نشریه علمی- پژوهشی
پژوهشنامه ادبیات تعلیمی
سال هفتم، شماره بیست و هشتم، زمستان ۱۳۹٤، ص ۸۸- ۵۵

درآمدی انتقادی بر شیوه‌های بیان مفاهیم اخلاقی در حکایت‌های تمثیلی و جانوری

دکتر شیرزاد طایفی *- سعید اکبری **

چکیده

یکی از عمده‌ترین شاخه‌های ادبیات که به طور بنیادین بـه اخـلاق مـی‌پـردازد، ادبیـات تمثیلی است. به طور کلی، در حوزه اخلاق و ادبیات، منتقدان به طرح مستقیم مضـامین اخلاقی انتقاد وارد کرده اند و عمده این ایرادها و انتقادها به طور خـاص، متوجـه نـوع ادبی تمثیل است که همواره مشتمل بر بیان صریح مضامین اخلاقی است. از سوی دیگر در این بحث‌های انتقادی، با نظرهای گوناگونی درباره مفاهیمی چون رمز، نماد، سـمبل و فابل که ارتباط تنگاتنگی با ادبیات تمثیلی و بیان گزاره‌های اخلاقـی دارنـد، مـواجهیم که نیازمند بررسی عمیق تر هستند. این پژوهش نشان می دهـد کـه بایـد دلیـل کـاربرد گزاره‌های اخلاقی صریح را در تمثیل در ساختار حکایت‌های تمثیلی جست‌وجـو کـرد. از جمله عوامل تعیین کننده در این بـاره، شـناخت زمینـه داسـتانی تمثیـل و تخیـل در

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی tayefi@atu.ac.ir
** کارشناس ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبایی saeid.akbari2013@gmail.com

تاریخ وصول ۹٤/۵/٦ تاریخ پذیرش ۹٤/۸/۲٦

حکایت‌های تمثیلی است. در این مقاله این عوامل با جزئیات آن‌ها بررسی گردیده، ارتباط ساختاری و محتوایی حکایت‌های تمثیلی تبیین شده است.

واژه‌های کلیدی

اخلاق، ادبیات تمثیلی، رمز، نماد، سمبل، فابل.

١. مقدمه

اخلاق در ادبیات از محورهای عمده‌ای است که به اشکال گوناگون خود را نشان می‌دهد اما «میان پژوهش کلی در باب ماهیت خوبی و ارزیابی آثار هنری خاصی ممکن است شکافی عمیق به نظر آید... غالباً با اخلاقیات، به‌ویژه در زمان‌های متأخر، به عنوان یکی از موضوعات جانبی نقد که کار تخصصی منتقد را باید به دقت از آن جدا کرد، معامله می‌شود» (ریچاردز، ١٣٨٨: ٢٧). در چنین دیدگاهی از گزاره‌های اخلاقی با عنوان شعارزدگی یاد می‌شود که از ارزش اثر ادبی و نیز نقد ادبی می‌کاهد؛ «بد نیست به یاد آوریم که در میان همه نظریات مهم نقد، نظریه اخلاقی هنر (که بهتر است آن را نظریه ارزش‌های رایج بنامیم) بیشتر مغزهای بزرگ را پشت سر خود دارد... تنها به ذکر نام برجسته‌ترین آن ها بسنده می‌کنیم: افلاطون، ارسطو، هوراس، دانته، اسپنسر، میلتون، قرن هجدهمی‌ها: کولریج، شلی، مثیو آرنولد و پاتر که همگی با وجود تفاوت درجه تهذب، دیدگاهی مشابه داشتند» (همان: ٥٩).

اساس این دیدگاه که بیان صریح یا حتی غیر صریح گزاره‌های اخلاقی را در آثار ادبی برابر با شعارزدگی می‌داند، به مسئله جنجالی انتظار از ادبیات بازمی‌گردد. «به طور کلی، با خواندن تاریخ زیبایی‌شناسی یا فن شعر، شخص به این فکر می‌افتد که ماهیت کارکرد ادبیات تا آنجا که بتوان به منظور مقایسه و مقابله با سایر فعالیت‌ها و ارزش‌های

انسانی، در قالب مفاهیم کلی و عام بیانش کرد، تغییر اساسی نیافته است. تاریخ زیبایی‌شناسی در دیالکتیکی خلاصه می‌شود که لذت و سودمندی که هوراس می‌گفت، نهاد و برابر نهاد آن است. شعر لذت‌بخش و مفید است. هر یک از این دو صفت، به تنهایی، تصور نادرستی از وظیفه شعر به دست می‌دهد. شاید آسان‌تر باشد که لذت‌بخشی و سودمندی را بر اساس وظیفه شعر به هم ارتباط دهیم تا براساس ماهیت آن. در برابر این نظر که شعر لذت می‌بخشد (مانند هر لذت دیگر)، این نظر قرار دارد که شعر تعلیم می‌دهد (مثل هر کتاب درسی دیگر). در برابر این نظر که شعر تبلیغ است یا باید باشد، این نظر قرار دارد که شعر تصویر و صورت محض است؛ یعنی نقش‌بندی بدون هیچ پیوندی با جهان عواطف بشری است. در برابر هم نهادن این نظرها، کار را به آنجا می‌کشاند که به شکل پرداخته‌تری می‌توان گفت گروهی هنر را بازی می‌دانند و گروهی کار (صناعت قصه‌نویسی، کار هنری). هیچ یک از این دو نظر به تنهایی پذیرفته نیست. اگر گفته شود شعر، بازی یا سرگرمی خودانگیخته‌ای است، احساس می‌کنیم که نه حق مراقبت و مهارت طرح‌ریزی هنرمند ادا شده است و نه به جدی بودن و اهمیت شعر توجه شده است اما اگر گفته شود که شعر، کار یا صناعت است، احساس می‌کنیم که شادی ناشی از آن و آنچه کانت بی‌غرضی شعر می‌نامید منغص شده است. باید وظیفه هنر را آن‌چنان بیان کنیم که در آن واحد، هم حق لذت ادا شده باشد و هم حق فایده» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۱).

چنان‌که در این نقل قول‌ها دیده می‌شود، درباره مسئله اخلاق در شعر و ادبیات، با این چند رویکرد مواجه هستیم:

۱. باورمندی به رسالت یا رسالت‌های متعدد برای شعر و ادبیات.

۲. اهمیت دادن به پدیده تخیل و کارکرد آن در آفرینش‌های ادبی.

۳. توجه ویژه به خود اثر ادبی و پرهیز از دخالت دادن گزاره‌های خارج از متن در آن.

٤. جدال بر سر سودمندی و لذت‌بخشی.

هر یک از این گزینه‌ها، رابطه‌های درست و دقیق خود را با ادبیات دارا هستند؛ بنابراین این ما هستیم که باید از یکسونگری و موضع‌گیری‌های بی‌جا برای دفاع از هر یک از این مسائل دست برداریم و در نظر داشته باشیم که ادبیات نوعی زندگانی دوم بشر است و درست مانند خود زندگی حقیقی، بسیاری از چیزهای همخوان و ناهمخوان را می‌توان در آن یافت و به دیده اعجاب در آن‌ها نگریست؛ پس آن‌چه مهم است، پرهیز از کوته‌بینی و محدودیت‌سازی برای ارائه کارکردها و هدف‌های این زندگی است.

دوم این‌که کلید شناخت درست ما از کارکرد آثار مختلف ادبی، شناخت نوع آن‌هاست. تا وقتی که محتوا و قالب یک اثر ادبی را با همه مختصات آن نشناخته‌ایم، چگونه می‌توانیم با نشان دادن وجه غالب آن، کارکردها و اهداف متناسب با آن را تعریف کنیم؟

سوم همه آنچه می‌تواند سبب رضایت‌مندی یا نارضایتی ما از بعضی از جنبه‌های ادبیات باشد، شناخت ظرفیت حقیقی یک نوع ادبی و توجه به قاعده اساسی «وجه غالب» در هر اثر ادبی است. این است که گاهی ما را به اشتباه می‌اندازد تا درباره میزان دخالت بخشی از معانی موجود در یک اثر ادبی حکم رد و ابطال صادر کنیم، بی‌آن‌که مرز واقعی ظرفیت حقیقی آن نوع ادبی را درباره طرح و انتقال معانی مورد نظر آن شناخته باشیم! پرسش اصلی این پژوهش آن است که چرا در حکایت‌های تمثیلی، مفاهیم اخلاقی به صراحت بیان شده است و ساختار و محتوای آن‌ها ساده و شعاری به نظر می‌رسد؟ فرضیه پژوهش این است که طبیعت محتوای اخلاقی تمثیل و روایی بودن ساختار آن، زمینه داستانی و مرز متفاوتی از تخیل را در این نوع ادبی رقم می‌زند که با بررسی آن‌ها می‌توان به پاسخ این پرسش دست یافت و ارزش حقیقی نوع ادبی تمثیل را نشان داد؛ بنابراین در این پژوهش بر آنیم با ارائه تعریف مناسب تمثیل و

ابزارها و امکانات آن، رابطه اخلاق و چگونگی روش‌های بازگویی آن را در این نوع ادبی نشان دهیم تا به وضوح نمایان شود که چگونگی روایت در هر نوعی از انواع ادبی کاملاً به ذات حقیقی آن نوع وابستگی دارد و در این فرایند، ساختار و محتوا به صورتی کاملاً طبیعی رابطه هم‌پوشانی دارند و بدون چنین شناختی، نمی‌توان ایرادهای ناشی از قضاوت‌های سطحی را درباره یک نوع ادبی به‌خصوص تمثیل پذیرفت.

