بررسی «داستان در داستان» در ادبیات ایران و آلمان (با تمرکز بر ریشه‌های شرقی آن)

کامبیز صفیئی[۱]
محمد حسین حدادی[۲]

چکیده

با توجه و بررسی ادبیات ایران و آلمان مشاهده می شود که چارچوب داستان در داستان که روشی شرقی است و از راه ایران به ادبیات اروپایی راه یافته، در ایران و اروپا با هدف‌های مختلفی به کار برده شده است. در اروپا و به‌خصوص در آلمان، شیوه به‌کارگیری داستان در داستان گونهٔ جدیدی در ادبیات داستانی را پدید آورد که در آغاز به عنوان یکی از ویژگی‌های گونهٔ ادبی نوول (رمان یا داستان) شناخته شد. نظریهٔ شهباز (سمبل نقطهٔ عطف یا چرخش داستان) که برای نوول ارائه شد، به عقیدهٔ برخی از ادباء لازم دانسته شده است، ولی برخی دیگر از ادباء به آن چندان پایبند و معتقد نبوده‌اند. روش داستان در داستان با اهداف گوناگونی به کار برده شده است. در ادبیات ایرانی، نویسندگان این گونه داستان‌ها با به‌کارگیری روش داستان در داستان، بیشتر قصد روان‌درمانی فرد روان‌پریش را دنبال می‌کردند؛ در صورتی که نویسندگان آلمانی هدف دیگری را مد نظر داشته‌اند که با هدف نویسندگان ایرانی در کاربرد این روش تا اندازه‌ای متفاوت است. این تفاوت در دوره‌های مختلف ادبی اروپا نیز از یکدیگر متمایزند. در این مقاله ابتداء ویژگی‌ها و تفاوت های به‌کارگیری شیوه داستان در داستان و سپس با ارائه چند مثال از ادبیات ایران و آلمان، ریشه‌های شرقی و نیز علل و اهداف کاربرد این مقوله مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

کلید واژه ها: ادبیات شرقی، داستان در داستان، روشنگری، نوول، تمثیل انگشتر، روان‌پریشی، ایران، آلمان.

۱- دانش آموخته مقطع دکتری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران Safiie.Kambiz@gmail.com
۲- استادیار زبان و ادبیات آلمانی دانشگاه تهران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۲۰

مقدمه

داستان در داستان

کاربرد داستان در داستان[1] از دیرباز به عنوان فن و گونهٔ ادبی در ادبیات رایج بوده است. این روش برای اولین بار در داستان‌های شرقی به‌کار رفته است که بیشتر حالت تمثیلی دارد. نویسندگان این گونه داستان‌ها اغلب با به کارگیری چارچوب داستان در داستان قصد خاصی را دنبال می‌کرده‌اند. برای نمونه، می‌توان به داستان *هزار افسانه* را که به نام *هزار و یک شب* و یا *طوطی‌نامه* به *چهل طوطی* شهرت یافته است اشاره کرد که ریخت و قالب در این مجموعهٔ جُنگ داستانی به سبب تأثیری که بر ادبیات اروپایی داشته است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

به کارگیری روش داستان در داستان در دوره‌های مختلف ادبی اروپا نیز از یکدیگر متمایزند، برای نمونه این روش در دورهٔ روشنگری[2] بیشتر جنبهٔ آموزشی داشته و بیش‌از هر چه، آن جا که جان فرد پاسخگو در مخاطره بوده است، جنبهٔ سر باز زدن از دادن پاسخی صریح برای حفظ جان مدنظر است و در دورهٔ رئالیسم، طفره‌روی از دادن پاسخی روشن و شفاف در جواب سؤالی کلیدی، که نویسنده هیچ پاسخی برای آن ندارد، مورد نظر است؛ زیرا نویسنده قصد دارد جهانی تاریک و پوچ را به تصویر کشد.

روش داستان در داستان از دیرباز در مشرق زمین و تا شمال افریقا شناخته شده بود. در روایات و احادیث دینی و مذهبی، آوردن تمثیل و داستان برای ملموس کردن و عینیت بخشیدن به

---

[1] . Rahmenerzählung

[2] . Aufklärung: (۱۷۸۵-۱۷۲۰) از مهمترین جنبشهای ادبی در اروپا می‌توان به روشنگری اشاره کرد. این جنبش تحت تأثیر اندیشه های فیلسوفان انگلیسی و فرانسوی به آلمان راه یافت. در انگلیس جان لاک (۱۷۲۳-۱۷۰۴) و دیوید هیوم (۱۸۱۱-۱۷۷۶) با طرح آمپیریسم یا همان اصالت تجربه به مباحث فلسفی در این زمینه پرداختند و در فرانسه نیز رنه دکارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) خرد گرایی و مسئله شناخت را مطرح ساخت و ولتر (۱۶۴۹-۱۷۷۸) و منتسکیو (۱۶۸۹-۱۷۵۵) با بهره‌گیری این اندیشه‌های فلسفی در زمینهٔ سیاست و حکومت خواستار بر قراری عدالت اجتماعی شدند. اما در آلمان با ترجمه های یوهان کریستف گوتشد(۱۷۰۰-۱۷۶۶)از آثار ولتر و اندیشه های فلسفی ویلهلم لایبنیس (۱۶۴۶-۱۷۱۶) این جنبش فلسفی-ادبی مطرح شد.(فیروزآبادی،۱۳۸۳: ۹-۱۰).

موضوع انتزاعی و به تصویر کشیدن آن به کار رفته است. اما در هر صورت شیوه و مقصود از کاربرد داستان در داستان در ادبیات شرقی و غربی تفاوت‌هایی با هم دارند. هدف این مقاله این است که ضمن نشان دادن ریشه‌های شرقی انواع ادبی غربی، به‌ویژه نوول، که از این شیوه استفاده کرده‌اند، تفاوت‌های کاربرد داستان در داستان را در ادبیات ایران و آلمان-به عنوان نمونه‌هایی از ادبیات شرقی و غربی- با ارائه چند مثال نشان دهد.

بحث و بررسی

این که روش داستان در داستان حتی در ریخت و شکل غربی آن یک ریشهٔ کهن ایرانی-هندی دارد، امری است انکارناپذیر. در اوائل دورهٔ رنسانس بازرگانان ونیزی که با کشتی‌های تجاری برای داد و ستد به سرزمین‌های مشرق زمین آمدند، با ادبیات این کشورها هم آشنا شدند و کتاب‌های با ارزشی را با خود به اروپا بردند و به ترجمهٔ آن‌ها پرداختند. این داستان های شرقی الهام‌بخش نویسندگان مختلف اروپایی برای خلق آثار ادبی منطبق با سبک و سیاق آن ها شده است؛ درواقع، در دنیا هر جا سخن از داستان در داستان در میان باشد، انسان به یاد داستان *هزار و یک شب* می‌افتد؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت که گونهٔ ادبی نوول[۱] را اروپائیان از این کتاب فراگرفتند. (فن هیزه، ۱۹۷۱، ۳۰)

همانطور که تراویک گفته است: *دکامرون*[۲] اثر بوکاچیو[۳]، که بنیانگذار نگارش نوول بوده است، بر اساس این سبک نوشته شده است. این اثر مجموعه‌ای از صد داستان به هم پیوسته

---

[۱] .Novelle : نوول داستان کوتاهی به شکل نثر است؛ گرچه تعریف آن دشوار و در ارتباط با انواع دیگر ادبی قابل درک است. مفهوم نوول به تازگی اشاره می‌کند. نوول روایتی کوتاه تا متوسط است و در آن اغلب تضاد بین نظم و بی‌نظمی توضیح داده می‌شود و به نقض هنجارها و یگانگی منجر می‌شود. در بسیاری از نوول‌ها شانس نقشی مرکزی دارد و اغلب عنصری سازنده است (ویزه، ۱۹۷۱، ۲۵).

[2]. The Decameron (Il Decamerone)

[۳] .Giovanni Boccaccio : جیووانی بوکاچیو (۱۳۱۳-۱۳۷۵ م.) نویسنده و شاعر ایتالیایی و نویسنده برخی از آثار برجسته همانند فیلوکولو یا فیلوکوپو، تزیده، چکامه شبانی فیه زوله و... است. بوکاچیو یکی از چهره‌های تأثیرگذار ادبیات ایتالیایی در عصر رنسانس به شمار می‌رود (خانلری، ۱۳۷۵، ۲۴۶)

است که در یک چارچوب نوشته شده است. وی همچنین خاطر نشان می کند که منبع داستان-های *دکامرون* منابع متعددی از جمله قصه‌های شرقی بوده است اما اگر به *دکامرون* نگاه کنیم، تأثیرپذیری آن از داستان های *هزارویک شب*، به عنوان یک اثر شاخص مشرق‌زمینی، کاملاً آشکار است. مقدمه این کتاب حکایت می‌کند که چگونه هفت زن و سه جوان برای فرار از طاعون سال ۱۹۴۸ فلورانس به خارج از شهر می‌گریزند و در خانه ییلاقی یکی از آنها ساکن می‌شوند و برای وقت‌گذرانی به مدت ده روز به داستان گویی می‌پردازند و به این ترتیب در هر روز یک داستان روایت می‌شود. هر یک از داستان ها تداعی‌کننده داستان دیگر است؛ به طوری که مشخص می‌شود همه آن داستان ها بر یک محور یعنی گریختن زیرکانه از خطر استوار بوده است (تراویک، ۱۳۹۰، ۳۴۴). در *دکامرون* سیما و ساختار جامعهٔ انسانی، با همه ی تنوعش، از پایین ترین طبقات تا بالا ترین قشرها تصویر می شود. خواننده در لحظه ای با تودهٔ محروم اجتماع همنشین می شود، لحظه ای بعد، هوای پاک دنیای دلاوری (شوالیه گری) و جوانمردی را تنفس می کند، و اندکی بعد به میان مردم صمیمی، سالم، و بی تزویر باز می گردد (همان).

تحقیقات پژوهشگر معروف آلمانی، فن گرونه باوم[1] را که دربارهٔ وجود عناصر یونانی در جُنگ *هزار افسانه* انجام شده است، می‌توان در کتابی به نام«*اسلام در قرون وسطی*» خواند. این جُنگ به شکلی که در حال حاضر در نسخهٔ عربی آن دیده می‌شود، بی‌تردید در مصر در زمان ممالیک نوشته شده است. اما عناصر کهنه‌تری نیز در آن به چشم می‌خورد که نشان از وجود نسخه‌ها و جُنگ‌های کهن‌تر دارد. از جمله برخی عناصر در آن است که تعلق به بغداد در زمان خلفای عباسی دارد و بغداد را به همین سبب شهر هزار و یک شب خوانده‌اند (فون هیزه، ۱۹۷۱، ۳۳).

چارچوب داستان *هزارو یک شب*، که داستان در داستان است – به عنوان ویژگی بارز نوول

[1] . von Grünebaum

آشکارا یک سبک داستان‌سرایی هند باستان است که یادآور چارچوب *طوطی نامه*، مشهور به *چهل طوطی* است و مانند *طوطی‌نامه* در واقع تأثیر داستان را به سلیقهٔ شرقی نشان می‌دهد. در *هزار و یک شب* همین قدرت و جاذبهٔ داستان در داستان است که پادشاه را از کشتن بانوی داستان‌گو باز می‌دارد. همین افسون نیز طوطی را در پایبند نگهداشتن زن فریب خورده، در خانهٔ شوهر کمک می‌کند. روش داستان در داستان را در کتابی از قارهٔ هند به نام *پنچه تنتره* (کلیله و دمنه) می‌یابیم که تاریخ آن به پیش از میلاد مسیح می‌رسد (همانجا، ۳۴).

«پنچه تنتره» یا «پنج کتاب» (حدود ۳۰۰ ق.م.) مجموعهٔ قصّه هایی به زبان سانسکریت، که احتمالاً به عنوان کتاب آموزشی شاهزادگان نوشته شده است. قصّه ها همه در یک قالب حکایت شده است: حکیمی برهمن برای آموزش شاهزادهٔ جوان، این قصّه های آموزنده را نقل می کند. داستانهای کتاب از زبان حیوانات بیان می شود و منبع شمار زیادی از قصّه های سده های میانه و به ویژه قصّه های رومیایی است. *کلیله و دمنه* را در زمان انوشیروان، برزویهٔ طبیب از هندی به پهلوی ترجمه کرد. عبدالله ابن مقفع آن را به عربی نقل کرد، و نصرالله منشی در حدود ۵۳۸ تا ۵۳۹ ه.ق. از روی ترجمهٔ ابن مقفع آن را به فارسی برگرداند و نام آن را «کلیله و دمنه» نهاد (تراویک، ۱۳۹۰، ۱۶). از آنجایی که زبان های هندی، اردو و فارسی نزدیک ترین زبان ها بوده اند، داستان های ایرانی بسیاری به زبان های هندی و اردو ترجمه شده است. همچنان که بسیاری از داستان های معروف فارسی که در هندوستان یا ایران نگاشته شد، گاه اقتباس یا متأثر از داستان های هندی و یا ترجمه ای از آن هایند، داستان هایی مانند «کلیله و دمنه» که قبلاً اشاره شد، «داستان امیر حمزه»، «بوستان خیال»، «چهار درویش» و «گل بکاولی» و غیره از آن دسته اند.

چارچوب داستان در داستان در نوشته‌های دورهٔ یونان باستان نیز به چشم می‌خورد. در نوشته‌های هرودت (تاریخ‌نویس مشهور یونانی) داستان‌هایی آمده است که دربارهٔ ایرانی‌ها و به گونهٔ داستان در داستان نقل شده است. این داستان‌ها شامل یک سری داستان‌های پراکنده

است که در چارچوب داستانی به هم مربوط می‌شوند. «بافت داستان‌های ایرانی و یونانی به صورت تداخل سروده‌های نوول‌گونه با روایات تاریخی از ویژگی‌های سبک نوشتاری هرودت است» (فن هیزه، ۱۹۷۱، ۴۰).

ادبیات ایران در نگاه گوته

یوهان ولفگانگ فن گوته[1]، ادیب و شاعر معروف آلمانی(۱۷۴۹-۱۸۳۲) از کودکی به واسطه ی *کتاب مقدس*، افسانه های *هزارو یک شب*، و سفر نامه های گوناگون با مشرق زمین آشنایی داشت. وانگهی شرق شناسی، این دانش زاده ی رنسانس، در زمان او عمق و گستره ی بیشتری یافته بود. گوته در سال های لشگر کشی ناپلئون به سراسر اروپا که جنگ ها و نابسامانی ها ی طولانی را در سطح قاره از پی آورد، دل زده از این همه آشفتگی و فلاکت، در دل کششی به گریز و هجرت می یافت. در همین زمان ها، یعنی در سال ۱۸۱۴ متن کامل *دیوان حافظ* به ترجمه ی یوزف فن هامر پورگشتال(1774-1856) شرق شناس، مترجم و دیپلمات اتریشی به دستش افتاد که باعث گشت تا او با ادبیات غنی ایران آشنا شود و هم باعث گشت تا او اثر معروف خود *دیوان غربی- شرقی* را با الهام از حافظ شیرازی به نگارش در آورد. گوته در سرایش *دیوان غربی- شرقی* به سبک اشعار فارسی (حافظ) ردیف، قافیه و وزن را کاملاً مراعات می‌کند (گوته، ۱۳۸۳، ۱۱). اما آغاز آشنایی آلمانی ها با ادبیات فارسی به قرن هفدهم می رسد و از آن دوران تا کنون آثار فراوانی از شاعران کلاسیک ما به زبان آلمانی برگردانده شده است. فردوسی، خیام، انوری، نظامی، عطار، مولوی، جامی، حافظ و سعدی از آن شمارند. مترجمانی چون هامر پورگشتال و فریدریش روکرت (۱۷۸۸-۱۸۶۶) و آدام اولئاریوس (۱۶۷۱-۱۵۹۹) شرق شناس معروف آلمانی در معرفی ادبیات فارسی به آلمانی ها نقش بسیار برجسته ای دارند (رهنما، ۱۳۸۳، ۱۱) در آلمان نخستین دانشمندانی که داستان ها و قصّه های

[1] .Johann Wolfgang von Goethe

عامیانه را گرد آوردند، برادران گریم (ویلهلم و یاکوب) بودند. آنان اثر خود را در سال های ۱۸۱۲-۱۸۱۴ منتشر ساختند. انتشار این مجموعه، اثری عظیم در تحقیقات مربوط به داستان و قصّه های عامیانه داشت. پس از آن نیز دانشمندان کشورهای مختلف، گرداوری داستان و قصّه های عامیانهٔ سرزمین خویش را وجههٔ همّت قرار دادند (پراپ، ۱۳۶۲، ۲). البته روش داستان در داستان در ادبیات مشرق زمین بسیار رایج بوده است، در حالی که این روش در اروپا ناشناخته بوده و تنها به بخشی از نوشته‌های هرودت منحصر می‌شود. از سده‌های ۱۳ میلادی به بعد، بازرگانان ونیزی برای داد و ستد با کشتی‌های تجاری راهی خاورزمین، به ویژه ایران شدند و از این راه با ادبیات این سرزمین‌ها آشنا گشتند و کتاب‌های با ارزش آن دیار را با خود به ونیز(شهری زیبا در ایتالیا که بخشی از آن در آب قرار دارد و بسیار مورد توجه شاعران و ادباء می باشد) بردند و به ترجمهٔ آنها پرداختند. البته ترجمهٔ کتاب از زبان‌های شرقی مانند ایرانی، عربی، عبری به زبان‌های اروپایی از زمان سقوط بیزانس یا رم شرقی (ترکیه) و فتح آن توسط مسلمانان و پناه جستن روحانیان مسیحی به رم آغاز شده بود. چارچوب داستان در داستان بعدها در اوائل دورهٔ رنسانس از راه ونیز به بخشهای دیگر ایتالیا راه یافت و در مجموعهٔ داستانی بوکاچیو به نام *دکامرون* به کار گرفته و به عنوان گونهٔ ادبی نوول مشهور شد- همانطور که اشاره شد- این گونهٔ ادبی در سایر کشورهای اروپا از جمله آلمان از قرن ۱۷ میلادی به بعد رواج پیدا کرد. البته پیش از بوکاچیو مجموعه‌ای به نام *صد افسانه* موجود بوده است که جُنگی است داستان در داستان، مربوط به سده‌های ۱۳ و ۱۴ میلادی. در این جُنگ، در داستان هفتاد و سوم، تمثیل انگشتر آمده است: در اینجا انگشتری اصل مفقود می‌شود و هیچ کس نمی‌داند که انگشتر کجاست. از آنجا که در این تمثیل هر سه دین توحیدی الهی زیر سؤال می‌روند، از این رو نویسنده، یا احتمالاً گردآورندهٔ این جُنگ، برای حفظ جان خود ترجیحاً ناشناس مانده است.

کارکرد روان شناختی رمان- نوول

باید اشاره کرد که قالب نوول به عنوان یکی از اشکال اصلی کاربرد شیوه داستان در داستان

است. پیش از بحث در مورد ویژگی‌های نوول، باید اشاره کرد که ادبیات داستانی از منظرهای مختلفی مورد توجه قرار گرفته است؛ از جمله می‌توان به نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی اشاره کرد. نقد روان‌شناسانه و به عبارتی روان‌کاوانه مبتنی بر اندیشه‌های فروید است و با طرح مسائلی درباره ناخودآگاه شخصی و جمعی، صور مثالی و همانند این ها در آثار ادبی نگاه عمیق‌تری به آثار ادبی دارد. فروید و یونگ از مهمترین چهره‌های نقد ادبی-روانکاوی هستند که در این میان فروید بیشتر به آفریننده اثر ادبی می‌پردازد اما یونگ تأثیر اثر هنری از جمله رمان و داستان‌ها را به این علت می‌داند که آنها بیانگر تجلّیات ناخودآگاه جمعی و بینش‌های اساطیری مشترک همه اقوام هستند و در مورد پدیدآورنده اثر ادبی اعتقاد دارد که وی ترجمان ناخودآگاه جمعی و صور مثالی برای مردم عادی است (شمیسا، ۱۳۸۵، ۲۵۱-۲۵۳).

شمیسا در جای دیگر این موضوع را بیشتر توضیح می‌دهد: "ماجراهای نوول‌های روانی را می-توان به همان قدمت داستان های اساطیری قلمداد کرد چون تظاهرات روح یا ناخودآگاه را مطرح می‌کنند و از زبان ناخودآگاهی جمعی که در همهٔ افراد بشر چه به لحاظ « در زمانی» و چه به لحاظ «هم زمانی» مشترک است سخن می‌گویند. قهرمانان این گونه نوول‌ها، آرکی تایپ ها هستند، یعنی محتویات ناخودآگاه ذهن جمعی که به صورت اسطوره و سمبل تجلّی می‌کنند. در این گونه آثار، معمولاً کلمات و جملات در معنای قراردادی به کار نمی‌روند و باید تأویل و تفسیر شوند. مخصوصاً در آن‌ها سمبل‌های شخصی دیده می‌شود که حاصل برخورد خاص نویسنده با جهان بیرون و درون است. البته لازم به ذکر است که نوول‌های روانی و سورئالیستی به هم شبیه هستند زیرا نویسندگان این گونه آثار سعی در ورود به دنیای مبهم و مجهول روح و خفایای ناخودآگاه داشته‌اند و از این رو توصیفات و تجربیات آنان معمولاً در بسیاری از موارد شبیه به هم است. از این رو بسیاری در بین آثار کافکا، نروال، ریلکه و نوالیس شباهت‌هایی یافته‌اند (شمیسا، ۱۳۸۳، ۱۱۵).

ولک و وارن نیز یکی از ارزش‌های معرفتی در داستان را ارزش روان‌شناختی آن می‌دانند.

درواقع گفته شده است که داستان‌ها بیش از روان‌شناسان طبیعت انسان را به ما نشان می‌دهند. در واقع خدمت بزرگ رمان این است که زندگی درونی شخصیت‌های داستان را آشکار می‌کند. گرچه باید گفت که این تنها به درونیات شخصیت‌ها منحصر نیست بلکه با کاوش در آن برخی از ویژگی‌های عمیق فرهنگی و اساطیری آن نیز آشکار می‌شود. همانطور که یونگ می‌گوید در ادبیات می‌توان نشانه‌هایی از ناخودآگاه جمعی را در آن مشاهده کرد که فراتر از مرزهای شرقی و غربی است (ولک و وارن، ۱۳۹۰، ۹۶).

کارکرد اجتماعی رمان- نوول

آشکارترین نتیجه ای که می گیریم این است که رمان، با استفاده از عناصری چون نماد، ما را بسوی رفتار اجتماعی یا شخصی بهتری هدایت می کند. رمان در واقع نوعی نماد زندگی واقعی است، نماد تجربه های واقعی. آن ها که رمان می خوانند و با زندگی های گوناگون و شخصیت های گوناگون دمخور می شوند، انگار که خود زندگی پر بارتری را تجربه کرده اند. با مطالعه ی رمان، احساس های گوناگون را در باره ی زندگی در می یابیم حتی اگر این احساس ها از آنِ کسانی باشد که هزاران فرسنگ از ما دورند یا قرن ها پیش از ما زندگی کرده اند، زندگی آن ها، نماد زندگی خود ماست، انگار ما در دنیای دیگری، دنیای واژه ها یا نماد های دیگری بوده ایم. این نوع زندگی را می توانیم تجربهٔ نمادین بنامیم. ما همراه با رمان نویسان چیره دستی که دنیا را به دقت کاویده اند و مشاهدات و کاوش های خویش را به شیوه ای سنجیده و جذاب سازمان داده اند، بسیاری چیزها را تجربه می کنیم و از بسیاری حالت های آدم های دیگر با خبر می شویم و در هر یک از این تجربه ها ی نمادین به بینش خود غنای بیشتری می بخشیم. به همین علت است که می گویم رمان، نمادی از زندگی واقعی است (تقی زاده، ۱۳۷۴، ۱۲۵).

ویژگیهای نوول درآلمان

البته آشکارا میان نویسندگان آلمانی دربارهٔ ویژگی‌های نوول هیچگونه هم‌آوایی وجود ندارد.

برای نمونه، یوهان پیترا اکرمان[1] در کتابی به نام *گفتمان با گوته در سال‌های پایان زندگیش* از گوته این چنین نقل می‌کند، ولفگانگ فن گوته گونهٔ ادبی نوول را این چنین توصیف می‌کند: «در واقع نوول یعنی چه؟ آیا نوول چیز دیگریست جز آن رویدادی که مشابه‌اش تا کنون شنیده نشده باشد. هر آنچه که در آلمان تحت عنوان نوول ارائه می‌شود، در حقیقت نوول نیست، بلکه حکایت یا هر چیز دیگری است به غیر از نوول» (اکرمان، ۱۹۵۵، ۲۰۱)، لودویک تیک[2] نویسندهٔ دورهٔ رمانتیک آلمان در کتابی *دربارهٔ نوول* چنین اظهار نظر کرده است: «آثار بوکاچیو، سروانتس و گوته به عنوان نمونه‌هایی از گونهٔ ادبی نوول برجا مانده‌اند، اما دیگر لازم نیست که در پی نمونه‌ها و الگوهایی برای نوول باشیم که به عنوان نمونهٔ غایی و کامل نوول معتبر باشند. واژهٔ نوول را برای داستان، حکایت، حادثه و رویداد و یا حتی داستان طنز، به عنوان گونه‌های مشابه بکار می‌بریم [...] ولی نوول باید، مطابق آن الگوها، خود را از سایر گونه‌ها شاخص و متمایز نماید، به این ترتیب که رویدادی کوچک یا بزرگ را زیر نور افکن به نمایش بگذاریم. رویدادی که باید به سادگی رخ دهد، ولی در عین حال شگفت‌انگیز و شاید هم منحصر به فرد باشد، باید دارای چرخش داستان، یعنی نقطهٔ عطفی باشد که حول محور آن مسیر داستان ناگهان تغییر جهت دهد، در عین حال به طور طبیعی با شخصیت‌ها و محیط داستان تطابق کامل داشته، ساختار ادامهٔ داستان را تشکیل دهد و در ذهن خواننده بیش از درونمایهٔ اصیل داستان نقش ببندد [...] یک نوول اصیل می‌تواند شگفت‌انگیز، تخیلی، طنزآمیز، غم‌انگیز و یا کمدی باشد، ولی همواره باید دارای چرخش داستانی باشد که آن را از سایر گونه‌های ادبی متمایز سازد» (تیک، ۱۸۲۹، ۹). پاول فن هیزه در مقدمهٔ کتاب *گنجینهٔ نوول آلمانی* (۱۸۷۱) که با همکاری هرمان کورتس[3] به نام *گنجینهٔ نوول آلمان* در ۲۴ جلد

---

1 . Johan peter Eckermann
2 . Ludwig Tieck
3 . Hermann kurz

نوشته است *تئوری شهباز*[۱] را عنوان می‌کند و فن‌هانس واگنر در کتاب خود (واگنر، ۱۹۹۵، ۸۸ -۸۹) از وی این گونه نقل قول می‌کند: «سؤال اینست که چگونه قالبی کوچک قادر است تأثیری ژرف از خود برجا گذارد؟ به نظر ما، نوول پاسخ این پرسش را به خوبی می‌دهد. نوول، برعکس رمان، تأثیرات را به گونه‌ای متراکم بر روی یک نقطه متمرکز می‌کند و به این وسیله با حداکثر نیرو به اوج هیجان گام می‌نهد، و با ضربه‌ای ناگهانی به درون روح و روان ما رسوخ می‌کند، این در واقع همان چیزیست که در داستان‌های حماسی و مثنوی گونه نمی‌یابیم. رمان تصویری از فرهنگ و اجتماع را به تفصیل و تصویر دنیا را به اختصار ترسیم می‌کند با این هدف که به درون کاوی گروهی یا به تداخل دو محیط زندگی مختلف، با چه گونگی‌های ویژهٔ خود، دست یابد؛ اما نوول تنها در یک محیط، یک بحران، یک تفکر اخلاقی یا سرنوشت‌ساز را تصویر و یا به طور کاملاً محدودی شخصیت‌پردازی می‌کند و این شخصیت را در ارتباط با سایر شخصیت‌های داستان به طور کلی در زندگی اجتماعی به گونه ای انتزاعی و بسیار خلاصه به تصویر می‌کشد. در اینجا نه وضعیت یا رویداد و یا جهان‌بینی منعکس در آن، بلکه خود داستان به تنهایی درون مایهٔ اصلی را می‌سازد. زیرا ژرف‌ترین محتوای فکری موارد منفرد به دلیل یکسویه و مجزا بودنشان – و این گونه که طبیعی‌دانان می‌گویند: «به دلیل ایزوله بودن تجربیات – تنها دارای ارزشی نسبی خواهند بود، در حالی که در پهنهٔ رمان این امکان

---

[۱] .Die Falkentheorie : پاول فن هیزه بمنظور ایجاد تغییر قالب در نوول، نظریه نوولی را در تاریخ ادبیات با نام تئوری شهباز که آن را در نوول شهباز بوکاچیو است ارائه کرد. **پل یوهان لودویگ فن هیزه** (۱۹۱۴-۱۸۳۰) نویسنده آلمانی و برنده جایزه نوبل ادبیات بود. او در برلین به دنیا آمد. پدرش زبان‌شناس برجسته‌ای بود و مادرش جواهرساز دربار و از خویشاوندان فلیکس مندلسون فیلسوف شهیر آلمانی بود. او تحصیلات خود را در برلین و بن در رشته زبان‌های یونانی و لاتین انجام داد. چندین شعر از ایتالیایی ترجمه کرد. بیش از ۶۰ نمایشنامه و چند رمان و داستان کوتاه نوشت.در سال ۱۹۱۰ برنده جایزه نوبل ادبیات شد. یکی از داوران جایزه نوبل در باره او گفت «از گوته به بعد چنین نابغه‌ای نداشته‌ایم.»

وجود دارد که زندگی یک انسان یا مسائل اخلاقی وی بیش از حد و از همه سو زیر نورافکن به روشنی نمایانده شود. البته این نکته برای گونه‌های مختلف هم صادق است [...]

اما ما به طور کلی برای گنجینهٔ نوول این قاعدهٔ کلی را رعایت کردیم که نوول از این امتیاز برخوردار باشد که به انگیزه‌های اصلی خود به روشن‌ترین و جه تکامل ببخشد، کم و بیش پر محتوا باشد و مورد منحصر به فردی را آشکار سازد. در ضمن باید آشکارا دارای تصویری سایه روشن از ویژگی‌های آنچه نوول می‌نامیم، باشد. ما بر این باوریم که ملاک موجز بودن انگیزه در نوول، بیشتر موارد در این است که آیا امکان دارد، درون مایه را در چند سطر به کوتاهی بیان کرد، همان کاری که ایتالیایی‌ها در گذشته با نوول می‌کردند یعنی به آن‌ها عناوین کوتاهی می‌دادند که گویای هستهٔ اصلی درون مایه آن بود. برای نمونه در کتاب *دکامرون* اثر بوکاچیو، نوول نهم در روز پنجم چنین آمده است: فدریگو دگلی البرجی در بند عشقی یک طرفه گرفتار است. وی عاشق بانوی بیوهٔ ثروتمندی است که فدریگو هم جزو یکی از معاشران این بانو است. این بانو از احساسات شدید مرد جوان نسبت به خود بی‌خبر است. مرد جوان همهٔ دارایی خود را در راه معاشرت‌های پر خرج با این بانوی ثروتمند از دست می‌دهد و تنها چیزی که برایش باقی می‌ماند مرغ شهباز دست‌آموزی است که تنها مونس او در تنهایی است. روزی پسر خردسال این بانوی بیوه مبتلا به بیماری مرموزی می‌شود که پزشکان تنها راه علاج او را در خوردن گوشت مرغ شهباز(باز شکاری) تجویز می‌کنند. زن ثروتمند می‌دانست که دوست جوانش صاحب یک شهباز دست‌آموز خانگی است. بنابراین برای جوان پیغام می‌فرستد که در پیش از ظهری به ملاقات او می‌آید. مرد جوان که از دلیل ملاقات زن کاملاً بی‌خبر است، با ذوق و شوق فراوان برای مهیا کردن نهار چاره‌ای نمی‌بیند جز آنکه شهباز دلبندش را سر ببرد و با آن طعامی برای پذیرایی از آن بانوی محترم تهیه کند، چون دیگر پولی برای تهیهٔ خوراک برایش باقی نمانده بود. پس از اینکه بانو به ملاقاتش می‌آید و به اتفاق نهار می‌خورند پس از صرف غذا بانو دلیل ملاقاتش را برای جوان شرح می‌دهد و از وی خواهش

می‌کند که برای نجات جان فرزندش مرغ شهباز را به وی بدهد. اینجاست که آه از نهاد جوان برمی‌آید و مجبور می‌شود، همهٔ واقعیت زندگیش را برای آن زن آشکار سازد و احساسات درونیش را فاش کند، واقعیتی که تا آن لحظه بر بانوی بیوه پوشیده بود، به ناگاه بر وی آشکار می‌شود و تصمیم می‌گیرد با آن مرد جوان ازدواج کند. کمتر کسی است که با این چند سطر عناصر اصلی یک نوول احساسی و شادی برانگیز را باز نشناسد. نوولی که در آن سرنوشت دو انسان با چرخشی اتفاقی، که شخصیت‌ها را به تکاملی ژرف‌تر می‌رساند، به نحوی مهرانگیز در هم ادغام و کامل می‌شود. کوتاه سخن اینکه یک چنین قالب ساده‌ای را نمی‌توان پیدا کرد که برای هر درون مایه‌ای در زندگی فرهنگی مدرن بسیار شکنندهٔ روزگار ما مناسب باشد. به هر روی بی‌ضرر نیست اگر راوی دربارهٔ درون مایه‌ای ژرف یا پربار، ابتدا از خود بپرسد، شهباز این داستان کجاست؟ یعنی آن درون مایهٔ اصلی و منحصر به فردی که این داستان را از هزاران داستان دیگر متمایز می سازد» (فن هیزه، ۱۸۷۱، ۱۵). اما در اینجا لازم به ذکر است که در سایر داستان‌های *دکامرون* اثری از *تئوری شهباز* دیده نمی‌شود. البته برخی از نویسندگان آلمانی هم چندان به این ویژگی‌ها برای نوول پایبند نبوده اند، مانند تئودور اشترم[1] ، که از دوستان پاول هیزه بود، در زمان‌های جوانی نوول را به سان خویشاوند نزدیک سروده‌های تغزلی خود به شمار می‌آورد (ارنولد، ۱۹۲۳، ۲۸۳). تئودور اشترم بعدها در میان سالیش نوول را بیشتر نزدیک به گونهٔ ادبی درام قلمداد می‌کرد، (اشترم، ۱۹۲۴، ۱۲۲). وی در نامه‌ای که در تاریخ ۱۳ سپتامبر ۱۸۸۳ به گوتفرید کلر[2] می‌نویسد، *تئوری شهباز* هیزه را غیر مستقیم رد می‌کند، هر چند که این نامه را نمی‌توان به عنوان اظهار نظر رسمی اشترم دربارهٔ نظریهٔ مربوط به نوول برشمارد، چون بیشتر در چارچوبی خصوصی بیان شده است: «به عنوان پیشگام جشن تولدم [جشن تولد ۶۶ سالگی که چند روز بعد برپا می‌شود] این نامه را امروز برای شما می‌نویسم چون کار ادبی جدید خود را به مراحل پایانی‌اش نزدیک کرده‌ام. نمی‌دانم، آیا این اثر کار مطلوبی از آب در

---

[1] . Theodor Storm
[2] . Gottfried Keller

می‌آید یا نه؛ به هر روی من در این کار مرغ شهباز بوکاچیو را بدون هیچ دغدغه‌ای پراندم و خود را رمانتیک گونه در میان مرغزارها و جنگل‌های دوران گذشته رها کرده‌ام» (گلدامر، ۱۹۶۷، ۱۲۳).

در مجموعهٔ *دکامرون* است که داستان تمثیلی انگشتر در حکایت سوم از روز دوم نقل می‌شود و این تمثیل برجسته‌تر آورده شده است. یک جُنگ یا مجموعهٔ دیگر که آن نیز بر همین چارچوب داستان در داستان مبتنی است، کتاب *سند باد نامه* است که تقلید اسلامی آن به *بختیارنامه* مشهور است که بیش از اصل آن در خود ایران مشهور شده است. *سند باد نامه* هم مانند *طوطی‌نامه* داستانی هندی است که از راه ایران در دنیای گذشته شهرت یافت و در سده‌های میانه (قرون وسطی) در اروپا به عنوان داستان سنتی *پاس* یا *هفت وزیر* مشهور شد. کلمهٔ سنتی پاسه همان واژهٔ سندباد است که می‌گویند نام حکیمی هندی از سدهٔ اول پیش از میلاد بوده است (گلدامر، ۱۳۰). به هر روی، در این داستان سخن از پادشاهی است که پسرش متهم به عشق به نامادری خود می‌شود. (همانند داستان سودابه و سیاوش). سپس در اروپا برمی‌خوریم به داستان *ادیب شهریار* که در اصل نمایشنامه ای از یونان باستان با درون مایه‌ای مشابه، با این تفاوت که به خاطر عشق به مادر و گرفتن جای پدر، ادیپ پدر خود را می‌کشد (سوفکلس، ۱۹۸۹، ۳۴). در ادبیات سده‌های میانی آلمان با درون مایه‌ای مشابه در داستان شهسواری *گریگوریوس*[1] اثر هارتمان فون آوه[2] در سدهٔ ۱۳ میلادی رو به رو می‌شویم (گرابرت و مولت، ۱۹۷۱، ۳۷)، گریگوریوس به اشتباه با مادر خود ازدواج می‌کند. در نمایشنامهٔ *دون کارلوس*[3] اثر فریدریش شیلر، (۱۷۵۹-۱۸۰۵) شاعر، ادیب و نمایشنامه نویس آلمانی، همین انگیزه منجر به کشته شدن پسر به امر پدر می‌شود، الیزابت که نامزد دون کارلوس است تن به یک ازدواج سیاسی با پدر نامزد خود، که پادشاه اسپانیا است، می‌دهد.

---

[1] . Gregorius
[2] . Hartmann von Aue
[3] . Don Carlos

عشق دون کارلوس به نامادری خود باعث مرگ وی می‌شود. در داستان *سندباد*، پادشاه از پسرش دربارهٔ عشق وی به نامادری توضیح می‌خواهد، اما پسر هفت روز تحت تأثیر جادوی نامادری از سخن گفتن باز می‌ماند. در همین هنگام زن مدت هفت شب، هفت داستان می گوید تا پادشاه را از خطر وجود این پسر آگاه سازد و در طی هفت روز هفت وزیر خردمند هفت داستان می‌گویند تا به پادشاه نشان دهند که به زنان نباید اعتماد کرد. پادشاه هم در تزلزل و تردید خویش گاه حرف زن را می‌پذیرد و گاه حرف خردمندان را. سرانجام روز هفتم پسر به سخن می‌آید و چون مکر زن آشکار می‌شود زن را به سزای کارش می‌رساند. در شکل اروپایی، *سنتی پاس* پادشاه دیوکلیس امپراتور روم است.

«*آگاثون*» (۱۷۶۷-۱۷۶۶) نخستین نوول- رمان مهم روانشناختی آلمانی است. توصیف متقاعد کنندهٔ این رمان از تغییر درونی و رشد شخصیت، معیاری نو در رمان نویسی آلمان ارائه می دهد. و لسینگ، «آن را نخستین و تنها رمان برای مغزهای متفکر می داند». قهرمان اصلی داستان جوانی آتنی است. او از خلوص و پرهیزگاری دورهٔ جوانی به جانب نفس پرستی کشانده می شود؛ و عاقبت آرامش و خرد را در زندگی همراه با اعتدال و میانه روی می یابد. او تبعید می شود، مدت کوتاهی با زنان پرستندهٔ دیونوسوس (خدای شعر و شراب در اساطیر یونان باستان) همنشینی می کند، بعد به دست دزدان دریایی اسیر می گردد و در ازمیر ترکیه به بردگی فروخته می شود. در این شهر دل به عشق دانائه می بندد، و چون به هرزگیش پی می برد از وی دل بر می کند. راه فرار در پیش می گیرد، به آتن و سیسیل می رود، و به کارهای خطیر سیاسی و دولتی مبادرت می ورزد تا بلکه به زندگیش معنی و مفهوم بخشد، اما جز سرخوردگی نصیبی نمی برد. سرانجام راهی تارانت می شود، و در آن جا از آرخوتاس، فیلسوف فیساغوری، می آموزد که راه کمال و اعتدال در پیش گیرد. دانائه، که از هرزگی دست برداشته است، به تارانت می آید، و چنین می نماید که با آگاثون ازدواج خواهد کرد، اما لذّات جسمانی را نادیده می انگارد و خود را وقف پاکی و جستجوی زیبایی می کند (تراویک، ۱۳۹۰، ۶۲۰-

.(۶۲۱

جایگاه لسینگ و نمایشنامهٔ *ناتان حکیم* (در عصر روشنگری)

در حوزه ادبیات آلمان، برمی‌خوریم به گوتهلد افرایم لسینگ[1] (۱۷۲۹-۱۷۸۱)که یکی از برجسته ترین شخصیت عصر روشنگری آلمان می باشد و اثر مشهور وی به نام *ناتان حکیم*[2] که در آنجا نیز از همین روش داستان در داستان برگرفته از *دکامرون* اثر بوکاچیو استفاده شده است و به نام *تمثیل انگشتر*[3] (لسینگ، ۱۹۹۰، پردهٔ ۳، صحنهٔ ۷)، مشهور است. نکتهٔ جالب این است که در هزار افسانه انگشتر نقش کلیدی در روان پریشی ملک شروان دارد، (هزارو یک شب، ۱۳۷۸، ج ۱، ۱۲۴) زیرا انگشتر نمادی از گناه کاری زن است، زن که اسیر دیو می‌باشد، از سر لجبازی از معشوقه‌های پرشمارش یک حلقه انگشتر به رسم یاد بود می‌ستاند. –اینجاست که سعدی می‌گوید: مگر آدمی نبودی که اسیر دیو گشتی، تو ز پای بند شهوت، بدر آی تا ببینی طیران آدمیت (سعدی، ۱۳۶۸، ۴۵) –این واقعیت تلخ، ملک شروان را، که او هم یکی از عشاق متعدد آن زن باشد، نسبت به همهٔ زنان بدبین می‌سازد، به گونه‌ای که، پس از بازگشت به دیار خود، دیگر به هیچ زنی نمی‌تواند اطمینان کند. از این روی هر روز با دوشیزه‌ای ازدواج می‌کند و روز دیگر، پیش از آنکه زن به او خیانت کند، فرمان کشتن وی را صادر می‌کند. آخرین همسر وی به نام شهرزاد، بانوی داستان‌گویی است که روایت داستان‌های وی در این افسانه نقش التیام‌آمیزی برای روان درمانی ملک شروان دارد تا کشتن زنان بی‌گناه را به تعویق اندازد و حتی از انجام آن جلوگیری کند که در نتیجه هم منجر به نجات جان بیمار و هم نجات روان او می‌گردد. به همین گونه است در طوطی‌نامه دربارهٔ آن زن فریب خوردهٔ روان‌پریش که در غیاب شوهر در سفرش می‌خواهد به دیدار مردی بیگانه برود تا نبودن شوهر را با وی جبران کند. طوطی سخن‌گویی، که به عنوان پرندهٔ دست‌آموز خانگی در قفس است، نقش راوی

---

[1] . Gotthold Ephraim Lessing
[2] . Nathan der Weise
[3]. Ringparabel

داستان را ایفا می‌کند و مدت چهل شب که شوهر در سفر به سر می‌برد چهل داستان برای زن تعریف می‌کند و موفق می‌شود زن را تا بازگشت شوهرش در خانه نگهدارد.

در نمایشنامهٔ لسینگ، روش داستان در داستان در پاسخ به سؤالی خطرآفرین که از سوی سلطان صلاح‌الدین مطرح شده، آورده می‌شود. هستهٔ اصلی این داستان را «تمثیل حلقه» تشکیل می دهد که بر گرفته از سومین روایت اولین روز از کتاب *دکامرون* اثر بوکاچیو (۱۳۵۳-۱۳۴۹) است. سلطان صلاح الدین درست در میانهٔ داستان از ناتان می پرسد: به نظر تو کدامیک از ادیان آسمانی یهودیت، مسیحیت و اسلام برترند؟ در پاسخ، ناتان «تمثیل حلقه» را بصورت «داستان در داستان» نقل می کند (بهجت، ۱۳۸۵، ۲۲). دوره‌ای که لسینگ می‌زیسته است در واقع همان دورهٔ جنگ هفتاد و دو ملت بوده است که به قول حافظ، چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند (حافظ، ۱۳۸۲، ۵۰). لسینگ از پایه‌گذاران دورهٔ روشنگری در آلمان بوده است. از مهمترین شعارهای این دوره: «آسان‌گیری باورها یا تسامح عقاید و آموزش و تربیت نسل بشر وهمچنین خردگرایی» بود (گلازه، لیمان و اوبوس، ۱۹۷۳، ۱۰۴). پیروان این مکتب بر این باور بودند که هر چیزی را می‌توان به کمک نیروی خرد و مشعل دانش توضیح داد، بنابراین دیگر جایی برای خرافه‌گرایی نمی‌ماند. سه دین یهودیت، مسیحیت و اسلام، که در اصل شاخه و برگ‌های «درخت عرفان» اند (کتاب مقدس، عهد عتیق، ۱۹۹۵، آفرینش، فصل سوم، آیه ۸-۳)، با هم در جنگ و ستیز و برادرکشی به سر می‌بردند. لسینگ به عنوان پیام‌آور روشنگری و صلح و همزیستی مسالمت‌آمیز با نوشتن نمایشنامهٔ *ناتان* حکیم نقشی نمادین از ادیان اسلام، مسیحیت و یهودیت ارائه کرده است. سلطان صلاح‌الدین ایوبی، سردار بزرگ اسلام و فاتح اورشلیم (بیت المقدس) می باشد و ناتان حکیم، معرف یهودی‌گری و کاهن پرستشگاه، از شخصیت‌های محوری این داستان هستند. یکی از شخصیت‌های فرعی در آن، درویش پارسی است که نقش دفتردار سلطان صلاح‌الدین را دارد. لسینگ در این شخصیت جنگ دائمی میان خیر و شر را نمایان می‌سازد که یادآور جهان‌بینی دوگانگی ایرانی‌ها می‌باشد و مشابه روایت

آن سه مغ فرهیختهٔ پارسی است که در کتاب مقدس، انجیل به نام سه مجوس فرهیختهٔ پارسی آورده شده – کلمهٔ مجوس عربی شدهٔ واژهٔ اوستایی ماگوش و پهلوی مغ است – که در پی تعقیب ستارهٔ دنباله‌دار به ارشلیم (بیت المقدس) دیار نوزاد مسیح روان می‌شوند. نقش فرعی این فرهیختگان پارسی که به عنوان شاهد حقانیت نوزاد مسیح آورده شده‌اند، در کل روایت انجیل گم می‌شود (کتاب مقدس، ۱۹۹۵، انجیل متی، فصل دوم، آیهٔ ۱ تا ۱۲).

آنجا که سلطان صلاح‌الدین از ناتان حکیم سؤال می‌کند که کدام یک از این سه دین (یهودی، مسیحی و اسلام) بر حق است، ناتان برای این که سخن نادرست نگفته باشد و در ضمن خود را هم به خطر نیاندازد، داستان تمثیلی *انگشتر* را باز می‌گوید. در این داستان سخن بر سر انشگتری است که دارای قدرت خارق‌العاده‌ای است که به مالک آن پادشاهی دین و دنیا را می‌بخشد. پادشاهی که مالک این انگشتر است، دارای سه پسر است که هر کدام را به اندازهٔ دیگری دوست می‌دارد. از این روی به هر یک از پسران در خفا قول انگشتر را می‌دهد که پس از او وارث آن خواهد بود، هر یک از پسران خود را شایستهٔ مالکیت این انگشتر می داند. پدر که همهٔ پسرانش را یکسان دوست دارد ناچار انگشتر را به زرگری می‌سپارد تا از روی آن انگشتری‌های مشابه با اصل بسازد. در خفا به هر یک از پسرانش یک حلقه از آن انگشترها را می‌دهد. بعد از مرگ پدر، پسرها متوجه می‌شوند که هر کدام از آنها دارای انگشتری مشابه هم‌اند (بهجت، ۱۳۸۵، ۲۲-۲۳)، که به همین خاطر برای روشن شدن قضیه به دادگاه مراجعه می‌کنند. در آنجا درمی‌یابند که هر سه انگشتر بسیار استادانه از روی انگشتر اصلی ساخته و پرداخته شده‌اند اما چون هیچ یک از آنها انگشتر اصلی نبوده، از این روی آن نیروی خارق‌العاده را ندارند، بنابراین این سؤال مطرح می‌شود، پس انگشتر اصلی کجاست؟ اینجاست که شخصیت فرعی نمایشنامه، آن درویش پارسی، که در کوران رویدادهای داستان گم شده است، نقش نمادین پیدا می‌کند و به یک شخصیت کلیدی تبدیل می‌شود. در واقع با الهام‌گیری از آموزه‌های دین زرتشت است که کورش بزرگ پس از گشودن بابل و آزاد

کردن یهودیان از اسارت و بندگی (همان، ۱۹۹۵، عزرا، فصل اول، آیهٔ ۱ به بعد) اولین منشور نامی حقوق بشر را مبنی بر اعلام آزادی زبان و دین برای همهٔ ملت‌ها می نگارد. (اصل این منشور که به زبان میخی است، در موزهٔ بریتانیا در شهر لندن نگهداری می‌شود). قاضی برای فیصله دادن به دعوای برادران می‌گوید: پندار و گفتار و کردار نیک شماست که به انگشتر اصالت می‌بخشند و با کارهای شایستهٔ هر یک از شماست که این انگشترها می‌توانند از آن نیروی فوق‌العاده برخوردار شوند.

در دورهٔ رمانتیک، سدهٔ هجدهم، برمی‌خوریم به رمان *هاینریش فن افتردینگن*[1] اثر نووالیس[2] (نویسنده و شاعر شهیر آلمانی دورهٔ رومانتیک) که در آن نیز از روش روایت در داستان استفاده شده است (نووالیس، ۲۰۰۴، ۳۱ – ۲۹ به بعد). چون در این دورهٔ ادبی بیشتر سعی بر آشتی دادن دین و دنیا و به سخنی دیگر، کلیسا با منطق و فلسفه بود، بنابراین افسانه‌ها، اسطوره‌ها و کتب مقدس از جایگاه والایی برخوردار شدند و به ادبیات این دوره راه یافتند. اکنون نگاهی کوتاه به رمان *هاینریش فن افتردینگن* شاید قابل توجه باشد: در این داستان دو دلداده به نامهای **زوفی** و **سیانه** ظاهر می شوند و به چهرهٔ کمال مطلوب نووالیس در عالم کمال تغییر شکل می دهند. این رمان از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول آن بنام *انتظارها* کامل است، اما بخش دوم بنام *اجرای کامل* ناتمام مانده است. امروزه تنها بخش اول و قطعه هائی از بخش دوم در دست است. کتاب *هاینریش فن افتردینگن* تحت نفوذ *استاد ویلهلم* اثر گوته قرار دارد و از جهتی با آن متفاوت است. نووالیس *استاد ویلهلم* را اثری بسیار جدید و مربوط به زندگی طبقهٔ کاسبکار سرمایه دار می داند و در بارهٔ آن چنین اظهار نظر می کند: « کتاب شاعرانه در بارهٔ موضوعی بکلی غیر شاعرانه» و خود خواسته است که اثری اصیلتر و در

---

[1] . Heinrich von Ofterdingen: یک داستان مشهور، شبه تخیلی به صورت ترانه است که در آلمان طی قرون دوازدهم تا چهاردهم رایج بوده است. محتوا و موضوع محوری آن عشق است. این رمان حاوی نماد گل آبی بود که به یک نماد کلیدی در رمانتیسیسم تبدیل شد.

[2]. Novalis

محیطی شاعرانه تر و با خیالپروری رومانتیک متناسبتر، بسازد. رومان *هاینریش فن افتردینگن* در واقع کتابی ضد *استاد ویلهلم* است و در آن عالم عینی تنها سایه ای است از عالم عمیق ذهنی و روحی. این کتاب در ۱۸۰۲ به کوشش لودویک تیک دوست نووالیس بچاپ رسید (خانلری،۱۳۷۵،۱۳۷۷). به عبارتی بهتر نووالیس در رمان *هاینریش فن افتردینگن* تلاش می نماید که تلفیقی از ادبیات و فلسفه را ارائه دهد (فیروزآبادی، ۱۳۸۳، ۱۸)، چون هدف از آوردن روایت در داستان در این دوره به علت متأثر بودن آن از کتاب مقدس می‌باشد، در ادامه، دربارهٔ داستان درداستان در کتاب مقدس هم بحث خواهد شد.

فرانتس کافکا (*دادرسی*)

در سدهٔ بیستم بر می‌خوریم به کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴) در رمان *دادرسی*[1] که از شیوه داستان در داستان استفاده کرده است. وقتی شخصیت اصلی رمان، یعنی ژزف کا[2] یک روز صبح از خواب برمی‌خیزد، چند مأمور دادرسی را در اتاق خواب خود می‌یابد که برای دستگیری وی به عنوان متهم آمده‌اند. ژزف کا. در دنیای پوچ و دلهره‌آمیز داستانی کافکا در تاریکی تلاش بیهوده‌ای را برای نجات خود آغاز می‌کند. به هر مرجعی رو می آورد تا علت اتهام خود را در یابد. ناگزیر به معبد می‌رود که از کاهن پیر و فرهیخته مدد جوید، تا شاید از علت اتهام خود آگاه شود. در پاسخ پرسش وی دربارهٔ اتهامش، کاهن پیر تمثیل معروف *در جلوی قانون* (کافکا، ۱۹۷۵، ۱۵۵) را برای وی روایت می‌کند. تمثیل به این گونه آغاز می‌شود: «جلو قانون دربانی ایستاده است. مردی روستایی به این دربان نزدیک می‌شود و درخواست ورود به قانون را می‌کند. اما دربان می‌گوید که فعلاً نمی‌تواند به او اجازهٔ ورود بدهد. مرد کمی به فکر فرو می‌رود و بعد می‌پرسد که در این صورت آیا بعداً اجازهٔ ورود خواهد داشت. دربان می‌گوید: امکانش هست، ولی نه حالا. چون درِ قانون همیشه باز است و دربان به کناری می‌رود، مرد خم می‌شود تا از میان در، داخل را ببیند. وقتی دربان متوجه می‌شود، می‌خندد و می‌گوید: اگر

---

[1] . Der Prozess
[2] . Josef K

خیلی به وسوسه افتاده‌ای، به رغم اینکه قدغنت کرده‌ام، سعی کن داخل شوی، اما بدان که من قدرتمندم و تازه، من دون پایه‌ترین دربانان هستم. تالار به تالار، جلوی هر در دربانی است که، یکی از دیگری قدرتمندتر است. قیافهٔ همان سومین دربان حتی برای خود من هم تحمل‌ناپذیر است. مرد روستایی که انتظار چنین مشکلاتی را نداشته است، فکر می‌کند مگر قانون نباید همیشه و برای همه‌کس در دسترس باشد؟ اما حالا که دربان پوستین پوش را دقیق‌تر نگاه می‌کند، بینی بزرگ نوک تیز و ریش تاتاری کوسه و سیاه او را می‌بیند، ترجیح می‌دهد که همان جا بماند تا اجازهٔ ورود بگیرد. دربان چارپایه‌ای به او می‌دهد و می‌گذارد که کنار در بنشیند. مرد در آنجا می‌نشیند، روزها و سال‌ها [...] هر بار که روستایی قصد خود را برای ورود به قانون عنوان می‌کند، دربان می‌گوید: حالا نمی‌شود. آن‌گاه که روستایی پیر شده است، فقط زیر لب غرولند می‌کند. رفتارش بچگانه می‌شود و چون طی سالهای دراز کک‌های بقیهٔ پوستین دربان را هم شناخته است، از کک‌ها هم تمنا می‌کند تا کمکش کنند و دربان را از تصمیمش برگردانند. عاقبت نور چشمانش ضعیف می‌شود و دیگر نمی‌داند که آیا واقعاً اطرافش تاریک می‌شود یا اینکه چشمانش او را به اشتباه می‌اندازند. اما در این حال، در تاریکی، به نوری خاموشی‌ناپذیر که از درِ قانون به بیرون می‌تابد، پی می‌برد، دیگر عمرش بسر رسیده است. پیش از مرگ، ... از دربان می‌پرسد: مگر همه برای رسیدن به قانون تلاش نمی‌کنند؟ پس چرا در این همه سال، هیچ کس جز من نخواسته است که وارد شود؟ دربان می فهمد که عمر مرد دیگر به آخر رسیده است، برای آن که بتواند صدایش را برای آخرین بار به گوش او برساند نعره می‌زند: از اینجا هیچ کس جز تو نمی‌توانست داخل شود، چون این در فقط مختص تو بوده است. حالا من می‌روم و می‌بندمش.» (همانجا،۱۵۷).

اینجا طرح داستان در داستان برای سرباز زدن از دادن پاسخی صریح و شفاف است. کافکا وضع روانی ژزف کا. را به هنگامی که او را برای اعدام می‌برند، چنین توصیف می‌کند: حالت ناتوانی مطلق یا فلج بودن در برابر نیروی فهم‌ناپذیر شرایط و اوضاع، یک چنین جوّی بر تمامی

این اثر سایه افکنده است. این تجربه و جهان‌بینی آکنده از وهم و دلهرهٔ انسانی است که دستخوش وحشت‌های ادراک‌ناپذیر شده است. آثار کافکا برای برانگیختن هراس در برابر واقعیت عجیب و خصمانه به کار رفته است. دلهرهٔ کافکا عالی‌ترین تجربهٔ مدرنیسم است. این تصویری از جامعهٔ بورژوایی است که کافکا با آن آشنا بود و سایهٔ کمرنگی از فضای پراگ در آن نمایان است که در عین حال داستانی تمثیلی و مجازی است، با این پندار که کارهای دیوان سالاری و وابستگان آن، قربانی و ناتوان نظام نه ملموس‌اند و نه واقعی، که بازتابی از آن هیچ و پوچ است که بر سراسر هستی حکم فرماست. چگونگی هراس‌انگیز خداوند پنهان و غالب در دنیای کافکا، مولود این واقعیت است که نیستی خود او بنیان سراسر هستی است. تنها هدف از این تصویر هیچی ناملموس، آشکار ساختن چهرهٔ بیمار گونهٔ محتضر جهان است و هدف از به کارگیری روش داستان در داستان در اینجا دیگر کمک به **روان درمانی** قهرمان روان‌پریش نیست، بلکه طفره روی از دادن پاسخی روشن و صریح به وی است، زیرا در واقع، پاسخی برای چراها وجود ندارد.

فضای داستانی کافکا فضایی ناملموس است، بنابراین در تمثیل *جلوی قانون* که در ظاهر برای پاسخ به سردرگمی‌های ژزف کا. و تفهیم وضعیت وی تعریف شده است، با به تصویر کشیدن اوضاع نابسامان اجتماعی و وضعیت دیوان سالاری، سعی در عینیت بخشیدن به آن وضعیت ناملموس شده است. اما با آوردن مفهوم انتزاعی و ناملموس *جلوی قانون*، عینیت را از کل تصویر گرفته و آن را تبدیل به تصویری ناملموس، انتزاعی و گنگ نموده است که پاسخ قاطعی از آن نمی‌توان گرفت. رمان ها و قصّه های کافکا مظهری از بن بست و وحشتند. از دیدگاه او برای انسان ها تسکین و امیدی موجود نیست و آن ها لحظه به لحظه تنهاتر می شوند (دست غیب، ۱۳۷۴، ۱۴۳).

پسر گمشده

به عنوان آخرین نمونهٔ شیوهٔ داستان در داستان، یا به سخنی دقیق تر، روایت در روایت در ادبیات، تمثیل *پسر گمشده* از کتاب مقدس را بررسی می‌کنیم: «بسیاری از مأمورین باج و

خراج و سایر گناهکاران و مطرودین جامعه، اغلب گرد می‌آمدند تا سخنان حضرت عیسی(ع) را بشنوند. اما فریسیان و علمای دین از او ایراد می‌گرفتند که چرا با مردمان بدنام و پست نشست و برخاست می‌کند و بر سر یک سفره می نشیند! پس حضرت عیسی(ع) این مثل را برای ایشان آورد: «اگر یکی از شما صد گوسفند داشته باشد ویکی از آنها از گله دور بیفتد و کم شود، چه می کند؟ یقیناً آن نود و نه گوسفند را می‌گذارد و به جستجوی آن گم شده می‌رود تا آن را پیدا کند. وقتی آن را یافت، با شادی بر دوش می‌گذارد، و به خانه می‌آید و دوستان و همسایگان را جمع می‌کند تا برای پیدا شدن گوسفند گم شده با او شادی کنند». برای اینکه موضوع بیشتر روشن شود، حضرت عیسی(ع) این داستان را بیان فرمود: «مردی دو پسر داشت. روزی پسر کوچک‌تر به پدرش گفت: پدر، بهتر است سهمی که از دارایی تو باید به من ارث برسد، از هم‌اکنون به من بدهی! پدر موافقت نمود و دارایی خود را میان دو پسرش تقسیم کرد و سهم پسر کوچک‌تر را به او داد.

چیزی نگذشت که پسر کوچک‌تر، هر چه داشت جمع کرد و به سرزمینی دور دست رفت. در آنجا تمام ثروت خود را در عیاشی‌ها و راه‌های نادرست بر باد داد. از قضا، در همان زمان که تمام پول‌هایش را خرج کرده بود، قحطی شدیدی در آن دیار پدید آمد، به طوری که او سخت در تنگی قرار گرفت و نزدیک بود از گرسنگی هلاک شود. پس به ناچار رفت و به بندگی یکی از اهالی آن دیار درآمد. او نیز وی را به مزرعهٔ خود فرستاد تا خوک‌هایش را بچراند. آن پسر به روزی افتاده بود که آرزو می‌کرد بتواند با خوراک خوک‌ها شکم خود را سیر کند، کسی هم به او کمک نمی‌کرد.

سرانجام روزی به خود آمد و فکر کرد: در خانهٔ پدرم خدمتکاران نیز خوراک کافی و حتی اضافی دارند و من اینجا از گرسنگی هلاک می‌شوم! پس برخاسته، نزد پدر رفته، به او خواهم گفت: ای پدر، من در حق خدا و در حق تو گناه کرده‌ام، و دیگر لیاقت این را ندارم که مرا پسر خود بدانی، خواهش می‌کنم مرا به نوکری خود بپذیر!

پس بی‌درنگ برخاست و بسوی خانهٔ پدر به راه افتاد. اما هنوز از خانه خیلی دور بود که پدرش او را دید و دلش به حال او سوخت و به استقبالش دوید و او را در آغوش گرفت و بوسید.

پسر به او گفت: پدر، من در حق خدا و در حق تو گناه کرده‌ام، و دیگر لیاقت این را ندارم که مرا پسر خود بدانی...

اما پدرش به خدمتکار گفت: عجله کنید! بهترین جامه را از خانه بیاورید و به او بپوشانید! انگشتری به دستش و کفش به پایش کنید! و گوساله‌ای بیاورید و سر ببرید تا جشن بگیریم و شادی کنیم! چون این پسر من مرده بود و زنده شد، گم شده بود و پیدا شد! پس ضیافت مفصلی بر پا کردند.

در این اثناء پسر بزرگتر در مزرعه مشغول کار بود. وقتی به خانه باز می‌گشت، صدای رقص و ساز و پایکوبی شنید. پس یکی از خدمتکاران را فرا خواند و پرسید: چه خبر است؟ خدمتکار پاسخ داد: برادرت بازگشته و پدرت چون او را صحیح و سالم باز یافته، گوساله‌ای پروار را سر بریده و جشن گرفته است!

برادر بزرگتر عصبانی شد و حاضر نشد وارد خانه شود. تا اینکه پدرش بیرون آمد و به او التماس کرد که به خانه بیاید. اما او در جواب گفت: سال‌هاست که من همچون غلامی به تو خدمت کرده‌ام و حتی یک بار هم از دستوراتت سرپیچی نکرده‌ام. اما در تمام این مدت به من چه دادی؟ حتی یک بزغاله هم ندادی تا سر ببرم و بتوانم با دوستانم به شادی بپردازم! اما این پسرت که ثروت تو را با زنان بدکاره تلف کرده، حال که بازگشته است، بهترین گوسالهٔ پرواری را که داشتیم، سربریدی و برایش جشن گرفتی!

پدرش گفت: «پسر عزیزم، تو همیشه در کنار من بوده‌ای و هر چه من دارم، در واقع به تو تعلق دارد و سهم ارث توست! اما حالا باید جشن بگیریم و شادی کنیم، چون این برادر تو مرده بود و زنده شده است، گم شده بود و پیدا شده است!» (کتاب مقدس، انجیل لوقا، ۱۹۹۵، فصل پانزدهم، آیهٔ ۱۱ به بعد).

در اینجا با مقایسه این روش در کتاب مقدس با نمونهٔ داستان در داستان، یا دقیق تر، روایت در داستان، کافکا و تفاوت جهان بینی مبتنی بر وجود خدا و دیدگاه مبتنی بر خلاء و پوچی ناشی از عدم وجود خدا کاملاً آشکار و محسوس می گردد.

البته لازم به ذکر است که علت وجود روش داستان در داستان، و یا به عبارتی، روایت در روایت در کتاب مقدس از آنجا ناشی می‌شود که کتاب تورات و انجیل در سرزمین اسرائیل و در اصل به زبان عبری نوشته شده‌اند. سپس برای تبلیغ مسیحیت کتاب مقدس به زبان لاتین ترجمه شد که زبان رسمی امپراتوری رم بود. پس از فروپاشی این امپراتوری، زبان لاتین هم منسوخ و به جای آن زبان ایتالیایی رواج یافت. ولی تا سده های ۱۵ میلادی کتاب مقدس در سراسر اروپا به زبان لاتین خوانده می‌شد. بعد از جنبش پروتستان این کتاب از لاتین به سایر زبان‌های اروپایی برگردانده شد و از آن پس فقط به زبان‌های رایج هر کشور انتشار یافت. روش داستان در داستان در ادبیات خاور زمین، از قارهٔ هند و فلات ایران تا شمال افریقا، رواج داشته است و علت آن هم، تأثیر ادب و فرهنگ و تمدن ایران از دیرباز به عنوان تنها قدرت مطلق در منطقه بوده است. بنابراین اگر در کتاب مقدس از روش داستان در داستان بسیار استفاده شده است، نشان از تأثیر و نفوذ فرهنگی ایران دارد. ولی به هر روی آنچه روشن است این است که کتاب مقدس در اروپا تأثیر معنوی و فرهنگی داشته و موجب رواج واژگان لاتین در زبان‌های اروپاییان شده، ولی تأثیری بر ادبیات و سبک ادبی نداشته است.

نتایج مقاله

استفاده و کاربرد داستان در داستان که هم یک فن ادبی، و هم یک روش شرقی است، از راه ایران وشبه قاره هند به اروپا راه یافت و در ادبیات اروپایی از ویژگی های بارز گونهٔ ادبی نوول شناخته شد. در این مقاله تلاش شد که نشان داده شود: ۱- اولاً این ویژگی تنها مشخصهٔ نوول نیست، چنانکه برخی از نویسندگان آلمانی چندان به آن پایبند نبودند. زیرا برای گونهٔ ادبی نوول، ویژگی‌های دیگری هم قائل بودند از جمله نظریهٔ شهباز ونقطه عطف و چرخش ناگهانی، یا شگفت‌انگیز بودن خود داستان نیز از ویژگی‌های آن به شمار می‌رود و در بعضی موارد جنبهٔ آموزشی داشته اند: ۲- به کارگیری روش داستان در داستان در ادبیات شرقی- ایرانی بیشتر حکایت از شفا بخشیدن به فرد روان پریش دارد (کارکرد اجتماعی- روان شناختی) که در نمونه های داستان‌های هزار افسانه یا هزار و یک شب و طوطی‌نامه شاهد این گفته را آشکارا می‌توان یافت: ۳- در ادبیات اروپایی در گونهٔ ادبی نوول بیشتر جنبهٔ وقت گذرانی دارد و در سایر انواع ادبی، بیشتر جنبهٔ روشنگری و سرباز زدن از دادن پاسخی صریح، شفاف و روشن را در آن می‌بینیم. آنجا که پاسخ صریح ممکن است باعث به خطر افتادن جان پاسخگو شود و نویسنده نیز که قصد روشنگری و آموزش دارد و در ضمن نمی‌خواهد دروغ مصلحت‌آمیز بگوید، متوسل به این روش می شود، مانند نمایشنامه *ناتان* حکیم اثر لسینگ. در ادبیات دورهٔ رئالیسم اروپا، چون در واقع در دنیایی پوچ و تهی، تاریک و دلهره‌آمیز که تصویری از چهرهٔ بیمارگونهٔ محتضر جهان بی‌خدا است، دیگر پاسخی برای چراها نمی‌یابد، بنابراین برای طفره رفتن از دادن پاسخی روشن و شفاف، از روش داستان در داستان، مانند رمان *دادرسی* اثر فرانتس کافکا، استفاده شده است.

در روایات دینی و مذهبی با آوردن تمثیل و داستان هدف بیشتر ملموس‌سازی وعینیت بخشیدن به موضوع انتزاعی و تصویر کردن آن مد نظر است.

کتابشناسی

بهجت، حمیده.(۱۳۸۵). *عقاید روشنگری لسینگ در نمایشنامهٔ ناتان حکیم*، *پژوهش زبان‌های خارجی*، دانشکده زبان های خارجی دانشگاه تهران، شماره ۳۴.

پراپ، ولادیمیر.(۱۳۸۶). *ریخت شناسی قصّه های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره ای، چاپ دوم،تهران: انتشارات طوس.

تروایک، باکنر.(۱۳۹۰). *تاریخ ادبیات جهان*، جلد چهارم، ترجمهٔ عربعلی رضائی،تهران: نشر فرزان.

تقی زاده، صفدر.(۱۳۷۴). *مجموعهٔ سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران*، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حافظ.(۱۳۸۲). *دیوان*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی،تهران: انتشارات گنجینه.

خانلری، زهرای.(۱۳۷۵). *فرهنگ ادبیات جهان*، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.

دستغیب، عبدالعلی.(۱۳۷۴). *مجموعهٔ سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران*، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رهنما،تورج. (۱۳۸۳). *یک عمر در خدمت دو فرهنگ*، به کوشش سوزان گویری، چاپ اول، تهران: انتشارات بهجت، تهران.

سعدی.(۱۳۶۸). *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ اول،تهران: انتشارات خوارزمی.

شمیسا، سیروس.(۱۳۸۳). *داستان یک روح*، چاپ ششم،تهران: انتشارات فردوس.

همو.(۱۳۸۵). *نقد ادبی* (ویرایش دوم)، تهران: نشر میترا.

فیروزآبادی،سید سعید.(۱۳۸۳). *بازتاب ادبیات آلمانی در ایران*، چاپ اول، تهران: نشر پیام خاور.

کتاب مقدس.(۱۹۹۵). *ترجمهٔ تفسیری، شامل عهد عتیق و عهد جدید*، انجمن بین‌المللی کتاب مقدس.

گوته، یوهان ولفگانگ فن.(۱۳۸۳). *دیوان غربی- شرقی*، ترجمه ی محمود حدّادی، چاپ اول،تهران: نشر بازتاب نگار.

ولک، رنه- وارن اوستین.(۱۳۹۰). *نظریه ادبیات*، ترجمه ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ سوم،تهران:

انتشارات نیلوفر.

هزار و یک شب.(۱۳۷۸). تهران: نشر اقبال.

Arnold, P.J.(**1923**). *Strorms Novellenbegriff* In :Zeitschrift für Deutschkunde **37** o.O.

Boccaccio, G.(**1965**). *Der Decameron***,** München.

Eckermann, J.P.(**1955**). *Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens***.** Hrsg. Von Fritz Bergemann. Wiesbaden.

Glase, H., u .(**1973**). *a., Wege der deutschen Literatur***,** Ulstein Verlag, Frankfurt a.M.., Berlin, Wien.

Goldammer, P.(**1967**). *Der Briefwecshel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller,* Hrsg, von Peter Goldammer. Berlin.

Grabert, W., und Mulot, A.(**1971**).*Geschichte der deutschen Literatur,* Schulbuch Verlag, Muenche.

Heyse, P.(**1871**)., *Deutscher Novellenschatz,* Hrsg. Hermann Kurz, Bd. 1, München.

Kafka, F.(**1975**). *Der Prozess,* Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

Lessing, G.E.(**1990**). *Nathan der Weise,* Reclam, Stuttgart.

Novalis.(**2004**).*Heinrich von ofterdingen,* Hrsg. Wolfgang FruheWald, Reclam, Stuttgart.

Schiller, F.(**1968**). *Don CarloS,* Reclam Stuttgart.

Sophkles.(**1989**). *König ödipus*, Reclam Stuttgart.

Tieck, L.(**1829**). *Schriften,* Bd. **11**, Berlin.

Walgner, H.(**1995**). *Theodor Storm, der Schimmelreiter,* Reclam, Stuttgart.

Wiese, B.(**1971**). *Novelle,* Metzler Verlag, Stuttgart.