

## مقاله پژوهشی

# مطالعه تطبیقی سیر تحول متن و نقاشی‌های داستان مرغابی‌ها و لاک‌پشت در کلیله و دمنه، تحفه الاحرار و انوار سهیلی

حجت‌اله عسکری الموتی\*، آرزو بابائی

گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۲

### چکیده

داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها یکی از قدیمی‌ترین حکایاتی است که ریشه هندی دارد و به دلیل تمثیلی بودن در کتب دیگری مانند کلیله و دمنه، هفت اورنگ جامی و انوار سهیلی وارد شده است. از سوی دیگر نقاشی‌های متعددی برای تزئین این نسخه‌ها انجام شده که تطبیق آن‌ها با یکدیگر می‌تواند در اشتراک موضوع داستانی واحد، ضرورت و اهمیت این مطالعه را شرح دهد. بنابراین سؤال اصلی پژوهش این است که با وجود جانمایه تمثیلی واحد، چه تطوری در بازنمایی متون در قیاس با متن اصلی کلیله و دمنه رخ داده است؟ روش تحقیق، توصیفی و تطبیقی است. گردآوری نمونه‌ها تا حد اشباع نسخه‌های مستند و به صورت تصادفی است. نتایج مطالعه در دو سطح تطور متن و نقاشی، قابل تبیین است. در لایه متنی، بیشترین برداشت آزادانه و تغییرات ادبی مربوط به تحفه الاحرار جامی است. از سوی دیگر به طور کلی می‌توان تأیید کرد نقاشی هر نسخه، همواره در متابعت متن میزبان عمل کرده است؛ با این توضیح که نقاشی‌های نسخ کلیله و دمنه کاملاً هم‌سو با صراحت و بی‌پیرایگی متن، سادگی ترکیب‌بندی و پرهیز از پیچیدگی بصری دارند. در مورد تک‌نگاره انوار سهیلی، همچنان که متن، متأثر از سبک ادبی هندی دوره صفوی، پر از استعارات و صنایع ادبی است، نقاشی صادقی بیک نیز به جزئیاتی که کاشفی بیان کرده وفادار است. در مورد نقاشی نسخه‌های مصور تحفه الاحرار، انتقال سوژه‌های اصلی داستان به سوی پس‌زمینه و یا کوچک‌شدن سهم آن در ترکیب‌بندی، پیرنگ داستان اهمیت ثانویه یافته و مطابق با متن شعر، مخاطب انسانی و بیان عرفانی و اخلاقی اولویت یافته است.

**واژگان کلیدی:** نقاشی ایرانی، حکایت لاک‌پشت و دو مرغابی، کلیله و دمنه، تحفه الاحرار، انوار سهیلی.

### مقدمه

یکی از منابع اصلی تاریخ نقاشی ایرانی، تصویرگری کتاب‌هایی همچون طب، فلسفه، نجوم، ریاضیات، شعر و ادبیات است. رابطه تنگاتنگ نقاشی ایرانی با ادبیات نیز بر پژوهشگران هنر ایران پوشیده نیست. یکی از منابع کهن داستانی ایران کلیله و دمنه و پانچاتانترا<sup>۱</sup> است. حکایت «لاک‌پشت و دو بط» از کلیله و دمنه، در تحفه الاحرار از مجموعه هفت اورنگ جامی و انوار سهیلی از ملاحسین واعظ کاشفی، با تغییراتی وارد شده است. علاوه بر بررسی تحولات متنی داستان، هدف اصلی این پژوهش، تمرکز بر مطالعه تطبیقی و تحلیلی نگاره‌هایی است که بایک مضمون مشترک، متن‌های مختلفی تصویرسازی و بازنمایی کرده‌اند. سؤال اصلی پژوهش این است که اولاً با توجه به تحول متن‌های داستان لاک‌پشت و دو بط، نگاره‌ها در بازنمایی دچار چه تحولات بیانی و سبکی شده‌اند؟ نقشه عملیاتی مقاله به این ترتیب است که در قدم نخست ویژگی‌های بصری و سبکی هر یک از نگاره‌ها توصیف و سپس به صورت تطبیقی، تمایزات و تشابهات آن‌ها با یکدیگر تحلیل و ارزیابی می‌شود.

### پیشینه پژوهش

در راستای این پژوهش می‌توان از دو طیف اصلی منابع یاد کرد. بخش اول، تحقیق با محوریت داستان لاک‌پشت و دو مرغابی است. مطالعه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی عناصر تصویری نگاره لاک‌پشت و دو بط در مکاتب مشهد و قزوین» (Nayebpour & Esfandiari, 2016)، نویسندگان بعد از روایت داستان، به تاریخچه هنرمندان دو اثر پرداخته و سپس از حیث تفاوت مکاتب با تأکید بر ساختار بصری و ترکیب‌بندی‌ها، آثار را بررسی کردند و در انتها نتیجه گرفته‌اند که نگاره مکتب مشهد واجد ویژگی‌های درباری بوده و نگاره منسوب به صادقی بیک افشار، هر چند ذیل مکتب قزوین قرار می‌گیرد، «بی‌پیرایه‌تر و ساده‌تر» نقاشی شده است. بخش دوم منابع پیشین، پژوهش‌هایی هستند که با رویکردهای مختلف به قیاس متون مدنظر این مطالعه به لحاظ ادبی و بعضاً قیاس نقاشی‌های آن‌ها تمرکز دارند. از جمله اوکین (O'khane, 2003) در کتابی با عنوان «نقاشی‌های اولیه ایرانی: نسخه‌های خطی «کلیله و دمنه» مربوط به اواخر قرن چهاردهم میلادی». نقاشی‌های کلیله و دمنه را بررسی و تحلیل تطبیقی کرده است. این کتاب بر هفت نسخه خطی فارسی از نیمه دوم قرن هشتم

شده است. همچنین مدعی نیست که تمامی نقاشی‌ها با مضمون داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها را یافته و بررسی می‌کند.

#### • توصیف نقاشی‌ها

تصاویر نگاره‌های شماره ۱، ۲، ۳ و ۴ (جدول ۱) برگرفته از کتاب کلیله و دمنه عربی و به ترتیب در تاریخ ۵۷۸، ۶۷۸، ۶۸۸ ه. ق و نگاره شماره ۴ (جدول ۱) از قرن هشت به دست آمده‌اند و شباهت‌های بصری بسیاری باهم دارند. این سه نگاره، درون کادر مشخصی قرار نگرفته‌اند. تصاویر شماره ۱ و ۳ (جدول ۱) در یک مستطیل افقی ترکیب‌بندی شده و به تبع آن، پیکره‌ها در حالت نشسته قرار دارند. همچنین در این دو نقاشی، سوژه اصلی که لاک‌پشت و مرغابی‌ها هستند در فاصله کمی بر فراز برکه آبی نقاشی شده که ماهی هم در آن شناور است. این عنصر بصری در نگاره‌های شماره ۲ و ۴ (جدول ۱) جای خود را به یک بوته و درخت داده است. در نگاره‌های شماره ۲ و ۳ (جدول ۱)، دور سر پیکره‌ها هاله نور وجود دارد. شکل قرارگیری پیکره‌ها روی قاعده مثلث است. در انتهای رأس مثلث، لاک‌پشت قرار دارد که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند و موضوع داستان را به صورت ساده قابل فهم می‌کند. در هر چهار نقاشی، پیکره‌ها حرکت دارند و این تحرک با دست دراز کردن برای نجات لاک‌پشت در لحظه سقوط و پایان بندی دلگرم‌کننده برای مخاطب و فارغ از متن توسط نقاش تمهید شده است. به عنوان مثال به متنی که بالای نگاره شماره ۲ (جدول ۱) آمده توجه کنید: «تعصین علی وسط عود، و تأخذ کل واحد منّا بطرفه، فرضیت بذلک فطار بها، فرأها الناس» (ابن مقفع، ۱۹۸۰، ۱۹۸۱). ترجمه: وسط چوبی را به دهان می‌گیرند و هر کدام از ما انتهای آن را می‌گیریم، موافقت کردم و آن‌ها با آن پرواز کردند، مردم آن را دیدند. در سه نسخه دیگر، این متن کامل تر آمده و در آخر می‌نویسد: لاک‌پشت دهان باز کرد و مرد. در مورد نگاره شماره ۴ (جدول ۱) در وسایت موزه هنر متروپلیتن نیویورک آمده است: این نسخه خطی شامل ۷۸ نقاشی است و دارای گرایش قوی به مصر ممالیک در سبک‌های فیگور و نگاره‌های جسورانه، با اشاراتی از لاله‌های عثمانی و عمامه‌های صفوی است. باین حال انتساب به سلطنت گجرات هند شده است. احتمالاً این نسخه خطی از نسخه اصلی مصری کپی شده است.

