The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan

Saber Emami✉

Associate Professor of Persian Language and Literature, Iran university of Art, Tehran, Iran. Email: emami@art.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(61-84)

Received:
30 July 2024

In Revised Form:
11 October 2024

Accepted:
23 October 2024

Published Online:
07 December 2024

Abstract

Saadi's fame has gone beyond the borders of Iran due to the power of his pen and the impact of his speech. Researchers of Iranian writers and others have written a lot on the discovery and recognition of Saadi's pen. Narratology is one of the new literary sciences that examines narrative texts, especially stories, from the perspective of quantity and quality and how successful they are in using narrative skills, their impact on the reader, and the percentage of their ability to deliver a message to the audience and recipient of the work.

In this article, three stories of Golestan Saadi are re-examined using the library, descriptive and analytical method, with the help of the rules and skills of modern storytelling. To answer this question, what is the secret of the power, beauty and perfection of Golestan stories? In this article, by re-reading and examining Saadi's stories, it is correctly proven that Saadi's intuitive and unconscious focus on how to process the narrative and his precision in the construction and presentation of the story structure, as modern story writing is looking for after centuries. The main reason for the success of Golestan's stories is their perfection, power, impact and beauty.

Saadi in an extraordinary way to skills such as: how to start the story, create a knot in the longitudinal axis of the story and bring the story to the crisis and climax, and unravel the knot and bring the speech to the end, and the role of dialogue and characterization in the fullness of the story and send a message to the audience is aware.

With artistic precision, he tells the story with an energetic incident that hits the reader's mind and emotions, and what will happen to him in the face of the question? It starts, and by making the necessary knots and creating questions and a sense of curiosity in the mind and soul of the audience, it brings the story to the peak of the crisis, and by unraveling the knot, it reaches its goal of sending a message to the audience.

Keywords:
Golestan, narrative, Plot, incident, conversation, character

Cite this article:
Emami, Saber (2024). "Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (61-84).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.379979.2010

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Saber Emami

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان

صابر امامی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هنر ایران، رایانامه: emami@art.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۶۱-۸۴)

تاریخ دریافت:
۰۹ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۲۰ مهر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۰۲ آبان ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:
گلستان، روایت، پیرنگ، رخداد، گفتگو، شخصیت

چکیده

شهرت سعدی به خاطر قدرت قلم و تأثیرگذاری سخنش، از مرزهای ایران فراتر رفته و عالم‌گیر است. پژوهشگران ادیب ایرانی و دیگران در کشف و شناخت قلم سعدی فراوان نوشته‌اند. روایت‌شناسی از علوم جدید ادبی است که متن‌های روایی، به‌ویژه داستانی را از منظر کمیت و کیفیت و چگونگی توفیق آنها در به‌کارگیری مهارت‌های روایتی، تأثیرگذاری‌شان بر خواننده و درصد توانشان در رساندن پیام به مخاطب و گیرندهٔ اثر، بررسی می‌کند.

در این مقاله سه حکایت از گلستان سعدی با استفاده از روش کتابخانه‌ای، توصیفی و تحلیلی، با کمک قواعد و مهارت‌های داستانی و روایت‌پردازی مدرن، بازکاوی می‌شود، تا به این پرسش پاسخ داده شود که راز قدرت، زیبایی و کمال حکایت‌های گلستان در چیست؟ در این مقاله با بازخوانی و بررسی حکایت‌های سعدی، به درستی ثابت می‌شود که وقوف شهودی و ناخودآگاه سعدی به چگونگی پردازش روایت و دقت او در ساخت و ارائهٔ ساختمان داستان دلیل اصلی توفیق حکایت‌های گلستان در کمال، قدرت و تأثیرگذاری و زیبایی آنهاست؛ آنچنان‌که بعد از گذشتن قرن‌ها، داستان‌نویسی مدرن به دنبال آن است.

سعدی به شکل خارق‌العاده‌ای به مهارت‌هایی همچون چگونگی آغاز داستان، ایجاد گره در محور طولی داستان و رساندن قصه به بحران و اوج، و گره‌گشایی و رساندن سخن به سرانجام، و نقش گفتگو (dialog) و شخصیت‌پردازی در کمال قصه و ارسال پیام به مخاطب، واقف بوده است.

او با دقت هنرمندانه‌ای، حکایت را با حادثه‌ای پر انرژی که به ذهن و عواطف خواننده ضربهٔ لازم را می‌زند و او را در برابر سؤال «چه خواهد شد؟» می‌نشاند، آغاز می‌کند، و با گره افکنی‌های لازم و ایجاد پرسش و حس کنجکاوی در ذهن و روان مخاطب، داستان را به اوج بحران می‌رساند، و با گره‌گشایی به هدف خود در ارسال پیام به مخاطب می‌رسد.

استناد امامی، صابر (۱۴۰۳). «تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۶۱-۸۴).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.379979.2010

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© صابر امامی

۱. مقدمه

یانریپکا می‌نویسد:

«سعدی میان سال‌های ۱۲۱۳–۱۲۱۹ میلادی در خانواده‌ای درس خوانده چشم به جهان گشود. هنگام کودکی، یعنی تقریباً در ۱۲ سالگی، پدرش را از دست داد. او نخست در زادگاهش شیراز به تحصیل علوم پرداخت، ولی پس از هجوم خوارزمشاه و مغولان، تحصیل خود را در دانشگاه معروف نظامیه (بغداد) دنبال کرد» (یانریپکا، ۱۳۷۰: ۳۷۲).

جامی در نفحات‌الانس با اشاره به سفرهای شرقی و غربی سعدی از سفرهای پیادهٔ او به حج که بارها انجام گرفته است یاد می‌کند. (عابدی، ۱۳۹۴: ۵۹۹) استاد صفا با تشکیک در سفرهای شرقی او به‌طور سربسته می‌نویسد: «سفری که سعدی در حدود سال ۶۲۰–۶۲۱ هجری قمری آغاز کرده بود، مقارن سال ۶۵۵ با بازگشت سعدی به شیراز پایان یافت» (صفا، ۱۳۶۳: ۵۹). پس باید گفت سعدی بعد از سی و پنج سال دیدار و تجربهٔ تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون، بر آن شده است تا کتاب گلستانی تصنیف کند که «باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان، عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند» (سعدی، ۱۳۶۸: ۱۹). او که سخنان پیشین خود و غزل‌های زیبایش را پریشان‌گویی می‌داند بر آن است که من بعد پریشان نگوید (همان: ۱۷)، تجربه‌های صمیمی و صادق سفرهایش و تمام دانش‌هایی را که با شعور و احساس والایش اندوخته است، برای ساختن جامعه‌ای عادل، با انصاف و انسان دوست، در صفحات کتاب گلستان ثبت کرده و به جهان بشری تقدیم کند:

به چه کار آیدت ز گل طبقی از گلستان من ببر ورقی

(همان: ۱۹)

او به‌خوبی می‌داند که یک اثر هنری بعد از اینکه از دستان خالقش بیرون می‌آید و شکل می‌گیرد، هنوز به کمال خود نرسیده است و این مخاطب است که به‌عنوان ضلع سوم مثلث هنری، اثر هنری را به کمال می‌رساند و خطاب به شخص نخست حکومت وقت می‌گوید: «فی الجمله هنوز از گل بستان بقیتی موجود بود، که کتاب گلستان تمام شد و تمام آنگه شود به حقیقت که پسندیده آید در بارگاه شاه جهان... و به کرشمهٔ لطف خداوندی مطالعه فرماید» (همان : ۱۹).

روشن است که سعدی گلستان را به‌عنوان یک کتاب آموزشی و تعلیمی می‌نویسد و تمامیت آن را در دیده شدن و خوانده شدن کتاب می‌داند، بی‌شک برای درگیر کردن ذهن و روان مخاطب با کتاب تمهیداتی اندیشیده است. از این رو دکتر خزائلی می‌گوید او در انتخاب نوع حکایات و چگونگی روایت و بیان وقایع داستان، بر دیگران فضیلت دارد. او می‌تواند از قصه‌ای کوتاه پندهایی فراوان و پرارج بیرون بیاورد. دکتر خزائلی راز این توانایی را در سفرها و هم‌نشینی‌های سعدی با نژادهای متفاوت و طبقات مختلف اجتماع می‌داند (خزائلی، ۱۳۶۲: ۱۷). یانریپکا در ادامهٔ سخن از سعدی می‌نویسد: «وی به همان اندازه که از اندیشه‌های نظری عرفان برخوردار بود به زندگی عملی از جمله به اخلاقیات و آموزش گرایش داشت... هنر داستان‌سرایی و طنزنویسی درخشان و نافذ سعدی، او را (به‌عنوان) زبده‌ترین هنرمند ادبی می‌شناساند (یانریپکا،

۱۳۷۰: ۳۷۳). در این مقاله تلاش می‌کنیم هنر حکایت‌پردازی سعدی را با نگاهی نو به مهارت‌های مدرن داستان‌نویسی باز نماییم.

۲. بیان مسئله و اهمیت تحقیق

در سخن از اهمیت پژوهش، برای پرهیز از اطناب کلام به همین دو نقل قول از منتقدین اروپایی بسنده می‌شود، زرین‌کوب، در مقالهٔ «سعدی در اروپا» با نقل قول از ارنست رنان منتقد فرانسوی می‌گوید:

«سعدی واقعاً یکی از گویندگان ماست، ذوق سلیم و تزلزل‌ناپذیر او، لطف جاذبه‌ای که به آثار او روح خاصی می‌بخشد، لحن سخریه‌آمیز و پر عطوفتی که با آن معایب و مفاسد جامعهٔ انسانی را ریشخند می‌کند... او را در نظر ما عزیز می‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۱۷۹). جلال ستاری در مقاله‌هایی که در هفت شماره به نام «سعدی در ادبیات فرانسه» در سال ۱۳۴۴چاپ می‌کند، از قول «باربیه دومنار» می‌آورد:

«از تمام گویندگان شرقی، سعدی تنها شاعری است که می‌تواند مورد درک و دریافت اروپاییان قرار گیرد؛ علت این اعتبار و افتخار این است که سعدی در گلستان، جامع جمیع صفات و مواهبی است که جمال‌شناسی نوین خواستار آنهاست» (حسنلی،۱۳۸۰: ۳۶۷-۳۸۰). بی‌اغراق، واضح است که آنها چنان شیفته و مقهور حکایت‌های سعدی شده‌اند، و به بیان دیگر، حکایت‌های سعدی چنان توانسته است با انسان مدرن جهان ارتباط برقرار کند که آنها نه تنها او را از خودشان و عزیز می‌دارند، بلکه اذعان می‌کنند که گلستان سعدی جامع تمام ویژگی‌های زیبایی‌شناسی جهان معاصر است که توانسته است در ادبیات ظهور پیدا کند. توجه به همین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی مدرن در گلستان است که اهمیت ویژهٔ مقالهٔ حاضر را رقم می‌زند. نکته‌ای که در مقاله‌های فراوان دربارهٔ سعدی، کمتر مورد توجه بوده است.

