DOI: 10.22034/jaco.2025.532467.1483

ترجمۀ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
A Comparative Study of the Evolution of Text and Illustrations in the Story of the Ducks and the Turtle in Kalilah wa-Dimnah, Tuhfat al-Aḥrar, and Anvar-i Suhayli
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالۀ پژوهشی

مطالعۀ تطبیقی سیر تحول متن و نقاشی‌های داستان مرغابی‌ها و لاک‌پشت در کلیله‌ودمنه، تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی

حجت‌اله عسکری الموتی*، آرزو بابائی

گروه صنایع دستی، دانشکدۀ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱

چکیده

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

واژگان کلیدی: *نقاشی ایرانی، حکایت لاک‌پشت و دو مرغابی، کلیله‌ودمنه، تحفه‌الاحرار، انوار سهیلی.*

مقدمه

یکی از منابع اصلی تاریخ نقاشی ایرانی، تصویرگری کتاب‌هایی همچون طب، فلسفه، نجوم، ریاضیات، شعر و ادبیات است. رابطۀ تنگاتنگ نقاشی ایرانی با ادبیات نیز بر پژوهشگران هنر ایران پوشیده نیست. یکی از منابع کهن داستانی ایران کلیله‌ودمنه و پانچاتانترا[1] است. حکایت «لاک‌پشت و دو بط» از کلیله‌ودمنه، در تحفه‌الاحرار از مجموعۀ هفت اورنگ جامی و انوار سهیلی از ملاحسین واعظ کاشفی، با تغییراتی وارد شده است. علاوه‌بر بررسی تحولات متنی داستان، هدف اصلی این پژوهش، تمرکز بر مطالعۀ تطبیقی و تحلیلی نگاره‌هایی است که با یک مضمون مشترک، متن‌های مختلفی تصویرسازی و بازنمایی کرده‌اند. سؤال اصلی پژوهش این است که اولاً با توجه به تحول متن‌های داستان لاک‌پشت و دو بط، نگاره‌ها در بازنمایی دچار چه تحولات بیانی و سبکی شده‌اند؟ نقشۀ عملیاتی مقاله به این ترتیب است که در قدم نخست ویژگی‌های بصری و سبکی هر یک از نگاره‌ها توصیف و سپس به‌صورت تطبیقی، تمایزات و تشابهات آن‌ها با یکدیگر تحلیل و ارزیابی می‌شود.

پیشینۀ پژوهش

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

* نویسندۀ مسئول: h.askari@alzahra.ac.ir، ۰۹۱۱۷۷۴۳۹۲۴

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

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

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام شده و داده‌های آن با جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به‌دست آمده است و جامعهٔ آماری شامل ۱۳ نگاره است که به‌صورت غیرانتخابی و تصادفی، تا حد اشباع داده‌های دردسترس گردآوری شده است. همچنین مدعی نیست که تمامی نقاشی‌ها با مضمون داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها را یافته و بررسی می‌کند.

•توصیف نقاشی‌ها

تصاویر نگاره‌های شمارهٔ ۱، ۲، ۳ و ۴ (جدول ۱) برگرفته از کتاب کلیله‌ودمنه عربی و به‌ترتیب در تاریخ ۵۷۸، ۶۷۸، ۶۸۸ ه. ق و نگارهٔ شمارهٔ ۴ (جدول ۱) از قرن هشت به‌دست‌آمده‌اند و شباهت‌های بصری بسیاری باهم دارند. این سه نگاره، درون کادر مشخصی قرار نگرفته‌اند. تصاویر شمارهٔ ۱ و ۳ (جدول ۱) در یک مستطیل افقی ترکیب‌بندی شده و به تبع آن، پیکره‌ها در حالت نشسته قرار دارند. همچنین در این دو نقاشی، سوژهٔ اصلی که لاک‌پشت و مرغابی‌ها هستند در فاصلهٔ کمی برفراز برکهٔ آبی نقاشی شده که ماهی هم در آن شناور است. این عنصر بصری در نگاره‌های شمارهٔ ۲ و ۴ (جدول ۱) جای خود را به یک بوته و درخت داده است. در نگاره‌های شمارهٔ ۲ و ۳ (جدول ۱)، دور سر پیکره‌ها هالهٔ نور وجود دارد. شکل قرارگیری پیکره‌ها روی قاعده مثلث است. در انتهای رأس مثلث، لاک‌پشت قرار دارد که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند و موضوع داستان را به‌صورت ساده قابل فهم می‌کند. در هر چهار نقاشی، پیکره‌ها حرکت دارند و این تحرک با دست درازکردن برای نجات لاک‌پشت در لحظهٔ سقوط و پایان‌بندی دلگرم‌کننده برای مخاطب و فارغ از متن توسط نقاش تمهید شده است. به‌عنوان مثال به متنی که بالای نگارهٔ شمارهٔ ۲ (جدول ۱) آمده توجه کنید: «تعضین علی وسَط عُود، و نأخذ ُکل واحده منّا بطرفه، فرضیت بذلک فطار بها، فرآها الناس» (ابن‌مقفع، ۱۹۸۱، ۱۹۸). ترجمه: وسط چوبی را به دهان می‌گیرند و هرکدام از ما انتهای آن را می‌گیریم، موافقت کردم و آن‌ها با آن پرواز کردند، مردم آن را دیدند. در سه نسخهٔ دیگر، این متن کامل‌تر آمده و در آخر می‌نویسد: لاک‌پشت دهان بازکرد و مرد. در مورد نگارهٔ شمارهٔ ۴ (جدول ۱) در وبسایت موزهٔ هنر متروپلیتن نیویورک آمده است: این نسخهٔ خطی شامل ۷۸ نقاشی است و دارای گرایش قوی به مصر ممالیک در سبک‌های فیگور و نگاره‌های جسورانه، با اشاراتی از لاله‌های عثمانی و عمامه‌های صفوی است. بااین‌حال انتساب به سلطنت گجرات هند شده است. احتمالاً این نسخهٔ خطی از نسخهٔ اصلی مصری کپی شده است.