نقاشی صحنه پرواز لاک‌پشت و مرغابی‌ها در نگاره‌های شماره ۵ و ۶ (جدول ۱)، متعلق به کلیله و دمنه عبدالله منشی و به زبان فارسی هستند که به ترتیب در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی بریتانیا نگهداری می‌شوند. در هر حال نگاره‌های شماره ۵ و ۶ (جدول ۱) یکی از قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور کلیله و دمنه فارسی به‌شمار می‌روند. قدمت نگاره شماره ۵ (جدول ۱) به تاریخ ۶۷۸ ه. ق و نگاره شماره ۶ (جدول ۱) کمی بعد از آن ۷۰۷ ه. ق است. تفاوت‌های چشم‌گیری به‌خصوص در ترکیب‌بندی و نیز جزئیات بصری آن‌ها مشاهده می‌شود. در نگاره شماره ۵ (جدول ۱) در آخرین صفحه، تاریخ کتابت درج شده و محل اتمام آن «مدینه السّلم» عنوان شده که یکی از القاب شهر بغداد است. ظاهراً نگاره شماره ۶ (جدول ۱) در شیراز

هجری قمری تمرکز دارد که شامل چندین شاهکار برتر نقاشی ایرانی است. سامانیان و پورافضل (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی ویژگی‌های تصویرنگاری و نسخه‌شناسی کلیله و دمنه آل اینجو و آل مظفر» شاخصه‌های بصری کلیله و دمنه آل اینجو را متأثر از مکتب نقاشی بغداد و سلجوقی و نسخه مربوط به دوره آل مظفر را ذیل تحولات اجتماعی و سیاسی شیراز و نیز در تعامل با مکتب جلایریان تبریز ارزیابی کرده‌اند. آن‌ها در مقاله دیگری با عنوان «تحلیل تطبیقی سفالینه‌های مینایی و کاشی‌های زرین‌فام (سده ۶ تا ۷ ه. ق) با نگاره‌های نسخه کلیله و دمنه ۷۰۷ ه. ق آل اینجو» (۱۳۹۶) با بررسی بسترهای شکل‌گیری نقاشی‌ها در کاشی و کلیله و دمنه، این آثار را نتیجه و استمرار منطقی از شرایط فرهنگی-سیاسی و اجتماعی آن دوره ارزیابی کرده‌اند. سادات شریفی و حبیبی طهرانی (۱۳۹۶) در مطالعه «پی‌رنگ تعلیم» به مطالعه تطبیقی طرح داستانی با پی‌رنگ در سه خوانش مختلف کلیله و دمنه، داستان‌های بیدپای و انوار سهیلی پرداخته و برای این کار، باب «شیر و گاو» را به عنوان نمونه بررسی کرده‌اند. ایشان در پایان نتیجه می‌گیرند وجه تمثیلی در هر سه متن، عامل همگرایی محسوب می‌شود. همچنین وجه تمایز متن‌های کهن تر کلیله و دمنه و بیدپای با انوار سهیلی، گرایشات اخلاقی نویسنده انوار سهیلی و انعکاس این ویژگی در عنوان بندی حکایت‌ها بیان شده است. ناظمیان و همکاران (Nazemiyan et al., 2018) در پژوهش «بررسی تطبیقی سبک زبانی و ادبی کلیله و دمنه نصرالله منشی و واعظ کاشفی» معتقدند با وجود پایبندی کاشفی به نقل صحیح حکایات کلیله و دمنه، ویژگی‌های سبک هندی دوره صفوی بر نثر او فائق آمده است و «تحریر ملاحسین در کلیت و برخی عنوان‌های بلاغی و زبانی با ترجمه کلیله و دمنه همخوانی دارد اما به جای مقید بودن صدرصدی به متن مبدأ، خصائص سبکی دوره صفوی در هند را مدنظر قرار داده است و نماینده سبک ادبی آن دوران است؛ از این رو علی‌رغم برخی تشابهات، تمایزاتی میان دو اثر مشهود است».

صرف نظر از تنوع رویکردها در منابعی که در بخش ادبیات پژوهش معرفی شدند، این پژوهش به دنبال بازخوانی توأمان متن و تصویر یک داستان کهن است و متن و تصاویر یک داستان در دو زبان فارسی و عربی و در قالب نظم و نثر درآمده و در یک سیر زمانی تقریباً پانصدساله بررسی می‌شود که در مطالعات پیشین مشابهت ندارد. به علاوه، مواردی همچون کیفیت تطابق تصویر با متن، چگونگی ترکیب‌بندی اجزای بصری در یک داستان مشترک در طول سده‌های متمادی و در نهایت چگونگی بازنمایی اجزای روایی داستان، از جمله تفاوت‌های شاخصی است که این مطالعه ایجاد می‌کند.

#### روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام شده و داده‌های آن با جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به دست آمده است و جامعه آماری شامل ۱۳ نگاره است که به صورت غیرانتخابی و تصادفی، تا حد اشباع داده‌های در دسترس گردآوری

جدول ۱. نقاشی داستان لاک پشت و مرغابی‌ها در کلیله و دمنه عربی و فارسی. مأخذ: نگارندگان.

شماره نگاره	تصاویر	توضیحات	منابع
۱		نگاره عربی / کتاب کلیله و دمنه. سال ۵۷۸ ه. ق.	<a href="http://www.alamy.com/stock-photo-kalila-wadimna-nthe-story-of-the-tortoise-and-two-ducks-from-the-95806472.html">http://www.alamy.com/stock-photo-kalila-wadimna-nthe-story-of-the-tortoise-and-two-ducks-from-the-95806472.html</a>
۲		کتاب کلیله و دمنه. سال ۶۷۸ ه. ق. محل نگهداری: موزه گمبریج.	<a href="http://www.uzscite.uz/wp-content/uploads/2022/06/113-126.pdf">http://www.uzscite.uz/wp-content/uploads/2022/06/113-126.pdf</a>
۳		نسخه مصری کلیله و دمنه. سال ۶۸۸ ه. ق. کتابخانه ایالتی باواریا.	<a href="http://www.publicdomainreview.org/essay/travelling-tales/">http://www.publicdomainreview.org/essay/travelling-tales/</a>
۴		کلیله و دمنه. ۷۲۵-۷۵۰ ه. ق. منسوب به هند، گجرات، موزه هنر متروپولیتن.	<a href="http://www.metmuseum.org/art/collection/search/453094">http://www.metmuseum.org/art/collection/search/453094</a>
۵		کلیله و دمنه فارسی. بغداد. ۶۷۸ ه. ق. کتابخانه ملی فرانسه.	<a href="https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410892b/f153.item.r=Persan+377">https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410892b/f153.item.r=Persan+377</a>
۶		کلیله و دمنه فارسی. کتابخانه ملی بریتانیا. دوره آل اینجو. ۷۰۷ ه. ق.	<a href="https://museum.ganjoor.net/items/kalila-va-demne/p0139">https://museum.ganjoor.net/items/kalila-va-demne/p0139</a>

قسمت بالا قرار دارد و هر پنج پیکره در نگاره به او می‌نگرند. بیشتر کتیبه‌ها در نوار بالای کادر قرار دارد. در دو کتیبه، ابیات به صورت افقی و در کتیبه سمت راست بالا ابیات به صورت مورب است که در گوشه چپ کادر در قسمت پایین نیز به همین صورت تکرار شده است. اگر خط فرضی از سوژه اصلی تا پایین رسم شود، در مرکز کادر پیکره‌ای سر به آسمان دارد که پرواز لاک‌پشت را نگاه می‌کند و تعاملی با زاویه سر به پیکره دیگر دارد که آن‌ها هم به رویداد می‌نگرند. انتخاب ابیات همنشین با تصویر به گونه‌ای است که مانند تصویر، مخاطب را تا لحظه دهان باز کردن لاک‌پشت همراهی کرده و با این بیت در پایین تصویر، داستان را می‌بندد: «بانگ برآمد ز همه کای شگفت، یک کشف آنک به دو بط گشته جفت».