۳. سؤال اساسی تحقیق و اهداف آن

پرسش اساسی پژوهش این خواهد بود: حکایت‌های سعدی، چه اندازه از مهارت‌های داستان‌نویسی امروز برخوردار است؟ آیا رد پای مهارت‌های داستان‌پردازی مدرن را می‌توان در حکایت‌های سعدی باز یافت؟ بدیهی است در ادامهٔ پاسخ به پرسش اساسی پژوهش، می‌توان به اهدافی همچون راز تأثیرگذاری قلم سعدی در چیست؟ چه سر و رازی در آفرینش حکایات سعدی نهفته است که آنها را مقبول دنیای معاصر می‌گرداند؟ و به چه دلیل «باربیه دو منار» گلستان سعدی را جامع همهٔ ویژگی‌ها و صفات زیبایی‌شناسی نوین می داند؟ نیز رسید.

مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند با تحلیل و بازخوانی سه حکایت گلستان از منظر روایت‌شناسی داستانی مدرن، به پرسش مزبور پاسخ بگوید و از این منظر می‌تواند اهمیت ویژه داشته باشد.

۴. پیشینهٔ تحقیق

ناگفته پیداست که دربارهٔ آثار سعدی فراوان نوشته‌اند، بیش از صدها مقاله و ده‌ها کتاب در این خصوص از اندیشمندان و صاحب‌نظران موثق دربارهٔ سعدی وجود دارد که دکتر کاووس حسنلی و

همکارانشان در بنیاد فارس‌شناسی، تحت عنوان *فرهنگ سعدی‌شناسی* آنها را جمع‌آوری و معرفی کرده‌اند، حتی در خصوص حضور آثار سعدی در غرب و فرانسه دکتر جواد حدیدی در کتاب *از سعدی تا آراگون*، به تفصیل سخن گفته است. همچنین واضح است که اکثر مقالات و تحلیل‌های پیشین داستان‌های سعدی، نگاهیست سنتی که امروزه از نظر استقبال مخاطب نسل جوان در مقام دوم قرار گرفته، مقبولیت و محبوبیت چندانی ندارند. آنچه این مقاله را از آن نوشته‌ها ممتاز می‌دارد، نگاه نوین نویسنده به حکایت‌های سعدیست. نگاهی که به کمک نظریات نوین روایت‌شناسی، با تکیه بر نص متن سعدی، سه حکایت از گلستان را از منظر روایت داستانی باز کاوی و تبیین می‌کند. بی شک در سال‌های اخیر، رویکرد نویسندگان به متون کلاسیک از منظر علوم و اصول و نظریه‌های ادبی جهان مدرن افزایش یافته است، در رابطه با نگاه نو به قلم سعدی، می‌توان از مقاله‌های زیر یاد کرد:

مقالهٔ «پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی» به قلم امید وحدانی‌فر (۱۳۹۸) حکایت‌های بوستان را فقط از منظر پیرنگ آنها بررسی کرده است. دومین مقاله، نوشتهٔ حسن میر عابدینی (۱۳۸۸)، «سعدی و داستان‌نویسی معاصر» نام دارد. در این مقاله نویسنده بیشتر به نکات ارزشمندی از جامعه‌شناسی و روان‌شناسی پرداخته و تلاش کرده است به دانشگاه‌های کشور اهمیت نگاه نوین به آثار سعدی را یادآور شود و تأثیرپذیری نویسندگان ادبیات داستانی معاصر ایران، همچون توللی، جمالزاده، حجازی، آل احمد و چوبک را از گلستان سعدی نشان دهد. مقالهٔ بعدی، «کارکرد عنصر مکان در حکایت‌های گلستان سعدی» به نویسندگی محمد کشاورز است که در سال ۱۴۰۳ چاپ شده است. نویسنده در این مقاله، کارکرد عنصر مکان را همپای کارکرد آن در داستان‌های مدرن می‌داند. مقالهٔ چهارم مقالهٔ مصطفی مستور است با نام «حکایات سعدی و مفهوم داستان مدرن» که در مجلهٔ سعدی‌شناسی در بهار ۱۴۰۳چاپ شده است. او از شباهت داستان‌های مدرن و حکایات سعدی در داشتن روایت بحث می‌کند و در این رابطه، فقدان عنصر فردیت در حکایت‌های سعدی را نشان می‌دهد.

پیداست که همهٔ این مقالات نگاهی کلی به حکایت‌های سعدی داشته‌اند و هیچ‌کدام از آنها همچون مقالهٔ حاضر نگاهی تفضیلی و ریز به حکایت‌های سعدی ندارند. مقالهٔ حاضر در این ویژگی که رویکرد مدرن به آثار سعدی را در نگاهی از نزدیک و دقیق در سه حکایت گلستان، پی می‌گیرد، تازگی دارد و برای اولین بار نوشته شده است و همچنین مقالهٔ حاضر تلاش دارد منظری نو برای دریافت و درک حکایات گلستان بگشاید.

۵. روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای، توصیفی و تحلیلی به گردآوری اطلاعات، شواهد و اسناد، پرداخته و با توصیف دقیق آنها و تحلیل کمی و کیفی شواهد به یاری دانش روایت‌شناسی، پیرنگ، چگونگی آغاز داستان، گفتگو و شخصیت‌پردازی و رفتارهای روایتگر را در ارائهٔ ماجراها بررسی کرده است، تا حکایاتی از گلستان را از نظر روساخت و درون ساخت و عناصر داستانی در جهت یافتن پاسخ پرسش پژوهش بکاود.

۶. چارچوب نظری تحقیق

«روایت نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. از این رو شامل آثار غیر داستانی مانند خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، زندگی‌نامه خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود. چون آنها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت‌شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر، یعنی افسانه، قصه‌های جن و پری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

همچنانکه در تعریف مذکور دیده می‌شود، روایت، چه در گونه‌های داستانی آن و چه در شکل‌های دیگرش، رخداد و یا رخدادهایی را بازگو می‌کند. پس باید پرسید رخداد چیست؟ «چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد» (ریمون کنان، ۱۳۷۸: ۱۱).

پس در روایت، زنجیره‌ای از رخدادها به‌واسطهٔ روایت‌گر به اطلاع مخاطب می‌رسد. در این عمل ما با یک فرایند ارتباط مواجهیم که در آن از سوی فرستنده، پیامی در قالب کلمات برای گیرنده ارسال می‌شود (همان : ۱۱ و۱۰).

اکنون که زنجیره‌ای از رخدادها، پیامی را به گیرنده در قالب کلام می‌رسانند، باید گفت روایت همواره با یک نظام و سازمان همراه است، چرا که کلمه، زنجیره، سلسله، به‌طور ناخودآگاه از حلقه‌های به هم مرتبطی حرف می‌زند که آغاز، میان، و پایان دارد و این حلقه‌ها نمی‌توانند در یک شکل غیر سازمان یافته و نامنظم، حامل پیام و معنا باشند؛ به‌ویژه که زبان خود زنجیره‌ای از دال‌های کلامی است که سازمان و نظام دارد، و از کلام پریشان، معنایی حاصل نمی‌شود.

روایت‌شناسی علمی ساختارشناسانه است. ساختار چیزی محسوس در جهان خارج نیست. ساختار جنبهٔ ذهنی و اعتباری دارد، اجزایی خاص که با هم ارتباط و تعامل دارند و در شکلی خاص در کنار هم قرار گرفته‌اند، در یک ساختار تغییر هر عنصر، موجب تغییر دیگر عناصر می‌شود، هر ساختی می‌تواند به شکل مدل‌های مختلفی از همان نوع موجودیت پیدا بکند، اگر در یک یا تعدادی از عناصر ساختار تغییراتی صورت گیرد، تمامی ساختار وادار به واکنش می‌شود. عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک ساختار هم زمان، عمل می‌کنند. پس ساختار عبارت است از نمونه، طرحی فرضی، برای نشان دادن چگونگی و شیوهٔ تأثیر و تأثر (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۸ و ۱۷).

روایت‌گر می‌تواند با چینش خاص رخدادها و سازمان دادن خاصی به آنها، در مدل و شکلی خاص، به تأثیر و تأثر ویژه‌ای دست یابد که چینش مدل دیگری از همان رخدادها، آن تأثیر و تأثر ویژه را به دنبال نخواهد داشت. با صرف نظر از این که روایت‌گر رخدادها را در ذهن خود بیافریند (روایت داستانی) یا آنها را از مستندات تاریخی گزارش کند (روایت تاریخی) در اینکه چه ساختاری را برای اثر خود خواهد ساخت، یا اثر خود را در چه ساختاری فراهم خواهد آورد، کار واحد و مشترکی را انجام می‌دهد و می‌توان از این منظر هر متن روایی را تجزیه و تحلیل کرد. درست به همین دلیل است که در بحث از داستان و عناصر آن، اهل فن بین عناصر طرح و پیرنگ، با عناصر داستان، فرق می‌گذارند و آنها را در دو فصل جداگانه به بحث و بررسی

می‌نشینند. برای مثال می‌توان به مبانی داستان کوتاه از مصطفی مستور مراجعه کرد، که در فصل ساختار طرح، از شروع، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان بحث می‌کند و آنگاه فصل دیگری تحت عنوان عناصر داستان می‌آغازد (مستور، ۱۳۸۴: ۲۶-۱۶).

روایت‌گر به کمک نقل و توصیف، سعی در گزارش رخدادها می‌کند و گاهی نیز با ایجاد گسست در نقل و آفرینش صحنه، مخاطب را به تماشای رخداد فرا می‌خواند. بدین‌گونه با روی‌آوری به نقل بر فاصلهٔ مخاطب و رخداد می‌افزاید و با ایجاد صحنه و با کاهش فاصله، مخاطب را در کانون حادثه قرار می‌دهد. او با توصیف تصویرهای ساکن و متحرک، با فشردن رخدادهای طولانی در فاصله زمانی کوتاه و بازکردن رخداد در فاصله زمانی بلند، به ریتم می‌رسد و با تکرار ریتم و ضرباهنگ لازم، با ایجاد سخنی پویا و جذاب مخاطب را در پای سخن می‌نشاند. اکنون با چنین شناختی از روایت و با استفاده از عناصر داستانی روایت، سه حکایت از گلستان را با استفاده از تکنیک‌های روایت‌شناسی داستانی مدرن بررسی می‌کنیم.

