هستهٔ مطالعات ادبی و متن پژوهی

اردیبهشت ۱۳۹۵

مجموعه مقالات برگزیده

# نخستین همایش متن پژوهی ادبی

هستهٔ مطالعات ادبی و متن پژوهی

با همکاری اندیشگاه کتاب‌خانه‌ی ملّی جمهوری اسلامی ایران

## فهرست مقالات جلد اول


خوانشی تازه از دیباچه‌ی گلستان ..... ۱۱
تحلیل موقعیت «دیگری» در گلستان ..... ۳۷
بلاغتِ موسیقایی و وزن‌های هنری در اشعار گلستان ..... ۶۳
سهم سعدی جستاری در زمینه بلاغت تطبیقی در گلستان ..... ۸۳
از تقلید تا محاکات، تاملی . . . ..... ۱۰۵
ترجمه و التقاط در گلستان . . . ..... ۱۲۱
بررسی چگونگی به کار رفت مسندالیه . . . ..... ۱۵۷
بررسی حکایت‌های گلستان سعدی ..... ۱۷۵
دامنی پرگل: تحلیل دیباچه‌ی گلستان سعدی . . . ..... ۲۰۳
بررسی جلوه‌هایی از حافظه‌ی جمعی در گلستان ..... ۲۲۳
نگاهی به گستره‌ی "باهم‌آیی"ها در گلستان ..... ۲۴۷
مناظره‌های سعدی ..... ۲۶۷
کاربرد انواع تشبیه در گلستان..... ۲۸۹
کاربرد انواع استعاره در گلستان ..... ۳۰۵
ارتباط موفق درگلستان سعدی از دیدگاه روان‌شناسی ..... ۳۲۱
استعاره‌ی مفهومی زمان در گلستان ..... ۳۳۹
ابیات امر و نهی سعدی بیانگر جهان‌شمولی آن ..... ۳۵۳
تاملی بر جایگاه و کارکرد گفتمانی دیگری ..... ۳۷۹
تحلیل حکایت سعدی و سماع و ابوالفرج ..... ۳۹۵
گونه هایی روایی حکایات گلستان ..... ۴۲۵
نشانه شناسي ارتباطات غير كلامي . . . ..... ۴۴۵
کاربرد طرح واره‌های تصویری در . . . ..... ۴۶۵
تحلیل و بررسی انواع وجه شبه در . . . ..... ۴۸۵
تبیین و بررسی ظرفیت‌های نمایشی. . . ..... ۵۰۳
بررسی روایت‌شناسانه‌ی حکایت . . . ..... ۵۲۳

**به نام آن که با قلم به آدمی دانش آموخت . . .**

متون گران‌قدر ادب فارسی، میراث معنوی ملت ایران در طول تاریخ پر فراز و نشیب این مرز و بوم است که فرهیختگان ایرانی در پیدایی و پاس‌داشت آن رنج فراوان برده‌اند و گنجی آکنده از گوهرهای رنگین شعر و ادب را در اختیار آیندگان نهاده‌اند و در هر روزگاری تلاش برای حفظ این میراث ارزشمند و کوشش برای بهره‌گیری از آن، وظیفه‌ای است بر دوش پژوهشگران و استادان و رهپویان ادب فارسی؛ از این رو لازم است با توجه به خواسته‌ها و نیازهای هر دوره‌ای، بار دیگر این میراث ادبی کاویده شود و از چشمه‌ساران زاینده‌ی آن، جرعه‌های زلال و خوشگوار برای رفع تشنگی هر نسلی به دست آورد و کام و مذاق مردمان را طراوت و تازگی بخشید.

نخستین همایش متن پژوهی ادبی با عنوان نگاهی تازه به گلستان سعدی بر اساس چنین دیدگاهی شکل گرفت و با استقبال فرهیختگان و پژوهشگران ادب فارسی دانشگاه‌های سراسر کشور روبه‌رو گردید. آنچه در این کتاب پیش روی خوانندگان گرامی قرار دارد، مقالات برگزیده این همایش است که نشانگر دیدگاه‌ها، یافته‌ها و تلاش روزافرون استادان، دانشجویان و پژوهشگران ادب فارسی است. امید است با یاری خداوند متعال، شاهد پیشرفت روزافزون ایران اسلامی و اعتلای هر چه بیشتر فرهنگ و ادب فارسی باشیم.

دبیر همایش

دکتر محمدرضا حاج بابایی

**دبیر همایش:**
دکتر محمدرضا حاج بابایی، استادیار دانشگاه علامه طباطبایی
**دبیر کمیته‌ی علمی:**
دکتر کورش صفوی، استاد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی.
**اعضای کمیته‌ی علمی:**
دکتر محمدجعفر یاحقی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد زبان و ادب‌یات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر حبیب‌الله عباسی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی.
دکتر عباسعلی وفایی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر امیر نصری، استادیار فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر بتول واعظ، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
**اعضای کمیته‌ی داوران:**
دکتر محمدامیر جلالی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر فرزاد بالو، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران.
دکتر زهره الله‌دادی دستجردی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر رودابه شاه‌حسینی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.
دکتر فرشته محجوب، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.
دکتر سید مجید تقوی بهبهانی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد.
دکتر رضوان رحیمی، مدرس مرکزآموزش و پژوهش شیراز.
دکتر حمید عابدیها، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.
دکتر مهدی خبازی کناری، استادیار فلسفه‌ی جدید و معاصر غرب، دانشگاه مازندران.
**عوامل اجرایی:**
نرگس صالحی، مرضیه وحدانی‌نژاد، منصوره اسماعیلی

**هسته مطالعات ادبی و متن پژوهی**
**www.matnpajoohi.ir**

# خوانشی تازه از دیباچه‌ی گلستان

**دکتر محمدرضا حاجی‌آقا بابایی**[1]

**چکیده**

اثر هنری فقط در نتیجه‌ی تنوع هنری فرد هنرمند آفریده نمی‌شود و کاملاً محصول تخیل مؤلف یا هنرمند نیست، بلکه مؤلف یا هنرمند از نظرها، واژگان و باورهای فرهنگ خود برای تولید اثر هنری بهره می‌جوید که برای مخاطبی از همان فرهنگ قابل درک باشد. در واقع اثر هنری تحت تأثیر گفتمان‌های گوناگونی شکل می‌گیرد و یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های هر جامعه‌ای قدرت سیاسی حاکم در جامعه‌ای است که مؤلف متن تحت تأثیر آن می‌تواند قرار داشته باشد و با آن به تعامل و گفت‌وگو بپردازد. در پژوهش حاضر با توجّه به مسائل تاریخی روزگار سعدی و در نظر گرفتن اوضاع اجتماعی آن روزگار، دیباچه‌ی گلستان از منظر سیاسی- اجتماعی مورد خوانش قرار گرفته است و با توجّه به نشانه‌هایی که در متن آمده، تحلیلی تازه از دیباچه‌ی گلستان ارائه شده است. بر اساس یافته‌های این خوانش، سعدی ساختار سیاسی جامعه و حاکمان عصر خود را مورد انتقاد قرار داده است و گفتمان قدرت را در جامعه به نقد کشیده است. وی با استفاده از عنصر روایت، تخیل، تشبیهات و استعاره‌ها، جهان ممکنی را آفریده است و سپس با قرینه‌ها و نشانه‌هایی مخاطب را به جهان واقع ارجاع می‌دهد. جملات دیباچه‌ی گلستان دارای معانی ثانویه است و به مفاهیمی جز آنچه در سطح کلام آشکار است، دلالت می‌کنند. سعدی با قلم سحّار خویش در پی آن بوده است که ناخشنودی خود را از وضعیت حاکم بر جامعه بازگو کند تا حاضران و ناظران با درک ظرافت‌هایی که سعدی در سخن خویش به کار برده است، بتوانند از وضعیت زمانه‌ی سعدی و آنچه بر مردمان آن روزگاران گذشته است، آگاهی یابند.

**کلیدواژه‌ها:** نثر فارسی، تحلیل متن، خوانش سیاسی، سعدی، گلستان.

---

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

**۱- مقدمه:**

یکی از مهمّ‌ترین مباحثی که در مواجهه با متون ادبی باید به آن توجّه داشت، معانی ثانویه‌ای است که در متن پدید می‌آید و برخاسته از نگرش مؤلف متن، مسائل تاریخی و همچنین دیدگاه‌های خواننده‌ی متن است که با چه رویکردی به خوانش متن پرداخته است. بر این اساس هر چه شناخت ما از این نگرش‌ها و موضوعات کامل‌تر باشد، موجب غنای فهم ما از متن می‌شود.

گلستان شیخ اجل سعدی شیرازی از جمله متون ادبی است که از زمان پیدایی آن در قرن هفتم هجری تا کنون مورد توجّه بسیار بوده است و دیباچه‌ی آن یکی از زیباترین نمونه‌های نثر فارسی به شمار می‌آید که نشانگر توانمندی سعدی در عرصه‌ی نثر است، با بهره‌گیری از نظریات جدید در حوزه‌ی نقد ادبی و همچنین توجّه به لایه‌های گوناگون معنایی دیباچه‌ی گلستان و با در نظر گرفتن عنصر تاریخ و توجّه به مسائل تاریخی زمان پیدایش این متن، می‌توان به خوانش تازه از این متن پرداخت و فهمی دیگر از این دیباچه به دست آمد.

پاره‌ای از متون ادبی، انعکاس‌دهنده‌ی حوادث جامعه‌ی خویش هستند و مؤلف آن متن به صورت پنهان یا آشکار به روایت آن حوادث پرداخته است و اگر در تفسیر متن، رابطه‌ی متن با گفتمان‌های گوناگونی که در شکل‌گیری متن مؤثر بوده‌اند و متن واکنشی به آن‌هاست، ملحوظ نگردد، آن تفسیر ناقص خواهد بود(برسلر، ۱۳۸۶: ۲۴۸-۲۴۷). اثر هنری همانند هر گفتمان اجتماعی دیگر است که به منظور تولید معنا با فرهنگ خود تعامل می‌کند و می‌توان آن را حاصل تعاملات آفریننده‌ی اثر با طبقه‌ای از آفرینندگان دانست که مجموعه‌ای پیچیده از قراردادها، نهادها و کارکردهای مشترک دارند (برتنس، ۱۳۹۱: ۲۰۵).

اثر هنری فقط در نتیجه‌ی تنوع هنری فرد هنرمند آفریده نمی‌شود و کاملاً محصول تخیل مؤلف یا هنرمند نیست، بلکه مؤلف یا هنرمند از نظرها، واژگان و باورهای فرهنگ خود برای تولید اثر هنری بهره می‌جوید که برای مخاطبی از همان فرهنگ قابل درک باشد. در واقع اثر هنری تحت تأثیر گفتمان‌های گوناگونی شکل می‌گیرد و یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های هر جامعه‌ای قدرت سیاسی حاکم در جامعه‌ای است که مؤلف متن تحت تأثیر آن می‌تواند قرار داشته باشد و با آن به تعامل و گفت و گو بپردازد. «ایدئولوژی

در سطوح مختلف سبک و کلام نمود می‌یابد. ساختارها و رخدادهای کلامی، اساساً ماهیتی گفتمانی و ایدئولوژیک دارند و به طور غیرمستقیم ساختارهای سیاسی و اقتصادی، مناسبات بازار، روابط جنسی، مناسبات دولت و نهادهای اجتماعی را در خود جای می‌دهند.»( فرکلاف،۱۹۸۹: ۹۶)

در پژوهش حاضر با توجّه به مسائل تاریخی روزگار سعدی و در نظر گرفتن اوضاع اجتماعی آن روزگار، دیباچه‌ی گلستان از منظر سیاسی- اجتماعی مورد خوانش قرار گرفته است و با توجّه به نشانه‌هایی که در متن آمده، تحلیلی تازه از دیباچه‌ی گلستان ارائه شده است. این تحلیل در نتیجه‌ی خوانش متن از طریق عناصر زبانی، بلاغی و معنایی نشان‌دار و عناصر گفتمان‌مدار موجود در متن انجام شده است، زیرا «تفسیر و معنای متن مولود بافت موقعیتی است و در بستر مناسبات اجتماعی زاده می‌شود.»( فتوحی،۱۳۹۱: ۳۵۰). رولان بارت ایدئولوژی را یک نظام معنایی ثانویه می‌داند که معنای ضمنی را به معنای اولیه یا معنای صریح می‌افزاید( سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

لازم به یادآوری است که یافته‌ها و تحلیل‌های ارائه‌شده در این پژوهش بر اساس دیباچه و متن گلستان سعدی است، نه تمامی آثار وی. البته تا حدودی این یافته‌ها با بوستان سعدی مورد مطابقت قرار گرفته است و ابیاتی از بوستان، بویژه باب نخست آن در تأیید این خوانش گزینش شده است. برای ارائه‌ی تحلیل جامعی در خصوص نظر سعدی درباره‌ی حاکمیت و قدرت سیاسی لازم است دیگر آثار وی نیز مورد بررسی قرار گیرد که از حیطه‌ی این پژوهش خارج است.

**۱-۱-پیشینه‌ی پژوهش:**

در باب تحلیل و خوانش جدید مقدمه‌ی گلستان سعدی، دو پژوهش ارزنده انجام شده است: یکی مقاله‌ی ارزشمند دکتر مهدی زرقانی با عنوان تحلیلی بر مقدمه‌ی گلستان سعدی است که در آن به چند پرسش اساسی پرداخته شده است: این که آیا سعدی در نوشتن گلستان طرح از پیش اندیشیده‌ای داشته یا بدون طرح و به صورت پراکنده مطالبی درباره‌ی موضوعات مختلف گرد آورده است؟ پرسش دیگر درباره‌ی هدف اصلی سعدی از تألیف این کتاب است که با توجّه به مقدّمه، هدف آن را مسائلی چون ماندگاری نام، استفاده‌ی مترسلان و متکلمان و ... می‌داند. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۳۶-۱۰۳)

پژوهش علمی دیگر، مقاله‌ی دکتر سیروس شمیسا با عنوان علّت سکوت سعدی در مقدّمه‌ی گلستان است. ایشان در این مقاله مقدمه‌ی گلستان را بر مبنای نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید بازخوانی کرده است. در این مقاله تنها به بحث چرایی سکوت سعدی پرداخته شده است. دکتر شمیسا معتقدند که انتقادهای سعدی از مغولان خوشایند حاکمان شیراز نبوده است و از این رو نسبت به سخنان سعدی روی خوش نشان نداده‌اند و همین امر موجب سکوت سعدی گردیده است.(شمیسا، ۱۳۹۲: ۶۰-۵۲)

**۲- بحث و بررسی:**

با توجّه به دیباچه‌ی گلستان شاهد نوعی هنجارگریزی از سنت حمدنامه‌های فارسی هستیم؛ در آغازینه‌های توحیدی متونی نظیر شاهنامه، کلیله و دمنه، مخزن‌الاسرار نظامی و آثاری از این دست، حمد خداوند بر محوریّت ستایش صفات و اسماء الهی است و تنها به مقام الوهی پروردگار پرداخته می‌شود؛ در حالی که در دیباچه‌ی گلستان صفاتی از خداوند برشمرده می‌شود که در ارتباط با مردم قرار دارد؛ به عبارتی دیگر در این مقدمه آنچه برجسته شده است، رابطه‌ی مخلوق با خالق است که بیانگر نوعی توحید عملی است. سعدی با محوریت قرار دادن اطاعت و فرمان‌برداری انسان از خدا و مقوله‌ی شکر، توحیدیه‌ی خود را آغاز می‌کند و مرتبه‌ی قربت و فزونی نعمت را نتیجه‌ی انجام این وظایف می‌داند «**منّت خدای عزّوجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش، مزید نعمت**» (**سعدی، ۱۳۸۷: ۴۹**). در حقیقت سعدی نوعی رابطه‌ی تعاملی میان انسان و خداوند پدید آورده است؛ یکی شکرگزار است و دیگر روزی‌دهنده و افزون‌کننده‌ی نعمت. این نوع نگاه در توحیدیه‌ی گلستان با ژانر(Genre) اثر که تعلیمی است، نیز تناسب دارد، در ادب تعلیمی گزاره‌ای یا حکمی قطعی به مخاطب ارائه می‌شود و غایت متن عمل‌گرایی است. از سوی دیگر این موضوع با باب اول گلستان که در سیرت پادشاهان است، تناسب موضوعی دارد، زیرا در آن‌جا نیز با نظام قدرتی روبه‌رو می‌شویم که بر محور اطاعت و فرمان‌برداری مردم از پادشاه می‌چرخد. به نظر می‌رسد سعدی با برجسته کردن رابطه‌ی تعاملی انسان و خدا و مقوله‌ی اطاعت و شکر، به گونه‌ای به نقد نظام قدرت سیاسی در جامعه‌ی انسانی می‌پردازد و بین نظام قدرت الهی و قدرت انسانی (پادشاه) تقابلی را شکل می‌دهد. در این نظام قدرت سیاسی تنها در نتیجه‌ی اطاعت و فرمان‌برداری مطلق از پادشاه است که مردم حق زندگی دارند در حالی که در نظام قدرت الهی، خداوند ابتدا

نعمت‌ها را در اختیار آدمیان قرار می‌دهد و این آدمی است که می‌تواند با شکرگزاری از نعمت‌های بیش‌تری بهره‌مند گردد.

**باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی‌دریغش همه جا کشیده.**
**پرده‌ی ناموس بندگان به گناه فاحش ندرد و وظیفه‌ی روزی به خطای منکر نَبُرد.**
**(همان: ۴۹)**

سعدی هنگامی که از «باران رحمت بی‌حساب» و «خوان نعمت بی‌دریغ» خداوند سخن می‌گوید و به صفات لطف او در ستر گناه بندگان و رزّاقیت عام خداوند اشاره می‌کند، شاید بتوان به کار بردن این عبارات را نشانگر قصد خاصّی دانست. استفاده از اضافه‌ی تشبیهی «باران رحمت» و «خوان نعمت» و دو صفت «بی‌حساب» و «بی‌دریغ» در این متن، کاملاً دلالت‌مند و نشان‌دار است. اثبات این‌گونه صفات در خداوند، نفی آن‌ها را از دیگری نشان می‌دهد. اگر پادشاه، خلیفه‌ی خدا و سایه‌ی او بر روی زمین است، پس باید الگوی رفتاری او نیز متأثر از فعل خداوند باشد، در حالی‌که این‌گونه نیست. این جملات خبری را در مفهوم امری نیز می‌توان فهمید؛ یعنی سعدی به گونه‌ای غیرمستقیم با سخن گفتن از صفات و فعل خداوند و نوع رابطه‌ی او با انسان که بر اساس رحمت و لطف است، به حاکمان شیوه‌ی درست رفتار کردن با مردم را آموزش می‌دهد و این گونه سخن گفتن را در بوستان شاهد بوده‌ایم. سعدی در مقدمه‌ی بوستان با بیان تفاوت میان فعل خداوند و فعل بنده، به ویژه پادشاه، به طور ضمنی حکومت سیاسی و شیوه‌ی حکومت‌داری حاکمان را به نقد می‌گیرد و با تفکر «اَلسُلطانُ ظِلُ الله» مخالفت می‌ورزد، زیرا به نظر وی کسی که مشروعیت حکومت خود را الهی می‌داند، می‌باید الگوهای رفتاری او نیز الهی باشد:

**اگر بـــا پدر جنگ جـوید کسی — پـدر بـی‌گمان خشم گیرد بسی**
**وگر خویش راضی نباشد زخویش — چـــو بیگانگانش بـــراند ز پیش**
**وگـــر ترک خدمت کند لشکری — شود شـاه لشکرکش از وی بری**
**ولیکن خـــداوند بـــالا و پست — به عصیان در رزق بر کس نبست**
**(سعدی، ۱۳۹۲: ۳۳)**

در بیت:

**ای کریمی که از خـزانه‌ی غیب — گبـر و ترسا وظیفه‌خور داری**
**دوستان را کجـــا کنی محروم — تـو که با دشمن این نظر داری**
**(سعدی، ۱۳۸۷: ۴۹)**

سعدی با انتخاب دایره‌ی واژگانی «خزانه»، «وظیفه»، «محروم» و «دوستان» و «دشمن» ویژگی‌های نظام قدرت الهی را با اصطلاحات درباری به تصویر می‌کشد. گزینش این واژگان از حوزه‌ی سیاسی و استفاده در حوزه‌ای دیگر، نشانه‌ای برای بروز معانی ثانویه‌ی این ابیات است؛ یعنی سطح شعر، توصیف صفات لطف و رحمت خداوند است اما دلالت پنهان آن نقد حکومت سیاسی و نظام قدرت بشری است، زیرا رابطه‌ی خدا با انسان بر اساس رحمت است، نه قدرت و تقابل دوست و دشمن نیز بر اساس منافع دنیوی و در ارتباط انسان با انسان شکل می‌گیرد نه در رابطه‌ی خدا با بنده؛ خداوند نیازی به دوستی و دشمنی با بنده ندارد. واژگان دلالت‌مند «دشمن و دوست» در دیباچه‌ی بوستان نیز ناظر به همین بُعد معنایی است:

**ادیم زمین سفره‌ی عام اوست  بر این خوان یغما چه دشمن چه دوست**
**(سعدی، ۱۳۹۲: ۳۳)**

یکی از روش‌های تفسیر متن و تحلیل بافت گفتمان‌مدار آن، دقت در واژگان کلیدی و نشادار متن است؛ «همه‌ی واژگان به طور یکسان حامل نگرش و ذهنیت گوینده نیستند. برخی خنثایند؛ یعنی خالی از معانی ضمنی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی هستند و برخی دیگر حامل معانی ضمنی و ارزش‌گذارانه‌اند. بر این اساس زبان‌شناسان واژه‌ها را به دو دسته‌ی «بی‌نشان» و « نشان‌دار» تقسیم کرده‌اند»( فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۲). در ابیات پیش نیز واژگان انتخاب‌شده، جزو واژگان نشان‌دار هستند که در کشف معنای پنهان متن نقش مؤثری دارند. در تمام دیباچه این نوع واژگان به صورت خوشه‌ای و در پیوند با هم در بازسازی فهم متن و معنای پنهان آن عمل می‌کنند.

در بند سوم دیباچه، سعدی با زبانی تصویری به بیان نعمت‌هایی می‌پردازد که خداوند در طبیعت برای انسان نهاده است.

**فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد. درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در برگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع، کلاه شکوفه بر سر نهاده. عصاره‌ی نالی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمایی به تربیتش نخل باسق گشته. (سعدی، ۱۳۸۷: ۴۹)**

گزینش واژگانی چون «فرّاش»، «فرش زمردین»، «خلعت»، «قبا»، «قدوم»، «کلاه»، «قدرت» که واژگان خاص دربار و از متعلقات پادشاهی است، نشانه‌هایی در جهت درک دیگری از این متن و داشتن معنای ثانویه به شمار می‌آید. در بیت:

**ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری**
**همـــــه از بهر تو سرگشته و فرمان‌بردار شرط انصاف نبـاشد که تو فرمان نبری**
**(همان)**

اگرچه مرجع ضمیر «تو» در ظاهر، انسان است که خداوند او را اشرف مخلوقات قرار داده و همه‌ی طبیعت را مسخر او کرده است، اما تکرار ضمیر «تو»، این ضمیر را نشان‌دار کرده‌است و در کنار دیگر برداشت‌ها می‌توان از این ابیات چنین برداشتی را نیز به دست داد که سعدی با زیرکی حاکمان سیاسی را هشدار می‌دهد که چون همه‌ی مردم، فرمان‌بردار و مطیع تو هستند، شرط انصاف حکم می‌کند که تو نیز فرمان خداوند را گردن نهی و تسلیم او باشی و با بندگان خدا به مهربانی رفتار کنی. در بوستان نیز سعدی همین مضمون را به گونه‌ای دیگر بازگو کرده است:

**ســر پادشاهـــان گـــردن‌فـــراز بـــه درگـــاه او بـر زمین نیاز**
**نه مستغنی از طاعتش پشت کس نه بر حـرف او جای انگشت کس**
**(سعدی، ۱۳۹۲: ۳۴-۳۳)**

در دیباچه‌ی گلستان بیش‌تر بر صفت بخشندگی و رحمت الهی تأکید شده است و در نعت پیامبرگرامی اسلام نیز بر صفت رحمت تاکید شده است: «**مفخر موجودات و رحمت عالمیان...** »

**چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیبان**
**چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتی‌بان**
**(سعدی: ۱۳۸۷: ۵۰)**

این برجسته‌سازی صفت رحمت، می‌تواند بیانگر کارکرد ویژه‌ای در متن باشد. سعدی با تأکید بر این صفت به نقد رابطه‌ی پادشاه با جامعه می‌پردازد که بر اساس ظلم و بی‌عدالتی استوار است نه رحمت و مهربانی. کلیدواژه‌ی «رحمت» خواننده را به دلالت ثانویه‌ی معانی عبارات متن هدایت می‌کند؛ می‌توان انتقاد از نظام حاکم و ظلم و ستم موجود در جامعه را از این عبارات استنباط کرد. سعدی بر این موضوع تأکید می‌کند که

اگر حاکمان به زعم خود، مشروعیتشان را از اسلام و پیامبر(ص) می‌گیرند، پس چرا از الگوی رفتاری ایشان پیروی نمی‌کنند؟

در بخش دوم دیباچه، دو موضوع مفاخره و مدح مطرح می‌شود. ذکر جمیل سعدی مقدم بر مدح ممدوح آورده شده است و این خود نوعی برجسته‌سازی در موضوع مفاخره‌ی سعدی نسبت به سخنش است. اگرچه در نهایت دلیل قبول عام سخنش را نظر عنایت شاه و ارادت صادق او می‌داند، اما مخاطب از روی سیاق کلام سعدی پی می‌برد که آنچه او در باب نظر شاه نسبت به شهرت کلامش می‌گوید، تعارفی بیش نیست. واژه‌ی «ارادت» نیز که از اصطلاحات حوزه‌ی عرفان است و بیانگر رابطه‌ی مرید و مرادی است، این گونه برداشت از این عبارت را تقویت می‌کند.

**ذکر جمیل سعدی که در افواه عوام افتاده است و صیت سخنش که در بسیط زمین رفته و قصب‌الجیب حدیثش که همچون شکر می‌خورند و رقعه‌ی منشآتش که چون کاغذ زر می‌برند، بر کمال فضل و بلاغت او حمل نتوان کرد، بلکه خداوند جهان... ابوبکر بن سعد بن زنگی... به عین نظر عنایت نظر کرده است و تحسین بلیغ فرموده و ارادت صادق نموده. (همان: ۵۱)**

اگر در مدحی که سعدی برای ممدوح خود، ابوبکربن سعد زنگی، آورده است، دقت کنیم درمی‌یابیم که او صفاتی را برای حاکم زمان خود به کار برده که جنبه‌ی عام دارد و در مورد دیگر پادشاهان هم در متون مختلف به کار رفته است؛ یعنی در مدح ممدوح از یک الگوی سنتی پیروی کرده است:

**خداوند جهان و قطب دایره‌ی زمان و قائم مقام سلیمان و ناصر اهل ایمان و شاهنشاه معظم، اتابک اعظم، مظفرالدنیا و الدین، ابوبکربن سعدبن زنگی،ظل الله تعالی فی أرضه. (همان)**

امّا در مقابل برای خودش ویژگی‌هایی شاخص می‌آورد که برجسته سازی کرده باشد:

**ذکر جمیل سعدی که در افواه عوام افتاده است و صیت سخنش که در بسیط زمین منتشر گشته و قصب‌الجیب حدیثش که همچون شکر می‌خورند و رقعه‌ی منشآتش که چون کاغذ زر می‌برند.... (همان)**

نوع واژگانی که سعدی گزینش کرده است، خواننده را به کشف دلالت‌های معنایی پنهان در متن سوق می‌دهد. گزینش واژه‌ی «ارادت» برای پادشاه، و همچنین جمله‌ی معترضه‌ی دعایی «**ربّ ارضَ عنه و ارضه**» حکایت از هنجارشکنی سعدی نسبت به سنت مدیحه‌های فارسی دارد. آنچه منجر به این نوع هنجارشکنی در زبان شده است، تفکر

سعدی است. او پادشاه را برخلاف تفکر رایج زمانه، عاری و معصوم از خطا و اشتباه نمی‌انگارد؛ به همین دلیل هم در بوستان و گلستان و هم در قصایدش به جای مدح مبالغه‌آمیز، به او پند و اندرز می‌دهد. در این‌جا نیز با استفاده از واژه‌ی «ارادت» که در حقیقت از زیردست نسبت به بالادست صورت می‌گیرد، مقام و مرتبه‌ی خود را که استاد سخن است، برتر از پادشاه قرار می‌دهد. اگر پادشاه با سپاهیان و مال و شمشیر جهان-گشایی می‌کند و مردم را مطیع خود می‌سازد، سعدی با شمشیرسخن بر دل‌ها حکم می‌راند. اگر پادشاه بر ملک زمین حکم می‌راند، سعدی پادشاه ملک سخن است.

در ادامه‌ی سخن، سعدی ابیات زیر را می‌آورد که می‌توان آن‌ها را نیز دارای معنای ثانویه دانست:

**ز آن گه تو را بر من مسکین نظرست — آثارم از آفتاب مشهورترست**
**گر خود همه عیب‌ها بدین بنده درست — هر عیب که سلطان بپسندد هنر است**
**(همان)**

سعدی در مصرع چهارم، با استفاده از واژه‌ی «سلطان» و حصر . قصری که در این واژه ایجاد کرده است، به نظر می‌رسد که گفتمان قدرت را در جامعه‌ی عصر خود نقد می‌کند، زیرا آنچه در جامعه، ارزش و ضد ارزش را مشخص می‌کند، قدرت سیاسی است. در این‌جا تقابلی دیگر شکل می‌گیرد، قدرت سیاسی در تقابل با قدرت کلام. از نظر سعدی این سخن است که به انسان ارزش می‌دهد؛ بنابراین ارزش سخن بسی برتر از قدرت سیاسی است. گویی سعدی کنایه‌وار خود را برتر از شاه قرار می‌دهد و به همین خاطر است که در مدیحه‌هایش با اقتدار با شاه سخن می‌گوید و اظهار چاپلوسی و تملق نمی‌کند، بلکه به او تعلیم می‌دهد و برای او از خدا آمرزش می‌خواهد.

در عبارت دعایی‌ای که سعدی بنا بر سنت مدیحه برای ممدوح می‌آورد، سیاق دعا به گونه‌ای است که به طور مستقیم پادشاه را در نظر نمی آورد:

**اَللّهُمَّ مَتّع المُسلِمینَ بِطولِ حَیاتِهِ وَ ضاعِف جَمیلَ حَسَناتِهِ... اَللّهُمَ آمِن بَلَدُه واحفَظ وَلَدَهُ. (همان)**

در این‌جا نیز با نوعی هنجارشکنی در سنت شریطه‌نویسی روبه‌رو هستیم. در شریطه، شاعر به‌طور مطلق برای پادشاه دعای جاودانگی می‌کند، در حالی‌که آنچه در این عبارت دعایی برجسته شده، نوع رفتار و عملکرد شاه نسبت به جامعه‌ی مسلمانان است. سعدی درخواست طول عمر برای پادشاه را در گرو نفع رساندن او به مردم قرار می‌دهد. بخش

نخست دعا، در حقیقت اختصاص به جامعه‌ی مسلمانان دارد نه شخص شاه. این تقدیم مردم بر شاه، نشانه‌ای در متن است که سویه‌ی دیگر معنا را کشف می‌کند و آن دیدگاه سعدی در باب نوع رفتار پادشاه با مردم است. یعنی از نظر او، شاه خدمتگزار مردم است نه مردم خدمتگزار او. استفاده از تمثیل «چوپان و گوسفند» در بوستان و گلستان، ناظر به همین دیدگاه سعدی در زمینه‌ی نحوه‌ی ارتباط حکومت با مردم است. امنیت سرزمین و پاس خاطر بیچارگان از نظر سعدی بسیار مهمّ است و از این رو مقدّم بر نام ممدوح ذکر شده است

**پادشـــه پاسبان درویش است　　گرچه رامش به فرّ دولت اوست**
**گوسپند از برای چوپان نیست　　بلکه چوپان برای خدمت اوست (همان: ۸۰)**

در بخش آخر دعا دیگربار آنچه برجسته شده، بحث امنیت سرزمین است نه مطلق پادشاه. سعدی در جای دیگر این دیباچه نیز بر اهمیت سرزمین به‌ویژه خاک پارس و دور بودن آن از فتنه، اشاره و تأکید می‌کند.

**یا رب ز باد فتنه نگه‌دار خاک پارس　　چندان که خاک را بود و باد را بقا**
**(همان: ۵۲)**

این موضوع نشان می‌دهد که برای سعدی، پادشاه و حکومت، جدای از مردم و سرزمین معنایی ندارد. از نظر او نقش اصلی پادشاه، حفظ امنیت سرزمین و نفع رساندن به مردم است نه کشورگشایی و انباشت خزانه از راه ظلم و بی‌عدالتی. این ویژگی یکی از مهمّ‌ترین تفاوت‌های مدیحه‌های سعدی با دیگر مدایح ادبیّات فارسی است.

سعدی تداوم سعادت ممدوح را در گرو سعادت مردم می‌داند؛ یعنی ابتدا به عمل‌کرد پادشاه در سعادتمند کردن مردم می‌نگرد، آن‌گاه برای استمرار سعادتش دعا می‌کند.

**لَقد سَعِدَالدنیا بِه دامَ سَعُده　　وَ اَیّده المَولی بِالویِه النَّصر(همان: ۵۱)**

البتّه این جمله‌ی خبری، مفید معنای امر نیز هست؛ یعنی به طور ضمنی به شاه امر می‌کند که اگر می‌خواهد خود سعادتمند شود، باید در جهت سعادتمندی مردم و جامعه گام بردارد و در ادامه نیز بر این موضوع تأکید می‌ورزد:

**اقلیم پارس را غم از آسیب دهر نیست　　تا بر سرش بود چو تویی سایه‌ی خدا**
**امروز کـس نشان ندهد در بسیط خاک　　مـــانند آستـــان درت مـــأمن رضا**
**بـر توست پاس خاطر بیچارگان و شکر　　بـــــر ما و بر خدای جهان‌آفرین جزا**

**یا رب ز باد فتنـــه نگـه‌دار خاک پارس چندان که خـــاک را بود و باد را بقا**
**(همان:۵۲ )**

در بخش بعدی دیباچه، سعدی شبی را برای خواننده روایت می‌کند که در آن تأمل ایام گذشته می‌کرده است و بر عمر تلف کرده تأسف می‌خورده است. شیوه‌ی بیان سعدی در این بخش دیباچه تغییر می‌کند. وی با بهره‌گیری از آرایه‌ی التفات از مدح به بیان آموزه‌های اخلاقی می‌پردازد و در زمینه‌ی خودشناسی و ناپایداری دنیا و توجّه به آخرت ابیاتی می‌آورد:

**هـــر دم از عمـــر می‌رود نـــفسی چـون نگه می‌کنم نماند بسی**
**ای کـــه پنجـــاه رفت و در خـوابی مگـــر این پنـــج روز دریابی**
**خجل آن کس که رفت و کار نساخت کوس رحلت زدند و بار نساخت**
**(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۲)**

بعد از بیان این ابیات، سعدی تصمیم می‌گیرد که دیگر سخن نگوید و دم فرو بندد. حال این پرسش پیش می‌آید که آیا به واقع علت خاموشی سعدی، نگرش معرفت‌شناسانه‌ی او نسبت به انسان، زندگی و گذران عمر بوده است و یا عوامل دیگری نیز در این موضوع دخیل بوده‌اند؟ با دقت در گزینش‌های واژگانی و نشانه‌های زبانی موجود در این عبارات، شادی بتوان انگیزه‌ی اصلی سکوت سعدی را چیز دیگری دانست. سعدی در این ابیات از واژه‌هایی بهره می‌گیرد که بیش‌تر فضایی حکومتی و سیاسی را به ذهن متبادر می‌کنند. معانی و دلالت ثانویه‌ی این ابیات، شخصیت شاه و حکومت سیاسی را نشانه رفته‌است. سعدی با واژه‌ها یا عباراتی چون «کوس رحلت»، «پنج روزه‌ی عمر»، «عمارت نو ساختن»، «منزل به دیگری پرداختن»، «یار ناپایدار»، «عمر برف است و آفتاب تموز»، «خواجه»، «تهی‌دست و بازار»، «مزروع» و... در حقیقت ناپایداری حکومت و انتقال پادشاهی را به شاه یادآور می‌شود و در پس این ابیات به او هشدار می‌دهد که رمز ماندگاری حکومت، نکویی کردن بر مردمان است.

**نیک و بد چون همی بباید مرد خنک آن کس که گوی نیکی برد (همان: ۵۲)**

جای دیگر نیز آشکارا به بیان این موضوعات پرداخته است:

**پادشاهی کـه طرح ظلم افکند پای دیوار ملک خویش بکند (همان: ۶۴)**

عباراتی که سعدی در ادامه‌ی این ابیات می‌آورد، بیانگر نوعی اعتراض به وضعیت موجود است و می‌توان از آن‌ها معانی ثانویه‌ای را استنباط کرد:

**بعد از تأمّل این معنی مصلحت چنان دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن از صحبت فراهم چینم و دفتر از گفته‌های پریشان بشویم و من بعد پریشان نگویم.(همان: ۵۳-۵۲)**

سه کلیدواژه‌ی «مصلحت»، «نشیمن عزلت» و «پریشان» نشان می‌دهد که انگیزه‌ی سعدی برای سکوت کردن، چیزی فراتر از زهد و عزلت‌گزینی است. یکی از راه‌های درک بهتر متن، توجّه به مشبّه‌به و وجه شبه‌های به کار رفته در متن است. اضافه‌ی استعاری «نشیمن عزلت» قرینه‌ی دیگری برای این مدعاست. نشیمن در لغت به معنای آشیانه‌ی سیمرغ، پلنگ و حیوانات وحشی آمده است (فرهنگ معین، ذیل واژه‌ی نشیمن) بنابراین نشستن سعدی در نشیمن عزلت نمی‌تواند نشستنی منفعلانه باشد، بلکه او با عزلت‌گزینی موقتی، در کمین یافتن فرصتی بهتر برای سخن گفتن است. با توجّه به این قرائن به نظر می‌رسد سکوت سعدی، انگیزه‌ای سیاسی داشته است. احتمالاً سعدی در بوستان، سخنانی گفته است که به مذاق شاه و درباریان خوش نمی‌آمده است، از این رو سعدی به تعریض، سخنان خود را پریشان و پریشان‌گویی خوانده‌است؛ یعنی انتقادهایی که سعدی در بوستان- آشکارا و پنهان- از شاه، درباریان و مغولان کرده است، از دید حکومت جز حرف‌هایی بیهوده و درهم و پریشان نبوده‌است:

**دلیلی که سعدی برای سخن نگفتن و گوشه‌گیری ذکر کرده قانع کننده نیست. تأسف خوردن بر عمر تلف شده دلیلی نیست که باعث خموشی و عزلت شود، از سوی دیگر سعدی کجا عمر تلف کرده است؟ تمام زندگی او شور و سفر و عشق و دانش بود. از دو عبارت «دفتر از گفته‌های پریشان بشویم و من بعد پریشان نگویم» معلوم است که علت دیگری در کار بوده است. «زبانش نباشد اندر حکم» کمی مطلب را روشن‌تر می‌کند. سعدی سخنانی می‌گفته که به مذاق کسانی خوش نمی‌آمده و از نظر آنان پریشان‌گویی بوده است. غزلیات سعدی بعید است که مورد انتقاد کسی قرار گرفته باشد. تکیه‌ی من بر بوستان است، زیرا فوراً یعنی یک سال بعد از بوستان، گلستان را نوشت؛ آن‌هم به نثر که معمولاً شاعران چنین نمی‌کردند. پس بیشتر راجع به سخنانی که در بوستان گفته، باید حساس بود. این سخنان را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:**

۱. **سخنان سیاسی و انتقادی مثلاً درمورد مغولان یا شاه**
۲. **سخنانی که چندان به مذاق متشرعین خوش نمی‌آمده**
۳. **سخنانی که چندان به مذاق متصوفه خوش نمی‌آمده**

**۴. سخنانی در عشق و عاشقی و شاهدبازی که ممکن است حساسیت‌هایی ایجاد کند». (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵۳-۶۰)**

انتقادهایی که سعدی از طریق بیان غیرمستقیم نسبت به پادشاه و نظام حکومتی او دارد با شخصیت ممدوح سعدی یعنی ابوبکر سعد زنگی تناسب دارد؛ یعنی ذکر عام و اراده‌ی خاص. پژوهشگران در این باره چنین گفته‌اند:

**اتابک ابوبکر سختگیر، بی‌رحم و خودرای بود. نه فقط به خاطر حفظ ملک با پدرش سعد زنگی در آویخت و او را زخم زد(وصاف: ۱۰۴)، بلکه برادرش سلغور را بی‌آنکه از جانب او مورد تهدید باشد، به زهر هلاک کرد. از وقتی بعد از پدر (جمادی ۶۲۳) به فرمان‌روایی رسید، سعی کرد رسم و راه تازه‌ای در پیش گیرد. بر خلاف پدر که خود را به خوارزم‌شاه بسته بود، وی نسبت به مغول از در طاعت در آمد. وزیر پدر، عمیدالدین اسعد را که با دیوان خلافت ارتباط داشت، معزول کرد و به حبس انداخت. (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۲-۱۱)**

یکی از موتیف‌های مهمّ در دیباچه‌ی گلستان، سخن و ارزش آن است. سعدی با استفاده‌ی مکرر از واژه‌ی سخن و متعلقات آن، این واژه را به یک نشانه در متن تبدیل کرده است. سعدی بسیار رندانه از دایره‌ی واژگانی سخن برای بیان مقصود خود بهره برده است. این‌ها خود قرینه‌های دیگری برای اثبات این موضوع است که مقوله‌ی سخن هم برای سعدی مهمّ بوده است و هم برای شاه و حکومت حساسیت ایجاد می‌کرده است.

**زبان‌بریده به کنجی نشسته صم‌بکم به از کسی که نباشد زبانش اندر حکم**
**(همان: ۵۳)**

گزینش واژگانی چون زبان‌بریده، صم بکم و اندر حکم، دلالتی فراتر از باید و نبایدهای اخلاقی دارند. پادشاهان در هر دوره‌ای نسبت به سخنوران حساس بوده‌اند و چه بسا سخنی بر خلاف میل آنان سر سبزی را بر باد داده است. در بسیاری از حکومت‌ها، بریدن زبان، جزای انتقاد شاعران و نویسندگان بوده است. این بیت یکی از آشکارترین و دلالت‌مندترین قرینه‌هایی است که دلیل سکوت سعدی را انگیزه‌ای سیاسی معرفی می‌کند، البتّه شاید بتوان معنای دیگری نیز برای بیت بیان کرد: اگر آدمی همچون شخصی کر و لال در کنجی بنشیند، بهتر از آن است که سخنی بگوید و تأثیر نداشته باشد.

در گفت‌وگوی سعدی و دوستش این نشانه‌ها به گونه‌ای بارزتر دیده می‌شود:

**تا یکی از دوستان که در کجاوه انیس من بود و در حجره جلیس، به رسم قدیم از در درآمد. چندان‌که نشاط ملاعبت کرد و بساط مداعبت گسترد، جوابش نگفتم و سر از زانوی تعبد برنگرفتم. رنجیده نگه کرد و گفت:**

**کنونت که امکان گفتار هست بگوی ای برادر به لطف و خوشی**
**که فردا چو پیک اجل در رسد بــه حکم ضرورت زبــان درکشی**

**کسی از متعلّقان منش بر حسب واقعه مطلع گردانید که فلان عزم کرده است و نیت جزم که بقیت عمر معتکف نشیند و خاموشی گزیند. تو نیز اگر توانی سر خویش گیر و راه مجانبت پیش. گفتا به عزت عظیم و صحبت قدیم که دم برنیارم و قدم برندارم، مگر آن‌که سخن گفته شود به عادت مألوف و طریق معروف که آزردن دوستان جهل است و کفارت یمین سهل و خلاف راه صواب است و نقض رای اولوالالباب، ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام.(همان: ۵۳)**

تشبیهات، استعارات و واژگانی که در این عبارات به کار رفته‌اند، می‌تواند دارای معانی ثانوی باشند. واژه‌ی «**تعبد**» غیر از معنای اظهار بندگی کردن به معنی سرکشی کردن شتر (سر باز زدن شتر) از نوشیدن آب نیز هست(لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل واژه‌ی تعبّد). به نظر می‌رسد اضافه‌ی استعاری زانوی تعبد نیز دلالتی چون نشیمن عزلت دارد. یعنی اعتکاف و عزلت‌گزینی سعدی را بیش از آن‌که رفتاری مبتنی بر زهد تلقی کند، به صورت عملی اعتراض‌آمیز نسبت به رفتار حکومت نشان می‌دهد. سخن گفتنی که دوست سعدی از او تقاضا دارد، سخنانی از نوع تعلیم و پند و اندرز اخلاقی نیست، بلکه او سخنانی می‌خواهد از آن نوع که سعدی در بوستان آورده‌است؛ یعنی نقد رفتار سیاسی حاکمان و نصیحت ایشان. در این عبارات نیز واژه‌های نشان‌داری وجود دارند که علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص، دربردارنده‌ی معانی ضمنی و مفاهیم ثانویه نیز هستند که نگرش و طرز تلقی نویسنده را در خود دارند؛ این واژگان که اغلب استعاری هستند و گاه چندمعنایی، به معانی‌یی ارجاع می‌دهند که سویه‌ی آشکار کلام نسبت به بیان این معانی سکوت کرده است؛ واژگانی و عباراتی چون: تعبد، واقعه، عادت مألوف و طریق معروف، ذوالفقار علی. در ادامه به تحلیل گزینش این واژگان و عبارات بر اساس سیاق و بافت کلام می‌پردازیم.

در عبارت «**کسی از متعلقان منش بر حسب واقعه مطلع گردانید**»، پرسشی که پدید می‌آید، آن است که مقصود از «واقعه» چیست؟بر حسب کدام واقعه، شاعر عزم کرده که بقیت عمر را معتکف بنشیند؟ بر اساس بافت کلی سخن، می‌توان چنین احتمال داد که شاید منظور از واقعه، مسائلی بوده است که در نتیجه‌ی جسارت سخن سعدی در بوستان،

بین او و پادشاه یا درباریان به وقوع پیوسته است و احتمالاً تهدیدهایی را هم در پی داشته است. از سوی دیگر استفاده از دو فعل «عزم کرده» و «نیت جزم»، دلالت بر موضوعی حساس و اجتناب‌ناپذیر دارد. سوگندهای مؤکد دوست سعدی نیز نمی‌تواند صرفاً برای منصرف کردن سعدی از تصمیم در باب موضوعی معرفتی و زاهدانه باشد. دو کلیدواژه‌ی «عادت مألوف» و «طریق معروف» نیز نشانه‌ای دیگر در تأیید و تکمیل دلالت‌های نشانه‌شناختی متن است. عادت مألوف و طریق معروف سعدی در سخن گفتن چه بوده است؟ می‌توان چنین پنداشت که این دو استعاره به شیوه‌ی سخن‌گویی سعدی در بوستان اشاره دارد. به همین سبب از سعدی می‌خواهد بار دیگر به شیوه‌ی بوستان که بیانی تعریض‌گونه و انتقادی داشته است، سخن بگوید.

پرسشی که این جا برای مخاطب ایجاد می‌شود، این است که سخن سعدی، مگر چه نوع سخنی است که دم فروبستن از آن خلاف راه صواب و نقض رای اولوالالباب است؟ اگر منظور سخنان عاشقانه‌ای باشد که سعدی در غزلیات خود آورده است که دیگران نیز در آن عرصه طبع‌آزمایی کرده‌اند و اگر منظور سخنان اخلاق‌گرایانه و زاهدانه‌ای باشد که در بخش‌هایی از بوستان آورده است که از این دست سخن‌ها در دیگر آثار تعلیمی نیز دیده می‌شود؛ بنابراین آنچه در میان سخن سعدی جلب توجّه می‌کند، انتقادهایی است که سعدی از وضعیت موجود زمانه‌ی خود کرده است. پاسخ این پرسش را در تشبیه زبان سعدی به ذوالفقار علی(ع) می‌یابیم. در این عبارت اگر زبان به شمشیر هم تشبیه می‌شد، دلالتمند بود؛ چه رسد به این‌که زبان سعدی را به ذوالفقار علی(ع) مانند کرده است. ذوالفقار علی علیه بی‌عدالتی و ظلم می‌جنگید، پس از طریق وجه‌شبه این تشبیه، که انتقاد و مبارزه علیه بی‌عدالتی و ظلم است، معلوم می‌شود که آنچه سعدی در بوستان گفته است و انتقادهایی که از ظلم و بی‌عدالتی حکومت سیاسی کرده است، به مذاق شاه و درباریان خوش نیامده است و آن سخنان را پریشان نامیده‌اند و آن سخنی که دوست سعدی می‌خواهد بار دیگر به عادت مألوف گفته شود، پرداختن به همان سبک و سیاق مطالب کتاب بوستان است. پس از بیان این سخنان سعدی که توان ایستادگی در برابر دوست خود را ندارد با او برای تفرّج به گردش می‌رود.

**به حکم ضرورت سخن گفتیم و تفرّج‌کنان بیرون رفتیم در فصل ربیعی که صولت برد آرمیده بود و اوان دولت ورد رسیده (همان: ۵۳)**

استعاره‌هایی که در دیباچه به کار رفته‌اند، نشانه‌هایی درون‌متنی هستند که به مسائل برون‌متنی ارجاع می‌دهند.« هر ایدئولوژی رمزگان ویژه‌ی خود را تولید می‌کند که بخش مهمی از این رمزگان را استعاره‌ها تشکیل می‌دهند. نقش اصلی استعاره در ادراک نظام مفهومی متن، آن است که مفاهیم خیالی و انتزاعی را به کمک مواد حسی، صورت‌بندی و قابل درک می‌کند»( فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۶۳)؛ برای مثال در توصیفی که سعدی از بهار می‌آورد، اضافه‌های استعاری «صولت برد و دولت ورد»، در همین نظام سمبولیکی معنا پیدا می‌کند. آرمیدن صولت برد و رسیدن ایام دولت ورد، سمبولیسمی اجتماعی را شکل می‌دهد؛ شاید سعدی در پی آن بوده است که با توصیف طبیعت و عناصر آن، گزارشی واقعی از اوضاع سیاسی عصر خود به مخاطب ارائه کند.

در ادامه سعدی از شبی سخن می‌گوید که با یکی از دوستانش در باغی سرکرده است و تصاویری که ارائه می‌کند محل تأمّل است:

**شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد: موضعی خوش و خرّم و درختان درهم، گفتی که خرده‌ی مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریّا از تاکش درآویخته.**

**روضهٌ مـــاءُ نَهرِها سَلسال — دَوحَهٌ سَجـعُ طَیــرِها مَوزُون**
**آن پر از لاله‌های رنگارنگ — ویــن پر از میوه‌های گوناگون**
**باد در ســـایه‌ی درختانش — گسترانیده فــرش بوقلمون (همان: ۵۴)**

با دقّت در تصاویری که سعدی از این باغ در هنگام شب ارائه می‌کند، می‌توان به این فهم رسید که شاید این تصاویر، ساخته‌ی ذهنیت سعدی باشد و معنایی نمادین داشته باشد؛ زیرا امکان ندارد در هنگام شب این گونه زیبایی‌های باغ را دید و آواز خوش پرندگان آن را شنید. همچنین در ابتدای اردیبهشت ماه قطعاً از هیچ درخت تاکی، خوشه‌های انگور نیاویخته است. آوردن واژه‌ی «بوستان» بدون اضافه شدن به کلمه‌ای دیگر نیز این تداعی را پدید می‌آورد که شاید منظور سعدی از «بوستان» کتاب بوستان است که آن را به باغی خرم و آکنده از زیبایی مانند کرده است. شاید سعدی به گونه‌ای استعاری می‌خواهد بگوید که او و دوستش شب را به مطالعه‌ی کتاب بوستان گذرانده‌اند و بار دیگر از آن باغ آکنده از مفاهیم و مضامین زیبا بهره‌مند شده‌اند و هنگامی که بامدادان دوست وی دامنی از گل و ضیمران فراهم کرده است، می‌توان این صحنه را نیز با توجه به بافت استعاری عبارات پیش، در نظامی استعاری فهمید و چیدن گل‌ها را به گزینش ابیاتی از

کتاب بوستان تعبیر کرد. رفتار سعدی مبنی بر تصنیف کتاب گلستان و توصیف این تصمیم با بیان استعاری، می‌تواند شاهد و قرینه‌ای بر فهم استعاری عبارات پیش باشد:

**گفتم برای نزهت ناظران و فسحت حاضران کتاب گلستانی تصنیف توانم کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند. (همان: ۵۴)**

واژگانی چون «باد خزان»، «دست تطاول»، «عیش ربیع» و «طیش خریف» در این متن کارکردی نمادین دارند و بیانگر اوضاع سیاسی آن دوران هستند. به نظر می‌رسد تجربه‌ی سرودن بوستان این نکته را به سعدی آموخته است که صراحت بیان، روش مناسبی برای انتقاد نیست؛ از این رو در نوشتن گلستان با تغییر سبک و روش رو به رو می‌شویم. سعدی با بیانی استعاری و نمادین، همان عادت مألوف و طریق معروف خود را در این کتاب نیز عملی می‌کند، به گونه‌ای که دیگر حکومت سیاسی نتواند کتاب یا صاحب کتاب را در معرض تهدید و خطر آورد.

در پایان این بخش بار دیگر قبول سخنش را مرهون عنایت و تأیید ممدوح (ابوبکر بن سعد بن زنگی) قلمداد می‌کند، امّا بار دیگر در متن به نشانه‌هایی برمی‌خوریم که دلالت ثانوی این جملات را می‌توان تعریض دانست نه مدح:

**گـر التفات خـــداوندیش بیـــارایدنگارخـــــانه‌ی چینی و نقش ارتـــنگی‌ستامیـد هست کـه روی ملال درنکشدازاین سخن که گلستان نه جای دلتنگی‌ستعلی‌الخصوص که دیباچه‌ی همایونشبـه نام سعـــد ابوبکر سعـــــد بن زنگی‌ست**

**(همان: ۵۵)**

ایهام موجود در کلمه‌ی «گلستان» و عبارت «روی ملال درنکشیدن»، درون‌مایه‌ی کتاب گلستان را با بوستان پیوند می‌دهد. سعدی با تغییر سیاق سخن در گلستان، امیدوار است که دیگر شاه آزرده‌خاطر نشود. اگر در بوستان سخنان سعدی به طریقی گفته شده‌است که موجب ملالت پادشاه و درباریان گشته است، در لایه‌های گلستان دیگر از آن زبان تند و تلخ خبری نیست.

در متن دیباچه، نشانه‌ها تنها در واژه‌ها آشکار نشده‌اند، تکرار برخی جملات و مضامین به طور متناوب، کارکردی نمادین پدید آورده است. در دیباچه پنج بار با عبارات ستایشی در باب ممدوح با سیاقی مشابه به شیوه‌ای نصیحت‌گریانه روبه‌رو می‌شویم. به نظر می‌رسد این تکرار موضوع می‌تواند به عنوان یک نشانه مورد توجّه واقع شود که مخاطب را به معانی ثانویه‌ی ارجاع می‌دهد. تکرار یک واژه یا عبارت در متن، موجب فرایند ساختن نماد یا سمبول می‌شود؛ بنابراین، این عبارات مدحی با فرایند تکرار به طور انداموار در متن تبدیل به نشانه می‌شوند و نیاز به تأویل و تفسیر دارند. این عبارات ستایش‌گونه بیش‌تر نوعی طنز در متن پدید آورده است. در ابتدای دیباچه‌ی، سعدی از ذکر جمیل و صیت سخن خود در میان مردم سخن می‌گوید، و سپس به ممدوح می‌پردازد.

**ذکر جمیل سعدی که در افواه افتاده است و صیت سخنش که در بسیط زمین منتشر گشته و قصب‌الجیب حدیثش که همچون شکر می‌خورند و رقعه‌ی منشآتش که چون کاغذ زر می‌برند. (همان: ۵۱)**

در ادامه سعدی قبول سخن خود را مرهون نظر عنایت شاه می‌داند:

**و تمام آن گه شود به حقیقت که پسندیده آید در بارگاهِ شاهِ جهان پناه و سایه‌ی کردگار و پرتو لطف پروردگار ... مُظَفّرّ الدّنیا و الدّین، ابی‌بکر بن سعد بن زنگی اَدامَ الله اِقبالَهُما وَ ضاعَف جَلالَهُما وَ جَعَلَ اِلی کُلّ خَیرٍ مَا لهُما. (همان: ۵۴)**

با دقّت در این دو عبارت، شاهد نوعی طنز هستیم. اگر شهرت سخن سعدی عالم‌گیر است و تمامی مردمان شیفته‌ی سخنان شیرین و ارزشمند وی هستند – که چنین نیز بوده است- پس دیگر نیازی به توجّه پادشاه وجود ندارد و کلامی که سعدی در خصوص پسندیده شدن سخن از سوی شاه می‌آورد، گونه‌ای تعارف است که بیش‌تر تولید طنز می‌کند تا احترام و بزرگ‌داشت شخص پادشاه.

سعدی در هر بند از قرینه‌ها، واژه‌ها و نشانه‌هایی استفاده کرده است که همه‌ی متن را برای ساماندهی یک درون‌مایه‌ی مشخص درگیر می‌کند و انسجام متن نیز در نتیجه‌ی پیوند منطقی بین اجزاء حاصل می‌شود. آنچه موجب انسجام بلاغی و معنایی متن شده، استفاده از خوشه‌های استعاری‌ای است که به صورت دَوری از ابتدا تا انتهای متن همدیگر را سازمان‌دهی می‌کنند و خواننده با قرار دادن آن‌ها در کنار هم می‌تواند نظام فکری نویسنده را در دیباچه بازیابد.« انسجام و پیوستگی حاصل از خوشه‌های استعاری و طرح‌واره‌های تصویری را پیوستار استعاری در متن ادبی می‌نامیم. این پیوستار موجب

انسجام اندیشه و فرم در اثر می‌شوند. استعاره‌های چنین متنی هرچند در ظاهر پراکنده می‌نمایند و رابطه‌ی میان آن‌ها آشکار نیست، اما از ژرف‌ساخت واحدی مایه می‌گیرند»( فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۵):

**به هر یک از سایر بندگان و حواشی خدمتی متعیّن است که اگر در ادای برخی از آن تهاون و تکاسل روا دارند در معرض خطاب آیند و در محل عتاب مگر بر این طایفه‌ی درویشان که شکر نعمت بزرگان واجبست و ذکر جمیل و دعای خیر و اداء چنین خدمتی در غیبت اولی‌تر است که در حضور که آن به تصنع نزدیک است و این از تکلیف دور. (همان: ۵۵)**

کلیدواژه‌های استعاری «در معرض خطاب آمدن» و «در محل عتاب» و دو اصطلاح «غیبت» و «حضور» به طور اندام‌وار با سایر قرینه‌های متن ارتباط معنایی دارند. سعدی در این بند به طور ضمنی به ضرورت دوری جستن از درگاه پادشاهان و پیامدهای تقرب به آن‌ها اشاره می‌کند، سپس برای توجیه عدم حضور و خدمت مستقیم خود در دربار حکومتی، خود را از طایفه‌ی درویشان قلمداد می‌کند و با استفاده از دو اصطلاح عرفانی، غیبت و حضور، دور بودن از دربار شاه را موجب خدمتی شایسته و به دور از تکلف می‌داند. سعدی بار دیگر در تمثیل «شیر و سیه‌گوش» (حکایت ۱۴ باب در سیرت پادشاهان) همین موضوع را مطرح می‌کند و دوری جستن از درگاه پادشاهان را نشانه‌ی حکمت بر می‌شمارد.

**سیه‌گوش را پرسیدند که ملازمت صحبت شیرت به چه وجه اختیار آمد؟ گفت: تا فضله‌ی صیدش می‌خورم و از شرّ دشمنان در پناه صولتش زندگانی کنم. گفتند: اکنون که به ظلّ حمایتش درآمدی و به شکر نعمتش اقرار کردی چرا نزدیک‌تر نیایی تا به حلقه‌ی خاصانت درآرد و از بندگان مخلصت شمارد؟ گفت: از بطش او همچنان ایمن نیستم.( همان: ۶۹)**

در ادامه‌ی دیباچه، ابیاتی آورده شده است که هر چند در ظاهر ممکن است گونه‌ای مدح به شمار آید، با دقّت بیش‌تر، خواننده را به سوی معانی ثانویه دلالت می‌کند و جنبه‌ی انتقادی می‌یابد:

**پشت دو تـای فلک، راست شد از خرمی — تـا چو تو فرزندزاد، مـادرِ ایام را**
**حکمت محض است اگر لطف جهان‌آفرین — خـاص کند بنده‌ای مصلحت عام را**
**دولـت جاوید یافت هر که نکونام زیست — کز عقبش ذکر خیر، زنده کند نام را**

**وصف تــو را گر کنند ور نکنند اهل فضلِ حاجت مشاطه نیست روی دلارام را**
**(همان: ۵۶-۵۵)**

در بیت اوّل با مدح رو به رو هستیم و خواننده از نظر ذهنی آماده‌ی شنیدن مدیحه است، ولی در بیت دوم سعدی هیچ ویژگی خاصی برای ممدوح بیان نمی‌کند و برگزیده شدن وی را به پادشاهی، فقط بر اساس حکمت الهی می‌داند. یکی از معانی استنباط شده از این بیت می‌تواند آن باشد که «من هر چه اندیشیدم هیچ ویژگی و برتری خاصی در شخص شاه ندیدم و برگزیده شدن وی به پادشاهی بر اساس حکمت الهی است که از آن بی‌خبریم.» بر این اساس سعدی لازم می‌داند در بیت سوم از مدیحه به نصیحت روی کند و پادشاه را به نکوکاری سفارش نماید. هنگامی که ارتباط معنایی میان بیت دوم و سوم را دریابیم، می‌توان احتمال داد که این دو بیت بیانگر نوعی انتقاد است. در بیت دوم سعدی با آوردن دو واژه‌ی حکمت و مصلحت، دلیل پادشاهی ممدوح را توضیح می‌دهد و به شاه یادآور می‌شود که پادشاهی او بر اساس استحقاق و شایستگی نبوده است، بلکه خداوند بنابر حکمت خود و به دلیل مصلحتی عمومی او را پادشاه سرزمینی قرار داده است و اگر می‌خواهد دولتش جاودانه بماند، باید از خود نام نیک بر جای بگذارد و با خلق خدا نکویی کند.

**نام نیکی گر بماند ز آدمی به کزو ماند سرای زرنگار (سعدی، ۱۳۵۶: ۷۲۴)**

خوانشی دیگر که می‌توان از این ابیات ارائه کرد، آن است که در این ابیات، ممدوح خود را بدون ذکر نام و با به کار بردن ضمیر «تو» مورد خطاب قرار می‌دهد و با این شیوه، ابهام هنرمندانه‌ای پدید می‌آورد که خواننده را به سوی معانی دیگری از متن راهنمایی می‌کند؛ حتی شاید بتوان مخاطب را در این ابیات خود سعدی پنداشت و بیت اوّل و چهارم را ابیاتی ستایشی و مفاخره‌آمیز دانست که سعدی به گونه‌ای جایگاه خویش را در عرصه‌ی شاعری نشان می‌دهد. بیت دوم نیز تواضعی است که از خود نشان می‌دهد و در بیت سوم نیز به خود نهیب می‌زند که رمز ماندگاری، نکونام زیستن است:

**سعدیا مرد نکونام نمیرد هرگز مرده آن است که نامش به نکویی نبرند**
**(همان: ۷۹۱)**

با توجّه به آنچه سعدی بیان کرده است، گویا دوری گزیدن سعدی از دربار، موجب رنجیده‌خاطر شدن شاه شده است و شاید این دوری گزیدن، به سبب ناخوشایندی شاه و درباریان از مطالبی است که سعدی در بوستان سروده بود و انتقادهای آشکاری که از

رفتار شاه و اطرافیانش بیان کرده است، نتیجه‌ی همان لحن انتقادآمیزی بوده است که در سبک سرایش بوستان دیده می‌شود( ر.ک بوستان، باب اول).

سعدی برای توجیه غیبت خود از خدمت پادشاه، به حکایتی از بزرجمهر استناد می‌کند که در این حکایت هم تأکید بر سخن، شیوه‌ی سخن‌گویی و اندیشه کردن و گفتار است. ابیاتی که در ادامه‌ی این حکایت می‌آید، تعریض‌گونه است و لحنی تند و گزنده دارد:

**سخنـــدان پرورده پیـــر کهن — بیندیشد آن گـــه بگوید سخن**
**مـــزن تا تـــوانی زگفتـــار دم — نکو گـــوی اگر دیرگویی چه غم**
**بینـــــدیش و آن‌گه برآور نفس — وزان پیش بس کن که گویند بس**
**به نطق آدمی بهتر است از دواب — دواب از تـــو به گر نگویی صواب**

**(همان: ۵۶)**

با توجّه به بافت کلام و حکایتی که در خصوص رفتار بزرجمهر و اطرافیان شاه بازگو می‌شود، می‌توان احتمال داد که متن دارای معنای کنایی است. سعدی اطرافیان پادشاه را کسانی برمی‌شمارد که در سخن گفتن خود اندیشه نمی‌کنند و همچون چهارپایان می‌مانند.

عباراتی که سعدی در ادامه می‌آورد نیز قابلیت خوانش دوگانه را دارد:

**فَکیفَ در نظر اعیان حضرت خداوندی، عَزَّ نَصرُهُ- که مجمع اهل دل است و مرکز علمای مُتبحّر- اگر در سیاقت سخن دلیری کنم شوخی کرده باشم و بضاعت مُزجاه به حضرت عزیز آورده؛ و شَبَه در جوهریان جوی نیارد و چراغ پیش آفتاب پرتوی ندارد و مناره‌ی بلند بر دامن کوه الوند پست نماید. (همان: ۵۶)**

در ظاهر سعدی بزرگان دربار را می‌ستاید و ایشان را خداوندان سخن می‌نامد ولی با توجّه به آنچه سعدی پیش‌تر از «ذکر جمیل» خود و «صیت سخنش» بیان کرده بود و نیز آگاهی خواننده از توانمندی سعدی در عرصه‌ی سخن، این عبارات جنبه‌ی طنز پیدا می‌کند و این طنز هنگامی بارزتر می‌شود که به عبارت پس از آن توجّه کنیم

**نخل‌بندی دانم ولی نه در بستان و شاهدی فروشم ولی نه در کنعان»(همان: ۵۶)**

سعدی به بلاغت و فصاحت کلام خود ایمان دارد، اما معتقد است جایی که سخنان او شنونده‌ای نداشته باشد، سخن مؤثر نمی‌افتد. سعدی می‌گوید من استاد آرایشگری کلام هستم، ولی در بستان در پی آن نبوده‌ام. واژه‌ی بستان از یک سو می‌تواند استعاره از دربار پادشاه باشد و از دیگر سو می‌تواند اشاره‌ای به کتاب بوستان نیز داشته باشد. واژه‌های

شاهد و کنعان را نیز می‌توان استعاره از کتاب گلستان و دربار پادشاه دانست. این استعاره‌ها از نظر مفهومی با دیگر خوشه‌های استعاری مطرح در متن همخوانی دارند و با توجه به این استعاره‌هاست که علت اصلی سکوت سعدی مشخص می‌شود. سعدی می‌گوید کتاب گلستان من همچون یوسفی است که ارزش آن را کنعانیان (شاه و درباریان) درک نمی‌کنند، بلکه کسانی دیگر، همچون آن دوست سعدی که به نزد وی آمده بود و دیگرانی که در آینده خواهند آمد، متوجّه زیبایی‌ها و ژرفای معانی آن می‌شوند؛ بر این اساس می‌توان معنی عبارات زیر را بهتر درک کرد:

**گفتم: برای نزهت ناظران و فُسحت حاضران کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیعش را به طیش خریف مبّدل نکند. (همان:۵۴)**

**۳- نتیجه:**

سعدی از تجربه‌ی خود در بوستان و سخن گفتن به آن سبک و سیاق دوری می‌گزیند وی در نگارش گلستان، طرحی از پیش اندیشیده شده دارد؛ یعنی به جای صریح‌گویی و لحن تند، از بیانی دوپهلو و لحنی آرام استفاده می‌کند.

بر اساس خوانش دقیق متن ادبی می‌توان به فهم تازه‌ای از متن دست یافت و ابعاد دیگری از متن را کشف کرد. همان گونه که پیشتر بیان شد، سعدی در دیباچه‌ی گلستان، ساختار سیاسی جامعه و حاکمان عصر خود را مورد انتقاد قرار داده است و گفتمان قدرت را در جامعه به نقد کشیده است. وی با استفاده از عنصر روایت، تخیل، تشبیهات و استعاره‌ها، جهان ممکنی را آفریده است و سپس با قرینه‌ها و نشانه‌هایی مخاطب را به جهان واقع ارجاع می‌دهد. جملات دیباچه‌ی گلستان دارای معانی ثانویه است و به مفاهیمی بجز آنچه در سطح کلام آشکار است، دلالت می‌کنند. سعدی با قلم سحّار خویش در پی آن بوده است که ناخشنودی خود را از وضعیت حاکم بر جامعه بازگو کند و برای آن که مورد عتاب و بازخواست قرار نگیرد و به پریشان‌گویی متهم نشود، سعی کرده است از تمامی ظرفیت سخن بهره ببرد و به گونه‌ای سخن براند که حاضران که می‌توان ایشان را دوستان نزدیک سعدی دانست، معانی ثانویه‌ی آن را دریابند و ناظران و آیندگان نیز با درک ظرافت‌هایی که سعدی در سخن خویش به کار برده است، بتوانند از وضعیت زمانه‌ی سعدی و آنچه بر مردمان آن روزگاران گذشته است، آگاهی یابند و بیش از پیش به عظمت و توانمندی سعدی در عرصه‌ی نثر فارسی پی ببرند. در این پژوهش با دقت در واژگان

کلیدی و نشان‌دار و بافت گفتمان‌مدار متن و وجوه بلاغی معنادار، خوانشی ساختارشکنانه از متن دیباچه‌ی گلستان ارائه شد که بیان‌گر پیوند معنادار جزء با کل یا صورت با محتوا بود. در این روش تحلیل، از تمام عناصر تشکیل‌دهندی متن برای رسیدن به تحلیلی منسجم و تازه از متن استفاده شد و آنچه به دست آمد، خوانشی متن‌محور بود که معانی ثانویه و ایدئولوژی پنهان در زیر کلام را با استفاده از بافت زبانی و موقعیتی آشکار ساخت.

## پی نوشت

۱- سعدی خود از کتاب بوستان با عنوان «سعدی نامه» یاد کرده است و شاید نام «بوستان» پس از سروده شدن کتاب از سوی سعدی یا خود دیگران بر آن نهاده شده باشد.

**منابع:**

**کتاب‌ها:**


۱- برتنس، هانس(۱۳۹۱). ***مبانی نظریه‌ی ادبی.*** ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ سوم. تهران: ماهی.

۲- برسلر، پارلز(۱۳۸۶). ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی.*** ترجمه‌ی مصطفی عابدینی‌فرد. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

۳- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۶). ***حدیث خوش سعدی.*** چاپ چهارم. تهران: سخن

۴- سجودی، فرزان(۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی،*** ویراست دوم، تهران: نشر علم

۵- سعدی (۱۳۹۲). ***بوستان.*** تصحیح و توضیح دکتر غلام‌حسین یوسفی. چاپ یازدهم. تهران: خوارزمی

۶- ـــــــ (۱۳۵۶). ***کلیات سعدی.*** تصحیح محمدعلی فروغی. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.

۷- ـــــــ (۱۳۸۷). ***گلستان.*** تصحیح و توضیح دکتر غلام‌حسین یوسفی. چاپ هشتم. تهران: خوارزمی

۸- لغت‌نامه‌ی دهخدا

۹- فتوحی، محمود(۱۳۹۱). ***سبک‌شناسی،*** چاپ اول، تهران: انتشارات سخن

۱۰-فرکلاف، نورمن( ۱۳۷۹). **تحلیل انتقادی گفتمان،** گروه مترجمان. ویراستاران: محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. مرکز تحقیقات رسانه‌ها.

۱۱-فرهنگ معین


**مقالات:**


۱- زرقانی، مهدی(۱۳۸۴). «تحلیلی بر مقدمه‌ی گلستان». ***نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز.*** سال ۴۸. شماره‌ی ۱۹۶. ۱۳۶-۱۰۳

۲- شمیسا، سیروس(۱۳۹۲). «علت سکوت سعدی». ***مجله‌ی سعدی‌شناسی به کوشش کمالی سروستانی.*** دفتر شانزدهم. اردیبهشت ماه. مرکز سعدی‌شناسی. ۶۰-۵۲.

# تحلیل موقعیت «دیگری» در گلستان سعدی
# بر اساس نظریهٔ باختین

**دکتر بتول واعظ**[1]

**چکیده**

زندگی انسان تنها با وجود انسان دیگر و تفکر و بینش او معنا می‌یابد. یکی از زمینه‌های حضور «دیگری»، در متون ادبی است که مقام او از طریق عناصر و نشانه‌های کلامی و زبانی برجسته می‌شود. به عقیدهٔ باختین در هر متنی حتی متون تک‌گویانه با «دیگری» مواجهیم، با این تفاوت که حضور «دیگری» به صورت انسان دیگر یا اندیشه و سخن دیگر در متون مکالمه‌ای و گفتگویی حضوری فعال است، در حالی که در متون تک‌گویانه «دیگری» در نقش صدا و آوای دوم ظاهر می‌شود و منفعل است. در این پژوهش با روشی توصیفی- تحلیلی «دیگری»، موقعیت و شیوه‌های حضور و ظهور او را در **گلستان سعدی** بررسی نمودیم و نشان دادیم که گلستان با وجود عناصر گفتگویی، متنی تک‌گویانه و یک‌صدایی است و حضور «دیگری» به عنوان انسان دیگر یا مفهوم و اندیشهٔ دیگر تابعی از حضور صدا و گفتمان غالب متن است. دیگری به شیوه‌های مختلفی چون نقل سخن غیر، پرسش، جدل پنهان و آشکار، تضمین و تلمیح، ژانر ادبی، زبان و کارکردهای زبانی، خروج موضوعی و تقابل در متن گلستان حضور یافته است.

**کلیدواژه‌ها:** باختین، منطق مکالمه‌ای، دیگری، گلستان سعدی.

---

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

## ۱- مقدمه

کتاب گلستان را سعدی یک سال پس از بوستان، یعنی در سال ۶۵۶ ه.ق به نگارش درآورد. این کتاب در کنار دیگر آثار سعدی که همه به نظم و شعر است، در قالب نثر ادبی، زیبا و آهنگین نوشته شده است. گزینش شکل نوشتاری نثر برای کتاب گلستان که ژانری تعلیمی دارد، سطح این کتاب را از اثری ادبی به اثری که جایگاه بروز دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هستی‌شناختی سعدی است، ارتقاء داده است. سعدی در گلستان آگاهانه و به شیوه‌ای رندانه، به بحران‌های موجود در جامعهٔ عصر خود اشاره می‌کند و برای حل این بحران‌های سیاسی، اجتماعی و دینی راه حل ارائه می‌دهد. مهم‌ترین این بحران‌ها از نظر سعدی، مسئلهٔ ارتباط و شیوهٔ برخورد و پیوند با «دیگری» است که در هشت باب گلستان به شیوه‌ای متفاوت به آن پرداخته و در قالب آموزه‌های تعلیمی و از منظر دین و اخلاق برای حل این معضل جامعهٔ بشری ایده‌هایی ارائه کرده است. مسئلهٔ «دیگری» در گلستان اگرچه نه به طور آشکار، به شیوه‌هایی مختلف مطرح شده است. در هر متنی، حتی متن‌های تک‌صدایی، «دیگری» حضور دارد و زبان و بیان با توجه به نقش او در جهان متن آفریده می‌شود و شکل می‌گیرد.

سعدی بویژه در گلستان به اقتضای تعلیمی بودن آن، نویسنده‌ای است که مرکز ثقل توجه او به «دیگری» و موقعیت او در جامعه و جهان بشری است. در باب‌های هشت‌گانهٔ گلستان با «دیگری»های متعددی روبه‌رو می‌شویم که در جهان اندیشهٔ سعدی حضور فعال دارند و نوع رفتار، عملکرد و اندیشهٔ آن‌ها در ارتباط با یکدیگر موضوعی است که درون‌مایهٔ گستردهٔ کتاب گلستان را شکل می‌دهد. حضور «دیگری» در گلستان از بالاترین سطح اجتماعی تا پایین‌ترین آن را در بر می‌گیرد؛ خدا، پادشاه، رعیت و مردم، کارگزاران حکومتی، متصوفه، زاهدان، نفس و علایق نفسانی برخی از مفاهیم و نقش‌هایی هستند که مصداق‌های «دیگری» در گلستان و اندیشهٔ سعدی قرار می‌گیرند و در هر حوزه، نقش و عملکرد «دیگری» نسبت به حوزهٔ دیگر متفاوت است؛ یعنی راه‌کارهایی که سعدی در حل بحران ارتباط با «دیگری» ارائه می‌کند، با توجه به ماهیت و نقش «دیگری» تفاوت دارند. در این پژوهش می‌خواهیم موقعیت «دیگری» را در گلستان سعدی بر مبنای نظریهٔ باختین تحلیل کنیم.

### ۱-۱- پرسش‌های پژوهش

۱. متن گلستان گفتگوگرایانه است یا تک‌گویانه؟
۲. موقعیت «دیگری» در متن گلستان چگونه است؟
۳. «دیگری» از چه طریقی در گلستان ظهور و بروز یافته است؟

**۱-۲- فرضیهٔ پژوهش**

به نظر می‌رسد گلستان سعدی متنی تک‌صدایی است و موقعیت و نقش «دیگری» نیز در این متن تک‌گویانه، در حیطهٔ اقتدار نویسنده است و عملکرد و نقش او با توجه به اغراض و نیت نویسنده مشخص می‌شود.

**۱-۳- مبانی نظری**

اصطلاح یا مفهوم «دیگری» از مفاهیم بنیادینی است که امروزه در مطالعات فرهنگی، نقد و نظریه‌های ادبی، فلسفی و جامعه‌شناختی و علوم تربیتی و روان‌شناسی نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. در این پژوهش «دیگری» را از دیدگاه میخائیل باختین بررسی می‌کنیم.

از نظر باختین زندگی بدون «دیگری» مفهومی ندارد. هیچ فرد عضو جامعهٔ زبانی نمی‌تواند در زبان به کلمات دست بیابد که خنثی و برکنار از خواست‌ها و ارزشگذاری فرد دیگر و تهی از آرای وی باشد. هر فرد جامعهٔ زبانی از رهگذر آوای فرد دیگر است که کلمه را دریافت می‌کند. هر عضو جامعهٔ زبانی پیش از مشارکت در بافتی که خود در آن قرار گرفته است، همواره از بافت و متنی دیگر می‌آغازد و از این‌رو از پیش در معرض نفوذ مقصود و منظور فرد دیگری است. (تودوروف، ۱۳۹۳: ۸۳)

ما همواره در زندگی، خود را از چشم دیگران مورد تمجید قرار می‌دهیم و تلاش می‌کنیم تا از رهگذر غیر بر لحظات بین فردی آگاهی خود احاطه یابیم. «تنها در انسان دیگر است که می‌توانیم به تجربهٔ زیباشناختی قابل اتکایی از ... انسانی از وجود خارجی متمایز و تجربی انسان دست یابیم. تنها در غیر است که می‌تواند تماماً محصور شود و ما را با عشق و علاقه به کاوش در تمامی کران‌ها و حدود و ثغور انسانی خود برانگیزد». (همان: ۱۴۹)

باختین بعد از مطالعهٔ «دیگری» و نقش آن در زندگی انسانی و جامعهٔ بشری، به مطالعهٔ آن از منظر ادبی می‌پردازد و هنگام بحث از رمان چندصدایی و منطق مکالمه، بار دیگر پای «دیگری» را نیز به میان می‌کشد و در ژانرهای ادبی «دیگری» را مطالعه می‌کند. به عقیدهٔ وی حتی در متون تک‌گویانه نیز با «دیگری» مواجه می‌شویم، زیرا هر سخنی

در گوهر خود گفتگویی است؛ یعنی در مناسبات بینافردی گرفتار آمده است. تک‌گویی در نهایت انکار می‌کند که بیرون از آن آگاهی دیگری با همان حقوق و قادر به پاسخی با همان درجه اعتبار وجود دارد. تک‌گویی به انکار غیر و استقلال و کفایت آن به عنوان یک منِ با حقوق مساوی برمی‌خیزد و برای دیدگاه تک‌گویانه، «غیر» صرفاً موضوع آگاهی باقی می‌ماند. (همان: ۱۶۷)

باختین بحث «دیگری» یا «غیر» را در موضوع متن، مخاطب، مؤلف و تفسیر آن از منظر این سه عنصر بررسی می‌کند. از نظر او میزان و نوع حضور دیگری به شکل مکالمه، بینامتنیت، جدل گفتمان بلاغی و... در ژانرهای مختلف، متفاوت است و «در گونه‌هایی که به معنای محدود شاعرانه هستند از مکالمه‌گرایی طبیعی کلمه استفادهٔ هنری نمی‌شود. کلمه مستقل است و ورای مرزهای خود هیچ بیان بیگانه‌ای را مفروض نمی‌داند. سبک شاعرانه بر اساس سنت از هرگونه تعامل دوجانبه با گفتمان بیگانه و هرگونه اشاره به گفتمان بیگانه محروم است». (باختین، ۱۳۹۴: ۳۷۵) بنابراین از دیدگاه باختین «دیگری» و جنبهٔ گفتگویی متن در متون ادبی به شکلی ناآشکار حضور می‌یابد و اشکال متعددی دارد، از جمله: «اطمینان به سخن غیر، پذیرش تقواگونه (که به سخن آمرانه می‌انجامد)، پیروی از سخن رهبر و مراد شخص، توافق و سایه‌روشن‌ها، غالب ساختن یک معنا بر معنای دیگر و یک آوا بر آوای دیگر، تقویت سخن توسط آمیزش با سخن دیگر که به حذف هویت مشخص هر یک می‌انجامد و...». (همان: ۱۱۹)

باختین از نظر میزان وضوح و خفای سخن «غیر» در متن از سه درجه یا رتبهٔ متفاوت سخن می‌گوید: اول، حضور کامل این سخن و یا گفتگوی آشکار؛ دوم، سخن غیر هیچ تثبیت عادی‌ای نمی‌یابد اما حضور آن حس می‌شود؛ در حالت سوم، سخن غیر، تعمیمی از نقل قول آزاد یا غیرمستقیم است؛ «گفتاری را دو رگه می‌نامیم که به واسطهٔ مشخصه‌های دستوری و ترکیبی‌اش به یک گویندهٔ منفرد تعلق دارد اما عملاً درون خود مشتمل بر دو گفتار درهم بافته، دو شیوهٔ حرف زدن و دو سبک، دو زبان و دو افق معناشناختی و ارزشی است». (همان: ۱۱۹) از نظر باختین در یک اثر ادبی خلاق، نویسنده آوای واقعی خود را آوای دوم در سخن قرار می‌دهد. تنها آوای دوم یعنی رابطهٔ ناب است که می‌تواند تا به آخر غیرموضوعی باقی بماند؛ یعنی باختین متن گفتگوگرایانه را بر متن تک‌گویانه رجحان می‌نهد.

### ۲- گلستان متنی گفتگوگرایانه یا تک‌گویانه

مکالمه و دیالوگ از ویژگی‌هایی است که متن را تبدیل به متنی چندصدایی و گفتگویی می‌کند. میخائیل باختین اصطلاح منطق مکالمه‌ای یا گفتگویی را در عصر استبدادزده و پراختناق استالین مطرح کرد. در دوره‌ای که جزم‌اندیشی و انعطاف‌ناپذیری رژیم خودکامهٔ استالین هر نوع تفکر و آوای مخالف را به شدت سرکوب می‌کرد. (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۲۴) به اعتقاد او، همان‌گونه که اساس گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی به منظور گفتگوست. (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸ و ۱۰۳) به نظر باختین، شخصی و فردی بودن گفته‌ها، نگرشی خلاف واقع است و گفتار، ساختاری اجتماعی دارد. باختین گفتگو و تک‌گویی را در مفهوم بسیار گسترده‌ای به کار می‌برد به گونه‌ای که می‌توان حتی به تک‌گویی نیز نسبت گفتگویی بخشید. (تودوروف، ۱۳۹۳: ۱۰۵)

گلستان سعدی در زمرهٔ گونهٔ تعلیمی قرار دارد. از نظر میزان گفتگویی و مکالمه‌ای، ژانرهای ادبی از هم متمایزند. در گونهٔ تعلیمی که هدف و غایت آن بر آموزش گیرنده یا مخاطب از سوی فرستنده یا گوینده در قالبی ادبی استوار است و مفاهیم و آموزه‌هایی که به مخاطب منتقل می‌شود به نظر فرستندهٔ پیام از قطعیت و تردیدناپذیری برخوردار است، کمتر با مکالمه و گفتگو به معنای واقعی آن روبه‌رو می‌شویم؛ در واقع ژانر تعلیمی زمینه و ماهیت گفتگویی ندارد، زیرا در آن یک پیام با هدف مشخص از سوی یک گویندهٔ همه‌چیزدان و قاطع و مقتدر (به زعم او) به مخاطب منتقل می‌شود و مخاطب هیچ مشارکتی در ساخت کلام و حتی تفسیر آن ندارد. سخن در زبانی یک‌سویه، صریح و مستقیم ادا می‌شود؛ سخنی که تنها یک معنا دارد و تفسیرپذیر نیست. مخاطب در این مقام تنها شنونده یا پذیرندهٔ سخن است. گلستان سعدی نیز متنی تعلیمی – القائی است،گرچه نسبت به دیگر متون تعلیمی صِرف، مقداری ماهیت گفتگویی دارد؛ زیرا با استفاده از قالب حکایت و شعر در ضمن آن به جای سخن صریح و مستقیم از زبانی کنایه‌ای و غیرمستقیم استفاده می‌کند و ذهن مخاطب متن را هنگام خواندن درگیر تفسیر معنای آن می‌کند. در اغلب باب‌های گلستان، سخن ماهیت گفتگویی ندارد، به گونه‌ای که متن به متنی تک‌گویانه تبدیل شده است. گلستان در جامعه‌ای نوشته شده است که دیالوگ و گفتگو در آن معنایی ندارد.

با اینکه در گلستان با عناصر و شیوهٔ بیانی روبه‌رو می‌شویم که از ویژگی‌های متون چندصدایی و گفتگویی است اما این عناصر چون در بافت متنی تک‌گویانه قرار گرفته‌اند، ماهیت گفتگویی خود را از دست داده‌اند و در خدمت اندیشهٔ غالب متن و صدای نویسنده هستند. باختین گفتگوگرایی را در ذات آثار هنری نهفته می‌دانست. به زعم او در هر متنی حتی متون تک‌گویانه باز هم با عنصر گفتگو روبه‌رو می‌شویم، زیرا این متن خواننده یا مخاطبی مفروض دارد که سخن در ارتباط با او ادا می‌شود. (حسین عظیمی، مسعود علیا، ۱۳۹۳: ۱) برخی از این عناصر گفت‌وگویی عبارتند از:

**۲-۱- استفاده از قالب حکایت:**

حکایت ماهیت گفتگویی دارد، زیرا روایی است. در روایت با دو یا چند صدا روبه‌رو می‌شویم. نویسنده خود به طور مستقیم سخن نمی‌گوید و در پشت شخصیت‌های حکایت پنهان می‌شود، بنابراین در ظاهر با متنی مواجه هستیم که در آن شخصیت‌های روایت به طور آزادانه سخن، رفتار و عملکرد خود را اظهار می‌کنند. اما چون این شخصیت‌ها ساختهٔ اندیشهٔ نویسندهٔ حاکم بر متن است، متن ماهیت گفتگویی خود را از دست می‌دهد، زیرا این شخصیت‌ها از خود استقلال ندارند، بلکه در خدمت اندیشهٔ نویسنده و جهان فکری او هستند.

**۲-۲- بینامتنیت:**

منظور باختین از منطق گفتگویی همین خاصیت بینامتنی است که بعدها «ژولیا کریستوا» آن را گسترش داده است. (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳) از غالب‌ترین شگردهای بینامتنی در گلستان دو صنعت بدیعی «تلمیح» و «تضمین» است. این دو شگرد هنری موجب ایجاد رابطهٔ بینامتنی با متون دیگر و مکالمهٔ با آن‌ها می‌شود. این دو شگرد بدیعی در متون تک‌گویانه، ارتباطی بسته را شکل می‌دهند و تنها در حدود یک آرایهٔ بدیعی در کلام باقی می‌مانند زیرا در سخن گوینده مستحیل می‌شوند. سعدی در گلستان تلمیح و تضمین‌های زیادی از قرآن، روایات دینی و تاریخی و سخن بزرگان اقتباس کرده و به کار برده است، اما این اشارات در متن به متون دیگر ارجاع نمی‌دهند، بلکه کارکرد و نقش آن‌ها در متن، کارکردی اقناعی، استدلالی و نتیجه‌گرایانه است.

**۲-۳- جملات پرسشی، ندایی و امری (گزاره‌های خطابی):**

پرسش یکی از مهم‌ترین گزاره‌هایی است که از دیدگاه باختین موجب ایجاد فضای مکالمه‌ای و گفتگویی می‌شود. (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳) پرسش، حضور دیگری را در متن نشان می‌دهد و نقش او را در ایجاد گفتگو فعال می‌سازد. (غنی‌پور، ۱۳۹۴: ۱۷۹) جملات امری و ندایی نیز اگرچه لحنی آمرانه و غیرمکالمه‌ای دارند، باز به مخاطبی در متن ارجاع می‌دهند. این شیوهٔ بیان نیز در گلستان به اقتضای تعلیمی بودن آن بسامد بالایی دارد اما بیشتر در خدمت تأکید بر اندیشهٔ غالب متن و همراهی مخاطب با آن اندیشه است. در اغلب حکایت‌های گلستان، روایت با یک پرسش شروع می‌شود، اما به جای اینکه این خطاب موجب ادامهٔ گفتگو و ایجاد فضای مکالمه شود، روایت به صورت یک‌طرفه و در راستای پیام اخلاقی یا گفتمان غالب متن پیش می‌رود. گویا پرسش در گلستان ابزاری در جهت شروع کلام و پیش‌برد درون‌مایهٔ متن است نه ایجاد فضای گفتگو و مکالمه :«یکی از پادشاهان پارسایی را دید. گفت: هیچت از ما یاد می‌آید؟ گفت: بلی، هر وقت که خدای را فراموش کنم.»(گلستان، ۱۳۸۷: ۹۲).

### ۳- «دیگری» و موقعیت او در گلستان سعدی

پیش از این گفتیم که گلستان سعدی یک متن تک‌گویانه است. حال این پرسش‌ها پیش می‌آید که در گلستان «دیگری» حضور دارد؟ اگر حضور دارد، چگونه حضوری است؛ فعال یا منفعل؟ «دیگری» چگونه وارد زبان متن شده است و شیوهٔ پرداختن نویسنده به او چگونه است؟

ماهیت و نقش «دیگری» در باب‌های گلستان با هم متفاوت است؛ در هر باب به تناسب موضوع سخن و اقتضای کلام، «دیگری» تغییر می‌کند و نقشی متفاوت می‌یابد؛ در دیباچهٔ کتاب، که ابتدا تمهیدی توحیدی دارد، «دیگری» خداست. زندگی انسان و رشد او در ارتباط با این «دیگری» متعالی شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. در این رابطهٔ توحیدی و خداشناسانه تنها وجود انسان وابسته به این «دیگری» است؛ یعنی خداوند وجودی مستقل از انسان و دیگر مخلوقات دارد و انسان به عنوان یک «دیگری» موجودی منفعل و پذیرا است. در مقدمهٔ گلستان، رابطهٔ بین انسان و بنده، رابطه‌ای مبتنی بر اصل خالق و مخلوقی است؛ خداوند از انسان بی‌نیاز است و آفرینش او تنها جنبهٔ تعالی و کمال انسانی را در بر می‌گیرد؛ «طاعتش موجب قربت می‌شود و شکرش مزید نعمت». به عبارتی در این دیباچه انسان، «دیگری» خداوند نیست؛ زیرا هستی خداوند با هستی انسان مفهوم نمی‌یابد، بر

خلاف متون عارفانه که در آن انسان نیز در مقام «دیگری» خداوند قرار دارد، دیگری‌ای که نقش فعال در عرصهٔ آفرینش دارد.

در دیباچهٔ گلستان، با «دیگری» در سه حوزه مواجه می‌شویم؛ در ابتدای مقدمه که با سخن توحید خداوند شروع شده «دیگری»، خداست. زندگی انسان و رشد او در ارتباط با این «دیگری» متعالی معنا می‌یابد. اما تفاوتی که در این رابطهٔ توحیدی مشاهده می‌شود، مباینت و تفاوت وجودی و ماهوی این «دیگری» با طرف دیگر رابطه (انسان) است. در چنین زمینهٔ ارتباطی، تنها وجود انسان و سیر کمالی او وابسته به این «دیگری» است، زیرا خداوند وجودی مستقل از انسان و مخلوقات دیگر خود دارد. با این حال فعل انسان و عملکرد او در مقدمهٔ گلستان در پیوند با فعل خداوند به عنوان دیگری معنا می‌یابد. سعدی در ابتدا انسان را نسبت به «دیگری» یعنی خداوند تعریف می‌کند، آنگاه به مظاهر فعل خداوند در طبیعت می‌پردازد که در نتیجهٔ عمل انسان صورت می‌گیرد:

**منت خدای را عزوجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت(گلستان: ۴۹).**

در این رابطهٔ توحیدی هم خداوند فعال است و هم انسان؛ یعنی دو موجود که تنها وجود یکی وابسته به دیگری است، دارای فعل، اختیار و آگاهی هستند. با اینکه انسان در این نظام قدرت الهی تحت ارادهٔ خداوند قرار دارد، اما نوع فعل و عملش در میزان فیض و فضل رساندن خداوند به او مؤثر است. در کنار این «دیگری» متعالی، «دیگری» متنازلی نیز وجود دارد که تحت ارادهٔ انسان است و آن نظام طبیعت و آفرینش است. هستی و کائنات به عنوان موجودی دیگر در شکل و معنا بخشیدن به زندگی انسان نقش بسیاری دارد که در بیت زیر سعدی به نوع رابطهٔ انسان با این دو «دیگری» اشاره کرده است:

**ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری**
**همه از بهر تو سرگشته و فرمان‌بردار شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری**
**( گلستان: ۴۹ ) .**

موقعیت خداوند به عنوان «دیگری» بیشتر در فلسفه و عرفان بحث می‌شود و در نظریهٔ باختین محل بحث نیست. مفهوم «دیگری» در نظریهٔ باختین شامل جهان انسانی می‌شود و منظور از «دیگری»، انسان دیگرست؛ «در میان چیزهایی که سازندهٔ موقعیت انسان هستند یک چیز جایگاه ویژه‌ای دارد و آن انسان دیگر است. او هم از امتیاز من برخوردار است؛ یعنی او نیز مانند من هم آگاهی و هم عمل دارد. زیست جهان من محصول

«دیگری» و مملو از حضور دیگران است. همواره در موقعیتی قرار می‌گیرم که ساختهٔ دیگران است». (حسین عظیمی و مسعود علیا، ۱۳۹۳: ۱)

«دیگری» دوم در مقدمهٔ گلستان که سعدی شهرت سخنش را مدیون عنایت او می‌داند، شخص ممدوح است. گسترده‌ترین مفهوم «دیگری» در گلستان در شخصیت ممدوح یا پادشاه خلاصه می‌شود که توجه و دیدگاه سعدی به این نقش سیاسی- اجتماعی دارای دو بُعد اندیشگانی است: در یک بعد، این شخصیت به عنوان ممدوح سعدی در جایگاه «دیگری» قرار می‌گیرد که زندگی اجتماعی و ادبی سعدی- با قراین آشکاری که در متن دیده می‌شود- به وجود او وابسته است.

**بلکه خداوند جهان و قطب دایرهٔ زمان... به عین عنایت نظر کرده و تحسین بلیغ فرموده... (گلستان: ۵۱)**

هم‌نشینی با این «دیگری» را موجب کمال خود دانسته است:

**کمال هم‌نشین بر من اثر کرد وگرنه من همان خاکم که هستم(همان:۵۱).**

در بُعد دیگر، این شخصیت به عنوان پادشاه و کسی که در رأس نظام قدرت قرار دارد، مورد خطاب سعدی قرار می‌گیرد. در این جایگاه، «دیگری» مردم و رعیت هستند که در بافت ارتباطی جامعه بر نقش و عملکرد حاکم سیاسی تأثیر می‌گذارند. این تغییر نقش «دیگری» را در باب اول گلستان به کرات می‌بینیم.

«دیگری» سومی که در دیباچهٔ گلستان حضوری زنده، فعال و کنش‌گر دارد، در شخصیت دوست سعدی ظهور و بروز می‌یابد. نقش این «دیگری» در شکستن سکوت سعدی و به گفتار آوردن او بسیار برجسته می‌شود. در مکالمه و مناظره‌ای که بین سعدی و دوست او منعقد می‌شود، به نوعی دیگربودگی در اندیشهٔ متن دست می‌یابیم؛ یعنی مکالمهٔ سعدی با حضور شخص دیگر، «دیگری» پنهانی را از دل متن آشکار می‌کند و آن رویهٔ دیگر سخن یا اندیشهٔ پنهانی است که سعدی نمی‌خواهد از آن دم بزند. به عبارتی در اینجا «دیگری» در قالب موضوع وارد متن می‌شود. به همین دلیل در این بخش دیباچه با زبانی استعاری، تصویری و چندمعنایی روبه‌رو می‌شویم و واژگان با توجه به بافت کلام، هر یک دلالتی دیگرگونه می‌یابند. کارکرد زبان استعاری و مجازی در این بخش دیباچه در جهت پنهان کردن آن معنا و اندیشهٔ «دیگری» است. استخدام و گزینش واژگان نشان‌دار در دیباچه هر یک بر بخشی از آن معنای دیگر دلالت می‌کنند. در اینجا با اینکه در سخن خطاب آشکاری وجود ندارد، اما نویسنده در متن به صورت پنهان با «دیگری»

به نوعی گفتمان جدلی روی آورده است که صدای «دیگری» در این مناظره خاموش است و در فرایند تأویل و تفسیر متن شنیده شده و بازنمایی می‌گردد. به تعبیر باختین «گفتار در فرایند بین دو فرد اجتماعی ساخته می‌شود و اگر هم‌سخن و مخاطب واقعی در صحنه حاضر نباشد گفتار با پیش فرض یک مخاطب در لباس فرد متعارف گروهی اجتماعی که گوینده بدان متعلق است آغاز می‌شود. شنونده همیشه فردی حاضر و موجود است و یا تصویری خیالی و مثالی است از یک مخاطب یا دیگری تعمیم یافته» (تودوروف، ۱۳۹۳: ۷۲) در این بخش از دیباچه با دو «دیگری» در متن مواجهیم: یکی دوست سعدی که هم در جایگاه گوینده و هم مخاطب قرار دارد و در معنی‌بخشی به سخن و کلام سعدی نقشی مهم ایفا می‌کند و دیگر، مخاطب پنهان در متن که همان شخصیت سیاسی حاکم در عصر سعدی یا گفتمان قدرت است. این «دیگری» در باب اول گلستان در زبان سعدی بسیار برجسته می‌شود.

در باب اول گلستان که موضوع آن دربارهٔ سیرت پادشاهان، مناسبات درون‌درباری و رابطهٔ قدرت سیاسی با مردم جامعه است و سعدی با عنوان آیرونیک «در سیرت پادشاهان» به آن اشاره می‌کند، «دیگری» غالب، رعیت و مردم جامعه هستند که نویسنده شرط دوام و بقای حکومت را به وجود آن‌ها وابسته می‌داند. در جامعه‌ای که سعدی توصیف می‌کند، اساس زندگی اجتماعی بر مبنای اطاعت رعیت از پادشاه و مسئولیت پادشاه یا حاکم سیاسی در قبال رعیت قرار دارد. این موضوع در مقدمهٔ گلستان به صورت اطاعت انسان از خداوند و پاداش خداوند به انسان نمادینه شده بود. در این رابطهٔ انسانی، رعیت به عنوان «دیگری» که نقش زیادی در بقای حکومت سیاسی دارد، تصویر شده است. سعدی با بیانی کنایی و پوشیده، شرط بقای حکومت سیاسی را توجه به «دیگری» (رعیت) معرفی می‌کند. این موضوع را در اغلب حکایت‌های باب اول گلستان می‌بینیم. شرط دوام حکومت سیاسی لطف و خدمت به مردم است. در اینجا زندگی پادشاه و رعیت هر کدام در ارتباط با «دیگری» مفهوم می‌یابد. در این اندیشه، سعدی بیشتر به «رعیت» به عنوان دیگری نظر دارد که شرط زیست و بقای حکومت است؛ یعنی حکومت برای بقای قدرت به وجود او نیاز دارد. این اندیشه در استعاره‌شناختی «چوپان و گوسفند» بیشتر بروز یافته است. در این تعبیر استعاری، بیشتر بر نقش فعال چوپان نسبت به گوسفند تأکید شده است؛ یعنی نقش «رعیت» به عنوان «دیگری» برای بقای قدرت سیاسی بیشتر برجسته شده است. این ایدهٔ دیگری‌اندیشی در حکومت سیاسی از زاویهٔ

دید سعدی و بیرون از جهان داستان است اما موقعیت «رعیت» یا فرد دیگر به صورت درون‌روایت به گونهٔ دیگری است. در اغلب حکایت‌های باب اول آنجا که موضوع سخن به طور مستقیم در باب شخص شاه و نظام حکومت است، فرد دیگر (رعیت) از نزدیکی به رأس قدرت بر حذر داشته می‌شود. در نظام حکومتی فاسد و ظالم، شرط بقا و رستگاری، دوری گزیدن از نظام قدرت است:

**سیه‌گوش را پرسیدند که ملازمت صحبت شیرت به چه وجه اختیار آمد؟ گفت: تا فضله‌ی صیدش می‌خورم و از شرّ دشمنان در پناه صولتش زندگانی کنم. گفتند: اکنون که به ظلّ حمایتش درآمدی و به شکر نعمتش اقرار کردی، چرا نزدیک‌تر نیایی تا به حلقه‌ی خاصانت درآرد و از بندگان مخلصت شمارد؟ گفت: از بطش او همچنان ایمن نیستم ( ۶۹)**

در چنین جامعه‌ای رابطهٔ بین حکومت و رعیت به عنوان دیگری، رابطهٔ مبتنی بر تقابل و تباعد است و سخن دیگری به عنوان صدای مغلوب در چنین جامعه‌ای به گوش نمی‌رسد. در تمام این حکایت‌ها صدای غالب، صدای قدرت سیاسی است و صدای «دیگری» (رعیت) صدای مغلوب است. این ویژگی را می‌توان در نحوهٔ چینش و گزینش شخصیت‌پردازی حکایت‌ها، پیرنگ حکایت‌ها، زاویه‌ی دید، زبان و لحن حاکم بر روایت دریافت. در اغلب این حکایت‌ها شخصیت اصلی، شاه یا کارگزاری از حکومت است؛ اگر هم در حکایتی با شخصیتی دیگر به عنوان کنش‌گر اصلی روبه‌رو می‌شویم، باز کنش حکایت در راستای حضور قدرتمند صدای غالب است.

در متن با دو صدای غالب مواجه هستیم: یکی صدای راوی روایت که از بیرون بر متن احاطه دارد و دیگر صدای قدرت حاکم در جامعه که به صورت نقش پادشاه یا قدرت حاکمه در دنیای متن بازنمایی شده است. یکی از نشانه‌های حضور دیگری در متن از طریق زبان او صورت می‌گیرد؛ اما هیچ‌کدام از قشرهای جامعه در جهان متن از طریق زبان خود هویت نیافته‌اند. زبانی که در گلستان به کار رفته زبانی آمرانه، قاطع، مقتدر و یک‌دست است و به تعبیر باختین، ناهمگونی زبانی ندارد. حتی آنجا که افراد دیگر و طبقهٔ پایین جامعه سخن می‌گویند، زبان آن‌ها فاقد تشخص و فردیت است. همهٔ شخصیت‌های حکایات به یک زبان سخن می‌گویند؛ این موضوع نشانهٔ تک‌صدایی بودن متن است؛ یعنی «دیگری» و زبان او به رسمیت شناخته نشده است؛ صدای دوم خاموش می‌شود تا صدای غالب به گوش برسد.

در برخی از حکایت‌های باب اول جایگاه «دیگری» عوض می‌شود؛ یعنی پادشاه و حاکم سیاسی به عنوان «دیگری» رعیت و مردم جامعه قرار می‌گیرد. از نظر سعدی در این موقعیت، عمل پادشاه و هم‌نشینی با او دو صورت دارد: یکی رسیدن به جاه و مقام و دیگری مرگ یا فرود آمدن از پایه و مقام. راه‌کارهایی که سعدی در این زمینهٔ ارتباطی ارائه می‌دهد، دور بودن از این «دیگری» و تن ندادن به عمل درباری و هم‌نشینی با اوست. این موضوع در حکایت‌های ۶ و ۱۶ به صراحت بیان شده است.

در باب دوم که سخن «در اخلاق درویشان» است، با چند عنصر به عنوان «دیگری» روبه‌رو می‌شویم. آنجا که سخن در باب مسائل معرفت‌شناختی و تهذیب نفس و سیر کمال است. نفس انسانی، نسبت به مراتب متعالی وجود انسان، در نقش «دیگری» ظاهر می‌شود. این مفهوم «دیگری» با «دیگری» به عنوان فرد یا انسان دیگر متفاوت است. در این مقام، انسان به دوری گزیدن و احتراز از این «دیگری» فراخوانده می‌شود؛ یعنی در این جایگاه اصل بر ایجاد رابطه با دیگری در جهت زندگی در جامعهٔ انسانی نیست، بلکه اصل بر قطع رابطه در جهت کمال و تعالی روحی انسانی است. در کنار این «دیگری» درونی که حجاب زاهد سالک در رسیدن به معرفت است، افراد دیگری حضور دارند که جزء موانع بیرونی در دستیابی به کمال معرفت هستند؛ شخصیت پادشاه به عنوان «دیگری» زاهد و عارف که سعدی از آن به صورت عدم ارتباط زاهد با حکومت سیاسی سخن گفته است. در این رابطه، زاهد نباید با دیگری ارتباطی داشته باشد و شرط کمال او در این عدم ارتباط نهفته است؛ یعنی هر چیزی و هر کسی غیر از خداوند، به عنوان «دیگری» منفی باید کنار گذاشته شود. نکته اینجاست که در این باب، اصل حضور «دیگری» و موقعیت او با باب اول متفاوت است. عرفان که بیشتر گرایش فردی و شخصی دارد، با اصل ارتباط و پیوند با جامعهٔ انسانی و انسان دیگر سازگار نیست. در این نظام معرفت‌شناختی اصل بر کنار گذاشتن انسان دیگر است. در این نظام، دیگری، خداوند است که مقصد سلوک انسان است و غیر و سخن او در آن جایی ندارد. در اغلب این حکایت‌ها سعدی با زبان تعریض به نقد ارتباط زاهد و عابد با دیگری پرداخته است. این «دیگری» انسانی غیر از پادشاه، افراد دیگر چون فرد مدعی، دزد، مردم ظاهربین و ملامت‌گران را نیز شامل می‌شود.

**عابدی را پادشاهی طلب کرد. عابد اندیشید که دارویی بخورم مگر اعتقادی که در حق من دارد زیادت شود. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد. (ص ۹۳)**

غیر از «دیگری»های انسانی، گاه «دیگری» در قالب یک رفتار یا خویش‌کاری ظاهر می‌شود؛ برای مثال، بسیار خوردن، عبادت از روی ریا، حرص و طمع و... این رفتارها در باب دوم گلستان به عنوان «دیگری»های منفی معرفی می‌شوند که شخص باید از آن‌ها بپرهیزد:

**عابدی را حکایت کنند که شبی ده من طعام بخوردی و تا سحر ختمی بکردی. صاحب‌دلی بشنید و گفت: اگر نیم نان بخوردی و بخفتی بسیار از این فاضل‌تر بودی. (ص ۹۵)**

در باب‌های سوم و چهارم گلستان، به جای انسان دیگر با مفاهیم و خصیصه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که نسبت به انسان در جایگاه «دیگری» قرار می‌گیرند و نوع رفتار انسان با این «دیگری»ها، قطع ارتباط با آن‌ها و زدودن این صفات از خود است. در باب سوم سعدی «در فواید قناعت و بهره‌های آن» سخن می‌گوید. در تمام حکایت‌های این باب که بر اساس تقابلی مفهومی شکل گرفته‌اند، حرص و طمع و زیاده‌خواهی به عنوان رذیلت‌های نفسانی در مقام «دیگری» نقیض آن، یعنی قناعت نمایان می‌شوند و در درون انسان کشمکشی بین این دو نیرو درمی‌گیرد. پیروزی انسان در این مبارزهٔ نفسانی، غلبه بر آن «دیگری» است. در باب چهارم که موضوع آن «در فواید خاموشی» است، «دیگری» در مقام سخن و زبان ظاهر می‌شود که پیش از این در دیباچهٔ کتاب نیز در باب مقام سخن و ضرورت خاموشی سخن گفته و نوعی جدل پنهان بین دو گفتمان سکوت و گفتمان، سخن ایجاد کرده بود. با این تفاوت که در این باب دیگری‌اندیشی در باب سخن‌وری و زبان‌آوری سعدی در زمینهٔ اخلاقی صورت گرفته است. حال آنکه در دیباچه دیگربودگی گفتمان سکوت در برابر مقام سخن، بنا بر مصلحتی سیاسی- اجتماعی بنیان گذاشته شده است. این باب به تناسب موضوع نسبت به ابواب دیگر بسیار کوتاه نوشته شده است.

در باب پنجم که موضوع در «عشق و جوانی» است، با «دیگری» متفاوتی روبه‌رو می‌شویم. در این باب معشوق در مقام «دیگری» عاشق قرار می‌گیرد و بر خلاف ابواب قبل، در اینجا نوع رفتار و ارتباط با دیگری از نوع تعامل و هم‌سنخی و همراهی است نه ترک ارتباط. در این نوع ارتباط با «دیگری»، «رویارویی بین دو شخص که به شناسایی دو جانبه می‌انجامد، سوم‌شخص را که شکل طبیعی احترام به دیگری است، از میان برمی‌دارد و هر یک را برای دیگری به یک دوم‌شخص، یک تو تبدیل می‌کند. هر یک در

حضور دیگری است و پیمان می‌بندد که همیشه با دیگری باشد.» (گابریل مارسل، ۱۳۷۶: ۱۱۹)

در این ارتباط عاشقانه زندگی عاشق بدون «دیگری» یعنی عشق یا معشوق معنی ندارد، بلکه عقل و فهم و زبان و هستی او، این «دیگری» متعالی است. سعدی عشق به انسان دیگر را از روی میل باطنی و شدت اشتیاق جزء اقتضائات وجود بشری می‌داند. با اینکه در این باب، سعدی از عشق پست و هوس‌آمیز نیز سخن گفته است، اما توجه به این دیگری را از ضروریات نفس انسانی به‌ویژه در دوران جوانی می‌داند.

**در عنفوان جوانی چنانکه افتد و دانی با شاهدی سر و سرّی داشتم(گلستان:۱۳۸).**

آمدن باب «در ضعف و پیری» بعد از موضوع عشق و جوانی در باب پیش، نوعی رابطهٔ مبتنی بر تقابل را بین این دو برهه از زمان زندگی بشری شکل داده است. با اینکه پیری در حالت متضاد با جوانی قرار دارد، اما از نظر طبیعت و سرشت بشری بین این دو رابطهٔ متقابل وجود ندارد، بلکه یکی در ادامهٔ دیگری می‌آید و موجب رشد می‌شود. اما در این باب، سعدی تمایل به رفتارها و علایق جوانی را در زمان پیری، دگراندیشی‌ای نه بر جای می‌داند که از وقار و عزت نفس پیر می‌کاهد. در این بخش «دیگری» را در قالب موضوع دیگری نیز می‌یابیم و آن حسرت دوران جوانی در ایام پیری است. یادکرد زمان دیگر در هنگام پیری به عنوان بخشی از گذشتهٔ شخص در کنار زندگی اکنون او، موجب تکمیل این نیمهٔ دوم زمان عمر او می‌شود. بنابراین، پیوند با این «دیگری» در گذشته می‌تواند هویت فرد را در زندگی اکنون او بازسازی کند:

**دور جوانی بشد از دست من — آه و دریغ آن ز من دل‌فروز**
**قوت سرپنجهٔ شیری برفت — راضی‌ام اکنون به پیری چو یوز**
**پیرزنی موی سیه کرده بود — گفتمش ای مالک دیرینه‌روز**
**موی به تلبیس سیه کرده گیر — راست نخواهد شدن این پشت کوژ (۱۵۲)**

در باب هفتم که دربارهٔ «تأثیر تربیت» است، حکایت آخر با عنوان «جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی»، یکی از گفتگویی‌ترین حکایت‌های گلستان است که می‌تواند تا حدودی مصداق منطق مکالمه‌ای باختین قرار بگیرد. در این حکایت حضور «دیگری» به نحو آشکاری در قالب انسان دیگر و اندیشه و گفتمان دیگر نشان داده شده است. سعدی با ایجاد مکالمه و دیالوگ بین دو گفتمان مطرح در جامعه یعنی طبقهٔ توانگران و درویشان، حضور «دیگری» را در متن فعال کرده است، به گونه‌ای که این متن

تبدیل به زمینه و بافتی شده است تا «دیگری» در مقام مکالمه با گفتمان دیگر قرار بگیرد و به طور آزادانه از دیدگاه‌ها و علایق و طبقه یا گفتمان خود دفاع کند و در برابر به نقد و تعریض گفتمان دیگر بپردازد. یکی از نشانه‌های بارز منطق مکالمه در این حکایت این است که هر یک از طرفین مکالمه با زبانی صریح و بدون کنایه از خصلت رفتاری طبقهٔ خود دفاع کرده و دیگری را به نقد می‌کشد. البته در این حکایت خصلت مکالمه‌ای سخن تا پایان ادامه نمی‌یابد، بلکه گفتگوی بین طرفین به مناظره و جدل تبدیل می‌شود که این خود یکی از ویژگی‌های متون تک‌گویانه است. سخن در این متون در بافت موقعیتی و فرهنگی‌ای منعقد شده که ظرفیت پذیرش حقانیت دو صدا را در یک متن به طریق مکالمه ندارد، به همین دلیل فرهنگ سنتی ما بیشتر با مناظره و جدل مناسبت دارد تا با دیالوگ.

با اینکه در این حکایت دو صدا پا به پای هم پیش می‌روند، اما شنیده نمی‌شوند، بلکه این مخاطب بیرون متن یا روایت‌شنوی بیرونی است که این دو یا سه صدای مطرح در متن را می‌شنود. چون هر یک از طرفین گفتگو به قصد تخریب دیگری لب به سخن می‌گشاید و در مقام شنوندهٔ صدای دیگری نیست. به همین دلیل در پایان حکایت این دو صدا به وسیلهٔ صدای سومی خاموش می‌شود. قاضی با رعایت اصل عدالت و ایجاد تکافؤ بین دو گفتمان، به ظاهر اختلاف دو سوی ماجرا را برطرف می‌کند اما این در حالی است که دو سوی گفتمان تا پایان حکایت باز هم بر سر دیدگاه خود باقی مانده‌اند:

**قاضی چون سخن بدین غایت رسانید و از حدّ قیاس ما اسب مبالغه درگذرانید به مقتضای حکم قضا رضا دادیم و از مامضی درگذشتیم (ص ۱۶۸)**

بیت پایانی حکایت هم بر مفهوم تکافؤ بین دو گفتمان تأکید می‌کند:

**مکن ز گردش گیتی شکایت ای درویش  که تیره‌بختی اگر هم بر این نسق مردی**
**توانگرا چو دل و دست کامرانت هست  بخور ببخش که دنیا و آخرت بردی(همان).**

مفهوم این دوبیت ماهیت تک‌صدایی بودن این متن را بیشتر آشکار می‌کند. با اینکه ظاهر حکایت نشان از دو صدای مختلف دارد، اما نتیجه‌گیری پایانی حکایت که قطعیت یک دیدگاه غالب را نشان می‌دهد، ضرورتی برای مکالمه و مباحثه بین دیدگاه‌های مختلف تشخیص نمی‌دهد. نتیجه‌گرایی در متن، یکی از نشانه‌های تک‌صدایی بودن متن و غلبهٔ یک صدا بر صداهای دیگر است.

### ۳-۱- شیوهٔ حضور دیگری در متن

پیش از این گفتیم که کتاب گلستان در زمرهٔ ژانر تعلیمی قرار دارد و متون تعلیمی به دلیل ماهیت و غایت کارکردی‌شان، اغلب متونی بسته و تک‌صدایی هستند؛ زیرا در این متون، نویسنده در مقام عالمی همه‌چیزدان پیامی را به قصد آموزش مخاطبی که در سطح پایین‌تر از او قرار دارد، در قالب گزاره‌های قطعی و با وجهی آمرانه منتقل می‌کند. در چنین متونی قابلیت ایجاد مکالمه و به گوش رسیدن صدای دوم وجود ندارد، بلکه تنها یک صدای غالب اقتدار خود را از طریق زبان و کارکردهای زبانی به متن عرضه می‌کند. در گلستان سعدی از ابتدا تا انتها، تنها یک صدای غالب شنیده می‌شود و اگر هم صداهای دیگر از خلال حکایت‌ها به گوش می‌رسد تنها در جهت تقویت صدای اول و غالب متن است. به عبارتی «دیگری» در متن حضور دارد، اما نویسنده با شیوه‌هایی در سیاق کلام حضور او را به صورتی غیرفعال تبدیل می‌کند؛ به گونه‌ای که به نظر می‌رسد دیگری و صدای او تنها در جهت تأیید و تصدیق صدای غالب وارد متن شده است. در اینجا موقعیت دیگری و شیوه‌های حضور او را در متن گلستان بررسی و تحلیل می‌کنیم:

**۳-۱-۱- حضور دیگری در متن از طریق سخن غیر:**

یکی از راه‌های حضور و ظهور «دیگری» در متن از طریق نقل مستقیم یا غیرمستقیم سخن او در کلام صورت می‌گیرد. باختین حضور سخن غیر را در متن ادبی از نشانه‌های خصلت مکالمه و گفتگویی بودن متن می‌داند. حضور و نقل سخن «دیگری» در متن به عقیدهٔ باختین می‌تواند در سه نوع متفاوت صورت گیرد: «اول حضور کامل این سخن یا گفتگوی آشکار» (باختین، ۱۳۹۴: ۱۱۸) درجهٔ دوم که باختین به آن توجه خاصی مبذول می‌کند و آن را دورگه کردن می‌نامد، تعمیمی از نقل قول آزاد یا غیرمستقیم است: «گفتاری را دورگه می‌نامیم که به واسطهٔ مشخصه‌های دستوری و ترکیبی‌اش به یک گویندهٔ منفرد تعلق دارد اما عملاً درون خود مشتمل بر دو گفتار در هم بافته، دو شیوهٔ حرف زدن و دو سبک، دو زبان و دو افق معناشناختی و ارزشی است». (همان: ۱۱۹) سومین نوع نقل سخن «دیگری» را این‌گونه توضیح می‌دهد که «سخن غیر، هیچ تثبیت مادی‌ای نمی‌یابد اما حضور آن حس می‌شود و این امر بدین جهت است که این سخن در خاطرهٔ جمعی گروه اجتماعی مفروض حضور دارد». (همان: ۱۱۸)

در گلستان استفادهٔ سعدی از سخن «دیگری» در متن به دو شیوهٔ اول و سوم با مقداری تفاوت صورت گرفته است. نقل سخن حکما، بزرگان دین، آیات قرآن و روایات

معصومین با به صورت آشکار در متن آمده است؛ مثل آیات قرآن که به طریق تضمین، اقتباس شده است؛ یا مانند سخنان حکما و بزرگان دین که نقل به صورت غیرمستقیم است؛ یعنی سخن «دیگری» به زبان نویسنده در متن بازنمایی شده است؛ به گونه‌ای که تشخص زبانی گویندهٔ آن سخن در آن کلام نقل‌شده دیده نمی‌شود، بلکه به سبک و زبان غالب متن بیان شده است. برای مثال در عبارت‌های خردمندان گفته‌اند: «**دروغی مصلحت-آمیز به از راستی فتنه انگیز**» یا «**پس قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم/ و گر با چنو صد برآیی به جنگ...**» (۶۵)

در سخن غیر هیچ‌گونه تشخص زبانی دیده نمی‌شود، بلکه سبک گفتار آن در سبک گفتار نویسندهٔ متن مستحیل شده است. این ویژگی از نشانه‌های متن تک‌گویانه است، زیرا صدا یا گفتمان غالب در صورتی به صداهای دیگر اجازهٔ ظهور می‌دهد که در راستای اهداف و ایده‌های همان صدا باشند. سعدی نیز در گلستان در نقل سخن غیر به طریق تضمین بسیار بهره گرفته است اما این شگرد هنری اگرچه موجب ایجاد بینامتنیتی در کلام شده، متن را به متنی گفتگویی بدل نکرده است. این مسئله موجب می‌شود که سخن «دیگری» در متن به منزلهٔ سخن نویسنده تلقی شود که باختین از آن با عنوان سخن بازنمایی شده به صورت منفعل نام می‌برد. از نظر او سخن غیر در متن می‌تواند به دو صورت بازنمایی شود؛ یکی به صورت تک‌آوایی که در فرایند نقل قول مستقیم دیده می‌شود و دیگری دوآوایی که به صورت منفعل و فعال انجام می‌پذیرد.«سخن دوآوایی با این خصوصیت شاخص می‌شود که نه تنها بازنمایی می‌شود، بلکه همچنین به طور هم‌زمان به دو زمینه و بافت اشاره دارد. زمینهٔ بیان کنونی و زمینهٔ بیان گذشته. در اینجا نویسنده می‌تواند سخن غیر را نیز در جهت اهداف خود به کار گیرد به گونه‌ای که به این سخن که تا کنون جهت‌گیری خود را داشته است و اکنون نیز سعی در حفظ آن دارد، جهت‌گیری معناشناختی جدیدی ببخشد و سمت و سوی جدیدی را برآن غالب کند. چنین سخنی اصولاً باید به مثابهٔ سخن نویسنده دریافت شود، در این حالت سخن واحد دو جهت‌گیری معناشناختی و دو آوا را در خود جمع می‌کند». (همان: ۱۱۶)

شیوهٔ نقل سخن غیر به طریق تضمین یا تلمیح در گلستان به شیوهٔ بازنمایی منفعل صورت گرفته است. یعنی سعدی حتی آنجا که آیات قرآن را به شکل کامل تضمین می‌کند یا سخنی از حکیمان و خردمندان نقل می‌کند، آن سخن غیر را از بافت معناشناختی خود خارج کرده و در بافت معنایی جدیدی که در راستای اهداف متن است، قرار می‌دهد. به

همین دلیل در این نقل قول‌ها و استفاده از سخن غیر، ناهمگونی زبانی دیده نمی‌شود؛ یعنی تشخص سبکی سخن غیر جای خود را به سبک غالب متن مقصد می‌دهد و در همان ساختار زبانی‌ای ادا می‌شود که متن بر اساس آن شکل گرفته است. این ویژگی در اغلب متون تک‌صدایی و به‌ویژه متونی که فضای ایدئولوژیک دارند، به چشم می‌خورد. برای مثال در حکایت ۳ باب اول استفاده از سخن غیر به صورت نقل قول مستقیم، کارکرد بلاغی و محتوایی دارد و از بافت اصلی کلام خود خارج شده است:

**ملک‌زاده‌ای را شنیدم که کوتاه بود و حقیر و دیگر برادرانش بلند و خوب‌روی. گفت: ای پدر! کوتاه خردمند به از نادان بلند. نه هرچه به قامت مهتر به قیمت بهتر: أقلُّ جبالِ الأرضِ طورٌ و انَّهُ/ لاعظَمُ عند اللهِ قدراً و منزلاً(گلستان:۵۹).**

نکتهٔ دیگر این است که نقل سخن غیر در گلستان غالباً از زبان نویسنده بیان می‌شود، نه از زبان شخصیت‌های حکایت و این موضوع تک‌آوایی بودن متن را بیشتر نشان می‌دهد.

### ۳-۱-۲- ظهور «دیگری» در متن از طریق جدل پنهان یا آشکار:

باختین یکی از شیوه‌های حضور «دیگری» را در متن از طریق سخن بازنمایی شده به صورت فعال می‌داند که در جدل پنهان یا آشکار بازنمایانده می‌شود. (باختین، ۱۳۹۴: ۱۱۶) در گلستان با این هر دو شیوهٔ حضور «دیگری» در متن روبه‌رو می‌شویم. در برخی حکایت‌ها سعدی بین شخصیت‌های حکایت، جدل یا مناظره‌ای پنهان شکل می‌دهد که تا حدودی متن را به متن چندصدایی نزدیک می‌کند، اما در حقیقت گفتمان غالب بر بافت کلام، صدای «دیگری» را خاموش می‌کند و به نظر می‌رسد در این گفتمان جدلی پنهان، هدف از وارد کردن «دیگری» به جهان متن به طور نامحسوس، نشان دادن بهتر اقتدار گفتمان یک صدای غالب است. برای نمونه در حکایت پنجم باب اول:

**سرهنگ‌زاده‌ای بر در سرای اغلمش دیدم که عقل و کیاستی و فهم و فراستی زایدالوصف داشت (۶۳)**

سعدی بین دو گفتمان غالب و مغلوب جدلی پنهان نشان داده است. گفتمان غالب یا صدای اول، گفتمان قدرت است که برتری اشخاص را بر اساس منزلت اجتماعی و نژادی آن‌ها قیاس می‌کند و گفتمان مغلوب که صدای نویسنده است و در مقام «دیگری» با گفتمان اول قرار دارد، توانگری حقیقی را در گرو هنر و عقل می‌داند. در این حکایت سعدی بدون اینکه نماینده‌های این دو گفتمان را به صورت آشکار رو در روی هم قرار دهد، از طریق کارکردهای زبانی قصر و حصر، رعایت جایگاه‌های ایجاز و اطناب در کلام،

تکرار موضوع و تضاد و تقابل، صدای «دیگری» را نیز به صورت جدل پنهان در متن وارد می‌کند. اما در حکایت پایانی باب هفتم یعنی جدال سعدی با مدعی، حضور «دیگری» در متن به صورت جدال آشکار صورت گرفته است که نمایندگان دو گفتمان در مناظره‌ای جدلی به دفاع از گفتمان خود و طرد و نفی دیگری می‌پردازند.

**۳-۱-۳- ظهور «دیگری» در متن از طریق آرایهٔ تلمیح:**

تلمیح در سخن که اشاره به آیات مشهور، داستان‌های معروف قرآنی و اسطوره‌ای و تاریخی دارد یا هر اشارهٔ آشکاری را در بر می‌گیرد، یکی از راه‌های ایجاد بینامتنیت در کلام است، اما هر متنی موجب ایجاد ماهیت مکالمه‌ای و گفتگویی نمی‌شود.

در گلستان، سعدی در اغلب حکایت‌ها در تأیید کلام خود یا برای وضوح و اقناع مخاطب یا تقویت کلام یا ایجاد تقابل، به داستانی یا حادثه‌ای مشهور اشاره می‌کند، اما این شگرد بلاغی خصلت گفتگویی به متن نمی‌دهد. تلمیح به داستان انبیاء یا آیات قرآن یا داستان‌های تاریخی به گونه‌ای «دیگری» را وارد متن می‌کند و مخاطب را در فضایی بینامتنی با آن داستان قرار می‌دهد اما چون سعدی تلمیح را از بافت واقعی آن خارج کرده و در بافت کلام و اندیشهٔ «دیگری» قرار داده، این «دیگری» حضور فعالی در متن ندارد و تنها در جهت تأیید یک صدا و نفی صدای دیگر به کار می‌رود. گاه در برخی حکایت‌ها فرد دیگر برای تصدیق و تقویت کلام خود از تلمیح استفاده می‌کند که در همین بافت نیز این تلمیح به عنوان صدای مغلوب تلقی شده است، زیرا در پایان حکایت می‌بینیم که صدای غالب بر صدای این «دیگری» غلبه می‌کند و آن را محکوم می‌سازد، زیرا حکایت در راستای تأیید یک اندیشه پیش می‌رود و نتیجه‌گرایی پایان حکایت نوع صدای غالب و مغلوب متن را مشخص می‌سازد. حکایت چهارم در باب اول مصداق این شیوهٔ حضور «دیگری» در متن است؛ در این حکایت دزدانی را دستگیر می‌کنند در حالی که در بین آن‌ها پسربچه‌ای حضور دارد. وزیر بر خلاف پادشاه عقیده دارد که این پسربچه قابلیت تربیت را دارد و شاه را بر خلاف میلش راضی می‌کند که از خون او درگذرد. وزیر در جهت تأیید دیدگاه خود از دو تلمیح روایی و قرآنی استفاده می‌کند: یکی روایت: «**ما من مولود الا و قد یولد علی الفطره فابواه یهودانه او ینصرانه او یمجسانه**»، دیگری داستان پسر نوح و سگ اصحاب کهف. اما چون نتیجهٔ داستان غلبهٔ صدای نویسنده دربارهٔ عدم تربیت-پذیری نفس بد ذات است، در پایان حکایت صدای پادشاه که صدای غالب و نمایندهٔ تفکر

نویسنده است، بر صدای وزیر به عنوان صدای مغلوب غلبه و آن را نفی می‌کند؛ یعنی حضور «دیگری» در متن تنها در جهت تقویت صدای غالب و نشان دادن حقانیت آن است نه به رسمیت شناختن دیگری و اندیشهٔ او.

**۳-۱-۴- ظهور «دیگری» و موقعیت او در متن از طریق پرسش:**

وجوه پرسشی به عقیدهٔ باختین در متن حضور «دیگری» را به طور ملموس نشان می‌دهد و جنبهٔ گفتگویی به متن می‌بخشد. با اینکه سعدی در گلستان از این شگرد زبانی به میزان زیادی استفاده کرده، اما متن در نتیجهٔ آن به جنبهٔ گفتگویی و چندصدایی دست نیافته است. دلیل این امر را می‌توانیم در وجه ایدئولوژیک ژانر تعلیمی اثر جست‌وجو کنیم که نویسنده در متن به دنبال بیان، تأیید و تثبیت ایدهٔ خود است. نشانهٔ این وجه ایدئولوژیک سخن را می‌توان در نتیجه‌گرایی نویسندهٔ متن دید که یا در قالب شعر یا از زبان یکی از شخصیت‌های حکایت و یا از طریق نقل سخن بزرگان این نتیجه بیان می‌شود که نشانهٔ اقتدارگرایی نویسنده در سبک سخن و کنار زدن دیگر صداها یا ایدئولوژی‌های مخالف یا موافق است، زیرا نویسنده وقتی در پایان کلام بیان نتیجه می‌کند، جلوی ظهور اندیشه‌ها و دریافت‌های فرد دیگر را می‌گیرد. بنابراین استفادهٔ سعدی از پرسش تنها در جهت برانگیختن «دیگری» در متن برای تأیید، تقویت و برجسته‌سازی سخن نویسنده است. حضور «دیگری» در نتیجهٔ پرسش، حضوری منفعلانه است نه فعال. این پرسش‌ها فضای مکالمه‌ای در متن ایجاد نمی‌کنند و با بیان مسئله در پی کشف ایدهٔ «دیگری» نیستند، بلکه شگردی برای بیان نتیجهٔ اخلاقی و پیام حکایت به مخاطب درونی یا بیرونی است:

> **یکی از علمای معتبر را مناظره افتاد با یکی از ملاحده. به حجت با او برنیامد، سپر بینداخت و برگشت. کسی گفتش: تو را با چندین علم و فضل با بی‌دینی حجت نماند؟ گفت: علم من قرآن است و حدیث. او به این‌ها معتقد نیست. مرا به شنیدن کفر او چه حاجت؟ (۱۲۹)**

در این‌گونه پرسش‌ها عواملی که موجب تک‌صدایی شدن متن و حذف «دیگری» می‌شود، عبارتند از: ۱. پرسش‌کننده؛ شخصی ناشناخته است که غالباً با صفت مبهم یا به شیوهٔ نکره از او یاد می‌شود و هویت ندارد: کسی، فلانی، آورده‌اند... ۲. پرسش تنها یک‌بار ادا می‌شود و بسیار موجز گزارده می‌آید، اما پاسخ آن چون دربردارندهٔ صدای غالب

(نویسنده) است مفصل در ادامه می‌آید و نتیجه و پایان حکایت هم به همین پاسخ ختم می‌شود.

**۳-۱-۵- ظهور «دیگری» در متن از طریق زبان:**

باختین بر این عقیده است که حتی در متون تک‌صدایی نیز با عناصر گفتگوگرایانه روبه‌روییم. باختین یکی از راه‌های ظهور «دیگری» را در متن تک‌گویانه از راه زبان می‌داند، زیرا زبان سرشار از «دیگری» است و با هر واژه‌ای «دیگری» جدیدی را می‌توان وارد متن کرد (عظیمی و مسعود علیا، ۱۳۹۳: ۳) منظور باختین از اینکه «زبان سرشار از دیگری است»، ناهمگونی زبانی به‌ویژه در ژانر رمان است، زیرا در متن گفتگویی هر فرد با زبان خاص خودش که متناسب با طبقهٔ اجتماعی اوست، در متن حضور می‌یابد. « نویسندهٔ نثر در کنار تناقضات درونی خود موضوع همچنین به کشف چندگونگی زبانی در اجتماعی که موضوع را احاطه کرده است نایل می‌آید. گویش‌های متفاوت و گفتگوهای اجتماعی دربردارندهٔ موضوع در هم بافته شده‌اند. برای نویسندهٔ نثر، موضوع برابر است با تراکم آواهای چندگانه که آوای خود وی نیز در آن طنین می‌افکند». (باختین، ۱۳۹۳: ۱۱۷) اما در متن تک‌گویانه‌ای چون گلستان که از ابتدا تا انتها تنها با یک سبک زبانی غالب روبه‌روییم و صدای «دیگری» در زبان نویسنده حل می‌شود و تشخص زبانی نمی‌یابد، به ناچار حضور «دیگری» را از طریق زبان در متن به وجهی دیگر برمی‌رسیم.

سعدی در متن به اقتضای موضوع، گاه واژگان و عبارات و جملاتی را گزینش می‌کند که معنای ثانویه دارند؛ یعنی با حضور هر واژهٔ نشان‌دار در متن وجهی دیگر از معنا در کلام آشکار می‌شود. در اینجا «دیگری» از نوع دیگربودگی معنایی- زبانی ظاهر می‌شود و چه بسا این چندمعنایی به صورت پنهانی دو صدا یا گفتمان متضاد را در مقابل هم قرار می‌دهد و به گونه‌ای از حضور «دیگری» در متن خبر می‌دهد. برای مثال در حکایت ششم باب دوم:

**زاهدی مهمان پادشاهی بود چون به طعام بنشستند، کمتر از آن خورد که ارادت او بود و چون به نماز برخاستند بیش از آن کرد که عادت او بود تا ظنّ صلاح در حق او زیادت کنند. (ص ۸۸)**

انتخاب دو واژه- نشانهٔ ارادت برای طعام و عادت برای نماز در متن وجه دیگری از معنا را که طنز و تعریض درویشان مدعی است، آشکار می‌کند. یعنی سعدی با گزینش دو واژهٔ ارادت و عادت، دیگری را که عبارت از معنای ثانویه و گفتمان پنهان متن است، وارد متن

کرده و بین ذهنیت خود و ظن غالب دیگران دربارهٔ درویشان تقابلی را شکل داده است. یا در دیباچهٔ گلستان «دیگری»های معنایی زبان از طریق استعاره‌ها و مجازهایی چون نشیمن عزلت، زانوی تعبد، ذوالفقار علی، صولت بَرد و... در متن ظاهر شده است.

**۳-۱-۶- ظهور «دیگری» در متن از طریق خروج موضوعی:**

هر باب در گلستان با عنوانی مشخص شده است که موضوع آن باب را از پیش برای خواننده مشخص می‌کند. گاه در برخی از این ابواب حکایاتی آورده می‌شود که با عنوان باب هم‌خوانی ندارد. به نظر می‌رسد سعدی در چنین مواردی آگاهانه عمل کرده و صبغه‌ای نشانه‌شناختی به این موضوع داده است؛ برای مثال، در باب دوم که با عنوان «در اخلاق درویشان» نام‌گذاری شده است، ابتدا خواننده می‌پندارد که آنچه در این باب می‌آید دربارهٔ ویژگی‌های مثبت و سیرت نیک درویشان است، اما وقتی به حکایات این باب می‌رسد خلاف این را می‌بیند؛ یعنی اغلب حکایت‌های این باب در ذم و نکوهش اخلاق بد درویشان مدعی است و هدف سعدی نقد و تعریض است، نه مدح و ستایش. تقابل موضوع با عنوان باب، زمینه‌ای برای حضور «دیگری» در متن فراهم کرده است؛ بدین معنی که نویسنده به طور نامحسوس با شگردی آیرونیک دیدگاه خود را دربارهٔ درویشان در مقابل دیدگاه غالب جامعه دربارهٔ آنان قرار می‌دهد و دو نوع طرز نگاه را در مکالمه‌ای خاموش در متن مطرح می‌کند. این «دیگری» در واقع همان گفتمان یا صدای مغلوب در متن است که نویسنده با شگرد آیرونی ناشی از تضاد عنوان و موضوع، آن را در کنار گفتمان غالب در باب درویشان مطرح می‌کند.

**۳-۱-۷- ظهور «دیگری» در متن از طریق ژانر یا نوع ادبی:**

باختین انواع ادبی را یکی از زمینه‌های حضور «دیگری» در متن می‌داند. هر نوع ادبی دلالت‌های خاص خودش را دارد که در نتیجهٔ این دلالت‌ها دیگری وارد متن می‌شود (عظیمی، ۱۳۹۳: ۲). در گلستان سعدی که در نوع ادب تعلیمی- القائی قرار می‌گیرد، همهٔ باب‌ها از نظر موضوعی و زبانی متناسب با این ژانر تنظیم شده‌اند. اما در باب پنجم که دربارهٔ عشق و جوانی است، یک‌باره سخن از ژانر تعلیمی به ژانر غنایی تغییر می‌کند. این نکته تا آنجا برجسته است که این پرسش را در ذهن کسانی پیش آورده است که سعدی در کنار موضوعاتی چون تواضع و قناعت و تربیت و مسائل تربیتی دیگر چگونه از عشق و جوانی آن هم از نوع شاهدبازی یا عشق‌بازی با معشوق زمینی سخن رانده است؟

در اینجا به دنبال ارائهٔ پاسخ به این سؤال نیستیم. اما در این کتاب با نوعی التفات ادبی روبه‌روییم که کلام در کنار یک ژانر غالب به حوزهٔ ژانر «دیگری» خروج می‌کند. «دیگری» در باب پنجم گلستان با تغییر به ژانر دیگری که بر محمل زبانی و اندیشگانی متفاوتی استوار است، به متن ورود کرده است و در مقابل ژانر تعلیمی که مختصات خاص خود را دارد، قرار گرفته است.

**۳-۱-۸- ظهور «دیگری» در متن از طریق تقابل:**

اغلب حکایت‌های گلستان بر اساس ساختار دو قطبی یا نظام تقابل‌های دوگانه شکل گرفته‌اند. سعدی به وسیلهٔ انواع تقابل چون تقابل شخصیت، اندیشه، عملکرد، صحنه، زمان، مکان، موضوع و زبان «دیگری» یا «دیگری»هایی را در متن، اگرچه به عنوان صدا یا گفتمان مغلوب وارد می‌کند. برای نمونه حکایت ۲۸ باب اول؛ «دیگری» بر اساس تقابل دو نقش اجتماعی پادشاه و درویش ظاهر شده است:

**درویشی مجرد به گوشهٔ صحرایی نشسته بود. یکی از پادشاهان بر او بگذشت. درویش از آنجا که فراغ ملک قناعت است، سر برنیاورد و التفاتی نکرد. سلطان از آنجا که سطوت سلطنت است به هم برآمد و... (۸۰)**

در این حکایت اوج حضور «دیگری» را در تقابل دو مقام یا حالت گذشتن پادشاه و سکون درویش می‌بینیم که نویسنده به زیبایی تفاوت مقام یکی نسبت به دیگری را در سجع‌های متقابل «فراغ ملک قناعت» و «سطوت سلطنت» و فرایندهای مادی و تقابلی «سر برنیاورد» و «بهم برآمد» نشان داده است.

**۴- نتیجه‌گیری:**

مطالعهٔ متون ادبی بر اساس نظریه‌های ادبی جدید روشی علمی و کاربردی در فرایند خوانش متن و کشف لایه‌های پنهان در آن است که در یک نظام چهارچوب‌مند به تحلیل متن و عناصر آن می‌پردازد. یکی از این نظریه‌های ادبی که به‌ویژه در متون کاربرد دارد، نظریهٔ منطق مکالمه‌ای باختین و بحث حضور «دیگری» در متن ادبی است. بررسی انواع «دیگری» در متن و یافتن شیوه‌های حضور او در سخن نویسنده در تحلیل عناصر متن‌سازی چون زبان، شگردهای بلاغی، منظومهٔ فکری نویسنده و ژانر ادبی سخن بسیار مؤثر است. در این پژوهش گلستان سعدی را به عنوان یکی از مظاهر برجستهٔ ادب تعلیمی از منظر «دیگری» و موقعیت آن در متن و چگونگی حضورش در زمینهٔ سخن نویسنده بررسی کردیم. در گلستان سعدی با اینکه آموزه‌های تعلیمی غالباً در قالب حکایت بیان

می‌شوند و مقام این ژانر اقتضا می‌کند که سخن ماهیتی گفتگویی و مکالمه ای بیابد، اما با توجه به اینکه ژانر این متن تعلیمی است و در این ژانر هدف و غایت سخن، انتقال پیام و اندیشه یا ایدئولوژی مورد نظر نویسنده به مخاطب است، حتی با وجود عناصر گفتگویی چون روایت، گزاره‌های پرسشی و امری، تضمین و تلمیح، وجود سخن غیر در کلام، متن همچنان ماهیتی تک‌گویانه دارد و در آن تنها یک صدای غالب به گوش می‌رسد و آن گفتمان غالب یا ایدئولوژی حاکم بر متن است. «دیگری» در گلستان سعدی هم انسان دیگر را شامل می‌شود و هم اندیشه و ایدئولوژی دیگر را.

در هر باب گلستان، «دیگری» به اقتضای موضوع عوض می‌شود. برای مثال در باب اول، «دیگری» دو صورت دارد: در یک حالت، رعیت و مردم به عنوان «دیگری» مقام حکومتی یا پادشاه محسوب می‌شوند که سعدی بقای حکومت را در گرو توجه به این «دیگری» می‌داند و در حالت دوم آنجا که نزدیکی و هم‌نشینی با حکومت را موجب خطر می‌داند، پادشاه به عنوان «دیگری» نسبت به رعیت ظاهر می‌شود که در اینجا ارتباط با «دیگری» بر اساس قطع رابطه است نه استمرار رابطه. در باب‌های دیگر، با «دیگری»های مفهومی روبه‌رو می‌شویم که در تقابل با مفهومی یا رفتاری دیگر قرار می‌گیرند و در اینجا نیز عدم ارتباط با این «دیگری» موجب رستگاری فرد می‌شود. مثلاً حرص و زیاده‌خواهی در برابر قناعت؛ یا سخن و زبان‌آوری در برابر خاموشی و...

در بخش دوم مقاله به شیوه‌های حضور «دیگری» در متن پرداختیم. «دیگری» در گلستان از طریق حالت‌هایی چون: سخن غیر، جدل پنهان یا آشکار در متن، آرایۀ تضمین و تلمیح، پرسش، زبان و کاربردهای زبانی، ژانر یا نوع ادبی، خروج موضوعی و تقابل در متن حضور می‌یابد و در همۀ این حالت‌ها «دیگری» به عنوان صدای دوم یا مغلوب در سایۀ صدای غالب متن قرار دارد و دارای موقعیتی منفعل است نه فعال.

**فهرست منابع**

**کتاب‌ها:**


۱- احمدی، بابک( ۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

۲- آلن، گراهام(۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. ویراست دوم. تهران: مرکز.

۳- باختین، میخائیل(۱۳۹۴). ***تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی درباره‌ی رمان***. ترجمه‌ی رؤیا پورآذر. چاپ چهارم. تهران: نشر نی.

۴- بلاکهام، ه.ج(۱۳۷۶). ***شش متفکر اگزیستانسیالیسم***. ترجمه‌ی محسن حکیمی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

۵- تودورف، تزوتان(۱۳۹۳). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***. ترجمه‌ی داریوش کریمی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

۶- سعدی(۱۳۸۷). ***گلستان***. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم. تهران: انتشارات خوارزمی.

۷- غلامحسین‌زاده غریب‌رضا و نگار غلام‌پور(۱۳۸۷). ***میخائیل باختین***. تهران: روزگار.


**مقالات:**


۸- عظیمی، حسین و مسعود علیا(۱۳۹۳)، «دیگری و انسان (نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه‌ی باختین)». ***فصلنامه‌ی علمی ـ پژوهشی کیمیای هنر***. سال سوم. شماره‌ی سیزدهم. زمستان.

۹- غنی‌پور ملکشاه، احمد، مرتضی محسنی و مرضیه حقیقی(۱۳۹۴). «دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور؛ از آرمان‌گرایی تا درون‌گرایی». ***فصلنامه‌ی علمی ـ پژوهشی متن‌پژوهی ادبی***. سال نوزدهم. شماره‌ی شصت و چهار. تابستان. دانشگاه علامه طباطبایی.

# بلاغتِ موسیقایی، و وزنهای هنری در اشعار گلستان
# (بررسی و تحلیل اوزان اشعار فارسی و عربی سعدی در گلستان)

**دکتر محمدامیر جلالی**[1]

**چکیده:** درین مقاله وزنهای اشعارِ موجود در *گلستان* سعدی، احصا، شمارش، و از منظر بلاغی و تناسب شکل با موضوع، بررسی شده‌اند. برخی از پژوهشگران، ۲۷ وزن شعری را در آثار فارسیِ سعدی برشمرده‌اند؛ (اوزان اشعارِ عربی و وزنهای اشعارِ *گلستان* را محسوب نداشته‌اند) حال آنکه بنا به احصای این نگارنده، در مجموعِ آثار سعدی، ۴۲ وزن عروضی وجود دارد. نکتهٔ جالب آنکه، سعدی تنها در اشعار *گلستان* از ۳۵ وزن عروضی استفاده کرده است؛ درحالی که در مجموعِ دیگر آثارِ او، حتی با احتساب اوزان اشعار عربیِ او، ۳۴ وزن عروضی به‌کار رفته است. در این میان، بدون احتساب اوزان مشترک، ۸ وزنْ خاصهٔ اشعار گلستان است که در هیچیک از دیگر آثار سعدی به‌کار نرفته‌اند. دیگر مبحثِ اصلیِ این پژوهش، تحلیل و نشان‌دادنِ یکی از مهم‌ترین ابعادِ تناسب شکل و محتوا در آثار سعدی، یعنی تناسب وزن با محتوای اثر هنری، و به‌دست دادن نمونه‌هایی ازین مطلب و تحلیل بلاغیِ آن‌ها از جنبهٔ تطابق اوزان و بحور شعری با زمینهٔ موضوعی، و ایراد سخن به مقتضای حال است. در این مقاله ابتدا بحرهای خاصِ عربْ معرفی، و دربارهٔ برخی از ابداعات و تصرّفاتِ هنریِ شعرای ایرانی در این بحرها توضیحاتی داده شده است؛ سپس به وزنهای به‌کاررفته در اشعار فارسی و عربی *گلستان*، و در نهایتْ در بخشِ اصلیِ مقاله، به توضیحاتی دربارهٔ برخی از وزنهای *گلستان* و هنرنمایی‌های بلاغیِ سعدی در این‌باره پرداخته شده است. در مقالهٔ حاضر همچنین از ضرورت آموزش قواعد کلی عروضِ عرب و شناختِ اجمالیِ بُحور عرب برای دانشجویان زبان فارسی سخن گفته‌خواهد شد؛ امری بسیار ضروری که هم در روخوانی و خوانشِ صحیح، و نیز التذاذ هنری از متن بسیار کلیدی است، و هم در مراحل پیشرفتهٔ پژوهش، همچون تصحیح متن.

**کلیدواژه:** وزن شعر، گلستان، بلاغتِ موسیقایی، بحور شعر عرب، وزنهای ایرانی‌شده، التذاذ هنری، تصحیح متن

---

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبایی تهران
mohammadamir_jalali@yahoo.com

**۱- مقدمه:**

نگارنده بر آن است که برای تهیهٔ فرهنگ عروضیِ شاعران فارسی‌زبان و تدوین پژوهشی جامع دربارهٔ تحولات تاریخیِ وزن شعر فارسی و شمارش مجموع اوزان شعریِ به‌کار رفته در دیوان شعرای گذشته در هر سده، می‌باید مجموعهٔ آثار شعرای فارسی‌زبان، اعم از اشعار فارسی و نیز اشعار عربی ایشان بررسی شوند. درحالی که پژوهشگران تاکنون تنها به بررسی اوزان اشعار فارسی و نهایتاً به بررسی ملمّعاتِ این شعرا پرداخته‌اند. در آسیب‌شناسیِ این امر و نیز بی‌توجهی به آشناساختنِ دانشجویان با کلیتِ بحور و اوزانِ مشهورِ عرب در درسِ «عروض»، نکات متعددی را می‌توان یادآور شد. نخست آنکه موضوع اینگونه پژوهشها، بررسی اوزان شعریِ شاعران فارسی‌زبان است نه بررسیِ اشعاری که تنها به زبان فارسی سروده شده‌اند! لذا بسنده کردن به اشعار فارسیِ این شعرا و به‌کنار نهادنِ اشعار عربیِ ایشان، پژوهشهای ناکاملی را در پی خواهد داشت و بخشی از متون ادبیِ پدیدآمده توسط شاعران ایرانی را نادیده خواهد انگاشت. دیگر اینکه وزنهای بسیار دلنشین و متنوعی توسط ایرانیان با تصرف در بحور شعر عرب پدید آمده که عدم شناخت دانشجویان از بحور عرب، موجب می‌شود ایشان هنگام خوانشِ متن، نه به شناخت بحر توفیق یابند و نه به درک شیوهٔ تصرفات هنری نیاکانشان در اوزان عرب. و این گذشته از این است که عدم شناخت کلی از بحور و اوزان معروف عرب، هم موجب خطا در روخوانیِ اشعار عربی و حتی فارسیِ متونی همچون *گلستان* می‌شود و هم موجب می‌شود که خوانندهٔ متن، در درکِ موسیقی شعر و نهایتاً التذاذ موسیقایی از متن، بی‌بهره بماند. نکتهٔ دیگر اینکه عدم شناخت بحور عرب، در مراحل پیشرفته‌ترِ پژوهش، همانند تصحیح متن، اعم از تصحیح نسخ خطی و نیز ویرایشِ متون چاپی، مصحح را سخت ناکام می‌گذارد. نمونه‌های متعددی از متون کهنِ ادبی، عرفانی و تاریخی را می‌توان یاد کرد که مصححان آنها به‌دلیل ناآشنایی و یا بی‌توجهی به اوزان و بحور عرب، در تصحیح برخی بیتها توفیقِ کامل نیافته‌اند. گذشته از این موارد، گاهی برخی از شعرای بزرگ به دلائلی در برخی از اشعار فارسی خود، از قواعد عروض عرب بهره برده‌اند. (عکس این مطلب نیز مصداق دارد) بی‌توجهی به این مطلب گاهی حتی پژوهشگرانِ عروض را در تشخیص وزن و بحر شعر فارسی دچار خطا ساخته است. (نمونه‌هایی را در ادامهٔ مقاله خواهیم دید)

در اینجا ابتدا به معرفی بحور و توضیحاتی دربارهٔ بحرهای خاص عرب و برخی ابداعات و هنرنمایی‌های شعرای ایرانی در این بحرها خواهیم پرداخت تا در ادامه به وزنهای به‌کاررفته در اشعار فارسی و عربی *گلستان*، و در نهایت به تحلیلِ بلاغیِ برخی از وزنهای گلستان و هنرنمایی های سعدی در این‌باره بپردازیم.

## ۲- معرفی بحرها، و تصرفات هنریِ ایرانیان در بحرهای خاص عرب

در معروفترین طبقه‌بندی، بحرهای شعری فارسی و عربی به ۱۹ بحر تقسیم شده‌اند. از میانِ این ۱۹ بحر، ۱۱ بحرْ مشترک، ۵ بحرْ مخصوص شعر عرب، و ۳ بحرْ مخصوص شعر فارسی دانسته شده است. رضاقلی‌خانِ هدایت، صاحب *مَدارِجُ‌البَلاغه*، در شعر زیبای زیر به معرفی بحور مخصوص عرب و عجم پرداخته و دعوی وی آن است که اگر شعری فارسی در بحری عربی سروده شود، شعری دلپذیر حاصل نمی‌آید. در اینجا پس از شعر وی، به معرفی اجمالی بحرهای خاص عرب پرداخته خواهدشد تا نشان دهیم ایرانیان با تصرف در بحور مشترک و تصرف در بحور خاص عرب، برخلاف گفتهٔ هدایت، توانسته‌اند چه وزنهای دلپذیر و دلنشینی پدید بیاورند؛ وزنهایی که به عقیدهٔ این نگارنده می‌توان آنها را «وزنهای ایرانی‌شده» نامید.

**بُحورِ شعر، به نزدِ خَواص نوزده آمد — به چند بیتش گویم ز بهر زیبِ مَحافل**
**از این بحور، بُوَد پنج خاصه اهلِ عرب را — که آن طَویل و مَدید و بَسیط و وافِر و کامل**
**سه بحر نیز بُوَد خاصهٔ عجم به حقیقت — یکی جدید و پس آن غریب و باز مُشاکِل**
**به پنج بحرِ نخست ار عجم بگوید لفظی — یقین بدان تو که مطبوع نیست در برِ عامل**
**چنانکه گر به سه بحرِ دوم عرب سخن آرد — سُتوده ناید آن بیتها به پیش قبایل**
**ولیک یازدهِ مابقی میان دو فرقه — بدان که مشترک آمد برای جمله افاضل**

۱۱ بحر مشترک میان عروض فارسی و عربی عبارتند از : رَمَل، رَجَز، هَزَج، مُتَقارِب، مُتَدارِک، مُضارِع، مُجتَث، سَریع، خَفیف، مُنسَرِح، و مُقتَضَب. اما برای ذکر نمونه‌ای از تفاوت وزن شعر فارسی با شعر عرب در بحری واحد، که نشان‌دهندهٔ ذوق موسیقایی ایرانیان است، بحر «متدارک» را می‌توان نمونه آورد. این بحر از تکرار رکنِ «فاعلُن» و یا زِحافات آن پدید می‌آید. در این بحر، وزن «فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ» را در شعر عرب، با نامهایی از جمله «رَکْضُ الْخَیْل» (دویدن اسب) نامیده‌اند. (حسنی، ۱۳۸۳: ۳۳) بیت زیر نمونه‌ای از بحر «متدارک» در شعر عرب است: حُبّی یَبْغی مِنّی شَیئاً مِمّا یُکْسی أو ما یُطْعَمْ (همان)

اما برخی از شعرای فارسی‌زبان، هنرمندانه به‌جای «فَعْلُن»، رکنِ مخبونِ آن یعنی «فَعَلُنْ» را به‌کار برده‌اند که به‌خاطر تحرّک بیشتری که دارد، تکرارِ پی‌در پیِ آن، دویدن اسب را آسانتر، و سرعتِ اسب را بهتر تداعی می‌کند. گذشته از این، شاعران فارسی‌زبان گاهی به‌جای ۸ رکن در هر بیت (بحر مُثَمَّن) در هر بیت از ۱۶ رکن استفاده کرده‌اند؛ درحالی که در شعر کلاسیک عرب، بحرْ از مثمن طولانی‌تر نیست. استفاده از رکن ریتمیک و طولانی‌ترکردن وزن در شعر فارسی، صدای دویدن اسب را بهتر تداعی و تصویر می‌کند: فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ:

چه بُوَد سر و کارِ غلط‌سَبَقان درِ علم و عمل به فسانه زدن
ز غرورِ دلایلِ بی‌خِرَدی، همه تیرِ خطا به نشانه زدن (بیدل)
بدمیده گلی به برِ چمنی به کنارهٔ بوتهٔ یاسمنی
ز پس عبهر و لاله و نار و رزان به ترنج و شقایق و نسترنی (احمد محبّی آشتیانی)

**۲-۱- بحور مخصوص شعر عرب:**

| نام بحر | رکن | وزن معروف |
|---|---|---|
| کامِل | مُتَفاعِلن | مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن |
| بَسیط | مستفعلن فاعلن(دوبار) | مستفعلن فَعَلُن / مستفعلن فَعَلُن |
| وافِر | مَفاعِلَتُن | مفاعِلَـتُن مفاعِلَـتُن فعولن |
| طَویل | فعولن مفاعلین(دوبار) | فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن |
| مَدید | فاعلاتن فاعلن(دوبار) | فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلن |

**۱- بحر «کامل»**: در عروض عرب، بحرِ مربّع (دوبار «مُتَفاعِلن» در هر مصراع) یا مسدّس آن (سه‌بار «مُتَفاعِلن» در هر مصراع) رایج است اما شاعران فارسی‌زبان آن را به زیبایی در بحرِ مُثَمَّن (چهاربار «مُتَفاعِلن» در هر مصراع) نیز به‌کار برده‌اند و وزنی شِبْه‌دَوری با

دایرهٔ موسیقاییِ کاملی پدید آورده‌اند. دو شعر زیبا و مشهورِ هاتف اصفهانی در این وزن است:

«چه شود به چهرهٔ زرد من، نظری برای خدا کنی  که اگر کنی همه دردِ من به یکی نظاره دوا کنی»
«به حریمِ خلوت خود شبی، چه شود نهفته بخوانیم  به کنار من بنشینی و به کنار خود بنشانیم»

سعدی در *گلستان* این بحر را هم به‌صورت مسدّس (مطابق عروض عرب) و هم مثمّن (مطابق وزن شعر فارسی به اعتبار تعداد ارکان، و مطابق عروض عرب به اعتبار جواز به‌کارگیریِ مستفعلن به‌جای متفاعلن) به‌کار برده است:

بَلَغَ الْعُلَی بِکَمالِهِ کَشَفَ الدُّجَی بِجَمالِهِ  حَسُنَتْ جَمیعُ خِصالِهِ صَلّوا عَلَیهِ و آلِهِ

از تفاوتهای مهم عروض فارسی با عروض عرب، یکی این است که اختیاراتی که در عروض عرب برای انتخاب رکن‌های متعدد در اختیار شاعر است، گسترده‌تر از عروض فارسی است. لذا اختیارات و جوازاتی که در عروض عرب وجود دارد و قرینه‌سازیِ رکن‌ها را به‌هم می‌زند، در عروض فارسی وجود ندارد؛ به‌همین‌خاطر در عروض فارسی، قرینه‌سازیِ رکن‌ها در دو مصراعِ یک بیت، بیشتر و دقیقتر، و به‌همین‌دلیلْ وزنِ شعرْ آهنگین‌تر است. برای نمونه، بیت زیر در بحر «کاملِ» مسدّس است اما شاعرْ مُجاز بوده به‌جای «متفاعلن» از رکن‌های دیگری نیز استفاده کند؛ به‌همین خاطر به‌جای «مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن»، با وزنِ «مستفعلن متفاعلن مفعولن» روبروییم!: «الشّافِعیُّ مِنَ الْأئِمّةِ قائِلٌ اللَّعْبُ بِالشَّطْرَنجِ غَیْرُ حَرامِ». (بی‌راه نیست که عبید زاکانی در *رسالهٔ تعریفات* می‌گوید: «النّاموزون: شعر عرب»!)

**۲- بحر «بسیط»**: در این بحر و در وزن «مستفعلن فَعَلُن/ مستفعلن فَعَلُن» برخی شاعران فارسی‌زبان اشعار فارسیِ دلنشینی سروده‌اند. از نمونه‌های کهن شعر فارسی، شعر امیرمعزّی است با مطلع:

**ای زلف دلبر من، پُر چین و پُر شکنی  گاهی چووعدهٔ او، گاهی چو پشت منی**

سعدی نیز چنانکه در بخش پایانیِ مقاله خواهد آمد، به دلائل بلاغی از این وزنِ خوش‌آهنگ در شعری فارسی بهره برده است.

**۳- بحر «وافر»**: این بحر از تکرارِ «مَفاعِلَتُنْ» پدید می‌آید. نکتهٔ مهم دربارهٔ این بحر این است که با اعمالِ قاعدهٔ «تسکین»، یعنی تبدیل دو هجای کوتاهِ متوالی به یک هجای بلند، این رکن تبدیل به «مفاعیلن» می‌شود. به‌همین‌خاطر برخی از پژوهشگران ازآنجا که به اوزان و بحور عرب توجهی نداشته‌اند، در تشخیص وزن و بحرِ نمونه‌هایی از اشعار فارسی

که در بحر «وافر» است، به خطا رفته و آن را در بحر «هزج» (تکرار مفاعیلن) دانسته‌اند. نمونهٔ آن، این غزل حافظ است به مطلع: «سلامُ اللهِ ما کَرَّ اللَّیالی/ و جاوَبَتِ الْمَثانی وَ الْمَثالی» وزن این بیت، در مصرع نخست «مفاعیلن/ مفاعیلن/ فعولن» است و در مصرع دوم «مفاعِلَتُن/ مفاعیلن/ فعولن». نکتهٔ بسیار مهم این است که قاعدهٔ وزنی در شعر فارسی این است که دوهجای کوتاهِ متوالی را می‌توان به یک هجای بلند تبدیل کرد(«قاعدهٔ «تسکین») اما برعکس آن صحیح نیست یعنی هرگز نمی‌توان یک هجای بلند را به دو هجای کوتاه تبدیل کرد. لذا حتی اگر در سراسرِ این غزل تنها یک رکنِ «مفاعِلَتُن» وجود داشت، باید حکم می‌شد که این غزل در بحر «وافر» سروده شده است؛ چه رسد به اینکه در این غزل، در میان ۵ بیت و مصراع عربی، ۵ بار «مفاعِلَتُن» به‌کار رفته است. نشانهٔ دیگر، غزل مُلَمَّعِ دیگرِ حافظ به مطلعِ «سَبَتْ سَلْمَی بِصُدْغَیْها فَؤادی/ و روحی کُلَّ یَوْمٍ لی یُنادی» است که در سراسرِ آن حتی یکبار هم رکنِ «مفاعِلَتُن» به‌کار نرفته است، (غزل، دارای ۸ بیت است که ۵ بیت و مصراع آن عربی است) و این نشان می‌دهد که حافظ آگاهانه غزل نخست را در بحر «وافر» و غزل اخیر را در بحر «هزج» («مفاعیلن مفاعیلن فعولن») سروده است. این بیت سعدی در *گلستان* نیز در بحر «وافر» سروده شده است: «اِذا نَهِقَ الْخَطیبُ ابوالْفَوارِس/ لَهُ شَغَبٌ یَهُدُّ اصْطَخْرَ فارِس» با این توضیح که سعدی با اشراف بر قواعد عروضِ عرب، از رکن مفاعیلن نیز در این بیت استفاده کرده است: «مفاعِلَتُن/ مفاعِلَتُن/ فعولن» در مصرع نخست و «مفاعِلَتُن/ مفاعیلن/ فعولن» در مصرع دوم.

**۴- بحر «طویل»**: این بحر (که نباید آن را با بحرِ طویلِ فارسی، که قالبی شعری و ساخته‌شده از تکرارِ متوالیِ یک رکن است، اشتباه گرفت) با آنکه از دید فارسی‌زبانان خوش‌آهنگ نیست، پرکاربردترین وزن شعر عرب است. این وزن را شاعران فارسی‌زبان در اشعار فارسیِ خود، جز برای تفنّن نسروده‌اند. سعدی در *گلستان* مصرعی فارسی نیز در این بحر سروده است:

**سَرَی طَیْفُ مَنْ یَجْلو بِطَلْعَتِهِ الدُّجَی  شگفت آمد از بختم که این دولت از کجا!**
**(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۳۶)**

از شعرای معاصر، اخوان ثالث نیز در این وزن، به فارسی طبع‌آزمایی کرده است. و اما از آنجاکه بحر «طویل» پرکاربردترین وزن شعر عرب است، سعدی در اشعار عربیِ *گلستان*، درمیان اوزان و بحورِ خاصِ عرب، از این بحر بیشترین استفاده را کرده است.

### ۳- اوزان اشعار فارسی و عربی در *گلستان*

مجموع اوزان غزلیات سعدی، ۲۶ وزن است. (استاد احمد سمیعی، ۲۵ وزن عروضی را در غزلیات سعدی برشمرده‌اند. ر.ک سمیعی، ۱۳۹۰: ۱۴۹-۱۶۷. وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» از چشم ایشان دور مانده است) اگر وزن رباعی را نیز بر آن بیفزاییم، با ۲۷ وزن روبرو خواهیم بود. (در کتاب *فرهنگ اوزان شعر فارسی* با احتساب وزن رباعی، در مجموعْ ۲۸ وزن شعری در آثار فارسی سعدی برشمرده شده است. علت آن است که وزن شمارهٔ ۲۱ و ۲۲ در جدول مربوط، یکی است و به خطا دو وزن متفاوت پنداشته شده‌اند) (بنگرید به وحیدیان کامیار، ۱۳۸۹: ۲۳۹) نکتهٔ جالب آنکه، سعدی در اشعار *گلستان* از ۳۵ وزن عروضی استفاده کرده است؛ درحالی که در مجموعِ دیگر آثارِ او (اعم از غزلیات، قصائد، قطعات، رباعیات، و نیز اوزان اشعار عربی) ۳۴ وزن عروضی به‌کار رفته است. در این میان، ۲۷ وزنْ مشترک، و ۸ وزنْ خاصهٔ اشعار *گلستان* است که در هیچیک از دیگر آثار سعدی به‌کار نرفته‌اند. درنهایت، باتوجه به اینکه تاکنون اوزان اشعار عربی سعدی و اوزانِ اشعارِ *گلستانْ* استخراج و شمارش نشده بود، بنا به احصای این نگارنده، در مجموعِ آثار سعدی، ۴۲ وزن عروضی وجود دارد. (۲۶ وزن در غزلیات، ۱ وزن رباعی، ۷ وزن در اشعار عربی، و ۸ وزن در گلستان) ۷ وزنِ اشعار عربی سعدی از این قرار است: «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن»، «مفاعِلَتُن مفاعِلَتُن فعولن»، «متفاعلن متفاعلن متفاعلن»، «متفاعلن متفاعلن فعولن»، «فعلاتن مفاعلن فاعلاتن (یا فعلاتن)»، «فعلاتن فعلاتن» و «فاعلاتن فاعلاتن». ۸ وزن خاص گلستان را نیز در جدول زیر، در شماره‌های ۲۰، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۱، و ۳۲ می‌توانید ببینید.

