LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (47), Summer 2023 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1402.13.47.4.8

Research Article

Cultural Favor and Public Acceptance in the Story of Boostan by Sa'di (Analysis Based on Tzvetan Todorov's Theory)

Miri, Leyla

PhD Candidate, Persian Language and Literature Department, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran

Dadbeh, Asghar (Corresponding Author)

Professor, Persian Language and Literature Department, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran.

E-Mail: asghardadbeh1396@gmail.com

Modarreszadeh. Abdolreza

Associate Professor, Persian Language and Literature Department, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran

Abstract

Didactic or moral stories in Sa'di's Boostan, like many other episodic stories in Persian texts, play a facilitating role in understanding the poet's mystical, social, and artistic ideas. In the Sa'di's Boostan, there is a story titled "Tadbir" (plan) in the delay of politics. In this story, we see a model that is consistent with the model proposed by Tzvetan Todorov for story analysis, and the result can be generalized to most of Boostan's stories. Todorov believes that there is a similar structure in the narratives, which include; The initial situation, the entry of the factor that disturbs the balance into the narrative, the disturbance of the balance, the attempt to establish the balance, and as a result, reaching the final stable state, which he interpreted as the transition part. In this article, which is written in an analytical research method, we intend to answer the question, based on Todorov's theory, how to solve the contradiction resulting from Sa'di's consequentialism in the story with the external realities of society, and how the story in question can be analyzed based on Todorov's model. The result is that by creating a coherent structure in the story, Sa'di was able to accept his ideas and opinions to the reader despite the contradictions and contradictions with the real world and give the victory vote in the story in favor of whoever he wants.

Key Words: Todorov, Boostan Sa'di, stable situation, cultural reality, storytelling.

.

Citation: Miri, L.; Dadbeh, A.; Modarreszadeh, A. (2023). Cultural Favor and Public Acceptance in the Story of Boostan by Sa'di (Analysis Based on Tzvetan Todorov's Theory). Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (47), 58-73. Dor: 20.1001.1.27170896.1402.13.47.4.8

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1402.13.47.4.8

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال سیزدهم، شمارهٔ چهل و هفت، تابستان ۱۴۰۲، ص. ۷۳-۵۸

مقاله پژوهشی

پسند فرهنگی و مقبولیت عمومی در حکایتی از بوستان سعدی (تحلیلی بر پایهٔ نظریهٔ تزوتان تودوروف)

لیلا میری[۱]
اصغر دادبه[۲]
عبدالرضا مدرس زاده[۳]

چکیده

حکایات بوستان سعدی مانند بسیاری دیگر از حکایت‌های فصلی (اپیزودیک) متون فارسی نقشی تسهیل‌گر برای فهم نظریات عرفانی، اجتماعی و هنری شاعر دارند. در بوستان سعدی و در باب اول حکایتی با عنوان تدبیر در تأخیر سیاست هست. در این حکایت مدلی می‌بینیم که با الگوی پیشنهادی تزوتان تودوروف برای تحلیل داستان منطبق است و می‌توان نتیجهٔ حاصل از آن را به اغلب حکایات بوستان تعمیم داد. تودوروف معتقد است در روایت‌ها ساختاری مشابه وجود دارد که عبارتند از: وضعیت آغازین، ورود عامل برهم زنندهٔ تعادل به روایت، برهم‌خوردن تعادل، تلاش برای برقراری تعادل و درنتیجه رسیدن به وضعیت پایدار نهایی که از آن به فصل گذار تعبیر کرده است. در این مقاله که به روش تحلیلی نوشته شده است، کوشش گردیده به این پرسش پاسخ داده شود که بر اساس نظریهٔ تودوروف حل تناقض حاصل از نتیجه‌گرایی سعدی در حکایت با واقعیت‌های بیرونی اجتماع چگونه صورت می‌گیرد و حکایت موردبحث را چگونه می‌توان بر اساس الگوی تودوروف تحلیل کرد. نتیجه اینکه سعدی با ایجاد ساختاری منسجم در حکایت مورد نظر توانسته اندیشه‌ها و آرای خود را علی‌رغم تناقض و تضاد با عالم واقع به خواننده بقبولاند و رأی پیروزی را در حکایت به سود کسی که می‌خواهد صادر کند.

کلیدواژه‌ها: تودوروف، بوستان سعدی، وضعیت پایدار، حقیقت‌نمایی فرهنگی، حکایت‌پردازی.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران (نویسندهٔ مسؤول) asghardadbeh1396@gmail.com
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۲/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۲۰

۱. مقدمه

حکایات و تمثیلات در خلال متون ادبیات فارسی از زمان‌های دور کارکردی ثانوی و تسهیل‌گر داشته‌اند. منظور از کارکرد ثانوی این است که در اغلب متون ادبی فارسی حکایت به یاری تحلیل آرای کلامی، فلسفی، عرفانی و اجتماعی رفته است. شاعران و نویسندگان ادبیات قدیم ایران از حکایت برای تسهیل درک مخاطب و ساخت فضاهای ادراکی جذاب بهره گرفته‌اند. به بیان دیگر در ادبیات قدیم ایران جایی که حکایت‌پردازی صرفاً به قصد التذاذ نوشته شده باشد بسیار کم است. از همین روی می‌توان ادبیات فارسی را از نظر گرایش مستقیم، تعمدی و آگاهانه به داستان و داستان‌پردازی ادبیاتی کم‌کار دانست. حتی در متونی چون شاهنامهٔ فردوسی که مجموعه‌ای از داستان‌ها و افسانه‌های ایران باستان است، ظاهراً داستان در خدمت تبیین ایدئولوژی نوپای ایرانیان در تقابل با برتری‌جویی بیگانگان است. از این‌ها گذشته در نظریهٔ ادبی ایرانی برای حکایت و داستان جایی مستقل نمی‌توان یافت و عموماً حکایت و داستان ذیل کلان‌متن‌های فلسفی، عرفانی و ادبی متولد شده است.

حکایت‌پردازی در مثنوی‌های فارسی از سدهٔ چهارم به بعد جای خود را به عنوان یک زیر نوع ادبی باز کرد به نحوی که کمتر اثری را از ادبیات تعلیمی، عرفانی، کلامی و سیاسی می‌توان یافت که در آن از حکایت و داستان و تمثیل بهره‌ای نجسته باشند. ظهور گرایش‌های فکری مختلف از سدهٔ چهارم به بعد در حوزهٔ اجتماعی ایرانیان و پدید آمدن نحله‌های گوناگون در اندیشهٔ دینی سبب شد که ادبیات و خصوصاً شعر به عنوان محملی برای تبیین اندیشه‌های متفکران و هنرمندان برگزیده شود. در این میان و در یک دورهٔ تقریباً شش صد ساله از قرن پنجم تا قرن یازدهم عرفان و تصوف گفتمان غالب فضای ادبی ایران بود. از همین روی عارفان و صوفیان در گزارش اندیشه‌های خود و برای تبیین آرای عرفانی راه شعر را پرمخاطب‌تر از سایر راه‌ها یافتند و دست به کار تولید محتوای منظوم در حوزهٔ گرایش‌های فکری خود زدند. در مثنوی‌های حکمی، عرفانی و همچنین مثنوی هایی که ما آن ها را آثار تلفیقی- تعلیمی می‌نامیم، یعنی آثاری که تلفیقی از موضوعات مختلف نظیر: عرفان، زهد، حکمت، پند و موعظه را در خود جای داده‌اند، داستان و حکایت نقش بسیار مهمی بر عهده دارد. مثنوی‌هایی نظیر حدیقه الحقیقه سنایی، مخزن‌الا سرار نظامی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی مولانا و بوستان سعدی از این دست هستند. در مثنوی اخیر، یعنی بوستان یا همان سعدی‌نامه داستان در خدمت تبیین اندیشه‌های آرمان‌گرایانه سعدی است که خصوصاً در باب اول (عدل و تدبیر و رای) بسیار سیاسی- اجتماعی است و جهان مطلوب سعدی را در قابی از تصاویر تاریخ ایران باستان و نیز داستان‌های مردان کارآزموده و بزرگ روایت می‌کند.