۷. بررسی و تحلیل سه حکایت از گلستان

«پادشاهی را شنیدم به کشتن اسیری اشارت کرد، بیچاره در آن حالت نومیدی ملک را دشنام دادن گرفت، و سقط گفتن. که گفته‌اند هرکه دست از جان بشوید، هرچه در دل دارد بگوید...» (سعدی، ۱۳۶۸: ۲۴). بدیهی است قبل از هرچیز باید روایت را معنا کنیم:

«منظور من از روایت داستانی، روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است... (پس) واژهٔ روایت‌گری اشاره دارد به: ۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ۲. ماهیت کلامی رسانه، که پیام را انتقال می‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰ و ۱۱).

در این پیام سخن از رخدادهاست. نویسنده کتاب روایت داستانی، بلافاصله بعد از تعریف روایت، منظور خود از کلمهٔ رخداد را توضیح می‌دهد:

«چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد» (همان: ۱۱).

به این ترتیب باید گفت سعدی در حکایت‌هایش در ضمن گزارش رخدادهایی می‌خواهد پیامی را به مخاطب، منتقل بکند. در یک نگاه ابتدایی می‌توان رخدادهای این حکایت را شمرد. زنجیرهٔ رخدادها قبل از هر چیز به پیرنگ داستان مربوط می‌شود.

۷. ۱. پیرنگ

میرصادقی می‌نویسد: «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۵۲) او پس از توضیحی مختصر به این سطر می‌رسد: «از این نظر پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است» (همان). اینکه کدام واقعیت‌ها بررسی شوند و چگونه در کنار هم قرار گیرند، بی شک علیت و توالی زمانی را در برخواهد داشت: «توالی زمانی اصل "و بعد" اغلب با اصل علیت "به همین خاطر" یا "بنابراین" ملازم است، نیم قرن پیش، فورستر این دو اصل را به کار گرفت، تا میان دو نوع روایت، که آنها را به ترتیب "داستان" و "پیرنگ" نامید تمایز قایل شود. داستان نقل رخدادها به ترتیب زمانی

است، پیرنگ نیز نقل رخدادهاست، اما در اینجا بر اصل علیت تأکید می‌شود. "شاه مرد و بعد ملکه مرد" داستان است. اما "شاه مرد و ملکه از مرگ او دق کرد" پیرنگ است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۹ و ۳۰).

پس، در پیرنگ چگونگی بررسی واقعیت‌ها و چگونگی در کنار هم قرار گرفتنشان، توالی زمانی و اصل علیت مطرح می‌شود. و این همان طرح و نقشهٔ راه نویسنده است. براهنی از پیرنگ با عنوان طرح و توطئه یاد می‌کند و می‌گوید: «اگر در عامل داستان، خواننده و نویسنده، هردو به دنبال این بودند که بعد چه شد؟ در عامل طرح و توطئه عنصر دیگری نیز بر این سؤال اضافه گردیده است، و آن اینکه خواننده و نویسنده، از خود می‌پرسند، به چه دلیل بعد چنین و یا چنان اتفاقی افتاد؟» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۴۰). تصریح براهنی بر به چه دلیل، و این پرسش که به چه دلیل اتفاق بعدی پیش آمد؟ نکتهٔ مهمی است که در بحث حاضر نباید از آن غافل شد. او در ادامه، طرح و توطئه را ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان می‌داند.

بی‌نیاز پیرنگ را یک شبکه می‌داند: «پلات شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آنهاست....» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹). همچنانکه ملاحظه می‌شود پیرنگ را چه مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع بدانیم، چه نقل رویدادهایی بر اساس علیت در توالی زمان، و چه ساختمان منطقی و چه شبکهٔ استدلالی، نظم دادن به حوادث، و چینش مستدل و مدلل آنها، و توضیح مستقیم و غیر مستقیم علت و دلیل پیش آمدن واقعه‌ها در ذات پیرنگ نهفته است. بی‌شک نویسنده، از این چینش هدفی دارد و به دنبال آن است که خواننده را از نقطهٔ الف به نقطهٔ دال برساند. در واقع این پیرنگ است که با آوردن رخدادی خاص و یا دیالوگی خاص در بخشی معین از متن، داستان را در جهت رسیدن به هدفی اندیشیده شده، پیش می‌راند. آن‌گونه که با تغییر و دگرگونی این چینش و به هم خوردن نظم و جایگاه واقعه‌ها در متن، رسیدن به نقطهٔ دال غیر ممکن شود و هدف آسیب ببیند: «هماهنگی و تسلسل رخدادها در پلات در راستای بر آورده ساختن هدف خاصی صورت می‌گیرد با جابه‌جایی رویداد، و تغییر شکل هماهنگی آنها، زنجیرهٔ علت و معلولی متزلزل می‌شود و ساختار پلات به هدف غایی خود دست نمی‌یابد» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۲۱).

چرا که بدون عزم هماهنگ کننده، چینش مستدل، و نظم و توالی اندیشیده شده، حوادث، واقعه‌ها، شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها یک‌پارچگی و همبستگی و انسجام خود را از دست می‌دهند و در جهان بی‌نظم دچار آشفتگی کامل می‌گردند و بدون اینکه به هدف و مقصدی رهنمون باشند، در جهان سرگردانی به عبث می‌آیند و می‌روند. این‌گونه است که براهنی پیرنگ را یک ظرفیت قدرت و تعالی فکری می‌داند که با تحمیل انظباطی منسجم بر حوادث و اعمال، آنها را در برابر روشنی معرفت بشری قرار می‌دهد و از بی‌معنایی، آشفتگی و انحراف معنا و ارسال پیام‌های نادرست بازشان می‌دارد:

«طرح و توطئه، نتیجهٔ عکس‌العمل قصه‌نویس در برابر آشفتگی است و نشانهٔ تسلط او بر حوادث است و نیز نشانهٔ آن است که انسانی در حال بر افراشتن طرحی تازه است و یا انسانی

طرحی تازه بر افراشته است... در برابر آشفتگی وحشت‌انگیز زندگی» (براهنی،۱۳۹۳: ۲۴۸) با نگاهی چنین به نیرنگ، چینش رخدادها و حوادث سه حکایت از سعدی را مرور می‌کنیم.

۷. ۱. ۱. حکایت اول

۱. شاه به کشتن اسیر فرمان می‌دهد. ۲. اسیر به شاه دشنام می‌دهد. ۳. شاه می‌پرسد چه می‌گوید. ۴. وزیر اول پاسخ می‌دهد او آیهٔ بخشش و بشارت رحمت خداوند را زمزمه می‌کند. ۵. شاه از سر خون او در می‌گذرد. ۶. وزیر دوم دروغ وزیر اول را افشا می‌کند. ۷. وزیر دوم دشنام دادن اسیر را گزارش می‌کند. ۸. داستان با قضاوت نهایی شاه به پایان می‌رسد.

اکنون نویسنده باید پیامی را با استفاده از هشت رخداد به مخاطب ارسال بکند. پرسش اول این است: چگونه می‌توان به بهترین شکل پیام را انتقال داد؟ واقعیت این است که هشت رخداد در صورت‌های گوناگون می‌توانند در کنار هم چیده شوند، اگر چنین است بهترین شکلی که رخدادها را می‌توان چید تا پیام را به مخاطب برساند کدام است؟ اینجاست که پای طرح و پیرنگ به میان می‌آید، اینکه یک راوی باشعور و نبوغ والا، برای چینش رخدادهایش، باید از طرح و نقشه‌ای برخاسته از تعقل و منطقی سخته و سنجیده سود بجوید: «پلات (طرح و پیرنگ) شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم‌کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی، و برخورد شخصیت‌ها با آنهاست... پی‌ریزی پلات در بنیان خود یک فرایند عقلانی است... پلات اساساً بر عقل متکی است» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹). پس باید گفت تنها نویسندگان خردمند و دارای شعور والا می‌توانند طرحی با زنجیرهٔ علت و معلولی قوی پی‌ریزی کنند. براساس این تعریف راوی باید تلاش بکند، رخدادهای خود را در شبکه‌ای از علت و معلول چنان تنظیم بکند که برای جاگیری هر رخدادی و چینش آنها بتواند با تعقلی والا استدلال داشته باشد، رخدادها و به تبع آن برخورد شخصیت‌ها با آنها را در خط سیری بی‌نقص (چرا که هر نقصی و هر چینش بدون دلیلی، از انرژی و توانایی ارسال پیام و تأثیر پیام خواهد کاست) به مقصد و هدف نهایی برساند.

اکنون آغاز دگرگونی و نقطهٔ شروع داستان است. روال روزمرهٔ یک زندگی به هم خورده است، قرار است انسانی حیات خود را از دست بدهد، چرخش زمان به سمت گردن زدن انسانی، آن هم اسیر، انسانی در نهایت بی‌کسی، بی‌یاوری و تنهایی پیش می‌رود. به این ترتیب سعدی حادثهٔ اول را دستور شاه با کمترین کلمات قرار می‌دهد: پادشاهی به کشتن اسیری فرمان داد. با همین جمله برای خواننده سؤال ایجاد شده است، بگذار ببینم سرنوشت این انسان چه می‌شود؟ آیا واقعاً گردنش را می‌زنند، آیا امکان نجات هست؟ خطایش چه بوده است؟ چرا چنین دستوری دربارهٔ او صادرشده؟ هنوز خواننده جواب سؤال اول خود را دریافت نکرده است که رخداد بعدی با قدرت و شتاب، خواننده را در نگرانی شدید فرو می‌برد: «بیچاره در آن حالت نومیدی ملک را دشنام دادن گرفت».

اسیر با دشنام دادن به پادشاه، خواننده را دچار حالات متفاوت روحی می‌کند، ماجرا بدتر شد، دیگر امید نجاتی نیست. انتظار خواننده این نبود که اسیر چنین جسارتی بکند و با این عمل

نسنجیده موقعیت خود را بیش از این بدتر کند. سعدی با هوشیاری تمام با ایجاد حالاتی اینچنین، پیگیری روایتش را از جانب مخاطب قطعی می‌کند.

«درست از زمانی که در ما انتظارات و توقعات خاصی به‌وجود می‌آید، از همان لحظه نیز وادار می‌شویم، که به خواندن داستان ادامه دهیم» (سلیمانی، ۱۳۷۴: ۱۳۰).

اکنون خواننده تقریباً به این نتیجه می‌رسد که با این دشنام دادن کار خراب‌تر شده است و دیگر راه نجاتی نیست. حادثهٔ بعدی اما باز هم با جان خواننده بیشتر و بدتر بازی می‌کند، شاه سخنان اسیر را به تمامی و کمال نشنیده است:

«ملک پرسید: چه می‌گوید؟» بی شک خواننده لحظه‌ای می‌آساید، خوب، پس شاه سخنان اسیر را نشنیده است؛ پس کور سوی امیدی هست. حساسیت و انتظار اینکه ببینیم چه می‌شود، جان می‌گیرد. وزیر اول پاسخ می‌دهد: «ای خداوند! همی گوید و الکاظمین الغیظ و العافین عن الناس.» وزیر اول سخن اسیر را به شاه گزارش نمی‌دهد، او جملات اسیر را با آیه‌ای از قرآن عوض می‌کند. آیه دربارهٔ بشارت خداوند برای کسانی است که از خطاهای مردم درمی‌گذرند و آنان را می‌بخشند.

