به چیستی ها خوش آمدید.

http://chistiha.com

لینک گروه:

https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUa1w

آدرس سایت:

www.chistiha.com

لینک کانال:

@TirdadPhilosophyChannel

نشانی وبلاگ:

/http://chistiha.blogfa.com

مؤسسه ی آموزش عالی کمال الملک

جزوه ی تمثیل شناسی

گروه بازیگری و کارگردانی تئاتر

تألیف: معصومه بوذری

پاییز 94

زمان بندی درس تمثیل شناسی			
ردیف	**جلسه**	**تاریخ**	**شرح درس**
1	جلسه اول		تعریف تمثیل؛ تفاوت تمثیل با قصه؛ و تعریف تشبیه، استعاره، ضرب المثل
2	جلسه دوم		تمثیل در ادبیات: گلستان سعدی
3	جلسه سوم		تمثیل در ادبیات: مثنوی مولانا
4	جلسه چهارم		تمثیل در داستان کوتاه، داستان بلند، و رمان: کنفرانس: *مزرعه حیوانات*
5	جلسه پنجم		تمثیل در دنیای درام: نمایشنامه های آریستوفان: *ابرها*
6	جلسه ششم		تمثیل در دنیای درام: کنفرانس: *رؤیای شب نیمه تابستان اثر شکسپیر*
7	جلسه هفتم		تمثیل در دنیای درام: کنفرانس: *کرگدن اثر اوژن یونسکو / دراماتورژی: مده (ژان آنوی)؛ مکبت (اوژن یونسکو)*
8	جلسه هشتم		تمثیل در تئاتر مدرن: کنفرانس: *مرگ فروشنده اثر آرتور میلر/ فضای فانتزی: آمیزقلمدون؛ خانمچه و مهتابی.*
9	جلسه نهم		تمثیل در تئاتر مدرن: کنفرانس: *در انتظار گودو اثر ساموئل بکت*
10	جلسه دهم		تمثیل در نمایش های ایرانی: کنفرانس: *بلبل سرگشته علی نصیریان*
11	جلسه یازدهم		تمثیل در نمایش های ایرانی: کنفرانس: *چهار صندوق اثر بهرام بیضایی*
12	جلسه دوازدهم		تمثیل در نمایش های ایرانی: کنفرانس: *هملت با سالاد فصل اثر اکبر رادی*
13	جلسه سیزدهم		نشانه شناسی در سینما: کنفرانس: مطب دکتر کالیگاری اثر روبرت وینه
14	جلسه چهاردهم		نشانه شناسی در سینما: کنفرانس: سال گذشته در مارین باد اثر آلن رنه
15	جلسه پانزدهم		نشانه شناسی در سینما: کنفرانس: اشباح اثر داریوش مهرجویی
16	جلسه شانزدهم		جمع بندی، اجرا (نمایشنامه خوانی) و امتیاز دهی کارهای گروهی

پروژه عملی
نگارش و اجرای (نمایشنامه خوانیِ) یک نمایشنامه ی کوتاه به صورت گروهی بر اساس یک حکایت تمثیلی ایرانی

امتیازها	
حضور فعال در کلاس ها	2 نمره
کنفرانس و بررسی ساختاری یک نمایشنامه تمثیلی (حدود 3 صفحه)	5 نمره
آزمون کتبی پایان ترم (شامل 5 سؤال تشریحی از جزوه ی تمثیل شناسی)	5 نمره
پروژه ی عملی (نگارش نمایشنامه ی کوتاه بر اساس یک حکایت ایرانی)	8 نمره

به نام خدا

ای برادر! قصه چون پیمانه‌ای است
معنی اندر وی مثالِ دانه‌ای است
دانهٔ معنی بگیرد مــردِ عقل
ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

این واحد درسی، به منظور شناخت و آگاهی دانشجوی رشته ی بازیگری و کارگردانی، از پیشینه ی مجموعه ای از مفاهیم ضمنی یا "معادل های کلامی و غیر کلامی" تعیین شده است. معادل های کلامی را می توانیم مجموعه ای از تشبیهات، استعاره ها، کنایه ها، مجازهای مرسوم و عام، ضرب المثل ها، حکایات، تمثیل ها و حتی برخی سخنان حکمت آموز و نصایح بدانیم. و معادل های غیر کلامی را نیز مجموعه ای از مفاهیم و نشانه های بصری مرسوم؛ چنانکه در حوزه ی تئاتر و سینما با آنها آشنا هستیم. به عنوان مثال، اینکه در یک صحنه ی خالیِ تئاتر، یک صندلی زیر نور موضعی چه معنا و مفهومی خواهد داشت؛ و اینکه دو صندلی چه معنایی را می رساند؟

در این جزوه هدف اصلی ما آشنایی بیشتر با معادل های (equivalent) یا تمثیل های ادبی و دراماتیک خواهد بود. و برای شناخت این تمثیل ها، سعی می کنیم به دنیای تمثیل ها در ادبیات فارسی بیشتر تکیه کنیم؛ با این هدف که دانشجویان با مرور تاریخ ادبیات بتوانند در نگارش متن نمایشنامه یا در اجراهای خود، رویکردی اصیل داشته و هویت ملی و قومی و اِلمان های تصویری و فضاسازی های ایرانی را بکار گیرند. همانگونه که قدمای ما با شناخت کافی از قصه ها و داستان های پیشنیان خود و بکار گیری آن ها در آثارشان موفق شدند روشنگر زمانه ی خود و دوران بعد از خودشان باشند: وقتی حافظ می گوید "یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور ..." یا مولانا می گوید "هفت شهر عشق را عطار گشت ..." هیچ دغدغه ای از این لحاظ نداشته اند که مردمی که مخاطب شعر ایشان هستند از اصل داستان و ریشه ی این آرایه ی ادبی "تلمیح"، و مفاهیم زیرمتنِ این شعر، باخبر نباشند و ندانند که داستان گم شدن یوسف چیست یا عطار کیست و اساساً هفت شهر عشق کجاست؟ هم اکنون نیز دانشجوی سینما و تئاتر با نگرشی ژرف به داستان های کهن و قصه های تمثیلی می تواند قدرت شناخت خود را افزایش داده و در هنر ارزشمند تئاتر و سینما اجراهایی موفق داشته باشد.

مطالعه ی این جزوه برای دانشجوی سینما-تئاتر حداقل این نتیجه را خواهد داشت که بدانند اساساً "تمثیل شناسی" یا شناخت تمثیل ها، یک تخصص محدود و از پیش تعریف شده نیست؛ و در واقع گستره ی وسیعی از مباحث میان رشته ای را شامل می شود. رشته هایی مثل ادبیات، اسطوره شناسی، تاریخ، انسان شناسی حوزه های فرهنگی – جغرافیایی، مردم شناسی و نیز جامعه شناسی، و حتی روان شناسی و روان درمانی؛ که معادل های کلامی به تبع فرهنگ در آنها مطرح می شود. و همین معادل های کلامی و غیر کلامی هم در هر دوره ای تغییرات قابل توجهی دارد.

مقدمه

پیش از آنکه به جستجوی معنای تمثیل بپردازیم، بد نیست به ماهیت زبان توجه کنیم. انسانها برای ارتباط با یکدیگر زبان را ابداع کردند. پس زبان یک قرارداد اجتماعی است. از اهداف اصلی زبان، علاوه بر رفع نیازها، هدف انتقال تجربیات و بیان مکنونات درونی افراد و بروز احساسات نیز هست. در طول تاریخ بشر، تجربیات و دانش زندگی از طریق زبان به

نسل های بعد منتقل شده و در این میان مجموعه ی حکمت ها، اخلاقیات، و قوانین دینی و آئینی نیز به همین صورت در میان هر قوم و گروه انسانی در هر نقطه ای از زمین به یادگار گذاشته شده است.

بدین ترتیب، به مرور ایام خود زبان هم دارای دو یا چند بُعد شده و بیش از یک سطح یافته است. به طوری که در یک سطح آن روساخت واژه ها و جملات گفته می شود و در یک سطح هم زیرساخت ها منتقل می شود؛ یعنی مجموعه ای از مفاهیمِ ضمنی و مکنونات قلبی که مراد و مقصود گوینده بوده است. خود این سطح معنایی هم باز دارای قراردادهایی است. و در واقع، مجموعه ی مفاهیم ضمنی هم دارای اصول و بنیادهایی می شوند که بین افراد بشر از مدتی قبل از کاربردشان، تثبیت شده اند.

تمثیل چیست؟

ارسال المثل یا تمثیل، از صنایع معنوی علم بدیع در ادبیات محسوب می شود. و آن عبارت است از: "آوردن مطلبی حکیمانه در کلام که نتیجتاً باعث آرایش کلام منظوم یا منثور و تقویت بنیه ی سخن می شود."

در کتاب "فنون بلاغت و صناعات ادبی" استاد جلال الدین همایی، چنین می خوانیم که: "گاه باشد که آوردن یک مَثَل در نظم و نثر یا خطابه و سخنرانی، اثرش در پروراندن مقصود و جلب توجه خواننده و شنونده بیش از چندین بین منظوم و چند صفحه مقاله و رساله باشد."

و در کتاب "انواع ادبی" نوشته ی سیروس شمیسا، 1387 نشر میترا، ذیل عنوان "حکایت و الحکایة والتمثیل" چنین می خوانیم: ما هرچند انواع حکایات داریم، امّآ قسمت اعظم حکایات ما چه منثور (از جمله گلستان) و چه منظوم (از جمله بوستان) جنبه ی ادبی تعلیمی دارند. گوینده نخست داستانی را روایت می کند و بعد از آن نتیجه یی حِکمی، عرفانی، اخلاقی می گیرد. یا آن که خود حکایت به عنوان تمثیل در توضیح و تقریر بحثی که قبلاً مطرح شده آمده است. حکایاتی موفق است که اولاً بین نتیجه ی آنها و داستان و ثانیاً بین داستان و مطلبی که داستان برای تأیید و توضیح آن ذکر شده است، ارتباط تنگاتنگ و منطقی برقرار باشد. سعدی در این زمینه استاد است.

شبی کُردی از درد پهلو نخفت طبیبی در آن ناحیت بود و گفت:

از این دست کو آبِ زر می خورد عجب دارم ار شب به پایان برد

که در سینه پیکانِ تیر تتار به از ثقلِ مأکولِ ناسازگار

گر افتد به یک لقمه در روده پیچ همه عمر نادان برآید به هیچ

قضا را طبیب اندر آن شب بمرد چهل سال از این رفت و زنده است کُرد

و به همین سبب است که این گونه حکایات را می توان به عنوان مثل یا تمثیل در مکالمات به کار برد.

در کتاب "عناصر داستان" نوشته ی جمال میرصادقی، 1385 انتشارات سخن، درباره ی قصه های تمثیلی چنین می خوانیم:

تمثیل ارائه ی شخصیت، اندیشه یا واقعه است به طریقه ای که هم خودش را نشان بدهد و هم چیز دیگری را. به عبارت دیگر تمثیل یک معنای آشکار دارد و یک یا چند معنای پنهان. در تمثیل، نامحسوس به شکل و کیفیت محسوس ارائه می شود. مانند این افسانه ی تمثیلی (فابل) کلیله و دمنه که طمع، کیفیت محسوس و عینی پیدا می کند: «همچون آن سگ که بر لب جوی استخوانی یافت، چندان که در دهان گرفت عکس آن در آب بدید، پنداشت که دیگری است به شره دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود باد داد.»

تعریف واژه ی مَثَل و تمثیل و آشنایی با چند اصطلاح دیگر

دکتر پورنامداریان در کتاب رمز و داستان های رمزی مَثَل و تمثیل را چنین تعریف می کند:

مَثَل در لغت به معنی مانند، همتا، و مِثل است. این کلمه ی عربی را در فارسی گاهی به داستان یا دستان، نمون، سان، حال و صفت ترجمه کرده اند.

واژه ی "مَثَل" در قرآن کریم: "مَثَلُهم کَمَثَلِ الّذی استَوقَدَ ناراً فلّما اَصائَت ما حَولَه ذَهَبَ الله بِنورِهم..." (وصف آنان همچون وصف کسانی است که آتشی افروختند؛ امّا هنگامی که [آن آتش] پیرامون آنان را روشن ساخت، خداوند نورشان را برد؛ و در میان تاريكي هايی که نبینند، آنان را رها کرد. (تفسیر مجمع البیان)

تمثیل، در لغت، به معانی: مثال آوردن، تشبیه کردن، صورت چیزی را مصور کردن و داستان یا حدیثی را به‌عنوان مثال آوردن است. (معین، ۱۳۵۲، ذیلِ تمثیل)؛ ولی در اصطلاحِ اهلِ عبارت است از «تشبیه امری به امرِ دیگر [به دلیل وجود گونه‌ای همانندی یا درجه‌ای از مشابهت بین آنها] تا از آن، فایدتی حاصل آید.»

خودِ کلمه ی مَثَل در ادبیات فارسی بیش از معادل های فارسی آن (مانند و وصف و تشبیهِ شیئی به شیء دیگر) مورد استعمال دارد. مَثَل را می توان معادل تمثیل گرفت که خود یکی از صوَر خیال در علمِ بیان است.

به طور نمونه، در جمله ی "این دلیل، مثل آفتاب، روشن است." منظورمان این است که دلیل ما درست مثل آفتاب می ماند از نظر روشنی. و در این تشبیه امر غیر محسوس (دلیل) به امر محسوس (آفتاب)، وجه شَبَه روشنی و روشنایی وجود دارد و آن هم نوعی از روشنایی که آنچنان روشن و مستدل است که هیچ تردیدی باقی نمی گذارد. این نمونه به ما نشان می دهد که وقتی دو چیز به هم تشبیه می شوند این وجه شَبَه است که مهم است و معنی ضمنی را به مخاطب منتقل می کند. و بار معنایيِ بیان را به عهده می گیرد.

مَثَل گاهی به معنای ضرب المثل به کار می رود. و در ادب فارسی به حکایات و داستان ها نیز امثال گفته اند.

متأسفانه ما در دسته بندی های انواع ادبی فارسی هرگز دسته بندی های دقیقی برای این موارد نداشته ایم. با این حال تا اندازه ای می دانیم که هر یک از اصطلاحات "مَثَل"، :تمثیل"، "حکایت"، "قصه"، "داستان" و ... چه معنایی دارند.

در متون نظری ادبیات غرب این انواع تا حدّ زیادی مشخص و تفکیک شده اند:

پراورب (Proverb): گفته ی مختصر و مفید در تداول عامیانه که مِثلِ ترانه های عامیانه و قصه های شعر گونه به تاریخ قومی تعلق دارد و در واقع قسمتی از زبان گفتار است. و شکل نصیحت آمیزی از ادبیات عامّه را تشکیل می دهد که محصول ذهن عوام و مبتنی بر تجربه های عادی زندگی است.

معادلِ اصطلاحِ پراورب (Proverb) را در فارسی همان **"مَثَل"** و ضرب المثل می گوییم که شکل داستانی ندارد هرچند صورت فشرده و خلاصه شده ی یک داستان باشد.

معادلِ سه اصطلاح پارابل (Parable)، فابل (Fable)، و الِگوری (Allegory) را هم در فارسی تقریباً **"تمثیل"** می دانیم. هر چند این ها هر کدام معانی جداگانه ای دارند.

1. **پارابِل (Parable):**

در کتب غربیان از دو نوع تمثیل (بجز فابل) سخن رفته است که از انواع تمثیل غیر حیوانی هستند: الف) پارابل یا مثل گویی؛ ب) اگزمپلوم

پارابل یا مثل گویی، روایت کوتاهی است که در آن شباهت های جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد و از این رو معمولا از زبان پیامبران و امامان و عارفان یا مردان بزرگ شنیده شده است.

اگزمپلوم نوع دیگر تمثیل، است. اگزمپلوم مثال داستانی یا حکایت تمثیلی کوتاهی است که شهرت بسیار داشته باشد و شنونده به محض شنیدن تمامی آن و حتی قسمتی از آن فوراً متوجه مُشَبَه یا منظور باطنی گوینده و یک نتیجه ی اخلاقی شود. مثل داستان خرسی که می خواست زنبور یا مگسی را از روی چهره ی یک دوست یا صاحب خود که خوابیده بود دور کند و یک سنگ بزرگ برداشت انداخت روی صورتش و او را کُشت؛ و ما فوراً در می یابیم که دوستی خاله خرسه از این گونه است؛ پس مراقب دوستان بی خرد باشیم که حتی دشمن دانا به از نادان دوست است.