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

جدول ۱. نقاشی داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها در کلیله‌ودمنه عربی و فارسی. مأخذ: نگارندگان.

شمارۀ نگاره	تصاویر	توضیحات	منابع
۱		نگارۀ عربی/ کتاب کلیله‌ودمنه. سال ۵۷۸ ه. ق.	http://www.alamy.com/stock-photo-kalila-wa-dimna-nthe-story-of-the-tortoise-and-two-ducks-from-the-95806472.html
۲		کتاب کلیله‌ودمنه. سال ۶۷۸ ه. ق. محل نگهداری: موزۀ گمبریج.	http://www.uzscite.uz/wp-content/uploads/2022/06/113-126.pdf
۳		نسخۀ مصری کلیله‌ودمنه. سال ۶۸۸ ه. ق. کتابخانۀ ایالتی باواریا.	http://www.publicdomainreview.org/essay/travelling-tales/
۴		کلیله‌ودمنه. ۷۲۵-۷۵۰ ه. ق. منسوب به هند، گجرات، موزۀ هنر متروپولیتن.	http://www.metmuseum.org/art/collection/search/453094
۵		کلیله‌ودمنه فارسی. بغداد. ۶۷۸ ه. ق. کتابخانۀ ملی فرانسه.	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410892b/f153.item.r=Persan+377
۶		کلیله‌ودمنه فارسی. کتابخانۀ ملی بریتانیا. دورۀ آل‌اینجو. ۷۰۷ ه. ق.	https://museum.ganjoor.net/items/kalila-va-demne/p0139

استنساخ و تصویرسازی شده است. در نتیجه این تمایل وجود دارد که در مکتب نگارگری و جغرافیای فرهنگی سیاسی آل اینجو طبقه‌بندی شود. نقاشی نسخهٔ ۷۰۷ ه. ق، ازنظر سبک و سیاق ترکیب‌بندی و چهره‌پردازی، مشابهت سبکی با آثار هنری دورهٔ سلجوقی دارد. سامانیان و پورافضل (Samanian & Pourafzal, 2017, 73-76) این نسخه را با استناد به منابع متعدد، میراث‌دار مکاتب هنری و فرهنگی شیراز و بغداد ارزیابی کرده‌اند. ازطرفی ایشان تأکید می‌کنند نسخهٔ مذکور پیش از استقلال و تشکیل قدرت مرکزی آل اینجو در شیراز مدون و نقاشی شده است. حرکت دست‌های پیکره‌ها در دو نسخهٔ مذکور کاملاً متفاوت است. نسخهٔ شمارهٔ ۵ برخلاف نسخه‌های پیشین و نیز نسخهٔ شمارهٔ ۶، دست را برای اشاره به واقعهٔ در آسمان دراز کرده و قصد یاری در آن دیده نمی‌شود. این تفاوت می‌تواند دو معنای مختلف از داستان را به مخاطب منتقل کند. هنگامی که نقاش، دست کشیدهٔ پیکره‌ها را تصویر می‌کند، علاوه‌بر القای مفهوم یاری‌رساندن به لاک‌پشت، می‌توان از این حرکت، سقوط قریب‌الوقوع لاک‌پشت را استنباط کرد. نکتهٔ جالب توجه این است که در هیچ‌یک از نسخه‌های بررسی‌شده، صحنهٔ سقوط دیده نمی‌شود و یک حسی از تعلیق زمانی به مخاطب منتقل می‌شود. ازسوی‌دیگر، حرکت اشارهٔ دست به لاک‌پشت و مرغابی‌ها که به‌نظر می‌رسد نخستین بار در نسخهٔ ۶۷۸ ه. ق تصویر شده است، به‌جای ایجاد انتظار سقوط لاک‌پشت در ذهن مخاطب، دلیل سقوط را به تصویر می‌کشد. به‌بیان روشن‌تر لاک‌پشت دهان باز نمی‌کرد اگر مردمان او را به یکدیگر نشان نمی‌دادند. بازنمایی انگشت‌نماشدن لاک‌پشت، تمهید هوشمندانه‌ای است که گفت‌وگوی مردم دربارهٔ این پرواز عجیب را به‌خوبی بازسازی می‌کند.

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

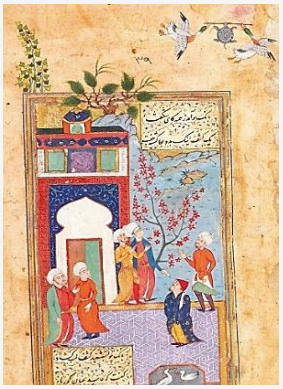
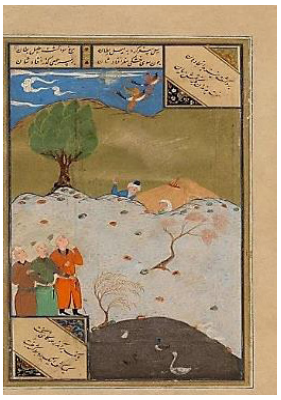
نگارهٔ شمارهٔ ۸ (جدول ۲) از کتاب تحفه‌الاحرار است که در بخارا و معاصر با مکتب قزوین (۹۴۲ ه. ق) شکل گرفته است. رودخانهٔ پایین کادر از نقره بوده و زنگار سیاه دارد. سوژهٔ اصلی داستان در وسط از قسمت بالا قرار دارد و هر پنج پیکره در نگاره به او می‌نگرند. بیشتر کتیبه‌ها در نوار بالای کادر قرار دارد. در دو کتیبه، ابیات به‌صورت افقی و در کتیبهٔ سمت راست بالا ابیات به‌صورت مورب است که در گوشهٔ چپ کادر در قسمت پایین نیز به همین صورت تکرار شده است. اگر خط فرضی از سوژهٔ اصلی تا پایین رسم شود، در مرکز کادر پیکره‌ای سر به آسمان دارد که پرواز لاک‌پشت را نگاه می‌کند و تعاملی با زاویهٔ سر به پیکرهٔ دیگر دارد که آن‌ها هم به رویداد می‌نگرند. انتخاب ابیات همنشین با تصویر به گونه‌ای است که مانند تصویر، مخاطب را تا لحظهٔ دهان باز کردن لاک‌پشت همراهی کرده و با این بیت در پایین تصویر، داستان را می‌بندند: «بانگ برآمد ز همه کای شگفت، یک کشف آنک به دو بط گشته جفت».

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

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

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

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

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

ادامهٔ جدول ۲.

شمارهٔ نگاره	تصاویر	توضیحات	منابع
۱۱		کتاب انوار سهیلی. منسوب به صادقی‌بیک افشار. مکتب قزوین. ۹۵۵ ه. ق.	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Sadiqi_Beg%2C_The_Ducks_Carry_the_Tortoise_over_a_Village%2C_from_Anvar-i_Suhayli%2C_Qazvin%2C_1593_Aga_Khan_Museum.jpg
۱۲		کتاب تحفـــه‌الاحرار جامی. مکتب قزوین . ۹۵۸ ه. ق.	https://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/jami/gallery.php
۱۳		کتاب هفت اورنگ جامی ۹۶۳-۹۷۳ ه. ق. مکتب مشهد. منسوب به عبدالعزیز. موزهٔ ملی هنرهای آسیایی اسمیتسون.	https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.12.215/

سمت راست آزاد و از سمت چپ محصور شده است. دو کتیبه، درون کادر اصلی و سمت چپ، بالا و پایین قرار دارد. هفت پیکرهٔ درون کادر به قسمت راست، بالا را نگاه می‌کنند. در امتداد خطوط کتیبه‌ها و خطوط عمودی، خانه‌ها هستند که اگر خطی فرضی ترسیم شود از نگاه پیکره‌ها عبور می‌کند. هنرمند آگاهانه سوژهٔ اصلی را بیرون از کادر و سمت راست در بالا قرار داده است و با اینکه تراکم را در قسمت چپ کادر قرار داده است (پیکره‌ها، کتیبه‌ها و خانه‌ها)، بیننده سوژهٔ اصلی را دنبال می‌کند. مثلث‌هایی که بین نگاه‌ها و سوژهٔ اصلی است، از لحاظ توازن ترکیب، تأکید و تمرکز بر سوژه موفق بوده است. در متن نگاره از انوار سهیلی می‌خوانیم: «به پیری رسیدم در اقصای یونان، بدو گفتم ای آن‌که با عقل و هوشی/ زمردم چه بهتر به‌هرحال گفتا، اگر راست پرسی خموشی خموشی/ایشان چوبی بیاوردند. سنگ‌پشت میان آن محکم به دندان گرفت و بطان در هر دو جانب چوب برداشته و او را می‌بردند. چون به اوج هوا رسیدند گذرشان بر بالای دهی فتاد و مردم ده خبردار شده از حال ایشان متعجب گشتند و به تفرج بیرون آمده از چپ و راست فریاد برآوردند که بنگرید بطان سنگ‌پشت را چگونه می‌برند چون مثل آن صورت در آن ایام به مشاهدهٔ آن قوم نرسیده بود...» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸، ۵۱).

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

و دو کتیبهٔ دیگر در پایین تصویر قرار گرفته است. چهار پیکره در این اثر است که همه سر به آسمان و نگاهشان به سوژه است. پوشش گیاهی در این اثر به اندازهٔ قابل توجهی است. ویژگی جالب توجهی در مورد جایگذاری خوشنویسی اشعار در این نگاره دیده می‌شود که منحصربه‌فرد است و جدول اشعار از کادر جدا شده و در میانهٔ بالایی و پایینی تصویر قرار گرفته است. نکتهٔ مهم دیگر در مورد شیوهٔ نقاشی لاک‌پشت و مرغابی‌هاست که به‌نظر می‌رسد در حالتی از پرسپکتیو قرار دارند. لاک‌پشت به‌صورت سه‌رخ تصویر شده که در نوع خود کم‌نظیر است. ازطرفی برخلاف سایر نسخه‌های تحفه‌الاحرار فوق‌الذکر، در این نگاره و نگارهٔ شمارهٔ ۱۳ (جدول ۲)، خبری از آب‌گیر، حوض آب یا رود آب نیست و نقاش از این طریق تأکید بر خشکی می‌کند.