با این رخداد یک انتظار جدید آغاز می‌شود. آیا امیدی هست که دل شاه به رحم بیاید؟ یک شک و تردید تازه، شاید اسیر بخشیده شود و شاید اسیر به حق زیستن و حیات، که حق اولیهٔ هر بشری است دوباره برسد... .

به وضوح آشکار است که چگونه سعدی در یک ریتم سریع، پشت سر هم با چینش درست رخدادها، موقعیت‌های متفاوت می‌آفریند و پرسش داستانی را، پرطپش و شعله‌ورتر پیش می‌برد. درست همان گونه که لارنس پرین می‌گوید: «شک و انتظار در داستان خواننده را وا می‌دارد تا از خود سؤال کند که بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، یا آخرش چه خواهد شد. آنگاه او را مجبور می‌کند که جهت یافتن پاسخی برای پرسش‌های خود، داستان را ادامه دهد» (لارنس پرین، ۱۳۸۷: ۳۴).

اکنون سعدی به مخاطبی که گرفتار پرسش داستانی و شک و انتظارهای ناشی از رخدادها و حوادث داستانی شده است یک ضربه اساسی می‌زند: «ملک را رحمت آمد و از سر خون او گذشت» خواننده اکنون با یک رخداد متفاوتی روبه‌رو می‌شود. با رخدادی که امیدی به آن نمی‌رفت و انتظارش را نداشت. رخدادی که وقوعش را دوست داشت، اما انتظارش را نداشت. اکنون اسیر بخشیده شده است، یک انسان از مرگ نجات پیدا کرده است، و مخاطب نفس راحتی کشیده است، اما روایت تمام نشده است، و راوی آن ایده و فکر اساسی را که در صدد ارسال آن به مخاطب است، به طور کامل به مقصد و هدف نرسانده است. و به همین منظور، درست در پایانِ نفس راحتی که مخاطب در این فراز قصه می‌کشد، یا بهتر بگویم مخاطب هنوز نفس راحتی نکشیده است که رخداد بعدی همه چیز را دوباره به هم می‌ریزد، وزیر دوم به سخن می‌آید که: «ابنای جنس ما را نشاید در حضرت پادشاهان جز به راستی سخن گفتن، این ملک را دشنام داد و ناسزا گفت».

اکنون ناگهان یک بحران پیش آمده است، شرایط به شدت بغرنج و خطرناک شده است. وزیر دوم حقیقت را به پادشاه گزارش داده است. اسیر به تو دشنام می‌گوید و همچنین وزیر اول را به دروغ‌گویی متهم کرده است «ما را نشاید جز به راستی سخن گفتن» اکنون به راستی همه غافلگیر شده‌اند: چه خواهد شد؟ حالا نه تنها اسیر که سرنوشت وزیر اول هم به مخاطره افتاده است. شاه با این دروغ و رسوایی چه خواهد کرد؟

این فراز و فراز پایانی قصه همان اصل غافل‌گیری است، مهارتی که فقط نویسندگان بزرگ و روایتگران نخبه می‌توانند از عهدهٔ آن برآیند: «شگفت انگیزی داستان، از روی غیر منتظره بودن حوادث آن سنجیده می‌شود، و هنگامی شگفت انگیزی به وجود می‌آید که داستان به طور اساسی، از حدسیات و انتظارات ما فاصله بگیرد» (لارنس پرین، ۱۳۸۷: ۳۷).

آشکارا روشن است که سعدی با مهارت تمام در یک حکایت کوتاه، سطر به سطر، رخداد به رخداد، ضمن دامن زدن به پرسش داستانی «چه خواهد شد؟» مرتب مخاطب را غافلگیر می‌کند، دشنام دادن اسیر غافلگیر کننده بود. تماشاگر اصلاً انتظار چنین کنشی از اسیر را نداشت، بعد جملات وزیر اول، باز هم غافلگیر کننده است، چرا که مخاطب انتظار تحریف یک جواب برای شخص اول کشور را ندارد. مگر می‌شود در حضور شاه، جمله‌ای را که به تازگی ادا شده است این‌گونه (هرچند در جهت تحریک صفات نیک او) تغییر داد؟... بخشش شاه... و اینک درست در لحظه‌ای که داشتیم آسوده می‌شدیم، دخالت وزیر دوم، گره‌ها را کورتر کرد و نگرانی‌ها را بیشتر. اکنون سعدی تشویش و نگرانی مخاطب را به سرنوشت شخصیت داستانی گره زده است، و با یک ضربه غافلگیرکننده کنجکاوی او را در بارهٔ اینکه داستان چه خواهد شد و ماجرا به کجا خواهد رسید به اوج رسانده است.

آیا وزیر دوم در این رخداد مسیر داستان را در دست خواهد گرفت؟ خشم پادشاه شعله‌ور خواهد شد؟ آیا پادشاه با چهره‌ای بر افروخته نعره نخواهد زد که زبان وزیر اول را از حلقومش بیرون بکشید! و لب‌های اسیر را قبل از اعدام زنده زنده بدوزید!... آیا وزیر اول با این کنش موقعیت خود را از دست نخواهد داد؟ و... چه پیش خواهد آمد؟

اکنون پادشاه در تأمل فرو رفته است و سعدی همه چیز را برای پایان داستان و ضربهٔ نهایی و ارسال پیام و قراردادن پیام در جان و دل مخاطب، آماده کرده است، زمان به کندی می‌گذرد و ناگهان شاه به سخن در می‌آید و گزارش وزیر اول را بر گزارش وزیر دوم از یک صحنهٔ واحد و اتفاقی واحد، ترجیح می‌دهد. او نه تنها اسیر، بلکه وزیر اول را نیز می‌بخشد، چرا که دروغ او روی در مصلحتی دارد و سخن وزیر دوم بر خباثت و پلیدی استوار است.

توجه داشته باشیم که سعدی همهٔ این رخدادها را در نقشه‌ای اندیشیده شده، در یک زنجیرهٔ علت و معلولی به دنبال هم می‌چیند تا خواننده را از نقطهٔ الف (آغاز داستان) به نقطهٔ دال (پایان داستان) برساند. و پیام خود را، با قدرت و انرژی تمام، دربارهٔ احترام به جان و خون انسان، به مخاطب برساند. زنجیره‌ای از حوادث و رخدادها که هر تغییری در آن از سامان و قدرت آن می‌کاهد.

۷. ۱. ۲. حکایت دوم

حکایت دوم، داستان پادشاهی است که با غلامی عجمی در کشتی می‌نشیند (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۲). رخدادهای داستان این‌گونه است:

۱. پادشاهی با غلامش سوار کشتی می‌شوند. ۲. غلام دریا را تجربه نکرده است و از دیدن امواج هراسان است. ۳. غلام به گریه و زاری و داد و فریاد می‌آغازد. ۴. تلاش‌ها برای آرام کردن غلام سودی ندارد. ۵. پادشاه از این رفتار غلام به شدت شرمنده و عصبانی شده است. ۶. حکیمی از پادشاه اجازه می‌گیرد تا او را آرام کند. ۷. پادشاه اجازه می‌دهد. ۸. حکیم دستور می‌دهد غلام را به دریا پرت کنند. ۹. با غوطه خوردن غلام در میان امواج دهشتناک و چشیدن سختی غرق شدن، داستان به بحران و اوج می‌رسد. ۱۰. حکیم دستور می‌دهد او را بیرون بکشند. ۱۱. غلام به سکان کشتی می‌آویزد و آرام می‌گیرد. ۱۲. پادشاه با تعجب دلیل آرامش وسکوت غلام را می‌پرسد. ۱۳. با پاسخ حکیم داستان به گره‌گشایی و پایان می‌رسد.

سعدی قصهٔ خود را با ورود غلام به محیط نا امن و نا استوار کشتی آغاز می‌کند، کشتی راه می‌رود گره افکنی‌های داستان با بی‌قراری‌های غلام و خرد شدن اعصاب پادشاه آغاز و بسط می‌یابد. حکیم رخصت می‌طلبد و او را به دریا می‌اندازد. اینک داستان به بحران اصلی خود رسیده است و در اوج حوادث قرار دارد، سعدی در این حکایت بیشتر از نقل، توصیف و صحنه استفاده می‌کند و با دور شدن از صحنه و نزدیک شدن به آن با تقطیع صحنه به نماهای دور و نزدیک موفق به ارائهٔ تصویری رسا و تأثیرگذار به مخاطب می‌شود، قبل از هرچیز نگاهی به تعریف صحنه لازم است:

«صحنه چیست؟ بخشی از کنش داستانی است که لحظه به لحظه بدون اختصار نوشته می‌شود و در زمان حال داستان روی صحنه به نمایش در می‌آید» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۴۵). اکنون که صحنه بخشی از کنش داستانیست باید پرسید کنش چیست؟ «کنش داستانی، حرکت پیشرفت ماجرا در مسیر بر آورده شدن اهداف است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). پس به این ترتیب صحنه مقام آشکار شدن تصویرهای متحرکی است که داستان را لحظه به لحظه برای مخاطب نمایش می‌دهد و می‌پردازد. این‌گونه است که روایت پردازان، توصیف را به «ارائهٔ تصویر ساکن از دنیای بیرون» تعریف کرده‌اند. از انجایی که توصیف به‌ویژه توصیف طولانی می‌تواند ملالت‌آور و خسته کننده باشد، سعدی با هوشیاری ذاتی خود که از هنرمندان بزرگ انتظار می‌رود در این حکایت، یک صحنه (تصویرهای متحرک پیش رونده) را در نماهای متفاوت، نه توصیف که نقل می‌کند. قبل از ارائهٔ نماها توجه به یک مهارت دیگر داستانی لازم است و آن فاصله‌گذاری است:

«عنصر دیگری که با کانون زاویهٔ دید ارتباط نزدیکی دارد، فاصلهٔ هنرمندانه، است و به آن فاصلهٔ زیباشناختی یا فاصلهٔ روانی نیز می‌گویند. فاصلهٔ هنرمندانه فاصلهٔ مطلوبی است که در آن چشم‌انداز داستان برحسب کل یا جزء آن بنا می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۷۴) در واقع نویسنده و هنرمند بر اساس ناخودآگاه سرشار و غنی هنری‌اش این فاصله را به درستی رعایت می‌کند تا مخاطبش را به دریافت کامل پیام هنری‌اش برساند.