۲. پیشینه پژوهش

درباره حکایت‌های تمثیلی اگر چه پژوهش‌های بسیاری انجام شده اما اغلب بر اساس ارائه تعریف تمثیل و تحلیل محتوای آثار تمثیلی خاصی است که با بحث مقاله حاضر ارتباطی ندارد. در این پژوهش‌ها، بحثی درباره ساختار و محتوای حکایت‌های تمثیلی- به طور کل، چنان که مقصود و منظور پژوهش حاضر است-صورت نگرفته است. در واقع خلأ اصلی این پژوهش‌ها، نیافتن پاسخی برای این پرسش است که چرا تمثیل ساختاری کوتاه دارد و محتوای آن ساده و شعاری است؟

از مهم‌ترین پژوهش هایی که ضمن بررسی حکایت‌های تمثیلی، به نکات قابل توجهی درباره ساختار حکایت‌های تمثیلی و ارتباط آن‌ها با محتوای تمثیل پرداخته‌اند، موارد زیر درخور ذکرند:

رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی از تقی پورنامداریان:

نویسنده در این کتاب بر آن است تا رمز را در پیوند با مقوله‌های ادبیات، دین و عرفان بررسی کند و از این طریق زمینه لازم را برای تفسیر و تحلیل تفصیلی داستان‌های فلسفی و عرفانی همچون حی بن یقظان، سلامان و ابسال، آواز پر جبرئیل و عقل سرخ فراهم آورد. در این کتاب اگرچه به تعریف تمثیل و کیفیت ساختار حکایت‌های تمثیلی توجه شده اما با توجه به این‌که شالوده تحقیق تأکید بر متون

عرفانی و فلسفی است، این بحث‌ها در حکم کلیدی برای گشایش ابهام‌های موجود در آثاری از همان دست است و پاسخ پرسش این تحقیق را از آن نمی‌توان دریافت کرد.

حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی از محمد تقوی:

در این کتاب تقریباً تمام حکایت‌های حیوانات که تا قرن دهم در مجموعه‌های داستانی و تعلیمی آمده‌اند، بررسی شده است. نویسنده، تمام حکایت‌ها را خلاصه کرده است و با توجه به هدف راوی حکایت ها و مضمون آن ها و دیگر نکته‌هایی که در تحلیل داستان ها به کار می‌آید، به بررسی آن ها پرداخته است.

مقاله «حکایت تمثیلی مشغله نظر ویگوتسکی» از بهروز عزب دفتری:

در این مقاله نویسنده ضمن ارائه تاریخچه فابل، به وجوه تمایز آن با دو صورت دیگر حکایت‌های تمثیلی، یعنی allegory و parable می‌پردازد و بحث اصلی مقاله را به نظریات تحلیلی ویگوتسکی، دانشمند روسی، درباره فابل در فصل پنجم کتاب «روانشناسی هنر» وی اختصاص می‌دهد. در این مقاله بیشتر به تفاوت شخصیت‌های انسانی و حیوانی در نوع فابل و دلایل ماندگاری یا فراموشی فابل‌ها در طول زمان توجه شده است. در این مقاله به بحث اخلاق و نتایج مربوط به آن نیز با توجه به ساختار فابل پرداخته شده است و قابل تعمیم به سایر گونه‌های تمثیل نیست و جامعیت بحث مقاله حاضر را در آن نمی‌توان دید.

٣. ادبیات تعلیمی و اخلاق

همه آثار ادبی، حتی مقوله‌هایی از قبیل شعر ناب که به طور مستقیم فقط به تخیل و احساس و عواطف می‌پردازد، با برانگیختن توجه ما و تلطیف همین عواطف و احساسات، در نهایت به آموزش ختم می‌شوند؛ آموختن راه و رسم زیبایی‌ها برای زیبا بودن و زیبا زیستن؛ لیکن با توجه به این‌که همه چیز در ادبیات زیر سیطره بیان و

چگونگی شیوه‌های آن است، در بسیاری موارد، این پایان کار- یعنی آموختن زیبایی‌ها- از چشم ما پنهان می‌ماند و چنان مجذوب وجه غالب این آثار می‌شویم که قادر به دیدن همه پیامدهای ناشی از یک اثر ادبی نمی‌شویم و نقد را به یکسونگری و دید تک‌بُعدی می‌کشانیم. چنین شناختی به خوبی به ما می‌فهماند که بحث درباره ادبیات و آثاری که در گستره آن آفریده می‌شوند، مانند بحث درباره ساختار و چگونگی مولکول‌های تشکیل دهنده آب است. هرچه بیشتر درباره مولکول‌های آب بدانیم، البته ارزشمند و جذاب است اما سبب نمی‌شود تغییری در کارکرد واقعی و نهایی آن، یعنی سیراب کردن و طراوت بخشیدن ایجاد شود؛ بنابراین پیداست که درباره ادبیات نیز چنین بحثی فقط ما را به سوی شناختی جامع‌تر از این پدیده رهنمون می‌شود، نه به سوی جدال‌های اعتقادی و حکم صادر کردن‌هایی که اساس آن‌ها بیشتر بر نظرهای شخصی استوار است تا معیارهای حقیقی دیگر.

یکی از وجوه غالب در آثار ادبی، گزاره‌های اخلاقی و آموزش‌های مربوط به آن است که نمود بارز آن را در ادبیات تعلیمی شاهد هستیم. نکته حائز اهمیت این است که در ادبیات تعلیمی، این گزاره‌های اخلاقی- در داستان‌پردازی و حکایت‌گویی- به دو شیوه قابلیت مطرح شدن دارند: شیوه کنشی از طریق پرداخت نمایشی و بیان مستقیم از طریق روایت‌گری. در شیوه نخست، گزاره‌های اخلاقی از طریق رفتار شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها در موقعیت‌های مختلف جلوه‌گر می‌شوند. امروزه پسندیده‌ترین شیوه برای بیان و نمود گزاره‌های اخلاقی را همین شیوه می‌دانند و دلیل آن را نیز پرهیز از شعارگرایی معرفی می‌کنند. در شیوه دوم، همه چیز به عکس این قضیه است، یعنی بیان مستقیم یا به عبارتی امر و نهی. اگر بخواهیم این عقیده را که بیان گزاره‌های اخلاقی را برابر با شعارزدگی می‌داند، به چالش بکشیم نخست باید به مسئله محتوا و قالب اثر ادبی بپردازیم و با نشان دادن ظرفیت‌های خاص ساختاری و محتوایی آن، تکلیف خود

را با این شیوه بیان- بیان مستقیم از طریق روایتگری- روشن سازیم.

دوم باید قاطعانه پاسخ این سؤال را داشته باشیم که آیا فقط شیوه کنشی از طریق پرداخت نمایشی برای بیان و القای مفاهیم اخلاقی به نحوی که به طرز عمیقی هم تأثیرگذار باشد، کافی است؟ به‌طور مثال، آیا می‌توان قطعه «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» سعدی را برداشت و به جای آن، همان معنا را در قالب یک داستان کوتاه چند خطی با شخصیت‌های کنش‌گر نوشت و به القاء و تأثیر آن به بهترین و کامل‌ترین شکل ممکن هم امیدوار بود؟

سوم این‌که در یک اثر ادبی که مفاهیم اخلاقی را با بیان مستقیم از طریق روایتگری، مطرح می‌کند تا چه اندازه سهم واقعی کلام هنری را حفظ می‌کنیم و به طور مثال، چگونه به راحتی قالب تمثیل را یکی از ضعیف‌ترین قالب‌های بیان ادبی می‌خوانیم؟ آیا صرف پرداختن به مفاهیم اخلاقی از طریق بیان مستقیم و استفاده از تجربه غیر شخصی در محتوا، برای چنین حکمی دلایل قطعی هستند؟ آیا همیشه ابهام و چندمعنایی، واجد لذت و سودمندی یک اثر ادبی است؟ چه کسی می‌تواند با قطعیت و با دلایل محکم و متقن به این پرسش‌ها پاسخ گوید؟

چهارم این‌که با توجه به مکتب‌های گوناگونی که در حوزه نقد وجود دارد، آیا می‌توان براساس نظریه‌ای منسجم که همه‌جانبه به محتوا و ساختار آثار ادبی بنگرد و کارکردهای آن‌ها را در همه جنبه‌های احتمالی آن‌ها بشناساند، به قضاوت پرداخت؟ آیا یک رهیافت کل‌نگر در این زمینه می‌تواند وجود داشته باشد و به همه چرایی‌ها یک‌جا پاسخ گوید؟

بنابراین تلاش ما نباید صرفا محدود کردن سازماندهی‌های هنری به هر شکل که می‌خواهد باشد شود؛ زیرا مخاطب ادبیات و به‌ویژه «مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یا عاطفه نیست. اشعاری هم هست که در آن‌ها غیر از خیال و عاطفه و علاوه بر آن‌ها،

عقل انسان نیز مخاطب است و در آن موارد، شاعر نه فقط در عاطفه و خیال تصرف می‌کند بلکه در عقل او هم نفوذ می‌نماید و آن را متأثر می‌سازد» (زرین‌کوب، ١٣٦٣: ٣٧). توجه به این نکته مهم سبب کنار نهادن دید تک‌بُعدی و پرهیز از یکسونگری می‌شود و زمینه شناخت بهتر و دقیق‌تر را از این نکته مهم‌تر فراهم می‌آورد که «هدف ادبیات این است که انگیزنده، مهیج، اعتلابخش و دگرگون‌کننده باشد و وظیفه منتقد آن است که با ارائه عناصری که ادای این مقصود را به بهترین صورت ممکن می‌سازد ببیند این منظور چگونه حاصل می‌شود» (دیچز، ١٣٧٩: ٩٦).