نکته: در جدول حاضر، اعدادِ ستونِ مربوط به «بسامد اشعار»، نشان‌دهندهٔ تعداد اشعارِ سروده‌شده در وزنِ مربوطه‌اند و نه تعداد ابیاتِ سروده شده در آن وزن. از آنجا که گاهی در *گلستان* با اشعاری چندبیتی روبروییم، بدیهی است که تعداد بیتهای سروده‌شده در هر وزن، جز در مواردی که شعر تنها دارای یک بیت است، بیش از تعداد اشعار است.

| | وزن | بحر | نمونه | بسامد اشعار | توضیح |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | فعلاتن مفاعلن فعلن | خفیف | ای کریمی که از خزانهٔ غیب | ۱۶۳ | آخرین شعر فارسیِ گلستان در |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | گبر و ترسا وظیفه‌خور داری | | این وزن است. چند حکایت منظوم گلستان در همین وزن است. |
| ۲ | مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن | مجتث | اگرچه پیش خردمند خامشی ادب است<br>به وقت مصلحت آ« به که در سخن کوشی | ۷۹ | |
| ۳ | مفاعیلن مفاعیلن فعولن | هزج | گلی خوش‌بوی در حمام روزی<br>رسید از دست محبوبی به دستم | ۷۶ | |
| ۴ | فعولن فعولن فعولن فَعَل | متقارب | کرم بین و لطف خداوندگار<br>گنه بنده کرده‌ست و او شرمسار | ۶۹ | |
| ۵ | اوزان رباعی | هزج | زانگه که تو را بر من مسکین نظر است<br>آثارم از آفتاب مشهورتر است | ۵۵ | |
| ۶ | مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن | مضارع | ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم<br>وز هرچه گفته‌اند و شنیدیم و خوانده‌ایم | ۲۹ | |
| ۷ | مفعولُ مفاعلن فعولن | هزج | پیراهن برگ بر درختان<br>چون جامهٔ عیدِ نیکبختان | ۲۷ | |
| ۸ | فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن | رمل مخبون | گرت از دست برآید، دهنی شیرین کن | ۲۳ | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | مردی آن نیست که مشتی بزنی بر دهنی | | |
| ۹ | فاعلاتن فاعلاتن فاعلن | رمل | نیم‌نانی گر خورَد مردِ خدا<br>بذل درویشان کند نیمی دگر | ۱۹ | |
| ۱۰ | فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلُن | طویل | إذا یَئِسَ الانسانُ طالَ لِسانُهُ<br>کَسِنّور مَغلوبٍ یَصولُ عَلَی الکَلْبِ | ۱۴ | با جوازِ عروضیِ فعولُ و مفاعیلن به‌جای فعولن و مفاعلن |
| ۱۱ | مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن | هزج | ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز<br>کان سوخته را جان شد و آواز نیامد | ۱۴ | |
| ۱۲ | فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن | رمل | پرتو نیکان نگیرد هرکه بنیادش کج است<br>تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است | ۸ | |
| ۱۳ | مستفعلن فَعَلُن مستفعلن فَعَلُن | بسیط | دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری؟<br>تو خود چه آدمیی؟ کز ذوق بی-خبری؟! | ۷ | آخرین بیت گلستان. گلستان با این وزن تمام می-شود. |
| ۱۴ | مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فَع | منسرح | اول اردیبهشت‌ماه جلالی<br>بلبل گوینده بر منابر قُضبان | ۶ | |
| ۱۵ | فعلاتن فعلاتن فَعَلُن | رمل مخبون | دوست نزدیکتر از من به من است<br>وینت مشکل که من از وی دورم | ۶ | با جواز عروضی فاعلاتن به‌جای |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | فعلاتن در رکن نخست. |
| ۱۶ | مفتعلن مفتعلن فاعلن | سریع | مورچگان را چو بُوَد اتّفاق<br>شیر ژیان را بدرانند پوست | ۲۲ | |
| ۱۷ | متفاعلن متفاعلن متفاعلن | کامل | اِن لَمْ اَمُتْ یَوْمَ الوَداعِ تَأسُّفا<br>لاتَحْسَبونی فِی الْمَوَدَّةِ مُنْصِفا | ۵ | (با جوازِ عروضیِ مستفعلن به‌جای متفاعلن) |
| ۱۸ | مفاعلتن مفاعلتن فعولن | وافر | اِذا نَهِقَ الْخَطیبُ ابوالْفَوارِس<br>لَهُ شَغَبٌ یَهُدُّ اصْطَخْرَ فارِس | ۴ | بدون بیت الحاقیِ ص ۳۵، ۳ مورد. با جوازِ عروضیِ مفاعیلن به‌جای مفاعلتن. |
| ۱۹ | مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن | منسرح | دولتِ جاوید یافت هرکه نکونام زیست<br>کز عقبش ذکر خیر زنده کند نام را | ۴ | |
| ۲۰* | متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن | کامل | بَلَغَ الْعُلَی بِکَمالِهِ کَشَفَ الدُّجَی بِجَمالِهِ<br>حَسُنَتْ جَمیعُ خِصالِهِ صَلّوا عَلَیهِ و آلِهِ | ۲ | با جوازِ عروضیِ مستفعلن به‌جای متفاعلن |
| ۲۱ | فعولن فعولن فعولن فعولن | متقارب | نه چندان بخور کز دهانت برآید<br>نه چندان که از ضعف جانت برآید | ۲ | |
| ۲۲ | فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن | رمل مخبون | در سرِ کارِ تو کردم دل و دین با همه دانش | ۲ | با جواز عروضی فاعلاتن به‌جای |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | مرغِ زیرک به‌حقیقت منم امروز و تو دامی | | فعلاتن در رکن نخست. |
| ۲۳ | فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن | رمل | گر کُشی ور جُرم بخشی، روی و سر بر آستانم<br>بنده را فرمان نباشد؛ هرچه فرمایی برآنم | ۲ | |
| ۲۴ * | مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلن | هزج | گویی رگِ جان می‌گسِلَد زخمهٔ ناسازش<br>ناخوش‌تر از آوازهٔ مرگِ پدر آوازش | ۱ | |
| ۲۵ * | مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن | مجتث | إذا رأیتَ اَثیماً، کُنْ ساتِراً و حَلیماً<br>یا من تُقَبِّحُ اَمْری، لِمَ لاتَمُرُّ کَریماً؟ | ۱ | با به‌کارگیریِ مفاعلن و متفاعلن به‌جای مستفعلن. ر.ک متن مقاله |
| ۲۶ * | مفعولُ مفاعیلُ فعولُن | هزج | از دست و زبان که برآید؟<br>کز عهدهٔ شکرش به‌در آید؟ | ۱ | اولین بیت گلستان با این وزن شروع می‌شود. |
| ۲۷ * | مستفعلاتن مفاعلاتن | رجز مُرَفَّل مخبون | اِنْ لَمْ اَکُنْ راکِبَ الْمَواشی<br>اَسْعَی لَکُمْ حامِلَ الْغَواشی | ۱ | |
| ۲۸ | مفعول مفاعلن مفاعیلن | هزج | از دست تو مشت بر دهان خوردن<br>خوشتر که به دستِ خویش نان خوردن | ۱ | |
| ۲۹ | مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن | رجز | دشمن چو ببینی ناتوان، لاف از مروّت خود مزن | ۱ | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | مغزیست در هر استخوان،<br>مردیست در هر پیرهن | | |
| ۳۰* | مستفعلن مستفعلن<br>مستفعلن | رجز | یا مَعْشَرَ الْخُلّانِ قولوا لِلْمُعا<br>فی لَسْتَ تَدْرِی ما بِقَلْبِ الْموجَعِ | ۱ | با جواز مفاعلن و مفتعلن به‌جای مستفعلن در بیت نخستِ قطعه |
| ۳۱* | مستفعلن مستفعلن فع | رجز | سَمْعی اِلَی حُسْنِ الْأَغانی<br>مَنْ ذَا الَّذی جَسَّ الْمَثانی | ۱ | |
| ۳۲* | متفاعلن متفاعلن مفعولن | کامل | مَنْ ذا یُحَدِّثُنی و زُمَّ الْعیسُ<br>ما لِلْغَریبِ سِوَی الْغَریبِ اَنیسُ | ۱ | |
| ۳۳ | فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ<br>فاعلاتن | رمل مشکول | عجب است با وجودت که وجود من بماند | ۱ | |
| ۳۴ | مفتعلن مفاعلن مفتعلن<br>مفاعلن | رجز مطوی مخبون | آنکه نبات عارضش آب حیات می-خورد<br>در شکرش نگه خورد هرکه نبات می‌خورد | ۱ | |
| ۳۵ | مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن<br>مفاعیلن | هزج | جوانِ سخت می‌باید که از شهوت بپرهیزد<br>که پیر سست‌رغبت را خود آلت برنمی‌خیزد | ۱ | |

### ۳-۱- بلاغت موسیقایی در اشعار *گلستان*

در اینجا برای نمونه به تحلیل بیتهایی از *گلستان* می‌پردازیم که نشان‌دهندهٔ تناسب شکل و محتوا در *گلستان*، و نیز اشراف سعدی بر قواعد عروض فارسی و عربی، و از آن مهمتر اشراف شگرف او بر قوانین بلاغت است. بلاغت را به ایراد سخن به مقتضای مخاطب و

حال (اعم از موضوع و مکان و زمان) تعریف کرده‌اند. و این مطابقت سخن با مقتضای مخاطب و حال، شرط و دلیل تأثیرگذاری سخن است. البته گاهی به تسامح، بلاغت و فصاحت در یک معنی به کار رفته است. این نکته را مقدمه‌ای قرار دادم تا به بیان این نکته بپردازم که نمونه‌هایی که در ادامه تحلیل خواهند شد، تأیید دیگری می‌تواند بود بر درک صحیحِ نیاکانمان که سعدی را به درستی «افصح المتکلّمین» خوانده‌اند.

**۱- «دانی چه گفت مرا، آن بلبلِ سحری؟ تو خود چه آدمیی کز عشق بی‌خبری؟**
**اشتر به شعر عرب، در حالتست و طرب گر ذوق نیست تورا، کژطبع جانوری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۹۷)**

این بیتها که در بحر «بسیط»، از بحور خاص عرب، سروده شده‌اند، دو بیت آغازین یکی از غزلهای سعدی‌اند. (سعدی، ۱۳۸۳: ۵۶۳) در این داستانِ *گلستان*، چون از «سفرِ حجاز» و آواز کودک عرب و به رقص آمدن شتر سخن‌رفته است، سعدی با رعایت اصلِ بلاغیِ ایرادِ سخن به مقتضای موضوع، از بحری مخصوصِ شعر عرب، و متناسب‌ترین وزن طرب‌انگیز یعنی «مستفعلُن فَعَلُن، مستفعلن فَعَلُن» استفاده کرده است تا با «رقص شتر» هماهنگ باشد. وقتی به هنر سعدی پی‌می‌بریم که بدانیم انتخابِ سعدی از میان وزنهای متنوعِ بحورِ عرب، دقیقترین انتخاب بوده است. چرا که می‌توانست متناسب با موضوع، وزنی از دیگر بحرهای شعر عرب (وافر، کامل، طویل، مدید) را نیز انتخاب کند؛ اما نکته در این است که هیچیک همانند این وزن از بحر بسیط، طرب‌انگیز نیست و «رقص شتر» را القا نمی‌کرد؛ یعنی بخشی از تناسب بلاغی رعایت نمی‌شد. لذا انتخاب سعدی، در اینجا بهترین انتخاب ممکن و مبتنی بر قواعد و دلائل بلاغی بوده است.

۲- سعدی در جای دیگری نیز هنگامی که سخنِ عربِ تشنه در بیابان را نقل می‌کند، از بحر «کامل» (تکرارِ «مُتَفاعِلُن») که بحری مخصوص عرب است استفاده می‌کند. پیداست که به‌کارگیریِ وزنی فارسی در شعری از زبان یک اعرابی اینگونه نمی‌توانست بلیغ باشد. نکته‌ای که در دیگر کتابهایی که به تقلید *گلستان* سعدی نگاشته‌شده‌اند، رعایت نشده‌اند:

**یا لَیْتَ قَبْلَ مَنِیَّتی یَوْماً اَفوزُ بِمُنْیَتی نَهْرٌ تُلاطِمُ رُکْبَتی و اَظَلُّ اَمْلَأُ قِرْبَتی (همان: ۱۱۵)**

**۳- «گویی رگِ جان می‌گُسِلَد زخمهٔ ناسازش ناخوش‌تر از آوازهٔ مرگِ پدر آوازش» (سعدی، ۱۳۸۱: ۹۴)**

وزن این بیت اندکی عجیب می‌نماید («مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلن»)؛ اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که سعدی برای حفظ جنبهٔ بلاغتِ متن، به اقتضای «موضوع» که سخن

از «زخمهٔ ناساز» و «آوازی ناخوش» است، از وزنی «ناخوش» با آهنگی «ناساز» استفاده کرده است. اما نکتهٔ جالب آن است که نباید پنداشته شود که وزن اخیر، وزنی غیرمعمول است. این وزن درمیان شعرای سبک خراسانی و آذربایجانی همچون سنایی و خاقانی شناخته‌شده بوده است و حسن انتخاب سعدی در میان اوزان گونه‌گون، نشان از شمّ شگفت‌آور و اشراف و آشنایی او با گسترهٔ اوزان شعری دارد. تعجب نکنید اگر بگویم وزن قصیدهٔ ایوان مدائن در این وزن است؛ اما در دیوانهای چاپی، مصراعهایی که در این وزنِ اصلی بوده‌اند، به وزن فرعیِ دوری (یعنی «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن») تغییر یافته‌اند. توضیح آنکه وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلن» با یک قاعدهٔ تسکین یعنی تبدیل دوهجای کوتاه به یک هجای بلند، به آسانی تبدیل به وزن دوریِ «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» می‌شود:

۱) «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن»: – – – U / U – – U / U – – U / U – –

۲) «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن»: – – U / U – – / ـــــ – – U / U – – –

نکتهٔ دیگر اینکه این دو وزن گاه در یک شعر واحد به‌کار می‌رفته‌اند. چنانکه برخی از مصراعهای قصیدهٔ ایوان مدائن همچون: «گوید که تو از خاکی و ما خاک توایم اکنون» در وزن نخست است اما در متون چاپی، «و» را در میانهٔ مصراع زائد پنداشته و آن را حذف کرده‌اند. نمونه‌هایی دیگری نیز در دیوان خاقانی و پیش از او در دیوان سنائی دیده می‌شود. برای نمونه اثیرالدین اخسیکتی نیز در غزلی، این دو وزن را در کنار هم به‌کار برده؛ که نشان می‌دهد وزن دوم، صورتی دیگر از وزن نخست است:

«پیمان‌شکنا بر سرِ فرمانْت نمی‌بینم  طغرای وفا بر سرِ فرمانْت نمی‌بینم...
از غایت حسنِ تو، در غیرتِ چشمِ خود [کذا]  پیدات نمی‌یابم، پنهانْت نمی‌بینم»
(اثیر، ۱۳۳۷: ۳۷۲)

از آنجا که عکسِ قاعدهٔ تسکین، یعنی تبدیل یک هجای بلند به دو هجای کوتاه، صحیح نیست، لذا وزن اصلیِ سروده‌ای را که این دو وزن توأمان در آن به‌کار رفته است، باید «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلن» دانست.

**۴- «إذا رأیتُ اَثیماً، کُنْ ساتِراً و حَلیماً  یا من تُقَبِّحُ اَمْری، لِمَ لاتَمُرُّ کَریماً؟»** (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۰۴)

ابتدا ببینیم این شعر را با کدام وزن و کدام آهنگ باید خواند؟ این بیت اینگونه تقطیع و رُکن‌بندی می‌شود:

– – U U / – U – – /– – U U / – U – U (مفاعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن)

– – U U / – U – – / – – U U /– U – U (مستفعلن فعلاتن متفاعلن فعلاتن)

این سروده دارای آهنگ و ریتمی زیباست که اگر نمونه‌ای از شعر فارسی در این وزن به‌دست بدهیم، آهنگِ شعرْ آشکار می‌شود:

بردی دلم را به یغما، ای ترکِ غارتگرِ من

دیدی چه آوردی ای دوست، از دست دل بر سرِ من؟

این سروده از صفای اصفهانی، در وزن اصلیِ بحرِ «مُجتَث» یعنی «مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن» است. بیت عربیِ فوق نیز، همانگونه که آهنگِ آن نشان می‌دهد، در همین وزن است اما سعدی مطابق عربی‌بودنِ زبانِ شعر، از اختیارات شعر عرب نیز در به‌کارگیریِ رکن‌ها بهره جسته است. («مفاعلن» از زحافاتِ «مستفعلن» است و «فعلاتن» از زحافاتِ «فاعلاتن» و در عروضِ عرب، زحافات می‌توانند به‌جای رکنِ اصلی به‌کار بروند. تنها نکته، به‌کاررفتنِ متفاعلن به‌جای مستفعلن است؛ که برخلاف قاعدهٔ عروض فارسی، تبدیل هجای بلند به دو هجای کوتاه، در مواردی از شعر عرب دیده می‌شود.) حال سعی کنید ابتدا بیت صفای اصفهانی و پس از آن، بیت اخیر را با همان آهنگ بخوانید تا موسیقیِ زیبای شعر بر شما آشکار شود. در این داستان نیز، این بیت از زبان «مست» خطاب به «عابد» بیان می‌شود و به عقیدهٔ نگارنده، طمأنینهٔ وزن، مکثی که بین دو لَختِ هر مصراع وجود دارد، و در نهایتْ ریتمِ لَنگِ بحر مجتث، متناسب با لحن انسانی مست می‌تواند بود. این نیز حکایت از حسن انتخاب سعدی در انتخاب وزنی متناسب با فضای داستان دارد.

**۵- اِنْ لَمْ اَکُنْ راکِبَ الْمَواشی اَسْعَی لَکُمْ حامِلَ الْغَواشی (سعدی، ۱۳۸۱: ۸۷)**

ابتدا بیت را تقطیع و سپس سعی می‌کنیم آن را رکن‌بندی کنیم. این بیت نمونهٔ خوبی است که نشان می‌دهد برخلاف نظر برخی که معتقدند بدون تقویتِ گوش و تنها با یادگیریِ قواعد و از طریق تقطیع می‌توان وزنِ شعر را دریافت، تشخیصِ گوشیِ کلیتِ آهنگِ شعر، پیش از تقطیع، در شیوهٔ رکن‌بندیْ بسیار بسیار کلیدی و راهگشا است. سخن نگارنده این است که با تقطیع حتی اگر بتوان هجاهای کوتاه و بلند را و ترتیب هجایی آنها را تشخیص داد، بدون تشخیصِ اولیهٔ آهنگِ شعر، نمی‌توان به رکن‌بندیِ صحیح و در

نهایت به وزنی صحیح که «ریتمِ» شعر را به درستی منتقل کند دست یافت. و این نکته‌ای است که کمتر بدان توجه شده است. یعنی گاهی یک بیت را می‌توان به شیوه‌های مختلف رکن‌بندی کرد اما تفاوت وزن اصلی با دیگر وزنهایی که ماحصل تقطیع است، در «ریتم» شعر است. و این گذشته از این نکته است که اگر گوش عروضی تقویت نشود، با توجه به بسامدِ فراوانِ اختیارات و ضروراتِ وزنی در شعر فارسی، در نمونه‌های بسیاری در هنگام تقطیعْ اگر کلیتِ آهنگ شعر درک نشود، حتی نمی‌توان به تشخیص هجای کوتاه از بلند دست یافت؛ چه رسد به رکن‌بندیِ صحیح. سخن نگارنده آن است که ملاکِ تشخیصِ وجودِ ضرورت یا اختیارِ شاعری برای تشخیصِ هجای کوتاه از بلند، همان تشخیصِ گوشیِ کلیتِ آهنگ است؛ و این به عقیدهٔ نگارنده یک قاعده است؛ یعنی «تقدّمِ تشخیصِ آهنگ، بر تقطیع، در وزن شعر فارسی». و اما از این سخن بگذریم و به تقطیع و تشخیصِ هجاهای کوتاه و بلند، و سپس با توجه به آهنگ، به رکن‌بندیِ بیتِ محل بحث می‌پردازیم. با ذکر این نکتهٔ مهم که تقطیعِ هجایی در شعر عرب بسیار آسانتر از شعر فارسی است؛ چراکه در شعر عرب، جز در انتهای بیت، در آغاز و یا میانهٔ بیتْ «اشباع» یعنی بلند تلفظ‌شدنِ هجای کوتاه وجود ندارد؛ لذا هجای کوتاه به راحتی از هجای بلند قابل تمایز است. اما در شعر فارسی، به‌خاطر قرینه‌سازیِ بیشترِ رکنها در دو مصراعِ بیت، در موارد بسیاری هجای کوتاه را باید با اشباع تلفظ کرد؛ یعنی ظاهرِ هجا، باتوجه به طرحِ صامتها و مصوتها، کوتاه است اما از نظرِ کششِ زمانی، باید معادلِ هجای بلند خوانده شود. تشخیصِ گوشیِ کلیتِ آهنگِ شعر که نگارنده اینقدر بر آن تأکید دارد، به‌خاطر بسامدِ فراوانِ همین ضرورت شعری در شعر فارسی است که البته در شعر عرب وجود ندارد.

تقطیع هجاییِ بیت بالا چنین است: – – U – U – – U – –

این توالیِ هجایی را می‌توان به شیوه‌های مختلفی رکن‌بندی کرد؛ از جمله:

۱- مستفعلن فاعلاتُ فَعْلُن
۲- مستفعلن فاعلن فعولن
۳- مفعولُ مستفعلن فعولن
۴- مفعولُ مفعولُ فاعلاتن
۵- فَعْلُن مفاعیلُ فاعلاتن
۶- فَعْلُن فعولن فَعَلْ فعولن

اما اگر در چنین مواردی به حکمِ تشخیصِ کلیتِ آهنگ با گوش عمل کنیم، درمی‌یابیم که این شعر را می‌توان به وزنی کاملاً آهنگین و زیبا رکن‌بندی کرد. ابتدا بیت فارسی زیر را (که بر وزن «مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن» است ) و سپس بر اساس آهنگِ آن، بیت عربی را دوباره بخوانید:

مخوان ز دیرم به کعبه زاهد، که برده از کف دلِ من آنجا

به ناله مطرب، به عشوه ساقی، به خنده ساغر، به گریه مینا (مشتاق اصفهانی)

وزنِ بیتِ محل بحثِ ما، «مستفعلاتن مفاعلاتن» است و اینگونه باید آن را رکن‌بندی کرد.

باری، از آنجا که در این حکایتِ *گلستان*، سخن از «تنی چند از روندگان» و «قدرت و سرعت» است، مضمون بیت هم که سخن از سواره («راکِب») است، وزنی ریتمیک می‌طلبد که القای حرکت و سرعت کند. لذا برآنم که انتخاب این وزنِ خاص نیز از جانب سعدی که به‌راستی باید او را «افصح‌المتکلمین» خواند، برآمده از شمّ و شناختِ بلاغیِ اوست.

**۶- نه به اشتر بر سوارم، نه چو اشتر زیر بارم نه خداوندِ رعیّت، نه غلامِ شهریارم**
**غم موجود و پریشانیِ معدوم ندارم نفسی می‌زنم آسوده و عمری می‌گذارم (سعدی، ۱۳۸۱: ۹۲)**

ضبط این دو بیت، هم در نسخه‌های خطی متفاوت است و هم مصحّحان متون چاپی به ضبط واحدی دراین‌باره نرسیده‌اند. چرا؟ به گمان نگارنده، به این دلیل که قاعدهٔ وزنیِ موجود در این شعر، توسّط کاتبان آنگونه که باید دریافته نشده است. (ضبط فروغی نیز همانند یوسفی است با تفاوت «استر» به‌جای «اشتر» که در وزن تفاوتی ایجاد نمی‌کند. اما در ضبط مصفّا مصرع نخست و چهارم دارای ضبط و وزنی متفاوت‌اند: (ضبط‌های یوسفی در اینجا بر ضبط مصفّا برتری دارد)

**نه به اشتری سوارم، نه چو خر به زیر بارم نفسی می‌زنم آسوده و عمری بگذارم**
**(سعدی، ۱۳۸۹: ۵۱)**

به عقیدهٔ نگارنده، چون حکایت دربارهٔ «پیاده‌ای سر و پا برهنه» است که «با کاروان حجاز از کوفه» به در آمده است و این دو بیت را زمزمه می‌کند، به‌خاطر توصیف فضای بادیهٔ عرب، سعدی به اقتضای بلاغت، از جوازات و قواعد خاص شعر عرب در شعر فارسی استفاده کرده است؛ جوازات و اختیاراتی که در عروض فارسی به‌خاطر برهم‌خوردنِ تقارنِ موسیقایی قابل پذیرش نیست. (اینکه عبید زاکانی شعر عرب را الناموزون خوانده بود، به

خاطر همین اختیارات گستردهٔ وزنی است که تقارن رکنها را در مصراعهای قرینه به هم می‌زند.) در بحر رملِ مخبون (تکرارِ «فعلاتن») در شعر فارسی جز در رکن نخست نمی‌توان «فاعلاتن» را به‌جای «فعلاتن» به‌کار برد، اما در عروض عرب، چنین جوازی هست. و سعدی در این شعر در دیگر رکن‌ها نیز به‌جای «فعلاتن»، «فاعلاتن» و نیز «فَعَلاتُ» به‌کار برده است. وزن اصلی بیت، در بحرِ «رَمَلِ مَخبون»است یعنی: «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» (وزن مصرع سوم) اما به این شکلها نیز درآمده: «فعلاتن فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن» (در مصرع نخست)، «فعلاتن فعلاتن فعلاتُ فاعلاتن» (در مصرع دوم)، و «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن» (در مصرع پایانی). از آنجا که کاتبان نسخه‌های خطی، وزن این دو بیت را بنا به عادت ذهنی آشفته می‌دیده‌اند، در آن تغییراتی داده بوده‌اند تا ترتیب رکن‌ها مطابق قواعد عروضیِ شعر فارسی شود؛ و این کارِ مصححانِ گلستان را در عصر حاضر نیز دشوار کرده است. (یوسفی در این‌باره می‌نویسد: «مصراع اول این بیت در نسخه‌ها متفاوت و آشفته است» نسخه‌بدلها: ۶۰۶) حال آنکه به‌نظر نگارنده، کاربردِ جوازاتِ عروض عرب در شعری فارسی توسط سعدی، در اینجا نیز دلائل بلاغی دارد. از این‌همه که بگذریم، در ادامهٔ داستان سعدی، این پیاده بر بالینِ «توانگرِ اشترْسوار» که اَجَلش فرارسیده می‌آید و می‌گوید: «ما به‌سختی بِنَمردیم و تو بر بُخْتی بِمُردی»! (سعدی: ۱۳۸۱: ۹۲) نکتهٔ هنری این است که این جمله نیز، موزون و بر وزن «فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن» است؛ یعنی بر همان وزنِ دو بیت گذشته. صد رحمت بر روان سعدی باد! (در ضبط استاد مصفّا، به‌جای «بِمُردی»، «مُردی» آمده که هم از نظر وزنی و هم از نظر نحوی، باز ضبط یوسفی بر آن رجحان دارد)

**۴- نتیجه‌گیری:**

در مقالهٔ حاضر، از ۸ وزن عروضیِ خاصِ گلستان سخن رفت که با احتساب آنها، مجموع اوزانِ شعریِ به‌کار رفته در آثارِ سعدی، به ۴۲ وزن می‌رسد. همچنین نمونه‌هایی از اشعار *گلستان* را دیدیم که سعدی به دلائل بلاغی، متناسب با موضوع سخن، در ارتباط با اشخاص داستان و نیز محیط بادیهٔ عرب، از بحور خاص شعر عرب بهره برده است. سعدی در غزلیات، معشوق آرمانی خود را با عبارت «یارِ موافقْصورت و معنی» توصیف می‌کند؛ و بهترین نمونهٔ «نثرِ موافقْصورت و معنی» در تاریخ ادبیات فارسی، بی‌شک *گلستان* سعدی است؛ چراکه همانگونه که نمونه‌های متعددی به‌دست داده و بررسی شد، سعدی

میان صورت و محتوای این اثر، با دقتی بی‌نظیر، تناسب ایجاد کرده است؛ و این تناسبِ شکل و محتوا، یکی از لوازمِ «بلاغت» یعنی ایرادِ سخن به مقتضای حال (و در *گلستان* به مقتضای موضوع) است؛ تناسبی که نگارنده در این مقاله تنها بخشی از آن را از منظر هنرنمایی‌های وزنی و عروضیِ سعدی نشان داد. غور، مطالعهٔ چندین‌ساله و اشراف سعدی بر ظرائف زبانی، نحوی، بلاغی، شکلی، هنری، و نیز عروضیِ آثار ادبیِ فارسی و عربیِ پیش از خود و ملکه‌کردنِ آنها در ذهن، حاصل سالها کوشش سعدی است و این چیزی نیست که یک شبه (و به رغم برخی مدعیان، پس از دورهٔ توبه!) پدید آمده باشد. ماحصل این مقاله، پاسخی دیگر می‌تواند بود به کسانی که مدعیِ آن شده‌اند که سعدی پای از دروازهٔ شیراز بیرون نگذاشته و *گلستان* حاصل شنیده‌های او از کاروانیان است!؛ ناآشنایانی به ادبیات، تاریخ، و فنِّ عروض که به خطا حتی سعی داشته‌اند بر سعدی ایراد عروضی و وزنی نیز وارد کنند! مقالهٔ حاضر شاید توانسته باشد بخشی از ضرورتِ آموزش قواعد کلی عروض عرب به دانشجویانِ ادبیات فارسی و نیز ضرورتِ آشنایی با کلیتِ بحور عرب را نشان داده باشد؛ بحرهایی که با ذوق‌ورزی‌ها و تصرفاتِ هنریِ ایرانیان، اشعار متعدد و اوزان بسیار زیبایی از آنها ساخته شده است؛ وزنهایی که می‌توان آنها را «اوزانِ ایرانی‌شده» خواند. باری، شناخت کلی از موسیقیِ برخی بحور و اوزانِ شعر عرب، که ایرانیان از آنها اوزان زیبایی ساخته‌اند، در هنگام مواجهه با متن، هم می‌تواند در صحیح‌خوانی، به خواننده یاری‌رسان باشد و با آشکار کردنِ موسیقیِ متن، موجب افزایش التذاذ هنریِ وی شود، و هم می‌تواند پژوهشگران را در تصحیح متن یاری کند.

**منابع:**

اثیرالدین اخسیکتی (۱۳۳۷) ***دیوان اثیرالدین اخسیکتی***، به تصحیح و مقابله و مقدمهٔ رکن‌الدین همایون‌فرّخ، تهران: رودکی؛

پور پیرار، ناصر (۱۳۷۷) ***مگر این پنج روزه***، چ دوم، تهران: کارنگ؛

حسنی، حمید (۱۳۸۳) ***عروض و قافیهٔ عربی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی؛

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷) ***دیوان حافظ***، به تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چ ششم، تهران: اساطیر؛

سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۹) ***کلیات سعدی*** (متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی، از روی نسخهٔ تصحیح شدهٔ انجمن ادب فارس و یک نسخهٔ خطی معتبر و قدیمی منحصر)، به کوشش مظاهر مصفّا، چ دوم، تهران: روزنه؛

_____ (۱۳۸۳)، ***کلیات سعدی*** [،] بر اساس تصحیح و طبع محمد علی فروغی. به کوشش بهاءالدّین خرّمشاهی. تهران: دوستان، چهارم؛

_____ (۱۳۷۲)، ***شعرهای عربی سعدی شیرازی***. تصحیح و ترجمه از جعفر مؤیّد شیرازی. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز؛

---------- (۱۳۸۱)، ***گلستان***، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ششم، تهران: خوارزمی؛

سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۹۰) «اوزان شعر در غزلیات سعدی»، ***وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز***، (مجموعه سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹)، به کوشش امید طبیب‌زاده، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) ***آشنایی با عروض و قافیه***، ویراست چهارم، تهران: نشر میترا؛

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۹) ***فرهنگ اوزان شعر فارسی***، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد؛

هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۴) ***مدارج البلاغه***، به تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛

# سهم سعدی
# جستاری در زمینه بلاغت تطبیقی در گلستان

**رودابه شاه‌حسینی**[1]

**چکیده**

به نظر می‌رسد بخش‌هایی از گلستان در مقایسه با متون ادب عربی ترجمه‌یی است بیشتر لفظ به لفظ از عربی به فارسی و تکنیک‌هایی که سعدی در این بخش‌ها به کار برده گرته‌برداری از ساختار نحوی زبان عربی به قصد ایجاد آشنایی‌زدایی در کلام خود، بهره وری از اشتراک‌های بلاغی میان دو زبان عربی و فارسی و ترجمه آزاد در قسمت‌هایی است که محل اختلاف بلاغی میان دو زبان محسوب می‌شوند. سهم سعدی در این دست از سخنان در گلستان مهارت در جایگزینی واژگان، درک رابطه میان گرته‌برداری و آشنایی‌زدایی و بهره‌وری به هنگام و هنرمندانه در بزنگاه‌های اشتراک‌ها و اختلاف‌های بلاغی میان دو زبان است، اما گاهی «البته به ندرت» در این راه گرفتار عربی زدگی می‌شود و سخن او یا با ابهاماتی مواجه می‌شود و یا کم فروغتر جلوه می‌کند.

**کلیدواژه:** سعدی، گرته‌برداری، آشنایی‌زدایی، اشتراکهای بلاغی، عربی‌زدگی

---

[1]- استادیار دانشگاه پیام نور

**۱- مقدمه**

از هزار و یک فن سخنوری که سعدی در گلستان به کار برده هنر سعدی در برگردان برخی سخنان در گلستان از متون ادب عربی به فارسی مورد توجه این مقاله قرار گرفته است. سخنانی که به نظر یک ترجمه لفظ به لفظ می‌رسد و گاه چندان تصویر و آرایه‌یی هم در آن دیده نمی‌شود، اما زیباست. سعدی در این زیبایی چه سهمی دارد؟

توانایی سعدی در سرایش نظم و نثر هردو و اشراف کامل او به بلاغت هر دو زبان فارسی و عربی به او این امکان را می‌دهد از محل اشتراک‌ها و اختلاف‌های بلاغی در دو زبان و از خاصیت تاثیرگذاری بر مخاطب به وسیله جابه‌جایی مکان اجزای جمله مبدأ(عربی) در جمله مقصد(فارسی) به خوبی بهره ببرد و کلامی بیافریند که نه تنها ترجمه صرف نیست، بلکه یکسره خلاقیت و نوآوری است.

این گونه برگردان جمله‌ها از زبانی دیگر علاوه بر آشنایی و اشراف کامل به ویژگی‌های بلاغی هر دو زبان ذوق و هنر سخنوری می‌طلبد و سعدی از عهده این کار به شایستگی برمی‌آید و موضوع کار این مقاله نیز دقیقاً همین جمله‌های ساده است که شاید در ظاهر بسیار ساده به نظر بیایند و ترجمه انگاشته شوند، اما هدف نشان دادن ظرافت‌های بلاغی در همین جمله ساده است و توجه به این نکته که از هیچ سخنی در گلستان نباید به آسانی گذشت.

روش کار در این پژوهش به صورت مقایسه و تطبیق بلاغی است و درک نقطه‌های بلاغت گلستان از محل چالش‌ها، اختلاف‌ها و اشتراک‌های بلاغی یک بار به یاری تطبیق گلستان با متون ادب عربی که مأخذ این دسته از سخنان سعدی انگاشته شده‌اند و یک بار به وسیله بهره‌گیری از تطبیق گلستان است با ترجمه آن به زبان عربی.

در این مقاله فرض بر این است که زیبایی‌های مشترک در گلستان و آبشخورهای آن مرهون درک ظریف سعدی از اشتراک‌های بلاغی است و پیروی او در چینش اجزاء جمله مطابق مأخذهای مورد توجه او نشان از آگاهی سعدی از رابطه میان گرته‌برداری از یک زبان و ایجاد آشنایی‌زدایی در زبان دیگر دارد. و بهترین معیار برای سنجش هنر و توانایی سعدی در این کار ترجمه گلستان به زبان عربی و بررسی رابطه گلستان با مأخذهایش در مقابل رابطه آن با ترجمه‌یی است که به عربی از گلستان وجود دارد. آن جا که لطف سخن سعدی به واسطه ترجمه گلستان به زبان عربی، از میان رفته و یا کمرنگ شده همان

می‌تواند نقطه قوت و اوج بلاغت سخن سعدی قلمداد گردد. در حالیکه برداشتهای سعدی از مآخذ گلستان نشانی از کمرنگ شدن هنر بلاغی متن اولیه ندارد.

**۱-۱- پیشینه**

پیشینه‌ی پژوهش درباره بلاغت سعدی به حدی گسترده است که نمی‌توان در اینجا همه آن‌ها را برشمرد. به طور خلاصه می‌توان به مقاله استاد همایی در شماره ۱۶۸ *یغما* اشاره کرد با عنوان «مقایسه مقامات حمیدی و عتبۀالکتبۀ با گلستان سعدی» و یا از مقاله جناب آقای دکتر تمیم‌داری در شماره سی و سوم فصلنامه‌ی *پژوهش زبان و ادبیات فارسی* با عنوان «مطالعه سبک شناسی وجه نمایی در گلستان در چارچوب دستور نقشگرای نظام‌مند» و مقاله «گونه‌های (تناص/هم متنی) در بوستان و گلستان» از جناب آقای دکتر حجت‌الله فسنقری در شماره اول سال پنجم فصلنامه *بهار ادب* نام برد. و یا به نظر استادانی از جمله شادروان غلامحسین یوسفی در کتاب *دیداری با اهل قلم* و یا استاد بهار در کتاب *سبک‌شناسی* و ... اشاره داشت. اما در زمینه آنچه که در این مقاله به طور خاص مورد توجه است پیشینه‌یی مشاهده نشد.

و در این جا لازم به یادآوری است که پذیرش این که آیا این بخش‌ها از گلستان وامدار ترجمه از متون عربی و به اصطلاح آبشخورهای سعدی در نوشتن گلستان است، متکی به پیشینه‌ی پژوهش‌هایی است که به بررسی مآخذ گلستان و مضامین مشترک میان گلستان و متون ادب عربی پرداخته‌اند و در این زمینه نگارنده از دو منبع بیش از سایر بهره برده یکی پایان‌نامه با عنوان«مآخذ قصص و تمثیلات بوستان و گلستان سعدی»، به راهنمایی جناب آقای دکتر علی‌اصغر حلبی و مشاوره جناب آقای دکتر غلامحسین مرزآبادی، و به کوشش دانشجو جناب آقای فرامرز جلالت مغانلو برای اخذ درجه دکتری است و دیگری مقاله‌یی با عنوان «مضامین مشترک در گلستان و امثال و حکم عربی» از جناب آقای دکتر مصطفی موسوی است که در شماره سوم از سال سوم *مجله ادب عربی* به چاپ رسیده است و همچنین نگارنده ضمن مراجعه به اصل منابع با بهره‌گیری از دو نرم افزار «المرجع الاکبر» و «درج» به صورت جستار کلیدواژه‌یی در این زمینه جستارهایی نیز داشته است.

***

از میان شعرها و جمله‌های زیبای گلستان بخش‌هایی را می‌توان برگزید که رابطه‌ی مستقیمی با متون کهن ادب عربی دارند و این ارتباط گستره‌یی از دورترین تناسب‌های مفهومی تا نزدیک‌ترین ارتباطهای لفظی را شامل می‌شود و در هر کدام از این بخش‌ها فن و هنری نهفته است که کشف هر کدام از آن‌ها پژوهشی عمیق را می‌طلبد در این مقاله سعی بر آن بوده که یکی دو نمونه از فن و هنر سعدی مورد کاوش قرار بگیرد و به دلیل گستره‌ی این موضوع، تنها بخش محدودی از گلستان که مربوط به اقتباس‌های سعدی و اشتراک‌های مضامین سعدی با متون عربی است، انتخاب شد آن هم بخش‌هایی که به قدری اشتراک در معنی و مترادف واژگان آن‌ها پررنگ است که می‌توان آن‌ها را ترجمه قلمداد کرد. تلاش بر این است که در این پژوهش دریافت که فن و تکنیک‌های سخنوری سعدی در این دست از جمله‌های برگردان چیست و سهم او در این بلاغت چقدر است؟

**۲- تکنیک‌های سعدی:**

تکنیک‌های سعدی را در بخش‌هایی از گلستان که مورد مطالعه این مقاله است، در مجموع به سه دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱)ترجمه لفظ به لفظ(calque) و آشنایی زدایی به واسطه گرته‌برداری از متن مأخذ

سعدی با ترجمه لفظ به لفظ ضمن گرته‌برداری از ساختار نحوی زبان عربی که باعث جابه‌جایی و پس و پیش شدن محل واژگان در جمله فارسی می‌شود و با استفاده از تکنیک جابه‌جایی و جانشینی، در سخن فارسی آشنایی‌زدایی ایجاد می‌کند و همین آشنایی‌زدایی است که مایه زیبایی و آفرینش نوین یک اثر هنری (احمدی،۱۳۸۶: ۴۷) و در عین حال ایجاد موسیقی در کلام می‌شود. به نوعی محل اصلی قرار گرفتن اجزای جمله در یک زبان اگر عینا در جمله دوم رعایت شود ممکن است در جمله دوم خلاف عادت و نرم جمله به وجود بیاید و این جابجایی به واسطه آشنایی زدایی به سخن زیبایی می‌بخشد.

۲)ترجمه لفظ به لفظ و بهره‌وری از اشتراک‌های بلاغی و انتقال بلاغت زبان نخست به زبان دوم

سعدی گاهی با این ترجمه‌های لفظ به لفظ علاوه بر بهره‌گیری از دستاوردهای تکنیک نخست، زیبایی بلاغی جمله در زبان نخست را نیز دقیقا به زبان دوم انتقال می‌دهد وگاهی این جمله‌های مأخذ یا به روال عادی جمله در معیار زبان هستند و یا سبک و سیاق

ترتیب واژگان آن در خود زبان عربی نیز بر طبق روال زبان عربی نیست و اجزای آن جمله بنا به دلایل بلاغی تغییر مکان داده و متقدم یا متاخر شده‌اند و سعدی همین چینش را مطابق متن عربی رعایت می‌کند و با ترجمه لفظ به لفظ همان زیبایی بلاغی را در فارسی جلوه می‌دهد. در چنین مواردی سعدی علاوه بر بهره‌وری‌هایی که پیشتر یاد شد، از اشتراک‌های بلاغی هم سود می‌برد و بر اساس این اشتراک‌ها همان زیبایی را در جمله برگردان در گلستان عینا حفظ می‌کند.

۳)ترجمه آزاد و پرورش جمله به واسطه درک اختلاف‌های بلاغی

سعدی سخنی زیبا را برمی‌گزیند و به واسطه‌ی ترجمه آزاد و نه لفظ به لفظ، از فضای ترجمه آزاد می‌تواند کمال استفاده را داشته باشد و زیبایی‌هایی را در این ترجمه جلوه دهد که در زبان فارسی خوش‌تر بنشیند. در این بخش‌ها او با درک محل اختلاف بلاغت در دو زبان، کلام عربی را با ایجاد تغییراتی از جمله (جابه‌جایی اجزای جمله، تغییر وجه جمله، کاهش اجزای جمله، پیوند دادن جمله با جمله‌ی دیگر و ایجاد یک معادله معنایی، و ...، به فارسی برگردانده و کلامی خلق کرده که به همان اندازه که کلام نخستین در زبان عربی، ادبی و زیباست کلام پرورش یافته در فارسی نیز زیباست و بلکه زیباتر و کلام با ذوق و بلاغت فارسی چنان هماهنگی دارد که با نمونه نخست خود این پیوند را ندارد.

### ۲-۱- سعدی و آشنایی زدایی

به نظر می‌رسد که گاه تنها ترجمه لفظ به لفظ از زبان بیگانه یا گرته‌برداری نحوی از ساختمان دستوری یک جمله از زبان بیگانه به دلیل ایجاد فرآیند آشنایی‌زدایی و جلب توجه شنونده و ایجاد موسیقی درکلام، موجب ایجاد ارزش بلاغی در یک متن می‌شود. و این مسئله کم کم از اوایل سده پنجم مورد توجه نویسندگان پارسی قرار گرفته است. چنان که بر اساس ساختار نحوی جمله‌های عربی جمله‌های فارسی نوشته می‌شود و این تغییر در ساختمان دستوری جمله به دلیل گرته‌برداری نحوی یا باعث آشنایی‌زدایی شده و همین آشنایی‌زدایی منجر به بروز نکات بلاغی از جمله تقدم مسند بر مسندالیه، تقدم فعل بر فاعل، تقدم قید زمان در جمله شده و یا منجر به پدید آمدن موسیقی و لحن در کلام می‌شود که همگی آن‌ها در مجموع سخن را از زبان به دامان ادبیات می‌کشاند.

علاوه بر این پدیده جابه‌جایی که حاصل آن آشنایی‌زدایی است، علاقه این نویسندگان به جانشینی واژه‌های عربی به جای پارسی که ایجاد هماهنگی و موسیقی در کلام و یا

آشنایی‌زدایی در واژه‌گزینی است به کلام لطف ادبی بخشیده است. البته میزان این استفاده و شیوه استفاده به هنر شاعر و نویسنده که در نهایت منجر به خلق اثری شاهکار و یا پرتکلف و کم ارزش است بستگی دارد، ولی آنچه که مسلم است این است که سلیقه‌ی ادبی در آن دوره به گرته‌برداری (به مفهوم عام آن) از زبان و ادب عرب به جهت آشنایی‌زدایی و خلق اثر هنری و شاید نزدیک‌تر کردن کلام به کلام الهی بر اساس تقلید از قرآن گرایش دارد. و گاهی گرته‌برداری نحوی می‌تواند جمله‌یی جدید خلق کند که اتفاقا با سلیقه بلاغی ایرانی و موسیقی درونی در سخن فارسی مناسب باشد. و سعدی نیز در این کار هنرمندی قدر است. «سعدی با وجود رعایت اصول زبان فارسی گاهی در جمله‌بندی‌ها به تقدیم فعل بر جمله تفنن کرده است، گاهی فعل‌ها را که بایستی مطابق قاعده در آخر جمله یا بالاخره بعد از فاعل و مفعول آورده باشد مقدم آورده و برای این قبیل تقدیم و تاخیرها وجهی از لحاظ صنعت و مراعات بلاغت در نظر گرفته است. چنان که :«یاد دارم که در ایام جوانی گذر داشتم به کویی و نظر با رویی»(سعدی،۱۳۶۸: ۱۴۱) و گاه نیز تنها به مراعات فصاحت و بلاغت فعل را مقدم آورده مثال:«چون مدت عدت برآمد عقد نکاحش ببستند با جوانی تند و ترشروی تهیدست بدخوی»(همان: ۱۵۱) و اینجا به شیوه عربی آمده است از لحاظ بلاغت، برای این که می‌خواهد صفاتی برای مسندالیه یا موصوف جمله یا مفعول ذکر کند و بنابراین فعل را مقدم می‌آورد.» (بهار، ۱۳۷۶: ۲/۱۰۴۸)

بر اساس آنچه که در بالا آمد، گاهی سعدی در برخورد با بخش‌هایی از متن‌های مورد نظر خود تنها کافی است جمله را لفظ به لفظ به فارسی برگرداند تا ویژگی‌های زبان مبدا موجب ایجاز در زبان مقصد شود و با جابه‌جایی‌هایی حتی بسیار کم و نامحسوس آشنایی‌زدایی به وجود بیاید. به عنوان نمونه:

**فإنّ الموتَ فی عزٍ خیرٌ مِن الحیاۀ فی الذّل.(جاحظ، ۲۰۱۱: ۲/۲۲۸)** یا **«موتٌ فی عزٍ خیرٌ مِن حیاۀٍ فی ذلٍ.(ثعالبی،۲۰۰۳: ۱۰۷)**

**مردن به علت به از زندگانی به مذلت.(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۱۲)**

اگر چه سعدی به جای «عزت» به دلیل تناسب با حکایت«علت» را برگزیده، اما غرض ما در این بحث محل قرار گرفتن واژگان است و در این جا تعداد واژگان و محل قرار گرفتن آن‌ها کاملا مطابق است.

**غِنی النفس أفضلُ مِن غنی المال. (ثعالبی،۲۰۰۳: ۲۳۴)**

**توانگری به قناعت به از توانگری به بضاعت.(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۷۵)**

در تعداد واژگان تفاوت نامحسوسی مشاهده می شود، اما جابه‌جایی با گرته‌برداری نحوی آشنایی‌زدایی ایجاد کرده، چرا که طبق روال زبان فارسی باید نوشته می‌شد «از توانگری به بضاعت بهتر است.» علاوه بر این فعل «است» از جمله به جهت ایجاز حذف شده و این در حالی است که علامت رفع خبر در زبان عربی به فارسی برابر با فعل اسنادی ترجمه می‌شود و اگر از ظاهر جمله پیروی شود، عدم استفاده از آن مایه‌ی ایجاز است. پس می‌بینیم که تنها ترجمه لفظ به لفظ و گرته‌برداری، مایه ایجاد بلاغت ایجاز و آشنایی‌زدایی در چینش جمله شده و همچنین مایه تقویت موسیقی است به عنوان نمونه جمله **المأمولُ خیرٌ مِن المأکول**. (**ثعالبی،۲۰۰۳: ۲۳**) با همین تکنیک به قدری غنای موسیقی پیدا کرده که در یک مصراع خوش نشسته است: **گویند امید به که خورده(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۸۸)**

اما تنها ویژگی میان دو زبان این بلاغت را ایجاد نکرده. دقت و درک به هنگام از آن‌ها و بویژه قدرت سعدی در گزینش واژگان که به گستره دایره واژگان او مربوط می‌شود همه و همه از مهم‌ترین عوامل است شاهد این ماجرا ترجمه گلستان است از همان جمله‌هایی که پیشتر ذکر شد که این قابلیت‌ها میان دو زبان نتوانسته بلاغت سعدی را عینا انتقال دهد:

**الغنی بالغناعۀ لا بالبضاعۀ(فراتی، ۲۰۱۳ :۲۹۴)**

در این جمله ترجمه از اصل معنی دور است و حدس می‌زنم که مترجم «به» را به معنی حرف اضافه برداشت کرده است نه «بهتر» برای همین از قصد معنی دور شده است.

**إذ الموت بالعلۀ خیر من العیش بالمذلۀ(همان :۱۶۷)**

این جمله ایجاز سخن سعدی را انتقال نمی‌دهد و بلاغت سخن آبشخور سعدی را نیز ندارد.

**یقولون الأمل خیر من المأکول (همان :۳۲۲)**

و نیز بسنجید جمله آخر را با جمله عربی مأخذ.

**سهم سعدی در این دست جمله‌ها گزینش خوب در واژگان و درک رابطه گرته‌برداری با آشنایی‌زدایی میان دو زبان و استفاده به هنگام از این ویژگی است.**

اما گاهی این گرته‌برداری از ساختار نحوی ممکن است جمله را دچار ابهام کند. و این همه گفت‌وگو بر سر توجیه و یا انتقاد از این مصراع سعدی«**پسران وزیر ناقص عقل به**

**گدایی به روستا رفتند»(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۵۵)** به اعتقاد نگارنده حاصل گرته‌برداری از ساختار نحوی زبان عربی است که در آن آمدن مضاف الیه میان موصوف و صفت کاربرد دارد چنان که «غابات مازندران الخضراء» یا «عباد الله الصالحون» در زبان عربی به کار می‌رود. شاید بتوان این نوع گرته‌برداری را در این جمله از بیهقی آشنایی‌زدایی قلمداد کرد «سلطان محمد شغل همه ضیاع غزنی خاص بدو مفوض کرد»( بیهقی،۱۳۵۶: ۱۵۶) منظور «ضیاع خاص غزنی» است، اما به نظر این مراد در این مصراع گلستان حاصل نشده و جمله دچار ابهام شده و پذیرش این که سعدی در این عبارت به جای آشنایی‌زدایی به ابهام گراییده بهتر از توجیه آن است.

### ۳- سعدی و اشتراک‌های بلاغی

ترجمه لفظ به لفظ سعدی گاهی همان زیبایی‌های بلاغی جمله مبدأ را به جمله مقصد انتقال می‌دهد به عنوان نمونه:

**کلُّ الناس استطیعُ أن أرضیه إلاّ حاسدَ نعمۀ فإنّه لایرضیه إلا زوالُها. (ابن قتیبه، ۲۰۰۳: ۲/۱۳)**

نکته بلاغی قابل توجهی که در این جمله به چشم می‌خورد حصر «حاسد نعمۀ» در «الا» و تقدم «کل الناس» به جهت تاکید و افاده تعظیم یا صحیح‌تر افاده تکثیر است.(الهاشمی، ۲۰۰۵: ۹۹) و به کاربردن ادات عموم «کل» در محصور عنه به واسطه مفهوم عمومیت «کل» این تاکید و تکثیر را دو چندان می‌کند که حاصل آن تقویت حصر است.

سعدی چون به بلاغت هر دو زبان فارسی و عربی تسلط دارد، می‌داند که اگر این جمله را دقیقا با همین چینش اجزای جمله به فارسی برگرداند، کاملا بلاغت زبان نخست در زبان دوم حفظ خواهد شد. و معنا و زیبایی جمله به همان نسبت زبان نخست در زبان دوم نیز جلوه‌گر می‌شود. او به خوبی به وجه اشتراک‌های بلاغی در دو زبان فارسی و عربی توجه دارد و از این وجه اشتراک بهره‌وری می‌کند و چینش اجزاء جمله مبدا را رعایت می‌کند و می‌نویسد:

**همگنان را راضی کردم مگر حسود را که راضی نمی‌شود الاّ به زوال نعمت من. (سعدی، ۱۳۶۸: ۶۳)**

کافی است که سعدی تنها جای واژگان را مطابق جمله نخست بیاورد تا ماهیت اولیه جمله مأخذ در زبان دوم نمایان شود. جمله مأخذ جمله‌یی است که ماهیت آن دستخوش

انقلاب از جمله فعلیه به اسمیه شده(شرتونی، ۱۳۸۸: ۴/۴۴) و در صورت نبود ضمیر «ه» متصل به فعل، فعل روی مرجع ضمیر یعنی «کل الناس» عمل می‌کرد(همان:۴/۲۱۶) و با برگردان این جمله به فارسی ماهیت نخستین آن نمایان می‌شود و در جمله فارسی «کل الناس» به «مفعول به» ترجمه می‌گردد و به پیروی از چینش اجزای جمله مبدأ، مفعول به در جمله دوم نیز به واسطه حذف فاعل به قرینه شناسه بر جمله مقدم می‌شود و همان اهمیت و تاکیدی را القاء می‌کند که در جمله نخست وجود دارد و همان بلاغت را دارد که در جمله اول دیده می‌شود.

پرسشی که در این جا مطرح می‌شود این است که آیا تنها برگردان جمله، بهره‌وری از اشتراک‌های بلاغی زیبایی متقابل در کلام ایجاد می‌کند؟ با دقت در ترجمه گلستان به زبان عربی خواهیم دید که تنها وجود چنین قابلیت‌هایی بین دو زبان کافی نیست، بلکه آنچه که بیشتر اهمیت دارد تسلط به بلاغت و هنر مترجم است. ترجمه این متن از گلستان در مقابل متنی که مأخذ گلستان انگاشته شده رنگ و بویی ندارد و علاوه بر این اگر چه ترجمه فصیح و درستی است، اما هنر بلاغت سعدی در آن بازتاب داده نشده است و البته حق نیست که بر مترجم خرده بگیریم، چرا که مترجم گلستان قصد ترجمه داشته نه سخنوری. مترجم در برگردان این جمله گلستان نوشته است:

**لقد ارضیتُ الجمیعَ فی الدولۀ الملکیۀ الاّ الحسود فإنّه لایرضی الاّ بزوال نعمتی. (فراتی، ۲۰۱۳: ۶۶)**

همان حصر در این جمله نیز دیده می‌شود، اما جمله فعلیه ترجمه شده و قدرت تاکید جمله اسمیه مأخذ را ندارد. در واقع با این ترجمه خواننده درمی‌یابد که ماهیت فعلیه بودن جمله مأخذ اگر نمایان می‌شد جمله در زبان عربی بخشی از زیبایی خود را از دست می‌داد حال آن که در فارسی به عکس مایه زیبایی آن شده است. جمله ترجمه گلستان موسیقی لازم را در جهت تاکید بر محصور عنه و مبالغه در محصور ایجاد نمی‌کند و واژه «جمیع» عمومیت و کثرت «کل» را ندارد بویژه که در ترجمه گلستان بر جمله مقدم نشده است.

اگر سعدی می‌خواست مانند مترجم گلستان بیاندیشد و بنویسید باید این گونه ترجمه می‌کرد «من توانستم همگان را راضی کنم مگر حسود را ...» و در این صورت غرض اصلی سخن برآورده نمی‌شد. زیرا با چنین ترجمه‌یی تاکید بر روی «من» و توانایی «من» در راضی کردن «همگان» متمرکز می‌شد و با حصر «حسود» غرض جمله به این صورت

می‌نمود که گوینده در راضی کردن همگان توانا است و فقط در راضی کردن حسود ناتوان است. به گونه‌یی که راضی کردن حسود از گوینده برنمی‌آید و شاید از دیگری بربیاید. در حالی که اگر دقیق‌تر به جمله بیاندیشیم متوجه می‌شویم که صحبت بر سر ناتوانی گوینده در راضی کردن حسود نیست بلکه صحبت بر سر این است که اصولا حسود راضی بشو نیست و جلب رضایت حسود ناممکن است. و بهترین راه ممکن برای نشان دادن این مقصود مقدم داشتن «کل الناس و همگنان» در جمله و حصر «حسود» در «الا» است.

سخنور وقتی می‌گوید «همگنان را راضی کردم»، راضی کردن همگنان عملی تقریبا غیر ممکن است و قرار دادن آن در ابتدای جمله و انتخاب واژه‌یی که معنای عمومیت می دهد (چه در عربی و چه در فارسی) ایجاد مبالغه می‌کند و نویسنده با غلو ادعا می کند که از پس چنین عمل غیر ممکنی برآمده و آن گاه که «حسود» را محصور در ادات حصر می کند در واقع رضایت حسود را غیر ممکن تر جلوه می‌دهد.

با تقدم «همگنان» در جمله، تاکید و مبالغه در جلب «رضایت همه» باید نشان داده شود تا با حصر«حسود»، رضایت او غیر ممکن‌تر به نظر بیاید و این نکته در هر دو جمله گلستان و مأخذ آن وجود دارد و جان کلام در همین تقدم همگنان و حصر حسود می باشد.

و در واقع تاویل کل جمله این است: «فقط حسود ناراضی است» یا «ناراضی فقط حسود است» و در این صورت از همان قانون حصری تبعیت می کند که در کتاب‌های بلاغی با جمله «فقط زید نویسنده است» یا «نویسنده فقط زید است» مثال زده می شود. و مقصود از کاربرد این حصر مبالغه است. (شمیسا،۱۳۸۳: ۱۰۲) که نویسنده از عهده آن به خوبی برآمده و با تقدم محصور عنه در جمله و انتخاب واژه‌یی که دلالت بر عمومیت دارد این مبالغه را تقویت کرده است.

در حالی که در ترجمه گلستان چنین توجه و ظرافتی دیده نمی‌شود. و ترجمه فعلیه و عدم تقدم محصور عنه در جمله تاکید و افاده تکثیر را از جمله می‌زداید و در نتیجه حصر به اندازه دو نمونه پیشین تقویت ندارد. مترجم به مساله اشتراک‌های بلاغی در این جمله بی‌توجه بوده و تنها سعی در انتقال کامل مفهوم داشته در حالی که سعدی با آگاهی به خاصیت جادویی چینش واژگان و اشراف به محل اشتراک‌های بلاغی همان تاثیری را که متن اولیه بر مخاطب خود می‌گذارد به مخاطب متن دوم منتقل می‌کند( dynamic equivalence).

سعدی در گزینش واژگان نیز مهارت دارد او در انتخاب واژگان بدین گونه عمل کرده است:

کل الناس: همگنان را؛ استطیع أن ارضیه: راضی کردم؛ الا: مگر، حاسد نعمه: حسود را؛ فانه لایرضیه: که راضی نمی شود؛ الا: الا؛ زوالها: به زوال نعمت من.

و برای هرکدام از این گزینش ها که گاهی با حذف و یا جابه‌جایی واژه‌یی نامحسوسی همراه است توضیح قانع کننده‌یی می توان یافت.

بهتر از آنچه که سعدی در این جمله برای «کل الناس» جایگزین کرده نمی‌توان یافت. «همگنان» ضمیر مبهم مرکب که همان معنای عمومیت «کل» را در خود دارد و به نوعی در زبان فارسی عمومیت بیشتری را نیز نسبت به (کل الناس) می‌تواند شامل شود و بر مجموع مخلوقات دلالت کند. و هرچه عمومیت در اینجا گسترده‌تر باشد حصر قویتری را در پی دارد.

«راضی کردم» در فارسی قطعیت بیشتری از «توانستم راضی کنم» دارد و این قطعیت در راضی کردن در مقابل حصر حسود و مستثنی دانستن حسود از راضی کردن به نوعی محال بودن راضی کردن حسود را نیز با قطعیت بیشتری بیان می‌کند. علاوه بر این‌ها ایجاد تنوع در اعداد حصر (مگر و الاّ) به جهت پرهیز از تکرار و ایجاد موسیقی با تکرار « ر» در بخش نخست جمله به واسطه انتخاب ادات حصر «مگر» و تناسب جمله با زبان و فکر فارسی با جایگزینی واژه «حسود» به جای «حاسد نعمت» به جهت تفاوت کاربرد در دو زبان جالب توجه است.

اگر چه «حاسد نعمت» در عربی کاربرد بسیار دارد، اما این ترکیب برعکس واژه «حسود» چندان کاربردی در زبان و ادب فارسی ندارد و جستار کلیدواژه در متون ادب عربی و فارسی این نکته را تایید می‌کند. ولی «زوال نعمت» در ادب فارسی کاربرد دارد و به همین جهت سعدی واژه «حسود» را جایگزین «حاسد نعمت» کرده و واژه نعمت را جانشین ضمیر آن در جمله مأخذ کرده است به جهت تناسب کاربرد و تمامی این‌ها نشان از به‌گزینی سعدی دارد.

همچنین سعدی در برگردان بخش دوم جمله مأخذ، حذف «مستثنی منه» در جمله عربی را به زیبایی با اسناد جمله به «حسود» القاء می‌کند و به نوعی «راضی کننده» را در جمله فارسی، در مقابل حذف آن در جمله عربی، به صورت مجهول جلوه می‌دهد تا حق مطلب جمله مأخذ به خوبی ادا شود و تاکید در جمله دوم نیز نمایان شود.

**سهم سعدی در این دست از جمله‌ها مهارت در جایگزینی واژگان و بهره‌وری به جا و ماهرانه در بزنگاه‌های اشتراک‌های بلاغی است.**

اما با تمام ارادتی که نسبت به شیخ اجل دارم و با وجود عشقی که به گلستان می‌ورزم باید در این جا عرض کنم که این تکنیک سعدی گاهی به خوبی همیشه جواب نداده است. و گاهی سعدی(البته به ندرت) برعکس نمونه‌یی که پیشتر ذکر شد، به سمت و سوی زبان و فرهنگ عربی کشیده شده و در نتیجه‌ی این عربی‌زدگی حاصل کار با وجود این که از نظر معنایی قابلیت لازم را دارد، هیچ وقت نتوانسته به مانند بیشتر سخنان او مَثَل‌گونه بر زبان‌ها جاری شود.

می‌فرماید:

**هر که در خردیش ادب نکنند  در بزرگی فلاح از او برخاست»(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۵۵)**

**در سنجش با این جمله «مَن لم یُؤدّب فی صِغَره لم یُفلح فی کِبَره.»(توحیدی،۱۹۹۹: ۹/۹۱)**

اگر چه مصراع نخست شاهکار بلاغی است و همان ویژگی‌ها را که پیشتر درباره آشنایی زدایی و گرته‌برداری و اشتراک‌های بلاغی ذکر شد، در خود دارد، اما به نظر نمی‌رسد در کنار مصراع دوم نتیجه مطلوب را حاصل کرده باشد چرا که برگ نهایی و برنده در مصراع دوم به اصطلاح رو نشده است برای همین این شاهکار بلاغی بویژه در مصراع نخست با وجود غنای معنایی و فکری آن، ناکارآمد و سترون مانده است.

جمله پیرو که در ابتدا آمده از نظر بلاغی شنونده را در انتظار و گوش به زنگ شنیدن باقی جمله می‌کند. موسیقی شاهکار است؛ ریزش آوای کلمات و جاری شدن آوای کلمات بر زبان به همراه بیرون آمدن نفس از دم به بازدم و تاکید لحن در ابتدای جمله بر روی (هرکه) و همین تاکید بر روی (فلاح) در مصراع دوم یک تقارن در لحن و به اصطلاح هارمونی در شنیدن آواها ایجاد می‌کند، اما مشکل به اعتقاد نگارنده بر سر این است که واژه (فلاح) و موضوع «فلاحت» در فرهنگ و ادب فارسی بیشتر کاربرد اصطلاحی دینی دارد تا کاربرد زبانی و فرهنگی و به اصطلاح این واژه آن چنان جا افتاده نمی‌نماید بویژه در حالت توازن میان دو جمله پایه و پیرو که در این جا بر سبک و سیاق جمله شرط و جواب شرط عربی نگارش یافته است.

یک جستار کلیدواژه‌یی در آثار ادبی فارسی نشان می‌دهد که فلاح، فلاحت، برخاستن فلاح از کسی و ... چندان کاربرد و اقبالی در آثار ادب فارسی نداشته و چندان سخنوران

چه پیش و پس از سعدی به آن توجه نشان نداده اند. در حالی که این واژه و موضوع فلاحت بسیار مورد اقبال ادب و فرهنگ عربی است و صرفا مربوط به اصطلاح دینی نیست و با «فلح، لم یفلح و ...» بسیار مضمون و سخن در ادب عربی دیده می‌شود بویژه در حالت ایجاد توازن در جواب جمله شرط. نمونه را :

**مَن عشقَ الریاسةَ لم یفلح. (زمخشری، ۱۴۱۰: ۴/۴)**

**مَن اعتادَ البطالةَ لم یفلح. ( میدانی،۱۹۸۷: ۴/۴۶)**

**و...**

همچنین مضمون «من لم یؤدب»، مضمونی است که به عنوان جمله شرط یا جواب شرط در ادبیات عرب زیاد به کار رفته و جواب شرط‌های متفاوت و متنوعی در برابر آن وجود دارد نمونه را :

**لایعرف الاخلاقَ مَن لم یُؤدّب. (عبدالله بن مبارک،۲۰۰۴: ۱/۳۱۱)**

**تؤدّب بالتنکیر مَن لم یؤدّب (ابن رومی،۲۰۰۲ : ۱/۸۷)**

بنابراین ذهن عرب‌زبان کاملا آماده پذیرش این هست که «مَن لم یؤدّب فی صِغره لم یُفلح فی کِبره.» و از آرایه‌های سجع و موسیقی و تضاد آن لذت می‌برد. در حالی که این اتفاق برای مخاطب فارسی زبان نمی‌افتد.

مصراع نخست غنای معنایی و تناسب فرهنگی کامل را با ذهن مخاطب برقرار می‌کند، اما در مصراع دوم تناسب چندانی دیده نمی‌شود و به نظر آن زیبایی را که «لم یفلح» در جواب شرط جمله‌ی عربی دارد، «فلاح از او برخاست» در این بیت فارسی ندارد. به نوعی ذهن فارسی خیلی با جمله جواب شرط ارتباط برقرار نمی‌کند و مصراع دوم چندان **به اقتضای حال و مقام مخاطب** فارسی نیست، بلکه به اقتضای حال سراینده است که بیش از حد تحت تاثیر مطالعه متون عربی و رابطه مفاهیم آن با ذهن مخاطب عرب زبان قرار گرفته است. و شاهد این ماجرا این است که این بیت با وجود آن که از غنای معنایی بسیار بالایی برخوردار است هیچ گاه جنبه مثل نیافته و در حالی که مفهوم «عدم تربیت در کودکی» کاملا قابلیت مثل زدن را دارد، اما هیچ گاه این بیت سعدی به مانند جمله «لقمان را گفتند ادب از که آموختی گفت از بی‌ادبان.»(سعدی، ۱۳۶۸: ۹۵) که آن را هم دارای مآخذی در زبان عربی می‌دانند، بر سر زبان‌ها جاری و ساری نشده است درحالی که مصراع نخست کاملا این قابلیت را دارد.

ذهن مخاطب با شنیدن مصراع نخست کاملا کنجکاو می‌شود و منتظر رو کردن برگ نهایی است و احتمالا از تکرار و بازی با واژه ادب در مصراع دوم لذت بیشتری می‌توانست ببرد.

در این جا از فضای مقاله اندکی دور می شوم و با خود می گویم ای کاش شیخ اجل با آن کلام جادویی خود از این جمله عربی که شاهکاری در نوع خود است اقتباسی می‌داشت و کام ادب دوستان فارسی را شیرین می ساخت: «مَن لم یؤدّب ابواه فقد ادّبه اللیلُ و النهارُ.»

### ۴- سعدی و ترجمه آزاد

بالاترین بسامدی که در برداشت‌های سعدی از آبشخورهای مورد توجهش مشاهده می‌شود به اقتباس نزدیک‌تر است تا ترجمه. و در این زمینه بیشتر بر محل اختلاف‌های بلاغی دو زبان توجه دارد. جمله‌یی را می‌گزیند و درمی‌یابد که با اعمال تغییراتی در آن می‌تواند جمله و یا بیتی شاهکارتر در زبان فارسی بیافریند و یا از متنی الهام می‌پذیرد و آن را در سروده خود حل می‌کند و ... . و بسامد این دسته از برداشتهای سعدی بسیار بسیار بیشتر از نمونه‌هایی است که پیشتر به آن اشاره شد. و البته به دلیل این که محدوده موضوع در این مقاله برروی مطابقت متن‌های گلستان و آبشخورهایی است که ارتباط بسیار نزدیکی با یکدیگر دارند به گونه‌یی که این مطابقت‌ها در حیطه ترجمه می‌گنجد تا اقتباس، مطالعه موردی در اقتباس‌های سعدی را به پژوهشی دیگر موکول می‌کنیم.

در این جا به نمونه‌یی اشاره می‌کنیم که می‌توان آن را در محدوده ترجمه آزاد قلمداد کرد. و به نوعی مابین ترجمه و اقتباس قرار می‌گیرد. سعدی یک جمله را با بهره‌گیری از یک ترجمه آزاد نوشته و در کنار یک جمله دیگر قرار داده و بدین گونه معادله‌یی با دو جمله ساخته که در مجموع یک شاهکار بدیع و نو پدید آمده شاهکاری که یک پای آن به ترجمه آزاد بسته است:

**ده درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند. (سعدی، ۱۳۶۸: ۶۰)**

اگر این دو جمله را از هم بکاویم و ساختار اجزای تشکیل‌دهنده آن را مورد مطالعه قرار بدهیم به یک تناسب و هماهنگی می‌رسیم که بر اساس تئوری زیبایی‌شناسی ارسطویی یعنی نظم در ترتیب اجزاء (ضیمران،۱۳۷۷: ۱۲۱) اساس و اصل زیبایی در این جمله را با هماهنگی اجزاء و تناسب و نظم، ایجاد کرده است.

ده در مقابل دو؛ درویش در مقابل پادشاه؛ گلیم در مقابل اقلیم و خسبیدن در مقابل گنجیدن.

درویش از پادشاه در قاموس حقیرتر و ناتوان‌تر است؛ گلیم از اقلیم آنقدر کوچک‌تر است که قابل قیاس نیست؛ به همین مناسبت «ی» در گلیم از برای تحقیر است در مقابل «ی» در اقلیم که از برای تعظیم آمده است؛ ده از دو بیشتر است؛ و گنجانده شدن ده نفر در گلیم بسیار مشکل‌تر از دو نفر در اقلیم است؛ اما ده درویش با همه ناتوانی این قدرت را دارند که در یک گلیم بخسبند ولی دو پادشاه با آن همه قدرت از قرار گرفتن در یک اقلیم ناتوانند. تمام سازه‌های این دو جمله در مقابل هم نشان از برتری سازه‌های جمله دوم دارد، اما نویسنده بدلکاری می‌کند و در پایان کارکرد ثانویه واژگان درویش و پادشاه را جلوه می‌دهد و درویشان بر پادشاهان برتری می‌یابند.

این شاهکاری است که می‌توان گفت سعدی با ترجمه آزاد بخشی از آن آفریده است: «الدّنیا أضیقُ مِن أن اتّسعَ مَلِکَین.»(زمخشری، ۱۴۱۰: ۵/۲۳۷)

تفاوت برداشت آزاد سعدی با متن اولیه تفاوت غرض تاکید در دو جمله است. سعدی بر آدم‌ها تاکید می‌کند در حالی که در نمونه عربی تاکید بر دنیا است. درست است که در جمله عربی هم همین معنی برداشت می‌شود، اما ذهن ابتدا به سوی تنگی دنیا متمرکز می‌شود حال آن که دنیا جای وسیعی است، پس آنگاه به دنبال علت این ادعا می‌گردد و بعد متوجه می‌شود که جایی که قابلیت گنجایش دو پادشاه را داشته باشد باید جایی بزرگتر از دنیا باشد و از این جاست که متوجه مشکل انسان‌ها با یکدیگر می‌شود. و همین درگیری ذهن با تضاد دنیای وسیع و در عین حال تنگ، مایه لذت ذهن و جاذبه زیبایی سخن شده است. اما در سخن سعدی ذهن به سوی نگنجیدن پادشاهان در اقلیم با وجود وسعت آن متمرکز می‌شود. در سخن سعدی نوک پیکان مستقیم انسان‌ها را نشانه می‌رود در حالی که در جمله عربی ابتدا دنیا نشانه گرفته می‌شود و بعد ذهن متوجه انسان‌ها می‌شود. در جمله عربی تاخیر دریافت ذهن به جهت تاکید و تقدم «دنیا» و درگیری ذهن با تضاد وسعت و تنگی دنیا مایه بلاغت و زیبایی سخن شده، اما در سخن سعدی شاهکار در معادله‌سازی میان دو جمله و بدلکاری در تقابل سازه‌های تشکیل‌دهنده دو جمله است. حال پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا این زیبایی سخن سعدی به ترجمه آن به عربی نیز انتقال یافته است:

«عشرۀ دروایش ینامون فی کلیم و ملکان لایَسعهما إقلیم.»(فراتی، ۲۰۱۳: ۶۱)

آیا همان تقابل و توازن را که جان کلام سعدی است در سازه‌های این دو جمله نیز می‌توان یافت؟ عدد و معدود «عشره دراویش» در مقابل اسم مثنی «ملکان» همان تاثیر لفظی کلام را دارد؟ آیا تفاوت نقش دستوری «کلیم و اقلیم» همان بار روانی و تقابل در معادله را ایجاد می‌کند؟ و آیا اگر سعدی نیز عینا جمله عربی را بر می‌گرداند به اندازه همین ترجمه آزاد و پرورش شاعرانه آن زیبایی داشت؟ نگارنده چنین نمی‌پندارد.

سعدی یک بار دیگر این تکنیک را در گلستان به کار برده، اما به اعتقاد نگارنده توفیق قبلی را به دست نیاورده است. اگر ساختار این جمله را به هم بریزیم آن توازن و تعادل به زیبایی جمله بالا به دست نخواهد آمد و قرینه‌ها به اندازه جمله قبل توازن ایجاد نمی‌کنند.

**ده آدمی بر سفره‌یی بخورند و دو سگ بر مرداری با هم به سر نبرند.(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۷۵)**

ده در مقابل دو همان هماهنگی را ایجاد می‌کند، اما آدمی از سگ برتر است و بسیار بدیهی است که آدمیان بتوانند بر سفره‌یی به سربرند و سگان بر مرداری نه. سفره در مقابل مردار ارزش، وسعت و فراوانی نعمت بیشتری دارد ولی (ی) در «سفره» این‌بار یای تحقیر نیست، بلکه (ی) در «مردار» نکره تحقیر است.

این جمله نیز زیبایی خاص خود را دارد. تصویر متحرکی که در جمله دوم توصیف شده در مقابل توصیف جمله نخست زیبایی دارد و این معنا را می‌رساند که سگان از یک مردار بی‌ارزش نمی‌گذرند، اما آدمیان با یکدیگر کنار می‌آیند. توجیه این تقابل در معنی کنایی سگ و مردار از حریص و دنیا است، اما بازهم یک جمله کنایی تقابل لازم را با جمله نخست ایجاد نمی‌کند و به شاهکاری ترکیب دو جمله «ده درویش ...» معادله و توازن نمی‌سازد از این گذشته باز در این سخن سعدی اثر فرهنگ و ادبیات عربی کاملا مشهود است.

برداشت استعاری یا کنایی از سگ به معنی حریص برای عرب بسیار بدیهی است و «حرص الکلب»(ثعالبی، ۲۰۰۳: ۳۵۵) اصطلاح پرکاربردی است و عرب از «کلب، یکلب» مفهوم «حرص، یحرص» را برداشت می‌کند و«تکالَبَ الناسُ علی الأمر» را به «حَرَصوا علیه حتّی کأنّهم کِلاب» تفسیر می‌کند.(ابن منظور، ۲۰۰۹: مادهٔ کلب)

به اعتقاد نگارنده سخن سعدی در ترکیب دو جمله «ده درویش ...» علاوه بر این که از قدرت بیشتری در توازن سازه‌ها برخوردار است، ترکیبی است که مفهوم را از عربی به

دامان ادب فارسی کشانده و به اصطلاح برای او شناسنامه فارسی تهیه کرده، اما در ترکیب دو جمله «ده آدمی» مفهوم سخن سعدی بیشتر رنگ و بوی مفاهیم عربی می‌دهد. «ده درویش» در فرهنگ فارسی خوش‌تر نشسته است؛ زیرا فرهنگ عرفانی در زبان فارسی امکان بیشتری برای بازی با مفهوم واژگان «شاه و درویش» و پذیرش آن‌ها فراهم می‌کند و نتیجه آنچه که به دست آمده در مجموع پرفروغترمی‌نماید.

چند نمونه دیگر از ترجمه آزاد:

سعدی گاهی ضمیر جمله را از مخاطب به غایب یا به ضمیر مبهم تغییر می‌دهد:

**إذا ظلمتَ مَن دونک عاقبَک مَن فوقک.(راغب،۲۰۰۹: ۱/۲۳۲)**

**هرکه بر زیردستان نبخشاید به جور زبردستان گرفتار آید. (سعدی، ۱۳۶۸: ۱۸۸)**

**أنت للمال إذا أمسکتَه فإذا أنفقتَه فالمالُ لک (ابن عبد ربه، ۱۹۸۹: ۳/۵۵)**

**مال از بهر آسایش عمر است نه عمر از بهر گردکردن مال (سعدی، ۱۳۶۸: ۱۶۸)**

و این به اعتقاد نگارنده ذهن و درک روان‌شناسانه سعدی را در شیوه تربیت می رساند. گلستان بیشتر یک کتاب تعلیمی قلمداد می‌شود و سعدی روان‌شناسانه دریافته که تاثیر جمله‌های خبری به جای جمله‌های امری و خطاب غیر مستقیم به جای مستقیم تاثیر تربیتی بیشتری دارد.

تحلیل‌گران رفتار متقابل بر این باورند که جمله‌هایی با خطاب مستقیم و امری در بیشتر موارد نا خودآگاه شنونده را در یک حالت تدافعی و به سوی عدم پذیرش می‌کشاند و در تقابل با غرض گوینده قرار می دهد(برن، ۱۳۸۸: ۷۷) و سعدی به خوبی این نکته را در روزگاران گذشته دریافته و اجبار و اشاره مستقیم را از سخن خود می‌زداید.

در یک پژوهش سبک‌شناسی نتیجه‌یی که به دست آمده این است که در گلستان این کتاب تعلیمی و تربیتی که قاعدتا باید سرشار از جمله‌های امری و خطاب مستقیم باشد، برعکس بسامد جمله‌هایی که دارای وجه اخباری هستند و مفهوم وجهی احتمال، بسیار بالاتر از بسامد جمله‌هایی است که دارای وجه امری و عناصر وجه نمای مربوط به اجبار می‌باشند.(تمیم داری، همکاران: صدری، ۱۳۹۳: ۱۶۹) و این نکته در نمایان ساختن توجه نویسنده به تاثیر بر مخاطب اهمیت زیادی دارد.

سعدی از این ترفند برای مقاصد دیگر هم استفاده کرده است به عنوان مثال در جهت بیان شاعرانه و تاثیر بیشتر در همراهی احساس مخاطب با خود نیز استفاده می‌کند به عنوان نمونه:

**أعلِّمُه الرمایةَ کلَّ یوم فلّما اشتدَّ ساعدُه رَمانی(راغب،۲۰۰۹: ۱/۴۷)**

**کس نیاموخت علم تیر از من که مرا عاقبت نشانه نکرد(سعدی، ۱۳۶۸: ۷۹)**

در این جا سعدی ضمیر شخصی را به ضمیر مبهم بدل کرده و با این کار بر تعداد جفاکاران افزوده و اغراق در «نشانه شدن و مغبون شدن» را قویتر کرده و شاهکار موسیقی شعر نیز با زجه شاعر و افسوس و ناامیدی او از این همه جفاکاری در هماهنگی است علاوه بر این تغییر نهاد جمله از شاعر به محبوب جفاکار از نظر بلاغی شاهکار است و تاکید را بر جفاکاری یاران قوی‌تر می‌کند به جای اینکه شاعر به مانند بیت مأخذ در قسمتی از فعلیت کار سهیم باشد. در این مقایسه میان یک اثر زیبای ادبی به زبان عربی با شعر سعدی، هنر سعدی شاهکاری است که با اعمال تغییراتی تأثیر سخن را بر مخاطب زبان فارسی دو صد چندان افزوده. و لطف ایجاز همان هنر همیشگی سعدی را نمی‌توان در این جا نادیده گرفت که با حذف «کل یوم» و «فلما اشتد» سخن را موجز کرده.

**سهم سعدی در این دست از سخنان تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است به واسطه درک اختلاف‌های بلاغی و ایجاد تغییرات در برگردان جمله.**

سخن از ایجاز شد و در این جا ختم کلام را مزین می‌کنیم به سخنی از گلستان و قیاس هنر ایجاز شیخ اجل را به عهده خوانندگان ارجمند می‌نهیم:

**القانعُ غَنیٌّ و إن جاعَ و عَرَی و الحریصُ فقیرٌ و إن ملکَ الدنیا.(توحیدی، ۲۰۰۳: ۲/۳۳۱)**

**حریص با جهانی گرسنه است و قانع به نانی سیر.(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۷۵)**

***

## ۵- نتیجه‌گیری

سعدی در برگردان برخی از متونی که در کتاب‌های عربی وجود دارند گاهی تنها با برگردان لفظی جمله به فارسی و گرته‌برداری از ساختار نحوی ساختمان جمله عربی در چینش اجزاء جمله فارسی جابه‌جایی ایجاد می‌کند و موجب آشنایی‌زدایی در جمله می‌شود.

گاهی با ترجمه لفظ به لفظ از اشتراک‌های بلاغی میان دو زبان فارسی و عربی سود برده و سخنی خلق می‌کند که به همان اندازه کلام نخستین به زبان عربی، در زبان فارسی زیبایی و بلاغت دارد، بلکه بیشتر.

گاهی نیز با ترجمه آزاد از برخی جمله‌ها و با اشراف به محل اختلاف بلاغت در ساختار این دو زبان کلام عربی را با ایجاد تغییراتی مانند (جابه‌جایی اجزای جمله، تغییر وجه جمله، موجز کردن جمله، پیوند دادن جمله با جمله‌ی دیگر و ایجاد یک معادله معنایی و ...، به فارسی برگردانده و کلامی خلق کرده که به همان اندازه که کلام نخستین در زبان عربی، ادبی و زیباست کلام پرورش یافته در فارسی نیز زیباست و بلکه زیباتر و کلام با ذوق و بلاغت فارسی چنان هماهنگی دارد که با نمونه نخست خود این پیوند را ندارد.

این تغییر و تفاوت‌ها همان محل اختلاف‌های بلاغی میان دو زبان فارسی و عربی است و سعدی با اشرافی که به بلاغت هر دو زبان دارد از محل اشتراک و اختلاف بلاغی هردو زبان به خوبی بهره برده است. و آن جا که تغییراتی در جمله عربی ایجاد کرده و به فارسی برگردانده همان نقطه اختلاف بلاغت دو زبان یا تفاوت سلیقه دو نویسنده می‌تواند تلقی شود.

آنچه که با این تکنیک‌ها به دست آمده بیشتر از آن که به رابطه میان دو زبان بستگی داشته باشد به هنر سعدی در درک این قابلیت‌ها و استفاده به هنگام و بهینه از آن‌ها وابسته است. هنری که مرهون گستردگی دایره واژگان سعدی، قدرت سخنوری او و اشراف او به بلاغت دو زبان فارسی و عربی است.

این ویژگی که در گلستان نسبت به متون مأخذ خود وجود دارد در ترجمه عربی گلستان نسبت به گلستان دیده نمی‌شود و متن ترجمه شده گلستان نسبت به متن‌های مأخذ گلستان رنگ و بویی از بلاغت ندارد و آن جا که لطف سخن سعدی با ترجمه گلستان به عربی کم‌رنگ می‌شود همان نقطه قوت بلاغت سعدی است که در گلستان جلوه می‌کند و همان سهم سعدی از بخش‌هایی از گلستان است که ترجمه انگاشته می‌شود. و البته سعدی در کنار این هنرنمایی گاهی (به ندرت) در این برگردان‌ها دچار عربی‌زدگی شده است و تحت تاثیر ساختار زبانی و بلاغی عربی سخنانی در گلستان آورده که یا دارای ابهام هستند و یا کم فروغتر جلوه می‌کنند.

دستاوردهای این مقاله محدود به بخش‌های محدودی از گلستان است که حضور ترجمه لفظ به لفظ در آن‌ها پررنگ می‌نماید و جستار در مورد حل و اقتباس‌هایی که سعدی از متون مأخذ داشته نیاز به پژوهشی دیگر دارد که سعدی را در آفرینش گلستان هزاران ترفند است.

***

## منابع

### کتاب:

ابن الرومی، ابوالحسن علی بن العباس بن جریح(۲۰۰۲). *دیوان ابن الرومی*. بسج، احمد حسن. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن عبد ربه اندلسی، احمد بن محمد(۱۹۸۹). *العقدالفرید*. شیری، علی. بیروت: دارالتراث العربی.

ابن قتیبه دینوری، ابومحمد عبدالله بن مسلم(۲۰۰۳). *عیون الأخبار*. الطویل، یوسف/ قمیحهٔ، مفید محمد. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن منظور الافریقی المصری، ابوالفضل جمال الدین محمد بن مکرم(۲۰۰۹). *لسان العرب*. بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال

احمدی، بابک(۱۳۸۶). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.

برن، اریک(۱۳۸۸). *تحلیل رفتار متقابل*. اسماعیل فصیح. تهران: فرهنگ نشر نو.

بهار، محمد تقی(۱۳۷۶). *سبک شناسی*. تهران: مجید.

بیهقی، ابوالفضل(۱۳۵۶). *تاریخ بیهقی*. فیاض، علی اکبر. مشهد: دانشگاه مشهد.

توحیدی، ابوحیان(۱۹۹۹). *البصائر و الذخائر*. القاضی، وداد. بیروت: دار صادر.

توحیدی، ابوحیان(۲۰۰۳). *الإمتاع و المؤانسهٔ*. الطعیمی، هیثم خلیفه. بیروت: المکتبهٔ العصریهٔ

ثعالبی، ابومنصور(۲۰۰۳). *التمثیل و المحاضرهٔ*. قصی الحسین. بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.

جاحظ، ابوعثمان عمروبن بحر(۲۰۱۱). *کتاب الحیوان*. عیون السود، محمد باسل، بیروت: دارالکتب العلمیه.

راغب اصفهانی، ابوالقاسم الحسین بن محمد بن المفضل(۲۰۰۹). *محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء*. الجبیلی، سجیع. بیروت: دارالکتب العلمیه.

زمخشری، ابوالقاسم محمد بن عمر بن احمد(۱۴۱۰). *ربیع الأبرار و نصوص الأخبار*. النعیمی، سلیم. قم: دارالذخائر للمطبوعات.

سعدی، مصلح بن عبدالله(۱۳۶۸). *گلستان*. یوسفی، غلامحسین. تهران: خوارزمی.

سعدی، مصلح بن عبدالله(۲۰۱۳). *روضهٔ الورد*. فراتی، محمد، دمشق: الهیئهٔ العلمیهٔ السوریهٔ للکتاب.

شرتونی، رشید(۱۳۸۸). *ترجمه و شرح مبادی العربیه(قسمت نحو)*.حسینی، سیدعلی. قم: موسسه انتشارات دارالعلم.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۳). *معانی*. تهران: میترا.

ضیمران، محمد(۱۳۷۷). *جستارهای پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*. تهران: کانون.

عبدالله بن مبارک بن واضح الخنطلی(۲۰۰۴). *منتهی الطلب من اشعار العرب*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

میدانی، ابوالفضل احمد بن محمد بن احمد بن ابراهیم(۱۹۸۷). *مجمع الأمثال*. ابوالفضل ابراهیم، محمد. بیروت: دارالجیل.

الهاشمی، احمد(۲۰۰۵). *جواهر البلاغة*. بیروت: دارالفکر.

**مقاله**

تمیم داری، احمد/ صدری، نیره.«مطالعه سبک شناختی وجه نمایی در گلستان در چارچوب دستور نقشگرای نظام‌مند». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ۱۳۹۳/۳۳. ۱۸۱-۱۴۱.

موسوی، مصطفی/ نوح پیشه، حمیده/ سیدقاسم، لیلا. «مضامین مشترک در گلستان سعدی و امثال و حکم عربی». مجله ادب عربی. ۱۳۹۰/۳. ۲۲۴-۲۰۱

**پایان نامه:**

فرامرز جلالت مغانلو(۱۳۸۶)، «مآخذ قصص و تمثیلات بوستان و گلستان». راهنما: علی اصغر حلبی. مشاور: غلامحسین مرزآبادی. دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی.

# از تقلید تا محاکات
# تاملی انتقادی در مقامات حمیدی و گلستان سعدی

**دکتر حبیب الله عباسی**[1]
**دکتر فرزاد بالو**[2]

**چکیده**

اگرچه با مقامات حمیدی است که مقامه نویسی درگستره ی ادب فارسی وارد شد؛اما مقامات حمیدی هم از حیث ساختار و هم محتوا به شدت تحت تاثیر مقامات عربی بویژه مقامات همدانی و حریری است . در تاریخ ادبی هم مقامه نویسی در ادب فارسی به حمیدی محدود ماند و پیروانی نیافت . پاره ای از صاحبنظران برآنند که سعدی گلستان را به تقلید از مقامه ها ، مخصوصاً مقامات حمیدی نگاشته است . در صورتی که این فرضیه را بپذیریم امری که بغایت قابل تامل است بنیاد مقامات حمیدی تقلیدی است و بنیادگلستانِ سعدی آفرینشگری ( بنیاد محاکاتی در تلقی ارسطویی) . چنان که به جرات می توان گفت سعدی در گلستان و در تناظری محاکاتی با مقامه های پیشین، به تعبیری پروژه ی فارسیزه شدن مقامات را در کسوت و قالب تازه ای با توجه به ویژگی های فکری و روحی و عاطفی جامعه ی ایرانی سامان بخشیده است . چنان که به جای **مقامه ، حکایت** ، به جای **محدودیت موضوع ، تنوع موضوع ، به** جای **اطناب ، ایجاز**، به جای **غیاب ، حضور** ، به جای **نوشتار بنیادی ،گفتار بنیادی** ، به جای **حاکمیت فرم ، هارمونی میان فرم و محتوا، و** ... را در گلستان مطمح نظر قرار داده است. این مقاله به تبیین و تحلیل این دقیقه خواهد پرداخت .

**واژگان کلیدی** : تقلید، محاکات ، گلستان سعدی، مقامات حمیدی ، ارسطو ، افلاطون .

---

۱-استاد دانشگاه خوارزمی
۲-استادیار دانشگاه مازندران

## ۱- درآمد

نثر فارسی نیز همانند نثر عربی طفیلی شعری بوده که دیوان عرب خوانده میشد، بی تردید بر خلاف ادوار بعد بویزه روزگار معاصر، این شعر بوده که بر نثر فارسی تأثیر می نهاده است.از همین رو از اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به تدریج تغییرو تحولی در نثر فارسی پدید آمد که نویسندگان در پی آن با استفاده از سجع، موازنه،ترصیع، ازدواج و سایر آرایه های لفظی و آهنگ کلام ، و البته در تعریض و معارضه ای آشکار با شعر و شاعران ، به خلق آثار منثوری پرداختند که با شعر پهلو می زد و از آن به نثر فنی یاد کرده اند .

مقامه نویسی یکی از انواع این نوشته ها، به سبک فنی است که به تقلید از مقامات عربی در ادبیات فارسی پدید آمد. استاد بهار در این زمینه معتقد بود که: «نثر فنی فارسی در قرن چهار و پنج وجود نداشت ...جز در بعضی خطبه های کتب یا سر آغاز فصول که گاه یکی دو سطر مسجع دیده می شد ...هرچند به قرن شش نزدیک شدیم جمله های مسجوع در کتب زیادتر به نظر رسید لیکن همان ها هم در قید ایجاز و عدم تکلف و صنعت مقید بود و تنها سجعی ساده بود...لیکن در قرن ششم یکباره مقامه نویسی با تمام خصایص و لوازمش در نثر فارسی ظهور کرد که مشهورترین نمونهٔ آن مقامات حمیدی است( بهار، ۱۳۷۵ : ۳۲۹ ) . اما مقامه یا مقامات به سخنان معروفی می‌گفتند که واعظان در پند و موعظت و حکمت بر منبرها و انجمن‌ها می‌گفتند و اصطلاح «مجلس گفتن» ظاهراً از اینجاست. «مقامات در اصطلاح ادبی قصه هایی کوتاه هستند که در آنها راوی معینی، شخص واحدی را در حالات مختلف توصیف می کند . این داستانها که با صنایع لفظی آرایش داده شده مخلوق ذهن نویسندهٔ معینی بوده است» (ابراهیمی، ۱۳۴۶: ۹).

مقامات در زبان فارسی به تقلید از عربی است و به روایت حریری در مقدمه مقامات ، بدیع‌الزمان همدانی اولین کسی است که در زبان عربی مقامه‌نویسی کرد. در زبان فارسی در آثار خواجه عبدالله انصاری قطعاتی شبیه مقامات هست، اما استاد اصلی مقامات فارسی، قاضی حمیدالدین ابوبکر بلخی (م ۵۵۹ ق) در قرن ششم است .سبک مقامات حمیدی سبکی اقتباسی از مقامات همدانی وحریری در عربی است. البته در مقامات حمیدی خصوصیاتی وجود دارد که جلوه‌ای خاص به آن بخشیده است. ویژگی عمده ی این

مقامه‌ها، کاربرد گسترده‌ی عبارات و جملات عربی به صورت شعر، مَثَل، آیه و حدیث است. بهره‌گیری از عوامل ایجاد ساختار موسیقایی کلام در بالاترین حد و سطح است .

در حوزه ی ادب فارسی ، سنت مقامه نویسی چندان با استقبال مواجه نشد و غالباً در کنار مقامات حمیدی ، سعدی را در زمره ی آن دسته ی بسیار معدود و موفقی قرار می دهند که پس از حمیدی در قرن هفتم گلستان را به اقتفا و التفاتِ مقامات حمیدی به نگارش در آورده است . استاد بهار معتقد است: «گلستان سعدی در واقع( مقامات )است و می توان او را ثانی إثنین مقامات قاضی حمید الدین شمرد »(همان:ج۳، ۱۲۴). گرچه در این مورد اتفاق نظر میان صاحبنظران وجود ندارد و عده ای صرفاً دو «حکایت پسر مشت زن » و « جدال سعدی با مدعی » را واجد عناصر و مختصاتی می دانند که در مقامات به چشم می خورد (رستگار، ۱۳۸۰: ۱۷) و برخی دیگر از یک طرف ، حکایت های کوتاه گلستان را در برابر داستان های طولانی مقامات ، و از طرف دیگر، تنوع قهرمان را در حکایت های مختلف گلستان در مقایسه با قهرمانی واحد در مقامات را دلایل اصلی در تردید و تشکیک این امر می دانندکه گلستان سعدی به شیوه ی مقامات حمیدی تالیف نشده است(شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۵) . اما فرضیه ای که نویسندگان این نوشتار دنبال می کند این است که سعدی بر خلاف حمیدی که سیطره ی تقلید از مقامه های عربیِ پیشین – مقامات همدانی و حریری –بر مقاماتش سنگینی می کند ، گام از تنگنای تقلید(محاکات در تلقی افلاطونی) فراتر نهاده و آن چه که در گلستان ، و در ابواب و حکایات متنوع بازتاب پیدا کرده در واقع با تلقی محاکات ارسطویی همخوانی دارد ؛ یعنی سعدی در گلستان دست به بازآفرینی مقامات می زند با توجه به سنت فکری و ادبی ایرانی و فارسی. اینکه چه مؤلفه هایی فرایند تقلید تا محاکات را در بر می گیرند موضوعی است که نگارندگان در این مقاله به آن خواهند پرداخت .

### ۱-۱- خاستگاه زیبایی شناسیک تقلید و محاکات

محاکات، در لغت به معنای با هم حکایت کردن، حکایت کردن قول یا فعل کسی بی‌زیادت و نقصان، بازگو کردن، عین گفته کسی را نقل کردن و مشابه کسی یا چیز شدن می‌باشد.(دهخدا: ذیل واژه محاکات) . محاکات در کاربرد هنری به معنی «تقلید» به کار می‌رود. در واقع محاکات نظریه‌ای است که همه هنرها به ویژه شعر را تقلیدی از طبیعت می‌داند(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳۷).

این واژه در یونانی به شکل (mimesis) کاربرد داشته و معادل انگلیسی آن (imitation) است. در عربی معادل محاکات برای آن برگزیده شده است که در فارسی نیز کاربرد دارد. حکمای اسلامی نظیر ابن‌سینا، فارابی و خواجه‌نصیرالدین‌طوسی از آن به تخییل تعبیر نموده‌اند. ظاهراً این واژه مناسب‌ترین معادل برای میمسیس می‌باشد؛ چرا که محاکات در معنای تقلید نمی‌تواند وسعت معنایی این کلمه را پوشش دهد.

یکی از معانی خیال، تصویر است. تخییل نیز به معنای تصویر و خیال چیزی را در ذهن دیگری ایجاد کردن است که این معنا می‌تواند تا حدی مفهوم میمسیس را در برگیرد. امروزه در زبان انگلیسی برای این واژه معادل دیگری به کار برده می‌شود که عبارت است از Representation به معنای بازنمایی؛ این اصطلاح واژه دقیق‌تری به نظر می رسد(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵.: ۲۹-۳۹) .

نخستین بار، افلاطون (Ploto) – فیلسوف یونانی – واژه محاکات را در کتاب «جمهور» خود به کار برد. بنابر نظریه افلاطون، این جهان، جهان ظواهر است نه حقایق. حقیقت اشیاء در جهان دیگری به نام «عالم مُثُل» وجود دارد و محسوسات این دنیا تنها تصویر و سایه‌ای از آن حقیقت هستند. در واقع، آنچه در عالم مثل وجود دارد، نمونه اعلا و کاملی (idea) است که تصویر و سایه آن در این جهان بازتاب پیدا می‌کند. از سوی دیگر، افلاطون معتقد بود که آنچه هنرمند می‌آفریند، تقلیدی از طبیعت است و از آنجا که طبیعت خود انعکاس و تقلیدهایی از حقیقت مثلی است، بنابراین کار هنرمند و به ویژه شاعر ارزش چندانی نخواهد داشت، زیرا آنچه او به وجود می‌آورد، تقلیدی از تقلید است و از حقیقت چند مرحله فاصله دارد. افلاطون، شاعران را به سبب همین تقلید از وارد شدن به مدینه فاضله (اتوپیا) منع می‌کند.(انوشه، ۱۳۷۶: ۱۲۲۹-۱۲۳۰) .

پس از افلاطون، شاگردش ارسطو (Aristotle)، کوشید با نگاهی تازه به هنر، واژه محاکات را تعریف کند و به کار هنرمندان ارزش و اعتبار ببخشد. ارسطو، بر خلاف افلاطون که محاکات و تقلید را فرو می کوفت، بر این عقیده است که انسان به طور غریزی تقلیدگر است و از تقلید ماهرانهٔ صورت ها و سیرت ها لذ ت می برد .شاهد این دعوی، اموری است که در عالم واقع جریان دارد .چه موجوداتی که : « چشم انسان از دیدن آنها ناراحت می شود؛ اگر آنها را خوب تصویر نمایند از مشاهده تصویر آنها لذّت حاصل می شود (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۷-۱۱۸) اگر چه او در کتاب *فن شعر* خود تعریفی برای محاکات ارائه نکرده و بیشتر به بیان انواع و ابزارهای آن پرداخته است؛ اما، از محتوای

کلام او می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد: ارسطو معتقد بود که کار هنرمند بی‌ارزش نیست؛ چرا که تقلید او از طبیعت، تقلیدی طوطی‌وار و سطحی نیست. هنرمند آنچه را که از طبیعت و جهان پیرامون خود درک می‌کند، با نیروی تخیل خود می‌آمیزد و اثری می‌آفریند که با نمونه اولیه تفاوت فراوان دارد. او روایت‌گر تاریخ یا گزارش نویس نیست که جهان را آن گونه که هست در آثار خود ثبت نماید، بلکه او با دخالت دادن عواطف، احساسات و جهان‌بینی خود، جهان را آن گونه که می‌خواهد، ترسیم می‌نماید(شفیعی کدکنی،۱۳۸۰.: ۲۹-۳۹) و (صادقی، ۱۳۷۶: ۲۳۳). به عبارت دیگر، محاکات از نظر ارسطو، عکس برداری و کپی برداری صرف از طبیعت نیست، بلکه تفکر و دریافت هنرمند از جهان بر اثر هنری او تاثیر می‌گذارد. او یا جهان را برتر از آنچه هست نشان می‌دهد و تراژدی می‌آفریند و یا پست‌تر از آنچه هست و کمدی خلق می‌کند(داد، ۱۳۷۵: ۳۳). چنان که در برآیندی کلی فیلسوفان ، شعر را با نقاشی متناظر و همنشین می یابند (ارسطو، ۱۹۶۷: ۳۲؛ فارابی ، ۱۴۰۸: ۱/ ۴۹۹؛ ابن سینا، ۱۴۰۵: ۴/ ۷۱).

بنابراین ، تفاوتی اساسی میان نظریه افلاطون و ارسطو وجود دارد، زیرا در نظریه ارسطو – برخلاف افلاطون – هنرمند مقلدی صرف نیست. او دست به آفرینش می‌زند و از این آفرینش لذت می‌برد، خواجه نصیر الدین طوسی درکتاب *اساس‌الاقتباس* نیز محاکات را موجب لذت می‌داند؛ زیرا به کمک آن می‌توان چیزهایی را به وجود آورد که در جهان عادی امکان پذیر نیست و یا دست به کاری شگفت زد و سبب حیرت و تعجب دیگران شد.(شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۵: ۳۵ )

### ۲- بنیاد تقلیدی و محاکاتی مقامات حمیدی و گلستان سعدی

درآغاز باید اشاره کنیم پاره ای از ویژگی های مشترک در حکایت های گلستان و مقامه ها وجود دارد که امکان تناظر و مقایسه ی میان گلستان و مقامه ها به طور عام و مقامات حمیدی را به طور خاص میسر می سازد. ویژگی هایی ساختاری چون : چینش نثر و نظمی که زنجیروار در پی هم می آیند ، استفاده از کلمات قصار و ضرب المثلهای متناسب با آداب و رسوم زمانه ، کوتاهی و فشردگی مقامه ها – حکایت ها و ... از آن دسته اند. در اینجا به بحث در باره ی بنیاد تقلیدی مقامات حمیدی و محاکاتی سعدی می پردازیم .

با آن که حمیدی در مقدمه ی کتاب ادعا می کند که عاریت کس نپذیرفته و از منابع پیشین در تألیف و تصنیف کتاب بهره نجویده : «ونیز شرط اوفق و رکن اوثق آنست که در میدان تسوید ، اسب خود تازم و بر بساط این تمهید مهره خود بازم و در جمله این تصنیف با سرمایه خود بسازم....

با مایه خود خود بساز چون پر هنران سرمایه به عاریت مخواه از دگران

(بلخی،۱۳۶۵: ۲۲)

اما همان گونه که از کتاب برمی آید هم در شیوه ی نگارش و هم در محتوا و پرداخت کتاب به مقامه نویسی عرب و بدیع الزمان و حریری نظر داشته، چنان که می توان آن را نمونه ی بارز تقلید از نثر عربی و به نوعی تقلید مضاعف دانست (انزابی نژاد، مقدمه مقامات ۱۳۶۵: ۱۶). به تصریحِ حمیدی در مقدمه ی کتاب ، وی مقامات را به قصد معارضه با مقامات بدیع الزمان همدانی و مقامات حریری نگاشته : « تا وقتی به حسن اتفاق ، در نشر و وطی آن اوراق به مقامات بدیع همدانی و ابوالقاسم حریری رسیدم و آن دو درج غرر و دو درج درر بدیدم ... این هر دو مقامه سابق و لاحق که به عبارت تازی و لغت حجازی ساخته و پرداخته شده است – اگرچه بر هر دو مزید نیست -، اما عوام عجم را مفید نیست – اگر مشک و عود این بخور ، معنبر شدی، دماغ عقل از این مثلث ، معطر شدی .که اگر این کاس مثنی ، سه گانه گشتی ، عقد او ناسخ گوهر کانی شدی. که اگر چه هر یک از این درر در فصاحت کانی است و در ملاحت جانی ، اما هر دو را ترکیب و ترتیب از حروف تازیست ، اِبا و حلوای او در ظروف حجازی. اهل عجم از آن نکات غریب بی نصیب اند و پارسیان از آن لغات عجیب ، بی نصاب . فسانه بلخیان به لغت کرخیان خوش نیاید و سمر رازیان به عبارت تازیان دلکش ننماید» (بلخی،۱۳۶۵: ۲۱-۲۲). پایان کتاب نیز به روشنی حاکی از آن است که حمیدی به دنبال آن بود تا تعداد مقامات خود را به تقلید از حریری به پنجاه برساند.او در مقامهٔ بیست وسوم بیان می کند که «وقت حال را از نسق اول تغییر افتاد .ساقی نوایب در دادن آمد و عروس مصایب در زادن، نه دل را رای تدبر ماند و نه طبع را جای تفکر . غوغای تدبیر از سلطان تقدیر به هزیمت شد .نظم احوال را قوافی نماند و در قدح روزگار شراب صافی نه، خاطر قدرت معنی سفتن نداشت و زبان قوت سخن گفتن اکنون همه نسیمها سموم گشت و همه شهدها سموم ... قلم از تحریر این سخن استعفا می خواست و زبان از تقریر این حال استغفار می

کرد ... مصلحت آن دید که از این خم بدین قدر چاشنی بس کرده آید و این فسانه هم بدین جای اقتصار افتد ...اگر وقتی غرمای حوادث به سوی مصالحت و مسامحت باز آیند و دست خصومت از آستین و دامن قبا و پیراهن باز بدارند آنگه به سر افسانه ناخوش و الفاظ مشوش باز گردیم و اهن زنگار خورده را نرم کنیم و برنج سرد شده را گرم کنیم»(همان : ۲۱۳) . باری، قاضی حمیدالدین به هر دو مقامات عربی احاطه داشته و گاهی عین عبارات یا تصاویر را آورده و گاهی ترجمهٔ عبارات عربی را درحکایات خود بیان نموده است . فی المثل مقامه ی سکباجیه تقریباً ترجمه ی «مضیریه » همدانی است.

اما با تأمل در دیباچه ی گلستان و همچنین آن چه که در سبب تألیف کتاب آمده ، به روشنی می توان دریافت که سعدی بر خلاف حمیدی در مقام یک مقلد ظاهر نشده ، بلکه تمام همت خود را مصروف آن گردانید تا در تناظری محاکاتی با مقامه های پیشین ، سبک و سیاقی تازه از مجلس گفتن را پی ریزی کند که با ذائقه ی مخاطب خاص و عام ایرانی از جهت ساختاری و محتوایی تناسب بیشتری داشته باشد و مهر و امضای او را تا همیشه با خود به یادگار بسپارد : « تمام شدکتاب گلستان والله المستعان به توفیق باری عزّ اسمه. درین جمله چنان که رسم مؤلفانست از شعر متقدمان به طریق استعارت تلفیقی نرفت:

کهن خرقه خویش پیراستن به از جامه عاریت خواستن» ( سعدی، ۱۳۷۴: ۱۹۱ )

ما در اینجا عناصر تقلیدی و محاکاتی گلستان سعدی و مقامات حمیدی رابه طور گذرا مورد بررسی و تحلیل قرار می دهیم تا جایگاه این دو اثر از حیث تقلیدی و محاکاتی بودن بیش از پیش آشکار گردد.

.

### ۲-۱- عناصر تقلیدی و محاکاتی گلستان سعدی و مقامات حمیدی

#### ۲-۱-۱- محدودیت / تنوع موضوع

**مقامات حمیدی** ، یک مقدمه ، یک موخره ، و ۲۴ مقامه دارد که همه از حیث شروع داستانی و پایان آن یکسانند و هر داستان ساختار و محتوای مستقل دارد. حمیدی به تبع سلف خود- بدیع الزمان و حریری- در هر مقامه ، یک راوی دارد که حمیدی از او با عنوان : حکایت کرد مرا دوستی که ... و یک شخصیت اصلی یا قهرمان دارد که درهر

مقامه به شکلی می آید: پیرمردی تکیده و فرزانه، صوفی ، فقیه و ... و مردم را مسحور زبان آوری و مقاصد خود می سازد و در پایان هر داستان به ناگاه مجلس را ترک می کند و به محل نامعلومی می رود . چنین ساختاری ، گرته برداری ای است از آن چه که در مقامه های پیشین صورت گرفته ست . چنان که بدیع الزمان همدانی ، مقامه های خود را از زبان شخصیتی خیالی به نام عیسی بن هشام روایت می کند و قهرمان و اصلی مقامه های او شخصیت خیالی دیگر به نام ابوالفتح الاسکندری است. حریری نیز مقامه های خود را با یک راوی خیالی با نام الحارث بن همام آغاز می کند(حدثنی الحارث بن همام ) و قهرمان ماجراهای مقامه ها فردی است با نام ابوالفتح الاسکندری. بن مایه های اصلی مقامات عربی : تکدی ، حیله گری ، زبان آوری در جهت مال اندوزی و ....است. اما پیام های تعلیمی این مقامه ها، نظیر تشویق و ترغیب به نیکوکاری و تحذیر از دنیا پرستی در خلال مقامه ها بازگو می گردند . قهرمان اصلی در مقامات همدانی و حریری در مقامه های مختلف به شکل و سیمایی تازه در می آیند و در پایان داستان ناپدید می شوند. چون هر داستان از حیث ساختار و محتوا مستقل است جابجایی احتمالی مقامه ها ، هیچ اختلالی درساختار اثر به جا نمی گذارد . در این میان، اگرچه موضوع مقامات حمیدی در مقایسه های با مقامه های پیشین تنوع بیشتری دارد و مقامه هایی چون مناظره ی پیر و جوان ، مناظره شیعی و رافضی ،پزشک و منجم نیز دارد اما همچون مقامه های عربی ، به طور عمده کدیه و حیله گری و مسابقه در زبان آوری وسخنوری را کانون توجه قرار میدهد.

اما **گلستان سعدی** دارای موضوعات متنوع ادبی، اخلاقی،حکمی ، تاریخی، سیاسی و دینی است، چنان که ابواب هشتگانه ی گلستان گواه این مدعاست : باب اول در سیرت پادشاهان باب دوم در اخلاق درویشان باب سوم در فضیلت قناعت باب چهارم در فواید خاموشی باب پنجم در عشق و جوانی باب ششم در ضعف و پیری باب هفتم در تأثیر تربیت باب هشتم در آداب صحبت .

شیوه ی روایت پردازی سعدی نیز در گلستان به شیوه ی دانای کل است . بر این اساس راویان روایت ها به پنج دسته تقسیم شده اند: الف: راوی دانای کل مداخله گر، ب: دانای کل بی طرف، ج: دانای کل محدود، د: اول شخص درگیر، ه: اول شخص ناظر.

نکته ی حایز اهمیت این است که میزان به کارگیری زاویه دیدهای گوناگون، متناسب با مضمون و محتوای هر باب است و از این جهت رابطه معنی داری میان مضمون هر باب با شیوه روایت پردازی وجود دارد(ر. ک عبداللهی ، ۱۳۳:۱۳۸۵-۱۴۶) .

**۲-۱-۲- اطناب/ ایجاز در روایت پردازی**

یکی از خصیصه های سبکی حمیدی در مقامات آن است که بعد از جمله ی خبری ، به توصیف می پردازد این شیوه ی مألوف، موجب می شود اصلِ خبر در توده ای از توصیفات شاعرانه و تشبیهات تو بر تو و سجع پردازی های مکرر، پوشیده ماند، چنان که این عبارات و جملات متوالی با توصیفات مکرر و صنعت پردازی های لفظی به اطناب می کشد و «موجب می شود تا خواننده از پی گیری داستان خسته گردد و خواندن مقامات را رها کند » (دادخواه، ۱۳۸۶: ۲۴۹-۲۵۲) . پاره ای از مفاهیمی که سبب ساز توصیفات شاعرانه ی و اطناب بی جهت کلام هستند می توان به ، روز شدن، طلوع خورشید، شب شدن ، ناپدید شدن ستاره ها و ... اشاره کرد : « چون زنگی شب در تبسم آمد و باد سحر در تنّسم، چهره عبوس شب در روی عروس روز بخندید صیقل صباح ، رنگ زنگ از آینه شب بر ندید ...» (بلخی،۱۳۶۵: ۱۳۶).

اما سعدی با انتخاب ویژگی مینی مالیستی[1] در گلستان ،چنان که سعدی خود تصریح می کند ایجاز و اختصار را کانون حکایت پردازی های خود قرار می دهد. به تعبیر دیگر، سعدی ویژگی مینی مالیستی را برای روایت پردازی خود بر می گزیند تا ملالی خاطر خوانندگان را آزرده نسازد :« ... کلمه چند به طریق اختصار از نوادر و امثال، و شعر و حکایات، و سیر ملوک ماضی در این کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه بر او خرج، موجب تصنیف کتاب گلستان این بود و بالله التوفیق بماند .... امعان نظر در ترتیب کتاب و تهذیب **ابواب، ایجاز** سخن را مصلحت دید تا بر این روضه غنا و حدیقه غلیا چون بهشت بهشت باب اتفاق افتاد، از این مختصر آمد تا بملالت نینجامد .».« پوشیده نماند که درّ موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت بر آمیخته تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند»( سعدی، ۱۳۷۴: ۵۶-۵۷ ).

شاید می توان در اینجا این فرضیه را مطرح کرد که روح ایرانی با روایت های کوتاه سازگارتر است در مقایسه با روح عربی که با روایت های بلند بیشتر سازگاری دارد. کاری

که سعدی هم در گلستان و هم در بوستان خود را بدان مقید و ملتزم می کند . این امر شاید به نوعی با چگونگی صیرورت تاریخ ایرانی ارتباط داشته باشد . کاتوزیان در کتاب : ***ایرانیان: دوران باستان تا دوره‌ی معاصر*** می نویسد : تاریخ ایران اگرچه بلند و پرماجراست، در بلندمدت از تداوم برخوردار نبوده بلکه مجموعه‌ای از دوره‌های کوتاه و به هم پیوسته را در برگرفته است.» وی با تاکید بر همه‌جانبه‌بودن ماهیت و کارکردهای کوتاه‌مدت جامعه در عرصه‌های مختلف سیاست، اقتصاد و فرهنگ معتقد است: «ماهیت کوتاه‌مدت جامعه، هم علت و هم معلول غیاب اشرافیت بلندمدت در ایران بود» (همایون کاتوزیان،۱۳۹۴ :۱۵ ).

**۲-۱-۳- غیاب / حضور راوی**

مواردی چون : محدودیت موضوع ، توجه ی افراطی به هنرمایی های لفظی در مقامات حمیدی، شیوه ی روایت پردازی حمیدی – حکایت کرد دوستی مرا - و ... موجب می گردد داستان هایی که در مقامه می آیند شکل تصنعی به خود بگیرند و مایه ی تفنن و سرگرمی مخاطب را فراهم آورند و فراتر از آن نروند . به گونه ای که غیاب نویسنده به شدت حس می شود.

در مورد گلستان و سعدی حتی اگر این فرضیه را بپذیریم که سعدی هیچگاه از شیراز خارج نشده و همه سفرهای سعدی جعلی است، اما واقعی بودن شخصیت هایی که در حکایت های مختلف حضور دارند – بویژه به کارگیری شخصیت های تاریخی – و حضور سعدی به عنوان قهرمان و شخصیت اصلی در پاره ای از حکایت ها ، یا یکی شدن با بعضی از شخصیت هایی که با سخنانی روشنگر در پی اصلاح مناسبات اخلاقی و اجتماعی بر می آیند - جنبه ی رئالیستی به حکایت ها می دهد و نشان از آن دارد که سعدی از مثلث تفکر و تجربه و تخیل معجونی می سازد که حاصل آن حکایت هایی است که در گلستان تبلور پیدا کرده اند . به تعبیر دیگر «سعدی خود را در برابر "قولی که قبلاً گفته شده بوده " و ابعادی وسیع به گستردگی فرهنگ چند صد ساله داشته می دیده است . او به این وضع حال آگاهی عمیق و ملموس داشته است و آن را به گونه ای مثبت بررسی کرده است . به این ترتیب که خود را درست در میان جای آن" قول قبلاً گفته شده " قرار داده است تا آن را به شکلی نو باز گوید. پس در اینجا فقط قضیه یک شکل تازه مطرح نیست ، سعدی نمونه های فرهنگی و علی الخصوص اخلاقی رایج در سنت زمانه

را گرفته و چندان خوب آنها را تجربه کرده و در آنها زیسته که توانسته است آنها را به گونه ای شخصی و خاص خود بیان کند. چنان که سعدی توانسته است اثری کاملاً شخصی دربهترین سنت رساله های اخلاقی فارسی پدید آورد» (فوشه ، هانری ، ۱۳۷۷: ۴۱۷-۴۱۸)براین اساس، حضور نویسنده(سعدی) در جای جای گلستان به صورت طبیعی و زنده احساس می شود .

**۲-۱-۴- بلاغت نوشتار / بلاغت گفتار[۲]**

بلاغت کلاسیک اسلامی به طور کلی، و بلاغت کلاسیک فارسی به تبع آن، در فضایی تنفس می‌نمود که ساز و کار خطابی و منطقی برآن حکومت می‌کرد چنان که **ادونیس** در کتابش - الثابت و المتحول به این نکته اشاره می کند که « بلاغیون مسلمان شعر را در چارچوب معیارهای خطابه محدود کردند و اصول بلاغت نوشتار را برای آن تعیین ننمودند » (ادونیس،۱۳۸۳: ۸۰). تعریفی که خطیب تبریزی (م۷۳۹ ه) درکتاب *تلخیص المفتاح* ازبلاغت بدست می‌دهد اجماع و عصاره‌ی این تعاریف است: « البلا**غه** فی الکلام مطابقه لمقتضی الحال مع فصاحته » (بلاغت در کلام مطابقت آن با مقتضای حال است همراه با فصاحت آن ) (ر.ک رسولی۱۳۸۰: ۸۹ -۹۸ ) .

در مقامات بیش از آنکه در آن به موضوع پرداخته شود به اسلوب پرداخته شده است. هنرنمایی های لفظی وصنایع بدیعی به تعبیر عام تر بازی های زبانی به طروق مختلف، توجه و تمرکز نویسنده رابه جنبه فرمیک اثر معطوف داشته و در بسیاری از مواقع ، محتوی(اعم از مضامین اصلی و اهداف تعلیمی) را به بوته ی فراموشی سپرده ، خواننده را از پیگیری ادامه ی داستان باز می دارد . گویی در سیلانی از دال ها ، از دالی به دال دیگر و دوباره از دالی به دال دیگر و همین طور این تسلسل در بعضی اوقات بی توجه به ارتباط معنایی و منطقی فی مابین آن ها در کنار هم ردیف می شوند. باری، در اینجا شاید در ظاهر با زیبایی شناسی نوشتار روبرو هستیم؛ اما باید گفت تسلسل دلال ها ، در اینجا نه به معنای متون باز در مقابل متون بسته و عدم قطعیت معنا که امثال امبرتو اکو یا بارت مطرح کرده اند که موجب می شود خواننده دست به تولید معنا بزند . و نه به تعویق افتادن دال ها، به معنای به تعلیق افتادن معنا یا تکثر معناست در تلقی دریدایی آن ، بلکه در جهت تخریب معنا پیش می رود . به تعبیر دیگر اگر چه در مقام تعریف ، مقامات به سخنان معروفی می‌گفتند که واعظان در پند و موعظت و حکمت بر منبرها و انجمن‌ها

می‌گفتند اما بازی های زبانیِ پر از غرائب لفظی موجب می شود معنا یا نکته ی اخلاقی یا حکمی در محاق فراموشی فرو رود .

کلام سعدی در گلستان بر پایه ی گفتار بنیادی شکل گرفته ست. یعنی حکایات گلستان را با توجه به معیارهای زیبایی شناسی گفتار سامان بخشیده به گونه ای که نیت مولف (سعدی) و معنای قطعی به سهولت قابل دریافت است. چنان که سعدی مطابق با رویکرد تعلیمی کتاب ، به زیبایی و هنرمندی میان تقارن های لفظی و معنوی تناسب برقرار کرده است. نکته ی جالب اینکه سعدی خود نیز از واژه ی گفتار استفاده کرده است : « غالبِ **گفتارِ** سعدی طرب انگیزست و طیبت آمیز ....» ( سعدی، ۱۳۷۴: ۱۹۱. به تعبیر دیگر ، سعدی با انتخاب بهترین شیوه ی بیان ادبی برای بیان مفاهیم اخلاقی، و از سوی دیگر استدلال تشویق آمیز ، مخاطبان عام و خاص را مجذوب کلام خود کرده است .

**۲-۱-۵- حاکمیت فرم / هارمونی فرم و محتوا**

حقیقت امر این است که هنرنمایی های لفظی وصنایع بدیعی به تعبیر عام تر بازی های زبانی به طروق مختلف در مقامات حمیدی، توجه و تمرکز نویسنده رابه جنبه فرمیک اثر معطوف داشته و در بسیاری از مواقع ، محتوی(اعم از مضامین اصلی و اهداف تعلیمی) را به بوته ی فراموشی سپرده است . گویی در سیلانی از دال ها ، از دالی به دال دیگر و دوباره از دالی به دال دیگر و همین طور این تسلسل در بعضی اوقات بی توجه به ارتباط معنایی و منطقی فی مابین آن ها در کنار هم ردیف می شوند . گرچه از این جهت فی المثل مقامات حریری ، جولانگاه لفظی است و غیر از سجع کلمات و آهنگین کردن جملات ، حریری انواع مختلف صنایع بدیعی و لفظی را در مقامات عرضه کرده است. مثلا در مقامه یبیست و هشتم (المقامه السمرقندیه ) ابوزید به فراز منبر می برد و خطبه ی بی نقطه می خواند یا در مقامه هفدهم(المقامه القهقریه ) جملاتی هست که همچنان که از راست به چپ خوانده می شود از چپ به راست نیز می توان خواند «الانسان صنیعه الاحسان » و «الاحسان صنیعه الانسان » و ... (حریری۱۳۶۴: ۱۳۷) ولی حمیدی در هنرمایی های لفظی، از همگنان خود پا را فراتر گذاشته از تقلید به تکلف گراییده است . در واقع زنجیر سجع و قید ترصیع چنان بر پای مولف پیچیده که گاه حتی سمت و سوی جغرافیایی هم به هم می آمیزاد و فواصل در هم می آمیزد. مثلا یک جا می بینیم

که مولف بلخی که به نظر می رسد مبدا سفرش بلخ یا سمرقند یا به هرحال شهری از شهرهای خراسان بزرگ کهن باشد، عازم نیشابور است « دل بر شداید سفر صبور کردم و رای حرکت به شهر نیشابور آوردم ». اما یک مرتبه سر از شهر «ارمینیه» در می آورد.! این است که می توان حکم کرد که به احتمال قوی سجع«صبور» بوده که او را به «نیشابور» آورده و هماهنگی «دوش» است که مولف را به شهر «اوش» برده و توازن آزادگان « وی را به «آذربایگان» کشانیده و گرنه نویسنده هیچکدام از شهرها و نواحیی را که نام برده ندیده و اگر هم دیده باشد ، در بیان مقامه ذهنش آن چنان در تسخیر صنایع لفظی بوده که از آگاهیهای قبلی خود نیز نتوانسته است بهره ای برگیرد (انزابی نژاد، مقدمه مقامات ۱۳۶۵: ۱۲). امری که زمینه را برای شکل گیری افراطی نثر فنی فراهم می سازد و مقامات چنانکه ابن الطقطقی می‌گوید: تنها فایده فن مقامات تمرین در فن انشاء و آشنایی با اسالیب مختلف نثر *است* (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۱۳).

اما سعدی دُرّ موعظه‌های شافی را به گونه ای استادانه در سلک عبارت کشیده که هم تقارنهای لفظی و معنوی در سطوح زبانی، مضمونی، داستانی و سبکی به تکلف نگراییده وهم محتوا در اثر توجه ی مفرط به فرم در محاق قرار نگرفته است. چنان که خود نیز به این امر در گلستان اشاره می کند:« داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت بر آمیخته ..». در واقع سعدی با امتزاج نثر مرسل و مصنوع ، نثر فنی را به سر عقل آورد و خیل مشتاقان را راهی گلستان خود ساخت و گلستان، خود به مثابه ی تراز ادبی و زبانی معیار و میزانی برای محک و سنجش دیگر آثار قرار گرفت: «در لباسی که متکلمان را بکار آید و مترسلان را بلاغت افزاید» (سعدی ، ۱۳۷۴: ۵۴) .

### ۳- نتیجه گیری

آن چه در برآیند کلی از مقایسه ی میان مقامات حمیدی و گلستان سعدی بر می آید نشان از آن دارد که حمیدی و سعدی با وجود آن که در تناظر با مقامه های عربی به تالیف مقامات و گلستان پرداختند؛ اما رهیافت های متفاوتی به جای گذاشتند . کافی است این دو اثر با توجه به ساختار مقامات بدیع الزمانی همدانی و مقامات حریری مورد تحلیل و تبیین قرار گیرند تا تفاوت میان مقامات حمیدی و گلستان سعدی به روشنی آشکار گردد . چنان که در مقاله ی حاضر نشان دادیم اگرچه حمیدی در پی بومی سازی مقامه نویسی درگستره ی ادب فارسی است اما توفیق چندانی در این امر نیافته است چه

اینکه وجه غالب ساختار مقامه ها در مقامات حمیدی،بر پایه ی تقلیدی روشن و صریح از مقامه های عربی استوارست؛ اما سعدی در عین حال که پاره ای از مختصات سبکی مقامه ها را در گلستان به کار می گیرد ، لیک به تناسب فضای فرهنگی – اجتماعی جامعه ی ایرانی به بازخوانی و بازآفرینی آن ها می پردازد و فرم و ساختاری تازه بدان می بخشد . چنان که از جهت بیان مفاهیم اخلاقی و تعلیمی با شیوه ادبی خاص تا جایی پیش می رود که این طرز تازه را کاملاً شخصی می کند و جریانی تازه در حیطه ی ادب تعلیمی می گشاید و بسیارانی را در مسیر نویی که گشوده رهنمون می سازد . حال آن که مقامات حمیدی در ادب فارسی با اقبالی روبرو نشد و امکانی برای ادامه و بقا پیدا نکرد.

**پی نوشت**

۱- مینی‌مالیسم یا کمینه‌گرایی جنبشی ادبی است که ویژگی اصلی آن سادگی، ایجاز و کاهش محتوای اثر است با حداقل عناصر ضروری، که به دنبال فرمالیسم روس شکل گرفت و هواداران زیادی یافت و خاستگاه این جریان ادبی نوین، مغرب زمین بود اما به سرعت در ادبیات جهان گسترش یافت و امروزه از ژانرهای مهم و فعال ادبی محسوب می‌شود. (بارت، ۱۳۷۵: ۵۰- ۳۹)

۲- دریدا معتقد است که همواره در طول تاریخ تفکر غرب، زبان گفتار به جهت ویژگی حضور بر زبان نوشتار به علت ویژگی *غیاب*، برتر و با ارزش‌تر انگاشته می‌شده است. برپایه‌ی چنین پیش فرضی، درفرایند گفتار شفاهی، گوینده و شنونده مدام به هم تبدیل می‌شوند و هر نوع ابهام یا بد فهمی در این گفتگوی دیالکتیکی برطرف و امکان انتقال کامل معنا فراهم می‌گردد. حال آن که در متن نوشتاری به سبب غیاب گوینده، این امکان با تردید و ابهام همراه است و چه بسا نایافتنی به نظر می‌رسد. به تعبیر دیگر، کلام محوری چونان اصل بنیادین متافیزیک غربی، به معنای سلطه کلام گفتاری است. کلام گفتاری در اینجا برتری دارد، زیرا کـلام « ضامن حضور معناست »؛ معنا در گفتار حضور دارد ـ گفت و شنود بر اساس حضور گوینده و شنـوده انجام می پذیرد ـ اما در نوشتار غایب یا پنهان است. از این روست که اغلب فیلسوفان از افلاطون تا هایدگر، گفتار را برتر شمرده‌اند و نسبت به نوشتار بدگمانند

طرحی که افلاطون از زبان سقراط درباره‌ی خطابه و ویژگی‌های آن در می‌افکند بوسیله‌ی شاگردش ارسطو، سر از کتاب **ریطورقا/ فن خطابه**(Rhetoric) در می‌آورد. تناسب صورت و محتوا، اجزای خطابه (مقدمه، موضوع اصلی، نتیجه‌گیری ) تأثیرگذاری درروح مخاطب و... از آن جمله است.

**منابع و مآخذ**


- ابراهیمی حریری، فارس( ۱۳۴۶) ***مقامه نویسی درادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن،*** تهران، انتشارات دانشگاه تهران .
- ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله .(۱۴۰۵) ***شفا*** .تحقیق و مقدمۀ عبدالر حمن بدوی . بخش نهم .قاهره :الدارالمصریۀ للتّألیف و الترّجمۀ.
- ادونیس (احمد علی سعید)(۱۳۸۳)«مقاله بیان الکتابه ازج۳ الثابت و المتحول» ترجمه‌ی حبیب الله عباسی،
***فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی دانشگاه تربیت معلم***، سال اول شماره ۱و۲، بهار وتابستان ۱۳۸۳، صص۷۱-۹۰.
- ارسطو (۱۹۷۶ ) ***ارسطوطالیس فی الشّعر*** .تحقیق و ترجمه محمد عید شکری . قاهره : دارالکاتب- العربی للطّباعۀ و النّشر.
- انوشه، حسن (به سرپرستی)( ۱۳۷۶ )***فرهنگنامه ادب فارسی*** (دانشنامه ادب فارسی)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.
- بارت، جان؛ ***چند کلمه دربارۀ مینی‌مالیسم***، ترجمه مریم نبوی‌نژاد. فصل‌نامۀ زنده رود، ش: ۱۴، ۱۵ و ۱۶، اصفهان، ۱۳۷۵.
- بلخی، حمیدالدینعمر بن محمود(۱۳۶۵) ***مقامات حمیدی***، به تصحیح رضا انزابی نژاد، تهران: نشر مرکز.
- حریری(۱۳۶۴) ***مقامات حریری***. تهران،مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.
- داد، سیما(۱۳۷۵) ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران، مروارید
- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۳) ***لغت‌نامه***، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، جلد ۱۲، ذیل واژه محاکات.
- رسولی،حجت(۱۳۸۰)، «تاملی در تعریف بلاغت و مراحل تکامل آن»، ***پژوهشنامه‌ی علوم انسانی***، دانشگاه شهید بهشتی شماره ۳۱.
- زرین کوب ، عبدالحسین (۱۳۸۷) ارسطو و فن شعر ، تهران: امیرکبیر ..
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۵)***صور خیال در شعر فارسی***، تهران، آگاه.

- سعدی(۱۳۷۴)***گلستان سعدی*** ، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی ، تهران، خوارزمی.
- عبداللهی ، منیژه ( ۱۳۸۵) **شیوه های روایت پردازی در گلستان** ، دوره بیست و پنجم، شماره سوم ، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز . شماره ۴۸ ۱۳۳-۱۴۶
- فارابی، ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان( ۱۴۰۸)***المنطقیات للفارابی ال نّصو ص المنطقی***. مقدمه وتحقیق محمدتقی دانش پژوه .زیر نظر سیدمحمود مرعشی .جلد اول .چاپ اول .قم :دفتر مرعشی نجفی.
- فوشه کور ،شارل - هانری دو (۱۳۷۷) مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سده سوم تا سده هفتم هجری، ترجمه محمدعلی معزی ، عبدالمحمد روح بخشان ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران .
- همایون کاتوزیان ، (۱۳۹۴)***ایرانیان: دوران باستان تا دوره‌ی معاصر***، ترجمه حسین شهیدی، تهران : مرکز .
- میر صادقی، جمال و میمنت میرصادقی، ( ۱۳۷۷) واژه‌نامه، هنر داستان نویسی، تهران، مهناز.
- میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت(۱۳۷۶) واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، مهناز.

# ترجمه و التقاط در «گلستان»:
# رونمایی از سعدیِ مترجم

**دکتر علیرضا خان‌جان**[1]
**سمانه فرهادی**[2]

**چکیده:**
مقالهٔ حاضر با الهام از چارچوب نظریِ تاریخ‌نگاریِ خُرد در حوزهٔ مطالعات ترجمه (از جمله کار آدامو، ۲۰۰۶) بر یکی از وجوه هنریِ مغفول‌مانده و در عین حال پراهمیت سعدی انگشت می‌گذارد: پادشاه سخن در ساحت مترجمی چیره‌دست. بدین منظور، پس از مروری بر پیشینهٔ مطالعاتیِ موجود و معرفی اجمالیِ رویکرد تاریخ‌نگاریِ خُرد، مصادیق التقاط زبانی از جمله گونه‌های مختلف ترجمه را در *گلستان* طبقه‌بندی و با تحلیل نمونه‌هایی از هر یک از آنها، ابعاد مختلف کنش ترجمانی سعدی را کند و کاو کرده‌ایم. یافته‌های مقاله مبین آن است که سعدی از سبکی تلفیقی در ترجمه بهره می‌گیرد که گاه توأم با پای‌بندی به متن مبدأ در عین سادگی و بی‌آلایشی است و گاه، در مواردی بیشتر، از متن مبدأ فاصله می‌گیرد و به ویژگی‌های سبکیِ نثر فنّی از حیث بیان مسجع و موزون و توسل به آرایه‌های ادبی نزدیک می‌شود. در عین حال، سعدی در هر دو شیوهٔ ترجمه به معیارهای تألیف در حد متعالیِ آن نایل آمده و به نظر می‌رسد که در همه حال نیاز مخاطب را مدّ نظر داشته است. بطور کلی، سبک ترجمهٔ سعدی نیز همچون سایر وجوه هنری او خلاف‌آمد عادتِ معمول در زمانهٔ اوست و این دقیقاً نکته‌ای است که بر نبوغ یکه و یگانهٔ وی مهر تأیید می‌زند: سعدی در همه حال بی‌همتا است، در تألیف و در ترجمه.

**واژه‌های کلیدی:**
سعدی، *گلستان*، ترجمه، التقاط زبانی، تاریخ‌نگاریِ خُرد

---

۱- دکترای زبان‌شناسی، مترجم رسمی قوهٔ قضائیه و مدرس ترجمه در مؤسسهٔ آموزش عالی هلال ایران
۲-کارشناس ارشد مترجمی زبان انگلیسی و مدرس ترجمه در دانشگاه جامع علمی-کاربردی، مرکز فرهنگ و هنر (۲) اصفهان

**۱- مقدمه**

*گلستان* سعدی با برخورداری از سرشتی مسجع و تشخصی مرصّع به عبارات و اشعار عربی نمونه‌ای ممتاز از متون «التقاطیِ (Hybrid texts)» کهن در ادب پارسی است؛ سبک و شیوهٔ سرایش و نگارشی که پس از سعدی در آثار منظوم و منثور دیگران نیز تبلور یافته است. آشنایی کم‌نظیر سعدی با زبان عربی بواسطهٔ سال‌ها زندگی در جوامع عربی، تحصیل در نظامیهٔ بغداد و پیوستگی شدیدِ مضامین شعر وی با قرآن کریم بوده است و اشعار عربی استادِ سخن گواه روشنی بر این ادعا است (عباس، ۱۳۷۲: ۱۲). محاکات سعدی از عبارات قرآنی نیرومندی و استواری اشعار عربی او را بدان حد رسانده است که به گفتهٔ احسان عباس، تنها همان یک قصیدهٔ رائیهٔ سعدی در سوگ بغداد کفایت می‌کند تا ارزش فراوان اشعار عربی او را نمایان سازد (عباس، ۱۳۷۲: ۱۱).

صرف نظر از تسلط استادانهٔ سعدی در عربی‌سرایی، *گلستان* او از منظری دیگر نیز حائز اهمیت است. نیم‌نگاهی به شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی زمانهٔ تألیف *گلستان* ارزش این اثر را بیش از پیش بر ما بازمی‌نماید. در دوره‌ای که «زبان عربی زبان دیانت و سیاست، زبان رسمی خلافت اموی و عباسی و همچنین زبان مادری امرایی بود که به نواحی مختلف ایران آمده و حکومت می‌کردند» (دشتی، ۱۳۳۹/۱۳۶۶: ۶۳) و در دوره‌ای که دانشمندان و کاتبان ایرانی در نگارش آثار خویش عمدتاً از زبان عربی بهره می‌جستند و موقعیت نثر فارسی کم و بیش به خطر افتاده بود، سعدی با تألیف *گلستان* نثری را ابداع کرد که در سطوح زبانی و ادبی سرمشقی، هرچند غیرقابل تقلید، برای همگان شد.

سعدی مضامین اخلاقی *گلستان* را به زبانی ساده و روشن بر قلم رانده است؛ زبانی که از فرط سادگی گاه به طرز محاوره می‌ماند اما در عین حال بافت لطیف شعری دارد. اما چگونه است که استاد سخن که سادگی و روانیِ زبانش از جلا و شفافیت می‌درخشد گاه منظور خود را در قالب زبان عربی ریخته و در معرض قضاوت مخاطب فارسی‌زبان می‌گذارد؟ به گواه سعدی‌پژوهان، بیشتر ابیات عربی سعدی نه در زمان نگارش *گلستان*، که «منحصر به دوران توقف سعدی در کشورهای عربی بوده است» (مؤید شیرازی، ۱۳۵۴: ۹۷۶). سعدی در *گلستان* به ابیات عربی خود تضمین می‌کند. قطع نظر از اعتدال در درج عبارات و اشعار عربی و تضمین به خود، او به سبک متداولِ عصر خویش نیز پشت‌پا زده است؛ خلاف‌آمدِ سبکی «مزین و مرصع به احادیث و آیات قرآن، گنجاندن امثال و ابیات

عربی در نسج سخن فارسی به حد اشباع، انباشتن نوشته از مترادفات و خلاصه حشو را هنر انشاء پنداشتن، و از همه نامبارک‌تر در جستجوی سجع به سنگلاخ لغات نامانوس و غریب افتادن» (دشتی،۱۳۳۹/۱۳۶۶: ۶۵). نکتهٔ قابل توجه آنکه فهم مخاطب فارسی‌زبان نیز همواره برای سعدی حائز اهمیت است و او خوش ندارد که پاره‌ای از مفاهیم در مرزهای نامأنوس زبان عربی محدود و محصور بمانند. به یاد آوریم که سعدی نقطهٔ فصل ادبیات درباری و نقطهٔ آغاز گفتگویِ بی‌واسطه با مخاطب عامّ فارسی‌زبان است و عامه‌فهمی ضرورتِ گریزناپذیر این گفتگوست. در سایهٔ قریحهٔ بی‌بدیل نویسندگیِ سعدی، به نظر می‌رسد یکی از ابعاد خلاقیت استاد سخن که بطور مستقیم یا غیرمستقیم به هنر «ترجمه» ارتباط می‌یابد، ناشناخته مانده است. در بسیاری از حکایات *گلستان*، حُسن ترجمه‌ای در نهایتِ ظرافت به عمل آمده است که گاه به شعر پهلو می‌زند و گاه خود، شعری است ناب و این یکی از سرراست‌ترین وجوه هنری سعدی است که در عین شگفتی، تاکنون مغفول مانده است: پادشاه سخن در ساحت «مترجمی چیره‌دست».

پژوهشگران مختلف تاکنون وجوه متفاوتی از قابلیت‌های سعدی را در تحقیقات خود معرفی کرده و نشان داده‌اند که هنر، اندیشه و نبوغ سعدی را نمی‌توان به یک حوزهٔ پژوهشی خاص محدود ساخت؛ از ظرافت‌های ادبی، سبک‌شناسی و هزل و طنز آثار او گرفته تا سیاست، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، اخلاق‌گرایی و خِرد و حکمت عملی. ما در این مقاله اما بر آنیم تا نشان دهیم که سعدی در *گلستان* در قامت یک مترجمِ تمام‌عیار نیز ظاهر شده است. بدین منظور، از چارچوب نظری «تاریخ‌نگاریِ خُرد (Microhistory)» الهام گرفته‌ایم. تلاش خواهیم کرد تا در حد بضاعت علمیِ خود از منظر مطالعات ترجمه و با تحلیل داده‌هایی از حکایات *گلستان* به چند پرسش اساسی پاسخ دهیم: ۱) مصادیق التقاط زبانی در حکایات *گلستان* کدامند و آیا اساساً این التقاط زبانی راهی به ترجمه می‌برد؟ ۲) در صورت پاسخِ مثبت به پارهٔ دوم پرسش نخست، سعدی در مقام مترجم عموماً از چه راهبردهای ترجمانی بهره برده است و این راهبردها چه نسبتی با یافته‌های دانش نوینِ مطالعات ترجمه دارند؟ و ۳) آیا شیوهٔ ترجمهٔ سعدی بر هنجارهای غالب بر ترجمه در زمانهٔ او همخوانی داشته است یا خیر؟ از این رو، این تحقیق هم از منظر کلانِ تاریخ ادبیات ایران با جلب توجه به صدای مترجمی که در غبار گذشته محو گردیده است وارد گود می‌شود و هم در سطح خُرد، مهارت‌های بی‌همتای استاد سخن را

در نیل به کیفیتی ممتاز در ترجمه و نسبت راهبردهای ترجمانیِ او را با جریانات و هنجارهای غالب بر زمانهٔ خود به بحث می‌گذارد.

انگیزهٔ روش‌شناختی این تحقیق آن است که از دیدگاه تاریخ‌نگاریِ خُرد، تنها عدهٔ اندکی از مترجمان تجارب ترجمانیِ خود را بصورت آثار ثبت‌شده و قابل دسترس باقی گذاشته‌اند و از این رو، گاهی لازم است در جایی به جز منابع مألوف و متعارف و آرشیوهای شناخته‌شده ردّ پای ترجمه را در دوران کهن پی گرفت (آدامو (Sergia Adamo)، ۲۰۰۶: ۹۲).

### ۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

موضوع التقاط زبانیِ عربی در فارسی در کتاب‌ها و مقالات سبک‌شناسی از جمله در *سبک‌شناسیِ* بهار و *سبک‌شناسی نثرِ* شمیسا تحت عنوان «استشهاد به عبارات عربی» و به عنوان یکی از ویژگی‌های عمده در سبک‌های مختلف نثر فارسی مخصوصاً نثر فنّی به بحث گذاشته شده است اما ظاهراً در هیچ یک از این آثار چند و چون ترجمهٔ عبارات عربیِ به کار رفته در آثار منثور فارسی بررسی نشده است (رحیمی زنگنه و کهریزی، ۱۳۹۱: ۱۵۷). به همین سیاق، تا جایی که نگارندگان این مقاله کند و کاو کرده‌اند، هیچ یک از انبوه تحقیقات و پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ سعدی جز اشاراتی کوتاه به توانش ترجمه‌ای او، دست کم از منظری تخصصی، نپرداخته‌اند. این خلاء مطالعاتی[۱] از نگاه ما محل تأمل است و باید این پرسش را پیش کشید که براستی چگونه است که این جنبهٔ حائز اهمیت از وجوه متکثر چهرهٔ ادبی نابغه‌ای همچون سعدی تا کنون بازنموده نشده است؟[۲] یک پاسخ احتمالی به این پرسش اساسی به کیفیت بسیار بالای ترجمه‌های سعدی در *گلستان* برمی‌گردد؛ بگونه‌ای که ظنّ ترجمه‌بودن آن بخش‌ها به ندرت به ذهن پژوهشگران و سعدی‌شناسانِ نکته‌بین خطور کرده است. در بخش‌های بعدیِ مقاله خواهیم

---

[۱]- خلاء پژوهش‌های تاریخی در حوزهٔ مطالعات ترجمه صد البته منحصر به ایران نیست. پژوهشگرانِ مکتب مطالعات ترجمهٔ توصیفی بارها و بارها بر فقدان تأمل تاریخی و پژوهش تاریخی در رشتهٔ مطالعات ترجمه انگشت گذاشته‌اند. به عنوان نمونه، آنتونی پیم (۱۹۹۲ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۸۳) از فقدان تاریخ [مدون] در مطالعات ترجمه شِکوه کرده است و متعاقباً در ۱۹۹۳، خوزه لمبرت در واکنش به این خلاء مطالعاتی، برنامه‌ای پژوهشی برای تحقیقات آتی در حوزهٔ تاریخ، تاریخ‌نگاری و [سیر تطورِ] رشتهٔ مطالعات ترجمه تدارک دید.

[۲]- همان طور که آدامو (۲۰۰۶: ۸۵) بطور ضمنی اشاره می‌کند، یکی از انگیزه‌های تاریخ‌نگاری خُرد اساساً آن است که معمولاً زوایای گوناگونی از ابعاد [شخصیتی، هنری یا علمیِ] بسیاری از نوابغ در طول تاریخ مغفول مانده است. آدامو، به عنوان مثال، از شخصیتی همچون گالیله یاد می‌کند.

دید که ترجمه‌های سعدی در طراز بالاترین معیارهای تألیف- آن هم معیارهای نگارشیِ خودِ وی- قرار می‌گیرند بطوریکه با وجود دلایل قطعی و شواهد متقن از مهارت سعدی در هنر ترجمه، کمتر کسی تا به امروز به صراحت اذعان داشته است که برخی حکایات *گلستان* بطور مستقیم یا غیرمستقیم به ترجمه ارتباط داشته‌اند. در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا این ادعای پژوهشی را با ادلّه‌ای از کتاب یادشده به بحث بگذاریم. در اینجا و صرفاً به اقتضای موضوعِ بحث به دیدگاه آدامو، از هواداران تاریخ‌نگاریِ خُرد در ترجمه، اشاره می‌کنیم که معتقد است پنهان ماندن متون ترجمه در غبار تاریخ بیش از آنکه ناشی از ناپیداییِ مترجم(Translator's invisibility) (یا ترجمه)، به تعبیر مورد نظر ونوتی(Lawrence Venuti)، باشد متأثر از غیرقابل تشخیص بودنِ ترجمه [مثلاً به دلیل نزدیکیِ کیفیت ترجمه به معیارهای تألیف در حدّ اعلای کلمه] بوده است (آدامو، ۲۰۰۶: ۸۹).

گمانه‌زنیِ دوم ما در مورد دلیل غفلت از «سعدیِ مترجم» جایگاه رفیع و ممتاز تألیف در مقایسه با ترجمه است که از قدیم‌الایام تا به امروز در ایران موضوعیت داشته است. بسیاری از آثار کلاسیکِ ادبیات فارسی همچون *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و یا *تاریخ بلعمی* که در حقیقت از زبان‌های دیگر به فارسی ترجمه شده‌اند، به ندرت و به اکراه ترجمه قلمداد شده‌اند و این قطعِ نظر از ارزش‌های تألیفیِ آثاری از این دست، ممکن است ناشی از جایگاه نازل اجتماعی و هنری «مترجم» در مقامِ مقایسه با «مؤلف» باشد. آدامو (۲۰۰۶: ۸۷) تصریح می‌کند که نیل به انسجام در تدوین تاریخ عملاً با به حاشیه بردن و منکوب کردنِ هر آن چیزی صورت می‌گیرد که با جهت‌گیریِ معین و غایت‌شناختیِ [غالب] همسویی نداشته است. به نظر می‌رسد در مورد سعدی نیز گرایش اکثر تاریخ‌نگاران ادبیات فارسی تأکیدِ مطلق بر «سعدیِ مؤلف» بوده است و صحبت از «سعدیِ مترجم» طبیعتاً با این جهت‌گیری منافات داشته است.

بطور کلی، تنها چهار اثر پژوهشی به این وجه از شخصیت ادبی سعدی، آن هم بصورتی گذرا، اشاره کرده‌اند: مقالات جعفر مؤید شیرازی (۱۳۵۳)، غلامحسین یوسفی (۱۳۵۵/۱۳۷۶)، احسان عباس (۱۳۷۲) و رحیمی زنگنه و کهریزی (۱۳۹۱). مؤید شیرازی در مقاله‌ای با عنوان «مقام سعدی در شعر تازی» برخی از خصوصیات کلیِ مشترک بین اشعار فارسی و عربی سعدی را بررسی می‌کند و نمونه‌هایی از اشعار عربی و سپس معادل همان ابیات را به زبان فارسی در سروده‌های سعدی انتخاب و بر هماهنگی و همخوانیِ

مضامین این ابیاتِ متحد صحّه می‌گذارد. وی می‌نویسد: «در برخی از اشعار عربیِ سعدی مضامین جالب و فراوانی را می‌توان یافت که عیناً در آثار فارسیِ استاد دیده می‌شود و گاه انطباق آنها از حد دقیق‌ترین ترجمه‌ها نیز می‌گذرد» (مؤید شیرازی، ۱۳۵۳: ۲۷).

یوسفی نیز در کتاب *دیداری با اهل قلم* که به بررسی بیست اثر منثور ادبیات فارسی پرداخته است، در مقاله‌ای با عنوان «پادشاه سخن» نکته‌هایی را دربارهٔ *گلستان* شرح داده است. به اعتقاد یوسفی، استفادهٔ سعدی از آیات و احادیث و مثل‌های عربی «چنان با نسج کلام آمیخته و بجا و بموقع است که نه تنها مانعی در القاء اندیشه پدید نیاورده بلکه بر رسایی سخن افزوده و آن را شیرین و نمکین کرده است» (یوسفی، ۱۳۵۵/۱۳۷۶: ۲۵۵). یوسفی دو نمونه از حکایات *گلستان* را گواهی بر این ادعا گرفته و می‌نویسد سعدی یا آیه‌ای را از قرآن مستقیماً [بدون توسل به ترجمه] نقل کرده و یا [صرفاً] ترجمهٔ آن را [بدون ذکر اصل آیه] به شعرِ فارسی درآورده است.

احسان عباس در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ اشعار عربیِ سعدی به زبان فارسی به قلم مؤید شیرازی نوشته است به همین نکته البته در جهت عکس آن یعنی هنر ترجمهٔ سعدی از فارسی به عربی اشاره داشته است. وی می‌نویسد: «چرا هنگام خواندن بعضی از عبارات سعدی احساس می‌کنیم که گوئی وی از زبانی به زبان دیگر ترجمه می‌کند؟» (عباس، ۱۳۷۲: ۱۲). عباس این موضوع را دلیلی بر «چیره‌دستی سعدی بر زبان فارسی و قدرت او در به قالب‌ریختن دقیق‌ترین افکار» (همان) قلمداد می‌کند همانگونه که مؤید شیرازی نیز آن را به «حلول جوهر زبان مادری در جزئیات آفریده‌های ذهن سعدی» (مؤید شیرازی، ۱۳۵۳: ۲۷) نسبت می‌دهد.

و بالاخره، رحیمی زنگنه و کهریزی (۱۳۹۱) ضمن بررسی صنعت استشهاد به عبارات عربی در دوره‌های مختلف نثر فارسی، ویژگی‌ها و تفاوت‌های نثر مرسل، بینابین و فنّی را در ترجمهٔ عبارات عربی بعنوان یک ویژگیِ سبکی تبیین کرده‌اند. این دو محقق *گلستان* سعدی را به عنوان نمونهٔ نوعیِ نثر فنّی مدّ نظر قرار می‌دهند و با ذکر دو نمونهٔ مختلف، دو نوع ترجمهٔ متمایزِ مورد استفادهٔ سعدی را در برگردان عبارات عربی بازمی‌شناسند که به ترتیب عبارتند از ترجمهٔ لفظ به لفظ به شیوهٔ معمول در دورهٔ سامانی و ترجمهٔ (کاملاً) آزاد.

بطور کلی، از برآیند این مقالات تنها یک نکته در همسویی با اهداف مقالهٔ حاضر به دست می‌آید؛ اینکه فرآیند استشهاد به الفاظ و عبارات عربی که در این مقاله با عنوان

التقاط عربی در فارسی از آن یاد کرده‌ایم، در پاره‌ای از حکایات *گلستان* از مجاری ترجمه گذشته است. سه پژوهشگر نخست بصورت ضمنی به این موضوع اشاره کرده‌اند و وارد جزئیات مورد نظر در نوشتار حاضر نشده‌اند اما رحیمی زنگنه و کهریزی در مقالهٔ خود که به نظر می‌رسد از کار مطالعاتیِ مفصل‌تری تلخیص شده باشد به روشنی و با ذکر نمونه بر این واقعیت صحّه می‌گذارند که سعدی در *گلستان* خود دست به کار ترجمه نیز بوده است. این دو حتی در مورد راهبردهای ترجمانیِ به کار رفته در *گلستان* نیز، چنانکه گفته شد، اظهار نظر کرده‌اند اما با عنایت به اهداف مطالعهٔ آنها و با فرصت اندکی که در یک مقالهٔ کوتاه برای مقایسهٔ تطبیقی وجوه اشتراک و افتراق ترجمهٔ عبارات عربی در سه دوره از نثر فارسی داشته‌اند، به نظر نمی‌رسد یافته‌های آنان بطور مشخص تصویر کاملی از چند و چون ترجمه در *گلستان* به دست دهد و زمینهٔ پاسخ به پرسش‌های اساسیِ تحقیقی از سنخ مقالهٔ حاضر را مهیا سازد.

## ۲- نگاهی اجمالی به تاریخ‌نگاری خُرد

تاریخ‌نگاری خُرد یکی از نوآورانه‌ترین رویکردها به تاریخ، بخصوص تاریخ اجتماعی و فرهنگی، و بطریق اولی تاریخ ادبیات، است. یکی از مشهورترین تاریخ‌نگاران طرفدار تاریخ خُرد، کارلو گینزبرگ(Carlo Ginzburg) است که به مطالعات کمّی در مقیاس کلان می‌تازد و بر این باور است که مطالعات کمّیِ کلان باعث مخدوش شدن واقعیت در سطح فردی می‌شود (گینزبرگ، ۱۹۷۶ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۸۲). این دسته از تاریخ‌نگاران مطالعهٔ موارد حاشیه‌ای را به مطالعهٔ جریانات کلی [یا جریانات بدنهٔ اصلی] ترجیح می‌دهند. به سخن دیگر، محققان این حوزه به بررسی اسناد و آرشیوهایی که پیش‌تر مغفول مانده‌اند، علاقه‌مندند و یا با اهداف متفاوتی به مطالعهٔ آن اسناد می‌پردازند (همان). یکی از مهمترین علایق تاریخ‌نگاریِ خُرد کشف صدای سوژه‌های حاشیه‌ای بر اساس داده‌های ظاهراً کم‌اهمیت و فراموش‌شده در میان انبوهی از آرشیوها و اسناد نظام‌مند است. تاریخ‌نگاری خُرد از حیث روش بر تقلیل و تحدید دامنهٔ پژوهشِ تاریخی انگشت می‌گذارد و از این طریق تجارب منفرد و موردی و صداهایی را که از قرار معلوم در گذشته نامربوط به شمار می‌آمده‌اند، در کانون توجه قرار می‌دهد.

آنچه در تاریخ‌نگاری خُرد در باب «آگاهی تاریخی» مدّ نظر بوده آن است که معرفت تاریخی غالباً از مجرای صافی «ذهنیت» تاریخ‌نگار شکل گرفته است و اصل بی‌بدیل

«عینیت» عموماً فدای انتخاب‌های سلیقه‌ایِ نگارندگان تاریخ شده است و اینک ما به بزنگاهی رسیده‌ایم که می‌باید فرصت بازاندیشی در جزئیات تاریخِ [اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا ادبی] را دریابیم. ریچارد رورْتی(Richard Rorty) می‌نویسد: «حقیقت، و بالاتر از همه، هر حقیقتِ به ظاهر تاریخی، تماماً وابسته به بافت است و از این رو، تاریخ‌نگار نباید حقیقتِ [مدّ نظرِ] خویش را بر دیگران تحمیل کند» (رورْتی، ۱۹۹۱ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۸۳).

مروری کوتاه بر آثاری که در حوزهٔ تاریخ‌نگاریِ ترجمه به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند مبین آن است که علایق اغلبِ تاریخ‌نگاران ترجمه چندان از دغدغه‌های تاریخ‌نگاری خُرد دور نبوده است. در واقع، تاریخ ترجمه عموماً کوشیده است تا سوژه‌ها و موضوعات فراموش شده و مسائلی را که با روایت‌های کلان تاریخِ سنتی بیگانه هستند، کشف و بازکشف کند. به طور کلی، اولین تعهد تاریخ ترجمه آن است که نقشی را که ترجمه در تاریخ فرهنگی ایفا کرده است، آشکار سازد؛ نقشی که اغلب نادیده انگاشته شده است. اما مسئله اینجاست که برای اثبات مفروضات از طریق شواهدِ مقبول و مستند، معمولاً موضوعات پژوهشیِ برجسته در اولویت قرار گرفته‌اند و تأکیدِ عمده معطوف به رویدادها، سوژه‌ها و موضوعاتِ نمایان و کانونی بوده است. اینجاست که تاریخ ترجمه از دغدغه‌های تاریخ‌نگاریِ خرُد فاصله می‌گیرد و مسائل مهمی از قبیل شیوه‌ها و راهبردهای ترجمه و تجارب عملیِ مترجمان که در بررسی سیر تطور و تکامل ترجمه اهمیتی درخور دارند، به حاشیه رانده شده‌اند، دست کم گرفته شده‌اند یا به کلی مغفول مانده‌اند.

بدین ترتیب، تاریخ‌نگار خُردِ حوزهٔ مطالعات ترجمه به تعبیر آدامو (۲۰۰۶: ۸۸) به دنبال گفتگو با گذشته به منظور روشن‌گری در «حال» است. شناخت پارادایم[۳] غالب در ادوارِ تاریخی ترجمه نیازمند طرح پرسش‌های اساسی و تلاش در پاسخ به آنها است.

---

[۳]- منظور از پاردایم در اینجا مفهوم شناخته‌شدهٔ آن در آراء توماس کان (۱۹۶۲/۱۹۷۰) است که بر توافقی جمعی در بین اعضای یک گروه [علمی] اطلاق می‌گردد؛ توافقی که مشخص می‌کند چه نوع پژوهشی حائز اهمیت است و چه مسائلی را می‌باید در یک رشتهٔ علمیِ معین در دورهٔ زمانیِ بخصوصی حل و فصل کرد. در تاریخ‌نگاریِ خُرد البته موضوعات پژوهشیِ بدیل و نو آشکارا پاره‌هایی از مقاطع تاریخی محدود [و داده‌های محدود و اندک] را بازمی‌نمایند و هرگز گرایش به کل‌گرایی دنبال نمی‌شود. تاریخ‌نگاران خُرد بر شیوهٔ پژوهشیِ بدیلی برای ارزیابیِ شواهد تاریخی انگشت می‌گذارند که از طریق آن چیزی محقق می‌گردد که کارلو گینزبرگ با عنوان «پارادایم حدسی یا برآوردی» (conjectural paradigm) از آن یاد می‌کند؛ یعنی روشی نظام‌مند برای انتزاعِ نشانه‌های منفرد و پاره پاره به شیوهٔ قیاس و دوری از مرکز (گینزبرگ، ۲۰۰۰/۱۹۷۹ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۹۰).

تاریخ‌نگاریِ خُرد برای پاسخ به این پرسش‌های اساسی، برآیند موردکاوی‌های منفرد و پاره‌پاره در زوایای پنهان تاریخ را محاسبه و یافته‌های این مطالعات موردی را به محک دستاوردهایِ دانش روز ترجمه می‌گذارد و این کار، همچنانکه دُلست(Lieven D'huslt) (۱۹۹۳: ۸۳ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۸۴) خاطرنشان ساخته است، مستلزم عدم اکتفا به ایفای نقش جانبیِ یک راویِ صرف خواهد بود. تاریخ‌نگار ترجمه ناگزیز از اتخاذ رویکردی تحلیلی است و این به نوبهٔ خود نیازمندِ آن است که از دریچهٔ تخصصیِ دانش نوپای مطالعات ترجمه به موضوع بنگرد. آنتونی پیم(Anthony Pym) (۱۹۸۸ به نقل از آدامو، ۲۰۰۶: ۸۵) یکی از اهداف نگارش تاریخ ترجمه را «بازخوانیِ گذشته از منظر موضوعاتِ محوری روز [در حوزهٔ مطالعات ترجمه]» قلمداد می‌کند.

بدین ترتیب، تاریخ‌نگاران خُرد بر واحدهای تحلیلیِ کوچک تمرکز می‌کنند تا دریابند که مردم و مثلاً شخصیت‌های هنری و ادبی چگونه در این واحدهای کوچک زندگی، از جمله زندگیِ هنری و ادبیِ، خود را پیش می‌برند. تاریخ‌نگاران خرُد بر این باورند که با محدود کردن دامنهٔ مشاهده، می‌توان کارکرد پیچیدهٔ روابط انسانی را در هر موقعیت اجتماعیِ بخصوص نشان داد. آنها به جای بررسی افراد و داده‌های عادی به بررسی افراد و داده‌هایِ بظاهر پَرت(Outliners) و غیرعادی از جمله نوابغ می‌پردازند یعنی کسانی که دنباله‌رو همنوعان عادی یا پیرو صرفِ هنجارهای ادبی و هنریِ غالب بر زمانهٔ خود نیستند.

در نهایت، بی‌مناسبت نخواهد بود اگر در انتهای این بخش از مقاله به دیدگاه پُل سَن پیِر(Paul St-Pierre) (۱۹۹۳: ۹) اشاره کنیم. وی بررسی رابطهٔ بین تاریخ و ترجمه را از دو جنبه حائز اهمیت می‌داند: از یک سو، می‌توان این رابطه را به منظور شناخت بهتر ریشه‌های ترجمه مدّ نظر قرار داد و از سوی دیگر، بازنویسیِ این دو [یعنی تاریخ به معنای عام و تاریخ ترجمه بطور خاص] می‌تواند بافتِ [اجتماعی، سیاسی یا ادبیِ] غالب بر زمانه‌ای را که در آن ترجمه صورت می‌گرفته است و همچنین تأثیر آن بافت را بر کنش عملیِ ترجمه آشکار سازد. هگل می‌گوید: «آنکه تاریخ نداند، تا ابد کودک می‌ماند» (به نقل از خان‌جان، ۱۳۹۴ب: ۱۳۴). ما نیز اگر تاریخ مطالعات ترجمه را به دقت و با موشکافیِ بسیار نخوانیم و نشناسیم، هرگز به رشد و بلوغ علمی در این رشته نایل نخواهیم شد.

### ۳- نمونه‌های التقاط زبانی و ترجمه در «گلستان»

برای شناخت نمونه‌های التقاط در *گلستان*، عبارات، جملات و اشعار عربیِ متن را بررسی کردیم تا در مسیر اهداف تحقیق دریابیم که آیا اساساً مصادیق التقاط زبانی در این کتاب راهی به ترجمه می‌برند یا خیر. پس از ورود به مسئله دریافتیم که سعدی در همهٔ موارد به یک شکلِ واحد واکنش نشان نداده است و می‌توان طبقه‌بندیِ مشخصی از التقاط متون عربی و فارسی و همچنین التقاطِ درون‌زبانی در *گلستان* ارائه داد. حجم داده‌های مورد بررسی، البته، در مقایسه با کل کتاب قابل‌توجه نیست اما این مسئله از نظر ما محدودیت تلقی نمی‌شود بلکه اتفاقاً آن را منطبق بر روش‌شناسیِ پیشنهادی تاریخ‌نگاریِ خُرد مبنی بر تحدید دامنهٔ مشاهده می‌دانیم. با در نظر داشتن این نکته که دیدگاه‌های مختلفی برای تعریف متن التقاطی- در حوزهٔ مطالعات ترجمه و سایر حوزه‌ها- اتخاذ شده است، نگارندگان مقاله تعریف کلی «التقاط(Hybridity )» را در معنای «درهم آمیختن زبان‌ها و فرهنگ‌ها در متن» (فرحزاد، ۱۳۹۴: ۸۶) اقتباس نموده و در همسویی با اهداف تحقیق اندکی در آن تصرف کرده‌اند. بدین ترتیب، آنچه از التقاط در این مقاله مدّ نظر بوده عبارت است از «کاربرد گونه‌های زبانیِ متعلق به زبان‌های مختلف در متنی واحد و یا گونه‌های زبانی متغیرِ متعلق به یک زبان واحد در متنی برآمده از همان زبان». بر پایهٔ این تعریف، مصادیق التقاط زبانی را در *گلستان* سعدی می‌توان به پنج طبقهٔ کلی دسته‌بندی کرد:

۱) التقاط/ ترجمهٔ درون‌زبانی
۲) التقاط غیرترجمانی
۳) ترجمهٔ پنهان
۴) ترجمهٔ آزاد
۵) ترجمهٔ مبدأگرا

اولین گونهٔ التقاط متنی در *گلستان* حاصل ترجمهٔ درون‌زبانی( Intralingual translation) است و ناظر بر جملات یا عبارات فارسی است که بصورت بازنویسی و یا واژه‌پردازیِ مجدد بیان شده‌اند و گاه با تغییر ژانر ادبی از شعر به نثر و یا بالعکس همراه بوده‌اند. ترجمهٔ درون‌زبانی اولین نوع ترجمه در طبقه‌بندی سه‌گانهٔ یاکوبسن( Roman Jackobson) است و طبق تعریف وی، به «تأویل نشانه‌های کلامی بوسیلهٔ نشانه‌های دیگر در همان زبان» اطلاق می‌شود (یاکوبسن، ۱۹۵۹ به نقل از ونوتی، ۲۰۰۴: ۱۱۴). هدف از ترجمهٔ درون‌زبانی معمولاً ساده‌سازی، توضیحِ بیشتر، روشن‌سازی یا به روز کردن پیام

است. برای نمونه، بازنویسی یک اثر کلاسیک همچون *شاهنامهٔ* فردوسی و یا نمایشنامه‌های شکسپیر برای مخاطبان خردسال یکی از مصادیق ترجمهٔ درون‌زبانی است.

