مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۰، پیاپی ۹
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

بررسی تصویرپردازی در حکایتی از *کلیله و دمنه*

دکتر منیژه عبدالهی*
دانشگاه علوم پزشکی شیراز

چکیده

ادبیات فارسی به شکلی انکارناپذیر، با حکایت‌های اخلاقی گره خورده است. در این میان، برخی پدیدآورندگان آثار منثور برای رهایی از قید گرایش‌های شعری، به ابداع روش‌های بیانی و هنری خلاقه‌ای روی آورده‌اند که ساخت بیان آن‌ها را نه تنها در برابر شعر که در برابر سایر آثار مشابه، متمایز می‌سازد. کتاب *کلیله و دمنه*، انشای نصرالله منشی، نمونه‌ای بارز از این‌گونه هنرورزی‌ها به شمار می‌رود. در این کتاب، افزون بر بهره‌مندی از تمام جذابیت‌های نثر فنی و مصنوع فارسی، جلوه‌ای ابتکاری از هنر روایت‌پردازی نیز به کار گرفته شده که آن را در نوع خود، یگانه ساخته است. چنان‌که در برخی داستان‌های این کتاب، با بهره‌مندی از صنعت تصویرگری (Imagery)، فضاسازی و ضرباهنگ قصه به گونه‌ای پرداخته می‌شود که با شخصیت و منش قهرمان و یا سایر اشخاص درگیر در داستان، هماهنگ است. نوشتار حاضر بر آن است که با تحلیل و بررسی داستان «کبک نجیر و خرگوش و گربه‌ی روزه‌دار» (باب هشتم، بوف و زاغ) و مقایسه‌ی آن با سایر گزارش‌های این داستان، این جلوه‌گری ویژه‌ی روایت‌پردازی را در *کلیله و دمنه* انشای نصرالله منشی بازنمایی کند.

واژه‌های کلیدی: داستان، تصویرپردازی، حکایت‌های حیوانات، ساختار حکایت، کلیله‌ودمنه.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی manijeh.abdolahi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۳/۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/٤/۱۲

۱. مقدمه

رولان بارت در کتاب *لذت متن*، در مورد یکی از ویژگی‌های آثار والامرتبه‌ی هنری که به تعبیر او «سرخوشی» ایجاد می‌کنند، چنین می‌نویسد: «سیاست‌زدایی از آن‌چه ظاهراً سیاسی است و سیاسی‌سازی آن‌چه ظاهراً سیاسی نیست.» (بارت، ۱۳۸۲: ۶۲) همین بیان تناقض‌گونه را می‌توان در توضیح و تحلیل متن‌های تعلیمی هنری، همچون *کلیله‌ودمنه* و *بوستان* و *گلستان* در نظر گرفت. گویی بخشی از مأموریت اصلی و نهایی آن‌ها در آموزش‌زدایی از متن آموزشی و هنری‌سازیِ آن خلاصه می‌شود. در این آثار، فضایی ویژه در بافت نوشتار تعبیه شده است که به جای تعلیم، خواننده را در مسیر پیشامدهای انگیزشی و برانگیزاننده قرارمی‌دهد تا به این ترتیب، به همان تعبیر بارت، «سرخوشی» ایجاد کند. به عبارت دیگر، این‌گونه نوشته‌های هنری به جای تعلیم اخلاق و معنادهی، در پی معنازایی هستند و معنازایی نه با واژه در جایگاه واحد معنایی و نه با جمله در جایگاه واحد کلام و نه حتی با گفتار در جایگاه ابزارِ بیانِ اندیشه، فراهم می‌شود که با نوعی نمایش زبانی ایجاد می‌گردد. در این عرصه، نوشتار و نوع پرداخت زبان در مرکز توجه قرار می‌گیرد یا بهتر است گفته شود تمرکز بر نوعی تجمل در نوشتار است که بیش از آن‌که در پی جذب خواننده باشد، مجذوب خویش است و درست به همین دلیل است که معنا در بافتار کلام، با ظرافت پیچانده می‌شود؛ چنان‌که گویی مصداقی برای شعر سعدی است که «دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی/ بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی» و با این‌گونه دل بردن و رونهان کردن، خواننده را به خوانشی وسواس‌گونه و باریک‌بینانه وادار می‌کند. به عبارت دیگر، شیوه‌ی نوشتار نویسنده، شیوه‌ی خوانش خواننده را تعیین می‌کند. به این‌ترتیب، چنین متنی که ساخته و پرداخته‌ی زبان است، از مباحث و تحلیل‌های دستور زبانی و حتی سبک‌شناسی فراتر می‌رود و به جای خصیصه‌های رایج سبکی، ضرباهنگی مختص به خود ایجاد می‌کند. پس از خوانش متن، آن‌چه اتفاق می‌افتد نه حتی بازآفرینی متنی قدیمی‌تر است بلکه زایشی تصویری و نوعی صورت‌سازی و صورت‌پردازی است که راهی می‌جوید تا پیکره‌ای منحصر به فرد برای متن تدارک ببیند. *کلیله‌ودمنه‌ی* نصرالله منشی از این روی، درست مصداق تقلیدگری است که تقلید نمی‌کند بلکه بر پایه و بر اسلوبی تصویرگرایانه، پنداشت‌های بنیادین و کهن را متصور می‌سازد. متن *کلیله و دمنه* گسست ندارد و در واقع، با تصویرهای غیرمنقطع (چنان‌که در رویی‌ترین ساختار

کتاب، یعنی همان روش داستان‌پردازی تودرتو نیز متجلی است) پیوند خورده است. به ویژه آن‌که نویسنده‌ی این متن ابزاری مهیا در دست دارد و آن بهره‌مندی از ساختِ تصویرگری و پرداخت تمثیلی جانوران است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