پس در درک تمثیل باید با دو جزء "مشبه" و "مشبه به" آشنا باشیم. زیرا تمثیل مشتمل بر سمبول هایی آشناست. سمبول هایی متعدد که البته باید بدانیم منظور از سمبول های متعدد نمادهایی قراردادی در درون بافت فرهنگی یک اجتماع است؛ نه چیزی جدید و ابداعی. لازم به یادآوری است یک اثر سمبولیک ممکن است تمثیلی نباشد. این تأکید ضروری است.

در یک اثر تمثیلی هرچه سمبول ها (اجزاء) را بهتر بفهمیم معنی کلی تمثیل را بهتر خواهیم فهمید. و هر چه خود تمثیل کلی را درک کنیم، در نتیجه، آن اجزاء هم که سمبول ها هستند بیشتر در ذهن ما رسوب می کند.

2. فابِل (Fable):

در کتاب "ادبیات داستانی" نوشته ی جمال میرصادقی، 1366 انتشارات شفا، (به نقل از حسن جوادی) چنین می خوانیم:

افسانه یا Fable معمولاً قصه ی تمثیلی کوتاهی است متضمن نکته های اخلاقی که در آن حیوانات و گاهی جمادات چون انسان رفتار می کنند و حرف می زنند. اغلب نتیجه ی اخلاقی این نوع افسانه ها به صورت ضرب المثلی بیان می گردد، و حتی در بعضی از موارد به نظر می رسد که خود افسانه برای توجیه آن ضرب المثل ساخته شده است. البته نوع اخیر عمومیتی ندارد و شاید اول افسانه بوجود آمده و سپس نتیجه ای اخلاقی بر آن مترتب شده باشد. مسلماً افسانه ی حیوانات ریشه ی فولکلوی دارد که در آن حرف زدن و رفتار حیوانات به صورتی انسانی رایج است... لافونتنن معتقد است که افسانه (Fable) از دو قسمت تشکیل می شود: آموزش پند و اندرز که مقصود نهایی است و داستان که وسیله ای است برای این منظور، ولی هیچ یک از این دو نباید فدای دیگری شود. او می گوید که جنبه ی اخلاقی روح افسانه است، و داستان بدن آن... فئدروس، افسانه سرای رومی می گوید: آنچه از داستان می خواهند اصلاح کردن معایب انسان است.

3. اَلِگوری (Allegory):

اَلِگوری معمولاً یک قصه، حکایت یا داستان است که در این حکایت، کوشش شخص یا حیوانی برای رهایی از زندان یا قفس، برای رفتن به وطن خود به تحریر در می آید. در این قصه، سیر و سفر و کوشش برای رسیدن به جایی وجود دارد. مقصد هم متغیر است. می تواند وطن، معشوق، محبوب و یا برای رسیدن به معرفت یا برای رسیدن به رستگاری باشد.

در ذات اَلِگوری حرکت نفس وجود دارد. مثلاً در الگوریِ غارِ افلاطون این حرکت با بیرون آمدن یکی از آن افراد از غار ممکن می گردد. یا در رسالة الطیر یا داستان مرغان شیخ عطار این حرکت از ابتدا تا انتها و خودکشفی آن سی مرغ انجام می گردد.

سایر اصطلاحات:

1- تشبیه:

در کتاب "استعاره" نوشته ی ترنس هاوکس، ترجمه فرزانه طاهری، 1377 نشر مرکز، چنین می خوانیم:

در استعاره فرض می شود که انتقال معنا امکانپذیر است یا اصلاً انجام گرفته ("کلاه اتومبیل")، امّا تشبیه انتقال را پیشنهاد می کند، و با استفاده از اداتی چون "همچون" یا "گویی" آن را توضیح می دهد... ساختار ملازم با "چون" یا "گویی" در تشبیه سبب می شود که رابطه ی بین عناصر آن (طرفین تشبیه) دیداری تر از رابطه ی عناصر استعاره باشد... با اینهمه، باید در نظر داشت که: تأثیرات "مهار شده ی" تشبیه، ممکن است به بزرگیِ یا بزرگتر از معانیِ نهفته ی وسیعتر امّا غالباً مبهم ترِ استعاره باشد.

2- استعاره (Metaphor):

در کتاب "استعاره" نوشته ی ترنس هاوکس، چنین می خوانیم:

واژه ی metaphor، استعاره، از واژه ی یونانی metaphora گرفته شده که خود مشتق است از meta به معنای "فرا" و pherein، "بردن". مقصود از این واژه دسته ی خاصی از فرآیندهای زبانی است که در آنها جنبه هایی از یک شیء دیگر "فرابرده" یا منتقل می شوند؛ به نحوی که از شیء دوم به گونه ای سخن می رود که گویی شیء اول است.

استعاره انواع گوناگون دارد، و تعداد "اشیاء" دخیل در آن نیز می تواند تغییر کند، امّا روال کلیِ "انتقال" بلاتغییر می ماند... استعاره را همواره اصلی ترین شکل زبان مجازی دانسته اند. **زبان مجازی** یعنی زبانی که مقصودش همان نیست که می گوید... زبان مجازی خودآگاهانه در نظام کاربرد حقیقی زبان، تصرف می کند زیرا بر این فرض متکی است که عبارات هرگاه در معنای حقیقی با یک شیء در ارتباط باشند، به شیء دیگری نیز می توان منتقل شان کرد... صورت های مختلف "انتقال" را صناعات ادبی یا انواع مَجاز می نامند؛ یعنی چرخشهای زبان از معانی حقیقی به سوی معانی مجازی. عموماً بر این عقیده اند که "استعاره" انگاره ی اصلی انتقالی است که رخ داده؛ بنابراین می توان آن را اصلی ترین "صناعت ادبی" کلام دانست. صناعات دیگر، بویژه سه مقوله ی سنتیِ اصلی (تشبیه، مجاز، و کنایه)، معمولاً گونه هایی از همان الگوی اصلیِ استعاره اند.

3- مجاز (Metonym):

(برگرفته از کتاب "استعاره" نوشته ی ترنس هاوکس)

- مجاز مرسل به علاقه ی جزء و کل (synecdoche)

این واژه یونانی است و از synekdechesthai به معنای "پذیرش توأمان" گرفته شده است. در این مورد انتقال به صورت "فرا بردن" جزئی از چیزی است تا جایگزین کل آن چیز شود یا برعکس: "بیست تابستان" بجای بیست سال. "ده جفت دست" بجای ده نفر.

- مجاز مرسل به علاقه ی لازم و ملزوم (metonymy)

این واژه از واژه ی یونانی metonymia گرفته شده که خود از meta "تغییر" و onoma "نام" مشتق شده است. در این مورد نام یک چیز منتقل می شود تا جانشین چیزی شود که ملازم با آن است: "کاخ سفید بجای رئیس جمهور ایالات متحد. "تاج" بجای پادشاه. روشن است که در این فرآیند صنعت "تشخیص" (شخص پنداری) نیز دخالت دارد، و از این لحاظ ارتباط آن با مجاز مرسل به علاقه ی جزء و کل بسیار نزدیک است.

در کتاب نظریه ادبی اثر تری ایگلتون، ترجمه عباس مخبر، 1388 نشر مرکز، درباره ی مجاز و استعاره چنین می خوانیم: در *استعاره*، نشانه ای به این دلیل **جایگزین** نشانه ای دیگر می شود که به نحوی به آن شبیه است، مثلاً شعله به جای شور قرار می گیرد. در *مجاز* یک نشانه **در پیوند** با نشانه ای دیگر است، مثلاً بال با هواپیما پیوند دارد؛ زیرا بخشی از آن است و یا آسمان به علت مجاورت فیزیکی با هواپیما در ارتباط است؛ ما از اینرو می توانیم استعاره بسازیم که مجموعه ای از نشانه ها را در اختیار داریم که "معادل" (equivalent) یکدیگرند؛ از قبیل شور، شعله، عشق و نظایر آن. هنگامی که صحبت می کنیم یا می نویسیم، نشانه هایی را از میان گستره ی معادل های ممکن برمی گزینیم و سپس آنها را با یکدیگر ترکیب کرده و جمله سازی می کنیم. امّا آنچه در شعر رخ می دهد این است که در فرآیند ترکیب واژه ها نیز مانند گزینش آنها به "معادل" هایی توجه می کنیم: واژه هایی را در کنار یکدیگر قرار می دهیم که به لحاظ معنایی، یا وزنی و یا آوایی و یا به نوعی دیگر معادل باشند. به این دلیل است که یاکوبسن در تعریفی مشهور می گوید: «نقش شعری، انتقال اصل معادل سازی از محور انتخاب به محور ترکیب است. به عبارتی دیگر می توان گفت در شعر شباهت بر مجاورت تحمیل می شود.» به خلاف گفتار معمول واژه ها صرفاً به این خاطر در کنار یکدیگر قرار نمی گیرند که اندیشه ای را منعکس کنند، بلکه توالی آنها معطوف به انگاره هایی از شباهت، تقابل، توازی، و نظایر آن است که با استفاده از صدا، معنا، وزن، و دلالت ضمنی بوجود می آید. بعضی قالبهای ادبی – مثلاً نثرِ واقعگرا – گرایش به مجاز دارند و نشانه ها را از رهگذر پیوند متقابلی که دارند به یکدیگر متصل می کنند. قالبهای دیگری از قبیل شعر رمانتیک و نمادگرا، فوق العاده استعاری هستند.

4- کنایه:

وقتی بجای واژه ی "زن" یا "خانم" بگوییم "جنس لطیف" و این را هم با لحنی بگوییم که احتمالاً منظورمان کمی تمسخر و تحقیر زنان باشد، یا مقاصدی مشابه، تعبیری کنایی بکار برده ایم.

کنایه در فرهنگ معین چنین تعریف شده است: (1) کنایه (کنایت) پوشیده سخن گفتن است چنانکه معنی آن صریح نباشد، تعریض (2) پوشیده سخن گویی (3) استعمال لفظ و اراده ی معنی آن؛ به عبارت دیگر کنایه عبارتست از آنکه لفظی را استعمال و بجای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند مانند "دراز گردن" و "بالاکشیده" در این مثال "این فصول با آتش دراز گردن و بالاکشیده بگفتند" (کلیله و دمنه). در اینجا ذکر دراز گردن و بالاکشیده برای معنی اصلی آن نیست، بلکه لازمه ی آن دو یعنی حمق است؛ زیرا در عرف عام درازی گردن و بلندی قامت نشانه ی حماقت است. دراز گردن و بالاکشیده را در این مثال "مکنی" و حمق [حماقت] را "مکنی عنه" گویند. کنایه را به اعتبار مکنی عنه به کنایه ی بعید و کنایه ی قریب تقسیم می کنند:

کنایه ی بعید آن است که انتقال از کنایه مه مکنی عنه با چند واسطه یا به دشواری امکان یابد؛ مانند: "بیچاره را با این دمدمه در کوزه ی فقاع کردند" در کوزه ی فقاع کردن کنایه از تحمیق و اغفال است، زیرا نتیجه ی نوشیدن فقاع مستی و نتیجه ی مستی غفلت و بی خبری است؛ و همچنین است در این عبارت: "دیو آز را در شیشه کرد." در شیشه کردن به معنی مخذول و منکوب کردن و کنایه از عمل معروف ساحران است.

کنایه ی قریب آن است که انتقال از کنایه به مکنی عنه به غیر واسطه و به سهولت دست دهد؛ چنانکه در مثال مذکور در فوق از کلیله و دمنه آوردیم. (4) فرهنگ نویسان کنایه را در مورد "مجاز" (هر کلمه ای که در غیر معنی اصلی به کار

رود) به طور عموم بکار می برند. (5) هر کلمه ای که معنی آن پوشیده و دانستنش محتاج قرینه باشد. کنایه بر پنج نوع است: ضمیر، اسم اشاره، موصول، مبهمات، ادوات پرسش یا استفهام. هر یک از این انواع نیازمند کلمه ی دیگری است که معنی آن را روشن و آشکار کند مانند مرجع برای ضمیر و مشارالیه برای اسم اشاره و تمیز برای مبهمات. اصطلاح کنایه (و جمع آن کنایات) متداول دستور نویسان فارسی است، ولی از نظر فحص دقیق این مبحث با تقسیمات آن اساسی نیست و باید به "ضمیر" طبق معمول دستور نویسان زبان های اروپایی (که با زبان فارسی از یک گروه اصلی هستند) فصلی جدا اختصاص داد و از بقیه در مباحث دیگر دستور بحث کرد. (6) کلمه یا جمله ای مبنی بر توهین و تعریض. چنانکه اصطلاح "کنایه آمیز" به معنی عبارتی توأم با کنایه و نیز تعریض و توهین است. یا اصطلاح "کنایه زدن" به معنی سخن کنایه آمیز گفتن: «گفتی به من که تیغم از ابرو کنایتی است / گر میزنی کنایه، نگارا به من مزن»

در عین حال، در دنیای درام، کاربرد کنایه در رابطه میان اشخاص بازی و تماشاگر است. در کتاب "تفسیری بر تراژدی های یونان باستان"، اثر یان کات، ترجمه داوود دانشور و منصور براهیمی، 1386 انتشارات سمت، ص 347، چنین می خوانیم:

کنایه (irony)، اساساً به معنی تجاهل یا تظاهر به سادگی است، از آن قبیل که سقراط حکیم وانمود می کرد. امّا در نقد ادبی امروز، اصطلاح "کنایه ی نمایشی" برای تضاد میان آگاهی تماشاگر از آنچه در نمایشنامه روی داده یا می دهد و ناآگاهی شخصیت ها نسبت به آن به کار می رود؛ مثلاً وقتی اودیپ در اودیپ شاه سوفوکل به اهالی تبس می گوید: "هیچ یک از شما چون من بیمار نیست" منظور او صرفاً آن است که تمامی غم و اندوه این شهر طاعونزده را احساس می کند، امّا تماشاگر می داند که سخن او به این لحاظ درست است که او تنها فرد آلوده است. گاهی کنایه مفهومی کیهانی به خود می گیرد. این معنای کنایه اگرچه بیشتر در فلسفه ایده آلیسم آلمان رشد کرد و بالید، در تراژدی یونانی نیز بیگانه نیست و مصادیق گویایی از آن وجود دارد، کنایه ی کیهانی گاهی به عنوان مترادف پریپتیا، در بوطیقای ارسطو به کار می رود.

5- نشانه:

نشانه (Signe) از دیدگاه چارلز سندرس پیرس بر سه نوع است: نمایه، شمایل، و نماد. پیرس در ادامه ی مکتب زبان شناسی همگانیِ "فردینان دو سوسور" به علم نشانه شناسی رسیده است. سوسور در مورد زبان به اصل تمایز معتقد بود و اینکه واژگان در ساختار کلام در دو محور جانشینی و همنشینی جای مشخصی را اشغال می کنند؛ و زبان چیزی فراتر از گفتار است؛ هرچند ما انسان ها با گفتار به انتقال اطلاعات و احساسات خود دست می یابیم. و زبان اساساً نشانه ای قراردادی است که مطالعه ی آن و دانش زبان شناسی مستلزم آگاهی از علم نشانه شناسی است.

پیرس – بنیانگذار آمریکایی نشانه شناسی - در ادامه ی تفکر سوسور به این فرض دست یافت که نشانه ها به سه دسته قابل تفکیک و تقسیم بندی هستند. نشانه های شمایلی، که در آن نشانه به نوعی با مصداق خود شباهت دارد (مثلاً عکس شخص بجای خود او)؛ نشانه های شاخصی (نمایه ای) که در آن نشانه به نوعی با مصداق خود پیوند دارد (دود با آتش، لک با سرخجه)، و نشانه های نمادین که مانند آنچه سوسور می گوید نشانه صرفاً به صورت دلبخواهی یا قراردادی با مصداق خود پیوند دارد.

نشانه شناسی: نشانه شناسی، این طبقه بندی و بسیاری طبقه بندی های دیگر را می پذیرد و میان "دلالت آشکار" (چیزی که نشانه به جای آن قرار می گیرد) و "دلالت ضمنی" (دیگر نشانه هایی که در رابطه با آن قرار می گیرند)، رمزها (ساختارهای قاعده مندی که معانی را بوجود می آورند) و پیام هایی که بوسیله ی آنها منتقل می شوند، "جانشینی" (طبقه ی کلی نشانه هایی که به جای یکدیگر قرار می گیرند) و "همنشینی" (جایی که نشانه ها در کنار یکدیگر در یک زنجیره قرار می گیرند) فرق می گذارد. و...