در اینجا این پرسشِ مهم مطرح می‌شود که مقصودِ سعدی از ترجمهٔ درون‌زبانی چه بوده است؟ پیش‌تر به اشاره گفتیم که وی با نگارش *گلستان* انقلابی ادبی در شیوهٔ نثرنویسیِ معمول در عصر خود ایجاد کرد؛ خلاف‌آمد شیوه‌ای که در آن کاربرد زیاده از حدّ الفاظِ عربی و سبک مصنوع درباری از شرایط و مزایای نثر ادبی شمرده می‌شد و، چنانکه گفته شد، استاد سخن تا حد امکان از آن احتراز می‌جست. به سخن روشن‌تر، می‌توان احتمال داد که نخستین انگیزهٔ سعدی در مبادرت به ترجمهٔ درون‌زبانی «پرهیز عامدانه از سنت نثرنویسیِ مألوفِ» زمانهٔ خویش بوده است. گذشته از این، نباید مسئلهٔ بسیار مهم «پذیرش و دریافتِ مخاطب»(Addressee's reception ) را نیز از منظرِ نظر دور داشت. آنگونه که از قرائنِ امر برمی‌آید، خوانندهٔ مخاطب سعدی دامنهٔ شمول گسترده‌تری در مقامِ مقایسه با مخاطب خاصِ محافل درباری داشته و محدود به خواص و طبقاتِ تحصیل‌کرده نبوده است. از این رو، گرایش سعدی را به کاربردِ مکرر در مکررِ ترجمهٔ درون‌زبانی در حکایات *گلستان* می‌توان به «مخاطب‌شناسی» و تلاش او در انتقال هر چه روشن‌تر پیام به مخاطب عام نسبت داد. اندکی تأمل در داده‌های زیر مطلب را روشن‌تر خواهد کرد:

**(۳-۱)**

**بعد از تأمل این معنی مصلحت چنان دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن صحبت فراهم چینم و دفتر از گفت‌های پریشان بشویم و من بعد پریشان نگویم.**

**زبان بریده بکنجی نشسته صمّ بُکم  به از کسی که نباشد زبانش اندر حکم**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۷).**

و یا:

**(۳-۲)**

**ده درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند.**

**نیم نانی گر خورد مرد خدا  بذل درویشان کند نیمی دگر**

**ملک اقلیمی بگیرد پادشاه  همچنان در بند اقلیمی دگر**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۱).**

همچنین، مواردی را می‌توان یافت که بازنویسیِ متن بیش از یک بار صورت گرفته است. برای نمونه، در حکایت چهارم از باب اول («در سیرت پادشاهان»)، سعدی چندین بار پیامِ متن را با مترادفات مختلف بیان می‌کند؛ ابتدا حکایت خود را به نثر شرح می‌دهد و در میانهٔ حکایت، پیامِ مورد نظر خویش را به بیتی خلاصه می‌کند و در پایان، با ابیاتی دیگر هستهٔ اصلی پیام را مجدداً بازگویی می‌کند:

**(۳-۳)**

**طایفه دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند ...**

**عاقبت گرگ زاده گرگ شود — گرچه با آدمی بزرگ شود**
**شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی — ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس**
**باران که در لطافت طبعش خلاف نیست — در باغ لاله روید و در شوره‌زار خس**
**زمین شوره سنبل بر نیارد — درو تخم و عمل ضایع مگردان**
**نکویی با بدان کردن چنان است — که بد کردن به جای نیک‌مردان**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۴)**

تکرار مضامین قاعدتاً در فهمِ سخن اهمیتِ بسیار دارد خاصه آن که این تکرار به نظم صورت بگیرد چرا که «ماندگاریِ» کلامِ منظوم طولانی‌تر، نفوذ آن در خاطر و ذهنِ شنونده یا خواننده بیشتر و پذیرش آن برای مخاطب عام و بی‌سواد آسان‌تر است. و از همین روست که سعدی در زبان و فرهنگ فارسی شأنی همچون شکسپیر در زبان و فرهنگ انگلیسی یافته است؛ بعضی از گفته‌های وی در *گلستان* - ظاهراً دویست و سی و پنج جمله و بیت- در زبان فارسی حکم «ضرب‌المثل» پیدا کرده است[۴] (یوسفی، ۱۳۷۶: ۲۷۱). شیوهٔ تکرار مضامین متنی از نثر به نظم البته در تاریخ ادبیات فارسی مسبوق به سابقهٔ قبلی نیز بوده است و این نشان می‌دهد که در اختیار این شیوه، سعدی با هنجارهای ادبی مأنوس در پیشینهٔ ادب فارسی همراه بوده است. برای نمونه، در *قابوس‌نامه* نتیجه‌گیری و محتوایِ اندرز گاه در پایان حکایات بصورت مثل یا بیت شعری تلخیص شده است. سعدی

---

[۴]- معروف است که «شکسپیر در زبان انگلیسی و مردم انگلیسی‌زبان چندان نفوذ کرده است که بیش از چهار صد و پنجاه جمله از کلمات او در بیان عموم مردم راه جسته و مثَل سایر شده است و قریب به دو هزار عبارت و شعرِ وی در ذهن مردمِ تربیت‌شده جایگزین است و مورد استشهاد واقع می‌شود» (یوسفی، ۱۳۵۵/۱۳۷۶: ۲۷۱). منظور ما، صد البته، مقایسهٔ منزلت سعدی با شکسپیر نیست که در ادبیات تطبیقی معمولاً چنین مقایسه‌هایی را قیاس مع‌الفارق تلقی می‌کنند.

نیز ابتدا نقلِ حکایت می‌کند و سپس عصارهٔ تجربه و حکمتِ مورد نظر را در قالب بیت یا ابیاتی کوتاه و یا بصورتی موجز در قالب یک جملهٔ قصار عرضه می‌دارد.

گذشته از این، هر بازنویسی صرفِ نظر از منظور بازنویس ممکن است به چرخشی در سبک متن اولیه نیز بیانجامد. سعدی در تولید جملاتِ مترادف گاه در جریان ترجمهٔ درون‌زبانی نه تنها ژانر سخن را تغییر می‌دهد بلکه آن را تکمیل می‌کند و به مرحلهٔ بالاتری از ارزش ادبی ارتقاء می‌بخشد. در مورد اخیر نیز شاید بتوان انگیزهٔ اتخاذ راهبرد ترجمهٔ درون‌زبانی و بازنویسی‌های مکرر را بار دیگر به مخاطب‌شناسیِ استاد سخن نسبت داد. ممکن است برخی از انتظارات ادبیِ مخاطبان خاص و بطور مشخص، خوانندگان ادیب و فرهیخته در نوع نثر برآورده نشود؛ از این رو، می‌توان احتمال داد که طبع‌آزمایی‌های مکرر سعدی در گونهٔ نظم با هدف برآوردن انتظارات و نیازهای این گروه از مخاطبینِ دشوارپسند و گاهی حتی با هدف «مفاخره» صورت گرفته باشد.

دومین گونهٔ التقاط زبانیِ به کار رفته در *گلستان* که با عنوان «التقاط غیرترجمانی» از آن یاد می‌کنیم، مشتمل بر آیات، الفاظ و ابیاتی است که سعدی ترجیح داده یا ناگزیر بوده است که آنها را به همان صورت عربی وارد متن کند. پرسش آن است که چرا سعدی برخلاف مواردِ متعدد دیگر، این نمونه‌ها را از صافی ترجمه عبور نداده و به همان صورتِ اصل باقی گذاشته است؟ شاید یکی از پاسخ‌های احتمالی به این پرسش، بویژه در مورد ضرب‌المثل‌ها، الفاظ و عباراتی همچون «عوام‌الناس» و «طوعاً و کرهاً» و نیز جملات دعائی، کثرت استعمال و آشناییِ بینامتنی(Intertextuality) مخاطب با آنها در نظام زبانی و ادبی عصر سعدی باشد[۵]. از آنجایی که پاره‌ای از الفاظ، جملات و عبارات عربی در نظر مخاطب فارسی‌زبانِ هم‌عصر سعدی مهجور نبوده و خواننده بصورتی بی‌واسطه معنا و منظور از کاربرد آنها را درمی‌یافته است، از این رو، به احتمال بسیار سعدی آنها را مصداق «اظهر من الشمس» تلقی کرده و نیازمند ترجمه و روشنگری ندانسته است. داده‌های زیر مواردی از این دست را نشان می‌دهد:

---

[۵]- بینامتنیت سازوکاری است برای پردازش متن که مطابق آن عناصر متنی به واسطهٔ وابستگی به سایر متونِ مرتبط افادهٔ معنا می‌کنند (هتیم و ماندی، ۲۰۰۴: ۸۶). به سخن دیگر، منظور از بینامتنیت آن است که هر متنی ممکن است در یک زنجیرهٔ تاریخی، برخی از مفاهیم، معانی و ساختارها را که از متون قبلی مشتق گردیده‌اند، تکرار کند.

**(۴-۳)**

**در خبر است از سرور کائنات و مفخر موجودات و رحمت عالمیان و صفوت آدمیان و تتمه دور زمان محمد مصطفی صلی الله علیه و سلم**

**شفیع مطاع نبی کریم قسیم جسیم نسیم وسیم.**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۴)**

و یا:

**(۵-۳)**

**اللهم متع المسلمین بطول حیاته و ضاعف ثواب جمیل حسناته و ارفع درجهٔ اودائه و ولاته و دمر علی اعدائه و شناته بما تلی فی القرآن من آیاته اللهم آمن بلده و احفظ ولده. (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۴)**

نمونه‌های دیگری را نیز می‌توان ارائه داد که به صراحت و در معنای متعارف کلمه، ترجمه نشده‌اند اما سعدی به فراست در بافت زبانیِ بلافصل( Immediate linguistic context) (یعنی در گفتمان ماقبل یا مابعد) و اصطلاحاً از رهگذر قرائن مقالیه ترجمه‌ای نامحسوس از آنها به دست داده است. بافت زبانی، بنا به تعریف، مشتمل بر هر آن چیزی است که قبل یا بعد از بخشی از یک متن (مثلاً یک جمله) می‌آید و بر تأویل آن بخش از متن تأثیر می‌گذارد (خان‌جان، ۱۳۹۴الف: ۷۹). نمونهٔ زیر از دیباچهٔ *گلستان* شگرد سعدی را در جبران خلاء ترجمه از طریق ارجاع به بافت زبانی به خوبی نشان می‌دهد:

**(۶-۳)**

**نخل‌بندی دانم ولی نه در بستان، شاهدی فروشم ولیکن نه در کنعان. لقمان را گفتند حکمت از که آموختی، گفت از نابینایان که تا جای نبینند پای ننهند. قدم الخروج قبل الولوج. (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۱۳)**

علاوه بر موارد پیش‌گفته، در *گلستان* سعدی مجموعاً چهل آیهٔ قرآن و حدیث نبوی - مشتمل بر ۲۷ آیه از قرآن مجید و ۱۳ حدیث از پیامبر اکرم(ص)- بصورت کامل نقل شده است که بیشترِ آنها یعنی ۳۴ مورد به فارسی ترجمه نشده‌اند. در اینجا بارِ دیگر پرسش از چراییِ چشم‌پوشی از ترجمهٔ این آیات و احادیث موضوعیت می‌یابد. یکی از موضوعات شایانِ ذکر در این خصوص مسئلهٔ همواره مناقشه‌برانگیزِ «جواز یا عدم جواز شرعیِ ترجمهٔ متون مقدس» است. موضوع آن است که ترجمهٔ متون مقدس که مطالعات ترجمه آنها را در زمرهٔ «متون حساسیت‌برانگیز» طبقه‌بندی می‌کند همواره در سایه‌ای از

شبهات شرعی قرار داشته است. با آنکه مجوز ترجمهٔ قرآن کریم پیش از دوران حیات سعدی به فرمان منصور بن نوح سامانی و به موجب استفتاء از علماء مذهبیِ وقت، در قرن چهارم هجری صادر شده بود (کوشا، ۱۳۸۷: ۵۷) و بسیاری از علما و مفسران قرآن عملاً به این امر همت گماشته بودند[۶]، در عین حال، صنعت استشهاد به آیات قرآن و احادیث نبوی توأم با ترجمهٔ آنها در نثر پارسی یک سنت همه‌گیر نبوده است و برخی از ادبا و نویسندگانِ هم‌عصر یا نزدیک به دورهٔ زندگیِ سعدی از آن پرهیز کرده‌اند[۷]. به سخن دیگر، می‌توان احتمال داد که پرهیز سعدی از ترجمهٔ آیات الهی و احادیث نبوی از یک سو به اقتضای «عمل به سنت» ادبی، شرعی و فرهنگیِ پیشین[۸] بوده است و از دیگر سو متأثر از «همسویی با هنجار» ادبی و فرهنگیِ مورد توافق برخی از ادبای زمانهٔ اوست.

گمانهٔ دیگری که می‌توان در چراییِ عدم ترجمهٔ آیات و احادیث در *گلستان* مطرح ساخت همان مسئلهٔ «مخاطب‌شناسی» است که قبلاً نیز از آن سخن گفتیم. امیری خراسانی (۱۳۸۸: ۱۶- ۱۵ و ۱۹) بر این باور است که جاری شدن آیات و احادیث بر زبان شخصیت‌های مختلفِ حکایات *گلستان* از جمله مردم عادی و منحصر نکردن آن به شخصیت‌هایی همچون پارسایان، زاهدان و عارفان، برخلاف تصور، حاکی از واقع‌بینی نویسنده و شناخت صحیح او از اجتماع و مردمی است که با آنها مراوده داشته است. معنای این سخن آن است که گنجاندن آیه و حدیث در دل دیالوگ‌های حکایات *گلستان* بدون ترجمهٔ فارسی از قرار معلوم کار غیرمترقبه‌ای نبوده است و این مبین آن است که مخاطبِ عام سعدی از طریق حضور در پای منابر و نشستن در مجلس وعظ وُعاظ و محفل درس علمای دینی به مرور نوعی رابطهٔ بینامتنیِ نیرومند با این آیات و احادیث یافته که بالطبع نیاز به ترجمهٔ فارسی آنها را مرتفع می‌ساخته است. داده‌های زیر نمونه‌هایی از احادیث نبوی و آیات قرآن است که بدون ذکر ترجمه در *گلستان* سعدی بکار رفته‌اند:

**(۷-۳)**

---

[۶]- از جمله ابوحفص نجم‌الدین عمر نسفی (۴۶۲- ۵۳۸ ه- ق) و شاهفور ابن طاهر اسفراینی در قرن پنجم

[۷]- مثلاً در *تاریخ بیهقی* یا در آثار منثور مولانا از قبیل *مجالس سبعه* چنین پدیده‌ای را نمی‌توان پی گرفت.

[۸]- در باب حرمت شرعی ترجمهٔ قرآن، می‌توان به نظرات علمایی اشاره کرد که ترجمهٔ قرآن را جایز ندانسته‌اند. در میان «فقیهان اهل‌سنّت که ترجمهٔ قرآن را به زبان غیرعربی نهی کرده و حتی فتوی به تحریم آن داده‌اند، می‌توان به این افراد اشاره کرد: ابوحنیفه نعمان بن ثابت (م ۱۵۰ ق)، مالک بن انس (م ۱۷۹ ق)، محمّد بن ادریس شافعی (م ۲۰۴ ق) و احمد بن محمّد بن حنبل (م ۲۴۱ ق)» (به نقل از نورانی، ۱۳۸۷).

**بلکه خداوند جهان، و قطب دائرهٔ زمان، و قائم مقام سلیمان، و ناصر اهل ایمان، و شاهنشاه معظّم، اتابک اعظم، مظفّر الدنیا و الدین ابوبکر بن سعد بن زنگی، ظلّ الله تعالی فی ارضه، ربّ ارض عنه و ارضه، به عین عنایت نظر کرده است و تحسین بلیغ فرموده و ارادت صادق نموده. لاجرم کافّهٔ انام، خاصّه و عوام، به محبّت گرائیده‌اند؛ که الناس علی دین ملوکهم.** (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۶)

و یا:

(۸-۳)

**موسی علیه‌السلام درویشی را دید از برهنگی به ریگ اندر شده ... و لو بسط الله الرزق لعباده لبغوا فی‌الارض. موسی علیه‌السلام به حکمت جهان‌آفرین اقرار کرد و از تجاسر خویش استغفار.** (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۱۴۹)

یکی از راهکارهای مورد استفادهٔ سعدی برای عبور از بن‌بستِ حرمت شرعی یا عرفیِ ترجمهٔ متون مقدس به نوع دیگری از التقاط زبانی در حکایات *گلستان* انجامیده است که نگارندگان مقالهٔ حاضر با عنوان «ترجمهٔ پنهان» از آن یاد کرده‌اند. در این گونه از التقاط، برخلاف نمونه‌های (۴-۷) و (۴-۸) که در آنها صرفاً شاهد حضور متن مبدأ هستیم، متن مبدأ یعنی صورت اصلی آیهٔ قرآن و یا حدیث نبوی غایب است و سعدی صرفاً ترجمهٔ آن را به فارسی در حکایات خود به کار برده است.

ترجمهٔ پنهان با نام‌های دیگری نیز در حوزهٔ مطالعات ترجمه شناخته شده است که از جملهٔ آنها می‌توان به «ترجمهٔ جعلی» یا «شبه ترجمه»(Pseudotranslation ) اشاره کرد. بنا به تعریف رابینسون( Douglas Robinson)، «شبه‌ترجمه را می‌توانیم اثری بدانیم که به دلائل اجتماعی و یا متنی، منزلت آن به مثابهٔ اثری اصیل و یا «اقتباسی» محل بحث است» (به نقل از بیکر(Mona Baker )، ۱۹۹۸: ۱۸۳). در حقیقت، شبه‌ترجمه‌ها وانمود می‌کنند که ترجمه‌اند و حال آنکه اساساً متن مبدأیی برای آنها وجود ندارد و یا برعکس، وانمود می‌کنند که تألیف‌اند و حال آنکه از مجاری ترجمه گذشته‌اند. گیدئون توری(Gideon Toury) در مقاله‌ای به بحث دربارهٔ شبه‌ترجمه یعنی متنی که به دروغ خود را ترجمه معرفی می‌کند می‌پردازد و اظهار می‌دارد که برخی از نویسندگان از اصطلاح «ترجمه» برای توصیف متنی سود می‌جویند که خود آن را ساخته و پرداخته‌اند (بسنت و لفور، ۱۹۹۸: ۲۸-۲۷). در این مقاله اما با توجه به اهداف تحقیق تنها به برداشت توری و رابینسون از شبه‌ترجمه اکتفا نمی‌کنیم و تعریف خود را از ترجمهٔ پنهان تعمیم می‌دهیم.

ترجمهٔ پنهان، در این مقاله، به هر نوع متنی اطلاق می‌شود که از صافی ترجمه گذشته است اما ترجمه بودن آن به هر دلیل یا دلایلی پنهان مانده است. به بیان دیگر، در ترجمهٔ پنهان متن مبدأ وجود دارد اما اصل و ترجمه با هم [و در تناظرِ با هم] نمود عینی نمی‌یابند. از نمونه‌های موجود در *گلستان* می‌توان داده‌های زیر را به عنوان مشت نمونهٔ خروار ارائه داد:

**(۳-۹)**

**منّت خدای را عز و جل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت. (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۳).**

عبارت «به شکر اندرش مزید نعمت» به احتمال قریب به یقین ترجمه‌ای است از آیهٔ (۷) سورهٔ مبارکهٔ ابراهیم: لئن شکرتم لازیدنکم (امین‌مقدسی، ۱۳۸۶).

**(۳-۱۰)**

**کاش آنانکه عیب من جستند — رویت ای دلستان، بدیدندی**
**تا به جای ترنج در نظرت — بی خبر دستها بریدندی**
**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۱۶).**

که به روشنی ترجمه‌ای است از آیهٔ (۳۱) سورهٔ مبارکهٔ یوسف: فلما سمعت بمکرهن ارسلت الیهن و اعتدت لهن متکأ و آتت کل واحده منهن سکیناً و قالت اخرج علیهن فلما راینه اکبرنه و قطعن ایدیهن و قلن حاش الله ما هذا بشراً ان هذا الا ملک کریم. (یوسفی، ۱۳۵۵/۱۳۷۶: ۳۷۳).

**(۳۴-۱۱)**

**بنی آدم اعضای یکدیگرند — که در آفرینش ز یک گوهرند**
**چو عضوی به درد آورد روزگار — دگر عضوها را نماند قرار (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۳۱).**

ابیات مذکور در دادهٔ (۴-۱۱) برگرفته از حدیثی منسوب به پیامبر اکرم(ص) است که نُعمان بن بشیر نقل می‌کند: «قال سمعت رسول الله (صَلّی الله عَلَیهِ و آله) یقول: انما المؤمنون کجسد رجد واحد، اذا اشتکی عضو من اعضائه، اشتکی جسده اجمع و اذا اشتکی مؤمن اشتکی المؤمنون» (امین مقدسی، ۱۳۸۶). نمونهٔ اخیر که در زمرهٔ مشهورترین سخنان سعدی قرار می‌گیرد تا جایی که حتی بر سردر سازمان ملل متحد نیز نقش بسته است،

خود شاهدی است بر اهمیت و نقش انکارناپذیر ترجمه در شکل‌گیری کلام سعدی در *گلستان* و به نوبهٔ خود بر ضرورت استمرار تحقیقاتی از این دست صحّه می‌گذارد.

نوع چهارمِ التقاط که در *گلستان* سعدی به کار رفته است و ماهیتاً ارتباط بیشتری با موضوع این تحقیق می‌یابد از سنخ «ترجمهٔ آزاد(Free translation )» است. ترجمهٔ آزاد که در مقابل ترجمهٔ لفظ‌گرا(Literal translation) مطرح می‌شود، معمولاً به ترجمه‌ای اطلاق می‌شود که در آن «توجه به تولید متن مقصدِ طبیعی بیشتر از حفظ و عبارت‌بندیِ [صوری] متن مبدأ باشد» (شاتل‌وُرث و کوری، ۱۹۹۷: ۶۲). از منظر زبانی، ترجمهٔ آزاد «ترجمه‌ای است که در سطح [نحویِ] بالاتری از سطحی که انتظارش می‌رود، خلق می‌شود تا محتوا بدون تغییر و البته با حفظ هنجارهای متن مقصد منتقل گردد» (همان). اقتباس( Adaptation) یکی از مصادیق ترجمهٔ آزاد و آزادترین نوعِ ترجمه است. در عین حال، ترجمهٔ آزاد فرآیندهای دیگری همچون تقلید(Imitation)، بازنویسی(Rewritting) و دخل و تصرف را نیز دربرمی‌گیرد.

در حین بررسی داده‌ها دریافتیم که بیشترین گرایشِ ترجمه در *گلستان* از نوع ترجمهٔ آزاد بوده است و طبعاً این پرسش به ذهن خطور می‌کند که چرا سعدی در موارد محدودی از راهبرد ترجمهٔ مبدأگرا بهره برده است و در مواردِ قابل‌توجه دیگری، از ترجمهٔ آزاد؟ اندکی دقت در مصادیق ترجمهٔ آزاد در حکایات *گلستان* بُعد مهمی از راهبردهای ترجمانی سعدی را بر ما آشکار خواهد ساخت که می‌توان آن را در چارچوب پدیدهٔ «خویش‌ترجمانی( Self-translation)» تحلیل کرد. خویش- ترجمانی به «متنی دوزبانه [و به فرآیندی] گفته می‌شود که طی آن، نویسنده خود متن اصلیِ متعلق به خود را به زبانی دیگر ترجمه می‌کند» (هاکنسون و مانسون، ۲۰۰۷: ۱). مطالعهٔ فرآیند خویش‌ترجمانی در عین شگفتی نه تنها در ایران بلکه حتی در جهان غرب که خواه ناخواه سردمدار نظریه‌پردازیِ ترجمه بوده است از منظرِ نظر دور مانده است. این در حالی است که برای نمونه در دنیای غرب «سنت تألیف دوزبانه که برای خلق متنی دوزبانه بین دو خواننده و دو نظام نشانه‌ایِ متفاوت آمد و شد می‌کند، سنتی ارزشمند و تاریخی است که قدمت آن دست کم به قرون وسطی می‌رسد» (هاکنسون و مانسون، ۲۰۰۷) و تا عصر جدید نیز به تناوب دنبال شده است. ازجمله نویسندگان سرشناس و ادیبان برجسته‌ای که در طول تاریخ «خود- مترجم(Self-translator )» نام گرفته‌اند می‌توان به جفری چاوسر(Geoffrey Chaucer)، جان دان(John Donn)، اتین دولِه(Étienne Dolet)، شارل

دُ اورلئان(Charles d'Orléans) و چهره‌های شناخته‌شدهٔ مدرنی همچون ولادیمیر ناباکوف(Vladimir Nabokov)و ساموئل بکت(Samuel Beckett) اشاره کرد.

پرسش آن است که چرا پدیدهٔ قابل‌توجه خویش- ترجمانی که تنها در انحصار چهره‌های بسیار برجستهٔ ادبی است که به تألیف در دو زبان یا بعضاً تعداد بیشتری از زبان‌ها تسلط دارند و عموماً از پایه‌گذاران ادبیات زمانهٔ خویش به حساب می‌آیند، در تاریخ ادبیات نادیده انگاشته شده است؟ هاکنسون و مانسون (۲۰۰۷) به سیر تاریخیِ خلق چنین متونی در غرب پرداخته‌اند و یکی از دلایل عمده برای این غفلت تاریخی در جغرافیایِ غرب و اروپا را نیاز به تثبیت زبان‌های ملی دانسته‌اند. آنان براین باورند که تاریخ‌شناسان ملی و حافظان آثار اصیل با نادیده گرفتن ترجمه‌های پایه‌گذاران ادبی و نویسندگانی همچون چاوسر در فرآیند شکل‌گیریِ آثار ملیِ اصیل و منحصربفرد، به شدت بر خلوص زبانی تأکید می‌کردند و درنتیجه، تنها نیمهٔ نویسندگیِ این نویسندگان به رؤیت رسیده و وجه دیگرِ شخصیت ادبی آنان تیره و تار مانده است. (هاکنسون و مانسون، ۲۰۰۷، ۲-۱).

نگاهی کوتاه به سیر تکاملی حوزهٔ مطالعات ترجمه در ایران مبین آن است که درجه، عمق و معیارهای روش‌شناختی این حوزه در سال‌های اخیر به طرز چشمگیری توسعه یافته است اما هنوز در بسیاری از موضوعات از جمله پیشینه و عوامل مؤثر بر پدیدهٔ خویش- ترجمانی تحقیقات قابل ملاحظه‌ای به انجام نرسیده است. شاید بتوان یکی از دلایل این غفلت پژوهشی را به این واقعیت نسبت داد که در کمال تعجب فرآیند خویش‌ترجمانی در دامنهٔ شمول ترجمهٔ متعارف یا «ترجمه به معنای اخص کلمه( Translation proper)» قرار نداشته است. ترجمهٔ متعارف، دست کم از حیث بسامد وقوع، ترجمه‌ای است بینازبانی(Interlingual translation)، به تعبیر مورد نظرِ یاکوبسن، که طی آن مترجم نشانه‌های کلامیِ زبان غیرمادری را به نشانه‌های کلامی زبان مادریِ خود برمی‌گرداند. مؤلفهٔ زیربنایی این نوعِ ترجمه مقولهٔ «دیگربودگی(Otherness)» یا غیریت است و احتمالاً از آنجایی که در فرآیند خویش- ترجمانی، اساساً مفهوم «دیگری» موضوعیت ندارد، بنابراین مسائل و موضوعات مبتلابه ترجمهٔ متعارف از قبیل تأویل و تفسیر «دیگری»، درک مفاهیم یا چگونگیِ مواجهه با جهان‌بینیِ غیر و ایدئولوژیِ غیرخودی در فرآیند یادشده موضوعیت نمی‌یابد و به تبعِ آن، محصولات متنیِ برساختهٔ

خویش- ترجمانی دست کم تا به امروز برای پژوهشگران ترجمه جذابیتی نداشته‌اند. نکتهٔ دیگری که در این خصوص می‌توان مطرح ساخت آن است که نویسندگان دوزبانه ازجمله سعدی عموماً آثار خود را تحت عنوان «تألیف» عرضه کرده‌اند و خوانندگانِ آنها نیز در پیوند با این برچسب عرفاً ظنّ ترجمه بودن آن متون یا بخش‌هایی از آن متون را از ذهن خویش دور داشته‌اند. حال آنکه، چنانکه دیدیم و در ادامه نیز خواهیم دید، بعضاً در بطن یک اثر ادبی بصورت جزئی یا کلی، آشکار یا پنهان می‌توان مصادیق گوناگونِ انواع مختلف ترجمه را بازشناخت.

مبادرت به خویش-ترجمانی از سوی سعدی و به تبع آن، توسل او به راهبردِ ترجمهٔ آزاد، بار دیگر بر این واقعیت صحّه می‌گذارد که استاد سخن دائماً در اندیشهٔ مخاطب بوده و در پی آن است تا طیف خوانندگان بیشتری از حاصل هنر وی بهره‌مند شوند. پرسش اساسی آن است که برای رساندن بار امانت برگردانِ پاره‌های التقاطیِ متن *گلستان* چه کسی کارآمدتر و مُحق‌تر از خودِ سعدی بوده است؟ به تعبیر دیگر، کدام مترجم می‌توانست خوانش، درک و شناختِ عناصر متنی و فرامتنی و ابعاد سبکی و زیبایی‌شناختیِ *گلستان* را در همان سطحی که دل‌مشغولی خودِ سعدی بوده است در ترجمه بازتاب دهد؟ به هر روی، از آنجایی که در فرآیند خویش-ترجمانی، مؤلف خود می‌تواند ترجمهٔ اثرش را بیازماید و دربارهٔ کیفیت آن به شکل عینی به قضاوت بنشیند، بطور بالقوه احتمال آسیب کمتری را می‌توان در این فرآیند انتظار داشت. این امر البته منوط به توانش زبانی و فرهنگی نویسنده و تسلط وی بر دو نظام نشانه‌ایِ متفاوت خواهد بود کما اینکه نمونه‌هایی از خود- مترجمانِ موفق همچون ساموئل بکت را می‌توان در تاریخ ادبیات جهان در این زمینه نام برد (کانر، ۲۰۰۶). در عین حال، نویسندگانی هم هستند که خود به ناکامی در خویش- ترجمانی اذعان داشته‌اند. رابیندرانات تاگور، نخستین آسیاییِ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات که اشعار خود را از زبان بنگالی به انگلیسی ترجمه کرده است، در سال ۱۹۳۵ در نامه‌ای خطاب به ادوارد تامپسون(Edward Thompson) می‌نویسد: «وقتی ترجمهٔ اشعارم را در کتاب‌های مختلف می‌بینم، از ساخت سرسریِ بسیاری از آنها یکّه می‌خورم و با تمام وجود می‌خواهم آنها را از بیخ و بن نابود کنم. من آشکارا ظلم بزرگی به آثار اصلی خویش روا داشته‌ام، هم به دلیل بی‌کفایتی و هم بخاطر بی‌دقتی» (به نقل از اسدالدین، ۲۰۰۸: ۲۳۷). محققان دیگر نیز بر این واقعیت صحّه گذاشته‌اند و اشعار ترجمه شده توسطِ خودِ تاگور را نه اشعار بنگالی برگردانده شده به انگلیسی تلقی کرده‌اند و نه اشعار موفق و

مستقل انگلیسی (همان). بنابراین، توفیق در خویش- ترجمانی نیز مخصوصاً آنجایی که به ترجمهٔ ادبیات و مشخصاً شعر مربوط می‌شود نیازمند بهره‌مندی از بلوغ فرهنگی و ادبی است و سعدی نشان داده است که به بهترین وجه ممکن از این بلوغ در هر دو نظام مبدأ و مقصد برخوردار بوده است.

موارد ترجمهٔ آزاد در حکایات *گلستان* بسیارند و پرداختن به آنها در حوصلهٔ این مقاله نخواهد گنجید. از این رو، به تحلیل تنها یکی از نمونه‌های التقاط که سعدی از رهگذر ترجمهٔ آزاد به فارسی برگردانده است، اکتفا می‌کنیم. در حکایت یازدهم از باب پنجم («در عشق و جوانی») سعدی سوژهٔ «در امان نماندن از زخم زبان مردم» را دستمایهٔ حکایت خود قرار داده است. شخصی از عالمی می‌پرسد که مردی با زن زیبارویی در خلوت نشسته است. آیا با وجود نفس امّاره، آن مرد می‌تواند به قدرت تقوا، عصمت خود را حفظ کند؟ و عالم در پاسخ می‌گوید «اگر از مه‌رویان به سلامت بماند از بدگویان نماند»:

**(۱۲-۳)**

**یکی را از علما پرسیدند که یکی با ماه‌رویی است در خلوت نشسته و درها بسته و رقیبان خفته و نفس طالب و شهوت غالب چنان که عرب گوید التّمرُ یانعٌ وَ الناطورُ غیرُ مانع. هیچ باشد که به قوت پرهیزگاری ازو به سلامت بماند؟ گفت اگر از مه‌رویان به سلامت بماند از بدگویان نماند.**

**و ان سلم الانسان من سوء نفسه — فمن سوء ظن المدعی لیس یسلم**

**شاید پس کار خویشتن بنشستن — لیکن نتوان زبان مردم بستن (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۰۶).**

در بررسی ترجمهٔ جملات عربی این حکایت، ابتدا به ضرب‌المثل عربیِ «التّمرُ یانعٌ وَ الناطورُ غیرُ مانع» می‌رسیم که سعدی به روالی که در موضوع «التقاط غیرترجمانی» بحث شد، آن را از صافی ترجمه عبور نداده و به همان صورتِ اصل باقی گذاشته است. این موضوع، چنانکه گفته شد، احتمالاً به دلیل کثرت استعمال امثال عربی در افواه مردم و آشنایی بینامتنیِ مخاطب با آنها بوده است. اما اگر به فراز پایانی حکایت نظر اندازیم، با نقطهٔ اوج هنر ترجمهٔ سعدی رو به رو می‌شویم: برگردان شعر عربی به شعری با کارکردِ هم‌طراز در زبان فارسی. استاد سخن محتوا و عصارهٔ مضمونیِ حکایت را از نثر فارسی به شعر عربی و پس از آن مجدداً به شعر فارسی برگردانده است. در اینجا البته با وجود تقدم بیت عربی بر بیت فارسی از حیث چیدمان آنها در متنِ حکایت نمی‌توان با قاطعیت آن را

متن مبدأ دانست و این در وهلهٔ نخست ناشی از آن است که هر دو بیت از معیارهای تألیفیِ متعالی و همطراز برخوردارند. ظاهراً آرایش پاره‌های مبدأ و مقصد در متون التقاطیِ نثر کهن پارسی مبین دو هنجار متفاوت در ادوار تاریخی مختلف بوده است. در نثر دورهٔ سامانی، مؤلفان (یا به عبارت دقیق‌تر، خود- مترجمانِ(Self-translators)) متون التقاطی در استشهاد به الفاظ و جملات عربی، ابتدا عبارت مبدأ و سپس ترجمهٔ فارسی آن را ذکر می‌کردند (رحیمی و کهریزی، ۱۳۹۱: ۳) اما متعاقباً در قرون ششم و هفتمِ هجری این قاعده تغییر کرد. در این دوره، مؤلف پس از آنکه با الهام از واژه‌ها و مضمون عبارت عربی و از رهگذر ترجمهٔ آزاد به خلق جملات فارسی می‌پردازد، در پایان اصل عبارت عربی را نیز ذکر می‌کند (همان مأخذ: ۱۴-۱۳). به سخن دیگر، هنجارهای ناظر بر تقدم و تأخر متون مبدأ و مقصد در آثار التقاطیِ ادوار نثر فارسی تغییر یافته است. بر این مبنا، بیت عربی فوق جملهٔ مبدأ و منشأ جملهٔ فارسیِ ماقبل تلقی خواهد شد. در عین حال، در برگردان مجدد بیت عربی به فارسی هنجار صوریِ معمول زمانهٔ سعدی برعکس می‌شود و این بالطبع، ناشی از اشتغال سعدی به بازنویسی‌های ترجمانی مکرر است.

با آنکه آراء فراوانی در باب ترجمه‌ناپذیری شعر رقم خورده است و به عنوان نمونه، رابرت فراست(Robert Frost)، شاعر آمریکایی، در تعریف شعر بر ترجمه‌ناپذیری آن انگشت می‌گذارد، در عین حال، هنر سعدی در برگردان شعر عربی به فارسی در حکایت فوق و در سرتاسر *گلستان* به روشنی نمایان بوده است. وی برای نیل به معیار «تأثیر برابر[۹]» با قریحهٔ شاعرانهٔ خود شعر عربی را بی‌آنکه به صورتِ بیت مبدأ پای‌بند باشد به شعری زیبا و تمام‌عیار در زبان فارسی برگردانده است بگونه‌ای که به هیچ وجه دست او در مقام مترجم رو نمی‌شود. به بیان دیگر، بیت مقصد در اصطلاحِ مترجمان امروز بوی ترجمه نمی‌دهد و به شکل طبیعی در بافت کلام جاری شده است. سعدی با گذر از محدودیت‌ها و قیدهایی که نوعاً در فرآیند ترجمه رخ می‌نمایند، وزن، موسیقی و مضمون یعنی کل ویژگی‌های شعری بیت عربی را در متن مقصد بازآفریده است. این شیوهٔ بازآفرینی ما را به یاد گزارهٔ معروفی از جیمز هولمز( James Holmes) می‌اندازد که می-گوید در فرآیند ترجمهٔ شعر، با این هدف از رسانهٔ شعر استفاده می‌شود که محصول نهاییِ

---

[۹]- از نظر نایدا و تیبر، اصل تأثیر برابر (equivalent effect) بدان معناست که ترجمهٔ خوب باید بتواند در خوانندهٔ مقصد همان تأثیری را باقی بگذارد که متن اصلی بر خوانندهٔ زبان مبدأ گذاشته است» (نایدا و تیبر، ۱۹۶۹: ۱۲۱).

ترجمه شعری باشد در خود و برای خود (به نقل از خان‌جان، ۱۳۸۶). گرچه برای نابغه‌ای همچون سعدی به نظم درآوردن معنا دشوار نیست، با این حال، خلاقیت هنریِ این مترجم چیره‌دست در این نهفته است که وی در برگردان بیت مذکور در قیدِ ترجمهٔ لفظ به لفظ نبوده است. ترجمهٔ تحت‌اللفظیِ شعر عربی بدین صورت است: «اگر انسان از بدیِ نفس خود در امان بماند، از بدگمانیِ بدخواهان در امان نخواهد ماند» (شمالی، ۱۳۸۵: ۵۰). سعدی «در امان ماندنِ انسان از نفس خود» را به صورت «شاید پسِ کار خویشتن بنشستن» ترجمه کرده است. اصطلاح «پسِ کار خود بنشستن» در زبان فارسی کنایه از «ترک مقصود خود کردن و از کار درگذشتن» است. ممکن است مصرع اول بیت فارسی به دلیل تفاوت‌های صوری معادل مصرع اول شعر عربی تلقی نگردد اما تردیدی نیست که فرآیند ترجمه همواره ملازم تغییرات صوری است و از همین روست که مطالعات ترجمه دیگر در قید نیل به تعادل صوری (یا تعادل مطلق) نیست. به اعتقاد پوپویچ (Anton Popovic)، «تغییرات و جرح و تعدیل‌ها در ترجمهٔ ادبی در نتیجهٔ بی‌دقتی، بی‌اطلاعی و بی‌سوادی مترجم ایجاد نمی‌شود، بلکه حاصل تلاش آگاهانهٔ مترجم است برای بازآفرینیِ هرچه وفادارانه‌ترِ متن اصلی در کلیت آن» (به نقل از خزاعی‌فر، ۱۳۸۲/۱۳۹۲: ۴۸). تعبیر «ترک مقصود کردن» معلول «در امان ماندن از نفس انسان» است. سعدی از راهبردی بهره جسته است که در مباحث مربوط به ترجمهٔ ادبی با عنوان «تغییر نقطهٔ دید» از آن یاد شده است (خزاعی‌فر، ۱۳۸۲/۱۳۹۲: ۴۷). بیت فارسی مضمون مبدأ را به بیان صوریِ متفاوتی بازآفرینی کرده است یعنی سعدی سازهٔ معنایی مبدأ را «بازنویسی» نموده است و این دقیقاً مصداق بارز ترجمهٔ آزاد است. به یاد آوریم که آندره لفِور(Andrè Lefevere) با هدف ارتقاء جایگاه حرفه‌ای و اجتماعیِ مترجم، فرآیند ترجمه را اساساً نوعی «بازنویسی» قلمداد می‌کند که ماهیتاً ملازم آفرینش و تألیف است.

دو نمونهٔ دیگر از ترجمهٔ آزاد در *گلستان* سعدی:

**(۳- ۱۳)**

**پادشاهی را شنیدم به کشتن اسیری اشارت کرد. بیچاره درآن حالت نومیدی ملک را دشنام دادن گرفت و سقط گفتن که گفته‌اند هر که دست از جان بشوید هر چه در دل دارد بگوید.**

**وقت ضرورت چو نماند گریز  دست بگیرد سر شمشیر تیز**

**اذا یئسَ الانسانُ طالَ لِسانُهُ کَسنّورِ مغلوب یَصولُ عَلی الکلبِ (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۱۷)**

**(ترجمهٔ تحت‌الفظیِ جملهٔ عربیِ مقصد: آنگاه که انسان نامید شود، زبانش دراز می‌گردد همچون گربه شکست خورده‌ای که به سگ حمله می‌کند. رک به: شمالی، ۱۳۸۵: ۱۴)**

**(۱۴-۳)**

**یکی را از بزرگان به محفلی اندر همی‌ستودند و در اوصاف جمیلش مبالغه می‌کردند. سر بر آورد و گفت من آنم که من دانم.**

**کیفیت اذی یا من تعد محاسنی علا نیتی هذا و لم تدر ما بطن**

**شخصم به چشم عالمیان خوب منظر است وز خبث سر ز خجلت باطن فتاده پیش**

**طاوس را به نقش و نگاری که هست خلق**

**تحسین کنند و او خجل از پای زشت خویش**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۸۵)**

**(ترجمهٔ تحت‌الفظیِ جملهٔ عربی: ای کسی که از خوبیهای من می‌گویی، بیش از این مرا آزار مده، زیرا ظاهر من چنین است و تو چه می‌دانی در درون من چیست. رک به: شمالی، ۱۳۸۵: ۲۲)**

و در نهایت، آخرین و پنجمین نوع التقاط در *گلستان* که آن را «ترجمهٔ مبدأگرا( Source-oriented)» نامیده‌ایم، التقاطی است که در آن عبارات عربی از رهگذر ترجمه‌ای نزدیک به متن مبدأ، نزدیک در لفظ و در معنا، به فارسی برگردانده شده‌اند به گونه‌ای که صرفاً به انتقال مضمون بسنده نشده است بلکه معانیِ تک تک واژه‌های عربی به دقت در قالب واژه‌ها و حتی ساخت‌های دستوری متناظرِ فارسی بازآفرینی شده‌اند. از نظر نگارندگان حاضر، اوج هنر سعدی را می‌توان در این نوع از ترجمه مشاهده کرد؛ آنجا که استاد سخن در عین وفاداری به متن مبدأ به معیارهای تألیفی و هنجارهای متنیِ زبان مقصد نیز در حد اعلای کلمه پای‌بند بوده است. در ترجمه‌های مبدأگرای سعدی، می‌توان تناظر صوری و معناییِ یک به یک بین متن اصلی و متن ترجمه را به روشنی نشان داد و این در عین زیبایی، کار بسیار دشواری است. در مقام نظر، ترجمهٔ مبدأگرا حدّ آرمانیِ «ترجمهٔ بینازبانی» و یا همان «ترجمه به معنای اخص» کلمه است. سعدی در این نوع ترجمه که آن را کمتر از ترجمهٔ آزاد یا ترجمهٔ مضمونی به کار گرفته است، در مقام مترجم به ضرورت احساس کرده است که می‌بایست ترجمه‌ای دقیق ارائه دهد. برخلاف ترجمهٔ

آزاد، در اینجا سعدی آزادیِ عمل کمتری برای خود قائل است و این ناشی از آن است که فرآیند خویش-ترجمانی دیگر موضوعیت ندارد؛ سخنِ مبدأ از آنِ دیگری بوده است و این بیش از هر زمان دیگری قید اخلاق را پیش روی استاد سخن گذاشته است. قطع نظر از احتمالات دیگری که پیش‌تر گفته شد، شاید بتوان ادعا کرد که همین ملاحظات اخلاقی نیز در پرهیز سعدی از ترجمهٔ آیات قرآن و احادیث نبوی بی‌تأثیر نبوده است.

بار دیگر، به اقتضای رعایت اختصار، تنها به بررسی یکی از نمونه‌هایی که سعدی از رهگذر ترجمهٔ مبدأگرا آن را به فارسی برگردانده است، بسنده می‌کنیم و در عین حال، یکی دو دادهٔ دیگر را صرفاً به عنوان نمونه نقل نموده و قضاوت را به خوانندهٔ اهل می-سپاریم. استاد سخن در حکایت هفتم از باب «در تأثیر تربیت» درون‌مایهٔ حکمت‌آمیزِ حکایت را در نهایتِ ایجاز بر قلم جاری می‌کند. در این حکایت، پدری فرزند خود را نصیحت می‌کند و به او هشدار می‌دهد که در روز جزا تنها اعمال اوست که ملاک داوری خواهد بود و نه اصل و نسب وی:

**(۳-۱۵)**

**اعرابی را دیدم که پسر را همی‌گفت: یا بُنَّی انَّک مسئول یوم القیامت ماذا اکتسبت و لایقال بمن انتسبت، یعنی تو را خواهند پرسید که عملت چیست، نگویند پدرت کیست.**

**جامه کعبه را که می‌بوسند — او نه از کرم پیله نامی شد**
**با عزیزی نشست روزی چند — لاجرم همچو او گرامی شد (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۴۹)**

برخلاف داده‌های قبلی، پاره‌کلام عربیِ فوق نه از آنِ خود سعدی است و نه در زمرهٔ آیات قرآن و احادیث نبوی قرار می‌گیرد بلکه مقرر بوده است که این جملات از زبان متکلمی عرب‌زبان ادا شود: «اعرابی را دیدم که پسر را همی‌گفت ...». پس سعدی ابتدا عین جملات عربی را با هدف دست‌یابی به اصل طبیعی بودن و باورپذیریِ گفتگو که استاد سخن همواره در دیالوگ‌نویسی مدّ نظر داشته است (امیری خراسانی، ۱۳۸۸: ۱)، از زبان شخصیت درگیرِ در دیالوگ نقل می‌کند و سپس آن را از صافی ترجمهٔ مبدأگرا گذارنده و به فارسی برمی‌گرداند. نکتهٔ قابل تأمل این است که وی در جایگاه مترجم و در موقعیتِ نقل قول از دیگری ولو شخصیتی فرضی، وفاداری را در برگردان جمله به خوبی رعایت کرده است. وفاداری به متن عربی نه به معنای انتقال لفظ به لفظ واژه‌های منفرد

بلکه به معنای تولید پاره‌کلامی است در زبان فارسی که از نظر روانی، زیبایی و وضوح با جملهٔ عربی کاملاً قابل قیاس است به گونه‌ای که می‌توانیم آن را پاره‌متنی مستقل تلقی کنیم. معنای تحت‌اللفظی پاره‌کلام عربی بدین گونه است: «ای فرزندم روز قیامت از تو می‌پرسند چه به دست آوردی و نمی‌گویند فرزندِ که بودی» (شمالی، ۱۳۸۵: ۶۴). و ترجمهٔ سعدی از این قرار بوده است: «تو را خواهند پرسید که عملت چیست، نگویند پدرت کیست» (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۲۴۹). چنان که می‌بینید، به سادگی می‌توان تناظری یک به یک بین اجزای جملات مذکور مشاهده کرد ضمن آنکه سعدی خود واژهٔ «یعنی» را پس از پاره‌کلام عربی آورده است و این آشکارا مؤید آن است که ترجمهٔ فارسی ترجمه‌ای کاملاً تعادل‌مدار به مفهوم متعارف آن است.

از منظر زیبایی‌شناسی نیز ترجمهٔ سعدی قابل توجه است. وی صنعت ادبیِ به کار رفته در جملهٔ عربی- سجع- را در ترجمهٔ خود به خوبی لحاظ کرده است. پاره‌کلام عربیِ «یا بُنَّی انَّک مسئول یوم القیامه ماذا اکتسبت و لایقال بمن انتسبت» در دو فعل «اکتسبت» و «انتسبت» دارای سجع متوازی[۱۰] است. استاد سخن نیز با بهره جستن از ذخایر زبانی خویش، ترجمه‌ای ارائه داده است که برخوردار از سجع مطرف[۱۱] در کلمات «عملت» و «پدرت» و سجع متوازی در کلمات «چیست» و «کیست» می‌باشد. پیش‌تر گفتیم که ترجمه‌های سعدی جملگی در طراز بالاترین معیارهای تألیفی قرار می‌گیرند. در اینجا نیز هنر سعدی در آفرینش ترجمانیِ وی در عین پای‌بندی به متن اصلی به خوبی نمایان است. نمونه‌هایی از این دست در کار استاد سخن نافی آن تصور غالب در حوزهٔ مطالعات ترجمه است که «وفاداریِ در عین زیبایی» را غالباً ناممکن تلقی می‌کند. به بیان دیگر، در زمانه‌ای که هیچ نظریهٔ ترجمهٔ مدونی وجود نداشت و راهبردها، راهکارها، توصیه‌ها و شیوه‌هایی که در فضای ترجمه در جهان امروز ارائه می‌شود به احتمال بسیار موضوعیت نداشته است، سعدی بطور خودکار به معیارهای بسیار ارزشمندی در ترجمه پای‌بند بوده است. اهمیتِ کار سعدی را زمانی می‌توان به نیکی درک کرد و به داوری نشست که به یاد آوریم برغمِ پیشینهٔ طولانی و بسیار غنیِ ترجمهٔ ادبی در تاریخ ادبیات

---

[۱۰]- هر گاه کلمات هم‌وزنی در پایان جملات آورده شوند که واج پایانی آن‌ها نیز یکی باشد «سجع متوازی» ایجاد می‌شود مانند «دست» و «شست».

[۱۱]- هرگاه پایه‌های سجع در واج‌های آخر یکسان باشند ولی هم‌وزن نباشند، آن را «سجع مطرف» گویند مانند «کار» و «شکار».

ایران و با وجود دسترسی به آراء و اندیشه‌های نظری و روش‌شناختیِ فراوان در حوزۀ ترجمه، امروز عموماً و در کمال تأسف شاهد ترجمه‌هایی هستیم که نه تنها راهی به معیارهای تألیف نمی‌برند، بلکه گاهی اوقات حتی قابل درک هم نیستند. خزاعی‌فر در مقاله‌ای با عنوان «روشی نو در ترجمه: بدون تفکر، بدون زحمت، بدون خلاقیت» به توصیف شیوۀ رایج و نامطلوبی از ترجمه در ایران می‌پردازد که طی آن مترجم متن اصلی را مثل یک عکس‌برگردان کودکانه از متن اصلی تقلید می‌کند و بدون صرف هیچگونه زحمت و خلاقیتی آن را به خیال باطل خود ترجمه می‌کند؛ شیوه‌ای که وی آن را روش ترجمۀ «عکس‌برگردانی» می‌نامد (خزاعی‌فر، ۱۳۹۴: ۴).

و اینک دو نمونۀ دیگر از ترجمه‌های مبدأگرا در *گلستان* سعدی:

**(۳-۱۶)**

**در سیرت اردشیر بابکان آمده است که حکیم عرب را پرسید که روزی چه مایه طعام باید خوردن. گفت صد درم سنگ کفایت است. گفت این قدر چه قوّت دهد؟ گفت هذا المقدارُ یَحملُکَ، و ما زادَ عَلی ذلک، فَانتَ حاملُه. یعنی این قدر ترا بر پای همی‌دارد و هر چه برین زیادت کنی تو حمال آنی.**

**خوردن برای زیستن و ذکر کردن است  تو معتقد که زیستن از بهر خوردن است**

**(سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۱۳۹).**

**(۳-۱۷)**

**ابوهریره رضی الله عنه هر روز به خدمت مصطفی صلی الله علیه آمدی گفت یا اباهریره زُرنی غِبّاً تَزْدَد حُباً هر روز میا تا محبت زیادت شود (سعدی به تصحیح فروغی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).**

## 4-بحث و نتیجه‌گیری

پیش از جمع‌بندی یافته‌های مقاله و پاسخ به پرسش‌های تحقیق بد نیست بار دیگر بر ضرورت انجام مطالعاتی از این دست در تحقیقات آتی تأکید نماییم. در سال‌های اخیر، به یُمن تلاش پژوهشگرانی همچون ماریا تیموژکو(Maria Tymoczko )، موجی در واکنش به یک‌جانبه‌گرایی، انحصار، اروپامحوری و غرب‌محوری در حوزۀ مطالعات ترجمه به راه افتاده است (رک به خان‌جان، ۱۳۹۴ب) که بر ضرورت بین‌المللی‌سازی نظریۀ ترجمه انگشت می‌گذارد و مصراً بر اهمیتِ ملاحظۀ سنت‌های ترجمه در اطراف و اکناف عالم تأکید می‌ورزد. از نظر نگارندگان این مقاله، ما نیز اگر قائل به ضرورت ایفای نقشی بایسته

و شایسته در بسط نظریهٔ ترجمه و پیشبرد دانش مطالعات ترجمه هستیم، در وهلهٔ نخست باید بر سنت ترجمهٔ معمول در ادوار تاریخیِ ترجمه در ایران اشراف یابیم. کاربرد پربسامد صنعت استشهاد به الفاظ و عبارات عربی مخصوصاً در نثر پارسی فرصت بی‌نظیری است برای پژوهشگران ترجمه تا با استفادهٔ بهینه از امکان بی‌بدیل «مقابلهٔ متنی» برای مطالعهٔ ترجمهٔ عبارات و جملات عربی در آثاری همچون *سیاست‌نامهٔ* خواجه نظام‌الملک، *قابوسنامهٔ* عنصرالمعالی، *کلیله و دمنه*، *چهار مقالهٔ* نظامی عروضی سمرقندی، *راحه‌الصدور* راوندی، *تاریخ‌نامهٔ* طبری، ترجمهٔ *تفسیر* طبری، *التفهیم* بیرونی، *زین‌الاخبار* گَردیزی، *تاریخ سیستان*، *کشف‌المحجوب* هجویری، *تذکره‌الاولیاء* عطار نیشابوری، *اسرارالتوحید* محمد بن منور، *نوروزنامهٔ* خیام نیشابوری، *تاریخ جهانگشای* جوینی، *مرزبان‌نامه* و متون دیگری از این دست، تصویری نسبی از کمّ و کیف و سیر تطور ترجمه در ادب پارسی به دست دهند مخصوصاً از این جهت که در مطالعهٔ بسیاری از شاهکارهای ادب پارسی که کلاً ترجمه به شمار می‌آیند متأسفانه با این محدودیتِ پژوهشی مواجه هستیم که متون مبدأ یا به کلی از میان رفته‌اند و یا به راحتی در دسترس نیستند.

در جمع‌بندی مقاله می‌توان به یکی دو یافتهٔ بسیار مهم اشاره کرد. اولاً داده‌های مربوط به ترجمه را در *گلستان* سعدی نمی‌توان دادهٔ پَرت، به تعبیر مورد نظر در تاریخ‌نگاری خُرد، تلقی کرد زیرا، چنانکه گفتیم، شیوهٔ ترجمهٔ سعدی به هیچ وجه از سبک تألیفیِ او جدا نیست و نمی‌توان به سهولت مرز مشخصی بین تألیف و ترجمه در *گلستان* تعیین کرد. در تبیین این یافته می‌توان از دیدگاه کریمی حکاک (۱۹۹۸/۲۰۰۱: ۵۱۶) یاری جست که معتقد است در ایرانِ قرون میانه، به دلیل رواج فراگیر زبان عربی و دوزبانه بودنِ اکثر نویسندگان و دانشمندان، برخی از صاحبانِ قلم ترجمه‌گونه‌هایی از آثار عربیِ خود فراهم می‌کردند و این وضعیت را می‌توان دلیلی بر مبهم و نامشخص بودن مرز میان ترجمه و تألیف در آن دوران قلمداد نمود. بدین ترتیب، اگر بتوان با موردکاویِ شیوهٔ ترجمهٔ سایر ادبای کلاسیک نشان داد که اغلب قدمای ما از حیث روش تمایز قاطعی بین معیارهای نگارشیِ تألیف و ترجمه قائل نبوده‌اند، آنگاه می‌توان وضعیتِ ترجمه را در ایرانِ امروز در عمل نوعی تنزل قلمداد کرد. ثانیاً، آنچنانکه در متن مقاله به تفصیل بحث شد، سعدی در ترجمه عموماً در اندیشهٔ ایجاد «تأثیر برابر» بوده است و این نشان می‌دهد که اساساً نگاه سعدی به ترجمه «انتقالی» نیست بلکه «کارکردی( Functional)» است و این به نوبهٔ خود رویکردی بسیار مترقی است؛ مترجم می‌تواند متن را ساده و روان کند، بر آن

بیفزاید، از آن بکاهد، نوع بیان را تغییر دهد، متن را با هنجارهای زیبایی‌شناختیِ نظام مقصد هماهنگ سازد و هر کار دیگری را که از دستش بر می‌آید، به انجام برساند تا متن ترجمه بتواند، با عنایت به مخاطبِ هدف، نقش یا کارکرد مشابهی را در نظام مقصد ایفا کند یعنی همان کاری را در نظام مقصد بکند که متن مبدأ در نظام مبدأ به انجام رسانده است[۱۲].

و اما برگردیم به پرسش‌های ابتدای مقاله. در پاسخ به پرسش نخست مقاله مبنی بر اینکه «مصادیق التقاط زبانی در حکایات *گلستان* کدامند و آیا اساساً این التقاط زبانی راهی به ترجمه می‌برد یا خیر» بار دیگر اشاره می‌کنیم که التقاط زبانِ عربی در پارسی، چنانکه در بخش (۴) گفته شد، به پنج صورت مختلف در *گلستان* سعدی به کار رفته است که چهار موردِ آن را می‌توان مصداق دو نوع ترجمه در طبقه‌بندی کلاسیک و سه‌گانهٔ یاکوبسن (۱۹۵۹/۲۰۰۴) تلقی کرد گوآنکه یکی از این چهار نوع را می‌توان از زاویهٔ دید دیگری تحت عنوان «ترجمهٔ پنهان» در زمرهٔ «شبه ترجمه» به تعبیرِ مورد نظر در مطالعات ترجمه نیز قرار داد. در این میان، تنها یک گونه است که سعدی خود آشکارا در متن *گلستان* بر ترجمه بودن آن صحّه می‌گذارد و ما نیز با عنوان «ترجمهٔ مبدأگرا» از آن یاد کرده‌ایم. در عین حال، بیشترین بسامد وقوعِ ترجمه متعلق به گونهٔ «ترجمهٔ آزاد» بوده است که طبیعتاً آزادیِ عمل بیشتری را در اختیار مترجم می‌گذارد و خود محملی بوده است برای طبع‌آزمایی‌های سبکیِ استاد سخن که گاهی احتمالاً با هدف «مفاخره» به انجام می‌رسیده است.

اینک پس از پاسخِ مثبت به پارهٔ دوم پرسش نخست، به پرسش دوم بازمی‌گردیم: سعدی در مقام مترجم عموماً از چه راهبردهای ترجمانی بهره برده است و این راهبردها چه نسبتی با یافته‌های دانش نوینِ مطالعات ترجمه دارند؟ آنچنانکه در بخش (۴) مقاله به تفصیل گفته شد، سعدی به تناوب و در موارد مختلف راهبردهای متفاوتی را در ترجمهٔ

---

[۱۲]- در گفتگو با آقای دکتر علی خزاعی‌فر، ایشان نیز بر این دو نکته صحه گذاشتند. اولاً به این پیش‌فرض رسیدیم که اساساً در کار قدما به احتمال قریب به یقین معیارهای نگارش تألیفی و ترجمه‌ای تفاوت چندانی نداشته است بلکه در دوران متأخر و بطور مشخص از عهد قاجار به این سو است که با ورود مفهوم «وفاداری» از دنیای غرب، متغیرهایی همچون طبیعی‌بودن و خوانش‌پذیریِ متن مقصد تحت‌الشعاع قرار گرفته‌اند و در نتیجه، عموماً شاهد تولید متون الکن و غیرفارسی بوده‌ایم که تا به امروز این وضعیت دامن‌گیر ما بوده است. ثانیاً در تأیید نتایج مقالهٔ حاضر، رویکرد کارکردی سعدی در ترجمه مورد تأکید قرار گرفت.

عبارات و جملات عربی به کار گرفته است. وی در مواردی معدود، پای‌بندی بیشتری به متن مبدأ نشان داده و نتیجهٔ کارش به نوعی از ترجمه منتهی گردیده است که تحت عنوان «ترجمهٔ مبدأگرا» از آن یاد کرده‌ایم اما در بیشتر موارد، از راهبرد «ترجمهٔ آزاد» بهره جسته است که عموماً در برگردان پاره‌متن‌های تألیفی خودِ سعدی و در فرآیند «خویش-ترجمانی» صورت گرفته است. این یافته را می‌توان با اندکی مسامحه با یافتهٔ رحیمی زنگنه و کهریزی (۱۳۹۱) همسو دانست. آنها به این نتیجه رسیده‌اند که سعدی در بخش‌هایی از *گلستان* به شیوهٔ ترجمهٔ معمول در دورهٔ سامانی (مشتمل بر برگردان واژه به واژه توأم با سادگیِ هر چه تمام‌تر و پرهیز از لفاظی‌های پیچیده و فنّی) پای‌بند بوده است و برعکس، در بخش‌های دیگر با توسل به ترجمه‌ای کاملاً آزاد به دنبال خلق سبکی مسجع و فنّی و ایجاد زیبایی‌های کلامی بوده است (رحیمی زنگنه و کهریزی، ۱۳۹۱: ۱۶۶-۱۶۵)؛ شیوه‌ای که رحیمی زنگنه و کهریزی آن را نوعی «مترادف‌آوری» و «آفریدن میدانی فراخ برای لفاظی» تلقی نموده‌اند (همان مأخذ: ۱۶۶). از آنجایی که سبک سعدی در *گلستان* اوج آمیزش دو سبک نثر موزون (به عنوان گونه‌ای از نثر مرسل) و نثر فنی شمرده شده است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۶۰-۱۵۵)، آمد و شدهایِ متناوب او را بین ترجمه‌های ساده و بی‌تکلف از یک سو و ترجمه‌های مسجع و زیبا از سوی دیگر می‌توان ابزاری برای استمرار شیوهٔ تألیفیِ تلفیقی وی در بافت ترجمه قلمداد کرد و این خود، شاهدی است بر این مدعا که استاد سخن در مقام ترجمه نیز همان معیارهای متعالیِ تألیف را همواره مدّ نظر داشته است.

نکتهٔ مهمی که می‌توان در تکمیل مباحث قبلی مطرح ساخت آن است که بحث‌های نظری ترجمه در طول قرون متمادی در نوعی دور و تسلسل باطل حول مجموعه‌ای از «دوگانی‌های دوقطبی(Binary dichotomies)» تکرار می‌شده است طوری که گویی نظریه‌پردازان ترجمه در طول تاریخ کاری جز لفاظی و بازی با واژه‌ها نداشته‌اند: تمایز «بیگانه‌سازی» از «بومی‌سازی» توسط شلایرماخر( Friedrich Schleiermacher's verfremdend vs. verdeutschend)، «تعادل صوری» در مقابل «تعادل پویا» در دستگاه ترجمه‌شناسی نایدا( Eugene Nida's formal correspondence vs. dynamic equivalence)، «ترجمهٔ معنایی» در برابر «ترجمهٔ ارتباطی» در رویکرد نیومارک( Peter Newmark's semantic vs. communicative translation) و «ترجمهٔ آشکار» در مقابل «ترجمهٔ پنهان» در الگوی هاوس(Juliane House's overt vs. covert translation). آنچه

امروز بصورت ضمنی یا بطور آشکار در پس این دوگانی‌های شلایرماخری در فضای مطالعات ترجمه ترویج و گاهی حتی تجویز می‌شود آن است که ترجمه در طول تاریخ، بسته به اهداف مترجم و شرایط متن مبدأ، از دو حالت خارج نبوده است: یا گرایش به متن مبدأ داشته است یا گرایش به نظام مقصد. این گزارهٔ همیشگی، البته، در سال‌های اخیر مورد انتقاد قرار گرفته و به عنوان نمونه، آنتونی پیم از امکان و ضرورت کاربرد روش‌های بینابینی در حد فاصل این قطب‌های دوگانه سخن گفته است (پیم، ۲۰۱۴). اما آنچه از تجربهٔ سعدی در ترجمه و بطور مشخص تجربه‌های منحصر به فردِ وی در ترجمه-های مبدأگرا از عربی به فارسی یا از فارسی به عربی به دست می‌آید حکایت از آن دارد که اتفاقاً برعکسِ آنچه در طول تاریخ در دنیای ترجمه مشاهده و گزارش شده است، مترجمِ خلاق می‌تواند بطور بالقوه و در آنِ واحد توجه به هر دو نظام مبدأ و مقصد را مدّ نظر قرار دهد بی‌آنکه این رویکردِ دوگانه حتی ذره‌ای از کیفیت کار او بکاهد[۱۳] و این ویژگی، با آنکه ممکن است اندکی اغراق‌آمیز به نظر برسد، سعدی را در طراز مترجمان ممتازِ تاریخ جهانی ترجمه قرار می‌دهد.

و اما در پاسخ پرسش آخر مقاله مبنی بر اینکه «آیا شیوهٔ ترجمهٔ سعدی بر هنجارهای غالب بر ترجمه در زمانهٔ او همخوانی داشته است یا خیر»، با کند و کاو در حکایات *گلستان* می‌توان به این نتیجهٔ کلی رسید که سعدی اساساً و از هر نظر استقلال رأی داشته و از شیوه‌های تلفیقی بهره می‌جسته است. چنانکه گفته شد، وی در تعیین تقدم و تأخر پاره‌متن‌های مبدأ و مقصد گاهی بر خلاف هنجار مألوف در زمانهٔ خویش به شیوهٔ معمول در سنت نثرنویسیِ دورهٔ سامانی تأسی می‌کند و گاهی برعکس، با هنجار متعارف همسویی دارد. از سوی دیگر، با آنکه در بهره‌گیری از آیات الهی و احادیث نبوی عموماً بر خلاف شیوهٔ معمول در زمانهٔ خویش از ترجمهٔ آنها سر باز می‌زند، در موارد معدودی نیز با توسل به ترجمهٔ پنهان راهی مغایر با شیوهٔ معهود و مقبولِ خویش در پیش می‌گیرد. از منظر کیفی و از حیث راهبردهای عام ترجمه نیز سعدی به شیوهٔ منحصر به فرد خود عمل می‌کند. وی از یک سو، به روش معمول در سنت نثرنویسیِ مرسل، ساده و بی‌تکلف ترجمه می‌کند و از سوی دیگر، در همسویی با هنجار مرسوم در سبک فنّی، ترجمه‌های مسجع

---

[۱۳]- از این نظر، شاید بهتر بود عنوان دیگری بجای «ترجمهٔ مبدأگرا» در طبقه‌بندی انواع التقاط زبانی و ترجمه در *گلستان* سعدی انتخاب می‌شد.

و موزونِ خود را در تلفیق با ژانرهای ادبیِ نظم و شعر به رخ می‌کشد. شاید بتوان از برآیند این یافته‌ها به این نتیجهٔ نهایی رسید که سبک ترجمهٔ سعدی نیز همچون سایر وجوه هنری پادشاه سخن خلاف‌آمد عادت بوده است و این دقیقاً نکته‌ای است که بر نبوغ یکه و یگانهٔ وی مهر تأیید می‌زند: سعدی در همه حال بی‌همتا است، در تألیف و در ترجمه.

**کتابنامه:**

امیری خراسانی، احمد و نجمه فعال (۱۳۸۸). «شیوه‌های کاربرد آیات و احادیث در مکالمه‌های حکایات *گلستان*». *مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال اول، شمارهٔ دوم (پیاپی ۵۶/۱): ۲۰-۱.

امین‌مقدسی، ابوالحسن (۱۳۸۶). *ادبیات تطبیقی*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

خان‌جان، علیرضا (۱۳۸۶). «ترجمهٔ شعر، از متن تا فرامتن»، فصلنامهٔ مترجم. سال ۵. شمارهٔ ۱۷: ۴۶-۲۷.

خان‌جان، علیرضا (۱۳۹۴الف). «مسئلهٔ بافت در ترجمه». فصلنامهٔ مترجم. سال ۲۴. شمارهٔ ۵۸: ۹۳-۷۷.

خان‌جان، علیرضا (۱۳۹۴ب). «ماریا تیموژکو و بسط حوزهٔ مطالعات ترجمه». فصلنامهٔ مترجم. سال ۲۴. شمارهٔ ۵۸: ۱۴۰-۱۲۷.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۲/۱۳۹۲). *ترجمهٔ متون ادبی*. تهران: سمت.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۹۴). «روشی نو در ترجمه، بدون تفکر، بدون زحمت، بدون خلاقیت». فصلنامهٔ مترجم، سال ۲۴، شمارهٔ ۵۸: ۱۱-۳.

دشتی، علی (۱۳۳۹/۱۳۶۴). *قلمرو سعدی*. چاپ ششم. تهران: انشتار اساطیر.

رحیمی زنگنه، ابراهیم و خلیل کهریزی (۱۳۹۱). «بررسی تفاوت ترجمه عبارات عربی در سه دوره از سبکهای مختلف نثر فارسی». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال ۵. شمارهٔ ۴ (پی در پی ۱۸): ۱۶۹-۱۵۵.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۶۵۶ ه.ق/ ۱۳۸۵). *گلستان*. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.

شمالی، علیرضا (۱۳۸۵). *تحلیل ساختار عربی عبارات عربی گلستان*. تهران: طراوت.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی نثر*. چاپ هفتم. تهران: میترا.

فرحزاد، فرزانه (۱۳۹۴). *فرهنگ جامع مطالعات ترجمه*. تهران: انتشارات علمی.

کوشا، محمدعلی (۱۳۸۹). «سیر تاریخی کمّی و کیفی ترجمه‌های فارسی قرآن»، *ترجمان وحی*، شمارهٔ ۲۸، پاییز و زمستان ۱۳۸۹: ۷۱-۵۶.

مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۵۳). «مقام سعدی در شعر تازی». *گوهر*، شمارهٔ ۲۳ و ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۵۳: ۹۸۱ -۹۷۳.

مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۵۴) «مقام سعدی در شعر تازی (۲)». *گوهر*، شمارهٔ ۲۵: ۳۰-۲۵.

عباس، احسان (۱۳۷۲). «مقدمه»، در جعفر مؤید شیرازی (۱۳۷۲). *شعرهای عربی سعدی: ترجمه و تصحیح انتقادی*. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

نورانی، هادی (۱۳۸۸) «بررسی جواز و عدم جواز ترجمهٔ قرآن»، *جستار*، شمارهٔ ۲۳، تابستان و پاییز ۸۸.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۵/۱۳۷۶). *دیداری با اهل قلم*. چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی.

Adamo, Sergia (2006). "Microhistory of translation", in Bastin & Bandia (eds.) (2006). *Charting the Future of Translation History*, pp 81-100, Ottawa: University of Ottawa Press.

Asaduddin, M. (2008). "Lost/found in translation: Qurratulain hyder as self-translator". *The Annual of Urdu Studies*, (23): 234-249.

Basnett, Susan & André Lefevere (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. UK: Cromwell press.

Connor, Steven (2006). *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Revised ed. Colorado: Davis Group Publishers.

D'huslt, Lieven (1993). "Observations sur l'expression figure en traductologie française", in Paul St-Pierre (ed.). *L'Histoire en traduction, TTR*, 6(1): 83-111.

Ginzburg, Carlo (1976). *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Torino: Einaudi.

Ginzburg, Carlo (1979/2000). "Spie. Radici di un paradigm indiziario", in *Miti emblem spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi: 158-209.

Hatim, Basil & Jeremy Munday (2004). *Translation: An Advanced Resource Book*, Oxon & New York: Routledge.

Hokenson, Jan Walsh & Marcella Munson (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Self-Translation*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.

Jakobson, R. (1959/2004). "On linguistics aspects of translation", in Lawrence Venti (ed.) (2004). *The Translation Studies Reader*, pp. 113-118. London & New York: Routlege.

Karimi-Hakkak, Ahmad (1998/2001). "Persian tradition", in Mona Baker (ed.) (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp 513-523. London & New York: Routlege.

Kuhn, Thoma (1962/1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Lambert, José (1993). "History, historiography and the discipline: A programme", in Yves Gambier & Jorma Tommola (eds), *Translation and Knowledge: SSOTT IV*, pp. 3-25. Turku: University of Turku.

Nida, Eugene & Charles Russell Taber (1969). The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill.

Pym, Anthony (1988). Method in Translation History. Manchestrer: St. Jerome.

Pym, Anthony (1992). "Compliant concerning the lack of history in translation histories", Livius. *Revista de Estudios de Traducción*, Vol. 1: 1-11.

Pym, Anthony (2014). *Exploring Translation Theories*. 2nd ed., London & New York: Routledge.

Robinson, Douglas (1995). "Pseudotranslation", in Mona Baker (ed.) (1998) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp 183-186. London & New York: Routlege.

Rorty, Richard. (1991). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shuttleworth, Mark & Moira Cowie (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Oxon & New York: Routledge.

St-Pierre, Paul (1993). "Présentation. L'histoire en traduction", in Paul St-Pierre (ed.). *L'Histoire en traduction, TTR*, 6(1): 9-14.

# بررسی چگونگی به کار رفت مسندالیه
# به عنوان یکی از مقاصد اصلی علم معانی در باب اول گلستان

**رسول بهنام**[۱]
**مهران بیغمی**[۲]
**زیبا آژیر**[۳]

## چکیده

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تا به حال، تحقیقات زیبایی‌شناسی انجام گرفته در کتاب‌های فارسی، اغلب در شعر و متون نظم بوده و محققان از پرداختن به این مهمّ در کتب منثور فارسی بویژه در بخش معانی، طفره رفته‌اند؛ از این رو ظرایف و نکات بلاغی تعداد زیادی از متون منثور فارسی از جمله گلستان سعدی، آن گونه که شاید و باید نشان داده نشده است و اگر هم در این مورد کاری انجام گرفته بیشتر در بیانِ بیان و یا در بدایعِ بدیع بوده نه علم معانی و مباحث مربوط به آن. این وضعیت در شرایطی است که تحقیقات سبک‌شناسی و ادبی انجام گرفته نشان می‌دهند، اغلب کتب منثور ما از جمله کتاب وزین «گلستان سعدی» به دلیل کاربردهای بدیع و زیبای موارد بلاغی، به طور اعم و موارد مطرح در علم معانی به طور اخص، به گونه‌ای به نظم نزدیک شده‌اند که صفت شعر منثور را زیبنده خود نموده‌اند. این مطالعه با بررسی یکی از مقاصد علم معانی، یعنی؛ احوال مسندالیه در باب نخستین کتاب گلستان، با روش تحلیل محتوا، توانست نشان دهدکه چگونه نویسنده با به کارگیری حالات گوناگون مسندالیه به هنر نمایی پرداخته و با آن حالات، معانی و مقاصد ثانوی را منظور نموده است.

**کلید واژه :** بلاغت ، فصاحت ، گلستان سعدی ، اسناد خبری ، احوال مسندالیه

---

۱ . استادیار گروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان ، پردیس شهید رجایی ارومیه r.3450306@gmail.com

۲. استادیار گروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان ، پردیس شهید مفتح شهر ری mbighami@yahoo.com

۳ . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی z.azhir@gmail.com

**۱- مقدمه**

یقیناً هیچ زبانی برای بررسی منطق و زبان ادبیّات خود بی‌نیاز از سه دانش معانی، بیان و بدیع نبوده و نخواهد بود و اگر این فنون را در آثار دیگر زبان‌ها نیز بررسی کنیم به نوعی با تغییراتی کم و زیاد می‌توانیم آن‌ها را مشاهده و تقسیم‌بندی نماییم؛ مثلاً تعدادی از آن‌ها به دلیل پرداختن به مقاصد ثانویه‌ی جملات در بخش علم معانی قرار می‌گیرند و گروه دیگر به دلیل بحث از صورت‌های خیال‌پردازی در بخش بیان قرارد داده می‌شوند و تعدادی هم به دلیل پرداختن به زیبایی‌های ظاهری و معنوی، در قسمت بدیع جای می‌گیرند.

آثار موجود بلاغی و بررسی‌های انجام یافته حداقل در زبان فارسی و عربی، نشان می‌دهد که علم معانی نسبت به دو علم دیگر، کمتر مورد توجّه بوده و نویسندگان و محققان این فنون، بیشتر به مباحث دو علم بیان و بدیع، پرداخته و با آوردن شاهد مثال‌های تکراری و غیر بدیع در مورد علم معانی، این بی‌توجهی را دو چندان نموده اند. ( شمیسا،۱۳۷۳ : ۲۷) مضافاً بررسی کتب معانی موجود فارسی و عربی، از جهتی دیگر هم مؤید این مهمّ است که بعضی از مؤلفان عمداً یا سهواً به داخل کردن پاره‌ای از مباحث دستوری در حوزه‌ی علم معانی پرداخته‌اند به طوری که در کتاب‌های نحو از مزایای علم معانی و درکتب بلاغی از قواعد نحو سخن به میان آورده شده است؛(۱) مثلاً صاحب کتاب اسرارالبلاغه در این کتاب از علم معانی با نام علم«اغراض النحو» یاد می‌کند.(همایی، ۱۳۷۰ : ۸۷ )

یکی از اساسی‌ترین مباحثی که در دل تمام کتب علوم بلاغی و دستوری قابل یافت است، موضوع مسندالیه یا همان نهاد دستوری و حالات آن می‌باشد که موضوع مورد تحقیق این مطالعه می‌باشد. متأسفانه طرح این مبحث از جهات گوناگون در همه‌ی کتاب‌های معانی یکسان نبوده و با کم و کاست‌هایی از جمله در تقسیم عناوین و یا شاهد مثال‌ها و ... همراه است، از این رو در این مطالعه برای هماهنگی راحت و ساده‌تر و همچنین برای دوری از پراکنده‌بینی و در نظرگرفتن تمام نظرات، مبنای این بحث، یعنی؛ احوال مسندالیه، بر سه کتاب «معالم البلاغه از استاد رجایی و معانی و بیان از استاد همایی و معانی و بیان از استاد شمیسا» قرار گرفته است.

در این سه کتاب، برای مسندالیه حالاتی منظور و مقاصدی مطرح شده است که در این مطالعه، در مورد هرکدام از آن‌ها و نحوه‌ی به کارگیری‌شان در باب اوّل کتاب گلستان، نمونه‌هایی با ذکر مقاصد ثانوی و ... بیان، مقایسه و تحلیل گردیده‌اند. این حالات عبارتند از: ذکر مسندالیه، حذف مسندالیه، تقدیم مسندالیه، تأخیر مسندالیه، جمع آوردن مسندالیه، مقیدکردن مسندالیه ، ابدال از مسندالیه، تأکید مسندالیه ، وصف مسندالیه، عطف مسندالیه ، تعریف مسندالیه ، تنکیر مسندالیه ، جمله آوردن مسندالیه

**۱-۱- بیان مسئله و تبیین اهداف**

از زمان‌های قدیم، با توجّه به نیاز دانشگاه‌ها و مدارس کشور، در مورد معانی و بیان و بدیع، اندیشمندان و نویسندگان، قلم فرسایی نموده و کتاب‌ها تدوین گردیده است. بررسی تطبیقی این کتب مؤید این حقیقت است که عموم این آثار رونویسی و برداشت‌های گوناگون از هم بوده که با ذکر مثال‌های تکراری و یا عربی همراه شده‌اند. (شمیسا،۱۳۷۳ : ۲۶) نکته‌ی قابل توجّه و مهمّ در این رابطه این است که این کم توجهی در بخش معانی، ملموس‌تر و بیش از دو بخش دیگر این کتب است.

از طرف دیگر، توجّه بسامدی به شاهد مثال‌های کتاب های فنون ادبی، قدیماً و جدیداً نشان دهنده‌ی این واقعیت است که بیشتر شاهد مثال‌ها، منظوم و از شعرها بوده است به طوری که خواننده احساس می‌کندکه نویسندگان ادبی ما که بعضاً مثل سعدی شاعر هم بوده‌اند، یا قادر به، به کارگیری این فنون در کتب منثور خود نبوده‌اند و یا اصلاً نیازی به، به کارگیری این فنون در کتب منثور نمی‌دیده‌اند! این در حالی‌ست که سیر ادبی زبان فارسی نشان می‌دهد که در دوره ی از ادب فارسی، نثر فارسی به قدری به نظم نزدیک می‌شود که صفت شعر منثور را زیبنده خود می‌نمایند(خطیبی، ۱۳۸۶: ۱۸۱) که کتاب گلستان نیز یکی از آن‌ها می‌باشد. از این رو، ضرورت بررسی کتب منثور از زوایای گوناگون و از جمله فنون و صناعات ادبی بیشتر احساس می‌شود که یکی از این زوایا ، علم معانی و مقاصد آن است.

با این تفکّر، این مطالعه درصدد این است که با بررسی حداقل یک مقصد از مقاصد علم معانی با نام احوال مسندالیه در باب اوّل گلستان به عنوان «سَردِرَوی» نشان دهد که امکان ندارد نویسندگان توانایی همچون سعدی بی‌توجّه به این مهمّ در آثار خود بوده و از به کارگیری آن‌ها امتناع نموده باشند.

### ۱-۲- پرسش‌های تحقیق

سؤال اصلی این مطالعه عبارت است از این که : مسندالیه در باب اوّل کتاب گلستان با چه حالاتی و برای چه اغراضی به کار رفته است؟

سوالات فرعی که می‌تواند قابل طرح باشد این است که:

- سعدی از ذکر مسندالیه‌ها معنی و منظور دیگری هم داشته است؟
- سعدی با حذف مسندالیه‌ها می‌خواسته چه چیزی را تاکید کند؟
- سعدی با تقدیم مسندالیه‌ها می‌خواسته چه معنایی را غیرمستقیم بیان نماید؟
- سعدی از تأخیر مسندالیه‌ها مقصودش چه بوده است؟
- جمع آوردن مسندالیه‌ها به وسیله‌ی سعدی به خاطر هدف خاصی بوده است؟
- مقیّد کردن مسندالیه‌ها به وسیله‌ی سعدی، چگونه و برای چه مقاصدی انجام گرفته است؟
- ابدال از مسندالیه را می‌توان در گلستان یافت؟
- وصف مسندالیه در گلستان چگونه بوده است؟
- عطف مسندالیه در باب اوّل وجود دارد؟
- تعریف مسندالیه‌ها به وسیله‌ی سعدی چگونه و برای چه مقاصدی بوده است؟
- از تنکیر مسندالیه‌ها چه اغراضی را می‌توان دریافت کرد؟
- جمله آوردن مسندالیه در باب اوّل چگونه می‌باشد؟

### ۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

بررسی‌های انجام گرفته نشان می‌دهد که در این خصوص (احوال مسندالیه) در کتاب گلستان بررسی خاصی انجام نگرفته ولی همان طوری که شروح گوناگون گلستان سعدی نیز مؤید این نظر است، در سایر فنون ادبی علی‌الخصوص بیان و بدیع نکته‌پردازی‌های دقیقی وجود دارد که به دلیل کثرت اشتهار از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود.

### ۱-۴- روش شناسی ، ابزار و جامعه‌ی پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و داده‌ها با استفاده از روش تحلیل محتوا به شیوه‌ی سندکاوی و به گونه‌ی معمول در کتب بلاغی عربی و فارسی تجزیه و تحلیل شده‌اند. جامعه‌ی آماری، باب اوّل گلستان سعدی و حجم نمونه، بخش منثور حکایت‌های باب اوّل می‌باشد که تمام جملات آن بررسی گردیده‌اند.

## ۲- یافته‌ها

### ۲-۱- ذکر مسندالیه

یعنی مسندالیه حذف نشود؛ علمای بلاغت ذکر مسندالیه را در بعضی مواقع واجب دانسته و در بعضی مواقع راجح؛ اگر قرینه‌ای برای حذف مسندالیه موجود نباشد، ذکر آن واجب بوده و حذفش موجب اخلال در کلام می‌گردد .... و از مواردی که ذکر مسندالیه را بر حذفش رجحان می‌دهد، عبارتند از: اقتضای اصل، فزونی ایضاح، ترس از اشتباه، تعظیم یا اهانت، بسط و اطاله کلام، استلذاذ و ... (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۳)

در ذیل نمونه‌ای از کاربرد هر کدام از مواردی که ذکر مسندالیه را رجحان می‌دهد و از باب اوّل گلستان استخراج شده‌اند ذکر می‌گردد:

۱. **توانگری** به هنر است نه به مال. ص ۴۳ س۶ اقتضای اصل
۲. **رفیق** این سخن بشنید و به هم بر آمد . ص ۵۲ س۱۴ فزونی ایضاح
۳. شبانگاهی که **دزدان** باز آمدند ص ۴۱ س ۳ ترس از اشتباه
۴. گفت ای ملک، اگر گرد آمدن خلقی موجب پادشاهی‌ست **تو** مر خلق را پریشان برای چه می‌کنی؟ ص ۴۴ س ۹ تأکید
۵. **مژده‌ی سلامت حجاج** برسید از بند گرانم خلاص کرد. ص ۵ س۱۴ تعظیم
۶. **طایفه‌ی دزدان عرب** بر سر کوهی نشسته بودند . ص۴۰ س۱۲ اهانت و تنفّر

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| اقتضای اصل | فزونی ایضاح و ترس از اشتباه | تاکید | تعظیم | تحقیر و اهانت | جمع |
|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱۳۶ | ۱۰ | ۸ | ۱۷ | ۶۰ | ۴۱ |

**۲-۲- حذف مسند الیه**

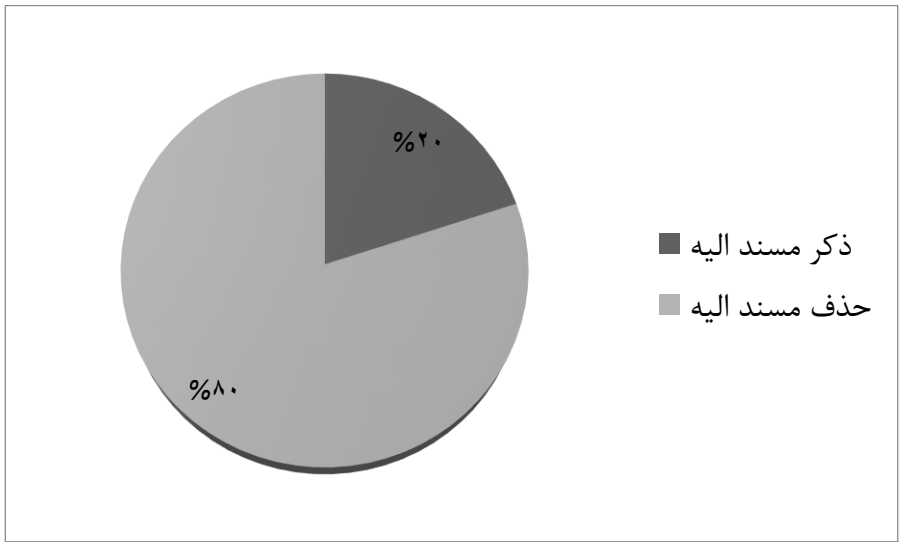
این که مسندالیه آشکار نگردد و به آن با ضمیر متصل به فعل یا شناسه اشاره شود، در کتاب‌های دستورگاهی به قراین لفظی و گاهی به قراین معنوی اجازه حذف مسندالیه یا نهاد دستوری را داده‌اند. این کار معمولاً بنابر دلایلی از جمله تنگ بودن فرصت، شناخته بودن مسندالیه، تکیه بر مسند یا همان گزاره‌ی دستوری، کراهت از ذکر و ... انجام می‌پذیرد. در ذیل نمونه‌هایی از این حالت را با ذکر علّت حذف، در باب اوّل گلستان می‌بینیم:

۱. گفتمش بر رعیت ضعیف رحمت کن. ص۴۷ س۱ به دلیل رعایت فصاحت
۲. فلان قلعه را به دولت خداوند گشادیم و دشمنان اسیر آمدند. ص۴۶ س۴ به دلیل شناخته و معلوم بودن یعنی لشکریان تو / شاه
۳. فی الجمله پسر را به ناز و نعمت برآوردند و استادان به تربیت او نصب کردند. ص ۴۲ س ۱۰ تکیه بر روی گزاره و مسند
۴. ... به وقت فرصت، وزیر و هر دو پسرش را بکشت و نعمت بی‌قیاس برداشت . ص ۴۲ س۱۷ کراهت از ذکر یعنی آن دزدزاده کشت و ...
۵. آن چنان که شنیدی، خلقی بر او به تعصب گرد آمدند و تقویت کردند و پادشاه برفت. ص ۴۴ س ۸ آن خلق، او را تقویت کردند و .....

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| رعایت فصاحت | شناخته بودن | تکیه روی گزاره | کراهت از ذکر | حذف به قرینه | جمع |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱۵۲ | ۲ | ۸۸ | ۴ | ۲۹۹ | ۵۴۵ |

**نمودار مقایسه‌ای حذف و ذکر مسندالیه**




این نمودار مشخص می‌کند که مقدار مسندالیه‌های محذوف چهار برابر مسندالیه ذکر شده است که توجّه و اهمیّت نویسنده‌ی گلستان به «ما قال» نه «من قال» را نشان می‌دهد ضمناً همچنان که در جدول فوق می‌بینیم، اغلب مسندالیه‌ها به دلیل قرینه و یا تکیه بر مسند، حذف شده‌اند که خود دلیل دیگری بر تأیید ادعای فوق می‌باشد.

**۲-۳- تنکیر مسندالیه**

در زبان فارسی همه‌ی اسم‌ها معرفه هستند مگر با نشانه‌های نکره همراه باشند. در علم معانی، نکره آوردن مسندالیه عموماً برای مقاصدی صورت می‌گیرد از جمله: تعظیم، تحقیر، تکیه روی مسند یا همان گزاره‌ی دستوری، مبالغه ، بیان نوع ، پنهان کردن هویت و ... که نمونه‌هایی از این حالت را در کتاب گلستان با مقاصد ثانوی در مثال‌های زیر می‌توان دید:

۱. **پادشاهی** با غلامی عجمی در کِشتی نشست. ص۴۵ س۱ تکیه بر مسند
۲. **یکی از ملوک عرب** رنجور بود درحالت پیری و .... ص۴۶ س۳ پنهان کردن هویت
۳. **یکی از ملوک بی‌انصاف** پارسایی را پرسید از عبادت‌ها کدام فاضلتر ص۴۷ س۱۷ پنهان کردن هویت
۴. آن چنان که شنیدی **خلقی** بر او به تعصب گرد آمدند و تقویت کردند و پادشاهی یافت. ص۴۴ س۸ برای تعظیم و بزرگداشت

۵. ملک زوزن را **خواجه‌ای** بود کریم‌النفس ص۵۹ س۳ برای تعظیم و بزرگداشت
۶. **جماعتی** آهنگ گریز کردند. ص ۳۹ س ۱۸ تحقیر و اظهارتنفّر
۷. **شیادی** گیسوان بافت یعنی علویست. ص ۶۴ س ۹ تحقیر و اظهارتنفّر
۸. **سواری** از در درآمد. ص۴۶ س۳ بیان نوع
۹. ... که مر این درد را **دوایی** نیست مگر زهره ی آدمی ص۵۷ س۱۳ برای مبالغه
۱۰. که مر این بنده را **مکروهی** برسد. ص۶۰ س۴ برای قلّت

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تکیه بر مسند | پنهان کردن هویت | تحقیر | نوع | مبالغه | تعظیم | قلّت | جمع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱۶ | ۱۴ | ۶ | ۸ | ۱ | ۱۰ | ۲ | ۵۷ |

### ۲-۴- جمله آوردن مسندالیه

این که مسندالیه را همراه «که» موصول آورده و جمله‌ی بعد از «که» را تأویل به مسند کنند. این کار به خاطر تأکید ، تعظیم و تحقیر و مفاخره تنبیه و ... انجام می‌پذیرد که نمونه‌هایی از آن را با مقاصد ثانوی از باب اوّل کتاب گلستان در ذیل می‌بینیم :

۱. افتد که ندیم حضرت سلطان را زر بیاید و باشد که سر برود. ص۵۰ س۱۴ برای تاکید *زریافتن ندیم سلطان* افتد ( امکان پذیر است) و *رفتن سر* باشد ( امکان دارد).
۲. بارها در دلم آمد که به اقلیمی دیگر نقل کنم و .... ص۵۱ س۲ برای تنبیه و اظهار درد *به اقلیم دیگر نقل کردن* بار ها به دلم آمد .
۳. گفت محال است که هنرمندان بمیرند و بی‌هنران جای ایشان بگیرند. ص۴۰ س ۱۳ برای مفاخره که من هنرمندم *مردن هنرمندان* محالست.

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تأکید | تعظیم | تحقیر | تنبه و اظهاردرد | مفاخره | تکذیب | جمع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۳ | ۰ | ۰ | ۱ | ۱ | ۰ | ۵ |

این جدول معلوم می‌کند که سعدی علیه‌الرحمه، علاقه‌ای به جمله آوردن مسندالیه نداشته و چنانچه در جداول فوق هم دیدم بیشتر مسندالیه‌های او محذوف و یا به صورت نکره بوده ند.

**۲-۵- جمع آوردن مسندالیه**

این که مسندالیه با ادات جمع همراه بوده یا به صورت جمع مکسر بیاید به شرط این که از آن مقاصد ثانوی اراده شده باشد؛ معمولاً این حالت برای بیان نوع ، تأکید ، اغراق و ... به کار گرفته می‌شود که در ذیل نمونه‌هایی از آن را در باب اوّل کتاب گلستان سعدی می‌بینیم :

۱. دست از حرکت کوته کن که **واقعه‌ها** در پیش است . ص ۵۵ س۷
برای بیان نوع بوده و منظور انواع واقعه است .

۲. **ملوک** از بهر پاس رعیت است نه رعیت از بهر طاعت ملوک. ص۶۲ س۱۷
برای رعایت اصل به صورت جمع ذکر گردیده است.

۳. **حکما** گفته‌اند از تلوّن طبع پادشاه برحذر باید بودن .... ص۵۰ س۱۷
برای تعظیم و بزرگداشت

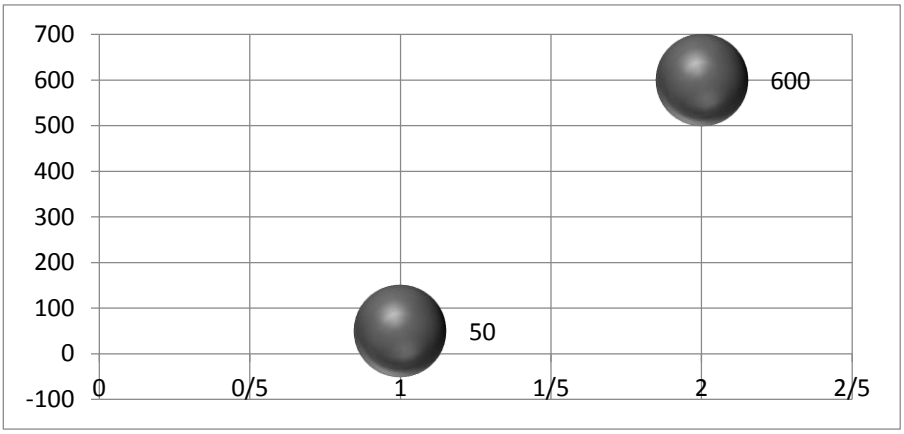
۴. **مدبران ممالک آن** طرف در دفع مضرت ایشان مشورت کردند. ص۴۰ س۱۶
برای تاکید و اختصاص

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| بیان نوع | تاکید | اغراق | رعایت اصل | تعظیم | جمع |
|---|---|---|---|---|---|
| ۴ | ۴ | ۰ | ۳ | ۸ | ۱۹ |

این جدول نشان‌دهنده‌ی کاربرد کم مسندالیه به صورت جمع، در باب اوّل گلستان سعدی و بی‌توجهی نویسنده‌ی آن به این کاربرد دارد.

**نمودار مقایسه‌ای مفرد و جمع بودن مسندالیه‌ها**




**۲-۶- تاخیر مسند الیه**

این که مسندالیه به خاطر اغراض و مقاصدی بعد از مسند آورده شود. در نثر عادی معمولاً اوّل مسندالیه و بعد مسند می‌آید و در شعر و نثر ادبی برای مقاصدی این تقدّم و تأخّر به هم می‌ریزد که از این نکته سعدی شیرین سخن نیز غافل نبوده و برای تأکید بیشتر و اهمیّت دادن به موضوع دست به کار زده است؛ در ذیل چند نمونه را با هم می‌بینیم:

۱. از این جا گفته‌اند **اصحاب فطنت و خُبرت** که از حدّت و سُورت پادشاهان حذر باید کرد. ص۴۸ س۸ برای تأکید بیشتر روی مسندالیه

۲. سواران را به گفتن او **تهوّر** زیادت گشت . ص ۳۹ س ۱۸ تهوّر سواران ... تأکید

۳. دشمن چه زند چو مهربان باشد **دوست** . ص ۴۳ س ۸ برای تأکید و اهمیّت دادن به مسندالیه یعنی دوست

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تأکید و اهمیّت | جلب توجه | جمع |
|---|---|---|
| ۱۲ | ۰ | ۱۲ |

**۲-۷- تقدیم مسند الیه**

با توجّه به این که گلستان سعدی جزو کتاب‌های منثور به حساب می‌آید و در جملات آثار منثور هم لازم است مسندالیه درآغاز جمله بیاید؛ این مهمّ در اغلب جملات منثور گلستان رعایت شده است ولی در تعدادی از آن‌ها گویا نویسنده اغراض ثانوی نظیر رعایت اصل، تأکید، تعظیم ، تنفّر و یا استقرار در ذهن سامع و ... نیز مدّ نظرش بوده است که در ذیل چند نمونه را با هم می‌بینیم:

۱. **خداوند تعالی** همان خلق بر او گمارد تا دمار از روزگارش برآورد. ص ۴۱ س۷ برای تعظیم و بزرگداشت

۲. **ده درویش** در گلیمی بخسبند و **دو پادشاه** در اقلیمی نگنجند. ص۴۰ س۶ برای بیان کثرت و قلّت

۳. **طایفه‌ی دزدان عرب** بر سر کوهی نشسته بودند. ص۴۰ س۱۲ برای تأکید

۴. **ملوک** از بهر پاس رعیّتند و ... ص۶۲ س۱۷ برای استقرار در ذهن سامع

**۲-۸- مقیّد کردن مسندالیه**

در علم معانی اگر مسندالیه یک کلمه باشد به آن مجرّد یا مطلق می‌گویند و اگر اضافاتی داشته باشد مقیّد نامیده می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۶ : ۱۱۵) در گلستان سعدی می‌بینیم بعضی از مسندالیه‌ها با قیودی ذکر گردیده‌اند که حتماً از آن‌ها اغراض ثانویی مورد نظر بوده است، در ذیل به تعدادی از آن‌ها با ذکر مقاصد ثانوی می‌پردازیم:

۱. **رعیّت بلدان** از مکاید ایشان مرعوب و لشکر سلطان مغلوب . ص۴۰ س۱۳ برای تأکید و فزونی ایضاح

۲. **طایفه‌ی دزدان عرب** بر سر کوه نشسته بودند. ص۴۰ س۱۲ برای فزونی ایضاح و اظهار تنفّر

۳. **مدبّران ممالک** آن طرف در دفع مضرّت ایشان مشورت همی کردند . ص۴۰ س۱۶ برای تخصیص

۴. **عیش ملک** از وی منغص بود. ص ۴۵ س۳ برای اختصاص

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تأکید | تنبه و ایضاح بیشتر | اختصاص | جمع |
|---|---|---|---|
| ۱۴ | ۹ | ۳۲ | ۵۵ |

**۲-۹- ابدال از مسند الیه**

«ایراد بدل در کلام برای فزونی تقریر است و تأکید، زیرا همان گونه که علمای نحو گفته‌اند، بدل به منزله‌ی اعاده‌ی نسبت و تکرار عامل است.» ( رجایی، ۱۳۵۹ : ۷۸ ) در باب اوّل گلستان به جز یک مورد، بدل از مسندالیه مشاهده نگردید و این نشان‌دهنده‌ی این است که مسندالیه‌ها همگی روشن و واضح بوده و نیازی به توضیح بیشتر و ... نبوده و ضمناً قبلاً هم ذکر شد که در اغلب حکایات گلستان، تکیه روی مسند است نه مسندالیه:

۱. چهار کس از چهار کس برنجند، حرامی از سلطان و دزد از پادشاه و فاسق از غمّاز و روسپی از محتسب . ص ۵۲ س۲ برای فزونی تقریر

**۲-۱۰- عطف مسندالیه**

یعنی کلمه یا کلماتی به وسیله‌ی حروف عطف به مسندالیه معطوف شوند که در عربی عطف نسق گفته می‌شود. این حالت می‌تواند در اغراضی مثل تفصیل و تعدید، ردّ ابهام و تسویه و ... به کار گرفته شود. نمونه‌هایی از این کاربرد به وسیله‌ی سعدی در گلستان را با هم می‌بینیم:

۱. **یاران قدیم و دوستان حمیم**، از کلمه‌ی حق خاموش شدند. ص۵۳ س۱۱ برای تفصیل و تعدید

۲. تو را همچنین **فضل** است **و دیانت و تقوی و امانت** اما متعنّتان در کمین‌اند و ... ص۵۲س۱۲ برای تفصیل و تعدید

۳. از این جا گفته‌اند **اصحاب فتنت و خُبرت** که از حدّت و سُورت پادشاهان حذر باید کرد . ص ۴۸ س ۹ برای ردّ ابهام که زیرک‌ها منظور چه کسانی هستند.

۴. **سپاه و رعیت** آن طرف به جملگی مطیع فرمان گشتند. ص ۴۶ س۵ برای تسویه

در جدول ذیل بسامد به کار رفت این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تفصیل | ردّ ابهام | تعدید | تسویه | جمع |
|---|---|---|---|---|
| ۳ | ۱ | ۵ | ۵ | ۱۴ |

**۲-۱۱- وصف مسند الیه**

این که مسندالیه همراه صفتی بیاید یعنی مقیّد به صفت باشد چه پیشین و چه پسین. این کار برای مقاصد و اغراضی به کار گرفته می‌شود مانند تخصیص، تأکید، کشف معنی موصوف، مدح، بیان کثرت و بیان قلّت و .... که نمونه‌هایی از کاربرد این حالت را در کتاب گلستان در مثال‌های ذیل می‌بینیم:

۱. به صدمتی که اگر **کوه رویین** بودی از جا برکندی . ص۶۱ س۱۶ برای بیان اغراق

۲. اگر **این طایفه** که در این نسق روزگاری مداومت نمایند ، مقاومت ممتنع گردد. ص ۴۰ س۱۷ برای بیان اختصاص

۳. **قومی** که از دست تطاول او به جان آمده بودند و پریشان شده، بر ایشان گرد آمدند. ص۴۴ س۱۴ برای کشف معنی موصوف

۴. **مردان دلاور** از کمین به در جستند . ص ۴۱ س ۷ برای مدح

۵. **خداوند تعالی** همان خلق بر او گمارد تا دمار از روزگارش بر آرد. ص۵۶ س ۷ برای تعظیم و بزرگداشت

۶. **ده درویش** در گلیمی بخسبند و **دو پادشاه** در اقلیمی نگنجند. ص۴۰ س۶ برای بیان کثرت در جمله‌ی اوّل و بیان قلّت در جمله‌ی دوم .

۷. **یکی از ملوک عرب** که به بی‌انصافی منسوب منسوب بود، اتفاقاً به زیارت آمد و ... ص ۴۶ س ۱۵ برای اظهار تنفّر و کراهت

در جدول ذیل بسامد به کار رفتن این حالت با مقایسه‌ی اغراض ثانویه قابل مشاهده است:

| تخصیص | تأکید | مدح | اظهار تنفّر | کشف معنی موصوف | کثرت | تعظیم | قلّت | اغراق | جمع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱۴ | ۱۱ | ۷ | ۳ | ۱۳ | ۴ | ۱۲ | ۲ | ۳ | ۶۹ |

## ۳- نتیجه‌گیری و پیشنهاد

این مطالعه نشان داد که مسندالیه با کاربردهای گوناگونش، از نظر علم معانی، مورد توجّه سعدی شیرین سخن بوده است. ایشان به دلیل اهمیّت مسند یا همان گزاره‌ی دستوری در رساندن پیام اصلی حکایت، اصراری به ذکر مسندالیه نداشته و در صورت ذکر به مشخص و معرفه آوردن آن اهمیّت نداده است به طوری که گویی روایت‌ها را از زبان سوم شخص بیان می‌نماید. بدیهی است نویسنده‌ای توانا مثل ایشان، به خوبی واقف بوده‌اند که به دلیل کوتاه بودن حکایت‌ها امکان ندارد که خواننده با حذف مسندالیه، سر رشته‌ی کلام را از دست داده و دچار سردرگمی شود.

سایر مقاصد ثانویه از حالات مسندالیه نیز به صورت کم در مقایسه با حذف مسندالیه و تنکیر کاربرد داشته که نمودار پایانی آن را نشان می‌دهد.

پیشنهاد می‌گردد پژوهشگران محترم به بررسی سایر مقاصد علم معانی از جمله احوال مسند، انواع خبر، قصر و حصر و ... در این کتاب ارزشمند بپردازند؛ باشد که نویسندگان کتاب‌های بلاغی با استفاده از این پژوهش‌ها، نسبت به وارد کردن مثال‌های بدیع و غیر تکراری در آثار خود اقدام نمایند.

**پی نوشت:**

۱. بدیهی است که هر چند علم معانی با دستور و نگارش پیوند دارد ولی نه این است و نه آن و بیشتر ناظر بر مسایل هنری می‌باشد؛ به عبارت دیگر، دستور بیشتر بحث تشخیص و بایدها می‌باشد و معانی اغلب مربوط به کاربردهای هنری و شایدها.(شمیسا ، ۱۳۸۶: ۳۱)

**منابع :**

**الف کتاب‌ها**


۱- انوشه، حسن(۱۳۳۷). ***فرهنگ نامه‌ی ادبی***. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲- آهنی غلام حسین (۱۳۶۷). ***معانی و بیان***. تهران: مدرسه‌ی عالی ادبیّات و زبان‌های خارجی.

۳- تجلیل، جلیل(۱۳۶۳) .***معانی و بیان***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴- ـــــــــــ ( ۱۳۶۸). ***نقش‌بند سخن یا مجموعه مقالات ادبی***. تهران: نشر اشراقیه.

۵- ـــــــــ(۱۳۷۸). ***شرح و اشتیاق( مجموعه مقالات با رویکرد زیبایی‌شناسی)***. تهران: انتشارات سروش

۶- تفتازانی، سعدالدین بن عمر(بی تا). ***مختصر المعانی فی التلخیص المفتاح***. قم: انتشارات مصطفوی.

۷- تقوی، سید نصرالله(۱۳۶۳). ***هنجار گفتار***. چاپ دوم. اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.

۸- ثروتیان، بهروز(۱۳۶۹). ***بیان در شعر فارس***. تهران: انتشارات برگ.

۹- جرجانی، عبدالقاهر(۱۴۰۴). ***دلایل الاعجاز***، قم: منشورات الارومیه.

۱۰-خطیبی، حسین( ۱۳۸۶). ***فن نثر در ادب پارسی***. ج اوّل. تهران: انتشارات زوّار

۱۱-رادفر، ابوالقاسم، (بی تا) ***فرهنگ بلاغی – ادبی***. تهران: اطلاعات

۱۲-رجایی، محمّد خلیل (۱۳۶۰). ***معالم البلاغه***. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۱۳-رضا نژاد، غلامحسین(۱۳۶۷) ***اصول علم بلاغت***. تهران: انتشارات الزهرا.

۱۴-شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۰). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: نیل.

۱۵- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). ***معانی***. چاپ اوّل. تهران: نشر میترا.

۱۶-مازندرانی، محمّدهادی (۱۳۷۶). ***انوارالبلاغه***. چاپ اوّل. تهران: نشر قبله.

۱۷-همایی، جلال‌الدین( ۱۳۵۴). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***: دانشگاه سپاهان انقلاب

۱۸-ـــــــــــ (۱۳۷۰) ***معانی و بیان***. تهران: مؤسسه نشر

**ب. مقالات:**

۱۹-افراسیابی، غلامرضا(۱۳۸۵). «جستاری در مجاز مرسل». ***مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی***. دانشگاه شیراز. شماره ۴۸.

۲۰-امینی، محمّدرضا (۱۳۸۸). «بازنگری مبانی علم معانی و نقد و برداشت‌های رایج آن». ***مجله‌ی علمی پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی***. سال چهل و پنجم. دوره‌ی جدید. شماره‌ی سوم: ۵۹-۷۶.

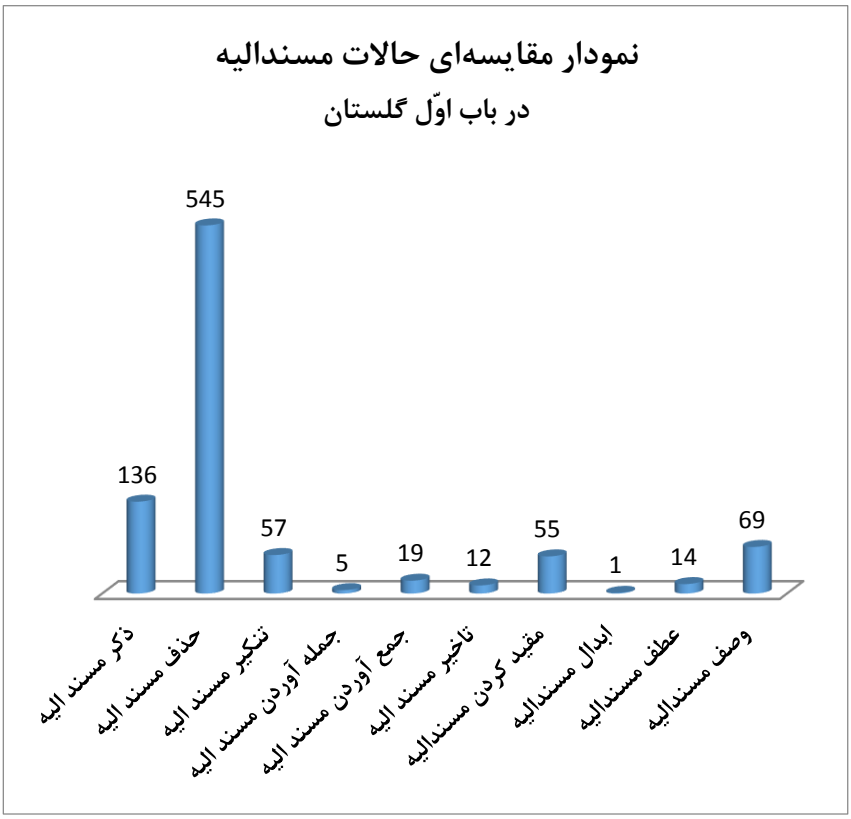
۲۱-شمیسا، سیروس؛ بهنام، رسول (۱۳۸۹). «بررسی احوال مسندالیه در کتاب راحه‌الصدور و آیهٔ السرور»، ***فصلنامه ادبیّات فارسی***. سال ششم. شماره‌ی پانزدهم: ۱۷

۲۲-طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۴). «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ». ***فصلنامه پژوهش‌های ادبی***. سال دوم. شماره‌ی هشتم: ۱۱

۲۳-مستجاب، محمّدرضا، (۱۳۷۴) «بیان معانی در معانی بیان». ***مجله‌ی آیینه‌ی پژوهش***. شماره‌ی ۲۳.

۲۴-میرباقری‌فرد و دیگران (۱۳۹۰). «نقد و تحلیل مبحث تقدیم و تأخیر در علم معانی». ***مجله‌ی بوستان ادب***. دانشگاه شیراز. سال سوم. شماره‌ی سوم: ۱۷۳-۱۹۹.

پیوست:


نمودار مقایسه‌ای حالات مسندالیه
در باب اوّل گلستان
136
545
57
5
19
12
55
1
14
69
ذکر مسند الیه
حذف مسند الیه
تنکیر مسند الیه
جمله آوردن مسند الیه
جمع آوردن مسند الیه
تاخیر مسند الیه
مقید کردن مسندالیه
ابدال مسندالیه
عطف مسندالیه
وصف مسندالیه

# بررسی حکایت‌های گلستان سعدی

**سهراب سعیدی**[۱]
**دکتر علی پور دریایی**[۲]
**محمد اسندیاری مهنی**[۳]

سر می نهند پیش خطت عارفان فارس  بیتی مگر ز گفته سعدی نوشته ای

## چکیده

گلستان سعدی یکی از آثار مهمّ ادبی جهان و مهم‌ترین اثر منثور زبان پارسی است. شیخ سخن در گلستان، شعر و نثر را به هم آمیخته و در عباراتی بسیار کوتاه و مختصر، معانی بلندی را گنجانده است؛ حکایت سعدی در گلستان، هم خواندنی و شنیدنی است و هم متضمن عبرت و نتیجه‌گیری. سعدی در نگارش گلستان از قالب حکایت برای بیان شنیده‌ها، دیده‌ها و تجربه‌های خود استفاده نموده است. او اندیشه‌های خود را همراه با تخیّل شاعرانه و استادانه در قالب حکایت‌های حکیمانه‌اش می‌آورد. به طوری که خواننده‌ی گلستان، بی آن که نیاز به شنیدن عبرت‌های داستان داشته باشد به موازات خواندن داستانی دل‌پذیر، نکته یا نکاتی اخلاقی و اجتماعی را درک و احساس می‌کند. همچنین فضای تعلیمی و اخلاقی که بر تمامی فضای حکایت‌های او سایه افکنده، گواه آن می‌باشد که سعدی در ورای بیان این حکایت‌ها، در جست‌وجوی دنیای برتر و هدف والاتری بوده است. این مقاله به بررسی بعضی از حکایت‌های سعدی از جنبه‌ی ژرف‌ساخت و عناصر داستان می‌پردازد.

**کلید واژه :** سعدی، حکایت، عناصر داستان، گلستان، ژرف‌ساخت.

---

۱-دانشجوی کارشناسی‌ارشد، دانشگاه ارومیه (نویسنده‌ی مسئول)sohrab_minab@yahoo.com
۲-دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه هرمزگان
۳-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.

**۱- مقدمه :**

عشق سعدی نه حدیثی است که پنهان ماند داستانی‌ست که بر هر سر بازاری هست

اهمیّت سعدی در نویسندگی از چند جهت است: نخست آن که سعدی در نثر مصنوع دنباله‌ی نهضت نویسندگان متصنع قرن هشتم و هفتم را نگرفت، بلکه سعی کرد با شیوه‌های خاص که خود در این سبک ایجاد نمود، روش میانه‌یی به وجود آورد. گلستان او از موارد همین ابتکار اوست که اساس آن بر تهذیب و تربیت نفس نهاده شده و هر باب آن از مجموعه حکایت‌هایی تشکیل یافته است؛ سعدی استاد سخن است از این رو گلستان را به صورت مجموعه‌ای از عبارات قصار و ابیاتی مختصر و محدود تصنیف می‌کند که بخاطر سپردن آن برای فارسی زبانان اعم از مبتدیان و منتهیان آسان باشد.«گلستان تنها کتاب نثر فارسی است که بسیاری از عبارات و حتی حکایت‌های آن را فارسی زبانان در مخزن سینه سپرده‌اند»(دانش پژوه، ۱۳۸۸: ۳۵) . حکایت‌های گلستان سعدی به شیوه‌ی داستان‌پردازی امروزی است و سعدی عناصر داستان را به خوبی در آثارش نمایان ساخته است و به نوعی پایه‌ریز نوع ادبی داستان کوتاه امروزی هم بوده است؛ کوتاه‌ترین داستان جهان متعلّق به ما ایرانیان است. «اگر گلستان سعدی را در دست بگیرید و حکایات آن را از نظر بگذرانید به داستان هندویی برمی‌خورید که به این قرار است: هندویی نفطاندازی همی آموخت. حکیمی گفت: تو را که خانه نئین است، بازی نه این است.»(بقائی، ۱۳۹۰ :۱۶) سعدی گاه حکایتی را در دو بیت شعر می‌گنجاند:

**قضا را من و پیری از فاریاب رسیدیم در خاک مغرب به آب**

**مرا یک درم بود برداشتند به کشتی و درویشی بگذاشتند**

«گلستان را سعدی در هشت باب نگاشته است که می‌گویند«بهشت» هشت باب یا در دارد. و سعدی با انتخاب عدد هشت برای ابواب کتاب خود ، هم «گلستان» را از خرّمی و صفای کلام و سخن به نزهت بهشت تشبیه کرده و هم این نکته را به اذهان خطور می‌دهد که هر کس این کتاب را بخواند و به راهنمایی‌ها و پندها و نصایح سعدی، گوش جان بسپارد، به بهشت رسیده است» (دانش‌پژوه، ۱۳۸۸: ۳۸). «سعدی ابواب هشتگانه گلستان را طوری ترتیب داده است که هر یک دیگری را می‌آراید و یکی به دیگری مدد می‌رساند و به سبب تنوع مقالات، خواننده رفع خستگی می‌کند» ( انوری، ۱۳۸۷ :۲۶).

«گلستان سعدی، مجموعه‌ای از انسانی‌ترین اندرزها، برای تغییر و اصلاح و بهبود جامعه است، سعدی با بینشی ژرف و عمیق، انسان‌دوستانه می‌کوشد تا افق اندیشه‌ی آدمیان را از سطح به اوج تعالی برساند و فکرشان را اصلاح کند که در این صورت همه چیز اصلاح می‌شود»(اثنی عشری،۱۳۸۹ :۸) نثر سعدی نثری ساده ولی همراه فصاحتی ایجازانگیز و اعجاب‌انگیزست. نثری است زیبا، جذاب، شیرین، دل‌چسب، آموزنده و سرگرم‌کننده. نثر ساده و سهلی است که در عین سادگی و سهولت هر نوع صنعت و آراستنی را که نویسنده خواسته است برتافته و بخوبی تکمیل کرده است؛ در این مجال به بررسی محتوایی گلستان سعدی پرداخته می‌شود.

**۱-۱- سعدی استاد سخن**

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

ابومحمّد مصلح‌الدین عبدالله نامور به سعدی شیرازی شاعر قرن هفتم هجری است. آوازها و بیشتر به خاطر نظم و نثر آهنگین و گیرا و قوی اوست و جایگاهش نزد اهل ادب تا جایی است که او را استاد سخن لقب داده‌اند. وی در شیراز متولّد شد و رشد کرد و هنگام نوجوانی به پژوهش در حوزه‌ی دین و دانش پرداخت. دوره‌ی زندگی او مقارن است با حکومت ایلخانان مغول.

«در فارس آل سنقر که مدت‌ها حکومت آن ولایت داشتند، در ظهور چنگیز قبول ایلی نمودند و در واقعه‌ی بغداد هولاکو را مدد کردند و او را بدان فتح تهنیت گفتند و به همین سبب اعقاب آن‌ها تا دوره‌ی ارغون در فارس حکومت داشتند و دست‌نشانده‌ی مغولان بودند، امّا درگاه آن‌ها خاصه در دوره‌ی اتابک ابوبکر بن سعد ملجأ ادبا و مجمع فضلا بود و کسانی مانند شمس قیس و مجد همگر و سعدی در نزد آن‌ها بیش و کم مورد حمایت و عنایت بودند »(زرّین‌کوب،۱۳۶۳: ۷۵).

اوضاع نابسامان ایران در این دوره، سعدی را که هوایی جز به دست آوردن دانش در سر نداشت وادار به ترک شیراز کرد. در این هنگام که حدود سال ۶۲۰ یا ۶۲۳ بوده است به مدرسه‌ی نظامیّه‌ی بغداد رفت و در آنجا از آموزه‌های امام محمّد غزالی بیشترین تاثیر را پذیرفت.

غیر از نظامیّه، سعدی در مجلس درس استادان دیگری از قبیل شهاب‌الدّین عمر سهروردی نیز حضور یافت و در عرفان از او تأثیر گرفت. معلّم دیگر وی در بغدا ابوفرج

جوزی بوده است که در هویت او اختلاف است. پس از پایان تحصیل در بغداد به سفرهای گوناگونی پرداخت که در آثار خود به آن‌ها اشاره کرده است.

وی در سال ۶۵۵ به شیراز بازگشت و در خانقاه ابوعبدالله بن خفیف مجاور شد. حاکم فارس در این زمان اتابک ابوبکر بن سعد زنگی بود که برای جلوگیری از هجوم مغولان به فارس، به آنان خراج می‌داد. در این دوران شیراز پناهگاه دانشمندانی شده بود که از دم تیغ تاتار جان سالم به در برده بودند. سعدی تخلّص خود را از نام سعد بن ابوبکر ولی‌عهد مظفرالدّین گرفت و بوستان خود را به نام او هدیه کرد و گلستان را نیز به نام ولی‌عهد نمود.

«سعدی چنین که می‌نماید و آثار و اشعارش نشان می‌دهد و شاید شغل و حرفه و سابقه‌ی خانوادگی او ایجاب می‌نمود در قسمتی از دوران حیات به کار وعظ و رهبری دینی اشتغال داشت و هر گاه دست می‌داد کلمه‌ای چند به طریق موعظت می‌گفت، رفته رفته نصیحت‌گری از عادات جبلی او گردید »(موتمن،۱۳۷۱: ۲۹۱)

«قدرت شیخ در همه‌ی فنون سخن از مدح و هجا و نسیب و رثا و وعظ و حماسه و جد و هزل مسلم است و در همه این انواع ذوق مبدع او تصرفات مناسب کرده است. در قصاید و مدایح اسلوب او بدیع و ابتکاری است و صراحت لهجه‌ای که در نصیحت و ملامت ممدوح و تشویق او به دین و عدل می‌ورزد در اسلوب مدیحه‌سرایی انقلابی محسوس است و این امر در مقام خود از تجدد و تغییری که سنایی و خاقانی در قصاید وعظ و تحقیق خویش پدید آورده‌اند دست کم ندارد» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۷۹).

«از دیباچه‌ی بوستان و گلستان چنین برمی‌آید که سعدی وقتی پس از سال‌ها جهانگردی و سیر در آفاق و انفس به وطن مألوف خود – شیراز- بر می‌گردد در نشیمن عزلت و کنج فراغت می‌نشیند و حاصل اندیشه‌ها، آموخته‌ها و تجربیاتش را که از پیش یادداشت کرده یا در خاطر داشته نظم و نسق می‌دهد و به قول معروف از سواد به بیاض می‌آورد »( قیصری،۱۳۷۷ :۱۹).

### ۱-۲- سبک سعدی

گلستان نثری است که بدیع معنوی و لفظی را در خود دارد؛ چرا که سعدی در انتخاب واژه‌ها دقت فراوان داشته و کلماتی را استخدام نموده که دارای آهنگ و موسیقی است،

به طوری که : «بسا است که یک قرینه نثر به صورت مصراعی کامل یا جزئی از مصراع است»( خزائلی،۱۳۸۱ :۶۶).

«سبک سخن سعدی بر روانی و سلاست و جزالت استوار است. نثر وی آمیخته‌ای از نثر ساده و مصنوع و مسجع است و به همین دلیل دارای جذبه خاصی است و به قول محمّدجعفر محجوب اوّلین کسی است که در نثر ساده‌نویسی را با صنعتگری آمیخته بدون این که راه افراط و تفریط بپیماید» (محجوب،۱۳۵۲ : ۳۲۵).

او در واژه‌گزینی مهارت دارد و ایجاز و اطناب را در جای خود چنان به کار می‌برد که لطف سخن چندین برابر می‌شود و نمی‌توان لفظ و معنی را بر یکدیگر برتری نهاد به طوری که می‌گویند: «طرز سعدی بر پر باری لفظ و نازکی معنی استوار است و علی‌الخصوص شیوه‌ی سهل ممتنع در سخن او به سر حد اعجاز می‌رسد معانی لطیف را سعدی در سهل‌ترین عبارت بیان می‌کند و کلام او از تعقید لفظی و معنوی خالی است و اثر صنعت در آن دیده نمی‌شود هر چند یکسره از صنایع نیز خالی نیست» (زرّین‌کوب،۱۳۶۳: ۷۸).

سعدی در دوره‌ی مغول و پس از آن زندگی می‌کند. در این دوره که مرکزیّت ادبی از خراسان به عراق منتقل شده، شاعران و نویسندگان بزرگی ظهور کرده‌اند و به دلیل شرایط اجتماعی و دل‌مردگی مردم در این دوره، تصوف و عرفان رواج پیدا کرد. سعدی نیز با این که چندان به عرفان نگراییده، امّا سخنش بوی عرفان می‌دهد و از عشق زمینی تا حدودی فاصله می‌گیرد: «از نتایج حمله‌ی مغول یکی انتقال مرکز شاعری به عراق یعنی نواحی مرکزی و جنوبی ایران است. عراق تا مدّت مدیدی مرکزیّت ادبی خود را حفظ کرد. در این مدّت بیشتر شعرای معروف ایران از این نواحی برخاسته‌اند، تغییرات بسیاری را اعم از لفظ و معنی در روش گویندگان این عصر پدید آمد. شعر عرفانی به آخرین درجه‌ی کمال رسید.»(موتمن،۱۳۷۱: ۱۶۲) مبنای گلستان بر ایجاز است و ایجاز از مختصات زبان پارسی است که از عهد ساسانیان تا زمان مغول پیروی می‌شده است.«غالباً سعدی در هر موضوع به صورت حکایتی کوتاه طرحی می‌دهد و نتیجه‌گیری و تفصیل آن را بدون تصریح به عهده‌ی خواننده می‌گذارد »( خزائلی،۱۳۸۱: ۶۷).

راز دیگری که سخن سعدی را عالم‌گیر کرده و وقت اصحاب جمع و ارباب حال را به آن خوش داشته است، سلاست و روانی و سادگی گفتار است. «وی در سخنوری از تکلّف و تصنع بر کنار بوده و اگر چه اصولاً از به کار بردن صنایع شعری احترازی نداشته، ولی

هیچ گاه آن را بر خواننده تحمیل نکرده و در عین حال پیرایه‌های رنگین و بازی با الفاظ او را از توجّه به معنی و بیان ما فی الضمیر که اصل سخن است، باز نداشته و به عبارت دیگر حسن صنعت و لطف مضمون و عبارت را به هم آمیخته است»(موتمن، ۱۳۷۱: ۲۸۲).

نثر شاعرانه سعدی در گلستان زبان‌زد است و نمی‌توان از کنار لطف معنی و تازگی الفاظ و جمله‌بندی‌های زیبا گذشت و این ویژگی در دیباچه نمود بیشتری دارد: «**منّت خدای را عز وجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت. هر نفسی که فرو می‌رود ممد حیات است و چون بر می‌آید مفرح ذات. پس در هر نفسی دو نعمت موجود است و بر هر نعمتی شکری واجب**». ملک‌الشعرای بهار در این باره می‌نویسد: «این حکایت و حکایات دیگر همه همانند یک پرده موسیقی است که اگر بی‌ذوق‌ترین خلق با بدترین لهجه‌ها آن را فرو خواند باز پرده‌های موسیقی و نیم پرده‌ها خود به خود به آواز در می‌آیند و آهنگ‌ها را ساز می‌کنند و کذلک از حیث ترتیب نثر و نظم چنان آراسته است که بهتر از آن متصوّر نیست چهار سطر نثر آورده پس از آن دو بیت و سه سطر و دو بیت آخر هم جای شعر و شاهد است، سه سطر چیزی کم نثر و سه بیت متناوب تمثیل آورده و حکایت را ختم کرده است. این آرایش استادانه و شیوه‌های شاعرانه و هماهنگی الفاظ و ترکیبات و دست به دست هم دادن نثر با نظم است که گلستان را گل سر سبد باغ ادبیات فارسی نموده است و اتفاقاً کسانی که از گلستان تقلید کرده‌اند ظاهراً به رموز آن پی نبرده‌اند »(بهار، ۱۳۶۱،ج۲: ۱۳۲)

چنان که می‌دانیم بعضی از انسان‌ها در نصیحت و پند و اندرز از اطناب و تطویل، گریزان هستند و اگر در پند دادن به آن‌ها، سخن طولانی شود، مایه‌ی ملالت و خستگی آن‌ها می‌شود و سعدی خواسته است از این نظر نیز خود را برکنار نگه دارد. مخصوصاً که سبک سعدی در بوستان این است که با مخاطبی نامعیّن گاه به زبانِ پند و اندرز سخن می‌گوید و گاه به زبانِ ممانعت و برحذر داشتن از امری؛ و به همین سبک و روش، آنچه را اخلاقِ پسندیده می‌داند به او تلقین می‌کند و همیشه برای اثباتِ مدّعای خودش به نقل حکایت‌های تمثیلی می‌پردازد و در این قسمت نیز جانبِ ایجاز را هم در موعظه‌های خطابی و هم حکایاتِ تمثیلی رعایت می‌کند و درحدّ معجزه‌آسایی، تعالیمِ اخلاقی خود را قوی و مؤثّر می‌سازد.» (جعفری، ۱۱۷:۱۳۸۸) «نثر سعدی در گلستان صورت کمال یافته‌ای نثر فنّی و شیوه‌ی مقامه‌نویسی نویسندگان پیشین بود. تقسیم‌بندی آن تا

حدودی همانند بوستان است: یک مقدمه و هشت باب دارد، استخوان‌بندی بیشتر باب‌ها را حکایت تشکیل می‌دهد. اشعار فارسی و عربی و آیات و احادیث و اخبار و امثال نیز جای جای در آن گنجانده شده است»( انوری، ۱۳۸۷: ۲۶)

## ۲- بحث و تحلیل

### بررسی و تحلیل حکایت‌های گلستان بر اساس عناصر داستان:

### عناصر داستان

#### ۲-۱- روایت‌گری

روایت‌گری مجموعه‌ای از روش‌ها است که نویسندگان و پدیدآورندگان ادبی، تاریخی، نمایشی، سینمایی یا موسیقایی برای ارائه‌ی بهتر مطلب به مخاطب خود از آن‌ها بهره می‌گیرند. (احمدی،۱۳۷۹: ۳۲) در تعریف دقیق‌تر گفته شده که «روایت شیوه‌ای از نوشتن است که در آن راوی مستقیماً با خواننده ارتباط برقرار می‌کند.»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۵۴) در اصطلاح گفته شده که روایت گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم هم‌نشینی در طرح توسط خالق اثر است که هدف آن رساند پیام خاصی است. (احمدی،۱۳۷۹: ۳۵)

#### ۲-۲- موضوع و درون‌مایه

موضوع هر اثر مفهومی است که متن درباره‌ی آن نوشته می‌شود. «به مجموعه‌ای از حادثه‌ها، پدیده‌ها که داستان را می‌آفرینند، موضوع گفته می‌شود.» (میرصادقی،۱۳۷۶: ۳۰۰) موضوع را «قلمرو خلاقیت نویسنده» نیز نامیده‌اند و این نام‌گذاری از آن رو می‌باشد که در آن خلاقیت ذهنی نویسنده، خود را به نمایش می‌گذارد. در داستان گفته شده است که «موضوع هر داستان مفهومی است که داستان درباره آن نوشته می‌شود. (مستور؛ ۲۸:۱۳۸۴) موضوع نشانگر جهت‌گیری روحی و فکری نویسنده اثر است و با درون‌مایه آن متفاوت است. درون‌مایه « مایه یا معنای محوری داستان و اساس معنوی و اندیشگی آن است و می‌توان از آن به «فکر مسلط» موجود در اثر که در ژرف ساخت آن پنهان شده است، تعبیر کرد.» (مستور،۱۳۸۴: ۳۰)

درون‌مایه‌ی داستان، نتیجه‌ی عمل کلیّه‌ی عناصر داستان است. یعنی از مجموع فعل و انفعالات و اعمال اشخاص و لحن و آهنگ و طرح و سایر عوامل داستان فراهم می‌آید. درون‌مایه «فکر اصلی و مسلط در هر اثر و یا خط و رشته‌ای است که در خلال هر اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند و جهت فکری و ادراکی نویسنده را

نشان می‌دهد.» (میرصادقی،۴۲:۱۳۶۴) درون‌مایه‌ی داستان معمولاً یک جمله است که هم می‌تواند جنبه‌ی مثبت و آموزنده داشته و هم نداشته باشد. نویسنده معمولاً درون‌مایه را صریحاً بیان نمی‌کند و آن را در ذهن می‌پرورد و مطابق آن داستان را روایت می‌کند.

«یک نویسنده برای بیان درون‌مایه باید بداند که توجّه به این اصول ضروری است: ۱) نوشتن درون‌مایه به صورت جمله خبری ۲) جامع و مانع بودن آن ۳) عدم استفاده از ضرب‌المثل ۴) در تضاد نبودن با جزئیات داستان ۵- حرفی کلی راجع به زندگی باشد.» (پراین،۷۱:۱۳۸۷)

«برای رسیدن به درون‌مایه‌ی اثر باید ابتدا متن درست خوانده شود و معنای آن فهمیده شود، سپس عوامل اجتماعی، روانی و تاریخی که در شکل‌گیری آن دخیل بوده‌اند به خوبی شناسایی شوند.»(طاهری مبارکه،۱۳۷۵: ۲۱)

طبق بررسی‌های انجام شده در باب اول، ۱۰حکایت از ۴۱ حکایت به طور مستقیم و غیرمستقیم به درون‌مایه‌ی «پرهیز از ظلم و ستم» اختصاص یافته است که به نظر می‌رسد گسترش و بسامد بالای این درون‌مایه به خاطر این بوده است که سعدی با توجّه به عنوان باب که «در سیرت پادشاهان» است، قصد داشته پادشاهان دوره‌ی خود را پند و اندرز دهد و از ظلم و ستم به زیردستان باز دارد این ده حکایت عبارتند از : حکایت‌های ۶،۱۰،۱۱،۱۲،۱۹،۲۰،۲۱،۲۶،۳۰ و۴۱. هم چنین او در دو حکایت ۱۷ و ۱۳ به «لزوم احترام به بزرگان و پادشاهان«اشاره می‌کند و نگاه‌داشت حرمت پادشاهان را زمینه‌ی آسایش و سلامت بر می‌شمارد. شاید هدف سعدی از وجود این درون‌مایه در کنار درون‌مایه‌ی ذکر شده، ایجاد حاشیه‌ی امنی هر چند اندک برای خود در برابر تعرض احتمالی حاکمان باشد. دیگر درون‌مایه‌هایی که دوبار تکرار شده‌اند، عبارتند از: «قناعت موجب سلامت است» در حکایات ۱۶ و ۲۸، «سخاوت و بخشندگی موجب سعادت است» در دو حکایت ۱۴ و ۱۸، «مال‌اندوزی عاقبت خوشی ندارد» در حکایت‌های۲ و ۱۳، «خدمت‌گذاری در درگاه حق موجب تقرب است» درحکایت ۲۵ و ۲۹، «نیکویی کردن در هنگام بلا و سختی به فریاد انسان می‌رسد» در دو حکایت ۳۳ و ۳۵. دیگر درون‌مایه‌ها در هر حکایت فقط یکبار آمده است که عبارتند از؛ حکایت‌های ۱، ۳، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۵، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۳۲، ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰.

به عنوان مثال در حکایت ۳۷ آمده است:

**«یکی مژده آورد پیش انوشیروان عادل که خدای تعالی فلان دشمنت برداشت. گفت: هیچ شنیدی که مرا فروگذاشت؟**

**اگر بمرد عدو، جای شادمانی نیست  که زندگانی ما نیز جاودانی نیست» (سعدی، ۸۳:۱۳۷۴)**

همان طور که ملاحظه می‌کنید این حکایت با درون مایه‌ی «مرگ حق است» تنها یک بار آمد است.

سعدی در باب دوم «در اخلاق درویشان» از درون‌مایه‌های پراکنده استفاده کرده است و در این باب نسبت به باب اوّل کمتر یک دستی درون‌مایه را مشاهده می‌کنیم. هم چنین بیشترین اشتراک درون‌مایه‌ها مربوط می‌شود به «توجّه به درگاه حق» در حکایت‌های ۲،۳،۲۵و۴۶ و «نکوهش ریاکاری» در حکایت‌های ۵،۶،۷و۱۷. در باب دوم، اشتراک بسیار کم درون مایه‌ها قابل تأمل است و شاید دلیل آن این باشد که سعدی قصد نداشته است که در تمام حکایات مربوط به اخلاق درویشان، یک یا دو خصلت از درویشان را مورد بررسی قرار دهد و همه‌ی حکایت‌های باب را حول آن‌ها گسترش دهد.« بلکه هدف سعدی از پراکندگی درون‌مایه‌ها این بوده است که فراخور موضوع و موقعیت در هر حکایت یکی از اخلاق پسندیده و یا حتّی ناپسند درویشان را بیان کند تا کتاب خود را که بیشتر در زمینه‌ی پند و اندرز اجتماعی است کامل نماید. اگر هدف سعدی تنها داستان‌پردازی صرف بود حتماً از این پراکندگی درون‌مایه‌ها جلوگیری می‌کرد و حکایت‌ها را با توصیف بیشتری بیان می‌کرد و به آن‌ها پر و بال می‌داد. به عنوان مثال در حکایت ۳۱ باب دوم که درون‌مایه‌ی این حکایت عبارت است از«غم نان و فرزند مانع سیر در ملکوت می‌شود» فقط یک بار استفاده شده است»(دهنوی، ۱۳۹۴ :۳۷۸).

**«یکی از پادشاهان عابدی را پرسید که اوقات عزیزت چون می‌گذرد؟ گفت: همه شب در مناجات و سحر در دعای حاجات و همه روز در بند اخراجات ملک را مضمون اشارت عابد معلوم گشت: فرمود تا وجه کفاف او معین دارند تا بار عیال و اطفال از دل او برخیزد.**

**ای گرفتار پای بند عیال  دگر آزادگی مند خیال**
**غم فرزند و برگ و جامه و قوت  بازت آرد ز سیر در ملکوت**
**همه روز اتفاق می‌سازم  که شبی با خدای پردازم**
**شب چو عقد نماز می‌بندم  چه خورد بامداد فرزندم ؟»**
**(سعدی،۱۰۰:۱۳۷۴)**

در باب سوم که در فضیلت قناعت است سعدی به طور مستقیم ۵ مرتبه در حکایت‌های ۱،۸،۱۹،۲۲و۲۸ به ستایش قناعت پرداخته است، امّا بیشترین بسامد درون‌مایه مربوط به نکوهش کردن «درخواست و گدایی» است که در حکایت‌های ۳،۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۳و ۱۴آمده است. پس از آن درون‌مایه‌ی «توصیه به کم خوری» در حکایت‌های ۷، ۶، ۵ و ۴ آمده است. سپس« نکوهش ثروت» در سه حکایت ۱۸،۱۶و۲۶ و درون‌مایه‌ی «تسلیم تقدیر و سرنوشت شدن» در دو حکایت ۲۴ و ۲۵ ذکر شده است. دیگر درون مایه‌ها در هر حکایت فقط یکبار آمده‌اند که عبارتند از: حکایت‌های ۲،۱۵،۱۷،۲۰،۲۱،۲۳،۲۷،۲۹. در این باب برخی از درون‌مایه‌ها وجود دارند که با عنوان باب یعنی «در فضیلت قناعت» ارتباطی ندارد به عنوان مثال می‌توان به حکایت ۱۷ اشاره کرد»(دهنوی، همان :۳۸۴).

**«یکی از عرب در بیابانی از غایت تشنگی می‌گفت:**
**یا لَیتَ مَنِیَّتی یَوماً اَفُوزُ بمُنیبَتی  نهرٍ تُلاطِمُ رُکبَتی وَاَظَلُّ اَمدَاً قِربتی» (سعدی، ۱۱۵: ۱۳۷۴)**

در باب چهارم بیشترین درون‌مایه مربوط به «ستایش خاموشی» است که به طور مستقیم و غیرمستقیم در ارتباط با عنوان باب چهارم است. به عنوان مثال می‌توان به درون‌مایه‌ی حکایت‌های ۷ و ۸ اشاره کرد که به ترتیب عبارتند از: «جاهل آن کس است که تا سخن دیگری تمام نشده باشد شروع به سخن کند.» و «بزرگان راز آشکار نکنند.»

**«یکی از حکما شنیدم که می‌گفت: هرگز کسی به جهل خویش اقرار نکند مگر آن کس که چون دیگری در سخن باشد (هم چنان) تمام ناگفته، سخن آغاز کند.**
**سخن را سرت ای خردمند و بـن  میـــاور سخن در میان سخـــــن**
**خداوند تدبیر و فرهنگ و هوش  نگویــد سخن تا نبیند خموش»**
**(سعدی،۱۳۰:۱۳۷۴)**

**«تنی چند از بندگان سلطان عمود گفتند حسن میمدی را که: سلطان امروز (تو را) چه گفت در فلان مصاحت؟ گفت بر شما هم پوشیده نماند. گفتند:**
**آنچه با تو گوید با امثال ما روا ندارد که تو ظهیر سریر سلطنت و مشیر تدبیر مملکتی، گفت: به اعتماد آن که داند با کس نگویم، پس چرا می‌پرسید؟**
**نه هر سخن که برآید بگوید اهل شناخت  به سر شـــاه سرخویشتن نشاید باخت»**
**(همان)**

دومین بسامد بالای درون‌مایه، مربوط به «نکوهش ناخوش آواز است» که در حکایات ۱۲،۱۳و ۱۴ آمده است. بقیه‌ی درون‌مایه‌ها در هر حکایت یک بار آمده است که عبارتند

از: حکایت‌های ۵، ۶، ۹، ۱۰و ۱۱ که از نظر درون‌مایه هم هیچ ارتباطی با عنوان باب «در فواید خاموشی» ندارند.

امّا باب پنجم، در این باب درون‌مایه‌ی «نیرومندی و ارزش‌مندی عشق» در حکایت‌های ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۹، ۱۷، ۱۸و۲۰ بیان شده است که در ارتباط مستقیم با عنوان باب «عشق و جوانی» می‌باشد. به جز درون‌مایه‌ی «تاثیر زیبارویان بر انسان» که دو بار در حکایت‌های ۱۵ و ۱۶ آمده است بقیه درون‌مایه‌ها هر کدام در یک حکایت ذکر شده‌اند که عبارتند از: حکایت‌های: ۷، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴و ۱۵.

«برخی از درون‌مایه‌های حکایت‌های این باب هم مشابه باب‌های پیشین با عنوان باب هم خوانی ندارد به عنوان مثال در حکایت ۱۲ که از مجاوره‌ی طوطی و زاغ سخن به بیان آمده است طوطی از بودن بازاغ بسیار ناراضی بود و شکایت می‌کرد، فارغ از این که زاغ از بودن با طوطی عذاب بیشتری می‌کشید، درون‌مایه این حکایت بدین گونه است. «صد چندان که دانا را از نادان نفرت است، نادان را از دانا وحشت است «می‌بینم که این درون‌مایه به عنوان باب هیچ ارتباطی ندارد»(دهنوی، همان :۳۷۹).

در باب ششم بیشترین بسامد درون‌مایه‌ها مربوط به «پیرمرد برای زن جوان مناسب نیست» می‌باشد که سه بار در حکایات ۲،۸ و ۹ تکرار شده است. درون‌مایه‌ی دیگری که دوبار تکرار شده است مربوط به «نیکی کردن در حق پدر و مادر» است که در حکایات ۳ و ۶ آمده است. بقیه‌ی درون‌مایه‌ها هر کدام یک بار آمده‌اند به عنوان مثال حکایت ۱ با درون‌مایه‌ی «بیرون رفتن جان شیرین از بدن خیلی سخت است»، در حکایت ۴ با درون‌مایه‌ی «آهسته و پیوسته رفتن بهتر از تند و خسته رفتن است»، در حکایت ۵ با درون‌مایه‌ی «جوانی از دست رفته دیگر باز نمی‌گردد» و در حکایت ۷ با درون‌مایه‌ی «انسان بخیل قرآن ختم می‌کند، امّا زری از کیسه بیرون نمی‌آورد.»

به طور کلّی در این باب فقط حکایت ۱۷ است که از نظر درون‌مایه با عنوان باب مطابقت ندارد و بقیه‌ی درون‌مایه‌ها به صورت مستقیم و غیر مستقیم درباره‌ی «ضعف و پیری» آمده‌اند.

در باب هفتم درون‌مایه‌ها بسیار پراکنده‌اند. به جز ۳ درون‌مایه که هر کدام دوبار تکرار شده‌اند و بقیه‌ی درون‌مایه‌ها در هر حکایت فقط یک بار آمده‌اند. درون‌مایه‌هایی که دوبار تکرار شده‌اند عبارتند از: درون‌مایه «هنر برتر از مال و نسب می‌باشد «در حکایت‌های ۲ و۸، درون‌مایه‌ی «در تعلیم و تربیت باید سخت‌گیری کرد» در حکایت‌های ۳ و۴

درون‌مایه‌ی «هیچ گاه نباید مردم آزاری کرد» در حکایت‌های ۱۲ و۱۶، امّا برخی از درون‌مایه‌ها مانند باب‌های قبل تنها یک بار آمده‌اند.

باب هشتم که در «آداب صحبت» می‌باشد دارای درون‌مایه‌هایی بسیار پراکنده است.

### ۲-۳- پیرنگ

در پیرنگ مؤلف می‌کوشد تا شرایط را تعیین کند و میانه‌ی آن شخصیّتی را پرورش دهد و ویژگی‌های آن را بپردازد و فرد را به عمل وادارد یا درون‌مایه‌ای را برجسته کند یا صحنه‌ی مناسبی برای حدوث وقایع برگزیند.» پیرنگ انتخاب خاص و بازآفرینی حوادث است. بنابراین «داستان به طور مطلق، مواد خام درک‌شده از حوادث است که داستان‌نویس برای به انجام رسانیدن نظم پیرنگ، آن‌ها را بازسازی می‌کند.» (فاستر؛۱۳۸۳: ۷۹)

پیرنگ مرکب از دو کلمه‌ی پی + رنگ است، پی به معنای بنیاد و پایه و رنگ به معنای طرح و نقشه است. بنابراین روی هم «پیرنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالوده‌ی طرح» است. «پیرنگ را به «پیرنگ بسته» و«پیرنگ باز» تقسیم کرده‌اند. پیرنگ بسته پیرنگی است که از کیفیّت پیچیده و تودرتو و خصوصیّت فنّی نیرومند، برخوردار باشد. به عبارت دیگر،« نظم ساختگی حوادث، بر نظم طبیعی آن بچربد. این نوع پیرنگ، اغلب در داستان‌های اسرارآمیز به کار گرفته می‌شود که گره گشایی و نتیجه‌گیری قطعی و محتومی دارد. در پیرنگ باز، بر عکس پیرنگ بسته، نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و در این نوع داستان‌ها، اغلب گره گشایی وجود ندارد » (میرصادقی ، ۱۳۸۶: ۲۹۳)

«خوشه انگوری را در نظر بگیرید که چندین حبّه انگور را نگه می‌دارد و مانع فرو ریختن آن‌ها و باعث جلوه‌گری انگور می‌گردد طرح یا پیرنگ نیز همین وظیفه را در تشکیل داستان دارد و باعث اتصال وقایع پراکنده و مجزا می‌شود. در حقیقت «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می‌کند.» (میرصادقی،۱۵۲:۱۳۶۴) و انگیزه‌های فردی یا اجتماعی شخصیّت و چون و چرایی حوادث در داستان را بررسی می‌کند که تمامی این‌ها را با تأکید بر روابط علّت و معلول انجام می‌دهد. ساختمان هر پیرنگ بر اساس انگیزه‌ی وقایع گذاشته می‌شود و به قول ارسطو هر پیرنگ دارای یک آغاز، میانه و پایان می‌باشد. علاوه بر این پیرنگ دارای اجزایی می‌باشد که عبارتند از شروع، گسترش، کشمکش، بحران، گره گشایی و نقطه اوج.

پیرنگ‌ها را بر اساس موضوع یا حوادث و ارتباط بین آن‌ها می‌توان به دو نوع باز و بسته تقسیم کرد. پیرنگ بسته از کیفیتی پیچیده و تودرتو و خصوصیتی فنّی نیرومند برخوردار است، امّا پیرنگ باز پیرنگی است که نظم طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و گره‌گشایی در آن وجود ندارد و یا اگر وجود داشته باشد چندان به چشم نمی‌آید.

در حکایت‌های گلستان در تمامی ۸ باب تنها ۶ حکایت هستند که دارای پیرنگ خوب و قوی می‌باشند. یعنی در آن‌ها روابط علّی و معلولی به کار رفته و حوادث به خوبی شکل گرفته‌اند و حکایت‌ها دارای آغاز، میانه و پایان می‌باشند. ۵ حکایت از این ۶ مورد در باب اول و یک مورد دیگر در باب سوم آمده است. به این ترتیب عباتند از حکایت‌های ۱،۳،۴،۲۲و۲۷ در باب اول و حکایت ۲۸ در باب سوم.

«طبق بررسی به عمل آمده پیرنگ متوسط در ۲۴ حکایت و پیرنگ ضعیف در ۴۵ حکایت آمده است. بیشترین بسامد بالای حکایت‌ها فاقد پیرنگ می‌باشند که شامل ۱۱۰ حکایت هستند. بیش‌ترین حکایت‌ها در گلستان با توجّه به آمار فوق حکایت‌هایی هستند که پیرنگ ندارند و یا ضعیف می‌باشند. این بدین معناست که نویسنده زیاد در پی نشان دادن هنر داستان‌نویسی خود نبوده است، بلکه می‌خواسته با حکایتی که سرشار از صنایع لفظی و زیبایی‌های کلامی است مطلب خود را که شامل پند، اندرز و حکمت است به خواننده نشان دهد و در این میان از صنعت سجع بسیار استفاده نموده که همین سبب پیدایش نثری زیبا و دلنشین شده است»(دهنوی، ۱۳۹۴ :۳۷۸).

### ۲-۴- شخصیّت

در تعریف کلّی از شخصیّت در داستان آمده است که «قهرمانان و شخصیّت‌های داستانی کسانی هستند که با رفتارها و گفتارهای خود داستان را به وجود می‌آورند. شخصیّت‌ها افراد داستان‌اند که تقریباً همه کاره‌ی داستان شمرده می‌شوند. عمل با حضور آن‌ها به وجود می‌آید و فضا و مکان و زمان به خاطر بودن و فعالیّت آن‌ها مفهوم پیدا می‌کند وگفت‌وگو هم گفتار آنان با یکدیگر یا با خود است.» (عبداللهیان؛ ۱۳۷۹: ۵۰) اهمیّت شخصیّت در داستان از هر عنصر دیگری بیشتر است؛ زیرا این شخصیّت است که داستان را به پیش می‌برد. حوادث نیز به تبع حرکت و کنش‌های شخصیّت در داستان رخ می‌دهند. هر قدر شخصیّت پیچیده‌تر باشد داستان جذاب‌تر می‌شود و هر قدر شخصیّت ساده‌تر

ومنفعل‌تر باشد، داستان بیشتر به سطح می‌آید. لذا می‌توان گفت «شخصیّت؛ اشخاص ساخته شده (مخلوقی) هستند که در داستان، نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند. کیفیت روانی و اخلاقی آن‌ها نیز در عمل و آنچه می‌گویند و می‌کنند وجود دارد. به عبارت دیگر بازیگر داستان را شخصیّت می‌گویند.» (میرصادقی؛۱۳۸۸: ۱۰۹)

به زبان ساده شاید بتوان گفت که شخصیّت عامل محوری است که تمامیّت قصّه بر مدار آن می‌چرخد. کلیّه‌ی عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتّی علّت وجودی خود را در داستان از شخصیّت کسب می‌کنند. (براهنی؛۱۳۷۹: ۵۴) در داستان و متونی که از وجه ادبی و هنری برخوردارند همانند کتاب‌های تاریخی شخصیّت‌ها با هم در تعامل و مقابله هستند. این امر ایجاد کشمکش می‌کند. کشکمش نیز بن‌مایه‌ی پیرنگ است. پیرنگ نیز شالوده‌ی داستان را رقم می‌زند.(میرصادقی؛۱۳۸۸: ۹۴) به واقع شخصیّت، اساس و پایه‌ی هر داستانی است. بدون شخصیّت، هیچ داستانی شکل نمی‌گیرد و کمتر حادثه‌ای به وجود می‌آید و در صورت به وجود آمدن هیچ تاثیر عاطفی روی خواننده نخواهد گذاشت.

درتعریف تخصصی‌تر گفته شده است که «شخصیّت در یک اثر روایی یا نمایشی فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه انجام می‌دهند (رفتار) و آنچه می‌گویند (گفتار) نمود می‌یابد. زمینه‌ی چنین رفتار یا گفتاری، انگیزه‌های شخصیّت را بازتاب می‌دهد. (مستور؛ ۱۳۹۲: ۳۹) چگونگی آفرینش شخصیّت شاید هیجان‌انگیزترین وجه داستانی‌نویسی باشد. «نویسنده با خلق یک شخصیّت، گویی به آفرینش انسانی دست می‌یازد که می‌تواند مختارانه در ماجرای داستان حضور پیدا کند و تاثیرگذار باشد. در واقع همین نکته است که نویسنده را صفتی خداگونه می‌دهد و او را دچار تجربه‌ای غریب اما لذت بخش می‌سازد.» (مستور؛۱۳۹۲: ۴۲) از همین روی می‌توان گفت منظور از شخصیّت، لزوما شخصیّتی انسانی نیست.

«شخصیّت عبارت است از: مجموعه غرائز، تمایلات، صفات و عادات فردی که نتیجه‌ی عمل مشترک طبیعت اساسی و اختصاصات مورثی و طبیعت اکتسابی است و در اعمال، رفتار و افکار فرد جلوه می‌کند و او را از سایر افراد متمایز می‌کند.»(یونسی،۱۳۴۱:۲۰۵) «هر شخصیّت رکن اصلی هر اثر به شمار می‌آید که اگر خوب پرداخت شده باشد، می‌تواند اجزای دیگر را هر چند که ضعیف باشند، جبران کند و داستان را زنده نگه دارد.» (متین،۱۳۸۲:۲۱) در یک اثر هر چه تعداد شخصیّت‌ها بیشتر باشد مسلماً به سامان

رساندن آن‌ها دشوارتر است و چه بسا که اگر از حد بگذرد باعث ضعف و یا انحراف داستان شود. هم چنین شخصیّت‌ها اگر چه دارای آزادی عمل هستند، امّا این آزادی عمل آن‌ها تابع ضوابط خاص خود می‌باشد. از دیگر ویژگی‌های شخصیّت، زنده و قابل قبول بودن آن‌ها می‌باشد که این ویژگی را می‌توان در سایه ثابت قدم و استوار بودن در رفتار و پذیرفتنی و واقعی جلوه دادن شخصیّت‌ها به دست آورد. «شخصیّت‌ها به لحاظ تحول پذیریشان بر دو قسم پویا و ایستا تقسیم می‌شوند. شخصیّت‌های ایستا شخصیّت‌هایی هستند که تا به آخر داستان هیچ تغییری نمی‌کنند و یا در آخر داستان به نحوی متحول می‌شوند که بیشتر شخصیّت قصّه‌ها در حول این محور می‌چرخند و شخصیّت پویا، اشخاصی هستند که در جریان وقایع به گونه‌ای متحول می‌شوند که در پایان به انسانی متفاوت تبدیل می‌شوند. البتّه علاوه بر موارد ذکر شده جمال میرصادقی از شخصیّت‌های دیگری هم نام می‌برد از جمله شخصیّت‌های قراردادی، نوعی، تمثیلی، نمادین و هم جانبه.»(ر. ک، میرصادقی، ۱۳۶۴:۲۱۶-۱۹۷) مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده‌ی تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیّت داستانی است. تقریباً تمام داستان‌ها در گسترش طرح و ارائه‌ی تم خود از شخصیّت‌های داستانی یاری می‌جویند.

در حکایت‌های باب اوّل شخصیّت‌ها بیشتر بر حول محور «پادشاه» می‌گردد و ۲۹ بار در ۴۱ حکایت نام پادشاه آمده است که البتّه با توجّه به عنوان باب دور از ذهن نمی‌باشد، هم چنین در این باب هیچ کدام از شخصیّت‌ها تقریباً خوب پرداخته نشده و اوصاف و ویژگی‌های آن‌ها در ضمن حکایت نیامده است و نام آن‌ها اندکی از عمل و رفتار آن‌ها را نشان داده است.

مضاف بر این بیشتر نام‌ها، عناوین و یا اوصاف برجسته شخصیّت‌هاست که به جای نام آن‌ها نشسته است. مثلاً: وزیر خوب، سرهنگ زاده، درویش. در حکایت‌های باب دوم نیز شخصیّت‌ها مانند باب اوّل بیشتر عناوین و یا اوصاف هستند و یا ذکر مقام به جای نام فرد آمده است. در این باب، ۵ نام خاص در ۴۷ حکایت دیده می‌شود که این مسئله نشان می‌دهد سعدی زیاد تمایل نداشته است سخنان خود را بر اساس مستندات تاریخی و یا نام اشخاص اعتبار دهد، بلکه اعتبار سخن خود را به نام خود و به نثر زیبای خود گذاشته است. این ۵ نام خاص عبارتند از؛ «عبدالقادر گیلانی»، «لقمان حکیم»، «ابوالفرج ابن جوزی»، «مصطفی» و «ابوهیره». در این باب در دو حکایت شخصیّت‌ها غیر جاندار می‌باشند یکی در حکایت ۴۰ دو شخصیّت «رایت» و «پرده» و دیگری در حکایت ۴۶ که

راوی (سعدی)، «گیاه» را طرف مقابل خود می‌بیند و به او شخصیّت می‌دهد. هم چنین در باب دوم ۲۳ بار از «پارسا»، «درویش»، «عابد» و «پیر طریقت» نام برده شده است و با توجّه به این که عنوان باب «در اخلاق درویشان» می‌باشد، حدود نیمی از حکایت‌ها به طور مستقیم با نام درویش و مشابه به آن آمده است و بقیه‌ی حکایت‌ها نیز به طور غیر مستقیم با اخلاق درویشان در ارتباط می‌باشند. در حکایت‌های باب سوم تعداد شخصیّت‌هایی که با نام خاص می‌باشند بسیار کم است و شامل؛ «اردشیر بابکان»، «حاتم طایی» و «موسی» می‌باشد. بقیه شخصیّت‌ها یا با نام شغلی خود آمده‌اند به عنوان مثال؛ «بقال» و «خارکن» یا با صفتی برجسته بیان شده‌اند. مانند: «رنجور»، «مالدار» و «ابله». دیگر شخصیّت‌ها هم با ذکر موقعیت مقامی و خانوادگی و یا ویژگی جسمی یا براساس دارایی نشان داده شده‌اند. مانند؛ «امیرزاده عالم» و «پادشاه». در این باب نیز از ویژگی‌های ظاهری و باطنی شخصیّت‌ها خبری نیست و حالات روحی و روانی آن‌ها مشاهده نمی‌شود. به طور کلّی شخصیّت‌ها فقط در حکم بازیگران نویسنده بوده‌اند تا او را به هدف و مقصودش برسانند بدون این که خود به استقلال رسیده باشند. تنها در حکایت ۲۸ شخصیّت آن اندکی پرورده شده است. در این حکایت «مشت زن» با گفت و گویی که با پدر خود انجام می‌دهد و ماجرایی که در سفر بر اومی‌گذرد اندکی به معرفی چهره و شخصیّت درونی خود می‌پردازد»( دهنوی، همان :۳۷۹).

در حکایت‌های باب چهارم شخصیّت‌هایی که نام خاص دارند بسیار کم می‌باشند و عبارتنداز: «جالینوس»، «سحبان وائل» و«حسن میمندی». در بقیه‌ی حکایت‌های این باب، شخصیّت‌هایی با صفت برجسته ظاهری و یا رفتاری بیان شده‌اند. به عنوان مثال می‌توان به «جوان»، «خردمند» و «صاحبدل» اشاره کرد. در ضمن برخی شخصیّت‌ها با موقعیت شغلی بیان شده‌اند. به عنوان مثال؛ «بازرگانان»، «بندگان سلطان محمود» و «منجم».

در حکایت‌های باب پنجم تنها حکایت اوّل است که دارای شخصیّت‌هایی با نام خاص نمی‌باشند و شخصیّت‌ها در آن‌ها با نام موقعیت شغلی مانند: «ملک زاده»، «معلّم»، «یکی از ملوک عرب»، «قاضی همدان»، «نعلبند، «پادشاه» و «دانشمند»آمده‌اند. و برخی دیگر با صفت برجسته بیان شده‌اند. در حکایت ۱۲ شخصیّت‌ها غیر انسانی می‌باشند. که عبارتند از: «طوطی» و «زاغ». ضمناً در این باب تنها حکایت ۱۹ دارای شخصیّت‌های بسیار دلپذیر و جذاب می‌باشد و شخصیّت‌ها به خوبی پرورده شده‌اند.

در حکایت‌های باب ششم ما شخصیّت‌هایی با نام شخص خاص یا موقعیت شغلی و مقامی نداریم. و در حکایت‌های این باب شخصیّت بیشتر با صفات برجسته آمده‌اند. از این رو می‌توان به «پیرمرد»، «دخترک جوان»، «صاحبدل»، «توانگر» و «جوان» اشاره کرد.

در حکایت‌های باب هفتم نام خاصی نیامده است و بیشتر شخصیّت‌ها با صفات برجسته افراد است که به عنوان نام آن‌ها آورده شده است. به عنوان مثال می‌توان به «دانشمند»، «حکیم» و«بزرگی» اشاره کرد.

برخی شخصیّت‌های دیگر با موقعیت شغلی مثل؛ «پسر وزیر»، «بیطار»، «داور»«، «پسر پادشاه» و «پسران ادیب» بیان شده‌اند. علاوه بر این موارد در حکایت ۹ حکایتی در خلال حکایت اصلی ذکر می‌شود که دارای شخصیّت غیر انسان «کژدم» می‌باشد. از آن جایی که این باب در «تاثیر تربیت» می‌باشد، شخصیّت پسر به تنهایی و یا با یک شخصیّت بزرگ، زیاد آمده است. مثلاً؛ «پسر وزیر»، «پسر پادشاه» و «پسران ادیب».

در حکایت‌های باب هشتم که مورد بررسی قرار گرفته شده است، شخصیّت‌ها با نام موقعیت شغلی ذکر نشده‌اند و شخصیّت‌ها تنها با نام خاص مانند: «جمشید»، «قارون»، و «موسی» و یا با صفت برجسته عاقلی «عرب»، «بزرگی» و «حکیم»آمده‌اند.

«با تحلیل و بررسی شخصیّت‌ها در حکایت‌های گلستان می‌توان نتیجه گرفت که شخصیّت‌های موجود در این حکایت‌ها کمتر دارای نام خاص می‌باشند و بیش‌تر به عناوین و القاب و یا اوصاف برجسته افراد اشاره شده و این مسئله بعد تاریخی حکایت‌ها را کمرنگ کرده است. هم‌چنین شخصیّت‌ها تقریباً در هیچ کدام از حکایت‌ها به طور کامل پرورده نشده‌اند و بیش‌تر وسیله‌ای برای بیان ایده و عقیده حاکم بر حکایت‌ها هستند. در بسیاری از حکایت‌ها، سعدی خودش یکی از این شخصیّت‌ها می باشد که به بیان و توصیف شخصیّتش نمی‌پردازد»(همان).

### ۲-۵- گفت‌وگو

«کار عمده‌ی نویسنده، این است که پندار واقعیّت را در خواننده ایجاد کند. یعنی موجباتی بیانگیزد که داستان چنان بنماید که با دوره‌ی کوتاهی از زندگی مردم واقعی سروکار دارد و اگر بخواهد این پندار را ایجاد کند و پس از اینکه ایجاد کرد حفظ کند، ناگزیر باید به اشخاص داستان خود زندگی بدهد، گفت‌وگو نیز جزئی از زندگی است.«یکی از عناصر اساسی در ایجاد رابطه بین اشخاص داستان و پیش بردن وقایع و افشای درونیات

شخصیّت‌ها، گفت‌وگو می‌باشد. گفت‌وگو در واقع صحبتی است که در میان شخصیّت‌ها یا به طور گسترده‌تر آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد.» (میرصادقی،۳۰۵:۱۳۷۶)

«بهترین وسیله نشان دادن روابط بین اشخاص است روابطی که باید به گونه‌ای واضح و آشکار باشد که دیگر نیازی به تحلیل و تبیین نداشته باشد.» (سلیمانی،۳۶۵:۱۳۷۴)

«گفت‌وگو در داستان به سه شیوه به کار برده می‌شود. ۱) گفت‌وگویی که فکر و اندیشه را ارائه می‌دهد. ۲) گفت‌وگویی که بیشتر جنبه‌ی نمایشی دارد و افکار و اندیشه‌ها را غیر مستقیم القا می‌نماید. و ۳) گفت‌وگویی که تلفیقی از این دو روش می‌باشد. امّا نکته‌ای که مهمّ است این است که در گفت‌وگو هر کدام از سه روش فوق که استفاده گردد باید گفتار قهرمانان و شخصیّت‌ها مطابق با خصوصیات اخلاقی و روحی و جسمانی و شغلی و موقعیت اجتماعی آن‌ها باشد.» (موام،۱۱:۱۳۶۴) هم‌چنین گفت‌وگو کاربردهای بسیاری دارد از آن جمله: داستان را گسترش می‌دهد و رویدادها را به پیش می برد و کمک به شخصیّت‌پردازی و توصیف آدم‌های داستان می‌کند. زمان و مکان را در داستان مشخص می‌کند و سنگینی روایت را کم می‌کند، صحنه را افزایش می‌دهد و هم‌چنین روی‌دادهای داستان را واقعی جلوه می‌نماید و به حضور منطقی و طبیعی آدم‌ها و شخصیّت‌ها در حوادث داستان کمک می‌کند.

«در گلستان سعدی از مجموع حکایتی که مورد تحلیل بررسی قرار گرفته شده، در ۶۰ حکایت آن، گفت‌وگویی که انجام پذیرفته به شکل وابسته و برای پیش‌برد عمل حکایت و داستان بوده است و از خود هیچ‌گونه استقلالی ندارد. در ۵۹ حکایت دیگر، گفت‌وگوها درون‌مایه‌های حکایت‌ها را به نمایش گذاشته‌اند، یعنی گفت‌وگویی که صورت گرفته، درون‌مایه را به خواننده نشان داده است. در این مجموع ۲۸ حکایت دارای«گفت» است که در آن گفت‌وگوی متقابلی انجام نمی‌پذیرد و فقط گفتی وجود دارد که درون‌مایه را نشان می‌دهد و در ۱۴ مورد دیگر، تمام حکایت به صورت گفت‌وگوی کامل است که میان چند شخصیّت صورت پذیرفته است. یک حکایت نیز از مجموع حکایت‌ها دارای تک‌گویی درونی می‌باشد که شخصیّت با خود سخن می‌گوید. و در ۲۳ حکایت هیچ گونه گفت و گویی در آن‌ها صورت نپذیرفته است»( دهنوی، همان :۳۷۸).