در این جستار کوشش گردیده یکی از حکایت‌های بوستان بررسی شود که در آن شگردهای خاصی از نظر داستان‌پردازی دیده می شود. این حکایت در باب اول بوستان و اولین حکایت نسبتاً بلند کتاب بوستان است. در این حکایت که از منظر آرای تزوتان تودوروف منتقد و نظریه‌پرداز نامدار بلغاری تبار بررسی می‌گردد، دو ساختار درونی نهفته وجود دارد که آن‌ها را وضعیت پایدار و فصل گذار نامیده شده است. این نام‌گذاری بر مبنای نظریهٔ تودوروف صورت گرفته و گویای این موضوع است که در هر روایت می‌توان این دو وضعیت را به نسبت و با شدت و ضعف مشاهده کرد. بر اساس نظریهٔ تودوروف حکایت «تدبیر در تأخیر سیاست» بسیار به این دو مقوله وفادار است و شاید یکی از دلایل مانا بودن بوستان و در خاطر ماندن این حکایت دقتی است که سعدی در سامان دادن ساختارهای روایت داشته است.

۱،۱. پیشینهٔ پژوهش

در موضوع مورد بحث، پژوهش چندانی دیده نشد غیر از چند مقاله که به طور مستقیم می‌تواند با این جستار ارتباط داشته باشد. وحدانی فر (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی» به مقولهٔ طرح و پیرنگ در حکایات بوستان می‌پردازد. وحدانی فر و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل حکایت‌های گلستان و بوستان بر اساس نظریه تودوروف» با استناد به روش‌های آماری به گزارشی از تحلیل حکایات گلستان و بوستان پرداخته‌اند و آن‌ها را از نظر نوع شناسی و شناخت قواعد حاکم بر حکایات تقسیم‌بندی کرده‌اند. یوسف‌قنبری و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ دیگری با عنوان «نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ» به موضوع انسجام فکری حکایات بر اساس نظریات تودوروف و پراپ پرداخته است. غیر از این‌ها در خلال برخی رساله‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی و نیز مقالات پژوهشی اشارات گذرا به این موضوع دیده می شود. پژوهش حاضر با تمرکز بر یک حکایت خاص قصد دارد از نظریهٔ تودوروف برای تحلیل حکایت استفاده کند.

۲،۱. بیان مسئله

در حکایات اخلاقی- تعلیمی موضوع حقیقت مانندی و پذیرش تمام‌عیار حکایت از سوی مخاطب به عواملی ارتباط دارد که بیرون از حکایت و به‌مثابهٔ نوعی ایدئولوژی بر آن سایه افکنده‌اند. حکایت و تمثیل پردازی در ادبیات فارسی ابزاری است که در خدمت تبیین نظریات نویسندگان و شاعران بوده و تقریباً هیچ‌گاه به طور مستقل مورد توجه نبوده‌اند. «حکایت اخلاقی برای ترویج اصول مذهبی و درس‌های اخلاقی نوشته شده؛ قصه ساده و کوتاهی است که حقیقت‌های کلی و عام را تصویر می‌کند و ساختار آن نه به مقتضیات عناصر درونی خود، بلکه در جهت تحکیم و تأیید قصد و غرض‌های اخلاقی گسترش می‌یابد» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۸۴). در میان شاعران و سخنوران فارسی، سعدی در دو کتاب بوستان و گلستان توجه جدّی به حکایت و ظرفیت‌های آن دارد. در حکایاتی که سعدی ساخته، ذهن استدلال‌گر و هنری او در به نتیجه رساندن حکایت دخالت مؤثری دارد به‌گونه‌ای که پس از اتمام حکایت مخاطب با سعدی هم‌رأی می شود و سخن او را می‌پذیرد. موضوعی که سبب نگارش این جستار شده این است که در فهم حکایات سعدی تفاوت بین مخاطب فارسی‌زبان با مخاطب فرنگی سبب شده دریافت‌های گاه متضاد و متناقض از ادبیات سعدی پدیدار شود به‌طوری که حتی برخی منتقدان به سعدی نسبت‌های نادرست داده‌اند (ر.ک: سعدی، ۱۳۶۹ب: ۲۳۵). در این مقاله با تحلیل یکی از حکایت‌های بوستان به بیان علت تفاوت دریافت مخاطب از نتیجه حکایت پرداخته می‌شود. بدین منظور برای تحلیل حکایت از نظریهٔ تزوتان تودوروف بهره گرفته‌شده که در ارائهٔ مدلی برای تحلیل داستان و شناخت روایت کارساز و نوگرایانه است.

۳،۱. چهارچوب نظری تحقیق

هر قصه، حکایت، داستان، رمان و افسانه‌ای قبل از آن که به خود هویت مستقلی به خود بگیرد یک روایت است. روایت در داستان و قصه مانند روح در بدن است. مرکز ایجاد توجه به هر قصه را می‌توان نوع روایت آن دانست. روایت در همه شؤون زندگی ما جریان دارد به طوری که نه تنها در متن حتی در فرم‌های غیر متنی؛ مانند عکس، بازی‌های رایانه‌ای، فیلم و تئاتر نیز کانون اصلی و شکل دهنده به هویت، فرم است. روایت با راوی معنا پیدا می‌کند. هر متن داستانی و حتی غیرداستانی وقتی تولید شود با زبانی خاص و نگاهی خاص و به شیوه‌ای خاص روایت می‌شود که آن را از دیگر متون متمایز می‌کند. در تعریف روایت گفته‌اند: روایت «هر چیزی است که از طریق متن، تصویر، اجرا یا ترکیبی از این‌ها داستانی

را می‌گوید یا عر ضه می‌کند. بنابراین زمان‌ها نمای شنامه‌ها فیلم‌ها دا ستان‌های م صور و ...روایت ه ستند» (یان، ۱۳۹۷: ۵۲) مطالعه ساختاری روایت‌ها را روایت شناسی می‌گویند و این روشی است که تزوتان تودوروف بنیان نهاد تا از طریق شناخت اجزای سازندهٔ روایت به شناخت در ست متن، تف سیر، تأویل و تحلیل آن د ست یافت. «هدف روایت شنا سی ت شخیص عناصر روایت و تبیین کارکرد معناسازانهٔ آن عناصر در ساختار انواع روایت است» (پاینده،ج۱، ۱۳۹۷: ۱۵۸).

تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) مورخ، فیلسوف، منتقد ادبی ساختارگرا، جامعه‌شناس و مقاله‌نویس بلغاری-فرانسوی مؤلف کتاب‌ها و مقالات فراوانی بود که در انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی، نظریهٔ ادبی، تاریخ فکری و نظریهٔ فرهنگ تأثیر بسزایی دا شته ا ست. تزوتان تودوروف در اول مارس ۱۹۳۹ در صوفیه، بلغار ستان به دنیا آمد. او مدرک کارشناسی ارشد خود را در رشته فیلولوژی در دانشگاه صوفیه در سال ۱۹۶۳ دریافت کرد و سپس در دانشگاه پاریس ثبت نام کرد تا دوره دکترای خود را در سال ۱۹۶۶ (معادل دکترا) و دکترای خود را در سال ۱۹۷۰ بگذراند. تودوروف در سال ۱۹۶۸ به عنوان مدیر تحقیقات در مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه منصوب شد وی در سال ۱۹۷۰، به راه‌اندازی مجله Poétique کمک کرد و تا سال ۱۹۷۹ یکی از سردبیران آن باقی ماند. او ا ستاد مدعو در چندین دانشگاه در ایالات متحده از جمله هاروارد، ییل، کلمبیا و دانشگاه برکلی بود. (ر.ک: جهانبگلو، ۱۳۷۳ :۸۹)

در نظریهٔ تودوروف رمان را دیگر نمی‌توان شکل غایی ادبیات ت صور کرد. رمان یکی از ژانرهای ادبی ا ست که در سیر تکاملی خود نیازمند د ست یازیدن به سازه‌ای من سجم از روایت‌ها ست. بدین منظور رمان را باید وامدار سازه‌مندی روایت دانست. در سال‌های اخیر «نظریهٔ روایت جای نظریهٔ رمان را گرفته است. تفاوت میان این دو فقط به کلیات مربوط نمی‌شود؛ یعنی نمی‌توان یک گونهٔ فرعی روایت را تجزیه و تحلیل کرد سپس به گونه‌های بعد پرداخت و دست آخر خود روایت را تو صیف کرد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۵). در مطالعهٔ دا ستان لازم ا ست که د ستور زبان دا ستان را به کناری نهیم و به جای آن به پژوهش در سازه های روایت بپردازیم (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۱). این دیدگاه انقلابی که در نقد ادبی و مطالعات متون دگرگونی عمیقی ایجاد کرد سبب ساز پدیدار شدن علمی به نام روایت شنا سی شد. روایت شنا سی کار شنا سایی د ستور داستان را که تا پیش از تودوروف رهیافتی انتقادی به ساختار داستان بود به کناری نهاد و به جای آن به پژوهش در شیوه‌های روایت پرداخت.

روایت‌شناسی به این می‌پردازد که روایت ها چه اشتراکاتی دارند و چه چیزی یکی را از دیگری متمایز می‌کند. روایت‌شناسی مانند ساختارگرایی و نشانه‌شناسی، که از آن نشأت گرفته است، مبتنی بر ایده یک زبان ادبی مشترک، یا الگوی جهانی رمزهایی ا ست که در متن اثر عمل می‌کند. نقطهٔ شروع نظری آن این واقعیت ا ست که روایت‌ها از طریق ر سانه‌های مختلف؛ مانند: زبان شفاهی و نو شتاری، حرکات و مو سیقی یافت می شوند و ارتباط برقرار می‌کنند و روایت «یک سان» را می‌توان در اشکال مختلف مشاهده کرد. توسعهٔ این مجموعه نظریه، و اصطلاحات مربوط به آن، در اواسط قرن بیستم شتاب گرفت. پایه‌های روایت شنا سی در کتاب‌هایی مانند ریخت شنا سی دا ستان عامیانه اثر ولادیمیر پراپ (۱۹۲۸) که مدلی برای داستان‌های عامیانه مبتنی بر ۷ «حوزه کنش» و ۳۱ «کارکرد» روایت ایجاد کرد، گذاشته شد. انسان‌شناسی ساختاری کلود لوی ا ستروس که د ستور زبان ا سطوره شنا سی را تر سیم می‌کند، ساختار معنایی گریماس که منظومه‌ای مت شکل از شش واحد ساختاری به نام «عملگرها» را پیشنهاد کرد و نظریهٔ ادبی تودوروف که در کتاب «گرامر دکامرون» اصطلاح روایت شناسی را معرفی کرد و نیز ژرار ژنت در «گفتمان روایی بازبینی شده»، منظومه‌ای از تحلیل را پدید آورد که هم روایت واقعی و هم عمل روایت را که جدا از داستان وجود داشتند، بررسی می‌کرد. دیگر نظریه‌پردازان تأثیرگذار در روایت شناسی رولان بارت، کلود برموند، جرالد پرینس و سیمور چتمن بودند. نظریه‌پردازان مدت‌ها در مورد شکل و زمینهٔ روایت شناسی بحث

کرده‌اند. روان شناس آمریکایی رابرت استرنبورگ استدلال کرد که روایت شناسی «ساختارگرایی در تضاد با ایدهٔ ساختار» است (Darby, 2001: 843).

یکی دیگر از نظریه‌پردازان، پیتر بروکس، روایت را طراحی شده و دارای هدف می‌داند که ساختار داستان را شکل می‌دهد (Dino, 2009). بارت ادبیات را «متن نوشتاری» می‌داند که نیازی به طرحی معمولی ندارد که دارای آغاز، میانه و پایان باشد در عوض، اثر مکتوب «دارای ورودی‌ها و خروجی‌های متعدد» است. گریماس در یافته‌های خود می‌گوید که روایت شناسی می‌تواند برای توصیف پدیده‌های خارج از روایت به کار رود. کلام نوشتاری و زبان شناسی به عنوان یک کل. او بین شکل فیزیکی چیزی و زبانی که برای توصیف آن چیز استفاده می‌شود، ارتباط برقرار می‌کند که کد ساختاری را می‌شکند به طوری که بسیاری از نظریه‌پردازان دیگر تحقیقات خود را بر آن بنا می‌کنند. (Ibid)

سلسله حوادث داستان و نظمی که آن‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند پیرنگ نام دارد «پیرنگ حاصل طرز پیوند میان ترتیب و توالی زمانی حوادث و نظم و سامانی است که همین حوادث به شیوه‌ای زمان‌مند و مکان‌مند در متن به خود می‌گیرند» (دیپل، ۱۳۸۹: ۱۲۹). تودوروف با شناختی که از این ساختار همه‌پسند داشت برای شناخت منش‌ها و کنش‌های ویژهٔ داستان، ساختاری نو کشف کرد که بر اساس مطالعهٔ گستردهٔ قبلی در روایت‌های متنوع صورت گرفته بود. او به این نتیجه رسید که مجرد از وجود پیرنگ به عنوان عاملی اساسی برای انسجام متن داستانی، «داستان آرمانی با وضعیتی پایدار آغاز می شود سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود؛ با کنش معکوس آن نیرو حالت پایدار بازپدید می‌آید. این حالت پایدار دوم همانند حالت نخست می‌نماید اما این دو هرگز یکسان نیستند. پس در داستان دو فصل وجود دارد؛ فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. گونهٔ نخست به‌گونه‌ای نسبتاً ایستا و می‌توان گفت مکرر است اما فصل دوم اساساً پویاست و یک بار وجود دارد، نه بیشتر» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۱). بر اساس نظریهٔ تودوروف بسیاری از داستان‌ها، حکایات و تمثیلاتی که در خلال متون ادبی فارسی به مقاصدی از جمله تعلیم و تربیت، التذاذ، تبیین نظریات عرفانی، کلامی و فلسفی و آموزه‌های سیاسی- اجتماعی آمده‌اند این ساختار را در خود نهفته دارند. شدت و ضعف ظهور این ساختار و نیز تمهید روابط علّی درون روایتی از سوی شاعر و نویسنده سبب می شود که حکایت و داستان و تمثیل در ذهن مخاطب مانا گردد و ضعف هرکدام از این عناصر سبب می شود که داستان به‌کلی از یاد برود. سعدی در بوستان با شیوه‌های اقناع خطابی، خواننده‌ای را در برابر خود فرض کرده که این تمهیدات را می‌شناسد لذا به‌سادگی قانع نمی‌شود. از همین روی روابط علت و معلولی در حکایات بوستان به‌گونه‌ای سامان داده شده‌اند که خواننده پس از خواندن حکایت پایان‌بندی‌ای غیر از آنچه سعدی ترتیب داده نمی‌شناسد و قانع می‌شود.

۲. بحث

۱،۲. تحلیل حکایت

در بوستان سعدی و در باب نخست، حکایتی نسبتاً بلند در ۱۳۵ بیت آمده که عنوان آن «حکایت در تدبیر و تأخیر در سیاست» است. باب نخست بوستان به عدل و تدبیر و رای اختصاص دارد. در این باب سعدی با تکیه بر آرای متداول کلامی، فقهی و اجتماعی عصر خود روش‌هایی را در کشورداری و دادگری طرح کرده که مطلوب غایی هر مسلمان معتقد در قرن هفتم بوده است. در اینجا لازم است به موضوع نسبت زمان با نظریات سعدی توجه جدّی شود؛ زیرا برخی از آرای مطرح شده در این باب را امروزه نمی‌توان به طور کامل متکی بر انصاف و عدل دانست و وضعیت جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم به‌گونه‌ای است که برخی از نظریات شیخ را مردود می‌شمارد. مثلاً در خصوص تنبیه «غریب پر فتنه»

سفارش شیخ آن است که اگر اهل کشور تو بود «همان‌جا امانش مده تا به چاشت» (سعدی، ۱۳۶۹، الف: ۴۴). سعدی تسریع در مکافات و مجازات را از شروط کشورداری و دادگری می‌داند و در این فقره اشاره‌ای به حقوق متهم یا موضوع محاکمه و ادله و شهود و وکیل و نظایر آن نمی‌کند. البته اینجا بحث بر سر انطباق یا عدم انطباق آرای سعدی با حقوق قضایی در روزگار ما نیست، بلکه قصد این بود که به موضوع در زمانی آرای سعدی اشاره شود تا موجبات سوءتفاهم فراهم نگردد.

در حکایت مورد بحث ما شخصیت اصلی یا قهرمان مردی است بی‌نام و بی‌نشان که نه موطن او معلوم است، نه شغل او و نه نشانهٔ روشنی دارد که بتوانیم او را در قالب شخصیت‌های نوعی قرار دهیم. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۴). او از مکانی نامعلوم و از مسیر دریای عمان به شهری که نمی‌دانیم کجاست پای می‌گذارد و بلافاصله به درگاه شهریاری که نمی‌شناسیم وارد می‌شود. شهریار یا شخصیت مرجع با دیدن رفتار و گفتار او شیفتهٔ او می‌شود و تصمیم می‌گیرد او را به مقام وزارت برساند، اما با خود می‌گوید نباید این کار را با شتاب انجام دهم چون مردمان بر سبکی عقل من خرده می‌گیرند، لذا پس از یک سال مرد ناشناس را به مقام وزارت می‌رساند. او به نیابت از پادشاه مملکت را سامان می‌دهد و عدل و آبادانی را در همه جا جاری می‌کند ولی به خاطر تعلق خاطری که به دو غلام پادشاه (شخصیت‌های تداخلی) پیدا می‌کند از سوی وزیر قبلی یا ضدقهرمان داستان که حاسد و دشمن اوست به انحراف اخلاقی متهم می‌شود. از اینجا به بعد کشمکش بین شاه (مرجع) و وزیر ناشناس (قهرمان) است و تفهیم اتهام از سوی مرجع به قهرمان و پاسخ‌های قهرمان. درنهایت با ادله‌ای که قهرمان اقامه و تمثیل‌هایی که ارائه می‌کند نظر سوء مرجع را برمی‌گرداند و خود را از شرّی که در کمینش بود نجات می‌دهد. به‌رسم داستان‌های کهن ایرانی ضدقهرمان مجازات می‌شود و قهرمان سال‌ها به خدمت ادامه می‌دهد.

در حکایت مورد بحث نمایه‌های مکانی و زمانی مفقودند و فقط نمایه گون شخصی (سعدی) حضور دارد. «اگر خواننده را واداریم که گمان کند در جهان داستان حضور دارد نمایه گون‌های روایت این پرسش‌ها را پیش می‌کشد: چه کسی داستان را تعریف می‌کند؟ روایتگر چه کسی را مورد خطاب قرار می‌دهد؟ رویدادها کی و کجا اتفاق می‌افتند؟ و مهم‌تر از همه داستان از چشم‌انداز چه کسی گزارش می‌شود؟ نمایه گونی متن شاید برای پرسش آخر پاسخی داشته باشد؛ زیرا انسان‌ها از نظر شناختی آموخته‌اند مکان‌ها، زمان‌ها، افراد و چیزهای جهان پیرامونشان را به موقعیت شخصی خود پیوند دهند؛ یعنی آن‌ها را از دیدگاه شخصی خود بنگرند» (وردانک، ۱۳۸۹: ۶۷) سعدی در این حکایت نسبتاً بلند نصایح و راهکارهای سیاسی- اجتماعی خود را برای مخاطبی ارائه می‌کند که از نظر بافت گفتمانی و فرهنگی با او در یک فضا قرار دارد. او از زبان شخصیت‌های داستان خصوصاً وزیر نو روش‌های درست کشورداری را به پادشاه و درباریان گوشزد می‌کند. در تحلیل این حکایت با تکیه بر نظریات تودوروف وضعیت‌های زیر حاکم هستند:

۱. وضعیت آغازین، پادشاهی (مرجع) در کشورش نشسته و کار خودش را می‌کند.

۲. ورود عامل ثانوی؛ قهرمان وارد می‌شود و با سخنوری، بیان حکمت‌ها و درفشانی دل مرجع را می‌رباید به نحوی که مرجع تصمیم می‌گیرد ضدقهرمان را برکنار کند و قهرمان را جانشین او کند.

۳. تداخل در وضعیت پایدار؛ قهرمان به وزارت می‌رسد و اوضاع را سامان می‌دهد. مرجع از این موضوع بسیار خشنود است.

۴. بر هم خوردن تعادل؛ ضدقهرمان به دنبال نقطه ضعفی از قهرمان است و آن را در رابطهٔ دوستانهٔ قهرمان با شخصیت‌های تداخلی می‌یابد. اتهام انحراف اخلاقی مطرح می‌شود.

۵. وضعیت پایدار نهایی؛ قهرمان با اقامهٔ دلایل متعدد از خود رفع اتهام می‌کند و حکایت با مجازات ضدقهرمان و ارتقای مرتبهٔ قهرمان پایان می‌یابد.

۱،۱،۲. وضعیت آغازین

حکایت مورد بحث ما با این ابیات آغاز می‌شود:

ز دریای عمان برآمد کسی — سفر کرده هامون و دریا بسی
عرب دیده و ترک و تاجیک و روم — ز هر جنس در نفس پاکش علوم
جهان گشته و دانش اندوخته — سفر کرده و صحبت آموخته
به هیکل قوی چون تناور درخت — ولیکن فرو مانده بی‌برگ سخت
دو صد رقعه بالای هم دوخته — ز حراق و او در میان سوخته

(سعدی، ۱۳۶۹الف: ۴۲)

سعدی در معرفی شخصیت نخست حکایت که همان شخصیت اصلی یا قهرمان نیز هست از روش روایت یا بیان کردن استفاده می‌کند. در این روش «نویسنده با اقتدار و آزادی دست به توصیفات و ارزش‌گذاری می‌زند و آنچه را که خود می‌خواهد در اختیار خواننده قرار می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۴). گزارش سعدی از قهرمان حکایت متکی بر توصیفگری راوی است. در توصیفگری راوی، شخصیت داستانی به‌مثابهٔ پدیده یا شیئی تصور می‌شود که زاییدهٔ ذهن نویسنده است اما مشابه بیرونی فراوان دارد. آنچه از توصیفگری راوی در این چند بیت برمی‌آید خواننده با شخصیتی روبه‌روست که چه از نظر روحی و معنوی، و چه از نظر جسمی مقام و مرتبه‌ای والا دارد. مأخذ این مراتب روحانی و جسمانی برای توصیفگر اهمیتی ندارد چه نقطهٔ کانونی در گزارش شخصیت حکایت، صفات او هستند، نه آبشخور صفات. بدیهی است که در فرهنگ ایرانی وقتی از کسی سخن می‌گوییم که دو صد رقعه بالای هم دوخته و ز هر جنس در نفس پاکش علوم هست، خواننده دلالت‌های روشنی از این گزارش کسب می‌کند. این نوع شخصیت برای همهٔ ما آشناست و نیازی به بازنمایی خصوصیات یا شناخت مرجع و مأخذ ویژگی‌های او نداریم. به‌هرحال شخصیت اصلی یا قهرمان داستان مردی است با ویژگی‌های مثبت که از ناکجاآباد پا به خاک یک کشور می‌گذارد که نام و نشانش بر ما پوشیده است. پنهان کردن نام مکان‌ها و سایر شخصیت‌ها از سوی سعدی تمهیدی است برای این که آراء و احکام و رخدادهای این حکایت را به مرز مشخصی نسبت ندهد و بتواند آن را به کل نظام‌های سیاسی- اجتماعی و کل فرهنگ‌ها تعمیم دهد. سعدی با این روش در صدور حکم اخلاقی، تربیتی و سیاسی دست خود را بسیار باز گذاشته و از بروز سوءتفاهم بر سر زمان و مکان و نام و نشان عناصر داستانی خود جلوگیری کرده است.