نگاره شماره ۹ (جدول ۲) همچون دو تصویر پیشین، این نگاره نیز به تصویرسازی روایت منظوم جامی از داستانی کهن در کتاب تحفه‌الاحرار و از قرن دهم هجری قمری اختصاص یافته است. دو کتیبه در قسمت سمت راست و چپ بالای کادر و سوژه اصلی که همان لاک‌پشت و مرغابی هاست در بالای کادر قسمت مرکزی بین دو کتیبه قرار گرفته است. بیش از آثار پیشین، تعداد نه پیکره در این نگاره نقاشی شده است که از این تعداد، هشت پیکره، نگاه‌هایشان معطوف به سوژه اصلی است و سر به آسمان دارند و داستان اصلی را به هم نشان می‌دهند. تنها یک پیکره که درویشی را مشغول وضو گرفتن با آب رودخانه نشان می‌دهد از تماشای واقعه منصرف شده است. این‌جا نیز رودخانه نقره‌فام که به مرور زمان زنگار سیاه بسته است، بیهودگی این مهاجرت پرخطر را در عین وجود آب، در یک لایه ضمنی معنایی به مخاطب منتقل می‌کند.

نگاره شماره ۱۰ (جدول ۲) شبیه‌ترین نقاشی از نظر رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و انتخاب اشعار با نگاره شماره ۹ (جدول ۲)، همین نگاره است که مربوط به دوران صفوی (۹۵۸ ه. ق) است. این نگاره از سمت بالا با کتیبه‌های کنار هم محصور شده است و سمت پایین کادر مربوط به رودخانه‌ای است که در زمان تولید آن با نقره کار شده است و در زمان حال به دلیل اکسید شدن، به رنگ سیاه درآمده است. تعداد پیکره‌ها در این نگاره به اوج رسیده و مجموعاً ۱۵ پیکره نقاشی شده که بیشتر آن‌ها در دو ستون رودرو قرار گرفته‌اند. اگر خط فرضی از انتهای کتیبه‌ها به سمت پایین رسم شود، در مرکز بالای کادر موضوع اصلی که همان لاک‌پشت و مرغابی‌ها ترسیم شده است و در ادامه آن، خط یک درخت و سپس یک پیکره کنار رود نشسته است. دو خط فرضی دیگر در سمت راست و چپ به پیکره‌ها ختم می‌شود. نگاه تمام پیکره‌ها به سوژه اصلی داستان است و مثلث‌های کوچکی از نگاه‌ها پشت‌هم ساخته می‌شود تا به سوژه ختم شود.

نگاره شماره ۱۱ (جدول ۲) مربوط به کتاب انوار سهیلی است که در مکتب قزوین صفوی (۹۵۵ ه. ق) انجام شده است. مشابه نگاره شماره ۷ (جدول ۲)، این‌جا نیز خط اصلی داستان که مربوط به لاک‌پشت و مرغابی‌هاست خارج از کادر در قسمت بالای صفحه در سمت راست قرار گرفته است. این نگاره که منسوب است به صادقی‌بیک افشار، از

استنساخ و تصویرسازی شده است. در نتیجه این تمایل وجود دارد که در مکتب نگارگری و جغرافیای فرهنگی سیاسی آل‌ابن‌جوط‌بهبندی شود. نقاشی نسخه ۷۰۷ ه. ق، از نظر سبک و سیاق ترکیب‌بندی و چهره‌پردازی، مشابهت سبکی با آثار هنری دوره سلجوقی دارد. سامانیان و پورافضل (Samanian & Pourafzal, 2017, 73-76) این نسخه را با استناد به منابع متعدد، میراث‌دار مکاتب هنری و فرهنگی شیراز و بغداد ارزیابی کرده‌اند. از طرفی ایشان تأکید می‌کنند نسخه مذکور پیش از استقلال و تشکیل قدرت مرکزی آل‌ابن‌جو در شیراز مدون و نقاشی شده است. حرکت دست‌های پیکره‌ها در دو نسخه مذکور کاملاً متفاوت است. نسخه شماره ۵ بر خلاف نسخه‌های پیشین و نیز نسخه شماره ۶، دست را برای اشاره به واقعه در آسمان دراز کرده و قصد یاری در آن دیده نمی‌شود. این تفاوت می‌تواند دو معنای مختلف از داستان را به مخاطب منتقل کند. هنگامی که نقاش، دست کشیده پیکره‌ها را تصویر می‌کند، علاوه بر القای مفهوم یاری‌رساندن به لاک‌پشت، می‌توان از این حرکت، سقوط قریب‌الوقوع لاک‌پشت را استنباط کرد. نکته جالب توجه این است که در هیچ‌یک از نسخه‌های بررسی شده، صحنه سقوط دیده نمی‌شود و یک حسی از تعلیق زمانی به مخاطب منتقل می‌شود. از سوی دیگر، حرکت اشاره دست به لاک‌پشت و مرغابی‌ها که به نظر می‌رسد نخستین بار در نسخه ۶۷۸ ه. ق تصویر شده است، به جای ایجاد انتظار سقوط لاک‌پشت در ذهن مخاطب، دلیل سقوط را به تصویر می‌کشد. به بیان روشن‌تر لاک‌پشت دهان باز نمی‌کرد اگر مردمان او را به یکدیگر نشان نمی‌دادند. بازنمایی انگشت‌نما شدن لاک‌پشت، تمهید هوشمندانه‌ای است که گفت‌وگوی مردم درباره این پرواز عجیب را به خوبی بازسازی می‌کند.

نگاره شماره ۷ (جدول ۲) مربوط به کتاب تحفه‌الاحرار جامی و در زمان تبریز صفوی (۹۱۹ ه. ق) و ظاهراً منسوب به نقاش این دوران رستم‌علی است. سوژه اصلی که مربوط به لاک‌پشت و مرغابی‌هاست خارج از کادر در قسمت بالای صفحه در سمت راست قرار گرفته است. پنج پیکره هم همان‌جا را نگاه می‌کنند. دو مرغابی پایین کادر و درون حوض آب، بر نابخردانه بودن واقعه‌ای که در آسمان بالای سرشان رخ می‌دهد تأکید گذاشته است. دو کتیبه داخل کادر اصلی قرار گرفته است و اگر خطی فرضی در راستای کتیبه رسم شود از نگاه شاهدان عبور می‌کند. در متن کتیبه که صورت منظوم داستان است می‌خوانیم: «بانگ برآمد ز همه کای شگفت، یک کشف آنک به دو بط گشته جفت/بانگ چو بشنید کشف لب گشاد، گفت که حاسد به جهان کور باد» (جامی خراسانی، ۱۳۳۷، ۴۱۵). برای رسیدن به موضوع اصلی، هنرمند ترکیبی منسجم انتخاب کرده و رویداد اصلی را بیرون از کادر قرار داده است تا بیننده با دنبال کردن سوژه‌ها و مثلث‌هایی که بین نگاه پرسوناژها و لاک‌پشت و مرغابی‌ها قرار داده است به موضوع اصلی داستان پی ببرد.

نگاره شماره ۸ (جدول ۲) از کتاب تحفه‌الاحرار است که در بخارا و معاصر با مکتب قزوین (۹۴۲ ه. ق) شکل گرفته است. رودخانه پایین کادر از نقره بوده و زنگار سیاه دارد. سوژه اصلی داستان در وسط از

جدول ۲. نقاشی‌های داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها در تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی. مأخذ: نگارندگان.

شماره نگاره	تصاویر	توضیحات	منابع
۷		کتاب تحفه‌الاحرار جامی. تبریز صفوی. ۹۱۹ ه. ق. منسوب به رستم علی.	<a href="http://www.islamicartsmagazin.com/magazine/view/explore_the_arts_of_the_islamic_world_india/">www.islamicartsmagazin.com/magazine/view/explore_the_arts_of_the_islamic_world_india/</a>
۸		کتاب تحفه‌الاحرار جامی. مکتب قزوین. ۹۴۲ ه. ق. ازبکستان. خرید: جان پالوسکی.	<a href="http://www.timelesmoon.getarchive.net/media/the-flight-of-the-tortoise-cbl-per-215-f18a-271626?action">http://www.timelesmoon.getarchive.net/media/the-flight-of-the-tortoise-cbl-per-215-f18a-271626?action</a>
۹		کتاب تحفه‌الاحرار جامی. بخارا ۹۷۲ ه. ق. محل نگهداری در روسیه.	<a href="http://artsandculture.google.com/asset/flight-of-thetortoise-page-from-amanuscript-of-the-haft-awrang-seven-thrones-tuhfat-al-ahrrar-or-gift-of-the-free/UAHKmaA8rlhidA?ms">http://artsandculture.google.com/asset/flight-of-thetortoise-page-from-amanuscript-of-the-haft-awrang-seven-thrones-tuhfat-al-ahrrar-or-gift-of-the-free/UAHKmaA8rlhidA?ms</a>
۱۰		کتاب تحفه‌الاحرار جامی. ۹۶۷ تا ۹۷۷ ه. ق. محل نگهداری: موزه هنر لس آنجلس.	<a href="https://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/jami/gallery.php">https://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/jami/gallery.php</a>

شماره نگاره	تصاویر	توضیحات	منابع
۱۱		کتاب انوار سهیلی. منسوب به صادقی بیک افشار. مکتب قزوین. ۹۵۵ ه. ق.	<a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Sadiqi_Beg%2C_The_Ducks_Carry_the_Tortoise_over_a_Village%2C_from_Anvar-i_Suhayli%2C_Qazvin%2C_1593_Aga_Khan_Museum.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Sadiqi_Beg%2C_The_Ducks_Carry_the_Tortoise_over_a_Village%2C_from_Anvar-i_Suhayli%2C_Qazvin%2C_1593_Aga_Khan_Museum.jpg</a>
۱۲		کتاب تحفه الاحرار جامی. مکتب قزوین. ۹۵۸ ه. ق.	<a href="https://expositions.nlr.ru/eng/ex-manus/jami/gallery.php">https://expositions.nlr.ru/eng/ex-manus/jami/gallery.php</a>
۱۳		کتاب هفت اورنگ جامی ۹۶۳-۹۷۳ ه. ق. مکتب مشهد. منسوب به عبدالعزیز. موزه ملی هنرهای آسیایی اسمیتسون.	<a href="https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.215/">https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.215/</a>

پرسی خموشی خموشی / ایشان چویی بیاور دند. سنگ پشت میان آن محکم به دندان گرفت و بطن در هر دو جانب چوب برداشته و او را می بردند. چون به اوج هوار رسیدند گذرشان بر بالای دهی فتاد و مردم ده خبردار شده از حال ایشان متعجب گشتند و به تفرج بیرون آمده از چپ و راست فریاد برآوردند که بنگرید بطن سنگ پشت را چگونه می برند چون مثل آن صورت در آن ایام به مشاهده آن قوم نرسیده بود...» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸، ۵۱).

نگاره شماره ۱۲ (جدول ۲) مربوط به تحفه الاحرار جامی در مکتب قزوین است. این نگاره دارای یک کادر مشخص است که از یک جهت باز بوده و درخت سرو بلندی کادر را احاطه می کند. سوژه اصلی در قسمت مرکز بالا، چسبیده به کادر قرار دارد. دو کتیبه در پایین سوژه

سمت راست آزاد و از سمت چپ محصور شده است. دو کتیبه، درون کادر اصلی و سمت چپ، بالا و پایین قرار دارد. هفت پیکره درون کادر به قسمت راست، بالا را نگاه می کنند. در امتداد خطوط کتیبه ها و خطوط عمودی، خانه ها هستند که اگر خطی فرضی ترسیم شود از نگاه پیکره ها عبور می کند. هنرمند آگاهانه سوژه اصلی را بیرون از کادر و سمت راست در بالا قرار داده است و با اینکه تراکم را در قسمت چپ کادر قرار داده است (پیکره ها، کتیبه ها و خانه ها)، بیننده سوژه اصلی را دنبال می کند. مثلث هایی که بین نگاه ها و سوژه اصلی است، از لحاظ توازن ترکیب، تأکید و تمرکز بر سوژه موفق بوده است. در متن نگاره از انوار سهیلی می خوانیم: «به پیری رسیدم در اقصای یونان، بدو گفتم ای آن که با عقل و هوشی / ز مردم چه بهتر به هر حال گفتا، اگر راست

نتیجه داستان لاک پشت و مرغابی‌ها، متنی با منبعی کهن است که بعداً در سه کتاب کلیله و دمنه (عربی و فارسی)، بخش تحفه الاحرار از هفت اورنگ و انوار سهیلی روایت شده است. سیرروایی داستان در چهار متن کلیله و دمنه فارسی و عربی، انوار سهیلی و تحفه الاحرار، در سه بخش ارزیابی و تحلیل تطبیقی شده است: ۱- عنوان بندی و شروع، ۲- چگونگی روایت و خط روند و ۳- پایان بندی و نتیجه گیری.

**عنوان بندی و شروع:** پیش از پرداختن به نحوه عنوان بندی، لازم است به مسئله اقتضات ادبی و تاریخی توجه شود. زیرا به نظر می‌رسد شرایط و مقتضیات تاریخی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی بر نحوه گفت‌وگو با قدرت‌های سیاسی، در تغییر لحن متن داستان‌ها تأثیرگذار است. به عنوان مثال می‌توان تصور بیانی را از «صراحت در بیان انتقادی به پادشاه در داستان‌های بیدپای»، در مقابل «طناب کلام، پوشیده‌گویی و در لفافه سخن گفتن» در متن کلیله و دمنه منشی و در نهایت بیشترین کلام محتاطانه در بیان مضامین انتقادی و در عوض، افزودن پیرایه‌ها و استعاره‌های چندلایه برای گند کردن تیغ نقد قدرت سیاسی در انوار سهیلی مشاهده کرد (Seyedbagheri & Hasani Bagheri Sharifabad, 2022, 113).

با توجه به مطلوب نویسی و گریزهای شعری و استعاره و تشبیهات واعظ کاشفی، مخاطب صرفاً با یک داستان خطی صریح تمثیلی اخلاقی مواجه نیست. استفاده از آرایه‌های ادبی فراوان، به کاربردن کلمات مترادف کنارهم، جملات توصیفی طولانی و نیز انتخاب نثر مصنوع و متکلف، از ویژگی‌های اصلی انوار سهیلی ارزیابی شده است (هادی و همکاران، ۱۳۹۴، ۵). چنان‌چه پیش‌تر بیان شد، جایگاهی که برای کاشفی به عنوان یک «معلم اخلاق» تصور است، این ویژگی را در انوار سهیلی ایجاد کرده است که در عنوان بندی حکایات، تفاوت روشنی با کلیله و دمنه و داستان‌های بیدپای دارد (سادات شریفی و حیایی طهرانی، ۱۳۹۶، ۱۰۶). از طرفی

منظومه تحفه الاحرار جامی از ابزار حکایات و تمثیل‌ها، برای بیان ساده مضامین بلند عرفانی بهره برده است. در واقع چنین است که وفاداری به عناوین و کیفیت داستان‌های اصلی کلیله و دمنه برای جامی موضوعیت ندارد و وی هر داستان را به عنوان شاهد مثالی برای تعالیم تربیتی و اخلاقی استخدام و بیان کرده است. لازم به ذکر است جامی در تنظیم تحفه الاحرار، علاوه بر کلیله و دمنه، از متون دیگری همچون حدیقه الحقیقه سنایی و نیز نفحات الانس اقتباس‌هایی داشته است (Khadivar & Sharifi, 2010, 113-114). از سوی دیگر کرم‌الهی (Karamolah, 2022, 133) در تحلیل سبک‌شناسی ادبی منظومه تحفه الاحرار معتقد است: «این منظومه دارای زبانی ساده اما لحنی هشدار، بیانی عرفانی براساس مشرب فکری ابن عربی یعنی وحدت وجود، توحید، تنزیه و تشبیه است. موضوع بیشتر مقاله‌ها دینی، اخلاقی و تاحدودی عرفانی است اما مقاله‌هایی در قالب انتقادهای اجتماعی و سیاسی با به کارگیری زبان پند و هشدار بر اقشار جامعه نیز میان آن‌ها وجود دارد». در نتیجه نمی‌توان انتظار داشت، اقتباس همراه با مطلوب نویسی‌های استعاری که از کاشفی در انوار سهیلی شاهد

و دو کتیبه دیگر در پایین تصویر قرار گرفته است. چهار پیکره در این اثر است که همه سر به آسمان و نگاهشان به سوژه است. پوشش گیاهی در این اثر به اندازه قابل توجهی است. ویژگی جالب توجهی در مورد جایگذاری خوشنویسی اشعار در این نگاره دیده می‌شود که منحصر به فرد است و جدول اشعار از کادر جدا شده و در میانه بالایی و پایینی تصویر قرار گرفته است. نکته مهم دیگر در مورد شیوه نقاشی لاک پشت و مرغابی‌هاست که به نظر می‌رسد در حالی از پرسپکتیو قرار دارند. لاک پشت به صورت سه رخ تصویر شده که در نوع خود کم‌نظیر است. از طرفی برخلاف سایر نسخه‌های تحفه الاحرار فوق‌الذکر، در این نگاره و نگاره شماره ۱۳ (جدول ۲)، خبری از آب‌گیر، حوض آب یا رود آب نیست و نقاش از این طریق تأکید بر خشکی می‌کند.

نگاره شماره ۱۳ (جدول ۲) مربوط به دوره صفوی و برگرفته از نسخه هفت اورنگ جامی است. همانند دو نگاره پیشین، اینجا کادر از سمت راست باز و از سمت چپ بسته است. پوشش گیاهی و یک درخت بزرگ سمت چپ کادر را بسته است. سوژه اصلی که همان لاک پشت و مرغابی‌ها هستند در قسمت مرکز و بالای کادر قرار دارند تا بیشتر توجه را به خود معطوف کنند. ۱۲ پیکره به صورت مارپیچ در کادر قرار گرفته است و نگاه پیکره‌ها به سمت سوژه اصلی است. این نگاره سه کتیبه دارد که اگر از آن‌ها و سوژه اصلی خطوط فرضی رسم کنیم، از نگاه پیکره‌ها عبور می‌کند. بیننده با دیدن این ترکیب و دنبال کردن پیکره‌ها به موضوع و سوژه اصلی رسیده است. متن کتیبه حاوی این ابیات از هفت اورنگ جامی است: «بانگ برآمد ز همه کای شگفت، یک کشف آنک به دو بط گشته جفت / چون سوی خشکی سفر افتادشان، بر سر جمعی گذر افتادشان» (جامی خراسانی، ۱۳۳۷، ۴۱۵).

## بحث

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، پانچاتانتر داستان‌ها و افسانه‌های حیوانات است که از پنج کتاب به صورت سنتی به یک برهمن<sup>۱</sup> که عضو اولین طبقات هند بود نسبت داده شده است. مارینا وارنو در مطالعه‌ای با عنوان «سفر نامه‌های کلیله و دمنه و افسانه حیوانات»<sup>۲</sup> که بر ترجمه انگلیسی کلیله و دمنه<sup>۳</sup> نوشته شده، اذعان می‌کند «برخی برای این باور هستند ویشنوشارما در قرن دوم قبل از میلاد به درخواست یک راجا، راهنمای حکومتی برای شاهزادگان آینده تنظیم کرده است که همین کتاب است اما تا به امروز اتفاق نظری روی اولین نویسنده این کتاب نیست». پژوهشگر همچنین اشاره می‌کند این افسانه‌ها بسیار محبوب بوده و به صورت کتبی و شفاهی به کشورهای آسیایی و حتی به امپراتوری خسرو اول ساسانی نیز رسید و همین امر باعث شد او پس از شنیدن تمجیدهایی که از این مجموعه شد، از برزویه بخواهد تا پانچاتانتر را از سانسکریت به پهلوی ترجمه کند. (Warner, 2023). چنان‌که مشهور است پس از آن ابن مقفع جدا از این که پانچاتانتر را از پهلوی به عربی ترجمه کرد، عناوین این کتاب را تغییر داده و چند فصل به آن اضافه کرد که در نهایت به کلیله و دمنه تبدیل شد. در

دیگر متن‌ها که به مردمان و خشکی اشاره کرده‌اند، واعظ کاشفی صراحتاً به یک روستا و ده اشاره می‌کند: «چون به اوج هوا رسیدند گذر ایشان بر بالای دهی افتاد و مردم ده خبردار شده از حال ایشان متعجب گشتند و به تفرج بیرون آمده از چپ و راست فریاد برآوردند که بنگرید» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸). این تفاوت متن، در بازنمایی بصری ده یا روستا به روشنی در نگاره نسخه انوار سهیلی منسوب به صادقی بیک افشار در نگاره شماره ۹ (جدول ۲) کاملاً مشهود است.

**پایان بندی و نتیجه گیری:** نتیجه اخلاقی داستان در سه متن کلیله و دمنه عربی و فارسی و انوار سهیلی، کاملاً مشابه و یکسان است و تمرکز بر شنیدن پند دوستان نصیحت کننده است اما چنانچه پیش تر نیز در عنوان بندی بیان شد، جامی در این قسمت، برداشتی متفاوت و آزاد از حکایت کرده و در آخر خود را به خموشی دعوت می‌کند: «جامی ازین گفتن بیهوده چند، زیرکی ورز و لب خود ببند/ تا که درین بادیه هولناک، از سر افلاک نیفتی به خاک» (جامی خراسانی، بی.تا).

درسوی دیگر، متن انوار سهیلی کاملاً مطابق با روند داستانی کلیله و دمنه پیش رفته و با این جملات و ابیات، حکایت را خاتمه می‌دهد: «بر دوستان نصیحت فرمودن باشد و بر نیک بختان پند شنودن. نیک خواهان دهند پند و لیک، نیک بختان شوند (بوند) پند پذیر» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸). اما خلایقی که نصراله منشی برای خاتمه داستان به کار می‌بندد، سخن گفتن قدری مسلکانه لاک پشت در میانه آسمان و زمین است و مرگ خود را نه از روی پندناشنیدن بلکه از روی قضا و قدر الهی می‌داند (تصویر ۱). «باخه گفت: این همه سودا است، چون طبع اجل صرفاً تیز کرد و دیوانه وار روی بکسی آورد، از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد، ان المنایا لاتطیش سهامها، از مرگ حذر کردن دو وقت روانیست، روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست» (همان).

پس از بیان تشابهات و تمایزات متن‌ها که به شکل جامع و تطبیقی در جدول ۳ آمده است، کیفیت و مطابقت نقاشی‌ها با یکدیگر محل کنجکوی و تأمل است. به نظر می‌رسد، جزئیات و کلیات بصری نقاشی‌ها در سه بخش قابل ارزیابی و تحلیل باشد: ۱- انطباق و وفاداری اجزای تصویر به متن، ۲- جایگیری اوج داستان در ترکیب بندی و ۳- کیفیت تصویرسازی لاک پشت و مرغابی‌ها.

**انطباق و وفاداری اجزای تصویر به متن:** نخستین نگاره‌ها (شماره ۱ تا ۴ در جدول ۱) که وابسته به متن کلیله و دمنه عربی یا فارسی هستند، همانند متن، پیچیدگی ندارند و ترکیب بندی آن‌ها در ساده‌ترین شکل خود قرار دارد. البته بخش قابل توجهی از این کیفیات بصری را می‌توان به ملزومات سبکی و تاریخی نسخه‌ها نیز مربوط دانست. در تحلیل تطبیقی نگاره‌ها کانون توجه این است که از نگاره شماره ۷ (جدول ۲)، متن کلیله و دمنه، به تحفه الاحرار و انوار سهیلی تغییر می‌یابد. یعنی نقاش از یک متن نثر که چندان پیچیدگی کلامی ندارد، به یک متن منظوم با لطایف قافیه و وزن منتقل شده است. این تفاوت متن در انوار سهیلی نیز ویژگی مشابهی دارد.

هستیم، در تحفه الاحرار جامی تکرار شود. جامی در کار خود، استقلال عمل بیشتری به خرج داده است. کلیله و دمنه عربی و فارسی و انوار سهیلی، در بخش عنوان و آغاز داستان لاک پشت و مرغابی‌ها مشابه یکدیگر هستند اما جامی شروع متفاوتی از متن‌های دیگر طراحی کرده است. در حالی که سیاق عنوان بندی داستان در متون دیگر به شکل داستان در داستان و برای توضیح پند پذیری ناصحان است؛ جامی این داستان را برای درک بهتر پژوهش قبل از آن استفاده کرده است و بیان می‌کند: «مقاله نهم در اشارت به صمت که سرمایه نجات و پیرایه رفع در جات است». به عنوانی که جامی برای این حکایت نوشته است دقت کنید: «حکایت کشفی که به بال بطن پریدن آغاز نهاد و به یک سخن ناجایگاه از اوج هوا به حسیض خاک افتاد». نکته ادبی دیگری که در قیاس متون به عنوان وجه تمایز است، استفاده از چهار واژه متفاوت برای لاک پشت در هر یک از چهار متن است. در متن عربی کلیله و دمنه از واژه «سُلحفاه» و در متن فارسی، از واژه «باخه» استفاده شده است. در حالی که در انوار سهیلی واژه «سنگ پشت» و در تحفه الاحرار واژه «کشف» ترجیح داده شده است.