**۲-۶- زاویه‌ی دید**

زاویه‌ی دید عبارت است از «دید بصری به شخصیّت، حادثه، زمان و مکان موجود در متن ادبی، تاریخی، هنری، تصویری و موسیقیایی» «زاویه‌ی دید از دور، زاویه‌ی دید درونی و برونی». از نظر او زاویه‌ی دید درونی، طرز نگاه شخصیّتی است که هسته‌ی مرکزی داستان را تشکیل می‌دهد. در نوع زاویه‌ی دید از دور نویسنده به جای روبه‌رو شدن با شخصیّت اصلی داستان اجتناب از او را ترجیح می‌دهد. شیوه‌ی زاویه‌ی دید برونی نیز به صورت ملموس رفتار و اعمال، جلوه‌ی ظاهری و فیزیکی و همچنین محیط اطراف قهرمان اصلی داستان را توصیف می‌کند.» (نک. میرصادقی؛۱۳۸۶) همچنین گفته شده که در رابطه‌ی راوی و زاویه دید می‌توان سه نوع زاویه‌ی دید را برشمرد. الف-زاویه‌ی دید و راوی حاکم (نویسنده‌ی راوی) ب-زاویه‌ی دید راوی قهرمان (راوی قهرمان یا شخصیّت اصلی) ج-زاویه‌ی دید راوی ناظر و بیننده. (بیشاب؛۱۳۸۲: ۲۰۷)

«زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت، نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع، رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (همان: ۳۸۵). «زاویه در لغت به معنی محل و گوشه است و زاویه‌ی دید یعنی محل یا دریچه‌ی دیدن و به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند.» (داد، ۲۵۹:۱۳۷۸) روایت از روش‌های مختلف و با عنوان‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. که عبارتند از: «۱) راوی دانای کل: که از قدیمی‌ترین اشکال روایت است و راوی همان نویسنده است که بر همه چیز آگاه و داناست، دانایی بی مکان و زمان، هم چنین او به همه چیز دید کلی دارد.» (اخوت،۶۹:۱۳۷۱)

«۲) دانای کل خنثی: در آن راوی نقل قول‌ها و خاطرات را در کنار هم می‌چیند و حادثه را بازسازی می‌کند و برای دوره‌های طولانی تاریخی به واسطه قدرت حرکت بسیار این راوی از آن استفاده می‌شود.

۳) دانای کل محدود یا سوم شخص ذهنی: که از ذهن افراد سخن می‌گوید.

۴) اوّل شخص مفرد: که شامل من قهرمان و من شاهد است.

۵) راوی ثانوی: که واسطه‌ی قهرمان گوینده داستان و خواننده می‌باشد.» (همان:۱۰۴)

«۶) روایت نامه‌ای: که بر اساس مجموعه‌ای از نامه‌ها تدوین می‌شود.

۷) روایت یادداشت‌گونه: که یادداشت‌های روزانه یا هفتگی فرد را بیان می‌کند.» (میرصادقی،۱۵۲:۱۳۶۴-۱۵۱)

بنابراین با بررسی و تحلیل صورت گرفته در حکایت‌های گلستان، می‌توان چنین گفت: در باب اوّل از ۴۱ حکایت ۳۵ مورد سوم شخص و ۶ مورد اوّل شخص، در باب دوم از ۴۷ حکایت ۳۶ مورد سوم شخص و ۱۱مورد اوّل شخص، در باب سوم از ۲۹ حکایت ۲۲ مورد سوم شخص و ۷ مورد اوّل شخص، در باب چهارم از ۱۴ حکایت ۱۱ مورد سوم شخص و ۳ مورد اوّل شخص، در باب پنجم از ۲۰ حکایت ۱۳ مورد سوم شخص و ۷ مورد اوّل شخص، در باب ششم از ۹ حکایت ۴ مورد سوم شخص و ۵ مورد اوّل شخص و در باب هفتم از ۱۹ حکایت ۱۲۴۴ مورد سوم شخص و ۷ مورد اوّل شخص می‌باشند. و در باب هشتم از ۶ حکایت مورد بررسی واقع شده، تمامی زاویه‌ی دیدها سوم شخص هستند.

**۲-۷- صحنه**

یکی از وجوه تمایز داستان‌های امروزی با قصّه‌ها و افسانه‌های کهن، مشخّص بودن زمان و مکان در داستان‌های امروز و عدم رعایت مقتضیّات زمان و مکان در داستان‌های کهن است. هنگامی که آفریده‌های ادبی آن دوران مانند افسانه‌ها، قصّه‌ها، حکایت‌ها و داستان‌ها را بررسی می‌کنیم، عنصری به نام زمان را در آن‌ها نمی‌یابیم. این بدان معنا نیست که مردمِ آن دوره، چیزی از زمان نمی‌دانستند، امّا این دانش آگاهانه نبوده است یعنی هنگامی که به ذهن خودآگاه خویش رجوع می‌کردند تا حکایت و قصّه‌ای بنویسند، عنصری به نامِ زمان را نمی‌شناختند.

«مکانی است که عمل داستان طی زمان معین و پیوسته در آن اتفاق می‌افتد.» (بهشتی، ۶۸:۱۳۷۵) عواملی که صحنه داستان را می‌سازند عبارتند از:

«۱) زمان یا عصر و دوره‌ی وقوع حادثه

۲) محل جغرافیایی داستان با تمام ویژگی‌های آن

۳) کار و پیشه و شخصیّت‌ها و عادات آن‌ها

۴) محیط کلّی و عمومی از نظر مذهبی، روحی، اجتماعی و احساسی» (داد، ۳۳۰:۱۳۷۸)

به طور کلّی صحنه می‌تواند سه وظیفه‌ی اساسی را در داستان بر عهده گیرد. که عبارتند از:

«۱) فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیّت‌ها و وقایع داستان

۲) ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان

۳) به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیّت‌ها و وقوع حوادث تاثیری عمیق و تعیین‌کننده به جا نگذارد، دست کم بر نتیجه آن‌ها موثر واقع شود.» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۰۱-۲۹۷،ن. ا) در اینجا برای بررسی و تحلیل دقیق‌تر حکایت‌ها، صحنه‌ی آن‌ها تحت دو عنصر زمان و مکان به صورت متمایز و جدا بررسی شده است.

در باب اوّل ۱۲ حکایت اشاره به زمان معیّن و ۲۹ حکایت بدون زمان خاص می‌باشند. در ۱۲ مورد اشاره شده، به زمان‌های خاص، دوره‌ی «انوشیروان» با ۴ مورد بیشترین بسامد را داراست و پس از آن دوره «عباسیان» نیز در ۲ حکایت استفاده شده است. بقیه‌ی زمان‌ها هر کدام تنها یک بار بیان شده‌اند. که عبارتند از: دوره‌ی «خوارزمشاهیان» و دوره‌ی «سلطان محمود غزنوی». هم چنین در باب اوّل از ۴۱ حکایت ۲۰حکایت دارای مکان خاص می‌باشند که ۶ مورد آن مکان جغرافیایی است. مانند: «خراسان»، «ایران»، «بغداد» و «همدان». و ۱۴ مورد دیگر به جایگاه اتفاق «قایق». امّا جایگاه «دربار» در باب اوّل در ۹ حکایت، مکان اتفاق داستان بوده است که البتّه خیلی جای تأمل ندارد چرا که با نام باب هماهنگی دارد.

«در باب دوم ۱۰ مورد از حکایت‌ها به زمان‌های تاریخی خاصی اشاره دارند که برخی موارد به دوره‌ی زندگی«سعدی» یعنی قرن هفتم باز می‌گردند و بعضی دیگر به زمان‌های شبانه روز مانند: «شب» و «سحرگاه» اشاره می‌کنند. هم‌چنین در باب دوم در ۱۸ حکایت به مکان اشاره شده است. که ۱۲ مورد مکان‌های خاص می‌باشند. مثل: «آستان کعبه»، «حرم کعبه»، «جامع دمشق»، «جامع بعلبک». و در بقیه‌ی موارد مکان‌های عام و نامشخصی مانند: «دربار»، «خانه زاهد»، «کنار دریا»، «مجلس سماع»، «کنار بیشه» و «کاخ» هستند. و هم‌چنین در این باب ۳۰ حکایت وجود دارند که فاقد هرگونه مکان خاصی می‌باشند».(دهنوی، همان :۳۸۰).

در حکایت‌های باب سوم ۸ مورد اشاره به زمان‌های خاص دارند که ۵ مورد آن مربوط به دوره‌ی زندگی سعدی، و ۳ مورد دیگر مربوط به دوره‌های «صدر اسلام»، «اردشیر ساسانی» و «موسی(ع)» می‌باشند. هم‌چنین از مجموع حکایت‌های باب سوم ۱۳ حکایت دارای مکان می‌باشند و ۱۶ حکایت بدون مکان که در ۸ مورد از ۱۳ حکایت اشاره به مکان خاص دارند. مانند: «حلب»، «مصر»، «اسکندریه»، «جامع کوفه»، «جزیره کیش»، «دریای مغرب» و «بصره». و ۵ حکایت دارای مکان عام می‌باشند که عبارتند از: «دیار عرب»، «بیابان»، «شکارگاه» و «کشتی».

در حکایت‌های باب چهارم از ۱۴ حکایت، ۵ مورد دارای زمان هستند. که ۲ مورد آن دوره زندگی سعدی و ۳ مورد دیگر عبارتند از: قرن ۲ میلادی، قرن اوّل و پنجم هجری. هم‌چنین در این باب از ۱۴ حکایت، ۲حکایت دارای مکان می‌باشند. که عبارتند از؛ «یونان» و «مسجد سنجار».

در حکایت‌های باب پنجم از مجموع ۲۰ حکایت، ۱۱ حکایت دارای زمان می‌باشند. که ۹ مورد آن دوره‌ی زندگی سعدی و ۲ مورد دیگر قرن پنجم هجری و دوره‌ی زندگی مجنون می‌باشند. هم‌چنین در این باب ۵ حکایت دارای مکان می‌باشند که به ترتیب عبارتند از: «جامع کاشغر»، «بادیه مکه»، «بیابان»، «همدان» و «دریای اعظم».

در حکایت‌های باب ششم که شامل ۹ حکایت است ۶ حکایت زمان‌دار وجود دارد. که هر ۶ مورد به دوره‌ی زندگی سعدی باز می‌گردند و به لحاظ مکان، تنها ۳ حکایت از ۹ حکایت مکاندار می‌باشند. که عبارتند از؛ «جامع دمشق»، «دیار بکر» و «شیراز».

در حکایت‌های باب هفتم نیز تنها ۷ حکایت دارای زمان مشخص می‌باشند که تمامی آن‌ها همانند باب ششم به دوره‌ی زندگی سعدی باز می‌گردند. هم چنین در این باب از مجموع ۲۰ حکایت ۳ حکایت دارای زمان هستند که به ترتیب عبارتند از؛ «دیار مغرب»، «مسیر مکه» و «راه بامیان بلخ».

«در حکایت‌های باب هشتم از مجموع ۵ حکایت بررسی شده ۳ حکایت فاقد زمان، ۱ حکایت مربوط به دوره زندگی موسی (ع) و ۱ حکایت مربوطه به دوران پادشاهی جمشید می‌باشد. هم چنین مکان در تمامی این ۵ حکایت نامعلوم است».(دهنوی، همان، همانجا).

### ۳- ژرفاشناسی حکایتی از سعدی

در حکایت سعدی، قطره‌ای از ابر چکیده و در برابر عظمت دریا به سبب ناچیزی خود خجالت کشید. خود و هستی خویش را نادیده انگاشت و حقارت و خاک نهادی پیشه کرد. صدف به پرورش او همت گماشت. گردش روزگار سرانجام او را به مروارید شاهانه بدل ساخت و به مرتبه‌ی ارجمند رساند.

«امّا سخن سعدی هنوز به فرجام نرسید، جان‌مایه‌ی پیام حکمی و اندرز اخلاقی او را در دو بیت واپسین این حکایت آمده است:

**تواضع کنـد هوشمند گـــزین  نهند شاخ پر میوه سر بر زمین**
**بلندی از آن یافت کو پست شد  در نیستی کوفت تا هست شد**

سعدی با نگرش اخلاقی خود به یاری عنصر تمثیل در این جا راز دست‌یابی به مانایی و هستی راستین را در فروتنی می‌داند. این که انسان باید خویشتن خود را از خود تهی سازد و به کبر و غرور پشت پا زند تا به پایه و مایه‌ی والایی و گرانمایگی برسد» (اکبری،۱۳۹۴ :۲۷۵).

**افتادگی آموز اگر تا طالب فیضی هرگز نخورد آب زمینی که پست است**

با اندک باریک اندیشی می‌بینیم که سعدی، به زیرکی با آوردن دو پدیده‌ی ناساز در دو پاره‌ی سخن خود برجستگی ویژه‌ای بدان بخشیده است.

در پاره‌ی نخست: بلندی # پستی.

در پاره‌ی دوم: نیستی # هستی.

با شناختی که از سعدی و آثارش داریم، می‌دانیم که گلستان، تصویری واقع‌گرایانه از دنیای بیرون و واقعیت‌های زندگی است؛ آن چنان که هست، با همه‌ی آرایش‌ها و آلایش‌هایش. با همه‌ی راستی و کاستی‌ها؛ لیکن بوستان، جهان آرمانی سعدی است، «مدینه‌ی فاضله‌ی» اوست. بوستان پهنه‌ی حقیقت‌هاست. آن سان که باید باشد. نیست و این همان «اتوپیای افلاطونی» و «آرمان شهر فارابی» و به هر روی و رای همان ناکجا آبادی است؛ آرمانی که پسند بشریت است و پیوسته در اندیشه و آرزوی رسیدن بدان در پویه و تلاش است.

از این رو، سعدی خوش می‌دارد که رسم و راه خاکساری و گریز از گران‌جانی و تکبّر را به شیوه‌ای نمادین به خواننده‌ی خود گوشزد کند و به او بیاموزد که رمز رسیدن به نیک نامی و مرتبه‌ی عالی،رها کردن خود بزرگ‌بینی‌ها و خود پسندی است. «و اگر در پی هستی حقیقی هستیم باید نفس و خواهانی‌های آن را به یک سو نهیم و نادیده انگاریم. البتّه ناگفته نماند که آن آموزه‌های انسان‌پرور و خصایل پسندیده همچون: تواضع، تزکیه، خاکساری، مهر و وفا و... در عصر پر زرق، امّا زنگار بسته‌ی ما، دریغا، که بی‌فروغ گشته‌اند و جز نامی از آن همه بر جای نیست.

گویی سعدی نیز در روزگار خود پی رنگ باختن این ارزش‌ها برد که به یاد کرد و تعلیم آن روی آورده است»(اکبری،همان، :۲۸۰).

## ۴- نتیجه‌گیری

سعدی تمام شگردها و ریزه‌کاری‌هایی را که در بیان خود به کار بسته در خدمت اهداف و اندیشه‌های والایش قرار داده است بخش عمده‌ای که در این باب، عنوان حکایت به‌خود

گرفته است دارای دو شخصیّت با یک واسطه است و اغلب گفت‌وگوهای آن نتیجه و پیام حکایت را در خود دارد، به همین دلیل است که سعدی چندان به شخصیّت و شخصیّت‌پردازی نمی‌پردازد. تعدادی از حکایت‌های وی فاقد پایان‌بندی است. شگرد دیگر شاعر، در به کارگیری راوی و آغاز روایت داستان‌هاست.

سعدی نه به عناصر داستانی توجّه داشته است و نه به اصول داستان‌پردازی، در واقع او از قالب داستان، شگردها و ریزه‌کاری‌های فنون داستانی در جهت پیش‌برد و بیان اندیشه‌های والای خود بهره جسته است. در مجموع می‌توان گفت آنچه از بررسی حکایت‌های گلستان سعدی به دست می‌آید این است که نمی‌توان آن را دقیقاً با اصول داستان‌نویسی نوین و امروزی هماهنگ و سازگار دانست. چرا که دید اخلاقی و تربیتی وی در ساخت طرح داستان بی‌تاثیر نبوده است و آنچه بیشتر برای او مهمّ بوده بیان اندیشه اش است نه روایت داستان.

بخش عمده‌ای که در بوستان، عنوان حکایت به خود گرفته است، دارای دو شخصیّت با یک واسطه هستند، امّا عملی که از اشخاص داستان سرزند و حرکت و تغییری را در داستان به وجود آورد، وجود ندارد. بیشتر گفت‌وگوهای حکایات پرسش و پاسخی بیش نیست که اغلب در پایان حکایات نمایانگر می‌شود و نتیجه و پیام حکایت را بیان می‌کند. بنابراین، نمی‌توان آن‌ها را عنصری داستانی دانست. در این موارد، اغلب اوقات رفتار قهرمان یا شخصیّت اصلی حکایت، مورد پرسش، ملامت یا تمسخر قرار می‌گیرد و قهرمان پاسخی حکیمانه در قالب کلام یا رفتاری دیگر ارائه می‌دهد. اشخاص حکایات بوستان سعدی اغلب تیپ‌های اجتماعی را تشکیل می‌دهند. کسانی چون پادشاهان، وزیران، دانایان، عاشقان، معشوقان، غلامان، فقرا، صوفیان، مردان و زنان و....از این گروهند.

حکایت‌ها از نظر زمانی، روایتی خطّی دارند و از حیث شخصیّت‌سازی و حادثه‌پردازی، هیچ گونه تازگی و ابتکاری در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. آنچه می‌تواند تا حدّ زیادی ضعف ساختاری حکایات سعدی را جبران نماید، دقّت و ظرافتی است که سعدی در کاربرد شیوه‌ی بیانِ هنری و توصیف‌های غنایی‌اش در لابه‌لای حکایت‌های تعلیمی از خود نشان داده است. در حدود نود درصد از حکایت‌های سعدی، اشخاص نام خاصّی ندارند و از آن‌ها با عناوین کلّی یاد می‌شود.

دنیایی که در بوستان ترسیم می‌شود دنیایی است دو قطبی و ثابت. دو قطبی از آن رو که اشخاص داستان‌های بوستان، یا مظهر حسن و کمال هستند و یا تباهی و زشتی،

یا ثروتمندند یا فقیر، یا شاهزاده‌اند یا گدا زاده،یا جوانند یا پیر، یا عاشقند یا معشوق و... از این روست که شخصیّتی ایستا دارند.

از مجموع ۲۰ حکایت در۱۹ حکایت آن، راوی سوم شخص «دانای کل» است، کاربرد چنین شیوه‌ای از روایت، اوّلاً حاکی از آن است که در جامعه‌ی عصر سعدی، فردیّت انسان‌ها در سایه‌ی کلیّت جامعه، محو و بیرنگ است؛ در ثانی از حیث داستان‌پردازی نیز برخورداری حکایت از راوی شناخته شده، از نظر شاعر چندان اهمیّتی نداشته است و آنچه برای سعدی مهم است، نتیجه‌ی داستان است.

آغاز حکایات این باب بیشتر با گفت‌وگوی دو نفره است و بیشتر به یک پرسش و پاسخ منحصر می‌شود، نظیر حکایت پانزدهم. به گفتار یک طرفه نیز در این باب برخورد نمودیم مانند حکایت شانزدهم که در جای خودش به آن پرداخته شد، امّا پایان‌بندی حکایات در اغلب موارد با نتیجه‌گیری‌های سعدی از داستان ختم می‌شود. نکته‌ی دیگر این که این نتیجه‌گیری‌ها در اغلب موارد ایده و نظر سعدی است نه برآیند مستقیم کنش‌ها و گفت‌وگوهای حکایت. مانند حکایاتی که فاقد پایان‌بندی و گره‌گشایی هستند، نظیر حکایت جوان نی آموز. در این حکایات، سعدی همین که به نتیجه‌ی مورد نظر خود دست یابد، داستان را رها می‌کند.

عنصرِ زمان و مکان زیاد مورد توجّه شاعر نبوده و خواننده خود حدس می‌زند که ممکن است داستان در چه زمان یا مکانی رخ داده باشد و در اغلب داستان‌ها زمان و مکان مبهم است و چون این باب، باب عشق و مستی و شور است اکثر موضوعات حول این محور می‌چرخد و درون‌مایه‌ی این حکایات نیز صبوری در برابر ناملایمات و ناامید نشدن در راه عشق و فنا شدن در راه معشوق است.

اکثریّت زاویه‌ی دید سوم شخص یا همان دانای کلّ است از انواع کشمکش‌ها، کشمکش ذهنی گوی سبقت را ربوده است. غالب شخصیّت‌ها ایستا هستند و این نشان‌دهنده‌ی آن است که دنیای سعدی، ثابت است و همه چیز از پیش شکل گرفته است. از شخصیّت‌های نمادین در این باب کمتر استفاده برده است و شخصیّت‌های نوعی بیشترین آمار را به خود اختصاص داده‌اند. عناصر ساختاری پیرنگ را توصیف می‌نماید، سعدی در ایجاد تعلیق، بحران، اوج و گره‌گشایی چندان عالی عمل نکرده است؛ زیرا این عناصر درصد کمتری را به خود اختصاص داده‌اند.

## منابع و مآخذ


۱- اثنی عشری، اطلس(۱۳۸۹). ***گزیده‌ی گلستان سعدی***. چ دوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲- احمدی، نصرالله؛(۱۳۷۹). ***ساختار داستان کوتاه***. تهران: امیدواران.

۳- اخوت، احمد ( ۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.

۴- انوری، حسن (۱۳۸۷).***گزیده‌ی گلستان سعدی***. تهران: قطره.

۵- براهنی رضا (۱۳۷۹). ***قصّه‌نویسی***. تهران: سخن.

۶- بهار، محمّدتقی(۱۳۶۱). ***سبک‌شناسی***: تهران شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری امیر کبیر

۷- بیشاب لئونارد(۱۳۸۲). ***درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی***. ترجمه‌ی محسن سلیمانی. چ۳. تهران: سوره.

۸- پراین، لورانس (۱۳۷۸).***ادبیّات داستانی (ساختار صدا و معنی)***. مترجم حسن سلیمانی. تهران: نشر رهنما.

۹- پشت‌دار، علی محمّد (۱۳۸۹). ***قصّه‌گویی و نمایش خلّاق***. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

۱۰-جعفری، احمدعلی (۱۳۸۸). ***نقد داستان‌های گلستان و بوستان سعدی***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات سیمین دخت.

۱۱-خزائلی، محمد(۱۳۸۱). ***شرح گلستان***. تهران: بدرقه جاویدان.

۱۲-داد، سیما ( ۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی به شیوه تطبیقی و توضیحی)***. تهران: نشر مروارید.

۱۳-دانش‌پژوه، منوچهر(۱۳۸۸). ***استاد سخن سعدی***. تهران: همشهری.

۱۴-زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). ***سیری در شعر فارسی***. تهران: نوین.

۱۵-ـــــــــــ (بی تا). ***با کاروان حله***. تهران: جاویدان

۱۶- ـــــــــــ(۱۳۸۵). ***ارزش میراث صوفیه***. چاپ دوازدهم. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۱۷-سعدی، شیخ مصلح الدین (۱۳۸۴). ***بوستان سعدی***. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم. تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۸-ـــــــــــ(۱۳۷۴). ***گلستان***. شرح دکتر غلامحسین یوسفی. تهران: نشر خوارزمی.
۱۹-سلیمانی، محسن ( ۱۳۷۴). ***فن داستان‌نویسی***: نشر امیرکبیر.
۲۰-شمیسا، سیروس(۱۳۷۹). ***انواع ادبی***. چاپ هفتم. تهران: انتشارات فردوس.
۲۱-عبداللهیان، حمید(۱۳۷۸). ***کارنامه‌ی نثر معاصر***. چ۱. تهران: پایا.
۲۲-فورستر ادوارد مورگان(۱۳۷۳). ***جنبه‌های رمان***. ترجمه ابراهیم یونسی،. تهران: بی‌نا.
۲۳-قیصری، ابراهیم(۱۳۷۷). ***قند مکرر***. تهران: روزنه.
۲۴-متین، پیمان( ۱۳۸۲). ***دانش‌نامه‌ی ایرانیکا ادبیات داستانی در ایران زمین***: نشر امیرکبیر.
۲۵-محجوب، محمّدجعفر(۱۳۵۲). ***زبان سعدی و پیوند آن با زندگی*** ، مقالاتی درباره زندگی و شعر سعدی به کوشش منصور رستگار فسایی. شیراز. دانشگاه شیراز: صص۳۲۵-۳۳۰
۲۶-مرادی حسین زاده، طاهره سادات(۱۳۸۸). ***نگرشی بر قصّه‌های آثار سعدی***. تهران: نیک خرد.
۲۷-مستور مصطفی(۱۳۸۴). ***مبانی داستان کوتاه***. چ۲. تهران: مرکز
۲۸-میرصادقی جمال(۱۳۸۰). ***عناصر داستان***. چاپ چهارم. تهران: سخن.
۲۹-ـــــــــــ(۱۳۸۶). ***ادبیّات داستانی***. چ۵.تهران: سخن.
۳۰-ـــــــــــ (۱۳۶۴). ***عناصر داستان‌نویسی***. تهران: نشر شفاء.
۳۱-ـــــــــــ (۱۳۷۶). ***ادبیّات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)*** تهران:، نشر سخن.
۳۲-میرصادقی، جمال(۱۳۸۸). ***عناصر داستان***. چ۶. تهران: سخن.
۳۳-یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۰). ***دامنی از گل***. تهران: سخن.
۳۴-یونسی، ابراهیم (۱۳۴۱). ***هنر داستان‌نویسی***: نشر امیرکبیر.

**مقالات:**

۳۵-اکبری شلدره، فریدون(۱۳۹۴). «ژرف‌شناسی یک حکایت از سعدی و اقبال». ***فصل‌نامه‌ی اورمزد***. شماره ۲۲: ۲۷۵-۲۸۶.

۳۶-بقایی، اسدالله(۱۳۹۰). «نخستین داستان بشر از زمان فرزندان آدم». ***نشریه‌ی ایران***، ش ۴۹۹۷

۳۷-دهنوی مریم(۱۳۹۴). «بررسی عناصر داستان در حکایت‌های گلستان». ***فصل‌نامه‌ی اورمزد***، شماره ۲۲،: ۳۱۷-۳۳۸

# دامنی پرگل: تحلیل دیباچه‌ی گلستان سعدی با استفاده از رویکرد نقد بوم‌گرا

**محمّدرضا سهرابی**[1]

**چکیده**

ارتباط و پیوند بین ادبیّات و طبیعت، موضوع تازه‌ای نیست و از دیرباز نویسندگان، شاعران و اهالی ادب با آن آشنا بوده‌اند؛ امّا نقد بوم‌گرا، که یکی از رویکردهای جدید در نقد ادبی است، از زاویه‌ای تازه و متفاوت به این موضوع می‌نگرد. از طرف دیگر، این نوع نگاه در بررسی آثار کهن ادبیّات ایران کمتر به چشم می‌خورد. لذا در این مقاله سعی شده است که دیباچه‌ی گلستان از این زاویه بحث و بررسی شود؛ چرا که پیوند بین طبیعت و نوشتار ادبی، در این دیباچه غیرقابل انکار است. بنابراین در ابتدا توضیحاتی در مورد رویکرد نقد بوم‌گرا داده شده؛ سپس سابقه‌ی این گونه پژوهش‌ها مورد مطالعه قرار گرفته و پس از آن با مثال‌هایی روشن از دیباچه‌ی گلستان، پیوند عمیق بین جلوه‌های طبیعت بهاری و این مقدمه، تبیین شده است. در ادامه مباحثی همچون طبیعت‌نگاری و گفتمان گیاه‌شناختی که از مفاهیم کلیدی نقد بوم‌گرا هستند، مطرح شده و مصداق‌های آن در این دیباچه، ارائه شده‌اند. پس از آن ارتباط این رویکرد با مفهوم وحدت وجود و جنبش‌های رمانتی‌سیسم، و تعالی‌گرایی و چگونگی نمود آن‌ها در دیباچه‌ی گلستان، توضیح داده شده است.

**کلیدواژه‌ها:** نقد بوم‌گرا، ادبیّات، طبیعت، سعدی، گلستان

هر گلی نو که در جهان آید ما به عشقش هزار دستانیم
تنگ چشمان نظر به میوه کنند ما تماشاکنان بستانیم (سعدی، غزل ۴۳۹)

---

۱- مدرس دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز

## ۱- مقدمه

نقد بوم‌گرا (Ecocriticism)، مطالعه‌ی ارتباط بین ادبیّات و محیط یا جهان طبیعت از دیدگاهی میان رشته‌ای است. این اصطلاح نخستین بار توسط ویلیام روئکرت با نوشتن مقاله‌ای به نام «ادبیّات و بوم‌شناسی: تجربه‌ای در نقد بوم‌گرا» (۱۹۷۸) با اشاره به «استفاده از بوم‌شناسی و مفاهیم آن برای مطالعه‌ی ادبیّات» (Dobie, 2015: 241) وارد نوشتار نقد ادبی شد. در مورد تعریف نقد بوم‌گرا، اهداف آن و تفاوت آثار مورد توجّه این رویکرد با آثاری که مثلاً با نام‌های «ادبیّات شبانی»، «ادبیّات والا» و یا «سفرنامه» مشهورند، اختلاف نظر وجود دارد، امّا آنچه که در تمامی این دیدگاه‌ها مشترک است، این نکته است که نظریّه‌پردازان این رویکرد، همگی «به بررسی و مطالعه‌ی ارتباط بین ادبیّات و طبیعت به عنوان شیوه‌ای برای احیای آگاهی خواننده نسبت به جهان غیرانسانی و مسئولیت او برای نگاه‌داری از آن، علاقه‌مندند» (ibid 242). بنابراین در این رویکرد، علاوه بر تاثیرات زیباشناختی یک اثر ادبی، به تأثیری که این اثر در جلب توجّه خواننده نسبت به طبیعت دارد نیز، توجّه ویژه‌ای معطوف می‌گردد. نقد بوم‌گرا در امریکا ریشه در تعالی‌گرایی دارد و در بریتانیا که به نام مطالعات سبز مشهور است، برگرفته از رمانتی‌سیسم است. هم نویسندگان و شعرای رمانتیک و هم نویسندگان و شعرای تعالی‌گرایی، غالباً محل زندگی خود را به گونه‌ای برمی‌گزیدند که در دل طبیعت باشد و از این راه مواجهه‌ی مستقیم خود با طبیعت را افزایش می‌دادند.

سعدی، شاعر ایرانی نیز در قرن هفتم هجری در شیراز می‌زیست؛ شهری که هنوز هم یعنی در قرن بیست و یکم، به عنوان ناحیه‌ای که با طبیعت و گل و گیاه پیوندی عمیق دارد، مشهور است. ضمن این که او برخلاف حافظ بسیار اهل سفر بود و بسیاری از حکایات او در «گلستان» و «بوستان» حاصل تجربیات، و دیده‌ها و شنیده‌های او طی سفرهایش است. به خاطر این دو ویژگی مهمّ و به علّت پیوندی که اساساً شعر با طبیعت و زیبایی دارد— برخلاف اشعار مدرن که به شدت از جامعه‌ی شهری و زشتی‌های آن متأثرند— ردپای تأثیرات عمیق طبیعت بر آثار سعدی به خوبی قابل پی گیری است، امّا این تأثیرات بیش از هر اثر دیگری، به نحوی بسیار روشن در دیباچه‌ی گلستان مشهود است. به همین دلایل، این دیباچه از نظرگاه نقد بوم‌گرا قابل بحث و بررسی است.

### ۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

گرچه تا کنون مقالات و کتاب‌های نسبتا قابل توجهی در مورد «گلستان» سعدی نوشته شده است، امّا اغلب این آثار عمدتا به جنبه‌های زبانی، ساختاری، تصویری و بعضا تأثیرات روان‌شناختی آن پرداخته‌اند. برخی از مقالات نیز به تأثیراتی که سعدی از قرآن، نهج‌البلاغه و یا سایر آثار شاعران پذیرفته است و یا تأثیراتی که بر دیگر آثار ادبی از خود به جا گذاشته است، پرداخته‌اند. ضمن این که در برخی مقالات مضامین دینی، اخلاقی، حقوقی و سیاسی این اثر مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند، ولی ما کمتر شاهد آثاری هستیم که «گلستان» را با تکیه بر و با استفاده از رویکردهای نقد مدرن بررسی و مطالعه کرده باشند. با توجّه به این که نقد بوم‌گرا، رویکرد جدیدی است—و درحقیقت آخرین رویکرد نقد ادبی است که تا کنون ارائه شده است—این خلأ بیشتر به چشم می‌خورد و نگارنده، هنگام تحقیق، فقط به یک مقاله برخورد کرد که با این نگاه به این اثر پرداخته بود. این مقاله، «نظریّه‌ی ادبی بوم نقد و دیباچه‌ی گلستان» نام دارد و نویسنده‌ی آن مسیح ذکاوت است، امّا متأسفانه نگارنده تا زمان نگارش این مقاله نتوانست به این مقاله دسترسی پیدا کند.

از دیگر سو، مضمون «طبیعت» در ادبیّات ایران و جهان سابقه‌ای بسیار دیرینه دارد، به نحوی که حتّی برخی از این کتاب‌ها با اسامی مرتبط با طبیعت نام‌گذاری شده‌اند. نکته‌ی جالب توجّه این است که این سنّت نام‌گذاری، در ادبیّات ایران و جهان سابقه‌ای طولانی دارد؛ از جمله «بوستان» و «گلستان» سعدی، «بهارستان» جامی، «شرح گلشن راز» شیخ محمود شبستری، «روضهٔ خلد» مجد خوافی در ادبیّات ایران و «والدن؛ یا زندگی در جنگل» (Walden; or, Life in the Woods) اثر هنری دیوید ثورو، «برگ‌های علف» (Leaves of Grass) نوشته‌ی والت ویتمن. ضمن این که در آثار ادبی جهان، تعابیر، تمثیلات و استعارات ادبی متأثر از طبیعت، زیاد به چشم می‌خورد. علاوه بر این، «در آغاز بسیاری از قصاید پارسی وصف طبیعت را می‌بینیم. در غزل‌ها معشوق و بدن او بارها به گل و نسرین و نرگس تشبیه شده‌اند. [و] نقش طبیعت در بدایع و مضمون‌پردازی‌های اشعار سبک هندی بسیار پررنگ است» (ذکاوت، ۱۳۹۰: ۶۸۱).

با این حال همان طور که گفته شد، نقد بوم‌گرا، رویکرد جدیدی است که نگاه تازه‌ای به رابطه و پیوند بین ادبیّات و طبیعت دارد، و صرفاً نزدیک به سه دهه از عمر آن می‌گذرد.

در ایران نیز چند سالی است که چند تن از منتقدان سعی در معرفی این دیدگاه به جامعه‌ی ادبی ایران داشته‌اند و آثار معدودی نیز با تکیه بر این رویکرد، نقد شده‌اند.

**۲- بحث**

همان طور که اشاره شد، نقد بوم‌گرا بیش و پیش از هر چیز به بررسی ارتباط بین ادبیّات و طبیعت می‌پردازد. در اوّلین نگاه به مقدمه‌ی گلستان، آنچه که به شدت به چشم می‌آید، حضور پررنگ عناصر طبیعت و عوامل غیرانسانی در سرتاسر آن است و این نکته حتّی از عنوان اثر، یعنی «گلستان» نیز کاملاً مشهود است. در حقیقت، مقدمه‌ی گلستان مانند تابلوی بزرگ اندازه‌ای از طبیعت است که با استفاده از صناعات ادبی و تصویرپردازی (صور خیال) به خوبی نقاشی شده است؛ از جمله «**باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده**»، «**فرّاش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد، درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در برگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه برسرنهاده، عصاره‌ی تاکی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمایی به تربیتش نخل باسق گشته**». به بیان دیگر، طبیعت در مقدمه‌ی این کتاب حضوری تصنعی و تزیینی ندارد، بلکه طبیعت با جزء جزء آن عجین شده است؛ به نحوی که نظم طبیعت به عمق این اثر نفوذ کرده و به ساختار این اثر نیز نظم بخشیده است. علّت اصلی این تأثیر عمیق نیز محل زندگی سعدی یعنی شیراز است که در فصل بهار و بویژه در اردیبهشت ماه جلالی و خاصّه در قرن هفتم هجری، هر انسانی را از خود بی خود می‌کرد و سعدی شاعر نیز چنان تحت تأثیر این آب و هوا و طبیعت پیرامون قرار می‌گیرد که به رغم تصمیم اوّلیه‌اش برای عزلت گزیدن، به ترغیب یکی از دوستانش تصمیم به خلق «گلستان» می‌گیرد و آن قدر در این آفرینش مهارت به خرج می‌دهد که تصویری بهشتی از طبیعت شیراز ارائه می‌کند. این موضوع از زاویه‌ی نشانه‌شناسی بوم‌گرا نیز قابل بررسی است: «طبق مدل تمام نشانه‌شناختی، رابطه‌ی بین انسان و محیط زیست غیرانسانی‌اش، طبیعت تماما نشانه‌شناختی است، و نشانه‌هایی که ما در محیط طبیعی‌مان درک می‌کنیم، پیام‌هایی هستند که توسط خدا یا نیروهای فراطبیعی دیگری ساطع شده است» (نات، ۱۳۹۲: ۲۰۰). به دیگر سخن، فقط تشویق یک دوست نیست که سعدی را مجاب می‌کند تا کنج عزلت را رها کرده و به تصنیف «گلستان» بپردازد، بلکه نشانه‌هایی که در طبیعت بهاری شیراز رخ می‌نماید، برای سعدی حکم پیام‌هایی از جانب خداوند را دارد که از او می‌خواهند در مقابل این همه زیبایی و شکوه، بی‌تفاوت نباشد و گوشه‌ی کوچکی از این

زیبایی را به تصویر کشد و جاودانه سازد. در حقیقت، به همین علّت است که سعدی مقدمه‌ی گلستان را با ستایش خداوند و شکرگزاری از او آغاز می‌کند.

در واقع، مقدمه‌ی گلستان داستان آفرینش و حیات دوباره است؛ هم حیات دوباره‌ی طبیعت، پس از مرگ آن در زمستان، و هم تجدید حیات ادبی سعدی، پس از تصمیم به کنج عزلت گزیدن. کم نیستند مثال‌هایی که به خوبی نشان می‌دهند «نیروی حیاتی» طبیعت و به خصوص بهار چه تأثیر شگرفی در آفرینش آثار بزرگ ادبی و هنری داشته است. به بیان دیگر، ذهن شاعر بدون مواجهه با طبیعت قادر به آفرینش نیست و ذهن شاعر با الهام گرفتن از طبیعت، خلاقیتش تحریک می‌شود. لذا می‌توان گفت که ذهن شاعر نیمی گیرنده و نیمی آفریننده است. این گونه مثال‌ها به شکلی قاطع، تعامل شگفت‌انگیز انسان و طبیعت را تأیید و تبیین می‌کنند.

امتزاج و پیوند این دیباچه با طبیعت به حدی است که حتّی ادعای رقابت با طبیعت و برتری بر آن را دارد؛ به گونه‌ای که سعدی در دیباچه به خواننده توصیه می‌کند:

**به چه کار آیدت ز گل طبقی؟ از گلستان من ببر ورقی**
**گل همین پنج روز و شش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد**

به بیان دیگر، «گلستان» سعدی به گونه‌ای سازمان یافته است که «زیبایی گذرا و موقتی» طبیعت را به «زیبایی همیشگی و دائمی» تبدیل می‌کند.

از دیگر سو، ضرباهنگ نثر مسجع سعدی، نوع واژگان انتخاب شده، و سرعت بیان مطالب—ضرباهنگ متن و حجم زیاد اطلاعاتی که در این مقدمه به خواننده ارائه می‌شود—با آنچه که در دنیای برون و جهان طبیعت در حال رخ دادن است، هم خوانی و هماهنگی دارد: بهجت، شادی و نشاط در سرتاسر دیباچه‌ی گلستان موج می‌زند، به نحوی که سعدی با خلق این دیباچه، یک منظومه‌ی شادی می‌آفریند. ضمنا این ایجاز و سرعت و حجم زیاد ارائه‌ی اطلاعات، سبب می‌گردد که سعدی به یک موفقیت دیگر هم دست یابد؛ یعنی خلق یک فرا روایت (Metanarrative) در چند صفحه!. چون همان طور که در فرا روایت، اثر ادبی درباره‌ی خودش و فرایند شکل‌گیری خودش سخن می‌گوید، این مقدمه نیز، روند و چگونگی شکل‌گیری «گلستان» یعنی نحوه‌ی آفرینش خودش را شرح می‌دهد.

علاوه بر این، رخداد طبیعت با رخداد درونی انسان (سعدی) از نوعی همسانی و هماهنگی برخوردار است: همراه با زایش و نو شدن طبیعت (بهار)، انسان نیز در حال یک

زایش درونی است که منجر به آفرینش «گلستان» می‌شود؛ و درست نزدیک به پایان این حال خاص طبیعت، آفرینش درونی انسان نیز به پایان می‌رسد: «فی الجمله از گل بستان هنوز بقیتی مانده بود که کتاب گلستان تمام شد.»

**۲-۱- طبیعت**

قبل از ادامه‌ی بحث، ضروری است که قدری در مورد معانی مختلف «طبیعت» تأمل کنیم. ریموند ویلیامز، منتقد و رمان‌نویس ویلزی اعتقاد دارد که طبیعت را «شاید بتوان پیچیده‌ترین لغت در زبان» دانست (بیوئل، ۱۳۹۲: ۲۲۴). به بیان دیگر، مفهوم واژه‌ی طبیعت در گذر زمان دچار تطور و تحوّل شده است. فلوطین، طبیعت را «تصویر یا تقلیدی از خرد» (Yeganeh, 2002: 7) می‌داند. ویلیامز نیز سه مفهوم اصلی برای این واژه مشخص کرده است: «طبیعت به عنوان ویژگی ذاتی چیزی؛ طبیعت به عنوان نیروی نهادی که جهان را هدایت می کند... ؛ و طبیعت به عنوان جهان مادی، چیزی که نامتغیر و ثابت نیست و شامل انسان نیز می‌شود» (همان ۲۲۴). از سوی دیگر در نظریّات بسیاری از منتقدان از هوراس گرفته تا الگزندر پوپ، یکی از معانی طبیعت، آثار نویسندگان و شاعران بزرگ یونان و روم باستان است که شایسته‌ی تقلید است. در حقیقت، پوپ آثار این نویسندگان را «طبیعت سازمان یافته» (ابجدیان ب، ۱۳۸۳: ۳۸۱) می‌نامد. به تعبیر دیگر، ادبیّات همان طبیعت است، امّا طبیعتی که نظام‌مند و سازمان یافته است، چرا که این نویسندگان در آثار خود، الگوهای طبیعت را به نحوی منظم و قانون‌مند به کار بسته‌اند و با این کار نمونه‌هایی بی‌نظیر برای تقلید آیندگان فراهم ساخته و مسیر آنان را برای آفرینش آثار جدید آسان کرده‌اند.

ارتباط و پیوند بین ادبیّات و طبیعت به گونه‌ای است که نورتروپ فرای، منتقد کانادایی چهار ژانر مهمّ ادبی یعنی کمدی، رمانس، ساتیر/ آیرونی، تراژدی را به ترتیب با فصول سال یعنی بهار، تابستان، پاییز و زمستان مطابقت می‌دهد (ر.ک: تحلیل نقد: ۱۹۶-۲۸۸ ). سعدی نیز با آگاهی از این پیوند و رابطه، و یا به تعبیر بهتر، با این «طبیعت آگاهی»، مقدمه‌ی خود را با هوشمندی تمام با طبیعت و بویژه فصل بهار عجین کرده است؛ چرا که بهار فصل زایش، تولّد و آغاز است.

امّا به این موضوع از زاویه‌ای دیگر نیز می‌توان نگریست. سر جاشوا رنولدز، نقاش مشهور انگلیسی در قرن هجدهم، اعتقاد داشت که طبیعت مملو از کژی، کاستی و ناراستی است،

بنابراین هنرمند نباید از آن تقلید دقیق و عین به عین کند، بلکه «هنرمند باید طبیعت آرمانی را بیابد، کاستی‌ها و بد شکلی‌های طبیعت را بزداید و طبیعت آرمانی را در ذهن خود بپروراند. بنابراین، رنولدز، طبیعت را به معنای آمیخته‌ای از طبیعت و تخیل به کار می‌گیرد» (ابجدیان الف، ۱۳۸۳: ۳۸۷). لذا مواجهه با طبیعت برای شاعر، فقط یک نقطه‌ی شروع و یک سکوی پرتاب به شمار می‌آید که «عروس فکر» او را به زیباترین نحوی می‌آراید. سعدی نیز در «گلستان» همین رویه را پی می‌گیرد، چرا که او نیز معتقد است که ادبیّات و «هنر با افزودن چیزی به طبیعت، آن را به چیزی فراتر از تقلید صرف از دنیای طبیعی» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۴۰) تبدیل می‌کنند، تا حدی که حتّی گردش زمان آن را از بین نخواهد برد: «**گفتم: گل بستان را چنان که دانی بقایی و عهد گلستان را وفایی نباشد و حکیمان گفته اند: هر چه را نپاید، دل بستگی را نشاید. گفتا: طریق چیست؟ گفتم: برای نزهت ناظران و فسحت حاضران کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیع آن را به طیش خریف مبدل نکند.**» و این راز ماندگاری و جاودانگی ادبیّات و هنر است که آن را از هر آنچه در این جهان میراست مستثنا می‌کند. این نکته البتّه در زمانه‌ی ما و در دوره‌ی معاصر بیشتر معنی و نمود پیدا کرده است، به طوری که در عصر دیجیتال و دوره‌ی جدایی کامل از دنیای طبیعت و نابودی جهان طبیعی به دست بشر، بسیاری از مواقع در غیاب طبیعت، ادبیّات و هنر نقش طبیعت را برای ما ایفا می‌کنند و جای خالی آن را برای ما پر می‌کنند، و حتّی گاهی جایگزین آن می‌شوند. برای مثال کافی است نقاشی‌هایی را به یاد بیاوریم که در سطح شهرها و روی دیوارهای مکان‌های اداری و مسکونی نه فقط با هدف زیباسازی، بلکه علاوه بر آن به منظور پرکردن خلأ طبیعت قرار داده شده‌اند. استفاده از گل‌ها، درختچه‌ها و میوه‌های مصنوعی نیز مثال دیگری برای این نکته است.

### ۲-۲- طبیعت‌نگاری

طبیعت‌نگاری (Nature Writing)، به آثار غیرداستانی، داستانی، و شعر اطلاق می‌شود که درباره‌ی محیط‌های طبیعی نوشته شده باشند. گرچه این اصطلاح در ابتدا صرفاً در مورد «نوشته‌های غیرتخیلی که نگاه موشکافانه‌ی علمی درباره‌ی جهان ارائه می‌دهد» (بیوئل، ۱۳۹۲: ۲۲۶). به کار می‌رفت، امّا هم اکنون این اصطلاح درباره‌ی آثار ادبی از قبیل رمان، نمایش‌نامه و شعر نیز کاربرد دارد. این گونه آثار، غالبا—ولی نه همیشه— مبتنی بر اطلاعاتی علمی درباره‌ی جهان طبیعت هستند و معمولا از زاویه‌ی دید اوّل

شخص نوشته می‌شوند و شامل مشاهدات شخصی و تأملات فلسفی درباره‌ی طبیعت هستند. از این رو طبیعت‌نگاری با زندگی‌نامه‌ی خودنوشت هم قرابت دارد.

با این وصف، نوشتار سعدی در این مقدمه به «طبیعت‌نگاری» نزدیک شده، چرا که بسیاری از ویژگی‌های این سبک را دارا ست. این دیباچه، یک نوشتار ادبی (نثر مسجع) است که در بسیاری مواقع از صیغه‌ی اوّل شخص مفرد برای بیان چگونگی شکل‌گیری ایده‌ی آفرینش یک اثر ادبی و خلق آن تحت تأثیر طبیعت بهاری و به تشویق یکی از دوستان، سود می‌جوید، از جمله: «**یک شب تأمل ایام گذشته می‌کردم و بر عمر تلف کرده تأسف می‌خوردم... »**، «**بعد از تأمل این معنی مصلحت چنان دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و ...»**، «**تا یکی از دوستان که در کجاوه انیس من بود ....»**، «**فی الجمله زبان از مکالمه‌ی او در کشیدن قوت نداشتم و روی از محاوره‌ی او گردانیدن مروّت ندانستم ....**» در حقیقت، مواجهه با طبیعت بهاری سبب می‌گردد تا افکاری فلسفی و عرفانی در او شکل گیرد که در نهایت به خلق یک اثر عمیق ادبی منجر می‌گردد، برای مثال: «**به حکم ضرورت سخن گفتم و تفرّج‌کنان بیرون رفتیم در فصل ربیع که صولت برد آرمیده بود...»**، «**شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد...»**، «**بامدادان که خاطر بازآمدن بر رأی نشستن غالب آمد، دیدمش دامنی گل و ریحان و سنبل و ضیمران فراهم آورده و رغبت شهر کرده گفتم: گل بستان را چنان که دانی بقایی و عهد گلستان را وفایی نباشد و حکما گفته‌اند... .»**

### ۲-۳- گفتمان گیاه‌شناختی

در مقدمه‌ی گلستان از گل و گیاه صحبت زیادی به میان آمده است؛ به نحوی که سعدی از طبیعت به مثابه فرهنگ لغت خود استفاده می‌کند. واژگان «**تاک**»، «**نبات**»، «**درختان**»، «**شکوفه**»، «**نخل**»، «**درخت گل**»، «**ریحان**»، «**سنبل**»، «**ضیمران**» مواردی برگرفته از این فرهنگ لغت هستند. تشبیه طبیعت به کتاب و بالعکس و همچنین ارتباط تنگاتنگ این دو که در شکلی محدودتر به ارتباط بین ادبیّات و طبیعت اشاره دارد و پیش از این در مورد آن بحث شد، موضوع تازه‌ای نیست و قرن‌هاست که این نکته به اشکال مختلفی بیان می‌شود. توماس اکویناس، اعتقاد داشت که «معانی اشیا در محیط زیست طبیعی ما توسط کتاب‌ها، و به طور دقیق‌تر رسالات دینی رمزگذاری شده است» (نات، ۱۳۹۲: ۲۰۰). در نتیجه همان طور که قبلا گفته شد، کتاب‌ها «طبیعت نظام یافته» یا «طبیعت رمزگذاری شده» هستند. حتی این ارتباط، تناسب و تناظر به گونه‌ای تلویحی و ایهام‌گونه در عنوان کتاب شعر والت ویتمن، «برگ‌های علف» (Leaves of Grass) نهفته است،

چرا که می‌توان آن را به «اوراق علف» نیز ترجمه کرد. به بیان دیگر، گیاهان نیز مانند کتاب‌ها دارای صفحات و اوراق هستند. سعدی هم در دیباچه‌ی گلستان وقتی می‌گوید: «**به چه کار آیدت ز گل طبقی/از گلستان من ببر ورقی**» به همین مشابهت اشاره دارد.

با توجّه به این توضیحات، می‌توان گفت که «گل» واژه‌ای کلیدی و رمزگذاری شده در این کتاب است که نقشی چند وجهی و معانی گوناگونی دارد و صرفا جنبه‌ی گیاه‌شناختی و زیباشناختی آن مد نظر نیست. «گل» در مقدمه‌ی این کتاب و با نگاهی عمیق‌تر در کل کتاب، نقشی وحدت بخش دارد که از نام کتاب آغاز می‌گردد و در سرتاسر دیباچه به اشکال مختلف تکرار شده و موج می‌زند. حتّی در جایی از مقدمه با واژگان «گل» و «گُل» که املایی یکسان، ولی تلفظی متفاوت دارند، دست به بازی زیبایی می‌زند:

**گلی خوشبوی در حمام روزی — رسید از دست مخدومی به دستم**
**بدو گفتم که مشکی یا عبیری — که از بوی دلاویز تو مستم؟**
**بگفتا من گلی ناچیز بودم — ولیکن مدتی با گل نشستم**
**کمال همنشین در من اثر کرد — و گرنه من همان خاکم که هستم**

وردزورث نیز در «قصیده‌ی جاودانی»، صراحتاً به تأثیر و اهمیّت «گل‌ها»-- و در نگاهی فراگیرتر طبیعت—برای روح و ذهن شاعر، بدین گونه تأکید می‌کند:

«برای من ناچیزترین گلی که می‌شکفد
اندیشه‌هایی چنان ژرف ارزانی می‌دارد که سرشک دیدگان، بیانگر آن‌ها نیست» (ابجدیان الف، ۱۳۸۳: ۲۴۲).

به بیان دیگر، ساده‌ترین چیزها در طبیعت و معمولی‌ترین روی‌دادها در جهان پیرامون، قادرند که ذهن شاعر را بارور سازند. لذا می‌توان گفت که «طبیعت و آگاهی انسان، نیروهایی سازگار و وابسته به هم هستند» (Hartman, 1975: 124).

از سوی دیگر بوئتیوس، فیلسوف معروف رومی در قرن پنجم و ششم میلادی، در کتاب «تسلای فلسفه» (The Consolation of Philosophy) از واژه‌ی «گل ریزان» «درباره‌ی صدور موجودات از خدا استفاده می‌کند» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۳۱). به عبارت دیگر، «گل» نمادی است از تجلّی ذات خداوند متعال که در فصل بهار به بهترین نحوی قابل مشاهده است و «گل ریزان» استمرار این تجلّی است. لذا سعدی نیز با خلق «گلستان» دست به «گل ریزان» می‌زند و جنبه‌هایی از ذات باری‌تعالی را به ما عرضه

می‌کند. این نکته ما را به مفهوم دیگری با عنوان «وحدت وجود» رهنمون می‌سازد، که در قسمت بعدی بحث خواهد شد.

### ۲-۴- وحدت وجود

وحدت وجود (Pantheism) که هم در فلسفه‌ی غرب و هم در فلسفه‌ی شرق، ولی با تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود، بر این نکته تأکید دارد که خداوند با کل جهان یا عالم طبیعت یکی است. این اعتقاد فلسفی در غرب با آثار باروخ اسپینوزا، فیلسوف هلندی در قرن هفدهم آغاز شد که بعدها طرفدارانی همچون فیشته، شلینگ و هگل یافت. در ادبیّات مغرب زمین، نویسندگان و شاعران رمانتیک از قبیل کولریج و وردزورث در انگلیس و شاعران تعالی‌گرای امریکایی مانند امرسون، ثورو، و ویتمن آثار خود را به تأثیر از این تفکّر فلسفی خلق کردند. در ایران نیز مفهوم وحدت وجود، اوّلین بار در آثار ابن عربی به چشم می‌خورد، هر چند که ابن عربی خودش از این واژه استفاده نکرده است. این مفهوم فلسفی- دینی در اشعار شعرای بزرگ ایران از جمله عطار، مولانا، حافظ، بیدل دهلوی و سعدی به چشم می‌خورد. در واقع، «این اندیشه که خداوند در طبیعت تجلّی کرده و طبیعت مقدس است» (ابجدیان ب، ۱۳۸۳: ۲۰۴) برای هر شاعری مهمّ و مسرت آفرین است. مثلا سعدی در باب سوم بوستان، می‌گوید:

**که خورشید و دریا و کوه و فلک — پری و آدمی‌زاد و دیو و ملک**
**همه هر چه هستند از آن کمتراند — که با هستی‌اش نام هستی برند**

یا در جایی دیگر می‌نویسد:

**به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست**
**عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست**

این مفهوم در سرتاسر دیباچه‌ی گلستان نیز موج می‌زند. ارتباطی که مفهوم وحدت وجود با موضوع مورد بحث ما دارد، این است که «خدا را با طبیعت» یکی می‌داند. این امتزاج، پیوند و وحدت به خوبی در مقدمه‌ی گلستان قابل مشاهده است؛ به شکلی که ستایش او از طبیعت پیوسته با شکرگزاری خداوند همراه است و حتّی برای تشکّر از خداوند از عوامل طبیعت سود می‌جوید، از جمله: «**باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده**»، و یا:

**ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند — تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری**
**همه از بهر تو سرگشته و فرمانبردار — شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری**

نکته‌ی جالب اینجاست که دیباچه‌ی گلستان نیز همانند هستی و طبیعت، دارای وحدتی ساختاری و مضمونی است که در آن همه چیز هماهنگ است. این وحدت و هماهنگی از ابعاد مختلف موسیقایی/ شنیداری، تصویری/ دیداری، زبانی، معنایی، ساختاری و ... قابل بحث و بررسی است. دیباچه‌ی گلستان به حدی دارای وحدت ساختاری، فرمی و محتوایی است که می‌توان بدون در نظر گرفتن باب‌های هشت‌گانه‌ی آن، این مقدمه را به تنهایی اثری کامل و مستقل دانست.

### ۲-۵- امر زیبا و امر والا

یونانیان باستان «جهان را زیبایی می‌نامیدند» (Yeganeh, 2002: 11)، امّا بسیاری از اندیشمندان در کنار این زیبایی و حس لذّت، عظمت و هراس هم می‌بینند. این حس لذّت آمیخته به هراس را «امر والا» یا «والایی» می‌نامند که نخستین بار در اثر مشهور لونگینوس (لان جای نس)، منتقد یونانی در قرن اوّل میلادی به نام «درباره‌ی امر والا» (On the Sublime) مطرح شد و بعدها ادموند برک و ایمانوئل کانت، آن را کامل کردند. هم برک و هم کانت، مثال‌هایی که برای «امر والا» می‌زنند، غالباً برگرفته از طبیعت‌اند: «عظمت ستیغ پر برف کوهستان، و دریای توفانی، تصاویر آشنای سخن کانت هستند که از نمونه‌های برک وام گرفته شده‌اند» (احمدی، ۱۳۸۷: ۷۹)، ولی «برک از قول میلتون، مرگ را والاترین چیزها می‌داند، زیرا در عین حال مبهم‌ترین چیزهاست» (همان ۷۸)، هر چند که در نهایت عالی‌ترین مصداق «والایی»، خداوند است. شوپنهاور نیز در جلد اوّل شاهکار فلسفی خود به نام «جهان همچون اراده و بازنمایی» (The World as Will and Representation)، آنجا که به توصیف شخصی می‌پردازد که روی عرشه‌ی یک کشتی، اسیر توفان، امواج کوه‌آسا، و رعد و برق شده، به نحوی شگرف، «امر والا» را به تصویر می‌کشد (Schopenhauer, 1969: 204-205). این مفهوم به شکلی زیبا در شعر حافظ نیز نمود یافته است، آنجا که می‌گوید:

**شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  کجا دانند حال ما سبکساران ساحل‌ها**

و یا در شعر نیما، هنگامی که می‌گوید:

**آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته، شاد و خندانید**
**یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان**
**یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند**
**روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید**

در «گلستان» سعدی، «امر زیبا» و «امر والا» هر دو با هم و در کنار هم قابل مشاهده‌اند؛ همانند طبیعت که هر دو را در دل خود و گاه در کنار هم دارد. به بیان دیگر، این اثر از همان ابتدا هر دو حس زیبایی/ لذّت و ترس/ عظمت را توأمان به ما منتقل می‌کند و دقیقا همین نکته است که «امر والا» را خلق می‌کند: «**منّت خدای را، عزوجل، که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت، هر نفسی که فرو می‌رود ممد حیات است و چون بر می‌آید مفرح ذات ... .**» همان طور که گفته شد، بهترین مثال برای «امر والا»، قادر متعال یعنی «خداوند» است که سعدی از آن به «**خدای عزوجل**» تعبیر می‌کند. این وجود قادر و متعال، همانند هر امر والایی—و البتّه بیش از هر امر والایی—ما را وادار به تسلیم شدن، فرمان‌برداری و اطاعت می‌کند: «**که طاعتش موجب قربت است ... .**»، امّا حالا به این دو جمله دقّت کنید: «**هر نفسی که فرو می‌رود، ممد حیات است و چون برمی‌آید، مفرح ذات ... .**» هنگام خواندن جمله‌ی اوّل، آدمی به خوبی اهمیّت نفس کشیدن را درک می‌کند، چون اگر نتوانیم نفس بکشیم، نه حیاتی وجود خواهد داشت و نه خواندنی؛ چون خواندن همین جمله نیز خود مستلزم نفس کشیدن یا به تعبیر سعدی «فرو بردن نفس» است. گرچه ما همگی پیشاپیش از آن آگاهیم، امّا تذکر دوباره‌ی آن، ناگهان ما را دچار ترس می‌کند. ولی بلافاصله جمله‌ی دوم، ترس و نگرانی ما را زایل می‌سازد: «**و چون برمی‌آید، مفرح ذات.**» با خواندن این جمله که بر انجام عمل بازدم و تداوم نفس کشیدن تأکید دارد، نه تنها حیات تداوم می‌یابد، بلکه روح ما نیز از ترس و وحشت امکان مرگ، به سوی شادی و امید ادامه‌ی زندگی تغییر حالت می‌دهد. پس این «امر والا» که دم و بازدم (در هر نفسی دو نعمت موجود است) ما را میسر می‌سازد، شایسته‌ی شکرگزاری و ستایش است: « **و بر هر نعمتی، شکری واجب.**» ولی ما حتّی اگر هم بخواهیم، قادر نیستیم او را آن طور که باید و شاید شکر بگوییم:

**از دست و زبان که برآید  که از عهده‌ی شکرش بدر آید**

از سوی دیگر، مضمون «هوای در حال حرکت» که به اشکال «باد»، «نسیم»، «تنفس» یا «دم و بازدم» در اشعار شعرای رمانتیک انگلیس مانند کولریج، وردزورث و شلی زیاد به چشم می‌خورد، «نه تنها بخشی از طبیعت و چشم انداز است، بلکه ابزاری برای تغییرات بنیادین در ذهن شاعر به شمار می‌آید» (Abrams, 1975: 37). یعنی همان تغییرات بنیادینی که در ذهن سعدی سبب شکل‌گیری «گلستان» شد و اساساً «گلستان» با شکرگزاری به خاطر این «دم و بازدم» آغاز می‌شود: «گلستانی» که بادهای طبیعی—باد

خزان—«**را بر ورق او دست تطاول نباشد**» و دغدغه‌ی اوّلیه‌ی سعدی از بابت این که «**هر دم از عمر می رود نفسی...**» را به کلّی مرتفع می سازد.

از دیگر سو، با توجّه به تعاریف لونگینوس (لان جای نس)، می‌توان مقدمه‌ی گلستان را اثری والا خواند. لونگینوس اعتقاد دارد: «هرگاه عقل، احساس، و اراده‌ی ما به نحوی هماهنگ به یک اثر هنری واکنش نشان دهند، ما متوجّه می‌شویم که با امر والا مواجه شده‌ایم» (Bressler, 1994: 17). این دقیقا همان حسی است که هنگام مواجهه با دیباچه‌ی گلستان به ما دست می‌دهد؛ بدین معنی که ما موقع خواندن این دیباچه، چه از نظر عقلانی و چه از جهت عاطفی نسبت به آن احساس خوب و مثبتی داریم و با تمامی وجود می‌پذیریم که این متن، متنی زیباست که آن قدر با مهارت و استادی نوشته شده که ما را به شگفتی وا می‌دارد و همان طور که گفته شد، احساس شگفتی هنگامی به ما دست می‌دهد که ما با امری غیرعادی، مبهم و عظیم مواجه شویم که همان امر والاست.

### ۲-۶- طبیعت و تعالی‌گرایی در مقدمه‌ی گلستان

جنبش ادبی-فلسفی تعالی‌گرایی (Transcendentalism) که در قرن نوزدهم در امریکا نضج گرفت و نویسندگان و شعرای برجسته‌ای مانند رالف والدو امرسون، مارگارت فولر و هنری دیوید ثورو از بنیان‌گذاران آن بودند نیز با موضوع «طبیعت» در ارتباط است. این سه «در آثارشان به ستایش طبیعت، نیروی حیات و طبیعت بکر و وحشی» (بری، ۱۳۹۲: ۱۶) پرداخته‌اند. البتّه این ستایش از طبیعت گاه تا حد طبیعت‌پرستی نیز پیش می‌رود؛ و این نکته‌ای است که در کار سعدی به چشم نمی‌خورد؛ بدین معنی که سعدی اگر طبیعت را می‌ستاید، فقط به این علّت است که نشانه‌ی صنع خداوند است؛ او به سیمای شخص نمی‌نگرد، بلکه در آثار صنع حیران است: «**باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی‌دریغش همه جا کشیده**». بنابراین خود طبیعت به تنهایی برای سعدی ارزشی ندارد، بلکه طبیعت به عنوان رحمت و خوان نعمت خداوند است، که نزد او ارزشمند است.

به هر رو، این نویسندگان همانند رمانتیک‌ها، طبیعت را ساحتی پر رمز و راز می‌دیدند که نیرویی روحانی در آن پنهان است؛ لذا شایسته‌ی تأمل و تعمق است. هم برای رمانتیک‌ها و هم برای تعالی‌گرایان، طبیعت چنان اهمیّت دارد که گویی جدایی از آن، جدایی از خدا است. این پیوند و امتزاج همان طور که قبلا شرح داده شد، در دیباچه‌ی گلستان به روشنی مشهود است. شاید به همین علّت است که در ادبیّات و هنر مدرن و

پسامدرن، تنهایی انسان بیداد می‌کند؛ چون انسان شهرنشین جوامع صنعتی و دیجیتال، به موازات دوری از طبیعت، از خدا نیز جدا شده است. این تنهایی و غربت در آثاری که با طبیعت پیوندی عمیق دارند، دیده نمی‌شود، و شاید به همین علّت باشد که آدمی با خواندن «گلستان» نه تنها گرفتار غم و اندوه نمی‌شود، بلکه سراسر دچار شور و شوق و شعف می‌گردد، چرا که «گلستان» به خواننده این حس را منتقل می‌کند که نه فقط تنها نیست، بلکه خداوند پیوسته در کنار او است و تمامی کائنات همراه و برای اویند:

**ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری**
**همه از بهر تو سرگشته و فرمانبردار شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری**

در حقیقت، اصطلاح «وحشی نجیب» (Noble Savage) که توسط ژان ژاک روسو به کار برده شد، متضمّن مفهوم آرمانی انسان نامتمدن است «که نماد خوبی و پاکی ذاتی انسان طبیعی است و با تمدن آلوده و فاسد نشده است» (مگی، ۱۳۸۸: ۱۲۷)؛ یعنی انسانی که به تعبیر ویلیام بلیک، هنوز معصوم است و تجربه‌های دنیوی او را به تباهی نکشانده است. بنابراین هنر و ادبیّات و بویژه شعر، این توانایی را دارند که دوباره انسان را با طبیعت آشتی دهند و در واقع به تعبیر نیچه در یکی از آثارش به نام «تولد تراژدی» (The Birth of Tragedy)، انرژی‌های دیونیزوسی را که توسط نظام آپولونی سرکوب شده، دوباره احیا کنند.

این فاصله گرفتن از طبیعت، در کلام هیدگر، صبغه‌ای کاملا فلسفی می‌یابد: «هیدگر در کتاب پرسشی از تکنولوژی، به شعری از هولدرلین راجع به رودخانه‌ی راین متمسک می‌شود؛ از نظر هولدرلین رودخانه‌ی راین جلوه‌ی وجود است و در نتیجه، من ارباب آن نیستم که به هر نحوی که بخواهم آن را مهار کنم. هیدگر معتقد است که نگاه ما به رودخانه‌ی راین، دیگر نگاه گذشتگان نیست؛ ما امروزه می‌خواهیم بر روی این رودخانه سد بزنیم و از آن انرژی برق بگیریم و...؛ بنابراین راین دیگر راین نیست...» (خاتمی، ۱۳۹۱: ۱۷۳). این رویکرد که مدافع دیدگاه اتحاد انسان و محیط زیست طبیعی‌اش است در تقابل با آن جهان بینی است که به جدایی بین طبیعت و انسان منتهی شد و از عقل گرایی دکارت نشأت می‌گرفت.

## ۳- نتیجه‌گیری

بررسی و مطالعه‌ی شاهکارهای ادبیّات کهن ایران با استفاده از رویکردهای مدرن و پسامدرن نقد ادبی، دریچه‌های تازه‌ای را به روی ما می‌گشاید و نکات جدیدی را در مورد

این آثار کهن بر ما هویدا می‌کند که زمینه‌های پژوهشی متنوعی را پدید می‌آورد. از دیگر سو، مطالعات میان رشته‌ای که نشانگر پیوند عمیق بین حوزه‌های مختلف مطالعاتی است، و در پژوهش‌های کشور ما کمتر به آن توجّه می‌شود، دید ما نسبت به آثار ادبی را گسترده‌تر می‌سازد. لذا استفاده از نقد بوم‌گرا، به عنوان یک رویکرد میان رشته‌ای، در تحلیل دیباچه‌ی گلستان نیز نتایجی را به همراه دارد، که در اینجا به مهمّ‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. موقعیت زمانی و مکانی این اثر، صرفا به عنوان یک پس‌زمینه عمل نمی‌کند، بلکه نقشی فعّال و تأثیرگذار در این روایت دارد، تا حدی که اگر سعدی در چنین شرایط زمانی و مکانی قرار نمی‌گرفت، یا این اثر اصلا خلق نمی‌شد و یا اگر هم خلق می‌شد تا بدین اندازه زیبا و تاثیرگذار نبود.
۲. تاثیر شرایط فیزیکی و طبیعی در شکل‌گیری این اثر، به قدری است که طبیعت و به تعبیر دقیق‌تر، طبیعت بهاری، همانند یک شخصیّت در این اثر ایفای نقش می‌کند.
۳. طبیعت بهاری به عنوان یک شخصیّت، بر شخصیّت‌های انسانی این اثر، تأثیری شدید و عمیق دارد؛ به گونه‌ای که موجودات انسانی را وادار به واکنش می‌کند. این واکنش طیف وسیعی را در بر می‌گیرد که از وقت‌گذرانی در طبیعت شروع شده و با تحسین و ستایش آن تداوم می یابد، و در نهایت به آفرینش یک اثر ادبی منتهی می‌شود.
۴. هم محتوا و هم ساختار و فرم این اثر ناشی از جهان طبیعت است.
۵. مطالعه و بررسی محیط و مکان در این رویکرد به اندازه‌ی مواردی همچون موقعیت اجتماعی، جنسیت و نژاد، اهمیّت دارد.
۶. این اثر آگاهی و توجّه بشر را به جهان طبیعت افزایش داده و ترغیب می‌کند.
۷. آثار ادبی، از جمله این اثر، بر نحوه‌ی ارتباط بشر با جهان طبیعت تاثیرگذارند.
۸. علم بوم‌شناسی، بر مطالعات و تحلیل ادبی تأثیر داشته است.
۹. با عنایت به ارتباطی که مفهوم وحدت وجود با طبیعت دارد، رد پای اعتقاد به وحدت وجود در این دیباچه قابل پی‌گیری و اثبات است.
۱۰. بین نگاه رمانتیک‌ها تعالی‌گرایان به طبیعت و نگاه سعدی به آن در این اثر، شباهت‌هایی وجود دارد.

۱۱. این دیباچه، نوشتاری ادبی است که بسیاری از ویژگی‌های ژانر طبیعت‌نگاری را داراست و گفتمان گیاه‌شناختی در آن نقشی برجسته دارد.
۱۲. امر والا یکی از مفاهیم کلیدی در نقد بوم‌گرا است و با توجّه به تعاریفی که لونگینوس، برک و کانت از امر والا ارائه داده‌اند، می‌توان این دیباچه را یک اثر والا تلقی کرد.
۱۳. این دیباچه را با اندکی تسامح می‌توان یک فرا روایت دانست.
۱۴. این دیباچه را از جهاتی می‌توان یک اثر مستقل و کامل دانست.

## منابع

### کتاب‌ها


۱- ابجدیان الف، امراله (۱۳۸۳). ***تاریخ ادبیّات انگلیس: ادبیات روزگار بازگشت پادشاهی و سده‌ی هجدهم***. جلد ششم. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۲- ـــــــــــــ (۱۳۸۳). ***تاریخ ادبیّات انگلیس: شاعران رمانتیک***. جلد هفتم. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۳- احمدی، بابک (۱۳۸۷). ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر***. تهران: نشر مرکز.

۴- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۴). ***دیوان حافظ***. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: انتشارات کلهر.

۵- خاتمی، محمود (۱۳۹۱). ***مدخل فلسفه‌ی غربی معاصر***. تهران: نشر علم.

۶- سعدی، مصلح بن عبد الله(۱۳۷۳). ***غزلیات***. تصحیح محمّدعلی فروغی. تهران: انتشارات ققنوس.

۷- ـــــــــــــ (۱۳۸۴). ***گلستان***. تهران: پیام عدالت.

۸- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر.

۹- کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۷). ***تاریخ فلسفه: فلسفه‌ی قرون وسطا از آوگوستینوس تا اسکوتوس***. جلد دوم. ترجمه‌ی ابراهیم دادجو. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰-کلیگز، مری (۱۳۸۸). ***درسنامه‌ی نظریّه‌ی ادبی***. ترجمه‌ی جلال سخنور و همکاران. تهران: نشر اختران.

۱۱-مگی، برایان (۱۳۸۸). داستان فلسفه. ترجمه‌ی مانی صالحی علامه. تهران: کتاب آمه.

۱۲-نیمایوشیج (۱۳۷۵). ***مجموعه‌ی کامل اشعار***. تدوین سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه


### مقالات:

۱۳- بری، پیتر (۱۳۹۲). «نقد بوم‌گرا یا مطالعات سبز». زهرا پارساپور. در باره‌ی نقد بوم‌گرا. تهران. ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***: ۱۵-۳۹.

۱۴-بیوئل، لارنس (۱۳۹۲). «اصطلاحات نقد بوم‌گرا». زهرا پارساپور. در باره‌ی نقد بوم‌گرا. تهران. ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***: ۲۱۵-۲۳۲.

۱۵-ذکاوت، مسیح (۱۳۹۰). «درآمدی بر بوم نقد». محمود فتوحی. ***نامه‌ی نقد (مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریّه و نقد ادبی در ایران)***. تهران: نشر خانه‌ی کتاب. ۶۷۵-۶۹۷.

۱۶-نات، وینفرد (۱۳۹۲). «نشانه‌شناسی بوم‌گرا». زهرا پارساپور. در باره‌ی نقد بوم‌گرا. ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***. تهران: ۱۹۷-۲۱۱.

1- Abrams, M. H. (1975). "***The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor***." M. H. Abrams. New York: Oxford University Press. 37-54.

2- Allister, Mark (2001). ***Refiguring the Map of Sorrow: Nature Writing and Autobiography***. Charlottesville and London: University Press of Virginia.

3- Bressler, Charles E. (1994). ***Literary Criticism: An introduction to Theory and Practice***. New Jersey: Prentice-Hall.

4- Dobie, Ann B. (2015). ***Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism***. Stamford: Cengage Learning.

5- Hartman, Geoffrey H. (1975). "*Nature and the Humanization of the Self in Wordsworth*." M. H. Abrams. New York: Oxford University Press. 123-132.

6- Nietzsche, Friedrich (2007). ***The Birth of Tragedy and Other Writings.*** Trans. Ronald Speirs. Ed. Raymond Guess and Ronald Speirs. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

7- Schopenhauer, Arthur (1969). ***The World as Will and Representation***. Trans. E. F. J. Payne. Vol. 1. New York: Dover Publications.

8- Tyson, Lois (2006). ***Critical Theory Today: A User-Friendly Guide***. New York and London: Routledge.
9- Yeganeh, Farah (2002). ***Literary Schools: A Reader***. Tehran: Rahnama Publication.

# بررسی جلوه‌هایی از حافظه‌ی جمعی در گلستان سعدی
# (با تمرکز بر باب‌های «در سیره‌ی پادشاهان»، «در اخلاق درویشان» و «در تأثیر تربیت»)

**محمّدجعفر یوسفیان**[1]
**زهره قلی‌پور**[2]

**چکیده**

مقاله‌ی حاضر برآن است تا ظرفیّت‌های گلستان سعدی در بازنمود حافظه‌ی جمعی و احیای هویّت جمعی را بررسی نماید. نگارش گلستان در زمانه‌ای صورت گرفت که هویّت ایرانی به سبب قهقرای ناشی از تهاجم مغولان رو به زوال می‌رفت، امّا سعدی با به کارگیری نقاط ارجاع، اسامی خاص یا اصطلاحاتی که در حافظه‌ی جمعی ذخیره شده بود، به حکایات خود ابعادی بومی و خاطره‌انگیز بخشید تا معاصرانش را به سوی هویّت ایرانی-اسلامی خود، که با هجوم بیگانگان بیم زوالش می‌رفت، فرابخواند. لذا می‌توان گفت سعدی در گلستان، از حافظه‌ی جمعی جهت قوام‌بخشیدن به هویّت و روح اجتماعی بهره گرفته است. اصطلاح «حافظه‌ی جمعی» که نخستین بار توسط موریس هالواکس، جامعه‌شناس فرانسوی معرفی شد، به محل انباشت خاطرات قومی اطلاق می‌شود که افراد جامعه با ملاحظه‌ی آن، هویّت قومی خود را احیا می‌کنند. بهره‌گیری سعدی از منابع مکتوب از قبیل شاهنامه، قرآن، احادیث و... موضوع مطالعه‌ی مقالات و پژوهش‌های بسیاری بوده است، امّا ورای این ارجاعات، حکایات سعدی سرشار از اسامی خاص یا عباراتی است که قابل‌پیگیری در منابع مکتوب نیستند، بلکه در فرهنگ شفاهی و حافظه‌ی جمعی ریشه دارند. در واقع سعدی در گلستان، با آگاهی از حافظه‌ی جمعی و بهره‌گیری از خاطرات قومی، به مقاومتی فرهنگی علیه هرج‌ومرج موجود مبادرت ورزیده است.

**کلیدواژه‌ها**: حافظه‌ی جمعی، هالواکس، گلستان،سعدی.

---

۱- استادیار ادبیّات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
yousefian@modares.ac.ir

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیّات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس
z.gholipour@modares.ac.ir

**۱- مقدمه**

گلستان سعدی در مقام یکی از گنجینه‌های ادب فارسی، تاکنون موضوع پژوهشی مهمّی برای محققان بوده است. آنچه گلستان را به اثری ممتاز بدل می‌کند و هر ذهن هوشمندی را برای غور در آن برمی‌انگیزاند، ساختار زبانی، آرایش گفتارهای ظاهراً پراکنده، امّا قویاً منسجم، و مضامینی است که همواره اندیشه‌ی ایرانی و اسلامی را به خود مشغول داشته و گاه به وسواس‌هایی فرهنگی برای این ذهنیّت بدل شده است؛ وسواس‌هایی که حتّی در عناوین ابواب هشت‌گانه‌ی گلستان خود را بروز می‌دهد و ورای اخلاق و دین، گواه روحیه‌ی ملّی و فرهنگ اجتماعی نیز هست. از «سیرت پادشاهان» و «اخلاق درویشان» گرفته تا «تأثیر تربیت» و «آداب صحبت» از جمله موضوعاتی هستند که سعدی در مقام مسائل روز آن‌ها را مورد تأمل قرار داده و در حکایاتی ذیل این عناوین، کوشیده دوره‌های گذشته را در قالب تمثیل بازنمایی کند. بدین ترتیب وی معضلات اجتماعی دوران خود را در پرتو مثال‌هایی از گذشتگان، که در خاطرات جمعی ثبت‌شده‌اند، برملا نموده است. می‌توان پیش‌تر رفت و مدعی شد که سعدی به نوعی جامعه‌شناسی حول مضامینی چون «رعیت‌پروری و کشورداری، آموزش اخلاق و رفتار اجتماعی...به صورت غیرمستقیم و در قالب حکایات عبرت‌آموز یا پند و اندرز مستقیم»(مسکوب،۱۳۸۵:۸۲) پرداخته است. از یک‌سو، مقالات و یادداشت‌های بی‌شماری در دوران معاصر به ردیابی آثار مکتوب اسلامی و ایرانی کهن در گلستان پرداخته‌اند و از دیگرسو، عده‌ای استقلال ظاهری حکایات گلستان از یکدیگر را دلیلی بر این مدعا دانسته‌اند که گلستان، صرفا با هدف بازگویی تجارب نویسنده‌اش نگاشته شده است، امّا با تأمل در این نکته که انتقال تجربه، می‌تواند نقشی در انتقال فرهنگ ایفا نماید و بینش عمومی را توسعه بخشد، ادعای مزبور جایی برای درنگ نخواهد یافت. مقاله‌ی حاضر تلاش دارد تا با ردیابی عناصری که بر حافظه‌ی جمعی(Collective Memory) زمانه‌ی سعدی دلالت دارند، به قابلیت گلستان در بازنمایی این حافظه و در نتیجه احیای هویّت جمعی بپردازد. این پژوهش قصد دارد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه سعدی از حافظه‌ی جمعی و باورهای مذهبی و ملّی در جهت یادآوری هویت و روحیّه‌ی اخلاقی جامعه بهره گرفته است. در واقع مسئله‌ی تحقیق حاضر ردیابی شاخص‌هایی در گلستان است که حافظه‌ی جمعی را در این اثر متجلّی می‌سازند. فرضیه‌ی

تحقیق بر این اندیشه استوار است که در حکایات سعدی، اسامی خاصی(متعلق به چهره-های تاریخی یا اسطوره‌ای) و همچنین عبارات و گاه آیاتی ذکر شده که در جهت انتقال محتوای هر حکایت نقش مهمی ایفا می‌کنند. این اسامی و عبارات تداعی‌گر مفاهیمی ناآشکار در نگاه نخست هستند که تنها با مراجعه به خاطرات جمعی می‌توان آن‌ها را ادراک نمود. به‌نظر می‌رسد سعدی با آگاهی بر باورهای عمومی که حول چهره‌های شاخص گذشته وجود داشته، اسامی ایشان را در حکایات خود آورده تا کلید گشایش معنی حکایات را به دست مخاطب داده باشد. بهعبارتی‌دیگر گویی سعدی یکی از شرایط پذیرفته‌شدن حکایت خود از سوی مخاطب را آشنایی مخاطب با عبارت، یا چهره‌ای می‌دانسته که نامش در حکایت آمده؛ نامی‌که به سبب اهمیت تاریخی یا اسطوره‌ای در حافظه‌ی جمعی ماندگار شده است. دراین‌صورت خواننده‌ی گلستان با اتکا به حافظه‌ی جمعی، قادر به خوانش فضای خالی میان نوشته‌ها می‌شود. روش تحقیق حاضر، توصیفی بوده، به بررسی مستقیم داده‌ها می‌پردازد. گردآوری داده‌ها نیز با استناد به منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج پایانی تحقیق نشان می‌دهد سعدی برای عمق بخشیدن به‌حکایات خود در ابواب«در سیرت پادشاهان»، «در اخلاق درویشان» و «در تأثیر تربیت»، از حافظه‌ی جمعی به مثابه‌ی منبعی شفاهی، بیش از منابع مکتوب بهره گرفته است

### ۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

پراکندگی و تنوع‌آرایی که در خصوص گلستان سعدی بیان گردیده به قدری چشم‌گیر است که در مواردی، می‌توان مغایرت‌هایی میان عقاید پژوهشگران یافت. از یک‌سو گلستان را کشکولی دانسته‌اند(دشتی،۱۳۶۴:۲۳۱)، حاوی «محفوظات، مسموعات و مشاهدات نویسنده»(همان:۲۴۸)، که بی‌حلقه‌ی پیوندی گردآوری شده‌اند. از سوی دیگر سعدی را نویسنده‌ای متجدّد دانسته‌اند که با زیرکی، حکایاتی را در پی هم می‌آورد که درک انسجام آن‌ها مستلزم خوانشی هوشمندانه است(میلانی،۱۳۸۲)؛ خوانشی که به موجب آن خواننده درمی‌یابد که سعدی نه تنها چاپلوسی اغنیا(کسروی،۱۳۳۹:۹۸) نمی‌کند، بلکه تلوّن مزاج پادشاهان و عدم ثبات خوی ایشان را برملا می‌کند. لذا نسبت «شاعر رسمی بودن» سعدی (ماسه،۱۳۶۹:۱۵) اعتبار خود را از دست می‌دهد. از جمله تحقیقات ارزشمندی که در حیطه‌ی شناخت گلستان صورت گرفته و در ارتباط محتوایی با مقاله‌ی حاضر هستند، می‌توان به مواردی اشاره نمود که به طور تطبیقی به قیاس گلستان با آثار پیش از آن

پرداخته‌اند و بر این اساس پیشینه‌ی ادبی گلستان و تأثیراتی که سعدی از منابع ادبی یا دینی قبل از خود گرفته را نشان می‌دهند. . علی دشتی در *قلمرو سعدی(۱۳۶۴)* به قیاس زبان سعدی با شاعران پیش از او و نیز همعصرانش همت گماشته، زرّین‌کوب در یادداشت‌های خود پیرامون گلستان در *نه‌شرقی،نه‌غربی،انسانی(۱۳۵۳: ۲۳۱-۱۹۷)* به ذکر شباهت‌های برخی حکایات گلستان با منابع مکتوب پیش از ظهور آن، به لحاظ مضمونی، پرداخته است. *فردوسی و سعدی(۱۳۷۵)* نیز عنوان مجموعه‌ی مقالاتی است که رستگار فسایی در آن وجوه اشتراک و افتراق میان دو شاعر نام‌برده را نشان می‌دهد. در میان مقالاتی که به قیاس‌هایی از این دست پرداخته‌اند، می‌توان به «مضامین مشترک قابوس‌نامه و آثار سعدی» اشاره نمود که نظری(۱۳۸۱) در آن به ردیابی پیشینه‌ی گفتارهای سعدی در قابوس‌نامه‌ی کیکاووس‌بن‌عنصرالمعالی پرداخته است. پژوهش یلمه‌ها و رجبی(۱۳۹۳) با عنوان «تأثیرپذیری گلستان سعدی ازآموزه‌های تعلیمی قابوس‌نامه» به تحلیل محتوایی همین موضوع می‌پردازد و سبزبان‌پور(۱۳۹۲) در «بررسی دیدگاه‌های تربیتی ایران باستان در قابوس‌نامه»، ضمن اشاراتی، اثرگذاری قابوس‌نامه بر سعدی را نشان می‌دهد. مقایسه‌ی تطبیقی میان گلستان و قابوس‌نامه، موضوع تحت بررسی حسن‌پور و حقیقی(۱۳۹۴) نیز بوده که در آن با تکیه بر منطق گفت‌وگویی باختین، به بررسی مقایسه‌ای گلستان و قابوس‌نامه – به عنوان دو اثر از ادبیّات تعلیمی- پرداخته‌اند و ضمن آن موارد افتراق دو اثر حول مضامین مشترک را مورد بررسی قرار داده‌اند. اهمیّت این مقاله در آن است که نشان می‌دهد چگونه پندواندرز عنصرالمعالی در فضای تمثیلی حکایات گلستان لحن انتقادی به خود گرفته که این خود دلالت بر پیشرفت ادبی گلستان نسبت به قابوس‌نامه برمبنای منطق گفت‌وگویی دارد. پژوهش «مقایسه‌ی آموزه‌های تعلیمی در شاهنامه فردوسی با بوستان سعدی» به قلم نظری و اسدی(۱۳۹۴)، گرچه به شرح وجوه مشترک مضمونی میان بوستان سعدی(و نه گلستان) و شاهنامه پرداخته، امّا حائز نکات قابل تأملی در معرفی تمایزهای دیدگاهی سعدی و فردوسی است.

در حیطه‌ی حافظه‌ی جمعی که رویکرد نظری این مقاله را شکل می‌دهد، مطالعات اندکی در ایران صورت گرفته است. این در حالی‌است که مبحث حافظه‌ی جمعی سابقه‌ای قریب به یک سده در غرب دارد. اوّلین ظهور این اصطلاح در تألیفات موریس-هالواکس(Maurice Halbwaches) (۱۸۷۷-۱۹۴۵) -جامعه‌شناس فرانسوی متعلّق به

نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم و از شاگردان امیل دورکیم (Emil Durkheim)- صورت گرفت. هالواکس در آثار خود با عناوین *حافظه‌ی جمعی(۱۹۸۰)* و *درباره‌ی حافظه‌ی جمعی(۱۹۹۱)* به بررسی زیست اجتماعی می‌پردازد و آن را به عنوان لازمه‌ی تحقق حافظه معرفی می‌کند. به موازات وی، ابی واربورگ (Aby Warburg)(۱۸۶۶-۱۹۲۹) در *اطلس خاطرات(۲۰۰۰)* اهمیت فرهنگ در شکل‌گیری حافظه را نشان می‌دهد. آسمن (Assmann) در مقاله‌ی «حافظه‌ی جمعی و هویت فرهنگی»(۲۰۰۹) با تلفیق دیدگاه‌های هالواکس و واربورگ به تبین هویّت فرهنگی می‌پردازد. شوارتز (Schwartz) و کیم (Kim) نیز(۲۰۱۰) در مجموعه مقالات خود چگونگی بقای حافظه‌ی جمعی طی ادوار مختلف تاریخی را عرضه می‌دارند.

بحث حافظه‌ی جمعی در ایران با مقاله‌ی نورایی(۱۳۸۳) پیرامون ارائه‌ی تعریفی از حافظه‌ی جمعی و ارتباط آن با هویّت مطرح گردید. داوودی(۱۳۹۱) در «نقش حافظه‌ی جمعی در بروز منازعات قومی» به ارائه‌ی دیدگاه‌های متنوعی که در غرب حول حافظه‌ی جمعی مطرح شده پرداخته و سپس کارکرد حافظه‌ی جمعی در تقویت و ابقای منازعات قومی را تبیین می‌کند. عباداللهی و یزدان‌عاشوری(۱۳۹۲) در «تاریخ معاصر ایرانی در حافظه‌ی جمعی ایرانیان» به شرح چارچوب‌های اثرگذار ملی و قومی در شکل‌گیری حافظه‌ی جمعی می‌پردازند. کریمی(۱۳۹۲) نیز ضمن مقاله‌ی «حافظه‌ی جمعی و فرایند هویت‌یابی» از تأثیر نهادها و چارچوب‌های اجتماعی در شکل‌گیری هویّت سخن می‌گوید. تنها در یک مورد، در ایران به ردیابی حافظه‌ی جمعی در متون ادبی پرداخته شده است؛ امیری(۱۳۸۸) با مقاله‌ی «چشم‌اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی» ضمن تلفیق رویکرد جامعه‌شناختی هالواکس و آرای نظری باختین پیرامون روایت و بینامتنیت، به تأثیر حافظه‌ی جمعی در شکل‌گیری رمان تاریخی در دهه‌ی چهل ایران می‌پردازد و قابلیت این آثار از حیث هویّت‌آفرینی را ارزیابی می‌کند. مقاله‌ی پیش رو تلاش دارد تا به ردیابی حافظه‌ی جمعی در متن مهمی چون گلستان بپردازد. ضرورت انجام تحقیق در این نکته است که با وجود تلاش‌های صورت گرفته در نشان دادن وجوه شباهت میان گلستان با آثار پیش از آن، و یا معرفی منابع الهام‌بخش سعدی، تا کنون به ارجاعات گلستان به فرهنگ شفاهی پرداخته نشده؛ ارجاعاتی که جز فرهنگ شفاهی، باورهای قومی و حافظه‌ی جمعی نمی‌توان برای آن‌ها منبع مستقیمی یافت، با این‌حال به قدری در خاطرات ملّی

ریشه دوانده‌اند، که تنها اشارتی به آن‌ها محتوای آشنا برای ذهنیت ایرانی و اسلامی را القا می‌کند.

## ۲- بحث و بررسی

"حافظه" همواره موضوع مورد بحث فلاسفه در ادوار مختلف و سپس روان‌شناسی در سده‌های متأخر بوده است و به دلیل نسبت آن با تاریخ، علاقه‌ی تاریخ‌شناسان و متخصصان علوم اجتماعی را نیز برانگیخته است. اهمیّت حافظه به همین جا ختم نمی‌شود و چه بسا تعاریف پیرامون هنر و دریافت اثر هنری را نیز دستخوش دگرگونی می‌کند. به طوری‌که هنرمند با وقوف بر این واقعیت که «هر آنچه روی می‌دهد واجد معناست؛ زیرا به خاطره تبدیل می‌شود»(Milosz,2001)، نه تنها دست به خلق اثر می‌زند، بلکه به نیروی حافظه‌ی مخاطب در مسیر دریافت اثر خود اعتماد می‌کند و به واسطه‌ی آفرینش اثر با او وارد گفت‌وگو می‌شود. زبان مشترک برای تحقق این گفت‌وگو، فرهنگ مشترک میان طرفین است و حیات و بقای فرهنگ مستلزم برخورداری از خاطرات جمعی مشترک میان افراد است. لذا برای تضمین بقای فرهنگ، تداوم حافظه به امری ضروری بدل می‌شود. حافظه به موجب محرکی در زمان حال، گذشته را احیا می‌کند و فرد را وارد ارتباطی تعاملی با زمان‌های سپری‌شده می‌کند؛ زیرا « گاه‌به‌گاه انسان چیزهایی را که در گذشته بر او واقع شده بیاد می‌آورد به سبب این که امرحاضری او را به یاد آن‌ها می‌اندازد» (راسل،۱۳۵۹: ۹۴). از این قرار شرط برقراری حافظه، واقعه‌ای است که در گذشته روی داده و در شکلی خلاصه‌شده، متراکم یا بازخوانی‌شده در زمان حال، حضور دارد(Misztal,2003:9). ورای تعاریفی که تلاش دارند ماهیّت حافظه را تبیین نمایند، موریس هالواکس ، با گذار از ملاحظات فلسفی و روانشناختی که فرد را مبنای یادآوری گذشته می‌دانند، به معرفی چارچوب‌های اجتماعی(Social Framework) خاطره پرداخت. باور هالواکس برآن بود که شرط ضروری احیای خاطرات و تحریک حافظه، زیستن در جامعه است؛ زیرا جامعه است که ابزار کافی برای یادآوری گذشته را به‌دست می‌دهد(Halbwachs,1980:38). جامعه همچون چارچوبی عمل می‌کند که فرد از خلال آن قادر به درک روابط خود و دیگران شده، می‌تواند با آن‌ها هم‌زیست شود و ضمن این هم‌زیستی گذشته را به یاد بیاورد. مرور خاطرات جمعی متعلّق به یک گروه، تحکیم روابط میان افراد آن گروه را در پی دارد. افراد نیز به سبب احساس هم‌بستگی گروهی، خود را

ملزم به احیا و مرور خاطرات گروه می‌دانند. محل انباشت این خاطرات، حافظه‌ی جمعی است که منبعی غنی و قابل اعتماد جهت تغذیه‌ی باورهای فردی فراهم می‌آورد. هالواکس برای شرح این مزیت اصطلاح «حافظه‌ی عاریه‌ای (Borrowed Memory)» را به کار می‌برد؛ بدین معنی که فرد برای آگاه شدن بر رخدادهای تاریخی و اجتماعی که تجربه‌ی مستقیمی از آن‌ها ندارد، حافظه‌ی سایرین را دستاویز قرار می‌دهد (Halbwachs,1980:51). گرچه وقایع مزبور به انجام رسیده‌اند، امّا خاطره‌ی آن‌ها در قالب نماد، فرهنگ یا رفتار آیینی به حیات خود ادامه می‌دهد. حتّی اگر فرد با رجوع به حافظه‌ی شخصی خود قادر به یادآوری آن روی‌دادهای برجسته در حافظه جمعی نباشد، امّا صرف تصورکردن آن روی‌دادها از زاویه‌ی دید داخلی، کافی است تا فرد آن‌ها را از آن خود کند. در واقع فرد با آگاه شدن از خاطرات دیگراعضا، فرایند آشناسازی (Familiarization) (Ibid:46) را از سرمی‌گذراند و وارد فضای گفتمانی حاکم بر گروه می‌شود (Halbwachs,1992:53). در این صورت، خاطرات (Memories) جایگزین تصورات (Images) می‌شوند و تا زمانی که فرد به گروهی خاص تعلق دارد، خاطرات سایر اعضای آن گروه به او نیز تعلق خواهد داشت. هویت فرد نیز طی همین فرایند از سویه‌های اجتماعی برخوردار می‌شود؛ لذا هویّت نه امری در خلأ و مستقل، بلکه وابسته و در پیوند با اجتماع است و بر هر وجه آن، سلسله‌ای از تعاریف، آموزه‌ها و یا باورهایی که ماهیتی اجتماعی دارند مترتب می‌شود. هالواکس در اشاره به اهمیّت جامعه برای فرد، آن را چونان پس‌زمینه‌ی هویّت انسانی معرفی می‌کند که بر «نقاط ارجاع (Reference Point)» مبتنی است(Ibid). منظور از نقاط ارجاع آن دسته از سازه‌های قابل اتکایی هستند که پیشتر در جامعه تعریف شده، انسجام و تحکیم زندگی جمعی را درپی دارند. افراد جامعه با ارجاع به این نقاط، خود و موقعیت خود را بازمی‌شناسند و به هویّت جمعی خود وقوف می‌یابند. هالواکس برای روشن شدن اهمیّت نقاط ارجاع، بر این واقعیت تأکید می‌کند که«فرد به منظور به خاطر آوردن گذشته‌ی خود، ملزم به آنست که خاطرات دیگران (Borrowed Memory) را دستاویز قرار دهد»(Halbwachs,1980:54) تا با ارجاع به باورهای عمومی و مختصات زمانی-مکانی که مورد توافق همگانی است، گذشته‌ی خود را از زاویه‌ی دید دیگران نیز مورد سنجش قرار دهد(Ibid:23-4) از این رو هر فرد توأمان ملزم به اعتماد به حافظه‌ی دیگران و نقاط ارجاع شده، نسبت به گذشته‌ی جمعی آگاه می‌گردد. در پی همین اتکا به خاطرات دیگران و نقاط ارجاع، فرد به تدریج نه تنها موقعیت خود را در

می‌یابد، بلکه به موقعیت جامعه، تاریخ و روی‌دادهایی که به گذشته‌ی دور تعلق دارند نیز واقف می‌شود.

از جمله مصادیق نقاط ارجاع می‌توان به مواردی چون زبان، مذهب، قومیت، ملّیّت، زمان و مکان، و انگاره‌های اجتماعی مشترک اشاره نمود که هم‌زیستی افراد را میسر می‌کنند و مقوم حیات اجتماعی افراد می‌شوند. در صدر این سلسله، زبان قرار دارد که هالواکس از آن به عنوان عمده‌ترین ابزار اجتماعی در جهت ساختِ معنایی که به گذشته داده می‌شود یاد می‌کند(Halbwachs,1991:51). صرف‌نظر از این که اغلب تجارب ما به واسطه‌ی عضویت در گروه‌های اجتماعی حاصل می‌شوند، امّا تعریف‌پذیری این تجارب جز با نیروی زبان میسر نمی‌شود. فرد در مقام فرد دست‌به‌عمل- عینی یا ذهنی- می‌زند، امّا برای تنظیم موقعیت خود برای انجام آن عمل، ناگزیر از مراجعه به جامعه است. از این رو ضبط و یادآوری مداوم نقاط ارجاع برای افراد امری حیاتی است. از سویی بازتولید باورهای همگانی و بازنمایی آن‌ها در چارچوب‌های اجتماعی، حس تعلق‌خاطر فرد به جامعه را زنده نگاه می‌دارد و هویّت ملّی- قومی او را بویژه از خلال آثار فرهنگی تقویت می‌کند. این رویکرد به حافظه، در خلاف جهت مسیری است که یونگ (Jung) در آن گام نهاد تا به ناخودآگاه جمعی به مثابه‌ی محل تجمع کهن‌الگوها (Archetype) اعتبار بخشد ( Assmann,2009:125). در واقع تمایز میان هالواکس و یونگ در تعریف ایشان از عمل‌کرد یادآوری است. یونگ یادآوری یا نیروی حافظه را نتیجه‌ی فرایندی بیولوژیکی و ناهشیار در مغز می‌داند حال آن که به زعم هالواکس فارغ از عمل‌کرد مغز (Cerebral)، یادآوری تنها در چارچوب اجتماع و مناسبات آن فعلیّت می‌یابد (Halbwachs,1992:38). هالواکس با لحاظ بعد اجتماعی نیروی حافظه، تعبیر حافظه‌ی جمعی (۱۹۸۰) را به کار می‌برد. پیشینه‌ی این عبارت را می‌توان در تعالیم دورکیم یافت که برای نخستین بار در توضیح تأثیر روانی گذشته‌ی جمعی بر افراد جامعه، اصطلاح حافظه‌ی اجتماعی (Social Memory) را به کار برد و محل بروز آن را مناسک اجتماعی دانست که موجب هم‌بستگی فکری، روانی و هویتی افراد می‌شود(Erll et al,2008:141-2). هالواکس با اصلاح این عبارت به «حافظه‌ی جمعی» آن را کاربردی‌تر نمود به طوری‌که برای تمام گروه‌های اجتماعی، خواه متشکل از دو نفر و خواه یک ملّت، قابل اطلاق باشد. گرچه ارائه‌ی تعریفی جامع از این اصطلاح با دشواری همراه است، امّا با ترسیم اصلی‌ترین خطوط آن می‌توان به درکی تقریبی از آن دست یافت. به طورکلی حافظه‌ی جمعی به

محل انباشت خاطرات قومی و باورهای جمعی اطلاق می‌شود که گذشته‌ی یک گروه، قوم یا ملّت را می‌سازد و گروه، قوم یا ملّت با یادآوری آن خاطرات از خلال ابزارهای فرهنگی، هویّت خود را قوام می‌بخشد. چنین فرایندی، با انگیزش (Impression) احساسات جمعی(Halbwachs,1980:69) و حس تعلق‌خاطر گروهی، قومی یا ملّی همراه است و با احیای «ویژگی‌هایی که ریشه‌ی تاریخی دارند و جوهر فرهنگی را شکل می‌دهند، سبب‌ساز پایداری جامعه‌ی انسانی می‌شود» (نورایی،۴۲:۱۳۸۳). حافظه‌ی جمعی برآیند تجمیع حافظه‌های فردی است، با این حال از ماهیتی مستقل و غیرشخصی برخوردار است تا جایی‌که خاطرات هر فرد بر اساس آن دستخوش دگرگونی شده، در کلیّتی غیرشخصی جذب می‌شود (Halbwachs,1980:51)، لذا می‌توان حافظه‌ی جمعی را « گذشته‌ی فعّالی دانست که به هویّت ما شکل می‌دهد» (داوودی،۱۳۹۱: ۸). حافظه‌ی جمعی و هویت‌یابی در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارند؛ زیرا «هر جامعه از طریق حافظه‌ی جمعی‌اش خود را تعریف می‌کند... و بدون آن درک کیستی و چیستی افراد و گروه‌ها میسر نمی‌شود» (کریمی،۱۳۹۲: ۳). گرچه فرد تنها آنچه خود تجربه نموده را به یاد می‌آورد، امّا حافظه‌ی جمعی می‌تواند همچون چارچوبی برای تقویت خاطرات فردی عمل کند. بدیهی است که هر فرد به سبب محدودیت‌های فیزیکی و روانی امکان تجربه‌ی تمام روی‌دادهای اجتماعی را ندارد و با ارجاع به حافظه‌ی فردی خود قادر به یادآوری تمام آنچه در جامعه اتفاق افتاده، و نیز آنچه به عنوان وقایع تاریخی می‌شناسد نیست، از سویی حافظه‌ی جمعی هم به تنهایی برای به یادآوردن گذشته‌ی یک فرد کافی نیست. امّا فرد و جامعه در ارتباطی تعاملی، حامل خاطرات هستند. در واقع فرد با اعتماد به حافظه‌ی سایرین و آنچه با عنوان تاریخ ثبت شده، گذشته را به یاد نمی‌آورد بلکه آن را تصور (Imagine) می‌کند. تصورات فرد از گذشته‌ی جمعی در چارچوب قواعد اجتماعی شکل می‌گیرند و از آنجا که فرد نسبت به جامعه‌ی خود حس تعلق‌خاطر دارد، آن تصورات را شخصی نموده، آن‌ها را در جایگاه خاطره می‌نشاند. هالواکس برای تمییز دو نوع حافظه‌ی فردی و اجتماعی از تعابیری چون حافظه‌ی زندگی‌نامه‌ای (Autobiographical Memory) و حافظه‌ی تاریخی (Historical Memory) بهره می‌گیرد که به ترتیب نمایی نزدیک و نمایی دور از زندگی فرد را نشان می‌دهند (Halbwachs,1980:52). حافظه‌ی فردی حافظه‌ای است که «فرد به اراده‌ی خود آن را می‌کاود...، امّا این خاطرات باید در چارچوب‌های زمانی-مکانی جای داشته باشند و [لازم‌است]در مورد آن چارچوب‌ها با دیگران توافق شده

باشد»(انوری،۱۳۸۳:۴۳) از این رو اعتبار حافظه‌ی فردی مرهون پیوند با گروه است طوری‌که «فرد در محیط مصنوعی خودساخته، با زمان و مکان و تاریخ همگانی پیوند می‌یابد»(Halbwachs,1980:59). لذا در نمای دور، فرد نه به عنوان شخصی ویژه، بلکه به عنوان یکی از اعضای گروهی بزرگ‌تر نگریسته می‌شود. چنین تبیینی، متضمن تمایز حافظه‌ی جمعی از تاریخ نیز هست. تاریخ به شرح واقعه می‌پردازد حال آن که حافظه‌ی جمعی روی به خاطراتی که از آن واقعه به‌جای مانده دارد. از این رو مرور تاریخ از زاویه‌ی دید عینی (Objective Point of View) و بی آن که حس تعلق‌خاطر را در خواننده‌ی تاریخ برانگیزاند، صورت می‌گیرد حال آن که یادآوری گذشته از خلال حافظه‌ی جمعی، برانگیختگی فرد را به‌دنبال دارد؛ بدین معنی فرد، از زاویه‌ی دید ذهنی (Subjective Point of View) گذشته را مرور می‌کند. حال آن که حافظه دیگر نه موضوع فلسفه و روان‌شناسی، بلکه مفهومی جامعه‌شناختی است که می‌توان از آن به عنوان محصول فرهنگی و در عین حال برسازنده‌ی فرهنگ اجتماعی تعبیر نمود. حافظه‌ی فرهنگی (Cultural Memory) وجه دیگری از حافظه‌ی جمعی است که توسط ابی واربورگ معرفی شد و منظور از آن نیروی ذهن در مواجهه با آثار فرهنگی(از هنرهای بصری گرفته تا آداب آیینی) است(Assmann,2009:125). به باور واربورگ، هنگام مواجهه با اثری تاریخی و یا هنری که به‌عنوان میراث فرهنگی شناخته می‌شود، افق‌های فرهنگی گذشته در برابر دیدگان مخاطب گشوده می‌شوند تا جایی که پیشینه‌ی قومی او احیا می‌شود. به زعم واربورگ هر اثر هنری که از گذشتگان به‌جامانده دارای انرژی کافی برای القای تأملات گذشته‌نگر (Retrospective Contemplativeness) است و از این رو فرد را درگیر تاریخ فرهنگی خود می‌سازد(Ibid:129). براین اساس حافظه از خلال ابزارهای فرهنگی سازمان می‌یابد و از طریق آثار فرهنگی-هنری در فرایند معناسازی جامعه دخالت می‌کند (Heller,2001:1031). بدین ترتیب دستاوردهای فرهنگی را می‌توان محل تعامل نقاط ارجاع دانست که خاطرات جمعی را تداعی می‌کنند.

### ۲-۱- ادبیّات و حافظه‌ی جمعی

ادبیّات به مثابه‌ی بستر فرهنگی مهمّی که نقشی عمده در تقویت و تکامل انگاره‌های اجتماعی، آموزه‌های اخلاقی و باورهای عمومی دارد، در تعامل با فرهنگ قرار می‌گیرد، «از عناصر فرهنگی تغذیه می‌کند، [و درعین‌حال] باعث بالندگی و تحکیم مبانی فرهنگی

جوامع می‌شود»(طغیانی،۹۴:۱۳۸۴). از این رو تاریخ ادبیّات شاهراه آفرینش آثاری بوده و هست که خواه با تأثیرگرفتن از وضع موجود یا اثرگذاری بر آن، تنیدگی خود با فرهنگ عمومی را نشان می‌دهند. همین رابطه میان ادبیّات و حافظه‌ی جمعی نیز برقرار است. چنان که پیش‌تر اشاره شد حافظه‌ی فرهنگی و حافظه‌ی جمعی، دو وجه از یک واقعیت یعنی هویّت جمعی هستند. بدین قرار می‌توان قابلیت ادبیّات در بازتولید حافظه‌ی جمعی از خلال نقاط ارجاع را مورد مداقه قرار داد؛ یادآوری این نکته لازم است که کارکرد نقاط ارجاع، شتاب بخشیدن به احیای خاطرات جمعی در مقام سازوکاری اجتماعی است که باز ظهور ارزش‌های همگانی به واسطه‌ی آن‌ها محقق می‌شود.

### ۲-۲- گلستان سعدی و حافظه‌ی جمعی

گلستان از جمله متونی است که با قصد انگیزش وجدان عمومی و اثرگذاری اخلاقی نگاشته شده است. سعدی در این کتاب روزگار خود را در قالب تمجید فضایل یا تقبیح رذایلِ گذشته به نقد می‌کشد، و با تجدید خاطراتی که معاصران سعدی از گذشته‌ی جمعی در ذهن دارند، به محرّکی برای حافظه‌ی جمعی بدل می‌شود تا هویّت جمعی را احیا نماید. سعدی برای دست‌یابی به این هدف، و به منظور انتقال محتوایی که پیش چشم داشته، به خلق فضاهای آشنا در حکایات خود همّت می‌گمارد. ابزار سنجش فضای آشنا، با در نظر داشتن آرای هالواکس پیرامون حافظه‌ی جمعی، نقاط ارجاع هستند. به عبارتی دیگر بهره‌گیری از نقاط ارجاع به منظور خلق فضای آشنا در متن، راه‌کار مناسبی است که سعدی برای انتقال مضامین مورد نظرش به کارگرفته است. اسامی خاص به کار رفته در گلستان -خواه متعلّق به چهره‌ای انسانی، خواه نام یک مکان- ارجاع به آیات و احادیثی که به سبب رواج در زبان عمومی به فرهنگ‌عامّه و به باورهای همگانی راه‌یافته‌اند، از امکانات و نقاط ارجاعی هستند که سعدی در جهت القای معانی مورد نظرش از آن‌ها بهره گرفته است. در واقع این ارجاعات، نشانه‌ی بهره‌گیری سعدی از مقوله‌ی حافظه‌ی جمعی است و دلالت بر تلاش وی برای باززایی هویّت جمعی دارد. لذا می‌توان گلستان را تلاش فرهنگی مهمّی از سوی سعدی دانست که جهت احیای معارف و اخلاق اجتماعی به نگارش درآمده؛ سعدی در این اثر با زبان شیوای خود نه تنها همچون محرّکی برای یادآوری خاطرات جمعی عمل نموده، بلکه به برکت این شیوایی کوشیده تا روحیه‌ی ملّی را از دستبرد هرج‌ومرج زمانه حفظ کند. در واقع سعدی با اشراف بر زبان فارسی «به عنوان

عنصر وحدت‌بخش اقوام مختلف ایرانی» (مسکوب،۱۰:۱۳۸۵) و آگاهی از زبان عربی در مقام زبان دیانت، در جهت احیای ارزش‌های ملّی و مذهبی گام مهمّی برداشته است. تسلّط سعدی بر زبان فارسی سبب اعجاب اهل ذوق بوده و این پرسش را به میان کشیده که چگونه «سعدی هفتصد سال پیش به زبان امروزی ما سخن گفته»(فروغی به نقل از میلانی،۷۵:۱۳۸۲). همچنین توانمندی سعدی در بهره‌گیری فنّی از زبان فارسی چنان است که در انتقال و اشاعه‌ی مضامین مستتر در آیات قرآنی، ساخت‌های دستوری فارسی را به‌کار می‌گیرد(موحد،۲:۱۳۷۴-۱۵۱) طوری‌که ایجاز و شیوایی عبارات پایانی گلستان «یادآور سوره‌های آخر قرآن است که اتفاقاً از نظر صدور، جزو سوره‌های دوره‌ی اوّل هستند»(مسکوب،۸۲:۱۳۸۵). علاوه بر ارجاعات سعدی به منابع اسلامی، دانش وی از ادبیّات پهلوی چنان است که آن را با حکمت عملی دوران اسلامی به هم می‌آمیزد(همان). اشارات او به منابع ملی از جمله شاهنامه قابل‌تأمل است، «[سعدی]از شاهنامه بارها یاد می‌کند و تاریخ گذشته‌ی ایران را با اخلاق و حکمت عصر خود ترکیب می‌سازد»(رستگارفسایی،۱۳۸۸). به طور کلّی منابع اسلامی و ایرانی در مقام پایگاه‌های حافظه‌ی جمعی به گونه‌ای در گلستان بازنموده می‌شوند که در سازگاری با سلیقه‌ی عمومی و فرهنگ زمانه درمی‌آیند. برای نمونه سعدی در بهره‌گیری از آیات قرآنی آن‌ها را «به زبانی ساده و گاه با دخل و تصرف به فارسی برمی‌گرداند و آن‌ها را در کنار امثال و حکم و اشعار فارسی و عربی وارد روایت خود می‌کند» (میلانی،۸۱:۱۳۸۲). ارزش تلاش سعدی از این حیث است که وی در زمانه‌ای به نگارش گلستان همّت گماشت که هویّت و فرهنگ ایرانی دستخوش تجاوز شده بود، امّا او با احیای ارزش‌های فرهنگی دینی و ملّی، روحیّه‌ی آسیب‌دیده‌ی ایرانی را «از رهگذر ارزش‌های ایرانی و اسلامی تقویت نمود... و به حفظ و زنده‌کردن زبان فارسی و فرهنگ و هویّت ایرانی همّت گمارد»(نظری و اسدی،۲:۱۳۹۴-۱۶۱) همچنان‌که تجسّم بخشیدن به حافظه‌ی جمعی با سازوکارهایی صورت می‌گیرد که «فارغ از جنبه‌ی زیبایی‌شناختی، بعد هویت‌آفرینی و معناسازی آن‌ها از طریق روایت گذشته اهمیت دارد» (کریمی،۲۰:۱۳۹۲)، سعدی در حکایات خود با ذکر اسامی خاصی که به چهره‌های تاریخی یا اسطوره‌ای ایران تعلق دارند، و از این رو به بخشی از خاطرات قومی و ملّی تبدیل شده‌اند، بهره‌ی به‌هنگامی از حافظه‌ی جمعی می‌برد؛ «غالب شخصیت‌های حکایات گلستان از میان اشخاص شناخته‌شده‌ی تاریخ ایران انتخاب شده‌اند و این واقع‌گرایی، موجب ایجاد گفتاری دوسویه با فضاها و اندیشه‌های

متقدم شده‌است»(حسن‌پور و حقیقی،۱۳۹۴:۴۴). اسم خاص به عنوان یکی از انواع نقاط ارجاع برای یادآوری خاطرات همگانی، ابزار مناسبی برای ردیابی حافظه‌ی جمعی در گلستان است. این نام‌های خاص یا به چهره‌هایی شاخص و یا به مکان‌هایی آشنا تعلق دارند و از این رو شاخص‌هایی برای تذکر خاطره‌ای جمعی هستند. شایان توجّه است که شباهت‌های مضمونی میان حکایات سعدی و سایر آثار ادبی گذشته چیزی از عظمت گفتار سعدی نمی‌کاهد؛ زیرا پرداختن به معانی متداول میان شاعران و نویسندگان در هر دوره و جامعه‌ای به قوّه‌ی خود باقی بوده و هست و این حقیقت، منکر ابتکار عمل ایشان در پردازش‌های بدیع نیست. سعدی چون هر شاعر و نویسنده‌ی دیگر «از نفوذ و تأثیر سنن و موروایث ادبی گذشته برکنار نمی‌توانسته باشد»(زرّین‌کوب،۱۳۵۳: ۱۹۷). اگرچه «هنر بیانی سعدی می‌تواند رد پای هر نوع مضمون‌گیری یا به قولی تأثیرپذیری را گم نماید»(نظری،۱۳۸۱: ۱۷۵)، امّا در گلستان «عبارات مکرری از قبیل شنیده‌ام، حکایت کنند، آورده‌اند»(همان:۱۷۶)، «قول حکما به کار بستم» (سعدی،۱۵۸:۱۳۹۱)، «در تصانیف حکما آورده‌اند»(همان:۱۶۰) و مواردی از این دست، همگی دلالت بر بهره‌گیری سعدی از آثار ادبی و حکیمانه‌ی پیش از خود دارد. جدا از «تم‌های بزرگ شاعرانه‌ای که میان وی و شاعران همه‌ی اعصار مشترک است»(ماسه به‌نقل‌از نظری،۱۳۸۱: ۱۷۷) بیان این مضامین در حکایات گلستان، با استفاده از تعابیر و بویژه اسامی خاصی توأم شده که اثرگذاری بیشتر بر مخاطب را به همراه دارند؛ زیرا مخاطب در مواجهه با این اسامی خاص، گذشته‌ی فرهنگی- قومی خود را به یاد می‌آورد و با احیای حافظه‌ی جمعی، هویّت ملّی خود را بازمی‌شناسد. سعدی با بهره‌گیری از اسامی خاص متعلّق به اشخاص یا مکان‌های آشنا، از حافظه‌ی جمعی در جهت اثرگذاری هر چه بیشتر حکایاتش بهره می‌گیرد؛ زیرا آگاه است که با ذکر این اسامی، تصویری که از صاحبان این اسامی در خاطرات قومی برقرار است، نضج می‌گیرد و متن را بدل به محرکی برای یادآوری گذشته‌ی جمعی می‌کند. از سویی، وقوع هر پیشامدی(در اینجا تجاوزگری مغول‌ها) تأمل بر گذشته به منظور ترمیم ویرانگری‌های حاصل‌شده را گریزناپذیر می‌سازد(مسکوب،۱۳۸۶ :۱۱)، لذا آثار سعدی نیز «بازتاب مهمّ‌ترین تنش‌ها و کشش‌های دوران خود است»(میلانی،۱۳۸۲: ۷۵) و بر همین اساس سعدی در «[بازنمودن] فرهنگ زمان خویش و طنین ذهن و زبان فارسی در آن روزگار پرمخاطره و در حال گذار»(همان) توفیق می‌یابد. «در آثار سعدی حضور فرهنگ گذشته و تداوم سنّت بیش از شاعران دیگر است... و ذهنیّت آثار او مجموعه‌ی یک فرهنگ

با تمام صداهای گوناگون آن است»(موحد،۱۳۷۴:۳۹-۴۱). از همین رو گلستان را می‌توان یکی از مهمّ‌ترین تلاش‌ها در جهت احیا و ابقای حافظه‌ی جمعی دانست که برای تحکیم هویّت جمعی در روزگاری رو به زوال، نظر به گذشته دارد. در واقع سعدی واقف است که گذشته‌ی هر جامعه عامل هویّت‌بخش آن جامعه است و بازگویی گذشته، از ملزومات عبرت‌آموزی از آن است. ضمن این بازگویی، «الگوهای انسانی که در خلق گفتمان‌های اجتماعی دخیل بوده‌اند معرفی می‌شوند»(Schwartz&Kim,2010:1) و بازنمایی گذشته محقّق می‌گردد. مقصود از الگوهای انسانی، افرادی هستند که با کنش خود اثری ماندگار بر هویّت جمعی می‌گذارند و جامعه را دستخوش تغییراتی در باورها یا امکانات موجود می‌سازند. جامعه بنا به نگرش خود اندیشه‌ها و کنش‌های آن الگوهای انسانی را جذب نموده، به نسل‌های بعدی منتقل می‌کند. تا جایی‌که آن افراد از انحصار فردی خود بیرون آمده، تبدیل به نماد می‌شوند و سرگذشت آن‌ها در ادوار پسین حائز اهمیّت می‌گردد. از همین روست که شناخت اسطوره‌ها و چهره‌های تاریخی ضرورت می‌یابد؛ زیرا خاستگاه ظهور، ثبات، و گاه سقوط یک ملت را تبیین می‌کنند. گرچه هیچ یک از ما قهرمانان اسطوره‌ای یا تاریخی را ندیده‌ایم(به طور مشخص هیچ کس با مراجعه به حافظه‌ی فردی خود قادر به یادآوری یک اسطوره یا چهره‌ی تاریخی نیست)، امّا با مراجعه به منابع اسطوره‌ای و تاریخی آن‌ها را به تصور در می‌آوریم و در پرتو معنایی که جامعه به آن‌ها می‌دهد، ایشان را به عنوان رئوس باورهای جمعی می‌پذیریم. از این رو گاه برای انتقال یک معنا تنها به ذکر نام یک چهره‌ی شاخص بسنده می‌شود و یا به منظور روشن نمودن معنایی خاص، به افرادی اشاره می‌شود که به سبب کنش‌هایی که از خود بروز داده‌اند نامشان تداعی‌گر آن معناست. لذا هر یک از اسامی که به این شخصیّت‌ها تعلق دارد کارکرد نقاط ارجاع را می‌یابند و با مراجعه به آن‌ها می‌توان مفاهیم موازی با آن شخصیّت‌ها را منتقل نمود.

سعدی در گلستان از ظرفیّت موجود در اسامی خاص بهره گرفته تا با تداعی معانی نهفته در آن اسم‌ها بار مفهومی حکایات خود را غنا بخشد. به عبارتی، ذکر هر نام یا نشان خاص محرّک یادآوری خاطره‌ای جمعی در ذهن مخاطب شده، چراغ راه اودر دریافت معنی می‌گردد. اهمیّت به‌کارگیری حافظه‌ی جمعی در گلستان به سبب زمان نگارش آن است که در آن، تخریب قطب‌های هنر و فرهنگ توسط مغول‌ها، بیم از دست‌رفتن پایگاه-های حافظه‌ی جمعی را می‌داد، و نابودی این پایگاه‌ها، حافظه و هویّت جمعی را تهدید

می‌کرد. لذا پروای از دست‌رفتن ارزش‌های اخلاقی و آداب اجتماعی تبدیل به واهمه‌ای می‌شد که رد آن را می‌توان در جای‌جای گلستان یافت. با تأمل بر حکایات سعدی، چشم‌داشت وی مبنی بر اصلاح رفتارهای اجتماعی آشکار می‌شود و آنچه در این میان چشم‌گیر است، بازگویی سعدی از روایات کهن و سرگذشت شخصیّت‌هایی است که به گذشته‌ی دور تعلق دارند. سعدی با آفرینش حکایات اخلاقی در قالب گفت‌وگو آن هم در دورانی که سلطه‌ی بدوی‌گری جایی برای گفت‌وشنود نمی‌گذاشت، به آفرینش اثری بدیع همّت گمارد. با این حال وجوه مشترک میان گلستان و آثار شاخص پیش از آن، دلالت بر تلاش سعدی در جهت احیای اندیشه‌های سابق بر خود دارد. گویی سعدی با بازگفتن باورهای اخلاقی پیشین در قالب حکایت، به ترسیم دوباره‌ی حافظه‌ی جمعی می‌پردازد تا اخلاق عملی مورد قبول در فرهنگ اسلامی-ایرانی را تثبیت نماید. برای تبیین این منظور سه باب از گلستان(در سیرت پادشاهان، در اخلاق درویشان، در تأثیر تربیت) گزینش شده و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. دلیل گزینش این سه باب، مجاورت معنایی نهفته در حکایات هر یک از آن‌ها با سه اثر مهمّی است که بنا به برخی شواهد به نظر می‌رسد پشتوانه‌های معنوی گلستان بوده‌اند. این سه اثر عبارتند از: شاهنامه‌ی فردوسی، تذکره‌الاولیای عطار و قابوس‌نامه‌ی عنصرالمعالی کیکاووس‌بن‌اسکندر. مضامینی چون ستایش عدالت اجتماعی، الگوسازی از رفتار عرفا به تبع صوفی‌گری رایج در آن دوران، و ضرورت تربیت، مضامینی هستند که به ترتیب در آثار نامبرده یافتنی، و در گلستان قابل بازشناخت هستند. پرداختن به اخلاق و سرشت تیپ‌های شخصیتی چون پادشاه و درویش، و اهمیّت دادن به مقوله‌ی تربیت اخلاقی و اجتماعی در سه باب نامبرده، به ترتیب، منطبق بر جان‌مایه‌های اصلی سه کتاب مذکور می‌باشند که همگی مقوم حافظه‌ی جمعی هستند. ذیلاً اسامی یا عباراتی از حکایات این سه باب استخراج شده و در جدول‌های ۱تا۶ آمده که با انتساب آن‌ها به نقاط ارجاع، حافظه‌ی جمعی در سه باب مذکور قابل پیگیری می‌شود.

### ۲-۳- «در سیرت پادشاهان» و حافظه‌ی جمعی

«در سیرت پادشاهان» با مرور نام پادشاهان یا اشخاص اسطوره‌ای همراه است که ذکرشان در شاهنامه رفته و به همین سبب برای ذهن ایرانی آشنا هستند. برای نمونه ذکر نام *فریدون* در حکایت نخست این باب، مخاطب را در جهت قیاس میان «فریدون و سعه‌ی

صدرش در برابر اسیرکشی سلطان» (میلانی،۹۲:۱۳۸۵) هدایت می‌کند. سعدی به برخورداری مخاطب از خاطره‌ی ملّی *فریدون* و دادگری‌اش آگاه است و برای انتقال معنای حکایت به همین آگاهی که نزد مخاطب وجود دارد بسنده می‌کند. ذکر نام شخصیّت‌های برگرفته از شاهنامه در برخی حکایات سعدی، برای القای جان‌مایه‌ی آن حکایات کافی است. از این رو اشاره به دادگری پادشاهانی چون *فریدون* و *انوشیروان* در مقابل ستم‌پیشگی شاهان غیر ایرانی چون ضحاک، و از سویی موعظه‌های سیاسی *بوزرجمهر* در برابر عمل‌کرد دلهره‌آور شاهانی چون *هرمز*، باب نخست گلستان را به آینه‌ای بدل می‌کند که پرتوهایی از شاهنامه را از خود ساطع نموده، همچون محرکی برای یادآوری گذشته‌ی اساطیری عمل می‌کند. سعدی «توقعات خود را از مقام معنوی» این شخصیّت‌ها و سایر شاهان «باارزش‌های اساطیری می‌سنجد»(ماسه به نقل از میلانی،۹۳:۱۳۸۵) و بدین ترتیب وجه سیاسی باب نخست را به پشتوانه‌ی گنجینه‌ای حماسی-اسطوره‌ای یعنی شاهنامه غنا می‌بخشد. سعدی در همین باب، به منظور تقویت اخلاق عمومی و تأدیب، قرآن و حدیث را دلیل راه خود می‌کند و با استخراج عباراتی از آن‌ها، دانسته‌های دینی انباشته در حافظه‌ی جمعی را در جهت انتقال معنی به کار می‌برد. به این ترتیب شاهنامه‌ی فردوسی و قرآن همچون مراجعی برای درک حکایات باب نخست عمل می‌کنند و مخاطب در خوانش آن حکایات، ملزم به یادآوری مراجع و الگوهایی می‌شود که حکایات مزبور به‌دست می‌دهند. جداول ۱و۲ در پی ردیابی مصادیق خاطرات جمعی در باب نخست فراهم آمده‌اند. جدول۱ به اشاراتی اختصاص دارد که منابع مکتوب آن‌ها قابل پیگیری هستند. جدول۲ به ارجاعاتی تعلق دارد که گرچه ذکر آن‌ها در منابع متعدّدی رفته، امّا به سبب خاطراتی که از آن‌ها در حافظه‌ی جمعی وجود دارد، رواست اگر منبع آن‌ها را حافظه‌ی جمعی بدانیم. علاوه بر اسامی خاص، در موارد متعدّد به نشانه‌هایی اشاره می‌شود که برای درک معانی آن‌ها از رجوع به فرهنگ‌عامّه ناگزیریم؛ برای نمونه اشاره به همای(ص۵۲)، آتش‌افروزی گبرها(همان)، آب حیات(ص۵۳) و... و نیز کاربرد کلماتی چون کعبه و حج، قیامت و بهشت و دوزخ در چندین حکایت، از جمله‌ی این موارد است که می‌توان شأن نزول آن‌ها را اتکای سعدی به باورهایی دانست که مقبولیت عام یافته‌اند.

**جدول۱. ارجاعات قابل پیگیری «در سیرت پادشاهان» در منابع مکتوب**

| شماره-حکایت | عبارت | منبع |
|---|---|---|
| ۱ | وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ | سوره آل‌عمران، آیه۱۳۴ |
| ۴ | كُلُّ مَوْلُودٍ يولَدُ عَلَى الْفِطْرَةِ | حدیث نبوی(المیزان، ج۱۶، ص۱۹۳) |
| ۷ | بهشت و دوزخ و اعراف | برگفته از سوره اعراف،آیه۴۶ |
| ۱۳ | اخوان‌الشیاطین | برگرفته از سوره اسراء،آیه۲۷. |
| ۱۶ | تمثیل روباه گریزان | دیوان انوری،مقطعات،درشکایت‌اهل‌زمان |
| ۳۶ | مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا | قرآن،فصلت، آیه۴۶ |

**جدول۲. ارجاعات غیرقابل‌پیگیری «در سیرت پادشاهان»/اتکا بر حافظه‌ی جمعی**

| ش.ح.[۱۴] | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص |
|---|---|---|---|---|---|
| ۲ | محمود سبکتگین (غزنوی) | ۱۱ | حجاج یوسف | ۳۱ | انوشیروان،بوزرجمهر |
| ۲ | نوشیروان | ۱۸ | قارون، انوشیروان | ۳۲ | حجاز،بصره،دیوان انوری |
| ۳ | جبال‌العرض-طورا(طورسینا) | ۱۹ | انوشیروان | ۳۴ | هارون‌الرشید |
| ۴ | یونس،کهف،زال،رستم | ۲۲ | یونان، نیل | ۳۷ | انوشیروان |
| ۵ | اغلمش | ۲۳ | عمرولیث | ۳۸ | کسری،بوزرجمهر |
| ۶ | شاهنامه،ضحاک،فریدون | ۲۴ | ملک‌زوزن | ۳۹ | هارون-الرشید،مصر،خصیب |
| ۸ | هرمز | ۲۶ | تاج کیخسرو | ۴۰ | صخرالجن،یوسف،جوسق |
| ۱۰ | یحیی(پیامبر)،جامع دمشق | ۲۹ | ذوالنون مصری | ۴۱ | اسکندر رومی |

* شماره حکایت

### ۲-۴- «در اخلاق درویشان» و حافظه‌ی جمعی

در «اخلاق درویشان»، اشاراتی به کرامات عرفا و حقیقت درویشی می‌رود، و نیز اصطلاحاتی به‌کار می‌رود که ریشه در تصوف دارند و یادآور اذکار عارفان در تذکره‌الاولیای عطار است. در عصر سعدی «اوضاع نابسامان جامعه موجب قدرت گرفتن برخی جریان‌های مخالف نظام سیاسی حاکم از جمله تصوف شد»(نظری و اسدی،۱۳۹۴:۱۶۱) از این رو این باب به عرصه‌ی باز ظهور ذهنیّت ایرانی و اسلامی در جهت مقاومت فرهنگی تبدیل می‌شود. همچنین ذکر اصطلاحات عرفانی و خلق فضاهایی که یادآور تصوف هستند، همگی دلالت بر بهره‌گیری سعدی از ذهنیّت آشنا به این مفاهیم، در جهت انتقال معنی دارد؛ منظور، ذهنیّتی است که پیش از سعدی و در عصر او به واسطه‌ی رواج تصوف و شهرت برخی عرفا، و همچنین آشنایی با منابع مروج تصوف از جمله کشف‌المحجوب، آثار عارفانه‌ی ابو عبدالرحمن سلمی، اللمع فی التصوف تألیف ابونصر عبدالله بن علی سراج طوسی، آثار ابن عربی و یا ، تذکره‌الاولیای عطار عمومیّت داشته است. به همین سبب باب دوم گلستان سرشار از عبارات و اصطلاحاتی است که ممزوج در فرهنگ شفاهی هستند و با این حال ذکر منبع آن‌ها میسر نیست. برای مثال می‌توان به عبارتی چون «مشاهده الابرار بین التجلی و الاستتار»(سعدی،۱۳۹۱:۷۸) اشاره نمود که تمام کلمات آن به عرصه-ی تصوف تعلق دارد بی آن که قابل پیگیری در منبع خاصی باشد . سایر اصطلاحات به کار رفته در این باب که در جهت تقویت خاطرات جمعی از عرفای شاخص و سرشت عرفان به کار رفته عبارتنداز: مقام(ص۷۴)، اهل صفا(همان)، سلک صحبت(ص۷۵)، خرقه(۹۶،۹۵،۷۵)، ترک صحبت(همان)، طریق عزلت(همان)، مقامات(ص۷۶)، کرامات(همان)، تجلی(ص۷۸)، مشاهده(همان)، حضور(ص۷۹)، دلق و مسحی و مرقع(ص ۸۱)، کلاه برکی(همان)، سماع و دست‌افشانی(ص۸۲)، کرامت و تقرب(۸۳)، خرقه(۸۳)، حلقه‌ی اهل‌تحقق(۸۵)، پیر طریقت(صص۸۵و۹۵)، تصوف(۸۶)، اهل طریق و خانقاه(ص۹۵)، طایفه‌ی رندان(۹۵)، مرید، پیر، زاهد، فقیه و درویش که چندین بار تکرار شده‌اند. به همین ترتیب سعدی در هر باب ، برای انتقال معنی از اصطلاحاتی وام گرفته که در ارتباطی ماهوی با عنوان آن باب قرار دارند و محتوای باب مربوطه را غنا می‌بخشند.

**جدول۳. ارجاعات قابل پیگیری باب «دراخلاق درویشان» در منابع مکتوب**

| ش.ح. | عبارت | منبع |
|---|---|---|
| ۲ | ظلوم جهول | برگفته از سوره احزاب،آیه‌ی ۷۲ |
| ۲ | اصْنَعْ بِی مَا أَنْتَ أَهْلُهُ | بحارالانوار،دعای‌عشرات |
| ۵ | السَّلامَةُ فی الوَحْدَه | کشف‌المحجوب‌وتذکره‌الاولیا، ذکراویس قرنی |
| ۹ | لِی‌مَعَ‌اللَّهِ‌وَقْتٌ‌لَا‌یَسَعُنِی‌فِیهِ‌مَلَکٌ‌مُقَرَّبٌ‌وَ لَا نَبِیٌّ‌مُرْسَلٌ | حدیث نبوی،زیارت‌جامعه‌ی کبیره |
| ۱۱ | نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَیْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِید | قرآن،سوره قاف،آیه۱۶ |
| ۲۸ | إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ یُسْرًا | قرآن،سوره‌انشراح،آیات۵و۶ |
| ۳۱ | وَقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّارِ | برگرفته از سوره‌بقره،آیه۲۰۱ |
| ۳۳ | الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا | مستخرج از سوره یس،آیه۸۰ |
| ۳۸ | أَتَأْمُرُونَ النّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَکُمْ | سوره‌بقره،آیه۴۴ |
| ۳۹ | إذا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا کِراماً | سوره‌فرقان،آیه۷۲ |
| ۴۲ | وَإِن‌جَاهَدَاکَ‌عَلَی‌أَن‌تُشْرِکَ‌بِی‌مَا لَیْسَ لَکَ‌بِهِ‌عِلْمٌ فَلَاتُطِعْهُمَا | سوره‌لقمان،بخشی‌ازآیه۱۵ |

**جدول۴. ارجاعات غیرقابل‌پیگیری باب «در اخلاق درویشان»/اتکا بر حافظه‌ی جمعی**

| ش.ح. | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص |
|---|---|---|---|---|---|
| ۳ | عبدالقادر گیلانی(عارف) | ۲۱ | لقمان | ۳۳ | فرات |
| ۹ | لبنان، خواجه‌ی عالم (پیامبر اسلام)، حفصه (همسر پیامبر)، زینب، جبرئیل و میکائیل | ۲۵ | شام | ۴۰ | بغداد |
| ۱۱ | [مسجد]جامع بعلبک | ۲۷ | حجاز، بنی هلال | ۴۲ | اخوان-الصفا |
| ۱۷ | حجاز، کوفه، نخله محمود | ۲۸ | بهرام | ۴۳ | بغداد |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱۹ | یونان، لقمان | ۲۹ | ابوهریره،مصطفی(ص) | ۴۷ | حاتم - طایی |
| ۲۰ | ابوالفرج بن جوزی،الاغانی، خراسان، حجاز | ۳۱ | دمشق،طرابلس،حلب | ۴۷ | بهرام |

### ۲-۵- «در تأثیر تربیت» و حافظه‌ی جمعی

باب هفتم گلستان، صرفاً با عنوان خود، «در تأثیر تربیت»، یادآور یکی از مهمّ‌ترین اندرزنامه‌هایی است که ظن الهام گرفتن سعدی از آن بسیار می‌رود و آن عبارت است از قابوس‌نامه. چنان که در پیشینه‌ی پژوهشی اشاره رفت، مقایسه‌ی گلستان و قابوس‌نامه، موضوع پژوهش‌های متعدّدی بوده است و از نتایج چنین قیاسی: یکی آن که«هم عنصرالمعالی و هم سعدی هدفی غیر از تعلیم و بیان مسائل تربیتی نداشته‌اند»(یلمه‌ها و رجبی،۱۳۹۳:۴) گرچه «سعدی معلومات و تجارب خود را با رنگ و بوی دینی مطرح می‌کند حال آن که عنصرالمعالی... در بیان نصایح آن را به فراموشی می‌سپارد» (نظری،۱۳۸۱:۱۷۷).

**جدول۵. ارجاعات قابل پیگیری باب «در تأثیر تربیت» در منابع مکتوب**

| ش.ح. | عبارت | منبع |
|---|---|---|
| ۳ | وَأَنبَتَهَم الله نَبَاتًا حَسَنًا | سوره‌آل‌عمران،آیه۳۷ |
| ۵ | بلغ ما علیک فان لم یقبلو ما علیک | سوره‌ی مائده،آیه‌ی۶۷ |
| ۱۹ | اَعدیعَدُوِّکَ نَفسُکَ الَّتی بَینَ جَنبَیک | حدیث‌نبوی،بحارالانوار |

**جدول۶. ارجاعات غیرقابل‌پیگیری باب «در تأثیر تربیت»/اتکا بر حافظه‌ی جمعی**

| ش.ح. | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص | ش.ح. | اسم خاص |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | عیسی، مکه | ۵ | دجله | ۱۶ | خواجه‌ی عالم(پیامبراسلام) |
| ۲ | شام | ۶ | سهیل(ستاره‌ای‌در صورت-فلکی‌سفینه) | ۱۷ | بلخ بامیان |
| ۴ | دیار مغرب، قرآن | ۱۰ | شام | | |

### ۳- نتیجه‌گیری

چنانکه از بررسی سه باب گلستان برآمد، موارد بهره‌گیری مستقیم یا ارجاع بی‌واسطه‌ی سعدی از حافظه‌ی جمعی چشمگیر است و به ندرت حکایتی در این سه باب یافت می‌شود که فاقد یک نام یا عبارت آشنا برای همگان باشد. سعدی با اتکا به آگاهی عمومی از اشخاص، مکان‌ها و آیات قرآنی، و با ذکر نام یا عبارتی که معرف حضور عموم است خاطراتی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و بدین ترتیب از ظرفیّت‌های حافظه‌ی جمعی در توسعه‌ی معانی حکایاتش بهره می‌گیرد. لذا فرضیه‌ی پژوهش مبنی بر وجود نقاط ارجاع معطوف به حافظه‌ی جمعی، در گلستان محقّق می‌شود. نقاط ارجاع در گلستان عبارتنداز آیات قرآن، اسامی خاص و نام مکان‌هایی که برای حافظه‌ی ایرانی و اسلامی آشناست. همچنین از مقایسه‌ی هر دو جدولی که به یک باب تعلق دارد، این نتیجه برمی‌آید که دفعات بهره‌گیری سعدی از حافظه‌ی جمعی بیش از مراجعه‌ی وی به منابع مکتوب است. به طوری‌که منبع این نقاط ارجاع را می‌توان در درجه‌ی اول، فرهنگ‌عامّه، باورهای مذهبی، روایات شفاهی از گذشته، و در درجه‌ی ثانی روایات مکتوب چون آثار حماسی، قصص قرآن و ... دانست.

**منابع:**

**کتاب‌ها**


۱- دشتی، علی(۱۳۶۴). ***قلمرو سعدی***. تهران: اساطیر.

۲- راسل، برتراند(۱۳۵۷). ***تحلیل ذهن***. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

۳- رستگار فسایی، منصور(۱۳۷۵). ***فردوسی و سعدی: مقالاتی درباره زندگی شعر سعدی***. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

۴- زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۵۳). ***نه‌شرقی،نه‌غربی،انسانی***. چاپ اول. تهران:امیرکبیر.

۵- ----------(۱۳۸۸). «گزارشی از درسگفتار تأثیر شاهنامه بر آثار سعدی». پایگاه اطلاع رسانی موسسه شهرکتاب. آدرس اینترنتی: http://www.bookcity.org/detail/227

۶- سعدی، ابومحمد مصلح‌بن‌عبدالله(۱۳۹۱). ***گلستان سعدی***. تصحیح رینولد نیکلسون و محمدعلی فروغی.چاپ اول. تهران: راه جاودان.

۷- ماسه، هانری(۱۳۶۹). ***تحقیق درباره سعدی***. غلامحسین یوسفی، محمّدحسن مهدوی اردبیلی. تهران: توس.

۸- مسکوب، شاهرخ(۱۳۸۵). ***هویت ایرانی و زبان فارسی***. چاپ سوم. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

۹- موحد، ضیاء(۱۳۷۴). ***سعدی***. تهران: طرح نو.

۱۰-میلانی، عباس(۱۳۸۲). ***تجدد و تجدد ستیزی در ایران***. چاپ هفتم. تهران: اختران.

11- Agnes, Heller (2001). ***Tentative Answer to the Question: Has Civil Society Cultural Memory?*** Vol. 68, No. 4, Civil Society Revisited (winter), pp. 1031-1040. New York: The New School.

12- Assmann, Jan; Czaplicka, Jhon (2009). «Collective Memory and Cultural Identity». New German Critique. No. 65, Spring – Summer. pp. 125-133

13- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Young, S.B. (2008), ***Cultural Memory Studie: An International and Interdisciplinary Handbook.*** Berlin: Walter de Gruyter.
14- Halbwachs, Maurice (1980). ***The Collective Memory***. Translated by Francis J. Ditter, Jr. & Vida Yazdi Ditter. New York: HARPER & ROW.
15- ---------- (1991). ***On Collective Memory***. Edited and Translated by Lewis A.Coser. Chicago: Chicago Press.
16- Milosz, *Czeslaw* (2001). ***To Begin Where I Am: Selected Essays***. Edited and Translated by Bogdana Carpenter and Madeline G. Levine. , New York: Farrar, Straus & Giroux.
17- Schwartz, Barry; Kim, Mikyoung (2010). ***North-East Asia's Difficult Past***: *Essays in collective memory*. Uk: Palgrave Macmillan.
18- Warburg, Aby(2000). *Atlas Mnemosyne*. Von Marfred Warnke & Claudia Brink. Berlin: Berlin.

**مقالات**

۱۹-امیری، نادر(۱۳۸۸)، «چشم‌اندازی به رمان تاریخ‌گرای فارسی»، ***مجله‌ی جامعه-شناسی هنر و ادبیّات***، سال اول، شماره‌ی۱: صص۳۹-۶۰.

۲۰-حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ حقیقی، مرضیه(۱۳۹۴). «بررسی مقایسه‌ای گفت‌وگو در گلستان سعدی و قابوس‌نامه عنصرالمعالی با تکیه برمنطق گفتگویی میخاییل باختین». ***پژوهشنامه‌ی ادبیّات تعلیمی***. سال‌هفتم. شماره۲۶: صص۲۹-۶۰.

۲۱-داودی، علی‌اصغر(۱۳۹۱). «نقش حافظه‌ی جمعی در بروز مازعات قومی». ***مجله‌ی جامعه‌شناسی ایران***. دوره ۱۳. شماره ۱-۲. بهار و تابستان: صص ۱۳۰-۱۵۲.

۲۲-سبزبان‌پور، وحید(۱۳۹۲). «بررسی دیدگاه‌های تربیتی ایران باستان در قابوس‌نامه». ***پژوهشنامه‌ی ادبیّات تعلیمی***. دوره۵. شماره: صص۵۱-۸۶.

۲۳-طغیانی، اسحاق(۱۳۸۴). «تأثیر متقابل فرهنگ و ادبیّات». ***مجله‌ی کیهان فرهنگی***. شماره۲۲۷و۲۲۸: صص۹۴-۹۷

۲۴-عباداللهی چنذانق، حمید؛ یزدان‌عاشوری، فاطمه(۱۳۹۲)، «تاریخ معاصر ایران در حافظه ی جمعی ایرانیان: مطالعه‌ای بین قومی». ***مطالعات جامعه-شناختی***.دوره۲۰، شماره۲: صص۴۵-۸۲.

۲۵-کریمی، علی(۱۳۹۲). «حافظه‌ی جمعی و فرایند هویّت‌یابی: تأملاتی سیاست-گذارانه». ***فصلنامه‌ی مطالعات ملّی***؛۵۴، سال چهاردهم، شماره‌ی ۲: صص ۳-۲۶.

۲۶-نظری، جلیل(۱۳۸۱). «مضامین مشترک قابوس‌نامه و آثار سعدی». ***مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز***. دوره۱۷. شماره۲. بهار(پیاپی۳۴): صص۱۷۵-۱۸۵.

۲۷-نظری، نجمه؛ اسدی، آذر(۱۳۹۴). «مقایسه آموزه‌های تعلیمی در شاهنامه فردوسی با بوستان سعدی». ***پژوهشنامه‌ی ادبیّات تعلیمی***. سال۷. شماره۲۶: صص ۱۵۷-۱۸۰.

۲۸-نورایی، مهرداد(۱۳۸۳). «هویّت و حافظه‌ی جمعی»، ***مجله‌ی اطلاعات سیاسی اقتصادی***، شماره‌ی۲۰۷-۲۰۸: صص ۴۲-۴۵.

۲۹-یلمه‌ها، احمدرضا؛ رجبی، مسلم(۱۳۹۳). «تأثیرپذیری گلستان سعدی از آموزه‌های تعلیمی قابوس‌نامه». ***پژوهشنامه‌ی ادبیّات تعلیمی***. دوره۶. شماره۲۱. بهار: صص۱-۲۸.

# نگاهی به گستره‌ی "باهم‌آیی"ها در گلستان سعدی

**دکتر نرگس اسکویی**[1]

**چکیده**

در گلستان سعدی، مهارت‌ها و خلاقیت‌های زبانی و ادبی گوینده بسیج می‌شود، تا تصویر، موسیقی و یا معنایی تازه و جذاب و در عین زمان، منسجم و هماهنگ با سایر اجزای سخن آفریده شود. بدین جهت این متن، در حجم کم و بیان کوتاه، پیام‌های زبانی و زیباشناختی بسیاری را انتقال می‌دهد. این امر ناشی از دقت نظر سعدی در رعایت تناسب‌ها و تقارن‌های خاص از طریق گزینش‌های هدفمند واژگان و چینش آن در محور هم‌نشینی کلام است که در اصطلاح زبان‌شناسی باهم‌آیی گفته می‌شود. این مقاله به بررسی انواع باهم‌آیی‌ها در گلستان سعدی پرداخته است و نتایج حاصل از تحقیق بیان‌گر آن است که متن گلستان، دارای بافت نظام‌مندی است و این نظام حاصل وقوع واحدهای زبانی است که هم در جایگاه خود و هم در ارتباط با سایر عناصر و اجزای متن، سنجیده می‌نماید و انتقال چندین منظور یا پیام (موضوعی، آوایی، روایی، تصویری) را با هم برآورده می‌سازد. شکل‌گیری سبک شخصی سعدی، سهل و ممتنع بودن، شیرینیِ شیوهٔ بیانی و نیز وسعت داده‌های هنری و ادبی که از طریق عبارات موجز از متن گلستان به مخاطب منتقل می‌شود، نتیجهٔ دامنهٔ وسیعی از انواع باهم‌آیی های مبتنی بر تداعی (آوایی، تناسب، سازه‌ای، نحوی و تضاد) است که در بافت ظریف و دقیقِ آن، به شکل شبکه‌های مرتبط و منسجم تعبیه شده است.

**کلیده واژه‌ها:** گلستان سعدی، باهم‌آیی، هم‌نشینی، تداعی

---

۱- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب noskooi@yahoo.com

**۱- مقدمه**

باهم‌آیی collocation از کلمه‌ی collocare که در زبان لاتین به معنی "با هم قرار دادن" است، می‌آید و منظور از اصطلاح باهم‌آیی در علم زبان‌شناسی و از منظر معناشناسی ساختارگرا، اجماع عناصری است که تمایل خاصی به ظاهر شدن در کنار یکدیگر دارند. به عبارت دیگر، باهم‌آیی‌ها، ترکیب‌های هم‌نشینی محدودی هستند که محلّ قرارگیری آن‌ها روی محور ساختارهای ترکیبی است. در زبان عادی و رسمی، باهم‌آیی یکی از شروط لازم برای منسجم و معنی‌دار بودن کلام است، امّا در زبان ادبی، انواع خلاقیت‌ها و ابداعات هنری و زیبایی‌شناختی است که منجر به باهم‌آیی واژگانی در محور هم‌نشینی سخن می‌گردد. بدین جهت انواع و دایره‌ی باهم‌آیی‌ها در زبان ادبی بسیار گسترده‌تر و متنوع‌تر از باهم‌آیی‌ها در زبان عادی است.

باهم‌آیی و هارمونی در کلام ادبی، حاصل ارتباط میان اجزای کلام در دو محور هم‌نشینی و جانشینی است. این دو نوع رابطه برای نخستین بار در علم زبان‌شناسی توسط فردینان دوسوسور مطرح شد (رک اسکولز،۱۳۷۹: ۳۸). انسجام ساختاری هر اثر هنری به چگونگی پیوند عناصر و اجزای آن مربوط می‌شود. واژه‌ها و ترکیب‌ها و تصویرهای هر اثر ادبی، اجزا و عناصر آن اثر است. پیوند اجزا و عناصر هر چه بیشتر باشد، استواری ساختاریِ ترکیب آن و برجستگی‌های زیبایی‌آفرینی آن در ابعاد مختلف آوایی و ادبی افزایش می‌یابد. یکی از ویژگی‌های برجسته و هنرآفرین در متن آثار ادبیِ فارسی، وجود شبکه‌های گسترده و درهم‌تنیده‌ای از باهم‌آیی‌ها و تناسبات و پیوستگی‌های ابداعی و خلاقانه است. باهم‌آیی‌ها و تناسبات تودردتو و متنوع و درهم‌تنیده «از مهمّ‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی، سخن است و دقّت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۸).

به راحتی می‌توان ادعا کرد که یکی از مهمّ‌ترین آثار زبان و ادبیّات فارسی، از حیث هنرمندی در گزینش و چینش واژگان، گلستان سعدی است. «آنچه این اثر را بی‌نظیر ساخته، به‌کارگیری طیف وسیعی از واژگان مطنطن و زیورگونه نیست، بلکه طرز و چگونگی کاربرد کلمات و استفاده از شگردهای مناسب در چیدن آن‌هاست.» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۶۰۳). سعدی در واژه‌گزینی مهارت خارق‌العاده‌ای دارد. واژه را درست برمی‌گزیند

و در جای خود می‌نشاند. هیچ واژه‌ی زایدی در نثر وی دیده نمی‌شود. همین مختصه‌ی سبکی و زبانی است که ادبیّت را در متن آثار سعدی به وجود می‌آورد.

### ۱-۱- هدف و ضرورت تحقیق

سعدی گوینده‌ای صاحب سبک و طراز اول، در نظم و نثر فارسی، به حساب می‌آید. یکی از مهمّ‌ترین مختصات سبکی موجود در متن گلستان سعدی، وجود باهم‌آیی‌ها و ارتباطات گسترده در شبکه‌ی کلمات، تصاویر و آواهای به کار رفته در عبارات، حکایات و اشعار موجود در این متن است؛ این ارتباط اعم است از ترادف و تناظر، تضاد و تناقض، انواع تکرارهای هدفمند، نظیر تکرار واج‌ها، اصوات و واژگان و بخش‌هایی از جملات، به شکل مقارنه‌های متناسب. درک سبک ابداعی سعدی و دریافت هنرمندی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی موجود در متن گلستان سعدی، نیازمند بررسی دقیق انواع باهم‌آیندها در زبان ادبی اوست. بنابراین، این مقاله می‌کوشد تا باهم‌آیی‌های متنوع و پربسامد در متن گلستان را بجوید و معرفی نماید. برای این منظور، نخست تعاریف و تقسیم‌بندی‌های مبحث باهم‌آیی را در تحقیقات زبان‌شناسی جسته و معرفی کرده، و سپس انواع باهم‌آیی‌ها را در نثر گلستان تبیین نموده‌است.

### ۱-۲- پیشینه‌ی تحقیق

فرایند باهم‌آیی، علاوه بر آن که در مطالعات زبان‌شناختی مورد توجّه محققان بوده است، در میان پژوهش‌های ادبی نیز جایگاه خوبی را به خود اختصاص داده است. نخستین پژوهش نقد ادبی که از *باهم‌آیی* سخن رانده و تناظر آن را با صنعت تناسب (در بدیع سنتی) آشکار کرده است، مقاله‌ی «*جادوی مجاورت*» نوشته‌ی شفیعی کدکنی است که باهم‌آیی یا تناسب واژگانی در بُعد آوایی (اغلب جناس و سجع) را بازجسته است. راستگو در کتاب «هنر سخن‌آرایی» برای کلمه‌ی تناسب از معادل "هم‌خوانی" استفاده نموده است و از همین نام پیداست که وی در تقسیم‌بن‌دی این آرایه، از نظریّات زبان‌شناسی در حوزه‌ی باهم‌آیی بهره‌مند شده است. (رک راستگو، ۱۳۸۶: ۲۴۳-۲۶۴). پورنامداریان در مقاله‌ی «*تداعی و فنون بدیعی*»، انواع آرایه‌های ادبی را که می‌توان آن‌ها را در طی آرایه‌ی تناسب و از مقوله‌ی باهم‌آیی مبتنی بر تداعی دانست برشمرده و تقسیم‌بندی نموده‌است. نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر، در مقاله‌ی «*فرایند باهم‌آیی در شعر سبک آذربایجانی*»، ابراهیمی در مقاله‌ی «*بررسی زبان‌شناختی باهم‌آیی‌های واژگانی درخمسه نظامی*» و

میرعمادی در مقاله‌ی «*بررسی باهم‌آیی واژگانی در آثار منظوم و منثور مولانا*»، از نظریّه‌ی باهم‌آیی برای مطالعات سبک‌شناختی و نقد ادبی متون ادبیّات فارسی بهره یافته‌اند.

تا امروز اثری که مستقلاً جادوی مجاورت و انواع باهم‌آیی‌ها را در آثار سعدی بازجوید نگاشته نشده است و از آن جا که چنین تحقیقی، گام موثر در شناخت زیبایی‌ها و ابتکارات هنری سعدی در ادبیّت و سبک شخصیش خواهد بود، مقاله‌ی حاضر جستجوی فراوانی و گستره‌ی شبکه‌ی باهم‌آیی‌ها در نثر گلستان سعدی را هدف خود قرار داده است.

**۱-۳- تعاریف و تقسیمات باهم‌آیی:**

وقوع واژه‌هایی با ویژگی‌های بنیادین مشترک بر روی محور هم‌نشینی به باهم‌آیی منجر می‌شود. «آنچه امروز با نام باهم‌آیی در معنی‌شناسی ساخت‌گرا مطرح می‌شود، برای نخستین بار از سوی *پورتسیگ* و به عنوان نوعی بررسی هم‌زمانی در قالب حوزه‌های معنایی معرفی شده است» (صفوی،۱۳۸۲: ۲۷۶) باهم‌آیی و هارمونی در کلام ادبی، حاصل ارتباط میان اجزای کلام در دو محور هم‌نشینی و محور جانشینی است. محور همنشینی همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر هم‌نشین شده، رابطه‌ی هم‌نشینی برقرار می‌کنند. محور جانشینی محور عمودی کلام است که در آن اجزا، جانشین یکدیگر شده، روابط جانشینی با هم برقرار می‌کنند. این دو نوع رابطه برای نخستین بار در علم زبان‌شناسی توسط فردینان دوسوسور مطرح شد (اسکولز،۱۳۷۹: ۳۸) «به همین دلیل است که «این صنعت، از دیدگاه علم زبان‌شناسی *باهم‌آیی* و *همنشین‌سازی* واژه‌های یک حوزه‌ی معنایی تعریف شده است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند» (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

«به اعتقاد پورتسیگ رابطه‌ی تنگاتنگ میان وقوع واژه‌ها در سطح جمله وجود دارد که می‌تواند باهم‌آیی نامیده شود. وی در این مورد نمونه‌های متعدّدی را به دست می‌دهد که نشانگر چنین واقعیتی‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۷۷).

باهم‌آیی پدیده‌ای مطلق نیست، بلکه فرآیندی نسبی است و معیارهای متفاوتی می‌تواند در تعیین میزان هم‌نشینی واژگان خاص با یکدیگر تعیین کننده باشد. در زبان ادبی و در بافت شعری، تعداد و تنوع این معیارها به شدت افزایش می‌یابد. و شعرا گاهی واژگانی را که هیچ رابطه‌ی ظاهری مشترکی با یکدیگر ندارند و تنها می‌توانند در بافت‌های

خاص زبانی همراه یکدیگر به کار روند، برگزیده و به شکلی تاثیرگذار در محور هم‌نشینی سخن می‌گنجانند.

از منظر هم‌جواریِ باهم‌آیی‌ها می‌توان آن‌ها را به "*باهم‌آیی بافاصله*" و "*باهم‌آیی بی‌فاصله*" تقسیم کرد. «در باهم‌آیی بافاصله بین واژه‌های هم‌نشین، واژه‌ها یا واژه‌های دیگری قرار می‌گیرند. در باهم‌آیی بی‌فاصله، واژگان هم‌نشین بدون فاصله و هم‌جوار هم در بافت‌های متفاوت آورده می‌شوند. در این میان باهم‌آیی‌هایی نیز که بین آن‌ها تنها یک واژه‌ی ربط قرار دارد، جزو باهم‌آیی‌های بی‌فاصله در نظر گرفته می‌شوند، چرا که واژه‌ی ربط به تنهایی نمی‌تواند تشکیل یک گروه دستوری جداگانه بدهد. (شریفی،۱۳۹۱: ۴۸)

هم‌چنین از نظر تعداد واژگان شرکت‌کننده در باهم‌آیی و تعداد روابط باهم‌آیی موجود در میان واژگان هم‌نشین، می‌توان باهم‌آیی‌ها را به "*باهم‌آیی ساده*" و "*باهم‌آیی‌های چندگانه*" تقسیم‌بندی کرد. «باهم‌آیی چندگانه باهم‌آیی است که در آن چند باهم‌آیی با هم یک باهم‌آیی بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهند و تعداد واژگان در باهم‌آیی نیز بیش از دو تا است» (همان).

در تعیین حوزه‌های باهم‌آیی، زبان‌شناسان معتقدند که در باهم‌آیی‌ها: «واحدی بر روی محور هم‌نشینی در باهم‌آیی با واحد دیگری ظاهر می‌شود که برای اهل زبان از پیش تعیین شده است» (صفوی،۱۳۸۲، ۲۷۸)؛ به این ترتیب حوزه‌ی باهم‌آیی مفاهیم واژه‌ها می‌تواند بر روی پیوستاری از نهایت تا محدودیت در نظر گرفته شود و بر حسب بسآمد وقوع باهم‌آرایی واحدها با یکدیگر تعیین گردد.

### ۲- تقسیمات باهم‌آیی‌ها:

### ۲-۱- باهم‌آیی حوزه‌ای:

«اجازه بدهید باهم‌آیی یک واحد زبان را با یک حوزه‌ی معنایی، باهم‌آیی حوزه‌ای بنامیم. تا از این طریق بتوانیم یک واحد را با واحد دیگر تحت عنوان باهم‌آیی واژگانی به دست دهیم. به این ترتیب که مثلاً "رشد کردن" در باهم‌آیی با حوزه‌ی معنایی "جانداران" وقوع می‌یابد، نوعی باهم‌آرایی حوزه‌ای تلقی خواهد شد، در حالی که باهم‌آیی "لگد زدن" با "پا" نوعی باهم‌آیی واژگانی خواهد بود (صفوی،۱۳۸۲: ۲۷۹).

### ۲-۲- باهم‌آیی هم‌نشینی و باهم‌آیی تداعی:

به اعتقاد زبان‌شناسان، انتخاب از محور هم‌نشینی بر اساس *"تداعی"* صورت می‌پذیرد، تداعی به لحاظ روان‌شناسی مبتنی بر مشابهت و مجاورت است. هر واژه همواره می‌تواند هر آنچه را که به گونه‌ای با آن مرتبط است به ذهن متبادر کند. از همین روی است که می‌توان گفت هم‌خوانی یا تناسب پیوند عمیقی با تداعی ذهنی دارد: «تداعی در لغت یکدیگر را خواندن است و در روان‌شناسی رابطه‌ی میان یک پدیده با اندیشه‌های مربوط به آن را تداعی می‌گویند.» (داد، ۱۳۸۷: ۱۲۳). تداعی به لحاظ روان‌شن‌اختی مبتنی بر شباهت (همانندی) و مجاورت است. هر واژه همواره می‌تواند هر آنچه را که به گونه‌ای با آن مرتبط است به ذهن فراخواند که البتّه نزد افراد مختلف به دلیل تجربیات و خاطرات و ادراکات گوناگون آنان متفاوت است. انتخاب یک واحد واژگانی بر حسب تداعی به شرایط مختلفی وابسته است که می‌تواند در سطوح مختلف زبان مورد بررسی قرار گیرد:

**۲-۲-۱- باهم‌آیی تداعی آوایی:** این امکان وجود دارد که یک واحد واژگانی به لحاظ تشابه آوایی سبب تداعی واحدهای واژگانی دیگر شود. در این مورد می‌توان تداعی واحدهایی نظیر مار با مور، کاخ با شاخ، و درد با سرد و از این قبیل نام برد. یک واحد واژگانی می‌تواند بر حسب تشابه‌های مختلف به باهم‌آیی متداعی آوایی واحدهای واژگانی متعدّدی بینجامد.

**۲-۲-۲- باهم‌آیی تداعی سازه‌ای:** سازه‌ها یا بهتر بگوییم تکواژه‌های تشکیل‌دهنده‌ی یک واحد واژگانی نیز می‌توانند به باهم‌آیی متداعی گروهی از واحدهای واژگانی بینجامند. برای نمونه حضور پسوند مند در واژه‌ای چون ثروتمند این امکان را فراهم می‌آورد تا چنین واژه‌ای در باهم‌آیی متداعی سازه‌ای با واژه‌هایی نظیر هوشمند، دردمند، ارجمند و جز آن قرار گیرد.

**۲-۲-۳- باهم‌آیی تداعی معنایی:** این امکان را نباید نادیده گرفت که واحدهای واژگانی می‌توانند بر حسب انواع روابط مفهومی نظیر هم‌معنایی، تقابل معنایی، هم‌شمولی و غیره به تداعی واحدهای دیگر بینجامند. به این ترتیب غم با غصّه، رفت با آمد، قوچ با میش در باهم‌آیی متداعی با یکدیگرند و می‌توانند به پیدایش شبکه‌ای از روابط واژگانی بر حسب باهم‌آیی متداعی بیانجامند. (صفوی،۱۳۸۲: ۲۸۷)

باهم‌آیی تداعی معنایی را می‌توان بدین صورت تقسیم‌بندی نمود:

**الف- باهم‌آیی تداعی مبتنی بر نحو:** این نوع تداعی حوزه‌ی وسیعی از فنون بدیعی اعم از لفظی و معنوی را دربرمی‌گیرد. نشانه‌های زبانی وجوه مختلفی دارند: تشابه در آوا، خط، معنی و مصداق هر نشانه می‌تواند نشانه‌های دیگری را تداعی کند. پورنامداریان آرایش‌های بدیعی چون واج‌آرایی، سجع، جناس، التزام، تص‌دیر، تشابه‌الاطراف، موازنه، ترصیع، تکرار، طرد و عکس، ایهام، استخدام، محتمل‌الضدین را از این نوع تداعی واژگانی محسوب نموده است.

**ب- باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تناسب (مجاورت):** در کنار هم بودن اشیا و مفاهیم در زندگی اجتماعی و طبیعی سبب می‌شود که حضور نشانه‌ای با توجه به تجربه‌های شخصی هر فرد نشانه‌های دیگری را تداعی کند.

**ج- باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تضاد:** «تضاد، پارادکس، حس‌آمیزی، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح و مواردی دیگر را می‌توان در این گروه قرار داد.

**د- باهم‌آیی تداعی صوتی:** در این نوع باهم‌آیی، دو یا چند واژه تنها به دلیل شباهت صوتی با یکدیگر دارند، با هم به کار می‌روند و اغلب در این گروه واژه‌ها، واژه‌ی دوم بی‌معنی است که در این صورت اغلب از آن به عنوان اتباع یاد می‌شود.

**۳- بررسی باهم‌آیی‌ها در متن گلستان سعدی:**

کتاب گلستان سعدی، در میان متون ادب فارسی از ارزش و اعتباری بی‌نظیر برخوردار است، زیرا «در زمانی که کتاب‌های نظم و نثر فارسی، به دست مغولان گروه گروه سوزانده و در زیر آوار مدفون می‌شد، ظهور سعدی بی‌شباهت به معجزه برای زبان فارسی نبود. سعدی با نثر و نظم خود یک‌تنه به آبادسازی همه‌ی آن ویرانه‌ها کمر همت بست و زبانی آفرید که زبان فارسی معیار شد» (موحد، ۱۳۷۳: ۱۲۵). جز این، سعدی توانایی‌های منحصر به فردی را از حیث زبان‌شناختی و زیبایی‌آفرینی در نظم و نثر خود به رخ می‌کشد و همین امر است که او را تبدیل به «یکی از چهارستون ادبیّات فارسی، در کنار چهره‌هایی چون فردوسی، حافظ و مولوی نموده است» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۹۴). سعدی زبانی را که از خراسان آمده و به فارس رسیده بود، به نهایت لطافت رسانده است. عناصری چون آگاهی سعدی از توانمندی‌های بالقوه‌ی زبان پارسی، قدرت و مهارت او در ترکیب‌سازی وازگان، آشنایی با زبان ساده و پرتحرّک مردم، اجتناب از لغات دشوار، کم‌گویی و

گزیده‌گویی، و سعی در رعایت انواع باهم‌آیی‌ها، علاوه بر ایجاد سبک شخصی و ابداعی، موجب ملاحت و دل‌پسندیِ کم‌مانند سخن سعدی گشته است.

سعدی، در سبک سخنوری خود، اهمیّت فراوان به ایجاد روابط داخلی پر تعداد و همه جانبه در کلام قائل است و گستره‌ی تناسبات و درهم‌تنیدگی عناصر مختلف زبانی و ادبی در نثر وی بسیار وسیع است؛ برای ایجاد چنین شبکه‌ی وسیعی از ارتباط درون‌بافتی سخن، سعدی هم در زمینه‌ی گزینش الفاظ و هم در ارتباط با چینش کلمات آن دقّت بسیاری به کار برده است. در سخن سعدی، معمولا، هر واژه، علاوه بر نقشی که به تنهایی بر عهده دارد، اغلب پیوندی استوار و چند جانبه با اعضای دیگر سخن نیز دارد، که باعث می‌شود آن کلمه، نقش‌هایی بسیار بیشتر از وظیفه‌ی اصلی و ساده‌ی معنایی یا نحوی خود را در کلام ایفا کند. نقش‌های موسیقایی، زیباش‌ناختی، روایی و تصویری.

در گلستان، مخاطب شاهد هنرنمایی متکلمی است که تمام توانایی‌های زبانی و ادبی خود را بسیج کرده است تا عبارتی تازه، خوش‌نقش و خوش‌آهنگ و در عین زمان، منسجم با سایر اجزای سخن بیافریند. در این متن، واژگان با روابط ظریف ادبی و موسیقایی به هم می‌پیوندند تا واسطه‌ی انتقال پیام‌های ذهن و زبان سعدی شیرین‌سخن، در هنری‌ترین شکل آن به مخاطب باشند، به گونه‌ای که مخاطب در خوانش این متن، از شبکه‌ی ارتباطی پردامنه‌ی موجود در پیکره‌ی آن دچار شگفتی و التذاذ می‌شود.

### ۳-۱- انواع باهم‌آیی‌هایی تداعی در گلستان سعدی:

### ۳-۱-۱- باهم‌آیی تداعی آوایی در متن گلستان:

این نوع باهم‌آیی در متن گلستان، چه در نظم و چه در نثر، از اهمیّت و دامنه‌ی بسیار گسترده‌ای برخوردار است. سعدی در سبک ابداعی و شخصی خود، در گزینش واژگان، علاوه بر ارتباطات وسیع معنایی، نحوی و تصویری، در رابطه‌ی آوایی و هم‌خوانی موسیقایی واژگان نیز بسیار دقیق عمل نموده‌است. این گونه باهم‌آیی‌ها، انسجام بافتی و ارتباطات واژگان را در محور هم‌نشینی بسیار افزایش می‌دهد و موسیقی درونی سخن را تقویت می‌کند.

در بدیع سنّتی، آرایه‌های ادبی چون واک‌آرایی، واج‌آرایی، انواع تکرار واژگانی (تصدیر، طرد و عکس، قلب)، تکرار بخش‌هایی از کلام (تشبیه معکوس، تاکید)، اشتقاق، شبه اشتقاق، انواع جناس، سجع، ترصیع و موازنه تبیین‌گر باهم‌آیی تداعی هم‌آوایی در کلام

هستند. این نوع باهم‌آیی‌ها در کلام سعدی در گلستان، به عنوان عناصر سبک‌ساز شمرده می‌شوند و بسیار پربسامدند. رعایت باهم‌آیی‌های واج‌ها و واژگان در حوزه‌ی آوایی در گلستان از نظمی هندسی و منطقی برخوردار است. به گونه‌ای که حذف یا جابه‌جایی رکنی از ارکان برگزیده‌ی سعدی، لطف سخن او را از میان خواهد برد:

**دزدِ بی‌توفیق، ابریق رفیق برداشت (سعدی، ۱۳۹۴: ۸۸)**

**معزولی به که مشغولی (همان: ۶۹)**

**قاضی همه شب، شراب در سر و شباب در بر، از تنعّم نخفتی (همان: ۱۴۶)**

**کم‌ترین خدم حرم او به جمال از وی در پیش بود و به زینت بیش (همان: ۱۴۴)**

در این نوع از باهم‌آیی‌ها، سعدی از واژگانی استفاده کرده است که به جهت نزدیک بودن بیشترین واج‌های تکرار شونده (جناس مضارع، جناس لفظ، جناس خط، قلب و...) ، بیشترین شباهت آوایی را به یکدیگر دارند و در نتیجه، غنی‌ترین موسیقی درونی را در کلام ایجاد می‌کند:

**بر ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم (همان: ۸۶)**

**یارِ شاطر نه بارِ خاطر (همان: ۸۷)**

**به علت متابعت از او، از معاتبت ایمن باشم (همان: ۸۱)**

**اگر رفتی بُردی و اگر خفتی مُردی (همان: ۹۱)**

**زن جوان را اگر تیری در پهلو نشیند به که پیری (همان: ۱۵۰)**

**تو را که خانه نیین است، بازی نه این است (همان: ۱۵۹)**

اگر چه گلستان سعدی را در تقسیم‌بندی سنتی نثر، در گروه نثر مسجع یا نثر آهنگین قرار داده‌اند، امّا در اصل، نثر گلستان را در کل این کتاب مسجع نمی‌یابیم و باهم‌آیی‌هایندهای متداعی آوایی نیز بیشتر در بخش‌هایی از متن گلستان دیده می‌شود که مسجع است؛ نکته‌ی دیگر این که، استفاده‌ی سعدی از سجع، فقط به اواخر قرینه‌ها یا لخت‌های نثر محدود نمی‌شود، بلکه سعدی کلمات هم‌آوا را با نظمی که خود اراده کند، در مقارنه‌های دوتایی، سه‌تایی و گاه چهارتاییِ سجع (ترصیع، موازنه، ازدواج) و نیز در اشکال مختلف جناس وارد می‌کند، به نحوی که گاه نثر او در موزون و آهنگین بودن با شعر پهلو می‌زند:

**ملک را نفسی سرد از سر درد برآمد (همان: ۶۵)**

**در طلبش متلهف بود و پویان و مترصد بود و جویان (همان: ۱۴۵)**

**گل بستان را چنان که دانی بقایی و عهد گلستان را وفایی نباشد. (همان: ۵۴)**

**برای نزهت ناظران و فسحت حاضران، کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن (همان: ۵۴)**

**پدر به کراهیت و استحقار در وی نظر کرد. پسر به فراست و استبصار به جای آورد (همان: ۵۹)**

**در تموزی که حرورش دهان بخوشانیدی و سمومش مغز استخوان بجوشانیدی (همان: ۱۴۱)**

**قوّت طاعت در لقمه‌ی لطیف است و صحّت عبادت در کسوت نظیف (همان: ۱۶۳)**

### ۳-۱-۲- باهم‌آیی تداعی سازه‌ای:

باهم‌آیی واژگانی با ساختار صرفی هم‌سان، خود روشی برای افزایش ارتباط آوایی و معنایی در محور هم‌نشینی کلام خواهد بود. جز واژگان عربی با ساختار یک‌سان که در مقارنه‌سازی‌های نثرِ مسجع و قوافی شعر از آن‌ها بسیار استفاده می‌شود، باهم‌آیی کلمات فارسی با ساختار مشابه، در بافت گلستان سعدی وجود دارد، این امر از توانایی سعدی در احضار و نیز ابداع واحدهای زبانی ناشی می‌شود:

**تنی چند مردان واقع‌دیده‌ی جنگ‌آزموده را بفرستادند (سعدی، ۱۳۹۴: ۶۱)**

**دیدنش گریزان و بی‌خویشتن، افتان و خیزان (همان: ۷۰)**

**خرِ باربر به که شیر مردم‌در (همان: ۷۴)**

**جوانی به بدرقه همراه ما شد سپرباز، چرخ‌انداز**

**جوانی بود، میوه‌ی عنفوان جوانیش نورسیده و سبزه‌ی گلستان عذارش نودمیده (همان: ۶۱)**

**در تموزی که حرورش دهان بخوشانیدی و سمومش مغز استخوان بجوشانیدی (همان: ۱۴۱)**

**شکوفه گاه شکفته است و گاه خوشیده**

**درخت وقت برهنه است و وقت پوشیده (همان: ۹۸)**

**هر سو دود آن کِش ز بر خویش براند و آن را که بخواند، به در کس ندواند (همان: ۹۲)**

**صواب آن است که با این پسر گِرد طمع درنگردی و فرش ولع درنوردی (همان: ۱۴۵)**

به جهت خاصیت صرفی و ساختاری واژگان در زبان فارسی، باهم‌آیی تداعی سازه‌ای در متن گلستان، بیشتر در ترکیبات مشتق از ریشه‌ی افعال و یا افعال دیده می‌شود. پرتکرارترین باهم‌آیی تداعی مبتنی بر سازه‌های مشترک کلمات را در باهم‌آیی افعال با

ساختار صفت مفعولی (بن ماضی + ه) مشاهده می‌کنیم. این دسته افعال هم‌ساخت، اغلب نقش ارکان سجع را هم در این نثر ایفا می‌کنند:

**پسرش خمر خورده است و عربده کرده و خون کسی ریخته و از میان گریخته**

**خشکسالی در اسکندریه عنان طاقت درویش از دست رفته بود و درهای آسمان بر زمین بسته و فریاد اهل زمین به آسمان پیوسته (همان: ۱۱۳)**

**شبی در خدمت پدر علیه‌الرحمه نشسته بودم و همه شب دیده بر هم نبسته و مصحف عزیز در کنار گرفته و طایفه‌ای گرد ما خفته (همان: ۸۹)**

**اوّل کسی که درآمد، گدایی بود همه عمر لقمه اندوخته و خرقه بر خرقه دوخته (همان: ۹۸)**

**یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان، در محفلی دیدم نشسته و شنعتی درپیوسته و دفتر شکایت بازکرده و ذم توانگران آغاز کرده، سخن بدین‌جا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته (همان: ۱۹۲)**

### ۳-۲- باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تناسب:

از آن‌جا که طبع سعدی گرایش به ایجاز و اختصار دارد، وقوع چنین باهم‌آیی‌ها که مستقیماً منجر به اطناب و اسهاب در کلام می‌شود، چندان فراوانیِ چشمگیری در متن گلستان ندارد، امّا اجازه‌ی گاه‌گاه او به ظهور و وقوع چنین باهم‌آیی‌هایِ منتخب از گروه‌های متناسب زبانی و مفهومی، اغلب نشان‌گر توانایی بی‌چون و چرای او در تداعی واژگان و انسجام بخشیدن به فکر و زبان است:

**توانگران را وقف است و نذر و مهمانی  زکات و فطره و إعتاق و هدی و قربانی (سعدی، ۱۳۹۴: ۱۶۳)**

**ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم  وز هر چه گفته‌اند و شنیدیم و خوانده‌ایم (همان: ۵۱)**

**دامنی گل و ریحان و سنبل و ضیمران  فراهم آورده و آهنگ رجوع کرده (همان: ۵۴)**

**ور پرده‌ی عشاق و حسینی و حجاز است  از حنجره‌ی مطرب مکروه نزیبد (همان: ۹۵)**

**از آن جا کاسه‌ی چینی به روم آورم و دیبای رومی به هند و فولاد هندی به حلب و آبگینه‌ی حلبی به یمن و برد یمانی... (همان: ۱۱۷)**

باهم‌آیی سه کلمه‌ی «پا، دست و سر» و یا دو کلمه‌ی «دست و پای» در چند جا مشهود است:

**کاش کآن روز که در پای تو شد خار اجل  دست گیتی بزدی تیغ هلاکم بر سر**
**(همان: ۱۴۳)**

**در چشم من آمد آن سهی سرو بلند  بربود دلم ز دست و بر پای افکند**
**(همان: ۱۴۵)**

**شبی در بیابان مکه از بی‌خوابی، پای رفتنم نماند. سر بنهادم و شتربان را گفتم: دست از من بدار (همان: ۷۸)**

**من فتاده به دست شاگردان  به سفر پای‌بند و سرگردان (همان: ۱۰۵)**

**گفت: خاموش که هر کس که جمالی دارد  هر کجا پای نهد، دست ندارندش پیش**
**(همان: ۱۲۱)**

در چند مورد هم، باهم‌آیی اجزای مختلف دست را می‌توان دید:

**هر که با پولادبازو پنجـــه کرد  ساعد مسکین خود را رنجه کرد**
**باش تا دستـــش ببندد روزگار  پس به کام دشمنان مغـزش برآر**
**(همان: ۷۵)**

**زور بازوی جمالش، پنجه‌ی تقوی شکسته بود و دست قوت صاحبدلان بر کتف بسته (همان: ۱۰۱)**

**«سست‌بازو به جهل می‌افکند/ پنجه با مرد آهنین چنگال (همان: ۱۷۸)**

اصلی‌ترین خاصیت باهم‌آیی‌های مبتنی بر تناسب در سخن سعدی، در رویکردهای چند منظوره‌ای است که از چنین گزینش‌های هم‌آهنگ و همسو در سخن او دیده می‌شود، به شکلی که این نوع انتخاب‌ها را می‌توان از جهت انواع دیگر باهم‌آیی‌های تداعی، نظیر آوایی، نحوی و یا سازه‌ای نیز سازگار یافت:

**جوانی بود، میوه‌ی عنفوان جوانیش نورسیده و سبزه‌ی گلستان عذارش نودمیده»**
**(همان: ۶۱)**

**پیاده‌ی عاج چون عرصه‌ی شطرنج به سر می‌برد، فرزین می‌شود (همان: ۱۴۵)**

**آن شاهدی و خشم گرفتن بینش  و آن عقده بر ابروی تُرُش، شیرینش**
**(همان: ۱۴۵)**

همان‌گونه که از مثال‌ها مشخص است، وقوع باهم‌آیی‌های تداعی مبتنی بر تناسب، که در نزد اغلب گویندگان ما به تدریج تبدیل به عادت‌های زبانی تکرارشونده و گاه ملال‌آور

می‌شود، در سخن سعدی چنین رنگ و بوی مرده و بی‌تاثیری نیافته‌است و تازگی و سرزندگی طبع و زبان سعدی، هرگز اجازه‌ی چنین استفاده‌های مکرر و مبتذل را از مجموعه‌های مستعمل زبانی-ادبی (نظیر عناصر اربعه، اصطلاحات موسیقی، اصطلاحات شطرنج و تخته‌نرد، مظاهر طبیعت، گیاهان و جانوران، اعضای بدن و..) آن چندان که مرسوم سخنوران دیگر بوده است، در متن گلستان نداده است. سعدی، چنان نرم و سهل، بدون تکلف و التزام، از باهم‌آیی‌های متناسب در سخن خود استفاده می‌کند و واژگان متناسب را چنان در ارکان نحوی و تصویری کلام (کنایات و تشبیهات) می‌گنجاند که الحق، انتخاب و جانشینی بهتر از آن متصور نیست:

**شبی آتش مطبخ در انبار هیزمش افتاد و سایر املاکش بسوخت و از بستر نرمش به خاکستر گرم نشاند (همان: ۷۸)**

**در جامع بعلبک وقتی کلمه‌ای چند به طریق وعظ می‌گفتم با قومی افسرده‌ی دل‌مرده و راه از صورت به معنی نبرده، دیدم که نفسم درنمی‌گیرد و آتشم در هیزم تر اثر نمی‌کند (همان: ۹۰)**

**چون باد مخالف و چو سرما ناخوش  چون برف نشسته‌ای و چون یخ بسته**
**(همان: ۱۴۰)**

### ۳-۳- باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تضاد:

شالوده‌ی فکری و زبانی سعدی در گلستان، بر «تقابل‌های دوگانه» استوار است. تقابل‌های دوگانه از مؤلفه‌های اساسی دیدگاه ساخت‌گرایی است که بنیان تفکّر انسان و البتّه بنیان هستی را بر برابرنهاده‌های دوتایی می‌انگارد. «تقابل‌های دوگانه در مجموعه آثار سعدی و به طور ویژه گلستان، دو کارکرد زیبایی‌شناسیک و فلسفی دارد، یعنی گذشته از برابر نهادن دو به دوی آثار، ساختار هر اثر از نظر باب‌بندی، ساخت آوایی، واژگانی، نحوی و در نهایت کلیت کلام سعدی، بر اساس آن شکل می‌گیرد» (رضوانیان، ۱۳۸۸: ۱۲۳). بسیاری از منظورهای فکری، تصویرسازی و ادبی سعدی از طریق باهم‌آیی مبتنی بر تضاد در متن گلستان وقوع یافته است. نسبت تضاد بین امور، از آن دست نسبت‌هایی است که علاوه بر آن که موجب ایجاد پیوندهای عمیق و گسترده بین اجزای کلام می‌شود، تصاویر هنری بسیاری را نیز خلق می‌کند که همه‌ی آن‌ها نیز به نوعی با هم‌دیگر ارتباط و انسجام می‌یابند. باهم‌آیی‌های متداعی مبتنی بر تضاد، بیشترین سهم از انواع باهم‌آیی‌ها را در متن گلستان به خود اختصاص می‌دهد.

**حلق فراخش از دست تنگ، به جان رسیده (سعدی، ۱۳۹۴: ۱۲۰).**

**برو شادی کن ای یار دل‌افروز غم فردا نشاید خوردن امروز (همان: ۱۵۶)**

**بر سر لوح او نبشته به زر جور استاد به ز مهر پدر (همان: ۱۵۶)**

**چوب تر را چنان که خواهی پیچ نشود خشک جز به آتش راست**

**(همان: ۱۵۵)**

**نیاموزد بهایم از تو گفتار تو خاموشی بیاموز از بهایم (همان: ۱۷۷)**

اغلب تقارن‌سازی‌های موجود در نثر گلستان، از باهم‌آیی متداعی مبتنی بر نسبت تضاد بین واژگان (و یا مواضع و موقعیت‌ها) در عبارات قرینه شکل می‌گیرد و سعدی از ساختارهای متفاوت امّا در عین حال تکرارشونده برای آفریدن مفاهیم متقابل، از طریق هم‌نشینیِ الفاظ متضاد و متناقض استفاده می‌کند. در باهم‌آیی مبتنی بر تضاد، انواع دیگری از باهم‌آیی‌های تداعی، بویژه باهم‌آیی تداعی آوایی را نیز می‌توان ملاحظه کرد:

**رحم آوردن بر بدان، ستم است بر نیکان و عفو کردن از ظالمان، جور است بر درویشان (همان: ۱۷۱)**

**با مردم سهل‌خوی دشوار مگوی با آن که در صلح زند جنگ مگوی (همان: ۱۷۲)**

**چو بینی که در سپاه دشمن تفرقه افتاد تو جمع باش و اگر جمع شوند از پریشانی اندیشه کن (همان: ۱۷۴)**

**باز آی و مرا بکش که پیشت مردن خوشتر که پس از تو زندگانی کردن (همان: ۱۳۸)**

در فراخوانی و تداعی واژگان برای ایجاد تقابل و تضاد، گاهی از وندهای منفی‌ساز، چون «بی» و «نا» استفاده شده است:

**بی‌هنران، هنرمند را نتوانند که بینند (همان: ۱۷۸)**

**اگر شب‌ها همه قدر بودی، شب قدر بی‌قدر بودی (همان: ۱۷۷)**

**به نانهاده دست نرسد و نهاده هر کجا که هست برسد (همان: ۱۸۳)**

**نادیدن زن چنان بر من دشوار نمی‌نماید که دیدن مادرزن (همان: ۱۴۱)**

گاهی باهم‌آیی افعال مثبت و منفی است که در جملات و عبارات متقارن، ساختار تقابل‌های دوگانه و هم‌چنین پیام اصلی متکلّم را شکل می‌دهد. این دست از افعال از یک بن ساخته می‌شوند، در یکی، وند منفی‌ساز وجود دارد و آن دیگری، در شکل مثبت

استفاده می‌شود و دو فعل هم‌چون دو قطب رویاروی، پیش روی هم جبهه می‌گیرند، به‌گونه‌ای که می‌توان تأکید اصلی عبارت را در رویارویی بین این دو فعل یافت:

**جوانمردی که بخورد و بدهد به از عابدی که نخورد و بنهد (همان: ۱۸۰)**

**خداوند تعالی می‌بیند و می‌پوشد و همسایه نمی‌بیند و می‌خروشد (همان: ۱۸۸)**

**تا توانم دلت به دست آرم ور بیازاریم، نیازارم (همان: ۱۵۰)**

**رنجوری را گفتند: دلت چه می‌خواهد؟ گفت: آن که دلم چیزی نخواهد (همان: ۱۱۱)**

گاهی در تقابل‌سازی، از افعالی استفاده می‌شود که نه از جهت ساختار، بلکه فقط در معنی متضاد هستند:

**این چه بدفعل مردمانند، سگ را گشاده‌اند و سنگ را بسته (همان: ۱۳۰)**

در مواردی باهم‌آیی افعال متضاد، برای بیان مفاهیم واحد استفاده شده است و این تضاد فقط از جهت زبانی و تقابل واژگانی قابل بررسی است:

**فتنه بنشست و نزاع برخاست (همان: ۶۰)**

**گه به خون ریختنم برخیزند گه به بدخواستنم بنشینند (همان: ۹۶)**

یکی از پر تعدادترین شکل‌های تقابل‌سازی در متن گلستان، استفاده از اضافات ترکیبی (اغلب به شکل موصوف و صفت/عبارت وصفی) است. این ترکیبات در هر دو جز، مقابل هم‌دیگر قرار می‌گیرند و تضاد در هر دو رکن ترکیب وجود دارد (دورِ باخبر-نزدیکِ بی‌بصر) در نظام ارزش‌گذاری و فلسفی سعدی، این ترکیبات در مقابل یکدیگر قرار دارند و سعدی با استفاده از صفات تفضیلی و مقایسه‌ای (مثل بِه)، برتری نهایی یکی را بر آن دیگری به صراحت بیان می‌کند. این نوع باهم‌آیی‌ها مبتنی بر تضاد و تقابل‌سازی، بیان‌گر ژرف‌ساخت‌های آرمانی و ایدئولوژیکی سعدی است.

**سرهنگ لطیف‌خوی دلدار بهتر ز فقیه مردم‌آزار (همان: ۱۸۴)**

**اجلّ کائنات از روی ظاهر، آدمی است و اذلّ موجودات سگ، و به اتفاق خردمندان سگ حق‌شناس به از آدمی ناسپاس (همان: ۱۸۶)**

**توانگری به قناعت، به از توانگری به بضاعت (همان: ۱۷۵)**

**عاصی که دست بردارد به از عابد که در سر دارد (همان: ۱۸۴)**

اگرچه مرکز ثقل این نوع عباراتِ متقابل و متضاد، بر مقایسه‌ی این ترکیبات اسمی قرار دارد، امّا برای وضوح بیشتر مطلب، معمولاً تضاد سومی هم در جملات قرینه ایجاد شده است. تضاد سوم بیان‌گر عمل‌کرد و یا نتیجه‌ی عمل دو سویِ مقایسه شده است:

**بزرگترین حسرتی روز قیامت آن بود که بنده‌ی صالح (1) را (2) به بهشت (3) برند و خداوندگار (1) فاسق (2) به دوزخ (3) (همان: ۱۶۰)**

**دوران (1) باخبر (2) درحضور (3) و نزدیکان (1) بی‌بصر (2) دور (3) (همان: ۹۱)**

**عامی متعبد پیاده‌ی رفته است و عالم متهاون سوار خفته (همان: ۱۸۴)**

**وقتی افتـــــاد فتنه‌ای در شام هر کس از گوشه‌ای فرارفتند**
**روستازادگـــــان دانشمنـــد بـه وزیـــری پـادشا رفتند**
**پسران وزیـــر ناقـــص‌عقل به گدایی بـــه روستا رفتند»(همان: ۱۵۵)**

**توانگر فاسق، کلوخ زراندود است و درویش صالح، شاهد خاک‌آلود (همان: ۱۸۳)**

از طریق باهم‌آیی‌های مبتنی بر تضاد، سعدی برای ایجاد موقعیّت‌های حقیقی و گاهی مواضع خیالی استفاده کرده است و بدین‌گونه، ادعاهایی شاعرانه مطرح می‌کند:

**با تـو مـرا سوختن انـدر عـذاب به کـــه شدن با دگـــری در بهشت**
**بوی پیـــاز از دهـــن خـوبروی بِه به‌حقیقت کـــه گل از دست زشت**
**(همان: ۱۵۱)**

**کسی بـه دیده‌ی انکار اگر نگاه کند نشان صورت یـوسف دهد به ناخوبی**
**وگر به چشم ارادت نگه کنی در دیو فرشته‌ایت نماید بـــــه چشم کرّوبی**
**(همان: ۱۳۳)**

امّا در اصل موقعیت‌های متضاد خلق شده توسط سعدی، برآمده از واقعیت‌های جامعه‌شناختی و روان‌شناسانه هستند:

**اگر صد ناپسند آیـــد ز درویش رفیقانش یـکی از صد نـدانند**
**و گـر یک بذلـــه گوید پادشاهی از اقلیمی بـــه اقلیمی رسانند(همان: ۱۵۵)**
**چشم بداندیش کـــه برکنده‌باد عیب نماید هنـــرش در نظـــر**
**ور هنـــری داری و هفتاد عیب دوست نبیند به‌جز آن یک هنر (همان: ۱۳۶)**

**ده آدمی بر سفره‌ای بخورند و دو سگ بر مرداری به هم به سر نبرند. حریص با جهانی گرسنه است و قانع به نانی سیر (همان: ۱۷۵)**

**زنان بـاردار ای مـرد هشیار اگر وقت ولادت مار زایند**
**از آن بهتر به نزدیـک خردمند که فرزندان ناهموار زایند (همان: ۱۵۸)**

از روش‌های بسیار زیبا که در ایجاد تناسب لفظی و معنایی از طریق باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تضاد در شعر ایجاد می‌شود، نوعی تضاد نزدیک به تصاویر پارادکسی است، در این شیوه می‌توان رد پای آشنایی‌زدایی را هم دید، بدین گونه که در این تعبیرات، اگر

چه اصل بر تضاد است، امّا معمولاً جنبه‌ی «خلاف آمد عادت» و منطق نیز در آن‌ها جاری و ساری است، مثل (زن بودنِ مرد) یا (چون روز تابیدنِ شب) یا (طاعت بودنِ گناه) یا (محتاج‌تر بودنِ غنی):

**مرد بی‌مروت، زن است (همان: ۱۸۴)**

**شب تاریکِ دوستان خدای — می بتابد چو روز رخشنده(همان: ۱۸۸)**

**هر که در سایه‌ی عنایت اوست — گنهش طاعت است و دشمن، دوست (همان: ۱۳۴)**

**هر که سلطان مرید او باشد — گر همه بد کند، نکو باشد (همان: ۱۳۳)**

**درویش و غنی بنده‌ی این خاک درند — و آنان که غنی‌ترند، محتاج‌ترند (همان: ۶۶)**

### ۳-۴- باهم‌آیی تداعی نحوی:

عطف واژگان و عبارات با نقش‌های دستوری یکسان، اساس باهم‌آیی تداعی نحوی را تشکیل می‌دهد. در اغلب آثار منثور که آراستگی و تزیین کلام مد نظر گوینده است، به فراوانی از این نوع باهم‌آیی استفاده می‌شود. نتیجه‌ی مستقیم چنین باهم‌آیی‌ها در سخن، اطناب و تطویل کلام است. سعدی، امّا، از باهم‌آیی تداعی نحوی، به منظورهای بلاغی، یا موسیقایی و یا روایی بهره‌گرفته است و بهره‌مندی او از این نوع تکرار در ساختمان جملات، به شیوه‌هایی که در ادامه توضیح داده شده است، نه تنها بی‌دلیل بر حجم مطلب نیفزوده است و به اطناب کلام نینجامیده، بلکه حتّی گاه خود راه‌هایی برای خلاصه‌گویی و اجمال سخن بوده است.

باهم‌آیی تداعی نحوی، گاهی برای برشمردن اوصاف (تنسیق‌الصفات) در یک جمله، شکل گرفته است. در این نوع باهم‌آیی، چنان که در مثال‌ها مشخص است، تناسب آوایی و معنایی و گاه سازه‌ای واژگان نیز مد نظر سعدی بوده است:

**گفتم دون است و بی‌سپاس و سفله و ناحق‌شناس (همان: ۶۸)**

**از این مه‌پاره‌ای، عابدفریبی ملائک صورتی، طاووس‌زیبی (همان: ۱۰۱)**

**به صحبت پیری افتادی پخته، پرورده، جهاندیده، آرمیده، گرم و سرد چشیده، نیک و بد آزموده (همان: ۱۵۰)**

**معلّم کتّابی را دیدم در دیار مغرب، ترش‌روی، تلخ‌گفتار، بدخوی، مردم‌آزار، گداطبع، ناپرهیزکار (همان: ۱۵۵)**

سعدی گاهی در برشمردن حالات افراد و اشیا یا توصیفات روایی از باهم‌آیی مبتنی بر تداعی نحوی واژگان و عبارات استفاده کرده است:

**ابلهی را دیدم سمین، خلعتی ثمین در بر و قصبی مصری بر سر و مرکبی تازی در زیر ران و غلامی از پی دوان (همان: ۱۱۹)**

**یکی را دید لب فروهشته و ابرو درهم کشیده [و تندنشسته] (همان: ۱۱۳)**

**شمع را دید ایستاده و شاهد نشسته و می ریخته و قدح شکسته و قاضی در خواب مستی، بی‌خبر از ملک هستی (همان: ۱۴۷)**

گاهی سعدی از باهم‌آیی نحوی برای تعریف و شرح یک موضوع یا مسئله استفاده کرده است. در این نوع جملات، رکن نحویِ تداعی شونده، کارکردی توضیحی و تفسیری دارد. در این نوع عبارات، تداعی و باهم‌آیی، اغلب در بخش اسنادی عبارت دیده می‌شود. این روش یکی از شیوه‌های سعدی برای ایجاد چند منظور در جملات است: ۱. رعایت هم‌آیی کلمات هم‌آوا. ۲.ذکر جزییات. ۳.رعایت اختصار و ایجاز در عبارت، چنان که او با این روش، اغلب مسائل و موضوعاتی را که می‌توان با تفصیل و بسط، در چندین صفحه بیان کرد، در یک یا دو جمله و با کمترین تعداد از افعال گنجانده و تلخیص کرده است:

**طریق درویشان: ذکر است و شکر و خدمت و طاعت [و ایثار] و قناعت و توحید و توکل و تسلیم و تحمل (همان: ۱۰۷)**

**ظاهر حال درویشان: جامه‌ی ژنده است و موی سترده و حقیقت آن دل زنده و نفس مرده (همان: ۱۰۷)**

**پسر گفت: ای پدر، فواید سفر بسیار است، از: نزهت خاطر و جرّ منافع و دیدن عجایب و شنیدن غرایب و تفرج بلدان و مجاورت خلّان و تحصیل جاه و ادب و مزید مال و مکتسب و معرفت یاران و تجربت روزگاران (همان: ۱۲۰)**

**گفتم: ای یار: توانگران دخل مسکینانند و ذخیره‌ی گوشه‌نشینان و مقصد زائران و کهف مسافران و محتمل بار گران و از بهر راحت دگران (همان: ۱۶۳)**

## ۴- نتیجه‌گیری:

انواع باهم‌آیی‌های مبتنی بر تداعی به شکل چندگانه در محور هم‌نشینی در متن گلستان سعدی وقوع یافته است و شالوده‌ی ادبیّت و نیز سبک شخصی سعدی شیرین‌سخن را رقم زده است. باهم‌آیی‌های منظم و مهندسی شده، شبکه‌ی گسترده و متداخلی از انواع ارتباطات درون بافتی را در این متن به وجود آورده است و باعث شده است که عبارات و اشعار موجود در این متن، در بیانی ایجازی، چندین پیام آهنگین، زبانی، ادبی و یا تصویری

را هم‌زمان به ذهن مخاطب خود منتقل نماید. این امر ناشی از دقّت، خلاقیّت و توانمندی کم نظیر سعدی در گزینش واژگان و چینش آن است به نحوی که حضور هر عنصر، هم در جایگاه خود و هم در ارتباط با سایر عناصر و اجزای سخن هدفمند و سنجیده می‌نماید و گاهی چندین منظور (آوایی، معنایی، نحوی، تصویری) را با هم و یک جا برآورده می‌سازد. باهم‌آیی‌های مبتنی بر تداعی (تناسب، نحوی، تضاد) اگر چه سهم مهمّی در شکل‌گیری و نسج متن گلستان ایفا می‌کنند، امّا به دلیل سهولت و نرمشی که سعدی در استخدام آن به‌کار می‌گیرد، هرگز شکل تصنع و تکلف به خود نمی‌گیرند. از میان انواع باهم‌آیی‌ها، باهم‌آیی آوایی و باهم‌آیی تداعی مبتنی بر تضاد، هم از جهت کمّی و هم به جهت کیفی، نقش مهم‌تری را در متن گلستان سعدی ایفا می‌کنند.

**منابع:**


۱- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات***. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: آگاه

۲- خطیبی، حسین (۱۳۷۵). ***فن نثر***. چاپ دوم. تهران: زوار.

۳- داد، سیما (۱۳۸۷) ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید.

۴- راستگو، سید محمّد (۱۳۸۶). ***هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)***. تهران: سمت.

۵- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: میترا.

۶- صفوی، کوروش (۱۳۷۹). ***درآمدی بر معناشناسی***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۷- غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷). ***سبک‌شناسی شعر فارسی***. تهران: جامی.

۸- موحد، ضیاء (۱۳۷۳). ***سعدی***. تهران: طرح نو.

۹- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۵). ***بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی***. چاپ دوم. تهران: سمت.


**مقالات**


۱۰-پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). «تداعی و فنون بدیعی». ***فصلنامه‌ی فنون ادبی***، سال اوّل. شماره‌ی اوّل: ۱-۱۲.

۱۱-رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۸). «خوانش گلستان سعدی بر اساس نظریه تقابل‌های دوگانه». ***فصلنامه‌ی ادب فارسی***. دوره‌ی اوّل، شماره‌ی ۲: ۱۲۳-۱۳۵.

۱۲-شریفی، شهلا (۱۳۹۱). «تقسیم‌بندی جدید انواع باهم‌آیی واژگانی». ***مجله‌ی زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان***. شماره‌ی پیاپی ۷: ۳۹-۶۲.

۱۳-صفوی، کوروش (۱۳۸۲). «پژوهشی دربارهٔ باهم‌آیی واژگانی در زبان فارسی». ***فصلنامه‌ی زبان و ادب***. شماره‌ی پیاپی ۱۸: ۲۷۶-۲۸۸.

# مناظره‌های سعدی

**سید کاظم موسوی**[1]
**مریم قصابیانی**[2]

## چکیده

مناظره از فنون ادبی مورد توجّه در هر دوره‌ای است که شاعران از دیرینه‌ترین زمان تا امروز برای بیان اندیشه، مسائل فلسفی، سیاسی و اجتماعی از آن بهره گرفته‌اند. برای تاثیرگذاری بیشتر بر ذهن مخاطب و به گونه‌ای بنیادین ساختن عقاید فلسفی و استدلالی از این نوع ادبی سود جسته‌اند. از جمله شاخص و عناصر سازنده‌ی مناظره سوال و جواب در حوزه علم بیان و بدیع و گفت‌وگو در حوزه‌ی ادبیّات داستانی است. گلستان سعدی از جمله آثار تعلیمی و تربیتی است که برای بیان آرا و افکار و تعلیم به شیوه‌ای که مورد پسند مخاطب قرار بگیرد به این فن ادبی توجّه کرده و در قالب حکایت‌های منثور یا منظوم با استفاده از مناظره نکات اخلاقی و تعلیمی را در قالب تمثیل با توجّه به ویژگی نمادگرایی و استدلالی بودن آن به‌کارگرفته است. در این پژوهش که به روش توصیفی و کتابخانه‌ای ارائه می‌شود به بررسی مناظره‌های منظوم و منثور در گلستان سعدی پرداخته شده است . با وجود تفاوت‌هایی که در سؤال و جواب و گفت‌وگو در علم بدیع و بیان و در حوزه‌ی ادبیّات داستانی با مناظره دیده می‌شود، هر دوی آن‌ها در اصل از عناصر سازنده و زیر شاخه مناظره محسوب می‌شوند.

**کلید واژه:** مناظره، گفت‌وگو، سؤال و جواب، گلستان.

---

۱-استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد
mousavikazem@yahoo.com
۲-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد(نویسنده مسئول )
m.ghasabiyani@gmail.com

## ۱- مقدمه

### ۱-۱- مناظره

مناظره در ادبیّات فارسی و ادبیّات جهان از جایگاه خاصی برخوردار است. تداوم این نوع ادبی از دیرینه‌ترین زمان تا امروز بیانگر اهمیّت خاص آن است. ویژگی نمادگرایی، مناظره و استدلال، طرح گفت‌وگوی دو سویه، پرداختن به مباحث مهمّ فلسفی، سیاسی، اجتماعی و مذهبی این نوع ادبی را به گونه‌ای زنده و منطقی نشان می‌دهد. شاعران و نویسندگان بزرگ که برای رسیدن به نتایج خوب از مباحث مهمّ انسانی به گفت‌وگو قائل بوده‌اند هرکدام این نوع ادبی را وسیله‌ی بیان تفکّر و اندیشه‌ی خود قرار داده‌اند. از بین انواع ادبی، فن "مناظره" به گونه‌ای ویژگی‌های؛ گفت‌وگو، جزئی‌نگری، پرسش‌گری و استدلال انسان را در بیان مفاهیم نشان می‌دهد. در مناظره حقیقت‌جویی، اثبات نظریّه، استدلال و محاجه به عنوان ارکان وجود، هستی و آفرینش مطرح می‌شوند.

در مناظره پیش از آن که محتوا و پیام گفت‌وگو مطرح باشد، منطق مکالمه و پرهیز از تک‌گویی و یک طرفه صحبت کردن مطرح است. در صحبت یک سویه کارکرد زبان اغلب تکراری و از پیش تعیین شده است. نبوغ و قابلیت گوینده شناخته نمی‌شود، امّا در گفت‌وگوی دوسویه، استدلال، اغلب براساس: الفاظ و عبارات طرف مقابل صورت می‌گیرد.«منطق مکالمه برای اوّلین بار توسط میخائیل باختین، زبان شناس روس به کار برده شد. او منطق مکالمه را بنیان سخن دانست. باختین تمایز دقیق میان تک گفتار و مکالمه را شناخت و به شرح آن پرداخت. او معتقد بود که تک گفتار یا مونولوگ به پاسخ دیگران ناشنواست. به نظر او تأثیراتی که الفاظ مختلف بر روی هم می‌گذارند واقعیت زبان را تشکیل می‌دهد» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۴۹۰ ).

به نظر می‌رسد زبان و کارکرد آن در مناظره از اهمیّت خاصی برخوردار باشد و با توجّه به همین اهمیّت، گوینده باید با تکیه بر زبان، امکانات ادبی و هنری نیز بیافریند.گزینش واژه‌های مناسب در مناظره به ژرف‌ساخت این نوع ادبی برمی‌گردد که از روساختی با درگیری‌های لفظی برخوردار است.«ژرف‌ساخت مناظره حماسه است، زیرا در آن بین دوکس یا دو چیز بر سر برتری و فضیلت خود بر دیگری نزاع و اختلاف لفظی در می‌گیرد و هریک با استدلالاتی خود را بر دیگری ترجیح می‌نهد و سرانجام یکی مغلوب یا مجاب می‌شود»(شمیسا،۱۳۷۸، ۲۲۷ ).

این نوع ادبی قالب خاصی را به خود اختصاص نداده است و در همه‌ی قالب‌های شعر فارسی: قصیده، مثنوی، غزل، قطعه و ...قابل ارائه است. اگر عناصری که مناظره را تشکیل می‌دهند مهیا نباشد، عملاً مناظره‌ای صورت نمی‌گیرد، با توجّه به مناظرات موجود پنج شاخص اصلی را برای مناظره در نظر گرفته‌ایم؛ یکی از این عناصر طرفین مناظره است که کمیّت آن‌ها مد نظر نیست، بلکه منظور از طرفین، وجود افرادی است که بر سر موضوعی با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند. از دیگر عناصر اصلی مناظره گفت‌وگو است. گفت‌وگو شامل تمام گفتارهایی است که طرفین با تمسک به آن می‌تازند و یا از خود دفاع می‌کنند. سومین عنصر اصلی مناظره، چالش یا بحث میان طرفین است که محتوای گفت‌وگوی آن‌ها را تشکیل می‌دهد و چهارمین عنصر، هدف مناظره است. طرفین مناظره با گفت‌وگو و چالش‌های خود، پیامی را به خوانندگان انتقال می‌دهند که همان هدف مناظره است. آخرین عنصر پنج گانه طرح است. طرح قالب است که مناظره در آن شکل می‌گیرد و شاعر بسته به روحیات، علایق و سلیقه خود آن را پی ریزی می‌کند. وجود این عناصر در کنار یکدیگر باعث به وجود آمدن یک مناظره می‌شود، به طوری که هریک از این عناصر برای شکل‌گیری مناظره لازم است، امّا کافی نیست.

کاربرد شیوه‌ی مناظره یا سؤال وجواب در ادبیّات فارسی سابقه‌ای طولانی دارد. اوّلین نمونه این روش در ادبیّات فارسی قبل از اسلام و در آثار باقی مانده از زبان پهلوی درخت آسوری یا آسوریک منظومه‌ی مفاخره‌آمیزی میان بز و نخل که به زبان پهلوی یا اشکانی است. این منظومه بز و نخل هر کدام سودمندی‌های خود را نسبت به انسان‌ها بیان می‌کنند. نتیجه‌ی این مبارزه حماسی آن‌هاست و تضاد و پیکارشان را نشان می‌دهد. روش مناظره در شعر فارسی به وسیله‌ی ابونصر علی بن احمد طوسی، سراینده‌ی گرشاسپ نامه، ادامه می‌یابد. بعد از اسدی طوسی، نظامی در شرف‌نامه مناظره‌ای بین چینی و رومی، در گلستان سعدی مناظره بین «پروانه و شمع»، «کرکس و زغن»، «رایت و پرده» و مناظرات خواجوی کرمانی مانند «نمد و بوریا» و «تیغ و قلم» از دیگر نمونه‌های مناظره در ادب فارسی است.

### ۱-۲- گفت و گو

مروری به گفت‌وگو در آثار شاعران نشان می‌دهد که از شکل گفت‌وگو در بیان مضامین مختلف استفاده‌ی زیادی شده است. گفت‌وگو در لغت به معنی مکالمه، مباحثه، گفت و

شنود، مذاکره کردن، محاوره، جروبحث، صحبت، بحث، سخن، هنگامه کردن، مشاجره، پرخاش و جنجال است. از نگاهی دیگر هر گفت‌وگو به دو رویکرد و مواجهه نیازمند است. نگاه به درون و توجّه کردن به خود و در صدد پاسخ برآمدن سوالاتی که در ذهن وجود دارد که به نوبه‌ی خود رویکرد تک سویه می‌باشد و در مرحله‌ی بعد کشف حقیقت و رسیدن به تفاهم از راه ارتباط زبانی و کلامی با دیگران(گرجی، ۱۳۷۹، ۱۱).

در دایره‌المعارف بریتاینکا، دیالوگ عبارت است از«....مکالمات مکتوب و ضبط شده میان دو چیز یا چند نفر، خصوصاً به عنوان عنصری از عناصر یک درام یا ادبیّات داستانی، ورای مقوله‌ی ادبیّات. نوعی مکالمه‌ی سازمان‌یافته که از جدال و تضاد میان عقاید فلاسفه و دانشمندان پدید آید و به عنوان روش فلسفی به کار گرفته شود..»(ثمینی، ۱۳۷۷، ۶۳).

«در هر گفت‌وگویی سه عامل وجود دارد: ا)فرستنده یا متکلّم که سخن را تولید می‌کند ۲)مخاطب که کلام را دریافت می‌کند ۳)کلامی که میان متکلّم و مخاطب رد و بدل می‌شود، اگر این سه عامل گفت‌وگو را برابر سه شخصیّت، اوّل شخص (من)، دوم شخص(تو)، سوم شخص(او) قرار دهید، منطق طبیعی گفتار چنین می‌شود: من (متکلّم)، درباره‌ی او (کسی یا چیزی) با تو (مخاطب) سخن می‌گوید. از این رو می‌توان وجوه مختلف منطق طبیعی گفتار را بر حسب موضوع سخن بدین شکل قرار داد:

۱)من درباره‌ی او با تو سخن می‌گویم ۲)من درباره‌ی تو با تو سخن می‌گوید ۳) من درباره‌ی من با تو سخن می‌گوید.

در شعر حماسی رابطه۱،در شعر تعلیمی رابطه ۲ و در شعر غنایی رابطه ۳ بیشتر کاربرد دارد. از میان این سه رابطه، در رابطه‌ی دوم «تو» یا مخاطب به طور مستقیم در سخن طرف خطاب قرار می‌گیرد. در این صورت سخن یک مخاطب مستقیم دارد و یک مخاطب غیر مستقیم که شامل تمام خوانندگان یک اثر می‌شود»(پورنامداریان، ۱۳۸۵، ۱۸-۱۷).

مطابق منطق مکالمه‌ی باختین "تو" یا "دیگری" مبنای ایجاد سخن و گفت‌وگوست. هیچ سخنی بدون حضور عنصر دوم و طرف مقابل صورت نمی‌گیرد، امّا در آثار ادبی در هنگام گفت‌وگو شاعر، معمولاً ممدوح یا معشوق و حتّی اشیا را که در غیبت به سر می‌برند مورد خطاب قرار می‌دهد و گاهی با درون خود به گفت‌وگو می‌پردازد. همین حضور منفعل مخاطب بنا بر انسان‌شناسی باختین، اساس گفت‌وگوست و بدون وجود آن، گفت‌وگویی صورت نمی‌گیرد و بنابر نظریّه‌ی منطق مکالمه، گفت‌وگو در فرایند ایجاد

ارتباط میان دو فرد پدیدار می‌گردد. بنابراین هر سخنی همواره خطاب به کسی بیان می‌شود و «عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی، مشاهده‌ی دیگری یا تجربه‌ی طرف مقابل است»(پژوهنده، ۱۳۸۴، ۲۰).

در گفت‌وگو حضور یک مخاطب منفعل که فقط شاعر او را به عنوان شنونده مورد خطاب قرار می‌دهد، ضروری است حتّی اگر در هنگام مکالمه و صحبت کردن با گوینده به بحث و جدل نپردازد و صرفاً یک شنونده باشد حتّی ممکن است طرف مقابل شاعر حضور نداشته باشد و یا یک "مای کلّی" از جامعه و افراد بشری را در برگیرد یا خطاب به درون و نفس شاعر برای ایجاد یک نتیجه‌ی اخلاقی و اجتماعی باشد که حضور مادی در عالم واقع ندارد، امّا وجود دیگری به عنوان شنونده لازم است.

### ۱-۳- سؤال و جواب

سؤال و جواب یکی از صنایع بدیع لفظی است که آن را مراجعه نیز می‌گویند. سؤال و جواب در علم بدیع آن است که: «شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفت‌وگو باشد. سؤالات یا سخنان باید زیبا و ظریف باشد و مخصوصاً جواب‌ها جنبه‌ی ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته‌یی هنری باشد. در سؤال و جواب پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود. مثلاً اگر سؤال برهانی است باید آن را رد کنند و اگر جنبه‌ی انتقاد دارد باید آن را توجیه کنند و اگر در آن طلبی است باید آن را احاطه به محال کنند»(شمیسا، ۱۳۶۸، ۱۲۷).

در کتاب ابداع‌البدایع از محمّدحسین شمس‌المعالی گرگانی در تعریف سؤال و جواب می‌گوید:« سؤال و جواب آن است که متکلّم آنچه واقع شده، بین وی و دیگری یا بین دو کس دیگر از سؤال به لفظی بدیع و اسلوب لطیف بیان کند»(شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷، ۳۱۲).

مثال در نظم فارسی:

**دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر — کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست**
**گفتم که: یافت می‌نشود جسته ایم ما — گفت: آنکه یافت می‌نشود آنم آرزوست**

### ۱-۴- مناظره، گفت‌وگو، سوال و جواب

در تعریف‌های ارائه شده از مناظره، گفت‌وگو و سؤال و جواب می‌توان این گونه بیان کرد که مناظره به عنوان یک فن ادبی در بردارنده‌ی هر دو عنصر گفت‌وگو و سؤال و جواب است و زمینه‌ی اصلی سازنده‌ی مناظره، گفت‌وگو میان طرفین مناظره است. مناظره در واقع به وسیله‌ی سؤال و جواب ادبی که دربردارنده‌ی هدفی منطقی و مجاب کردن طرف

دیگر مناظره یا تفاخر و برتری‌جویی آغاز می‌شود. «به طور کلّی مناظره در زبان‌های پارسی و تازی و ترکی هم به معنای عام به کارمی‌رود و هم به معنای خاص. به معنای عام تقریبا هر نوع گفت‌وگو میان دو طرف یا بیشتر را دربرمی‌گیرد، خواه بلند باشد و خواه کوتاه، خواه جنبه‌ی خصمانه و برتری‌جویانه داشته باشد و خواه نه، خواه سرانجام آن به داوری بکشد یا نه. از اینجاست که یک گفت‌وگوی کوتاه یا دوستانه را هم گاه مناظره خوانده‌اند. ولی وقتی مناظره به معنای خاصی به کارمی‌رود، در آن صورت گفت‌وگویی است که طبق قواعد خاصی انجام می‌گیرد و مثلاً هر یک از دو طرف متخاصم سعی می‌کند با برشمردن محاسن خویش و ذکر معایب طرف مقابل، خود را بهتر از او نشان دهد. این گفت‌وگوها هم چه بسا با پادرمیانی و داوری شخص ثالثی پایان پذیرد، و معمولاً هم داور سعی می‌کند که رضایت طرف‌های متخاصم را جلب کند و آن‌ها را آشتی دهد» (پورجوادی،۱۳۸۵، ۳۴). تفاوت این نوع ادبی (مناظره) با "گفت‌وگو" به عنوان ویژگی و یکی از لوازم پویای متن در حوزه‌ی ادبیّات داستانی و "سؤال و جواب" به عنوان یکی از صنایع بدیع لفظی بر اساس نظر صاحب‌نظران است. ولی بحث اصلی این است که این تفاوت‌ها فقط در ظاهر سازنده این نوع ادبی صورت می‌گیرد، امّا در ژرف ساخت تمایزی با یکدیگر ندارند و از عناصر سازنده‌ی مناظره محسوب می‌شوند. تفاوت ظاهری این سه عنصر با یکدیگر در این است که در مناظره حضور مستقیم و رودرروی هر دو طرف امری ضروری و غیر قابل اجتناب است که هر کدام با زمینه‌ی گفت‌وگو و با ایجاد سؤال، ارائه براهین و استدلالات عقلی سعی در پیشبرد و اثبات نظر خود دارند. در گفت‌وگو یک طرف بحث ممکن است حضور نداشته باشد و یا به گونه‌ای مخاطبی منفعل باشد که هیچ نقشی در ارائه گفت‌وگو به جز یک شنونده نداشته باشد و در هنگام بحث شاعر یا طرف مقابل وجود دیگری لازم است، امّا حضور رودررو نیازی نیست و شاعر: ممدوح، خدا، نفس، معشوق که در غیبت به سر می‌برد مورد خطاب قرار می‌دهد. در سؤال و جواب استدلالات طرف مقابل منطقی نیست و بیشتر کارکرد ادبی دارد و نام دیگری که برای سؤال و جواب در کتاب‌های بدیع به کار رفته "مراجعه" است که به معنی رجوع دادن و مراجعه کردن به دیگری است و سعی در برتری یا اثبات نظر خود ندارد و اغلب به صورت کسب اطلاع از طرف مقابل صورت می‌گیرد؛ بنابراین مناظره به عنوان یک فن ادبی که در دیرینه‌ترین آثار ادبی ما به چشم می‌خورد، در بردارنده‌ی سؤال

و جواب و گفت‌وگو است فقط در ظاهر تمایزاتی میان آن‌ها دیده می‌شود، امّا در ژرف‌ساخت از عناصر اصلی مناظره است.

با توجّه به مطالب ذکر شده، مناظره را با توجّه به مخاطب آن می‌توان به دو نوع تقسیم کرد:۱)حضور هر دو طرف مناظره ۲)منفعل بودن مخاطب

در این مقاله آنچه به عنوان کارکرد مناظره در گلستان سعدی ارائه خواهد شد شکل متعدّدی است که می‌توانیم درباره‌ی مناظره مطرح کنیم که تا کنون به عنوان "مناظره" مطرح نشده، امّا به عنوان "گفت‌وگو "در حوزه‌ی ادبیّات داستانی و "سؤال و جواب "در بدیع مطرح بوده است.

## ۲- مناظره در گلستان سعدی

گلستان سعدی اثری تربیتی و ارائه‌دهنده‌ی واقعیت وجود آدمی است. ویژگی مهمّ در این اثر روانی و سادگی زبان آن در کنار مفاهیم عمیق اخلاقی و حکمی است که شیخ شیراز در ضمن حکایت‌ها به آن اشاره می‌کند و دارای حکایت‌ها به زبان نثر و بیت‌های شعری در راستای همان مفاهیم و محتوا حکایت‌های منثور است. در میان حکایت‌های منثور سعدی دو مناظره به چشم می‌خورد که شامل: جدال سعدی با مدعی، توانگرزاده و درویش‌زاده است. و از بین اشعار هم مناظره‌ی رایت و پرده، شاعر و دوست مصلح، شاعر و گل، جهود و مسلمان دیده می‌شود. در این مقاله مناظرات منظوم ومنثور با توجّه به دیدگاه ارائه شده مورد بررسی قرار خواهند گرفت:

### ۲-۱- ساختار مناظرات منظوم

**۲-۱-۱- طرفین مناظره:** از آن جا که لفظ "مناظره" کلمه‌ای است که ریشه در صرف و نحو عربی دارد و باب مفاعله در مواردی به کار گرفته می‌شود که دو طرف، در امری مشارکت داشته باشند، بنابراین رسم است که مناظره باید بین دو طرف دعوی عناصر سازنده اتفاق افتد.

طرفین مناظره در گلستان سعدی را بر اساس حضور یا غیبت یک سوی مناظره یا منفعل و غیر منفعل بودن مخاطب، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱)منفعل بودن یک سوی مناظره ۲)حضور دو سوی مناظره

#### ۲-۱-۱-۱- منفعل بودن یک سوی مناظره

۱)مناظره با معشوق ۲)مناجات با خدا ۳)مناظره با مای کلّی

**الف) مناظره با معشوق** : سخن گفتن با معشوق در ادبیّات فارسی بویژه در آثار غنایی بسیار دیده می‌شود که عاشق در نبود معشوق با تصور خیالی که از وی در ذهن دارد مناظره می‌کند:

**نه آن چنان به تو مشغولم ای بهشتی روی  که یاد خویشتنم در ضمیر می آید**
**زدیدنت نتوانم که دیده بر بندم  و گر مقابله بینم که تیر می آید (سعدی، ۱۳۶۳: ۱۳۶)**

**دیر آمدی ای نگار سرمست  زودت ندهیم دامن از دست**
**معشوق که دیر دیر بینند  آخر کم از آن که سیر بینند (سعدی،۱۳۶۶: ۱۳۷)**

**ب) مناجات با خدا:** آغازگر تمامی کتاب‌های ادبی با ذکر شکر و ستایش خداوند است بشر که در ابتدای خلقت در عالم آفرینش تنها بوده به مناجات با خداوند می‌پردازد و نمودهای آن در آثار ادبی به مقدار می‌توانیم ببینیم:

**کوته نکنم زدامنت دست  ور خود بزنی به تیغ تیزم**
**بعد از تو ملاذ و ملجایی نیست  هم در تو گریزم ار گریزم (همان: ۱۳۳)**
**ای مرغ سحر عشق زپروانه بیاموز  کان سوخته را جان شد و آواز نیامد**
**این مدعیان در طلبت بی‌خبرانند  کان را که خبر شد خبری باز نیامد**
**ای برتر از خیال و گمان و قیاس و وهم  وز هر چه گفته‌اند و شنیدیم و خوانده‌ایم**
**مجلس تمام گشت و به آخر رسید عمر  ما همچنان در اول وصف تو مانده‌ایم (همان: ۵)**

**روی در خاک عجز می‌گویم  هر سحرگه که باد می‌آید**
**ای که هرگز فراموشت نکنم  هیچت از بنده یاد می‌آید (همان: ۶۱)**

**ج) مناظره با مای انسانی:** کتاب گلستان سعدی با توجّه به جنبه‌ی تعلیمی و تربیتی که هدف اصلی شاعر را در برمی‌گیرد در هنگام بیان حکایت‌ها اشعاری را به مخاطب‌های اختصاص می‌دهد که دربردارنده‌ی یک فرد خاص نیست، بلکه همه‌ی افراد بشری را به طور عام دربرمی گیرد و مورد خطاب قرارمی‌دهد:

**پندی اگر بشنوی ای پادشاه  در همه عالم به ازاین پند نیست**
**جز بخردمند مفرما عمل  گرچه عمل کار خردمند نیست (همان: ۱۸۹)**
**حذر کن زدود درون‌های ریش  که ریش درون عاقیت سرکند**
**بهم برمکن تا توانی دلی  که آهی جهانی بهم برکند (سعدی،۱۳۶۶: ۴۹)**

**توانگرا چون دل و دست کامرانت هست  بخور ببخش که دنیا و آخرت بردی (همان: ۱۸۵)**

**ای هنرها نهاده برکف دست  عیب‌ها را گرفته زیر بغل**
**تا چه خواهی خریدن ای مغرور  روز درماندگی به سیم دغل (همان: ۶۴)**
**جهان ای برادر نماند بکس  دل اندر جهان آفرین بند و بس**
**مکن تکیه بر عمر و دنیا و پشت  که بسیار کس چون تو پرورد و کشت**
**چو آهنگ رفتن کند جان پاک  چه بر تخت مردن چه برروی خاک(همان: ۱۸)**

### ۲-۱-۲- حضور دو سوی مناظره

طرفین مناظره در گلستان سعدی شامل؛ رایت و پرده، شاعر و دوست مخلص، صاحب‌دل و خانقاه، جهود و مسلمان است. که هر دو از یک جنس هستند و با ویژگی‌های هر کدام با توجّه به جنسیت و کارآیی آن‌ها سنخیت داشته و دربردارنده‌ی مطالبی اخلاقی و تعلیمی است. در این گونه از مناظرات هر دو سوی مناظره حضور دارند و با یکدیگر بحث و مجادله می‌کنند یا پاسخ دیگری را با ارائه‌ی دلیل که دربردارنده‌ی هدف شاعر است بیان می‌کنند:

**گل خوشبوی در حمام روزی  رسید از دست مخدومی به دستم**
**بدو گفتم که مشکی یا عبیری  که از بوی دلاویز تو مستم**
**بگفتا من گل ناچیز بودم  ولیکن مدتی با گل نشستم**
**کمال همنشین در من اثر کرد  وگرنه من همان خاکم که هستم (همان: ۸۹)**

#### ۲-۱-۲-۱- رایت و پرده

**رایت از گرد راه و رنج رکاب  گفت با پرده از طریق عتاب**
**من و تو هر دو خواجه تاشانیم  بنده‌ی بارگاه سلطانیم**
**من زخدمت دمی نیاسودم  گاه و بیگاه در سفر بودم**
**تو نه رنج‌آزموده‌ای نه حصار  نه بیابان و باد و گرد و غبار**
**قدم من سعی پیشترست  پس چرا حرمت تو بیشترست**
**تو بر بندگان مه روئی  با غلامان یاسمن بوئی**
**من فتاده به دست شاگردان  بسفر پای بند و سرگردان**
**گفت من سر بر آستان دارم  نه چو تو سر به آسمان دارم**
**هر که بیهده گردن افرازد  خویشتن را بگردن اندازد (سعدی،۱۳۶۶: ۹۰)**

#### ۲-۱-۲-۲- شاعر و دوست مخلص

**دوش مرغی به صبح می‌نالید عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش**
**یکی از دوستان مخلص را مگر آواز من رسید بگوش**
**گفت باور نداشتم که تو را بانگ مرغی چنین کند مدهوش**
**گفتم این شرط آدمیت نیست مرغ تسبیح گوی و من خاموش (همان: ۷۵)**

### ۲-۱-۲-۳- صاحبدل و اهل طریقت

**صاحبدلی به مدرسه آمد زخانقاه بشکست عهد صحبت اهل طریق را**
**گفتم میان عالم و عابد چه فرق بود تا اختیار کردی از آن این فریق را**
**گفت آن گلیم خویش بدر می‌برد زموج و این جهد می‌کند که بگیرد غریق را**
**(همان: ۶۳)**

### ۲-۱-۲-۴- جهود و مسلمان

**یکی جهود و مسلمان نزاع می‌کردند چنانکه خنده گرفت از نزاع ایشانم**
**بطیره گفت مسلمان گرین قباله‌ی من درست نیست خدایا جهود گردانم**
**جهود گفت بتوریه می‌خورم سوگند وگر دروغ کنم همچو تو مسلمانم**
**و گر زبسیط زمین عقل منعدم گردد بخویشتن نبرد کس گمان که نادانم**
**(سعدی، ۴۱۶:۱۳۶۳)**

### ۲-۱-۳- حجم مناظره

اغلب مناظرات منظوم در گلستان بیت‌های اندکی را به خود اختصاص می‌دهند که بیشتر شامل چهار بیت است. کم بودن تعداد ابیات و رساندن محتوا و پیام اصلی متن با وجود حجم کم مناظرات حاکی از توانایی سعدی در بیان حکایت‌ها و ارائه‌ی پیام اصلی متن است. کم بودن حجم مناظرات در ساختار اصلی مناظره نه تنها خللی وارد نمی‌کند، بلکه ساختار منسجم‌تری از این نوع ادبی را ارائه می‌دهد. تعداد ابیات به کار رفته در هر مناظره یکسان نیست و با توجّه به پیام و محتوای که دربردارد، تعداد ابیات متفاوت است. طولانی‌ترین مناظره‌ی منظوم سعدی در گلستان؛ "رایت و پرده" و دارای ۱۰بیت که "رایت" شش بیت را به خود اختصاص داده است و در هر بیت پاسخ احتمالی پرده را جواب می‌دهد و فقط دو بیت پایانی مناظره که دربردارنده‌ی پیام اصلی مناظره است از زبان پرده بیان می‌شود.

مناظره میان گل و شاعر برخلاف رایت و پرده از چهار بیت تشکیل شده است و هر بیتی در پاسخ دیگری ارائه و پیام اصلی مناظره در بیت آخر از زبان گل مطرح می‌شود.

وزن عروضی که در هر مناظره به کارمی‌رود، با توجّه به محتوا و پیام آن متفاوت است. وزن عروضی در "رایت و پرده"مفاعیلن مفاعیلن فعولن (بحر هزج مسدس محذوف) و بیت‌ها هم قافیه اند. ردیف در این مناظرات دیده نمی‌شود.

**بدو گفتم که مشکی یا عبیری  که از بوی دلاویز تو مستم**
**بگفتا من گل ناچیز بودم  ولیکن مدتی با گل نشستم  (همان: ۵)**

از دیگر مناظرات منظوم، مناظره میان (شاعر و دوست مخلص)، (جهود و مسلمان) که از چهار بیت و به همان ساختار مناظره‌ی گل و شاعر ارائه می‌شود، هر دو مناظره هم قافیه هستند. وزن عروضی در مناظره‌ی شاعر و دوست مخلص فاعلاتن مفاعلن(بحرخفیف مسدس مخبون) و در مناظره‌ی"جهود و مسلمان" مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(بحر خفیف مسدس مخبون) است.

**یکی از دوستان مخلص را  مگر آواز من رسید به گوش  (سعدی،۱۳۶۶:۷۵)**

### ۲-۱-۳-۱- جهود و مسلمان

**به طیره گفت مسلمان گرین قباله‌ی من  درست نیست خدایا جهود گردانم (همان: ۴۱۶)**

مناظره میان (عالم و عابد) و (شاعر و عابد) از کوتاه‌ترین مناظرات منظوم گلستان که شامل دو بیت و به همان شیوه‌ی سوال و جواب طرفین مناظره در هر بیت است.

**گفتم میان عالم و عابد چه فرق بود  تا اختیار کردی از آن این فرق را**
**گفت آن گلیم خویش بذر می‌برد زموج  وین جهد می‌کند که بگیرد غریق را(همان: ۸۹)**
**در خاک بیلقان برسیدم بعابدی  گفتم مرا بتربیت از جهل پاک کن**
**گفتا بد و چو خاک تحمل کن ای فقیه  یا هر چه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن( همان :۱۹۴)**

### ۲-۱-۴- فضاسازی مناظره منظوم

فضاسازی متناسب با محتوای مناظره در یک بیت و گزینش واژگان مناسب با متن، توانایی سعدی را در ارائه مطلب نشان می‌دهد. در مناظره‌ی رایت و پرده، بیت اوّل را سعدی به راوی سوم شخص اختصاص می‌دهد که به روایت مناظره می‌پردازد و بغداد را با توجّه به اهمیّت علمی و وجود مدارس و نظامیه‌ها و از همه مهمّ‌تر فاصله‌ای که با شهر وی داشته است برمی‌گزیند. طرفین مناظره را با توجّه به لوازم سفر انتخاب می‌کند در یک سوی مناظره رایت که پرچم جنگی است قرار دارد که با توجّه به اوضاع سیاسی و اجتماعی و جنگ‌های عصر سعدی در بغداد تناسب دارد، طرف دیگر مناظره پرده است که به تواضع

و فروتنی و جایگاه بزرگان اشاره می‌کند. گزینش واژه‌ی بغداد برای ایجاد فضاسازی با توجّه به محتوا و طرفین مناظره متناسب است.

**این حکایت شنو که در بغداد رایت و پرده را خلاف افتاد (سعدی،۱۳۶۶: ۹۰)**

«سعدی به گواهی آثارش بویژه گلستان بیش از اغلب شاعران و سخن‌روایان خاور زمین در بند تعلیم و تربیت افراد بوده و نظریّات تربیتی و اخلاقی خود را به وجهی جدی و در عین حال روشن و رسا بیان کرده است. در تأکید بر اهمیّت تعلیم و تربیت تا آنجا پیش رفته است که مراکز آموزش و پرورش آن روز، یعنی "مدرسه‌ها "را بر "خانقاه" و کانون تجمع‌های ا"هل طریق" که در آن روزگار نامی و آوازه‌ای داشته‌اند برتر شمرده است» (ترابی،۱۳۷۶، ۱۳۸). سعدی در بیت اوّل مناظره‌ی صاحب‌دل و اهل طریق به مدرسه که مکانی عقلی، علمی و فلسفی در مقابل خانقاه که مکانی عرفانی و به دور از عقل و منطق است اشاره می‌کند و فضای لازم را برای ورود به متن مناظره فراهم کرده است تا از این طریق تقابل میان خانقاه و مدرسه و اهمیّت هر کدام از آن مکان‌ها را با توجّه به اوضاع اجتماعی عصر خود بیان کند.

**صاحب‌دلی به مدرسه آمد زخانقاه بشکست عهد صحبت اهل طریق را**
**(سعدی،۱۳۶۶: ۸۹)**

در مناظره‌ی دوست مخلص و شاعر وی با آوردن واژگانی همچون؛ عقل، صبر، طاقت و هوش حالت بی‌خودی و مستی از عالم مادی و نیازمند پیوستن به عالم معنوی و ارتباط با خداوند را آن هم در سکوت شبانه به واسطه آواز مرغی فضایی بالنده به سوی تکامل و بی‌خودی ایجاد می‌کند.

**دوش مرغی به صبح می‌نالید عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش (همان: ۷۵)**

### ۲-۱-۵- عناصر ادبی

با نگاهی به اشعار سعدی می‌توان دریافت که از عناصر ادبی در این اشعار بیشتر صنایع لفظی مورد توجّه بوده است و هر گونه مضامین باریک و ایهام و تعقید در آن کمتر اثری دیده می‌شود. بیشتر صنایع لفظی به کار رفته شامل؛ تشخیص، واج آرایی، تناسب و از تشبیهات نیز به صورت ساده و صریح استفاده کرده و از جمله صنایع بدیعی که در اشعار وی به چشم می‌خورد صنعت تجاهل‌العارف است.

#### ۲-۱-۵-۱- تشخیص

با توجّه به ویژگی فن مناظره، تشخیص و جان‌بخشی اشیا از آرایه‌های ادبی رایج است. به صورت نمادین برای تأثیرگذاری بیشتر و دلپذیر ساختن مطلب تعلیمی مورد استفاده قرار می‌گیرد، در این بیت‌ها سعدی با درنظرگرفتن ویژگی شکل ظاهر پرده و رایت و گل از زبان آن‌ها سخن می‌گوید.

**رایت از گرد راه و رنج رکاب  گفت با پرده از طریق عتاب (سعدی،۱۳۶۳ :۹۰)**
**بدو گفتم که مشکی یا عبیری  که از بوی دلاویز تو مستم**
**بگفتا من گل ناچیز بودم  ولیکن مدتی با گل نشستم (همان: ۸۹)**

### ۲-۱-۵-۲- واج آرایی

واج آرایی حرف "س":

**گفت من سر بر آستان دارم  نه چو تو سر به آسمان دارم (همان :۹۰)**

واج آرایی حرف "ب":

**دوش مرغی به صبح می نالید  عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش (همان: ۷۵)**

### ۲-۱-۵-۳- تناسب

انتخاب واژگان مناسب که با محتوا و پیام اصلی متن ارتباط داشته باشد، از اهمیّت خاصی برخوردار است. سعدی که در بیان مطالب خود از زبان سهل و ممتنع استفاده می‌کند و از واژگانی که داری تناسب‌اند و یک فضا و ساختاری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کنند، بهره گرفته است. در این بیت بین واژگان مشک، عبیر، بو، مست تناسب ایجاد کرده است. در بیت بعدی با تناسب میان واژگان مدرس، صاحب‌دل، خانقاه، عهد، اهل طریق زمینه را برای فضاسازی مناظره فراهم می‌سازد. در بیت آخر بین رنج‌آزمودگی با واژگانی همچون بیابان، باد و گرد و غبار تناسب ایجاد می‌کند.

**بدو گفتم که مشکی یا عبیری  که از بوی دلاویز تو مستم (سعدی،۱۳۶۶: ۵)**
**صاحب‌دلی به مدرسه آمد زخانقاه  بشکست عهد صحبت اهل طریق را (همان: ۸۹)**
**تو نه رنج آزموده‌ی نه حصار  نه بیابان و باد و گرد و غبار (همان:۹۰)**

### ۲-۱-۵-۴- تجاهل‌العارف

**بدو گفتم که مشکی یا عبیری  که از بوی دلاویز تو مستم (همان: ۵)**

### ۲-۱-۵-۵- تشبیه

**گفتا بد و چو خاک تحمل کن ای فقیه  یا هر چه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن**
**(همان: ۱۹۴ )**

## ۲-۱-۶- ساختار مناظرات منثور

گلستان سعدی از جمله آثار ادبی منثور که از مناظرات منظوم و منثوری برخوردار است، از جمله مهمّ‌ترین مناظره‌ی شعری؛ مناظره‌ی "رایت و پرده" و مهمّ‌ترین مناظره‌ی منثور؛ جدال سعدی با مدعی است در این مناظره درویش به بدگویی از توانگران می‌پردازد و سعدی که پرورده‌ی نعمت بزرگان است پاسخ بدگویی درویش را می‌دهد:

**یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان در محفلی دیدم نشسته و شنعتی درپیوسته و دفتر شکایتی بازکرده و ذم توانگران آغاز سخن بدینجا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگران را پای ارادت شکسته**
**کریمان را بدست اندر، درم نیست  خداوندان نعمت را کرم نیست**
**مرا که پرورده‌ی نعمت بزرگانم این سخن سخت آمد گفتم ای یار توانگران دخل مسکینان‌اند و ذخیره‌ی گوشه نشینان و مقصد زائران و کهف مسافران و متحمل بارگران از بهر راحت دیگران... (سعدی،۱۳۶۳ :۱۷۶).**

و دیگری مناظره میان توانگرزاده و درویش که: **توانگر زاده‌ی را دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه‌ی مناظره در پیوسته که صندوق تربت ما سنگین است و کتابه‌ی رنگین و فرش و رخام انداخته و خشت پیروز درو بکار برده بگور پدرت به چه ماند خشتی و خاک برو پاشیده درویش پسر این بشنید و گفت تا پدرت زیر این سنگ‌های بر خود بجنبیده باشد بابای من به بهشت رسیده بود. ( همان: ۱۷۶).**

طرفین مناظرات منثور شامل؛ سعدی و مدعی، توانگرزاده و درویش است که هر دو از یک جنس و انسان هستند و هر کدام دربردارنده‌ی قشری از مردم جامعه‌اند و اندیشه و فکر هر طبقه‌ی اجتماعی را بیان می‌سازنند.

## ۲-۱-۷- حجم مناظرات

حجم مناظرات منثور با یکدیگر برابر نیست. مناظره‌ی سعدی و مدعی که سعدی در چند صفحه جواب مدعی را می‌دهد و  سپس مدعی در چند سطر بعدی به پاسخ‌گویی او می‌پردازد، امّا در مناظره‌ی توانگرزاده و درویش، کل مناظره در یک سطر است که هر یک از طرفین مناظره در چند خط به پاسخ گویی دیگری پرداخته‌اند.

**صندوق تربت ما سنگین است و کتابه‌ی رنگین و فرش و رخام انداخته و خشت پیروز درو بکار برده بگور پدرت به چه ماند خشتی و خاک برو پاشیده درویش پسر این**

**بشنید و گفت تا پدرت زیر این سنگ‌های بر خود بجنبیده باشد بابای من به بهشت رسیده(سعدی،۱۳۶۳: ۱۷۶).**

### ۲-۱-۸- وارد شدن عنصر سوم

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی مناظره‌ی منثور سعدی، وارد کردن عنصر سوم است که به عنوان راوی یا دانای کل ناظر جدال میان طرفین مناظره بوده است و به عنوان داور وارد بحث می‌شود و قضاوت می‌کند.

**او در من و من در او فتاده  خلق از پی ما دوان و خندان**
**انگشت تعجب جهانی  از گفت و شنید ما بدندان**

**القصه مرافعت پیش قاضی بردیم و به حکومت عدل راضی شدیم تا حاکم مسلمان مصلحتی بجوید و میان توانگران و درویشان فرقی بگوید قاضی چو حیلت ما به ید و حجت ما بشنید سر به جیب تفکّر فرو برد و پس از تامل بسیار برآورد و گفت ای که توانگران را ثنا گفتی و بر درویشان جفا روا داشتی بدان که هر جا گل است خارست و با خمر خمارست و بر سر گنج مار است و آنجا که درّ شاهوار است نهنگ مردم خوارست... (همان :۱۸۴).**

### ۲-۱-۹- فضاسازی برای مناظرات منثور

فضاسازی با توجّه به محتوا و پیام مناظرات منثور به شکل راوی اوّل شخص مطرح می‌شود و دو خط اوّل مناظره‌ها را به خود اختصاص می‌دهد. در مناظره‌ی اوّل سعدی فضا را در محفلی بیان می‌دارد که به سطر می‌رسد و از جمعیّت چند نفری تشکیل شده و کسی خود را به شکل و شمایل درویشان و نه درویش واقعی درآورده است. در مناظره‌ی دوم فضای گورستان و دو کودک پدر مرده را برای اثبات و استدلال بحثی فلسفی و اجتماعی برمی‌گزیند و به تناسب توانگر را توانگرزاده و فرزند درویش را درویش‌بچه می‌نامد.

**یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان در محفلی دیدم نشسته و شنعتی درپیوسته و دفتر شکایتی بازکرده و ذم توانگران آغاز سخن بدینجا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگران را پای ارادت شکسته ...( سعدی، ۱۳۶۳:۱۷۸).**

**توانگر زاده ی را دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه ی مناظره در پیوسته که... (همان:۱۷۶).**

### ۲-۱-۱۰- پیام مناظرات منظوم و منثور در گلستان سعدی

گلستان سعدی از جمله آثار تعلیمی و تربیتی است. ارائه‌ی نکات تعلیمی و اخلاقی در قالب پند و اندرز ملالت و بی‌توجهی مخاطب را دربردارد. سعدی با بهره‌گیری از حکایت‌ها و نوع ادبی همچون مناظره این نکات اخلاقی را به گونه‌ای دلپذیر و شیرین بیان و از فن مناظره برای تجسم یک اندیشه استفاده می‌کند.

مناظره رایت و پرده را در باب دوم می‌آورد که حکایت‌های به کار رفته در این باب در رابطه با اخلاق درویشان است و ویژگی‌هایی را شامل می‌شود که درویش باید دارا باشد. از این مناظره به عنوان حکایت منظوم سخن می‌رود. از جمله ویژگی‌های درویش تحمل بر مشکلات و صبر در مقابل حرف‌های دیگران است. درویش صفت، کسی است که بتواند ناسزاگویی دیگران را تحمل کند و از آن‌ها بگذرد. ویژگی دیگری که سعدی برای درویش‌ها بیان می‌کند افتادگی و امتناع از غرور است. در مناظره‌ی رایت و پرده هدف اصلی ارائه‌ی مهمّ‌ترین ویژگی درویشان است رایت که با توجّه به کارکردش در جنگ‌ها با غرور و اقتدار رفتار می‌کند و همین امر باعث در رنج و عذاب گرفتار بودن آن است، امّا پرده از لوازم اصلی و نشانه‌ی قصد عزیمت پادشاه محسوب می‌شود. سعدی در این مناظره به شکل ظاهری پرده که به گونه‌ای دارای تواضع و افتادگی است و همین امر موجب آسایش و راحتی آن می‌گردد اشاره دارد. هدف اصلی مناظره در دو بیت پایانی از زبان پرده بیان می‌شود و در ساختار مناظره، مفاخره و تعداد بیت‌های بیشتری که به رایت اختصاص داده شده در بر دارنده‌ی همین قدرت طلبی و سرکشی و نافرمانی رایت است.

**گفت من سر بر آستان دارم  نه چو تو سر به آسمان دارم**

**هر که بیهده گردن افرازد  خویشتن را به گردن اندازد  (سعدی، ۱۳۶۶: ۹۰)**

در مناظره‌ی صاحب‌دل و اهل طریق با توجّه به شرایط و اوضاع عصر زندگی خود به بیان تفاوت اهل طریق و عابد می‌پردازد. عابد با عبادت و در شکر و راز و نیاز بودن در پی نجات خویش است از اطراف خود بی‌خبر است، در حالی که عالم با علم، دانش و آگاهی از شرایط اجتماعی به پرورش افراد جامعه می‌پردازد و نجات خود را در پرورش و نجات دیگران از گمراهی می‌داند. سعدی این مناظره را در باب دوم گلستان و در ادامه‌ی حکایت منثور برای تاکید بر محتوای حکایت می‌آورد. حکایت درباره‌ی فقیهی است که به پدر خود می‌گوید؛ هیچ یک از سخنان رنگین دلاویز متکلّمان در من اثر نمی‌کند، آن که نمی‌بینیم که فعل و گفتارشان با هم موافق باشد و پدر به وی می‌گوید به سبب این خیال باطل شایسته نیست که از تربیت ناصحان روی گردان شد و علما را به ضلالت منسوب

کرد و از طلب کردن علم به دور ماند. در ادامه‌ی حکایت به بیت‌های شعر می‌پردازد که دربردارنده مناظره میان صاحب‌دل و خانقاه است. در واقع پیام اصلی در مناظره که از زبان صاحب‌دل بیان می‌شود به گفتار متناسب با کردار و به کارگیری عملی گفتارها اشاره دارد.

**گفت آن گلیم خویش بدر می برد زموج  واین جهد می‌کند که بگیرد غریق را (همان: ۸۹)**

سعدی در مناظره میان جهود و مسلمان، دو اندیشه‌ی مخالف را با توجّه به عقاید هرکدام در تضاد یکدیگر قرار می‌دهد تا اندیشه و دلایل موافق و مخالف آن‌ها را نشان دهد. این مناظره را سعدی در باب هشتم گلستان (در آداب صحبت ) ذکر می‌کند. پیام اصلی مناظره این است که هر کسی عقل خود را در نهایت کمال و بدون نقص می‌داند همان گونه که فرزند هر کسی در چشم وی زیباست. در حالی که عقل هر فردی دارای نقص‌های است و از جمله ضروریات در هنگام صحبت و هم نشینی مشورت کردن و دوری از برتری دادن اندیشه‌ی خود نسبت به دیگری است تا از این طریق بتوان به آگاهی بالاتری دست یافت.

**گر ازبسیط زمین عقل منعدم گردد  بخویشتن نبرد کس گمان که نادانم (همان: ۴۱۶)**

در مناظره‌ی گل خوشبوی و شاعر که در ابتدای کتاب قرار دارد، اشاره به تاثیرات همنشین در فرد دارد و علاوه بر این، متن منثور قبل از بیت‌ها به اهمیّت ممدوح و تأثیر وی در نوشتن کتاب گلستان اشاره می‌کند، که می‌گوید:... **بلکه خداوند جهان و قطب دایره‌ی زمان و قائم مقام سلیمان و ناصر اهل ایمان شهنشاه معظم اتابک اعظم مظفرالدین ابوبکر بن سعد بن زنگی ظل الله تعالی فی ارضه و رب ارض عنه و ارضه بعین عنایت نظر کرده است و تحسین بلیغ فرموده و ارادات صادق نموده لاجرم کافه‌ی انام خاصه و عوام بمحبت او گراینده‌اند(سعدی،۱۳۶۶: ۵)**. همنشین خوی و تأثیر آن اشاره لطیفی به ممدوح دارد.

**کمال همنشین در من اثر کرد  وگر نه من همان خاکم که هستم (همان: ۸۹)**

در مناظره میان "سعدی با مدعی "پیام مناظره این است که در میان توانگران افراد بخیل و نفور هستند که دیگران را مورد بخشش و رحمت خود قرار نمی‌دهند و در کنار آن افرادی هستند که درویشان را مورد لطف و نعمت و کرم خویش قرار می‌دهند، چنان که در میان درویشان گروهی از فقر خود خرسند و صبر پیشه می‌کنند و گروهی به بدگویی ثروتمندان زبان طعن می‌گشایند، امّا پیام و هدف اصلی شاعر از بیان این مناظره، زمینه‌ای برای مدح ممدوح است که از زبان قاضی آن را بیان می‌کند. این مناظره در باب

تأثیر تربیت ذکر می‌شود و به تأثیر هریک از اقشار جامعه اشاره دارد که اگر فرد ثروتمند به گونه‌ای بخشنده و اهل کرم تربیت شده باشد در هنگام ثروتمندی از مال خود می‌بخشد و در غیر این صورت از افراد بخیل است و فرد درویش با توجّه به تربیت ممکن است فردی قانع باشد و یا به قناعت خرسند نباشد و زبان به شکایت بگشاید.

**...قومی بدین نمط که شنیدی و طایفه‌ی نعم نهاده و دست کرم گشاده و طالب نامند و مغفرت و صاحب دنیا و آخرت چون بندگان حضرت پادشاه عالم عادل مؤید مظفر منصور مالک ازمه‌ی انام حامی ثغور اسلام ملک سلیمان اعدل ملوک زمان مظفرالدّنیا و الدّین اتابک ابی بکر بن سعد بن زنگی ادام الله و نصر اعلامه و اجری بالخیر اقلامه**

**پدر بجای پسرهرگز این کرم نکند  که دست جود تو با خاندان آدم کرد**

**خدای خواست که بر عالمی ببخشاید  ترا برحمت خود پادشاه عالم کرد  (همان: ۱۸۸)**

پیام و هدف اصلی مناظره‌ی "توانگرزاده و درویش "در این است که ثروت و مال از لوازم دنیای مادی است که هر چند در این دنیا باعث آرامش و خشنودی فرد است، امّا در عالم آخرت مانع رسیدن به بهشت است چنان که درویش‌زاده می‌گوید:

**...تا پدر تو بجنبیده باشد پدر من به صندوق تربت ما سنگین است و کتابه‌ی رنگین و فرش و رخام انداخته و خشت پیروز درو بکار برده بگور پدرت به چه ماند خشتی و خاک برو پاشیده درویش پسر این بشنید و گفت تا پدرت زیر این سنگ‌های بر خود بجنبیده باشد بابای من به بهشت رسیده بود (سعدی،۱۳۶۶ ، ۱۷۶).**

## ۳- نتیجه‌گیری

مناظره یکی از فنون ادبی است که شاعران برای نشان دادن تفاوت اندیشه‌ها، آرای فلسفی و اجتماعی از آن بهره گرفته‌اند. از مهمّ‌ترین ویژگی‌های مناظره حضور فعّال طرفین آن است. در کتاب‌های بدیع سؤال و جواب را به عنوان مراجعه یا به گونه‌ای مناظره مطرح کرده‌اند، در صورتی که هر مناظره اغلب با یک سؤال از جانب مناظره‌گر آغاز می‌شود و زمینه‌ای برای شروع این فن ادبی است. سؤال و جواب از شاخص‌های مناظره محسوب می‌شود. گاهی برای پیشبرد حکایت یا داستان شاعر از زبان شخصیّت‌ها به سخن گفتن می‌پردازد تا تأثیر بیشتری را بر مخاطب ایجاد کند. در حوزه‌ی ادبیّات داستانی این ویژگی را "گفت‌وگو"می‌نامند و به عنوان یکی از عناصر سازنده‌ی حکایت و داستان در نظر می‌گیرند. در گفت‌وگو مخاطب حضور منفعل دارد، امّا وجود او برای ایجاد بحث ضروری است. در هنگام مناظره میان طرفین مناظره‌گر اغلب برای ارائه هدف و پیام متن به

گفت‌وگو، بحث و جدل می‌پردازد و هر کدام از آن‌ها با آوردن دلایلی سعی در مجاب کردن دیگری دارد و زیربنای مناظره برای ایجاد این فن ادبی گفت‌وگو است. پس در نتیجه سؤال و جواب به عنوان یکی از صنایع بدیع و گفت‌وگو یکی از عناصر داستانی زیر شاخه و از عناصر سازنده‌ی اصلی مناظره محسوب می‌شود، هر چند که در ظاهر از نظر حضور منفعل مخاطب (گفت‌وگو) یا مراجعه کردن به یکدیگر در هنگام بحث به صورت سؤال و جواب تفاوت‌هایی داشته باشند. با توجّه به منظوم و منثور بودن گلستان، دارای مناظره‌های منظوم و منثور است. با وجود کم بودن حجم مناظرات در ژرف‌ساخت این فن ادبی نقصی وارد نشده و با وجود کمی واژه‌ها فضاسازی، هدف و پیام اصلی ارائه شده است. ساختار مناظرات منظوم و منثور به یک شیوه‌اند. تنها تفاوت آن‌ها در حضور داور در مناظره منثور جدال سعدی با مدعی است که در دیگر مناظره‌های منظوم دیده نمی‌شود. در هنگام به کارگیری این فن ادبی شاعر به کارکرد زبان و گزینش واژگان مناسب با پیام و ادب متن توجّه داشته و با مهارت خود از آن‌ها بهره گرفته است.

## منابع

### کتاب‌ها


۱. آهنی، غلام‌حسین (۱۳۵۷). چاپ اوّل. تهران.

۲. پورجوادی،نصرالله(۱۳۸۵). ***زبان حال در عرفان و ادبیّات فارسی***.تهران: هرمس.

۳. ترابی،علی اکبر(۱۳۷۶).***جامعه‌شناسی ادبیّات فارسی***. تبریز: فروغ آزادی.

۴. ثمینی، نغمه (۱۳۷۷). ***"دیالوگ" صحنه***. شماره ۱.

۵. خانیکی، هادی(۱۳۸۷). ***در جهان گفت‌وگو***. تهران: هرمس.

۶. سعدی(۱۳۶۶). ***گلستان***. به اهتمام و تصحیح عبدالعظیم قریب و یحیی قریب .تهران.

۷. شمس العلمای گرگانی، محمّدحسین\ جعفری، حسین(۱۳۷۷). ***ابداع البدایع***، با مقدمه‌ی جلیل تجلیل. تهران.

۸. شمیسا،سیروس(۱۳۷۸). ***انواع ادبی***.چاپ ششم. تهران: میترا.

۹. ----------(۱۳۶۸). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: انتشارات فردوس.

۱۰. ----------(۱۳۸۸)، ***نقد ادبی***. چاپ سوم از ویراست دوم. تهران: میترا.

۱۱. مقدادی،بهرام(۱۳۸۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***. تهران.


### مقالات


۱۵-پژوهنده،لیلا(۱۳۸۴).«فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرا باختین و بوبر». مقالات و بررسی‌ها: دفتر ۷۷و ۲ فلسفه.۳۴-۱۱.

۱۶-پورنامداریان،تقی (۱۳۸۵).« منطق گفتگو و غزل عرفانی». ***مطالعات عرفانی***. شماره سوم، ۱۵-۳۰.

۱۷-حسن پور،حسین/حقیقی،مرضیه(۱۳۹۴).«بررسی مقایسه‌ای گفت‌وگو در گلستان سعدی و قابوس‌نامه عنصرالمعالی با تکیه بر منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین». ***پژوهش‌نامه‌ی ادبیّات غنایی***. سال هفتم.شماره بیت و ششم.۶۰-۲۹.

۱۸-گرجی،مصطفی(۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان حکایت جدال سعدی با مدعی با نظر به مولفه‌های گفت‌وگو». ***پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***. شماره دوم، صفحه ۹۱-۷۵.

# کاربرد انواع تشبیه در گلستان سعدی

**دکتر خیراله محمودی**[1]
**سیده فاطمه موسوی**[2]

**چکیده:**
گلستان سعدی کتابی است که از نظر ساختار و زبان و محتوا مورد توجّه ادیبان و محققان بوده، و در ادوار مختلف به تقلید از آن کتاب‌هایی نگاشته شده است. دلیل ماندگاری و مورد توجّه بودن این کتاب می‌تواند محتوا و ساختار و زبان آن باشد. انسجام ساختار و محتوای متن گلستان و آمیختگی آن با تصویرهای بلاغی در شکل تشبیه یکی از هنرهای سعدی است که این اثر را مورد توجّه اندیشمندان در دوره‌های مختلف قرارداده است. کاربرد تشبیه در متن گلستان با ساختار زبانی و محتوای آن سازگاری دارد. تشبیهاتی که سعدی در گلستان به کار برده به گونه‌ای است که چه از نظر ایجاز در ساختا ر و چه از نظر محتوای تعلیمی بودن متن، تأثیر بسزایی در آن داشته است. هنر دیگر سعدی در کاربرد تشبیهات، استفاده از صنایع دیگر بدیعی در درون عبارات تشبیهی است. در این مقاله، شیوه‌ی کاربرد عنصر تشبیه در کتاب گلستان و تأثیر آن در زبان و محتوای گلستان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و نموداری از تعداد تشبیهات به کار رفته در متن ارائه شده است..

**کلید واژه**: گلستان، سعدی، تشبیه، بلیغ اضافی، مرکب تمثیلی.

---

۱-دانشیار دانشگاه شیراز Mahmoodi@shirazu.ac.ir
۲-کارشناسی ارشد ادبیات فارسی

**۱- مقدمه:**

سعدی به عنوان یک شخصیّت ادبی و عرفانی مورد توجّه صاحب‌نظران بوده است. شخصیّت سعدی هم از نظر تاریخی و هم از نظر ادبی قابل تأمل است. آثار مکتوب سعدی آیینه‌ای است که اوضاع اخلاقی و اجتماعی زمان وی را می‌توان در آن مشاهده کرد؛ به همین دلیل شناخت دوران زندگی سعدی با توجّه به آثار وی امکان‌پذیر است. سعدی در بعد زبانی و ادبی یکی از تأثیرگزارترین نویسندگانی است که در ادوار مختلف مورد توجّه بوده است. آنچه سعدی را سومین پیغمبر شعر و ادب می‌کند، شخصیّت ادبی و وجود حقیقی اوست که با سیر در گفتارش می‌توان هنر نهفته او را شناخت که «تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد». سعدی فرد تربیت یافته‌ی مکتب والای اسلام و فرهنگ غنی و اصیل ایرانی است که با بهره‌وری از این دو سرچشمه‌ی زاینده، شخصیت خود را سیراب فرهنگ و باور مذهبی کرده است. شخصیت سعدی را در آثارش می‌توان یافت؛ زیرا زبان تجلّی فکر و اندیشه است و فکر و اندیشه پایه و اساس تجلّی زبان است. شخصیّت سعدی چند بعدی است و در هر یک از آثارش نمود و جلوه‌ی خاصی دارد. وی در غزلیاتش شخصیّتی لطیف و عاشق‌پیشه‌ای را دارد که گویی جوانی و پیریش در عشق سپری شده است. توصیف عشق زمینی و ارتباط آن با عشق آسمانی از عهده کسی برمی آید که خود آن را چشیده باشد و سعدی چنان این دو را با زبانی سهل و روان تلفیق می کند که کودک دبستانی و پیر سال‌خورده، تجلّی عشق را درک و لمس می‌کند. در غزلیاتش هیچ‌گونه تعقید لفظی و غرابت استعمالی دیده نمی‌شود؛ گاهی چنان می‌سراید که شعرش عین سخن نثر، روان است، بدون حشو و حذفی. با مخاطبش به زبان عامیانه که همان سهل ممتنع می‌باشد سخن می‌گوید:

**ای نفـــس خـــرّم بـــاد صـــبا  از بر یـــار آمده‌ای مـــرحبا**
**قافله‌ی شب چه شنیدی ز صبح  مرغ سلیمان چه خبر از صبا**

**(سعدی، ۱۳۹۰: ۳۵۰)**

در این ابیات هیچ نیازی به حذف یا افزودن کلمات برای درک معنی نیست. سعدی در بوستان واعظی سال‌خورده راه به عالم معنی برده متجلّی می‌شود که مضامین اخلاقی و راه سعادت بشری را با کلامی روان آمیخته، با داستان‌های نغز بیان می‌کند و مدینه‌ی فاضله‌ای که انسان در جست‌وجویش می‌باشد، ترسیم می‌کند. وی در بوستان یک حقیقت جو است. وی کاربرد قصیده را برخلاف پیشینیان دگرگون می‌کند و آنچه را که گذشتگان

برای حطام فانی دنیا، ممدوحان را با زبان قصیده مدح می‌کردند، سعدی با بیان حقیقت و تذکر نکات اخلاقی اعتراض می‌کند که:

**چه حاجت که نه کرسی آسمان نهی زیر پایه قزل ارسلان (همان: ۱۳۷)**

وی ممدوح خود را برای خدمت به خلق و بها دادن به ارزش‌های اخلاقی و معنوی ترغیب و تشویق می‌کند و قصیده خود را با موضوع وعظ می‌سراید؛ آنجا که به ممدوح خود می‌گوید:

**بس بگردید و بگردد روزگار دل به دنیا در، نبندد هشیار**
**ای که دستت می‌رسد کاری بکن پیش از آن کزتو نیاید هیچ کار**
**(همان: ۳۶۳)**

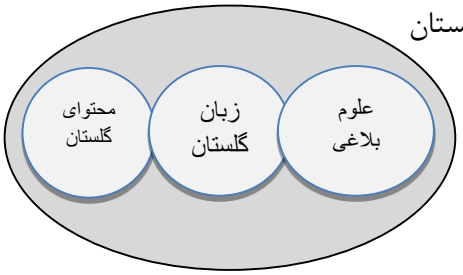
سعدی در گلستان جلوه‌ی دیگری دارد. مردی سفرکرده، آب دیده، سرد و گرم روزگار چشیده‌ای است که دیده و شنیده‌ها را برای مخاطبانش به ارمغان آورده و در قالب داستان و روایت با زبانی فصیح و فخیم بیان می‌کند. وی در گلستان به دنبال داوری در مورد زشتی‌ها و زیبایی‌ها نیست. او زشتی و زیبایی‌ها را با تجربه‌های خود بیان می‌کند و قضاوت آن را به مخاطب می‌سپارد؛ هر چند در پایان هر روایت آنچه خود درک می‌کند می‌گوید. گلستان سعدی مولود گلستان است. در گلستان زاییده می‌شود و به کمال می‌رسد. زمانی که بلبلان گوینده بر منابر قضبان هستند، پا به عرصه‌ی حیات می‌گذارد و هنوز بقیتی از گلستان باقی است که کامل می‌شود. گلستان سعدی هم از نظر محتوا و هم زبان قابل تأمل است؛ هر چند هدف این مقاله به یکی از عناصر ساختاری یعنی تشبیه که باعث زیبایی زبان گلستان می‌گردد می‌پردازد، امّا لازم است اشاره‌ای هر چند مختصر به زبان و محتوای گلستان هم بشود. در گلستان ایجاز در اوج کمال است. زبان و محتوا هر دو مکمل هم‌دیگرند. محتوا، زبان گلستان را فخیم و کامل می‌کند و زبان، بر ارزش محتوای گلستان می‌افزاید. در زبان گلستان انواع سجع‌ها که باعث آهنگین شدن کلام می‌شود به چشم می‌خورد. سعدی عبارات گلستان را با جملات روان و فصیح عربی و با درج و تضمین از آیات و احادیث به گونه‌ای مطالب خود را بر خواننده عرضه می‌کند که مخاطبش به هیچ عنوان متوجّه تکلّف و غرابت جملات عربی در بین عبارات فارسی نمی‌شود. وی برای تأثیر بیشتر کلام خود نثر آهنگین را با شعرهای روان و دلنشین فارسی و گاه عربی آمیخته می‌کند. بیشتر حکایات گلستان با بیتی به پایان می‌رسد که گاه نتیجه‌ی روایتی است که سعدی آن را بیان می‌کند و «این بیانگر این است که سعدی به تأثیر شعر در مخاطب

توجّه داشته است (آذر، ۱۳۷۵، ۱۱۱) در میان حکایات گلستان، داستان‌هایی دیده می شود که با زبان طنز همراه است، امّا طنزهای سعدی برای خنداندن مخاطب نیست. بیشتر طنزها در گلستان انتقادی و نیش‌دار است. وی با این زبان از فساد و ظلم و انحرافات اخلاقی آن زمان که رواج داشته است انتقاد می‌کند. در گلستان گاه نتیجه‌ی اخلاقی داستان‌ها با جمله‌ای کوتاه و مسجع و یا در قالب شعر بیان می‌شود. بسیاری از صاحب نظران گلستان را ادامه مقامه‌نویسی در زبان فارسی می‌دانند (خطیبی، ۱۳۷۵، ۵۹۹)، امّا باید اعتراف کرد که در گلستان هرگز آن تکلّف و سجع‌های پیچیده و اطناب‌های ملال‌آور که در مقامه‌های قبل وجود دارد دیده نمی‌شود. در حقیقت سعدی در مقامه‌نویسی طرحی نو در انداخته است و از تعقیدهای لفظی و معنوی که در مقامه‌های قبل وجود داشته است تن زده‌است. وی در استفاده از واژه‌های عربی و فارسی هرگز از ترکیبات غریب و نامأنوس استفاده نکرده و کلمات را با همان شکل اصیل خود بیان می‌کند. عبارات کوتاه مسجع در گلستان آن قدر موجز و فخیم است که گاه به صورت امثال سائره بر زبان خاص و عام جاری است. در گلستان، سعدی به مسائل فطری انسان توجّه خاصی دارد و مسائل اخلاقی و اجتماعی را با توجّه به فطرت بشری به گونه‌ای بیان می‌کند که مورد پذیرش هر طبع انسانی است و گاه برای بیان این مطالب به مسائل خرافی و اعتقادات عامیانه نظر خاصی دارد تا با این طریق به فطرت مخاطب خود همسو و نزدیک شود.

کلام گلستان از سه عنصر تشکیل شده است: محتوا، زبان و علوم بلاغی. این سه عنصر چنان در هم تنیده شده‌اند که هر کدام کامل‌کننده دیگری است و ضعف در هر کدام از زیبایی و پختگی کلام گلستان نمی‌کاهد.

در حقیقت سعدی محتوای گلستان را که ابعادی فراگیر دارد؛ از جمله: مضامین اخلاقی، اجتماعی ادبی و ... را با زبانی فصیح و بلیغ تلفیق می‌کند و لایه‌های زبانی آن یعنی لایه‌ی آوایی، واژگانی و نحوی چنان با هم منسجم و آمیخته می‌کند که محتوای گلستان به زیباترین شکل بیان می‌شود و این لایه‌ها بویژه لایه‌ی آوایی و واژگانی با آمیختگی و رنگ‌آمیزی با عناصر بلاغی بر فصاحت و بلاغت آن می‌افزاید. هر یک از این سه عنصر یعنی محتوا، زبان و علوم بلاغی به صورت جداگانه قابل تأمل و تحلیل می‌باشد و این که چگونه این سه عنصر همدیگر را پوشش می‌دهند تا این‌گونه کلام گلستان عمری جاودان می‌یابد.

نمودار این سه عنصر را می‌توان به شکل زیر نشان داد.




در این نوشتار ما یکی از عناصر علوم بلاغی که از شاخه‌های علم بیان هستند یعنی تشبیه در گلستان مورد بررسی قرار می‌دهیم.

### ۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

در مورد گلستان و تحلیل و بررسی نثر آن از نظر محتوا و ساختار تحقیقات زیادی به صورت مقاله و کتاب تألیف شده است، امّا در مورد کاربرد علوم بلاغی در گلستان تا آن جایی که به منابع دسترسی بود کارهایی انجام شده از جمله می‌توان به: «بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه‌های تعلیمی سعدی» مجله‌ی پژوهش‌نامه‌ی تعلیمی، آقاحسینی و سیدان، پاییز ۹۲ شماره ۱۹، «بررسی علم معانی در بوستان و گلستان سعدی»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه، روح‌انگیز فاضلی، ۱۳۹۳، «استفاده از ظرافت‌های زبانی در متون سعدی» مجموعه سلسله سخنرانی‌های گزارشی از درس گفتار، دکتر ناصر قلی سارلی اشاره کرد، امّا تحقیقی که اختصاص به تشبیه و انواع آن و شکل کاربرد آن در گلستان باشد یافت نشد.

### ۱-۲- ضرورت تحقیق

گلستان یکی از منابع مهمّ نثر فارسی به شمار می‌آید و مورد توجّه ادیبان بعد از خود قرار گرفته است، به‌گونه‌ای که آثار متعدّدی به تقلید از گلستان در قرن‌های مختلف نگاشته شده است. برای بررسی علّت این ماندگاری لازم است عوامل مختلف آن مورد تحلیل و بررسی قرار بگیرد. یکی از این عوامل عنصر خیال می‌باشد که تشبیه از بسامد بیشتری برخوردار است و نیاز به بررسی و تحلیل دارد.

## ۲- موضوع

علوم بلاغی یکی از پایه‌های اصلی در هر زبان می‌باشد که شگردهای آن و صناعات بدیعی را تمهیدات سبک‌شناسی هر زبان گفته می‌شود. این تمهیدات در سه سطح موسیقایی زبان یعنی؛ بدیع و عروض و قافیه و تصویرپردازی و تخییل زبان یعنی علم بیان و

دلالت‌های ثانوی جمله‌ها یعنی علم معانی با روش‌های علوم بلاغی شناخته می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۰۳) سازنده‌ی لایه‌ی تصویرسازی و تخییل، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است که هر کلامی بر اساس نوع کاربردش از همه یا یکی از این عناصر بهره برده است. مجموعه‌ی این عناصر بلاغی در کلام، تصویرهای مجازی می‌سازند. هر کدام از این اجزاء بر اساس رابطه‌ی مجازی که بین واژگان به وجود می‌آورند، تصویر کلامی خلق می کنند.

سعدی در گلستان از تمام عناصر مجازی هنرمندانه بهره جسته و برای انسجام و پختگی کلام خود از این عناصر به گونه‌های مختلف استفاده کرده است. بیشترین نوع عنصر مجازی در گلستان تشبیه است.

تشبیه نسبت به عناصر دیگر مجازی صور خیال، درک ذهنی آن ملموس‌تر است؛ زیرا اجزایی که تصویر مجازی را خلق می‌کنند در کلام وجود دارد و نسبت به عناصر دیگر صور خیال، روشن‌تر و آشکارتر است. البتّه در تشبیه هم با توجّه به انواع آن از نظر ایضاح و ملموس بودن آن متفاوت است؛ مثلاً در شکل‌های مختلف تشبیه از نظر ذکر طرفین و اجزای آن، مثل بلیغ، مُفصّل، جمع، تسویه و ... و همچنین از نظر درک طرفین آن از نظر حسی، عقلی، وهمی و خیالی، نوع مجازی که خلق می‌کنند متفاوت است. به طور یقین در تشبیهاتی که اجزای آن حداقل هستند و یا انتزاعی و عقلی باشند از عنصر مجاز بیشتری برخوردار هستند. گوینده‌ای که از تشبیه حسی بیشتر بهره برده، بیانگر آن است که ذهن وی پیوسته به اشیاء، نگاهی محسوس دارد؛ بنابراین کاربرد هر کدام از انواع تشبیه بیانگر نگرش افراد نسبت به اشیاء و جهان اطراف خود است.

نگارندگان این مقاله، کاربرد تشبیه در گلستان سعدی را مورد بررسی و تحلیل قرار داده و مشخص شد که سعدی در این اثر از عنصر تشبیه نسبت به عناصر دیگر بیشترین بهره برده و شکل‌های مختلف تشبیه از جمله بلیغ، مرکب، جمع، محسوس، مقید و ... استفاده کرده است، امّا بیشترین نمود نوع تشبیه در گلستان تشبیه بلیغ است.

### ۲-۱- تشبیه بلیغ در گلستان

رساترین و مخیّل‌ترین نوع تشبیه، تشبیه بلیغ است؛ زیرا از اجزای چهارگانه، تنها طرفین تشبیه یعنی مشبّه و مشبّهٌبه ذکر می‌شود و در نتیجه وجود مشبّه و مشبّهٌبه بسیار به هم نزدیک می‌گردد.

رمانی، تشبیه بلیغ را تشبیهی می‌داند که در آن تشبیه، چیزی که پوشید و پیچیده است به صورت چیزی که ظاهرتر و آشکارتر است نمایانده می‌شود و در این کار «حسن تألیف» را شرط می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ۶۰). پورنامداریان تشبیه را هسته اصلی و مرکز اغلب خیال‌های شاعرانه می‌داند و آن را به طور کل از نظر صورت بیانی به دو صورت فشرده و گسترده تقسیم می‌کند و می‌گوید: «تشبیهات فشرده، تشبیهاتی است که با افزودن دو طرف تشبیه به صورت یک ترکیب اضافی درآید که اغلب قریب به اتفاق، مضاف در آن مشبّه‌به و مضاف‌الیه مشبّه است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰، ۲۱۵).

نگارندگان این مقاله با بررسی که در گلستان انجام دادند، تقریباً ۱۸۳ مورد تشبیه در آن استخراج کردند که ۱۳۴ مورد آن تشبیه بلیغ است و از این تعداد ۹۵ مورد آن به صورت تشبیه بلیغ اضافی و ۳۹ مورد بلیغ غیر اضافی است.

کاربرد گسترده‌ی تشبیه بلیغ به صورت اضافی و غیر اضافی در گلستان عوامل مختلفی دارد که می‌تواند این گستردگی را توجیه کند. یکی از این عوامل به نظر می‌رسد مربوط به زبان گلستان است.

زبان و ساختار گلستان از نوع ایجاز است. باید اذعان داشت که نوع ایجاز و انسجام آن با محتوا در نثرهای فارسی بی‌نظیر می‌باشد.

سعدی برای رعایت زیبایی و انسجام متن با موضوع گلستان از صنایع بدیعی و صور خیال بویژه تشبیه که آشکارترین نوع تصویرگرایی است بهره برده است و تشبیه بلیغ را که موجزترین نوع تشبیه است بیشتر استفاده کرده تا با ساختار کلام مناسبت بیشتری داشته باشد؛ همین امر در استفاده از تشبیه بویژه تشبیه بلیغ و «رعایت این تناسب دقیق موجب می‌آید که به استعارات نارسا و کنایات مبهم و تشبیهات دور از ذهن نپردازد» (خطیبی، ۱۳۷۵، ۶۱۴).

عامل دیگر استفاده گستردگی تشبیه در گلستان موضوع آن است. بسیاری از محققین موضوع نثر گلستان را تعلیمی می‌دانند و نثرهای تعلیمی دارای خصوصیاتی است که از نظر لایه‌ی زبانی یعنی آوایی و واژگانی و نحوی و لایه علوم بلاغی بویژه تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه با دیگر نثرها متفاوت است.

شیوه‌ی سعدی در بیان مطالب تعلیمی بر استواری لفظ و روانی معنی مبتنی است و همین نکته است که سخن او را در شیوه‌ی سهل ممتنع به سرحد اعجاز رسانده است. وی معانی لطیف تازه را در عبارات آسان بیان می‌کند و از تعقیدهای زبانی و تکلّف پرهیز

می‌نماید. «هر چند کلامش یک سره خالی از صنعت نیست، نشانه‌ی صنعت‌گری هم در آن چندان بارز نیست» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۴، ۲۵۴).

همان گونه که در قبل اشاره شد، در گلستان ۱۸۳ مورد تشبیه به کار رفته است و این نشان می‌دهد که بارزترین تصویر هنری که سعدی در مضامین تعلیمی خود از آن بهره برده تشبیه است. تشبیه در آثار وی حتّی در غزلیاتش کاربرد وسیعی دارد و به شکل های مختلفی در کلامش جلوه‌گر می‌شود. «بسامد کاربرد تشبیه در سخن سعدی، بدان حد است که گاه برای ایضاح یک مطلب به بیان یک تشبیه اکتفا نمی‌کند»(آقا حسینی، سیدان، ۱۳۹۲، ۵).

یکی از این گونه‌های تشبیه در گلستان، بلیغ است که نسبت به تشبیهات دیگر از بسامد بالایی برخوردار است، یکی از دلایل آن می‌تواند تعلیمی بودن نثر آن باشد؛ زیرا نثر تعلیمی باید به گونه‌ای باشد که مخاطب بتواند خود را با مضامین اخلاقی نزدیک کند تا برایش محسوس و ملموس باشد؛ بنابراین شیوه‌ی بیان و زبان آن بسیار مؤثر است. نثری که در آن تکلّف و تعقیدهای دور از ذهن به کار رفته و یا از اطناب‌های ملال‌آور استفاده کرده باشد، نمی‌تواند در مخاطب خود تأثیرگذار باشد؛ به همین دلیل سعدی زبان نثر گلستان را بر پایه‌ی ایجاز قرار داده و برای خلق تصویر و ملموس کردن آموزه‌های اخلاقی از موجزترین نوع تشبیه که بلیغ می‌باشد بهره جسته است.

نزدیکی مشبّه به مشبّهٌبه در تشبیه بلیغ به گونه‌ای است که مشبّه به جنس و رنگ مشبّهٌبه درمی‌آید و چون یکی از اهداف تشبیه توصیف حالت مشبه می‌باشد، بنابراین هرچه رابطه‌ی بین مشبّه و مشبّهٌبه کوتاه‌تر باشد، این همگونی در این اجزا زیباتر نمود پیدا می‌کند؛ به همین دلیل رساترین و مخیّل‌ترین نوع تصویرگرایی تشبیه بلیغ اضافی است؛ زیرا مشبّه و مشبّهٌبه چنان در هم تنیده می‌شوند و به هم نزدیک که به صورت یک وجود واحد درمی‌آیند. در گلستان سعدی تقریباً ۱۳۴ مورد تشبیه بلیغ به کار رفته که بیش از ۹۵ مورد آن تشبیه بلیغ اضافی است و این امر بیانگر اهمیّت این نوع تشبیه در ایجاز زبان می‌باشد.

سعدی مضامین اخلاقی گلستان را با زبانی موجز بیان می‌کند و برای رعایت تناسب ایجاز در همه‌ی اجزای آن از تصویرهایی که ساختار کوتاه داشته باشند و با موجز بوده نثر تناسب بیشتری داشته باشند، بهره می‌برد.

وی آموزه‌های اخلاقی را در قالب تشبیه بلیغ بویژه اضافی برای مخاطب خود ملموس و محسوس می‌کند. و نکات پسندیده و ناپسند اخلاقی و اجتماعی همچون: رضا، قناعت، بخشش، حرص، طمع، ظلم، شهوت و ... در قالب تشبیه بلیغ برای مخاطب خود عینیّت می‌بخشد و مخاطب می‌تواند با این تصویر مفاهیم انتزاعی و عقلی اخلاقی را درک کند و بهتر از این آموزه‌ها بهره ببرد از جمله تشبیهات بلیغ اضافی عبارتند از:

**نبیند مدعی جز خویشتن را  که دارد پرده‌ی پندار در پیش**
**(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸۹)**

**فی الجمله دولت وقت مجموع به زوال آید (همان: ۱۰۱).**

**نیک و بد چون همی بباید مرد  خنک آن کس که گوی نیکی برد**
**(همان: ۵۲)**

**بخشایش الهی گمشده‌ای را در مناهی، چراغ توفیق فرا راه داشت (همان: ۹۶).**

**وی صفات و اسماء الهی را با این نوع تصویر باهنرنمایی خود متجلی می‌کند.**

**باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی‌دریغش همه جا کشیده (همان: ۴۹).**

**گر تیغ برکشد، نبی و ولی سر در کشد (همان: ۱۸۷).**

از خصوصیات بارز سعدی در کاربرد گونه‌های تصویر این است که در لایه‌های آن صنایع بدیعی نیز چنان تعبیه می‌کند که از رنگ همان تصویر در می‌آید بدون تکلف و تصنع در بیان آن.

**هوس‌باز که روزها به شب آرد در بند شهوت و شب‌ها روز کند در خواب غفلت تا بدانی که مشغول کفاف از دولت عفاف محروم است و ملک فراغت زیر نگین رزق معلوم (همان: ۱۶۴).**

چنانکه ملاحظه می‌شود گونه‌های سجع با تشبیهات چنان تلفیق یافته که کلام را علاوه بر تصویرهای زیبا از آهنگ دلنشین زبانی نیز برخوردار است.

**داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته (همان، ۱۹۱).**

**پس مصلحت آن می‌بینم که ملک قناعت را حراست کنم (همان، ۷۱).**

**آتش خشم اول در خداوند خشم افتد (همان، ۱۷۳).**

**سعدی ره کعبه‌ی رضا گیر  ای مرد خدا راه خدا گیر(همان: ۱۰۸)**

**تا نقد کیسه‌ی همّت درباخت و تیر جعبه‌ی محبّت همه بینداخت (همان: ۱۶۶)**

**در قعر بحر مودّت چنان غریق بود که مجال نفس کشیدن نداشت (همان: ۱۳۵)**

**با این پسر گرد طمع نگردی و فرش ولع درنوردی (همان: ۱۴۵)**
**به فقر طایفه‌ای است که مرد میدان رضایند و تسلیم تیر قضا (همان: ۱۶۳)**

سعدی از تشبیه بلیغ علاوه بر مضامین اخلاقی و تعلیمی در گلستان، برای توصیف زیبایی‌های طبیعت و معشوق هم استفاده کرده و از عهده‌ی این کار هنرمندانه برآمده است. این زبردستی وی در غزلیاتش نیز کاملاً مشهود است.

**گه عارض سیمین یکی را تپانچه زدی و گه ساق بلورین دیگری را شکنجه کردی(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۵۵)**

گاه طبیعت و تحول در چهره‌ی طبیعت را با تصویرهایی توصیف می‌کند که مخاطب با آن مأنوس و برایش ملموس است. وی به حالات کودک تا پیر برای خلق تصویر بهره می‌برد.

**درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق دربرگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه برسر نهاده (سعدی، ۱۳۸۱، ۴۹).**
**فراش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات را در مهد زمین بپرورد (همان: ۵۵).**

و در وصف زیبایی معشوق می‌گوید:

**آن که نبات عارضش آب حیات می‌خورد  در شکرش نگه کند هر که نبات می‌خورد (همان: ۱۳۸)**

**میوه‌ی عنفوان شبابش نو رسیده و سبزه‌ی گلستان عذارش نو دمیده (همان،۶۱).**

### ۲-۲- تشبیه بلیغ غیر اضافی

سعدی از گونه دیگر تشبیه بلیغ که تشبیه بلیغ غیر اضافی است در بیان اهداف خود بهره جسته است. در این نوع تشبیه، مشبّه و مشبّهٌبه بدون واسطه در کنار هم یا در عبارت قرار می‌گیرند، هرچند تخییل در تشبیه غیر اضافی بلیغ به اندازه‌ی بلیغ اضافی نیست، امّا تصویری که با این تشبیه خلق می‌شود با ایجاز کلام سعدی تناسب دارد.

وی در این نوع تشبیه نیز مفاهیم اخلاقی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد و این مضامین را برای مخاطب محسوس و ملموس می‌گرداند. در اکثر تشبیهاتی که سعدی چه بلیغ یا غیر بلیغ از مشبّهٌبه محسوس استفاده کرده است؛ زیرا هدف وی ملموس کردن نکات انتزاعی و عقلانی اخلاقی است؛ به همین دلیل غالب این تشبیهات یا محسوس به محسوس هستند یا معقول به محسوس؛ مضاف بر این که سعدی در درون این تشبیهات به صنایع لفظی و بدیعی نیز توجّه داشته که بر زیبایی‌های این تصویرها می‌افزاید. در

بیشتر این تشبیهات انواع سجع‌ها به چشم می‌خورد بدون آن که بارز و آشکار باشد و چنان این صنایع بدیعی با تصویرها آمیخته می‌شوند که به نظر می‌رسد که آن‌ها جزئی از این تصویرهای تشبیهی هستند از جمله:

**توانگر فاسق کلوخ زراندود است و درویش صالح شاهد خاک‌آلود (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸۴)**

**مرد بی‌مروّت زن است و عابد با طمع راهزن (همان).**

اجزای این تشبیهات در عبارات گلستان یا آن قدر در کنار هم گنجانده شده‌اند که گویی تشبیه بلیغ اضافی است و یا در اجزای جمله قرار می‌گیرند و به صورتی نقل می شوند که تمام جمله طرفین تشبیه هستند و به صورت قرینه مشبّه و مشبّهٌبه قرار می گیرند.

**تلمیذ بی‌ارادت، عاشق بی‌زر است و رونده بی‌معرفت، مرغ بی‌پر (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸۳)**

**ماری تو که هر که را ببینی بزنی  یا بوم که هر جا بنشینی بزنی (همان: ۱۰۹)**

سعدی در کاربرد تشبیه بلیغ به شکل‌های دیگر تشبیه از جمله به صورت جمع، مفروق نیز توجّه داشته است. همانند موارد فوق که در اولی شکل مفروق و در دومی حالت جمع دارد و همچنین:

**من آن مورم که در پایم بمالند  نه زنبورم که از دستم بنالند (همان: ۱۰۹)**

**هنر چشمه‌ی زاینده است و دولت پاینده (تشبیه جمع) (همان: ۱۸۳).**

**روی زیبا مرهم دل‌های خفته است و کلید درهای بسته (تشبیه جمع) (همان: ۱۳۱)**

**گربه شیر است در گرفتن موش  لیک موش است در مصاف پلنگ**

**(تشبیه جمع (همان: ۱۵۶)**

**حکما گفته‌اند زلف خوبان زنجیر پای عقل است و دام مرغ زیرک(تشبیه جمع) (همان: ۱۰۱)**

**مرغ بریان به چشم مـردم سیر  کمتر از برگ ترّه بر خوان است**

**و آن که دستگاه و قدرت نیست  شلغم پخته مـرغ بریـان است**

**(تشبیه مفروق) (همان: ۱۱۶)**

**به نصیحتش گفتم ای فرزند آب دخل روان است و چرخ آسیای گردان (تشبیه مفروق) (همان: ۱۵۲)**

## ۲-۳- شکل‌های دیگر تشبیه در گلستان

سعدی در تبیین مضامین اخلاقی در گلستان علاوه بر تشبیه بلیغ از شکل‌های دیگر تشبیه استفاده کرده است.در بررسی که نگارندگان این مقاله انجام داده‌اند، در گلستان غیر از تشبیه بلیغ ۲۴مورد تشبیهات غیر بلیغ به کار رفته است؛ از جمله تشبیه مرکب تمثیلی یا ارسال مثل.

عده‌ای این نوع تشبیه تمثیلی با ارسال مثل را متفاوت می‌بینند و برای تشبیهی که به صورت تمثیل به کار می‌رود با تشبیه که شکل ارسال مثل دارد، نشانه‌هایی در نظر گرفته‌اند. در بیشتر منابعی که درباره‌ی علم بیان تألیف شده به آن پرداخته شده است (ر.ک: علوم مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۹۱؛ شمیسا، ۱۳۷۰: ۴۴).

عبدالقادر جرجانی از نخستین کسانی است که درباره‌ی تمثیل سخن گفته است. به نظر وی هر تمثیلی تشبیه استّ امّا هر تشبیهی تمثیل نمی‌باشد (آقا حسینی، سیدان، ۱۳۹۲: ۱۲).

سعدی برای تبیین مضامین اخلاقی و اجتماعی از تشبیه مرکب تمثیلی یا ارسال مثل مکرراً بهره برده است استفاده کرده است از جمله:

**دشمن چو بینی ناتوان لاف از بروت خود مزن**

**مغزی است در هر استخوان، مردی است در هر پیرهن**

**(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۷۲)**

گاه سعدی در همان مصرع یا عبارت اوّل مقصود خود را بیان می‌کند، چنان که ادامه‌ی مطلب که شکل تمثیل یا ارسال مثل است، برای خواننده دلنشین می‌شود و خواننده را ترغیب می‌کند که به بقیه‌ی مطالب توجّه کند.

**ابر اگر آب زندگانی بارد هرگز از شاخ بید برنخوری**

**با فرومایه روزگــار مبر کز نی بوریا شکــر نخوری (همان: ۶۱)**

گاه این تمثیل و ارسال مثل‌ها آنقدر جامع و موجز است که به صورت امثال سائره بر زبان خاص و عام جاری است:

**پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بد است**

**تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است**

و یا در وصف زبان می‌گوید

وی با تلمیح به آیات قرآن تمثیل‌هایی بیان می‌کند که مفهوم آیه‌ی مذکور هم در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

**زبان در دهان ای خردمند چیست — کلیـد در گنـــج صاحب هنر**
**چو در بسته باشد چــه داند کسی — که جوهرفروش است یا پیله‌ور**
**(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۳)**

**علـم چندان کـــه بیشــتر خوانی — چون عمل از تو نیست دانایی**
**نــه محقق بودند دانشـــمند — چـارپایی بـر او کتـابی چند**
**(همان: ۱۷۰)**

سعدی در توصیف مفهوم مضامین اخلاقی در قالب تمثیل از ابزاری که مخاطب به با آن آشناست.

وی در تمثیلات از امثال سائره استفاده می‌کند؛ گونه‌ای که نمی‌توان تصور کرد که عبارت به صورت مثل کاربرد داشته و چنان مثل با دیگر اجزای عبارت تمثیلی با هم تلفیق می‌شوند که قابل تفکیک نیست.

**قـــرار بر کف آزادگان نـگیرد مال — نه صبر در دل عاشق نه آب در غربال**
**(همان: ۶۷)**

**پارسایی کـه خرقـــه در بـــر کرد — جـــامـه‌ی کعبـــه را جـل خـر کـرد**
**(همان: ۱۶۵)**

**بـا سیه دل چـــه سود گفتن وعظ — نـــرود میـــخ آهنیـــن در سنگ**
**(همان: ۹۳)**

**بـا بـداندیش هـم نکـویی مـــکن — دهـــن سگ بـــه لقمه دوختـــه بـه**
**(همان: ۸۲)**

**کس نتواند گرفت دامن دولت به زور — کوشش بیهوده است وسمه بر ابروی کور**
**(همان: ۱۶۵)**

## ۲-۴- شکل‌ها دیگر تشبیه در گلستان

در گلستان علاوه بر شکل‌های تشبیهی که در مورد آن بحث شد؛ تشبیهات دیگری به صورت مفروق، جمع، مفصّل، مضمر و ... به کار رفته که مانند دیگر تشبیهات از جایگاه خاصی برخوردار است. در این گونه تشبیهات نیز صنایع بدیعی بویژه سجع در درون آن ها گنجانده شده که بر روانی و شیوایی نثر گلستان می‌افزاید. از جمله:

**دانا چون طبله عطار است خاموش و هنرنمای، نادان چون طبل غازی است بلند آواز و میان تهی (مفصل، مفروق، محسوس) (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸۰)**

**گل سرخش چو عارض خوبان — سنبلش همچو زلف محبوبان**

**همچنان از نهیب برد عجوز شیر ناخورده طفل دایه هنوز**
**(مفصل که نوعی تشبیه معکوس یا مغلوب نیز به نظر می‌رسد) (همان: ۱۰۱)**
**گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم ورت به دست نیاید چو سرو باش آزاد**
**(مفروق محسوس)(همان: ۱۱۹)**

این تشبیهات هم توصیف مضامین اخلاقی است و هم وصف طبیعت و زیبایی‌های دیگر عالم هستی.

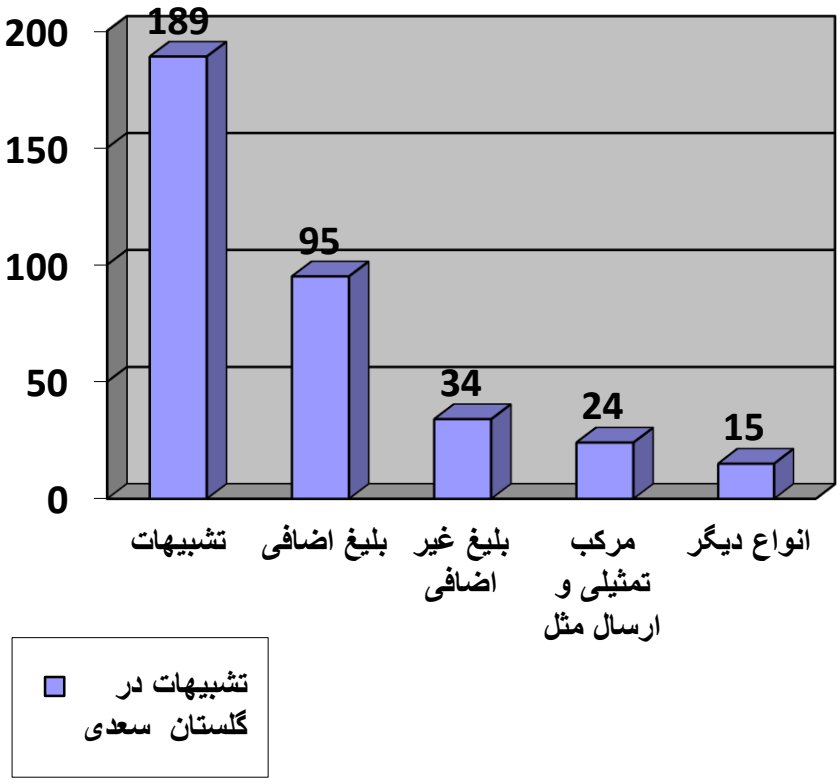
**بر گل سرخ از غم اوفتاده لآلی همچو عرق بر عذار شاهد غضبان**
**(تشبیه مفصل یا مغلوب و معکوس) (همان: ۵۴)**
**ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام (تشبیه مضمر) (همان: ۵۳)**
**همچنین مجلس وعظ چون کلبه بزاز است آنجا تا نقدی ندهی بضاعتی نستانی و این جای تا ارادتی ننمایی سعادتی نبری (مفصل، محسوس) (همان: ۱۰۴)**
**گفتم مذمت اینان روا مدار ... چون ابر آذارند و نمی‌بارند و چشمه آفتابند و بر کس نمی‌تابند(تشبیه جمع، محسوس) (همان: ۱۶۴)**

## ۳- نتیجه گیری

گلستان سعدی یکی از متون مهمّ نثر فارسی است که از نظر محتوا و ساختار، نثری جامع و کامل است. کلام سعدی در گلستان از سه عنصر محتوا، ساختار و علوم بلاغی تلفیق شده که هر کدام مکمل دیگری است. یکی از شگردهای زیبای سعدی در گلستان بهره گرفتن از علوم بلاغی بویژه عنصر خیال که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می‌باشد و تشبیه بیشترین عنصری است که سعدی برای نثر خود برگزیده است.

عنصر تشبیه بیشترین بسامد در این نثر دارد که در آن شکل‌های مختلف تشبیه دیده می‌شود در گلستان بیش از۱۸۹ مورد تشبیه به کار رفته که بیشترین شکل تشبیه مربوط به تشبیه بلیغ است. تشبیه بلیغ در گلستان بیش از ۱۳۴ مورد است که ۹۵ مورد آن تشبیه بلیغ اضافی و ۳۴ تشبیه بلیغ غیر اضافی است، چون ساختار نثر گلستان موجز می باشد؛ بنابراین سعدی سعی کرده از این نوع تشبیه بیشتر استفاده کند که شکل ایجاز داشته باشد تا با ساختار نثر هماهنگ باشد و تشبیه بلیغ از این خصوصیت برخوردار است، به همین دلیل در این متن بسامد تشبیه بلیغ نسبت به شکل‌های دیگر تشبیه بیشتر نمایان است. نوع دیگر تشبیه که سعدی هنرمندانه از آن استفاده کرده تشبیه مرکب تمثیلی و ارسال قبل است که با توجّه محتوای نثر که تعلیمی است این نوع تشبیه در

بیان مضامین اخلاقی و اجتماعی کاربرد بیشتری دارد شکل‌های تشبیهات در گلستان در نمودار زیر نشان داده شده است.



## منابع

**کتاب‌ها:**

۱- آذر، اسماعیل (۱۳۷۵). ***سعدی‌شناسی***. تهران: نشر میترا.

۲- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳). ***سفر در مه***. تهران: نشر سخن.

۳- خطیبی، حسین (۱۳۷۵). ***فن نثر در ادب پارسی***. تهران: نشر زوار.

۴- زرّین‌کوب، غلامحسین (۱۳۷۴). ***با کاروان حلّه***. تهران: نشر علمی.

۵- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱). ***گلستان***. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: نشر خوارزمی.

۶- _____ (۱۳۹۰). ***کلّیات سعدی***. تصحیح محمّدعلی فروغی. تهران: نشر بهزاد.

۷- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۰). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: نشر آگاه.

۸- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). ***بیان***. تهران: نشر فردوس.

۹- علوی مقدم، محمّد و رضا شرف‌زاده (۱۳۷۶). ***معانی و بیان***. تهران: نشر سمت.

۱۰-فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***سبک شناسی نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها***. تهران: نشر سخن.

**مقاله:**

۱۱-آقا حسینی، حسین و الهام سیدان (۱۳۹۲)، «بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه‌های تعلیمی سعدی». ***پژوهش‌نامه‌ی ادبیّات تعلیمی***، پاییز ۱۳۹۲. شماره
۱۲-۱۹

# کاربرد انواع استعاره در گلستان سعدی

**دکتر خیراله محمودی**[1]
**سیده فاطمه موسوی**[2]

**چکیده:**
گلستان سعدی کتابی است که از نظر ساختار و زبان و محتوا مورد توجه ادیبان و محققان بوده، و در ادوار مختلف به تقلید از آن کتاب‌هایی نگاشته شده است. دلیل ماندگاری و مورد توجه بودن این کتاب می‌تواند محتوا و ساختار و زبان آن باشد. انسجام ساختار و محتوای متن گلستان و آمیختگی آن با تصویرهای بلاغی در شکل استعاره، یکی از هنرهای سعدی است که این اثر را مورد توجه اندیشمندان در دوره های مختلف قرارداده است .کاربرد استعاره در متن گلستان با ساختار زبانی و محتوای آن سازگاری دارد . استعاره‌هایی که سعدی در گلستان به کار برده به گونه ای است که چه از نظر ایجاز در ساختا ر و چه از نظر محتوای تعلیمی بودن متن، تاثیر بسزایی در آن داشته است .هنردیگر سعدی در کاربرد استعاره‌ها استفاده از صنایع دیگر بدیعی در درون عبارات استعاری است .در این مقاله، شیوه کاربرد عنصر استعاره در کتاب گلستان و تاثیر آن در زبان و محتوای گلستان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

**کلید واژه:** *گلستان، سعدی، استعاره، استعاره مکنیه، مصرحه.*

---

[1]- دانشیار دانشگاه شیراز Mahmoodi@shirazu.ac.ir
[2]- کارشناسی ارشد ادبیات فارسی

**۱- مقدمه:**

سعدی به عنوان یک شخصیّت ادبی و عرفانی مورد توجّه صاحب‌نظران بوده است. شخصیّت سعدی هم از نظر تاریخی و هم از نظر ادبی قابل تأمل است. آثار مکتوب سعدی آیینه‌ای است که اوضاع اخلاقی و اجتماعی زمان وی را می‌توان در آن مشاهده کرد؛ به همین دلیل شناخت دوران زندگی سعدی با توجّه به آثار وی امکان پذیر است. سعدی در بعد زبانی و ادبی یکی از تأثیرگزارترین نویسندگانی است که در ادوار مختلف مورد توجّه بوده است. آنچه سعدی را سومین پیغمبر شعر و ادب می‌کند، شخصیّت ادبی و وجود حقیقی اوست که با سیر در گفتارش می‌توان هنر نهفته او را شناخت که «تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد». سعدی فرد تربیت‌یافته مکتب والای اسلام و فرهنگ غنی و اصیل ایرانی است که با بهره‌وری از این دو سرچشمه‌ی زاینده، شخصیّت خود را سیراب فرهنگ و باور مذهبی کرده است. شخصیّت سعدی را در آثارش می‌توان یافت؛ زیرا زبان تجلّی فکر و اندیشه است و فکر و اندیشه پایه‌ی و اساس تجلّی زبان است. شخصیّت سعدی چند بعدی است و در هر یک از آثارش نمود و جلوه‌ی خاصی دارد. وی در غزلیاتش شخصیّتی لطیف و عاشق‌پیشه‌ای را دارد که گویی جوانی و پیریش در عشق سپری شده است. توصیف عشق زمینی و ارتباط آن با عشق آسمانی از عهده کسی برمی آید که خود آن را چشیده باشد و سعدی چنان این دو را با زبانی سهل و روان تلفیق می کند که کودک دبستانی و پیر سالخورده، تجلّی عشق را درک و لمس می‌کند. در غزلیاتش هیچ‌گونه تعقید لفظی و غرابت استعمالی دیده نمی‌شود؛ گاهی چنان می‌سراید که شعرش عین سخن نثر، روان است، بدون حشو و حذفی. با مخاطبش به زبان عامیانه که همان سهل ممتنع می‌باشد سخن می‌گوید:

**ای نـــفس خـــرّم بـــاد صبـــا  از بـــر یار آمـــده‌ای مرحبا**
**قافله‌ی شب چه شنیدی ز صبح  مرغ سلیمان چه خبر از سبا**

**(سعدی،۱۳۹۰: ۳۰۵)**

در این ابیات هیچ نیازی به حذف یا افزودن کلمات برای درک معنی نیست. سعدی در بوستان واعظی سالخورده راه به عالم معنی برده متجلّی می‌شود که مضامین اخلاقی و راه سعادت بشری را با کلامی روان آمیخته، با داستان‌های نغز بیان می‌کند و مدینه‌ی فاضله‌ای که انسان در جست‌وجویش می‌باشد ترسیم می‌کند. وی در بوستان یک حقیقت جو است. وی کاربرد قصیده را برخلاف پیشینیان دگرگون می‌کند و آنچه را که گذشتگان

برای حطام فانی دنیا، ممدوحان را با زبان قصیده مدح می‌کردند، سعدی با بیان حقیقت و تذکر نکات اخلاقی اعتراض می‌کند که:

**چه حاجت که نه کرسی آسمان نهی زیر پایه قزل ارسلان (همان: ۱۳۷)**

وی ممدوح خود را برای خدمت به خلق و بها دادن به ارزش‌های اخلاقی و معنوی ترغیب و تشویق می‌کند و قصیده خود را با موضوع وعظ می‌سراید؛ آن جا که به ممدوح خود می‌گوید:

**بس بگردید و بگردد روزگار دل به دنیا در، نبندد هشیار**
**ای که دستت می‌رسد کاری بکن پیش از آن کزتو نیاید هیچ کار**
**(همان: ۳۶۳)**

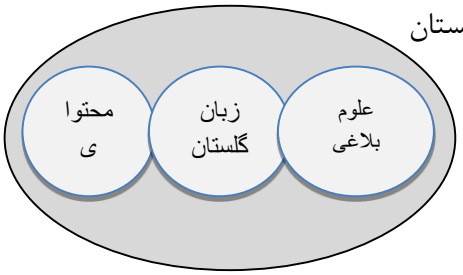
سعدی در گلستان جلوه‌ی دیگری دارد. مردی سفرکرده، آب دیده، سرد و گرم روزگار چشیده‌ای است که دیده و شنیده‌ها را برای مخاطبانش به ارمغان آورده و در قالب داستان و روایت با زبانی فصیح و فخیم بیان می‌کند. وی در گلستان به دنبال داوری در مورد زشتی‌ها و زیبایی‌ها نیست. او زشتی و زیبایی‌ها را با تجربه‌های خود بیان می‌کند و قضاوت آن را به مخاطب می‌سپارد؛ هرچند در پایان هر روایت آنچه خود درک می‌کند می‌گوید. گلستان سعدی مولود گلستان است. در گلستان زاییده می‌شود و به کمال می‌رسد. زمانی که بلبلان گوینده بر منابر قضبان هستند پا به عرصه حیات می‌گذارد و هنوز بقیتی از گلستان باقی است که کامل می‌شود. گلستان سعدی هم از نظر محتوا و هم زبان قابل تأمل است؛ هر چند هدف این مقاله به یکی از عناصر ساختاری یعنی تشبیه که باعث زیبایی زبان گلستان می‌گردد می‌پردازد، امّا لازم است اشاره‌ای هر چند مختصر به زبان و محتوای گلستان هم بشود. در گلستان ایجاز در اوج کمال است. زبان و محتوا هر دو مکمل همدیگرند. محتوا، زبان گلستان را فخیم و کامل می‌کند و زبان، بر ارزش محتوای گلستان می‌افزاید. در زبان گلستان انواع سجع‌ها که باعث آهنگین شدن کلام می‌شود به چشم می‌خورد. سعدی عبارات گلستان را با جملات روان و فصیح عربی و با درج و تضمین از آیات و احادیث به گونه‌ای مطالب خود را بر خواننده عرضه می‌کند که مخاطبش به هیچ عنوان متوجّه تکلّف و غرابت جملات عربی در بین عبارات فارسی نمی‌شود. وی برای تأثیر بیشتر کلام خود نثر آهنگین را با شعرهای روان و دلنشین فارسی و گاه عربی آمیخته می‌کند. بیشتر حکایات گلستان با بیتی به پایان می‌رسد که گاه نتیجه‌ی روایتی است که

سعدی آن را بیان می‌کند و «این بیانگر این است که سعدی به تأثیر شعر در مخاطب توجّه داشته است (آذر، ۱۳۷۵، ۱۱۱) در میان حکایات گلستان، داستان‌هایی دیده می شود که با زبان طنز همراه است، امّا طنزهای سعدی برای خنداندن مخاطب نیست. بیشتر طنزها در گلستان انتقادی و نیشدار است. وی با این زبان از فساد و ظلم و انحرافات اخلاقی آن زمان که رواج داشته است انتقاد می‌کند. در گلستان گاه نتیجه‌ی اخلاقی داستان‌ها با جمله‌ای کوتاه و مسجع و یا در قالب شعر بیان می‌شود. بسیاری از صاحب نظران گلستان را ادامه مقامه‌نویسی در زبان فارسی می‌دانند (خطیبی، ۱۳۷۵، ۵۹۹)، امّا باید اعتراف کرد که در گلستان هرگز آن تکلّف و سجع‌های پیچیده و اطناب‌های ملال‌آور که در مقامه‌های قبل وجود دارد دیده نمی‌شود. در حقیقت سعدی در مقامه‌نویسی طرحی نو در انداخته است و از تعقیدهای لفظی و معنوی که در مقامه‌های قبل وجود داشته است تن زده‌است. وی در استفاده از واژه‌های عربی و فارسی هرگز از ترکیبات غریب و نامأنوس استفاده نکرده و کلمات را با همان شکل اصیل خود بیان می‌کند. عبارات کوتاه مسجع در گلستان آن قدر موجز و فخیم است که گاه به صورت امثال سائره بر زبان خاص و عام جاری است. در گلستان، سعدی به مسائل فطری انسان توجّه خاصی دارد و مسائل اخلاقی و اجتماعی را با توجّه به فطرت بشری به گونه‌ای بیان می‌کند که مورد پذیرش هر طبع انسانی است و گاه برای بیان این مطالب به مسائل خرافی و اعتقادات عامیانه نظر خاصی دارد تا با این طریق به فطرت مخاطب خود همسو و نزدیک شود.

کلام گلستان از سه عنصر تشکیل شده است: محتوا، زبان و علوم بلاغی. این سه عنصر چنان در هم تنیده شده‌اند که هر کدام کامل‌کننده‌ی دیگری است و ضعف در هر کدام از زیبایی و پختگی کلام گلستان نمی‌کاهد.

در حقیقت سعدی محتوای گلستان را که ابعادی فراگیر دارد؛ از جمله مضامین اخلاقی، اجتماعی ادبی و ... را با زبانی فصیح و بلیغ تلفیق می‌کند و لایه‌های زبانی آن یعنی لایه‌ی آوایی، واژگانی و نحوی چنان با هم منسجم و آمیخته می‌کند که محتوای گلستان به زیباترین شکل بیان می‌شود و این لایه‌ها بویژه لایه‌ی آوایی و واژگانی با آمیختگی و رنگ‌آمیزی با عناصر بلاغی بر فصاحت و بلاغت آن می‌افزاید. هر یک از این سه عنصر یعنی محتوا، زبان و علوم بلاغی به صورت جداگانه قابل تأمل و تحلیل می‌باشد و این که چگونه این سه عنصر همدیگر را پوشش می‌دهند تا این‌گونه کلام گلستان عمری جاودان می‌یابد.

نمودار این سه عنصر را می‌توان به شکل زیر نشان داد.




در این نوشتار ما یکی از عناصر علوم بلاغی که از شاخه‌های علم بیان هستند یعنی تشبیه در گلستان مورد بررسی قرار می‌دهیم.

### ۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

در مورد گلستان و تحلیل و بررسی نثر آن از نظر محتوا و ساختار تحقیقات زیادی به صورت مقاله و کتاب تألیف شده است، امّا در مورد کاربرد علوم بلاغی در گلستان تا آن جایی که به منابع دسترسی بود کارهایی انجام شده؛ جمله می‌توان به «بررسی جایگاه تشبیه و تمثیل در اندیشه‌های تعلیمی سعدی» مجله‌ی پژوهش‌نامه تعلیمی، آقا حسینی و سیدان، پاییز ۹۲ شماره ۱۹، «بررسی علم معانی در بوستان و گلستان سعدی»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه، روح‌انگیز فاضلی، ۱۳۹۳، «استفاده از ظرافت‌های زبانی در متون سعدی» مجموعه سلسله سخنرانی‌های گزارشی از درس گفتار، دکتر ناصر قلی سارلی اشاره کرد اما تحقیقی که اختصاص به تشبیه و انواع آن و شکل کاربرد آن در گلستان باشد یافت نشد.

### ۱-۲- ضرورت تحقیق

گلستان یکی از منابع مهمّ نثر فارسی به شمار می‌آید و مورد توجّه ادیبان بعد از خود قرار گرفته است به‌گونه‌ای که آثار متعدّدی به تقلید از گلستان در قرن‌های مختلف نگاشته شده است. برای بررسی علّت این ماندگاری لازم است عوامل مختلف آن مورد تحلیل و بررسی قرار بگیرد. یکی از این عوامل عنصر خیال استعاره است که بعد از تشبیه از بسامد بیشتری برخوردار است و نیاز به بررسی و تحلیل دارد.

### ۱-۳- موضوع

علوم بلاغی یکی از پایه‌های اصلی در هر زبان می‌باشد که شگردهای آن و صناعات بدیعی را تمهیدات سبک‌شناسی هر زبان گفته می‌شود. این تمهیدات در سه سطح موسیقایی

زبان یعنی؛ بدیع و عروض و قافیه و تصویرپردازی و تخییل زبان یعنی علم بیان و دلالت های ثانوی جمله‌ها یعنی علم معانی با روش‌های علوم بلاغی شناخته می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۰۳) سازنده‌ی لایه‌ی تصویرسازی و تخییل، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است که هر کلامی بر اساس نوع کاربردش از همه یا یکی از این عناصر بهره برده است. مجموعه ی این عناصر بلاغی در کلام، تصویرهای مجازی می‌سازند. هر کدام از این اجزاء بر اساس رابطه‌ی مجازی که بین واژگان به وجود می‌آورند، تصویر کلامی خلق می‌کنند.

سعدی در گلستان از تمام عناصر مجازی هنرمندانه بهره جسته و برای انسجام و پختگی کلام خود از این عناصر به گونه‌های مختلف استفاده کرده است. بیشترین نوع عنصر مجازی در گلستان بعد از تشبیه استعاره است.

استعاره در ایجاد تخییل نسبت به تشبیه از فرآیند بیشتری برخوردار است؛ زیرا استعاره هم بر پایه‌ی تشبیه و هم بر پایه‌ی مجاز استوار است در حقیقت استعاره تشبیه فشرده‌ای است که به حذف یکی از طرفین آن نوعی تخیّل در ذهن ایجاد می‌کند. یکی از برتری‌های استعاره بر تشبیه علاوه بر ایجاز ، این است که در تشبیه ادعای شباهت و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی است.( شمیسا، ۱۳۷۰ ، ۱۴۲ ). استعاره در حقیقت مفهومی از درک امور انتزاعی بر پایه‌ی امور عینی است؛ به دیگر سخن، استعاری اندیشیدن یعنی «تجسم مفاهیم ذهنی» زندگی ، مرگ، زمان و عشق که امور انتزاعی هستند به صورت استعاری، محسوس و قابل درک می‌شوند.(فتوحی، ۱۳۹۰، ۳۲۵ ) استعاره با ایجاد تخیّل و عینیت دادن به امور انتزاعی و عقلانی مخاطب را با آن امور آشنا می‌سازد و درک آن را برای وی ملوس می‌کند. در واقع استعاره بخشی از فرایند یادگیری است. شنونده تحت تأثیر زنده بودن استعاره و ایده‌ی تازه‌ی مستتر در آن قرار می‌گیرد. بنابراین، ایده‌ی کهنسالی به مثابه‌ی چوبی خشکیده، ایده‌ی تازه‌ی با طراوت از دست رفت را القا می‌کند.(هاوکس،۱۳۸۰، ۲۴ ). استعاره نه تنها برای القای مفاهیم ذهنی تأثیرگذار است، بلکه در گسترش مفاهیم زبانی و بسطت مفاهیم واژه‌ها نیز عامل مهمّی می‌باشد. استعاره فی نفسه، چیزی تزیینی است که به زبان افزوده می‌شود و باید به شکل‌های خاصی و در زمان‌ها و مکان‌های خاصی به کار بسته شود. (همان ،۲۱ ) در استعاره‌ها سه سازه می‌توان مطرح کرد؛۱- قلمرو هدف را مقصد می‌نامند که عموماً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند.۲ – قلمرو منبع مبدأ می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر و متعارف‌تر هستند.۳

– نگاشت : رابطه‌ی میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه‌ی صورت می‌گیرد که آن را انگاشت می‌نامند.(فتوحی،۱۳۹۰ ، ۳۲۶ )

نگارندگان این مقاله کاربرد استعاره را در گلستان سعدی را مورد بررسی و تحلیل قرار داده و مشخص شد که سعدی در این اثر از عنصر استعاره بعد از تشبیه نسبت به عناصر دیگر بیشترین بهره برده در بررسی انجام شده بیش از ۱۰۰ مورد انواع استعاره در گلستان به کار رفته است. شکل‌های مختلف استعاره ازجمله؛ مکنیه، مصرحه استفاده کرده، امّا بیشترین نمود نوع استعاره در گلستان استعاره مکنیه می‌باشد.

**۲- استعاره مکنیه در گلستان**

رساترین و مخیّل‌ترین نوع استعاره، استعاره‌ی مکنیه است. در استعاره‌ی مکنیه، نسبت صفات انسانی به پدیده‌های غیر انسانی داده می‌شود. کاربرد این نوع استعاره نسبت مستقیم با نگرش و عاطفه‌ی نویسنده دارد. از ویژگی‌های شخصیّت‌بخشی می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱ – اعطای خصوصیات انسان به پدیده‌های‌دیگر. ۲ – گسترش عواطف انسانی به درون اشیاء و هم دلی با پدیده‌ها. ۳ – غلبه‌ی تخیّل آدمی بر طبیعت. ( فتوحی ،۱۳۹۰ ، ۳۱۸ )

در این نوع استعاره که به اجسام جامد جان و روح می‌بخشد و یا امور انتزاعی و عقلانی را با جان بخشیدن ملموس و محسوس می‌کند، به صورت تجسم‌گرایی که به شکل‌های ماشین‌انگاری، جاندارگرایی، جسم‌انگاری، سیال‌انگاری، و در قالب جاندارگرایی به صورت گیاه‌انگاری و حیوان‌انگاری و در شکل حیوان‌انگاری به صورت انسان‌انگاری و جانورانگاری ترسیم می‌کند.

استعاره مکنیه یا بالکنایه به دو صورت اضافی و غیر اضافی به کار می‌رود. در گلستان بیشترین نمود استعاره، استعاره‌ی مکنیه اضافی است که بیش از ۷۰ مورد در گلستان در شکل‌هایی که در فوق بیان شد استفاده شده است.

نگارندگان این مقاله با بررسی که در گلستان انجام دادند تقریباً ۱۰۰ مورد در آن استخراج کردند که ۷۰ مورد آن استعاره‌ی مکنیه‌ی اضافی است و ۱۵ مورد استعاره مکنیه‌ی غیر اضافی و ۱۵ مورد استعاره مصرحه .

کاربرد گسترده‌ی استعاره‌ی مکنیه به صورت اضافی و غیر اضافی در گلستان عوامل مختلفی دارد که می‌تواند این گستردگی را توجیه کند. یکی از این عوامل به نظر می‌رسد

مربوط به زبان گلستان است. زبان و ساختار گلستان از نوع ایجاز است. باید اذعان داشت که نوع ایجاز و انسجام آن با محتوا در نثرهای فارسی بی‌نظیر می‌باشد.

سعدی برای رعایت زیبایی و انسجام متن با موضوع گلستان از صنایع بدیعی و صور خیال بویژه تشبیه و استعاره بهره برده است. استعاره‌ی مکنیه‌ی اضافی را که موجزترین نوع استعاره است، بیشتر استفاده کرده تا با ساختار کلام مناسبت بیشتری داشته باشد

عامل دیگر استفاده گستردگی استعاره در گلستان موضوع آن است. بسیاری از محققین موضوع نثر گلستان را تعلیمی می‌دانند و نثرهای تعلیمی دارای خصوصیاتی است که از نظر لایه‌ی زبانی یعنی آوایی و واژگانی و نحوی و لایه علوم بلاغی بویژه تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه با دیگر نثرها متفاوت است.

شیوه‌ی سعدی در بیان مطالب تعلیمی بر استواری لفظ و روانی معنی مبتنی است و همین نکته است که سخن او را در شیوه‌ی سهل ممتنع به سرحد اعجاز رسانده است. وی معانی لطیف تازه را در عبارات آسان بیان می‌کند و از تعقیدهای زبانی و تکلّف پرهیز می‌نماید. «هرچند کلامش یک سره خالی از صنعت نیست، نشانه‌ی صنعت‌گری هم در آن چندان بارز نیست» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۴، ۲۵۴).

همان گونه که در قبل اشاره شد، در گلستان بیش از ۱۰۰ مورد استعاره به کار رفته و این نشان می‌دهد که بارزترین تصویر هنری که سعدی در مضامین تعلیمی خود از آن بهره برده بعد از تشبیه، استعاره است.

یکی از این گونه‌های استعاره در گلستان، استعاره بالکنایه است که نسبت به استعاره‌های دیگر از بسامد بالایی برخوردار است. از دلایل آن می‌تواند تعلیمی بودن نثرآن باشد؛ زیرا نثر تعلیمی باید به گونه‌ای باشد که مخاطب بتواند خود را با مضامین اخلاقی نزدیک کند تا محسوس و ملموس گردد؛ بنابراین شیوه‌ی بیان و زبان آن بسیار مؤثر است. نثری که در آن تکلّف و تعقیدهای دور از ذهن به کار رفته و یا از اطناب‌های ملال‌آور استفاده کرده باشد، نمی‌تواند در مخاطب خود تأثیرگذار باشد؛ به همین دلیل سعدی زبان نثر گلستان را بر پایه‌ی ایجاز قرار داده و برای خلق تصویر و ملموس کردن آموزه‌های اخلاقی از موجزترین نوع تخییل که تشبیه بلیغ و استعاره‌ی مکنیه می‌باشد بهره جسته است.

در گلستان سعدی از استعاره به کار رفته، بیش از ۷۰ مورد آن استعاره‌ی بالکنایه اضافی است و کاربرد تشبیه بلیغ و استعاره‌ی مکنیه که از نظر صورت شبیه به هم هستند، بیانگر اهمیت این نوع شکل تخییل در ایجاز زبان است.

سعدی مضامین اخلاقی گلستان را با زبانی موجز بیان می‌کند و برای رعایت تناسب ایجاز در همه‌ی اجزای آن از تصویرهایی که ساختار کوتاه داشته باشند و با موجز بوده نثر تناسب بیشتری داشته باشند بهره می‌برد.

وی آموزه‌های اخلاقی را در قالب تشبیه بلیغ بویژه اضافی و استعاره‌ی مکنیه برای مخاطب خود ملموس و محسوس می‌کند و نکات پسندیده و ناپسند اخلاقی و اجتماعی همچون: رضا، قناعت، بخشش، حرص، طمع، ظلم، شهوت و ... در قالب این تصویرها برای مخاطب خود عینیت می‌بخشد و مخاطب می‌تواند با این تصویر مفاهیم انتزاعی و عقلی اخلاقی را درک کند و بهتر از این آموزه‌ها بهره ببرد؛ از جمله استعاره‌های مکنیه‌ی اضافی عبارتند از:

**دریغا گردن طاعت نهادن  گرش همراه بودی دست دادن**
**(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۵۳)**

**چه کند زورمندوارن بخت  بازوی بخت به که بازوی سخت (همان: ۱۲۰)**

**دست تضرع چه سود بنده‌ی محتاج را  وقت دعا بر خدا وقت کرم در بغل**
**(همان: ۹۶ )**

**لایق قدر بزرگ سلطان کجا باشد دست همت به مال چون گدایی آلوده کردن**
**(همان : ۱۱۶)**

**عاجز باشد که دست قدرت یابد  برخیز و دست عاجزان برتابد (همان:۱۱۴)**

سعدی در این استعاره‌ها از استعاره‌ی انسان‌گرایی استفاده کرده و بیشترین عضوهایی که در آن استعاره‌ها استفاده کرده دست، سر، پا و دامن و... است.

**نبشته است برگور بهرام گور  که دست کرم به که بازوی زور (همان : ۱۰۸)**

از خصوصیات بارز سعدی در کاربرد گونه‌های تصویر این است که در لایه‌های آن صنایع بدیعی نیز چنان تعبیه می‌کند که از رنگ همان تصویر در می‌آید بدون تکلّف و تصنع در بیان آن.

**بعد از این دیدمش زن خواسته و فرزندان خاسته و بیخ نشاطش بریده و گل هوس پژمرده (همان، ۱۵۲ )**

**پدر گفت : ای پسر خیال محال از سر بدرکن و پای قناعت در دامن سلامت کش (همان،۱۲۰ )**

**خشکسالی در اسکندریه عنان طاقت درویش از دست رفته و درهای آسمان برزمین بسته. (همان ، ۱۱۳ )**

چنانکه ملاحظه می‌شود گونه‌های سجع با تشبیهات چنان تلفیق یافته که کلام را علاوه بر تصویرهای زیبا از آهنگ دلنشین زبانی نیز برخوردار است.

**سخن بدین جا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته و توانگر را پای ارادت شکسته (همان، ۱۶۲)**

**دست دلیری بسته است و پنجه شیری شکسته (همان، ۱۲۵)**

**تفرج کنان بیرون رفتیم در فصل ربیعی که صولت برد آرمیده بود و اوان دولت ورد رسیده (همان، ۵۳)**

**دست کرم برگشاد و داد سخاوت بداد (همان، ۷۳)**

**میوه عنفوان شبابش نورسیده و سبزه گلستان عذارش نودمیده (همان، ۶۱)**

سعدی، گاه در خلق این استعاره‌ها از آداب و رسوم رایج اجتماعی نیز بهره می برد

**عروس فکر من از بی‌جمالی سر برنگیرد و دیده یأس من از پشت پای خجالت برندارد. (همان، ۵۵)**

**حالی که من این سخن بگفتم عنان طاقت درویش ازدست تحمّل برفت، تیغ زبان برکشید (همان، ۱۶۴)**

**میان خدمت آزادگان بسته است و بر در دل‌ها نشسته است (همان، ۱۱۰)**

**گویی رگ جان می گسلد زخمه ناسازش ناخوشتر از آوازه مرگ پدر آوازش (همان، ۹۴)**

**حذر کن ز آنچه دشمن گویدت کن که بر زانو زنی دست تغابن(همان، ۱۷۳)**

**سر از زانوی تعبد برنگرفتم (همان، ۵۳)**

بیشتر استعاره‌های اضافی که در گلستان به کار رفته است به صورت اضافه‌ی اقترانی می‌باشد، شاید کمتر اضافه‌ی استعاره‌ی مکنیه‌ای است که صورت اضافه‌ی اقترانی به کار نرفته باشد. این امر بیانگر این است که با این نوع اضافه بهتر می‌توان مفاهیم اخلاقی و انتزاعی را توصیف کرد. هرچند اضافه‌ی اقترانی شکلی از استعاره‌ی مکنیه می‌باشد، امّا مفهومی که در اضافه‌ی اقترانی وجود دارد بهتر می‌تواند مقصود را در انتقال مفاهیم اخلاقی و اجتماعی یاری دهد.

**هرکه سیمای راستان دارد سر خدمت بر آستان دارد (همان، ۷۸)**

**ناگهی پای وجودش به گِل عدم فرو رفت (همان، ۱۴۳)**

**هرکجا سلطان عشق آمد نماند قوت بازوی تقوا را محل(همان، ۱۳۴)**

**کس نتواند گرفت دامن دولت حضور کوشش بی‌فایده است وسمه بر ابروی کور (همان، ۱۲۰)**

**شخصم به چشم آدمیان خوب منظر است وز خبث باطنم سرخجلت فتاده پیش (همان، ۸۹)**

**حکما گفته اند: زلف خوبان، زنجیر پای عقل است (همان، ۱۰۱)**

**ولیکن در معنی باز بود و سلسه‌ی سخن دراز (همان، ۹۰ )**

**امّا صاحب دنیا به عین عنایت حق ملحوظ است و به حلال از حرام محفوظ. (همان، ۱۶۵ )**

**گفت ای یار دست عتاب از دامن روزگارم بدار که بارها در این مصلحت .... (همان، ۱۳۷ )**

سعدی گاه در بیان نکات اخلاق در لابه‌لای استعاره به داستان‌های دینی نیز نظر دارد.

**کسی به دیده‌ی انکار اگر نگاه کند نشان صورت یوسف دهد به ناخوبی**

**وگر به چشم ارادت نگه کنی در دیو فرشته ایت نماید به چشم کروبی (همان، ۱۳۲ )**

وی در ملموس کردن نکات تعلیمی گاه به مسائلی اشاره می‌کند که آن مطلب نیز یکی از معضلات اجتماعی است و هنرمندانه این دونکته اخلاقی در هم می‌آمیزد.

**عقل در دست نفس چنان گرفتاراست که مرد عاجز در دست زن گربز. (همان، ۱۸۰ )**

### ۲-۱- استعاره مکنیه غیراضافی

سعدی از استعاره‌ی مکنیه غیر اضافی یا صنعت تشخیص با رعایت ایجاز در عبارتی کوتاه مقصود خود را بیان می‌کند؛ به گونه‌ای که به صنعت ایجاز که یکی از خصوصیت بارز نثر گلستان است خللی وارد نشود و چنان در لباس استعاره با اشیاء و اجزای عالم هستی سخن می‌گوید که انسان جامد بودن آن شئی را در خاطر نمی‌آورد از جمله،

**بـــاد در ســـایـــه‌ی درخـــتانـــــش گسترانیده فرش بوقلمون(همان، ۵۴)**

**گلـــی خوشبـــوی در حـــمام روزی رسیـــد ازدست محبوبی بـــه دستم**

**بدو گفتم کـــــه مشکی یـا عبـــیری کـــه از بـــوی دلاویـــز تو مســـتم**

**بگفتـــا مـــن گلـــی ناچیز بـــودم ولیکن مدتی با گل نشستم (همان، ۵۱)**

**پشت دوتای فلک راست شد از خرمی تـــا چو تو فرزند زاد مـــادر ا یام را**

**(همان، ۵۵)**

**بـــا گرسنگـــی قوت پرهیز نـــماند افلاس عنـــان از کـف تقوی بستاند**
**(همان، ۱۶۶)**

**هرآن که گردش گیتی به کین او برخاست بـــه غیر مصلحـــتش رهبری کنـــد ایّام**
**(همان، ۱۲۲)**

**ای قناعـــت توانگـــرم گـــردان که ورای تو هیچ نعمت نیست (همان، ۱۰۹)**
**بگـــریست گیـــاه گفـت خاموش صحبت نکـــند گرم فراموش (همان، ۱۰۸)**
**نه بلبل بـر گلش تسبیح خوانی‌ست کـــه هر خاری بـه تسبیحش زبانی‌ست**
**(همان، ۹۸)**

**ای شـکم خیـــره به نانـــی بساز تا نکنی پشت به خدمت دوتا (همان، ۸۳)**

**۲-۲- استعاره مصرحه:**

استعاره مصرحه که درآن مشبّه محذوف و مشبّهٌبه ذکر می‌شو بعد از استعاره‌ی مکنیه یکی از عناصر تخییل می‌باشد. و اصل ادراکی در این نوع استعاره عبارت است از دیدن یک پدیده به جای پدیده‌ی دیگر براساس شباهت است. ابهام این نوع استعاره گاه آن قدر زیاد است که به رمز نزدیک می‌شود؛ مخصوصاً این نوع استعاره اگر از بافت خود جدا شود به دشواری قابل تأویل است. (فتوحی ،۱۳۹۰، ۳۱۶ )

این نوع استعاره از ذهنیتی برمی‌آید که پدیده‌ها را در سطح ظاهری و بر اساس شباهت بیرونی آن‌ها به جای هم می‌نشاند. این نوع ذهنیت، شباهت‌جوی، اثبات‌گرا و مبتنی بر تجربه‌ی حسی است. نقش این نوع استعاره، تنوع بخشی به بیان براساس نگرش تشبیهی، فشرده‌سازی کلام و آرایش اندیشه است.(همان)

در گلستان استعاره مصرحه غالباً برای توصیف طبیعت و انسان به کار رفته است. از جمله:

**گل سرخش چو عارض خوبان سنبلش همچو زلف محبوبان**
**همچنان از نهیب برد عجوز شیر ناخورده طفل دایه هنوز (همان۱۰۱)**
**شب را به بوستان یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد... گفتی که خورده‌ی مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریا از تاکش درآویخته (همان،۵۴ )**

**آن روز که خط شاهدت بود صاحب‌نظر از نظر براندی**
**وامروز بیامدی به صلحش کش فتحه و ضمه برنشاندی**
**(فتحه و ضمه استعاره از موی‌های صورت است.) (همان، ۱۳۸ )**

**فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگستراند و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا فرش زمردین بگستراند. (فرش زمردین استعاره از چمن و گیاه است) (همان، ۴۹ )**

**باد در سایه‌ی درختانش گسترانیده فرش بوقلمون**

**(فرش بوقامون، استعاره از گل‌های رنگارنگ است.) (همان،۵۴ )**

**همی ناگاه از ظلمت دهلیزخانه‌ای روشنایی بتافت یعنی جمالی که زبان فصاحت .... (روشنایی استعاره از صورت زیبا روی است) (همان، ۱۴۱ )**

**بوستان تو گندنا زاری است بس که برمی‌کنی و می‌روید**

**(بوستان و گندنازار ، استعاره از صورت و موی‌های آن است.) (همان،۱۳۹ )**

**سؤال کردم و گفتم جمال روی تو را چه شد که مورچه برگرد ماه جوشیده است**

**(مورچه و ماه استعاره از ریش و صورت است.) (همان)**

**درچشم من آمد آن سهی سرو بلند بربود دلم زدست و در پای افکند**

**(سهی سرو استعاره از قد یار است.) (همان، ۱۴۵ )**

**دیدار می نمایی ، پرهیز می کنی بازار خویش و آتش ما تیز می کنی.**

**(بازار خویش، آتش استعاره از دلربایی، عشق است.) (همان، ۹۰ )**

سعدی در نقل مضامین اخلاقی نیز از استعاره مصرحه که معمولاً مصرحه‌ی مجرده می‌باشد، استفاده کرده و نکات اخلاقی و امور انتزاعی را به صورت ملموس برای مخاطب خود بیان می کند

**تا توانی درون کس مخراش کاندرین راه خارها باشد**

**(خار استعاره از مشکلات است.) (همان، ۸۳ )**

**وان دگر پخت همچنان هوسی وین عمارت به سر نبرد کسی**

**(عمارت استعاره از دنیا است) (همان، ۵۲ )**

**عابد که نه از بهر خدا گوشه نشین است بیچاره در آیینه‌ی تاریک چه بیند**

**(آینه‌ی تاریک استعاره از دل آلوده به گناه و ریاست) (همان، ۱۸۰ )**

**ای زبردست زیردست آزار گرم تا کی بماند این بازار**

**(این بازار استعاره از ظلم و ستم است.) (همان،۶۷ )**

**دیدم که نفسم در نمی گیرد و آتشم در هیزم ترش اثر نمی کند**

**(آتش ، هیزم تر، استعاره از سخنان نافذ و وجودی که پند نمی‌گیرد) (همان، ۹۰ )**

**فسحت میدان ارادت بیار تا بزند مرد سخنگو گوی**

**(گوی ، استعاره از سخنان نیکو) (همان، ۹۱ )**

سعدی برای مضامین عرفانی نیز استعاره مصرحه به کار برده و هنرمندانه مفاهیم آن‌ها را توصیف کرده است.

**به خاطر داشتم که چون به درخت گل رسم دامنی پر کنم هدیه اصحاب را**
**(درخت گل استعاره از عالم وصال و مقام مشاهده و حیرت است.) (همان، ۵۰)**

## ۳- نتیجه گیری

گلستان سعدی یکی از متون مهمّ نثر فارسی است که از نظر محتوا و ساختار، نثری جامع و کامل است. کلام سعدی در گلستان از سه عنصر محتوا، ساختار و علوم بلاغی تلفیق شده که هر کدام مکمل دیگری است. یکی از شگردهای زیبای سعدی در گلستان بهره گرفتن از علوم بلاغی بویژه عنصر خیال که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می‌باشد و تشبیه بیشترین عنصری است که سعدی برای نثر خود برگزیده است.

عنصر استعاره بعد از تشبیه، بیشترین بسامد در این نثر دارد که در آن شکل‌های مختلف استعاره دیده می‌شود در گلستان بیش از ۱۰۰ مورد استعاره به کار رفته که بیشترین شکل استعاره مربوط به استعاره‌ی بالکنایه است. استعاره‌ی مکنیه در گلستان بیش از ۸۵ مورد است که ۷۰ مورد آن استعاره‌ی بالکنایه اضافی و ۱۵ استعاره‌ی مکنیه‌ی غیر اضافی است، چون ساختار نثر گلستان موجز می‌باشد؛ بنابراین سعدی سعی کرده از این نوع استعاره بیشتر استفاده کند که شکل ایجاز داشته باشد تا با ساختار نثر هماهنگ باشد و استعاره‌ی مکنیه از این خصوصیت برخوردار است به همین دلیل در این متن بسامد استعاره‌ی بالکنایه نسبت به شکل‌های دیگر استعاره بیشتر نمایان است. نوع دیگر استعاره که سعدی هنرمندانه از آن استفاده کرده استعاره مصرحه‌ی مجرده می‌باشد که در توصیف طبیعت و زیبایی‌های دیگر به کاربرده است.

## منابع

**کتاب‌ها:**


۱- آذر، اسماعیل (۱۳۷۵). ***سعدی‌شناسی***. تهران: نشر میترا.

۲- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳). ***سفر در مه***. تهران: نشر سخن.

۳- خطیبی، حسین (۱۳۷۵). ***فن نثر در ادب پارسی***. تهران: نشر زوار.

۴- زرّین‌کوب، غلامحسین (۱۳۷۴). ***با کاروان حله***. تهران: نشر علمی.

۵- سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۱). ***گلستان***. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: نشر خوارزمی.

۶- _____ (۱۳۹۰). ***کلّیات سعدی***. تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران: نشر بهزاد.

۷- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۰). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: نشر آگاه.

۸- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). ***بیان***. تهران: نشر فردوس.

۹- علوی مقدم، محمّد و رضا شرف‌زاده (۱۳۷۶). ***معانی و بیان***. تهران: نشر سمت.

۱۰-فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها***. تهران: نشر سخن.

۱۱-هاوکس، ترنس، (۱۳۸۰ ). ***استعاره***. ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری، تهران، نشرمرکز


**مقاله:**


۱۲-آقا حسینی، حسین و الهام سیدان (۱۳۹۲). «بررسی علم معانی در بوستان و گلستان سعدی». ***پژوهش‌نامه‌ی ادبیّات تعلیمی***. پاییز ۱۳۹۲. شماره ۱۹

# ارتباط موفق درگلستان سعدی از دیدگاه روانشناسی

**زینب رحمانیان**[1]

**چکیده:**

سعدی ازچهره های درخشان وشخصیّتهای برجسته، در ارتقای فکری و تربیتی فرهنگ و ادبیات ما به شمار می‌رود . یک تأمل ژرف وعمیق برآثار این معلم اخلاق می تواند نمایان‌گر این باشد که او با الهام گیری از منابع غنی اسلامی مهارتهای اجتماعی را که در برقراری ارتباط موفق افراد درجامعه موثر است ارائه داده که امروزه با نظریه ها و مهارتهای روانشناسان روزمطابقت می‌نماید. این پژوهش باهدف بررسی ارتباط موفق در مهارتهای اجتماعی از دیدگاه روانشناسی درآثاراین دانشمند صورت گرفته است. مهارتهای اجتماعی رفتارهایی هستند که برای داشتن ارتباط مثبت بادیگران وپذیرش توسط آنها ضروری می باشند .کسی که دارای مهارت در ارتباط موفق است خود را با محیط خویش وفق می‌دهد و از درگیریهای کلامی پرهیز می‌کند .