۲،۱،۲. ورود عامل ثانوی

ورود قهرمان به داستان مقدمهٔ بر هم خوردن تعادلی است که تاکنون بر فضای مملکت و حکمرانی پادشاه ناشناخته یا همان شهریار حاکم بوده است. همان‌گونه که می‌دانیم در داستان‌ها و حکایت‌های اخلاقی- تعلیمی کهن روابط علّی به انسجام آنچه در داستان‌های معاصر و به‌ویژه در رمان می‌گذرد نیستند. در این گونه داستان‌ها و حکایت‌ها عناصر همواره به‌گونه‌ای ساده و مستقیم علت و معلولی است و شگردهای روشنگر کنش‌ها از میان می‌روند به همین دلیل خیلی زود از حالتی به حالت مخالف می‌رسیم. در داستان مورد بحث نیز به‌سادگی و با از میان رفتن بسیاری از کنش‌هایی که می‌توانند به ما در بیان علت ارادت مرجع به قهرمان توضیح دهند ناگهان وی را در حضور مرجع می‌بینیم و مرجعی را مشاهده می‌کنیم

که شیفته و مسحور سخنوری، عقل و کمالات قهرمان شده است. اینجاست که تعادل بر هم می‌خورد و وضعیت ناپایدار جدید فراسوی دیدگان ما گسترش می‌یابد:

پسند آمدش حسن گفتار مرد — به نزد خودش خواند و اکرام کرد
زرش داد و گوهر به شکر قدوم — بپرسیدش از گوهر و زادبوم
بگفت آنچه پرسیدش از سرگذشت — به قربت ز دیگرکسان بر گذشت
ملک با دل خویش در گفت‌وگو — که دست وزارت سپارد بدو
ولیکن به تدریج تا انجمن — به سستی نخندند بر رای من
به عقلش بباید نخست آزمود — به قدر هنر پایگاهش فزود
برد بر دل از جور غم بارها — که ناآزموده کند کارها

(سعدی، ۱۳۶۹ الف: ۴۶)

حذف کنش‌های روشنگر و پاسخ به پرسش‌های مقدری که در ذهن خوانندهٔ داستان در مورد چرایی و چگونگی ورود قهرمان به دربار و حسن نظر مرجع به او پیش می‌آید مرز بین داستان تمثیلی کهن و داستان مدرن است. به تعبیری دیگر این حکایت‌ها را که بر اساس حذف توالی زمانی شکل می‌گیرند باید ذیل ادبیات محمول و داستان‌هایی را که به شرح و بسط روابط علّی می‌پردازند ذیل ادبیات موضوع قرار داد (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۱؛ فورستر، ۱۳۹۱: ۱۱۹–۱۱۸)

وضعیت نامتعادل نخست با گذشت بسیار سریع زمان (یک سال) و سپردن منصب وزارت به قهرمان به‌ظاهر به‌نوعی تعادل موقت می‌رسد. این تعادل با اقدامات قهرمان در آبادان کردن مملکت و داد و دهشی فراتر از حد انتظار پیش می‌رود. اگر حکایت به همین منوال پیش برود نتیجهٔ حکمی که سعدی قصد داشته از آن اخذ کند به دست نمی‌آید؛ چون هنوز پرسش‌های بسیاری برای خواننده وجود دارد که بی‌پاسخ می‌مانند، لذا لازم است که بحران دیگری در داستان پیش بیاید و تعادل نخست را بر هم بزند.

۳،۱،۲. تداخل در وضعیت پایدار

بحران را ضدقهرمان (وزیر کهن) با تهمتی که به‌ظاهر درست هم می‌نماید ایجاد می‌کند. ضدقهرمان از رابطهٔ دوستانهٔ شخصیت‌های تداخلی با قهرمان آگاه می‌شود، موضوع را به مرجع گزارش می‌کند، مرجع در پی کشف حقیقت برمی‌آید و:

نظر کرد پوشیده در کار مرد — خلل دید در راه هشیار مرد
که ناگه نظر زی یکی بنده کرد — پری چهره در زیر لب خنده کرد

(سعدی، ۱۳۶۹الف: ۴۸)

فتنه‌انگیزی‌های ضدقهرمان و قرائنی که سبب قبول اتهام می‌شود در این حکایت بسیار منسجم و قوی روایت شده‌اند. از اینجا به بعد وضعیت ناپایدار با کشش‌ها و کنش‌های زیادتری به پیش می‌رود و به نوعی محاکمه تبدیل می شود. مرجع در

جایگاه قاضی و قهرمان در جایگاه متهم با استدلال‌هایی که هر کدام در لحظه از نظر خوانندهٔ منطقی و درست می‌نمایند حکایت را به پیش می‌برند. مرجع در آغاز پاسخ‌های قهرمان را نمی‌پسندد و برای این که بنیان اتهام را تقویت کند، می‌گوید:

ز خصمت همانا که نشنیده‌ام نه آخر به چشم خودت دیده‌ام؟

(همان)

پاسخ‌هایی که قهرمان در دفاع از خویش می‌دهد دو دسته‌اند. دستهٔ اول تمثیل و حکایتند و دستهٔ دوم حکمت. دستهٔ اول حکایاتی هستند که از روش استشهاد تمثیلی برای تشبیه حال خود به احوال دیگران و اخذ نتیجهٔ مطلوب اقامه می‌کند و دستهٔ دوم حکمت‌هایی هستند که ریشه در اندیشهٔ سیاسی سعدی دارند. در حقیقت پاسخ‌های دستهٔ دوم نتیجهٔ زودرس داستان‌اند که سعدی برای تبرئهٔ متهم از آن‌ها استفاده کرده است. به نظر می‌رسد شخصیت قهرمان یا همان وزیر نو شباهت بسیاری به شخصیت سعدی دارد و این را می‌توان از استدلال‌های محکم و میل سعدی به تبرئهٔ قهرمان به عنوان یک انسان بی‌گناه دریافت.

حکایت‌های اخلاقی- تعلیمی در متون فارسی عمدتاً تخیلی هستند و شاعران و نویسندگان آن‌ها را بر اساس ساختار نظام‌مندی که در تعالیم خود فراهم کرده‌اند ساخته‌اند. این حکایات درواقع برای آرای نویسنده حکم تسهیل‌گر دارند، از این رو می‌توان به ساختگی بودن و خیالی بودن آن‌ها در اغلب موارد یقین داشت. «نویسندگان حکایات تخیلی آدم‌هایی با بعدها و جنبه‌های بسیار هستند و بعضی از شخصیت‌هایشان نمای تغییر و تحول یافتهٔ خودشان می‌باشد و تمام این شخصیت‌ها چه خوب و چه بد از یک قوّهٔ تخیلی حساس ساخته و پرداخته می‌شوند» (دات فایر، ۱۳۸۸: ۴۳). سعدی در گزارش شخصیت قهرمان از صفاتی استفاده کرده که بیش از همه به خود او نزدیک‌اند. مردی که اهل سفر بوده، و از هر جنس علومی را کسب کرده، به دنیا تعلق خاطری نداشته، به کشوری پا گذاشته که قبلاً در آنجا نبوده بیش از همه یادآور خود سعدی است. بر این که سعدی این شخصیت را از روی دست خود ساخته و خود را در آیینهٔ او منعکس کرده اصراری نداریم اما با نشانه‌هایی که در متن بوستان می‌بینیم بیش از پیش به این باور می‌رسیم که سعدی اگر نه آگاهانه، به طور ناخودآگاه خود را در قالب شخصیت داستانی قرار داده تا بتواند حکمی که صادر می‌کند و نتیجه‌ای که از تضادها و کنش‌های حکایت می‌گیرد هرچه باورپذیرتر و به آرای خود نزدیک‌تر باشد. سعدی با ظرافتی که در داستان‌پردازی باور پذیر دارد خواسته یا ناخواسته چهرهٔ مردی سفرکرده را در حکایت مورد بحث به تصویر کشیده که بیش از هرکس به خود او شبیه است. این نکته را شاید بتوان با تحلیل روان‌شناختی این حکایت بهتر بحث کرد، اما در این جستار هدف ما این نیست، بنابراین به اشارتی از آن می‌گذریم.

۴،۱،۲. بر هم خوردن تعادل

تعادل حاکم بر حکایت با دخالت‌های ضدقهرمان به سویی می‌رود که فرو بریزد. ضدقهرمان با جمع‌آوری ادله و شواهدی که از نظر مخاطب درست و منطقی به نظر می‌رسند سعی دارد قهرمان را به انحراف از اخلاق متهم کند. آنچه به این عامل بر هم زنندهٔ تعادل یاری می‌رساند دقت مرجع در رخدادهای درون دربار و مواجه شدن او با ارتباط های پنهانی شخصیت‌های تداخلی و قهرمان است. این امر از نظر خوانندهٔ دیگر جایی برای تردید باقی نمی‌گذارد و به نظر می‌رسد که حکایت باید به زیان قهرمان به پایان برسد، اما در عمل چنین چیزی رخ نمی‌دهد.

۵،۱،۲. اپیزودهای گذار

در تمثیل‌هایی که از دستهٔ اول هستند نیز وضعیت پایدار، برهم زنندهٔ تعادل و وضعیت پایدار ثانویه دیده می شود، اما کارکرد این تمثیل‌ها برای ایجاد شرایط مطلوب به قصد برقراری تعادل است و خود به خود استقلال ندارند. وجود این تمثیل‌ها که از آن‌ها به اپیزود گذار تعبیر کرده‌ایم به توصیف شرایط و پیش بردن طرح داستان کمک می‌کند ضمن آن که می‌توان آن‌ها را بیرون از داستان اصلی به عنوان یک واحد مستقل روایت مطالعه کرد، اما در دل حکایت اصلی کار این‌ها فقط تسهیل‌گری و وساطت است. برای مثال در تمثیل زیر ابلیس فرشته‌ای صاحب‌جمال است که در زیبایی همتا ندارد (وضع پایدار ۱)، اما نقاشان و صورتگران چهرهٔ او را در ایوان شاه و در سراها و کاخ‌ها زشت و بدترکیب کشیده‌اند (وضع برهم زنندهٔ تعادل). از او می‌پرسند تو که این‌قدر زیبایی چرا تصویرت را زشت می‌کشند؟ پاسخ او سبب ایجاد وضعیت پایدار ثانویه است که به قول تودوروف به شکلی قدرتمند استمرار پیدا می‌کند:

ندانم کجا دیده‌ام در کتاب — که ابلیس را دید شخصی به خواب
به بالا صنوبر، به دیدن چو حور — چو خورشیدش از چهره می تافت نور
فرا رفت و گفت: ای عجب، این تویی — فرشته نباشد بدین نیکویی
تو کاین روی داری به حسن قمر — چرا در جهانی به زشتی سمر؟
چرا نقش‌بندت در ایوان شاه — دژم روی کرده است و زشت و تباه؟
شنید این سخن بخت‌برگشته دیو — به زاری برآورد بانگ و غریو
که ای نیکبخت این نه شکل من است — ولیکن قلم در کف دشمن است

(سعدی، ۱۳۶۹الف: ۴۹)

تمثیل‌هایی از این دست از نظر تودوروف اپیزودهای گذار نام گرفته‌اند. اپیزودهای گذار توصیف‌کنندهٔ عبور از حالتی به حالتی دیگر هستند. این اپیزودها برای برقراری تعادل نهایی و آرام کردن وضعیت ناپایدار به کار گرفته می‌شوند (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۱).

۶،۱،۲. وضعیت‌های ممکن

بر اساس قانونی که بر حکایت حاکم است رسیدن به وضعیت پایدار از دو مسیر محتمل است. یکی این که قهرمان محکوم شود و به سزای عمل خود برسد و ضدقهرمان به هدف خود دست یابد؛ دوم این که قهرمان تبرئه شود و ضدقهرمان مجازات گردد. در شرایط نامتعادل در حکایت، رسیدن به هر دو وضعیت ممکن است. در صورتی که احتمال نخست محقق شود و قهرمان محاکمه گردد حکایت به نظم اولیه و همان حالت تعادلی که در آغاز داستان دیده‌ایم بازمی‌گردد و حکایت سعدی توصیف‌کنندهٔ اوضاعی می‌شود که در ابتدا بر داستان سلطه داشت. بر اساس منطق و بلاغت سعدی نباید انتظار داشته باشیم که شرایط به همان روال سابق بازگردد. سعدی این حکایت را دستمایه ساخت وضعیتی ثانوی برای ایجاد نظمی جدید و ارائهٔ قانونی تازه قرار داده است. آن قانون این است که:

کسی را نظر سوی شاهد رواست که داند بدین شاهدی عذر خواست

(سعدی، ۱۳۶۹الف: ۵۰)

به نظر می‌رسد با توجه به زیبایی شناسی سعدی و جمال‌پرستی حاکم بر اندیشهٔ او این حکم، قانونی است که سعدی برای نتیجه‌گیری از این حکایت وضع کرده است. اگرچه بعد از اتمام حکایت آن را دستاویز ستایش ابوبکر سعد زنگی می‌نماید، درنهایت وضعیت پایدار نهایی موردنظر او را می‌توان در همان بیت اخیر خلاصه کرد.

۷،۱،۲. وضعیت پایدار نهایی و حقیقت‌نمایی فرهنگی

برای گذر از ناپایداری به تعادل و رسیدن به وضعیت پایدار نهایی کوشش‌ها و کنش‌های اشخاص داستان هر چه بر محور فعلیت بیشتر متمرکز باشد نتیجه از سوی خواننده پذیرفتنی‌تر و به بیان دیگر واقع‌نمایی داستان بیشتر خواهد شد. حقیقت‌مانندی در داستان به عنوان کنشی درونی نیل به وضعیت پایدار نهایی را تسهیل می‌کند. در حکایت‌های تعلیمی و داستان‌های رئالیستی هرچه حقیقت مانندی در داستان با واقع‌گرایی بیرونی تطبیق بیشتری داشته باشد نظر خواننده بیشتر تأمین می‌شود (ر.ک: اسکولز، ۱۳۸۷: ۴). حقیقت‌مانندی را می‌توان به دو بخش حقیقت‌مانندی فرهنگی و حقیقت‌مانندی عمومی تقسیم کرد. در بخش نخست تطابق اثر هنری با واقعیت امری است که در یک حوزهٔ خاص (مثلاً ادبیات صوفیانه و قصه‌های کرامات) کارکرد دارد و دومی، آن درک واقع‌گرایانهٔ مخاطب است که داستان را باورپذیر و منطبق با ذات طبیعی قصه می‌داند. «حقیقت‌مانندی ریشه در نظریهٔ نمایشی تقلید افلاطونی و ارسطویی، تقلید یا بازنمایی طبیعت دارد. به گفتهٔ افلاطون و ارسطو، برای اینکه یک اثر هنری برای مخاطب اهمیت متقاعدکننده‌ای داشته باشد، باید در واقعیت ریشه داشته باشد» (Teskey,2005: 23). ارسطو در فن شعر در این باره آورده است: «کسانی که تقلید می‌کنند کارشان توصیف کردارهای اشخاص است و این اشخاص نیز به حکم ضرورت یا نیکان‌اند یا بدان؛ چون اختلاف در سیرت همواره به همین دو گونه منتهی می‌شود از آن که تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است، اما کسانی را که شاعران وصف می‌کنند یا از حیث سیرت آن‌ها را برتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر از آنچه هستند و یا آن‌ها را به حد میانه وصف می‌کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشان‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۱۴-۱۱۳). در حکایت مورد بحث ما خشم گرفتن مرجع بر قهرمان و استدلال‌های او برای رهایی از خشم مرجع از نظر فرهنگی حقیقت‌نمایی باشکوهی دارد ولی از نظر عمومی نمی‌توان آن استدلال‌ها را محکمه‌پسند و امروزی دانست. قهرمان برای این که خود را از اتهام شاهدبازی و نظربازی تبرئه کند می‌گوید:

نبینی که درویش بی دستگاه به حسرت کند در توانگر نگاه
مرا دستگاه جوانی برفت به لهو و لعب زندگانی برفت
ز دیدار اینان ندارم شکیب که سرمایه‌داران حسن‌اند و زیب
مرا همچنین چهره گلپام بود بلورینم از خوبی اندام بود
در این غایتم رشت باید کفن که مویم چو پنبه است و دوکم بدن
مرا همچنین جعد شبرنگ بود قبا در بر از نازکی تنگ بود
دو رسته درم در دهن داشت جای چو دیواری از خشت سیمین به‌پای
کنونم نگه کن به‌وقت سخن بیفتاده یک‌یک چو سور کهن
در ایشان به حسرت چرا ننگرم؟ که عمر تلف کرده یاد آورم

برفت از من آن روزهای عزیز به پایان رسد ناگه این روز نیز
(سعدی، ۱۳۶۹الف: ۴۹)

در این دفاعیات، قهرمان با ارائهٔ تمثیل درویش بی‌دستگاه و تقابل او با توانگر قصد دارد تهمت نظربازی را از خود براند. او برای دفاع از امری حادث و عینی به استدلالی تمثیلی روی می‌آورد و از مفاهیم انتزاعی و ذهنی یاری می‌جوید. تضادی که بین امر حادث و استدلال‌های هنری قهرمان وجود دارد سبب می‌شود حقیقت‌نمایی این حکایت از نظر فرهنگی مقبول و از نظر عمومی مردود باشد. به بیان دیگر اگر امروز کسی را به اتهام مشابه محاکمه کنند استدلال‌هایی از جنس آنچه قهرمان ارائه کرد، نمی‌تواند او را از مهلکه برهاند. پارادوکس بین حقیقت‌مانندی عمومی و حقیقت‌مانندی فرهنگی در این حکایت امری است که وضعیت پایدار نهایی را متزلزل می‌کند، اما واقعیت این است که امر اجتماعی و امر فرهنگی در این داستان به شیوه‌ای قدرتمندانه در هم تنیده شده‌اند و هر دو به عنوان تابعی از یکدیگر در پذیرش نتیجهٔ حکایت به خواننده کمک می‌کنند (ر.ک: لایون، ۱۳۸۰: ۲۷).

از نظر آنان که استدلال‌های قهرمان (درواقع استدلال‌های سعدی) را می‌پذیرند حکایت تمام شده و وضعیت پایدار نهایی حاکم شده است، اما از نظر کسانی که مانند سعدی نمی‌اندیشند این وضعیت کماکان ناپایدار است. در ذهن چنین مخاطبانی ممکن است قهرمان پس از چندی به شیوه‌ای دیگر خیانت بیاغازد، اما به نظر گروه اول قهرمان مبرّا از هر خطا و زلّتی است.

شکافی که حقیقت‌مانندی فرهنگی و حقیقت‌مانندی عمومی در حکایات، تمثیلات و داستان‌های ایرانی برای مخاطبان فرنگی، مستشرقان و ناآشنایان به فرهنگ ایرانی پدید آورده سبب شده است که در شناخت ادیبانی چون سعدی دچار خطا شوند و آن‌ها را مروّج برخی رذیلت‌های اخلاقی؛ مانند دروغ‌گویی و ریاکاری بدانند. برای مثال آنجا که سعدی در گلستان از دروغ مصلحت‌آمیز سخن گفته یا آنجا که در بوستان از کشتن هندو در بتکده روایت کرده محل انتقاد کسانی است که از نظر فرهنگی با سعدی و فرهنگ ایرانی فصل مشترک کمتری دارند (ر.ک: سعدی،۱۳۶۹ ب: ۲۳۵).

به‌هرروی در قرن هفتم و برای مخاطبی که در حوزهٔ فکری- فرهنگی سعدی می‌زیسته پایان‌بندی این حکایت مطابق است با چهارچوب ذهنی او که آمیزه‌ای است از عرفان، اسطوره و هنر. در ادبیاتی که این سه عنصر غلبه داشته باشند می‌توان قصه‌ها و حکایاتی ساخت که برای مخاطب پذیرفتنی و آموزنده باشد و از آن لذت ببرد. زبانی که سعدی در ساخت حکایات به کار می‌گیرد سخته و سنجیده است. در عین وفاداری به زبان متون فاخری چون شاهنامه به مختصات فرهنگی عصر خود نیز متوجه و وفادار است. این زبان خوش‌تراش از عواملی است که مسبب مقبولیت فرهنگی حکایات و تمثیلات اوست. به بیان دیگر سعدی در حکایت‌پردازی غیر از شگردهای روایت‌پردازی سنتی فارسی به زبان به عنوان یک عامل اثرگذار در مقبولیت داستان توجه اساسی دارد. «یک قصه هر چه درست‌تر، خوش‌کلام‌تر، بی شیطنت‌تر و با لحنی یکدست‌تر واگویه شود، واژگون کردن آن، مخدوش کردن آن، پشت و رو خواندن آن آسان‌تر خواهد بود. این واگردانی، این خلاقیت ناب به شکل باشکوهی لذت متن را گسترش می‌دهد» (بارت، ۱۳۸۲: ۴۷).

۳. نتیجه‌گیری

حکایت «تدبیر در تأخیر سیاست» مانند بسیاری دیگر از حکایات تعلیمی- اخلاقی بوستان سعدی سیری منحنی‌وار دارد. بعد از این که قهرمان داستان به‌مثابهٔ عاملی آشوبگر وارد نظام داستان می‌شود و پایداری آن را برمی‌آشوبد، تلاش برای ایجاد تعادل ثانوی شکل می‌گیرد و وضعیت پایدار دیگری ایجاد می شود که با وضع پایدار آغازین متفاوت است. در وضعیت

پایدار ثانوی امکان ورود عامل آشوبگر از جنسی که قبلاً وارد شده، وجود ندارد و حکایت به وضعیتی منسجم رسیده است. شخصیت‌ها در حکایات اخلاقی- تعلیمی غالباً نوعی هستند و در حکایت مورد بحث در این مقاله نیز چنین بوده است. شخصیت‌های نوعی کار نویسنده و شاعر را برای شخصیت‌پردازی آسان می‌کنند و انتظاراتی که از آن‌ها می‌رود، در قالب همان نوع یا تیپ مشخص آن‌هاست. در این حکایت دو شخصیت اصلی و یک شخصیت فرعی کار پیش بردن خط سیر داستانی را بر عهده داشتند. قهرمان که با سعایت ضدقهرمان در دام آشوب و فتنه افتاده، برای تغییر اوضاع ناپایداری که برای او پدید آمده است، شروع به ارائهٔ استدلال‌هایی هنری، انتزاعی و تخیلی می‌کند. سعدی در این حکایت مسیر را طوری می‌بندد که نهایتاً قهرمان با مجموعه استدلال‌هایش پیروز شود، ولی کاملاً روشن است که در عالم واقع چنین دفاعیاتی به‌هیچ‌روی محکمه‌پسند نیستند. در اینجا موضوع مقبولیت آرای سعدی از سوی مخاطب با امکان تحقق پیروزی قهرمان در شرایط واقع‌گرایانه در تناقضی شگفت قرار می‌گیرند و این پرسش پیش می‌آید که چگونه می‌توان این تناقض را حل کرد. در نظریهٔ تودوروف که این تحلیل بر پایهٔ آن بنا شده است، بحث از مقبولیت فرهنگی در برابر مقبولیت و پسند عمومی است. طرح یک داستان یا حکایت ممکن است به‌گونه‌ای پیش برود که نویسنده بتواند خواننده را با خود هم نظر گرداند، در حالی که در عالم واقع امکان تحقق این امر میسر نباشد. تودوروف به این رویداد، «پسند فرهنگی» یا «حقیقت‌نمایی فرهنگی» داستان در برابر «حقیقت‌نمایی عمومی» نام داده است. بسیاری از حکایات فارسی خصوصاً حکایت موردنظر ما از چنین ویژگی‌ای برخوردارند. این موضوع که شاعر بتواند تناقضی بین عالم خیال داستانی و عالم واقعیت‌های بیرونی پدید بیاورد و مخاطب را با خود هم‌رأی سازد، از شاعری چون سعدی با توان استدلال‌گرایی بالا برمی‌آید. در کل، این داستان ساختاری کاملاً منطبق با نظریهٔ دستور داستانی تودوروف دارد و بر اساس مدلی که او طراحی کرده است از وضعیت آغازین به وضعیت عدم تعادل و پس از آن به وضعیت پایدار ثانوی می‌رسد. حالتی که در وضعیت پایدار ثانوی از سوی سعدی تعریف شده به‌گونه‌ای است که به مقبولیت داستان خدشه‌ای وارد نمی‌کند و مخاطب این حکایت متوجه تناقضی که از آن سخن گفتیم، نمی‌شود. این را باید نتیجهٔ هوشمندی سعدی در ایجاد فضای حقیقت‌مانندی فرهنگی دانست.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز

اسکولز، رابرت (۱۳۸۷). *عناصر داستان*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز

بارت، رولان (۱۳۸۵). *لذت متن*. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ سوم. تهران: مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*. جلد اول. تهران: سمت.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

جهانبگلو، رامین (۱۳۷۳). خود و دیگری در گفت‌وگو با تزوتان تودوروف. *مجلهٔ گفتگو*. ۲ (۶)، ۱۰۵-۸۹.

دات فایر، داین (۱۳۸۸). *فن رمان‌نویسی*. ترجمه محمدجواد فیروزی. تهران: نگاه.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹). *پیرنگ*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۹الف). *بوستان*. به کوشش غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران، خوارزمی.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۹ب). *گلستان*. به کوشش غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران، خوارزمی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. چاپ سوم. تهران: میترا.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ ششم. تهران: نگاه.

لایون، دیوید (۱۳۸۰). *پسامدرنیته*. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: آشیان.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی*. چاپ چهارم. تهران: سخن.

وحدانی‌فر، امید (۱۳۹۸). بررسی پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی. *شعر پژوهی*. ۱۱ (۳۹)، ۱۷۴-۱۵۳.

وحدانی‌فر، امید؛ صرفی، محمدرضا؛ بصیری، محمدصادق (۱۳۹۶). تحلیل حکایت‌های گلستان و بوستان بر اساس نظریهٔ تودوروف. *متن‌شناسی ادب فارسی*. ۹ (۳۵)، ۶۳-۸۰.

یوسف قنبری، فرزانه؛ حسینی پناه، فرحناز (۱۳۹۵). نقد زیبایی‌شناسانهٔ ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ. *زیبایی‌شناسی ادبی*. ۷ (۲۹)، ۱۴۲-۱۲۵.

وردانک، پیتر (۱۳۸۹). *مبانی سبک‌شناسی*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نی.

یان، مانفرد (۱۳۹۷). *روایت شناسی*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: ققنوس.

Darby, D. (2001). Form and context: An essay in the history of narratology. *Poetics Today* 22 (4), 829-852.

Felluga, D. (2009**).** Modules on Brooks: On Plotting. *Introductory Guide to Critical Theory*. Date of last update, 22 Oct 2009.

Groden, M; Kreiswirth, M. &Szeman, I. (2005). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 2nd Edition. United States: Johns Hopkins University Press.

References

Ahmadi, B. (1991). *Text Structure and Interpretation*. Tehran: Markaz.

Barrett, R. (2006). *The Pleasure of Text*. Payam Yazdanjoo (trans.). 3rd Edition. Terhan: Markaz.

Darby, D. (2001). Form and context: An essay in the history of narratology. *Poetics Today* 22 (4), 829-852.

Dipal, E. (2010). *Plot*. Masoud Jafari (Trans.). Tehran: Markaz.

Dot Fire, D. (2008). *The Art of Novel Writing*. Mohammad Javad Firouzi (Trans.). Tehran: Negah.

Felluga, D. (2009**).** *Modules on Brooks: On Plotting*. Introductory Guide to Critical Theory. Date of last update, 22 October 2009.

Forster, E.M. (2012). *Aspects of the Novel*. Ebrahim Yunosi (Trans.). 6th Edition. Tehran: Negah.

Groden, M; Kreiswirth, M. & Szeman, I. (2005). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 2nd Edition. United States: Johns Hopkins University Press.

Jahanbeglu, R. (1994). Self and other in a conversation with Tzvetan Todorov. *Conversation Magazine*. 2 (6), 89-105.

Lyon, D. (2010). *Post-Modernity*. Mohsen Hakimi (Trans.). Tehran: Ashian.

Martin, W. (2003). *Narrative Theories*. Mohammad Shahba (Trans.). Tehran: Hermes.

Mirsadeghi, J. (2003). *Fiction Literature*. 4th Edition. Tehran: Sokhan.

Payandeh, H. (2017). *Literary Theory and Criticism; An Interdisciplinary Textbook*. 1st Vol. Tehran: Samt.

Sa'di, M.A. (2000 A). *Boostan*. Gholamhossein Yusofi (Ed.). 4th Edition. Tehran: Kharazmi.

Sa'di, M.A. (2000 B). *Golestan*. Gholamhossein Yousefi (Ed.). 4th Edition. Tehran: Kharazmi.

Scholes, R. (2008). *Elements of Story*. Farzaneh Taheri (Trans.). Tehran: Markaz.

Shamisa, S. (2008). *Literary Genres*. 3rd Edition. Tehran: Mitra.

Todorov, T. (2000). *Structuralist Poetics*. Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Aghah.

Vahdanifar, O. (2018). Review of Sa'di's Boostan Tales. *Poetry Research*. 11 (39), 153-174.

Vahdanifar, O.; Sarfi, M.R. & Basiri, M.S. (2016). Analysis of Golestan and Bostan anecdotes based on Todorov's theory. *Textology of Persian Literature*. 9 (35), 63-80.

Verdonk, P. (2010). *Basics of Stylistics*. Mohammad Ghafari (Trans.). Tehran: Ney.

Yan, M. (2017). *Narratology*. Mohammad Ragheb (Trans.). Tehran: Qoqnoos.

Yousof Ghanbari, F. & Hosseinipanah, F. (2015). Aesthetic criticism of the structure of Boostan's anecdotes based on the theories of Todorov and Propp. *Literary Aesthetics*. 7 (29), 125-142.

Zarinkoob, A. (2000). *Aristotle and Poetics*. Tehran: Amir Kabir.

نحوه ارجاع به مقاله:

میری، لیلا؛ دادبه، اصغر؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۴۰۲). پسند فرهنگی و مقبولیت عمومی در حکایتی از بوستان سعدی (تحلیلی بر پایهٔ نظریهٔ تزوتان تودوروف). فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۳ (۴۷)، ۷۳-۵۸، Dor: 20.1001.1.27170896.1402.13.47.4.8

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.