با توجه به موارد بالاست که هنرمندی مدرن سعدی در این حکایت آشکار می‌شود. چه همهٔ این حکایت یک نقل است، اما سعدی با اتخاذ فاصله‌های زیبایی شناختی درست، این نقل را از یک نواختی نجات می‌دهد و موفق به ارسال پیام برای جهان مدرن می‌شود. برای نشان دادن این فاصله‌گذاری‌ها و چینش درست و هنرمندانهٔ سعدی از رخدادها باید نماهای این حکایت را تقطیع کنیم: ۱. نمای دور: ساحل، دریا، کشتی... و پادشاهی با غلامش سوار کشتی می‌شود. ۲. نمای نزدیک: غلام هراسان و لرزان گریه و زاری سر می‌دهد. ۳. نمای اندکی دور: اطرافیان سعی در آرام کردن او دارند، غلام آرام نمی‌شود و شاه عصبانی و پریشان است. (اینجا سعدی با یک نیم صحنهٔ نمایشی (گفتگوی شاه و حکیم) نقل را می‌گسلد تا خواننده با حضور در صحنه از ملال احتمالی گوش دادن صرف به نقل راوی دور شود.) ۴. نمای اندکی نزدیک: غلام را به دریا می‌افکنند. ۵. نمای نزدیک: غلام در داخل آب‌ها غوطه می‌خورد و بالا و پایین می‌رود. ۶. نمای بسته: حکیم دستور می‌دهد او را از دریا بیرون بکشند. ۷. نمای بسیار نزدیک: دست‌هایی از بالا وارد چارچوب تصویر می‌شوند، موهای غلام را که در آب روبه بالاست می‌گیرند و او را به بیرون می‌کشند. ۸. نمایی با فاصلهٔ متوسط، نه دور و نه نزدیک: غلام سکان کشتی را بغل می‌کند و در گوشه‌ای آرام می‌گیرد.

با چنین نماها و دور و نزدیک شدن‌هایی به موضوع، خواننده به راحتی و به کمال، آغاز و فراز و فرود و اوج و بحران و پایان داستان را حس می‌کند و بعد از نمای کشیده شدن غلام از آب‌ها به‌وسیلهٔ موهایش که نهایت شکنجه شدن غلام را تصویر می‌کند به راحتی در می‌یابد که داستان در مسیر فرود به پایان نزدیک می‌شود. اکنون غلام به گوشه‌ای خزیده است و زانوان خود را بغل کرده و آرام گرفته است. سعدی با توضیح حکیم دربارهٔ علت سکوت غلام، زنگ پایان داستان را به صدا در می‌آورد. سعدی با مهارت تمام ابتدا با استفاده از زاویهٔ دید دانای کل در مقام سوم شخص، صحنه را توصیف می‌کند و کنش‌های داستانی را با فعل‌های ماضی بیان می‌کند و با ادغام مجموعه‌ای از رخدادها و بیان فشردهٔ آنها، معنایی را که خود استنباط کرده است، به خواننده ارائه می‌دهد. رخدادها یکی پس از دیگری دریک زنجیرهٔ علت و معلولی، آنچنان‌که رخداد قبلی علت رخداد بعدی می‌شود و رخداد بعدی معلول رخداد قبلی، پیش می‌روند و پیام سعدی را که در توضیح حکیم نهفته است به مخاطب می‌رسانند: غلام از اول محنت غرق شدن را نیازموده بود و قدر عافیت بودن در محیط امن کشتی را نمی‌دانست.

۷. ۱. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم فقط یک گفتگو است (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۳)، یک پرسش و یک پاسخ. به این ترتیب باید گفت یکی از بهترین داستانک‌های جهان ادبیات را سعدی با این داستان بسیار کوتاه خلق می‌کند. شجاعانه و خاضعانه اعتراف می‌کنم که ابداع داستانک به‌وسیلهٔ سعدی که امروزه از آن به‌عنوان مینیمال (minimal) یاد می‌کنند، برای اولین بار با ارائهٔ مصداق و تحلیل در این مقاله مطرح می‌شود. این یکی از شگفت‌انگیزترین داستان‌های کوتاه سعدی است. سعدی تمام کنش داستان را به عهدهٔ یک دیالوگ گذاشته است، او از گفتگو در نهایت ظرفیت آن سود برده است.

اجازه بدهید داستان را یعنی زنجیرهٔ علت و معلولی و مسلسل حوادث را بر اساس این پرسش و پاسخ، بازسازی کنیم:

۱. پادشاهی (پدر) مرده است: آغاز تغییر. ۲. فرزند او به قدرت و حکومت رسیده است: بسط داستان. ۳. کارگزاران نسل پیر (نسل گذشته) در برخورد با نسل امروز (نسل جوان) به اصطکاک رسیده‌اند: گره افکنی و شروع بحران. ۴. پادشاه جوان دستور بازداشت و زندانی کردن زیردستان و کارگزاران را داده است: اوج بحران. ۵. آنان را دستگیر کرده‌اند و با غل و زنجیر به بند کشیده‌اند، ۶. حال از هرمز علت را می‌پرسند و پاسخی که او می‌دهد، گره‌گشایی می‌کند و داستان را به پایان می‌برد. داستان از نقطهٔ الف، آغاز تغییر، شروع می‌شود و در نقطهٔ دال پایان تغییر و شروع ثبات و آرامش به پایان می‌رسد. و همهٔ این مطالب بی‌آنکه سعدی به آنها تصریح بکند در یک سؤال و پاسخ به مخاطب اثر ارسال می‌شود. در بخش‌های گشایش داستان و دیالگ و شخصیت‌پردازی دوباره از این داستانک سخن خواهیم گفت. آیا این از داستان‌نویسی ششصد سال پیش ما شگفت‌انگیز و قابل افتخار نیست؟ داستانکی در سه سطر، یک پرسش و یک پاسخ، اما برخوردار از همهٔ ویژگی‌های یک روایت داستانی.

۷. ۲. گشایش داستان

تکنیک دیگری که نویسندگان برجسته به آن می‌اندیشند و از آن بهره می‌گیرند تا روایتشان گیرا و تأثیرگذار و ماندگار باشد، چگونگی آغاز داستان است، که از آن به گشودن داستان یاد می‌شود. نادر ابراهیمی این مهارت را همان براعت استهلالی می‌داند که در کتاب‌های صنایع ادبی ما وجود دارد و آغاز داستان را مؤثر، مقبول، جمیل و جذاب می‌کند (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۱۸). نوروزی در توضیح براعت استهلال می‌نویسد: «براعت استهلال در بدیع آن است که سخن با برتری و برجستگی ویژه‌ای شروع شود، چنان که گیرا باشد و از همان آغاز، شنونده را برای مطالعهٔ کل مطلب، مشتاق و کنجکاو سازد» (نوروزی، ۱۳۷۸: ۱۰۹). پاینده از این مهارت با عنوان گشودن رمان یاد می‌کند: «گشودن رمان یعنی آغاز کردن رمان... اولین صحنه باید آنقدر گیرا و تأمل‌انگیز باشد که خواننده را به ورود به جهان خیالی رمان، همراهی با شخصیت‌ها و دنبال کردن رویدادهایش، ترغیب بکند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۰). بی‌شک در حکایت و داستان کوتاه فرصت هنرنمایی‌ای که در آغاز رمان و داستان بلند هست فراهم نیست، اما برای آغاز داستان کوتاه نیز تمهیداتی اندیشیده شده است.

۷. ۲. ۱. حکایت اول

اکنون راوی روایت را آغاز می‌کند داستان با کدام رخداد شروع بشود؟ شروع داستان بسیار مهم است، آغاز باید بیشترین توانایی تأثیرگذاری را داشته باشد، آغاز باید بتواند مخاطب را متوقف کند و حس کنجکاوی مخاطب را برانگیزد، و در دل او تمنای شنیدن ادامهٔ ماجرا را بیدار کند. پس به این ترتیب از نظر یک راوی دارای نبوغ و هوش، هر رخدادی نمی‌تواند در صدر روایت بنشیند.

واقعیت این است که شروع روایت بسیار سخت، مشکل و مهم است. لازم به یادآوری است که هدف من از خرد شدن در موضوع و پرداختن به جزئیات، رسیدن به تابلویی است که در آن توانایی و مهارت خارق‌العادهٔ سعدی در پاسخ دادن به نیازهای زیبایی‌شناسانهٔ جهان مدرن در شکل و محتوا، به طور مؤثر و درخشان، متجلی شود. برای رسیدن به اینکه کدام رخداد باید در ابتدای روایت و زنجیرهٔ رخدادها قرار بگیرد باید از نظر کیفی و زمانی، به عقب و اندرون ذهن راوی برگردیم. از نظر کیفی و زمانی باید بدانیم که فکر اولیه روایت و ارسال پیام قبل از نوشتن روایت شکل گرفته است. در مرحلهٔ بعدی راوی باید به دنبال پرسشی باشد که رسیدنِ به جواب آن پرسش، مخاطب را ناخودآگاه به هدف و پیامی که راوی دارد برساند. پس باید پرسید فکر اولیه چیست؟ «فکر اولیه یا ایده، امری است کاملاً حسی و درونی که به شکلی ناگهانی، یا تدریجی، ذهن نویسنده را به خود مشغول می‌سازد» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹).

بی‌شک سعدی در عمر تحصیلی و دانش‌اندوزی خود، در تجربیاتی که از جوامع و حکومت‌های گوناگون در طی سفرهایش داشته است، درنتیجهٔ تأمل و تفکرات شبانه‌روزی خود، به طور کلی در فرایند زندگی فکری و به‌خصوص روشنفکرانه‌اش، به ایده و اندیشه‌ای زیبا دربارهٔ انسان، جامعه و حکومت رسیده است (این ایده را در پایان حکایت به صراحت نشان خواهم داد). و اکنون سعدی می‌خواهد برای ارسال فکر اولیه و ایده که هدف اصلی و اساسی اوست، روایتی از رخدادها شروع کند. چگونه؟

متخصصان امروز قصه و داستان پاسخ چنین می‌گویند: اصولاً باید نویسنده بتواند هدف غایی قصه‌اش را به یک پرسش داستانی تبدیل کند. این پرسش است که کنجکاوی ایجاد می‌کند و راوی و خواننده در رسیدن به پاسخِ پرسش است که به هدف و پیام داستان خواهند رسید. رسیدنی که چون تیری بر قلب خواهد نشست و پیام را در جان و روان مخاطب در یک برانگیختگی و احساس ناب حیات، در شعور ناخودآگاه دریافت کننده خواهد نشاند. پرسش کی به وجود می‌آید؟ بدیهی است وقتی دگرگونی و تغییر به وجود می‌آید. پس باید گفت آغاز داستان لحظهٔ تغییر و متلاطم شدن عادت مألوف و روزانه است.

«بنابراین داستان با یک تغییر شروع می‌شود و به هدفی می‌انجامد که پرسشی داستانی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۲۲).