**واژگان کلیدی**: برقراری ارتباط موفق، روانشناسی، سعدی، مهارتهای اجتماعی

---

۱-عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور آذربایجان غربی zeynab_4527@yahoo.com

**۱- مقدمه:**

کلودشن در کتاب نظریه های ارتباط خود این گونه می‌نویسد:« ارتباط عبارت است از تمام روشهایی که از طریق آن ممکن است ذهنی بر ذهن دیگر تأثیر بگذارد. این عمل نه تنها با نوشتن یا صحبت کردن بلکه حتی با موسیقی، هنرهای تصویری، تئاتر، باله و عملاً تمام رفتارهای عملی است.»

ارتباط موفق **در** مهارتهای اجتماعی ، رفتارهایی هستند که برای داشتن ارتباط مثبت با دیگران وپذیرش توسط آنها ضروری می باشند .«به طورکلی می‌توان گفت کسی که دارای مهارتهای اجتماعی است خود را به خوبی با محیط خویش تطبیق می‌دهد ودر ارتباطات خود با دیگران از درگیریهای کلامی وفیزیکی اجتناب می‌کند، اما کسی که مهارتهای اجتماعی ندارد معمولا دچار مشکلات رفتاری است . فردی که فاقد مهارتهای اجتماعی است با افراد دیگر درگیر می شود، نزد همسالان وبزرگسالان محبوب نیست ، وبا معلم خود کنار نمی‌آید . این گونه افراد معمولا به حقوق دیگران هم بی‌توجهند و در رفتار خویش ،خود مدار می باشند. علاوه بر این، آنها از قوانین پذیرفته شدهٔ اجتماعی اطاعت نمی‌کنند وبه رفتارهایی که از نظر اجتماعی پسندیده نیست، مثل بدگویی وناسزا گویی دست می زنند» . (متسون والندیک،۱۹۸۸: ۱۵۷)

**۲-۱- مهارتهای اجتماعی از دیدگاه روانشناسی:**

در طول تاریخ ، فقط بشر نبوده است که زندگی اجتماعی را تجربه کرده است، بلکه موجودات دیگری نیز بدین شیوه زندگی کرده و بدان آشنایی دارند . یکی از شباهتهای زندگی اجتماعی انسانها ودیگر موجودات ، ارتباطات آنها با یکدیگر است ولی واقعیّت این است که ارتباطهای بین فردی ما انسانها به حدی اهمیّت دارد که وجه عمده تمایز زندگی جمعی انسان نسبت به دیگر موجودات را رقم می زند. ارتباط یکی از قدیمی ترین ودر عین حال عالی ترین دستاوردهای بشر بوده است . امروزه نیز انسانها هر روز به گونه های مختلف در ارتباط هستند تا اندیشه ها، احساسات وتمایلات خود را به یکدیگر منتقل کنند ، میزان علاقه واحترام خود را نشان دهند ورنج واندوه، شادمانی وخرسندی وشک ودودلی خود را با دیگران در میان گذارند . به طورکلی روابط مطلوب یا نامطلوب، شکل دهنده بخش عمده ای از اوقات روزانه ماست.

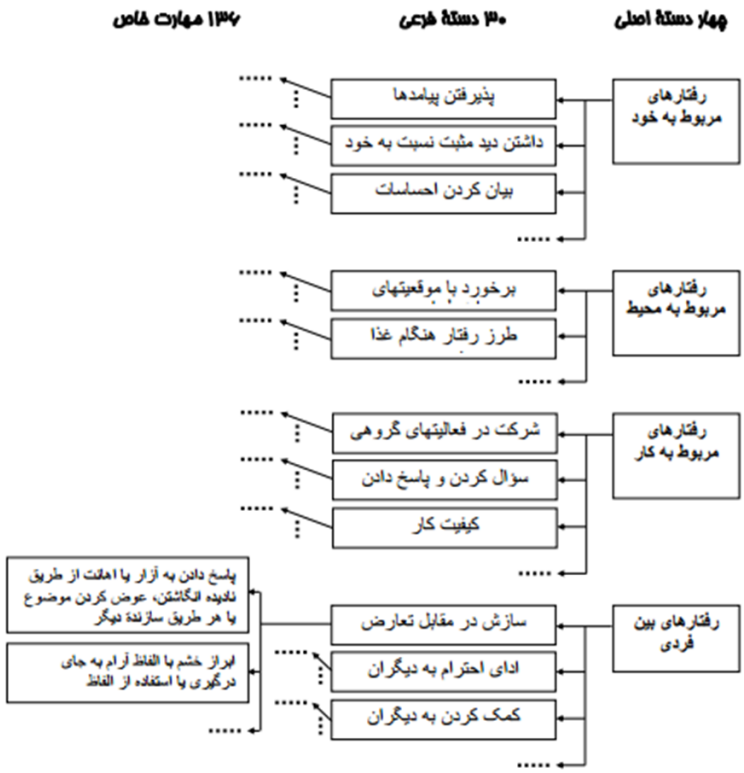
بنابراین کسی‌که دارای ارتباط موفق درمهارتهای اجتماعی است خود را به خوبی با محیط خویش تطبیق می دهد ودر ارتباطات خود با دیگران از درگیریهای کلامی وفیزیکی اجتناب می‌کند ، فردی که فاقد مهارتهای اجتماعی است با افراد دیگر درگیر می‌شود ، نزد همسالان وبزرگسالان محبوب نیست . این‌گونه افراد معمولاً به حقوق دیگران هم بی توجهند ودر رفتار خویش ،خودمدار می باشند. اهمیّت مهارتهای اجتماعی را می‌توان با مراجعه به تحقیقات مختلف، بیش از پیش دریافت . برخی از محققان معتقدند که چیزی که همدلی نامیده می شود ، می‌تواند در واقع همان مهارتهای اجتماعی باشد . همچنین تحقیقات نشان داده اند که مهارتهای اجتماعی رابطهٔ مثبت باعزّت نفس، بهزیستی ، برخورداری از حمایت اجتماعی ورضایت از زندگی ورابطهٔ منفی با ترک تحصیل، کمال گرایی تجویز شده توسط دیگران، اضطراب اجتماعی وافسردگی دارد. در برخی از تحقیقات نیز معلوم شده است که « مهارتهای اجتماعی نقش ضد ارزشی دارد و در پسران بیشتر از دختران می‌باشد».( امیری ،۱۳۸۱: ۲۴۱) پسران نوجوانی که به زندان افتاده اند مهارتهای اجتماعی کمتری نسبت به سایر همسالان خوددارند ، و دارا بودن مهارتهای اجتماعی در نوجوانان به طورکلی تحت تأثیر ساختارخانواده بوده است .

**۳-۱ انواع مهارتهای اجتماعی:**

بردی(۱۹۸۴،به نقل اریندل وهمکاران، ۱۹۹۹: ۴۳۱-۴۱۷) معتقداست که کسب مهارت در ارتباطات موفق اجتماعی برای بدست آوردن دو دسته اهداف ضروری هستند: عاطفی وابزاری. اهداف عاطفی که برای رسیدن به آنها ابراز احساسات مثبت بسیار مهم است ، شامل پیدا کردن دوست وایجاد روابط رضایت‌بخش با خانواده ودوستان می باشد . اهداف ابزاری که برای رسیدن به آنها ابراز احساسات منفی بسیار مهم است ، شامل مهارتهای لازم برای زندگی وکار موفقیّت آمیز در جامعه است. هارجی(۱۹۹۷) معتقد است که مهارتهای اجتماعی اصلی در ارتباط موفق ، در رفتارهای غیرکلامی ، سوال کردن، دادن تقویّت، دادن باز خورد مناسب، توانایی خوب توضیح دادن، خود افشاگری، خوب گوش کردن وشوخی وخنده نمود پیدا می کنند.(لور و همکاران،۱۹۹۱: ۵۰۶-۵۰۲)

جهت آگاهی از مهارتهای اجتماعی ضروری برای کودکان و نوجوانان می‌توان به طبقه بندی‌ها وفهرست هایی که دراین زمینه وجود دارد مراجعه کرد(کارتلج و میلبرن، ۱۳۶۹: ۲۵۴-۲۵۰) . به عنوان مثال فهرست مهارتهای اجتماعی در کلاس که توسط

استنفر(۱۹۷۸، به نقل از کارتلج ومیلبرن،۱۳۶۹ :۲۸۸) با هدف آموزش به تمام گروه سنی شامل چهار دسته مهارت است که به ۳۰دسته فرعی و۱۳۶مهارت مشخص می شود.(شکل۲-۱۷)




۲-۲ فهرست مهارتهای اجتماعی استنفر(۱۹۷۸، به نقل کارتلج ومیلبرن: ۱۳۶۹)

کلدرلا ومرل(۱۹۹۷)از بررسی تحقیقات انجام شده درسالهای ۱۳۷۴تا۱۹۹۴در زمینهٔ مهارتهای اجتماعی کودکان ونوجوانان، به۲۱پژوهش دست یافتند .این محققان با مرور وتحلیل عاملی این پژوهشها به طبقه بندیی شامل پنج حوزهٔ عمده برای مهارتهای اجتماعی دست یافتند که درجدول ۲-۲ نشان داده شده است.

| حوزه | شامل رفتارهایی همچون | تعداد تحلیلات | درصد تحلیلات |
|---|---|---|---|
| روابط همسالان | کمک کردن به همسالان<br>دعوت همسالان به بازی<br>دفاع از حقوق همسالان<br>کنترل خشم | ۱۱ | ۵۲/۳۸٪ |
| مدیریت خود[۳۳] | همکاری با دیگران در موقعیت های مختلف<br>پاسخ به آزار از طریق نادیده انگاشتن<br>... | ۱۱ | ۵۲/۳۸٪ |
| تحصیلی | اتمام تکالیف<br>حرف شنوی از معلم<br>پرسیدن سؤال در صورت لزوم<br>... | ۱۰ | ۴۷/۶۲٪ |
| همراهی[۳۴] | اطاعت از قوانین<br>استفادهٔ مناسب از اوقات فراغت<br>به اشتراک گذاشتن متعلقات<br>... | ۸ | ۳۸/۰۹٪ |
| قاطعیت | آغاز به مکالمه با دیگران<br>دوست یابی کردن<br>قوانین ناعادلانه را زیرسؤال بردن<br>... | ۷ | ۳۳/۳۳٪ |

جدول ۲-۲: طبقه بندی مهارتهای اجتماعی توسط گلدرلا و مرل (۱۹۹۷).

## ۲- ارتباط موفق در گلستان سعدی:

### ۲-۱ سعدی:

ادبیات فارسی- چه نظم و چه نثر- آمیخته با مطالب نغز عرفانی، اخلاقی و تربیتی است .گویی که ادبیات بدون آنها بی روح و جان است .سعدی از میان شاعران و ادیبان خود نسبت به مسایل اخلاقی و تربیتی توجه فراوانی نموده است .« سعدی معلم اخلاقی است که در اعماق ضمیر شیخ در کنار شاعر حساس شورمند سر می‌کند منادی اخوّت و مبشّر عدالت اجتماعی است و این هر دو را لازمهٔ درک درست ازمفهوم آدمیّت میداند و این مفهوم را با لحن یک واعظ و یک پیام آور اعلام می‌کند» .(حدیث خوش سخن سعدی،زرّین کوب: ص۱۱۳)

سعدی سخنگو ی زندگی است و شاید بتوان به پرداختهای تصویرگونهٔ اشعارش نام نقّاشی نهاد .دِفرمری ادیب فرانسوی این واقعیّت را درمقدمهٔ ترجمهٔ گلستان سعدی که در سال۱۸۵۸میلادی صورت گرفت این چنین بیان می‌کند :

« گذشته از آن که کلام شیرین و فصیح و دلنشین سعدی در اسلوب خاصّ سخن خویش، مرا به ترجمهٔ این اثر ارزشمند وا داشت، علّت دیگری که محرّک اساسی کار ترجمهٔ من گردید ، ذکر مسایل اجتماعی ، اخلاقی ، تربیتی و انسانی سخنان سعدی بود که این ذوق و شوق را در باطن من پدید آوردوکمتر محقّق و مولّفی را می‌توان یافت که در مسایل با دید عمیق، آن هم به این صورت اظهار نظر کرده باشد. »( ذکرجمیل سعدی،ج دوم،دبیرنژاد:۴۵)

بیش از هفت قرن از عصر سعدی می‌گذرد و هنوز ما نیازمند به سخنان و موعظه‌های اخلاقی و تربیتی این دانشمند روانشناس هستیم طوری‌که« جهان پهناور و سعه صدر و انسان دوستی سعدی سبب شده‌است که سِرادوین آرنولد، شاعر انگلیسی او را متعّلق به جهان قدیم و جدید بداند و هَمپتُن در قرن بیستم وی را دوست و مشاور و راهنمای همگان بشمارد که هیچکس از پیروی او بیمناک و شرمسار نخواهد بود. »( چشمهٔ روشن، یوسفی: ص۲۴۰)

آنچه مسلم است این است که جامعه ما از معارف دینی ومذهبی نشأت گرفته است که ظهور آن در ادبیات وهنرما کاملاًمشهود است. . سعدی همچون حافظ وفردوسی از معدود شاعرانی است که لطیف ترین معانی اخلاقی را در قالب زیباترین وساده ترین وشیواترین الفاظ به صورت حکمت وموعظه وامثال در کتب خود آورده است. اندکند شاعرانی که زیر نفوذ سخن وگفتار منظوم ومنثور وموعظه های جاندار سعدی قرار نگرفته واز اشعار او بهره نبرده ویا به کلمات قصار واندرزهای سودمند وحکم او استنادنکنند.

**سخنهای سعدی مثالست وپند — به کار آیدت گر شوی کاربند**
**دریغ است ازاین روی برتافتن — کزین روی دولت توان یافتن**
**(بوستان)**

اما آنچه باعث جاودانگی این اشعار است یکی جان پایا وهنر پویای این گفتار است که در جای جای این اشعار دیده می شود ودوم شیوهٔ اخلاق نگری اوست که بانفوذ عمیق خود براین افکار وسروده ها مهر جاودانگی وخلود بخشیده است.

سعدی علیه الرحمه با درایت وعلم کامل، ارتباطات موفق ومؤثری را که رهبران دینی وکتاب زندگانی ما بدان اشاره کرده است در اشعار وسروده هایش جاری ساخته است . وی با الهام گیری از دو منبع غنی قرآن وسنت توانسته است گفتار خود را در ابعاد مختلف انسانی واخلاقی واجتماعی وسیاسی در آثار خود بیاورد.

این حکیم فرزانه که در حداعلای فصاحت وبلاغت آثار منظوم ومنثور خود را به رشته تحریر درآورده است به عنوان یک اندیشمند وفیلسوف توانا و به عنوان یک جامعه شناس و روانشناس به تحلیل وتوصیف این رفتارها ومهارتهای اجتماعی می پردازد . اودر این میان تنها یک موعظه گر نیست بلکه سعی دارد مفاهیم اخلاقی را با تکیه بر قدرت عقلانی ومعنوی مورد سنجش قرار می دهد. به چند نمونه از نکته نظرات سعدی در این مقوله اشاره می گردد.

**۲-۲ آداب سخن گفتن**:

نوع گفتار و سخن گفتن نوعی رفتار روانشناختی از رفتارهای مربوط به محیط محسوب می‌شود هرانسانی در ایجاد یک ارتباط مؤثرو موفق نیازمند آموختن چنین مهارت است. سعدی درگلستان معرفت ودانش خود به چگونگی گفتار وآداب آن درتمامی ابعاد اشاره کرده و بیش از دیگران ما را در رفتارهای اجتماعی و روانشناختی یاری می‌رساند . با این مضمون که زبان هر انسانی می‌بایست در تصرف فکر وعقل فرد باشد تا ناخواسته باعث رنجش دیگران وپشیمانی و پریشانی سخنگو نگردد.« اندیشه کردن که چه گویم به از پشیمانی خوردن که چرا گفتم...»(خزائلی،۱۳۸۷: ۱۱۰)

**سخندان پرورده پیر کهن — بیندیشد آن گه بگوید سخن**
**مزن بی تأمل به گفتار دم — نکو گوی اگر دیرگویی چه غم**
**بیندیش و آنگه برآور نفس — وزان بیش بس کن که گویند بس** (همان)
**زبان بریده به کنجی نشسته صمٌّ بکم — به از کسی که نباشد زبانش اندرحکم**
(همان :۱۰۶)

نوع گفتار و سخن گویای شخصیّت و هویّت درونی هر فرد است که اسرار درون او را از لحاظ تربیت ، اخلاق ، علم و..نمایان می‌سازد.

**زبان در دهان ای خردمند چیست — کلید در گنج صاحب هنر**
**چو دربسته باشد چه داندکسی — که گوهرفروش است یا پیله ور** (همان :۱۰۷)

با توجه به مفهوم بیت خصوصیات درونی و هویّت واقعی فرد در سخن و کلام او نمود پیدا می‌کند. درآداب سخن دانی یکی دیگر از نکاتی که باید بدان اشاره نمود رازداری ونهان داشتن بسیاری از اسرار است که تا برزبان جاری نسازی همچنان نهفته خواهد ماند وگرنه هیچ سدی مانع این سیل خروشان نخواهد شد.

**خامشی به که ضمیر دل خویش باکسی گفتن و گفتن که مگوی**
**ای سلیم، آب زسرچشمه ببند که چو پرشد نتوان بستن جوی**

(همان :۶۴۲)

«رازی که نهان خواهی با کسی در میان منه، اگرچه دوست مخلص باشد، که مرا آن دوست را نیز دوستان مخلص باشند همچنین مسلسل.»(همان)

**به دوست گرچه عزیز است، راز دل مگشای که دوست نیز بگوید به دوستان دگر**

(همان)

این عارف روانشناس،به این نکته که در بکارگیری کلمات و جملات سخنوری جهت ارشاد و راهنمایی افراد دیگر باید نهایت دقّت و تأمل را بکار گیری تا تأثیر کلام خود را به وضوح ببینی این‌گونه می‌سراید:

**بسیچ سخن آنگاه کن که دانی که در کار گیرد سخن**(همان : ۶۴۷)

آنجاکه گفتگو و سخن با یاران است نهایت احتیاط را باید بکار برد تا از برملا شدن آن توسط دشمنان در امان بود:

**در سخن با دوستان آهسته باش تا ندارد دشمن خونخوار گوش**
**پیش دیوار آنچه گویی هوش دار تا نباشد درپس دیوار گوش** (همان:۶۴۷)

درلزوم سخن بجا و مناسب گفتن می‌فرماید:

**تاندانی که سخن عین صواب است مگوی**
**وآنچه دانی که نه نیکوش جواب است مگوی** (همان: ۵۹۱)
**آدمی را زبان فضیحه کند جوز بی مغز را سبکساری** (همان:۶۴۹)

در توصیه به راستگویی و پرهیز از دروغ چنین می‌گوید:

**گر راست سخن‌گویی و دربند بمانی به زان که دروغت دهد از بند رهایی**

( خزائلی،۱۳۸۷: ۶۶۳)

دروغ گفتن به ضربت لازم ماند که اگر نیز جراحت درست شود، نشان بماند....( همان)

### ۲-۲ آداب غذا خوردن:

یکی از مهارتهای اجتماعی در یک ارتباط موفق با افراد پیرامون،که از رفتارهای مربوط به محیط می‌باشد طرز رفتار درغذا خوردن است که درسخنان سعدی بسیار به چشم می خورد واین همان دیدگاه روانشناسانه این شاعر بزرگوار است.

**اندرون از طعام خالی دار　　تا درو نور معرفت بینی**
**تهی از حکمتی به علّت آن　　که پری از طعام تا بینی** (همان: ۳۲۶)

ودرجای دیگر، به اعتدال در غذاخوردن توصیه می‌نماید:

**نه چندان بخور کز دهانت برآید　　نه چندانکه از ضعف جانت برآید** (همان: ۴۲۴)

او در کتاب گران سنگ خود گلستان، میانه روی در غذا و کم خوری را مایه سلامت جسمی و روحی می‌شمارد. در حکایتی آورده شده‌است:« در سیرت اردشیر بابکان آمده-است که حکیم عرب را پرسید که روزی چه مایه طعام باید خوردن؟ گفت: صد درم سنگ کفایتیست. این مقدار ترا بر پای همی دارد و هرچه بر این زیادی کنی تو حمال آنی.

**چو کم خوردن طبیعت شد کسی را　　چو سختی پیشش آید سهل گیرد**
**وگر تن پرور است اندر فراخی　　چو تنگی بیند از سختی بمیرد**

(خزائلی، ۱۳۸۷: ۴۲۴)

اندازه خوردن نیز جزء اصول اصلی سلامتی انسان است.« یکی از حکما پسر را نهی همی‌کرد از بسیار خوردن، که سیری مردم را رنجور کند.گفت: گرسنگی خلق را بکشد. نشنیده‌ای که ظریفان گفته‌اند : به سیری مردن به که گرسنگی بردن. گفت:اندازه نگهدار.**کلوا و اشربوا و لا تسرفوا.** (همان: ۴۲۴)

و شکم‌پرستی را زنجیر و بندی گران برپای می‌شمارد که سیری‌ناپذیر است. کسی که در قید وبند پرستش شکم است بندرت خدای تعالی را می‌پرستد و چنین می‌گوید که گرجور شکم نبستی، هیچ مرغ در دام صیاد نیفتادی...

**شکم بند دست است و زنجیر پای　　شکم بنده کمتر پرستد خدای**
(همان: ۶۵۲)

**اسیر بند شکم را در شب نگیرد خواب　　شبی ز معدهٔ سنگی شبی ز دلتنگی**
(همان: ۶۵۳)

### ۲-۳ ابرازخشم:

ارائه تعریفی از خشم در روانشناسی به طور کامل و جامع بسیار دشوار است. درکل می‌توان این‌گونه ابراز داشت که:« عصبانیت و خشم واکنش جنگ یا گریز به وضعیّتهایی است که بقا و حیات مارا تهدید می‌کند. ترس از به خطر افتادن حیات می‌تواند فیزیکی یا هیجانی باشد.»(مکی،۱۳۸۷ :۱۴)

خشم از پر بسامدترین هیجانهایی است که سعدی بدان پرداخته‌است وبه روشها و شیوه-های گوناگون، در حکایتهای متنوع انسان را به مقابله و خویشتن‌داری با این رفتار توصیه می‌نماید. آن کسی از مهارتهای ارتباط موفق بهره برده است که در هنگام عصبانیّت وخشم، مراقب گفتار ورفتار خود باشد تا با استفاده از الفاظ زشت و پرخاشجویانه بر اختلاف و دشمنی دامن نزند. در گلستان سعدی چنین می خوانیم:

**بربنده مگیرخشم بسیار جورش مکش و دلش میازار** (خزائلی،۱۳۸۷: ۵۹۲)

رفتارمعقول در قبال افراد پست و بد نمایانگر پذیرش آموخته‌های روانشناسی است وگرنه هر فردی در کنش به افراد خوب ، رفتاری سنجیده از خود بروز می‌دهد. حتّی وی به دیگران‌چنین سفارش می‌کندکه در مقابل افراد ملایم ونرم خو باید از در دوستی وصلح وارد شد و انسان نباید بیهوده به ستیزه وجنگ شتابد.

**بامردم سهل خوی دشخوار مگوی باآن که درصلح زند جنگ مجوی**

(همان: ۶۴۳)

سعدی اگر به صلح وسازش گرایش یابند تو نیز به صلح و سازش روی آور وبر خداوند متعال توکل کن. بنا به گفته سعدی اگر کسی بتواند وبداند که در هنگام بروز تندی وخشم چه رفتاری داشته باشد در رفتار با دیگران موفق تر خواهد بود.

**صلح با دشمن اگر خواهی هرگه که ترا درقفا عیب کند درنظرش تحسین کن**
**سخن آخر به دهان می‌گذرد موذی را سخنش تلخ نخواهی دهنش شیرین کن**

(همان: ۲۰۵)

یکی از مهارتهای کنترل خشم طرف مقابل این است که با احسان ونیکی ونعمت بخشیدن بتوانی اورا تحت کنترل وسیطره خود درآوری. سعدی این رفتار را درابیات زیر چنین بیان می دارد.

**بابداندیش هم نکویی کن دهن سگ به لقمه دوخته به** ( همان: ۲۱۳)

حفظ کنترل درونی که از مهارتهای مقابله با خشم است، در حکایتهای دیگری نیز بدان اشاره شده است چنانکه در حکایتی از گلستان چنین آمده‌است:

**لاف سرپنجگی و دعوی مردی بگذار　　عاجز نفس فرومایه، چه مردی،چه زنی**
**گرت از دست برآید دهنی شیرین کن　　مردی آن نیست که مشتی بزنی بر دهنی**
(خزائلی،۱۳۸۷: ۳۴۰ )

استفاده از الفاظ زشت و پرخاشجویانه نشانگر هویّت و ساختار تربیتی فرد است که در هنگام عصبانیّت و خشم از خود بروز می‌دهد. این عارف شاعر این نکات ظریف را چنین می‌نمایاند:

**نه مرد است آن به نزدیک خردمند　　که با پیل دمان پیکارجوید**
**بلی مرد آن کس است از روی تحقیق　　که چون خشم آیدش باطل نگوید**
(همان: ۲۱۴)

**چو پرخاش بینی تحمل بیار　　که سهلی ببندد در کارزار**
**بشیرین زبانی و لطف و خوشی　　توانی که پیلی به مویی کشی** (همان: ۴۴۰)

خشم و عصبانیت فرجامی جز ناکامی و پشمانی ندارد و آگاهی از این نکته زمانی است که دیگر سودی ندارد:

**به تندی سبک دست بردن به تیغ　　به دندان گزد پشت دست دریغ** (همان: ۵۲۶)

### ۴-۲ ارتباط با دیگران:

چنانچه گفته شد داشتن ارتباط موفق با دیگران از رفتارهای بین فردی محسوب شده و هر فردی که مهارتهای لازم اجتماعی را آموخته باشد می‌تواند در ادای احترام به دیگران و کمک کردن به آنهاو....تأثیرگذار و مورد پسند جامعه باشد.

شیخ اجل در جای جای کتاب خود به عفو وبخشش، کرم واحسان، نیکی وجوانمردی تاکید نموده است وآمرزش وعفو انسان درپیشگاه خداوندی را درگرو آسایش وآرامش خلق رقم فرموده است .در کمتر یاری به همنوع این بس است که:

**نخواهد که بیند خردمند ریش　　نه برعضو مردم نه برعضو خویش**
(خزائلی،۱۳۸۷ :۱۰۹ )

وی همچنین در باره کمک به همنوعان که در حقیقت نوعی ارتباط با همنوع را نیز در بر می‌گیرد چنین می سرایدکه:

**بنی آدم اعضای یک پیکرند　　که درآفرینش زیک گوهرند**
**چوعضوی بدردآورد روزگار　　دگر عضوها را نماندقرار**
**توکز محنت دیگران بی‌غمی　　نشاید که نامت نهند آدمی**(همان: ۱۹۰)

یکی دیگر از روشهای برقراری ارتباط در مهارتهای اجتماعی تواضع و فروتنی در قبال دیگران است. تواضع وفروتنی در قبال دیگران احترام ، ادب متقابل را افزوده وباعث رشد شخصیّتی و درونی فرد خواهد شد.

**طریقت جز این نیست درویش را　　که افکنده دارد تن خویش را**
**بلندیت باید تواضع گزین　　که آن بام را نیست سلم جزا**
(همان:۲۳۹)

**تواضع سر رفعت افرازدت　　تکبر به خاک اندر اندازدت** (همان)

این ابیات نیز این معنی را در بر دارد که فروتنی سرافرازی می آورد وخود بزرگ بینی در نهایت به خاکساری ومذلّت منجر می‌شود.

**نشایدبنی آدم خاک زاد　　که در سر کند کبر و تندی و باد**
**تو را با چنین تندی و سرکشی　　نپندارم از خاکی، از آتشی**(خزائلی،۱۳۸۷: ۶۴۵)

هرکه بر زیر دستان نبخشاید، به جور زیر دستان گرفتارآید...

**ضعیفان را مکن بر دل گزندی　　که درمانی به جور زورمندی** (همان: ۶۶۷)

در توصیه بر احسان و بخشش و نیکی و پرهیز از امساک و بخل با انسانهای دیگر این‌گونه می‌سراید:

**توانگرا چو دل و دست کامرانت هست　　بخور، ببخش که دنیا و آخرت بردی**
(همان: ۶۰۳)

**خواهی که متمّع شوی از دنیی و عقبی　　با خلق کرم کن چوخدابا تو کرم کرد**
(همان: ۶۴۰)

در توصیه و سفارش به زیر دستان و افراد ضعیف و ناتوان این‌گونه تأکید می‌کند که اگر به فکر کمک به همنوع و همسان خود باشی اگر روزگاری خود به رنج و درد گرفتار آیی به فکر یاری رسانی به تو خواهند بود.« بر رعیّت ضعیف رحمت کن تا از دشمن قوی زحمت نبینی»( همان: ۱۸۹)

**به بازوان توانا و قوّت سردست　　خطاست پنجهٔ مسکین ناتوان بشکست**
**نترسد آنکه بر افتادگان نبخشاید　　که گر زپای درآید، کسش نگیرد دست** (همان)

و دز جای دیگر چنین پند می‌دهد که:

**تا توانی درون کس مخراش　　کاندر این راه خارها باشد**
**کار درویش مستنمند برآر　　که ترا نیز کارها باشد** (خزائلی،۱۳۸۷: ۲۱۴)

کمک و یاری به افراد از اساس و شالوده‌های روایت شده در کتاب جمیل گلستان است بطوری‌که اگر به همنوع خود در زمان سختی و مشکلات وی کمک‌رسانی او نیزدر زمان تنگدستی و نداری، دستگیر و یاری‌گر تو خواهد بود:

**هرکه فریادرس روز مصیبت خواهد  گو در ایام سلامت بجوانمردی کوش**
**بنده حلقه‌بگوش ار ننوازی برود  لطف کن لطف که بیگانه شود حلقه به گوش**
( همان: ۱۸۵)

رفتار با نیکی و ملایمت با همنوع به خصوص با زیر دستان بارها در گلستان پر آوازه سعدی تأکید شده‌است:

**نیک وبد چون همی بباید  خنک آن کس که گوی نیکی برد** (همان:۱۰۵)

ودر کمتر یاری بر همنوع همین بس است که:

**نخواهد که بیند خردمند ریش  نه بر عضو مردم نه بر عضو خویش** (همان: ۱۰۹)

### ۵-۲ داشتن دید مثبت به دیگران:

یک ارتباط میان فردی مؤثر، زمانی رخ می دهد که علاوه بر موارد یاد شده در فوق فرد از مثبت گرایی نسبی بهره مند باشد. «مثبت گرایی در یک ارتباط میان فردی زمانی به درستی شکل می گیرد و به بالندگی خود نزدیک می شود که احساس خوشایند خود را به دیگران منتقل کنیم. روشن است که این در وجود شخص مقابل اثر مثبت گذارده او را برآن می داردکه سطح ارتباطی خود را به تراز بالاتری بکشاند. به عنوان مثال مثبت اندیشی و انتقال آن، مخاطب ما را برآن می دارد که باخود گشودگی بیشتر برخورد کرده و حتی به گشودگی منطقهٔ کور پنجرهٔ« جوهری» ما نیز کمک شایان توجهی کند. »(فرهنگی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)

**با**دیدهٔ مثبت به کسی نگریستن انسان را از ظاهربینی‌های واهی و انحطاط بدور می‌سازدبا دیدهٔ روشن‌بین می‌توان تمام بدیها را نیک و زشتیها را زیبا جلوه داد.

**کسی به دیده انکار اگر نگاه کند  نشان صورت یوسف دهد به ناخوبی**
**وگر به چشم ارادت نگه کنی در دیو  فرشته‌ایت نماید به چشم کروبی**
(خزائلی،۱۳۸۷: ۵۰۷)

با دیدهٔ مثبت انسان در پی تحقیق و تفحث در فسق و فجور دیگران برنمی‌آید و تا یقینی از خلاف در آن نباشد از بسیاری از لغزشها و افکارهای پوچ در امان است. این کار پارسایان و عابدان است. سعدی در صفحه۳۱۳کتاب گلستان حکایتی روایت می‌کند:

« یکی از بزرگان گفت پارسایی را چه‌گوئی در حق فلان عابد که دیگران در حق وی بطعنه سخنها گفته‌اند؟ گفت: در ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم.»

**هرکه را جامه پارسا بینی  پارسا دان و نیک مرد انگار**
**ور ندانی که در نهانش چیست  محتسب را درون خانه چکار؟** ( همان: ۳۱۳)

« مردمان را عیب نهانی پیدا مکن که مر ایشان را رسوا کنی و خود را بی اعتماد.»( همان: ۶۵۰)

**بدان را نیک دار ای مرد هشیار  که نیکان خود بزرگ و نیک روزند** (همان: ۶۶۸)
**هرآن برد نام مردم به عار  تو چشم نکو گویی از وی مدار**
**که اندر قفای تو گوید همان  که پیش تو گفت از پس مردمان**(همان: ۳۲۳-۳۲۲)

### ۲-۶ داشتن دید مثبت به خود:

دردیدگاه روانشناسی ، داشتن دیدگاه مثبت فرد نسبت به خود، او را در یک ارتباط سالم وموفق یاری می‌رساند.سعدی با دید روانکاوانهٔ خود به این نکته نیز با باریک بینی نگریسته و چنین بیان می‌داردکه ؛ اگر با دیده مثبت به خود ننگری، دیگران با دید منفی در تو خواهند نگریست و هر کس بر خود رحم و مروّت روا ندارد شایسته است دیگری هم بر وی رحمت نکند.

**به لطافت جو برنیاید کار  سر به بی‌حرمتی کشد ناچار**
**هرکه بر خویشتن نبخشاید  گر نبخشند کسی برو شاید** (همان:۲۷۰)

### ۲-۷ مسؤلیّت پذیری:

مسؤلیّت پذیری یکی از رفتارهای بین فردی است که در ایجاد ارتباط موفق مؤثر است. هر فردی در قبال رفتارهای خود و دیگران باید احساس مسؤلیّت کند چراکه باید پاسخگوی اعمال خود باشد:

**«اعرابیی را دیدم که پسر را همی گفت: یا بنی انک مسوول یوم القیامه ماذا اکتسبت و لا یقال بمن انتسب.ترا خواهند پرسید که عملت چیست؟نگویند پدرت کیست؟»(همان:۴۵۲)**

انسان مسؤول از دیدگاه سعدی در هر شرایطی به دنبال رزق و روزی خود می‌رود و دست روی دست نمی‌گذارد تا روزی بر او نازل شود.

**گرچه بیرون ز رزق نتوان خورد  درطلب کاهلی نشاید کرد** (خزائلی، ۱۳۸۷: ۳۰۰)

شاه از بهر دفع ستمکاران است و شحنه برای خونخواران و قاضی مصلحت جوی طرّاران....(همان: ۶۶۸)

و بر هر فردی مسؤلیّتی است که تا در این بعد مهارت کسب نکند نمی‌تواند ارتباط سالم و موفقی داشته‌باشد.

**ندهد هوشمند روشن رای  بفرومایه کارهای خطیر**
**بوریا باف اگرچه بافنده‌است  نبرندش به کارگاه خطیر** (همان: ۵۹۲)

### ۲-۸ فعالیّتهای گروهی:

شرکت در فعالیتهای گروهی، توان و استقامت فرد را افزوده ، اتحاد و همبستگی در هر کاری نیرومندی و مقابله آن کار را صد چندان می‌نماید. با فعالیّت گروهی، تجربه و مهارت فرد در ایجاد ارتباط بیشترمی‌گردد. سعدی به این مقوله چنین اشاره می‌نماید که؛

**پشه چو پرشد بزند پیل را  با همه تندی و صلابت که اوست**
**مورچگان را چو بود اتّفاق  شیرژیان را بدرانند پوست** (همان:۴۴۱)

با توجه به مفهوم بیت با شرکت در فعالیّتهای گروهی، انسان حتی توان کارهای محال و غیرممکن فردی را سهل وممکن می‌سازد.

### ۲-۹ برخورد با موقعیّتهای اضطراری:

صبر و بردباری در برابر مصائب و مشکلات در رویدادهای ناگوار، انسان را از سقوط در سختی و کبر و خودخواهی نجات بخشیده و با عفو و بخشش، سنگینی بار گناهان را سبک‌تر احساس خواهی‌کرد.

**اگر گزندت رسد تحمل کن  که بعفو از گناه پاک شوی**
**ای برادر چو خاک خواهی‌شد  خاک شو بیش از آنکه خاک شوی**

( خزائلی، ۱۳۸۷: ۲۲۲)

در هنگام آسیب و گزند بردبار و صبور باش چه ببخشایش بر بدان دل از آلایش گناه منزه خواهد شد. سعدی سفارش می‌کند در پیشامدهای بد، غم خود را با بیگانه و دشمن در میان نگذار که در ظاهر اظهار ناراحتی و در باطن خوشحال و شادمان گردند. سعدی این مضمون را در حکایت بازرگان ورشکسته بیان می‌کند:

**مگوی انده خویش بادشمنان  که لاحول گویند شادی‌کنان** (همان: ۴۸۷)

## ۳- نتیجهٔ سخن:

بطوری‌که ذکرشد ارتباط موفق در مهارتهای اجتماعی به مجموعه رفتارها وکنشهایی گفته می شود که باید فرد در داشتن ارتباط مثبت با دیگران وتطبیق خود با محیط بیاموزد ودر ارتباط با دیگران از درگیریهای فیزیکی وکلامی دوری نماید. شیخ اجل سعدی چندین قرن قبل از این، این مهارتها را شناخته و برای بیان بهترین روشهای زندگی، از قالب حکایت و شعر استفاده می‌نماید. در گلستان خود سعی دارد برای بهبود روابط و رفتارهای انسانی راهکارهایی را ارائه دهد . روشهایی که امروزه با گذشت چندین سال،با روانشناسی روز تطبیق داشته و بابیان مهارتهایی که لازم است فرد برای ارتقای روابط خود بداند وضعیت مطلوب را به وجود می‌آورد.در این پژوهش براین باور رسیدیم که یادگارهای ماندگار سعدی، علاوه بر این که یک کتب علمی، ادبی محسوب می‌شوند بایستی آن را از علوم روانشناسی نیز برشمرد. چرا که این شاعر عالی‌مقام ، نکته‌ها و الگوهای روانی را با زبانی زیبا بیان می‌دارد. گنجینه های پنهان مفاهیم عمیق روانشناسی را درآثار گرانقدر خود گنجانده است. درپایان تنها به این نکته اکتفا می کنیم که سرسپردگی سعدی به زبان که او را درآن «استاد» دانسته اند ازیک سو، ودلبستگی به میراث مشترک اندیشه و رفتار انسانی، ذهن خلاق شاعر هنرمند را برآن داشته است که درحرکت خلاق خود، از رسوبات ناخودآگاهی بهره برگیرد ورابطه مکتوم میان روان وسخن خود را درآفاق هنری شعر وشعور خویش به نمایش گذارد.

آفرین بر زبان شیرینت کاین همه شور درجهان انداخت

(سعدی،۱۳۶۶، ص۴۹)

**منابع**:


۱- حسن لی، کاووس، (۱۳۷۸)سلسله موی دوست، هفت اورنگ

۲- خزائلی، محمد،(۱۳۸۷)، شرح گلستان، انتشارات جاویدان، پاییز، چاپ سیزدهم

۳- زرّین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۶). حدیث خوش سعدی( دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ سعدی)، تهران، سخن

۴- -کارتلج، جی، میلبرن، اف(۱۳۶۹)، آموزش مهارتهای اجتماعی به کودکان(ترجمه محمد حسین نظری نژاد) مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی

۵- کمسیون ملی یونسکو(۱۳۶۴).ذکر جمیل سعدی.جلد دوم، وزارت ارشاد اسلامی، چاپ اول

۶- فروزانفر، بدیع الزمان(۱۳۳۴). احادیث مثنوی، چاپ امیر کبیر، تهران

۷- فرهنگی، علی اکبر، (۱۳۸۶)، ارتباطات انسانی، جلد اول، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوازدهم

۸- مکی، گری و استیون میبل(۱۳۸۷). مدیریت عصبانیت برای خانواده‌ها، ترجمهٔ مهرداد فیروز بخت، تهران، ویرایش

۹- یوسفی، غلامحسین(۱۳۷۱). چشمهٔ روشن، تهران، چاپ چهارم

van A., W. Arrindell, Ende,j,Sanderman,R.,Oosterhof,l.,stewart,R.,lingsma ).Normav e studies with the Scale for Interpersonal ۱۹۹۹,M.M.( Behavior(SIB):Nonpsychiatric social skills trainees. Personakity and Individual Differences,27,417-431

Brody,H.(1996).Session with the cybershrink: an interview with sherry Turkel. [on-line]Available at Hp://www.sdnp.undp.org/rc/forums/mgr/sdnpmgrs/msg01096.html.

Bustra,J.O.,Bosma,H.A.,Jackson,S.(1994).The relationship between social skills and psycho-social functioning in early adolescence. Personality and Individual Die rences ,16(5),767-776

Caldarella,P.,Merrell,K.W.(1997).Common dimensions of social skills of coping strategies in adolescents:A

Hargie.O.D.W.(1997),The handbook of communication skills.London:Routledge.

Matlack,M.E.,MCGreevy,M.S.,M.,Rouse.R.E.,Flatter,C.,Marcus. R.F.(1994).Family correlates of skill dec its in incarcerated and nonincarcerated adolescents. Adolescence,29(213),117-132

Matson,J.L.,Ollendick,T.H.(1988).Enhancing childrens social:Assessment and Training.Oxford:pergamon press.

Riggio,R.E.,Throckmorton,B.,Depaola.S.(1990).Social skills and self –esteem.personality and Individual Die rences,11(8),799-804.

Riggio,R,E.,Tucker,J.,Coa ro,D.(1989).social skills and empathy.personality and Individual Die rences,10(1),93-99

Riggio,R.,Watring,K.,Throckmorton.B.(1993).social support, and psychosocial adjustment.personality and Individual Die rences,15,275-280

Spirito,R.,Hart,k.,Overholser,J.,Halverson,J.(1990).social skills and depression in adolescent suicide attempters.Adolescence,25(99),543-552

Strahan,E.Y.(2003).The ee cts of social anxiety and social skills on academic performance.personality and Individual Die rences,34,347-366

# استعاره‌ی مفهومی زمان در گلستان سعدی

**طاهره صادقی تحصیلی**[1]

**فاطمه جعفری‌نیا** [2]

**چکیده :**

از دیدگاه زبان شناسان شناختی ، یکی از حوزه های تصور انتزاعی ، زمان است . انسان مفاهیم انتزاعی زمان را با استفاده از مفاهیم عینی دریافت و منتقل می کند . طبق نظر لیکاف ، زمان غالباً برحسب امور مادی و حرکت ، درک می شود . اما شکل دریافت آن و ویژگی ها و جزئیات آن ، مختلف است . در این مقاله ، گلستان سعدی براساس استعاره مفهومی زمان بررسی شده است . یافته های تحقیق نشان می دهد شاعر با استفاده از مفاهیم عینی ، شی و فضا طرحواره های تصویری و حرکتی ، توالی زمانی ، استعاره های مفهومی زمان را ملموس تر ساخته است . بسامد زمان به مثابه مکانی محصور و ناظر ثابت در گلستان از انواع دیگر بیشتر است . همچنین استعاره های مفهومی زمان در گلستان سعدی بیشتر از نوع واژگانی قرار دادی یا فرهنگ بنیاد هستند . یعنی در زبان فارسی متداول و رایج هستند . در تعداد معدودی از عبارات و ابیات گلستان تلفیقی از اشکال مختلف استعاره های مفهومی زمان به طور همزمان دیده می شود . از آنجا که استعاره های مفهومی زمان در گلستان سعدی ، بیانگر کارکرد محتوایی حوزه های مبدا و مقصد هستند لذا در بازتاب ذهن ، اندیشه و نگرش شاعر و همچنین تشخیص لحن او تاثیر گذار هستند .

**کلیدواژه** : استعاره ی مفهومی زمان ، سعدی ، گلستان .

---

[1]- استادیار رشته ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان . ( نویسنده ی مسئول )
Email:sadeghi.tahsili@yahoo.com

[2]- دانشجوی مقطع دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان .

**۱- مقدمه :**

جورج لیکاف (Gorge Lakoff) و مارک جانسون (Mark Janson) در سال ۱۹۸۰ با طرح نظریه ی استعاره های مفهومی ، استعاره را بنیادی برای درک الگوهای معنایی موجود در زبان و نظام فکری افراد دانستند و معتقد بودند که انسان براساس تجربیات عینی خود در جهان خارج به مفهوم سازی در ذهن خود می پردازد ، بنابراین مفاهیم موجود در ذهن هر فرد از تجربیات زندگی او سرچشمه می گیرد « ذهن انسان برای مفهوم سازی و درک پدیده های انتزاعی از مفاهیم عینی به عنوان پایه استفاده می نماید.در واقع این مفاهیم انتزاعی با نگاشت به حوزه های عینی و برپایه چند نقطه اشتراک یا شباهت ، درک می شوند . (نصیب ضرابی ، پهلوان نژاد ، ۱۳۹۳ : ۱۱۱)

از دیدگاه لیکاف و جانسون ، جایگاه استعاره در زبان نیست بلکه خاستگاه آن در چگونگی مفهوم سازی یک قلمرو ذهنی برحسب قلمرو ذهنی دیگران است . « مفاهیم انتزاعی روزمره مثل ، زمان ملیت ، حالات و هدف نیز استعاری است و استعاره که همان نگاشت بین قلمروهاست . در کانون معناشناسی و زبان طبیعی متعارف قراردارد و مطالعه استعاره ادبی در واقع گسترش مطالعه استعاره ی روزمره است و در پس استعاره ی روزمره ، نظامی عظیم ، شامل هزاران نگاشت بین قلمروها قراردارد . » ( لیکاف ، ۱۳۸۳ : ۱۹۷)

آن ها بر این باورند که استعاره به هیچ وجه یک عنصر حاشیه ای در حیات فکری ما نیست . بلکه عنصری در ادراک ما ، از خودمان ، فرهنگ مان و دنیای پیرامون محسوب می شود ( همان : ۱۴ )

بنابراین استعاره ی مفهومی صرفا نمایانگر فهم حوزه های مفهومی است . هر مفهومی از حوزه ی مبدا می تواند برای تبیین مفهوم مقصد مورد استفاده قرار گیرد . « قلمروی مبدا نه به طور دلبخواهی که به صورت نظام مند ، مفاهیم از پیش تعیین شده و مورد قبول جامعه ی گویشوران را به مجموعه ی قلمروهای مقصد که با آن در ارتباط هستند منتقل می کند .» (کووکس ، ۱۳۹۰ :۱۳۳)

پژوهش های لیکاف و جانسون بر این نکته تاکید دارند که استعاره عنصری بنیادین در مقوله بندی ما از جهان خارج و فرآیندهای اندیشیدن ماست و به ساحت های بنیادی دیگری از قبیل طرحواره ای تصوری یا فضاهای ذهنی و امثال آن ها مربوط می شود . ( صفوی ، ۱۳۷۹ : ۳۶۷)

آنها همچنین استعاره ها را به استعاره های قراردادی و نو تقسیم می کنند« قراردادی بودن معیاری است برای سنجش این که استعاره تا چه میزان توسط مردم عادی کاربردی روزمره می یابد . استعاره های نوپا یا غیر قراردادی بیشتر در آثار هنری به چشم می خورد و دربیشتر موارد از طریق بسط همین استعاره ی قراردادی و موجود در زبان روزمره ، خلق می شود .» ( گلفام و همکاران ، ۱۳۸۸ : ۱۲۳)

زمان نیز یکی از مفاهیم انتزاعی است که از طریق استعاره ی مفهومی و با کمک مفهوم سازی درک و دریافت می شود « از نظر لیکاف ، زمان برحسب مکان مفهوم سازی می شود.

نگاشت : زمان ، چیز است .

گذر زمان ، حرکت است . زمان های آینده در جلو روی مشاهده گر قراردارد و زمان های گذشته در پس روی او است . چیزی حرکت می کند و چیز دیگر ایستاست ، آن چیز ایستا مرکز اشاری است .» (راکعی ، ۱۳۸۹ : ۸۴)

در زبان شناسی شناختی ، برای مفهوم سازی زمان دو نوع مدل شناختی شناخته شده است، نوع اول مدل های شخص محور و نوع دوم مدل زمان محور . مدل زمان محور ، متضمن ناظر نیست ، بلکه یک رویداد زمانی برحسب رویداد زمانی متقدم یا متاخر دیگر فهمیده می شود . مانند این که « دوشنبه قبل از سه شنبه است » یا « سه شنبه پس از دوشنبه است » مدل های شناختی شخص محور خود به دو مدل شناختی زمان متحرک و ناظر متحرک تقسیم می شوند . در مدل زمان متحرک ، شخص ناظر که نماد تجربه « زمان حال » است ساکن و رویدادهای زمانی ،اشیا متحرکی تلقی می شوند که از آینده به سوی ناظر حرکت می کنند و پس از عبور از او به گذشته می روند ( نگ . مقاله ی استعاره ی مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی ، حسین هوشنگی ، محمودسیفی(۱۳۸۸) صص ۲۵-۲۷)

به هر حال از دیدگاه لیکاف و جانسون ، زمان بر مبنای اشیاء( یعنی پدیده و مکان ) حرکت و درک می شود . « انگاری اصلی زمان عبارتند از ؛ زمان خطی ، زمان مدور و زمان تناوبی . در انگاره ی خطی ، زمان یک بعدی است در انگاره ی مدور ، زمان به وضوح دو بعدی است و یک حلقه ی بسته را تشکیل می دهد که شخص می تواند در آن به سمت گذشته برود . در انگاره ی تناوبی ، زمان فضای سه بعدی را اشغال می کند و در جهت های مختلف حرکت می کند .» (سجودی، قنبری ، ۱۳۹۱ : ۱۴۴)

زمان در این انگاره ها علیرغم اختلاف معنایی و مصداقی بر مبنای مکان مفهوم سازی می شود . به هرحال با توجه به این که زمان به عنوان امری انتزاعی بسته به منظر و دیدگاه شاعر یا نویسنده می تواند در هریک از الگوها یا انگاره ها درک شود . بنابراین دیدگاه هر فرد با افراد دیگر می تواند در این خصوص متفاوت باشد . در این مقاله سعی شده است استعاره مفهومی زمان در اشعار فارسی گلستان سعدی بررسی و تحلیل شود و از این طریق ، نوع نگاه سعدی به این مقوله مشخص گردد .

**۱-۱- پیشینه پژوهش :**

درباره ی استعاره ی مفهومی در آثار منظوم و منثور فارسی ، کم و بیش، پژوهش هایی انجام گرفته است . اما در خصوص استعاره ی مفهومی زبان پژوهش های اندکی صورت گرفته است از جمله : « استعاره ی زمان در شعر فروغ فرخزاد » (گلفام کرد زغفرانلو کامبوزیا ، حسندخت فیروز (۱۳۸۸) ( نگارندگان ساختار شکلی این مقاله را در نظر داشته اند ) ، « بررسی معنا شناختی استعاره ی زمان در داستان های کودک به زبان فارسی » (سجودی ، قنبری ؛۱۳۹۱) ، « تبلور مفهوم زمان براساس حرکات استعاری دستان » (نصیب ضرابی ، پهلوان نژاد ، ۱۳۹۳) پایان نامه ها : ۱- بررسی استعاری زمان در زبان فارسی با رویکرد معنا شناسی ، فاطمه یوسفی راد (۱۳۸۲) (دانشگاه تربیت مدرس ) ۲- بررسی رابطه ی تحول تصور زمان با پیشرفت تحصیلی دانش آموزان ، حمیرا کلانتری (۱۳۸۰) (دانشگاه تربیت مدرس ) .

اما در مورد موضوع پژوهش حاضر ، که استعاره ی مفهومی در گلستان سعدی است تاکنون پژوهشی یافت نشده است .

**۱-۲- روش تحقیق :**

مبنای این پژوهش به روش تحلیلی - توصیفی است و با استناد به شواهد درون متنی صورت گرفته است . به همین منظور تعدادی ازعبارات و ابیات گلستان سعدی که با موضوع مورد بحث سازگاری داشته اند انتخاب و سپس به تحلیل و انطباق آن ها با دیدگاه های زبان شناسان شناختی ، پرداخته شده است . بدیهی است به منظور جلوگیری از اطاله وتکرار کلام از ارائه نمونه های مشابه خود داری شده است .

**۲- ارائه و تحلیل داده های پژوهش**

از نظر زبان شناسان شناختی ، ما نمی توانیم مفهوم زمان را به طور مستقیم درک کنیم . شیوه ای که درباره ی زمان صحبت می کنیم به طور کامل از تجربه های ما از فضا فرافکنی می شود و اصطلاحاتی را به کار می بریم تا زمان را توصیف کنیم به صورتی نامتغیر استعاری هستند . بنابراین می گوییم گذشته در « پشت سر» ما و آینده در « پیش روی » ما قرار دارد . زمان به مثابه ی ناحیه ای دارای حد و مرز و یا ظرف درک می شود . ما این دقایق زمانی را از زاویه ی دید خود و یا از مرکز اشاره ای خود می بینیم. ( اچ. فریمن، ۱۳۹۰ : ۳۰۲)

بنابراین مفهوم انتزاعی زمان از طریق چیزی ملموس و عینی درک می شود . در این مرحله از پژوهش به بررسی استعاره ی مفهومی زمان در گلستان سعدی می پردازیم تا انواع مختلف الگوهای زمانی و نیز میزان قراردادی یا بدیع بودن این استعاره ها را براساس دیدگاه لیکاف و جانسون بررسی و مشخص کنیم طبق نظر آنها ، درک و دریافت استعاری مفاهیم انتزاعی از طریق زمان به سه شکل دریافت می شود : الگوی حرکت زمان ، الگوی حرکت ناظر و توالی زمانی. در گلستان سعدی نمونه های فراوانی از این بیان استعاری دیده می شود :

**۲-۱- الگوی زمان متحرک و ناظر ثابت:**

**۱- ای که پنجاه رفت و در خوابی  مگراین پنج روزه دریابی[1] ( دیباچه /۱۹ )**

زمان (پنجاه سالگی) متحرک است و چون رونده ای از ناظر ثابت گذر کرده است و دور شده است . پنج روز باقیمانده عمر نیز به شتاب در حال گذر است این در حالی است که ناظر مشاهده گر رویدادها است :

**۲- چون روز شد ، گفتمش این چه حالت بود (۱۹۱/۲)**

زمان که در اینجا روز است حرکت کرده و به ناظر ثابت رسیده است .

**۳- قرص خورشید در سیاهی شد.  یونس اندر دهان ماهی شد (۵۹/۱)**

---

[1]- تمام نمونه ها از گلستان سعدی ، به کوشش خلیل خطیب رهبر (۱۳۶۴) انتشارات صفی علیشاه تهران آورده شده است. شماره ی سمت راست شماره باب و شماره سمت چپ شماره صفحه می باشد .

طلوع و غروب خورشید یک واحد زمانی است . حرکت افقی یا عمودی خورشید در مکان ، مفهوم گذر زمان را تداعی می کند و آغاز یا پایان روز را گوشزد می کند . این در حالی است که ناظر ثابت است .

**۴- منشین تُرش از گردش ایام که صبر تلخ است و لیکن برشیرین دارد (۹۷/۱)**

زمان (ایام) گویی شی ء متحرک است که از کنار ناظر عبور می کند و ناظر در مواجه با رویدادهای آن ، باید صبرپیشه کند.

**۵-یکی از ملوک با تنی چند از خاصان درشکارگاهی به زمستان از عمارت دور افتاده بود . تا شب درآمد(۲۶۱/۲)**

شب چون رونده ای است که خود را برناظر می نمایاند و ناظر ثابت است .

**۶-دوران بقا چو باد صحرا بگذشت تلخی و خوشی و زشت و زیبا بگذشت(۱۲۶/۱)**

دوران بقا (عمر) که واحد زمانی است به شی ء متحرکی می ماند که عرصه ی هستی را به سرعت در می نوردد و ناظر ثابت رفتن شتابان آن را به تماشا نشسته است.

**۷-شخصی همه شب برسر بیمار گریست چون روز آمد ، بمرد و بیمار بزیست (۱۷۳/۲)**

روز همان رونده ای است که می آید و می رود و ناظر نسبت به آن ثابت و نظاره گر آن است .

**۸-سال ها بر تو بگذرد که گذار نکنی سوی تربت پدرت (۴۲۰/۶)**

زمان (سال ها) گویی اشیایی هستند که نسبت به ناظر در حال حرکت اند و حرکتشان روبه جلو است . گویی قرار است از ناظر عبور کنند . زمان های آینده در جلو روی مشاهده گر و زمان های گذشته در پس روی او هستند . در این بیت هم زمان و هم ناظر هر دو متحرک هستند که این قضیه در استعاره های مفهومی زمان کمتر اتفاق می افتد معمولا یکی از آن دو متحرک و دیگری ثابت است .

**۹- زنده است نام فرخ نوشین روان بخیر گرچه بسی گذشت که نوشین روان نماید .(۵۱/۱)**

گذشت سال ، مانند شی ء است که از کنار ناظر عبور کرده است . سخن شاعر مربوط به سال هایی است که از مرگ انوشیروان گذشته است ولی او همچنان جاودانه است .دراینجا ناظر ثابت است.

**۱۰- مکن نماز برآن هیچ کس که هیچ نکرد که عمر در سر تحصیل مال کرد و نخورد. (۸/۵۵۵)**

عمر آغاز و پایانی دارد و سرانجام سپری خواهد شد . از دیدگاه شاعر عمری که در راه بدست آوردن مال و خواسته سپری شود و برای جوینده بهره نداشته باشد بیهوده سپری شده است . در اینجا گذر عمر متحرک است و ناظر ثابت .

**۱۱- چنانکه در شب تاری صبح برآید یا آب حیات از ظلمات درآید (۳۷۲/۵)**

در این عبارت علاوه بر توالی زمانی که صبح پس از شب می آید . صبح به مثابه ی رونده ای که بر ناظر نمایان می شود به تصویر درآمده است .

**۱۲- رفیقی داشتم که سال ها با هم سفرکرده بودیم و نمک خورده بودیم (۳۶۶/۵)**

زمان (سال‌ها) و ناظر هر دو متحرک هستند . این قضیه در استعاره های مفهومی زمان بندرت اتفاق می افتد .زیرا معمولا یکی از آندو متحرک و دیگری ثابت است .

## ۲-۲- الگوی زمان ثابت و ناظر متحرک:

**۱۳-که فردا چو پیک اجل دررسد به حکم ضرورت زبان درکشی (دیباچه/۲۳)**

فردا به مثابه مکانی پیش رو تصور می شود که ناظر درحرکت به سوی اوست .

**۱۴-بماندسال ها این نظم و ترتیب زما هر ذره خاک افتاده جایی (۴۲/۱)**

سال فضایی محصور ، ثابت ، پابرجا و ساکن است .از دیدگاه شاعر این نظم (سخن) گلستان سال ها برجای خواهد ماند درحالی که هر ذره از خاک ما بجایی پراکنده شده است . ناظر دربیت متحرک است .

**۱۵-چه سال های فراوان و عمرهای دراز که خلق بر سرما بر زمین بخواهد رفت (۱۱۹/۱)**

سال و عمر به مثابه فضاهایی بسته و محصور و پیش رو هستند که ناظر از کنار آن ها عبور خواهد کرد زیرا به قول شاعرچه بسا ناظران بر سر ما که خاک زمین شده است پانهاده ، خواهند گذاشت.

**۱۶- شب آنجا رویم تا زحمت سرما نباشد (۲۶۲/۲)**

شب مکانی ثابت و دور است که ناظر به سوی آن می رود .

**۱۷- یک شب تامل ایام گذشته می کردم (دیباچه/۱۸)**

شب و ایام گذشته هر دو به مثابه مکان هایی که ناظر در فضای آن به گذشته می اندیشد ، تصور شده است .

**۱۸- در آن ساعت که خواهنداین و آن مرد نخواهنداز جهان بیش از کفن برد (۲۳۱/۲)**

در آن ساعت ، مکانی ثابت اما پیش روی ناظر است چون در آینده اتفاق می افتد و به ناگزیر هرکسی به آن لحظه ی موعود ( زمان مرگ) خواهد رسید .

**۱۹- برو اندر جهان تفرج کن پیش از آن روز کز جهان بروی (۲۸۷/۱)**

آن روز ( روز مرگ ) مکانی پیش رو است و سرانجام گذر همه به آنجا خواهد افتاد شاعر پیشنهاد می کند انسان ها ، پیش از مرگ سیر آفاق کنند .

**۲۰- یاد دارم در ایام پیشین که من و دوستی ، چون دو بادام مغز در پوستی صحبت داشتیم (۳۵۱/۵)**

گویی ایام پیشین ، مکانی در دور دست است که ناظر از آن فاصله گرفته است و دور شده است .

**۲۱- دور جوانی بشد از دست من آه و دریغ آن زمن دلفروز (۴۲۴/۶)**

دور جوانی به شی گرانبها تشبیه شده است که شاعر آن را از دست داده است و زمان دلفروز نیز چیزی ارزشمند و درخشنده است که گوینده آن را پشت سر گذاشته و از آن فاصله گرفته است . بنابراین شاعر از این که هر دو زمان ارزشمند را از دست داده است افسوس می خورد .

**۲۲- خرم آن فرخنده طالع را که چشم بر جبین روی او فتد هر بامداد (۳۷۳/۵)**

بامداد ، مکانی محصور در فضا است و البته پیش روی ناظر . شاعر نیکبخت را کسی می داند که هر بامداد دیده به دیدار یار آغاز کند .

**۲۳- امشبم طالع میمون و بخت همایون بدین بقعه رهبری کرد ( ۱۸۳/۲)**

شب مکانی ثابت و ناظر متحرک است .

**۲۴- کاش آن روز که در پای تو شد خار اجل دست گیتی بزدی تیغ هلاکم بر سر**
**تا درین روز جهان بی تو ندیدی چشمم این منم بر سر خاک تو که خاکم بر سر (۳۸۳/۵)**

آن روز به تعبیر شاعر ، مکانی دور و غیر قابل دسترس است و ناظر آن را پشت سرگذاشته است و دور شده است . این روز نیز فضایی محصور است که ناظر در هر دو واحد زمانی ، متحرک است .

**۲۵- سالی ، محمد خوارزمشاه ، رحمه الله علیه ، با ختا برای مصلحتی صلح اختیار کرد (۳۷۴/۵)**

سالی ، گذشته ای دور را یاد آوری می کند که به مثابه ی مکانی محصور و دور از ناظر متحرک است .

**۲۶- اسیر بند شکم را دوشب نگیر خواب شبی زمعده سنگی ، شبی زدل تنگی (۵۵۲/۸)**

تکرار شب ، مکان هایی را به تصویر می کشد که ناظر قادر است از هریک به دیگری نقل مکان کند .

**۲۷- شب تاریک دوستان خدایی می بتابد چون روز رخشنده (۵۹۶/۸)**

شب تاریک چون شی ارزشمند، نفیس و درخشان است که ناظر در اینجا ثابت است .

**۲۸- بداخترتر از مردم آزار نیست  که روز مصیبت کسش یار نیست (۵۴۰/۸)**

روز مصیبت مکانی ثابت و در پیش روی ناظر متحرک است .

**۲۹- روی بر خاک عجزمی گویم  هر سحر گه که باد می آید (۱۴۶/۲)**

گویی سحرگاه مکانی است محصوردر فضا که شاعر و مخاطبش می تواند در آن توقف کنند یا از کنار آن بگذرند .

**۲-۳- الگوی توالی زمانی (زمان محور ) :**

از نظر لیکاف و جانسون یکی از راههای درک زمان ، سنجش واحدهای زمان با قبل و بعد آن است و مخاطب براساس توالی زمانی ، موفق به درک موضوع می شود .این الگو متضمن ناظر نیست و یک رویداد برحسب رویداد زمانی متقدم یا متاخر درک می شود . در گلستان سعدی نمونه های فراوانی از این الگو دیده می شود . ضمنا در همه این نمونه ها زمان به مثابه مکان یا شی ء ثابت تصور شده است .

**۳۰- شبانگاه به منزل او نقل کردند بامدادش خلعت و نعمت بخشید . (۲۲۷/۲)**

توالی زمانی از شب به بامداد ، گویی شب به مثابه مکانی است که به مکان دیگری یعنی بامداد ختم می شود .

**۳۱- هواپرست و هوس باز که روزها به شب آرد در بند شهوت و شب ها روز کند در خواب غفلت (۲۳۲/۲)**

انگاره ی زمانی در این عبارت که در آن روز به شب و شب به روز می پیوندد چون خطی است که اوقات را به هم متصل می کند و مخاطب درک روشنی از انتقال زمان ها دارد .

**۳۲-همه شب در مناجات و سحر در دعای حاجات و همه روز در بند اخراجات (۲۰۴/۲)**

شب ، سحرو روز بامداد اوقاتی هستند که با گذر از یکی به دیگری می توان رسید و این برای مخاطب قابل درک است .

**۳۳- هر روز به شهری ، هر شب به مقامی و هر دم به تفرج گاهی از نعیم و یا متمتع (۲۸۶/۲)**

در این عبارت توالی زمانی شب که به دنبال روز می آید مطرح شده است .

**۳۴- همه روز اتفاق می سازم  که به شب با خدای پردازم**

**شب چو عقد نماز می بندم  چه خورد بامداد فرزندانم (۲۰۵/۲)**

روز به شب و شب به بامداد منتهی می شود . این اتصال اوقات ، باعث درک زمان برای مخاطب می شود .

**۳۵- عابدی را حکایت کنند که شبی ده من طعام بخوردی و تا سحر ختمی در نماز بکردی (۱۸۵/۲)**

توالی زمانی شب تا سحر در این بیت مشهود است .

**۳۶- غلامی عاقل و هشیار بود همه روز بگردید و شبانگه باز آمد و درم ها بوسه داد و پیش ملک بنهاد (۱۲/۲)**

در این عبارت توالی زمان روز به شب ، چون خطی ، این واحدهای زمانی را به هم متصل می کند .

**۳۷- امروز دو مرده پیش گیرد مرکن فردا گوید تربی از اینجا برکن (۵۶۶/۸)**

براساس توالی زمان امروز و دیروز وسنجه ی آن دو با یکدیگر باعث درک زمان می شود .

**۳۸- روزی به غرور جوانی ، سخت رانده بودم و شبانگاه به پای گریوه ای سست مانده (۴۲۱/۶)**

انگاره ی خطی زمان ، روز را به شب متصل کرده است و مخاطب قادر به درک مفهوم زمان می شود .

**۳۹ -شب پراکنده خسبد آن که پدید نبود وجه بامدادانش (۴۸۰/۷)**

توالی زمان شب و روز درک زمان را برای مخاطب میسر می گردد از دیدگاه شاعر ، شب هنگام ، کسی که کفاف معاش فردایش معلوم نیست، پریشان خاطر است .

**۴۰- برو شادی کن ای یار دل افروز غم فردا شاید خوردامروز (۴۴۵/۷)**

فردا نسبت به امروز که شاعر در آن قرار دارد دارای توالی زمانی است .

## ۳- نتیجه گیری :

- نمونه های ذکر شده از گلستان سعدی قابل انطباق با آراء لیکاف و جانسون است . آن ها درک و دریافت استعاره ی مفهومی زمان را از طریق زمان به مثابه مکان ، شیء و توالی زمانی ممکن می دانند تحلیل داده های پژوهش موید دیدگاه آنهاست .
- با توجه به الگوی استعاره ی مفهومی و انگاره های شناختی ، می توان استعاره ی مفهومی زمان را در گلستان از نوع واژگانی ، قراردادی و متعارف دانست . بدیهی است ذهنیت و تصور ، زبان و فرهنگ و همچنین تجربیات شاعر بر کیفیت و ساختار استعارهی مفهومی زمان تاثیر گذار بوده است . استعاره های قراردادی در زبان گفتار روز مره ی مردم عادی کاربرد دارد و گویشوران فارسی کاملا با

آن آشنا هستند مانند : رفتن سال (۸ ) ، گذر عمر (۱۰) ، برآمدن صبح (۱۱) ، گردش ایام (۴) و ... لازم به ذکر است زبان شناسان شناختی از جمله لیکاف معتقدند که واژگانی شدن یک استعاره نشانه ی قدرتمندی آن است به شکلی که در عمق ذهن ما جای گرفته و کاربرد آن به صورت ناخودآگاه در آمده است و همین امر زمینه ای مناسب برای به وجود آمدن استعاره های بعدی می شود . ( صفوی ، ۱۳۹۱ : ۳۸۴)

- در گلستان بسامد طرحواره های تصویری و همچنین گذر زمان از راه تغییر حالت و وضعیت و یا دگرگونی در محیط کم است اما طرحواره های حرکتی که برگرفته از تجربیات شخصی و حرکت فیزیکی فرد است و به زمان نسبت داده می شود در نمونه های شماره ۱۳، ۱۴ ، ۱۹ ، ۲۱ و ... دیده می شود .
- بسامد الگوی زمانی « زمان به مثابه مکان ثابت و ناظر متحرک » در گلستان بیشتر از انواع دیگر است .
- در گلستان ، نمونه های اندکی چون شماره ی ۲۱ و ۲۷ یافت می شود که در آن الگوی زمانی « زمان به مثابه شی ء » مطرح شده باشد .
- در الگوی زمانی « زمان متحرک و ناظر ثابت » و « زمان ثابت و ناظر متحرک » انگاره های زمانی مدور و تناوبی (چندبعدی ) هستند در حالی که در الگوی « توالی زمانی » که خطی افقی دو واحد زمانی را به هم متصل می کند انگاره ی زمانی ، خطی و تک بعدی به نظر می رسد که در نمونه های شماره ۳۰ تا ۴۰ مشاهده می شوند .
- در نمونه های شماره ۱و ۸ هم زمان و هم ناظر هردو متحرک هستند و این قضیه در استعاره های مفهومی زمان به ندرت دیده می شود زیرا معمولا یکی متحرک و دیگری ثابت است . سعدی در گلستان توانسته است مفاهیم انتزاعی زمان را از طریق الگوهای زمانی ذکر شده برای مخاطب ملموس تر و عینی تر سازد .

## منابع و مآخذ


۱- اچ ، فریمن ، مارگارت (۱۳۹۰) شعر و حوزه ی استعاره (به سوی نظریه شناختی در ادبیات ) ، آنتونیو ، بارسلونا ،، استعاره و مجاز با رویکردی شناختی ، ترجمه فرزان سجودی ، لیلا صادقی ، تینا امرالهی ، تهران ، نقش جهان .صص۲۸۲-۳۰۹ .

۲- خطیب رهبر ، خلیل (۱۳۶۴) گلستان، چ سوم ، تهران ، انتشارات صفی علیشاه .

۳- راکعی ، فاطمه (۱۳۸۹) نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصرامین پور ، فصلنامه ی پژوهش های ادبی ، سال ۷ شماره ی ۲۶ صص ۷۷-۹۷)

۴- سجودی ، فرزان ، قنبری ، زهرا (۱۳۹۱) بررسی معنا شناختی استعاره ی زمان در داستان های کودک به زبان فارسی ، فصلنامه ی نقد ادبی ، سال ۵ شماره ۱۹ صص ۱۳۶-۱۵۵ .

۵- صفوی ، کوروش (۱۳۷۹) معنی شناسی ، تهران ، سوره ی مهر.

۶- ـــــ ، ـــــ (۱۳۹۱) آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی ، تهران ، نشر علمی .

۷- کووکس ، زولتان (۱۳۹۰) دامنه ی استعاره ، آنتونیو، بارسلونا ، استعاره و مجاز با رویکردی شناختی ، ترجمه فرزان سجودی ، لیلا صادقی ، تینا امرالهی ، تهران ، نقش جهان . صص ۱۲۷-۱۵۳ .

۸- لیکاف ، جرج (۱۳۸۳) نظریه معاصر استعاره ، مجموعه مقالات استعاره با همکاری گروه مترجمان ، به کوشش فرهاد ساسانی ، تهران ، سوره ی مهر .

۹- نصیب ضرابی، حکیمه ، پهلوان نژاد ، محمدرضا (۱۳۹۳) تبلور مفهوم زمان براساس حرکات استعاری دستان ، پژوهش های زبانی ، سال ۵ شماره ۱ صص ۱۰۹-۱۲۷.

۱۰- هوشنگی ، حسین ،پرگو ، محمود ، (۱۳۸۸) استعاره ی مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی ، پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم ، سال اول ، شماره ۳ صص۹-۳۲ .

۱۱- یوسفی راد ، فاطمه ، بررسی استعاره زمان در زبان فارسی ، ( رویکرد معنا شناسی شناختی ، ۱۳۸۳ تربیت مدرس ، تهران ص۲)

# ابیات امر و نهی سعدی بیانگر جهان‌شمولی آن

**موسی محمودزهی**[۱]

**چکیده**

کتابِ گلستان سعدیِ شیرازی را که از دیرباز مورد توجه جهانیان قرار گرفته، می‌توان از جوانب مختلف مورد دقت نظر قرار داد. در این مقاله ابیاتِ امر و نهیِ آن که به نحوی چکیدهٔ تمامِ گلستان به حساب می‌آیند، از نظر ساخت و محتویِ پیام با شیوه‌ای تحلیلی- بیانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. از آنجا که از طریقِ ابیات امر و نهی پیامِ شاعر به طورِ بی‌واسطه‌تر به مخاطبان می‌رسد، موضوع این مقاله به بررسی این گونه ابیات در گلستان اختصاص یافت. این ابیات نشان می‌دهد که کلیهٔ پیام‌های آن‌ها جهان‌شمول است و می‌تواند درسِ زندگی برایِ تمامِ مردمِ جهان باشد؛ درسی که گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌دهد. بعلاوه، این ابیات گلستان را اثری معرفی می‌کنند که از قید زمان و مکان خارج است و باید در زمرهٔ مواریث فرهنگی جهانی به ثبت برسد. می توان گفت تمامِ پیامِ گلستان به همهٔ مردم جهان در یکی از همین ابیات گنجانده شده است، آنجا که سعدی می‌گوید: " به چه کار آیدت ز گُل طبقی؟/ از گلستانِ من **ببر** ورقی// گُل همین پنج روز و شَش باشد/ وین گلستان همیشه خُوَش باشد".

---

۱- استادیار رشتهٔ فرهنگ و زبان‌های باستانی، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت- ایرانشهر M.MAHMOUDZAHI@GMAIL.COM

**۱. مقدمه**

سعدی، سخن‌سرا و شاعر معروف ایرانی که در قرن هفتم هجری می‌زیست، گلستان را در سال ۶۵۶ هجری قمری تصنیف کرد. گلستان به نثر و نظم به زبان فارسی تصنیف شده که در آن مطالبی به عربی نیز موجود است. گلستان که مانند سایر آثار سعدی حاصل تجربیات، مشاهدات و باریک‌بینی‌های اوست، حاوی مطالبی اخلاقی، اجتماعی، مذهبی، مردم شناسی و ... است که در هشت باب به شرح زیر تنظیم شده است: ۱- در سیرت پادشاهان، ۲- در اخلاق درویشان، ۳- در فضیلت قناعت، ۴- در فواید خاموشی، ۵- در عشق و جوانی، ۶- در ضعف و پیری، ۷- در تأثیر تربیت، ۸- در آداب صحبت.

به نظر می‌رسد که سعدی در گلستان با توجه به یافته‌ها و دانسته‌هایِ عصر خود، با دیدی جهان شمول پیام خود را در قالب یک اثر ادبی جهانی به گوش جهانیان رسانده است. مهدی نوروزی و پرویز بیرجندی در تعریف یک اثر ادبی می‌گویند:

What Is Literature? " Literature is writing in prose or verse that has excellence of form or expression. Usually, literature presents ideas of **permanent or universal** interest" ( Nowruzi & Birjandi , 2004 : 40 ).

ترجمه : ادبیات چیست؟ ادبیات نوشتن به نثر یا شعر می‌باشد که در آن سبک یا یک سیمای کامل و برتر وجود دارد. ادبیات معمولاً ایده‌هایی از علاقه و تمایل **عامی یا دائمی** را ارائه می‌دهد( گودزری و یاراحمد، ۱۳۷۱ : ۲۴).

این مقاله به دنبالِ پاسخ به سئوال زیر است « آیا این اثر سعدی که مورد استقبال بسیاری از جهانیان قرار گرفته و از دیرزمانی است که به فارسی و زبان‌های دیگر در تعداد زیادی ترجمه و چاپ شده و به عنوان اثری شناخته شده در جهان معروف است، از ویژگی‌هایِ لازم یک اثر ادبی جهانی برخوردار هست یا نه؟».

از همان ابتدای سخن، سعدی اصلِ «عامی و دائمی بودن» گلستان را مدّ نظر دارد و خواننده را به سوی این اصل رهنمون می‌سازد. آنجا که می گوید:

**منّت خدای را عزّ و جَلّ ( خدایی که مال همگان است )، ... ؛**

**هر نَفَسی( = نفسِ هر انسانی در سراسر جهان) که فرو می‌رود، ممّد حیات است و ... ؛**

**پس در هر نفسی دو نعمت موجود است و بر هر نعمتی( = تمام نعمت‌ها) شکری واجب ... ؛**

**بنده (= تمام بندگان روی زمین) همان به که ز تقصیر خویش ... ؛**

**باران رحمت بی‌حسابش همه را( = همهٔ عالمیان را) رسیده، و خوان نعمتِ بی‌دریغش همه جا کشیده ... ؛**
**پردهٔ ناموس بندگان(= همهٔ بندگان) به گناه فاحش ندرد و ... ؛**
**ابر و باد و مه و خورشید و فلک( = تمام پدیده‌های طبیعی) در کارند ... ؛**
**همه (= همهٔ پدیده‌ها و مخلوقاتِ جهان) از بهر تو سرگشته و فرمانبردار ... ؛**
**«جهان» ای برادر نماند به کس دل اندر «جهان‌آفرین» بند و بس.**
**در خبر است از سرور کاینات و مفخر موجودات و حمت عالمیان و صفوّت آدمیان و تتمّهٔ دور زمان، محمد مصطفی ... (= پیامبر همه ) ... ؛**
**ذکر جمیل سعدی در افواه عوام( میان همهٔ مردم ) افتاده است؛ و صیتِ سخنش که در بسیط زمین (= سراسر زمین) ... ؛ (یوسفی، ۱۳۸۹: ۴۹-۵۱).**

سعدی خود در خصوص دائمی بودن کتاب گلستان می‌گوید: **" به چه کار آیدت از گُل طبقی/ از گلستان من ببر ورقی// گل همین پنج روز و شَش باشد/ وین گلستان همیشه(دائم) خُوَش باشد"**. و بدین وسیله تأکید دارد که این گلستان از قید زمان آزاد است.

ابیات گلستان به نظر می‌آید که چکیدهٔ تمامِ گلستان هستند و تقریباً تمام پیام گلستان را به خواننده منتقل می کنند، اما در این مقاله فقط به ابیاتی بسنده شده که در قالب ساخت امر و نهی(= بن مضارع) همراه یا بدون پیشوندهای امر و نهی، و در شش مورد امر به دوم شخص با بن مضارع بعلاوه شناسهٔ جمع دوم شخص جمع آمده‌اند.

در بارهٔ بُن‌های افعال در فارسی امروز، احمدی گیوی ( ۱۳۹۳ : ۵۶) می‌گوید: " می‌دانیم که هر فعلی در زبان فارسی دو بُن دارد: بن ماضی و بن مضارع. بن فعل، به ویژه بنِ مضارع فعل، استوارترین و برترین سدی است که در برابر سیل خروشان واژه‌های رنگارنگ و اصطلاح‌های گوناگونِ علمی، تکنیکی، صنعتی، سیاسی و فکری بیگانه ، توان استقامت و ایستادگی دارد و بهتر از هر گزینهٔ دیگری می‌تواند برای زبان فارسی چاره‌ساز و واژه‌ساز باشد".

این که چرا در این مقاله فقط ابیات با ساختِ امر و نهی مدّ نظر قرار گرفته‌اند، به دو دلیل بوده است: ۱- ملاحظهٔ حجم مقاله، ۲- از آن جهت که این گونه ابیات صراحت بیشتری دارند و پیام گوینده را بی‌واسطه‌تر و با صراحت و جامعیت بیشتر به شنونده می‌رسانند. ابیات دیگری که با ساختی غیر از ساخت امر و نهی آمده‌اند، آگاهانه از شمول ابیاتِ این مقاله خارج شده‌اند، مانند این مصرع " اول اندیشه وانگهی گفتار/ پای‌بست آمد،

پس دیوار. و یا در ابیاتِ «دَمی چند گفتم برآرم به کام/ دریغا که بگرفت راهِ نفس// دریغا که بر خوانِ الوان عُمر/ دمی خورده بودیم، گفتند : بَس.

از آنجا که بعضی از تفاوت‌ها در نسخ مختلف گلستان وجود دارد، نسخهٔ اساس در این مقاله نسخهٔ غلامحسین یوسفی (چاپ نهم- ۱۳۸۹ ) است که آن خود بر اساس نسخهٔ خطی کلیات سعدی متعلق به لرد گرینوی است. نسخهٔ لرد گرینوی نخست در لندن بوده، بعد دست به دست گشته و اکنون قسمت‌هایی از آن در کتابخانهٔ بنیاد بودمر Bodemere در ژنو نگهداری می‌شود. این نسخه به خط عبدالصمد بن محمدبن محمودبن خلیفه بن عبدالسّلام بیضاوی و تاریخ تحریر آن ماه صفر سال ۷۲۰ ه. ق. است.

برای توجه بیشتر خوانندگان، در اینجا به تفاوت دو نسخهٔ غلامحسین یوسفی( چاپ ۱۳۸۹ ) و محمدعلی فروغی( انتشارات علمی- بدون تاریخ چاپ) در دو مورد به اختصار اشاره می‌شود: الف- نسخه یوسفی این بیت را چنین آورده است : " خواهی که ممتّع شوی از دنیا و عقبی/ با خلق کرم کن چو خدا با تو کرم کرد، در حالیکه محمد علی فروغی آن را به صورت زیر آورده است: " خواهی متمتّع شوی از نعمتِ دنیا / با خلق کرم کن چو خدا با تو کرم کرد. ب- ابیاتِ در نسخهٔ یوسفی هستند که در فروغی وجود ندارند، مانند " جوانی با پدر گفت: ای خردمند/ مرا تعلیم ده پیرانه یک پند// بگفتا نیک مردی کن نه چندان// که گردد خیره گرگ تیز دندان.

### ۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

سعدی در سال ۶۵۶ هجری/ قمری گلستان را تألیف کرد( رامتین، ۱۳۸۹: ۱۶۷-۱۶۹). دیری نپایید که گلستان جایگاه خود را به عنوان یک کتاب ارزشمند تعلیمی پیدا کرد و مورد استقبال قرار گرفت و نسخه هایی از آن در ایران و خارج از ایران نوشته شد؛ به عنوان نمونه نسخهٔ خطّی محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۵۴۵ به خط احمدبن محمد حاجی کاموسی نوشته شده در تاریخ ۷۰۰ هجری قمری؛ و نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ بادلیان به شماره Greave 16 ف بی تاریخ، و ... (یوسفی، ۱۳۸۹: ۱۸-۲۱) . به مرور زمان، ضمنِ تدریسِ این اثر ادبی در محافل علمی، کار پژوهش و بررسی و بعداً ترجمه و چاپ آن در شمارگان قابل توجه در ایران و خارج از ایران آغاز شد. مانند ترجمه‌ای از گلستان که آندره دو راير در سال ۱۶۳۶ به فرانسه انجام داد و

پس از آن ترجمه‌های مهم دیگری به زبان‌های دیگر. از میان ترجمه‌های انگلیسی، ترجمه-های فرانسیس گلدوین( ۱۸۰۶ )، جیمز راس ( ۱۸۲۳)، ادوارد ب. ایست ویک ( ۱۸۵۲) و ادوارد رهاتسک ( ۱۸۸۸ ) معروفترند. ترجمهٔ فیتزجرالد از آثار سعدی هنوز چاپ می‌شود و معتبر است( کریمی دوستان به نقل از آریانپور، ۲۰۰۵ : ۲۸) .

کارهای قابل توجه دیگری در بارهٔ گلستان توسط اسماعیل رفیعیان(۱۳۴۹ ) با عنوان «یونس در دهان ماهی شد» در مجله نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز؛ «اشخاص داستان در گلستان سعدی» توسط جلال متینی(۱۳۵۲ )، در مقالاتی در بارهٔ سعدی، دانشگاه شیراز؛ «اگر- معانی و ترکیب های آن در گلستان» در مجله یغما، توسط مصطفی مقربی(۱۳۵۳ )؛ «گلستان» ، توسط خلیل خطیب رهبر(۱۳۷۳ ) تهران ، انتشارات مروی در کنار گزارش های پراکنده انجام شده، اما تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، این تحقیق با اهداف و شیوهٔ خاص خود، در نوع خود کاملاً تازه است.

## ۲- بحث

در این قسمت ... فعل امر و نهی در ابیاتِ گلستان به کار رفته‌اند که برای نمونه تعدادی از این ابیات که در محموع تعداد آن‌ها ... است، در مقاله ارائه می‌گردند. از آنجا که پیامِ بعضی از ابیات تکراری است، به خاطر رعایت در حجم مقاله از ارائهٔ آن‌ها در مقاله خودداری شده است. ابیاتِ ارائه شده به ترتیب مقدمه و هشتِ باب گلستان هستند که در مقابل هرکدام «مقدمه یا شمارهٔ باب آن و صفحه‌ای که در نسخهٔ چاپ یوسفی، ۱۳۸۹، آن ابیات آمده‌اند، ارجاع داده می‌شوند. سپس در مقابل ابیات پیام کلیدی آن‌ها با خط ایتالیک ارائه می‌گردد. پس از ذکر ابیات، مجموع پیام‌های آن‌ها به طور جمع‌بندی شده زیر۱۵ عنوان گردآوری می‌شوند. سپس در قالب چهار زیرمقوله به تحلیل مقولات مقاله پرداخته می شود. این چهارمقوله به ترتیب عبارتند از: ۱- ساخت و بسامد ابیات، ۲- وصفِ حالِ مردم در گلستان، ۳- مخاطبانِ گلستان، ۴- گلستان به عنوانِ اثری جهانشمول.

### ۲-۱- الف- نمونه‌ها

اینک به عنوان نمونه، تعدادی از این ابیات مطابق نسخهٔ یوسفی، ۱۳۸۹، چاپ نهم، به ترتیب از مقدمه تا باب هشتم ارائه می‌گردد:

**مقدمه**

- کَرَم **بین** و لطف خداوندگار/ گُنه بنده کرده ست و او شرمسار(مقدمه/۵۰). *کرامت و لطف خداوند بر بندگان.*
- ای مرغ سحر، عشق ز پروانه **بیاموز**/ کان سوخته را جان شد و آواز نیامد(مقدمه/۵۱). *عشق و جاذبهٔ.*
- برگ عیشی به گور خویش **فرست**/ کس نیارد ز پس، ز پیش **فرست**(مقدمه/۵۲). توصیه به *ارسال توشه برای آخرت.*
- کنونت که امکان گفتار هست/ **بگوی**، ای برادر، به لطف و خوشی// که فردا چو پیک اجل دررسد/ به حکم ضرورت زبان دَرکشی(مقدمه/۵۳). *توصیه به خوشگفتاری.*
- به چه کار آیدت ز گل طبقی؟/ از گلستانِ من **ببر** ورقی// گل همین پنج روز و شَش باشد/ وین گلستان همیشه خوش باشد. (مقدمه/۵۴). *معرفی کتاب گلستان و ارزشمندیِ آن.*

**باب اول : در سیرتِ پادشاهان**

- جهان، ای برادر، نماند به کس/ دل اندر جهان آفرین **بند** و بس// **مکن تکیه** بر مُلکِ دنیا و پُشت/ که بسیار کس چون تو پرورد و کُشت(باب اول/۵۸-۵۹ ). *بی وفایی جهان.*
- تا مرد سخن نگفته باشد/ عیب و هنرش نهفته باشد // هر بیشه **گمان مبر** که خالی است/ باشد که پلنگ خفته باشد(باب اول/ ۵۹ ). توصیه به پرهیز از *قیاس نامتناسب و گمانِ واهی.*
- زمین شوره سنبل برنیارد/ در او تخم و عمل ضایع **مگردان**(باب اول/ ۶۲ ). *تأثیر وراثت.*
- ای سیر ترا نانِ جوین خوش ننماید/ معشوق من است آن که به نزدیکِ تو زشت است// حوران بهشتی را دوزخ بود اعراف/ از دوزخیان **پرس** که اعراف بهشت است(باب اول/ ۶۵ ). *توجه به اختلاف عقاید و آمال و اندیشه‌ها و انتظارات در میان انسان‌ها.*

- **مبین** آن بی مروت را که هر گز/ نخواهد دید روی نیکبختی// که آسانی گزیند خویشتن را / زن و فرزند بگذارد به سختی(باب اول/ ۷۰ ). توصیه به *خواستن سعادت برایِ همگان و پرهیز از خودخواهی.*
- دوست **مشمار** آن که در نعمت زند/ لاف یاریّ و برادرخواندگی// دوست آن دانم که گیرد دست دوست/ در پریشان حالی و درماندگی(باب اول/ ۷۱ ). توصیه به *تشخیص دوست واقعی از دوست غیرواقعی.*
- درِ میر و وزیر و سلطان را/ بی وسیلت **مگرد** پیرامُن// سگ و دربان چو یافتند غریب/ این گریبانش گیرد، آن دامُن(باب اول/ ۷۲ ). *توصیه به توجه به اطراف و هوشیاری.*
- حاصل نشود رضای سلطان/ تا خاطر بندگان نجویی// خواهی که خدای بر تو بخشد/ با خلق خدا **کن** نکویی(باب اول/ ۷۴ ). *رضایت خداوند در رضایتِ خلقِ خدا و توصیه به نیکی کردن به خلقِ خدا.*
- گر گزندت رسد ز خلق **مرنج**/ که نه راحت رسد ز خلق و نه رنج// از خدا **دان** خلافِ دشمن [و] دوست/ که دل هر دو در تصرّف اوست(باب اول/ ۷۷ ). *خداوند علت همهٔ کارها.*
- زورت ار پیش می‌رود با ما/ با خداوند غیب دان نرود// زورمندی **مکن** بر اهل زمین/ تا دعائی بر آسمان نرود(باب اول/ ۷۸ ). *توصیه به خداترسی و اینکه دست خدا بالای همهٔ دست‌هاست.*
- عمر گرانمایه در این صرف شد/ تا چه خورم صیف و چه پوشم شتا // ای شکم خیره به نانی **بساز**/ تا نکنی پشت به خدمت دوتا(باب اول/ ۸۳ ). *تأکید و توصیه بر قناعت و پرهیز از چاپلوسی و سرسپردگی.*

- **<u>باب دوم : در اخلاق درویشان</u>**

- هر که را جامه پارسا بینی/ پارسا **دان** و نیک مرد **انگار** // ور ندانی که در نهادش چیست/ محتسب را درون خانه چه کار؟ (باب دوم/ ۸۶ ). *توصیه به خوش بینی نسبت به مردم و پرهیز از بدبینی و بدگمانی .*

- دلقت به چه کارآید و تسبیح و مرقّع؟/ خود را ز عمل‌های نکوهیده بری **دار**// حاجت به کلاه بَرَکی داشتنت نیست/ درویش صفت **باش** و کلاه تَتَری **دار**(باب دوم/ ۹۲ ). *توصیه به نیکوکاری در هر جامه‌ای و در هر شغلی.*
- مؤذّن بانگ بی هنگام برداشت/ نمی‌داند که چند از شب گذشته ست// درازی شب از مژگان من **پُرس**/ که یکدم خواب در چشمم نگشته است(باب دوم/ ۹۴ ). *در بیان اهمّیت تجربه و حس کردن پدیده‌ها در زمان و مکان.*
- اندرون از طعام خالی **دار**/ تا در او نور معرفت بینی// تُهی از حکمتی به علّت آن/ که پُری از طعام تا بینی(باب دوم/ ۹۵ ). *کَم خوری برای حصول معرفت.*
- **مطلب**، گر توانگری خواهی/ جز قناعت که دولتیست هَنی(خوب، خوش، گوارا) (باب دوم/ ۹۸ ). *توصیه بر قناعت و تأکید بر لذّت آن.*
- گُفتِ عالِم به گوش جان **بشنو**/ وَر نماند به گفتنش کردار// مرد باید که گیرد اندرگوش/ وَرنوشته است پند بر دیوار(باب دوم/ ۱۰۴ *توصیه به پذیرش پند دانایان.*
- همراه اگر شتاب کند هَمرهِ تو نیست/ دل در کسی **مبند** که دلبستهٔ تو نیست(باب دوم/ ۱۰۶ ). *توصیه به همراهی در سختی و خوشی و این که چطور باید دوست یافت.*
- به مزاحت نگفتم این گفتار/ هزل **بگذار** و جِدّ از او **بردار** // خوی بد در طبیعتی که نشست/ ندهد جز به وقتِ مرگ از دست(باب دوم/ ۱۰۶ ). *تأثیر مهم عادت. بهتر است که عادت های خوب در افراد نهادینه شوند.*
- نماند حاتم طائی و لیک تا به ابد بماند نام بلندش به نیکویی مشهور// زکات مال **به دَر کن** که فضلهٔ رَز را / چو باغبان بزند، بیشتر دهد انگور(باب دوم/ ۱۰۸ ). *توصیه به بخشندگی و کسب نیک نامی.*

**باب سوم : در فضیلتِ قناعت**

- ای قناعت، توانگرم **گردان** / که ورای تو هیچ نعمت نیست// کُنج صبر اختیار لقمان است/ هر که را صبر نیست حکمت نیست(باب سوم/ ۱۰۹ ). *توصیه به قناعت و صبر.*

- شریف اگر متضعّف شود خیال **مبند**/ که پایگاه بلندش ضعیف خواهد شد/ ور آستانهٔ سیمین به میخ زَر بندد/ گمان **مبر** که یهودی شریف خواهد شد(باب سوم/ ۱۱۹ ). *بزرگواری در شرافت است.*
- تا به دکّان و خانه درگروی/ هرگز، ای خام، آدم نشوی// **برو** اندر جهان/ تفرّج **کن**/ پیش ازان روز کز جهان بروی(باب سوم/ ۱۲۰ ). *پختگی در تفرج جهان و خامی در یکجا ماندن و دوری از سیر آفاق و انفس است.*
- رزق هر چند بی گمان برسد/ شرط عقل است، جستن از درها/ ور چه کس بی اجل نخواهد مُرد، تو **مرو** در دهان اژدرها(باب سوم/ ۱۲۲ ). *توصیه به تلاش و کوشش و توجه و احتیاط در زندگی.*
- چو پرخاش بینی تحمّل **بیار**/ که سهلی ببندد در کارزار// لطافت **کن** آنجا که بینی ستیز/ نبرّد قز( قَز/ قّز= ابریشم، انوری ۵۵۳۱).

**باب چهارم : در فواید خاموشی**

- **مگوی** اندُه خویش با دشمنان/ که لاحّول گویند شادی کُنان(باب چهارم/ ۱۲۸ ). *نکته ضعف خود را به دشمن نشان ندادن.*
- سخن را سر است، ای خداوند و بُن/ **میاور** سخن در میان سخن// خداوند فرهنگ و تدبیر و هوش/ نگوید سخن، تا نبیند خموش(باب چهارم/ ۱۳۰ ). *به موقع سخن گفتن و زمانی که جای سخن باشد و به فرد نوبت سخن گفتن داده شود .*

**بابِ پنجم : در عشق و جوانی**

- باز **آی** و مرا **بکُش** که پیشت مردن/ خوشتر که پس از تو زندگانی کردن(باب پنجم/ ۱۳۸ ). *عشق و علاقه و جاذبه با فرد موافق و حتی مردن به خاطر او.*
- تازه بهارا، ورقت زرد شد / دیگ **مَنِه** کآتش ما سرد شد// چند خرمیّ و تکبّر کنی؟ / دولتِ پارینه تصوّر کنی؟ // پیش کسی **رو** که طلبکارِ توست/ ناز بر آن **کن** که خریدارِ توست(باب پنجم/ ۱۳۸ ). *هر چیز زمان و مکان خاصی می طلبد .*

- زاهدی در سماع رندان بود/ زان میان گفت شاهدی بلخی// گر ملولی ز ما، تُرُش **منشین**/ که تو هم در دهانِ ما تلخی(باب پنجم/ ۱۴۰ ). *هر کسی در کنار اشخاص موافق با خود راحت‌تر است.*
- هر که حمّال عیبِ خویشتنید/ **طعنه** بر عیب دیگران **نزنید**(باب پنجم/ ۱۴۸ ). *پرهیز از عیب جویی از دیگران و رفع عیب از خود کردن.*

**باب ششم : در ضعف و پیری**

- ندیده‌ای که چه سختی همی رسد به کسی/ که از دهانش به در می‌کنند دندانی// قیاس **کن** که چه حالش بود در آن ساعت/ که از وجود عزیزش به دَر رود جانی (باب ششم/ ۱۴۹ ). *سختی حالت جان دادن که با هیچ چیز دیگر قابل قیاس نیست.*
- جوانان خُرّمند و خوب رخسار/ و لیکن در وفا با کس نپایند// وفاداری **مدار** از بلبلان **چشم**/ که هر دم بر گُلی دیگر سرایند(باب ششم/ ۱۵۰ ). *جوانی و بی وفایی.*
- چون پیر شدی ز کودکی دست **بدار**// بازیّ و ظرافت به کودکان **بگذار**(باب ششم/ ۱۵۲ ). *هر چیزی زمانی دارد و هر چیز به هنگام خوش است.*

**بابِ هفتم : در تأثیر تربیت**

- هر که در خُردیش ادب نکنند/ در بزرگی فلاح از او برخاست// چوب تَر را چنانکه خواهی **پیچ**/ نشود خشک جز به آتش راست(باب هفتم/ ۱۵۵ ). *هر چیز زمانی دارد یعنی تابع زمان است و زمان یک پدیدهٔ فیزیکی مهم جهانشمول است.*
- چو دخلت نیست خرج آهسته تر **کُن**/ که می‌گویند ملاّحان سرودی// اگر باران به کوهستان نبارد/ به سالی دجله گردد خشک رودی(باب هفتم/ ۱۵۶ ). *پیام اقتصادی و اینکه خرج و دخل تنظیم شوند*
- بر غلامی که طوع خدمت تست/ **خشم** بیحد **مَران** و **طیره مگیر**// که فضیحت بود به روز شمار/ بنده آزاد و خواجه در زنجیر(باب هفتم/ ۱۶۱ ). *توصیه به مهربانی با زیردستان و بندگان زیرا که خداوند فرمانروای بزرگ*

*است و او روزی این ظلم‌ها را تقاص می کند و یادآوری اینکه روزی حساب و کتابی و کیفر و پاداشی هست.*

- به کارهای گران مرد کاردیده **فرست**/ که شیر شرزه درآرد به زیر خمّ کمند// جوان اگر چه قوی یال و پیلتن باشد/ به جنگ دشمنش از هول بگسلد پیوند// نبرد پیشِ مصاف آزموده معلوم است/ چنان که مسألهٔ شرع پیش دانشمند(باب هفتم/ ۱۶۱ ). *کار را به فرد متخصص و مجرب و کاردان سپردن و نسپردن آن به افراد خام و کم تجربه و بی‌تجربه.*

**باب هشتم : در آدابِ صحبت**

- **شکر** خدای **کن** که موفّق شدی به خیر/ ز انعام و فضل او نه معطل گذاشتت/ **منّت منه** که خدمت سلطان همی کنی/ **منّت شناس** از او که به خدمت بداشتت(باب هشتم/ ۱۷۰ ). *افتخار کردن به شکر خداکردن به خاطر فضل و احسانش و اینکه خدا این توفیق خدمت و کرامت را به شما داده است.*
- امروز **بکُش**، چو می‌توان کُشت/ کآتش چو بلند شد، جهان سوخت// **مگذار** که زِه کند کمان را / دشمن که به تیر می‌توان د[و]خت(باب هشتم/ ۱۷۱ ). *جلوی آب را باید سرچشمه گرفت و هر اقدام به موقع خوب است و چون گسترش یابد به سختی جبران می‌شود.*
- در سخن با دوستان آهسته **باش**/ تا ندارد دشمن خونخوار گوش// پیش دیوار آنچه گویی **هوش دار**/ تا نباشد در پَسِ دیوار گوش(باب هشتم/ ۱۷۲ ). *چیزهای رمزی را که باید به صورت اسرار نگاه داشته شوند باید با رمز حفظ کرد و نباید علنی کرد که دشمن از آن ها خبر به دست آورد. توصیه به حفظ اسرار.*
- بلبلا، مژدهٔ بهار **بیار**/ خبرِ بد به بوم **باز گذار**(باب هشتم/ ۱۷۴ ). *توصیه به خوشی و سلامتی زندگی کردن و پرهیز از غم و غصه و نگرانی و دلهره و اضطراب.*
- **مشو غرّه** بر حُسنِ گفتارِ خویش/ به تحسینِ نادان و پندارِ خویش(باب هشتم/ ۱۷۵ ). *پرهیز از غرور و خودخواهی و خودپسندی .*

- چو کنعان را طبیعت بی هنر بود/ پیمبرزادگی قدرش نیفزود. هنر **بنمای** اگر داری، نه گوهر// گل از خارست و ابراهیم از آزر(باب هشتم/ ۱۸۰ ). *ارزش هنر در مقابل گوهر و ارزش چیزهای اکتسابی در برابر چیزهای وراثتی.*
- به قولِ دشمن پیمانِ دوست بشکستی/ **ببین** که از که بریدی و با که پیوستی؟(باب هشتم/ ۱۸۱ ). *هشدار به کسی که از دوست می برد و به دام دشمن می افتد. دوست در مقابل دشمن.*
- وامش **مده** آنکه بی نمازست/ گرچه دهنش ز فاقه باز است // کو فرض خدا نمی‌گزارد/ از قرضِ تو نیز غم ندارد(باب هشتم/ ۱۸۱ ). *ارزش نماز به عنوان یک فریضهٔ اسلامی راهی برای اثبات ایمان داری و اخلاص و اعتماد.*
- خری که بینی و باری به گِل در افتاده/ به دل بر او **شفقت کن**، ولی **مرو** به سرش// کنون که رفتی و پرسیدیش که چون افتاد/ **میان ببند** چو مردان **بگیر** دُنبِ خرش(باب هشتم/ ۱۸۲ ). *شفقت ورزیدن نسبت به تنگدستان و کمک‌رسانی در سختی‌ها به آن‌ها.*
- کسی که لطف کند با تو، خاک پایش **باش**/ وگر خلاف کند، در دو چشمش **آگن** خاک // سخن به لطف و کرم با درشت خوی **مگوی**// که زنگ خورده نگردد مگر به سوهان پاک(باب هشتم/ ۱۸۵-۱۸۶ ). *با نیکان نکویی کردن و با بدان نرمخویی نکردن.*
- گر به محشر خطابِ قهر کند/ انبیا را چه جای معذرت است؟ // پرده از رویِ لطف گو **بردار**/ کاشقیا را امید مغفرت است(باب هشتم/ ۱۸۷ ). *هیچکس حتی انبیا و اولیا هم از خشم خداوند در امان نیستند و هیچ کس هم نباید از رحمت او ناامید باشید حتی گناهکاران.*
- بر اینچه می‌گذرد **دل منه** که دجله بسی/ پس از خلیفه بخواهد گذشت در بغداد// گرت ز دست برآید، چو نخل **باش** کریم/ وَرَت به دست نیاید، چو سرو **باش** آزاد(باب هشتم/ ۱۹۰ ). *توصیه به دل نبستن به چیز پوچ و ناپایدار و دل بستن به پایداری و آزادگی و کرامت.*

**۲-۲- ب- پیام‌های کلیدی**

به طور خلاصه ابیات گلستان با موضوعات زیر که گسترهٔ جهانی دارند، جهانشمولیِ این اثر ادبی جهانی را نشان می‌دهند:

۲-۲-ب-۱- **خداوند**: با زیر مقولاتی مانند «کرامت و لطف خداوند بر همهٔ بندگان، رضایت خداوند در رضای خلق خدا، دست خدا زبردستِ تمامِ دست‌ها، عدم غفلت از انتقام الهی، دعا و شکرگزاری خاص درگاهِ خداوند، خداوند علّت تمام کارها، تکیه به خداوند در دشواری‌ها، خداوند فرمانروای تمام عالم، خداوند یاور مظلومان و نیازمندان، توفیق عمل خیر افتخاری که از طرف خداوند می‌رسد، بیم و امید از سوی خداوند حتی بر پیامبران».

۲-۲-ب-۲-**عشق و جاذبه**: با زیر مقولاتی مانند «نیاز باعث جاذبه می‌شود، بخشش و کرامت جاذبه را افزایش می دهد، هر کسی به چیزی جاذبه و علاقه دارد، زیبایی در صورت و سیرت باعث جذابیت می‌شود، عشق و جذابیت تحمل بارهای سنگین را به فرد می‌دهد، هر کسی با همنوع و همفکر خود احساس علاقهٔ بیشتری دارد، فدا شدن به خاطر معشوق ارزشمند است، قدر عشق و دلدادگی را باید دانست، دل نباختن به هرکسی، عدم تأثیر کارِ بی‌جاذبه و ملال‌آور بودن آن».

۲-۲- ب-۳-**جهان/ دنیا**: با زیر مقولاتی مانند «ناپایداری و بی وفایی جهان، احتمال بروز هر گونه اتفاق برای هر شخصی در جهان، اوضاع جهان با گذشت زمان عوض می‌شود، دنیا صحنهٔ اضداد است، دل نبستن به چیزهای ناپایدار دنیا، دل بستن به چیزهای پایدار در جهان مانند آزادی و کرامت».

۲-۲-ب-۴- **دین**: با زیرمقولاتی مانند «نیکوکاری با اعتقاد به حصول نتیجهٔ آن در قیامت، استفادهٔ عمر در کار خیر و تقوا، اعتقاد به پاداش و کیفر در روز جزا، احترام به همهٔ بندگان خدا و مراعات حقوق دیگران، تلاش در کار خیر و جلوگیری از کار بد، دوری از مادّیات برای حصول زُهد، هدایت گناهکاران با نشان دادن عمل جوانمردانه، پرهیز از تکبر و زورگویی و اوامر نفس، دوری از ریا، پرهیز از حرام خواری، پرهیز از مردم آزاری و ضایع کردن حقوق دیگران، توصیه به فضایل اخلاقی و فضل و احسان و آدمیت، ارجحیت حیوان بر فرد مردم آزار، پرهیز از شهوت‌پرستی، پرهیز از زیاده‌خواهی، دوری از خُبث نفس، ارزش نماز به عنوان یک فریضهٔ اسلامی برای اثبات ایمانداری، شفقت ورزیدن به تنگدستان، تلاش برای کار صواب و دوری از کار ناصواب، توجه به اعمال خود و دوری از بدگویی و عیب‌جوییِ دیگران».

۲-۲-ب-۵-**خوشگفتاری و کلامِ نیکو**: با زیرمقولاتی مانند «ابتدا اندیشیدن و سپس سخن گفتن، خوشگفتاری در زمان حیات زیرا هر شخص روزی قدرت هر گونه سخن گفتن را از دست می‌دهد، توصیه به خوش‌زبانی، به اندازه سخن گفتن و پرهیز از زیاده-گویی، به موقع سخن گفتن و به دیگران هم حق سخن گفتن دادن، توصیه به سخن صواب گفتن و گفتن حقیقت هر چند که تلخ باشد، نگفتن چیزی که باعث پشیمانی می‌شود، نقل سخن دیگران به درستی و پرهیز از دروغ‌گویی، پرهیز از لافزنی و مفاخره، خاموشی در مقابل زیاده‌گویی، پرهیز از سخن نابجا، پرهیز از سخن نامرتبط گفتن، صبوری و اندیشه و به وقت سخن گفتن».

۲-۲-ب-۶-**آزادگی و کرامت**: با زیرمقولاتی مانند «رابطهٔ مستقیمی شرافت و بزرگواری، پرهیز از چاپلوسی و سرسپردگی، توصیه به قناعت، محدودیت آزادی با وجود زن و فرزند و دوری از سیر در ملکوت، احساس آزادی نکردن در کنار افراد ناسازگار، افراد سفله را بزرگ نداشتن، پرهیز از طمع و آزمندی و سرافکندگی، رابطهٔ مستقیم آزادگی و عدم داشتن نقطه ضعف، توصیه به بخشندگی و نیک‌ورزی، پرهیز از گدایی و طمع بیجا از دیگران داشتن، پرهیز از دست درازی به مال دیگران، شکایت نکردن از گردش گیتی، نیک‌مردی کردن، تربیت یافتگی و دوری از تکبر و ناز و افاده، با خوشی و سلامتی زندگی کردن، با دلهره و اضطراب زندگی نکردن، پرهیز از غرور و خودپسندی، پرهیز از حسادت به عنوان یک هنجار منفی، توصیه به خوشرفتاری و دوری از خشونت و بدآهنگی و ناهنجاری، دوری از تکبر و گردن فرازی، توصیه به اطاعت و وظیفه شناسی، توصیه به مهرورزی و ملاطفت، توصیه به خوشرویی و تازه‌رویی، رعایت حقوق انسانیِ دیگران و اعتقاد به تساوی حقوق انسان‌ها، پرهیز از ترشرویی و بداخلاقی، شفقت ورزیدن به تنگدستان و کمک‌رسانی به آن‌ها در تنگدستی، نکویی با نیکان و حتی با بدان، توصیه به نرمخویی و ملاطفت».

۲-۲- ب-۷-**کوشش**: با زیرمقولاتی مانند «برخورد با دشواری‌های زندگی و تبدیل آن‌ها به فرصت، انجام کارها به موقع، توصیه به تلاش در زندگی و رعایت احتیاط، ارزش دارا بودنِ سرمایه برای انجام کارها، تلاش برای موفق شدن هر چند که دشمن نخواهد، توصیه به بردباری و تحمل و صبر و رفتار با ملاطفت و خوشزبانی، توصیه به استفاده از هنر و توانایی و استعداد، استعداد را راکد نگه نداشتن، از هیچ هیچ می‌آید و به اصطلاح بی مایه

فطیر است، در گیتی باید تلاش کرد و گیتی دشمن کسی نیست، خلافِ خواست دشمن کار انجام دادن و نه مطابق میل دشمن، ارزش هنر در مقابل گوهر، ارزش چیزهای اکتسابی در مقابل چیزهای ارثی، تأثیر وراثت بر رفتار».

۲-۲-ب-۸-**تناسب، اعتدال و واکنش متقابل**: با زیرمقولاتی مانند «هر عملی عکس العملی دارد، ترحم بر ضعیفان تا خداوند بر شما ترحم نماید، به مقابله رفتن کسی که توان مقابله با او را دارید، میانه روی و اعتدال در کارها، خرج و دخل را تناسب بخشیدن، با سلاح وتجهیزات به مقابلهٔ حریف رفتن و نه با دستِ خالی، نیکوکاری در حدّ اعتدال که باعث سوء استفادهٔ سودجویان نشود، تشویق به سازگاری و رعایت تناسب در کارها، با هر کسی متناسب با وضعش رفتار کردن».

۲-۲-ب-۹- **دوست و دشمن**: با زیرمقولاتی مانند «تشخیص دوست خوب و واقعی از دوست بد و غیر واقعی، سعادتمندیِ جمعی با دوستان و افراد خانواده به جایِ تکروی و انزوا، عذرپذیری و پرهیز از دشمنی و انتقام جویی، دوری جستن از افراد ناسازگار و بداخلاق، توصیه به دوستی با کسی که دوستِ زمانِ سختی و خوشی‌ها باشد، نقطه ضعف خود را به دشمن نشان ندادن تا دشمن شاد نشود، وفاداری به عهد و پیمان و دوستی و پذیرش عذر پیمان‌شکنان در مواقع خاص، پرهیز از عهد شکنی و استواری در عهدنگهداری، دوری از دوستی که احساس مسئولیت نمی‌کند، نگه داشتن اسرار در مقابل دشمن، تشخیص دوست از دشمن و هوشیاری در این مورد، با خوشی زندگی کردن در کنار دوستان، با هوشیاری مجال غرض‌ورزی را از دشمنان گرفتن، دشمن را هرگز نباید دست کم گرفت؛ دشمن وقتی مجال خود را تنگ ببیند، دست به هرگونه مبارزه می‌زند، هشدار به کسانی که از دوست می‌بُرند و به دشمن می‌پیوندند و به اصطلاح به دام دشمن می‌افتند، دوری جستن از دوستی با نادانان».

۲-۲-ب-۱۰- **پندپذیری از بزرگان**: با زیرمقولاتی مانند «پند سعدی برای تمام جهانیان و برای هر زمان، پذیرش پند دانایان و به کار بردن آن، توصیه به استفاده از تجربیات بزرگان، برتری تجربه و دانایی بر بی‌تجربگی و نادانی، توصیه به اندرز نیک دادن و تجربیات را برای نسل جوان بیان کردن، به یاد آوردن گذشتگان و اعمال آن‌ها و فراموش نکردن آن‌ها، ارزش قائل شدن به سخن بزرگان و توجه به آن‌ها، استفادهٔ جوانان از پند پیران، پند گرفتن از سرنوشت دیگران و سرنوشت خود را تغییر دادن».

۲-۲-ب-۱۱- **تجربه‌گرایی، کاردانی و تخصص**: با زیرمقولاتی مانند «ارزش تجربه و تخصص و تأکید بر آن، پختگی در تفرجِ جهان و خامی و ناپختگی در راکد ماندن، سیر آفاق و انفس کردن برای کسب تجربه، سپردن کارها به افراد متخصص و مجرب و نسپردن آن‌ها به افراد خام و کم تجربه، سپردن امور به افراد خبره، جستجوگری و یافتن جواب برای پرسش‌ها با سیر در آفاق و انفس، پرسشگری برای کسب دانایی، نادانی به عنوان یک عیب و هنجار منفی».

۲-۲-ب-۱۲- **ارتباط و تفکر منطقی**: با زیرمقولاتی مانند «پرهیز از ارتباطاطات بی‌جا، پرهیز از خشونت و مردم آزاری و رفتار با دوستی و ملاطفت با مردم، تأکید بر خوشبینی نسبت به مردم و پرهیز از بدگمانی و بدبینی، توصیه به پاکی و آراستگی واقعی و نه ظاهری، تأکید به نهادینه کردن عادات خوب در افراد، دوری از مقایسهٔ چیزهای غیر قابل قیاس و غیرمرتبط با یکدیگر، توصیه به خیررسانی و پرهیز از شرّرسانی، مبارزه با کارهای زشت و خشن، صلاح خود و دیگران را درنظر داشتن، پرهیز از عیب جویی دیگران و تلاش در رفع عیب از خود کردن، پرهیز از درگیر شدن با فرد مست و مدارا کردن با او، تأکید بر سازگار بودن زوج‌ها و پرهیز از ناسازگاری و بی‌اعتمادی و خشونت».

۲-۲-ب-۱۳- **سلامت**: با زیرمقولاتی مانند «رابطهٔ مستقیم کم‌خوری و کسب معرفت، عدم تحمیل فشار عصبی و روانی بر خود، فروهشتن باد شکم».

۲-۲-ب-۱۴- **مال**: با زیرمقولاتی مانند «خوردن و بخشیدن مال و نه فقط ذخیره کردن آن، توصیه به استفاده صحیح از ثروت و به گردش درآوردن آن، دوری از اسراف و ولخرجی و زیاده‌روی، به دست آوردن افتخار پیش و پس از مرگ با خوردن و نوشیدن و بخشیدن، در مذمّت مال‌اندوزی و خسّت، بی ثمر شمردنِ زندگیِ مال اندوزان، تمتع جستن از مال دنیا در جهت خیر در دنیا و عقبی، ارزش جاه و مال در صورتی که با آن بتوان احساس خُجستگی کرد».

۲-۲-ب-۱۵- **مرگ**: با زیرمقولاتی مانند «مرگ روزی به سراغ شخص می‌آید و دست او از همه چیز کوتاه می‌شود و آنگاه او افسوس دورانِ عُمرِ گذشته را می‌خورد، سختیِ لحظهٔ جان دادن که با هیچ درد دیگری قابل قیاس نیست».

مقولاتِ پانزده گانهٔ فوق نشان می‌دهد که سعدی در گلستان از واقعیت‌های جهان سخن می‌گوید. این نکات حکمت‌آمیز حاصل تجربه های فراوان و متنوع سعدی است که

با مطالعات فراگیر و سیر آفاق و انفس به دست آمده است. سعدی این تجربیات گرانمایه را که وصفِ حالِ عامِ مردم است، با طرحی عام‌پسندانه و با زبانی ساده در قالب این اثر ماندگار جهانشمول(= گلستان) که به قول خودش - این گلستان همیشه خوش(تازه) است- آورده است.

### ۲-۳- ج – تحلیل و بیان

با بررسی کُلیِ ابیات امر و نهی گلستان، چهار نکته قابل توجه‌تر است. این چهار نکته که به صورت اختصار در مورد آن‌ها بحث خواهد شد، به ترتیب عبارتند از : ۱- ساخت ابیات، ۲- وصفِ حالِ مردم در گلستان، ۳- مخاطبان گلستان، ۴- گلستان به عنوان یک اثر جهانشمول.

۲-۳-ج-۱- **ساخت ابیات**: فعل‌هایی که در این ابیات به کار رفته‌اند از انواع ساده، مرکب، پیشوندی، مرکب – پیشوندی و عبارت فعلی هستند. همه فعل ها یا ریشهٔ ایرانی دارند و یا یکی از عناصر همکردیِ آن‌ها به خصوص عنصر فعلیِ آن‌ها ریشهٔ ایرانی دارد. در تعدادی از این افعال به فعل‌های حسیّ مانند «دیدن، شنیدن، نگاه کردن، و ... » تأکید شده که به طور مستقیم به مخاطب دستور توجّه و حسّ و مشاهده‌گری داده شده است. بدین معنی که باید خوب دید و خوب شنید. بیشترین فعل‌های همکردی با فعل‌های «کردن، شدن و بستن» آمده‌اند. بعضی از این فعل‌ها در معنی مجازی و بعضی دیگر در معنی ارجاعی خود به کار رفته‌اند؛ مثلاً «کونِ خر شمردن: بی ارزش تلقی کردن» در معنی مجازی، و « شنو: بشنو» در معنی عادی/ ارجاعی به کار رفته‌اند.

فعل‌هایِ امر و نهیِ بسیاری از ابیات با وجه انشایی در معنی امر هستند، مانند آنهایی که با فعل یک ساختی مانند «باید» می‌آیند و تعداد آن‌ها نیز نسبتاً زیاد است. بعضی ابیاتِ امر و نهیِ گلستان در یک بیت مستقل آمده اند و بعضی در بیش از یک بند، مثلا در ۲ یا ۳ بند که با هم مطلب را تمام می‌کنند. در بعضی ابیات فعل امر در ابتدای بیت است و در بعضی در میان و در بعضی در پایان که به نظر می‌آید دلیل آن محدودیت و معذوریت‌های شاعری بوده است.

بعضی ابیات شامل یک مصرع امری و یک مصرع خبری هستند مانند دو مثال زیر : «حذر کن ز دود درونهای ریش/ که ریش درون عاقبت سرکند»، «به هم بر مکن تا توانی دلی/ که آهی جهانی به هم برکند».

در مواردی، مانند بیتِ «هر که حمّال عیبِ خویشتنید/ **طعنه** بر عیب دیگران **نزنید**(باب پنجم/ ۱۴۸ )»، ابیات با ساخت فعل امر با شناسهٔ دوم شخص جمع (بن مضارع همراه با پسوند صرفی – اید) آمده‌اند که البته این موارد بسیار نادر است.

نشانه‌های پیشوندهای فعلی امر و نهی به ترتیب «ب- ، مَ-» هستند و در مواردی فعل‌های امر بدون پیشوند «ب-» به کار رفته‌اند. از این ابیات ... با پیشوند «ب-»، ... با پیشوند «م-»، و ... بدون پیشوند آمده اند.

از نظر ساخت کلی گلستان، بعضی از مقولات کاملاً مرتبط با عناوین مقدمه و هشت بابِ آن هستند و بعضی تکراری- تأکیدی و گاه نامرتبط.

۲-۳-ج-۲-**وصفِ حالِ مردم در گلستان**: سعدی مردی دنیا دیده و پخته و اندیشه ورز است که در شیراز و سایر بلاد درس خوانده و از محضر بزرگانی نظیر ابوالفرج ابن جوزی، ابوحفص عمر سهروردی و دیگران بهره‌ها برده و با طبقات مختلف – از پادشاهان و وزیران گرفته تا افراد متوسط و عامّهٔ مردم حشر و نشر داشته و تجربهٔ سرزمین‌ها آموخته و کتاب‌های فراوان خوانده و بعلاوه هوش سرشار و ذهنی روشن و باریک‌بین داشته که نکته های ظریف و بدیع را دریافته است. ارزش تجربیات سعدی که بیشتر به صورت مشاهده‌ای بوده است، آنجا مشخص می شود که راجر آشام می گوید:

“ It is costly wisdom that is bought by experience “
Tajalli, 1997 : 76).

ترجمه: با تجربه هزینهٔ خریدها عاقلانه‌تر خواهد بود.

ارزش تجربه آنقدر زیاد است که در مثلِ معروفی در زبان فارسی می‌گویند: آزموده را آزمودن خطاست.

و یا حافظ می‌گوید: "شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد/ که چند سال به جان خدمت شعیب کند( حافظ، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

سعدی مردم شناسی است که روحیات افراد را به صورت های گوناگون از طریق تلخی‌ها و شیرینی‌های روزگار به ما می‌نمایاند. یوسفی می‌گوید: " یکی از جلوه‌های ادراک قوی و آزمونهای سعدی در زندگی، مردم شناسی اوست معرفت وی به روحیّات افراد بشر که به صوَر گوناگون در گلستان به نظر می‌رسد. در حکایات گلستان از موارد نقص و عیب یا استعداد نیکویی انسان بسیار سخن می‌رود. همه جا دیدهٔ واقع‌بین سعدی است که حقایقی تلخ و شیرین را می‌بیند و ما را با آن‌ها آشنا می‌کند" ( یوسفی، ۱۳۸۹ : ۲۵).

در این خصوص، یاحقی می‌گوید: " از دیگر موضوعات و مفاهیمی که در دامن مکتب اصفهان یا به اصطلاح رسمی‌تر آن « سبک عراقی» پرورش یافت و عرصهٔ شعر فارسی را از جهتی فراخ تر و انسانی‌تر کرد، موضوعات اخلاقی و تعلیمی (didactic ) بود که در واقع می‌توانست ادامهٔ سنت اخلاق مداریِ فرهنگ ساسانی و ادامهٔ آن در ادبیات سامانی باشد(۱۳۹۰: ۷۹).

در چند جای دیگر، و به خصوص در دو مورد زیر، یاحقی در اشاره به گلستان می‌گوید: " تعالیم و مفاهیم چنان با انواع شعر فارسی درآمیخته که بعید است بتوان هیچ یک از قالب‌های شعری را خالی از آن به تصور درآورد. حتی بخش ستایشی و توصیفی شعر فارسی هم با آن به کلی بیگانه نیست. برخی از پژوهشگران غربی از این هم جلوتر رفته و بسیاری از مضمون‌های ادب ستایشی فارسی را گونه‌ای ارشاد و تبلیغ غیر مستقیم مفاهیم اخلاقی دانسته اند که به قصد تزکیه و تهذیب اخلاقی ممدوحان سروده شده است(۱۳۹۰: ۷۹). سابقهٔ ادبیات تعلیمی از نظر زمانی به ادب پیش از اسلام می‌رسد. وجود اندرزنامه های فراوان در ادبیات فارسی میانه و انتقال این میراث گرانبهای فرهنگی به ادب دورهٔ جدید و تلفیق آن با اندیشه‌های اسلامی، ادبیات فارسی جدید را بارور و سرشار کرده است. بنابراین جای شگفتی نیست که همان نخستین اشعار فارسی که به شاعرانی از قبیل حنظلهٔ بادغیسی، ابوسلیک گرگانی، و فیروز مشرقی در عصر طاهری و صفاری نسبت یافته، مشحون به مضامین اندرزی و تعلیمی باشد. شعر دورهٔ سامانی به طرز برجسته‌ای خردگرا و آمیخته به اخلاقیات پاک و نجیب است، تا آنجا که می توان مشخصهٔ بارز این شاعران و به ویژه رودکی، شهید ابوشکور بلخی، و برتر از همه فردوسی را خردورزی و اخلاق مداری دانست. ادبیات تعلیمی تقریباً به قالب و شکل خاصی از ادب منحصر نمی-ماند و در دامن همهٔ قالب های شعر، حتی منظوم های حماسی و غنایی به رشد و بالندگی خاصی نایل آمده است، چنانکه مثلاً بهترین و ناب‌ترین مفاهیم اخلاقی را می‌توان در شاهنامه و مخزن‌الاسرار و سایر منظومه های پنج گنج نظامی جستجو کرد( همان - ۸۰۷۹).

محمد جعفر یاحقی در یک اظهار نظر کلی در بارهٔ گلستان می‌گوید: " گفتیم که سعدی در تمام زمینه‌های ادب فارسی یکه تاز و مدعی است. او در نویسندگی هم راه مستقل و میانه و در عین حال ممتاز و بدیعی گشوده است. کتاب گلستان او در هشت باب هرچند به ظاهر خُرد و کم حجم است، اما در واقع، نویسندگی سخن پارسی را به حد

کمال رسانده است. بسیاری از سخنان او در این کتاب، امروز به صورت ضرب المثل، آویزهٔ گوش و ورد زبان هر پارسی گویی شده است"( ۱۳۹۰: ۸۰).

۲-۳-ج-۳- **مخاطبان گلستان**: غالب خطاب ها به صورت مستقیم و غیرمستقیم به « تو/ شما » به صورت مؤدبانه و آمرانه است. اما در مواردی به خاطر ملاحظات شعری و یا هر دلیل دیگر، از کلماتی مانند خداوندِ سخن، خویش، خود، برادر، فلان، حسود، حکیم، خردمندف اعضای بدن مثل دست و ساعد و بازو، پارسا، مرد خدا، مرد، سعدی، خام، نیک مرد، خویشتن، قناعت، ... برای خطاب استفاده شده است. در تمام این ابیات به نظر می‌آید که این‌ها هم از همان کلیت برخوردارند و منظور تمام مردم جهان است؛ حتی آنجا که سعدی خودش را مورد خطاب قرار می‌دهد و خود را نمایندهٔ تمام انسان‌های جهان قرار می‌دهد. به عنوان نمونه، آنجا که « حکیم» مورد خطاب قرار می‌گیرد، مانند " از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم/ وگر با چو تو صد برآید به جنگ" ، فقط منظور حکیم ایرانی و ... نیست بلکه تمام حکیمان جهان است و یا هم تمام انسان‌ها.

اما در مواردی مانند خطاب به «حسود»، دایرهٔ خطاب با آنکه محدودتر است و فقط حسودان مورد نظر هستند، اما باز هم از کلیت لازم برخوردار است و طرف خطاب تمام حسودان جهان است. و یا آنجا که درویشان و صوفیان مورد خطاب قرار می گیرند، از قولِ موسی به نقل از فروزانفر " آنچه سعدی در باب درویشان و صوفیان در جای جای آثار خود ذکر می‌کند، مشخص می‌شود که سعدی خط و مشی صوفیانه را نه به طریق رسمی بلکه برای بهره گیری از مظاهر تربیت و اخلاق آورده است و بدین ترتیب می توان راهی را برای انتساب سعدی به سلاسل فتوت جست( موسوی، ۱۳۹۰). گلستان سعدی خود به نحوی از نوع ادبی اندرزی است و فعل های امر زیادی در آن به کار رفته است و اینکه مخاطب چه کسی است، این خود جای بحث دارد. همراه با گفته ها و مقدمه و حکایات گلستان، جملات خطابی و خبری فراوان آمده که نشان از جهانشمولی دارد، مانند «هر که= هر کس که/ هر انسانی که). » در بیت زیر: " هر که شاه آن کند که او گوید/ حیف باشد که جز نکو گوید. و یا خردمندان گفته‌اند: دروغِ مصلحت‌آمیز به از راستی فتنه انگیز؛ یعنی «همهٔ خردمندان جهان گفته اند».

در یک بیت دعایی که با ساختِ امر آمده است، سعدی برای پایندگی پارس به عنوان یک موضوع جانبی به صورت زیر دعا می کند: " یا رب ز بادِ فتنه نگه دار خاک پارس/

چندان که خاک را بوَد و باد را بقا "( یوسفی، ۱۳۸۹: ۵۲). و گرنه تمام ابیات دیگر جهانشمول هستند.

۲-۳-ج-۴- **گلستان به عنوانِ یک اثرِ جهانشمول**: واژۀ جهان آنقدر در این ابیات می‌آید که به نظر می‌آید سعدی با تمام جهان صحبت می‌کند و حتی از نظر زمانی هم مباحث جهان کنونی و هم جهان آخرت مدّنظر است. جهان شمولیِ این کتاب آنچنان در دل دیگران نشست، که آن‌ها از همان اوایل شروع کردند به ترجمۀ آن به زبان‌های دیگر. غلامحسین یوسفی در بارۀ این ویژگی گلستان می‌گوید: "گلستان از نظر نویسندگی اثری ممتاز است و قابل توجه. به خصوص که تا قرن‌ها بعد توانسته است گروه کثیری از اهل قلم را تحت تأثیر اسلوب خود قرار دهد. هنر بزرگ سعدی این است که نثر فارسی را از چنگ تکلف و تصنع و آرایشگری‌های زننده و کلمات و ترکیبات دور از ذهن و فضل فروشی نجات داده و اعتدالی مطبوع و موزون به آن بخشیده است"( ۱۳۹۸: ۳۸). وی نیز می افزاید " بر گلستان ایراد گرفته اند که به عنوان کتابی اخلاقی ، بر یک اساسِ ثابت استوار نیست و آنچه را فرنگیان سیستم می گویند، فاقدست. به عبارت دیگر، یک اندیشۀ مرکزی و اساسی ندارد که فصول کتاب برای تأیید آن نوشته شده باشد بلکه گلستان مانند کشکول یا جنگ، مجموعه ای است از آنچه در طی سی وچند سال سیر و سیاحت دیده و شنیده است(همان : ۲۹ ).

در پاسخِ این انتقاد، نظر عبدالحسین زرّین کوب قابل توجه است که می‌گوید: " سعدی در این کتاب انسان را، با دنیای او و با همۀ معایب و محاسن و با تمام تضاد و تناقض هایی که در وجود او هست تصویر می کند ... در دنیای گلستان زیبایی در کنار زشتی و اندوه در پهلوی شادی است و تناقض‌هایی هم که عیب جویان در آن یافته اند تناقض هایی است که در کار دنیاست .سعدی چنین دنیایی را که پر از تناقضذ و تضاد و سرشار از شگفتی و زشتی است در گلستان خویش توصیف می کندو گناه این تناقض ها و زشتی ها هم بر او نیست بر خود دنیاست. نظر سعدی آن است که در این کتاب انسان و دنیا را چنان که هست توصیف کند نه آنچنانکه باید باشد. و دنیا هم مثل انسان آن چنانکه هست از تناقض ها و شگفتی های بسیار خالی نیست (۱۳۴۳ : ۲۳۴-۲۳۵).

در چند جای دیگرف یوسفی در بارۀ گلستان می گوید : " در گلستان انسان با دنیایی سرو کار دارد محسوس و واقعی، نه فقط با عالم نگارین و خیال آمیز برخی اخلاق نویسان

که غالباً لمس نشدنی است و دور از دسترس . از این رو خواننده با واقعیات گوناگون روبرو می شود: تلخ و شیرین، مطلوب و نامطبوع. به خصوص که سعدی به واسطهٔ تجربه های فراوان و نکته یابی‌های شگفت‌انگیز و غور در احوال و افکار انسان، و قدرت قلم خویش در این نگارگری با هنرمندی و استادیِ خاصی از عهدهٔ آن برآمده است" (۱۳۹۸ : ۳۰) . "همچنان که در دنیای واقعی خوبی ها و بدیها، زیبایی ها و زشتی ها بسیار است، و گاه در کنار هم، گلستان نیز این همه را دربر دارد. و به صورتی بارز. جلوهٔ خاص گلستان در این است که این عالم رنگارنگ را جلو چشم ما مجسّم کرده است" یوسفی (۱۳۹۸ : ۳۰).

دو ویژگی permanent or universal ( = دائمی و جهانی) که از شرایط اولیهٔ یک اثر ادبی جهان شمول هستند در گلستان به خوبی دیده می شود و می‌توان این کتاب سعدی را تا حدی در ردیف کتاب های رئالیستی قرار داد چون حاصل تجربه است و علوم تجربی به قول پوپ خاص یک مکان و زمان نیست. او به نقل از اکبر افقری، ... : می‌گوید:

Nature and truth are the same because they include the permanent, enduring, general truths which had been, are , and will be true for all men, in all times, everywhere.

ترجمه: طبیعت و حقیقت یکسان هستند زیرا آن‌ها حقایقِ دائمی، فراگیر و کُلی را در بر می‌گیرند، حقایقی که برای همیشه و همه جا بوده‌اند، هستند و خواهند بود.

در مورد جهانشمولی گلستان غلامحسین یوسفی می‌گوید : " حشر و نشر سعدی با انواع اشخاص و تأمل در رفتار و خلقیات آنان موجب آمده که در گلستان از طبقات مختلف مردم سخن می رود. نه تنها دو باب گلستان به «سیرت پادشاهان» و « اخلاق درویشان » اختصاص دارد، بلکه در خلال حکایات و روایاتی که در کتاب پراکنده است، تصویری از زندگی مردم گوناگون را به وضوح می‌توان دید. شاید یکی از جهات محبوبیت **عام** این کتاب همین **جامعیت و شمول** آن باشد که به عموم اشخاص – از پارسایان گرفته تا پادشاهان جهانگیر و پیادگان سر و پا برهنه پرداخته و از آنان سخن رانده است"(یوسفی، ۱۳۸۹ : ۲۷).

آخرین ابیات سعدی در گلستان به شرح زیر " ما نصیحت به جایی خود کردیم / روزگاری در این به سر بردیم // گر نیاید به گوشِ رغبتِ کس(= هرکس) / بر رسولان پیام باشد و بَس"(یوسفی، ۱۳۸۹ : ۱۹۱)، دلالت بر جهان شمولی تعلیمات او دارد. در این دو بیت پایانی، هم طرف سخن سعدی تمام انسان ها هستند و او می گوید که تجربیات

روزگاران خود را به همه می گوید. او وظیفهٔ خود را ابلاغ کرده است و پس از آن به عهدهٔ بهره‌بردار است.

خلاصه آنکه مقدمات، متن و مؤخرات گلستان همه خطاب به همگان است و به صورت همه‌جانبه حکایت از جهانشمولی دارد.

**۳- نتیجه**

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ابیاتِ امر و نهیِ گلستان حاوی پیام‌هایی به مخاطبان هستند که از یک ویژگی جهانشمول برخوردارند و مخاطب را با زوایایِ مختلفِ زندگی زمان سعدی و زمان های پیش و پس از آن نیز آشنا می‌سازند. به عبارت دیگر از طریقِ این ابیات که به نحوی چکیدهٔ گلستان محسوب می شوند، می توان گذشته، حال و آینده را به صورت یکجا در کلام گلستان به نظاره نشست. آنجا که سعدی از تأثیر وراثت در ابیاتی مانند «چو کنعان را طبیعت بی‌هنر بود/ پیمبرزادگی قدرش نیفزود// هنر **بنمای** اگر داری، نه گوهر/ گُل از خارست و ابراهیم از آزر» بر رفتار انسان سخن می‌گوید، او درس گذشته می‌دهد؛ و آنگاه که می‌گوید «جهان ای برادر نماند به کَس/ دل اندر جهان آفرین بند و بَس » اوضاع حال را پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد؛ و وقتی از «فرستادن برگِ عیشی به گور خویش» سخن به میان می‌آورد، دنیای پس از مرگ را به مخاطب متذکر می‌شود.

در واقع، آنچه در این سه مثال در خصوص پیوند گذشته، حال و آینده در کلام گلستان از طریقِ ابیاتِ امر و نهیِ آن قابل دریافت است، خود مشتی نمونهٔ خروار است. سعدی در قالب ابیاتی از گلستان که با ساختِ امر ونهی در این کتابِ تعلیمی ارائه شده اند، سراسر با زبانی ساده و عام‌پسند به مخاطب درس جهان‌بینی همراه با دقت و مشاهده‌گری می-دهد، زیرا سعدی خود این گنجِ حکمت را در اثر رنجِ مطالعات و سیر آفاق و انفس حاصل کرده است.

همین ویژگی‌ها باعث شده که کلام سعدی در گلستان به ویژه از طریقِ ابیات امر و نهی به مذاق مخاطبان خوش آید و این اثر او جهانگیر شده و از همان ابتدا مورد استقبال کانون‌های علمی و ادبی قرار گرفته، تدریس شود، مورد تحقیق و پژوهش قرار گیرد، و در شمارگان قابل توجهی نسخه نویسی، ترجمه، چاپ و منتشر گردد.

سرانجام، اینکه گلستان را می‌توان جز آثار ادبیِ متعلق به تمامِ جهان تلقی کرد، یعنی اثری ادبی که از قید زمان و مکان آزاد، و از جهان‌شمولیِ لازم برخوردار است. از آنجا که مخاطبِ اینگونه آثار تمامِ مردمِ جهانند و این گونه آثار زوال‌ناپذیرند، باید توجه شود که این افتخار همچنان برای زبان فارسی و ادبیات ایران حفظ شده و تلاش گردد گلستان به عنوان یک اثر ادبی جهانی در زمرهٔ مواریث فرهنگی جهانی به ثبت برسد.

**منابع** :

Afghari, Akbar, (2000), English for Students of Persian Literature, Tehran, (SAMT).

Nowruzi Mehdi & Birjandi Parviz , (2004) . English for the Students of Humanities, Tehran, ( SAMT).

Tajalli Ghaffar , 1997 , Idioms and Metaphorical Expressions in Translations, Tehran , ( SAMT).

احمدی گیوی، حسن ( ۱۳۹۳) : "نگاهی زبان شناختی و دستوری در شاهنامه"، در مجموعه مقالات سایه سرو ). ، تهران . ۵۵-۶۲.

انوری، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، تهران، سخن.

دیوان حافظ، ۱۳۸۸، به کوشش خلیل خطیب رهبرف چاپ چها و هفتن، انتشارات صفی علیشاه، تهران.

رامتین، ایرج،( ۱۳۸۹)، *خلاصه تاریخ ایران (پس از اسلام) مفاخر ایران*، انتشارات آیین تربیت و سنبله، تهران.

زرّین‌کوب، غلامحسین، با کاروان حلّه تهران، آریا ، ۱۳۴۳.

سعدی، مصلح الدین، *گلستان*، انتشارات علمی، ویراستاران : نصرت تربیت نیشابوری و مسعود بیات ماکو.

کریمی دوستان، غلامحسین، ( ۱۳۸۴، انگلیسی برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی، تهران، سمت.

گودزری فرهاد و محمد رضا یاراحمد، ( ۱۳۷۱)، راهنمای انگلیسی برای دانشجویان علوم انسانی(۱)، چاپ امین، ناشر آئینهٔ کتاب. بی جا.

یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۹۰)، *کلیات تاریخ ادبیات فارسی*، تهران، سمت.

یوسفی، غلامحسین، (۱۳۸۹)، گلستان سعدی، تهران، خوارزمی.

# تاملی بر جایگاه و کارکرد گفتمانی دیگری (عامۀ مردم)در باب دوم گلستان سعدی

**دکتر فرهاد طهماسبی**[1]

**چکیده**

دراین مقاله که به شیوه ء تحلیل انتقادی گفتمان فراهم شده است،به تبیین جایگاه و کارکرد گفتمانی دیگری (عامۀ مردم) پرداخته شده است؛در باب دوم گلستان سعدی (در اخلاق درویشان)شخصیت ها و طبقات اجتماعی مطلوب در قالب "ما" (درویش،صاحبدل ،پارسا)از طریق نام دهی مثبت و در مرکز قرار گرفتن،غلبه ءگفتمانی یافته و"آنان" (دیگران، عامۀ مردم)از طریق "نام زدایی" و خنثی سازی سلب هویت شده و به حاشیه رانده شده اند؛ عامۀ مردم در حکایت ها تشخص هویتی ندارند و با عناوینی همچون گروهی ،قومی ،دیگری یا دیگران به آنها اشاره شده است. عامۀ مردم در جریان حکایت ها نقش بنیادین ندارند و غالبا به گونۀ پرسشگر ،تماشاگر،منفعل وخاموش و پذیرنده در حکایت ها حضوری حاشیه ای دارند و در برخی حکایت ها از طریق دقت در لایه های غایب متن تشخیص داده می شوند.نتایج پژوهش در باب دوم گلستان و نگاهی اجمالی به دیگر باب های گلستان و برخی متون معاصر و قبل و بعد از سعدی بیانگر به حاشیه رانده شدن و دیگری فرض شدن و غیریت سازی عامۀ مردم در باب دوم گلستان و به احتمال زیاد در بیشتر متون ادبی کهن فارسی تا پیش از دوره ی مشروطه است.

**کلید واژه**: گفتمان، درویش، دیگری، نام دهی، خنثی سازی.

---

۱-دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر farhad.tahmasbi@yahoo.com

**۱- مقدمه**

گلستان سعدی در ده بخش تدوین شده است؛دیباچه ،هشت باب اصلی و خاتمه و پایان بندی؛بسیار بعید می نماید که این مجموعه بدون برنامه وباری به هر جهت سامان یافته باشد.نظم منطقی مباحث و پیوند ساختاری منظم باب ها مؤید این ادعاست؛چنانکه یوستان نیز از همین سیاق و سامان ساختاری برخوردار است.

**بماند سالها این نظم و ترتیب زما هر ذره خاک افتاده جایی**
**غرض نقشی است کز ما باز ماند که هستی را نمی بینم بقایی**
**مگر صاحبدلی روزی به رحمت کند در کار درویشان دعایی**

امعان نظر در تربیت کتاب وتهذیب ابواب ،ایجاز سخن مصلحت دید تا براین روضه ی غنا و حدیقهٔ غلبا چون بهشت هشت باب اتفاق افتاد از آن مختصر آمد تا به ملال نینجامد؛باب اول در سیرت پادشاهان باب دوم در اخلاق درویشان باب سوم در فضیلت قناعت باب چهارم در فواید خاموشی باب پنجم در عشق و جوانی باب ششم در ضعف و پیری باب هفتم در تاثیر تربیت باب هشتم در آداب صحبت.»(سعدی ،۱۳۶۶:۴۲-۴۳)

سعدی در تدوین ساختار باب دوم گلستان ،حکایت های اول تا پنجم را که در حکم مقدمه اند به معرفی و تبیین جا یگاه درویشان (صوفیان صافی،صلحا،صاحبدلان)و گفتمان مطلوب وموجود و غالب خویش اختصاص داده وحکایت های ششم تا چهل وپنجم را در حکم تنه ی اصلی باب دوم قرار داده و منویات گفتمانی و موضع گیری های خویش را در آنها مطرح ساخته و در سه حکایت پایانی به نتیجه گیری پرداخته است:

**پادشاهی به دیده ی استحقار در طایفه ی درویشان نظر کرد.یکی زان میان به فراست به جای آورد و گفت :ای ملک ،ما در این دنیا به جیش از تو کمتریم و به عیش خوش تر و به مرگ برابر و به قیامت بهتر... ظاهر درویشی جامه ی ژنده است و موی سترده و حقیقت آن دل زنده و نفس مرده...**

**طریق درویشان ذکر است و شکر وخدمت وطاعت وایثار و قناعت و توحیدوتوکل و تسلیم و تحمل.هر که بدین صفت ها که گفتم موصوف است به حقیقت درویش است و گر در قباست ،اما هرزه گردی بی نماز ،هواپرست هوس باز که روز ها به شب آرد دربند شهوت و شب ها روز کند در خواب غفلت و بخورد هر چه درمیان می آید و بگوید هرچه بر زبان آید ،رند است و گر در عباست.** (**همان : ۲۳۱ – ۲۳۳** )سعدی از طریق نام دهی به اشخاص و طبقات اجتماعی در باب دوم گلستان مواضع گفتمانی خویش و گفتمان غالب جامعه را سامان دهی می کند ؛در این گفتمان درویش ،پارسا و صاحبدل دارای بار مثبت اند و "خودی " و از "ما"

تلقی می شوند و زاهد و عابد و "دیگران " غیر خودی و در جبهه ی مقابل قرار دارند و " آنها" و دیگری محسوب می گردند و غالبا مورد انتقاد و نفی واقع می شوند ؛نکته ی جالب توجه آن است که از عامۀ مردم نام زدایی شده و بی نام قلمداد شده اند ،از آنان یا بی هیچ عنوان و نامی یا با عناوینی مبهم و سلب هویت شده همچون طاعنان ،عیب جویان و یا دیگران یاد می کنند.

**۱-۱- پیشینۀ تحقیق**

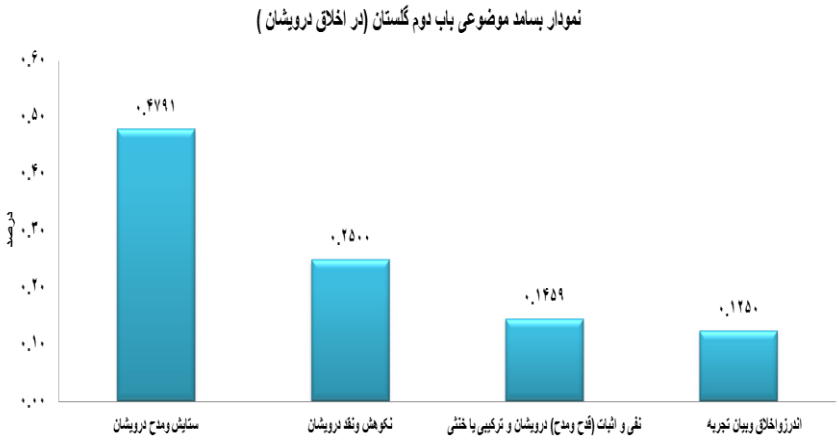
پیش از این امیر علی احمدی در مقاله ای با عنوان "محتوای جامعه شناختی گلستان سعدی در مجموعه سعدی شناسی دفتر دوازدهم،اردیبهشت ماه ۱۳۸۸ و نسرین فقیه ملک مرزبان و مرجان فتحی در مقاله ای با عنوان "تحلیل انتقادی گفتمان صوفیانه در گلستان سعدی " در مجلۀ کهن نامه ی پارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال پنجم شماره ۳ پاییز ۱۳۹۳ مباحث سودمندی پیرامون طبقات اجتماعی و تحلیل انتقادی گفتمان در گلستان سعدی طرح کرده اند اما به جایگاه "دیگران" (عامۀ مردم ،طاعنان و عیب جویان ) که موضوع مرکزی مقاله ی حاضر است ،پرداخته نشده است ؛پرسش های بنیادین این مقاله آن است که عامۀ مردم در باب دوم گلستان چه جایگاهی دارند؟رویگرد گفتمانی سعدی و جامعه ء عصر او نسبت به آنها چگونه است؟ وحوزه های کارکردی این قشر گستردۀ اجتماعی در گلستان کدام است ؟تا در این راستا نحوه ء تعامل طبقات ممتاز و متوسط اجتماعی با طبقات فرو دست نمایانده شود و حوزه های کارکردی آنان در گفتمان انتقادی گلستان آشکار گردد. فرضیۀ نگارنده آن است که طبقات ممتاز ومتوسط از طریق سلطه وهژمونی ناشی از آن ،طبقات فرودست را به حاشیه رانده و غیریت سازی کرده اند تا زمینۀتسلط بر آنان را در زمینه های مختلف فراهم آورند و به تدریج این طبقات نیز گویی پذیرفته اند که نادان و منفل و خفته و غافل اند و چاره ای جز پذیرفتن گفتمان غالب را ندارند.

این پژوهش به شیوه ی توصیفی –تحلیلی می کوشد با تکیه بر باب دوم گلستان (در اخلاق درویشان)و بررسی چهل و هشت حکایت مطرح شده در این باب به پرسهای طرح شده از طریق تحلیل گفتمان و تقابل های مطرح شده در حکایت ها پاسخ دهد.

**۲- بحث و بررسی**

**۲-۱- طبقه بندی موضوعی باب دوم گلستان سعدی**

مهم ترین مضامین و موضوعات باب دوم گلستان در بردارنده ء تقابل مفاهیمی همچون صفا و صداقت با ریاکاری و تظاهر ،گذشت و ایثار و تحمل با ناشکیبایی و کم ظرفیتی ،تقابل شاه و گدا ،تقابل درویش و توانگر (دارا و ندار)و نکوهش عیب جویی ،خوی بد و سنگدلی و پرخوری و شکمبارگی است.




از مجموع حکایت های باب دوم گلستان (چهل و هشت حکایت)۴۷/۹۱ ٪(بیست و سه حکایت ) در ستایش درویشان و ۲۵٪ (دوازده حکایت ) در نکوهش درویشان و ۱۴/۵۹ ٪ (هفت حکایت) ،ترکیبی از قدح و مدح درویشان و یا حالتی خنثی دارد؛۱۲/۵٪ (شش حکایت ) نیز دربردارنده ء اندرز اخلاقی و بیان تجربه است.

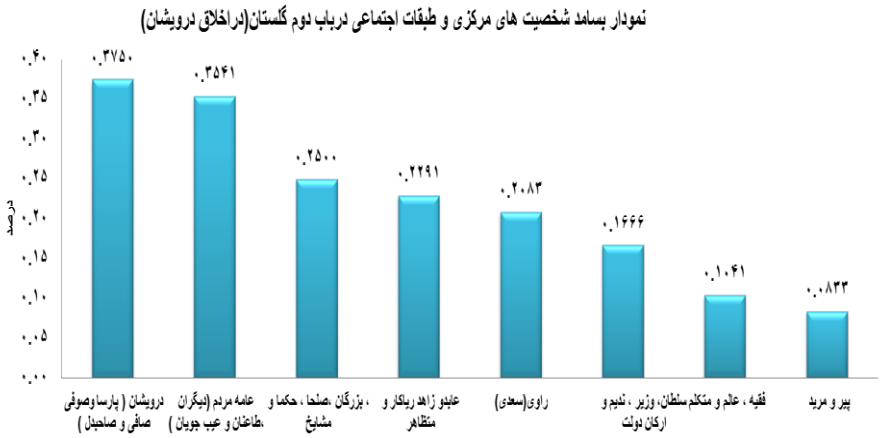
نمودار بسامد موضوعی حکایت های باب دوم گلستان را می توان این گونه تفسیر کرد:

- درویشان (صوفیان) در عصر سعدی از حضور و نفوذ قابل توجهی در جامعه برخوردارند.
- جامعه ی عصر سعدی نسبت به درویشان و اخلاق و رفتار آنها انتقاد های فراوانی دارد. (نقد تظاهر و ریاکاری و شکمبارگی از اهم آنهاست.)
- اگر مجموع حکایت های انتقادی و حکایت هایی که در بردارنده ء نکوهش و ترکیبی از نکوهش و ستایش یا خنثی درباره ء اخلاق درویشان را در نظر بگیریم (۳۹/۵۹ ٪ =۱۴/۵۹ ٪ +۲۵ ٪ ) باز هم در صد حکایت های ستایشی (۴۷/۹۱ ٪ ) از مجموع دیگر حکایت ها بیشتر است ، پس در جامعه ی عصر

سعدی صوفیان صافی (درویشان مطلوب ) از احترام و ستایش قابل توجهی برخوردارند اما رفتار های نادرست صوفی نمایان (درویشان منحط )موجبات نفی و نقد قشر هایی از جامعه را در حق آنان فراهم آورده است.

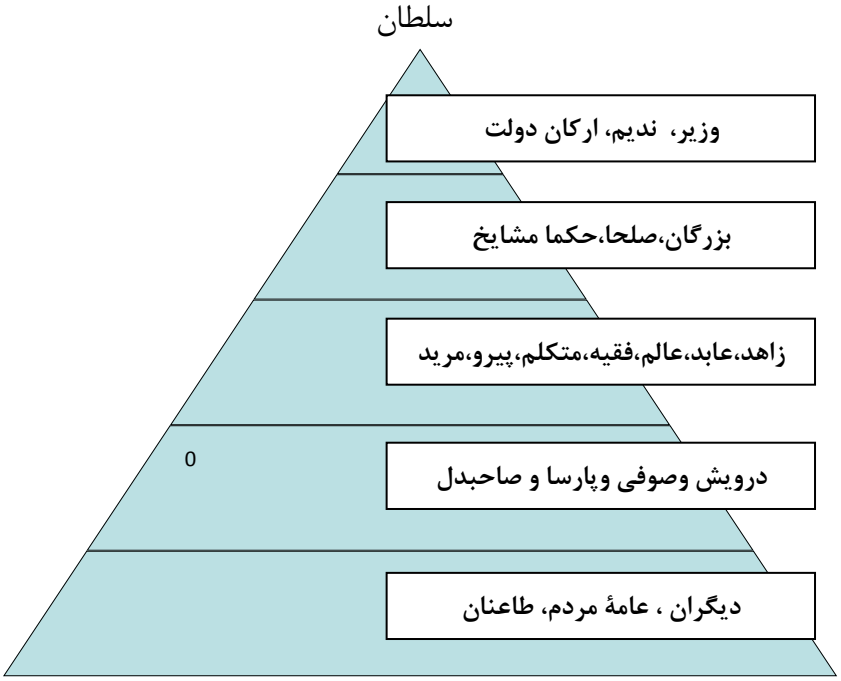
**۲-۲- شخصیت‌ها و طبقات اجتماعی در باب دوم گلستان (در اخلاق درویشان )**

بسامد کارکرد شخصیت ها و طبقات اجتماعی در حکایت های باب دوم گلستان نشانگر ساختار اجتماعی و طبقاتی جامعه عصر سعدی است؛




تحلیل این نمودار بیانگر حضور چشمگیر طبقه ء درویشان (+ پارسا وصوفی صافی و صاحبدل ) به میزان ۳۷/۵ ٪ (هجده حکایت ) و پس از آن عامۀ مردم (دیگران ،طاعنان و عیب جویان ) به میزان ۳۵/۴۱٪ (هفده حکایت) است ، بزرگان ،صلحا ، حکما و مشایخ ۲۵٪ (دوازده حکایت ) عابدو زاهد ریاکار و متظاهر ۲۲/۹۱٪ (یازده حکایت ) ،راوی (سعدی ) ۲۰/۸۳ ٪ (ده حکایت ) سلطان، وزیر ، ندیم و ارکان دولت ۱۶/۶۶ ٪ (هشت حکایت ) ، فقیه ، عالم و متکلم ۱۰/۴۱ ٪ ( پنج حکایت ) و پیر و مرید ۸/۳۳ ٪ (چهار حکایت ) ، دیگر شخصیت ها وطبقات اجتماعی مطرح در حکایت های باب دوم گلستان (در اخلاق درویشان ) را تشکیل می دهند ؛بدیهی است که اگر این نمودار که بر مبنای بسامد شخصیت ها و طبقات اجتماعی ترسیم شده است ،بر مبنای ساختار هرم قدرت در جامه عصر سعدی ترسیم گردد بدین شکل خواهد بود :

نمودار هرم قدرت در باب دوم گلستان سعدی(دراخلاق درویشان)




سعدی در باب دوم گلستان در طرح گفتمان اخلاقی عصر خود ، ستایشگر اخلاق مطلوب درویشانه ومعارض و منتقد اخلاق منحط رایج صوفیانه عصر خویش است:گلستان آینه ء اخلاق اجتماعی موجود در جهان عصر سعدی است ؛در گفتمان انتقادی سعدی هیچ کس در امان نیست از پادشاه و سلطان گرفته تا عابدوزاهد ،هرکس گرفتار اخلاق منحط - صوفیانه که غالبا مبتنی بر تظاهر و ریاکاری و عوام فریبی است- باشد از تیغ طنز وانتقاد سعدی در امان نمی ماند.

در گفتمان انتقادی باب دوم گلستان راوی و درویش صاحبدل و پارسایان و کسانی که وجوه اخلاقی مشترکی با آنان دارند در جبهۀ خودی و در جرگه "ما" قرار می گیرند و ستایش می شوند و در طرف مقابل زاهد و عابد که در حکایت ها اهل ریا و تظاهر نشان داده شده اند و عامۀ مردم که غالبا فریب عوام فریبی های آنان را می خورند ،در جبهه ء غیر خودی و یا "آنها " قرار می گیرند و مورد نقد و طنز و تعویض واقع می شوند.

با توجه به بسامد کارکرد و حضور شخصیت ها و طبقات اجتماعی در باب دوم گلستان ، پس از درویشان عامۀ مردم (دیگران ،طاعنان و عیب جویان ) به میزان ۳۵/۴۱ ٪ و در هفده حکایت از مجموع چهل و هشت حکایت باب دوم گلستان در لایه های حاضر و یا غایب متن حضور همیشگی و حاشیه ای دارند ،در باب دوم گلستان عامۀ مردم "دیگری " قلمداد شده و به حاشیه رانده شده اند ، کارکرد حاشیه ای آنها در حکایت ها غالبا یا پرسش از سر نادانی و جهالت است و یا طعنه زنی و عیبجویی است ؛ظاهر بین اند و نادان ، اندرون از طعام پر می دارند و از نور معرفت تهی اند (حکایت بیست و دوم ) ،درباره ء دیگران حرف می زنند و خود عمل نمی کنند ،اهل پذیرش و انفعال و سکوت و خاموشی اند ، زبان دراز ،حسود ، بد اندیش خونریز و بدخواه و آزار گرند (حکایت بیست و یکم و بیست و سوم ).خفته و غافل اند؛ستایش گری هایشان از سر نا آگاهی و همراه با مبالغه است؛(حکایت هفتم و هشتم ).دلمرده و افسرده وره از عالم صورت به عالم معنی نبرده اند ،خام و بی بصرند،اهل معصیت اند و هویت مشخصی ندارند .(حکایت یازدهم و سیزدهم )بدگو و بدسگال ،پریشان و پراکنده دل اند (حکایت بیست و چهارم و بیست و پنجم ) بی توجه به حلال و حرام ، تماشاگر منفعل ،فرومایه و کم ظرفیت و دشنام گو و اهل خشونت اند (حکایت سی و پنجم و چهل دوم ).

جدول توصیفی ، موضوع ، شخصیت ها ،تقابل ها و کارکرد های گفتمانی و نتیجه ءحکایت هایی از باب دوم گلستان که عامۀ مردم (دیگران ، طاعنان و عیبجویان ) در آنهاحضور دارند:

| حکایت | موضوع | شخصیت ها | تقابل ها و کارکردهای گفتمانی | نتیجه |
|---|---|---|---|---|
| حکایت هفتم | در پوستین خلق افتادن | راوی/پدر راوی/جماعت خفته (دیگران) | ما (راوی وپدرش ):متعبد و شب خیز و مولع زهد و پرهیز همه شب دیده بر هم نبسته و مصحف عزیز برکنار گرفته .آنها (طایفه ای):خفته ،چنان خواب غفلت برده اند که گویی | تونیز اگرخفتی به از آنکه در پوستین خلق افتی |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | نخفته اند که مرده اند.سکوت ،خاموشی ،بی هویتی. | |
| حکایت هشتم | ظاهر و باطن | عامۀ مردم ستایشگر/بزر گی | ما(یکی از بزرگان):قابل ستایش بودن،خودآگاهی،فروتنی وادار کردن طرف مقابل به سکوت وپذیرش ،پوزخند،تحقیر. آنها(عامۀ مردم ،دیگران):ستایش گری،مبالغه،ناآگاهی | من آنم که من دانم |
| حکایت دهم | ناپایداری احوال صوفیان | یعقوب(ع)/یک ی از عوام | ما(یعقوب(ع)،درویشان اهل حال و مقام): آگاهی دهندگی،نگاه ازبالا به پایین وواعظانه،واداشتن مخاطب به سکوت. آنها(یکی،دیگری):پرسش ازسرنادانی،سکوت وخاموشی | اگر درویش در حالی بماندی/سر دست از دوعالم برفشاندی |
| حکایت یازدهم | دوران با خبر ونردیکان بی بصر(غفلت عامه ) | راوی /جماعت دلمرده (دیگران )/رونده ء گذرنده | ما(من):سخنوری،وعظ،اهل معانی ومعرفت بودن،نزدیک بودن به دوست،باخبر بودن آنها(دیگران):جماعتی دلمرده،افسرده،ره ازعالم صورت به عالم معنی نبرده،هیزم تر،ستور،کور،خام،بی بصر،مستمع منفعل. | دوران با خبر درحضور ونزدیکان بی بصر دور |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| حکایت سیزدهم | شکرگزار بودن و رضای دوست طلبیدن | راوی /پارسا /دیگران (عامۀ مردم) | ما(پارسایی):دردمندی،رنجوری ،شکرگزاری پیوسته،مصیبت،ایثار وازخودگذشتگی. آنها(دیگران، عامۀ مردم):پرسش ازسرنادانی،معصیت،بی هویتی،سکوت،انفعال،قانع شدن وپذیرندگی. | شکر آنکه به مصیبتی گرفتارم نه به معصیتی |
| حکایت شانزده م | تقرب پادشاهان و ارادت درویشان | یکی از جمله ء صالحان/پادشاه ی /پارسایی / عامۀ مردم (دیگران ) | ما(پادشاه ارادتمنددرویشان):به بهشت رفتن،ازعمل نکوهیده بری بودن، ،کلاه تتری داشتن. آنها(پارسایی):مقرب پادشاه بودن،به دوزخ رفتن،(دیگران)دلق ومسحی و مرقع داشتن،کلاه برکی داشتن،عقیده ء نادرست و خطا ،سکوت،پذیرش وانفعال. | ندا آمد که این پادشه به ارادت درویشان به بهشت اندر است و این پارسا به تقرب پادشاهان در دوزخ |
| حکایت بیست و یکم | ادب آموزی از بی ادبان | لقمان /دیگران | ما(لقمان):دانایی،ادب آموزی،حکمت و هوش داشتن. آنها(دیگران) پرسش از سرنادانی ،خاموشی،سکوت،پذیرش وانفعال. | هرچه ازایشان(بی ادبان)درنظرم ناپسند آمداز فعل آن پرهیز کردم. |
| حکایت بیست و دوم | شکمبارگی عابدان | عابدی /دیگران (عامۀ مردم)/صاحبد لی | ما(صاحبدلی):نکته سنجی ،اندرون از طعام خالی داشتن،نورمعرفت دیدن،اهل حکمت بودن آنها(دیگران)ده من طعام خوردن و حرف زدن درباره ء | اگرنیم نانی بخوردی و بخفتی ،بسیارازاین فاضل تر بودی. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | دیگران،طعنه زدن وعیب جویی | |
| حکایت بیست و سوم | زبان مردم (عیبجویی و طعنه) | گمشده ء ره یافته /درویشان/طاع نان (دیگران)/پیر طریقت | ما(درویشان):اهل تحقیق،پرطریقت،شکرگزاری، شکیبایی، بهتر بودن ازپنداری که دیگران دارند،موردحسن ظن همگنان بودن،اندیشه بردن وتیمار خوردن. آنها(طاعنان،دیگران):زبان درازی،بداندیشی،آزار ،حسودی ،عیبجویی ،خون ریزی،بدخواهی. | شکر این نعمت چگونه گزاری که بهتر از آنی که پندارندت.نیک باشی و بدت گوید خلق/به که بدباشی ونیکت خوانند. |
| حکایت بیست و چهارم | زبان مردم (عیبجویی وطعنه) | یکی از مشایخ /راوی /عیبجوی وطاعن (دایگری) | ما(من و یکی ازمشایخ):اهل صلاح بودن،نیکوروش بودن،آهنگ مستقیم داشتن. آنها (دیگران):بدگویی،به فساددیگران گواهی دادن،بدسگالی،نقص دیگران راگفتن | [راوی] گفتم:فلان به فسادمن گواهی داده است [پیرطریقت] گفتا:به صلاحش خجل کن. |
| حکایت بیست و پنجم | حقیقت تصوف (ظاهر و باطن) | یکی از مشایخ / عامهٔ مردم (دیگران )/درویشان | ما(یکی از مشایخ):به صورت پریشان وبه معنی جمع،جاه ومال وزرع وتجارت داشتن،دل با خدا داشتن،خلوت نشینی آنها(دیگران):جماعتی به صورت جمع و به معنی پریشان،پرا کندگی دل ،بی صفایی در تنهایی باخدا نبودن ،پرسش از سرنادانی وپذیرش بی چون وچرا. | پیش از این طایفه ای درجهان بودندبه صورت پریشان و به معنی جمع؛اکنون جماعتی هستند به صورت جمع و به معنی پریشان. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| حکایت بیست و ششم | غفلت | راوی/شوریده(عارف)/جماعت خفته(دیگران) | ما(من و عارف شوریده):بی قراری،مروت داشتن،تسبیح گفتن آنها(دیگران)خفته،همچون بهایم بودن سکوت،خاموشی،انفعال. | [راوی] اندیشه کردم مروت نباشدهمه درتسبیح ومن به غفلت خفته. |
| حکایت بیست و نهم | محجوبی و محبوبی (ستایش گوشه نشینی) | ابوهریره/پیامبر(ص)/صاحبدلی/دیگران(عامۀ مردم) | ما(صاحبدلی):نکته سنجی،محجوبی ومحبوبی. آنها(دیگران):پرسش از سرنادانی،سکوت،پذیرش وانفعال. | صاحبدلی راگفتند:بدین خوبی که آفتاب است،نشنیده ام که کس اورا دوست گرفته وعشق آورده.گفت:برای اینکه هرروزمی توان دیدمگر در زمستان که محجوب است ومحبوب. |
| حکایت سی و پنجم | نان وقف | یکی ازعلمای راسخ/عامهء مردم(دیگران) ستانندگان نان وقف | ما(یکی از عالمای راسخ):جمعیت خاطرداشتن،نان حلال خوردن. آنها(دیگران):جمع ازبهذنان نشستن،نان حرام خوردن،پرسش ازسرنادانی،سکوت وپذیرش وانفعال. | اگرنان از بهرجمعیت خاطر می ستاند،حلال است واگر از بهر نان می نشیند حرام. |
| حکایت سی و ششم | گرسنگی درویشان | درویش گرسنه /صاحب بقعه/طایفه ء | ما(درویش وصاحب بقعه ءکریم النفس):نکته سنجی و | [درویش]:من گرسنه در برابرم سفره |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | اهل فضل/یکی ازآن میان | نکته گویی،کرم،قناعت،بی ادعابودن.<br>آنها(دیگران):پرسش ازسرنادانی،سکوت وانفعال. | نان/همچون عزیم بردر حمام زنان. |
| حکایت چهل و دوم | تحمل وافتادگی | صاحبدلی/پهلو ان(زورآزما)/ عامۀ مردم (دیگران) | ما(یکی ازصاحبدلان):نکته سنجی،آرامش،تحمل.<br>آنها(زورآزماودیگران):تماشاگ ری وانفعال،فرومایگی،بی ظرفیتی وکم طاقتی،دشنام گویی. | این فرومایه هزار من سنگ برمی دارد وطاقت سخنی نمی آرد. |
| حکایت چهل و هشتم | دست کرم و بازوی زور | حکیمی / عامۀ مردم (دیگران) | ما(حکیمی):سخاوت،نام نیک،دست کرم داشتن.<br>آنها(دیگران):پرسش ازسرنادانی،بازوی زورداشتن. | بنشسته است برگور بهرام گور/که دست کرم به زبازوی زور |

## ۳- نتیجه گیری:

ازطریق"دیگران" (عامۀ مردم ،طاعنان،عیبجویان و...)،این پرسش گران خاموش و منفعل حکایت های سعدی است که کنش ها وامتیازات طرف مقابلشان(درویش ،صاحبدل وصالح وپیرو ...)وسایر شخصیت ها وطبقات اجتماعی حاضردر متن آشکار می گردد؛بدین گونه گفتمان های غالب حتی در متون ادبی با استفاده از قدرت گفتمانی در حوزه های مختلف از "دیگران"توده هایی بی شکل و بی هویت ونادان می سازند وباسلطه وهژمونی،ایدئولوژی ها وگفتمان های خود را آن گونه که می خواهند برآنان تحمیل می کنند؛پرسش های از سرنادانی "دیگران"دانایی طرف مقابل را آشکار می سازد،خلقیات منفی آنان ،ویژگی های مطلوب طرف های مقابل را برجسته سازی می کند،غفلت وخواب آلودگی آنان ،بیداری وهشیاری طرف مقابل را در مرکز وکانون توجه قرار می دهد؛در حاشیه بودن وغیرت سازی شدن آنان شخصیت های مرکزی شده را مطرح می گرداند؛همدستی وهم سمت وسو بودن کانون های قدرت در این سازوکار ها ،کاملا آشکار ومشهوداست،به خاموشی

وانفعال کشیدن "دیگران"( عامۀ مردم)زمینه ساز تاخت و تاز وغلبه و سلطۀ طبقات دیگر را فراهم می آورد.

در گفتمان باب دوم گلستان (در اخلاق درویشان)صدا وکردار درویش مطلوب سعدی بردیگر صداها وکردارها ترجیح داده شده وستوده شده است ودر مقابل آن درکنار شخصیت های نامطلوب صوفیان ناصافی و درویشان منحط وریاکار با عناوین زاهد وعابد و درسطحی گسترده تر،طبقۀ عوام با عناوینی همچون طاعنان،عیبجویان،یکی،گروهی،قومی و... ضمن به حاشیه راندن و سلب هویت از آنان باطنز وتحقیر مورد تهاجم گفتمان غالب قرار گرفته اند.

با توجه به موارد یادشده در متن مقاله وبانگاهی اجمالی به دیگر باب های گلستان سعدی می توان یافته های تحقیق را در سطح کلان گفتمان گلستان توسعه بخشید ودر سطحی گسترده تر آن را به گفتمان رایج عصر سعدی تعمیم داد. با نگاهی به آثار منظوم ومنثور معاصر سعدی وکمی قبل و بعد از آن این مسیر گفتمانی را تاعصر مشروطه می توان پی گرفت عامۀ مردم وطبقات فرودست جامعه براثر دگرگونی های جهان نگری وتحولات اجتماعی پس از مشروطه کسب هویت می کنند و حقوق وجایگاه اجتماعی به دست می آورند وبا عناوینی همچون رنجبر،دهقان،زحمتکش و... در متون ادبی ومکتوب مورد اشاره قرار می گیرند. (۱) (عامۀ مردم)هیچ گاه با الفاظ احترام آمیز و حتی واژۀ بی نشان وکلی مردم نیزدر این حکایت ها نامیده نشده انداگر در طبقه بندی سعدی از درویش مطلوب و منحط ازعناوینی همچون درویش و صاحبدل و پارسا در وجه مثبت وزاهد و عابد در وجه منفی یاد می شود ، عامۀ مردم (دیگران)حتی دارای عناوین منفی هم نیستند و غالبا به گونه ای خنثی و بی اهمیت و بی نشان و در حاشیه از آنان یاد می شود. .(۲)

تنها پس از دگرگونی جهان نگری عام انسان ایرانی،از دورۀ مشروطه به بعد است که واژگان ،ملت،مردم،کارگر،زحمتکش،دهقان،رنجبر و ... با بار معنایی مثبت و احترام برانگیز و دارنده ءحقوق اجتماعی ، درباره ءطبقات عوام به تدریج کاربرد می یابد.این طبقه یا به تعبیر درست ترعرصهء اجتماعی پس از مشروطه از حاشیه به مرکز(۳) می آید و مورد توجه قرار می گیرد و از آن غیریت زدایی(۴) و حاشیه زدایی صورت می گیرد و به تدریج در مطبوعات و متون ادبی در مرکز برخی گفتمان ها قرار می گیرد.

**پی نوشت**

(۱)دیگری : هگل در معرفت شناسی ،ژاک لاکان درروان شناسی،سارتر دراگزیستانسیالیسم،دریدا درواسازی وادواردسعید در مطالعات استعماری اروپایی پیرامون فرهنگ های شرقی از جمله اندیشمندانی هستند که به بحث پیرامون مفهوم «دیگری» پرداخته اند.

«این اصطلاح ابهام زیادی دارد که البته عجیب هم نیست.در بستر نظریه های فرهنگ،شاید بارزترین کاربرد امروزی این مفهوم را ادواردسعید مطرح کرده باشد.در این چارچوب،شایدبتوان"دیگری"راگونه ای طرح ریزی فرهنگی مفاهیم تعریف کرد.این طرح ریزی به واسطه ی مناسبات قدرت که در آن"دیگری"عنصری تحت انقیاد است،شالوده ی هویت های سوژه های فرهنگی را می سازد.شرق شناسی در بیان دانش خود ازشرقی ها ،در واقع آن ها را در مقام "دیگری"خود (اروپایی) برساخت.شرق شناسی در توصیف ویژگی های به ظاهر شرقی (غیرمنطقی،نامعقول،نامتمدن،عقب افتاده و غیره)تعریفی از هویت واقعی "شرقی" به دست نداد بلکه در چهارچوب تقابل هایی که به این تفسیر ساخت می داد هویت اروپایی را تعریف کرد.در نتیجه "نامعقول"و"غیرمنطقی"بودن "دیگری"،"منطقی" و "عقلانی" بودن خود را اقتضا می کند.پس ساخت و پی ریزی "دیگری"در گفتمان شرق شناسی،به نحوی نشان دادن و بروز دادن هویت خود است.درنتیجه برداشت اروپایی از "دیگری " شرقی مسئله ی قدرت را به نمایش می گذارد.» (ادگار و پیتر سج ویک،۱۳۸۷ :۱۳۹ )

«تقابل خود/دیگری مبتنی بر این فرض است که در دل تجربه ی شخصی،خودی ذهنی دارد که هرچیزی را به مثابه ی "دیگری" از خود بیگانه می سازد.این تقابل که گاه با اصطلاحات متفاوتی مانند مرکز /حاشیه و غالب/سرکوب شونده بیان می شود از وقتی که سیمون دوبووار آن را برای بیان عدم توازن قدرت میان مرد و زن به کاربرد ،نقش مهمی در نقد فمینیستی ایفا کرده است...

تقابل خود/دیگری را ژاک لاکان وارد نظریه ی انتقادی کرد.تصور او از "دیگری" در واقع مفهومی چند معنایی است که در کانون کار او قرار دارد.برداشت لاکان از مفهوم "دیگری" نیز مانند برداشت دوبووار از این مفهوم از هگل (به خصوص توصیف او از دیالکتیک خدایگان و بنده )و فیلسوفان اگزیستانسیالیست نشأت می گیرد.» (مکاریک ،۱۳۸۸ :۱۱۲ – ۱۱۳ )

(۲)نام دهی :«انتخاب و کاربرد نام برای افراد ،اشیاء و فعالیت ها منعکس کننده ء دیدگاه خاصی است که می تواند بار منفی یا مثبت داشته باشد.» (یارمحمدی ،۱۳۸۳ :۱۴۴ همچنین ر.ک ملک مرزبان و فردوسی،۱۳۹۳ :۱۰۲ )

(۳)مرکز/ نامرکز:«هرجامعه ای می خواهد واقعیت را با شیوه های کمابیش منطقی و منسجمی درک کند و از ارزش های منظم و نظام مند خود محافظت نماید.این شیوه ها و ارزش ها شالوده ها و مراکز خود را می سازند واغلب ساختار های مستحکمی قلمداد می شوند که

بخشی از یک نظام بسته هستند.اگروجود یک مرکز را مفروض بینگاریم ،بایدسایر شیوه های نگرش به واقعیت را نادیده بگیریم ،واپس بزنیم و یا به حاشیه برانیم.به سخن دیگر ،واقعیت و ارزش ها ("حضورها") جهانی و عام نیستند ،بلکه مشروط به دیدگاه های معین فرهنگی ،اجتماعی ،اقتصادی یا سیاسی هستند.از طریق باز اندیشی در این دیدگاه ها ، می توان یک مرکز موجود را بی ثبات ،طبیعی زدایی و واسازی کرد و یا آن مرکز را "نامرکز ساخت اغلب گونه های نقد پساساختارگرا رسالت خود را نامرکز سازی ارزش ها ، دیدگاه ها ،و ادبیات و بافت به وجود آورنده ی آن می شمارند.» (مکاریک ،۱۳۸۸ :۲۸۵ – ۲۸۶ )

(۴)غیریت سازی/ غیریت زدایی:یکی از مفاهیم مهم در نظریه ی گفتمان غیریت سازی است،غیریت سازی یعنی مبارزه برسر خلق معنا؛«نزاع و تقابل در جامعه نیروی پیش راننده آن است و هرگفتمانی با گفتمان های دیگر در حال نزاع است و سعی می کند واقعیت را آن گونه که خود می خواهد تعریف کند... در هرجامعه ای تعدادی از گفتمان ها در حال نزاع هستند که یکی از آن ها خصلتی هژمونیک می یابد و دیگر گفتمان ها را سرکوب کرده و به حاشیه می راند.روش برجسته سازی و حاشیه رانی به دوگونه ء سخت افزاری و نرم افزاری نمود پیدا می کنند.گونۀ سخت افزاری در عمل و رفتار ظاهر می شود و به سوژه رفتاری دوگانه می دهد.برجسته سازی سخت افزاری مانند گسترده کردن دایرۀ اختیارات دوست است و حاشیه رانی سخت افزاری از قبیل حبس ،قتل عام و محدود کردن دایره ی قدرت دشمن می تواند باشد؛اما نرم افزاری در قالب زبان نمود پیدا می کند که باعث قطبی شدن متون می شود.قطب مثبت متن به ما و قطب منفی متن به آنها یا دشمن برمی گردد. » (حبیبی کردعلیوند ،۱۳۸۸ :۱۴۱ )

**کتابنامه**

ادگار.اندرو و پیتر سج ویک . (۱۳۸۷ ).مفاهیم بنیادی نظریه ء فرهنگی . ترجمه ءمهران مهاجر و محمد نبوی .تهران.آگه.

حبیبی کردعلیوند. پروین .(۱۳۸۸ ).تحلیل گفتمانی پیدایش و تحول نصوف صفوی(از شیخ صفی تا شیخ حیدر ۷۰۰ تا ۸۹۳ق).در فصلنامه ء تاریخ اسلام .سال دهم شماره ی ۴. زمستان ۱۳۸۸ .صص ۱۳۹-۱۶۷ .

سعدی . (۱۳۶۶ ).گلستان . به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر . تهران . صفی علیشاه .

علی احمدی.امید . (۱۳۸۸ ). محتوای جامعه شناختی گلستان سعدی .درسعدی شناسی .دفتر دوازدهم؛ویژه ء گلستان به کوشش کوروش کمالی سروستانی. شیراز .مرکز سعدی شناسی.صص ۷۳ - ۱۱۷ .

فقیه ملک مرزبان . نسرین و مرجان فردوسی.(۱۳۹۳) . تحلیل انتقادی گفتمان صوفیانه در گلستان سعدی .در کهن نامه ء پارسی .سال پنجم شماره ۳ .پاییز ۱۳۹۳ .تهران. پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی .صص ۸۷ – ۱۲۰ .

مکاریک .ایرناریما . (۱۳۸۸ ). دانشنامه ی نظریه های ادبی معاصر .ترجمه ی مهران مهاجر و محمد نبوی .تهران .آگه .

یارمحمدی.لطف الله. (۱۳۸۳ ). گفتمان شناسی رایج و انتقادی.هرمس.

# تحلیل حکایت سعدی و سماع و ابوالفرج

**دکتر جهانگیر صفری** [۱]
**رحمت‌الله قاسمی سپاس** [۲]
**بابک کاویانی** [۳]

**چکیده:**
یکی از خرده‌نظام‌هایِ نظامِ عرفانی، آیین سماع است. سعدی در بوستان به صورت جامع به تبیین نظام‌های نشانه‌شناسانه‌یِ مرتبط به آیینِ سماع و تشریحِ نظامِ نفس‌شناسانه‌یِ سماع و در گلستان بیشتر به آسیب شناسیِ سماع و جریان‌هایِ تاریخی و فرهنگیِ مرتبط با آن پرداخته است. سعدی فصل کاملی را در گلستان(حکایات ۱۹ تا ۲۶ باب دوم) به این مقوله اختصاص داده است؛ در حکایت اوّل از این فصل، به نقد فتواهای ابن‌جوزی اوّل و ابن‌جوزی دوم پرداخته است. سعدی بر خلاف نظر و خوانش سایر پژوهشگران از این حکایت، نه تنها سماع را ترک نکرده، بلکه به دفاع از آن برخاسته و نظرهای ابن‌جوزی را فاقد اعتبار علمی دانسته است. سعدی قیاس‌های طوطی‌وارِ ابن‌جوزی اوّل را در کتاب مشهور «تلبیس ابلیس»، به طنز، موعظه‌های بلیغ خوانده است. همان طور که در بوستان به تعریض، این کتاب را چاه و به طنز، شیخ ابن‌جوزی را مبارک‌نهاد خوانده است؛ «به تلبیس ابلیس در چاه رفت / که نتوان از این خوب‌تر راه رفت». سعدی در این حکایت علاوه بر نقدِ تاریخیِ سماع، به دفاع از نظامِ موسیقاییِ حکیمانه (نظر امثال فارابی و ارموی) نیز می‌پردازد. سماع‌شناسی در گلستان، فصل کاملی است که در این پژوهش تنها به مقدمه‌ی آن پرداخته شده است.

**واژه‌های کلیدی:** سعدی، سماع، ابن‌جوزی، قیاس، تلبیس‌ابلیس

---

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد Safari_706@yahoo.com
[۲] دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد
Sepas68@yahoo.com
[۳] دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد(نویسندهٔ مسئول)kavianyb@yahoo.com

**۱- مقدمه**

یکی از آثار شناخته شده‌ی سعدی، «گلستان» است. این کتاب در عین سادگی از ساختاری نظام‌مند و پیچیده برخوردار است. گستره‌ی موضوعات مطرح شده در گلستان به گستره‌ی زندگی فردی و اجتماعی انسان قرن هفت و حتّی قرون بعدی است. از طرفی معناشناسی گلستان بسیار دشوار است. بسیاری از استادان معاصر ادبیّات در فهم معانی گلستان، دچار انحراف شده‌اند. کشف انواع بافت‌های مسلّط بر متن گلستان در فهم متن‌مدار و سازنده‌مدار ضروری است. نگارندگان در این پژوهش خوانش جدیدی را از حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج ابن‌جوزی» که قابل انطباق بر بخشی از بافت موقعیّتی عصر سعدی است، طرح می‌کنند. معانی دریافتی ما از این حکایت، بر عکس تمام خوانش‌های قبلی از این حکایت است.

نظر شفیعی کدکنی درباره‌ی گستره‌ی دانش سعدی چنین است: «هیچ کس در این تردیدی ندارد که خداوند در سرشت سعدی جوهر شاعری را در حدّ نهایی آن به ودیعت نهاده بوده است و هیچ کس در این تردیدی ندارد که سعدی در جانب اکتسابی هنر شعر نیز بر مجموعه‌ی میراث بزرگان ادب فارسی و عربی اشراف داشته است. هیچ‌کس در این امر نیز نمی‌تواند تردید کند که سعدی بر تمام معارف اسلامی از فقه تا کلام و حدیث و تفسیر و تصوف و تاریخ و دیگر شاخه‌های این فرهنگ، وقوف کامل داشته است. با این همه اگر محبوبیّت و سلطنت هنری او را در طول این هشت قرن، حاصل این امتیازات او بدانیم، به تمامی حقیقت اشاره نکرده‌ایم؛ زیرا یک نکته‌ی برجسته را از یاد برده‌ایم و آن این است که در هنر سعدی چیزی وجود دارد که دیگر بزرگان ما از آن کمتر بهره داشته‌اند و آن آزمون‌گری و تجربه‌گرایی سعدی است، در آفاق پهناور حیات و ساحت‌های مختلف زندگی اجتماعی و فردی؛ همان چیزی که او خود از آن به «معاملت داشتن» تعبیر می‌کند». (شفیعی‌کدکنی،۱۳: ۱۱۲-۱۱۱).

یکی از خرده‌نظام‌های عرفان و تصوف، «آیین سماع» است. سعدی در باب دوم گلستان حکایت [۱۹] به تشریح بخشی از «نظام سماع» پرداخته است، امّا این تنها حکایت یا نظر سعدی درباره‌ی «سماع» نیست، بلکه سعدی در غزلیّات بوستان، مواعظ و قصاید نیز به این موضوع پرداخته است. بنابراین، خواندن این حکایت به تنهایی باعث انحراف معنایی

خواهد بود. فاتح رحمانی و همکاران در مقاله‌ی «بررسی گلستان سعدی با تکیه بر یافته-های روان تحلیلی» به معرّفی «مدل‌های تفسیری گلستان» می‌پردازند. «از آن جا که درک درست مفاهیم گلستان، نخستین گام برای بررسی تحلیلی آن است، نیازمندیم که دریابیم گلستان چگونه کتابی است؟ برای پاسخ به این پرسش، چهار مدل تبیینی قابل توجّه است: مدل مستقیم یا خطّی (دشتی،۱۳۶۴: ۲۴۶)؛ مدل انعکاسی یا مبتنی بر وجه توصیفی گلستان و انعکاس واقعیّت‌های اجتماعی در آن (یوسفی،۱۳۸۷:۳۰)؛ مدل مخاطب محور و مدل ترکیبی. پذیرش هر مدل، مزایا و معایبی برای درک درست گلستان دارد» (رحمانی و همکاران،۱۳۸۹: ۹۳). نگارندگان در ادامه‌ی مقاله به تشریح کامل هر مدل می‌پردازند. در ادامه «تحلیل روان‌پویشی گلستان» و «قواعد بنیادی بررسی تحلیلی گلستان» آورده شده است (ر.ک همان: ۱۰۱-۹۷). در پایان مقاله‌ی مذکور، نگارندگان به نکته‌ی مهمّی اشاره می‌کنند؛ «محدودیّت‌های تحلیل نیز قابل ذکرند. مهم‌ترین محدودیّت چنین تفسیرهایی، مربوط به این است که نوشته‌های سعدی- و در این مقاله، گلستان- تنها منبع اطّلاعاتی از وی هستند. بنابراین، آن چه به دست می‌آید، تنها «تفسیر کور» آن‌هاست. صرف بررسی نوشته‌های یک فرد، تنها می‌تواند بخشی از مسایل درونی او را آشکار سازد. بنابراین، ممکن است با افزایش اطّلاعات، نتیجه‌گیری‌ها کاملاً متفاوت شوند» (همان: ۱۱۵). بنا بر تجربیّات محقّقان پیشین، پارادایم تفسیری را برای تبیین حکایت مورد نظر انتخاب کردیم. در تحلیل نظام‌مند تفسیرگرایی، همه‌ی سعی و کوشش محقّق در استخراج معنا از واقعیّت است (ایمان،۱۳۹۱: ۷۰). برای شناخت بافت‌هایِ تاریخی، موقعیّتی و فرهنگیِ حاکم بر متنِ حکایتِ سماع و سعدی، به دو ابزار علمی نیاز مبرم است: ۱. دانش موسیقی ۲. مطالعه‌ی متون اوّلیّه‌ی سماع تا قرن سعدی. در بخش موسیقی نظری رسالات موسیقی از فارابی تا صفی‌الدین ارموی را مرجع قرار دادیم. در بخش عملی موسیقی، ردیف میرزا عبدالله با روایت نور علی برومند و مجید کیانی و ردیف آوازی عبدالله دوامی و آثار سید حسین طاهر زاده، قمرالملوک وزیری، سلیمان امیر قاسمی و اقبال آذر را مرجع قرار دادیم. متون مرتبط با سماع از ابوعبدالرحمان سلّمی تا عصر سعدی مورد بررسی قرار گرفت که در طول مقاله برای ارتباط‌های بینامتنی از آن‌ها بهره بردیم. منبع دیگر ما در این بخش تحقیقات نصرالله پورجوادی درباره‌ی سماع بوده است. در نهایت با توجّه به اصالت شرایط حاکم بر حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج» از نظر انواع بافت‌های زمانی و مکانی پنهان و آشکار مرتبط با متن، تبیین تفسیری مطمح نظر بیان شد.

### ۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

#### ۱-۱-۱- اشاره‌ای به برخی از خوانش‌های حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج»

سندی که به تحلیل جزء به جزء این حکایت پرداخته باشد، دیده نشد. برخی از استادان تنها در کتب سعدی‌شناسی به صورت گذرا به این حکایت اشاره کرده‌اند. البّته از خوانش جملات سعدی‌شناسان می‌توان فهمید که آن‌ها حکایت را چه طور خوانده و چگونه استنباط کرده‌اند.

##### ۱-۱-۱-۱- ضیاء موحد

ضیاء موحد در کتاب (سعدی) در فصل سوم «زمانه‌ی سعدی» به این حکایت اشاراتی کرده است: «سعدی از کس دیگری هم به نام ابوالفرج بن جوزی که احتمالاً معلّم هم بوده است، نام می‌برد که سعدی را به ترک سماع می‌خوانده و او گوش نمی‌داده است تا این که به خواننده‌ای بد صدا برخورد می‌کند و از هر چه موسیقی است، بیزار می‌شود. جالب توجّه آن که در وصف این خواننده، بیتی سروده که آن هم بر وزنی نامطبوع است:

گویی رگ جان می‌گسلد زخمه‌ی ناسازش ناخوشتر از آوازه‌ی مرگ پدر آوازش

در این که این ابوالفرج بن جوزی کیست؟ بحث‌های فراوان شده است. علّامه قزوینی که قول او را اغلب محقّقان و از جمله ذبیح الله صفا در تاریخ ادبیّات خود پذیرفته، برآن است که این ابن‌جوزی محتسب بغداد بوده و در سقوط بغداد در سال ۶۵۶ق کشته شده است. اگر تاریخ‌گذاری سعدی را دقیق بدانیم، نگارش گلستان حدود سه ماه بعد از کشته شدن ابن‌جوزی پایان یافته است و این زمان، با توجّه به سرعت انتقال اخبار در دنیای آن روز، زمانی کافی برای آگاهی یافتن سعدی از قتل ابن‌جوزی است. به همین دلیل، سعدی پس از ذکر نام او، عبارت «رحمه الله» را آورده است. البّته قولی هم هست که سعدی گلستان را در سال ۶۶۲ یک بار دیگر بازنویسی کرده است و چه بسا «رحمه الله» را در این بازنویسی اضافه کرده باشد. در هر صورت، این ابن‌جوزی از کسانی است که سعدی رفت و آمدی با او داشته و از قرار معلوم، به نصیحت‌های او هم گوش نمی‌کرده است» (موحد،۱۳۹۲: ۶۴-۶۳). ضیاء موحد در فصل هشتم (سعدی، زبان و شخصیّت) نیز به رابطه‌ی سعدی و موسیقی و عشق سعدی به موسیقی چنان است که ...» پرداخته است که به حکایات دیگری جدای از حکایت مذکور پرداخته است. (ر.ک همان: ۲۱۷-۲۱۴۹). به نظر می‌رسد، موضوع این حکایت برای ضیاء موحد حل نشده است.

### ۱-۱-۱-۲- حسن انوری

حسن انوری در کتاب «شوریده و بیقرار»، بخشی را تحت عنوان «سعدی و موسیقی و طبیعت» آورده و در این بخش به حکایت سعدی و سماع و ابوالفرج اشاراتی کرده است. «روح حسّاس و شیفته‌ای چون سعدی، طبعاً نمی‌توانسته است، نسبت به موسیقی بی‌اعتنا باشد، بلکه شیدای موسیقی نباشد. همچنان که مولوی و حافظ و خیام هم شیفته‌ی آن بوده‌اند. در گلستان در ضمن حکایتی می‌گوید که استادش شیخ ابوالفرج بن جوزی او را از شنیدن موسیقی نهی می‌کرده و او گوش نمی‌داده و پیوسته در مجالس موسیقی حاضر می‌شده است و در غزلیّات نیز شواهد متعدّدی هست که دلالت دارد بر علاقه‌ی شدید او به موسیقی؛ از جمله می‌گوید:

چه تربیت شنوم یا چه مصلحت بینم  مرا که چشم به ساقی و گوش بر چنگ است

(انوری،۱۳۸۴: ۶۶)

از مطالب استاد انوری استنباط می‌شود که وی حکایت را یک خاطره تصوّر کرده و مطالب آن را واقعی پنداشته است.

### ۱-۱-۱-۳- محمدعلی کاتوزیان

محمّدعلی کاتوزیان در کتاب «سعدی شاعر عشق و زندگی» به صورت گذرا به این داستان اشاره می‌کند. وی در بحثی حول جریان تصوّف می‌گوید: «... سعدی نیز در این جریان قرار گرفته بود، چنان که حتّی در گلستان می‌گوید که در زمان درس خواندن در بغداد، «شیخ اجل ابوالفرج جوزی» او را «ترک سماع دعوت فرموده» بود، که منظور ابن‌جوزی دوم است و «سماع» و «ترک سماع» و غیره از اصطلاحات فنّی صوفیانه در آن زمان است» (کاتوزیان، ۱۳۸۵: ۱۶۳). او در ادامه، به سخنان استاد بدیع الزمان فروزانفر اشاره می‌کند: «بدیع الزمان فروزانفر در مقاله‌ی محقّقانه‌ای، سعدی را در سلک صوفیان دینداری می‌گذارد که به ترکیبی از دین و عرفان باور دارند. ملاک قضاوت او- گذشته از آثار سعدی اشاره‌ی شاعر است به همان داستان «ترک سماع» «ابن‌جوزی» و- شاید به ویژه- به اظهار آشنایی او با شیخ شهاب‌الدین عمر بن محمد سهروردی» (همان:۱۶۴). کاتوزیان در صفحات ۱۶۸ به بعد همین منبع، تنها درباره‌ی سماع و سعدی سخنانی ایراد کرده است.

### ۱-۱-۱-۴- حسین حاجی‌علی‌لو

حسین حاجی‌علی‌لو در مقاله‌ی «بررسی ساختاری حکایت‌های گلستان سعدی» به شناسایی ساختار حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج» پرداخته و از مقایسه‌ی ساختار رمان، داستان و مقامه به تشریح حکایت‌های گلستان به نتایجی رسیده است. نگارنده در این مقاله به خوانش خویش از حکایت مذکور اشاره کرده است. «تعداد اندکی از داستان-های گلستان نیز ساختاری شبیه به مقامه دارند. مقامه، داستان‌هایی است با نثر مصنوع آمیخته با شعر، در مورد قهرمانی واحد که به صورتی ناشناس وارد داستان شده و در پایان ناپدید می‌شود. در مورد این داستان‌ها که تعداد آن‌ها از سه مورد تجاوز نمی‌کند، همیشه راوی داستان در آغاز حکایت، وارد جایی می‌شود با شخص و گروهی آشنا می‌شود، داستانی از زبان یکی از افراد بیان می‌شود و در پایان راوی از گروه جدا می‌شود. نثر این داستان‌ها نیز مصنوع و آمیخته به شعر است. تمام ویژگی‌های فوق مشابه ساختمان مقامه است (حاجی‌علی‌لو،۱۳۹۰: ۲۲). نگارنده، پس از تشریح ساختار مقامه به مقایسه‌ی برخی حکایات که از نظر او ساختاری شبیه به مقامه دارند، می‌پردازد. او پس از شرح حکایت پنجم از باب دوم، به حکایت مورد نظر ما می‌پردازد. «حکایت دیگری که با این شیوه‌ی [مقامه‌نویسی] بیان شده است، حکایت نوزدهم از باب دوم است. این حکایت، داستان سعدی است که در میان گروهی وارد و در پایان حکایت از آن‌ها جدا می‌شود. اگرچه در میان جمع داستانی به صورت مشخّص بیان نمی‌شود، سخن راوی در پاسخ به تعجّب یارانش، شرح سرگذشت و دلیل تغییر اندیشه‌ی اوست. علاوه براین، سبک نگارش متن و آرایش‌های لفظی و نیز سجع و جناس‌های فراوان موجود در آن، به نوع نگارش مقامه بسیار نزدیک است و بی‌اختیار ما را به یاد شیوه‌ی مقامه‌نویسی امثال بدیع‌الزمان همدانی، ابوالقاسم حریری و حمیدالدین بلخی می‌اندازد (همان:۲۲). حاجی‌علی‌لو تصوّر کرده که اندیشه‌ی سعدی در پایان حکایت تغییر کرده است.

**۱-۱-۱-۵- رضا داوری‌اردکانی**

رضا داوری‌اردکانی در مقاله‌ی «مقام طنز و طیبت در سخن سعدی» ضمن تشریح جایگاه طنز در آثار سعدی، اشاره‌ای به خوانش خویش از حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج» کرده است: «سعدی گرچه شاگرد رسمی استادانی که در حکایت‌های گلستان از آنان نام برده، نبوده است، بی‌تردید به تعالیم ابوالفرج جوزی و شهاب الدین سهروردی و... نظر داشته و کم و بیش پرورده‌ی آن آرا و افکار بوده است؛ امّا او را نمی‌توان در مرتبه‌ی مفسّر

آرا و احوال آن استادان و در زمره‌ی اشعری مذهب‌ها قرار داد. ابوالفرج جوزی و شهاب‌الدین سهروردی در حدّ خود بزرگ‌اند؛ امّا سعدی با شاگردی ایشان بزرگ نشده است؛ اگر او در مذمّت دنیا و اعراض از آن سخن گفته است، این را دلیل اشعری بودن او نباید دانست... امّا سعدی نه با اندرز شیخ اجل ابوالفرج جوزی که او را ترک سماع فرموده و موعظه‌های بلیغ گفته، بلکه در آن شب به دست این مطرب توبه کرده است که بقیّت عمر گِرد سماع و مخالطت نگردد. چه می‌شود که سخن استاد اجل، ابوالفرج جوزی، در وقت شنیدن اثر نمی‌کند، امّا شنیدن آواز ناساز یک مطرب بدآواز، سخن شیخ استاد را به یاد سعدی می‌آورد و به تمکین در برابر آن وا می‌دارد؟ وعظ سعدی در مسجد بعلبک هم اثر نمی‌کرده است تا این که گذرنده‌ای از کنار مجلس گذر کرده و نعره‌ای زده و خامان مجلس را به جوش آورده است (داوری اردکانی، مصاحبه:۱). استاد داوری اردکانی نیز معتقد است که سعدی به دست مطرب بد آواز به نصایح ابوالفرج جوزی پایبند شده است و ترک سماع کرده است.

**۱-۱-۱-۶- فریدون جنیدی**:

فریدون جنیدی در کتاب «زمینه‌ی شناخت موسیقی ایران» ضمن دفاع از موسیقیِ فرهنگیِ ایران به داستان سعدی و سماع و ابوالفرج اشاره کرده است. او در «سرآغاز» کتاب، ضمن تحسین و پرداختن به جانب‌داری سعدی از سماع و موسیقی، خوانش خویش را از داستان مذکور ارائه می‌کند؛ «البّته عدّه‌ی کمی از مشایخ با سماع مخالف بوده‌اند و از آن میان، «ابوالفرج جوزی» است که سعدی در داستان شب‌نشینی خود در کنار آوازخوان بد آواز چنین یاد کرده... «چندان که مرا شیخ اجل، ابوالفرج جوزی به ترک سماع فرمودی...» اکنون باید نگرشی هم به احوال این شیخ کرد، تا چگونه می‌اندیشید... و جهان را چگونه می‌دید! اثر مهمّ این شیخ، کتاب تلبیس ابلیس یا نقد العلم و العلماء است که به زبان عربی نوشته که ... وی در این کتاب عقاید و نظرات بیشتر مردمان را، تلبیسی می‌داند که ابلیس بر اندیشه‌ی آن روا داشته و این تلبیس را در وجوه مختلف شرح داده. از آن جمله تلبیس در سوفسطائیان، در دهریه، طبایعیین (مادّه‌گرایان)، ثنویه، فلاسفه و تابعین آنان، ... ». وی بعد از آوردن نام فصول کتاب بحث را چنین ادامه می‌دهد؛ «از این کتاب روشن می‌شود که اندیشه‌ی این شخص در چه تاریکی هولناکی سیر می‌کرده است و چگونه ممکن است، فقیه و زاهد و رافض را در کنار فیلسوف، دهری و مادّه‌گرا،

نهاد؟... و باز همه‌ی آنان را در ردیف پادشاهان و شعرا و اصحاب حدیث آورده و همه‌ی جهان را تاریک از اندیشه‌ی اهریمن دید. به طوری که هیچ نکته‌ای در جهان نباشد که در آن فرمان اهریمن روان نباشد! از چنین اندیشه‌ای چنان فتوایی نیز بعید نیست، امّا آنان که از همه‌ی ذرّات جهان و نغمات سماع بزرگ آفرینش را با گوش جان می‌شنوند، از این فتوی‌ها پریشان نمی‌شوند. «محتسب گو چنگ می‌خواران بسوز / مطرب ما خوش نوائی می‌زند» (جنیدی،۱۳۷۲: ۳۲). این خوانش نسبت به سایرین به حقیقت معنوی حکایت نزدیک‌تر است.

## ۲- بحث و تحلیل

یکی از خرده‌نظام‌هایِ نظام عرفانی، آیین سماع است. از طرفی سعدی به نظام عرفانی تعلّق خاطر زیادی نشان داده است. اگر با یک حالت سخت‌گیرانه جملات کلیّات سعدی را طبقه‌بندی کنیم، حجم گزاره‌های عرفانی بیشتر از سایر نظام‌های فکری دیگر از قبیل: فقه، کلام، فلسفه و گزاره‌های علمی است. در این میان، «سماع» که آیینی متعلّق به نظام عرفانی است نیز، مورد توجّه ویژه‌ی سعدی است. واژه‌ی سماع با بسامد زیادی در غزلیّات (۳۳بار) و در معانی گوناگون از شنیدن، صدا، الحان، چرخیدن و رقص، نوع هدفمند ادراک موسیقایی و آواز آمده است. همچنین، در بوستان، باب عشق و مستی و شور، بخشی تحت عنوان «**گفتار اندر سماع اهل دل و تقریر حق و باطل آن**» وجود دارد. سعدی مطالب دقیق و عالمانه‌ای را درباره‌ی سماع در جای‌جای آثار خویش از گلستان، بوستان، غزلیات، قصاید و مواعظ آورده است. ما در یک بررسی علمی، همه‌ی این موارد را واژه به واژه و جمله به جمله بررسی کرده‌ایم؛ نتیجه‌ی حاصل از مطالعه‌ی آثار سعدی با رویکرد «سماع‌شناسی نزد سعدی» نشان از آشنایی کامل سعدی با آیین سماع داشت. البّته تفاوت شاخص سعدی با سایر نظرات عارفان درباره‌ی سماع این است که سعدی یک حکیم والا مقام است و تا جای نبیند، پای ننهد؛ یعنی، سعدی نظام موسیقی حکیمانه را به درستی می‌شناسد؛ همان‌طور که صفی‌الدین ارموی، خواجه نصیر الدین طوسی و قطب‌الدین می‌شناسند.

نزد سعدی سه مکتب موسیقایی وجود دارد که سعدی با آن‌ها سه رفتار متفاوت بسته به شرایط زمانی، مکانیِ بافت موقعیّتی دارد.

## ۲-۱- انواع مکاتب موسیقایی از نظر نظام نشانه‌شناسانه و معناشناسانه نزد سعدی

### ۲-۱-۱- موسیقی مطربی

سعدی این موسیقی را رسماً نپذیرفته است. او سعی در ارتقای بینش موسیقایی مطربان و نیز جذب آنان به موسیقی حکیمانه یا سماع داشته است. سعدی در بوستان، باب چهارم، «در تواضع» به نقد ظریفانه‌ی «موسیقی مطربی» پرداخته است. او با شیوه‌ی تربیتی عارفانه و نه خشونت‌آمیز- «دمی آشنا از دلی با خبر / قوی‌تر که هفتاد تیغ و تبر» - به اصلاح از درون و ایجاد دگردیسی معنوی در جامعه‌ی مطربان پرداخته است. (ر.ک. حکایت توبه کردن ملک‌زاده‌ی گنجه. ۱۲۲-۱۲۰). البّته جمع رفتارهای سعدی، مانند حکایت مطرب و پارسا (یکی بربطی در بغل داشت مست/ به شب در سر پارسایی شکست) با حکایت مذکور، یک جریان فاخر موسیقی را در جامعه‌ی ایران رواج داده است.

### ۲-۱-۲- موسیقی حکیمانه

در این رویکرد، موسیقی در حکمت نظری و در شاخه‌ی ریاضی مطالعه می‌شود. نماینده‌ی اصلی این گروه حکیم فارابی و در عصر سعدی، صفی‌الدین ارموی است. حکما پیوند بین نظام فکری و نظام موسیقایی را نیز مطمح نظر دارند. سعدی این نوع موسیقی را تحسین کرده و با ذکر «موسیقی محقّقانه» و «فضیلت» از آن یاد کرده است. در این بخش، سعدی می‌کوشد نظام تخیّلی موسیقی حکیمانه را به نظام سماع وصل کند. ایجاد یک تعادل بین مخاطب و موسیقی از اهداف سعدی در این بخش است. نگاه و ذوق موسیقی‌دان برجسته‌ی اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم (عبدالقادر مراغه‌ای)، حاصل تفکّر موسیقاییِ سعدی است.

### ۲-۱-۳- موسیقی سماع

سعدی را می‌توان تدوین‌کننده‌ی موسیقی سماع در قرن هفتم نامید. او نظام نفس‌شناسیِ موسیقاییِ سماع را به نظامِ موسیقیِ حکیمانه گره زده است. از طرفی، سعدی جمع عظیم مطربان را تربیت نفسانی کرده و به خدمت آیین سماع در آورده است. در این تفکّرات تنها دو نفر قابل مقایسه با سعدی هستند: ۱. ابوالسعید ابوالخیر در قرن چهار و پنج ۲. مولانا هم عصر سعدی.

تلاش‌های طاقت‌فرسای امثال فارابی، ابوسعید ابوالخیر، فردوسی، ناصر خسرو، سنایی، خاقانی، نظامی، عطار، مولوی و سعدی و ... در هدایت نظام موسیقایی ایران منجر به انسجام موسیقایی ردیف دستگاهی موسیقی فرهنگی ایران می‌شود. بی‌شک، نقش آثار سعدی به دلیل نهایت زیبایی در «صورت و معنا» و گسترش وسیع (از نظر سنّی، مکانی و زمانی) بیش از همه‌ی فرهیختگان است. در عصر سعدی، وضع پژوهش‌های عالمانه‌ی موسیقی نیز بهتر از قرون بعدی است. پاسخ به این سؤالات، برخی از گوشه‌های تاریک رابطه‌ی سعدی و موسیقی را روشن می‌کند؛ آیا سعدی از تألیف کتاب «الرساله‌ی الشرفیّه فی النسبه التألیفیه» که در سال ۶۶۶ ه.ق تألیف و به شرف‌الدین هارون، فرزند شمس‌الدین محمّد جوینی که سعدی چندین قصیده برای او سروده، بی خبر بوده است؟! آیا سعدی کتاب ادوار ارموی را که سال‌ها پیش از رساله‌ی شرفیّه نوشته شده، بررسی کرده است؟ بنابراین، با توجّه به این که سعدی به همه‌ی جوانب موسیقی و سماع توجّه و آگاهی کامل دارد به تشریح حکایت «سعدی و سماع و ابوالفرج» می‌پردازیم.

**۲-۱-۴- فرضیّات نگارنده در خوانش گلستان**:

«معتقدیم که نثر گلستان شعر است». حروف ربط گاهی چگالی معنایی را در حدّ چند جمله دارند. در این حکایت گزاره‌های علمی و حکمی نیز وجود دارد. حکایت از پاره‌های مجزا تشکیل شده است. بین پاره‌های متن، ارتباط طولی، عمودی و شطرنجی وجود دارد؛ هر پاره‌ی متنی در مقابل سایر پاره‌ها ایجاد معنی هدفمند می‌کند؛ یعنی، ساختار حکایت مانند نقوش اسلیمی کل سطح را فرا گرفته و همه‌ی مساحت کاغذ در معنا لحاظ شده است. زیر ساخت حکایت بر دانش نظام موسیقایی حکما «آن چه در موسیقی کبیر و رساله‌ی شرفیّه» وجود دارد و نیز «آیین سماع» استوار است. هدف حکایت هدایت و آسیب‌شناسی سماع از حیث انواع نظام‌های نشانه‌شناسانه‌ی آن است. زبان غالب حکایت طنز بسیار تلخ، امّا فوق‌العاده پنهان است. حکایت به نقد عالمانه و دقیق جامعه‌ی مخالف «آیین سماع» می‌پردازد. برای مخاطبان و سالکان سماع پیام‌های جداگانه دارد. در پایان حکایت سعدی به تبیین فلسفی و حکمی موسیقی و موسیقی آیین سماع به صورت معانی فشرده شده و چگال به صورت نظم می‌پردازد. این دو بیت در واقع فتوای «مفتی ملّت اصحاب نظر» است. این حکایت بخش اوّل از فصل «سماع» و پایان این مبحث پایان حکایت [۲۶] است.

**۲-۲- تفسیر و تبیین متن حکایت**

متن حکایت به صورت یک خاطره از ایّام تحصیل سعدی در نظامیّه یا شهر بغداد به صورت شروع از اوج و ناگهانی از عبارت «چندان که مرا...» آغاز می‌شود. «چندان که مرا شیخ [اجلّ] ابوالفرج بن جوزی رحمه الله علیه، به ترک سماع فرمودی و به خلوت و عزلت اشارت کردی عنفوان شبابم غالب آمدی و هوا و هوس طالب؛»

**۲-۲-۱- چندان که:** این اصطلاح را سعدی هم در غزلیّات (۴۱بار) و هم در گلستان در معنی «انجام یک عمل با تلاش و تکرار زیاد» آورده است. «حکایت [۴] باب دوم گلستان: دزدی به خانه‌ی پارسایی درآمد. **چندان که** جست چیزی نیافت. دلتنگ شد».

شیخ ابوالفرج بن جوزی سعدی را به ترک سماع دعوت می‌کرده، امّا سعدی اصلاً به این نصایح **مرّبی** توجّهی نمی‌کرده است. از طرفی می‌دانیم، اکنون سعدی سی سال آن طرف‌تر از جوانی ایستاده که حکایت را تعریف می‌کند و در این مدت هرگز به نصایح ابوالفرج گوش نکرده است. از طرف دیگر، در یک سال قبل از نوشتن گلستان به صورت بسیار علمی و دقیق از آیین سماع در بوستان دفاع کرده است. حتّی سعدی آموزش موسیقی (نظام موسیقایی) را طیّ حکایت (شکر لب جوانی نی آموختی) به خانواده‌های ایرانی توصیه کرده است. بالاتر از این حتّی سعدی بار منفی را از واژه‌ی «رقص» که عارفانی مثل هجویری در کشف المحجوب هرگز آن را نپذیرفته‌اند (ر.ک. کشف‌المحجوب، باب‌الرقص:۶۰۵)، بر می‌دارد.

**حلاش بوَد رقص بر یاد دوست  که هر آستینیش جانی در اوست**

**(سعدی، ۱۳۶۸:۱۱۲)**

بنابراین، سعدی در تمام طول عمر خویش مدافع «نظام موسیقی حکما» و «آیین سماع» و «آیین رقص» بوده است. پس این حکایت نیز مانند بسیاری دیگر از حکایات سعدی، ساخته‌ی ذهن اوست. سعدی در این حکایت به تشریح پنهان اهداف خویش می‌پردازد.

**۲-۲-۲- ابوالفرج بن جوزی:** توضیحات غلام‌حسین یوسفی درباره‌ی ابوالفرج بن جوزی وقتی کامل می‌شود که پژوهش‌های محقّقانی، همچون: علیرضا ذکاوتی قراگزلو، هادی عالم‌زاده و صاحب نظرانی، همچون: غلام‌حسین ابراهیمی دینانی را به آن بیفزاییم. آسیب‌های روانی، دینی و اجتماعی این شخص و شاگردانش آن قدر زیاد است که لزوم

پژوهشی وسیع، حول افکار این افراد (ابن‌جوزی‌ها) ضروری است. منظور سعدی از ابوالفرج بن جوزی کیست؟ این سؤال یک جواب تاریخی دارد. شرح کامل شخصیّت ابوالفرج جمال‌الدین عبدالرحمان بن علی در مقاله‌ی «اوضاع دینی، فرهنگی و اجتماعی سده‌ی ششم هجری به گزارش ابن‌جوزی» از هادی عالم‌زاده در سایت پوررتال جامع علوم انسانی برای معرّفی تاریخی و نیز برخی از صفات شخصی ابن‌جوزی کافی است. ابن‌جوزی دوم نیز به‌وسیله‌ی غلام‌حسین یوسفی معرّفی شده است؛ امّا آن چه منظور نهایی سعدی است، نه ابن‌جوزی اوّل و نه ابن‌جوزی دوم، بلکه همه‌ی ابن‌جوزی‌های تاریخ قبل و عصر سعدی است. سعدی بعد از دفاع کوبنده از سماع در بوستان:

**پریشان شود گل به باد سحر — نه هیزم که نشکافدش جز تبر**
**جهان پر سماع است و مستی و شور — ولیکن چه بیند در آیینه کور؟**
**نبیی شتر بر نوای عرب — که چونش به رقص اندر آرد طرب؟**
**شتر را چو شور عرب در سر است — اگر آدمی را نباشد خر است**

**(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۱۲).**

اکنون در گلستان نیز به دفاع از سماع پرداخته است. این که سعدی لازم دانسته، دوباره به موضوع سماع بپردازد، دلایل عالمانه و دقیقی دارد. سعدی در بوستان به تشریح نظام نفس‌شناسانه‌ی سماع، اهمّیّت نظام موسیقایی نظام‌مند، وظایف موسیقی‌دان و نیز تشریح جایگاه مخاطب در برابر موسیقی پرداخته است. تأکید می‌کنیم که نگاه سعدی بسیار دقیق و حکیمانه است. (تا کنون پژوهش قابلی در تشریح نظریّات موسیقایی سعدی صورت نگرفته است). ریشه‌ی این حکایت نقد تحریم‌های فقهای متعدد در باب سماع است. فقهای بسیاری از قرون اوّلیّه‌ی شکل‌گیری آیین سماع به تحریم آن رأی داده‌اند. این موضوع در عصر سعدی در کلّ جامعه‌ی اسلامی شدّت می‌گیرد، امّا عارفان آگاهی، چون مولانا جلال‌الدین در شرق و سعدی در شرق و غرب جهان اسلام به شدّت از این جریان دفاع می‌کنند. گویا سعدی می‌داند که این موضوع به دو دلیل به سادگی حل نمی‌شود: ۱. قیاس‌های طوطی‌وار فقهی که ریشه‌ی عقلی ندارد ۲. طرفداری حکومت از جمود اندیشان که به طول و عرض و عمق حکومت می‌افزاید. بنابراین، سعدی در گلستان فصلی را به این موضوع اختصاص می‌دهد که «دل‌های عشاق همچو گلستان همیشه خوش باشد». جالب است بدانیم فقط «از زمان صفویه تا کنون نزدیک به چهل رساله در تحریم یا اباحه‌ی موسیقی نوشته شده که سی رساله آن در دست است» (حجاریان،۱۳۸۶:

۴۸۹). معروف‌ترین اثر منکر سماع در عصر سعدی، کتاب تلبیس ابلیس ابن‌جوزی اوّل است. ابن‌جوزی کتاب دیگری نیز در ردّ موسیقی و سماع به نام ذمّ الهوی دارد. علیرضا ذکاوتی، ابن‌جوزی اوّل را در مقدمه‌ی ترجمه‌ی تلبیس ابلیس چنین معرّفی می‌کند: «بر روی هم ابن‌جوزی از نظر عقاید و روش و منش و گفتار، نماینده‌ی وضع متوسط محیط و زمانه‌ی خویش است و از مذهب مختار و گرایش حاکم دفاع می‌کند و این به‌ویژه در کتاب تلبیس ابلیس که معروف‌ترین (و شاید مهم‌ترین اثر اوست) مشهود است. در این کتاب همه‌ی کسانی را که همانند او نمی‌اندیشیده‌اند به یک چوب رانده و فریب‌خوردگان شیطان خوانده است و در ردّ قول مخالفان و دگراندیشان از همه‌ی شیوه‌های بحث و جدل سود جسته، به طوری که با وجود شمّ حدیث‌شناسی که دارد و مثلاً احادیث برساخته‌ی متصوفه را نیک حلاجی و تنقید می‌نماید، به نوبه‌ی خود بعضی اوقات از آوردن احادیث مجعول در تأیید حرفای خودش باکی نداشته و به «اهل» بدعت تاخته و در این طریق برای آن که آن‌ها را در شمار هفتاد و دو فرقه‌ی جهنّمی برساند، دریغ نورزیده است» (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۱: ۶). در ادامه‌ی حکایت، سعدی می‌گوید به نصایح ابن‌جوزی توجهی نکرده است. «ناچار به خلاف رأی مرّبی قدمی چند برفتمی و از سماع و مجالست حظّی برگرفتمی و چون نصیحت شیخم یاد آمدی، گفتمی:

**قاضی ار با نشیند برفشاند دست را  محتسب گر می خورد معذور دارد مست را**

هر دو این جوزی‌ها به حکومت وابستگی داشته و در مسند قضاوت می‌نشسته‌اند. ابن‌جوزی دوم، قاضی و محتسب بوده است؛ امّا نکته این جاست که قاضی و محتسب در نزد سعدی، دارای بار منفی فراوان است و سعدی با خطاب قاضی و محتسب به ابن‌جوزی آن‌ها را به شدت ذم کرده است. سعدی در بوستان و گلستان، حملات شدیدی بر قاضی‌های فاقد قوه‌ی عقل و تمیز در استنباط مسائل داشته است. سعدی که همان «فقیهی کهن جامه‌ای تنگ دست» است، در باب تواضع کتاب بوستان می‌گوید:

**معرّف به دلداری آمد برش  که دستار قاضی نهد بر سرش**
**به دست و زبان منع کردش که دور  منه بر سرم پایبند غرور**
**که فردا شود بر کهن میزران  به دستار پنجه گزم سر گران**
**چو مولام خوانند و صدر کبیر  نمایند مردم به چشمم حقیر**
**به قدر هنر جست باید محل  بلندی و نحسی مکن چون زحل**
**به کلک فصاحت بیانی که داشت  به دل‌ها چو نقش نگین برنگاشت**

**سمند سخن تا به جایی رساند  که قاضی چو خر در وحل بازماند**

همچنین، واژه‌ی «محتسب» نیز در آثار سعدی بار معنایی منفی شدیدی دارد. نیز اطّلاعات تاریخی از فساد بین محتسبان یاد می‌کند، تا جایی که محتسب خود قیمت زنان فاحشه را بر اساس سنّ و جمال و زیبایی آن‌ها تعیین می‌کرده است (ر.ک. مظاهری، ۱۳۷۸: ۹۱). سعدی در ترسیم همین فضاهای تاریخی می‌گوید:

**ای که دانش به مردم آموزی  آن چه گویی به خلق، خود بنیوش**
**خویشتن را علاج می نکنی  باری از عیب دیگران خاموش**
**محتسب کون برهنه در بازار  قحبه را می‌زند که روی بپوش(سعدی،۱۳۷۲: ۸۳۰)**

سعدی در همه‌ی مواردی که در غزلیّات (۷بار) و مواعظ و گلستان آورده، محتسب را رسوا کرده است و برای او قدر و اعتباری قائل نیست.

با محتسب شهر بگویید که زنهار  در مجلس ما سنگ مینداز که جام است
(همان: ۴۴۰)

سعدی پرده از ریاکاری‌های محتسب بر می‌دارد و او را دعوت به جایی می‌کند که مهار نفس برایش دشوار است و رازش بر ملا می‌شود؛

**محتسب گر فاسقان را نهی منکر می‌کند**
**گو بیا کز روی مستوری نقاب افکنده‌ایم**
**عارفان در چرخ و صوفی در سماع آورده‌ایم**
**شاهد اندر رقص و افیون در شراب افکنده‌ایم**
**هیچکس بی دامنی تر نیست لیکن پیش خلق**
**باز می‌پوشند و ما بر آفتاب افکنده‌ایم**
**(همان: ۷۹۹)**

بنابراین، محتسب و قاضی نزد سعدی هیچ ارج و قدر و بارِ معناییِ مثبتی ندارند. در ادامه‌ی حکایت سعدی به ماجرای رسیدن به مجمع قومی که در آن میان مطربی بد صدا و بد نواز وجود دارد می‌پردازد، «تا شبی به مجمع قومی برسیدم که در آن میان مطربی دیدم

**گویی رگ جان می‌گسلد زخمه‌ی ناسازش  ناخوشتر از آوازه‌ی مرگ پدر آوازش**
**گاهی انگشت حریفان [از او] در گوش و گاه بر لب که خاموش.**
**نُهاجُ الی صَوتِ الاَغانی لِطیبِه  و أنتَ مُغَنٍّ إن سَکَتَّ نَطیبُ**
**نبیند کسی در سماعت خوشی  مگر وقت رفتن که دم درکشی**

**چون در آواز آمد آن بربط سرای  کدخدا را گفتم از بهر خدای**
**زیبغم در گوش کن تا نشنوم  یا درم بگشای تا بیرون روم**

سعدی در این بخش از مطربی نام می‌برد که نه می‌تواند ساز خود را کوک کند و نه آوازخوانی را می‌داند و نه به احساس مخاطبان توجهی می‌کند و در ضمن به نوعی ساده لوح و کم تجربه نیز هست. سعدی از آوردن این بخش حکایت چند هدف دقیق دارد که در ادامه‌ی حکایت در جای خود می‌آوریم. در ادامه‌ی حکایت، سعدی به سبب آبروداریِ جمع، تحمّل می‌کند، هرچند که از بدنوازی و بدخوانی این مطرب دچار سردرد و پریشان حالی می‌شود و تا خود صبح بیدار می‌ماند و خوابش نمی‌برد. آن قدر زمان برایش سخت و کند می‌گذرد که باور نمی‌کند، مؤذّن خبر اذان را درست به موقع داده است. سعدی از این همه اغراق، اهداف خاصّی دارد که در پایان حکایت متوجّه خواهیم شد.

**فی الجمله پاس خاطر یاران [را] موافقت کردم و شبی چند به مجاهده به روز آوردم. مؤذّن بانگ بی‌هنگام برداشت، نمی‌داند که چند از شب گذشته‌ست.**

**درازی شب از مژگان من پرس  که یکدم خواب در چشمم نگشته‌ست.**

**۲-۲-۳- رفتار سعدی با مُغنّی: بامدادان به حکم تبرّک دستاری از سر و دیناری از کمر بگشادم و پیش مُغنّی نهادم و در کنارش گرفتم و بسی شکر گفتم. یاران ارادت من در حقِ وی خلاف عادت دیدند [و بر خفّت عقلم نهفته بخندیدند]. یکی از آن میان زبان تعرّض دراز کرد و ملامت [کردن ] آغاز که این حرکت مناسب سیرتِ خردمندان نکردی، خرقه‌ی مشایخ به چنین مطربی دادن که [در] همه عمر درمی بر کف و قراضه‌ای در دف نبوده است.**

**مطربی دور از این خجسته سرای  کس ندیدش دوبار در یک جای**
**راست چون بانگش از دهن برخاست  خلق را موی بر بدن برخاست**
**مرغ ایوان ز هول او برمید  مغز ما برد و حلق خود بدرید**

در این بخش رفتار سعدی با مُغنّی، از سوی سالکی نقد می‌شود. شخص معترض سعدی را به کم خردی متهم می‌کند، امّا سعدی می‌داند در آیین سماع نباید مناسبِ سیرتِ خردمندان (حکما و موسیقی‌شناسان) رفتار کرد، بلکه باید مناسب سیرت صاحبدلان رفتار کرد. قبل از سعدی، هجویری این نکته را ایراد کرده است؛ «و باید که قوّال اگر خوش خواند، نگوید که خوش می‌خوانی و اگر ناخوش و ناموزون گوید و طبع را خارج کند، نگوید که بهتر خوان و به دل بر وی خصومت نکند و وی را اندر میانه نبیند. حواله‌ی آن به حق کند و راست شنود» (هجویری،۱۳۸۳: ۶۰۹). تأکید می‌کنیم که موسیقی نزد حکما تفاوت‌های بنیادی با موسیقی نزد عرفا دارد که سعدی به همه جوانب

آن آشناست. نزد حکما محوریّت یک گفتمانِ موسیقایی با «نظام موسیقی» و «موسیقی‌دان» است، ولی در «آیین سماع» نزد عرفا، «مخاطب» (نوع شنیدن و مراتب نفسانی) اصل است؛ برای مثال، سعدی در تشریح آیین سماع به صورت دقیق و نظام‌مند از سماع دفاع می‌کند و با تکیه بر صفات مخاطب در «آیین سماع» کمترین اهمّیّت را برای موسیقی‌دان و نظام موسیقایی قائل است تا جایی که «آیین سماع» بدون موسیقی و تنها با اصوات طبیعی نیز قابل اجرا است.

**نه بم داند آشفته سامان نه زیر به آواز مرغی بنالد فقیر(بوستان: ۱۱۱)**

کوتاه سخن این که عارف در رمزگشاییِ اصوات به حدّی رسیده است که حتّی دخالت قوه‌ی تمییز از «نفس ناطقه» را غیر فعّال کرده است و منِ روحانیِ عارف مستقل از نفسِ ناطقه اصوات را رمزگشایی و ترجمه(تأویل) می‌کند. سعدی به این سالکِ مدعی اما ناآشنا به آیینِ سماع پاسخی آنگونه مانند «هجویری» نمی‌دهد! پاسخ سعدی چیست؟! سعدی پاسخی می‌دهد که با هرکدام از پاره گفتارهای قبلی معنیِ جدیدی می‌آفریند. اکنون بشنویم پاسخ سعدی را: «گفتم مصلحت آن است که زبان تعرض کوتاه کنی که مرا کرامتِ شیخ ظاهر شد. گفت: مرا بر کیفیّت آن واقف گردان [تا همچنین تقرّب نمایم و بر مطایبه‌ای که کردم استغفار گویم]. گفتم: [به علت آن که] شیخ اَجَلّم بارها به ترکِ سماع فرمودی و موعظه‌های بلیغ گفتی و در سمعِ قبول من نیامدی تا امشب که طالع میمون [و بخت همایون] بدین بقعه رهبری کرد [و به دستِ این] توبه کردم که بقیتِ عمر گردِ سماع و مجالست نگردم». چرا سعدی این پاسخ را برگزیده است؟! جواب در تحلیل معانی و دلالت‌های ضمنی معانی در واژگان و ترکیبات «کرامتِ شیخ»، «کیفیّتِ آن»، «موعظه-های بلیغ» و «سمعِ قبول» است. در این جا به توضیح ترکیبات به ترتیبی که مفید فایده باشد می‌پردازیم.

**۲-۲-۴- موعظه‌های بلیغ**: ابن‌جوزی اوّل و دوم یک نظام فکری مشابه دارند. هر دو ابن‌جوزی، حنبلی مذهبند. ابن‌جوزی اوّل، بیش از صد تألیف دارد. ابن‌جوزی اوّل از سیزده سالگی وعظ و خطبه‌سرایی می‌کرده است. ابن‌جوزی دوم در عصر خویش در خطبه‌سرایی گوی سبقت را از همگان ربوده بوده است. «ابن‌جبیر در جامع بغداد شاهد وعظ گفتن استاد ابوالفرج بن جوزی بوده است(۱۱۱۵-۱۲۰۱م )، این خطیب زبردست که نوشته‌های دارس(کلاسیک) در وعظ و خطابه ازو باقی است، مانند، حسن السلوک و باقوته المواعظ و ملح و منثور و دها رساله‌ی دیگر و از حدّ چین تا اندلس کسب شهرت جهانی کرده بود،

شنبه‌ها به طرزی جالب و اعجاز آمیز سخن می‌راند» (مظاهری، ۱۳۷۸: ۳۱). به تعداد کمی از موعظه‌های بلیغ و سرشار از دانش موسیقی (قیاس‌های طوطی‌وار و نصایحی که ریشه در جهل، تعصّب و کوته‌بینی این واعظان دارد)، نفس‌شناسی و تحلیل‌های ساختارمند ابن‌جوزی اوّل در تلبیس ابلیس توجّه کنیم، شاهد جمود اندیشی او در موسیقی خواهیم بود. «**تلبیس ابلیس بر صوفیان در سماع و رقص و وجد** بدان که سماع غنا جامع دو جهت است: یکی آن که دل را از تفکّر در عظمت خدا و قیام به خدمت او باز می‌دارد، دیگر این که انسان را به برخورداری از لذّات آنی و این جهانی مخصوصاً هماغوشی بر می‌انگیزد و کمال لذّت هماغوشی در زن‌های متنوّع است و جز به حرام ممکن نمی‌شود. پس غنا به زنا تحریض و تشویق می‌کند و میان این دو تناسبی هست که غنا لذّت روح است و زنا بالاترین لذّت نفس؛ در حدیثی هم آمده است «الغناء رقیه الزنا» (ساز و آواز افسون زناست). ابوجعفر طبری آورده است که پیدا شدن آلات موسیقی میان قابیلیان پیوسته‌اند و عیاشی شیوع یافته است (ابن‌جوزی:۲۷۷).

تحلیل کوتاه: ابن‌جوزی نظام نشانه‌شناسانه‌ی موسیقی را دارای معنای ثابت فرض کرده است. تأویل یک نفس تربیت نشده را به کلّ افراد تعمیم داده است. قیاس موسیقی با زنا، ناشی از برداشت نادرست از نقش بافت موقعیّتی در گفتمان موسیقی‌مدارانه دارد. آیا می‌توان به دلیل استفاده از اشعار هزل در یک مکان ترویج مسایل شهوانی کلّ نظام نشانه‌شناسانه زبان را محکوم کرد و سکوت را اجباری اعلام کرد؟ ابن‌جوزی نه نظام موسیقایی را می‌شناسد و نه تفاوت سماع و نظام موسیقایی مطربی‌گرایانه را می‌داند و نه به تأثیر انواع بافت بر گفتمان موسیقی مدار آشنایی دارد. یکی از عمده‌ترین دلایل زیبایی و جمال‌پرستی سعدی ریشه در همین بافتی دارد که ابن‌جوزی‌ها و صدها شاگرد جمود اندیش این مکاتب انحرافی بر پا کرده بودند. سعدی همین موضوع را چنین دفع می‌کند:

**روی خوش و آواز خوش دارند هر یک لذّتی**
**بنگر که لذّت چون بود محبوب خوش آواز را**
**(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۱۵)**

نیز در معرّفی موسیقی به عنوان فضیلت (خوش آوازی که به حنجره داودی .... بوسیلت این فضیلت دل مشتاقان صید کند و ارباب معنی به منادمت او رغبت نمایند» می‌گوید:

**چه خوش باشد آواز نرم حزین — به گوش حریفان مست صبوح**
**به از روی خوب است آوازِ خوش — که آن حظِّ نفس است و این قوتِ روح**

**(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۲۱)**

به قیاس‌های فقهی ابن‌جوزی و اوج تعصب و تفسیر به رأی توجّه شود: «روایت داریم که روزی در ایام منا ابوبکر(رضی الله عنه) بر عایشه (رضی الله عنه) وارد شد دو دختر آنجا بودند و دف می‌زدند، ابوبکر منعشان کرد. حضرت که آنجا خوابیده بود. سر برآورد و فرمود: به حال خود بگذارشان، ایام عید است. باید دانست که در آن موقع عایشه بچه سال بوده و آن دو دختر هم لابد صغیره بوده‌اند» (همان: ۲۷۹).

**اگر کسی گوید که من از استماع غنا نظر دنیوی ندارم و اشارات الهی دریافت می-دارم. گوییم: او از دو راه به خطا رفته، یکی این که تا او از سرود و غزل اشارات الهی برداشت کند طبیعتش پیش دستی کرده مراد خود دریابد، مثل این که کسی بخواهد از ملاحضه‌ی زن خوشگل در صنعت الهی تأمل نماید شهوت ذهنش را از آن معنا باز می‌دارد و منحرف می‌سازد، دوم این که در این شعر و غزل‌ها که می‌خوانند کم اشاره‌ای هست که به خالق منطبق شود و خدا اجل از آن است که کلمه عشق و شیفتگی دربارهٔ او توان به کار برد. نصیب بشر از معرفت الهی احساس هیبت و تعظیم است و بس (همان: ۲۸۲).**

تحلیل: طبیعت انسان جاذب زیبایی است اما رمز گشایی و تفسیر موسیقی مرتبط به مراتب نفس است. شعر از خود معنای ثابتی ندارد و با گزاره های علمی متفاوت است و انطباق نظام فکری بر شعر تا حدود زیادی به نظام فکری خواننده یا شنونده بستگی دارد. سعدی نقش مخاطب را در فهم معنایِ «فهمنده مدار» چنین تبیین می‌کند؛

**دو کس بر حدیثی گمارند گوش ازین تا بدان ز اهرمن تا سروش**
**یکی پند گیرد دگر ناپسند نپردازد از حرف گیری به پند**
**فرو مانده در کنج تاریک جای چه دریابد از جام گیتی نمای؟(سعدی،۱۳۶۸: ۱۶۸)**

از تحلیل بقیه مطالب ابن‌جوزی به دلیل طولانی شدن مقاله چشم می‌پوشیم. گفتنی است که «سران مذهب شافعی سماع را انکار داشته‌اند، چه قدما چه معاصران؛ از آن جمله است ابوالطیب الطبری که در منع و ذمّ غنا کتابی نوشته است و هر کس تجویز غنا را به شافعی نسبت دهد، بدو دروغ بسته و دیدیم که او گواهی کسی را که زیاد به ساز و آواز گوش دهد، قابل قبول نمی‌داند. بعضی از شافعیان متأخّر که کم دانش‌اند و هوا بر ایشان چیره شده، غنا را رخصت داده‌اند. فقیهان حنبلی گواهی مطرب و رقاص را نمی‌پذیرند» (همان: ۲۸۴).

**در ذکر دلایل کراهیّت و منع آواز و موسیقی و نوحه‌گری / امّا در سنّت روایت از عبدالله بن عمر (رضی الله عنهما) داریم که همراه نافع می‌رفت و صدای نی چوپانی شنید، انگشت در گوش گذاشت و راه کج کرد و از نافع می‌پرسید که می‌شنوی یا صدا می‌آید؟ و نافع می‌گفت: آری، تا آن قدر دور شد که نافع گفت: دیگر صدا نمی‌آید آن وقت انگشت از گوش برداشت و گفت: رسول‌الله (صلی الله علیه و سلم) را دیدم که صدای نی چوپان را شنید، همین کار را کرد (همان: ۲۸۵).**

**روایت دیگری داریم که از قول پیغمبر(صلی الله علیه و سلم) آورده‌اند: (بعثت بهدم المزمار و الطبل) من برای نابود کردن طبل و نی مبعوث شده‌ام (همان: ۲۸۶). «عبدالله بن عمر (رضی الله عنهما) دید دختر کوچکی آواز می‌خواند، گفت: شیطان از این هم دست بر نمی‌دارد. ... عمر بن عبدالعزیز به معلّم فرزندش نوشت: «نخستین چیز که به فرزندان من می‌آموزی، نفرت از لهو و لعب باشد که شروعش از شیطان است و عاقبتش از خدای رحمان.**

ابن‌جوزی در این جا دست به قیاس‌های جالب می‌زند؛ «... خلاصه این که غنا انسان را از اعتدال خارج می‌سازد و عقل آدم را کم می‌کند، به طوری که وقتی به طرب آمد کارهایی می‌کند که در حال عادی آن‌ها را زشت می‌داند. مثلاً سر می‌چرخاند، دست می‌زند، پای می‌کوبد و کارهای سخیف دیگر؛ غنا و شراب در این مورد اثر مشابه دارند و شایسته است که غنا نیز منع شود» (همان: ۲۸۷). «از قول ابوعبدالله بن بطهٔ آورده‌اند که کسی راجع به استماع غنا پرسید، پاسخ داد: تو را از آن نهی می‌کنم و چنین افزود: «این کاری است که علما خوش نمی‌دارند و سفها آن را خوش می‌انگارند و جمعی که در نام صوفی و به حقیقت جبری‌اند به آن می‌پردازند. آن دون همتان بدعت آیین زاهد نمای تاریک بین که دعوی شوق و محبت خدا داشته خوف و رجا به کناری گذاشته‌اند، با آواز پسران و زنان به طرب و اشتیاق آمده از خود می‌روند بلکه جان می‌دهند و در واقع، خود را به حال غش می‌اندازند و تظاهر به مردن می‌کنند و با این پندار که این از عشق خداست تعالی الله اما یقول الجاهلون علوا کبیرا» ابن‌جوزی حتّی به مؤذنان و قاریان می‌تازد. «از جمله فریب‌های شیطانی اذان گفتن با لحن و آهنگ آواز خوانی است، مالک و دیگر علما شدیدا از آن اکراه داشته‌اند» (همان: ۱۹۳). «ابن‌عقیل از کسی شنید که می‌گوید: مشایخ این طایفه را هر گاه طبع از حرکت به سوی خدا باز می‌ماند، حدی‌خوانی با سرود آن را پیش می‌راند، ابن‌عقیل گفت: اف بر این گوینده، مگر نمی‌دانی که دل‌ها با وعده وعید الهی و سنّت پیغمبر (صلی اله علیه و آله و سلم) به سوی خدا کشیده می‌شود. چنان که

در سوره‌ی انفال آمده است: (و اذا تلیت علیهم آیاته زادتهم ایمانا). اما انگیزش طبع با شعر و آواز رابطه‌ی آدم را با خدا می‌برد؛ زیرا منفعت مخلوق است و معشوق که هردم فتنه‌ای نو از او سر می‌زند» (همان» ۲۹۲). این‌ها فقط بخش کوتاهی از «**موعظه‌های بلیغ شیخ اَجَلّم**» است. این فقیه دست به قیاساتی زده است که می‌توان آن را شیخ قیاس آفرین نام نهاد. البّته این قیاس‌ها از نوع قیاس‌های برهانی اهل منطق نیست، بلکه قیاس‌های فقهی بی‌نظامی است که بسیاری از آن‌ها ریشه در عدم داشتن نظام فکری و نیز غرور و خود برتربینی و جهل مرکب و جعل حدیث دارد. گویا همین فقها هستند که سعدی در مورد آن‌ها می‌سراید:

**بگفت ای صنادید شرع رسول — به ابلاغ تنزیل و فقه و اصول**
**دلایل قوی باید و معنوی — نه رگ‌های گردن به حجت قوی**

**(سعدی، ۱۳۶۸: ۱۱۹)**

ابن‌جوزی در تلبیس ابلیس بارها مردم را از افتادن در چاه و فرو غلتیدن در کمینگاه-های شیطان هشدار می‌دهد. (ر.ک. تلبیس ابلیس:۱۰ ،۱۱ ،۱۵۹ ،۱۶۱). به احتمال زیاد سعدی در این حکایت طنزآلود بوستان به نقد تفکرهای ابن‌جوزی‌ها و به خصوص کتاب مشهور تلبیس ابلیس می‌پردازد. سعدی در ذم و تعریض به ابن‌جوزی می‌سراید؛ (خوب به معنی بد و نیک بخت به معنی بد بخت و مبارک نهاد به معنی پلید نهاد است)

**به تلبیس ابلیس در چاه رفت — که نتوان از این خوب‌تر راه رفت**
**گرش رحمت حق نه دریافتی — غرورش سر از جاده برتافتی**
**یکی هاتف از غیبش آواز داد — که ای نیک بخت مبارک نهاد**
**مپندار اگر طاعتی کرده‌ای — که نزلی بدین حضرت آورده‌ای**
**به احسانی آسوده کردن دلی — به از الف رکعت به هر منزلی(سعدی، ۱۳۶۸: ۸۴)**

همچنین، یادآوری این نکته ضروری است که قبل از قرن ششم، چندین رساله‌ی عالمانه درباره‌ی موسیقی به‌وسیله‌ی الکندی، فارابی، خوارزمی، بوعلی سینا، به زبان عربی نوشته شده که ابن‌جوزی اصلاً به آن‌ها توجّهی نکرده است. با توجّه به یادآوری مطالب منسجم و مستحکم سعدی درباره‌ی سماع در بوستان که قبل از گلستان نوشته شده، متوجّه می‌شویم که سعدی در طنزی حساب شده و با آگاهی، این نوع مطالب بی اساس را «موعظه‌های بلیغ!» خوانده است. سعدی که در ابتدا دارای یک نظام فکری- فلسفی منسجم بوده و در زمان گلستان حکیمی جامع در همه‌ی علوم به شمار می‌آمده، هرگز به

سمع قبول در سخنان ابن‌ابی‌الدنیاها، ابن‌جوزی‌ها، ابن‌قیم جوزیه‌ها و متاخرینی چون ابن‌تیمیه‌ها و حتّی نظرات مخالف شیخ جام‌ها در باب موسیقی به سمع قبول ننگریسته است.

**۲-۲-۵- کرامت شیخ!:** سؤال دوم این است؛ چرا سعدی می‌گوید: مرا کرامت شیخ ظاهر شد؟! می‌دانیم ابن‌جوزی تعصّب ضد صوفیانه‌ی شدیدی داشته و بابی به نام (**در تلبیس ابلیس بر اهل دین از راه کرامات نمایی**) دارد. «شیطان صوفیان متأخّر را فریفت تا کراماتی برای اولیا جمع کنند و به گمان خویش تصوف را تقویت نمایند، حال آن که اگر امری به حق باشد، در استواری خود نیازی به باطل ندارد» (تلبیس ابلیس: ۴۳۱). «عده‌ای صوفی‌نما نیز بوده‌اند که با شطح گویی و کرامات نمایی دل عوام را ربوده‌اند نظیر حکایاتی که از حلاج هست» (همان: ۴۳۳). بنابراین، «کرامت» شیخ ابوالفرج چه بوده است؟ او که در کتب خود کرامت را نفی و حتّی مسخره کرده است. در یکی از معانی، کرامت را نقطه‌ی مقابل استدلال گویند؛ یعنی، «کرامت» معرفت حالت است و استدلال معرف «قالت» است (هجویری،۱۳۸۳: ۳۹۵). نیز کرامت را در کنار معجزه آورده‌اند: «اولیا را کرامت بود چون دعایی که آن را اجابت بود اما آنچه جنس معجزات پیغمبران بود، اولیا را نبود» (فروزانفر، ۱۳۴۵: ۶۲۴). یکی از انواع کرامت دستور به مرید برای انجام کاری است که راز آن را مرید سال‌ها بعد متوجّه می‌شود. نمونه‌ی معروف آن ماجرای یکی از فرزندان (شاگردان) ابوالسعید ابوالخیر است که از شیخ می‌خواهد که به او سخت نگیرد و او را مجبور به حفظ کلّ قرآن کریم نکند، امّا شیخ به او می‌گوید که شما فقط سوره‌ی «انا فتحنا» را حفظ کن. بعدها در ماجرایی حدود هفتاد سال بعد از آن مرید در یک شرایط بحرانی و حسّاس سؤال می‌کنند که اگر راست می‌گویی و قرآن می‌دانی سوره «انا فتحنا» را بخوان! در این جا آن شاگرد می‌گوید: «مرا کرامت شیخ ظاهر شد» (ر.ک. تذکره‌الاولیای عطار، ذیل عنوان ذکر شیخ ابوسعید ابوالخیر). نمونه‌ی دیگر پیش‌گویی حضرت علی (ع) به میثم تمار در مورد ماجرای به دار آویختن و قطع اعضا و حتّی زبانش است (برای شناخت کرامت ر.ک. محمّد استعلامی، «حدیث کرامت»، نشر سخن). اکنون سؤال این است؛ کرامت ابوالفرج چه بوده است؟ ابوالفرج بارها سعدی را از سماع منع کرده است، امّا سعدی کاملاً بر عکس عمل کرده است. ابوالفرج دوباره سعدی را «موعظه‌ی بلیغ» کرده است؛ یعنی، برای سعدی استدلال کرده که سماع حرام است. از طرفی، در

مورد تحریم موسیقی هیچ آیه‌ای وجود ندارد و حتّی آیاتی درباره‌ی حضرت داود (ع) و آواز خوانی و همراهی پرندگان وجود دارد که ابن‌جوزی از آن‌ها فرار کرده است. بنابراین، ابوالفرج در همه‌ی موارد دست به قیاس فقهی می‌زده است. که در این مورد نیز فوق‌العاده ناشی عمل کرده است. مثل فردی که به آرایشگر می‌گوید: لطفا موهای سفیدم را بکن. آرایشگر می‌گوید: اگر موهای سفید را بکنیم، زیادتر می‌شود. مشتری ساده لوح در ذهن خویش دست به قیاس می‌زند و می‌گوید، پس موهای سیاه را بکنید! سعدی می‌گوید: این که ابوالفرج دائم مرا امر به ترک سماع می‌فرموده، برای این بوده است که می‌دانسته من شبی حدود سی سال بعد (می‌دانیم سعدی تا یک سال قبل؛ یعنی، نوشتن بوستان به شدّت از سماع طرفداری می‌کرده و این شب باید در سال ۶۵۶ اتّفاق افتاده باشد، هر چند چنین شبی اصلاً وجود نداشته است) به مجمع قومی می‌رسم که مطربی بسیار بسیار بد صدا و بد نواز روح مرا بی‌نهایت آزار می‌دهد. جمع حملات ابن‌جوزی به کرامت و توصیفات طولانی سعدی در مورد مطرب و استادی سعدی در تلفیق هنرمندانه به جواب مرید معترض در حکایت، در جمله‌ی «مرا کرامت شیخ ظاهر شد» عجیب‌ترین، هنرمندانه‌ترین و فاخرترین طنز ادبی ایران را می‌سازد. این که سعدی چندین نوع بافتِ فرا متنی، موقعیّتی، فرهنگی، تاریخی را در یک بافت متنی کوتاه، آن هم بسیار فشرده می‌ریزد، جز اعجاز نام دیگری نمی‌توان نهاد. رویه‌ی دیگر کلاً این است؛ سعدی می‌گوید، ابوالفرج یک شب مثل من دچار یک مطرب خیلی خیلی بد صدا شده است. این نواها را که در آن شب شنیده مسمای واقعی موسیقی دانسته است. بنابراین، این که دائم می‌کوشیده مرا از سماع دور کند، ناشی از قیاسی بوده که می‌کرده است. درست مثل طوطی داستان معروف مولانا که هر کسی را که مو داشته، از ریختن روغن‌های گل منع می‌کرده است. و می‌گفته: اگر می‌خواهید مثل من کچل نشوید، هرگز روغن‌های گل را نریزید! و بنابراین، کرامت در این جا به معنی «حماقت» (شتر را چو شور طرب در سر است  اگر آدمی را نباشد خر است) آمده است و این دفاع دوباره‌ای از سماع همراه نقد تاریخی عصر در طنزی چند لایه است. البّته هر گزاره‌ای که سعدی درباره‌ی مطرب و نیز جواب سالک معترض می‌آورد، نسبت به سایر گزاره‌ها می‌توان تبیین کرد. هر گزاره‌ی این حکایت، مانند هر مهره‌ی شطرنج، نسبت به سایر مهره‌ها انگیزش معنایی ایجاد می‌کند؛ برای مثال، جمله‌ی «مغز ما برد و حلق خود بدرید» که سعدی زیرکانه از زبان سالک معترض بیان می‌کند، نسبت به بینش ابن‌جوزی در موعظه‌های بلیغ این معنا را برجسته می‌کند؛ «ابن‌جوزی که شبی دچار این

گونه مطرب شده، مغز خود را از دست داده است»؛ امّا سعدی زیرکانه خود را از سالک و ابن‌جوزی جدا می‌کند؛ زیرا سعدی خردمندانه تحمّل کرده و صاحبدلانه صبحِ آن شب، مغنی را در آغوش گرفته و حتّی هدیه‌های گرانبهایی را نیز به او داده است، امّا چرا سعدی تا این حد بافت و متن را پیچیده می‌کند؟ پاسخ این موضوع را باید در فضای تاریخی حاکم دانست. چرا خاندان جلال الدین مولانا ایران را ترک می‌کنند؟ چرا به بغداد نمی‌روند؟ چرا از شام هم فراتر می‌روند؟ چرا شیخی به عظمت سعدی سی سال آواره است؟ چرا سعدی نظامیّه را ترک می‌کند؟ چرا «**شمشیر**» در غزل لطیف سعدی(**۵۴** بار) بسامد دارد؟ چرا «تیغ» نیز در غزل سعدی (۵۴ بار) بسامد دارد؟ آیا سعدی قصد کشتن کسی را داشته یا کسانی قصد کشتن او را داشته‌اند؟ آیا کتب ابن‌جوزی و خطبه‌هایش یک جریان تکفیر به راه نینداخته بوده است؟ آیا این که سعدی در باب فواید خاموشی می‌گوید: «خطیبی کریه الصوت خود را خوش آواز پنداشتی و فریاد بی‌فایده داشتی. گفتی نعیب غُرابُ البَین در پرده الحان اوست یا آیا آیتِ اِنَّ اَنکَر الاَصوات در شأن او» چه معنایی دارد؟ سعدی برای گلستان شدن جامعه‌ی خاموشی بسیاری از این واعظان را پیشنهاد کرده است!

سعدی درست در صفحه‌ی بعد می‌گوید: «گه به خون ریختنم برخیزند * گه به بد خواستنم بنشینند».

چرا واژه‌ی دشمن در غزل حافظ (۱۷ بار)، ولی در غزل سعدی (۱۱۵ بار) بسامد دارد؟ به دو بیت از سعدی کفایت می‌کنیم؟

**هر آن چه بر سر آزادگان رود زیباست**
**علی‌الخصوص که از دست یار زیبا روست**
**ز دوست هر که تو بینی مراد خود خواهد**
**مراد خاطر سعدی مراد خاطر اوست(سعدی، ۱۳۶۸: ۴۴۴)**

بهتر است شیخ اجلّم را با تخفیف تشدید یعنی **شیخ اَجَلَم** بخوانیم! سعدی اجل را در دو معنی در اشعار خویش آورده است؛

**شنیدم که در مصر میری اجل  سپه تاخت بر روزگارش اجل(سعدی، ۱۳۶۸: ۶۵ )**

حتی در غزل سعدی ترکیب اجَلَم را می‌بینیم؛

**هر قضایی سببی دارد و من در غم دوست  اَجَلَم می‌کشد و درد فراقش سببست**
**سخن خویش به بیگانه نمی‌یارم گفت  گله از دوست به دشمن نه طریق ادبست**

**(کلیات سعدی: ۴۳۰)**

با توجّه به این که واژه‌ی شیخ در پایان این فصل در کنار حیوان آورده شده است، «گفتم ای شیخ در حیوانی اثر کرد و در تو نمی‌کند! » اجَلَم صحیح‌تر است. این معنی با قاضی و محتسب در ابتدای همین حکایت و «گه به خون ریختنم برخیزند» و «فلان به فساد من گواهی داده» در دو حکایت صفحه‌ی بعد مناسب‌تر است. به طور کلّی، تلفظ این واژه با تشدید اجلّم و با حالت چهره‌ی تعریض، کلام را به لحن سعدی در گلستان که «طرب انگیز و طیبت آمیز» است نزدیک‌تر می‌کند.

دلیل این که سعدی جواب سالکی را که زبان تعرض دراز کرد و ملامت (زبان‌درازی) این طور می‌دهد ریشه در فضای استبدادیِ عصر سعدی دارد. سعدی در دنباله همین فصل (حکایات ۱۹ تا ۲۶) در یک حکایت کوتاه به شماتت مدعیان عصر خویش در مورد خویش کرده است. آغاز حکایت[۲۳] : «گله کردم پیش یکی از مشایخ که فلان به فساد من گواهی داده است». بنابراین، پیچیده کردن این حکایتِ طنزآمیز از نظر حفظ جان برای سعدی ضروری بوده است و تنها قصد صنعت‌پردازی مطرح نبوده است. «دشمنان سعدی هربار به بهانه‌ای قصد و اندیشه‌ای برای او داشته‌اند؛ مانند، بدنام کردن سعدی «نام سعدی همه جا رفت به شاهد بازی». در این حکایت علاوه بر این که سعدی بیرون شدن از مخمصه‌ی صوفیان و سالکان ظاهر بینِ مکتبی و مغرور را به سالک نشان می‌دهد، «توبه کردم که دیگر گرد سماع و مجالست نگردم»، راه خود را از واعظان و فقیهان و حتّی مدرسان نظامیّه‌ی بغداد نیز جدا می‌کند. قطب‌الدین شیرازی نیز از نظامیّه جدا شده و چهارده سال پایانی عمر خویش را در انزوا زیسته و به تألیف آثارش پرداخته است. در پایانِ حکایت سعدی دو بیت در تحلیل نظام موسیقی می‌آورد. بیت اوّل در مورد ارتباط انسان و موسیقی است و بیت دوم درباره‌ی زیبایی‌شناسی بخش عملی موسیقی است.

**آواز خوش از کام و دهان و لب شیرین  گر نغمه کند ور نکند دل بفریبد**
**ور پرده‌ی عشّاق و حسینی و حجاز است  از حنجره‌ی مطرب مکروه نزیبد**

این دو بیت بر دانش عمیق موسیقایی استوار است. شرح جامع این دو بیت خود موضوع مقاله‌ای جداگانه است. در این جا تنها به منابع و مطالبی که به فهم این ابیات کمک می‌کند، اشاره می‌کنیم: ۱. ارتباط لذّت و نفس؛ تقریبا تمام حکمای پیش از سعدی به این موضوع پرداخته‌اند. یکی از مراجع مهم در این مبحث کتاب زادالمسافرین ناصر خسرو قبادیانی است (ر.ک. زادالمسافرین ص ۲۵۰ به بعد).

۲. توجّه سعدی به تفاوت صوت و نغمه. برای درک این موضوع رجوع کنید به مقالات دوم از فن سوم کتاب موسیقی کبیر ترجمه‌ی آذر تاش آذرنوش ص ۵۲۱ به بعد.
۳. شناخت پرده‌های موسیقی ایران در عصر سعدی. بخش موسیقی کتاب دره التاج قطب‌الدین شیرازی. ۴. ارتباط‌های بین نظام‌های آوایی زبان (گفتار) و نظام نغمه‌گانی موسیقی. مقاله‌ی اوّل از رساله‌ی شرفیه صفی‌الدین ارمویی.
۵. انواع کراهات در موسیقی. بخش موسیقی دره التاج قطب الدین شیرازی مقالات اوّل و دوم.
۶. عدم خلط مبحث مربوط به آوا شناسی در زبان و نغمه‌ها در موسیقی (محسن حجاریان موسیقی و شعر: تفاوت و طبقه‌بندی. تهران: رشد آموزش، ۱۳۹۲). نمونه‌ی این اشعار سعدی در چگال کردن معانی ارتباط نظام آوایی زبان با نظام نغمه‌گانی موسیقی و رابطه‌ی آن‌ها با نفس انسان، همراه تشریح زیبایی‌شناسی بخش عملی موسیقی و تبیین آن‌ها در نهایت سادگی هم از سعدی بر می‌آید و بس. خوانش منابع معرّفی شده در بالا یکی از رازهای سهل و ممتنع بودن شعر سعدی را آشکار می‌کند.

### ۲-۲-۶- سخن نهایی

بنا بر همه‌ی گفته‌های پیشین معلوم می‌شود که این حکایت طنزی تلخ است که به آسیب‌شناسی سماع، همراه نقد تاریخی موسیقی در قرن ششم و هفتم با اشاره به سمبل‌های جمود اندیشان(ابن‌جوزی‌ها). سعدی که خود استاد بلاغت است و «زبان طعن نهد در بلاغت سحبان » به طنز و طعن موعظه‌های غیر عقلانی و جاهلانه‌ی ابن‌جوزی را «موعظه‌ی بلیغ» می‌نامد. از طرفی می‌دانیم که سعدی هرگز تحمّل فقیهان مال و جاه اندوز را نداشته است. خوانش این حکایت، تمامی غزلیّات سعدی را تأیید می‌کند؛

**من از آن گذشتم ای یار، که بشنوم نصیحت  برو ای فقیه و با ما مفروش پارسایی**
**(کلیات سعدی: ۵۹۹)**

**راستی کردند و فرمودند مردان خدای**
**ای فقیه اوّل نصیحت‌گوی نفس خویش را**
**آن چه نفس خویش را خواهی حرامت سعدیا**
**گرنخواهی همچونان بیگانه را و خویش را (همان: ۷۸۵)**

نیز سعدی به طنز فقیهان را دانا خطاب می‌کند:

**برو ای فقیه دانا به خدای بخش ما را  تو و زهد و پارسایی من و عاشقی و مستی**

**دل هوشمند باید که به دلبری سپاری  که چو قبله‌ایت باشد به از آن که خودپرستی**
**(همان: ۶۰۶)**

همچنین، سعدی دانشمند را _ که در عصر سعدی به معنی فقیه است_ دائم به طنز گرفته است.

**در خرقه توبه آمدم روزی چند  چشمم به دهان واعظ و گوش به پند**
**ناگاه بدیدم آن سهی سرو بلند  وز یاد برفتم سخن دانشمند(همان: ۶۷۲)**

بنابراین، نباید بپنداریم که سعدی با وجود آثار فقیهان بزرگی، مانند، امام مرشد محمّد غزالی (ابن‌جوزی در «ذکر شبهه‌های قائلان به جواز غنا» نظرات غزالی را نیز رد کرده است) توجّهی به آثار ابن‌جوزی داشته است. سعدی نه ترک سماع کرده و نه بد صدایی در آن حد و اندازه وجود داشته، بلکه این حکایت از جمع رندی و پارسایی سعدی خبر می‌دهد.

**تو پارسایی و رندی بهم کنی سعدی  میسّرت نشود مست باشی یا مستور**
**(سعدی،۱۳۷۲: ۷۲۶)**

بنابراین، سعدی در قرن هفتم همان طور عمل کرده که محقّقان امروز می‌گویند: «طنزپرداز صورتِ از قوام خارج شده‌ی یک چیز یا یک امر را در کنار صورت طبیعی و حقیقی آن می‌گذارد و غیر حقیقی بودن آن را نشان می‌دهد، امّا این سخنش در صورتی به طنز مبدّل می‌شود که اسرار بر طبیعی بودن و حقیقی بودن امر غیر عادی باشد، چنان که فی‌المثل طنز، حماقت‌ها و سفاحت‌ها را در قیاس با خردمندی آشکار می‌کند یا با تجسّم عدل ظلم را نشان می‌دهد» (داوری اردکانی: سخنرانی). اکنون باید برگردیم و با این رویکرد حکایت را یک بار دیگر بخوانیم و سپس در مورد این حکایت سعدی قضاوت کنیم.

## ۳- نتیجه گیری

با توجّه به آن چه گفتیم، مشخّص می‌شود که سعدی در حکایت مورد بحث به ذکر یک خاطره یا صنعت‌پردازی یا تفنّن، آن طور که برخی پنداشته‌اند، نپرداخته است. خوانش هر حکایت گلستان، تنها وقتی صحیح صورت گرفته که ابتدا انسجام متن، چه در بافت گلستان و چه در بافت کلّی آثار سعدی (کلیّات) دچار از هم گسیختگی معنایی نشود و دیگر آن که ارتباط متن با شرایط تاریخی منطبق شود. بنابراین، سعدی نه خاطره‌پردازی کرده و نه دست از سماع کشیده و نه ارجی برای ابن‌جوزی قائل بوده است (حداقل برای

نظرات موسیقایی‌اش یا نظراتش در مورد موسیقی)، بلکه سعدی در طنزی تلخناک نظر کلیّه‌ی فقیهان معترض آیین سماع را با برجسته‌سازی ابن‌جوزی و ذمّ او به دلیل شهرت وسیعش، نقد کرده و در طول حکایت به سالکان طریق، هشدارهای رندانه و آگاهی از آیین سماع داده است. همچنین، سعدی با استادی تمام جامعه‌ی مطربان را دعوت به مطالعه‌ی نظام موسیقایی و آموزش زیبایی‌شناسی در نغمه‌پردازی و تألیف الحان سنجیده کرده است. بنابراین، سعدی «صورت از قوام خارج شده‌ی موسیقی و سماع را در کنار صورت طبیعی و حقیقی آن گذاشته و غیر حقیقی بودن آن را نشان داده و حماقت‌ها و سفاهت‌ها در مورد موسیقی را در قیاس با خردمندیِ موسیقایی آشکار کرده است. با این رویکرد، متوجّه می‌شویم، چرا سعدی در مقدمه‌ی گلستان خاموشی را صلاح ندیده و سر از جیب مراقبت و بحر مکاشفت برداشته، به طور موقّت نظام عرفانی را رها کرده و وارد نظم فکری حکما شده و با خون خویش گلستانی آفریده که جامعه‌اش همیشه خوش باشد که «خلاف راه صواب است و نقض رای اولوالالباب: ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام».

**منابع**

- ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین (۱۳۷۶). «عقل واستدلال در تفکّر ابن‌جوزی»، فصلنامه‌ی مقالات و بررسی‌ها، دفتر ۶۱، تابستان ۷۶، ص ۵۷ – ۶۸.
- ابوالفرج جوزی، ابوالفرج جمال‌الدین ابن‌عبدالرحمن (۱۳۸۱). تلبیس ابلیس، ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی قراگزلو؛ چاپ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- استعلامی، محمّد (۱۳۸۸). حدیث کرامت؛ پاسخ منطقی به پرسش‌ها، تهران: سخن.
- انوری، حسن (۱۳۸۴). شوریده و بی‌قرار (درباره سعدی و اثار او)؛ تهران: قطره.
- ایمان، محمدتقی (۱۳۹۱). فلسفه‌ی روش تحقیق در علوم انسانی، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- جنیدی، فریدون (۱۳۷۲). زمینه‌ی شناخت موسیقی ایرانی، تهران: پارت.
- حاجی‌علی‌لو، حسین (۱۳۹۰). «بررسی ساختاری حکایت‌های گلستان سعدی»، پژوهش‌های ادبی و نقد سبک شناسی، شماره‌ی ۳، بهار ۱۳۹۰، ص ۹-۲۶.
- داوری‌اردکانی، رضا (۱۳۹۴/۲/۲). «مقام طنز و طیبت در سخن سعدی»، سایت خبرگزاری مهر، www.mehrnews/253710
- سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۲)، کلیّات سعدی، به اهتمام محمّد علی فروغی، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارت امیرکبیر.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲). «سعدی در سلاسل جوانمردان»، سعدی‌شناسی، سال ۱۳۹۲، شماره‌ی ۱۶، ص ۱۱۱ – ۱۲۲.
- صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۸۷). فرهنگ واژه‌نمای غزلیّات سعدی به انضمام فرهنگ بسامدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- صفی‌الدین ارموی، عبد المؤمن بی یوسف (۱۳۸۵)، رساله‌ی الشریفیه فی النسبت التألیفیه، ترجمه‌ی بابک خضرایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- فارابی، ابونصر محمّد بن محمّد بن طرخان (۱۳۷۵). کتاب موسیقی کبیر، ترجمه‌ی آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- قطب‌الدین شیرازی، محمود (۱۳۸۷)، رساله‌ی موسیقی از دره التاج، تصحیح و تعلیقات نصرالله ناصح‌پور، چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان هنر.

- مظاهری، علی‌اکبر (۱۳۷۸). زندگی مسلمانان در قرون وسطی، ترجمه‌ی مرتضی راوندی، تهران: صدای معاصر.
- موحد، ضیاء (۱۳۹۲). سعدی، تهران: نیلوفر.
- ناصر خسرو (۱۳۸۳). زادالمسافرین، مصحّح محمّد بذل الرحمن، چاپ اوّل، تهران: نشر اساطیر.
- هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان (۱۳۸۳). کشف المحجوب، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران: سروش.

# گونه های روایی حکایات گلستان
# و سه عنصر کنش، گفتگو و پیرنگ

**دکتر فرشته محجوب**[1]

**چکیده**

روایت شناسی شاخه ای از نشانه شناسی است که با هرنوع روایت اعم از ادبی یا غیر ادبی، داستانی یا غیر داستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ را مشخص کند. برخی از نظریه پردازان به آن دستور زبان داستان نیز گفته اند.سعدی در اثر برجسته خود گلستان که از عالی ترین نمونه های ادب تعلیمی در زبان فارسی است به بیان آموزه های اخلاقی و تربیتی در قالب روایت پرداخته است. بررسی حکایت ها نشانگر آن است که روایت و گونه های روایت پردازی به میزانی وسیع مورد عنایت او و در نظرش حائز اهمیتی وافر بوده است.پژوهش حاضر به بررسی گونه های روایی بر اساس سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ می پردازد. حاصل این جستار آن است که از میان مجموع ۱۷۹حکایات مندرج در گلستان، ۹۷روایت یعنی ۵۴۵/۱٪ به حکایاتی اختصاص یافته که تنها دارای عنصر گفتگو است و میان پرسشگر و شخصیت اصلی رخ می دهد و گاه به تنهایی و به شکل تک گویی از زبان شخصیت اصلی که همان سعدی است بیان می شود و ۷۷ روایت یعنی ۴۳ ٪ به گونه دوم روایت اختصاص می یابدکه سه جفت نقش متقابل، نقش مایه ها، وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه در آن آشکار است. در سومین دسته از حکایات گلستان که ۲/۷ ٪ مجموع حکایات یعنی ۵ روایت را شامل می شود شخصیت ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار رفته است.

**کلید واژه** : گلستان، روایت، پیرنگ، کنش، گفتگو

---

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

**۱- مقدمه**

روایت شناسی شاخه ای از نشانه شناسی است که با هرنوع روایت اعم از ادبی یا غیر ادبی، داستانی یا غیر داستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ را مشخص کند. بنیان روایت شناسی به این مفهوم را پروپ که از صورت گرایان روس بوده است و لوی اشتراوس مردم شناس فرانسوی گذاشته اند.( سجودی، ۱۳۸۳: ۷۳)

هر داستان از بیان حادثه ای آغاز می شود که در واقع گذر از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دیگری است. این داستان یا سیر حوادث را طرح داستان می نامند ولی هنگامی که در الگوی زمانمند و شبکهٔ علت و معلول قرار می گیرد پیرنگ را می سازد ( مارتین، ۳۸۲: ۵۷). از مهم ترین بخش های روایت طرح یا پیرنگ است. روایتی که فاقد طرح داستانی باشد نمی تواند به عنوان روایت در نظر گرفته شود.

بررسی ساختار روایت در پژوهش های ادبی از اهمیت ویژه ای برخوردار و در این زمینه نظریات گوناگونی ارائه شده است. پروپ با بررسی حکایت های فولکلوریک به این نتیجه رسید که نقش ها ویژه و محدود است و می توان آن ها را به هفت حوزهٔ عمل و سی و یک جزء یا کارکرد تقسیم کرد. به اعتقاد پروپ تمامی این روایت ها پیرنگی واحد دارد و می توان ساختار یکسانی برای این حکایات ترسیم کرد.(طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۰۱)

بنابراین هنگامی که می گوییم چند حکایت پیرنگ یکسان دارد به این معنا است که رویدادهای اساسی همانندی در ترتیبی همانند رخ می دهد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۵۶). گریماس کوشید به جای هفت دسته شخصیت های پروپ، سه دسته از تقابل های دوگانه ای را پیشنهاد می کند که بنا به قاعده های معناشناسیک شکل می گیرد. وی با استفاده از مفهوم کنشگر به مختصر کردن کار پروپ پرداخت و شش کنشگر ذهن و عین ( شناسا و شناسنده ) فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و دشمن را استنتاج کرد که آن را می توان چنین توصیف کرد:

۱. آرزو، جستجو یا هدف ( شناسنده / موضوع شناسایی )

۲.ارتباط ( فرستنده / گیرنده )

۳.حمایت یا ممانعت ( کمک کننده / مخالف ) (سلدن، ۱۳۸۲: ۱۴۴)

تودورف می کوشد قاعدهٔ دستورزبان را بر متن روایی منطبق سازد. به اعتقاد وی می توان روایت را به شکل یک جملهٔ بسط یافته در نظر گرفت که در آن شخصیت ها به مثابهٔ اسم، خصوصیات آن ها به عنوان صفت و اعمال آن ها به منزلهٔ فعل قلمداد می شود( احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۱). کوچک ترین واحد روایت را می توان یک قضیه در نظر گرفت که به صورت گزاره بیان می شود. بنابراین هر روایت می تواند مجموعه ای از گزاره ها باشد. یکی از مباحث مهم در بررسی روایت، توجه به مادهٔ خام داستان و سخن راوی است. داستان همان مادهٔ خام یا حوادث و رویدادها به ترتیب زمان وقوع آن ها است. سخن راوی یا گفتمان روش ها و تأکیدهای درون مایه ای متن ادبی را شامل می شود. درواقع گفتمان روایتی است که به نقل یا نوشته درمی آید. هنگامی که راوی با خواننده صحبت می کند و رویدادها را نقل می کند به گفتمان پرداخته است. با توجه به این مفهوم رویدادها یا کنش های داستان را به دو دسته تقسیم می کنند. یک گروه رویدادهایی است که به داستان مربوط می شودو دیگری کنش هایی که به گفتمان ربط دارد. از این دسته اگر حذفی صورت بگیرد به فهم داستان آسیبی وارد نمی کند ولی ذکر کنش های دسته اول ضروری است.( ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۲۳)

یکی دیگر از نکات مهم در بررسی ساختار روایت توجه به رمزگان است. رمزگان مجموعه قواعدی است که بر اساس آن عناصری انتخاب می شود و در ترکیب با سایر عناصر، عناصری جدید می سازد. می توان گفت رمزگان قالب های تفسیری است که از سوی تولیدکنندگان آن ها و مفسران متن به کار می روند. (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۳۵) در وافع رمز به مثابهٔ کدهایی است که باید خواننده آن ها را شناسایی و تفسیر کند. رولان بارت رمزگان روایی را به پنج دسته تقسیم می کند:

۱. رمزگان هرمنوتیک که مستلزم نقاط عطف روایت است. این رمزگان طرح پرسش، پاسخ به آن و بسیاری از رویدادهای تصادفی است که ممکن است پرسشی را شکل دهد یا پاسخی را به تأخیر اندازد و خواننده را به راه حلی رهنمون کند. به واسطهٔ این رمزگان در روایت، تعلیق و تأخیر معنایی و سرانجام گره گشایی صورت می گیرد.

۲. رمزگان کنشی که کنش های اصلی روایت را در بر می گیرد.

۳. رمزگان فرهنگی ارجاع متن به بیرون است و به دانش عمومی و قلمرو اسطوره شناسی و ایدئولوژی مربوط می شود.

۴ .رمزگان معنایی یا دالی: این دسته از رمزگان، معناهای ضمنی را ایجاد می کنند و درونمایه، ساخت و مضمون روایت را می سازد و شامل عناصری از قبیل نماد، شکل، شخصیت و مکان می شود. در این دسته رمزگان همه چیز یک دال است که به دلالت مفهومی اشاره می کند.

۵.رمزگان نمادین: این دسته رمزگان به صورت ترکیب بندهای خاصی است که به طور منظم در متن تکرار می شود و با واژه ای دیگر در تقابل است ( بارت، ۱۹۷۴: ۱۸)

پرداختن به این رمزگان و توجه به شیوهٔ استفادهٔ راوی از این رمزگان در انتقال معنی و نیز هرجا که این رمزگان بتواند نکته ای قابل توجه را بیان کند باارزش است.

در بررسی ساختار روایت، توجه به عوامل یاد شده حائز اهمیت است. البته با توجه به نوع روایت پاره ای از این عوامل پررنگ تر و در انتقال معنا کارسازتر می گردد.

## ۲- ساختار روایت های گلستان سعدی

در غالب متون تعلیمی برای تأثیر بیشتر کلام از شیوهٔ روایت پردازی استفاده شده است. این شیوه علاوه بر جذابیت بیشتر برای خواننده سبب می شود گوینده بتواند مقصود خویش را به صورت غیر مستقیم به خواننده القا کند به گونه ای که گویا خود خواننده به این سخن رسیده و آن را کشف کرده است. از این رو تلخی اندرز مستقیم را ندارد و در روح خواننده نفوذ می کند.

سعدی در گلستان کوشیده است با ذکر حکایاتی متناسب با موضوع سخن خویش را برای مخاطب پذیرفتنی تر و ملموس تر سازد تا آنچه را که می گوید رساتر سازد و خواننده آن را بپذیرد.

با احتساب تمامی روایت ها، حکایت های تاریخی و حتی حکایت گونه ها اکثر قریب به اتفاق حکایات مندرج در گلستان می توان به گونه روایی است. این موارد به سه دستهٔ عمده تقسیم می شود:

۱.روایت هایی که عنصر اصلی آن گفتگو است و از سایر عناصر کمتر بهره می گیرد. این گروه ۸۲ مورد را شامل می شود که حدود۴۵ ٪ تمامی حکایت ها است. فراوانی این دسته نشان می دهد سعدی بیشتر به بیان مفاهیم نظر دارد و اهمیت کمتری برای روایت پردازی قائل است. معمولا در این دسته از روایات

عنصر کنش غایب است و نویسنده از قول یکی از شخصیت ها سخن می گوید. در این روایت ها تشخیص مرز میان سخن شاعر و سخن شخصیت داستان دشوار می گردد و نمی توان دقیقا دریافت در کجا سخن شخصیت داستان پایان می پذیرد و سخن نویسنده آغاز می گردد. در واقع بخش اعظم این روایات گفتگو است که شاعر به جای شخصیت داستان به سخن گفتن می پردازد. در این روایت، ماده خام داستان جایگاه قابل توجهی ندارد و اگر سخن یا گفتمان را حذف کنیم چیزی باقی نمی ماند مانند:

**« تنی چند از بندگان سلطان محمود گفتند حسن میمندی را که: سلطان امروز تو را چه گفت در فلان مصلحت؟ گفت بر شما هم پوسیده نماند. گفتند آنچه با تو گوید با امثال ما گفتن روا ندارد که تو ظهیر سریر سلطنت و مشیر تدبیر مملکتی. گفت به اعتماد آن که داند که با کس نگویم پس چرا می پرسید؟**

(گلستان، باب چهارم: حکایت هشتم)

در این حکایت عنصر اصلی گفتگو است و شخصیتی که سعدی انتخاب کرده یعنی حسن میمندی به صورت رمزگان فرهنگی به کار رفته است.

در حکایت مذکور سعدی قصد روایت پردازی ندارد و با استفاده از رمزگان به انتقال مفاهیم مورد نظر می پردازد. در چنین حکایت گونه هایی شاعر به جای استفاده از عناصر گوناگون روایی از رمزگان های متعدد بهره می گیرد و بدین وسیله علاوه بر گفتگو و گفتمان های روایت توجه به این رمزگان می تواند در رسیدن به مقصود سخنور راهگشا باشد.

حکایتی دیگر از باب هشتم گلستان:

**« مال از بهر آسایش عمر است نه عمر از بهر گرد کردن مال. عاقلی را پرسیدند نیکبخت کیست و بدبخت چیست؟ گفت نیکبخت آن که خورد و کشت و بدبخت آن که مرد و هشت.»**

( گلستان، باب هشتم، حکایت اول)

و در حکایت بیستم از باب پنجم چنین آمده است:

**جوانی پاک باز پاک رو بود — که با پاکیزه رویی در کرو بود**
**چنین خواندم که در دریای اعظم — به گردابی درافتادند با هم**
**چو ملاح آمدش تا دست گیرد — مبادا کاندران حالت بمیرد**
**همی گفت از میان موج و تشویر — مرا بگذار و دست یار من گیر**
**در این گفتن جهان بر وی برآشفت — شنیدندش که جان می داد و می گفت**

**حدیث عشق از آن بطال منیوش  که در سختی کند یاری فراموش**

( گلستان، باب پنجم: حکایت بیستم)

در این حکایت تنها شخصیت موجود « جوان عاشق» است که این شخصیت را به عنوان رمزگان دالی می توان در نظر گرفت که معانی ضمنی را به ذهن متبادر می سازد. عاشق معمولا نهایت پاکبازی و وارستگی است. همچنین به عنوان رمزگان فرهنگی بیانگر ایثار و فداکاری به شمار می آید. سعدی در چند حکایت دیگر نیز « عاشق » را به عنوان یکی از شخصیت های اصلی روایت در نظر می گیرد و به همین مفاهیم توجه دارد.این جوان در غرقابی از هلاک گرفتار می آید. دریا رمزگان هرمنوتیکی است که در ذهن پرسشی را مطرح می کند که اکنون که این شخصیت به طوفان که پایان راه او هست رسیده با مرگ چگونه روبه رو می شود؟

با تصویری که از حب نفس در انسان وجود دارد انتظار می رود جوان مذکور نیز نجات زندگی خود را بر سایر منافع ارجح بداند اما بر خلاف انتظار به قدری قدرت عشق راستین در او زیاد است که برای او نجات جان معشوق در اولویت است. بیت انتهایی که در واقع گفتمان است و شاعر خود با خواننده سخن می گوید آشکار می کند که علت انتخاب چنین شخصیتی از سوی سعدی در این حکایت چیست. او معتقد است که قهرمان روایت به یقین رسیده و کسی که به چنین یقینی نرسیده باشد پست و حقیر است.

نمونه ای دیگر:

**« حکیمی را پرسیدند: چندین درخت نامور که خدای عزوجل آفریده است و برومند، هیچ یکی را آزاد نخوانند مگر سرو را که ثمره ای ندارد. گویی در این چه حکمت است؟ گفت هر یکی را دخلی معین است به وقتی معلوم. گاهی به وجود ان تازه اند و گاهی به عدم آن پژمریده و سرو را هیچ از این نیست و همه وقتی خوش است و این است صفت آزادگان»** ( گلستان، باب هشتم: ۱۹۰)

در این حکایت نیز عنصر اصلی گفتگو است. بسیاری از حکایات گلستان از همین ساختار برخوردار است و تنها از عنصر گفتگو و یک شخصیت در کنار رمزگان برای بیان مقصود استفاده می کند.

در دسته ای از روایت ها گفتگوها میان اشخاص متفاوت است و به صورت پرسش و پاسخ بیان می شود. این شخصیت ها که گاه تیپ و نمایندۀ گروه خاصی از افراد جامعه و گاهی افراد شناخته شده ای هستند به صورت رمزگان فرهنگی عمل می کنند. در روایت:

**«کاروانی در زمین یونان بزدند و نعمت بی قیاس ببردند. بازرگانان گریه و زاری کردند و خدای و پیغمبر شفیع آوردند سودی نداشت... لقمان حکیم در آن میان بود. یکی از کاروانیان گفتش کلمه ای چند از موعظه و حکمت با اینان بگوی مگر طرفی از مال ما دست بدارند که دریغ است چندین مال که ضایع شود. گفت دریغ کلمهٔ حکمت باشد با ایشان گفتن »** ( گلستان، باب دوم، حکایت ۱۸)

در اینجا لقمان شخصیتی است که نماد حکمت و دانش است بنابراین آنچه می گویدسخن حکت آمیز است و شخصیت « یکی از کاروانیان » که نماد هر فردساده لوحی است که به نظرش می رسد حکت در دل تمام افراد نفوذ خواهد کرد.در بیشتر روایات این دسته شخصیت عامل بسیار مهمی است و به عنوان یک رمزگان جایگاه کنش و پیرنگ را برای القای مفاهیم پر می کند. در جدول زیر شخصیت های این دسته از روایات آمده است:

| انواع شخصیت ها | موارد | تعداد و درصد روایت ها |
|---|---|---|
| شخصیت های شناخته شده مذهبی، عرفانی و تاریخی | ابراهیم ع، آزر، احمد بن حسن میمندی، ابوهریره، برمکیان، سعید صراف، عمربن خطاب، ضحاک، انوشروان ... | ۴۲ روایت ۲۳/۴ درصد |
| شخصیت های تیپیک | پادشاه، بزرگی، درویش، حکیم، پسر، دانشمند، شاعری.. | ۳۶ روایت ۲۰/۱ درصد |
| شخصیت های نمادین | شغال، مرغ، شتر | ۱۱ روایت ۶/۱ درصد |
| اشخاص نامعلوم | یکی، فلان، آنان که، گروهی... | ۸ روایت ۴/۴ درصد |

با توجه به اینکه نقش شخصیت به عنوان رمزگان برای انتقال مقصود در این دسته روایات مهم است شخصیت های نامعلوم که معنای خاصی را القاء نمی کنند حضور ندارند و بر عکس اشخاص شناخته شده و تیپ ها حضوری برجسته دارند.

از آنجا که پیرنگ یا طرح از ضروریات روایت است یعنی روایت باید از سلسله رخدادهایی تشکیل شود و آغاز و پایانی داشته باشد ممکن است این سوال مطرح شود که آیا چنین حکایت هایی را می توان روایت نامید؟ این حکایات پایانی ندارد بنابراین فاقد طرح یا پیرنگ است. در پاسخ به چنین اشکالی باید به یک نکته اساسی توجه کرد و آن توجه راوی به مخاطب است. کالر معتقد است ما در روایت ها توجه می کنیم که چه کسی سخن می گوید ولی باید در نظر بگیریم که برای چه خوانندگانی این سخنان گفته شده است. ( طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۰۸)راوی خوانندگانی با باورهای خاص را در نظر دارد که به آنچه در ذهن راوی است اعتقاد دارند. در چنین روایت هایی پایان حکایت بیان نمی شود زیرا راوی با توجه به شناختی که از خوانندگان خود دارد می داندآن ها پایان روایت را آن گونه که باید خود درمی یابند(کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷). این شیوه در روایت های فارسی متشکل از عنصر گفتگو از دیرباز رایج بوده است. امبرتو اکو در این مورد از توان پرانتز سازی خواننده نام می برد( احمدی، ۱۳۷۸: ۵۳). در روایت در روایت ۲۶ از باب دوم گلستان که در آن سعدی به همراه جمعی از جوانان صاحبدل به سفر حجاز رفته است و عابدی همراه ایشان است که بی خبر از درد حال درویشان است و حتی پس از آنکه می بیند آوای خوش کودکی از قبیله، شترش را به وجد درآورده تا بدان حد که عابد را بر زمین انداخته و راه بیابان می گیرد با سخنانی که میان سعدی و عابد درمی گیرد و با توجه به شناختی که نویسنده از خوانندگان خود دارد می داند در ذهن وی احتمالا پایان داستان این طور رقم می خورد که پرسشگر متنبه می شود و درمی یابد که باید در جهان اینچنین زیست. بنابراین اگر بخواهیم طرح یا پیرنگ را که شامل وضعیت پایدار، گره افکنی و رسیدن به وضع پایدار دیگر است در این روایات تبیین کنیم باید بگوییم حالت سخنگو در ابتدای روایت وضعیت پایدار اولیه، پرسشی که مطرح می گردد یا هرعاملی که سبب می شود این فرد به بیان اندیشه های خویش بپردازد گره افکنی و آنچه خواننده در ذهن خود پس از این گفتگو تصور می کند وضعیت پایدار ثانویه است. با توجه به شخصیتی که به عنوان شنونده توصیف می گردد و باورهای خواننده وضعیت پایدار ثانویه تغییر می یابد.( طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۰) در حکایت اخیر با توجه به آنچه

دربارهٔ عابد در اذهان است انتظار می رود وضعیت پایدار ثانویه متنبه شدن عابد باشد. خواننده ای چنین تصور می کند که سخنان سعدی این فرد را متأثرمی کندو او این سخنان را می پذیرد. ممکن است خوانندگانی نیز تصور کنند که سخنان سعدی هیچگونه تأثیری بر پرسشگر ندارد و وضعیت پایدار ثانویه همان وضعیت اولیه است.

چون در این دسته روایات عنصر کنش غایب است نمی توان سه جفت نقش متقابل گریماس را در ان دریافت ولی می توان دستور زبان روایت را در آن مشخص کرد. این دسته روایات مانند یک جمله بسیار ساده است که از فاعل مفعول و فعل تشکیل شده است. فاعل همان گوینده یا شخصیت اصلی داستان، مفعول سخنانی که می گوید و فعل هم آن سخن گفتن است.

بنابراین این دسته روایات را می توان به صورت جمله ای بدین شکل خلاصه کرد: « شیخ گفت... » که ساختار نحوی تمام روایت هایی بر این اساس همین جمله با جایگزین کردن فاعل و مفعول متفاوت است. دراین ساختار مهم ترین بخش مفعول است که بخش اعظم روایت را نیز دربر می گیرد.

۲. دستهٔ دیگر روایاتی است که از عناصر گوناگون روایت شامل پیرنگ، گفتگو و گفتمان و شخصیت بهره می گیرد. این دسته ۵۱ مورد حکایت را دربر می گیرد مانند: حکایت« **یکی از ملوک طبیبی حاذق به خدمت مصطفی صلی الله علیه و سلم فرستاد. سالی در دیار عرب بود و کسی تجربه پیش او نیاورد و معالجه از وی در نخواست. پیش پیغمبر آمد و گله کرد که مرین بنده را برای معالجت اصحاب فرستاده اند و درین مدت کسی التفاتی نکرد تا خدمتی کله بر بنده معین است بجای آورد. رسول علیه السلام گفت: این طایفه را طریقتست که تا اشتها غالب نشود نخورد و هنوز اشتها باقی بود که دست از طعام بدارند. حکیم گفت: این است موجب تندرستی زمین ببوسید و برفت.**

**سخن آنگه کند حکیم آغاز — یا سرانگشت سوی لقمه دراز**
**که ز ناگفتنش خلل زاید — یا ز ناخوردنش به جان آید**
**لاجرم حکمتش بود گفتار — خوردش تندرستی آرد بار**

در این روایت سه جفت نقش متقابل بدین صورت است:

۱.طبیبی که برای مداوای بیماران به عربستان آمده است( آرزو یا هدف. در اینجا شناسنده همان طبیب و موضوع شناسایی مداوای بیماران است)

۲. طبیب از پیامبر اکرم موضوع سلامت بودن همیشگی اهالی را می پرسد( ارتباط. در این ارتباط طبیب فرستنده و پیامبر گیرنده پیام است).
۳. پیامبر با توضیح اینکه اعراب پیش از آنکه کاملا سیر شوند دست از خوردن می کشند باعث می شود طبیب به موطن خود مراجعه کند ( حمایت یا ممانعت. پیامبر اکرم به عنوان ارشادگر و حامی باعث می شود طبیب علت بیکاری خود را در آن شهر بداند)

دستور این روایت یا نحو روایتی آن به شکل یک گزاره بدین صورت است: « طبیب مدت ها بیکار است. نزد پیامبر می رود. پیامبر دلیل این امر را به او توضیح می دهد.»

دو شخصیت این روایت هر دو ایستا هستند که از ابتدا تا انتها کاملا برای خواننده شناخته شده و بدون تغییر می مانند.

یا حکایت ۱۲ از باب چهارم « **خطیبی کریه الصوت خود را خوش آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی. گفتی نعیب غراب البین در پرده الحان اوست یا آیت اِنّ انکر الاصوات لصوت الحمیر در شأن او. .. مردم قریه به علت جاهی که داشت بلیتش می کشیدند و اذیتش را مصلحت نمی دیدند تا یکی از خطبای آن اقلیم که با او عداوتی نهانی داشت باری به پرسش آمده بودش. گفت: تو را خوابی دیده ام، خیر باد. گفتا چه دیدی؟ گفت: چنان دیدم که تو را آواز خوش بودی و مردمان از انفاس تو در راحت. خطیب اندرین لختی بیندیشید و گفت: این مبارک خواب است که دیدی و مرا بر عیب خود واقف گردانیدی. معلوم شد که آواز ناخوش دارم و خلق از بلند خواندن من در رنج، توبه کردم کزین پس خطبه نگویم مگر به آهستگی.**

**از صحبت دوستی به رنجم کاخلاق بدم حسن نماید**
**کو دشمن شوخ چشم ناپاک تا عیب مرا به من نماید**

در این روایت نیز سه جفت نقش متقابل وضعیت پایدار آشکار است. همچنین نویسنده در زمانمندی روایت از تناوب استفاده می کند یعنی رویدادی را که چندین بار در گذشته رخ داده و همان آواز مکرر خطیب است بیان می کند. در این دسته روایت تفاوت داستان و گفتمان آشکار است. نویسنده با توصیفات و صحنه آرایی، مادهٔ خام داستان را به شکل ادبی نقل می کند.

در چنین روایت هایی در گلستان همراه نقشمایه های آزاد غایب است. نقش مایه کوچکترین واحد طرح است که می توان آن را به صورت یک عمل تنها درک کرد. این نقش مایه ها به دو دسته تقسیم می شود:

۱.نقش مایه های آزاد که اگر آن را از روایت حذف کنیم خللی ایجاد نمی کند و در سیر حوادث نقش ضروری ندارد.
۲.نقش مایه های مقید که وجود آن ها در پیشرفت روایت ضروری است و جزء داستان است ( سلدن، ۱۳۸۴: ۵۳)

در روایت های گلستان هر عمل یا کنشی بخش ضروری داستان است و چون روایت بسیار مختصر نقل می شود تمامی نقش مایه ها مقید است. شاید بتوان گفت علت این امر به هدف نویسنده از بیان روایت مربوط است. هدف اصلی نویسنده تنها بیان مفهوم و انتقال معناست. به همین سبب از آوردن زواید پرهیز می کند.

در این دسته روایاتی با ساختار یکسان دیده می شود مثلا در بررسی دو روایت زیر یکسان بودن ساختار هر دو روایت آشکار است:

روایت اول :

**« دانشمندی را دیدم به کسی مبتلا شده و رازش برملا افتاده. جور فراوان بردی و تحمل بی کران کردی. باری به لطافتش گفتم دانم که ترا در مودت این منظور علتی و بنای محبت بر زلّتی نیست، با وجود چنین معنی لایق قدر علما نباشد خود را متهم گردانیدن و جور بی ادبان بردن. گفت ای یار دست عتاب از دامن روزگارم بدار، بارها درین مصلحت که تو بینی اندیشه کردم و صبر بر جفای او سهل تر آید همی که صبر از دیدن او و حکما گویند: دل بر مجاهده نهادن آسانتر است که چشم از مشاهده بر گرفتن**

**روزی از دست گفتمش زنهار　　چند از آن روز گفتم استغفار**
**نکند دوست زینهار از دوست　　دل نهادم بر آنچه خاطر اوست**
**گر به لطفم به نزد خود خواند　　ور به قهرم براند او داند**

( گلستان، باب پنجم: حکایت ۹)

روایت دوم:

**در عنفوان جوانی چنان که افتد و دانی با شاهدی(طالبی) سری و سرّی داشتم به حکم آنکه حلقی داشت طیّبُ الاَدا وَ خَلقی کالبدرِ اذا بَدا اتفاقاً به خلاف طبع از وی حرکتی بدیدم که نپسندیدم دامن ازو در کشیدم و مهره برچیدم و گفتم:**

**برو هر چه می بایدت پیش گیر　　سر ما نداری سر خویش گیر**
**شنیدمش که همی‌رفت و می‌گفت**
**شب پره گر وصل آفتاب نخواهد　　رونق بازار آفتاب نکاهد**

**این بگفت و سفر کرد و پریشانی او در من اثر کرد.اما به شکر و منت باری پس از مدتی باز آمد آن حلق داودی متغیر شده و جمال یوسفی به زیان آمده و بر سیب زنخدانش چون به گردی نشسته و رونق بازار حسنش شکسته متوقع که در کنارش گیرم. کناره گرفتم و گفتم.**

**آن روز که خط شاهدت بود صاحب نظر از نظر براندی**
**تازه بهارا ورقت زرد شد دیگ منه کآتش ما سرد شد**
**پیش کسی رو که طلبکار تست ناز بر آن کن که خریدار تست**

( گلستان، باب پنجم: حکایت ۱۰)

در یک ساختار مشابه در هر دو روایت فردی شیفته خوبرویی می شود و هرکسی می تواند به جای آن ها قرار گیرد. اما در یکی فردعاشق با وجود جور فراوان ثابت قدم است و در دیگری به اندک رنجی پا پس می کشد. نویسنده این ساختار مشابه را به عنوان تمثیل در دو معنی متفاوت به کار می گیرد و به دو نتیجهٔ متفاوت می رسد. همچنین می توان چنین در نظر گرفت که شخصیت های چنین روایاتی شخصیت های پویایی هستند که در گذر از پیرنگ چهرهٔ جدیدی از خود نشان می دهند. در ابتدا هر دو عاشق به نظر می رسند اما پس از گذر از حوادثی یکی از آن ها منصرف می شود.بر عکس در روایت هایی که بر اساس عنصر گفتگو شکل می گیرد شخصیت سخنگو ایستا است که با قاطعیت بر سر باور خویش پابرجا می ماند و بر شنونده نیز تأثیر می گذارد و او را هم با خود هم عقیده می سازد.

در دسته ای از حکایت ها ساختاری مشابه برای بیان یک معنی به کار می رود نمونهٔ این حکایات داستان هایی است که دربارهٔ ستم شاهان و شکایت رعیت نقل می شود. در تمامی این حکایات شاه با فردی صاحبدل رو به رو می شود و از اثر سخن او متغیر می گردد.موارد زیر را می توان نمونه هایی از چنین ساختاری برشمرد:

**پادشاهی را دیدم که به کشتن اسیری اشارت کرد... ( باب اول / حکایت ۱)**

و یا:

**یکی را از ملوک عجم حکایت کنند که دست تطاول به مال رعیت دراز کرده بود... (باب اول / حکایت ۶)**

و یا :

**یکی از ملوک را شنیدم که شبی در عشرت روز کرده بود... (باب اول / حکایت ۱۳)**

این ساختار با مضمون مشابه در باب های متفاوت گلستان مشابه است. مثلا باب پیری، باب عشق و جوانی، در سیرت پادشاهان که به تقریب شخصیت های هر باب به هم شبیه هستند.در این روایت ها وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه کاملا آشکار است. به عنوان مثال در حکایت ۹ از باب دوم که یکی از عارفان بنام که به داشتن کرامت مشهور بود به هنگام وضو پایش لغزید و در حوض افتاد. وضعیت اولیه همان چهره موجه عارف در میان مریدان است و افتادن او در حوض گره افکنی محسوب می شود و پاسخ وی به مریدان به ایجاد وضعیت پایدار ثانویه منجر می شود.

از آنجا که پیرنگ، کنش، زمان و مکان در این دسته از روایت ها در کنار هم باعث تبیین مقصود شاعر می شود. جایگاه شخصیت به اندازهٔ روایت های دسته اول قابل توجه نیست. شخصیت های این دسته به شرح زیر است:

| انواع شخصیت ها | موارد | تعداد و درصد روایت ها |
|---|---|---|
| شخصیت های شناخته شده مذهبی، عرفانی و تاریخی | شبلی، کیخسرو، موسی، فرعون... | ۲۵ روایت ۱۳/۹ درصد |
| شخصیت های تیپیک | پیر، زاهد، پادشاه، عاشق | ۱۴ روایت ۷/۸ درصد |
| اشخاص نامعلوم | عابدی، درویشی، ابلهی | ۳۱ روایت ۷ /۱۷ درصد |
| شخصیت های نمادین | طاووس، پیل | ۷ روایت ۳/۹ درصد |

۳.دسته ای دیگر از روایات گلستان دارای عنصر کنش و فاقد عنصر گفتگو است. در این دسته تنها پنج مورد قرار دارد. در واقع این روایات نوعی تمثیل است که نویسنده در انتهای داستان آن را توضیح می دهد. نمونه این دسته روایت زیر است:

**«ریشی درون جامه داشتم و شیخ رحمه الله هر روز بپرسیدی که چون است و نپرسیدی که بر کجاست. دانستم که از آن احتراز می کند که ذکر همه عضوی روا**

**نباشد کردن و خردمندان گفته اند هرکه سخن نسجد از جواب سخن برنجد.** ( گلستان، باب هشتم: ۱۸۶)

و یا :

**« توانگر زاده ای دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه ای مناظره درپیوسته که صندوف پدرم سنگین است و کتابه رنگین و فرش رخام انداخته و خشت زرین در او ساخته. به گور پدرت چه ماند. خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر او پاشیده. درویش پسر این بشنید و گفت تا پدرت زیر آن سنگ های گران بر خود بجنبیده باشد پدر من به بهشت رسیده باشد»** ( گلستان، باب هفتم: حکایت ۱۸)

در این داستان شخصیت ها و کنش ها به عنوان رمزگان نمادین عمل می کنند. نویسنده در پایان، این نمادها را توصیف و رمزگان را تفسیر می کند.از آنجا که چنین روایت هایی سمبلیک یا نمادین است شخصیت در آن جایگاه خاصی ندارد زیرا شخصیت ها نماد هستند و به خودی خود ارزش ندارند ولی بر خلاف سایر روایات فضا و مکان از اهمیت ویژه ای برخوردار هستند و نمی توان آن را نادیده گرفت. اگر در این روایت مکان وقوع را که گورستان است تغییر دهیم در تمام معنی خلل ایجاد می شود و نمادها کارایی خود را از دست می دهند ولی در روایات دسته قبل اینظور نیست. اگر محل وقوع روایت را مکان های دیگر در نظر بگیریم یا به جای پیامبر، یکی از ائمه را بیاوریم تغییر اساسی در روایت ایجاد نمی شود اگرچه زمان و مکان را از عناصر درجه دوم روایت می دانند( مارتین، ۱۳۸۲: ۲۶۱). این نکته در روایات سمبلیک صدق نمی کند.

بیان نحو روایی این روایات نیز به سادگی دو دستهٔ قبل نیست زیرا باید عوامل دستهٔ دوم از قبیل زمان فضا و صحنه ذکر شود. اگر این عوامل حذف شود روایت از صورت نماد خارج می شود. نقش های متقابل نیز در همین عناصر آشکار می شود. در این روایت سه جفت نقش متقابل را می توان بدین ترتیب تبیین کرد:

۱.فرزند توانگر زاده ای شروع به تعریف و تمجید از سنگ مزار پدر خود می کند. شناسنده همین فرزند و موضوع شناسایی صورت ظاهری و آراستگی سنگ مزار است.

۲.به شماتت پسر فقیری می پردازد و بر او فخر می فروشد. در اینجا ارتباط آغاز می شود. این ارتباط با شخصیتی دیگر است.

۳.پاسخ فقیر زاده به عنوان عوامل مخالف عمل می کند.

نمونه دیگر حکایت ششم از باب سوم است: « **دو درویش خراسانی ملازم صحبت یکدیگر سیاحت کردند. یکی ضعیف بود...» ( گلستان، باب سوم: ۱۱۱)**

شخصیت های این دسته از روایات در جدول زیر آمده است:

| انواع شخصیت ها | موارد | تعداد و درصد روایت ها |
|---|---|---|
| شخصیت های شناخته شده | محمود سبکتگین، سعدی | ۲ روایت و ۴۰ درصد |
| شخصیت های تیپیک | پیرمرد، توانگر زاده، فقیر زاده | ۱ روایت و ۲۰درصد |
| شخصیت های نمادین | زاغ، بلبل، مار | ---------- |
| اشخاص نامعلوم | یکی از ملوک عجم، یکی از حکما، آدمی، بزرگی | ا روایت و ۲۰ درصد |

مشاهده می شود که در این دسته شخصیت های نمادین به عنوان رمزگان های نمادین و دالی اهمیت زیادی دارد و آنچه را شاعر در روایت های دیگر از طریق گفتگو بازگو می کند در کنش این اشخاص و پیرنگ آشکار می شود.

بر این اساس سه نوع الگوی اصلی ساختار روایت های گلستان را بر اساس سه عنصر اصلی پیرنگ، گفتگو و کنش می توان در جدول زیر خلاصه کرد:

| عناصر اصلی روایت / تعداد روایت ها | پیرنگ آشکار | گفتگو | کنش | اشکال روایت |
|---|---|---|---|---|

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ۹۷ مورد | ------ | * | ------- | الف: گفتگو میان دو نفر رخ می دهد که یکی پرسشگر و شخصیت اصلی پاسخگو است.<br>ب: گفتگو به صورت تک گویی از زبان شخصیت اصلی بیان می شود که همان سخنان نویسنده است.<br>این دسته را بیشتر می توان نوعی حکایت گونه دانست که وضعیت پایدار اولیه و ثانویه در درون سخنان نویسنده پنهان است و گره افکنی همان پرسش مطرح شده است. |
| ۷۷ مورد | * | * | * | در این دسته سه جفت نقش متقابل، نقش مایه ها، وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه آشکار است. |
| ۵ مورد | * | --- | * | در این دسته شخصیت ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار می رود و درک منظور دقیق نویسنده از دو دستهٔ پیشین دشوار تراست |

## ۳- ساختار روایت های گلستان سعدی بر اساس سه عنصر پیرنگ، گفتگو و کنش

یکی از ویژگی های روایت های گلستان استفاده از نمایه یا نقش مایهٔ مکان است. در کنار عناصر اصلی روایت باید به نقش مایه های ایستا که « بارت » آن را آگاهی دهنده یا نمایه

می نماید توجه کرد. این نمایه ها شامل مکان و زمان روایت است که برای زیبایی متن به آن افزوده می شود و در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد ( مارتین، ۱۳۸۲: ۸۲)

**با طایفهٔ دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی کردم...** ( باب ششم، حکایت اول)

**یکی در مسجد سنجار به تطوع بانگ نماز گفتی...** ( باب چهارم، حکایت ۱۳)

**در جامع بعلبک کلمه ای چند به طریق وعظ می گفتم** ( باب دوم، حکایت ۱۰)

**قاضی همدان را حکایت کنند که با نعلبند پسری سرخوش بود** ( باب پنجم، حکایت ۱۹)

که در مقایسه با ساختار نسبتا سادهٔ روایت های گلستان این موضوع قابل عنایت است. می توان گفت سعدی با ذکر مکان، روایت را به واقعیت نزدیک می گرداند و سبب می شود خواننده امکان وقوع آن را بپذیرد.

## ۴- نتیجه گیری

۱. ساختار غالب در روایت های گلستان الگویی است که فاقد پی رنگ و تنها دارای عنصرگفتگو است. علت گزینش این الگو توسط سعدی این است که وی بیش از این که به روایت پردازی توجه داشته باشد کوشیده است مفاهیم را به شیوه ای غیر مستقیم برای مخاطب بازگو کند.

۲. از میان ۱۷۹ روایت مندرج د رگلستان ۹۷ روایت به حکایاتی اختصاص یافته که یک شکل

آن تنها دارای عنصر گفتگو است و میان دو نفر رخ می دهد که یکی پرسشگر و شخصیت اصلی،

پاسخگو است. گونهٔ دیگر آن به صورت تک گویی از زبان شخصیت اصلی بیان می شود که

همان سخنان نویسنده است.

۲. بیش از ۷۷ روایت از مجموع روایت های گلستان به گونه دوم روایت اختصاص می یابد. در این دسته از حکایات سه جفت نقش متقابل، نقش مایه ها، وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه آشکار است.

۳. در دسته سوم از حکایات گلستان، شخصیت ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار می رود و درک منظور دقیق نویسنده از دو دستهٔ

پیشین دشوار تراست. سعدی در این گونه حکایات کوشیده است با ذکر مکان مفهوم حکایت را ملموس تر و قابل دسترس تر سازد.

۴. سعدی در نقل روایات غالبا شیوه بیان مستقیم را کنار گذاشته است. بدین سبب گلستان را می توان نوعی حالت گذر از بیان مستقیم به سوی ساختار روایی دانست. او در گلستان روایت هایی با ساختار های متفاوت را در کنار هم قرار داده است که اگر هر کدام از این روایت ها به صورت جزء به جزء مورد تفسیر و بررسی قرار گیرد افق های تازه تری از اندیشه های این شاعر مبتکر به روی خواننده گشوده خواهد شد.

**منابع و مآخذ**


۱. احمدی، بابک ( ۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. چ چهارم. تهران. نشر مرکز

۲. ــــــــــــــ (۱۳۷۱). **از نشانه های تصویری تا متن**. چ اول. تهران. نشر مرکز

۳. ایگلتون،تری (۱۳۶۸). **پیش درآمدی بر نظریه های ادبی**. ترجمه عباس مخبر. چ اول. تهران. نشر مرکز

۴. بارت، رولان (۱۳۷۹). **درجه صفر نوشتار**. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. چ اول. تهران هرمس

۵. تولن، مایکل (۱۳۷۷). **ساختار بنیادین داستان**. ترجمه محمد شهبا. چ اول. تهران. فارابی

۶.سجودی، فرزان ( ۱۳۸۳). **نشانه شناسی کاربردی**. چ اول. تهران. نشر قصه

۷. سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین(۱۳۷۳). **گلستان**. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ سوم. تهران. سحاب

۸. سلدن، رامان (۱۳۸۴). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر. چ سوم. تهران. طرح نو

۹. ضمیران، محمد (۱۳۸۲). **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**. چ اول. تهران. نشر قصه

۱۰. طغیانی اسحاق و زهره نجفی ، فصلنامه پژوهش های ادبی،دوره چهارم، شماره ۲۲، صص ۱۰۱-۱۱۹

۱۱. کالر، جاناتان(۱۳۸۲). **نظریه ادبی**. ترجمه فرزانه طاهری. چ اول. تهران. نشر مرکز

۱۲. میرصادقی، جمال ( ۱۳۷۶). **عناصر داستان**. تهران. سخن

# نشانه شناسی ارتباطات غیر کلامی درگلستان سعدی

**علی محمد پشت‌دار**[1]

**هانا ناصرزاده**[2]

**چکیده:**

ارتباط یعنی داد و ستد پیام و معنا در حالتی که هر دو فرستنده و گیرنده‌ی پیام، درون‌مایه‌ی یکسانی از آن دادن و ستاندن در بیابند که در نبود این حالت، ارتباط را ناکارامد و ناشدنی می‌شماریم. مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین ریخت ارتباط گفت‌وگوست که آن را در دانش ارتباطات "ارتباط گفناری یا کلامی" می‌شناسند. این گونه از ارتباط که در ادب و گفتار پارسی‌گویان در پرمایه‌ترین و پرارج‌ترین شکل خود نمود یافته است، بر اهل دانش و واکاوندگان ژرفنای زبان دری پوشیده نیست. آنچه درین گفتار بیان و اشاره به آن شده بخشی از ارتباط است که با گفت‌وگو به معنای کلام برآمده از زبان سر وکار دارد. ارزندگی این گونه از ارتباط در همدلی است. یعنی همان برقراری ارتباط ژرف و پر معنا بدون بهره‌گیری از ابزار زبان و واژگان که موضوع این بررسی است. اهمیّت بازشناسی نمادهای ارتباطات ناکلامی در آثار پیشینیان در این که امروزه برای شناختن بستر فرهنگی و باورهای مردم؛ دانش‌های مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، قوم‌نگاری، ارتباطات و ... برای از میان بردن هرگونه تعبیر نادرست و ناداوری درباره‌ی کردار و کنش‌گری مردم هر گوشه‌ی جهان، بیشترین بهره را از بررسی زبان رفتار می‌برند. منظور از این نوشتار، بیان آگاهی ژرف استاد سخن سعدی، از این دانش امروزی و جهانی (علم ارتباطات)در سده‌ی ماست که به همین نام خوانده می‌شود.

**واژگان‌کلیدی:** دانش ارتباطات، ارتباط ناگفتاری(غیر کلامی)، نشانه‌شناسی، گلستان سعدی

---

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور am.poshtdar@gmail.com

۲- دانشجوی دکتری علوم رتباطات اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات Naserzdeh.hana@gmail.com

## ۱- مقدمه

### ۱-۱- چیستی نماد و نشانه:

به گفته‌ای، نماد، نشانه‌ای است که بر چیزی بر اساس قراردادی دلبخواه دلالت می‌کند. (دانسی:۶:۱۳۸۷ )کلمه‌ها، حرکات دست، لحن آواز، موسیقی، رنگ و... می‌توانند نشانگانی نمادین باشند که از راه قراردادهای اجتماعی نهادینه می‌شوند؛ مانند مفهوم سیاهی که به پلیدی، ناپاکی و از این دست ترجمه می‌شود. یا پاکی و سازش که با سپیدی به ذهن می‌رسند. اسطوره و داستان، روایتی تلویحی دارند. کسان و کنش‌ها رازآلودند، مفهوم فراارتباط، در این باره و در دسته‌بندی ارتباط ناکلامی آورده می‌شود و سازگان نشانه‌ای ناکلامی را در پیرنگ هر داستان باید جست.(لال :۸۴:۱۳۷۹)

### ۱-۲- ارتباط چیست؟

ارتباط، به چم(معنی) هر کنش و واکنش میان هرکس و دیگری، پیرامون زیستی و یا دست‌آفریده‌های اوست. در هر معادله‌ی ارتباطی یک فرستنده، یک گیرنده و مجرایی برای برقراری ارتباط بی در نظر گرفتن گونه‌ی آن مورد انتظار است (ساروخانی :۱۶:۱۳۷۳). هرمعادله‌ی ارتباطی در زیرگروه یکی از دو سر فصل"*ارتباط کلامی و ارتباط ناکلامی*" می‌نشیند و در سرشاخه‌های خود در چارچوب سه ریخت شناخته‌شده‌ی ارتباط انسانی به شمار زیر بررسی می‌پذیرد: انسان با انسان(و با خویشتن) انسان با محیط (پیرامون) انسان با ابزار(ماشین)

روی هم رفته، اساس تعریف کارشناسان دانش ارتباطات را عبارت زیر بیان می‌کند:" ارتباط عبارت است از فراگرد انتقال پیام از سوی فرستنده برای گیرنده، مشروط بر آن که در گیرنده‌ی پیام مشابهت معنی با معنی مورد نظر فرستنده‌ی پیام ایجاد شود. " (محسنیان راد: ۵۷:۱۳۷۴)

### ۲-۲- ارتباط انسان با انسان و خویشتن خویش :

به هرگونه کنش و بده بستان عاطفی، حسی-حرکتی، رفتاری و کلامی در میان دو یا چند تن، ارتباط گفته می‌شود. ارتباط رویاروی ملموس مادی و بدنی، جدا از این که دو یا چند تن به داد و ستد گفتار و کلام بپردازند و یا تنها نگاه و اشاره‌ای رد و بدل نمایند و حتّی به باوری، آنچه ارتباط از راه دور و از مجرای معنویت و همدلی بی‌اندازه می‌شناسیم، همه در چارچوب "ارتباطات"می‌گنجند(دادگران:۶:۱۳۸۸) کنش و واکنش دربرگیرنده‌ی ارتباط

هرکس با خویشتن خویش نیز هم هست. در تماس انسان‌ها با یکدیگر هر آنچه در زیر نام ارتباط کلامی و ناکلامی خواهیم گفت در کیفیت ارتباط و در تفسیر آن جای بررسی دارد. "بر اختر نگریستن""دلگرم بودن"و"خودخوری کردن" از این دسته‌اند.

**۲-۳- ارتباط ناکلامی:**

در تماس انسان‌ها با یکدیگر، پوشش، آرایش روی و موی، آواها و ضرب‌آهنگ اصوات بدون بهره‌گیری از کلام و زبان بدن و ... در کیفیت ارتباط و در هزوارش هر پیام و رفتار، جای بررسی دارد. به گفته‌ی "راندال هاریسون": درباره‌ی ماهیت ارتباط ناکلامی ناهمسانی در اندیشه‌های اندیشمندان وجود دارد، چرا که این اصطلاح در طیف وسیعی از روی‌دادها کاربرد دارد؛ ازقلمرو جانوران و حالت‌های چهره‌ی یک سیاستمدار، گرفتگی و رهایش ماهیچه‌های بدن و صورت، هنرهای زیبا، آمد و شد وسایل نقلیه، بوی گل‌های بهاری گرفته تا ستاره‌شناسی و رقص و معماری.(لیتل جان:۱۳۸۴:۱۸۵)*"دست نوازش برسر کسی کشیدن"* *"کسی را گوشمالی دادن"* و*"گوش پهن گشادن"* از این دسته‌اند. تعریف دیگری از این گونه‌ی ارتباط به شرح زیر آمده است:

ارتباط ناکلامی به دامنه‌ی وسیعی از پدیده‌ها گفته می‌شود که پهنه‌ی و گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. از بیان چهرهای تا مد، از جریان تأثیرگذاری آمد و شد و ترافیک، از وضعیت نمادی تا رقص تئاتر، موسیقی و پانتومیم، ازحمایت‌جویی حیوانات تا تشریفات دیپلماتیک، از ادراکات مافوق حسی تا رایانه های تمثیلی و از علم معانی مربوط به خشونت تا علم معانی مر بوط به رقص‌های ابتدایی." (محسنیان راد:سابق: ۲۴۷)

**۲-۴- زبان بدن Body Language:** بر اساس یافته‌ها بیش از ۷۰ درصد داد و ستد معانی و پیام در چارچوب ارتباطات انسانی نه از راه گفته‌ها که با نشانه‌ها ی رفتاری و کردار آدمیان ممکن می‌آید. شناخته‌شده‌ترین نمادهای این فهرست به شرح زیر است:

۱- **لحن و آهنگ صدا:** آواز و لحن ادای عبارت‌ها، بیش از درون‌مایه‌ی گفتار سخن می‌گویند. از آن جمله است مثال شناخته‌شده‌ی "بفرما و بنشین و بتمرگ " که با رفتار گوینده معنای هر یک از واژگان یاد شده را به فرد مقابل حالی می‌کند. بی‌حالی و استواری، اصوات بی‌معنا و از سر بیزاری، واژگان نا مفهوم و زیرلبی، همه و همه بیان‌کننده‌ی راستین آن چیزی است که در اندیشه‌ی گوینده می‌گذرد. حتّی اگر موضوع سخن در ظاهر با رعایت ادب و احترام بیان شود.

۲- **دوری و نزدیکی افراد**: اندازه‌ی نزدیک یا دور ایستادن به هنگام نشستن و ایستادن و رویارویی با افراد بیانگر مواردی‌ست که به زبان در نمی‌آید: اندیشه‌های نژادپرستانه، برتری‌جویانه، بیزاری‌گرا و بیگانگی از این دست هستند. هرچند شاید در بیان فرد جز گرمی و ادب دیده نشود. و گاه در فرهنگ‌های گونه گون نزدیک شدن، بوسیدن و از این دست رفتار دیگرگون تعبیر می‌شوند. فاصله در دانش ارتباطات به چند دسته‌بندی کلان: فاصله‌ی اجتماعی، عمومی، شخصی با در نظر گرفتن مقدار و اندازه استانده شده، دسته‌بندی شده است.

۳- **بساوایی،پسودن وکارایی دست‌ها:** اشارات انگشت‌ها و ترکیب حرکات ایجاد شده با دست‌ها را می‌توان از کارآمدترین و شناخته‌شده‌ترین نمادهای ارتباط ناکلامی دانست. ناداوری‌های رخ‌دهنده بر سر نا آشنایی با چنین حرکاتی گاه می‌توانند بسیار بد تعبیر بشوند. نمونه‌ی این اشارات را می‌توان در مقایسه‌ی به کارگیری نشان دادن انگشت شست دست در فرهنگ‌های غربی و فرهنگ ایرانی برشمرد. کوبیدن روی شانه، در دست گرفتن دست یا لمس سر و پشت افراد و... نیز در این دسته می‌گنجد.

۴- **ریخت و حالت‌های چهره**:"مستمع صاحب سخن را بر سر ذوق آورد" از این دست نمونه‌ها در ادب پارسی فراوان یافت می‌شوند که بر اهمیّت ابراز و بیان شوق و آرزومندی شنونده پای می‌فشارند. "من در میان جمع و دلم جای دیگرست..."ما خود بارها تجربه‌ی حضور جسمانی و خالی بودن انبان خود از تمرکز اندیشه و روان را آزموده‌ایم. چهره‌ی خسته و بی‌حوصله، دهان دره کردن، شاداب و مشتاق. بودن و... بیش از تأیید شفاهی فرد شنونده بر پیگیری داستان گوینده، او را متوجّه نبود توجّه شنونده می‌سازند.

۵- **رنگ، اندازه، جنس و نوع پوشش افراد:** بسیاری از بستگی‌های افراد به قوم، خاندان، شهر، کشور یا طبقه‌ی خاص اجتماعی، توانگری یا نداری، جنسیّت و ... با یک نگاه از روی ظاهرشان داوری و بازشناخته می‌شود.

۶- **نشانگان کنش‌ورزانه‌ی چشمو ابرو. "** تو مو می‌بینی و من پیچش مو/ تو ابرو من اشارت‌های ابرو" اشارت‌های ابرو، چشمک، پلک زدن‌های پیوسته، چشم‌های

بی‌حالت، پراشتیاق، نگاه‌های بی‌قرار چرخنده در چشم‌خانه، چشم‌هایی که می‌خندند یا پر از ترس و یا بیزارند،...

۷- **سکوت و درنگ:** از دیرباز این نشانه در فرهنگ ایران زمین به صورت مثل از دربار تا کوی و بازار شناخته شده بوده است و سکوت سرشار از ناگفته‌هاست، سکوت نشانه‌ی رضاست، سکوت معنادار و ...در ذهن هر پارسی‌گو طنینی آشنا دارد.

۸- **خندیدن:** لبخند، زهرخند، پوزخند، نوشخند، شکرخندو... هریک بیش از موضوع در دست سخن، راستین بودن احساس و باور گوینده یا شنونده را به دیگران منتقل می‌کند.

**۲-۴- ارتباط کلامی:**

ارتباط کلامی و نشانه‌های آن در کلام و آواز آشکارند و بازشناختن آن‌ها کار دشواری نیست: گفت‌وگوی میان عاشق و معشوق، لالایی، ساز و آواز و... ازین گروه به شمار می‌رود. شاید ادبیّات با بخش ارتباط کلامی که می‌توان در آن بلاغت و فصاحت را پی گرفت و شناسایی و نقد کرد بیشتر هم‌خوان به نظر برسد، چرا که در هزوارش ارتباط گفتاری؛ میزان تأثیربخشی یک اثر از سبک ادبی گزیده شده و چیرگی نگارنده یا ارتباطگر در بهره‌گیری از کارآمدترین شیوه‌ها، برای در مشت داشتن مخاطب و تأثیر بر وی بحث می‌شود." از آن جا که منظور از سخن بلیغ، مؤثر سخن گفتن است" (شمیسا:۴۲:۱۳۸۷) موضوع نقد بلاغی و موشکافی در پیام‌های ارتباطی، با هم به جوال اندرند. پیامی از سوی پیام فرست یا ارتباطگر به سمت مخاطب یا گیرنده‌ای فرستاده شده است و ادیب و ارتباط‌شناس به یاری یکدیگر از رمزها و انگاره‌ها، استواری یا سستی، بلیغ و فصیح بودن سبک گزین‌شده‌ی فرستنده و میزان اثر بخشی اثر به مقتضای حال گیرنده و آرایه‌های به کار گرفته شده در پیام پرده بر می‌دارند.

**۲-۵- ارتباط انسان با محیط و پیرامون:**

هرگونه کنش و واکنش بین انسان و بیرامونش از طبیعت و نمادهای آن گرفته تا عناصر مادی و این جهانی را مرتبط شدن با محیط می‌خوانند. آشکارترین نمودگاه این امر رابطه‌ی کسان با طبیعت و میزان گرایش و شیوه‌ی برخورد انسان با آن است. رابطه‌ی انسان با

جانداران و چارپایان نیز در این دسته‌بندی می‌گنجد مانند: "دسته گل به آب دادن""باد در قفس کردن " "گره بر باد زدن".

**۲-۶- ارتباط انسان با ابزارو ماشین**:

رابطه‌ی انسان با هر آنچه توسط خود او ساخته شده است. ساخته‌های فناورانه، بیشرفت‌های فنی و نوآوری‌ها در زمره‌ی چنین گونه‌ای از رابطه شمرده می‌شوند:

یکی شدن ساز با نوازنده در اوج چیره‌دستی، مهارت‌های فردی در کار با ابزار تراش چوب، فلز، سنگ، دگرگون ساختن مواد و*"طبل کاری را نواختن" و"گلیم در آب روان افکندن"* نماینده‌ی این دسته‌اند.(ثروت:۱۳۷۴:۲۳)

**۲-۷- نشانه شناسی زبانی**:

زمانی که برای بازشناختن هر پدیده نشانگان زبانی وضع شد، برای نمونه کسانی که در عالم واقع پدیده‌ای به نام"رود" را می‌شناختند، با وضع واژه‌ی "رود" نشانه‌ای مشترک میان کاربران آن زبان ایجاد نمودند. در حالی که می‌دانیم اگر "رود" با اندک اختلافی" دود" یا " سود" تلفّظ شود، همان معنا را نخواهد داد، ولی رود تا جایی که رود تلفّظ شود، همیشه همان رود است. در جایی که ما می‌دانیم پدیده‌ای به نام رود، در حقیقت هیچ شباهتی حتّی به گذر لحظه‌ی پیش خود ندارد و همان رود نیست و می‌دانیم که همه رودها با هم تفاوت دارند. پس بنا به تعریف دوسوسور، معنا و نشانه تنها در عالم انتزاع و به طور قراردادی وجود دارند. مادامی که گویشگران یک زبان معنای مشابه و همیشگی از مفهومی دریافت می‌کنند، نشانه در کارکرد خود کارآمد تلقی می‌شود. (صفوی:۱۳۸۳:۲۴)

**۲-۸- چرایی و شیوه‌ی کار**

شیوه‌ی تحلیل محتوا همه‌ی عناصر نگارش تا سبک و دایره‌ی واژگان و لحن را در بر می‌گیرد. با یاری جستن از چنین شیوه‌ای در بر رسیدن یک اثر، موشکافانه به بن‌انگاره‌ها، استعاره‌ها و ویژگی‌های کار پدیدآورنده دست می‌یابند و اثر را به طور علمی و روشمند در بوته‌ی نقد قرار می‌دهند. درآمیختن روش‌های پژوهندگی در دانش ارتباطات و ادبیّات ما را برای رسیدن به این مهمّ کمک می‌کند. آرایه‌های ادبی چون کنایه، استعاره، تمثیل، تشبیه، مجاز، استاد مجازی، اغراق، نماد و... برای نمایاندن درون‌مایه‌های ارتباطی واکاوی شد. با آوردن شاهد و نمودگاری از هر بیت و سطر، به مفهوم گنجانده شده در آن و آنچه

اراده‌ی نویسنده بوده اشاره شده و از دسته‌بندی ویژه‌ای که در آن قرار می‌تواند گرفت، سخن رفته است. در زمینه‌ی نخست، همه‌ی سطرهای دارای نمودگارهای بیان و آرایه‌های ادبی جداگانه نوشته و مفهوم مورد خواسته از آن بیرون کشیده شد سپس در باره‌ی ویژگی هر یک شرح آمده است.

**۲-۹- نمادهای ارتباطی در چارچوب آرایه‌های ادبی**:

در این پژوهش سازواره‌ی کار بر اساس تعریف‌های موجود در دست، ارائه شده توسط بزرگان و استادان ادبیّات پارسی در درسنامه‌ها و پژوهش‌های پر شمار دانش بیان، بدیع، معانی، امثال و حکم و فرهنگ تلمیحات، اشارات و فنون بلاغت بنا نهاده شده است. شعر دربردارنده‌ی هر آرایه آورده شده و کوتاه، به چم(معنا) و نشانه‌ی ارتباطی آن اشاره شده است.

**۲-۱۰- روش شناسی بررسی:**

درین نوشتار برای همخوانی با استانده‌های نشر، سه بخش از هشت باب گلستان بررسی شد. از روی نسخه‌های معتبر در دسترس، نسخه‌ی به شرح خزائلی به عنوان معیار، پیش چشم بود.

## ۳- ارتباطات غیرکلامی درگلستان:

### ۳-۱- دیباچه ی گلستان :

۱- **سر به جیب مراقبت فرو برده بود و ..**= قرارداشتن سر در گریبان به نشانه‌ی اندیشیدن، مجالی برای خودشناسی و تأمل (انسان با خویشتن خویش)

۲- **دامن صحبت فراهم چینم و...**= جمع کردن چارگوشه‌ی دامن به معنای پایان دادن کار و آماده شدن برای رفتن ( انسان با محیط)

۳- **سر از زانوی تعبد برنگرفتم...**= قراردادن سر بروی زانو برای تمرکز و نیایش ( انسان با خویشتن خویش)

۴- **رنجیده نگاه کرد...**= نگریستن از سر آزردگی و نشان دادن رنجش ( انسان با انسان)

۵- **روی از محاوره ی او گرداندن ...**= برگرداندن روی از کسی به معنای نخواستن گفت‌وگو با وی( انسان با انسان)

۶- **دردامنم آویخت...**= دست در دامن کسی زدن، به معنای خواهش و نیاز(انسان با انسان)

۷- **روی ملال درکشیدن...**= از روی آزردگی چهره در هم کردن ( انسان با انسان ، خویشتن)

۸- **عروس فکر من از بی جمالی سر برنیارد...**= سر به زیر افکندن به سبب نداشتن روی زیبا ( انسان با خویشتن)

۹- **دیده‌ی یاس از پشت پای خجالت برنداشتن...**= برای نشان دادن حس خجالت با ناامیدی به پشت پای خود نگریستن.(انسان با خویشتن خویش )

۱۰-**پشت دوتای فلک راست شد از خرمی...**=از روی شادمانی استوار و راست ایستادن(خلاف این هم در زمان ناشادی قابل تصور است)( انسان با محیط)

۱۱-**گردن به دعوی افراختن ...**= با ادعای بزرگی گردن کشیدن و سر برافراختن (انسان با انسان، محیط، خویشتن )

۱۲-**چشم از عوایب زیر دستان پوشیدن...**= بستن چشم‌ها به معنای ندیدن و گذشتن از چیزی ( انسان با انسان، خویشتن خویش)

**۳-۲- باب نخست: درسیرت پادشاهان**

۱۳-**دست از جان شستن...**= اشاره به کنار کشیدن و تمام کردن حجّت و به سیم آخر زدن. از حکایتی در انجیل متی است که در آن پادشاه یمن برای کشتن مسیح(ع) خوانده شد و در کاسه‌ای دست‌های خود را شست و ازین کار سرباز زد.( انسان با خویشتن خویش، محیط)

۱۴-**مگر چشمان او که در چشم‌خانه همی گردید...**= گردیدن چشم‌ها به معنای بی‌قراری و نگرانی ( انسان با خویشتن، محیط)

۱۵-**به حقارت و استحقار درو نظر می‌کرد...**= با تحقیر و سرزنش نگاه کردن( انسان با انسان)

۱۶-**آن نه من باشم که روز جنگ بینی پشت من...**= پشت به کسی یا چیزی کردن به معنای فرار و ترس و بی‌اعتنا بودن( انسان با انسان ، خویشتن).

۱۷-**بازی کردن با خون...**= جان در کف گرفتن و دلاوری کردن با آگاهی به احتمال مرگ به نشانه‌ی دلیری( انسان با محیط)

۱۸-**خود رابر سپاه دشمن زدن...**= خود را به کسی یا چیزی زدن به معنای دلاوری و نترسیدن و عزم جزم برای انجام دادن کاری است.( انسان با محیط،خویشتن).

۱۹-**زمین خدمت ببوسید...**= بوسه دادن بر زمین نشانه‌ی ادب و ارج نهادن و احترام ( انسان با محیط،انسان)

۲۰-**ملک سرو چشمش ببوسید...**= بوسه زدن بر سر و چشم‌ها به معنای محبّت و توجّه و عزیز داشتن ( انسان با انسان)

۲۱-**هر روز نظر بیش کرد...**= بیشتر و بیشتر به کسی نگریستن به نشانه‌ی توجّه بسیار به او.( انسان با انسان)

۲۲-**دریچه بر هم زد...**= ایجاد صدایی نا متعارف برای توجّه دادن کسی به امری ( انسان با محیط، انسان)

۲۳-**دست از طعام کشیدن...**= دور داشتن دست از خوراک یا چیزی به نشانه ی پایان یافتن خوراک، بی توجهی و دوری کردن از آن امر( انسان با محیط)

۲۴-**گوشمالی دادن...**= مالیدن گوش،کشیدن گوش، به نشانه‌ی سرزنش و توبیخ ( انسان با انسان)

۲۵-**روی شفاعت بر زمین نهادن...**= نشانه ی خاکساری و تواضع و درخواست و ابراز نیاز کردن( انسان با انسان، محیط)

۲۶-**روی درهم کشیدن...**= رنجش و خشم و بیزاری( انسان با انسان،خویشتن)

۲۷-**ملک را تبسم آمد...**= نشانه‌ی موافقت و تأیید( انسان با انسان، خویشتن )

۲۸-**دست تحیر به دندان گزیدن...**= نشانه‌ی شگفتی و از کاری به تعجّب افتادن(انسان با خویشتن).

۲۹-**آثار بزرگی در ناصیه‌ی او پیدا...**= داوری، و حکم به بزرگواری کسی بر اساس ظواهر و روی و موی او دادن بدون دادوستد کلام و پیامی...( انسان با انسان)

۳۰-**ایمن نشستن....**=حالت نشستن بی‌نگرانی، نشانه‌ای از ایمن بودن و آرامش( انسان با خویشتن و محیط)

۳۱-**دو چشم بردر داشتن...**= در انتظار بودن( انسان با خویشتن، محیط) .

۳۲-**نفس سرد برآوردن...**= ناامیدی، یاس، دلسرد شدن از امری( انسان با خویشتن) .

۳۳-**زگوش پنبه برون آوردن** ...= نشانه‌ی آمادگی برای شنیدن و توجّه، دقّت و عزم برای شنیدن پیام ( انسان با خویشتن،محیط) .

۳۴-**سرنهادن...**= نشانه ی اطاعت و فروتنی و فرمانبری ( انسان با خویشتن، انسان) .

۳۵-**به طعنه در کسی خندیدن**...= خندیدن از سر تحقیر و نکوهش ( انسان با انسان) .

۳۶-**بازی به دیگران بگذاشتن**...= داخل بازی و تفریح نشدن، نشانه‌ی وقار و سنگینی، هیبت داشتن ( انسان با انسان،محیط،خویشتن).

۳۷-**پشتش از حساب بلرزد**...= لرزیدن، نشانه‌ی ترس و نگرانی ( انسان با انسان، خویشتن خویش) .

۳۸-**بی‌خویشتن و افتان و خیزان بودن**...= نشان ترس و واهمه و در حال فرار بودن (انسان با خویشتن،محیط) .

۳۹-**دست کسی را گرفتن...**= نشان یاری و همراهی و دوستی( انسان با انسان ) .

۴۰-**روی در هم کشیدن**..= قهر، خشم و آزردگی ( انسان با انسان ) .

۴۱-**ظاهر حالش را دیدم پریشان و به هیئت درویشان**..= پوشش و روی و موی...( انسان با انسان ).

۴۲-**دربان گریبانش گیرد آن دامن**...= گرفتن یخه و دامن قبا برای متوقف کردن کسی، مانع وی شدن .( انسان با انسان) .

۴۳-**دست کوتاه کن**..= دستی که دراز می‌شود در طلب چیزی است، دست کوتاه کن: از طلب و خواسته بگذر، چشم بپوش(انسان با انسان).

۴۴-**آب در دیده بگردید**...= به رحم آمدن دل، بر کسی بخشیدن، سرور، به درد آمدن دل، غلبه‌ی احساس ( انسان با خویشتن، انسان )

۴۵-**سر بر زمین نهاد**...= ابراز خاکساری و بندگی کردن ( انسان با انسان ) .

۴۶-**در بستر نرم به سر بردن**...= توانگری و آسایش و دولت ( انسان با محیط ،خویشتن).

۴۷- **به خاکستر گرم نشستن...**= فرودست شدن، به جایگاه فرودین افتادن، بی‌دولتی (انسان با خویشتن، محیط) .

۴۸-**دست بر سینه بودن...**= نشان خدمت و بندگی و احترام( انسان با انسان ) .

۴۹-**پشت دوتا کردن**...= به نشان خدتگزاری و احترام کرنش کردن( انسان با انسان) .

## ۳-۳- باب دویم : در اخلاق درویشان

۵۰-**سر بر آستان مالیدن:** ناله و زاری و درخواست کردن.( انسان با محیط، ماورا الطبیعه، خویشتن) .

۵۱-**هرکه را جامه پارسا بینی...:** داوری در باره‌ی سیرت فرد از سرو روی و پوشش وی(انسان با انسان ).

۵۲-**دست برافشاندن...:** نشان شادمانی و سرور( انسان با خویشتن، با انسان و محیط) .

۵۳-**خلق را موی بر بدن برخاست**...: نشان بیم و ترس ( انسان با خویشتن،محیط، انسان).

۵۴-**لقمان را گفتند ادب از که آموختی... آنچه ز آنان در نظرم ناپسند آمد**.....: زبان بدن و رفتار، مشاهده بی‌نیاز از دادوستد کلامی (انسان با خویشتن خویش، انسان‌ها و پیرامونش).

۵۵-**بلبلان رادیدم که به نالش درآمده بودندازدرخت و کبکان ازکوه و ..همه در تسبیح و من...**: انسان و محیط، پیام بدون کلام، با خویشتن خویش، جانداران) .

۵۶-**دانی که چه گفت مرا آن بلبل سحری**...: (انسان و محیط، پیام بی‌کلام استنباط از زبان محیط) .

۵۷-**بذکرش هرچه بینی در خروش است**...: استنباط انسان از محیط، انسان با خویشتن و ماورا الطبیعه، طبیعت) .

۵۸-**حرف ترشروی...چو خواهد شدن دست پیشش مدار**...: دست جلوی کسی قرار دادن به معنای منع او از رفتن و متوقف کردن وی( انسان با انسان ) .

۵۹-**سرخ و سفید و برآمده و فربه شده و بر بالش دیبا تکیه زده**...: داوری از ظاهر و نتیجه‌گیری، توانگری و روزگار به خوشی گذراندن.(ا نسان با انسان) .

۶۰-**کف بر دماغ انداخته..**: خشم ، عصبانیت بسیار.( انسان با خویشتن خویش،انسان)

.

## ۳-۴- باب سوم :در فضیلت قناعت

۶۱-**من آن مورم که در پایم بمالند ...**: در پای مالیدن، پایمال کردن، نشانه‌ی تحقیر یا بی‌ارزش شماردن، اهانت کردن، ستم ورزیدن، نگاه از بالا به پایین به کسی داشتن...( انسان با انسان).

۶۲-**نه...که از نیشم بنالند...**: از نیش کسی نالیدن، وام‌گیری از طبیعت حشرات، آزار و اذیت رسانیدن، منفور و نامحبوب بودن( انسان با خویشتن،انسان).

۶۳-**...درآتش فاقه همی سوخت ...**: اسیر و در بحبوبه‌ی امری بودن، واقع شدن امری بر چیزی، بودن در آتش با وام‌گیری از پدیده‌ی طبیعی: به تمامی درگیر امری بودن.(انسان با خویشتن) .

۶۴-**رقعه بر رقعه می‌دوخت...**: دوختن تکّه‌های ناهمخوان و وصله کردن لباس و پای‌افزار، نشانه از فقر و تهیدستی .( انسان با ابزار، خویشتن).

۶۵-**میان به خدمت ...بسته..**: کمر بستن به نشانه‌ی آمادگی برای انجام کار و خدمت رسانی، احترام مخدوم به خادم ( انسان با انسان، خویشتن).