کتاب *کلیله و دمنه* انشای نصرالله منشی یکی از محبوب‌ترین و مشهورترین کتاب‌هایی است که تاکنون به زبان فارسی نوشته شده است و بجز ترجمه‌ها و تحریرهای تازی و ترکی و فارسی که از روی *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی پدیدار شده، کتاب‌هایی به تقلید و یا با تأثیر گرفتن از *کلیله و دمنه* پدید آمده است. چنان‌که مجتبی مینوی «فهرستی ناتمام، نزدیک به چهل نام از کتبی به نثر که تأثیر نصرالله منشی در آن‌ها نمایان است» ارائه داده است. (مینوی، ۱۳۶۲: یب) هم‌چنین تعداد زیادی مقاله و نیز کتابی مستقل درباره‌ی تاریخ و سبک کلیله و دمنه و شیوه‌ی داستان‌پردازی آن، نگارش یافته است. افزون بر آن، برخی مقاله‌های جدیدتر به بازتاب *کلیله و دمنه* در ادبیات جهانی توجه کرده‌اند که از آن جمله است مقاله‌ای از فرانک هاشمی که به بازتاب *کلیله و دمنه* در ادبیات آلمانی توجه کرده است. در یک نگاه کلی، *کلیله و دمنه* از دو منظر مورد توجه واقع شده است و پژوهندگانی در حوزه‌های جدیدتر نقد و آشنا به نظریه‌های نقد و تحلیل به روش‌های مدرن و نیز هم استادانی با رویکردهای سنتی‌تر به شیوه‌ی داستان‌پردازی و ساخت بیانی *کلیله و دمنه* اقبال نموده‌اند. در رویکردهای سنتی‌تر، نخستین پژوهش‌ها در بررسی ساخت داستان‌ها، به مقایسه‌ی شیوه‌ی خاص نصرالله منشی در نگارش کتاب با سایر آثار و به ویژه نگارش عربی ابن مقفع پرداخته‌اند که یکی از قدیمی‌ترین مقاله‌ها در این خصوص، از دکتر جواد مشکور است که با عنوان «مقایسه‌ی اجمالی پنچنترا با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی» به سال ۱۳۴۱ در مجله‌ی یغما منتشر شده است. این مقاله که به شیوه‌ای استادانه و از لحاظ تحقیقی، قابل توجه است، بیش‌تر به اضافه‌ها و کاستی‌های متن‌های مورد مقایسه و نیز تحریف‌هایی که در اسامی شخصیت‌ها رخ داده، پرداخته است و به سبک خاص یا شیوه‌ی داستان‌نگاری نصرالله منشی نظری ندارد. هم‌چنین است مقاله‌ای از دکتر محمد غفرانی با عنوان «پژوهشی درباره‌ی سبک ابن‌المقفع و ابوالمعالی در *کلیله و دمنه*» منتشر شده در سال ۱۳۵۸ که نویسنده بر آن است «ابوالمعالی پاسخ‌گوی نیازهای ادبی

عصر خود» است و به ضرورت از ترجمه‌ی عربی دور می‌شود، بی‌آن‌که مضامین داستان‌ها دستخوش تغییر گردد. همین نویسنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «نصوص ناشناخته از کتاب *کلیله و دمنه*» که در سال ۱۳۵۰ منتشر شده است، به نقل از کتاب *الادب‌المقارن*، تألیف محمد غنیمی هلال (غفرانی، ۱۳۵۰: ۱۷۶-۱۹۵) و ضمن بررسی تفاوت‌های میان *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی با متن عربی ابن‌المقفع، این نظریه را بیان می‌کند که علت تفاوت ترجمه‌ی نصرالله منشی با متن عربی، سبک خاص نصرالله منشی نیست، و بیش‌تر به متنی که در جایگاه اصل عربی در اختیار داشته و کتاب خود را بر اساس آن نگاشته است، مربوط می‌شود.

در مقاله‌های جدیدتر، برخی نویسندگان به بررسی متن‌های فارسی نزدیک به *کلیله و دمنه* پرداخته و مشابهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را در نظر گرفته‌اند. از آن جمله، محمود رضایی دشت‌ارژنه است که در دو مقاله‌ی جداگانه با عنوان‌های «آهنگر و مسافر در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*» و «دو قصه‌ی کهن در بوته‌ی نقدی ساختارگرا» که هر دو به سال ۱۳۸۲ انتشار یافته، به مقایسه‌ی سبک دو نویسنده پرداخته است. این نویسنده در مقاله‌ی نخست، ضمن برشمردن همانندی‌های داستان *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* و تأکید بر آن‌که اصل داستان از *کلیله و دمنه* برگرفته شده، ساختار داستان *مرزبان‌نامه* را بر *کلیله* ترجیح داده است و معتقد است که نصرالله منشی در مواردی، ساختار قصه را شعارگونه کرده و ایدئولوژی خود را بر آن تحمیل کرده است و در مقاله‌ی دوم که قصه‌ی «بوزینه و باخه» مورد بررسی قرار گرفته، نگارش نصرالله منشی را از لحاظ ساختاری بر قصه‌ی «شغال خرسوار» *مرزبان‌نامه*، برتر می‌داند. هم‌چنین است مقاله‌ای با عنوان «شکردهای ایجاد انسجام متن در *کلیله و دمنه*» نگارش فاطمه معین‌الدینی که با توجه به مکاتب زبان‌شناسی و نظریه‌ی «سخن‌کاوی»، اثبات کرده *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی همچون متون داستانی جدید، ساختاری منسجم دارد و انسجام آن پدیده‌ای طبیعی و وابسته به زبان است. شاید بتوان گفت آخرین مقاله در این خصوص که به سال ۱۳۸۸ منتشر شده از سعید حسام‌پور است که به بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در *کلیله و دمنه* و افراسیاب و سیاوش در *شاهنامه* پرداخته است. با بررسی مقاله‌های یاد شده و پس از مرور سایر مقاله‌های مشابه که بر ساخت بیانی و ساختار *کلیله و دمنه* تأکید دارند، می‌توان گفت موضوع طرح شده در مقاله‌ی حاضر بی‌سابقه است و تاکنون از این زاویه‌ی خاص یعنی توجه به هماهنگی

ساختار قصه با منش و رفتار (طبیعی یا استعاری) جانوری که در قصه نقش شخصیت اصلی را ایفا می‌کند، مطلبی نگاشته نشده است.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. تصویرپردازی