٤. ساختار و محتوای تمثیل و شیوه بیان مفاهیم اخلاقی در آن

برخی برآنند که «اساساً تمثیل ضعیف‌ترین شکل ادبی است چرا که اولاً وجه شبه آن، هیئتی منتزع از چند امر عقلی است و گسترش‌پذیر به خیالات متکثر نیست. در ثانی مبنای تمثیل تجربه شخصی نیست بلکه حکایت و واقعه‌ای است که برای توجیه و روشنگری موضوعی غامض نقل می‌شود؛ به این دلیل بسیاری معتقدند که در تمثیل بیش از دو ساختار معنایی جای نمی‌گیرد: یک معنی ظاهری و یک معنی باطنی» (ارجی، ١٣٩٢: ٥٦). این مسئله را یک نقص بزرگ برای یک اثر ادبی می‌دانند که یکی از ده‌ها گونه هنر داستان‌پردازی به شمار می‌رود. در کنار این دیدگاه که بدبینانه به ساختار تمثیل می‌نگرد، یک دیدگاه انتقادی همه جانبه‌تر وجود دارد و آن مسئله شعار دادن و مردود بودن آن در آثار مختلف هنری است؛ دیدگاهی که در اغلب موارد در آراء و نظرهای منتقدان، سبب ایجاد انحراف‌های ناخوشایندی می‌گردد که سرانجام به طرد و مردود شمردن بعضی آثار ادبی منجر می‌شود؛ بنابراین در اولین گام لازم است تا جایی که به این آثار مربوط می‌شود، ابهام‌ها و نگاه‌های بدبینانه را درباره این دو نگرش برطرف ساخت و به دیدگاهی روشن دست یافت و وجوه هنری این آثار را بهتر نمایاند.

در تعریف تمثیل گفته اند «تمثیل (Allegory) عبارت است از ارائه دادن یک موضوع تحت صورت ظاهر موضوع دیگر. این اصطلاح به عنوان یک طرز و شیوه ادبی، عبارت است از بیان یک عقیده یا یک موضوع نه از طریق بیان مستقیم بلکه در لباس و هیئت یک حکایت ساختگی که با موضوع و فکر اصلی از طریق قیاس قابل مقایسه و تطبیق باشد. مَثَل ممکن است قولی کوتاه و ممکن است به شکل یک داستان از زبان حیوانات و اشیاء و یا حتی از زبان اشخاص و مربوط به آن‌ها باشد؛ چنان که در قرآن کریم خداوند می‌فرماید: واضرِب لَهُم مَثَلاً أصحاب القریهِ إذ جاءها المُرسَلون، که اینجا مَثَل در واقع به معنی داستانی است که شخصیت‌های آن و حوادثش مربوط به انسان می‌گردد» (پورنامداریان، ١٣٨٩: ١٤٣ و ١٤١). البته باز هم در قرآن کریم، از لفظ مَثَل برای بیان شباهت حال میان دو چیز استفاده شده است که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

١. مَثَلُ الذینَ حُمِلُوا التَوریه ثُم لَم یَحمِلوها کَمَثلِ الحِمارِ یَحمِلُ أسفارا (جمعه، ٤).

٢. مَثَلُ نورِهِ کَمشکوهٍ فیها مِصباحٌ (نور، ٣٥).

٣. کالذی یُنفِقُ مالَه رِئاءَ الناسِ و لا یُؤمنُ بِالله و بِالیومِ الآخرِ فَمَثَلُهُ کَمَثَلِ صَفوانٍ عَلیهِ تُرابٌ فأصابَهُ وابلٌ فَتَرَکَهُ صَلداً (بقره، ٢٦٤).

«معمولاً مهمترین نوع تمثیل را به عنوان استعاره گسترده (extended metaphor) تعریف کرده‌اند. هم در استعاره و هم در تمثیل، شباهتی ضمنی تلویحاً فهمیده می‌شود اما در تمثیل شباهت ضمنی، ادامه و گسترش می‌یابد. کوینتیلیان (٣٧ ـ ٣٥ یا ١٠٠ ـ ٩٩ م) نویسنده رومی، در اثر خود به نام مکتب خطابه، برای نمونه از منظومه هوراس، شاعر رومی یاد می‌کند که در آن کشور روم تحت شباهتی تلویحی به صورت یک کشتی نموده می‌شود. این توصیف استعاری در طول شعر ادامه می‌یابد؛ طوفان‌ها نماینده جنگ‌های داخلی و بندرگاه‌ها نماینده صلح و سازش هستند» (پورنامداریان، ١٣٨٩:

١٤٣). در این تعریف، نکته تأمل‌برانگیزی که بسیار حائز اهمیت است و توضیح آن می‌تواند راهگشای رسیدن به مفهوم دقیق‌تری از تمثیل باشد، این است که ادامه یافتن استعاره چه معنایی می‌تواند داشته باشد که در نهایت تمثیل را رقم می‌زند. به طور کلی، «استعاره گسترده» یعنی چه و چه تفاوتی میان آن و استعاره به مفهومی که در علم بلاغت موجود است، وجود دارد؟ برای رسیدن به پاسخ، باید به سراغ تعریف استعاره و تمثیل در علم معانی و بیان برویم.

«استعاره در حقیقت به قول فرنگی‌ها، تشبیه فشرده است؛ یعنی تشبیه را آن قدر خلاصه و فشرده می‌کنیم تا از آن فقط مشبهٌ‌به باقی بماند. منتها در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی... استعاره مهمترین بحث بلاغت است. بحث مجاز و تشبیه، در حقیقت برای طرح آن است و مباحث بعدی بیان، نظیر سمبول، اسطوره و آرکی‌تایپ هم مبتنی بر آن هستند» (شمیسا، ١٣٨٧ ب: ٦٧، ٥٥ و ٥٣).

«تمثیل (Allegory) حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبهٌ‌به (= ممثل) است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبهٌ‌به (که جمله و کلام طولانی و مثلاً حکایتی است نه کلمه) ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم:

ماجرای مرد و زن افتاد نقل آن مثال (= تمثیل) نفس خود می‌دان و عقل

اما گاهی ممکن است مشبه هم ذکر شود: مَثَل کسانی که فقط به دنیا چسبیده‌اند مَثَل کسانی است که در رهگذر سیل، خانه می‌سازند. در این صورت هم از مشبه و هم از مشبهٌ‌به (یعنی از تشبیه تمثیلی) امر کلی‌تری را استنباط می‌کنیم؛ کسانی که به امور حقیر و ناپایدار مشغولند و عاقبت را نمی‌بینند، از کار خود بهره‌ای نمی‌برند... پس تمثیل، بیان حکایت و روایتی است که هر چند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده، معنای کلی دیگری است» (همان: ٧٣)

اکنون روشن شد که این «ادامه» و «گسترش» یافتن استعاره، در وهله اول، به این

معناست که استعاره از قید کلمه آزاد می شود و به جمله تبدیل می‌گردد؛ سپس جمله باید ساختاری داستانی داشته باشد تا بتواند به عنوان تمثیل، مقصود گوینده را به خوبی برساند؛ یعنی در مرحله بعدی، استعاره باید نمایشی و روایی جلوه کند و با تبدیل شدن به شخصیت- که در بیشتر موارد هم تیپ است- پا به عرصه کنش برای داستان و حکایت شدن بگذارد؛ به طور مثال با مشاهده شخصی که بسیار فریبکار و حقه‌باز است، از طریق ادعای مشابهت و سپس همانندی، او را روباه می‌خوانیم و چنان‌چه بخواهیم زشتی فریبکاری و حقه‌بازی را به صورت هنری نشان دهیم، از روباه یک شخصیت می‌سازیم که در یک موقعیت داستانی- کوتاه یا بلند- به واکنش می‌پردازد و در نهایت، مقصود خود را به کرسی می‌نشانیم؛ بر این اساس می‌بینیم که شخصیت‌های جانوری بیشتر از آن که نماد، رمز یا سمبل باشند، در حقیقت استعاره‌هایی هستند که با گسترش یافتن به بافت روایی و داستانی، نمایش‌دهنده نتیجه مورد نظر راویان آنند و اطلاق این مفاهیم- نماد، رمز، سمبل- به حکایت‌های جانوری، تنها به سبب ترادف و تشابهی است که در بافت معنایی این کلمات موجود است و سهل‌گیری صاحب‌نظران در تعریف‌هایی‌که در این زمینه ارائه کرده‌اند، سبب این همه پیچیدگی‌های ذهنی شده است، اگر نه با وجود تمام این مشابهت‌های ظاهری، بر اساس قاعده «وجه غالب» باید گفت که بهترین مفهوم برای گونه ادبی حکایت‌ها و داستان‌های جانوری، همان تمثیل است که با شرایط منحصر به فرد خود، به خوبی مقصود را به ادا می‌رساند.

حال برای روشن‌تر شدن آنچه درباره فابل و صورت تمثیلی آن گفتیم، باید به این نکته اشاره کنیم که «تمثیل به طور کلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی یا جز آن را بیان می‌کند. اگر این فکر یا پیام به عنوان نتیجه منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد یا به صراحت ذکر شود، آن را مَثَل یا تمثیل می‌گوییم و اگر این فکر یا پیام در حکایت یا

داستان به کلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیل و تفسیر داستان داشته باشد، آن را تمثیل رمزی می‌نامیم. شخصیت‌ها در هر دو نوع تمثیل ممکن است حیوانات، اشیاء و انسان‌ها باشند» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ١٤٧)؛ لیکن آنچه فرق میان فابل و آلیگوری را نشان می‌دهد ساختار و کارکردهای متفاوت آن‌ها با یکدیگر است که در بخش بعد به بررسی آن خواهیم پرداخت.

۵. فابل، رمز، سمبل

درباره فابل تعریف‌های متعددی ارائه شده است که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم. سپس به دلیل شباهت‌هایی که در این زمینه با مفاهیمی مانند تمثیل، رمز و سمبل وجود دارد، به بیان این شباهت‌ها و همچنین اختلاف‌های آن‌ها با یکدیگر می‌پردازیم.

«فابل یک لغت فرانسوی دخیل در زبان فارسی است و به حکایت کوتاهی اطلاق می‌شود که یک مضمون اخلاقی را در بر داشته باشد... در فرهنگ‌های فرانسوی، این کلمه با کلمات Conte، Fiction، L egende، Apologie، Historire و Mythe مترادف است. با توجه به این که در توضیحات فرانسوی این کلمه، مفهومی از خیالی و اخلاقی بودن محتوا نهفته است، شاید رساترین معادل آن در فارسی، ترکیب افسانه اخلاقی باشد» (ایران‌دوست تبریزی، ۱۳۷۱: ۱).

«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: ۱/ ۲۳۷).

«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» (کریچلی، ١٣٨٤: ٢٦٨ ـ ٢٦٦). «از ویژگی‌های این نوع ادبی آن است که غالباً هدف آن اجتماعی است، هرچند گاهی هدف انسانی و سیاسی هم در نظر دارد» (رجائی، ١٣٨٣: ٨٥).

«فابل ریشه در ادبیات عامیانه دارد و بنیادی‌ترین عنصر آن نماد است. اصولاً هر نوع داستان باورنکردنی یا داستانی‌که پدیده‌های عجیب و غیر واقعی را نشان دهد یا داستانی درباره کسی یا چیزی که بنا به ویژگی‌هایی مَثَل سایر شده باشد، فابل است» (انوشه، ١٣٨١: ١٠٠٧).

با دقت در این تعریف‌ها می‌بینیم که همه آن‌ها در دو نکته «پیام اخلاقی» و «نماد» با هم مشترک هستند. در این زمینه، تکلیف پیام اخلاقی روشن است و ابهامی در آن وجود ندارد اما به دلیل آن که مفهوم نماد با مفاهیم رمز، سمبل و تمثیل از نظر معنایی نزدیکی دارد، ممکن است در شناخت تعریف دقیق فابل اشتباهاتی را به وجود بیاورد که علاوه بر چندگانگی ابهام‌آمیز معنایی درباره این مفاهیم، منجر به هرج و مرج‌هایی در ارتباط با وجوه دقیق اختلاف‌ها و شباهت‌های آن‌ها با فابل گردد؛ از این رو لازم است در این زمینه به تعریف این مفاهیم- نماد، رمز، سمبل، تمثیل- بپردازیم و شباهت‌ها و اختلاف‌های اساسی معنایی آن‌ها را با فابل نشان دهیم.

نماد «گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیر محسوس، ناشناخته، رازناک و غیرقابل بیان به شکلی مبهم و غیر قطعی و با ویژگی بسیار معنایی در آن متجلی می‌شود و معمولاً معنی روساختی خود را نیز حفظ می‌کند» (آقاحسینی و خسروی، ١٣٨٩: ١٧). یونگ درباره نماد می‌گوید: «نماد عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مأنوسی در زندگی روزمره باشد و با این حال، علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی به خصوصی نیز

داشته باشد؛ بنابراین یک کلمه یا یک شکل، وقتی رمزی و نمادین به حساب می‌آید که به چیزی بیشتر از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند... نماد دارای جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری است که هرگز به طور دقیق، تعریف یا به طور کامل، توضیح داده نشده است» (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۳ ـ ۲٤).

«رمز کلمه‌ای است عربی که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود. معنی آن به لب یا به ابرو یا به دهن یا به دست یا به زبان اشارت کردن است. این کلمه، همچنان که در زبان عربی، در زبان فارسی نیز به معنی‌های گوناگون به کار رفته است. از جمله اشاره، راز، سر، ایما، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن و اشارت کردن پنهان. این کلمه دو معنی اصطلاحی دیگر نیز در علم بیان و تصوف دارد. در علم بیان، رمز یکی از انواع کنایه محسوب شده است و گفته‌اند رمز کنایه‌ای است که وسایط آن اندک باشد و معنی پنهان و احتیاج به قدری تأمل داشته باشد. در این نوع کنایه چون وسایط اندک است، دلالت کنایه بر مکنی عنه واضح‌تر است؛ بنابراین، این نوع را در مقابل تلویح که کنایه بعید است خوانده‌اند؛ مانند عریض‌القفا که کنایه از آدم ابله است... در آثار متصوفه نیز گاهی رمز به عنوان یک اصطلاح تعریف شده است: رمز عبارت از معنی باطنی است که مخزون است تحت کلام ظاهری که غیر از اهل آن، بدان دست نیابند» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ٤-۳ و ۱).

«کلمه سمبل نیز مانند رمز، به تدریج معانی گوناگونی یافته است و به عنوان یک اصطلاح نیز تعریف‌های متعددی در حوزه‌های متنوع دانش و تجربه از آن شده است، از جمله:

۱. چیزی که نماینده چیز دیگر است یا چیزی که بر چیز دیگری اشاره دارد به سبب همبستگی یا قرارداد... مثلاً شیر سمبل شجاعت است و صلیب همواره یکی از سمبل‌های مسیحیت بوده است.

۲. یک علامت اختیاری یا قراردادی (مثل یک صفت، یک نمودار، یک حرف، یک علامت اختصاری) که در ارتباط با حوزه ویژه‌ای از دانش‌ها (مثل ریاضیات، فیزیک، شیمی، موسیقی، آواشناسی) برای نمایاندن اعمال، کمیت‌ها، فواصل، ظرفیت، جهت، عناصر، نسبت‌ها، کیفیت‌ها، صداها یا موضوعات دیگر به صورت نوشته یا نقش به کار می‌رود.

۳. واحد معینی از یک فکر انتزاعی را بنمایاند و به عنوان یک واحد قابل مطالعه باشد.

٤. یک علامت قراردادی و غیر طبیعی که معنی آن موکول به تفسیر است.

۵. یک شیء یا یک عمل که عقده‌ای سرکوفته را به واسطه تداعی ناآگاه می‌نماید.

٦. یک عمل، صوت یا شیء مادی که واجد مفهوم فرهنگی است و استعداد برانگیختن یا تجسم مادی دادن به یک احساس را داراست» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ٦).

ملاحظه می‌شود که در این تعریف‌ها جنبه‌های زیر مطرح شده است:

الف. نشانگر چیزی بودن در عین این که معنای اصلی خودش را هم را دارا باشد= در تعریف نماد.

ب. معنی پنهانی که در بطن چیزی نهفته باشد و به سختی و دلالت بتوان آن را دریافت= در تعریف رمز.

پ. وجود شباهت میان چیزی مرئی و آشکار و یک مفهوم نامرئی، برای نمایاندن آن مفهوم نامرئی= در تعریف سمبل.

ت. بیان غیر مستقیم یک عقیده یا موضوع از طریق قیاس در قالب یک حکایت یا داستان= در تعریف تمثیل.

همان‌گونه که پیداست در انطباق این تعریف‌ها- به غیر از تعریف تمثیل- با نوع ادبی فابل، تسامحی صورت گرفته است که اگرچه به طور کلی با مفهوم فابل بی‌ربط نیست اما هرگز هم نمی‌تواند از پس ارائه تعریف جامعی برای آن برآید؛ در نتیجه به

یک رشته کلی‌گویی منجر می‌شود که ذهن را در این زمینه به شدت دچار خطا و اغتشاش می‌گرداند. البته این مشکل را می‌توان با تحقیق درباره کارکردهای هر یک از مفاهیم نماد، رمز، سمبل و تمثیل به خوبی برطرف کرد؛ یعنی ابتدا باید به مفهوم دقیق رمز و ساختار داستان‌های رمزی و نمادین و سمبولیک پی برد و سپس بررسی کرد که آیا گونه ادبی فابل از ویژگی‌های ساختاری چنین داستان‌هایی برخوردار است یا خیر. حتی در صورت برخوردار بودن، نباید خطا کرد و باید به پاسخ این سؤال نیز رسید که وجه غالب با کدام یک از این ویژگی‌ها و چهارچوب‌های ساختاری و محتوایی است؛ زیرا در ادبیات پدیده «شباهت» در فهم و تشخیص آثار ادبی از لحاظ ساختاری و محتوایی دخیل است و یک اثر ادبی در آنِ واحد ممکن است ویژگی‌های انواع ادبی دیگری را نیز دارا باشد اما در نهایت آنچه تعیین کننده است، همین وجه غالب است که تکلیف یک نوع ادبی را از هر حیث مشخص می‌کند.