(برگرفته از کتاب نظریه ادبی تری ایگلتون، ص 139)

6- نشانه ی نمایه ای:

نشانه ی نمایه ای (Indexical) یا وجه نمایه ای در کتاب "مبانی نشانه شناسی" (اثر دانیل چاندلر، ترجمه مهدی پارسا، 1387 انتشارات سوره مهر)، چنین تعریف شده است: در این وجه، دال اختیاری نیست؛ بلکه به طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است این ارتباط می تواند مشاهده یا استنتاج شود: مثل "نشانه های طبیعی" (دود، رعد، جای پا، انعکاس صدا، طعم ها و بوهای غیر مصنوع)، علائم بیماری ها (درد، خارش، ضربان قلب)، وسایل اندازه گیری (بادنما، بادسنج، ساعت، الکل سنج)، علائم اخباری (در زدن، زنگ تلفن)، انواع ضبط (عکس، فیلم، تصاویر فیلم برداری شده ویدئویی یا تلویزیونی و صوت ضبط شده)، علائم شخصی (دست خط، تکیه کلام) و حروف اشاره (آن، این، این جا، آن جا).

7- نشانه ی شمایلی:

نشانه ی شمایلی (Iconic) یا وجه شمایلی در کتاب مبانی نشانه شناسی، چنین تعریف شده است: در این وجه مدلول بخاطر شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است دریافت می شود (تشخیص مدلول با نگاه کردن، گوش دادن، لمس کردن، چشیدن یا بوئیدن چیزی شبیه آن انجام می شود) دال به علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول شبیه آن است: مثل نقاشی چهره، فیلم کارتون، ماکت، نام آوا، استعاره، تقلید صدا، جلوه های صوتی در نمایش های رادیویی، دوبله فیلم و اشارات تقلیدی.

نشانه ی نمادین (نماد):

نماد یکی از انواع نشانه است. نماد (سمبول symbol) طبق قراردادی نانوشته میان مخاطب و عرضه کننده ی آن، درک می شود. این قرارداد معمولاً از بطن وجود هر دو طرف برخاسته است. در مورد معنای نماد و نمادین – که این روزها در گفتار اغلب مردم عادی و عوام هم بسیار رواج یافته و البته دامنه ی معنایی اش را تا حدودی تغییر داده – مقالات و مطالب تخصصی بسیار است.

در اینجا به سبب کوششی که در مختصری پیرامون تمثیل شناسی داریم، صرفاً به چند جمله از مقاله ی "مقدمه بر هزار و یک شب" نوشته ی آندره شِدِل (مندرج در کتاب جهان هزار و یک شب، ترجمه ی جلال ستاری، 1388 نشر مرکز)، اکتفا می کنیم:

جانوران در قصه ها، نقشی حائز اهمیت دارند. پرندگان در قصه های شرقی فراوانند و غالباً نماد روح اند و با خُردی و ملاحت، انسان ها را با هم آشتی می دهند. در قصه ی "فربزاد گلخنده"، مرغ سخنگو (و نیز مرد کهنسال)، نماد فرزانگی اند که مترادفِ معرفتی جهانی است و اگر مرغان درشت پیکر باشند (چون رخ در سفرهای سندباد)، بدشگون اند.

از کهن ترین دوران باستان، ماهی، نقشی جادویی و رازآور (mystique) داشته است. در قصه ی جوذر ماهیگیر، دو ماهی که پسران "ملک قرمز" اند از جنیان هستند و نماد فرمانبرداری قوای غیبی از حکیم.

از دیگر مضامین رمزی، آب همواره روشن و جهنده است که نماد حیات جاودانی است (و آبشار مبین تناسخ های پیاپی) و مروارید که به معنی پارسایی و فرزانگی (در قصه ی فریزاد) و خرد و درون بینی و یگانگی اراده و هوش و ترکیب "هویت اعظم" با پاراتمان (Paratman) بنا به آموزه ی حکمتِ هند است.

گل سرخ در همان قصه، نماد والاترین فرزانگی است. ایرانیان در نمادپردازی با گل سرخ استادند و غربیان سنت باطنی گل سرخ را در نهضت چلیپائیان گل سرخی (Rose-Croik) که در دوران رنسانس عهده دار نقشی حائز اهمیت بود حفظ کرده اند و یادآور می شویم که دانه های تسبیح کاتولیک مذهبان، rosaire نامیده می شود.

اعداد رمزی 3، 6، 7، و 8 و غیره نیز در قصه های هزار و یک شب به چشم می خورند و بارها به کار رفته اند. عدد 3، معانی (رمزی) مختلف دارد. لیا خاطرنشان می کند که رقم 3 در اغلب موارد، مبیّن "سه مرحله تکاملی فرد" یعنی مراحل مادی و معنوی و الهی است.

معهذا رقم هفت، مهمترین عدد از اعدادِ متضمن معنایی رمزی است و به همین جهت، جهان شمول است. رقم هفت، نمایشگر هفت مرحله تکامل ماده و خودآگاهی است و به کرات در هزار و یک شب آمده است. سندباد هفت بار به سفر می رود، در قصه ی شاه شهریار، صندوقی که دختر جوان در آن زندانی است با هفت کلید، قفل شده است؛ جوذر برای دستیابی به گنج زمرّد جادو، باید از هفت در بگذرد و غیره. این هفت در نمودار هفت مرحله ی رازآموزی است که تقریباً در همه ی ادیان باستانی، به عینه آمده است و رازآموخته (myste) یا رازآموز (hierophante) از آن مراحل بگذرند. از این رو دینمردان کیش اوزیریس که نگاهبان والاترین اسرار بودند، به داوطلب رازآموزی می گفتند آشنایی با آموزه، ممکن است به قیمت جانش تمام شود.

در مورد تفاوت تمثیل با نماد، در کتاب "عناصر داستان" نوشته ی جمال میرصادقی، چنین می خوانیم:

تمثیل نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی از پیش شناخته شده ای از روی قصد به اشخاص و حوادث منتقل می شود، در حالیکه نمادگرایی تجسم احساسی هستی ها و جوهرهایی است که قبلاً درک نشده باشد و جز به شکل نمادین خاصی هم قابل درک نباشد... در رمان "خداوندگار مگس ها" اثر ویلیام گلدینگ نویسنده ی انگلیسی، شخصیت های تمثیلی، تصویر کننده ی خوبی و شرّ هستند و غلبه ی شرّ بر نیکی را مجسم می کنند. "جاشوها" در رمان نهنگ سفید اثر هرمان ملویل، نویسنده امریکایی، جنبه ی نمایشی و به یاد ماندنی و نیرومندی دارند. از جمله داستانهای تمثیلی، مجموعه داستانهای هابیل و چند داستان دیگر نوشته میگل داونامونو، نویسنده و فیلسوف اسپانیایی، است. شخصیت های این داستانها همه شخصیت های جانشین شونده و دو بعدی هستند و خصوصیت تمثیلی دارند. در داستان های امروزی کلاً شخصیت های تمثیلی با شخصیت های نمادین اغلب با هم آمیخته اند و جدا کردن آنها از هم امکان ندارد.

شخصیت های نمادین، نویسنده را قادر می کند مفاهیم اخلاقی یا کیفیت های روحی و روشنفکرانه را به قالب عمل درآورد. وقتی اعمال و گفتار شخصیتی، فکر یا عقیده یا کیفیتی را ارائه می دهد، ممکن است او را چون شخصیت نمادین گرفت... در قصه های گذشته ی فارسی تمثیل و نماد مورد استفاده ی بسیار اولیاء و عارفان بوده است؛ مثلاً قصه های عقل سرخ و رسالة الطیر جنبه ای نمادین و تمثیلی دارند و بالطبع شخصیت های قصه نیز نمادین و تمثیلی هستند. اصولاً "دین" و "اسطوره" منبع بسیاری از قصه های تمثیلی گذشته ی ماست. در داستان های غربی غالباً نماد بر سه اصل گذاشته می شود: نماد مسیحیت، نماد اساطیری، و نماد رمانتیسم... مثلاً ویلیام فاکنر در رمان "فارغ در مان اوت"، جو کریسمس، شخصیت داستانش را به عنوان نمادی از عیسی مسیح آورده است. جیمز جویس نویسنده ی ایرلندی در یولیسز (یولیس)، ادیسه هومر را در نظر داشته است و شخصیت هایش جنبه ی اساطیری پیدا کرده اند. رمانتیسم، نظام طبیعت را جانشین نظام شخصیت های اساطیری می کند و آدم ها بر زمینه ای از جهانی طبیعی و سرشار از معنا مشخص می شوند. خورشید، ماه و بیابان، در رمان، به صورت فعال و زنده در زندگی انسان ها شرکت می کند به طوری که ما شخصیت ها را در چارچوب عام طبیعت می بینیم. مثلاً در بلندی های بادگیر اثر امیلی برونته توجه کنید. زمین خلنگزار بادخیز و بی حفاظ اطراف "بلندی

ها" به طور دایم یادآور آشفتگی ای است که اهل خانه را تهدید به ویرانی و نابودی می کند... در موبی دیک، نهنگ سفید ملویل، نهنگ سفید نماد خونسردی طبیعت است.

8- رمز:

در "فرهنگ اصطلاحات ادبی"، تألیف سیما داد، 1387 انتشارات مروارید، چنین می خوانیم: رمز (یا کُد Code) در اصطلاح زبان شناسی، عبارت است از نظام قواعدی که ما را قادر می سازد اطلاعات را به شکلی نمادین منتقل کنیم. با این تعریف، زبان انسان یک رمز و کُد است یعنی از کلماتی تشکیل می شود که به گونه ای نمادین اندیشه، رویدادها، و اشیاء را در جهان پیرامونمان به ما می نمایاند و وقتی در کنار هم قرار بگیرند به ما امکان ایجاد ارتباط می دهند. برای فراگیری این رمزها باید قواعد مختلف یا رمزهای فرعی تر subcode حاکم بر آن کدها را مثل آواشناسی، نحو، و معناشناسی زبان فرابگیریم. برخی از این قواعد جهان شمول هستند و بین همه زبانها مشترکند اما برخی هم مختص زبان های خاصی می باشند.

با عنایت به آنچه گفته شد رمز یا کد در حقیقت نظامی از علامت ها یا نشانه هاست. در ارتباط با زبان، کلمات را نشانه تلقی می کنیم. این نگرش در زبان شناسی نوین و از زمان سوسور رواج یافته است. یکی از ویژگی های نظام نشانه ها آن است که دایم می تواند از یک نظام یا رمز اولیه Primary code به نظامی دیگر یعنی رمز ثانویه Secondaary code تبدیل شود مثل کدهای مورس که رمز ثانویه می باشد. زبان شناسان گاهی از فرآیندهایی که ما بواسطه ی آنها داد و ستد زبانی انجام می دهیم با اصطلاح رمزگشایی decoding و کدریزی encoding نام می برند. اما این می تواند به معنی آن باشد که کنش هایی مثل گفتن و شنیدن عمدتا کارهایی مکانیکی می باشد. در حالی که برای درک آنچه دیگران به ما می گویند کاری بیش از عمل ساده تغییر جریان اصوات به کلمات باید انجام دهیم. برای این کار باید مؤلفه هایی نظیر تکیه شدت و آهنگ (آهنگ کلام؛ نواخت) را تعبیر و تفسیر کنیم زیرا هر دو در انتقال معنی دخیل هستند. مفهوم رمز تنها زمانی با این شرایط تطبیق می یابد که اینگونه مؤلفه ها نیز به عنوان بخشی از رمزهای فرعی آواشناسی محسوب شوند که قواعد خاص خود را برای معنی بخشیدن به گفته ها دارند. رمزگشایی و کدریزی را باید با این توسع معنایی در نظر گرفت.

همچنین نباید از نظر دور داشت که زبان تنها یکی از چندین نظام نشانه ای موجود است زیرا رفتارهای غیر کلامی هم ه به آنها اصطلاحاً "زبان اندامی" body language می گویند در همین مقوله قرار می گیرند. بررسی این رمزها و نشانه های کلامی و غیر کلامی در حوزه معنی شناسی واقع است. اهمین معنی شناسی ناشی از آن است که بیشتر رشته های علوم انسانی دارای رمزها و کُدهای خاص خود هستند، نظیر کُدهای فرهنگی، زیباشناسی، تأثری و ادبی. همه این کدها بر محور این فکر استوارند که معنی آنچه را می بینیم و می شنویم بواسطه ی توسل به نظام ناپیدایی از نشانه ها که در متن یا نقاشی یا نمایشنامه و یا حتی در یک رویداد اجتماعی کدریزی شده، بر ما آشکار می شود.

با این تعریف می توان گفت که دانشجوی تئاتر باید با رمزها آشنا باشد. رنگ ها را بشناسد و از تأثیر بصری آنها مطلع باشد. نور و سایه پیام های مختلفی در صحنه ایفا می کنند. و صداها و نجواها همگی رساننده ی پیام های متفاوت هستند. اگر گروه همسرایان با شادابی سخن بگویند و صدای بلند و رسا و طنین اندازی داشته باشند قطعاً پیامی جز مویه های پریشان یکی یکی آنها به مخاطب القا می شود. همینطور خطوط حاکم بر میزانسن، بافت، و تمامی ابزارها باید برای مخاطب قابل رمز گشایی باشد. زیرا تأثیر عناصر بصری به طور کلی در این حیطه می گنجد.

آشنایی را زمرها هم کار ساده ای نیست. دانشجوی بازیگری و کارگردانی باید مطالعات خود را زیاد کند؛ و با دنیای ادبیات و شعر آشنا باشد. باید بداند وقتی حافظ می گوید: "پدرم روضه ی رضوان به دو گندم بفروخت   من چرا مُلکِ جهان را به جُوی نفروشم"؛ یا وقتی می گوید "مردم دیده ی ما جز به رخت ناظر نیست   دل سرگشته ی ما غیر تو را

ذاکر نیست؛ اشکم احرامِ طوافِ حرمت می بندد   گرچه از خون دل ریش، دمی طاهر نیست" منظورش چیست و هر کدام از این ارجاعات چه پیشینه ی مفهومی دارند؛ و به اصطلاح چه رمزهایی در آن ها بکار گرفته است.

9- تلمیح

در اینجا با بهره گیری از کتاب "فرهنگ تلمیحات (اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی)" نوشته ی دکتر سیروس شمیسا، 1366 انتشارات فردوس؛ به بررسی تلمیح و نمونه های اشارات داستانی می پردازیم:

معنی تلمیح: تلمیح در لغت به معنی دیدن و نظر کردن و آشکار ساختن و اشاره کردن است. و در اصطلاح علم بدیع اشاره به قصه یا شعر یا مَثَل سائر است به شرطی که آن اشاره – چنان که از معنای اشاره برمی آید – تمام داستان یا شعر یا مثل سائر را در بر نگیرد. از این رو برای درک بیت یا عبارتی که حاوی تلمیحی است می باید داستان یا شعر یا مثل سائر مورد اشاره را به تمامی دانست.

فهرستی مختصر از تلمیحات در کتاب "فرهنگ تلمیحات" دکتر شمیسا در اینجا آورده می شود. و امید است دانشجوی پژوهشگر خود علاقمندانه مطالب مربوطه را دنبال کند:

آب چشمه ی حیوان / آب زندگانی / آتش ابراهیم / آتش کوه طور / آدم / ابلیس / آصف بن برخیا و داستان سلیمان و بلقیس / آئینه ی اسکندر / ابابیل / ابراهیم و نمرود و ابراهیم و اسماعیل / ابرهه و ابابیل / ادریس / اردشیر بابکان / ارسطو / اَرَنی گویی / اژدها / اسب جبرائیل / اسحاق / اسکندر / اسم اعظم / اصحاب کهف / افراسیاب / افلاطون / البرز کوه / انا الحق / انوشیروان / اویس قرَنی / اهرمن / ایاز / ایّوب / بابِل / باد صبا / باد عیسوی / باربد / ببر بیان / بَحیرا / بُختُنصر / بزم سلیمان / بلقیس / قالوا بَلی / بوجهل / بولهب / بوی پیراهن یوسف / بهرام چوبین / بهرام گور / بهمن / بیت احزان / بیژن / بیوراسب / پای ملخ / پَشوتن / پشّه / پور زال / پیر کنعان / تاج کسری / تخت جمشید / تخت سلیمان / ترنج / تهمینه / تیشه فرهاد / جالوت / جام / جاماسب / جام جم / جام جهان نما / جام فرعونی / جام کیخسرو / جبرئیل / جرجیس / جعفر طیّار / جمشید / چهارم فلک / چاه بیژن / چتر کاویان / چشمه خضر / چها سال / چهل صباح / چلیپا / چوب موسی / حاتم طائی / حسین (ع) / حکمت لقمان / حلاج / حمزه / حوّا / حواری / حوت یونس / حیدر / خاتم / خاتم سلیمان / خر عیسی / خرمابُن / خسرو پرویز / خسرو و شیرین / خضر / خلیل / خورنق / خون سیاوش / دار / دارا / داوود / دجّال / دخت عمران / درخت موسی / درخت مریم / درفش کاویان / دست موسی / دیو / دیو سپید / دیوار اسکندر / ذوالجناح / ذوالفقار / ذوالقرنین / رامتین / رامین / رباب / رَخش / رستم دستان / رشته ی مریم / رضوان / رطب / روح الامین / روح القدس / رودابه / روزه مریم / روضه رضوان / روئین تن / روئین دژ / رُهّام / ریحان / زال / زبانی / زبور / زبیده / زردشت / زریر / زکریا / زلیخا / زندان سکندر / زهره / ساقی کوثر / سام / سامری / سبا / سدّ یأجوج / سگ اصحاب غار / سلمان / سلیمان و هدهد / سمنگان / سوزن / سوزن عیسی / سهراب / سیاوش / سیمرغ / شاپور / شادروان / شبان وادی ایمن / شبدیز / شبرنگ / شب معراج / شبه مسیح / شدّاد / شُعیب / شَغاد / شهر سدوم / شهر لوط / شهیدان کربلا / شیخ صنعان / شیده / شیرویه / شیطان / صاحب حوت / صاحب دُلدُل / صالح / صبر ایّوبی / صبر نوح / صخره ی موسی / صَرصَر باد / صفاهان / صَلصال / صنعان / صلیب / ضحّاک / طاق کسری / طالوت / طاعا / طور سینا / طوفان نوح / طیر ابابیل / ظلمات / عاد / عتیق / عثمان / عدل نوشروان / عرش سلیمان / عزرائیل / عصا / عصای موسی / عَلَم کاویان / علی

(ع) / عُمَر / عِمران / عمر جاویدان / عمر جم / عمر نوح / عنکبوت / عهد / عیسی / عیسی دم / عیسی گردون نشین / غار / فاروق / فتنه ی سامری / فرامرز / فرشیدورد / فرعون / فرنگیس / فرهاد / فرود / فریدون / فلاطون / قاب قوسین / قابیل / قارَن / قارون / قاف / قباد / قحط / قمر / قیس عامری / کاخ سلیمان / کاووس / کاوه / کبوتر نوح / کتایون / کُحل مسیحا / کُحل یعقوب / کربلا / کرسی جم / کرم هفتواد / کسری / کُشانی / کشتی / کشتی نوح / کشمر / کعبه / کعبه ی خلیل / کف موسی / کلاغ / کلبه ی احزان / کلیم الله / کنعان / کوفه / کوه بیستون / کوهکن / کهف / کیانیان / کیخسرو / کیقباد / کیکاووس / کین سیاوش / کیومرث / گاو / گاو زر / گاو سامری / گاوِ فریدون / گاو کلیم / گربه / گربه ی بوهریره / گرز گاوسَر / گرسیوز / گرشاسب / گرگ / گُرگین / گُشتاسب / گُل / گِلِ آدم / گنج قارون / گنج بادآورد / گنج فریدون / گندم / گودرز / گور / گوساله / لا / لقمان / لُنبک / لَن تَرانی / لوح / لوشا / لوط / لَولاک / لهجه داوود / لُهراسب / لیلی / مأجوج / مادر / مار / مار ضحاک / مار موسی / مانی / ماه کنعان / ماه نخشب / ماهی / ماهی فروش / ماهی یونس / محمّد (ص) / محمود غزنوی / مَدیَن / مرتضی / مرغ سلیمان / مرغ طور / مرغ عیسی / مَروان / مریم / مزدک / مزامیر / مسیح / معجز عیسی / معجز موسی / معجز داوود / معجزه ی صالح / معراج / مقنّع / ملخ / ملک نمرود / منصور / منصور حلّاج / منطق الطیر / مَنّ و سلوی / منیژه / مورچه / موسی / مُهر سلیمان / مُهر کتف / مُهر نبوت / میقات / میکائیل / نار / نار ابراهیم آزر / نار طور / ناقه ی صالح / ناهید / نجاشی / نخل خشک / نعلین / نُعمان / نفخه ی صور / نگین سلیمان / نمرود / نوح / نوح دروگر / نوذر / نوشدارو / نوشروان / نون / نهنگ / نیل / وادی اَیمن / وامق و عذرا / ورقه و گلشاه / ویس / ویس و رامین / هابیل / هاتف / هاجر / هاروت و ماروت / هارون / هامان / هدهد / هرمز / هرمس / هفتخوان یا هفتخان / هفتصد سال / هفتصد هزار سال / هند / هند جگرخوار / هود / هومان / هومن / یأجوج / یاران مسیح / یار غار / یحیی / ید بیضا / یزید / یعقوب / یلدا / یَم / / یمن / یوحنا / یوسف / یهودا

10- تشخیص (جان بخشی)

تشخیص در لغت یعنی شخصیت دادن و در اصطلاح صنایع ادبی به معنی شخصیت انسانی دادن به یک شیء می باشد زمانی که لوازمی از آنِ انسان است برای شیء به عاریت گرفته شود؛ تا استعاره ای شکل بگیرد؛ و به سوژه ی مورد نظر به عنوان یک موجود دارای حیات نگاه شود. به فرض برای کوه دماوند دامن در نظر گرفتن یا برای ماه در شبی مهتابی شب کلاه به کار بردن عمق شاعرانگی را می رساند و اینکه این شب کلاه بر سر آدمی قرار می گیرد و همان هم می تواند بر سر ماه باشد (منظور همان هاله ی دور ماه است) در اصطلاح بدیع و آرایه های ادبی از صنعت تشخیص استفاده شده است. شما می توانید به این ترتیب تمامی صفات انسانی و همه ی اعمال آدمی را به هر چیز بی جان نسبت دهید. مثلاً بگویید: "این کتاب ما را دعوت می کند که ..." یا بگویید: "شهرهای ما همه سرطان گرفته اند." که منظورتان این است که همانطور که در بدن یک بیمار سلول های سرطانی خودشان را مدام تکثیر می کنند؛ زشتی ها و آلودگی های شهری و رشد بی رویه ی آپارتمان ها در شهر معادل همان رشد سلول های سرطانی در بدن انسان است.

همچنین است اگر بگویید: "حقیقت به راستی تلخ است" در اینجا هم چیزی غیر انسانی را برایش مفهومی غیر واقعی قائل شده اید ولی این دیگر جان بخشی به صورت یک انسان یا موجود زنده نیست. اینجا چون تلخی یک حس است این اصطلاحاً آرایه ی "حس آمیزی" گفته می شود. شاید بتوان حس آمیزی را نتیجه ی جان بخشی در سطح دوم دانست. که کمی پیچیده تر از صنعت تشخیص خواهد بود.

11- متن و بینامتنیت

در "فرهنگ اصطلاحات ادبی" تألیف سیما داد، چنین می خوانیم:

متن و نوشتار: ساختارگرایان از حیث اینکه تا چه حدّ سنت ها و رمزهای ادبی بر فعالیت قرائت متن حاکم هستند، با یکدیگر اختلاف نظر دارند.

امّا بسیاری از پساساختارگرایان معتقدند گمان معنی معیّن در متن، گمانی غیر واقع است. زیرا تمام متون به مجموعه ی آزادی از معانی مغایر و مخالف شکسته می شوند.

از نظر منتقدان ساختگرا و پساساختگرا متن نه تنها نمایاندنِ جهان واقعی نیست بلکه برعکس، جهان خود نیز یک متن است، متنی از ساختار نشانه ها که معنی آن از رهگذر قراردادها، رمزها و نظام عقیدتی مشترک در بین افراد یک گروه فرهنگی تولید می شود.

بینامتنیت: اصطلاح بینامتنیت intertextuality که توسط جولیا کریستوا استفاده می شود به معنای شیوه های متعددی است که هر متن ادبی بواسطه ی آنها بطور تفکیک ناپذیری با سایر متن ها از رهگذر نقل قول های آشکار و پنهان، یا تلمیحات، یا جذب مؤلفه های صوری و ملموس از متن های پیش از خود، و یا به لحاظ مشارکتِ اجتناب ناپذیر در ذخیره مشترک سُنن و شیوه های زبانشناسیک و ادبی تداخل می یابند. در نتیجه گیری کریستوا بنابراین هر متنی در حقیقت یک بینامتن intertext یعنی جایگاهی است از تلاقی متن های بیشمار دیگر حتی متن هایی که در آینده نوشته خواهند شد.

12- مَثَل سائر و ضرب المثل (Proverb/Adage):

در فرهنگ اصطلاحات ادبی تألیف سیما داد، چنین می خوانیم: مَثَل مثالی که رایج و جاری باشد و همه کی گوید و برابر با ضرب المثل است. از ویژگی های مثل سائراختصار لفظ، وضوح معنی و لطف ترکیب است. در انگلیسی برای این معنی دو واژه ی Proverb و adage بکار می رود که اصطلاحاً جمله ای کوتاه به شیوه ای استعاری است که متضمن نکته ای می باشد.

13- متل:

در فرهنگ معین واژه ی "متل" اینگونه تعریف شده است: 1) افسانه، داستان کوتاه 2) حرف مفت، مزخرف 3) مَثَلِ سایر.

14- تمثیل در علم منطق:

تمثیل یکی از اقسام استدلال منطقی است. و آن عبارت است از سرایت دادن حکم یک امر به امر دیگر به دلیل وجود نوعی از مشابهت میان آن‌ها. نتیجه استدلال تمثیلی، بر خلاف استدلال قیاسی از قطعیت برخوردار نیست؛ یعنی چنان نیست که اگر مقدمات استدلال صادق باشند، نتیجه استدلال نیز حتماً صادق باشد؛ از این رو، در استدلال تمثیلی، نتیجه همراه با واژهٔ «احتمالاً» آورده می‌شود.

استخراج گزاره ای جزئی از یک یا احیاناً چند گزارۀ جزئی دیگر به اعتبار وجه یا وجه‌های مشترک آن گزاره‌ها، تمثیل است. مثلا اگر بگوییم لیمو گرد هست و جز مرکبات هست و پرتقال گرد هست و جز مرکبات هست و سپس نتیجه بگیریم توپ گرد هست و جز مرکبات هست از اشتراک گرد بودن به نتیجه جز مرکبات بودن توپ میرسیم که لزوما صحیح نیست، پس نتایج استدلال تمثیلی کاملا قابل اطمینان نیست.

15- میراکل و میستر:

سید حسین فدایی حسین در مقاله ی "مسیحیت و نمایش دینی در قرون وسطی" چنین می نویسد:

در اين دوران، به منظور هم‌سو و هم‌ساز كردن تئاتر با انديشه‌هاي مذهبي در دوران وسطي، «ديرها و كليساها، محل آفرينش درام شدند. كشيشان بازيگري آموختند. جاي‌گزين نمايش‌هاي شادي‌بخش دهقاني، نمايش زندگي پُردرد و آلام مسيح شد. نمايش "ميستري (Mystery) "و "ميراكل (Miracle) "سر برآورد. در دستة نخست، رمز و راز كليسا و سرگذشت اندوهناك مسيح، دست‌ماية نمايش قرار گرفت و در دستة ديگر، توانمندي‌هاي وراي انساني مسيح، به نمايش كشيده شد.» (دورانت، ۱۳۷۷)

در قرن سیزدهم و کلاً در دوره ی تسلط کلیسا،... در قلمرو مسيحيت قرون وسطايي، همه‌جا، ترقي و تعالي تئاتر، از داخل كليساها يا مراكز مذهبي آغاز مي‌شود. راهبه هراد ـ امروزه معروف به سنت اوديل ـ كه دير هوهنبورگ را اداره مي‌كرد، ملاحظاتي دربارة بازي‌هاي دراماتيك معمول آن زمان و شيوة نمايش آن‌ها را براي ما باقي گذاشته است. در ميان موضوعاتي كه او رديف مي‌كند، كليه مضاميني را كه اساس ميسترهاي آتي قرار مي‌گيرند مي‌بينيم: «مولود مسيح، عيد ظهور و تحفه‌هاي اسرارآميز، ورود مسيح به اورشليم در ميان جمع مردم در حال آواز خواندن و با در دست داشتن شاخه‌هاي سبز نخل، ملاقات با مريدان امائوس ... با وجود اين ظاهراً بيشترين اسناد مربوط به تئاتر قرون وسطايي مخصوص فرانسه است. مورّخان خارجي نيز بيشتر بازي‌ها و ميسترهاي فرانسوي را نقل مي‌كنند و بدان‌ها ارجاع مي‌دهند. اين بدان معني است كه، در آن زمان، تئاتر از يك سو با زندگي رهباني پيوندي نزديك داشته است كه بزرگ‌ترين مؤسسات آن در فرانسه بنا شده بود (ديرها و صومعه‌ها) و از سوي ديگر با زندگي دانشگاهي و مدرسي، به طور اعم كه با مدارسي همچون "ريم" يا "شارتر" در فرانسه بسيار شكوفا بوده است.» (پرنو، ۱۳۷۰)

در کتاب "تاریخ تئاتر جهان" اثر اسکار براکت، جلد 1، ص 262، چنین می خوانیم:

نمایش های اخلاقی از چند منبع سرچشمه می گیرند: اول) دعاهای پاترنوستر ... دوم) موعظه های غیر کلیسایی ... سوم) ادبیات مذهبی و غیر مذهبی ...؛ در هنرهای بصری، نقاشی سر مردگان، اسکلتها، و عناصر مشابه آن رواج بسیاری یافت. در درام ها، این تصورات به صورت رقص مرگ مجسم شدند؛ که در آن مرگ، نمایندگان همه ی قشرها و حرفه ها، از پاپ گرفته تا پایین ترین قشرهای روستایی را، که تنها امیدشان رستگاری بود، فرا می خواند.

از نظر اجرای صحنه ای، یکی از جالبترین نمایشنامه های اخلاقی "کاخ محافظ" نام دارد. که رشد انسان را از تولد تا مرگ به نمایش می گذارد. و روح او را در محکمه ی الهی نشان می دهد...

نمایشنامه ی "نوع بشر" احتمالاً یک نمایش جدی بوده که بعدها میان پرده ی کمیک و تعدادی رقص و آواز بدان افزوده شده...

تضاد آدم ارشاد شده ی خوب و بهشتی با آدم گمراه بد و جهنمی در نمایشنامه ی "مرد با تقوی و مرد دنیادار" هم به چشم می خورد. اجرای این نمایش با هزاران چهره ی تمثیلی چندین روز طول می کشد.

نمایش "انسان گناهکار" برخلاف نمایشنامه های اخلاقی فرانسوی، درباره ی انسان منفردی است و داستان ساده ای هم دارد. در این نمایش وسوسه هایی در کمین انسان نشسته اند و طبیعت انسان هم گرایش به تسلیم شدن دارد. از این نمایش شخص گناهکار می آموزد که خوشبختی در اطاعت از خداوند است تا روح او را به بهشت بفرستد و تن او را در زمین نگه دارد تا در آنجا بپوسد...

با رشد اختلافهای مذهبی در شمال اروپا، نمایشنامه هایی برای ارائه ی عقاید نظری نوشته شدند... در سده ی شانزدهم درام نویس های شمال اروپا به دو دسته تقسیم شدند: یک دسته پروتستان ها و دسته ی دیگر کاتولیک ها...

نمایشنامه های اخلاقی در آغاز احتمالاً توسط بازیگران غیر حرفه ای اجرا می شدند؛ امّا ه تدریج، و به ویژه در انگلستان، بازیگران حرفه ای جای آنها را گرفتند...

لباس شخصیت های تمثیلی غالباً تخیلی بود. مثلاً روی لباس شهرت، چشم و گوش و زبان نقاشی می شد. و روی لباس ثروت، با سکه و نقره تزئین می شد. در نمایشنامه هایی که دو قطب متضاد مطرح می شدند هر طرف قراردادِ تمثیلی ویژه ی خود داشت، و لباسی مطابق آن می پوشید. مثلاً تقوی در مقابل گناه کبیره قرار داشت؛ برای شخصیت های تمثیلی همچون متملق در مقابل بیگناه، بازیگران لباس های روحانیان از دو مسلک متفاوت را در بر می کردند.

نمایشنامه های اخلاقی برای رسیدن به درام مستقل تئاتری، به تدریج تحول یافتند و از شخصیت ها و حوادث انجیلی دور شدند؛ و به مردم عادی کوچه و بازار نزدیک گردیدند. سرانجام در ادامه ی سده ی شانزدهم به نمایشنامه های غیرمذهبی بزرگی راه بردند...

جابر عناصری، پژوهشگر و مدرس دانشگاه، در زمینه ی جامعه شناسی هنری در آیین های مذهبی، تحقیقات متعددی دارد. در "درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران" نگاهی کرده است به متن برخی از تعزیه ها، که معمولاً همه جا و همیشه اجرا نمی شوند، و بیشتر به "میراکل"ها و "میستر"های قرون وسطای اروپا شبیه اند. مانند "مجلس هابیل و قابیل" یا "حضرت ایوب" یا "حضرت زکریا" و "جعفر طیار" و غیره. (درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، جابرعناصری)

با توجه به گستردگی این مبحث پیشنهاد می گردد دانشجویان از منابع مختلف در پی برخی از این نمایشنامه های میراکل و میستر برآیند. تا با مفاهیم تمثیلی آنها بیشتر آشنا شوند.

16- نمادگرایی:

در کتاب "عناصر داستان" نوشته ی جمال میرصادقی، درباره ی نمادگرایی رمان نویسان معاصر چنین می خوانیم:

رمان نویس معاصر آشنایی مبهمی با فرضیات روانکاوانه دارد. که بر عقاید ما در مورد اهمیت نمادگرایی به طور قابل ملاحظه ای اثر می گذارد. کارل یونگ مفهوم اسطوره ی نخستین (Archetype) – کهن الگو – را طرح ریزی کرده است که در آن چنین مدعی می شود که برخی "تصویرهای خیال بنیادی" درباره ی زایش، رشد، باززایی و جاودانگی که در قالب اشیاء و هیاکل طبیعی نشان داده می شد به گونه ای تاریخی در اندیشه ی آدمی نشانده و کاشته شده بودند. قوس دَورانی حیات گیاه، جنبش دریا، به تعبیر یونگ، تمایلات ناخودآگاه آدمی را منعکس می کند. در نتیجه داستان های بزرگ اساطیری را می توان به عنوان تببین انگیزه ی حرکتی جمعی و فراعقلی توضیح داد. مثلاً رستاخیز را می توان با اساطیر باززایی غیر مسیحیان مشخص کرد و می توان دید که رسم و سنت مسیحی شباهت نزدیکی به رسوم باروری دارد که از جهت تاریخی بر خود مسیحیت هم تقدم طولانی داشته است... برای رمان نویس، معنای این سخن این است که در عمل کتاب او اسم اساطیری آن هر چه باشد، می تواند بر بستری از احساسات جاری شود که از صراحت با اعتقاد محرز، عمیق تر باشد.

تمثیل در ادبیات فارسی

تمثیل در ادبیات، روایتی است توصیفی، که دارای معنای پوشیده ای باشد. یعنی زیر پوشش یک توصیف، چیز دیگری مقصود باشد که به واسطه ی نشانه هایی قابل درک باشد. در دنیای ادبیات می توان بی نهایت توصیف داشت؛ زیرا به قول دکتر علی اشرف صادقی، "وجه تصویری ادبیات بی نهایت است."

اگر به ادبیات از دیدگاه نظری (دیدگاه تئوریک) نگاه کنیم می بینیم هر توصیفی در دنیای ادبیات، خودبخود یک وجهِ مثالی دارد. وجهی که مشابه آن را در نظریه ی مُثُلِ افلاطون دیده ایم.

تمثیل در آثار سعدی

سرتاسر گلستان سرشار از تمثیل است؛ و نیز بوستان و سایر اشعار سعدی. در اینجا با مروری بر آثار شیخ اجل، چند بیت از گلستان را مثال می آوریم تا از حکمت و اخلاق و تعلیمات این حکیم شیرین سخن یاد کرده باشیم:

علم چندانکه بیشتر خوانی   چون عمل در تو نیست، نادانی

علم از بهر دین پروردن است   نه از بهر دنیا خوردن

پادشاهان به نصیحت خردمندان، از آن محتاج تر ند که خردمندان به قربت پادشاهان.

سخنی در نهان نباید گفت   که برِ انجمن، نشاید گفت

سخن در میان دو دشمن چنان گوی، که اگر دوست گردند شرم زده نباشی

بشوی از خردمند از آن دوست دست   که با دشمنانت بوَد هم نشست

نه چندان درشتی که که از تو سیر گردند   و نه چندان نرمی که بر تو دلیر شوند

تمثیل در آثار مولانا

از نظر مولانا تمثیل و حکایات تمثیلی، چه برای کودکان گفته شود و چه ظاهراً هزلیات جلوه کند و یا هر شکل و صورت دیگر، به هر حال نقدِ احوال آدمی است و اینهمه افسانه هایی بیهوده نیست. و در مجموع، تمثیلات را برای تفهیم مفاهیم بلند اخلاقی و انسانی به عامه ی مردم ضروری می داند. این است که هزل او هم هزل تعلیمی محسوب می شود و گونه ای طنز و طنازی دارد؛ که خود نیز بدان اشاره می کند:

الف) اشعاری از مولانا در تأییدِ بکارگیریِ تمثیل:

/ بیتِ من بیت نیست اقلیم است هزلِ من هـزل نیست تعلیم است / بشنویدای دوستان! این داستان در حقیقت نقدِ حال ماست آن / ذکرِ موسی بهر روپوش است لیک موسی و فرعون در هستی توست	/ لفظها و نامها چون دامهاست لفظِ شیرین ریگِ آب عمرهاست / گفت: این، پیمـانهٔ مـعنی بود گندمی بستان که پیمانه است رد زید و عمر از بهرِ اِعراب است ساز گر دروغ است آن تو با

/ نور موسی نقدِ توست‌ای مردِ نیک باید این دو خصم را در خویش جُست / این مثَل چون واسطه است اندر کلام واسطه شرط است بَهرِ فهمِ عام / لیک تمثیلی و تصویری کنند تا که دریابد ضعیفی هوشمند / هزل‌ها گویند در افسانه‌ها گنج می‌جو در همه ویرانه‌ها / هزل تعلیم است آن را جد شنو تو مشو بر ظاهرِ هزلش گرو هر جِدی هزل است پیشِ‌هازلان هزل‌ها جدّ است پیش عاقلان / این مثال آمد رکیک و بی‌ورود لیک در محسوس از این بهتر نبود / کودکان افسانه‌ها می‌آورند درج در افسانه‌شان بس سِرُّ و پند / این سخن چون پوست و معنی مغزدان این سخن چون نقش، و معنی همچو جان	اعراب‌ساز / خوش بیان کرد آن حکیمِ غزنوی که ز قرآن گر نبینند غیر قال بهر محجوبان مثالِ معنوی این عَجَب نبود ز اصحابِ ضلال / جسم‌ها چون کوزه‌هایِ بسته سر کوزهٔ آن تن، پر از آبِ حیات تا که در هر کوزه چِبْوَد؟ آن نِگر کوزهٔ این تن پر از زهرِ مَمات گر به مظروفش نظر داری شهی ور به ظرفش بنگری تو گمرهی / لفظ را مانندهٔ این جسم دان دیدهٔ تن دائماً تن بین بُوَد معنی‌اش را در درون مانند جان دیدهٔ جان، جانِ پر فن بین بُوَد (با بهره گیری از مقاله ی "اهمیت تمثیل در مثنوی"، دکتر احمد کتابی، اطلاعات، 26 شهریور 93)

ب) نمونه هایی از تمثیلات مولانا:

/ شب غلط بنماید و مبدل بسی دید صائب شب ندارد هر کسی / هر که گیرد پیشه ای بی اوستا ریشخندی شد به شهر و روستا / ای سگِ گرگین زشت از حرص و جوش پوستین شیر را بر خود مپوش / خویشتن نشناخت مسکین آدمی از فزونی آمد و شد در کمی / گر گران و گر شتابنده بود آنکه جوینده است یابنده بود / دست شد بالای دست این تا کجا تا به یزدان که الیه المنتهی / چندین چراغ دارد و بی راه می رود بگذار تا بیافتد و بیند سزای خویش / هر که کامل تر بود او در هنر او به معنی، پس به صورت بیشتر / ای روبهک چرا ننشینی به جای خویش با شیر پنجه کردی و دیدی سزای خویش	/ وقت محنت گشته ای الله گو چون که محنت رفت گویی راه کو / سخت گیری و تعصب خامی است تا جنینی کار خون آشامی است / چون که دندان تو کرمش دَرفُتاد نیست دندان، بَرکَنش ای اوستاد / صوفی ابن الوقت باشد در مثال لیک صافی فارغ است از وقت و حال / عاقبت جوینده یابنده بود چون که در خدمت شتابنده بود / چون به جدّ مشغول باشد آدمی او ز دید رنج خود باشد عمی (با بهره گیری از کتاب "ارسال المثل در مثنوی"، علی رضا منصور مؤید، 1365، سروش)

تمثیل در داستان

الف) نمونه هایی از متون کهن

کلیله و دمنه

کَلیله و دِمنه کتابی است از اصل هندی که در دوران ساسانی به فارسی میانه ترجمه شد. کلیله و دمنه کتابی پندآمیز است که در آن حکایت‌های گوناگون (بیشتر از زبان حیوانات) نقل شده‌است. نام آن از نام دو شغال با نام‌های کلیله و دمنه گرفته شده‌است. اصل داستان‌های آن در هند و در حدود سال‌های ۱۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد به‌وقوع می‌پیوندند.

کلیله و دمنه در واقع تألیفی است مبتنی بر چند اثر هندی که مهم‌ترین آنها پنجه تنتره به سانسکریت पञ्चतन्त्र؛ (Panchatantra) به معنی پنج فصل و به زبان سانسکریت است. در روایات سنتی برزویه، مهتر اطبّای پارس، در زمان خسرو انوشیروان را مؤلف این اثر می‌دانند. نام پهلویِ اثر کلیلگ و دمنگ بود. صورت پهلوی این اثر هم‌اکنون در دست نیست و در طول سالیان از بین رفته است؛ اما ترجمه‌ای از آن به زبان سریانی امروز در دست است. این ترجمه نزدیک‌ترین ترجمه از لحاظ زمانی به تألیف برزویه است.

پس از اسلام، روزبه پسر دادویه، ملقب به ابن مقفع، آن را به عربی ترجمه کرد ترجمهٔ ابن مُقَفَّع بسیار مقبول افتاد و مظهری از فصاحت در زبان عربی تلقی شد. ترجمهٔ ابن مقفع امروز موجود است اما میان نسخ مختلف آن گاه تفاوت‌های زیادی دیده می‌شود.

کلیله و دمنه چندین بار از عربی به فارسی دری برگردانده شده‌است. از جمله به دستور نصربن احمد سامانی، ابوالفضل بلعمی آن را به نثر فارسی برگرداند و سپس رودکی در سال 320 ق. آن را به نظم درآورد. اما امروز ترجمهٔ بلعمی از بین رفته و از اثر رودکی جز چند بیت پراکنده باقی نمانده‌است.

در قرن ششم هجری یکی از دبیرهای دربار غزنوی، به نام نصرالله منشی، منشی بهرام شاه غزنوی، کلیله و دمنه را به فارسی برگردان کرد. این ترجمه ترجمه‌ای آزاد است و نصرالله منشی هرجا لازم دانسته‌است ابیات و امثال بسیار از خود و دیگران آورده‌است. ترجمهٔ نصرالله منشی همان ترجمه‌ای است که از آن به عنوان کلیله و دمنه در زبان فارسی یاد می‌شود. گاه نیز آن را کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی خوانند.

تا چند سال پیش گمان می‌رفت که برگردان نصراله منشی، یگانه برگردان فارسی است که از کلیله و دمنه در دست است و کسی از برگردان دیگر این کتاب آگاهی نداشت. تا آنکه در سال ۱۹۶۱ در کتابخانه‌ی توپقاپوسرای استانبول، برگردان فارسی دیگری ازکلیله و دمنه پیدا شد.این برگردان از سوی کسی به نام محمد بن عبدالله بخاری انجام شده است و از زندگی او هیچ آگاهی در دست نیست. تنها از دیباچه کتابش چنین برمی‌آید که از وابستگان دستگاه اتابکان حلب سوریه بوده است. شگفت است که بخاری برگردان خود را همزمان با نصراله منشی انجام داده است، بی‌آنکه آن دو از کار یکدیگر باخبر باشند. اما از آن باارزش‌تر آن است که برگردان محمد بخاری، وارون نثر دشوار و سنگین نصراله منشی، بسیار روان و ساده است. برخلاف نصرالله منشی محمد بخاری به عبارت‌پردازی نپرداخته و کاملاً به متن اصلی وفادار مانده‌است. خود این موضوع را تصریح کرده‌است.

عبدالحسین زرین کوب در کتاب دو قرن سکوت از ابوریحان بیرون نقل می‌کند که: "چون ابن مقفع کلیله و دمنه را از زبان پهلوی به تازی نقل کرد، بابِ برزویه را که در اصل کتاب نبود بر آن افزود تا در عقاید مسلمانان شک و تردید پدید آورد و آن را برای قبول آیین خویش، که دین مانی بود آماده سازد."

(با بهره گیری از ویکیپدیای فارسی)

تمثیل در کلیله و دمنه

در اینجا، عناوینی چند قصه از کلیله و دمنه را همراه با شماره ی صفحه ی آغازین آنها در کتاب "کلیله و دمنه، انشای ابوالمعالی نصرالله منشی، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چاپ هفتم 1362، انتشارات دانشگاه طهران" ذکر می کنیم:

- قصه ی ماهیخوار و خرچنگ (ص 82)

تم اصلیِ این قصه را می توانیم "اندیشه ی مبارزاتی" بدانیم؛ آگاهی و اندیشه ای که اگر در توده ی مظلوم بروز کند موجب رهایی از نابودی شان توسط فرد دغلباز می شود.

- خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد (ص 86)

تم اصلی این قصه را می توان "قصاص نفس" دانست؛ قصاصی که موجب رهایی جمع از هلاکت بیشتر توسط فرد سلطه گر می شود.

- زاغ و گرگ و شگال و شیر و شتر (ص 106)

نویسنده در ادامه ی این قصه نویسد: "و این مَثَل بدان آوردم که مکرِ اصحابِ اغراض، خاصّه که مطابقت نمایند، بی اثر نباشد. بنابراین می توان تم اصلی این قصه را "اعتماد ساده لوحانه" دانست؛ که نهی می شود و در مورد آن هشدار داده می شود.

- دوستیِ کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو (ص 157)

تم اصلیِ این قصه را می توان "نیروی جمع" و یکی از تم های فرعی را "پند حکیمانه" دانست که "مطَوّقه" – کبوتر طوقی، یا فاخته، قمری – نمونه ی یک رهبر دوراندیش و حکیم است و زمانی که کبوتران به امر او با هم به پرواز در می آیند می توانند به نیروی تعاون و همکاری بر تور صیاد فائق آمده و از هلاکت نجات پیدا کنند.

- مَلِکِ پیلان و خرگوش (ص 202)

در پایان این قصه، راوی - که زاغ باشد – چنین می گوید: "و این مَثَل بدان آوردم تا بدانید که میانِ هر صنف از شما زیرکی یافته شود؛ که پیش مهمّی بازتواند رفت و در دفع خصمی سعی تواند پیوست." به هر حال، ترفندی که خرگوش برای گول زدن مَلِکِ پیلان، بکار می بندد درست از کار درمی آید و پیلان (دشمنان) از ترس خشم ماه مقدس دیگر از چشمه ی سرزمین خرگوشان بیرون می روند؛ از ترس خشم ماه مقدسی که در این قصه تأکید به تقدس ساختگی آن می شود. بدین ترتیب یکی از تم های فرعی قصه را می توان "مشورت برای دفاع" و تم اصلی آن را نیز می توان "تدبیر با ترفند قِداست" دانست.

- زاهد و بچه موشی که دختری شد (ص 224)

این قصه چنین آغاز می شود که: "گوهر ناپاک و سیرتِ مذموم تو از قرار خویش نگردد، و خُبثِ ضمیر و کژیِ عقیدتِ تو نه به آب پاک شود و نه به آتش بسوزد..." و در پایان نیز به این نتیجه می رسد که هرکس جفت خود را از جنس خود می جوید. بدین معنا که هر که گوهر ذاتش هرچه هست عاقبت به همان سو مایل می شود. پس تم اصلی این قصه را می توان "بازگشت به اصل خویش" تلقی کرد. و البته سِیری را هم که از برتری قدرتِ خورشید به ابر و باد و کوه و موش بیان می کند در معنی چرخش قدرت از بالا به پایین، قابل تأمل است و می توان مضمون فرعی قصه باشد.

- میمون و تمساح (ص 242)

در این قصه، اعتماد به دوست توصیه می شود؛ امّا تأکید می شود که تا زمانی که دوست دشمنی نکرده باشد. آنگاه است که باید ترکِ مودت کرد و فکر جان خود بود. تم اصلی قصه را می توان "شرط دوستی" دانست؛ و یکی از تم های فرعی آن را نیز "اولویتِ حفظِ جان خود".

- زاغی که آرزوی رَوِشِ کبگ داشت (ص 344)

این تمثیل در کوتاه ترین وجه بیان و نتیجه گیری شده که: "جاهلترِ خلایق اوست که خویشتن در کاری اندازد که ملایمِ پیشه و موافقِ نسبِ او نباشد." و همین یادآوری "حفظ هویت خود" تم اصلی قصه می تواند باشد.

ب) نمونه هایی از داستان های متأخر

قلعه ی حیوانات

داستان قلعه ی حیوانات، نوشته ی جرج اورول، یکی از بهترین نمونه های تمثیل است. که فضای آن هم تقریباً معاصر است و هم مجموعه ی گروه ها و هم هریک از انواع حیوانات، نماینده ی تیپ ها و طبقاتی از جامعه های توتالیتر، مخصوصاً شوروی آن سالها، محسوب می شوند. خوک ها به حاکمان جباری تبدیل می شوند که شعارشان این می شود که "همه ی حیوانات با هم برابرند؛ امّا بعضی ها برابرترند." خوکها در فرآیند شکل گیری این جامعه بوجود آمده اند و از آرمان خواهی انقلابی به این نقطه از زورگویی رسیده اند. قدرت تمثیلی این داستان، همانند داستان دیگر این نویسنده، "1984"، صد در صد است؛ و پیام خود را بخوبی منتقل می کند.

میرا

داستان بلند "میرا"، اثر کریستوفر فرانک، نویسنده ی فرانسوی، ترجمه ی لیلی گلستان، نیز مضمونی تمثیلی دارد. در این داستان نیز با جهانی غیرواقعی، یا ناکجاآباد، مواجه هستیم؛ که همه چیز آن رنگ اجبار دارد. یک شهر ایده آل امّا طبق قوانین و دستورات مقامات آن؛ شهری از دنیایی مطلقاً یک دست و در نتیجه برای ما مخاطبان مضطرب کننده. دیوارهای خانه ها همه شیشه ای است. همه باید لبخند بر لب داشته باشند. هیچ زوجی نباید خارج از موازین سیستم با هم صحبت از دلدادگی کنند. همه چیز این شهر، شماره بندی دارد. خود شهر هم نسبت به دنیا یک مربع بیش نیست. مربعی در چهار جهت اصلی. و فرد از آنجا که باید همسو و هم جهت باشد با محیط اجتماعی خود تا جامعه پذیر تلقی شود، مجبور است با هنجارها و ارزش های گروهی چنین جامعه ای تطابق پیدا کند. امّا آیا چنین چیزی برای دنیایی تا این حد غریب، امکانپذیر است؟ قطعاً پاسخ ما هم به موازات خواست نویسنده، "منفی" است.

بنابراین در داستان میرا، ما با جهانی متفاوت و چهره هایی اگزجره مواجه هستیم و این داستان تمثیلی است از وضعیت آینده ی نگران کننده ای که هم اینک نیز بشر گام های زیادی تا رسیدن به آن برداشته است. سیستمی دلهره آور، که با نابودیِ هویت انسان چندان فاصله ای ندارد؛ نابودیِ تمامی جلوه های اندیشه ورزی، موجودیت، روان و در کل، همان هستیِ انسان.

تمثیل در دنیای درام: تئاتر

می توانیم بگوییم هرآنچه در صحنه ی تئاتر وجود دارد تمثیل و استعاره ای از زندگی واقعی است. لویی ژووه در مقاله ی "مکانیک تئاتر" (مندرج در کتاب نماد و نمایش، تألیف و ترجمه جلال ستاری، 1391، انتشارات توس)، چنین می گوید: "نمایشنامه اندیشه ای است که دگردیسی یافته به ماشین تبدیل می یباد. این جمله توصیف افسون زدای و باطل السحر آلفرددووینی از هنر دراماتیک است. جمله ای تلخ و قاطعانه که خبر از غبن و تلخکامی هایی که تئاتر برای شاعر به بار آورده است می دهد. امّا جمله ای است که با روح سخن می گوید. در واقع آنچه در نمایشنامه ای حقیقی برای تماشاگر جالب نظر و رقت انگیز است، در نهایت، اندیشه یا اندیشه هایی است که نمایشنامه، در روح و ذهن وی برمی انگیزد، امّا این اندیشه ها از طریق ماشینی حقیقی زاده می شوند و استقرار و گسترش می یابند... مبنای تئاتر متضمن هنری است که هنر دگردیسی است، هنر دگرگون ساختن حس و احساسات و تصورات شاعر تا در تماشاگر حقیقتاً اثر یا حسن اثر داشته باشند: هنری که هنر نمایش دادن یا ترجمانی و گزارش است، هنری که بیان و اجراست؛ هنر کارگردانی – اگر بخواهیم تمام آنچه را که میان شاعر و تماشاگر ماشین وار واسطه می شود، در یک کلمه خلاصه کنیم."

امّا آیا در پس این تعبیر چیز زیادی از تئاتر خواهیم دانست؟ خیر. همه می دانیم که تئاتر آیینه ی زندگی است؛ یعنی نه آیینه است و نه زندگی. پس بدین ترتیب با فرض اینکه هنر نمایش خود گونه ای تمثیل است، به سراغ نمایشنامه هایی باید برویم که در آنها معادل ها یا جانشین ها، یا همان استعاره ها و تمثیل ها، قدرتمندتر از سایر عناصر بروز کرده و درک می شوند؛ و اساساً منظور نظر نویسنده همین معادل ها و جانشین ها و تمثیل ها بوده است؛ و این از جایگاه محکم آنها در درام خبر می دهد.

البته خود مضمون هم مهم است. خود مضمون یک نمایش می تواند به تنهایی مبنای یک تمثیل تلقی شود. زیرا یک درونمایه (تم) و یک مضمون در قالبی نو بیان شده که نمایش است. به این مضامین موجود در هفت گناه کُشنده نگاه کنید؛ مضامینی که مشترک هستند با تم و مضمون هر یک از نمایشنامه های مشهور:

- حسادت: **آمادئوس**؛ اثر پیتر شافر
- شکم پرستی: **همسران خوش ویندزور**؛ اثر شکسپیر
- طمع: **گربه روی شیروانی داغ**؛ اثر تنسی ویلیامز
- هوس: **منظره ای از روی پل**؛ اثر تنسی ویلیامز
- غرور: **لیرشاه**؛ اثر شکسپیر
- تنبلی: **باغ آلبالو**؛ اثر چخوف
- خشم: **الکترا**؛ اثر سوفوکل

با نگاهی به این هفت گناه و تم مشترکشان با نمایشنامه هایی از برترین نویسندگان جهان، که همگی در ردّ و طرد این گناهان نوشته شده اند، متوجه می شویم که تمثیل ها و مضامین تمثیلی و حکیمانه در دنیای درام از جایگاهی محکم و اساسی برخوردارند؛ زیرا دنیای درام یعنی دنیای فطرت انسانی؛ دنیای تعلیم و آموزش خیرخواهی و نیک سرشتی.

سؤال اینجاست که داستان های اخلاقی و حکمت های گذشتگان را چطور باید حفظ کرد؟ آیا اساساً نیاز به حفظ کلاسیک ها داریم یا خیر؟ پاسخ هر چه باشد؛ در کل مثبت است. یعنی ممکن است شرایطی برای حفظ میراث کلاسیک قائل شویم. امّا به طور کلی نمی توان منکر شد که هنوز هم بشر به تاریخ تمدن خود نیازمند است. این است که هنوز می بینیم "دون کارلوسِ" شیلر روی صحنه می رود یا "ویلهلم تل" او؛ و یا نمایشنامه های دیگر نویسندگان بزرگ دنیا. دنیای نمایش دنیای معادلات است. زیرا صحنه آینه ی زندگی است. و هرآنچه در صحنه است نیز نشانه محسوب می شود که تفسیر می شود و تأویل. تأویلی به تعداد مخاطبان یک اثر. چنانکه مضامین آثار هنری قابل تعمیم و تأویل هستند. و گستره ی هنرهای ماندگار، گستره ای جهانی است. در اینجا به یک مورد اشاره می کنیم که گستره ی جهانی دارد؛ و آن مضمون فرزندکشیِ داستان رستم و سهراب است.

در کتاب "نمادگرایی در ادبیات نمایشی"، تألیف دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، 1367 انتشارات برگ، جلد دوم چنین می خوانیم:

نگاهی به نمایشنامه ی "در کرانه ی بی لی": نمایشنامه ی در کرانه ی بی لی، نوشته ی ویلیام باتلر ییتس، شباهت فراوانی به حماسه ی رتم و سهراب دارد: یک بامداد، جوان ناشناسی به شهر آمده؛ و پهلوان بزرگ شهر (کوهولین) را به مبارزه و جنگ تن به تن می خواند. وی از ساکنان کشور ملکه اویفه است. اویفه زنی زیبا بوده که زمانی همبستر کوهولین گردیده است. کوهولین پس از همبستری او را ترک گفته و اویفه از او پسری آبستن شده است. باری، کوهولین، که شباهت فراوانی میان این جنگجوی جوان و اویفه می بیند، از جنگیدن با او روی گردانده و او را به دوستی می خواند. کوهولین در خدمت شاه حیله گر و مزوری به سر می برد. این شاه تبه کار، او را به جنگ با رزمجوی جوان برمی انگیزاند، و کشتن او را خواستار می گردد. کوهولین در این جنگ ناخواسته شرکت جسته و جوان را به قتل می رساند. امّا هنگامی که درمی یابد که این جوان پسر اوست، به دریا رفته و خود را به موج ها می سپارد.

مسعود فرزاد، که نمایشنامه ی در کرانه ی بی لی را زیر عنوان "کوهولین؛ نمایشنامه ای بر اسا روایت ایرلندی رستم و سهراب" ترجمه نموده، این اثر را برگرفته از اصل روایت ایرانی دانسته است. وی در مقدمه ی خود می نویسد: «... کمتر جای تردید است که روایت ایرلندی از اصل روایت ایرانی گرفته شده باشد... ویلیام باتلر ییتس، دو گروه وقایع و اشخاص را، با نظری فلسفی و مبتکرانه، در این نمایشنامه توأم کرده است. یکی سرگذشت کوهولین (رستم) و کنوهار (کاووس) و جوان جنگجو (سهراب) و ملکه اویفه (شبیه گُردآفرید) است که در سطح اعلای قهرمان رخ می دهد. دیگری سرگذشت "کور" و "دلقک" است که نماینده ی سطح عادی در زندگی حقیر مردمان کوته نظر است و به سهم خود از راه تضاد درامی، عظمت وقایع قهرمانی این داستان را نمایان تر می سازد.»

نمونه ای از تمثیل در نمایشنامه ی معاصر:

"شهربندان" اثر آلبر کامو، ترجمه ی محمد علی سپانلو، 1370 نشر تیراژه:

در این نمایشنامه، ابتدا با واقعه ای عجیب در شهری آشنا می شویم که مردمانش همه در زندگی روزمره دچار مسائل شخصی خود بوده و هستند: عاشقی، خیانت به همسر، مخالفت با حاکم و بدمستی و... امّا حالا در آسمان شهر پدیده ای نوظهور که همه آن را به فال بد می گیرند مواجه شده اند. این ستاره های دنباله دار خبر از ورود چیزی شوم به شهر را می دهند. به زودی تعدادی از شهروندان اینجا – قادسیه در اسپانیا – دچار طاعون می شوند. تا اینکه خود طاعون در هیأت یک مرد قَدَر قدرت وارد شهر می شود و در مکالمه ای کوتاه قدرت را از حاکم گرفته و خود جانشین او می شود و به اتفاق منشی خود حکومتی استبدادی راه می اندازد. در جریان این حکومت همه گونه جور و ستم روا داشته می شود و اوضاع به طور کل به هم می خورد بی آنکه چندان عجیب به نظر برسد. همه درگیر صف های طویل و بوروکراسی بی معنا و مفهوم و قوانین پیچیده ی نامعلوم می شوند و باز زندگی می کنند. و...

این نمایشنامه در ماهیت خود تمثیلی است از اوضاع و احوال دنیای سیاست؛ که خاص یک زمان و یک مکان نیست. و متعلق به همه ی دوره های همه ی جوامع می تواند باشد. آلبر کامو این نمایشنامه را پس از رمان طاعون نوشته. رمان طاعون را که می خوانیم خود را در جهانی کاملاً واقعی (رئال) می پنداریم. جایی که کشیش کار خودش را می کند و پزشک و همه ی شهروندان. آنجا موش هایی مرده نشانگر بروز طاعون هستند. آن رمان هم استعاره ها و معادل ها و مفاهیم زیر متن بسیار دارد. امّا در فرم کاملاً تابع قوانین رئالیسم است. امّا در نمایشنامه ی "شهربندان" به دلیل ماهیت تمثیلی صحنه ی تئاتر، کامو برای خود طاعون نیز شخصیت انسانی قائل شده است. در واقع، فرم و محتوا هر دو از یک ماهیت برخوردار شده اند.

ضرب المثل ها از کتاب "تمثیل و مَثَل"، گردآورنده: احمد وکیلیان

- **آستین پوستین شما دارد در میان آتشهای مناقل می سوزد**
- **آستین نو، بخور پلو**
- **آش نخورده، دهان سوخته**
- **آن فکر را که تو کردی من هم کردم**
- **آن گلابی را که دستت نرسیده (بچینی) احسان پدرت می کنی؟**
- **آنها دوتا بودند همراه، ما ده تا بودیم تنها (دو روایت)**
- **از چشمم بدی دیدم، از شما ندیدم**
- **از ماست که بر ماست (چهار روایت)**
- **از هر کسی که بخت برگردد سوار شتر هم که باشد، سگ هم او را دندان می گیرد**

- استخوان لای زخم گذاشتن
- اکبر ندهد خدای اکبر بدهد
- اگر تو کلاغی، من بچه کلاغم
- اگر چاه آب ندارد، برای مقنی نان دارد
- اگر خدا بخواهد همه را یکسان می کند
- اگر خر نخواهم به خانه ی میر ز هم برم؟
- اگر دراز شد دیلم می شود، و اگر پهن شد بیل
- اگر قری کنی، فری کنی که بایدت خورد
- الاغ را که بارش بردارند، پالونش را هم به منزل نمی رساند
- انبر را که در آتش گذاشتند دزد با خبر می شود (دو روایت)
- ای بابا، تو تا میری بنویسی و بلیسی بابای ما را درآورده
- ای بابا، مگر شده تعزیه ی تجره؟
- اینجا ندارم خوشدلی، زحمت به شوهر اولی
- این ستون تا آن ستون یک فرجه
- این هم شد تیشه ی درویش
- این هم شده مثل قلیان دهبوره
- بابا، بابا، سبیل چرب کنت را گربه برد
- با بزرگان پیوند زدم
- باغ شاهی رفتی زیاد نیایی، کم چرا؟
- بالا بالا بنشین، حرفه های گنده گنده بزن
- بپا کوزه را نشکنی
- بچه خمیره، خدا کریمه
- برای خوردن سپهسالار، برای دعوا بنه پا
- برای یک دستمال قیصریه ای را آتش می زند
- بلایی به سرت همیارم که نمرود به سر خودش نیاردبو
- بنازم این سر را که تا به حال نشکسته
- به مالت نناز به شبی بند است / به حسنت نناز به تبی بند است
- به مستراح افتاده ولی از بگی نیفتاده
- به نرخ دوغت می زنم پنبه
- به همه بله، به من هم بله؟
- بیست من کشک را کی می ساید؟
- بیطاری از خر کور یاد گرفته
- بیگانه وفا کند به از خویش است
- یا داره را بگیر بی پاهه به جاست
- تا به نفع تو بود زر بود، حالا که به نفع من است کاه زرد؟
- تاپش پنج و نونش چار، من حیرونم از این کار
- تو چیزی گفتی من خوشم آمد، من هم حرفی زدم تو خوشت بیاید
- چراغی را که خدام برفروزد / هر که پف کند ریشش بسوزد
- چشم آدمی را مگر خاک پر کند
- حساب گاو زردی آن را کردی؟
- حسن غلام آمد
- حکایت مهمانی این بابا شده حکایت مهمانی غلاغ و روباه
- خدا از سلطاه محمود بزرگتر است
- خدا سرما را به قدر جامه می دهد

- خر برفت و خر برفت و خر برفت
- خرس را واداشته اند آهنگری
- خروس اگر خروس باشه، توی راه هم می خونه
- درخت گردو که این است بلندیش، درخت خربزه اله اکبر
- دره ی نریده نذاشته
- دزد را داروغه ی شهر می کنند
- دسته گلی به آب داده
- دوستیش مثل دوستی خرس است
- زبان بنده قلم خداست
- زبان سرخ، سرم را به دارنبری
- زورت به خر نمی رسه جل را می کوبی؟
- سبوس برو سگ را بیاور
- سرش پاک بود رفت آسمون
- سنگین برو سنگین بیا
- شاطر را بیدار کردی
- شتر را می خواستند نعل بکنند، قورباغه پایش را بلند کرد
- شده حکایت روباه و مرغهای قاضی
- شده حکایت روباه و مرغهای قاضی
- شده حکایت صد تومان و صنار
- شده گربه ی رجب دیوانه
- شدیم آملا غصه خور و نباید یک دم بی غم و غصه باشیم
- صداش صبح به گوشت می رسه
- طمع از نجاست سگ نجستر است
- عروس در خانه ی پدر چشم نداشته، می گویند کلاغ چشمش را کنده
- غیر از آن رنگها که من می دانم، همه ی رنگها بیجا و مهمل است
- قربون برم خدا را، یک بام و دو هوا را
- این طرف بام سرما را، آن طرف بام گرما را
- کار فلانی هم شده حکایت باز سردار چراغان
- کجا خوشه؟ آنجا که دل خوشه
- کدخدایی ار دادند به زن، چله ی زمستان برچید
- کره خر بی تنبون / شیرش بده بجنبون
- گریه می کنه به من چه / خنده می کنه به من چه
- کنگر چیدم پروپیچ / زنم کشتم سر هیچ
- کنگر سر پایین سبز می شه یا سربالا
- گاو آمد کرد زیر و زبر
- گدا به گدا، رحمت به خدا
- گر گدا کاهل بود تقصیر صاحبخانه چیست؟
- گرگ یوسف ندریده و دهان خون آلودم
- گشتم صد و سی و سه دره / ندیدم آدمی دو سره
- گلهای باغچه خواهر، می خوانند بلبلها خواهر
- زیرت را نان می سوزاند، این روزها می گذرد خواهر
- گول رنگش را خورده
- مال آدمِ نخور برای آدمِ بخور، یا مالِ آدمِ بخیل برای آدمِ رند
- محتسب در بازار است

- **محل نزاع ابلهان**
- **مرده ی ناصرالدین شاه را می زنی؟**
- **مشک خالی پرهیز آب؟**
- **معامله ی دیده و ندیده**
- **مگر آش کل عنات می پزی؟**
- **مگر تسول داماد لاشخوری؟**
- **مگر تیشه ی سر خانه است که نمی شود دست زد؟**
- **ملاحظه ی شما دیگر برای ما تشت و لگن نمی شود**
- **من از گوشتش نمی خورم، از آبش به من بدهید**
- **من می خورم یونجه عسل می کنم، تو می خوری پهن می کنی**
- **موقع رقاصی من هم می رسه**
- **مهر دست نخورده، کره خر نفهمی کرده**
- **میام صنار سگ اخته کنم، سی صنار میدم حموم**
- **می بیزی و می بینی**
- **میخ طویله را روی زبان من بکوب**
- **نادر رفت و برنگشت. تو می خواهی بروی و برگردی؟**
- **نجاری کار بوزینه نیست**
- **نمی دانم قسم راستت را بروم یا دم خروس را**
- **نه اهل برمکم، نه کاکای جعفر**
- **نه باغبانم که شن و ماسه داشته باشم، نه بزازم که بز داشته باشم**
- **نه تا نون نونوایی / پاچه ی گو حلوایی**
- **الله تو شفایش ده / حلوا تو نجاتش ده**
- **نه چارک و نه وقّه / صاحابش می گه سه وقّه**
- **ورشو ورشو که بارت سنگینه**
- **ورشو ورشو که خونه ت رنگینه**
- **هر چیز که خوار آید، یک روز به کار آید**
- **هر کی شام خورده برود نزد عروس**
- **هم بالاته دیدم، هم پوئینته**
- **هم چرکدار حاج محمد آقا باشم و هم خبردار بگویم؟**
- **همه ی کارها را من کردم، این یکی را خودت بکن**
- **هنوز اسب را نخریده، آخورش را می بندد**
- **یکی مرد از گرسنگی، آن وقت جفت جفت گرده بالین سرش می گذاشتند**

نگاهی به کتاب "فرهنگ عوام؛ تفسیر امثال و اصطلاحات زبان فارسی"

گردآورنده: امیرقلی امینی، انتشارات علمی

در مقدمه ی این کتاب، گردآورنده، از روزگاری می گوید که اصطلاحات و ضرب المثل های بسیاری در زبان فارسی رواج عام داشته و امروز متروک شده است و مصادیقی را مثال می زند که در اینجا بد نیست ملاحظه کنیم. که ذکر چنین مثال هایی ما را وا می دارد بیشتر به میراث زبان و فرهنگ خود توجه کنیم تا بسیاری از مصطلحات امروز نیز برای آیندگان باقی بمانند. و این میسر نمی شود مگر کاربرد آنها در داستان و متن های دراماتیک که واسطه ی انتقال فرهنگ غنی امروز ما برای آیندگان می باشند. باری، اشعاری که در مقدمه ی کتاب فرهنگ عوام ذکر شده اند از این قرارند:

یا جگر بند پیش زاغ بنه   یا بتشویش و غصه راضی شو

که محققاً اصطلاح "جگربند پیش زاغ نهادن" داستانی دارد و امروز فراموش شده است.

یا این شعر شیخ اجل: به غالب تر از خود نیانداز تیر   چو افتاد دامن به دندان بگیر

که دامن به دندان گرفتن در زبان عوام سابق اصطلاحی به معنی "به تندی گریختن" بوده و امروز متروک شده است.

یا اصطلاحِ "شاخ در شاخ" در این بیت حکیم نظامی گنجوی:

بدین امیدهای شاخ در شاخ   کَرَم های تو ما را کرد گستاخ

که به معنی گوناگون است، و امروز در زبان عوام از تداول افتاده.

یا دندان به دندان زدن که در این شعر طالب آملی آمده:

تا بکام غیر دیدم لعل یار   چون گهر دندان به دندان می زنم

که به معنی حسرت و افسوس خوردن است و امروز به صورت دندان به دندان فشردن و به معنی تحمل ناملایم و کظم غیظ کردن به کار می رود.

یا اصطلاحِ "راه افتادن" که در اصطلاح امروز به معنی حرکت کردن است ولی بطوری که سلمان ساوجی در این بیت:
خیل خونخوار خیال اطراف چشم من گرفت   آنچنان گزدیده من راه خواب افتاده است

فرموده، در قدیم به معنی مسدود شدن و گم شدن راه بکار می رفته است.

یا اصطلاحِ "دماغ بیهده پختن" که در سابق به معنی فکر بیهوده کردن یا "ران گشادن" که در ادبیات قدیم کنایه از سوار یا پیاده شدن از اسب بوده و هر دو در این زمان از سر زبان عوام و خواص افتاده است.

یا اصطلاح "به دست باش" در این شعر حضرت خواجه که می فرماید:

گرت ز دست برآید مراد خاطر ما   به دست باش که خیری بجای خویشتن است

و به معنی آماده و هشیار بودن است امروز نه در زبان عوام و نه در زبان خواص و حتی اهل ادب بکار نمی رود.

مروری بر امثال و حکم این کتاب:

آب به دست یزید افتادن = کار به دست ستمکار افتادن ستمگری مصدر کار شدن. مثال: می گویند فلان حاکم شهر ما شده است. مخاطب: په! آب به دست یزید افتاده است.

بیگاری به از بیکاری است = که مفت و رایگان کار کردن بهتر از بیکار بودن است و به عکسش هم گفته می شود: بیکاری به از بیگاری است.

پای چراغ همیشه تاریک است = صاحب مال از مال خود کمتر استفاده می کند. نزدیکان توانگر و صاحبان جاه و مقام کمتر از دوران از نعمت مال یا از نفوذ آنها بهره مند می شوند همانند: چراغ پای خودش را روشن نمی کند. پای شمع تاریک است.

تلافی غوره را توی دل کوره در آوردن = کسی را به گناه دیگری آزار دادن. این مثل بیشتر در مورد کسی گفته می شود که وقتی آزاری از کسی به بیند و نتواند بر اثر قدرتی که دارد از وی انتقام بگیرد به دیگری که ناتوان تر از خودش هست تلافی کند. مثال: چون قدرت برابری با او نداشت انتقامش را از برادر او گرفت و تلافی غوره را سر کروه درآورد. همانند: دستش به خر نمی رسد پالانش را میزند. دهانش از شیر سوخته فوت می کند به دوغ.

مثل سد اسکندر = با طاقت. مقاوم. سرسخت. محکم و استوار. مثال: آزادیخواهان صدر مشروطیت مثل سد اسکندر در برابر استبداد محمد علی شاه ایستادگی کردند.

نان پَرِ شالِ کسی گذاردن = کسی را به انجام عمل زیان آمیز یا خلافی اغوا کردن. مثال: در این معامله زیانی که می بینم نتیجه ی نانی است که فلان دوستم پَرِ شالم گذاشت. و مراد از "پر" در اینجا به معنی "جوف" یا "لای" یا "جیب" است.

هم شام کوفه دیدم هم صبح کربلا = در مورد بی وفایی و عهد شکنی یاران گفته می شود.

تمثیل و قصه به مثابه درمان مشکلات روانی

دکتر علی صاحبی از روان شناسانی است که معتقد هستند می توان از طریق قصه به جامعه ای بااخلاق و سالم دست یافت. از نظر ایشان قصه هم مثل تئاتر درمانی می تواند نوعی درمان بیماری های روانی محسوب شود. ایشان در کتاب "***قصه درمانی؛ گستره ی تربیتی و درمانی تمثیل***" 1393، انتشارات ارجمند، به این مسأله به دیده ای علمی نگاه کرده و آن را مورد واکاوی دقیق قرار داده است. در اینجا بخش هایی از مقدمه و مصداق هایی از روند کتاب را از نظر می گذرانیم:

به طور کلی قصه و تمثیل چهار قلمرو از وجود انسان را تحت تأثیر قرار می دهند:

1. قلمرو شناختی: توانایی قصه در انتقال دانش و کمک به فرآید حل مسأله.
2. قلمرو عاطفی: قصه باعث پالایش عاطفی-هیجانی و امیدآفرینی می شود.
3. قلمرو بین فردی: قصه باعث ایجاد و خلق پیوستگی و رابطه انسانی-اجتماعی افراد با یکدیگر می شود "من تنها نیستم؛ کسان دیگری نیز با مشکلی مثل من سر و کار دارند." (پیوند اجتماعی).
4. قلمرو شخصی: قصه باعث بصیرت و بینش می شود، چرا که فرد خودش و مسائل مبتلا به زندگیش را در روایت دیگران ملاحظه و مشاهده کرده و درک بهتری از خود و مشکل اش پیدا می کند.

از آنجایی که هر فردی تجارب منحصر به فردی را با خود حمل می کند، قصه ها و تمثیل ها احتمالات چندگانه ای را فراهم می سازند تا هر فرد با توجه به شرایط خود به قصه ها معنا داده و با آنها رابطه برقرار کند و بعضا چنین پیش می آید که شنیدن یک قصه، قصه های دیگری را به ذهن متبادر می سازد. قصه ها ابزار منحصر به فرد و ویژه ای برای استفاده در روان درمانی اند، چرا که آنها با همه مردم در هر سن و سالی ارتباط برقرار می کنند و دلیل دیگر آن که ما انسانها غالباً به شکل قصه و داستان می اندیشیم.

به قول امانوئل کانت، برای اذهان غیرمنطقی، استدلال ها شبیه ماهی اند، هرچند هم منطقی باشند، باز هم ممکن است از چنگ ذهن ضعیف بگریزند. مگر اینکه به کمک تصویر ذهنی و تمثیل در ذهن جایگزین شوند. از این رو ما به استعاره و تمثیل نیزا داریم تا چیزی را که قابل دیدن یا لمس کردن نیست، خوب درک کنیم، در غیر این صورت آن را فراموش می

کنیم. یکی از مهمترین کابردهای بالینی قصه ها این است که قصه و تمثیل به طور طبیعی باعث می شود فرد (یا خانواده یا گروه) شنونده، قصه های شخصی (یا روایت) زندگی خصوصی خود را بیان کند.

برخی از زمینه های کاربست سودمند تمثیل به قرار زیر است:

1- تغییر خُلق و وضعیت روانی یا سطح انرژی فرد یا گروه
2- تغییر چارچوب معنایی یک مسأله به عنوان یک فرصت جدید
3- دیدن یک رفتار یا نگرش از زوایای گوناگون
4- آموختن نکات مهم، به طور غیر مستقیم
5- تقویت خلاقیّت
6- نشان دادن ناکافی بودن برخی استدلال های به ظاهر منطقی
7- بیدارسازی فکر و قرار دادن اطلاعات جدید در ذهن بسته
8- تشویق بحث و مناظره
9- نشان دادن ماهیت نظام دار روابط
10- پر کردن یک شکاف اطلاعاتی
11- ایجاد آرامش روانی در شنونده
12- فعال سازی نیمکره راست مغز
13- درگیر کردن هر دو نیمکره مغز به طور همزمان
14- تغییر فعالیت امواج مغزی بتا (فرآیند هوشیاری) به امواج مغزی آلفا (خلسه سبک یا وضعیت تصویرسازی)
15- عینی سازی مسائل انتزاعی
16- الصاق تصویر ذهنی ماندگار به آموزه های انتزاعی

و ...

نویسنده ی کتاب قصه درمانی برای بررسی هر قصه یا تمثیل چهار مقوله در نظر می گیرد:

1- ابتدا عنوان مناسبی به لحاظ مضمون و محتوای تعلیمی یک قصه یا تمثیل در نظر می گیرد.
2- قلمرو تمثیل را مشخص می کند.
3- زمینه سازی برای چند مورد را یادآور می شود.
4- تأثیر مورد انتظار را از هر قصه یا تمثیل بیان می کند.

به طور نمونه:

نمونه ی الف)

عنوان: انتخاب الگو

قلمرو تمثیل: 1) مستقل بودن 2) دودلی و تردید 3) ایفای نقش قربانی 4) از هیچ انتظار همه چیز داشتن (توقع بی جا)

زمینه سازی برای: 1) تغییر کانون توجه 2) ایجاد خودکفایی 3) ایجاد توانایی به منظور انتخاب الگوی رفتاری خود

اثر مورد انتظار: 1) فراگیری راه برون شد از نقش قربانی 2) پیروی از نقش و الگوی توانمند و خودکفا و نه الگوی بیمار 3) پذیرفتن مسئولیت سلامت خود

مردی در جنگل راه می رفت، که روباه معلولی را دید. فکر کرد: این موجود ناتوان چطور شکم خود را سیر می کند؟ در همین هنگام ببری از راه رسید که جانوری را که شکار کرده بود، به دندان داشت. به نزدیکی روباه رفت و با آرامش تمام شروع به خوردن شکار خود کرد. وقتی شکمش سیر شد، بقیه غذا را برای روباه گذاشت و محل را ترک کرد.

مرد با خود فکر کرد: "اگر خدا برای آن روباه روزی فراهم می کند حتماً انسانی چون مرا هرگز بی غذا نخواهد گذاشت. بنابراین دست از تلاش برداشته و در همان جا دراز کشید و منتظر ماند تا خدا روزیش را فراهم کند.

یکی دو روز گذشت ولی هیچ اتفاقی نیفتاد. از گرسنگی جانی برایش نمانده بود و حتی نمی توانست از جایش برخیزد. روز بعد در حالی که از بی غذایی از حال رفته بود رهگذری را بالای سر خود دید. وقتی رهگذر علت گرسنگی و بیحالی اش را فهمید به او گفت: "از مشاهده ی آن واقعه باید ببر را الگوی خود قرار می دادی نه روباه علیل و ناتوان را. برخیز، ابزارت را بردار و شیوه ی زندگی ببر را دنبال کن." (اقتباس از بوستان سعدی)

نمونه ی ب)

عنوان: الگوهای یادگیری؛ آموزگاران درس زندگی

قمرو تمثیل: 1) پایداری و سماجت 2) الگوهای زندگی 3) یادگیری از تجربه دیگران 4) اصلاح خود 5) راه های انگیزه سازی و غلبه بر یأس و نومیدی 6) راه های غلبه بر ترس

زمینه سازی برای: 1) یادگیری از دیگران 2) جدّی گرفتن همه اتفاقاتی که برایمان رخ می دهد 3) گشودگی و باز بودن نسبت به افکار و نگرش های دیگران 4) آمادگی برای آموختن از هر رخداد جدید زندگی

اثر مورد انتظار: 1) بیاموزیم که هر کسی چیزی برای آموختن به ما دارد. 2) یاد بگیریم که انعطاف پذیری نسبت به امور عامل رشد و پیشرفت واقعی است. 3) بیاموزیم که هیچکس را دست کم نگیریم. 4) بدانیم که در همه عرصه های زندگی پایداری و خوش بینی عامل موفقیت اند.

یکی از پیروان عارف بزرگ حسن بصری، در بستر مرگ از او پرسید: مولای من، استاد شما که بود؟ حسن بصری پاسخ داد: صدها استاد داشته ام و نام بردنشان ماه ها و سالها طول می کشد و باز شاید برخی را از قلم بیاندازم.

کدام استاد، تأثیر بیشتری بر شما گذاشته است؟

حسن کمی اندیشید و بعد گفت: در واقع مهمترین امور را دو نفر به من آموختند. اولین استادم یک دزد بود. در بیابان گم شدم و شب دیرهنگام به خانه رسیدم. کلیدم را پیش همسایه گذاشته بودم و نمی خواستم آن وقت شب بیدارش کنم. سرانجام به مردی برخوردم از او خواستم و او در چشم بر هم زدنی در خانه را باز کرد. حیرت کردم و از او خواستم این کار را به من بیاموزد؛ گفت کارش دزدی است، امّا آن اندازه سپاسگزارش بودم که از او دعوت کردم شب در خانه ام بماند. یک ماه نزد من ماند. هر شب از خانه بیرون می رفت و می گفت می روم سر کار به راز و نیازت ادامه بده و برای من دعا کن. و وقتی برمی گشت می پرسیدم چیزی به دست آورده یا نه، با بی تفاوتی پاسخ می داد: امشب چیزی گیرم نیامد؛ امّا باز فردا دوباره سعی می کنم. مردی راضی بود و هرگز او را افسرده و ناکام ندیدم. از آن پس هرگاه مراقبه می کردم و هیچ اتفاقی نمی افتاد و هیچ ارتباط با خدا برقرار نمی شد، به یاد جملات آن دزد می افتادم: امشب چیزی گیرم نیامد امّا ان شاء الله فردا دوباره سعی می کنم. و این جملات به من توان ادامه راه می داد.

نفر دم که بود.

نفر دوم یک سگ بود. می خواستم از رودخانه آب بنوشم که آن سگ از راه رسید. او هم تشنه بود؛ امّا هر بار سر آب می رسید، سگ دیگری را در آب می دید که البته چیزی نبود جز بازتاب تصویر خودش در آب. سگ می ترسید، عقب می

کشید و پارس می کرد. همه کار می کرد تا از برخورد با آن سگ دیگر اجتناب کند، امّا هیچ اتفاقی نمی افتاد. سرانجام به خاطر تشنگی بیش از حدّ تصمیم گرفت با این مشکل روبرو شود و خود را به داخل آب انداخت و در همین لحظه تصویر سگ دیگر محو شد.

نمونه ی بررسی ساختاری یک قصه / تمثیل

هرگاه بخواهیم قصه ای را که حکمت و اخلاق را تعلیم می دهد یا تمثیلی که ما را به اندیشه وامی دارد به لحاظ ساختار روایت (Structure) بررسی کنیم، بهتر از علاوه بر سه بخش اصلی ساختمان قصه (شروع، میان، پایان) سعی کنیم عناصر طرح آن را هم مشخص کنیم. بدین ترتیب: مضمون، تم، پیام، و نتیجه ی آن همراه با شخصیت پردازی (احیاناً پروتاگونیست و آنتاگونیست)، زمینه چینی، گره افکنی، کشمکش، تعلیق، بحران، اوج، فاجعه، غافلگیری، تحول و تعرف، فرود، گره گشایی، پایان و نتیجه. /

قصه ی *__ستاره ها__* (از کتاب قصه های هفتاد و دو ملت؛ ترجمه احمد شاملو و توسی حائری، 1388 نشر ثالث)؛ افسانه ی استرالیایی به روایت نیوری م. بونجی، کودک چهارده ساله استرالیایی، ترجمه ی م. ک:

یکی بود یکی نبود،

در آن روزگارهای خیلی پیش که هنوز هیچ ستاره ای توی آسمان نمی درخشید، پادشاهی بود که با شکوه و جلالِ زیادی در آسمان، زندگی می کرد. آنجا در دلِ آسمان، قصر سفیدِ بسیار بزرگی داشت که دور تا دورِ آن را ابرهای پنبه ای سفیدی گرفته بود و این ابرها، وقتی که خورشید می خواست غروب کند، رنگِ سرخ روشنی پیدا می کردند.

چه شکوهی در قصرِ او به چشم می خورد! چه ستون های مجلل و بلندی! چه نقش و نگارهای زرینی! پوست های بزرگ و پُر پشمِ خرس، تمام کف تالارهای قصر را پوشانده بود و پرنده های زیبا و مبهوت کننده ای همه جا در مهتابی های قصر نشسته بودند که دُمشان رنگ های بسیار قشنگی داشت و مغرورانه از وزش نسیم تکان می خوردند. امّا همه ی این شکوه و جلال یک طرف، و آن جامِ بسیار بزرگ و بسیار قشنگی که هدیه ی پادشاه دریاها بود یک طرف!

این جام، درخشش نقره فامی داشت، برق می زد و مدام می درخشید. با لبه های خود – که آن را به طرز خاصی ساخته بودند – نورِ روز را می گرفت و شب که می شد دوباره آن را به اطراف می پاشید.

پادشاه آنقدر این جام را دوست می داشت که یک غلام سیاه خریده بود تا مرتب آن را پاک کند و مواظب باشد که یک ذره گرد و غبار، هیچ جایش ننشیند، دایم آن را تمیز کند، دستمال بکشد و بگذارد تا جایی که ممکن است درهشش صاف تر و پُرشکوه تری داشته باشد... البته معلوم است که این کار بی اندازه سخت و طاقت فرسا بود، چون که این جام خیلی بزرگ بود و پاک کردنش واقعاً زحمت داشت.

باری، یک شب که پادشاه از قصرش رفته بود بیرون، اتفاق وحشتناکی افتاد. غلام سیاه که تمام روز را مشغول پاک کردن جام و جلا دادن آن بود، از بس احساسِ خستگی می کرد، تکیه اش را داد به جام و خمیازه ای کشید و... خوابش برد. و جامِ خوشگلِ بی نظیر، بر اثر سنگینیِ غلام سیاه، از روی پایه اش لغزید و با صدای بلندی افتاد روی زمین و تکه تکه شد.

غلام بیچاره هم از خواب جَست و وقتی که دید جام پادشاه آن طور تکه تکه شده شروع کرد به های های گریه کردن، چون که پاداش گناهش مسلماً غیر از مرگ چیزی نبود.

پس از این که مدتی گریه کرد، خم شد و تکه های جام را جمع کرد و با ناراحتی همه را ریخت توی یک کیسه، به زحمتِ زیاد، کیسه را کشید لبِ مهتابی، و همه ی خرده ریزه های جام شکسته را از آن بالا در دلِ شب خالی کرد... یعنی مشت مشت، خرده شیشه های جام را از توی کیسه برمی داشت و توی فضا پرت می کرد، و از زیبایی و شکوهی که خرده های جام به این شبِ سیاه می بخشید به تعجب در می آمد.

چون که خرده ها همین که از دست غلام سیاه رها می شدند، در گوشه های دور و نزدیکِ آسمان، سرِ جای خودشان می ایستادند و با فروغِ تندی، در زمینه ی سیاه و مخملیِ شب، شروع به درخشیدن می کردند.

این منظره آنقدر زیبا و قشنگ بود، آنقدر دوست داشتنی و بُهت انگیز بود، که وقتی پادشاه برگشت به قصرش، در مهتابی ایستاد و هاج و واج شروع کرد به تماشا، و در این حال اشک شوق توی چشم هایش جمع شده بود.

البته دیگر معلوم است: شاه، غلام سیاه را بخشید و اصلاً آزادش کرد چون که تا آن وقت هرگز پادشاه منظره ی آسمانی به آن قشنگی ندیده بود. و از آن گذشته از این اتفاق که باعث شکسته شدن و خرد شدن هدیه ی پادشاه دریاها شده بود خیلی هم خوشحال شد چون می دید که حالا می تواند این زیبایی و شکوه را بین تمام مردم جهان پخش کند... می دانید چرا؟ آخر این خرده های جام، همان هایی هستند که امروز ما به زبان خودمان آن ها را "ستاره" می نامیم!

بررسی ساختاری قصه ی ستاره ها:

تم:

"زیبااندیشی" می تواند تم اصلی باشد. که در سرتاسر اثر هم ما با زیبایی سر و کار داریم. تم های فرعی هم آزادگی و وفاداری و امانت داری و...

مضمون:

چون زیبا پسند و نیک اندیش باشی از خطا در می گذری و همه عالَم را رها و زیبا سازی. مشابه این مصراع از حافظ: (آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد)

پیام:

پیام اوّل ارزش گذاری برای زیبایی و هنر (جام زیبا) است. پیام بعدی ر

ایدئولوژی:

از نظر ساختار طبقات اجتماعی در این داستان هنوز دوران برده داری و نژادپرستی دیده می شود. مشخص است که اصل قصه مربوط به مردمان غرب است. استرالیا قرنهاست که به لحاظ فرهنگی جزو جهان غرب محسوب می شود. از فحوای کلام احساس می کنیم قصه پرداز به جامعه ی کارگران تعلق خاطر دارد و در عین حال از عملکردی که برای پادشاه حاکم قائل است نیز متوجه می شویم که به دنبال جامعه ی بی طبقه ی کمونیستی نیست.

تأثیر در مخاطب:

نمی توان منکر شد که جمله ی پایانی داستان تا چه میزان زیادی لذت یک غافلگیری را به مخاطب عرضه می دارد. و البته بعد از پایان داستان تا لحظاتی مخاطب به این فکر فرو می رود که چرا تا به حال آسمان شب را اینگونه فانتزی نگاه نکرده بود. بنابراین تأثیر این داستان در مخاطب تمثیل زیبا و لذت بخشی است که می تواند جانشین تفکر واقع گرایانه نسبت به دنیا شود. و اساساً هنر دنیای خیالیِ ادبیات در همین لذت ادبی نهفته است.

شروع، میان، پایان:

در مقدمه ی داستان از جمله ی ابتدایی (*در آن روزگارهای خیلی پیش که هنوز هیچ ستاره ای توی آسمان نمی درخشید*) تا جمله ی (*دُمشان رنگ های بسیار قشنگی داشت و مغرورانه از وزش نسیم تکان می خوردند.*) با توصیف موقعیت شخص پادشاه آشنا می شویم. امّا شروع همچنان ادامه دارد تا جمله ی (*این جام خیلی بزرگ بود و پاک کردنش واقعاً زحمت داشت.*)

از جمله ی (*باری، یک شب که پادشاه از قصرش رفته بود بیرون، اتفاق وحشتناکی افتاد.*) تا جمله ی (*در زمینه ی سیاه و مخملیِ شب، شروع به درخشیدن می کردند.*) قسمت میانی داستان محسوب می شود.

از جمله ی (*این منظره آنقدر زیبا و قشنگ بود، آنقدر دوست داشتنی و بُهت انگیز بود*) تا پایان جمله ی (*حالا می تواند این زیبایی و شکوه را بین تمام مردم جهان پخش کند*) نیز قسمت پایانی است. که در ادامه، یک جمله ی غافلگیرکننده و تأثیرگذار اضافه شده و به پایان آن اوج گره گشا و لذت بخش می دهد.

پروتاگونیست و آنتاگونیست: در طی داستان ما همراه می شویم با غلام سیاه و لحظات کار و تلاش و استراحت او را می بینیم. پس قهرمان محوری غلام سیاه است. و پادشاه هم در مقابل او قرار می گیرد. امّا پادشاه آنتاگونیست نیست. چرا؟ با کمی دقت می بینیم که پادشاه آغازگر و خاتمه دهنده است؛ و اساساً اوست که قدرت دارد. هم اوست که در پایان دچار تحول شده و همسو با غلام سیاه از شکسته شدن جام خوشحال است پس او قبل از غلام سیاه شخص محوری است و نیز شخص اصلی. زیرا او دست به عمل می زند. او غلام سیاه را می بخشد و آزادش هم می کند. چه عملی بهتر و بالاتر از این آزادی در دوران برده داری؟

کشمکش: در اینجا کشمکش درونی غلام سیاه را با خودش حس کردیم. و نگرانی از آغاز کشمکش با پادشاه که هرگز آغاز نمی شود؛ نیز در درون غلام سیاه می گذرد. منطق این قصه برای آنکه به سمت آرامش و آزادی و آزادمنشی برود از کشمکش گریزان است.

تعلیق:

تمام قسمت میانی داستان تحت این تعلیق قرار دارد که اتفاق زمانی رخ می دهد که پادشاه در قصر نیست و تا آمدنش زمان لازم است.

غافلگیری:

یک بار از شکستن جام غافلگیر می شویم. و یک بار همپای تعجب و حیرت غلام سیاه از نگاه به آسمان دچار بهت می شویم و یک بار موقعی که پادشاه برخلاف انتظار غلام سیاه و ما، ذوق زده می شود و غلام سیاه را آزاد می کند و یک بار هم در پایان و پس از توضیح راوی که این تکه های شکسته ی جام همان چیزهایی هستند که ما به آنها نام "ستاره" اطلاق کرده ایم.

استعاره ها:

سفیدی قصر. سیاهی مخمل شب. سیاهی غلام. ابرهای پنبه ای. هدیه ی پادشاه دریاها.

برخی منابع:

- پورنامداریان، تقی، **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی،** 1367، انتشارات علمی و فرهنگی
- وکیلیان، احمد (گردآورنده و پژوهشگر)، **تمثیل و مثل،** 1368، انتشارات سروش
- صاحبی، علی، **قصه درمانی: گستره ی تربیتی و درمانی تمثیل**، 1393، انتشارات ارجمند
- شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، 1366 انتشارات فردوس