تصویرپردازی یکی از عناصر یا اصل‌های اساسی است که در آثار ادبی، زمینه‌ساز پردازش هنری می‌گردد. می‌توان گفت تصویرپردازی در معنای عام خود، رابطه‌ی میان بیان هنری را با امر واقع، تبیین می‌کند. بنابراین اساس تصویرپردازی، ایجاد همانندی و مشابهت میان آرای نویسنده با تصاویری است که برای بیان دقیق‌تر و قدرتمندتر اندیشه‌های خود، برمی‌گزیند. ساختار تصویرپردازی بر دو معنی استوار است: مفاد یا فحوای کلام که دربرگیرنده و جمع‌آورنده‌ی کلیه‌ی آرا و نظریه‌هایی است که از سوی راویِ درون‌متنی (راوی ادبی) و یا شخصیت یا صدای غالب درون اثر در داستان مطرح می‌شود و رسانه که به نوبه‌ی خود، حمل‌کننده و انتقال‌دهنده‌ی اندیشه‌ها و ادراک‌های نویسنده‌ی حقیقیِ متن است. اگرچه پرکاربردترین «رسانه»های شناخته شده در حوزه‌ی تصویرپردازی (یا تصویربخشی و شکل‌دهی به اثر ادبی)، تشبیه و استعاره است و به جز آن‌ها، مجاز (به ویژه مجاز جزء از کل) و کنایه و جان‌دارپنداری نیز در همین حوزه جا می‌گیرند، گونه‌هایی دیگر از تصویرپردازی در متن‌های ادبی مطرح می‌گردد که در اساس، از قوه‌ی ادراک و تهییج حواسِ خواننده بهره‌مند می‌شود و راویِ ادبی و نیز راویِ اصلی با بهره‌مندی از این حواس پنج‌گانه، تصاویر و شکل‌هایی را باززایی و بازتولید می‌کنند و آن‌ها را در زمینه‌ی ذهن خواننده، به گونه‌ای نقش می‌زنند که تأثیری هیجانی ایجاد کند. پس ناگزیر باید متن را در جایگاه اصلی‌ترین سندِ روایت، پایگاه و زمینه‌ی ایجاد این تأثیر هیجانی قرار داد. به بیانی دیگر، تصویرپردازی (یا هیجان‌انگیزی) یک اثر ادبی، با ضرباهنگ منظم جمله‌ها و کوتاه و بلند سازیِ حساب شده‌ی عبارت‌ها، بستگی مستقیم دارد. در این صورت، ضرباهنگ متن قادر خواهد بود تصویری بیافریند که با تجربه‌های حاصل شده از حواس پنج‌گانه‌ی خواننده، هماهنگ باشد. اگر چنین باشد، آن متن ادبی به کمک صنعت تصویرپردازی، افزون بر طرح موقعیت داستانی، به تعبیه‌ای نمایشی نیز دست یافته و خود را به سطحی والا از معنازایی و تصویرسازیِ توأمان، ارتقا داده است.

۳. ۲. بررسی تصویرپردازی در کلیله و دمنه

نوشتار حاضر با طرح این پرسش و در جست‌وجوی پاسخ به آن، در پی آن است که نشان دهد تصویر جهان و جامعه‌ای که جانوران، قهرمانان آن هستند در *کلیله و دمنه‌ی* پرداخت شده به قلم نصرالله‌منشی، دستمایه‌ای غنی در اختیار نویسنده قرار داده تا به گونه‌ای شگفتی‌آور، متن خود را جلوه‌ای تصویری دهد و آن را پیکره‌مند سازد. به عبارت دیگر، ساختار روایی برخی از داستان‌های کتاب به گونه‌ای ترتیب داده شده تا صورتی تصویری به خود بگیرد و به شکل یک پیکره، عرضه شود. برای نمونه، در حکایت نخست از «باب بوف و زاغ» (منشی، ۱۳۶۲: ۲۰۵-۲۰۷)، داستان «کبک‌انجیر و خرگوش» نقل شده است که سطح بیرونی آن، به گونه‌ی داستان‌های عبرت‌آموز، پیامی است در مذمت ریا و در خدمت هشدار به فریب خوردگان ساده‌دل؛ اما در روایت هنرورزانه‌ی نصرالله منشی و در بطن ساختار بیانی او رمزی و رازی دیگر نهفته است که داستان را از صورت ساده‌ی بازگفته شده و از نتیجه‌گیری اخلاقی مستعمل در خوارداشتِ ریا، به سطحی والا از معنازایی و تصویرسازی توأمان ارتقا می‌دهد و متضمن نوعی کشف تصویری می‌گردد تا آن حد که به لذتی هم‌چون مشاهده‌ی یک تابلو نقاشی، نزدیک می‌شود. توضیح آن‌که در داستانی که نصرالله منشی روایت می‌کند، میان ضرباهنگ و سرعت پیشرفت روایت (کندی و شتاب آن) و یا آهنگ حرکت داستانی، با ضرباهنگ و شکل بیرونی حرکت یک پلنگ، گربه، ببر یا به طور کلی گروه گربه‌سانان به گاه شکار، تطابقی شگفت‌آور مشاهد می‌شود و نوعی صورت‌سازی و بازنمایی تصویری [حتی مستندگونه] میان روایت داستانی و ضرباهنگ کلام با آن‌چه در جایگاه امر واقع در طبیعت اتفاق می‌افتد، به تماشا گذاشته شده است.

به صورت طبیعی، از لحظه‌ی آغازین حرکت حیوان به قصد شکار تا پایان کار، به سه بخش تقسیم می شود: «**مرحله‌ی پویه**» که گشت‌وگذار و پرسه‌زدن معمولی جانور در دشت و صحرا در پی یافتن شکار است. در این مرحله، جانور از حرکتی معمولی، نه کند و نه پرشتاب، برخوردار است. ساختار حرکت در این بخش، موقرانه و جست‌وجوگرانه، یک‌نواخت و هوشیارانه، موزون و متعادل است. حیوان در این مرحله، اگرچه مراقب و کاملاً هوشیار است، در عین حال، ظاهری بی‌اعتنا و متفرعن به خود می‌گیرد. کبر پلنگ در ادبیات فارسی شهرت دارد. (عبدالهی، ۱۳۸۱: ۲۲) در این عرصه‌ی پرسه و پویه، به ناگاه، شامه‌ی حساس پلنگ بوی شکار را در می‌یابد. آن‌گاه

مرحله‌ی دوم یا «کمین» آغاز می‌گردد که در واقع، مرحله‌ی صبرو تأنی و بردباری است و حیوان در مخفی‌گاه و کمین‌گاه خود تا مدت‌ها بی‌حرکت، برجا می‌ماند؛ گویی با دشت و بوته و سنگ و صخره یکی شده است. تا آن‌که شکار آسوده و بی‌هراس و به اصطلاح نصرالله منشی «آمن و فارغ» و با بلاهتی حیوانی، به دهان مرگ نزدیک می‌شود. **مرحله‌ی سوم** که آن را «مرحله‌ی **جهش**» نام می‌گذاریم، بسیار سریع و برق آساست. حیوان به کمک عضلاتی فنری و قدرتمند، در یک چشم بر هم‌زدن، با خیزی بلند برشکار می‌جهد و او را درجا و پیش از هر حرکت و عکس‌العملی، غافل‌گیر می‌کند.

سه مرحله‌ی باز گفته شده، به خوبی در داستان *کلیله و دمنه‌ی* انشای نصرالله منشی، نمودار است. برای ادراک تصویر این داستان، ناگزیر باید کل داستان را از پیش چشم گذراند:

«زاغ گفت: «کبک‌انجیری با من همسایگی داشت و میان ما بحکم مجاورت، قواعد مصادقت مؤکّد گشته بود. در این میان، او را غیبتی افتاد و دراز کشید. گمان بردم که هلاک شد. و پس از مدت دراز، خرگوش بیامد و در مسکن او قرار گرفت. و من در آن مخاصمی نپیوستم. یک‌چندی بگذشت، کبک‌انجیر باز رسید. چون خرگوش را در خانه‌ی خویش دید، رنجور شد و گفت: «جای بپرداز که از آن من است.» خرگوش جواب داد که: من صاحب قبضم، اگر حقّی‌داری، ثابت کن. گفت: «جای از آن من است و حجتّها دارم.» گفت: «لابد حکمی عدل باید که سخن هر دو جانب بشنود و بر مقتضای انصاف، کار دعوی به آخر رساند.» کبک‌انجیر گفت که در این نزدیکی بر لب آب، گربه‌ای است متعبّد. روز روزه دارد و شب نماز کند؛ هرگز خونی نریزد و ایذای حیوانی جایز نشمرد و افطار او بر آب و گیاه، مقصور می‌باشد. قاضی از او عادل‌تر نخواهیم یافت. نزدیک او رویم تا کار ما فصل کند.» هردو بدان راضی گشتند و من برای نظاره، بر اثر ایشان برفتم تا گربه‌ی روزه‌دار را ببینم و انصاف او در این حکم، مشاهدت کنم.

چندان‌که صائم‌الدّهر چشم بر ایشان فکند، بر دو پای، راست بایستاد و روی به محراب آورد و خرگوش نیک از آن شگفت نمود. و توقّف کردند. تا از نماز فارغ شد. تحیّت به تواضع بگفتند و درخواست که میان ایشان حکم باشد و خصومت‌خانه بر قضیّت معدلت، به پایان رساند. فرمود که: «صورت حال بازگویید.» چون بشنود، گفت:

«پیری در من اثر کرده است و حواس، خلل شایع پذیرفته و گردش چرخ و حوادث دهر را این پیشه است؛ جوان را پیر می‌گرداند و پیر را ناچیز می‌کند. نزدیک‌تر آیید و سخن بلندتر گویید.» پیش‌تر رفتند و ذکر دعوی تازه گردانیدند. گفت: «واقف شدم و پیش از آن‌که روی به حکم آرم، شما را نصیحتی خواهم کرد، اگر به گوش دل شنوید، ثمرات آن در دین و دنیا، قره‌العین شما گردد و اگر بر وجه دیگر حمل افتد، من باری به نزدیک دیانت و مروّت خویش، معذور باشم؛ فقد اعذر من انذر. صواب آن است که هر دو تن حق طلبید که صاحب حق را مظفّر باید شمرد، اگرچه حکم به خلاف هوای او نفاذ یابد؛ و طالب باطل را مخذول پنداشت، اگرچه حکم بر وفق مراد او رود؛ ان الباطل کان زهوقاً. و اهل دنیا را از متاع و مال و دوستان این جهان، هیچ‌چیز ملک نگردد، مگر کردار نیک که برای آخرت مدخّر گردانند. و عاقل باید که نهمت در کسب حطام فانی نبندد و همّت بر طلب خیر باقی مقصور دارد و عمر و جاه گیتی را به محلّ ابر تابستان و نزهت گلستان، بی ثبات و دوام شمرد:

کلبه‌ای کاندر او نخواهی ماند سال عمرت چه ده چه صد چه هزار»

و منزلت مال را در دل، از درجت سنگ‌ریزه نگذراند که اگر خرج کند، به آخر رسد و اگر ذخیرت سازد، میان آن و سنگ و سفال، تفاوتی نماند و صحبت زنان را چون مار افعی پندارد که ازو هیچ ایمن نتوان بود و بر وفای او کیسه‌ای نتوان دوخت و خاص و عام و دور و نزدیک عالمیان را چون نفس عزیز خود شناسد و هرچه در باب خویش نپسندد، در حق دیگران نپیوندد. از این نمط، دمدمه و افسون برایشان می‌دمید تا با او الفت گرفتند و آمن و فارغ، بی‌تحرّز و تصوّن پیش‌تر رفتند. به یک حمله، هر دو را بگرفت و بکشت.» (منشی، ۱۳۶۲: ۲۰۶-۲۰۸)

به این ترتیب، داستانی را که بر قلم نصرالله منشی جاری شده، می‌توان با توجه به الگوی طبیعی به سه بخش عمده تقسیم کرد:

مرحله‌ی نخست که منطبق با مرحله‌ی «پویه» است، از ابتدا تا بخشی را در برمی‌گیرد که هر دو قهرمان، گربه را به عنوان داور می‌پذیرند و به سمت او حرکت می‌کنند که از ابتدای صفحه ۲۰۶ کتاب تا نیمه‌ی سطر ۱۲ را در برمی‌گیرد. (در پاورقی زیر، بند اول در برگیرنده‌ی این بخش است) از منظر علم معانی، در تقسیم‌بندی سخن بلیغ، در این بخش، «**مساوات**» حاکم است. مطابق تعریف، «مساوات آن است که الفاظ کلام به مقدار افاده‌ی اصل معنی باشد. یعنی به اندازه‌ای که معمول و متعارف است و

عادتاً در ادای مقصود لازم است، بی‌زیاده و نقصان.» (رجایی، ۱۳۵۹: ۱۹۳) به عبارت دیگر، در این بخش از روایت، نصرالله منشی هیچ‌گونه جایی برای آرایه‌های ادبی و صنایع لفظی و معنوی که موجب کش آمدن کلام می‌شود، در نظر نگرفته و از سجع و موازنه و سایر جلوه‌های سخن‌پردازی نیز نشانه‌ای یافت نمی‌شود و ادامه‌ی حکایت به نقل قول و انعکاس ساده‌ی گفت‌وگوهایی که میان دو طرف در گرفته، بسنده کرده است. گویی قلم وی آزاد و رها از قید هرگونه عبارت‌پردازی، عرصه‌ی متن را می‌پوید. از این‌رو، این بخش را می‌توان با بخش «پویه» در حرکت پلنگ، مقایسه کرد.

مرحله‌ی دوم داستان از نیمه‌ی دوم سطر ۱۲ در صفحه ۲۰۶ تا نیمه‌ی سطر ۶ از صفحه‌ی ۲۰۸ را در برمی‌گیرد. (و یا به عبارت دیگر، بعد از بند اول تا پایان داستان، منهای جمله‌ی آخر) به سهولت می‌توان این بخش درازآهنگ و کشدار را از نوع «اطناب» در کلام به حساب آورد. در تعریف اطناب، آمده است: «تأدیه‌ی معنی مقصود به عبارات زاید بر حد متعارف و معهود، به شرط این‌که در زیادت آن فایده‌ای باشد.» (همان، ۲۱۰) در این بخش، بسیاری از فنون اطناب از قبیل ایضاح، تکرار، ذکر خاص بعد از عام، تکمیل، تتمیم، بیان سبب و... به همراه تمثیل و درج آیات و ابیات، به کارگرفته شده است که همگی در جهت کندکردن ضرباهنگ داستان و ایجاد وقفه در سیر حوادث، نقش دارند. در این بخش از منظر پیشرفت روایت و خط سیر داستان، حادثه‌ای اتفاق نیفتاده و روند حکایت‌پردازی متوقف و ساکن مانده است. این بخش را می‌توان با مرحله‌ی «کمین» در حرکت پلنگ، مقایسه کرد.

مرحله‌ی سوم داستان، تنها شامل دو جمله است: «به یک جمله، هر دو را بگرفت و بکشت» که در جمله‌ی دوم نیز حذفی قدرتمند صورت گرفته و از تمام اجزای جمله، تنها به ذکر فعل «بکشت»، بسنده شده و سایر واژگان به قرینه‌ی معنوی، کاملاً حذف شده است؛ از این روی، نمونه‌ی کامل «**ایجاز حذف**» به حساب می‌آید. به گونه‌ای که گفته‌اند: «ایجاز آن است که الفاظ، کم‌تر از مقدار مذکور بوده و وافی به بیان مقصود باشد.» (همان، ۱۹۳) و ایجاز حذف، مبتنی بر «حذف جزوی از اجزای کلام... یا به حذف کلام» است. (همان) اما از منظر روند داستان، جمله‌ی مذکور در برگیرنده‌ی اصلی‌ترین حادثه و به منزله‌ی نقطه‌ی پایان ماجراست؛ یعنی عمده‌ترین بخش داستان که بیان‌کننده‌ی اصلی‌ترین حرکت و متضمن نتیجه‌ی پایانی است، در همین جمله‌ی پایانی تعبیه شده است. این بخش با «جهش» در حرکت پلنگ، قابل مقایسه است.

برای سهولت مقایسه و بررسی کلی آن‌چه گفته شد، جدول شماره یک، کارساز است.

جدول شماره ۱: (مقایسه‌ی بخش‌های مختلف داستان گربه‌ی عابد، گزارش نصرالله‌منشی)

مرحله	حرکت نثر از زاویه‌ی ادبی	حرکت پلنگ یا گربه‌سانان به هنگام شکار	حرکت داستانی	تعداد سطرها	تعداد واژه
۱	تناسب لفظ و معنا (مساوات)	پویه	پیشرفت بسامان روایت	۸	۱۹۲
۲	چیرگی لفظ برمعنا (اطناب)	کمین	توقف در عمل روایت	۲۳	۳۶۵
۳	چیرگی معنا بر لفظ (ایجاز کل)	جهش	شتاب و جهش رو به جلو روایت	٪۵	۹

۳. ۳. مقایسه‌ی گزارش نصرالله منشی با سایر گزارش‌ها

براساس آن‌چه ذکر شد می‌توان گفت جان‌مایه‌ی این داستان در اساس، با ظرافت و هوشمندی تعبیه شده بوده است و کهن‌ترین نگارندگان داستان، آگاه یا ناخودآگاه، ظرفیت ویژه‌ی داستان را در قیاس با آن‌چه واقعاً در طبیعت می‌گذرد، تطبیق داده‌اند و نوعی هماهنگی میان روند داستان و روند حیات طبیعی، پدید آورده‌اند و پردازندگان و گزارندگان بعدی داستان نیز ناگزیر و به حکم الگوبرداری از نسخه‌ی اساس، تا حدی همین روند را حفظ کرده‌اند. با این‌حال، گزارش نصرالله منشی (حداقل در این داستان) بر تمام گزارش‌های دیگر، ترجیح دارد و تأثیرگذارتر است.

توجه به نمودار زیر گزارش نصرالله منشی را در کنار سایر گزارش‌های معتبر، بازنموده است:

جدول شماره ۲: (مقایسه‌ی گزارش‌های مختلف از داستان گربه‌ی عابد)

گزارش	سطرهای مرحله‌ی ۱	سطرهای مرحله‌ی ۲	سطرهای مرحله‌ی ۳
داستان‌های بیدپای	۱۴/۵	۱۹	۰/۷۵
انوار سهیلی	۲۹/۵	۳۳/۵	۳
پنچاتنترا	۳۰	۱۹	۰/۵
گزارش عربی ابن مقفع	۱۲	۱۴	۰/۵تقریباً
گزارش نصرالله منشی	۱۱/۵	۲۴/۵	۰/۵ تقریباً

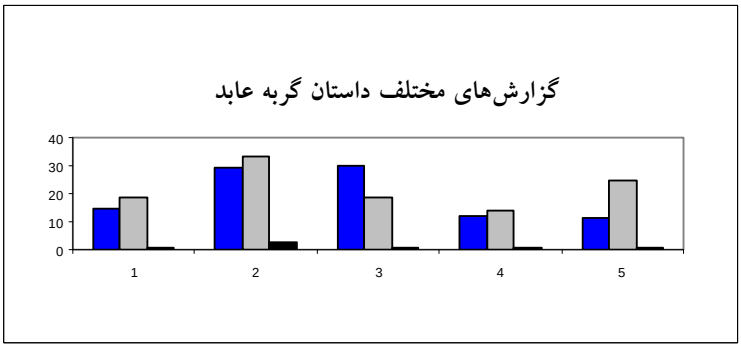
با نگاهی کوتاه به جدول بالا و نمودار صفحه‌ی بعد، دریافت دقیق هنرورزی نصرالله منشی، درمقایسه با گزارش‌های مشهور دیگر، بیش‌تر نمودار می‌شود. به ویژه با توجه به پردازش این حکایت در کتاب *انوار سهیلی*، تألیف حسین واعظ کاشفی که به قصد آسان‌تر کردن نثر نصرالله منشی ساخته شده، اختلاف سطح هنرورزی نویسندگان آشکارتر می‌شود. در گزارش *انوار سهیلی*، دو تصرف، جلوه می‌کند: نخست آن‌که در بخش دوم گزارش، از روایت‌گری زاغ و نقل داستان از زبان او، فاصله گرفته و صورت گفت‌وگوی مستقیم (میان گربه و کبک) را به خود گرفته است که به خودی خود، به ساختار داستان که در پی القای دام‌گستری حیله‌ورزانه‌ی گربه است، لطمه زده و کبک و خرگوش را از صورت شنوندگان و پندنیوشانی مبهوت که در افسون بیان نرم و شیوای گربه به حالت خواب و خلسه درآمده‌اند، به سمت هشیاری که لازمه‌ی حجت‌آوری و گفت‌وگوست، سوق داده است. از این‌رو غافل‌گیری انتهای داستان- که نیازمند غفلت و بی‌خبری قهرمان است- با روند هوشیاری کبک در طی دیالوگی که با گربه ترتیب داده است، کاملاً ناسازگار است. به ویژه آن‌که ملاحسین کاشفی ترتیبی داده است تا حکایت‌گونه‌ای به نظم و از زبان کبک، در میان این بخش گنجانده شود که قطعاً به ساختار منسجم داستان لطمه زده و ذهن خواننده را پریشان می‌کند.

لغزش دوم گزارش *انوار سهیلی*، در عبارت‌پردازی انتهای داستان و توصیف لحظه‌ی حمله و هجوم گربه است که در قیاس با انشای نصرالله منشی و حتی در قیاس با گزارش عربی ابن‌مقفع، بسیار کش‌دار و کند است. روایت *انوار سهیلی* با توضیح و تفسیری که به داستان افزوده، از شدت حمله‌ی گربه کاسته و بر ساخت جهش برق‌آسای گربه، صدمه واردکرده و در واقع زهر آن را گرفته است. عبارت‌های پایانی سه متن چنین است:

نصرالله منشی: «به یک حمله هر دو را بگرفت و بکشت.» (منشی، ۱۳۶۲: ۲۰۸)

ابن مقفع: «فوثب علیها فقتلهما» (ابن مقفع، ۲۰۰۱: ۱۹۲-۱۹۳)

واعظ کاشفی: «به یک حمله هر دو را بگرفت و مطبخ معده را از گوشت لذیذ ایشان برگ و نوایی ارزانی داشت و اثر نماز و روزه و صلاح و عفت او به واسطه‌ی نفس‌خبیث و طبع ناپاک، بر این جمله ظاهر گشت.» (واعظ کاشفی، ۱۳۴۱: ۲۹۱)



۱. *داستان‌های بیدپای* ۲. *انوار سهیلی* ۳. *پنچاتنترا* ۴. گزارش ابن مقفع ۵. گزارش نصرالله منشی.

۴. ساختار سایر داستان‌ها در *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی

کلیله و دمنه‌ی نصرالله منشی در گزارش و باز پرداخت دیگر داستان‌ها نیز از چنین خلاقیتی بهره‌مند است. چنان‌که برای مثال، در داستان «بوزینه و باخه» در «باب بوف و زاغ» (منشی، ۱۳۶۲: ۲۳۰-۲۳۲) از سنگ‌پشتی حکایت می‌شود که پس از دوستی دراز با بوزینه، به وی خیانت می‌کند و قصد هلاکت او را در سر می‌پرورانند. تأنی و کندی روایت، دقیقاً با حرکات کند و یک‌نواخت سنگ‌پشت مطابقت دارد. برای نمونه، در بخشی از داستان، سنگ‌پشت بوزینه را بر پشت می‌گیرد تا او را از آب عبور دهد و به مهمانی خانه‌ی خود ببرد؛ اما در واقع، در اندیشه‌ی آن است تا وی را میان آب افکند و هلاک سازد. تأمل‌ها و تردیدهای سنگ‌پشت که پیشرفت روایت را بسیار کند و ملال‌آور کرده است، دقیقاً با حرکات کند وی در طبیعت، هماهنگ است؛ یعنی همان‌گونه که سنگ‌پشت در طبیعت، با حرکاتی کند و به شیوه‌ای فکورانه پیش می‌رود، روند داستان نیز کند است و جابه‌جا، برای شرح و بیان ذهنیات و تفکرات و تأملات سنگ‌پشت متوقف می‌شود و تا حد ملال‌انگیز شدن، کشدار می‌شود. یا در داستان «مار پیر و پادشاه غوکان» در بابی به همین نام (همان، ۲۳۸-۲۵۹) در لابه‌لای حکایتی، از مکر و حیله‌ی ماری پیر روایت می‌شود که بر اثر ناتوانی و ضعف، دیگر توان شکار را از دست داده است. از این‌رو به ترفندی روی می‌آورد تا با امیر غوکان نزدیک شود و همچون مرکب خاص او، هر روز جیره و راتبه‌ای از غوکان دریافت کند. در این حکایت، شیوه‌ی بیان داستانی بر ساختاری تعبیه شده است که با روندی زیرکانه و

شتابی یک‌نواخت، پیشرفت دقیق و منظم و برنامه‌ریزی شده‌ی روایت را طرح زده است که عیناً با روند زیرکانه‌ی نقشه‌ی مار و نیز با رفتار و شیوه‌ی حرکت منظم و یک‌نواخت و هدف‌دار مار در علفزار یا شنزار، مطابقت دارد. به ویژه به همان‌گونه که نظم و یک‌نواختی حرکت مار در طبیعت به خوبی روند شتاب‌آمیز و سرعت وی را می‌پوشاند، در این داستان نیز یک‌نواختی حرکت روایت، در چشم خواننده طبیعی می‌نماید و در نتیجه، پیشرفت دقیق و سریع داستان از چشم وی پوشیده می‌ماند و خواننده به شکلی غیرمنتظره، به ناگاه خود را در انتهای روایت می‌یابد و حیرت‌زده مشاهده می‌کند که نقشه‌ی حساب‌شده‌ی مار پیر به سرعت اجرا شد و او را به کام رساند. یا در همان داستان مورد بحث، یعنی کبک انجیر و خرگوش، انتخاب هوشمندانه‌ی زاغ برای جایگاه راوی داستان، تعبیه‌ای دقیق و حساب شده است که تمام راویان بعدی داستان به رعایت آن ملزم شده‌اند؛ زیرا ساخت این داستان، راوی ناظری (راوی همه‌چیزدان) را طلب می‌کرده که در عین اشراف کامل به ماجرا، در بی‌طرفی کامل و در جایگاه گزارش‌دهنده‌ی صرف، ایفای نقش کند. در این صورت، چه شخصیتی بهتر از زاغ که پرنده است و در نتیجه، قادر است بی‌مانع و رادع و نیز بی‌آن‌که دیده شود، همراه قهرمانان حرکت کند. هم‌چنین نقش او در داستان با تصویر رایج از او که خبرگیری و خبرآوری است، تطابق دارد و کنج‌کاوی‌ای ذاتی که در کل داستان‌های کهن تا امروز، به وی نسبت داده می‌شود، انگیزه‌ای قوی برای دنبال کردن ماجرا می‌آفریند. یعنی انتخاب زاغ در جایگاه راوی در این داستان، هم با ساخت طبیعی و واقعی این پرنده هماهنگ است و هم با تصویرهای افسانه‌ای و ادبی در مورد صفات وی، هم‌خوانی دارد.

۵. نتیجه‌گیری

در این نوشتار، روش نصرالله منشی در بهره‌مندی از شخصیت‌پردازی‌های مألوف و شناخته‌شده‌ی حیوانات، برای پیکره‌مندسازی برخی از داستان‌های *کلیله و دمنه*، بررسی شده و نشان داده شده است که وی در طرح‌ریزی حکایت‌پردازی کتاب *کلیله و دمنه*، خو و خصلت‌های منتسب به جانور قهرمان داستان را در نظر گرفته و ساختار حکایت را متناسب با خصلت بارز جانور قهرمان داستان پی‌ریزی کرده است. روند کند حکایتی که سنگ‌پشت، قهرمان آن است، ساختار متین و منطقی در داستانی که کبوتر، قهرمان آن

داستان است و حرکت منظم و حساب شده و یک‌دست داستانی که مار در آن نقش دارد، همگی متناسب با خصلت قهرمان داستان پرداخته شده است. به همین‌گونه، ساخت طولانی اما پرتپش حکایت اصلی کتاب (داستان *کلیله و دمنه*)، متناسب با بیان پرحوصله و پرچانگی دو روباه در اثبات درستی رأی و اندیشه‌ی خود و بهره‌مندی از ظرایف منطق و دست‌یابی به بیانی سفسطه‌آمیز، با حیله‌ورزی منتسب به روباه و با صبر و حوصله‌ی فعال او به هنگام شکار، هماهنگ است. هم‌چنین سایر نمونه‌هایی که هرکدام می‌توانند موضوع نوشتاری مستقل باشند، شاهدی بر این ادعا هستند. آن‌چه در این نوشتار اختصاصاً به آن پرداخته شده، تحلیل و بررسی داستان «کبک‌انجیر و خرگوش و گربه‌ی روزه‌دار» است که نشان می‌دهد سیر حرکت داستانی و ساختار بیانی و پردازش نهایی داستان‌پردازی، دقیقاً با حرکت گروه گربه‌سانان در طبیعت، هماهنگ است و ضرباهنگ داستان، متناسب با حرکت طبیعی حیوان درحال شکار، کند می‌شود و یا سرعت می‌گیرد.

یادداشت‌ها

تدوین کتاب *کلیله و دمنه* که در اصل هندی به نام *پنچاتنترا* و به معنای پنج پند، یا پنج کتاب خوانده می‌شود، به برهمنی با نام ویشنوسرمان (کرمن) نسبت داده شده است که این کتاب را برای آموزش سه فرزند پادشاه، تدوین کرده بوده است. (دایره‌المعارف بریتانیکا: ۲۰۰۹) معروف است که این کتاب را برزویه‌ی طبیب که در جست‌وجوی حکمت و برای فرونشاندن اضطراب نادانی و نیز به اقتضای شغل خود برای یافتن گیاه درمان بخش همه‌ی بیماری‌ها، تمام‌جهان آن روز را زیر پا نهاده بود، در دوران سلطنت انوشیروان (۵۳۱-۵۷۹ میلادی) به ایران آورد. (قزوینی، ۱۳۳۲، ج۲: ۳۲) از ترجمه‌ی پهلوی برزویه که حوالی سال ۵۶۰ میلادی فرآهم آمد، اثری در دست نیست؛ اما مطابق برخی شواهد، به نظر می‌رسد برزویه از مترجمان متصرف بوده است و در اصل اثر، تغییراتی پدید آورده است. از جمله این که به ساختار عمدتاً شعری کتاب، روی خوشی نشان نداده و بر نثر متمرکز گردیده و دیگر آن‌که در ترتیب باب‌ها و فصل‌های کتاب، تصرفاتی کرده و حکایت‌هایی را از مهابهاراتا (که در آن زمان بسیار مورد توجه بوده) به آن افزوده است. (شیکهر، ۱۳۴۱: ۹-۱۰) شاهدی بر رواج برق‌آسای *کلیله و دمنه‌ی* تدوین شده به وسیله‌ی برزویه‌ی طبیب، آن است که در فاصله‌ای نزدیک به انتشار آن، یعنی به سال ۵۷۰ میلادی، ترجمه‌ای از متن پهلوی به زبان سریانی صورت پذیرفت. (محجوب، ۱۳۳۶: ۵۷-۶۴) و همچنین در حدود سه قرن بعد، ابن مقفع (روزبه‌پور دادویه) آن