**کیفیت روایی و پیرنگ داستان:** برداشت آزادانه‌ای که جامی از مفهوم داستان داشته است، در جزئیات کاملاً متفاوت از متون پیش از خود بوده اما در پیرنگ یا طرح اصلی داستان تفاوت فاحشی دیده نمی‌شود. داستانی که دمنه در واپسین صفحات از نخستین باب کلیله و دمنه با عنوان باب الاسد و الثور تعریف می‌کند، حکایت ماده مرغابی با نام طیطوی است. طیطوی برای آنکه همسرش نصیحت او را بپذیرد و در جایی که دریا خطر آفرین است لانه نسازد، حکایت لاک پشت و مرغابی‌ها را تعریف می‌کند که از این طریق بتواند او را متقاعد کند در جای امن تری لانه بسازد. گره اصلی داستان در کلیله و دمنه عربی و فارسی و انوار سهیلی از این جا شکل می‌گیرد که لاک پشت برای فرار از خشکی بر که، تقاضا می‌کند مرغابی‌ها او را با خود ببرند اما در تحفه الاحرار، جامی بر روی محبت و رفاقتی که بین ایشان شکل گرفته بود تأکید گذاشت. جامی از این دریچه، گره داستان را ایجاد می‌کند و سجایای اخلاقی همچون وفای به دوستان و عمق علاقه‌ای که بین ایشان شکل گرفته بود را بهانه پرواز لاک پشت بیان می‌کند: «کرد کشف ناله که ای همدان، وز الم فرقت من بی غمان / خو به کرم‌های شما کرده‌ام، قوت ز غم‌های شما خورده‌ام» (جامی خراسانی، بدون تاریخ).

وجه تمایز دیگری که در قیاس تحفه الاحرار و باقی متن‌ها مشهود است، شکل گیری گفت و گوی میان لاک پشت و مرغابی‌ها است. با این توضیح که در این حکایت منظوم، برخلاف دیگر متن‌ها، از زبان مرغابی‌ها چیزی بیان نمی‌شود. گویی جامی قصد دارد از این طریق نابه جا حرف زدن را بخشی از شخصیت پر حرف لاک پشت معرفی کند. در حالی که در سه متن دیگر، ایده استفاده از چوب و به دهان گرفتن آن به عنوان تنها راه حل مسئله پرواز لاک پشت، از زبان مرغابی‌ها نقل شده و ایشان شرط می‌کنند لاک پشت پندشان را بپذیرد و هر اتفاقی افتاد، دهانش را باز نکنند. یکی از نقاط تمایز انوار سهیلی با دیگر متون، جایی است که مرغابی‌ها و لاک پشت پروازشان به اوج می‌رسد. اینجابر خلاف

جدول ۳. جدول تطبیقی سیر تحول متن‌ها. مأخذ: نگارندگان.

بخش	کلیله و دمنه عربی	کلیله و دمنه فارسی (نصرالله منشی)	انوار سهیلی (واعظ کاشفی)	تحفه الاحرار (جامی)	تحلیل تطبیقی
عنوان بندی و شروع	عنوان بندی صریح و تمثیلی با واژه «سَلْحَفَه» برای لاک پشت؛ شروع در چهار چوب داستان در داستان برای پندپذیری ناصحان؛ تمرکز بر اقتضائات تاریخی - سیاسی با صراحت انتقادی.	عنوان بندی مشابه عربی با واژه «باخه» برای لاک پشت؛ اطناب کلام و پوشیده گویی در لفافه؛ گریز از صراحت انتقادی به دلیل مقتضیات سیاسی، با افزودن پیرایه‌های استعاری.	عنوان بندی مشابه عربی و فارسی با واژه «سنگ پشت»؛ مطول نویسی، آرایه‌های ادبی فراوان، نثر مصنوع و متکلف؛ گریزهای شعری و جملات توصیفی طولانی برای کند کردن تیغ نقد قدرت؛ جایگاه کاشفی به عنوان معلم اخلاق.	عنوان بندی متفاوت: «حکایت کشفی که به بال بطان پریدن آغاز نهاد و به یک سخن ناجایگاه از اوج هوا به حویض خاک افتاد»؛ استخدام داستان به عنوان شاهد مثالی برای مقاله قبلی در اشارت به صمت؛ اقتباس از متون دیگر (حدیقه سنایی، نفحات الانس)؛ زبان ساده با لحن هشدار دهنده عرفانی بر اساس وحدت وجود ابن عربی.	تطور تاریخی در عنوان بندی از صراحت انتقادی (عربی/فارسی) به محتاطانه و استعاری (انوار سهیلی) و سرانجام به رویکرد عرفانی - تربیتی مستقل (جامی)؛ تفاوت واژگانی (سَلْحَفَه، باخه، سنگ پشت، کَشْف) نشان دهنده تنوع زبانی و فرهنگی؛ جامی استقلال عمل بیشتری نسبت به وفاداری به اصل نشان می‌دهد که با اقتباس‌های چندمنبعی هم خوانی دارد.
کیفیت روایی و پیرنگ	پیرنگ خطی با گره اصلی بر تقاضای لاک پشت برای حمل توسط مرغابی‌ها به منظور فرار از خشکی؛ گفت و گوی دو جانبه میان لاک پشت و مرغابی‌ها؛ ایده چوب به دهان از زبان مرغابی‌ها؛ تمرکز بر پندپذیری و نصحت.	پیرنگ مشابه عربی با تأکید بر اطناب و استعاره‌های چند لایه؛ گفت و گوی دو جانبه؛ خلاقیت در سخن مسلکانه لاک پشت در میانه آسمان، نسبت دادن مرگ به قضا و قدر الهی (ان المنایا لاتطیش سهامها).	پیرنگ مشابه با تفاوت در اوج پرواز؛ اشاره صریح به روستا و ده (گذر بر بالای دهی)؛ گفت و گوی دو جانبه؛ مطول نویسی و آرایه‌های ادبی برای تعمیق تمثیلی اخلاقی؛ بازنمایی بصری در نگاره‌ها (نسخه صادقی بیک افشار).	برداشت آزادانه با تأکید بر محبت و رفاقت میان لاک پشت و مرغابی‌ها به عنوان بهانه پرواز؛ گفت و گوی یک جانبه (فقط از زبان لاک پشت، بدون بیان مرغابی‌ها) برای برجسته سازی شخصیت پر حرف لاک پشت؛ ناله لاک پشت: «کرد کَشْف ناله که ای همدمان، وز الم فرقت من بی غمان».	حفظ طرح اصلی پیرنگ در همه نسخه‌ها اما تطور در جزئیات: از گره فرار محور (عربی/فارسی/انوار) به رفاقت محور (جامی)؛ تفاوت در گفت و گوی دو جانبه به یک جانبه در جامی برای تأکید بر نابه جایی سخن؛ اشاره به روستا در انوار سهیلی، نشان دهنده تأثیر بصری - فرهنگی قاجاری، در حالی که جامی سادگی عرفانی را ترجیح می‌دهد.
پایان بندی و نتیجه گیری داستان	نتیجه اخلاقی یکسان: تمرکز بر شنیدن پند دوستان؛ نصیحت کنند؛ خاتمه خطی و تمثیلی.	نتیجه مشابه با اخلاقیات مسلکانه؛ لاک پشت مرگ را به قضا و قدر الهی نسبت می‌دهد (از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست)؛ تأکید بر پندپذیری نیک بختان.	نتیجه یکسان با عربی/فارسی: «بر دوستان نصیحت فرمودن باشد و بر نیک بختان پند شنودن»؛ مطابقت کامل با روند داستانی اصلی با ابیات خاتمه دهنده.	برداشت آزاد؛ دعوت جامی به خموشی خود («جامی ازین گفتن بیهوده چند، زیر کبی ورز و لب خود ببند»)؛ تأکید بر صمت به عنوان سرمایه نجات، مرتبط با مقاله قبلی.	هم‌گرایی در سه نسخه اول بر پندپذیری مستقیم (با تفاوت جزئی در منشی)، در مقابل رویکرد متعالی عرفانی جامی که نتیجه را به خود انتقادی و سکوت پیوند می‌زند؛ این تفاوت نشان دهنده گذار از نقد سیاسی - اخلاقی به تربیت عرفانی است که با اقتضائات تاریخی هم‌راستا است.

نتیجه می‌توان چنین جمع بندی کرد که اگرچه محتوای داستانی تمام نگاره‌ها مشترک‌اند و متن و تصویر به یکدیگر الصاق شده است اما به دلیل تحولی که در نگارش و نوع ادبی متن توسط نویسندگان مختلف رخ داده، تحولات بصری و ترجیحات ترکیب بندی نقاشان نیز به تبع آن متغیر شده است. نقطه تام و اوج وفاداری نقاشی به متن، بدون شک متعلق به نسخه منسوب به صادقی بیک افشار در نقاشی

انوار سهیلی است. چنان که پیش تر اشاره شد، واعظ کاشفی در متن خود برخلاف کلیله و دمنه و تحفه الاحرار، به یک روستا و ده اشاره می‌کند. در تصویرسازی حکایت بحث شده، سنت نقاشان کلیله و دمنه و تحفه الاحرار که نقاشی را به دو بخش اصلی آسمان و زمین تقسیم کردند، توسط صادقی بیک دگرگون شده است اما این تفاوت بیانی، تا اندازه زیادی، مرهون توصیفات واعظ کاشفی بوده است اما ساخت و ساز

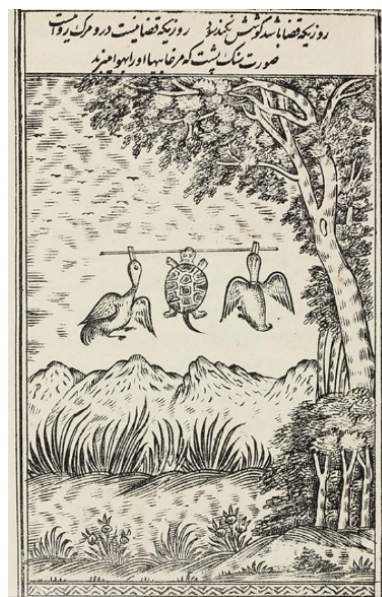
ترکیب‌بندی کلی بیشتر می‌شود. به بیان دیگر، حضور انسان در این داستان از نسخه‌های کلیله‌و‌دمنه، تکمیل‌کننده سیر منطقی سقوط لاک‌پشت است. در واقع این حضور انسان‌هاست که بهانه باز شدن دهان لاک‌پشت بود. در نتیجه لازم است به‌عنوان بخشی از صحنه‌آرایی داستان، در ترکیب‌بندی قرار گیرد اما به‌خصوص در نقاشی نسخه‌های تحفه‌الاحرار، به‌نظر می‌رسد انسان‌ها هم‌زمان که به تکمیل شدن پیرنگ داستان کمک می‌کنند، مستمع و تماشاچی پند اخلاقی جامی نیز هستند. پیکره انسانی در سیر تحولی نقاشی‌های داستان مدنظر، از یک شخصیت فعال و مشارکت‌کننده، به اشخاص منفعل و تماشاگر تبدیل شده است. این معنی به‌ویژه با دور شدن واقعه پرواز از انسان‌ها و عدم تلاش برای نجات لاک‌پشت تفسیر می‌شود (تصویر ۲).

کیفیت تصویرسازی لاک‌پشت و مرغابی‌ها: سیر تحول بصری ارکان اصلی داستان در نقاشی‌ها با وجود محدودیت در ایجاد تنوع جالب توجه است. مرغابی‌ها به جز نگاره شماره ۴ (جدول ۱) که از بالا تکه‌چوب را به دهان گرفته‌اند، عموماً روبه‌بالا، مورب هم‌جهت، یا مورب روبه‌روی هم طراحی شده‌اند. لاک‌پشت در نخستین نگاره‌ها عمدتاً از پشت و کاملاً تخت نقاشی شده و در نسخه‌های جدیدتر از زاویه سهرخ نیز ذوق‌آزمایی شده که استفاده از پرسپکتیو را القا می‌کند (نسخه‌های شماره ۸، ۱۲ و ۱۳ در جدول ۲). مرغابی‌ها از نظر تیره‌شناسی، وحدت بیانی ندارند. در برخی نسخه‌ها به رنگ سفید با گردنی بلند و در برخی دیگر با گردن کوتاه و تنوع رنگی بوده و بیشتر شبیه اردک شده‌اند. در نسخه‌های شماره ۲ (جدول ۱) و ۸، ۱۲ و ۱۳ (جدول ۲)، هم‌جهت بودن بدن مرغابی‌ها (همگی از راست به چپ تصویر) حس سبکی و سرعت را منتقل می‌کند. باین توضیح که گویی مرغابی‌ها مرارتی برای حمل لاک‌پشت متحمل نشده‌اند اما در سایر نگاره‌ها، نقاشان با تمهیدات متنوعی همچون نامنظم بودن جهت پرواز، نامتقارن بودن بال‌ها و اعوجاج گردن مرغابی‌ها، حسی از غیرایمن بودن لاک‌پشت حتی در صورت باز نکردن دهان تصویر کرده‌اند.

### نتیجه‌گیری

پاسخ به پرسش اصلی پژوهش که بررسی تطور بازنمایی حکایت لاک‌پشت و مرغابی‌ها در متون اقتباسی با وجود جانمایه تمثیلی واحد آن است، در دو سطح متنی و نقاشی قابل تبیین است. این تطور، سیر تاریخی روشنی را از نسخه اصلی (کلیله‌و‌دمنه عربی و فارسی منشی) به نسخه‌های متأخر (انوار سهیلی کاشفی و تحفه‌الاحرار جامی) نشان می‌دهد که از صراحت انتقادی و تمثیلی مستقیم به رویکردهای محتاطانه، استعاری و عرفانی-تربیتی گذار می‌کند.

در لایه متنی، بیشترین برداشت آزادانه و تغییرات ادبی مربوط به تحفه‌الاحرار جامی است. در کلیله‌و‌دمنه عربی و فارسی، عنوان بندی صریح تمثیلی (با واژه‌های «سَلْحَفَه» و «بَاخَه»، پیرنگ خطی فرار محور با گفت‌وگوی دوجانبه، و پایان بندی اخلاقی مستقیم بر پندپذیری ناصحان (با خلاقیت قضاو قدر در منشی) حاکم است



تصویر ۱. کلیله‌و‌دمنه چاپ سنگی. دوره قاجار. موزه ملی ملک. مأخذ: Mahmoudi et al., 2024, 558

ابنیه و جایگذاری چندلایه پیکره‌ها در لایه لای آن‌ها، تمهیدات فنی نقاش است. پیش از صادقی‌بیک، تنها نگاره شماره ۷ (جدول ۲) منسوب به رستم‌علی است که پیکره‌ها در مقابل یک بنای ایوان مانند ایستاده‌اند. در نتیجه می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که نقاشی‌ها در تمامی نسخه‌ها در بیشترین انطباق ممکن با متن‌ها ساخته می‌شدند. **جایگیری اوج داستان در ترکیب‌بندی:** چینش مرغابی‌ها و لاک‌پشت در ترکیب‌بندی، از نخستین تا آخرین نگاره، از نظر رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی متنوع است. در شش نگاره نخست (جدول ۱)، سهم لاک‌پشت و مرغابی‌ها تقریباً نیمی از تصویر را شامل می‌شود اما در تمام نگاره‌های پس از آن که متعلق به نسخه‌های تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی است، این سهم به کمتر از یک‌دهم ارزش بصری کاهش می‌یابد (تصویر ۲). این سه عنصر بصری همواره در بالاترین بخش نگاره‌ها که منطقاً آسمان آنجاست، قرار دارد. یعنی نقاشان در تمامی نسخه‌ها ترجیح داده‌اند به مخاطب نشان دهند این پرواز با چه کیفیتی صورت گرفته است. تا اینکه بخواهند کمی قبل یا کمی بعد از آن پرواز را تصویرسازی کنند. از نگاره شماره ۷ (جدول ۲) تحولی در ترکیب‌اتفاق می‌افتد و نقاش برای نخستین بار بنای معماری را وارد تصویر می‌کند. پس از نگاره شماره ۵ (جدول ۱) که نخستین بار برای القای آبادی و روستا، یک سردر را به تصویر کشیده است، نگاره شماره ۱۱ (جدول ۲)، مفصل‌ترین ساخت‌وساز معماری را برای این منظور ارائه کرده است. در این نگاره، لایه‌های مختلف دور و نزدیک از خانه‌های گنبددار کویری ایران نقاشی شده‌اند که از لایه لای آن‌ها، پیکره‌ها برای تماشای رویداد سر بیرون کرده‌اند. از سوی دیگر، با تغییر متن از کلیله‌و‌دمنه به تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی، به‌همان نسبت که متن از یک مجموعه حکایات تمثیلی و ادبی، به سوی متن‌ها عرفانی و اخلاق محور همچون تحفه‌الاحرار تطور می‌کند، نقش انسان در



تصویر ۲. تحلیل ترکیب اجزای بصری در نسبت با موضوع اصلی داستان. مأخذ: نگارندگان.