بیکهام در توزیع ایجاد پرسش داستانی در ذهن خواننده و پاسخ دادن به آن به شکل‌گیری پایان داستان هم می‌رسد و به صراحت چنین جمع‌بندی می‌کند: «کجا باید شروع کنید؟ در زمان تغییر تهدید کننده. چگونه و چه وقت باید داستان را تمام کنید؟ با پاسخ گویی به پرسش داستانی، هروقت که این پرسش پاسخ داده شود» (همان: ۲۳). بدیهی است که خود تغییر می‌تواند درجات و شدت و حدت متفاوتی داشته باشد. پس هر تغییری نمی‌تواند آغاز مطلوب باشد، پاسخ سؤال مقدر که پس با کدام رخداد حکایت حاضر باید شروع شود؟ در جملات بیکهام وجود دارد: «زمان تغییر تهدیدکننده» به این ترتیب می‌بینیم سعدی بهترین آغاز را و بهترین رخداد را برای آغاز حکایت انتخاب کرده است. «پادشاهی به کشتن امیری اشارت کرد»، این آغاز به قدری قدرتمند و

هراس‌انگیز است که در همان چندکلمهٔ اول دست خواننده و مخاطب را می‌گیرد و او را به قلب ماجرا پرتاب می‌کند. سعدی مخاطب را با همین یک جملهٔ اول با آغاز تلاطم و به هم خوردن زنجیرهٔ معمول حیات، وارد ماجرا کرده است، و توانسته است حس کنجکاوی او را برانگیزد.

۷. ۲. ۲. حکایت دوم

یک روایت در ساده‌ترین شکل خود در یک خط ممتد از نقطهٔ شروع آغاز می‌شود، از نقطهٔ میانه و اوج می‌گذرد و در نقطهٔ پایان، به سرانجام می‌رسد. جودی دلتون می‌گوید: «داستان باید با صحنه‌ای گیرا (لحظهٔ آغاز دگرگونی) که خواننده را با سر به داخل مطلب پرتاب می‌کند، آغاز شود و در میانه با گسترش طرح و شرح و بسط شخصیت‌ها، به یک اوج برسد، و سرانجام در پایان با جمع‌بندی و تمام شدن مطلب، طوری که خواننده احساس کند داستان تمام شده است، به پایان برسد (جودی دلتون، ۱۳۸۶: ۸۰ –۸۱).

سعدی قصهٔ خود را با ورود غلام به محیط نا امن و نا استوار کشتی آغاز می‌کند، و غلام که دیگر دریا ندیده است و محنت کشتی را تجربه نکرده است گریه و زاری در می‌نهد. به‌خوبی پیداست که سعدی با تکیه بر عدم تجربهٔ سفر دریایی غلام و تأکید بر گریستن و زاری و فریاد او، با موفقیت پرسش داستانی را در ذهن مخاطب ایجاد کرده است. چرا غلام می‌گرید؟ و خواننده را در تعقیب سرنوشت غلام به کنجکاوی رسانده است. چه بلایی در این سفر بر سر غلام خواهد آمد؟ سرنوشت او چه خواهد شد؟ و این‌گونه مخاطب را تا پایان روایت و ارسال پیام با خود همراه می‌کند.

۷. ۲. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم که یک داستانک است خود در ابتدا با یک پرسش آغاز می‌شود، و با پاسخ به پایان می‌رسد. آنچنان‌که امروزه متخصصان روایت‌شناسی از اهمیت ایجاد پرسش داستانی و نقش آن در ایجاد انگیزهٔ مخاطب برای خواندن و پیگیری داستان، سخن می‌گویند، ناگفته پیداست سعدی با شعور والای هنری و خلاقیت خود، به چنین امری واقف بوده است و تلاش کرده است با ایجاد پرسش داستانی، شروعی پر انرژی و تأثیرگذار بیافریند. بدیهیست با چنین شناختی از روایت‌پردازی و اهمیت ایجاد سؤال، داستانک خود را از اول بایک پرسش آغاز می‌کند و خواننده را در انتظار شنیدن پاسخ، آمادهٔ دریافت پیام می‌کند. در فصل بعدی چگونگی شکل‌گیری و کمال این داستانک را شرح خواهم داد.

۷. ۳. شخصیت و گفتگو

ونسان ژوو می‌گوید: «پرسوناژ (شخصیت) چه در ذات یا هست خود و چه در فعل (کنش) خویش، جزء لاینفک ژانر ادبی رمان (داستان) است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۳۱۳). او شخصیت داستانی را به نوعی انتقال‌دهندهٔ بینش نویسنده می‌داند (همان: ۳۱۲). او معتقد است شخصیت داستانی به‌واسطهٔ فعل خود شناخته می‌شود، یعنی همانند یک کنشگر، و بر اساس یک برنامهٔ روایی، به ایفای نقش می‌پردازد (همان: ۷۰). درست به همین دلیل، بسیاری از متخصصان قصه، از جمله خود سعدی،

نمایش شخصیت را در چگونگی سخن و فعل او می‌دانند. با توجه به همین معناست که براهنی می‌پرسد: «مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت، موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد؟» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۶۴) بی‌شک سعدی رمان مدرن ننوشته است و با قالب حکایت، او فرصت و امکان شخصیت‌پردازی معاصر را ندارد، اما آنچنان‌که خواهیم دید سعدی شخصیت را در کنش و گفتگوی او متجلی می‌دیده است و قصه را در مسیر تغییر شخصیت سازمان می‌داده است.

۷. ۳. ۱. حکایت اول

یک‌بار دیگر به حکایت اول بر می‌گردیم و آن را از نظر شخصیت‌های داستانی و کنش و گفتگو بر می‌کاویم. آدم‌های داستان: اسیر، شاه، وزیر اول، وزیر دوم و بی‌آنکه قصه از آنها نام ببرد، جلاد و کسانی همچون سربازان و خدمتگزاران حکومتی هستند.

هر چند حکایت چنان جریان یافته است که هر چهار شخصیت، ظهوری همسان در داستان دارند، اما در هر حال شخصیت اصلی داستان پادشاه است، چرا که حکایت را او با دستور خود شروع می‌کند و سرانجام با قضاوت خود به پایان می‌برد. و همین خود باز بیانگر این است که راوی یعنی سعدی، پیام و ایدهٔ خود را به سیاستمداران و شهریاران و حکومتیان ارسال می‌کند و با قضاوت و سخنان شاه و پایان حکایت نشان می‌دهد که توانسته است پیام را که دادن حق زندگی به اسیر و چشم‌پوشی از وزیر اول و مهمل گذاشتن تلاش وزیر دوم است در جان حاکم سیاسی بنشاند. بی‌شک پیام اساسی داستان در تشویق و تعلیم سیاست در جهت احترام به حیات انسان و جاری کردن زندگی است. باختین می‌گوید:

«هر آفریدهٔ هنری به دو گونه و در دو جهت با واقعیت مرتبط می‌شود؛ نخست اینکه اثر هنری به سوی شنوندگان و گیرندگان و به سوی شرایط خاصی از اجرا و دریافت اثر سمت یافته است، دیگر اینکه اثر هنری به اصطلاح از درون و توسط محتوا و مضمون خود به گونه‌ای خاص به سوی زندگی جهت‌گیری شده است. هر نوع هنری به شیوهٔ خاص خود، به سوی زندگی و به سوی رخدادها، و مسائل آن سمت یافته است» (تودوروف، ۱۳۹۱: ۱۳۱).

سعدی که کلمات و زندگی را عمیقاً می‌شناسد، به قول رابرت مک گی: «مادهٔ خام استعداد ادبی کلمات است، و مادهٔ خام استعداد داستان‌گویی خود زندگی» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۰). از وزیر اول، وزیر دوم و اسیر به‌عنوان سه شخصیت دیگر داستان در ارسال پیام که از ایدهٔ اولیه او در دوست داشتن زندگی و شناختن حق زندگی انسان‌ها برمی‌خیزد، یاری می‌جوید:

«کلید موفقیت، اصل مشهورِ نگو ! نشان بده است. هرگز کلمات را به زور در دهان شخصیت نگذارید... بلکه صحنه‌های واقعی به ما نشان بدهید که در آنها آدم‌ها به شیوه‌های واقعی و طبیعی حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۱۹).

سعدی با استعداد والای قصه‌نویسی خود، آدم‌های حکایتش را در مکان واحد، در یک حادثهٔ واحد، در کنار هم قرار می‌دهد و بدون اینکه نقالی بکند و از حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاده

است به ما خبر بدهد، با نزدیک شدن به موضوع و دور شدن به موقع از صحنه، به وسیلهٔ گفتگوهایی که در زمان حال در بین آنها جریان می‌یابد و جملاتی که راوی با افعال ماضی در ترسیم صحنه به کار می‌گیرد، مخاطب را به تماشای صحنه فرا می‌خواند و به آدم‌های داستان اجازه می‌دهد هرکدام به ابراز شخصیت خود بپردازند.

همچنان که دلتون از نقالی زیاد پرهیز می‌دهد و نویسنده را با کمک گرفتن از گفتگو و حادثه به تلاش در نشان دادن اتفاقات دعوت می‌کند (دلتون، ۱۳۸۹: ۵۵). سعدی نیز با گفتگوی منطقی و به موقع شخصیت‌ها و ایجاد حادثه‌های برآمده از این سخن‌ها، ما را در برابر یک نمایش تک صحنه‌ای می‌نشاند، نمایشی که با دستور پادشاه شروع می‌شود، با دشنام دادن اسیر اوج می‌گیرد با چاره‌جویی وزیر اول به حل گره‌های داستانی نزدیک می‌شود و با فتنه‌انگیزی وزیر دوم به بحران می‌رسد و سرانجام با قضاوت انسان دوستانهٔ پادشاه پایان می‌یابد. مک گی در رابطه با شخصیت‌پردازی می‌گوید:

«ما تکه‌هایی از انسانیت، تکه‌های خام تخیل و مشاهده را از هرجای ممکن می‌گیریم، آنها را بر اساس ابعاد متضاد مرتب می‌کنیم و سپس در مخلوقاتی که شخصیت می‌نامیم جای می‌دهیم. مشاهده، منبع شخصیت‌پردازی‌های ماست اما شناخت شخصیت باطنی در جای دیگری حاصل می‌شود. ریشهٔ هر نوع شخصیت‌آفرینی قوی در خودشناسی است» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۵۳).

شکی نیست که یک حکایت کوتاه، فرصت و امکان شخصیت‌پردازی را به نویسنده نمی‌دهد اما از آنجا که در تعریف پیرنگ به رابطهٔ علت و معلولی رخدادها و زنجیرهٔ کلامی روایت اشاره کردیم و هم از آنجا که عملکرد درست آدم‌های داستان ریشه در شخصیت باطنی یعنی روان‌شناسی آنها دارد، سعدی با قدرت تمام تلاش می‌کند خصیصهٔ علت و معلولی پیرنگ حکایتش را با خصیصهٔ محکم و قوی علت و معلولی رفتار آدمیان، که برآمده از روان‌شناسی آنهاست، طراحی کند تا کنش‌های آدم‌های روایتش، برآمده از شخصیت باطنی و زمینهٔ روان‌شناسی وجودی آن‌ها باشد.