با نگاهی به پیشینه شاهکارهای رمزی و نمادین و سمبولیک ادبیات جهان در می‌یابیم که نخست، داستان‌های رمزی و نمادین به طور کلی برای بیان مفاهیم و تجربه‌های عمیق عرفانی به کار رفته‌اند و در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی به صورت محدودتری ظاهر شده اند و نسبت به آن نگرشی بسیار گذرا داشته‌اند. برای نمونه می‌توان به داستان‌هایی از قبیل حی بن یقظان، رساله‌الطیر و سلامان و ابسال ابن‌سینا و لغت موران و آواز پر جبرئیل از شیخ شهاب‌الدین سهروردی و نیز بسیاری از داستان‌های مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی- و در رأس آن ها، داستان پادشاه و کنیزک-یا کمدی الهی دانته اشاره کرد که ساختار و شخصیت‌های آن‌ها با نماد و رمز، مفاهیم و تجربه‌های عمیق درونی و عرفانی سرایندگان آن‌ها را بیان می‌کنند. دوم این که جریان سمبلیسم به طور اساسی ضدیت خود را با پرداختن به مفاهیم تعلیمی و گزاره‌های عقلی به هر شکل اعلام می‌دارد؛ آن‌چنان که در نظریه‌های بسیاری از

بنیانگذاران آن مشاهده می‌کنیم که «سمبل برخلاف استعاره انسان را بـه شناسـایی یـک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز از دست رفته یا ممنوعـه باشد... در تخیل سمبلیک، باز هم این رابطه دورتر است؛ زیرا در واقع، معنی ثـانوی یـا مدلول واحدی وجود ندارد و به گفته کارل گوسـتاو یونـگ، فـرق بـین تصـور سـمبلیک و تصور تمثیلی این است که تصور تمثیلی فقط یک مفهوم کلی به دست می‌دهـد یـا ایـده‌ای که با خودش متفاوت است و حال آن که در تصور سمبلیک، خودِ ایده است کـه محسـوس می‌شود و ظهور می‌کند» (سیدحسینی، ۱۳۷٦ :۲/ ٥٤٠-٥۳۹)؛ بنابراین «هدف شعر سـمبلیک این است که عظمت احساسات و تخیلات را با تشـریح واضـح و صـریح از میـان نبـریم و برای این کار باید محیطی را که برای شعر لازم است به وجود بیاوریم؛ یعنی خطوط زنـده و صریح و بسیار روشـن را محـو و تیـره سـازیم. ایـن سـایه‌روشـن را بـا تغییـر دادن قواعـد واحدهای کلاسیک، با دور انداختن معانی معتاد، با برهم زدن تداعی‌هایی که بـر اثـر دسـتور زبان و سابقه به وجود آمده است می‌توان به دست آورد» (همان: ٥٤٦ـ ٥٤٥).

بر این اساس می‌بینیم که:

الف. فابل با مفهوم نماد مشترک است؛ زیرا هم خودش است و هم مفهوم دیگری را می‌نمایاند.

ب. فابل را نمی‌توان رمز به حساب آورد؛ زیرا مفهوم و اعمال شخصیت‌هـا و نتیجـه داستانی آن هرگز مانند داستان‌های رمزی گنگ و به شدت ابهام‌آلود و رازآمیز نیست تـا به رمزگشایی نیاز داشته باشد.

پ. باید میان ادبیات سمبلیستی و کلمه سمبل که اگرچه همـان مفهـوم نمـاد را دارد ولی در ادبیات سمبلیستی به شیوه‌های منحصر به فرد خود بـه کـار گرفتـه مـی‌شـود و اهدافی غیر از تعلیم و آموزندگی را دنبال می‌کند، تفاوت قائـل شـد و فابـل را گونـه‌ای جدای از سمبلیسم دانست.

٦. ساختار و کارکردهای حکایت‌های تمثیلی

«داستان اساس همه انواع ادبی است، چه روایتی، چه نمایشی. از این نظر داستان ممکن است ماده خامی باشد برای همه اشکال ادبیات داستانی. نویسنده داستانی را می‌آفریند و به بیان دیگر جهانی را خلق می‌کند و از خواننده می‌خواهد در خیال و تصور داخل آن شود» (میرصادقی، ١٣٦٧: ٢٨). دلایل بسیاری برای آفرینش داستان می‌توان ذکر کرد اما از مهم‌ترین آن‌ها «رویارویی با ترس از تغییرات توجیه‌ناپذیر است. وحشت ناشناخته‌ای که در متن همه روابط انسانی ما نهفته است. داستان به ما فرصت می‌دهد تا انگیزه‌ها و دلایل رفتارهای آدم‌های واقعی را حدس بزنیم» (اسکات‌کارد، ١٣٨٧: ٢١٦). در حقیقت، خواندن داستان، نوعی زیستن در فضای آن است؛ «از این نظر، داستانی که شخصیت‌ها را در کنش‌های بینافردی نشان می‌دهد، خود به خود برای ما که دائماً در کنش متقابل با دیگرانیم جذابیت دارد. شخصیت‌های چنین داستانی، از جهاتی خود ما و انسان‌های اطراف ما هستند و لذا با خواندن داستان، درک عمیق‌تری از شخصیت خودمان و دیگران کسب می‌کنیم» (پاینده، ١٣٩٠: ٨٥).

یکی از وجوه فراگیر و بسیار قابل دسترس عامه مردم در زمینه شعری و داستانی، حکایت‌هایی است که به دلیل ساختار ساده و محتوای قابل فهم آن، پیوسته مورد توجه آن‌ها بوده است. این گونه ادبی که با داشتن ویژگی‌هایی از قبیل کوتاهی و امکان خواندن کامل آن در یک نشست، ما را به یاد داستان کوتاه امروزی می‌اندازد، به علاوه برخورداری از عنصر وزن و موسیقایی بودن، در تمام طول تاریخ ادبیات داستانی توانسته است طیف گسترده‌ای از مخاطبان را به خود جذب نماید.

«با توجه به بحث‌های افلاطون و ارسطو در باب ماهیت ادبیات که محاکات (شبیه‌سازی: شبیه‌ترین وجه را از چیزی عرضه کردن، شبیهی که اصل را به یاد می‌آورد، تقلید از عین و حقیقت چیزی) است، لغاتی چون داستان و حکایت و افسانه باید در

اصل به چنین مفهومی (شبیه‌سازی) دلالت داشته باشند. حکایت، مصدر ثلاثی مجرد همین محاکات (مصدر ثلاثی مزیدٌ فیه) است. به کاربرد آن در دو بیت زیر توجه کنید:

یـا مَـن حَکَـیَ المـاءُ فَـرطَ رِقتِـهِ و قلبُـهُ فـی قِسـاوه الحَجَـر

بنفشـه طره مفتـول خود گره مـی‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

پس معنی حکایت، شبیه‌سازی و تذکار است. مشبه‌بهی که مشبه را بـه ذهـن تـداعی می‌کند لذا داستان گفتن، علاوه بر معنای امروزی... به معنـی مَثَـل زدن و تمثیـل آوردن هم هست که شیوه ایرانیان در سخن گفتن بـود و هسـت. حکایـت بـه لحـاظ سـاخت صوری و معنوی ساده و مربوط به جهان کهن است که ساختار ساده‌ای داشت. در چنـد قرن اخیر که جهان روز به روز به سوی پیچیدگی رفت، نوع ادبی حکایت تبدیل به نوع ادبی رمان شد» (شمیسا، ۱۳۸۷ الف: ۲۰۳ ـ ۲۰۲).

بدیهی است که تفاوت اصلی میـان حکایـت و داسـتان در وهلـه اول، میـزان حجـم ساختاری آن‌ها یا به عبارت بهتر، همان کوتاهی و بلندی آن‌هاسـت امـا ایـن کوتـاهی و بلندی، بیش از آن که یک ویژگی تصنعی برای آن‌هـا باشـد، عنصـری ذاتـی اسـت کـه اهداف متناسب با آن‌ها این عنصر ذاتی را ایجاب می‌کنـد. ایـن اخـتلاف در کوتـاهی و بلندی داستان، درباره داستان‌های کوتاه امروزی نیز به همین شیوه مطرح اسـت و کـاملاً بـه ویژگـی‌هـایی از قبیـل نحـوه شـروع داسـتان، فکـر یـا ایـده داسـتان، ابهـام، نحـوه شخصیت‌پردازی و حتی چگونگی توصیف داستانی بستگی دارد.

در حقیقت، فکر و هدف متناسب با داستان یا حکایـت بـه منزلـه مظروفـی خـاص، ظرف خاص خود را می‌طلبد؛ هر چند که ایـن فکـر و هـدف از اولویـت بیشـتری نیـز برخوردار باشد. به قول شفیعی کدکنی، «تاریخ معماری جهان بـا آن همـه شـاهکارهای شگرف خود به ما نشان می‌دهد که هیچ معمار بزرگـی دارای کارخانـه سـنگ‌تراشـی و کوره گچ‌پزی و انبار آهن‌فروشی نبوده است و معمار بزرگ به این نمی‌اندیشد که سنگ

و گچ و آهن از کجا فراهم می‌آید. کار او ترکیب و عرضه این عناصر است، از هر جا که آمده باشد. مردان بزرگ قلمرو موسیقی، نقاشی و شعر و دیگر میدان‌های خلاقیت هنری نیز هرگز به این نیندیشیده‌اند که اجزای سازنده هنرشان از کجا فراهم آمده است. برای آن ها صورت نهایی کار و شیوه تلفیق این اجزاء اهمیت داشته است. همان‌گونه که داستان‌ها و اتفاقات برجسته بر اثر گذشت زمان، گسترش می‌یابند و شاخه‌های (epiesode) دیگر را هم که مربوط به دوره‌های دیگر و افراد دیگر است در دوران خود ذوب می‌کنند و با آن‌ها ترکیب می‌شوند، متفکران بزرگ هم با آوردن یک اندیشه کلان یا یک اسلوب و فرم جدید، دیگر اندیشه‌های پراکنده را که هر کدام حاصل ذهن و تجربه‌ای است، وارد منظومه‌های فلسفی و هنری خود می‌کنند. شاعران بزرگ نیز مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده را که حاصل ذهن‌ها و ذوق‌های گوناگون در ادوار مختلف است، در شیوه شاعری خویش ذوب می‌کنند و به آن وحدت می‌بخشند» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۷: ۲۷. مقدمه مصحح). این همان قدرت عنصر ذاتی شیوه خاص سخن‌پردازی است که صاحب سخن را وا می‌دارد تا متناسب با آن فکر و هدفی که در سر می‌پروراند، قالب آن را نیز طراحی کند و هوشمندانه مواد مذاب محتوای اثر و کلمه‌ها و عبارت‌های آن را در آن قالب بریزد.

با نگاهی به پیشینه داستان‌پردازی در ادبیات فارسی مشاهده می‌کنیم که داستان‌ها و منظومه‌های بلند، به گونه‌ای ویژه، در دو حوزه حماسی و غنایی به صورت یک‌دست به کار رفته‌اند و فقط در حوزه تعلیمی است که آمیزه ای از کوتاهی و بلندی را به کار می‌گیرند که در اصطلاح به آن شیوه داستان در داستان می‌گویند؛ شیوه‌ای که حکایت‌های کوتاه در آن، حکم مکملی برای فکر اصلی داستان اصلی را دارد و پله‌پله محتوای فکری آن را بسط می‌دهد و به پیش می‌برد. همچنین در همین حوزه ادب تعلیمی است که حکایت‌ها اغلب به صورت بسیار کوتاه و موجز به کار می‌روند و

رسالت خاص خود را به انجام می‌رسانند. حال این سؤال مطرح است که چه رابطه‌ای میان این گونه ساختار- کوتاهی حکایت یا آمیزه‌ای از کوتاهی و بلندی- با ادب تعلیمی وجود دارد؟ در پاسخ به این سؤال، سه نکته بسیار مهم وجود دارد: نخست این که ادبیات تعلیمی، بر خلاف ادبیات حماسی و غنایی، بر ایده‌آلیسم اخلاقی استوار است و در آن با گزاره‌های بسیار زیاد اخلاقی رو به رو هستیم. البته این گزاره‌های اخلاقی در دو بخش طرح می‌شود و هر یک از آن‌ها نیز پرسش و پاسخ‌های ویژه خود را می‌طلبد. این دو بخش، شامل عرفان و اخلاق فردی و اجتماعی است که به سبب ذات ابهام‌آلود خود و برانگیختن چرایی‌های گوناگون، دائماً به طرح پرسش‌های متنوع منجر می‌شود. بدیهی است که طرح هر پرسشی نیز پاسخ‌گویی آنی و شایسته خود را می‌طلبد و از این نظر، دامنه کار به بحث و استدلال و قیاس و برهان‌های مختلف کشیده می‌شود و چون نمی‌توان در این گونه موارد، پاسخ را به آینده دور، یا حتی نه چندان دور موکول کرد، بنابراین باید به صورت خیلی کوتاه و موجز زمینه پاسخ مناسب را فراهم آورد تا فرایند اقناع، هرچه سریع‌تر و بهتر به انجام برسد. دوم این که در داستان‌های تعلیمی، باز هم بر خلاف داستان‌های حماسی و غنایی، عنصر روایی بر عنصر نمایشی و همچنین هدف اخلاقی بر هدف سرگرم‌سازی غلبه دارد و این دو ویژگی- نمایش دراماتیک و سرگرم‌سازی مخاطب- در این زمینه بسیار کمرنگ جلوه می‌کند؛ بر همین اساس، مجالی برای پرداخت‌های گوناگون داستانی، از قبیل ایجاد طرح بلند، شخصیت‌پردازی، حادثه، کشمکش، بحران، نقطه عطف و عناصری از این دست وجود ندارد و همان‌گونه که اشاره کردیم، اگر طول و تفصیلی نیز مشاهده می‌شود، به سبب به هم دوخته شدن حکایت‌های کوتاه پی‌درپی است که پیوسته برای پاسخ‌گویی و اقناع مخاطب به کار می‌رود و گام به گام زمینه درک بهتر فکر اصلی داستان را فراهم می‌آورد. سوم این که در داستان‌های بلند، دو عنصر حقیقت‌مانندی و توهم واقعیت به چشم می‌خورد که در

داستان‌های تعلیمی نه تنها به هیچ وجه وجود ندارند بلکه به عکس، در آن شاهد وجود نداشتن واقعیت در شخصیت‌ها و ساختار قصه‌گویی هستیم و همین واقعیت نداشتن است که سبب می‌شود زمینه دست به دامان تمثیل شدن فراهم آید و به تناسب آن، یک ساختار حکایت‌گویی کوتاه و کاملاً موجز برگزیده شود.

«نشانه‌های عدم واقعیت در داستان به بارزترین شکل آن از طریق شخصیت‌بخشی (Personification) پدیدار می‌گردد. وقتی در داستانی، حیوانات و اشیاء با شخصیت انسانی ظاهر می‌گردند و اعمال و افعال انسان‌ها از آن‌ها سر می‌زند، احساس عدم واقعیت و تصور این که این حیوانات و اشیاء، هر یک نماینده شخص یا صنف خاصی از انسان‌ها با خُلق و خوهای مختلف و مراتب اجتماعی گوناگونند امری طبیعی است. در این داستان‌ها- جدا از شکل کاربرد آن که نمونه‌هایش را از جمله در کلیله و دمنه، حدیقه الحقیقه سنائی، مثنوی‌های عطار، مثنوی مولوی و مرزبان‌نامه و دیگر آثار منثور و منظوم می‌بینیم- به طور ضمنی می‌پذیریم که حیوانات و اشیاء در معنی حقیقی خود به کار نرفته‌اند. شخصیت‌بخشی یا تشخیص- چنان‌که عرب‌ها اصطلاح کرده‌اند- نوعی از مجاز است. حیوانات و اشیاء در این داستان‌ها نیز معنی مجازی دارند و قرینه‌ای که معنی منظور را مفهوم می‌کند همان افعال و اعمال انسان‌هاست که از آن‌ها بروز می‌کند. اگر چه در بعضی از این داستان‌ها، مثل داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌توان گذشته از درس تعلیمی و اخلاقی که داستان‌ها باز می‌گویند، توطئه‌ها و دسیسه‌هایی را که در حضرت سلطان در جریان است نیز دریافت و حیوانات را نماینده افراد گوناگونی که پیرامون حاکم را گرفته‌اند تلقی کرد اما غرض اصلی، بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است. مقصود اصلی از پرداختن این داستان‌ها، اغلب نمودار کردن خوب و بد زندگی و آموزش طریق رسیدن به درجات عالی و سعادت و رستگاری بر مبنای بینش نویسنده به خواننده است. بنابراین در این

داستان‌ها، با پذیرش ضمنی این نکته که حیوانات یا گیاهان یا اشیاء، نماینده انسان‌ها هستند، به درس و تعلیمی که از اعمال و رفتار آن‌ها نتیجه می‌شود توجه می‌کنیم و به جای تأمل در نقش شخصیت‌ها و تفسیر اجزای داستان، به پیام کلی حاصل از برخورد شخصیت‌ها و نتیجه حوادث می‌اندیشیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱٦۳).

برای روشن شدن بهتر این بحث، باید به دو مفهوم حقیقت‌مانندی و توهم واقعیت نیز بپردازیم تا بهتر درک کنیم که چگونه این دو عنصر در داستان‌ها و حکایت‌های تعلیمی جای خود را به یک مقوله کاملاً ضد آن می‌دهند. باید افزود که «زندگی انباشته از وقایع متنوع و موقعیت‌های گوناگون است. هر واقعه‌ای که روی می‌دهد و هر موقعیتی که پیش می‌آید برای نویسنده می‌تواند در حکم مواد خامی باشد که از آن‌ها داستان‌های پر شور و احساسی خلق کند یا حتی رمان‌های بزرگ و با ارزشی بیافریند. از این رو مواد و مصالح برای نویسنده فراوان است اما از آن‌ها باید به‌گونه‌ای استفاده کند که داستانش در نظر اکثریت خوانندگان از حقیقت‌مانندی لازم برخوردار باشد. این مواد و مصالح در زندگی واقعی آشفته و درهم برهم است. نویسنده باید به آنها نظم و سامان بدهد و میان وقایع ارتباطی منطقی برقرار کند؛ یعنی از بین وقایع جوراجور و موقعیت‌های گوناگون گزینش به عمل آورد تا خوانندگان به وقوع حوادث متقاعد شوند» (میرصادقی، ۱۳٦۷: ۱۲۱ـ۱۲۰)؛ بنابراین حقیقت‌مانندی، یعنی «کیفیتی که در اعمال و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳٦۷: ۱۱۹)؛ به این معنا که «نویسنده باید در تمام طول داستان، نظامی از چیزهای محتمل و باورکردنی به وجود آورد و همه عناصر این جهان را با هم سازگار و هماهنگ کند و در محدوده اثرش منطقی یکدست به وجود بیاورد و هر جزء را طوری انتخاب کند که در مجموع بر خواننده، اثری واحد بگذارد» (سلیمانی، ۱۳٦۹: ۱۲۷).

توهم واقعیت نیز «به این معنی است که خواننده، دست‌کم در لحظه‌هایی که داستان

می‌خواند، کلمه‌های مکتوب مطبوع را نبیند بلکه بال در بال خیال به جهان داستان پرواز کرده، مجذوب آن شود و محیط زیست و شخصیت‌ها و رویدادهای آن را واقعی بپندارد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱٦۲). «این به ما می‌گوید که واقع‌گرایی هم مثل خود واقعیت، مفهومی مطلق نیست بلکه شیوه‌ای از ادراک است؛ بنابراین چه به لحاظ تاریخی و چه از لحاظ تفسیرهایی که افراد و اذهان از آن می‌کنند دائماً تغییر و تحول می‌پذیرد» (سلیمانی، ۱۳٦۹: ۱۲۱). این شیوه ادراک از واقعیت، همان عاملی است که در داستان‌پردازی مانع از به کارگیری استعاره و تمثیل می‌گردد و جایی برای رئالیسم جادویی که در داستان‌های تمثیلی یک اصل عمده در ساختار داستان‌گویی است، باقی نمی‌گذارد. در این شیوه ادراک است که به جای تمثیل، مسئله «انسان داستانی» و «انسان واقعی» (ر.ک. همان) مطرح و تلاش می‌شود تخیل داستان‌پردازی پا به مرز فراواقع‌گرایی نگذارد؛ بنابراین، چنان‌چه داستان‌های تمثیلی را با توجه به این دو اصل حقیقت‌مانندی و توهم واقعیت- بسنجیم می‌بینیم که در آن‌ها جایی برای نظامی از چیزهای محتمل و باورکردنی و تصویری گویا از محیط و شخصیت‌های واقعی و در یک کلام، جهان خالص انسانی وجود ندارد و تخیل به کار رفته در این زمینه، با آزادی مطلق هر رویدادی را رقم می‌زند و هر چیزی را به سخن وا می‌دارد؛ تخیل مهارشده بر پایه واقعیت‌ها و شخصیت‌های انسانی و تخیل آزاد که برای بیان افکار مورد نظر نویسنده‌اش به هیچ حد و مرزی محدود نمی‌گردد؛ این جا همانجایی است که تفاوت تخیل در گونه‌های مختلف داستانی آشکار می‌گردد و درک این تفاوت به شناخت جهان داستان و شخصیت‌های داستانی متناسب با هر گونه‌ای منجر می‌شود و کارکردهای آن‌ها را از یکدیگر بازمی‌شناساند. در نتیجه چنین توجهی به این مفاهیم، ضرورت توجه به مفهوم «زمینه داستانی» پیش می‌آید که شناخت این مفهوم در برخورد با نوع تمثیل به منزله شاه کلید فهم رابطه ساختار و محتوای اخلاقی آن است که اینک به آن می‌پردازیم.

۷. زمینه داستانی

زمینه داستان، شامل همه جزئیات توصیفی است که به کمک آن، فضای واقعی داستان به خوبی در پیش چشم مخاطب ترسیم می‌شود تا شخصیت‌ها و انگیزه رفتارهای آن‌ها در موقعیت‌های مختلف داستان به خوبی شناخته شوند. چگونگی بیان و ترسیم این جزئیات توصیفی که یک بخش آن شامل محیط بیرونی و بخش دیگر آن به حال و هوای روحی و انگیزه رفتارهای شخصیت‌ها در موقعیت‌های کنشی و واکنشی مربوط است، به درایت و موقعیت‌شناسی نویسنده داستان بستگی دارد. چنان‌چه نویسنده رمان یا داستان کوتاه چنین شناختی نداشته باشد، بی‌تردید اثر او اگر یک رمان باشد به درازگویی بیهوده، فاصله افتادن بین انگیزه‌ها و رفتارهای شخصیت‌های داستان و در نهایت ملال مخاطب از نوشته‌هایی می‌انجامد که به راحتی می‌تواند آن بخش از نوشته‌ها را نادیده گیرد و به خواندن پرشی رمان اقدام کند. در داستان کوتاه نیز، نبود این شناخت از سوی نویسنده سبب می‌شود داستان کوتاه به جای خوانده شدن در یک نشست، به زمان‌های دیگری کشیده شود و علاوه بر این لطمه به ذات داستانی آن، مانع از این می‌گردد تا شخصیت‌پردازی و زاویه دید داستان، آن‌گونه که باید باشند، پرداخته شوند. بنا به همین دلایل است که «ایجاد زمینه داستانی روشن و مشخص برای اکثر خوانندگان اولویت روانشناختی دارد» (تولان، ۱۳۸٦: ۱٦۵). اگر چنین شناخت دقیقی از سوی نویسنده داستان در اختیار مخاطب قرار گیرد، ابهام و سرگردانی بر طرف می‌شود و او به خوبی می‌تواند تا پایان داستان همه چیز را به بهترین شکل درک کند؛ اما «این مسئله که ما تا چه اندازه انتظار داریم زمینه داستانی یک روایت نوشتاری مشخص باشد، ظاهراً به گونه و نوع آن روایت و مسائلی از این قبیل مربوط است. بنابراین، داستانی درباره مرغی که یک روباه را فریب می‌دهد به منزله متنی تمثیلی، چه برای بزرگسالان و چه برای کودکان، نیازی ندارد که به مزرعه خاص با طرحی مشخص

پیوند بخورد کـه در آن مراتـع، ماشـین‌آلات و حیوانـات اهلـی آن، توصـیف شـده‌انـد. پرداختن به جزئیات در چنین موردی کـه قـدرت داسـتان، در حقیقـتِ عـام آن، یعنـی شمول همه موقعیتی آن نهفته است، ممکن است حتی عجیب و غریب بـه نظـر برسـد. می‌توانیم حتی به راحتی با داستان‌هایی درباره مرغ و روبـاه کـه کلمـه مزرعـه اصـلاً در آن‌ها به کار نرفته است، کنار بیاییم و جز در مواردی که خلاف آن بر ما ثابـت شـود، صـرفاً یک پس‌زمینه روستایی کلیشه‌ای را تصور کنیم... «به بیان ساده‌تر، روابط بـین زمینـه داسـتانی از یک طرف و شخصیت و وقـایع از طـرف دیگـر ممکـن اسـت علـی یـا قیاسـی باشـند. مشخصه‌های زمینه داستانی ممکن است (حداقل تـا حـدودی) علـت یـا معلـول چگـونگی شخصیت‌ها و رفتار آنها باشد؛ یا این کـه از طریـق تقویـت و تناسـب نمـادین، یـک زمینـه داستانی ممکن است از جهاتی شبیه یک یا چند شخصیت باشد» (همان: ۱٦۷ و ۱٦۵).

بدیهی است که درک این مقوله نیز چنان که پیشتر در این باره یـادآور شـده‌ایـم، بـه شناخت عمقی از تمثیل و کارکردهای ساختاری و محتـوایی آن بـاز مـی‌گـردد. اسـاس تمثیل بر روایت است و «روایت، کنشی بلاغی است که در آن، کسی با نقـل رویـدادی که اتفاق افتاده، برای دیگری می‌کوشد هدف یا اهدافی را تحقق بخشد» (فـیلان، ۱۳۹۲: ۱۳)؛ بنابراین جای تعجب نیست که «بیشـتر قـدما تمثیـل را بـه معنـای تشـبیه دانسـته، معتقدند از راه تمثیل بسیاری از معانی را می‌توان به ذهن نزدیک کرد... با توجه بـه ایـن که هم در کنایات یافت می‌شود و هم یکی از انواع مجاز است که گوینده بـا اسـتفاده از آن می‌خواهد مراد خـود را گویـاتر و زیبـاتر امـا بـدون تصـریح بـه مخاطـب برسـاند» (زرکوب و عبداللهی، ۱۳۸۹: ۱۱۵)؛ به عبارت دیگر، از قـدیم تکلیـف تمثیـل بـا دیگـر انواع داستانی مشخص بود اما چون نوع روایت آن شناخته نشده بود، تلاش می‌شـد بـا چنین استدلالی، تفاوت‌ها و کارکردهای آن با دیگر انـواع داسـتان نمایانـده شـود. قـدما تمثیل را مَثَـل می‌دانستند و می‌گفتند که در مَثَـل نیز مناقشـه نیسـت. ایـن رویکـرد، در

حقیقت، تلاشی بود برای توجیه ضعف‌های ظاهری که تمثیل در مقایسه با انواع دیگر داستان دارد؛ مسئله‌ای که به‌دلیل شناخته نشدن ساختار تمثیل و کارکرد آن که زمینه داستانی‌اش اساساً با گونه‌های دیگر داستان متفاوت است، هنوز هم برای بسیاری از افراد حل‌نشدنی باقی مانده است.

روایی بودن بیش از حد تمثیل که ویژگی ذاتی آن است، سبب می‌شود در زمینه داستانی آن برخلاف زمینه‌های داستانی دیگر، از جزئیات ظاهری و انگیزه‌های درونی شخصیت‌ها برای رفتارهای خود سخنی در میان نباشد یا در بهترین حالت، به اشاره‌ای بسنده شود. انواع دیگر داستان، هدف تعلیم اخلاقی را دنبال می‌کنند و در کنار آن، اهداف دیگری را نیز متناسب با ساختار و محتوای خود، از قبیل سرگرم‌سازی مخاطب، رمزگرایی برای بیان اندیشه‌ای خاص، نمایش قدرت و مهارت نویسنده در ارائه توصیف‌های هنری مختلف و برانگیختن احساسات فردی یا ملی و وطنی دنبال می‌کنند اما در تمثیل اخلاقی، هدف آموزش اخلاق است و بس؛ به همین دلیل، خالق اثر تمثیلی می‌کوشد به بهترین شکل، این هدف را برآورده سازد و هرگز خود را ملزم به رعایت زمینه و عناصر ساختاری داستانی، به شکل معمول آن در هر دوره زمانی خاص نمی‌بیند و فقط در پی آن است تا یک باید و نباید را در یک قالب کوتاه هنرمندانه مطرح سازد. در تمثیل «جزئیات این زمینه‌های داستانی، به‌ندرت مهمند؛ زیرا در گسترش طرح داستان یا منعکس کردن شخصیت به ندرت راهگشا و مؤثرند» (تولان، ۱۳۸٦: ۱٦٦).

علاوه بر آنچه گفتیم، تقسیم‌بندی دیگری نیز در این زمینه وجود دارد؛ بدین صورت که «از روی شکل و کاربرد حکایت‌ها و داستان‌ها و قبول این نکته که بیان آن‌ها همیشه به قصد بیان یا کتمان اندیشه یا پیامی بوده است می‌توان آن‌ها را به طور کلی به سه نوع یا گروه تقسیم کرد:

۱. حکایات کوتاهی که عناصر سازنده آن ها و نیز شخصیت‌ها درآن ها بسیار معدود است و معمولاً مشتمل بر حادثه ساده و معمولی هستند... برای نمونه می‌توان تمثیل فیل و نابینایان در کیمیای سعادت یا فیل و خانه تاریک در مثنوی را مثال زد.