را همچون مفاخره‌ی نیاکان خود و در شمار آثار کهن ایرانی، به عربی برگرداند. بدین‌ترتیب، کتاب *کلیله و دمنه* در سایر سرزمین‌های عربی‌زبان منتشر گشت. گفته شده است که ترجمه‌ی ابن مقفع به شدت مورد استقبال قرار گرفت، به گونه‌ای که محمد غنیمی هلال، اظهار می‌دارد که این کتاب به ۵۰ زبان دیگر ترجمه شده است. (غفرانی، ۱۳۵۰: ۵۴) سپس همین ترجمه‌ی عربی، دست‌مایه‌ی ادبا و شاعران فارسی‌زبان گردید تا دیگربار آن را به شیوایی، به فارسی درآورند. گویا *کلیله و دمنه‌ی عربیِ* ابن مقفع نخستین بار در دوره‌ی سامانی، به نثر ساده‌ی فارسی برگردانده شد و در همین دوران، رودکی آن را در حدود سال ۳۲۰ ه.ق، به نظم درآورد. (نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۲۱) در فاصله‌ی زمانی میان رودکی تا نصرالله منشی در قرن ششم، دیگرانی نیز به کار ترجمه و بازگرداندن کتاب به فارسی پرداخته‌اند که از کوشش‌های آن‌ها اثری در دست نیست.

کلیله و دمنه‌ی نصرالله منشی که گونه‌ای بازآفرینی هنری محسوب می‌شود، بلافاصله مورد توجه و تقلید بسیاری از ادبا واقع شد و بجز پرداخت ساده و امانت‌دارانه‌ی محمد بن عبدالله بخاری که با عنوان *داستان‌های بیدپای* منتشر شد، به تقریب، ده اثر فارسی دیگر به نظم و نثر، با تأثیرپذیری از *کلیله و دمنه* نصرالله منشی، ترتیب داده شده است؛ آن‌گونه که می‌توان گفت، نخستین آن‌ها بر اساس *معجم‌الادبا*، اثر نظام‌الدین ابراهیم بن محمدبن حیدربن علی خوارزمی متولد ۵۵۹ است که *کلیله و دمنه‌ی* بهرامشاهی را به فارسی شرح کرده و آن را *انموذارنامه* نامیده است. (یاقوت، ۱۹۲۳: ۳۲۱) و آخرین آن‌ها با عنوان *کلیله و دمنه‌ی جدید* به سال ۱۳۳۲ منتشر شده است (آثاری که در ایام اخیر براساس *کلیله و دمنه* و برای کودکان و نوجوانان بازنویسی شده، در این فهرست گنجانده نشده است) و البته مشهورترین آن‌ها *انوار سهیلی* است که به قلم ملاحسین واعظ کاشفی در قرن دهم هجری، صورت پذیرفته است.

فهرست منابع

ابن مقفع، عبدالله. (۲۰۰۱). *کلیله و دمنه*. بیروت: دار و مکتبه الهلال.

بارت، رولان. (۱۳۸۲). *لذت متن*. ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

بخاری، محمد بن عبدالله. (۱۳۶۹). *داستان‌های بیدپای*. تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در *کلیله و دمنه* و افراسیاب و سیاوش در *شاهنامه*». *مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز*، دوره۱، شماره ۱، پیاپی ۱، صص۷۳-۸۹.

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۹). *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*. شیراز: دانشگاه شیراز.
رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۸۲). «دو قصه‌ی کهن در بوته نقدی ساختارگرا». *ادبیات داستانی*، شماره‌ی ۷۲، صص۵۲-۵۴.
رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۸۲). «نقد تطبیقی سه قصه‌ی کهن از *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*». *ادبیات داستانی*، شماره‌ی ۷۴، صص۵۶-۵۴.
شیکهر، ایندو. (۱۳۴۱). *پنچاتنترا*. تهران: دانشگاه تهران.
عبدالهی، منیژه. (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه‌ی جانوران*. تهران: پژوهنده.
عبدالهی، منیژه. (۱۳۸۵). «شیوه‌های روایت‌پردازی در گلستان». *مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شماره‌ی ۴۸، صص۱۳۳-۱۴۶.
غفرانی، محمد. (۱۳۵۰). «نصوص ناشناخته از کتاب *کلیله و دمنه*». *مقالات و بررسی‌ها*، شماره‌ی ۷ و۸، صص۵۴-۹۷.
غفرانی، محمد. (۱۳۵۸). «پژوهشی درباره‌ی سبک ابن مقفع و ابوالمعالی در *کلیله و دمنه*». *مقالات و بررسی‌ها*، شماره‌ی ۳۲ و ۳۳، صص۴۱-۵۶.
قزوینی، محمد. (۱۳۳۲). *بیست مقاله‌ی قزوینی*. تهران: ابن سینا.
مجمل التواریخ و القصص. (۱۳۸۱). تصحیح محمدتقی بهار، تهران: دنیای کتاب.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۳۶). *درباره‌ی کلیله و دمنه*. تهران: خوارزمی.
مشکور، محمدجواد. (۱۳۴۱) «مقایسه‌ی اجمالی پنچتنترا (*کلیله و دمنه*) با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی». *یغما*، شماره‌ی ۱۶۶، صص۸۱-۸۹.
معین‌الدینی، فاطمه. (۱۳۸۲). «شگردهای ایجاد انسجام متن در *کلیله و دمنه*». *فرهنگ*، شماره‌ی ۴۶ و۴۷، صص۳۰۳-۳۲۶.
منشی، نصرالله. (۱۳۶۲). *کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی، تهران: دانشگاه تهران.
نفیسی، سعید. (۱۳۸۲). *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*. تهران: امیرکبیر.
واعظ کاشفی، حسین بن علی بیهقی. (۱۳۴۱). *انوار سهیلی*. تهران: امیرکبیر.
هاشمی، فرانک. (۱۳۸۶). «*کلیله و دمنه* به عنوان نمونه‌ای از ادبیات جهانی: بازتاب آن در ادبیات ایران و آلمان». *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره‌ی۴۰، صص۱۳۳-۱۵۰.