برای این منظور او از دو زاویه دید سود می‌جوید، او با زاویهٔ دید سوم شخص، روایت داستان، حوادث و گفتگوهای صحنه را نشان می‌دهد و تسلط خود بر رخدادها و تسلسل علت و معلولی آنها را در توالی زمان حفظ می‌کند و با زاویهٔ دید اول شخص به بیان بیشاب: «مزیت اولیهٔ زاویهٔ دید اول شخص بر سوم شخص، در میزان صمیمیتی است که زاویهٔ دید اول شخص، بین خواننده و شخصیت‌ها ایجاد می‌کند، اول شخص حضور دارد و آشکارا واکنش نشان می‌دهد، و خود شخصاً به شما می‌گوید چه اتفاق می‌افتد. برای ایجاد صمیمیت بیشتر در زاویهٔ دید اول شخص، می‌توان همان داستان را از گذشته به حال و (همچنین) طول جمله‌ها را تغییر داد» (بیشاب، ۱۳۷۸: ۲۱۰).

این‌گونه سعدی به‌عنوان راوی صحنه، در مواقع لزوم روایت و کنش داستانی را قطع می‌کند و برای باورآفرینی بیشتر، و نشان دادن منطقی بودن اتفاقات، اقدام به ترسیم چهرهٔ واقعی شخصیت‌ها و انگیزه‌های روان‌شناسی آنها در کنش داستانی می‌کند، او که تربیت یافتهٔ مکتبی

است که انسان را حتی قبل از شناخت خدا، به شناخت خود دعوت می‌کند، من عرف نفسه فقد عرف ربه، و او که در مرتبهٔ یک شاعر بزرگ، عارف به انسان و احساسات، هیجان‌ها و عواطف انسانی است، در توصیف دلیل رفتار شخصیت‌هایش، خود در صحنه حاضر می‌شود و با استفاده از زاویهٔ دید اول شخص با مخاطب صحبت می‌کند، آنجا که اسیر دشنام می‌گوید، به‌درستی درباره این عمل توضیح می‌دهد که:

«گفته‌اند هر که دست از جان بشوید هر چه در دل دارد بگوید، وقت ضرورت چو نماند گریز/ دست بگیرد سر شمشیر تیز» و آنجا که وزیر دوم فتنه‌انگیزی می‌آغازد، هوشمندانه در توصیف شخصیت او می‌گوید: «وزیر دیگر که ضد او بود» و بدین‌گونه رفتار او را که برخاسته از رقابت‌های شخصی و جناحی و حزبی است، نه انگیزه‌های حقیقت‌طلبانه و انسان‌دوستانه، آشکارا به مخاطب نشان می‌دهد. وزیر اول با توجه به مثبت‌اندیشی، انسان‌دوستی و زمینه‌های روحی و روانی‌اش، در زمزمه‌های دشنام اسیر، به سراغ باطن پاک خود می‌رود و همان‌گونه که مولانا می‌گوید با توجه به ظنی که از باطنش برمی‌خیزد یار اسیر می‌شود، در واقع خود را در آینهٔ اسیر منعکس می‌کند و آیه‌های قرآنی را در صدای او می‌شنود، اما وزیر دوم که به دنبال رقابت‌های سودجویانهٔ شخصی و شاید جناحی خود است، حقیقت را ابزاری می‌کند برای به زمین زدن رقیب شغلی، سیاسی و اداری خود. برایش مهم نیست که رسیدن به این هدف چه هزینه‌ای خواهد داشت و باعث رسوایی یک همکار در مرتبهٔ وزیری و از دست دادن جان انسانی خواهد شد. سعدی به‌عنوان نویسنده‌ای آگاه و مسئول پادشاه را به‌عنوان آدم اول قصه با شخصیتی محکم، مدبر و دوستدار انسان و حق حیات بشر می‌آفریند، آنگونه که غوغاسالاری و استفادهٔ ابزاری از حقیقت حتی، فریبش نمی‌دهد و او موفق به گرفتن تصمیم درست می‌شود. در ادامهٔ سخن از زیبایی قصه به معنای امروزین، همین بس که همهٔ این ابعاد پنهان و روانی شخصیت‌ها، در دیالوگ‌های آنها کاملاً آشکار است (در خصوص نقش دیالوگ در قصه رجوع شود به تحلیل حکایت سوم همین بخش). بی‌شک تلاشی این‌گونه و ارائهٔ مضمون‌ها و محتواها و نظریاتی از این دست است که او را در صف روایت‌پردازان نامی قرار می‌دهد.

۷. ۳. ۲. حکایت دوم

آدم‌های حکایت دوم پادشاه، غلام و حکیم است و عده‌ای مسافر. و باز رابطهٔ علت و معلولی، و جریان طبیعی زندگی، در رفتار و کنش شخصیت‌ها متجلیست. غلام دریا ندیده است، می‌ترسد و همین عامل گریه و زاری و داد و فریاد او می‌شود. در برابر این حادثه پادشاه با صبوری، شرمنده است. مشاهده می‌شود سعدی چیزی را بر شخصیت‌ها تحمیل نمی‌کند و اجازه می‌دهد آدم‌های داستان کنش طبیعی برآمده از شخصیت باطنیشان را بروز بدهند.

دیگران از آنجا که مردم عادی هستند، سر خود و از روی دلسوزی وارد عمل می‌شوند و به آرام کردن غلام می‌پردازند، و از آنجایی که مردم عامی هستند موفق نمی‌شوند. نوبت به دخالت حکیم که انسانی فرهیخته و دانشمند است، می‌رسد. اینجاست که سعدی با یک حرکتی ظریف، توان قصه‌نویسی خود را به رخ می‌کشد، و توجهش را به شخصیت، روان‌شناسی شخصیت و

کنش بر آمده از روان شخصیت و نقش گفتگو در افشای باطن شخصیت، را به نمایش می‌گذارد: حکیم از آنجا که انسانی فرهیخته و عالم است، خودسرانه وارد عمل نمی‌شود، او نخست رخصت می‌طلبد، و همین فرصتی ایجاد می‌کند که سعدی با نزدیک کردن خواننده به صحنه، او را در جریان دیالوگی قرار می‌دهد که متانت پادشاه و فرهیختگی حکیم را افشا می‌کند: «اگر فرمان دهی من او را به طریقی خامش گردانم، گفت: غایت لطف و کرم باشد.» حکیم با شناختی که از مخاطب خود دارد، از کلمهٔ فرمان دادن استفاده می‌کند و پادشاه بزرگواری خود را در پاسخی خاضعانه ابراز می‌دارد.

آنگاه سعدی این دیالوگ را با کنش حکیم که غلام را در میان امواج غوطه‌ور می‌کند، در رساندن قصه به اوج بحران، کامل می‌کند و شخصیت‌پردازی طبیعی و سالم خود را با دیالوگ‌های بر آمده از موقعیت‌های طبیعی و رایج زندگی و روان آدم‌ها به نمایش می‌گذارد.

۷. ۳. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم فقط یک گفتگو است، یک پرسش و یک پاسخ. به این ترتیب باید گفت یکی از بهترین مینیمال‌های جهان ادبیات را سعدی با این داستان بسیار کوتاه خلق می‌کند. قبل از اینکه به خود حکایت بپردازیم، اشارهٔ کوتاهی به گفتگو و نقش و عملکرد آن در روایت داستانی لازم است: «گفتگو پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل را به پیش می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۱۹).

او در ادامه توضیح می‌دهد که گفتگو تنها به‌عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید، بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد. همچنین گفتگو در ایجاد احساس طبیعی بودن صحنه، واقعی بودن و نمایشی بودن آن نقشی به‌سزا بازی می‌کند.

نصرالله قادری در سخن از گفتگو، در ضمن اشاره به نقش اطلاع‌رسانی گفتگو و اینکه گفتگو بایستی اطلاعات داستانی را خرد خرد، به مخاطب ارائه دهد و با معرفی باطن شخصیت به ارائهٔ شخصیت‌های داستانی کمک بکند می‌نویسد: «کمال گفتار در آن است که روشن و واضح باشد و در عین حال سبک و مبتذل نباشد» (قادری،۱۳۸۰: ۳۱۷).

ایرانی، در سخن از نقش گفتگو در داستان از سعدی یاری می‌طلبد: «تا مرد سخن نگفته باشد / عیب و هنرش نهفته باشد. افصح المتکلمین ما، که مرد سفرهای دور و دراز بود و صیاد تجربه‌های یکتا، قرن‌ها پیش از تولد رمان، از طریق مشاهدهٔ دقیق زندگی به نقش ویژهٔ گفتگو یا به تعبیر او سخن گفتن پی برده بود. و آموزش داده بود که شخصیت‌ها با سخن گفتنشان واقعیت‌های درونی خود را، عیب و هنر خود را آشکار می‌سازند» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۹۲).

بی‌شک سعدی با توجه به شناخت دقیقی که از سخن گفتن و نقش مهم او در زندگی انسان و روابط او با دیگران و جامعه داشته است به خوبی توانسته است از این عنصر در ارائهٔ بهتر روایت‌های داستانی خود سود ببرد. بی‌تردید او با توجه به نقش گفتگو در پیش بردن عمل و کنش داستانی، این حکایت خود را بر اساس یک گفتگو، یک پرسش و یک پاسخ بنیاد نهاده است: «وزیران پدر را چه خطا دیدی که بند فرمودی؟ – : خطایی معلوم نکردم و لیکن دیدم که

مهابت من در دل ایشان بیکرانست، و بر عهد من اعتماد کلی ندارند، ترسیدم از بیم گزند خویش، آهنگ قصد هلاک من کنند، پس قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم/ وگر با چنو صد برآیی به جنگ» (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۳).

این یکی از شگفت‌انگیزترین داستان‌های کوتاه سعدی است. سعدی تمام کنش داستان را به عهدهٔ یک دیالوگ گذاشته است، او از گفتگو در نهایت ظرفیت آن سود برده است. اجازه بدهید داستان را یعنی زنجیرهٔ علت و معلولی کنش‌های شخصیت‌ها را بر اساس این پرسش و پاسخ، بازسازی کنیم. پادشاهی مرده است، آغاز تغییر. فرزند او به قدرت و حکومت رسیده است، بسط داستان.

وزیران پدر در برخورد با فرزند، به اصطکاک رسیده‌اند، گره‌افکنی و شروع بحران. پادشاه جوان دستور بازداشت و زندانی کردن آنان را داده است، اوج بحران. آنان را دستگیر کرده‌اند و با غل و زنجیر به بند کشیده‌اند، حال از هرمز علت را می‌پرسند و پاسخی که او می‌دهد شخصیت شاه جوان را افشا می‌کند: شخصیتی که با سخنان حکیمان دمساز است، آینده‌نگر است، تیزبین و تیزفهم است، همچنین در عمل و کنش هم سریع و پیشاهنگ است. چرا که در جوابش روشن است که او به استناد قول دانشمندان سیاسی، زودتر جنبیده است و قبل از اینکه زیردستان اقدام بکنند او ابتکار عمل را به دست گرفته است.

