

## آفرینش طنز و مطایبه در کلیله و دمنه\*

دکتر نجمه حسینی سروری<sup>۱</sup>

استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر یحیی طالبیان

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

### چکیده

کلیله و دمنه از قدیم‌ترین نمونه‌های افسانه تمثیلی (فابل) است. فابل‌ها قصه‌هایی کوتاه با شخصیت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. فابل‌ها همچنین با نشان دادن برتری‌ها یا ضعف‌های اخلاقی انسان‌ها و مناسبات میان آنها، در قالب شخصیت‌هایی که از میان جانوران انتخاب می‌شوند، درس‌هایی انسانی را به مخاطب یادآوری می‌کنند. تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت دادن آن به حیوانات، یکی از شیوه‌های اساسی آفرینش طنز است و به این اعتبار، کلیت متن کلیله و دمنه را می‌توان در رده آثار مطایبه‌آمیز و بویژه طنزهای اخلاقی و اجتماعی قرارداد که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانه خود بهره می‌برند. علاوه بر شیوه طنزپردازی در کلیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است، راویان کلیله و دمنه از شگردهای دیگری نیز برای خلق وضعیت مضحک بهره برده‌اند. شگردهایی مثل پایان غیرمنتظره، واژگونی موقعیت و یا حضور شخصیت مضحک، ابله یا زیرک، در ماجرا که با حساسگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست و یا ترفندهای زیرکانه و پیش‌بینی‌های درست خود و ... ماجرای خنده‌دار را خلق می‌کنند. بررسی‌ها بیانگر آن است که بسامد طنز بیشتر از هزل است و در آفرینش مطایبه، از حضور شخصیت ابله به مراتب بیش از خلق موقعیت مضحک استفاده شده است. واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، مطایبه (هزل، هجو، طنز)، فابل (افسانه تمثیلی)، شگردهای خلق وضعیت مضحک.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۰۷/۲۶

\* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۰۸

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: hosseini.sarvari@gmail.com

## ۱- مقدمه

انسان‌ها در تمامی فرهنگ‌ها می‌خندند، همان‌طور که هر فرهنگی صاحب زبان و نوعی از اعتقادات مذهبی است. «خنده و شوخ‌طبعی (humour) نتیجه فرهنگ است، نتیجه تمدن نیز هست و اگر همان گونه که کردارشناسان می‌گویند، خنده زائیده کارکرد حیوانی خشم و پرخاشگری باشد، آنگاه تغییر معنای اجتماعی این کنش فیزیولوژیکی، خود گواهی است بر فاصله فرهنگ بشر از زندگی حیوان» (کریچلی، ۱۳۸۴، ص ۴۰). شاید به همین دلیل است که ابن سینا، انسان را با صفت ضاحک تعریف می‌کند و ارسطو می‌گوید که «ما تنها موجوداتی هستیم که احساس می‌کنیم، ناگزیر از خندیدنیم» (استات، ۱۳۸۹، ص ۲۷).

ارسطو، اولین کسی است که هنگام بحث درباره کمدی، از آن به عنوان شیوه‌ای برای نیل به خنده یاد می‌کند (ارسطو، ۱۳۵۷، ص ۱۲۰). سیدنی نیز در تعریفی مشابه با ارسطو می‌گوید: کمدی تقلیدی است از خطاهای معمول زندگی ما، آن حماقت‌هایی که کمتر از جنایت‌ها قابل سرزنش‌اند (مرچنت، ۱۳۷۷، ص ۱۸). هر چند امروزه، واژه کمدی به صورت خاص، به آن دسته از آثار ادبیات نمایشی اطلاق می‌شود که «به شکلی زمانمند، مسائل روزمره انسان‌های معمولی و رفتاری‌های آنها را با زبان مردم عادی و به شیوه‌ای خنده‌آور و سرگرم‌کننده، نمایش می‌دهد» (انصاری، ۱۳۸۷، صص ۲۸-۲۶)، تعریف‌های یاد شده از کمدی، درباره متون مطایبه‌آمیز نیز صادق است اما بر خلاف هنر نمایش که علاوه بر زبان، عناصر گوناگونی مثل صحنه، هنرپیشه و... را نیز به خدمت می‌گیرد، هنر روایی، تنها حاصل کاربرد زبان است و علیرغم تنوع شکل‌های روایت، شیوه‌ای که راوی برای بازنمایی یک داستان (ماجرا) در قالب روایت انتخاب می‌کند و نیز مؤلفه‌ها و شگردهای زبانی خاص او در نقل داستان، انواع مختلف روایت را به وجود می‌آورد.

اسکولز کلیه آثار داستانی را بر اساس سه رابطه ممکن بین هر جهان روایت شده (داستانی) و جهان تجربه، به سه دسته تقسیم می‌کند و می‌گوید که «جهان داستانی

ممکن است بهتر از جهان تجربه باشد، یا بدتر از آن، یا برابر با آن» (اسکولز، ۱۳۷۹، ص ۱۸۷). به این ترتیب، می‌توان آثار داستانی را در سه دستهٔ رمانتیک، هزل‌آمیز و واقع‌گرایانه جای داد. اسکولز، هزل را جهان خوارشده‌ای می‌داند که «موجودات عجیب و غریب فروانسانی گرفتار در آشوب را ارائه می‌دهد» (همان، ص ۱۸۸).

تعریف اسکولز به روشنی نشان می‌دهد که او تمام شیوه‌های مطایبه، مثل هجو، طنز و... را تحت عنوان هزل طبقه‌بندی می‌کند. نکتهٔ دیگر این که اسکولز از واژهٔ (satire) استفاده کرده که در ترجمهٔ فارسی به هزل برگردانده شده‌است اما در غالب فرهنگ‌های فارسی، آن را معادل با واژهٔ طنز دانسته‌اند و از طرفی، «معمولاً در ایران، آثاری را که در گونهٔ کلی شوخ‌طبعی، نوشته، گفته، به نمایش درآمده و مصور می‌شوند، با عنوان طنز نام‌گذاری می‌کنند و از مقولات دیگر شوخ‌طبعی نام نمی‌برند» (گروه مؤلفان، ۱۳۸۵، ص ۹). این شکل کاربرد واژگان مختلف در یک معنا، در زبان روزمره و آنجا که هدف، برقراری ارتباط با مخاطب عام است، اشکالی ایجاد نمی‌کند اما وقتی صحبت از متن ادبی و انواع مختلف آن در میان است، کاربرد دقیق و تعریف‌شدهٔ هر واژه ضروری به نظر می‌رسد. به این جهت، در ادامهٔ کار، پس از اشاره به پیشینهٔ پژوهش، تعریف مختصری از اشکال و انواع مطایبه ارائه می‌دهیم و سپس، شیوه‌ها و شگردهای آفرینش شوخ‌طبعی را در قصه‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه بررسی می‌کنیم.

## ۲- پیشینهٔ پژوهش پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دربارهٔ کلیله و دمنه و مضامین و شیوه‌های روایت و ساختار اپیزودیک آن مقاله‌های فراوانی در دست است که چون ارتباطی به موضوع این بررسی ندارد، از نام‌بردن آنها خودداری می‌کنیم اما دربارهٔ طنز و مطایبه، پیشینه و انواع آن می‌توان به دو مقالهٔ «طنز چیست و طنزنویس کیست» و «تأملی در معنا و مراد طنز و جایگاه آن در ادب فارسی»، نوشتهٔ ابوالقاسم رادفر (۱۳۷۳ و ۱۳۸۵) و نگاهی به روند طنز در پیشینهٔ ادبیات فارسی، نوشتهٔ مهوش واحد دوست (۱۳۸۵) اشاره کرد. همچنین مقاله‌های متعددی، بررسی

راهکارهای آفرینش طنز را در متن‌های خاص مورد توجه قرار داده‌اند که از آن جمله است: «ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها»: طالبیان و تسلیم جهرمی (۱۳۸۸)، جلوه‌های طنز عرفانی در مثنوی‌های عطار: ناصر ناصری (۱۳۸۷)، اسلوب و ساختار اخلاق‌الاشراف: محمد حکیم آذر (۱۳۹۰)، پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه: کرمی، ریاحی‌زمین و دهقانیان (۱۳۸۸)، زمینه‌های گفت‌وگوی طنز در مثنوی: محمدی کله‌سر، یوسف‌پور و خزانه‌دارلو (۱۳۹۰)، پژوهش بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی: حسام‌پور، دهقانیان و خاوری (۱۳۹۰) و روایت‌های مطایبه‌آمیز هزارو یکشب: حسینی سروری، صرفی، مدبری و محسنی‌نیا (۱۳۸۸).

### ۳- مطایبه (humour) و انواع آن

مطایبه یا شوخ‌طبعی، خصیصه ثابت و لایتغیر انسان‌شناختی و جهان‌شمول و در تمامی فرهنگ‌ها مشترک است. تا کنون هیچ جامعه‌ای کشف نشده که به نوعی مطایبه نداشته باشد. «مطایبه در لغت به معنی شوخی و خوش‌طبعی با کسی است» (رزمجو، ۱۳۷۲، صص ۱۸۲-۱۸۱) و در مقام گونه‌ای ادبی، «سخنی است نغز و باریک که باعث انبساط خاطر می‌شود» (حرّی، ۱۳۸۷، ص ۴۱). و به عنوان یک هنر کلامی و گونه‌ای ادبی، به شکل‌های هزل، هجو و طنز دیده می‌شود. در میان حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، نمونه‌ای که بتوان بر آن نام هجو نهاد، دیده نمی‌شود؛ بنابراین، در ادامه از میان انواع مطایبه، تعریف مختصری از هزل و طنز ارائه می‌دهیم و سپس، شیوه‌ها و شگردهای آفرینش شوخ‌طبعی را در حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه بررسی می‌کنیم.

### ۳-۱- هزل (Facetiousness)

در ادبیات کلاسیک فارسی، تعبیرهای متفاوتی از هزل دیده می‌شود. برخی از نویسندگان و شاعران، مثل منوچهری و عبید زاکانی<sup>۱</sup>، هزل را در مفهومی کلی، در برابر سخن جدّ قرار می‌دهند. صاحب «بدایع الافکار»<sup>۲</sup>، آن را سخن بیهوده‌ای می‌داند که با

عقل سلیم و بخردانگی معمول ما همخوانی ندارد و برخی دیگر و از جمله مولوی<sup>۱</sup>، هزل را سخنان زشت و شرم‌آوری می‌دانند که به قصد شوخی و در اصل، به منظور بیان نکته‌ای اخلاقی یا اجتماعی بیان می‌شود. خواجه نصیر هزل را موجب غضب نمی‌داند، «جز در مواردی که صاحب هزل تصور کند که مورد استهزا واقع شده‌است» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۱، ص ۵۶۱). اما در عین حال، معتقد است که «هزل، کار بی‌شرمان، شوخ‌چشمان و مسخرگان است که آن را وسیلت معیشت خویش ساخته‌اند» (همان، ۱۳۶۴، ص ۱۷۹).

آنچه ما امروزه هزل می‌نامیم، «سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که ذکر آنها، در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزه قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا تابو داشته‌باشد و در ادبیات ما، مرکز آن بیشتر امور مربوط به سکس است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲، ص ۵۲). با توجه به این تعریف، تنها چهار حکایت مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه<sup>۲</sup> را می‌توانیم، در رده هزل جای دهیم. در این حکایت‌ها، نوع مناسبات شخصیت‌ها و وضعیتی که در آن قرار می‌گیرند، در تعارض با حوزه قراردادهای اجتماعی و قوانین حاکم بر محیط قرار می‌گیرد و به علاوه، گاه راویان حکایت‌ها، با صراحت از الفاظ تابو نام می‌برند و صحنه و وضعیت را به روشنی توصیف می‌کنند.

### ۲-۳ طنز (Satire)

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 غیر مستقیم بازگو می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۳، ص ۱۸۰).  
واژه طنز، به این معنا، در مواجهه با اصطلاحات ادبی فرنگی طرح و اختیار شده و پیشینه آن به صورت جدی، نهایتاً به چهاردهم گذشته باز می‌گردد (قوام و رنجبر، ۱۳۸۸، ص ۹) و بعضی بزرگان ادب، به خاطر تفکیک و تمیز طنز از هجویه‌های رکیک و زشت در مطبوعات، این اصطلاح را باب کردند» (پزشکزاد، ۱۳۸۱، ص ۳۹). در این

معنی، طنز «صورت تکامل یافته هجو است» (صلاحی، ۱۳۷۳، صفحه دوم مقدمه). و بر خلاف هجو، «اشاره و تنبیهی اجتماعی است که هدف آن، اصلاح و تزکیه است و نه ذم و مردم‌آزاری» (آرین‌پور، ۱۳۵۶، ص ۳۶) و طنزنویس نگهبان خودخواسته موازین، آرمان‌ها و حقیقت، اخلاق و ارزش‌های هنری است که تعهد کرده‌است، حماقت‌ها و شرارت‌های جامعه را تصحیح، نکوهش و تمسخر کند (کادن، ۱۳۸۰، ص ۹۵).

بنابراین «جهان طنز روی یک بیضی و به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت در نوسان است...طنز اساساً سبکی اجتماعی است و زاده غریزه اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده‌است» (پلارد، ۱۳۷۸، صص ۱۱-۱۳) و همین جنبه اجتماعی و اعتراضی طنز، مهمترین وجه تمایز آن با دیگر انواع هنری شوخ‌طبعی است. افشای بلاهت و حماقت، نکوهش تزویر و ریا، بازنمایی ضعف‌های اخلاقی و رذالت‌های اجتماعی در قالبی مسخره‌آمیز، از موضوعات محوری طنز به شمار می‌رود و طنزپرداز از شگردهای مختلفی برای پرداخت هنرمندانه موضوع استفاده می‌کند.

نام‌بردن از همه شیوه‌های آفرینش طنز و مطایبه، بسیار مشکل و حتی غیرممکن است چون طنز و اساساً همه انواع مطایبه، حوزه گسترده‌ای را در بر می‌گیرد و مهمتر این که طنز، سبکی اجتماعی است و مقوله‌ای فرهنگی به شمار می‌آید؛ یعنی دریافت جنبه مسخره‌آمیز یک متن یا یک گفته طنزآمیز، به دریافت مشترک اجتماعی و فرهنگی گوینده و مخاطب بستگی دارد. با اینهمه، روش‌هایی شناخته‌شده‌ای وجود دارد که تقریباً در تمام فرهنگ‌ها از آنها برای آفرینش شوخ‌طبعی استفاده می‌شود. از جمله این شگردها می‌توان به این موارد اشاره کرد: بازی‌های زبانی، کوچک یا بزرگ‌نمایی، نقیضه‌پردازی، بی‌معنایی، تشبیه انسان به حیوان و... .

تشبیه انسان به حیوان یکی از رایج‌ترین روش‌های طنزپردازی است که در تمام فرهنگ‌ها نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود و قدیم‌ترین شکل استفاده از این شیوه، در داستان‌های تمثیلی حیوانات (فابل‌ها)، یعنی داستان‌هایی از نوع کلیله و دمنه، دیده می‌شود.

### ۳-۲-۱- فابل (Fable)

فابل‌ها قصه‌هایی کوتاه با شخصیت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. این قصه‌ها درس‌های اخلاقی می‌دهند و به نکوهش رفتارهای انسانی می‌پردازند (نورتون، ۱۳۸۲، ص ۲۳۷). در این قصه‌ها بیشتر جانوران مثل انسان‌ها حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند و دارای ویژگی‌های انسانی دیگری نیز هستند. فابل‌ها معمولاً کوتاه‌اند و بیشتر از دو یا سه شخصیت ندارند، رفتارهای شخصیت‌ها ساده است و در نقطه اوج، خود را نشان می‌دهد. «فابل‌ها همچنین دربردارنده درس‌های انسانی هستند که به وسیله نشان دادن برتری‌ها و ضعف‌های اخلاقی جانورانی که مثل انسان‌ها رفتار می‌کنند، بیان می‌شوند و در این حال، «آنچه ما را به خنده می‌اندازد تنزل انسان تا سطح حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است» (کریچلی، ۱۳۸۴، ص ۴۲).

«از فابل‌ها می‌توان به عنوان 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 به روشنی پیام خود را بیان کنند و می‌توانند ریشخندهایی هوشمندانه، آموزشی یا شک‌برانگیز باشند و قصه‌گوها می‌توانند روی هر یک 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» (همان، صص ۲۶۸-۲۶۶).

در فرهنگ غرب، نخستین مجموعه داستانی از نوع فابل را به برده‌ای یونانی به نام «ازوپ» نسبت می‌دهند اما گروهی دیگر، از جمله برخی محققان تحقیقات تاریخی و تطبیقی قصه‌ها، فابل‌های اروپایی را برگرفته از منابع دیگری می‌دانند (پراپ، ۱۳۶۸، مقدمه). هر چند در حال حاضر دیگر هندی‌ها را خالق افسانه و فابل نمی‌دانند، بسیاری معتقدند که «بیشتر فابل‌هایی که نظیر پلی بین‌المللی از مرزهای جهان گذشته‌اند، ظاهراً از هند بوده است و پنجه تترا، معروف‌ترین کتاب هند، سرچشمه بسیاری از فابل‌هایی

است که مورد قبول مردم اروپا و آسیا قرار گرفته است» (دورانت، ۱۳۶۷، ص ۶۵۳). فابل‌ها در چهار گوشه جهان یافت می‌شوند و منشأ آنها هر کجا باشد، نمونه برجسته‌ای از داستان‌هایی هستند که در طول سال‌ها، به صورت سنت شفاهی یا نوشتاری از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. این قصه‌ها همواره مورد توجه کودکان و بزرگسالان قرار گرفته‌اند، اما بی‌گمان این دو گروه مخاطب، رویکردهای شناختی متفاوتی نسبت به این نوع روایت‌ها از خود نشان می‌دهند. «بنا بر پژوهش‌های روان‌شناسان و بویژه پیائزه، یکی از مهمترین ویژگی‌های ذهنی کودکان جاندارپنداری یا زنده‌انگاری است. بر این مبنا کودکان، به ویژه در سنین پایین‌تر از هفت‌سالگی، گرایش به جاندارانگاشتن موجودات و نیز انسانگونه پنداشتن جانداران دارند (خسرونژاد، ۱۳۸۲، ص ۱۷۱). اما برای کودکان در گروه‌های سنی بالاتر و بزرگسالان، افسانه‌های حیوانات (فابل‌ها) تمثیل‌های طنزآمیزی هستند که بر شباهت انسان و حیوان صحه می‌گذارند. آنچه در این نوع از طنز رخ می‌دهد، «درهم‌ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان است. امری که خود نشانگر عدم آرامش و جنجال در مرز میان این دو قلمروست» (کریچلی، ۱۳۸۴، ص ۵۰).

داستان حیوانات، وسیله مناسبی است برای نمایاندن این حقیقت غم‌انگیز اما خنده‌دار که «انسان در قالب طنز همچون حیوانی بی‌مصرف و بی‌فایده ظاهر می‌شود؛ حیواناتی نوید، بی‌کفایت و عجیب و غریب و...» (همان، ص ۴۸) و همین، فرصت مناسبی است برای طنزپرداز تا هرچه می‌خواهد درباره افراد و اجتماع بیان کند. «طنزپرداز با تشبیه افراد به حیوانات، آنها را از مقام رفیع و بلندی که برای خود قائل هستند، به حد حیوانات تنزل می‌دهد» (حلبی، ۱۳۷۷، ص ۶۴). و در این حال، «مثلاً مکاری روباه، تن‌پروری خرس و حماقت خرس و... صفاتی هستند که چون برجسی بر آدم‌ها زده می‌شوند» (جوادی، ۱۳۸۴، ص ۲۰) از سوی دیگر، نسبت‌دادن اوصافی که غالباً صفاتی به غایت انسانی تلقی می‌شوند، مثل دوستی و صداقت، تیزهوشی و بخردانگی، جوانمردی و سخاوت و...، به حیوانات، به شکلی متناقض بر این واقعیت



تأکید می‌کند که گاه انسان، حتی از حیوان شدن هم عاجز است.

#### ۴- کلیله و دمنه و شگردهای طنزپردازی

کلیله و دمنه از ثمرات فرهنگ هند باستان است. «منبع این کتاب، دو اثر مهم است به زبان سانسکریت: در درجهٔ اوّل پنجه‌تتره و تا حدودی مه‌بهاراتا» (یوسفی، ۱۳۶۷، ص ۱۴۶) و به نحو یقین، باید در عهد رنسانس دوران خسرو انوشیروان از هندی به پهلوی نقل شده باشد (زرین کوب، ۱۳۷۵، ص ۸۰).

مترجم کتاب به زبان پهلوی، چنانکه از مقدمه کتاب برمی‌آید، برزویه طیب است. «برزویه در برگردان باب‌ها، درونمایه داستان‌ها و افسانه‌ها را از اصل هندی گرفت اما آنها را هماهنگ با پسند خود و همسان با باورهای زرتشتی به شکل کنونی خود درآورد» (محمدی، ۱۳۷۴، ص ۱۹۰) و پس از ترجمهٔ کتاب به امر خسرو انوشیروان، از وزیر نامدار او، بزرگمهر، خواست تا یک باب به نام «برزویه طیب» به آغاز کتاب بیفزاید و او نیز چنین کرد اما افزون بر این باب، ایرانیان ظاهراً پنج باب دیگر نیز به اصل کتاب افزوده‌اند که ابن مقفع، مترجم کتاب از پهلوی به عربی، در آغاز کتاب از آنها نام می‌برد (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۳۸).

اعراب در عهد اموی و عباسی، علاوه بر تدوین آثار خود، به نقل و ترجمهٔ داستان‌های دیگر ملل نیز پرداخته‌اند. ابن مقفع اولین مترجمی است که یک روایت افسانه‌ای هند و ایرانی، یعنی روایت پهلوی کلیله و دمنه را به عربی ترجمه کرده است و «علاوه بر باب‌هایی که بر آن افزوده، به ترجمه مطابق با اصل هم مقید نبوده بلکه احیاناً چیزی به آن افزوده یا چیزی را در آن تغییر داده است» (حنالفاخوری، ۱۳۶۱، ص ۳۳۸) و نیز زبان قهرمانان خود را رنگ اسلامی زده است و بسیاری از جوانب اندیشه و زندگی اجتماعی و مادی را که در کتابش آشکار است، با زمان خود منطبق کرده است (عبدالجلیل، ۱۳۸۱، ص ۱۲۹). ترجمهٔ ابن مقفع، اولین بار به فرمان نصر بن احمد سامانی، به نثر دری ترجمه شد و آنگاه در اوایل قرن ششم، یک بار دیگر با نثر منشیانه

و بلیغ، ترجمه دیگری از آن به دست ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی ترتیب یافت (صفا، ۱۳۶۳، ص ۹۴۸). این ترجمه، مشهورترین نسخه کلیله و دمنه است که به کلیله و دمنه بهرامشاهی شهرت دارد.

بنابراین، کتاب را چنان که از پیشگفتار آن نیز برمی آید، نمی توان برگردان تمام آن از هندی دانست بلکه این کتاب آمیخته‌ای است از آموزه‌های هندی و ایرانی که بخشی از آن، پیش از اسلام و بخش دیگر، پس از آمیختگی با باورهای اسلامی بدان افزوده شده است. شاید علت اصلی اختلاف پیشینیان درباره خاستگاه نخستین کلیله و دمنه نیز همین آمیختگی باشد (ر.ک: ابن ندیم، ۱۳۶۶، ص ۵۴۱).<sup>۶</sup>

علی‌رغم ترجمه‌های گوناگون کلیله و دمنه و همه تغییراتی که در متن اصلی آن صورت گرفته است، ساختار نهایی و نوع ادبی خاص کتاب که بی شک هر دو از دلایل محبوبیت آن است، همواره حفظ شده است و به همین جهت «از دوران ساسانیان تا دوره‌هایی نزدیک به ما، استوارترین پیوند را با مخاطبان کودک و بزرگسال برقرار کرده است» (محمدی و قایینی، ۱۳۸۴، ص ۱۸۱). اما بدون شک کودکان، مخاطبان ترجمه منشیانه نصرالله منشی و حتی نثر نسبتاً ساده و بی تکلف ابن مقفع نیستند؛ به علاوه، حتی بدون توجه به روایت‌هایی که درباره انگیزه پیدایش و نیز ترجمه‌های متعدد کتاب در دست است و تنها با توجه به متن کتاب، می توان به این نکته پی برد که روی سخن راویان کتاب، و نیز مترجمانی که هر یک به نوبه خود بر متن اصلی افزوده‌اند، با بزرگسالان است.<sup>۷</sup>

چنانکه در مقدمه ابن مقفع آمده است، کلیله و دمنه از کتاب‌های ارزشمند موجود در خزاین ملوک هندوستان بوده است. «هندی‌ها کتاب پنجه‌تترا و مانند آن را تحت نام «نیتی-شاستره»، یعنی دستوراتی در سیاست یا اخلاق طبقه‌بندی می کنند و معمولاً چنین گفته می شود که این حکایات را برهمن فرزانه‌ای به قصد تعلیم به شاهزادگانی چند ابداع کرده است» (دورانت، ۱۳۶۷، ص ۶۵۳). هدف از تألیف این نوع کتاب‌ها، در نظر هندی‌ها این بود: «تعلیم با سرگرمی و تلقین رفتاری احتیاط‌آمیز و اندرزی روشن از

طریق حکایت و تمثیل به شاهزادگان» (رنو، ۱۳۷۰، ص ۴۹). چنین به نظر می‌رسد که این کتاب، علاوه بر شاهان ایران و هند، مورد نظر حکام و امرای عرب نیز بوده‌است؛ برای مثال مأمون، خلیفه عباسی، به این کتاب توجه فراوان داشت و آن را در خزانه نهاده‌بود. بنا بر این روایات، مخاطبان اصلی مورد نظر راویان کلیله و دمنه در هر زبانی، بزرگ‌سالان و به خصوص امرا و شاهان بوده‌اند؛ نکته‌ای که خود متن نیز با معرفی راوی داستان (برهمنی به نام بیدپای) و مخاطب درون‌متنی او (رای هند به نام دابشلیم) بر آن صحه می‌گذارد.

مقدمه معروف برزویه بر کلیله و دمنه، نشان‌دهنده ناخرسندی این طیب روشنفکر از عصر انوشیروان است که از نظر او عصر انحطاط اخلاقی تلقی می‌شد (زرین‌کوب، ۱۳۷۱، ص ۴۹۹) و اگر این مقدمه را نسبت به عصر انوشیروان جدید بدانیم و آن را به ابن مقفع نسبت دهیم، به ناچار باید پذیرفت که «مراد ابن مقفع از وضع این مقدمه، اشاراتی به اوضاع درباری و کشوری زمان خود و بیان اصول معتقدات خویش بوده‌است» (بهار، ۱۳۵۶، ص ۲۵۴). در هر حال، راویان کتاب با درهم‌ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان، از یکی از رایج‌ترین شگردهای طنزپردازی سود برده‌اند تا ضعف‌های اخلاقی و اجتماعی دوران خود را به گونه‌ای مؤثر مطرح کنند و مردمان روزگارشان را به قضاوت درباره خود و اجتماع وادارند.

تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت دادن آن به حیوانات، شیوه اساسی آفرینش طنز در افسانه‌های تمثیلی (فابل) از نوع کلیله و دمنه است. بدون شک بازیافتن خود در هیأت جانورانی دشمن خو و نیرنگ‌ساز، حسود و دسیسه‌گر، چاپلوس و بی‌مایه، ساده‌لوح و احمق و... برای هیچ آدمی خوشایند نیست و تا زمانی که یکی از این اشخاص مرتکب عمل مضحکی نشود، خنده‌دار هم نیست؛ اما «لذت حاصل از طنز، هرگز به پای شدت حاصل از کم‌دی یا لطیفه نمی‌رسد و هرگز به قهقهه نمی‌انجامد» (کریچلی، ۱۳۸۴، ص ۱۲۸) و اگر بپذیریم که «میان خنده و طنز ملازمه‌ای نیست و گاه یک طنز می‌تواند شخص را بگریاند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ص ۵۰)، دریافت جنبه

طنزآمیز این درهم‌ریختگی مداوم مرز انسان و حیوان و نبود آرامش در مرز میان این دو قلمرو، آسان‌تر خواهد بود.

طنز حوزه وسیعی است که هم مقولات شوخی و هم جدی را دربرمی‌گیرد (پلارد، ۱۳۸۳، ص ۱۱). و معمولاً قصد تعلیمی روشن و مبالغه‌آمیزی دارد و همین قصد تعلیمی، عامل وحدت‌بخش اثر است. «در حقیقت، طنز بر اموری تمرکز می‌کند که مخاطب می‌تواند برای بهتر بودن و بهتر زیستن آنها را اصلاح کند؛ بنابراین، در طنز به آنچه درست و صحیح است، نیاز می‌شود چرا که هدف طنز که برملا کردن معایب است، فقط با ارائه محاسن پسندیده برآورده می‌شود» (حرّی، ۱۳۸۷، ص ۶۴). درست به همین دلیل است که در کلیله و دمنه، صفات پسندیده در تقابل با رذالت‌ها و زشتی‌های اخلاقی و اجتماعی بازنموده می‌شود؛ از سویی پاکی و درست‌کرداری و در عین حال، ساده‌لوحی گاو در تقابل با حسادت و خودخواهی و نیرنگ‌سازی دمنه قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، مرز میان خردمندی و عاقبت‌اندیشی کلیله در تقابل با فریبکاری و افزون‌طلبی دمنه، به دقت ترسیم می‌شود. زیرکی مرد صاحب‌خانه و بوزینه و حماقت دزد و لاک‌پشت، در برابر هم به تصویر کشیده می‌شود. جایی بر ارزش دوستی و مودت تأکید می‌شود و جای دیگر دوستی به راحتی فدای مطامع شخصی افراد می‌شود و....

در این دنیای تقابل‌های اوصاف نیک و رذایل و خباثت‌های آشکار و نهان، جانوران و انسان‌ها فرقی با هم ندارند؛ خرگوش و روباه، همان‌قدر حيله‌ساز و چاره‌اندیش هستند که مرد بازرگان و یا صاحب‌خانه‌ای که دزد بر بام سرایش ایستاده‌است. تقلید ناشیانه بوزینه یا کبک، همان‌قدر مضحک به نظر می‌رسد که تلاش مردی ساده‌لوح برای آموختن زبان عربی و دزد و دیو و زاهد و درودگر، همان‌قدر احمق‌اند که شیر و شتر و فیل و لاک‌پشت. جالب‌تر آنکه درهم‌ریختگی مدام مرز میان انسان و حیوان، گاه تا آنجا پیش می‌رود که مرز میان زندگی انسان و حیوان به کلی از میان برداشته می‌شود:

زاهدی، راسویی را به مراقبت فرزندش می‌گمارد و موشی به‌دعای زاهدی به دختریزیا مبدل می‌شود و در خانه او زندگی می‌کند.

کلیله و دمنه در کلیت اثر، طنزی اخلاقی و اجتماعی است که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانه خود به زبان طنز بهره می‌گیرند. تمثیلی طنزآمیز است که انسان را در مقابل تصویر حیوانی و مضحک خود به قضاوت می‌نشانند و جالب‌تر از همه اینکه در حکایتی پایانی (باب الصایغ و السیاح)، همزیستی و برخورد انسان و حیوان، با جابه‌جایی کمیک جایگاه انسان و حیوان به پایان می‌رسد. سپاس‌داری و وفاداری، جوانمردی و مروّت و دوستی خالصانه به حیوانات (مار و ببر و بوزینه) نسبت داده می‌شود و بدعهدی و ناسپاسی و بدکرداری به انسان. گویی در پایان کار، راویان کلیله و دمنه مانند بسیاری از طنزپردازان، با تأکید بر برتری حیوان بر انسان به این باور غریب و غمگنانه می‌رسند که انسان گاه حتی از حیوان شدن هم عاجز است.

صرف نظر از شیوه طنزپردازی در کلیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است، در میان روایت‌های کلیله و دمنه حکایت‌هایی دیده می‌شوند که آشکارا خواننده را به خنده می‌اندازند. این خنده علاوه بر آنچه از کلیت اثر متنی طنزآمیز می‌سازد، حاصل به‌کارگیری دیگر شگردهای خلق مطایبه در موقعیت‌های خاص است.

#### ۴-۱- ویژگی‌ها و شگردهای خلق مطایبه در حکایت‌ها

اساس شوخ‌طبعی، خلق یک موقعیت یا مجموعه موقعیت‌های غیر منتظره و غیر مترقبه برای مخاطب است؛ (حرّی، ۱۳۸۷، ص ۴۵) موقعیت غیر مترقبه و گاه نامتعارفی که غالباً با منطق معمول زندگی و اخلاق اجتماعی، عقل سلیم و بخردانگی معمول ما، منطبق نیست و موجب خنده می‌شود. موقعیت خنده‌آور در مواردی، تصادفاً ایجاد می‌شود و شخص یا اشخاصی که با صفت نوعی حماقت شناخته نمی‌شوند، در آن درگیر می‌شوند و گاه کنش‌هایی ابلهانه و دور از ذهن از خود نشان می‌دهند اما در

مواردی هم موقعیت غیر متعارف، نتیجه حضور و کنش یک قهرمان نوعی است که از همان آغاز قصه، با صفت نوعی ابله معرفی می‌شود. بر این اساس، حکایت‌های مطایبه آمیز کلیله و دمنه را می‌توان به دو دسته حکایت‌های ماجرای مضحک و حکایت‌های آدم احمق تقسیم کرد:

#### ۴-۱-۱- حکایت‌های ماجرای مضحک<sup>۸</sup>

در این نوع قصه‌ها، قهرمان نوعی داستان، معرف صفت نوعی احمق نیست، اما درگیر ماجرای مضحک و احمقانه می‌شود. حکایتی که در ضمن باب چهارم کلیله و دمنه، باب بوف و زاغ، روایت می‌شود یکی از این نوع حکایت‌هاست که قهرمان نوعی آن، در ابتدای حکایت این‌گونه معرفی می‌شود: «بازارگانی بود بسیارمال اما به غایت دشمن‌روی و گران‌جان و زنی داشت روی چون حاصل نیکوکاران و زلف چون نامه گناهکاران» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۲۱۴) اما زن به شوهرش علاقه نداشت و از او گریزان بود. تا اینکه شبی، دزدی به خانه مرد بازرگان زد و زن از ترس دزد، شوهر را محکم در آغوش گرفت. بازرگان از خواب پرید و چون به علت کار زن پی برد، آواز داد که «ای شیرمرد مبارک‌قدم، آنچه خواهی حلال ببر که به یمن قدم تو، این زن بر من مهربان شد» (همانجا).

حکایت با شرح وضعیتی ثابت، متعارف و معمول آغاز می‌شود و ادامه پیدا می‌کند. توصیف کوتاه وضعیت، اطلاعاتی کلی درباره شخصیت‌ها به خواننده می‌دهد: مرد، دشمن‌روی و گران‌جان است و در همان ابتدای حکایت با صفت نوعی خود، بازرگانی بسیارمال، معرفی می‌شود. زشت‌روی مرد و زیبایی زن و رفتار زن در برابر مرد، نکته مرکزی حکایت است و ورود دزد به خانه و عکس‌العمل زن در برابر آن، حکایت را برای رسیدن به پایانی غیرمنتظره بسط می‌دهد. نکته غیر معمول حکایت در پایان آن است. در اینجا منطق معمول زندگی روزمره، وارونه و بخردانگی عرف و معمولش محو و نابود می‌شود و منطقی غیرمتعارف، خود را به رخ خواننده می‌کشد و او را می‌خندانند.

کنش مرد بازرگان در برابر دزد، غیر متعارف به نظر می‌رسد و مهمتر آنکه آشکارا با تلقی عام از صفت نوعی او (بازرگان بودن و بسیارمال بودن) تضاد دارد. تضاد و تقابلی صفت نوعی بازرگان که بر زیرکی مرد در زندگی شغلی و اجتماعی او دلالت می‌کند، با عکس‌العمل ساده‌لوحانه او در برابر یک وضعیتی ناپایدار، بر جنبه کمیک و مسخره‌آمیز پایان‌بندی حکایت می‌افزاید. اما نکته جالب توجه در اینجاست که همین ساده‌دلی نامنتظر بازرگان، در عین حال، همدلی مخاطب را نیز برمی‌انگیزد؛ نوع خاصی از همدلی دلسوزانه که در آفرینش خنده بی‌تأثیر نیست.

حکایت بازرگان و مزدور<sup>۹</sup> نیز شرح وضعیتی و سوءتفاهم مضحکی است میان مرد بازرگان و مزدور او. بازرگان که جواهرات زیادی دارد، کارگر مزدوری را به خانه می‌آورد تا جواهرات او را سفته کند اما در عوض، از او می‌خواهد که برایش چنگ بنوازد و چنان شیفته نوای چنگ می‌شود که کار اصلی خود را فراموش می‌کند. در پایان روز، مزدور دستمزدش را طلب می‌کند و بازرگان می‌گوید: «جواهر برقرار است. کار ناکرده مزد نیاید، مفید نبود.» اما مزدور در جواب می‌گوید: «مزدور تو بودم و تا آخر روز آنچه بفرمودی بکردم» (نصراالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۵۱). سرانجام بازرگان تسلیم می‌شود و دستمزد کارگر را می‌دهد. حکایت ماجرای ساده دارد و اشخاص درگیر در ماجرا آدم‌هایی معمولی هستند که با صفت معرف شغلشان، در همان ابتدای حکایت، معرفی می‌شوند؛ اوصافی که به مناسبات آنها شکل می‌دهد. همین مناسبات مشخص میان دو شخصیت است که در پایان حکایت، منطق هر دو طرف درگیر را واقع‌نما جلوه می‌دهد و سوءتفاهم میان آنها را مضحک می‌نمایاند. این سوءتفاهم با نوعی از واژگونی موقعیتی در مناسبات میان دو شخص درگیر در ماجرا به پایان می‌رسد که خود یکی از شگردهای رایج آفرینش مطایبه است.

از میان حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، ساخت ۹ روایت بر اساس رویداد وضعیتی مضحک است و از این تعداد، چهار حکایت<sup>۱۰</sup> را می‌توان نمونه‌های ابتدایی داستانهای «گروتسک» دانست؛ یعنی شکلی از مطایبه که همزمان، دوحس ناسازگار ترس

(دلهره یا انزجار) و خنده (طنز و مطایبه) را به مخاطب خویش القا می‌کند.<sup>۱۱</sup>

#### ۴-۱-۲- حکایت‌های شخصیت ابله

متون مطایبه‌آمیز شکل‌های گوناگونی دارد که قصه‌های احمقان یکی از آنهاست (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۴۸). آدم احمق، نمونه‌ای کلی از خصایص و صفات بشری است. او موجود ساده‌لوحی است که هر چند ممکن است در موقعیت‌های مختلف ظاهر شود اما پیوسته معرف خصایص کلی و تغییرناپذیر ازلی و ابدی است. فرد احمق نمونه‌ای از اشخاص ساده‌داستانی (تیپ) است که خصایص نوعی آنها، چندان گسترده نیست و «در اشکال ناب خود، بر گرد یک فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند، هرگاه ظاهر شوند به آسانی بازشناخته می‌شوند و مزیت دیگرشان این است که خواننده، بعدها به سهولت آنها را به یاد می‌آورد» (فورستر، ۱۳۵۷، صص ۸۹-۸۸).

شخص احمق، بازیگر اصلی بسیاری از حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه است. در بعضی از حکایت‌ها، حضور آدم احمق به تنهایی و کنش او در مقابل محیط و افراد پیرامونش، عامل ایجاد خنده و دلیلی بر حماقت اوست. حکایت‌های روباه و دهل (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۷۰)، بوزینه‌های نادانی که بر کرم شب‌تاب می‌دمیدند (همان، ص ۱۱۶) و لاک‌پشت و بطان (همان، ص ۱۱۰) از جمله این حکایت‌ها هستند که شگردهای اساسی خلق مطایبه در آنها عبارتند از: واکنش نابخردانه شخص احمق در برابر محیط و افراد جامعه، تعمیم یک تجربه به شرایط ناهمگن آن و نیز حساس‌گری ناشیانه شخص احمق.

حکایت بوزینه و درودگر، نمونه دیگری از چنین روایت‌هایی است. این حکایت، ماجرای بوزینه‌ای را روایت می‌کند که با دیدن درودگری که «بر چوبی نشسته بود و آن را می‌برید و دو میخ پیش او، هرگاه که یکی را بکوفتی، دیگری که بیشتر کوفته بودی، برآوردی» (همان، ص ۶۲)، گمان کرد که می‌تواند کار او را انجام دهد. پس در فرصتی مناسب، در جای درودگر نشست و کار او را تقلید کرد اما «آن میخ که در کار بود، پیش



از آنکه دیگری بکوفتی برآورد، هر دو شقّ چوب به هم پیوست و انشیین او محکم در میان بماند، از هوش بشد» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۶۲). به این ترتیب، آشنایی نداشتن بوزینه به قواعد کار درودگری و در نتیجه، تقلید نابجای او از کار درودگر، اساس خلق موقعیت مطایبه آمیزی است که هرچند برای بوزینه دردرساز می شود، خواننده را به خنده وامی دارد. در اینجا علاوه بر خنده حاصل از آنچه خلاف منطق معمول می نماید، تصویر مضحک و هزل آمیزی که در پایان از بوزینه ارائه می شود، بر خنده دار بودن ماجرا می افزاید. این تصویر، برعکس منطق خلاف عرف بوزینه در تقلید از درودگر، به تصاویری که در زندگی روزمره، ما را به خنده می اندازند، بسیار شبیه است؛ تصاویری شبیه به زمین خوردن های نابهنجار یا وضعیت های ظاهری عمداً یا سهواً شرم آوری که گاه با آنها روبه رو می شویم.

حکایت «مردی که می خواست تازی بگوید»، از شگرد دیگری برای آفرینش مطایبه بهره می برد. در این حکایت، مردی از دوستش می خواهد که چند جمله عربی بر لوح او بنویسد و بعد به تصور این که با نگاه کردن گاه گاه بر لوح به کمال فصاحت رسیده است، در محفلی یک جمله عربی را به اشتباه بیان می کند و در جواب خنده یکی از حاضران، پاسخ می دهد که «بر زبان من خطا رود و (در حالی که) تخته زرد در خانه من است؟!» (همان، ص ۳۹) حکایت از ابتدای کار، خنده دار می نماید. ساده لوحی مرد که از همان ابتدا در درخواست او از دوستش بروز می کند، ذهن مخاطب را برای پذیرش هرگونه عمل دور از ذهن و نامتعارف از جانب او آماده می کند. به این ترتیب، خنده دار بودن حکایت نه در پایان غیرمنتظره آن بلکه در نتیجه گیری ناشیانه مرد و اصرار و پافشاری او بر حماقتی است که در جمله پایانی متن بر آن تأکید می شود.

حکایت «پارسا و کوزه روغن» شکل دیگری از مواجهه آدم احمق با جامعه و محیط پیرامونش را روایت می کند. حکایت آنگونه آغاز می شود: «پارسامردی بود و در جوار او بازرگانی بود که شهد و روغن فروختی و هر روز بامداد، قدری از بضاعت خویش برای قوت او بفرستادی و چیزی از آن به کار بردی و باقی در سبو می کردی و در

طرفی از خانه می‌آویخت» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۲۶۳). صفت پارسا در این حکایت، به مفهوم پرهیزکار نیست، بلکه بیانگر طبقه اجتماعی خاص او و بیشتر یادآور صفت فقر است. کوزه روغنی که به مرور ایام فراهم می‌آید، در اوهام مرد، معنایی معادل ثروت دارد و او را از مواجهه با دنیای حقیقی پیرامونش بازمی‌دارد؛ مرد سرگرم خیالپردازی درباره دنیای ناهمگونی می‌شود که به گمان او، کوزه روغن و به تبع آن، ثروت می‌تواند برایش فراهم کند و چنان غرق در اوهام خود می‌شود که ناخواسته، کوزه را می‌شکند. همین قطع رابطه مرد پارسا با دنیای واقعی و اجتماعی که در آن زندگی می‌کند و خیالپردازی‌های ابلهانه و اغراق‌آمیز و حسابگری‌های ناشیانه او که در تضاد با عقل سلیم و متعارف قرار می‌گیرد، مهمترین عامل خلق مطایبه در حکایت است اما پایان‌بندی حکایت، خواننده را با شکل دیگری از خندیدن نیز آشنا می‌کند. شکستن کوزه در پایان حکایت، برابر با بازگشت مرد به دنیای واقعی اوست؛ روبه‌رو شدن با حس غم‌انگیز و تراژیک درک واقعیتی که با خواست و انگاره مرد از سعادت و شادکامی تضاد دارد. این تضاد میان رؤیا و واقعیت و این آمیختگی توامان خنده و غم، حماقت و آرزوهای سرکوب‌شده، خواننده را در برابر سرنوشت خنده‌دار و در عین حال غم‌انگیز خودش و تمام انسان‌ها قرار می‌دهد و در اینجا، او نه فقط به مرد بینوای پارسا که به خود و خود انسانیش می‌خندد.

بر خلاف حکایت‌های یادشده، در برخی حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، وضعیّت خنده‌دار، حاصل برخورد و تعارض دو فرد با یکدیگر است: جدال دو فرد احمق با یکدیگر یا رویارویی فرد احمق با شخصیت زیرک. در حکایت دزد و دیوی که بر سر دزدیدن گاو مرد زاهد با هم جدال می‌کنند، (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۲۱۵) شکمبارگی اغراق‌شده و حسابگری‌های ناشیانه دو شخصیت ابله ماجرا، دزد و دیو، اساس درگیری و در نهایت ناکامی آنها و خلق موقعیت خنده‌آور است، اما در برخی حکایت‌ها، تقابل دو صفت حماقت و حقه‌بازی، اساس خلق موقعیت‌های مطایبه‌آمیز را فراهم می‌آورد. در این حکایت‌ها، یک شخصیت حقه‌باز، برای رسیدن به خواسته یا

منفعت خود، شخص ابله را فریب می‌دهد و به این وسیله خواست خود را محقق می‌کند.

حکایت مرد صاحب‌خانه با دزد (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۴۹)، یکی از حکایت‌هایی است که در آنها تضاد و بزرگنمایی دو صفت حماقت و زیرکی و اغراق درباره آنها، اصلی‌ترین شگرد خلق مطایبه است. در ابتدای حکایت، دزد با صفت غافل و نادان معرفی می‌شود و به این ترتیب، حضور تیپ احمق در ماجرا، از همان آغاز، ذهن خواننده را برای پذیرش هر نوع بی‌منطقی و کار سرزده و غریبی آماده می‌کند. بنابراین، جنبه خنده‌آور حکایت، در پایان غیر منتظره آن نیست؛ ماجرا خنده‌دار است چون تقابل زیرکی صاحب‌خانه با ساده‌لوحی و حماقت دزد، موقعیتی طنزآمیز را به وجود می‌آورد که بر حماقت دزد صحه می‌گذارد. با گرفتار شدن دزد به دست صاحب‌خانه و مجازات او، وضعیت مطایبه‌آمیز ماجرا کامل می‌شود و این وضعیت، می‌تواند به معنای پایان روایت باشد، اما پس از این صحنه، راوی حکایت، دزد و صاحب‌خانه را بار دیگر و در جریان گفت‌وگویی کوتاه، در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: «خداوند خانه چوبدستی برداشت و شانه‌هاش بکوفت و گفت: همه عمر بر و بازو زدم و مال به دست آوردم تو کافر دل پشتواره بندی و ببری؟ باری بگو تو کیستی؟ دزد گفت: من آن غافل نادانم که دم گرم تو مرا بر باد نشاند تا هوس سجاده‌برروی آب‌افکندن پیش خاطر آوردم چون سوخته‌نم‌داشت، آتش در من افتاد و قفای آن بخوردم. اکنون مستی خاک پس من انداز تا گرانی ببرم» (همانجا). شوخی کلامی آشکار در این گفت‌وگوی پایانی، بار دیگر بر بلاهت دزد، و این بار از زبان خود او، صحه می‌گذارد و باز هم موجب خنده می‌شود.

به جز حکایت یادشده، در دیگر حکایت‌های کلیله و دمنه، شخص از همان ابتدا با صفت نوعی حماقت معرفی نمی‌شود. اشخاص داستانی احمق یا زیرک و حقه‌باز، در کلیله و دمنه با صفتی معرفی می‌شوند که بیانگر تعلق آنها به یک تیپ خاص (مثل زاهد، بازرگان، دزد و...) است و تنها در جریان کنش داستانی است که در نهایت، فرد با

صفت «ابله» یا «زیرک» بازشناسی می‌شود؛ به عنوان مثال، شخصیت‌هایی که در آغاز با صفت‌های زاهد یا دزد و طرار معرفی می‌شوند، در پایان و به واسطه کنش‌هایی که در جریان روایت از آنها سر می‌زند، با صفت‌های ابله و زیرک بازشناسی می‌شوند. از این جهت، می‌توان گفت که راویان حکایت‌های کلیله و دمنه، از دادن هرگونه پیش‌آگاهی به مخاطب، درباره شخصیت‌های ابله یا زیرک، طفره می‌روند و با این همه، چون بسیاری از این حکایت‌ها به عنوان شاهدهی بر مدّعی راوی، روایت می‌شوند، روایت‌گیر پیشاپیش از پایان حکایت و نتیجه آن آگاه است و با میزانی از پیش‌آگاهی درباره اشخاص داستانی و نقش آنها، با متن روبه‌رو می‌شود.

#### ۴-۱-۲-۱-۱-۱ حکایت فرد حقه‌باز

حکایت فرد زیرک و حقه‌باز، یکی از انواع حکایت‌های آدم احمق است و «هر چند که این دو معمولاً دو نوع مجزایند ولی به خاطر شباهتشان، جزء یک طبقه محسوب می‌شوند» (اخوت، ۱۳۷۱، ص ۶۷). حکایت تپ حقه‌باز تقریباً در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، بویژه فرهنگ‌هایی که ریشه‌های فرهنگ شفاهی و روستایی آنها هنوز از میان نرفته‌است. (همان، ص ۶۸) او موجود هفت‌خطی است که در فرهنگ‌های مختلف، اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد و به شکل انسان و حیوان ظاهر می‌شود. اما علی‌رغم این تنوع، از آنجا که فرد حقه‌باز نیز مثل فرد احمق، تپ است و نه شخصیت، در تمام اشکال خود، صفت ثابتی دارد. <sup>۱</sup> پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بر خلاف بسیاری از قصه‌های حقه‌بازان که «فرد حقه‌باز در پایان حکایت گرفتار می‌شود و یا حتی در بعضی از موارد کشته می‌شود» (همان، ص ۶۹)، تقریباً در تمام حکایت‌های کلیله و دمنه<sup>۲</sup>، فرد حقه‌باز در پایان موفق می‌شود، شخصیت مقابل خود را به راحتی فریب می‌دهد و به خواسته‌اش می‌رسد و ارزش‌گذاری‌های اخلاقی در این میان نقش چندانی ندارند. به عبارت دیگر، گریه عابدنما و یا زنی که به همسرش خیانت می‌کند، همان‌قدر در رسیدن به خواسته‌هایشان موفق هستند که قاضی یا

خرگوشی که برای مقابله با ظلم و به نفع مصالح عمومی، به حيله متوسل می‌شوند؛ به علاوه، پیشداوری‌های عام درباره خوبی یا بدی، در مواجهه راوی یا مخاطب با شخصیت حقه‌باز چندان تأثیرگذار نیست. فرد ناقلابی که در هیأت طرار یا روباه ظاهر می‌شود، به همان اندازه بازرگان یا زاغ که مطابق با معیارهای عرف جامعه رفتار می‌کنند، می‌توانند حسن همدلی شوخ‌طبعانه و جانبدارانه راوی و مخاطب را برانگیزند.

بر خلاف حکایت‌های شخصیت‌احتمق، در روایت‌هایی که فرد زیرک نقش‌آفرین اصلی آنهاست، همواره یک یا چند شخصیت دیگر نیز در ماجرا حضور دارند و رویارویی آنها با فرد زیرک و سرانجام برتری فرد زیرک، مضمون اصلی تمام این حکایت‌هاست؛ به علاوه، فرد حقه‌باز معمولاً تنها نیست و دستیاری دارد. در حکایت شیر و شتر (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۱۰۶)، افراد مکار قصه، گرگ و زاغ و شغال هستند که با همدستی هم، شتر را فریب می‌دهند و او را طعمه شیر می‌سازند و خودشان هم از باقی مانده غذای شیر به نواهی می‌رسند. این سه همدست حقه‌باز، تنها شتر را فریب نمی‌دهند، بلکه شیر نیز به نوعی، فریب دسیسه حساب‌شده آنها را می‌خورد و به کشتن دوست دیرین خود رضایت می‌دهد. در حکایت‌های کلیله و دمنه، شکمبارگی یکی از صفات عام حقه‌بازان است؛ همچنین در بسیاری از حکایت‌ها، این صفت، انگیزه‌ای است که به کنش افراد فریب‌خورده معنا می‌دهد. به این ترتیب، شغال و گرگ و زاغ، در ارتباطی دوسویه با شیر و شتر، هر دو را فریب می‌دهند. دسیسه شخصیت‌های حقه‌باز این حکایت، بر اساس صفات برجسته دو شخصیت فریب‌خورده، شکمبارگی شیر و ساده‌لوحی شتر، شکل می‌گیرد و در عین حال، انگیزه‌ای مشابه با یکی از افراد فریب‌خورده، یعنی شیر، فریبکاران را به عمل وامی‌دارد. به این ترتیب، حکایت با اغراق در بازنمایی اوصاف شخصیت‌ها، یکی از شگردهای عام خلق مطایبه را به خدمت می‌گیرد تا مخاطب را رودرروی آینه صفاتی بنشانند که بی‌گمان پیشاپیش با آنها آشناست؛ به علاوه، صحت پیش‌بینی افراد حقه‌باز و شگرد زیرکانه‌ای که برای فریب دیگران از آن بهره می‌برند، از دیگر عوامل آفرینش طنز و

مطایبه در چنین حکایت‌هایی است.<sup>۱۳</sup>

در حکایت زاهد و طرّاران، تقابل میان زاهدی است که گوسفندی را برای قربانی کردن با خود می‌برد و طرّارانی که برای دزدیدن گوسفند به حيله متوسل می‌شوند. به این ترتیب که یک‌یک سر راه زاهد قرار می‌گیرند و وانمود می‌کنند که زاهد سگی را با خود می‌برد و او را با جملاتی شبیه به اینها سرزنش می‌کنند: «شیخ عزیزمت شکار می‌دارد که سگ در دست گرفته‌است؟» یا «این مرد در کسوت اهل صلاح است، اما زاهد نمی‌نماید که زاهدان با سگ بازی نکنند و...» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۲۱۱) تا سرانجام، زاهد گمان می‌کند که «شاید بود که فروشنده این، جادو بوده‌است و چشم‌بندی کرده» (همانجا) و سگی را به جای گوسفند به او فروخته‌است. پس گوسفند را رها می‌کند و می‌رود و طرّاران، آن را صاحب می‌شوند. تقابل شخصیت‌ها، راهی که دزدها برای ربودن گوسفند انتخاب می‌کنند و مطابقت آن با منطق مضمونی روایت که بر حقه‌بازی دزدها مبتنی است، خود به خود خنده‌دار است اما حکایت، بیشتر به این دلیل خنده‌دار است که پیش‌بینی طرّاران درباره نقطه ضعف اساسی زاهد، پرهیز خشک و خرافه‌پرستی او، سرانجام درست از آب درمی‌آید. کامیابی نهایی دزدان در پایان حکایت، نه فقط تیپ‌های آشنای حکایت، که صفت‌های نوعی مرد زاهد و امثال او را به سخره می‌گیرد.

در حکایت دو شریک، هم‌دست شریک حقه‌باز، پدر اوست. حکایت با تقابل میان دو شریک زرنگ و ساده‌لوح آغاز می‌شود: «دو شریک بودند، یکی دانا و دیگر نادان و به بازارگانی می‌رفتند. در راه بدره‌ای زر یافتند... خواستند که قسمت کنند، آنکه دعوی زیرکی کرد گفت: چه قسمت کنیم؟ آنقدر که برای خرج بدان حاجت باشد بگیریم و باقی را به احتیاط جایی بنهیم» (همان، ص ۱۱۷). پس بدره زر را زیر درختی چال می‌کنند تا بعدها و به تدریج از آن استفاده کنند اما پس از چند روز، شریک حقه‌باز، پنهانی کیسه را برمی‌دارد و شریک فریب‌خورده به قاضی شهر شکایت می‌کند. شریک زرنگ از پدرش می‌خواهد که در تنه درخت پنهان شود و از زبان درخت بر بی‌گناهی

او شهادت دهد، اما قاضی، حیلۀ دو همدست را خنثی می‌کند و پول را به شریک فریب‌خورده برمی‌گرداند. این حکایت با همان ویژگی‌های آشنای حکایت آدم‌های حقّه‌باز آغاز می‌شود: آدم حقّه‌باز در تقابل با فرد دیگری، او را فریب می‌دهد و همدستی دارد که به او کمک می‌کند اما تضاد حکایت با منطق مضمونی چنین حکایت‌هایی که مبتنی بر صحت پیش‌بینی‌های فرد حقّه‌باز است، باعث واژگونگی موقعیت و پایان غیرمنتظره حکایت می‌شود؛ این هر دو جزء رایج‌ترین شگردهای خلق متن‌های مطایبه‌آمیز به شمار می‌آیند.

حکایت «بازرگانی که صد من آهن داشت»، ساختی مشابه حکایت دو شریک دارد با این تفاوت که موقعیت مطایبه‌آمیز آن، نتیجه درگیری، تضاد و قدرت‌نمایی دو آدم زرنگ است و به علاوه در این حکایت، شخصیت یاریگر (قاضی در حکایت قبلی) حضور ندارد بلکه فرد مالباخته، خود آدم زرنگی است که با توسل به حیلۀ سرمایه‌اش را پس می‌گیرد. ماجرا از این قرار است که بازرگانی پیش از سفر، آهن‌های خود را نزد دوستی به امانت می‌گذارد و وقتی برمی‌گردد، امین از پس دادن آهن‌ها خودداری می‌کند و می‌گوید: «آهن در پیغوله خانه بنهاده‌بودم و در آن احتیاطی نکرده، تا من واقف شدم، موش تمام آن را خورده بود» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۱۲۲). بازرگان پاسخ می‌دهد که «آری موش آهن را نیک دوست دارد و دندان او بر خاییدن آن قادر باشد» (همانجا). سپس، می‌رود و در میان راه، فرزند امین را با خود می‌برد و می‌گوید که عقابی او را با خود برده‌است. وقتی امین به گفته او اعتراض می‌کند، پاسخ می‌دهد که «در شهری که موش آن، صد من آهن بتواند خورد، آخر باز کودکی را هم برتواند داشت» (همانجا). و به این حیلۀ، آهن خود را پس می‌گیرد.

در این حکایت، کنش امین و نیز منطق بی‌پایه‌ای که به آن متوسل می‌شود، کاملاً شبیه به حکایت دو شریک است. گفتن این که موش آهن را خورده، همان‌قدر مضحک جلوه می‌کند که به شهادت طلبیدن درخت. هر دو گفته، حاکی از نوعی بی‌منطقی است که نمی‌توان برایش پاسخی یافت و بر این نکته تصریح می‌کند که فرد مالباخته، دلیلی

بر اثبات ادعای خود ندارد: یا باید بپذیرد که درخت شهادت می‌دهد و موش آهن می‌خورد یا باید از ادعای خود صرف‌نظر کند. همین منطق بی‌پایه و در عین حال بی‌جواب، علاوه بر این که صفتِ نوعیِ زرنگ را برای فرد اثبات می‌کند، یکی از شگردهای رایج خلق مطایبه است.<sup>۱۴</sup>

در حکایت‌های «شیر و خرگوش»<sup>۱۵</sup>، «فیل و خرگوش» و «بوم و زاغ» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، صص ۸۶، ۲۰۲ و ۱۹۱) نیز شخصیت‌های زیرک ماجرا همدستی ندارند اما با افرادی رودررو می‌شوند که از لحاظ قوای جسمانی و روابط متقابل جمعی از خودشان قوی‌تر هستند. راویان این حکایت‌ها نیز از همان صناعات رایج در قصه‌های آدم زیرک، مثل صحت پیش‌بینی‌ها و... بهره برده‌اند اما نکته قابل توجه در این نوع روایت‌ها، نوعی واژگونی موقعیت پایانی است که نه در ساخت متن که در مناسبات میان شخصیت‌ها روی می‌دهد؛ به عبارت دیگر، حکایت که از ابتدا با برتری شیر یا فیل بر خرگوش آغاز می‌شود، در پایان با برتری فرد ضعیف بر قوی به پایان می‌رسد.

در حکایت گربه روزه‌دار (همان، ص ۲۰۵) نیز بهره‌بردن از شگردهایی شبیه به دیگر حکایت‌های فرد حقه‌باز، موجب خنده می‌شود؛ با این تفاوت که گربه، نمونه مثالی افراد مقدس‌نمایی است که برای رسیدن به اهدافی درازمدت، لباس تزویر و ریا بر تن می‌کنند. حيله‌گری گربه تنها در اندیشیدن ترفندی برای فریب‌دادن کبک یا خرگوش خلاصه نمی‌شود بلکه می‌توان تصور کرد که ماجراهایی شبیه به ماجرای این حکایت، قبلاً بارها و بارها اتفاق افتاده است و پس از این هم، تا زمانی که حقه‌گربه برملا نشود، ادامه خواهد یافت؛ به عبارت دیگر، هرچند زیرکی، صفت ثابت همه افراد حقه‌باز حکایت‌های کلیله و دمنه است، ماجرای تردستی‌های افراد حقه‌باز، به شکل خاصی که در حکایت‌های مشابه گربه روزه‌دار بازنمایی می‌شود، شاید تنها یک بار اتفاق افتاده باشد، اما عوام‌فریبی گربه در طول یک دوره پیوسته زمانی، می‌تواند موجب رخداد ماجراهایی همسان شود. بی‌تردید این ویژگی تأثیری در جنبه کمیک ماجرا ندارد و خواننده را بیش از پیش به خنده نمی‌اندازد، اما از جهت تأکید بر مضمون حکایت،



شایسته‌توجه است و از آنجا که «صوفی‌ها و مقدّس‌نماها از موضوعات محوری طنز به شمار می‌روند» (پلارد، ۱۳۸۳، ص ۱۹)، بی‌گمان تأکید بر این مضمون، بسیاری از درونمایه‌ها، ماجراها و اشخاص داستانی و حقیقی مشابه این حکایت را به یاد مخاطب می‌آورد و خندیدن به وضعیّت خاصی که در این حکایت بازنموده شده‌است، در مرحله بالاتر، جای خود را به نیشخندی تلخ می‌دهد که حاصل یادآوری همه موقعیّت‌های ممکن و آشنای ماست؛ خندیدن به همه آنچه از فرط انسانی بودن، غیر انسانی می‌نماید.

### نتیجه‌گیری

کلیله و دمنه از قدیم‌ترین نمونه‌های افسانه تمثیلی (فابل) است. فابل‌ها، قصّه‌هایی کوتاه با شخصیت‌های جانوری هستند که مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. این شیوه تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت‌دادن آن به حیوانات، یکی از شیوه‌های اساسی آفرینش طنز است و به این اعتبار، کلیت متن کلیله و دمنه را می‌توان در رده آثار مطایبه‌آمیز و بویژه طنزهای اخلاقی و اجتماعی قرارداد که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانه خود بهره می‌برند و این‌همه را در قالب طنز یا هزل بیان می‌کنند.

علاوه بر کلیت متن، در کلیله و دمنه ۳۴ حکایت مطایبه‌آمیز دیده می‌شود که در قالب طنز یا هزل بیان شده‌اند. از این میان، تنها چهار مورد، یعنی در حدود ۰/۱۱ حکایت‌ها، هزل‌آمیزند و بقیه، یعنی حدود ۰/۸۹ حکایت‌ها، در رده طنز قرار می‌گیرند (ن.ک: نمودار کلی روایت‌ها در پایان پی‌نوشت‌ها).

علاوه بر شیوه عام طنزپردازی در کلیت اثر که مبتنی بر حیوان‌نمایی است و صرف‌نظر از نوع مطایبه، حکایت‌های مطایبه‌آمیز اثر را می‌توان به دو دسته زیر تقسیم کرد:

الف: قصّه‌های ماجرای مضحک: قصّه‌هایی که قهرمان نوعی داستان، معرفّ صفت نوعی احمق نیست، اما درگیر ماجرای مضحک و احمقانه می‌شود. از میان ۳۴ حکایت

مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه، ۹ حکایت، یعنی حدود ۰/۲۶ حکایت‌ها، در این دسته جای می‌گیرند.

ب- حکایت آدم احمق: قهرمان نوعی این دسته از حکایت‌ها، با صفت نوعی ابله شناخته می‌شود. حکایت فرد زیرک و حقه‌باز نیز یکی از انواع حکایت‌های آدم احمق است و هر چند این دو معمولاً دو نوع مجزایند، به خاطر شباهتشان جزء یک طبقه محسوب می‌شوند. از میان ۳۴ حکایت مطایبه‌آمیز متن مورد بررسی، ۲۵ حکایت، یعنی حدود ۰/۷۴ حکایت‌ها، از این نوع است.

بنابراین، این بررسی نشان می‌دهد که در کلیله و دمنه بسامد بروز موارد طنز بسیار بیشتر از هزل است و در آفرینش مطایبه، از حضور شخصیت ابله، به مراتب بیش از خلق موقعیت مضحک استفاده شده است و در بیشتر موارد، آفرینش مطایبه در گروه حضور شخصیت نوعی ابله و زیرگروه آن، فرد حقه‌باز، است (ن.ک به نمودار کلی روایت‌ها در پایان یادداشت‌ها).

با وجود این، در همه این حکایت‌ها از شگردهای یکسانی برای نیل به خنده استفاده شده است. این شیوه‌ها و شگردها عبارتند از: واژگونی موقعیت، عدم تجانس، تضاد و اغراق و تصادف، پایان غیرمنتظره، اعمال غیر عادی اشخاص، حساسگری‌های ناشیانه و نتیجه‌گیری‌های نادرست.

#### یادداشت‌ها

۱- برای آشنایی با مفهوم هجو، ویژگی‌های زبانی و شگردهای آفرینش آن، نگاه کنید به کاسب (۱۳۶۶)، نیکویخت (۱۳۸۰)، حلبی (۱۳۷۷) و حسینی سروری، صرفی، مدبری و محسنی‌نیا (۱۳۸۸).

۲-

گاه نظم و گاه نثر و گاه مدح و گاه هجو  
روز جدّ و روز هزل و روز کلک و روز دن  
در بار و مشکریز و نوش طبع و زهر فعل  
جانفروز و دلگشا و غمزدا و لهوتن  
(منوچهری، ۱۳۷۰، ص ۸۰)

فضیلت نطق که شرف انسان بدو منوط است بر دو وجه است: یکی جدّ و دیگری هزل و رجحان جدّ بر هزل مستغنی است و... (عبید زاکانی، ۱۳۸۳، دیباچه، ص ۱).

۳- «هزل در لغت بیهوده گفتن باشد و در اصطلاح، آن است که شاعر در کلام خود لفظی چند ایراد کند که محک عقل تمام عیار نبود و به میزان صدق سنجیده نباشد و با وجود آن، موجب تفریح و تنشیت بعضی طباع گردد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، ص ۸۲).

۴-

هزل، تعلیم است آن را جدّ شنو تو مشو بر ظاهر هزلش گرو

هر جدی هزل است پیش هازلان هزل‌ها جد است پیش هازلان

(مولوی، ۱۳۷۵، ص ۴۸۹)

۵- این چهار حکایت عبارتند از: زن بدکاره، زن کفشگر، زن بازرگان و نقاش، درودگر و زن او (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، صص ۷۵ و ۷۶ و ۱۳۷ و ۲۱۷).

۶- قسمتی از گفته ابن ندیم در باب کلیله و دمنه چنین است: «درباره کتاب کلیله و دمنه اختلاف است. به قولی ساخته هند است که در مقدمه آن کتاب گفته شده و به قولی، ساخته پادشاهان اشکانی است و هندیان آن را به خود بسته‌اند و به قولی، فارسیان آن را درآورده و هندیان به خود بسته‌اند و گروهی گفته‌اند که بزرگمهر حکیم پاره‌ای از آن را ساخته است و...» (ابن ندیم، ۱۳۶۶، ص ۵۴۱).

۷- به سمع او (خسرو انوشیروان) رسانیدند که در خزاین ملوک هند کتابی است که از زبان مرغان و بهایم و وحوش و طیور حشرات جمع کرده‌اند و پادشاهان را در سیاست رعیت و بسط عدل و رأفت و قمع خصمان و قهر دشمنان بدان حاجت باشد و آن را عمده هر نیکی و سرمایه هر علم و راهبر هر منفعت و مفتاح هر حکمت می‌شناسند و چنان که ملوک را از آن فواید تواند بود اوساط مردمان را هم منافع حاصل تواند شد و آن را کتاب کلیله و دمنه خوانند. (مقدمه ابن مقفع بر کتاب، ابوالمعالی نصرالله منشی، ۱۳۵۶، ص ۲۹) نیز نگاه کنید به مقدمه نصرالله منشی بر کتاب (همان، صص ۱۸-۱۷).

۸- این نامگذاری چندان دقیق نیست و تنها جهت اختصار از آن استفاده شده است.

۹- به جهت اختصار متن، نامگذاری حکایت‌ها در این نوشته، مطابق با فهرست کتاب نیست.

- ۱۰- این چهار حکایت عبارتند از: «مردی که از پیش شتر مست گریخت»، «صیاد و خوک و گرگ»، «زاهد و راسو» و «یک جفت کبوتر» (همان، صص ۱۷۲، ۲۶۱، ۵۶ و ۳۷۷).
- ۱۱- برای اطلاع بیشتر از مفهوم گروتسک و کاربرد آن در طنز: ر.ک به تسلیم جهرمی و طالبیان (۱۳۹۰)، ثابت‌قدم (۱۳۸۳) و یگانه (۱۳۸۸).
- ۱۲- تنها در دو حکایت «زن بدکاره»، «مرزبان و زن او و بازدار او» (نصرالله منشی، ۱۳۵۶، صص ۷۵ و ۱۵۳) شخص حقه‌باز به خواست خود نمی‌رسد و در حکایت‌هایی مثل دو شریک (همان، ص ۱۱۷) ناکامی یک شخص حقه‌باز به معنای کامیابی فرد زیرک دیگری است.
- ۱۳- حکایت شیر گرگرفته و روباه و خر (همان، ص ۲۵۳) کاملاً شبیه به این حکایت است.
- ۱۴- حکایت‌های «مرزبان و زن او و بازدار او» و «بوزینه و باخه» (همان، صص ۱۵۳ و ۲۳۸) با اندک تفاوتی شبیه به این حکایت هستند.
- ۱۵- حکایت «مارپیر و ملک غوکان» (همان، ص ۲۳۰)، ساختی کاملاً شبیه به حکایت خرگوش و شیر دارد با این تفاوت که فرد قوی‌تر که ناتوان شده‌است، شخصیت حقه‌باز ماجراست و در نهایت به خواست خود می‌رسد و ملک غوکان هر روز غوکی را طعمه او قرار می‌دهد.

۱۶- نمودار کلی حکایت‌های مطایبه‌آمیز کلیله و دمنه

نام حکایت	شماره صفحه در متن کتاب	طنز	هزل	حکایت ماجرای مضحک	حکایت شخصیت ابله	
					حکایت فرد ابله	حکایت فرد حقه‌باز
مردی که می‌خواست نازی بگوید	۳۹	*			*	
صاحب‌خانه و دزد	۴۹	*			*	
بازرگان و مزدور	۵۱	*		*		
مردی که از پیش شتر مست گریخت	۵۶	*		*		
بوزینه و درودگر	۶۲	*			*	
روبه و دهل	۷۰	*			*	
زن بدکاره	۷۵		*	*		
زن کفشگر	۷۶		*		*	
زاغ و مار	۸۱	*			*	
ماهی خوار و خرچنگ	۸۲	*			*	
شیر و خرگوش	۸۶	*			*	
بطی که در آب ستاره می‌دید	۱۰۲	*			*	
شیر و شتر	۱۰۶	*			*	
لاک‌پشت و بطان	۱۱۰	*			*	
بوزینه‌ها و کرم شب‌تاب	۱۱۶	*			*	
دو شریک	۱۱۷	*			*	
غوک و مار	۱۱۸	*			*	
بازرگانی که صد من آهن داشت	۱۲۲	*			*	
زن بازرگان و نقاش	۱۳۷		*	*		
مرزبان و زن او	۱۵۳	*			*	
صیاد و خوک و گرگ	۱۷۲	*		*		
فیل و خرگوش	۲۰۲	*			*	
گربه‌ی روزه‌دار	۲۰۴	*			*	
زاهد و طراران	۲۱۱	*			*	
بازرگان دشمن‌روی	۲۱۴	*		*		
دزد و دیو و زاهد	۲۱۵	*			*	
درودگر و زن او	۲۱۷		*		*	
مار پیر و ملک غوکان	۲۳۰	*			*	
شیر گرفته و روبه و خر	۲۵۳	*			*	
زاهد و راسو	۲۶۱	*		*		
پارسا و کوزه‌روغن	۲۶۳	*			*	
زال و مهستی	۲۸۸	*		*		
زاغ و کبک	۳۴۴	*			*	
یک جفت کبوتر	۳۷۷	*		*		

## منابع و مآخذ

### الف- کتابها

- ۱- آراین پور، یحیی، (۱۳۵۶)، از صبا تا نیما (چاپ دوم)، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- ۲- ابن ندیم، محمد بن اسحاق، (۱۳۶۶)، الفهرست، ترجمه و تحقیق محمد رضا تجدد، چاپ سوم، تهران، امیر کبیر.
- ۳- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان، نشر فردا.
- ۴- ارسطو (۱۳۵۷)، فن شعر؛ ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۵- استات، اندرو، (۱۳۸۹)، کمدی، ترجمه بابک تیرایی، تهران، چشمه.
- ۶- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، انتشارات آگاه.
- ۷- انصاری، محمد باقر، (۱۳۸۷)، نمایش روحی، زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز، تهران، سوره مهر.
- ۸- بهار، محمد تقی (ملک‌الشعرا)، (۱۳۵۶)، سبک‌شناسی، چاپ چهارم، تهران، امیر کبیر.
- ۹- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- ۱۰- پزشکیزاد، ایرج، (۱۳۸۱)، طنز فاخر سعدی، تهران، شهاب.
- ۱۱- پلارد، آرتور، (۱۳۸۳)، طنز، ترجمه سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
- ۱۲- جوادی، حسن، (۱۳۸۴)، تاریخ طنز در ادبیات فارسی، تهران، کاروان.
- ۱۳- حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، درباره طنز، تهران، سوره مهر.
- ۱۴- حلبی، علی اصغر، (۱۳۷۷)، تاریخ طنز و شوخ طبعی در ایران و جهان اسلام، تهران، بهبهانی.
- ۱۵- حناالفاخوری، (۱۳۶۱)، تاریخ ادبیات عرب، ترجمه عبدالمحمد آیتی، چاپ دوم، تهران، توس.

- ۱۶- خسرو نژاد، مرتضی، (۱۳۸۲)، معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک)، تهران، نشر مرکز.
- ۱۷- خواجه نصیرالدین طوسی، (۱۳۶۱)، اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی.
- ۱۸- خواجه نصیرالدین طوسی، (۱۳۶۱)، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.
- ۱۹- دورانت، ویل، (۱۳۶۷)، تاریخ تمدن (مشرق زمین گاهواره تمدن)، ترجمه احمد آرام، ع پاشایی و امیرحسین آریان پور، چاپ دوم، تهران، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (علمی - فرهنگی).
- ۲۰- رزمجو، حسین، (۱۳۷۰)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.
- ۲۱- رنو، لویی، (۱۳۷۰)، ادبیات هند، ترجمه سیروس ذکا، تهران، بزرگمهر.
- ۲۲- زاکانی، عبید، (۱۳۸۳)، رساله دلگشا، تصحیح و توضیح علی اصغر حلبی، تهران، اساطیر.
- ۲۳- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، از گذشته ادبی ایران، تهران، الهدی.
- ۲۴- -----، (۱۳۷۱)، تاریخ مردم ایران، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
- ۲۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، طنز حافظ، تهران، سالنامه گل آقا.
- ۲۶- -----، (۱۳۸۰)، مفلس کیمیا فروش، تهران، سخن.
- ۲۷- صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۳)، تاریخ ادبیات در ایران (جلد ۲)، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
- ۲۸- صلاحی، عمران، (۱۳۷۳)، طنز آوران امروز ایران، چاپ پنجم، تهران، مروارید.
- ۲۹- عبدالجلیل، ج.م، (۱۳۸۱)، تاریخ ادبیات عرب، ترجمه آ. آذرنوش، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

- ۳۰- فورستر، ای. ام. (۱۳۵۷)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- ۳۱- کادن، جی. ام. (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
- ۳۲- کاسب، عزیزالله، (۱۳۶۶)، چشم‌انداز تاریخی هجو، تهران، مؤلف.
- ۳۳- کریچلی، سیمون، (۱۳۸۴)، در باب طنز، ترجمه سهیل سمی، تهران، ققنوس.
- ۳۴- گروه مؤلفان (رفیع ضیایی، محمد انصاری، مرتضی فرهنگی و...)، (۱۳۸۵)، کتاب طنز ۳، تهران، سوره مهر.
- ۳۵- مرجنت، ملوین، (۱۳۸۴)، کم‌دی، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- ۳۶- محمدی، محمد، (۱۳۷۴)، فرهنگ ایران پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی، تهران، توس، ویرایش دوم.
- ۳۷- محمدی، محمد و قایینی، زهره، (۱۳۸۴) تاریخ ادبیات کودکان ایران (ج ۱)، چاپ پنجم، تهران، چیستا.
- ۳۸- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، توس.
- ۳۹- منوچهری دامغانی، (۱۳۷۰)، دیوان، به کوشش محمد دبیر سیاقی، چاپ پنجم، تهران، زوار.
- ۴۰- میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.
- ۴۱- نصرالله منشی، ابوالمعالی، کللیه و دمنه، (۱۳۵۶)، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران.
- ۴۲- نیکویخت، ناصر، (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.
- ۴۳- نورتون، دونا، (۱۳۸۲)، شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک (جلد اول)، ترجمه منصوره راعی، ثریا قزل‌ایاغ و دیگران، تهران، قلمرو.



۴۴- واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین، (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته میر جلال‌الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.

۴۵- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۷)، دیداری با اهل قلم، چاپ دوم، تهران، علمی.

#### ب- مقالات

۱- تسلیم جهرمی، فاطمه و یحیی طالبیان، (۱۳۹۰)، «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» فصلنامه فنون ادبی، سال سوم، شماره ۱، صص ۲۰-۱.

۲- ثابت‌قدم، خسرو، (۱۳۸۳)، «گروتسک در نثر ناباکوف»، سمرقند، دوره اول، شماره ۳ و ۴، صص ۲۰۹-۲۰۱.

۳- حسام‌پور، سعید، جواد، دهقانیان، و صدیقه، خاوری، (۱۳۹۰)، «بررسی تکنیک‌های طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، دو فصلنامه مطالعات ادبیات کودک، سال دوم، شماره ۱، صص ۹۱-۶۱.

۴- حسینی سروری، نجمه، محمدرضا، صرفی، محمود، مدبری، و ناصر، محسنی‌نیا، (۱۳۸۸)، «روایت‌های مطایبه آمیز هزارویک‌شب»، فصلنامه ادب پژوهی، سال سوم، شماره دهم، صص ۱۶۸-۱۵۷.

۵- حکیم‌آذر، محمد، (۱۳۹۰)، «اسلوب و ساختار اخلاق‌الاشرف»، فصلنامه ادب پژوهی، سال پنجم، شماره ۱۷، صص ۱۲۰-۸۹.

۶- رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۷۳)، «طنز چیست و طنزنویس کیست»، قند پارسی، دوره اول، شماره ۳۵، صص ۱۵۰-۱۳۹.

۷- -----، (۱۳۷۲)، «هنر طنز و قلمرو آن»، قند پارسی، شماره ۶، صص ۷۶-۷۰.

۸- راستی یگانه، فاطمه، (۱۳۸۸)، «جستاری در گروتسک»، صحنه (فصلنامه تخصصی تئاتر)، دوره جدید، شماره ۶۹، صص ۱۱۸-۱۱۵.

- ۹- طالبیان، یحیی و فاطمه، تسلیم جهرمی، (۱۳۸۸)، «ویژگی‌های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها»، فصلنامه فنون ادبی، سال اول، شماره اول، صص ۴۰-۱۳.
- ۱۰- قوام، ابوالقاسم و رنجبر، تجبر، (۱۳۸۸)، «واژه طنز چگونه و از چه زمانی اصطلاح شد»، فصلنامه تاریخ ادبیات، سال دوم، شماره ۶۲، صص ۳۰-۸.
- ۱۱- کرمی، محمدحسین، زهرا، ریاحی زمین، و جواد، دهقانیان، (۱۳۸۸)، «پژوهشی در تئوری و کارکرد طنز مشروطه»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره ۱، صص ۱۷-۱.
- ۱۲- محمدی کله‌سر، علیرضا، محمدکاظم، یوسف‌پور، و محمدعلی، خزانه‌دارلو، «زمینه‌های گفت‌وگویی طنز در مثنوی»، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)، سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی ۱۹)، صص ۱۶۴-۱۴۳.
- ۱۳- ناصری، ناصر، (۱۳۸۷)، «جلوه‌های طنزهای عرفانی در مثنوی‌های عطار»، فصلنامه ادیان و عرفان، سال پنجم، شماره ۱۸، صص ۱۸۳-۱۵۵.
- ۱۴- واحد دوست، مهوش، (۱۳۸۵)، «نگاهی به روند طنز در پیشینه ادبیات فارسی»، قند پارسی، دوره دوم، شماره ۳۵، صص ۴۲-۲۶.