۲. حکایت‌ها و داستان‌هایی که اغلب بلندتر از حکایت‌های گروه اول هستند و عناصر سازنده و شخصیت‌های آن، متنوع‌تر و حادثه‌ای که بیان می‌کنند، پیچیده‌تر است. شیوه کاربرد آن‌ها در ارتباط با فکر و بیان نویسنده، به همان شیوه نخستین است. تعداد این نوع تمثیل‌ها نسبت به گروه اول، کمتر است. یکی از معروف‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، تمثیل مردی است که از پیش اشتر مست می‌گریزد و به چاه می‌افتد.

۳. گروه سوم یا نوع سوم، داستان‌هایی است که صورت مکتوب آن‌ها بدون هیچ‌گونه توضیح و تفسیر تمثیلی و مقایسه با یک فکر و پیام وجود دارد... .این طرز تلقی در واقع به داستان به صورت یک استعاره گسترده می‌نگرد که مشبهٌ‌به خود ظاهر داستان است و مشبه یا معنی مکتوم، در ذهن به وجودآورنده آن» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۶۱ـ۱۴۷). از بارزترین نمونه‌ها در این زمینه، می‌توان به داستان پادشاه و کنیزک و نیز داستان شیر و نخجیران در دفتر اول مثنوی مولانا اشاره کرد.

یادآوری این نکته لازم است که اگر چه ساختار و چهارچوب هر اثر ادبی، باید با فکر و محتوای آن اثر کاملاً هماهنگ و سازوار باشد اما نگرش و دقت ما نیز نباید جنبه تک بعدی داشته باشد. بر این اساس، ما برای این که به روشنی بگوییم که تمثیل یکی از ضعیف‌ترین شکل‌های بیان ادبی نیست و مانند صدها قالب ادبی دیگر، قالبی است که با اشتمال بر ظرفیت‌های خاص خود از طریق بیان هنری، به خوبی توان تأثیرگذاری در بیان گزاره‌های اخلاقی را دارد، دلایل خاص خود را داریم و نیز بر این نکته تأکید می‌کنیم که در ادبیات، هنر «چگونه گفتن» اهمیت و جلوه بیشتری دارد تا «چه گفتن»؛ بنابراین از طریق نشان دادن میزان ظرفیت حقیقی تمثیل در بیان محتوا و نیز شیوه بیان

ساختار و سهم کلام هنری در آن می‌توانیم متناسب با هر حکایتی، راهکارهای شناختی اوج و فرود آن را به وضوح نشان دهیم تا به میزان ارزش ادبی متناسب با آن پی ببریم. چنین شناخت دقیقی از ساختار و محتوای تمثیل، به ما کمک می‌کند تا درک کنیم که در اشکال داستانی دیگر، بیان آموزه‌های اخلاقی در خدمت کنش داستانی است و با آن نشان داده می‌شود اما در تمثیل و به‌ویژه فابل، درست به عکس این قضیه، کنش داستانی چنان ناچیز و محدود است که فقط حکم مقدمه‌چینی برای بیان آموزه اخلاقی داستان را دارد و آنچه را که شعار نامیده می‌شود، با صراحت می‌گوید؛ بنابراین، تفاوت این بیان شعاری با بیان شعاری خشک و عاری از هر گونه لطافت هنری روشن است و این بیان هنرمندانه است که در ادبیات حرف اول و آخر را می‌زند.

۸. نتیجه

با توجه به آنچه درباره ساختار تمثیل گفتیم، دلیل کاربرد گزاره‌های اخلاقی صریح را در تمثیل باید در ساختار این حکایت‌ها جست‌وجو کرد که به طور طبیعی کوتاه است. از جمله دلایل چنین کوتاهی ذاتی می‌توان به این موارد اشاره کرد: نخست این که تمثیل یکی از اساسی‌ترین بخش‌های ادبیات تعلیمی است و این نوع ادبیات، بر خلاف ادبیات حماسی و غنایی، بر ایده‌آلیسم اخلاقی استوار است و با شکل‌گیری پرسش و پاسخ‌های اخلاقی بسیار، دامنه کار به بحث و استدلال کشیده می‌شود؛ بنابراین باید به صورت خیلی کوتاه زمینه پاسخ مناسب را فراهم آورد تا فرایند اقناع، هرچه سریع‌تر و بهتر به انجام برسد. دوم این که در داستان‌های تعلیمی، برخلاف داستان‌های حماسی و غنایی، عنصر روایی بر عنصر نمایشی و هدف اخلاقی بر هدف سرگرم‌سازی غلبه دارد. سوم این که در داستان‌های حماسی و غنایی، دو عنصر حقیقت‌مانندی و توهم واقعیت به چشم می‌خورد که در داستان‌های تعلیمی نه تنها وجود ندارند بلکه به عکس، شاهد

نبود واقعیت در شخصیت‌ها و ساختار قصه‌گویی هستیم.

از جمله عوامل تعیین کننده شیوه بیان مفاهیم اخلاقی در تمثیل توجه به زمینه داستانی آن است. زیربنای روایی تمثیل سبب می‌شود زمینه داستانی تمثیل برخلاف زمینه‌های داستانی دیگر، فاقد بیان جزئیات ظاهری و انگیزه‌های درونی شخصیت‌ها برای رفتارهای خود باشد یا در بهترین حالت، به اشاره‌ای بسنده شود و چون هدف ذاتی در تمثیل، آموزش اخلاق است و بس، به همین دلیل خالق اثر تمثیلی می‌کوشد تا به بهترین شکل، این هدف را برآورده سازد؛ بنابراین هرگز خود را ملزم به رعایت زمینه و عناصر ساختاری داستانی به شکل معمول آن نمی‌بیند و فقط در پی آن است تا یک باید و نباید را در یک قالب کوتاه هنرمندانه مطرح سازد.

از دیگر عوامل مهمی که در شناخت کیفیت بیان مفاهیم اخلاقی در تمثیل اهمیت خاصی دارد توجه به مرز تخیل در تمثیل و تفاوت آن با تخیل در دیگر انواع داستان است؛ «تخیل مهار شده بر پایه واقعیت‌ها» و شخصیت‌های انسانی و «تخیل آزاد» که برای بیان افکار مورد نظر نویسنده‌اش به هیچ مرزی محدود نمی‌گردد؛ در این مرز تفاوت تخیل در گونه‌های مختلف داستانی آشکار می‌شود و درک این تفاوت به شناخت جهان داستان و شخصیت‌های داستانی متناسب با هر نوعی منجر می شود و کارکردهای آن‌ها را از یکدیگر باز می‌شناساند.

منابع

۱- آقاحسینی، حسین و خسروی، اشرف. (۱۳۸۹). **نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی**. بوستان ادب. پیاپی ۵۸/۱، ص.ص. ۳۰-۱.

۲- ارجی، علی‌اصغر. (۱۳۹۲). **کلیله و دمنه، تمثیل‌هایی برای کودکان یا بزرگسالان**. کتاب ماه کودک و نوجوان. ش ۲، ص. ص۵۷ـ ۵۳.

۳- اسکات‌کارد، اورسون. (۱۳۸۷). **شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان**. ترجمه پریسا خسروی سامانی. اهواز: رسش.

٤- انوشه، حسن. (۱۳۸۱). **فرهنگنامه ادبی فارسی**. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵- ایران‌دوست تبریزی، رضا. (۱۳۷۱). **شخصیت‌ها و اخلاق در فابل‌های پروین اعتصامی و لافونتن**. پژوهش های فلسفی نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. ش ۱٤۲و ۱٤۳، ص. ص. ۵۳-۱.

٦- ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). **هنر رمان**. تهران: سهروردی.

۷- پاینده، حسین. (۱۳۹۰). **گفتمان نقد**. تهران: نیلوفر.

۸- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی.

۹- تولان، مایکل. (۱۳۸٦). **روایت شناسی، درآمدی زبان شناختی- انتقادی**. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

۱۰- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

۱۱- رجائی، نجمه. (۱۳۸۳). **قصه شعری در ادب عربی**. مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد. پیاپی ۱٤۵، ش ۲، ص. ص. ۱۹٤-۱۷۵.

۱۲- ریچاردز، آیور آرمسترانگ. (۱۳۸۸). **اصول نقد ادبی**. ترجمه سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳- زرکوب، منصوره و عبداللهی، زهرا. (۱۳۸۹). **تمثیل در امثال فارسی و عربی**. پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). سال ٤، پیاپی ۱۵، ش ۳، ص. ص. ۱۳٦-۱۰۹.

۱٤- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۳). **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**. تهران: جاویدان.

۱۵- سلیمانی، محسن. (۱۳٦۹). **رمان چیست**. تهران: نشر نی.

۱٦- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷٦). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

۱۷- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷ الف). **انواع ادبی**. تهران: میترا.

۱۸----------. (۱۳۸۷ ب). **بیان و معانی**. تهران: میترا.

۱۹- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۷). **منطق الطیر**. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۲۰- فیلان، جیمز. (۱۳۹۲). **بلاغت/ اخلاق**. ترجمه محمد راغب. *کتاب ماه ادبیات*. سال ۱٦، پیاپی ۱۸۷، ش ۷، ص. ص. ۱٦-۱۰.

۲۱- کریچلی، سیمون. (۱۳۸٤). **در باب طنز**. ترجمه سهیل سمی. تهران: ققنوس.

۲۲- میرصادقی، جمال. (۱۳٦۷). **عناصر داستان**. تهران: شفا.

۲۳- نورتون. دونا. (۱۳۸۲). **شناخت ادبیات کودکان، گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک**. ترجمه منصوره راعی و همکاران. تهران: قلمرو.

۲٤- ولک، رنه و وارن، آستن. (۱۳۷۳). **نظریه ادبیات**. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۵- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). **انسان و سمبل‌هایش**. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: کتاب پایا.