شکی نیست که بنده خالق این داستان نیستم و اگر منصفانه بنگریم به‌خوبی روشن است که همهٔ این کنش‌های منطقی داستانی، در داخل این دو پرسش و جواب پنهان است و من فقط آنها را بیرون کشیده‌ام. هنر سعدی و شگفتی آفرینش او، او که در کم گفتن، و گزیده گفتن و رعایت اعجاز به استادی شناخته شده است، با تعمق و اندیشه در تجربیات اجتماعی و تجربیات فکری‌ای که داشته است، توانسته است سؤال و جوابی را بیافریند که در دل آن این کنش‌های داستانی در ذهن و تخیل خواننده، البته خوانندهٔ فرهیخته، اهل تأمل و فهم و شناخت، به راحتی جان می‌گیرند و زنده می‌شوند. او از گفتگو در جهت ارائهٔ اطلاعات، پیشبرد عمل داستانی، سمت و سو دادن به جریانات و افشای باطن و شخصیت آدم‌های داستان، همه با هم در یک جا بهره برده است و توانسته است کوتاه‌ترین داستان جهان را با عمیق‌ترین معانی، به جهان فرهنگ و ادبیات، هدیه کند.

۸. نتیجه‌گیری

پژوهشگران هریک به نوبهٔ خود راز شهرت جهانی سعدی را در ابعاد گوناگون قلم او جستجو کرده‌اند، در این میان سخن باربیه دومنار قابل توجه است. او این راز را در آشنایی او با زیبایی‌شناسی جهان مدرن بیان می‌کند.

همانطور که در تحلیل تفصیلی این سه حکایت گلستان دیدیم، به‌درستی باید گفت سعدی به شکل غریزی و به دلیل شعور والای هنری، مهارت‌های قصه و روایت‌پردازی را که دنیای مدرن تازه آنها را کشف، ضبط و بیان می‌کند، می‌دانست. او به طور شهودی با پیرنگ و انواع چینش وقایع داستانی، اصل غافلگیری مخاطب، آغاز، گره افکنی، رساندن داستان به اوج و بحران،

گره‌گشایی و فرود و پایان داستان، ایجاد فاصلهٔ منطقی با صحنه، و دور و نزدیک شدن لازم برای ارائهٔ بهتر مطلب، آشنا بوده است.

از همه مهم‌تر او به نقش دیالوگ و گفتگو در نمایشی کردن صحنه و داستان بیش از همه واقف است. حتی در سخنانش از نقش گفتگو در افشای شخصیت باطنی آدم‌ها پرده برداشته است. او که معتقد است تا مرد سخن نگوید عیب و هنرش پنهان می‌ماند، از گفتگو در افشای باطن و روان‌شناسی شخصیت‌های داستانی‌اش و به طور کلی در شخصیت‌پردازی آدم‌های حکایات و پیش بردن حرکت قصه و ارائهٔ اطلاعات لازم به مخاطب و ایجاد صحنه و نشاندن مخاطب در بطن ماجرا، سود می‌برد. او همچون یک رمان‌نویس معاصر با زاویهٔ دید و تأثیر روانی افعال و قواعد دستوری، و همچون یک کارگردان معاصر سینما به تقطیع صحنه و سود بردن از فاصلهٔ زیبایی‌شناختی آن در اجرای ماجرا آشناست، و از همهٔ این موارد با مهارت تمام سود می‌جوید تا به‌عنوان فرستنده، پیامی را ارسال بکند و آن پیام را در جان و دل خواننده و گیرندهٔ پیامش بنشاند. او با زیرکی و با استفاده از فنون قصه و روایت، مخاطب را به درگیری فعال با اثر می‌رساند و همچنان‌که در مقدمهٔ گلستان گفته است تمام و کامل شدن اثرش را به خوانش مخاطب می‌سپارد و این‌گونه او را در اکمال فرایند خلاقیت سهیم می‌کند، درست همان کاری که هنر نوشتن جهان مدرن در صدد آن است از این رو باید راز توفیق قلم سعدی را در گلستان، در وقوف خارق‌العادهٔ او بر زیبایی‌شناسی ادبیات داستانی و قواعد روایت‌پردازی دانست.

منابع

ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). داستان تعاریف ابزارها و عناصر. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ابراهیمی، نادر (۱۳۷۸). ساختار و مبانی ادبیات داستانی سه. تهران: حوزه هنری.

براهنی، رضا (۱۳۹۳). قصه‌نویسی. تهران: نشر نگاه.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۸). درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی. محسن سلیمانی. تهران: نشر سوره.

بیکهام، جک ام (۱۳۸۸). صحنه و ساختار در داستان. پریسا خسروی، تهران: نشر رسش.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: نشر افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۳). گشودن رمان. تهران: نشر مروارید.

پرین، لارنس (۱۳۸۷). تأملی دیگر در باب داستان. محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱). منطق گفتگویی میخائیل باختین. داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

دلتون، جودی (۱۳۸۶). اشتباه نویسنده. محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

ریپکا، یان و همکاران (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات ایران. کیخسرو کشاورزی، تهران: نشر گوتنبرگ و جاویدان خرد.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶). یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ سوم، تهران: نشر جاویدان.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴). بوطیقای رمان. نصرت حجازی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

حسنلی، کاووس (۱۳۸۰). فرهنگ سعدی پژوهی. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

خزائلی، محمد (۱۳۶۲). شرح بوستان. چاپ چهارم، تهران: نشر جاویدان.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸). گلستان. محمدعلی فروغی، تهران: نشر ققنوس.

سلیمانی، محسن (۱۳۷۴). رمان چیست. تهران: نشر نی.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳). تاریخ ادبیات ایران. جلد ۳، چاپ چهارم، تهران: نشر فردوسی.
عابدی، محمود (۱۳۹۴). نفحات الانس جامی. چاپ هفتم، تهران: نشر سخن.
قادری، نصرالله (۱۳۸۰). آناتومی ساختار درام. تهران: کتاب نیستان.
کشاورز، محمد (۱۴۰۳). «کارکرد عنصر مکان در حکایت های گلستان». *سعدی شناسی*، بهار، شماره ۱۲، ۱۳۰ –۱۳۷.
کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷). روایت داستانی بوطیقای معاصر. ابوالفضل حری، تهران: نشر نیلوفر.
مستور، مصطفی (۱۴۰۳). «حکایات سعدی و مفهوم داستان مدرن». *سعدی شناسی*، بهار، شماره ۱۲، ۱۳۸–۱۴۱.
مک کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان ساختار سبک. محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). عناصر داستان. تهران: نشر شفا.
میر عابدینی، حسن (۱۳۸۸). «سعدی و داستان‌نویسی معاصر». سعدی شناسی، اردیبهشت، شماره ۱۲، ۱۱۸–۱۲۹.
نوروزی، جهان بخش (۱۳۷۸). زیورهای سخن. شیراز: نشر راهگشا.
وحدانی فر، امید (۱۳۹۸). «پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی». *شعر پژوهی بوستان ادب شیراز*، دوره ۱۱، شماره ۱، ۱۵۳–۱۷۴.

References

Abedi, Mahmoud (2014). Nafahat Alans Jami. 7th edition, Tehran, Sokhon Publishing House. (In Persian)
Beckham, Jack M. (2008). Scene and structure in the story. Parisa Khosravi. Tehran: Rasesh Publishing. (In Persian)
Bi Niaz, Fethullah (2009). An Introduction to Story Writing and Narrative Studies: Tehran, Afraz Publishing House. (In Persian)
Bishop, Leonard (1999). lessons about story writing. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Publishing House. (In Persian)
Brahni, Reza (2014). short stories. Tehran: Negah publishing house. (In Persian)
Delton, Judy (2006). wrong author. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)
Ebrahimi, Nader (1999). the structure and foundations of Se fiction literature. Tehran: Hozeh Honari. (In Persian)
Hasanli, Kavos (2001). Farhang Saadi Pajohuhi. Shiraz, Farsi Philology Foundation. (In Persian)
Irani, Nasser (1985). the story of the definitions of tools and elements. Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian)
Kanan, Shlomit Raymon (2008). A fictional narrative of a contemporary boutique. Abolfazl Hori, Tehran: Nilufar Publishing. (In Persian)
Keshavarz, Muhammad (2024). "The function of the element of place in the stories of Golestan". Saadiology spring Number 12, 130- 137. (In Persian)
Khazaeli, Mohammad (1983). Description of Bostan, 4th edition, Tehran: Javidan Publishing House. (In Persian)
Mastur, Mustafa (2024). "Saadi's anecdotes and the concept of modern fiction". Saadiology spring Number 12, 138 -141. (In Persian)
McKay, Robert (2003). The Story of Style Structure. Mohammad Ghazrabadi, Tehran: Hermes. (In Persian)

Mir Abedini, Hassan (2008). "Saadi and contemporary fiction writing". Saadiology Ordibehesht, Number 12, 118- 129. (In Persian)

Mirsadeghi, Jamal (1988). Elements of Story. Tehran: shafa. (In Persian)

Nowrozi, Jahan Bakhsh (1999). Zoorhai Sokhon, Shiraz: Rahagosha Publishing House. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2014). Opening the Novel. Tehran: Morwarid Publishing. (In Persian)

Perrin, Lawrence (2007). another reflection on the story. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

Qadri, Nasrullah (2010). Anatomy of Drama Structure, Tehran, Kitab Neyestan. (In Persian)

Ripka, Yan and colleagues (1991). History of Iranian Literature, Ki Khosro Keshavarzi, Tehran: Gutenberg Publishing and Javaidan Khord.

Saadi, Moslehuddin (1989). Golestan. Mohammad Ali Foroughi, Tehran, Nashre Qoqnos.

Safa, Zabihullah (1984). History of Iranian Literature, Volume 3, Fourth Edition, Tehran: Ferdowsi Publishing House .

Soleimani, Mohsen (1995). What is the novel, Tehran, Ney Publishing. (In Persian)

Todorov, Tzutan (2012). Dialogue Logic of Mikhail Bakhtin. Dariush Karimi, Tehran: Nashre Markaz. (In Persian)

Vahadani Far, Omid (2018). "Sadi's garden pirang jackites". Poem study of Bostan Adeb Shiraz. 11th period. Number 1, 153 - 174. (In Persian)

Zarin Kob, Abdul Hossein (1977). Notes and Thoughts, 3rd edition, Tehran: Javidan Publishing. (In Persian)

Zhou, Vincent (2014). Roman Boutique. Nosrat Hejazi, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian)