# قصه در نظم و نثر فارسی

عبدالعلی دست غیب

**نویسنده نگاهی گذرا دارد به داستان گویی و داستان های منظوم ومنثور در زبان فارسی،نیز اشاره می کند به تاثیرهایی که برخی از این روایت های داستانی درآن سوی مرزهای ایران-درغرب- بر داستان نویسان و هنروران داشته اند.**

در زمینه هنرها، مردم ایران در دوره های متفاوت تاریخی آثار بسیاری به وجود آورده اند که حکایت دارد از آیین ها، باورها، احساسات و اندیشه های آنها و ماجراهای تلخ و شیرینی که در بستر زمان از سر گذرانده اند. تجربه های هنری و ذوقی ایرانیان در سفالگری، کاشی سازی، معماری، تذهیب، خطاطی، مینیاتور (نگارچه)، باغکاری، قصه گویی و شعرسرایی... نمایش خیره کننده ای داشته است. اما آنچه از این هنرها بیشتر خود را نمایان می کند و مرز ملی را در می نوردد و جهانی و پایدار می شود «شعر فارسی» است در حالی که قصه گویی و قصه نویسی ایرانیان نیز اهمیّتی کمتر از شعرسرایی آنها ندارد و قصه گویان ما، آثار بدیعی در هنر قصه نویسی به وجود آورده اند که اهمیت جهانی دارد. از جمله در این زمینه می توان از «هزار و یک شب» (هزار افسان) نام برد. اصل قصه های این کتاب هندی و ایرانی است که در دوره های متفاوت دگرگونی بسیار یافته و تراش ها و برش های بسیار یافته اما با این همه اصالت و یکپارچگی خود را نگاه داشته. پس از این که کتاب «هزار و یک شب» به باختر زمین راه یافت و ترجمه شد، به سرعت ادب اروپا را تحت تأثیر قرار داد، در نتیجه هنرمندان اروپا و آمریکا از این قصه های خاوری الهام گرفتند و داستان ها و منظومه هایی به اقتباس از آن پرداختند و سینماگران بسیاری از قصه های آن را به صورت فیلم درآوردند (علاءالدین و چراغ جادو) تاثیر هزار و یک شب در ادب باختری به اندازه ای گسترده و ژرف بوده و هست که امروز نویسنده پیشتازی مانند «بورخس» زمانی که رمان مدرن می نویسد به شیوه هزار و یک شب (قصه های تو در تو نویسی) می گراید واین اسلوب کهن را که در «مثنوی» مولوی نیز آمده، امروزینه می کند.

قصه های منثور و منظوم فارسی هم از نظر نوع (حماسی، رومانس، عاشقانه، تاریخی، عرفانی) و هم از لحاظ شیوه نگارش و طرز داستان سرایی خیره کننده و درخشان است و درونمایه بسیاری از آنها به قدری طرفه و بدیع است که امروز نیز زنده، دلپسند و خواندنی است. «کلیله و دمنه» را در مثل در نظر آوریم. درست است که اصل این کتاب هندی است اما این اثر همین که به ایران آمد و ترجمه شد در دست نویسندگان ما آب و رنگ دیگری یافت و اسلوبی فارسی به خود گرفت، اگرچه اصل برخی از قصه های آن آریایی است که در زمان های باستان که این دو قوم یگانه بوده و هنوز به سرزمین هند و نجد ایران کوچ نکرده بودند، پدید آمده و سینه به سینه نقل شده و سپس به زبان سانسکریت تدوین یافته است.

یکی از انواع هنر داستان گویی و داستان سرایی که در زبان فارسی ژرفا و گسترش شگرفی یافت، نوع رومانس بود که بویژه در دست شاعران ایران پرورده شد و به مرتبه عالی هنری رسید. جلوه بارز این نوع داستان سرایی را در آثاری مانند «بیژن و منیژه، زال و رودابه، رستم و تهمینه (فردوسی)، هفت پیکر (نظامی گنجوی)، منطق الطیر (عطار)، سیرالعباد الی المعاد (سنایی) می بینیم. در رومانس، آنچه طرح داستانی را می سازد، «سلوک» است. سالک، چه پهلوان باشد چه عارف یا شخص عادی اما با هدف... به مدد انگیزه ای گام در راه می گذارد و فراز و نشیب های راه را درمی نوردد تا به آنچه مطلوب اوست برسد. در «هفت

پیکر»، پهلوان قصه «بهرام گور» است. مهم نیست که بهرام شاه باشد یا نباشد. مهم آن است که این پهلوان چه کاری می کند و چه اندیشه ای دارد. این پهلوان گرچه عشرت طلب است اما در ژرف ترین لایه های روح خود می خواهد معنای زندگانی را دریابد. کاخ هایی که می سازد، شاهزاده بانوانی را که به همسری خود درمی آورد، نبردهایی که می کند، به شکارهایی که می رود همه و همه وجهی از قسمی زندگانی است که می بایست تجربه شود و راز پنهانی اش را آشکار سازد. چیزی که در این اثر هنری بویژه در خور توجه است، سمبولیسم رنگ هاست. کاخ های بهرام هر یک رنگ آمیزی متفاوتی دارد، کاخی به رنگ سبز است و کاخی به رنگ کبود یا خاکستری. جامه اشخاص داستانی در هر یک از کاخ ها نیز به رنگ سبز، کبود یا خاکستری است. پرده ها، ابزار، کرسی ها و تخت ها... نیز این گونه است. نظامی گنجوی در صحنه پردازی و رنگین کردن مکان ها و جامه ها و هماهنگ کردن رنگ ها با عواطف و احساسات بشری... استاد است. در این جا نه فقط ظواهر بلکه کلمه ها و مفهوم ها نیز رنگین می شود. در مثل در قصه «گنبدکبود» شخصی را می بینیم که به گونه ای رمزآمیز جامه سیاه پوشیده و حالت و کردارش نشان می دهد رازی با خود دارد:

**باز جستند کز چه ترس و چه بیم**
**در سودای تو ای سیکه سیم**
**به که ما را به قصه یار شوی**
**وین سیه را سپید کارشوی**

راوی از این شخص می خواهد معنای نشانه «سیاه پوشی» خود را بیان کند. سرانجام «راز»، آشکار می شود و به روشنی می آید که شخص داستانی زمان به راهنمایی انسان بینش وری به «باغ آسمانی» راه یافته و به قرب «حوری بهشتی» رسیده اما چون به حصه خویش راضی نبوده و بیش از حد مجاز به آن حریم آسمانی نزدیک شده است از آن مقام هبوط کرده و اکنون سوگوار ایام خوش پیشین است. بازی رنگ ها که در جامه، چهره، حالات شخص داستان بازتاب یافته در صحنه ها، صحنه های کنونی و پیشین نیز نمایش داده می شود و به طوری ژرف در جان ما اثر می گذارد.

صحنه های رومانس های نظامی گنجوی گرچه بسیار استعاری و رنگین است اما در تجسم رویدادها و روان شناسی قهرمانان به پای رومانس های فردوسی نمی رسد. البته رومانس های فردوسی همچون درام های او حماسی است و در آنها از عشق ها و اشتیاق هایی سخن می رود که رنگ رمزی ندارد و بسیار تندرست و انسانی است. تهمینه، رودابه، منیژه، گردآفرید همه شیرزن هستند و نشانی از خاکساری برچهره ندارند و به راستی با پهلوانانی مانند: رستم، زال، بیژن و سهراب همسر و همطرازند. این علاقه های شورانگیز- جز مهر سهراب به گردآفرید- همه پایانی خوش دارد و ثمره وصال نیز نیک است چرا که از این شیر زنان و شیرمردان پهلوانانی پدید می آیند که راه و رسم پهلوانی نیاکانی را دنبال می کنند.

سخن گفتن بسنده درباره درام های شاهنامه در این مجال ممکن نیست. در این جا فقط می توان به آنها اشاره

**□ زبان و ادب فارسی از لحاظ نوع قصه منظوم و منثور، بسیار غنی بوده است، و حتی رمان گونه های پرکششی مانند «سمک عیار» داشته که از کشش داستانی و ترسیم سیمای درونی و برونی آدم ها کم و بیش غنی و طرفه است.**

داشت. نولدکه، مول، کریستن سن، دکتر صفا، دکتر اسلامی ندوشن، دکتر خالقی مطلق... در این زمینه پژوهش های پرارج کرده اند که می بایست بازخوانی شود. در این جا، آنچه می توان گفت این است که درام های سیاوش، ضحاک ماردوش، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار... آثاری هستند که هیچ کم و کسری نسبت به درام های یونانی یا درام های شکسپیر ندارند و امروز نیز تا حدودی در باختر زمین یا در چین و هند شناخته شده اند. در مثل ماتیو آرنولد؛ شاعر انگلیس به تأثیر از «رستم و سهراب» فردوسی، منظومه بزرگ و ممتازی ساخته است که از آثار مهم ادبیات زبان انگلیسی است. همچنین موریس مترلینگ نویسنده بزرگ بلژیکی در آثار خود به ویژه در نمایشنامه «پلئاس و ملیزاند» بخش هایی از «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه»... گاه تا مرز نقل خود مصاریع و ادبیات به صحنه درام آورده است.

آنچه در زمینه کار نمایشی شاهنامه بسیار شگرف است، آن قسم صحنه پردازی و مقابله شخصیت هاست که همه هنجارهای دراماتیک را در خود دارد. با توجه به این نکته که پیشینه آثار نمایشی در ایران باستان ضعیف بوده است و فردوسی زبان یونانی نمی دانسته، این پرسش به میان می آید که او چگونه و با تکیه به چه هنجارها و موازینی توانسته است درام های بزرگی مانند «رستم و اسفندیار» را بیافریند. چاره ای نیست جز این که بگوییم ژنی فردوسی در این کار راهنمای او بوده و او را به آفریدن شخصیت های نمایشی، مانند: جمشید، فریدون، کاوه آهنگر، رستم و اسفندیار توانا کرده است. روشن است که مواد درام های یاد شده در آثار تاریخی و دینی باستانی و در روایت های محلی و مردمی ایران زمین، موجود بوده، همچنان که بسیاری از مصالح و مواد آثار آلیخولوس، سوفوکلس، اوریپیدس، شکسپیر، کرنی، راسین، شیللر و گوته از اسطوره ها و تاریخ ها و افسانه ها... آمده است. ولی فردوسی و سوفوکلس و شکسپیر به نقل صرف رویدادها و روایت ها بسنده نکرده اند و از آن موادخام، کاخ با عظمتی ساخته اند که از باد و باران قرون نیابدگزند.

درام «رستم و اسفندیار» مانند «رستم و سهراب» و «سیاوش»... درام کاملی است و در آن دو پهلوان اصلی به نبرد برمی خیزند اما شخصیت های دیگر نمایش: گشتاسب، کتایون، زال، بهمن و بویژه پرنده اسطوره ای «سیمرغ» نیز در صحنه ها حضوری جدّی دارند. ماجرا از آن جا آغاز می شود که اسفندیار پس از رزم های بسیار رو در روی پدرش قرارمی گیرد. تقاضای او بسیار سنگین است چرا که از پدر می خواهد از شاهی دست بشوید و برحسب وعده ای که او داده است تخت شاهی را به او بسپارد. این بار گشتاسب حیله گر راه عجیبی پیش پای پسر می گذارد. اسفندیار برای شاه شدن می بایست رستم را دست بسته به بارگاه شاهی بیاورد. اسفندیار که تشنهٔ قدرت است این شرط را می پذیرد و حتی سخن مادرش کتایون را به هیچ می گیرد. کتایون می گوید به ایران هیچ کسی مانند رستم نکوکارتر نبوده است و از این رو هیچ ایرانی نباید حرمت جهان پهلوان را بشکند اما اسفندیار اندرز مادر را نمی شنود و در سخنی کوتاه آنچه در ژرفای روان خود دارد بیرون می ریزد: «نباید شکستن دلم» این آن چیزی است که هدف و معنای زندگانی او را می سازد: شاه شدن، به قدرت رسیدن. در اندیشهٔ او هر کسی سد این راه شود باید از میان برخیزد حتی اگر این شخص رستم باشد.

ماجرا ادامه می یابد و زمانی که دو پهلوان با یکدیگر دیدار می کنند و کار به مجادله می کشد، جهان پهلوان با تجربه درمی یابد که با کاری خطیر و حریفی آشتی ناپذیر روبروست. او می داند رزم با اسفندیار یا دست به بند دادن دو کار است هر دو به نفرین و بد و اگر صورت گیرد رسمی ناپسند و رواج آن بسیار اهریمنی خواهد بود. او نه می خواهد کیان پهلوانی را بشکند و نه پهلوان هم میهن خود را بکشد، این است که فروتنی پیشه می گیرد و با حریف نرم برخورد می کند اما اسفندیار که به رویین تنی خود غره است، نرمخویی رستم را به ترس او حمل می کند و می گوید: جز از بند یا جنگ چیزی مگوی! رجزخوانی دو پهلوان سرانجام به این جا می رسد که رستم از لاک فروتنی بدرآید و همهٔ منش پهلوانی و قدرت معنوی خود را در این جمله ها بریزد:

**بدو گفت رستم که ای شیرخوی**
**ترا گر چنین آمده ست آرزوی**
**ترا بر تک رخش مهمان کنم**
**سرت را به کوپال درمان کنم**

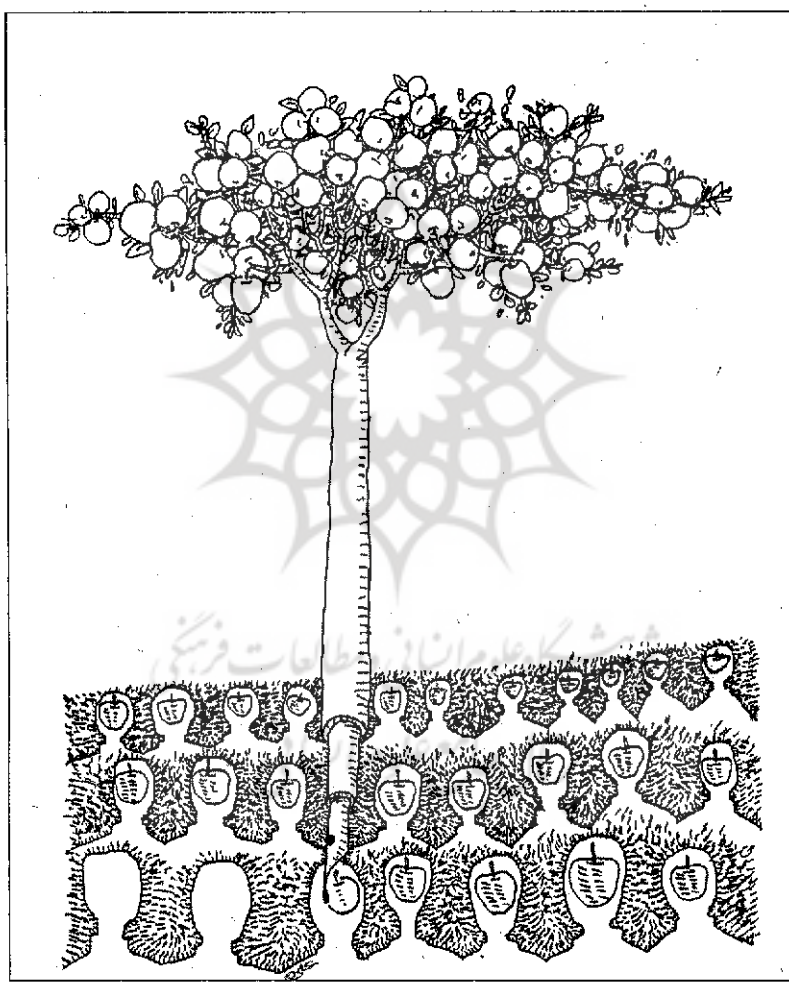
کار به جنگ می کشد و در نبرد روز نخست، رستم با آن همه یال و کوپال در برابر گرز و عمود و تیرباران حریف از پا درمی آید. شیر جنگی به تعبیر اسفندیار، روباه می شود و از صحنهٔ نبرد می گریزد. البته اگر کار به همین هنجار پیش می رفت رستم نابود می شد ولی این جا، چاره گری زال و سیمرغ به داد جهان پهلوان می رسد و او تیری را که به راهنمایی سیمرغ «آب گز خورده است» در نبرد بعدی روانهٔ چشم اسفندیار می کند

یعنی تیر را به نقطه ای از بدن حریف می زند که آسیب پذیر است. اوج درام در آن جاست که اسفندیار سر خون آلودش را به قربوس زین می گذارد و در ژرفای ظلمتی که او را در برگرفته است درمی یابد تیری که در چشمش نشسته است از دست پدرش رها شده است نه از شست رستم، زال یا سیمرغ و این شناخت ناگهانی عمق درام را به روشنی می آورد.

به این ترتیب می بینیم که زبان و ادب فارسی از لحاظ نوع قصه منظوم و منثور، بسیار غنی بوده است، و حتی رمان گونه های پرکششی مانند «سمک عیار» داشته که از کشش داستانی و ترسیم سیمای درونی و برونی آدم ها کم و بیش غنی و طرفه است. برخی از داستان های استاد طوس «رستم و سهراب» و «سیاوش» و «بیژن و منیژه» با آثار بزرگ ادبی جهان پهلو می زند.

در دورهٔ جدید تأثیر کارهای دهخدا و جمال زاده در داستان های کوتاه و نثر سال های پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹، نمایان شد. در همان زمان که دهخدا به نوشتن «چرند پرند» مشغول بود، چند تن از روشنفکران ایران در صدد نوشتن داستان های بلند، «رمان» به زبان فارسی برآمدند اما الگوی آنها کارهای دهخدا نبود، الگوی آنها، رمان های غربی یا ترجمهٔ رمان های غربی بود. زمینهٔ رشد قصه نویسی جدید ایران را در تحول چندین ده ساله از عباس میرزا به بعد باید دانست و آشنایی ایرانیان با آثار فلسفی و ادبی غرب. البته قصه نویسی در ایران کار تازه ای نبود؛ اساطیر کهن ایران، اسطوره های مهر و آناهیتا و... پر از داستان های رمزی است «در آیین های زردشتی می توان باورهای اساسی زردشتی را دید که به شکل داستان های روایی در اسطوره ها بیان شده است... دین زردشت دینی است که با جنگ سر و کار دارد، نبرد با نیروهای شر... همچنین این دین، دین امید است. امید به صورت داستان های روایی در اسطوره های پیروزی نیکی بر بدی و شر، بیان شده است.»(۱) بسیاری از مایه های رزمنامه های عهد اشکانی و دوران ساسانیان در «تثبیت ها»ی باستانی موجود بوده است. در مثل داستان گرشاسب [کرساسپ] در «هوم یشت» داستانی حماسی است. این پهلوان، ایران را از وجود دیوها پاک می سازد... ویلی است دارای گیس بلند و گرز که بر هیولای زهرآلود «زرد رنگ شاخدار» که اسب ها می بلعد و مردها می بلعد، پیروز می شود...(۲) همچنین او پس از کشته شدن برادرش، به روایت «بشت پانزدهم» بر بنیاد قانون کین خواهی، قاتل را می کشد و پیکرش را به گردونهٔ خود بسته تا خانه به دنبال خود می کشد. این منظره یادآور کار «اخیلوس» در کین خواهی خون پاتروکل است:

**□ در داستان های کلیله و دمنه با فضای دیگری رویاروی می شویم. این کتاب اصل سانسکریت دارد و از برخی منابع بودایی و آیین های هندی است و مطالب آن به طور پراکنده در کتاب های «پنجه تنتره» و «هیتو پادشه» و «مهابهارته» ... آمده بوده است. برزویه طبیب آن را در عهد انوشیروان به زبان پهلوی درآورد.**



اخیلوس سرانجام برخاست، و پریشان از درد، با گام های نااستوار در سراسر کرانهٔ دریا روان شد. آن جا بود که همیشه نخستین پرتو سپیده دمان را می دید که برفراز خیزابه ها برمی خاست. به زودی تکاوران سرکش خود را به گردونه بست، پیکر هکتور را در پی آن بست تا آن را به خاک بشد، سه بار آن را گرد گور پاتروکل گرداند که در خواب مرگ فرو رفته بود.(۳)

در داستان های کلیله و دمنه با فضای دیگری رویاروی می شویم. این کتاب اصل سانسکریت دارد و از برخی منابع بودایی و آیین های هندی است و مطالب آن به طور پراکنده در کتاب های «پنجه تنتره» و «هیتو پادشه» و «مهابهارته» ... آمده بوده است. برزویه طبیب آن را در عهد انوشیروان به زبان پهلوی درآورد.(۴) بیشتر داستان های کلیله و دمنه تمثیلی است و همانند آن در ادب دری نیز کم نیست و از این جمله است: مرزبان نامه اسپهبد مرزبان بن رستم (به گویش طبری) و ترجمه های آن مرزبان نامه سعد وراوینی و روضة العقول محمدبن غازی ملطیوی، یختیارنامه، طوطی نامه، سندباد نامه. در نظم فارسی نیز رومانس های عاشقانه می بینیم: بیژن و منیژه فردوسی، خسرو و شیرین (نظامی گنجوی)، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و ورقه و گلشاه عیوقی که قصه ای کهن است. خواهر و برادری در کودکی به یکدیگر دل می بازند. مرگ این عشق منفور را برهم می زند و این داستان درست مصادف با ظهور پیامبر است. پیامبر آنها را دوباره زنده می کند. این قصه و همانندهای آن به طور عمده در ستایش عشق و وفاداری است،(۵) و در ادبیات قرن دوازدهم میلادی اسپانیا و فرانسه (Floire et Blancheflor) نیز آمده است ولی در این جا دیگر رستاخیزی در کار نیست. فلوار و بلانش فلور داستان منظومی است به فرانسه در حدود سه هزار مصرع از شاعری ناشناس (نگارش بین ۱۱۶۰ و ۱۱۷۰م) فلوار شاهی در اسپانیای زیر تسلط عرب و بلانش فلور دختر کنیزکی مسیحی در کودکی بهم دل باخته اند و پدران ایشان کوشش در جدا کردن آنها دارند. به همین منظور بلانش فلور را می فروشند و او سرانجام به مالکیت امیر بابل درآمده در برج او زندانی می شود. فلوار به دنبال بلانش فلور رفته او را می یابد. امیر بابل از همزیستی آنها آگاه می گردد ولی عشق پاک آن دو، وی را متأثر می سازد و آزادشان می گذارد. این دو به اسپانیا برگشته و ازدواج می کنند.(۶) ویس و رامین دارای سه قهرمان عمده است: موبد مرو، رامین برادر جوان او و ویس سمنبر. این دو تن از کودکی باهم بزرگ شده اند و همدیگر را دوست می دارند. رامین و همسر جوان موبد با نیرنگ ها و توطئه ها و عشق ورزی های خود پیر نگون بخت را به مسخره می گیرند تا این که مرگ پیرمرد، این دو جوان را به آسودگی و فراغت می رساند(۷) همین سه گوشه را که در هر گوشه اش قهرمانی قرار گرفته در تریستان و ایزولده Isolde و Triston از شاهکارهای ادب آلمان میانه... می بینیم: تریستان، عموی او مارک شاه کورندال و ایزولده زرین موی. تریستان از جانب شاه به خواستگاری ایزولده می رود و در بازگشت، این دو به اشتباه از شربت عشق می نوشند و عشقی آتشین به هم پیدا می کنند و در دربار مارک شاه با دسیسه ها و رنج

و ناکامی رویاروی می شوند و سرانجام می میرند.(۸)

گروهی اصل این افسانه های عاشقانه را از هند دانسته اند. بعضی بر شباهت ویس و رامین و تریستان و ایزولده در تریستان و ایزوت سلتی که در ۱۱۵۰ درست یک قرن پس از اثر گرگانی (سروده شده در حدود ۴۴۶هـ.ق) وسیله شاعر فرانسوی برول Beroul به نظم آمده و رابطه آنها تأکید کرده اند اما مینورسکی به دلیل بعد مسافت بین مرو و کرنوال Cornnualles منکر این رابطه است و هم او ویس و رامین را از نظر زمینه جغرافیایی از آن دوره اشکانیان می شمارد(۹)

داستان های عاشقانه ای در ادب فارسی هست که از قصه های اسراییلی یا عربی به زبان فارسی درآمده است به ویژه لیلی و مجنون. البته، لیلی و مجنون فقط زمانی که به دست ایرانی ها افتاد به صورت اثری پیوسته و باارزش درآمد. اصل عربی آن حاوی مضامین پراکنده داستانی کوچک بود. لیلی و مجنون نظامی گنجوی (۵۸۴هـ.ق ۱۱۸۸ م سروده شده) داستان دلدادگی دو عرب از فرزندان بادیه است که نابخردی والدین سرنوشتی تلخ برای آنها به بار می آورد.[و پیشینه آن در ادبیات بابل نیز هست اما پایانی خوش دارد] اثر نظامی تصویری به دست می دهد از لحاظ ساختمان و دقیقه های روان شناسی بی نقص با این نتیجه نهایی که مجنون، دیوانه که غزل های عاشقانه می سراید ناگزیر باید رنج و محنت ببیند تا انسان ها از ترانه های شورانگیزش بهره مند گردند. دونایوسکی در مقایسه لیلی و مجنون و رومئو و ژولیت توجه خواننده را به این تفاوت بنیادی جلب می کند. درحالی که درنسخه غربی، اساس داستان دشمنی دو خانواده است، خاور بنیاد کار را بر دلدادگی مجنون، نافرمانی او و بروز دیوانگی او می گذارد و اینها همه دقایقی است که قضاوت پدر درباره آنها با عقیده عمومی مطابق می آید. مردم این زناشویی را تخطی از نظام موجود و ناچار ناممکن می دانند.(۱۰)

به هرحال نویسنده و شاعر کلاسیک، قصه و افسانه را به سوی نتیجه ای اخلاقی هدایت می کند و می کوشد آن را با مناسبات فئودالی و پدرسالاری هماهنگ سازد. در مثل داستان زیر را که در «آداب الحرب و الشجاعه» آمده است درنظر آورید. شخص عمده داستان، کنیزکی است از آن حجاج بن یوسف و چون بسیار زیباست باید محصور بماند:«کنیزک... از غایت جمال و خوبی و لطافت و زیبایی وملاحت رشک پری و نمودار از حور بهشت بود و از حد برون او را دوست داشتی... ترک دیگر حرم گرفته و قصری ساخته بود از جهت آن کنیزک و در او باغی کرده نیک منزه و دلگشای در بیرون شهر و خادمی را نگاهبان و امین او کرده و هیچ کس را روا نداشتی که او را بدیدی.»(۱۱)

به زودی اشخاص دیگری در قصه ظاهر می شوند، جوانی که پدرش ثروتمند است، خادمی که نامین از آب درمی آید، دوستی که سخن چینی می کند. در پایان جوان و کنیزک بخشوده می شوند و خادم و سخن چین از بین می روند. نویسنده آگاهانه یا ناخودآگاهانه حکایت را به پایانی می رساند که در آن حجاج بن یوسف که مردی ستمگر و اهل خشونت بوده است، به صورت آدمی لطیف طبع و با گذشت ظاهر می شود: «پس

**□ آن چه درباره درام های سیاوش، ضحاک ماردوش، رستم و سهراب و رستم و اسفندیار می توان گفت این است که هیچ کم و کسری نسبت به درام های یونانی یا درام های شکسپیر ندارند و تا حدودی در باختر زمین یا در چین و هند شناخته شده اند.**

**□ موریس مترلینگ، نویسنده بزرگ بلژیکی بویژه در نمایشنامه «پلئاس و ملیزاند» بخش هایی از «زال و رودابه» و «بیژن و منیژه» را گاه تا مرز نقل مصراع ها و ابیات به صحنه درام آورده است.**

بفرمود تا خادم و غماز را ببرند و فلان جای درآویزند و کنیزک را بدین جوان بخشید و همان قصر ایشان را فرمود ومبلغی صله داد.»(۱۲)

عاملیّ که بیش از همه ساختار قصه را سست می کند توصیف های صحنه ها و اشخاص است. این توصیف ها شاعرانه است و کلی و حالات اشخاص و مناظر را درست نشان نمی دهد. از اوصاف نویسنده، زیبایی کنیزک و شیفتگی جوان و بدنهادی غماز و ناوفاداری خادم مجسم نمی شود و انگیزه اصلی کردارهای ایشان را دراماتیزه نمی کند با این همه، قصه در همان قالب قدیمی روایی خود که در گذشته بیشتر براساس وصف قرار داده می شده و وصف ماجرایی بوده است، پرجاذبه و خواندنی است.

در ادب فارسی حکایت های خنده آور و طنزآمیزی که جنبه انتقادی قوی دارد نیز آمده است ولی پژوهندگان قصه، آن طور که باید و شاید به واکاوی آنها نپرداخته اند. برخی از قصه های خنده آوری که سینه به سینه نقل می شود، به کتاب های حدیقه سنایی، مثنوی های عطار نیشابوری، مثنوی مولوی، گلستان و بوستان سعدی، داستان های منظوم جامی و دیگران راه یافته. این حکایت ها، در نظم و نثر بسیار طرفه و درخور توجه است و نیز شماری از آنها را در کتاب «جوحی» (جحا) که ماجراها و سخنان مردی شوخ و بذله گوست، گردآورده اند: جحا را گفتند تو به سن شیخو خیت رسیده ای، هیچ از احادیث از حفظ نداری؟ گفت والله حدیثی که من از عکرمه شنیده ام تا به حال کسی نشنیده. گفتند آن کدام است؟ گفت: دو چیز است یعنی دو خصلت است که جمع نمی شود مگر در مومن، لیکن یکی را عکرمه فراموش کرده بود و یکی را الان من فراموش کردم.

داستان های دیگری نیز هست که عاشقانه- عرفانی یا رمزی است و از این جمله است داستان مرغان. و رهایی آنها از قفس و پروازشان به سوی عوالم بالا ... که کنایه ای است از سفر روح به زادگاه اصلی اش(۱۳) رسالة الطیر ابن سینا، منطق الطیر عطار، طوطی و بازرگان مولوی. (در کتاب پارمیندس در راه حقیقت نیز سفری از این دست دیده می شود. پارمیندس به راهنمایی دختران خورشید خانه شب را ترک می گوید و به سوی جهان روشنی می رود(۱۴) افلاطون در «نایدروس» روح را به ارابه ران و اسب بالدار تمثیل می کند. حرکت روان از زمین نادانی به سوی آسمان شناسایی است. روان ها به صورت گروهی پرواز می کنند (۱۵)مرغان منطق الطیر عطار به سوی سیمرغ راه می پیمایند. گروهی در راه می مانند و گروهی به مقصد می رسند. در مقصد چون از خود می نگرند خود را و سیمرغ را جدا می بینند و چون از سیمرغ در خود می نگرند یکی و یکتا هستند. چون هر دو را با هم می نگرند جز یگانگی مشاهده نمی کنند. سیمرغ آینه است. سی مرغ می آیند و سی مرغ در آینه پیدا می شوند.(۱۶)

سلامان وابسال (که در اصل یونانی بوده؟) نیز افسانه ای سمبولیک و عرفانی است. اصل آن به روایت ابن سینا این طور است:

سلامان و ابسال دو برادر از یک پدر و مادرند. برادر کوچکتر ابسال را زن بر او عاشق می شود. زن برای رسیدن به مراد خود، پیشنهاد می کند ابسال خواهر وی را به زنی بگیرد با این اندیشه که در شب زفاف جای خواهر خود را بگیرد و به وصل برسد. اما ابسال در حساس ترین لحظه به وسیله سروشی غیبی از حقیقت آگاه می شود و از ارتکاب گناه خودداری می ورزد. این داستان به کنایه عروج روح انسانی را نشان می دهد.

در کتاب جامی سلامان و ابسال داستان دو برادر نیست بلکه داستان عشق شهزاده ای به نام سلامان است با دایه اش ابسال که به شدت عاشق یکدیگر می شوند. جامی نیز این داستان را به صورتی عرفانی و رمزی درآورده است. (۱۷)

از بین داستان های کهن هندی و ایرانی: داستان های هزار افسان، سندباد، افسانه های بیدپای (کلیله و دمنه)، هزار و یکشب (الف لیل و لیله) زاده هزار افسان، در جهان انتشار یافته تاثیر ژرفی در ادب جهان گذاشتند. هزار افسان قصه پادشاهی است که کنیزکی از نژاد شاهان را به همسری خود درمی آورد. «وقتی کنیزک با شاه تنها می ماند. با قصه گفتن به مشغول کردن او می پردازد اما رشته داستان را تا آخر شب می کشاند و شب دوم نیز پایان قصه را به شب بعد موکول می کند تا هزار شب، بدین ترتیب سپری می شود. شاه با شهرزاد در این اوقات انس می گیرد و از سرخون او در می گذرد.(۱۸)

مسعودی درباره داستان ارم ذات العماد و همانندهای آن می گوید گروهی اینها را مجعول و خرافه می دانند که برای نزدیکی به شاهان ساخته شده «و از قبیل کتاب هایی است که از فارسی و هندی و رومی نقل و ترجمه شده و ترتیب تألیف آنها (ارم ذات العماد (۱۹) و...) چون کتاب هزار افسانه یعنی هزار خرافه است

که خرافه را به فارسی افسانه گویند و مردم این کتاب را الف لیلة و لیله یعنی هزار و یک شب گویند که حکایت ملک و وزیر و دختر او و کنیز دختر است که شیرزاد و دنیازاد نام دارند و چون کتاب فرزه و شماش که از ملوک و وزیران هند حکایت ها دارد و چون سندباد و...»(۲۰)

پژوهش های تازه اثبات می کند که «هزار و یک شب» در ایران از روی سرمشقی هندی پدید آمده و در قرن نهم به تازی برگردانده شده است و سپس قصه های دیگری بر آن افزوده اند. (۲۱). تزوتان تودورف (۲۲) کوشیده است درونمایه و ساختار هزار و یکشب را با مبانی علمی و داستانی جدید روشن کند. او هزار و یکشب، اودیسه، دکامرون، و دستنویس پیدا شده در ساراگوس را داستان هایی می داند که در آنها اشخاص پیرو رویدادها هستند. (هنری جیمز باور داشت که هر داستان توصیفی از خلق و خوی آدم هاست. و این تبلور ناب خودمحور بینی است.) تودورف می گوید در هزار و یک شب نیز توصیف حالات روحی آمده است. آیا در این کتاب علیت اصلاً موجود نیست؟ راوی از حتی حسادت خواهران زن سلطان سخن می گوید، و بی درنگ می بینیم که آنها سگی، گربه یا تکه چوبی را به جای فرزندان آن زن قرار می دهند. قاسم طمعکار است پس به دنبال پول می رود. پس علیت موجود است اما از نوع اخلاقی آن. ویژگی های اخلاقی همه علت اند و «رویداد»ها معلول، سندباد نیز همینطور است. «سندباد» سفر را دوست دارد: (ویژگی اخلاقی)، پس به سفر می رود: (حادثه) حد فاصل بین این دو عامل در قصه به کمترین حد می گراید.

اگر سخن جیمز «اشخاص قصه تعیین کننده رویدادها هستند» درست باشد، پس آدمهای هزار و یک شب چه اند؟ پاسخ این پرسش این است هر یک از آنها، داستانی به قوه است داستان زندگی خود آن شخص است. ورود هر شخص جدید در فرارونده قصه به معنای پدید آمدن مجموعه رویدادهای جدید است. داستان قبلی قطع می شود و داستان تازه آغاز می گردد. داستان دوم در بطن داستان نخست جای می گیرد. به گفته «بورژه»، «هیچ الهام گیری از داستان برای نقل داستانی دیگر) شگرف تر از الهام گیری ششصدودومین شب، یعنی آن شب جادویی نیست که شهریار از زبان شهبانو سرگذشت خود را می شنود، قصه اولیه ای که شامل همه داستان های دیگر است و لحظه کنونی دهشتناک خود را نیز دربرمی گیرد... شهرزاد ادامه می دهد و شهریار آرام و بی حرکت به قصه بی پایان گوش می دهد. در دستنویس ساراگوس هم «آلفونس» قهرمان اصلی دستخطی می یابد که حاوی همان قصه ای است که او برای ما نقل کرده است. دوران حکایات اضطراب آورند و دیگر هیچ چیز دور از دسترس دنیای روانی نیست. این دنیا مجموعه تجربه های ممکن را احاطه می کند.

داستان سرایی تعمتی است والا و به معنی زنده ماندن است. در مثل ادامه زندگی شهرزاد در صورتی ممکن است که از داستانسرایی باز نایستد و همین مسأله در دیگر داستان ها نیز هست درویش خشم عفریت را برانگیخته اما با شرح «داستان حسود» او را بر سر لطف می آورد (حکایت حمال و دختران) در حکایت صندوق خونین

**□ یکی از انواع هنر داستان گویی و داستان سرایی که در زبان فارسی ژرفا و گسترش شگرفی یافت، نوعی رومانس بود که بویژه به دست شاعران ایران پرورده شد و به مرتبه عالی هنری رسید. جلوه بارز این نوع داستان سرایی را در آثاری مانند: بیژن و منیژه، زال و رودابه و رستم و تهمینه (فردوسی)، هفت پیکر (نظامی)، منطق الطیر (عطار)، و سیر العباد الی المعاد (سنایی) می بینیم. در رومانس آن چه طرح داستانی را می سازد سلوک است.**

راه نجات غلام در آن است که ارباب باید حکایتی عجیب تر از آن نقل کند. در قصه چهارتنی که به قتل قوزی متهم شده اند، سلطان می گوید اگر داستان چنان باشد که ادعا می کنی هر چهارنفر شما از مرگ نجات خواهید یافت. داستان یعنی زندگانی و نقدان آن یعنی مرگ. در صیاد و جن، همین اتفاق برای «حکیم دوبان» روی می دهد. او که به مرگ محکوم شده از سلطان می خواهد اجازه دهد وی داستان تمساح را تعریف کند. سلطان اجازه نمی دهد و حکیم به هلاکت می رسد، حکیم دوبان هم با توسل به قصه از سلطان انتقام می گیرد. چگونگی این انتقام یکی از زیباترین استعاره های هزار و یک شب است. دوبان کتابی به سلطان بی رحم هدیه می کند تا او زمانی که سردوبان از تن جدا می شود به خواندنش مشغول شود. جلاد کار خود را به پایان می برد. سر بریده دوبان می گوید: «ای ملک حال می توانی از محتویات کتاب اطلاع یابی.» سلطان کتاب را گشود، دید اوراق آن به هم چسبیده. انگشت به آب دهان تر کرد و صفحه نخست را ورق زد سپس صفحات دوم و سوم و بعدی را ورق زد و به این کار ادامه داد. اوراق به سختی از هم جدا می شد، به صفحه هفتم که رسید نوشته ای در آن نیافت و گفت: ای حکیم خطی بر این صفحه نیست!

سربریده حکیم گفت: بازهم ورق بزن!... سلطان صفحه های بعدی را نیز گشود و نوشته ای نیافت. هنوز چند لحظه ای سپری نشده بود که زهر در وی اثر کرد. صفحه های کتاب آغشته به زهر بود آن گاه گامی برداشت، پاهایش سست شد و برزمین افتاد صفحه‌های سفید آلوده به زهر بود. یعنی کتاب فاقد داستان کشنده است. فقدان داستان مفهومی جز مرگ ندارد.

در جای دیگر درویش روش دستیابی به «مرغ قصه گو» را شرح می دهد. همه در جست وجوی مرغ شکست می خورند. جز شاهزاده پری زاد که مرغ را به دست آورده دیگران را از طلسم نجات می دهد. در بازگشت به سراغ درویش می روند تا او را سپاس گویند اما درویش مرده است. از کهنسالی؟ یا دیگر نیازی نبوده طریقه دستیابی به اشیایی را که پری زاده به دست آورده به کسی بیاموزد؟ (حکایت دو خواهر)

انسان داستانی بیش نیست. چون داستانش سودمند نباشد، مرگش فرا می رسد، قصه گو او را از میان بر می دارد. داستان ناقص و نارسا نیز همین طور.... هزار و یک شب خود از قصه های شهرزاد کهن تر است! (۲۳)

در آثار ادبی باختری داستان های زیادی است که از هزار و یک شب اقتباس شده و از این جمله است سرگذشت «النشار» پنجمین برادر مسلمانی به صورت «حسن ختام مقاله» آدیسون؛ نویسنده انگلیسی درباره ناپایداری امیدهای دنیوی آمده است. آدیسون می گوید: آنچه می گویم می تواند نتیجه اخلاقی قصه ای عربی باشد که در ترجمه فرانسه آقای گلان دیده ام (۲۴) سر ویلیام جونز (۲۵) قصه خود، «هفت چشمه» را از مجموعه قصه های ابن عربشاه گرفته و همچنین به گفته خود او بخشی از هزار و یک شب (حکایت شاهزاده عجیب یا قلندرسوم» را به قصه اشاره ای اصلی افزوده و نام آن را از هفت پیکر نظامی گنجوی اقتباس کرده است. در هزار و یک شب شاهزاده جوان پس از گذراندن سالی پر لذت در آغوش چهل دوشیزه، در برابر وسوسه باز کردن در طلایی هفتم، بی طاقت می شود و همین حادثه در شعر ویلیام جونز روی می دهد. اما وقتی شاهزاده از در هفتم داخل می شود، در پشت آن پیرمردی را ملاقات می کند که با کمک او نجات می یابد و به آسمان صعود می کند. (۲۶)

داستان های قسمی دیگر و ملو دراماتیک گونه هایی در «الفرج بعدالشدة» تنوخی و ترجمه فارسی آن از حسین بن اسعد دهستانی می بینیم. این قصه های تاریخی تلخ و شیرین دوره زوال خلافت عباسی را مجسم می سازند. داستان ها بیشتر در کوفه، بغداد، بصره، اهواز... می گذرد (بسیاری از این داستان ها در جوامع الحکایات عوفی نیز آمده است)(۲۷) وجه غالب داستان ها این است که خانواده یا شخصی به شوو بختی می افتد و به واسطه واقعه ای تصادفی یا پادرمیانی امیری، بخشنده یادلاوری نجات می یابد. نویسنده می کوشد انسان ها را امیدوار سازد اما در همان زمان، به «رستگاری» فردی فکر می کند و حکم تقدیر را نافذ می داند. اخلاقی که در پشت داستان ها خود را نشان می دهد همان اخلاق آن زمان یا اخلاق آیینی است. در مثل درجائی می نویسد «اگر ترا به پادشاهی قربتی باشد و یا با بزرگی اختلاطی و یا با دوستی مخالفتی، در همه حال و به همه وقت باید که او را به اعمال خیر هدایت کنی و بر میراث و حسنات مددباشی تا ثنا و ثواب آن در آجل و عاجل به تو راجع گردد.» (۲۸) نویسنده در هر حال محافظه کار است و از انبوه مردم که در زیر بار ستمگری حکمرانان دست و پا می زنند سخنی نمی گوید و طرفدار وضع موجود است. «چون حادثه ای نازل شد و به بلائی گرفتار شدی، صبر و تسلیم

را در رضا به قضا پیرایه سازی و اضطراب و حیله با یک سونهی به به حسن ظن و فسحت رجا به الطاف باری مستطهز باشی تا آن اندوه به شادمانی و آن مشقت به آسانی بدل گردد. (۲۹) یا «چون از پادشاهی فرمانی صادر شود در حال انقیاد باید نمود که توقف در فرمانبرداری پادشاهان موجب هلاک گردد» (۳۰)

در «فرج بعد از شدت» داستان های وحشتناک نیز هست. یکی از این داستان ها را نمونه وار در این جا به طور خلاصه بازنویسی می کنیم. نویسنده به نقل از شخصی راستگوی می نویسد: در دوران جوانی وصف شهر «رمله» را شنیده بوده و آرزومند دیدار آن گشته. پس رو به سوی این شهر آورده است. زمانی که به شهر می رسد پاره‌ای از شب رفته بود و همه به خواب رفته بودند. از ناچار به گورستانی پناه می گیرد و سپری را که با خود داشته زیر سر می گذارد و دراز می کشد هنوز خواب نرفته حرکت جانوری را احساس می کند در ظاهر حیوانی است که از سگی بزرگتر «به چپ و راست می نگریست و احتیاطی می کرد که از دواب و سباع معهود نیست.» خوب که می نگرد در می یابد نباشی است. پس تیغ و سپر برمی گیرد و به سراغ او می رود. نباش (نبش کننده گورها) چون او را می بیند بر پای می خیزد تا لطمه ای بر او زند. جوان مسافر تیغ می راند و پنجه او را از دست جدا می کند «گفت لعنت بر تو باد که مرا بکشتی» و می گریزد. جوان او را دنبال می کند تا سرانجام می بیند وی در خانه ای داخل می شود پس علامتی بر در سرای می گذارد و بدان گورخانه باز می گردد. دستوانه ای آهنین می یابد و چون دست از دستوانه بیرون می کند درمی یابد دست زنی است که اثر حنا بر آن پیداست و انگشتری زرین در انگشت وی و دستی در غایت لطف و نازکی و نرمی. پس از کار خود پشیمان می شود. فردا صبح به شهر در می آید و خانه دیشب علامت نهاده را پیدا می کند و از صاحب آن می پرسد، می گویند سرای قاضی شهر است و او پیری است با مهابت و زیب و بها و در خلوت با او سخن می گوید و آن کف دست پیش او می گذارد و حال خود بازمی گوید. قاضی او را به خانه خود می برد و زن و دختر خود را احضار می کند. آنها از آمدن اکراه دارند ولی با تهدید قاضی ناچار حاضر می شوند. قاضی با دیدن کف دست و انگشتری دریافته است که دست از آن دختر اوست. قاضی به دختر می گوید دست چپ خود را بیرون بیاورد. مادر دختر زاری می کند که ای مرد از خدای بترس و پرده برخود و فرزندان خود دریده مگردان ولی قاضی زیر بار نمی رود تا سرانجام روشن می شود که شب گذشته دست دختر را بریده اند و مادر دست او را در روغن زیت جوشان نهاده و از خونریزی بیشتر جلوگیری کرده و اکنون دست او مجروح است. دختر اعتراف می کند که چندسال است که هوس نباشی بر سرش افتاده پوستی بز و دستوانه ای آهنین ساخته و با این وضع به سراغ مردگان دفن شده می رود و تا حال سیصد کفن گردآورده و دیشب ناشناسی دست او را قطع کرده است. سپس دختر بسیار می گرید و «توبه می کند» و قاضی می گوید: این مرد است که دست تو بریده! دختر چون این سخن می شنود نزدیک است از خشم هلاک گردد. قاضی به جوان پیشنهاد می کند که دختر را به زنی بگیرد و راز آنها را فاش نکند. دختر البته بسیار زیباست، چون ماه شب چهارده درغایت حسن و جمال. جوان نیز می پذیرد و عشق او در دلش جای می گیرد. حرکات و سکنات دختر دلپذیر است و مدتی با هم به عیش و خوشی می گذرانند جز اینکه دختر به سبب زخمی که از شوی خورده است از او نفور است و شوی نیز هر روزه در اعتذار می کوبد. مدتی سپری می شود. روزی جوان خفته است، بر سینه خودگرانی احساس می کند، چون بیدار می شود، زن را می بیند بر سینه اش نشسته و هردو زانو بر دستهای وی نهاده، آتش خشم بر زن چیره شده و تیغی مانند آب در دست گرفته. «آن آهوچشم شیردل چون گرگی درنده قصد آن کرده که چون گوسفند سر شوی خود را باز بُرد.» جوان عذرخواهی می کند و چون پذیرفته نمی شود می گوید قصاص آن کار بیش از این نیست که زن نیز عضوی از اعضای او را ببرد. نه اینکه خون وی را بریزد. زن نمی پذیرد. جوان سوگندان یاد می کند که او را طلاق گفته از رمله بیرون خواهد رفت. دختر راضی می شود و از سینه او برمی خیزد و گرد دل شوی برآمدن می گیرد و ملاعبت و عشرت آغاز می نهد که ملاعبه ای بود که با تو کردم! جوان می گوید دورشو که تو بر من حرامی و میان ما دیگر وصلت ممکن نیست. زن می گوید اکنون بر سخن توام اعتماد پدید آمده والله که اگر از این ولایت بیرون نروی از دست من جان نبری. پس صد دینار زر برای نفقه راه به جوان می دهد که هم اکنون طلاق نامه ای بنویس و به من ده و بی وقفه ای روی به راه آور. جوان در حال، طلاق نامه می نویسد و پای در راه می نهد و سرخویش می گیرد. (۳۱)

نقص عمده این داستان (که درونمایه‌ای طرفه و نامعهود دارد) و دیگر داستان های کهن فقدان دورنمای اجتماعی قصه و روان کاوی قهرمانان آنهاست. نویسنده حالات آدم ها را وصف می کند و نمی تواند آنها را دراماتیزه کند (نمایش دهد) شب خلوت در گورستان و مشاهده جانوری جستجوگر در آن تیرگی وحشتناک و درشهری ناشناخته و صحنه های دیگر به صورت روایی آمده و اثری پایدار برخواننده ندارد. از این گذشته وضع شهر رمله و مردم آن و نحوه روابط اشخاص به اجمال برگزارشده و خواننده را در دل موقعیت ویژه این شهر و مردمش نمی گذارد. البته داستان به همین صورت موجود، بسیار خلاف آمد عادت و موثر است و از نویسنده‌ای که چند قرن پیش از این می زیسته نیز بیش از این انتظار نمی توان داشت.

**□ عاملی که بیش از همه ساختار قصه را سست می کند توصیف های صحنه ها و اشخاص است. این توصیف ها شاعرانه است و کلی و حالات اشخاص و مناظر را درست نشان نمی دهد.**

داستان های تمثیلی مثنوی، سعدی و دیگران که برخی از آنها یادگار دوران کهن است و مثل و مثل ها و داستان امثال ما به ادب غربی راه یافته. در بین این گونه قصه ها داستان زن و امرود بن را در مثنوی می توان یاد کرد که مأخذ عامیانه دارد و عین آن در دکامرون بوکاتچو و قصه های کنتربوری چاوسر هم هست. (۳۲)

پی نوشت:

۱ - شناخت اساطیر ایرانی، ۱۹۴.
۲ - پسنای ۱۵×۱ ترجمه: ولف، تاریخ ادبیات یاران، ریپکا، ۲۷.
۳ - ایلیاد، سرود بیست وچهارم، ۷۱۶ به بعد.
۴ - تاریخ ادبیات فارسی، اته، ۲۲۶.
۵ - تاریخ ادبیات ایران، ۲۸۷.
۶ - فرهنگ ادبیات جهان به نقل از ریپکا، ۲۸۷.
۷ - تاریخ ادبیات، همان، ۲۸۸، تریستان و ایزوت، ژزف بدیه، ترجمه دکتر خانلری.
۸ - فرهنگ ادبیات جهان.
۹ - ویس و رامین، دکتر محجوب، ۳۹۱ و ۳۹۲.
۱۰ - تاریخ ادبیات، همان ۱۷۷۲ و ۳۳۳.
۱۱ - آداب الحرب و الشجاعه، ۲۹ تا ۳۷.
۱۲ - جوحی، دکتر احمد مجاهد، ۱۰۳، تهران ۱۳۸۳.
۱۳ - داستان مرغان، ۵.
۱۴ - نخستین فیلسوفان یونان، ۲۷۶ تا ۲۸۴.
۱۵ - مجموعه آثار افلاطون ۲/۱۸۹ به بعد.
۱۶ - داستان مرغان، ۸، شرح احوال عطار، ۲۹۲، منطق الطیر، ۲۲۹ به بعد.
۱۷ - افسانه های ایرانی در ادبیات انگلیسی، ۲۰۰.
۱۸ - افسانه های ایرانی، همان.
۱۹ - شهر افسانه ای شدادبن عاد.
۲۰ - مروج الذهب، ۱/۶۱۰ و ۱/۶۱۱.
۲۱ - تاریخ ادبیات ایران، همان، ۹۸.
22-tezotan todorf.
۲۳ - مجله آدینه، شماره ۵۶، مرداد ۱۳۶۸، ۳۹ تا ۴۳، ترجمه مهوش قویمی.
۲۴ - افسانه ها... در ادبیات انگلیسی، ۵۶.
25-sir William Jones.
۲۶ - افسانه ها...، همان، ۱۱۰.
۲۷ - جوامع الحکایات، مقدمه، ج ۱.
۲۸ و ۲۹ و ۳۰ - فرج بعد از شدت ۳۴۳، ۳۲۱، ۳۲۰.
۳۱ - ترجمه فرج بعد از شدت، ۲/۸۸۹ تا ۲/۹۰۰.
۳۲ - نقش بر آب، ۳۳۸، دکتر عبدالحسین زرین کوب.