از سوی دیگر، به طور کلی می توان تأیید کرد نقاشی هر نسخه، همواره در متابعت متن میزبان عمل کرده است. در نسخ اصلی کلیله و دمنه (چاپ سنگی قاجار)، نقاشی ها با صراحت متن هم سو، ترکیب بندی ساده و بدون پیچیدگی بصری دارند اما جزئیات مانند حرکت دست پیکرها، پندهای اخلاقی جدیدی می افزاید. در انوار سهیلی (سبک هندی صفوی)، نقاشی صادقی بیک به جزئیات متن (پرواز بر فراز ده و تجمع مردم) وفادار است و سوزهای اصلی را به پس زمینه می راند تا توجیهی برای دهان باز کردن لاک پشت فراهم کند. در تحفه الاحرار، نقاشی های مصور با متن شعر هم خوان، سهم لاک پشت و مرغابی ها را کوچک کرده و اولویت را به بیان عرفانی- انسانی می دهد. این تطور نقاشی، از سادگی به لایه دار شدن بصری، تمثیل اخلاقی را حفظ و غنی می سازد.

که صراحت انتقادی و اطناب پوشیده گو را بازتاب می دهد. در انوار سهیلی، تطور به محتاطانه تر شدن با عنوان بندی مشابه (واژه «سنگ پشت»)، مطول نویسی و آرایه های ادبی برای کند کردن نقد قدرت، پیرنگ با اشاره به روستا در اوج پرواز، و پایان بندی یکسان بر پندپذیری نیک بختان مشاهده می شود. در تحفه الاحرار، برداشت آزادانه تر با عنوان بندی متفاوت «حکایت کشفی که به بال بطان پریدن آغاز نهاد...» به عنوان شاهد صمت، پیرنگ رفاقت محور با گفت و گوی یک جانبه، و پایان بندی متعالی با دعوت به خموشی «جامی ازین گفتن بیهوده چند...» بر اساس عرفان ابن عربی، اولویت تربیت اخلاق- عرفانی را نشان می دهد. این سیر، تحت تأثیر اقتضات تاریخی- سیاسی (از عباسی/ ایلخانی به تیموری/ صفوی)، استقلال عمل اقتباس کنندگان را افزایش می دهد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Pancatantra .

۲. Brahma .

۳. Travelling Tales Kalilah wa-Dimnah and the Animal Fable .

۴. Fables of Virtue and Vice, translated by Michael Fishbein and James E. .

Montgomery (New York: NYU Press, Library of Arabic Literature), 2023

۵. Vishnu Sharma .

۶. مشهور است که این ابیات ترجمه ابیات عربی ذیل منسوب به حضرت علی (ع) است. ای‌یوم من الموت افز، یوم لم یقدر ام یوم قدر / یوم لم یقدر فلا أرهبه، یوم قد قدر لا یغنی الحذر

## فهرست منابع

- ابن مقفع، عبدالله بن دادویه. (۱۹۸۱). کلیله و دمنه. دار الشروق.
- جامی خراسانی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد. (۱۳۳۷). مثنوی هفت اورنگ جامی. نشر مهتاب.
- جامی خراسانی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد. (بی. تا). هفت اورنگ، تحفه الاحرار، بخش ۳۹. گنجور. بازدید در ۱۶ تیر ۱۴۰۴، قابل دسترس در <https://ganjooor.net/jami/7ourang/7-3/sh39>
- سادات شریفی، سیدفرشید و حیایی طهرانی، نسرين. (۱۳۹۶). پی رنگ تعلیم (سنجش تطبیقی باب «شیر و گاو» در سه تحریر از کلیله و دمنه با تکیه بر عنصر داستانی پی رنگ). پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، ۹(۳۶)، ۱۰۵-۱۳۵.
- سامانیان، صمد و پورافضل، الهام. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی ویژگی‌های تصویرنگاری و نسخه‌شناسی کلیله و دمنه آل اینجو و آل مظفر. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۸(۱۶)، ۷۱-۸۹.
- واعظ کاشفی، ملاحسن بن علی. (۱۳۸۸). انوار سهیلی. صدای معاصر.
- هادی، مهدی؛ رادفر، ابوالقاسم و هادی، روح‌اله. (۱۳۹۴). مقایسه عیار دانش با انوار سهیلی و کلیله و دمنه بر اساس تصحیحی نو با تکیه بر پنج نسخه موجود در ایران و چاپ سنگی در تاجیکستان. کهن‌نامه ادب پارسی، ۶(۳)، ۲۷-۵۸.
- Karamolahi, B. (2022). A study of the stylistics of the poem "Tahfa al-Ahrar" by Haft Aurang Jami. *Journal of Stylistic of Persian Poem and Prose (Bahar-E-Adab)*, 14(10(68)), 133-155. <https://sid.ir/paper/963574/en>
- Khadivar, H., & Sharifi, F. (2010). On the impact of previous writers and poets on Jami and his creation of "haft orang". *Studies of Literary Criticism (Literary Research)*, 2(6), 168-199. <https://sid.ir/paper/203207/en>
- Mahmoudi, K., Mansoorian, H., & Parsaei, H. (2024). Reflecting the political dimensions of the society in the allegorical stories of Marzban-Nameh, Panchatantra and Kalileh and Demneh illustrated lithography of Malek Museum. *Islamic Art Studies*, 18(43), 546-564. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1735708.1400.18.43.33.6>
- Nayebpour, S., & Esfandiari, Z. (2016). Comparative study of the flight of turtle and two ducks painting in Mashhad and Qazvin schools. *Negarineh Islamic Art*, 3(9), 84-96. <https://doi.org/10.22077/nia.2016.726>
- Nazemiyan, H., Shamsabadi, H., & Sattari, E. (2018). A comparative study of the language and literary style of versions of Kalila and Demna by Nasrallah Monshi and Vaaez Kashefi. *Literary Research*, 15(59), 115-136. <https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.17352932.1397.15.59.5.9>
- O'khane, B. (2003). *Early Persian Painting Kalila and Dimna Manuscript of the Late Fourteenth Century*. I.B.Tauris.
- Samanian, S., & Pourafzal, E. (2017). A Comparative Study on the Minai and Lustre Potteries (6 and 7 AH Centuries) with the Kelila-va-Dimna Manuscript belongs to the Inju'ids Period (707 AH). *Negareh Journal*, 12(44), 5-19. <https://doi.org/10.22070/negareh.2017.658>
- Seyedbagheri, S. K., & Hasani Bagheri Sharifabad, M. (2022). A Comparative Analysis of the Critical Dialogues with the Power in the Section of the King and Fanza in Translations and Paraphrases of Kalila and Demna (The Stories of Bidpai, Bahramshahi Kalila and Demna, and Anwar Suhayli). *Political Science*, 25(99), 113-138. <https://doi.org/10.22081/psq.2023.74111>
- Warner, M. (2023). *Travelling Tales Kalilah wa-Dimnah and the Animal Fable*. The Public Domain Review.

### COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله  
عسکری الموتی، حجت‌اله و بابائی، آرزو. (۱۴۰۴). مطالعه تطبیقی سیر تحول متن و نقاشی‌های داستان مرغابی‌ها و لاک‌پشت در کلیله و دمنه، تحفه الاحرار و انوار سهیلی. *مجله هنر و تمدن شرق*، ۱۳(۵۰)، ۳۲-۴۳.

DOI: [10.22034/jaco.2025.532467.1483](https://doi.org/10.22034/jaco.2025.532467.1483)  
URL: [https://www.jaco-sj.com/article\\_229845.html](https://www.jaco-sj.com/article_229845.html)

