشاه و فنزه. ۴- دو بط و باخهٔ دوست آنان. ۵- روباه و نخجیران. ۶- روباهی که در بیشه‌ای طبلی دید. ۷- زاغی که آرزوی روش کبک داشت. ۸- زاهد و بچه موشی که دختر شد. ۹- سگی که بر لب جوی استخوانی یافت. ۱۰- شیر گر گرفته و روبا و خر. ۱۱- طیطوی و وکیل دریا. ۱۲- گربه و موش. ۱۳- ماهی خوار و پنج پایک.

از مقایسه این حکایات با حکایات ازوپ دانسته شد که در میان این حکایات، برخی هم از نظر ساختار و هم از نظر پیام مندرج در آن، همانندی فراوان دارند عبارتند از: تقلید زاغ از کبک از کلیله و دمنه با تقلید لاشخورها از اسب از ازوپ؛ زاهد و بچه موشی که دختری شد با تغییر شکل؛ ماهی خوار و پنج پایک با راه یک طرفه؛ بوزنه‌ای که

درودگری پیش گرفت با غریزهٔ تقلید؛ روباهی که در بیشه‌ای طبلی دید با فقط هیاهو؛ موش و گربه با به سود دیگران؛ پادشاه و فنزه با دشمن خونی؛ و سگی که بر لب جوی استخوانی یافت با واقعیت و تصویر.دسته‌ای دیگر از نظر شکل داستانی شباهت دارند، اما در پیام و نتیجه گیری کلی داستان متفاوت هستند که این حکایات هم عبارتند از: طیطوی و وکیل دریا از کلیله و دمنه با هالیسون و دریا از ازوپ؛ بادی سخت گیاهی ضعیف را ... با خمیده در برابر طوفان؛ دو بط و باخهٔ دوست آنان با شنیدن پند خردمندان؛ روبه و نخجیران با بهره بی زحمت؛ و شیر گر گرفته و روبا و خر با عبرت ناپذیر.

پی‌نوشت:

۱- عده‌ای از جمله جیمز فریزر معتقدند داستان‌ها و رسوم همانند در میان اقوام گوناگون ممکن است مسائل ذهنی جهانی باشد. گوته نیز در ادبیات جهان به روح مشترک معتقد بود و می‌گفت: باید تاریخ ادبیات جهانی نگاشته شود تا در آن نقاط مشترک بین ادبیات مناطق مختلف کشف گردد. (به نقل: تمیم‌داری،۱۳۸۳: ۱۵) نویسنده کتاب "زبان رمزی قصه‌های پری‌وار"، به نقل از یونگ از تصاویری در ناخودآگاه بشر موسوم به «خاطرات نیاکان و اسلاف» یاد می‌کند که در سراسر عالم پراکنده‌اند. وی ادامه می‌دهد که نفس این انتقال موروثی، مبیّن این پدیده است که بعضی موضوع‌های افسانه‌ها در تمام کره زمین به اشکال و صور همانند تکرار می‌شوند. (لوفلر،۱۳۸۶: ۱۰۲) گذشته از این، همان گونه که اریک فون دنیکن؛ خالق آثاری همچون: "ارابه خدایان"، "ترفند خدایان" و "طلای خدایان" معتقد است و به کمک شواهد فراوان باستان شناسی سعی بر اثبات آن دارد، تمدن‌های کهن از موارد مشابه و آیین‌ها و رسوم یکسان بسیار فراوان بهره‌مند بوده‌اند.

منابع

۱- ازوپ (۱۳۸۳). ***افسانه‌های ازوپ***. ترجمه علی اصغر حلبی. تهران: اساطیر.

۲- _____ (۱۳۹۲). ***افسانه‌های مردم دنیا***. جلد۹. ترجمه حسین ابراهیمی (الوند) و دیگران. تهران: افق.

۳- جاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۶). ***الحیوان***. تصحیح عبدالسلام محمد هارون. بیروت: دار الجیل.

۴- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱). ***یادداشت‌ها و اندیشه‌ها***. چاپ چهارم. تهران: اساطیر.

۵- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۸۸). ***دایره‌المعارف بزرگ نو***. جلد هفتم. تهران: دهکده چاپ.

۶- ضبی، مفضل بن محمد (۱۹۸۳). ***أمثال العرب***. تصحیح احسان عباس، بیروت: دار الرائد

۷- لوفلر، دلاشو (۱۳۸۶). ***زبان رمزی قصه‌های پری‌وار***. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

۸- محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۹). ***درباره کلیله و دمنه***. تهران: خوارزمی.

۹- میدانی، ابوالفضل احمد (۱۹۹۵). ***مجمع الأمثال***. تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید. بیروت: دارالمعرفه

۱۰- نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۶۱). ***کلیله و دمنه***. به تصحیح مجتبی مینوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مقالات:

۱۱- تمیم‌داری، احمد (۱۳۸۳). «مروری بر فرم‌های مشابه فولکلور در جهان». ***فصلنامه فرهنگ مردم ایران***. شماره ۳و۴. صص ۳-۱۵.

۱۲- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۵۲). «فابل در ادب فارسی». ***مجله گوهر***. شماره ۸. صص ۷۰۳-۷۰۷.

۱۳- شیکار، ایندو (۱۳۳۸). «افسانه‌های ادبیات هندی و کلیله و دمنه». ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز***. شماره ۵۰. صص ۳۳۴-۳۴۳

۱۴- عزب‌دفتری، بهروز (۱۳۸۰). «ادب فارسی آیینه‌دار افسانه‌های غرب». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. شماره ۴۹. صص ۳۸-۵۱ .

۱۵- ویگوتسکی، ل.س (۱۳۷۲). «تحلیل فابل از دیدگاه ویگوتسکی». ترجمه بهروز عزب‌دفتری. ***نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز***. شماره۱۴۸-۱۴۹. صص ۷۰-۱۰۲.

ملاحظاتی در باب *سمک عیار*

محمد تمدن[1]

چکیده

پیرامون کتاب و قصهٔ سمک عیار ابهاماتی هست که در شصت سالی که از تصحیح و چاپ آن می‌گذرد پاسخ در خوری نداشته است در این مقاله نظریه ای پیشنهاد می‌شود که بتوان این ابهامات را تبیین کرد.ابهامات از این قرارند:تک نسخه بودن کتاب، ناشناس بودن راوی و مصنف کتاب، شناخته نبودن قصه و قهرمانان اصلی آن تا پیش از پیدا شدن نسخه بادلیان و تصحیح خانلری، ناقص بودن نسخه فارسی و ترکی و ناشناخته بودن مترجم نسخه ترکی. با در نظر گرفتن ویژگی‌های عیاران نظیر سنت حکایت گویی؛ اصالت نام نیک و انجام کارها برای نام‌بُردار شدن و محبوبیت مردمی و حساسیت حکومت ها نسبت به عیاران پژوهش این انگاره را پیشنهاد می‌کند که حکایت دلاوری‌ها وآموزه های مرامی عیاران در درون محافل آنها سینه به سینه نقل می‌شده است تا اینکه در سال ۵۸۵ هجری یعنی ۸ سال پس از آنکه خلیفه عباسی خود به سلک فتیان پیوست به کتابت در می‌آید

کلیدواژه‌ها: سمک عیار؛ عیاری؛ حکایت گویی؛ آموزش درون‌گروهی؛ محبوبیت مردمی

۱-دکترای زبان و ادبیات فارسی m_tamaddon577@yahoo.com

مقدمه

ا ز سال۱۳۳۸ تا ۱۳۵۰ ،که این کتاب برای نخستین بار چاپ شد ،تا کنون کتاب‌ها ، پژوهش ها و مقاله های بسیاری در مورد کتاب و مباحث مربوط به آن انجام شده است ولی همچنان برخی نکته ها در مورد این کتاب در پرده ابهام است در مقاله پیشِ‌رو می کوشیم تا با طرح نظریه ای به این ابهام‌ها پاسخ دهیم

عیاری و جوانمردی:

سابقهٔ عیاری در ایران به گذشته‌های دور می‌رسد. ذاکری آن‌را با شواهد تاریخی میراث اسباران ساسانی می‌داند[۱]. ملک الشعرای بهار عیاری را واژه ای فارسی و از ریشه اذییار پهلوی می‌داند. (بهار محمد تقی۱۳۸۳) مهرداد بهار نیز معتقد است «میان آیین مهر و جوانمردی پیوندی تاریخی و فکری وجود دارد» (بهار مهرداد۱۳۸۳:۱۹۴) و برخی از صاحب‌نظران دور تر رفته و با بررسی های ریشه‌شناختی آن‌را میراث دوران هند و ایرانی و ادامه جرگه مردان نبرده می‌دانند[۲] این گروه‌های رزمی دارای آیین‌ها و آموزه های ویژه ای بودند که ایجاب می‌کرد همواره هاله ای از ابهام پیرامون آنان شکل بگیرد چند نکته قابل توجه در این آیین هست که پایه‌های انگاره پیشنهادی در این مقاله را تشکیل می‌دهد:

الف- اصالت نام نیک و انجام کارها برای نامبُردار شدن.

ب- سنت حکایت‌گویی در میان عیاران.

ج- محبوبیت مردمی

الف- اصالت نام نیک و انجام کارها برای نامبُردار شدن:

عیاران هر کاری که می‌کردند از برای نام بود(شاهد از *سمک عیار*) «مردی ناداشت عیار پیشه ام.اگر نانی یابم بخورم و اگر نه می‌گردم و خدمت عیاران و جوانمردان می‌کنم و کاری گر می‌کنم آن برای نام می کنم نه از برای نان. و این کار که می‌کنم از برای آن می‌کنم که مرا نامی باشد، چه درخور اقطاع و ولایتم »(۱/۲۹۷)[۱] ویا: «سمک عیار گفت فرمانبردارم. به اقبال تو کارها کنم اگر یزدان خواهد، که تا جهان باشد از آن باز گویند»(۱/۳۳۶)

-[۱]از این پس عدد سمت چپ علامت فاصله«/» شماره جلد و عدد سمت راست شماره صفحه کتاب سمک عیار است

(شاهد از تاریخ) «مؤلف گوید. ببینید شیطان چگونه با اینان بازی می‌کند، درد شدید را تحمل می‌کنند که «اسمی درکنند.» اما صبر بر معاصی و صبر در طاعات نمی‌ورزند تا اجری ببرند، و عجب اینکه خود را کسی می‌پندارند.» (ابن جوزی ۱۳۶۸: ۲۷۸)

ب- سنت حکایت‌گویی در میان عیاران:

(شاهد از *سمک عیار*) «[عیاران] چنان رفتند که چون روز روشن شد پیش غور کوهی رسیده بودند، غور کوهی به تخت برآمده که کوهیار با سمک درآمدند و خدمت کردند و آن سرها بنهادند و هرمز کیل و سمور و سرخورد با ایشان. خدمت کردند. غور در ایشان نگاه کرد و گفت این سرها از آن کیست و این کیستند که آمدستند؟ کوهیار زبان برگشاد و آن احوال که سمک عیار کرده بود جمله به سمع غور کوهی رسانید، بر آن کوه رفتن، دیدن خربندگان و کشتن جراد و زیاد، و خود را بر شکل ایشان برآوردن و رفتن به لشکرگاه با آن روستائیان، و خود را با شرابداران در شرابخانه افکندن، و آن مکرها کردنِ سمک عیار بگفت و چاره ساختن، تا بدان ساعت که بدان مقام رسیدند. (۱/۵۵۵) و نیز: «... احوال رفته از لشکر فرستادن خورشیدشاه، و آن مال فراوان، و احوال لشکر، و کوهیار آمدن، از هرگونه سخن می‌گفتند و نشاط می‌کردند و ساعتی کوهیار از آن کار که سمک عیار کرده بود باز می‌گفت. همه می‌خندیدند و آفرین می‌کردند. (۱/۵۵۶)

(شاهد از تاریخ) «جوانمردان پهلوی هم نشسته بودند و حکایت می‌کردند که فلانی این‌قدر شلاق خورد و آن دیگری فلان قدر، خالد گفت: ننشینید از دیگران تعریف کنید، کاری کنید که دیگران بنشینند از شما تعریف کنند!

(ابن جوزی همانجا)

ج- محبوبیت مردمی(شاهد از *سمک عیار*) : هنگامی که عیاران به همراه خورشید شاه و فرخ‌روز در کوچهٔ سنگی پناه می‌گیرند و لشگریان فغفورشاه آنها را محاصره می‌کنند: « صد هزار زن و مرد به نظاره ایستاده و همه بر فرخ‌روز آفرین می‌کردند. ... هرکس می‌گفتند عظیم مردانه جوانیست... دیگری می‌گفت همه به یاری ایشان روید که مردمی نیک‌محضرند. ... در آن گفتار بودند که قومی کدخدایان و جوانان شهر می‌آمدند و گوشت و حلوا و مشعلها و مشکهای آب می‌آوردند و جوانان با سلاح می‌آمدند از بهر آنکه با ایشان یار باشند و از خدمتگاران خورشیدشاه باشند. ... تا آن ساعت ... تعداد چهارصد مرد به یاری ایشان آمده بودند، با سلاح تمام و آب و نان فراوان.» (۱/۱۰۷) ویا : مهران وزیر با

برادران قصاب به بارگاه آمد ... شاه بفرمود تا ایشان [را] سیاست کنند. سرهنگان با حاجب شاه و شحنهٔ ولایت بیامدند و ریسمان در گردن آن دو جوان کردند و به بازار آوردند. صد هزار زن و مرد بازاری و لشکری خروش برآوردند و زاری کردند. که ایشان دو برادر معروف و جوانمرد و سخت پاکیزه [بودند] و مردم ولایت، ایشان را دوست داشتندی. در بازار چون ایشان را می‌آوردند خروش از مردم شهر برآمد.» (۱/۲۵۲) و در ادامه: «پس [شحنه] گفت ای شاه، این دو جوان قصاب سخت پاکیزه‌اند و خلق شهر از بهر ایشان گریه و زاری می‌کند، از بهر این دو جوان قصاب... .» (۱/۲۵۳)

(شاهد از تاریخ) « و این بو العریان مردی عیار بود از سیستان و از سرهنگ شماران بود و غوغا یار او بودند»(*تاریخ سیستان:*۱۷۶)

چنانکه درپیش گفتیم دغدغهٔ اصلی عیاران، کسب نام و آوازهٔ جوانمردی است و این آوازه جز با تکرار هنرنمایی‌ها و جوانمردی‌های آنها انجام نمی‌گیرد. چنانکه این آوازه و نقل این حکایت‌ها مرزهای سیاسی کشور را هم پشت سر گذاشته و جان‌های آماده را جذب می‌کرده است: «چون سوگند خوردند سمک عیار گفت ای برادر عزیز، ترا با من این دوستی چون افتاد؟ نیال گفت من ترا شادی خورده‌ام بدان سبب که آوازهٔ مردمی و عیاری تو شنیده‌ام. یک روز شراب می‌خوردم شادی تو بازخورده‌ام.» (۱/۳۲۷) این نیال سنجانی؛ خزینه‌دار ادخان است که مه‌پری و روح‌افزا را در بند خود دارد یعنی حکایت مردی و عیاری سمک تا قلب قصر پادشاه دشمن، سینه به سینه راه گشوده است. نیز: «[سرخ ورد] گفت می‌گویند ای مادر، که عیارپیشه‌ای هست نام وی سمک. برین ولایت آمده است. طلب‌کار او می‌باشم تا او را ببینم و کمر خدمت او در میان بندم، که خدمت چنان مردی به جان کردن واجبست... .» (۱/۲۴۶)

حدس نگارنده بر این است که حکایت عملیات عیاری و ذکر جوانمردی عیاران از جمله داستان‌هایی بوده که در محافل عیاری نقل می‌شده است. (نوعی شرح عملیات درون گروهی و آموزه‌های مرامی) و چون این گروه‌هادرمیان مردم از محبوبیت زیادی برخوردار و همواره مورد پیگرد و آزار حکومت‌ها و صاحبان قدرت و ثروت بوده‌اند، آموزه‌ها و شگردها و هنرنمایی‌های آنها مخفیانه و به دور از چشم حکومتیان بوده است و شخصیت‌ها و نام‌های مستعار داشته‌اند: شغال پیل زور در *سمک عیار* و ابوالعریان وحامد سرناوک در *تاریخ سیستان*.

نکته قابل توجه اینکه این کتاب و شخصیت اصلی آن سمک عیار در ادبیات فارسی هیچ پیشینه ای ندارد[۳] علاوه بر آن در کتاب *طراز الاخبار*، که توسط یک قصه‌گوی حرفه‌ای، از منابع داستانیِ تا عهد خودش گردآوری شده است، هیچ اثری از این داستان نیست

نویسندهٔ کتاب، عبدالنبی فخرالزمانی (۹۹۸-بعد از ۱۰۴۱) در اوّل جوانی به هندوستان می‌رود و به کار قصه‌خوانی می‌پردازد. دوازده سال در صوبهٔ (= ایالت) بهار در بلدهٔ پنته بر کنارهٔ رود گنگ اقامت می‌گزیند. وی معاصر جهانگیرشاه و فرزندش، شاه‌جهان (شهاب‌الدین محمد صاحبقران ثانی) است و در دربار آنها به منصب قصه‌خوانی مشغول می‌شود و همزمان در مجالس قصه‌گویی برجسته‌گان این فن در هند حاضر می‌شود و از آنان بهره می‌گیرد و تجربیاتش را در کتابی «مبنی بر مقدمه و چهار خبر و خاتمه مرتب ساخته مسمی به طراز الاخبار» می‌گرداند.

وی در یک حصر عقلی اخبار (= قصه‌ها) را به چهار قسم تقسیم می‌کند: رزمی، بزمی عاشقی و عیاری و بنیاد هرکدام از این گونه‌ها را بر دوازده «طراز» قرار می‌دهد و «در هر طرازی از تعریف هر چیزی که تعلق بدان طراز از نظم ونثر برگزیده و پسندیده از هرکدام متعدد مندرج می‌نماید و در بعضی از آنها به ضرور در دو تعریف یا سه تعریف بر نگارش می‌افزاید تا از برکت عدد دوازده که موافق اسامی ائمه معصومین است، بیرون نباشد.» (فخرالزمانی:ورق A۱۲) «فهرست کتاب‌هایی که از انتخاب آنها این مجموعه ترتیب یافته است، اینست مجموع از نظم و نثر دو صد عدد است.» (ورق B۱۵) نکته قابل تأمل در این فهرست این است که در میان این منابع، نام و نشانی از کتاب سمک عیار نیست. داستانی که پیش نمون Protptype قصه‌های عیاری است. آیا یک قصه‌گوی حرفه‌ای که به اعتراف خودش، قصه را به دو روش ایرانی و هندی مورد بررسی قرار داده است، حدود ۵۰۰ سال پس از به کتابت درآمدن این قصه (۵۸۵هـ ق) در ایران از آن بی‌اطلاع بوده است؟ این مطلب تأییدی است بر گفتهٔ محمود امید سالار در این مورد که نظر خانلری مبنی بر اینکه «این کتاب از داستان‌های عامیانه‌ای بوده که قرنها مایهٔ سرگرمی مردم بوده و قصّه‌گویان آن را از استاد یا پدر فرا می‌گرفته‌اند.» (فرامرزبن خداداد: مقدمهٔ مصحح، شش)جای تأمل دارد. (امیدسالار ۱۳۸۸: ۷۴۲ ستون دوم).

باتوجه به سنت حکایت‌گویی عیاران ونیز محبوبیت آنان در نزد مردم که حساسیت حکومت ها را در پی داشته است به‌نظر می‌رسد تقارن تاریخ کتابت این داستان (۵۸۵هـ) با علنی و رسمی شدن تشکیلات فتوت، با پذیرش آیین فتوت توسط خلیفه «الناصر لدین الله» (خلافت ۵۷۵- ۶۲۲) در سال ۵۷۸ (ابن معمار ۱۹۵۸: مقدمهٔ دکتر مصطفی جواد، ۵۳) به این معنا باشد که با به رسمیت شناخته شدن این گروه‌ها یک راویِ به احتمال عیار (صدقه بن ابوالقاسم) این حکایت‌های اولیه را برای قصه‌گویی (فرامرز بن خداداد) تعریف کرده باشد و وی آن را با شگردهای داستان‌گویی و افزودن وصف‌های خاص قصه‌گویان (طرازها) به رشتهٔ تحریر درآورده باشد، زیرا چنان‌چه این وصف‌ها از داستان سمک عیار حذف شوند، آنچه می‌ماند تنها شرح عملیات و آموزه‌های مرامی جوانمردان است. به احتمال بهار آزادی ناصری دیری نمی‌پاید وعیاران دوباره به سرای جوانمردان پناه می‌برند و

بنابراین نسخهٔ فرامرز بن خداداد نیز به احتمال، قرن‌ها مخفیانه دست به دست گشته تا اینکه سر از مجموعهٔ بادلیان کتابخانهٔ آکسفورد درآورده است

پی‌نوشت:

۱- بنگرید به: Zakeri,Mohsen(1995) Sasani Soldiers in Early Muslim Society(The Origins of 'Ayyaran and futuwwa) ;Harrassowitz Verlag,wiesbaden

۲- بنگرید به: ویدن گرن؛ گئو(۱۳۹۱) *فیودالیسم در ایران باستان*؛ ترجمه هوشنگ صادقی(ویراست جدید)؛ تهران: کتاب آمه

ونیز:wikander.S;

۳- با تشکر از لطف دوست عزیز دکتر رحیمی که زحمت جست و جوی سمک *عیار* و سمک را در پیکره فرهنگستان پذیرفتند

کتاب‌شناسی:

۱. ارجانی، فرامرزبن خداداد(۲۵۳۶) .***سمک عیار***.ج۱.تصحیح پرویز ناتل خانلری. چ۴. ۲۵۳۶. تهران: انتشارات بنیادفرهنگ

۲. ابن جوزی،عبدالرحمن بن علی(۱۳۶۸).***تلبیس ابلیس***. مترجم علیرضا ذکاوتی قراگزلو.۱۳۶۸. تهران:مرکز نشر دانشگاهی

۳. امید سالار، محمود (۱۳۸۸). «سمک *عیار*» در ***دانشنامه زبان و ادب فارسی***. به سرپرستی اسماعیل سعادت.ج۳. ۴-۲۲۲

۴. ابن معماربغدادی،محمد بن ابی المکارم (۱۹۵۸) . ***کتاب الفتوه*** .قدم له الدکتور مصطفی جواد.۱۹۵۸.بغداد:مکتبه المثنی

۵. بهار، محمد تقی(ملک الشعرا) (۱۳۸۳) . ***«جوانمردی» در آیین جوانمردی*** . ترجمه احسان نراقی۱۳۸۳. تهران:انتشارات سخن. ۱۲۰-۱۰۹

۶. بهار، مهرداد.(۱۳۸۳) ***«سابقه جوانمردی در ایران باستان». در آیین جوانمردی*** . ترجمه احسان نراقی۱۳۸۳. تهران:انتشارات سخن :۵-۱۹۲.

۷. فخر الزمانی، عبدالنبی () .*طراز الاخبار*

۸. ***تاریخ سیستان***(۱۳۸۱). مولف ناشناخته .تصحیح محمد تقی بهار ۱۳۸۱.تهران انتشارات معین

کارکرد روایت‌های درونه‌ای در مرزبان نامه

کاظم کلانتری[1]

چکیده

از مهم‌ترین مباحث در بخش سطوح روایی، بررسی سطح زیرداستانی در روایت است. روایت درونه‌ای یا همان روش داستان در داستان به عنوان مهم‌ترین شیوه‌ی داستان‌گویی شرقی در بسیاری از متون نظم و نثر فارسی مورد استفاده قرار گرفته‌است. داستان به‌طورکلی در بخش سطوح روایی به سه سطح درونه‌گیر، داستانی و درونه‌ای تقیسم می‌شود و در سطح درونه‌ای ممکن است تا چند لایه، داستانی دیگر را درون خود جای دهد. هرکدام از این درونه‌گیری‌ها با کارکرد و هدفی خاص در سطح داستانی حضور دارند که با بررسی آن‌ها می‌توان به انگیزه‌ی راوی و یا شخصیت در ارائه‌ی داستانی درونِ داستانی دیگر پی برد. *مرزبان‌نامه* به عنوان متنی که شالوده‌اش بر روش داستان در داستان بنا شده، دارای روایت‌های درونه‌ای زیادی در سطح داستانی خود است که این مقاله با بررسی و دسته‌بندی آن‌ها در سه کارکرد کلی کنشی، توضیحی و مضمونی، به تحلیل نقش هر روایت درونه‌ای پرداخته‌است. به طور کلی روایت‌های درونه‌ای در مرزبان‌نامه- که اثری برخاسته از ادبیات تعلیمی است- در راستای تعلیم، پند و اندرز و القای اخلاق و منش صحیح و هم چنین پیش بردن کنش داستان روایت می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: سطوح روایی، روایت درونه‌ای، درونه‌گیری، *مرزبان نامه*

---

[1]. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی Kazem.Kalantari@gmail.com

مقدمه

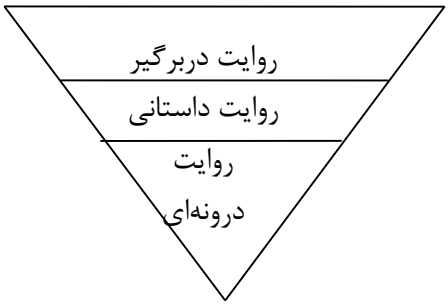
حضـور چند روایت، درونِ روایتی دیگر، باعث ایجاد «سـطوح روایی» (Narrative Levels) در متن می شـود. روایت در بخش سـطوح روایی در سـه سـطح مورد بررسـی قرار می‌گیرد. ژنت (Genette Gerard) به عنوان اولین نظریه‌پردازی که سـطوح روایی را دسـته بندی کرد، سـه سـطح برای روایت در نظر گرفته‌است: سطح «برون‌داستانی» (Extradiegetic) که عمل روایت در خارج از داسـتان حضـور دارد؛ «درون داسـتانی» یا داستانی(Diegesis) که حوادث داستان در سـطح اصلی روایت ارائه می‌شوند و «زیر داستانی» (Hypodiegetic Level) که روایت‌هایی در سـطح داسـتانی درونه‌گیری می‌شوند (Genette, 1988: 84). ریمون‌کنان بافت داستانی را با واژه‌ی داسـتان (Story) هم‌سـان می‌داند و آن‌را در یک موقعیت تابع در ارتباط با سـطح فراداسـتانی قرار می‌دهد (ر.ک: کنان، ۱۳۸۸: ۱۲۶). سـطح بالایی داسـتان را که روایت اصـلی محسـوب می‌شـود، راوی اصـلی روایت می‌کند؛ سـطح داستانی یا زیرداستانی که در آن یا راوی دانای کل، کنشِ شـخصـیت‌ها را روایت می‌کند و یا از زبان شـخصـیتی روایت می‌شود و سطح «روایت درونه‌ای» (Embedded Narrative) که تداعی‌کننده‌ی سـطح داسـتانی اسـت و با کارکردی خاص از سـوی راوی داسـتانی و یا شـخصیتی جدید در لایه‌ی زیرین، روایت می‌شود. هر کدام از این سـه سـطح، راوی و روایت‌شـنوی مخصـوص به خودش را دارد. به‌عنوان مثال با ظهور شـخصـیتی جدید در داسـتان، روایت تازه‌ای آغاز می‌شـود که این روایتِ جدید، روایت شـنوی خاص خودش را خواهد داشـت. و همین‌طور ممکن اسـت در روایتِ شـخصـیت جدید، شـخصـیت دیگری به روایت‌گری بپردازد. سـیمور چتمن الگوی زیر را برای سـطوح روایتی پیشنهاد می‌دهد: (به نقل از ریمون-کنان: ۱۳۸۸: ۱۱۹)

مؤلف واقعی ← مؤلف مستتر ← (راوی) ←(روایت‌شنو) ← خواننده مستتر ← خواننده واقعی

در این سـطوح، دو طرف نمودار، یعنی مؤلف و خواننده، همیشـه ثابت هسـتند؛ اما روایتی، ممکن اسـت راوی و یا روایت‌شـنو نداشـته باشـد و یا چند راوی و روایت شـنو داشـته باشـد. متن‌هایی که در هر سـطح، راوی تغییر می کند، هر چه سـطوح روایی، دارای لایه‌های بیشتری باشـد، راوی و روایت‌شنوی بیشتری نیز در سطح روایت، نقش خواهند داشت و اگر روایتی راوی و روایت‌شـنو نداشـته باشـد، رابطه به مؤلف و خواننده‌ی مسـتتر کاهش پیدا می‌کند و به نوعی داسـتان تک سـطحی خواهد شد. بنابراین شخصیتی که اعمالش موضوع روایت‌گری است، خود

می‌تواند داستانی را روایت کند و راوی داستان باشد. در روایت‌های کلاسیک، معمولا راویِ بالاترین سطح، مقتدرترین، داناترین و مورد اعتمادترین راوی‌هاست.

در بحث از سطوح روایی باید این نکته را در نظر گرفت که سطوح روایی داستان، مقوله‌ای جدا و مستقل از مفاهیم دیگر روایت نیست. سطوح روایی تنها قسمتی از موقعیت روایت را تشکیل می‌دهند. به عنوان مثال سطوح روایی، نوعی از رابطه را با راوی داستان برقرار می‌کند. از این روی ژنت، راوی را در ارتباط با سطوح روایی به سه دسته تقسیم می‌کند: راوی (Narrator) یا غایب از جهان روایت (heterodiegetic) یا حاضر در جهان روایت (homodiegetic) و یا یکسان با شخصیت (autodiegetic) است. سطوح سه گانه‌ی روایت را می‌توان در نموداری این‌گونه نشان داد:



سنت داستان‌گویی کلاسیکِ فارسی، ویژگی‌های ساختاری مشابهی دارد، که یکی از مهم‌ترین آن‌ها ساختار اپیزودیک یا داستان در داستان آن‌هاست. بررسی و تحلیل ساختار هر یک از این آثار می‌تواند نقشِ این شیوه‌ی داستان‌گویی و کارکرد آن را در ادبیات کلاسیک فارسی مشخص سازد. هرکدام از سطوح روایی بالا کارکردی متفاوت در داستان دارند. از همین روی هر یک از روایت‌های درونه‌ای در سطح داستانی نیز با کارکردی خاص توسط راوی و یا راوی-شخصیت روایت می‌شوند. بررسی روایت‌های درونه‌ای در داستان، ضمن نشان دادن نقش هر روایت درونه‌ای در سطوح روایی متن، مخاطب را در فهم ارتباط سطوح مختلف با هم و شناخت هدف راوی در روایت داستان یاری می‌رساند. در این مقاله نقش روایت‌های درونه‌ای در «مرزبان‌نامه» بررسی و این نقش‌ها در سه کارکرد اصلی دسته‌بندی شده‌اند.

رویکرد روایت‌شناسانه به متون داستانی، رویکردی جدید محسوب می‌شود؛ پژوهش‌هایی که به طور مستقل به این ساختار و نقش روایت‌های درونه‌ای در یک اثر بپردازد بسیار محدود است. معین الدینی (۱۳۷۸) ساختار و ویژگی داستان‌های اپیزودیک کلیله و دمنه را بررسی کرده که بیشتر رویکردی محتوایی دارد و به ساختار روایی این‌گونه داستان‌ها نمی‌پردازد. اما تنها تحقیقی که در زمینه‌ی نقش روایت‌های درونه‌ای با رویکردی روایت‌شناسانه و ساختاری انجام شده پژوهشی است که بامشکی در بخشی از کتاب *روایت شناسی داستان‌های مثنوی* (۱۳۹۱) انجام داده‌است. بامشکی در تحلیلی دیگر با عنوان *تداخل درونی در مثنوی* (۱۳۹۲) سطوح روایی مثنوی را بررسی کرده‌است. مقاله‌ی حاضر اولین پژوهش مستقل در زمینه‌ی بررسی ساختار و محتوای روایت‌های درونه‌ای یک اثر پارسی است. امید است این بررسی راه‌گشای پژوهش‌های بعدی در این حوزه باشد.

۱. سطوح و ساختار کلی داستان‌های مرزبان‌نامه

سطوح روایی مرزبان‌نامه را از دو دیدگاه می‌توان بررسی کرد. در دیدگاه اول، کلِ مرزبان‌نامه یک داستان در نظر گرفته می‌شود که راوی فراداستانی یعنی سعدالدین وراوینی، هر باب را به عنوان یک روایت درونه‌ای در سطح داستانی - یعنی داستان ملک زاده (مرزبان) که پس از مرگ و به درخواست اشراف مَلِک، کتابی می‌سازد به نام مرزبان نامه- روایت می‌کند. در دیدگاه دوم هر کدام از باب‌ها به عنوان یک داستان مجزا و دارای سطوح مختلف روایی محسوب می‌شوند که در آن‌ها، ملک‌زاده به عنوان راوی فراداستانی (مقتدرترین و داناترین راوی در سطوح روایی مرزبان نامه)، داستان خاصی را روایت می‌کند و شخصیت‌های درونِ داستان، بسته به شرایط و هدفی خاص، حکایتی را بیان می‌کنند که به عنوان روایت درونه‌ای، در داستان اصلی حضور دارند. ما در این مقاله دیدگاه دوم را ملاک قرار داده‌ایم.

معمولاً در مرزبان‌نامه، روایت فقط یک لایه به سطح زیرداستانی فرو می‌رود و خیلی کم اتفاق می‌افتد که درونِ یک روایت درونه‌ای، داستان دیگری روایت شود. به عنوان مثال در باب دوم، ملک‌زاده برای توصیف دوستی‌اش، داستان «بازرگان با دوست دانا» (وراوینی، ۱۳۵۸: 59) را روایت می‌کند و در درون این داستان، شخصیت پدر برای بیم دادن پسرش از دوستیِ نابجا با دوستان، داستان «دهقان با پسر خود» (همان:60) را

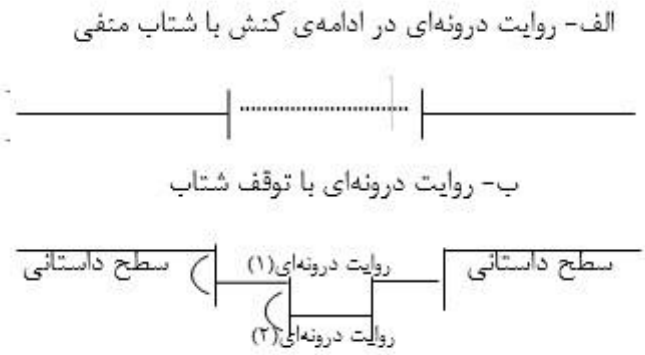
روایت می‌کند. معمولا در این‌گونه داستان‌ها، راوی یکی از شخصیت‌های داستان است که داستانی را با کارکردی خاص برای شخصیتی دیگر(روایت شنو) روایت می‌کند.

هر یک از باب‌های مرزبان‌نامه با عبارت «ملک زاده گفت: ... » آغاز می‌شود و راوی بخش دربرگیر، داستانی را از زبان ملک‌زاده روایت می‌کند. این سطح از روایت، سطح اصلی محسوب می‌شود و داستانی که از زبان راویِ سطح داستانی(ملک زاده) بیان می‌شود، روایت زیرداستانی را تشکیل می‌دهد. و هر یک از داستان‌هایِ درونِ روایت زیرداستانی -که ممکن است با حضور شخصیت‌های مختلف روایت شوند- روایت درونه ای برای سطح زیرداستانی به حساب می‌آیند. اگر کنش روایت‌شده در یک روایت درونه‌ای نیازمند روایت درونه‌ای دیگری باشد شخصیت حاضر در داستان درونه‌ای، آن‌را روایت می‌کند.

شخصیت‌ها در بسیاری از باب‌های مرزبان‌نامه بعد از روایت داستان، از فرمولی خاص استفاده می‌کنند تا شخصیت مقابل را به قصدشان از روایت داستان مورد نظر، مطلع کنند. شخصیت‌ها خطاب به شخصیت مقابلشان، بعد از روایت داستان، از فرمول «این فسانه از بهر آن گفتم ...» استفاده می‌کنند. در برخی از موارد که قصد شخصیت با دلیلی که می‌آورد همسوست می‌توان کارکرد روایت را برای مخاطب هم مشخص کرد؛ اما در برخی موارد کارکرد ظاهری (روساخت) که شخصیت بیان می‌کند با کارکرد داستانی و یا کارکرد پنهان (زیرساخت) روایت متفاوت است. این زمانی اتفاق می‌افتد که شخصیتی قصد فریب شخصیت مقابلش را دارد و یا کارکرد اصلی روایت درونه‌ای در ادامه‌ی کنش داستان به نتیجه نمی‌رسد و یا عامل دیگری مانع از آن می‌شود. به عنوان مثال در باب هشتم، کارکرد هر داستانی که خرس برای شتر تعریف می‌کند، شاید در ظاهر و به گفته‌ی خودِ خرس تحذیر و یا تشویق شتر به کاری باشد اما در اصل، خرس برای فریب شتر از داستان درونه‌ای استفاده می‌کند. یا در باب چهارم هر چند وزیرِ گاوپای، روایت درونه‌ای «بزوجمهر با خسرو» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۹۲) را برای آگاه‌سازی و یا تحذیر بیان می‌کند تا بدین صورت گاوپای را از تصمیمش منصرف سازد اما در ادامه، گاوپای به مناظره با دانای دینی می‌رود و در نهایت، این داستان درونه‌ای برای کارکردی که خود شخصیت بیان می‌دارد به نتیجه نمی‌رسد.

1.1. رابطه‌ی روایت درونه‌ای و عنصر شتاب

«شـتاب» (Acceleration) در همه‌ی قسـمت‌های روایت، به یک اندازه نیست. شتاب در روایت، زمانی مطرح می‌شـود که زمان داسـتان و زمان گفتمان دارای اختلاف باشـند. معیاری که برای اندازه‌گیری این مقوله اسـتفاده می‌شـود شتاب ثابت است. یعنی نسبت تداوم داسـتان با طول متنِ اختصـاص داده شـده به آن، ثابت و برابر باشـد. ژنت برای محاسـبه‌ی نسـبت طول داسـتان با طول متن «سـرعت ثابت» را به عنوان معیار قرار می‌دهد (Genette ,1980: 86-112). در مقایسـه با شـتاب ثابت دو نوع شتاب، یعنی مثبت و منفی شـناخته می‌شـود. حال رابطه‌ی روایت درونه‌ای با عنصـر شـتاب چیست؟ روایت درونه‌ای به دوصـورت می‌تواند در شـتاب موثر باشـد: یکی زمانی اسـت که روایت درونه‌ای در ادامه‌ی کنش داسـتان اصـلی اسـت و در این مورد یا شـتاب ثابت است و یا شـتاب کند می‌شود که همان شتاب منفی است. در این مورد معمولا راوی، شخصیتی از داسـتان اصـلی اسـت که در دیالوگش روایت درونه‌ای اسـتفاده می‌کند. در این صـورت، شتابِ روایت اصلی همراه با کنش داستان پیش می‌رود. بیشتر داستان‌های مرزبان‌نامه از آن جهت که راوی/شـخصـیت در داسـتان حضور دارد، از این نوع است. اما گاهی روایت درونه‌ای باعث توقف و یا صـفر شـدن شـتاب روایت اصلی می‌شود و این زمانی است که راوی فراداسـتانی، درونِ داسـتان اصـلی، روایتی را برای کارکردی خاص بیاورد که در ادامه‌ی کنش داسـتان اصلی نباشد. در واقع روایت درونه‌ایِ راوی به صورت کامل روایت داستان اصلی را متوقف می‌کند.



در نمودار (الف) روایـت درونه‌ای، زمان روایت را کند می‌کند ولی متوقف نمی‌کند. اما در نمودار (ب) روایت درونه‌ای، باعث توقف زمان داسـتان اصـلی می‌شـود، تا روایت در

سطح زیر داستانی روایت شود و دوباره به سطح داستانی بازگردد. همان‌طور که گفته شد ممکن است روایت دیگری درون روایت درونه‌ای روایت شود که باعث توقف زمان روایت درونه‌ای شود. «شخصیتی که اعمال و رفتارش موضوع روایتگری است، خود نیز می تواند راوی داستان باشد. البته هیچ بعید نیست در بطن داستانی که او روایت می‌کند سرو کله‌ی شخصیت دیگری پیدا شود که او نیز راوی داستانی دیگر شود و همین گونه سلسله وار» (ریمون-کنان، ۱۳۸۸: ۱۲۵). در این سطح، روایت درونه‌ای برای سطح زیرین خود، سطح داستانی و برای سطح بالایی خود روایت درونه‌ای محسوب می‌شود.

۲.۱. روایت درونه‌ای اصلی و فرعی

داستان‌های درونه‌ای از لحاظ ربط مضمونی و پیرنگی که با داستان اصلی دارند و هم‌چنین ادامه دادن کنش داستان، به داستان‌های اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. راوی فراداستانی، برخی داستان‌ها را برای تقویت پیرنگ و مضمون داستان اصلی و از زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند. این داستان‌ها از آن‌روی که با مضمون داستان اصلی همسو هستند و داستان بدون آن‌ها ناقص خواهد بود، روایت درونه‌ای اصلی نامیده می‌شوند. به عنوان مثال در باب چهارم، مضمون داستان «موش و مار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۸۶) که در آن موش با یاری دانش و خرد، مار را از بین می‌برد، با مضمون کلی داستان (باب) یعنی فایده‌ی علم و دانش، مشترک است. و یا در باب پنجم مضمون داستان‌های «خسرو با ملک دانا» (همان: ۱۱۴) و «بزورجمهر با خسرو» (همان: ۱۱۸) همسو با مضمون داستان اصلی یعنی شرایط آداب خدمت ملوک است.

روایت‌های درونه‌ای فرعی، داستان‌هایی هستند که ربط مضمونی و پیرنگی با داستان اصلی ندارند و یا ربط پیرنگی دارند ولی ربط مضمونی با داستان اصلی ندارند. این روایت‌ها در موقعیتی خاص روایت می‌شوند و از این جهت که ربط مضمونی با داستان اصلی ندارند، فرعی نامیده می‌شوند. مثلاً در باب هشتم، داستان «جولاهه با مار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۲۲۴) تمثیلی است برای تغییر حالات، که توسط خرس برای فریب شتر به کار می‌رود و هیچ ربط مضمونی با مضمون اصلی داستان که مذمت سخن چینی و عاقبت بد آن است، ندارد.

۱. ۳. روایت درونه‌ای عمودی (Horizontal) و افقی (Vertical)

در تقسیم‌بندی دیگر، ساختار روایت‌های درونه‌ای به دو صورت است. ویلیام نیلز (William Nelles) دو نوع درونه‌گیری را در این تقسیم‌بندی معرفی می‌کند: افقی هنگامی است که یک داستان به وسیله‌ی دو راوی و یا بیشتر، بدون تغییر در سطح داستانی روایت می‌شود. عمودی هنگامی است که تغییر در سطح، با تغییر در راوی همراه است. (nelles, 1997: 43-127). گاهی تغییر سطح با تغییر راوی همراه نیست یعنی سطوح تغییر می‌کنند ولی راوی یکسان است و ممکن است داستانی چندین بار توسط یک راوی درونه‌گیری شود. اما گاهی تغییر سطح با تغییر راوی همراه است. درواقع با درونه‌گیری هر داستان، راوی تغییر می‌کند. در ساختار اول، داستان‌های درونه‌ای پشت سر هم و به صورت خطی می‌آیند، در حالی که هیچ ترتیب به هم پیوسته‌ای ندارند و حتی می‌توان آن‌ها را در خط سلسه‌وار خود جابه‌جا کرد. در ساختار دوم، داستان‌ها به صورت عمودی دارای پیوستگی هستند. به عنوان مثال در باب نهم، دو داستان «ماهی و ماهی خوار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۲۶۸) و «راسو و زاغ» (همان: ۲۷۲) در ادامه‌ی یکدیگر آمده‌اند. یا در باب دوم داستان «بازرگان با دوست دانا» (همان: ۵۸) و داستانی که درون این داستان روایت می‌شود یعنی داستان «دهقان با پسر خود» (همان: ۶۰) به صورت عمودی روایت شده‌اند؛ هم چنین در این مورد مشترکات دیگری مثل نوع شخصیت و کنش در هر سه داستان وجود دارد.

2.کارکرد و نقش روایت‌های درونه‌ای در مرزبان‌نامه

روایت‌هایی که شخصیت‌های داستانی تعریف می‌کنند، همان طور که گفته شد، در سطح پایین‌تری نسبت به سطح داستانی قرار می‌گیرند؛ به همین جهت سطح زیرداستانی را تشکیل می‌دهند. روایت‌های زیرداستانی نسبت به روایت اصلی کارکردهای گوناگونی دارند. تودورف (Tzvetan Todorov) درباره‌ی اهمیت روایت درونه‌ای می‌گوید: «اهمیت درج در ابعاد و جنبه‌های داستان‌هایی نهفته که درج می‌شوند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۵۲). راویان و داستان‌گویان در سنت داستان‌گویی فارسی، سخنان خود را به‌طور صریح بیان نمی‌کرده‌اند و هم‌چنین به ابزرای برای عینیت بخشیدن و شرح و توضیح سخنان خود نیاز داشتند. به همین منظور سخنان خود را در قالب داستان‌هایی درون داستان اصلی، روایت می‌کردند. اهمیت روایت‌های درونه‌ای، در کارکردها و نقش‌هایی است که هریک در داستان اصلی ایفا می کنند. کارکردهای اصلی روایت‌های درونه‌ای در

مرزبان‌نامه را در سه دسته می‌توان بررسی کرد: کارکرد کنشی، توضیحی و مضمونی. ذکر این نکته لازم است که شاید برخی از داستان‌های مرزبان‌نامه را بتوان ذیل چند کارکرد آورد و یا برخی از آن‌ها با کارکردی دیگر هم‌پوشانی داشته باشند اما در این دسته‌بندی سعی شده است کارکردهای بارز داستان‌ها معرفی و بررسی شود.

۲. ۱. کارکرد کنشی (Actional Function)

روایت‌های درونه‌ای برای سطح داستانی، فارغ از ارتباط مضمونی، نقش ادامه دهنده یا پیش برنده‌ی کنش را ایفا می‌کنند. یعنی «هم این‌که روایت می‌شوند، کنش نخستین روایت را ادامه داده یا به پیش می‌برند» (ریمون-کنان، ۱۳۸۸: ۱۲۷). در این مورد، روایتی که شخصیتی از داستان نقل می‌کند، در ادامه‌ی کنش روایت داستان اصلی مؤثر است. روایت‌های درونه‌ای نقش رخدادی را بازی می‌کنند که باعث واکنش شخصیت‌ها در روایت اصلی می‌شود. از همین جهت «یک عامل تعیین کننده‌ی اهمیت رخداد این است که برای شخصیت‌ها و پیشرفت طرح چه عواقب و نتایجی خواهند داشت؟»(لوته، ۱۳۸۸: ۹۹). نقش این‌گونه روایت‌های درونه‌ای موقعی مشخص می‌شود که این روایت‌ها را از داستان اصلی حذف کنیم. با حذف روایت‌های درونه‌ای با کارکرد کنشی، کنش شخصیت‌ها متوقف خواهد شد و یا در ادامه‌ی داستان چیز دیگری خواهد بود. پس روایت درونه‌ای به عنوان هسته، عمل می‌کند یعنی «کارکردی اصلی که با گذاشتن یک یا چند راه پیش پای شخصیت، کنش را ارتقا می‌بخشد» (همان). روایت‌های درونه‌ای به صورت‌های زیر، کنش داستان را ادامه می‌دهند:

۱،۱،۲.تحذیر

راوی/شخصیت برای هدفی خاص، شخصیت مقابلش را با روایتِ درونه‌ای، از عملی بر حذر می‌دارد. ممکن است این داستان در شخصیت مقابل تأثیرگذار باشد یا نباشد. معمولاً مواردی که داستان فقط برای تحذیر می‌آید و در کنش اثرگذار نیست، در گفتگوهای مناظره‌ای و یا حضور چند شخصیت یاری‌گر و مشورت‌دهنده است. در واقع بعد از روایت درونه‌ای که راوی – شخصیت بیان می‌کند، شخصیتِ دیگری وارد شده و با روایت خود، عمل روایت درونه‌ایِ تحذیریِ شخصیت دیگر را خنثی و کنش شخصیت هدف را مشخص می‌کند.

روایت‌های درونه‌ایِ تحذیری، ممکن است از زبان شخصیتی مثبت و یا منفی ارائه شود. اما نکته‌ی قابل ذکر این است که روایت درونه‌ای، چه از زبان شخصیت مثبت و چه از زبان شخصیت منفی روایت شود و یا به کنش منجر بشود و یا نشود، در اصلِ تحذیر، همسو با زیرساخت معرفت‌شناختی و مضمون تعلیمی اثر، یعنی مرزبان نامه است. در واقع ممکن است روایتی که از زبان شخصیتی منفی و یا مخالف روایت می‌شود مضمونی تعلیمی داشته باشد اما منجر به کنش نشود. یعنی راوی اصلی، داستان روایت‌شده‌ی شخصیت مخالف را علی رغم مضمون تعلیمی و مطابق با اخلاق آن، به نتیجه‌ی تحذیری نرساند تا به صورت ضمنی، شخصیت مخالف و یا منفیِ داستان را نشان دهد. نمونه‌ی این امر در باب هشتم و جایی است که خرس برای برحذر داشتن شتر از تعلل و در نتیجه از دست رفتن وقت، داستان «مارافسای و مار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۲۳۲) را روایت می‌کند، اما این داستان و کارکردش به دو صورت در ادامه‌ی داستان خنثی می‌شود. یکی این‌که بلافاصله بعد از روایت خرس، شتر با روایت درونه‌ای «برزگر با گرگ و مار» (همان: ۲۳۳) راه‌حلی دیگر برای خود پیشنهاد می‌کند. دوم این‌که از آن‌جا که خرس در اصل، قصد فریب شتر را دارد و به عنوان شخصیت منفی و مخالف شناخته می‌شود روایت درونه‌ای‌اش منجر به کنش نمی‌شود.

در دیگر موارد، روایت درونه‌ای منجر به کنش می‌شود و در داستان اصلی مؤثر است. در باب دوم مَلِک برای ترساندن فرزندانش از عاقبت آشنایی با دوست بد، داستان «برزیگر با مار» (همان: ۳۶) را روایت می‌کند. این روایت از لحاظ مضمونی و کنشی در داستان اصلی مؤثر است. در این روایت درونه‌ای، برزیگر ماری را از سرما نجات داده و در توبره‌ای می‌نهد و جلوی پوزه‌ی خر می‌بندد تا مار با نفس خر، گرم شود. اما مار که به هوش می‌آید نیشی بر خر می‌زند وخر را هلاک می‌کند. ربط مضمونی این داستان با داستان اصلی در دوری از دوست بد است و به لحاظ کنشی در کنش ملک زاده در ادامه‌ی داستان مؤثر است. این گونه داستان‌ها، علاوه بر کارکرد تحذیری برای شخصیت درون داستان، برای مخاطب داستان اصلی نیز کارکرد تعلیمی و پند و اندرز دارند.

در باب هفتم، داستان اصلی دارای دو قسمت است که به صورت موازی روایت می‌شوند؛ یعنی ابتدا مشورت شاه پیلان با وزرایش برای جنگ با شیر و تصمیم آن‌ها برای این کار روایت می‌شود و پس از آن، مشورت شیر برای مقابله با پیلان در ادامه می‌آید. در هر دو سمت روایت، مشاوران برای تصمیم‌گیری و تدارک جنگ داستان‌های

درونـه‌ای خود را روایت می‌کنند. برای نمونه، روباه برای برحذر داشـــتن شـــاه از به کار گمـاردن افراد نااهل برای جنگ، داســـتان «ســـوار نخچیرگیر» (همان: ۱۹۰) را روایت می‌کند که در آن شـکارچی، گربه‌ای را به خاطر تند وتیزی‌اش در شـکارِ گنجشـکی، با خود به شـکار می‌برد تا شـاید در شکار، چالاکی از خود نشان دهد. اما همین گربه باعث مرگ شکارچی می‌شود. روباه با این داستان، شیر را از به کارگماشتن کاردار نااهل برحذر می‌دارد. در ادامه‌ی داسـتان اسـت که این پرهیز دادن روباه، در کنش شـیر مؤثر است و باعث می شـود شیر گرگ را که از معتمدان دربار است برای رساندن پیغام به شاه پیلان انتخاب کند و در آخر، این سپاه شیر باشد که بر سپاه پیلان پیروز می‌شود.

نمونه‌ی دیگر در باب هشـــتم و در جایی اســـت که شـــیر از خوردن گوشـــت احتراز کرده‌اســـت. روزی به تماشـــا بیرون می‌رود و در راه شـــتری را می‌بیند. در همان حال همراهان شیر قصد شتر می‌کنند. شیر آن‌ها را از این کار باز می‌دارد و داستان «خسرو با مرد زشـت روی» (همان: ۲۲۰) را روایت می‌کند. در داستان، شخصیت مرد زشت‌روی و عمل پادشـاه در مقابل وی برای شـخصـیت‌های داستان اصلی که قصد شتر کرده بودند، نقش تحـذیری دارند. یعنی شـــیر با این روایت، گرگ و پلنگ و ... را از عملشـــان منع می‌کند. همین روایت درونه‌ای تحذیری در ادامه‌ی داسـتان و حضـور شـتر در دربار شیر مؤثر است.

معمولاً در روایـت‌هـای درونه‌ای با کارکرد تحذیری، ســـاختاری واحد وجود دارد که شـخصـیت راوی، قبل از روایت داسـتان، به کار می‌برد. معمولاً شـخصیت، قبل از روایت داسـتان برای منع از کاری، ضـمن بیان عمل و عاقبتش، از اصـطلاح کلیشه‌ای «بدو آن رسـد که...» در حالت کلی و از اصـطلاح «می‌ترسـم به تو آن رسـد که...» در خطاب به شـخصـیت مقابلش استفاده می‌کند و بعد با درخواست شخصیت مقابل، شخصیت راوی، داستانش را تعریف می‌کند.

۲. ۱. ۲. ارائه‌ی الگوی رفتای

گاهی راوی/ شـــخصـــیت برای شـــخصـــیتی دیگر با روایت درونه‌ای، الگوی رفتاری ارائه می‌کند. در واقع در گفت‌وگوهای میان شـخصـیت‌ها، شـخصیتی باتجربه و همه چیزدان شـــخصـــیت مقابلش را برای تصـــمیم و یا انتخاب یک کنش راهنمایی می‌کند. در باب

چهارم، دستور در گفت‌وگویی که با گاوپای دارد، با داستان «موش و مار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۸۶) به گاوپای در مورد چگونگی چیره شدن بر دشمن، الگوی رفتاری می‌دهد.

اما در برخی موارد شخصیت در گفت‌وگو و یا حدیث نفس، داستانی را روایت می‌کند که برای خود راه و روشی انتخاب و بر اساس آن رفتار کند. در باب هشتم شتر در گفت‌وگو با خرس و بعد از شنیدن گفته‌های وی در مورد شیر، تدبیر کارش را در راضی بودن به قضا و تدبیر می‌داند و داستان «برزگر با گرگ و مار» (همان: ۲۳۳) را روایت می‌کند که در آن مردی با قناعت و صبر از دست گرگ و مار نجات پیدا می‌کند.

گاهی روایت درونه‌ای نقش آیینگی برای سطح داستانی دارد و این آیینگی بودن داستان، خود برای کارکرد یا هدفی دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نقش که «سطح زیر داستانی را به صورت آیینه و رونوشت سطح داستانی درمی‌آورد، درزبان فرانسه به ساختار گودال (mise en abyme) مشهور است. در روایت داستانی معادل ساختار گودال شبیه نقاشی معروف هنری ماتیس از اتاقی است که نسخه مینیاتوری از همین نقاشی‌ها روی یکی از دیوارها آویزان است»(ریمون-کنان، ۱۳۸۸: ۱۲۸). در روایت داستانی، بخشی از سطح داستانی در روایت درونه‌ای روایت می‌شود. این بخش به صورت آیینه سطح داستانی را در خود منعکس می‌کند.

در باب دوم و در داستان «شهریار بابل با شهریار زاده» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۵۰) آنجا که شهریارزاده با چشم نابینا بر درختی بالا می‌رود، زیر درخت، مجمعی از پریان تشکیل می‌شود. اینجاست که قسمتی از داستان شهریارزاده که از ابتدا روایت شده است، از زبان یکی از پریان منعکس می‌شود و در درون این روایت راهکار بیرون آمدن شهریارزاده از مشکلی که به آن دچار شده بیان می‌گردد. این داستان حکم آیینه‌ای برای داستان بالایی را دارد که کارکردی هدایت‌گر برای شخصیت و در عین حال کارکردی علی و معلولی برای کنش داستان دارد.

۲. ۱. ۳. نشان دادن نتیجه‌ی کنش

راوی/ شخصیت با روایت یک داستان، نتیجه‌ی عملی را برای خود و شخصیت مقابلش روشن می‌کند. در این گونه موارد، داستان درونه‌ای، کنشی شبیه به کنش موردنظر راوی دارد تا به کمک آن، نتیجه‌ی روی دادن کنش نشان داده شود. در باب پنجم فرخزاد در گفت‌وگو با خرس، عاقبت صبر را با داستان «مرد بازرگان با زن خویش» (همان: ۱۲۴)

خرمی و شـــادابی معرفی می‌کند و وی را از شـــتاب در برخورد با «دادمه» و نتیجه‌اش باخبر می‌کند. و یا در باب شـشم «زیرک» با داستان «زغن ماهی خوار با ماهی» (همان: ۱۳۸) عاقبت کار خود را مشخص می‌کند. در این داستان، زغن که غذایی برای سدّ جوع پیدا نمی‌کند به کنار جویباری می‌رود و ماهی را شکار می‌کند اما به دلیل سادگی، فریب مـاهی را می‌خورد و مـاهی از دام وی می‌جهـد. راوی برای کنش بی‌تـدبیری در کـار و آینده‌ی امر را ندیدن، کنشی شبیه به آن روایت می‌کند و عاقبتِ آن‌را با داستان درونه‌ای نشان می‌دهد.

آن‌چـه کـه در زیرســـاخـت و محتوای این گونـه روایـت‌ها خود را نشـــان می‌دهد، اخلاق‌گرایی شخصیت‌ها در طرح و مضمون روایتی است که بیان می‌کنند. مرزبان‌نامه به عنوان متنی تعلیمی، اخلاق، پند و اندرز و نصـیحت را به عنوان مهم‌ترین عنصـر ادبیات تعلیمی در روایـت داســـتان‌هایش هم بروز می‌دهد. اخلاق از بایدها و نبایدها و ارزش‌ها حرف می‌زند و شخصیت‌های مرزبان‌نامه در سه نقش مهمی که در کارکرد کنشی بررسی شد، از روایت درونه‌ای برای سوق دادن شخصیت‌های دیگر به سمت کنش‌های اخلاقی و یـا دور کردن از کنش غیراخلاقی اســـتفـاده می‌کننـد. از ســـوی دیگر این مفـاهیم و مضـمون‌های اخلاقی به صـورت آشـکار برای روایت شـنوی بیرونی(مخاطب) و یا روایت شـنوی درونی (شـخصیت داستان) بیان نمی‌شود. راوی به صورت آشکار از خوب و یا بد بودن اخلاقی صحبت به میان نمی‌آورد، بلکه آن‌را در قالب روایت و داستان بیان می‌کند. البته در برخی موارد شـخصـیت در پایان روایتش نتیجه و یا هدفش را از روایت داستان بیان می‌کند و همان طور که قبلاً گفته شـد این نتیجه می‌تواند هدف اصـلی و آشـکار باشد و یا هدف و نتیجه‌ی ظاهری داستان.

۲. ۲.کارکرد تبیینی (Explicative)

روایت درونه‌ای برای سـطح داسـتانی، توضـیحی ارائه می‌دهد و به نوعی آن را تفسـیر و تبیین می‌کند. این کارکرد یا «به پرســـش‌هایی از این دســـت پاســـخ می‌دهد که «چه رخدادهایی موقعیت کنونی را ایجاد کرده‌اند؟» (ریمون-کنان، ۱۳۸۸، ۱۲۷) یا به توضیح در مورد کنش حاضـر در داسـتان می‌پردازد. این‌که شـخصیتی چه گذشته‌ای داشته و یا چه اتفاقاتی در پیشـینه‌ی وی، شـخصـیت(نه به معنای تیپ) فعلی‌اش را سـاخته‌است و دچار تغییر کرده‌است.

روایت درونه‌ای تبیینی، می‌تواند از سوی راوی و یا شخصیتی در داستان بیان شود. این کارکرد در برخی موارد با وجوه روایتی که تودوروف آن‌ها را دسته‌بندی کرده است پیوند می‌خورد. از این نظر روابط بی واسطه‌ی روایت‌های اصلی و درونه‌ای و روابط درونی شخصیت‌ها، منجر به روایت داستان درونه‌ای می‌شوند. وجه الزامی به عنوان وجه تعیین‌کننده و گسترش‌دهنده‌ی روایت در مرزبان‌نامه از وجوهی است که با کارکرد روایت‌های درونه‌ای رابطه دارد.

> وجه الزامی در شکل‌گیری و گسترش منطقی حکایت‌ها نقش بسزایی دارد؛ بدین صورت که افراد هنگام تخطی از قوانین عام، به فریبکاری متوسل می‌شوند و این امر روند منطقی حکایت را تضمین می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت در حکایت‌هایی که تخطی از قوانین عام صورت می‌گیرد، فقدان مجازات یا وجه الزامی برابر است با فقدان حکایت (پارسا، طاهری، ۱۳۹۱: ۶)

در این موارد شخصیت‌ها هنگام تخطی از قوانین و یا انجام عملی ناروا و برای فرار از مجازات به فریبکاری و یا توجیه به وسیله‌ی روایت درونه‌ای می‌پردازند. این کارکرد به چند صورت در داستان اصلی نمایان می‌شود:

۲. ۲. ۱. توجیه کنش شخصیت

روایت درونه‌ای در این مورد برای توجیه کنش و رفتاری است که شخصیتی انجام داده‌است. در واقع روایت درونه‌ای به عنوان علتی برای کنش شخصیت آورده می‌شود. «بنابراین می‌توان گفت در این نقش، میان رویدادهای سطح درونه‌ای و رویدادهای سطح داستانی رابطه‌ی علّی برقرار است» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۷۸). به عنوان مثال در باب پنجم، «دادمه» که از عمل شیر به خنده افتاده و فعل نارواییی انجام داده‌است، از سوی «داستان» سرزنش می‌شود اما دادمه برای توجیه عملش داستان «نیک مرد با هدهد» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۱۱۰) را می‌آورد تا علت عملش را قضای الهی معرفی کند و عملش را توجیه نماید. در این داستان، هدهد که گفته‌ی نیک مرد را در مورد شکار شدن نادیده می‌گیرد، بعد از به دام افتادن، قضای الهی و تقدیر را دلیل گرفتار شدنش بیان می‌کند.

نمونه‌ی دیگر در باب اول و زمانی است که ملک‌زاده برای توجیه پیوستگی، برادری و ناتوانی در بریدن از آن، داستان «هنبوی با ضحاک» (همان: ۱۶) را روایت می‌کند. زن

هنبوی در این داستان، میان سه خویشاوند خود که به مرگ محکوم شده‌اند، فقط می‌تواند یکی را نجات دهد که در آخر برادرش را نجات می‌دهد.

۲. ۲ .۲.گذشته‌نگری برای توضیح موقعیت حاضر

«گذشته‌نگری» (Retrospection)، در اصل تکنیکی زمانی در روایت محسوب می‌شود که راوی و یا شخصیت رویدادی را در گذشته‌ی درون داستان و یا بیرون از داستان روایت می‌کند. اما گذشته‌نگری تنها به منظور نشان دادن و یا ارجاع به گذشته نیست. گذشته‌نگری گاه برای زدودن ابهام، شخصیت پردازی، توجیه کنش و یا تفسیر و توضیح موقعیت به کار می‌رود. کارکرد گذشته‌نگری در این مورد برای توضیح موقعیت زمانی است که شخصیت در اکنونِ داستان در آن حضور دارد و یا برای قانع کردن شخصیتی دیگر به کار می‌رود. نمونه‌ی این امر در باب ششم و زمانی است که «زیرک» با یک گذشته‌نگری، داستان خودش را زمانی که نگهبان گله‌ای بوده‌است روایت می‌کند تا نشان دهد که برای پادشاهی مناسب نیست.

۲. ۲. ۳. تأیید نظر و عقیده درکشمکش داستانی

در برخی داستان‌ها، شخصیت در گفت‌وگو و یا مناظره با شخصیت‌های دیگر برای اثبات و تأیید عقیده‌اش از روایت درونه‌ای استفاده می‌کند. این نوع داستان‌ها معمولاً در مواقعی که شخصیت‌ها در مقابل هم قرار گرفته‌اند روایت می‌شود. به نوعی زمانی که داستان دارای کشمکش بین شخصیت‌هاست این کارکرد پررنگ‌تر می‌شود. کشمکش داستانی تنش و تعارض شخصیت‌های داستانی، دو یا چند نیرو، در یک موقعیت خاص و یا مخالفت و درگیری آن‌ها است. «این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع یا قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی داستان باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۲). کشمکش در تقسیم‌بندی کلی دو نوع است: یک نوع، کشمکشی درونی که شخصیت با خود و افکار و درونش به ستیزه و تقابل بر می‌خیزد؛ و نوع دوم کشمکش بیرونی است که بین دو و یا چند شخصیت که معمولاً مقابل هم قرار دارند اتفاق می‌افتد. همان‌طور که مک کی می‌گوید: «شاه پیرنگ تأکید را بر کشمکش بیرونی می‌گذارد و گرچه شخصیت‌ها غالباً کشمکش‌های دورنی سختی دارند اما تأکید بر مشکلات آن‌ها در روابط شخصی و خانوادگی و رابطه با نهادهای اجتماعی یا نیروهای طبیعی است» (مک‌کی، ۱۳۹۰: ۳۴) بیشتر کشمکش ها در داستان‌های کلاسیک و

فابل‌ها معمولا بیرونی است. منظور ما از کشمکش در این‌جا کشمکش از نوع دوم است که چند شخصیت با ایدئولوژی و دیدگاه متفاوت آن را به وجود می‌آورند. اما کشمکش نوع اول هم در مرزبان نامه وجود دارد. در باب هشتم شتر در چندجا با درون و عقایدش درگیری درونی و کشمکش دارد. اوج این کشمکش، زمانی است که در برابر شیر مجبور به پاسخگویی و اعتراف است و آن‌گاه این گونه با خود می‌اندیشد:

شتر اندیشید اگر آنچ صورت حالست، شمّه‌ای بنمایم، انتفاض عهد و انتکاث آن عقد که من با خرس بسته‌ام، لازم آید و وزر آن در گردن بماند و اگر بگناهی که ندارم، اعتراف کنم، ملک هرچند قلم صفح درکشد و صحیفه‌ی جرم را ورق باز نکند، چهره‌ی عفو او را بخال عصیان خویش موسوم کرده باشم...(وراوینی،۱۳۵۸: ۲۴۳).

تا سرانجام به این نتیجه می‌رسد که گفت‌وگویش با خرس را، از شیر پنهان کند.

اما مقابلِ هم قرار گرفتن دوشخصیت، یا برای اثبات نظرشان در مناظره‌ای دونفره است و یا برای به کرسی نشاندن نظرشان در مشورتی، که شخصی بالاتر از آن‌ها (در بیشتر موارد پادشاه و یا ملک) خواسته‌است. همان‌طور که در باب اول، «مرزبان»، شیوه‌ی وزیر در بحث را این‌گونه توضیح می‌دهد:

اگر دستور به فصاحت زبان و حصافت رای و دهای طبع و ذکای ذهن که او را حاصلست، خواهد که هر نکته‌ای را قلبی و هر ایجابی را سلبی و هر طردی را عکس اندیشه، تواند، اما شفاعت به لجاج و نصیحت به احتجاج متمشی نگردد (همان: ۱۸).

در واقع مرزبان یکی از کارکردهای روایت درونه‌ای و گفت‌وگوی مناظره‌ای شخصیت‌ها را در مرزبان نامه بیان می‌کند. یعنی شخصیتی در برابر شخصیت مقابلش، دیدگاهی کاملا متضاد ارائه دهد تا شخصیت را در بحث مغلوب کند. راوی اصلی با به وجود آوردن فضای گفت‌وگو در روایت، داستان را از فضای محدود به یک راوی-شخصیت به فضایی ارتباطی ارتقا می‌بخشد. «فضایی که در آن راوی با سپردن امر روایت به اشخاص داستان، امکان گفتمان چند سویه و جمعی را ایجاد می‌کند» (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

در این مورد معمولاً شخصیتی که دیدگاهش مثبت و نزدیک به حقیقت است و یا در پایان داستان پیروز و به مقصود می‌رسد، امکان دیالوگ بیشتری دارد و درواقع روایت

درونه‌ای بیشـتری را هم روایت می‌کند. در این موارد هر چند راوی فراداستانی هیچ‌گونه، داوری مستقیم در جریان روایت ندارد، اما از آن‌جایی که خاصیت داستان‌های مرزبان‌نامه حضـور پررنگ شـخصـیت‌هاسـت و شخصیت‌ها هستند که روایت را پیش می‌برند، راوی فراداسـتانی در برخی موارد با دادن تعداد دیالوگ بیشتر به برخی شخصیت‌ها، جانبداری خود را از شـخصـیت مثبت و پیروز در داسـتان نشـان می‌دهد. در برخی موارد مناظره، روایت‌های درونه‌ای از زبان یک شخصیت بیان می‌شود و شخصیت دیگر هیچ‌گونه روایتی ندارد. البته این شـیوه نکته‌ی دیگری را هم نشـان می‌دهد و آن این‌که شـخصـیتی که دارای ذکاوت و هوش کم‌تری است روایت و یا داستان کم‌تری برای اثبات نظر وعقیده‌اش روایت می‌کند و در طرف مقابل، شـخصـیت باهوش و فراسـت بیشـتر، روایت درونه‌ای بیشتری در مناظره استفاده می‌کند. درباب اول تمام روایت‌های درونه‌ای توسط ملک‌زاده روایت می‌شوند و وزیر، جدای از امکان کم‌تری که برای دیالوگ دارد، روایت درونه‌ای هم در گفته‌هایش ندارد. در یکی از این موارد ملک زاده برای اثبات عقیده‌اش در مورد این‌که «گفته‌اند: تا ایزد، تعالی دولت بخشـیده از قومی باز نستاند، عنان عنایت پادشاه از ایشان برنگردانـد» روایـت درونـه‌ای «خره نمـاه بـا بهرام گور» (وراوینی،۱۳۵۸: ۲۰) را روایت می‌کند.

نمونه‌ی دیگر در باب شـشـم و جایی اسـت که کبوتر، پیغام «زیرک» را به وحوش می‌رساند و آن‌ها سگ را به خسّت طبع منسوب می‌کنند و کبوتر در ردّ این نظر و اثبات نظر خود در تیزهوشی و درست کاری ***زیرک***، داستان درونه‌ای «دزد دانا» (همان: ۱۶۲) را بیان می‌کند که در آن سـارقی با شـنیدن سـخن روسـپیِ در بندی، که دزدی را نکوهیـده‌تر از زنـاکاری می‌داند و از آن ننگ می‌دارد، از دزدی توبه می‌کند. کبوتر با این داسـتان نظرش را در مورد این که ***زیرک*** اگر عیبی در خود ببیند از آن اجتناب می‌کند، اثبات می‌کند.

۲. ۳. کارکرد مضمونی (Thematic)

روایت درونه‌ای با سطح داستانی، شباهت‌های مضمونی و یا داستانی خاصی دارد. «روابط حاکم میان سـطح زیر داسـتانی و داستانی، روابط قیاسی یعنی متکی بر مشابهت و تضاد اسـت» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۷). این روابط می‌تواند در درک مخاطب و دریافتش از متن مؤثر باشد و یا شخصیتی را در داستان راهنمایی کند.

گاهی روایت درونه‌ای علاوه بر کارکردی که برای داستان اصلی دارند و اشتراک مضمونی که ممکن است ایجاد کنند در برخی موارد دیگر هم مشترک هستند. روایت درونه‌ای و داستان اصلی در کنش و یا نوع شخصیت‌ها و رابطه‌شان هم اشتراکاتی دارند و این امر به منظور نزدیک کردن هر چه بیشتر مفهوم روایت درونه‌ای به داستان اصلی، برای برداشت و القای کارکردی خاص است. به عنوان مثال در باب دوم و جایی که ملک‌زاده هر یک از انواع دوستی را برای ملک با یک روایت درونه‌ای تفسیر می‌کند. در یکی از داستان‌ها یعنی داستان «بازرگان با دوست دانا» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۵۹) شخصیت‌ها، مانند شخصیت داستان اصلی پدر و پسر و رابطه و کنششان، برای امری مشترک اتفاق می‌افتد. این امر حتی در روایت درونه‌ایِ درونه‌ای که در درون داستان «بازرگان با دوست دانا» می‌آید هم صادق است که در داستان «دهقان با پسر خود» (همان: ۶۰) شخصیت‌ها و رابطه‌شان همان پدر و پسری و پند و اندرز پدر به پسر می‌باشد.

۲. ۳. ۱. تمثیل

تمثیل از دیرباز نقش مهمی در روایت‌های داستانی و اسطوره‌ای و پیوندی عمیق با داستان‌ها و افسانه‌های کهن داشته‌است. در حوزه‌ی ادب فارسی، تمثیل حوزه‌ی اطلاق وسیعی دارد به طوری که استعاره‌ی مرکب، اسلوب معادله، حکایات حیوانات و ضرب المثل و... همه جزو تمثیل به حساب می‌آیند. در ادب فرنگی تمثیل معادل روایت داستانی (Allegory) شناخته می‌شود. «تمثیل از آغاز پیوند استواری با روایت داستانی داشته‌است؛ از این رو بسیاری از محققان، تمثیل رمزی را با اسطوره درآمیخته‌اند و نخستین روایت‌های اسطوره‌ای را تمثیل روایی خوانده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۴۲). از همین روی یکی از پرکاربردترین نقش‌های روایت درونه‌ای در مرزبان‌نامه تمثیل است. شخصیت‌های داستان برای توضیح و تفسیر گفته‌های خود از روایت درونه‌ای در نقش تمثیلی استفاده می‌کنند تا موضوع را برای شخصیت مقابلشان روشن کنند. «اصلی ترین کارکردهای تمثیل که از دوره‌ی ارسطو تا به حال برآن تأکید شده‌است خصیصه‌ی استدلال‌گری و اقناع کنندگی مخاطب است» (شیری، ۱۳۸۹: ۳۸) گاه این تمثیل‌ها به صورت داستانی مجزا و با ساختار روایی کامل می‌آید و گاه به صورت جمله‌ای تمثیلی.

در باب هشتم، خرس در گفت وگویش با شتر و برای این‌که وی را فریب دهد و شیر را در نظر او گوشت‌خوار جلوه داده و مرعوب وی کند، از تبدیل حالات، سخن می‌گوید و برای توضیح این موضوع داستان «جولاهه با مار» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۲۲۴) را روایت می‌کند که در آن بافنده‌ای بر اثر مکر زنش گرفتار تعبیر خواب پادشاه می‌شود و هربار برای نجات از این امر به ماری پناه می‌برد. بافنده هر بار مزد تعبیر خواب پادشاه را به مار نمی‌دهد تا بار آخر مار ضمن بخشش تمام پاداش‌ها به بافنده، راه رسیدن به تعبیرها را تغییر حالت روزگار و اهل زمانه معرفی می‌کند و این‌که هربار باتوجه به حالت و اخلاق و افعال مردم زمانه تعبیر خواب پادشاه را به بافنده می‌گفته‌است. خرس با این داستان به نوعی ضمن بیان تمثیلی برای دگرگون شدن حالات و منش، از این راه شتر را فریب داده و او را به نقل مکان از بیشه شیر ترغیب می‌کند.

اما تمثیل‌هایی که به صورت داستانی نمی‌آیند بسامد بیشتری در مرزبان‌نامه دارند. شخصیت‌ها در گفته‌ها و دیالوگ‌هایشان از جمله‌های تمثیلی -که گاهی اشتراک مضمونی با داستان اصلی دارند و گاه فقط برای گفته‌ای خاص آورده می‌شوند- استفاده می‌کنند. این جمله‌ها را می‌توان به نوعی روایت درونه‌ای به حساب آورد که در جریان مضمونی داستان نقشی ندارند و فقط در میان گفته‌های شخصیت‌ها، برای پررنگ کردن موضوعی خاص به کار می‌روند. به عنوان مثال در باب اول ملک‌زاده برای بیان ویژگی‌های پادشاه از تمثیل استفاده می‌کند. ملک‌زاده تیر تقدیر و عدم دفع آن بعد از جاری شدن را برای اشارتِ بدون فکر و تدبیر پادشاه تمثیل می‌آورد(وراوینی، ۱۳۵۸: ۱۵) و یا در ادامه، بیمار و شربت تلخ را برای پادشاه و نصیحت تمثیل قرار می‌دهد (همان). شخصیت‌ها از این جمله‌های تمثیلی فقط برای توضیح گفته‌های خویش استفاده می‌کنند و این جمله‌ها در کنش داستان نقشی ندارند. گاهی چند تمثیل برای یک موضوع واحد آورده می‌شوند که به صورت زنجیروار و عمودی به هم متصل هستند ولی هیچ ربط مضمونی و کنشی به داستان اصلی ندارند. در باب اول ملک زاده سه تمثیل پشت سر هم برای عصبانیت و زخم خوردگی ***دستور*** از گفته‌های خود می‌آورد:

دستور از استماع این سخن که اجماع امم و اتفاق عقلاء عالم برآنست، درین خصومت و پیکار بدان اسبِ حرون ماند که تا زخمِ تازیانه نخورد، حرونی پیدا نکند و بدان کودک که تا در مکتب باشد، از بیم دوال معلم پای در دامن

تأدب کشیده دارد و چون بیرون آید، عقال عقل بگسلد و باز با خوی کودکی شود و بدان خرلنگ که تا در علفزار آسودگی می‌چرد و بر مربط بی کاری می‌آساید، درست نماید و چون اندک رنجی از تحمل بارِ اوقار بیند، عیب لنگی پدید آرد (همان: ۲۸).

۲. ۳. ۳. نشان دادن تمایز میان چند امر

در برخی موارد، شخصیت، یک موضوع را بیان و برای نشان دادن تمایزش با موضوعات دیگر از یک داستان درونه‌ای استفاده می‌کند. اما نوع دیگری هم وجود دارد که شخصیت، چند داستان را روایت می‌کند تا از میان آن‌ها بر یک مورد تأکید کند و آن‌را از موارد دیگر تمییز دهد. به عنوان مثال در باب دوم، ملک زاده، دوستی را چند نوع می‌داند و هر کدام را برای مَلِک توضیح می‌دهد. به همین منظور چهار نوع دوستی را مشخص می‌کند و برای هر یک، داستان درونه‌ای خاصی می‌آورد تا تمایز آن‌ها را در درجه‌ی اول با هم و در درجه‌ی دوم با دوستی حقیقی نشان دهد. هرچند این داستان‌ها به صورت عمودی ربط مضمونی ندارند اما پشت سر هم آمدن آن‌ها برای نشان دادن تمایز آنها از هم است. تمایز این نوع دوستی‌ها با دوستی حقیقی زمانی مشخص می‌شود که مَلِک بعد از روایت‌های ملک زاده، دوستی حقیقی را با داستان درونه‌ای «بازرگان با دوست دانا» (همان: 59) معرفی می‌کند.

نمونه‌ی دیگر در باب ششم و جایی است که وحوش، آهویی را همراه کبوتر به نزد ***زیرک*** و ***زروی*** می‌فرستند تا پیغام وحوش را برساند. «زروی» در گفت‌وگو با وی در مورد فرستادن پیغام، اعتدال را دارای دو معنی می‌داند و برای مشخص کردن معنی درست اعتدال و متمایز کردن آن از معنای غلط یعنی مساوات، داستان «طباخ نادان» (همان: ۱۶۸) را روایت می‌کند.

نتیجه‌گیری

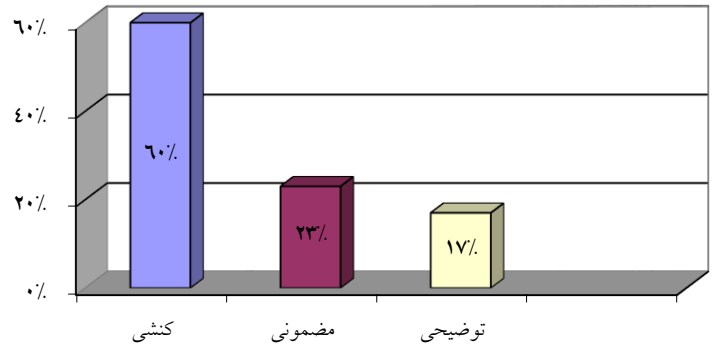
روایت‌های درونه‌ای را می توان به عنوان مهم‌ترین عامل در سطوح روایی مرزبان‌نامه به شمار آورد. مرزبان‌نامه به عنوان اثری اپیزودیک (درسطح اصلی متن) و با ساختار داستان در داستان (در سطح هر یک از باب‌ها) شالوده‌اش بر روایت درونه‌ای بنا شده‌است. اهمیت روایت درونه‌ای در مرزبان نامه به حدی است که حتی کنش و خط اصلی داستان‌ها بدون این روایت‌ها ناقص خواهد بود و معنایی نخواهد داشت. تقسیم

کلی هر یک از این روایت‌ها در سه دسته‌ی کلی کنشی، تبیینی و مضمونی و بررسی آن‌ها، برخی کارکردهای روایت‌های درونه‌ای را بر ما آشکار می‌سازند. نتایج این بررسی را در موارد زیر می‌توان خلاصه کرد:

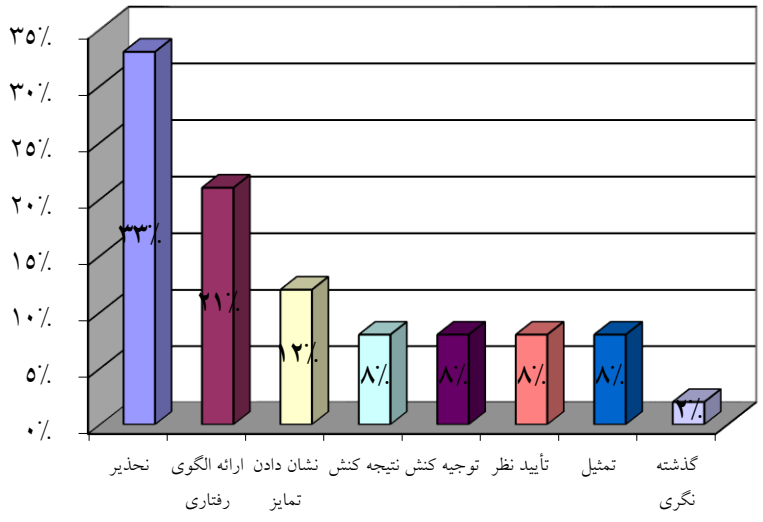
- به طور کلی استفاده از روایت درونه‌ای در مرزبان‌نامه از سوی شخصیت‌های حیوانی، نشان‌دهنده‌ی ویژگی بارز فابل است که ناصحان و پندگویان در این نوع ادبی هیچ‌گاه سخن خود را پوست باز کرده و صریح نگفته‌اند.
- روایت‌های درونه‌ای در مرزبان نامه- که اثری برخاسته از ادبیات تعلیمی است- در راستای تعلیم، پند و اندرز و القای اخلاق و منش صحیح روایت می‌شوند.
- همان‌طور که در نمودار مشخص است کارکرد کنشی و مضمونی در روایت‌های درونه‌ای مرزبان‌نامه نقش پررنگ‌تری دارد. این روایت‌های درونه‌ای، کنش داستان را به پیش می‌برند و به گسترش منطقی داستان‌ها بر مبنای خواست شخصیت‌ها کمک می‌کنند.
- نقش‌های "تحذیر" و "ارائه‌ی الگوی رفتاری" به عنوان پربسامدترین نقش‌های کارکرد کنشی در عین حال که پیش‌برنده‌ی کنش داستان‌های مرزبان نامه هستند؛ یعنی داستان بدون آنها کنشی رو به جلو نخواهد داشت، در دیدی کلی‌تر تأکیدی بر زیرساخت معرفت شناختی و هدف والای ادب تعلیمی یعنی پند و اندرز، امر به رفتار درست و منع از عمل نادرست است.
- در کارکرد توضیحی و مضمونی، شخصیت‌ها با نقش‌هایی از قبیل تمثیل، تأیید نظر و عقیده و نشان دادن تمایز بین چند امر، سعی بر توضیح روساخت گفته‌هایشان دارند. این توضیح در میان گفته‌های شخصیت‌ها برای اقناع شخصیت دیگر به کار می‌رود.
- روایت در برخی از قسمت‌های مرزبان‌نامه فضایی برای گفتمان چند شخصیت با دیدگاه‌های متفاوت می‌شود که روایت‌های درونه‌ای در این فضا، عنصری برای شخصیت‌پردازی، و تأیید گفته‌های شخصیت‌هاست.
- نقش‌های گذشته‌نگری و آیینه‌ای-هرچند حضوری کم‌رنگ در مرزبان‌نامه دارند- و هم‌چنین وجود کشمکش‌های داستانی، عناصر داستانی مرزبان‌نامه را پررنگ‌تر نشان می‌دهند.

نمودارها

نمودار بسامد کارکرد روایت درونه‌ای



نمودار بسامد نقش روایت درونه‌ای



منابع

۱. بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی***. تهران: هرمس.

۲. _____. (۱۳۹۲). «تداخل درونی در مثنوی». ***فصلنامه‌ی نقد ادبی***، (۲۱). بهار. صص ۳۶-۹.

۳. پارسا، سیداحمد؛ طاهری، یوسف. (۱۳۹۱). «بررسی وجوه روایتی در حکایت‌های مرزبان‌نامه براساس نظریه‌ی تزوتان تودوروف». ***متن شناسی ادب فارسی***. شماره ۲ (پیاپی۱۴). تابستان. صص ۱۶-۱.

٤. ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***. ترجمه‌ی ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

۵. زحمتکش، نسیم. (۱۳۹۱). «سیر داستان درونه‌ای و شناسایی اشکال آن». پایان‌نامه‌ی مقطع دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی. ***دانشکده‌ی زبان و ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد.***

٦. شیری، قهرمان. (۱۳۸۹). « تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن». ***کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی***. (۲۰). تابستان. صص ۵۴-۳۳.

۷. فتوحی، محمود. (۱۳۸۳). « تمثیل (ماهیت، اقسام، کارکرد) ». ***فصلنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی***. (۴۷). زمستان. صص ۱۷۸-۱۴۱.

۸. لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمه‌ی امید نیک فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

۹. مارتین، والاس. (1389). *نظریه‌های* ***روایت***. ترجمه‌ی محمد شهبا. چاپ چهارم، تهران : هرمس.

۱۰. معین الدینی، فاطمه. (۱۳۷۸). «ساختار و ویژگی داستان‌های اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه». ***فصلنامه ادب و زبان فارسی***. (۱۰). بهار. صص ۹۳-۸۲.

۱۱. مک کی، رابرت. (۱۳۹۰). ***داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی***. چاپ ششم. تهران: هرمس.

۱۲. مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۹۰). ***زنانگی و روایت‌گری در هزارویک‌شب***. تهران: نی.
۱۳. میرصادقی ، جمال. (۱۳۸۰). ***عناصر داستان***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سخن.
۱٤. وراوینی، سعدالدین. (۱۳۵۸). ***مرزبان نامه***. به تصحیح محمد قزوینی. تهران: فروغی.
15. Nelles, William. (1997). ***Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative.*** New York: Peter Lang.
16. Genette, Gerard. ([1983] 1988). ***Narrative Discourse*** *Revisited*. Ithaca: Cornell UP.
17. _____. (1980). ***Narrative Discourse***. Trans. Jane E.lewin. Ithaca: Cornell University Press.

بررسی نقش گفت‌وگو در داستان بهرام‌گور و کنیزک از حیث نمایشی

زهره قلی‌پور[1]

چکیده:

داستان *بهرام و کنیزک* به عنوان یکی از روایتهای آغازین *هفت* پیکر، داستانی فرعی است که به دلیل بهره‌مندی از عناصر داستانی لازم، می‌تواند روایتی مستقل از مجموعه‌ی *هفت* پیکر تلقی شود؛ منظور از عناصر داستانی طرح، شخصیت، گره‌گشایی و گره‌افکنی، آغاز، میانه و پایان است که در تمام آثار داستانی متعارف، یافتنی هستند. در این مقاله تلاش بر آن است تا به عناصری پرداخته شود، که *بهرام و* کنیزک را از روایت داستانی محض متمایز می‌کنند و به آن وجهی نمایشی می‌بخشند؛ بدین‌منظور بر کارکرد گفت‌وگو تأکیده شده است. گفت‌وگو به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر نمایشی، نقش مهمی در فضاسازی،گسترش پیرنگ و تحول شخصیت‌ها در آثار نمایشی دارد. در *بهرام وکنیزک* سراینده، به‌جای ارائه‌ی گزارش صرف از ماوقع داستانی، شخصیت‌ها را به گفت‌وگو وامی‌دارد و با این‌کار به فضاسازی، شرح کنش و پیشرفت رویدادها می‌پردازد. از سوی دیگر چنانچه توصیفات نظامی در این داستان را معادل توضیح صحنه‌های نمایشی بدانیم و با حذف توصیفات شاعرانه، داستان را به کنش‌های کلامی تقلیل دهیم، به اثری شبه‌نمایشی دست خواهیم یافت. مخاطب نیز طرح، کنش‌ها و حتی جهان‌بینی شاعر را از خلال گفتار اشخاص داستانی درمی‌یابد؛ خصیصه‌ای که موجب قرابت این داستان به نمایش‌نامه می‌شود. در این پژوهش، پس از بررسی کنش های داستانی که دریک توالی خطی رخ می‌دهند، نقش و کارکرد گفت‌وگو در انتقال کنش‌ها، پیشرفت طرح و پردازش شخصیت مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت .

کلید واژه ها: کنش کلامی، عناصر نمایشی، بهرام وکنیزک

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس. z.gholipour@modares.ac.ir

۱-مقدمه:

وجه تمایز میان روایات داستانی و آثار نمایشی را می‌توان در محملی یافت که انتقال جهان اثر از خلال آن صورت می‌گیرد. در روایت، این انتقال توسط یک یا چند راوی انجام می‌شود و هر راوی از زاویه‌دید خود به شرح رویداد(های) گذشته می‌پردازد. حال آنکه تحقق اثر نمایشی، مستلزم برخورد یا تعارض دو یا چند شخصیت است که با انتقال دیدگاه‌های خود از رهگذر *گفت‌وگو*، باعث بروز رویداد(ها) در زمان حال می‌شوند. مواجهه-ی اشخاص در اثر نمایشی، برخورد اندیشه‌ها وسیرت‌ها را درپی دارد. آنچه این مواجهه را تحقق می بخشد *گفت‌وگو*، واعمالی است که بخش مهمی از وزن خود را به کلام منتقل می‌کنند زیرا «گفت‌وگو وسیله‌ی ارتباط در نمایشنامه است» (تامس،:۱۹۰۱۳۸۷). از این منظر می‌توان خیل انبوهی از آثار داستانی را که در آنها گفت‌وگو سهم مهمی در پیشبرد روایت و شرح کنش دارد، به آثار نمایشی نزدیک دانست. ازجمله این متون روایی که به‌سبب بهره‌گیری از عنصر گفت‌گو قابلیت خوانش به‌عنوان یک نمایشنامه را دارد می‌توان به داستان مقدماتی مجموعه‌ی هفت‌پیکر یعنی *بهرام و کنیزک* اشاره نمودکه در آن درک فضا، کنش‌ها و تحول شخصیت‌ها در قالب کنش کلامی رخ می‌نماید. در این مقاله با به‌کارگیری آموزه‌های فیستر (M.Pfister) در خصوص کلام نمایشی کنش‌های داستان *بهرام و کنیزک* مورد پیمایش قرار گیرند تا نشان داده شود که این کنش‌ها بیش از آنکه عینی باشند، از خلال گفت‌وگو تحقق می‌یابند. برای این منظور، ضمن اشاراتی، از الگوی کنشی گریماس (A.J. Greimas (1917-1992) نیز بهره گرفته خواهد شد و در پایان، با ذکر کارکردهای کلام کنشمند، مصادیق این کارکردها در *بهرام و کنیزک* پیگیری خواهند شد و از این رهگذر، جلوه‌های نمایشی اثر به بحث گذاشته خواهند شد. گرچه ضمن مقالاتی چون «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت‌پیکر» تألیف غنی‌پورملک‌شاه و پورشبانان(۱۳۸۸) و یا«ظرفیت‌های تصویری شاه سیاهپوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی» به قلم حیاتی(۱۳۸۵) تلاش شده تا به امکانات مستتر در هفت‌پیکر برای تبدیل آن به آثار نمایشی پرداخته شود، هیچ‌یک از این مقالات به‌نقش گفت‌وگو در این مجموعه نپرداخته‌اند و چه‌بسا اشاره‌ای به داستان نخست این مجموعه(بهرام و کنیزک) نداشته‌اند. این داستان از هفت پیکر همواره داستانی فرعی انگاشته شده و جز در یک مورد تطبیقی، «مقایسه‌ی داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه» به قلم ذوالفقاری(۱۳۸۵) بدان پرداخته نشده است. در مقاله‌ی حاضر تلاش بر آن است تا ضمن بازیابی مهم‌ترین

عنصر به‌کاررفته در این اثر، یعنی گفت‌وگو، قابلیت آن برای تبدیل به اثری نمایشی مورد ارزیابی قرار گیرد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد با حذف توضیحات مختصر شاعر از این داستان، متنی را پیش روی خود داریم که به‌سبب بهره‌گیری هوشمندانه از گفت‌وگو و کلام کنشمند بیش از آنکه ماهیتی روایی داشته باشد، از ابعادی نمایشی برخوردار است.

۲-بحث نظری؛ اهمیت گفت‌وگو در پیشبرد رخدادها و تحول شخصیت

برای تدقیق در ماهیت گفت‌وگوی نمایشی لازم است آن را از مکالمات عادی متمایز نماییم فیستر (۱۳۸۷)گفتار نمایشی را به لحاظ معنایی در مقایسه با گفتار در مکالمات روزمره، پیچیده‌تر می‌داند و معتقد است«در ذات آن[گفتار نمایشی]، عاملی خاموش اما مهم حضور دارد و آن مخاطب است»(ص۱۳۹). ازاین‌رو گفتار نمایشی در قیاس با انواع گفتار، ملزم به برخورداری از شفافیتی است که آن را قابل فهم سازد تا بدین طریق مخاطب به پیشینه‌ی شخصیت‌ها و بافتی که در آن به‌سر می‌برند وقوف یابد. بدین معنی فهم قصه‌ی پس زمینه و درک نوع رابطه میان طرفین گفت‌وگو میسر می‌شود و هرگونه ابهامی درباره ی چیستی و چگونگی موضوع گفت‌وگو از میان برداشته می‌شود. این خصیصه که به گفتار نمایشی تعلق دارد، به آثار داستانی که از سطوح عینی برخوردارند و در آن‌ها گفت‌وگو، پیش‌برنده‌ی طرح داستانی است، قابل بسط می‌باشد.

قرابت آثار داستانی که براساس گفت‌وگو شکل گرفته‌اند و آثار نمایشی را می‌توان در کنش‌هایی یافت که جز با کاربرد کلام گفتاری تحقق نمی‌یابند. گفتار آنچه را که قابل انجام یا قابل وصف نیست انتقال می‌دهد زیرا «کنش هایی هستند که در زبان اتفاق می افتند اما با کنشی که عین شرح و تفسیر درباره ی خود است همسان نیستند» (فیستر،۱۵۹:۱۳۸۷). همچنین گفت‌وگو را می توان عرصه ی برخورد آرا دانست که دریافت مخاطب از دیدگاه‌های متضاد اشخاص داستانی یا نمایشی را میسر می‌سازند. در گام نخست می‌توان بستر این تضاد را به تفاوت در بافتهایی نسبت داد که اشخاص را محاط نموده‌اند. موکاروفسکی ((Mukarovsky J (1977) به نقل از فیستر بر آنست که هر دیالوگ همواره مبتنی بر تضاد یا تعلیق بین چند یا دست کم دو بافت است که از رهگذر گفت‌وگو در هم تنیده می‌شوند یا جانشین هم می‌شوند(فیستر،۱۶۹:۱۳۸۷). چه بسا که از رهگذر این نفوذ و جانشینی، با تحول در شخصیت ها رو به رو هستیم. «شخصیت های نمایشی در مقایسه با افراد واقعی بسیار قابل پیش بینی اند» (تامس، :۱۳۲۱۳۸۷)،

از این‌رو تأثیر گفتار در تکوین شخصیت امری عادی است حتی اگر این اشخاص به بافت-های مختلفی تعلق داشته باشند؛ از آنجا که این بافت‌ها متفاوت و اغلب متضاد هستند، «شاهد وقوع دگرگونی های معنایی آشکار در مرزهای پاسخ های فردی هستیم» (همان). در واقع شخصیت نمایشی الگویی پویا از ویژگی‌هایی است که «به تدریج بر روند نمایشنامه گسترده می‌شود... [وبرای این منظور] مجموعه رفتارهای معمولی انسان فدای تمرکز بر چند ویژگی خاص می‌گردند»(همان:۱۳۱-۱۳۲). این ویژگی‌ها از رهگذر گفت‌وگو آشکار می‌شوند، به‌طوری‌که می‌توان گفت‌وگو را محملی برای انتقال ویژگی‌های برجسته‌ی پیرنگ یا شخصیت، به‌صورتی مؤکد دانست. لذا مطالعه‌ی گفتار به عنوان بستری برای بازتاب روابط، کنش‌ها و سیرت‌های شخصیتی در اثری گفت‌وگو-محور، برای بررسی ابعاد مختلف آن اثر کفایت می کند.

۳- پیرنگ داستان بهرام و کنیزک

بهرام گور در شکارگاه، مشغول صید است. کنیز وی در برابر پرسش بهرام از مهارتش، توانایی او را امری اکتسابی و به‌واسطه‌ی ممارست وصف می‌کند. بهرام که انتظار تمجید از سوی کنیزک را داشته، از این پاسخ برمی‌آشوبد و فرمان قتل او را صادر می‌کند. کنیز مأمور انجام فرمان شاه(سرهنگ) امان می‌خواهد تا مگر شاه پشیمان شود. وقتی سرهنگ متوجه ندامت شاه می‌گردد کنیز را در عمارت شصت طبقه‌ی خود پناه می‌دهد. کنیز گوساله‌ای اختیار می‌کند، و هر روزاو را بر دوش گذاشته، از عمارت بالا می‌برد، تااینکه همپای رشد گوساله، قوت بازو می‌یابد. پس از چندی، سرهنگ، شاه را به عمارت خود دعوت می‌کند. شاه شگفت‌زده از شنیدن حکایت زنی که قادر است با حمل گاوی بر پشت، شصت طبقه‌ی عمارت را طی کند، خواستار دیدار زن می‌شود. طی این دیدار، شاه زورمندی زن را بر نمی‌تابد و توانایی او را اکتسابی توصیف می‌کندو آن را به ممارست نسبت می‌دهد. زن پاسخ می‌دهد چگونه شاه توانمندی دیگران را اکتسابی می‌داند و از آن خویش را ذاتی می‌داند؟ پاسخ زن برای شاه تداعی‌گر پاسخ کنیزک است. شاه پرده از رخ زن می‌گیرد و کنیزک را دوباره درمی‌یابد.

۴- بررسی کنش در داستان بهرام و کنیزک، از خلال گفتارها

با عطف توجه به پیرنگ داستانی بهرام و کنیزک (که در بخش پیوست آمده)، می توان به طرحی خطی دست یافت که در آن هر کنش فرعی، در رابطه‌ای علی-معلولی با رویداد

اصلی قرار دارد؛ ضمن هر کنش فرعی، شخصیت‌های حاضر در رویداد و موضوع گفت‌وگوی ایشان تغییر می‌کند؛ همانطور که هر صحنه‌ی نمایشی با ورود شخصیت‌ها آغاز و با خروج ایشان پایان می‌یابد، می‌توان تغییر طرفین گفتگو در *بهرام و کنیزک* را شاخصی برای تقسیم بندی این داستان در نظر آورد. این ویژگی، داستان مزبور را نه تنها از روایت صرف خارج می کند، چه بسا که به سبب نزدیک بودن گفتارها به کلام در نمایشنامه، به آن جلوه‌ای نمایشی می‌بخشد. «از مشخصه‌های صوری متن نمایشی روش سازماندهی محتوای نمایش در قالب قطعات متن است... درام به پرده ها و یا صحنه هایی تقسیم می شود که شروع و پایان یک واحد کنش را در ارتباط با کنش کلی (رویداد سراسری) نشان می دهد» (آستن و ساونا، ۱۳۸۶: ۳۰) چنانکه از این نقل قول بر می آید، و از آنجا که «تغییر آگاهانه در موقعیت دراماتیک اغلب در گفته های یکی از شخصیت ها اتفاق می افتد» (فیستر،۱۳۸۷: ۱۵۸) ، می توان به تفکیک واحدهای کنش پرداخت. بر این اساس داستان بهرام و کنیزک حاوی۹ واحد روایی (= معادل ۹ صحنه‌ی نمایشی) است که در هر یک از آنها، پیشرفتی در کنش اصلی داستان رخ می‌دهد. در هر واحد طرفین گفت‌وگو تغییر می‌کنند. در جدول[۲] زیر، ضمن تفکیک واحدها، نمونه‌هایی از کنش کلامی ذکر شده که بر چگونگی گسترش پیرنگ و پیشبرد روایت از خلال گفت‌وگو - وبدون دخالت سراینده- دلالت دارد.

جدول ۱. تقسیم کنشها به واحدهای روایی مجزا در داستان بهرام گور و کنیزک (نظامی،۱۳۸۹:۹۶-۱۰۸)

	رویداد واحد روایی	نمونه‌هایی از کنش‌های کلامی
۱	(بهرام و کنیزک در شکار) خشم بهرام از بی اعتنایی فتنه پاسخ فتنه	گفت کای تنگ چشم تاتاری/ صید ما را به چشم میناری؟(ص۹۸) گفت پر کرده شهریار این کار/ کار پر کرده کی بود دشوار(ص۹۹)
۲	تصمیم بهرام به نابودی کنیزک	گفت: رو کار این کنیز بساز(ص۹۹)

[۲]- در طراحی این جدول از مقاله‌ی ذوالفقاری (۱۳۸۵:صص۱۴-۱۵) بهره گرفته شده‌است.

۳	در خواست کنیز از سرهنگ مبنی بر سر باز زدن از امر شاه	مکن ار نیستی تودشمن‌خویش/خون من بیگنه‌به‌گردن خویش (ص۹۹)
۴	انتقال خبر دروغین به شاه	گفت مه را به اژدها دادم / کشتم از اشک خونبها دادم(ص۱۰۰)
۵	تقاضای دعوت شاه به سرای سرهنگ، از سوی کنیزک	مجلسی راست کن چو روضه‌ی حور/از کباب و شراب و نقل و بخور (ص۱۰۲)
۶	قبول دعوت توسط شاه	گفت فرمان تراست کار بساز، تا ز نخچیر گه من آیم باز(ص۱۰۳)
۷	مواجهه‌ی شاه با سرای شگفت‌انگیز سرهنگ	گفت: کای میزبان زرین کاخ/جایگاهت خوش است و برگ-فراخ(ص۱۰۴)
۸	مواجهه‌ی شاه و زنی با بنیه-ی شگفت‌انگیز	گفت ازاین‌گونه کارچون باشد/نبود ور بود فسون باشد(ص۱۰۵)
۹	(مواجهه‌ی شاه و کنیزک) تحقیر کنیزک/پاسخ کنیزک عذرخواهی شاه	شاه‌گفت این نه زورمندی تست، بلکه تعلیم‌کرده‌ای ز نخست/ گفت بر شه غرامتی‌ست عظیم ، گاو تعلیم و گور بی‌تعلیم؟ گفت اگر خانه گشت زندانت، عذر خواهم هزار چندانت(۱۰۷)

همچنین می‌توان کنش کلامی را معیاری برای سنجش ضخصیت داستانی یا نمایشی در نظر آورد. چنانکه از جدول فوق برمی‌آید نقش و اهمیتی که کنیزک در این داستان دارد بیش از دو شخصیت دیگر است. او برهم زننده‌ی وضعیت اولیه است و باید در برابر اراده‌ی شاه –از میان بردن کنیزک – چاره‌جویی کند. شاید با اشاره به اینکه رویداد حول محور کنیزک و چاره‌جویی او شکل می‌یرد بتوان مدعی شد که همو شخصیت اصلی این داستان است؛

«شخص بازی محوری کسی است که محیط را آشفته می کند، روند عادی زندگی را دامن می زند و کشمکش را به وجود می آورد.... تنها اوست که از قبول هر چه هست سر باز می زندو به مبارزه با وضع موجود قیام می کند. همین نفس مبارزه طلبی است که عنوان *شخص بازی محوری* را به کسی می دهد» (مکی، :۱۳۸۶-۷۹).

ذکر مطلب فوق از این حیث اهمیت دارد که تغییرات به‌وجود آمده در داستان بهرام و کنیزک از کنش کلامی کنیزک و راهکار او در قالب کلام عینیت می‌باید. علاوه بر این

کلام کنیزک از بسشترین برجستگی در تحول داستانی برخوردار است؛ «اگر بناست که شخصیت اصلی داستان نقش غالب را داشته و از دیگر اشخاص متمایز باشد، سایر اشخاص را باید کمتر مشخص و متمایز کرد و گرنه شخصیت اصلی داستان از نمود می افتد»(یونسی،:۳۶۴۱۳۸۴). چنانچه، کنش‌ها و گفت‌وگوهای کنشمند داستان بهرام و کنیزک را در نظر بیاوریم، کاربست نقل قول فوق را می‌توان در آن شاهد بود؛ در داستان مزبور، کنش ها معطوف به کنیز است و گفتارهای او در میان واحدهای گفتاری – ابیاتی که در این داستان به گفتگو اختصاص داده شده است-، بیشترین حجم را از آن خود نموده است (نسبت ابیاتی که برای نقل گفتارهای هر یک از اشخاص داستان به کار رفته، برای کنیز، بهرام و سرهنگ، به ترتیب از این قرار است: ۳۴، ۲۵، ۱۷؛ چنانکه پیداست بیشترین گفتارها به کنیزک تعلق دارند). آنچه نقش کلام را در این اثر پررنگ‌تر می‌سازد وقوع مبارزه‌جویی از خلال مناظره است که به محملی برای تقابل دو شخصیت مخالف بدل می‌شود:

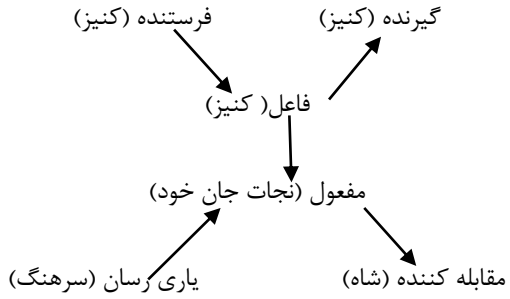
«شخص بازی مخالف آنچنان نیرویی است که کوششهای شخص بازی محوری برای درهم شکستن مقاومت او صورت می گیرد. وی پاسدار شرایط موجود است یا خود، همان شرایط موجود است. به همین جهت مبارزه را او شروع نمی کند... شخص بازی مخالف باید دارای نیرویی تقریبا همسنگ و برابر نیروی شخص بازی محوری باشد تا مبارزه و کشمکش آن دو برای مخاطب، جالب و پر کشش باشد... زیراکشمکش میان نقش‌ها (Role Conflict) مشخصا ناشی از دیدگاههای متضاد شخصیت ها با همدیگر است» (مکی،۸۲:۱۳۸۶).

گرچه در داستان مورد بحث، مخالفت طرفین از کنش‌های کلامی آغاز می‌شود، به برخورد طرفین در قالب کلام می‌انجامد و از تحول شخصیتی در قالب کلام سربرمی‌آورد اما نکته‌ی یاد شده در نقل قول فوق(همسنگ‌بودن نیروهای مخالف)، در رابطه با کنیزک و بهرام صدق نمی کند. کشمکش بهرام و فتنه، کشمکش میان دو شخصیت از دو بافت اجتماعی مختلف است که بنا برآن، شخص شاه – دارای بالاترین رتبه‌ی اجتماعی – بر کنیز- متعلق به پایین‌ترین دسته‌ی اجتماعی – اشراف دارد و لذا نه تنها برابری نیروها منتفی است، حتی عاقبتِ فرمانی که شخص شاه علیه کنیزک می‌دهد، قابل پیش بینی نیز هست. اما در داستان واقعیت دیگری رخ می نماید که از رهگذر آن، امکان تداوم مبارزه میان دو شخصیت مزبور ممکن می‌شود؛ در این داستان شخص فرودست-کنیزک- از

نیروی برابر اما نامتناجس با نیروی شاه برابر است و آن عبارت است از نیروی کلامی که بر کلام شاه فایق می‌اید و او را در مناظره شکست می‌دهد؛ در این حالت است که عبور از وضعیت جاری-نفوذ و تسلط شاه- ممکن می‌گردد؛ چنانکه کنیز، بواسطه‌ی تدبیری که به کار می بندد، از این مخمصه رهایی می‌یابد و در متقاعد نمودن واسطه‌ای که شاه برای نابود کردنش فرستاده(سرهنگ) توفیق می‌یابد:

مکن ار نیستی تو دشمن خویش خون من بیگنه به گردن خویش
...ور شود تنگدل ز کشتن من ایمنی باشدت به جان و به تن
(نظامی،۱۳۸۹:۹۹)

برای درک هرچه بیشتر اهمیت کلام در پیشبرد این اثر می‌توان اشاره‌ای به الگوی کنشی (Actantial Modal) متعلق به گریماس داشت که بر اساس آن یک کنش واجد شاخص‌هایی چون فرستنده (Sender)، گیرنده (Receiver)، فاعل (Subject)، مفعول (Object)، مقابله‌کننده (Opponent) و یاری رسان (Helper) است(آستن و ساونا، ۵۷:۱۳۸۶). آنچه گریماس از الگوی یک کنش ارائه می‌دهد تلاشی برای درک روابط میان عناصر مختلفی است که در خلق و پیشبرد یک رویداد نقش دارند. چنانکه بخواهیم از این الگو در خصوص درک کنش در داستان بهرام و کنیزک بهره ببریم، بر اساس کارکرد هر یک از شخصیت‌ها به چنین الگویی دست خواهیم یافت:



نمودار ۱. الگوی کنشی *بهرام و کنیزک* بر اساس مدل گریماس(آستن و ساونا، ۵۷:۱۳۸۶)

منظور از طرح الگوی فوق در این مقاله، دست‌یابی به ساختار اثر چنانکه از این الگو برمی‌آید نیست، بلکه مقصود تأکید بر نقشی است که کنش کلامی در برقراری همین الگو در داستان بهرام و کنیزک ایفا می‌کند. چنانکه اثر را پیش‌رو داشته باشیم، می‌بینیم که کنش در معنای عملی عینی در داستان صورت نمی‌گیرد، بلکه رویداد در ساحت کلام

(رویارویی کنیزک و بهرام در قالب گفت‌وگو) رخ می‌نماید و البته به کنش‌های عینی همچون دور نمودن کنیزک از نزد شاه و دعوت شاه به سرای سرهنگ و ... می‌انجامد. در این میان اشاره به نقش سرهنگ در مقام یاری‌رسان خالی از لطف نیست؛ گفتارهای سرهنگ واجد وجه توصیفی و فاقد کنشگری است به‌طوری که کلام او تنها در جهت وصف موقعیت به‌کار می‌آید:« میزبان گفت: شاه باقی باد / کوثرش باده حور ساقی باد..... طرفه آن شد که دختری است چون ماه/ نرم و نازک چو خز و قاقم شاه...»(نظامی،۱۰۴:۱۳۸۹)

سرهنگ به عنوان یاری‌رسان، در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیردو نقش او تنها «زمانی محسوس می‌شود که در ارتباط بااشخاص بازی اصلی قرار می گیرد؛ یعنی نوعی کاتالیزور برای انجام فعل و انفعالات اشخاص اصلی»(مکی،۹۶:۱۳۸۶). به‌نظر می‌رسد این مطلب در خصوص تعداد ابیاتی که از زبان او نقل می‌شوند(حجم گفتار سرهنگ) نیز رعایت شده است. به‌طوری‌که پیش‌تر اشاره شد سرهنگ در مقایسه با کنیزک و بهرام از جملات گفتاری کمتری (۱۷ بیت در برابر ۳۴ و ۲۵ بیت) برخوردار است.

همچنین گرماس در الگوی خود قائل به سه‌دسته ارتباط است که هر یک کشمکش میان دو مؤلفه از الگوی یادشده را نشان می‌دهد(صفیئی،۱۵۲:۱۳۸۸)؛ مطرح نمودن این روابط از این حیث اهمیت دارد که نشان دیگری بر برجستگی کلام کنشمند در پیشبرد داستان است:

۱. ارتباط خواستاری (Axis of Desire): فاعل/هدف؛ کنیز (فاعل) دارای این هدف است که خود را از مهلکه‌ای که بر امر شاه مبتنی است، نجات دهد؛ این کنش از خلال کلام صورت می‌گیرد.

۲. ارتباط انتقالی(Axis of Transmission): فرستنده/گیرنده؛ در این داستان فرستنده(تلاش برای نجات کنیز) و گیرنده(تحقق نجات) با یکدیگر همپوشانی دارند ؛ در واقع آرزوی زنده ماندن کنیز – درمقام فرستنده– هدفی است که توسط فاعل-گیرنده که همان کنیز است دنبال می‌شود.

۳. ارتباط رقابتی (Axis of Power): میان نیروهای مخالف: این ارتباط میان کنیز و بهرام، بر سر جانِ کنیز برقرار است، در همین سطح سرهنگ بعنوان یاری رسان، همسو با شخصیت اصلی(کنیز) وارد کنش داستانی می‌شود.

۵- بررسی شخصیت در داستان بهرام و کنیزک، از خلال گفتارها

اما در ادامه ی تفکیک شخصیت ها بر اساس عملکرد و کنش ایشان، که از خلال کلام رخ می‌نماید، لازم به‌ذکر است که بخش مهمی از پرداخت شخصیت ها و ترسیم سیرت ایشان نیز از مجرای گفت‌وگو شکل می گیرد. «تکنیک حیات بخشیدن به یک شخصیت از طریق انتخاب موضوع صحبت او و رفتار کلامی‌اش از مهم ترین تکنیک های شخصیت پردازی در متن نمایشی است» (فیستر،:۱۴۷۱۳۸۷)، طوریکه در نزدیک دانستن این داستان به یک اثر نمایشی، نقش مهمی را می توان به گفت‌وگو های آن نسبت داد زیرا:

> در آن نوع گفتارهای نمایشی که در آنها غلبه با کارکرد خطابی است، طبیعت کلی گفتار نمایشی به مثابه‌ی کنش کلامی کاملا عیان است... آن کارکردی که مشخصا به گفت‌وگو وابسته است کارکرد خطابی است و بسته به میزان دخالت و حضور طرف دیگر گفتگو اهمیت این کارکرد نیز افزایش می یابد» (فیستر،:۱۴۹۱۳۸۷).

به عبارتی از کلام به واسطه ی نقشی که در پیشبرد رخدادها دارد، به عنوان نوعی عاملی کنشمند یاد می شود گرچه «فاصله میان آن و کنش متغیر است»(همان:۱۵۸) با این‌حال می توان این فاصله را در مواضع خطابیِ گفتارهای داستان بهرام و کنیزک، چنین بررسی کرد؛ زمانیکه تمرکز بر میزان تأثیر گفتار یک شخص در مقایسه با دیگر افراد باشد، جایگاه شخصیت ها اهمیت می یابد. این جایگاه می تواند به سلسله مراتب اجتماعی معطوف باشد، یا اینکه با میزان ارتباط هر شخص با موضوعِ اثر نسبت داده شود؛ برای مثال در داستان بهرام و کنیزک جایگاه اجتماعی بهرام، اقتضا می کند که با بیان کوتاه-ترین جملات، نفوذ بیشینه ی خود را اعمال نماید. بنابراین اصل که «طول جمله ها اطلاعات مفیدی را در مورد شخصیت به دست می دهد» (تامس،۶۷:۱۳۸۷) می‌توان به بررسی هر یک از اشخاص، از این منظر پرداخت. پیش از پرداختن به نمونه‌هایی از داستان لازم به ذکر است که یک شکل خاص از اعمال نفوذ یا اقناع، فرمان یا دستور است که البته مستلزم وجود نوع خاصی از رابطه ی وابستگی و چیرگی در بین طرفین گفتگوست؛ بدین ترتیب « فرمانها نمایانگر اعمال گفتاری ای هستند که صرف نظر از انجام شدن یا نشدن فرمان، موقعیت دراماتیک را در عمل تغییر می دهند.» (فیستر،۱۳۸۷: ۱۴۹) و بر اساس میزان نفوذی که اعمال می‌کنند قابل سنجش هستند: «جمله های کوتاه و پاره جمله ها تأثیرات متفاوتی خلق می کنند. می توانند خشن، نافذ و برنده باشند» (تامس،۱۹۰:۱۳۸۷). در نمونه‌ی زیر که برای تبیین این امر نقل شده، بهرام با بیان کوتاه

خود، میزان تأثیرگذاری خود را نشان می دهد:«خواند شاهش به نزد خویش فراز/گفت رو کار این کنیز بساز»(نظامی،۹۹:۱۳۸۹)

به زعم فیستر در پردازش شخصیت از خلال گفتار، باید به سطح خودنمایانگری شخص توجه نمود؛ هر شخصیت با خودنمایانگری که از خلال کلام به‌دست می‌دهد درحال ارائه‌ی تصویری است که از خود در ذهن دارد«؛خودنمایانگری کلامی صریح زمانی اتفاق می افتد که یک شخصیت، آگاهانه طرحی از تصویر خویش ترسیم کند»(فیستر،۱۳۸۷: ۱۶۵) . در ارجاعاتی که بهرام، آگاهانه به خود می‌دهد، می‌توان به وجه اقتدارگرای شخصیت او پی برد:«*صید ما کز صفت برون آید*/در چنان چشم تنگ چون آید»(نظامی،۹۸:۱۳۸۹) با این همه، بهرام کم سخن می‌گوید. او زورمند، خودبین و خشن است چنانکه بلافاصله بعد از شنیدن رأی کنیز، تصمیم به از پا افکندن او می‌گیرد(گفت رو کار این کنیز بساز). چنانکه کنیز در گفت‌وگوی کنیز با سرهنگ نیز از این بی‌تدبیری شاه چنین یاد می‌شود:«*شه ز گرمی سیاستم فرمود*/ درهلاکم مکوش زودا زود»(همان:۱۰۰). در برابر کم‌گویی شاه و نفوذ کلام او، کنیز –در مقام فردی فاقد قدرت اجتماعی- ملزم به ادای اظهارات بلند به‌منظور اقناع سرهنگ است:

آب در دیده گفتش آن دلبند — کاینچنین ناپسند را مپسند
مکن ار نیستی تو دشمن خویش — خون من بیگنه به گردن خویش
مونس خاص شهریار منم — وز کنیزانش اختیار منم
تا بدان حد که در شراب و شکار — جز منش کس نبود مونس و یار
گر ز گستاخیی که بود مرا — دیو بازیچه‌ای نمود مرا
شه ز گرمی سیاستم فرمود — در هلاکم مکوش زودا زود
روزکی چند صبر کن به شکیب — شاه را گو به کشتمش به فریب
گر بدان گفته شاه باشد شاد — بکشم خون من حلالت باد
ور شود تنگدل ز کشتن من — ایمنی باشدت به جان و به تن
تو ز پرسش رهی و من ز هلاک — زاد سروی نیوفتد بر خاک
روزی آید اگرچه هیچکسم — کانچه کردی به خدمتت برسم

(نظامی،۹۹:۱۳۸۹-۱۰۰)

کنیز از اظهار بیانات طویل ناگزیر است. زیرا جایگاه اجتماعی او چنان است که برای سرهنگ جای تردید باقی نمی‌ماند که ملزم به اطاعت از امر شاه است. لذا کنیز وادار می‌شود تا به شرح حال خویش بپردازد و از این رهگذر در جلب رضایت سرهنگ برای به

تعویق انداختن اقدام خود – کشتن کنیز – می‌کوشد. از سویی در مقایسه میان کلام او و بهرام می توان به تفاوت شخصیتی آن دو پی برد. از آنجا که «یکی از اولین ارزشها برای جست و جو در واژه ها کیفیت انتزاعی یا ملموس بودن آنهاست» (تامس،:۱۹۲۱۳۸۷)، محتوای گفتار بهرام و کنیز را ازاین جهت می توان از هم تفکیک نمود که بهرام به سبب منش رزم‌آوری، از به کاربردن تعابیر شاعرانه و توصیفی خودداری می‌کند و تنها به بیان اراده و خواست خود می پردازد، حال آنکه بهره‌گیری از تعابیر و توصیفات شاعرانه در گفتار کنیز به ضرورتی اجتناب‌ناپذیر تبدیل می‌شود. در فاصله‌ی طبقانی و در عین حال کنش کلامی میان بهرام و کنیزک، سرهنگ قرار دارد برای اثرگذاری بر شاه و جلب نظر او در قبول ضیافت، ملزم به آنست که درخواست خود در مقام یک کنش فرعی را به شکلی مبسوط و با شرح سرسپردگی خود به شاه اظهار کند؛ کیفیتی که به کلام او وجهی غیرکنشمند می‌بخشد و دعوت او را به تقاضایی فرودستانه(ازشخصیتی فرادست) تبدیل می‌کند:

بر زمین بوسه داد و برد نماز — گفت کای شهریار بنده نواز
بنده دارد دهی که داده تست — لطفش از جرعه‌ریز باده تست
شاه اگر جای آن پسند کند — بنده پست را بلند کند
بی‌تکلف چنانکه عادت اوست — سنت رأی با سعادت اوست
سر درآرد بدین دریچه تنگ — سربلند جهان شود سرهنگ
دارم از داده عنایت شاه — کوشکی برکشید سر تا ماه
باغ در باغ گرد بر گردش — خلد مولی و روضه شاگردش
گر خورد شاه باده بر سر او — خاک بوسد ستاره بر در او
گرد شه خانه را عبیر دهد — مگسم شهد و گاو شیر دهد

(نظامی،۱۳۸۹:۱۰۳)

در حالیکه همین شخص در قبال کنیز، کم‌گوست و حتی در نخستین مواجهه با کنیزک، بی‌هیچ مقاومتی مطالبات زن را می‌پذیرد و این خود بر جایگاه درجه دوم او، به لحاظ نقشی که در پیشبرد داستان ایفا می‌کند، دلالت دارد. از این رو شاهد ظهور شخصیتی(سرهنگ) هستیم که درجه‌ی اهمیت و شدت حضورش بر اساس پیرنگ تعیین شده‌است: «تنها منش یک شخصیت نمایشی نیست که گفته‌های او را تعیین می کند، بلکه موقعیتی هم که شخصیت در هر برهه ی زمانی، خود را در آن می‌یابد، در این امر دخیل است» (فیستر،:۱۶۳۱۳۸۷).

به زعم تامس کشف رابطه میان طول جمله، بافت نمایشی و شخصیت حائز اهمیت است(:۱۹۶۱۳۸۷). براساس نمونه های بالادر *بهرام و کنیزک* طول گفتار هر شخص به منش او و نقشی که در داستان ایفا می کند وابسته است. همچنین رابطه میان گفتار و کنش، به میزان اثرگذاری هر شخص به موضوعِ محوری وابسته است. در *بهرام و کنیزک* چنانکه پیش از این اشاره شد بیشترین حجم گفتاری از آن کنیز است. اوست که برای نفی امر شاه باید دست به اقدام بزند و چون جایگاه نازلی دارد، باید تدبیر خود را به کار گیرد؛ عرصه ی نمایش این تدبیر، گفتار است. پس کنیز، به خودی خود، ملزم به بیشترین میزان بهره‌گیری از کلام است. یونسی(۱۳۸۴) در *راهنمای داستان‌نویسی* موارد کاربرد گفت‌وگو را بر اساس شش مورد برمی‌شمرد(ص۳۵۱-۳۶۶) که به همراه نمونه‌هایی از داستان بهرام و کنیزک در جدول ۲ آورده شده‌اند:

جدول۲. کاربست گفت‌وگو در داستان بهرام گور و کنیزک و کارکردهای آن با ذکر نمونه‌هایی از داستان(منبع: نگارنده)

کاربرد گفت-وگو	نمونه	کارکرد کلام
کشف سرشت شخصیت	گفت کای تنگ چشم تاتاری/ صید ما را به چشم می ناری/صید ما کز صفت برون آید/ در چنان چشم تنگ چون آید(ص۹۸)	توصیف‌گری: اشاره‌ی بهرام به گستاخی کنیزک، وصف مهارت خود در شکارگری
پیش‌برد کنش	تدبیر کنیز در گریز از مرگ و اقناع سرهنگ ضمن ۱۱بیت (صص۹۹-۱۰۰)	تداوم کنش و ایجاد تعلیق
کاستن از سنگینی کار	گفت شه باکنیزک چینی/*دست‌بردم چگونه می‌بینی(ص۹۹)*	فضاسازی
وارد کردن حوادث در داستان	*گوری آمد بگو که چون تازم*/وز سرش تاسمش چه اندازم(ص۹۸)	شرح ماوقع
ارائه ی صحنه	*بر چنین منظری ستاره سریر*/گاه شهدش دهیم و گاهی شیر(ص۱۰۲)	ترسیم موقعیت مکانی
دادن اطلاعات لازم به خواننده	مونس خاص شهریار منم/ وز کنیزانش اختیار منم تا بدان حد که در شراب و شکار/جز منش کس نبود مونس و یار(ص۱۰۰)	بیان پس‌زمینه‌ی داستانی

۶- نتیجه‌گیری

نظر به مطالب یاد شده و با ارجاع به مصادیق مذکور از داستان بهرام و کنیزک، نقش مهم گفت‌وگو در شکل‌گیری و پیش‌برد این اثر نشان داده شد. از سویی پرهیز سراینده از نقل غیرمستقیم گفتار شخصیت‌ها، کیفیت گفتارها را به کلام نمایشی نزدیک می‌سازد. چنانچه اوصافی که شاعر از موقعیت به دست می‌دهد را معادل توصیف صحنه‌های نمایشی بدانیم، شاهد خواهیم بود که در این اثر نقش گفت‌وگو در گسترش پیرنگ و پیشرفت کنش چنان پررنگ است که این داستان را به یک متن نمایشی مانند می‌کند.همچنین در این داستان، اطلاعات در خصوص قصه‌ی پس‌زمینه، برخورد آرا و کشمکش شخصیت‌ها از رهگذر کنش‌های کلامی ارائه می‌شود و این‌همه یادآور کارکرد کلام در متن نمایشی است. از آنجا که گفتارهای این داستان در فضاسازی و صحنه‌پردازی این اثر نقش مهمی دارند، با حذف توضیحات اندک شاعر(که چنانکه اشاره شد معادل توضیح صحنه در متن نمایشی هستند) بیشتر از یک روایت داستانی، با متنی نمایشی مواجه هستیم. اهمیت گفت‌وگو در این اثر را می‌توان در این نکته نیز یافت که داستان با گفت‌وگوی شاه و کنیز آغاز می‌شود و با گفت‌وگوی همان دو شخص پایان می‌یابد، و در فاصله‌ی میان این دو، کنش اصلی یعنی تحول و تکوین شخصیت بهرام رخ می‌نماید؛ مصداق این تحول را می‌توان در دگرگونی لحن بهرام(از لحنی آمرانه تا لحنی فروتنانه) بازیافت؛ به‌عبارتی تحول شخصیت در تحول کلام و لحن شخصیت آشکار می‌گردد و اثر را واجدابعاد نمایشی می‌سازد.

منابع

کتاب‌ها:

- آستن،آلن؛ ساونا، جرج(۱۳۸۶). ***نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری***. د. زینلو. تهران: سوره‌ی مهر
- تامس،ج.(۱۳۸۷). ***تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی***. علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد.تهران: سمت
- فیستر، مانفرد(۱۳۸۷). ***نظریه و تحلیل درام***. مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد
- مکی، ابراهیم(۱۳۸۵). ***شناخت عوامل نمایش***. چاپ پنجم. تهران: سروش.
- نظامی (۱۳۸۹) ***هفت پیکر***. تصحیح حسن وحید دستگردی. چاپ دوم. تهران: زوار
- یونسی، ابراهیم(۱۳۸۶) ***هنر داستان‌نویسی***. چاپ هشتم. تهران: نگاه

مقالات:

- حیاتی، زهرا(۱۳۸۵)، «ظرفیتهای تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی». ***پژوهش‌های ادبی***. ش۱۱: ۵۵-۸۰.
- ذوالفقاری،حسن(۱۳۸۵).«مقایسه‌ی داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه». ***پژوهش‌های ادبی***. ش۱۴: ۳۱-۵۲.
- صفیئی، کامبیز(۱۳۸۸).«کاربرد تحلیلی ساختارروایت: تحلیل روایی نمایشنامه‌ی ملاقات بانوی سالخورده با تکیه بر دیدگاه بارت». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. سال سوم. ش۱۱: ۱۴۵-۱۶۶.
- غنی پور ملکشاه، احمد؛ پورشبانان، علیرضا(۱۳۸۸)، «وجوه اقتباسی و نمایشی هفت-پیکر». ***بهار ادب***. سال دوم. ش۲: ۷-۲۴.

بررسی جلوه‌های طنز و مطایبه در مرزبان‌نامه

مینا باستان[1]

چکیده

مرزبان‌نامه یکی از آثار مصنوع نثر فارسی و از قدیم‌ترین نمونه‌های افسانه‌ی تمثیلی (فابل) است که در سده‌ی ششم هجری توسط سعد الدین وراوینی به رشته‌ی تحریر درآمده و به شیوه‌ی کلیله‌ودمنه مبتنی بر حکایت‌های پندآموزی است که از زبان حیوانات و جانوران نقل می‌شود؛ اصل این کتاب به زبان فارسی قدیم و طبری توسط شخصی به نام مرزبان بن رستم در اواخر سده‌ی چهارم هجری نوشته‌شده بود. فابل در اصطلاح ادبی داستان ساده و کوتاهی است که شخصیت‌های آن حیوانات هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است. نسبت دادن رفتار انسان‌ها به حیوانات و پایین آوردن انسان در سطح حیوان، یکی از شیوه‌های اساسی طنز آفرینی است که معمولاً در آثار تعلیمی ازجمله در مرزبان‌نامه به چشم می‌خورد و به شکلی متناقض بر این واقعیت تأکید می‌کند که گاه انسان حتی از حیوان شدن هم عاجز است. در مرزبان‌نامه علاوه بر این شیوه‌ی کلی، راویان از شگردهای دیگری نیز برای خلق مطایبه و گروتسک بهره برده‌اند؛ شگردهایی مثل کوچک نمایی، تحقیر زنان، پایان غیرمنتظره، واژگونگی موقعیت، استفاده از کلمات قصار و لطیف، سجایا نویسی و تیپ‌سازی و شگردهایی از این قبیل.

کلیدواژه‌ها: مرزبان‌نامه، مطایبه (هزل، هجو، طنز)، فابل

۱دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی minabastan2016@gmail.com

۱_ مقدمه

مطایبه در لغت به معنی شوخی و مزاح کردن و خوش طبعی است و در اصطلاح ادبی و به‌عنوان یک هنر کلامی، سخنی است لطیف که موجب طیب خاطر می‌شود و به شکل‌های هزل و هجو و طنز دیده می‌شود.

در ادب گذشته‌ی ما بیشتر به مضامین هزل و هجو برمی‌خوریم و شفافیت هنر طنز را کمتر می‌یابیم. علت این امر را باید در شرایط اجتماعی و سیاسی روزگار پیشین جستجو کرد. وقتی شاعر و هنرمند بیشتر با دربارها و مراکز قدرت حکومتی در ارتباط باشد، کمتر به خود اجازه می‌دهد که به مردم نزدیک شود و زبان گویای این اکثریت خاموش گردد.(رادفر،۱۳۷۳:۱۳۹)

می‌توان مهم‌ترین زمینه‌ی استفاده از هجو را مقابله‌ی مستقیم با دیگری «other» ذکر کرد. چنین زمینه‌ای را به‌نوعی دیگر، در تعاریف امروزی از طنز نیز می‌توان یافت با این تفاوت که «دیگری» در معنای اصطلاحی طنز، بیشتر انگیزه و هدفی اجتماعی دارد تا انگیزه‌ای شخصی. گفتنی است که معنایی که امروزه از «طنز» مرسوم است، با مفاهیم مدرنی چون انتقاد، اصلاح و اهداف اجتماعی پیوند دارد. درحالی‌که پیش‌ازاین به دلیل وجود نداشتن این مفاهیم در نظام فکری جامعه، آنچه امروز طنز خوانده می‌شود، ازنظر هدف با هجو و ازنظر ارزش با هزل (به‌عنوان امری غیر جدی) در پیوند بوده است.(محمدی کله سر،۱۳۹۰:۷۴)

ریشه‌های گرایش به هجو را باید در تفاوت میان تلقی گذشته و امروز از مفهوم جامعه و تغییرات اجتماعی دانست. مفهوم رنگ‌باخته‌ی انتقاد اجتماعی در ادوار گذشته موجب شده بود تا در میان آثار غیر طنز نیز انتقادها به مسائلی اشاره کنند که به شکلی ثابت در همه‌ی ادوار پیش و پس تکرار می‌شوند، مضامینی نوعی (typical) چون ریاکاری دین‌داران، ظلم حکام، شکم‌پرستی و شهوت صوفیان، حرص و طمع عالمان دین، غدّاری زمانه و... پیوسته در این قطعات تکرار می‌شوند که زمینه‌ای جز مرزبندی میان «خود» (self، شاعر، طرف برحق) و «دیگری» (other: ابناء زمان، طرف ناحق) ندارند. (همان،۷۴-۷۵)

هرچند که شاید در ادب گذشته‌ی ما به طنز در مفهوم انتقاد اجتماعی و سیاسی آن توجه نشده باشد اما این‌طور که پیداست بزرگان ادب ما خیلی زود به تأثیر طنز در تهذیب

اخلاق جامعه و مبارزه با ناهنجاری‌های اجتماعی پی برده‌اند. در آثار سنایی و عطار می‌بینیم که از شیوه‌ای شبیه طنز امروز غربی، برای تبلیغ افکار خود استفاده کرده‌اند. (پزشک زاد،۱۳۸۲:۴۳) و چنانکه از متن کتاب‌هایی چون هزارویک‌شب و کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه برمی‌آید، این کتاب‌ها نیز از طنز به‌عنوان صلاحی برای تهذیب اخلاق مردمان و سروسامان دادن به ناهنجاری‌های اجتماع بهره برده‌اند، چراکه اساس آن‌ها بر حکایات و روایات است و حکایت نوعی از داستان کوتاه است «و متنی روایی و فاقد پیرنگ و رابطه‌ی علت و معلولی است که قهرمان‌های آن نمونه‌های کلی صفات و خصلت‌های بشری (تیپ) هستند؛ زمان و مکان در آن‌ها فرضی است و محتوا و مضمون آن‌ها مربوط به زمان‌های دور و جوامع گذشته است. راویان بعضی از این قصه‌ها با بهره‌گیری از شگردهای خلق مطایبه ...ماجراهایی خنده‌دار خلق می‌کنند که در آن درس یا نکته‌ای اخلاقی نهفته است. این درس یا نکته بیشتر در پایان حکایت بر خواننده آشکار می‌شود و در پایان بسیاری از حکایت‌های مطایبه آمیز، نتیجه‌گیری اخلاقی هم وجود دارد و این امر نشان‌دهنده‌ی تبعیت و تأثیر گرفتن این متن از حکایت (به مفهوم خاص آن) است.» (حسینی سروری،۱۳۸۸:۱۶۴)

جهان مطایبه، جهانی است که «زنجیره‌ی علّی اش پاره، آیین‌های اجتماعی‌اش وارونه و بخردانگی عرف و معمولش محو و نابودشده است.»(کریچلی،۱۳۸۴،۱۰)

۲_ پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه ی طنز و مطایبه و گروتسک در ایران تحقیقات بسیاری چه در قالب کتاب و چه در قالب مقاله و تحقیقات علمی صورت گرفته است ازجمله کتاب‌هایی چون «تاریخ طنز در ادبیات فارسی» از حسن جوادی (۱۳۸۴) که در حکم کتابی مرجع و جامع در این زمینه است و برخی کتاب‌های نوشته‌شده در این حوزه در حکم خلاصه و چکیده‌ای از همین کتاب هستند و نیز کتاب «طنز فاخر سعدی» از ایرج پزشک زاد (۱۳۸۲) که نکات جالبی در باب طنز در ادب کهن فارسی بیان می‌دارد و دیگر کتاب‌های نوشته‌شده و ترجمه‌شده ازاین‌دست؛ و نیز مقالاتی ازجمله «تأملی در معنا و مراد طنز، جایگاه طنز در ادب فارسی» از مرتضی شفیعی شکیب (۱۳۸۴)، «طنز حافظ» از محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۴) «طنز چیست و طنزنویس کیست» از ابولقاسم رادفر (۱۳۷۳)، «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» از فاطمه تسلیم جهرمی و

یحیی طالبیان (۱۳۹۰)، «جستاری در گروتسک» از فاطمه راستی یگانه (۱۳۸۸)، «ناهمگونی احساس» از جواد جزینی (۱۳۷۰)، «ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها» از یحیی طالبیان و فاطمه تسلیم جهرمی (۱۳۸۸)، «آفرینش طنز و مطایبه در کلیله‌ودمنه» از نجمه حسینی سروری و یحیی طالبیان (۱۳۹۲)، «روایت‌های مطایبه آمیز در هزارویک‌شب» از نجمه حسینی سروری، صرفی، مدبری و محسنی نیا (۱۳۸۸)، «زمینه‌های گفت‌وگوی طنز در مثنوی» از علیرضا محمدی کله سر و یوسف پور و خزانه‌دار لو، «درآمدی بر طنز عرفانی با نگاهی انتقادی به پژوهش‌های حوزه‌ی طنز» از علیرضا محمدی کله سر و محمدعلی خزانه دارلو (۱۳۹۰)، «طنز در عاشقانه‌های حافظ» از احمد هاشمی (۱۳۹۱)؛ اما درباره‌ی مرزبان‌نامه در این زمینه کاری انجام‌نشده است و در این نوشته قصد بررسی این جنبه‌ی نهفته در این کتاب فاخر ادبی راداریم.

۳_ طنز

طنز در لغت، به معنای مسخره کردن و طعنه زدن و در اصطلاح، شعر یا نثری است که در آن حماقت یا ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری با شیوه‌ای تمسخرآمیز و اغلب غیرمستقیم بازگو می‌شود. (میر صادقی،۱۳۷۳:۱۸۰)

کلماتی چون ستایر (satire)، پارودی (parody)، آیرونی (irony)، کمدی (comedy)، ماکری (mockery) و [مایمسیس (mimesis)] واژگانی هستند که هریک با تفاوت‌هایی در معنا، ترمینولوژی یا حوزه‌ی واژگانی موضوع طنز با ابتنای بر آن‌ها و با عنایت به آن‌ها تعریف و تحدید می‌شود.(شفیعی شکیب،۱۳۸۵:۱۹)

ما غالباً بین لطیفه و فکاهه، یا به قول فرنگی‌ها جوک که هدفی جز خنداندن ندارد، با طنز که خنده در آن وسیله است نه هدف، فرقی نمی‌گذاریم. از طرفی، در طنز غربی خنده، مسئله‌ی سبک و شیوه است. می‌تواند باشد، می‌تواند نباشد. درصورتی‌که برای ما، به علت درهم‌آمیختگی مفهوم طنز با لطیفه و فکاهه در ذهنمان، طنزی که ما را نخنداند طنز نیست.(پزشک زاد،۱۳۸۲:۳۸)

خنده‌ی طنز آنجا که هست، نوعی خنده‌ی درونی، یا به عبارتی انبساط و رضایت خاطر است که شاید بتوان آن را با اصطلاح وقت خوش شدن عرفا یا مطلق «خوش آمدن» و یا اصطلاح خودمانی «دل خنک شدن» توصیف کرد که به‌هرحال اگر ندرتاً به قهقهه هم برسد، خنده‌ای نه از سر شادی که غالباً به قول گوگول، خنده در میان اشک‌های نامرئی

است.(همان:۴۳) پس گاهی میان طنز و خنده ملازمه‌ای نیست، گاه، یک طنز می‌تواند شخصی را بگریاند.(شفیعی کدکنی،۱۳۸۴:۴۰) چراکه به قول نیچه «شاید من از همه بهتر بدانم که چرا فقط انسان می‌خندد: فقط اوست که از فرط رنج عمیقش مجبور شد خنده را ابداع کند. غمگین‌ترین و ناشادترین حیوان، چنان‌که شایسته است، شادترین حیوان نیز هست.»(کریچلی،۱۳۸۴:۱۱۱)

«ironie» که در فارسی آن را به «استهزاء» ترجمه کرده‌اند- شاید لفظ ریشخند مناسب‌تر می‌بود – عبارت است از یک شیوه‌ی کلام که مانند هزل، مقابل جد است و در آن عکس آنچه را که می‌خواهند به مخاطب بفهمانند، بر زبان می‌آورند به‌عبارت‌دیگر کلمه یا عبارتی را بیان می‌کنند و به کمک لحن گفتار، به مخاطب می‌فهمانند که عکس آنچه بر زبان آمده مقصود است. (پزشک زاد،۱۳۸۲:۴۹)

زمینه‌ی طنز زمینه‌ای است اجتماعی و زمینه‌ی هجو زمینه‌ای فردی. برخی پژوهشگران این نکته را عاملی می‌دانند تا نمونه‌های هجو «هرچند در زمان خود بجا و نافذ باشد ولی به‌مرورزمان مورد خود را به‌آسانی از دست بدهد»(پلارد،۱۳۸۶:۸) در این دیدگاه حرکت از هجوهای شخصی به‌سوی هجو و طنز اجتماعی، درگرو این نکته است که نویسنده سخن خویش را از مصداقی فردی و تاریخی فراتر برد و به آفرینش یک تیپ (type) یا نوع خاص بپردازد که مضامینش در تاریخ همواره تکرار شوند (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲:۳۷)

طنز در متون تعلیمی کهن فارسی انتقادی غیرمستقیم، پوشیده لابلای قصه و مثل و متل و شعر است. انتقاد از یک فکر، از یک‌نهاد، از یک وضع سیاسی از یک فرد و غیره است ... همه‌ی این‌ها انتقاد است، اما صورتی از انتقاد است که با انتقادی که می‌شناسیم تفاوت‌هایی دارد. اولاً مثل نقد، مستقیم و صریح نیست در انتقاد، بد یعنی بد، خوب یعنی خوب، زشت یعنی زشت، زیبا یعنی زیبا والسلام؛ حال اینکه در اینجا چنین صراحتی وجود ندارد. ثانیاً مثل انتقاد عبوس و اخمو نیست؛ چون لابلای حکایت و روایت سرگرم‌کننده و شعر دلپسند خیال‌انگیز جا گرفته و خیلی سازنده است و بهتر از انتقاد مستقیم اثر می‌کند.(پزشک زاد،۱۳۸۲:۱۱۶)

سیمون کریچلی می‌گوید: «ازنظر من، لبخندی که داشته‌ها و نداشته ها و لذت‌ها و دردها و اعتلا و زجر نهفته در شرایط انسان را به سخره می‌گیرد، عنصر ذاتی و اساسی

طنز است. این همان risus purus یا عالی‌ترین خنده است، خنده‌ای که به خنده می‌خندد، خنده به چیزی نامیمون، خنده‌ی ناشاد سرنبشته این کتاب؛ اما این لبخند باعث غم و ناشادی نیست، بلکه موجب تعالی و رهایی و زلالی تسلی خاطر و آرامش است. به همین دلیل است که انسان، این حیوان مالیخولیایی، شادترین موجود نیز هست. ما لبخند می‌زنیم و خویشتن را مضحک می‌یابیم، فلاکت و بدبختی ما مایه‌ی عظمت و بزرگی‌مان نیز هست.»(کریچلی،۱۳۱:۱۳۸۴) و می‌افزاید: «طنز یکی از شرایط لازم برای اخذ رویکرد انتقادی نسبت به چیزی است که زندگی روزمره قلمداد می‌شود، عامل ایجاد تغییر در شرایط ما که هم رهایی‌بخش و تعالی‌بخش است و هم افسونگر و جذاب؛ چیزی که به آشکارترین نحو ممکن، سحر و اسیر شدن انسان را در تور و شبکه‌های طبیعت نشان می‌دهد. به این مفهوم، می‌توانیم رویکرد طنزآمیز خویش را گواه خردمندی و فرزانگی و نیز انسانیت خویش قلمداد کنیم»(همان:۵۵)

طنز خاص عواطف رنج آمیز است که رنج‌های مخاطب را برمی‌انگیزد، به همین دلیل در تمام ادوار حیات یک ملت حکم ضرورتی را پیدا می‌کند تا مسئولان سرنوشت مردم جهان پیرامون خویش را از یاد نبرند و بدانند جز آنان که فرمان می‌رانند اکثریتی نیز هستند که فرمان می‌برند.(زرین‌کوب،۸:۱۳۶۳)

۴_ فابل

فابل در اصطلاح ادبی داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً شخصیت‌های آن حیوانات هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی و معنوی است؛ فابل ها قصه‌هایی کوتاه باشخصیت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. این قصه‌ها درس‌های اخلاقی می‌دهند و به نکوهش رفتارهای انسانی می‌پردازند (نورتون،۲۳۷:۱۳۸۲)

از فابل ها می‌توان به‌عنوان داستان‌هایی سرگرم‌کننده و ابزارهایی برای آموزش یا موعظه استفاده کرد. آن‌ها همچنین می‌توانند با مردمی دارای میزان متفاوت هوش و خرد، ارتباط برقرار کنند و به‌روشنی پیام خود را بیان کنند و می‌توانند ریشخندهایی هوشمندانه، آموزشی و شک‌برانگیز باشند و قصه‌گوها می‌توانند روی هریک از کارکردهای آن‌ها که بخواهند پافشاری کنند. این قصه‌ها هم از محدودیت‌های ما سخن می‌گویند و

هم از امکانات ما و می‌توانند راهنمای ما باشند تا با خود از مجرای طنز، خنده و لذت سخن بگوییم (کریچلی،۴۲:۱۳۸۴)

حکایت‌های حیوانات همیشه برای مردمان هر نسل و هر روزگاری، از کشش و جذابیت خاصی برخوردار بوده است؛ چه برای کودکان و مردمان عامی و چه بزرگان و فرزانگان. حتی بسیاری از نویسندگان و عارفان و فیلسوفان، برای تعلیم و تبلیغ اندیشه‌ها و عقاید خود، از زبان حیوانات به گونه‌ی تمثیلی بهره برده‌اند. معمولاً حیوانات با ویژگی‌های انسان‌ها مقایسه و سنجیده می‌شوند؛ برخی خیراندیش و نیکوکردارند و گروهی خوی اهریمنی و شراندیشی دارند.(رهبریان،۱۷:۱۳۹۱)

آنچه در این نوع از طنز رخ می‌دهد، «در هم ریختن مدام مرز میان انسان و حیوان است. امری که خود نشانگر عدم آرامش و جنجال در مرز میان این دو قلمرو است»(کریچلی،۵۰:۱۳۸۴) داستان حیوانات وسیله‌ی مناسبی است بر این حقیقت غم‌انگیز اما خنده‌دار که «انسان در قالب طنز همچون حیوانی بی‌مصرف و بی‌فایده ظاهر می‌شود؛ حیواناتی نومید بی‌کفایت و عجیب‌وغریب...»(همان:۴۸)«آنچه ما را به خنده می‌اندازد تنزل انسان تا سطح حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است.»(همان:۴۲)

۵_ مرزبان‌نامه و شگردهای طنزپرداز

اصل کتاب مرزبان‌نامه به زبان طبری بوده و مرزبان بن رستم از شاهزادگان طبرستان در اواخر قرن چهارم آن را تألیف کرده و در قرن هفتم سعد الدین وراوینی آن را به نثر معمول زمان خود برگردانده است. پیش از سعد الدین یکی از فضلای قدیم به نام محمد غازی در قرن ششم و لااقل ده سال پیش‌تر از سعد الدین این کتاب را اصلاح و انشاء نموده و آن را روضۀ العقول نامیده است.

سعد وراوینی چنانکه خود در مقدمۀالکتاب تصریح نموده، سخنان اهل عصر و گذشتگان نزدیک به زمان خود را مطالعه کرده و محاسن و مقابح همه را شناخته و خبثیات را از طیبات دور انداخته و از میان آن‌ها کتب زیر را نام می‌برد:

«کلیله‌ودمنه، سندباد نامه، مقامات حمیدی، مکاتبات منتخب بدیعی یا عتبه کتبه، فرائد قلائد، ذرۀالشارق، رسالات بهاءالدین بغدادی، ترجمه‌ی یمینی، نفثۀالمصدور.»

البته بنا به اعتقاد نگارنده، متن کلیله‌ودمنه منسجم‌تر و انتقادی‌تر و دارای طنزهای سیاسی و اجتماعی و گوشه و کنایات بسیار به حکومت و پادشاهان و وزرا و نیز به عابدان

و زاهدان ریایی است، هرچند که مرزبان‌نامه هم خالی ازاین‌گونه روایات و انتقادات نیست اما گویا هدف راویان مرزبان‌نامه بیشتر نقل حکایات پندآموز اخلاقی بوده است نه انتقاد سیاسی و اجتماعی، بااین‌حال مرزبان‌نامه در کلیت خود به دلیل استفاده از فابل و قرار دادن حیوانات در جایگاه انسان و تنزل مقام این حیوان ناطق در حد سایر حیوانات، تمثیلی است طنزآمیز که انسان را در مقابل تصویر مضحک حیوانی خود به قضاوت می‌نشاند و علاوه بر این کلیت طنزآمیز، جلوه‌هایی دیگر از طنز نیز در این کتاب به چشم می‌خورد که در مقاله‌ی حاضر سعی شده است که همه‌ی آن‌ها چه آنان که نمودی بسیار در این کتاب داشتند و چه کم بررسی شوند؛ و ازآنجاکه تقسیم‌بندی دقیق روایات و حکایت مطایبه آمیز ذیل عنوان‌هایی مشخص امکان‌پذیر نیست به تعدادی از آن‌ها ذیل عناوینی که برشمردیم اشاره‌شده است، اما این بدان معنا نیست که این حکایات تنها از همان یک شیوه‌ی طنزپردازی بهره برده‌اند، بلکه مجموعه‌ی عوامل دست‌به‌دست هم داده است که یک حکایت مطایبه آمیز شکل بگیرد که ما آن را در ذیل برجسته‌ترین عامل شکل گیریش آورده‌ایم؛ و آن عوامل عبارت‌اند از:

۵-۱ کوچک کردن

۵-۱-۱ نویسنده شخصی را که می‌خواهد موردانتقاد قرار دهد از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند.(جوادی،۱۷:۱۳۸۴)

چنانکه در داستان «دهقان با پسر خود» و «پسر احول میزبان» مشاهده می‌کنیم که نویسنده در توصیف پسر ناخلف و خوش‌گذران دهقان می‌نویسد: «چون پدر درگذشت و آن‌همه خواسته و ساخته پیش پسر بگذاشت، پسر دست به اتلاف و اسراف درآورد و با جمعی از اخوان شیاطین خوان وسماط افراط بازکشید و در ایامی معدود سود و زیانی نامحدود برافشاند.»(سعد الدین وراوینی،۱۶۲:۱۳۸۹) و بعدازآنکه مادر، وی را پند می‌دهد او قصد می‌کند که به روشی ساده‌لوحانه دوستانش را بیازماید و پس‌ازاینکه نتیجه را با ما در میان می‌گذارد مادر در جواب ساده‌لوحی او می‌گوید: «ای پسر عقل بر این سخن می‌خندد ولیکن به هزار چشم بر تو می‌باید گریست که آن چشم بصیرت نداری که روی دوستی و دشمنی از آیینه‌ی خرد ببینی دوست آن است که با تو راست گوید نه اینکه دروغ تو را راست پندارد، **أخَوَکَ مَن صَدَقَکَ لَا مَن صَدَّقَکَ**» و در ادامه می‌آورد: «پسر ازآنجاکه غایت غباوت و فرط شقاوت او بود، گفت: «راست‌گویند که زنان را محرم رازها

نباید داشتن و مقام إصغاء هر سخنی دادن و همچنان به شیوه‌ی عته و سفه اندوخته و فراهم آورده‌ی پدر جمله به باد هوا و هوس برداد»(سعد الدین وراوینی،۱۳۸۹:۱۶۵)

در این حکایت با تکیه‌بر شیوه‌ی کوچک نمایی پسر را عاری از هرگونه عاقبت‌اندیشی و خردمندی می‌داند و نکته‌ی قابل‌توجه جمله‌ی مادر است در ابتدای سرزنش پسر که به‌وضوح به بر معنای طنز اشاره دار: «ای پسر، عقل بر این سخن می‌خندد ولیکن به هزار چشم پرتو می‌باید گریست»!

در داستان «پسر احول میزبان» در توصیف پسر که چنان اشتباه مضحکی را انجام داده است پیش از وقوع واقعه می‌نویسد: «پسر بیچاره به حول چشم و خبل عقل مبتلی بود»(همان:۲۲۸) و از همان ابتدا پسر را دچار جنون عقل و دارای مشکل در بینایی معرفی می‌کند.

۵-۱-۲-دنیای حیوانات که اکثراً مورداستفاده‌ی طنزنویس قرار می‌گیرد، نوع دیگری از کوچک کردن است و به دو طریق صورت می‌گیرد؛ یکی این‌که نویسنده برای اینکه مورد بازخواست و مجازات قرار نگیرد، شخصیت‌های خود را از میان حیوانات انتخاب می‌کند، ولی اساساً این انسان‌ها هستند که از زبان حیوانات حرف می‌زنند و طنزنویس فرصتی برای انتقاد از اجتماع پیدا می‌کند.(جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷ و ۱۸) دیگر اینکه طنزنویس مقایسه‌ای بین انسان و حیوان می‌کند و می‌خواهد نشان دهد که علا رغم تمام فضایل و کمالات روحانی‌اش باز موجودی است که غذا می‌خورد، تولیدمثل می‌کند، اشتباه می‌کند، دیگران را فریب می‌دهد و اگر دستش بیفتد هزار نفر از همنوعان خود را می‌کشد و هزاران کار دیگر می‌کند که طبع حیوانی راضی به انجام دادن آن نیست (همان:۱۹)

در این زمینه، چنانکه در سراسر متن کتاب هویدا است و آوردن نمونه از حوصله‌ی این مقاله خارج است مرزبان‌نامه از داستان‌های حیوانات درزمینه ی دوم و برای به سخره گرفتن انسان‌ها بیشتر استفاده کرده است تا درزمینه ی اول که به‌قصد انتقاد از سیاست و اجتماع و جلوگیری از مجازات در قالب سرنوشت حیوانات به‌صورت تمثیلی از شرایط جامعه‌ی خود انتقاد کند، اما این‌گونه انتقادات هم در پاره‌ای از روایات به چشم می‌خورد ازجمله در داستان «در زیرک و زروی» و دلایلی که آن بز برای یک سگ می‌آورد تا ملک سباع شود و نشانگر بی‌لیاقتی پادشاهان زمان است که در قالب داستان حیوانات بیان

می‌شود و نشان می‌دهد که یک سگ هم باآن‌همه تنزل مقام و پستی می‌تواند در شرایط مناسب حتی باوجود شیران و پلنگان و دیگر سباع شایسته به پادشاهی برسد.

۵ – ۲- زن موضوعی برای طنز (تحقیر زنان)

زن در همه‌ی متون ادبی کلاسیک ازجمله شاهنامه نسبت به مرد کم‌اهمیت است و نقش‌های ضعیف‌تر و ساده‌تری ایفا می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر زن در ادبیات فارسی که صدالبته مرد محور است، نسبت به مرد کم‌اهمیت است و به‌طور عام به نقصان عقل و دین متهم است: «هُنَّ نواقصُ العقولِ و نواقصُ الایمانِ و نواقصُ الحظوظِ»(امین،۱۳۸۴:۵۵)

برتری که مرد ازلحاظ جسمی، تحصیلات، ثروت و اهمیت اجتماعی تا زمان‌های اخیر ازلحاظ قانونی نسبت به زن داشته نمی‌توانسته کاملاً حس خودپرستی وی را اقناع کند، چون ازلحاظ جنسی خود را محتاج به زن می‌دید و بدون او زندگی‌اش کامل نبود؛ به نظر می‌رسد که این غرور لطمه دیده‌ی مردانه باعث شده است که زن به‌عنوان یکی از موضوعات طنزنویسی و همچنین انتقاد او درآید. چون تا زمان‌های اخیر اکثر باسوادان را مردان تشکیل می‌دادند و قسمت اعظم ادبیات به قلم آن‌ها نوشته می‌شد، طبیعی بود که زنان قربانی انتقاد آن‌ها شوند. (جوادی،۱۳۸۴:۲۴۷)

سیمون دوبووار در کتاب مشهور خود به نام جنس دوم که یکی از مهم‌ترین آثار بیان‌کننده‌ی نهضت آزادی زنان است، می‌گوید که تقریباً هرچه درباره‌ی زنان نوشته‌شده اسطوره‌ای بیش نیست، اسطوره‌ای که ساخته‌ی مرد است. احتیاجی که مرد ازلحاظ جنسی احساس می‌کند باعث می‌شود که احساس برتری او کامل نشود و خودپسندی او به طرق مختلف در نوشته‌ها و گفته‌های او درباره‌ی زن تجلی کند. تعریف کردن شوخی‌های سکسی در اغلب نقاط جهان‌بین مردان رواج دارد و در اکثر این‌ها مرد نه‌تنها حالتی فاعلانه بلکه فاتحانه و تجاوزکارانه در رابطه با زنی که با او هم‌بستر شده است دارد. گویی عمل جنسی لذتی متقابل نیست و حکایت از تمتع طرفین نمی‌کند. اکثراً کلماتی که در بعضی زبان‌ها برای هم‌خوابگی بکار می‌روند حالتی تحقیرآمیز نسبت به زن دارد. (همان)

در ادب فارسی نیز تعابیری چون «زن به مزد» و «زن‌جلب» به‌وفور به‌کاررفته است. «بدین‌جهت ارزش زن به‌عنوان «شیء جنسی» که باید موردحفاظت و صیانت مرد قرار گیرد، در جامعه مطرح می‌شود و به‌طورکلی گفت‌وگو درباره‌ی زنی که به نحوی ارتباط یا

خویشاوندی با مرد نویسنده یا گوینده دارد، دور از نزاکت تلقی شده و شاید حالت «تابو» پیدا می‌کند. کلماتی نظیر «همشیره» و یا «مادر بچه‌ها» نتیجه‌ی این مقوله هستند.» (همان:۲۴۸)

اشعار شعرای ایرانی درباره‌ی زنان پارسا نشان می‌دهد که مردان انتظار داشتند که همسرانشان بیش‌ازحد صبور، پارسا، با عفاف و مواظب رفتار و لباس خود باشند. در ممالک اسلامی به زنان تلقین می‌شد اگر متحمل شوهر زشت‌رو و بدرفتار شوند در روز قیامت پاداش نیکو خواهند دید. (همان:۲۴۹)

دختر به علت محرومیت جنسی و به خاطر اینکه حق معاشرت با مردان را نداشت و اغلب به اولین مردی که می‌دید دل می‌باخت بسا می‌شد که از خانه‌ی پدر فرار می‌کرد و رسوایی به بار می‌آورد... در این‌گونه موارد بود که پدران از داشتن دختر ننگ داشتند. (همان:۲۵۱)

در ادبیات کلاسیک فارسی از بی‌وفایی زنان، شهوت‌رانی و مکر آنان مثال‌های زیادی می‌توان داد. (همان:۲۵۵)علت عمده‌ی توسل زنان به مکر و حیله در حوزه‌ی فرهنگی ما که مخصوصاً ادبیات داستانی ما از آن پر است، مجاز نبودن زن به نیل خواسته‌های انسانی یا شهوانی‌اش از طریق باز و آشکار بوده است، لذا به پنهان‌کاری، مکر و حیله متوسل می‌شده است. (امین،۱۳۸۴:۵۷)

در مرزبان‌نامه هم وضع به همین منوال است و زن وسیله ایست برای شوخی‌های رکیک و مضحک و در کل اثر جز در موارد اندکی ازجمله در داستان «دهقان با پسر خود» آنجا که در توصیف مادر می‌آورد: «مادری داشت دانا و نیکو رأی و پیش‌بین»(سعد الدین وراوینی،۱۳۸۹: ۱۶۲-۱۶۳)، زن به‌عنوان موجودی حیله‌گر و بی‌وفا و شهوت‌ران معرفی می‌شود که تنها از زیبایی ظاهری بهره‌منداست و همین زیبایی را وسیله‌ای می‌کند برای فریب مردان، حتی در همین داستان «دهقان با پسر خود» نیز نویسنده برای اینکه نقش دهقان را که بسیار اندک است در روایت بیشتر کند در ابتدای حکایت پند و اندرزی را از زبان دهقان با پسر خود نقل می‌کند تا در عنوان حکایت نامی از مادر دانا برده نشود و علا رغم نقش پررنگ مادر و حضور عاقلانه‌ی او در این حکایت در عنوان حکایت نامی از او برده نمی‌شود.

در داستان «روباه و بط» نیز سخنانی را که بط ماده در جواب گفته‌های روباه مبنی بر خیانت کردن همسرش به او می‌زند گویای این واقعیت تلخ است که در آن جامعه‌ی مردسالار مردان قادر به انجام هر کاری هستند بی‌آنکه سرزنش شوند و به شهوت‌رانی و فریبکاری و خیانت منصوب شوند و لابد زنان ازآنجاکه عقلشان ناقص است از دانستن حکمت چنین کارهایی عاجزند! چنانکه بط ماده در جواب روباه می‌گوید: «حقّ، **جَلَّ وَ عَلا**، زنان را در امور معاشرت محجور حکم شوهران و مجبور طاعت ایشان کرده است، **کَما قالَ عَزَّ مِن قائِلٍ: ألرِّجالُ قوّامونَ علی النِّساءِ**، چه توان کرد؟ من نیز بر وفق احکام شرع گوش فرا حلقه‌ی انقیاد او دارم و با مراد او بسازم.»(همان:۱۵۳) و پس‌ازاینکه روباه اصرار می‌ورزد بر بی‌وفایی شوهر و کار اشتباه او باز بط ماده می‌گوید: «لیکن مرد را تا چهار زن در عقد نکاح مباح است و او در این عزیمت به رخصت شرع تمسک دارد...»(همان:۱۵۴)

در حکایت «در ملک اردشیر و دانای مهران به» نیز در ابتدا در توصیف نکویی‌های دختر ملک اردشیر می‌گوید: «ماه‌رویی که آفتاب از روزن ایوانش دزدیده به نظاره‌ی او آمدی و زحل پاسبانی سراپرده‌ی عصمت او کردی، جز دست شانه به زلفش نرسیده بود و جز چشم آینه جمالش ندیده. هنوز درج بلورینش مهر عذرت داشت و عذار سیمینش نقاب صیانت.»(همان:۱۸۰) در اینجا نیز نویسنده در کنار تعاریفی که از این دختر می‌کند و وی را به زیبایی و پاکی می‌ستاید به‌صورت ناخودآگاه بر این نکته تأکید می‌ورزد که باکرگی برای دختر بسیار مهم و از نکات موردتوجه است چنانکه «هنوز هم در اغلب جوامع باکره بودن دختر شرط مهمی در ازدواج به شمار می‌رود، درصورتی‌که اگر داماد قبلاً با زنی رابطه نداشته باشد، اصولاً می‌گویند مردی بی‌تجربه یا لااقل کم‌تجربه است.»(جوادی،۱۳۸۴:۲۴۹) در ادامه‌ی همین حکایت آنجا که پدر دختر را به ازدواج تشویق می‌کند می‌گوید: «... و طول المکث دختران در خانه‌ی پدران بدان آب زلال مشبه است که در آبگیر زیاده از عادت بماند، ناچار رایحه‌ی آن از نتنی خالی نباشد و صاحب‌شریعت که در مغبّه ی حال، آفت آن بشناخت، مرگ را به حال ایشان لایق‌تر از زندگانی شمرد و گفت، صلوات الله و سلامه علیه: «**نِعمَ الخَتَنُ القَبرُ**» و نغز گفت آنکه گفت:

کرا در پس پرده دختر بود اگر تاج دارد بداختر بود»
(سعد الدین وراوینی،۱۳۸۹:۱۸۲)

و سپس دختر نیز در جواب پدر حرف او را تأیید می‌کند و می‌گوید: «**اَلبناتُ مِحَنٌ و البَنونَ نِعَمٌ فالمِحَنُ مُثابٌ عَلَیها و النِّعَمُ مسئولٌ عنها**، پسران نعمت‌اند و نعمت این جهانی سبب حساب و بازخواست باشد و دختران محنت‌اند و محنت این جهانی مظنّه‌ی مغفرت و ثواب و پدران را بر آن صبر کردن و بر سختی آن ساختن» **مِن حَیثُ العَقلِ و الشّرعِ** لازم است»(همان: ۱۸۲-۱۸۳) در اینجا نیز جنس زن و دختر مورد تمسخر و تحقیر قرار می‌گیرد و موجب رنج و عذاب پدر دانسته می‌شود چراکه دختران ناموس پدر محسوب می‌شوند و به‌عنوان شیئی تحت حفاظت مرد قرار می‌گیرد و جالب این است که خود دختر هم حرف پدر را تأیید می‌کند و دختران را موجب رنج و عذاب می‌داند و البته این برخورد در جامعه‌ای که زنان از کمترین حقوق برخوردار نیستند و سواد چندانی هم ندارند کاملاً طبیعی است که حرف‌هایی را که جامعه‌ی مردسالار به خورد آن‌ها داده است به خودش پس بدهند و آن را تأیید کنند.

در داستان «زیرک و زروی» نیز آنجا که زروی فرار می‌کند و در باغی را می‌شکند بازهم نویسنده از بی‌وفایی و شهوت‌رانی زن سخن می‌راند که با باغبان رابطه داشته است: «در همسایگی قصاب باغی بود ملاصق به سرای او و زنش، **حَاشَا لِمَن یَسمَعُ**، با باغبان سروکاری داشت. هرگه که جای خالی یافتندی و فرصت میسر شدی، ایشان را در باغ ملاقاتی افتادی، آن روز این اتفاق واقع‌شده بود.»(همان:۳۵۳)

و در داستان «جولاهه با مار» نیز بر همین موضوع تأکید می‌کند و می‌آورد: «شنیدم که مردی بود جولاهه پیشه و زنی پاکیزه صورت و آلوده صفت داشت، با یکی دیگر، حَاشا لِمَن یَسمَعُ، عقد الفتی بسته بود و راه خیانت گشوده. هرگاه شوهر را غیبتی اتفاق افتادی، هر دو را اجتماع میسر شدی و چون جرم دوگانه بادام در یک‌پوست دوست‌وار رفتندی.»(همان:۵۷۶)

دیگر حکایت مرزبان‌نامه با همین محتوای خیانت و مکر زنان حکایت «زن دیبا فروش و کفش گر» در باب ششم است که اساس حکایت بر همین موضوع استوارشده است و ما برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام از آوردن حکایت خودداری می‌کنیم و خوانندگان عزیز را به اصل کتاب ارجاع می‌دهیم.

۵- ۳- تقلید مضحک و کنایه‌ی طنزآمیز

تقلید وقتی جنبه‌ی طنز پیدا می‌کند که معایب و نقاط ضعف آن شخصیت به‌صورت مبالغه‌آمیزی مورد استهزاء قرار می‌گیرد و چه‌بسا که او را آزرده‌خاطر و ناراحت کند. به گفته‌ی یک منتقد آمریکایی فرق بین تقلید و نظریه‌ی طنزآمیز تفاوت بین نقاشی پرتره و کاریکاتور است. (جوادی،۱۳۸۴:۲۹)

این مورد که معمولاً با تیپ‌سازی همراه است نیز در مرزبان‌نامه وجود دارد و نقایص انسانی را گرفته و از آن‌ها تقلید می‌کند و شخصیتی مضحک می‌آفریند.

این‌گونه طنز را در داستان «دهقان با پسر خود» در شخصیت پسر می‌بینیم و در داستان زن دیبا فروش و کفش گر در شخصیت زن که تقلیدی است از جفا و نادانی و شهوت‌رانی نوع بشر و کفش گر که نماد انسانی احمق است که تنها پاسخگوی نیازهای جسمانی خود است و زمانی که پای قوه‌ی تفکر و چاره‌اندیشی به میان می‌آید چنان اعمال رقت‌انگیز و ساده‌لوحانه‌ای انجام می‌دهد؛ و نیز در داستان «روباه با خروس» شخصیت روباه به‌خوبی تقلیدی است از انسان‌های مکار و حیله‌گر و حریص که ممکن است خود نیز در دام مکر دیگران بیفتند.

۵ – ۴ – پایان غیرمنتظره

این‌گونه از طنز در شرایطی به وجود می‌آید که ما طبق روال منطقی حکایت منتظر پایانی معقول و متناسب با عرف و ساختار اجتماعی و باورهای عموم و همچنین متناسب با تنه‌ی حکایت هستیم اما به ناگاه قهرمان ما در برابر حوادث پیش‌آمده تصمیمی را می‌گیرد که همه را متعجب می‌کند و نقش خود را از یک قهرمان آگاه به یک شخصیت ابله و مضحک تقلیل می‌دهد.

این‌گونه از طنز را در حکایت «درخت مردم پرست» می‌توان به‌وضوح دید آنجا که مسافر با دیدن مردمی که درخت را عبادت می‌کنند در قالب یک قهرمان خردمند ظاهر می‌شود: «از آن حال تعجبی تمام نمود و با عبده ی آن درخت در عربده‌ی ملامت آمد که جمادی را که نه حواس مدرکه ی حیوانی دارد و نه قوت محرکه‌ی ارادی، نه دافعه‌ی المی در طبیعت، نه جاذبه‌ی راحتی در طینت، نه کسر شهوتی را واسطه، نه جر منفعتی را وسیلت، شما به چه سبب قبله‌ی طاعت کرده‌اید؟...پس از غبنی که از غلو آن قوم در پرستش آن درخت می‌دید، برخاست و تبری برگرفت و نزدیک درخت شد، خواست که

زخمی بر میانش زند...»(سعد الدین وراوینی،۳۹۸:۱۳۸۹) و پس‌ازآنکه درخت به وی وعده‌ی هرروز کیسه‌ای زر می‌دهد طمع می‌کند و از بریدن درخت منصرف می‌شود و تمام معقولات و دلایل خود را فراموش می‌کند و خود هم بازیچه‌ی درخت می‌شود تا بدان جا که درخت در توجیه خلف وعده‌ی خود در زر هرروزه درمی‌آید که: «آنچ تو از من یافتی، اصطناعی بود که تو را به‌واسطه‌ی آن متقلد کردم و ربقه ی تو را در ربقه ی خدمت و منت آوردم تا تو دانی که آن را که بر تو دست احسان باشد، قدرت و امکان اساءت هم هست. مرد را از این سخن وقعی سخت بر دل نشست و هیبتی تمام از استغناء او و نیازمندی خویش در خود مشاهدت کرد و همگیِ او چنان فروگرفت که در جواب او منقطع شد» در تمام حکایت ما به دنبال این هستیم که مرد چگونه پرده از راز درخت سخن گوی می‌گشاید و سرّ آن و عاملانش را آشکار می‌کند اما درنهایت با این حقیقت تلخ روبرو می‌شویم که آن مرد مسافر نیز چون دیگران بازیچه‌ی آن درخت می‌شود و خود را ناچار از آن می‌بیند و لاجرم بدان ایمان می‌آورد.

۵ – ۵ – واژگونگی موقعیت

این‌گونه طنز نیز زمانی اتفاق می‌افتد که شرایط برعکس شود و قهرمانان داستان موقعیتشان جابه‌جا شود به‌گونه‌ای که شرایطی مضحک را موجب شود و با نوعی آشنازدایی همراه باشد و آنچه را که ما از قهرمانان توقع داریم به‌گونه‌ای واژگونه و طنزآمیز در طرف مقابل مشاهده کنیم.

در حکایت «خروس و روباه» ما شاهد این هستیم که روباه که به‌قصد فریب خروس خود در دامی می‌افتد که برای خروس پهن کرده بود و حیله‌ای که به‌وسیله‌ی آن قصد فریب خروس را داشت خود او را می‌فریبد و شرایطی وارونه و طنزآلود فراهم می‌آورد.

در حکایت «شگال خرسوار» و «زغن ماهی‌خوار با ماهی» نیز ما شاهد چنین واژگونگی‌ای هستیم که شغالی که قصد جان خر را داشت و سعی در فریب او داشت درنهایت خود در اثر یک اشتباه کشته می‌شود و زغنی که فریب ماهی را می‌خورد تا دهان به قسم می‌گشاید، ماهی از دهان او بیرون می‌جهد و فرار می‌کند.

۵ – ۶ – استفاده از کلمات قصار و سخنان لطیف، قطعه کوتاه یا رباعی

کلمات قصار یا امثال از طرفی و قطعه‌ی منظوم یا رباعی از طرف دیگر، هر دو به شیوه‌های طنزنویسی مربوط می‌شوند. اولی جزو سنت گفته‌های بزرگان و حکما و نثر است و دومی منظوم است و مربوط می‌شود به نکته‌سنجی و بیان آن به‌طور موجزی در شعر.(جوادی،۱۳۸۴:۶۱)

در این‌گونه پندها یا امثال طنز نویسنده همان شیوه‌ی عمده‌ی طنزنویسی یعنی کوچک کردن را به کار می‌برد. دو عنصر مهم ایجاز و بذله‌گویی توأم با انتقاد است. پند نویس برای اینکه موضوعی را تعمیم بخشد باید آن را ساده کند و از استثنائات و موارد بخصوص بپرهیزد.(همان:۶۵)

در بعضی از پندنامه‌هایی که به‌قصد طنزنویسی نوشته‌نشده‌اند یک حالت طنزآمیز یا انتقادی وجود دارد که از سرخوردگی نسبت به زندگی، از تجربه‌ی تلخ حیات ناشی از حماقت‌های انسانی سرچشمه می‌گیرد به‌وسیله‌ی استعاره و گاهی گفته‌هایی که ضد عقاید عموم است بیان می‌شود. حقیقت فلسفه‌ای که در کنه این کلمات قصار نهفته است اغلب تغییری نمی‌یابد، زیرا که نتیجه‌ی تحلیلی است روانشناسانه از روحیات آدمی که عوض نمی‌شود؛ بااین‌همه گاهی رنگ زمان و طرز تفکر دوره‌ای خاص در آن مشهود است.(همان:۶۳)

این‌گونه از طنز در ادب فارسی و به‌خصوص کتب پندآموز ما ازجمله کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه و گلستان سعدی بسیار زیاد است، چراکه این کتب در ضمن حکایات و کلمات قصار و امثالی که به‌صورت نثر بیان می‌دارند رباعی‌ها و یا ابیاتی نیز به‌عنوان شاهد مثال می‌آورند، درنتیجه نماینده‌ی هر دو نوع این‌گونه طنزند. شاید بتوان گفت بهترین نمونه‌ی آن در گلستان سعدی در اوج خودش می‌درخشد اگرچه در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه هم به پاره‌ای از این عبارات و ابیات برمی‌خوریم اما نه بدان لطافت و ظرافتی که شیخ اجل در گلستان خویش بدان پرداخته است.

از جمله مواردی که در مرزبان‌نامه به این‌گونه از طنز برمی‌خوریم عبارت است از در داستان «بوزرجمهر با خسرو» در باب پنجم است که سخن بوزرجمهر که «شب‌خیز باش تا کام روا باشی» بر خسرو گران می‌آید و دستور می‌دهد تا در سپید سیاه صبح گروهی بر او تازند و لباس‌هایش را غارت کنند و تا بوزرجمهر برود لباس دیگر بپوشد دیر به دربار می‌رسد و ماجرا را شرح می‌دهد و «خسرو گفت: نه هرروز نصیحت تو این بود که شب‌خیز باش تا کام روا باشی؟ پس این آفت به تو هم از شب‌خیزی رسید. بوزرجمهر بر ارتجال

جواب داد که شب‌خیز دزدان بودند که پیش از من برخاستند تا کام ایشان روا شد.»(سعد الدین وراوینی،۱۳۶۶:۲۴۷)

دیگر اینکه در داستان «نیک‌مرد با هدهد» هدهد که در دام کودکی افتاده بود در جواب مردی که پیش از آن به هشدار این دام بلا را داده بود این شعر را می‌خواند:

ناکام شدم به کام دشمن تا خود ز توام چه کام روزی است؟
مرغی است دلم بلندپرواز لیکن ز قضاش، دام روزی اســـت

(همان:۲۹۸)

و طبق عادت همیشگیِ انسان و سرشت طبیعی او خود را از غفلت و اشتباه تبرئه می‌کند و قضا را علت این حادثه می‌داند.

در داستان «دیوانه با خسرو» دیوانه در تسلی خسرو که از مرگ فرزند بی‌تابی می‌کند می‌گوید: «اما از تو سؤالی دارم، جواب به صواب گوی، چنان می‌خواستی که این پسر هرگز نمیرد؟ گفت: نی، ولیکن می‌خواستم که بهره از لذّات این جهانی بردارد و عمر دراز بیابد. دیوانه گفت: از بعضی لذت که یافته بود هیچ با او دیدی؟ گفت: نی. گفت از آن لذت که نیافته بود هیچ با او بود؟ گفت نی. گفت پس درست شد که لذتِ یافته با لذتِ نایافته برابر است. اکنون چنان پندار که آنچ نیافت، بیافت و آنچ نخورد، بخورد و بسیار بزیست و پس بمرد.»(همان:۴۶۹)

ازاین‌گونه جملات و ابیات در کتب تعلیمی ازجمله مرزبان‌نامه بسیار است و ما به همین نمونه‌هایی که آورده شد اکتفا می‌کنیم که بیشتر از آن در حوصله نمی‌گنجد و برای یافتن موارد بیشتر خوانندگان را به متن کتاب که مشحون است به چنین عبارات و ابیاتی ارجاع می‌دهیم.

۵ – ۷ – سجایا نویسی و تیپ‌سازی

این روش از پردازش طنز تقریباً در همه‌ی انواع دیگر به چشم می‌خورد و تقریباً می‌توان با اطمینان گفت که از ویژگی‌های ذاتی طنز محسوب می‌شود و تا ما با تیپ خاص شخصیتی مواجه نباشیم نمی‌دانیم که به‌طور دقیق، تیغ برنده‌ی طنز خود را باید بر کدام نارسایی جامعه قرار دهیم تا آن را جراحی و اصلاح نماییم، حال این تیپ شخصیتی

می‌تواند یک شخصیت سیاسی بسازد یا مذهبی همچون محتسب و زاهدان ریایی در شعر حافظ یا اجتماعی یا حتی چهره‌ای عامی از عوام مردم بسازد.

ما در این بخش می‌توانیم این مفهوم کلی «تیپ‌سازی و سجایا نویسی» را در زیرمجموعه‌هایی کوچک‌تر و درنتیجه تقسیم‌بندی دقیق‌تر بررسی کنیم:

۵ – ۷ – ۱ – حکایت زاهدان و دین‌داران ریایی

این نوع از تیپ‌سازی در مرزبان‌نامه کمتر به چشم می‌خورد و به‌طورکلی در حکایات مرزبان‌نامه انتقاد دینی و طنز مذهبی که یکی از گونه‌های رایج طنزنویسی هست چندان رواج ندارد؛ اما بهترین نمونه‌ی آن را می‌توان در اشعار حافظ پیدا کرد، اگرچه کلیله‌ودمنه نیز بسیار به این‌گونه انتقاد روی آورده است ازجمله در حکایات «زاهدی که پادشاهی او را کسوتی داد» و حکایت «کبک انجیر و خرگوش و گربه‌ی روزه‌دار» و «پارسا مرد و کوزه‌ی شهد و روغن»

۵ – ۷ – ۲ – حکایت پادشاهان متلون و متغیر و زودباور

این‌گونه از طنزپردازی نیز در مرزبان‌نامه چندان مطرح نیست و ما تنها می‌توانیم رگه‌هایی از این نوع انتقاد را در برخی از حکایات مرزبان‌نامه ببینیم ازجمله در همان باب اول و «مفاوضه ی ملک‌زاده با دستور» و نیز در داستان «زیرک و زروی» که قبلاً شرح آن آورده شده است و داستان «شتر و شیر پرهیزکار» که شیر دهان‌بین و زودباور است و فریب خرس را می‌خورد، البته در این زمینه نیز کلیله‌ودمنه گوی سبقت را می‌رباید و حرف بیشتری برای زدن و امکان بیشتری برای بررسی دارد که تحقیقاتی نیز در این زمینه شده است و حق مطلب را بجا آورده‌اند.

۵ – ۷ – ۳ – حکایت شخصیت ابله (حسینی سروری ۱۸۲:۱۳۹۲)

حکایت شخصیت ابله در مرزبان‌نامه بسیار به چشم می‌خورد ازجمله در این داستان‌ها که ذکر چندی از آن‌ها پیش‌ازاین آمد: «داستان گرگ خنیاگر دوست با شگال» که گرگ فریب گوسفند را می‌خورد و طعمه‌ای را که به‌راحتی به چنگ آورده بود به‌سادگی از دست می‌دهد؛ و داستان «روباه با بط»، «دهقان با پسر خود»، «پسر احول میزبان»، «دزد با کیک» و... .

۵ – ۷ – ۴ – حکایت فرد حقه‌باز و دروغ‌گو (همان:۱۸۶)

این نوع نیز در مرزبان‌نامه نامه بسیار است ازجمله در حکایت «روباه با بط» و «زغن ماهی‌خوار با ماهی»، «زن دیبا فروش و کفش گر»، «روباه با خروس» و دیگر حکایاتی ازاین‌دست.

۵ – ۷ – ۵ – حکایت دلقکان و حاضرجوابان (همان،۱۳۸۸:۱۷۷)

حکایاتی ازاین‌دست نیز درجاهایی از این کتاب به چشم می‌خورد ازجمله در حکایات «بوزرجمهر با خسرو»، «دیوانه با خسرو» و «خسرو با مرد زشت‌روی» و سایر حکایات از این قبیل.

۶- گروتسک

گروتسک (Grotesque) نوعی از طنز در ادبیات و هنر است که بسیار به طنز سیاه شبیه است ولی تفاوت‌هایی با آن دارد. گروتسک دربرگیرنده‌ی قابلیت‌های دوگانه یا چندگانه و متضاد است. مثل قابلیت خنده در کنار آنچه با خنده دمساز نیست. در گروتسک ما عمیقاً تحت تأثیر ترکیب تجزیه‌ناپذیر آن قرار می‌گیریم؛ اما نمی‌توانیم به‌راحتی و آسودگی، احساسی که پدید آمده را دریابیم؛ و این تجاوز احساس به حریم احساسات دیگر جزء اساسی گروتسک محسوب می‌شود.(جزینی،۱۳۷۰:۱۰۳)

گروتسک را می‌توان به هنری تشبیه کرد که یک بخش آن موضوع و شکل و بخش دیگر هم‌زمان و نصف آن، مقوله‌ی ماهیتی، اجتماعی و یا جهان شخصی است که ما بخشی از آن را تشکیل می‌دهیم. (راستی یگانه،۱۳۸۸:۱۱۵) تصاویر آن اغلب آمیخته با اجزای ناهمگون است که برای ما همانند جهانی وارونه، عجیب و نامعقول جلوه می‌کند (همان:۱۱۵)

گروتسک درواقع نقطه‌ی تلاقی یا دربردارنده‌ی دو یا چند نیرو و حس متضاد است. گروتسک اما تنها قصد نمایش تضادها ندارد، بلکه در پی بیان معنای سومی است؛ معنایی که همواره ازنظر ما دورمانده است. این ناهماهنگی نوعی کشمکش است که از حاصل تلفیق متضاد طنز و ترس پدید می‌آید. (جزینی،۱۳۷۰:۱۰۳-۱۰۴)

خنده‌ی تهی از شوق در گروتسک نیز درواقع وسیله‌ای است برای بیان ضعف‌ها، کمبودها، ناهماهنگی و آگاه کردن خواننده به پستی‌ها، شرارت‌ها و تبهکاری‌ها. (راستی یگانه،۱۳۸۸:۱۱۷)

گروتسک حداقل قسمتی از تأثیرات خود را به این دلیل به دست می‌آورد که نحوه‌ی بیانش بر اساس واقع‌گرایی (رِئالیسم) استوار است. باید دانست که گروتسک ضرورتاً پیوندی با خیال‌پردازی ندارد. (تامسون،۱۹:۱۳۸۴)

در گروتسک نویسنده برای منزجر کردن خواننده به ایجاد ریشخند می‌پردازد و در طنز نیز این رگه‌های تمسخر و خنداندن وجود دارد، اما هدف خنداندن نیست. طنز قوی و واقعی نیز وانمود می‌کند که قصد خنداندن دارد اما می‌خواهد بگریاند. طنز در این‌گونه آثار بجای آنکه خنده‌آور باشد، تلخ غمگنانه است، هرچند لبخندی نیز بر لب مخاطب خود بنشاند. (جزینی،۱۰۴:۱۳۷۰)

بارزترین ویژگی‌هایی که یک اثر را گروتسک می‌سازد، عبارت است از: ناهماهنگی، افراط و اغراق، نابهنجاری و خنده‌آوری و ترسناکی. (تسلیم جهرمی،۱:۱۳۹۰)

یکی از برجسته‌ترین سبک‌هایی که گروتسک در آن مورداستفاده قرارگرفته، طنز و مطایبه است. به‌گونه‌ای که امروزه می‌توان گروتسک را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های طنز و مطایبه معرفی کرد. (همان) اثری که از طنز گروتسک بهره برده باشد حالت سرگردانی در مخاطب ایجاد می‌کند به‌طوری‌که وی نمی‌داند باید گریه کند یا بخندد. (همان:۷)

گروتسک با طنز در رابطه‌ای دوجانبه و درونی باهم درمی‌آمیزند، به‌طوری‌که به‌سختی می‌توان مشخص کرد کدام قسمت یک اثر، طنز یا گروتسک است. ارتباط این دو مقوله سبب شده هر دو سبک از عناصر مشابهی چون اغراق، نابهنجاری، ناهماهنگی و عدم تجانس در شیوه‌ی بیانی خود بهره بردند؛ اما دو مقوله‌ی اغراق و ناهماهنگی برجسته‌ترین ابعاد این ارتباط‌اند. این ناهماهنگی معمولاً از عواملی چون کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگون‌ها یا تلفیق ناجورها باهم پدید می‌آیند. اغراق نیز یکی از روش‌هایی است که می‌تواند اثری را از حالت جد خارج کند و این همان چیزی است که هم طنز، هم گروتسک در ساختار خود از آن بهره می‌برند. (تسلیم جهرمی،۷:۱۳۹۰)

اگرچه این بحث مدرن‌تر است و در رمان‌های اخیر بیشتر به چشم می‌خورد، اما جالب آنجاست که در مرزبان‌نامه و متون کهن نیز به چنین درهم‌آمیزی احساسی برمی‌خوریم و حالتی تمسخرآمیز و درعین‌حال ترسناک و دردآور در ما به وجود می‌آید هرچند که چنین شیوه‌ی طنزپردازی بسیار محدود در مرزبان‌نامه و هم‌چنین در متون گذشته به چشم می‌خورد اما ازآنجاکه چنین ناهماهنگی و ترس خنده‌آوری جزء لاینفک زندگی بشر

از ابتدای تاریخ تاکنون بوده است کاملاً بدیهی هست که ما در متون گذشته نیز به چنین ویژگی هراس‌آمیزی برمی‌خوریم.

ازجمله مواردی که به گمان نویسنده گروتسک در مرزبان‌نامه محسوب می‌شوند عبارت‌اند از: حکایت «سه انباز راه زن با یکدیگر» که شرح‌حال سه راهزن حریص است که گنجی می‌یابند و «یکی را به‌اتفاق تعیین کردند که در این شهر باید رفتن و طعامی آوردن تا به کاربریم. بیچاره دررفتن مبادرت نمود و برفت و طعام خرید و حرص مردارخوار مردم‌کش او را بر آن داشت که چیزی از سموم قاتل در آن طعام آمیخت، بر اندیشه‌ی آنکه هردو بخورند و هلاک شوند و مال یافته بر او بماند و داعیه‌ی رغبت مال آن هردو را باعث آمد بر آنک چون بازآمد و طعام آورد، ایشان هردو برجستند و اول حلق او بفشردند و هلاکش کردند، پس بر سر طعام نشستند، خوردند و برجای مردند.»(سعد الدین وراوینی،۱۳۶۶:۱۹۶) در وصف این حکایت و احساسات ناهمگونی که در ما ایجاد می‌کند بهترین سخن، گفته‌ی تامسون است که: «گروتسک بازی با پوچ‌هاست به این مفهوم که هنرمند گروتسک پرداز، درحالی‌که اضطراب خاطر را با خنده‌ی ظاهر پنهان می‌کند، پوچی عمیق هستی را به بازی می‌گیرد، گروتسک حرکتی در جهت تسلط به عنصرهای پلید و شیطانی و طرد آن‌هاست.» (تامسون،۱۳۸۰: ۳۰-۳۱) در این حکایت نیز به‌خوبی «پوچی عمیق هستی» به تصویر کشیده شده است که این سه مرد به چه راحتی جان خود را بر سر سیم و زر و حرص و طمع خود گذاشتند چنانکه خود سعد الدین وراوینی نیز در پایان حکایت به زیبایی به این موضوع اشاره می‌کند: «**هِیَ الدُّنیا فَاَحذَرُوها**»

دیگر حکایتی که در این زمینه به چشم می‌خورد داستان «مرد بازرگان با زن خویش» است که شرح بازرگانی را می‌دهد بسیار مال که به ناگاه مال بسیار از کف می‌دهد و ناچار به مهاجرت می‌شود و پس چندی که مال رفته را جبران می‌کند آهنگ رفتن به وطن می‌کند «تا عیالی که در حباله ی حکم من بود، بازبینم تا بر مهر صیانت خویش هست یا نی...چون به در سرای خود رسید، دربسته دید. به راهی که دانست بر بام رفت و از منفذی نگاه کرد، زن خود را با جوانی دیگر در یک جامه‌ی خواب خوش خفته یافت»(سعد الدین وراوینی،۱۳۶۶: ۳۳۱-۳۳۲) مرد عصبانی می‌شود و قصد کشتن آن دو را می‌کند اما با خو می‌اندیشد: «شاید بود که از طول الوقت خبر وفات داده باشند و قاضی وقت به قلّت ذات الید و علت اعار نفقه با شوهری دیگر نکاح فرموده.»(همان) که بعد مطلع می‌شود که

همین‌طور بوده است و خدا را شکر می‌کند که بدون صبر تأمل کاری نکرده است. در این حکایت نیز، جنبه‌ی تلخ و ناگوار حوادث به‌خوبی به چشم می‌آید. زن مردی را به خیال اینکه شوهرش مرده است به نکاح مردی دیگر درمی‌آورند و کشمکش‌هایی که در ذهن شوهر اول بر بام خانه می‌گذرد در ذهن خواننده نیز اتفاق می‌افتد و حالتی غریب پیش می‌آید و در انتهای داستان نیز خواننده حالت سردرگمی و اینکه حالا شوهر اول چه می‌کند؟ پیدا می‌کند چراکه مهم‌ترین ویژگی گروتسک همین ناهماهنگی و در هم ریختن شرایط است «زمانی که طنز به‌افراط می‌رسد و کشمکش بین ترس و انزجار و خنده تحمل‌ناپذیر می‌شود، طنز گروتسکی پدید می‌آید.» (تسلیم جهرمی، ۷:۱۳۹۰)

این بود برداشت ما از طنز گروتسکی مرزبان‌نامه، قطعاً اگر با دقت و تأمل بیشتری در متن جست‌وجو شود موارد دیگری نیز ازاین‌گونه طنز به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

مرزبان‌نامه کتابی است مشتمل بر حکایات و تمثیلات که عمدتاً مبتنی بر فابل است. فابل ها قصه‌هایی از زبان حیوانات هستند که جنبه‌ی تعلیمی دارند، اما همین روش قصه‌گویی خود ریشه در طنز دارد چراکه این شیوه مبتنی است بر تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی توسط حیوانات و پایین آوردن انسان در حد سایر حیوانات، علاوه بر این شیوه‌ی کلی طنزپردازی روش‌های دیگری نیز در این متن به چشم می‌خورد که عبارت‌اند از:

الف-کوچک کردن: که خود دو بخش دارد:

۱- نویسنده شخصی را که می‌خواهد موردانتقاد قرار دهد از همه‌چیز تهی می‌کند و او را کوچک می‌سازد.

۲- استفاده از فابل و قصه‌گویی از زبان حیوانات، طنزنویس انسان را در مقایسه با حیوان قرار می‌دهد و او را تا حد حیوان کوچک می‌کند.

ب – زن موضوعی برای طنز (تحقیر زنان).

ج – تقلید مضحک و کنایه‌ی طنزآمیز.

د – پایان غیرمنتظره.

هـ - واژگونگی موقعیت.

و – استفاده از کلمات قصار و سخنان لطیف، قطعه کوتاه یا رباعی.

ز – سجایا نویسی و تیپ‌سازی.

ح – گروتسک.

با توجه به آثار تعلیمی گذشته ازجمله «حدیقه» ی سنایی و «منطق‌الطیر» عطار و «مثنوی معنوی» مولوی و نیز «کلیله‌ودمنه» متوجه می‌شویم که بزرگان ادب ما به طنز تحت عناوینی چون هجو و هزل و لطیفه و به تأثیری که این شیوه‌ی سخن در تعلیم و تربیت اخلاقی داشته است توجه داشته‌اند؛ اما مفهوم طنز به معنی امروزی آن را بیشتر در آثار کسانی چون مولوی و حافظ و نصرالله منشی می‌یابم بنابراین بررسی می‌توان مرزبان‌نامه را در رده‌ی آثار تعلیمی قرارداد که طبعاً برای نیل به هدف تعلیم و تربیت خود ناچار از استفاده‌ی شگردهای طنزپردازی است که اگرچه هدف اصلی نویسنده محسوب نمی‌شود ولی یکی از وسیله‌ها و ابزارهای وی در پردازش اثرش است؛ با توجه به یافته‌های ما در این تحقیق طنز در مرزبان‌نامه بیشتر وسیله‌ای است برای بیان ضعف‌ها و کاستی‌های نوع بشر و انتقاد از انسان نوعی در مقام موجودی جایزالخطا و برشمردن رذیلت‌های اخلاقی او ولی طنز در معنای اجتماعی آن چنانچه مثلاً در آثاری چون کلیله‌ودمنه به چشم می‌خورد که مراد آن طعنه زدن به حاکمان سست‌عنصر و بی‌لیاقت و جبار و نیز زاهدان و صوفیان ریایی و درمجموع شکایت از اوضاع‌واحوال زمانه است چندان پررنگ مطرح نمی‌شود و بیشتر جنبه‌ی تنبیه و تنبّه و تلنگر اخلاقی دارد که توجه به همین نکته نیز در ادب گذشته حایز اهمیت است.

منابع و مآخذ

الف – کتاب‌ها

۱. پزشک زاد، ایرج(۱۳۸۲). ***طنز فاخر سعدی***. تهران: شهاب ثاقب

۲. پلارد، آرتور(۱۳۸۶). ***طنز***. ترجمه سعید سعید پور. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز

۳. جان تامسون، فیلیپ(۱۳۸۴). ***گروتسک در ادبیات***. ترجمه‌ی غلامرضا امامی. چاپ اول. شیراز: نوید شیراز

۴. جوادی، حسن(۱۳۸۴). ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***. تهران: کاروان

۵. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۳). ***شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب***. تهران: جاویدان

۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۲). ***مفلس کیمیا فروش***، نقد و تحلیل شعر انوری تهران: سخن

۷. ــــــــــــــــــ ***تازیانه‌های سلوک***: نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی. تهران: آگاه

۸. کریچلی، سیمون(۱۳۸۴). ***در باب طنز***. ترجمه‌ی سهیل سمی. تهران: ققنوس

۹. میر صادقی، جلال(۱۳۷۹). ***ادبیات داستانی***، چاپ دوم، تهران: سخن

۱۰. نورتون، دونا(۱۳۸۲). ***شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک***. جلد اول. ترجمه‌ی منصوره راعی و دیگران. تهران: قلمرو

۱۱. وراوینی، سعد الدین(۱۳۸۹). ***مرزبان‌نامه***. تصحیح و توضیح خلیل خطیب رهبر. چاپ پانزدهم. تهران: صفیعلیشاه

ب – مقالات

۱۲. امین، سید حسن(۱۳۸۴). «زن در ادبیات فارسی». شماره ۲۱

۱۳. تسلیم جهرمی، فاطمه، یحیی طالبیان(۱۳۹۰). «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه». ***فصلنامه‌ی فنون ادبی***، سال سوم. شماره‌ی ۱

۱۴. جزینی، جواد(۱۳۷۰). «ناهمگونی احساس (نگاهی به کتاب «گروتسک در ادبیات» نوشته فیلیپ تامسون)». ***سوره***. دوره‌ی اول

۱۵. حسینی سروری، نجمه، و همکاران(۱۳۸۸). «روایت‌های مطایبه آمیز هزارویک‌شب». ***ادب پژوهی***. شماره‌ی ۱۰

۱۶. رادفر، ابوالقاسم(۱۳۷۳). «طنز چیست و طنزنویس کیست». ***قند پارسی***. دوره‌ی اول. شماره ۳۵
۱۷. راستی یگانه، فاطمه(۱۳۸۸). «جستاری در گروتسک». ***فصلنامه تخصصی تئاتر***. شماره ۶۹
۱۸. رهبریان، محمدرضا(۱۳۹۱). «نگاهی به نقش حیوانات در ادبیات». ***کتاب ماه ادبیات***. شماره ۶۸
۱۹. شفیعی شکیب، مرتضی(۱۳۸۵). «تأملی در معنا و مراد طنز و جایگاه طنز در ادب فارسی». ***قند پارسی***. شماره ۳۵
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۴). «طنز حافظ». ***حافظ مهر***. شماره ۱۹
۲۱. محمدی کله سر، علیرضا، محمدعلی خزانه دارلو(۱۳۹۰). «درآمدی بر طنز عرفانی با نگاهی انتقادی به پژوهش‌های حوزه‌ی طنز». ***فصلنامه متن پژوهشی ادبی***. شماره ۴۸

بررسی جنبه‌های نمایشی داستان حسین کرد شبستری

هدی دهقان بافقی [۱]

چکیده :

توجه و تمرکز بر ادبیات فولکلوریک یا مردمی، می تواند راه‌کار مناسبی باشد در جهت نزدیک شدن هرچه بیشتر ادبیات و نمایش ایران. قصه‌های عامیانه‌ی ایرانی را می‌توان به عنوان منبعی غنی و معتبر برای اقتباسات نمایشی در نظر گرفت. نوشتار حاضر، به بررسی جنبه‌های نمایشی داستان عامیانه‌ی حسین کرد شبستری می‌پردازد. در این پژوهش، ابتدا شش ساخت‌مایه‌ی اصلی متون نمایشی شامل: کشمکش، شخصیت، گره‌افکنی، بحران، فاجعه و پایان‌بندی یا نتیجه‌گیری مورد بررسی قرار گرفته و سپس با قابلیت‌های نمایشی موجود در داستان مذکور انطباق داده می‌شود و از هریک از ساخت‌مایه‌های مذکور، نمونه‌ای از متن معرفی می‌گردد. در بخش نتیجه‌گیری، پیشنهاداتی برای جبران کمبودهای داستان در برخی از شش اصل یاد شده، ارائه گشته و داستان حسین کرد شبستری را به عنوان متنی با درون‌مایه‌ی دراماتیک معرفی می‌نماید .

کلیدواژه ها : حسین کرد شبستری ، داستان عامیانه ، جنبه های نمایشی

۱-کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد dehghan.hoda@gmail.com

مقدمه :

داستان حسین کرد شبستری یکی از معروفترین داستان های عامیانه ی فارسی است که قرن ها در کنار شاهنامه ، در میان مردم به شیوه ی نقالی خوانده می شده است . این داستان ، مانند بسیاری دیگر از آثار نقالی ، صبغه ی حماسی دارد و آن را می توان نوعی حماسه ی عامیانه محسوب کرد .

با عنایت به این موضوع که مبنای روایات مکتوب مربوط به حسین کرد ، روایات شفاهی نقالان بوده است ، تفاوت میان نسخه های موجود از این داستان ، امری توجیه پذیر است . به طور کلی دو روایت اصلی درباره ی حسین کرد وجود دارد که با عناوین « حسین نامه » و « حسین کرد شبستری » شناخته می شود . این دو روایت اگرچه در کلیات با یکدیگر شباهت دارند ، اما از نظر ساخت و موضوع با هم متفاوتند . به طوری که در حسین نامه ، حسین کرد به تنهایی قهرمان اصلی نیست و در هر بخش از داستان به توصیف قهرمانی های یکی از پهلوانان پرداخته می شود و به لحاظ این نوع پردازش و اغراق و مبالغات بی نظیرش به شاهنامه شباهت دارد .

در نوشته ی پیش رو ، روایت « حسین نامه » ملاک پژوهش قرار گرفته و تمامی ارجاعات به متن این کتاب می باشد .

تعاریف ارائه شده از جنبه های نمایشی ، گلچینی از مکتوبات صاحب نظران این عرصه است که توسط نگارنده با قابلیت های نمایشی موجود در متن حسین نامه ، تطبیق داده شده و به قسمت هایی از متن نیز بطور موردی اشاره شده است .

هدف از این پژوهش ، ارائه ی پیشنهادی قابل اجرا و منطقی برای به کارگیری ادبیات عامیانه (با تاکید بر داستان حسین کرد شبستری) در عرصه ی نمایش و تبدیل این متون ادبی به متن نمایشی بوده است . مشارکت هرچه بیشتر این دو عرصه ، موجب خواهد شد تا علاوه بر حمایت و باززنده سازی متون ادبی کهن ، در عرصه ی تئاتر نیز آثاری بومی و مردمی تولید و ارائه گردد .

داستان حسین کرد شبستری ، اگرچه در طی سال های گذشته از زوایای گوناگون مورد توجه محققان و ادیبان قرار گرفته ، اما تاکنون با توجه به جنبه های دراماتیکی که در داستان دیده می شود ، از منظر متنی با قابلیت تبدیل شدن به متن نمایشی ، تحلیل و تفسیر نشده است .

امید است این پژوهش گام کوچکی باشد در جهت ارائه ی نگاهی متفاوت به آثار ادبی نفیس و دیرینه ی کشورمان که گاها به انزوا می روند و جای خالی آنان با ادبیات بیگانه ای پر می شود که رنگی از فرهنگ و سرزمینمان ندارند ...

درباره داستان حسین کرد شبستری :

حوادث قصه مربوط به دوران شاه عباس اول صفوی است . روایت از آنجایی آغاز می شود که با مرگ شاه طهماسب اول و به تخت نشستن شاه عباس ، عبیدالله خان رهبر ازبکان ، با خیال کم سن و سال بودن شاه عباس ، فرصت را غنیمت می شمرد و با اندیشه ی تسلط بر ایران ، حمله به این سرزمین را تدارک می بیند . اما ورود سفیران و همراهانش به ایران ، با تجاوز به جان و مال مردم بی دفاعی همراه است که موجبات خشم میر باقر آجرپز را فراهم می آورد . جنگ میان ایرانیان و ازبکان آغاز می شود و از میانه های داستان ، حسین کرد که در خدمت پهلوانی به نام مسیح تکمه بند بوده است ، به دلیل اختلاف با همسر مسیح از تبریز به اصفهان می آید و به پهلوانانی که در خدمت شاه عباس بوده و در مقابل ازبکان به جنگ مشغول بودند ، می پیوندد . حسین کرد در بلخ با تعدادی از همراهانش دستگیر می شود و در پایان ، یوزباشی کردبچه ، به جانب بلخ می رود و حسین کرد و یارانش را آزاد می کند .

ادبیات عامیانه :

پاره ای از انواع ادب فارسی در قالب نثر را قصه هایی که نقالان و داستان پردازان حرفه ای بر ساخته اند تشکیل می دهد . نظیر سمک عیار ، اسکندر نامه ، حسین کرد شبستری ، امیر ارسلان . این قصه ها را باید از ادبیات عامیانه یا مردمی محسوب کرد همچنانکه از لحاظ زبان و مضمون و محتوی با ادب سنتی فارسی که اثر فرهیختگان و دانشمندان است تفاوتهای اساسی دارد و بیشتر برای سرگرمی مردم عامی و به زبان همان مردم ساخته شده است و باورها ، آرزوها ، تخیلات ، فرهنگ و آداب و رسوم آنان را بیان می کند .

ادبیات عامیانه را می توان در حوزه هایی نظیر اشعار و تصانیف عامیانه ، ضرب المثل ها و ... مورد بررسی قرار داد . اما بخش عمده ای از ادبیات عامه ی ایران شامل قصه های کوتاه و بلندی است که مردم برای یکدیگر نقل می کنند .

در جهت ارائه ی تعریفی مشخص از واژه ی « قصه » می توان گفت معمولا به آثاری که در آن ها تاکید بر حوادث خارق العاده ، بیشتر از تحول و تکوین آدم ها و شخصیت هاست ، قصه می گویند . به عبارت دیگر ، شخصیت ها و قهرمانان در قصه کمتر دگرگونی می یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند . قصه ها اغلب پایانی خوش دارند و در آنها خوبی ها بر بدی ها پیروز می شوند . منظور از قصه ، همهی آثار خلاقه ای است که پیش از مشروطیت با عنوان های « حکایت » ، « افسانه » ، « سرگذشت » ، « اسطوره » و ... در متن های ادبی گذشته آمده است و تعریفی که از قصه داده شد ، شامل همه ی این انواع می شود و همه واجد این سه خصوصیت عمده هستند : خرق عادت ، پیرنگ ضعیف ، کلی گرایی . (میرصادقی ، ۱۳۷۶ : ۲۲)

برخلاف قصه های کوتاه عامیانه که تا دوره های اخیر بیشتر روایت های شفاهی داشته ، از دیرباز قصه های بلند نقالان از صورت شفاهی به صورت مکتوب درآمده است . در مجالس نقالی کاتبانی حاضر می شدند و عین گفته های نقالان را ثبت می کردند . اما نسخه های خطی یک قصه ی نقالی ، اگرچه مضمون و محتوای یکسانی دارد ، اما کمتر با یکدیگر مطابقت دارند . چرا که نقالان در مناطق مختلف ضمن نقل قصه به سلیقه ی خود ، برای جذاب کردن داستان ، شاخ و برگ هایی نیز به آن می افزودند و یا جزئیاتی را از آن می کاستند .

بیشتر قصه های عامیانه ی نقالان از دوره ی صفوی به بعد ساخته شده است . اما در میان کهن ترین و اساسی ترین آن ها ، که پیش از دوره ی صفوی نوشته شده است ، باید از پنج کتاب یعنی سمک عیار ، اسکندرنامه ، داراب نامه ، فیروزشاه نامه و قصه ی حمزه نام برد . این قصه ها اگرچه به نثر است ، بیش و کم رنگ و بویی حماسی دارد و برخی محققان آن ها را در برابر حماسه های سنتی طبقه ی اشراف ، حماسه های عامیانه دانسته اند . در برخی از این قصه ها هم واقعیت های تاریخی به افسانه درآمیخته است . از جمله قصه ی حسین کرد شبستری که زمان ماجرای قصه ، دوران فرمانروایی شاه عباس اول است و از کشمکش های ایرانیان و ازبکان آمیخته با بن مایه های قصه های نقالان مانند شیرین کاری های عیاران سخن می گوید . اما در مطالعه ی آن نباید فراموش کرد که این کتاب در واقع قصه است و کتاب تاریخی نیست .

در طول تاریخ ادبیات ایران ، قصه های عامیانه و تاثیرپذیری آنها از بستر جامعه و نیز تاثیرگذاریشان بر فرهنگ و ادب فارسی ، توسط محققان و صاحب نظران ایرانی و خارجی

به دفعات مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و از زوایای گوناگون به چالش کشیده شده است . که البته این حوزه ی وسیع از مطالعات و تحقیقات نشان از جایگاه ارزشمند این قسم از ادبیات در کلیت مطالعات فرهنگی را به همراه دارد و یادآور این موضوع است که داستانها و قصه ها و افسانه های عامیانه همچنان خواهان تحقیق و تامل بیشترند . چرا که در لایه های نهانشان می توان به دنبال پاسخ بسیاری از چیستی ها و چرایی ها بود .

جنبه های نمایشی :

عبارت جنبه های نمایشی ، دامنه ی وسیعی را شامل می شود که همین وسعت معنا این لزوم را ایجاد می نماید که ابتدا محدوده ی مطالعاتی را مشخص نموده و سپس به بررسی جنبه های نمایشی در متن مورد بحث پرداخته شود .

مراد از جنبه های نمایشی در این پژوهش ، شش ساختمایه ی اصلی متن نمایشی است که موارد زیر را شامل می شود :

ستیزه

شخصیت

گره افکنی

بحران

فاجعه

پایان بندی

ستیز conflict

ستیزه ، نخستین ساختمایه ی نمایشی ساز است و آن رویارویی ، کنش ، واکنش و کشمکشی است میان نیروها ، اراده ها ، خواستها ، آماجها و آرمانهایی که در نقشه ی داستانی نمودار می گردد .

کشمکش ، مقابله ی دو نیرو و یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را می ریزد و اغلب بر چگونگی روند داستان تاثیرگذار است و مقدمه ای است برای حوادث پس از خود . کشمکش دراماتیک آگاهانه وقوع می یابد و در هر صحنه در راستای جهتی معین جریان دارد و به عبارتی با پیوند دادن صحنه های مختلف یک نمایش به یکدیگر به مجموع آنها جهت می دهد و علت وجودی هر صحنه را در کل نمایش توجیه می کند و در نهایت

معنا و مفهومی را که نمایشنامه به خاطر دست یافتن به آن به رشته ی تحریر درآمده است ، آشکار می سازد .

به طور کلی کشمکش را می توان به پنج گروه تقسیم کرد :

۱ ـ ستیز آدمی با آدمی :

بارزترین نوع ستیز آدمی با آدمی است . دو نیرو یا به صورت بیرونی یا به شکل درونی در برابر هم قرار می گیرند . این ستیز ممکن است ستیز فکری ، ستیز در پی دستیابی به خواستها ، یا ستیز بدنی باشد .رایج ترین انواع ستیز ، ستیز آدمی با آدمی است .

۲ ـ ستیز آدمی با خویش :

در این ستیز آدمی با خویش درگیر است . ستیز میان دو جنبه از شخصیت کاراکتر صورت می گیرد . در اینجا نیروی مخالف یک عنصر خارجی نیست ، که در برابر خواسته های نیروی محوری قرار می گیرد . بلکه بخشی از خود اوست که در برابر بخش دیگر مقاومت می کند . این ستیز بیشتر درونی است . زیرا اساس ستیز در درون آدمی صورت می گیرد .

۳ ـ ستیز آدمی با طبیعت :

در اینجا آدمی در برابر رقیب کهن خود یعنی طبیعت قرار می گیرد. این ستیز کهن ترین نوع ستیز آدمی است .

۴ ـ ستیز آدمی با جامعه :

این نوع ستیز ، مقابله کاراکتر محوری با جامعه ای است که احساس می کند این فرد منافع او را به خطر انداخته است . گاه فرد در برابر سنتهای غلط جامعه قد علم می کند . گاه به جهان بینی غلط جامعه ایراد می گیرد و گاهی نگرش سیاسی جامعه را مد نظر قرار می دهد . اما همیشه یک کاراکتر در برابر گروهی قرار می گیرد .

۵ ـ ستیز آدمی با تقدیر :

این ستیز ریشه در تراژدی های بزرگ یونان دارد . آدمی در ستیز با مسئله ای قرار می گیرد که حیات او بدان وابسته است . هرچند که او در برابر آن هیچ مقاومتی نمی تواند داشته باشد و اساسا نمی تواند آن را تغییر دهد . اما با این همه در برابر آن تسلیم نیست . ایستادگی می کند ، مقاومت می ورزد و با او مبارزه می کند .

در داستان حسین کرد ، ستیز آدمی با آدمی و یا طبق طبقه بندی جمال میرصادقی در کتاب عناصر داستان کشمکش جسمانی ، ساختمایه ای اساسی و موثر بر روند داستان

است . وصف پهلوانی ها و مبارزات و پیروزی ها و شکست ها ، همگی در مقوله ی کشمکش جسمانی می گنجند . قهرمانان داستان ، هیچ یک نشانی از فرازمینی بودن یا رویین تن بودن ندارند اما مبارزاتشان به نحو اغراق آمیزی توصیف و تفسیر می شود و کلیت داستان سرشار است از صحنه های حماسی و مبارزات تن به تن .

این نوع ستیز ، بن مایه ی بسیاری از متون دراماتیک معروف دنیا و رایج ترین و پرکاربردترین کشمکش در شاهکارهای مطرح نمایشنامه نویسی است که از جمله ی آنها می توان به نمایشنامه هایی نظیر اتللو و رومئو و ژولیت اثر ویلیام شکسپیر و همچنین نمایشنامه ی پدر ، اثر اگوست استریندبرگ اشاره نمود .

در بررسی کشمکش انسان با انسان ، باید این مسئله را در نظر داشت که مبارزه ی دو قطب مثبت و منفی به هر نحو ، سازنده ی این نوع ستیز در داستان است . گاه ممکن است در قالب جنگ و کشتار و مبارزات جسمانی توصیف شود و گاه امکان دارد اختلاف نظر شخصیت های محوری داستان نوعی ستیز انسان با انسان را در متن ایجاد نماید که البته در داستان حسین کرد شبستری همانگونه که در مثال زیر مشاهده می شود ، بیشتر به صورت مبارزه ی پهلوانان با یکدیگر به تصویر درآمده است . ناگفته نماند که این مبارزات و اختلافات نظر در صورتی در جایگاه کشمکش دراماتیک مورد بحث و بررسی قرار می گیرد که در روند داستان تاثیر مستقیم داشته باشد و به بیان دیگر می توان گفت مخالفت دو شخص با یکدیگر در صورتی در زمره ی کشمکش انسان با انسان قرار میگیرد که با تمام شدن این اختلاف ، روند داستان تغییر کند . پس با توجه به توضیحات مطرح شده ، همه ی مبارزات و درگیری های موجود در متن مورد بحث را نمی توان در قالب کشمکش جسمانی بررسی کرد و تنها به مواردی که تاثیر آشکاری بر روند داستان دارند ، بسنده خواهد شد .

« قوچ وار بر عقب رفته و شیروار پیش آمده نعره ای کشید که چهارسو به لرزه درآمد و تیغ را انداخت در کاسه ی سر الماس که در خود و نیم خود و توپی زره و عرقچینک بند نشد و سوزش تیغ بر سر او رسیده که سر را دزدیده که تیغ در روی شانه ی او آمده ، شانه را دزدید دربالای ران او آمد تا روی استخوان رسید . سه زخم منکر برداشت . ناله کشید و درغلطید .دور او را گرفتند»(قصه ی حسین کرد شبستری ، ۱۳۸۶ : ۳۸۷)

ستیز دیگری که در این متن دیده می شود ، ستیز آدمی با خویش و یا همان کشمکش ذهنی است . عینی کردن این ستیز که برای مخاطب قابل رویت باشد کار ساده ای نیست چرا که عنصر خارجی برای مقابله وجود دارد و درگیری کاراکتر با بخشی از وجود خود است و کاملا درونی است . در توضیح این قسم از ستیز باید متذکر شد که این کشمکش در لایه های پنهانی داستان جاریست و کلیتی را شامل می شود که نمی توان آن را در جمله و یا صحنه ای خاص از متن جستجو کرد .

آشفتگی های ذهنی شاه عباس در کشمکش هایی که با دشمنان خویش دارد و نگرانی ها و اضطراب عیاران و پهلوانان در گیر و دار شکست ها و پیروزی ها را می توان در زمره ی این نوع ستیز قرار داد . معدود مونولوگ هایی که در متن آمده و با جملاتی نظیر : با خود گفت ... ، بیان شده است ، نشانه هایی از ستیز آدمی با خویش را در خود داراست .

« شاه چون از مضمون نامه مطلع شد بسیار غمگین شد . برخاست در خلوت آمده شیخ بهائی را در خلوت طلبیده و گفت شیخ ببین که من خود در شهر بلخ بروم مصلحت هست یا نه . شیخ بعد از فکر به علم ریاضی گفت فدای تو گردم رفتن شاه در شهر بلخ ضرور نیست. شاه گفت پس این دلاورانی که هرکدامی را به خون جگر پروردم در آن جا به گیر آمده اند من چه کنم .شیخ گفت فدای تو گردم دو ساعت دیگر جوانی پیدا شود که دوطلب شده برود و دلاوران را نجات بدهد . شاه ساعت را در پیش روی خود گذارده و فرمود الحال دو ساعت گذشته است . فرمود شیخ آن پسر نیامد . »(قصه ی حسین کرد شبستری ، ۱۳۸۶ : ۳۷۱)

عبدالحی شماسی معتقد است که علاوه بر پنج نوع ستیز بیان شده ، نوع دیگری نیز با عنوان « ستیز اجتماع با اجتماع » وجود دارد .

با استناد به این موضوع ، می توان گفت که شالوده ی کلی داستان حسین کرد شبستری بر پایه ی این نوع ستیز است . چرا که موضوع اصلی داستان و هدایت کننده ی کلیت داستان ، کشمکش و درگیری میان اجتماع ایرانیان و ازبکان و نیز شیعیان و سنّی مذهبان است . تمامی اتفاقات و حوادث بیان شده در متن ، از این کشمکش سرچشمه می گیرد و به نوعی منشا اصلی حوادث محسوب می شود .

« چون او را در بارگاه ملک شاه آورد چشم ملک شاه بر جوانی افتاد چون شیر ژیان . گفت دلاور تو را چه نام است . گفت اگر شنیده باشی خاک قدم قچاقان ایران ، دست پرورده ی بابا حسن مرا حسین کرد شبستری می گویند . گفت خوب . خرم و غزاله را کجا برده ای . گفت من از ایشان خبر ندارم . ملک شاه گفت تو آن حسین

نیستی که در ولایت هندوستان رفته بودی و آن آتشها روشن کرده بودی . گفت من کاری نکردم و اگر هم کردم به یاری آقام علی ابن ابی طالب کردم . چون ملک شاه اسم جناب امیرالمومنین را شنید پشتش بر هم لرزید . هرچه از او احوال پرسید گفت علی کمک کرد که من این همه کار کردم . بر طبع آن ناپاک گران آمد گفت ای مهتر او را ببر در میان میدان و داری بر سر پا کن و او را بر دار زن . »(همان : ۲۲۱)

جمال میرصادقی در کتاب عناصر داستان بیانگر این مطلب است که ستیزه عنصر اصلی نمایشنامه و متن نمایشی است . پس با بنا قرار دادن این موضوع که داستان حسین کرد شبستری ، قابلیت تبدیل شدن به متن نمایشی را دارد ، باید متذکر شد که کشمکش و مناقشات از این دست ، جزء لاینفک این داستان بوده و از آغاز تا پایان داستان با سلسله ای از حوادث و اتفاقاتی روبرو هستیم که هریک زمینه ساز حادثه ی بعد از خود است . داستانک هایی که در هریک از آنها ستیزی شکل میگیرد و به اوج میرسد و پایان می یابد و نیز ستیز و کشمکشی کلی که با رشته ای باریک اپیزودهای داستان را به هم متصل نموده و به مجموعه ی آنها جهت و سویی مشخص می دهد . با این اوصاف هم میتوان با نگاهی کلی کشمکش داستان حسین کرد را مورد بررسی قرار داد و هم به جهت فرم اپیزودیک داستان امکان آن وجود دارد که هر قسمت را به طور مجزا تحلیل و تفسیر نمود .

شخصیت character

دومین و یکی از کانونی ترین ساختمایه های نمایشنامه ، شخصیت است .نمایشنامه و شخصیت از دیدگاه بسیاری از صاحب نظران به هم تنیده شده اند : « شخصیت ها در نمایشنامه به اندازه ای هستی بخشند که معرف نمایشنامه می باشند و این گونه ی ادبی را از گونه های دیگر ، متمایز می سازند . »

شخصیت ، ساختمایه ی هستی آفرین هنر نمایش بوده و به مجموعه ای از صفت ها ، ویژگی ها ، منش ها ، رفتارها و سرشت هایی انسانی گفته می شود که در یک انسان خاص به هم رسیده و هستی پذیرفته است و هر انسانی به سبب برخورداری از آن مجموعه ، یک شخصیت تلقی گردیده است .(ناظرزاده کرمانی ، ۱۳۹۰ : ۱۰۴) شخصیت مجموعه اختصاصاتی است که انسانی را از انسان های دیگر مشخص می سازد . مجموعه کیفیات مادی و معنوی موروثی و اکتسابی است که در اعمال و رفتار و گفتار کاراکتر جلوه گر می شود .

شخصیت از دیدگاه فرهاد ناظم زاده کرمانی ، دارای چهار گونه ویژگی یا صفت است :

۱ـ ویژگی های تنانی : (مردی ، زنی ، جوانی ، پیری ، زشتی ، زیبایی و ...)
۲ـ ویژگی های روانی : (آز ، جاه طلبی ، بی رحمی ، مهربانی ، بخشندگی و ...)
۳ـ ویژگی های اجتماعی : (طبقه و حیثیت اجتماعی و ...)
۴ـ گرایش های اعتقادی : (حزب ، مرام ، دین و ...)

ارائه ی توصیفی مناسب از کاراکتر و به نوعی دستیابی به شناختی جامع الاطراف از شخصیت ، ارتباط و پیوستگی مستقیم با قدرت نویسنده و البته سبک نوشتار او دارد .

در متون ادبی کهن ، جز در مواردی خاص ، اکثرا به کلیتی از کاراکتر اشاره شده و مخاطب معمولا تصور روشنی از شخصیت مورد نظر ندارد . در داستان حسین کرد شبستری ، با تعداد کثیری از کاراکترها روبرو هستیم که تعدادی از آنها تا انتهای قصه حضور دارند و عده ی زیادی از آنان در برهه ای از داستان وارد شده و اغلب با دلیل و سرانجامی تعریف شده و مشخص از داستان خارج می شوند . داستان حسین کرد ، با روایتی که در کتاب حسین نامه از آن صورت گرفته و به عنوان مرجع اصلی این پژوهش به آن استناد می شود ، داستانی با یک شخصیت محوری نیست و حتی صاحب نام کتاب یعنی حسین کرد شبستری ، از اواسط داستان وارد می شود و پایان داستان نیز با حضور محوری او رقم نمی خورد ! هر قسمت از داستان ، یکی از شخصیت ها به کاراکتر اصلی تبدیل می شود و در مرکز توجه قرار می گیرد . البته ناگفته نماند که در نقلی که از داستان صورت گرفته است ، همواره حسین کرد جایگاه برتری نسبت به سایر قهرمانان دارد و نقال با لحنی جانبدارانه به وصف اعمال او می پردازد .

حسین کرد ، نوجوانی شبیه به رستم توصیف می شود و در قسمت های مختلف داستان ، بر این موضوع تاکید می گردد . وصف کلیتی نسبتا مجهول از شخصیت حسین کرد ، موجب می شود که توصیفی که از اعمال و رفتارهای او به مخاطب عرضه می شود ، تصویری از مردی جوان و یا حتی میانسال به ذهن متبادر سازد . حال آنکه در اواسط روایت ، از حسین کرد با عنوان (نوجوان) یاد می شود که با پهلوانی ها و رفتارهای پیشین او تا حدودی در تضاد است ...

در بررسی ویژگی های تنانی شخصیت ها در متن مورد بحث ، باید به این نکته اشاره نمود که از تعداد کثیر شخصیت های نام برده شده در داستان ، تنها تعداد محدودی از

آنان به لحاظ صفات ظاهری توصیف و تفسیر شده اند . بسیاری از کاراکترهای داستان تنها در قسمتی از روایت حضور دارند و نه تنها مخاطب تصویری از پیشینه ی او ندارد ، بلکه در طی داستان نیز نویسنده اطلاعات جامعی از او به مخاطب عرضه نمی دارد . البته لازم به ذکر است که در این داستان به برخی شخصیت های تاریخی نظیر شاه عباس ، سلطان سلیم و ... اشاره شده که به دلیل آشناییت مخاطب با این افراد ، نیازی به معرفی مجدد آنان نبوده است .

شخصیت پردازی داستان حسین کرد شبستری در زیرمجموعه ی ویژگی های تنانی ، به اشاراتی کلی همچون زن بودن یا مرد بودن بسنده شده و تنها در برخی قسمت ها به رده ی سنی افراد و یا زیبایی و فریبندگی شخصی خاص اشاره شده است .

« شیخ بهائی برخاست و داخل میدان شد . بعد از دمی برگشت پسری چون قرص زرّین آفتاب در دستش . او را در خدمت شاه آورد و ..... »(قصه ی حسین کرد شبستری ، ۱۳۸۶ : ۳۷۱)

با نگاهی اجمالی به داستان حسین کرد شبستری درمی یابیم که در متن صحبت چندانی از پوشش شخصیت ها و جزئیات صحنه به میان نمی آید و تنها در مواردی جزئی به ظاهر کاراکترها پرداخته شده است . از اصطلاحات پرکاربردی که برای توصیف پوشش در متن مکررا استفاده می شود ، اصطلاح (لباس مبدّل) است که البته به جزئیات آن پرداخته نمی شود . در بررسی صفات تنانی داستان حسین کرد لازم است به موارد انگشت شماری که ظاهر کاراکتر با جزئیات بیان شده است نیز اشاره شود :

« برخاسته قبای دارائی گلی در بر کرده و شمشیر در کمر بسته و چوخای سقرلات دوزی بر دوش گرفته و قبضه ی تیغ را از چوقابارانی بیرون آورده و روی در کوچه و بازارها نهاد تا به دهنه ی چهارسو رسید . »(همان : ۲۶۳)

البته بطور کلی در بخش دوم کتاب حسین کرد ، حالات و اتفاقات با نگاهی موشکافانه تر و جزئی نگر تر نسبت به بخش اول کتاب ، به رشته ی تحریر درآمده است که این تغییر رویه از نظر محققان و ادیبان ، احتمالا به دلیل آن است که داستان از زبان نقالان مختلف روایت شده و برخی از آنان بر حسب تمایل شخصی ، به جزئیات بیشتری اشاره نموده اند .

ویژگی های روانی شخصیت ها در داستان به خوبی قابل درک است . هرچند که اغلب به طور واضح و مشخص به آنها اشاره نمی شود اما توصیف رفتارها و عکس العمل های کاراکترها ، بیانگر ویژگی های روانی آنان است .

آداب و مسلک عیاران و نیز اعتقادات فرقه ای و شخصی افراد به خوبی در داستان احساس می شود و در طی داستان به تحول برخی از شخصیت ها نیز اشاره می شود .

« پس حسین دست جلال را بست به دست یوسف داد و خان را گفت باز حرف جلال را قبول می کنی ای ولدالزّنا . من را علی یاوری می کند . پیش آمد و گوش اعظم وزیر را برید و عبدالمومن خان را بیهوش کرده با اعظم وزیر و جلال را برداشته بیرون آمد و گفت ای ولدالزّنا تا کی من با تو نیکی کنم و تو به من بدی کنی . گفت به سر علی قسم و به سر شاه قسم که اگر این دفعه مرا ببخشی دیگر این مرتبه غلط نمی کنم... »(قصه ی حسین کرد شبستری، ۱۳۸۶: ۲۰۴)

از دیگر شاخصه های یک کاراکتر ویژگی های اجتماعی اوست که در داستان حسین کرد ، حضور پررنگ و محسوسی دارد . اکثریت کاراکترها با شغل و حرفه شان معرفی می گردند و هریک نماینده ی قشر خاصی از روزگار خویشند .

شخصیت ها با عناوینی نظیر : حاجی صالح پوستین دوز ، سید میرباقر آجرپز ، علینقی صندوق ساز ، قادر رنگ کار و ... معرفی می گردند و برخی از آنان نیز در پسوند نامشان به قومیتشان هم اشاره شده است : نعیم قزوینی ، نقدعلی گیلانی ، میرمحمد طاهر سبزواری ، محب تیغ باز خراسانی و .....

عیاران و پهلوانان که خود قشر خاصی از جامعه ی آن روزگار را تشکیل می داده اند ، به خوبی در داستان توصیف می شوند و به روشنی از آداب و منش و اعتقاداتشان سخن به میان می آید . هرچند که در بررسی ویژگی های اجتماعی شخصیت ها و جایگاه آنان در اجتماع ، به اشاراتی اندک بسنده می شود ، اما این رویکرد از شاخصه های مهم و قابل تامل در داستان حسین کرد شبستری محسوب می گردد و به سبب همین نقطه ی قوت است که مهران افشاری کتاب حسین نامه را یکی از منابع مهم برای بررسی فرهنگ عامه ی ایران ، لغات و اصطلاحات عامیانه ی فارسی و تاریخ اجتماعی ایران در دوران صفوی می داند .

در بررسی گرایش های اعتقادی و چهارمین گروه از شاخصه های شخصیت پردازی ، باید پذیرفت که بخش عمده ی داستان را همین مبحث تشکیل داده و به طور کلی ،

گرایشات و اعتقادات دینی و مذهبی ، نیروی پیشبرنده و جهت ساز این روایتند . عقاید و آداب و رسوم دینی شخصیت ها به کرّات در داستان بیان می شود و بر اساس این موضوع است که در میان داستان های عامیانه ی فارسی از داستان حسین کرد شبستری با عنوان داستانی با درون مایه ی مذهبی یاد می گردد .

« آن دلاور گفت الحال ما از برای تو یک کلمه می گوئیم از ما بشنو که پشیمانی نخواهی کشید . گفت بگو . حسین گفت بیا اول و از دین باطل دست بردار و کلمه ی طیّبۀۀ علیّا ولیّ الله بر زبان جاری کن . دوِیّم آنچه از مال مردم برده ای بیار و بده . چون مالها را دادی تو را پیش شاه می برم و التماس می کنم که تو را نکشد و.. »(قصه ی حسین کرد شبستری ، ۱۳۸۶ : ۱۶۴)

گره افکنی complications

در ساختار یک درام ، گره افکنی و گره گشاییهای زیادی وجود دارد که یکی پس از دیگری در پی هم می آیند و پیچ و خم هایی را در نقشه ی داستانی پدید می آورند .(قادری ، ۱۳۸۸ : ۶۵) هر گره افکنی در پی خود گره گشایی را دارد که سبب گره افکنی بعدی می باشد و این بدین معناست که جوهر اساسی هر پیچیدگی یک کشف و یا در حقیقت یک گره گشایی است . ما در هر قسمت درام یک گره افکنی و یک گره گشایی داریم . اما باید توجه داشت که کل درام خود دارای یک پیچیدگی کلی و یک کشف است . پیچیدگی موانعی است که بر سر راه کاراکتر محوری قرار می گیرد و او را از رسیدن به هدف باز می دارد . همین عامل انگیزه ی ستیز را فراهم می کند و دو کاراکتر محوری و مخالف را در برابر یکدیگر قرار می دهد .

همین روال در داستان حسین کرد شبستری نیز طی می شود . داستانک هایی که هریک دارای گره افکنی و گره گشایی و پیچیدگی مجزا هستند و داستانی کلی که پوشش دهنده ی همه ی داستانک هاست و گره افکنی و گره گشایی خاص خود را دارد . در فهرست کتاب حسین نامه ، با سرفصل هایی مواجه می شویم که هریک از آنها به خوبی گویای اتفاقات پیش رو هستند و در برخی موارد ، کلیت حادثه و نیز روند گره افکنی و گره گشایی فصل مذکور ، در یک جمله بیان شده است . به طور مثال : « **دزدیدن جلال یوسف را و بردن به شهر بلخ و از عقب رفتن حسین و کشتن جلال را** » این سرفصل ، شرح مختصریست بر شکل گیری بحران داستانک و نیز نقطه ی اوج و پایان بندی آن . هرچند که در مقیاسی بزرگ تر ، این داستانک بخش کوچکی از یک روایت است که خود دارای

گره افکنی و گره گشایی مجزاست و این سلسله مراتب نه تنها در داستان حسین کرد ، بلکه در اکثر متون داستانی و نمایشی به خوبی قابل بررسی است .

کشمکش و درگیری میان ازبکان و ایرانیان و تعصبات مذهبی و اختلاف نظر میان شیعیان و سنّی مذهبان و حوادثی که در بطن این مناقشات شکل می گیرد ، موضوعی است که دربر گیرنده ی داستانک هاست و بالطبع باید گره افکنی و گره گشایی تعریف شده و مجزایی داشته باشد که البته این موضوع در داستان به خوبی محقق می گردد و ردپای این مجادلات از ابتدا تا انتهای داستان قابل رویت است . چگونگی شرح به سرانجام رسانیدن این کشمکش ، به تفصیل در بخش پایان بندی ، بررسی خواهد شد

بحران crisis

بحران در لغت به معنی دگرگونی از حالی به حال دیگر است . در لغت نامه ی معین ، بحران را « بالاترین مرحله ی یک جریان » ترجمه کرده است . بحران در متنی داستانی ، اوج گره افکنی و لحظه ی گره گشایی است و اغلب نقطه ی چرخشی است که پس از آن آینده و سرنوشت کاراکتر محوری دگرگون می شود . به تعبیری دیگر ، بحران اوج ستیز است .

ساختمان یک متن دراماتیک ، همچون سلسله مراتب موجود در گره افکنی و گره گشایی ، دارای چند بحران جزئی و یک بحران کلی است . توطئه ها و درگیری هایی که در بخش کشمکش به آنها اشاره شد ، همگی در تحلیل و تفسیر جایگاه بحران در داستان حسین کرد نیز صادق است . هرچند که توصیفات کلی گرایانه ی داستان و پرهیز از بازگویی جزئیات در حوادث و کشمکش ها ، اندکی جایگاه بحران و فاجعه را در متن تقلیل داده است ، اما حوادث و اتفاقات متن ، بالقوه دارای پتانسیل تبدیل شدن به صحنه های دراماتیک و پر فراز و نشیبی را دارا هستند که همین امر گویای قابلیت داستان برای تبدیل به متنی نمایشی است .

فاجعه catastrophe

فاجعه در لغت به معنی مصیبت و بلا است . هر بحرانی در نهایت لاجرم به یک فاجعه می رسد و به نوعی فاجعه ، ماحصل تمام ستیزها ، بروز بحران و ... است که خود را از جمیع لحظات آن بر می کشد و بر قله ی حوادث درام می ایستد . با این تعابیر فاجعه نقطه ی اوج بحران است . اوجی که تمامی رویدادهای درام به سوی آن کشیده شده و پس از آن

باید منتظر حصول نتیجه بود . به تعبیری دیگر فاجعه پایان پیچیدگی است . پایان بندی داستانک های حسین کرد و نیز روایت اصلی داستان ، همگی با فاجعه ای شکل می گیرد که اغلب خوشایند و باب میل کاراکتر محوری و اصطلاحا شخصیت مثبت داستان است . کارکرد مشخص فاجعه جمع بندی اثرات کلیه ی وقایعی است که تا آن زمان حادث شده و در ضمن ، حالت تعلیق را قطع می کند .

پایان خوش و پیروزی حق بر باطل ، از ویژگی های ادبیات عامیانه و مردمی است که در داستان حسین کرد شبستری نیز دیده می شود .

گره افکنی ، بحران و فاجعه ، سه عنصری هستند که به نوعی درهم تنیده اند و همانطور که در برهه ای از روایت به طور همزمان شکل می گیرند ، با فاصله ای اندک از یکدیگر نیز پایان می یابند . از خصایص فاجعه ، نزدیک بودن به پایان است . چرا که برآیندی از وقایع را ارائه می دهد و نقطه ی پایانی است بر پیچیدگی ها و کشمکش ها .

پایان بندی (نتیجه) conclusion

نتیجه ، همچنان که از معنای آن برمی آید ، باید پاسخگوی همه ی سوالهای مطرح شده باشد و حاصلی را در پی داشته باشد . در هر درام ما به لحاظ شکلی با دو نتیجه روبرو هستیم . یکی نتیجه ای است که در انتهای هر صحنه به دست می آید و دیگری برآوردی از نتایج قبلی و نقطه ی اختتامی است بر درام .

در روایت مورد بحث ، به نظر می رسد که نویسنده در ارائه ی پایان بندی برای داستانک ها به نسبت پایان داستان ، موفق تر بوده است . هریک از فصول داستان ، مشخصا به نحوی پایان می پذیرند و همانطور که در بخش فاجعه به آن اشاره شد ، معمولا پایانی خوش دارد و به نوعی می توان گفت پیروزی نیکی بر بدی ، همچون قانون نانوشته ای در بطن داستان های عامیانه ی ایرانی جاریست . داستان حسین کرد شبستری نیز نظیر بسیاری از قصه های عامیانه ، ابتدا به صورت شفاهی بوده و سپس مکتوب شده و همین امر موجب گشته تا نثر داستان به زبانی شفاهی گونه و تک صدایی به رشته تحریر درآید .و مخاطب در طول داستان با گوینده ای همراه می شود که دانای کل است و از زاویه ای فراتر از شخصیت ها به وصف داستان می پردازد و به خوبی بر همه چیز اجحاف دارد و مخاطب نیز تبعا از زاویه ی دید او به داستان می نگرد .

روایت کلی داستان حسین کرد اما با قطعیت پایان نمی یابد و بدیهی است که در پی آن در ذهن مخاطب سوالاتی به جای خواهد ماند . سرنوشت شخصیتهای اصلی داستان تا حدودی مجهول و نامعلوم باقی می ماند و ستیز اصلی داستان نیز که از ابتدا تا انتهای روایت در جریان بود ، به وضوح پردازش نمی شود . همانطور که پیشتر نیز بدان اشاره شد ، پایان داستان با پیروزی یکی از قهرمانان که پیش از این به عنوان فردی عیار و پهلوان و ظلم ستیز معرفی شده است رقم می خورد و بالطبع شخصیت ظالم و منفی داستان ناکام می ماند و سزای اعمال ناجوانمردانه اش را می بیند . جدال بین دو نیروی مثبت و منفی و پیروزی نیروی مثبت ، تنها پاسخگوی بخش کوچکی از هدف داستان است که در انتهای آن محقق می شود و با این حال حرف های ناگفته ی بسیاری می ماند که بالاجبار توسط مخاطب و با برداشتی شخصی به آنها پاسخ داده می شود .

نتیجه گیری :

بررسی متون ادبی و به ویژه ادبیات عامیانه به جهت تبدیل شدن به متنی نمایشی ، یکی از راههای پیشنهادی برای بکارگیری این آثار جاودان در عرصه ای دیگر است . بدیهی است که داستان پیش رو ، همطراز با جاذبه هایی که برای خواننده ی داستان ایجاد می نماید ، بلاشک می تواند با اندک تغییراتی در شیوه ی بازنمایی ماجراهای داستان ، در سبک نمایشی تعریف شده ای قرار گیرد و در قالب اثری نمایشی نیز دیده و شنیده شود . روایت حسین کرد ، برای تبدیل شدن به متنی نمایشی ، در کنار قابلیت ها و نقاط قوت ، کاستی ها و ضعف هایی نیز دارد که به اقتضای موضوع سرفصل های پژوهش به مواردی از آنان اشاره شد . در نگاهی اجمالی بر داستان و بررسی بن مایه های نمایشی موجود در آن ، درمی یابیم که متن مورد بحث برای قرار گرفتن در قالب متن نمایشی ، در زمینه ی ساختمایه هایی نظیر کشمکش ،بحران و گره افکنی وضعیت مناسب و قابل قبولی دارد اما در توصیف ظاهری شخصیت ها دارای کاستی هایی است که البته قابل جبران و تقویت است . لیکن کلیت متن ، به لحاظ ساختاری قابلیت قرارگیری در چارچوب متن نمایشی را داراست و به تبع آن می توان کاستی های متن را با فنون نمایشی جبران نمود و اقتباسی اصولی از داستان حسین کرد شبستری ارائه داد .

منابع :

۱ـ افشار، ایرج؛ افشاری، مهران (۱۳۸۶). ***یادداشت و مقدمه ی حسین نامه***. چ ۲. تهران: چشمه

۲ـ سیپک، ییری(۱۳۸۸). ***ادبیات فولکلور ایران***. ترجمه محسن حکیمی. چ ۲. تهران: سروش

۳ـ قادری، نصرالله(۱۳۸۸). ***آناتومی ساختار درام***. چ ۳. تهران: نیستان

۴ـ مارزلف، اولریش(۱۳۸۶). «گنجینه ای از گزاره های قالبی در داستان عامیانه ی حسین کرد شبستری ». ضمیمه‌ی حسین نامه. به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. چ ۲. تهران: چشمه

۵ـ محجوب، محمدجعفر(۱۳۸۲). ***ادبیت عامیانه ی ایران***. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ ۱. تهران: چشمه

۶ـ میرصادقی، جمال(۱۳۷۶). ***عناصر داستان***. چ ۳. تهران: سخن

۷ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۳۹۰). ***درآمدی بر نمایشنامه شناسی***. چ ۴. تهران: سمت

۸ـ هدایت، صادق(۱۳۷۸). ***فرهنگ عامیانه ی ایران***. چ ۲. تهران: چشمه

پیوند میان هدف مؤلف و خوانش برون‌متنی با نوع روایت‌پردازی در حکایت‌های کلیله‌ودمنه

ابوالفضل صالحی مرزیجرانی[۱]

چکیده

کلیله‌ودمنه متنی است که پیوند معنی‌داری میان وضوح فرم و اهمیت محتوا در آن به چشم می‌خورد. در نقد ساختاری داستان‌های *کلیله‌ودمنه* حتماً باید به هدف اثر توجه ویژه‌ای مبذول شود؛ چراکه اساساً این هدفِ تعلیمی است که به روایت داستان‌ها شکل و چارچوب داده است. همچنین بررسی ساختار روایی *کلیله‌ودمنه* بدون توجه به مفهوم و ویژگی‌های برون‌متنی آن نگاه کامل و دقیقی نسبت به ساختار اثر و چگونگی آن به ما نمی‌دهد، بنابراین باید عناصر و اجزای روایت را جداگانه و خارج از متن نیز مدنظر قرارداد. بر این اساس باید بررسی شود هدف مؤلف و ویژگی‌های برون‌متنی بر روایت و عناصر داستانی چه اثراتی گذاشته است و اساساً شکل روایی مناسب برای ارائه داستان‌های *کلیله‌ودمنه* چه نوعی است. تفاوت *کلیله‌ودمنه* نصرالله منشی با ترجمه‌های دیگر این اثر صرفاً از جهت تفاوت‌های نثرنویسی این آثار نیست، نگاه ساختاری جامع به این اثر مشخص می‌کند این تفاوت گذشته از حوزه نوشتاری در حوزهٔ روایت و شکل آن نیز قابل‌بحث است. هدف تعلیمی و اخلاقی و همچنین ویژگی‌های برون‌متنی دو عامل اصلی شکل‌دهنده به روایت این اثر هستند، ازاین‌رو ضروری است با توجه این دو مورد به روایت شناسی اثر دست زد. در این موضع هدف داستان‌پردازی و قصه‌گویی نوع پرداخت و روایت آن را مشخص و توجیه می‌کند.

واژگان کلیدی: کلیله‌ودمنه، روایت، هدف تعلیمی و اخلاقی، ویژگی‌های برون‌متنی

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران abolfazl_salehi@alumni.ut.ac.i

۱- مقدمه

کلیله‌ودمنه از دیرباز به‌عنوان یک متن اخلاقی و تعلیمی شناخته می‌شده است. ترجمه‌های مختلف و بسیاری که از این اثر به زبان‌های گوناگون صورت گرفته است گذشته از انتقال این اثر از یک زبان به زبانی دیگر سبب نفوذ فرهنگ و هنجارهای زبان مقصد به این اثر شده است. *کلیله‌ودمنه بهرام شاهی* ترجمه منشیانه و ادیبانه *نصرالله منشی* از *کلیله‌ودمنه عربی عبدالله بن مقفع* یکی از ترجمه‌های معروف این اثر به زبان فارسی است. این ترجمه که به‌درستی به‌عنوان یک ترجمه آزاد شناخته می‌شود دارای سبکی مشخص و بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ و آداب ایران عهد قدیم است. همچنین *کلیله‌ودمنه بهرام شاهی* دارای شکل خاص و مشخصی از روایت است که ما در این پژوهش به دنبال کشف دستورالعمل‌ها و نظامی هستیم که این روایت را شکل داده است. از این رهگذر با توجه به محور تعلیمی و اخلاقیِ *کلیله‌ودمنه*، روایت این اثر دارای شکل و قالبی خاص شده است. درواقع محور تعلیمی این اثر صرفاً در حد بیان ایده‌ها و مفاهیم تعلیمی و اخلاقی باقی نمانده بلکه در ژرف‌ساخت و ساختمان اثر تأثیرات غیرقابل‌انکاری گذاشته است؛ بنابراین لازم است تا مشخص شود محور و مدار اخلاقی داستان‌ها و ویژگی‌های برون‌متنی اثر چگونه و تا چه حد بر روایت آن تأثیر گذاشته است. از طرف دیگر باید مشخص شود روایتی با این خصوصیات چگونه در متنی مانند *کلیله‌ودمنه* دارای پذیرندگی از سوی روایت شنو می‌گردد و یا بیان دیگر چه چیزی این روایت را مقبول و توجیه می‌کند. عنصر ثابت و نامتغیر همهٔ قصه‌های *کلیله‌ودمنه* خاصیت تعلیمی و اندرز آمیز آن است. این عنصر ثابت لاجرم منجر به ایجاد یک سبک روایی مشخص در بیان قصه‌ها شده است. با در نظر گرفتن پیوند بین ماهیت قصه – تمرکز بر مسائل اخلاقی- و روایت آن، عناصر داستان را نیز که بر اساس این پیوند ایجاد و شکل‌گرفته‌اند استخراج و تحلیل می‌شوند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

احمد پارسا و لاله صلواتی در مقاله «*ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله‌ودمنه نصرالله منشی*» با نقدی ساختارگرا مشخص می‌کند حکایت‌های کلیله‌ودمنه از ساختار یکسان و واحدی برخوردار هستند. در این مقاله محققان صرفاً ویژگی‌های ظاهری اثر را مورد مطالعه قرار دادند و بر اساس نظریه پراپ یعنی روش تحلیل محتوا به تجزیه‌وتحلیل حکایت‌ها

دست‌زده‌اند. پروین دخت مشهور و زهرا شاهسونی نیز در مقاله «*شیوه و سبک قصه‌گویی و شخصیت‌پردازی در کلیله‌ودمنه*» شیوه‌ای ساختارگرا دارند و به‌خصوص به شیوهٔ شخصیت‌پردازی حکایت‌های کلیله توجه ویژه‌ای کرده‌اند. دیگر پژوهش ساختارگرا از این اثر را احمد تمیم داری و سمانه عباسی در مقاله‌ای با عنوان «*بررسی ساختارگرایانهٔ باب شیر و گاو کلیله‌ودمنه بر اساس الگوی کلود برمون*» انجام داده‌اند و با استفاده از روش این روایت‌شناس ساختارگرا به بررسی ظاهر و روساخت اثر دست‌زده‌اند. محمد تقوی و مینا بهنام در مقاله «*تفاوت راوی قصه‌نویس و قصه‌گو در داستان شیر و گاو از کلیله‌ودمنه و داستان‌های بیدپای*» به سبک روایتگری داستان‌های این دو اثر اشاره می‌کنند و تصریح می‌کنند که سبک نصرالله منشی بیش از آن‌که داستان‌گو باشد منشیانه و برای هنرنمایی در نثر است و نشان می‌دهند که وی در کلیله چندان در امر داستان‌گویی مهارت نشان نمی‌دهد. ازجمله پژوهش‌های قدیمی‌تر نزدیک به این مضمون مقالهٔ «*قصه‌گویی در کلیله‌ودمنه*» از محمد عزیزی است. وی در این مقاله نگاهی نقادانه به سبک روایت داستان‌ها و همچنین شخصیت‌پردازی آن‌ها دارد؛ و حرافی و مطلق بودن شخصیت‌های سیاه‌وسفید را ضعفی بر ساختار داستانی کلیله می‌داند. لیلا رضایی و عباس جاهدجاه در مقاله «*بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله‌ودمنه*» نیز مسئله طول مدت داستان و طول مدت بیان آن را بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که سهم عوامل ایجادکنندهٔ شتاب مثبت در این حکایت‌ها بیش از عوامل دیگر است و روایت کلیله‌ودمنه با وجود برخورداری از نثر فنی، همچنان رنگ و بوی ایجاز و اعتدال را در حکایت‌های خود حفظ کرده است. اینک با آگاهی ازآنچه پژوهشگران محترم در این مقاله‌ها مطرح کرده‌اند ما بر آنیم تا ورای بررسی ساختاری اثر و ویژگی‌های فرمی و ظاهری آن، رابطه این شکل و ساختار را با هدف تعلیمی اثر و خوانش برون‌متنی بررسی کنیم، چراکه مطالهٔ فرم و نشانه‌های درون‌متنی بدون توجه به ویژگی برن متنی و اهداف اخلاقی و تعلیمی اثر درک کاملی از نوع روایت کلیله و چرایی برگزیدن چنین روایتی به ما نخواهد داد.

۱-۲ بیان مسئله

متون کهن فارسی با حکایت‌های اخلاقی و تعلیمی عجین شده است، بنابراین باید مشخص شود در هرکدام از این متون اخلاق‌گرایی چگونه باعث ایجاد و آفرینش روایت شده است و از سوی دیگر معلوم گردد این اخلاق‌گرایی به چه صورتی بر عناصر و اجزای روایت تأثیر

گذاشته و آن‌ها را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. در کلیله‌ودمنه نیز رابطهٔ بین روایت حکایت‌ها و هدف و بُرد اجتماعی و سیاسی آن در بطن جامعه تصادفی یا دلبخواهی نیست. اساساً یکی از عوامل انسجام متن در کلیله همین روایت مشخص و یکپارچه است. منظور از بُرد اجتماعی و سیاسی متن، امکان خوانش برون‌متنی آن است که بین عناصر درون‌متنی اثر با عناصر خارج از آن یعنی محیط اجتماعی و سیاسی‌ای که متن در آن زاییده شده یا برای آن به رشته تحریر درآمده هماهنگی وجود دارد، به‌طوری‌که با دانستن یکی به کلیت دیگری می‌توان پی برد.

در پرداخت حکایت‌های کلیله‌ودمنه هدف اخلاقی نقش مؤثر ایفا می‌کند. بدین ترتیب که نویسنده قبل از نگارش حکایت، هدف مشخصی دارد (اخلاقی، تعلیمی، تدبیر منزل، سیاست مدن) و بر طبق این هدف دست به نگارش حکایت می‌زند. درواقع اخلاق‌گرایی گذشته از اینکه بر محتوا و مفهوم اثر مربوط می‌شود در ساختار و فرم اثر نیز اثر گذاشته است «درون مایهٔ اصلی کلیله‌ودمنه اغلب مفاهیم اخلاقی و سیاسی است. این مفاهیم در لایه‌های مختلف (روساخت و زیرساخت) به هم پیوند خورده» (دهقانیان و همکار، ۱۳۹۰: ۱۳۳) به همین دلیل است که مشاهده می‌کنیم در بسیاری از حکایت‌های کلیله‌ودمنه پرداخت‌های داستانی حذف یا ناقص شده‌اند؛ چون غرض و غایت اصلی نویسنده بیش از هر چیز صورت دادن یک مضمون یا نصیحت اخلاقی یا ایراد یک مسئله حکمت‌آمیز است. به همین دلیل است که غالباً می‌توان طرح داستان‌های کلیله‌ودمنه را در یک کلمه یا عبارت بیان کرد، مثلاً راوی برای نشان دادن حسن مشورت کردن یک حکایت گفته، درواقع حکایت گفته تا مزیت این امر را نشان دهد. گفتنی است این غایت اخلاق و تعلیمی در بسیاری از حکایت‌های کلیله نشان دهندهٔ شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در عهد نیز هست؛ بنابراین باید به خوانش برون‌متنی اثر و تأثیری که بر شکل روایت حکایت‌ها می‌گذارد نیز توجه شود. «این کتاب به‌خوبی نگرش به انسان و اجتماع را در جامعهٔ سنتی (پیش از عصر بیداری) منعکس می‌کند. این کتاب به علت امتزاج با فرهنگ‌های مختلف شرقی از لایه‌های متعدد برخوردار است... داستان‌های کلیله‌ودمنه غالباً انعکاس هرم قدرت در جامعهٔ شرق (هند، ایران و جهان اسلام) است... درست است که هستهٔ مرکزی کلیله‌ودمنه در فرهنگ هند شکل‌گرفته، اما با فرهنگ و زبان ایرانی، سریانی و عربی آمیخته‌شده است. این کتاب ازنظر مطالعات ادبی و جامعه‌شناسی بسیار حائز اهمیت است» (دهقانیان، ب ۱۳۹۰: ۹۱ و ۹۲). مثلاً گفتگوی کلیله و دمنه در «باب شیر و گاو»

درباره محسنات و عواقب قرابت با پادشاهان (منشی، ۱۳۸۸: ۶۱-۶۴) حاکی از نمود واقعی آن در جامعه سنتی ایران است[۱]. «کلیله‌ودمنه، تصویری از جوامع بشری در گذشته و حاوی نکات اجتماعی مهمی است. شگفت آن است که بسیاری از باریک‌ترین و پیچیده‌ترین مسائل اجتماعی و سیاسی زمان قدیم در خلال داستان‌هایی به ظاهر کودکانه عرضه‌شده است» (دخت مشهور و همکار ۱۳۹۰: ۲۲۴). باید گفت زبانِ کلیله‌ودمنه قابل‌اعتماد است و درواقع آن شفافیت را دارد که پنجره‌ای روبه جهان واقعی باشد، چراکه عموماً حکایت‌های آن بر مناسبات واقعی دنیای بیرون دلالت می‌کند و سبب آشنا شدن خواننده با آن می‌شود. این نکته مشخص می‌کند که ما باید از نگاه جزمی و محدود به متن خودداری کنیم چراکه متن جهانی خارج از خود دارد که متن را فرا یاد می‌آورد و متقابلاً خود متن نیز به مثابهٔ آیینه‌ای است که ما را در خوانش برون‌متنی کمک می‌کند. به‌بیان‌دیگر متن به ما نشانه‌هایی می‌دهد که با دقت در آن می‌توانیم تصویر متن نانوشته (دنیای بیرون) را دریابیم؛ بنابراین انطباق جهان متن و با دنیای بیرون آن ساختار روایت داستانی در کلیله را توجیه و تفسیر می‌کند. بر این اساس جهان بیرون از متن به‌اندازه متن ادبی مهم است و درنتیجه معنا در درون‌متن ثبات دارد. باید گفت فرآیند خوانش برون‌متنی این معنا را تولید می‌کند. با این دیدگاه ما می‌توانیم با یک الگوی مشخص به تحلیل متن بپردازیم، بر این اساس پس از مشخص شدن امکان خوانش برون‌متنی از کلیله‌ودمنه وقت آن است تا مشخص کنیم این امر چه تأثیری بر نوع روایت متن گذاشته است. نقد و نگاه صرفاً ساختارگرا به متن این اثر ما را بیش‌ازحد به چارچوب‌های متن محدود می‌کند که این نگاه خود عامل عیب تراشیدن بر بسیاری از ساختارهای داستانی کلیله می‌شود، چراکه نقد صرفاً ساختاری کلیله‌ودمنه تنها تفاوت‌های ظاهری اثر را بر ما آشکار می‌کند و راهی به ژرف‌ساخت اثر و این موضوع که این ساختار چرا و چگونه این شکل را به خود گرفته نمی‌یابد؛ بنابراین لازم است که در فرآیند تحلیل متن به اطلاعات بیرونی آن به‌ویژه مسائل تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فکری توجه شود تا مشخص شود مؤلف چرا و چگونه از شکل خاص و یکسانی از روایت استفاده کرده است. به‌بیان‌دیگر برای آن‌که تحلیل درستی از ساختارهای داستان‌های کلیله‌ودمنه صورت بگیرد توجه به متن کافی نیست و باید از چارچوب متن فراتر رویم و اشتراک متن را با آنچه بیرون آن است مشخص کنیم. دریدا نظریه‌پرداز شالوده شکن بر این اعتقاد بود که «باید محوریت کلام

را در متن شکست و متن را خنثی کرد و خواننده را از تسلط کلام نجات داد. خواننده ازآنچه گفته شد نجات یابد و به آنچه گفته نشده برسد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۰۷). این مورد بخصوص در داستان‌هایی که پیرنگ آن‌ها ناقص می‌ماند اهمیت خود را نشان می‌دهد که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت. به‌طورکلی این نگاه غیرازاینکه طبیعتاً نگاه کامل‌تری است در تحلیل روایت متن و میزان پذیرندگی آن نزد روایت شنو نیز نقش مهمی دارد. روایتِ داستانی کلیله‌ودمنه بدون توجه به تأثیری که ابژه‌های اخلاقی و برون‌متنی آن بر متن این می‌گذارد احتمالاً روایتی ناقص و بدون التزام همه‌جانبه به شیوه‌های مرسوم داستان‌گویی خواهد بود، درحالی‌که با مشخص شدن این ابژه‌ها می‌توان ادعا کرد این روایت، روایتی مناسب و متناسب با هدف آن است؛ بنابراین ما در این پژوهش یک تز و روش مشخص داریم که بر اساس آن به تحلیل روایت و ساختار قصه‌ها دست‌زده‌ایم. اجزا و عناصر حکایت‌های کلیله بر اساس این تز شکل‌گرفته‌اند.

۲- بررسی عناصر و اجزای روایت بر اساس هدف مؤلف و خوانش برون‌متنی

بر اساس این تز هر جز و عنصری که در پیش برد جریان حکایتِ اخلاق محور نقش دارد به آن پرداخته می‌شود در غیر این صورت حتی ممکن است حذف (مثل مکان و زمان) یا ناقص (مثل پیرنگ) شود. به‌بیان‌دیگر شدت و ضعف و میزان استفاده از عناصر روایت بر طبق این تز مشخص صورت می‌پذیرد که سبب می‌شود برخی عناصر در جریان روایت نقش اساسی و برخی دیگر از اهمیتی کمتر و یا حتی بی‌اهمیت قلمداد شود. در حکایت‌های کلیله‌ودمنه، شخصیت‌ها پیچیدگی خاصی ندارند، پیرنگ داستانی به خاطر اغراض راوی ممکن است ناقص و مقطوع گردد و همچنین زمان و مکان‌ها حکایت ممکن است ذکر نشود. طبیعتاً صورت دادن یک مفهوم اخلاقی نیازی به بسط این موارد ندارد و راوی در این امور صرفه‌جو است؛ به‌جز مبحث توصیف که راوی برای زیبا کردن نثر داستان‌ها به اطناب رو می‌آورد و توصیف‌ها –که البته عموماً توصیف‌های خارج از داستانی است- کاربرد فراوان دارد.

کلیله را باید بر اساس هدف قصه‌گویی آن بررسی و تحلیل کنیم. اگر در بسیاری از حکایت‌ها پرداخت داستانی ابتر می‌ماند نه به خاطر ضعف مؤلف آن بلکه به این خاطر است که وی نیازی به بسط آن نمی‌بیند و از آن عامداً درمی‌گذرد

۲-۱ طرح داستان

طرح در حکایت‌های کلیله بسیار ساده و مشخص است و بدون پیچیدگی به خواننده عرضه می‌شود. عموماً با کلمه یا عبارتی می‌توان ماحصل و چکیدهٔ داستان‌ها را عنوان کرد. مثلاً داستان «سه ماهی در آبگیری بودند» (منشی، ۱۳۸۸: ۹۱) صرفاً عنوان کنندهٔ مفهوم غنیمت دانستن فرصت است؛ و یا حکایت «کبکنجیر و خرگوش و گربهٔ روزه‌دار» (همان: ۲۰۵) صرفاً برای گول ظاهر را نخوردن است. در این حکایت‌ها هدف نه داستان‌پردازی که بیان مفهوم تعلیمی است. بر این اساس تمام عناصر داستانی مطابق با این طرح مشخص و هدف از پیش تعیین شدهٔ راوی شکل و صورت می‌پذیرند. راوی اساساً قصه می‌گوید تا این هدف از پیش مشخص‌شده را بیان کند و از آوردن شیوه قصه در قصه (اپیزود) برای بسط و ایجاد پذیرندگی بیشتر آن هدف و مفهوم سود می‌جوید. برای همین است که این قصه‌های فرعی را بدون اینکه به محتوای اصلی لطمه‌ای وارد شود می‌توان حذف کرد. در کلیله‌ودمنه پیوند میان روایت و منطق تعلیمی آن بسیار قوی است؛ به‌طوری‌که بر همهٔ عناصر روایت تأثیر گذاشته است. بر این اساس قصه‌های کلیله‌ودمنه متکی بر یک الگوی کلی هستند که طبق این الگو می‌توانند بررسی و تحلیل شوند، چراکه داستان‌های کلیله‌ودمنه با دارا بودن ویژگی‌هایی چون تعیین‌شدگی محتوا، عدم نقض قوانین اخلاقی و ارجحیت منطق تعلیمی و آموزشی بر قصه‌گویی صرف موجب ایجاد یک روایت یکپارچه در سراسر متن شده است. نظم این روایت به شکلی است که همواره داستان را به یک مفهوم قطعی هدایت می‌کند و منجر به رسیدن به نتایج سازگار با منطق تعلیمی مورد نظر مؤلف شده است.

۲-۲ شخصیت‌ها

«در کلیله‌ودمنه بیشترین شخصیت‌پردازی به‌صورت مستقیم صورت پذیرفته است» (دخت مشهور، ۱۳۹۰: ۲۲۷). شکل اخلاق مدار حکایت‌ها ایجاب می‌کند تا شخصیت‌ها به شکل صریح و مستقیم و در آغاز داستان معرفی شوند. «شاید برای نویسنده شخصیت‌پردازی آن‌قدر مهم نبوده است که از اصل بکاهد و به فرع بپردازد و اصل هم برای چیزی نبوده است جز تبیین یک اصل اخلاقی و سیاسی در خانواده و اجتماع» (همان: ۲۲۸).

یکی از عواملی که سبب شده شخصیت‌ها شکل تمثیلی و نماد گونه پیدا کنند همین اصل اخلاقی حکایت‌ها است، چراکه تمثیلی بودن شخصیت‌ها به خاطر خصلت جانشین

شونده‌ای که دارند اولاً نیاز به شخصیت‌پردازی را از بین می‌برد که این برای یک حکایت اخلاق محور ایده آل است و ثانیاً تمثیل‌ها اساساً شیوه‌ای مناسب برای برداشت‌های اخلاقی و تعلیمی است. به‌عنوان‌مثال وقتی در حکایتی خر نماد حماقت یا شیر نماد استبداد و زور باشد از طرفی راه شخصیت‌پردازی کوتاه می‌شود و از طرف دیگر قصه را برای رساندن به سرمنزل مقصود تعلیمی خود رهنمون می‌شود. «شخصیت‌های داستان‌های کلیله‌ودمنه شخصیت‌های جانشین شونده هستند یعنی جانشین خلق‌وخو یا صفتی شده‌اند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۰۴) مشخص است که موضوع اخیر چقدر شخصیت‌پردازی را سهل و صریح می‌کند. بحث مابه‌ازاء برون‌متنی شخصیت‌ها نیز در جایگاه مطرح می‌شود که هر شخصیت نماینده نوع واقعی خود در جامعه است «تمام حیوانات نقش‌آفرین در این کتاب، نمونه، تمثیل یا نمادی از انسان‌های واقعی و معمولی هستند که در شرایط عینی و اجتماعی شخصیتشان شکل می‌گیرد. شخصیت آن‌ها زاییده مقتضیات اجتماعی است و اعمال و رفتار و گفتار آن‌ها دقیقاً مطابق با داستان‌هایی است که در جوامع بشری با آن‌ها آشنا هستیم. به‌عبارت‌دیگر در این کتاب تیپ‌های اجتماعی خلق شده‌اند که در روزگاران و دوره‌های گوناگون تاریخی مصداق داشته‌اند» (دهقان و همکار، ۱۳۹۳: ۶۶).

بحث دیگر آن است که شخصیت‌ها در حکایت‌های کلیله عموماً به شکل تقابل خیر و شر یا قهرمان و ضدقهرمان باهم روبرو می‌شوند که این باز خود عامل مؤثر دیگری در صورت دادن حکایت‌های اخلاق‌گرا هست. برای اینکه یک روایت اخلاق‌گرا صورت بگیرد لازمه‌اش این است که مرزهای شخصیت‌ها مشخص شده باشد و در تقابل با هم باشند. بر این اساس از آنجایی که ارائه شخصیت‌های مثبت و منفی روایت را برای رساندن به سرمنزل اخلاقی خود مهیاتر می‌کند ما در داستان‌های کلیله با شخصیت‌های خاکستری روبرو نمی‌شویم. این دقیقاً متفاوت است با داستان‌های معاصر که در هم تنیدگی شخصیتی بسیاری در آن‌ها به چشم می‌خورد.

۲-۳ زمان و مکان

پرداخت اخلاق‌گرای حکایت‌ها سبب می‌شود تا راوی نسبت به مکان و زمان رویدادها اهمیت زیادی ندهد و در بسیاری از حکایت‌ها مجهول باشد و یا اصلاً ذکر نشود: «آورده‌اند که به فلان شهر درختی بود» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۶۷) آنچه در *باب موش و گربه* مهم است

نتیجهٔ آن است که راوی خاطرنشان می‌کند: «مصالحت با دشمن هنگام ضرورت و مراعات جانب حزم و احتیاط پس از حصول غرض» (همان: ۲۸۱) بر این اساس اینکه این داستان در کجا و کی به وقوع پیوسته امری بی‌اهمیت است و راوی هم ذکر آن را فروگذاشته است. «پرداختن به گزاره‌های انتزاعی مثل اخلاق یا مسائل آموزشی و تربیتی سبب می‌شود حساسیت نسبت به جزئیات انضمامی کمتر شود» (نگاهی تازه به گلستان، ۱۳۹۵: ۵۱۹)[۲]. یا *باب پادشاه و فنزه* این‌گونه شروع می‌شود: «آورده‌اند که ملکی بود او را مدین خواندندی» اینکه این پادشاه در چه زمانی می‌زیسته یا در کجا حکمرانی می‌کرده مبهم می‌ماند.

۲-۴ پیرنگ

راوی در روند داستان دخالت نمی‌کند و اهتمام اصلی وی این است که قضاوت و پند و نصیحت و نکات اصلی خود را در بعد یا قبل از داستان به مخاطب عرضه کند. «در *کلیله‌ودمنه* جمله‌های معترضه و توضیحی برای هنرنمایی در فن نویسندگی منشیانه به‌کاررفته است نه به‌منظور بازنمایی بیشتر داستان و یا شناساندن قهرمان؛ ازجمله در بیشتر حکایت‌ها به ذکر نام قهرمان بسنده شده است؛ اما در *داستان‌های بیدپای* راوی به‌خوبی می‌داند برای اعتماد شنونده باید توضیحاتی درباره شخصیت بیان کند تا ابهامی در ذهن مخاطب نماند» (تقوی و همکار، ۱۳۹۰: ۷۵).

نگاه نصرالله منشی به عناصر داستانی وافی به مقصود است یعنی اگر عنصری زائد باشد و به درد هدف تعلیمی او نخورد از پهنهٔ داستانی حذف می‌شود. گهگاه زیاد بودن حجم داستان‌ها نسبت به متن عربی یا ترجمه‌های دیگر نیز نه به خاطر پرداختن به اصل روایت، بلکه صرفاً به دلیل هنرنمایی منشی در نثر و استفاده از آیات و تضمین عبارات و اشعار است؛ یعنی منشی به اصل داستان و خط اصلی روایت چیز قابل‌ذکری نیفزوده بلکه آن را با استفاده از کلمات و عبارات زیبا و نثری نمایشی که در پیرنگ داستانی نقشی ایفا نمی‌کنند – و به همین دلیل می‌توان آن‌ها را حذف کرد- چشم‌نوازتر از متن عربی و ترجمه‌های دیگر کرده است. بر همین اساس داستان ازنظر ویژگی داستانی روایت لاغر و از جهت نثر فنی و نمایشی فربه و غنی است. برای مثال به قسمتی از داستان «زاهد و مهمان» توجه کنید:

«روزی مسافری به زاویه او مهمان افتاد. زاهد تازگی وافر، واجب داشت و باهتزاز و استبشار پیش او باز رفت. چون پای‌افزار بگشاد پرسید که: از کجا می‌آیی و مقصد کدام جانب است؟ مهمان جواب داد که: بر حال عاشقان و صادقان بسماع ظاهر بی عیان باطن وقوف نتوانی یافت.

و هرکه بی دل‌وار قدم در راه عشق نهاد و مقصد او رضای دوست باشد لاشک سرگردان در بادیه فراق می‌پوید و مقامات متفاوت پس پشت می‌کند تا نظر بر قبله دل افگند و چندان‌که این سعادت یافت جان از برای قربان در میان نهد و اگر از جان، عزیزتر جانانی دارد هم فدا کند. «یا بنی انی اری فی المنام انی اذبحک». در جمله قصه من دراز است و سفر مرا بدایت و نهایت نی» (منشی، ۱۳۸۸: ۳۴۱)

همان‌طور که مشخص است مهمان در جواب سؤال زاهد که «از کجا می‌آیی و به کجا می‌روی» بجای دادن پاسخ صریح در همان ابتدا شروع به لفظ‌پردازی و بیان عبارت‌های پرطمطراق و سرشار از آرایه‌های ادبی می‌نماید و جالب آن‌که درنهایت هم پاسخ اصلی سؤال این می‌شود که «داستان من طولانی است و سفرم دور و دراز است» که می‌توانست همان ابتدا بگوید. مشخص است که آنچه قبل از این پاسخ می‌آید صرفاً اظهار فضل نویسنده در نثر است و در خط و سیر داستانی غیر لازم است و حذف آن خللی در روند داستان ایجاد نمی‌کند. برای همین است که روایت شنو می‌تواند از حجم زیادی از نثر نمایشی در کوتاه‌ترین عبارت خط روایت داستانی را استخراج و هدف آن را دریابد. نکتهٔ دیگر اینکه بعد از گفت‌وگوی زاهد و مهمان مبنی بر بادگیری زبان عبری که مهمان اصرار بر یادگرفتن و زاهد بر بیهوده بودن یادگیری آن دارد، پیرنگ داستانی درجایی قطع می‌شود. زاهد با آوردن حکایت «زاغی که آرزوی روشِ کبک داشت» به بیهوده بودن یادگیری امری که در آن سودی وجود ندارد می‌پردازد و بعدازآن داستان قطع می‌شود و مشخص نمی‌شود سرانجام این حکایت چه شد، چراکه دیگر مهمان وارد جریان گفتگو نمی‌شود تا مشخص شود آیا او از سخنان و نصایح زاهد قانع شده و دست از یادگیری زبان عبری کشیده است یا نه. این‌چنین پیرنگ داستان ناقص می‌ماند و بعدازآن هم به نصیحت‌گویی محض راوی می‌انجامد. در این داستان که قصد راوی نشان دادن نکتهٔ «هرکسی را بهر کاری ساختن» است کور شدن پیرنگ داستانی امری طبیعی به نظر می‌شد. ازآنجایی‌که راوی اخلاق‌گرا و نصیحتگر است ادامه دادن خط سیر داستانی را تا

آنجا که مقصود و هدف اصلی روایت حاصل شود لازم می‌داند و بعد از وصول به مقصود آن را نیمه‌کاره رها می‌کند و بعدازآن که مطمئن می‌شود موضوع اخیر را با آوردن مثال و حکایت‌های فرعی به‌قدر کافی روشن کرده آن را به پادشاهان و آیین کشورداری و سیاست ربط می‌دهد و چندخطی هم دراین‌باره به نصیحتگری می‌پردازد و داستان بدون روشن شدن پایان آن تمام می‌شود. پس به‌طور خلاصه باید این‌چنین گفت که داستانی که در شروع خود در جواب یک سؤال چنان اطنابی داشت در پایان خود منقطع می‌ماند. دلیل این امر را این‌گونه باید تشریح کرد که متن کلیله به لحاظ مؤلفه‌های نثرنویسی و گرایش به صنعت‌پردازی و توصیف (خارج از داستانی) و تفسیر دارای اطناب است، اما به لحاظ پیرنگ داستانی شالوده و بنای آن بر ایجاز و فشردگی است. باید خاطرنشان کرد که توصیف و تفسیر از حالت‌های فرعی و روبنایی روایت به شمار می‌رود (john,2005: 60)

«تفسیر و توصیف هیچ‌یک در شمار عوامل زیربنایی شکل دهندهٔ روایت نیستند و در پیرنگ داستانی نقشی ندارند...روایت کلیله‌ودمنه با وجود برخورداری از نثر فنی همچنان رنگ و بوی ایجاز و اعتدال را در حکایت‌های خود حفظ کرده است» (رضایی و همکار، ۱۳۹۰: ۲۷ و ۴۴)

اینک این سؤال به وجود می‌آید در این‌گونه از حکایت‌ها که پیرنگ کامل نیست و دراثنای داستان قطع می‌شود انسجام روایت چگونه حفظ می‌شود؟ دقیقاً در اینجاست که مسئله خوانش برون‌متنی اثر اهمیت خود را نشان می‌دهد. واقعیت‌های تاریخی بخصوص در حوزه پادشاهان و سیاست و کشورداری مؤید و برسازنده منطق پیرنگ داستان‌ها در *کلیله‌ودمنه* است؛ به‌بیان‌دیگر محتوای *کلیله‌ودمنه* بازتابی از رویدادها و حوادث ایران در عهد قدیم است. پیرنگ یعنی توالی منطقی بین حوادث در این داستان‌های بر اساس مفاهیم تعلیمی و اخلاقی توجیه و تعیین می‌شود، بر این اساس پیرنگی که ازلحاظ داستانی ممکن است ابتر و ناقص به نظر برسد در الگوی از پیش تعیین شدهٔ نصرالله منشی که حاکی از توجه به جهان خارج متن است مقبول و پذیرفتنی به نظر می‌رسد. در این جایگه دانایی روایت شنو از هنجارهای برون‌متنی بسیار اهمیت دارد چراکه همین دانایی و آگاهی روایت شنو است که آنچه را که حذف‌شده یا ناگفته مانده حدس می‌زند و این‌چنین روایت را همچنان برای وی منسجم باقی نگه می‌دارد.

با مقایسه با *داستان‌های بیدپای* که ترجمهٔ دیگری از *کلیله‌ودمنه* ابن مقفع است این نکته روشن‌تر می‌شود. محمد بن عبدالله بخاری مترجم *داستان‌های بیدپای* برخلاف نصرالله منشی به بسط داستان اهتمام بیشتری دارد و به‌طور مجموع داستان‌گو تر است؛ و توجه بیشتری به جزئیات دارد:

از کلیله: «گفت در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند، در راه شیری از من بستد»

از بیدپای: «خرگوشی فربه و گزیده آوردم، شیری ستنبه و گردن کش پیش آمد و برمن ستم کرد و بستد»

همان‌طور که مشخص است راوی در *داستان‌های بیدپای* با دخالت در روند روایت – دادن صفت به شخصیت شیر- و طول و توصیف‌های دیگر بر حجم داستانی روایت افزوده اما روایت راوی در *کلیله‌ودمنه* فوق‌العاده اقتصادی است چراکه راوی نیازی به بسط و شرح بیشتر نمی‌دیده است. برای همین است که از خط داستانی *کلیله‌ودمنه* به دشواری می‌توان کلمه یا عبارتی را حذف کرد اما در *داستان‌های‌بیدپای* این گونه نیست و همونطور که در مثال بالا مشخص شده است تمام کلمات و عباراتی که زیرشان خط کشیده است بدون اینکه به جریان روایت لطمه وارد شود می‌توان حذف کرد.

۳- قصه‌پردازی یا اخلاق محوری؟

مشخص است گه منشی بیش از قصه‌پردازی به هدف اخلاقی آن توجه داشته است و در مورد بخاری احتمالاً این امر برعکس است. توجه به نوع پایان‌بندی *باب شیر و گاو* در این دو اثر نشان می‌دهد که منشی دمنه را به سزا اعمالش می‌رساند تا خاصیت تعلیمی داستان حفظ شود که هرکس غدر کند به مکافات آن می‌رسد اما بخاری دمنه را می‌رهاند تا داستان صرفاً پایانی خوش داشته باشد. عامل پرداخت حکایت در کلیله‌ودمنه هدف تعلیمی آن است، هدفی که به روایت منشی شکل داده است و آن را رنگ و جلا بخشیده و دارای چارچوب مشخص خود کرده است. در اینجا باید گفت تنها عامل پذیرندگی *کلیله‌ودمنه منشی* و برتری آن بر ترجمه‌های دیگر صرفاً استفاده وی از نثر مزین و فنی نیست بلکه سبک خاص روایت داستان‌ها که مطابقت غیرقابل‌انکاری با هدف نویسنده دارد در این مورد اثرگذار است. البته همراه شدن این سبک روایت با نثر مزین و آرایشی نویسنده به مقبولیت و چشم‌نوازی هرچه بیشتر آن منجر شده است.

تفاوت دیگر در ذکر مکان رویدادهاست؛ که بخاری به آن اهتمام دارد اما منشی همان‌طور که گفته شد به آن بی‌توجه است چراکه ذکر مکان حکایت‌ها خالی از بهرهٔ تعلیمی و آموزشی است پس راوی کلیله معمولاً آن‌ها را حذف می‌کند. این‌چنین است که منشی ترجمهٔ آزادی از *کلیله و دمنه ابن‌مقفع* کرده تا نوع روایت خود را در داستان‌ها اعمال و تحمیل کند.

از دیگر ویژگی‌های روایی این متن که نشان می‌دهد راوی پندپذیری را بر قصه‌گویی ترجیح می‌دهد، قابل پیش‌بینی بودن داستان‌ها و به‌نوعی لو دادن فحوای قصه در همان ابتدای آن است که طبیعتاً از هیجان شنیدن قصه کم می‌کند. در ابتدای هر باب گفتگوی بین *رای و برهمن* طرح اصلی قصه را لو می‌دهد و بر همین اساس حدس زدن حوادث را برای روایت شنو آسان می‌کند. *باب شیر و گاو* که این‌گونه آغاز می‌شود: «بیان کن از جهت من مثل دو تن که با یکدیگر دوستی دارند و به تضریب نمام خائن بنای آن خلل پذیرد و به عداوت و مفارقت کشد». چنین آغازی قصه را قابل پیش‌بینی می‌کند و بقیه باب‌ها تا الی‌آخر هر باب با این مضمون آغاز می‌شود: «رای گفت برهمن را شنودم مثلِ... اکنون بازگوی داستانِ...» که در این الگو رای هم چکیده داستان قبلی را می‌گوید و هم محتوای داستان بعدی را از برهمن درخواست می‌کند تا قصه‌ای طبق یک محتوای از پیش تعیین‌شده بازگوید. در این الگو باز هماهنگی فرم اثر با محتوا را مشاهده می‌کنیم. برای راوی ویژگی پندآموز بودن آنان بر هیجان‌انگیزی‌شان ارجحیت دارد و بر همین اساس در طی یک چارچوب تکرارشونده و ثابت سعی می‌کند مضمون و نمای کلی قصه را هرچه سریع‌تر به روایت شنو ابلاغ کند و بعد داستانی متناسب با آن مضمون را بیاغازد. عجلهٔ راوی در لو دادن مانیفست داستان مشخص می‌کند وی بیش از هر چیز به پندآموزی روایت خود اهمیت می‌دهد. برای همین است که شکل روایت داستان‌های کلیله‌ودمنه کاملاً متفاوت از داستان‌های *هزار و یک و شب* است که راوی در آن به کمک پیرنگ‌های غیرقابل‌باور و حوادث تخیلی سعی دارد بهر نحوی بر هیجان داستان‌ها اضافه کند. دلیل این امر آن است که در این داستان‌ها هدف شهرزاد قصه‌گو غیرقابل‌پیش‌بینی بودن قصه‌ها و ایجاد هیجان در روایت شنو بوده است تا به این وسیله با ایجاد حس کنجکاوی در پادشاه مجنون زمان را به نفع خود بخرد و با جان سالم شب را به صبح برساند، بنابراین همان‌طور که هدف قصه‌پردازی در داستان‌های شهرزاد (ایجاد هیجان و کنجکاوی در

روایت شنو) نوع روایت آن را مشخص کرده عجیب نیست که در داستان‌های کلیله نیز هدف تعلیمی راوی شکلی اخلاق محور به روایت آن داده باشد. پس نباید قابل پیش‌بینی بودن حکایت‌های کلیله‌ودمنه را به مثابهٔ عیبی برای آن برشمرد. باید پذیرفت این نه یک عیب بلکه یک ویژگی روایی فکر شده، مشخص و تکرارشونده است که از سوی مؤلف برای روایت حکایت‌های این اثر در نظر گرفته شده است. برای وصول به اهداف اخلاقی، راوی در کلیله صریح، قابل پیش‌بینی و شفاف روایت می‌کند «نصرالله منشی در مواردی ساختار قصه را شعارگونه کرده و ایدئولوژی خود را بر گرده قصه سوار و تحمیل می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۱: ۲۶).

حال سؤال پیش می‌آید که گذشته از طرح مسائل تعلیمی و پندآموز خواندن این روایت چه هیجان و لطفی دارد؟ باید گفت راوی با ارائه اپیزودهای بسیار و سود جستن از شیوه قصه در قصه در میان داستان اصلی همچنان خواندن آن را برای روایت شنو جذاب و هیجان‌انگیز نگه می‌دارد. البته در کنار این شیوه، نصرالله منشی با قلم مشاطه‌گر خود مخاطب را مفتون و مجذوب می‌کند. در اینجا نثر مزین گذشته از بعد زیباشناسی خود به شکلی آشکار به روایت قصه نیز کمک می‌کند و سبب می‌شود تا روایت شنو از ایرادهای ساختاری داستان‌ها چشم بپوشد. «در کلیله‌ودمنه راوی در داستان‌گویی مهارتی به خرج نمی‌دهد؛ بلکه با فنون دبیری و نویسندگی می‌کوشد کار را کامل کند» (تقوی و همکار، ۱۳۹۰: ۷۶)؛ بنابراین آن جذابیت و هیجانی که از لو رفتن محتوای قصه از کف رفته، راوی با استفاده از داستان‌های فرعی و نثری مزین جبران می‌کند.

۳-۱ ضعف در داستان‌گویی یا روایت پذیری اخلاقی؟

بعضی از پژوهشگران ساختار داستان‌پردازی *کلیله‌ودمنه* را به رشتهٔ نقد کشیده‌اند. مثلاً درباره شخصیت‌های مثبت و منفی در کلیله‌ودمنه محمود *عزیزی* در مقالهٔ *قصه‌گویی در کلیله‌ودمنه* می‌نویسد: «مشکل قصه‌های کلیله‌ودمنه سیاه‌وسفید بودن شخصیت‌های آن‌هاست. این شخصیت‌ها، یا بدِ بد هستند یا خوبِ خوب. در این معرکه حد وسطی وجود ندارد» (عزیزی، ۱۳۷۷: ۶۴). آن چیزی که در این موضع ضعف و مشکل کلیله عنوان شده است هرچند به لحاظ ساختار نوین داستانی درست می‌نماید اما همان‌طور که گفته شد در بررسی ساختاری داستان‌های کلیله مسائل برون‌متنی و اهداف اخلاقی اثر باید مماس با ویژگی‌های ساختاری بررسی شود؛ بر این اساس برای صورت بستن یک حکایت

اخلاق محور و تعلیمی که برآیند مسائل اجتماعی و سیاسی هم باشد ازقضا این مرزبندی شخصیت‌ها نه عیب بلکه امری ضروری است. باید توجه داشت *کلیله‌ودمنه* یک متن کهن برآمده از مجموعه فرهنگ‌های کهن است، وجود شخصیت‌های مثبت و منفی حاکی از مطلق‌گرایی جامعهٔ سنتی ایران قدیم است که در آن افراد همواره بین دو قشر خوب و بد تقسیم‌بندی می‌شده‌اند و افراد یا شخصیت‌های خاکستری یعنی کسانی که آمیزه‌ای از هردو باشند مطرح نمی‌شوند. پس عدم درهم تنیدگی شخصیتی جزی لازم برای صورت دادن یک روایت اخلاق‌گرا است. حتی زمانی که در بطن داستان امکان زایش شخصیتی خاکستری به وجود می‌آید بازهم آن شخصیت به یکی از دو قطب مثبت یا منفی نسبت داده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در *باب شیر و گاو* شخصیت شیر می‌تواند به‌عنوان شخصیتی که آمیزه‌ای از بدو و خوب است مطرح شود. بُعد سیاه این شخصیت این است که در ابتدا با تصمیمی عجولانه و خام گاو را هلاک می‌کند و با کم‌خردی به دمدمه‌های خبیثانه دمنه گوش می‌دهد و بُعد سفید این شخصیت در جایی مشخص می‌شود که بعد از هلاک گاو از این عمل پشیمان شده و دمنه را به سزای عملش می‌رساند. همان‌طور که مشخص است شخصیت شیر امکان مطرح‌شدن به‌عنوان یک شخصیت خاکستری را دارد اما در عمل راوی چنین اجازه‌ای نمی‌دهد و در تقسیم‌بندی زشت و خوب شخصیت‌ها راوی وی را در قسمت شخصیت‌های خوب قرار می‌دهد، چراکه در پایان داستان هرچه تقصیر است بر گردن دمنه – به‌عنوان شخصیت منفی داستان- انداخته می‌شود. حالا چرا نباید شخصیت شیر منفی یا دست‌کم خاکستری باشد؟ برای این امر علاوه بر بحث لزوم تقابل شخصیت مثبت و منفی و امکان نداشتن حضور شخصیت خاکستری در یک روایت اخلاق محور باید دلیل دیگری هم باشد. شیر در این داستان کنایه از شاه است، در تفکر و ایدئولوژی نظام سنتی ایران شاه دارای فره ایزدی است، بر این اساس هم برای اینکه این تقدس حفظ شود و هم برای اینکه نتیجهٔ اخلاقی داستان به دست آید باید تمام گناه هلاک شدن گاو بر ذمه دمنه و کارشکنی و توطئه‌چینی او انداخته شود و شیر (شاه) با رساندن او به کیفر عملش به‌مثابه یک شاه درستکار و درواقع یکی از شخصیت‌های مثبت داستان معرفی شود. جواد دهقانیان نیز این امر را مربوط به ویژگی‌های برون‌متنی اثر می‌داند و عنوان می‌کند «متن کلیله‌ودمنه به‌عنوان متنی که از سوی ساختار حکومت سنتی پرداخته و پالایش شده است... اصرار دارد برخلاف ماهیت ماجرا به شیر تقدس

ببخشد و او را تا اندازه زیادی از نقص و عیب مبرا کند» (دهقانیان، الف، ۱۳۹۰: ۹۹ و ۱۰۰).

دیگر ضعف وارد شده به کلیله‌ودمنه بحث درازگویی راوی است: «ضعف دیگر این قصه‌ها حرافی فراوانی است که در حواشی آن‌ها، یعنی قبل و بعد و لابه لاشان صورت گرفته، یعنی گاه به همان میزانی که قصه به ایجاز و اختصار نقل شده پیش و پس‌ازآن زیاده‌گویی مشاهده می‌شود» (عزیزی،۱۳۷۷: ۶۴). آیا به‌راستی درازگویی راوی در قصه‌های *کلیله‌ودمنه* عیب است؟ همان‌طور که می‌دانیم بسیاری از این پندها و نصایح خطاب به حکمرانان و پادشاهان مستبد و به‌طورکلی در آیین سیاست و کشورداری است، گشودن باب موعظه برابر حکمرانان کار ساده‌ای نیست، نصرالله منشی با علم بر این موضوع برای آن‌که پندها و اندرزها برای این افراد مؤثر بیفتد و دل‌نشین ایشان شود، این مفاهیم را به‌صورت قصه و داستان گفته و بعد یا قبل از آن نصایح مستقیم خود را در لفافه‌ای از سخنان زیبا آرایش داده تا از تلخی این نصایح بکاهد. بر این اساس این نه یک ضعف بلکه یک سبک برای صورت دادن یک روایت تعلیمی و پندمحور است. قصد مؤلف طرح مفاهیم اخلاقی با مدد گرفتن از قصه‌گویی است نه صرفاً قصه‌گویی. خود منشی در *دیباچه کلیله‌ودمنه* صریحاً این موضوع را خاطرنشان می‌کند: «و این کتاب را پس از ترجمهٔ ابن‌مقفع و نظم رودکی ترجمها کرده‌اند و هرکس در میدان بیان بر اندازهٔ مجال خود قدمی گزارده‌اند، لکن می‌نماید که مراد ایشان تقریر سمر و تحریر حکایت بوده است نه تفهیم حکایت و موعظت، چه سخن نیک مبتر رانده‌اند و بر ایراد قصه اختصار نموده» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۵). بر این اساس جایز نیست قصه‌های او را بدون توجه به هدفی که سبب آفرینش و گفتن آن‌ها شده بررسی کرد. باید گفت که هدف موعظه محور حکایت‌ها روایتی متناسب با آن را نیز می‌طلبد و درواقع این هدف سبب شکل گرفتن چنین روایتی شده است.

۴. نتیجه‌گیری

اصول و قوانینی خاص و یکپارچه روایت متنِ *کلیله‌ودمنه* را کنترل و پردازش می‌کند. منتقد یا روایت شنو باید با آگاهی از این اصول و قوانین تکرارشونده با متن برخورد کند. هدف تعلیمی مؤلف و تأثیر ساختارهای خارج از متن همان اصول یکدست و مشخصی هستند که نوع و فرم روایت اثر را به وجود آورده‌اند و همواره آن را کنترل می‌کنند. در

این روایت بر اساس آنچه خود مؤلف هم آن را در دیباچه اثرش خاطرنشان کرده نصیحت‌گویی و تعلیم روایت شنو بر قصه‌گویی ارجح است، راوی قصه می‌گوید تا تعلیم دهد و گهگاه اهتمامی بر رعایت اصول داستان‌گویی از خود نشان نمی‌دهد. بر همین اساس که مشاهده می‌کنیم که شخصیت‌های داستانی عموماً بین دو قطب مطلق مثبت و منفی قرار دارند در بعضی داستان‌ها پیرنگ داستانی ناقص می‌مانند و یا لو رفتن طرح اولیه داستان در ابتدای آن از هیجان داستانی می‌کاهد. در این موضع روایت شنو باید بداند با متنی اخلاق محور روبه‌روست که به‌مثابه آیینه‌ای نشان‌دهندهٔ مناسبات و مقتضیات دنیای واقعی ایران در عهد قدیم است. با آگاهی بر این نکته روایت *کلیله‌ودمنه* توجیه و تفسیر می‌شود. جامعه سنتی ایرانی مطلق‌گراست، پس برای آن‌که روایتی تعلیمی و اخلاق محور صورت پذیرد راوی باید بین شخصیته‌ها مرزبندی مثبت و منفی را به وجود آورد، انعکاس جامعه در متن سبب می‌شود حتی حکایت‌هایی که پیرنگ آن‌ها نیمه‌کاره رهاشده‌اند از سوی مخاطب آگاه حدس زده شود و با توجه به آگاهی برون‌متنی ناگفته‌های متن را دریابد. ازآنجایی‌که هدف تعلیمی حکایت‌ها نوع روایت آن را مشخص می‌کند طبیعی است که راوی بیش از داستان‌سرایی به نصیحت‌گویی اهتمام ورزد و این‌چنین است که می‌بینیم که قصه‌های *کلیله‌ودمنه* غالباً قابل پیش‌بینی از آب درمی‌آیند، راوی برای جبران این موضوع از شیوهٔ قصه در قصه بهره برده تا ایضاً به‌وسیله نثر آرایشگر خود عنصر هیجان را به داستان‌ها تزریق کند.

پی‌نوشت

۱. برای اطلاعات بیشتر در این موضوع رجوع کنید به حمیدی، محمد محسن (۱۳۸۶) پیوند ادب و سیاست فرهنگ سیاسی به روایت کلیله‌ودمنه، اطلاعات سیاسی اقتصادی، شماره ۲۳۷ و ۲۳۸، ص ۱۲۱-۹۴

۲. این مقاله با عنوان « بررسی روایت‌شناسانهٔ حکایت جدال سعدی با مدعی» به قلم ابوالفضل صالحی مرزیجرانی در مجموعه مقالات نخستین همایش متن پژوهی ادبی (نگاهی تازه به گلستان) به چاپ رسیده است.

منابع

۱. ابو المعالی نصرالله منشی (۱۳۸۸). ***کلیله‌ودمنه***. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: امیرکبیر

۲. احمدی، بابک (۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز

۳. اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان، نشر فردا

۴. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) ***ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمه فرزان طاهری. تهران: آگاه

۵. پاینده، حسین (۱۳۹۱). ***داستان کوتاه در ایران***. جلد اول. تهران: نیلوفر

۶. پاینده، حسین (۱۳۹۱). ***داستان کوتاه در ایران***. جلد دوم. تهران: نیلوفر

۷. داد، سیما (۱۳۷۱). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). ***نقد ادبی***. جلد دوم. تهران: میترا

۹. محمد بن عبدالله بخاری (۱۳۶۱). ***داستان‌های بیدپای***. تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. تهران: خوارزمی

۱۰. میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). ***عناصر داستان***. تهران: سخن

۱۱. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴). ***هنر داستان‌نویسی***. تهران: نگاه

12. Jahn, Manfred (2005) Narratology: ***A Guide to the Theory of Narrative***. English Departmen. University of Cologne

مقالات:

۱. پارسا، احمد؛ صلواتی، احمد (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله‌ودمنه نصرالله منشی». ***بوستان ادب***. شماره ۶. ص ۷۸-۴۷

۲. تقوی، محمد؛ بهنام، مینا (۱۳۹۱). «تفاوت راوی قصه‌نویس و قصه‌گو در داستان شیر و گاو از کلیله‌ودمنه و داستان‌های بیدپای». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. شماره ۱۲. ص ۸۳-۶۷

۳. تمیم داری، احمد؛ عباسی، سمانه (۱۳۹۳). «بررسی ساختارگرایانهٔ باب شیر و گاو کلیله‌ودمنه بر اساس الگوی کلود برمون». ***متن پژوهی ادبی***. شماره ۵۹. ص ۶۰-۴۳

۴. دخت مشهور، پروین؛ شاهسونی، زهرا (۱۳۹۰). «شیوه و سبک قصه‌گویی و شخصیت‌پردازی در کلیله‌ودمنه». ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***. شماره ۱۴. ص ۲۳۴، ۲۲۳
۵. دهقان، علی؛ سامانی، معصومه (۱۳۹۳). «مقایسه درون‌مایه اخلاقی حکایات کلیله‌ودمنه و داستان‌های هانس کریستین اندرسن». ***ادبیات تعلیمی***. شماره ۲۴. ص ۱۰۰-۵۹
۶. دهقانیان، جواد (۱۳۹۰). الف. «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله‌ودمنه بر اساس نظریه ساخت شکنی». ***پژوهش‌های ادبی***. شماره ۳۱ و ۳۲. ص ۱۱۶-۹۷
۷. دهقانیان، جواد (۱۳۹۰). ب. «بررسی کارکرد قدرت و فرهنگ سیاسی در کلیله‌ودمنه». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۹. ص ۱۰۴-۹۱
۸. دهقانیان، جواد، نیکو بخت، ناصر (۱۳۹۰). «نقد اخلاق‌گرایی در کلیله‌ودمنه با نیم‌نگاهی به اندیشه‌های ماکیاولی». ***نقد ادبی***. شماره ۱۴. ص ۱۵۹-۱۳۳
۹. رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۱). «نگاهی به قصه‌های زرگر و سیاح و آهنگر و مسافر در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه». ***ادبیات داستانی***. شماره ۶۴ و ۶۵. ص ۲۷-۲۴
۱۰. رضایی، لیلا؛ جاهدجاه، عباس (۱۳۹۰). «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله‌ودمنه». ***بوستان ادب***. شماره ۹. ص ۴۸-۲۷
۱۱. عباسی، علی (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی». مجله شناخت. شماره ۳۳. ص ۷۴-۵۱
۱۲. عزیزی، محمد (۱۳۷۷). «قصه‌گویی در کلیله‌ودمنه». ***ادبیات داستانی***. شماره ۴۷. ص ۶۵-۶۱
۱۳. نقی زاده، فرناز؛ امیریان، طیبه (۱۳۹۰). «بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنهٔ فارسی و عربی (باب شیر و گاو)». ***پژوهش‌های نقد ادبی***. شماره ۳. ص ۱۳۱-۱۰۳

مجموعه‌ها:

نگاهی تازه به گلستان (۱۳۹۵). «بررسی روایت‌شناسانهٔ حکایت جدال سعدی با مدعی». هسته مطالعات ادبی و متن پژوهی اندیشگاه کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران. ***مجموعه مقالات نخستین همایش متن‌پژوهی ادبی*** تهران. ص ۵۳۴-۵۱

بررسی دو داستان «موش وگربه» در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

بر اساس الگوی عناصر داستانی رابرت اسکولز

محمد مهران عشریه [۱]

چکیده:

کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بدون هیچ گمان جزء ارزشمندترین و ماندگارترین کتاب‌های نثر فارسی به ویژه در نثر فنی و مصنوع هستند. این دو شاهکار عرصه‌ی ادبیات پارسی با فاصله‌ای حدود هفتاد، هشتاد سال بیانگر تمثیل‌هایی از زبان حیوانات است. این مقاله به بررسی و مقایسه‌ی دو داستان هم‌نام «موش و گربه» در این دو کتاب می‌پردازد. این مقایسه با استفاده از بررسی‌های رابرت اسکولز در عناصر داستانی است. مقاله، دو داستان را با هفت نگاه (۱- داستان، امر واقع و حقیقت ۲- داستان: تجزیه و تحلیل ۳- طیف داستان ۴- طرح ۵- شخصیت ۶- معنا ۷- نظرگاه، منظر و زبان) بررسی می‌کند. در هر بخش ابتدا توضیح مختصری از منظر کاربردی عناصر داستان رابرت اسکولز درباره‌ی آن نگاه آورده شده است و سپس با استفاده از ابزارهای ارائه شده به تحلیل و بررسی دو داستان مذکور از کتب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌پردازد. در این جستار نگارنده ضمن واکاویدن دو قصه میزان همسویی، انطباق و تفاوت‌های آن‌ها را از منظر مورد بررسی نشان داده است تا در حد امکان قابلیت این دو نوشتار را فراتر از سبک نویسندگی مشابه دو کتاب بداند و از جنبه‌هایی دیگر به مقایسه‌ی آن‌ها بپردازد.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، موش و گربه، عناصر داستان، رابرت اسکولز

۱-دانشجوی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی mehran8@ymail.com

مقدمه:

مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی و کلیله و دمنه اثر نصرالله منشی، دو شاهکار پهنه‌ی ادب پارسی‌اند که هـر دو از زبـان حـیوانات و با نثری فنی و مصنوع و با فاصله‌ای(حدود هفتاد- هشتاد سال)در دنیای ادبیات داستانی ایران‌شهر نوشته شده‌اند. (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۱: ۲۴) آن‌چه مرزبان‌نامه را به کلیله و دمنه، هزار و یک شب، منطق الطیر و هفت‌پیکر مانند کرده است وجود شیوه‌ی روایت‌گری داستان در داستان (درونه‌گیری) است، که در آن راویان با داستان‌پردازی از زبان انسان و غیر انسان به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به آموزش و تعلیم ارزش‌های اخلاقی می‌پردازند. (خراسانی و هدایتی و اخلاقی، ۱۳۹۰: ۶۶) سعدالدین وراوینی، خود، در دیباچه‌ی مرزبان‌نامه، آنجا که از کتاب‌هایی کـه به نوعی دست‌مایه‌ی او در سبک نویسندگی‌اش قرار گرفته‌اند، نام می‌برد، از کلیله و دمنه در صدر این کتاب‌ها، چنین نـیکو یاد می‌کند:

«بعضی از آن کتب اسماء و حکایات یـافتم بـه سیاقت مهذب و عبارت مستعذب آراسته، و الفاظ تازی در پارسی، به حسن ترکیب و توصیف استعمال کرده و جمال آن تصنیف، "فی ابهی ملبس و اشهی" منظر بر ابصار اهل بصیرت جلوه داده چون کلیه که اکلیلی است فرق مفاخران براعت را به غرر لالی و در متلألی مرصع» (وراوینی، ۱۳۷۰: ۸-۹)

از دیـگر سو در پایان کتاب خود، بدون هیچ ذکری از دیگر کتاب‌ها، باز از کلیله و دمنه سخن می‌راند؛ و البته این بار سخت آن را می‌کوبد و کتاب خود را بر آن برتری می‌دهد. (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۱: ۲۴) همین دلیل باعث شد تا نگارنده به بررسی دو داستان «موش و گربه» از نگاه رابرت اسکولز بپردازد و همراه با نقد و تحلیل هرچند مختصر، آن را پیش روی خواننده قرار دهد. این بررسی از هفت منظر (۱- داستان، امر واقع و حقیقت ۲- داستان: تجزیه و تحلیل ۳- طیف داستان ۴- طرح ۵- شخصیت ۶- معنا ۷- نظرگاه، منظر و زبان) صورت گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش:

مقایسه‌ی دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه به شیوه‌های گوناگون صورت گرفته است. پژوهشگران در رابطه با این دو کتاب از سبک نوشتاری، مضامین مشترک، نحوه‌ی پرداخت و شخصیت پردازی و نقل حکایات، تطابق با برخی مکاتب ادبی، تطابق غنایی و ابزارهای

آن (اعم از وصف، مدح، رثا، هجا، شکوی و مناجات)، جلوه‌های شعری، قواعد دستوری و زبانی و موضوعاتی از این قبیل، وجوه مشترک و متفاوت را نشان داده‌اند. نگارنده با توجه به بیان اصول اساسی و کاربردی رابرت اسکولز در عناصر داستان، بر آن شد تا مقایسه‌ای کاربردی میان دو داستان موش و گربه در کتب مذکور انجام دهد تا این دو داستان کهن را با ابزارهای ارائه‌شده‌ی امروزی مقایسه کند. امید است این پژوهش، ادامه دهنده‌ی زحمات پژوهشگران پیشین و راهگشایی برای آیندگان در تطبیق ابزارهای مفهومیِ اساسی امروزی با گنجینه‌ی ادبیات همیشه درخشانِ پارسی باشد.

بحث:

رابرت اسکولز برای تحلیل و تفسیر داستان، با زبانی صریح و ساده عناصری را معرفی می‌کند. در این مقاله با توجه به این عناصر از هفت منظر به مقایسه‌ی دو داستان "موش و گربه" در کتب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌پردازیم:

۱-داستان، امر واقع و حقیقت:

داستان قصه‌ای برساخته است. مقصود این نیست که حتماً باید نتیجه گرفت که از حقیقت در آن خبری نیست. نسبت امر واقع با داستان، ابداً به آن سادگی‌ها که شاید فکر کنیم نیست، و چون این نسبت در درک داستان حائز اهمیت است باید با دقتی در خور به بررسی آن پرداخت. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲) اگر نیک بنگریم، می‌توانیم ببینیم که نسبت "امر واقع" و "داستان" با "واقعی" و "حقیقی" دقیقاً همانی نیست که به ظاهر می‌نماید. امر رخ داده وقتی انجام می‌گیرد، دیگر وجود واقعی ندارد. ممکن است پیامدهایی داشته باشد اما همین که رخ داد، دیگر موجودیت‌اش پایان می‌پذیرد اما چیزی که ساخته می‌شود تا زمانی که فساد نپذیرد یا نابود نشود، وجود دارد. همین که پایان می‌پذیرد، موجودیت‌اش آغاز می‌شود. سرانجام آنکه امر واقع هیچ نوع وجود خارجی ندارد، حال آنکه داستان ممکن است قرن‌ها دوام بیاورد. (همان، ۳) امر واقع، اگر می‌خواهد باقی بماند باید داستان شود. پس از این منظر داستان در تقابل با امر واقع قرار ندارد بلکه مکمل آن است. داستان به اعمال فناپذیر انسان‌ها شکلی می‌دهد ماندگارتر. (همان، ۴) به عنوان مثال روایات تاریخی داستانی کتاب تاریخ بیهقی باعث ماندگاری آن شده است.

داستان از نظر ما فقط ساخته نمی‌شود، برساخته می‌شود، یعنی محصول غیرمتعارف و غیرواقعی قوه‌ی تخیل است. داستان می‌تواند مبتنی بر امور واقع باشد و نزدیک‌ترین

انطباق ممکن را بین قصه‌اش و چیزهایی که عملاً در جهان رخ داده‌اند حفظ کند. یا بسیار خیالبافانه باشد و درکی را که از ممکنات معمول زندگی داریم زیر پا بگذارد. (همان، ۴)

در باب «موش و گربه»ی کلیله و دمنه و «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه هم همین دیدگاه دیده می‌شود. در باب «موش و گربه»ی کلیله و دمنه نتیجه‌ی داستان هم در ابتدا و هم در انتهای داستان ذکر می‌شود که این نتیجه پیامدی است که در عالم واقع اتفاق می‌افتد: «فرصت مصالحت دشمن بوقت حاجت فائت نگرداند و پس از حصول و غرض از مراعات، جانب حزم و احتیاط غافل نباشد» (منشی، ۱۳۸۹: ۲۸۱) اما پرداختن به این موضوع به گونه‌ای خیال‌انگیزتر صورت گرفته و وارد عالم حیوانات و تمثیلی از آن‌ها شده است. (فابل) و با ارائه‌ی داستانی با همین مضمون و قراردادن شخصیت‌های حیوانی به جای شخصیت‌های انسانی چون خردمند و دشمن‌هایش نویسنده، تفکرات خود را بیان کرده است. در این صورت مرز میان امر واقع و داستان نزدیک شده است. یکی از دلایل جاودانگی این‌چنین کتاب‌های داستانی تمثیلی چون کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه و امثال آن‌ها اینگونه نوشتن است. در داستان «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه هم دقیقاً همین اتفاق می‌افتد. نتیجه‌ی داستان در پایان آن (که امری واقع می‌باشد) ذکر می‌شود: «این فسانه بهر آن گفتم تا معلوم شود که بسیار هیأت از رضا و سخط و دیگر امور نفسانی در طبایع مردم پدید آید که نبوده باشد، فخاصه از حاسدان مکارکه قلم تصویر و تزویر در دست ایشان بود، صورت حال‌ها چنان نگارند که خواهند، پس به کمال نفس پادشاه باید که از مغلطه‌ی اوهام و مزاقه‌ی اقدام خود را نگه دارد تا وخامت آن به روزگار او باز نگردد» (وراوینی، ۱۳۷۰: ۳۹۳) اما سعدالدین وراوینی باز هم با استفاده از تمثیل (فابل) و داستانی کردن این امر واقع موجب ماندگاری داستان و نزدیک شدن امر خیالی و واقعیت شده است. می‌توان گربه را نماد پادشاه یا حتی زاهد دانست؛ موش را خدمی درستکار یا حتی تعلقات دنیوی و خروس را از تزویرگران درگاه شاه دانست که در داستان قرار گرفته‌اند و بیان مضمون امر واقع را می‌کنند.

۲-داستان: تجزیه و تحلیل

هر داستان موجودیتی واقعی دارد – کتاب وزن دارد و فضایی را اشغال می‌کند – تجربه‌ی داستانی غیرواقعی است. وقتی داریم داستانی می‌خوانیم کاری انجام نمی‌دهیم تا به طور

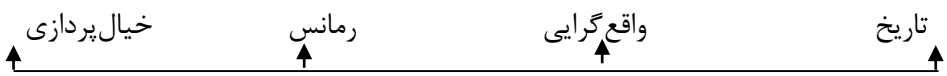
موقت در جهانی خصوصی و غیرواقعی خود باشیم. تجربه‌ی داستان بیشتر شبیه خواب-دیدن است تا فعالیت معمول در بیداری. جسم‌مان بی‌حرکت می‌شود، اما تخیل‌مان به حرکت در می‌آید. از آن‌جا که دست به هیچ عملی نمی‌زنیم، این جهان خاص مطلقاً غیرواقعی است. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۵) ما رخدادهای یک قصه را تجربه می‌کنیم بی‌آنکه پیامدهایش را متحمل شویم. همه‌ی بحث‌های مربوط به ادبیات، همه‌ی کلاس‌ها و آموزش‌ها در باب مسائل ادبی می‌توانند فقط یک هدف معتبر داشته باشند: آماده کردن ما برای شرکت در تجربه‌ی ادبی. (همان، ۶)

در دو داستان مورد بحث هم همینطور است. در حال خواندن این داستان‌ها احساس می‌کنیم که این داستان واقعی است و ما در فضای داستانی حضور داریم؛ حال به عنوان یک شخصیت و یا به عنوان ناظر وقایع اتفاق افتاده. مثلاً گربه‌ای گرسنه یا گربه‌ای در دام افتاده می‌شویم و با آن شخصیت ارتباط برقرار می‌کنیم اما پیامدهای آن را نمی‌پذیریم؛ هیچ‌گاه موقع خواندن داستان گرسنه‌مان نمی‌شودیا طناب‌های دام بدنمان را اذیت نمی-کند اما در داستان حضور داریم و در نهایت اعمال شخصیت‌ها را احساس می‌کنیم؛ در حالی که جایی هستیم که نه گذر زمان را و نه اتفاقات پیرامونمان را درک می‌کنیم. با شرکت در این داستان‌ها تجربه‌ای ادبی و تجربه‌ای از زندگی را فرا می گیریم که در نهایت می‌توانیم هم داستان و هم خودمان را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهیم.

۳-طیف داستان:

طیف داستانی ما تاریخ و خیال‌پردازی‌اند. دیدگاه انسان فانی از رؤیت تاریخ‌نگار "مطلق" و خیال‌پرداز "مطلق" عاجز است. همه‌ی تواریخی که انسان‌ها نگاشته‌اند داستانی می‌شود. همه‌ی خیال‌پردازی‌های انسانی شباهتی – هرچند دور – به زندگی دارند. درک ما از داستان بستگی به فهم نوع رابطه‌ی هر اثر خاص با زندگی دارد. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۷) "تقلید" (محاکات) زندگی را در نشانمان می‌دهد. کمک‌مان می‌کند تا زندگی را درک کنیم و زندگی کمک مان می کند تا داستان را درک کنیم. داستان در عین حال هم شبیه به زندگی است و هم نیست؛ و مقصود ما هم که می‌گوییم "تقلید" است جز این نیست. پس تجربه‌ی داستانی برای ما هم متضمن لذت است و هم درک، باید این را بفهمیم که این دو در خواندن داستان تفکیک‌ناپذیرند. امروزه از قرار، در آموزش داستان بیشتر بر درک تکیه می شود تا لذت. شاید جای تأسف باشد اما چاره‌ای نیست. قدم اول در درک

یک اثر داستانی این است که بفهمیم چه نوع داستانی است. بین دو سر مقیاس – یعنی تاریخ و خیال‌پردازی – می‌توانیم دو نقطه‌ی مرجع را به صورتی شبیه نمودار زیر مشخص کنیم:



واقع‌گرایی و رمانس نام‌هایی است که بر دو نوع ارتباط داستان با زندگی گذاشته‌اند. نویسنده‌ی واقع‌گرا همواره بر آن است تا خواننده احساس کند که امور به واقع چگونه‌اند اما فکر می‌کند که با ساختاری برساخته از شخصیت و واقعه بهتر می‌تواند حق مطلب را در مورد چگونگی امور واقع ادا کند تا آنکه بخواهد به طور مستقیم از واقعیت نسخه بردارد. رمانس‌نویس بیشتر اندیشه‌هایش را درباره‌ی جهان عرضه می‌دارد تا تأثراتش را از آن. در رمانس "آنچه هست" اغلب جایش را به "آنچه باید باشد" یا "می‌شد باشد" می‌دهد، اما باید و می‌شد همیشه تلویحاً آنچه هست را منتقل می‌کنند چون خود دگرگون شده‌ی همانند. واقع‌گرایی و رمانس صد در صد متفاوت نیستند. برخی مختصات مشترک دارند. خودِ واقع‌گرایی از تاریخ یا روزنامه نگاری رمانتیک‌تر است (آخر واقعیت که نیست واقع-گرایی است) و رمانس واقع‌گرایانه‌تر از خیال‌پردازی است. بسیاری از آثار بزرگ داستانی آینده‌هایی غنی و پیچیده از رمانس و واقع‌گرایی‌اند. (همان، ۹-۱۱)

از نظر نگارنده هر دو داستان «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه آمیزه‌ای پیچیده از رمانس و واقع‌گرایی هستند که میزان رمانس در این دو داستان بیشتر از واقع‌گرایی است. اتفاقات پیش‌آمده در این دو داستان اگرچه استعاره‌ای از واقعیت انسانی است اما در اصل اموری تخیلی است و این امور واقع در این فضا رخ می‌دهند و داستان وارد وهم و خیال‌پردازی حیوانی شده است.

۴-طرح:

داستان حرکت است چون از فرآیند تغییر می‌گوید. وضعیت یک انسان تغییر می‌کند؛ یا خودِ او به نحوی تغییر می‌کند؛ یا تلقی ما از او تغییر می‌کند. این‌ها حرکت‌های اساسی داستان‌اند. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۶)

۱-در داستان «موش و گربه»ی کلیله و دمنه، موش که در ابتدای داستان در مخمصه-ای از دشمنانش قرار می‌گیرد تصمیم به دوستی با دشمنی می‌گیرد که آن دشمن برای

او فایده دارد. در نهایت پس از رسیدن به مقصود و همچنین عمل به پیمان دوستی با دشمن دیرینش گربه، گربه را رها می‌کند و جان سالم به در می‌برد. اما در داستان «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه، موش به هوای آرامش روزهای آتی و به امید ماندگاری دوستیِ گربه، با گربه دوستی می‌کند اما به علت وجود خروسی تزویرگر در داستان (که ممکن است به نوعی جلوه‌ای از نفس گربه باشد) هلاک می‌شود. در کلیله و دمنه حرکتِ موش دارای ثباتی است اما در مرزبان‌نامه تغییر موش از رفاه به هلاکت رسیدن است.

۲-در «موش و گربه»ی کلیله و دمنه شخصیت‌های اصلی موش و گربه هستند و شخصیت‌های فرعی راسو و بوم و صیاد هستند. موش با درایت خود هم خود را از مهلکه نجات می‌دهد و هم گربه را آزاد می‌کند در حالی که در نهایت می‌دانند دشمن یکدیگرند. در «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه شخصیت‌های اصلی موش (شخصیتی منفعت‌طلب) و گربه (به نوعی پادشاه و قدرتمند) هستند و شخصیت فرعی خروس (شخصیتی حسود) است.

۳-در کلیله و دمنه، گربه از زمانی که پیمان مودت را با موش می‌بندد و به مقصود خود می‌رسد، تلاش می‌کند که با موش بر سر این دوستی بماند و چون دوستی با اخلاص کنار موش باشد. اما پس از نجات یافتن موش و گربه از مهلکه و قبول نکردن ادامه‌ی دوستی توسط موش، به نوعی گربه راه خود را می‌کشد و می‌رود (حتی شاید هنوز موش را دوست داشته باشد و منتظر جبران محبت موش بماند) و در همان وضعیت باقی می‌ماند. اما در داستان مرزبان‌نامه، گربه پس از پیمان مودت با موش، بر اثر دروغ‌های خروس از یک وضعیت ذهنی به وضعیتی دیگر در می‌آید و موش را شکار می‌کند. گربه در این داستان تغییر کامل شخصیتی برخلاف داستان کلیله و دمنه می‌دهد و در همان وضعیت قبلی باقی نمی‌ماند. (متغیرست)

۴-در داستان کلیله و دمنه، عواملی که موجب دوستی موش و گربه می‌شوند دشمنان مشترک آن‌ها یعنی راسو و بوم و به دام‌افتادن گربه در دام صیاد است که در نهایت با خردورزی دو طرف، موش و گربه از این وضعیت نجات پیدا می کنند. در داستان مرزبان-نامه عامل دوستی موش و گربه، گرسنگی گربه و نوعی امید احساس آرامش برای موش است که عاملی به نام خروس ورق را برمی‌گرداند و گربه موش را تباه می‌کند.

۵- در کلیله و دمنه، کنش‌های گفتاری میان شخصیت‌ها به گونه‌ای پندآمیز است و حتی خواننده را از قضیه‌ی اصلی و داستان جدا می‌کند. به گونه‌ای می‌توان گفت نصرالله منشی در کنار پیشبرد طرح داستانی، عقاید و تفکرات دیگری را نیز در حین گفتار شخصیت‌ها به خواننده القا می‌کند. بسیاری از کنش‌های گفتاری به مونولوگ تبدیل شده است که این مورد در مرزبان‌نامه کم‌تر دیده می‌شود و سعدالدین وراوینی بیشتر طرح داستانی را جلو می‌برد و تعلیق این داستان از نظر نگارنده بهتر است.

۶-خوشبختانه در هر دو داستان شخصیت یا رخدادهای اضافی که هیچ کمکی به پیشبرد داستان نکند نیست. جز همان دیالوگ‌های موش و گربه در کلیله و دمنه که گاهی بیش از حد از فضای اصلی داستان خارج می‌شود.

۵-شخصیت:

هیچ شخصیتی در کتاب یک شخص واقعی نیست. در داستان واقع‌گرایانه، نویسندگان کوشیده‌اند تا شخصیت‌هاشان هرچه بیشتر شبیه آدم‌های واقعی باشند. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۸) این نویسندگان کوشیده‌اند خواننده را از تعلق خاطر به حرکت داستان منفک کنند و به شخصیت به خاطر خود شخصیت علاقه‌مند سازند. بهترین واقع‌گرایان همواره کاری می‌کنند که با خواندن داستانِ آن‌ها ناگهان متوجه شویم که این رفتارها را پیش‌تر هم دیده‌ایم و به این ترتیب سبب می‌شوند تا ما هم در نحوه‌ی ادراک آنان از رفتار انسانی سهیم شویم. (همان، ۱۹) برای گروهی دیگر، هدف اصلی گفتنِ قصه‌ای هیجان‌انگیز است. در حکایت‌های واقع‌گرایانه و رمانس‌ها، شخصیت معمولاً به صورت طرحی کلی ترسیم می‌شود و نه به صورتی چندبعدی؛ این شخصیت‌ها معمولاً به نهایت زیبا هستند یا زشت، نیک‌اند یا بدنهاد. (همان، ۲۰)

در «موش و گربه»ی کلیله و دمنه، شخصیت موش (همانطور که گفته شد) استعاره‌ای از یک خردمند است (نیک‌نهاد) و شخصیتی تک‌بعدی دارد. شخصیت گربه نیز همانند شخصیت‌هایی چون بوم و راسو و صیاد استعاره‌ای از دشمن (بدنهاد) هستند و تک‌بعدی هستند. البته از این نباید غافل شد که گربه نیز به نوعی استعاره از یک خردمند است که با دشمن خود، دوستی می‌کند. در «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه، موش چندبعدی نیست و به قولی در داستان پویا نیست. در راه آرامش خود از بین می‌رود. اما گربه در اواسط داستان تغییر نظر داده و به موش بدگمان می‌شود. باز هم گربه است و تک‌بعدی، باز هم

گربه است و دارای قدرت (شخصیتی بدنهاد) حتی خروس هم فقط شخصیتی است که دروغ می‌گوید و تزویر می‌کند تا به هدفش برسد. (شخصیتی بدنهاد)

این نوع شخصیت‌ها در این دو داستان نظر نگارنده را نسبت به تمایل رمانس‌بودن این دو داستان تأیید می‌کند. شخصیت‌ها به صورت طرح کلی ارائه شده‌اند و یا زشت‌اند یا زیبا، یا نیک‌نهادند یا بدنهاد.

۶-معنا:

کشف درون‌مایه یا معانی یک اثر مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است. این ارتباط‌ها همان معنا هستند. یک داستان همیشه منحصر به فرد است، همیشه یک مورد خاص است. اگر هرچه غیر روایت، توصیف یا گفتگوی صرف را از داستان بیرون بکشیم، به احتمال زیاد سرنخ‌هایی به دست می‌آید. در میان این سرنخ‌ها، بدیهی‌ترین همان عنوان اثر است. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۲) گاهی راوی، تفسیرها و اظهار نظرهایش را از زبان یک شخصیت به ما ارائه می‌دهد. گاه شخصیت راوی به گونه‌ای ساخته و پرداخته می‌شود که باید حتی در قابل اعتماد بودنش هم شک کنیم. روایت و توصیف هم می‌تواند نمایانگر درون‌مایه‌ی یک اثر باشد. انگاره‌های تکرار، هم‌کناری‌های کنایی، لحن روایت و سرنخ‌هایی از این قبیل قاعدتاً ما را به ارتباطات میان جهان خاص کتاب و جهان عام اندیشه‌ها راهبر می‌شوند. (همان، ۲۳) جنبه‌ی دیگر دانش بیرونی است که مفسر وارد اثر می‌کند. (همان، ۲۴) خواننده برای درک اثر داستانی ابتدا تعمیم‌های مربوط به اثر را در خارج از اثر می‌یابد و آن‌گاه آن‌ها را بر موارد خاص در درون اثر منطبق می‌سازد. (همان، ۲۵) سرانجام آنکه معنای داستان را باید عواطفی دانست که در مواجهه با تأثرات ناشی از تجربه یا اندیشه‌های مربوط به زندگی بروز می‌کنند. (همان، ۲۶)

در دو داستان مورد بحث، راوی، درون‌مایه را از زبان شخصیت‌ها به ما ارائه می‌کند. همانطور که در قسمت اول (داستان، امر واقع و حقیقت) عیناً آوردیم، نویسندگان این دو داستان درون‌مایه را به گونه‌ای صریح بازگو کرده‌اند. در باب «موش و گربه»ی کلیله و دمنه، درون‌مایه‌ی داستان در ابتدای داستان توسط مونولوگ‌هایی از "رای" و "برهمن" بیان می‌شود. در انتهای داستان نیز "برهمن" با مونولوگی دیگر این کار را می‌کند. در داستان مرزبان‌نامه هم (همانطور که قبلاً ذکر شد) درون‌مایه‌ی داستان در انتهای داستان توسط "زروی" بازگو می‌شود. متأسفانه در این دو داستان از بس معنا صریح گفته می‌شود

که خواننده را منفعل می‌کند به گونه‌ای که حتی استعاره‌ها را هم در گفته‌ها بیان می‌کند. از نظر نگارنده کاش معنا به این صورت واضح بیان نمی‌شد تا با حذف قسمت‌هایی از این دو داستان، خواننده یا مخاطب، کنکاش ذهنی انجام دهد و به کشف مضامین آن بپردازد. نکته‌ی دیگر اینکه در میان گفتگوی شخصیت‌های این دو داستان موضوع‌هایی گفته می‌شود که تفکرات جانبی نویسنده را به خواننده منتقل می‌کند.

۷-نظرگاه: منظر و زبان

نظرگاه اصطلاحی است فنی برای نحوه‌ی گفتن قصه. به هنگام تجربه‌ی داستان، نویسنده معمولاً با استفاده از تدابیر فنی در ارائه‌ی نظرگاه، نگرش ما را به رخدادهای ارائه شده و تلقی ما را از این رخدادها شکل می‌دهد. برای سهولت می‌توان موضوع نظرگاه داستانی را به دو بخش مرتبط با هم تقسیم کرد. یکی آنچه مربوط به سرشت ناقل در هر داستان معین و دیگری آنچه به زبان او مربوط می‌شود. بدیهی است که این دو در واقع از هم جدا نیستند. (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۷)

سرشت ناقل خود ابداً مسئله‌ی ساده‌ای نیست. برای بررسی آن باید مثلاً دید که منش خود این شخصیت تا چه حد در درک ما از گفته‌هایش تأثیر می‌گذارد، و نگرش‌اش به رخدادها تا چه حد محدود به زمان و مکان است یا به چه میزان می‌تواند ذهن شخصیت-های مختلف را بخواند. زبان روایت نیز مشکل مشابهی برای خواننده به وجود می‌آورد. (یعنی مشکل انطباق و جبران) از تمامی ابعاد زبان که می‌توان در نظر گرفت، دو بعد برای خواننده‌ی داستان اهمیتی خاص دارند. یکی به لحن مربوط می‌شود یا به نحوه‌ی القای حرف‌های نگفته از طریق زبان. دیگری با استعاره سر و کار دارد، یا به طریقی که زبان به مدد آن می‌تواند غنی‌ترین و ظریف‌ترین انواع درک را با جمع‌آوردن تصاویر و مفاهیم مختلف منتقل کند. (همان، ۲۷-۲۸)

در داستان «موش و گربه»ی کلیله و دمنه، استعاره‌ها و لحن‌هایی به وضوح آشکار دیده می‌شود ! همچنین سرشت ناقل به گونه‌ای روشن، خواننده را متوجه خود می‌کند. در ابتدای داستان غور دریا استعاره‌ای از باطن درونی اهل کیاست و حصافت است: «و مثال باطن ایشان چون غور دریاست که قعر آن در نتوان یافت و ...» (منشی، ۱۳۸۹: ۲۶۸) در ادامه آنجا که موش و گربه هم‌صحبت می‌شوند به اقتضای زمان و مکانی که گرفتار آن شده است با لحنی ملتمسانه («هرگز هیچ شنوده‌ای از من راست؟» (همان،

۲۶۹) یا «اکنون مرا ایمن گردان و تأکیدی به جای آر تا به تو پیوندم ...» (همان، ۲۷۰) یا «این ملاطفت بپذیر و در این کار تأخیر منمای ...» (همان، ۲۷۰)) از گربه، دشمن خونی‌اش می‌خواهد به او کمک کند. گربه نیز وقتی خواهش موش را می‌پذیرد و خود را در مرحله‌ی آزادی می‌بیند با لحنی شاد می‌گوید: «سخن تو به حق می‌ماند، و من این مصالحت می‌پذیرم که فرمان باری عزَّ اسمه بر آن جملتست: و اِن جَنَحوا للسَّلمِ فاجنَح لها ... و همه‌ی عمر التزام شکر و منت نمایم» (همان، ۲۷۰-۲۷۱) هنگامی که موش به حاجتش می‌رسد و تمام بندهای گربه را نمی‌برد گربه با حالتی ملتماسانه و نگران می‌گوید: «زود ملول شدی و اعتماد من در کرم عهد تو بخلاف این بود ...» (همان، ۲۷۱) و با استعاره‌ای کار موش را خلاف عمل کریمان می‌داند: «این مماطلت به اخلاق کریمان لایق نیست و با عادات بزرگان مناسبتی ندارد ...» (همان، ۲۷۱) و با همان حالت ملتمسانه به موش می‌گوید زودتر بندهای من ببری و سوالف وحشت را فروگذاری. این‌ها نمونه‌هایی از استعاره‌ی نصرالله منشی از منظر و زبان بود که بسیار واضح توسط خود نویسنده بیان شده است.

در «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه، هنگامی که موش برای گربه غذا می‌برد، برای مورد پذیرش قرارگرفتن خواسته‌اش با حالتی چاپلوسانه می‌گوید: «باعث من بر آمدن خدمت آنست که ترا با این صفات خردمندی و کم‌آزاری و عافیت‌طلبی و عفت‌ورزی و کوتاه‌دستی و فنون خصایل کریم و خصایل حمید یافتم، درین رنج دریغ داشتم و اگر این عارضه استبدال پذیرفتی، من به استقبال پذیرای آن شدمی ...» (وراوینی، ۱۳۷۰: ۳۷۸-۳۷۹) در پاسخِ گربه هم در آن وضعیت، یک حالت مستبدانه دیده می‌شود: «در امتنان این خیر و احسان ترا با فضیلت ید علیا معجزه‌ی ید بیضا، به معالجه‌ی این داء معضل که به من رسیدست، پیدا گردد و حدیث حُبُّ الهِرَّهِ مِنَ الایمانِ در شأن تو نزول به حق یابد» (همان، ۳۸۰) در ادامه شخصیت خروس که به گونه‌ای داشت حمایت گذشته‌ی گربه را از دست می‌داد و دوستی گربه با موش، دوستی او با گربه را خدشه‌دار می‌کرد با لحنی کینه‌ای و چون سخن‌چینی قهار می‌گوید: «روزهاست تا می‌شنوم که این موش کریه‌منظر تباه مخبر ذمیم دخلت دمیم طلعت همه روزه مقابح سیرت و مفاضح سریرت تو در پیش همسایگان حکایت کند و از بی‌وفایی و بی‌شرمی و پرآزاری و کم‌آزاری تو بازمی‌گوید» (همان، ۳۸۷)

نمونه‌هایی که سعدالدین وراوینی از منظر و زبان استفاده می‌کند نیز بسیار واضح و آشکار است اما به نظر نگارنده نسبت به نوشته‌ی نصرالله منشی از این منظر کمی بهتر است.

همان‌گونه که قبلاً ذکر شد و صراحتاً در نتایج پایانیِ این دو داستان آمده موش و گربه و شخصیت‌های فرعی چون خروس و صیاد استعاره‌هایی از انسان‌های روزگار آن زمان می‌باشند.

نتیجه‌گیری:

«موش و گربه» در دو کتاب ارزشمند مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه، داستانی به نثر فنی و مصنوع است. نتایج آن که به صورتی آشکارا در این دو کتاب آمده با درنظرگرفتن استعاره-هایش در عالم واقع اتفاق می‌افتد، اما پرداختن به موضوع آن‌ها به صورتی خیالبافانه صورت گرفته است. وارد عالم حیوانی و تمثیلی شده و مرز میان امر واقع و داستان را بسیار نزدیک کرده است که همین امر باعث جاودانگی این داستان شده است. با شرکت در این داستان وارد فضای داستانی می‌شویم و بدون اینکه درگیر پیامدهای آن شویم رخدادهای آن را تجربه می‌کنیم؛ تجربه‌ای ادبی که می‌تواند زندگی ما را تحت تأثیر قرار دهد و آن را تجزیه و تحلیل نماید.

هر دو داستان «موش و گربه»ی مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه، آمیزه‌ای پیچیده از رمانس و واقع‌گرایی هستند که میزان رمانس در این دو داستان بیشتر از واقع‌گرایی است. حرکت و طرح داستانی موش و گربه در این دو کتاب بسیار متفاوت است؛ از شخصیت‌های فرعی و جانِ سالم به دربردن موش در کلیله و دمنه تا شخصیت‌های فرعی و به خون غلطیدن موش در داستان مرزبان‌نامه، از تغییر وضعیت ذهنی گربه در مرزبان‌نامه تا ثبات قدم گربه بر مودت خود با موش در کلیله و دمنه. عوامل دوستی موش و گربه در دو داستان که باعث ایجاد تعلیق می‌شود نیز بسیار متفاوت است. حتی کنش‌های گفتاری و نحوه‌ی پیشبرد طرح داستانی در نوشته‌ی وراوینی با نصرالله منشی به کلی فرق می‌کند. نباید فراموش کرد که به جز دیالوگ‌های پندآمیز در «موش و گربه»ی کلیله و دمنه، شخصیت یا رخداد اضافی که کمکی به پیشبرد داستان نکند دیده نمی‌شود.

در مورد شخصیت‌های این دو داستان نیز تفاوت بارزی دیده می‌شود. موش در کلیله و دمنه، استعاره از یک فرد خردمند است و گربه نیز دشمنی عاقل است در حالی که در مرزبان‌نامه موش پویا نیست و در راه آرامش خود از بین می‌رود و گربه استعاره‌ای از

پادشاه است. شخصیت فرعی خروس در مرزبان‌نامه که استعاره‌ای از فردی تزویرگر است، نقش بیشتری از شخصیت‌های فرعی کلیله و دمنه دارد. اما تمام شخصیت‌ها در دو داستان یک‌بعدی هستند و نظر نگارنده را نسبت به رمانس بودن این دو داستان تأیید می‌کند.

در هر دو داستان «موش و گربه»، درون‌مایه از زبان راویان داستان به صورتی صریح بیان می‌شود. نویسندگان این دو کتاب با استفاده از سرشت ناقل و زبان (لحن و استعاره) تلقی ما را از رخدادهای داستان شکل می‌دهند و ما را با نحوه‌ی گفتن داستان آشنا می‌کنند تا مفاهیم و تصاویر مختلف را به ما منتقل کنند.

منابع:

الف) کتاب‌ها:

۱- اسکولز، رابرت. (۱۳۹۳). عناصر داستان. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۵. تهران: مرکز.

۲- منشی، نصرالله. (۱۳۸۹). کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. چ ۳۴. تهران: امیرکبیر.

۳- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۷۰). مرزبان‌نامه. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چ ۴. تهران: صفی علیشاه.

ب) مقالات:

۴- خراسانی و هدایتی و اخلاقی، محبوبه و فائزه و اکبر. (۱۳۹۰). "بررسی عنصر روایتگری در مرزبان‌نامه". در تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی. ش ۱۰. صص ۶۵-۸۶.

۵-رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۱). "نگاهی به قصه های «زرگر و سیاح» و «آهنگر و مسافر» (در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه)". در مجله ادبیات داستانی. ش ۶۴ و۶۵. صص ۲۴-۲۷. .

آموزش مهارت‌های اجتماعی در کتب تعلیمی «کلیله ودمنه» و«مرزبان نامه»

زهراعسگری[1]
داودعبدی قیداری[2]

چکیده

یکی از مهمترین وبارزترین ویژگی آثار کهن ادبی نشان دادن مفاهیم اخلاقی سیاسی و اجتماعی به صورت روایت در شکل های متفاوت آن :حکایت، فابل ، تمثیل و لطیفه است.ازجمله ی این کتاب ها دو کتاب تعلیمی کلیله ودمنه و مرزبان نامه است که به دلیل متکلّف بودن و دشواری فهم آن برای خوانندگان کم کم از دایره ی مطالعه عموم ، بیرون گذاشته می شود. حفظ واحیای محتوای تعلیمی و آموزشی این گونه آثار ارزشمند ادب پارسی که سر شار از مضامین اخلاقی و حکمی است امروز بیش از پیش ضروری وحیاتی می نماید. نگارندگان با اهدافی چون نشان دادن آموزه های اخلاقی و مهارت های اجتماعی حکایات این دو کتاب ، با بررسی عناصر اخلاقی و تعلیمی به این نتیجه رسیدیم که متون تعلیمی گذشته ، قابلیت تعمیم به دستگاه تعلیم وتربیت امروزی را دارند. در این حکایات «همدلی»، « همکاری» ، «خویشتنداری» و«مسئولیت پذیری» از آموزه هایی بودند که امکان استخراج آن ها از لابلای این حکایات وجود داشت. این دوکتاب از حیث آموزش مهارت های اجتماعی واخلاقی در یک سطح نبودند وکتاب کلیله ودمنه از لحاظ القای مفاهیم مهارت های اجتماعی واخلاقی در رده ی برتری از مرزبان نامه قرار داشت.

کلیدواژه‌ها: مهارت های اجتماعی ، آموزش، کتب تعلیمی ، کلیله ودمنه،مرزبان نامه

---

[1] دانشجوی دکتری رشته زبان وادبیات فارسی askarizahra0@gmail.com
[2] کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی manistanmehri@yahoo.com

مقدمه

گنجینه ی ادبیات فارسی جلوه گاه اندیشه، آرمان، فرهنگ،تجارب وروحیات یک ملّت است. این گنجینه آیینه ی تمام نمای تجربیات ارزنده ویافته های علمی پیشینیان ماست. از سویی دیگر تحول زبانی پدیده ای است که جهان بشری ناگزیر از آن است و این دگرگونی متون گذشته را با خطر فراموشی ، به خاطر دیر فهمی ودشواریابی متن ، مواجه می کند. متن های ارزنده ی تعلیمی که در ادبیات فارسی با خویشکاری تعلیم وتربیت نوجوانان در اعصار گذشته تولید شده اند،دست کم این ویژگی را دارند تجربه ی گذشتگان را به نسل های جدید منتقل می کنند واین تجربیات به نوعی یافته های علمی حکما وعلمای قدیم بوده است .در عصر حاضر بازخوانی و استخراج نکات حکمی واخلاقی متون وانتقال آن به مخاطب امروز ،گذشته از بازشناسیدیرینه پر افتخار ایران فرهنگیموجب غنای علمی دستگاه تعلیم وتربیت امروز می شود.مطالعه نظریات علمی وآموزشی روز دنیا وتطبیق آن با متون تعلیمی ادبیات فارسی این پرسش اساسی را در ذهن ایجاد می کند که آیا این متن های تعلیمی می تواند خواستگاه این آرا ونظریات باشد؟و چه رابطه ی بینامتنی را می توان در آن ها پیدا کرد؟

بیان مسئله :

مسئله ی اصلی این پژوهش آن است که آیا حکایت ها و تمثیل های دوکتاب تعلیمی کلیله و دمنه و مرزبان نامه در آموزش مهارت های زندگی به کودکان امروزی می تواند مفید و موثر باشد ؟ به بیان دیگر این پژوهش درصدد یافتن نگرش اجتماعی در دو کتاب یاد شده و راهبردهایی برای برقراری ارتباط اجتماعی موثر افراد با پرورش مهارت های مسئولیت پذیری ، خویشتن داری ، همکاری و همدلی است .

ضرورت پژوهش :

پیوند درونی دانش ادبیات با دانش هایی چون روانشناسی ، جامعه شناسی ، تاریخ ، زبان شناسی و علوم تربیتی و نحوه ی تعامل این دانش ها با ادبیات مطالعات میان رشته ای را پدید آورده است. اگر نوع ادبی کتاب های مرزبان نامه و کلیله و دمنه تعلیمی است ، ناگزیر توجه علوم روانشناسی ، جامعه شناسی و به ویژه علوم تربیتی را به خود جلب می کند . مسئولیت پذیری ، خویشتن داری ، همکاری و همدلی مولفه هایی است که در این کتاب ها به نوعی بروز و ظهور پیدا کرده است . ایدئولوژی حاکم بر متن های یاد شده در

خصوص آموزش مهارت های اجتماعی از دلایل مهمی است که انگیزه و ضرورت پژوهش را بیشتر نمایان می کند .

پیشینه ی تحقیق :

آموزش مهارت های زندگی به صورت علمی در جهان با اقدامات و پژوهش های گیلبرت بوتویون (۱۹۷۹) آغاز شده است . سازمان ملل متحد نیز آموزش مهارت های زندگی را به کشورهای عضو، در سال (۱۹۹۳) توصیه نموده است ، بدین ترتیب آموزش مهارت های زندگی و پژوهش در این خصوص از اواخر قرن بیستم در جهان آغاز گردیده است ، این در حالی است که در ایران از سال ۱۳۸۱ این مقوله ابتدا به عنوان کتاب درسی در مقطع دبیرستان توسط مشاوران و کارشناسان علوم تربیتی تدریس می شود و در حال حاضر نیز دانشگاهها ومراکز علمی به صورت آکادمیک به آن می پردازند. لیکن در خصوص آموزش مهارت های اجتماعی در کتب تعلیمی مرزبان نامه و کلیله و دمنه آن چنان که منظور نظر نگارندگان است ، پژوهشی صورت نگرفته است .

پرسش اصلی پژوهش :

۱- آیا در داستان ها و حکایات کلیله و دمنه و مرزبان نامه بن مایه هایی وجود دارد که از طریق باز خوانی آنها بتوان مهارت های اجتماعی را با محوریت مهارت های همدلی ، همکاری و خویشتن داری و مسئولیت پذیری به کودکان آموزش داد ؟

۲- مهارت های اجتماعی چیست؟ و آموزش این مهارت ها به ویژه مهارت همدلی ، همکاری ، خویشتن داری و مسئولیت پذیری چه تأثیری در روند اجتماعی شدن کودکان دارد ؟

۳- آیا کارکرد تعلیمی این دو متنِ غنیِ ادب فارسی در پرورش مهارت های ارتباطی و اجتماعی کودکان در کتب درسی دانش آموزان منظور شده است ؟ و چگونه می شود از این متون بهره ی کافی و وافی را در جهت آموزش مهارت های اجتماعی برد ؟

فرضیه های پژوهش :

در کتب تعلیمی مرزبان نامه و کلیله و دمنه حکایت هایی وجود دارد که از رهگذر آن می توان آموزش مهارت های اجتماعی را تسهیل داد .

روش تحقیق :

روش گردآوری اطلاعات این پژوهش به گونه ی توصیفی است و با استفاده از مطالعات کتابخانه ای انجام شده است .منابع اصلی پژوهش ، کتاب های مرزبان نامه و کلیله و دمنه و نیز کتاب های آموزش مهارت های اجتماعی به کودکان بوده است . ابتدا منابع، مورد خوانش قرار گرفته و از نکات آن فیش برداری شده است ، سپس ضمن تنظیم داده ها و نکات فیش ها ، پژوهش حاضر به دست آمده است .

مهارت های اجتماعی چیست ؟

یکی از مباحث اصلی در ارتباط با رفتار اجتماعی کودکان چگونگی تعریف مناسب از مهارت های اجتماعی است . درباره ی این که مهارت های اجتماعی واقعاً چه نوع مهارت هایی هستند و چگونه باید آن ها را تعریف کرد تا حدی ابهام وجود دارد ، علت عمده ی این ابهام آن است که گروه های حرفه ای گوناگون مانند (مدد کاری اجتماعی ، تعلیم و تربیت ، روانشناسی مدرسه ، روانشناسی تحولی و بالینی ، روان پزشکی و روان پرستاری) نسبت به مطالعه ی این موضوع علاقه نشان داده و راه حل هایی برای آن ارائه کرده اند . به همین ترتیب افراد حرفه ای با جهت گیری های نظری متعدد ، نسبت به بررسی این موضوع علاقمند شده اند مانند ؛ روانشناسان رفتاری نگر ، روانشناسان تحولی نگر ، روانشناسان مدرسه ، روان پزشکان و متخصصان تعلیم و تربیت (خانزاده : ۱۳۹۲ ، ۸۴).

مک فال (۱۹۸۲) معتقد است : قابلیت اجتماعی می تواند به عنوان یک ارزیابی از عملکرد فرد بر روی یک تکلیف اجتماعی تعریف شود و مهارت اجتماعی ، توانایی واقعی برای انجام یک تکلیف اجتماعی به طور قابل قبول است . (خانزاده : ۱۳۹۲ ، ۸۵)بر اساس نظریه ی روایی اجتماعی که نخستین بار توسط گرشام (۲۰۰۲) ارائه گردیده است ، مهارت های اجتماعی رفتارهای خاصی قلمداد شده اند که یک فرد برای عملکرد شایسته بر روی یک تکلیف اجتماعی از خود نشان می دهد .

از بحث های یاد شده می توان نتیجه گرفت مهارت اجتماعی عبارت است از: انجام رفتارهای خاص مطابق با هنجارها و الزامات محیط اجتماعی در تعاملات بین فردی و انجام ندادن یا عدم بروز رفتارهای اجتماع ناپسند.پرداختن به دانش هایی چون شناخت مهارت های اجتماعی از دید باز دغدغه ی دانشمندان و حکیمان بوده است ، هر چند که این دانش ها اخیراً به صورت آکادمیک و پژوهش های دانشگاهی به عنوان یک رشته ی مستقل یا مطالعات میان رشته ای درآمده است . پرداختن کتب تعلیمی فارسی به

موضوعاتی چون آموزش مهارت های اجتماعی و مهارت های بهتر زیستن به کودکان خود موید این موضوع است که از نظر نویسندگان و پدید آورندگان این کتب به دور نمانده است .این جُستار کوشش می کند مهارت های اجتماعی را که پدید آورندگان دو کتاب تعلیمی کلیه و دمنه و مرزبان نامه سعی در آموزش آن داشته اند ، را نشان دهد و با یافته های پژوهشگران متاخر مقابله نماید .

کلیله و دمنه :

اصل این کتاب نخست به زبان سانسکریت نگارش یافته و به پنج تنتره معروف بوده است . « به احتمال قوی بخش هایی از کتاب کلیله و دمنه از کتاب « مهابهاراتا » حماسه ی ملی هندی ها اقتباس گردیده . گربه و موش ، پادشاه و فنزه و شیر شغال از این جمله اند (عابدینی مطلق، ۱۳۹۳: ۹) . کتاب پنج تنتره به فرمان خسرو انوشیروان و توسط طبیبی به نام برزویه از هند آورده شد و به زبان پهلوی گزارش گردید . در زمان حمله ی مسلمانان به ایران و اقدام آنان به نابودی متون پهلوی عبداله بن مقفع این متن پهلوی را به زبان تازی ترجمه نمود ، بدین ترتیب از دست آسیب زمانه به دور ماند . در عصر غزنویان ، نصراله منشی (۵۱۲ – ۵۴۷) کلیله و دمنه را به فارسی دری برگرداند و اکنون این کتاب به نام وی معروف ومشهور است .

گرچه بیشتر مضامین ودرون مایه های حکایات کلیله ودمنه مربوط به سیاست مدن وآئین کشورداری است، امّا چنانچه ملاحظه می شود، نویسنده ی کتاب نقل حکایات کوتاه را در خلال ابواب آن بهانه ای قرار می دهد برای بیان مضامین مختلف اخلاقی ، اجتماعی وکلامی . در واقع اندیشه ها و نکته های اخلاقی و تربیتی از مهم ترین موضوعاتی است که در کتاب کلیله ودمنه انعکاس یافته است.(سجادی،۱۰۲:۱۳۹۳)

مرزبان نامه :

یکی از آثار ارزشمند نثر فنی فارسی کتاب مرزبان نامه نوشته ی گزارنده ی توانا سعد الدین و راوینی است.تاریخ نگارش این کتاب میان سال های(۶۱۷ تا ۶۲۲) از گویش طبرستانی به زبان پارسی دری است. گزارنده چنان که به شیوه معمول تألیف و تدوین کتب این چنینی بوده است ، کتاب را به صنایع لفظی و معنوی و اشعار عربی و فارسی و امثال و احادیث و اخبار آراسته داشته است . مرزبان نامه از لحاظ سبک شناسی برابر انشای نصراله منشی در کتاب کلیله و دمنه است . چنان که ملک الشعرای بهار در این

باره می نویسد : « نثر مرزبان نامه از شیوه ی متکلفانه هم عصران به دور است و سعد الدین در این کتاب به طریقه ی کلیله و دمنه ی ابوالمعالی به همان موازنه و ازدواج و مترادفات بسنده کرده است . هر آنچه در باره ی طریقه ی ابوالمعالی گفتیم در این باره نیز صدق می کند هر دو بر یک منوالست ، جز آنکه در مرزبان نامه سجع و ازدواج زیادتر آمده است . (بهار : ۱۳۹۲ ، ج ۳ ، بب ۱۶ و ۱۹) .

خویشتن داری

خویشتن داری از محوری ترین مفاهیم اخلاقی است . در اسلام خویشتن داری معادل با تقوا گرفته می شود و به عنوان ملاک و مقیاس برتری انسان ها (سوره هجرات ، آیه ۱۳) و حلقه ی اتصال بین بسیاری از ارزش های انسانی تلقی می شود ، به طوری که بدون تقوا بسیاری از اعمال ارزشی انسان پذیرفته نخواهد شد. (سوره مائده ، آیه ی ۲۷) یا تحقق آن غیر ممکن خواهد بود . (مطهری : ۱۳۷۴ ، بی تا)از دیدگاه روانشناسان و علمای علوم تربیتی نیز « خشم هیجان خطرناکی است ، زیرا در پی تخریب و از بین بردن آن چیزی یا کسی است که ساز و کار آن را مانعی بر سر راه خود می داند . خشم اگر ابراز نشود و درون ریز شود ، خصومت را در درون افراد افزایش می دهدو به عملکرد او در موقعیت های بین فردی و اجتماعی و سازگاری با دیگران ، دستیابی به اهداف زندگی خانوادگی و موقعیت های شغلی آسیب می زند . » (سودابی و دیگران ، ۱۳۸۷ : ۸) . مهارت کنترل خشم و فرو بردن آن که در تمام ادیان یزدان پرست بدان توصیه گردیده است و از خصیصه های نیک بشری نام برده شده است ؛ در واقع همان خویشتن داری است . در حکایت شیر و شگال از کتاب کلیله و دمنه جنبه های مختلف تعالیم اخلاقی به صورت قابل ارائه گردیده ، در این حکایت شگال عامل خویشتن داری را رعایت می کند و در انجام آن اصرار فراوان دارد ، طوری که اعتراض یاران سّباع خود را بر می انگیزد.

گفت : آورده اند که در زمینِ هند شگالی بود روی از دنیا برگردانیده و در میان امثالِ خویش می بود ، اما از خوردنِ گوشت و ریختن خون و ایذای جانوران تحّزر نمودی . یاران به روی مخاصمت بر دست گرفتند و گفتند : بدین سیرتِ تو راضی نیستیم و رأی تو را در این ، مخطی می دانیم ، چون از صحبت یکدیگر اعراض می نماییم . (منشی ، ۱۳۹۳ : ۲۶۶) . شگال که به نفس خود باید درنده و خون ریز باشد و شاید گریزی از ریختن خون و خوردن گوشت نداشته باشد ، در این متن از این عمل خویشتن داری می کند و

به یاران خود نیز متذکر می شود که ایذای جانوران و خشم گرفتن بر آن ها دور از اخلاق است . در ادامه شگال خویشتن دار می کوشد تا یاران خود را نصیحت کند و از مطامع دنیای زود گذر که تنها خاصیتش مزرعه آخرت بودن آن است ؛ ایشان را بر حذر دارد :

شگال جواب داد که : ای دوستان و برادران از این تّرَهات در گذرید ؛ چون می دانید که دی گذشت و فردا در نمیتوان یافت .از امروز چیزی ذخیره کنید که توشه ی راه را شاید ، که این دنیای فریبنده . سراسر عیب است ؛ هنر همین دارد که مزرعت آخرت است ؛ در وی تخمی می توان افکند که ریعِ آن در عُقبی مُهَنّا تر دارید و بر مساعدتِ عالم غدّار تکیه می کنید و دل در بقای ابد ببندید و از ثمره ی تندرستی و زندگانی و جوانی خویش بی نصیب مباشید . (منشی ، ۱۳۹۳ ، ۲۶۷) .

اگر چه ساختار این حکایت مبتنی بر تعالیم اخلاقی و حکمی است و نیز در داستان های تخیلی هر چیزی قابل تصور است ، اما روی گرداندن شگال از دنیا و اعراض وی از مطامع آن و همچنین سفارش او بر « امضای خیرات و ادخار حسنات » از دید مخاطب امروز مطلبی دور از ذهن و غیر منطقی است . نویسنده ی این کتاب تعلیمی کوشش نموده این نمودار هر چه منطقی و باورمندتر در نظر خوانندگان جلوه نماید . آن جایی که فرزند خود را به خویشتن داری می خواند و از وی می خواهد که از « فضیلت عفو و احسان » بی نصیب نباشد ، تأمل برانگیز است:

ای پسر ! خویشتن در حیرت و حسرت متفکر مگردان و از فضیلت عفو و احسان بی نصیب مباش ! فَانّ العَفوَ لا یزیدُ الرَّجُل اِلّا عِزًّا و اُلتَواضُعَ اِلّا رِفعَهً و هیچ کس به تأمل و تَبثَت از ملوک سزاوار تر نیست. (منشی ، ۱۳۹۳ : ۲۷۳)

در مرزبان نامه نیز ضمن حکایت اردشیر و دخترش که پادشاه سعی در متقاعد کردن دختر در امر ازدواج با فلان ملک زاده دارد ، مناظره ای زیبا و تأمل برانگیز صورت می گیرد که طی آن دختر پادشاه تلویحاً یکی از شرایط اصلی شوی را خویشتن داری و پرهیز از خشم معرفی می کند .

شهریار گفت تو ملک زاده ای ، جفت تو از فرزندان ملوک شاید ، وَ حُسنُ الا لی فی الّنظامِ اُزدِواجُها

دختر گفت پادشاه کسی بود که بر خود و غیر خود فرمان دهد .

ملک گفت : آنکه این صفت دارد کیست ؟ دختر گفت : آن که آز و خشم را زیر پای عقل مالیده دارد ، بر خود فرمانده است و آنکه از عیب جستن دیگران اعراض کند تا عیب او نجویند بر خود و بر غیر خود فرمانده است . (وراوینی ، ۱۳۸۷ : ۱۸۴)

عیب جویی از دیگران نیز فعلی نا خوب و نا زیبا است که به زغم مرزبان نامه با خویشتن داری می شود ، آن را مهار کرد . پدید آورنده ی مرزبان نامه حتی این خصیصه ی خویشتن داری را برای سر دسته ی دیوان که دیو گاو پای است ، پسندیده می شمارد و آن را از دور اندیشی این رئیس اجنه می داند ، در حکایتی که ضمن آن عابدی در بابل دیوان و اجنه را به تکاپو می اندازد که اگر این عابد « فرد که پنج نوبت ارکان شریعت بزند » دیگر کسی از او انقیاد و اطاعت نکند . شکایت به دیو گاو پای می برند . از شنیدن این داستان دیو گاو پای سخت بر می آشوبد ؛ ولی از حزم و خویشتن داری که دارد ، سخن نمی گوید و از دیوان زمان می خواهد تا اندر این مهم تأمل کند تا کار بی تأنی نکرده باشد :

دیو گاو پای چون این فصل بشنید ، در وی تأثیری عجیب کرد ، آتش شیطنت او لهبات غضب بر آورد ، اما عنان عجلت از دست نداد . گفت از شما زمان می خواهم که چنین کارها اگر چه توانی بر نتابد . امّا بی تأنی هم نشاید کرد و اگر چند تأخیر احتمال نکند بی تقدیم اندیشه ی ژرف در آن خوض نتوان کرد.(وراوینی ، ۱۳۹۳ : ۲۱۷)

حکایت مرغابی و لاک پشت از کلیله و دمنه :

حکایت مرغابی و لاک پشت یکی از حکایات آموزنده ای است که با بن مایه های تعلیمی در باب « اسدوالثور » آمده است . این حکایت بر روی خویشتن داری ، همکاری و همدلی تأمل می کند. خویشتن داری از دیدگاه روانشناسان از مقوله ی مهارت های مقابله ای است . طبق نظر لازویس و فولکمن (۱۹۸۴) مهارت های مقابله ای به تلاش ها و توانمندی هایی اشاره دارد که برای کنترل و اداره کردن موقعیت هایی که به نظر خطرناک و تنش زا می رسند ، لازم می باشد (موسوی و دیگران ، ۱۳۹۰ : ۸۵)

مدیریت بحران در غلیان احساسات و عواطف یکی از ضروری ترین توانمندی های مورد نیاز افراد یک جامعه است . چنانکه مشاهده می شود شوربختی های یک جامعه در اثر عدم کنترل خشم و عدم مدیریت و کنترل احساسات روی می دهد . تعداد بسیاری از

قتل ها و جنایاتی که توسط افراد غیر جنایتکار صورت می گیرد ، نتیجه ی عدم مدیریت هیجان است .

مدیریت هیجان و کنترل احساسات همان خویشتن داری است . خود کنترلی یا خویشتن داری در واقع نوعی مدیریت بر خویشتن است .تقویت این مهارت ها موجب می شود که فرد بر خویشتن خویش لگام می زند و از انحرافات دوری کند .

مبارزه خود در برابر ناملایمات نفسانی ، سختی ها و مشکلات است که در این داستان عدم تحمل سختی شنیدن حرف مردم باعث بروز یک رفتار نامناسب که فرجامی ناخوش دارد ، می شود . در این حکایت تصمیمی که در کلیله و دمنه آمده است ، نقصان آب در آبگیر موجب مهاجرت مرغابیان می شود و لاک پشت ناگزیر باید از ایشان جدا گردد ، هنگام وداع می رسد ، مرغابیان برای پَدرود یار دیرین خود می شتابند ؛ اما لاک پشت متذکر می شود :اکنون حکم مروت و قضیتِ کَرَمِ عهده آن است که بردن مرا وجهی اندیشید و حیلتی سازید . (منشی ، ۱۳۹۳ : ۱۲۱) حیلت بطان کارساز شد و با تکه چوبی که باخه به دهان گرفت ، مقدمات پرواز ایشان فراهم آمد . چون به اوج هوا رسیدند ، مردمان را از ایشان شگفت آمد و از چپ و راست بانگ بخاست که :بطان باخه می برند ! باخه ساعتی خویشتن نگاه داشت ، آخر بی طاقت گشت و گفت : تا کور شوید. دهان گشادن بود و از بالا در گشتن (منشی ، ۱۳۹۳ : ۱۲۲) . هلاک لاک پشت عدم کنترل خود بود چه، که می توانست ساعتی سکوت کند تا از نظر طاعنان و یاوه گویان غایب شود و جان به سلامت برد . مولفه ی خویشتن داری در این داستان در مقابل مرگ برای خوانندگان و شنوندگان هرچه نیکوتر پرورده شده است تا خواننده ی آگاه دریابد که عدم کنترل هیجان و احساس حاکی از سخنان بیهوده ی اطرافیان که مبنای عقلی هم ندارد ، موجب هلاک است. پرواز لاک پشت در سایه همدلی یاران امکان پذیر شد ؛ لیکن با نا خویشتن داری وی نتیجه ی عکس داد و موجبات هلاک وی را فراهم کرد.

همکاری

همکاری یکی از جریان های اساسی در زندگی اجتماعی فرد به شمار می رود. همکاری رکن اساسی زندگی انسانی است. در هر وضعیت ودر هر موقعیتی همکاری یکی از شروط اصلی زندگی جمعی است. جنبه ی اجتماعی رشد وآماده سازی کودکان برای تعامل با همسالان وهمکاری با ایشان مدتها مورد توجه علمای علوم تربیتی بوده و هست. بنا بر

گفته ی «ویلیام آگبرن»،«همکاری یکی بودن مساعی دو یا چند شخص است»، برای حصول هدفی معین. این تعریف پذیرفته شده را می توان در منابع متقدم دیگر نیز یافت: همکاری اشتراک مساعی در راه نیل به هدف های مشترک است . تعاون یا همکاری همسویی کوشش های دو یا شمار بیشتری از افراد است، برای دستیابی به هدف ویا هدف هایی معین با نیت ومنظوری واحد یا متفاوت.

مهارت اجتماعی همکاری از جمله مهارت هایی است که در ارتباط وتعامل با دیگران معنا پیدا می کند. کسب این مهارت موجب مشارکت افراد در فعالیت های گروهی شده ودر برقراری ارتباط و تعامل اجتماعی افراد به ویژه کودکان با یکدیگر و تقویت رفتارهای مطلوب در جامعه موثر است. همچنین کسب مهارت همکاری موجب تشکیل پایه های سازش یافتگی شخصی واجتماعی افراد در زندگی می شود. همکاری و شرکت در فعالیت های گروهی زمینه را برای آموزش ویادگیری بهتر فراهم می کند و از پیامد های منفی شامل طرد شدن توسط همسالان ، گوشه گیری ، عملکرد تحصیلی پایین و اختلال های روانشناختی پیشگیری می کند.

در کتب تعلیمی کلیله و دمنه و مرزبان نامه حکایاتی دال بر ضرورت مهارت همکاری وجود دارد و نویسندگان این دو کتاب با تاکید بر این مهارت اجتماعی آن را در قالب فابل وحکایت و افسانه یاد آوری می کنند. در کلیله ودمنه حکایت «کبوتر طوقدار» بر همدلی وهمکاری تامل دارد. این حکایت دومین داستان بلند پس ازداستان شیر وگاو است . در آغازداستان رای از برهمن می خواهد که داستان دوستان یکدل و چگونگی دوستی وبرادری ایشان را شرح دهد:رای گفت اکنون اگر میسر گردد بازگوی و داستان دوستان یکدل وکیفیت موالات و افتتاح مواخات ایشان و استمتاع ازثمرات مخاصلت و برخورداری از نتایج مصادقت. (منشی،۱۳۹۳ :۱۵۸) برهمن نیزتاکید دارد که نزد عقلا دوستان همدل قیمتی بس عظیم دارد:برهمن گفت هیچ چیز نزدیک عقلا در موازنه ی دوستان مخلص نیاید ودر مقابله ی یاران یکدل ننشیند که، در ایّام راحت معاشرت خوب از ایشان متوقّع باشد و در فترات نکبت مظاهرت به صدق از ایشان منتظر.(منشی،۱۳۹۳ :۱۵۸) حکایت ازجاذبه ی خاصّی است و توصیف های بدیع و دل انگیزی در آن آمده است . داستان«کبوتر طوقدار» بر رهبری ،مشورت ، فرمان برداری از مافوق، اخلاص ، هماهنگی ، مهرورزی ، همدلی و همکاری خویشتنداری ومسئولیت پذیری، تامل می کند. مضمون این حکایت بیشتر در حوزه ی اخلاق فردی و اجتماعی قرار می گیرد. دوستی و محبت وثمرات آن

و فایده ی شفقت بر خلق و همدلی در کارها از نکاتی هستند که بیشتر در امر ارتباط فرد با دیگران مطرح می شوند؛ البته آنجا که رهبری و اتّحاد و وظایف رهبر و پیرو و مسئولیت پذیری رهبر سخن می رود، باز به مسائل مربوط به امرا وحکما اشاره شده است. در اینجا تنها ضد قهرمان صیاد است که سایه ی او همه جا هست. دیگر قهرمانان به اقتضای وضع داستان همه مثبت هستند. موش مظهر زیرکی وخلوص، کبوتر مظهر ایثار وخردمندی و رهبریت ، آهو و باخه هم دوستان مخلص؛ حتّی زاغ موجودی صدیق ومتعهد به عهد وپیمان است.(تقوی،۱۳۷۵ :۲۹۰) این حکایت مطاوعت وفرمان برداری را از وظایف پیرو می شمارد ودر ضمن داستان، حقوقی را بر پیش رو و پیرو تعیین می کند . فضای همدلی که بر داستان حاکم است، ایدئولوژی پنهان متن است که در جای جای متن به ذهن خواننده متبادر می شود. سخن مطوّقه هنگامی که پیروانش در دام صیّاد افتاده اند و از اضطراب و تشویشی که آنها را فرا گرفته صواب را از خطا باز نمی شناسند و هریک خود را می کوشند، قابل تامل است: مطوّقه گفت، جای مجادله نیست چنان باید که همگنان استخلاص یاران را مهم تر از تخلّص خود شناسند. وحالی صواب آن باشد که جمله به طریق تعاون قوّتی کنید تا دام از جای برگیریم که، رهایش ما در آن است.

مطوّقه رهایی را در تعاون وهمکاری می داند و چنانکه دیده می شود شخصیت های داستان مساعی خود را یکی می کنند ودر اثر این یکی شدنِ مساعی دام را از زمین برمی کنند و بدین ترتیب از دست صیاد رهایی می یابند. اوج داستان آن جاست که زبرا صدیقِ مهرورز مطوّقه اقدام به باز کردن بندهای مطوقه نمود و وی او را از این کار بازداشت و به باز کردن بند های دوستان ، پیش از گشودن بندهای خود فرمان داد:بریدن بند اصحاب اولی تر(منشی،۱۳۹۳ :۱۶۱) موش از این سخن کبوتر شگفت زده شد واز وی خواست که علّت این درخواست را بازگو کند. پاسخ مطوّقه از چند حیث تامل برانگیزاست: ابتدا از نظر نکات حقوقی و قضایی مورد توجّه است ودیگر بار همدلی که حاصل همکاری بوده است و این همکاری از خرد و دوراندیشی کبوتر مایه می گیرد. بشنوید: مرا بدین ملامت نباید کرد من ریاست این کبوتران تکفّل کرده ام و ایشان را از آن روی بر من حقّی واجب شده است وچون ایشان حقوق مرا به طاعت و مناصحت بگزاردند وبه معونت و مظاهرت ایشان از دست صیّاد بجستم مرا نیزاز عهده ی لوازم ریاست بیرون باید آمد و مواجب سیادت را به ادا رسانید و می ترسم که اگر از گشادن عقده های من آغاز کنی، ملول شوی و بعضی

از ایشان در بند بمانند چون من بسته باشم اگرچه ملامت به کمال رسیده باشد اهمال جانبّ من جایز نشمری و از ضمیر بدان رخصت نیابی . و نیز در هنگام بلا شرکت بوده است در وقت فراغ موافقت اولی تر والّا طاعنان مجال وقیعت یابند.(منشی،۱۳۹۳ :۱۶۱)
آرمانشهری که سپسِ این حکایت از قِبَل همکاری و همدلی ساخته می شود چاشنی انگیزه ی مخاطب امروز خواهد بود برای آموزش مهارت اجتماعی همکاری وتعاون، خویشتنداری ومسئولیت پذیری.

این مقوله را در مرزبان نامه با تمثیلی بدیع ، بهتر در می یابیم. مرزبان نامه در تحلیل داستان«خرّه نماه با بهرام گور» آنجا که می خواهد بگوید پادشاه بدون همکاری و تعاون زیر دستان خود هیچ است؛ وی را به سر و زیر دستان را به اعضای بدن تشبیه می کند و متذکّر می شود سر که شریفترین عضو است بدون معونت و همکاری دیگر اعضا به مقصود و غرض خود نرسد: اگرچه سر شریفترین عضو یست از اعضا، هم محتاج ترین عضویست به اعضا ، چه در هر حالتی تا از اعضاءِ آلی ، آلتی در کار نیاید ، سر هیچ غرض بحصول نپیوندد و تا پای رکاب حرکت نجنباند، سر را به هیچ مقصدی رفتن ممکن نگردد وتا دست هم عنانِ ارادتنشود به تناول مقصود نتواند یازید(وراوینی، ۱۳۸۳ :۶۷)

نتیجه گیری

این پژوهش با هدف بررسی اهداف تعلیمی حکایت های دو متن تعلیمی کلیله ودمنه و مرزبان نامه از منظر آموزش مهارت های اجتماعی با تاکید بر همکاری، همدلی، خویشتنداری و مسئولیت پذیری انجام شد. به نظر می رسید در دو کتاب تعلیمی یاد شده حکایت هایی وجود دارد که از رهگذر آن اموزش مهارت های اجتماعی تسهیل می گردد و باباز خوانی آنها می توان مهارت های اجتماعی را به کودکان آموزش داد؛ بابررسی حکایات و کشف ایدئولوژی پنهان متن دریافتیم که داستان ها خالی از این پتانسیل نیستند و قابلیت تعمیم در دستگاه تعلیم وتربیت امروز رادارند . خویشکاری کتب تعلیمی در آموزش خوبی ها درجهان ونهی از بدی هاست که در این دو متن به وفور پارا مترهایی وجود داشت که با استفاده از شگرد داستانی ، مفاهیم اخلاقی و مهارت های اجتماعی را آموزش می داد. غرضاز بیان بسیاری از این داستانها تفهیم حکمت به نوجوانان است و همین طور نقش اصلی این آثار ارزشمند ادب پارسی انتقال ارزش های مثبت گذشتگان

به نسل جدید، ایجاد و تقویت هویت فردی و ملی وایجاد حس افتخار به ایران و گذشته ی ایرانیان است.

منابع

۱-الهی،طاهره وهمکاران،۱۳۹۲،خشم در نگاه اسلام و روانشناسی، مجله ی علمی وپژوهشی معرفت سال۲۲،شماره۱۹۲،ص۴۶-۳۱.

۲-ابراهیمی قوام، صغری، ۱۳۷۴،آموزش مهارت های اجتماعی به کودکان، مجله ی علمی وپژوهشی علوم تربیتی، شماره۱۹۱-۱۹۰ص۱۳۰-۱۲۲.

۳-اکبری زاده ،علی ،۱۳۷۵،کودکان ومهارت های اجتماعی ، مجله ی علمی وپژوهشی،پیوندشماره ۲۰۸ص۶۶-۶۲

۴-اصفهانی عمران ،نعمت،۱۳۹۲، اندیشه های تعلیمی جهانی در افسانه های ازوپ وکلیله ودمنه، مجله ی علمی وپژوهشی،مطالعات ادبیات تطبیقی،سالهفتم،شماره۲۶،ص۲۴-۹.

۵-براندن،ناتانانیل،۱۳۸۴،مسئولیت پذیری،ترجمه ی مهدی قراچه داغی،تهران ،انتشارات شباهنگ .

۶-بهرامگیری فاطمه، ۱۳۸۰،بررسی تاثیر آموزش مهارت حل مسئله در بهبود مهارت های اجتماعی دانش آموزان عقب مانده ذهنی خفیف، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه الزهرا.

۷-جمشیدی ،عفت، نراقی ،مریم،۱۳۸۴،مقایسه مهارت های اجتماعی دانش آموزان عادی ،مجله پژوهشی در حیطه ی کودکان استثنایی، سال پنجم شماره ۱ ص۸۶-۶۹.

۸-حسین خانزاده،عباسعلی،۱۳۹۲،آموزش مهارت های اجتماعی به کودکان ونوجوانان ،تهران ،انتشارات رشد فرهنگ.

۹-دهستانی ،منصور،۱۳۹۲،مهارت های زندگی،قم،نشر میم.

۱۰-سودابی،منصور وهمکاران،۱۳۸۷،اثر بخشیمهارت های کنترل خشم بر سازگاری فردی،مجله دانش وپژوهشدر زندگی، دانشگاه ازاد اسلامی واحد.

۱۱-سجادی ،فرشته، پزشکی ،ناهید سادات،۱۳۹۲،بازتاب مضامین اخلاقی در کلیله ودمنه بهرامشاهی،فصلنامه تحقیقات تعلیمی وغنایی زبان وادب فارسی ،بوشهر، دانشگاه آزاد، شماره ۲۰ص۱۰۲-۸۳.

۱۲-عسگری ،زهرا،۱۳۹۴آموزش مهارت های اجتماعی در حکایت های کلیله ودمنه،پایان نامه کارشناسی ارشد،دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان.

۱۳-گادینو،سالی و ویلسون، جنی،۱۳۹۰،آموزش وارزش یابی مهارت های زندگی ،تهران ،انتشارات فاطمی .

۱۴-مستمعلی ،فروزان ۱۳۸۱، بررسی اثر بخشی آموزش مهارت های اجتماعی بر افزایش اعتماد به نفس دختران نابینای دبیرستان نرجس شهر تهران ، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

۱۵-منشی،ابوالمعالی نصراله ،۱۳۹۳،کلیله ودمنه،به کوشش کاظم عابدینی مطلق،تهران ،نشر آفرینه.

۱۶-موسوی وهمکاران،۱۳۹۰،مهارت های زندگی،تهران ،مرکز آموزش وتحقیقات صنعتی ایران .

۱۷-وراوینی،سعدالدین،۱۳۸۷مرزبان نامه،به کوشش خلیل خطیب رهبر،تهران ،انتشارات صفی علی شاه .

۱۸- ورنربیرهوف،هانس،۱۳۸۷،رفتارهای اجتماعی مطلوب از دیدگاه روانشناسی اجتماعی،ترجمه ی،رضوان صدقی نژاد ،تهران ،نشر گل آذین.

تحلیل شخصیت دمنه و خرس بر اساس مکتب روان‌شناسی آدلر

معصومه محمدنژاد[1]

چکیده

ادبیات به دلیل ماهیت و حوزه‌ی گسترده‌اش با دیگر رشته‌های علوم انسانی از جمله روان‌شناسی تناسب موضوعی دارد و قابلیت انجام پژوهش‌های بین‌رشته‌ای را داراست. ترجمه‌ی *کلیله و دمنه* از آثار مهم ادبیات فارسی است که آفریدگارش، ابوالمعالی نصرالله منشی در توصیف شخصیت‌های کلیدی آن به گونه‌ای تصویرپردازی کرده که با تحلیل-های روان‌شناختی می‌توان به لایه‌های پنهان روانی و شخصیتی ایشان دست یافت. این امر حاکی از نگاه دقیق نصرالله منشی، نویسنده‌ی مترجم، به سرشت و روان آدمی است. از جمله این شخصیت‌ها می‌توان به دمنه اشاره کرد که نصرالله منشی به ارائه‌ی نشانه‌ها، توصیف رفتار و علل انگیزشی وی می‌پردازد. با بررسی این توصیف‌ها و نشانه‌ها و مقایسه‌ی آن‌ها، می‌توان نتیجه گرفت اختلال روانی دمنه منجر به قتل شَنزَبه می‌شود. در میان شخصیت‌های *مرزبان‌نامه* نیز، خرس همچون دمنه، ضد قهرمان است که در این مقاله علّت روان‌شناختی رفتار آنان در «عقده‌ی حقارت» فرض شده است. بنابر داستان شیر و گاو از *کلیله و دمنه* و داستان شیر و شتر پرهیزگار از *مرزبان‌نامه* می‌توان علل پیدایش اختلال روانی را در دمنه و خرس در این موارد دانست: جاه‌طلبی، خشم، نفرت، رشک و حسادت، هراس و... .

کلید واژگان: *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، دمنه و خرس، آدلر، عقده‌ی حقارت.

۱-باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر
masomemohamadnejad@yahoo.com

پیشینه‌ی تحقیق

فروید اولین پژوهشگری بود که با نگاه روان‌کاوانه، شخصیت‌های داستانی را در آثار شکسپیر بررسی کرد. چیزی نگذشت که شاگردش ارنست جونز[۱] شخصیت هملت را با توجه به تک‌گویی(مونولوگ)هایش روان‌کاوی نمود. بعدها مری بناپارت[۲] یکی از دیگر شاگردان فروید، به تحلیل روان‌کاوانه‌ی مؤلف و خالق اثر پرداخت. او کارش را با بررسی زندگی و آثار ادگار آلن پو آغاز کرد.

در ایران نیز، محمد صنعتی با *صادق هدایت و هراس از مرگ* و تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات؛ همچنین حورا یاوری با *روان‌کاوی و ادبیات* به تحلیل روان‌کاوانه‌ی آثار ادبی پرداخته‌اند. مقاله‌هایی نیز با توجه به دیدگاه‌های مختلف روان‌شناسی نوشته شده است. بر اساس دیدگاه مکتب روان‌شناسی آدلر و نظریه‌ی « عقده‌ی حقارت» چند مقاله در ایران نگاشته شده است.[۳] در پژوهش حاضر نیز می‌کوشیم شخصیت دمنه و خرس با توجه به نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آلفرد آدلـر تحلیل و بررسی شود.

مقدمه

ادبیات به دلیل ماهیّت و حوزه‌ی گسترده‌اش، با دیگر رشته‌های علوم انسانی همچون روان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، عرفان، تاریخ و... اشتراک و تناسب موضوعی دارد و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای به نتایجی جالب می‌انجامد.

در این میان رابطه‌ی ادبیات و روان‌شناسی از اهمیت و عمق بسیار زیادی برخوردار است. [۴]بسیاری از روان‌شناسان برجسته‌ی معاصر نظریه‌های روان‌شناختی خود را بر پایه‌ی آثار ادبی ارائه نموده‌اند.[۵] از جمله آلفرد آدلر نظریه‌ی خود را درباره‌ی عقده‌ی حقارت[۶] از آثار شکسپیر و آثار نویسندگان متأثر از وی یعنی استاندال و داستایوسکی برگرفته است. (← اسپربر، ۱۳۷۹ :۳۴)

آلفرد آدلـر[۷] (۱۹۳۷ـ۱۸۷۰م.)، روان‌شناس مشهور اتریشی، معتقد است:

> «سرایندگان بزرگ جهان ادب به بسیاری از نکات مهم روان‌شناسی عمقی پی برده‌اند و این نکته‌ها در ترکیب خالص و اصیلی که آنها به شخصیت‌های زنده و فعال آثار خود بخشیده‌اند، قابل دید است آن‌طور که می‌توان از برآورد آنها به مجموعه‌ی مسائل انسان رسید.» (آدلر، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

شناخت عمیق و نگاه دقیق نویسندگان و شاعران بزرگ به انسان، روح و زندگی جاودان را به شخصیت‌های آثارشان بخشیده و باعث شده این شخصیت‌ها از چنان روح و روان پیچیده‌ای برخوردار باشند که بتوانند امروز موضوع پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرار گیرند.[۸]

دمنه بر اثر غلبه دیو حسادت کمر به قتل شَنزَبه می‌بندد و نصرالله منشی آنچنان هنرمندانه و دقیق به توصیف و تبیین علّت انگیزشی این قتل می‌پردازد که با بررسی کلّیّه‌ی این توصیف‌ها و نشانه‌ها و مقایسه‌ی آن با بیماری‌های روانی شناخته شده‌ی روان‌شناسی می‌توان نتیجه گرفت دمنه به اختلال روانی عقده‌ی حقارت[۹] دچار بوده است. همچنین خرس داستان شتر و شیر پرهیزگار *مرزبان‌نامه* نیز شباهت زیادی به دمنه کلیله و دمنه دارد. با مطالعه‌ی رفتار دمنه در باب الاسد و الثور و خرس در باب هشتم *مرزبان‌نامه* به عنوان شخصیت منفی، این پرسش مطرح می‌شود که علّت روان‌شناختی رفتارهای ایشان چیست. در این مقاله بر اساس شواهد موجود در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* و تطبیق ویژگی‌های دمنه و خرس با نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر در تلاشیم به این پرسش پاسخ دهیم. حوزه‌ی پژوهش در این نوشتار مربوط به «روان‌شناسی ادبیّات»[۱۰] از نوع مطالعه‌ی سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی است.[۱۱]

خلاصه‌ی داستان توطئه‌ی دمنه

روزی در جنگلی، نعره‌ی بلند شنزبه (گاو) ترس عمیقی را در دل شیر (سلطان جنگل) به وجود آورد. دمنه (شغال) که با زیرکی، پی به این ترس سلطان برده بود، به نزد او می‌رود و ضمن تعظیم و تکریم زیاد، به شیر اطمینان خاطر می‌دهد که این حیوان را من دیده‌ام؛ موجودی آرام و بی‌آزار است و اگر سلطان، اجازه دهد، او را برای خدمت‌گزاری نزد شما می‌آورم. بنابراین دمنه از طرف سلطان به نزد شنزبه می‌رود و با زبان‌بازی‌ها و حیله‌گری‌ها، او را راضی می‌کند و با خود به نزد شیر می‌آورد.

سلطان پس از دیدن شنزبه و پی بردن به زیرکی و صداقت و توانایی‌اش، به او اعتماد می‌کند و او را مشاور خود قرار می‌دهد و هر روز به مقام و منزلت او، می‌افزاید و این امر، موجب حسادت و کینه‌ورزی دمنه می‌گردد، به طوری که با طرح نقشه‌ای دقیق درصدد هلاکت شنزبه به دست شیر، بر می‌آید و سرانجام با این نیت و قصد پلید به نزد سلطان می‌رود و با سخنان وسوسه‌انگیز و نادرست خود، ذهن او را نسبت به خطر قدرت‌طلبی

شنزبه، مشوّش می‌کند، اما شیر نخست دمنه را برای تفحّص و صحّت این ماجرا، به نزد شنزبه می‌فرستد، دمنه که فرصت را مغتنم شمرده بود، با سخنان دروغ و تهدیدآمیز خود، به شنزبه می‌فهماند که شیر، قصد کشتن و تغذیه گوشت او را دارد، سرانجام شنزبه که به تقدیر معتقد بود به نوعی تسلیم و پذیرش مرگ می‌رسد، داستان با کشته شدن گاو توسط شیر به پایان می‌رسد.

خلاصه‌ی داستان توطئه‌ی خرس

در نیستانی، شیری پرهیزگار و آراسته به خصایص حلم و کم‌آزاری و شکوه شهریاری وطن داشت. روزی (از سراپرده مخصوص خود) به همراه لشگر سباع به تماشا و گشت و گذار مشغول بود که اشتری را دید از کاروان بازمانده و سرگردان می‌گردید، سلطان دستور داد هیچ حیوانی، متعرّض آسایش او نشود، اشتر به مراد خویش می‌چرید و مورد انس و الفت و توجه سلطان قرار می‌گرفت. تا حدی که مورد حسادت خرس (که مقام مشاورت سلطان را داشت) قرار گرفت، خرس که آرزوی خوردن گوشت شتر را داشت درصدد طرح‌ریزی نقشه‌ای برای کشتن او به دست شیر برآمد، بنابراین روزی در خلوت‌خانه‌ای (خلوت‌گاه) به اشتر گفت می‌خواهم رازی به تو بگویم و تو باید نگهدار این راز باشی و سپس گفت: روزی می‌آید که شیر به همان عادت درندگی ذاتی خود برمی‌گردد و موجب هلاکت تو می‌شود و تو باید در همه حال مواظب حرکات و خطرات او باشی. این داستان را موشی که در آنجا لانه داشت شنید. شتر که بر اثر شنیدن سخنان خرس، دچار غم و اندوه شده بود روزی در کنار برکه آبی با مشاهده‌ی ماهیانی که آزادانه شنا می‌کردند، با خود گفت: چرا نباید مانند شما راحت و آسوده باشم و از خطرات سلطان، در امان نباشم، این حرف‌ها را زاغی که بر حسب اتفاق بر شاخه درختی نشسته بود، شنید و به اطلاع سلطان رساند و از طرفی خرس که درصدد دوبهم‌زنی بین شیر و شتر بود سخنانی در مورد بی‌معرفتی و قدرنشناسی و خیانت شتر گفت. شیر، زاغ را مأمور دقیق تفحّص کرد و بر حسب اتفاق با موش ملاقات کرد و چون پی به خیانت خرس برد، موش را برای شهادت به نزد شیر آورد. شیر هم پس از آن که صورت ماجرا برای او معلوم شد دستور کشتن خرس دوبهم‌زن را صادر کرد و او را به مجازات خودش رسانید.

تحلیل شخصیت دمنه از *کلیله و دمنه* و خرس از *مرزبان‌نامه*

کتاب *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* هر دو مشتمل بر پند و موعظه است که در لباس کنایات و تمثیلات، از زبان دیگران و به ویژه حیوانات نقل می‌شود. در واقع، یکی از ویژگی‌های متمایز *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* شیوه‌ی شخصیت‌بخشی به حیوانات است که با تحلیل روانشناختی هر یک از شخصیت‌های داستان می‌توان به لایه‌های پنهان روانی و شخصیتی آنها دست یافت. از جمله شخصیت‌های پیچیده‌ی روانی و اثرگذار، اما منفیِ *کلیله و دمنه*، دمنه است که ابوالمعالی نصرالله منشی، چنان هنرمندانه و دقیق به شخصیت‌پردازی وی می‌پردازد که با مقایسه‌ی رفتارها و علل انگیزشی رفتار او می‌توان به علل نابه هنجاری‌اش پی برد. با توجه به نابهنجاری‌های روانی شناخته شده در دانش روانشناسی، می‌توان نتیجه گرفت دمنه دچار اختلال روانی عقده‌ی حقارت است که از علل این پدیده می‌توان به حسادت، طمع و جاه طلبی و ترس و هراس اشاره کرد.

در *مرزبان‌نامه* نیز در باب هشتم در داستان شتر و شیر پرهیزگار مکایدت خرس با اشتر بیان شده است که روابط بینامتنی بین این دو داستان دیده می‌شود. در این مقاله عقده‌ی حقارت در دمنه به تفضیل توضیح داده می‌شود و در انتها به اجمال درباره‌ی شخصیت خرس در مرزبان‌نامه سخن به میان می‌آید و تحلیل بینامتنیت دو داستان صورت می‌گیرد.

علل اختلاف دمنه با شَنزَبه را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

الف) حسادت دمنه از جایگاه شَنزَبه در نزد شیر

شیر پس از دیدن شنزبه و پی بردن به زیرکی و صداقت و توانایی‌اش، بیش از دیگر نزدیکان خود به او اعتماد می‌کند و در همه امور از او یاری می‌گیرد. شیر او را به خویشتن نزدیک گردانید ... و روی به تفحص حال و استکشاف کار او آورد و اندازه «رای و خرد او به امتحان و تجربت بشناخت و پس از تأمل و مشاورت و تدبر و استخارت، او را مکان اعتماد و محرم اسرار خویش گردانید ... و هر روز منزلت وی در قبول و اقبال شریف‌تر و درجت وی در احسان و انعام منیف‌تر می‌شد تا از جملگی لشکر و کافه‌ی نزدیکان درگذشت» (منشی، ۱۳۸۲: ۷۳ـ۷۴)

وقتی دمنه شکوه و جلال و بزرگی شَنزَبه را دید آتش حسادت در دلش شعله‌ور شد و کینه‌ی شَنزَبه را به دل گرفت.

ب) علاقه‌ی شیر به شَنزَبه

در این داستان شیر کسی است که موجب شعله‌ور شدن آتش حقارت در دمنه می‌گردد. دمنه احترام گذاشتن شیر به شنزبه را توهینی به خود می‌داند و نسبت به شنزبه کینه به دل می‌گیرد و از شنزبه به شیر بدگویی می‌کند:

« شنزبه بر مقدمان لشکر خلوتها کرده است و هر یک را بنوعی استمالت نموده و گفته که "شیر را آزمودم و اندازه زور و قوّت او معلوم کرد و رای و مکیدت او بدانست و در هر یک خللی تمام و ضعفی شایع دیدم ." و ملک در اکرام آن کافر نعمت غدّار افراط نمود، و در حرمت و نفاذ امر که از خصایص ملک است او را نظیر نفس خویش گردانید، و دست او در امر و نهی و حل و عقد گشاده و مطلق کرد، تا دیو فتنه در دل او بیضه نهاد و هوای عصیان از سر او بادخانه ای ساخت. و گفته‌اند که "چون پادشاه یکی را از خدمتگزاران در حرمت و جاه و تبع و مال در مقابله و موازنه خویش دید زود از دست برباید داشت، و الا خود از پای درآید ." »(منشی، ۱۳۸۲: ۸۹ـ۹۰)

دمنه، ذاتا موجودی حقیر است و شخص حقیر، توان دیدن بزرگی دیگران را ندارد. او با خدعه و نیرنگ و انواع حیل به دو هم زنی بین شیر و گاو می‌پردازد و در نهایت دمدمه‌ی دمنه در شیر اثر می‌کند و موجب قتل شَنزَبه می‌شود.

ج) عقده‌ی حقارت

«آدلر پزشکی اتریشی بود که در آغاز با فروید همکاری داشت امّا پس از مدتی از او جدا شد. وی بنیانگذار مکتب روان‌شناسی فردی است. او برخلاف فروید که معتقد بود رفتارهای آدمی را غریزه‌ی جنسی تعیین می‌کند، عقیده داشت رفتارهای انسانی را عوامل اجتماعی تعیین می‌کند؛ البته وی غریزه‌ی جنسی را به طور کامل رد نکرد امّا عقیده داشت که میل به پیشرفت و برتری، ذاتی انسان و فطری اوست و غریزه‌ی تنها یکی از عوامل آن است؛ امّا عامل اصلی «درد» است، درد حقارت. او معتقد بود که آدمی مشتاق دست‌یابی به قدرت است.»(← شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲۵ـ۲۲۴)

بحث مربوط به احساس حقارت و عقده‌ی حقارت از نظریه‌های مهم روان‌شناسی است، «که مانند رشته نخ رنگینی در تمام حالاتِ اختلال روانی کشیده شده است. در افراد دارای عقده‌ی حقارت «تلاشی روانی» آغاز به رشد می‌کند تا آنها به آن وسیله‌ی ترس و عدم کفایت خود را زیر سرپوش آن مخفی نگه دارند. آدلر این تلاش روانی را «ارزش‌طلبی» یا «آرزوی دستیابی به قدرت» نام داده است و مطابق

با منظور او وظیفه‌ی این تلاش، در زندگی روانی سالم یا وضعیت بیمار آن است که بر ضعف و عدم کفایت احساس شده غالب شود و بدین وسیله تعالی مجدد ایجاد نماید.»(آدلر، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

آدلر احساس حقارت را کاملاً طبیعی می‌داند و معتقد است که انسان بودن یعنی احساس«حقارت داشتن» که به طور ثابت و فعال فرد را به سوی کمال و «شدن» بر می‌انگیزد.(← موساک،۱۹۹۹: ۸۰)

«نکته‌ی غیرطبیعی و نابهنجار، تبدیل احساس حقارت به عقده‌ی حقارت است، بدین معنا که فرد برای رفع نقص‌ها، ضعف‌ها و کاهش احساس حقارتش به جستجوی جبران ناتوانی‌ها[۱۲] و نقص‌هایش برآید که در اکثر موارد راه‌های غیر سالم و بعضاً ضد اجتماعی را بر می‌گزیند.» (اسپربر، ۱۳۷۹ :۱۳)

احساس حقارت در آدمی می‌تواند بر اثر عوامل بیرونی و یا درونی ایجاد شده باشد. عوامل درونی مواردی مثل زشتی ظاهر و ناتوانی عضوی و رنگ پوست، و عوامل بیرونی مسائلی نظیر جایگاه نامناسب طبقاتی فرد یا برخوردهای تبعیض‌آمیز است. احساس حقارت در این شرایط به عنوان عاملی زیربنایی و اساسی در تحریک انگیزه وارد عمل می‌شود؛ فرد در راه مبارزه با احساس کهتری و رسیدن به هدف و ایده‌آل‌هایش می‌تواند دو حالت را تجربه کند: ۱) عقده‌ی حقارت[۱۳]؛ ۲) جبران[۱۴]

پس از آنکه احساس حقارت موجب انگیختگی فرد شد، وی در صدد بر می‌آید تا با کهتری و احساس شکنجه‌آور ناشی از آن به مبارزه برخیزد و موجبات رهایی خویش را از این تنگنا فراهم آورد؛ ولی در صورتی که او به دلیل ضعف زیاد و یا بنا به هر دلیل دیگری نتواند بر حقارت خویش غلبه کند؛ آن احساس تلخ و جانکاه تشدید می‌شود و سرانجام یک مکانیسم سازش روانی ناقص که موسوم به عقده‌ی حقارت است به کار می‌افتد.(فرجی، ۱۳۵۲: ۶۶)

نشانه‌های رفتاری عقده‌ی حقارت در شخصیت دمنه

«آدلر تنفّـر، خشم، حسادت، تکبّر، جاه‌طلبی و طمع را به عنوان صفت‌های اصلی منش فرد پرخاشگر که از عقده‌ی حقارت او نشأت می‌گیرد بیان می‌کند.» (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵۷ـ۱۳۳) همچنین بر اساس دیدگاه آدلر صفات و ویژگی‌های دیگری برای این افراد ذکر شده است: انتقام‌جویی، تناقض‌رفتاری، ظاهرسازی، خوفناکی، انعطاف و نرمش

موضعی، هراس، استفاده‌ی ابزاری از دین و اعتقادات (اسپربر، ۱۳۷۹: ۱۱۳ ـ ۳۶) دارنده‌ی این عقده برای رسیدن به برتری و قدرت به هر حیله‌ی پست و بی‌ارزشی دست می‌زند، که تحمیل نمودن کارها و وظایف ناخوشایند، مطالبه‌ی خواسته‌های غیر واقعی و توهمی، توقع بی‌جا از دیگران داشتن، مقصّر دانستن دیگران نسبت به اشتباهات و قصورهای خود، تشویش و هراس داشتن و اصولاً هر راهکار دیگری را برگزیدن که ظاهراً حقارت وی را به صورت سود و منفعتی برای وی به دنبال داشته باشد. (ایوِن، ۲۰۰۳: ۱۰۲) از جمله آنهاست. بر اساس گزارش و توصیف نصرالله منشی زمینه‌های پیدایش احساس دمنه در برابر شَنزَبه را، می‌توان در علل زیر جستجو کرد:

۱) جاه طلبی

آدلر اصلی‌ترین انگیزه رفتار آدمی را در زندگی، اصل برتری‌جویی می‌نامد. برتری‌جویی نشأت گرفته از احساس حقارت است. « برتری‌جویی در اساس از عقده حقارت سرچشمه می‌گیرد و این دو از یکدیگر تفکیک‌پذیر نیستند.»(کریمی،۱۳۸۹: ۹۳) جاه‌طلبی و برتری‌جویی در دمنه دیده می‌شود: «دمنه گفت: بدانستم لکن هرکه بملوک نزدیکی جوید برای طمع قوت نباشد که شکم بهر جای و بهر چیز پر شود:

و هل بطن عمر غیر شبر لمطعم؟

فایده‌ی تقرب بملوک رفعت منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان؛ و قناعت از دناءت همّت و قلّت مروّت باشد

از دناءت شمر قناعت را/ همّتت را که نام کرده ست آز؟

و هرکرا همّت او طعمه است در زمره‌ی بهایم معدوم گردد، چون سگ گرسنه که باستخوانی شاد شود و بپاره‌ای نان خشنود گردد، و شیر باز اگر در میان شکار خرگوش گوری بیند دست از خرگوش بدارد و روی بگور آرد

با همّت باز باش و با رایِ پلنگ/ زیبا بگه شکار، پیروز بجنگ

و هرکه بمحل رفیع رسید اگرچه چون گل کوتاه زندگانی باشد عقلا آن را عمر دراز شمرند بحسن آثار و طیب ذکر، و آنکه بخمول راضی گردد اگر چه چون برگ سرو دیر پاید بنزدیک اهل فضل و مروّت وزنی نیارد .» (منشی، ۱۳۸۲: ۶۲ـ۶۳)

در ادامه می‌گوید: «هر که نفس شریف دارد خویشتن را از محل وضیع بمنزلت رفیع می‌رساند، و هرکرا رای ضعیف و عقل سخیف است از درجت عالی برتبت خامل گراید.» (منشی، ۱۳۸۲: ۶۴)

و باز ادامه می‌دهد:«و ما سزاواریم بدانچه منزلت عالی جوییم و بدین خمول و انحطاط راضی نباشیم. »(منشی، ۱۳۸۲: ۶۴)

۲) تنفــر و انتقام‌جویی

یکی از ویژگی‌های بارز در شخصیت دمنه و نوع رفتار وی تنفر است. تنفر به صورت آشکار وجود ندارد، بلکه خود را در لفّافه نشان می‌دهد؛ برای مثال در لفافه‌ی یک رویکرد انتقادی سربسته ظاهر می‌شود، گاهی اوقات میزان تنفر فرد با یک جرقه روشن می‌شود. (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵۸) تنفر مفرط در شخصیت دمنه باعث می‌شود وی شیر را به کشتن شَنزَبه برانگیزد.

دمنه وقتی جایگاه شَنزَبه را می‌بیند، کمر به قتل وی می‌بندد: « می‌اندیشم که بلطایف حیل و بدایع تمویهات گرد این غرض درآیم وبهروجه که ممکن گردد بکوشم تا او را درگردانم ... و من چون امیدوار می‌باشم بمنزلت خود بازرسم و جمال حال من تازه شود طریق آنست که بحیلت در پی گاو ایستم تا پشت زمین را وداع کند و در دل خاک منزلی آبادان گرداند... .» (منشی، ۱۳۸۲: ۷۹ـ۸۰)

انتقام خود از جمله جبران‌های احساس کهتری [یا حقارت] است که دارندهٔ آن را وادار می‌کند بر اثر عیوب خود از دیگران انتقام گیرد. (منصور، ۱۳۵۸: ۵۰)

«در حافظه‌ی فرد قدرت طلب هر رخداد کوچک و بزرگی که از دیدگاه او به نوعی توهین آمیز بوده یا هر چیزی که خاطر او را آزرده نموده، در ذهنش حک شده است. این افراد رنجیدگی را هرگز از یاد نمی‌برند. حس انتقام‌جویی از حس آزردگی و رنجش بیش از حدّ ایشان نشأت می‌گیرد. عطش قدرت‌طلبی، بیماری افراد ضعیف و ناتوانی است که کینه‌ی همه را به دل گرفته‌اند و به خاطر ضعف و زبونی درونی به هیچ انسانی رحم نمی‌کنند که در واقع ناشی از انزوا و عدم وجود رغبت و علاقه‌ی اجتماعی و هجوم ترس و ناتوانی اخلاقی است.» (اسپربر، ۱۳۷۹: ۵۸)

۳) خشم

«به اعتقاد آدلر اولین واکنش به حس حقارت سائق(نیاز) پرخاشگری است.»(ناصحی،۱۳۸۶: ۵۶)

خشم انفعالی است که مظهر و تجلّی جاودانی قدرت‌طلبی و برتری‌جویی به‌شمار می‌آید. این احساس به روشنی نشان می‌دهد که هدفش از بین بردن سریع و با قدرت موانعی است که بر سر راه فرد عصبانی قرار دارد. فرد خشمگین فردی است که با جدّیّت، نیرو و توان خود را به کار می‌گیرد تا بر دیگران برتری یابد. تلاش فرد برای بازشناسایی گاه به شکل قدرت طلبی جاودانی در می‌آید. وقتی این اتفاق می‌افتد با افرادی روبه‌رو می‌شویم که به کم‌ترین محرّک‌ها ـ که حسّ قدرتمندی آن‌ها را تحریک می‌کند ـ با خشم زیاد پاسخ می‌دهند. (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۸۴)

خشم نیز یکی از ویژگی‌های شاخص دمنه نسبت به شَنزَبه است؛ چراکه افراد خشمگین حقیر نمی‌توانند افراد بالاتر یا هم‌سطح خود را تحمل کنند و تنها زمانی خوشحالند که خودشان بالاتر از همه باشند. در نتیجه چشمانشان همیشه تیز است و حالت دفاعی دارند تا مبادا کسی زیاد به آن‌ها نزدیک شود یا قصد برابری با ارزش‌های برتری‌جویانه‌ی آن‌ها را داشته باشد. (همان: ۱۸۵) آدلر می‌گوید:

«قدرت طلبی افراد خشمگین بر اساس احساس حقارت بوده است. هر انسانی که قدرت خود را شناسایی می‌کند، تحت ضرورت بروز دادن این حرکات و رفتارهای تهاجمی و خشن قرار دارد. هرگز نباید این حقیقت را نادیده گرفت،که در غلیان خشم، گستره و طیف حقارت به روشنی تمام دیده می‌شود. ترفند مبتذل و پیش پا افتاده این است که فرد بالا رفتن ارزش خود را در گرو بدبختی دیگران می‌داند.» (همان: ۱۸۶)

دمنه نیز، شَنزَبه را مانع برتری‌جویی خود می‌داند، بنابراین نهایت همتش این است که با حذف نام شَنزَبه خود را نام‌آور سازد. او دچار هراس پرخاشگرانه و خواهان قدرت است و برنمی‌تابد احترام و شکوه از آن شَنزَبه باشد.

« عقده‌ی حقارت وقتی به وجود می‌آید که انسان در مقابل مشکلی قرار می‌گیرد که برای حل آن آمادگی نداشته و بدین جهت تصور می‌کند که قدرت حل آن را ندارد و عصبانی می‌شود و غضب اولین و بارزترین علامت عقده حقارت است.» (آدلر، ۱۳۵۶: ۵۷) «فرد مستبد دارای عقده‌ی حقارت اگر سر به زیر و فروتن است، فقط برای رسیدن به اریکه‌ی قدرت است. در این راه اگر لازم ببیند، به زانو می‌افتد،

زمین را می‌بوسد و این را به آن امید انجام می‌دهد که روزی از فراز تخت قدرت، ناظر زانو زدن دیگران و ناکامی آن‌ها باشد، تمام این تناقض‌گویی‌ها به مانند عناصری هستند که در مجموع یک پیکره‌ی واحد را تشکیل می‌دهند و در موقعیتی رفتار او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند.»(اسپربر،۱۳۷۹: ۳۶)

در دمنه ویژگی‌های همچون: نفرت، حسد، خشم که از پیامدهای رفتاری عقده‌ی حقارت است نیز آشکار است. این موضوع با این سخن آدلر کاملاً مطابقت دارد که می‌گوید:

«مبالغه و اغراق نیست که بگوییم تمام صفات منش به صورت همزمان بروز می-کنند و از این رو، وقتی فرد یکی از صفات را کشف می‌کند، پیش‌بینی عجیبی نیست اگر بگوییم دیگر صفات هم در آن شخص وجود دارد. » (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵۶)

دمنه، نشانه‌های آشکار این عصیان‌گری و پلیدی روح است. و «دمنه در عجز رای و خبث ضمیر و غلبه‌ی حرص و ضعف تدبیر بدان منزلتی است که زبان از تقریر آن قاصر است و عقل در تصویر آن حیران»(منشی، ۱۳۸۲: ۱۲۰)

۴) حسادت

«حسادت زمانی بروز می‌کند که فرد این احساس را داشته باشد که دیگران به او اهمیت نمی‌دهند یا فکر کند مورد تبعیض قرار گرفته است. حسادت از رهگذر تصوّر منفی فرد نسبت به نوع رفتار دیگران پدید می‌آید و بیشتر جنبه‌ی تخریبی پیدا می‌کند.» (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵۴ـ ۱۵۳) عوامل ایجاد حسادت در دمنه نسبت به شنزبه وجود دارد؛ نخستین عاملی که زمینه‌ی کینه‌جویی دمنه را در پی داشت حسادت او از جایگاه شنزبه در نزد شیر بود.

دمنه «چون بدید که شیر در تقریبِ گاو چه ترحیب می‌نماید و هر ساعت در اصطفا و اجتبای وی می‌افزاید، دستِ حسد سرمه‌ی بیداری در چشم وی کشید و فروغ خشم آتش غیرت در مفرش وی پراگند، تا خواب و قرار از وی بشد» (منشی، ۱۳۸۲: ۷۴)

دمنه به این جایگاه شنزبه حسادت می‌کند؛ چنانکه به کلیله می‌گوید:« ضعفِ رای و عجز من می‌بینی؟ همّت بر فراغ شیر مقصور گردانیدم و در نصیب خویش غافل بودم، و این گاو را بخدمت آوردم تا قربت و مکانت یافت و من از محلّ و درجت خویش بیفتادم. » (منشی، ۱۳۸۲: ۷۴)

در مجموع دمنه خود را با شنزبه مقایسه می‌کند، کاستی‌ها خویش را می‌بیند؛ از این رو، بر آن می‌شود با رویکردی تخریبی با گاو برخورد کند.

۵) ترس و هراس

«ترس و هراس در نهاد شخصیتی دارنده‌ی عقده‌ی حقارت جای دارد.» (ایون، ۲۰۰۳: ۱۰۲) دمنه نیز از گاو در بیم و هراس است؛ این‌که دمنه تصمیم به قتل شنزبه می‌گیرد ریشه در اعماق شخصیت حقیر او دارد؛ زیرا هرگاه

> «ترس در اعماق ضمیر فرد[دارای عقده‌ی حقارت] خانه کند[و او] از گروه آدم‌های ستیزه‌جو و متجاوز[۱۵] باشد، در این صورت برای رهایی از احساس ترس و حقارت و تحمیل شخصیت خویش بر دیگران، رفتاری جسارت‌آمیز و تجاوزکارانه از خود نشان می‌دهد.» (منوچهریان، ۱۳۵۸: ۱۴)

آنهمه احترام شیر به شنزبه، نتیجه‌اش چیست؟

در این داستان دمنه از دشمنی و کینه کوتاه نمی‌آید و همواره ذهن شیر دهن‌بین را پر می‌کند تا نهایت کمر به قتل شنزبه می‌بندد. به دم دمنه آتش فتنه بالا می‌گیرد و گاو، به تیغ قهر و کین دمنه گرفتار می‌آید و در نهایت کشته می‌شود.

۵) تکبّـر

از دیگر صفات فرد دارای عقده‌ی حقارت تکبّر است. تکبّر و خودخواهی دمنه از این جمله پیداست: « چون مرد دانا و توانا باشد مباشرت کار بزرگ و حمل بار گران او را رنجور نگرداند، و صاحب همت روشن رای را کسب کم نیاید، و عاقل را تنهایی و غربت زیان ندارد. »(منشی، ۱۳۸۲: ۶۴)

«تکبر نقطه‌ی مقابل احساس اجتماعی است و وجود یکی وابسته به نبود دیگری است.» (آدلر، ۱۳۷۹ :۱۴۵) «ابتدایی‌ترین مشکل [و پیامد] تکبّر، این است که افراد مغرور خودشان را انسان‌های مهمی تصوّر می‌کنند و با رفتار بی‌شرمانه‌ی خود احساس بزرگی و برتری می‌کنند.»(همان: ۱۴۷ـ۱۴۶) «منش فرد متکبّر زمانی ارضا می‌شود که با ترفندهای خاصّی، خود را به دیگران برتری بخشد و با انتقاد شدید، منش دیگران را جریحه‌دار کند. وقتی برای شخصیّت افراد بااحترام ارزش قائل باشیم، در واقع به شخصیّت فرد متکبّر توهین می‌کنیم. تنها از همین نکته به نتایج گسترده‌ای می‌رسیم و درمی‌یابیم که چه‌گونه احساس ضعف و بی‌کفایتی در شخصیّت یک فرد به طور عمیق ریشه دوانیده است.»

(همان: ۱۳۸) جایگاه شنزبه در نزد شیر، منش دمنه را جریحه‌دار می‌کند و او که خودبینی در عمق وجودش ریشه دوانیده دستش به خون گاو آلوده می‌شود. گاهی فرد دچار عقده‌ی حقارت، حتی «اگر فرد مورد نظر هیچ عیبی هم نداشته باشد برای او عیوبی می‌تراشد»(منصور،۱۳۵۸ :۳۸) و اینجاست که به جبرانِ بدگویی و دروغ نیز دست می‌یازد. دمنه با بدگویی و دروغ بین شیر و گاو را بر هم می‌زند تا به هدف خود برسد و گرد بلایی برمی‌انگیزد که باران دو صد ساله نیز نمی‌تواند آن را فرو بنشاند.

دمنه، شغال حیله‌گر، در اجرای نقشه برای ایجاد دشمنی میان شیر و شنزبه که به قتل گاو می‌انجامد، موفق است. مطلب در خور توجه در داستان، رفتار ضد قهرمان برای ایجاد اختلاف است. دمنه به شیوه‌ای بازی‌گرانه با حالتی غم‌زده پس از چند روز غیبت نزد شیر می‌رود و با فریب برای تأثیرگذاری بیشتر زمینه‌چینی می‌کند و شیر را بیشتر برای شنیدن سخنان خود برمی‌انگیزد: «شیر گفت: وفور امانت تو مقرر است ... آن چه تازه شده است، بازنمای ... دمنه گفت، شنزبه بر مقدمان لشکر خلوت‌ها کرده است و هریک را به نوعی استمالت نموده و گفت که شیر را آزمودم و اندازه‌ی زور و قوت او معلوم کرد و رای و مکیدت او بدانست و در هریک خللی تمام و ضعفی شایع دیدم و ملک در اکرام آن کافر نعمت غدار، افراط نمود ... و دست او در امر و نهی و حل و عقد گشاده و مطلق کرد تا دیو فتنه در دل او بیضه نهاد...» (منشی، ۱۳۸۲: ۸۸)

اما شیر به آسانی حاضر نیست، سخنان دمنه را بپذیرد: شیر گفت: معلوم شد. لکن گمانی نمی‌باشد که شنزبه خیانتی اندیشد ... دمنه گفت: هم‌چنین است و فرط اکرام ملک این بطر بدو راه داده است». (منشی،۱۳۸۲: ۹۳)

سرانجام دمنه با سخنان وسوسه‌برانگیز و نادرست خود شیر را بدبین می‌کند و شیر می‌گوید: «من کاره شده‌ام مجاورت گاو را، کسی به نزدیک او فرستم و این حال با او بگویم و اجازت کنم تا هرکجا خواهد برود.»(منشی،۱۳۸۲: ۹۸) دمنه با حیله‌های فراوان شیر را متقاعد می‌سازد که او را مأمور کند تا نزد شنزبه برود و از وضعیت او خبر آورد.

دمنه درست بعد از سخن شیر که می‌گوید کسی را می‌فرستم تا وضعیت را به او بگوید، نگران می‌شود: «دمنه دانست که اگر این سخن بر شنزبه ظاهر کند در حال برائت ساحت و نزاهت جانب خویشتن ظاهر گرداند و دروغ و مکر او معلوم شود». (منشی، ۱۳۸۲: ۹۸)

در این داستان ضد قهرمان پس از پختن فکر پادشاه می‌کوشد مانند افرادی دلسوز و مهربان نزد قهرمان برود و با ایجاد فضایی دوستانه او را بفریبد و خود را غمخوار قهرمان بنمایاند؛ دمنه پس از تحریک زیاد گاو، به او می‌گوید «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 خواهم کرد...»(منشی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

شنزبه حاضر نیست به آسانی گفتار دمنه را بپذیرد و دمنه باز هم به فتنه‌انگیزی خود ادامه می‌دهد: «آن‌چه شیر برای تو می‌سگالد، از این معانی که برشمردی چون خصوم و ملال ملوک و دیگر ابواب نیست، لکن کمال بی‌وفایی و غدر، او را بر آن می‌دارد که جباری است کامکار، اوایل صحبت او را حلاوت زندگانی است و اواخر آن تلخی مرگ». (منشی، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

در اینجا گاو، پس از شنیدن حرف‌های دمنه به او می‌گوید «طعم نوش چشیده‌ام، نوبت زخم نیش است. به حقیقت مرا اجل این جا آورد والا من چه مانم به صحبت شیر؟ (منشی، ۱۳۸۲: ۱۰۵)

نکته‌ی جالب در این بخش از داستان، نوعی تسلیم و پذیرش مرگ از سوی گاو است، گویی از پیش پذیرفته که راه برون رفتی برای آن پیدا نمی‌شود. و تحت تأثیر فراوان سخنان دمنه قرار می‌گیرد و پیشنهاد او را می‌پذیرد و ذرّه‌ای تردید در سخنان وی روا نمی‌دارد.

در *کلیله و دمنه*، باب «بازجست از کار دمنه» فضایی فراهم آمده که راوی راز مرگ شنزبه را می‌گشاید و پس از بررسی‌های گوناگون خیانت دمنه را آشکار می‌سازد «شیر بفرمود تا او را ببستند و به احتیاط بازداشت و طعمه‌ی او بازگرفت و ابواب تشدید و تعنیف تقدیم نمودند تا از گرسنگی و تشنگی بمیرد». (منشی، ۱۳۸۲: ۱۵۶)

تحلیل بینامتنیت داستان شیر و گاو از *کلیله و دمنه* و داستان شیر و شتر پرهیزگار از *مرزبان‌نامه*

بین دو داستان از نظر درون‌مایه (محتوا)، رابطه‌ی بینامتنی وجود دارد:

۱- دو داستان در فضای طبیعت: یکی در جنگل و دیگری در بیشه اتفاق می‌افتد.

۲- محور دو داستان بر پایه حسادت و حرص و طمع و جاه‌طلبی و دوبهم‌زنی و اقدام به قتل یک حیوان بی‌گناه قرار دارد.

۳- تنها فرقی که دو داستان دارند در داستان اولی، قهرمان به تحریک ضد قهرمان به قتل می‌رسد (اگر چه در باب باز جست از کار دمنه، شیر دمنه را به سزای عملش می‌رساند.) امّا در داستان دوم، شیر که دارای صبر و درایت است مرتکب این خطا نمی‌شود، بلکه با شهادت موش و زاغ، خرس دوبهم‌زن را مجازات می‌کند.

۴- سعدالدین وراوینی از ابتدا تا نیمه‌ی داستان، تحت تأثیر داستان شیر و گاو بوده و از میانه داستان تا پایان آن که خرس دوبهم‌زن مجازات می‌شود تحت تأثیر داستان شیر و شغال (*کلیله و دمنه*) بوده است.

۵- در داستان شیر و گاو، دمنه (شغال) به خاطر جاه‌طلبی و حرص و طمع با به کار بردن حیله و نیرنگ موجب قتل شتر به (گاو) می‌گردد و در داستان شیر و شتر پرهیزگار، خرس دوبهم‌زن به خاطر حسد و جاه‌طلبی درصدد نابودی شتر برمی‌آید، امّا با درایت شیر و شهادت شهود، منجر به قتل خودش می‌شود.

نتیجه‌گیری

دمنه در باب شیر و گاو، و خرس در داستان شتر و شیر پرهیزگار پلیدی و پستی و تبهکاری و ناجوانمردی و دورویی را به اوج می‌رسانند به گونه‌ای که دمنه شیر را نسبت به گاو و گاو را نیز نسبت به شیر بدبین می‌سازد. وی موذیانه خود را نیکخواه و پشتیبان هر دو نشان می‌دهد و در نهایت شیر را وا می‌دارد تا گاو را بی‌گناه بکشد. دمنه با دمدمه و افسونی که بر شیر خواند و پی‌ریزی توطئه‌ای که باعث ایجاد سوءظن در طرفین گردید، به هدف شوم خود، که همانا کشتن گاو بود رسید، تا مرهمی بر درد حقارت خود نهد. هر پنج دیو[۱۶] بر دمنه و خرس چیره‌است. با تحلیل و شناسایی خصوصیات و نشانه‌های رفتاری دمنه و خرس و صفات و منش ایشان[۱۷] ویژگی‌هایی همچون: آز و طمع، نفرت، خشم، حسادت، ترس و تکبّر به دست می‌آید و از رهگذر مقایسه‌ی این ویژگی‌ها با نشانه‌ها و حالات روانی دارندگان عقده‌ی حقارت به این نتیجه می‌رسیم که دمنه و خرس دچار عقده‌ی حقارت بوده‌اند. در این میان نویسنده مترجمان این آثار با هنرمندی و دقّت تمام ویژگی‌های رفتاری و شخصیتی دمنه و خرس را آن‌چنان به تصویر کشیده و توصیف نموده‌اند که امروز می‌توانیم روان نژند آنان را با نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر در دوره‌ی معاصر قابل تطبیق بدانیم. دمنه و خرس با اعمالی که مرتکب می‌شوند ثابت می‌کنند

کسی که آزمند، حسود، خودکامه، سلطه‌گر و کینه‌جو شد، در ناآرامی، نابه‌سامانی و ویران‌گری، آرامش می‌جوید و چون به آن نمی‌رسد، وحشی‌تر و درنده‌خوتر می‌شود.

پی‌نوشت:

1. Ernest Jones
2. Manrie Bonaparte

۳. به عنوان مثال مقاله‌ی «بررسی عقده‌ی حقارت در شخصیت بوسهل زوزنی بر اساس روایت بیهقی»، مقاله‌ی «شخصیت شناسی شغاد در شاهنامه» و مقاله‌ی «تحلیل روانشناختی اشعار صعالیک بر اساس مکتب آدلر»

۴. ← نظریه‌ی ادبیات؛ رنه ولک: ۹۸ـ۸۲.

۵. به عنوان نمونه می‌توان به فروید و نظریّه‌های مربوط به عقده‌ی ادیپ و عقده‌ی الکترای او اشاره کرد که هر دو برگرفته از دو نمایشنامه‌ی معروف سوفوکل، نمایشنامه‌نویس معروف یونان باستان، است.

۶. عقده‌ی حقارت: مجموعه‌ی صفات، رفتار یا کردار که عمل یا کنش آن‌ها بر کنار ساختن یک احساس کهتری دردناک است.(منصور، ۱۳۵۸: ۱۴۶) این اصطلاح مشهور روان‌شناسی فردی برای نخستین بار توسط آدلر مطرح شد. گرچه بسیاری از دانشمندان علوم انسانی همچون: استاندهال، ژانه و [فروید] قبل از آدلر آن را به کار گرفته بودند اما تنها آدلر بود که با تشریح و توصیف دقیق و صحیح از عقده‌ی حقارت، به آن عمق و مفهومی تازه بخشید و آن را اساس تمام نظریات روان‌شناسی فردی قرار داد. (آدلر، ۱۳۷۰ :۵۵) آدلر فردی را که احساس‌های حقارت او به طور بیمارگونه‌ای شدید باشد به عنوان دارنده‌ی عقده‌ی حقارت توصیف می‌کند و معتقد است عقده‌ی حقارت اغلب به نوعی «عقده‌ی برتری جویی جبرانی»، که طیّ آن فرد مجبور است به هر قیمتی سرآمد شود، منتهی می‌شود. (کارور، ۱۳۷۵: ۴۶۰) نیز ر.ک: (منوچهریان: ۱۳۵۸: ۱۶- ۱۰) و (ناصحی: ۱۳۸۶: ۵۶).

7. Alfred Adler

۸. البتّه این موضوع را نباید امری مطلق و همه‌جانبه دانست چراکه «بسیاری از آثار هنری از موازین روان‌شناختی همعصر یا بعد از خود سرپیچی می‌کنند. سروکار هنر با وضعیّت‌های نامحتمل و انگیزه‌های خیالی است. نمایشنامه‌ها و داستان‌ها را نمی‌توان به تمام معنی تحقیقات روانی یا عرصه‌ی نظریّه‌ها دانست. این کتاب‌ها درام‌ها یا ملودرام‌هایی هستند که درآن‌ها وضعیت‌های مهیّج اهمیّتشان از انگیزه‌های روانی واقعی بیشتر است.» (ولک، ۱۳۸۲ : ۹۷)

۹. عقده‌ی حقارت(Inferiority Complex) مجموعه صفات رفتار یا کردار که عمل یا کنش آنها بر کنار ساختن یک احساس کهتری دردناک است. (احساس کهتری، منصور: ص۱۴۶)

10. Psycho-literary.

۱۱. منظور از روان‌شناسی ادبیات مطالعه‌ی روان شناختی نویسنده به عنوان نوع یا فرد، یا مطالعه‌ی فرایند آفرینش، یا مطالعه‌ی سنخ‌ها و قوانین روان‌شناختی موجود در آثار ادبی، یا سرانجام مطالعه‌ی تأثیر ادبیّات بر خوانندگان یک اثر ادبی است (روان‌شناسی خوانندگان). به مفهوم دقیق کلمه، شاید فقط موضوع سوم به تحقیق ادبی تعلّق داشته باشد»(نظریّه‌ی ادبیّات، ولک؛ ص۸۲). واضح است موضوع این مقاله نیز در ارتباط با همین معنی سوم مطرح است.

۱۲. جبران: بنا به تعریف آدلر عبارت از تار و پودی روانی اســت که پاره‌ای از افراد را به جبران و حتی جبران مضاعف کهتری‌های بدنی یا روانی که از آن رنج می برند، وادار می‌کند. این افراد با کوشش خستگی ناپذیر وظیفه یا کنش بدنی یا روانی نارسایی خود را توسعه و گسترش می‌دهند (منصور، ۱۳۵۸: ۱۴۴ـ ۱۴۵).

13. Inferiority complex

14. Compensation

۱۵. آدلر افراد روان‌نژند(Neurosis) را بر اساس میزان نیروی درونیشان به سه گروه تقسیم می‌کند: افراد پرخاشگر و ستیزه‌جو(Type Ruling)، افراد وابسته(Leaning) و افراد منزوی(Avoiding Type)(بویری،۲۰۰۸/۹/۱، http://webspace.ship.edu/cgboer/adler.html). در این میان گرسیوز بر اساس نیروی درونی و نوع رفتارهایش در گروه نخست جا می‌گیرد.

۱۶. در متون پهلوی هر یک از خواهش های نفســانی را یک دیو دانســته اند: آز، خشــم، کین، نیاز، رشک(رواقی، ۱۳۹۰: ۵۷۴ـ۵۷۳) در *شاهنامه* نیز آمده است:

تو چون چیره باشــی برین پنج دیو// پدید آیدت راه کیهان خدیو(فردوســی، ج ۸، ص۱۴۴۷، بیت ۲۸۶)

۱۷. منش انسان بازتابی است از یک حالت آمیزش محکم و دائمی موجود بین احساس تعاون و تلاش ارزش‌جویی (آدلر،۱۳۷۰: ۶۳) صفات منش تنها تجلّی ظاهری سبک زندگی و الگوی رفتار هر فرد اســت، چنان‌که ما را قادر می‌سازد تا نگرش فرد را نسبت به محیط، همنوع و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، دریابیم و ببینیم که او در زندگی چگونه تلاش می‌کند. صفات منش ابزار هستند، ترفندهایی که هر فرد برای یادگیری و مهم شــدن به کار می‌برد، شــکل‌بندی صفات در شخصیّت فرد به معنای روش زندگی آن‌هاست.(آدلر، ۱۳۷۹: ۱۱۳)

منابع:

کتاب‌ها:

۱- آدلر، آلفرد(۱۳۵۶). ***مفهوم زندگی را دریابید***. ترجمه‌ی ناهید فخرایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲- _____ (۱۳۷۰). ***روان‌شناسی‌فردی***. ترجمه‌ی حسن زمانی شرفشاهی. تهران: تصویر.

۳- _____(۱۳۷۹). ***شناخت طبیعت انسان از دیدگاه روان‌شناسی***. ترجمه‌ی طاهره جواهرساز. تهران: رشد.

۴- اسپربر، مانس(۱۳۷۹). ***تحلیل روان‌شناختی استبداد و خودکامگی***. ترجمه‌ی علی صاحبی. تهران: ادب و دانش.

۵- رواقی، علی(۱۳۹۰). ***فرهنگ شاهنامه***. دو جلد. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

۶- شمیسا، سیروس(۱۳۷۸). ***نقدادبی***. چ اوّل. تهران: فردوس.

۷- فرجی، ذبیح ا....(۱۳۵۲). ***عقده‌ها***. تهران: کاویان.

۸- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۷۷). ***شاهنامه***، ج۸، براساس چاپ مسکو. تحت‌نظر ی. ا. برتلس، چ۱. تهران: مؤسسه سوره.

۹- کارور، چارلز. اس؛ مایکل.اف. شمایر(۱۳۷۵). ***نظریّه‌های شخصیّت***. ترجمه‌ی احمد رضوانی. مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۰-کریمی، یوسف(۱۳۸۹). ***روانشناسی شخصیت***. چ چهارم. تهران: ویرایش.

۱۱-منشی، ابوالمعالی نصرالله(۱۳۸۲). ***کلیله و دمنه***. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چ بیست و چهارم، تهران: امیر کبیر.

۱۲-منصور، محمود(۱۳۵۸). ***احساس کهتری***. تهران: رشد.

۱۳-منوچهریان، پرویز (۱۳۵۸). ***عقده‌ی حقارت***. تهران: گوتنبرگ.

۱۴-وراوینی، سعدالدین(۱۳۷۵). ***مرزبان‌نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ ششم. تهران: صفی‌علیشاه.

۱۵-ولک، رنه و وارن آوستن(۱۳۸۲) ***نظریّه‌ی ادبیّات***. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

16-Ewen, Robert, (2003) an Introduction to Theories of Personality, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

17-Mosak, Harold; Michael .P. Maniacci, (1999). a Primer of Adlerian Psychology (The analytic – behavioral – cognitive psychology Adler), London: Routledge.

مقاله‌ها:

۱۸-عرب عباس، حق پناه یونس(۱۳۹۰). «تحلیل روانشناختی اشعار صعالیک بر اساس مکتب آدلر»، **زبان و ادبیات عربی**، ش۵. صص۱۴۴ـ ۱۱۵.

۱۹- قبول احسان و محمدجعفر یاحقی(۱۳۸۸). «شخصیت شناسی شغاد در شاهنامه». **جستارهای ادبی**(مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد). ش.م ۱۶۴. صص ۸۱ ـ۶۵.

۲۰-قوام ابوالقاسم و قبول احسان(۱۳۸۶). «بررسی عقده‌ی حقارت در شخصیت بوسهل زوزنی بر اساس روایت بیهقی». **ادب پژوهی**. ش۱. صص۶۸ـ۴۹.

۲۱-ناصحی، عباسعلی و فیروزه رئیسی(۱۳۸۶). «مروری بر نظریات آدلر»، **تازه‌های علوم شناختی**. س۹. ش۱. ش.م ۳۳. صص۶۶- ۵۵.

پایگاه‌های اینترنتی:

22-Boeree, George. (1/9/2008), Alfred Adler, "Personality Theory", http://webspace.ship.edu/cgboer/adler.html.

نظام داستان‌پردازی در «الحمامه المطوقه» *کلیله و دمنه*

معصومه محمدنژاد[1]
معصومه حکیم عطار[2]

چکیده

ترجمه‌ی *کلیله و دمنه* نصرالله منشی یکی از متون مهم نثر فارسی است که در آن داستان‌ها به شیوه‌ی داستان در داستان، در پی هم آورده شده است. هدف نویسنده از بیان این داستان‌ها نه داستان‌گوییِ صِرف بلکه رسیدن به یک نتیجه‌ی اخلاقی است. نویسنده در لفافه‌ی داستان آیین‌های مدیریت و کشورداری را هم بیان کرده است. این مقاله به شناخت بخشی از ادبیات داستانی در *کلیله و دمنه* می‌پردازد، بخشی که در این متن تعلیمی بازتاب یافته و از ویژگی ایجاز و سادگی کلام برخوردار است و هدف آن تبیین ساختار داستانی این حکایت *کلیله و دمنه* است. برای این منظور یک حکایت کوتاه (الحمامه المطوقه) انتخاب شد، سپس با در نظر گرفتن ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مالیستی؛ میزان توجه نصرالله منشی به عناصر داستانی در حکایت‌پردازی مورد بررسی قرار گرفت. در این مقاله شیوه‌ی نصرالله منشی در داستان‌گویی، پیرنگ،گفت و گو، زاویه‌ی دید، صحنه‌پردازی، لحن، شخصیت‌پردازی و درون‌مایه در باب الحمامه المطوقه بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: حکایت تعلیمی، شخصیت‌پردازی، عناصر داستانی، الحمامه المطوقه.

---

[1] . باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر (نویسنده مسئول) masomemohamadnejad@yahoo.com

[2] . باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران

مقدمه

حکایت‌های تعلیمی یکی از گونه‌های ادبیات داستانی است که در ادبیات کلاسیک فارسی جایگاه مهمی دارد. نویسندگانی همچون نصرالله منشی کوشیده‌اند؛ با بهره‌گیری از امکانات داستانی؛ آموزه‌های اخلاقی خود را به شکل محسوس‌تری در اختیار مخاطبان قرار دهند و درک مفاهیم اخلاقی را برای آنان آسان و بر اثربخشی کلام خود بیفزایند. حکایت‌های حیوانات از جمله انواع ادبی است که هم نزد عوام و هم نزد خواص اعتبار داشته و دارد. *کلیله و دمنه* یکی از کتاب‌هایی است که از زبان حیوانات نقل شده است. دلیل اقبال عمومی به این کتاب، علاوه بر محتوای حکایت‌های آن، توجهی است که به ساختار این اثر شده است؛ به این دلیل که حکایت‌های این کتاب از نوع تعلیمی و درباره‌ی توده‌ی مردم است. تاکید نصرالله منشی بر برخی از موضوع‌ها سبب شده است که حکایت با اندکی تغییر در شخصیت در کتاب تکرار شود. کوتاهی این حکایت‌ها که تعدد شخصیت‌ها و وقایع آن‌ها اندک است آغاز و پایانش را به هم نزدیک و دریافت مضمونشان را آسان‌تر کرده است. در این مجموعه با انتخاب یک باب(الحمامه المطوقه) به بررسی ساختمان و عناصر داستانی پرداخته شده است.

پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی عناصر داستانی در داستان‌های کهن مطالعات فراوانی صورت گرفته و عناصر داستانی برخی از نویسندگان بازشناسی شده است؛ اما مطالبی که در تبیین شیوه‌ی نصرالله منشی به رشته تحریر در آمده جامع و کامل نیست و هر یک به قسمتی از ویژگی‌های داستان پرداخته‌اند؛ از جمله مقالات و کتاب‌هایی که در این زمینه مورد تحقیق قرار گرفته است، می‌توان به مقالات و کتاب‌های ذیل اشاره کرد: مقاله‌ی «شیوه و سبک قصه‌گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه» از پروین دخت مشهور و زهرا شاهسونی، مقاله‌ی «قصه‌گویی در *کلیله و دمنه*» از محمد عزیزی، مقاله‌ی «محاکمه دمنه» از عظیم دزفولیان و کتاب درباره‌ی *کلیله و دمنه* از محمدجعفر محبوب.

روش تحقیق

روش تحقیق تحلیلی و توصیفی است که در آن از روش کتابخانه‌ای استفاده شده که پس از استخراج و جمع‌آوری مطالب فیش‌ها، نگارش مقاله آغاز گردیده در پایان نیز بر اساس موارد بررسی شده نتیجه‌گیری ارائه می‌شود.

نصرالله منشی

نصرالله منشی از نویسندگان فصیح و بلیغ پارسی و از مترسلانی است که شیوه‌ی او در آثار بسیاری از فصحای پارسی‌نویس بعد از وی موثر افتاده است. از ابتدای جوانی او اطلاعی در دست نیست و فقط می‌دانیم از اوان جوانی با عده‌ای از فضلای غزنین معاشرت داشته و مورد تفقد بهرام شاه غزنوی بوده و در کارهای دیوانی شرکت می‌نموده است. اثر مشهور نصرالله که هم از روزگار قدیم میان مترسلان معروف شد و از جمله‌ی کتب درسی ادب گردید ترجمه‌ای است که او از کتاب *کلیله و دمنه* ابن‌مقفع کرده است. الحق *کلیله و دمنه* بهرامشاهی از حیث سلامت انشا و قوت ترکیب عبارات و حسن اسلوب و آراستگی کلام یکی از عالی‌ترین نمونه‌های نثر فارسی است.(صفا، ۱۳۶۹ :۹۴۸)

داستان‌پردازی در *کلیله و دمنه*

«در گذشته‌های دور رسم این‌گونه بود که ناصحان هیچگاه در موعظه‌ی بزرگان سخن مستقیم و صریح نمی‌گفتند.»(بهار،۱۳۷۵ :۱۵) «به دلیل علاقه‌ی ذاتی آدمی به هنر و سرگرمی و التذاذ هنری و نیز استبداد حاکم بر جامعه که عملاً امکان گفت و گو و انتقاد آشکار و بی‌پیرایه را منتفی می‌کرد، در آثار سیاسی به داستان‌پردازی متوسل می‌شدند.» (عزتی‌پرور، ۱۳۷۸: ۱۷۷) و به شیوه‌ی غیرمستقیم شاه و درباریان را نصیحت می‌کردند، تا هم از خشم آن‌ها در امان بمانند و هم بر تأثیر سخن خود بیفزایند؛ بنابراین متونِ نظم و نثر گذشته حاوی مضامین اخلاقی، اجتماعی و نیز سیاسی بود، از قبیل این‌که شاه چه سیاست‌هایی در اداره‌ی امور مملکت به کار ببندد، با رعیت خود چگونه رفتار کند یا مجرم را چگونه مجازات کند. شیوه‌ی داستان‌پردازی مرسوم در ایران و هند به این صورت بود، که پند و انتقاد را «در لباس کنایات و استعارات و تماثیل یا از زبان دیگران بویژه جانوران ادا کنند.»(بهار،۱۳۷۵ :۱۵) بنابراین نصیحت، تلخ و ملال‌آور نبود؛ بلکه به صورت قصه‌های شیرین و جذاب در می‌آمد. از جمله کتاب‌هایی که به این شیوه نوشته شده، *کلیله و دمنه* است؛ بنابراین *کلیله و دمنه* علاوه بر جنبه‌ی ادبی از نظر سیاسی هم ارزش دارد.

«*کلیله و دمنه* نصرالله منشی ۱۵ باب و ۵۷ حکایت دارد که ۱۴ حکایت اصلی و ۴۳ حکایت آن فرعی است. برخی حکایات کوتاه و فرعی دیگر بلند و پیچیده هستند.»(پارسا،۱۳۸۹: ۷۳) مهمترین ویژگی سبکی در ساختار *کلیله و دمنه*، بهره‌گیری از داستان‌های تو در تو(اپیزودیک) است. از اپیزود، تعاریف گوناگونی ارائه شده است. در

فرهنگ اصطلاحات ادبی،« Episode» اینگونه تعریف شده: «حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثه‌ی مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد.»(داد، ۱۳۷۵: ذیل حادثه‌ی مستقل) این داستان‌ها با درونمایه‌ی داستان، رابطه‌ی معنوی کاملی دارند؛ بطوری که اغلب می‌توان شباهت انکارناپذیری میان شخصیّت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت. قصه‌های *کلیله و دمنه* تقریبا به روال معمول زندگی شروع می‌شوند. گویی دو رفیق که دوش به دوش را می‌روند و از چیز خاصّی حرف می‌زنند، هر یک برای اثبات سخن خویش، سعی می‌کند، قصه‌ای، تمثیلی، ضرب‌المثلی، شعری و چیزی بگوید و پس از آن دوباره به سر صحبت خویش برگردد. بدیهی است که در این شیوه‌ی قصه‌گویی، برای گوینده، قصّه اهمیّت درجه‌ی اول را ندارد، بلکه آنچه مهمتر است، حرفی است که می‌خواهد به وسیله‌ی آن قصه یا تمثیل به مخاطبش بگوید و این حرف، در این کتاب، حرف سیاست است.

خلاصه‌ی باب الحمامه المطوقه

گروهی از کبوترها به همراه رئیس خود در تور صیادی گرفتار شدند. با همیاری هم به پرواز درآمدند و صیاد نیز آنان را دنبال کرد، رئیس کبوتران از موشی که قبلا با او دوستی داشت یاری خواست و او نیز با جویدن تور، آنان را از بند رهانید. کلاغی که شاهد این ماجراها بود تصمیم گرفت با رئیس کبوترها دوست شود. آن دو به همراه لاک پشتی که دوست کلاغ بود غزالی گریزان از چنگ صیاد را با کمک هم نجات داده و صیاد از ترس، گریخت.(منشی، ۱۳۸۲: ۱۹۰ـ۱۵۷)

قصّه‌ی دوستی کبوتر و زاغ و موش و سنگ‌پشت و آهو به زبان ساده

در سرزمین کشمیر، شکارگاهی پر گل و سبزه بود و در آن شکارگاه، سروِناز، با زلفین درازش چون عروسی نوآراسته به خود می‌بالید؛ بیدمشک، با پیراهن سبزش در برابر باد همچون عاشقی تب کرده می‌لرزید؛ لاله‌ی وحشی با دست حنا بسته همانند آتش زغالِ بیدگُل کرده و می‌درخشید؛ شبنم لرزان، بر گونه‌ی شقایق مانند اشک پاک دلباختگان می‌لغزید؛ ابر دامن دامن مروارید می‌ریخت و بر گوش عروسان چمن می‌آویخت. گوش از هر سو آوازی می‌شنید و چشم در هر جا شور و شوق زندگی می‌دید. روی چمن و درونِ نیستانش، جای رقص و آواز پرندگان و چرندگان بود و پشت سنگ‌ها و کمر کوهستانش، محل جنگ و گریز خزندگان و درندگان و کمینگاه تکاپوی شکارچیان.

در آن باغ بهشتی، زاغ بر بالای درختی پر برگ و شاخ نشسته بود و چپ و راست می‌نگریست، ناگاه صیّادی خشن‌جامه رسید که دامی بر دوش نهاده و عصایی در دست گرفته بود، صیّاد چون به زیر همان درخت رسید، دام گسترد، دانه ریخت و خود در کمین نشست.

گروهی از کبوتران رسیدند، دانه دیدند و در دام افتادند؛ کبوتری که او را طوقی می‌گفتند رئیس ایشان بود. طوقی، صیّاد را دید که شتابان به سوی ایشان می‌آید، آن‌گاه در یاران نگریست و ایشان را دید که هر کس برای رهایی خود می‌کوشید و بیهوده بال و پر می‌زد، بانگ برداشت که: جای گفت و گو و کارِ به تنهایی نیست، بشتابید و همپشتی کنید تا دام را از جای برکنید زیرا رهایش ما، در آن است. کبوتران، یاری و همپشتی کردند، دام را برکندند و با خود، به هوا بردند. صیّاد، در پی ایشان برزمین می‌دوید، به امید آن که شاید، خسته و درمانده بشوند و بیفتند. زاغ با خود گفت: «در پی ایشان بروم و آخر کار ایشان را ببینم و تجربه اندوزم» و برای همین، پشت سر ایشان می‌پرید و می‌نگریست. صیّاد، زمانی دوید درمانده شد و بازگشت.

کبوتران می‌رفتند تا به بیابانی رسیدند، طوقی گفت: فرود آیید که خانه‌ی دوست من، زبرا این جاست. فرود آمدند، طوقی فریاد کشید: زبرا! زبرا! موشی که نام او، زبرا بود، صدای او را می‌شنید و جواب نمی‌داد، او بسیار زیرک و باهوش بود و گرم و سرد روزگار چشیده و گرفتاری‌ها دیده بود و برای روز مبادا، خانه‌ی خود را با هفت سوراخ، ساخته و از هر یک بر دیگری، راهی گشاده بود.

طوقی، باردیگر با صدای بلند گفت: زبرا، زبرا.

زبرا، از سوراخی گفت: کیست؟ و از سوراخی دیگر سر بر آورد و نگریست. گفت: منم، طوقی. موش او را شناخت، بیرون آمد و دوست را بسته دید، غمگین شد و بی‌درنگ پرسید: چه شده؟ گفت: سرنوشت این بود، دانه دیدم و به دام افتادم.

موش به بریدن بندپای طوقی پرداخت؛ طوقی نگذاشت و گفت: از یاران شروع کن که چون در گرفتاری یکدل و برادر بودیم، بهتر است که در رهایی نیز یکسان و برابر باشیم.

موش کوشید تا همه‌ی بندها را برید. کبوتران، شاد و خرّم بال گشادند و پر زدند و رفتند. زاغ که این همه را می‌دید، آرزوی دوستی زبرا کرد، نزدیک خانه‌ی او آمد، صدا کرد: زبرا. زبرا!

موش از سوراخی گفت: کیست؟ و از سوراخی دورتر، سربرآورد و نگریست. گفت: منم، زاغ، وفا و مردانگی ترا دیده‌ام، آمده‌ام با تو پیمان دوستی و برادری بندم.

زبرا پرسید: برای چه؟ گفت: برای روز حادثه و گرفتاری.

موش گفت: دوستی ما ممکن نیست، چون دشمنی ذاتی داریم و من طعمه‌ی تو هستم.

زاغ گفت: اگر ضرورت و ناچاری پیش آید، هر چه دشمن است دوست شود.

موش گفت: هرگز در میان گربه و موش، و گرگ و میش، و من و تو، دوستی دست ندهد؛ زیرا که راه آن بسته است و سرشت ما چنان است که یکی طعمه‌ی دیگری است، اگر همدیگر را ببینند، یکی می‌گریزد و دیگری می‌کوشد تا او را بگیرد. درگذر که راه دوستی ما بسته است.

زاغ گفت: دوستی مرا باور کن. موش، پس از ساعت‌ها گفت وگو، به راستیِ کار زاغ پی برد، از سوراخ خود بیرون آمد و او را به دوستی خود پذیرفت؛ آن گاه زاغ گفت: تو که زن و فرزند نداری چرا پیش ما نمی‌آیی؟ گفت: من در این گوشه نشسته‌ام و راه پرستش و عبادت پیش گرفته‌ام، قصه‌ی من دراز است، فرصتی بهتر باید تا بگویم.

زاغ گفت: سرزمینی که من خانه دارم بسیار آبادان و دلگشاست، دوست مهربان من، سنگ‌پشت نیز، آن جاست؛ اگر خواهی بیا که دلسوزی‌ها و شیرین زبانی‌های او، ترا از غم تنهایی و گوشه‌گیری رهایی می‌دهد.

موش گفت: می‌پذیرم و می‌آیم، چون تنها نمی‌توانم زندگی بکنم.

زاغ دم موش را گرفت و بدان باغ بهشتی روی نهاد، سنگ‌پشت از دور ایشان را دید، از آب بیرون آمد و به زاغ گفت: نگران شدم، کجا بودی؟ زاغ سرگذشت کبوتران را گفت و موش را ستود.

سنگ‌پشت، روی در موش کرد و خوش آمد گفت و با او مهربانی‌ها نمود.

چون ساعتی آرامیدند، زاغ به موش گفت: آمدن تو، برای ما سعادت و خوشبختی است، اگر می‌خواهی داستان زندگی خود را بازگوی که دوست من نیز بشنود و خوش گردد.

موش گفت: زادگاهم شهر ماروت است، آن‌جا در خانه‌ی زاهدی بودم که زن و فرزند نداشت. هر روز یکی از کسان، برای او طعام می‌آورد و زاهد از سقف خانه می‌آویخت، من

از همه‌ی موشان دلیرتر و بی‌باک‌تر بودم، بدان بالا می‌جستم، خودم سیر می‌خوردم و باقی را به موشان دیگر می‌انداختم و زاهد به هیچ روی، از عهده‌ی من بر نمی‌آمد.

شبی او را مهمانی رسید، مهمان سرگذشت می‌گفت و زاهد در میان سخن او، دست بر هم می‌زد تا موشان را برِماند، مهمان ناراحت شد و گفت: این که رسم ادب نیست، من سخن می‌گویم و تو، دست می‌زنی و مرا مسخره می‌کنی؛ زاهد عذر خواست و گفت: دست زدن من برای راندن موشان است که سخت چیره شده‌اند.

مهمان پرسید: آیا همه‌ی ایشان چیره شده‌اند؟ گفت: نه، تنها یکی از ایشان دلیرتر است.

مهمان گفت: بی‌شک دلیری او دلیلی دارد، بیل بیاورید تا سوراخ او را بشکافم و بازبینم.

من در سوراخی دیگر بودم و می‌شنیدم؛ در سوراخ من هزار دینار بود که نمی‌دانستم کدام کس آن جا نهاده بود، روی آنها می‌غلتیدم و شاد بودم و هر گاه که دینارها را به یاد می‌آوردم، بر دل و جرأت من می‌افزود و بی‌باک‌تر می‌شدم.

بیل آوردند و مهمان زمین را می‌شکافت تا زر را یافت؛ و من آن همه را می‌دیدم. مهمان گفت: دیگر دلیری نمی‌کند؛ راست می‌گفت: چون ویرانی خانه را دیدم، ناتوان شدم و جستن به سقف نتوانستم.

چندان نگذشته بود که موشان مرا رها کردند و به دشمنانم پیوستند، آن گاه دانستم که: «هر که مال ندارد ، دوست و برادر و زن وفرزند و یار ندارد »چون تنها و بی‌کس شدم، ناچار از خانه‌ی زاهد رخت بربستم و بدان صحرا آمدم و گوشه گیری و عبادت پیشه‌ی خود ساختم.

سنگ‌پشت، به زبرا، گفت: غمگین مباش که خردمند هر جا رود به عقل خود، دلگرم باشد؛ در هر حال شُکر باید گفت و صبر باید کرد، دانشمندان گفته‌اند که: چند چیز پایدار نماند: «سایه‌ی ابر و دوستی اشرار و عشقِ زنان و ستایشِ دروغ و مالِ بسیار »

تو خردمند هستی و خردمند به بسیاری مال، شادی نمی‌کند و به اندکی آن، غم نمی‌خورد... .

سنگ‌پشت در آن سخن بود که ناگاه آهویی دوان، از دور پیدا شد؛ گمان کردند که کسی در پی اوست، سنگ‌پشت در آب رفت، زاغ بر درخت پرید و موش در سوراخی خزید. آهو، اندکی آب خورد و هراسان ایستاد، زاغ در هوا پرید، چون کسی ندید، دوستان را آواز

داد، سنگ‌پشت از آب بیرون آمد و موش هم حاضر شد. سنگ‌پشت، چون هراس آهو را دید که در آب می‌نگریست و نمی‌خورد، نزدیکتر آمد و با زبانی شیرین گفت: اگر تشنه‌ای آب بخور و مترس. آهو گفت: پیرمردی را دیدم و گمان بردم که صیاد است، این جا آمدم.

زاغ گفت: این جا چراگاهی خرّم و جایی امن است. اگر خواهی از دوستی ما، بهره‌مند باش. آهو در گروه یاران ایشان درآمد و در آن مرغزار ماند؛ هر روز در نیستانی فراهم می‌آمدند، بازی می‌کردند و سرگذشت می‌گفتند.

روزی آهو نیامده بود، هر سه دل نگران شدند؛ زاغ در هوا پرید، گشتی زد و آهو را در بند دید، زود برگشت و یاران را خبر کرد، سنگ‌پشت و زاغ به موش گفتند: از دست ما، کاری ساخته نیست، از تو امید یاری داریم که کار، کار توست.

موش شتافت، آهو را یافت و به گشادن بندها پرداخت، در این میان سنگ‌پشت را دیدند که نفس زنان می‌آمد، آهو می‌خواست بگوید: «ای کاش تو نمی‌آمدی » که ناگاه صیاد از دور پیدا شد؛ آهو بند بگسست و گریخت. زاغ در هوا پرید و موش در سوراخی خزید.

صیّاد آمد و بندهای پای دام را بریده یافت. حیرت زده، چپ و راست می‌نگریست، سنگ‌پشت را دید، او را در توبره انداخت، سر توبره را بست و به راه افتاد؛ همان دم یاران فراهم آمدند، سنگ‌پشت را بجستند، نیافتند و دانستند که گرفتار شده است.

زاغ و آهو به موش گفتند: باز کار، کار تو است، باید چاره‌ای اندیشی تا او را رهایی بخشی.

موش به آهو گفت: چاره آن است که تو از پیش صیّاد، لنگان لنگان بِرَوی تا او گمان بردَ که تو زخمی شده‌ای، و زاغ بر پشت تو، آن چنان، بنشیند که صیّاد پندارد که زاغ قصد تو دارد، شاید آن گاه توبره بر زمین اندازد و در پی تو افتد، اگر شتاب نکنی و آهسته‌تر بِرَوی صیّاد نا امید نمی‌شود و بر نمی‌گردد و من امید چنین دارم که در آن فرصت بند توبره را بگشایم و سنگ‌پشت را آزاد کنم. آن چنان کردند که موش گفته بود.

چون صیّاد در مانده و خسته شد، بازگشت و سنگ‌پشت را ندید و بندهای توبره را بریده یافت، حیران و سرآسیمه شد: بریدن بند آهو، خود را به لنگی زدن او، نشستن زاغ بر پشت او و بریده شدن بند توبره، و گم شدن سنگ‌پشت ... را از نظر گذرانید.

بیچاره صیاد، آن چنان ترسید که موی بر اندام وی راست شد و روی او چون زعفران، زرد گشت، از ترس به خود لرزید و گفت: «اینجا سرزمین پریان و جادوان است، هر چه زودتر باید گریخت.» از بیم جان می‌دوید و باز پس نمی‌نگریست. ساعتی گذشته بود که آهوی چرنده و زاغ پرنده با موش و سنگ‌پشت جونده و خزنده، در آن نیستان فراهم آمده بودند و در سایه‌ی دوستی و برادری؛ خوش می‌گفتند و می‌خندیدند. (ثروتیان، داستانِ دوستی کبوتر و زاغ و موش و سنگ‌پشت و آهو)

بحث

«به همان صورت که زندگی در محیطی در گذار وقوع می‌یابد، داستان ناچار در زمان و مکان تحقق پیدا می‌کند و سرانجام همان گونه که زندگی انسانی بی‌وجود انسان‌ها مقدور و میسر نمی‌تواند بود، تحقق داستان بی‌دست اندرکاری قهرمانان آن ممکن نیست. بنابراین، هر داستانی از آمیزش قلمروهای زیر و تأثیر و تأثر آنها در یکدیگر پدید می‌آید: ۱.کردار و تبلور آن در گفتار و پندار؛ ۲. منطق و قوانین حاکم بر کردار؛ ۳. محیط؛ ۴. قهرمان»(سرامی،۱۳۶۸: ۵۰) هر داستانی برای شکل‌گیری از «ساختار» و «عناصری» تشکیل می‌شود که با هنرمندی و خلاقیّت داستان‌نویس، ظهور و نمود می‌یابد و داستان‌نویس با کمک عناصر داستانی به آفرینش پیکره‌ی داستان می‌پردازد. *کلیله و دمنه* هم از ساختار و عناصری تشکیل شده است، که ما در این مقاله به شرح ساختار و عناصر باب الحمامه المطوقه می‌پردازیم.

۱- پیرنگ(طرح): «plot، پیرنگ، مرکب از دو کلمه‌ی "پی" و "رنگ" است؛ پی به معنی بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین، روی هم"پیرنگ" به معنی "بنیادنقش" و "شالوده‌ی طرح" است و معنای دقیق و نزدیک برای plot. پیرنگ عبارت است از نقشه، طرح یا الگوی رخدادها در یک نمایش، شعر یا قصّه. به عبارت دیگر، پیرنگ، توالی حوادث یا رخدادهای یک داستان است.»(مقدادی،۱۳۷۸: ۳۵۳)

پیرنگ یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای قصه، نمایشنامه و شعر است. از میان عناصر گوناگون روایت پیرنگ اساسی‌ترین آن‌هاست. ارسطو که اهمیت به سزایی را به تراژدی می‌دهد بر این باور است که پیرنگ روح آثار ادبی تقلیدی است. «نظم و ترتیب حوادث بر عهده پیرنگ است. پیرنگ مواد و مصالح لازم را از داستان می‌گیرد و آن‌ها را بر اساس علت و معلولی تنظیم می‌کند و به آغاز میانه و پایانی می‌دهد تا (مضمون یا درون‌مایه) را

مجسم کند؛ یعنی فکر و معنای مسلطی که بر داستان حاکم است و این‌ها به اضافه‌ی چند عامل دیگر به عنوان عناصر داستان شناخته شده‌اند.»(میرصادقی،۱۳۸۵: ۴۶) پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می‌کند.«پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست؛ بلکه مجموعه‌ی سازمان یافته‌ی وقایع است؛ این مجموعه‌ی وقایع و حوادث با رابطه‌ی علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب و مستدل شده است.»(همان)

برخی، پیرنگ و هسته‌ی داستان را یکی می‌دانند و در تعریف آن گفته‌اند: «ترتیب و توالی حوادث برحسب روابط علّی و معلولی است. بدیهی است که منطق هر داستانی مبتنی بر همین ترتیب منظّم علّت و معلولی حوادث و وقایع است. پلات، ساختمان فکری و ذهنی و درونی داستان است و خواننده‌ی هوشمند با توجه به پلات است که ناظر توالی منطقی حوادث و نتایج علّت و معلولی مترتّب بر آن‌ها خواهد بود. چون پلات مهم‌ترین و ظریف‌ترین عنصر داستان‌ساز است.»(شمیسا،۱۳۸۱: ۱۷۹) پیرنگ در حقیقت چرایی داستان است. چرا این اتفاق در داستان می‌افتد؟ چرا این شخصیت این طور عمل می‌کند؟ پیرنگ آغازین داستان‌های کوتاه موقعیتی آرام دارد. این موقعیت در میانه‌ی داستان دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. طرح یا پیرنگ در رمان معمولا پیچیده است، عناصر داستانی چون کشمکش، تعلیق، بحران.... در آن به شکل جدی وجود دارد؛ اما طرح یا پیرنگ در داستان‌های کوتاه ساده است به همین دلیل ممکن است همه‌ی عناصر داستانی در آن حضور نداشته باشد. از این رو داستان کوتاه برای مورد توجه واقع شدن نیاز به قصّه‌ای جذاب دارد؛ بنابراین نویسندگان هیجان‌انگیزترین موقعیت را روایت می‌کنند، موقعیتی که اگر تاثیر شدیدی بر خواننده بگذارد می‌تواند داستان موفقی به نظر برسد.

به طور کلی می‌توان حکایت الحمامه المطوقه را دارای پیرنگی دگرگونه دانست که بیشتر ناشی از شکل تمثیلی این حکایت است و کمتر با مفهوم واقع‌نمایی در دیگر انواع داستان ارتباط دارد. البته در این حکایت نیز مجموعه وقایعی وجود دارد که با ارتباط علی و معلولی به هم پیوند خورده‌اند؛ اما خود وقایع قابل اثبات و منطقی نیست. حکایت الحمامه المطوقه از نظر ساختاری و با اندکی تفاوت شبیه داستان‌های کوتاه امروزی است،

در این حکایت تعدد وقایع اندک است، و بر مبنای واقعه‌ی اصلی تمرکز دارد، واقعه‌ای که لحظه‌ای از زندگی شخصیت اصلی حکایت است.

پیرنگ آغازین با آغاز حکایت متفاوت است؛ یعنی آغاز داستان گاه با معرفی شخصیت‌ها، با مضامین فکری متنوع، با جمله خبری شروع می‌شود. با این تفسیر پیرنگ حکایت الحمامه المطوقه با زمینه‌چینی با معرفی مکان شروع می‌شود: « آورده‌اند که در ناحیت کشمیر مرغزاری خوش و نزه بود که از عکس ریاحین او پر زاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او دم طاووس به پر زاغ مانستی.»(منشی،۱۳۸۲ :۱۵۸) در این صحنه، مکان حکایت مرغزاری است که همچون تابلو رئالیستی برای خواننده به تصویر کشیده شده است. نویسنده با گرفتن رویکردی رئالیستی مکانی را برای روایت حکایت برگزیده است که کمک کند تا همدلی و هم‌نوایی با شخصیت اصلی حکایت را برای بسیاری از مخاطبان به همراه داشته باشد. نقطه‌ی فراز این حکایت هنگامی است که« صیاد پیش آمد و دام باز کشید و چینه بینداخت و در کمین نشست ساعتی ببود فوجی از کبوتران فرارسیدند و مقدم ایشان کبوتری بود که او را مطوقه می‌خواندند ... .»

پایان‌بندی حکایت الحمامه المطوقه با دستاوردهای اخلاقی پیوند می‌یابد به این شکل که معمولا کسانی که به مصالح دنیا بپردازند مانند صیادانی هستند که دانه برای سود خویش می‌افکنند. «موش گفت: اهل دنیا هرگاه که محرمی جویند نفس‌های عزیز و جان‌های خطیر فدای آن صحبت کنند تا فواید و عواید آن ایشان را شامل گردد و برکات و میامین آن بر روی روزگار باقی ماند ایشان دوستان به حق و برادران به حق باشند ... مانند صیادانند که دانه برای سود خویش افکنند نه برای سیری مرغ و هرکه در دوستی کسی جان فدا کند درجت او عالی‌تر باشد از آنکه مال فدا کند.»

۲-محدودیت و تنوع نداشتن شخصیت‌ها

ادبیات کلاسیک ایران شامل مجموعه داستان‌هایی است که جهت مطالعه‌ی آن‌ها ناچار از توجه به عناصر داستانی آن هستیم؛ از جمله ی عناصر داستانی عنصر « شخصیت» است؛ «شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل و آن‌چه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد.»(میرصادقی،۱۳۸۵: ۸۴)

شخصیت یکی از بنیادی‌ترین عناصر تشکیل دهنده‌ی داستان است؛ زیرا داستان به وسیله‌ی شخصیت‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. از آن جا که پیام داستان از زبان

شخصیت‌ها گفته می‌شود، باورپذیری شخصیت‌ها برای مخاطب در افزایش تأثیر پیام اهمیت دارد. با وجود این‌که بسیاری از شخصیت‌های *کلیله و دمنه* از میان حیوانات برگزیده شده است، ولی نویسنده با هنر نویسندگی خود کاری کرده است که در دنیای داستان، واقعی جلوه کنند و خواننده آن‌ها را باور کند.

شخصیت‌ها از عناصر متغیّر حکایت هستند که به شکل‌های مختلف در حکایت‌ها ظاهر می‌شوند و انجام‌دهنده‌ی اعمال موجود در حکایت و یا در معرض وقوع حوادث هستند.«اشخاص داستان عامل یا معمول رخدادها هستند؛ یعنی آنان یا اعمال را انجام می‌دهند و یا رخدادها برایشان پیش می‌آید و به هر جهت، معنای خود را از نسبتی که با آنان دارند به دست می‌آورند. از سوی دیگر، بدون وقایع، داستان و شخصیت داستانی، موجودیت نمی‌یابد. بنابراین همواره باید به رابطه‌ی دو جانبه و تنگاتنگ شخصیّت و طرح داستان، توجه داشت.» (اخلاقی،۱۳۷۷: ۱۶۸)

یکی از انواع شخصیت‌های قصه، «شخصیت تمثیلی» است که از « شخصیت‌های جانشین‌شونده محسوب می‌شود؛ به این معنا که شخصیت یا شخصیت‌هایی جانشین فکر، خلق‌وخو، خصلت و صفتی می‌شوند.»(میرصادقی،۱۳۸۵: ۱۰۴) در حکایت‌های *کلیله و دمنه* نیز از این نوع شخصیت‌ها وجود دارد.

در این داستان پنج شخصیت دیده می‌شود. کبوتر، موش، زاغ، لاک پشت و آهو. اگر صیاد را هم به عنوان یک تیپ به این شخصیت‌ها اضافه کنیم آن‌گاه شش شخصیت وجود دارد. کبوترانِ همراه مطوقه هم سیاهی‌لشگرانی بیش نیستند. قهرمان این داستان موش است؛ اما زاغ قصّه را به جلو می‌برد. آهو و سنگ‌پشت نیز تنها نقش‌های مکملی هستند که به پیشبرد داستان کمک می‌کنند. صیّاد نیز تیپی از تمام شکارچیان و نیز نقش مقابل این حکایت است.

شخصیت‌ها	عملکردها	نوع شخصیت
گروه کبوترها	گرفتار شدن در دام صیاد گریختن از چنگ صیاد	قربانی نجات دهنده
رئیس کبوتران	کمک خواستن از موش	یاری گیرنده
موش	جویدن تور، کمک به غزال	یاری دهنده

کلاغ	کمک به غزال	یاری دهنده
لاک پشت	کمک به غزال	یاری دهنده
غزال	گریز از چنگ صیاد	نجات دهنده
صیّاد	تلاش برای صید غزال	ستمگر (ناکام)

محدودیت شخصیت‌ها که در هر داستان کوتاه نقش ایفا می‌کنند با حجم آن رابطه‌ی مستقیمی دارد. روشن است که در داستان‌های کوتاه امکانی برای پرداختن به شخصیت‌های متعدد وجود ندارد؛ به همین دلیل در حکایت الحمامه المطوقه تعدد شخصیت‌ها محدود است. ساختار این داستان‌ها اغلب بر مدار شخصیت اصلی بنا می‌شود. این شخصیت‌ها که ابتدا در حالت بی‌خبری هستند در میانه‌ی داستان بر اثر واقعه‌ای متحول و در پایان داستان حالت‌های گوناگونی همچون شرمساری و پشیمانی را به همراه دارند.

اکثر شخصیت‌های این حکایت ایستا هستند.« شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او اثر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیر کمی باشد.» (میرصادقی،۱۳۸۵: ۹۴ـ۹۳)؛ یعنی متاثر از حوادث داستانی نشده و تغییری در شخصیت آن‌ها ایجاد نمی‌شود؛ مثلا المطوقه در پایان حکایت همان شخصیتی را داراست که در آغاز داشته است. بنابراین نویسنده در این حکایت شخصیت‌ها را بر اساس نیازهای رفتاری و موضوعی ساخته و پرداخته است؛ پس شخصیت‌های این حکایت به یک دوره‌ی زمانی محدود متعلق بوده‌اند که با هم گفت و گو می‌کنند. شخصیت‌های این حکایت را نویسنده با توجه به دنیای مورد نظرش می‌سازد و انتخاب شخصیت‌ها به دنیای انتخابی او کمک می‌کند. حکایت‌های *کلیله و دمنه* شخصیت محورند؛ اما شخصیت‌ها تنوع دارند. با نگاهی به حکایت الحمامه المطوقه می‌توان محوری‌ترین شخصیت‌ها را کبوتر و موش دانست.

در حکایت الحمامه المطوقه شخصیت‌های حیوانی حضور دارند. علاوه بر نام شخصیت‌ها و تحولاتی که از آنان در داستان‌ها نام برده می‌شود، از گروهی از شخصیت‌ها نیز بدون نام و عناوین کلی یاد می‌شود؛ مانند گروهی از کبوتران، اغلب این شخصیت‌ها خصلت نوعی هستند. منظور از خصلت نوعی آن است که این شخصیت‌ها نوعی از شخصیت‌های فرعی داستان هستند که در کنار شخصیت‌های اصلی داستان حضور دارند

که تا حدود زیادی در مشخص کردن کارکرد شخصیت اصلی، درون‌مایه و پیش بردن داستان موفق عمل کرده‌اند.

۳-گفت و گو

گفت و گو یکی از ابزارهای روایت‌گری و شخصیت‌پردازی است؛ زیرا بخشی از زندگی آدمیان بر اساس گفت و گو شکل می‌گیرد. «گفت و گو، به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله‌ی افکار و عقاید است که در داستان منظوم و منثور و نمایش‌نامه به کار می‌رود. به عبارت دیگر، صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفت و گو نامیده می‌شود. گفت و گو نیز یکی از عناصر مهم داستان است؛ پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد.» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷: ۳۴۹) « گفت و گو یکی از ظریف‌ترین و مشهودترین ابزارهای نویسنده است و صحّت گفته‌های وی را درباره‌ی اشخاص تأیید می‌کند. هنگامی که نویسنده از گفت و گو استفاده می‌کند، روابط شخصیت‌ها با هم رسماً آغاز می‌شود. نویسنده با به کارگیری گفت و گو کاری می‌کند تا روابط اشخاص باهم شروع شود، تعمیق پیدا کند، تصدیق یا مجدداً تصدیق شود، تداوم پیدا کند یا تمام شود.»(بیشاب،۱۳۷۸: ۱۵۹) «صحبتی که میان دو شخص یا بیشتر رد و بدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثری ادبی پیش می‌آید.»(میرصادقی،۱۳۸۵: ۴۶۶) «گفت گو بر عنصر زبان متکی است و آن را به دو شکل روایی و مستقیم و زنده به کار می‌گیرد. معمولا بخش‌های مستقیم گفت و گوهای یک داستان یا رمان بخش زنده و نمایشی آن به حساب می‌آید.»(پارسایی،۱۳۸۸ :۴) «گفت و گو داستان کوتاه ترجیحا باید کوتاه و حاوی بیشترین معنا باشد. گفتن اطلاعاتی که در خود داستان ما صورت عینی و ذهنی دارد فقط حجم داستان را زیاد می‌کند. شاید یک واکنش عملی یک اشاره یک تماس یا آه یا نگاه بتواند جایگزین گفت و گوی زیادی شود. این‌ها البته همه و همه به ذوق و کوشش نویسنده بر می‌گردد.»(بی‌نیاز،۱۳۸۳ :۳۵).

گفت و گو یکی از ارکان مهم داستان است که با کمک آن می‌توان شخصیت‌های داستان را بهتر معرفی کرد. گفت و گو اگر هنرمندانه به کار برده شود به پویایی داستان کمک می‌کند و داستان را از حالت سکون درمی‌آورد. باید در نظر داشته باشیم که برخلاف

داستان‌های امروزی، در حکایت‌های کهن، شخصیت‌ها همه به یک روش سخن می‌گویند. تفاوتی بین گفتگوی پادشاه تا مردم عادی نیست و گفت و گو جزوی از روایت قصه است. هم‌چنین «در قصه‌های عامیانه به زبان قهرمانان کم‌تر توجه می‌شد و از آن جا که بیش‌تر آن‌ها تیپ بودند نه شخصیت، ناگزیر سیاق کلامی مخصوص به خود نداشتند و همه مثل هم حرف می‌زدند و در حقیقت با زبان نویسنده با یکدیگر گفت و گو می‌کردند.»(اخوت،۱۳۷۱ :۱۸۲)

پیکره‌ی اصلی حکایت الحمامه المطوقه را گفت و گو تشکیل می‌دهد. به گونه‌ای که اگر گفت و گو از آن حذف شود دیگر چیزی از روایت داستان باقی نمی‌ماند. یکی از خصوصیت‌های این گفت و گوها آن است که استقلال ندارند و گاه از زبان راوی یا از زبان شخصیت‌های اصلی داستان نقل می‌شود. هم چنین نویسندگان داستان‌های کوتاه تلاش می‌کنند گفت و گوها را با موقعیت اجتماعی شخصیت‌ها مطابقت دهند. میان گونه گفتاری شخصیت‌های این حکایت تفاوتی وجود ندارد و حتی نشانه‌ای از عناصر لهجه‌ای دیده نمی‌شود. گاه نویسنده به جای شخصیت اصلی سخن می‌گوید و لحن جدی در تمام این حکایت سایه افکنده است.

۴- صحنه و صحنه‌پردازی

«زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد صحنه می‌گویند. این صحنه ممکن است در هر داستان متفاوت باشد و عملکرد جداگانه‌ای داشته باشد و هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی به کار گرفته باشد.»(میرصادقی،۱۳۸۵: ۴۴۹) «صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتّفاق می‌افتد. این موقعیّت زمانی و مکانیِ حوادث داستان، صحنه‌ی داستان را تشکیل می‌دهد. ظرف زمان می‌تواند در بر گیرنده‌ی دوره‌ی تاریخی معیّنی باشد. تعبیر مفهومیِ مکان در صحنه‌ی داستان تا حدّی شبیه مفهوم میزانسن است، در هنر نمایش.»(مستور، ۱۳۷۹: ۴۶) توصیف صحنه و مکان در داستان، باعث تجسّم بخشیدن به وقایع و شخصیّت‌ها و عمل داستانی می‌شود. به عبارتی صحنه به تمامی تعلّقات تصویری و نمایشی داستان و نمایشنامه گفته می‌شود. اغلب داستان‌ها قطعا نیازمند صحنه هستند و زمان و مکان را می‌طلبد تا به حقیقت مانندی داستان کمک کند و داستان را باور پذیر کند. توصیف جزییات، تشریح محیط درونی و بیرونی در تبیین عناصر داستانی موثر است.

در داستان‌های کوتاه ذکر زمان و مکان بسیار اهمیت دارد؛ زیرا بخشی از زنجیره‌ی حوادث طرح داستانی به ذکر زمان و مکان وقوع حوادث وابسته است. با این همه آن‌ها به صورت گذرا طرح می‌شوند.

در حکایت الحمامه المطوقه به دام افتادن کبوتران زمینه را برای انتقال پیام داستان مهیا می‌کند. در صحنه‌پردازی حکایت‌ها گاهی نصرالله منشی زمان و مکان وقوع عمل داستانی را در اول داستان‌ها و گاهی در طول روایت و به موجب ضرورت می‌آورد. در این حکایت‌ها معمولا برشی از زمان و موقعیتی از مکان به طور کلی و گذرا دیده می‌شود. کاربرد شکل‌های گوناگون زمان و مکان در روایت حکایت الحمامه المطوقه با محتوای آن‌ها و با یکی از هدف‌های منشی که ایجاز در روایت است ارتباط معناداری دارد. یکی از مباحث مهم درباره‌ی زمان روایت چگونگی تنظیم ساختار زمانی کلام با ساختار زمانی داستان است، حکایت الحمامه المطوقه نشان می‌دهد که در بخش‌هایی از این حکایت که بر اساس گفت و گو شکل گرفته‌اند و میان شخصیت‌ها دیالوگ برقرار می‌شود زمان کلام با زمان داستان برابر بوده حرکت روایت با شتاب ثابت همراه است. «برهمن گفت: آورده‌اند که در ناحیت کشمیر مرغزاری خوش و نزه بود که از عکس ریاحین او پر زاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او دم طاووس به پر زاغ مانستی.» (منشی،۱۳۸۲: ۱۵۸) در این داستان گاهی به چنان تصاویر و صحنه‌آرایی‌هایی می‌رسیم که انصافاً قابل تحسین و تأمل هستند. به این چند نمونه توجه کنید:

«ناگاه صیّادی بدحالِ خشن‌جامه، جالی برگردن و عصایی در دست، روی بدان درخت نهاد»(منشی،۱۳۸۲: ۱۵۸)

«زاغ در این سخن بود که از دور آهوی دوان پیدا شد. گمان بردند که او را طالبی باشد. باخه در آب جست و زاغ بر درخت پرید و موش در سوراخ رفت. آهو بکران آب رسید، اندکی خورد، چون هراسانی بیستاد. زاغ چون این حال مشاهدت کرد در هوا رفت و بنگریست که بر اثر او کسی هست. بهر جانب چشم انداخت کسی را ندید. باخه را آواز داد تا از آب بیرون آمد و موش هم حاضر گشت.

پس باخه چون هراس آهو بدید، و در آب می‌نگریست و نمی‌خورد،گفت: اگر تشنه‌ای آب خورد و باک مدار،که هیچ خوفی نیست. آهو پیشتر رفت. باخه او را ترحیب تمام واجب داشت و پرسید که: حال چیست و از کجا می‌آیی؟»(منشی،۱۳۸۲: ۱۸۳)

۵-درون‌مایه

«درون‌مایه که در زبان انگلیسی به صورت(theme) کاربرد دارد در زبان فارسی به شکل‌های دیگری مانند مضمون و تم هم دیده می‌شود. درون‌مایه از دو بخش(درون) به معنای داخل و میان و (مایه) به معنای اصل و بن هر چیز تشکیل شده است که در مجموع به معنی (اصل درونی هر چیز) است مضمون نیز در لغت به معنی در میان گرفته شده و آنچه از کلام و عبارت دیده می‌شود آمده است.»(داد،۱۳۷۵: ۱۳) «درون‌مایه داستان که گاه از آن به فکر اصلی یا مضمون و یا پیام داستان تعبیر می‌شود دیدگاه و جهت‌گیری نویسنده است نسبت به موضوع داستان»(مستور،۱۳۷۹: ۳۰) هر داستان موضوعی دارد و رخدادهای داستان به آن وابسته است اما درون‌مایه فکر و اندیشه‌ی نویسنده نسبت به موضوع است؛ از این رو اثر هر نویسنده ممکن است با موضوعی واحد اما با درون‌مایه‌ای متفاوت عرضه شود. به هر حال درون مایه نوع نگاه نویسنده نسبت به موضوعات متنوع و مختلف حیات بشر است. نصرالله منشی به دور از تعصّب بسیاری از حکایت‌هایش را از جمله حکایت الحمامه المطوقه را در مسیر آموزش اخلاقی سوق می‌دهد. موضوعی که معمولا صریح و مستقیم بیان می‌شود. او گاهی خارج از چارچوب حکایت به بیان نظرگاه خود درباره‌ی موضوع مورد بحث می‌پردازد، گاهی نیز مضمون مورد نظرش را از زبان راوی یا یکی از شخصیت‌های داستانی مطرح می‌کند. بنابراین مضمون مورد نظر نصرالله منشی در حکایت الحمامه المطوقه این است که دل اهل دنیا در بند مال دنیا است؛ همچون صیّادانی که برای سود خویش دانه می‌افکنند نه برای سیری مرغ.

از دیگر موضوعات این داستان این است که یکدلی و اتحاد در برابر دشمن، سبب بهکامی است. کبوتر طوقی با یاران در دام صیّاد افتادند. هر کس با پریشانی به سویی بال می‌گشود و خود را خسته و مجروح‌تر می‌کرد و شکارچی نیز در حال نزدیک شدن بود. کبوترِ پیشاهنگ به یارانش گفت که این تلاش‌ها بی‌هماهنگی و اتحاد، مایه‌ی خستگی و مرارت بیشتر ما و نیز باعث بهکامی شکارچی است. چرا ما همه‌ی تلاشهایمان را یکسو نکنیم؟ کبوتران اندرز او را گوش سپردند. همه با هم به یک سو بال گشودند. و دام را از زمین برداشتند و با خود بردند. شکارچی پس از دویدن بسیار و خستگی از تعقیب آنان بازماند. آن گاه کبوتر طوقی یاران را نزد موشی برد که دوستش بود و او ریسمان‌های دام

را جوید تا کبوتران به رهایی و آزادی رسیدند. در خاتمه این باب، رهایی سنگ‌پشت از دست صیّاد نیز با یکدلی و اتحاد دوستان در برابر شکارچی صورت گرفت.

۶-لحن

«در داستان‌نویسی معاصر؛ لحن هریک از شخصیت‌ها با ویژگی‌های اخلاقی؛ اجتماعی و سنتی آن‌ها هماهنگی دارد؛ اما در حکایت‌ها و داستان‌های قدیمی به این عنصر توجهی نمی‌شود.»(انوشه،۱۳۸۱: ۱۲۱) لحن کلی نصرالله منشی در حکایت‌هایش از زبان جدی و موقرانه‌ی او مایه می‌گیرد و با موضوع کتاب که تعلیمی است هماهنگی دارد. در لحن شخصیت‌ها، عناصر لهجه‌ای، ضرب‌المثل‌ها، تکیه کلام‌ها و اصطلاحات عامیانه دیده نمی‌شود؛ اما شخصیت‌ها در ارتباط با یکدیگر و با توجه به درون‌مایه و موضوع حکایت از لحن جدی و موقرانه‌ای برخوردارند.

۷-زاویه‌ی دید

« زاویه دید یا شیوه‌ی نقل داستان؛ موقعیت نویسنده را نسبت به روایت نشان می‌دهد و بر سایر عناصر داستان (شخصیت‌پردازی، گسترش طرح، شیوه‌ی نگارش، صحنه‌پردازی) تاثیر می‌گذارد.»(میرصادقی،۱۳۸۵ : ۳۸۶) ثابت ماندن زاویه‌ی دید در حکایت‌های نصرالله منشی از ویژگی‌های مشترک آن‌ها با داستان‌های مینی‌مالیستی است؛ زیرا به علت حجم کم حکایت برای تغییر زاویه دید مجالی نیست. حکایت کوتاه الحمامه المطوقه به شیوه سوم شخص روایت شده است. در این حکایت معمولا راوی در مقام دانای کل همه چیزدان از اندیشه‌ها و انگیزه‌ها آگاه است؛ در افکار شخصیت‌ها رخنه می‌کند و از مکنونات قلبی آن‌ها خبر می‌دهد مانند: «زاغ با خود اندیشید که بر اثر ایشان بروم و معلوم گردانم که کار ایشان به کجا خواهد رسید؟... .»

نتیجه گیری

حکایت‌های *کلیله و دمنه* نمونه‌ای از ادبیات داستانی در متون نثر تعلیمی فارسی است. این حکایت‌ها با هدف پند آموزی؛ آسان‌سازی فهم و مفاهیم تعلیمی در لا به لای کتاب گنجانده شده است. بررسی حکایت‌های *کلیله و دمنه* نشان می‌دهد که در بسیاری از حکایت‌های تعلیمی ویژگی‌هایی را می‌توان یافت که با خصوصیات سبک مینی‌مالیسم معاصر همخوانی دارد. همچنین به علت نبوغ نصرالله منشی در روایت‌گری شیوه‌هایی که نویسندگان این سبک برای خواندنی کردن داستان‌های خود به کار می‌گیرند، به طور

ناخودآگاه در بسیاری از داستان‌های او به کار آمده است. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: ایجاز و کوتاهی روایت، استفاده از زبان ساده در حکایت، محدودیت تعدد وقایع و کمی تعداد شخصیت‌ها.

حکایت کوتاه (الحمامه المطوقه) نصرالله منشی طرح ساده‌ای دارد. در این حکایت پیرنگ با مقدمه‌ای برق‌آسا شروع می‌شود. اغلب شخصیت‌ها ایستا هستند؛ یعنی متاثر از حوادث داستانی نشده و تغییری در شخصیت آن‌ها ایجاد نشده است. شخصیت‌ها در این حکایت پنج تا شش شخصیت‌اند؛ اما در مرکز نقل داستان یک شخصیت قرار دارد. نصرالله منشی به عنصر گفت و گو در داستان اهمیت خاصی داده است. این گفت و گو دو طرفه است. لحن کلی نویسنده در حکایت با موضوع کتاب که تعلیمی است، هماهنگی دارد. به طور کلی، لحن شخصیت‌ها نیز همان لحن جدی و موقرانه منشی است؛ شخصیت‌ها در ارتباط با یکدیگر و با توجه به درون‌مایه و موضوع حکایت لحن یکنواختی دارند. منشی در این حکایت از زاویه دید سوم شخص در مقام دانای کل همه چیزدان از اندیشه‌ها و انگیزه‌ها آگاه است؛ در افکار شخصیت‌ها رخنه می‌کند و از مکنونات قلبی آن‌ها خبر می‌دهد.

منابع

کتاب‌ها:

۱. اخلاقی، اکبر(۱۳۷۷). ***تحلیل ساختاری منطق‌الطّیر***. اصفهان: فردا.

۲. اخوت، احمد(۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: فردا.

۳. انوشه، حسن (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌نامه‌ی ادب فارسی***. چاپ اول. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴. بهار، محمدتقی(۱۳۷۵). ***سبک شناسی***. جلد سوم. چاپ هشتم. تهران: امیرکبیر.

۵. بیشاب، لئونارد(۱۳۷۸). ***درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی***. ترجمه‌ی محسن سلیمانی. تهران: سوره.

۶. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۳). ***ادبیات قصری در تار و پود تنهایی***(مجموعه نقدها و مقالات ادبیات داستانی) چاپ اول. تهران: قصیده سرا.

۷. ثروتیان، بهروز(۱۳۸۹). ***کشمکش زندگی در جنگل کلیله و دمنه***. قم: ابتکار دانش: گنج عرفان؛ کرج: شانی.

۸. داد، سیما(۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ دوم. تهران: مروارید.

۹. سرامی، قدمعلی(۱۳۶۸). ***از رنگ گل تا رنج خار***. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰. شمیسا، سیروس(۱۳۸۱). ***انواع ادبی***. تهران: فردوس.

۱۱. صفا، ذبیح‌الله(۱۳۶۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***. جلد دوم. چاپ دهم. تهران: فردوس.

۱۲. محبوب، محمدجعفر(۱۳۴۹). ***درباره‌ی کلیله و دمنه***. چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

۱۳. مستور، مصطفی(۱۳۷۹). ***مبانی داستان کوتاه***. تهران: مرکز.

۱۴. مقدادی، بهرام(۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***. تهران: فکر روز.

۱۵. منشی، ابوالمعالی نصرالله(۱۳۸۲). ***کلیله و دمنه***. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چ بیست و چهارم. تهران: امیر کبیر.

۱۶. میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت(۱۳۷۷). **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**. تهران: مهناز.

۱۷. میرصادقی، جمال(۱۳۸۵). ***عناصر داستان***. چاپ پنجم. تهران: سخن.

مقاله‌ها

۱. پارسا، سیّداحمد و لاله صلواتی(۱۳۸۹) «ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی». ***مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز***. سال دوم. شماره چهارم. شماره‌ی پیاپی۶. صص۷۷ـ۴۷.

۲. پارسایی، حسن(۱۳۸۸). «متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات». ***مجله‌ی نمایش***. شماره‌های ۱۱۹و۱۲۰مرداد و شهریور.

۳. دزفولیان‌فر، عظیم(۱۳۸۱). « محاکمه دمنه». ***نشریه‌ی کیهان فرهنگی***. شماره‌ی ۱۹۵. صص۶۷ـ۶۴.

۴. عزتی‌پرور، احمد(۱۳۷۸). «سیاست در مرزبان‌نامه». ***نشریه‌ی کیهان اندیشه***. شماره ۸۳.

۵. عزیزی، محمد(۱۳۷۷) «قصه‌گویی در *کلیله و دمنه*». ***ادبیات داستانی***. شماره ۴۷. صص۶۵ـ۶۲.

۶. مشهور، پروین‌دخت و زهرا شاهسونی(۱۳۹۰) «شیوه و سبک قصه‌گویی و شخصیت‌پردازی در *کلیله و دمنه*». ***فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)***. سال چهارم. شماره چهارم. شماره‌ی پیاپی۱۴. صص۲۳۴ـ۲۲۳.

بررسی رابطه خرده حکایت ها با حکایت اصلی در باب شیر و گاو کتاب کلیله و دمنه

الهام شایق[1]

چکیده

یکی از مهم‌ترین متون ادب فارسی کتاب کلیله و دمنه است. این کتاب شامل ابواب گوناگونی است که هر باب از یک داستان اصلی تشکیل یافته است و حکایت‌های چندی نیز به مناسبت‌های گوناگون و با اهداف متفاوت در دل داستان اصلی قرار می‌گیرد. اکثر داستان های کلیله و دمنه از زبان حیوانات بیان می‌شود. سعی نویسنده بر این بوده است در قالب قصه‌ها و حکایت‌ها به بیان پند و اندرز و گوشزدکردن مسائل اخلاقی بپردازد.در باب شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه،در حکایت اصلی و در خرده حکایت‌هایی که در خلال داستان مطرح می شود مضامین و اندیشه های فراوانی را می‌توان یافت. این مقاله به بررسی ارتباط محتوایی خرده حکایت‌های باب « شیر و گاو » با حکایت اصلی می پردازد و نتایج بررسی ها نشان می‌دهد خرده حکایت های این باب در راستای درون مایه و موضوعات و اندیشه حاکم بر حکایت اصلی قرار دارند همان گونه که مضامین خرده حکایت ها را مفاهیمی چون مکر،حرص،جاه طلبی، فریب، توطئه و ...تشکیل می دهد مضامین اصلی داستان شیر و گاو نیز مکری است که دمنه به علت غلبه حرص و جاه طلبی به کار می برد و علیه گاو دست به توطئه می‌زند و موجب مرگ گاو می‌شود.

واژه های کلیدی: کلیله و دمنه، تحلیل متن، درون‌مایه، خرده حکایت

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی Elhamshayegh92@gmail.com

مقدمه

کلیله و دمنه کتابی تعلیمی است که ابن مقفع در نیمه‌ی اول قرن دوم هجری از زبان پهلوی به عربی ترجمه کرد. چهار قرن بعد، نصرالله منشی درنیمه‌ی اول قرن ششم، متن عربی را به فارسی برگرداند. اصل کتاب هندی و به زبان سانسکریت بوده است. کلیله و دمنه کتابی پند آمیز است که در آن حکایت های گوناگون (بیشتر از زبان حیوانات) نقل شده است. نام آن از نام دو شغال با نام‌های کلیله و دمنه گرفته شده است. بخش بزرگی از کتاب اختصاص به داستان این دو شغال دارد. در ابتدای هریک از ابواب کلیله و دمنه ابتدا رای هند از برهمن می‌خواهدکه مطابق درخواست او حکایتی را بیان کند، برهمن نیز داستان را می‌آغازد. سپس رای به طرح یک حکایت اصلی می‌پردازد و در ضمن آن مفاهیم گوناگون اخلاقی،اجتماعی و سیاسی را مطرح می‌کند، سپس حکایت‌هایی را درمیان حکایت اصلی بازگو می‌کند که به جایگیر شدن اندیشه حاکم بر داستان، در ذهن خواننده کمک می‌کنند.

این مقاله به بررسی رابطه خرده حکایت‌ها با حکایت اصلی باب شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه می‌پردازد. ابتدا درون‌مایه‌ها و موضوعات داستان های فرعی مورد بررسی قرارمی‌گیرد و با مقایسه‌ی مضامین خرده حکایت‌ها و داستان اصلی به این پرسش‌ها پاسخ داده می شود که : آیا بین خرده حکایت‌ها در باب « شیر و گاو » و ساختار اصلی داستان ودرون‌مایه و موضوعات آن ارتباطی وجود دارد یا خیر؟ سؤال دیگری که در پی پاسخ آن هستیم این است که مضامین این حکایت‌های فرعی تا چه اندازه در راستای درون‌مایه و موضوعات حکایت اصلی هستند؟ و آیا پایان و نتیجه این حکایت‌های فرعی با روند کلی حکایت اصلی و سؤال رای از برهمن در ابتدای باب « شیر و گاو » هم‌خوانی دارد یا خیر؟

لازم به ذکر است که مقالات و تألیفات فراوانی درباره‌ی کلیله و دمنه و باب شیر و گاو به تحریر درآمده و از دیدگاه های مختلف به آن پرداخته شده است. فاطمه معین الدینی درپروهشی با عنوان« ساختار و ویژگی‌های داستان‌های اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه » در بخشی از مقاله تا حدودی به مضامین باب شیر و گاو پرداخته است. اما تاکنون پژوهشی مستقل در خصوص رابطه محتوایی خرده حکایت‌ها و حکایت اصلی باب « شیر و گاو » صورت نگرفته است.

خلاصه باب شیر و گاو

باب « شیر و گاو» با سؤال رای از برهمن آغاز می‌شود.
رای هند بفرمود برهمن را که: « 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.» *(منشی۱۳۸۶:۵۹)*

سپس برهمن به پاسخ‌گویی می‌پردازد: *« هر گاه دو دوست به مداخلت شرّیری مبتلا گردند، هر آینه میان ایشان جدایی افتد و از نظایر و اخوات آن، آنست که ...»* و داستان بازرگان و پسرانش را بیان می‌کند:

بازرگان ثروتمندی فرزندانی داشت وقتی بزرگ شدند، از کسب و کار خودداری نمودند. اما سرانجام پند پدر را شنیدند و به کار و تلاش مشغول شدند. پسر بزرگ به تجارت روی آورد و سفر دوردست اختیار کرد. او دو گاو داشت شنزبه و نندبه. در راه گودالی بود. شنزبه در آن گرفتار شد. بازرگان، مردی را برای پرستاری از او گمارد و خود به سفر ادامه داد. مرد ملول گشت. شنزبه را رها کرد و رفت. شنزبه بعد از استراحت، به مرور بهبود می‌یابد و روزی در جنگل فریاد بلندی می‌کشد، شیر که تا آن زمان گاو ندیده و صدای آن را نشنیده بود، می‌ترسد. هم زمان دو شغال به نام‌های کلیله و دمنه درجنگل زندگی می کنند، دمنه به حالت شیر پی می‌برد او که همواره به دنبال فرصت مناسبی بود تا خود را به شیر عرضه کند و از نزدیکان او گردد از این فرصت استفاده می‌کند. دمنه واسطه آشنایی بین شیر و شنزبه می‌شود. شیر وقتی از عقل و درایت شنزبه آگاهی می‌یابد، به او توجه فراوانی می‌کند. بدین ترتیب با حضور شنزبه به درگاه پادشاه، حضور دمنه فراموش می‌شود و او دوباره در پی کسب منزلت از دست رفته اش دست به کار می‌شود و شیر را به بهانه این‌که شنزبه علیه پادشاه توطئه کرده است، به کشتنش تحریک می‌کند. شیر پس از کشتن شنزبه دچار عذاب وجدان و پشیمانی می شود و پس از مدتی که پشیمانی بر او غالب می‌گردد، دمنه را به تلافی هلاک می‌کند. البته ماجرای بازخواست دمنه و کشتن وی در بابی دیگر بیان شده است.

بررسی درون مایه های حکایت بازرگان و پسرانش

« درون مایه، فکر اصلی و مسلط هر اثری است. خط یا رشته ای است که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد.» (میر صادقی۱۳۸۶:۱۷۱)

در باب«شیر وگاو» سه دسته حکایت به چشم می خورد: حکایت بازرگان و پسرانش، حکایت شیر و گاو و خرده حکایت‌هایی که در خلال داستان از زبان شخصیت هایی چون کلیله، دمنه، شیر و شنزبه بیان می‌شود.

نخست حکایت بازرگان و پسرانش را مورد بررسی قرار می‌دهیم و مضامین و اندیشه-هایی که در این حکایت مطرح شده را بیان می کنیم. لازم به ذکر است که حکایت شیر و گاو و خرده حکایت های این باب در داستان بازرگان و پسرانش بیان می شود و بنابراین مضامین مطرح شده در حکایت شیر وگاو و خرده حکایت‌های آن همان مضامینی است که در حکایت بازرگان و پسرانش مطرح می شود. به برخی از مضامین حکایت بازرگان و پسرانش اشاره می‌کنیم و درون‌مایه‌های مشترک با حکایت شیر و گاو و خرده حکایت‌ها را در همان بخش ها می‌آوریم.

الف)درون‌مایه حکایت بازرگان و پسرانش

اهمیت به کار و تلاش و کسب روزی، اندوختن مال از راه حلال و پسندیده و خوب نگاهداشتن آن، خویشتن داری ازحوادث روزگار تا حد ممکن، پرهیز از اسراف در مال.

« ...ای فرزندان، اهل دنیا جویان سه رتبت اند و بدان نرسند مگر بچهار خصلت.اما آن سه که طالب آنندفراخی معیشت است و، رفعت منزلت و رسیدن به ثواب آخرت و آن چهار که بوسیلت آن بدین اغراض توان رسید الفغدن مال است از وجه پسندیده و حسن قیام در نگاهداشت و انفاق در آنچه بصلاح معیشت و رضای اهل و توشه ی آخرت پیوندد و صیانت نفس از حوادث آفات آن قدر که در امکان آید.» (منشی،۵۹،۱۳۸۶)

ب) درون مایه های حکایت شیر و گاو

مضامین و درون‌مایه‌های حکایت شیر و گاو را می‌توان موارد زیر شمرد:

عدم امانت داری،دروغ گویی :

وقتی شنزبه مجروح می‌شود، بازرگان مردی را برای پرستاری از او می‌گمارد و خود به سفرش ادامه می‌دهد. اما مرد پس از یک روز خسته می‌شود و شنزبه را رها می‌کند و می‌رود.

« ... حالی طاقت حرکت نداشت، بازرگان مردی را برای تعهد او بگذاشت تا وی را تیمار دارد. چون قوت گیرد بر اثر وی ببرد... مزدور یک روز ببود، ملول گشت. شنزبه را بر جای رها کرد و برفت و بازرگان را گفت: سقط شد.»(همان: ۶۰)

ترس از نادانسته ها و ترس حاکمان از مواردی که ممکن است حکومت آنان را متزلزل کند:

« چندانکه بانگ شنزبه به گوش او رسید هراسی بدو راه یافت و نخواست که سباع بدانند که او می بهراسد بر جای ساکن می بود و به هیچ جانب حرکت نمی‌کرد.» (همان: ۶۱)

شناخت توانمندی ها و جایگاه خود:

در داستان شیر و گاو، دمنه شخصیتی جاه طلب است و از جایگاه و مرتبه خود خشنود نیست و در پی آن است که به هر طریق ممکن خود را به درگاه ملک (شیر) نزدیک گرداند و از متقربان بارگاه شیر شود. اما کلیله بارها به او متذکر می‌شود که باید حد و مرز خود را بشناسد و در پی تقرب بارگاه شیر نباشد.

کلیله گفت:« ما در درگاه این ملک آسایشی داریم و طعمه ای می‌یابیم و از آن طبقه نیستیم که بمفاوضت ملوک مشرف توانند شد تا سخن ایشان بنزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت.»(همان : ۶۲)

کلیله گفت:« لکن بعقل خود رجوع کن و بدان که هر طایفه ای را منزلتی است و ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشح توانیم بود و در طلب آن قدم توانیم گزارد.» (همان : ۶۳)

جاه طلبی:

از دیگر درون‌مایه‌های حکایت شیر و گاو می‌توان به جاه طلبی اشاره کرد. دمنه به مقام و مرتبه خویش راضی نیست و در پی آن است تا با نزدیک ساختن خود به شیر،جایگاهی والا یابد.

« من می‌خواهم که در این فرصت خویشتن را بر شیر عرضه کنم،که تردد و تحیر بدو راه یافتست و او را به نصیحت من تفرجی حاصل آید بدین وسیله قربتی و جاهی یابم.»(**همان : ۶۴**)

ملازمت درگاه حاکمان همراه با رنج و موونت:

یکی دیگر از درون مایه‌های داستان را می توان این امر دانست که درگاه حاکمان با رنج و موونت همراه است. این نکته‌ای است که درحکایت دیده می‌شود. چنانکه گاو پس از آنکه از متقربان درگاه شیر می‌شود موجب حسادت اطرافیان واقع می‌شود و سرانجام نیز به هلاکت می‌رسد.

« ... و هر که درگاه ملوک را ملازم گردد و از تحمل رنج های صعب و تجرع شربت های بد گوار تجنب ننماید و...» (همان : ۶۵)

مکر و توطئه

مکر ازدیگر مضامینی است که در حکایت شیر و گاو به چشم می خورد. دمنه با مکر و نیرنگ، خود را به شیر نزدیک می‌گرداند، پس از آن سبب آشنایی میان گاو و شنزبه می‌شود و زمانی که گاو مورد توجه شیر واقع می شود علیه گاو دست به توطئه می‌زند و موجب هلاکت گاو می‌شود.

« من (دمنه) چون امیدوار می باشم به منزلت خود بازرسم و جمال حال من تازه شود طریق آنست که به حیلت در پی گاو ایستم تا پشت زمین را وداع کند و در دل خاک منزلی آبادان گرداند و...» (همان،۸۰)

«می اندیشم که به لطایف حیل و بدایع تمویهات گرد این غرض درآیم و به هر وجه که ممکن گردد بکوشم تا او را در گردانم ...» (همان :۷۹)

«چون دمدمه دمنه در شیر اثر کرد، گفت: در این کارچه می بینی؟ جواب داد: چون خوره در دندان جای گرفت،ازدرد او شفا نباشد مگر به قمع.»(همان: ۹۸)

حرص و زیاده خواهی :

از دیگر مضامینی که در باب شیر و گاو می‌توان به آن اشاره کرد، حرص و زیاده خواهی است. دمنه به دلیل غلبه حرص برای رسیدن به جایگاهی بهتر، هم شیر را فریب می دهد و هم زمینه نابودی گاو را فراهم می‌آورد.

« و تو ای دمنه در عجز رای و خبث ضمیر و غلبه حرص و ضعف تدبیر بدان منزلتی ...» (همان : ۱۲۰)

« فایده تقرب به ملوک، رفعت منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان؛ و قناعت از دنائت همت و قلت مروت باشد. » (همان: ۶۴)

« من (شنزبه) او را طعمه و او در من طامع. اما تقدیر ازلی و غلبه حرص و امید مرا در این ورطه افگند.» (همان : ۱۰۵)

« می اندیشم به لطایف حیل و بدایع تمویهات گرد این غرض درآیم و به هر وجه که ممکن گردد بکوشم تا او را در گردانم، که اهمال و تقصیر را در مذهب حمیت رخصت نبینم اگر غفلتی روا دارم بنزدیک اصحاب مروت معذور نباشم.»(همان:۷۹)

چرب زبانی و چاپلوسی:

در حکایت شیر و گاو، دمنه در پی آنست تا با چرب زبانی خود را به شیر نزدیک گرداند و جایگاهی به دست آورد.

« ... چه مرد خردمند چرب زبان اگر خواهد حقی را در لباس باطل بیرون آرد و باطل را در معرض حق فرا نماید... » (همان: ۶۶)

بی اعتمادی به دیگران:

درآغاز باب که دمنه به نزد شیر می‌رود و با او به گفتگو می‌پردازد، تا موجب نزدیکی خویش بر شیر را فراهم کند. در آن میان ناگهان شنزبه بانگی بلند سر می‌دهد و موجب ترس شیر می‌شود و راز خود را بر دمنه آشکار می‌کند و...

« ... در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند و آواز او چنان شیر را از جای ببرد که عنان تمالک و تماسک از دست او بشد و راز خود بر دمنه بگشاد و گفت : سبب این آواز است که می شنوی...» (همان : ۷۰)

اهمیت دوراندیشی و خردورزی:

از دیگر مضامین باب شیر و گاو اهمیت دور اندیشی و خرد ورزی است. در باب شیر و گاو، دمنه با آوردن گاو نزد شیر، بدون این‌که بیندیشد شاید گاو مورد توجه شیر واقع شود و جایگاه و منزلتی را که دنبال آن است را درنیابد، جانب دور اندیشی و احتیاط را کنار می‌گذارد، یا شیر با توجه و لطف بیش از اندازه خود به شنزبه جانب خرد و احتیاط را فرو می گذارد و... کلیله در خلال داستان بارها دمنه را به دوراندیشی و خردورزی رهنمون می شود.

کلیله گفت: « اگررای تو براین کار مقرر است و عزیمت در امضای آن مصمم.باری نیک بر حذر باید بود که بزرگ خطری است.»(همان : ۶۶)

حسادت:

وقتی دمنه توجه بیش از اندازه شیر به گاو را می‌بیند، نسبت به گاو حسادت می‌ورزد و علیه گاو دست به توطئه می‌زند.

« چون دمنه بدید که شیر در تقریب گاو چه ترحیب می‌نماید و هر ساعت در اصطفا و اجتبای وی می افزاید دست حسد سرمه‌ی بیداری در چشم وی کشید و فروغ خشم آتش غیرت در مفرش وی پراکند تا خواب و قرار از وی بشد.» (همان:۱۰۰)

اعتراض به وضع موجود:

از دیگردرون‌مایه‌های حکایت شیر و گاو می توان به اعتراضی که در چند جای داستان به وضع و شرایط موجود می شود اشاره کرد.

« *در تقریب او مبالغتی رفت و بدیگر ناصحان استخفاف روا داشت تا مستزید گشتند و منافع خدمت ایشان ازو* و فواید قربت او ازیشان منقطع شد.» (همان: ۸۰)

« از حقوق رعیت بر ملک آنست که هریک را بر مقدار مروت و یکدلی و نصیحت بدرجه ای رساندو به هوا در مراتب تقدیر و تأخیر نفرماید و کسانی را که در کارها غافل و از هنر ها عاطل باشند بر کافیان هنرمندو داهیان خردمند ترجیح و تفضیل روا نداردو...»(همان:۶۸)

پرهیز از قضاوت بی یقین:

از دیگر درون‌مایه‌های حکایت شیر و گاو این است که تنها به صرف گمان، بی وضوح یقین نباید درباره دیگران قضاوت کرد و تصمیم گرفت. چنان‌که شیر، سخنان دمنه درباره گاو را می‌پذیرد و بدون آن‌که درباره صحت سخنان دمنه یقین حاصل کند نسبت به گاو بدگمان می‌شود و...

نقض عهدو خیانت:

در ابتدای باب شیر و گاو، زمانی که دمنه نزد گاو می‌رود، با دادن این قول به شنزبه که در نزد شیر ایمن خواهد بود او را به بارگاه شیر می‌آورد.

« دمنه را گفت اگر مرا قویدل گردانی و از بأس او ایمن کنی با تو بیایم. دمنه با او وثیقتی کرد و شرایط تاکید احکام اندران بجای آورد و هر دو رو به جانب شیر نهادند.» (همان: ۱۲۲)

اما پس از مدتی، دمنه عهدی را که با گاو بسته، زیر پا می‌گذارد و به مقام و منزلت گاو حسادت می ورزد و با ایجاد فتنه میان گاو و شیر سبب هلاکت گاو و رنج نفس شیر می‌شود.

«و تو از آن‌هایی که از خوی بد و طبع کژ تو هزار فرسنگ باید گریخت و چگونه از تو امید وفا و کرم توان داشت؟ پادشاه که ترا گرامی کرد و عزیز و محترم و سرور و محتشم گردانید، چنانکه در ظل دولت او دست در کمر مردان زدی و پای بر فرق آسمان نهادی، این معاملت جایز شمردی و حقوق انعام او ترا در آن زاجر نیامد.» (همان۱۲۲:)

همچنین زمانی که گاو نزد شیر می‌رود، شیر پس از دیدار گاو و گفتگو با او جایگاهی امن و انعام و... را به او وعده می دهد. اما در روند داستان می‌بینیم که شیر فریب دمنه را می‌خورد و علیه گاو برانگیخته می‌شود و او را به هلاکت می‌رساند و عهدی که با گاو بسته را فراموش می‌کند.

« شیر فرمود اینجا مقام کن که از شفقت و اکرام و مبرت و انعام ما نصیبی تمام یابی.گاو دعا و ثنا بگفت وکمر به طوع و رغبت ببست.» (همان: ۷۳)

عدم تصمیم گیری در خشم و عصبانیت:

از دیگر مضامین داستان این است که در خشم و عصبانیت نباید تصمیم گرفت و دست به اقدام نسنجیده زد، چنان‌که در پایان باب می‌بینیم شیر به سبب خشمی که از سخنان دمنه در بدگویی از گاو بر او مستولی شده با دیدن گاو، بر او حمله می‌برد و سبب هلاکت گاو می شود و پس از آن پشیمان می‌گردد.

«چون مفاوضت ایشان بدین کلمت رسید شیر از گاو فارغ شده بود و کار او تمام پرداخته و چندانکه او را افگنده دید و در خون غلتیده و فورت خشم تسکینی یافت، تأملی کرد و با خود گفت : دریغ! شنزبه با چندان عقل و کیاست و رای و هنر. نمی دانم در این کار مصیب بودم و در آنچه ازو رسانیدند حق راستی و امانت گذاردند یا... من باری خود را مصیبت زده کردم و توجع و تحسر سود نخواهد داشت.» (همان : ۱۲۴)

آشکار شدن حقیقت:

« ...اما روزگار انصاف گاو بستد و دمنه را رسوا و فضیحت گردانید و زور و افترا و زرق و افتعال او شیر را معلوم گشت و بقصاص گاو بزاریان زارش بکشت، چه نهال کردار و تخم گفتار چنانکه پرورده و کاشته شود بثمرت و ریع رسد...»*(همان: ۱۲۵)*

از دیگر مضامین باب شیر و گاو می‌توان به این موارد اشاره کرد: **بی اثر بودن پند به فریفته نفس و سرنوشت آن‌که به نصیحت ناصحان گوش نمی‌دهد چیزی جز نابودی و از دست رفتن حیثیت** نیست. سر انجام **وبال مکر به مکار می‌رسد**.

«اما روزگار انصاف گاو بستد و دمنه را رسوا و فضیحت گردانید، زور و افترا و زرق و افتعال او شیر را معلوم گشت و به قصاص گاو بزاریان زارش بکشت، چه نهال کردار و تخم گفتار چنانکه پرورده و کاشته شود به ثمرت و ریع رسد.» (همان :۱۲۵)

این موارد را می‌توان از درون‌مایه‌های داستان شیر و گاو دانست.

بررسی درون مایه های خرده حکایت‌های باب شیر و گاو

در باب « شیر و گاو » پانزده حکایت فرعی به چشم می‌خوردکه به بررسی درون‌مایه و نتیجه این حکایت‌ها پرداخته می‌شود.

۱-حکایت بوزینه و درودگر: بوزینه‌ای که می‌خواست به تقلید از صاحبش درودگری کند، نتوانست و سرانجام هلاک شد. (همان :۶۲)

درون‌مایه: تقلید ناروا

نتیجه: مرگ بوزینه

۲- حکایت روباه و طبل : روباهی کنار درختی طبل بزرگی دید. با هر وزش باد به شاخه ی درخت، صدای بلند از طبل بر می‌خاست. روباه گمان کرد طبل بزرگ پر از پیه و چربی است. پس از وارسی و رنج بسیار آن را تهی یافت. (همان، ۷۰)

درون مایه: حرص و آز، عدم انطباق تصورات با واقعیت

نتیجه: ثمر اندک از رنج بسیار،

۳- حکایت مرد پارسا و دزد،روباه و نخجیران، زن بدکار و جوان دلباخته کنیزک ،زن حجّام: دزدی در پی دزدیدن جامه پارسایی برآمد و به بهانه‌ی یادگیری دانش و پارسایی به اونزدیک شد. تا این‌که سرانجام جامه‌ی پارسا را دزدید و برد. مرد پارسا به دنبالش رفت تا او را بیابد. در راه دو بز کوهی را دید که با یکدیگر می جنگیدند و ازتن همدیگر خون، روان می ساختند. روباهی رسید و شروع به لیسیدن خون‌ها کرد. سر انجام به دست بزها کشته شد. مرد پارسا به شهری رسید. در خانه زن بدکاری مهمان شد. زن بدکار،کنیزی داشت که آن کنیز دلباخته‌ی جوانی بود بر آن شد با نیرنگ، کنیز را از میان بردارد. امَا سرانجام خود نابود شد. مرد پارسا آن جا را ترک کرد و مهمان کفشگری شد. زن کفشگر، دلبری داشت. سفیر بین آن دو، زن حجَام بود. زن کفشگر، شبی که شوهرش نبود. توسط

زن حجَام، دلبر را نزد خود خواند. مرد کفشگر ماجرا را فهمید. سرانجام به مثله شدن زن حجَام انجامید. (همان، ۷۴)

این حکایت دارای چهار بخش (اپیزود) است که درون‌مایه تمامی حکایت ها بیانگر آن است که هر کس طمع بورزد و یا در طمع ورزی دیگران شرکت کند، دچار عاقبت شوم می شود.

مرد پارسا و دزد	طمع بستن برای جلب مرید، فریب دزد را خوردن	ز دست دادن مال
روباه ونخجیران	حرص و زیاده خواهی روباه	مرگ روباه
زن بدکار و جوان دلباخته کنیزک	وبال مکر به مکار می رسد.	مرگ زن بدکار
زن حجام	شرکت در عمل ناپسند	آسیب دیدن

۴- حکایت زاغ و مار: زاغی که بر بالای درختی خانه داشت. در مقابل ستم و حرص مار که جوجه هایش را می‌خورد، از شغال مشاوره می‌گیرد و سرانجام حکایت به مرگ مار و رهایی زاغ می شود. (همان،۸۱)

درون مایه : ستم بر ضعیفان، حرص مار، پیروزی خرد بر قدرت، مشورت گرفتن از خردمندان

نتیجه:مرگ مار

۵- حکایت ماهی خوار و خرچنگ : ماهی خواری با شکار ماهی در آبگیر، روزگار می‌گذراند تا پیر شد و از شکار ناتوان. دست به حیله و نیرنگ زد. سر انجام توسط خرچنگ هلاک شد. (همان، ۸۲)

درون مایه : حرص و حیله گری(ماهی خوار) ، عدم اعتماد به دشمن، وبال مکر به مکار می رسد.

نتیجه : مرگ ماهی خوار

۶- حکایت شیر و خرگوش: شیری در جنگل می‌زیست که با شکار جانوران آن جنگل سبب هراس و نا آرامی درآن‌ها شده بود و درپی چاره ای بودند تا نوبت به خرگوش رسید و با حیله ای که به کار برد، سبب نابودی شیرشد. (همان، ۸۶)

درون مایه : طمع شیر و غرور، پیروزی خرد بر قدرت

نتیجه : مرگ شیر

۷- حکایت صیادان و ماهی‌ها : سه ماهی بودند. زیرک تر و زیرک و ابله. روزی دو ماهیگیر بر آن شدند با تور، ماهی‌های آبگیر را بگیرند. ماهی زیرک و زیرک تر خود را نجات دادند. ماهی ابله گرفتار شد. (همان،۹۱)

درون مایه : خردورزی نتیجه : نجات و پیروزی

۸- حکایت خطای بط : بطی در آب روشنایی ستاره دید.گمان کرد ماهی است اما چیزی نمی‌یافت. بارها امتحان کرد وحاصلی ندید. روزهای بعد که ماهی می‌دید گمان می‌کرد روشنایی هست و تلاشی نمی کرد و همه روز گرسنه ماند. (همان ، ۱۰۲)

درون مایه : نادانی، تکیه بر تجربه های نادرست گذشته

نتیجه: بی بهره ماندن و سختی معیشت

۹- حکایت اتّحاد زاغ و گرگ و شغال برای کشتن شتر: شیری به همراه زاغ و گرگ و روباه در بیشه ای زندگی می‌کردند. شتری به آنان پیوست. روزی شیر از شکار ناتوان ماند. دوستان شیر گرسنه ماندند. برای رفع گرسنگی علیه شتر توطئه کردند و شتر به هلاکت رسید. (همان،۱۰۶)

درون مایه : حیله، توطئه، آسیب دیدن از هم نشینی با افراد نامتناسب

نتیجه: مرگ شتر

۱۰- حکایت مرغابی و رب النوع دریا : مرغابی با جفت خود کنار دریا زندگی می-کردند.هنگام تخم‌گذاری رسید، رب النوع دریا جوجه ها را برد. سرانجام، جوجه ها با کمک سیمرغ برگردانده می‌شوند.(همان، ۱۱۰)

درون مایه : خوار شمردن دشمن، یاری خواستن از فردی قدرتمند، داشتن حرص و آز (رب النوع دریا)،

نتیجه: تسلیم در برابر نیروی قوی تر

۱۱- حکایت دو مرغابی و لاک پشت:دو مرغابی و لاک‌پشت تصمیم به عزیمت می-گیرند.لاک پشت که میان چوب را گرفته بود نتوانست خویشتن را در برابر حرف مردم نگه دارد و بر زمین افتاد و مرد. (همان ،۱۱۰)

درون مایه : نا خویشتن داری، پند ناپذیری نتیجه :مرگ لاک‌پشت

۱۲- حکایت بوزینگان ومرغ : داستان درباره‌ی بوزینه‌هایی است که در پی گرم کردن خود با کرم شب تاب به جای آتش بودند و مرغی اصرار به آگاهی آنان که کرم شب تاب، آتش نیست. مردی از آنجا عبور می کرد، مرغ را از نصیحت بوزینگان بر حذر داشت، مرغ نپذیرفت و سرانجام، پرنده به دست بوزینه‌ها هلاک می شود.(همان، ۱۱۶)

درون مایه : بی اثر بودن پند به نادان، پند ناپذیری نتیجه : مرگ مرغ

۱۳- حکایت بازرگان غافل و زیرک : دو بازرگان که یکی زیرک و دیگری مکار بود، مقدار زیادی زر می‌یابند. بین خود تقسیم می‌کنند. بازرگان مکار حیله به کار می‌برد و زرها را بر می‌دارد. امّا سرانجام، بازرگان مکار رسوا می‌شود. (همان ،۱۱۷)

درون مایه : وبال مکر به مکار می رسد، حرص و آز، آشکار شدن حقیقت

نتیجه: مرگ عزیزان و زیان دیدن

۱۴- حکایت قورباغه و مار : حکایت درباره‌ی قورباغه‌ای است که مار، بچه هایش را می-خورد برای رهایی از مار دست به مکر و نیرنگ می‌زند، مار را به هلاکت می‌رساند اما سرانجام خود نیز نابود می شود. (همان: ۱۱۸)

درون مایه : وبال مکر به مکار می رسد. نتیجه: از دست دادن جان خود

۱۵– حکایت بازرگان و امین او : بازرگانی صد من آهن داشت. هنگام سفر نزد دوستش سپرد. او صد من آهن را فروخت. وقتی بازرگان برگشت دوستش گفت آهن را موش خورده. سرانجام، دوست بازرگان مجبور به بازگرداندن آهن می‌شود. (همان، ۱۲۲)

درون مایه : حرص و آز ، مکر، خیانت در امانت

نتیجه: از دست دادن آنچه در ابتدا غنیمت بود.

مضامین حکایت بازرگان و پسرانش

۱- اهمیت به کار و تلاش و کسب روزی ۲- اندوختن مال از راه حلال و پسندیده ۳- خوب نگاهداشت مال ۴-خویشتن داری از حوادث تا حد ممکن ۵-پرهیز از اسراف در مال

مضامین اصلی حکایت شیر و گاو

مضامین اصلی حکایت شیر و گاو، مضامینی هستند که نمود آشکاری در متن دارند و بن‌مایه‌های اصلی داستان را تشکیل می‌دهند.

۱-مکر ۲-طمع ۳- جاه طلبی ۴- نقض عهد ۵- رسیدن وبال مکر به مکار ۶- آشکار شدن حقیقت

مضامین فرعی حکایت شیر و گاو

۱-عدم امانت داری ۲-دروغگویی ۳- ترس از نادانسته ها ۴- ترس حاکمان از مواردی که موجب تزلزل حکومت ایشان می شود. ۵- عدم امانت داری ۶- چاپلوسی ۷- حسادت ۸-دور اندیشی و خرد ورزی ۹- اعتراض به وضع موجود ۱۰- پرهیز از قضاوت بی یق ۱۱-عدم تصمیم گیری درخشم و قضاوت ۱۲- شناخت توانایی ها و جایگاه خود ۱۳- بی اثر بودن پند به فریفته نفس ۱۴- از دست رفتن حیثیت

مضامین خرده حکایت های باب شیر و گاو

۱-طمع ۲- مکر ۳- رسیدن وبال مکر به مکار

۴- عدم انطباق تصورات با واقعیت ۵- شرکت در عمل ناپسند

۶- پیروزی خرد بر قدرت ۷- خردورزی

۸- تقلید ناروا

۹- خود فریفتگی ۱۰- ستم بر ضعیفان

۱۱- غرور ۱۲-پند ناپذیری ۱۳-نادانی

۱۴- ناخویشتن داری ۱۵ - عدم اعتماد به دشمن

۱۶- مشورت با خردمندان ۱۷- یاری از فرد قدرتمند

۱۸- تکیه بر تجربه های نادرست گذشته ۲۰- خیانت در امانت

۲۱- پرهیز از هم نشینی با افراد نامتناسب

مضامین باب شیر و گاو

درون-مایه	بسامد	درون مایه	بسامد	درون مایه

حرص	۹	دروغگویی	۱	عدم‌انطباق تصورات با واقعیت
مکر	۷	ترس از نادانسته ها و ترس حاکمان از مواردی که سبب تزلزل حکومتشان می شود.	۱	شرکت درعمل ناپسند
وبال مکر به مکار می رسد.	۴	شناخت توانمندی و جایگاه خود	۱	پیروزی خرد بر قدرت
فریب خوردن	۱	ملازمت درگاه حاکمان همراه با رنج	۱	خردورزی
تقلید ناروا	۱	چاپلوسی	۱	خودفریفتگی
ستم بر ضعیفان	۱	پرهیز از قضاوت بی یقین	۱	غرور
پندناپذی ری	۲	عدم تصمیم گیری در خشم	۱	توطئه
نادانی	۱	جاه طلبی	۱	خوار شمردن دشمن
ناخویشت ن داری	۱	حسادت	۱	عدم اعتماد به دشمن
عدم‌امانت داری	۲	فریب	۱	مشورت با خردمندان
یاری از فرد قدرتمند	۱	آشکار شدن حقیقت	۲	تکیه بر تجربه های نادرست گذشته

خیانت	۲	اهمیت به کار و تلاش و کسب روزی	۱	پرهیز از هم-نشینی با افراد نا متناسب
اندوختن مال از راه حلال	۱	پرهیز از اسراف در مال	۱	خوب نگاهداشت مال

نتیجه

با بررسی مضامین حکایت‌های فرعی در می‌یابیم که حرص و مکر بیشترین تعداد درون-مایه این داستان‌ها را به خود اختصاص می‌دهد.

خرده‌حکایت‌هایی که در باب شیر و گاو آمده، از نظر درون‌مایه و نتیجه گیری با داستان شیر و گاو هماهنگی دارند. پیام ها و مضامین این خرده حکایت ها همان است که در روند داستان شیر و گاو هم می‌توان دریافت. همان‌گونه که بنیان این باب را مکر (دمنه) و مرگ (گاو) و از دست رفتن حیثیّت (دمنه) به وجود آورده است به دفعات در اکثر این خرده حکایت ها می توان دید. در آن جا که یک حکایت فرعی در حکایت فرعی دیگری می آید، دو داستان فرعی ۱ و فرعی ۲ هر دو در خدمت بیان یک درون‌مایه و در جهت رسیدن به یک هدف مشترک می‌باشند.

بن‌مایه‌های اصلی داستان شیر و گاو مکری است که دمنه به علت غلبه حرص و جاه طلبی به کار می برد و علیه گاو دست به توطئه می زند، موجب مرگ گاو می شود و خود نیز سرانجام به هلاکت می رسد. در بین خرده حکایت های « باب شیر و گاو »، درون‌مایه ۸حکایت حرص است و ۶ حکایت مکر. نکته دیگر اینکه در حکایت‌هایی که مضمون آن مکر است، وبال مکر به مکار می رسد و موجب هلاکت او می شود. همچنین نتیجه ۱۱ خرده‌حکایت به مرگ ختم می شود: مرگ بوزینه، مرگ زن بدکار، مرگ شتر و ... بنابراین مضامین بیشتر این حکایت‌ها نظیر حکایت‌های بوزینه و درودگر، روباه و طبل، مرد پارسا و دزد، زن بدکار و جوان/ روباه و نخجیران، ماهی خوار و خرچنگ، زاغ و گرگ و شغال، بازرگان غافل و زیرک، زاغ و مار، قورباغه و مار، شیر و خرگوش دقیقا در راستای مضامین و بن مایه‌های اصلی داستان شیر و گاو قرار دارند. حکایت صیادان و ماهی‌ها، بوزینگان و

مرغ، بطی که در آب روشنایی ستاره می دید، طیطوی و رب النوع دریا، دو مرغابی و باخه با داستان اصلی رابطه معنایی دارند اما با مضامینی که بنیان این باب را به وجود آورده است (مکر، حرص، مرگ، رسیدن وبال مکر به مکار) ارتباط کمتری دارند. اما در بیانی دیگر با نگاهی به مضامین خرده حکایت‌ها می‌توان گفت تمامی خرده‌حکایت‌های باب شیر و گاو دقیقا در راستای مضامین داستان اصلی هستند. تمامی درون‌مایه‌های داستان اصلی را در این خرده حکایت‌ها می‌توان دید.که حکایت‌های فرعی باب « شیر و گاو » ساختاری مشابه با داستان اصلی دارند و بین این خرده حکایت‌ها با زمینه اصلی و درون‌مایه آن باب ارتباط دقیق و معناداری نهفته است که سبب شده پیوندی درونی درمتن به وجود آید و انسجام متن از راه آن پدیدار شود. دیگر این‌که روند داستان شیر وگاو و پایان آن با ابتدای باب ودرخواست رای از برهمن، مبنی بر اینکه حکایتی را تعریف کند که در آن بنیان دوستی دو تن با تضریب نمّام خائن، خلل پذیرد و به دشمنی کشد، هم‌خوانی دارد. چنانکه برهمن، داستان دوستی میان شنزبه و شیر را بیان می‌کند که با فتنه‌انگیزی دمنه دچار خلل می‌شود و به دشمنی و عداوت بین آن دو و مرگ شنزبه می‌انجامد.

پی نوشت

۲- نام این کتاب « پنجه تنتره» است.(به زبان سانسکریت pancha tantra) به معنی پنج فصل. این کتاب به دست خالقداد عباسی ترجمه شد. شامل پنج باب است.

منابع

الف) کتاب ها :

۱- محجوب ، محمد جعفر ، (۱۳۴۹) ، ***درباره کلیله و دمنه*** ، نشر خوارزمی ، چ ۲، تهران

۲- منشی ، نصر الله ، (۱۳۸۶)، ***کلیله ودمنه*** ، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی ، چاپ سی ام ،نشر دانشگاه تهران

۳- میر صادقی ، جمال. (۱۳۸۳) ، ***عناصر داستان***، تهران، نشر سخن

۴- یوسفی ، غلامحسین ،۱۳۵۳)، ***دیداری با اهل قلم*** ، نشر دانشگاه فردوسی ، مشهد

۱. ب) مقالات :

۱) پارسا احمد – صلواتی لاله : « ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه» ، نشریه ادبیات و زبان ها ، ***شعر پژوهی*** ، زمستان ۸۹، ش ۶

۲) محجوب ، محمد جعفر :« داستا ن های عامیانه فارسی » ، ***مجله سخن***، دوره ، ش ۱۰، دی ماه ۱۳۳۸

۳) مشهور ، پروین دخت ،« شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در در کلیله و دمنه » ، ***فصل نامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی*** ،سال ۴ ، ش۴، زمستان ۹۰، ش۱

۴) معین الدینی فاطمه ، «ساختار و ویژگی های داستان های اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه »، ***نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*** ، دوره جدید، شماره ۴، زمستان ۷۷و بهار ۸۸

ژرف ساخت اسطوره ای داستان "شیر و گاو" در کلیله و دمنه با رویکرد" گاوکشی"

زهرا نورائی نیا[1]

چکیده

بررسی بن مایه های اسطوره ای داستان گاو، دریچه های تازه ای از اندیشه های فرهنگی، دینی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی مردم روزگاران گذشته را بازکرده است و فرصتی برای بازنگری در متون کهن و درک و فهم آنان را فراهم کرده است و نیز در پی به روز رسانی متون ادبی، برحسب نیازهای زمانه و در حدّ واندازه ظرفیّت فکری جامعه است. هدف این پژوهش رسیدن به پاسخی شایسته در چگونگی بازخوانی داستان های کلیله ودمنه است واین جز با کندوکاو در زمینه های گوناگون آفرینش داستانها ممکن نیست؛ چه هر داستان برخاسته از فکر واندیشه ای است که از عصر کهن الگوها و دوران خاکستری اساطیر آمده است. داستان هایی که نگرش مردم گذشته را در مسأله خدا، آفرینش جهان هستی، رویارویی با نیروهای ناشناخته طبیعت وعناصر کشف ناشده آن و کیفیّت چیرگی بر آنها، باورها و نیز چگونگی اداره امور را در ساختار دو نیروی سیاسی و دینی نشان داده است. دو نیرویی که همواره در گذر زمان یا در هم تنیده اند و یا در طول هم حرکت کرده اند و یا گاهی نیز رویاروی یکدیگر قرارگرفته اند و برای مانایی خویش به نبرد پرداخته اند چون نخستین اسطوره های آفرینش که داستان شیر وگاو نمونه ای از آنهاست. در حقیقت داستان شیر و گاو در بیان تمثیلی و رمزی خود درپی تعریف تازه ای از جایگاه انسان در هر عصر و زمانی است. داستان نبرد همیشگی خرد ودل با هوا وهوس ونبرد پایان ناپذیر عقل و شهوت و جدال انسان واهریمن است. کشف ذات و فطرت اصیل انسانی است و به نوعی کتاب "انسان شناسی" است.

کلید واژه: کهن الگو، اسطوره، فرهنگ، انسان شناسی، شیر و گاو

---

[1]. کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات پارسی، sarve.dashti@gmail.com

مقدّمه

زمینه‌های اسطوره ای داستان شیر و گاو را می توان از نخستین نیایش‌ها در خرده اوستا دریافت. یکی از نیایش های خرده اوستا " ماه نیایش " که نیایش سوم است و بندهای ۱ تا ۱۱ را دربرمی گیرد. از عمده ترین مضامین نیایش ماه و گاو است. آن جا که می گوید:

۱- درود بر اهوره مزدا

درود بر امشاسپندان

درود بر ماه، دربردارنده تخمه گاو

درود بر ماه، به هنگامی که می نگریمش

درود بر ماه، به هنگامی که می نگردمان.

۲- برای خشنودی اهوره مزدا و شکست اهریمن، آنچه با خواست اهوره سازگارتر است، آشکار گردد.. ماه دربردارنده تخمه گاو، گاویکتا آفریده و چهارپایان گوناگون را ستایش و نیایش و خشنودی و آفرین !...

در بند ۵ دوباره می گوید:

۵- ماه دربردارنده تخمه گاو، آن اَشَوَن رَدَآشَه را می ستاییم...

۶- به هنگامی که فروغ ماه بتابد، همیشه در بهاران گیاه سبز از زمین می روید ..

۷- ماه در بردارنده تخمه گاو، آن بخشنده رایومند آبرومند، آن تابنده ارجمند بخت یار توانگر چالاک، آن سودمند گیاه رویاننده آبادکننده، آن بغ درمان بخش را می‌ستاییم.

۸- ماه دربردارنده تخمه گاو را برای فرّ و فروغش با نماز[ای به بانگ] بلند و بازور می‌ستاییم. ماه دربردارنده تخمه گاو، آن اشون ورداشه را باهئومه درآمیخته باشیر، برسم. با زبان خرد و منثره بااندیشه و گفتار و کردار [نیک]، با زور و با سخن رسا می‌ستاییم...

۹- درود می‌فرستم به ماه دربردارنده تخم گاو، به یکتا آفریده و به چهارپایان گوناگون... (رایشلت، ۱۳۸۵،۵-۲۳۶)

نیز در یشت ۷ آمده است :" درود بر ماه فراگیر تخمه ورزا (گاو نر) درود براو که برو نگریسته اند! درود براو هنگامی که براو می نگرند!"

برپایه داده های بندهشن، به هنگامی که ورزای نخستین (گاو یکتا آفریده) در گذشت، نیروی بارآوری (تخمه) او به ماه برده شد ودر فروغ ماه پالایش یافت. از آن تخمه، جفتی گاو پدید آمد:نرینه ای و مادینه ای و از آن پس، از هر نوعی دوتا، یعنی دویست وهشتاد ودونوع فراز پیدا شدند." (همان، ۴۴۰)

در بخشهایی از اوستا که امروز در دست است، نام مشی ومشیانه، نخستین جفت بشر، نیامده است. بخشهایی که درآن از گیومرث و گاو نخستین یعنی نمونه اولیّه جانوران سخن رفته، شامل اطّلاعات مسلّم بسیار کمی درباره افسانه های مورد نظر است. این بخشها عبارتد از:

گاهان .یسن ۲۸.بند ۱: در حالی که دستها را به استغاثه بلند کرده ام، از تو ای مزدا، از طریق " راستی" (اشه)، پیش از همه چیز، همه کارهای "روح افزونی بخش" را که [مرا برمی کشد درخواست می کنم، تا اندیشه نیک " وهومنه" و روان گاو را خشنود سازم.

یسن ۲۹.بند۱. روان گاو به شما [اهوره مزدا و امشاسپندان] شکایت برد:" برای چه کسی مرا آفریدید؟ چه کسی مرا ساخته است ؟ خشم وخشونت، بیرحمی خون آشام، گستاخی و قهر مرا به بند کشیده اند، مرا جز شما شبان نگهبانی نیست: پس قول نیکیهای چراگاه را بدهید." ۲. آنگاه آفریننده گاو از " راستی " (اشه) پرسید: " تدارک کار گاو را چگونه می‌بینی؟ یعنی شما که صاحبان او هستید، باید علاوه بر چراگاه، مراقبتهایی را که شایسته آنهاست بدو ارزانی دارید، چه کسی را به سروری او گماشته اید که بتواند " خشم " را بادیگر پیروان دروغ براند؟ ۳.اشه بدو پاسخ داد: " بنا بر [دستورهای] " راستی " (اشه)، هیچ همراهی نیست که باعث رنج تو نشود. زیرا از میان آنان کسی نمی داند که زبردستان با زیردستان خود چگونه رفتار می کنند. نیرومندترین موجودات کسی است که من به دعوت او .. می‌آیم. ۴. مزدا بخوبی به یاد می آورد ... آنچه پیش از این بوسیله دیوان و مردمان انجام گرفته و آنچه درآینده خواهدشد. درباره آن تصمیم با اهوره است؛ چیزها آن گونه خواهد شد که او می خواهد. ۵.[روان گاو می گوید:] " در حالی که دستها را بسوی اهوره مزدا بلند کرده ایم ما هردو یعنی روان خود من و روان ماده گاو، دعا می کنیم تا مزدا را برآن داریم که ترتیبی دهد که نه بر ما ونه بر آنان که بدرستی زندگی می کنند، ستمی نرود و نه برپرورندگان چارپا، درمیان پیروان دروغ که آنان را احاطه می کنند." ۶. پس خود اهوره مزدا که در روانش جهان پدیدها را می شناسد ،می

گوید :" [برای تو] مطابق دستورهای راستی [اشه] نه سروری وجود دارد و نه داوری، زیرا آفریدگار تو را برای کسی آفریده است که چارپا را پرورش می دهد واز چراگاهش مواظبت می کند." ۷. اهوره مزدا با موافقت " راستی " (اشه) برای گاو سخن سحرآمیز را آفرید که بدان وسیله گاو روغن و شیر را برای سود آنان که آنها را می خورند، می دهد. او (...اهوره مزدا) که از طریق فرمانش نیکوکار است." [روان می گوید:] " چه کسی را تو داری که بتواند به کمک " اندیشه نیک " (=وهومنه) برای سود مردمان از ما دو تن [ینی گاو نر و گاو ماده] مراقبت کند؟ ۸. [اندیشه نیک] (= وهومنه) می گوید:] " او تنها کسی است که بر من شناخته است و به دستورهای ما گوش فراداده است: زردشت سپیتمان او می خواهد، ای مزدا آوازه ماو آوازه " راستی " را اعلام کند. همچنین شیرینی سخن بدو داده خواهدشد..." ۹. آنگاه روان گاو نالید :" [افسوس] که من باید به داشتن نگهبانی ناتوان، به سخن انسان ناتوان تن دردهم، با این همه من نگهبان توانایی می خواهم.....آیا هرگز کسی خواهد آمد که کمک موثّری به گاو کند؟ ۱۰. بده به آنها ای اهوره از طریق " راستی " (= اشه)، نیرو، واز طریق " اندیشه نیک" (= وهومنه)، " سلطه " را که با آنان او بتواند جاهای خوب و کارهای نیک مربوط به آشتی را تهیّه کند. من تو را شناخته ام، ای مزدا، به عنوان کسی که نخستین بار این چیزها را داده است. ۱۱. کجاست " راستی " (= اشه) و " اندیشه نیک " (= وهومنه) و " سلطه " (=خشتره) مرا بشناسی، ای مزدا، به عنوان کسی که شایسته است که از طریق " راستی " نعمت بزرگ رابشناسد. ای اهوره، اکنون که آنان ما را یاری کرده اند، ما درخدمت همانندان شما خواهیم بود. (کریستین سن ،۱۳۸۶،۱۵-۱۲)

در فرجام جهان آمده است که :" پس از یکهزار ونیم از دین آوری زرتشت، اوشیدر و در سر هزاره دوم، اوشیدر ماه و در هزاره سوم سوشیانس به پیامبری می رسند. و هریک از این سه یکی از سه بخش اوستا را به بار می گیرند... هادمانسری[1] و داوری و گاهانی ... در هزاره اوشیدر، همه نوع گرگ و در هزاره اوشیدر ماه، همه نوع مار به کالبدی واحد در می‌آیند و سپس مردمان آنان را می کشند.در هزاره سوشیانس رستاخیز برپا می شود. سوشیانس سپاه می‌آراید و به جنگ دروج می رود و با نیایش دینی و فلز گداخته، آنان را می میراند. دیوان یکدیگر را می خورند و سروش آزدیو را ازمیان می برد و هرمزد اهریمن را بدان سوراخی می‌راند که از آن آمده بود." (بهار، ۱۳۸۱،۲۸۹) یزش[2] بازسازی مرده را

سوشیانس با یاران [آغاز] می کند و گاو هدیوش را بدان یزش کشند. از پیه آن گاو و هوم سپیدانوش آرایند و به همه مردم دهند وهمه مردم جاودانه بی مرگ شوند." (همان، ۲۸۷)

در آفرینش امشاسپندان آمده است که مینویان به ترتیب چنین آفریده شدند :" مینویان، بهمن، اردیبهشت، شهریور، سپندارمذ، خرداد، امرداد" آن چه مدّ نظر است بهمن است، این از آفرینش جهانی، نوع چهارپای را به خویش پذیرفت .به یاری و همکاری او ماه، گوش و رام وسپهر خدای و زروان بیکرانه و زروان درنگ خدای داده شدند. او (= گوسفند) را به پنج بخش فراز آفرید: تن، جان، روان، آئینه و مینو که تا در [دوران] اهریمنی، گوشورون تخمه گوسفندان را از ماه پایه بپذیرد و به یاری رام نیکو درجهان رواج بخشد.چون میرند، تن به [زمین، جان به] گوشورون، روان به رام، ائینه به ماه، مینو به بهمن پیوندد تا نشان [ایشان را] میراندن نتوان. " (بهار ،۱۳۸۱، ۱-۷۲)

گوش ...ایزدی است حامی جهان حیوانی، نام او به معنای روان گاو است. درگاهان گوشورون از بد کرداری دیو خشم و ستمهائی که بر گاو روا می دارند، می نالند (یسنه، ۲۹، بند۱) در اوستای تازه نگهبان گله ها و رمه‌ها است و درادبیّات پهلوی روان گاو نخستین است و پرورش جهان با اوست. در روایت پهلوی، در داستان گرشاسپ، می بینیم که گوشورون به دفاع از گرشاسپ برمی خیزد و نمی گذارد روان او به دوزخ رود." (همان، ۷۷)

هنینگ معتقد است که ایرانیان در اصل چهار آسمان را باز می شناخته اند ۱- سپهر اختران، ۲- ماه پایه، ۳-خورشید پایه ۴- بهشت، که گاه ابرپایه، نیز بدان افزوده می شده است. امّا اضافه شدن پایه های آسمان تا هفت پایه به سبب نفوذ عمیق نجوم بابلی است بر نجوم ایرانی، و بدین گونه است که هفت آسمان (در برابر چهار یا پنج آسمان بنا به اعتقاد قدیم) بوجود می آید که عبارتند از: نخست ابرپایه، دیگر سپهراختران، سوم سپهرستارگان نیامیزنده، چهارم ماه پایه، پنجم خورشید پایه، ششم گاه امشاسپندان و هفتم روشنی بیکران ... (بهار،۶۶،۱۳۸۱) بنابراین " ماه گوسفند تخمه بر بالای آن [سپهر ستارگان نیامیزنده] آفریده شد؛ (همان ،۵۵)...گوسفند تخمه در اساطیر بسیاری از اقوام ، ماه یا حیات گیاهی و جانوری و رشد و حافظ تخمه گاو است که در پدید آمدن حیات گیاهی و جانوری نقش عمده دارد. (همان،۶۷)

"چون مردم در گذرند، سه شب روان به نزدیک تن، آن جای که او را سر بود، نشیند... پس برند، آن گاه را به [چیبود پل]، همه چه پرهیزگار، چه نیز دروند. اگر پرهیزگارست ، اندر راه، آن گاه، او را گاوپیکری به پیشباز فربه و پرشیر که او را روان را از او کامیابی و نرمی رسد. اگر آن روان دروند [باشد]، آن گاه او را گاوپیکری به پیشباز رسد خشک (= لاغر)، نزار وسهمگین که روان را از او خشکی و چربی نزار رسد."(بهار،۱۳۸۱؛ ۶-۳۳۷)

نیز در روایت قرآن، آن جا که از خواب فرعون مصر سخن می گوید؛ پروردگار چنین می فرماید: " وَ قالَ المَلِکُ انّی أرَی سَبعَ بَقَرتٍ سَمانٍ یأکلهنّ سَبعَ عِجافٌ وَ سَبعَ سُنبُلَتٍ خُضرٍ وَ اُخَرَ یَابِسَتٍ یاأیّها المَلأ أفتُونی فی رُءیَ إن کُنتمُ للّرءیَا تَعبُرُونَ " (قرآن، سوره یوسف، آیه ۴۳) در روایت قرآن نیز نشانه قحطی و خشکسالی، گاوان چاق ولاغر هستند و در ژرف ساخت مفاهیم، معنی بشارت بر نیکی وبدی روزگار در زندگی دنیایی بشر، هستند که به نوعی تناسب مفهوم رستاخیزی روایت ارداویراف را فرایاد می آورد. ارداویراف در معراج خود برای کشف حقیقت دین، از آن چه دیده سخن می گوید:" روان آن زنان بسیار نیک اندیشه، نیک گفتار و نیک کردار "فرمانبردار رد" را که شویشان را به سالاری [قبول] دارند،در جامه زرنشان و سیم نشان و گوهر افشان دیدم. پرسیدم که ایشان کدام روانها هستد ؟ سروش پرهیزگار و ایزد آذر گفتند که این روان آن زنان است که به گیتی آب را خشنود داشتند و اتش را خشنود داشتند و زمین و گیاه و گاو وگوسپند و دیگر همه آفریدگان نیکوی هرمزد را بزرگ داشتند." (بهار، ۱۳۸۱ ،۷-۳۰۸) نیز می گوید :" روان هائی را دیدم که زیر پای گاوان افکنده شده بودند و به شاخ زده و شکم دریده و استخوان شکسته و نالان بودند. پرسیدم که " این مردمان کیستند؟ " سروش پرهیزگار و ایزد آذر گویند :" این مردمان آن دروندان است که به گیتی دهان ستور وگاو را بستند و درگرما به آنها آب ندادند و گرسنه و تشنه به کار داشتند." (همان، ۲-۳۲۳)

در آغاز بندهشن، آن جا که از تضاد ودشمنی دو مینو یا دو گوهر سخن درمیان است، آمده :" در سپهر نیز مهر تاریک برخورشید، ماه تاریک بر ماه گوسفند تخمه آمدند. ایشان را (=خورشید و ماه) به هم پیمانگی (پیروی) به گردونه ی خویش بستند....نیز در اشاره‌ی صریح زات اسپرم آمده است که مایه ی باروری و رشد درست مغز، "ماه " است. البتّه ماه بغ یا ایزدماه مورد نظر می باشد که از تابش نور آن، مغز به نیکویی می افزاید. (رضی، ۱۳۸۵، ۳۵۷) ... بی گمان در ایران باستان باورها و معتقداتی بسیار درمورد اثرات ماه و

نورماه بر زندگی و رشد گیاهی و جانوری وجود داشته که امروز، همه ی آن مآخذ، جز کلیّات در دست نیست که بدان اشاره شد. باور عامیانه ای بود که ماه به گل ها رنگ می دهد. برمبنای این باور، شاعران پارسی به کاه ،صبّاغ (رنگرز) و مشّطه ی گل ها نام داده اند:

گل را چو مشّاطه ماه باشد گر جلوه کند سزد که زیباست

(جمال الدّین اصفهانی، وحید دستگردی ،۴۳)

ناصر خسرو گوید:" و از تأثیر ماه ـ کو سلطان دیگراست اندر ترکیب مردم ـ مغز سر حاصل شد ست [چون ماه به هنگام رشد، سلامت را برمغز ما افزون کند، ماه اباختری تباه کند:" زات سپرم] کو سرد وتراست به طبع ماه، ومغز سر مقر ومسکن نفس ناطقه است وجای تخیّل و حفظ و ذکر و تمیز است ." (جامع الحکمتین ،۲۸۱)

در عجایب المخلوقات آمده است :" ...و چون ماه زیادت می شود در امتلاء وی مغزهای حبوبات زیادت می گردد و آب پشت و خون در رگ ها می افزاید، و چون ماه نقصان می گردد، مغزها نیز نقصان می شوند. (رضی ،۱۳۸۵،۸-۳۵۹)

ماه حافظ و افزاینده ی نیروی گیاهی و جانوری است و بر آن تأثیر می نهد. میان ماه و گئوش اورون که ایزد حامی چارپایان و دام هاست به موجب اوستا ارتباط برقرار است. به موجب اسطوره ی آفرینش که در بندهشن نقل است: هرمزد نخستین جانور را به شکل گاو سپید و نورانی آفرید که بس بزرگ اندام بود. امّا اهریمن و دیوان درصدد تباهی این آفریده ی هرمزد برآمدند و گاو ـ اوگدات (نخست آفریده) دراثر این حمله و تازش بیمار و ناتوان شد و مرد. روانش که گئوش اورون باش به آسمان صعود کرد. از لاشه اش روی زمین پنجاه و پنج نوع دانه (بذر، تخم) و دوازده قسم گیاه سودمند پدید آمد. آنگاه پس از ماجراهایی، روان گاو نخستین به کره ی ماه رفت. نطفه اش به وسیله ی انوار ماه منزّه تصفیه شد. از این نطفه یک جفت گاو نر وماده پدید آمد. (گاثا،یسنه۲۹) واز این جفت نسل جانوران در زمین پراکنده گشتند. این است علّت تقارن گاو و گئوش که ایزد حامی جانوان و رستوران است؛ واین است علت رابطه ی رویش گیاهان با نور ماه. به همین جهت است که ماه نزد ایرانیان مقامی والا داشت و نقش هلال ماه را درآثار هنری ودینی، درفراز گنبد آتشکده هاوکاخ های شاهان وبرتارک دیهیم شاهان بسیار ملاحظه می کنیم

و پس از ساسانیان نیز در ایران ماندگار شد و به صورت نماد و رمزی مقدّس باقی ماند." (همان ،۳۰-۵۳۱)

اوّلین نمایش اسطوره رها کردن کودک در دل طبیعت در داستان فریدون مندرج است، چنان که می دانیم فریدون تحت حضانت و دایگی گاو برمایه پرورش می یابد. این افسانه تا حدّی گویای این است که اقتصاد آن دوره متکی بر شبانی و پرورش گاو بوده است:

" یکی گاو برمایه خواهد بدن
جهانجوی را دایه خواهد بدن
همان گاو کش نام برمایه بود
ز گاوان ورا برترین پایه بود
زمادر جدا شد چوطاووس نر
به هرموی برتازه رنگی دگر
شده انجمن برسرش بخردان
ستاره شناسان و هم موبدان
که کس در جهان گاو چونان ندید
نه از پیر سر کاردانان شنید

(شاهنامه، ج۱)

نظامی در خسرو وشیرین می گوید:

فریدون بود طفلی گاو پرورد
تو بالغ دولتی هم شیر وهم مرد

(زمرّدی ،۵۱۰،۱۳۸۲)

نبرد " مهروگاو"، یکی از اساطیر مهری است: " این گاو نخستین جانوری بود که هرمزد آفریده بود. بنا براین اسطوره، مهر گاو را در چراگاهی می یابد. شاخ های او را به دست می‌گیرد و بر او سوار می شود ولی گاو او را از پشت خود فرومی افکند، و مهر که شاخ گاو را همچنان در دست داشت در کنار او قدم برمی دارد تا او را به غاری می برد. گاو دوباره فرار می‌کند و مهر به دنبال او می رود تا سرانجام او را می یابد و به دستور خدای بزرگ او را می‌کشد تا از تن او حیات گیاهی و جانوری پدید آید. مراسم مهری

معمولا می بایست در غارها انجام می یافت. این غارها مظهر طاق آسمان بودند...طاق معبد را چون آسمان شب می آراستند. در داخل معبد دو ردیف سکو در دو سو قرار داشت و در میان دو ردیف سکو، صحن گود معبد قرار داشت که مراسم در آنجا انجام می یافت... در ته صحن، بردیوار،منظره ای از مهر در حال کشتن گاو وجود داشت. (بهار،۱۳۸۱،۳۲-۳۳) پیروان مهر هرمزد را ستایش می کردند و برای دفع شرّ اهریمن نیز قربانی می کردند. در این آیین، مهر که مظهر روشنایی بود، در میان بهشت و دوزخ اهریمن قرار داشت و بدین روی، میانجی خوانده می‌شد. در پی تعبیر همین صفت، او را رابطه میان خدای بزرگ دست نیافتنی [زروان] و مردم نیز می دانستند.(همان، ۳۱) از مهر یشت برمی آید که مهر نه تنها وظائفی در زمینه برکت بخشی برعهده دارد، بلکه ایزدی جنگاور و نیز حامی پیمان ها و داور است. بدین گونه وظیفه جنگاوری و موبدی، هر دو را برعهده دارد ...در مرکز آئین های دین مهر پرستی قربانی کردن گاو به دست مهر، قرار داشته است...نیز یسنه ۳۲، بند ۸ نیز برمی آید که جمشید به قربانی کردن گاو می پرداخته است...همچنین مهر دارنده چراگاه های فراخ بوده است ... و جمشید دارنده رمه خوب ...که از ارتباط هردو آنها را با گلّه و گلّه داری می‌رساند... ضمنا در تفکّر ایرانی این عقیده رشد می کند که ایزد مهر یامیشی آن ایزد رهائی بخش است که هر از گاهی بر زمین می آید تا با کشتن گاو (در آئین مهری) یا با رهبری کردن مردم (در آئین مانوی) نعمت ونجات را ارزانی مردم دارد.(بهار ،۱۳۸۱،۶-۲۲۷)

تقریبا در تمام معابد مهری صحنه ای از گاو کشی در مرکز نقوش برجسته وجود دارد. مهر را می بینیم که در حال قربانی کردن گاو در غاری است. غار به صورت طاقی مزیّن به شاخ و برگ نشان داده می شود و آفریدگان گوناگون سگ ومار (کژدم) از چشمه آن بهره زندگی می یابند. [مهم ترین] ویژگی حیات بخشی این قربانی کیهانی ... [آن است که] به نیم تنه خورشید وماه با گندمی که از دم گاو می روید، نمادپردازی کرده اند. (هنیلز، مترجمان: آموزگار و تفضّلی ۱۳۷۵،۱۳۲)،

مسأله ارتباط دم گاو وگندم و ویژگی زندگی بخشی این حیوان، یادآور نقش گاو در داستان بنی اسرائیل است که در قرآن و در سوره بقره ازخصوصیَات ظاهری آن سخن رفته است و در ادامه برای بازگشت جوان کشته شده، پرودگار دستور ذبح گاوی را می‌دهد. در پایان بعد ازکشته شدن گاو وتماس دم او با بدن مقتول به زندگی دنیایی خود باز می گردد و در این رستاخیز دنیایی، جوان قاتل خود را رسوا می کند و این گونه عدالت اجرا می‌شود. نکته دیگر تاکیدی که در کلام وحی بر رنگ گاو رفته است ودر اسطوره آفرینش گاو نیز از گاو زرّین سخن می گوید. بهتر است شرح ماجرا از قرآن بیان شود. آن جا که پروردگار می‌فرماید :" وَ اِذ قالَ موسی لِقومِه إنَ الله یَأمُرُکُم أن تَذبَحوا بَقرَةَ قالوا أتَتّخِذُنا هُزواقالَ أعُوذ بِالله أن أکونَ مِنَ الجهلِین .قالوا ادعُ لَنا ربَّکَ یبیّن لنا ماهی قال انّه یقول إنّها بَقرَةٌ لا فارِضَ وَ لا بِکرعَوانٌ بینَ ذلِک فاَفعَلوا لا تُؤمَرون قالوا ادعُ لَنا ربَّکَ یُبیّنُ لّنا ما لَونَها قالَ إنَّه یقوُل إنّها صَفراءٌ فاقِع لَونَها تَسُّرُ النّاظِرین. قالُوا ادعُ لّنا ربَّکَ یُبیَّن لّنا مَاهِیَ إنّ البقره تَشبَه عَلَینا وَ إنّا إن شاالله لَمُهتَدون. قاَل انَّه یَقولُ إنّها بَقَرةٌ لا ذَلوُلٌ تُثیُر الأرض وَ لا تَسقیَ الحَرث مُسَلّمَةٌ لّا شیةَ فیها قالوا الن جِئتَ بِالحَقّ فَذبَحوُها وَ مَاکادوا یَفعَلُون. وَ إذ قَتَلتُم نَفس فَادّرَء تُم فیها وَالله مُخرِجٌ مَا کُنتُم تَکتُمون َفَقُلنَا اضرِبُواه بِبَعضِها کَذلِکَ یُحِی الله المَوتی وَ یُریکمُ ءایتِه لَعلّکُم تَعقلُونَ. (آیات ۶۷ تا ۷۳)

این پژوهش قصد سنجش وبرابری اساطیر را با کلام مقدّس پروردگار ندارد بلکه در پی ارائه نمونه هایی مشابه از نقش حیات بخشی گاو در روایات دینی است. به یقین بار معانی و مفاهیم در بستر اعتقادات دینی بسی گسترده تر از پژوهش حاضر است.

در تازش اهریمن، آفرینش هرمزد به نبرد با او ایستاد و اهریمن پایان کار خویش را دید و آرزوی بازگشت کرد. امّا ده آفریده روشن به پایداری در چیرگی براو برخاستند: آسمان، آب، زمین، گیاه، گاو نخستین، کیومرث، آتش، اختران، ایزدان و ستارگان ناآمیزنده ." آسمان راه بازگشت را بر پتیاره بست؛ تیشتر باران سازی کرد و آب شویاننده رویاننده برای شستن زهر تازندگان تاریک رویش حیات نیک بارانید؛ برزمین کوههای آسانی بخش و پربرکت بررست؛ گیاه نخستین تخمه نبات را به جهان داد؛ از اندام گاو نخستین گیاه سبز شد به یاری گاوان، ونیز تخمه جانوران سودمند از او بود،...پنجمین نبرد را گاو یکتا آفریده کرد. چون درگذشت، به سبب سرشت گیاهی، از اندامهای [فروافتاده] گاو پنجاه وپنج غلّه و دوازده نوع گیاه درمانی از زمین رست. روشنی وزوری که درتخمه گاو بود به ماه سپرده شد، آن تخمه به روشنی ماه پالوده شد. به هم گونه ای آراسته شد، جان در کرده شد و از آنجا جفتی گاو، یکی نر و یکی ماده، [برزمین آورده شد]. سپس، برزمین، از هر نوعی دوتا، یعنی دویست و هشتاد و دو نوع فراز پیدا شدند، به اندازه دو فرسنگ گوسپندان برزمین و مرغان در فضا ماندگار شدند و ماهیان درآب شناکردندکه تغذیه کامل آفریدگان از ایشان بود. این نخستین نبرد را گاو با اهریمن کرد."(بهار،۱۳۸۱،۱۱۳) آن گونه پیداست که اندر آن هنگام که تورانیان را باایرانیان بر[سر] بوم، " ونابگ" که ازآن هیربدان بود، پیکار بود. هرمزد برای ناپیکاری گاوی بزرگ آفرید که مرز ایران وتوران برپشت، بالای دنب، پیدا بود. [گاو] را به بیشه‌ای نگهداشته شده بود. همی چون پیکار می بود .بدان گاو سامان شناخته [همی] شد؛ تا این که کاوس را به پرکامگی، بهری از زمین توران از آن ایران کردن کام آمد و دید که تا آن گاو هست [چنان] کردن دشوارتر است. از آن جا که وی را نیرومند می‌بود، آن‌گاه نخواست که بدان گاو مرز آشکار باشد. هفت برادر بودند و آن هفتمین سریت بود ... به تن بزرگ، به زور گران و به کاوس به بس دریاور بود و از شاهزادگان بود.کاوس [اورا] به پیش خواست و فرمود که " شو، آن گاو را بکش اندر بیشه " سریت رفت.چون خواست [گاورا] کشتن ،گاو به سخن مردمان بدو پرخاش کرد که " مرا بمکش؛ زیرا اگر مرا بکشی ،آن که اورا فروهر اندر هوم دارنده

مرگ است ،او که نامش زردشت ،پسر سپیتمه ،است وبدی را که کردی اندر جهان بگوید وتو را برروان دشواری آن گونه بود که در دین پیداست که آن پیداست که آن بدکردار را چه رسد هنگامی که او (=زردشت) بدکاری [وی راباز] گوید: چنین [آمده] است که برابر آن مرگ باشد و او که [گاو را] بمیراند، او را از مرگ نیز بدتر[رسد]." سریت چون آن سخن شنود، بازگشت. باز به کاوس شد واورا از چگونگی آگاهانید. این رانیز گفت که " گاو به شگفتی گفت که هر که اندر زمین به جنگ وابسته تر است، اکنون کشتن گاو را همی فرماید." کاوس را که کام به جنگاوری بود، گفت که " نه پیداست که آن که فروهرش اندر هوم دارنده مرگ است (=زردشت)، خود هست یانه، و اگر هست زاید، پیدا شود یا نه" و به سختی فرمود که " شود او را بکش".سریت گفت که ما به کشتن توانا نیستم، زیرا مرا از گله او در دل بخشایش است ". کاوس گفت که " به بهمان بیشه شوکه بس سرکردگان پریان بدو ماندگاراند و تورا ازدل بخشایش ببرند" سریت برشد به بیشه. دید پریان که دهانشان گشاده داشتند. ایشان برخروشیدند که درکش، مبخشای ! و او را بخشایش از دل بشد. به بیشه باز شد و به مشت پشت گاو را به سه جای بشکست. گاو شگفت ناله و بانگ برداشت.سریت را پس از کشتن گاو، از آن ناله که شنود، آن گاه گران ناآسودگی بود." (بهار،۳-۲۴۴)

درباره شگفت کوشی اهریمن به ازمیان بردن زردشت آمده است که "چون او را [مادرزردشت] نزدیک بود زادن، اهریمن قلب دیو، درد دیو و باد دیو، هریک را با یمکصدوپنجاه دیو به کشتن زردشت فرمان فرستاد وبه مینوئی (= به شکل نامرئی) فراز به مادر [زردشت] شدند. از تب ودرد و وباد به رنج آمد. از آن جای به یک فرسنگ، جادوگری بود سترگ نام که پزشک ترین جادوگر بود. [مادر زردشت] به امید بهتر کردنش، از جای برخاسته و به دررفتن ایستاد.فرشته هرمزد بانگ برد که " مشو به جادوگران ! چه تو را درمان بخش نیستند؛ بل، باز خانه شو ودست بشوی و[باده را] به روغن گاو اندر مال، برآتش بر، به هیزم و بوی بتاب (=گرم کن) و برای فرزند خویش، که تو را است در شکم، بخور" (بخش هشتم گزیده زاداسپرم، ازص ۵۴ تا ۵۸) او همان گونه کرد ودرست شد. (بهار،۱۳۸۱،۲۴۵).[هرمزد] " نیز برای آزمایش پیامبری زردشت "او (زردشت) را بستد وبه پای گاوان، که به راه، به سوی آب همی شدند،بیفکند.پیشوای گاوان

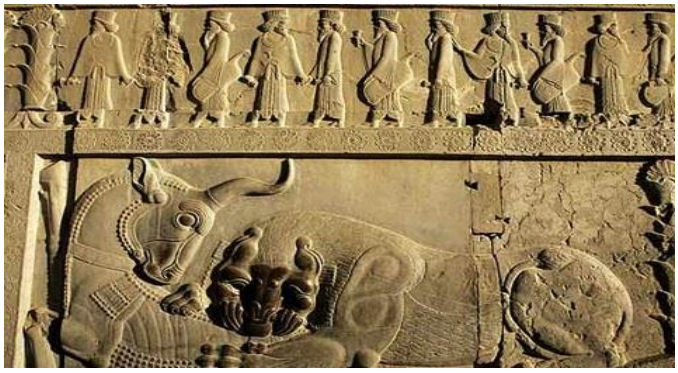
آن رمه به نزدیک [او] بایستاد وبکصد وپنجاه گاو را که از پس او (همی) رفتند از او بازداشت، وپورشسپ گرفتش و بازبه خانه برد." (همان، ۱۳۸۱،۲۴۷)

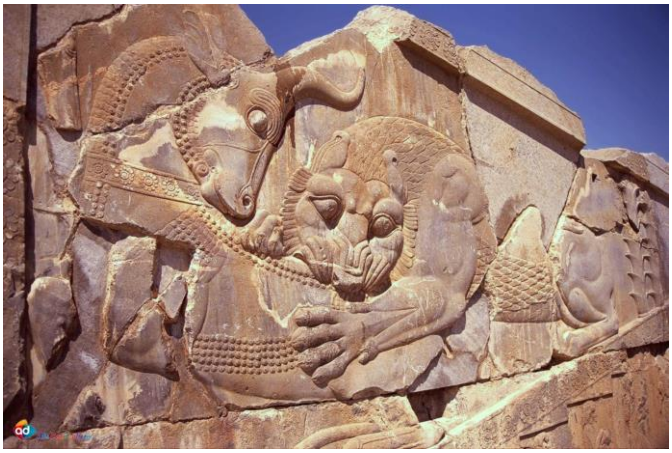
[نیز] موبدان زردشتی گرز گاوسارمهر را سه بار در روز در بالای دوزخ می چرخاند تا نگذارد دیوان به دوزخیان عقوبتی بیش از آنچه سزاوار آن هستند، تحمیل کند. (هنیلز؛ مترجمان: آموزگار وتفضّلی، ۱۸۷)

مهرهای استوانه ای عیلام کهن (نیمه اوّل هزاره دوم، پ،م) در نشان دادن صحنه های پرستش، به مهرهای دوران بابل کهن شباهت دارد؛ و دارای صحن هایی است که از سلسله سوم اور (۲۱۲۳-۲۰۰۴ پ. م) به ارث برده است. تصویر خدایان با تاجهای شاخدار، تعقیب جانوران شاخدار به وسیله شیران که دربین النّهرین کهن و عیلام کهن است. (بهار، ۱۳۸۱،۴۴۳)

تصاویری نیز از نقش های کنده کاری شده بر تخت جمشید گویای معانی ومفاهیم دیگری از نبرد شیر وگاو است ." این ساختمانهای بزرگ که فضای وسیعی را فراگرفته اند، با نقش‌ها و کنده‌کاری هایی سرشار ریزه کاری‌ها برپا شده اند و می دانیم که این کار در طی سالیان درازی به انجام رسیده است. با این همه، از این کاخ به ندرت استفاده می‌شد و در میان آثار بازمانده از آن، چیزی که دلالت براین داشته باشد که مرکزی برای مقاصد اداری بوده باشد، اندک است یا اصلا وجود ندارد. به نظر می‌رسد که تخت جمشید بیش از هر چیز مرکز اجرای مناسک بوده است، یعنی صحنه اجرای جشن های سالانه ای که ملّت های امپراتوری هخامنشی در آن نشان دهند، هیئت های نمایندگی دسته جمعی از پلکانی که طوری ساخته شده بود که می شد با اسب ازآن بالا رفت، از میان

دروازه های کاخ و از کنار دیوارهای کنگره دار می گذشتند و به کاخ صدستون داخل می شدند. بعضی کاخ صد ستون را نمادی از بیشه مقدّس و دیوارهای کنگره دار نمادی از کوه مقدّس گرفته اند. حرکت این دسته ها فقط نمایش های خودنمایانه ثروت نبود، بلکه نمایش هایی بود در برابر خدای باروری این سرزمین. جشن نوروز ارتباط دیگری نیز بافصول دارد، زیرا که این جشن با جشن رپیثون[۳] منطبق می شد؛ رپیثون از مراسمی بود که در طی آن به خدای رپیثون نیایش هایی تقدیم می شد تا از پناهگاههای زیرزمینی خود که در آن ریشه‌های درختان را به رغم حمله های زمستان نگاه می‌دارد، بازگردد. نماد این نیرد فصل ها را شاید بتوان در بعضی نقوش برجسته که شیری (خورشید) را در حال کشتن گاو(باران) نشان می دهد، مشاهده کرد. بنابراین، نقوش برجسته تخت جمشید این نظر را القا می کند که جشن های سالانه ای در ایران وجود داشته که باستیز فصل ها و نبردهای حیات مربوط بوده است. (هینلز، ۱۳۷۵، ۱۵۴-۱۵۵)





از بندهشن برمی آید که "اسطوره آفرینش کیومرث وگاو از زمین نمی‌تواند بسیار کهن باشد و باید به دوران نوسنگی و اختراع سفال سازی بازگردد. ما در اساطیر زردشتی اسطوره ای از این کهن تر نیز در باره خلق انسان داریم و آن اسطوره پدیدآمدن مشی و مشیانه است از گیاه که به دورانی کهن تر از عصر نوسنگی بازمی گردد."(بهار، ۵۰، ۱۳۸۱)

امّا در روایت کلیله ودمنه، خواننده با شکل دیگری از معانی ومفاهیم رو به رو می شود که از باورهای کهن واسطوره ای بسیار فاصله گرفته است. هرچند داستان " شیر وگاو" برآمده از کوهه همان باورهای کهن ویا به قولی کهن الگوهاست که از بستر حماسه و تاریخ گذر کرده است و درنهایت در آستانه تمدّن بشری آرام گرفته است و اندک اندک چهره راستینی از تاریخ انسان وتطوّر اندیشه های رنگارنگ او را در طول زندگی فکری خویش نشان داده و سرانجام در کلیله ودمنه در بستر وساختاری دیگر قرار گرفته است و به نوعی زندگی اجتماعی انسان متمدّن شده را روایت می کند. انسانی که دریافته است همواره در "اکنون" خویش زندگی کند بی آن که ریشه هایش را از" گذشته" ببرد ویکسر به انکار آن بپردازد بلکه با الهام از دیروز درظرف بیان و حضور امروزین به بازنگری در خود ونیازهای عصر خویش می پردازد ودر پی یافتن پاسخی برای چگونه زیستن خویش است؛ آن چنان که در آغاز این داستان رخ داده است. خواننده در سرآغاز هر داستان کلیله و دمنه با این عبارت رو به رو می شود :"رای گفت برهمن را ....." واین شیوه شکل گیری داستان، فضا سازی وبراعت استهلالی است از آن چه قرار است اتّفاق بیفتد.

در ابتدای این داستان آمده است: "رای هند فرمود برهمن را که: بیان کن از جهت من مثل دو تن که با یکدیگر دوستی دارند وبه تضریب نمّام خاین بنای آن خلل پذیرد و بعداوت و مفارقت کشد. برهمن گفت: هرگاه دو دوست بمداخلت شرّیری مبتلا گردند هراینه میان ایشان جدائی افتد. واز نظایر و اخوات آن آنست که :....."

زمینه اجتماعی ـ سیاسی داستان از خلال این مناظره روشن است. رای هند و برهمن دو نیروی سیاسی و دینی که در ساختار اجتماعی عصر آفریننده خویش در کنار هم و درطول یکدیگر پیش می روند. در حقیقت برهمن وزیرو قانون گزاراست و این اوست که چارچوب رفتارهای اجتماعی ـ سیاسی را تعریف می کند و اصول اخلاقی را ـ که جوهره و فطرت اصیل انسانی است ـ در نمایش تمثیلی خویش بیان می کند. امّا در درون داستان حادثه از گونه ای دیگر شکل می گیرد و در ضمن تحلیل آن با زمینه های کم رنگ یا گاهی به ندرت پررنگ از شکل اسطوره ای آن روبه رو می شویم.آن چه در آغاز این باور را سبب شد حضور شیر در ساختار قدرت به عنوان "ملک سباع" و دیگر "گاو" در نقش مشاور عالی وخردمند او و درنهایت حادثه ای تلخ با سعایت وبدگویی دشمن بدگوی شکل می گیرد که منجر به کشتن گاو می شود. تحلیل زمینه های سیاسی - اجتماعی ونیز بررسی عناصر داستانی از حوصله این پژوهش خارج است.

خلاصه داستان از این قرار است که مردی بازرگان در آستانه مرگ فرزندانش را به کسب وکار سفارش می کند ودر پی آن فرزند " مهتر" به تجارت روی آورد و درپی رونق کسب و کار خویش " سفر دوردست اختیار کرد و با وی دو گاو بود یکی را شنزبه نام ودیگری را نندبه، و درراه خلابی پیش آمد و شنزبه دران بماند، بحیلت او را بیرون آوردند، حالی طاقت حرکت نداشت، بازرگان مردی را برای تعهّد او بگذاشت تا وی را تیمار می دارد، چون قوّت گیرد براثر وی ببرد. مزدور یک روز ببود، ملول گشت، شنزبه را برجای رها کرد و برفت وبازرگان را گفت: سقط شد. و شنزبه را بمدّت انتعاشی حاصل آمد و درطلب چراخور می‌پوئید تا بمرغزاری رسید آراسته بانواع نبات و اصناف ریاحین... بطر آسایش و خوشی نعمت بدو راه یافت، و بنشاط هرچه تمامتر بانگی بکرد بلند. و در حوالی آن مرغزار شیری بود.. جوان و رعنا ومستبد به رای خویش .هرگز گاو ندیده بود وآواز او ناشنوده. چندانک بانگ شنزبه بگوش او رسید هراسی بدو راه یافت، و نخواست که سباع بدانند که او می بهراسد برجای ساکن بود. بهیچ جانب حرکت نمی کرد. ودرمیان اتباع او

دوشگال بودند یکی را کلیله نام بود ودیگر را دمنه ،وهر دو دهای تمام داشتند. ودمنه حریص تر و بزرگ منش تر بود، کلیله را گفت: چه می بینی در کار ملک که برجای قرار کرده ست و حرکت ونشاط فرو گذاشته ؟" (مینوی ،۱۳۷۱،۶۳-۵۹) وسپس در پی یک گفت وگوی طولانی با کلیله تصمیم می گیرد که به ملاقات شیر برود وعلّت را جویا شود و سرانجام به لطایف الحیل به درگاه شیر راه می یابد و بعد از دانستن راز سکون شیر، درپی آوردن گاو می رود امّا بعد از مدّتی از جایگاه ومنزلت او در نزد شیر به جوش آمده و با طرح توطئه ای وایجاد بدگمانی در شیر وشنزبه زمینه نبرد وکشته شدن گاو را فراهم می کند.امّا شیر بعد ازکشتن گاو به سرعت پشیمان شد " و چندانکه او را افگنده دید و درخون غلتیده، و فورت خشم تسکینی یافت، تأمّلی کرد و با خود گفت: دریغ شنزبه با چندان عقل وکیاست و رای و هنر. نمی دانم دراین کار مصیب بودم ودرآنچه ازو رسانیدند حقّ راستی وامانت گزاردند یا طریق خائنان بی‌باک سپردند." (مینوی ،۱۳۷۱،۳-۱۲۴)

کلیله و دمنه بایسنقری: شیر در حال کشتن گاو، هرات، ۱۴۳۰ (۱۷/۵ × ۱۵/۴ سانتی متر) Revan 1022، پشت ورق ۴۶، کتابخانه توپ کاپی سرای، استانبول.

تا سرانجام " شبی پلنگ تا بیگاهی پیش او [شیر] بود، چون بازگشت برمسکن کلیله ودمنه گذرش افتاد. کلیله روی بدمنه آورده بود و آنچه ازجهت او درحقّ گاو رفت بازمی راند. پلنگ بیستاد وگوش داشت. سخن کلیله آنجا رسیده بود که: هول ارتکابی کردی، و این غدر و غمز را مدخلی نیک باریک جستی، وملک را خیانت عظیم روا داشتی. وایمن نتوان بود که ساعت بساعت بوبال آن مأخوذ شوی و تبعت آن بتو رسد... چون پلنگ آن فصول تمام بشنود بنزدیک مادر شیر رفت و از وی عهدی خواست که آنچه گوید مستور ماند.و پس ازوثیقت و تأکید آنچه ازیشان شنوده بود بازگفت ،و مواعظ کلیله واقراردمنه مستوفی تقریر کرد." (مینوی، ۱۳۷۱،۹-۱۲۸) ونیز در یکی ازایّام که دمنه در " حبس ملک " بود، کلیله پنهانی به دیدارش رفت وبعد از ذکر سخنانی مشبع ومفصّل در باب خیانت دمنه در حقّ ملک وشنزبه ،دمنه در پاسخ به او گفت: " ومی دانم که تخم بلا من کاشته ام، وهر که چیزی کاشت هراینه بدرود اگر چه در ندامت افتد بداند که زهرگیا کاشته است. وامروز وقتست که ثمرت کردار و ریع گفتار خویش بردارم. " ...کلیله رنجور وپرغم بازگشت.. تاهم در شب شکمش برآمد و نفس فروشد. وددی با دمنه بهم محبوس بود و درآن نزدیکی خفته، بسخن کلیله و دمنه بیدار شد و مفاوضت ایشان تمام بشنود و یاد گرفت و هیچ بازنگفت." (مینوی، ۱۳۷۱،۱۴۳- ۱۴۴)

عناصر اصلی اسطوره چون شیر، گاو، روح اهریمنی که در شکل پررنگ در وجود دمنه وکم رنگ تر در کلیله حلول کرده است ودر این دو تجسّد یافته است، در این داستان خودنمایی می‌کند. شنزبه در آغاز تنهاو بدون سرپرست رها می شود که ردّ پایی از همان اسطوره آفرینش او وگلایه اش از ستمی که بر او خواهد رفت ونیز تنها بودن و بی سرپرست بودنش و رهاشدن در مرغزار و عدم تعهّد مرد مزدور در مراقبت از گاواست. در صحنه ملاقات او باشیر و ایمن شدن از جانب به دلیل راستی ونیک اندیشی به مقام بالایی دست می یابد واز نزدیکان شیر نیز مقرّب تر می شود واین ناظر به همسوئی آفرینش گاو ونخستین انسان یعنی گیومرث در هستی است .شیر می تواند نمادی از تمام مفاهیم مثبت ومنفی اسطوره ای باشد.در آغاز که گاو را برمی کشد وومورد لطف ومحبّت قرار می دهد، جلوه ای از نیروی مهر وقدرت او در رام کردن حیوانات شاخدار درحالی که برپشت شیری سوار شده است. با وسوسه دمنه شیر در خشم می شود و تصمیم به نابودی گاو دارد. دو عامل: دروغ دمنه و خشم شیر نشانه های اسطوره ای است، همان طور که در

آغاز گفته شد، گاو از بدی هایی چون دروغ وخشم شکایت دارد. انگیزه‌هایی که باعث مرگ او می‌شود درهمان معانی اسطوره‌ای ریشه دارد.آن چه مهم است این است که از خورده شدن گاو سخنی نیست و این تصویر دیگری از همان مفهوم غلبه خورشید یافصل بر گاو یا باران است..سخن گویی و کیاست ودرایت و درستی وراستی از مضامین اسطوره ای ملازم گاو در این داستان است که به کرّات از زبان شیر بیان می شود واو را برآن می دارد که گاه وبی گاه به هر بهانه ای در پی شنیدن داستانهایی از شنزبه باشد :" برهمن گفت: خون هرگز نخسبد و بیدار کردن فتنه بهیچ تأویل مهنّا نماند. ودر تواریخ و اخبار چنان خوانده ام که چون شیر از کار گاو بپرداخت از تعجیلی که دران کرده بود بسی پشیمانی خورد و سرانگشت ندامت خائید...و بهر وقت حقوق متأکّد و سوالف مرضیّ او را یاد می کرد و فکرت وضجرت زیادت استیلا و قوّت می یافت، که گرامی تر اصحاب وعزیزتر اتباع او بود، و پیوسته می خواست که حدیث او گوید وذکر اوشنود. و با هریک از وحوش خلوتها کردی و حکایتها خواستی." (همان ،۷-۱۲۸)... در آغاز آمده بود که گاو از کشنده خود سریت می خواهد از کشتن او صرفنظر کند زیرا سرانجام روزی زردشت انتقام او را خواهد گرفت.در این جا نیز برهمن از انتقام جویی روزگار از توطئه گر سخن می گوید.

مفاهیمی چون راستی (=اشه)، اندیشه نیک (=وهومنه) و سلطه (= خشثره ،[قدرت]) از ویژگی هایی است که در شخصیّت پردازی گاو در روایت کلیله وجود دارد. از سوی دیگر نقش زندگی بخشی گاو هم در آغاز آفرینش و هم در فرجام جهان ونیز در دوران پس از مرگ طبق باورهای اساطیری؛ از درون مایه های نهان در ژرف ساخت این داستان در دوره اسلامی است. در روایت کلیله او در جایگاه وزیری خردمند وباکیاست وفراست است و همین اندوه وحسرت شیر پس از مرگ اوست، چه از او خیانتی در کار ودروغی در سخن دیده نشد و همین نشانه، تاکید دیگری است برجنبه اسطوره ای این داستان .. حضور گاو در نقش عالی ترین مقام ورایزن فرهیخته شیر، تصویر دیگری از همان مفهوم آغازین زندگی بخشی گاو را تداعی می کند امّا در این جا وبا توجّه به بستر سیاسی روایت داستان؛ شکل دیگری به خود گرفته است.او در نقش عالی ترین رتبه سیاسی به نوعی روند زندگی اجتماعی را بهبود می‌بخشد. نکته دیگر تقابل شیر وگاو است .شیر دارای تمام مفاهیم اسطوره ای است. او یک جا بار معانی کهن را بر دوش دارد که در تمام آنها ،غلبه شیر بر گاو هسته اصلی ماجرا را می‌بندد. در روایت کلیله نیز شیر در برابر گاو همان

مهر، کاووس ونیز در دو مفهوم دیگر، نخست وجود مادّی و نفسانی (شیر) و دیگر مفهوم نمادین از خورشید در نبرد فصول با یگدیگر ـ که پیش از این در بخش ریشه یابی اسطوره ای داستان بیان شده استـ می‌باشد. از سوی دیگر او درنهایت همان روح پلید اهریمنی است که گاو را از پا در می‌آورد. امّا روح اهریمنی از او سرچشمه نمی‌گیرد بلکه شیر از رهگذر سخن سراسر دروغ دمنه اغوا می‌شود و خون گاو را از سرخشم می ریزد... نیز در پایان با افشاگری پلنگ، صورت اهورائی می‌گیرد که در پی مجازات آن کس است که هدر شدن خون گاو را سبب شده است؛ آن چنان که گاو به سریت از ظهور زردشت و خونخواهی او سخن می راند. انگیزه کشته شدن در بافت داستان کلیله، توطئه گاو در پی براندازی قدرت سیاسی شیر است که در بیان روایت سیاسی داستان، زنجیره علّت ومعلولی را فرم می دهد وآن را در روند روابط سیاسی امری پذیرفتنی در بدگمانی شیرمی داند. تردید، بدگمانی، توطئه و تغییر در ساختارهای سیاسی جامعه، ماجرای پایان ناپذیر تشنگان قدرت است. والبّته چندان از بار کهن گرائی تهی نیست زیرا در اسطوره آفرینش گاو از آفریدگانی است که در فرجام جهان و برقراری داد به نبرد با اهریمن برمی‌خیزد و پنجمین نبرد را او به انجام می رساند. درروایت نصرالله منشی نیز اندیشه نابودی و توطئه براندازی مفهوم کم رنگی از همان اندیشه ابتدائی است. این که در اساطیر از قدرت سخن گویی گاو به زبان آدمیان اظهار شگفتی می کند و آن را ـ هم چنان که در داستان ذکر شد ـ موهبتی اهورائی می داند در روایت کلیله، تعبیر دیگری از همان دانش و دیانت است هم چنان که در کلیله نیز بر کفایت وکاردانی و خردمندی شنزبه از زبان شیر تأکید می کند. این مسأله نکته ای را از روایت زاداسپرم فرایادمی آورد، آن جا که می گوید:" در فرمانروایی هوشنگ هنگامی که مردم بر پشت گاو "سروُو" به کشورهای دیگر می رفتند؛ شبی که به ستایش آتش می پرداختند؛ آتشدانها که سه جا بر پشت گاو نهاده شده بود و آتش در آنها قرار داشت، در دریا افتاد. جوهر این آتش که در [اصل] یکی و آشکار بود به سه آتش تقسیم شد، و آنها را بر سه آتشدان نشاندند که خود سه فرّه گشتند و جایگاه آنها آذرفرنبغ، آذرگشسب، و برزین مهر شد."...این افسانه با جزئیّات بیشتر، ولی باز به گونه ای نسبتاً مبهم، در بندهشن فصل ۱۷، بندهای ۵-۴ آمده و به دوران تهمورث نسبت داده شده است: در فرمانروایی تهمورث هنگامی که مردم از خونیرس برپشت گاو سرسوک به کشورهای دیگر می رفتند، شبی در میان دریا چنین اتّفاق افتادکه باد بر

آتشدانی که درآن آتشدان بود - و در سه جا برپشت گاو آتشدان بود - کوفت ،و آتشدانها را با آتشها به دریا انداخت واین سه آتش چون سه جان [دوباره] به جایی که در آن آتش بر پشت گاو بوده برآمدند، تا همه جا روشن شد و آن مردمان راه خود را از میان دریا ادامه دادند...گاو سرسوک به نام هذیوش نیز خوانده شده است، چنان که در بندهشن فصل ۱۹، بند ۱۳-۱۲ آمده است:" گاو هذیوش که آن را سرسوگ نیز فرمانبر گفته شده است که در آغاز آفرینش مردم، آنان [بر پشت آن] از کشوری به کشور دیگر رفتند. در رستاخیز از آن " هوش " [نوش، انوش] (شربتی که جاودانگی می بخشد) درست می کنند ... چنین گفته شده است که زندگی در دست این مرد والا [= گاو سرسوگ] در پایان سالهای اوست، و هموست که بیشترین دژها را پیرامون جهان [برای رفع آن] ساخته است تا زمانی که رستاخیز برسد ." توجیهات گوناگونی از نام سرسوگ کرده اند ... وکوهوت آن را " شهریاری روشنی " یا " کسی که می درخشد " معنی می کند...ونیدشیمان هذیوش را " کسی که زندگی را حمل می کند " یا " کسی که بردبار است " معنی می کند.(کریستین سن، مترجمان: آموزگار و تفضّلی، ۸۱-۱۸۳) پس می توان قدرت سخنوری گاو را نیز رمزی از وجود انسانی او دانست که در داستان کلیله نمادی از انسان خردمند وفرهیخته ای است که در مقام وزارت امیری وشهریاری است وبا " سعایت نمّام خاین " کشته می شود؛ آن گونه که در جریانهای تاریخی وزیر کشی به سنّتی تبدیل شده است هم چنان که در مورد حسنک وزیر ویا عطاملک جوینی اتّفاق می افتد.

تثلیث گاو، شیر و دمنه روایتی از اهریمن، مهر وگاو را در خود دارد که در دوران اسلامی ودر زمینه داستان های کلیله و دمنه شکل سیاسی - اجتماعی پررنگ تری می گیرد وادامه همان اسطوره آفرینش و جدال پایان ناپذیر یزدان، انسان و اهریمن است. حاصل کلام آن است که مفاهیم اساطیری در داستان شیر وگاو هم چنان زمینه ساز شکل گیری این اثر هندی هستند امَا به اقتضای شرایط جامعه و روزگار آفرینش دوباره این داستان، در فرم سیاسی ـ اجتماعی چهره پنهان کرده است. شیر وگاو در کلیله ودمنه، روایتی است نیمه اسطوره‌ای که بار معنی ومفاهیم جامعه عصر خویش را حمل می‌کند. مثلّث شیر، گاو واهریمن خمیرمایه این حکایت بلند را شکل می دهد و قوانین نوینی را در زمینه سایه - روشن اسطوره ای آن تعریف می کند. روابط اجتماعی مفهومی روشن تر یافته است و انسان توانسته است جایگاه خود را در جهان بداند ودر پی شناخت از خود

و هویّت انسانی خود برآید.تلاش رای هند برای رسیدن به پاسخی مناسب از خلال پرسش های در ظاهر ساده او گونه ای دیگر از این تکاپوی بشری است وپاسخهای خردمندانه برهمن که بر محور اخلاق است و با زبان تمثیل و حکایت بازگو می شود نیز تقلّایی است درخور... امَا سوال در این جاست که این تلاش وتکاپو تا کجا تداوم دارد وسرانجام آدمی در جهان بی کران و شناور در بی‌کرانگی‌ها چه خواهد بود؟ اندیشه آدمی تا کدام فراسوها پر خواهد کشید و آیا همیشه راهی به سوی فرجامی نیک فرا روی او خواهد بود؟ شیر وگاو حکایت همیشه پویای ستیز نیروهای بدی ونیکی است؟ حال باز هم این پرسش مطرح است: انسان در سرانجام این نبردها تا کدامین مرحله وجود خواهد رسید و در کدام نقطه خود ایستاده است ؟

پی نوشت

۱- هادمانسری، نام گروهی از متن های اوستاست که با مسائل آئینی مربوط می شود.

۲- یزش، ستایش ونیایش ایزدان است و این امر در دین زردشتی خود مینوئی یا ایزدی دارد. (بهار، ۱۳۸۱، ۸۸)

۳- رپیثون سرور گرمای نیمروز و سرور ماه های تابستان و قرینه لازم وسودبخشی برای تیشتر است. خورشید پیش از ورود شر، هنگامی که بی حرکت در بالای جهان ایستاده بود، در پایگاه رپیثون قرار داشت. بنابراین رپیثون سرور جهان آرمانی است... جشن رپیثون بخشی از جشن نوروز است، هم نوروز در سال واقعی است و هم نوروز نو در زمان آرمانی آینده، آمدن رپیثون به زمین، زمان شادی و امید به رستاخیز است، نمادی است از پیروزی نهایی و همیشگی آفرینش نیک ." (هنیلز، شناخت اساطیر ایران، ۳-۴۶)

منابع

- بهار، مهرداد؛ پاییز ۱۳۸۱، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگاه
- بهار، مهرداد؛ ۱۳۸۶، از اسطوره تا تاریخ، تهران، نشر چشمه
- رایشلت، هانس؛ رهیافتی به گاهان زرتشت و متن های نواوستایی، گزارش جلیل دوستخواه، ۱۳۸۳، تهران، انتشارات ققنوس
- رضی، هاشم؛ جشن های آتش؛ ۱۳۵، تهران، انتشارات بهجت
- ـــــــــــــــــــ حکمت خسروانی (حکمت اشراق از زرتشت تا سهروردی، ۱۳۸۴، تهران، انتشارات بهجت زمّردی، حمیرا؛ نقد تطبیقی ادیان واساطیر، ۱۳۸۲، تهران، انتشارات زوّار
- کریستین سن، آرتور امانوئل؛ مزداپرستی در ایران قدیم و تحقیقات در باب کیش زرتشتی ایران باستان؛ برگردان: ذبیح الله صفا، ۱۳۸۲، تهران، هیرمند
- ـــــــــــــــــــ نمونه های نخستین انسان ونخستین شهریار در تاریخ ایرانیان، مترجمان: ژاله آموزگار و احمد تفضّلی ،۱۳۸۶، تهران، نشر چشمه
- گری، بازل؛ نقّاشی ایرانی، برگردان: عربعلی شروه، ۱۳۸۵، تهران، نشر دنیای نو
- مک کال، هنریتا و همکاران؛ جهان اسطوره ها (ج دوم)، برگردان: عبّاس مخبر، ۱۳۸۵، تهران، نشر مرکز
- هینلز، جان؛ شناخت اساطیر ایران؛ مترجمان: ژاله آموزگار واحمد تفضّلی، ۱۳۷۵، تهران، نشر چشمه و آویشن

دلایل ارزشمندی "کلیله‌ودمنه" در ادبیات تعلیمی کودک

خاطره دارابی[۱]
تاج الدین گیلانی[۲]

چکیده

کتاب کلیله‌ودمنه، با وجود اینکه از زمره آثار کهن و رسمی ادبیات بزرگسال می‌باشد اما حکایاتش به عنوان ارزشمندترین منبع تربیتی، از دیرباز تاکنون، در ادبیات تعلیمی کودک مورد توجه بوده است. این حقیقت که وجود و رعایت چه تمهیدات مناسب با ادبیات تعلیمی کودک در حکایت پردازی کلیله‌ودمنه، سبب شده تا همیشه در تاریخ ادبیات کودک مدنظر قرار گیرد، پرسش اصلی پژوهش حاضر است و یافتن مشخصه چند وجهی بودن حکایات کلیله‌ودمنه، که موجب شده مخاطبان فراوانی را از گروه های مختلف سنی و اجتماعی به سوی خود جلب کند، بخصوص عرصه فرهنگی تاریخ ادبیات تعلیمی کودک، هدف کلی در این بررسی می‌باشد. روش تحقیق در این پژوهش با رویکردی تحلیلی- توسعه‌ای و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتیجه حاصل از این بررسی، یافتن این ارزش است که در حیطه قصه‌پردازی کتاب کلیله‌ودمنه، رعایت اصولی چون، شیوه خواننده کودک نهفته، رعایت ذکر مضامین اخلاقی- تعلیمی در قالب تمثیل و فابل، که متناسب با روحیات کودکانه می‌باشد، مهمترین دلایلی است که موجب شده این کتاب در قرون متمادی، در عرصه تاریخ تعلیمی- تربیتی ادبیات کودک، همواره مورد گزینش، بازنویسی و بازآفرینی قرارگیرد.

کلیدواژه: کلیله و دمنه، ادبیات تعلیمی، خواننده کودک نهفته، تمثیل و فابل.

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک kh.darabi@gmail.com
۲-کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان gilani1393taj@gmail.com

مقدمه

تعلیم و آموزش کودکان، که در حکم بازوی توانمند حکومت ها، تخیل و حافظه جوامع هستند، از دیرباز مورد توجه بوده است؛ ادبیات تعلیمی یا ارشادی، که دانشی (چه عملی و چه نظری) را برای خواننده تشریح می‌کند و از راه تخیل، مساله‌ای را که می‌خواهد تعلیم دهد به صورت داستانی یا نمایشی درآورده تا جاذبه بیشتری یابد(شمیسا،۱۳۸۹: ۲۵۶-۲۵۵)، در دست متولیان تربیت کودک، بهترین ابزار کمکی و آموزشی به شمار می‌آید.

تا پیش از مشروطه، سابقه خلق آثار ادبی برای کودکان به طور ویژه وجود نداشت(محمودی،۱۳۹۲: ۳۰) و تا زمانی که موجودیت کودک در نظام اجتماعی گذشته استقلالی نداشت، و او در حیطه فرعیات زندگی در انتظار بزرگ شدن به سر می‌برد چگونه می توانست برای خود کتاب قصه و یا شعر داشته باشد(کیانوش، ۱۳۷۹: ۳۱)، بنابراین ادبیات تعلیمی کودک، تنها از منبع ادب رسمی کهن و ادبیات بزرگسال بهره‌مند می‌شد و از آنجایی که آموزش اخلاقی، همواره از کارکردهای اساسی ادبیات در ایران به شمار آمده، جنبه آموزشی- اخلاقی، یکی از سنجه‌های مهم گزینش آثار، برای کودکان بوده است، لذا متونی چون حکایات، روایات مذهبی و اندرزنامه‌هایی که اندیشمندان و پادشاهان خطاب به فرزندان خویش می‌نوشتند و بعدها برخی آثار ادبی، که مخاطبان اصلی آن‌ها کودکان نبودند اما به سبب داشتن قصه‌ها و حکایات‌های گوناگون اخلاقی، مواد خواندنی فراوانی برای کودکان در بر داشت، مورد استفاده قرار گرفت، که از جمله آنها کتاب کلیله و دمنه بود؛ این اثر، یکی از برجسته‌ترین کتاب‌هایی است که کودکان ایرانی، در درازای سده‌ها، پیوسته آن را می‌خواندند و به سبب ایجاد ارتباط عاطفی با کودک، بارها در ادبیات کودک، مورد گزینش، بازنویسی و بازآفرینی قرار گرفته است.

بطور کلی، شش ویژگی یا نشانه مشترک در انبوه آثار ادبی ویژه بزرگسال هست که دلیل کافی بر استفاده کودک و نوجوان از این آثار می باشد: زبان ساده و روان، هماهنگی درونمایه اثر با نگرش آن دوران نسبت به آموزش کودک، درونمایه حماسی و پهلوانی به سبب تخیلی بودن و نبردهای تن به تن و موجودات خیالی، درونمایه تعلیمی و اندرزگونه، درونمایه برگرفته از ادبیات عامیانه(محمدی و همکاران،۱۳۸۴: ۳۲-۳۱)؛ بر همین اساس، کلیله و دمنه به عنوان اثر ادبی کهن که ادبیات تعلیمی کودک از حکایات آن، همیشه

بهره‌مند است، با وجود درونمایه اخلاقی- تعلیمی، آموزش غیرمستقیم در قالب حکایت-های تمثیلی، روایت فابل‌گونه حکایات که به تخیل کودک نزدیک‌تر است و همچنین وجود خواننده(کودک) مستتر در طی روایت داستان‌هایش که متناسب با دنیای کودکانه است، با مسامحه‌ای، برابر با چهار محور ارتباط‌شناسی، زیبایی‌شناسی، ساختارشناسی و شناخت شناسی است که متن ادبی کودکان همیشه براساس آن‌ها شکل می-گیرد(محمدی،۱۳۷۸ :۱۲)؛ در محور زیبایی‌شناسی، پیام عاطفه‌انگیز می‌شود که برابر با شیوه تمثیل در حکایات کلیله و دمنه است؛ در محور شناخت‌شناسی، پیام با رشدشناختی و حل گره‌های روانی کودک منطبق می‌شود و برابر با ویژگی اخلاقی - تعلیمی بودن حکایات کلیله و دمنه است؛ در محور ساختاری، پیام در قالب مشخصی سازماندهی می شود، این محور برابر با مشخصه خواننده‌ی کودک نهفته، در حکایات کلیله و دمنه می باشد که یادآور نظریه «خواننده مستتر» چمبرز است؛ در محور ارتباط‌شناسی که برابر با حکایات فابل گونه کلیله و دمنه است، پیام متناسب با ذهنیت مخاطب، ساده‌سازی شده است. وجود این مشخصه ها در ارتباط تاثیرگذاری کلیله بر ادبیات تعلیمی کودک، اساس کار ما در بررسی حاضر قرار گرفته، ارزشمندی حکایات کلیله و دمنه را جهت استفاده کودک، در چهار عنوان کلی اخلاق و تعلیم، تمثیل، فابل، خواننده کودک نهفته، خلاصه و مورد پژوهش قرار دادیم. منظور از ادبیات کودک در این بررسی، رده سنی الف، ب و ج است که وجود این چهار عنصر در هر اثر ادبی، در باروری و پرورش اندیشه و تخیل‌شان، نقش بسزایی دارد.

پیشینه

منابع علمی که حاصل بررسی کتاب کلیله و دمنه و ارزشمندی آن در ادبیات است را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود؛ نخست مقالاتی که به جنبه‌های تعلیمی- اخلاقی، شخصیت‌های فابل و حکایات تمثیلی آن، بدون در نظر داشتن تاثیر آن بر ادبیات کودک، اشارات مکفی داشته‌اند چون: « شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه» از پروین دخت مشهور، « مقایسه درون مایه اخلاقی حکایات کلیله و دمنه و داستان های هانس کریستین اندرسن» از دکتر علی دهقان، « تأثیر تعلیمی کلیله و دمنه بر مثنوی مولانا » از پوران یوسفی پور کرمانی، « فابل در کلیله و دمنه و مثنوی» از علی غلامی؛ دوم، پایان‌نامه‌هایی با موضوع بررسی بازنویسی و بازآفرینی‌های کتاب کلیله و دمنه

در حیطه ادبیات کودک، که موضوع مورد مطالعه‌شان، به انواع بازنویسی، شیوه‌ی بازنویسی و بازآفرینی‌ها، کارکرد عناصر داستانی بازنویسی شده و تطبیق آن با متن اصلی محدود شده‌اند؛ چون « بررسی بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های کلیله و دمنه برای کودکان و نوجوانان » از سارا دارنگ؛ و سوم، منابعی که به شیوه گذرا و مختصر، به تاثیرپذیری ادبیات تعلیمی کودک از کتاب کلیله و دمنه پرداخته‌اند، همچون مجموعه کتب «تاریخ ادبیات کودک و نوجوان» از صوفیا محمودی، محمد هادی محمدی و زهره قاینی، که در خلال بررسی سیر تاریخ ادبیات کودک، به مشخصه تعلیمی کلیله و دمنه و نتایج آن در ادبیات کودک، اشاره دارد؛ از این رو با توجه به منابع ذکر شده، هیچ بررسی تاکنون، تحت عنوان پژوهش حاضر، تمامی جنبه‌های ارزشمندی کلیله و دمنه را به موازات هم و در ارتباط با ادبیات تعلیمی کودک مورد بررسی قرار نداده است.

متن مقاله

اینکه چرا از گذشته تا کنون، کتاب کلیله و دمنه از جمله کتبی است که پیوسته در صدر ادبیات تعلیمی کودک بوده، وجود عناصری است که قرار گرفتن آنها در کنار هم، موجب کودک پسند شدن این اثر شده است. مشخصه‌هایی که تحت عنوان‌هایی چون: درون مایه اخلاقی و تعلیمی، آموزش در قالب حکایت تمثیلی، روایت در قالب فابل و وجود خواننده کودک نهفته(یا کودک مستتر)، کلیله و دمنه را در این پژوهش، در ارتباط با ادبیات تعلیمی کودک، مورد بررسی قرارداده است.

۱. درون مایه اخلاقی و تعلیمی

یکی از ابعاد رشد و تحول، که از دوران کودکی تا سال‌های بزرگسالی، در کنار دیگر ابعاد شکل می‌گیرد، رشد اخلاقی است که با وجود خالی از ذهن بودن کودکان از هر گونه تصور خیر و شر در ابتدا، برای تبدیل شدن به عنصر اخلاقی، باید یک فرایند تدریجی را طی کنند؛ این فرایند به دو عامل مهم «رشد توانایی‌های مادرزادی» و «یادگیری و تجربه» بستگی دارد(احمدی، ۱۳۷۵: ۱)؛ یادگیری و تجربه را، دانش آشکار بشر می‌نامند و دانش آشکار، در قالب کلمات، طرح ها و فرمول ها به تجربه در می آید و آموزش داده می شود(خسرونژاد،۱۳۸۲: ۲۰).

در بخش ادبیات کودک، وظیفه آموزش برعهده ادبیات تعلیمی است که کهن‌ترین گونهٔ ادبی با هدف بهبود منش اخلاقی انسان بوده(مشتاق مهر و همکاران،۱۳۹۴: ۵-۴)،

شاخص‌های محتوایی آن، ذکر آموزه ها و ارزش های اخلاقی، به شیوه پند و اندرز است که در قالب داستان و نمایش به تخیل در می‌آید(میرصادقی،۱۳۷۳: ۱۴۹)، بدین سبب بهترین گونه ادبی، جهت آموزش غیر مستقیم کودکان، به شمار می‌آید؛ از طرفی، در میان آثار ادبی ایران، در کلیله و دمنه، اخلاق از ویژگی خاصی برخوردار بوده، از زمره کتب ادبیات تعلیمی است. این کتاب، مجموعه اندیشه‌ها و عبرت‌های بوده که انشای ابوالمعالی نصرالله، آنها را به زیبایی تمام، آراسته و همچنین با تمثیل‌های دلپذیر مجسم ساخته است و گنجینه‌ای مفصل از امثال و حکَم در زمینه‌ها و موضوعات گوناگون است(مشهور و همکاران،۱۳۹۰: ۲۲۴)، بنابراین یکی از دلایل توجه ادبیات تعلیمی کودک به کتاب کلیله و دمنه، جنبه پرورش اخلاق به شیوه داستانی و غیر مستقیم در حکایات این اثر بوده است.

در کتاب کلیله ودمنه، در باب «شیر و گاو»، درون مایه اصلی، زیان سخن چینی و تأثیر آن در برهم زدن دوستی است، اما تعلیمات اخلاقی دیگری مانند ۱ -زیان حسد و ظلم ۲ -زیان ساده لوحی و خوش باوری ۳ -زیان جاه طلبی ۴ - عاقبت نشنودن پند دارد که در طی حکایاتی تو در تو، به خواننده(کودک) القا می شوند؛ این حکایت، در عین این که مضامین اخلاقی را در حد افراد، مطرح و تجزیه و تحلیل می‌کند، خواننده را به آثار و عواقب این خصوصیات اخلاقی، در مراتب و مقامات بالاتر ارجاع می‌دهد(تقوی،۱۳۷۶: ۲۷۰). مهدی آذر یزدی از داستان نویسان ادبیات کودک، با آگاهی از مضامین اخلاقی این باب، داستان هایی با عنوان، «زاغی که بر بالای درختی خانه داشت»(مینوی،۸۱:۱۳۸۱)، «ماهی خوار و خرچنگ»(همان: ۸۲)، «خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد»(همان: ۸۶)، «دو بط و باخه دوست آنان»(همان ۱۱۰)، «بازرگانی که صد من آهن داشت»(همان۱۲۲) را برگزیده، با عناوین ساده تر چون «شغال زیرک»(آذریزدی،۱۳۹۴: ۶۶)، «خرچنگ و مرغ ماهی خوار»(همان:۵۶)، «خرگوش باهوش»(همان:۱۴)، «سنگ پشت پرحرف»(همان:۶۱)، «موش آهن خوار»(همان: ۴۹) و زبانی روان برای کودک و نوجوان نقل کرده، در پایان هر کدام از داستان‌ها، نکته اخلاقی داستان را گوشزد نموده است. وی در پایان داستان «خرگوش باهوش»، چنین نتیجه می‌گیرد: « بعد از آن حیوانات شادی کردند و دانستند که در بسیاری کارها، نیروی فکر و اندیشه، بیش از زور و شجاعت است»(همان: ۱۹).

وی از باب «باز جست کار دمنه»، که درون مایه اصلی حکایت، وخیم بودن عاقبت ظالمان و مکاران است و اندرزهایی دیگری چون ۱ -زیان بی توجهی به سرانجام کارها ۲ -منفعت طلبی و محافظه کاری برای حفظ وضع موجود ۳ -در امان بودن صاحبان قدرت با وجود اشتباهات مکرر ۴- ندامت و پشیمانی بی فایده دارد، داستان «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو»(مینوی،۱۳۸۱: ۱۵۷) را انتخاب نموده، تحت عنوان «موش و زاغ و آهو و سنگ پشت»(آذریزدی۱۳۹۴: ۳۲) روایت کرده، در پایان نتیجه گرفته است که «بیچاره صیاد ساده لوح نمی دانست که غول افسانه است و چون ما خودمان اسرار بعضی چیزها را نمی دانیم خیال می کنیم غول در آن دخالتی داشته، موش و زاغ و سنگ پشت و آهو با همکاری و همفکری، چند بلا را از یکدیگر دور کرده بودند»(همان: ۳۹)

در کتاب فارسی پایه چهارم دبستان، از کلیله و دمنه، داستان «خرچنگ و مرغ ماهیخوار» انتخاب شده، ذیل فصلی با عنوان دانش و دانشمندان، جهت آموزش آگاهی و اخلاق کودک، به عنوان نمونه به زبان ساده نقل شده است. در این درس، داستان چنین پایان می یابد:

«ماهی ها از این که مرغ ماهی خوار به سزای خیانتش رسیده بود، خیلی خوش حال شدند و با خود عهد کردند که دیگر هیچ وقت خبری را که از جانب دشمن می‌رسد، باور نکنند»(ارجمند و همکاران،1391: ۹۶).

آنگاه که بزرگسالی با کودکی از طریق یک داستان و یا یک شعر ارتباطی می آفریند و آنگاه که این ارتباط، برای کشف معنای متن به وجود آید، به ناگزیر یکی از نتایج این ارتباط و مطالعه، تغییری در زاویه دید و نگرش کودک مطالعه کننده است و این یعنی یادگیری دانشی که به تجربه غیرمستقیم تبدیل شده است(خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۳۴)، بنابراین مولف کلیله و دمنه، در واقع از نقل حکایات اخلاقی، غرضی جز تعلیم به مخاطبانش نداشته است.

۲. آموزش در قالب حکایت تمثیلی

در دنیای کودک، همچنان که آموزش در امر تجربه و یادگیری مهم است، شیوه آموزش نیز به موازات آن، از اهمیت وافری برخوردارست، چرا که اگر آموزش به شیوه‌ای غیر مستقیم و کنجکاوانه صورت گیرد کارآمدترست. یکی از شیوه های غیر مستقیم و مؤثر

در امر یادگیری کودک، روش های چون هنر و ادبیات است؛ برپایه ذهن ادبی، ذهن انسان، ماهیتا قصه مدار است یعنی ادراک تجربیات روزمره، در قالب خُرد داستان‌ها سامان می-یابد(افراشی‌و همکاران،۱۳۷۹: ۷)، بر همین اساس، قصه‌ها و حکایات، نه تنها منبع سرگرمی و تفنن و تخیل نبوده، مستعدترین شیوه در جریان آموزش بخصوص به کودک هستند.

حکایت از قدیمی‌ترین انواع ادبی است، روایتی کوتاه از رویداد و ماجرایی ساده، پیرامون شخصیت عادی یا نمادین، که در قالب نظم یا نثر و به شیوه تمثیلی نوشته می‌شد و دارای مطالب و نتایجی اخلاقی است. حکایت‌ها به سبب سادگی و کوتاه بودن، همواره یکی از کارآمدترین ابزارهای آموزش اخلاق فردی و اجتماعی، به کودک به شمار می رفته است و قدیم ترین نمونه این حکایات، کلیله و دمنه است(محمودی،۱۳۹۲: ۸۳).

کتاب کلیله و دمنه، در بخش شیوه تمثیلی روایت، به دو دلیل، همواره مورد توجه ادبیات تعلیمی کودک قرار گرفته است؛ نخست این که نویسنده کلیله و دمنه، با به کارگیری شیوه تمثیل در حکایات، میل کنجکاوی کودک را برانگیخته، وی را در کشف پایان داستان مشارکت می‌دهد، بدین شیوه که نوشتن اخلاقیات، در قالب داستان‌های کودکانه، نوعی از داستان کنایی می‌سازند که در خلال حکایات حیوانات، کودک به شیوه غیرمستقیم، نکته اخلاقی را در می یابد و این کشف برعهده خود کودک است؛ دوم اینکه با توجه به روحیه کودکانه، بیان تمثیلی حکایات، شیوه غیر مستقیم آموزش و یادگیری است که به طور ضمنی و در قالب حکایات، رمزهای اخلاقی را در مخاطب(کودک) نهادینه می‌کند.

شکل تمثیلی حکایات کتاب کلیله و دمنه، توانسته است به جای امر و نهی و پند و اندرز، کنش و اندیشه‌ای را در عمل نشان دهد و کودک مخاطب، از طریق خاصیت مهم ادبیات داستانی- نمایشی، یعنی همذات پنداری، خود را با ماجراها و یا گفت‌وگوهای داستان، شریک و همراه می‌کند و در نهایت، امر اخلاقی مورد بحث را قضاوت می-کند(همان: ۹۱). زیبایی و اهمیت کلیله و دمنه برای ادبیات کودک، در این فضاهای خالی است که نویسنده کلیله و دمنه با آوردن بیان اخلاقی در قالب حکایات تمثیلی ایجاد می‌کند و اجازه می‌دهد خواننده(کودک) خود، از راه تفکر، به نکته اخلاقی داستان پی

ببرد، یعنی احترام واقعی به فهم خواننده؛ در این گونه تمثیل ها، اجازه داده می‌شود کودک به مدد تخیل، جای خالی متن را پر کند(خسرونژاد،۱۳۸۲: ۱۵۶).

در کتاب کلیله و دمنه، هر باب با گفت گوی رای و برهمن آغاز می شود. راجه هند در آغاز هر بابی، از برهمن می‌خواهد که صفت اخلاقی را، در قالب مثالی بازگو کند و زمانی که برهمن، مضمونی اخلاقی را در حکایتی روایت می‌کند، در حقیقت به نوعی، بیان پیام‌های اخلاقی، به زبان تمثیل است. باب شیر و گاو، چنین آغاز می شود:

« رای هند فرمود برهمن را که: بیان کن از جهت من، مثل دو تن که با یک دیگر دوستی دارند و به تضریب نمام خاین، بنای آن خلل پذیرد و به عداوت و مفارقت کشد»(مینوی،۱۳۸۱: ۵۹)، و به دنبال آن برهمن، صفت زشت سخن چینی و عداوت را که موجب قطع دوستی عمیقی می شود، در حکایت تمثیلی «شیر و گاو» بیان می‌دارد؛ از طرفی شخصیت‌های داستانی هر باب، نیز بسیاری از سخنان خود را که بار اخلاقی دارند، به شیوه‌ای کنایه وار و در قالب داستانی تمثیلی بیان می‌دارند، چنانکه دمنه، قصه «روباه و طبل توخالی» را برای شیر، به جهت مثال برای این سخن می‌آورد که، بی سبب از هر جثه قوی که آواز بلند دارد نترسد و ممکن است با چنین جثه و آوازی بلند،چه بسا قدرت مند نبوده، فقط طبل توخالی باشد.

« و در بعضی امثال دلیل است که بهر آواز بلند و جثه قوی التفات نشاید نمود. شیرگفت: چگونه است آن؟ گفت: آورده اند که روباهی در بیشه ای رفت، آنجا طبلی دید پهلوی درختی افکنده و هرگاه که بادبجستی شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک بگوش روباه آمدی....»(همان: ۷۱-۷۰).

همین امر، سبب حکایت در حکایت شدن کتاب کلیله و دمنه شده، موجبی است که نویسندگان کودک بتوانند هزاران قصه کودکانه، از میان باب‌های کتاب کلیله و دمنه استخراج کنند و در ادبیات تعلیمی کودک از آن ها بهره ببرند. از جمله این داستان ها، مجموعه داستان های ۱۵ جلدی از زهره فیض آبادی، در رده سنی گروه «ب» است، با عنوان « داستان‌هایی از کلیله و دمنه» از انتشارات برف، با نام‌های کودکانه‌ایی چون: «حیوان های با وفا»، « دوستی موش و کلاغ»، « صیاد و موش زرنگ»، «خرچنگ نادان و پلیکان»، « خرگوش باهوش و شیر نادان» ، « کوزه عسل و مرد فقیر»، «درخت سخنگو»، « لاک پشت و میمون»، «جغد دانا و لاک پشت»، « صیاد و سه ماهی»، «فیل بزرگ و موش زرنگ»، «کبوتر لجباز» ، «کلاغ دانا و شغال»، « مرغابی ها و گل زیبا»، «دختری

که موش شد»، به چاپ رسانده است و نکات اخلاقی، در قالب داستان‌های کوتاه تمثیلی به اندیشه و حافظه کودکانه منتقل شده‌اند تا متناسب با درک کودکانه تحلیل شوند(فیض آبادی،۱۳۹۵: ۱۵-۱).

فروغ جمالی، در توصیف داستان منظوم «جنگ لک لک و خرچنگ» از ناصر کشاورز، چنین می‌گوید: این اثر بازنویسی ساده و منظوم حکایت "ماهی و پنج‌پایک" از کلیله و دمنه است که برای کودکان ۶ تا ۸ سال مناسب‌سازی شده است و می‌تواند به رشد اخلاقی و اجتماعی کودکان یاری کند، زیرا در آن نکاتی چون عذرخواهی کردن، بخشیدن گناه دیگران و رسیدن به صلح بعد از جنگ تدافعی به شیوه تمثیل مطرح می‌شود(جمالی،۱۳۸۷: ۱). بخش قابل توجهی از حجم ادبیات کودکان را داستان‌های استعاری چون حکایات تمثیلی کلیله و دمنه تشکیل می‌دهد. تمثیل خود نوعی استعاره است که یک فکر مجرد را، به وضعیت مشخص و ملموس تبدیل می‌کند(محمدی،۱۳۷۵: ۲۲). این داستان‌ها به کرّات در ادبیات کودک و برای هر گروه سنی، بازنویسی و بازآفرینی شده، حتی در بخش‌های اخلاق و رفتار اجتماعی فارسی کتاب های درسی، نیز شاهد جلوه گریشان هستیم.

۳. روایت در قالب فابل

حکایت‌های حیوانات یا فابل، به این معنی که شخصیت حیوانی سخن بگوید و چون انسان رفتار نماید، همیشه برای مردمان هر نسل و هر روزگاری، کودک و عامی، بزرگ و فرزانه، از کشش و جذّابیت خاصّی برخوردار بوده، از گونه‌های رایج ادبیات تمثیلی و تعلیمی کودک است؛ کتاب کلیله و دمنه، به عنوان شاهکار فابل نویسی در ادبیات فارسی و مجموعه داستان‌هایی از زبان جانوران، در تعلیم آموزه های اخلاقی، اندرزی و حکیمانه به خصوص به کودک و نوجوان، نفوذ فراوانی داشته است(رهبریان،۱۳۹۱: ۱۹). در این حکایات، آن که درس اخلاق به انسان می‌آموزد حکیم و مربی بشری نیست؛ جانوری است چون موش و گوزن که هم ما را سرگرم می کند و هم تربیت می‌کند. به هر حال چنین قصه‌ای، تنی دارد و جانی. تنش قصه است و جانش فایده اخلاقی آن(غلامی،۱۳۹۳: ۱۵).

در کلیله و دمنه، شاهد سه گونه قصه پردازی هستیم؛ قصه‌هایی که شخصیت‌های آنها، بطور کامل حیوانات هستند؛ قصه‌هایی که شخصیت‌های آنها همه انسان هستند؛ قصه‌هایی که شخصیت‌های آنها انسان‌ها و حیوانات هستند، که اکثر قصه‌های کلیله و

دمنه، از نوع اولند(مشهور و همکاران،۱۳۹۰: ۲۲۶)، یعنی از شمار داستان‌های تمثیلی فابل‌گونه، که در ورای شکل و ظاهر کودک‌پسندانهٔ خود، عمیق‌ترین مسائل انسانی را به وسیلهٔ تمثیل و استعاره مطرح می‌کنند.

در هجده باب کلیله و دمنه، چهل و چهار جانور وجود دارد که هر کدام نمادی از خصلتی انسانی است این حیوانات عبارتند از : آهو، اژدها، اسب، باخه(لاک پشت) ، باز، ببر، بط (مرغابی)، پنج پایک (خرچنگ)، بوزینه(میمون) ، بوم یا بوف(جغد)، پلنگ، پیل (فیل)، خر، خرگوش، خفّاش، خوگ (خوک)، راسو ، روباه ، زاغ ، سگ ، سیمرغ، شتر، شگال (شغال)، شیر، طاووس ، طوطی، طیطُوی ، عقاب، غوک(قورباغه)، کبک ، کبوتر ، کِرم ، کژدم(عقرب)، گاو، گربه، گرگ، گوسفند، مار، ماهی ، ماهی خوار، مرغ، مور، موش و نهنگ.

شخصیت‌های کلیله و دمنه، مانند آدم‌هایی هستند که پوست حیوانات کوچک و بزرگ جنگل را پوشیده‌اند و افکار ، حرکات و گفتارشان، همچون آدمیان است. داستان ها، از زبان دو شغال به نام های «کلیله» و «دمنه» روایت می‌شوند، عنوان کتاب براساس نام‌های جانوری است. این ها در تمثیل، دو فرد دانا هستند که یکی آینده‌نگر و دیگری حریص است؛ همه این شخصیت‌های فابل‌گونه، در مجموعه داستان‌هایی که برای کودکان تالیف شده، حیاتی دوباره یافته‌اند. از نمونه این داستان ها، کتاب های «جنگ لک لک و خرچنگ»، «لاک پشت و دام آهو» از ناصر کشاورز به زبان نظم، که لک لک نماد دشمن باهوش و طمع کار جامعه ماهیان برکه و خرچنگ شخصیتی مهربان و قهرمان که بر علیه ظلم او برمی خیزد معرفی شده‌ا ند(کشاورز،۱۳۸۴: ۱۰)؛ در داستان دوم نیز گروه حیوانات، نمونه دوستانی هم دل هستند که با هم همکاری دارند(همان: ۱۲)؛ کتاب‌های کودکانه «خانم کلاغه و مار سیاه»، « چشمه ای که مال ماه بود»، « موشی که دختر شد»، « مرد جهانگرد و مار خط خطی»، « شیر و خرگوش» و... با زبانی کودکانه از مژگان شیخی، دیگر نمونه‌های بازنویسی شده حکایات فابل کلیه و دمنه هستند؛ در این داستان‌ها، «کلاغ و مارسیاه»، نمونه تبانی دو شخصیت سیاس و اهل مشورت هستند؛ فیل نماد افراد مغرور است؛ موش، نماد اتحاد افراد همجنس و هم عقیده‌اند؛ مار خط خطی، با وجود معنای منفی که در ادب فارسی دارد، در این داستان نماد افراد حق شناس است؛ شیر نماد آدمی خودشیفته و مغرور، و خرگوش نماد شخصیت باهوش است(شیخی، ۱۳۹۰: ۱۰-۱).

دلیل اهمیت داستان‌های فابل گونه و استعاری کلیله و دمنه در ادبیات کودک را، می‌توان به دو وجه مهم منحصر کرد؛ یکی حس جاندارپنداری یا تشخیص اشیا و طبیعت پیرامون انسان، و دیگری ایجاد جهان تعلیق واقعیت – تخیل در ذهن کودک است.

کلیله و دمنه، به واسطه داستان‌های حیوانی و جاندار انگارانه، به یکی از مهمترین ویژگی‌های ذهنی کودک، که همان جاندارپنداری و یا زنده انگاری است پاسخ می‌دهد و به همین سبب حکایت هایش برای کودک خواننده، جلوه‌ای جذاب دارند. کودکان به ویژه در سنین پائین‌تر از هفت سالگی، گرایش به جاندار انگاشتن موجودات بی‌جان و نیز انسان گونه پنداشتن جانداران دارند. بر همین مبنا نیز هست که، کودک ساعت‌ها در بازی خیالی با عروسک‌های حیوانی سخن می‌گوید و به جای او نیز، به خویش پاسخ می‌دهد؛ بنابراین با متنی به این ویژگی، همذات پنداری خواهند داشت، همچنین متنی نیز که چنین می‌کند، در واقع با این انتخاب، همان کاری را انجام می‌دهد که چمبرز «جانبداری از کودک» می نامدش و از این طریق می‌خواهد یا می‌تواند کودک را به درون متن بکشد و او را با نویسنده مستتر خویش همگام سازد(خسرو نزاد، ۱۳۸۲: ۱۷۰-۱۶۹).

حجوانی معتقد است بچه ها حرف زدن ابر و بازیگوشی نسیم را خیلی بهتر از بزرگ تر ها باور می کنند(حجوانی، ۱۳۷۵: ۶)

به طور مثال، در داستان «لاک پشتی در آسمان» (شیخی، ۱۳۹۰ :۸) که بازنویسی کودکانه ای از داستان « دو بط و باخه دوست آنان» در کلیله و دمنه است، دو مرغابی حرف می زنند، لاک پشت احساس دارد و نارحت و شاد می شود و حتی فکر هم می‌کند؛ این امر، بسیار برای کودک لذت بخش است. کودک دو مرغابی را، نماد دوستان مشفق و مهربان درک می‌کند(و شاید برای کودک مخاطب، این دو شخصیت هر نوع بزرگسالی چون والدین و... باشد) و شخصیت «لاک پشت» نیز، به عنوان شخصیتی حساس، که نمی‌خواهد از دوستانش جدا شود و بر عقیده اشتباه خود برانجام کاری نامتعارف، اصرار دارد، حیات یافته است.

دیگر جنبه تعلیمی کلیله و دمنه، این است که کودکان در هر سنی، به قصه و حکایات حیوانی علاقه مند هستند چون به واسطه شان، از مسیر تخیل به اعمالی کشانده می شوند که بارها در تخیل، بدان‌ها فکر کرده‌اند و اینک بی هیچ ترسی، نتایج آن‌ها را در طی حوادثی که برای شخصیت‌های داستانی رخ می‌دهد مشاهده می‌کند، درحالی که خود از

دور نظاره‌گر آن است. داستان های فابل در کتاب کلیله و دمنه، با تعلیق کودک در جهان موازی واقعیت و تخیل، ذهن کودک را با خود همراه می‌سازد.

کودک با شخصیت لاک پشت، به میل لجالت خود جامه عمل پوشانده است و در انتهای داستان به این نتیجه می‌رسد که اصرار بر نظری اشتباه، پیامد بدی بدنبال خواهد داشت، چنانکه در کتاب کلیله و دمنه، جهت مثالی برای مضمون « نشنیدن سخن ناصحان و استبداد بر رای اشتباه» در قالب شخصیت های دو مرغابی و یک لاک پشت ذکر شده است(مینوی،۱۳۸۱: ۱۱۰). لجبازی یا در واقع منفی‌کاری جزو مراحل رشد کودک است. تقریبا همه کودکان به درجاتی متفاوت، منفی کاری را از خود بروز می‌دهند. نکته مهم این است که بچه‌ها می‌خواهند خود را ثابت کنند و به استقلال برسند و همین را والدین لجبازی می‌نامند. در حالی که این‌گونه رفتارها لجبازی نبوده، بلکه نوعی منفی کاری برای اثبات وجود و به دست آوردن استقلال است(ثانوی،۱۳۹۴: ۲).

تطابق یابی و همذات‌پنداری با قهرمان قصه‌ها، در شیطنت‌ها و بازیگوشی ها(نشاط و تخلیه) یا پانهادن به عوالم پرخطر و ناشناخته(برخورد با کمپلکس ها و فشارها) یا تکلم و تعامل با اشیا و موجودات پیرامون(این همانی با هستی و طبیعت) یا پرواز به آسمان و دورها(رهایی از ثقل و سنگینی)، جذاب‌ترین و پر موهبت‌ترین بخش قصه‌هاست که به شکل «فرایندی ناهوشیار» کودک را رهسپار مراحل«تشرف یا پاگشایی »می‌کند(بتلهایم، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

کودکی که در اصرار بر اشتباه با شخصیت لاک پشت همذات پنداری داشته است، در پایان با افتادن لاک‌پشت و مرگ تلخی که کودک ناظر آنست، حس خوشایندی را نیز با تجربه می کند، چراکه شخصیت هلاک شده، کودک نیست و این صحنه برای او اتفاق نیفتاده است. در معنای همذات پنداری مثبت، می‌توان آرزوی پرواز را که در ذهن هر کودکی، بارها و بارها تداعی می شود را نیز مطرح کرد، کودک میل به پرواز دارد و لاک پشتی که نمی‌تواند پرواز کند با نقشه‌ای و همکاری دوستان، به آرزویش می‌رسد اما چون شرایط نامساعد است دوام این آرزو زیاد نیست و در پایان با شکست مواجه می شود و کودک به این پاسخ دست خواهد یافت که بی بال پریدن پرواز غیر ممکن بوده، توانایی ها یکسان نیست.

«نلر» (George F ،Neler) با طرح مفهوم «پس نشینی» یا « از دور به مسأله نگاه کردن» که با مسامحه ذکر زبان حال در قالب داستان دیگری است، در بیان آرایش مجدد

دانسته‌ها تائید کرده، معتقد است این خصیصه به همراه دو مفهوم دیگر «استغراق» یا تمرکز شدید و «استفهام»، نوعی آشنایی زدایی در مسئله ایجاد می‌کند که سبب برانگیختن توجه مخاطب می‌شود، وی به عنوان یک قاعده معتقد است، مردم اتفاقات نادر را بیشتر مورد سئوال قرار می‌دهند تا حقایقی را که با آن‌ها آشنایی دارند، بنابراین برای اندیشیدنی خلاقانه، بایستی بتوانیم به آنچه برایمان کاملا بدیهی است از نو نظر افکنیم (نلر، ۱۳۶۹: ۶۷-۶۶)؛ داستان های کلیله و دمنه در قالب فابل، لباس فاخر بر تن مفاهیم تکراری اخلاقی نموده، کودک را که در پس صحنه نشسته است و نظاره گر ماجراست بدنبال خود، برای کسب نتیجه لازم همراه می‌سازد و اخلاق را در معنایی تازه، گوشزد می‌کند و این دیگر وجه ارزشمندی کلیله و دمنه در ادبیات تعلیمی کودک است.

اصولاً داستان‌هایی که قهرمان آن‌ها، حیوانات یا اشیا هستند، اگر چه به ظاهر فاقد انسانند اما رفتارهای انسانی از خود بروز می‌دهند. پس دریافت درون مایه این داستان ها ساده است. انتقال مفاهیم اخلاقی و تعلیمی در قالب شخصیت نمادین و تمثیلی، تاثیر بیش تری دارد و به راحتی از سوی خواننده درک و استنباط می شود(صفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۷) نویسندگان این آثار، بدان سبب که به وقایع شکل هنری بدهند، از تمثیل استفاده کرده‌اند. آن ها صورت خام واقعیت را با بافت دیگری عرضه کرده‌اند تا هم اثر خود را از بعد زمان و مکان رها کنند و هم با آشنایی زدایی و هنجارگریزی رغبت مخاطبان را افزایش دهند چنانکه کتاب کلیله و دمنه با اینکه از زمره ادبیات رسمی کهن بوده، در طی دوران های متمادی، مخاطبان فراوانی را از هر گروه سنی به خود اختصاص داده است.

۴. خواننده کودک نهفته یا خواننده مستتر

جهت ایجاد یک اثر ادبی، وجود نویسنده، پیام یا متن و خواننده ضروری است. هنگامی که نگارنده‌ای شروع به نقل روایت می‌کند، برای خود، خواننده یا شنونده‌ای را تصور می‌کند که شخصیتی دوگانه است؛ یکی به قول امبرتو اکو (Eumberto Eco)، خواننده خیالی نویسنده یا الگومند، که چیزی نیست مگر تصویری که سازنده‌ی داستان {هنگام آفرینش داستان در ذهن خود} خلق می‌کند تا حرف‌های خود را به کمک وی سامان دهد(حسام پور، ۱۳۸۹: ۱۰۲) و دیگری خواننده‌ی واقعی که داستان را می‌خواند؛ این خواننده الگومند را، می‌توان همان کودکانگی بالقوه بعضی کتب ادبی- تعلیمی دانست که

با وجود اینکه برای کودک خلق نشده‌اند، اما دارای ویژگی‌هایی هستند که کودک را جذب می‌کند و ما به روشنی نیازمندیم که کودک را هم، در مقام خواننده این آثار به شمار آوریم؛ چمبرز (Chambers.A)، این نوع خواننده الگومند را «خواننده مستتر یا خواننده کودک نهفته در متن» می نامد(چمبرز، ۱۳۸۸: ۲۰۲).

بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های کودکانه از کلیله و دمنه، به عنوان شاهکار کم نظیر ادبی، که گونه گونی سلایق را پاسخگو است و از زمره ادبیات بزرگسال به شمار می‌آید، اثبات می‌کند که این اثر برای کودک و نوجوان نیز، لذت بخش بوده، بسیار مورد توجه ادبیات تعلیمی کودک و نوجوان است. چرایی این مساله را، علاوه بر تمامی مشخصه‌هایی که جهت ارزشمندی کلیله و دمنه در این پژوهش برشمردیم، باید در خصیصه «کودک نهفته در متن» کلیله و دمنه نیز جستجو نمود.

چگونگی گزینش سبک، زاویه دید و رعایت شکاف‌های گویا، سه عنصر هستند که خواننده مستتر درون کتاب را، آشکار می سازند(حسام پور،۱۳۸۹: ۱۰۵- ۱۰۴)؛ در کتاب کلیله و دمنه، گفتگو از دقایقی است که موضوعی مشترک در نهاد بشر بوده، مضامینی از امور فطری- اخلاقی است؛ توصیف این مضامین در قالب تمثیل و به قهقرا کشیدن عاطفه مخاطبین که احساسات خواننده را برمی‌انگیزد؛ در حیطه سبک روایت، نشانه‌ها و ردپاهایی از خواننده کودک نهفته در داستان ها را نمایان می سازد. از طرفی وجود رمزهای پیامی مشترک و همچنین گفتگو از زبان شخصیت‌های حیوانی که منطبق با دنیای ذهنی جاندارپندارانه کودک است؛ تمثیل‌های اخلاقی در خلال حکایات، شکاف‌های گویایی هستند که همگی در تخیل‌انگیزی کودک نقش آفرینند و او را در تصمیم گیری نتیجه داستان، شریک می‌دارند. زبان ساده و کودکانه کلیله و دمنه، که در قالب شخصیت‌های حیوانی روایت می‌شود(جدای از آغاز باب‌ها که گفتگوی رای و برهمن است) و برای کودک آشناهای دیرین در داستان پردازی هستند، زاویه دید کلیله و دمنه را در اینکه نقل کننده داستان‌ها بزرگسال است یا کودکانه مبهم می سازد.

در باب «شیر و گاو»، داستان با گفتگوی رای و برهمن آغاز می‌شود که آن را به ادبیات بزرگسال ارتباط می‌دهد، در ادامه برهمن، فابلی تمثیلی از شیر و گاو می‌آورد که مورد علاقه کودکان نیز هست؛ نویسنده کلیله و دمنه، از زبان برهمن، داستان شنزبه و شیر را چنین شروع می‌کند:

« بازرگانی بود بسیار مال و او را فرزندان در رسیدند و از کسب و حرفت اعراض نمودند، و دست اسراف به مال او دراز کردند. پدر موعظت و ملامت ایشان واجب دید و در اثنای آن گفت که : ای فرزندان، اهل دنیا جویان سه رتبه‌اند و بدان نرسند مگر به چهار خصلت. اما آن سه که طالب آنند فراخی معیشت است و، رفعت منزلت و، رسیدن به ثواب آخرت...»(مینوی،۵۹:۱۳۸۱).

سه نکته در متن بالا قابل توجه است، که آن را برای بهره مندی ادبیات تعلیمی کودک مناسب ساخته است؛ یکی مورد مخاطب قرار دادن کودکان، دوم شیوه روایت که مخاطب خاصی را مدنظر ندارد(شامل بزرگسال و کودک می شود)و سوم گزینش پند درس‌های زندگی به عنوان موضوع، که سبب شده، در کتاب درسی پایه پنجم، جهت استفاده کودکان، اینچنین بازنویسی شود:

« بازرگانی بود که سرمایه‌ی فراوانی داشت. او مردی با تجربه بود و از حوادث روزگار، بسیار چیزها آموخته بود. روزی پدر، فرزندان را گرد خود، جمع کرد و گفت: امروز می خواهم به شما چیزی بگویم؛ بعد سخنان خود را این گونه ادامه داد: ای فرزندان، مردم معمولا برای رسیدن به این سه چیز تلاش می کنند: زندگی راحت، مقام بزرگ و پاداش نیک آخرت»(چنگیزی و همکاران،۱۳۹۵: ۳۵)

این بخش از کلیله و دمنه در کتاب فارسی پایه پنجم، در بخش دانایی و هوشیاری و ادبیات تعلیمی فصل بندی شده است.

در باب «برزویه طبیب»، داستان از زبان برزویه و با لحنی آغاز می‌شود که نشانی از روایت کودکانه دارد؛

« چنین گوید برزویه، مقدم اطبای پارس، که پدر من از لشکریان بود و مادر من از خانه علمای دین زردشت بود، و اول نعمتی که ایزد، بر من تازه گردانید دوستی پدر و مادر بود و شفقت ایشان بر حال من، چنانکه از برادران و خواهران مستثنی شدم و چون سال عمر به هفت رید مرا به خواندن علم طب تحریض نمودند...»(مینوی،۱۳۸۱: ۴۴).

جملات کوتاه و فعل های تکراری و ساده، دلیل دیگری در ابهام مخاطب حکایات این اثر است.

حکایت «سگی که بر لب جوی استخوانی یافت» از باب «برزویه طبیب» که سه سطر بیشتر نیست به واسطه روانی و اختصار در نقل که حق مثال و معنی را به تمامی ادا نموده است، بارها مورد بازنویسی برای کودکان قرار گرفته است؛

« همچون آن سگ که بر لب جوی استخوانی یافت، چنانکه در دهان گرفت عکس آن در آب بدید، پنداشت که دیگری است، به شره دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود (به) باد داد.»(مینوی، ۱۳۸۱: ۵۳).

قصه« سگ طمع کار» اثر شاگاهیراتا، به ترجمه گروه ویراستاری نشر برف و در رده سنی "ب"، قصه بازنویس شده این داستان از کلیله و دمنه است(هیراتا، ۱۳۹۲: ۲).

نویسنده کلیله و دمنه با اینکه به هنگام نگارش، خواننده خاصی را مدنظر نداشته، پیام‌های اخلاقی‌اش را که مضمونی فطری و مشترک در ضمیر ناخودآگاه انسان است را، در قالب حکایت های تمثیلی ریخته که برای کودک خوشایند و جذاب هستند؛ به عبارتی، شباهتی را بین تصویر و خاطره‌های کودک از طریق داستان فابل، ایجاد نموده، به همراه رمزهای زبانی مشترک،سبب ایجاد ارتباط زیبایی بین مولف و مخاطب کودک شده است.

سخن از عواطف در قالب پیام‌های مشترک در کتاب کلیله و دمنه، مخاطب آن را از بزرگسال به بهره مندی کودک و نوجوان نیز کشانده، وجود خواننده مستتر و یا کودک مستتر، که در حکایات کلیله و دمنه وجود دارد و زاویه دید کودکانه‌ای را به طور ضمنی و در خلال حکایات، به خود اختصاص داده است، آن را به مجموعه‌ای ارزشمند، برای بهره‌مندی کودکان و نوجوانان تبدیل نموده، سبب شده است که سالیان سال، نویسندگان کودک، توجه چشمگیری به داستان‌های تمثیلی و فابل‌گونه این اثر داشته باشند و در هر دوره‌ای، شاهد بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های متعددی از روایت های این کتاب گرانقدر بوده ایم.

نصرالله منشی در دیباچه کتاب کلیله و دمنه اهمیت وجود این اثر را اینچنین وصف می کند:

« محاسن این کتاب را نهایت نیست؛ و کدام فضیلت از این فراتر که از امت به امت و ملت به ملت رسید و مردود نگشت»(مینوی، ۱۳۸۱: ۱۹).

نتیجه

مشخصه هایی چون آموزشی - اخلاقی بودن حکایت‌های کلیله و دمنه؛ روایت کنش های داستانی با وجود شخصیت های ساده و قابل فهم، وجود حکایت های جانوری، کاربرد زبان تمثیلی و غیرمستقیم برای درس‌های اخلاقی، مجموعه عواملی است که سبب ارزشمندی این اثر در ادبیات تعلیمی کودک می باشند و تحت چهار عنوان کلی چون: درون مایه اخلاقی- تعلیمی؛ آموزش در قالب حکایات تمثیلی؛ روایت در قالب فابل و خواننده کودک نهفته یا خواننده مستتر، در این پژوهش، بررسی شده اند.

در جنبه آموزشی- اخلاقی، کلیله و دمنه مجموعه ای از مضامین اخلاقی است؛ مجموعه ای از تجربه ها و برداشت های انسانی که در قالب تشبیه و تمثیل چگونه زیستن را به خواننده کودک می آموزد و بهترین شیوه آموزش غیر مستقیم و جذاب اخلاقیات به کودک است. بیان این مضامین اخلاقی در قالب حکایات تمثیلی نه تنها، میل کنجکاوی کودک را برانگیخته، وی را در کشف پایان داستان مشارکت می‌دهد، بلکه با توجه به روحیه کودکانه، بیان تمثیلی حکایات، شیوه غیر مستقیم آموزش و یادگیری است. نویسنده کلیله و دمنه، از میان شیوه های تمثیل، فابل را که خیال‌انگیزترین قالب بوده، برگزیده است؛ از این طریق بر عاطفه کودک، از رهگذر حس جاندارپنداری یا تشخیص اشیا و طبیعت پیرامون، تاثیر نهاده، او را در جهان تعلیق- واقعیت، برای برآورده شدن آرزوها و امیال قرار داده، تخیل کودک را در آسمان قصه‌ها به پرواز درآورده است. گفتگو از دقایق اخلاقی مشترک بزرگسال و کودک، توصیف شان به شیوه تمثیلی، از زبان شخصیت‌های فابلیک و حیوانی، با لحنی که از بزرگسال به کودک در گذار است، وجهی از کودک مخاطب را در کتاب کلیله و دمنه ایجاد می کند؛ کودکی که در سطرهای سفید حکایات کلیله و دمنه، نهفته است.

رعایت چهار عنصر ذکر شده و بهره‌مندی از این تمهیدات در حکایت پردازی های کلیله و دمنه، آن را جهت مطالعه کودک و نوجوان مناسب داشته، این اثر را یکی از بهترین منابع، برای بهره مندی ادبیات تعلیمی کودک از دیرباز تا کنون مورد توجه قرار داده است.

منابع

۱. آذریزدی، مهدی(۱۳۹۴) ***قصه های خوب برای بچه های خوب***. چاپ دوم. تهران: نشر امیرکبیر(کتاب های شکوفه).

۲. احمدی،محمدرضا(۱۳۷۵). « فرایند شکل‌گیری رشد اخلاقی کودکان ». ***معرفت***. شماره ۸۷. صص۱۴-۲ .

۳. ارجمند، زهرا/ امیرابراهیمی، ترانه/ ذوالفقاری، حسن و..(۱۳۹۱). ***فارسی چهارم دبستان***. چاپ اول. تهران: وزارت آموزش و پرورش،سازمان پژوهش و برنامه ریزی.

۴. افراشی، آزیتا/ نعیمی، فاطمه(۱۳۸۹). « تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعر شناختی. زبان شناخت». ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***. شماره ۲ .صص۲۶-۱.

۵. بتلهایم، برونو (۱۳۸۱). ***افسون افسانه ها***. ترجمه اختر شریعت زاده. چاپ اول. تهران: نشر هرمس.

۶. تقوی، محمّد (1376). ***حکایت های حیوانات در ادب فارسی***. چاپ اوّل. تهران : نشرروزنه.

۷. ثانوی، طاهره(۴ فرودین،۱۳۹۴). «لجبازی کودکان، جزو طبیعت آنهاست **!**». مندرج در سایت http://www.akairan.com

۸. جمالی، فروغ(یکشنبه, ۲۹ دی, ۱۳۸۷). « جنگ لک لک و خرچنگ». مندرج در سایت http://ketabak.org .

۹. چمبرز، ایدن(۱۳۸۸). ***خواننده‌ی درون متن، دیگر خوانی‌های ناگزیر***. مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

۱۰. چنگیزی، علیرضا/ و...(۱۳۹۵). ***فارسی پنجم دبستان***. چاپ دوم. تهران: وزارت آموزش و پرورش،سازمان پژوهش و برنامه ریزی.

۱۱. حجوانی، مهدی(۱۳۷۵). «کودکانه نمایی و نوآوری». ***پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان***. شماره ۷ . صص۷-۲.

۱۲. حسام پور، سعید(۱۳۸۹). «بررسی خواننده تهفته در داستان های احمد اکبرپور(بر پایه نظریه ایدن چمبرز)». ***مطالعات ادبیات کودک***. شماره اول، صص۱۲۷-۱۰۱.

۱۳. خسرونژاد، مرتضی(۱۳۸۲). ***معصومیت و تجربه(درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک)***. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
۱۴. رهبریان، محمدرضا(۱۳۹۱). « نگاهی به نقش حیوانات در ادبیات». ***کتاب ماه ادبیات***. شماره ۶۸. صص۲۵-۱۷.
۱۵. شمیسا، سیروس(۱۳۸۹). ***انواع ادبی***.چاپ چهارم. تهران: میترا.
۱۶. شیخی،مژگان (۱۳۹۰). ***مجموعه قصه های تصویری از کلیله و دمنه***. چاپ دوم. تهران: نشر قدیانی(کتاب های بنفشه).
۱۷. صفری، جهانگیر/ رحیمی، مسعود/ نجفی بهزادی، سجاد(۱۳۹۰). ***مطالعات ادبیات کودک***. شماره دوم، صص۱۰۲-۷۷.
۱۸. غلامی، علی(۱۳۹۳). « فابل در کلیله و دمنه و مثنوی». ***رشد آموزش(زبان و ادب فارسی)***. شماره ۳. صص ۲۰-۱۴)
۱۹. فیض‌آبادی، زهره(۱۳۹۵). ***مجموعه داستان های کلیله و دمنه(۱۵-۱)***. چاپ اول. تهران: نشر برف.
۲۰. کشاورز، ناصر(۱۳۸۴).***جنگ لک لک و خرچنگ***.چاپ سوم. تهران: نشر افق(کتابهای فندق).
۲۱. کشاورز، ناصر(۱۳۸۶). ***لاک پشت و دام آهو***. چاپ دوم. تهران: نشر افق(کتابهای فندق).
۲۲. کیانوش، محمود (۱۳۷۹). ***شعر، زبان کودکی انسان***. چاپ اول. تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.
۲۳. مجمدی، محمدهادی/ قایینی، زهره (۱۳۸۴). ***تاریخ ادبیات کودکان ایران***(ادبیات کودکان پس از اسلام). چاپ پنجم. تهران: چیستا.
۲۴. محمدی،محمد(۱۳۷۵). « فرآیند آفرینش ادبیت و معنای ادبیات کودکان». ***پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان***. شماره ۷. صص۲۴-۸ .
۲۵. محمدی،محمد(۱۳۷۸). « چهار محور سازنده متن ادبی کودکان». ***پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان***. شماره ۱۶. صص۱۷-۱۲ .

۲۶. محمودی، صوفیا(۱۳۹۲). فرهنگ ادبیات کودک و نوجوان. چاپ اول. تهران : فرهنگ نشر نو.
۲۷. مشتاق مهر، رحمان/ بافکر، سردار(۱۳۹۴). شاخص های محتوایی و صوری ادبیات تعلیمی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی. شماره۲۶. صص۲۸-۱.
۲۸. مشهور، پروین دخت/ شاهسونی، زهرا(۱۳۹۰). شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه. فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). شماره۴. صص۲۳۴-۲۲۳)
۲۹. میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۳). واژه نامه هنر شاعری. چاپ اول. تهران: کتاب مهناز.
۳۰. مینوی، مجتبی(۱۳۸۱). کلیله و دمنه(تصحیح و توضیح). چاپ بیست و دوم. تهران: نشر امیرکبیر.
۳۱. نلر، جرج(۱۳۶۹). هنر و علم خلاقیت. ترجمه سید علی اکبر مسدد. چاپ اول. شیراز: نشر دانشگاه شیراز.
۳۲. هیراتا، شاگا(۱۳۹۲). سگ طمع کار. ترجمه گروه ویراستاری نشر برف. چاپ چهارم. تهران: نشر برف.

بررسی تطبیقی رسالۀ فی العشق ابن‌سینا و رسالۀ فی حقیقۀالعشق سهروردی

زهرا اسدی[1]

چکیده:
ابن‌سینا و شیخ اشراق هر دو از حبّ و میل و کشش به سمت معشوق ازلی سخن می‌گویند؛ یکی در قالب رسالۀ فی العشق و دیگری در صورت فی حقیقۀالعشق، البته باید یادآور شد که سهروردی فی حقیقۀالعشق را متأثر از رسالۀ فی العشق ابن‌سینا نگاشته است که رسالۀ فی العشق بیشتر درون‌مایه‌ی فلسفی دارد؛ ولی فی حقیقۀالعشق بیشتر عرفانی است و انعطاف ادبی بیشتری در آن وجود دارد؛ ابن سینا در رسالۀ فی العشق از عشق غریزی موجودات و مخلوقات عالم اعم از انسان، جماد و نبات و حیوان، مجرد و مادی و جواهر و اعراض سخن می‌گوید و در صدد تبیین کشش و کوشش مو جودات به سمت حق تعالی است که همگی، در مسیر کمال‌اند و فنا و زوال برای آن‌ها معنا ندارد؛ فی حقیقۀالعشق نیز در صدد تبیین سه عنصر حُب،حُسن و حُزن است که در واقع همان تأویل رؤیای حضرت یوسف (ع) می‌باشد؛ یا أبت إنّی رأیت أحد عشر کوکباً والشّمس و القمرُ لی ساجدین.

کلید واژگان: ابن سینا، شیخ اشراق،رسالۀ فی العشق، فی حقیقۀالعشق،

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد asadi.zahra1986@gmail.com

مقدمه:

ابن سینا شخصیتی است فلسفی و سردسته ی فلاسفه ی مشّأ است که رویکردی عرفانی نیز داشته و به نگارش آثار مختلف در علوم از جمله پزشکی ،نجوم ،فلسفه و الهیات ،شعرو ادبیات و همچنین ریاضیات پرداخته است؛ وی سردسته فلاسفه ی مشّاء است و در فلسفه پیرو ارسطو است؛ در این میان ابن رشد نیز شخصیتی مشّائی به شمار می رود ؛شیخ اشراق نیز با وجود دیدگاه های اشراقی خود نیز به فلسفه ی مشّاء نظر داشته، در فلسفه ی مشّاء از مباحث وجود شناسی ،علم واجب تعالی،برهان های وجود شناسی ، وحدت و کثرت ، براهین فلسفی از جمله نفی تسلسل علل سخن به میان می آید، فلسفه ی مشّاء جهان را عقلانی تفسیر می کند و صحبت از علت و معلول ها دارد در حالی که فلسفه ی اشراق منشأ وجود را نور می داند و به سلسله نظام نوری اشاره دارد .

فلسفه ی اشراق نیز نگاهی اشراقی به جهان و هستی دارد که سردسته ی آن سهروردی است سهروردی برای بیان مقصود خود از مبحث نور استفاده می کند و علت و معلول ها در نظر او نورهایی هستند که سلسله مراتب دارند که علت علل از نگاه وی همان نورالانوار است که همان علّت نخستین یعنی پروردگار عالمیان است وی در آثار خود از عناصر مختلف استفاده کرده از جمله عناصر دینی ،قرآنی و حدیثی که به نوع خود د ر آثار شیخ روشن و مبین هستند و دیگر مؤلفه ها مانند حکمت ایران باستان ،فلسفه های یونانی، نو افلاطونی و هرمسی؛ وی در حکمت نوری خود از امشاسپندان زرتشتی یاد کرده که یاد آور عقول عشره است که در فلسفه از آن صحبت می شود که واسطه های فیض به عالم هستی به شمار می روند گذشته از دستگاه فلسفی این دو فیلسوف هر دو دارای گرایشات عرفانی بوده اند که این را می توان از خلال آثار و حکایت های عرفانی آنان دریافت از جمله ابن سینا که چهار اثر شاخص خود یعنی رسالۀالطیر ،سلامان و ابسال ، حیّ بن یقظان و رسالۀالعشق را به نگارش در آورده که رسالۀ الطیر ابن سینا داستان پرندگانی است اسیر دام صیّدان شده که در نهایت به محضر پادشاه می رسند که رسالۀ الطیر ابن سینا را می توان به حمامۀالمطوقه و رسالۀالطیر عطّار نیز مقایسه کرد سلامان ابسال نیز داستان کشاکش دو قوّه ی غضبیه و شهویه در مسیر سیرو سلوک است ؛داستان حیّ بن یقظان نیز حکایت راهنمایی پیر و مرشد نورانی به نام حیّ بن یقظان (زنده پسر بیدار) است در مسیر سیرو سلوک سالک قرار می گیرد و او را راهنمایی می کند و اما رسالۀ العشق که شرح سلسله مراتب عشق در مراتب هستی از جمله نماد و جماد و حیوان است

؛ سهروردی نیز در زمینه ی عرفان آثار متعددی دارد که از میان می توان رسالۀالطیر که ترجمه ی رسالۀالطیر ابن سینا است را نام برد امّا دیگر آثار عرفانی او که شامل فی حقیقۀالعشق یا مونس العشّاق،عقل سرخ ، آواز پر جبرئیل،لغت موران،رو زی با جماعت صوفیان، صفیر سیمرغ و فی حالۀالطفولیۀ را نام برد که همگی شامل عرفان و نوع نگرش عرفانی سهرورد ی به خود، خدا و جهان است که در حقیقت به شرق اشاره دارد؛ منزلگه اصلی انسان و جهان ماورائ حس که ابن سینا در حیّ بن یقظان به آن اشاره کرده است و امّا در این جا می خواهیم به مقایسه ی تطبیقی دو اثر رسالۀ فی العشق و حقیقۀ العشق بپردازیم.

رسالۀ فی العشق:

عشق مهم تر ین رکن طریقت است و تنها انسان کامل که مراتب ترقی و تکامل را پیموده، این مقام را درک می نماید. به انسان عاشق در مرتبه ی کمال عشق، حالتی دست می دهد که از خود بیگانه و نا آگاه است و از زمان و مکان فارغ است. عشق به منزله ی امانتی است الهی که بر جان صاحبدلان می نشیند و اکسیری است که مس وجود آدمی را به زر ناب تبدیل می کند امّا به هر حال حقیقت عشق- آن گونه که هست- قابل توصیف نیست؛ همان طوری که عاشق، به واسطه ی غرقه بودن در عشق، عجز خویش را از دستیابی به جوهر آن می بیند و توان تغییر اسرار پنهان آن را ندارد غیر عاشق نیز به دلیل تجربه نکردن آن، از فهم و بیان اسرار آن عشق، تأمل ننموده و از تأثیر آن سخنی نگفته باشد افراد زیادی نیز تجربه ی عوالم عشق را توصیف ناپذیر می دانند؛ گرچه به قدر بضاعت خود به شرح و بیان آن می پردازند. در سیر تاریخ و حکمت اسلامی، نگاه فیلسوفان و عارفان به مقوله ی عشق، در عین دارا بودن وجوه شباهت فراوان واجد تفاوت هایی نیز بوده است.نقطه ی اوج نگرش عرفانی د ر تحلیل عشق ترسیم تجلّی ذات اقدس الهی در هستی موجودات و حرکت و انگیزش جمله ی موجودات به سوی او وصول آن ها به مقام اتّحاد است(شانظری،همکاران ،(۱۳۹۳)،صص۷۲و۷۳).

برخی از آثار ابن سینا، جنبه ی فلسفی – عرفانی دارند؛ مثل" رسالۀ فی العشق"که ابن سینا آن را به در خواست یکی از برترین شاگردان خود یعنی ابو عبدالله معصومی نوشته است. این رساله از جهت روش و شیوه ی بحث ،استدلالی و فلسفی است ولی از این جهت که سراسر وجود را لبریز از عشق دانسته و محرّک اشیاء است؛ بدین جهت این اثر، رابط و حلقه ی واسط بین فلسفه و عرفان است.

ابن سینا "رسالۀ فی العشق"را در هفت فصل تنظیم کرده است:
فصل اول :در بیان سر یان عشق در هریک از موجودات .
فصل دوم: در بیان وجود عشق در جو اهر بسیط غیر زنده(هم چون هیولای حقیقی،صورتی که به تنهایی قائم به ذات نیست و اعراض).
فصل سوم: در بیان وجود عشق در نفوس و صور گیاهان.
فصل چهارم:در بیان عشق نفوس حیوانی.
فصل پنجم: در بیان عشق ظرفا و صاحبان ذوق سلیم .
فصل ششم: در بیان عشق نفوس الهی.
فصل هفتم : در خاتمه ی فصول و به عنوان نتیجه گیری فصل های ششگانه.

آن چه این نظر را تأیید می کند که "رسالۀ فی العشق" ابن سینا،فلسفی – عرفانی است، آن است که د ر فصل هفتم این رساله که در حکم نتیجه گیری است، دو اصطلاح "علّت" و "تجلّی" در کنا ر یکدیگر به کار گرفته می شوند . اصطلاح "علّت " بیشتر مورد علاقه و به کار گرفته شده ی فیلسوف است و اصطلاح"تجلّی" اغلب مورد علاقه ی عارف است.

از نظر ابن سینا، تجلّی الهی، علّت ایجاد موجودات تلّقی می شود. نتیجه ی سخن ابن سینا در پایان رساله این است که:
"تجلّیات الهی و خیر مطلق، علّت ایجاد موجودات است؛ زیرا اگر تجلّی الهی نبود، هیچ موجودی به خلعت و جود آراسته نمی شد و حق تعالی به واسطه ی وجودش، عاشق وجود همه ی معلول هاست؛زیرا،همه ی معلول ها پرتو تجلّیات اوست. (خیاطیان،۱۳۸۳: ۳-۲).

ابن سینا در رسالۀ فی العشق بر این باور است که عشق مختص انسان نیست؛ بلکه ساری و جاری در همه ی موجودات است؛ اعم از مفارقات،غیر مفارقات، فلکیات،عنصریات و موالید سه گانه مانند معدنیات ،نباتات و حیوان.ابو علی سینا در فصل اول بعد از تعریف عشق به این صورت"لانّ العشق لیس فی الحقیقۀ الّا استحسان الحسن و ملائم جداً"؛ عشق در حقیقت جز استحسان و حسن ملایم نیست، و تأکید می کند که البّته وجود عشق در مدبرات، وجودی غیر مفارق و لازم ذات آن هاست و وجود تمام آن ها به سبب عشق غریزی است؛ یعنی اگر عشق نبود، آن ها وجود نمی یافتند(ملکشاهی،۱۳۶۷،ج۲: ۱۵-۱۱).

وی مراتب عشق را با توجّه به دو مبنای تشکیک و تجلّی در موجودات مختلف بیان می کند که البّته بیان این نکته بر آگاهان با مبانی حکمت سینوی و عرفان ابن عربی مستور نیست، اگر چه هر دو اندیشمند از تشکیک و تجلّی بهره می گیرند و از این جهت میان آن ها نسبت تشابه برقرار است، امّا، توجّه به پذیرش وحدت وجود شخصی در عرفان ابن عربی این دو مقوله در نظام عرفانی ابن عربی در قیاس با حکمت سینوی معنای عمیق تری دارد(خادمی،همکاران ،۱۳۹۳: ۷۶).

ابن سینا مراتب عشق را با توجّه به دو مبنای تشکیک و تجلّی در موجودات مختلف بیان می کند البته بیان این نکته بر آگاهان با مبانی حکمت سینوی و عرفان ابن عربی مستور نیست ، گرچه هر دو اندیشمند از تشکیک و تجلّی بهره می گیرند و از این جهت میان آن ها تشابه برقرار است، امّا با توجّه به پذیرش وحدت وجود شخصی در عرفان ابن عربی، این دو معقوله در نظام عرفانی ابن عربی در قیاس با حکمت سینوی معنای عمیق تری دارد(خادمی،همکاران ،۱۳۹۳: ۷۶).

از نظر ابن سینا دومین مرحله ی تشکیک عشق و نخستین بارقه ی تجلّی الهی در ابتدا مختص به ملکی است که آن را عقل کلی یا عقل فعّال می نامند زیرا جوهر ذاتی او مستعد تجلّی الهی است و همانند صورتی که در آینه می افتد و تجلّی گر شخص صاحب صورت است ، این جا هم واجب تعالی صاحب صورت است و عقل فعّال بدون واسطه ی هیچ موجودی تجلّی خدایی را می پذیرد و به واسطه ی ادراک ذات خود و سایر معقولاتی که در اوست همیشه بالفعل عقول مجرد تعلّق می گیرد که در بالاترین مرتبه ی اد راک پس از باری تعالی و عقل فعال قرار دارند. اینان مبتهج به ذات حق و عاشق کمال اویند و در این مرتبه هم به دلیل برائت آن ها از قوّه و استعداد شوق راه ندارد(همان: ۷۶).

از نظر ابن سینا عشق تنها مختص به ساحت الوهی و عقول مجرّده نیست بلکه ما می توانیم آن را در عالم افلاک نظاره گر باشیم.

ولی این عشق را تؤام با شوقی می داند که در راستای شباهت یافتن به خیر محض(معشوق) در افلاک صورت گرفته و سبب حرکت مستدیر آن ها و اجرام سماوی می گردد وی می گوید حرکات مختلف در افلاک و جنبش نفوس اجرام آسمانی ممکن نیست که به جهت غریضه ی شهوانی یا غضبی باشد بلکه لازم است این تحریک هم چون حرکات ما، ناشی از عقل عملی بوده و به خاطر معشوق مختاری صورت گیرد (همان: ۷۷).

در نظر ابن سینا علاوه بر این رتبه یعنی افلاک، عشق در نفوس الهی نیز سریان داشته و وی این مرتبه ا ز عشق را مشکک و تجلّی ربانی عنوان می کند.ابن سینا قائل است این نفوس شایسته و سزاوار نیست که به آن ها صفت الهیّت اطلاق شود مگر آن که به معرفت حق تعالی نائل آمده باشند و معر فت آنان نیز در گرو شناخت علل حقیقی خصوصاً علّت اولی است و چون علّت اولی،هم بر حسب حقیقت ذات خود و هم از جنبه ی مفیض بودن خویش خیر مطلق است . بنابراین نفوس متألّه که از معرفت عقلانی برخوردار بوده،خیریت مبدأ اول را درک نموده و عاشق و شائق به سوی اویند(همان: ۷۸).

علاوه بر نفوس الهی، ا ز نظر شیخ اشراق سایر نفوس بشری نیز سزاوار اطلاق عشق بوده و از این تجلّی ربانی بهره -مند هستند : مرتبه ی بعد صنفی از نفوس بشری اند که متردّد میان جهت ربوبیّت و زندگی پست دنیا هستند و سپس نفوسی که در عالم طبیعت منکوس و منحوس اند. ابن سینا در رابطه با عشق این دو مرتبه می گوید: شأن قوّه ی عاقله آن است که اگر به مناظر نیکویی رسید باید آن را با چشم محبّت بنگرد و خواهان امور پسندیده باشد؛ حال اگر این طلب، کار قوّه ی حیوانی و شهوانی باشد و قوّه ی ناطقه در آن دخالت نداشته باشد به جهت تبعیّت از لذّت حیوانی از جمله افعال قبیح و اعمال زشت محسوب می شود و صاحب آن نزد عقلا مذموم و مستحق عذاب الیم آخرت است. ابن سینا این نوع از عشق را بر گرفته از اد راک حسی،ظنی،وهمی و خیالی می د اندو البتّه اگر با مشارکت قوّه ی ناطقه باشد دیگر مذموم نبوده و حتّی می تواند وسیله ای برای آمادگی و دریافت عشق حقیقی گردد(خادمی،همکاران ،۱۳۹۳: ۷۹-۷۸)

ابن سینا در دیدگاه عرفانی خویش سایر موجودات عالم هستی را از موهبت عشق بی نصیب ندانسته و درباره ی آن ها نیز عشق را مطرح می‌سازد.

در دیدگاه شیخ الرئیس کلیه ی موجودات نظر به جنبه ی وجودی خود همیشه شائق به کمالات و مشتاق به خیرات هستند و از نقص و فقر به دوراند .و بنابرحکمت بالغه ی الهی عشقی غریزی در نهاد همه ی موجودات است که جدا از آن ها نیست،بدین سبب که اگر عشق بیگانه از موجودات باشد، موجب می شود بنا برجنبه ی وجودی خویش، محتاج به عشقی دیگر شوند تا بتوانند آن عشق کلی را حفظ کنند یا آن که قادر برتحصیل آن باشند و در این صورت یکی از دو عشق باطل خواهد بود و حال آن که تعطیل در وجود جایز نیست . چون وجود منبع خیرات و سرچشمه ی کمالات است و نفوس بر حسب فطرت طالب خیرند سپس در همه ی آن ها عشقی جبلی حضور دارد(همان:۸۰).

مرتبه ی بعد وجود عشق در نفوس نباتات است و سخن از عشق مختص قوّه ی مغذیه می رود که منظور ایشان از این عشق، عشقی بدون ادراک و غریزه ی ذاتی د ر جبلت نباتات است.

و امّا پایین ترین مرتبه ی عشق،رتبه ی بسائط غیر حیه (جمادات) است، یعنی هیولی، صورت و عرض.بوعلی عشق هیولی را نوعی عشق فطری به صورت می داند که هیولی هیچ گاه نمی تواند بدون صورت تحقق داشته باشد و پیوسته ملازم و عاشق خویش است و از سویی عشق غریزی صورت بدین گونه بیان می گردد که صورت همیشه ی اوقات مقرون با موضوع و طلب موضوع نگاه می دارد. امّا عشق در اعراض به واسطه ی همان مقارن بودن با موضوع است چون اگر موضوعی نباشد اصلاً عرض وجود خارجی ندارد و عرض هم هیچ گاه از عشق غریزی فطری به موضوع خالی نیست(خادمی،همکاران ،۱۳۹۳: ۸۱-۸۰).

در نتیجه می توان گفت که ابن سینا به بررسی مراتب و منازل عشق در سلسله مراتب موجودات اعم از جواهر و اعراض، نفوس مجرد و مادّی،جماد و نماد و حیوان و انسان پرداخته است؛که سخنان وی حاکی از شوق و کشش موجودات به کمال و معشوق یعنی خداوند بزرگ و بلند مرتبه است.

رسالۀ فی حقیقۀ العشق:

از شیخ شهاب الدین سهروردی مؤسس مکتب اشراق قریب پنجاه اثر باقی است که چهارده عدد که به زبان فارسی و بقیه به زبان عربی است. در بین آثار فارسی شیخ می توان برخی از ارزند ه ترین نمونه های نثر فارسی را مشاهده کرد و شاید بتوان گفت مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق پر ارج ترین آثار فلسفی فارسی است که از قرن ششم بجای مانده است.رساله ی فی حقیقۀالعشق یا مونس العشّاق نمونه ای زبده از این مجموعه است. بین متون فلسفی و عرفانی اسلامی دو نوع بحث مربوط به عشق دیده می شود، یکی آن چه که جنبه ی فلسفی و حتی استدلالی دارد و به دنبال بحث حکمای یونان مخصوصاً افلاطون و نو افلاطونیان موضوع عشق را به دو معنی agape و eros، یعنی عشق موجودات برای یکد یگر و برای مبدأ مطرح ساخته است. این نوع بحث در ر سالۀ فی العشق ابن سینا د یده می شود و آن جا شیخ الرئیس ا ز عشق هیولی از برای صورت به نحوی اشراقی سخن می گوید بدون این که بر هانی بر ای آن بیاورد. فقط پنج قرن بعد از شیخ است که صد رالدین شیرازی با برهان نظریات شیخ را مستدل می سازد.

رسالۀ فی حقیقۀ العشق سهروردی در واقع بین این دو بحث د رباره ی عشق قرار دارد و شاید بیشتر متمایل به بحث عرفانی درباره ی فردیت عشق است.وانگهی آن چه شاخص این رساله است هویت و فردیت بخشیدن به مفاهیم انتزاعی فلسفی است که از خصائص شیخ اشراق است. برای شیخ اشراق آن چه از دید بشری مفاهیم انتزاعی است د ر واقع خود حقیقی است انضمامی متعلّق به عالم ملکوت که به صورت فرشته و ملک در آثار او جلوه گر می شود . در این رساله نیز تمایلات روح و حالات نفس و تفکرات انسانی درباره ی عشق که هیچ گاه از حسن و نیز شاید بتوان گفت از حزن جدا نیست به صورت شخصیّت های ملکوتی جلوه می کند و با تفسیری از داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن کریم که همانا داستان عشق و حُسن است سرّ عشق که انسان را به مبدأ می پیوندد و خود سازنده ی تاروپود روح انسان است با زبانی بس زیبا بیان می شود. زیبائی بیان سهروردی حاکی از این است که بحث او از عشق نتیجه ی قیل و قال نیست بلکه نتیجه ی اشراق و حال است و جنبه ی تحقق یاقته و چشیده شده ی عقل است(نصر، ۱۳۴۷: ۱۶-۲۵).

شیخ اشراق را می توان به عنوان ملاکی برای فانتزی ادبیات ایرانی – اسلامی دانست. مهم ترین مشخصه ی فانتزی در آثار سهروردی، آمیختگی عمیق آن با مفاهیم دینی و عرفانی است. او از آن جا که خود بنیانگذار حکمت اشراقی است، بیش از هر چیز بر اشراق، رها ساختن نا خودآگاه و شهود متّکی است و رسالات فارسی اش نیز وجهی از سلوک فردی و عرفانی اش به حساب می آیند . نماد پردازی های او، بخش همه از فانتزی ادبی اش را تشکیل می دهد. نکته ی حائز اهمیت در این زمینه ،آن است که در اشکال غربی فانتزی،غالباً نماد پردازی ها از نوعی مجاد له ی دو سویه(دیالکتیک) میان دو قطب خیر و شر، قوی و ضعیف،دانا و نادان و ...پدید می آید،امّا نماد پردازی فانتزی شیخ اشراق،برآمده از جهان مُثُل و نفی اضداد است(کریمی، ۱۳۸۵: ۵۵).

زیرا آن جهانی جز باقی و آباد نیست/ زان که بنیاد وی از اضداد نیست .حال آن که فانتزی غربی یا در وجهی کودکانه و در جهان ادبی سرشار از صلح و آرامش و مسالمت پدید می آید که در این صورت، توان پردازش نماد در چنین جهان ادبی در غرب، کم تر دیده شده است و یا می بایست جدال دو قطب متقابل به نمایش گذارده شود تا شخصیت ابعاد نمادین یابند. به هر صورت، باب جست وجو در ابعاد فانتاستیک آثار شیخ اشراق، در مجال این مقاله نمی گنجد و تفصیلی بیش از این می خواهد(کریمی،۱۳۸۵: ۵۵).

"هانری کوربن"، این رساله را "از لحاظ اد بی از شاهکارهای نثر سهروردی"خوانده است. این اثر متعلق به سلسله آثاری است که هم چون "سوانح" غزالی، "لوایح" عین القضات همدانی، "لمعات" عراقی و "اشعهٔ المعات"جامی، از مفاهیم عرفانی در قالبی داستانی سخن می گوید. "فی حقیقهٔ العشق"، با آیه ی شریفه ی "نحن نقصّ علیک احسن القصص"آغاز می شود و در دوازده بخش، خوانشی تازه از داستان یوسف(ع) بدست می دهد که مطابق تعبیر قرآن کریم،"احسن القصص" نامیده شده است.

سهروردی قصه را از آن جا آغاز می کند که نخستین چیزی که خداوند آفرید، گوهری به نام "عقل بود و این گوهر را سه صفت بخشید : یکی شناخت حق دیگری شناخت خود و یکی شناخت آن که نبود، پس ببود." از صفت نخست "حُسن"، از صفت دوم"عشق" و از صفت سوم"حزن" پدید آمد. مهم ترین نوآوری سهروردی آن است که این سه صفت را از آغاز به سه شخصیّت بدل می کند و آن ها را در قالب سه برادر معرفی می نماید : "حُسن" برادر بزرگتر است،" عشق"برادر میانی و"حزن"برادر کوچک.

قدرت تخیل اشراقی سهروردی، در تفسیر نمادینی است که در آغاز داستان از خلقت ارائه می دهد:"حُسن که برادر مهین است در خود نگریست، خود را عظیم خوب دید، بشاشتی در وی پیدا شد، تبسمی کرد، چندین هزار ملک مقرب از آن تبسم پدید آمدند. عشق که برادر میانی است، با حسن انسی داشت، نظر ازو برنمی توانست گرفت، ملازم خدمتش می بود، چون تبسم حسن پدید آمد، شوری در وی افتاد، مضطرب شد خواست که حرکتی کند. حزن که برادر کهین است، در وی آویخت.از این آویزش، آسمان و زمین پدید آمد."

خواننده در همین فصل نخست، در خواهد یافت که با صورتی نا معمول از فانتزی روبروست. وجه انتزاعی شخصیّت پردازی فانتاستیک این رساله، بر وجه تصویر پردازانه ی آن غلبه ی کامل دارد. چنان که بتوان فانتزی ها را به دو گونه ی "در زبانی" و "برزبانی" تقسیم کرد،فانتزی این قصّه، از جنس فانتزی " در زبانی" است.

به همین علّت، از جنس آشنایی زادیی های مرسوم زبانی در شعر است؛ با این تفاوت که شاعرانگی با ارئه ی شعبده های زبانی نا پیوسته، در قالب جرقه های الهامی آنی ممکن می شود، حال آن که قصّه ی سهروردی این شعبده های زبانی و جرقه های الهامی را در قالب یک پیوستار منسجم و نظام مندارائه می دهد.در این جنس فانتزی، عناصری نظیر نام شخصیّت ها اهمیّت می یابند؛ به طوری که با تغییر نام شخصِت ها عملاً آن ها

را از بین برده ایم. چرا که این فانتزی – چنان که گفته شد- "در" زبان رخ می دهد(کریمی،(۱۳۸۵)،ص۵۶).

فانتزی "در زبانی"، در نسبت وثیق با شعر قرار می گیرد و درجه ی انتزاع این قسم از فانتزی، برآمده از خاستگاه زبانی آن است. این ویژگی در تقسیم بندی هنرهای هفتگانه نیز به کار می رود؛ چنان که هنرها اگر در طیفی میان انتزاع و تجسد قرار گیرند، یک سر این طیف، شعر (سپس موسیقی) قرار می گیرد که فار غ از هر عینیت و جسمیت مادی عرضه می شود و در سر دیگر طیف، مجسمه سازی قرار دارد که محصول آن کاملاً از ابعاد سه گانه ی مادی و مملوس بهره می برد. در روند به تصویر در آوردن این گونه فانتزی، تصویرپردازمی باید دوچندان از تخیل انتزاعی اش بهره برد.

نکته ی قابل ذکر دیگر آن است که برای فهم نماد ها در این اثر،نیازی به تفسیر برونمتنی وجود ندارد.قصه چنان صریح و بی ابهام،اصل منظور را بیان می کند که جز تفسیر درون متنی چاره ای برای مفسر باقی نمی ماند.هر نوع فانتزی در نخستین وهله های قصه، قواعد خود را به مخاطب می آموزد و این رویه در نثر سهروردی نیز کاملاً مشاهده می شود؛ با این تفاوت که اگر فانتزی های آشنا، قواعد مادّی و عینی را بر می زنند تا داستانی مخیّل را شکل دهند، فانتزی سهروردی قواعد مفهومی و معنایی را می شکند و بر اساس این قالب شکنی معنایی است که منطق فانتاستیک اثر خود را پی می افکند(کریمی، ۱۳۸۵: ۵۷-۵۶)

در ادامه، خداوند آدم(ع) می آفریند و اهل ملکوت آرزوی دیدار او را می کنند. پیش از همه، "حُسن" که پادشاه عالم ملکوت است،عزیمت می کند و می گوید:" اول من یکسواره پیش بروم،اگر مرا خوش آید، روزی چند آن جا مقام کنم، شما نیز بر پی من بیایید." حُسن، سوار بر مرکب کبریا، به شهرستان وجود آدم(ع) می آید و آن جا را محلی دلخواه می یابد و تمامی آن را فرا می گیرد. عشق مطلع می شود که حُسن به دیدار آدم (ع) رفته است و به همراه حزن به دنبال حسن می روند و اهل ملکوت را نیز به دنبال خود روانه می کنند . هنگامی که عشق، حسن را بر تخت وجود آدم می بیند، می خواهد خود را در آن جا بگنجاند، امّا از پی در می آید. حن دست عشق را می گیرد. سپس عشق به هوش می آید و اهل ملکوت را گرد خود می بیند. اهل ملکوت پادشاهی خود را به عشق می دهند، امّا عشق این مقام را به حُزن تفویض می کند و دستور به زمین بوسی می دهد : "بفرمود تا همه از دور زمین بوسی کنند؛ زیرا که طاقت نزدیکی نداشتند. چون

اهل ملکوت را دیده بر حسن افتاد، جمله به سجود در آمدند و زمین را بوسه دادند که: فسجد الملائکهٔ کُلّهم اجمعون."

در این جا مقدمه ی قصه به پایان می رسد و در فصل بعد، سهروردی وارد آمیختن داستان یوسف (ع) با داستان سه برادر می شود. باید متذکر شد که سیطره ی "در زبانی" فانتزی در این متن، چنان است که در روند ساده سازی روایت، بسیاری از ظرایف آن از بین می رود،امّا آن چه هسته ی ساختاری اثر را تشکیل می دهد، آن است که یاد آور شدیم. دیگر آن که رخدا فانتاستیک این اثر،در عالم برین یا ملکوت اتّفاق می افتد و به همین سبب منطق تخیّلی اثر،شکست زمانی را ایجاب می کند . در قصه، فاصله میان آدم(ع) و یوسف(ع) به لحاظ زمانی احساس نمی شود و آن چه این دو ماجرا را از یکدیگر جدا می کند،مفهوم مکان است.

مدّتی است که حسن از سرزمین وجود آدم رخت بربست و به عالم خود رفته است، اما در انتظار فرصتی است که در سرزمینی که شایسته ی مقام والای اوست، فرود بیاید. در این هنگام، نوبت به یوسف(ع) می رسد و حسن عزم یوسف (ع) می کند و در سرزمین وجود او مسکن می گزیند. عشق و حزن به سراغ حسن می روند، اما او آن دو را از خود می راند. عشق و حزن از یکدیگر جدا می شوند؛ عشق عازم مصر و حزن عازم کنعان می گردد. حزن در کنعان به سراغ یعقوب (ع) می رود و یعقوب(ع) با او انس می گیرد و هرچه دارد، به او می بخشد . عشق نیز در مصر، قلندروار می گردد و به دنبال مردی می گردد تا با او انیس شود، اما ا ز منزل زلیخا سردرمی آورد . عشق خود را این گونه به زلیخا معرفی می کند: " من از بیت المقدسم، از محله ی روح آباد از درب حُسن، خانه ای در همسایگی حزن دارم، پیشه ی من سیاحت است، صوفی مجردم، هر وقتی روی به طرفی آورم .هر روز به منزلی باشم و هر شب جایی مقام سازم."

در ادامه، عشق با اشاره ای تمثیلی، راه وصول به جهان روحانی بالاتر از عالم کون و فساد را توصیف می کند. زلیخا وقتی قصه ی عشق و دو برادرش را می شنود، او را گرامی می دارد. سرانجام یوسف(ع) به مصر می آید. زلیخا با خبر می شود و ماجرا به عشق می گوید و عشق گریبان زلیخا را می گیرد و با هم به تماشای یوسف می روند و زلیخا با دیدار یوسف، صبر خود را از کف می دهد و سودایی می شود. بعد ها یوسف عزیز مصر می گردد وخبر به کنعان می ر سد . حزن مصلحت می بیند که یعقوب و فرزندانش عازم مصر گردند . در مصر، یعقوب (ع) از در منزل عزیز مصر وارد می شود و ناگاه یوسف را با زلیخا بر

تخت پادشاهی می بیند. با گوشه ی چشم به حزن اشاره می کند. حزن به محض آن که عشق را می بیند، در حضور حُسن به زانو در می آیند و یعقوب و فرزندانش نیز چنین می کنند. سپس یوسف(ع)، رو ی به یعقوب (ع) می کند و می گوید: پدر این تأویل آن خواب است که با تو گفته بودم." یا أبت انّی رأیت أحد عشر کوکباً والشّمسُ و القمرُ رأیتهُم لی ساجدین.در این جا قصه پایان می یابد و چهار بخش پایانی رساله اختصاص به مباحث عرفانی می یابد(کریمی، ۱۳۸۵: ۵۸-۵۷)

فی حقیقةالعشق، یکی از زیباترین رسائلی است که تا کنون درباره ی" عشق" نوشته شده، شیوه ی نگارش بسیار زیبا و بلیغ و آراسته به اشعار برازنده و طرز آن "سمبلیک"است.

شیوه ی تمثیلی شیخ اشراق با تمثیلات جلال الدین مولوی فرق اساسی دارد، یعنی مولوی تمثیل را کاملاً عاد ی و مفهوم بیان می کند و کلّ آن تمثیل را نردبانی برای تفهیم منظور فلسفی و عرفانی قرار می دهد و "سمبلیسم" مشخّص در اجزاء تمثیلات مولانا نایاب نیست ولی نُدرت دارد.

در شیوه ی رمزی و تمثیلات شهاب الدین برعکس شیوه ی مولوی هر جمله ای و بخشی از تمثیل در بسیاری ا ز موارد رمزی از موضوعی است. شاید بتوان با چشم پوشی از بحث لفظی شیوه ی مولوی را"شیئوه ی تمثیلی" و شیوه ی شهاب الدین را "شیوه ی رمزی " نامید(مرتضوی،۱۳۵۱،ص۳۲۳).

محور اساسی تمثیل تجلّی صفات سه گانه ی گوهر نخستین (عقل) یعنی" عشق،حُسن،حُزن" در قالب زلیخا،یوسف،یعقوب " است.حسن و عشق و حزن که منشأ عالم لاهوتی و ناسوتی به شمار می روند در این تمثیل صفات "خدا" نیستند بلکه صفات "آفریده ی نخستین" می باشند و این مسأله اگر چه ظاهراً ساده به نظر می رسد ولی به کمک موارد مشابه می تواند در بررسی یکی از مشخّصات مهمّ مابعد الطبیعه ی سهروردی قابل توجه باشد.

وصول به حُسن به مدد عشق و حصول عشق به وساطت حزن(که پیرایند ه ی دل از اغیار است) امکان پذیر است. نقش حزن در ماجرای شگفت انگیز "سقوط و سعود" از نقش مثبت و فعّال "مصیبت گرفتاری" در"تحصیل استعداد رهایی" حکایت می کند و نا گفته پیداست که این نکته یکی از اسرار مهمّ حکمت و عرفان و به خصوص حکمت سهروردی محسوب می شود(همان،۱۳۵۱: ۳۲۴)

این کتاب بر اساس رسالۀ فی العشق ابن سینا نگاشته شده ولی باید یادآور شد که که از حیث صورت و محتوا با آن دیگری متفاوت است(محمد خانی، همکاران ،۱۳۸۲، ص۱۴۳).

این رساله در میان عارفان و شاعران محبوبیّت بسیار یافت و کسانی چون عربشاه یزدی در منظومه ی مونس العشاق سلطان حسین بایقرا یا کمال الدین حسین گازرگاهی در مجالس العشاق ابن ترکه اصفهانی در رساله ی عقل و عشق، محمد یحیی بن سیبک مشهور به فتاحی در دستور عشاق و محمد فضولی در حسن و عشق آثاری به تقلید از آن ترتیب دادند. البته گفتنی است که تأثیر این رساله در حد این کتب باقی نمانده است و بسیاری از کتب عرفانی پس از وی فصولی از این رساله به ویژه چهار فصل اخیر آن را مورد استفاده قرار داده اند. اصولاً در میان آثار فارسی سهروردی این رساله از همه مشهورتر و مقبول تر بوده است و تأثیر گذاری آن در تاریخ ادبیات صوفیانه ی فارسی از همه بیشتر بوده است (کمپانی زارع، ۱۳۸۸: ۷۴).

می توان گفت که داستان فی حقیقۀ العشق تجلّی است روحانی از هم داستان شدن حُب و حُسن و حُزن هم چنین از ارزش دینی ، ادبی و عرفانی بسیاری برخورادر است و به سوره ی یوسف(ع) اشاره دارد؛ آن جا که می فرماید: یا أبت إنّی رأیتُ أحد عشر کوکباً و الشّمسُ و القمرُ لی ساجدین.

نتیجه گیری:

از این مقاله این طور می توان نتیجه گرفت که؛ هر دو رساله در صد د تبیین عشق و حبّ غریزی در وجود کائنات از جمله انسان هستند که در رسالۀ فی العشق ابن سینا ساری و جاری در وجود تمام مخلوقات اعم از جماد، نبات،حیوان، مجرد و مادی و جوهر و عرض و غیره است و در عوالم هستی جلوه گر ی می نماید از جمله انسان که عالم صغیر است ؛در رسالۀ فی حقیقۀ العشق نیز سهروردی به ماجرای یوسف، زلیخا و یعقوب و نقش حبّ و حُسن و حُزن اشاره دارد که در واقع تأویل روء ی ای حضرت یوسف(ع) است.

منابع

۱- خیاطیان، قدرت الله(۱۳۸۳). ***گرایش عرفانی ابن سینا،همدان***. مجموعه مقالات همایش بین المللی ابن سینا.

۲- خادمی، عین الله، همکاران(۱۳۹۳). «تبیین دیدگاه هستی‌شناسانه‌ی ابن سینا پیرامون عشق». ***دو فصلنامه‌ی علمی_ پژوهشی پژوهش‌های هستی شناسی***.

۳- شانظری، جعفر، همکاران(۱۳۹۳). «رسالۀالعشق ابن سینا و تأثیر آن بر ملّاصدرا». شماره‌ی یکم. سال چهل و هفتم: ۷۱تا۹۴.

۴- کمپانی زارع، مهدی(۱۳۸۸). «عشق شناسی سهروردی در مونس العشّاق». شماره۲۳: ۶۶تا ۷۴.

۵- کریمی، ابوذر(۱۳۸۵). «سرچشمه‌های فانتزی در اد بیّات کهن فارسی(۲)؛فی حقیقۀالعشق یا مونس العشّاق». شماره‌ی ۱۱۱-۱۰۹: از ۵۵تا ۵۹.

۶- محمدخانی، علی اصغر، همکاران(۱۳۸۲). ***نامه‌ی سهروردی***. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷- ملکشاهی، حسن(۱۳۶۷). ***اشارات و تنبیهات***. ج۲. تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۸- مرتضوی، منوچهر(۱۳۵۱). «نظری به آثار و شیوه های شیخ اشراق». ***نشریه‌ی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز***. شماره‌ی۳۰۱: ۳۰۹تا۳۴۱.

۹- نصر، سید حسین(۱۳۴۷). «رسالۀ فی حقیقۀالعشق». ***فلسفه و کلام. معارف اسلامی***(سازمان اوقاف). شماره‌ی۷: ۱۶تا ۲۵.

نگرشِ کتاب احمد و مسالک‌المحسنین به اصلاح خط و سره‌نویسی

مهدی سلحشوری[۱]
پرندیس سلحشوری[۲]

چکیده:
موضوع تغییر و اصلاح خط و الفبای عربی در جوامع اسلامیِ غیرعرب مانند ایران و ترکیه با گذشت یک‌هزار سال هنوز بحث بسیار جالب و تازه‌ای به نظر می‌رسد. این مسئله که تغییر و اصلاح خط تا چه میزان در پیشرفت علمی و پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان و دانشجویان تاثیر داشته، به درستی روشن نشده‌است. مردم کشور ترکیه با این‌که خطّ خود را تغییر دادند، پیشرفت قابل ملاحظه‌ای نسبت به ایرانیان نداشتند. موضوع دیگری که معمولاً همزمان با تغییر خط و اصلاح آن مطرح می‌شود موضوع اصلاح و پیرایش زبان است. در قرن معاصر پیرایش زبان از واژگان بیگانه و یا به اصطلاح سره‌نویسی طرفداران بیشتری در میان ملی‌گرایان و به ویژه شوونیست‌ها دارد؛ اما اصلاح و تغییر خط بیشتر از سوی متجددین و غربگرایانِ میهن‌گرا مطرح می‌شود. عبدالرحیم طالبوف که متجدد و میهن‌گراست بیشتر به اصلاح و تغییر خط باور دارد تا سره گردانیدن زبان فارسی. نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند تا اندیشه‌های طالبوف را با توجه به کتابهای مسالک‌المحسنین و کتاب احمد، پیرامون تغییر و اصلاح خط و سره‌نویسی فارسی بررسی نمایند.

کلیدواژه‌ها: طالبوف، اصلاح خط، سره‌نویسی

۱-مهدی سلحشوری، فوق‌لیسانس زبان و ادبیّات فارسی، دبیر ادبیات و مدرس دانشگاه پیام نور.
jogdiran@gmail.com
۲-پرندیس سلحشوری، دانشجوی کارشناسی علوم تربیتی. دانشگاه خدیجه کبرای دزفول

مقدمه

عبدالرحیم طالبوف تبریزی برای بیان اندیشه‌های انتقادی خود بسیار آگاهانه از قالب‌های سفرنامه‌ی رویایی و خاطرات رویایی در کتاب‌های مسالک‌المحسنین و کتاب احمد استفاده می‌کند زیرا می‌داند که انتقادهای خشک و بی‌پیرایه در میان توده‌ی مردم آن روزگار خوانندگان بسیار اندکی خواهد داشت. او در این دو کتاب می‌کوشد تا به موضوعاتی بپردازد که از نظر او برای جامعه‌ی نوین ایران، دارای اهمّیّت است.

از نظر طالبوف خط و زبان، از مسائل بسیار مهم برای ایران و جوامع اسلامی هستند؛ به همین روی در جای‌جای دو کتاب خود هر جا که فرصتی پیدا می‌کند به این موضوعات می‌پردازد.

او می‌خواهد موانع پیشرفت ایران و جوامع اسلامی را پیدا کند یکی از اصلی‌ترین این موانع از نظر او ناقص بودن خط عربی است که بسیاری از جوامع مسلمان غیرعرب نیز از این خط استفاده می‌نمایند.

در این مقاله کوشش شده است تا نظرات و انتقادات طالبوف در کتاب‌های مسالک‌المحسنین و کتاب احمد، پیرامون خط و زبان فارسی بررسی شود.

پیش از این نیز پژوهشگران دیگری به صورت جسته و گریخته پیرامون مخالفت طالبوف با سره‌نویسی و موافقت او با اصلاح و یا تغییر خط مطالبی را در کتاب‌های خود آورده‌اند؛ اما تا کنون تحقیق مستقل و جداسری در این زمینه انجام نگرفته است. برای نمونه فریدون آدمیت در کتاب «اندیشه‌های طالبوف تبریزی» اشاره‌هایی به آرای طالبوف پیرامون تغییر خط و مخالفت او با فارسی سره داشته است. یحیی ذکاء در کتاب «در پیرامون تغییر خط فارسی» نظراتِ منتقدان خط فارسی را در ادوار مختلفِ تاریخ ایرانِ پس از اسلام، بررسی نموده که در این میان به صورت مختصر اشاره‌ای به کتاب مسالک‌المحسنین طالبوف تبریزی داشته است.

طالبوف کیست؟

عبدالرحیم نجارزاده تبریزی، مشهور به طالبوف در سال ۱۲۵۰ ق. برابر با ۱۲۱۳ خورشیدی در تبریز زاده شد. «طالبوف در سن شانزده‌سالگی همانند بسیاری از ایرانیان دیگر که اوضاع و احوالشان به خوبی در سیاحتنامه‌ی ابراهیم‌بیگ توصیف شده‌است، برای کسب ثروت به قفقاز مهاجرت می‌کند... طالبوف جوان به علوم جدیده اروپایی آشنایی

پیدا می‌کند؛ این آشنایی تاثیر به سزایی بر زندگی و آثار روشنگرانه‌اش می‌گذارد. اندیشه‌ی طالبوف از طریق مطالعه‌ی ترجمه‌ی روسی آثار فلاسفه و متفکرین فرانسوی، انگلیسی و آلمانی سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، به روی دنیای جدیدی باز می‌شود و نگرش وی نسبت به کشورش ایران انتقادآمیز می‌گردد.»(بالائی، ۱۳۸۶: ۲۷۶)

اندیشه‌های ترقی‌خواهانه‌ی او موجب شد که خیلی زود با مشروطه‌خواهان و متجددین و درباریان نظیر جلال‌الدین میرزای قاجار ارتباط برقرار کند. «دوره‌ی اول مشروطیت تبریزیان او را به نمایندگی مجلس شورا انتخاب کردند که به تهران نیامد.»(طالبوف، ۱۳۴۷: ۴)

دستاورد تلاش‌ها و پژوهش‌های اجتماعی و ادبی او نُه کتاب می‌باشد که سه تای آن ترجمه از زبان روسی است. و شش کتاب دیگر نوشته‌ی خود او هستند. که عبارتند از: ۱- نخبه‌ی سپهری ۲- کتاب احمد یا سفینه‌ی طالبی ۳- مسالک‌المحسنین ۴- مسائل حیات(که در اصل جلد سوم کتاب احمد است.) ۵- ایضاحات در خصوص آزادی ۶- سیاست طالبی

کتاب‌های طالبوف برای عامه‌ی مردم قابل درک و فهم هستند و همانند بسیاری از نویسندگان نکوشیده است تا با آوردن واژه‌های غیرفارسی، فضل‌فروشی کند. طالبوف«اصول قدیم و روش کهنهٔ نویسندگی را رها کرد. او به اسالیب قدیمی پای‌بند نبود. پس از این جهت او را باید یکی از موجدین و بنیانگذاران نثر جدید به شمار آورد.»(طالبوف، ۱۳۵۷: ۹)

وی در سال ۱۳۲۹ ق. برابر با ۱۲۸۹ خورشیدی در تمرخان شوره (بویناکسک امروزی) مقر حکومت داغستان درگذشت.

مختصری پیرامون کتاب احمد و مسالک‌المحسنین

مسالک‌المحسنین، کتابی داستان‌مانند است که سفر رویایی چند تن از کوهنوردان و گفتگوهای آنان را بیان می‌کند. این گفتگوها «تصویری از اجتماع زمان خود را با همه‌ی سجایایش، از سازمان اداری، نظام اجتماعی، خصوصیات و روابط گروهها و طبقات اجتماع و اخلاق اجتماعی ملت ما به دست می‌دهد. بسیاری - و شاید تقریباً - تمام افکار زمان خود را، از کهنه و نو، منعکس می‌سازد و در قصه‌های رویایی خود کهنه‌ها را زیر پا می‌گذارد و بنایی نو با روبنایی نو بر پا می‌دارد.»(طالبوف، ۱۳۴۷: ۶)

مقابله با کهنه و روی‌آوری به تجدد و اندیشه‌های نو باعث شد که این کتاب همزمان مورد توجه و تنفر دو گروه از باسوادان جامعه قرار گیرد. «آزادی‌طلبان و ترقی‌خواهان از آن استقبال کردند و باسوادان قشری بر آن خشم گرفتند؛ خواندنش را ممنوع و نویسنده‌اش را تکفیر کردند.»(همان: ۵)

زبان این کتاب ساده و روان، دارای جمله‌های کوتاه و قابل فهم برای عامه‌ی مردم است.

کتاب احمد یا سفینه‌ی طالبی نیز همانند کتاب مسالک‌المحسنین کتابی انتقادی است این کتاب که می‌توان آن را شبه‌خاطرات نامید، مجموعه‌ای از سه کتاب می‌باشد که شخصیت‌های اصلی آن یکی احمد و دیگری راوی یا همان پدر احمد یا بهتر بگوییم شخصیتِ طالبوف است راوی علاوه بر پرداختن به علوم مختلف، می‌کوشد تا در هر جا که فرصتی پیش می‌آید؛ مانند ماجراها یا پاسخ‌هایی که به پرسش‌های احمد می‌دهد به انتقاد از جامعه بپردازد. «احمد قهرمان کتاب به قول خود نویسنده، مطالب دیباچه‌ی خود را «بیشتر از زبان امیل نقل می‌کند» و کتاب خود را مرهون طرح «کتاب امیل» ژان‌ژاک روسو نویسنده‌ی فرانسوی است، اما به هر حال کتابی است بکر که عمیقاً رنگ ایرانی یافت و به سرعت در میان توده‌ی مردم ایران جا باز کرد.»(طالبوف، ۲۵۳۶: ۵)

زبان کتاب احمد نیز همچون مسالک المحسنین ساده و دارای جمله‌های کوتاه است.

کتاب دارای سه جلد است که جلد اول مهم‌ترین است. «اولین جلد از هجده صحبت، هجده روز از زندگی احمد، که پدرش به خاطر می‌آورد تشکیل می‌شود. دومین آن فقط شامل چهار مکالمه بسیار طولانی است که در آن بافت روایی عملاً در مقابل گفتار عقیدتی محو می‌گردد. اما جلد سوم که عنوان آن مسائل الحیات یا جلد سوم کتاب احمد است، عملاً هیچ ارتباطی با دو جلد اولی ندارد مگر وجود شخص احمد که به بزرگسالی رسیده‌است.»(بالائی، ۱۳۸۶: ۲۷۸)

گفتنی‌ها پیرامون این دو کتاب بسیار است که در این مقاله، مجال پرداختن به آنها نیست آنچه که در این مقاله مورد نظر است اصلاح و تغییر خط و پیرایش زبان است که این دو کتاب در ادامه از این مناظر بررسی می‌شوند.

اصلاح و تغییر خط فارسی

خطّ فارسی که برگرفته از خطّ عربی است دارای اشکالاتی است که چند مورد عمده‌ی آن از نظر منتقدان چنین است: حروف پیوسته نوشته می‌شوند. واجهای مصوت کوتاه معمولا نوشته نمی‌شوند. گاه برای یک واج، باید از چند حرف استفاده کنیم(مانند واج «ز» که در برابر چهار حرف «ز،ذ، ض، ظ قرار می‌گیرد.) و برعکس گاهی برای چند واج، یک حرف را به کار می‌بریم.(مانند حرف «و» که از آن برای نوشتن واجهای «او، واو، ـُ » استفاده می‌کنیم.). پرنقطه‌ترین خط جهان است که هم باعث کُندنویسی می‌شود و هم موجب اشتباه در نوشتن. و چندین نقص دیگر.

یحیی ذکاء در کتاب «در پیرامون تغییر خط فارسی» فهرستی از منتقدان به این خط را ذکر می‌کند که از میان پیشگامان منتقدِ خط از نگاه این کتاب، می‌توان از ابوریحان بیرونی و حمزه اسپهانی و خواجه رشیدالدین فضل‌الله یاد کرد. استاد ذکاء مطلبی را به نقل از خواجه رشیدالدین فضل‌الله بیان می‌کند که نشان‌دهنده‌ی کوشش نویسندگان ایرانی برای اصلاح یا تغییر خط عربی در زمان‌های گذشته است. او می‌نویسد: « خواجه رشیدالدین فضل‌الله در «تانکسوف نامه ایلخانی» درباره‌ی نوشتن اصطلاحات پزشکی چنین گوید: «رساله‌ای در حروف وضع کنیم و بیان کنیم که مخارجی که از الفاظ ایشان معلوم کرده‌ایم چند است و حسب هر مخرجی حرفی نهیم و شکلی بی‌نقطه جهت آن مخرج وضع کنیم و کیفیت تصویت و مخرج آن بیان کنیم و اعراب ایشان نیز اشکال وضع کنیم که دلالت بر حرکات مختلف الفاظ ایشان کند تا چون کلمات الفاظ ختائی بنویسیم بر خواننده آن رسالت آسان گردد.» از این نوشته پیداست که این وزیر دانشمند خود خطی پدید آورده بود.»(ذکاء، ۱۳۲۹: ۱۴-۱۳)

بیشترین تلاش‌ها برای تغییر خط در بیش از یک‌سده‌ی اخیر انجام گرفته ؛ چرا که ایرانیان با اندیشه‌های غربی آشنا شدند.«از یک قرن و نیم قبل که ملکم در هندوستان صفحه‌ی اول گلستان را به جای املای «منت خدای را عزوجل» به صورت «مںںت خدای را عززوجل» نوشت و آخوندف از قفقاز تغییر خط فارسی را مطرح نمود بحث تغییر خط فارسی، مطرح شد. هدف خارجیانی نیز که این مسئله را دامن می‌زدند این بود که خطوط اسلامی به لاتین و اروپایی تغییر کند.»(مجد،۱۳۸۹: ۱۶)

طالبوف نیز در واقع ادامه دهنده‌ی راه کسانی چون ملکم و آخوندزاده بود. اگر چه خود چندین جا از تغییر خط نام برده اما فریدون آدمیت به درستی عقیده دارد که

«طالبوف از طرفداران اصلاح خط بوده نه تغییر الفبا»(آدمیت، ۱۳۶۳: ۸۵) ما نیز اگر در این پژوهش از تغییر خط یاد می‌کنیم منظورمان تغییر بنیادین الفبا نیست.

راوی یا همان طالبوف در کتاب احمد چندین بار از ناقص بودن خط فارسی سخن می‌راند و افسوس می‌خورد که بزرگان به فکر تغییر این خط نیستند او مخالف رفتن پسر هفت‌ساله‌اش احمد به مکتبی است که برادرش محمود می‌رود؛ چون می‌پندارد با این دشواری خط، هنوز برای احمد یادگیری الفبا زود است. در پاسخِ اصرار احمد می‌گوید: «نورچشم من، برای تو تعلیم هنوز زود است. اگر آخوند معلم محمود مثل معلم سایر مکاتب ملل روی زمین مراتب تعلیم خود را طی نموده و به عنوان معلمی امتحان داده بود، و دستگاه تعلیم ما مثل دستگاه تعلیم ملل متمدنه می‌بود، و الفبای ما اقلا به قدر ده‌یک سهولت الفبای سایرین را می‌داشت راضی می‌شدم که تو به مکتب بروی و تعلیم بگیری. ولی الفبای ما آنقدر مشکل و اوضاع تعلیم ما به حدی بی‌نظم است که من تو را تا سه سال دیگر اذن رفتن مکتب نمی‌دهم... اطفال سایر ملل روی زمین حروفات زبان خودشان را به بازی یاد می‌گیرند. تا رفتن مکتب نوشتن و خواندن را در کمال سهولت تحصیل می‌نمایند. برخلاف اطفال وطن ما، که از صعوبت الفبای ما، بعد از پنج سال نمی‌توانند کلمه‌ای را درست بخوانند. افسوس که بزرگان ما در اصلاح معایب این مسئله‌ی مهمه، که روح ترقی ملتی و حصن حفظ حوزه‌ی مذهب اسلام است به قدر ذره‌ای اعتنا ندارند.»(طالبوف، ۲۵۳۶: ۲۲)

در جایی دیگر از کتاب احمد، هنگامی که احمد درباره‌ی «قطعه»ای که معلم مکتب برای عیدی به دانش‌آموزان داده است، توضیح می‌خواهد. راوی یا همان پدر احمد از فرصت استفاده می‌کند و به خط فارسی می‌تازد و می‌گوید: «قطعه تفصیلی ندارد. او را معلم برای جلب منفعت شخصی خودش ایجاد نموده ... قطعه‌ی این معلم این قدر ناقص و بی‌معنی است که حاکی جمیع حالات او و مراتب تعلیم مکاتب است. نقش‌های بی‌معنی، صورت‌های بی‌علم تناسب، اشعار لغو و باطل که در آن‌ها نوشته می‌شود مایه‌ی تعجب و حیرت است. ولی این فقره نیز در جنب سایر معایب تدریس اطفال، یحتمل وقتی که الفبای ما را تغییر دادند، اصلاح گردد.» (همان: ۳۲)

در بخش دیگری از کتاب احمد، راوی وقتی سوادآموزی سریع احمد را در مکتب‌های جدید می‌بیند آن را با سوادآموزی سه‌ساله‌ی محمود در مکتب‌های سنتی می‌سنجد و باز

فرصتی به دست می‌آورد تا بحث تغییر الفبا را به میان بکشد. او وقتی خواندن و نوشتن احمد نوآموز را می‌بیند، می‌گوید: «تحسینش کردم و دعا نمودم. گفتم نور چشم من، می‌بینی که از تعلیم چهارماهه در مکتب جدید از محمود که سه سال است به مکتب قدیم می‌رود بیشتر تعلیمات تحصیل نموده، و زبان نمسه[=آلمانی] و انگلیسی را می‌فهمی. اگر پاره‌ای معایب این مکتب را که تو می‌روی با تغییر الفبا اصلاح نمایند نتیجه‌ی او مثل آفتاب بر منکرین نیز می‌تابد و ظلمت صرف را روشن می‌کند. آنان که تغییر الفبا و وضع تعلیم «زبری» را، که طبیعی و شرعی است، محض این که نقض فضایل افسانه‌خوانی آنهاست منکر بودند و در عدم ایجاد او متشبث انواع وسایل بیشعورانه می‌شدند حالا مثل خفاش از ضوء شمس معرفت اطفال هفت‌ساله‌ی مکاتب جدیده منزوی می‌شوند.»(همان: ۹۳)

در کتاب مسالک‌المحسنین به صورت مفصل‌تری به موضوع تغییر الفبا می‌پردازد در بخشی از این کتاب، جوانی متجدد که در واقع خود طالبوف است در پاسخ به پرسش فردِ سنتگرایی که می‌گوید آیا حقیقت دارد که شما گفته‌اید ابجد ما باید تغییر کند، بسیار صادقانه می‌گوید: «گفتم این خیال عالی اگر اول از من سر می‌زد بنده آن وقت از اشخاص تاریخی می‌شدم و شرف ذکر خیر اخلاف را تیول ابدی خود می‌نمودم. ولی صد سال قبل از بنده گفته و نوشته‌اند. بنده نیز هم گفته و نوشته‌ام(طالبوف، ۱۳۴۷: ۱۰۱)

که در واقع منظور او از پیشگامان این جنبش، ملکم و فتحعلی آخوندزاده هست که ملکم پیشگام‌تر اما آخوندزاده بسیار پرشورتر از دیگران در زمینه‌ی تغییر الفبا بود.

طالبوف در ادامه‌ی این گفتگو ضمن تاکید بر این که وی از موافقان تغییر و اصلاح خط است این خط را عامل اصلی عقب‌ماندگی مسلمانان می‌داند. فردی که با وی بحث می‌کند نظر او را نمی‌پسندد و طالبوف می‌کوشد تا به صورت عملی و با دلیل و برهان، آن فرد را قانع نماید. بهتر است ماجرا را از زبان خود طالبوف نقل کنیم: «به عقیده‌ی من سبب عمده و علت اصلی جهالت ملت اسلام الفبا یا ابجد مندرس ماست، که بعد از پنجاه سال تعلیم، کلمات را بی‌قرینه و تصور معنی ماقبل و مابعد او نمی‌توانیم درست بخوانیم. فرمود از انصاف شما بعید است تا این درجه انکار بدیهی بکنید! قلم را گرفته یک کلمه‌ی «کرد» نوشتم. عرض کردم مرحمت فرموده این را بخوانید. گفت «کُرد». گفتم نیست. گفت «کَرد». گفتم نیست. «کِرد». گفتم نیست. گفت پس «کَرَد» است! گفتم به یقین

یکی از این چهار است، بفرمایید مقصود نویسنده کدام یک از آن‌هست؟ گفت بدیهی است که مقصود نویسنده را محل موضوع کلمه مشخص می‌کند. عرض کردم پس بنده انکار بدیهی نکردم، حضرت آقا اقرار بلیغ نمودند! معلوم است زبان آلت ادای کلمات به مستمعین حاضر است، و رقم آلت تبلیغ کلمات به منتظرین غایب. . . البته در این تشکیل حروف هجای جدیده، در طبق مخرج تلفظ واجب و مفید است که، هر کلمه‌ای را بی‌قرینه درست بخوانیم. آقا گفت ما اعراب داریم. اگر می‌خواهید بی‌قرینه بخوانید اعراب بگذارید. گفتم اولاً اعراب برای زبان عرب وضع شده، زبان ما غیر از زبان عرب است. دوم معرب بودن کلمات وقت زیاد می‌خواهد، و آنقدر دشوار است که استقرار او در کلمات فارسی ممکن نیست. سوم اگر اعراب از قلم بیفتد باز نقص اولی باقی می‌ماند. چهارم اعراب که داریم ناقص است.»(همان: ۱۰۲-۱۰۱)

فریدون آدمیت در مورد مساله‌عقب‌ماندگی ایران که طالبوف آن را به دلیل خط ناقص می‌داند، می‌گوید: «ما که امروزه همه‌ی گفت و شنودها و تجربه‌ی یکصد و پنجاه ساله‌ی تاریخ اخیر را در اختیار داریم – خیلی ساده و آسان است که حکم بر بطلان این نظریه بدهیم که خط و الفبا به هیچ وجه مانع عمده‌ی ترقی یا علت عقب‌ماندگی جامعه‌های مشرق از مدنیت جدید نبوده است.»(آدمیت، ۱۳۶۳: ۸۴)

به هر حال طالبوف خط ناقص را مشکل بسیار بزرگی می‌دید و می‌کوشید که نظر دیگران را به این مسئله جلب نماید و خود او نیز تا آنجا که می‌توانست نظراتی برای سادگی و اصلاح خط ارائه می‌داد. طالبوف در ادامه‌ی بحث فوق به معضل نقطه‌ها در خط فارسی می‌پردازد و می‌گوید معضل نقطه در خط فارسی به تنهایی کافی است که بگوییم این خط باید اصلاح شود. سپس پیشنهادهایی برای اصلاح خط کنونی ارائه می‌دهد که به قول خودش زمان یادگیری علوم را بسیار کاهش می‌دهد. او می‌نویسد: «اگر ما او را اصلاح نماییم؛ یعنی نقطه را براندازیم، اعراب را داخل کلمه بکنیم، زوایا را قائمه بسازیم، و اطفال را از این مرض مهلک استعداد و وقت که نزد ایرانی هیچ معنی ندارد آسوده نماییم و خلاص کنیم، که آنچه در ده سال یاد می‌گیرند در چهار ماه بدانند، و طلاب ما که در سی‌سال عالم و فقیه می‌شوند در هشت سال بشوند، چه ضرر به عالم اسلامیت و انسانیت دارد؟»(طالبوف، ۱۳۴۷: ۱۰۳-۱۰۲)

از آنجا که سنتگرایان (همانند شخصی که با طالبوف مجادله می‌نمود.) اندیشه‌ی تغییر خط را اندیشه‌ای انحرافی می‌دانستند، کار برای طالبوف و همفکران او بسیار سخت بود به همین دلیل طالبوف می‌کوشد که به این منتقدان توضیح دهد که هدف او پیشرفت و اتحاد جهان اسلام است نه ضدّیت با سنت‌ها. او برای قانع کردن و جلب رضایت سنتگرایان می‌گوید: «مگر خط که الان ما داریم خط عصر ائمه‌ی ماست؟ . . . منظور اصلی احیای این خیال معجزمآل تفسیر الفبا اتحاد مذهب سنی و شیعی دین اسلام است، که به این واسطه رفع اختلاف منتج ضعف مخرب ارکان استقلال دول اسلم حاصل می‌شود. عداوت و عصبیت مصنوعی ، که سلاطین صفویه و آل عثمان برای پولتیک جهانگردی خودشان سرزده اسباب نکبت و انقراض قریب‌الوقوع امروزی اخلاف خود را فراهم آورده‌اند، مبدل محبت طبیعی آسیایی و مشرقی مسلمانی گردد. دو فرقه معتقد قرآن و توحید، که در این دوره‌ی منوره باز مال و جان یکدیگر را مباح و عرضشان را تباه می‌دانند، همدیگر را می‌شناسند، مانوس می‌شوند، وحشت اسلاف و حسد دیرینه را حربه‌ی قاطع دشمنان دین ما نمی‌کنند، کتب سابقه را از تغییر الفبا متروک دارند، با خط جدید تالیفات مشید بنای توحید اسلام از طرفین انتشار می‌دهند. بعد از اندکی از نسج و الفت سیصد میلیون ملل اسلام قدرت مدهشه‌ای تشکیل گردد، که در مرکز اوامر عالم فیصل یابد و اوامرش را حکمرانان دنیا اطاعت می‌کنند... شهدالله غیر از تغییر الفبا و ترک کتب قدیمه، هیچ نوع اقدامات بالغه‌ی وطن‌پرستان و مذهب‌دوستان، یا قوت و کفایت تهیه جنگ و سرباز و توپ و تفنگ، پیشبندی نشر نصرانیت و انقراض اسلام را قادر نباشد.»(همان: ۱۰۳)

در مطالب فوق، طالبوف تا حدودی زیادی در مورد تغییر خط و اتحاد جهان اسلام دچار توهم شده بود و سخنان و دلایلش نمی‌تواند عامه‌ی مردم را راضی کند.« عجیب است که او تغییر خط را موجب اتحاد شیعه و سنی می‌دید و بر خلاف کسانی که می‌ترسیدند بر اثر تغییر خط آثار گذشتگان متروک و مهجور گردد و نهایت نوعی گسست فرهنگی میان نسل‌های گذشته و آینده پدید آید، طالبوف خوشحال بود که«کتب سابقه»متروک می‌شوند و به این ترتیب اختلافات پیشینیان به نسل‌های بعد منتقل نمی‌گردد.»(دهقانی، ۱۳۷۸: ۹۳)

به هر حال موضوع اصلاح و تغییر خط از روزگاران دور در ایران مطرح شده و تا حدودی هنوز هم حل نشده است و مسلما در آینده، فرزندان ما نیز با این موضوع درگیر خواهند بود.

طالبوف و پیرایش زبان فارسی

طالبوف با این که خط عربی را نمی‌پسندید اما نظر مثبتی به زبان عربی و واژگان دخیل عربی در فارسی داشت. اگر با بررسی کتب طالبوف بخواهیم صادقانه نظر وی را پیرامون توانایی زبان فارسی بیان کنیم باید بگوییم طالبوف پیرامون توانایی زبان فارسی نظر مساعدی ندارد. او در پاسخ به تردیدِ احمد که می‌گوید مگر زبان عرب غیر از زبان ماست؟ پاسخ می‌دهد: «اگر زبان مردم عالم را بشماریم بیشتر از مذهبشان است. ولی زبان داری علم و ادب عربی، فارسی، ترکی و یونان، فرانسه و نمسه و انگلیس و روس است. از این السنه آنچه محسناتش از همه بیشتر است عربی و فرانسوی است، آنچه عیوباتش از همه زیاد است فارسی و ترکی است.»(طالبوف، ۲۵۳۶: ۲۰)

طالبوف براین باور است که زبان توانا باید صدها هزار واژه داشته باشد حتی اگر این واژگان، عاریتی و دخیل باشند.

طالبوف در برگ‌های پایانی کتاب مسالک‌المحسنین گفتگوی میان خود و جلال‌الدین میرزای قاجار را آورده است. جلال‌الدین میرزای قاجار پور فتحعلی‌شاه از فارسی بی‌غش پشتیبانی می‌کند و طالبوف نیز فارسی بی‌غش را می‌نکوهد و می‌کوشد تا با دلیل و گواه، جلال‌الدین را از سره‌نویسی بازدارد.

جلال‌الدین میرزای قاجار، نامور به پورخاقان، فرزند فتحعلی‌شاه در سال ۱۸۲۹ میلادی چشم به جهان گشود. به تاریخ ایران باستان و زبان فارسی دلدادگی فراوان داشت. او اندیشه‌ی فارسیِ تهی از واژگان بیگانه را در سر می‌پروراند؛ به همین روی کتاب «نامه‌ی خسروان» را نوشت که از آغاز تا پایان فارسی سره است.

جلال‌الدین میرزا با یکی از روشنگران ترک؛ یعنی «میرزافتحعلی آخوندزاده» دوست و هم‌اندیشه بود. آخوندزاده اهل خامنه و بزرگ شده آذربایجان شوروی بود، این دو از بنیادگذاران میهن‌گرایی نوین به شمار می‌آیند. جلال‌الدین برای پاکسازی زبان و آخوندزاده برای اصلاح خط فارسی کوشش می‌نمود. آخوندزاده در یکی از نامه‌هایش پس از ستایشِ «نامه‌ی خسروان» به جلال‌الدین چنین می‌نویسد:

«شایسته تحسین است که نواب شما کلمات عربیه را از میان زبان فارسی بالکیه برافکنده‌اید. کاش دیگران متابعت شما را کردندی و زبان ما را که شیرین‌ترین زبانهای دنیاست، از اختلاط زبان کلفت و ناهموار عربی آزاد نمودندی. شما زبان ما را از تسلط زبان عربی آزاد می‌فرمایید. من نیز در این تلاش هستم که به ملت خودمان از دست خط عربها نجات دهم.» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۷۲)

جلال‌الدین میرزا نخستین ایرانی است که از پدید آوردن یک انجمن و یک روزنامه‌ی ویژه برای واژه‌سازی و واژه‌یابی در زبان فارسی سخن رانده است.

طالبوف در مسالک‌المحسنین چنین آورده است: «.. نواب جلال‌الدین میرزا به دیدن من آمد... شهزاده عشق غریب به انشاء و تألیف فارسی تمیز دارد، در این فقره از آرزو گذشته به محروسه‌ی افراط عصبت داخل شده، و در آن ورطه گمراه گشته. باز سخن از نثر فارسی بیغش به میان آمد؛ از تشکیل یک هیئت و نشر یک جریده مخصوص وضع لغات جدیده، و چه و چه صحبت می‌کرد. گوش می‌دادم. تا رسید به جایی که گفت امروز در ایران مسئله‌ای واجبتر از این اقدامی مفیدتر از این نیست. و از من تصدیق خواست.»(طالبوف، ۱۳۴۷: ۲۷۷)

در این گفتگو روشن است که در آن زمان گفتگوهایی درباره‌ی پی‌ریزی یک انجمن برای برابریابیِ واژگان بیگانه از سوی دوستداران زبان فارسی در میان بوده است و سنت‌گرایان و حتی روشن‌اندیشانی چون طالبوف نیز با آن دشمنی می‌کردند. و واژه‌سازی را ناشدنی و انجام ناپذیر می‌دانستند. شاید کمتر از نیم‌سده از این گفتگو نگذشته بود که با بنیادگذاری فرهنگستان سخن جلال‌الدین استوار گشت و ناشدنیِ طالبوف شدنی شد.

طالبوف در پاسخ به جلال‌الدین میرزا که بایسته‌ترین کار در این روزگار را زبان فارسی و بهبودی آن می‌دانست می‌گوید: «حالا هزار مسئله واجبی داریم که از آنها به این مسئله پرداختن به بام هوا سقف ساختن است.»(همان: ۲۷۸)

شاهزاده قاجار می‌گوید که این زبان فارسی که فردوسی برای آن رنج برد. باید از زبان‌های بیگانه پاک شود. و ایرانیان تا درجه‌ی خودکشی در راه پاسداشت آن بکوشند؛ اما طالبوف بر این باورست که: «زبان فارسی حلاوت حالیه‌ی خود را از ترکیب الفاظ عربی پیدا کرده وانگهی زبان که ده هزار لغت ندارد، یا به قول یکی از ادبای مصنوعی، که دعوی تألیف چهل هزار لغت فارسی را نموده و در روزنامه‌جات خود را ستوده، میدان ادبیاتش

تنگ می‌شود. مصادر سقیمه‌ی زبان فارسی که در اعلال گاهی از حروف اصلی مصدر یک یا دو حرف بیشتر باقی نمی‌ماند قابل استقلال نیست. هر زبان که چهارصد هزار لغت ندارد گنجایش علوم این عهد را ظرف نیست. نه تنها بنده بیسواد، همه علمای دنیا منکر قول شما هستند. ملتی که هنوز از هزار نفر یک نفر سواد ندارد در میان آنها مسئله تصفیه زبان چه معنی دارد. ملتی که الفبای او بلای ظلمت و جهل اوست اگر از اصلاح او صرف‌نظر نموده و به تصفیه زبان پردازند گناه است.»(همان: ۲۷۸)

جلال‌الدین سخن از واژه‌گزینی و واژه‌یابی به جای واژه‌های جدید بیگانه به پیش می‌کشد. طالبوف باز مخالف می‌کند و می‌گوید: «نه! نمی‌شود و نمی‌شود! حالا مجاهدین ترقی و اتحاد نوع انسانی می‌خواهند یک لسان واحد عمومی اختراع بکنند که همه مخلوق دنیا متکلم زبان واحد باشند. به دینار و درهم واحد بیع و شرا کنند. وانگهی وضع لغات جدیده محال و ممتنع است... فقط آنچه از خارج داخل لسان خود می‌کنیم. برای او کتاب لغت ترتیب دهیم، و مردم را با معنی و طرح استعمال آنها آشنا نماییم.»(همان: ۲۷۹-۲۷۸)

او سپس زبان ناتوان روسی را گواه می‌آورد که برابر بسیاری از واژه‌های نوین را ندارد و گردآورندگان فرهنگ‌ها و واژه‌نامه ها ناچارند که همان واژه‌های بیگانه را در فرهنگ خود به کار برند. و پس می‌افزاید: «حالا معارف محدوده ایران نیز فقط با آرزوی وطن‌پرستی در مملکت بیسواد و هزار معایب دیگر، تصفیه زبان فارسی را موفق نگردد، در عهد فردوسی فرنگی در هوا سیر نمی‌نمود، «آیرستات» نمی‌ساخت، کابل، بارومتر، ترمومتر، آناموتر و دویست هزار الفاظ نوظهور دیگر مستعمل و مصطلح نبود.»(همان: ۲۷۹-۲۸۰)

پس از این سخنان بود که به گفته‌ی طالبوف، جلال‌الدین میرزای قاجار اندکی سخنان او را پذیرا شد و پذیرفت که با الفبای ناقص و بیمار، پالایش زبان دشوار است و گفتگوی میان آن دو پایان یافت.

ناگفته پیداست که برخی از گفته‌های طالبوف پذیرفتنی است؛ با این‌روی اگر رای طالبوف درباره‌ی واژگان نوین پذیرفته‌ی همگان می‌شد و دیگران نیز مانند طالبوف می‌اندیشیدند و زبان فارسی را در برابر تنداب(= سیل) واژگان نوین رها می‌کردند. امروزه شاید تنها نامی از زبان فارسی بازمانده بود.

نتیجه‌گیری

موضوع تغییر یا اصلاح خط از مهمترین موضوعات روزگار طالبوف بوده است. اما طالبوف درباره‌ی عقب‌ماندگی به واسطه‌ی خط و نقایص خط فارسی، اغراق می‌کرد و این موضوع را بیش از اندازه بزرگ و مهم جلوه می‌داد. کشورهای دیگر نظیر ترکیه با تغییر الفبا نه تنها پیشرفت چشمگیری نداشتند که با گذشته‌های ادبی خود نیز فاصله گرفتند. در ایران اگر چه خط تغییر نکرد اما کوشش‌هایی برای اصلاح خط انجام شد و خط تحریری نیز ساده‌تر شد. جدا نویسی نه به صورت کلی که به صورت جزیی صورت گرفت همانند جدا نویسی برخی از تکواژها مثل«می» استمراری، «ها» نشانه‌ی جمع، «بی» پیشوند و ...

برخلاف نظر آخوندزاده و موافق با نظر جلال‌الدین میرزا، در ایران انجمنی برای واژه‌سازی بنیاد نهاده شد که «فرهنگستان» نامیده شد و ضرورت این انجمن را همگان درک کردند.

اما آنچه که پس از این فراز و فرودها و مباحث، برای ما به اثبات رسید این است که اگر می‌خواهیم زبان و خط توانایی داشته باشیم باید با توجه به نیازها و ضرورت‌های زمان، دست به اصلاح خط و واژه‌یابی و واژه‌سازی بزنیم و لحظه‌ای در این زمینه سستی و بی‌تفاوتی پیشه ننماییم. همین‌که بسیاری از دانشجویانِ ما، هنوز در املای بسیاری از واژه‌ها دچار مشکل هستند، نشان‌دهنده‌ی این است که خط باید اصلاح شود و همین‌که یادگیری علوم پایه، بسیاری از دانش‌آموزان و دانشجویان ما را به زحمت و دانش‌گریزی وامی‌دارد، بیانگر آن است که زبانِ ما برای تبدیل شدن به زبانِ علمیِ قدرتمند، نیاز به کوششِ بیشتر ادیبان و زبانشناسان و اعضای فرهیخته‌ی فرهنگستان دارد.

خط و زبان، یادگار و مرده‌ریگِ ارزشمندِ نیاکان ماست، پاسِشان بداریم.

منابع و مآخذ

کتاب:

۱. آخوندزاده، فتحعلی(۱۳۵۷) الفبای جدید و مکتوبات آخوندزاده، به کوشش حمید محمدزاده، نشر احیا تبریز.
۲. آدمیت، فریدون(۱۳۶۳). اندیشه‌های طالبوف تبریزی. چ دوم. تهران: انتشارات دماوند.
۳. بالائی، کریستف(۱۳۸۶). پیدایش رمان فارسی. ترجمهٔ مهوش قویمی و همکاران. چ دوم، تهران: انتشارات معین.
۴. ذکاء، یحیی(۱۳۲۹). در پیرامون تغییر خط فارسی(بخش نخست)، چ نخست. تهران: چاپخانه نقش جهان.
۵. طالبوف، عبدالرحیم(۲۵۳۶). کتاب احمد. به کوشش باقر مومنی، چ دوم. تهران: انتشارات شبگیر.
۶. طالبوف، عبدالرحیم(۱۳۴۷). مسالک‌المحسنین. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۷. طالبوف، عبدالرحیم(۱۳۵۷). آزادی و سیاست. به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات سحر.
۸. مجد، امید(۱۳۸۹). خط فارسی و نقد آن. چ دوم. تهران: نشر پیکان.

مجله:

۹. دهقانی، محمد(۱۳۷۸). «ستیز با سنت». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. شماره ۲۰. صص۴ تا ۲۰.

بررسی نقش حیوانات در داستان های مرزبان نامه

فریده میرزائی[1]

چکیده

حیوانات به سبب کاربرد تخیلی و تمثیلی که دارند همواره در ادبیات فارسی نقش زیادی داشته‌اند. یکی از قدیمی‌ترین و کهن‌ترین این نقش ها فارسی استفاده تمثیلی از حیوانات است. در واقع شاعران و ادیبان حیوانات را نماد و نشانه یک شخصیت می‌دانستند و آن را تعریف می‌کردند. داستانهای تمثیلی را بر اساس شخصیتهای داستان به دو قسمت پارابل و فابل تقسیم کرده اند. پارابل ،داستانهایی است که قهرمانان آنها شخصیتهای انسانی هستند. این داستانها، هدفی اخلاقی و دینی دارند و می کوشند تا خواننده و شنونده را متنبه سازند. فابل داستانهایی است که غالب شخصیتهای آنها حیوانات اند. و در آنها دو هدف موردنظر است : یکی ، تعلیم اخلاقی و یا عرفانی ؛ دوم ، نقد سیاسی و اجتماعی ؛ مثل داستانهای کلیله ودمنه و مرزبان نامه . ما در این مقاله ابتدا ضمن معرفی مختصر مرزبان نامه و کلیله و دمنه تعریفی از تمثیل ، شخصیت و بررسی نقش حیوانات در مرزبان نامه ، با استفاده از بسامد گیری می پردازیم.

کلیدواژه‌ها: مرزبان نامه، ادبیات تمثیلی، حیوانات، شخصیّت

---

[1] -کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی(دبیر)، mirzaei.faride@gmail.com

مقدمه:

مرزبان نامه وراوینی از جمله شاهکارهای بلامنازع نثر فارسی است که به انشایی مزّین و مصنوع و در همان حال در بسیاری از موارد به شیوه ی ساده و بسیار فصیح و دل انگیز نگارش یافته است . « نویسنده افسونکار این کتاب در بسیاری از موارد کار نثر را از کلام پراکنده ی عادی گذرانده و تا آستانه ی شعری دلچسب پیش برده است . وی در وصف و تمثیل و استشهاد به اشعار و امثال و حکم پارسی و تازی، استاد مسلّم و در انشای مترسلانه سرمشق بزرگ پارسی نویسان بعد از خود است».(صفا،۱۳۵۳، ج۳ص ۲۰۱،)

این کتاب مشتمل بر داستانها و تمثیل ها و افسانه هایی حکمت آمیز است که مانند کلیله و دمنه از زبان جانوران فراهم آمده است . مرزبان نامه از لحاظ شیوه نثر نویسی پیرو سبک نصر الله بن عبد الحمید منشی است که کلیله و دمنه را در نیمه اول قرن ششم هجری از عربی به فارسی ترجمه کرده است . او شیوه - ی نگارش خود را برتر از سبک نصر الله منشی در کلیله و دمنه می داند. این شیوه داستان پردازی معهود در ایران و هند بود. یعنی بیان پند و انتقاد از زبان جانوران و حیوانات و گیاهان، تا شنوندگان از نصیحت های تلخ و گزنده ناراحت نشوند و پادشاهان خودکامه به خاطر این خرده گیری آشکار ، اهل قلم را آزار و شکنجه ننمایند.

به یقین یکی از پر کاربردترین و پر شنونده‌ترین انواع داستان‌ها،حکایت‌هایی هستند که از زبان حیوانات نقل شده‌اند و همه،کوچک و بزرگ از آن‌ها لذت می‌برند.«تاریخچه‌ی حکایت‌های حیوانات نشان می‌دهد که هر زمانی مناسب بوده و اقتضا می‌کرده است روشنفکران و اندیشمندان و اهـل قـلم از آن‌ها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفتند.»(شمیسا،:۱۳۸۱، ص۲۷۱)

کلیله و دمنه اثری ادبی و اخلاقی است که از قدیمترین و معروفترین متون ادبیات جهان بشمار می رود و تاکنون به بسیاری از زبانهای مختلف عالم ترجمه شده است و به لحاظ اهمیت و کثرت ترجمه ها از مبانی ادبیات تطبیقی محسوب می شود .این کتاب از حیث زیبایی اسلوب و لفظ و همچنین افاده معانی بدیع و نثر سنگینش از بزرگترین و قویترین آثار منثور فارسی است ، در اصل به زبان سنسکریت (زبان هند قدیم) از مشهورترین روایات تألیف «بیدپای» فیلسوف هندی بوده و با نام پنجه تنتره در پنج باب ،تدوین شده است.

به طور کلی سبک و سیاق داستانپردازی کلیله و دمنه و امثال و حکایات آن یا امثال و حکایات مشابه آن که برگرفته از فرهنگ عامه یا منابع مختلف ایرانی و غیر ایرانی است،در تمام متون نظم ونثر فارسی به چشم می خورد. در کمتر اثر تعلیمی فارسی است که از تمثیل و حکایت برای توضیح و تبیین اصول اخلاقی و معرفتی و عرفانی بهره گرفته نشده باشد. (تقوی،۱۳۷۶، ص ۱۱۸)

پیشینهٔ تحقیق:

پیرامون مرزبان نامه و حکایتهای آن ، تحقیق و پژوهش های قابل توجهی در مقوله های گوناگون در قالب رساله و مقاله صورت پذیرفته، به عنوان مثال مقایسه کلیله و دمنه با مرزبان نامه، شخصیت پردازی در حکایتهای مرزبان نامه ، فابل در مرزبان نامه،تحلیل ساختار گرایی مرزبان نامه، بررسی عنصر روایتگری در مرزبان نامه، باورهای خرافی در مرزبان نامه فنون بلاغی در مرزبان نامه و... را می توان اشاره کرد.

در این مقاله سعی بر آن است تا به مدد دیدگاه های نویسندگان و پژوهشگران و با استفاده از بسامد گیری و رسم نمودار به ادبیات تمثیلی و شیوهٔ شخصیت پردازی و بررسی نقش حیوانات در مرزبان نامه بپردازیم.

بحث و بررسی :

تمثیل

تمثیل اصطلاحی در علم بیان است. در لغت به معنای « تشبیه کردن » و « مثَل آوردن » (فرهنگ نفیسی)

داستانهای تمثیلی را بر اساس شخصیتهای داستان به دو قسم تقسیم کرده اند:

الف) داستانهایی که قهرمانان آنها شخصیتهای انسانی هستند. این داستانها، هدفی اخلاقی و دینی دارند و می کوشند تا خواننده و شنونده را متنبه سازند و از خواب غفلت بیدار کنند و بدینسان به اصلاح بپردازند. فرنگیان از اینگونه داستانها به پارابل تعبیر کرده اند و اندرزهایی را که از حضرت عیسی علیه السلام ، در قالب داستانهایی کوتاه یا به صورت مثَلها، در انجیلهای چهارگانه نقل شده است ، نمونه های برجسته پارابل به شمار آورده اند (تقوی، ۱۳۷۶صص ۹۴ـ ۹۵)، مانند داستان گوسفند گم شده که نماد گمراهان است و تلاش برای یافتن آن ، که بیانی است از کوشش در جهت ارشاد

گمراهان .داستانهای مذهبی که با هدف تنبیه غافلان نوشته شده اند در شمار پارابلها یا گونه ای از پارابلها هستند. (تقوی، ۱۳۷۶، همان)

ب) داستان هایی که غالب شخصیت های آنها حیوانات اند. از این داستانها به فابل تعبیر می شود و در آنها دو هدف موردنظر است : یکی ، تعلیم اخلاقی و اگر داستان عرفانی باشد تعلیم عرفانی ـ اخلاقی ؛ دوم ، نقد سیاسی و اجتماعی (همان ، صص ۹۲ـ۹۳) مثل داستانهای کلیله ودمنه و مرزبان نامه ، در این داستانها، گاه گوینده ، خود رمزها را کشف می کند و معنای باطنی را آشکار می سازد، چنانکه در برخی از داستانهای کلیله ودمنه این رمزگشایی به دنبال ذکر تعبیر «این مثَل بدان آوردم » صورت می گیرد. چنین است آنجا که مولوی در پی ذکر سخن پیامبر صلی اللّه علیه وآله وسلم مبنی بر اینکه «نباید از سرمای بهار تن بپوشید، اما از سردی خزان بباید گریخت » (مولوی ، ۱۳۶۰ج ۱، دفتر اول ، ابیات ۲۰۴۶ـ ۲۰۴۸) به تأویل «خزان » و «بهار» می پردازد و می گوید: «آن خزان نزد خدا نفْس و هواست » (همان دفتر اول ، بیت ۲۰۵۱) و می افزاید: «پس به تأویل این بود کانفاس پاک / چون بهارست و حیات برگ و تاک » (همان ، بیت ۲۰۵۴) در برابر این رمزگشایی و این تأویل از سوی گوینده ، گاه شنونده باید خود به کشف رمزها بپردازد و معانی باطنی را دریابد. یا مانند داستان روباهی که طبلی می بیند که به هنگام وزش باد، آوازی سهمناک از آن به گوش می رسد و می پندارد که گوشتی چرب است و تلاش می کند که آن را بدرد ولی پوستی بیش نمی یابد (منشی،۱۳۴۳، صص ۷۰ـ۷۱). در این داستان ، روباه نماد کسانی است که فریب ظاهر را می خورند، طبل نماد چیزی یا کسی است که ظاهری فریبنده دارد و تلاش روباه در دریدن طبل ، تعبیری کنایی از تلاشی بیهوده است و نتیجه داستان ، که در ضرب المثل «فلانی ، طبل میان تهی است » خلاصه شده، توصیه به این امر است که بر پایهٔ ظاهر، حکم نباید کرد.

مرزبان نامه سعد الدین وراوینی که تقلیدی از کلیله و دمنه می باشد ،افسانه تمثیلی است که در بردارنده ی داستان های کوتاه و ساده ، اخلاقی یا متضمن تعلیم اخلاقی ویژه اخلاق اجتماعی هستند،

مثل هم برای داستانهای حیوانات و هم داستانهای انسانها یکسان به کار رفته است. در آثار مشابه کلیله ،چون مرزبان نامه، داستانهای بید پای، فرائد السلوک و طوطی نامه

کمتر از مثل و بیشتر از حکایت، داستان و افسانه و گاه از قصه استفاده شده است.(تقوی،۱۳۷۶، ص ۸۳)

گاهی حکایت آن قدر کوتاه است که همچون ضرب المل به نظر می آید و در اصل ضرب المثل شده است. مانند: حکایت زاغی که خواست راه رفتن کبک را بیاموزد و راه رفتن خود را فراموش کرد که در کلیله و دیگر متون داستانی آمده است. در زبان فارسی مثلهای کوتاه و مختصر و مثلهای طولانی و مفصل از حیث کاربرد تفاوت چندانی با هم ندارند، اما مثلها و تمثیلاتی که کوتاهتر هستند در آثار مختلف تعلیمی کاربرد گسترده تری دارند و در مواضع مختلف سخن برای تأکید بر سخن و حکم تکرار می شوند. حکایتهای حیوانات نیز در زمرهٔ این تمثیلهای کوتاه به شمار می روند و جز تعداد معدودی از داستانهای کلیله و دمنه و مرزبان نامه، بقیه کوتاه هستند و شکل داستانی ساده ای دارند. (تقوی، ۱۳۷۶، ص ۸۸)

شخصیت

« اشخاص ساخته شده ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایشنامه و ... ظاهر می شوند، شخصیت می نامند» (میر صادقی ،۱۳۷۶، ص۸۳) با شخصیت پردازی ، نویسنده خصوصیات و ویژگیهای آدم های داستان را آشکار می سازد. باید توجه داشت منظور از شخصیت لزوماً شخصیت انسانی نیست. داستانها می توانند از درخت ، حیوان ، و یا یک شیء به عنوان شخصیت داستانی بهره مند شوند و تنها الزام در این خصوص تفویض وجوه انسانی به آنها است .

« در قصه و داستان کوتاه اغلب مجالی برای شخصیت پردازی عمیق نیست »(میر صادقی،۱۳۷۶ص۸۶) اما این بدان معنی نیست که راوی دلیل اعمال شخصیتها را بیان نکند. باید به این نکته توجه داشت که راوی همواره موظف است به گونه ای خواننده را در جریان دلایل اعمال و گفتار شخصیتهایش قرار دهد و انگیزه های درونی آنها را که از گذشته و خاطرات آنها نشات می گیرد برای خواننده آشکار کند.

« در شخصیت پردازی مستقیم، نویسنده به شکلی ساده و روشن می گوید که قهرمان داستان چه جور آدمی است ؛ ولی در شخصیت پردازی غیر مستقیم نویسنده با نشان دادن رفتار و گفتار و کارهای شخصیت داستانی ما را با او آشنا می

کند. بیشتر نویسنده ها از هر دو روش برای شناساندن آدم های داستان استفاده می کنند».(مهاجرانی ،۱۳۷۸،ص ۸۸)

نویسنده ی مرزبان نامه از همین دو روش (مستقیم و غیر مستقیم) در شخصیت پردازی استفاده کرده است. آنچه نقش جانوران را در ادبیات به وجود می‌آورد قوه تخیل انسان و نوع رفتار خاصی است که آن جانور به آن منتصب می‌شود .« قدیمی‌ترین حیوان ثبت شده در ادبیات فارسی روباه است. این داستان حکایتی است از زبان سغدی که روباه در آن یک حکیم است. این داستان را مانی نقل می‌کند اما پیش از او شکل گرفته است ـ در دوران اشکانیان ـ بنابراین حداقل ۲۰۰۰ سال قدمت می‌یابد.» (عبداللهی،۱۳۸۱ص۱۱۲)

نویسنده فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی معتقد است:

« بخشی از این نقش‌ها که براساس تصورات اقوام جدیدی بر ایرانیان مسلط شدند، تغییر کرد. مثلاً در ادبیات فارسی پیش از اسلام شیر جزو دسته حیوانات بد و اهریمنی بود. در تصاویر تخت جمشید هم شیر را همواره در حال ستیز با آدم می‌بینید اما پس از اسلام با توجه به نفوذ تفکرات عربی، آرام آرام مفهوم شجاعت می‌گیرد و سمبل اصلی ایران می‌شود. ما در آثار رودکی و قطران و نویسنده‌های متقدم چند مورد می‌بینید اما در شاهنامه فردوسی و ادبیات حماسی رفته رفته شیر از وجه شجاعت به کار می‌رود.» (همان ص۱۷۰)

در شاهنامه، فردوسی از شیر به شکل مثبت یعنی شجاعت و هم نقش منفی درنده‌خویی بهره می‌برد.

اگر سر به سر تن به کشتن دهیم دریغ است که کشور به دشمن دهیم
دریـــغ است ایـران که ویران شـود کـنـام پـلـنـگـان و شیـران شـــود

فردوسی در این ابیات براساس متون کهن ادب پارسی از وجه منفی شیر استفاده کرده است. این در حالی است که در ابیات دیگری به خصوص آن جایی که از پهلوانان به عنوان نره شیران نام می‌برد به صورت مثبت از شیر بهره می‌برد. در ادبیات پارسی نمونه‌هایی از جانوران مثبت نیز وجود داشتند که در دوره‌های بعدی از وجه منفی از آنها استفاده شد.

خوک حیوانی است که در ایران باستان محبوب بوده است و ریشه‌اش در زبان پارسی از واژه «خو» به معنای خوب برگرفته شده است و انواع مختلف آن خواسپند یا خوب مقدس بوده اما تحت تاثیر فرهنگ سامی و عربی ارزش خود را از دست می‌دهد یا جغد که حیوانی مقدس و مثبت بوده است ولی کم‌کم تبدیل به حیوان ویرانه‌نشین و شوم و نحس می‌شود.

شیوهٔ داستان در داستان که وراوینی به کار برده باعث شده، که مرزبان نامه از تنوع و کثرت شخصیت برخوردار شود. از نباتات گرفته مثل درخت مردم پرست، تا حیوانات و انسان ها و حتی موجودات مافوق طبیعی، مثل دیو و پری. از شخصیت های«حیوانی» در مرزبان نامه میتوان به گرگ، شغال،کفتار، آهو، موش، عقاب، روباه، بط، مار، شیر، خرس، خرگوش، کیک، هدهد،تیس(بزنر)سگ، ماهی، زغن ماهی خوار،یهه(باز شکاری)، خروس، گربه، عقرب، زاغ، خر، پیل، شتر، کبک ماهیخوار، و راسو اشاره کرد. همچنین شخصیتهای«انسانی» در مرزبان نامه عبارتند از: هنبوی، ضحاک، خره نما، بهرام گور، شبان، بازرگان، غلام، خدمتکار، صیاد، انسان نیکوکار، مرد طامع، نو خره، شهریار بابل، شهریارزاده،٪ آهنگر، مسافر، دوست دانا، دهقان، پسر دهقان، شاه اردشیر، دانای مهران به، راهزن، دانای دینی، پسر احول، مرد مهمان، میزبان، بزرجمهر، پادشاه(خسرو) دزد، نیک مرد، ملک دانا، مرد بازرگان و زن او، رأی هند، ندیم، رمه سالار، زن دیبا فروش و کفشگر، دزد دانا، خنیاگر، داماد، طباخ، دیوانه، منجم، شتربان، کدخدای، مرد زشت روی، جولاهه، برزگر، درودگر با زن خویش، ایرا جسته، پیاده، سوار و مرد باغبان.

شخصیت ها در مرزبان نامه از زبان راوی سوم شخص که این راوی هم، می تواند«نویسنده »راوی باشد و هم«شخصیت» راوی معرفی می شوند.

نمونه ای از جمله های که حیوانات در آنها نقش آفرینی کرده اند.

زشت زشتست در ولایت شاه گرگ بر تخت و یوسف اندر چاه (وراوینی،سال ۱۳۹۲ص۴۹)

ملک زاده گفت: شنیدم که وقتی گرگی در بیشه وطن داشت.روزی در حوالی شکارگاهی که حوالتگاه رزق او. بود،بسیار بگشت و...(همان ص۶۸) شبانگاه که شبان گله را از دشت، سوی خانه راند،بزغاله باز پس ماند.گرگ را چشم بر افتاد،پنداشت که غزاله مرغزار گردون

بر فتراک مقصود خویش بست،آهنگ گرفتن او کرد...گرگ در جوال عشوه بزغاله رفت و کفتار وار بسته گفتار او شد. (همان ص ۷۰).

..... من چرا بگذاشتم که بزغاله مرا بز گیرد.(همان ص۷۱)

در اینجا به جای شیر، گرگ صاحب قدرت است و این قدرت با درندگی همراه است و باز هم در مقابل این نماد قدرت، طبقه ضعیف و فرودست مشاهده می‌شود. بزغاله‌ای که در داستان تنها و بدون حمایت چوپان رها شده می‌تواند گزارش ازاحوال همین طبقه اجتماعی باشد که گاه از حمایت‌های لازم حکومت محروم بوده و به دست گرگ‌صفتان گرفتار می‌آیند براساس فن تحلیل داستان در اینجا بزغاله نماینده قشر ضعیف و قهرمان و گرگ نماد طبقه زورمند و به‌عنوان ضدقهرمان قلمداد می‌شود

.نخستین گره داستان اینجا است که بزغاله از گله جدا می‌ماند و گرفتار گرگ می‌شود. در تحلیل این گره می‌توان گفت گله نماد وحدت و یکپارچگی اجتماعی است و گسست آن زمینه را برای تجاوز و درازدستی زورمندان فراخ‌تر می‌کند. گرگ آهنگ بزغاله می‌کند و بزغاله او را می‌فریبد که چوپان مرا پیش تو فرستاد که‌سازی نوازم تا تو هنگام خوردن من لذت بیشتری ببری اینجا باز هم با عقل و هوش فرودستان جامعه مواجه می‌شویم که گاه به واسطه آن از تنگناهای ظلم و فشار می‌رَهَند. نکته دیگری حرص و طمع‌ورزی صاحبان قدرت است گرگ طمع می‌ورزد و فریفته لحن بزغاله می‌شود و از او می‌خواهد نوایی ساز کند تا لذت درندگی برایش دو چندان شود، بزغاله نیز چنین می‌کند و با این ترفند چوپان را به یاری می‌طلبد. اینجا شخصیت اصلی یعنی گرگ و بزغاله و چوپان به هم متصل می‌شوند و داستان به اوج خود می‌رسد و به‌اصطلاح گره‌های آن گشوده می‌شود و چوپان از راه رسیده و سزای گرگ را می‌دهد.

شنیدم شیری بود بکم آزاری و پرهیزگاری از جمله سباع و ضواری متمیز واز تعرض ضغاف حیوانات متحرز.(همان ص ۲۷۶) شیر را دو شگال زیرک طبع نیکو محضر پسندیده منظر ندیم و انیس بود.(همان ص ۲۸۰)

شیر از تب لرزه اندیشه تو بسوزد و ناب نهنگ در دریا و پنجه پلنگ در کوه از نهیب شوکت و شکوه تو بریزد.(همان ص ۳۶۲)

چنانک کبوتر هم آشیانه عقاب باشد و میش همخوابه ذئاب،شیر در بیشه بتعرض شغال مشغول نشود و یوز دندان طمع از مذبح آهو بر کند و سگ در پوستین روباه نیفتد.(همان ص ۴۴۷)

لیکن همانا از بیداد گری شیر بر ضعاف خلق که روز بروز متضاعفست.(همان ص ۴۶۶)

روزی شیر با لشکر سباع بتماشا بیرون شد،شتری را دیداز کاروان بازمانده...(همان ص ۵۶۵)

«شیر »بیشترین بسامد را در مرزبان نامه دارد.در ادبیات جانور محور با شخصیتی مانند شیر برخورد می‌کنیم و شیر در ادبیات جانورمحور همواره نماد و نشانه قدرت و در حاکمیت است. در انواع دیگر ادبی نیز از جمله ادب عرفانی شیر نماد انسان تکامل‌یافته و دارای قدرت روحانی و درونی است مولانا فرمود:

جان و گرگان و سگان از هم جداست　　متحد جان های شیران خداست

نای و چنگی که گربکان دارند　　موش را خود به رقص نگذارند(همان ص۷۰)

گربه: این حیوان به بی صفتی و نمک نشناسی معروف است . **گربه نماد پر رویی**

ملک زاده گفت :شنیدم که درعهد ضحاک که دو مار از هر دو کتف او بر آمده بود و هر روز تازه جوانی بگرفتندی و از سرش طعمه آن دو مارساختندی.(همان ص ۵۰)

"مار" بعد از شیر بیشترین بسامد را در مرزبان نامه مار دارد. در این جا جانوری است از راستهٔ خزندگان . خوش خط و خال

ملک زاده گفت:دستور از استماع این سخن که اجماع امم و اتفاق عقلا عالم بر آنست،درین خصومت و پیکر بدان اسب حرون ماند که تا زخم تازیانه نخورد،حرونی پیدا نکند.(همان ص ۷۹)

"اسب "حرونی (سرکش)نماد اشخاص گستاخ و سرکش است. وراوینی از اسب سه مرتبه یاد کرده است.

...و بدان خر لنگ که تا در علفزار آسودگی می چرد و بر مربط بی کاری می آساید،(همان ص ۸۰)

"خر" نماد انسانهای کاهل و تنبل است.

بدان شگال خر سوار ماند که بنادانی کشته شد.(همان ص ۸۱)

"شگال " (شغال) نماد انسانهای بی احتیاط و نادان

"سگان " دیه در دنبال او رفتند و خون آن بیچاره هدر رفت.همان(ص۸۸)
"سگ"نماد وفاداری و حامی
گرد دریا و رود جیحون گرد "ماهی"از تابه صید نتوان کرد.همان(ص۱۰۰)
"ماهی" :نماد **پویایی وزندگی**
آورده اند که برزیگری در دامن کوهی با ماری آشنایی داشت.(همان ص۱۰۱)
"مار"نماد مکر و نیرنگ است.
در ناتمامی بمار ماهی مانند.(همان ص۱۰۲)
"مار ماهی"را بتمثیل نمودار نفاق و دو رنگی میشمرند.
...و از عواصم زخم آفت و بنگر که از نیش پشه چند که چون بتوازر و تعاون دست یکی میکنند با پیکر پیل و هیکل گاو میش چه میرود.(همان ص ۱۰۴)
چون پلنگی شکار خواهد کرد قامت خویشتن نزاره کند(همان ص۱۱۴)
"پلنگ"نماد (تکبر و بلند پروازی)
شنیدم وقتی صیادی بطلب صید بیرون رفت،دام نهاد،آهویی در دام افتاد.(همان ص ۱۲۵)
"آهو"نماد اهو (مظهر ازادگی و معصومیت)
موش از آنجا که دناءت وخیم و خلق لییم او بود،گفت:سر ناشکسته را بداور بردن نه از دانایی باشد.(همان ص۱۲۶)
"موش"نماد دون صفتان است. (حقارت)
...خواست که در سوراخ خزد عقابی از عقبه پرواز در آمد و موش رادر مخلب گرفت.(همان ص ۱۲۷)
"عقاب"نماد **تیز بینی** وخودپسندی
شنیدم که جفتی بط بکنار جویباری خانه داشتند.روباهی در مجاورت ایشان نشیمن گرفته بود. روباه را علت داء الثعلب برسید.(همان ص ۱۵۱)
روزی کشفی بعیادت او آمد و بکشف حال او وبحث از سبب زوال صحت او مشغول شد.(همان ص ۱۵۱)
... معلوم شد که جگر« بط »چون پر طاوس وبال او آمدو ممات او از منبع حیات پدید گشت.(همان ص ۱۵۷)

طاوس بین که زاغ خورد و آنگه از گلو گاو رس ریزهای منقی بر افکند
(همان ص ۲۳۳)

"طاوس" پرنده ای که به زیبایی معروف است.نماد تکبر وغرور است. بط (مرغابی) نماد کسانی است که سخت پای بند رفتارهای آیینی‌اند. چون همواره در شست و شوست. بیمناک است که مبادا کمترین آلایشی بر تن او بنشیند.

کبک نماد زرپرستان و گوهرگرایان است. چون کبک مرغی است که همواره در کوه لانه می‌جوید، جایی که زر و گوهر است. همای نماد فرازجویان است؛ کسانی که زندگانی‌شان را در کار بلندپایگی و شهریاری و فرمانروایی می‌کنند. باز، نماد کسانی است که به فرمانروایان و شهریاران و کانون‌های برتری و چیرگی بیرونی می‌پیوندند. چون جای باز، در دست شهریاران است. به هر روی، اندکی از مرغان سرانجام به قاف قربت و به پیشگاه سیمرغ راه می‌برند. عطار به بهانه‌ی این پویه‌ی شگرف پایدار، آسیب شناسانه، دشواری‌ها و تنگناهای راه خداجویی و خداخویی را یک به یک بررسیده است.

خانه اگر تا شرفات قصر کیوان بر آوری،بوم بوار بر بام او نشیند.(همان ص ۱۸۹)

"بوم"(جغد) نماد شومی و ویرانگری.

بیندیشید و معرت تعرض نخجیر و خوف زخم پنجه "پلنگ"و دندان "گراز" و غصه گریختن "یوز" و" باز" و تضییع روزگار خویش پیش خاطر اورد.(همان ص ۲۰۴)

"پلنگ"نماد **تنگ نظری** ،(تکبر و بلند پروازی).

"گراز"حیوان درنده خو است ."یوز"جانوری شکاری کوچکتر از پلنگ، سگ توله شکاری.

"باز"پرنده شکاری و بلند پرواز است.

شنیدم که وقتی موشی در خانه توانگری خانه گرفت.(همان ص ۲۳۴)

"موش"اینجا نماد زیرکی و دارای قوت عقل و رزانت است.

مار پای افراز سیر و طلب باز کرد.(همان ص۲۳۶)

"مار"نماد ستمکاری و ضد قهرمان است.

... هم دندانی مار را نشایی که پیل مست را از دندان او سنگ در دندان آید و شیر شرزه را زهره او زهره بریزد.(همان ص ۲۳۸)

"پیل"فیل همان حیوان قوی هیکل است."شیر"حیوان درنده .نماد اقتدار و قدرت و شجاعت است.

...و پای در این ورطه خطر نهاد،خر در خلاب و کبوتر در مضراب میراند.(همان ص ۲۵۳)

"خر"در اینجا همان حیوان بارکش است. نماد انسانهای ساده و کاهل(کودنی و صبوری). "کبوتر"نماد صلح و آرامش اینجا سادگی و بی فکری که با پای خود به جایگاه هلاک می رود.

معدودی از شخصیت های به کار رفته در مرزبان نامه به ویژه شخصیت های حیوانی از جمله : موش، روباه ، سنگ پشت، غراب ، کلاغ، عقرب، کبوتر و بوم بر اساس خصوصیاتی که در روند داستان بر عهده دارند نامگذاری شده اند. در حقیقت هدف نویسنده از این نامگذاری ها، نشان دادن کنش ها و واکنش های است که آن شخصیت در داستان قرار است بر عهده بگیرد. برای نمونه وراوینی از نام روباه به منظور نشان دادن شخصیت های مکار و از کلاغ برای معرفی شخصیت های جاسوس و خبر چین استفاده نموده است. چون در ادبیات فارسی حیله گری برای روباه و خبر چینی و جاسوسی کلاغ به صورت یک صفت یا ویژگی شناخته می شود.

مرغان بر پنجره اغضانش چون نسر و دجاج بر کنگره این کاخ زمردین از کمان گروهه آفات فارغ نشسته،آهوان در مراتع سبزه وارش چون جدی(همان ص ۲۷۸)

"نسر"در لغت به معنای کرگس ولی اینجا صور فلکی نسر طایر کرکس نماد(غرور و تکبر). "دجاج"ماکیان ،مرغ خانگی،اینجا صورت فلکی مشتمل بر هفده ستاره. "جدی"در لغت بزغاله نر ،اینجا برج دهم از بروج دوازده گانه فلک.

خرسی دستور مملکت او بود،همیشه اندیشه آن کردی که این دو یار مختصر شکل که رجوع امور با ایشانست...(همان ص ۲۸۱)

"خرس"نماد **دلسوزی بی جا وتنبلی اینجا انسانهای** حسود و فتنه گر است.

کیک(کک)از جامه دزد به جامه خسرو در آمد و چندان اضطراب کرد که طبع خسرو را ملال افزود.(همان ص ۲۹۱)

"کیک" نماد رسواگری است.

دادمه گفت:شنیدم که مردی در مکتب علمنا منطق الطیر،زبان مرغان آموخته بود و زقه طوطیان سراچه عرشی و طاوسان باغچه قدسی خورده با هدهدی آشنایی داشت.(همان ص ۲۹۶)

بلبل نماد شیدایی است و شیفته‌ی گل است. آن زیبایی را بزرگ می‌دارد که پایدار نیست. طوطی نیز که خود را خضرِ مرغان می‌نامد، نماد کسی است که آرزوهای دور و دراز و نابرآوردنی در سر می‌پزد و می‌پرورد. او می‌گوید که باید به آب زندگانی برسد. آرمانی بلند است؛ اما در توان مرغ مستمند نیست. طوطی نماد کسی است که در تیرگی، آب زندگانی را می‌جوید؛ بی آن که به روشنایی درون رسیده باشد. در تیرگی راهی نمی‌توان یافت.خرس اندیشید که خاموشی ملک دلیل رضای اوست.(همان ص۳۰۹)

..روزی خسرو با بزرجمهر در بستان سرایی خرامید،برکنار حوضی بتماشای بطان بنشستند.(همان ص ۳۱۵)

تا آن جایگه رسید که شتر مرغی چند بدست آورد و در کشتی مستحب خویش گردانید.(همان ص ۳۴۴)

ملک زاده گفت:شنیدم که شبانی بود گله گوسفند داشت،تیسی را ز روی نام بپیش آهنگی گله مرتب گردانید؛شراستی و شوخئی بافراط بر خوی او غالب بود،هر رئز بزخم سر وی کوسفندی را افگار کردی و بره و بزغالکان را بزیان آوردی. (همان ص ۳۵۱)

"تیسی"به معنای بز نرنمادشیطنت."بره "نماد معصومیت است.

اندرین بحر بی کرانه چو غوک دست و پائی بزن،چه دانی بوک

(همان ص ۳۵۳)

"غوک"به معنای وزغ است.نماد تلاش وکوشش است.

زروی گفت:اصحاب کهف را در ان غار سگ رابع و خامس بود،مرا درین غار ثانی اثنین خواهد شد،لیک آواز سگ دلیل آبادانی باشدو..(همان ص ۳۵۴)

"سگ"نمادوفاداری ،حامی و کاردانی است.

"نهنگ"همان نهنگ آبزی است که دندانهای تیزی دارد. نماد (عظمت و درندگی)."پلنگ"در اینجا نمادقدرت است.

...به من همان پشیمانی رسد که بزغن ماهی خوار.(همان ص ۳۶۲)

"زغن"پرنده ای گوشتخوار از دسته بازها ،اما کوچکتر از باز.اینجا نمادساده لوح."ماهی خوار"نمادانسانهای مکار است.

هر روز ده ماهی شیم از سیم ده دهی و برف دی مهی سپیدترو...(همان ص ۲۶۳)

شنیدم که وقتی مردی درویش و تنگدست و مقل حال در خانه گربه داشت.(همان ص ۳۷۵)

"گربه"نماد (بی وفایی و دزدی)

خروس چون اختصاص موش بمجالست و مؤانست با گربه مشاهدت کرد،اندیشید که گربه را موافقت او از مصادقت من مستغنی خواهد گردانید.(همان ص ۳۸۶)

"موش"اینجا نماد انسانهای نادان و بی احتیاط."خروس"اینجا نماد سخن چینی و حسودی.

چون باز بر تیهو و یوز بر آهو جست موش را بگرفت و بهوی و هذر خون آن بیچاره هبا و هدر گردانید.(همان ص ۳۹۲)

شنیدم که زاغی را دختری بود پاکیزه خلقت که در جلوگاه جمال خویش طاوس را خیره کردی.(همان ص ۳۹۴)

رخم مخواه که خرشید راست در حقه لبم مجوی که سیمرغ است در منقار

(همان ص ۳۹۴)

مرغان در هر چمنی بلبل صفت نوای او زدندی.(همان ص ۳۹۵)

بومی را مگر سودای آن برخاست که طاق آن خوبان را جفت خویش گرداند.(همان ص ۳۹۵)

...چون فاخته بطوق معنبر ننازد و چون هدهد بتاج مرصع سر نفرازد و چون کبوتر دعوی علو نسب نکند و چون همای عالمیان را بفر سایهٔ خویش محتاج نداند.(همان ص ۳۹۶)

«هما»نماد خوشبختی و سعادت

نام و ناموس ملک را مگس همچو طاوس بکار آید.(همان ص ۴۱۰)

چنانک گنجشک در دیده باز آشیان نهد و عقاب بر خانه صعوه پاسبانی کند،چرغ را مقراض منقاربدامن مرقع کبک نرسد و شاهین سوز ن چنگل در گریبان ملون تذرو پنهان نکند.(هماص ۴۱۴)

."صعوه"پرنده ای کوچک مانند گنجشک،نماد ضعف."کبک"نماد (خوش خرامی و طنازی) شاهین"پرند ه ای شکاری و زننده از جنس سیاه چشم و تیز چنگال.نماد شهامت و جسوری و چالاکی."تذرو"مرغی سخت رنگین است.

...و وحشیان از تماشاگاه دست و هامون و متنزهات رنگین چون کارگاه بوقلمون از بیم مخالب سطوت و جواذب صولت ما بر سر کوهها گریزند.(همان ص ۴۱۶)

"بوقلمون"نماد تزویر و ریا و دو رنگی بی ثباتی

مگر خرگوشی که بدهاء و ذکا چون پرتو ابن ذکا از میان انجم می تافت.(همان ص ۴۲۳)

"خرگوش" در ادب کهن ما نماد زیرکی، دانایی و هوش است که سزاوار می‌نماید او را نماینده طبقه روشنفکر و فهمیدهٔ جامعه قلمداد کنیم.

شبگیر که هنوز شیب عارض صبح در خضاب شباب بود و دم طاوس مشرق زیر پر غراب با کبوتر روی براه آورد.(همان ص ۴۲۹)

"غراب"نماد خبر چینی اینجا سیاهی و تاریکی است.

لقمه دهان شیر را استخوان گاو در گلو گیرد.(همان ص ۴۳۴)

گفتند : خر آسیابانست،پیر و لاغر شدست و از کار کردن و بار کشیدن فرو مانده.(همان ص ۴۳۷)

.ملک زاده گفت:آورده اند که به زمینی که موطن پیلان و معدن گوهر ایشانست ،پیلی پدید آمد عظیم هیکل.(همان ص۴۵۷)

"پیلان"نماد(یکدلی و قدرت)

بعضی بمبادرت و مسارعت چون گراز(همان ص۴۸۰) گراز"حیوانی با سری بزرگ ودراز، پاهای کوتاه و نازک شبیه خوک است.

دود خیشوم بخرمن ماه رسانیده،عقده خرطوم بر تنین آسمان افکنده.(همان ص ۴۸۶)

روباه گفت:که مردی شتربان شتری بارکش داشت.(همان ص ۵۰۱)

"شتر"نماد(کینه توزی)

نزدیکست که بطمع طعمه خویش زاغ در کمان گردنم آشیان کند و از بهر گوشتی که بر من نتیر نمی توان زد،کرگس در محاجر دیدگانم بیضه نهد،کلاغ بر قلعه قامتم.(همان ص ۵۰۷)

... لیکن مرا با فلان عقرب دوستی قدیمیست.(همان ص۵۳۰) "عقرب"نماد زیرکی و خود نمایی

گرگ بخزازی،چون کرم بفزازی نشسته ،آهوان بعطاری چون سگ باستخوان کاری مشغول گشته.(همان ص ۵۶۰)

پس آن موش که از کار شتر آگاهی داشت و مخاطبات ایشان شنوده بود،رفت و از جادو پرسید که کار شتر و خرس بچه انجامد؟(همان ص ۶۲۱)

مگر جفتی کبک در آن کوهسار اشیان داشتند.....عقابی بر کوه قارن متوطن بود و بر مرغان آن نواحی پادشاه.(همان ص ۶۵۳)

ماهی گیاه بر گرفت و نزدیک رفت تا آن عمل تمام کند.ماهی خوار سر فرو آورد و او را از میان آب بر کشید و فرو خوردد.(همان ص ۶۷۷)

روزی راسوئی در آن نواحی بگذشت،چمش بر آن مقام افتادو از مطالعه ان خیره بماند.(همان ص۶۸۱)

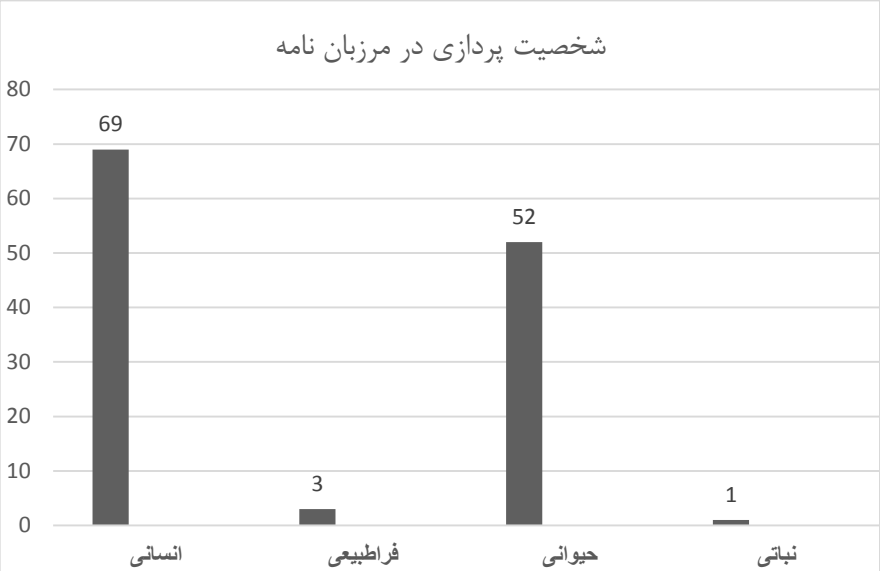
هرچ پوشی،خوبت آیدهمچو بر طاوس پر هرچ گوئی غزت آید چون نوا از عندلیب«بلبل»

(همان ص ۷۱۴)

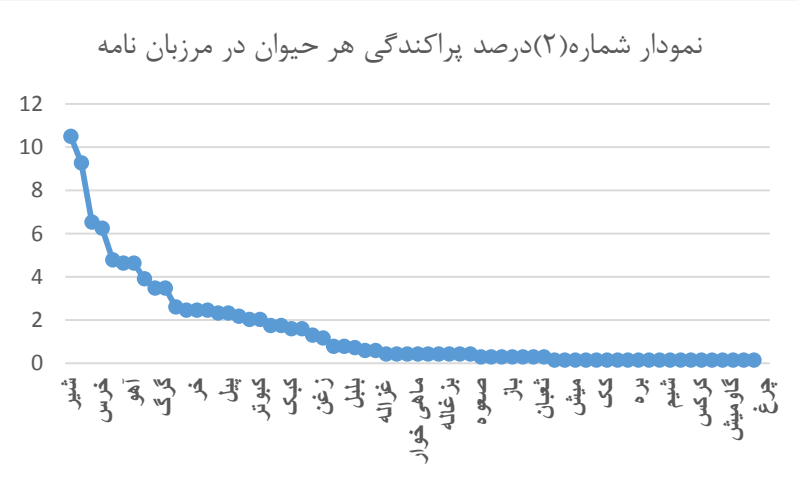
****

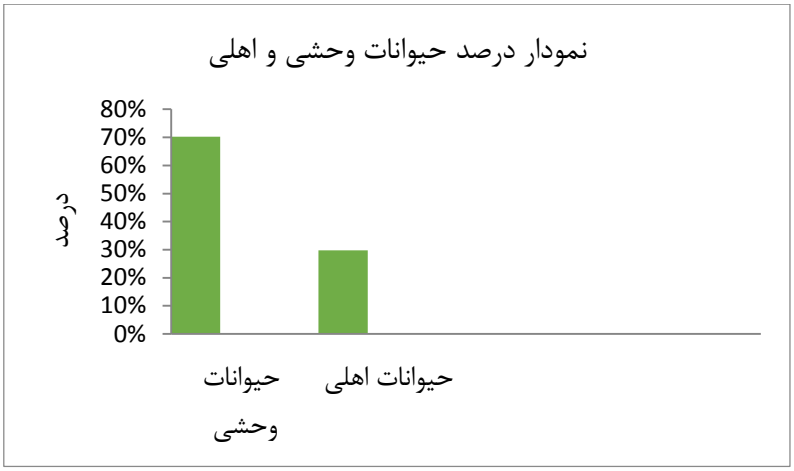
ای که ز انصاف تو صورت منقار کبک صورت مقراض شد بر پر و بال عقاب

عقل ندارد شگفت گر شود از عدل تو دانه انجیر زر، دام گلوی عقاب



نمودار شماره(۱)بسامد فراوانی شخصیت پردازی در مرزبان نامه





نمودار شماره (۳) بسامد فراوانی حیوانات اهلی و وحشی در مرزبان نامه

جدول نام حیوانات در مرزبان نامه

شخصیت ها و اوصاف نمادها

نام حیوان	تعداد تکرار	نام حیوان	تعداد تکرار	نام حیوان	تعداد تکرار	نام حیوان	تعداد تکرار
شیر	۷۱	کبوتر	۱۴	بزغاله	۳	شاهین	۱
مار	۶۴	هدهد	۱۲	نهنگ	۳	بره	۱
خرس	۴۳	پلنگ	۱۲	هما	۳	تذرو	۱
موش	۴۵	کبک	۱۱	صعوه	۲	دجاج	۱
شتر	۳۳	طاوس	۱۱	گراز	۲	شیم	۱
روباه	۳۲	خرگوش	۹	اژدها	۲	غوک	۱
آهو	۳۲	زغن	۸	باز	۲	زنبور	۱
گربه	۲۷	عقرب	۶	طوطی	۲	خارپشت	۱
شگال	۲۴	یوز	۶	مار ماهی	۲	کرکس	۱
گرگ	۲۴	بلبل	۵	ثعبان	۲	کشف	۱
زاغ	۱۸	گوسفند	۴	کفتار	۱	پشه	۱
خروس	۱۷	ماهی	۴	کلاغ	۱	بوقلمون	۱

خر	۱۷	غزاله	۳	میش	۱	گاو میش	۱
عقاب	۱۷	گنجشک	۳	سیمرغ	۱	شترمرغ	۱
بط	۱۶	غراب	۳	تیس(بز نر)	۱	تیهو	۱
پیل	۱۶	ماهی خوار	۳	کک	۱	چرغ	۱
سگ	۱۵	اسب	۳	فاخته	۱		
مرغ	۱۴	بوم	۳	مگس	۱		

شخصیت ها	نقش ها و اوصاف نماد ها	
آهو	نجیب و محجوب گرفتار	در داستان نیک مرد و هدهد در داستان عقاب و موش و آهو
بز	کاردان و زیرک	در داستان زیرک و زروی
بزغاله	کاردان و زیرک	در داستان گرگ خنیاگر دوست
بط	نادان و بی احتیاط	در داستان روباه و بط
پلنگ	جسور و دوراندیش	در داستان شیر و پیلان
(پلنگ) جنبه ی مثبت	امین	در داستان شتر و شیر پرهیزگار
خر (درازگوش)	مکّار و کیل و مشاور عاقل، زیرک و باهوش	در داستان شگال خرسوار در داستان شیر پرهیزکار و شتر
خرس	حسود و فتنه گر	در شیر پرهیزگار و شتر در داستان دادمه
خروس	مکّار و زیرک سخن چین و حسود	در داستان روباه و خروس

		در داستان گربه و موش و خروس
راسو	محتاط و زیرک	در داستان راسو و زاغ
روباه	مکار	در داستان روباه و خروس و روباه و بط
زاغ	دوراندیش و زیرک بی احتیاط مشاور و بازرس	در داستان بچه ی زاغ و مادر در داستان راسو و زاغ در داستان شتر و شیر پرهیزگار
سگ	حامی دانا و کاردان	در داستان های شگال خرسوار، گرگ خنیاگر و دوست، روباه و خروس در داستان زیرک و زروی
شتر	مطیع و ساده لوح کیسیرت	در داستان شتربان و شتر و شیر و شتر در داستان شیر و شتر پرهیزکار
شغال	دوراندیش و زیرک بی احتیاط و نادان	در داستان دادمه و داستان در داستان دادمه و داستان
شیر	مقتدر و متکبّر دارای مناعت طبع	در داستان شیر و پیلان در داستان شیر و شتر پرهیزکار
عقاب	بی رحم	در داستان های کبکان و عقاب، آهو و موش و عقاب
فیل (پیل)	ستمگر و متجاوز	در شیر و شاه پیلان

کبک	صلح جو و آرامش طلب	در داستان کبکان و عقاب
کبوتر	سفیر، نماد صلح	در داستان زروی و زیرک
کژدم(عقرب)	شرور و قاتل	در داستان موش خابه دزد با صاحب خانه
کیک(کک)	رسواگر	در داستان دزد و کیک
گربه	خونخوار	در داستان گربه و موش و خروس
گرگ	نادان و فریب خورده نترس و بی باک	در داستان های گرگ خنیاگر و دوست، گرگ و شغال در داستان شیر و پیلان
مار	ستمکار(ضد قهرمان) مکّار	در داستان موش و مار غاصب و در داستان برزیگر و مار در داستان مارگیر و مار
مار (جنب هی مثبت)	(مشاوره و یاور)	در داستان مرد معبّر و مار
ماهی	ساده لوحی زیرکی	در داستان مرغ ماهی خوار با ماهی در داستان زغن ماهی خوار با ماهی
مرغ ماهی خوار	مکّار	در داستان مرغ ماهی خوار با ماهی
موش	مکّار دون صفت نادان و بی احتیاط	در داستان موش و مار غاصب، موش خابه دزد با صاحب خانه در داستان عقاب و آهو

		در داستان گربه و موش
هدهد	غرور و تکبّر	در داستان نیک مرد و هدهد

به عنوان نمونه دو داستان از کتاب مرزبان نامه انتخاب و شخصیتهای تمثیلی آن شرح می گردد:

داستان زغن ماهی خوار با ماهی

در باب ششم در داستـان مـاهی خوار با ماهی می خوانیم روزی زغنی گرسنه ، یک ماهی را شکار می کند. ماهی چاره ای جز این ندارد که برای نجات خویش زغن را بفریبد . به همین دلیل به او وعده می دهد که اگر مرا به جان امان دهی ، هر روز ده ماهی به تو می دهم و اگر باور نداری مرا سوگند سخت بده. وقتی زغن می خواهد مـاهی را سوگند دهد که به وعـده اش وفـا کند با گشودن دهان ، طعمه را از دست می دهد.

« این فسانه از بهر آن گفتم تا اول و آخر این کار نیکو بنگری و فاتحت با خاتمت برابر کنی و بدانی که خوض پیوستن اولی تر یا عنان عزم باز کشیدن ، تا نه تعجیلی رود که در ورطه ی ندامت افکند و نه توقعی که از ادراک فرصت باز دارد» (سعدالدین وراوینی،۱۳۸۳،ص۳۶۴)

ماهی در این داستان نمادی از ملت های ضعیف و مظلوم است که اگر اراده کنند و خرد و هوشیاری خود را به کار اندازند، می توانند با استبداد زغن که همان قدرتهای استعمارگر و استبدادی است مبارزه کنند وآنان را شکست دهند. ماهی آزادیخواهی است که برای به دست آوردن آزادی خود ، اندیشه و تدبیر لازم را به کار می گیرد و دشمن سرسخت و مستبد را شکست می دهد.

گرایش به آزادیخواهی و مبارزه با استبداد حاکم و حفظ مالکیت خصوصی در فطرت تمامی انسانها وجود دارد و در دوره های گوناگون تاریخی نمودهایی از خود نشان داده است. گاه به دلایل امنیتی، متون ادبی حتی پیش از تاریخ مدوّن و مکتوب ، این ویژگی پسندیده ی انسانی را در خود می نمایاند. مرزبان نامه هم به تبع کتاب کلیله و دمنه از

جمله آثار ادبی ـ سیاسی است که می توان آزادیخواهی و پیامدهای اجنتاب ناپذیر آن را به روشنی مشاهده کرد.

در این متون ادبی ـ سیاسی ، مفاهیم آزادیخواهی از زبان حیوانات کوچکی چون موش در داستان (موش و مار) و یا ماهی در داستان (زغن ماهی خوار و ماهی) به روشنی و با صراحت بیان می شود تا پادشاهان زمان ـ با توجه به نتایج حاصل از داستان ـ عبرت بگیرند و اندکی از فشار استبداد بر رعیت بکاهند و حکومت خود را استحکام و تداوم ببخشند. همین حفظ قدرت و استمرار آن، موجب شده است تا همه ی قدرتمندان به این گونه ی آثار ادبی ـ سیاسی علاقه و توجه نشان دهند.

«داستان هنبوی با ضحاک:»

خلاصۀ داستان: «هنبوی، زنی است در عهد«ضحاک مار دوش» که روزی قرعه مرگ به نام برادر، شوهر و فرزندش می افتد و هر سه آنها را توقیف می کنند» تا آن بیداد معهود، برایشان برانند» زن که عزیزترین کسان خود را در آستانۀ هلاک می بیند، فریاد خواهی و تظلّم سر می دهد.با نالۀ او ضحاک ستمگر اندکی بر سر مهر آمده و وی را متحیّر می کندکه یکی از آن سه را انتخاب کند تا مورد بخشایش قرار گیرد. انتخاب جانکاهی است. ! به راستی او زندگی کدامیک را بر دو دیگر ترجیح می دهد؟! سرانجام زن با این استدلال که ؛ از دست دادن برادر را دیگر به هیچ نحوی نمی توان جبران نمود، ولی به دستآوردن شوهر و فرزندی دیگر، مجددا امکان پذیر است، برادر را از میان آنها بر می گزیند.ضحاک نیز به پاداش این پندار جالب، هر سه آنها را به « هنبوی» می بخشد.

نوع تمثیل: پارابل

پیام: پیوند برادری بسیار ارزشمند است . به تصریح خود متن... و آنچ از زمانه بدل آن به هیچ علق نفیس نتوان یافت،علقۀ برادریست.(تسلیمی، ۱۳۷۸،صص۳۸ - ۳۷)

نتیجه گیری

پرداختن به مسائل اجتماعی در آثار ادبی گذشته، موضوعی است که تاکنون کمتر به آن توجه شده، درحالیکه برای شناخت فرهنگ و جامعه طرح این آثار ضرورت دارد.محتوای کتاب مرزبان نامه نمونه ی مناسبی برای این تحقیق است محتوای این کتاب فراتر از داستان و حکایت است.زیرا بیانگر اوضاع و آداب و رسوم جامعه ی خویش است و بر آگاهی و درک نویسنده از مشکلات آن جامعه دلالت میکنند. مرزبان نامه یکی از آثار

تمثیلی در زبان فارسی است .این کتاب با تمثیل، کنایه، فابل و داستان های تو درتو به طرح مسائل انتقادی متضمن نکته های اجتماعی، سیاسی و طنزهای نیشدار نسبت به حکومت ها پرداخته است .با آوردن حکایت ها از زبان حیوانات و بیان تعالیم اخلاقی، در قالب داستان، به تذکر و یادآوری بعضی نکات سیاسی اشاره دارد.چون لحن کتاب مستقیماً خطاب به حاکمان نیست، توانسته است ابزار مناسبی برای طرح عقاید اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نویسنده باشد.

اشخاص گوناگون از طبقات و اقشار مختلف از قبیل پادشاه، وزیر، وکیل، مشاور، بازرگان، غلام، کشاورز، طبّاخ، قصّاب، درودگر، زنان، مردان، کودکان، پیران و ...در مرزبان نامه به خوبی جلوه گری می کنند .این نکته حاکی از شناخت اجتماعی نویسنده است.

وراوینی در توصیف شخصیت ها به ویژگی معنایی نام ها اهمیّت داده است.از این رو ،ویژگی معنایی نام ها در حکایتهای مرزبان نامه بیانگر خصوصیات روحی، اخلاقی شخصیت ها و موقعیت اجتماعی و شغلی آن ها می باشد.

منابع

الف:کتاب ها

۱- تقوی ، محمد،(۱۳۷۶) حکایتهای حیوانات در ادب فارسی ، تهران.روزنه

۲- تسلیمی ،امیرحسین ،(۱۳۷۸) در آمدی بر ادبیات تمثیلی ایران مرزبان نامه، تهران، انتشارات سرواد

۳- پورنامداریان، تقی،(۱۳۸۳) رمز وداستانهای رمزی درادب فارسی، چاپ پنجم،تهران،انتشارات علمی و فرهنگی.

۴-خطیب رهبر،خلیل، (۱۳۹۲)مرزبان نامه،چاپ بیست ویکم ،انتشارات صفی علیشاه،چاپ مروی.

۵- شمیسا ،سیروس ، (۱۳۷۰)بیان ، تهران. فردوس

۶-شمیسا،سیروس،(۱۳۸۱) انواع ادبی،تهران،فردوس

۷- صفا، ذبیح اله ، (۱۳۵۳)مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر فارسی، چاپ اول،تهران،امیر کبیر.

۸- کلارک،آرتوسی، (۱۳۷۸)هزارتوی داستان، ترجمه نسرین مهاجرانی،چاپ اول،تهران، نشر چشمه.

۹- عبداللهی، منیژه(۱۳۸۱) ، فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی، چاپ اول ،نشر پژوهنده، ،

۱۰- محجوب،محمدجعفر،(۱۳۴۹) ،درباره کلیله و دمنه، ، تهران. انتشارات خوارزمی

۱۱- منشی ،ابوالمعالی نصرالله (۱۳۴۳)کلیله و دمنه ، مجتبی مینوی ، تهران.

۱۲- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۶۰)مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون،چاپ هفتم، تهران امیرکبیر.

۱۳- میرصادقی، جمال ،(۱۳۷۶) ادبیات داستانی، چاپ سوم، انتشارات ،تهران، علمی.

ب: مقاله ها

۱۴-خشنودی چروده، بهرام،/ ربانی خانقاه، میثم،(۱۳۹۲)، «شخصیت پردازی در حکایتهای مرزبان نامه،» پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی سال چهارم ،شماره ۱۴،از ۱۵۷تا ۱۸۰

۱۵-ملک محمدی، ناهید،(۱۳۸۸)، « فابل رد مرزبان نامه»،رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی،شماره۹۲، از۹-۱۱

عناصر انسجام پیوندی و رابطه‌ی آن با معنا در مناظره دیو گاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه

فاطمه حیات‌داودی[1]

چکیده

انسجام یک اصطلاح زبان‌شناسی متن است که در سال ۱۹۷۶ توسط هالیدی و حسن مطرح شد. یک متن جهت برخورداری از انسجام نیازمند عناصری است که یکی از آنها ادوات ربط یا پیوندی است که باعث پیوستگی و اتصال واژگان و به خصوص جملات می‌شود. هرمتن ادبی از این عناصر بهره می‌گیرد و کارکرد آن با توجه به موضوع مورد بحث مبتنی بر شیوه‌ی خاصی است. ما نیز در این پژوهش به بررسی این ادوات بین جملات مناظره‌ی دیوگاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه در چهار مقوله‌ی عوامل ربط افزایشی، سببی، تقابلی و زمانی پرداخته‌ایم و به این نتایج دست یافته‌ایم که کارکرد عوامل افزایشی و سببی بیشتر از سایر عوامل پیوندی است که این خود می‌تواند به تأثیرپذیری از موضوع مورد بحث که مناظره بوده است و همچنین اقناع مخاطبان باشد؛ زیرا این داستان دارد مناظره‌ای را به تصویر می‌کشد که مخاطبان آن عموم هستند از این رو باید از عواملی استفاده کند تا بتواند آن صحنه را بهتر به تصویر بکشد.

کلیدواژگان: عناصر انسجام پیوندی، معنا، مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی، مرزبان-نامه

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، hayatdavoodi.fatemeh@gmail.com

مقدمه

مرزبان‌نامه در اصل کتابی است که در سده‌ی چهارم به زبان طبری توسط مرزبان‌بن رستم نگاشته شده است. سعدالدین وراوینی نیز در سده‌ی هفتم آن را به نثر فارسی فنی ترجمه کرد. البته ترجمه‌ی دیگری از مرزبان‌نامه نیز در سده‌ی ششم از محمدبن‌غازی ملطیوی وجود دارد. ملک‌الشعرای بهار ترجمه‌ی وراوینی و ملطیوی را دو همزاد می‌داند که از یک پستان شیر خورده و در کنار یک دایه پرورش یافته‌اند الا این که لغات تازی غریب در روضه‌العقول بیشتر از مرزبان نامه به کار رفته و شعر پارسی در آن کمتر استشهاد شده است. (بهار،۱۳۵۴: ۱۶/۳) قزوینی نیز درباره مرزبان‌نامه می‌گوید: « الحق در عذوبت انشا و سلاست عبارت و روانی کلام، کمتر کتابی بدان پایه می‌رسد.» (قزوینی،۱۳۲۶: ب) موضوع مورد بحث ما نیز در این پژوهش مناظره است. مناظره در لغت « مباحثه کردن و بحث با یکدیگر درباره حقیقت و ماهیت چیزی، یا با هم سؤال و جواب کردن است.» (دهخدا،بی‌تا: ۲۱۵۶۲/۱۴) و به تعبیری دیگر مکالمه و گفت‌وگویی است دو طرفی (Dialogue) که هر طرف با استدلال و ارائه براهین، سعی می‌کند که برتری و فضیلت خویش را بر دیگری به اثبات برساند. از نظر ابوعلی سینا در منطق شفا کلمه مناظره از ریشه نظر و اعتبار گرفته شده است و غرض از مناظره، مباحثه پیرامون دو رأی متقابل است؛ پس هر یک از طرفین مناظره عهده‌دار تأیید یکی از دو جانب بحث برای ایجاد علم در طرف مقابل است و لذا مناظره به آموزش ملحق می‌شود؛ زیرا هدف مناظره کنندگان حصول علم است. (ابن سینا،۱۴۰۴: ۲۲) ما در این پژوهش به بررسی مقوله‌ی عناصر انسجام پیوندی در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه خواهیم پرداخت تا به نتیجه دست یابیم آیا عناصر انسجام پیوندی و نوع و بسامد کاربرد آن در یک متن ربطی به موضوع مورد بحث دارد.

انسجام در فارسی به پیوستگی، اتصال و پیوند بین جمله اطلاق می‌شود در واقع « به مناسبات معنایی‌ای اشاره دارد که میان عناصر یک متن وجود دارد و به واسطه‌ی عمل آن‌ها تعبیر برخی از عناصر متن امکان‌پذیر می‌گردد. این مناسبات به کلام یکپارچگی و وحدت می‌بخشد و آن را همچون متن از مجموعه‌ای از جمله‌های جداگانه و نامربوط متمایز می‌سازد.» (مهاجر و نبوی،۱۳۷۶: ۶۳) اصطلاح انسجام را هالیدی و رقیه حسن (۱۹۷۶) با تألیف کتاب(Cohesion In English) مطرح ساختند که بعدها توسط

بسیاری دیگر به عنوان یکی از مباحث اصلی زبان‌شناسی متن مورد استفاده قرار گرفت. هالیدی و حسن «این سؤال را مطرح کردند که چه چیز یک متن گفتاری یا نوشتاری را از مجموعه‌ی بی‌ربط جملات متفاوت می‌سازد؟» (محمد،۲۰۰۷: ۹۹) در واقع انسجام پیوندی « عبارت است از وجود ارتباط معنایی بین جمله‌های یک متن.» (آقاگل زاده،۱۳۸۵: ۱۰۸)

ادات ربط میان عناصر متن پیوندهای معنایی‌ای برقرار می‌کنند به طوری که می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین عوامل انسجام‌بخشی متن دانست. « کریستال پیوند را اولین عامل انسجام متن می‌داند.» (الفقی،۲۰۰۰: ۲۵۷) نویسنده‌ی دیگری نیز با توجه به بسامد بالای این ادوات آن را پراهمیت‌ترین می‌داند و معتقد است ذکر تکه متن‌هایی منسجم اما خالی از ادوات ربطی و یا ذکر کلامی غیر منسجم با وجود ادوات ربط که توسط براون و یول صورت گرفته است از اهمیت ربط نمی‌کاهد. (بن‌عبدالکریم،۲۰۰۹: ۳۰۱) بنابراین ادوات ربط رابطه‌ی معناداری با موضوع مورد بحث نویسنده برقرار می‌کند و نگرش وی را منعکس می‌سازد. « ادات ربط راهی را برای ارتباط بین اخبار و داده‌های متن که به شکل افقی ارائه می‌شود هموار می‌سازند و نویسنده با به کاربردن هر یک از این ادوات نگرش خود را منعکس کرده و سعی می‌نماید اطلاعات خود را هدفمند ارائه نماید.» (فرج،۲۰۰۷: ۹۵)

اساس کار ما نیز ترجمه‌ی مرزبان‌نامه از سعدالدین وراوینی است. بابی که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت باب دیو گاوپای و مرد دینی است که ما در این باب به بررسی عناصر انسجام پیوندی و رابطه‌ی آن با معنا خواهیم پرداخت.

پیشینه‌ی پژوهش

بحث حاضر مقوله انسجام و یکی از عوامل مهم آن یعنی ادات ربط را در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی بررسی خواهد کرد. پژوهشهایی نیز درباره مرزبان‌نامه و همچنین دیو گاوپای و دانای دینی انجام شده است. اما هیچ پژوهش جامعی که دربرگیرنده‌ی عناصر انسجام پیوندی و رابطه‌ی آن با معنا باشد در مرزبان‌نامه صورت نگرفته است.

بحث

۱. عناصر انسجام پیوندی(معنایی و منطقی)

در نظریه‌ی هالیدی ارتباط معنایی و منطقی جملات، بندها و پاره‌گفتارها عامل اصلی و ضروری انسجام و یکپارچگی متن است. خلق و آفرینش متن بدون وجود این عامل

غیرممکن است. انسجام پیوندی در متن با عوامل ربط شکل می‌گیرد. عوامل ربط ابزارهایی هستند که موجب پیوستن جمله‌های متن می‌شود. شرط انسجام‌بخشی عوامل ربط این است که در ابتدا یا بین دو جمله‌ی مستقل به کار روند. از نظر هالیدی عوامل ربط به چهار دسته تقسیم می‌شوند: الف) رابطه‌ی افزایشی یا اضافی. ب)رابطه‌ی تقابلی یا خلاف انتظار. ج) رابطه‌ی علی یا سببی. د) رابطه‌ی زمانی. «ر.ک؛ نوروزی و غلامحسین-زاده،۱۳۸۸: ۱»

در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی که از لحاظ محتوایی شرح و توصیف سؤالاتی است که دیو گاوپای از دانای دینی می‌پرسد، نویسنده برای توصیف این امور از عوامل ربط که نقش مهمی در پیوند جمله و بندهای متن و همچنین تفهیم مطالب برای خوانندگان و شنوندگان دارد، به نحو مطلوب استفاده می‌کند. در واقع این متن می‌خواهد صحنه‌ای از مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی را به تصویر بکشد که ببینندگان آن عموم از دیو و پری و آدمی هستند. از این رو نویسنده‌ی آن باید با توجه به موضوع عناصری را بکار گیرد که در تفهیم مطالب و اقناع خواننده یاریگر باشد. یکی از این عناصر که نقش سازنده‌ای در ادای مقصود نویسنده دارد حروف ربط است. که ما در این پژوهش به آن خواهیم پرداخت:

۱،۱. رابطه‌ی افزایشی

رابطه‌ی افزایشی رابطه‌ای است که در آن جملات بوسیله‌ی حروف ربط به هم متصل می‌شود و جملات بعد از حروف ربط به عنوان توضیحی برای جمله‌ی قبل به کار می‌رود و به چهار صورت توضیحی، تشبیهی، تمثیلی و مقایسه‌ای به کار می‌رود. که در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی فقط به صورت توضیحی و تشبیهی به کار می‌رود که این نوع ارتباط نیز بیشترین کاربرد را در این مناظره دارد و در ۳۴ مورد به کار رفته است که در ذیل به آن خواهیم پرداخت:

***ارتباط توضیحی**

ارتباط توضیحی برای شرح و توصیف جمله یا جملات قبل به کار برده می‌شود و در مناظره‌ی دیو گاو پای و دانای دینی هدف نویسنده از آوردن این نوع ارتباط توضیح و توصیف پدیده‌ها برای اقناع شنوندگان است. که در ۲۸ مورد در جملات متن به کار رفته است که نمونه‌هایی از آن در ذیل ذکر می‌شود:

«و کردگار یکی است که مبدع کایناتست و ذات او مقدّس از آنک او را در ابداع و ایجاد موجودات شریکی بکار آید، تَعَالَی عَمَّا یَقُولُ الظَّالِمُونَ عُلُوّاً کَبیرا» (وراوینی،۱۳۸۸: ۲۶۰)

« همه شب در لجّه‌ی لجاج خویش غوطه‌ی ندامت و غصه‌ی آن حالت می‌خورد که نزول درجه‌ی او از منزلت دینی به فنون دانش پیش جماهیر خلق روشن شود و روی دعوی او سیاه گردد.» (همان: ۲۶۶)

«و آنک موجود است و سلب وجود از او ناممکن، عالم الوهیّت و ذات پاک واجب‌الوجود که فنا و زوال را به هستی آن راه نیست.» (همان: ۲۷۱)

***ارتباط تشبیهی**

در این ارتباط نویسنده از تشبیه برای ایجاد انسجام و ارتباط میان جملات استفاده می‌کند. که در ۶ مورد از این نوع ارتباط دیده می‌شود. به عنوان مثال:

« دوم اجرام علوی سماوی که بعضی از آن دایماً به وجهی متحرّک باشند چون ثوابت و سیّارات کواکب که به صعود و هبوط و شرف و وبال و رجوع و استقامت و اوج و حضیض و احتراق و انصراف و اجتماع و استقبال و الی غیر ذلک من عوارض الحالات موسوم‌اند و به بطء و سرعت سیر و تأثیر سعادت و نحوست منسوب و به وجهی نامتحرک که هر یک را در دایره‌ی فلک‌البروج و چه در دیگر دوایر افلاک که محاط آن است مرکوز نهند، چنانک گوئی نگینهای زرنگارند در این حلقه‌ی پیروزه نشانیده و فلک اعظم محیط و متشبّث به جمله‌ی فلک‌ها» (همان: ۲۵۷)

« آنچ باز نتوان آورد، ایّام شباب و ریعان جوانی که ریحان بستان امانیست و چون دست‌مالیده‌ی روزگار گشت، اعادت و رونق آن ممکن نگردد و آنچ باز نتوان داشت دولت سپری شده، همون سفینه‌ی شکسته که آب از رخنهای او درآید و میل رسوب کند تا در قعر بنشیند، اصلاح ملاح هیچ سود نکند و چون برگ درخت که وقت ریختن به همه چابک دستان جهان یکی را به صد هزار سریشم حیلت بر سر شاخی نتوانند داشت.» (همان: ۲۶۴)

با توجه به موارد بالا به این نتایج دست می‌یابیم که از آنجا که موضوع مورد بحث مناظره بوده و مخاطبان آن هم عموم بوده‌اند نویسنده از میان عناصر افزایشی از عوامل توضیحی و تشبیهی استفاده کرده است که رابطه معناداری با هم دارند. یعنی این دو ابزار توضیح و تشبیه بهتر از سایر عوامل می‌توانسته مخاطب را در رسیدن به معنای مورد نظر

یاری دهد. زیرا نویسنده باید از ابزاری استفاده می‌کرد که تصاویر را برای عموم عینی‌تر و ملموس‌تر جلوه دهد و این دو ابزار در مقایسه با عناصر تمثیلی و مقایسه‌ای کارآیی بهتری در اقناع مخاطب که عموم هستند دارد. از این رو می‌توان گفت موضوع یک نوشته و مخاطبان آن تأثیر فراوانی بر ساخت جملات و همچنین کاربرد و کارکردهای کلمات دارد؛ مثلاً ساخت جملات و کاربرد و کارکرد کلمات در یک اثر عرفانی بکلی با یک اثر حماسی فرق می‌کند، حتی کلمات به کار رفته در آن نیز با هم تفاوت فاحش و بسامد متفاوتی دارد؛ بنابراین موضوع یک اثر و مخاطبان آن تأثیر فراوانی بر گزینش واژگان و نوع کاربرد و بسامد آن و حتی در شیوه‌ی بیان یک شاعر یا نویسنده دارد.

۲،۱. ارتباط تقابلی خلاف انتظار

در این نوع ارتباط رابطه‌ی جملات قبل و بعد رابطه‌ای برخلاف انتظار و توقّع مخاطب است که با استفاده از حروف ربط اما، اگرچه، هرچند، ولیکن و ... شکل می‌گیرد. نویسنده از این نوع ارتباط برای برجسته کردن مطالب و جلب توجه خواننده استفاده می‌کند. بنابراین در ارتباط تقابلی بین جملات نویسنده تلاش می‌کند توجه مخاطب را به خود معطوف دارد؛ زیرا برای شنوندگانی که به این سخنان گوش می‌داده‌اند مهم بوده است که بدانند این مطالبی که به وسیله‌ی این عنصر ارتباط تقابلی برجسته شده‌اند چیست؛ زیرا به وسیله‌ی این ارتباط تقابلی است که مطالب برای خواننده برجسته و موجب جلب توجه وی می‌شود. «به وسیله‌ی این نوع ارتباط، مطالب برای مخاطب برجسته‌تر می‌گردد و موجب جلب توجه بیشتر خواننده به متن می‌شود. در متون ادبی برای تأثیرگذاری هر چه بیشتر و نفوذ در ذهن مخاطب می‌توان از این نوع ارتباط بهره گرفت.» (امیری خراسانی؛ علی‌نژاد،۱۳۹۴: ۲۳). در این مناظره ۴ مورد از این نوع ارتباط دیده می‌شود. مانند نمونه‌ی ذیل:

« همچنانک قوّه‌ی نامیه در روح طبیعی طلب غذا کند، قوّت ممیزّه در روح نفسانی سعادت دو جهانی جوید و از اسباب شقاوت اجتناب نماید و استمداد قوای او از اجرام علوی و هیاکل قدسی بود و خلعت کمال او این است که وَ مَن یُؤتَ الحِکمَهَ فَقَد اُوتِیَ خَیراً کَثِیراً وَ مَا یَذَّکّرُ الا اُولُوالألبابِ، امّا بازگشت به عالم غیب که مقام ثواب و عقابست و اشارت کجائی به لامکان نرسد.» (همان: ۲۶۱)

«و آتش که حارّ یابسست مرکز و مقرّ او بالای هر سه آمد و سطح باطن از فلک قمر مماسّ اوست و اگرچ در اصل آفرینش و مبدأ تکوین هر یک به بساطت خویش از دیگری منفرد افتاد، لیکن از بهر مناظم کار عالم و مجاری احوال عالمیان بر وفق حکمت اجزاء هر چهار را با یکدیگر اختلاط و امتزاج داده آمد» (همان: ۲۶۲)

ما با بررسی مناظره دیو گاوپای و دانای دینی به این نتیجه دست یافتیم که نویسنده از عنصر تقابلی برای برجسته‌تر شدن مطالب در ذهن مخاطب و همچنین جلب توجه وی استفاده کرده است؛ زیرا یکی از عناصری که باعث جلب توجه مخاطب و همچنین تأثیرگذاری بیشتر و نفوذ در ذهن وی می‌شده عنصر تقابلی بوده است.

۳،۱. ارتباط سببی

در عالم هستی همانطور که مولانا می‌گوید: «لیک کار از کار خیزد در جهان» ***(مولوی،۱۳۷۳: ۷۶)*** هیچ حادثه‌ای بدون علت اتفاق نمی‌افتد و نظام ذهنی انسان نیز که برگرفته از هستی است همواره بین اتفاقات روابط علی- معلولی برقرار می‌کند و به همین دلیل است که انسان نمی‌تواند پدیده‌ها و حوادث را بدون جستجوی علت آن‌ها دریابد، از این رو شکل‌گیری آگاهی از حادثه‌ها و معنا یافتن آن‌ها برای انسان‌ها تنها با بررسی علّی آن‌ها تحقق‌پذیر است؛ چیزی که افلاطون آن را تذکّر یعنی سیر رو به عقب و بازشناسی امر تازه به وسیله‌ی امر قدیمی می‌نامد. ***(فرای،۱۳۷۹: ۱۰۵)*** در این نوع ارتباط معنایی بین جملات متن رابطه‌ی علی و معلولی، مقدمه و نتیجه و یا شرطی برقرار می‌شود و شامل روابط علت، نتیجه، هدف و شرط است. (ر.ک؛ معین‌الدینی،۱۳۸۲: ۳۲۰) نویسنده‌ی مرزبان‌نامه در مناظره‌ی دیوگاوپای و دانای دینی از این ابزار برای بیان اندیشه‌های خود بهره برده است. در واقع یکی از روش‌های این نویسنده در تأویل کلام ایجاد رابطه‌ی علی و معلولی در موضوع مورد نظر وی برای تفهیم بهتر مطالب در ذهن خواننده یا مخاطب است. وی علت حادثه‌ها را صریح و به طور قطع بیان کرده تا مانع از تفسیر جدید و دریافت معنایی غیر از آنچه وی در ذهن دارد شود. بنابراین از آنجا که نویسنده در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی علت‌های حوادث را بیان می‌کند، مانع از برداشت‌های چند معنایی می‌شود، چیزی که برای تفهیم بهتر و واضح‌تر مطالب در ذهن شنوندگان تأثیر بسزایی داشته است. در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی ۱۹ مورد از

این نوع ارتباط وجو دارد که بعد از ارتباط افزایشی بیشترین کاربرد را دارد که در ذیل نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود:

***علت**

در این نوع رابطه جمله‌ای علت وقوع امر یا حالتی است که در جمله‌های دیگر به وقوع پیوسته است.مانند جمله ذیل که علت تحلیل پذیرفتن و باران شدن به غایت رسیدن رطوبت بیان شده است:

«چون رطوبتش به غایت رسد، تحلیل پذیرد و باران شود و چون حرارتش به کمال انجامد، آتش گردد.» (همان: ۲۶۳)

***نتیجه**

در این نوع رابطه بعضی حوادث و رویدادها نتیجه بعضی از کارها هستند. که در این مناظره نمونه‌ای یافت نشد.

***انگیزه و هدف**

در این نوع ارتباط جمله‌هایی در متن انگیزه و هدف انجام کار در جمله‌های دیگر هستند. مانند نمونه‌ی ذیل که هدف از شکست دیوان و کوتاه شدن شرّ مخالطت آن با آدمیان این است که ارباب بصیرت به اعانت حق و اهانت باطل که سنتی الهی است توجه کنند:

« دیوان از آن مباحثه کَالباحِثِ عَن حَتفِه بِظِلفِهِ پشیمان شدند، از آن جایگه جمله هزیمت گرفتند و خسار و خیبت بهره‌ی ایشان آمد، به زیر زمین رفتند و در وهدات و غایرات مسکن ساختند و شرّ مخالطت ایشان از آدمیان به کفایت انجامید تا ارباب بصیرت بدانند که اعانت حقّ و اهانت باطل سنّت الهی است.» (همان: ۲۷۲)

***شرط**

در این ارتباط به وقوع پیوستن یا عدم وقوع امری بستگی به وقوع یا عدم وقوع کار یا حالتی در جملات دیگر دارد. مانند نمونه‌ی ذیل که در آن بازگذاشتن معموره‌ی عالم و مسکن ساختن دیوان در مغاکها و مغارات بیرون آمدن دانای دینی از عهده‌ی سؤالات دیو گاوپای ذکر شده است:

«اگر دینی در این مناظره از عهده‌ی سؤالات گاوپای بیرون آید و جواب او بتواند گفت، دیوان معموره‌ی عالم بازگذارند و مساکن و اماکن در غایرات زمین سازند و به مغاکها و مغارات متوطّن شوند و از مواصلت و مخالطت با آدمیان دور باشند.» (همان: ۲۵۶)

کاربرد فراوان این عنصر بعد از عنصر افزایشی نشانگر اهمیت قابل‌ملاحظه‌ی عوامل سببی در تبیین و تفهیم مطالب در ذهن مخاطب است. استفاده از این عنصر در مناظره نیز تأثیر شایانی بر رشد، تحرک و پویایی تفکر و اندیشه دارد و از آنجا که مناظره یکی از روشهای تربیتی است که در آن از ابزارهایی برای اثبات حق و هدایت افراد استفاده می‌شود یکی از بهترین ابزارهای آن برای پرورش ذهن و واداشتن عقل به فعالیت پیمودن راه استدلال است که باعث شکوفایی فکری می‌شود. در این راستاست که نویسنده این مناظره از این عنصر در اقناع مخاطب به زیبایی بهره می‌گیرد.

۴،۱. ارتباط زمانی

عوامل ربط زمانی توالی زمانی حوادث و رویدادها را نشان می‌دهد و باعث ایجاد انسجام متنی می‌گردد که به چهار نوع ترتیبی، همزمانی، ارجاعی و انجامی دیده می‌شود. «عوامل ربط زمانی جمله‌هایی را که حاوی رویدادهای پی‌درپی هستند، به هم پیوند می‌دهد. در متون تاریخی، داستانی و به طور کلی متونی که ساختار روایی دارند، توالی زمانی حوادث و رویدادها نقش مهمی در انسجام متن بر عهده دارد. در صورت نبودن این نوع ارتباط متن دارای آشفتگی می‌شود و یا ساختار جدیدی مانند جریان سیال ذهن به وجود می‌آید. توالی زمانی و پیوند زمانی در متن به وسیله‌ی عوامل ربط زمانی محقّق می‌شود. این عوامل به چهار نوع ترتیبی، همزمانی، ارجاعی و انجامی تقسیم می‌شوند.» (نوروزی،۱۳۸۸: ۲-۱) سعدالدین وراوینی نیز در اثر گرانبهای خود از عنصر زمان برای ایجاد انسجام در ساخت متن خود برای بیان اندیشه‌هایش بهره‌های فراوان برده است در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی ۱۴ مورد از این نوع ارتباط مشاهده شد که نمونه‌هایی از آن در ذیل بیان خواهد شد که نقش کاربرد زمان و کارکردهای مختلف آن را در بیان اندیشه‌های صاحب اثر مبیّن می‌سازد:

***رابطه زمانی ترتیبی**

در این نوع ارتباط حوادث و رویدادها به ترتیب زمانی و با نشانه‌هایی چون «بعد از آن، پس از آن و سپس» به دنبال هم می‌آید. که در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی موردی یافت نشد.

***رابطه زمانی ارجاعی**

در این نوع ارتباط ارجاع به حادثه و رویدادی که در گذشته انجام شده مشاهده می‌شود. که در این مناظره موردی یافت نشد.

***رابطه زمانی همزمانی**

از این نوع رابطه برای ایجاد ارتباط میان دو حادثه یا رویداد که در یک زمان اتفاق افتاده است، استفاده می‌شود. که در ۱۳ مورد یافته شد. به عنوان نمونه:

«هرگه که گوهر عقل در او به جنبش آید، ذات او به لباس ملکیت مکتسی شود و نفس او در افعال خود همه تلقین رحمانی شنود و هرگه که گوهر آز و خشم درو استیلا کند، به صفت دیوان بیرون آید و در امر و نهی به القاء شیطانی گراید.» (همان: ۲۶۷)

***رابطه زمانی انجامی**

این رابطه به انتها و پایان حوادث اشاره دارد. عامل ربط انجامی، پایان و سرانجام یک فرآیند را در متن مشخص می‌نماید و جمله‌ی پس از خود را به کل فرآیند متصل می‌نماید. ***(ر.ک؛ علیجانی،۱۳۷۲: ۱۰۳)*** این نوع ارتباط در ۱ مورد یافته شد که در ذیل ذکر می‌شود:

« گاوپای عنان معارضه برتافت اَفلَتَ و لَهُ حُصَاصٌ پس با قومی که مجاوران خدمت و مشاوران خلوت او بودند همه شب در لجّه‌ی لجاج خویش غوطه‌ی ندامت و غصه‌ی آن حالت می‌خورد.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۲۶۵)

بنابراین تحلیل کارکردهای کلمات و بسامد آن در یک متن راهی است برای دستیابی به معنای صحیح و دقیق یک اثر ادبی. در واقع تحلیل این کارکردها یکی از روش‌هایی است که ما می‌توانیم با بررسی آن به عمق زیبایی یک اثر ادبی پی ببریم و گامی مؤثر در شناخت پویایی یک اثر ادبی برداریم. در اصل در یک اثر ادبی اساس بررسی، زبان آن اثر است. زبانی که واقعیت‌ها را با بیانی دقیق و رسا بیان کرده است. از این روست که می‌گوییم دقت در زبان هر نویسنده یا شاعر راهی است برای نزدیک شدن به حالات درونی وی؛ زیرا حالات درونی وی بر روساخت کلام مؤثر است که این تأثیر را از بررسی عوامل سازنده‌ی آثار اکثر شعرا و نویسندگان می‌توان دریافت. در واقع بررسی زبان و شگردهای آن از عوامل اساسی در هر اثری است؛ زیرا محور همه تحولات یک اثر را می‌توان زبان و روابط اجزای زبان دانست؛ «چون زبان چیزی جز ذهن نیست و ذهن چیزی جز زبان نیست. وقتی که زبان شاعر تکراری است، جهان‌بینی او هم تکراری است. انسان چیزی نیست جز

زبان و همه‌ی خلاقیت‌های ادبی جهان فقط و فقط در حوزه‌ی زبان است و این یادآور آن سخن وینگنشتاین است، از فلاسفه طراز اول قرن بیستم، که گفت: محدوده‌ی زبان من، محدود جهان من است. هر کس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷)

بنابراین عناصر ربط با توجه به کارکردهای گوناگونی که دارند، می‌توانند منجر به ایجاد تحولاتی در ساختارهای نحوی زبان شوند و نویسنده را در رساندن معنای مورد نظر یاری کنند. از این روی تبیین عناصر کلام از جمله حروف ربط در ساختار نحوی کلام از اهمیتی خاص برخوردار است؛ زیرا می‌تواند نویسنده را در بیان تصویر ذهنی و همچنین به تصویر کشیدن دقیق مفاهیم ذهنی‌اش یاری کند.

نتیجه

با بررسی و واکاوی متن به این نتیجه دست یافتیم که نظریه هلیدی و حسن در حوزه‌ی سبک‌شناسی متون می‌تواند تا حدود زیادی به عنوان ابزاری تحلیلی و کارآمد به حساب آید و محقق را در شناخت فضای کلی حاکم بر اثر و نوع ساختار به کار گرفته شده برای بیان اندیشه‌ی یک فرد در اثرش و در کل میزان انسجام موجود در متن و شیوه‌ی به کار گیری آن توسط نویسنده برای انسجام‌آفرینی در متن یاری دهد.

کاربرد عناصر انسجام پیوندی در مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا باعث ایجاد پیوستگی میان جملات متن شده است که بیشترین آمار را ارتباط افزایشی و سببی تشکیل می‌دهد که نشان از کاربرد این ابزار برای بیان اندیشه‌ها و تأویل کلام و ایجاد رابطه‌ی علی و معلولی در متن برای تفهیم بهتر مطالب در ذهن خواننده یا مخاطب برای جلوگیری از تفسیر جدید دارد. بنابراین یکی از خصوصیات بارز مناظره‌ی دیو گاوپای و دانای دینی استفاده از عناصر ربط توضیحی و سببی است. نویسنده از میان عناصر ربط افزایشی که عبارتند از توضیح، تشبیه، تمثیل و مقایسه از توضیح و تشبیه استفاده می‌کند. زیرا مخاطبان این مناظره عموم بوده‌اند و استفاده از توضیح و تشبیه بهترین وسیله بوده است برای شرح و همچنین عینی و ملموس کردن واقعیات که می‌توانسته بهترین کارآیی را در اقناع مخاطب داشته باشد. یکی دیگر از ابزارهایی که در مناظره‌ها می‌تواند بهترین وسیله برای اقناع مخاطب باشد استفاده از عوامل سببی است که در این داستان بعد از عناصر ربط افزایشی بیشترین کاربرد را دارد. در نتیجه می‌توان

به این نکته دست یافت که عناصر ربط افزایشی و سببی علاوه‌بر ابزاری انسجام‌بخش در این داستان توانسته در تفهیم مطالب در ذهن مخاطب تأثیر بسزایی داشته باشد. از این رو می‌توان گفت کاربرد عوامل ربط در یک اثر ادبی رابطه‌ی معناداری با موضوع مورد بحث نویسنده دارد یا اینکه در کل موضوع مورد بحث نویسنده تأثیر فراوانی بر کاربرد و همچنین گزینش کلمات و بسامد آن در یک متن دارد.

منابع

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

۲. ابن سینا (۱۴۰۴)، ***الشفاء***، جلد۶، قم: منشورات مکتبۀ آیت الله مرعشی نجفی.

۳. الفقی، صبحی ابراهیم(۲۰۰۰)، ***علم اللغه النصی، بین النظریه و التطبیق***، القاهره: دار قباء للطباعه و النشر و التوزیع

۴. امیری خراسانی، احمد؛ علی‌نژاد، حلیمه(۱۳۹۴). «بررسی عناصر انسجام متن در نفثه‌المصدور بر اساس نظریه‌ی هالیدی و حسن». ***متن‌پژوهی ادبی***. سال ۱۹. شماره۶۳. صص۷-۳۲.

۵. بن عبدالکریم، جمعان(۲۰۰۹)، ***اشکالیات النص***(دراسه لسانیه نصیه)، بیروت: المرکز الثقافی العربی

۶. بهار، محمدتقی(۱۳۵۴)، ***سبک‌شناسی***، تهران: امیرکبیر

۷. دهخدا، علی‌اکبر(بی‌تا)، ***لغت نامه***، زیر نظر دکتر معین، تهران: مؤسسه دهخدا

۸. علیجانی، فریبا(۱۳۷۲). ***عوامل ربط به عنوان ابزاری برای انسجام متن***. پایان-نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران. استاد راهنما: علی اشرف صادقی.

۹. فرای، نورتروپ(۱۳۷۹). ***رمزکل، کتاب مقدس و ادبیات***. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

۱۰. فرج، حسام احمد(۲۰۰۷)، ***نظریه علم النص***، القاهره: مکتبه‌الآداب

۱۱. قزوینی، محمدبن‌عبدالوهاب(۱۳۲۶)، تصحیح و تحشیه‌ی مرزبان‌نامه، تهران: بارابن

۱۲. معین‌الدینی، فاطمه(۱۳۸۲). «شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه». ***مجله‌ی فرهنگ***. شماره ۴۶و ۴۷.

۱۳. نوروزی، حامد؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین(۱۳۸۸). «نقش عوامل ربط زمانی در انسجام». ***کاوش‌نامه***. سال ۱۰. شماره‌ی ۱۹. صص۱۲۲-۹۷.

۱۴. محمد، عزه شبل(۲۰۰۷)، ***علم لغه النص***، القاهره: مکتب‌الآداب

۱۵. مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***. تصحیح نیکلسون. تهران: امیرکبیر.

۱۶. مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد(۱۳۷۶)، ***به سوی زبان‌شناسی شعر***، تهران: مرکز
۱۷. وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۸)، ***مرزبان‌نامه***، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه، چاپ چهاردهم

نگاهی به آداب طب و طبابت در کلیله و دمنه و مرزبان نامه

فاطمه حیات‌داودی[۱]
فاطمه پاسالاری[۲]

چکیده

سرآمد بودن در علوم رایج زمان و آشنایی با آن یکی از ویژگی‌های بارز نویسندگان و شاعران بسیاری بوده که تبلور آن را در آثارشان می‌توان دید. یکی از این علوم رایج طب بوده که به آثار آنان روح و لطافتی خاص بخشیده است. بسیاری از این بزرگان گرچه طبیب نبوده‌اند؛ اما چون با طبیبان حاذق زمانشان مجالست داشته‌اند، تأثیر ژرف این دانش را بر آثارشان می‌توان به وضوح دید. دانش و حرفه‌ی پزشکی یکی از علوم مهم تلقی شده که در تعالیم دینی و اسلامی عبادت به شمار رفته و رعایت اصول اخلاقی آن بسیار توصیه می‌شود. در این مقاله نیز ردپای طب و طبابت در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بررسی شده است تا با توجه به مضامینی چون ستوده بودن علم طب و تأمل در آن و طلب دین، خصوصیت اطبا، وظایف بیمار، انجام کار معنوی سبب شفای بیماران، شفادهنده خداست و پرهیز از پرخوری به اهمیت طبابت، مذهب، معنویت و تأثیر اندیشه‌های دینی بر روند درمانی بیمار و همچنین بهبود کآرایی پزشکان در روند درمان بیماران پی برده شود.

کلیدواژگان: طب، طبابت، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، hayatdavoodi.fatemeh@gmail.com
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، P.emaneh@yahoo.com

مقدمه

شرافت انسان بواسطه‌ی روح خدایی است که در وجود او دمیده شده است. حفظ این شرافت انسانی آراسته شدن به مکارم اخلاقی است. مکارم اخلاقی‌ای که کسب آن برای تذهیب روح ضرور می‌نماید. در واقع « طبابت از فنونی است که با تن انسان که در نزد شرقیان، گاه جایگاه روان در آن ارزنده بوده است، سروکار داشته و هیچ‌گاه از محتوای اخلاقی تهی نبوده است. تقوای اخلاقی و مهارت در فن طب، همواره دو رکن لازمه یک پزشک به شمار می‌آمده‌اند.» (جعفری،۱۳۹۰: ۱۸) البته معرفت در تحصیل مکارم اخلاقی نقش مهمی دارد که تعلیم و تعلم در کسب این معرفت نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. بنابراین اخلاق علم شریفی است که فراگیری آن یکی از لوازم تهذیب روح است. یکی از این علوم اخلاقی که از اهمیت منحصر به فردی برخوردار است، آشنایی با اخلاق پزشکی است؛ زیرا شریف‌ترین موجود هستی را مورد مطالعه و تفحص قرار می‌دهد. از این رو علم طب یکی از علوم ارزشمند است که ما می‌توانیم با حفظ ارزش‌ها و فرهنگ آن بر اساس تعالیم و اندیشه‌های دینی و اسلامی در توسعه، ترویج و تقویت آن گامی مؤثر در مسیر سلامت و توسعه‌ی جامعه‌ی پزشکی کشورمان برداریم. اطبا بزرگ در طبابت خود و همچنین نویسندگان متون کهن ایرانی و اسلامی در آثار خود به اخلاق پزشکی توجه و تأکید بسیاری داشته‌اند. در متون ادب پارسی ما که مزیّن به اندیشه‌های دینی و الهی است، چنین مضامینی از جمله ستوده بودن دانش پزشکی، ارتباط پزشک و بیمار و تأثیر اعتقادات دینی در علاج بیماران به وفور یافت می‌شود. به عنوان مثال در چهار مقاله آمده:

> «اما طبیب باید که رقیق الخلق، حکیم النفس و جیدالحدس باشد ... و هر طبیب که شرف انسان نشناسد، رقیق الخلق نبود و تا منطق نداند، حکیم النفس نبود و تا مؤید به تأیید الهی نبود، جید الحدس نبود و هر که جید الحدس نبود، به معرفت علت نرسد.» (نظامی عروضی،۱۳۸۲: ۱۰۹)

عنصرالمعالی نیز می‌نویسد:

> « اگر... علمی شریف خواهی که بدانی، از علم دین گذشته، هیچ علمی سودمندتر از علم طب نیست که رسول، علیه‌السلام، گفته است که العلم علمان: علم‌الادیان و علم‌الابدان و مراد از علم‌الابدان طب است.» (عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۱۷۴)

در کل نویسندگان و شاعران ما که سخنشان سخت متأثر از آیات قرآن، احادیث و علوم متداول روزگارشان است، در آثار خود از آموزه‌های طبی بهره‌های فراوان برده‌اند. بطوری که تأثیر این علم به آثار این بزرگان جلوه‌ی خاص داده است. ما نیز در این پژوهش به بررسی مضامینی چون ستوده بودن علم طب و تأمل در آن و طلب دین، خصوصیت اطبا، وظایف بیمار، انجام کار معنوی سبب شفای بیماران، شفادهنده خداست، پرهیز از پرخوری و در واقع بررسی مضامینی که در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بیان شده است و در گستره‌ی زندگی فردی و اجتماعی انسان از اهمیت والایی برخوردار است می‌پردازیم تا راهگشایی باشد در ارتباط بهتر پزشک و بیمار و نوید بخش پویایی و سلامت برای جامعه.

پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی طب و طبابت و آداب و اصول اخلاقی آن مقاله‌های بسیاری در متون کهن و اسلامی ما انجام شده است. اما تا به حال پژوهش مستقلی درباره آداب طب و طبابت در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه صورت نگرفته است.

بحث

۱. ستوده بودن علم طب و تأمل در آن و طلب دین

توجه پیشوایان دین اسلام به دانش طب که موضوع مورد مطالعه‌ی آن انسان است، نشان از ارزش والای این دانش دارد. طبری به نقل از ارسطوطالیس می‌گوید: « انّ بعض العلم أشرف من بعض کالعلم بالطب، لأنّ موضوع الطب أکرم الموضوعات یعنی بموضوعه أجسام الناس» (طبری،بی‌تا: ۴). دین‌داری نیز یکی از اصول طبابت در ایران بوده است: « طب و اخلاق پزشکی در بین ایرانیان نیز از قدمتی طولانی برخوردار است. از قدیمی‌ترین روزگاران امر طبابت در ایران با دیانت توأم بوده است.» (لاریجانی،۱۳۸۲: ۱۱۶) از این‌رو طبابت در جامعه‌ی ایرانی از جایگاه رفیع و باارزشی برخوردار بوده است. پیامبر اکرم (ص) درباره‌ی جایگاه ارزشمند این علم فرمودند: « العلم علمان، علم الادیان و علم الابدان.» (عقد الفرید،۱۸۷۶: ۷۰) در کتاب کلیله و دمنه نیز از علم طب به عنوان علمی یاد شده که در تمامی دین‌ها ستوده است:

«علم طب نزدیک همه‌ی خردمندان و در تمامی دین‌ها ستوده‌ست» (منشی،۱۳۸۶: ۴۴)

به همین دلیل است که برزویه‌ی طبیب بعد از فراگیری علم طب، آشنایی با علوم دینی را بر خود واجب می‌داند؛ اما راه آن را سراسر مخاوف و مضایق می‌بیند و بر این نکته تأکید می‌کند که کتب طبی نیز از علوم دینی فاصله گرفته و به همین خاطر است که در این کتب نمی‌توان نشان از استدلالی گرفت که به آن از بند حیرت خلاصی جست:

« وآنگاه در آثار و نتایج علم طبّ تأملی کردم و ثمرات و فواید آن را بر صحیفه‌ی دل بنگاشتم. هیچ علاجی در وهم نیامد که موجب صحّت اصلی تواند بود، و بدان از یک علت مثلاً امنی کلی حاصل تواند آمد، چنانکه طریق مراجعت آن منسدّ ماند. و چون مزاج این باشد به چه تأویل خردمندان بدان واثق توانند شد و آن را سبب شفا شمرد؟ و باز اعمال خیر و ساختن توشه‌ی آخرت از علّت گناه از آن گونه شفا می‌دهد که معاودت صورت نبندد. و من به حکم این مقدّمات از علم طبّ تبرّمی نمودم و همّت و نهمت به طلب دین مصروف گردانید. والحقّ راه آن دراز و بی‌پایان یافتم، سراسر مخاوف و مضایق، آنگاه نه راه‌بر معیّن و نه سالار پیدا. و در کتب طبّ هم اشارتی پیدا نیامد که بدان استدلالی دست دادی و یا بقوّت آن از بند حیرت خلاصی ممکن گشتی.» (همان: ۴۷)

در کتاب مرزبان نامه نیز در اهمیت علم طب که زبان نبوت به فضیلت آن ناطقست سخنی از پیامبر اکرم(ص) نقل شده که نشان از ارزش والای این علم دارد:

« و از علم طبّ که زبان نبوّت نیز به فضیلت آن ناطقست، کَمَا قَالَ عَلَیهِ‌السَّلَامُ: اَلعِلمُ عِلمَانِ، عِلمُ‌الاَبدَانِ و عِلمُ‌الاَدیَانِ» (وراوینی،۱۳۸۸: ۷۴۶)

البته فضیلت دانش پزشکی در آثار بسیاری از شاعران و نویسندگان ادب پارسی ما مورد تأکید قرار گرفته است. از جمله حکیم نظامی گنجوی در نصیحت به فرزندش می‌گوید:

پیغمبر گفت علم علمان — علم الادیان و علم الابدان
در نام دو علم بوی طیب است — و آن هر دو فقیه یا طبیب است
می‌باش طبیب عیسوی هش — اما نه طبیعت آدمی کش
اما نه فقیه حیلت آموز — می‌باش فقیه طاعت اندوز
گر هردو شوی بلند گردی — پیش همه ارجمند گردی

(نظامی،۱۳۵۱: ۴۵۶)

۲. خصوصیت اطبا

در کتب مختلف برای اطبا به عنوان کسانی که با جسم و جان انسان بیمار در ارتباطند و باید دارای خصوصیاتی باشند و غیر از حیطه‌ی پزشکی اطلاعات دیگری نیز داشته باشند، خصوصیات مختلفی برشمرده‌اند از جمله: «ضروری است که پزشک برای شناخت زوایای وجودی بیمارش علاوه‌بر شناخت بیماری، رفتارشناس، روانشناس، فیلسوف و عارف نیز باشد.» (تابعی و پارسایی،۱۳۸۷: ۱۰۷) تعامل طبیب با بیمار نیز باید به گونه‌ایی باشد که حاصل آن ارتباطی دوطرفه باشد و جلب اعتماد بیمار را به همراه داشته باشد « رفتار پزشک باید به گونه‌ای باشد که بیمار بتواند از صمیم قلب به او اعتماد کند. پزشک باید به بیمار نشان دهدکه حفظ سلامت و تندرستی او اولین و مهمترین هدف است.» (جوادی، عباسی و ضیایی،۱۳۸۶: ۷-۹) در کل طبیبان باید پایبند به اموری باشند که در حقیقت یک منشور اخلاقی برای آنان محسوب می‌شود که اگر خود را ملزم به رعایت این امور نمایند، تضمینی برای موفقیت خود در امر طبابت و همچنین ذخیرت آخرت و کسب وجهه مناسب در بین مردم بدست آورده‌اند. از این رو « پزشکی یک مسؤولیت دینی است، یک ضرورت اجتماعی و انسانی و رسالت اخلاقی و مسؤولیت عقلی نیز می‌باشد؛ چون:

۱. ضرورتی است انسانی و اجتماعی؛ زیرا بر انسان واجب است تا در پیشبرد روند انسانی به سوی تحقق اهداف و بینش‌هایش و آرزوی رسیدن به سعادت و خوشبختی، سعی و تلاش کند تا به بالاترین درجات کمال انسانی برسد که با رسیدن به آنجا عوامل و نشانه‌های بدبختی و خستگی از بین خواهد رفت.
۲. مسؤولیتی عقلی است که به ناچار باید باشد تا انسان‌ها باقی بمانند و برای کاهش بدبختی و بلا و دردها به آن نیازمندیم.
۳. بالاخره رسالتی است اخلاقی؛ جای شک و بدگمانی در آن نیست، چون از والایی و کمال نفسی صحبت می‌کند که نفوس دیگران را راضی کرده و به آنان آرامش و اطمینان می‌بخشد و برای همین است که هیچ کس پزشکی را، که از درمان مریض امتناع می‌ورزد؛ نمی‌بخشد. البته اگر توانایی آن را داشته باشد، یا به علت کمبود پول مریض امتناع کند، پس تمام مردم، آن پزشک را فاقد اخلاق والا و پاک می‌دانند.» (عاملی،۱۳۸۰: ۸۵)

با توجه به اهمیت این موضوع ما نیز به بررسی این خصوصیات در کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌پردازیم:

***معالجت از جهت ذخیرت آخرت**

حیات انسان‌ها در ید قدرت الهی است و هر کس که شرایط احیاء یک انسان را فراهم سازد، کاری الهی با اجری عظیم انجام داده است. بطوریکه قرآن احیاء یک انسان را به منزله احیاء همه انسانها و سهل انگاری در مورد حیات یک انسان را به منزله کشتن و قتل همه انسانها دانسته است. از این رو آفریدگار هستی در اشاره به گناه تجاوز به حقّ حیات انسان‌ها می‌فرماید: « مِنْ اَجْلِ ذلِکَ کَتَبْنَا عَلَی بَنی اِسْرائیلَ اَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْساً بِغَیْرِ نَفْسٍ اَوْ فَسادٍ فی الْاَرْضِ فَکَاَنَّمَا قَتَلَ النّاسَ جَمیعاً وَ مَنْ اَحْیَاهَا فَکَاَنَّمَا اَحْیَا النّاسَ جَمیعاً. ما بر فرزندان اسرائیل نوشتیم که: هر کس دیگری را بی آن که کسی را کشته باشد تا سزاوار کشته شدن گردد، و یا بی‌آن که فسادی در روی زمین نموده باشد تا در خور کشتن شود، از پا درآورد، گناهش در بارگاه خدا بسان کسی است که همه انسان‌ها را کشته است.» (سوره مائده: آیه۳۲)

در واقع « پزشکان در برابر زحماتی که روی زمین متحمل می‌شوند، در آسمان به آنان پاداش داده می‌شود. در وندیداد آمده است که جمیع کائنات از پیشگیری اشاعه بیماری که توسط پزشک انجام می‌گیرد، شادی می‌کنند.» (نجم‌آبادی،۱۳۷۱: ۲۶۰-۲۶۱)

به همین خاطر است که خداوند مراقبین از جان انسان ها را به دلیل ارزش والای آن دوست می‌دارد. بر همین اساس کسانی که دست در مراقبت از سلامت انسان دارند، همچون پزشکان از ارزش و اهمیت بسیاری برخوردار می‌باشند. میزان تقرب به خدا و نزدیکی به او میزان عملی است که این مفاهیم را بیشتر تحقق می‌بخشد.

در این راستا برزویه‌ی طبیب در کلیله و دمنه فاضل‌تر اطبا را کسانی می‌داند که به معالجه‌ی بیمار برای ذخیرت آخرت پردازد؛ زیرا در این صورت است که نصیب دنیا هر چه کاملتر می‌یابد و در آخرت به رستگاری می‌رسد:

«فاضل‌تر اطبا آنست که بر معالجت از جهت ذخیرت آخرت مواظبت نماید، که به ملازمت این سیرت نصیب دنیا هر چه کاملتر یابد و رستگاری عقبی مدّخر گردد؛ چنانکه غرض کشاورز در پراکندن تخم دانه باشد که قوت اوست، امّا کاه که علف ستوران است بتبع آن هم حاصل آید. در جمله بر این کار اقبال تمام کردم و هر

کجا بیماری نشان یافتم که در وی امید صحت بود معالجت او بر وجه حسبت بر دست گرفتم.» (منشی،۱۳۸۶: ۴۴)

برزویه‌ی طبیب پزشکانی را که به معالجه‌ی بیمار برای حطام دنیوی می‌پردازند دون همّتانی می‌داند که به ضرر خود کار میکنند:

« و اگر دون همّتی چنین سعی به سبب حطام دنیا باطل گرداند همچنان باشد که: مردی یک خانه پرعود داشت، اندیشید که اگر برکشیده فروشم و در تعیین قیمت احتیاطی کنم دراز شود بر وجه گزاف به نیمه بها بفروخت.» (همان: ۴۶)

به همین خاطر است که پیامبر(ص) می‌فرماید: مَنْ سَعی لِمَریضٍ فی حاجَةٍ قَضاها اَو لَم یَقْضِها، خَرَجَ مِنْ ذُنوبِهِ کَـیَومِ وَلَدَتْهُ اُمُّهُ. هر کس در برآوردن نیاز بیماری بکوشد، خواه موفق بشود یا نشود گناهانش پاک می‌شود، به سان آن روز که از مادر متولد شده است. (صدوق،۱۴۱۳: ۱۶)

***مواظبت بر معالجت بدون توجه به پاسداشت از طرف مردم**

رابطه‌ی ایده‌آل بین پزشک و بیمار یکی از مؤثرترین راه درمان بیمار است. در واقع پزشک باید به این اصل اخلاقی توجه داشته باشد که خود را خادم مردم بداند و پرورش چنین اندیشه‌ای در وجود پزشک باعث می‌شود که بر معالجت بیمار مواظبت نماید و انتظار پاسداشت از جانب آنان را نداشته باشد. اصلی که در باب برزویه‌ی طبیب نیز بر آن تأکید می‌رود و آن را عملی می‌داند که اگر با چنین اندیشه‌ای همراه باشد که بواسطه‌ی آن بتوان یک شخص را از چنگال مشقت رهایی داد، اندازه‌ی خیرات و مثوبات آن را نمی‌توان شناخت:

« بصواب آن لایق‌تر که بر معالجت مواظبت نمائی و بدان التفات نکنی که مردمان قدر طبیب ندانند، لکن در آن نگر که اگر توفیق باشد و یک شخص را از چنگال مشقّت خلاص طلبیده آید آمرزش بر اطلاق مستحکم شود؛ آنجا که جهانی از تمتّع آب و نان و معاشرت جفت و فرزند محروم مانده باشند، و به علّتهای مزمن و دردهای مهلک مبتلا گشته، اگر در معالجت ایشان برای حسبت سعی پیوسته آید و صحّت و خفّت ایشان تحرّی افتد، اندازه‌ی خیرات و مثوبات آن کی توان شناخت؟» (منشی،۱۳۸۶: ۴۶)

***صادقانه به معالجه‌ی بیماران پرداختن و عواقب آن دیدن**

یکی از ویژگی‌های بارز طبیبان باید این باشد که صادقانه به معالجه بیماران پردازند و بر آنان منت ننهند. عقیلی خراسانی نیز در باب آداب و اخلاق طبابت می‌نویسد: «آن که منت نگذارد بر شاگردان و بیماران، بلکه بر خود منت نهد و آن‌ها را آلت و موضوع صنعت خود و ماده قبول افعال و باعث ظهور ما بالقوه خود و جاذب و جالب آن داند و بیند.» (عقیلی خراسانی،۱۳۸۵: ۲۵) از این رو داشتن رغبت صادق و بدور از ریا در معالجه‌ی بیماران یکی از ارزش‌های اخلاقی پزشکی است که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا پزشکان با جان و سلامت فرد و جامعه در تماس هستند. از این رو پزشکان باید در پرورش این اصل اخلاقی در وجود خود کوشا باشند؛ چون رعایت این اصل اخلاقی عواقب بسیار مطلوبی در زندگی دنیوی و اخروی پزشکان برجای می‌گذارد. همانطور که در کلیله و دمنه نیز رعایت این اصل و عواقب آن را دیدن به زیبایی بیان شده است:

« چون بر این سیاقت در مخاصمت نفس مبالغت نمودم براه راست باز آمد و برغبت صادق و حسبت بی‌ریا بعلاج بیماران پرداختم و روزگار در آن مستغرق گردانید، تا بمیامن آن درهای روزی بر من گشاده گشت.» (منشی،۱۳۸۶: ۴۷)

***استکشاف کردن طبیب در حال بیمار و سپس به معالجه‌ی وی پرداختن**

اصل مهمی که یک پزشک باید در درمان بیمار به آن توجه داشته باشد این است که وی باید ابتدا بیماری را تشخیص دهد و سپس به درمانش بپردازد؛ زیرا تشخیص نادرست طبیب باعث تشدید بیماری و چه بسا هلاک بیمار می‌شود. بنابراین « از آنجا که هدف علم طب پژوهش در تن آدمی است که آیا سالم است یا از سلامت برخوردار نیست و از آنجا که شناخت و علل هر دو حالت تندرستی و بیماری برای طبیب لازم است، پس بایسته است که علل و موجبات (تندرستی و بیماری) بررسی شود.» (ابوعلی سینا،۱۳۷۰: ۵)

از این روست که یکی از آداب مهم پزشکی که در احادیث اسلامی نیز بر آن تأکید شده، اهمّیت دادن به تشخیص بیماری و سپس به معالجه‌ی آن پرداختن است. پیامبر اسلام (ص) چنین توصیه می فرماید: « لا تُداوِ اَحَدا حَتّی تَعْرِفَ داءَهُ؛ هیچ کس را درمان مکن، مگر آن گاه که بیماری او را بشناسی.» (الاصابة،۱۳۲۸: ۲۸۹)

در کلیله و دمنه نیز در باب رعایت این اصل آمده است که پزشکان نباید در نظر اول بیماران را درمان کنند؛ زیرا باعث هلاک آنان می‌شوند. از این روست که یکی از ویژگی‌های

بارز طبیب حاذق را تحقیق کردن طبیب در حال بیمار و سپس به معالجه‌ی وی پرداختن، می‌داند:

« و پوشیده نماند که اگر طبیب به نظر اوّل بیماری را علاج فرماید زود کالبد بپردازد، و همانا که به شربت دوم حاجت نیفتد؛ لکن طبیب حاذق آنست که از حال ناتوان و مدّت بیماری و کیفیّت علّت استکشافی کند و نبض بنگرد و دلیل بخواهد و پس از وقوف بر کلّیات و جزویّات مرض در معالجت شرع پیوندد و در آن ترتیب نگاه دارد و از تفاوت هر روز بر حسب تراجع و تزاید ناتوانی غافل نباشد، تا یمن نفس او ظاهر گردد و شفا و صحّت روی نماید.» (منشی،۱۳۸۶: ۴۰۱-۴۰۲)

***علم وافر و بصیرت در شناخت علتها**

در کلیله و دمنه بر این نکته‌ی اصلی تأکید می‌شود که طبابت نباید به جهالت و عمل به شبهت باشد و ویژگی‌های کسانی را که به طبابت می‌پردازند چنین برمی‌شمرد: معالجت بیماران با علم وافر، بصیرت در شناخت علتها، ممارست در معرفت داروها، رای صائب در انواع معالجت، خاطری ثاقب در ادراک کیفیت ترکیب نفس و تشریح بدن:

« و هر که به ظنّ و شبهت، بی‌یقین صادق، مرا در معرض تلف آرد بدو آن رسد که بدان مدّعی رسید که بی‌علم وافر و مایه‌ی کامل و بصیرتی در شناخت علتها واضح و ممارستی در معرفت داروها راجح و رایی در انواع معالجت صایب و خاطری در ادراک کیفیت ترکیب نفس و تشریح بدن ثاقب، قدم پیدا و اتقان بسزا دعوی و رأی طبیبی کرد. قضات پرسیدندکه: چگونه؟ گفت: به شهری از شهرهای عراق طبیبی بود حاذق و مذکور بیمن معالجت، مشهور به معرفت دارو و علّت، رفق شامل و نصح کامل، مایه‌ی بسیار و تجربت فراوان، دستی چون دم مسیح و دمی چون قدم خضر صلّی‌الله‌علیه. روزگار چنانکه عادت اوست در بازخواستن مواهب و ربودن نفایس، او را دست‌بردی نمود تا قوّت ذات و نور بصر در تراجع افتاد و به تدریج چشم جهان‌بینش بخوابانید. و آن نادان وقح عرصه خالی یافت و دعوی علم طبّ آغاز نهاد و ذکر آن در افواه افتاد. و ملک آن شهر دختری داشت و به بذاذرزاده-ی خویش داده بود و او را در حال نهادن حمل رنجی حادث گشت. طبیب پیر دانا را حاضر آوردند. از کیفیت رنج نیکو بپرسید. چون جواب بشنود و بر علّت تمام وقوف یافت بدارویی اشارت کرد که آن را زامهران خوانند. گفتند: بباید ساخت.

گفت: چشم من ضعیف است، شما بسازید. در این میان آن مدّعی بیامد و گفت: کار منست و ترکیب آن می‌دانم. ملک او را پیش خواند و فرمود که در خزانه رود و اخلاط دارو بیرون آرد. در رفت و بی‌علم و معرفت کاری پیش گرفت. از قضا صرّه‌ی زهر هلاهل به دست او افتاد، آن را بر دیگر اخلاط بیامیخت و به دختر داد. خوردن همان بود و جان شیرین تسلیم کردن. ملک از سوز دختر شربتی از آن دارو بدان نادان داد، بخورد و در حال سرد گشت. و این مثل بدان آوردم تا بدانید که کار به جهالت و عمل به شبهت عاقبت وخیم دارد.» (همان: ۱۴۶-۱۴۷)

با توجه به متن بالا کسب تجربه و مجرب بودن طبیب تأثیر بسیاری در روند درمان بیماران دارد. پیامبر اکرم(ص) در این رابطه می‌فرماید: « من تطبّب و لم یعلم منه الطب قبل ذلک فهو ضامن؛ کسی که پزشکی بورزد در حالی که دانش آن را پیش از آن نداشته باشد، او ضامن است.» (ابوداود، بی‌تا: ۱۹۵) البته این امر در کتب ادبی دیگر ما نیز از جمله قابوسنامه بسیار مورد توجه قرار گرفته است:

« و معالج باید که تجربت بسیار کند و تجربت بر مردم معروف و مشهور نکند، و باید خدمت بیمارستان ها کرده باشد و بیماران بسیار دیده و معالجت بسیار کرده باشد تا علت های غریب بر وی مشکل نشود، و آنچه اندر کتب خوانده باشد، به رأی العین همی بیند و به معالجت اندر نماید.» (عنصرالمعالی،۱۳۸۵: ۱۸۱)

بنابراین طبیب باید آگاهی گسترده‌ای از طبابت داشته باشد تا بتواند به نحو مطلوب به معالجه بیماران بپردازد. همانطور که در قابوسنامه نیز آمده: « اگر طبیب باشی باید که علم اصول طب، نیک بدانی. باید که به هیچ حال ابتدا نکنی معالجتی، تا نخست آگاه گردی از وقت بیماری و از وقت علت و طبیعت بیمار و جایگاه و حال و مزاج و علامت های نیک و علامت های بد او و انواع رسوب و علامت‌های بیماری‌ها که در باطن بود؛ و نیز بدانی که تدبیر امراض بر چه سان باشد، و بر ترکیب ادویه ماهر باشی و قوانین معالجات را دانسته باشی.» (همان: ۱۸۰)

در کل یکی از ویژگی‌های بارز پزشک که در روند درمان بیماران تأثیر بسزایی دارد، دانایی وی است. همانطور که نظامی عروضی نیز می‌گوید:

ز دانا تن سلامت بهر گردد علاج از دست نادان زهر گر(نظامی،۱۳۷۷: ۳۸۵)

***نگه داشتن قوایای غریزی بیمار در صورت عاجز آمدن از استرداد صحت بیمار**

در مرزبان‌نامه به این نکته‌ی اخلاقی مهم در پزشکی اشاره شده است که پزشک در صورت عاجز آمدن از برگرداندن صحت بیمار باید سعی در زنده نگه داشتن بیمار کند و قوایای غریزی وی را به حسن مداوات نگه دارد:

« چون طبیبی مثلاً از استرداد صحّت بیمار عاجز آید، بقایای قوای غریزی را به حسن مداوات و حیل حکمت بر جای بدارد که اگر نه چنین کند هلاک لازم آید.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۲۲۰)

البته این مسئله‌ی مهمی است که رعایت آن برای پزشکان ما که در جامعه‌ی اسلامی زندگی می‌کنند، از ضروریات است. مثلاً اتانازی یعنی مرگ از روی ترحم که در کتب طبی ما بر اساس فرهنگ غربی می‌باشد، نباید در جامعه‌ی ما که جامعه‌ای اسلامی است جایگاهی داشته باشد؛ زیرا خداوند در قرآن می‌فرماید: « وَ مَنْ یَقْتُلْ مُؤْمِناً مُتَعَمِّداً فَجَزاؤُهُ جَهَنَّمُ خالِداً فیها وَ غَضِبَ اللَّهُ عَلَیْهِ وَ لَعَنَهُ وَ أَعَدَّ لَهُ عَذاباً عَظیماً» . و هر کس مؤمنی را به عمد بکشد، کیفر او جهنم است که جاودانه در آن باشد، و خداوند بر او خشم گیرد و او را از رحمت خود دور سازد و برای او عذابی بزرگ فراهم نماید. (سوره نساء، آیه ۹۳)

***بیمار را دوست داشتن و به درمان وی پرداختن**

حسن برخورد پزشکان با بیماران تأثیر بسیاری در معالجه‌ی بیماران دارد؛ زیرا اولین برخورد خوب پزشک با بیمار یکی از حساسترین مراحلی است که باعث افزایش اعتماد بیمار نسبت به پزشک می‌شود و این اعتماد به پزشک باعث می‌شود که بیمار اطلاعات کافی در اختیار پزشک قرار دهد که این خود در روند درمان صحیح بیماری می‌تواند تأثیر بسزایی داشته باشد. در مرزبان‌نامه نیز یکی از اصول اخلاقی‌ای که پزشک باید داشته باشد تا به نحو مطلوب به درمان بیمار بپردازد، دوست داشتن بیمار است:

« اعمل فی هذا عَمَلَ مَن طبّ لِمَن حَبَّ: به شیوه‌ی پزشکی که بیمار خود را دوست بدارد و به درمانش بپردازد، رفتار کن.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۵۲۴)

بنابراین یکی از ویژگی‌های بارز طبیبان رفتار خوش با بیمار است. همانطور که در قابوسنامه نیز بر این اصل مهم بسیار تأکید می‌رود:

« باید که طبیب چون بر سر بیمار شود، با بیمار، تازه‌روی و خوش‌سخن باشد و بیمار را دل‌گرمی دهد که تقویت طبیب بیمار را، قوت حرارت غریزی بیفزاید و در درمان او مؤثّر افتد.» (عنصرالمعالی،۱۳۸۵: ۱۸۱)

در کتاب چهار مقاله نظامی عروضی نیز آمده است:

« طب صناعتی است که بدان صناعت، صحّت در بدن انسان نگاه دارند و چون زایل شود، بازآرند و بیارایند او را به پاکی روی و خوشی بوی و انبساط.» (نظامی عروضی،۱۳۸۲: ۱۰۹)

۳. انجام کار معنوی سبب شفای بیماران

انجام کار معنوی یکی از اموری است که باعث شفای بیماران می‌شود. همانطور که امام صادق علیه السلام نیز سفارش نموده و فرموده‌اند: داوُوا مرضاکُم بالصَّدقةِ؛ بیماران خود را با صدقه دادن درمان کنید. (بحار الانوار،بی‌تا: ۱۳۰)

انجام اعمال معنوی برای شفای بیماران نیز در مرزبان‌نامه در قالب حکایتی بیان شده که شفای فرزند پادشاه را در گرو آزاد کردن بنده‌ای بی‌گناه از حبس می‌داند:

« پادشاه شهر پسری داشت که چشم و راغ جهانیان بود و پدر جهان به چشم او دیدی. فی‌الحال به تن او در شد و در مجاری عروق و اعصاب او روان گشت و سرّ حدیث انَّ الشَّیطانَ لِیَجرِی مِنِ ابنِ آدَمَ مَجرَی الدَّمِ آشکارا شد؛ پسر ناگاه دیوانه‌وار از پرده‌ی عافیت بدر افتاد و کمن یَتَخَبَّطُهُ الشَّیطَانُ مِنَ المَسِّ حرکات ناخوش و هذیانات مشوّش از گفتار و کردار او با دید آمد و دیو خنّاس همچو کنّاسی در تجاویف کاریز اعضا و منافذ جوارح او تردّد می‌کرد، گاه چون وسواس در سینه نشستی و راه بر صعداء انفاس ببستی، گاه چون خیال در سر افتادی و مصباح بصیرت را در زجاجه‌ی فطرت مظلم گردانیدی تا دیدبان بصر از مشبکه‌ی زجاجی همه تمویهات باطل دیدی، گاه براجم و اناملش را در خام تشنّج دوختی، گاه فصوص و مفاصلش را شکنجه‌ی درد برنهادی، چنانکه بیم بودی که رشته‌ی اوتار و رباطات را به تاب تقلّص بگسلد و به جای فضلات عرق خون عضلات از فوّاره‌ی مسامّ و فوّهات عروقش بکاند. رعیت و سپاه جمله جمع آمدند و در ماتم اندوه نشستند تا خود حدوث این حالت را موجب چه بودست و چنین فرشته صورتی دیوصفت چرا شد. پدر را در غم جگرگوشه‌ی خویش جگر کباب گشته و از بابزن اهداب خوناب ریخته، در چاره‌ی کار فرزند فروماند. طبیبان حاذق و مداویان محقّ را بخواند و هر یک باندازه‌ی علم خویش علاجی می‌فرمودند، مفید نمی‌آمد. چون کار به حدّ صعوبت کشید و رنج دلها به نهایت انجامید، دیو از درون او آواز داد که

شفای این معلول به خلاص آن مرد غریب معلّلست که بیموجبی او را از بهر کشتن بازداشته‌اند. پادشاه بفرمود تا او را از حبس رها کردند. دیو از تن او بیرون آمد.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۱۴۹)

۴. شفا دهنده خداست

آنچه مسلم است درد و درمان هر دو از جانب خداوند است. بنابراین طبیب باید در هنگام معالجه خود را در میان نبیند وخداوند عز وجل را شافی بداند ودائم از فیوضات و برکات او مدد بگیرد. توکل به ذات احدیت در درمان بیماری‌ها یکی از اصول اخلاقی‌ای است که تأثیرات مطلوبی بر پزشک و بیمار و همچنین روند درمان بیمار بر جای می‌گذارد. اصلی که در مرزبان‌نامه نیز به زیبایی بیان شده است:

« طبیب خدمت طبیعت کند، اما از بیماری آن به شود که دارو از داروخانه‌ی و اذا مرضت فهو یشفین یابد و اگر بیمار را اجل محتوم دریابد، طبیب ملوم و معاتب نباشد.» (همان: ۳۶۹)

حضرت ابراهیم(ع) نیز در این باره می فرماید: « پس طبیب اصلی و شافی واقعی خداوند متعال است و انبیاء و اولیاء هم به اذن خداوند اطبای ابدان و نفوس انسانها هستند. چون خداوند اول طبیب است، به اول انسان حضرت آدم(ع) نیز طب را آموخت. خداوند متعال حضرت آدم را از بهشت فرو فرستاد و او را از دانش همه چیز آگاه ساخت، از جمله چیزهایی که خداوند وی را از آنها آگاه ساخت نجوم و طب بود.» (بحارالانوار،بی‌تا: ۲۷۵)

در ذخیره‌ی خوارزمشاهی نیز توصیه در توکل به خدا توسط پزشکان اینگونه بیان شده است:

« این همه سببها است که از بیرون تن او را از حال به حال می‌گرداند و یار می‌شود با سببهای تباه کننده که از اندرون اوست و تن او را فراز هم آورده اند از آن چنانکه یاد کرده آمد، لاجرم کوشیدن صورت را اندر نگاه داشتن این پیوند اثری نیست، پس به ضرورت چیزی بایست که این صورت را یاری دهد از بیرون تا قوت او تمامتر باشد و آن علم طب است که ایزد تعالی ارزانی داشته است و هر گاه که ایزد تعالی تقدیر کرده باشد که تنی را این اتفاق نیفتد که صورت با تدبیر طبی یار شود این پیوند میان مایهای آن به تقدیر ایزد دیرتر بماند و چندانکه بماند این تن نیک

حال‌تر باشد و تن‌درست‌تر و اگر بیمار شود از بیماری آسان‌تر و زودتر بیرون آید.» (جرجانی، ۱۳۸۰: ۱۷)

بنابراین یکی از اصول مهم اخلاق پزشکی توجه به «مسبب الاسباب»، یعنی خداوند و اعتماد نکردن به اسباب، یعنی دارو و درمان است؛ چراکه اگر خدا نخواهد، نه تنها از اسباب کاری ساخته نیست بلکه ممکن است نتیجه عکس نیز دهد. این اصل در آثار ادبی بسیاری مورد توجه قرار گرفته است از جمله مولوی در این باره می‌گوید:

شه طبیبان جمع کرد از چپّ و راست — گفت جان هر دو در دست شماست
جان من سهل است جان جانم اوست — دردمند و خسته‌ام درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا — بُرد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جان بازی کنیم — فهمْ گِرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالَمی است — هر اَلَم را در کف ما مرهمی است
گر خدا خواهد نگفتند از بَطَر — پس خدا بنمودشان عجز بشر
هر چه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
از قضا سرکنگبین صفرا فزود — روغن بادام خُشکی می نمود
از هلیله قبض شد اِطلاق رفت — آبْ آتش را مدد شد همچو نفت

(مولوی، ۱۳۹۱: ۷۳)

یا نظامی عروضی سمرقندی در کتاب چهارمقاله حکایت می کند که:«در سنه پانصدودوازده در بازار عطاران نیشابور بر دکان محمد منجم طبیب، از خواجه امام ابوبکر دقّاق شنیدم که او گفت: در سنه پانصد و دو، یکی از مشاهیر نیشابور را قولنج بگرفت و مرا بخواند، و بدیدم و به معالجت مشغول شدم. و آنچه در این باب، فراز آمد به جای آوردم. البته شفا روی ننمود، و سه روز بر آن برآمد. نماز شام بازگشتم؛ ناامید بر آنکه نیم شب بیمار درگذرد. در این رنج بخفتم. صبحدم بیدار گشتم و شک نکردم که درگذشته بود. به بام بر شدم و روی بدان جانب آوردم و گوش کردم، هیچ آوازی نشنیدم که بر گذشتن او دلیل بودی. سوره فاتحه بخواندم، و از آن جانب بدمیدم و گفتم: الهی و سیدی و مولای! تو گفته‌ای در کلام مُبرم و کتاب محکم: وَ نُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ ما هُوَ شِفاءٌ وَ رَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنینَ؛ و فرو می‌فرستیم از قرآن آنچه را موجب شفا و رحمت است گروندگان را و تحسّر همی خوردم که جوان بود و متنعّم. پس وضو ساختم و به مصلی شدم و سنّت

بگزاردم. یکی درِ سرای بزد، نگاه کردم، کسِ او بود. بشارت داد که این ساعت شفا یافت. دانستم که از برکات آیت قرآن بوده است، و این شربت از داروخانه ربانی رفته است، و این مرا تجربه شد، و بسیار جای‌ها این شربت در دادم، همه موافق افتاد و شفا حاصل آمد.» (عروضی سمرقندی،۱۳۸۲: ۱۱۲)

۵. وظایف بیمار

همانطور که طبیب در مقابل بیمار وظایفی دارد که ملزم به رعایت آن‌هاست تا بتواند سلامتی را به وی بازگرداند، بیمار نیز متقابلاً دارای وظایفی است که باید آن را بجای آورد تا در یک تعامل دو طرفه‌ی طبیب و بیمار، روند بهبودی خود را سرعت بخشد و این وظایف شامل موارد زیر است:

***پنهان نداشتن ناتوانی از طبیب**

یکی از اصولی که در روند درمان بیمار تأثیر بسزایی دارد، پنهان نداشتن ناتوانی از طبیب و در واقع صداقت بیمار است؛ زیرا برای اینکه پزشک بتواند تمام تجربه و توان خویش را برای درمان بیمار به کار گیرد، بیمار باید به وی اعتماد کند و حتی « در پاره‌ای موارد به وی به دیده منجی نگرد. چنین امری مستلزم این است که بیمار تمام مسائل و جوانب بیماری خود را بیان کند و پزشک نیز تمام تجربه و توان خود را برای درمان بیمار به کار ببرد .در این راستا، به کار گیری اصول متعارف پزشکی برای درمان از تعهدات اساسی و مهم پزشک است.»(القره داغی،۱۴۲۷: ۱۱۰)

در کلیله و دمنه نیز می‌خوانیم اگر بیمار ناتوانی خود را از پزشک پنهان دارد به خود خیانت کرده است:

> « و خردمند و حلال‌زاده را چاره نباشد از گزارد حقّ و تقریر صدق، چه هر که بر پادشاه نصیحتی بپوشاند و ناتوانی از طبیب پنهان دارد و اظهار درویشی و فاقه بر دوستان جایز نبیند خود را خیانت کرده باشد.» (منشی،۱۳۸۶: ۸۹)

***اشارت طبیب را سبک نشمردن**

از دیگر اصولی که بیمار باید در مراجعه به پزشک رعایت کند، توجه کردن به توصیه‌های پزشک است؛ زیرا سبک شمردن توصیه پزشک باعث زمن‌تر شدن بیماری می‌شود. چیزی که در کلیله و دمنه نیز به آن اشاره شده است:

« بیماری که اشارت طبیب را سبک دارد و غذا و شربت بر حسب آرزو و شهوت خورد، هر لحظه ناتوانی مستولی‌تر و علّت زمن‌تر شود.» (همان: ۹۴)

***توجه به طبیبان در معالجت و منافع علاج به صواب آنان**

یکی از اصولی که بیمار باید در درمان بیماری خود به آن توجه خاصی مبذول دارد، توجه به طبیب و منافع علاج صحیح وی است. اصلی که در کلیله و دمنه نیز به آن اشاره رفته است:

« و هر که از ناصحان در مشاورت و از طبیبان در معالجت و از فقها در مواضع شبهت به رخصت و غفلت راضی گردد از فواید رأی راست و منافع علاج به صواب و میامن مجاهدت در عبادت بازماند» (همان: ۱۰۳)

***نخوردن غذا و شربت بر حسب آرزو و شهوت برای جلوگیری از زمن‌تر شدن بیماری**

از پیامبر اسلام(ص) این‌گونه نقل شده است: «أنَّ الْمَعدَةَ بَیْتُ الدَّاءِ وَ الْحِمْیَةَ هِیَ الدَّوَاء؛ معده خانه درد است و پرهیز، درمان هر درد است.» (شیخ صدوق،۱۳۶۲: ۵۱۲) در واقع بیمار نباید بر حسب آرزو و شهوت غذا و شربت خورد؛ زیرا چه بسا داروهای زفت و ناخوش برای وی فایده و منفعت داشته باشد:

« داروهای زفت ناخوش برای فایده و منفعت، نه به آرزو و شهوت، خوش بخورند.» (منشی،۱۳۸۶: ۱۲۵)

از این رو بیمار نباید نسبت به خوردنی‌هایی که برای او ضرر دارد، حریص باشد:

« بیمار مولع به خوردنی، اگرچه ضرر آن می‌شناسد، بدان التفات ننماید و بر قضیت شهوت بخورد.» (همان:۱۴۲)

زیرا وی اگر شربت تلخ از دست طبیب حاذق نخورد از نعمت تندرستی بی‌نصیب می‌ماند:

« چون بیماری نباشد که به وقت عدول مزاج از نقطه‌ی اعتدال شربت تلخ از دست طبیب حاذق بازنخورد تا مذاق حال او بآخر از دریافت شربت صحت بازماند» (وراوینی،۱۳۸۸: ۴۸)

در نتیجه انسان زمانی تندستی می‌یابد که بر حسب آرزو و شهوت غذا و شربت نخورد:

« چنانک مزاج علیل از عقابیل علّت آنگه نیک شود و روی به بهی نهد که نظر از مشتهیات طبع برگیرد.» (همان: ۶۵۹)

***بیمار چون وجه معالجت شناخت بر آن راه رود**

یکی از اصولی که رعایت آن بر بیمار الزامی است این است که هنگامی که راه درمان بیماری خود را بشناسد باید بدان عمل کند و از اندکی مال نترسد. اصلی که در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه نیز بر آن تأکید می‌رود:

« و بیمار چون وجه معالجت بشناخت اگر بر آن نرود از فایده‌ی علم بی‌بهر ماند؛ علم خود را در کار باید داشت و از ثمرات عقل انتفاع گرفت، و به اندکی مال غمناک نبود.» (منشی،۱۳۸۶: ۱۸۰)

زیرا اگر وجه معالجت خود را بشناسد و بدان عمل نکند، مانند کسی است که اطراف جامه‌ی او را آتش سوزان فرا گرفته است:

« اَلمُتَأَنِّی فِی عِلَاجِ الدَّاءِ بَعدَ اَن عَرَفَ وَجهَ الدَّوَاء کَالمُتَأَنِّی فِی اِطفَاءِ النَّارِ وَ قَد اَخَذَت بِحَوَاشِی ثِیَابِهِ. هر که را دردی پدید آید که وجه مداوات آن شناسد و به تعلّل روزگار برد و به اصلاح بدن و تعدیل مزاج مشغول نگردد، بدان کس ماند که همه اعطاف و اطراف جامه‌ی او شعله‌ی آتش سوزان فرو گیرد و او متفکّر و متأنّی تا خود دفع آن چگونه تواند کرد.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۵۹۴)

***اندک نشمردن بیماری**

بیمار نباید بیماری خود را سبک شمرد؛ زیرا اگر بیمار، بیماری را سبک شمرد و در مداوای آن سستی ورزد، باعث مزمن‌تر شدن بیماری می‌شود. اصلی که در کلیله و دمنه و مرزبان-نامه نیز به زیبایی بیان شده است:

« چهار چیز است که اندک آن را بسیار باید شمرد: آتش و بیماری و دشمن و وام» (منشی،۱۳۸۶: ۲۳۳)

« سه چیز است که اگر حقیر باشد، آنرا استحقار نشاید کرد، بیماری و وام و دشمن. بیماری اگر در آغاز سهل نماید، چون در مداوات آن اهمال رود، مزمن شود. » (وراوینی،۱۳۸۸: ۵۲۵)

***قدر سلامتی خود را دانستن**

سلامتی نعمتی است که خدا به انسان داده است. همانطور که حضرت علی (ع) نیز می-فرماید: « اَلصِّحَّةُ اَفضَلُ النِّعَم. سلامتی بهترین نعمت است.» (تمیمی آمدی،۱۳۷۴: ۴۸۳) اصلی که در مرزبان‌نامه نیز از آن یاد می‌شود:

« در صحّت مزاج تن از عوارض بیماری و در فراخی مجال عمر از تنگی نفس بازپسین یاد آر.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۲۰۵)

« اِغتَنِم خَمساً قَبلَ خَمسٍ شَبَابَکَ قَبلَ هَرَمِکَ وَ صِحَّتَکَ قَبلَ سَقَمِکَ وَ غِنَاکَ قَبلَ فَقرِکَ وَ فَرَاغَکَ قَبلَ شُغلِکَ وَ حَیَاتَکَ قَبلَ مَمَاتِکَ.» (همان: ۲۰۵-۲۰۶)

زیرا توجه به نعمت سلامتی آثار سازنده‌ای بر زندگی فردی و اجتماعی انسان‌ها و همچنین زندگی اخروی وی بر جای می‌گذارد. همانطور که امام علی(ع) می‌فرماید: « وَ لاَ تَنسَ نَصیبَکَ مِنَ الدُّنیا: لا تَنسَ صِحَّتَکَ وَ قُوَّتَکَ وَ فَراغَکَ وَ شَبابَکَ وَ نَشاطَکَ اَن تَطلُبَ بِهَا الآخِرَةَ؛ سهم خود را از دنیا فراموش مکن : [یعنی] سلامتی ، توانایی ، فرصت ، جوانی و شادابی ات را فراموش مکن، تا با آنها، آخرت را به دست آوری.» (معانی الاخبار،۱۳۷۷: ۳۲۵)

البته اگر انسان بیمار شد باید به این اصل مهم نیز توجه کند که در بسیاری موارد بیماری به تن تندرستی می‌رساند:

« وَ رُبَّمَا صَحَّتِ الأجسامُ بِالعِلَلِ: چه بسا پیکرها به سبب بیماری تندرستی یابد.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۵۵)

در کل یکی از علامات صحت بدن که در مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه بیان شده است، اعتدال اخلاط، ارکان و مزاج است. چیزی که با توجه به آن می‌توانیم بسیاری از بیماری‌ها را درمان کنیم:

« بنیت آدمی آوندی ضعیف است پر اخلاط فاسد، چهار نوع متضادّ، و زندگانی آن را به منزلت عمادی؛ چنانکه بت زرین که به یک میخ ترکیب پذیرفته باشد و اعضای آن بهم پیوسته، هرگاه میخ بیرون کشی در حال از هم باز شود؛ و چندانکه شایانی قبول حیات از جثّه زایل گشت برفور متلاشی گردد.» (منشی،۱۳۸۶: ۴۵)

« از هر نوع فصول می‌گفت تا به اعتدال اخلاط و ارکان رسید که هر گه صفرا و سودا و بلغم و خون به مقدار راست و موادّ متساوی‌الاجزاء باشد، غالباً مزاج کلّی بر قرار اصلی بماند.» (وراوینی،۱۳۸۸: ۴۴۱-۴۴۲)

« و کدخدای عقل را در ولایت اعضا و جوارح هیچ تصرّف جز به استقامت مزاج بر حدّ اعتدال درست نیاید» (همان: ۷۴۶)

۶. پرهیز از پرخوری

در احادیث بسیاری از پیشوایان دینی ما بر پرهیز از پرخوری بسیار تأکید شده است. امام صادق - علیه السّلام- می‌فرماید: اَقربُ ما یکون العبدُ مِنَ الله اذا خَفَّ بطنُه و ابغضُ ما یکون العبد من الله اذا امتلأ بطنُه. نزدیک ترین حالات بنده به خداوند زمانی است که شکمش سبک باشد و منفورترین حالات بنده نسبت به خداوند هنگامی است که شکمش پر باشد. (الحر العاملی، بی‌تا: ۲۳۹)

پیامبر(ص) نیز در مذمّت پرخوری که دل‌ها را می‌میراند، می‌فرماید: لا تُمیتُوا القلوبَ بکثره الطعام و الشراب فانّ القلوب تموت کالزرع أذا کثُر علیه الماء. رسول خدا - صلّی الله علیه وآله - فرمود: با خوردن و آشامیدن زیاد دل‌ها را نمیرانید؛ زیرا همان‌گونه که زراعت بر اثر آب زیاد از بین می‌رود، دل‌ها نیز بر اثر پرخوری می‌میرند. (النوری الطبرسی، بی‌تا: ۲۰۹)

در کتاب کلیله و دمنه نیز یکی از دلایل بیماری پرخوری ذکر شده و کسانی را که پرخوری می‌کنند دشمن خویش خوانده است:

« کم کسی باشد که ... در خوردن طعام زیادتی شره نماید و بیمار نشود.» (منشی،۱۳۸۶: ۲۲۹)

« و هر که مقدار طعام و شراب نشناسد و چندان خورد که معده از هضم آن عاجز آید یا لقمه بر اندازه‌ی دهان نکند تا در گلو بیاویزد، او را دشمن خود باید شمرد.» (همان: ۳۰۰)

علاوه‌بر کلیله و دمنه پرهیز از پرخوری در آثار ادبی دیگری نیز مورد تأکید قرار گرفته است. به عنوان نمونه در تفسیر ادبی و عرفانی خواجه عبدالله انصاری دریک روایت تاریخی پزشکی آمده است: پزشک مسیحی در محضر هارون الرشید از دانشمندی پرسید: می-گویند علم دوتاست علم ادیان و علم ابدان. در کتاب شما از علم طب چیزی هست؟ پاسخ داده شد: آری. دستور آن در این آیه است. کلوا و اشربوا ولاتسرفوا مسیحی پرسید: در سخنان پیغمبر شما از دانش پزشکی چیزی هست؟ پاسخ داده شد: بلی. پیغمبر فرمود: معده خانه‌ی همه‌ی دردهاست و پرهیز سرآمد همه داروها و بدن را به آنچه بدان عادت

کرده است بده. مسیحی گفت کتاب شما و پیغمبر شما برای جالینوس جایی در طب نگذارده است. (انصاری، ۱۳۷۸: ۳۲۸)

نتیجه

یکی از کارآمدترین علومی که همواره بشر با آن سر و کار داشته و دارد علم طبابت است که می‌توان گفت عمری به درازای عمر بشر دارد و از جمله علومی است که همیشه ستوده شده و مورد توجه قرار داشته است. چه قبل از حیات اسلام و چه بعد از پیدایش آن. چنانکه احادیث و روایات بسیاری از پیامبر اسلام(ص) و ائمه (ع) در مورد این علم و مسایل مربوط به آن بیان شده است. از آنجا که انسان در مقام اشرف مخلوقات است و خداوند کرامتی ویژه به وی بخشیده است، سلامتی روح و جسم وی نیز از اهمیتی ویژه برخوردار است. چنانکه سرور کائنات حضرت محمد (ص) علوم را به دو قسمت علم ابدان و علم ادیان تقسیم نموده‌اند و علم ابدان که همان طب است در یک طرف این موازنه قرار دارد. شاعران و نویسندگان بزرگ ما نیز از این موضوع غافل نمانده‌اند و چنانکه عادت معمول نویسندگان، شاعران و حکیمان بزرگ کلاسیک بوده است،که تقریبا از همه‌ی علوم معمول زمانشان اطلاعاتی داشته باشند، از علم طب نیز بی‌بهره نبوده‌اند و در خلال نوشته-ها و اشعار خود به دفعات این موضوع را یادآور شده‌اند و دانش و آگاهی خود را در مورد طبابت و درمان بیماریها به تصویرکشیده‌اند. آنچنان که در این پژوهش مشاهد شد در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه که هر دو از آثار ارزشمند ادب فارسی هستند، مسائل مربوط به طبابت و بیماری و وظایف اخلاقی طبیب و بیمار و مسائلی از این دست، به وضوح بیان شده است. این می‌تواند بدین معنا باشد که بسیاری از علوم با هم مرتبطند. همانطور که یک شاعر و نویسنده از علم طب سر رشته دارد و آن را در خلال آثارش بیان می کند، یک طبیب نیز که با روح و جسم انسان سر و کار دارد، علاوه بر اینکه باید قدرت درمان جسم را داشته باشد، باید بتواند روح بیمار را نیز دریابد و درک کند و این مستلزم آن است که علاوه بر طب باید از علومی دیگر نیز بهرمند باشد. از اخلاق و دین نیز سر رشته داشته باشد تا طبق آموزه‌های دین و اخلاق اسلامی به معالجه ی بیمار بپردازد و بدین وسیله موفقیت خود را در امر طبابت تضمین نماید.

منابع

۱- ***قرآن کریم***

۲- ابن سینا، حسین‌بن‌عبدالله(۱۳۷۰)، ***قانون در طب***، ترجمه عبدالرحمن شرفکندی، تهران: سروش، چاپ ششم

۳- ابن‌عبدربه، احمدبن‌محمد(۱۸۷۶م)، ***العقد الفرید***، به تحقیق مفید محمد قمیحه، بیروت: دارالکتب العلمیه

۴- ابوداود، سنن(بی‌تا)، ***(تحقیق محمد محی‌الدین عبدالحمید)***، جلد۴، بیروت: دارالفکر

۵- ابن حجر عسقلانی، احمدبن‌علی(۱۳۲۸)، ***الاصابه فی تمییزالصحابه***، جلد۳، بیروت: دار احیاء التراث العربی

۶- الجرجانی، اسماعیل‌بن حسن‌الحسینی (۱۳۸۰)، ***ذخیره‌ی خوارزمشاهی در کلیات طب***، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه؛ ایرج افشار، تهران: المعی

۷- الحر العاملی، محمدبن‌الحسن(بی‌تا)، ***وسائل الشیعه***، جلد۲۴، قم: مؤسسه آل البیت علیهم السلام لاحیاء التراث، کتابخانه مدرسه فقاهت

۸- القره داغی، علی محیی الدین و علی یوسف المحمدی (۱۴۲۷)، ***القضایا الطبیه المعاصره***، بیروت: دارالبشائر الاسلامیه، چاپ دوم

۹- النوری الطبرسی، الشیخ حسین(بی‌تا)، ***مستدرک الوسائل***، جلد۱۶، قم: مؤسسه آل البیت علیهم السلام لاحیاء التراث، کتابخانه مدرسه فقاهت

۱۰-انصاری، خواجه عبدالله(۱۳۷۸)، تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید، جلد اول، به اهتمام حبیب الله آموزگار، تهران: اقبال

۱۱-تابعی، سید ضیاءالدین؛ پارسایی، حکیمه(۱۳۸۷)، ***رابطه پزشک و بیمار***، فصلنامه اخلاق پزشکی، سال دوم، شماره۴

۱۲-تمیمی آمدی، عبدالواحدبن‌محمد(۱۳۷۴)، ***تصنیف غررالحکم و درر الکلم***، به تحقیق مصطفی درایتی، قم: مرکز الاعلام الاسلامی

۱۳-جعفری، فرهاد و همکاران(۱۳۹۰)، ***خصوصیات ظاهری و رفتاری پزشک از دیدگاه طب سنتی ایران***، مجله طب و تزکیه، دوره‌ی ۲۰، شماره ۳و ۴

۱۴-جوادی، محمدعلی؛ عباسی، محمود؛ ضیایی، حسین(۱۳۸۶)، ***اخلاق پزشکی و انتظار بیمار از پزشک***، موسسه فرهنگی و حقوقی سینا

۱۵-دیاب، عبدالحمید؛ قرقوز، احمد(۱۳۷۴)، ***طب در قرآن***، ترجمه علی چراغی، تهران:حفظی، چاپ سوم

۱۶-صدوق، محمدبن‌علی‌بن بابویه(۱۳۶۲)، ***الخصال***، ج ۲، قم: دفتر انتشارات اسلامی

۱۷- ----------(۱۴۱۳)، ***من لا یحضره‌الفقیه***، قم: انتشارات اسلامی جامعه، چاپ دوم

۱۸----------(۱۳۷۷)، ***معانی‌الاخبار***، ترجمه عبدالعلی محمدی شاهرودی، تهران: دارالکتب الاسلامیه، چاپ دوم

۱۹-طبری، علی‌بن‌ربّن(بی‌تا)، ***فردوس‌الحکمه فی‌الطب***، ظبطه و صححه عبدالکریم سامی الجندی، بیروت: منشورات محمدعلی بیضون، الکتب‌العلمیه

۲۰-عاملی، جعفر مرتضی(۱۳۸۰)، ***آداب طب و پزشکی در اسلام ترجمه آداب الطبیبه فی الاسلام***، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه، دفتر انتشارات اسلامی

۲۱-عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر (۱۳۸۷)، ***قابوسنامه***، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نهم

۲۲-عروضی سمرقندی(۱۳۸۲)، ***چهار مقاله***، به اهتمام محمد معین، تهران: صدای معاصر، چاپ دوازدهم

۲۳-عقیلی خراسانی، محمدحسین(۱۳۸۵)، ***خلاصه‌الحکمه***، سفارش مؤسسه مطالعات تاریخ پزشکی، طب مکمل و اسلامی، قم: نشر اسماعیلیان

۲۴-عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر(۱۳۸۵)، ***قابوس نامه***، به اهتمام و تصحیح: غلام حسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهاردهم

۲۵-لاریجانی، باقر(۱۳۸۲)، پزشک و ملاحظات اخلاقی، جلد۱، مروری بر بیان اخلاق پزشکی برای فردا

۲۶-مجلسی، محمدباقر(بی‌تا)، ***بحارالانوار***، نرم افزار جامع‌الاحادیث، قم: مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

۲۷-منشی، ابوالمعالی نصرالله(۱۳۸۶)، ***کلیله و دمنه***، تصیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: نشرمحور
۲۸-مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۹۱)، ***مثنوی معنوی***، شرح کریم زمانی، دفتر اول، تهران: اطلاعات، چاپ سی و هشتم
۲۹-نجم‌آبادی، محمود(۱۳۷۱)، ***تاریخ طب در ایران(قبل از اسلام)***، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
۳۰-نظامی گنجوی(۱۳۷۷)، ***کلیات خمسه***، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم
۳۱-ورامینی، سعدالدین(۱۳۸۸)، ***مرزبان‌نامه***، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه، چاپ چهاردهم

بررسی توتم و تابو در حکایت »شتر و شیر پرهیزگار» مرزبان نامه

ندا رشیدی مهر[1]

چکیده

بشر از دیرباز تاکنون، سیر تکامل عقلانی و جسمانی خود را می پیماید. تحول عقاید او نیز در این سیر تکاملی دیده می شود. بعضی از این عقاید شامل ممنوعیت هایی است که شکستن آنها با مجازات شدیدی همراه است که از آنها تحت عنوان تابو یاد می شود. پیوند ادبیات با عقاید دینی ومذهبی نیز غیرقابل انکار است. از این رهگذر متون کهن ادبی ما که مستقیماً با عقاید دینی و مذهبی مرتبط است نشان دهنده ی این است که توتم و تابو که یکی از نظام های اجتماعی و روان شناختی بشر می باشد، دربعضی از آنها جریان دارد. مرزبان نامه ی سعدالدین وراوینی یکی از این متون است. در این مقاله سعی شده است توتم و تابو در یکی از حکایت های مرزبان نامه که از مهم ترین و اصیل ترین متون کهن ماست، بررسی شود. حکایت «شتر و شیر پرهیزگار» از باب هشتم مرزبان نامه از این نظر حائز اهمیت است که مورد تحلیل قرار گرفته است. با بررسی این حکایت براساس توتم و تابو مشخص شده است که شیر به عنوان توتم حیوانات مورد تقدّس و احترام است. تابو آنها نیز پرهیز از خون ریختن و گوشت خوردن است که اگر نقض شود با مجازات شدید ازطرف تمام افراد قبیله مواجه می شود؛ همان گونه که خرس را که قصد شکستن این تابوی را داشته است به مجازات خود می رسانند.

کلیدواژه‌ها: توتم، تابو، جادو، حلول روح، مرزبان نامه، شترو شیر پرهیزگار

---

[1]-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه پیام نور واحد خرم آباد(لرستان)
Rashidimehr2016@gmail.com

۱ مقدمه

سیر تکاملی نظام فکری و عقیده ای بشر از دیرباز تاکنون مورد توجه روان شناسان و دانشمندان بوده است. نظریه ی تکامل داروین و گسترش این نظریه توسط جیمز فریزر و فروید، حائز اهمیت است. بر اساس این نظریه، بشر از آغاز در میان قبایل و ملل، سیر تکامل فکری و جسمی خود را می پیماید. از آنجا که ادبیات هر ملّت بستر مناسبی برای نشان دادن شیوه زندگی مردم زمان خود هستند، قابل بررسی می باشند. مرزبان نامه نیز یکی از متون ادبی کلاسیک فارسی است که محتوی دستگاه فکری و اندیشگی و شیوه ی زندگی مردمان آن زمان است. اکنون این سوال پیش می آید که آیا نظام توتم و تابو که مختص تمام ابناء بشر بوده، در این اثر تجلّی یافته است یا خیر؟ اگر تجلّی یافته چگونه ارزیابی می شود.

۱-۲ پیشینه ی پژوهش

توتم و تابو به عنوان یکی از نظام های اجتماعی در میان تمام قبایل نخستین حکم فرما بوده است. از آنجا که ادبیات هر ملّت آیینه به تصویر کشیدن شیوه ی زندگی مردم زمان خود می باشد، بستر مناسبی برای تجلّی چنین نظامی است. هم ادبیات کلاسیک هم ادبیات معاصر می تواند تجلّی گاه چنین دستگاه فکری و عقیده ای باشد که نظر بسیاری از محققان را به خود جلب کرده است و باعث شده تحقیقاتی در این زمینه انجام شود از جمله: تابو در شاهنامه فارسی از ساسان صوفی (۱۳۷۸)، توتم و تابو و نمادهای آیینی در حماسه های ایرانی تا قرن هفتم از فاطمه توسل پناهی (۱۳۸۴)، سیمرغ و توتمیسم در فرهنگ ایران از مریم حکمی کرمانی (۱۳۸۱)، توتمیسم در شاهنامه از زینب کمانگرپور(۱۳۸۸). همانطور که مشاهده می شود اکثر این تحقیقات در حوزه ی نظم انجام شده است. اما پژوهش حاضر به بررسی توتم وتابو در یک اثر ادبی کلاسیک منثور (مرزبان نامه) می پردازد که تاکنون پژوهشی در رابطه با این موضوع، بر این اثر صورت نگرفته است.

۲ بحث وبررسی

برای پاسخ به سؤال تحقیق، نخست باید توتم و تابو و چگونگی ایجاد چنین نظامی را تعریف و بررسی کرد. تنها منبعی که به طور مفصل به موضوع توتم و تابو پرداخته است

کتاب «شاخه ی زرین » جیمز فریزر می باشد. از این رو اکثر ارجاعات این پژوهش به این منبع مربوط می شود.

۲-۱ توتم

در میان تمام قبایل بدوی، نظام توتمی برقرار بود که تابع هدف مخصوصی بوده است. زیگموند فروید در تعریف توتم می گوید: ((توتم به طورکلی، حیوانی است خوردنی و بی آزار یا جانوری خطرناک و وحشت آور که با همه ی گروه رابطه ی ویژه ای دارد، و به ندرت گیاه یا یکی از نیروهای طبیعی، (باران، آب) توتم قرار می گیرد. توتم نخست نیاکان طایفه است و سپس یک روح نگهبان و نیکوکار که از راه ندای غیبی پیام هایی می فرستد و در حالی که برای دیگران خطرناک است، فرزندان خود را می شناسد و به آنها صدمه ای نمی رساند. کسانی که توتم مشترک دارند از این رو وظیفه ی مقدسی برعهده دارند که سرپیچی از آن خودبه خود سبب مجازات می گردد. آنها باید از کشتن و یا صدمه زدن به توتم خویش خودداری کنند و از گوشت آن برای خوردن و یا هرنوع استفاده دیگری مجاز نیستند.)) (فروید،۱۳۹۴: ۳۳)

۲-۲ تابو

رعایت این قوانین برای انسان بدوی، محدودیت هایی را به وجود می آورد که سرپیچی از آنها با مجازات روبرو می شد. از این محدودیت ها و ممنوعیت ها تحت عنوان تابو یاد می شود. معنای تابو از دیدگاه فروید چنین است: ((از نظر معنایی، تابو دربردارنده ی دو معنای متضاد است. از یک سو به معنای مقدّس است و از سوی دیگر معانی خطرناک، وحشتناک، ممنوع، نجس و اسرار آمیز را می سازند.)) (فروید، ۱۳۹۴: ۵۷)

از میان تمام تابوها، تابوی حیوانات از همه بیشتر مورد توجه بود. ((تابوی حیوانات که در اصل به اجتناب از کشتن و خوردن آنها مربوط است، هسته و محور اصلی توتم یا توتم گرایی را تشکیل می دهد.)) (فروید، ۱۳۹۴: ۶۴)

۲-۳ جهان نگری باستانی (رسم کهانت و شاه پرستی)

فریزر، روند تکاملی ذهن و فکر بشر را از دوران باستان تا کنون در سه مرحله توجیه می کند: ۱ـ عصر جادو: که بشر برا ی غلبه بر طبیعت از نیروهای مافوق طبیعی کمک می گرفت. ۲ـ عصر مذهب: وقتی جادو با شکست مواجه می شود به زانو می افتد و نیایش

می کند. این عصر مذهب است. ۳ـ عصر علم: وقتی که دعا کارگر نمی افتد به پژوهش در علل دقیق عالم طبیعت می پردازد، این عصر علم است. (ر. ک فریزر، ۱۳۹۴: ۲۹)

جهان نگری یا متافیزیک باستانی چنین است: ((هرسال طبیعت می میرد. آدمیان نیز سستی می پذیرند و فنا می شوند. این حوادث به هم پیوسته اند و نیرویی که آنها را به هم می پیوندد جادو است. جادوگران کسانی اند که این فرآیندها را می شناسند. فایده شان این است که در این میان دخالت می کنند. گاهی جادوگران خودشان فرمانروایند اما در هر صورت شاهان که بیشترین انرژی جامعه در وجود آنها ذخیره شده است قادرند این فرآیند را سامان بدهند و هماهنگ سازند اما شاهان نیز بیمار می شوند و می میرند و به این ترتیب جامعه به مخاطره می افتد. در وجود آنان توده ای از انرژی هست که اگر به واسطه ی بیماری یا مرگ زایل شود، موجب زوال یافتن همگان خواهد شد.)) (فریزر،۱۳۹۴: ۲۸)

بنابراین انسان بدوی نیازمند تسخیر نیروهای روحانی بود تا قدرت بیشتری بر طبیعت بیابد. این نیروی روحانی، جادو یا جادوی همدلانه بود.

۲-۴ تابو و جادو

انسان بدوی چیزی از علم به معنای امروزی نمی دانست و بر اساس غریزه و ذهنیت خود به جهان می نگریست. تفکراتی که در سر او بود، او را به سوی جادو سوق داد. فریزر اصول تفکری را که مبنای جادوست به دو بخش تجزیه می کند. ((نخست این که هرچیزی همانند خود را می سازد یا هر معلولی شبیه علّت خود است و دوم این که چیزهایی که زمانی با هم تماس داشتند پس از قطع آن تماس جسمی، از دور بر هم اثر می کنند. اصل اول را می توان قانون شباهت و دومی را قانون تماس یا سرایت نامید. جادوگر از اصل نخست یعنی قانون شباهت، نتیجه می گیرد که می تواند هر معلول دلخواهی را فقط با تقلید آن ایجاد کند. از دومی نتیجه می گیرد که با یک شیء مادی هر کاری که بکند اثری مشابه روی شخصی که زمانی با آن شی تماس داشته است، خواهد نهاد.)) (فریزر، ۱۳۹۴: ۸۷)

به این ترتیب بشر نخستین وقتی اعمال جادوگرانه را انجام می داد پی برد که همانطور که می تواند به نتایج مثبت برسد، اما انجام بعضی اعمال ممکن است خطراتی برای او به وجود بیاورد؛ پس بهتر است آن اعمال منفی را انجام ندهد. ((باید در نظر داشت که نظام

جادوی همدلانه صرفاً از دستورات مثبت ساخته شده است، این جادو بسی دستورات منفی، یعنی ممنوعیت ها، در بر دارد. صرفاً نمی گوید که چه باید کرد، بلکه کارهایی را که هم نباید کرد تعیین می کند. دستورات مثبت، افسون است و دستورات منفی، تابو. در واقع کلّ آموزه ی تابو یا به هر حال بخش بزرگی از آن ظاهراً فقط کاربست ویژه ی جادوی همدلانه با دو قانون بزرگش، شباهت و تماس است.)) (فریزر، ۱۳۹۴ :۹۶ـ ۹۵)

به عبارت دیگر انسان بدوی یا بر اساس جادوی مثبت یا افسون عمل می کند: « چنین کن تا چنان شود» یا بر اساس جادوی منفی یا تابو عمل می کند: « چنین نکن وگرنه چنان می شود. »

۲-۵ توتم و حلول روح

یکی دیگر از تفکرات انسان ابتدایی، اعتقاد به جدا کردن روح از بدن بود، بدون آنکه سبب مرگ شود. او وقتی احساس می کرد که ممکن است با خطری روبرو شود که باعث مرگش شود، روحش را از تن جدا می کرد و در جای امنی می گذاشت تا در وقت مناسب دوباره آن را به بدن برگرداند. آنها روح خود را یا در اشیا یا در گیاهان یا در حیوانات پنهان می کردند که برای دیگران قابل رویت نبود. بنابراین باید همانطور که از خود محافظت می کردند از آن شیء یا گیاه یا حیوان نیز محافظت می کردند که نابود نشود؛ چون مرگ و زندگی آنها به یکدیگر وابسته بود. به این ترتیب مردان، حیوانی را که روحشان در او حلول یافته بود، برادر خود می دانستند و زنان به آن حیوان خواهر می گفتند. با این توضیحات این حیوان یا گیاه یا شیء، توتم آن شخص یا قبیله نام داشت. گاهی نیز که نمی دانستند توتم شان دقیقاً به کدام نوع حیوان یا گیاه خاص تعلّق دارد ناگزیر بودند از تمام حیوانات و گیاهان آن نوع مراقبت کنند و به هیچ کدام آسیب نرسانند. (ر. ک فریزر، ۱۳۹۴: ۷۶۸ ـ ۷۹۴)

نظام توتم و تابو در مرزبان نامه که از متون کلاسیک ادبیات فارسی است بازتاب یافته است. حکایت شتر و شیر پرهیزگار، باب هشتم این اثر، از این لحاظ حائز اهمیت است که پس از آوردن خلاصه ی این حکایت، برخی از اصول و قوانین نظام توتمی را که در آن تجلّی یافته است بررسی می کنیم.

۲-۶ خلاصه حکایت ((شتر و شیر پرهیزگار))

شیری پرهیزگار در بیشه ای وطن داشت و همه ی حیوانات در کنف حمایت او آسوده زندگی می کردند. روزی خرسی تازه وارد از آنجا عبور می کرد. شیر از او پرسید که از کجایی و به کجا می روی. خرس گفت آوازه ی جهانداری تو را شنیدم و مایل هستم که در اینجا اقامت کنم. شیر به او گفت: آسوده باش و بیگانگی و توحش از خاطر دور کن. همچنین شیر، خرس را به ترک گوشت حیوانات و دست طمع از خون آنان شستن آگاه کرد. خرس قبول کرد و مدتی دندان حرص از گوشت خواری بکند و دهان حرص از خون آشامی ببست تا جایی که از خوّاص و نزدیکان شیر گشت. روزی اهالی بیشه شتری را دیدند سرگشته و حیران. گرگ و پلنگ قصد کردند او را بکشند و بخورند؛ اگرچه برخلاف آیین شیر بود. اما شیر مانع از این کار شد. پس شتر را رها کردند شتر نیزبا خدمت گزاری و نیکو خدمتی از خوّاص و نزدیکان شیر شد تا جایی که حسادت خرس را برانگیخت. خرس با خود گفت باید شیر را علیه او تحریک کنم تا به دست شیر کشته شود و بعد از قتل او گوشت و خون او را بخوریم. خرس، مکر و حیله را آغاز کرد و به شتر گفت ممکن است شیربه طبیعت گوشت خواری خود برگردد و تو را بخورد پس بهتر است مواظب خودت باشی یا بهتر است زحمت وجود شیر را به کلّی از میان ببریم. شتر مخالفت می کند و می گوید شیر به گردن ما حق دارد و من این خیانت را روا نمی دارم. شتر از ترس این خیال که طعمه ی شیر شود روز به روز لاغرتر و و ضعیف تر می شد. شیر علّت وضعیت شتر را جویا می شود. زاغ جریان را به شیر گزارش می دهد. وقتی معلوم می شود مجرم اصلی خرس بوده است روز بعد شیر همه را جمع کرد و گفت: شما همه متورع و پرهیزگارید و در ملّت خدای ترسان و حق پرستانید. اکنون همه یک زبان شوید و بگویید آنکه با برادر همدم خود که با او دوستی خالصانه دارد، نطاق ورزد و او را در دام افکند و او را تحریک کند که قصد جان خداوندگار مشفق و مخدوم کند، مستحق و سزاوار چه عذابی است؟ حاضران همه گفتند هر که به چنین غدری موسوم شد سزاوار است که از میان طوائف بندگان دولت بیرون رود تا بوی مکیدت و رنگ عقیدت او در دیگران نگیرد و به بلای گفتار آلوده و کردار ناستوده ی او مبتلی نشود و آنکه تلف نفس پادشاه اندیشد، جنایت او را هیچ جزایی جز تیغ که اجزای او را از هم جدا کند نشاید بود و جز به آب شمشیر، چرک وجود او از آبروی دوستان این دولت زایل نتوان کرد و هریک از گوشه ی شراره ی قدح در آن سوخته خرمن می انداختند و تیر باران ملامت از جوانب بدو روان کردند. وقتی بر همگان روشن شد که خرس مجرم است شیر فرمان داد تا وحوش و سباع

جمع شدند و به عذابی هرچه عظیم تر و قتلی هر چه الیم تر پس از زخم زبان و سنان طعن با دندان های خود اعضای خرس را جدا کردند و بر کباب جگر او خونِ او از شراب خوشتر بازخوردند.

۲-۷ توتمِ شاه و حفظ جان او

شاه دارای نیروهای فوق طبیعی یا تجسم یکی از خدایان است. ((شاه، نقطه ی اتکاست و تعادل هستی به او بسته است و کوچکترین بی قاعدگی از جانب وی ممکن است آن تعادل حساس را برهم زند. بنابراین باید سخت مراقب خود و نیز تحت مراقبت باشد و همه ی زندگی اش تا کوچکترین جزئیات آن چنان تنظیم گردد که هیچ عمل او، ارادی یا غیر ارادی، نظم مستقر طبیعت را خدشه دار نکند یا بر هم نزند.)) (فریزر، ۱۳۹۴: ۲۱۵)

در این حکایت، شیر نماد شاه یا خداست که مسئولیت سلطنت را بر عهده دارد. او مسئول آرامش و نظم دادن بین دیگر حیوانات است که همه درکنف حمایت او در صلح و آرامش به سر می برند. شیر با وضع قانون پرهیز از گوشت خواری تمام حیوانات را مکلّف می کند که این قانون را رعایت کنند. خوی حیوانات گوشت خواری است اما آنها مجبور به رعایت این قانون هستند؛ پس ممکن است روزی به سر طبیعت خود برگردند و حیوانی را بکشند و بخورند. از آنجایی که شیر این قانون را وضع کرده و همه تابع او هستند، در خطر هلاک است تا قانون نیز شکسته شود. پس شیر هم باید تمام تلاش خود را بکند تا از خود مراقبت کند و همچنین سعی می کند با فراهم آوردن انواع آرامش و نعمت، نظر دیگر حیوانات را جلب کند تا مورد اعتماد واقع شود و بقیه نیز از او مراقبت کنند و به او آسیبی نرسانند. زیرا اگر شیر آسیب ببیند قانونی که وضع کرده شکسته می شود و تمام حیوانات به جان هم می افتند و یکدیگر را نابود می کنند. بنابراین تمام افراد قبیله باید تلاش خود را بکنند تا خطرات را از شاه دور کنند و گرنه زندگی همه ی آنها به خطر می افتد. یکی از این خطرات خطر جادو و سحر بود.

۲-۸ خطر ورود بیگانگان

یکی از خطراتی که در کمین انسان نخستین بودخطر سحر و جادو بود.((از میان همه ی منابع خطر، برای وحشیان، هیچ کدام وخیم تر از جادو و سحر نبود و او گمان داشت که همه ی بیگانگان این فن شوم را انجام می دهند. بنابراین اولین پیش بینی آدم وحشی، حفظ خود در برابر اثرات سوئی است که بیگانگان، به عمد یا غیر عمد، ایجاد و اعمال می

کنند. بدین سان پیش از آنکه اجازه داده شود بیگانگان وارد جایی شوند، یا دست کم پیش از آنکه اجازه یابند آزادانه با اهالی بجوشند، غالباً مراسم خاصی از سوی اهالی به منظور خلع بیگانگان از قدرت های جادویی شان مقابله و معاوضه با آثار سوئی که گمان می رفت از آنها نشأت می گیرد یا به اصطلاح ضدّعفونی کردن جوّ آلوده ای که گمان می رفت آنها را فرا گرفته است انجام می گرفت.)) (فریزر، ۱۳۹۴: ۱۶۰)

در ادامه ی حکایت می خوانیم که خرسی تازه وارد در بیشه پیدا می شود که از قوانین آنجا بی خبر است و از آنجا که به حکم طبیعت ، گوشت خوار است هر آن ممکن است جانوری را تلف کند. شیر وقتی خرس تازه وارد را می بیند از او می پرسد که از کجا می آیی و مقصد کدام است. خرس جواب می دهد آوازه ی جهان داری تو را شنیدم تا به اینجا آمدم. شیر که می دانست او حیوان گوشت خواریست و اگر اینجا بماند به ضرر همه خواهد بود، بنابراین از همان ابتدا به او تذکر می دهد که اگر می خواهی اینجا بمانی باید از خوردن گوشت حیوانات پرهیز کنی. خرس قبول کرد و مستظهر و واثق به وفای روزگار به رغبتی صادق به کار بندگی و خدمات مرضیّ مشغول شد و مراسم خویشتن داری و وظایف نیکوخدمتی اقامت می کرد. به این ترتیب شیر، خرس تازه وارد را به نوعی خلع سلاح می کند تا از او دفع خطر کند.

۲-۹ تابوی حرمت خون و پرهیز از گوشت خواری

برای انسان بدوی، در بعضی قبایل ریختن خون انسان یا حیوان مجاز نبود. ((توضیح کلّیِ اکراه از ریختن خون بر زمین را احتمالاً بتوان در این اعتقاد یافت که روح و جان در خون جای دارد و از این رو زمینی که خون بر آن ریخته می شود لزوماً تابو یا حرام می شود.)) (فریزر، ۱۳۹۴: ۲۶۰)

جیمز فریزر در کتاب شاخه ی زرین به چند نمونه از عقاید و اعمال مردم بدوی در مورد حرمت خون اشاره می کند؛ از جمله: ((بعضی از بومیان آمریکای شمالی، طبق اصول محکم مذهبی خود، به شدت از خوردن خون هر حیوانی پرهیز می کنند زیرا آن را محتوی روح و جان حیوان می دانند.)) (فریزر، ۱۳۹۴: ۲۵۹)

در این حکایت نیز می بینیم که شیر همگان را از خون ریختن و خوردن گوشت بر حذر می دارد. همانطور که اسباب تعیّش و ترفّه را برای خرس مهیا می سازد و ((از شعار شیوه ی خویش، چنانکه ترک گوشت حیوان کردن و دست طمع از خون ایشان شستن،

خرس را آگاه کرد و نصیحت فرمود که به هیچ وجه قصد هیچ جانوری نکنی و الّا به میوه افطار روا نداری.)) (وراوینی، ۱۳۸۹: ۵۶۴)

۲-۱۰ مجازات نقض تابو

اما در مورد اینکه چرا شکستن تابو مستوجب مجازات می شود به این دلیل است که: ((شخصی که دست به عمل ممنوع می زند خود نیز تابو می شود، زیرا خود نیز دارای این قدرت خطرناک می گردد که می تواند دیگران را به پیروی از خود برانگیزاند. او موجب حسادت دیگران می شود که چرا چیزی که برای آنها ممنوع است باید برای او مجاز باشد؟ بنابراین وی از آن جهت که عملش الگویی برای تقلید دیگران می شود، که واقعاً واگیردار است و به این دلیل باید خود او نیز تابو شود.)) (فروید، ۱۳۹۴: ۷۸)

بنابراین علّت اصلی مجازات کسی که تابوها را می شکند این بود که دیگران نیز از او تقلید می کردند و برای همه امری عادی می شد.((بر این اساس این پدیده در مقابل خطر تقلید قرار می گیرد که جامعه باید خود را در برابر آن محافظت کند. هرگونه تخطی از تابو باید به سرعت مجازات شود تا دیگران از عمل به شیوه ی فرد خاطی منصرف شوند.)) (پالمر، ۱۳۸۸: ۳۹)

مجازات فرد خاطی یا خودبه خود صورت می گیرد یا باید توسط تمام اعضای قبیله مجازات شود. ((وقتی که تخلف از تابو، خودبه خود مجازات متجاوز را به همراه ندارد بدویان به طور همگانی احساس خطر می کنند و با عجله فرد متخلف را که خودبه خود مجازات نشده بود به کیفر اعمال خود می رسانند.)) (فروید، ۱۳۹۴: ۱۳۳)

در ادامه حکایت می خوانیم که خرس قصد داشت شتر را علیه شیر تحریک کند، تا یا شیر، شتر را به سزای عملش برساند و از گوشت و خون او ضیافتی ترتیب دهد یا شتر، زحمت وجود شیر را از میان بردارد. اما طی حوادثی مشخص می شود مجرم اصلی خرس است. بنابراین برای اینکه شیر، خرس را به سزای عملش برساند از دیگر افراد قبیله می پرسد: اکنون همه یک زبان شوید و بگویید آنکه با برادر همدم خود که با او دوستی خالصانه دارد، نطاق ورزد و او را در دام افکند و او را تحریک کند که قصد جان خداوندگار مشفق و مخدوم کند، مستحق و سزاوار چه عذابی است؟ حاضران همه گفتند هر که به چنین غدری موسوم شد سزاوار است که از میان طوائف بندگان دولت بیرون رود تا بوی مکیدت و رنگ عقیدت او در دیگران نگیرد و به بلای گفتار آلوده و کردار ناستوده ی او

مبتلا نشوند و آنکه تلفِ نفسِ پادشاه اندیشد... جنایت او را هیچ جزایی جز تیغ که اجزا او را از هم جدا کند نشاید بود و جز به آب شمشیر، چرک وجود او از آبروی دوستان این دولت زایل نتوان کرد و هر یک از گوشه ی شراره ی قدح در آن سوخته خرمن می انداختند و تیر بارانِ ملامت از جوانب بدو روان کردند.

وقتی بر همگان روشن شد که خرس مجرم است، ((ملک مثال داد تا وحوش و سباع همه جمع شدند و به عذابی هرچه عظیم تر و قتلی هرچه الیم تر پس از زخمِ زبانِ لعن و سنانِ طعن به اسنان و انیاب، خرس را اعضا و جوارح از هم جدا کردند و بر کبابِ جگرِ او خونِ او از شراب خوشتر باز خوردند.)) (وراوینی، ۶۴۵ـ ۶۴۶)

همانطور که مشاهده می شود همه ی حیوانات متفقند که خرس باید از میان برود تا بوی مکیدت و رنگ عقیدت او در دیگران نگیرد و به بلای گفتار آلوده و کردار ناستوده ی او مبتلا نشوند. در واقع می خواهند سریع او را مجازات کنند تا عمل او مورد تقلید واقع نشود. و در پایان به دستور شاه همه در مجازات خرس شرکت می کنند، همانگونه که بدویان نیز در مجازات فرد خاطی و نقض کننده ی تابو، همه با هم شرکت می کردند.

۳ نتیجه گیری

کتاب شاخه ی زرین اثر جیمز فریزر مفصل ترین اثری است که به طور علمی و تجربی به روند پیدایش نظام توتم و تابو پرداخته است. زیگموند فروید با در نظرگرفتن اثر فریزر، به موضوع توتم و تابو در روانکاوی در کتاب توتم و تابو پرداخته است. ما نیزبر اساس این دو کتاب پس از معرفی توتم و تابو و چگونگی شکل گیری نظام توتمی در میان قبایل انسان های بدوی، برخی از تابوها و ممنوعیت هایی که در میان قبایل نخستین حاکم بوده است را بررسی کردیم. با تطبیق نظام توتمی بر حکایت شتر و شیر پرهیزگار از مرزبان نامه این نتیجه گرفته می شود که چنین بینشی در آن تجلّی یافته است. با بررسی این حکایت بر اساس توتم و تابو، شیر به عنوان توتم حیوانات شناخته می شود که مورد تقدّس و احترام است که باید برای حفظ جان او بکوشند تا خود آسیب نبینند. تابوی آنها نیز پرهیز از خون ریختن و گوشت خوردن است که اگر نقض شود با مجازات شدید از طرف تمام افراد قبیله مواجه می شود همانطور که خرس را که قصد شکستن این تابو را داشته است به مجازات خود رساندند.

منابع

۱. پالمر، مایکل (۱۳۸۸)، فروید، یونگ و دین، ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمودی، تهران: رشد
۲. توسل پناهی، فاطمه (۱۳۸۴)، توتم و تابو و نمادهای آیینی در حماسه های ایرانی تا قرن هفتم، دانشگاه الزهرا، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
۳. حکمی کرمانی، مریم (۱۳۸۱)، سیمرغ و توتمیسم در فرهنگ ایران، دانشگاه شاهد، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته هنر
۴. صوفی، ساسان (۱۳۸۷)، تابو در شاهنامه فارسی، دانشگاه رازی، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی
۵. فروید، زیگموند (۱۳۹۴)، توتم و تابو، ترجمه حمیدرضا غیوری، تهران: راستین
۶. فریزر، جیمز جرج (۱۳۹۴)، شاخه ی زرین، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه
۷. مورنو، آنتونیو(۱۳۷۶)، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز
۸. وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۹)، مرزبان نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه
۹. یونگ، کارل گوستاو(۱۳۵۲)، روانشناسی و دین، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی

نقد کهن الگویی حکایت «بوزینه و باخه» از کلیله و دمنه

ندا رشیدی مهر[1]

چکیده

بشر علاوه بر ناخودآگاه فردی که شامل خاطره ها، آرزوها، اتفاقات و تجارب شخصی هستند که سرکوب و فراموش شده اند؛ دارای یک ناخودآگاه جمعی نیز می باشد که همان کهن الگوها هستند که به صورت ازلی و مشترک در ناخودآگاه نوع بشر موجود است. همانطور که وقایع ذخیره شده در ناخودآگاه فردی به صورت عقده بروز می کنند، کهن الگوها نیز که تعیین کننده ی امور فطری و دسته جمعی نوع بشر هستند؛ اسطوره ها، ادیان و فلسفه های گوناگونی را برای ملت ها رقم می زنند. هنر و ادبیات بستر مناسبی برای ظهور کهن الگوها هستند. از جمله کهن الگوهایی که یونگ از آنها نام می برد، کهن الگوی پیر فرزانه و قهرمان، آنیما و آنیموس، کهن الگوی گذر از آب و کهن الگوی خود و فرایند فردیت هستند که در این پژوهش بررسی و تحلیل شده است. در این حکایت کهن الگوی قهرمان، بوزینه است و کهن الگوی پیر فرزانه، عقل و خرد بوزینه می باشد.کهن الگوی آنیما و آنیموس نیز در صورت باخه و جفتش ظهور کرده است. کهن الگوی گذر از آب نیز در شکل عبور بوزینه ازآب تجلّی یافته است. کهن الگوی خود و فرایند فردیت نیز در جهت یکپارچه سازی شخصیت بوزینه و اتحاد بخشیدن بین ابعاد وجودی او بروز می کند تا فرایند فردیت را رقم بزنند.

واژگان کلیدی: کهن الگو، روانکاوی،کلیله و دمنه، ، حکایت بوزینه و باخه

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه پیام نور واحد خرم آباد(لرستان)
Rashidimehr2016@gmail.com

۱- مقدمه و طرح یک سوال

کهن الگو جغرافیا و تاریخ مشخص و متمایزی ندارد و به همه مکان ها و زمان ها تعلق دارد. کهن الگو را می توان پس زمینه ی روان بشر و آدمی دانست که به صورت فشرده و مؤثر عامل توالی و ترتیب آثار و نشانه های است که از زمان بی زمانی ، تعیین کننده ی ساختار روانی و روحی آدمی بوده اند. کهن الگو در یک فضای روانی و انتزاعی روان و سیال است و باید محلی برای بروز در پس زمینه روح و روان انسان بیابد. می توان گفت بستر ناخوداگاه جمعی را جنون و تخیل فعال ، خواب و از همه مهم تر هنر و ادبیات و قلمروهای ادبی فراهم می کنند و این بستر مستعد و مناسب، توانایی حمل و انعکاس این کهن الگو ها را دارد. از این رو می توان گفت تطبیق متون ادبی کلاسیک ایران که ساختاری اسطوره ای دارد، با نظریه های نوین روانکاوی، امکان نقد کهن الگویی یا اسطوره شناختی را بر این متون ایجاد کرده است. یکی از این نظریه ها، نظریه ی ناخودآگاه جمعی یا کهن الگوییِ کارل گوستاو یونگ، روانپزشک سوئیسی است. بر اساس این نظریه ((کهن الگوها، اسطوره ها، ادیان و فلسفه هایی را پدید می آورند که بر ملت ها و تمامی ادوار تاریخ، تأثیر می گذارند و هر کدام را متمایز می کنند.)) (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۱۲)

حال سؤال این است که جلوه های کهن الگویی در حکایت «بوزینه و باخه» در کلیله و دمنه چگونه ارزیابی می شود؟ با این توضیحات، متون ادبی کهن که پرداختی اسطوره ای نیز دارند، بستر مناسبی برای ظهور کهن الگوها می باشند. کلیله و دمنه یکی از این متون است که رویکرد کهن الگویی در آن قابل ردیابی است.

۱-۱ پیشینه ی تحقیق

نقد کهن الگویی، یکی از انواع نقد ادبی است که هم در حوزه ی نظم و هم درحوزه ی نثر، پژوهش ها ی فراوانی را به خود اختصاص داده است. از جمله: بررسی کهن الگو در اشعار احمد شاملو از حمیده محمود نژاد« پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهر کرد ۱۳۸۴» . بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری از همایون جمشیدیان« مجله پژوهش های ادبی ۱۳۸۵» تحلیل کهن الگویی داستان رستم و اسفندیار از سید مجتبی میر میران و ... . در حوزه ی نثر به ویژه ادبیات کلاسیک نیز می توان به تحلیل کهن الگویی حکایت «جولاهه با مار» مرزبان نامه از قاسم صحرایی و نوش آفرین کلانتر (۱۳۹۲) اشاره کرد. در مورد کلیله و دمنه یک مقاله با عنوان« نقد کهن الگویی حکایت پادشاه و

برهمنان در کلیله و دمنه» از فرانک جهانگرد و طیبه گلستانی بررسی شده است. پژوهش حاضر، به نقد کهن الگویی حکایت بوزینه و باخه از باب نهم کلیله و دمنه می پردازد که تاکنون از این دیدگاه مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲- بحث وبررسی

۲-۱ کهن الگو

یونگ در باب شخصیت انسان، نظریه ای مطرح کرد که به نظریه ی کهن الگویی یا ناهشیار جمعی معروف است. یونگ معتقد است انسان علاوه بر ناهشیار فردی که شامل خاطرات و اتفاقات سرکوب شده هستند، دارای یک ناهشیار جمعی نیز می باشد که همان صورت های ازلی یا صورت های ذهنی هستند که از زمان های بسیار قدیم و بر پایه ی تجربه های نوع بشر ایجاد شده اند. یونگ محتویات ناهشیار جمعی را کهن الگو می نامد. ((او از تصاویر ذهنی کهن برای مشخص ساختن افسانه ها ، راز ها و داستان های جنّ و پری که اسلوب جهانی ادراک و رفتار انسان را نشان می دهند، صحبت می کند.)) (پالمر، ۱۳۸۸: ۱۶۷)

متون ادبی بستر مناسبی برای ظهور کهن الگوها هستند. حکایت « بوزینه و باخه» از باب نهم کلیله و دمنه تعدادی ازاین کهن الگوها را درخود جا داده است که پس از خلاصه ی این حکایت، این کهن الگوها بر حکایت تطبیق داده می شود.

۲-۲ خلاصه ی حکایت بوزینه و باخه

در جزیره ای بوزینگان بسیاری بودند. مَلِک آنها کارداناه نام داشت که به علت پیری و ناتوانی او را بر کنار کردند و جوانی از نزدیکان را بر جای او نشاندند. بوزینه ی پیر به ناچار ترک وطن می گوید و در ساحل دریا بالای یک درخت انجیر ساکن می شود. در زیر آن درخت باخه ای نشسته بود. روزی بوزینه انجیر می چید که ناگاه یکی در آب افتاد. بوزینه از صدای آن لذت می برد بنابراین به خاطر آنکه آواز آن را بشنود هر ساعت یک انجیر در آب می انداخت. باخه که پایین درخت بود تصور می کرد که انجیرها را برای او می اندازد. باخه با خود فکر کرد که اگر با او دوست شود اعزاز و اکرام بیشتری می کند. آنها سر صحبت را باز می کنند هر روز بیشتر از روز قبل به یکدیگر وابسته می شدند. مدتی برین گذشت. چون غیبت باخه از خانه دراز شد، جفت او در اضطراب آمد و با مشورت خواهرخوانده اش چاره ی کار را در هلاک بوزینه می بینند. جفت باخه خود را به بیماری

می زند و به همسرش می گوید درمان این بیماری دل بوزینه است. باخه طمع در دوست خود بست و با خود گفت اگر در دوستی خیانت کنم از مردانگی به دور است و اگر جانب دوستی را بگیرم همسرم تلف می شود. تا اینکه بالاخره عشق همسرش بر او غالب می شود تا دل بوزینه را بشکافد و برای معالجه بیاورد. باخه با مکر و حیله ، بوزینه را به خانه دعوت می کند و به او وعده ی پذیرایی می دهد. بوزینه پس از مخالفت بسیار می گوید من نمی توانم از آب عبور کنم. باخه می گوید من تو را بر پشت خود سوار می کنم. بالاخره بوزینه تسلیم می شود. وقتی به وسط دریا رسیدند بوزینه آثارشک و تردید را در چهره ی باخه می بیند و از او می پرسد علت افکار و گرفتگی تو چیست؟ باخه جواب می دهد به خاطر اینکه جفت من بیماراست و نمی تواند از تو پذیرایی کند. آن دو به راه خود ادامه می دهند. باخه دوباره به فکرفرو می رود. بوزینه می پرسد باز چه شده است؟ باخه جواب می دهد همان ناتوانی زن. بوزینه می پرسد داروی این بیماری چیست. باخه می گوید دل بوزینه. بوزینه با شنیدن این حرف چشم هایش تاریک می شود و با خود می گوید: حرص و زیاده خواهی نفس مرا در ورطه ی بلا کشانید اکنون راهی جز حیله و مکر نمی شناسم. بوزینه با خود گفت اگر خود را در آب بیندازم هلاک می شوم. پس چاره ای اندیشید و به باخه گفت اگر همانجا به من می گفتی دل را با خود می آوردم. برگرد تا دل را با خود بیاورم.باخه فوراً برگشت و فکر کرد به مرادش رسیده است. بوزینه را بر کنار ساحل گذاشت. بوزینه فوراً بر درخت پرید. باخه منتظر شد او را صدا زد بوزینه خندید و گفت که من در ملک عمر به آخر رسانیده ام و گرم و سرد روزگار چشیده ام و به خیر و شر احوال بینا گشته ام و تجربه زیاد دارم. از این حدیث دوستی درگذر و لاف حسن و وفا نزن. تو از دقایق مکر و حیله در دوستی هیچ باقی نگذاشتی و من به رای و خرد خویش دریافتم و بسیار کوشیدم تا راه تاریک شده روشن گشت و کار دشوار شده آسان گشت پس توقع مراجعت از من نداشته باش. باخه نیز از اینکه داغ بدکرداری و لئیم ظفری در پیشانی او متمکن گشته، با حسرت و غم و پریشانی، تن به فراق و هجر می دهد.

این داستان توانایی و قابلیت نقد کهن الگویی را دارد چراکه ادبیات و آثار هنری جلوه گاه تصاویر و مفاهیم ازلی موجود در ذهن انسان می باشند و از آنجا که آثار هنری تراوش ذهنی هنرمندان و نویسندگان است لاجرم این تصاویر و نمادها امکان بروز و نمو مجدد

را می یابند و در قالب داستان ها و توصیف های هنری خود را دوباره عرضه و بر خواننده تأثیر می گذارند. کهن الگو های موجود در این داستان عبارتند از:

۲-۳ کهن الگوی پیر فرزانه و قهرمان

در اساطیر، قهرمان شخصیتی است که پس از رسیدن به سن بلوغ، قبیله اش را در جستجوی دنیای ناشناخته ها ترک می کند. او در این مسیر به مسائل و مشکلاتی برمی خورد که مانع از ادامه ی سفر او می شوند. اما او با توجه به ویژگی های ذاتی و هوش سرشار خود از پس این مشکلات برمی آید. ((ماجراجویی معمول قهرمان با شخصی آغاز می شود که چیزی از او گرفته شده یا حس می کند در تجارب معمول موجود یا مجاز برای اعضای جامعه اش چیزی کم است. این شخص به یک سری ماجراجویی های خارق العاده دست می زند، تا آنچه را که از دست داده است بازگرداند یا نوعی اکسیر حیات را کشف کند. ماجرا غالباً در یک دور، شامل یک رفت و برگشت، اتفاق می افتد.)) (کمبل، ۱۳۷۷: ۱۹۰)

حکایت پیر فرزانه نیز حکایت افرادی است که موطن خود را ترک می کنند، دنیا را می گردند و سختی ها و مشقت های زندگی را تحمل می کنند و سرانجام به عقل و خرد می رسند و به عنوان مرجع، توانایی حل و فصل مشکلات را از خود نشان می دهند. پیر فرزانه در اساطیر، تجلّی های گوناگونی دارد، گاه به شکل حیوان یا پرنده یا انسانی باهوش و خرد فراوان تجلّی می یابد که باعث نجات قهرمان می شود. در این حکایت هم قهرمان و هم پیر فرزانه بوزینه است که موطن خود را ترک کرده و طی سختی های فراوان و در جریان رفتن به سوی مرگ و نابودی، به عقل و خرد خود رجوع می کند که اگر فریب وعده ها و نعمت ها و پذیرایی های باخه را نمی خورد هرگز در این دام نمی افتاد. بنا براین عقل و خرد بوزینه، صورتی از پیر فرزانه می شود که او را به موقع متوجه خطر می کند و جان او را نجات می دهد.

۲-۴ کهن الگوی آنیما و آنیموس

کهن الگوهای آنیما و آنیموس مربوط به خصوصیات جنسی متقابل روان هستند. بدین معنا که هر جنسی، خصوصیاتی از جنس مخالف را در خود دارد. ((یونگ، زن مخفی در روان مرد را آنیما و مرد مخفی در روان زن را آنیموس می نامد.)) (فوردهام، ۲۵۳۶: ۹)

آنیما معمولاً دو چهره ی مثبت یا منفی از خود بروز می دهد.((آنیما از لحاظ وابستگی کیفیات سخن های زنانه، دو سویه یا دو جنبه دارد: یکی روشن و دیگری تاریک. در یک سو خلوص خیر و در سوی دیگر فریبکار یا ساحره مکان گزیده اند.)) (فوردهام ، همان: ۹)

در بعضی مواقع، آنیمای مرد، شور عشق را در او به وجود می آورد تا جایی که ممکن است برای جلب رضایت معشوقه اش، دست به اعمال منفی بزند. در این حکایت، آنیمای باخه در جهت عملکرد منفی اِعمال می شود. او برای نجات همسر خود از بیماری، تصمیم شومی می گیرد که در نتیجه ی آن ممکن است به نابودی یک نفر دیگر، یعنی بوزینه، منجرشود. باخه برای درمان بیماری جفتش در پی به دست آوردن دل بوزینه است. او با مکر و حیله های فراوان، بوزینه را راضی می کند تا او را به خانه ی خود ببرد که درمیانه ی راه با شکست مواجه می شود.

۲-۵ کهن الگوی گذر از آب

((کهن الگوها صورتی ازلی و مشترک را که در ناخودآگاه جمعی همه ی نوع بشر موجود است، مطرح کرده اند. هنگام خواندن این کهن الگوها، چندهزار سالگی در ما متبلور و آوای هزاره ها در ما طنین انداز می شود. یکی از این کهن الگوها گذر از آب است. آب، دریا، رودخانه و ... بیانگر زندگی، زایش، پالایش، ناخودآگاه، جنبه های زنانه یا مادرانه است و گذشتن از آب، نشانگر زایش دیگر باره، ورود به دنیای تازه یا گذر به دوره ای دیگر از زندگی و یا سرانجام مرگ است.)) (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۱۵۰)

کهن الگوی گذر از آب اسطوره های زیادی را رقم زده است. این کهن الگو در متون مذهبی نیز تجلّی یافته است. ((موسی نیز از رود نیل بی آسیبی می گذرد چون نیل شکاف برمی دارد و موسی و همراهانش را گذر می دهد.)) (رستگار فسایی، ۱۳۸۳ : ۱۲۴-۱۲۵)

در حکایت بوزینه و باخه، بوزینه در کنار ساحل دریا بر روی یک درخت انجیر زندگی می کند. بوزینه طی آشنایی اش با باخه، به خانه ی او دعوت می شود، بی خبر از اینکه دل به دریا زدن و رفتن به آن خانه، خطر از دست دادن جانش را به همراه دارد. بوزینه به این دلیل که توانایی گذشتن از آب را ندارد از رفتن به خانه ی باخه سر باز می زند اما باخه با اغوا و تحریک و وعده ی نعمت ها و پذیرایی بالاخره او را راضی می کند که او را

بر پشتش سوار کند تا به خانه برسند. بوزینه قبول می کند بر پشت باخه سوار می شود و وارد آب دریا می شوند. در میانه ی راه بوزینه اثر شک و تردید را در چهره ی باخه می بیند و از او علت را می پرسد. بعد از گفتگوهایی میان آن دو، بوزینه متوجه می شود که در دام افتاده است و به عنوان قربانی و برای مداوای جفت باخه قدم در راه پرخطر دریا گذاشته است. او می داند اگر از این دریا عبور کند و به خانه ی باخه برسد، سرانجامی جز مرگ نخواهد داشت، و اگر خود را از پشت باخه پایین بیندازد، در آب می افتد و می میرد. بنابراین با دوراندیشی و فراست خود چاره ای می اندیشد. او با این حیله که دل خود را جا گذاشته است باخه را فریب می دهد تا دوباره به بالای درخت برگردد و خود را نجات دهد و موفق نیز می شود. دراین حکایت، دریا هم نماد زندگی است هم نماد مرگ. اگر بوزینه با خرد و هوش خود متوجه مکر باخه نمی شد از دریا عبور می کرد و با خطر مرگ مواجه می شد. اما همین که از راهی که آمده دوباره به ساحل برگشته است نماد زندگی دوباره و وارد شدن به یک دوره ی دیگر زندگی است.

۲-۶ کهن الگوی خود و فرایند فردیت

((یونگ، فرایندی را که به وسیله ی آن، فرد بخش های هشیار و ناهشیار شخصیت خود را یکپارچه می سازد، فرایند فردیت یافتگی می نامد.)) (پالمر، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

یونگ معتقد است که فردیت یافتگی به عنوان یک قانون طبیعی روان در ذات همه ی انسان ها وجود دارد که در واقع مؤلفه ای آینده نگر و غایت نگر روان محسوب می شود.((فردیت، با مسأله ی دست یابی به تعادل روانی سروکار دارد، یعنی به دنبال اتحاد عناصر متضاد است. این یعنی ترکیب کردن و انسجام بخشیدن به بخش های ناهشیار روان به درون هشیاری: این عمل به حساس شدن و گیرندگی نسبت به آن جنبه هایی از خود فرد نیاز دارد که او آنها را نادیده گرفته و به آنها فرصت رشد نداده است.)) (پالمر، همان: ۲۰۴)

کلیله و دمنه یک اثر تعلیمی است که حکایت های آن حاوی نکات اخلاقی است. در حکایت بوزینه و باخه نیز پیام های اخلاقی متفاوتی وجود دارد از جمله اینکه پیروی از هوای نفس، آدمی را به ورطه ی هلاک می کشاند. در این حکایت می توان بوزینه را به عنوان (من) در نظر گرفت که در پی شناخت (خود) است. بنابراین دیگر شخصیت های این حکایت را می توان ابعاد وجودی بوزینه در نظر گرفت که او را در راه رسیدن به فردیت

و شناختِ (خودِ) او یاری می رسانند. بوزینه به علت پیری و از کار افتادگی ولایت خود را ترک می کند و گوشه ی انزوا را در یک مکان بدون نعمت و آبادی اختیار می کند. این سرزمین بی حاصل که فقط یک درخت در آن وجود دارد نماد ریاضت کشی می باشد که بوزینه برای تزکیه ی نفس بدان پناه برده است. ریاضت کِشی و نفس کُشی، همیشه با سختی ها و مشقات فراوان همراه بوده است. بوزینه نیز در این مسیر با باخه و جریان بیماری جفتش مواجه می شود. باخه و جفت باخه و خواهر خوانده، نماد هوای نفس بوزینه هستند که او را تحریک می کنند از این سرزمین بی آب و علف کوچ کند و به نعمت ها و ارزانی ها روی بیاورد. بوزینه چندی در مقابل هوای نفسش مقاومت می کند اما بالاخره تسلیم می شود. او با پیروی از هوای نفس، خود را به گرداب هلاک می افکند تا اینکه در وسط دریا به (خود) می آید؛ ((در میان آب دودی به سر او برآمد و چشمهاش تاریک شد و با خود گفت: شره نفس و قوّت حرص مرا در این ورطه افکند و غلبه ی شهوت و استیلای نهمت مرا در این گرداب ژرف کشید.)) (منشی، ۱۳۸۸: ۲۴۹)

بوزینه در نهایت با مراجعه به عقل و خرد خود، دیو نفس را شکست می دهد و با حیله و چاره جان خود را نجات می دهد. در این حکایت، بوزینه با شناخت عناصر متضاد درونی خود و انسجام بخشیدن به ابعاد وجودی شخصیت خود، به فردیت و شناخت خود می رسد.

۳- نتیجه گیری

از آنجا که متون کهن و اساطیری، تجلّی گاه کهن الگو ها هستند بر آن شدیم تا کلیله و دمنه را که یک اثر تعلیمی و اسطوره ای است از لحاظ نقد کهن الگویی بررسی کنیم. باب نهم از کلیله و دمنه، حکایت بوزینه و باخه می باشد که تعدادی از کهن الگوهای مهم از دیدگاه یونگ در آن تجلّی یافته است. در این حکایت، کهن الگوی قهرمان، بوزینه است که از خطرات سفر نجات پیدا می کند. کهن الگوی پیر فرزانه، عقل و خرد بوزینه می باشد.کهن الگوی آنیما و آنیموس نیز در صورت باخه و جفتش ظهور کرده است که باخه برای جلب نظر جفتش دست به کاری خطرناک می زند. کهن الگوی گذر از آب نیز درشکل عبور بوزینه از آب، تجلّی یافته است. کهن الگوی خود و فرایند فردیت نیز در جهت یکپارچه سازی شخصیت بوزینه و اتحاد بخشیدن بین ابعاد وجودی او بروز می کند تا فرایند فردیت را رقم بزند.

منابع و ماخذ

۱. پالمر، مایکل (۱۳۸۸)، فروید، یونگ و دین، ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمودی، تهران: رشد.
۲. رستگار فسائی ، منصور (۱۳۸۳)، پیکر گردانی در اساطیر،تهران : پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳. شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، نقد ادبی تهران: دستان.
۴. صحرایی، قاسم و نوش آفرین کلانتر (۱۳۹۲)، تحلیل کهن الگویی حکایت ((جولاهه با مار)) مرزبان نامه، کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره سوم
۵. فوردهام، فریدا (۲۵۳۶)، مقدمه ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میربهاء، تهران: اشرفی.
۶. کاوندیش، ریچارد (۱۳۸۷) اسطوره شناسی: دایره المعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علم.
۷. کمبل،جوزف (۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز
۸. لوئیزه فون، مری (۱۳۸۳) ، فرایندفردیت در افسانه های پریان، ترجمه زهرا قاضی زاده، تهران: شرکت سهامی انتشار
۹. منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۸)، کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: امیرکبیر
۱۰. مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶)، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.
۱۱. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، انسان و سمبل هایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.
۱۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، روانشناسی و دین، ترجمه فواد رحمانی، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی.

بررسی قصه در قرآن و تفاسیر

مرضیه وحدانی‌نژاد[1]

چکیده

«قصه» در ادبیات فارسی از دیرباز وجود داشته است. این قصه‌ها عمدتاً از تخیل آدمی نشأت گرفته‌اند و سالیان طولانی به صورت شفاهی بر زبان‌ها جاری بوده تا اینکه به صورت مکتوب (نظم و نثر) درآمده است. از زمان اسلام به بعد مسلمانان با کتابی به نام «قرآن کریم» روبه‌رو می‌شوند؛ کتابی که به عنوان نمونه‌ای کامل از یک متن ادبی، منبعی سرشار از قصه است. قصه‌ها که در قرآن کریم از آن‌ها با عنوان قصص یاد می‌شود، فارغ از هرگونه تخیل به بیان سرگذشت پیشنیان می‌پردازند. ساختار قصه‌های قرآن کریم با قصه‌هایی که هماره در بین مردم وجود داشته، متفاوت است. علاوه بر این، قرآن عاملی مؤثر در به وجود آمدن تفسیرهایی شد که امروزه بخش مهمی از قصه‌ها را می‌توان در دل آن‌ها یافت. این تفسیرها هم به گونه‌ای به شرح، تحلیل، بسط و گسترش همین قصص قرآنی پرداخته‌اند. پژوهش حاضر تلاشی برای بررسی ساختار قصه‌هایی است که در قرآن و تفاسیر غالباً از آن‌ها با عنوان «احسن‌القصص» یاد شده است.

کلیدواژه: قصه، قرآن کریم، تفاسیر

۱-دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی
marzieh.vahdaninejad@gmail.com

مقدمه

قرآن کریم نمونه‌ای کامل از یک متن ادبی است که در آن روایت‌ها و قصه‌های متنوعی از سرگذشت پیامبران الهی و امت‌های ایشان دیده می‌شود. قصه در قرآن مفهومی خاص دارد؛ چرا که این قصه‌ها، روایتی هستند از یک مبداء تاریخی مشخص که به صورت قصه بیان شده‌اند. این واقع‌گرایی اولین تفاوت قصص قرآنی با سایر قصه‌هاست. امتیاز دیگر قصه‌های قرآنی نسبت به سایر قصه‌های متعارف، هدف بیان این قصه‌ها است؛ چراکه بر خلاف سایر قصه‌ها، خداوند در قرآن کریم به هیچ عنوان با هدف سرگرمی خواننده از قصه استفاده نکرده است؛ بلکه قصه در قرآن تنها ابزاری برای بیان مقاصد تربیتی و دینی می‌باشد. بنابراین در بررسی قصه‌های عامیانه می‌توان بابی برای قصه‌های قرآنی در نظر گرفت که بخشی از آن‌ها در ساختار اصلی قرآن کریم موجود است. بخش دیگر این قصه‌های دینی و قرآنی در تفاسیر موجود است. علت اصلی پرداختن به این قصه‌ها در تفاسیر، وجود ابهامات فراوان در در قصص قرآن کریم است (از جمله ابهام در زمان، در مکان و سیر کلی حوادث). این تفاسیر علاوه بر اینکه به شرح کامل این داستان‌ها پرداخته-اند، گاه با بسط و گسترش آن‌ها و استفاده از شیوه‌های بلاغی به متونی تبدیل شده‌اند که می‌توان از آن‌ها به عنوان یک متن ادبی در بررسی ساختار قصه‌های دینی و قرآنی یاد کرد.

پیشینه‌ی پژوهش

قرآن کریم به عنوان کتابی آسمانی و الهی، پیوسته به دست مسلمانان، مخصوصاً اهالی ادب مورد بررسی قرار گرفته است. قصص قرآنی به عنوان یکی از وجوه مشخصهٔ قرآن نیز مورد بررسی‌های ساختاری و محتوایی فراوانی بوده است. بنابراین کتاب‌ها و مقالات فراوانی پیرامون ویژگی‌ها و شیوه‌های پرداخت این قصه‌ها وجود دارد که در همین مقاله نیز به تعدادی از آن‌ها اشاره خواهد شد.

بحث و بررسی

جستار حاضر در دو بخش قصص قرآنی و تفاسیر به بررسی ساختار این قصه‌ها می‌پردازد. در شروع بحث، تعریف‌های متعارف از قصه را بررسی می‌کنیم و پس از آن به تحلیل قصص قرآنی می‌پردازیم:

قصه:

تعریف قصه بر اساس برخی نظریات:

۱. قصه ماجرایی دور و دراز دارد به کهنگی زبان آدمیان و به عنوان ابزاری برای ایجاد رابطه میان آنان در نظر می‌آید. (حجوانی، ۱۳۷۱: ۳۲)

۲. قصه به آثاری گفته می‌شود که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست. به این تعبیر که در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق‌الساعه می‌گردد. حوادث، قصه را به وجود می‌آورند و رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهند، بی‌آنکه در گسترش و رشد قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۲)

۳. هر شکلی از روایت منثور یا منظوم است که رویداد یا رویدادهایی واقعی یا تخیلی را بازمی‌گوید و هدف آن ممکن است سرگرم کردن خواننده یا شنونده باشد یا آموزش دادن او یا هر دوی آن‌ها. (ایرانی، ۱۳۸۰، ۵۹۳)

۴. [از نظر لغوی] یکی از معانی قصه، چیدن موی یا چیزی شبیه موست. موی روی پیشانی را قصه می‌گویند. در این معنی، قصه به گونه‌ای مجازی یعنی بهترین یا زیباترین بخشی از کلام؛ مانند موی سر که در پیشانی زیبایی ایجاد می‌کند. در قرآن کریم «احسن‌القصص» یعنی بهترین قصه‌ها یا بهترین نوع قصه‌گویی. همچنین یکی از معانی قصه کیفیت چیدن یا طرز بریدن است. از همین معنی درمی‌یابیم که قصه بیان سرگذشت یا ماجرایی است که به نحوی خاص تنظیم و انتخاب یا به نحوی خاص گفته یا نوشته می‌شود. باز در وجه مشابهت قصه با موی پیشانی یا طرهٔ گیسو که موجب زیبایی و جلب نظر بینندگان می‌شود، از میان کلمات و جملات که همچون موی انبوه است جملات برگزیده و آرایش‌شده و منتخب از درون تاریخ زندگی انسان، زیباترین و بهترین بخش نثر است. (تمیم‌داری، ۱۳۷۷: ۱۹-۲۰)

۵. قصه که جمع آن در زبان تازی «قصص» و «اقاصیص» می‌باشد، بیان وقایعی است غالباً خیالی که در آن‌ها معمولاً تأکید بر حوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست. (رزم‌جو، ۱۳۸۵: ۱۷۹)

پس بنابراین می‌توان گفت که قصه در اصطلاح یکی از انواع ادبی است، ساخته و پرداخته‌ی ذهن آدمیان که غالباً با هدف سرگرم کردن خواننده و شنونده گفته می‌شد.

اما همان‌طور که در مقدمه مطرح شد معنای قصه در قرآن با قصه در معنای مصطلح کاملاً متفاوت است. به همین جهت به بررسی این نوع ادبی در قرآن کریم می‌پردازیم:

مفهوم قصه در قرآن:

قصه در قرآن غالباً با واژۀ «قصص» بیان شده است. «قصص» در قرآن مجید در معانی مختلفی به کار رفته است. نمونه‌هایی از این معانی عبارتند از:

۱- شرح دادن:

«وَ عَلَی الّذینَ هادُوا حَرَّمنا ما قَصَصنا عَلَیکَ مِن قَبلُ: چیزهایی که پیش از این برای تو شرح داده‌ایم، بر یهود حرام کردیم» (نحل، آیه ۱۱۸)

۲- سرگذشت:

«نَحنُ نَقُصُّ عَلَیکَ أحسَنَ القِصَصِ بِما أوحَینا إلَیکَ هذا القرآن: ما بهترین سرگذشت‌ها را به وسیله‌ی این قرآن که به تو وحی کردیم، برای تو شرح می‌دهیم» (یوسف، ۳)

۳- بازگو کردن:

«قالَ یا بُنَیَّ لاتَقصُص رؤیاکَ عَلَی إخوَتکَ... گفت: پسرم! خواب خود را برای برادرانت بازگو مکن...» (یوسف، ۵)

۴- پی‌جویی کردن:

«قالَ ذلکَ ماکنّا نَبغِ فَارتَدَّ عَلَی آثارِهِم قَصَصّاً: [موسی] گفت: آن همان بود که ما می‌خواستیم! سپس از همان راه بازگشتند، در حالی که پی‌جویی می‌کردند.» (کهف، ۶۴)

۴- قصه و داستان:

«فَاقصُصِ القَصَصَ لَعَلّهُم یَتَفَکّرون: این داستان‌ها را بازگو کن، شاید بیندیشند...» (اعراف، ۱۷۶)

واژه‌های دیگری در قرآن وجود دارد که از آن‌ها معنای داستان و قصه مستفاد می‌شود. این واژه‌ها عبارتند از:

۱- نباء:

«نباء» در قرآن کریم به معنی اخبار و سرگذشت آمده است:

«ذلکَ مِن أنباءِ الغَیبِ نُوحِیهِ إلَیکَ: این از اخبار عیسی است که به تو وحی می‌کنیم» (آل عمران، ۴۴)

«و کُلّاً نَقُصُّ عَلَیکَ مِن أنباءِ الرُّسُلِ: ما از سرگذشت‌های همهٔ پیامبران برای تو شرح می‌دهیم» (هود، ۱۲۰)

۲- حدیث:

این واژه در قرآن به معنی سخن، داستان، خبر و سرگذشت آمده است:

«وَ لا یَکتُمُونَ اللهَ حدیثاً: و نمی‌توانند سخنی را از خدا پنهان کنند» (نساء، ۴۲)

«ما کانَ حدیثاً یُفتَری: این‌ها داستان دروغین نبود» (یوسف، ۱۱۱)

«و هَل أتاکَ حدیثُ موسی: و آیا خبر موسی به تو رسیده است؟» (طه، ۹)

«هَل أتاکَ حدیثُ الجنود: آیا سرگذشت آن لشکرها به تو رسیده است؟» (بروج، ۱۷)

۳- مَثَل:

«یکی از شیوه‌های بیانی قرآن کریم این است که مسائل و مفاهیم ذهنی و به اصطلاح معقولات یا حقایق ورای محسوسات و فراتر از درک محدود ما را به یاری تمثیل و تشبیه معقول به محسوس بیان می‌کند تا بدین‌گونه امکان شناخت بیشتر را برای ما فراهم سازد. برخی در تعریف زبان سمبولیک چنین بیان می‌دارند که زبان سمبولیک زبانی است که به رمز معانی را بیان می‌کند. قرآن این روش زبانی (یعنی زبان تمثیلی و نمادین) خود را که در معانی متعالی نازل گردیده است و تا سطح الفاظ و دلالت‌های زبانی بشر نازل شده، در قالب امثال تعبیر گشته است، «ضرب‌الامثال» و «تصریف‌الامثال» نامیده است. بنابراین زبان قرآن در برخی موارد و در برخی از داستان‌های خود، تمثیلی و نمادین بوده است و هر قدر زبانی نمادین‌تر باشد، باید بیشتر مورد تحلیل منطقی قرار گیرد». (عبداللهی عابد، ۱۳۹۱: ۵۷)

«مَثَل در لغت به معنای گوناگون آمده است. یکی از معانی مثل که در قرآن آمده «عبرت و تنبیه از احوال گذشتگان» می‌باشد. مثل به معنی عبرت می‌باشد زیرا عبرت یکی از اهداف اساسی قصه‌های قرآن است. در این گونه قصه‌های قرآنی، سخن از وقوع حوادث و وقایع حق است و صرفاً تشبیهی به یک مثل برای پند دادن و نصیحت کردن، بدون اینکه توجه به تطبیق آن با واقعیت یا عدم آن شود. بنابراین برخی امثال طرح شده در قرآن به شکل داستان و قصه هستند و می‌توان آن‌ها را در زمرهٔ قصه‌های قرآنی جای داد». (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۹۰)

«مَثَلُهُم کَمَثَلِ الّذی استَوقَدَ ناراً...: آنان همانند کسانی هستند که آتشی افروخته‌اند...» (بقره، ۱۷)

۴- اسطوره:

اساطیر که جمع واژهٔ اسطوره و یکی از واژه‌هایی است که مکرراً در قرآن دیده می‌شود. معنای افسانه و قصه همیشه با اسطوره همراه بوده است. بنابراین می‌توان از این کلمه در قرآن معنایی همانند بیان سرگذشت اقوام سلف را همچون سایر واژه‌ها استنباط کرد:

«و إذا قیلَ لَهُم ماذا أنزَلَ رَبُّکُم قالوا اساطیرُ الاولین: و هنگامی که به آن‌ها گفته شود: پروردگار شما چه نازل کرده است؟ می‌گویند: «این‌ها افسانه‌های پیشینیان است» (نحل، ۲۴)

تعریف اصطلاحی قصه در قرآن:

«قصه در قرآن دارای ویژگی‌هایی است که با توجه به آن‌ها می‌توان تعریفی برای قصه در قرآن ارائه داد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱. تکیه بر نقل سرگذشت‌ها، حوادث و وقایع گذشته تا عصر نزول وحی

۲. حق، واقع و صادق بودن محتوا

۳. دربرداشتن پیام مشخص و اهداف محوری عبرت و برانگیختن تفکر

۴. قابلیت اطلاق بر مفاهیمی که معنای قصه را در بر دارند

۵. در بر نگرفتن افسانه‌ها و اساطیر، داستان‌های تخیلی و غیرواقعی

به این ترتیب قصهٔ مصطلح در قرآن را می‌توان این گونه تعریف کرد: قصه عبارت است از روایت و نقل وقایع و حوادث واقع و حقی که از روی علم با هدف و پیامی مشخص پی‌گیری می‌شوند». (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۹۴)

هدف در قرآن کریم به عنوان مهم‌ترین دلیل برای بیان قصه‌ها مطرح شده است. چرا که قرآن کریم به عنوان یک کتاب الهی نمی‌تواند دارای اجزایی بی‌هدف چون قصه‌ها باشد. از مهم‌ترین دلایل استفاده‌ی قرآن کریم از قصه بیان سرگذشت‌های پیشینان است. همان‌طور که در ابتدای این جستار به مفهوم قصه در معنای متعارف آن اشاره شد، قصه زاییده‌ی ذهن آدمیان است و عمری به درازای عمر ایشان دارد. پس چون ساختار قصه در صبغهٔ ادب عامیانه‌ی هر قوم و ملتی دیده می‌شود پس بیان این سرگذشت‌ها در قالب

قصه، در ذهن مردمان بهتر فهم می‌شود. هدف اصلی هم از فهم این سرگذشت‌ها، عبرت از وقایعی تاریخی بود که در قالب نوع ادبی قصه، قدرت تأثیر آن بیشتر می‌شد.

تفاوت قصص قرآنی با سایر قصه‌ها:

برای بیان تفاوت‌های قصص قرآنی با سایر قصه‌ها باید ویژگی‌های مهم آن‌ها را در نظر گرفت:

۱- قصه در معنای متعارف آن از ذهن آدمی برخاسته است. حتی اگر این قصه‌ها در وجود شخصیت‌ها، زمان، مکان و... با تاریخ مستنداتی داشته باشند اما عملاً شیوه‌ی پرداخت آن‌ها کاملاً حاصل تخیل آدمی است. در حالی که قصص قرآن کریم همواره از هرگونه تخیل به دور هستند و در انواع ادبی نوعی «رئالیسم» یا «واقع‌گرایی» را به هم را دارند.

۲- همان‌طور که پیش از این گفته شد هدف در قصه‌ها غالباً سرگرم کردن خواننده و شنونده بوده است. اما در قرآن کریم اهدافی بالاتر از این، قصه را دست‌مایه قرار می‌دهد و از آن به عنوان یک ابزار کاربردی برای تأثیرگذاری بیشتر استفاده می‌کند. (این اهداف شامل عبرت گرفتن از سرگذشت اقوام گذشته، تربیت و هدایت انسان‌ها می‌باشد.)

۳- قصه‌ها چون از میان تودهٔ مردم برخاسته است، عملاً دارای زبانی عامیانه است. در حالی در قران کریم با یک معجزه‌ی کلامی روبه‌رو هستیم که فصاحت و بلاغت از اولین مشخصات آن می‌باشد.

۴- با وجود کامل نبودن عناصر داستانی در قصه‌ها، مخصوصاً پیرنگ آن‌ها، عملاً ابهامی در این قصه‌ها وجود ندارد. حجم بعضی از این قصه‌ها بسیار زیاد است؛ چرا که دائماً بسط و گسترش یافته‌اند. اساساً تکرار یکی از وجوه این‌گونه قصه‌هاست حتی در قصه‌هایی که کوتاه و مختصر هستند. اما قصص قرآن که جزء به ضرورت به آن‌ها اشاره نشده است و معمولاً بسیار موجز و مختصر بیان شده‌اند، دارای ابهاماتی است و همان‌طور که خواهد آمد تفاسیر سعی در رفع کردن این ابهامات دارند.

۵- قصه‌های عامیانه شخصیت‌محور هستند؛ یعنی عملاً قهرمان می‌پرورند. در حالی که قصص قرآنی بیشتر تأکید بر سیر حوادث و اتفاقات دارد. حوادث در این قصص با جزئیات بیشتری نسبت به شخصیت‌ها مطرح شده است.

۶- قصه‌ها معمولاً به صورت شفاهی بازگو می‌شوند و کم‌کم به صورت مکتوب (نظم یا نثر) درمی‌آیند. پس بنابراین بسیاری از این قصه‌ها مجهول‌المؤلف هستند. در حالی که خداوند در کلام وحی بیان‌کنندهٔ این قصص قرآنی است.

۷- کنش شخصیت‌ها در قصه‌ها ساختار آن قصه را شکل می‌دهد اما قصص قرآن بیشتر به شیوه‌ی روایت بیان می‌شوند. مهم‌تریم ویژگی این روایت هم وجود یک راوی حتی در پس‌زمینه‌ی قصه است:

«قصص قرآنی از این نظر که واقعی‌اند، یعنی در زمان و مکان‌های واقعی رخ داده‌اند، تاریخی و از این نظر که از اسلوب‌های ادبی و زیبایی‌شناختی بهره برده‌اند روایت‌های داستانی به شمار می‌روند. شیوهٔ غالب روایت‌گری در قرآن سوم شخص دانای کل است. در واقع خداوند در مقام دانای کل، قرآن را به واسطهٔ جبرئیل و با زبان وحی بر پیامبر(ص) نازل کرده است. پس به منظور تقریب به ذهن، می‌توان خداوند را راوی فراداستانی و قرآن را سطح داستان اصلی در نظر گرفت. پیامبر(ص) را نیز در مقام راوی میان‌داستانی، پیام قرآن را در قالب مسائل دین‌شناختی و یا قصص قرآنی برای روایت‌شنوهای هم‌عصر خود یا سایر روایت‌شنوها در زمان‌های مختلف بازگو می‌کند. در این داستان‌ها پیامبر(ص) از زبان جبرئیل و جبرئیل از خداوند داستان‌هایی نقل می‌کند که آن داستان‌ها خود راوی و اشخاص دارند». (حری، ۱۳۸۷: ۹۴-۹۶)

تعریف روایت:

««روایت» یک گونهٔ ادبی به شمار می‌رود و گونه‌های مختلفی را در درون خود دارد. همهٔ روایت‌ها در این ماهیت مشترک‌اند که مجموعهٔ حوادث مربوط به یک موضوع را در یک توالی به جنبش درمی‌آورند. روایت، اثری داستانی با ویژگی توالی است که در خلال دیباچه و میانه و فرجامی به طرح تعارضاتی و سپس گره‌افکنی آن‌ها طی زمان می‌پردازد. روایت زنجیره‌ای از رخدادها در زمان است و یا رخدادهایی در زمان به وقوع می‌پیوندند و ممکن است این زمان بسیار کوتاه در حد چند ثانیه و بسیار بلند، در حد یک رمان تاریخی مربوط به حوادث چند قرن یا حتی هزاره باشد. مشخصهٔ روایت‌ها تسلسل آن‌هاست». (معموری، ۱۳۹۲: ۱۲- ۱۳)

ویژگی‌های روایت‌های قرآنی :

«۱. ارائهٔ داستان‌های قرآنی با حذف‌های فراوان و گزینش‌های خاص. (حذف جزئیات غیرمفید برای هدف داستان و بسنده شدن به نقاط عطف داستان و یا احیاناً جزئیات ضروری برای دستیابی)
۲. برجسته شدن فرازهایی از داستان‌ها که نقشی اساسی در اهداف روایت‌گر دارند و اختصاص بخش‌های اصلی داستان به آن‌ها
۳. زنده و مجسم بودن شخصیت‌ها در برابر شنونده برای ایجاد احساس هم‌زاد انگاری
۴. به کار رفتن فراوان جملات معترضه در ضمن داستان‌های قرآن و پرداختن به نتیجه-گیری و تأکید بر هدف داستان در هر جای ضروری
۵. قرار گرفتن دو شخصیت معمولاً در برابر هم و گفتگوی آن‌ها
۶. تشکیل شدن داستان‌های قرآن از تعداد کم شخصیت و استوار بودن آن‌ها بر ساختار سه گانهٔ پیامبر- قوم و خدا
۷. ساختار اپیزودیک به ویژه در داستان‌های بلند قرآن
۸. عدم توجه به تاریخ‌بندی در روایت‌های قرآن؛ تقریباً در هیچ داستان قرآنی بیان نشده که این وقایع در چه تاریخی رخ داده است.
۹. عنصر زمان با تنوع بسیار زیادی در روایت‌های قرآن به کار گرفته شده است. تسلسل زمانی در بیان سیر حوادث به ندرت در سرتاسر روایتی به چشم می‌خورد و معمولاً نمونه-هایی از زمان‌پریشی از همهٔ انواع آن به چشم می‌خورد.
۱۰. روایت‌های قرآن معمولاً با مقدمه‌ای پیش‌درآمدی شروع می‌شود که حاوی یکی از موارد زیر است:
الف. استفهام تقریری
ب. پیش‌درآمدی حاوی درون‌مایهٔ داستان
ج. چکیدهٔ داستان در آغاز و سپس تفصیل آن
د. برجسته نمودن یک شخصیت مثبت یا منفی تأثیرگذار در روند داستان
۱۱. پایان داستان‌های قرآن نیز معمولاً با بیان سرانجام داستان و سپس نتیجه‌گیری صریح از آن ختم می‌شود». (همان: ۶۶-۶۷)

شیوه‌های روایت در قرآن:

قصه‌ها در قرآن کریم به دو صورت روایت شده‌اند:

۱- قصه‌های یک بخشی (مثل قصه‌ی اصحاب کهف، قصه‌ی سلیمان، قصه‌ی ذوالقرنین و...): معمولاً در یک سوره به این قصه‌ها اشاره شده است.
۲- قصه‌های چندبخشی و سریالی (داستان حضرت آدم (ع)، قصه‌ی نوح (ع)، قصه‌ی ابراهیم (ع)، قصه‌ی موسی (ع) و...): این قصه‌ها در قرآن کریم به صورت اپیزودیک و سریالی آورده شده‌اند. که این اپیزودها به هیچ عنوان تکراری نیست و در هر بخش خداوند راجع به آن شخص و اتفاقات، قصهٔ جدیدی را مطرح کرده است.
در این نوع تقسیم‌بندی می‌توان به بلندی و کوتاهی روایت‌ها هم اشاره کرد: گاهی این قصه‌ها بسیار کوتاه هستند که عموماً شامل دعوت پیامبری به دین خدا و تکذیب قومش و نزول عذاب الهی است. اما پاره‌ای از این قصه‌ها در زمره‌ی داستان‌های بلند قرار می‌گیرند و حتی سوره‌ای به این نام در قرآن کریم وجود دارد؛ مثل داستان حضرت یوسف(ع) که ساختاری بسیار قوی دارد.
پس بنابراین قصه در قرآن کریم تعریف مشخصهٔ خود را دارد که عناصر سازندهٔ آن همگی در خدمت هدف والای این کتاب هستند. اما همان‌طور که گفته شد تفاسیر به کمک این قصه‌ها آمدند و آن‌ها را بسط و گسترش دادند.

قصص قرآنی در تفاسیر:

تاریخچه:

از همان قرون اولیه که توجه به تفسیر آیات بر اساس روایات، احادیث و اخبار آغاز شد، قصص قرآنی هم تفسیر و تحلیل شد. در ادب فارسی نیز هم‌پای شکل‌گیری تفاسیر آیات قرآن کریم، توجه به تفسیر و تحلیل این قصه‌ها و بسط و گسترش آن‌ها بر اساس ظرفیت زبان فارسی آغاز گشت.

«این اهتمام پس از ترجمهٔ «تفسیر طبری» در تفاسیر دیگری از جمله «تفسیر اسفراینی» یا «تفسیر تاج‌التراجم فی التفسیر القرآن للأعاجم» از شاهپور عمادالدین ابوالمظفر طاهربن محمد الاسفراینی متوفی به سال ۴۷۱ و «تفسیر زاهد» یا «لطائف-التفسیر» از ابونصر احمدبن الحسن‌بن احمد الدارانی به سال ۵۱۹ و «تفسیر سورآبادی» از ابوبکر عتیق‌بن محمد نیشابوری چشم نوازتر است تا آنکه در سدهٔ ششم و به فاصلهٔ اندکی در تفسیر «کشف الاسرار و عده‌الابرار» میبدی و «روض‌الجنان و روح‌الجنان» ابوالفتوح رازی با پرمایه کردن و مستند ساختن این قصص به احادیث و اخبار و روایات و

داستان‌های عارفانه رونق و جلوه‌ای تازه بدان‌ها می‌بخشند. این تلاش ارزشمند تا دورهٔ ما و تفاسیر عصر حاضر نیز می‌پاید و دوام می‌آورد». (ایرانی، ۱۳۸۴: ۹۰-۹۱)

«بخشی از قصه‌های استشهادی مندرج در تفاسیر یا مستقیماً تجارب روحانی است که از زبان عرفا و متصوفه نقل می شود، مانند غالب قصه‌های کوتاه در تفسیر میبدی و برخی حکایات تفسیر ابوالفتوح، یا تجربهٔ صرف عرفانی نیست، بلکه راویان یا اهل اخبار و حدیث یا یک یا چند واسطه آن را به پیامبر(ص) یا یکی از ائمه نسبت می‌دهند. این احادیث و اخبار گاه از نظر عقلی ضعیف و ناروایند وگاه با اندکی مسامحه به سبب عدم وقوف بر صحیح و سقیم بودن آن، قابل پذیرش و البته پندآموز. بیشتر این حکایات کوتاه، نکات اخلاقی و دینی است، هم اخلاق دینی را شامل می‌شوند، هم اخلاق فردی و اجتماعی را. این روایات و اخبار نه از نوع اسرائیلیات به شمار آمده‌اند و نه از نوع مسلمات و مصدقات، بلکه در میانهٔ این دو واقع می‌شوند و باید طبق توصیهٔ رسول اکرم(ص) بدون اظهارنظر دربارهٔ صحت و سقم آن‌ها و صرفاً به دلیل عبرت‌ها و نکات اندرزآموزشان- و نه ضرورتاً بلکه به اقتضای سخن و ایجاب مصالح- مورد مطالعه قرار گیرند». (همان: ۹۳)

محمدتقی ملبوبی در کتاب «تحلیلی نو از قصص قرآن» متون تدوین شده در باب نقل و بیان قصه‌های قرآنی را به ۴ گروه تقسیم می‌کند که عبارتند از:

۱. قصص‌الانبیاء:

متونی که تحت عنوان «قصص‌الانبیاء» تدوین شده‌اند از قدیمی‌ترین کتاب‌هایی هستند که قصص قرآن را بازگو نموده‌اند. این متون به وسیلهٔ عالمان فریقین، تدوین شده و نمونه‌های معروف آن قصص‌الانبیاء جویری، ابوالفراء اسماعیل‌بن کثیر، قطب‌الدین سعید هیبهٔ الله الراوندی، ابواسحاق نیشابوری، ابراهیم‌بن منصور نیشابوری، سید نعمت الله جزائری و عبدالوهاب النجار می‌باشند. در این گونه از منابع، قصه‌ها به ترتیب تاریخی نقل شده‌اند و مأخذ آن‌ها بیشتر قرآن، عهدین و تواریخ می‌باشد. نکتهٔ مهمی که در مورد این منابع وجود دارد این است که قصص بازگو شده در اکثر متون فوق، تأثیر بسیاری از روایات است و اسرائیلیات را پذیرفته‌اند. در برخی از آن‌ها نکات جزئی از عهدین گرفته شده و این عوامل سبب سستی آن‌ها شده است. در گرفتن قصه‌ها از این متون باید با بررسی کافی و تطبیق با منابع معتبر تفسیری و تاریخی موثق اقدام نمود. در میان این گروه کتاب نجار از منابع معتبر شمرده می‌شود.

۲. قصص قرآن:

گروهی از منابع و متونی که قصه‌های قرآن را نقل کرده‌اند با عنوان «قصص قرآن» نگارش یافته‌اند. این قبیل کتاب‌ها در طرح قصه‌ها از تنوع بیشتری برخوردارند. در اکثر آن‌ها از ترتیب تاریخی بهره برده شده و این گروه شباهت زیادی به قصص‌الانبیاء دارند و حتی برخی از آن‌ها عنوان مشترک «قصص قرآن یا تاریخ انبیاء» را برگزیده‌اند. در آن‌ها کار از قصهٔ آدم(ع) آغاز و به عصر پیامبر یا قبل از آن خاتمه یافته است. نمونه‌های آن «قصص قرآن» محمد احمد جادالمولی (و دیگران)، بلاغی (ترجمه و تحقیق)، رسولی محلاتی و صحفی می‌باشند. برخی دیگر از منابع مربوط به این گروه از سبک و روش ترتیب قرآنی استفاده کرده‌اند مانند: «قصص قرآن» برگرفته از تفسیر سورآبادی. در این‌ها قصه‌ها طبق روال سوره‌های قرآنی ذکر شده‌اند.

برتری منابع دارای ترتیب قرآنی بر منابع گروه سابق که دارای ترتیب تاریخی است این است که در آن‌ها، امکان بررسی موارد تکرار، چگونگی نزول و جایگاه هر قصه در قرآن به خوبی امکان‌پذیر است ولی اشکال آن، تکه تکه شدن قصه‌ها و منقطع شدن روند هر قصه است که مزیت منابع دارای ترتیب تاریخی در همین نکته می‌باشد. در مورد اعتبار منابعی که تحت عنوان قصص قرآن آمده‌اند، باید گفت بخشی از منابع این گروه نیز از اسرائیلیات و اخبار مخدوش عهدین و تواریخ مصون نمانده‌اند. اگرچه باید گفت برخی از آن‌ها، با تکیه بیشتر بر قرآن و تحلیل حوادث دارای اعتبار بیشتری می‌باشند و در آن‌ها از اخبار سست کمتر یافت می‌شود.

۳. تفاسیر:

تفاسیر از منابع غنی و اصلی قصص قرآن هستند. در تفاسیر، به شیوهٔ ترتیب قرآن و در خلال تفسیر آیات به قصه‌های قرآن پرداخته شده است. تفاسیر موثق، منابع معتبر و صادقی برای بررسی قصص قرآنی هستند. اگرچه در اینجا هم تأملی وجود دارد و آن گرایش برخی از تفاسیر به نقل روایات مندرج در تواریخ است که موجب ورود پاره‌ای از اخبار ضعیف و اسرائیلیات به درون آن‌ها شده است. از آن جمله است تفسیر طبری.

۴. منابع تاریخی و جز آن:

کتب دیگری که در ارائهٔ قصه‌های قرآنی نقش دارند منابع تاریخی، منابعی که تحت عناوین دیگر و به طور ضمنی قصه‌ها را آورده‌اند و منابعی که به ذکر تحلیل قصه‌ای از قصص

قرآن پرداخته‌اند، می‌باشند. منابع تاریخی چون مروج‌الذهب مسعودی، کامل ابن اثیر، تاریخ یعقوبی و تاریخ طبری می‌باشند که فراخور دوره‌های تاریخ، به نقل احوالات پیامبران و داستان‌های آن پرداخته‌اند. در واقع مأخذ آن‌ها در بسیاری موارد قرآن بوده است. در مورد اعتبار این منابع ما تابع نظریات تاریخ‌شناسان هستیم و منابعی که از نظر اهل نظر در این باب معتبر شناخته شود قابل بهره‌برداری می‌باشند.

منابعی که تحت عنوان دیگر به نقل قصه‌ها پرداخته‌اند مانند حیوةالقلوب مجلسی جنبهٔ تاریخی ندارند و بیشتر با اهداف ارشادی تهیه شده‌اند و لذا از موضوع بحث ما خارج هستند. منابع دیگری هم که به صورت موردی، به طرح قصه‌های قرآن پرداخته‌اند، بسیارند که این گروه از منابع دست دوم محسوب می‌شوند و ریشهٔ آن‌ها را باید در متون مربوط به قصص‌الانبیاء، قصص قرآن، تفاسیر و تواریخ که منابع دست اول قصه‌ها می‌باشند، جست‌وجو کرد. (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۱۵۰- ۱۵۲)

به عنوان نمونه می‌توان از تفسیر «**روض‌الجنان و روح‌الجنان**» ابوالفتوح رازی یاد کرد:

مؤلف این کتاب شیعه است و مثل سایر تفاسیر همان‌گونه که به سرگذشت اقوام گذشته پرداخته، به شرح و تحلیل قصص قرآنی نیز پرداخته است. از این کتاب به عنوان نخستین تفسیر شیعی یاد کرده‌اند که در نیمهٔ اول قرن ششم نگاشته شده است. از ویژگی‌های مهم این تفسیر این است که علاوه بر نظر داشتن به تفاسیری که پیش‌تر از آن تألیف یافته‌اند، ویژگی‌های مشخصهٔ خود را داراست. ابوالفتوح رازی «صرفاً نقال قصص نیست، بلکه نظریات منتقدانهٔ وی دربارهٔ مسائل تاریخی و تمییز مرز میان صحیح و سقیم و تمایز بین ظن و یقین و قاطعیت وی در این راه کار او را ارزشمندتر ساخته است. ابوالفتوح با صداقت و امانتی ذاتی و اطلاعات و مهارتی کافی در این شیوه قلم زده است. خامهٔ روان و نثر سادهٔ او توانا و هنری و از اطناب صنعتگری بری است.

در تفسیر روض‌الجنان رگه‌های زیادی از تأویلات و برداشت‌های عارفانه به چشم می‌آید که به سبب نزدیکی زمان تألیف آن به زمان نگارش تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار درخور توجه است. فضای داستان‌ها ترکیبی از واقعیت‌ها و مسلمات دینی برمبنای اعتقاد به قدرت مطلق و لایزال خداوند است با شالوده‌ای از افسون افسانه، نوعی از شیوهٔ قصه‌پردازی

موسوم به «رئالیسم جادوئی» که در آثار عرفای داستان‌گوی ما اندک نیست». (ایرانی، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۵)

نثر کتاب ویژگی‌های نثر مرسل را داراست؛ نثری ساده و روان و به دور از هرگونه تکلف و تصنع که بی‌شک یادگاری از نثرهای اصیل و کهن پارسی است. برای آشنایی با شیوه‌ی تفاسیر از قصص قرآن کریم نمونه‌ای از متن این کتاب آورده می‌شود:

سوره مریم علیه‌السلام، قصهٔ إدریس

إدریس صلوات الله علیه از پس شیث بود، پیش از نوح علیهما السَّلم و نامش اخنوخ بود و لکن او را إدریس گویند «لِکثرته الکتاب و التَّدریس و التَّسبیح»، درزی بود. هر روز ازو چندان عبادت بآسمان بردندید که از همهٔ اهل روی زمین. و خدای تعالی او را دیدار داده بود در آسمان‌ها و در افلاک و دوران و مجاری آن. نظر کرد در گشتن فلک شمس بدانست که چه رنج می‌رسد آن فریشته را که بران موکل است، دعا کرد تخفیف آن فریشته را. خدای تعالی او را تخفیف کرد. وی بدانست که این تخفیف به دعای إدریس است، از خدای تعالی دستوری خواست بزیارت إدریس آمد وی را بدید و شکر آن بکرد که بجای وی کرده بود.

إدریس از وی پرسید که عزرایل ملک‌الموت در آسمان‌ها کجا باشد؟ گفت: آنجا که من باشم؛ در آسمان چهارم. إدریس از وی درخواست تا او را بزیارت وی برد. إدریس را به نزدیک عزرایل برد، عزرایل با وی دوستی گرفت، گاه‌گاه بسلام و زیارت إدریس میآمد تا وقتی إدریس او را گفت که مرا به تو حاجتی است و آن ان است که جان من برگیری و باز در من آری. ملک‌الموت گفت: جان کندن چنان چیزی نیست که آن را بآرزو باید خواست. إدریس گفت: مراد من آنست که مرا حرص افزاید در راه خدا. عزرایل گفت: اگر لامحاله مراد تو اینست من بی‌فرمان خدای این نتوانم کرد. إدریس از وی درخواست تا وی از خدای تعالی درخواهد. حق گفت عزّ و علا: آن کن که إدریس گوید. عزرایل بیامد و جان وی برگرفت و در وی آورد. پس او را گفت: چون یافتی جان کندن؟ گفت: سخت‌تر از آنکه می‌بیوسیدم. عزرایل گفت: تو درخواستی و اگرنه من نخواستمی که ترا این بایستی دید.

إدریس گفت: مرا نیز به تو یک حاجت است: دوزخ را نیز بمن نمای تا آن را ببینم چنانکه مرگ را بدیدم، تا مرا حرص و رغبت افزاید در عبادت. ملک‌الموت وی را بفرمان

خدای بر پر نشاند . بدر دوزخ برد و مالک را بگفت تا دوزخ را بور نمود. چون إدریس دوزخ را بدید بی‌هوش گشت. چون باهوش آمد گفت: ای عزرایل، یک کار مانده است، بهشت را به من نمای تا ببینم. عزرایل او را به إذن خدای بدر بهشت برد و از رضوان درخواست تا بهشت را بوی نماید. رضوان گفت: وقت نیست کس را در بهشت درآوردن. إدریس گفت: مرا از خدای دستوری خواه. خدای گفت: آن کن که او گوید. رضوان گفت: تو را دستوری دهم بر آن شرط که چون ببینی زود بیرون روی که وقت بودن در بهشت نیست، نباید که تو بهشت را ببینی نیز بیرون نیائی. با وی عهد کرد که بیرون آیم. رضوان وی را در بهشت برد بهشت بوی نمود. إدریس را از دل برنمی‌آمد که بیرون آید نعلین را در آنجا بنهاد و با رضوان بیرون آمد. چون بدر بهشت رسید گفت: تعلین در انجا فراموش کرده‌ام، تا بیرون آرم، بازگشت در بهشت شد نیز بیرون نیامد. رضوان او را گفت: عهد بجای آر. گفت: بجای آوردم برای وعدهٔ ترا بیرون آمدم، تکنون که درآمدم بیرون نیایم. رضوان گفت: وقت نیست. إدریس گفت: مرا وقتست، زیرا که مرگ بچشیدم و دوزخ بدیدم و عهد تو را وفا کردم اکنون دل بر بهشت نهادم ترا با من کار نیست. رضوان با وی مناظره می‌کرد امر آمد و فرمان از خدای رضوان را که دست از وی بدار.

اکنون إدریس در بهشت است زیر آسمان هفتم؛ اینست که خدای عزّ و جل درین سورت یاد کرد: «وَ رَفَعناهُ مَکاناً عَلِیّاً»

نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش مورد بحث و بررسی قرار گرفت مفهوم قصه و ساختار آن در قرآن کریم بود. از این بررسی می‌توان نتیجه گرفت که ساختار قصه در قرآن کریم با سایر قصه‌ها متفاوت است. نکته‌ی دیگر اینکه این کتاب الهی خود سرچشمه و منبعی برای وارد شدن قصه‌ها به تفاسیر شده است که عملاً می‌توان به عنوان یک نوع ادبی آن‌ها را مورد مطالعه‌های سبک‌شناسانه قرار داد.

منابع:

۱- ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰)، هنر رمان، تهران، انتشارات آوا نگاه

۲- ایرانی، محمد، (۱۳۸۴)، «نگاهی به شیوهٔ کار ابوالفتوح رازی در تفسیر «قصص قرآنی»»، آینه پژوهش، مهر و آبان ماه، شماره ۹۴، از ۸۸ تا ۱۰۰

۳- تمیم‌داری، احمد، (۱۳۷۷)، داستان‌های ایرانی، انتشارات حوزه هنری

۴- حجوانی، مهدی، (۱۳۷۱) قصه چیست، تهران، انتشارات حوزه هنری

۵- حری، ابوالفضل، (۱۳۸۷)، «احسن‌القصص- رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، نقد ادبی، تابستان، شماره ۲، از ۸۳ تا ۱۲۲

۶- رزم‌جو، حسین، (۱۳۸۵)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ دوم

۷- عبداللهی عابد، صمد، محمد بستان‌افروز، (۱۳۹۱)، «ویژگی‌ها و ماهیت قصص قرآنی»، سراج منیر (دانشگاه علامه طباطبائی)، زمستان، سال دوم، شماره ۹، از ۴۷ تا ۶۳

۸- قرآن کریم

۹- معموری، علی، (۱۳۹۲)، تحلیل ساختار روایت در قرآن (بررسی منطق توالی پیرفت-ها)، نشر نگاه معاصر، چاپ اول

۱۰-ملبوبی، محمدتقی، (۱۳۷۶)، تحلیل نو از قصص قرآن، انتشارات امیرکبیر

۱۱-میرصادقی، جمال، (۱۳۶۶)، ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)، انتشارات شفا، چاپ اول