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

بحث

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، پانچاتانترا داستان‌ها و افسانه‌های حیوانات است که از پنج کتاب به‌صورت سنتی به یک برهمن[۲] که عضو اولین طبقات هند بود نسبت داده شده است. مارینا وارنر در مطالعه‌ای باعنوان «سفرنامه‌های کلیله‌ودمنه‌وافسانهٔ‌حیوانات»[۳] که‌بر ترجمهٔ‌انگلیسی کلیله‌ودمنه[۴] نوشته‌شده، اذعان می‌کند «برخی‌براین باور هستند ویشنوشارما در قرن دوم قبل از میلاد به درخواست یک راجا، راهنمای حکومتی برای شاهزادگان آینده تنظیم کرده است که همین کتاب است اما تا به امروز اتفاق نظری روی اولین نویسندهٔ این کتاب نیست». پژوهشگر همچنین اشاره می‌کند این افسانه‌ها بسیار محبوب بوده و به‌صورت کتبی و شفاهی به کشورهای آسیایی و حتی به امپراتوری خسرو اول ساسانی نیز رسید و همین امر باعث شد او پس‌از شنیدن تمجیدهایی که‌از این مجموعه شد، از برزویه بخواهد تا پانچاتانترا را از سانسکریت به پهلوی ترجمه کند.» (Warner, 2023). چنان‌که مشهور است پس از آن ابن‌مقفع جدا از این که پانچاتانترا[۵] را از پهلوی به عربی ترجمه کرد، عناوین این کتاب را تغییر داده و چند فصل به آن اضافه کرد که در نهایت به کلیله‌ودمنه تبدیل شد. در نتیجه داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها، متنی با منبعی کهن است که بعداً در سه کتاب کلیله‌ودمنه (عربی و فارسی)، بخش تحفه‌الاحرار از هفت‌اورنگ و انوار سهیلی روایت شده‌است. سیر روایی داستان در چهار متن کلیله‌ودمنهٔ فارسی و عربی، انوار سهیلی و تحفه‌الاحرار، در سه بخش ارزیابی و تحلیل تطبیقی شده است: ۱- عنوان‌بندی و شروع، ۲- چگونگی روایت و خط روند و ۳- پایان‌بندی و نتیجه‌گیری.

عنوان‌بندی و شروع: پیش از پرداختن به نحوهٔ عنوان‌بندی، لازم است به مسئلهٔ اقتضائات ادبی و تاریخی توجه شود. زیرا به‌نظر می‌رسد شرایط و مقتضیات تاریخی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی بر نحوهٔ گفت‌وگو با قدرت‌های سیاسی، در تغییر لحن متن داستان‌ها تأثیرگذار است. به عنوان مثال می‌توان تطور بیانی را از «صراحت در بیان انتقادی به پادشاه در داستان‌های بیدپای»، در مقابل «اطناب کلام، پوشیده‌گویی و در لفافه سخن‌گفتن» در متن کلیله‌ودمنه منشی و در نهایت بیشترین کلام محتاطانه در بیان مضامین انتقادی و در عوض، افزودن پیرایه‌ها و استعاره‌های چندلایه برای کُندکردن تیغ نقد قدرت سیاسی در انوار سهیلی مشاهده کرد (Seyedbagheri & Hasani Bagheri Sharifabad, 2022, 113). با توجه به مطول‌نویسی و گریزهای شعری و استعاره و تشبیهات واعظ کاشفی، مخاطب صرفاً با یک داستان خطی صریح تمثیلی اخلاقی مواجه نیست. استفاده از آرایه‌های ادبی فراوان، به‌کاربردن کلمات مترادف کنارهم، جملات توصیفی طولانی و نیز انتخاب نثر مصنوع و متکلف، از ویژگی‌های اصلی انوار سهیلی ارزیابی شده است (هادی و همکاران، ۱۳۹۴، ۵). چنان‌چه پیش‌تر بیان شد، جایگاهی که برای کاشفی به‌عنوان یک «معلم اخلاق» متصور است، این ویژگی را در انوار سهیلی ایجاد کرده است که در عنوان‌بندی حکایات، تفاوت روشنی با کلیله‌ودمنه و داستان‌های بیدپای دارد (سادات شریفی و حیایی طهرانی، ۱۳۹۶، ۱۰۶). از طرفی منظومهٔ تحفه‌الاحرار جامی از ابزار حکایات و تمثیل‌ها، برای بیان سادهٔ مضامین بلند عرفانی بهره برده است. در واقع چنین است که وفاداری به‌عناوین و کیفیت داستان‌های اصلی کلیله‌ودمنه برای جامی موضوعیت ندارد و وی هر داستان را به‌عنوان شاهد مثالی برای تعالیم تربیتی و اخلاقی استخدام و بیان کرده است. لازم به ذکر است جامی در تنظیم تحفه‌الاحرار، علاوه‌بر کلیله‌ودمنه، از متون دیگری همچون حدیقة‌الحقیقهٔ سنایی و نیز نفحات‌الانس اقتباس‌هایی داشته است (Khadivar & Sharifi, 2010, 113-114). ازسوی‌دیگر کرم‌الهی (Karamolahi, 2022, 133) در تحلیل سبک‌شناسی ادبی منظومهٔ تحفه‌الاحرار معتقد است: «این منظومه دارای زبانی ساده اما لحنی هشداری، بیانی عرفانی براساس مشرب فکری ابن عربی یعنی وحدت وجود، توحید، تنزیه و تشبیه است. موضوع بیشتر مقاله‌ها دینی، اخلاقی و تاحدودی عرفانی است اما مقاله‌هایی در قالب انتقادهای اجتماعی و سیاسی با به‌کارگیری زبان پند و هشدار بر اقشار جامعه نیز میان آن‌ها وجود دارد». در نتیجه نمی‌توان انتظار داشت، اقتباس همراه‌با مطول‌نویسی‌های استعاری که‌از کاشفی در انوار سهیلی شاهد

هستیم، در تحفه‌الاحرار جامی تکرار شود. جامی در کار خود، استقلال عمل بیشتری به خرج داده است. کلیله‌ودمنهٔ عربی و فارسی و انوار سهیلی، در بخش عنوان و آغاز داستان لاک‌پشت و مرغابی‌ها مشابه یکدیگر هستند اما جامی شروع متفاوتی از متن‌های دیگر طراحی کرده است. درحالی‌که سیاق عنوان‌بندی داستان در متون دیگر به شکل داستان در داستان و برای توضیح پندپذیری ناصحان است؛ جامی این داستان را برای درک بهتر پژوهش قبل از آن استفاده کرده است و بیان می‌کند: «مقالهٔ نهم در اشارت به صمت که سرمایهٔ نجات و پیرایهٔ رفع درجات است». به‌عنوانی که جامی برای این حکایت نوشته است دقت کنید: «حکایت کشفی که به بال بطان پریدن آغاز نهاد و به یک سخن ناجایگاه از اوج هوا به حضیض خاک افتاد». نکتهٔ ادبی دیگری که در قیاس متون به‌عنوان وجه تمایز است، استفاده از چهار واژهٔ متفاوت برای لاک‌پشت در هر یک از چهار متن است. در متن عربی کلیله‌ودمنه از واژهٔ «سُلَحفاه» و در متن فارسی، از واژهٔ «باخه» استفاده شده است. درحالی‌که در انوار سهیلی واژهٔ «سنگ‌پشت» و در تحفه‌الاحرار واژهٔ «کَشَف» ترجیح داده شده است.

کیفیت روایی و پیرنگ داستان: برداشت آزادانه‌ای که جامی از مفهوم داستان داشته است، در جزئیات کاملاً متفاوت از متون پیش از خود بوده اما در پیرنگ یا طرح اصلی داستان تفاوت فاحشی دیده نمی‌شود. داستانی که دمنه در واپسین صفحات از نخستین باب کلیله‌ودمنه باعنوان باب‌الاسد و الثور تعریف می‌کند، حکایت مادهٔ مرغابی با نام طیطوی است. طیطوی برای آنکه همسرش نصیحت او را بپذیرد و در جایی که دریا خطرآفرین است لانه نسازد، حکایت لاک‌پشت و مرغابی‌ها را تعریف می‌کند که از این طریق بتواند او را متقاعد کند در جای امن‌تری لانه بسازد. گرهٔ اصلی داستان در کلیله‌ودمنهٔ عربی و فارسی و انوار سهیلی از این‌جا شکل می‌گیرد که لاک‌پشت برای فرار از خشکی برکه، تقاضا می‌کند مرغابی‌ها او را با خود ببرند اما در تحفه‌الاحرار، جامی بر روی محبت و رفاقتی که بین ایشان شکل گرفته بود تأکید گذاشت. جامی از این دریچه، گرهٔ داستان را ایجاد می‌کند و سجایای اخلاقی همچون وفای به دوستان و عمق علاقه‌ای که بین ایشان شکل گرفته بود را بهانهٔ پرواز لاک‌پشت بیان می‌کند: «کرد کَشَف ناله که ای همدمان، وز الم فرقت من بی‌غمان/ خو به کرم‌های شما کرده‌ام، قوت ز غم‌های شما خورده‌ام» (جامی خراسانی، بدون تاریخ).

وجه تمایز دیگری که در قیاس تحفه‌الاحرار و باقی متن‌ها مشهود است، شکل‌گیری گفت‌وگوی میان لاک‌پشت و مرغابی‌ها است. با این توضیح که در این حکایت منظوم، برخلاف دیگر متن‌ها، از زبان مرغابی‌ها چیزی بیان نمی‌شود. گویی جامی قصد دارد از این طریق نابه‌جا حرف‌زدن را بخشی از شخصیت پرحرف لاک‌پشت معرفی کند. درحالی‌که در سه متن دیگر، ایدهٔ استفاده از چوب و به‌دهان گرفتن آن به‌عنوان تنها راه‌حل مسئلهٔ پرواز لاک‌پشت، از زبان مرغابی‌ها نقل شده و ایشان شرط می‌کنند لاک‌پشت پندشان را بپذیرد و هر اتفاقی افتاد، دهانش را باز نکند. یکی از نقاط تمایز انوار سهیلی با دیگر متون، جایی است که مرغابی‌ها و لاک‌پشت پروازشان به اوج می‌رسد. اینجا برخلاف دیگر متن‌ها که به مردمان و خشکی اشاره کرده‌اند، واعظ کاشفی صراحتاً به یک روستا و ده اشاره می‌کند: «چون به اوج هوا رسیدند گذر ایشان بر بالای دهی افتاد و مردم ده خبردار شده از حال ایشان متعجب گشتند و به تفرج بیرون آمده از چپ و راست فریاد برآوردند که بنگرید» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸). این تفاوت متن، در بازنمایی بصری ده یا روستا به‌روشنی در نگارهٔ نسخهٔ انوار سهیلی منسوب به صادقی‌بیک افشار در نگاره شمارهٔ ۹ (جدول ۲) کاملاً مشهود است.

پایان‌بندی و نتیجه‌گیری: نتیجهٔ اخلاقی داستان در سه متن کلیله‌ودمنهٔ عربی و فارسی و انوار سهیلی، کاملاً مشابه و یکسان است و تمرکزش بر شنیدن پند دوستان نصیحت‌کننده است اما چنان‌چه پیش‌تر نیز در عنوان‌بندی بیان شد، جامی در این قسمت، برداشتی متفاوت و آزاد از حکایت کرده و در آخر خود را به خموشی دعوت می‌کند: «جامی ازین گفتن بیهوده چند، زیرکیی ورز و لب خود ببند/ تا که درین بادیه هولناک، از سر افلاک نیفتی به خاک» (جامی خراسانی، بی‌تا).

درسوی دیگر، متن انوار سهیلی کاملاً مطابق با روند داستانی کلیله‌ودمنه پیش رفته و با این جملات و ابیات، حکایت را خاتمه می‌دهد: «بر دوستان نصیحت فرمودن باشد و بر نیک‌بختان پندشنودن. نیک‌خواهان دهند پند ولیک، نیک‌بختان شوند (بوند) پندپذیر» (واعظ کاشفی، ۱۳۸۸). اما خلاقیتی که نصراله منشی برای خاتمهٔ داستان به‌کار می‌بندد، سخن گفتن قدری مسلکانهٔ لاک‌پشت در میانهٔ آسمان و زمین است و مرگ خود را نه از روی پندناشنیدن بلکه از روی قضا و قدر الهی می‌داند (تصویر ۱). «باخه گفت: این همه سودا است، چون طبع اجل صفرا تیز کرد و دیوانه‌وار روی بکسی آورد، از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد، ان المنایا لاتطیش سهامها، از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست، روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست»[۶] (همان).

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

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

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

بخش	کلیله‌ودمنهٔ عربی	کلیله‌ودمنهٔ فارسی (نصرالله منشی)	انوار سهیلی (واعظ کاشفی)	تحفه‌الاحرار (جامی)	تحلیل تطبیقی
عنوان‌بندی و شروع	عنوان‌بندی صریح و تمثیلی با واژهٔ «سُلَحفاه» برای لاک‌پشت؛ شروع در چهارچوب داستان در داستان برای پندپذیری ناصحان؛ تمرکز بر اقتضائات تاریخی-سیاسی با صراحت انتقادی.	عنوان‌بندی مشابه عربی با واژهٔ «باخه» برای لاک‌پشت؛ اطناب کلام و پوشیده‌گویی در لفافه؛ گریز از صراحت انتقادی به‌دلیل مقتضیات سیاسی، با افزودن پیرایه‌های استعاری.	عنوان‌بندی مشابه عربی و فارسی با واژهٔ «سنگ‌پشت»؛ مطول‌نویسی، آرایه‌های ادبی فراوان، نثر مصنوع و متکلف؛ گریزهای شعری و جملات توصیفی طولانی برای کندکردن تیغ نقد قدرت؛ جایگاه کاشفی به‌عنوان معلم اخلاق.	عنوان‌بندی متفاوت: «حکایت کشفی که به بال بطان پریدن آغاز نهاد و به یک سخن ناجایگاه از اوج هوا به حضیض خاک افتاد»؛ استخدام داستان به‌عنوان شاهد مثالی برای مقالهٔ قبلی در اشارت به صمت؛ اقتباس از متون دیگر (حدیقهٔ سنایی، نفحات‌الانس)؛ زبان ساده با لحن هشداری عرفانی براساس وحدت وجود ابن عربی.	تطور تاریخی در عنوان‌بندی از صراحت انتقادی (عربی/فارسی) به محتاطانه و استعاری (انوار سهیلی) و سرانجام به رویکرد عرفانی-تربیتی مستقل (جامی)؛ تفاوت واژگانی (سُلَحفاه، باخه، سنگ‌پشت، کَشَف) نشان‌دهندهٔ تنوع زبانی و فرهنگی؛ جامی استقلال عمل بیشتری نسبت به وفاداری به اصل نشان می‌دهد که با اقتباس‌های چندمنبعی هم‌خوانی دارد.
کیفیت روایی و پیرنگ	پیرنگ خطی با گرهٔ اصلی بر تقاضای لاک‌پشت برای حمل توسط مرغابی‌ها به‌منظور فرار از خشکی؛ گفت‌وگوی دوجانبه میان لاک‌پشت و مرغابی‌ها؛ ایدهٔ چوب به دهان از زبان مرغابی‌ها؛ تمرکز بر پندپذیری و نصحت.	پیرنگ مشابه عربی با تأکید بر اطناب و استعاره‌های چندلایه؛ گفت‌وگوی دوجانبه؛ خلاقیت در سخن مسلکانهٔ لاک‌پشت در میانهٔ آسمان، نسبت‌دادن مرگ به قضا و قدر الهی (ان المنایا لاتطیش سهامها).	پیرنگ مشابه با تفاوت در اوج پرواز: اشارهٔ صریح به روستا و ده (گذر بر بالای دهی)؛ گفت‌وگوی دوجانبه؛ مطول‌نویسی و آرایه‌های ادبی برای تعمیق تمثیلی اخلاقی؛ بازنمایی بصری در نگاره‌ها (نسخهٔ صادقی‌بیک افشار).	برداشت آزادانه با تأکید بر محبت و رفاقت میان لاک‌پشت و مرغابی‌ها به‌عنوان بهانهٔ پرواز؛ گفت‌وگوی یک‌جانبه (فقط از زبان لاک‌پشت، بدون بیان مرغابی‌ها) برای برجسته‌سازی شخصیت پرحرف لاک‌پشت؛ نالهٔ لاک‌پشت: «کرد کَشَف ناله که ای همدمان، وز الم فرقت من بی‌غمان».	حفظ طرح اصلی پیرنگ در همهٔ نسخه‌ها اما تطور در جزئیات: از گرهٔ فرارمحور (عربی/فارسی/انوار) به رفاقت‌محور (جامی)؛ تفاوت در گفت‌وگوی دوجانبه به یک‌جانبه در جامی برای تأکید بر نابه‌جایی سخن؛ اشاره به روستا در انوار سهیلی، نشان‌دهندهٔ تأثیر بصری-فرهنگی قاجاری، در حالی که جامی سادگی عرفانی را ترجیح می‌دهد.
پایان‌بندی و نتیجه‌گیری داستان	نتیجهٔ اخلاقی یکسان: تمرکز بر شنیدن پند دوستان ناصحت‌کننده؛ خاتمهٔ خطی و تمثیلی.	نتیجهٔ مشابه با خلاقیت مسلکانه: لاک‌پشت مرگ را به قضا و قدر الهی نسبت می‌دهد (از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست)؛ تأکید بر پندپذیری نیک‌بختان.	نتیجهٔ یکسان با عربی/فارسی: «بر دوستان نصیحت فرمودن باشد و بر نیک‌بختان پندشنودن»؛ مطابقت کامل با روند داستانی اصلی با ابیات خاتمه‌دهنده	برداشت آزاد: دعوت جامی به خموشی خود («جامی از این گفتن بیهوده چند، زیر کیی ورز و لب خود ببند»)؛ تأکید بر صمت به‌عنوان سرمایهٔ نجات، مرتبط با مقالهٔ قبلی.	هم‌گرایی در سه نسخهٔ اول بر پندپذیری مستقیم (با تفاوت جزئی در منشی)، در مقابل رویکرد متعالی عرفانی جامی که نتیجه را به خودانتقادی و سکوت پیوند می‌زند؛ این تفاوت نشان‌دهندهٔ گذار از نقد سیاسی-اخلاقی به تربیت عرفانی است که با اقتضائات تاریخی هم‌راستا است.

نتیجه می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که اگرچه محتوای داستانی تمام نگاره‌ها مشترک‌اند و متن و تصویر به‌یکدیگر الصاق شده است اما به‌دلیل تحولی که در نگارش و نوع ادبی متن توسط نویسندگان مختلف رخ داده، تحولات بصری و ترجیحات ترکیب‌بندی نقاشان نیز به تبع آن متغیر شده است. نقطهٔ تام و اوج وفاداری نقاشی به متن، بدون شک متعلق به نسخهٔ منسوب به صادقی‌بیک افشار در نقاشی انوار سهیلی است. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، واعظ کاشفی در متن خود برخلاف کلیله‌ودمنه و تحفه‌الاحرار، به یک روستا و ده اشاره می‌کند. در تصویرسازی حکایت بحث‌شده، سنت نقاشان کلیله‌ودمنه و تحفه‌الاحرار که نقاشی را به دو بخش اصلی آسمان و زمین تقسیم کردند، توسط صادقی‌بیک دگرگون شده است اما این تفاوت بیانی، تا اندازهٔ زیادی، مرهون توصیفات واعظ کاشفی بوده است اما ساخت‌وساز

تصویر۱. کلیله‌ودمنه چاپ سنگی. دورهٔ قاجار. موزهٔ ملی ملک.
مأخذ: Mahmoudi et al., 2024, 558

ابنیه و جایگذاری چندلایهٔ پیکره‌ها در لابه‌لای آن‌ها، تمهیدات فنی نقاش است. پیش‌از صادقی‌بیک، تنها نگارهٔ شمارهٔ ۷ (جدول ۲) منسوب به رستم‌علی است که پیکره‌ها در مقابل یک بنای ایوان‌مانند ایستاده‌اند. در نتیجه می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که نقاشی‌ها در تمامی نسخه‌ها در بیشترین انطباق ممکن با متن‌ها ساخته می‌شدند.

جایگیری اوج داستان در ترکیب‌بندی: چینش مرغابی‌ها و لاک‌پشت در ترکیب‌بندی، از نخستین تا آخرین نگاره، ازنظر رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی متنوع است. در شش نگارهٔ نخست (جدول ۱)، سهم لاک‌پشت و مرغابی‌ها تقریباً نیمی از تصویر را شامل می‌شود اما در تمام نگاره‌های پس از آن که متعلق به نسخه‌های تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی است، این سهم به کمتر از یک‌دهم ارزش بصری کاهش می‌یابد (تصویر۲). این سه عنصر بصری همواره در بالاترین بخش نگاره‌ها که منطقاً آسمان آنجاست، قرار دارد. یعنی نقاشان در تمامی نسخه‌ها ترجیح داده‌اند به مخاطب نشان دهند این پرواز با چه کیفیتی صورت گرفته است. تا اینکه بخواهند کمی قبل یا کمی بعد از آن پرواز را تصویرسازی کنند. از نگارهٔ شمارهٔ ۷ (جدول ۲) تحولی در ترکیب‌اتفاق می‌افتد و نقاش برای نخستین بار بنای معماری را وارد تصویر می‌کند. پس از نگارهٔ شمارهٔ ۵ (جدول ۱) که نخستین بار برای القای آبادی و روستا، یک سردر را به تصویر کشیده است، نگارهٔ شمارهٔ ۱۱ (جدول ۲)، مفصل‌ترین ساخت‌وساز معماری را برای این منظور ارائه کرده است. در این نگاره، لایه‌های مختلف دور و نزدیک از خانه‌های گنبددار کویری ایران نقاشی شده‌اند که از لابه‌لای آن‌ها، پیکره‌ها برای تماشای رویداد سر بیرون کرده‌اند. ازسوی‌دیگر، با تغییر متن از کلیله‌ودمنه به تحفه‌الاحرار و انوار سهیلی، به‌همان نسبت که متن از یک مجموعهٔ حکایات تمثیلی و ادبی، به‌سوی متن‌ها عرفانی و اخلاق‌محور همچون تحفه‌الاحرار تطور می‌کند، نقش انسان در ترکیب‌بندی کلی بیشتر می‌شود. به بیان دیگر، حضور انسان در این داستان از نسخه‌های کلیله‌ودمنه، تکمیل‌کنندهٔ سیر منطقی سقوط لاک‌پشت است. در واقع این حضور انسان‌هاست که بهانهٔ بازشدن دهان لاک‌پشت بود. در نتیجه لازم است به‌عنوان بخشی از صحنه‌آرایی داستان، در ترکیب‌بندی قرار گیرد اما به‌خصوص در نقاشی نسخه‌های تحفه‌الاحرار، به‌نظر می‌رسد انسان‌ها هم‌زمان که به تکمیل‌شدن پیرنگ داستان کمک می‌کنند، مستمع و تماشاچی پند اخلاقی جامی نیز هستند. پیکرهٔ انسانی در سیر تحولی نقاشی‌های داستان مدنظر، از یک شخصیت فعال و مشارکت‌کننده، به اشخاص منفعل و تماشاگر تبدیل شده است. این معنی به‌ویژه با دورشدن واقعهٔ پرواز از انسان‌ها و عدم تلاش برای نجات لاک‌پشت تفسیر می‌شود (تصویر۲).

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

نتیجه‌گیری

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

در لایهٔ متنی، بیشترین برداشت آزادانه و تغییرات ادبی مربوط به تحفه‌الاحرار جامی است. در کلیله‌ودمنه عربی و فارسی، عنوان‌بندی صریح تمثیلی (با واژه‌های «سُلَحفاه» و «باخه»)، پیرنگ خطی فرارمحور با گفت‌وگوی دوجانبه، و پایان‌بندی اخلاقی مستقیم بر پندپذیری ناصحان (با خلاقیت قضاوقدر در منشی) حاکم است

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

که صراحت انتقادی و اطناب پوشیده‌گو را بازتاب می‌دهد. در انوار سهیلی، تطور به محتاطانه‌ترشدن با عنوان‌بندی مشابه (واژهٔ «سنگ‌پشت»)، مطول‌نویسی و آرایه‌های ادبی برای کندکردن نقد قدرت، پیرنگ با اشاره به روستا در اوج پرواز، و پایان‌بندی یکسان بر پندپذیری نیک‌بختان مشاهده می‌شود. در تحفه‌الاحرار، برداشت آزادانه‌تر با عنوان‌بندی متفاوت «حکایت کشفی که به بال بطان پریدن آغاز نهاد...» به‌عنوان شاهد صمت، پیرنگ رفاقت‌محور با گفت‌وگوی یک‌جانبه، و پایان‌بندی متعالی با دعوت به خموشی «جامی از این گفتن بیهوده چند...» براساس عرفان ابن عربی، اولویت تربیت اخلاق-عرفانی را نشان می‌دهد. این سیر، تحت‌تأثیر اقتضائات تاریخی-سیاسی (از عباسی/ایلخانی به تیموری/صفوی)، استقلال عمل اقتباس کنندگان را افزایش می‌دهد.

ازسوی‌دیگر، به‌طور کلی می‌توان تأیید کرد نقاشی هر نسخه، همواره در متابعت متن میزبان عمل کرده است. در نسخ اصلی کلیله‌ودمنه (چاپ سنگی قاجار)، نقاشی‌ها با صراحت متن هم‌سو، ترکیب‌بندی ساده و بدون پیچیدگی بصری دارند اما جزئیات مانند حرکت دست پیکره‌ها، پندهای اخلاقی جدیدی می‌افزاید. در انوار سهیلی (سبک هندی صفوی)، نقاشی صادقی‌بیک به جزئیات متن (پرواز بر فراز ده و تجمع مردم) وفادار است و سوژه‌های اصلی را به پس‌زمینه می‌راند تا توجیهی برای دهان باز کردن لاک‌پشت فراهم کند. در تحفه‌الاحرار، نقاشی‌های مصور با متن شعر هم‌خوان، سهم لاک‌پشت و مرغابی‌ها را کوچک کرده و اولویت را به بیان عرفانی-انسانی می‌دهد. این تطور نقاشی، از سادگی به لایه‌دارشدن بصری، تمثیل اخلاقی را حفظ و غنی می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Pancatantra
۲. Brahma
۳. Travelling Tales Kalīlah wa-Dimnah and the Animal Fable
۴. Fables of Virtue and Vice, translated by Michael Fishbein and James E. Montgomery (New York: NYU Press, Library of Arabic Literature), 2023
۵. Vishnu Sharma
۶. مشهور است که این ابیات ترجمهٔ ابیات عربی ذیل منسوب به حضرت علی (ع) است. ای یوم من الموت افرّ، یوم لم یقدر ام یوم قدر/ یوم لم یقدر فلا أرهبه، یوم قد قدّر لا یغنی الحذر

فهرست منابع

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

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

نحوه ارجاع به این مقاله
عسکری الموتی، حجت‌اله و بابائی، آرزو. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی سیر تحول متن و نقاشی‌های داستان مرغابی‌ها و لاک‌پشت در کلیله‌ودمنه، تحفهٔ‌الاحرار و انوار سهیلی. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۳(۵۰)، ۳۲-۴۳.

DOI: 10.22034/jaco.2025.532467.1483
URL: https://www.jaco-sj.com/article_229845.html