۶۶-**بر دل‌ها نشسته...**: نشستن در دل کسی، در دل کسی جای داشتن، مقیم و ساکن فضای اندیشه و یاد کسی بودن.( انسان با انسان).

۶۷-**دست از طعام برداشتن...**: دست نزدن به غذا، کنار کشیدن از سفره، از خوراک بازماندن، نخوردن( انسان با خویشتن)

۶۸-**زمین خدمت ببوسید و ...**: احترام، فروتنی و ادب مهتری به جای آوردن، ادب ( انسان با محیط، انسان).

۶۹-**در به گل برآوردند...**: در را با گل اندودن و بستن: سخت بستن در، همه‌ی منافذ در سرایی را بستن .( انسان با محیط)

۷۰-**تنور شکم دم به دم تافتن...**: پر خور بودن، به شکم و خوراک خود رسیدن. (انسان با خویشتن).

۷۱-**روی از توقع او در هم کشید...**: درخواست کسی را اجابت نکردن و نشنیدن، ناخوشایند تلقی کردن شنیده‌ی کسی.(انسان با خویشتن، انسان).

۷۲-**نانم افزود...**: نان کسی افزودن: روزی و مقرّری او را زیاد کردن.(انسان با انسان، محیط) .

۷۳-**توقف روا نداشتن...:** درنگ نکردن، تاخیر نورزیدن در انجام کاری ( انسان با محیط، خویشتن) .

۷۴-**لب فروهشته...تند بنشسته...**: عبوس و تندخوی بودن، روی گشاده نداشتن. (انسان با انسان) .

۷۵-**حاجت نزد کسی بردن...**: ابراز نیاز و خواسته کردن.( انسان با انسان ).

۷۶-**عنان طاقت ...از دست رفته بود...**: عنان طاقت از دست دادن: بی‌تاب شدن، به پایان رسیدن تحمل.( انسان با محیط، خویشتن خویش) .

۷۷-**درهای آسمان...فروبسته...**: در بسته بودن به روی کسی: نارفیقی، ناآشنایی، سخت گرفتن، دشمنی.( انسان با محیط) .

۷۸-**فریاد اهل زمین به آسمان پیوسته...**: شکوه، شکایت، گله‌گذاری، تظلّم‌خواهی.( انسان با محیط) .

۷۹-**عجب که دود دل خلق جمع می‌نشود که ابر گردد...**: باوربه بالا رفتن دودسوزوآه ستم دیدگان ،ستم زدگی، بیدادخواهی.( انسان با محیط، باورهای خویشتن) .

۸۰-**چون جسر بغداد بودن**( آب در زیر وآدمی بر پشت) :مخنث بودن، انحراف جنسی، مورد سوءاستفاده دیگران واقع شدن.( انسان با انسان، محیط) .

۸۱-**عزت نفسم فتوی نداد**: با خود کنار نیامدن، غرور از انجام کاری مانع شدن کسی را(انسان با خویشتن).

۸۲-**سر از موافقت باز زدم**: سر باز زدن از کاری: موافقت ننمودن، همراهی نکردن در انجا م کاری، نپذیرفتن امری.( انسان با خویشتن، با انسان).

۸۳-**نخورد شیر نیم خورده‌ی سگ:** نیم خورده‌ی کسی را خوردن: ذلیل شدن، عذت نفس نداشتن، حقیر شدن.( با محیط).

۸۴-**تن به بیچارگی و گرسنگی بنه**: تن دادن به چیزی، انجام، موافقت و پذیرش آن.(انسان با خویشتن).

۸۵-**دست پیش سفله مدار:** دست پیش کسی داشتن: دراز کردن دست برای طلب خواسته.( انسان با انسان).

۸۶-**لاجورد و طلا بردیوار بودن:** بی‌ارزش بودن، در جای نامناسب قرارداشتن، در جایگاه راستین خود نبودن. ( درک انسان از محیط) .

۸۷-**بر سماط کسی گرد آمدن:** سر سفره‌ی کسی نشستن، به مهمانی کسی رفتن. (انسان با انسان) .

۸۸-**نان از عمل خود خوردن:** تلاش برای معاش، زحمت کشیدن برای آنچه به دست می‌آورند، نان خود را درآوردن.( انسان با محیط) .

۸۹-**از برهنگی به ریگ اندرشدن:** نداشتن تن پوش، پوشانیدن بدن برهنه‌ی خویش با شن و ریگ. (انسان با خویشتن، محیط)

۹۰-**درحلقه...بودن:** درون جمع نشستن، با جماعتی در جایی گرد آمدن.( انسان با انسان) .

۹۱-**کاوافتاداز پای:** ز پی افتادن: توان بر پا ایستادن نداشتن، نا و رمق نداشتن.( انسان با خویشتن خویش).

۹۲-**بر کمر بند کسی زر یا خزف بودن:** آنچه بر کمر بند کسی از تکّه‌های سفال یا گوهر و زرنشانده می‌شده نشان از جایگاه و دولتمندی یا فرودستی وی می‌داده است.(خَزَف: سفال) ( انسان با ابزار، محیط) .

۹۳-**برگ تره برخوان کسی بودن:** تنگدستی، تنگ روزی بودن، خوراک فقیرانه داشتن( به همه سبزی‌های خام گفته می شده است) .

۹۴-**کلاه گوشه‌ی کسی به آفتاب رسیدن:** افتخار کردن، سربلند شدن.( انسان با محیط) .

۹۵-**سایه بر سرش انداخت سلطانی:** سایه سلطان بر سر کسی اوفتادن: بلند مقام شدن، مورد عنایت قرار گرفتن، نواخته شدن (انسان با انسان ) .

۹۶-**دست به مال ...آلوده کردن:** دست‌درازی به مال رعیت و گدایان. ( انسان با محیط) .

۹۷-**جو جو فراهم آورده‌ام:** اندک اندک و با سختی و صرفه جویی مالی گرد آوردن.( انسان با محیط) .

۹۸-**به دکانی نشستن:** نشانه‌ی ترک تجارت کردن و بازنشسته شدن از بازرگانی و پرداختن به کسب کاری آرام و محدود.( انسان با محیط، انسان ).

۹۹-**نان از دست ندادن**: بخل و بسته دستی و خسیس بودن.( انسان با انسان، محیط).

۱۰۰-**گربه‌ی بوهریره را به لقمه‌ای ننواختن و سگ اصحاب کهف را استخوانی نینداختن**: بسته دستی و خسّت. ( انسان با محیط) .

۱۰۱-**خانه‌ی کسی را در گشاده و سفره‌اش را سر گشاده ندیدن**: همان.(انسان با انسان، محیط) .

۱۰۲-**جز بوی طعام کسی را نشنیدن و مرغ از پس نان خوردن کسی ریزه نچیدن**: همان. (انسان با محیط، با انسان ها در اجتماع) .

۱۰۳-**وقت کرم دست در بغل داشتن**: بسته دستی، خست.( انسان با خویشتن، محیط).

۱۰۴-**جامه‌های کهن بردریدن**: نونوار شدن و پوشش کهنه‌ی خویش را دور انداختن. (انسان با خویشتن، محیط) .

۱۰۵-**بر بادپایی روان وغلامی در پی کسی روان بودن**: به دولت و خواسته رسیدن، توانگری ( انسان با انسان، محیط اجتماع و محیط).

۱۰۶-**آستین کسی گرفتن**: او را متوقف کردن، به درنگ واداشتن.( انسان با انسان).

۱۰۷-**گرد کردن و نخوردن**: خست و مال اندوزی.( انسان با خویشتن) .

۱۰۸-**ماهی بی‌اجل در خشک نمردن**: پیمانه‌ی عمرش پر نشده، هنوز عمرش به دنیا باقی است.( ماورا الطبیعه،محیط).

۱۰۹-**صیاد بی روزی در دجله، ماهی نگرفتن**: بی‌خواست ایزدی و روزی نهاده، در رودی پر نعمت و آب چون دجله هم نمی‌توان حتّی یک ماهی گرفت. (با محیط، ماورا طبیعه ).

۱۱۰-**اجل پای اسب دوان را ببندد..**: پیمانه که پر شود، اسب تیز تک از رفتن بماند.( با محیط) .

۱۱۱-**آستانه‌ی سیمین به میخ زر زدن**: توانگری و دولتمندی .(با محیط).

۱۱۲-**عود برآتش نهادن و مشک ساییدن**: چیزی را برای بهره‌مند شدن از خاصیت و طبیعتش به کارگرفتن، بهره مند شدن از چیزی با استفاده کردن از آن. ( با محیط).

۱۱۳-**پای قناعت دردامن سلامت کش**: پا را زیر دامن قبا جمع کردن به معنای دست از تلاش بیهوده و رفتن برداشتن. رضایت به داشته ها داشتن.( انسان با خود، محیط)

۱۱۴-**وسمه بر ابروی کورکشیدن**: کوشش بیهوده، کار بی‌نتیجه و فایده کردن.(انسان با خویشتن)

۱۱۵-**در زادوبوم خویش غریب و ناشناخت بودن**: تنگدستی و نداری.( انسان با محیط، خویشتن، انسان)

۱۱۶-**...دست ندارندش پیش:** دست پیش کسی نهادن: منع کردن، جلوی او را گرفتن. ( انسان با انسان، اجتماع)

۱۱۷-**سنگ بر سنگ آمدن**: صلابت و فشار زیاد آب. ( ارتباط با محیط)

۱۱۸-**آسیا سنگ از کنار بربودن**: فشار بسیار زیاد و زورمندی آب.( با محیط)

۱۱۹-**دست عطا بسته بودن**: نیازمندی و تنگدستی. (انسان با انسان، محیط)

۱۲۰-**پیلی را به مویی کشیدن:** نرم‌خویی و مدارا کردن، به زبان خوش و نرمی کار درشت بر خود آسان کردن، با مویی نازک پیل تنومندی را به دنبال خود کشیدن. ( استنباط از محیط، خویشتن)

۱۲۱-**در قدم کسی افتادن**: پوزش و عذرخواستن، احترام و فروتنی کردن( انسان با انسان )

۱۲۲-**سنگ بر باره‌ی حصار زدن**: دشمنی کردن، آزار رساندن.( انسان با محیط)

۱۲۳-**آتش... بالا گرفتن**: بی‌تاب و طاقت شدن.( انسان با محیط، خویشتن خویش)

۱۲۴-**رخت برداشتن**: رفتن، ترک کردن،سفر کردن.( انسان با محیط)

۱۲۵-**آفتاب در کتف کسی تافتن:** با بالا آمدن روز بیدار شدن، آگاهی یافتن از برآمدن خورشید.( انسان با خویشتن، محیط)

۱۲۶-...**به نیشی که خوردم چه مایه عسل آوردم**: رنج بردن و گنج یافتن. نتیجه‌ی کار پر زحمت و تلاش خود را دیدن.( انسان با محیط ، انسان با خویشتن )

۱۲۷-**به غلط بر هدف تیر زدن**: اقبال بلند داشتن، بخت مساعد و یار کسی یودن ( انسان با ابزار و محیط )

۱۲۸-**بر خود در سؤال گشادن**: نیازمندی، دست طلب سوی کسان روا داشتن.( انسان با خویشتن خویش )

۱۲۹-**به نان و نمک موافقت کردن**: دوستی، مروت و رفاقت، معرفت و آشنایی ورزیدن ،جانب دوستی نگه داشتن.( انسا ن با انسان )

۱۳۰-**سر کردن دماغ، بی‌تماشای باغ**: سر حال و شاداب شدن بی‌گشت و گذار و دیدن گل و گیاه ( انسان با محیط)

۱۳۱-**خوابیدن بی‌بالش آگنده (از) پَر**: به سر آوردن شب بدون داشتن بستر و بالش نرم و آماده ( انسان با محیط،با خویشتن )

۱۳۲-**خواب....حجر زیر سر**: خواب در نبود بالش و راحتی و بستر گرم و نرم (انسان با محیط )

۱۳۳-**دست در آغوش خویش کردن**: بی‌مونس و تنها خوابیدن. (انسان با خویشتن خویش )

## ۴- یافته‌های بررسی:

گلستان سندی ارزنده، آگنده از تجربه‌های سعدی از ارتباط‌های بسیار با افراد و اقوام گونه گون است؛ همین نکته گلستان را به مدرکی پر مایه از نشانگان ارتباطی بویژه از گونه‌ی بی‌کلام بدل می‌کند که در کمتر اثری یافت می‌شود. بسیاری از آنچه می‌توان رفتار غیر کلامی ایرانیان در سده‌ی هفتم هجری خواند از این بررسی به دست می‌آید که از ابعاد گونه گون شایسته‌ی درنگ و خواندنی است؛ چرا که می‌توان همانندی و ناهمانندی‌های مردم این سده را با امروزیان مقایسه نمود و اشتراکات زبانی پارسی‌گویان را در دو عصر باز شناخت.

با بررسیدن بسیاری از آنچه با عنوان رفتار مردم و بخشی از آداب جاری در جامعه در گلستان باز نمایانده شده ، می‌توان همسانی رفتار مردم امروز و آنچه دیگر معمول نیست و بسیار آنچه به مجموعه آداب اجتماعی افزوده شده را به خوبی دریافت. از مجموع ۱۳۳ کلمه شاهد در بخش‌های دیباچه و در سیرت پادشاهان، در اخلاق درویشان و در فضیلت قناعت از گلستان سعدی، این نتیجه بسامدی حاصل شد که در نوع غیرکلامی ارتباط انسان با انسان ۴۵ مورد و در بخش انسان با خویشتن ۴۶ مورد و در بخش انسان با محیط پیرامون ۵۴ و در نوع ارتباط انسان با ابزار ۳ مورد شناسایی شد. اعداد فوق گویای این نتیجه است که حوزه‌ی ارتباط غیرکلامی انسان با انسان و انسان با محیط و

انسان با خویشتن تقریبا در یک سطح قرار دارد. ولی در بخش انسان با ابزار کمترین بسامد به کار رفته است.

**منابع:**


۱- ثروت، منصور(۱۳۷۴). ***فرهنگ کنایات.*** چاپ اوّل: نشر سخن.

۲- خزائلی، محمّد(بی‌تا). ***شرح گلستان.*** چاپ نهم. تهران: سازمان انتشارات جایدان .

۳- دانسی مارسل(۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی در رسانه‌ها.*** ترجمه‌ی پیران، گودرز، دوران بهداد. چاپ اوّل. تهران: نشرچاپار

۴- دادگران، سید محمّد(۱۳۸۸). ***مبانی ارتباطات جمعی.*** چاپ دوازدهم. تهران: نشر مروارید.

۵- ساروخانی، باقر(۱۳۷۳). ***جامعه شناسی ارتباطات.*** چاپ پنجم. تهران: نشراطلاعات.

۶- شمیسا، سیروس(۱۳۸۹). ***معانی.*** چاپ دوم. تهران: نشر میترا.

۷- ـــــــــــــ(۱۳۸۷). ***بیان.*** چاپ سوم. تهران: نشر میترا.

۸- صفوی، کوروش(۱۳۸۳). ***از زبان شناسی به ادبیّات.*** جلد دوم. چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره‌ی مهر(پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی)،

۹- لیتل جان، استیفن(۱۳۸۴). ***نظریّه‌های ارتباطات.*** ترجمه‌ی نوربخش، سید مرتضی، میر حسنی سید اکبر. چاپ اوّل. تهران: نشرجنگل.

۱۰-لال، جیمز(۱۳۷۹). ***رسانه‌ها، ارتباطات،فرهنگ.*** ترجمه‌ی مجید نکودست. چاپ اوّل. تهران: نشرمؤسسه فرهنگی و مطبوعاتی ایران.

۱۱-محسنیان راد، مهدی(۱۳۷۴). ***ارتباط‌شناسی.*** چاپ دوم. تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش).

# کاربرد طرح واره‌های تصویری در اشعار گلستان سعدی از دیدگاه معناشناسی شناختی

**دکتر منصوره شکرآمیز**[۱]

**فاطمه دریس**[۲]

## چکیده

یکی از اصول معناشناسی شناختی جسمی‌شدگی ساختار مفهومی است. انسان بر اساس تجربیات فیزیکی خود در جهان خارج، ساخت‌های مفهومی اساسی‌ای می‌سازد که این تجربیات عینی امکان درک دیگر مفاهیم در حوزه‌های انتزاعی‌تر نظیر زبان را به وی می‌دهد. مارک جانسون (Mark Johnson) این تجربه‌ها را تحت عنوان نظریّه‌ی "طرح‌واره‌های تصویری ( Image schema )" در قالب سه حوزه‌ی کلّی طرح واره‌های حرکتی (Path schema)، طرح‌واره‌های حجمی (Containment schema) و طرح‌واره‌های قدرتی (Force schema) تقسیم‌بندی می‌کند. بر همین اساس، پژوهش حاضر در صدد آن است تا با تحلیل اشعار گلستان سعدی، در چارچوب نظریّه‌ی معناشناسی شناختی، میزان کاربرد هر یک از این طرح‌واره‌ها توسط این شاعر برجسته، جهت خلق معنا را بررسی کند. به این منظور تعداد کل ۱۰۰۱ بیت گلستان سعدی بررسی شده است.۴۰ بیت عربی موضوع پژوهش حاضر نیست. بنابراین تعداد کل ۹۶۱ بیت از گلستان سعدی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. از تعداد ۱۹۲۲ مصراع پیکره‌ی برگزیده از مجموع ۹۶۱ بیت، در ۴۷۹ مورد از طرح‌واره‌های تصویری جهت مفهوم سازی استفاده شده است که بیش‌ترین سهم را نیز طرح‌واره‌های حجمی داشته‌اند. پس از آن طرح‌واره‌های حرکتی با ۲۷٪ و طرح‌واره‌های قدرتی با ۲۳٪ در انتقال مفاهیمی چون گذر و حرکت و موانع و سختی ها بیش‌ترین فراوانی را دارند.

**کلید واژه‌ها**: معناشناسی شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، طرح‌واره‌های حرکتی، طرح واره‌های حجمی، طرح‌واره‌های قدرتی

---

۱- استادیار گروه زبانشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

۲- دانشجوی دکتری زبانشناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

**۱- مقدمه:**

بر اساس تعریف لوبنر (Sebastian Loebner) از علوم شناختی، این علوم شامل نحوه‌ی کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوه‌ی پردازش آن‌ها، تشخیص آنچه ادراک شده و مقایسه‌ی آن با داده‌های پیشین ذهن و طبقه‌بندی و ذخیره‌ی این داده‌ها در حافظه می‌شود (Leobner, 2002:171). در واقع هدف علوم شناختی، تبیین رابطه‌ی میان شناخت انسان و پدیده‌های پیرامونش، نحوه‌ی تعامل با این پدیده‌ها و دست‌یابی به درک بهتر از آن‌ها با استفاده از رویکردی "ذهن-تجربه محور" است. این نکته در زبان‌شناسی شناختی بسیار حائز اهمیّت است؛ زیرا انسان غالب تجربیات و اندیشه‌های خود را از طریق زبان به اشتراک می‌گذارد. دیدگاه شناختی در معناشناسی بیش از دیگر حوزه‌ها کاربرد دارد؛ زیرا رابطه‌ی تجربیات انسان و فرایندهای ذهنی بدون شک تأثیر بسزایی در درک معنا دارد. معناشناسی شناختی در واقع حاصل مجموعه‌ای از نظریّه‌هاست که فصل مشترک همه‌ی آن‌ها رابطه‌ی ذهن و تجربه و دریافت معانی است. نظریاتی از قبیل طرح‌واره‌های تصویری، استعاره(Metaphore) و مجاز(Metonemy)، مقوله‌بندی (categorization) و مفهوم‌سازی(conceptualization)، معناهای دایره المعارفی (Encyclopedic meanings)، فضاهای ذهنی(Mental Spaces) و مقولات شعاعی (Radial categories) که توسط زبان‌شناسانی مانند جانسون، لیکاف( George Lakoff)، تالمی(Leonard Talmy)، لانگاکر(Ronald Langacker)، فیلمور(CharlesJ.Fillmore)، سویتسر(Eve E. Sweetser)، فوکونیه( Gilles Fauconnier) و ترنر(Mark Turner) مطرح شده‌اند. معناشناسی شناختی در اصل با مفهوم‌سازی و ساختار مفهومی سروکار دارد، یعنی در معناشناسی شناختی مطالعه‌ی معنی زبان، به خودی خود هدف نیست، بلکه هدف، استفاده از آن در درک ماهیت نظام مفهومی ذهن انسان است(راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۳۸). طرح‌واره‌های تصویری از اساسی‌ترین مفاهیم معناشناسی شناختی است که در سال ۱۹۸۷ توسط جانسون مطرح شد. بر اساس این طرح‌واره‌ها بین تجربیات روزمره‌ی انسان و دریافت‌های ذهنی وی رابطه‌ای برقرار می‌شود که در دریافت تجربه‌های جدید راهگشا هستند. این پژوهش بر آن است تا در چارچوب رویکرد شناختی و با در نظر گرفتن نظریه‌ی مطرح شده توسط مارک جانسون، نحوه‌ی به‌کارگیری این طرح‌واره‌ها را در اشعار گلستان سعدی بررسی نماید. سعدی شاعر

برجسته قرن هفتم، گلستان را در قالب آمیخته‌ای از نثر و نظم خلق کرده و در این میان به نظر نگارندگان به دلیل نزدیکی بیشتر نظم به عالم خیال، و نزدیکی خیال و ذهن و پیوستگی با معنا، ابیات گلستان بیش از حکایت‌های منثور می‌تواند هدف این پژوهش را محقق سازد.

در ادامه برای کنکاش پیرامون موضوع مورد نظر پرسش‌های تحقیق را به شرح ذیل مطرح می‌کنیم:

۱. در اشعار گلستان سعدی به چه میزان از طرح‌واره‌های تصویری در انتقال معنا استفاده شده است؟
۲. کدام طرح‌واره‌ها بیش‌ترین فراوانی و بیش‌ترین سهم را در انتقال معنا بر عهده دارند؟
۳. شاعر با کاربرد هر کدام از انواع طرح‌واره‌های تصویری(طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های قدرتی)، سعی در انتقال چه مفاهیمی دارد؟

برای پاسخ به هر یک از پرسش های مطرح شده در بالا از روش آماری و توصیفی استفاده شده است.

### ۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

از زمان مطرح شدن نظریّه‌ی طرح‌واره‌های تصویری توسط جانسون، تحقیقات قابل توجهی در این زمینه انجام شده است. در ایران نیز پژوهش‌هایی در زمینه‌های مختلف با استفاده از این رویکرد انجام شده است. محمدی آسیابادی و همکاران(۱۳۹۱)، تجارب عرفانی را در قالب طرح‌واره‌های حجمی بررسی کرده‌اند. نگارندگان این طرح‌واره‌ها را که بر قرارگرفتن شیئی درون شیئ دیگر دلالت دارد در مفاهیم عرفانی مطالعه کرده‌اند. هدف آن‌ها از این پژوهش بررسی موارد مربوط به آیه‌ی نور، کلمه‌ی توحید، اطوار دل و اقلیم هشتم که در متون عرفانی از جمله مثنوی معنوی به کار رفته است، از لحاظ کاربرد طرح‌واره‌های تصویری از نوع طرح‌واره‌های حجمی است. بر اساس یافته‌های این پژوهش بسیاری از رؤیاها، الهام‌ها و کشف و شهودهایی که مبتنی بر مفهوم حجم هستند از این رهگذر قابل درک هستند.

باقری خلیلی و محرابی کالی(۱۳۹۲) طرح‌واره‌های چرخشی را که یکی از زیر شاخه-های طرح‌واره‌های حرکتی است در غزلیات حافظ و سعدی بررسی کرده‌اند. این مقاله که طرح‌واره‌ی چرخشی را به عنوان "دور" یا چرخش روزگار که حرکتی دایره‌ای و چرخشی از مبدأ تا مقصد و چرخش دوباره روزگار در این اشعار تفسیر می‌کند، به یافته‌های جالبی اشاره می‌کند. درک سعدی از حرکت زمان خطی و برداشت حافظ دایره‌ای است. درک خطی ناشی از واقع‌گرایی سعدی و درک دایره‌ای نمایانگر آرمان‌گرایی حافظ است. به اساس همین درک، سعدی جزو شخصیّت‌های تراژیک و حافظ در گروه انسان‌های حماسی قرار می‌گیرد. و این که شکل کاربرد واژگان از مرکزگریزی سعدی و مرکزگرایی حافظ حکایت می‌کند.

جلالیان(۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ی خود به بررسی انواع طرح‌واره‌های به کار رفته در داستان سیاوش شاهنامه کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که طرح‌واره‌ی حجمی با فراوانی ۵۴درصدی، بیش‌ترین کاربرد را داشته است. نگارنده بر این باور است که فردوسی که شاعری حماسه‌پرداز است با بزرگ‌نمایی و پر نشان دادن مقولات در این داستان که با ژانر حماسی سنخیت دارد، بیش از همه ذهن حجم‌گرای خود را نمایان می‌کند.

روشن و دیگران(۱۳۹۲) به بررسی طرح‌واره‌های به کار رفته در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان پرداخته‌اند. این پژوهش با روشی توصیفی- استقرایی به این نتیجه رسیده است که انواع کلی طرح‌واره های مشخص شده توسط ایوانز و گرین در این نمونه ها یافت می‌شود. بالاترین درصد فراوانی مربوط به طرح‌واره‌ی مهارشدگی است که معادل طرح-واره‌ی حجمی مطرح‌شده توسط جانسون می‌باشد.

### ۱-۲- روش انجام پژوهش

داده‌های این پژوهش برگرفته از دیوان گلستان سعدی است. تعداد ۹۶۱ بیت به عنوان داده‌های نهایی پژوهش از دیوان وی انتخاب شده‌است. پس از بررسی این ابیات، ۴۷۹ مورد به عنوان داده‌هایی که شامل طرح‌واره‌ی تصویری هستند شناسایی و بررسی شده‌اند. سپس فراوانی هر یک از زیرشاخه‌های طرح‌واره‌های تصویری مطرح‌شده توسط جانسون(حرکتی، حجمی و قدرتی) بررسی و شمارش شده‌اند. در آخر نیز به تحلیل این داده‌ها پرداخته شده است.

## ۲- چارچوب نظری تحقیق

دیدگاه شناختی، همان‌گونه که زبان را دارای نظام و ساختار می‌پندارند، فکر و اندیشه را نیز دارای نظام و ساختار می‌دانند(راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۱۱) علوم شناختی بر آنند که اطلاعات ذهنی انسان و نحوه‌ی به‌کارگیری آن‌ها را توصیف کنند. دو حوزه‌ی مهمّ در زبان‌شناسی شناختی، معناشناسی شناختی و دستور شناختی است. هر چند که اصول نظریّه‌ی شناختی در حوزه‌های دیگر زبان‌شناسی نظیر واژه‌شناسی نیز کاربردی است. هدف معناشناسی شناختی بررسی رابطه‌ی میان معنا و ارجاعات آن در جهان خارج است.

یکی از نظریّه‌های بنیادین در معناشناسی شناختی، نظریّه‌ی طرح‌واره‌های تصویری است که در سال ۱۹۸۷ توسط مارک جانسون مطرح شد. دیدگاه اصلی در نظریّه‌ی طرح-واره‌های تصویری این است که به دلیل حضور فیزیکی و فعّالیّت و حرکت ما در جهان خارج، از طریق بدن و محیط پیرامونمان تجربه‌هایی کسب می‌کنیم که ما را در سازماندهی افکار و اندیشه‌هایمان در حوزه‌های انتزاعی یاری می‌دهند. تالمی(۲۰۰۰) معتقد است که زبان، با استفاده از همین طرح‌واره‌ها که حاصل قابلیت درک از طریق جسمی‌شدگی است، در نشان دادن نظام مفهومی کمک می‌گیرد. مارک جانسون(۱۹۸۷)، طرح‌واره‌های تصویری‌ای که از طریق آن‌ها پدیده‌های ذهنی را بر اساس تجربیات روزانه‌ی طبقه‌بندی شده در ذهن درک می‌کنیم، در سه گروه طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های قدرتی طبقه‌بندی می‌کند. پیش از پرداختن به هر یک از این طرح‌واره‌ها، به چند ویژگی کلّی آن‌ها که توسط جانسون(۱۹۸۷) مطرح شده‌است می‌پردازیم.

الف) طرح‌واره‌های تصویری تعاملی هستند. بدین معنا که خاستگاه آن‌ها ارتباط جسم انسان با دنیای اطراف است.

ب) طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند ساختار پیچیده‌ای داشته و از بیش از یک جزء تشکیل شوند.

ج) نباید طرح‌واره‌های تصویری را با تصاویر ذهنی یکسان دانست. این دو مفاهیمی متفاوت هستند.

د) از آنجایی‌که این طرح‌واره‌ها حاصل درک جسمی‌شده هستند، به خودی خود دارای معنا هستند.

ه) طرح واره‌های تصویری قابلیت تبدیل از طرح‌واره‌ای به طرح‌واره‌ی دیگر را دارند.

### ۲-۱- طرح‌واره‌های حرکتی

طرح‌واره‌های حرکتی، منعکس‌کننده‌ی تجربه‌ی انسان از حرکت خود و یا دیگر اشیاست. این حرکت یک نقطه‌ی آغاز به نام مبدأ، یک نقطه‌ی پایان به نام مقصد دارند. آنچه بین این دو نقطه قرار می‌گیرد را مسیر می‌نامند. (شکل ۱)

بر اساس اصول کاربردی این نوع طرح‌واره، حرکت از نقطه‌ی "الف" به نقطه‌ی "ب" مستلزم عبور از تمامی نقاطی است که در مسیر "الف" به "ب" هستند. نکته‌ی دیگر این که مسیرها، جهت‌دار هستند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است. (Saeed, 2013:369 )

مثال ۱: تمامی افراد تیم برای رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب تلاش کردند.

### ۲-۲- طرح‌واره‌های حجمی

طرح‌واره‌های حجمی از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از قرارگرفتن در محیط‌هایی نظیراتاق، تخت‌خواب و این گونه فضاها ناشی می‌شود. این طرح‌واره‌ها، امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازی قرارگرفتن اشیا در درون یک‌دیگر ممکن می‌سازد. (شکل ۲)

این طرح‌واره بر دو اصل استوار است. بر اساس طرح‌واره‌ی حجمی، اشیا یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوم این است که اگر شئ "الف" در درون شئ "ب" قرار گیرد و شئ "ب" در درون شئ "ج" باشد، آن‌گاه شئ "الف" در درون هر دو قرار دارد(همان، ۲۰۱۳: ۳۶۷)

مثال ۲: افراد تیم معتقد بودند که باید برای خروج از این مخمصه فکری کرد.

### ۲-۳- طرح‌واره‌های قدرتی

طرح‌واره‌های قدرتی از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصوّر است، الگوهای تصویری‌ای در ذهن ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها تجارب انتزاعی قابل درک می‌شوند. جانسون (۱۹۸۷:۴۷)، سه حالت مختلف را در برخورد با موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست در مسیر حرکت مانعی پیش می‌آید که ادامه‌ی حرکت را ناممکن می‌سازد.(شکل ۳)

مثال ۳ : وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد تیم رسید همگی مأیوس شده و دست از کار کشیدند.

در دومین نوع طرح‌واره‌ی قدرتی، در مسیر حرکت، سد به وجود آمده، مانع ادامه‌ی مسیر نمی‌شود. یعنی می‌توان آن را شکست و مسیر مستقیم را ادامه داد. یا این که با دور زدن به حرکت ادامه داد. یا با تغییر مسیر برای ادامه‌ی مسیر بدون برخورد مجدد با مانع، راه تازه‌ای یافت. (شکل ۴)

مثال ۴: وقتی آقای مدیر این تصمیم عجولانه را گرفت، افراد تیم مجبور به ارائه‌ی پروژه‌ی جدیدی شدند.

نوع سوم طرح‌واره‌ی قدرتی سد بوجود آمده نمی‌تواند انسان را از ادامه‌ی مسیر باز دارد و انسان همچنان با قدرت خود، مانع را از پیش‌رو برداشته و به مسیر حرکت خود ادامه می‌دهد.(شکل ۵)

مثال۵: آقای مدیر با طرح پیشنهاد هوشمندانه‌ی خود باعث شد با وجود بحران مالی، تیم پروژه را ادامه دهد.

حال در ادامه به تحلیل و بررسی نمونه‌های مورد نظر با تکیه بر چارچوب نظری تحقیق پرداخته می شود.

## ۳- تحلیل داده‌ها

در این بخش به تحلیل داده‌های موضوع بحث این مقاله در چارچوب نظریّه‌ی طرح‌واره‌های تصویری پرداخته شده است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد ۹۶۱ بیت از دیوان گلستان سعدی انتخاب شدند. در گام نخست، مصراع‌هایی که شامل طرح‌واره‌ی تصویری بودند شناسایی شدند. در این مرحله تعداد ۴۷۹ مورد از مجموع ۱۹۲۲ مصراع، به عنوان داده-های نهایی این پژوهش که می‌بایست از نظر نوع طرح‌واره‌ی به کار رفته بررسی شوند، انتخاب شدند. در گام دوم با تحلیل طرح‌واره‌های به‌کار رفته و با استناد به تقسیم‌بندی جانسون(۱۹۸۷)، انواع مختلف طرح‌واره‌ها تشخیص‌داده و شمارش شدند.

به نمونه های شعری زیر توجه کنید.

**چو آهنگ رفتن کند جان پاک　　چه بر تخت مردن چه بر روی خاک**

**سخن آن گه کنـد حکیم آغاز　　یا سـرانگشت سوی لقـــمه دراز**

**شد غلامی کـه جوی آب آرد　　جـــوی آب آمـــد و غـــلام ببرد**

**خـــر عیسی اگر به مکه برند　　چـــون بیاید هنـــوز خـر باشد**

نقطه‌ی اشتراک مثال‌های فوق تصویر حرکتی است که به ذهن متبادر می‌شود. بدین معنا که حرکت از نقطه‌ی "الف" به نقطه‌ی " ب" انجام می‌گیرد و یک جابه‌جایی در محور زمان اتفاق می‌افتد.

در بیت اوّل سخن از حرکت جان پاک از مکانی(دنیای فانی) به مکانی دیگر(دنیای باقی) است که با عبارت آهنگ رفتن همراه شده است.

در بیت دوم شاعر می‌خواهد برای مطلبی که در حکایت مربوط، در ادامه‌ی این بیت بدان اشاره کرده است، شرایطی را متصوّر شود که این شرایط در این بیت آمده است. این که فرد خردمند زمانی آغاز به سخن گفتن می‌کند که ... یا زمانی برای شروع غذاخوردن دست به سوی لقمه دراز می‌کند که ..... . در هر دو مصراع نقطه‌ی آغاز برای فعّالیتی که آغاز و مدّت زمان و پایان دارد از طریق استفاده از طرح‌واره‌ی حرکتی در نظر گرفته شده است. طبق آنچه پیش‌تر در شرح طرح‌واره‌ی حرکتی آمد این آغاز و پایان، در واقع در بازه‌ی زمانی‌ای است که سخن گفتن یا خوردن در طول آن رخ می‌دهد. بنابراین همان گونه که حرکت همراه با سپری شدن زمان است، در این جا نیز از ابتدا تا انتهای این گونه فعّالیت‌ها، مسیری است که قابل گذر است و این همان حرکتی است که با کاربرد این طرح‌واره‌ی حرکتی، به خواننده منتقل می‌گردد.

در بیت سوم افعال "شدن" به معنای رفتن و "آمدن"که به ترتیب برای رفتن غلام برای بردن آب جوی و آمدن آب جوی برای بردن غلام به کار رفته‌اند، با القای حرکت از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر، به خواننده از طریق تصاویر حرکتی، به درک معنا کمک می‌کنند در این جا ذکر نکته‌ای حائز اهمیّت است و آن این که ممکن است هم زمان در یک عبارت از بیش از یک طرح‌واره استفاده شده باشد. در این بیت نیز علاوه بر این‌که مفهوم حرکت منتقل شده است، از طریق طرح‌واره‌ی حجمی، حریم جوی ظرفی در نظر گرفته شده است که غلام به درون آن افتاده است.

بیت چهارم به وضوح کاربرد طرح‌واره‌ی حرکتی را نشان می‌دهد، به نحوی که خواننده-ی شعر در حین خواندن این بیت در خیال خود این "رفتن" و "برگشتن" را برای "خر" متصور می‌شود. جدول (۱) فراوانی طرح‌واره‌های حرکتی را در اشعار گلستان نشان می-دهد.

حال به بررسی کاربرد طرح‌واره‌های حجمی می‌پردازیم.

**به همه حال اسیری که ز بندی برهد  بهتر از حـال امیری که گرفتار آید**

**چــه دانند مردم که در خانه کیست — نویسنده دانست که در نامه چیست**
**نــه چندان بخور کـــز دهانت برآید — نــه چندان کـــز ضعف جانت برآید**
**در بیابــان خشــک و ریـــگ روان — تشنه را دهــان چــه در چــه صدف**

همان گونه که در تعریف طرح‌واره‌ی حجمی گفته شد، انسان از تجربه‌ی قرار گرفتن خود در مکان‌های مختلف تصویر ذهنی‌ای می‌سازد که به واسطه‌ی آن جهت مفهوم‌سازی در موارد مشابه، این رابطه‌ی ظرف و مظروفی را سرلوحه قرار داده و طرح‌واره‌ای را با نام طرح‌واره‌ی حجمی پدید می‌آورد. در بیت اوّل "بند" همچون محیطی محصور یا ظرفی در نظر گرفته شده است که اسیر از درون این محیط به بیرون می‌آید.در مصراع دوم نیز گرفتار آمدن، در مورد امیر، مفهوم قرارگیری وی در درون فضای محصوری را به خواننده منتقل می کند..

در بیت دوم، شاعر از مفهوم درون و یا بیرون بودن از ظرف، که در تعریف طرح‌واره‌ی حجمی آمد، با به کار گیری مفهوم "خانه"ای که در آن فرد یا افرادی هستند و "نامه"ای که موضوعی در آن نوشته شده است، در واقع با بیان این که هر کسی از حقایق موجود در ظرف خانه یا ظرف نامه اطلاع ندارد، گویی حریم مشخصی را در نظر دارد و قصد انتقال آن را به مخاطب دارد وبا به کار گیری طرح‌واره تصویری حجمی به انتقال معنا کمک می کند.

در بیت سوم با تصویر "از دهان خارج شدن" یعنی پر شدن ظرف جسم انسان با گنجایش معیّن در پذیرش غذا، مفهوم زیاده‌روی در خوردن غذا خلق می‌شود. در مصراع دوم نیز مفهوم در آمدن روح از قالب یا ظرف تن، یعنی مردن، با عبارت "جان بر آمدن" منتقل شده است.

در بیت چهارم ظرف "بیابان" که " تشنه" در آن وجود دارد و ظرف " دهان" که در یا صدف در آن وجود دارد، با به کار گیری طرح‌واره‌ی حجمی برای انتقال معنا استفاده شده است. جدول (۲) فراوانی طرح‌واره‌های حجمی را در اشعار گلستان سعدی نشان می‌دهد.

ابیات زیر نمونه‌هایی از کاربرد طرح‌واره‌ی قدرتی را در اشعار گلستان سعدی نشان می‌دهند.

**چو کم خوردن طبیعت شد کسی را — چو سختی پیشش آید سهل گیرد**
**و گـــر تن‌پرور است انــدر فراخی — چـــو تنگی بیند از سختی بمیرد**

**دریغا کـــه بر خـــــوان الوان عمر دمـــی خورده بودیم و گفتند بس**
**هیچ صیقل نـکو نخواهـــــد کرد آهنـــی را کـــه بدگـــــهر باشد**

در ابیات فوق به شکلی ردپایی از یک مانع دیده می‌شود که جانسون بر این باور است که در برخورد با این طرح‌واره، سه حالت توقف از حرکت، تغییر مسیر و ادامه‌ی حرکت متصوّر می‌شود. در طرح‌واره‌های قدرتی‌ای که توسط سعدی به کار برده شده‌اند، غالباً از طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اوّل، که مانع ادامه‌ی مسیر می‌گردد استفاده شده و دو نوع دیگر کم‌تر مصداق دارند. به دلیل بسامد کم‌ترنوع دوم و سوم طرح‌واره‌ی قدرتی، در این‌جا به تفکیک زیر مجموعه‌های طرح‌واره‌ی قدرتی پرداخته نشده است و فراوانی هر سه مدل به عنوان طرح‌واره‌ی قدرتی در نظر گرفته شده است.

در بیت اوّل طرح‌واره‌ی قدرتی نوع سوم به کار رفته است. یعنی سختی به عنوان مانعی در نظر گرفته شده است که سهل گرفتن آن به معنای از بین بردن مانع و ادامه‌ی مسیر می‌باشد. سعدی به زیبایی این شکیبایی و تحمّل سختی را از عادت افرادی دانسته که در زمان آسایش نیز، از تن پروری و خوشگذرانی امتناع ورزیده و خود را برای مقابله با سختی آماده نگه می‌دارند.

در بیت دوم افرادی را نام می‌برد که در زمان آسایش، تن‌پروری و کاهلی پیشه می‌کنند و در زمان سختی(برخورد با مانع)، به دلیل ناتوانی در مقابله با سختی می‌میرند(توقف حرکت). بدین ترتیب طرح‌واره‌ی نوع اوّل به وضوح در این بیت در انتقال معنا کمک می‌کند.

در بیت سوم از عبارت "بس" که به معنای توقف فعّالیتی است استفاده شده است که به عنوان سدی، مانع ادامه‌ی خوردن شده است.

بیت چهارم اشاره به عدم توانایی صیقل در تغییر شکل آهن بدگهر دارد. در این بیت نیز بدگهری آهن مانعی برای صیقل است که به طور کلی، از ادامه‌ی فعّالیت جلا دادن باز می‌ماند. جدول (۳) فراوانی طرح‌واره‌های قدرتی را در اشعار گلستان نشان می‌دهد.

در نمودار( ۱ ) بسامد کاربرد هر یک از طرح‌واره‌ها در اشعار گلستان سعدی، به صورت کلی نشان داده شده است. آمار موجود در نمودار( ۱ ) به طور کلی و با در نظر گرفتن تمامی اشعار برگرفته از حکایات گلستان سعدی ارائه شده است، امّا نکته‌ی قابل توجّه این است که در صورتی که هر باب از هشت باب گلستان را به طور مجزا بررسی می‌کنیم،

نتایج قابل ملاحظه‌ای مشاهده می‌گردد. در جدول (۴) این موارد به طور کلی با شرح نتیجه آورده شده است.

## ۴- بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش در صدد آن بوده است که در راستای بررسی چگونگی عمل‌کرد طرح‌واره‌های تصویری شعر وحشی بافقی در درک معنا، به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد.

۱. در اشعار گلستان سعدی به چه میزان از طرح‌واره‌های تصویری در انتقال معنا استفاده شده است؟
۲. کدام طرح‌واره‌ها بیش‌ترین فراوانی و بیش‌ترین سهم را در انتقال معنا بر عهده دارند؟
۳. شاعر با کاربرد هر کدام از انواع طرح‌واره‌های تصویری(طرح واره های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های قدرتی)، سعی در انتقال چه مفاهیمی دارد؟

همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، نتایج حاصل از بررسی ۹۶۱ بیت نشان داد که در ۴۷۹ مورد از طرح‌واره‌های تصویری در خلق معنا استفاده شده است. بنابر این پاسخ پرسش اوّل این است که در اشعار گلستان سعدی ۴۹/۸ درصد از انتقال معنا توسط طرح‌واره‌های تصویری صورت گرفته است.

از بین سه طرح‌واره‌ای که توسط جانسون با عنوان طرح‌واره‌ی تصویری معرفی می-شوند، طرح‌واره‌ی حجمی با ۵۰ درصد بیش‌ترین بسامد را دارد. پاسخ پرسش دوم نیز با این نتیجه مشخص می‌گردد. در پاسخ به پرسش سوم نیز باید گفت بسته به موضوع سخن شاعر، از طرح‌واره‌های حجمی برای انتقال مفهوم قرار داشتن یا بیرون آمدن در مکان، مجلس یا شرایط خاصی استفاده شده‌اند و این میزان فراوانی نشان از اهمیّت موضوعات این چنینی دارد. پس از آن طرح‌واره‌های حرکتی با دلالت بر موضوعاتی نظیر گذر و حرکت با۲۷ درصد بیش‌ترین بسامد را دارند. طرح‌واره‌های قدرتی با در بر گرفتن مفاهیمی چون موانع و سختی‌ها ۲۳ درصد از سهم طرح‌واره‌های تصویری را در انتقال معنا ایفا می‌کند.

در تقسیم‌بندی هشت‌گانه‌ای که توسط سعدی برای حکایات گلستان در نظر گرفته شده است، به ظرافت می‌توان تفاوت میزان فراوانی کاربرد هر نوع طرح‌واره توسط شیخ را بسته به موضوع مورد بحث، ملاحظه کرد. طبق جدول(۴)، در باب‌های اوّل، دوم، پنجم،

هفتم و هشتم که به ترتیب به سیرت پادشاهان، اخلاق درویشان، عشق و جوانی، تأثیر تربیت و آداب صحبت پرداخته شده است، طرح‌واره‌ی حجمی با دلالت بر قرار داشتن در دوران یا جمع یا شرایط خاصی، مفاهیم مرتبط با این موضوعات را بهتر منتقل می‌کند، امّا در باب سوم و چهارم که به قناعت و خاموشی می‌پردازد، فراوانی طرح‌واره‌ی قدرتی، که بر توقف و امتناع دلالت دارد، بیشتر می‌شود. در باب ششم که موضوع ضعف وپیری مطرح شده‌است، طرح‌واره‌ی حرکتی، برای انتقال مفهوم گذر عمر به کمک شاعر می‌آید. اعجاز شیخ در این است که بی‌خبر از اصولی که جانسون قرن‌ها بعد در قالب نظریّه‌ی معناشناسی شناختی بیان می‌کند، با ظرافت و زیبایی، همچون معماری که از پیش بر طبق نقشه‌ی معلومی بنای خود را می‌سازد، گلستان را شاخ و برگ بخشیده و روح آسمانی در آن دمیده است. لاجرم هر آن‌چه از دل برآید بردل نشیند و اشعار سعدی در عمق روح معرفت‌جوی انسان خانه می‌کند و ناخواسته در کنج حافظه باقی می‌ماند.

**منابع**

**کتاب‌ها:**


۱- راسخ مهند، محمد(۱۳۹۳). ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی ، نظریّه‌ها و مفاهیم***. چاپ چهارم. تهران: سمت.

۲- Johnson, M. (1987). ***The body In the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination***, Chicago: Chicago University Press.

۳- Loebner, S. (2002). ***Understanding Semantics (Understanding Language)***, first edition, Rutledge.

٤- Saeed, J.I. (2013). ***Semantics***, Oxford: Blackwell.

٥- Talmy, Leonard (2000). ***Towards a Cognitive Semantics***, London: Cambridge.


**مقالات:**


۶- باقری خلیلی، علی اکبر / منیره محرابی کاله(۱۳۹۲). «طرح‌واره‌ی چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی». ***فصلنامه‌ی نقد ادبی***. سال ششم. شماره بیست و سوم. ص ۱۲۵-۱۴۸

۷- روشن، بلقیس / فاطمه یوسفی راد / فاطمه شعبانیان(۱۳۹۲). «مبنای طرح‌واره‌ای استعاره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان». ***زبان شناخت***. سال چهارم. شماره‌ی دوم. ص ۴۷-۹۴

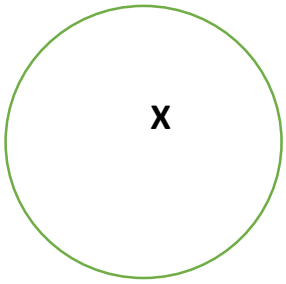
۸- محمدی آسیابادی، علی / اسماعیل صادقی / معصومه طاهری(۱۳۹۱). «طرح‌واره‌ی حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی». ***پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)***. سال ششم. شماره دوم. پیاپی ۲۲، ص۱۴۱-۱۶۲


**پایان‌نامه:**

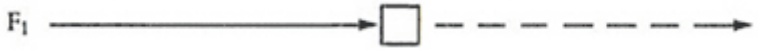

۹- جلالیان، سارا(۱۳۹۴). «بررسی برخی طرح‌واره‌های تصویری داستان سیاوش شاهنامه بر اساس نظریّه‌ی جانسون». ***پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد***. دانشگاه فردوسی مشهد.


**جدول‌ها و نمودارها:**

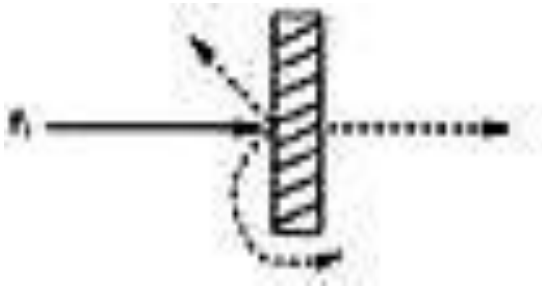
شکل (۱): طرح‌واره‌ی حرکتی (Johnson,1987:114)



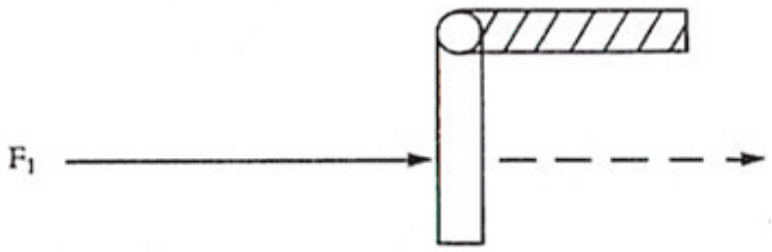

شکل(۲): طرح‌واره‌ی حجمی(همان، ۱۹۸۷: ۲۳)




شکل(۳): طرح واره‌ی قدرتی نوع اول توقف حرکت(compulsion) (همان،۱۹۸۷: ۴۷)



شکل(۴): طرح‌واره‌ی قدرتی نوع دوم شکست مانع یا تغییر مسیر(blockage) (همان،۴۷)




شکل(۵): طرح‌واره‌ی قدرتی نوع سوم از میان برداشتن مانع و ادامه‌ی مسیر( Removal of restraint) (همان:۴۷)

جدول (۱): فراوانی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار گلستان سعدی

| نوع طرح‌واره | تعداد | درصد |
|---|---|---|
| طرح‌واره‌ی حرکتی | ۱۳۰ | ٪۲۷ |

جدول (۲): فراوانی طرح‌واره‌های حجمی در اشعار گلستان سعدی

| نوع طرح‌واره | تعداد | درصد |
|---|---|---|
| طرح‌واره‌ی حجمی | ۲۴۰ | ٪۵۰ |

جدول (۳): فراوانی طرح‌واره‌های قدرتی در اشعار گلستان سعدی

| نوع طرح‌واره | تعداد | درصد |
|---|---|---|
| طرح‌واره‌ی قدرتی | ۱۰۹ | ٪۲۳ |

جدول شماره (۴): طرح واره های به کار رفته به تفکیک هر باب و موضوع

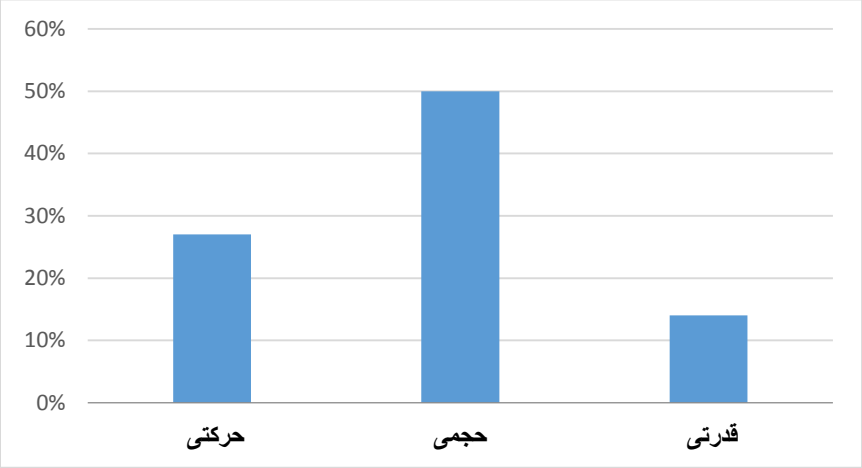
| | نوع طرح‌واره | تعداد | درصد | موضوع | مفاهیم اصلی |
|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| باب اوّل | حرکتی | ۳۸ | ٪۳۳ | سیرت پادشاهان | حجمی: قرار داشتن در یا بیرون آمدن از قالب حال و هوا و شرایط خاص همچون خوشی، ستم، جفا، فقر و ثروت |
| | حجمی | ۶۳ | ٪۵۷ | | |
| | قدرتی | ۱۱ | ٪۱۰ | | |
| باب دوم | حرکتی | ۱۶ | ٪۱۹ | اخلاق درویشان | حجمی: قرار گرفتن در یا بیرون آمدن از جمع مجلس یا گروه با شرایط خاص |
| | حجمی | ۴۸ | ٪۵۶ | | |
| | قدرتی | ۲۱ | ٪۲۵ | | |
| باب سوم | حرکتی | ۱۸ | ٪۲۳ | فضیلت قناعت | قدرتی: دست کشیدن و متوقف کردن، ادامه ندادن شیوه، تغییر روش در شرایط سخت |
| | حجمی | ۲۸ | ٪۳۶ | | |
| | قدرتی | ۳۱ | ٪۴۱ | | |
| باب چهارم | حرکتی | ۲ | ٪۱۳ | فواید خاموشی | قدرتی: انتخاب گزینه بهت در شرایط بروز مشکل، قطع فعالیت، ادامه ندادن به دلیلی خاص |
| | حجمی | ۶ | ٪۴۰ | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | قدرتی | ۷ | ٪۴۷ | | |
| باب پنجم | حرکتی | ۲۱ | ٪۳۱ | عشق و جوانی | حجمی: قرار داشتن در یا بیرون آمدن از دوران، وضعیت، حالت و شرایط خاص |
| | حجمی | ۳۴ | ٪۵۱ | | |
| | قدرتی | ۱۲ | ٪۱۸ | | |
| باب ششم | حرکتی | ۹ | ٪۴۷ | ضعف و پیری | حرکتی: گذر و حرکت زمان و دوران |
| | حجمی | ۶ | ٪۳۲ | | |
| | قدرتی | ۴ | ٪۲۱ | | |
| باب هفتم | حرکتی | ۱۳ | ٪۲۹ | تأثیر تربیت | حجمی: قرار داشتن در یا بیرون آمدن از وضعیت، حالت و شرایط خاص |
| | حجمی | ۲۳ | ٪۵۱ | | |
| | قدرتی | ۹ | ٪۲۰ | | |
| باب هشتم | حرکتی | ۱۳ | ٪۲۲ | آداب صحبت | حجمی: قرار داشتن در یا بیرون آمدن از وضعیت، حالت و شرایط خاص |
| | حجمی | ۳۲ | ٪۵۴ | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | قدرتی | ۱۴ | ٪۲۴ | | |

نمودار (۱): فراوانی کاربرد انواع طرح‌واره های تصویری در اشعار گلستان سعدی



# تحلیل و بررسی انواع وجه شبه در گلستان سعدی

**دکتر محمدرضا نجّاریان**[۱]
**الهه ستوده پور**[۲]

**چکیده:**

وجه شبه شباهت ایجاد شده بین مشبّه و مشبّهٌبه و مهمّترین بحث تشبیه است که بر اساس آن متوجّه نوآوری یا تقلید هنرمند و همچنین تغییر نگرش ها و تغییر سبک ها می شویم، وجه شبه همواره موردی ادعایی است؛ یعنی هنرمند مدعی شباهت بین دو پدیده یا دو چیز می‌شود، منتها مورد ادعا به نحوی است که جنبه‌ی اقناعی دارد، یعنی بعد از ادعای او ما قبول می‌کنیم که چنین شباهتی هست. وجه شبه بیش از هر رکن دیگر تشبیه، جهان خیالی شاعر را توصیف می‌کند. در بلاغت سنّتی تقسیم‌بندی‌های متعدّدی از وجه شبه صورت گرفته مانند وجه شبه حسی و عقلی، حقیقی و خیالی، تمثیلی و غیرتمثیلی، مفرد و متعدّد و مرکّب و وجه شبه دوگانه یا استخدام؛ در گلستان سعدی که نمونه‌ی بلاغت نثر فارسی است با تنوعی از وجه شبه‌ها روبه‌رو می‌شویم که از دلایل این تنوع نحوه‌ی بهره‌گیری خاص سعدی از وجه شبه‌های تمثیلی، کارکردی و دوگانه است. در این مقاله سعی بر آن است تا با در نظر گرفتن تقسیم‌بندی‌های مختلف وجه شبه، ویژگی‌های سبکی سعدی را در بهره‌گیری از تشبیه نشان دهیم و به این نتیجه برسیم که که تشبیه‌های سعدی در گلستان بیشتر از نوع تمثیلی و مرکّب است که در آن‌ها با بهره‌گیری از وجه شبه مرکّب، به تقریب کلام خود در ذهن مخاطب می‌پردازد، در دیباچه‌ی گلستان، با بسامد بالایی از اضافه‌های تشبیهی که بلیغ نیستند؛ یعنی بعد از آن‌ها وجه شبه به صورت توضیحی کوتاه آمده است، روبه‌رو می‌شویم؛ همچنین در این اثر بسامد وجه شبه کارکردی که در آن مشبّه شبیه مشبّهٌبه نیست، بلکه عملی شبیه مشبّه دارد، در مقابل وجه شبه‌های عقلی و حسی بسیار بالا است، به کار بردن وجه شبه دوگانه یا استخدام نیز، از ویژگی‌های سبکی سعدی‌ست، او در به کارگیری استخدام بیشتر به معانی مجازی کلمات نظر دارد.

**کلیدواژه ها:** سعدی، گلستان، صور خیال، تشبیه، وجه شبه.

---

۱- دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه یزد/Reza_najjarian@yahoo.com

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد/ e.setoode@gmail.com

**۱- مقدمه:**

بعضی از ادب‌پژوهان از وجه شبه با تعبیرهایی چون "جان تشبیه" یا " مهم‌ترین بحث تشبیه" یاد می‌کنند، چرا که این رکن از تشبیه مبین سرشاری وسعت تخیّل شاعر است. وجه شبه ارتباط بین مشبّه و مشبّهٌبه است که شاعر با روح کنجکاو و نکته‌یاب خود به تشبیهات خویش می‌بخشد. جذّابیت تشبیه از طریق یافتن شباهت‌هایی است که شاعر در تقابل عناصر طبیعی،جانداران، اشیا و عناصر انتزاعی و ... کشف می‌کند. بی‌تردید، اهمیّت و ارزش هنری تشبیه، به چگونگی و کیفیت وجه شبه وابسته است. هرچه شاعر در کشف روابط مشبّه و مشبّهٌبه خلاقیت به کار بندد، وجه شبه برجسته‌تر می‌شود و در نتیجه ادبی بودن کلام را منجر می‌شود. بنابراین وجه شبه عامل اصلی و اساس فعّال کردن ذهن خواننده و مشارکت دادن وی در روند آفرینش است: «مانروی جان تشبیه است. آفرینش هنری در تشبیه بازبسته به مانروی است. پندار شاعرانه در مانروی آشکار می گردد. اگر مانروی پنداری نوآیین و شگفت و پرورده باشد تشبیه ارزش هنری بسیار خواهد داشت؛ وارونه‌ی آن اگر مانروی فرسوده و بی فروغ باشد تشبیه ارزش زیبا شناختی نمی‌تواند داشته باشد.» (کزازی،۱۳۶۸: ۴۷)

در این مقاله ابتدا به بررسی تشبیه از دید وجه شبه در گلستان سعدی، می‌پردازیم و بر این اساس انواع تشبیه‌های مجمل، مفصّل و تمثیلی و غیر تمثیلی در این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ سپس به تحلیل انواع وجه شبه حسی-عقلی- کارکردی؛ حقیقی- خیالی؛ وجه شبه دوگانه یا استخدام؛ وجه شبه مفرد-متعدّد-مرکب در این اثر ارجمند پرداخته می‌شود. در مورد پیشینه‌ی این پژوهش باید گفت؛ وجه شبه در آثار شاعران و نویسندگان مختلف تا به امروز مقالات و رسالات متعدّدی نگاشته شده است، امّا تحقیقی که به طور مستقل به بررسی وجه شبه در گلستان سعدی پرداخته باشد یافت نشد.

**۲- تقسیم بندی تشبیه بر اساس وجه شبه:**

**۲-۱- تشبیه مفصّل و تشبیه مجمل:** تشبیه مفصّل تشبیهی است که وجه شبه در آن ذکر گردد و تشبیه مجمل تشبیهی است که وجه شبه را در کلام نیاورند.

**۲-۱-۱- تشبیه مفصّل به صورت اضافی:**

در کتب بیان فارسی و عربی تشبیهی را که وجه شبه و ادات تشبیه از آن حذف شده باشد، تشبیه بلیغ نامیده‌اند و ازسوی دیگر در کنار اضافه‌ی تشبیهی از تشبیه بلیغ سخن

گفته‌اند؛ مثلاً شمیسا می‌گوید:«اضافه‌ی تشبیهی، تشبیهی است که در آن مشبّه، به مشبّهٌبه اضافه شده باشد و در این صورت ادات تشبیه و وجه شبه محذوف است. به اصطلاح علم بیان تشبیه هم مجمل است و هم مؤکّد، به این گونه تشبیه در علم بیان تشبیه بلیغ می‌گویند.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۷) و این در حالی است که تمام اضافه‌های تشبیهی تشبیه بلیغ نیست، مخصوصاً در گلستان سعدی با موارد متعدّدی روبه‌رو می‌شویم که اضافه‌ی تشبیهی تشبیه غیر بلیغ است؛ زیرا وجه شبه در ادامه‌ی جمله آمده است مانند این عبارت: ***«فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد»*** **(۱۰۱)**[1] ، در این عبارت فراش که مشبّهٌبه است به باد که مشبّه است اضافه شده است، و عبارت *فرش بگسترد* وجه شبه این تشبیه است، به عبارت دیگر *گستراننده بودنِ فرش* معنایی است که فراش و باد در آن اشتراک دارند. همچنین در عبارت ***«دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات را در مهد زمین بپرورد»*** نیز *پروراننده بودن* وجه شبه است که ذکر شده است. بنابراین اضافه‌ی تشبیهی همیشه به صورت تشبیه بلیغ نیست و گاهی اضافه‌ی تشبیهی با ذکر وجه شبه همراه است؛ یکی از ویژگی‌های تشبیه در گلستان سعدی مخصوصاً در دیباچه‌ی گلستان به کار بردن اضافه‌ی تشبیهی است با ذکر وجه شبه که باید آن‌ها را تشبیه غیر بلیغ و مفصّل خواند مانند موارد زیر:

**باران رحمت بی حسابش همه را رسیده(۱۰۱)**: وجه شبه یعنی فراگیر بودن با عبارت همه را رسیده ذکر شده است.

**خوان نعمت بی دریغش همه جا کشیده(همان)**: وجه شبه یعنی گسترده بودن با عبارت همه جا کشیده در جمله آمده است. همان

**پرده‌ی ناموس بندگان به گناه فاحش ندرد(همان)**: وجه شبه یعنی قابل هتک بودن ذکر شده است.

**درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر کرده (۱۰۲)**: وجه شبه بین قبا و ورق پوشاننده بودن است که با عبارت دربرکرده ذکر شده است.

**اطفال شاخ را کلاه شکوفه بر سر نهاده(همان)**: وجه شبه که بر سر قرار گرفتن است ذکر شده است.

**در بحر مکاشفت مستغرق گشته(۱۰۳)**: وجه شبه که غرق کردن است ذکر شده است.

**هنوز از باغ زندگانی برنخورده(۱۸۲)**: وجه شبه که برخوردار کردن است ذکر شده است.

**ظاهر ایشان به زیور صلاح آراسته(۱۹۹)**: وجه شبه که آراستن است ذکر شده است.

**من از شراب این سخن مست(۳۱۹)**: وجه شبه که مست کننده بودن است ذکر شده است.

### ۲-۱-۲- تشبیه مفصّل به صورت غیراضافی:

در مورد ذکر یا عدم ذکر وجه شبه در تشبیه باید گفت به طور کلی تشبیهی که وجه شبه در آن یاد نشده باشد و ذهن مستقیم متوجّه آن شود رساتر و پر تأثیرتر است؛ زیرا لذّتی که ذهن از مسئله‌ی تشبیه می‌برد کم و بیش از نوع لذّتی است که در کشف و حل مشکلات حاصل می‌شود و اگر وجه شبه ذکر شود نوعی ارائه‌ی مستقیم وجود دارد و از لذّت درک تشبیه کاسته می‌شود، امّا در مواردی گوینده بنا به دلایلی از قبیل نو بودن تشبیه و به ذهن نرسیدن وجه شبه مجبور به ذکر آن است، گاهی نیز مشبّهٌبه در امور متعدّدی به مشبّه شباهت دارد و گوینده برای مشخص کردن وجه شبه مورد نظر خود آن را ذکر می کند. در گلستان سعدی علاوه بر مواردی که اضافه‌ی تشبیهی با ذکر وجه شبه ایجاد تشبیه مفصّل می‌کند در مواردی نیز تشبیه مفصّل به صورت غیر اضافی آمده است **مانند مردمی چون ملک نیک محضر(۱۰۴)** در این تشبیه وجه شبه نیک محضر بودن است که ذکر شده است، به نظر می‌رسد اگر وجه شبه ذکر نمی‌شد ذهن به دشواری آن را در می‌یافت؛ زیرا شباهت بین مردم و ملک رسا نیست.

مثال های دیگر:

**همه آدمی زاده بودند لیکن/چو گرگان به خون خوارگی تیز چنگی(همان)**: وجه شبه خون خوارگی و تیزچنگی

**لشکری چون هزبران جنگی(همان)**: وجه شبه جنگنده بودن

**آن که چون پسته دیدمش همه مغز(۳۲۲)**: وجه شبه پر بودن

**پوست بر پوست بود همچو پیاز(همان)**: وجه شبه خالی بودن

**ناخوش‌تر از آوازه‌ی مرگ پدر آوازش(۳۲۴)**: وجه شبه ناخوش بودن

**مکن گر مردمی بسیار خواری  که سگ زین می‌کشد بسیار خواری(۴۲۴)**: وجه شبه بسیارخواری

**وجود مردم دانا مثال زرّ طلی‌ست/که هرکجا که رود قدر و قیمتش دانند(۴۳۷)**: وجه شبه در همه جا با ارزش بودن

**بزرگ زاده‌ی نادان به شهروا ماند/ که در دیار غریبش به هیچ نستانند(همان)**: وجه شبه بی ارزشی در دیار غریب

**چون باد مخالف و چو سرما ناخوش/چون برف نشسته و چو یخ بربسته(۵۱۶)**: وجه شبه مخالف، ناخوش، نشسته و بربسته

**دوش چون طاووس می نازیدم اندر باغ وصل/دیگر امروز از فراق یار می پیچم چو مار**: وجه شبه نازیدن و پیچیدن

**دانا چو طبله‌ی عطار است خاموش و هنر نمای(۶۵۴)**: وجه شبه خاموش و هنرنمای

**نادان چون طبل غازی بلند آواز و میان تهی(۶۵۵)**: وجه شبه بلند آواز و میان تهی

**دوران بقا چو باد صحرا بگذشت(۲۱۱)**: وجه شبه گذرا و موقتی بودن

**گویی رگ جان می‌گسلد زخمه‌ی ناسازش(۳۲۴)**: وجه شبه رگ جان گسستن که خود کنایه از آزار دهنده بودن است.

### ۲-۱-۳- تشبیه مجمل به صورت اضافی:

شرط حذف وجه شبه در تشبیه این است که مشبّهٌبه در صفتی مشهور باشد، در این موارد معمولاً با سنن ادبی مواجهیم، بنابراین حذف وجه شبه زمانی ممکن است که مشبّهٌبه از اموری باشد که بتوان وجه شبه را به روشنی از آن اخذ کرد و یا جزء سنن ادبی باشد، مثل تشبیه منقل به دل عاشق، طبق سنن ادبی دل عاشق گرم و خونین است پس ارتباط مشخص می‌شود. تشبیه مجمل را به دو صورت می‌توان در نظر گرفت، مواردی که در آن نیازی به وجود وجه شبه نیست مانند گلستان عذار(۱۸۲) که وجه شبه در آن زیبایی است و گنج صبر(۴۲۱) که وجه شبه آن  با ارزش بودن است، در این موارد وجه شبه واضح و آشکار است و نیازی به ذکر آن نیست؛ در مواردی دیگر ارتباط وجه شبه با قدری تأمل درک می‌شود و همین امر بر زیبایی تشبیه می‌افزاید.

نمونه‌های تشبیه مجمل اضافی در گلستان:

**بنات نبات(۱۰۱)** وجه شبه قابل پرورش بودن / **مهد زمین(همان)**: وجه شبه امن بودن

**اطفال شاخ(۱۰۲)**: وجه شبه نوباوگی/ **دیوار امت(همان)**: وجه شبه محافظت‌کننده

**کعبه‌ی جلال(همان)**: وجه شبه عظمت/ **قصب‌الجیب حدیث(۱۰۳)**: وجه شبه شیرینی/

**باد فتنه(۱۰۵)**: وجه شبه ویرانگری/ **الماس آب دیده(۱۰۵)**: وجه شبه صفا و پاکی و برندگی

**سنگ سراچه‌ی دل(همان)**: وجه شبه سختی/ **پیراهن برگ(۱۰۷)**: وجه شبه پوشاننده بودن

**عروس فکر(۱۰۹)**: وجه شبه زیبایی/ **سلک صحبت(۵۱۶)**: وجه شبه طولانی و ادامه‌دار بودن

### ۲-۱-۴- تشبیه مجمل به صورت غیراضافی:

این نوع تشبیه در گلستان بیشتر زمانی اتفاق می‌افتد که با سنّت‌های ادبی مواجهیم:

**گل سرخش چو عارض خوبان(۳۳۳)**: وجه شبه سرخی و زیبایی و طراوت

**سنبلش همچو زلف محبوبان(همان)**: وجه شبه خوشبویی و بلندی

**زلف خوبان زنجیر پای عقل است(۳۳۴)**: وجه شبه حلقه حلقه و دراز بودن

**به خنده گفت که من شمع جمعم ای سعدی(۵۱۲)**: وجه شبه مورد توجّه و رونق جمع بودن

**لب چو چشم خروس(۵۲۵)**: وجه شبه سرخی و کوچکی

### ۲-۲- تشبیه تمثیل و تشبیه غیرتمثیل

جرجانی تشبیه را بر اساس نیازمندی به تأویل وجه شبه یا عدم نیاز به آن به دو دسته تقسیم می‌کند: تشبیه تمثیل و غیرتمثیل، او تشبیه غیرتمثیل را تشبیهی می‌داند که وجه شبه آن امری آشکار باشد که نیازی به تأویل ندارد، مانند تشبیه چیزی به چیزی از نظر شکل و رنگ و هیئت و همچنین تشبیه چیزهایی که به حس در می‌آیند، مثل تشبیه قامت شخص به نیزه و اندام لطیف به شاخه، جرجانی تشبیه تمثیل را تشبیهی می‌داند که وجه شبه در آن امری آشکار و ظاهری نیست، بلکه نیازمند تأویل است، مانند تشبیه

برهان به خورشید در روشنی، نمونه‌های او تمام تشبیه‌های معقول به محسوس را در بر می‌گیرد و بسیار گسترده است. (جرجانی، ۱۳۶۱: ۵۰-۵۲)

در کتاب البلاغه الواضحه شرط لازم برای تمثیلی بودن تشبیه در متعدّد یا مرکّب بودن وجه شبه منحصر است :«یسمّی التشبیه تمثیلا إذا کان وجه الشبه فیه صوره منتزعه من متعدّد، و غیر تمثیل إذا لم یکن وجه الشّبه کذلک. نموذج: و ما الموت الّا سارق دقّ شخصه/ یصول بلاکفّ و یسعی بلا رجل » ( الجارم،۱۴۱۰: ۳۵)

صادقیان نیز یکی از تقسیم‌بندی‌های تشبیه بر اساس وجه شبه را تشبیه تمثیل می‌داند و می‌گوید آن چنان است که وجه شبه از اجتماع چند چیز گرفته شود و صحنه یا حالتی خاص را در برابر چشم مجسم نماید. مانند این بیت سعدی: **عمر برف است و آفتاب تموز/اندکی ماند و خواجه غره هنوز**. دراین بیت وجه شبه بی ثباتی و ناپایداری چیزی است که در نظر جلوه‌یی دارد. (صادقیان: ۱۳۷۱: ۱۵۷) بنابراین از صادقیان نیز تشبیه تمثیل، تشبیهی است که وجه شبه آن مرکّب باشد.

به گفته‌ی شفیعی کدکنی توضیح سکّاکی در باب تشبیه تمثیل شاید یکی از کامل‌ترین تعریف‌ها باشد، او می‌گوید اگر در تشبیه وجه شبه صفتی غیر حقیقی باشد و از امور مختلف انتزاع شده باشد تمثیل خوانده می‌شود، او بهترین راه برای تشخیص تمثیل از دیگر انواع تصویر را چنین بیان می‌کند:«تمثیل در معنای دقیق آن- که محور خصایص سبک هندی است- می‌تواند در شکل معادله‌ی دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعه‌ی آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت-دو مصراع- وجود دارد و شاعر در مصراع اوّل چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر، امّا دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۸۴ ) همچنین شمیسا می‌گوید در تعریف تشبیه تمثیل می‌گوید تشبیهی را که وجه شبه آن مرکّب باشد در برخی از کتب بیانی تشبیه تمثیل گفته‌اند حال آن که بین آن‌ها فرق است... تشبیه تمثیل تشبیهی است که مشبّهٌبه آن جنبه‌ی مثل یا حکایت داشته باشد، در تشبیه تمثیل مشبه امری معقول و مرکّب است که برای تقریر و اثبات آن مشبّهٌبهی مرکّب و محسوس ذکر می‌شود. وجه شبه هم چنان که محققان مثلا سکّاکی گفته‌اند عقلی است. (شمیسا،۱۳۸۷: ۱۱۱)

با توجّه به موارد فوق می‌توان گفت، اگر در تشبیهی وجه شبه مرکّب یعنی تصویر و هیئتی منتزع از چند چیز باشد و در آن امری عقلی برای تقریب به ذهن به امری حسی تشبیه شده باشد، تشبیه تمثیل است، در این تشبیه گوینده به معنایی اشاره می‌کند و برای توضیح آن معنا الفاظ دیگری را به کار می‌برد که بر معنایی دیگر دلالت دارد، امّا خود مثالی است برای معنای اوّل مانند این ابیات گلستان:

**شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس**
**باران که در لطافت طبعش خلاف نیست از باغ لاله روید و از شوره بوم خس**
**(۱۸۳)**

در این ابیات سعدی امری عقلی یعنی تربیت نشدن شخص بدگهر را برای ایضاح و تقریب به ذهن، به دو امر حسی یعنی شمشیر نشدن آهن بد و روییدن خس از شوره‌زار در اثر باریدن باران تشبیه می کند، وجه شبه صلاح نیافتن بدگهر است که مرکّب است، همچنین نمی‌توان اجزای طرفین تشبیه را به صورت دقیق قرینه قرار داد، پس این تشبیه تمثیل است. در تشبیه تمثیل معمولاً می‌توانیم بین دو بیت یا دو فقره و یا معنای آن‌ها، عباراتی مانند چنان که و به طوری که قرار دهیم مانند بیت زیر:

**فضل و هنر ضایع است تا ننمایند (چنان که)عود بر آتش نهند و عود بسایند**
**(۴۳۵)**

از آن جا که گلستان سعدی به شیوه‌ی حکایت‌گویی و داستان‌پردازی نوشته شده و در آن با پندهای اخلاقی بسیاری مواجهیم، سعدی برای تقریر و ایضاح سخن خود در بسیاری از موارد از تشبیه تمثیل بهره جسته مخصوصاً در باب‌های آخر این اثر بیشتر عبارات به صورت تشبیه تمثیلی است مانند موارد زیر:

**نسل فساد ایشان منقطع کردن اولی تر است و بیخ تبار ایشان برآوردن که آتش نشاندن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچه گذاشتن کار خردمندان نیست. (۱۸۲)**
**هر که دشمن کوچک را حقیر می شمارد بدان ماند که آتش اندک را مهمل می گذارد. (۶۴۲)**

**نیاساید مشام از طبله عـود بر آتش نه کـه چون عنبر ببوید**
**بزرگی بایدت بخشندگی کن که دانه تـا نیفشانی نروید (۲۰۰)**
**گر گزندت رسد ز خلق مرنج کـه نه راحت رسد ز خلق نه رنج**
**گرچه تیر از کمان همی گذرد از کمان دار بیند اهل خرد (۲۰۶)**
**به یک ناتراشیده در مجلسی بـرنجد دل هـوشمنـــدان بسی**

اگر برکه‌یی پـر کنند از گلاب سگی در وی افتد کند منجلاب (۳۱۶)
شخصم به چشم عالمیان خوب منظر است وز خبث باطنم سر خجلت فتاده پیش
طاووس را به نقش و نگاری که هست خلق تحسین کنند و او خجل از پای زشت خویش
(۳۱۷)

آن را که سیرتی خوش و سری‌ست با خدای بـــی‌نان وقف و لقمه‌ی دریوزه زاهد است
و انگشت خــوبروی و بناگوش دلفریب بی‌گوشوار و خاتم فیروزه شاهد است
(۳۳۵)

تو نیکو روش باش تا بدسگال بـه نقص تو گفتـــن نیابـد مجال
چــو آهنگ بربط بود مستقیم کی از دست مطرب خورد گوشمال
(۳۲۷)

هر کــه در خردیــش ادب نکنند در بزرگـــی فلاح ازو برخاست
چوب تر را چنان که خواهی پیچ نشود خشک جز به آتش راست
(۵۸۵)

هرکه دل پیش دلبری دارد ریش در دست دیگـــری دارد
آهـــوی پالهنگ در گردن نتواند به خویشتن رفتن(۵۱۳)
چو دخلت نیست خرج آهسته‌تر کن کـــه می‌گویند ملّاحـــان سرودی
اگـــر باران بـــه کوهستان نـــبارد به سالی دجله گردد خشک رودی
(۵۸۶)

هر که علم خواند و عمل نکرد بدان ماند که گاو راند و تخم نیفشاند. (۶۵۰)
گـــر هنرمند ز اوبـــاش جفایی بیـــند تا دل خویش نیازارد و در هم نشود
سنگ بدگوهر اگر کاسه‌ی زرّین شکند قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود
(۶۵۳)

## ۳- انواع وجه شبه:

### ۳-۱- وجه شبه حسی و عقلی و کارکردی

تقسیم‌بندی دیگری که در مورد وجه شبه وجود دارد تقسیم وجه شبه به دو بخش حسی و عقلی است. وجه شبه حسی، وجه شبهی است که با یکی از حواس پنجگانه درک می‌شود؛ مانند تشبیه پوست به پرنیان از نظر نرمی. وجه شبه عقلی وجه شبهی است که با حواس پنج گانه قابل ادراک نیست؛ مانند تشبیه یاران پیامبر به ستارگان از نظر هدایت. بحث ظریف در این تقسیم‌بندی این است که در مثال اوّل حس لامسه تشخیص‌دهنده‌ی وجه شبه است و در مثال دوم در حقیقت وجه شبه بیانگر نوعی کارکرد است، یعنی یاران

پیامبر کاری شبیه ستارگان دارند و آن هدایت است. بروک-رز ضمن اشاره به این دو نوع تشبیه، تشبیه کارکردی یا functional را بویژه در تشبیه‌های فشرده ترجیح می‌دهد. در ترکیب آتش عشق، عشق شبیه آتش نیست، بلکه مانند آتش رفتار می‌کند.(پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۴۴) بنابراین طبق این تقسیم‌بندی می‌توان وجه شبه را به سه قسمت تقسیم کرد حسی و عقلی و کارکردی.

وجه شبه حسی: در کل گلستان سعدی کمتر به وجه شبه حسی برمی‌خوریم گویا سعدی در گلستان از رنگ‌ها و شکل‌ها می‌گذرد و شباهت را در اعماق و اعمال می‌یابد، امّا به هر حال نمونه‌هایی از این وجه شبه در گلستان دیده می‌شود، مانند بیت: **لب بر لبی چو چشم خروس ابلهی بود/ برداشتن به گفته بیهوده خروس**، در این بیت لب از نظر سرخی و کوچکی به چشم خروس تشبیه شده و وجه شبه با حواس پنج گانه قابل درک است. مثال های دیگر:

**اطفال شاخ:** وجه شبه نوباوگی و حسی است.

**بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی:** در تشبیه نم به لآلی وجه شبه گرد و براق بودن/ حسی.

**سبزه‌ی گلستان عذارش نو دمیده:** در تشبیه گلستان به عذار وجه شبه زیبایی/ حسی.

**گل سرخش چو عارض خوبان:** وجه شبه سرخی و زیبایی و طراوت/ حسی.

**سنبلش همچو زلف محبوبان:** وجه شبه بلندی و خوشبویی/ حسی.

**زلف خوبان زنجیر پای عقل است:** وجه شبه حلقه حلقه و بلند بودن/ حسی..

وجه شبه عقلی: با در نظر گرفتن وجه شبه کارکردی بسامد وجه شبه عقلی نیز در گلستان سعدی پایین می‌آید، وجه شبه عقلی وجه شبهی است که با حواس پنجگانه قابل حس نیست و در عین حال بیانگر یک عمل نیز نمی‌باشد مانند عبارت رقعه‌ی منشآتش که همچون کاغذ زر می‌برند، وجه شبه با ارزش بودن است که می‌توان آن را عقلی در نظر گرفت. مثال‌های دیگر:

**مردمی چون ملک نیک محضر:** وجه شبه نیک محضر بودن/عقلی..

**گنج صبر:** وجه شبه با ارزش بودن/عقلی.

**من آن مورم که در پایم بمالند:** وجه شبه بی آزاری/عقلی.

**وجود مردم دانا مثال زرّ طلی ست:** وجه شبه با ارزش بودن/عقلی.

وجه شبه کارکردی: این نوع وجه شبه که بیشتر در اضافه‌های تشبیهی دیده می‌شود در گلستان سعدی بسامد بسیار بالایی دارد، مثلاً در عبارت **باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده**، وجه شبه فراگیر بودن است، رحمت شبیه باران نیست، بلکه عملی شبیه باران دارد و مانند باران به خاص و عام می‌رسد. مثال های دیگر:

**خوان نعمت بی‌دریغش همه جا کشیده:** نعمت عملی مانند خوان دارد یعنی گسترده است.

**فراش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد:** باد صبا عملی مانند فراش دارد یعنی گسترنده است.

**دایه‌ی ابر بهاری را فرموده:** ابر بهاری عملی مانند دایه دارد یعنی می‌پرورد.

**درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر کرده:** ورق عملی مانند قبا دارد یعنی می‌پوشاند.

**اطفال شاخ را کلاه شکوفه بر سر نهاده:** شکوفه عملی مانند کلاه دارد و بر سر قرار می‌گیرد.

**دیوار امت:** امت عملی مانند دیوار دارد و محافظت‌کننده است.

**در بحر مکاشفت مستغرق گشته:** مکاشفت عملی مانند بحر انجام می‌دهد یعنی غرق می‌کند.

**لشکری چون هزبران جنگی:** لشکریان عملی مانند هزبر انجام می‌دهند یعنی می‌جنگند.

**یا رب ز باد فتنه نگه دار خاک پارس:** فتنه عملی مانند باد انجام می‌دهد و ویرانگری می‌کند.

**پیراهن برگ:** برگ عملی مانند پیراهن انجام می‌دهد و می‌پوشاند.

**ظاهر ایشان به زیور صلاح آراسته:** صلاح عملی مانند زیور دارد یعنی می‌آراید.

**نبیند مدعی جز خویشتن را/ که دارد پرده ی پندار در پیش:** پندار عملی مانند پردا دارد یعنی می‌پوشاند.

**من از شراب این سخن مست:** سخن عملی مانند شراب دارد و مست می‌کند.

**به خنده گفت که من شمع جمعم ای سعدی:** معشوق عملی مانند شمع دارد یعنی افروزنده‌ی جمع است.

**دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ وصل:** گوینده عملی شبیه طاووس دارد یعنی می‌نازد.

**دیگر امروز از فراق یار می‌پیچم چو مار:** گوینده عملی مانند مار دارد یعنی به خود می‌پیچد.

### ۳-۲- وجه شبه دوگانه یا استخدام تشبیهی:

اگر وجه شبه در ارتباط با مشبّه یک معنی و در ارتباط با مشبّهٌبه معنی دیگری داشته باشد و یک بار حسی و بار دیگر عقلی باشد در این صورت وجه شبه دوگانه خوانده می‌شود و یکی از زیباترین صنایع بدیعی یعنی استخدام ایجاد می‌شود، استخدام در لغت به معنی به خدمت خواستن یا به خدمت گرفتن است و مطابق علم بدیع یعنی لفظی را در بیت بیاورند که دارای دو معنی یا بیشتر باشد و با هریک از کلمات یا جمله‌های متن با یک معنی مجزا ارتباط یابد. شمیسا این صنعت را به سه دسته تقسیم می‌کند: استخدام تشبیهی، استخدام غیر تشبیهی[۲] و استخدام ضمیر[۳]، از این موارد آنچه در علم بیان مطرح می‌شود استخدام تشبیهی است که رایج‌ترین نوع استخدام است که بر دو نوع است، استخدام در فعل و استخدام در اسم(شمیسا، ۱۳۳: ۱۳۷)

**استخدام در فعل:** اگر فعل جمله در ارتباط با مشبّه یک معنی و در ارتباط با مشبّهٌبه معنی دیگری بگیرد، استخدام در فعل است؛ مانند عبارت: **پرده‌ی ناموس بندگان به گناه فاحش ندرد:** در این عبارت دریدن نسبت به پرده حسی و نسبت به ناموس عقلی است بنابراین وجه شبه دوگانه داریم، مانند موارد زیر:

**دوران بقا چو باد صحرا بگذشت(۲۱۱)** : گذشتن نسبت به باد حسی و نسبت به دوران عقلی است.

**درویشی را دیدم که در آتش فاقه همی سوخت(۴۲۲):** سوزاندن نسبت به آتش حسی و نسبت به فاقه عقلی است.

**مهره‌ی مهرش برچیدم(۵۱۳):** برچیدن نسبت به مهره یعنی جمع کردن حسی و نسبت به مهر به معنی تمام کردن و عقلی است.

**فرش ولع درنوردی(۵۲۴)**: درنوردیدن نسبت به فرش حسی و نسبت به ولع عقلی است.

**فرش هوس درنوردم(۵۲۱)**: درنوردیدن نسبت به فرش حسی و نسبت به هوس عقلی است.

**استخدام در اسم:** اسمی در ارتباط با مشبّه یک معنی و در ارتباط با مشبّهٌبه معنی دیگری دارد. مانند موارد زیر:

**جهان در هم افتاده چون موی زنگی(۱۰۴)**: در هم افتادن نسبت به موی زنگی حسی و نسبت به جهان عقلی است.

**آن که چون پسته دیدمش همه مغز/پوست بر پوست بود همچو پیاز(۳۲۲)** : پر مغز بودن و پوست بر پوست بودن نسبت به پسته و پیاز حسی و نسبت به شخص عقلی است.

**جمعی چو گل ولاله به هم پیوسته/ تو هیزم خشک در میانی رسته(۵۱۶)**: خشک بودن نسبت به هیزم حسی و نسبت به شخص عقلی است.

**نادان چون طبل غازی بلند آواز و میان تهی(۶۵۵)**: میان تهی بودن نسبت به طبل حسی و نسبت به نادان عقلی است.

**دریغا که بر خوان الوان عمر/ دمی خورده بودیم و گفتند بس(۵۶۳)**: رنگارنگ بودن نسبت به خوان حسی و نسبت به عمر عقلی است.

گاهی در استخدام وجه شبه ذکر نمی‌شود یعنی تشبیه مجمل و اضافی است؛ مانند: **قصب‌الجیب حدیثش که چون شکر می‌خورند(۱۰۳)**: در این تشبیه وجه شبه چون شکر بودن یا شیرینی است که حذف شده، امّا نسبت به قصب‌الجیب حسی و نسبت به حدیث عقلی است، همچنین موارد زیر:

**عنان طاقت درویش از دست تحمل برفت(۵۹۷)**: وجه شبه تحت تصرف بودن نسبت به عنان حسی و نسبت به طاقت عقلی است.

**سنگِ سراچه‌ی دل**: وجه شبه سخت بودن است که نسبت به سنگ حسی و نسبت به دل عقلی است.

**رستم فاقه(۵۹۵)**: وجه شبه قدرتمند بودن است که نسبت به رستم حسی و نسبت به فاقه عقلی است.

**چراغ توفیق(۳۲۶)**: وجه شبه روشن گر بودن است که نسبت به چراغ حسی و نسبت به توفیق عقلی است.

**تیغ زبان(۵۹۷ )**: وجه شبه برندگی است که نسبت به تیغ حسی و نسبت به زبان عقلی است.

در صنعت استخدام گاهی دو معنای واژه‌ی استخدامی حقیقی است و گاهی یک معنا مجازی است:

دو معنی واژه‌ی استخدامی حقیقی است: در این موارد واژه‌ی استخدامی طبق علم بدیع لفظی جناس تام محسوب می‌شود و طبق علم بدیع معنوی ایهام دارد و به عبارت ساده‌تر دو معنا دارد، مانند گذشتن در عبارت: دوران بقا چو باد صحرا بگذشت که هم به معنای عبور کردن است و هم به معنای به پایان رسیدن و سپری شدن.

از دو معنی واژه‌ی استخدامی یکی مجازی است: در این موارد وجه شبه کلمه‌یی است که در لغت یک معنی دارد و با تأویل معنی دومی نسبت به یکی از طرفین تشبیه به آن می‌دهیم (کنایی یا استعاری) مانند درویشی را دیدم که در آتش فاقه همی سوخت که سوزاندن فقر معنای حقیقی است، امّا سوزاندن فاقه مجازی است و استعاره از نهایت آزردن است. در بیشتر استخدام‌های گلستان یکی از معناهای وجه شبه مجازی است؛ مثلاً پرمغز بودن انسان، خشک بودن شخص، میان تهی بودن نادان، رنگارنگ بودن عمر و...همه صورتی کنایی دارند.

### ۳-۳- وجه شبه حقیقی و خیالی:

وجه شبه از سویی دیگر یا حقیقی است یا خیالی. در وجه شبه حقیقی، صفت مشترک حقیقتاً در طرفین تشبیه وجود دارد و به عبارت بهتر در دو طرف قابل تصور است؛ مانند تشبیه گیسو به شب در سیاهی، امّا در وجه شبه خیالی صفت مشترک در یکی از طرفین تشبیه امکان بروز در عالم واقع را ندارد؛ مانند تشبیه غم به سپاه زنگ در سیاهی، در وجه شبه خیالی بیشتر با سنن ادبی سروکار داریم، شمیسا نوعی دیگر از وجه شبه را تعریف می‌کند به نام وجه شبه تأویلی، طبق تعریف او این وجه شبه نیاز به تأویل برای یکی از طرفین تشبیه دارد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۲) در گلستان سعدی نمونه‌های متعدّدی از هر دو نوع وجه شبه خیالی و حقیقی وجود دارد؛ مثلاً در عبارت **دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات را در مهد زمین بپرورد**: پرورنده بودن برای دایه و ابر حقیقی است، امّا در عبارت

**فراش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد:** گسترنده بودن نسبت به باد صبا خیالی است.
نمونه‌هایی دیگر از وجه شبه خیالی:

**در بحر مکاشفت مستغرق گشته(۱۰۳)** : وجه شبه غرق‌کننده بودن نسبت به مکاشفت خیالی است.

**خلاف راه صواب است که ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام(۱۰۷):** برندگی در زبان خیالی است.

**ظاهر ایشان به زیور صلاح آراسته:** آراستن نسبت به صلاح خیالی است.

**من از شراب این سخن مست:** مست کردن نسبت به سخن خیالی است.

**زلف خوبان زنجیر پای عقلست و دام مرغ زیرک:** اسیر کردن نسبت به زلف خیالی است.

### ۳-۴- وجه شبه مفرد و متعدّد و مرکب

**وجه شبه مفرد:** اگر طرفین تشبیه فقط در یک مورد یا صفت اشتراک داشته باشند وجه شبه مفرد است؛ مانند اطفال شاخ که وجه شبه نوباوگی است و مفرد می‌باشد.

**وجه شبه متعدّد:** آن است که از تعداد وجه شبه‌ها از یکی بیشتر باشد، این وجه شبه بر چند نوع است: متعدّد حسی مانند گل سرخش چو عارض خوبان که وجه شبه آن سرخی و زیبایی و طراوت یعنی چند امر حسی است، متعدّد عقلی مانند دانا چو طبله‌ی عطار است خاموش و هنرنمای و متعدّد مختلف که ترکیبی از حسی و عقلی است؛ مانند جهان در هم افتاده چون موی زنگی که وجه شبه آن آشفتگی و سیاهی است، در گلستان سعدی بسامد وجه شبه‌های متعدّد حسی بیشتر است:

**الماس آب دیده:** وجه شبه صفا و درخشندگی و برندگی/حسی

**بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی:** تشبیه نم به لآلی: وجه شبه گرد و درخشان بودن/حسی

**سلک صحبت:** وجه شبه طولانی و ادامه‌دار بودن/حسی

**لب چو چشم خروس:** وجه شبه سرخی و کوچکی/حسی

**زلف خوبان زنجیر پای عقل است:** تشبیه زلف به زنجیر وجه شبه حلقه حلقه و دراز بودن/حسی

**وجه شبه مرکب:** هنری‌ترین وجه شبه است و از مشبّهٌبه مرکب اخذ می‌شود، وجه شبه مرکب هیئت حاصله از امور متعدّد است و به اصطلاح منتزع از چند چیز است، یعنی تابلو و تصویری که از مجموع جزئیات گوناگون حاصل می‌شود. اگر وجه شبه مرکب بود و اجزا و طرفین تشبیه قابل معادل‌سازی و قرینه قرار دادن باشند، تشبیه مرکّب است و اگر نتوان اجزا طرفین تشبیه را قرینه کرد تشبیه تمثیل است. مثلاً در بیت عمر برف است و آفتاب تموز/ مدتی ماند و خواجه غره هنوز، وجه شبه گذشتن بر چیزی و ایجاد نقصان در آن و مرکّب است، همچنین می‌توان بین عمر و برف و آفتاب و تموز قرینه‌سازی کرد پس تشبیه مرکّب است. در گلستان سعدی با حجم زیادی از تشبیهات مرکّب روبه‌رو می‌شویم؛ مانند موارد زیر:

**پیراهن برگ بر درختان/ چون جامه‌ی عید نیکبختان(۱۰۷)**: وجه شبه قرار گرفتن چیزی نو و براق بر هیئت‌های بلند

**بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی/ همچو عرق بر عذار شاهد غضبان**: وجه شبه افتادن قطرات آب بر روی سرخی

**قرص خورشید در سیاهی شد/ یونس اندر دهان ماهی شد(۱۸۱)**: وجه شبه پنهان شدن چیزی روشن در جایی تاریک

**چو کعبه قبله‌ی حاجت شد از دیار بعید/روند خلق به دیدارش از بسی فرسنگ**
**تو را تحمل امثال ما بباید کرد/که هیچکس نزند بر درخت بی بر سنگ(۲۰۰)**: وجه شبه رفتن گروهی به جایی که از آن جا امید نعمت دارند

**قرار در کف آزادگان نگیرد مال/نه صبر در دل عاشق، نه آب در غربال(۱۹۱)**

**زیر پایت گر ندانی حال مور/ همچو حال توست زیر پای پیل(۲۰۴)**

**دیده از دیدنش نگشتی سیر/ همچنان از فرات مستسقی (۳۳۴)**

**در سر کار تو کردم دل و دین با همه دانش/مرغ زیرک به حقیقت منم امروز و تو دامی (همان)**

**هرکه هست از فقیه و پیر و مرید/ وز زبان آوران پاک نفس**
**چون به دنیای دون فرود آمد/ به عسل در بماند پای مگس(همان)**

**چه بودی ار سر زلفش به دستم افتادی/ چو آستین کریمان به دست درویشان(۵۱۷)**

**ناگاه از ظلمت دهلیز خانه روشنایی بتافت یعنی جمالی که زبان فصاحت از بیان صباحت او عاجز آید چنان که در شب تاری صبح برآید یا آب حیات از ظلمات به در آید. (۵۱۸)**

**دیده‌ی اهل طمع به نعمت دنیا/ پر نشود همچنان که چاه به شبنم**
**عالم اندر میانه‌ی جهال/مثلی گفته‌اند صدیقان**
**شاهدی در میان کوران است/ مصحفی در سرای زندیقان (۶۵۵)**
**یکی را گفتند عالم بی عمل به چه ماند؟ گفت به زنبور بی عسل. (۶۶۰)**

## ۴- نتیجه‌گیری:

در این مقاله با بررسی انواع وجه شبه در گلستان سعدی به این نتیجه رسیدیم که تشبیه‌های سعدی در گلستان بیشتر از نوع تمثیلی و مرکّب است، سعدی در این اثر تعلیمی با بهره‌گیری از تشبیه‌های تمثیلی و مرکّب و وجه شبه مرکّب به تقریب و ایضاح کلام خود در ذهن مخاطب می‌پردازد. در دیباچه‌ی گلستان سعدی با تعداد بالایی از اضافه‌های تشبیهی روبه‌رو می‌شویم که بر خلاف بعضی تعریف‌ها که تمام اضافه‌های تشبیهی را تشبیه بلیغ دانسته‌اند، مفصّل و غیر بلیغ است، همچنین بسامد وجه شبه کارکردی در مقابل وجه شبه‌های عقلی و حسی در گلستان سعدی بسیار بیشتر است و ما در کل این اثر، با وجه شبه حسی و عقلی کمتر برمی‌خوریم. در گلستان سعدی نمونه‌های متعدّدی از هر دو نوع وجه شبه خیالی و حقیقی وجود دارد و در برخی موارد تشبیه نسبت یه یک سو خیالی است، سعدی در به کار بردن وجه شبه دوگانه یا استخدام در گلستان به هر دو نوع استخدام در فعل و استخدام در اسم توجّه دارد و گاهی نیز وجه شبه در استخدام حذف می‌شود، او در به کارگیری استخدام بیشتر به معانی مجازی کلمات نظر دارد.

## پی نوشت ها:

۱- با توجّه به این که در کل این تحقیق از شرح گلستان خزائلی استفاده شده برای رعایت اختصار به ذکر صفحه اکتفا می‌کنیم.

۲- مانند استخدام تشبیهی در آن اسمی با دو فعل یا فعلی با دو اسم در دو معنی ترکیب می‌شود، امّا در آن تشبیه وجود ندارد مانند: خمیازه کشیدیم به جای قدح می/ ویران شود آن شهر که میخانه ندارد. نجیب کاشانی

۳- این استخدام در عربی رایج است و در آن لفظ یک بار و در یک معنی در کلام به کار می‌رود و به معنی دوم آن به ضمیری اشاره می‌شود، مانند: امید هست که روی ملال درنکشد / ازین سخن که گلستان نه جای دلتنگی‌ست علی الخصوص که دیباچه‌ی همایونش/ به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی ست

**منابع:**

**کتاب‌ها:**

۱- جارم، علی – امین، مصطفی (۱۴۱۰). ***البلاغه الواضحه. الطبعه الثالثه***. قم: مؤسسه البعثه.

۲- جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۶۱). ***اسرارالبلاغه***. ترجمه‌ی جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۳- خزائلی، محمّد(۱۳۸۱). ***شرح گلستان***. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات بدرقه جاویدان.

۴- شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۵۸). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: انتشارات آگاه.

۵- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). ***بیان***. چاپ سوم از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

۶- ---------- (۱۳۹۳). ***نگاهی تازه به بدیع***. چاپ پنجم از ویرایش سوم. تهران: نشر میترا.

۷- صادقیان، محمدعلی(۱۳۷۱). ***طراز سخن در معانی و بیان***. تهران: مرکز انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی.

۸- کزازی، میرجلال الدین(۱۳۶۸). ***زیباشناسی سخن پارسی***. تهران: نشر مرکز.

**مقاله:**

۹- پورنامداریان، تقی- ماحوزی، امیرحسین(۱۳۸۷). «بررسی وجه شبه در کلّیات شمس». ***مجله‌ی دانشکده‌ی زبان و ادبیّات دانشگاه تهران***. شماره ۱۸۶. صص ۴۱-۶۴.

# بررسی و تبیین ظرفیّت‌های نمایشی حکایت «جوان مشت‌زن» گلستان از منظر مهارت‌های اجتماعی

**طیبه پرتوی‌راد**[1]
**زهره اسماعیلی**[2]

**چکیده:**
علی‌رغم گسترش شهرنشینی و رشد روزافزون تکنولوژی که تلاش بشر را برای به دست آوردن آرامش نشان می‌دهد، یکی از معضلات مهمی که جامعه‌ی امروز ما با آن روبه‌روست، کمبود یا هدفمند نبودن آموزش مهارت‌های اجتماعی به اقشار مختلف جامعه است. بهترین راه آموزش فرهنگ مهارت‌های اجتماعی به مردم بوی‌ژه کودکان و نوجوانان، استفاده از رسانه‌های نمایشی و بهترین منبع برای تحقق مهارت‌های اجتماعی بهره‌گیری از قصه و داستان است. بهره‌گیری از متون ادبی کهن در قالب رسانه‌های جدید هم می‌تواند سطح مهارت‌های اجتماعی جامعه را ارتقا دهد، هم به غنای رسانه‌ای کشور یاری رساند و هم گرد فراموشی را از متون کهن ادبی بزداید. در این مقاله با روش مطالعه‌ی کتابخانه‌ای، ظرفیت‌های نمایشی حکایت جوان مشت‌زن گلستان از منظر مهارت‌های اجتماعی بررسی شده است و قابلیت‌های این حکایت در دو ساحت نمایش و مهارت‌های اجتماعی برشمرده می‌شود تا بتواند الگویی برای بازنمایی فرهنگ در قالب رسانه باشد.

**واژه‌های کلیدی:** گلستان سعدی، حکایت، ظرفیت نمایشی، مهارت اجتماعی، رسانه‌های نمایشی

---

۱- دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
۲- دانشجوی دکتری زبان وادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

**۱- مقدمه:**

انسان‌ها در طول تاریخ همواره کوشیده‌اند تجارب و یافته‌های خود را با روش‌ها و شیوه‌های گوناگون به فرزندان و نسل آینده خویش انتقال دهند. نیاز به آموزش و یادگیری، سبب بقای جوامع بشری و فرهنگ‌سازی و حفظ آن، بخشی جدایی‌ناپذیر از آرمان‌های انسانی شده است. آموزش و یادگیری وظیفه‌ای راهبردی است و همواره این سؤال برای صاحب-نظران تعلیم و تربیت مطرح بوده است که «می‌خواهیم چه چیزی را یاد بدهیم و چگونه می‌خواهیم آن را یاد بدهیم». برای یک آموزش اثربخش و کارآمد، استفاده از فنون و راهبردهای مطلوب دارای اهمیت بسیار است. امروزه رشد شخصیّت همه‌جانبه‌ی فرد یکی از هدف‌های اساسی و اوّلیه‌ی نظام‌های آموزشی شده است و یکی از جنبه‌های رشد و شخصیّت انسان، جنبه‌ی اجتماعی است (فهامی و عزتی، ۱۳۸۸: ۶۴).

دانشمندان علوم اجتماعی «اجتماعی کردن» را فرایندی می‌دانند که طی آن فرد شیوه‌های رفتاری، باورها، ارزش‌ها، الگوها و معیارهای فرهنگی خاص جامعه را یاد می گیرد و آن‌ها را جزء شخصیّت خود می‌سازد. بنیادی‌ترین بخش اجتماعی کردن در دوران کودکی روی می‌دهد، امّا این روند در سراسر عمر آدمی ادامه می‌یابد. اجتماعی کردن دارای دو نقش اساسی است: نخست از نظر فردی، اجتماعی کردن استعدادهای بالقوه فرد را شکوفا می‌کند و امکانات رشد شخصیّت و تبدیل فرد به شخصی اجتماعی را فراهم می‌آورد. دوم از نظر جامعه اجتماعی کردن، فرآیندی است برای انتقال ویژگی‌های فرهنگی یک جامعه از نسلی به نسل دیگر و فراهم آوردن امکان تعامل و استمرار فرهنگ و نیز تربیت افراد برای ایفای نقش‌ها و احراز پایگاه‌های مختلف اجتماعی (قنادان و همکاران، ۱۳۷۵: ۹۴). این انتقال فرهنگ در گذشته توسط خانواده، گروه همسالان، آموزش‌وپرورش و ... به طور هدفمند انجام می‌شد. با تغییر جوامع و رشد روزافزون رسانه‌ها، خانواده، آموزش و پرورش و سایر نهادهای اجتماعی کارکردهای اجتماعی سنّتی خود را از دست داده‌اند. ادبیّات کهن که زمانی سهم عمده‌ای در انتقال ارزش‌ها و بینش‌های انسان‌ها را بر عهده داشت امروزه به متونی پیوسته به تاریخ با کارکردی لذت‌بخش محدودشده است و بیم آن است که با کاهش مطالعه و غلبه‌ی فضای فرهنگی سایر جوامع پس از مدّتی در ذهن جامعه به فراموشی سپرده شود.

علی‌رغم گسترش شهرنشینی و رشد روزافزون تکنولوژی که تلاش بشر را برای به دست آوردن آرامش نشان می‌دهد، یکی از معضلات مهمّی که جامعه‌ی امروز ما با آن روبه‌روست کمبود یا هدفمند نبودن آموزش مهارت‌های اجتماعی به اقشار مختلف جامعه

است. به گونه‌ای که هر روز در برخوردهای اجتماعی صدمات جبران‌ناپذیری به افراد وارد می‌آید که در درازمدّت مسبب بحران‌های فرهنگی و اجتماعی خواهد شد.

امروزه بخش عظیمی از جامعه‌پذیری مخاطبان از طریق رسانه‌ها انجام می‌شود، افراد جامعه از ابتدای تولّد با رسانه‌ها بزرگ می‌شوند و در دنیای اطلاعاتی و ارتباطی امروز، این افراد بخش عظیم فرهنگ، ارزش‌ها و هنجارهای جامعه‌ی خود و دیگر جوامع را از رسانه‌ها دریافت می‌کنند. رسانه‌ها مؤثرترین ابزار تغییر بینش‌ها، نگرش‌ها، ارزش‌ها و رفتارها و به بیان دیگر، ایجاد تحرک فردی و اجتماعی هستند (فرقانی، ۱۳۸۰: ۴۹). اثربخشی درخور توجّهِ آموزش مهارت‌های زندگی، اعم از مهارت‌های فردی و اجتماعی در پیشگیری از آسیب‌های روانی اجتماعی در جوامع مختلف، نگارنده را بر آن داشت که در پی نشان دادن این الگوها در قاب تصویر و نمایش باشد و از قصّه‌ها و حکایت‌های کهن مرتبط با فرهنگ خودی برای این آموزش‌ها بهره گیرد، چرا که رسانه بویژه رادیو، تلویزیون و سینما مهم‌ترین و با توجّه به دسترسی و گستردگی آن برای تمام مخاطبان، بهترین مرجع انتقال مهارت‌های اجتماعی به مردم جامعه محسوب می‌شوند.

مؤثرترین راه آموزش مهارت‌های اجتماعی به مردم بویژه کودکان و نوجوانان، با توجّه به دامنه‌ی تأثیرگذاری و .... استفاده از رسانه است و بهترین منبع برای تحقق مهارت‌های اجتماعی بهره‌گیری از قصّه و داستان است تا در جامه‌ای نو از جمله نمایش رادیویی، تلویزیونی، سینمایی و پویانمایی مخاطبان خود را با مفاهیم اجتماعی و فرهنگی آشنا سازد و با قالب‌های بومی و ملی احیاگر هویت‌های ایرانی-اسلامی باشد.

### ۱-۱- قصّه و داستان پل انتقال مهارت‌های اجتماعی به افراد

یکی از شیوه‌هایی که در آموزش مهارت‌های اجتماعی به کودکان بسیار مؤثر بوده است قصّه‌گویی است. انسان به دلیل ویژگی‌های روانی خود، نسبت به قصّه و پی گرفتن سرگذشت و سرنوشت قهرمانان داستان‌ها کشش خاصی دارد و همین شخصیّت‌های داستانی هستند که الگو و آینه‌ای برای کنش و عمل در زندگی قرار می‌گیرند. به همین سبب، «روایتگری و قصّه‌گویی، راهی برای آموزش تفکّر و بایدها و نبایدهای مورد نظر بوده است و عموم معلّمان بشری از این روش برای انتقال آموزه‌های خود بهره برده‌اند» (حسینی، ۱۳۷۹: ۲۶). قصّه‌ها از روزگاران قدیم برای آموزش، انتقال تجربه‌ها و تاریخ هر قوم از نسلی به نسل دیگر پدید آمده‌اند. تجربه طولانی بشر نشان داده است که «مخاطب

قصّه، به دلیل شخصی شدن رویدادها و احساس نزدیکی‌اش به واقعه و شخصیّت‌ها، دریافت روشن‌تری از قصد و نیت گوینده که غالباً می‌توانست نامحسوس و گاه دور از ذهن باشد به دست آورد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۷۷). با استفاده از ادبیّات و داستان‌های کودکان می‌توان مهارت‌های ارزشمندی را در زمینه رفتارهای اجتماعی به کودکان آموزش داد. قصّه منبعی غنی و شیوه و ابزاری خلاق، آسان و لذّت‌بخش برای آموزش است. «بر اساس نظریّه بندورا، کودک می‌تواند از طریق تجربه‌ی جانشینی با قهرمان داستان همانندسازی نموده، پیامدهای رفتار را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و سپس آن را خود الگوبرداری نموده و به کار برد» (طهماسیان، ۱۳۸۹: ۲). برخلاف باور بسیاری از افراد که متون کهن را دارای جنبه‌های صرفاً روایی دانسته و از تأثیرگذاری بر روند زندگی امروزی جامعه دور می‌دانند باید گفت بسیاری از این متون به دلیل دربرگیری مسائل فطری انسانی که معتنابه بسیاری از افراد است، می‌تواند هنوز هم در رفع برخی از مشکلات جامعه راهگشا و در آموزش افراد بهتر از بسیاری از راه‌کارهای تجربه نشده، مثمر ثمر واقع شود. ادبیّات به‌زعم بسیاری از افراد بعد عاطفی ذهن را به چالش می‌کشد و نباید از تأثیر آن بر همان بعد غافل ماند. بویژه با تغییر سازوکارهای تربیتی جامعه می‌توان به خوبی از این مفاهیم در ارتقای سطح تربیتی و اجتماعی جامعه و کاهش عوامل تخریبی انسانی و تنش‌های اجتماعی و اخلاقی و روانی، بهره گرفت.

حلقه‌ی اتصال بین ادبیّات و نمایش حکایت‌ها و داستان‌هایی است که می‌توان از ادبیّات وام گرفت و در قالب درام به تصویر کشاند. نگارنده بر این باور است که فیلم، تئاتر و انیمیشن (پویانمایی) تأثیرگذارترین قالب‌های رسانه می‌باشند و اساسی‌ترین عنصر تشکیل‌دهنده آن‌ها را درام تشکیل می‌دهد.

اگرچه ژانر درام (drama) با تعریف ارسطویی آن، هیچ‌گاه در ادبیّات ما تا عصر مشروطه شکل نگرفت ولی این به آن معنی نیست که متون ادبی ما فاقد ظرفیّت‌های نمایشی است و نمی‌توان از آن‌ها در عرصه‌ی نمایش بهره برد. ویژگی‌های مشترک برخی از حکایات ادبی کهن ایران با درام می‌تواند راه را برای اقتباسِ نمایشی هموارتر سازد. یعنی برخلاف نمایش‌نامه‌های غرب که مستقیماً برای نمایش نگارش یافته‌اند حکایت‌های ما می‌توانند با گذر از مرحله‌ی بازنویسی و اقتباس و با حذف و اضافاتی برای مخاطب به نمایشنامه و فیلم‌نامه مبدل شوند. گستره‌ی اقتباس در این فرایند به

حکایت بستگی دارد و می‌تواند از اقتباس وفادارانه تا اقتباس آزاد، بسته به هنرمندی اقتباس‌گر و میزان خلاقیت او در نوسان باشد.

در عصری که هنر داستان قدرت فائقه‌ی فرهنگی آن است و هنر فیلم بهترین ابزار برای این کار عظیم (مک کی، ۱۳۹۱: ۱۱) محسوب می‌شود، ما را از اقتباس گریز و گزیری نیست.

### ۱-۲- اقتباس از آثار ادبی

آثار ادبی کهن به عنوان متونی ارزشمند و دارای ظرفیّت‌ها و قابلیت‌های نمایشی به دلیل اعتقاد و التزام اکثر نمایشنامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان به تفکّر ارسطویی که «داستان‌ها و روایاتی را که از گذشتگان به ما رسیده است، [را] نباید تغییر داد» (مکی، ۱۳۶۶: ۳۲) و مهم‌تر از آن، دشواری‌های اقتباس بویژه کوتاهی حکایات، کمتر مورد اقتباس قرار گرفته است.

موجزنویسی و اختصارگویی در آثار ادبی ما -چون برای تصویر نگاشته نشده‌اند- عرصه را برای نوشتن نمایش‌نامه و فیلم‌نامه و ... بر هنرمندان تنگ کرده است و به همین دلیل این حکایات با وجود این که از نظر حکمی و اخلاقی و اعتقادی بسیار پرارزش‌اند به دلیل اختصار نمایشی‌شان کمتر مورد توجّه قرار گرفته‌اند. حال آن که بهره‌گیری از الگوهای مختلف اقتباس می‌تواند راه‌کاری برای حل این مشکل باشد. مثلاً در اقتباس آزاد بسیاری از ایده‌های داستانی این متون می‌تواند در ذهن نمایش‌نامه‌نویسان و فیلم‌نامه‌نویسان شاخ و برگ یابد و به فیلم‌نامه‌های تلویزیونی و سینمایی و پویانمایی و حتّی نمایش‌های رادیویی و تلویزیونی یا برش‌های نمایشی (اسکچ) مبدل شود.

### ۱-۳- حکایت جوان مشت‌زن گلستان

اگرچه بسیاری از حکایات سعدی موجز و خالی از عناصر داستانی است ولی حکایت جوان مشت‌زن که در باب سوم گلستان به تحریر درآمده است یکی از معدود حکایاتی است که حائز ویژگی‌های نمایشی بالایی است. در این حکایت، سعدی با گفت‌وگو، کنش، خلق موقعیت‌های متفاوت، کشمکش، بحران و ... اثری خلق کرده که قابلیت‌های نمایشی فراوانی دارد و می‌توان از آن فیلم، پویانمایی، تئاتر و ... ای باورپذیر، زنده و پویا برای مخاطب کودک و نوجوان و حتّی بزرگسال، تهیّه کرد. در این مقاله براساس معیارها و

عناصر درام ظرفیت‌های نمایشی حکایت «جوان مشت‌زن» گلستان سعدی، در دو ساحت مهارت‌های اجتماعی و نمایش بررسی می‌شود.

**۱-۳-۱- خلاصه‌ی حکایت:**

پسری مشت‌زن برای کسب روزی به نزد پدر رفته و از او اجازه سفر می‌خواهد. در پایان گفت‌وگوی بین آن‌ها که در آن پدر سعی در انصراف پسر از سفر را دارد، پسر به سفر می‌رود. در ابتدای سفر با ملاحانی روبه‌رو می‌شود که از بردن او به دلیل بی‌پولی‌اش امتناع می‌کنند ولی بنا به اجبار، او را با خود همراه می‌برند و در دریا رها می‌سازند. جوان پس از نجات از دریا به بیابانی می‌رسد و از قومی طلب آب می‌کند که درخواستش بی‌نتیجه می‌ماند. سپس در پس کاروانی به راه می‌افتد تا خود را به جایی برساند ولی در طی مسیر کاروانیان او را رها می‌کنند. در پایان حکایت، شاهزاده‌ای او را که در بیابان در حال مرگ است نجات می‌دهد و با کمک مالی، پسر را به خانه‌اش بازمی‌گرداند.

**۲- مهارت‌های اجتماعی حکایت**

یکی از مشکلات و مسائلی که بسیاری از جوامع از جمله جامعه‌ی ما با آن از گذشته تا به امروز روبه‌روست، مسئله‌ی مهاجرت است. مهاجرت از روستاها به شهرها، از روستاها و شهرها به پایتخت و از کشوری به کشور دیگر. در این میان کم نیستند افرادی که بدون هیچ پشتوانه‌ی مالی و تحصیلی و تخصصی و ... عزم سفر جزم می‌کنند و راهی دیار دیگری می‌شوند و علاوه بر مواجهه با مشکلات متعدّد نه راه پیشی برایشان باقی می‌ماند و نه راهی برای بازگشت به موقعیت گذشته خود دارند. نسخه‌ای که سعدی به عنوان حکیمی اندیشمند صدها سال پیش برای هم عصرانش پیچیده هنوز هم مانند برخی از توصیه‌های دیگرش کارساز و نتیجه‌بخش است. جدا از باورهای صرف قضا و قدری پدر، سایر توصیه-های او قابل تأمل است و می‌تواند برای جوانان زمان ما هم راهگشا باشد.

سعدی در این حکایت صرفِ داشتن زور بازو و عدم به‌کارگیری عقل و خرد و نداشتن تخصص و مهارت را بیهوده می‌داند و نشان می‌دهد که با داشتن قوای بدنی و اعتماد به نفس بالا، بدون به کارگیری عقل و خرد به هیچ جا نمی‌توان رسید. سعدی در ضمن بیان محتوای اصلی حکایت در خلال آن به رفتارها و منش نادرست انسان‌ها اشاره می‌کند و به صورت مستقیم و غیرمستقیم زشتی آن‌ها را به مخاطب می‌شناساند. چه خطاهای ناشی از رفتار بد مشت‌زن و چه رفتار کسانی که موجبات اعمال و رفتار زشت بعدی او را

فراهم می‌سازند و بدین‌گونه به مخاطب می‌فهماند رفتار و گفتار انسان‌ها در یک جامعه بی‌شک بر زندگی و رفتار و گفتار دیگران مؤثر است و برای داشتن جامعه‌ای ایده‌آل باید تمامی مردم در تلاش باشند و به اخلاق و رفتار حسنه تأسی جویند و مهارت‌های اجتماعی خود را افزایش دهند. سعدی داستانی به رشته تحریر می‌کشد که مخاطب آن، جوان مشت‌زن را به‌دلیل خودرایی و غرور بیش از حد، عدم به‌کارگیری عقل و تدبیر، بهره نگرفتن از مشورت بزرگان، تلاش برای فریب دیگران و فشار بر آنان به وسیله قدرت بازو و ... مواخذه می‌کند. در ضمن اینکه در حکایت، نویسنده با بیان اوضاع و شرایط زمانی و مکانی شخصیّت اصلی، به مخاطب می‌فهماند که دیگران هم در به وجود آمدن چنین فضایی بی‌تقصیر نیستند. اگر ملاح و کاروانیان و پیرمرد بر جوان ترحم می‌کردند، شاید هیچ‌گاه مصائب و مشکلات مختلف برای هیچ‌یک از شخصیّت‌های حکایت به وجود نمی‌آمد. سعدی در این حکایت با نشان دادن رفتارهای خطای شخصیت‌های گوناگون به مخاطب تبعات چنین رفتارهایی را نشان می‌دهد و به او در انتخاب رفتار و عملکرد شایسته در جامعه یاری می‌رساند تا بدین نحو هم خود و هم دیگران از آسایش و آرامش بیشتری برخوردار باشند و آسیب کمتری متحمل شوند.

### ۲-۱- عناصر مشترک داستان و درام در حکایت

چه در داستان و چه در درام که متن نوشتاری تئاتر و فیلم و پویانمایی (انیمیشن) است مخاطب و ناقد ادبی گاه با عناصری روبرو می‌شوند که در ساختار هر دو مشترک است. از جمله این عناصر مشترک راوی، طرح، کشمکش، گره‌افکنی، گره‌گشایی، تعلیق، شخصیّت‌پردازی، گفت‌وگو و ... است. نکته‌ی قابل تأمل این است که هر درامی بر داستان و روایت متکی است حال آن که بسیاری از حکایت‌های کهن ادبی ایرانی فاقد عناصر داستانی و بویژه عناصر دراماتیک هستند. کنش مهم‌ترین وجه تمایز داستان و درام است که در متون روایی برخلاف متون دراماتیک کمتر یافت می‌شود.

### ۲-۲- راوی

راوی، گوینده داستان یا هر روایت دیگریست که می‌تواند به صورت شفاهی یا کتبی باشد. در تجزیه و تحلیل روایت‌های مدرن داستان، راوی در حکم صدایی است که داستان را به خواننده منتقل می کند و این صدا هم از نویسنده واقعی متمایز است. در این حکایت سعدی به عنوان نویسنده سعی در القای این مطلب به خواننده دارد که راوی من نیستم و کس دیگری این حکایت را برای من نقل کرده است، سپس از زبان آن راوی که راوی فضولی است و حکایت را با نظرات مستقیم خود به خواننده انتقال می‌دهد روایت را آغاز می‌کند ولی پس از یکی دو سطر جایگاه روایتی خود را تغییر می‌دهد و حکایت را به واسطه‌ی راوی بافاصله‌ای نقل می‌کند که در کنش مشارکت ندارد. گزینش این زاویه‌ی دید برای بیان حکایت به نمایشی شدن حکایت می‌انجامد.

### ۲-۳- زاویه‌ی دید

دیدگاهی است که نویسنده برای بیان داستان خود برمی‌گزیند و از آن زاویه به شرح وقایع می‌پردازد. به عبارت دیگر «زاویه دید موقعیتی است که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند» (داد، ۱۳۸۰: ۲۵۹). زاویه‌ی دید این حکایت زاویه‌ی دید بیرونی (روایت سوم شخص) است، راوی، دانای کلِ همه چیزدانی است که تلاش می‌کند بی-طرفانه حکایتش را برای مخاطبان خود روایت کند. راوی بی‌طرف، روایتگری است که صرفاً اعمال و گفت‌وگوها را در صحنه‌های نمایشی توصیف می‌کند و چگونگی آن‌ها را گزارش می‌دهد، بی‌آنکه آن‌ها را تعبیر و تفسیر یا نسبت به آن‌ها داوری کند. راوی به عنوان ابزار روایی برای مؤلف پیش از هر چیز کارکرد انتقال‌دهنده را دارد و به جای تفسیر و نقد و ارزیابی هوشمندانه و بیان نکات اخلاقی پدرانه، فقط نقل‌قول می‌کند و اطلاعات ارائه می‌دهد. این شکل از نمایش عینی روایت باعث می‌شود که راوی موثق جلوه کند. در این نوع روایت خواننده، خود از وقایع و وضعیت و موقعیت‌ها نتایج مورد نظر را می‌گیرد.

سعدی با پیش‌درآمد حکایت، ذهن مخاطب را برای خواندن (شنیدن و دیدن) اصل داستان تحریک می‌کند و خود از صحنه کنار می‌کشد و میدان را به پدر و پسر که شخصیّت‌های اصلی داستان‌اند وامی‌گذارد تا مخاطب بدون هیچ واسطه‌ای نفس به نفس با آن‌ها مواجه شود و شاهد کنش شخصیّت‌ها و گفت‌وگوهای مطرح‌شده‌ی آن‌ها باشد. در این حکایت برخلاف بسیاری از حکایت‌های گلستان، سعدی در پی توجیه یا مجاب کردن

خواننده خود نیست و با گریز از اظهارنظر مستقیم و پرهیز از درگیری در حوادث داستان، از زیر بار نتیجه‌گیری اخلاقی و اعلام موضع نسبت به پند و عبرتی که داستان ظاهراً در خدمت به اثبات رساندن آن است، شانه خالی می‌کند و از گزینش و قضاوت می‌گریزد.

حکایت، شبیه بسیاری از داستان‌های مدرن راه خود را طی می‌کند و راوی در تلاش است تا در روایت جهت‌گیری خود را به مخاطب نشان ندهد. هرچند گاه، خواسته یا ناخواسته بی‌پرده، حتّی برای بیان چند کلمه هم که شده، به درون دنیای داستان خویش پا می‌گذارد. ولی اندکی این موارد نسبت به کل حکایت را می‌توان اقتضای کتاب که اثری اخلاقی است و تأثیر سنّت حکایت‌نویسی بر او دانست که در اقتباس نمایشی می‌توان به سادگی آن‌ها را بدون ایجاد خلل به کلیت حکایت حذف کرد.

### ۲-۴- طرح

از منظر ارسطویی «طرح» ساختمان جامع یک نمایش‌نامه است که آغاز، میانه و پایان دارد. آغاز درام یا نمایش شامل حادثه‌ی محرک یا روی‌دادی است که عمل اصلی را به حرکت درمی‌آورد. میانه درام نیز متشکل از یک سلسله پیچیدگی‌هاست. پیچیدگی، عنصری از عناصر درام است که به تغییر جهت عمل می‌رود. پیچیدگی ممکن است از کشف اطلاعات تازه، تقابل غیرمنتظره‌ی بعضی شخصیّت‌ها و ... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی حالت تعلیق و انتظار را در مخاطب به وجود می‌آورد. پایان یک طرح نمایشی دارای قسمت گره‌گشایی بوده و باید انجام درام را به معنای کامل عهده‌دار شود.

از مهمّ‌ترین خصیصه‌های ارسطویی که در یک طرح بیان می‌شود، عبارت‌اند از:

۱. پیچیدگی (Complication)
۲. بحران (Disturbance)
۳. راه‌حل (Solution) (قادری، ۱۳۹۱: ۲۸-۳۵).

بر همین اساس یکی از ویژگی‌های مهمّ یک فیلم‌نامه‌ی موفق برای تبدیل شدن به نسخه‌ی سینمایی، داشتن ساختار سه‌پرده‌ای است که آن را به متنی استاندارد برای ساختن یک فیلم تبدیل می‌کند. چنان که یک اثر ادبی در ساختار خود دارای مرزهای مشخص و قابل تفکیکی برای مشخص و برجسته کردن این سه پرده باشد، می‌تواند به سادگی امکان خلق یک فیلم‌نامه‌ی اقتباسی سه‌پرده‌ای را ایجاد کند. این سه پرده که در

واقع براساس اتفاقات آغازی و میانی و پایانی شکل می‌گیرد، سیر حرکت روایت را هم‌زمان با ماجراها از آغاز تا پایان و به صورت طبقه‌بندی‌شده مشخص می‌کند.

حکایت جوان مشت‌زن، دارای طرح و خط داستانی است که آغاز و میانه و پایان دارد و می‌توان آن را در قالب سه پرده ساخت. این حکایت با تصمیم پسر و گفت‌وگوی او با پدرش آغاز می‌شود. هرچند خود گفت‌وگو و گرفتن اجازه از پدر خود نوعی پیچیدگی است، امّا حکایت پیچیدگی‌های دیگری را هم دربردارد که هر یک از ساختار زمینه‌چینی –گره‌افکنی- ستیز-(بحران،پیچیدگی، اوج)- گره‌گشایی و نتیجه، پیروی می‌کنند که می-توان آن‌ها را میانه حکایت شمرد. پس از گشودن گره اوّل که جلب رضایت پدر است گره‌های بعدی ایجاد و یکی پس از دیگری گشوده می‌شوند و همین گره‌افکنی، بحران، تعلیق و گره‌گشایی‌ها به پویایی حکایت کمک می‌کنند و موجبات کنش‌های مختلف شخصیّت‌ها را فراهم می‌سازند.

### ۲-۵- ستیز و کشمکش

تقابل دو عنصر در درام را «ستیز یا کشمکش» می‌گویند. ستیز را می‌توان به سه گونه‌ی اساسی تقسیم کرد که دسته‌ی سوم خود شامل سه گونه است و به شرح زیر آمده است:

۱. ستیز آدمی با آدمی (Man against man)؛
۲. ستیز آدمی با خویشتن (Man against himself)؛
۳. ستیز آدمی با نیروهای خارجی

الف. ستیز آدمی با طبیعت (Man agains nature)

ب. ستیز آدمی با جامعه (Man against society)

ج. ستیز آدمی با تقدیر (Man against fate)

و نمایشی که حاوی ستیز باشد بدیهی است که دلهره نیز ایجاد خواهد کرد» (همان: ۴۳).

مخاطب انواع این ستیزها را در این حکایت می‌خواند (می‌بیند). ستیز پسر با تقدیر خود و تلاش برای رهایی و تغییر آن، ستیز لفظی و کلامی با پدر، ملاح و دیگر افراد، ستیز با طبیعت در دو صحنه افتادن در دریا و بیابان و مواجه شدن با مرگ و ... . دلهره و تعلیق ناشی از هر یک از این ستیزها و انتظار مخاطب که گاه با امری شگفت در جریان حکایت مواجه می‌شود مخاطب را به دانستن ادامه ماجرا تحریض و تشویق می‌کند. دانستن پایان حکایت شخصی که با سرنوشت خویش در نبرد است و به غیر خواسته خود تن نمی‌دهد

و در عین حال به دنبال کسب موقعیت بهتری در زندگی است برای همه جالب و جذاب است بویژه که از نظر اعتقادی و ایدئولوژیکی گفتمان بین پسر و پدر هنوز هم در جامعه‌ی ما برقرار است و سعدی با آگاهی کامل از گستردگی موضوعی (teem) که برای حکایت خویش برگزیده است با ایجاد پیچ و خم‌های مختلف راه را برای دریافت آسان این معما می‌بندد و مخاطب را با پسر هم‌سفر می‌سازد تا خود همه چیز را ببیند و بفهمد. سعدی در این حکایت تضاد در تفکّر و گفتار و اعمال شخصیّت‌ها و کشمکش میان آن‌ها را به تصویر می‌کشد، تضادی که در نمایش یکی از عناصر اصلی محسوب شده و ادامه‌ی نمایش بی‌تضاد و کشمکش امکان‌پذیر نیست. چرا که «کشمکش، اساس درام است و درام از کشمکش به وجود می‌آید ... درام به شخصیّت‌هایی نمی‌پردازد که با یکدیگر ملاطفت‌آمیز برخورد می‌کنند ... در درام شخصیّت‌ها از برخورد در نمی‌روند، بلکه به رابطه‌ای پویا قدم می‌نهند که بر تفاوت‌ها و تمایزات تأکید می‌کند. با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند، می‌جنگند، درگیر می‌شوند، بگومگو دارند و سعی می‌کنند به کسانی که مثل آن‌ها فکر نمی‌کنند، اعمال‌نظر و عمل کنند ... رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش عبارت و بدیع باشد؛ امّا درام نیاز به اصطکاک، چفت‌وبست و درگیری دارد» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

اگرچه به اعتقاد بسیاری از پژوهشگران بهره‌گیری از شیوه‌های تقابل‌های دوگانه، که عنصری ضعیف در برابر عنصری قوی قرار می‌گیرد و در فرجام کار نیز بر او برتری می‌یابد، گفتمان مسلّط قصّه‌های کهن است که نمونه‌های بسیار نیز در حکایت‌های مکتوب دارد و تا عصر مشروطه، یکی از مضامین اصلی داستان‌پردازی در ایران است (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۴۹)، امّا در این حکایت ما با نیروی غالبی مواجه نیستیم. سعدی درحکم نویسنده تلاش کرده است خود نیز در روایت حکایت تا جایی که ممکن است دست از پیش‌داوری و قضاوت و غلبه بردارد و با انتخاب راوی، زاویه‌ی دید، شخصیّت‌پردازی، فضاسازی و ... محیطی فراهم سازد تا شخصیّت‌های حکایتش در آن از صدا و حقی برابر برخوردار باشند و با وجود چندصدایی و قدرت انتخاب بدون اجبار، رفتارها و ابعاد وجودی خود را به مخاطب نشان دهند و این مخاطب باشد که از خلال گفت‌وگوها و براساس رفتارها و کنش شخصیّت‌ها به داوری و قضاوت عمل‌کرد آن‌ها بنشیند. این امر حتی تا پایان حکایت که بدون نتیجه‌گیری-های مرسوم سنت حکایت‌نویسی پایان می‌پذیرد ادامه دارد و حکایت در ضمن نشان دادن

مهارت‌های اجتماعی مختلف مهم‌ترین مهارت که همانا آزادی عقیده و انتخاب و احترام به نظر و اعتقاد دیگران (در عین اینکه به نظر ما خطاست) را به مخاطب آموزش می‌دهد.

**۲-۶- گره‌افکنی**

در هر تراژدی قسمتی گره‌افکنی و قسمت دیگر گره‌گشایی است ... مقصود از گره‌افکنی وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان روی می‌دهد (قادری، ۱۳۹۲: ۶۵). درگیری‌ها و مشکلاتی که بین پدر و پسر، پسر و ملاحان، پسر و جماعتِ بر سر چاه، پسر و کاروانیان پیش می‌آید همه گره‌افکنی‌هایی است که نویسنده برای جذاب‌تر شدن حکایت و برانگیختن میل مخاطب به پیگیری ادامه آن و تاثیر روایت بر مخاطب برساخته است. پس از این گره‌افکنی‌ها و پیچیدگی‌ها، گره‌ها یکی یکی گشوده می‌شوند و مخاطب برای دانستن نتیجه روایت، هم‌پای شخصیّت‌های داستان به پیش می‌رود.

**۲-۷- بحران**

اساس بحران بر دگرگونی و تغییر وضع از حالی به حال دیگر است (همان: ۶۶). بحران‌های موجود در حکایت داری شدت و ضعف‌هایی هستند و همین امر بر تأثیرگذاری روایت بر مخاطب مؤثر است و حکایت را به پیش می‌برد. بحران بین پدر و پسر در گرفتن اجازه از سوی پسر دارای بار فشار کمتری است، چرا که شخصیّت راه‌حل آسانی برای آن می‌تواند بیابد ولی بحران به وجود آمده از جانب ملاح برای پسر که می‌تواند به مرگ او منجر شود و یا در بیابان رها شدن وی پس از رفتن کاروانیان نقاط بحرانی حساسی است که در آن بیم مرگ شخصیّت اصلی حکایت می‌رود، یعنی نقطه‌های اوجی که با تعلیقی بسیار همراه است و مخاطب نمی‌تواند حدس بزند که آیا جوان از مرگ جان سالم به در می‌برد یا خیر؟

**۲-۸- راه‌حل، پایان و نتیجه**

راه‌حل نقطه‌ای برای گره‌گشایی و مشخص کردن تکلیف شخصیّت‌های نمایشی و در نهایت، پایان دادن به طرح می‌باشد. اگرچه در بسیاری از حکایت‌ها و داستان‌ها، از نقطه‌ی آغاز تا پایان نمایش نتیجه‌ی نهایی یک طرح مشخص می‌شود و [نویسنده] مخاطب را از هدف طرح آگاه می‌کند، ولی سعدی در ضمن پایان دادن به کشمکش‌ها و گشودن همه گره‌های حادثه‌ای گره فکری‌ای که در ابتدا در گفت‌وگوی بین پدر و پسر ایجاد کرده بود را نمی‌گشاید و ذهن خواننده را همچنان درگیر نتیجه‌ی حکایت می‌کند. نوسان بین قبول قضاو قدر یا اراده انسانی که بی‌گمان برای تمامی انسان‌های معتقد به وجود آمده است.

هر چند سخنان پدر و پندهای او پایان‌بخش حکایت است ولی دلیل بر پذیرش آن‌ها از طرف پسر نیست. در این حکایت، نویسنده گویا خود هم به دنبال نتیجه‌گیری نیست تا درست مانند داستان‌ها و فیلم‌های مدرن که با پایان باز روبه‌روست این مخاطب باشد که دریافت نهایی را از متن انجام می‌دهد. به نظر می‌رسد، سعدی مطابق شیوه‌ای نامعمول و نامتعارف در زمان خود به دنبال تأثیرگذاری غیرمستقیم بر مخاطب است. شگردی که مدّت‌ها پس از او از طرف نویسندگان غربی صورت گرفت و به تأسی از آن‌ها در ادبیّات معاصر ایران رواج یافت.

### ۲-۹- شخصیّت‌پردازی

شخصیّت‌پردازی: «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایش‌نامه و ... ظاهر می‌شوند، شخصیّت می‌نامند. شخصیّت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۴). هرچند به اعتقاد برخی از پژوهشگران «قهرمانان داستان‌های سنتی هرکدام مظهر مطلق صفتی ویژه هستند. مثلاً مطلق خوب و یا مطلق بد ... شخصیّت‌پردازی در آن‌ها، ارائه‌ی شخصیّتی کلی و نوعی است. شخصیّت‌هایی که هویت فردی ندارند و به صورت نمونه‌ای عام به ایفای نقش می‌پردازند ... الگوها کمتر زنده و درک‌پذیرند ...» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۰۰-۱۹۶) ولی می‌توان شخصیّت‌پردازی‌های متفاوت سعدی را در این حکایت به خوبی مشاهده کرد. در این حکایت شناخت دقیق شخصیّت جوان تا پایان حکایت و حتّی بعد از آن برای مخاطب مقدور نیست. از طرفی مخاطب با شخصیّت عاقل و بالغی مواجه است که با ادله و استدلال‌های عقلی خود راه را بر احتجاج-های پدر می‌بندد و از طرف دیگر همین شخص دست به کارهایی می‌زند که خلاف عقل و خرد است. حتّی انتظار مخاطب از تنبه او در پایان حکایت بی‌نتیجه می‌ماند. شخصیّت ملاح و پیرمرد و کاروانیان هم بدین شکل‌اند و ما در این حکایت با شخصیّت‌های ساده، هم‌جنس دیگر حکایت‌های سعدی و سایر نویسندگان هم‌عصر او مواجه نیستیم.

مفهوم شخصیّت همیشه در تنگنای کنش قرار می‌گیرد، تا جایی که نزد ارسطو اهمیّت خود را از دست می‌دهد و کنش از آن مهم‌تر شمرده می‌شود. در خلال کنش‌های شخصیّت‌های حکایت است که ما با اخلاق و رفتار و منش شخصیّت‌های اصلی حکایت و در عین حال تا حدودی با روحیات مردمان عصر نویسنده آشنا می‌شویم. جزم‌گرایی فکری

دیدگاه‌های پدر و پسر و اصرار هر یک بر درستی اعتقادشان و رد اعتقادات طرف مقابل، نوسان در اعتقادات و باورهای پدر به عنوان فردی سنّت‌گرا و تناقض بین گفتار و کردار پسر به عنوان فردی سنّت‌شکن که موجب عدم تنبه پسر از حوادث پیش‌آمده برای او می‌شود، رفتار ناجوانمردانه‌ی ملاحی که التماس‌های جوان بر او تأثیری نمی‌گذارد و همه چیز را در پول خلاصه می‌بیند و در برخورد با فقر و بیچارگی طرف مقابلش به خنده قناعت می‌کند؛ برای به چنگ آوردن لباسی، کشتی خود را به عقب برمی‌گرداند و از زیادی حرص و آز فریب جوان را می‌خورد. قومی که حاضر نیستند اندکی آب به انسانی که در حال مرگ است بدهند. کاروانیان (جوانان)ی که مردمی ساده‌دل و زودباورند که «به لافی دل‌قوی» می‌شوند و به وعده‌ای شادمانی می‌کنند و با مخالفت پیرمردی بدبین که به گزاف عنوان جهان‌دیده دارد از جوان محافظ خود دل می‌برند و عقل به دست پیرمرد می‌سپارند و جوان را در بیابان رها می‌کنند. انسان‌هایی که به تنها چیزی که فکر می‌کنند منفعت آنی‌شان است بی این که بخواهند از نتیجه اعمال‌شان آگاه شوند و برای انجام کارهایشان و بویژه اعتماد به افراد و بی اعتمادی به آن‌ها، به دنبال دلیل و منطق باشند. مردمی زودباور که حاضرند جوانی را تنها در وسط بیابان فقط به ظن و گمان اینکه او رفیق دزدان است رها کنند. ویژگی‌های منفی‌ای که متأسفانه پس از قرن‌ها، هنوز هم در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ما مشاهده می‌شود.

از منابع ادراک شخصیت مسئله‌ی شخصیّت‌پردازی غیرصریح بر پایه‌ی چگونگی اعمال شخصیّت‌هاست. همان طور که ریمون-کنان خاطرنشان می‌کند بخش عمده‌ای از داستان‌های قرن بیستم روش غیرمستقیم یا «نشان دادن» شخصیّت را برمی‌گزینند و اغلب این انتخاب به دلیل احترام گذاشتن به توانایی‌های خواننده در استنباط، ارزیابی و نتیجه‌گیری بر پایه رفتار ارائه شده صورت می‌گیرد و نه بر پایه‌ی ارائه مستقیم (و هدایت-گرانه) و اظهار نظر نویسنده در «گفتن» این که یک شخصیّت چگونه است (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶۴). امری که صدها سال پیش سعدی در شکل‌دهی به ساختار حکایتش آن را مد نظر داشته است. او در این حکایت کوشیده است تا می‌تواند شخصیت‌های خود را توصیف نکند بلکه با شگردهای داستانی گفت‌وگو و کنش به مخاطب کمک کند تا شخصیّت‌های حکایت را بیشتر و بهتر بشناسد. «به گفته‌ی هنری جیمز شخصیت چیست جز تجلّی روی‌داد و روی‌داد چیست جز ترسیم شخصیّت. در این نکته، پروپ، توماشفسکی و بارت با جیمز هم‌صدایند: کارکردها و شخصیّت‌ها را نمی‌توان از هم جدا کرد زیرا

رابطه‌ی متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است» (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴). اگر چه غالب حکایت‌های کهن و از جمله حکایات سعدی با توصیف مستقیم شخصیّت‌ها توسط نویسنده و راوی شکل می‌گیرند ولی تفاوت این شخصیّت‌پردازی حکایت را به نمایش نزدیک‌تر ساخته است چرا که «ارائه‌ی شخصیّت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن، جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیّت‌هاست که آن‌ها را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۹).

شخصیّت‌پردازی در این حکایت را می‌توان از امتیازات و قابلیت‌های نمایشی این اثر برای تبدیل‌شدن به یک نسخه‌ی نمایشی به‌حساب آورد. در این حکایت شخصیّت‌های مخلوق سعدی فراتر از حکایت و داستان، جان گرفته و با رفتار و منشی یکسان با عالم واقع که از عناصر نمایشی است به حریم دایره‌ی نمایش قدم می‌گذارند. سعدی با استفاده از شگرد توصیف در سطوح اعمال و رفتار و اندیشه و درونیات، به پرورش ابعاد مختلف شخصیّتی می‌پردازد و با نشان دادن شکل‌های گوناگون عمل و اندیشه‌ی شخصیّت‌های خود در رابطه با دیگر شخصیّت‌ها و در قالب کشمکش‌ها، تضادها و توافق‌ها، سعی می‌کند وجوه مختلف درونی و بیرونی شخصیّت‌های اثرش را برای مخاطبان به نمایش بگذارد. شخصیّت و ماجرا دوروی یک سکه‌اند. (سناپور، ۱۳۸۵: ۴۶) ساختار حوادث داستان نتیجه و ماحصل تصمیماتی است که شخصیّت‌ها در شرایط بحرانی می‌گیرند (مک کی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۳).

### ۲-۱۰- گفت‌وگو

گفت‌وگو بخشی مهمّ برای پرداخت و تجسم شخصیّت است. توضیح روایی، شخصیّت‌ها را توصیف می‌کند. گفت‌وگو به شخصیّت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیت می‌دهد (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱). از گفت‌وگو فقط برای ارائه‌ی توضیحات یا اطلاعاتی که وضعیت روابط داستان را پیش می‌برد استفاده نمی‌کنند، بلکه به کارگیری گفت‌وگو دائماً بر واقعی بودن شخصیّت تأکید می‌کند.

گفت‌وگوی بین پدر و پسر نه تنها به پیشبرد روایت کمک می‌کند، بلکه در پرداخت شخصیّت‌ها نیز مفید فایده است و مخاطب حکایت مانند مخاطب نمایش با شخصیّت‌هایی در حکایت روبه‌روست که آن‌ها را در خلال گفت‌وگو و کنشِ باهم، می‌شناسد.

معمولاً حکایت‌های کهن از تنوع عناصر ساختاری کمتری برخوردارند. بیش‌تر این حکایت‌ها از نوع داستان‌های تک‌آوایی است که ما صرفاً کلام راوی یا مؤلف، یعنی آوایی منفرد یا منزوی را می‌شنویم که بر فراز هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آن‌ها را هماهنگ می‌کند. هر چند مکالمه‌ی شخصیّت‌ها را می‌شنویم، امّا دست‌آخر، تک‌گویی راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلّط است و نظارت دارد. نویسنده یا راوی، هم‌دست با شخصیّت اصلی داستان، نه فقط شخصیّت‌های دیگر را، بلکه همه عناصر دیگر داستان را به سایه می‌راند. حتّی مهم‌ترین عنصر داستان را که «گفت‌وگو»ست با کلام ایجازگونه تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و یا رشته‌ی سخن را خود به دست می‌گیرد و طرف مقابل که در بیش‌تر موارد ناشناخته است، فقط پرسشی را مطرح می‌کند تا او داد سخن بدهد و پیوسته نیز منطق او بر منطق طرف مکالمه پیروز می‌شود. حال آن که در این حکایت، سعدی تلاش کرده است فضایی برابر برای شخصیّت‌های اصلی حکایت فراهم کند. اگر سخنان پدر از نظر کمی بیشترند دلایل پسر را به گونه‌ای قرار می دهد که کیفیت، کمیّت را جبران کند.

از دیگر ویژگی‌های نمایشی این حکایت وجود دو تفکّر و اندیشه در پس ظاهر شخصیّت‌هایی است که در قالب پدر و پسر به تقابل با یکدیگر می‌پردازند و کشمکش و جدال اوّلیه را شکل می‌دهند. تفکّر پدر که نماینده‌ی تفکر مذهبی و سنّتی زمان خود است و تفکّر پسر که داعیه‌دار اراده انسانی و به گونه‌ای اومانیسم است. قسمت اعظم این حکایت را دیالوگ بین قهرمان داستان و دیگر قهرمانان اصلی و فرعی تشکیل می‌دهد. مونولوگ پسر با خود، گفت‌وگو با ملاح، گفت‌وگو با قومی در کنار چاه، گفت‌وگو با اهل کاروان، گفت‌وگوی پیرمرد با کاروانیان، گفت‌وگوی اعرابی با دوستش در حکایت پیرمرد. گفت‌وگو با خویش، ملک‌زاده ، پدر، کودک تیرانداز و عوامل پادشاه همگی قابلیت‌های نمایشی این حکایت را افزون ساخته‌اند.

**۲-۱۱- موقعیت (زمان، مکان و فضای حکایت)**

برخلاف بسیاری از حکایات ادبی کهن که وقایع آن‌ها در محیط، فضا، زمان و مکانی نامشخص و مبهم می‌گذرد و «قهرمان‌ها» به دلیل منتزع شدن از موقعیت‌های مکانی و زمانی، هیئتی کلّی یافته‌اند (براهنی، ۱۳۶۲: ۳۵) زمان و مکان در این حکایت به حدی که خللی به درک حکایت اجرایی و تصویری وارد نسازند، مشخص است. خانه‌ی پدری، بندر و کنار دریا، درون کشتی در دریا، دریا، ساحل، بیابان، کنار چاه آب، بیابان و در آخر

خانه‌ی پدری. این موقعیت‌های مکانی گوناگون بالطبع موقعیت‌های زمانی گوناگون را می‌طلبد و همین امر روند حکایت را از یک‌نواختی خارج کرده است و به پویایی و پرتحرک بودن حکایت افزوده است.

## ۳- نتیجه‌گیری

با توجّه به تغییر ساختارهای آموزشی در جامعه و قدرت رو به گسترش رسانه‌های تصویری و اجرایی مانند سینما، تلویزیون و تئاتر، برای افزایش مهارت‌های اجتماعی و کاهش آسیب‌های اجتماعی بینافردی می‌توان از این رسانه‌ها جهت آموزش عمومی مردم بویژه کودکان و نوجوانان بهره گرفت. در این راستا برای تأمین منابع آموزشی این رسانه‌ها می‌توان از فرهنگ و ارزش‌های ایرانی-اسلامی استفاده کرد که در برخی از آثار ادبی به خوبی بازتاب یافته است. یکی از این آثار، گلستان سعدی است که اگرچه برخی از حکایات آن موجز و خالی از ساختار داستانی است ولی حکایت جوان مشت‌زن از جمله حکایاتی است که در آن می‌توان عناصر نمایشی را مشاهده و از آن فیلم یا پویانمایی‌ای باورپذیر، زنده و پویا برای مخاطبان امروز تهیه کرد. وجود شخصیّت‌پردازی، گفت‌وگو، تضاد و کشمکش، هیجان و تعلیق، کشش و مهمّ‌تر از همه کنش، که همگی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی درام به شمار می‌روند، ثابت می‌کنند که می‌توان نسخه نمایشی جذابی از این حکایت اقتباس کرد.

تلاش برای بررسی و تبیین ظرفیت‌های نمایشی متون کهن ادبی، هم به هنرمندان عرصه‌ی نمایش در جهت مضمون‌یابی کمک می‌کند و هم گرد فراموشی را از ادبیّات کهن این مرزوبوم می‌زداید و مهمّ‌تر از همه به اعتلای مفهومی و غنی‌تر کردن محتوای فرهنگی و اخلاقی در سطوح مختلف جامعه، یاری می‌رساند.

شاید در نظر اوّل به دلیل فاصله‌ی زمانی و تغییر جامعه، بهره‌گیری از ادبیّات کهن، بویژه حکایات تعلیمی امری بی‌فایده به نظر برسد ولی با بهره‌گیری از شیوه‌های مختلف اقتباس و خلاقیت‌های نمایشی می‌توان از این گنجینه‌های ادبی بهره برد و با به‌روز کردن محتوای داستان‌ها قدرت تأثیرگذاری و جذّابیت آن‌ها را برای کودکان و نوجوانان افزون‌تر ساخت.

**جدول عناصر نمایشی حکایت**

| ردیف | عنصر نمایشی | وضعیت |
|---|---|---|
| ۱ | پی‌رنگ | قابل‌قبول |
| ۲ | شخص بازی محوری | پسر جوان (مشت‌زن) |
| ۳ | اشخاص بازی اصلی | کشتی‌بان، پیرمرد کاروان، ملک‌زاده |
| ۴ | شخص بازی مخالف | پدر |
| ۵ | اشخاص بازی درجه‌دو | ملاحان و ... |
| ۶ | کشمکش، بحران، انتظار | دارد |
| ۷ | پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی) | دارد |
| ۸ | گفت‌وگو | دارد |
| ۹ | صحنه‌پردازی | دارد |
| ۱۰ | فضا و لحن | دارد |
| ۱۱ | درون‌مایه اصلی | در مسائل مختلف باید مشورت کرد و با عقل و تدبیر و تلاش دست به عمل زد. |
| ۱۲ | غافلگیری | دارد |
| | مخاطب | کودکان و نوجوانان، بزرگ‌سالان |
| | قابلیت تولید | داستانی بلند، پویانمایی |

## منابع

### کتاب‌ها:


۱- ارسطو (۱۳۷۷). ***ارسطو و فن شعر***. ترجمه‌ی عبدالحسین زرّین‌کوب. چ ششم. تهران: امیرکبیر.

۲- براهنی، رضا (۱۳۸۴). ***قصّه‌نویسی***. تهران: اشرفی.

۳- بیشاب، لئونارد (۱۳۷۳). ***درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی***. ترجمه‌ی محسن سلیمانی. تهران: رازی.

۴- حسینی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۹). ***مبانی هنری قصّه‌های قرآن***. چ سوم. قم: طه.

۵- داد، سیما (۱۳۸۰). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چ چهارم. تهران: مروارید.

۶- سناپور، حسین (۱۳۸۵). ***ده جستار داستان‌نویسی***. چ دوم. تهران: چشمه.

۷- سیگر، لیندا (۱۳۸۳). ***بازنویسی فیلم‌نامه***. ترجمه‌ی عباس اکبری. تهران: سوره مهر.

۸- طهماسیان، کارینه (۱۳۸۵). «کاربرد قصه در آموزش مهارت‌های اجتماعی به کودکان». مجموعه مقالات اوّلین کنگره سراسری هنردرمانی در ایران، دانشگاه شهید بهشتی.

۹- قادری، نصرالله (۱۳۹۱). ***آناتومی ساختار درام***. چ چهارم. تهران: نیستان.

۱۰- قنادان، منصور و همکاران (۱۳۷۵). ***جامعه‌شناسی مفاهیم کلیدی***. تهران: آوای نور.

۱۱- مارتین، والاس (۱۳۸۲). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمه‌ی محمّد شهبا. تهران: هرمس.

۱۲- مک کی، رابرت (۱۳۹۱). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی***. ترجمه‌ی محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

۱۳- مکی، ابراهیم (۱۳۹۰). *شناخت عوامل نمایش*. چ هفتم. تهران: سروش.

۱۴- میرصادقی، جمال (۱۳۹۰). ***عناصر داستان***. چ هفتم. تهران: سخن.

۱۵- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). ***راهنمای نگارش گفت‌وگو***. ترجمه‌ی عباس اکبری. تهران: سروش.

۱۶- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۸۸). ***تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصّه‌های عرفانی***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

**مقالات:**

۱۷- رضوانیان، قدسیه و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۹). «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت های نمایشی در تاریخ بیهقی». ***فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی***. د ۱. ش ۲.

۱۸- فرقانی، محمدمهدی، (۱۳۸۰). «ارتباطات و توسعه، چهار دهه نظریه‌پردازی ... و امروز؟». ***رسانه***. سال دوازدهم. شماره دوم: نشر مرکز مطالعات و توسعه رسانه-ها وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۹- فهامی، ریحانه و عزتی، محسن (۱۳۸۹). «مطالعه‌ی تأثیر یادگیری مشارکتی (تفحص گروهی) بر رشد مؤلفه‌های مهارت‌های اجتماعی دانش‌آموزان دختر پایه‌ی پنجم ابتدایی ناحیه‌ی ۵ شهر اصفهان در سال تحصیلی ۸۸-۸۷». ***فصلنامه‌ی رهیافتی نو در مدیریت آموزشی***. سال اول، شماره ۲.

# بررسی روایت‌شناسانه‌ی حکایت جوان مشت‌زن در گلستان سعدی

**نرگس صالحی**[1]

**چکیده**

گلستان شیخ اجل سعدی شیرازی یکی از برجسته‌ترین متون نثر ادب فارسی به شمار می‌آید. سعدی از نظر شکلی قالب حکایت را برای اکثر مطالب گلستان برگزیده است و از این رو می‌توان بخش‌های عمده‌ای از این کتاب را بر اساس نظریّات موجود در خصوص داستان و روایت مورد بررسی قرار دارد. بررسی متون ادبی از منظر روایت‌شناسی می‌تواند موجب شناخت بیشتری از ابعاد متن گردد و لایه‌های پنهان متن را برای خواننده آشکار نماید. در حکایت جوان مشت‌زن از گلستان سعدی، با استفاده از نظریّه‌ی روایت‌شناسی، مباحثی همچون راوی، روایت‌شنو، کانونی‌گری و کانونی‌شدگی و دیگر مباحث مربوط به روایت‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. با توجّه به این که متن گلستان و خصوصاً حکایت مورد بررسی، در حوزه‌ی ادب تعلیمی قرار می‌گیرد؛ متن از منظر چندصدایی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

**کلید واژه‌ها:** گلستان، سعدی، ادب تعلیمی، روایت‌شناسی، حکایت جوان مشت‌زن

---

۱- کارشناس زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی n.sadvandi@gmail.com

## ۱- مقدمه

گلستان شیخ اجل سعدی شیرازی یکی از برجسته‌ترین متون نثر ادب فارسی به شمار می‌آید و با توجّه به موضوع آن در حوزه‌ی ادب تعلیمی می‌گنجد. سعدی از نظر شکلی قالب حکایت را برای اکثر مطالب گلستان برگزیده است و از این رو می‌توان بخش‌های عمده‌ای از این کتاب را بر اساس نظریّات موجود در خصوص داستان و روایت مورد بررسی قرار دارد.

بررسی متون ادبی از منظر روایت‌شناسی می‌تواند موجب شناخت بیشتری از ابعاد متن گردد و لایه‌های پنهان متن را برای خواننده آشکار نماید و در نهایت موجب فهم تازه‌تری از متن شود. ژرار ژنت(۱۹۳۰) نظریّه‌پرداز ادبی فرانسوی از جمله کسانی‌ست که در زمینه‌ی روایت‌شناسی به مطالعات گسترده‌ای پرداخته است و نظریّات وی در این زمینه، یکی از مهم‌ترین نظریّات در حوزه‌ی روایت است. روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز شده است و به ما این امکان را می‌دهد که تصویری از چگونگی درونه شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر، به دست آوریم. (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴)

ژنت متأثر از شکل‌گرایان روس، قصّه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیب واقعی وقایع ارزیابی می‌کند. اوّلین بار شکل‌گرایان روس هر روایت را متشکل از دو سطح طرح و داستان دانستند. ژنت به جای طرح، واژه‌ی قصّه را می‌گذارد و داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که به وسیله‌ی راوی به خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌هد و زمان‌بندی را نیز با توجّه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. از سوی دیگر، ژنت میان روایت‌گری (عمل و فرایند روایت کردن) و خود روایت (آنچه عملاً بازگو می‌شود) تفاوت می‌گذارد.(اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵)

ژنت در کتاب گفتمان روایی (Narrative Discourse) سه سطح را برای روایت تعیین می‌کند:

۱- داستان (Story): داستان، رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌هاست که از طرز قرار گرفتن در متن شناخته و بر اساس نظمی تقویمی ساخته می‌شوند

۲- متن روایی(Recit): کلامی مکتوب یا شفاهی‌ست که رخدادها در آن بیان می‌شوند. در متن راویی رخدادها لزوماً دارای نظم تقویمی نیستند.

۳- روایتگری (Narration): کنش یا فرایند خلق متن روایی است؛ زیرا متن مکتوب و یا شفاهی را کسی می‌نویسد و یا بیان می‌کند.(رک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲)

ژنت سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می‌کند و بیشتر به متن روایی توجّه دارد، امّا همیشه تأکید دارد که آن‌ها جدا از هم عمل نمی‌کنند و در تعامل با همدیگر هستند. این جداسازی فقط برای سهولت در شناخت و نشان دادن تعامل آن‌ها با هم دیگر است. در نظریّه‌ی ژنت پنج مفهوم حضور دارد که از آن‌ها در مطالعه‌ی روایت استفاده می‌شود:

۱- لحن یا صدا (Voice)
۲- حالت و یا وجه (Mood)
۳- نظم و ترتیب (Order)
۴- تداوم (Duration)
۵- بسامد (Frequncy)

در پژوهش حاضر، حکایت جوان مشت‌زن که یکی از طولانی‌ترین حکایت‌های گلستان است از منظر بررسی عناصر روایی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و عنصر لحن یا صدا نیز تحت عنوان، راوی و روایت‌شنو بررسی و تحلیل شده است. همچنین به این حکایت از گلستان سعدی از منظر روایتگری پرداخته شده است و عناصر روایت مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

در این حکایت از گلستان، سعدی سرگذشت جوانی را روایت می‌کند که قصد سفر به مناطق مختلف دارد و در خصوص این موضوع با پدر خود صحبت می‌کند و پدر قصد منصرف کردن او را دارد، اما موفق نمی‌شود و جوان مشت‌زن با اتکا به زور بازوی خود سفری را آغاز می‌کند که در خلال این سفر حوادثی برای او روی می‌دهد که پدر از پیش پیش‌بینی کرده است.

در خصوص پیشینه‌ی پژوهش باید یادآور شد که تنها یک مقاله یافت شد که در آن نویسنده به بررسی شیوه‌های روایت‌پردازی در گلستان پرداخته است. (عبداللهی، ۱۳۸۷: ۶۲۶-۶۴۷)، و درباره‌ی موضوع پژوهش حاضر، هیچ مقاله‌ای یافت نشد.

**۱- سطح روایی:**

هنگام خواندن متون اعم از شعر یا داستان، ممکن است علاوه بر همان روایت اصلی که در حال خواندن آن هستیم، با تعدادی روایت‌های فرعی که در دل روایت اصلی قرار دارد، مواجه شویم. در سطح روایی به بررسی این روایت‌ها و همچنین بررسی شخصیّتی که اعمال و

رفتارهایش موضوع روایتگری است، پرداخته می‌شود. تمامی اعمال و کنش‌های راوی (کانونی‌گر و یا کنشگر) و روایت‌شنو در این سطح مورد بررسی قرار می‌گیرد.

**۱-۲- راوی:**

در سطح روایی، شناسایی راوی و میزان مشارکت راوی در داستان بررسی قرار می‌شود. (رک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۲۹). بر اساس نظریّه‌ی روایت‌شناسی ژرار ژنت، راویان را می‌توان بر مبنای ارتباط با متن به دو دسته‌ی زیر تقسیم کرد:

۱- راوی برون‌داستانی(Extradiegetic Narrator): راویِ بالاتر از راوی داستان، راوی برون‌داستانی نام دارد. این راوی را می‌توان همان نویسنده و یا شاعر دانست و یا ذهنیات و درونیات او. راوی برون‌داستانی گاهی در متن حضور پیدا می‌کند و اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند و گاهی بیرون از روایت قرار دارد و از طریق یکی از شخصیّت‌های روایت، در متن حضور می‌یابد و سخنانش را بازگو می‌کند.

۲- راوی درون‌داستانی(Interadiegetic Narrator): اگر راوی در اوّلین روایت گفته‌شده‌ی راوی برون‌داستانی، از اشخاص داستان باشد، او را راوی مرتبه‌ی دوم یا راوی درون‌داستانی می‌نامیم. این نوع از راوی، توسط راوی برون‌داستانی در متن حضور پیدا می‌کند و پس از راوی برون‌داستانی، عمل روایتگری را بر عهده می‌گیرد و گاهی نیز شخصیّت‌ها و راویان دیگری را در عمل روایت مشارکت می‌دهد.

راویان بر اساس میزان مشارکت در امر روایت نیز، به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- راوی متفاوت‌داستانی(Heterodiegetic Narrator): راویی که در داستان حضور ندارد، راوی متفاوت‌داستانی است. این نوع از راوی در حقیقت در داستان به عنوان شخصیّت اصلی حضور ندارد، امّا از اتفاقات موجود در داستان اطلاع کامل دارد. راوی متفاوت‌داستانی از تجربیات دیگران سخن می‌گوید و روایتگر اتفاقاتی‌ست که برای دیگری رخ می‌دهد.

۲- راوی گوینده‌داستانی(Autodiegetic Narrator) : این نوع از راوی، فقط در متن حضور دارد تا داستان خود را بیان کند. این گونه از راوی اغلب به صورت صدا در متن حضور پیدا می‌کند و جز روایت کردن کنش دیگری از او در متن دیده نمی‌شود.

۳- راوی همانندداستانی(Homodigetic Narrator): راویی‌ست که به سبب برخی آشکارسازی‌های شخصی، در داستان حضور می‌یابد. این نوع از راوی در حقیقت

توسط راوی درون‌داستانی در متن حضور پیدا می‌کند و بخشی از عمل روایتگری را بر عهده می‌گیرد. راوی همانندداستانی بیانگر تجربیات شخصی خود است. (Genette, 1972: 225-6)

راویان برون‌داستانی یا درون‌داستانی- می‌توانند در داستانی که روایت می‌کنند هم غایب و هم حاضر باشند. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰). بنابراین طبق نظریّات ژنت، داستان را از منظر حضور راوی، می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد:

۱- داستان‌هایی که راوی در آن‌ها به عنوان راوی و شخصیّت حضور ندارد،
۲- داستان‌هایی که راوی، یکی از شخصیّت‌هاست.
۳- راوی به عنوان راوی حضور دارد نه یکی از شخصیّت‌ها.
۴- راوی به عنوان راوی و شخصیّت در داستان حضور دارد.

در حکایت جوان مشت‌زن، در ابتدا با مؤلف مستتر روبه‌رو هستیم. مؤلف مستتر در حقیقت همان ذهنیات و درونیات نویسنده است که به صورت‌های مختلف در متن حضور پیدا می‌کند؛ گاهی در قالب یکی از شخصیّت‌ها، آنچه را که می‌خواهد بیان می‌کند، گاهی به صورت صدایی در متن شنیده می‌شود و گاهی به صورت یک حکایت در ژانر تعلیمی در متن دیده می‌شود. مؤلف مستتر در این حکایت همان ذهنیات و درونیات سعدی است که در قالب یک حکایت درآمده است و در نهایت، در انتهای حکایت به عنوان پیام آن مطرح شده است و پس از آن، با راوی برون‌داستانی مواجهه هستیم. این نوع از راوی، همان گونه که اشاره شد، معمولا در متن داستان حضور ندارد؛ در این حکایت، راوی برون‌داستانی در متن حضور ندارد و در حکم یک چشم است که تمام وقایع را با دقت هر چه تمام‌تر می‌بیند و گزارش می‌دهد. راوی برون‌داستانی در این حکایت، فقط عمل روایتگری را بر عهده دارد و یکی از شخصیّت‌های حکایت نیست.

**مشت‌زنی را حکایت کنند که از دهر مخالف به فغان آمده بود...(سعدی، ۱۳۹۱: ۱۱۹)**

به دلیل این که این حکایت، در ژانر تعلیمی قرار گرفته است، راوی مورد استفاده در این حکایت از نوع برون‌داستانی است؛ زیرا این گونه از راوی، عموما مورد پذیرش است و گفته‌های او برای مخاطب پذیرفتنی است، البتّه در صورتی که تناقضی بین گفته‌های او و مؤلف مستتر موجود نباشد که در این حکایت شاهد آن نیستیم.

نویسنده و یا همان مؤلف مستتر هر جا که لازم باشد با آوردن اشعار در امر روایتگری مشارکت می‌کند. البتّه می‌توان آن را همان راوی برون‌داستانی نیز پنداشت؛ زیرا این مشارکت در روایتگری در راستای صحبت‌های راوی برون‌داستانی است.

**شکایت پیش پدر برد و اجازت خواست که عزمِ سفر دارم، مگر به قوت بازو کفافی به دست آرم.**

**فضل و هنر ضایع است تا ننماید عود بر آتش نهند و مُشک بسایند(همان: ۱۲۰)**

در این حکایت، پدر مشت‌زن نیز یک روایت کوتاه را روایت می‌کند و نقش راوی می‌پذیرد. راوی این روایت از نوع برون‌داستانی و جمع است؛ زیرا پدر نیز در پی آن بوده است تا کلامش برای فرزند باورپذیرتر باشد و همچنین، چون حکایت او نیز از نوع تعلیمی است، بنابراین از این نوع راوی برای بیان روایت خود استفاده می‌کند. البتّه این حکایت را که داستان با آن خاتمه می‌یابد، می‌توان باز ورود مؤلف مستتر به متن نیز دانست؛ زیرا پس آن دیگر شاهد گفت‌وگویی بین پدر و مشت‌زن نیستیم و نتیجه‌گیری نهایی بر عهده‌ی خود مخاطب است.

**پدر گفت: ای پسر، در این نوبت، تو را فلک یاوری کرد و اقبال رهبری تا صاحب دولتی به تو رسید و بر تو ببخشایید و کسر حال تو را به تفقدی جبر کرد و چنین اتفاق نادر افتد و بر نادر حکم نتوان کرد. زینهار تا بدین طمع دگر باره گرد ولع نگردی**

**صیاد نه هر بار شغالی ببرد افتد که یکی رز پلنگش بدرد**

**چنان که حکایت کنند که یکی از ملوک پارس، حَرَسَهَا اللهُ تَعالی، نگینی گران‌مایه در انگشتری داشت.(همان: ۱۲۶)**

از نظر میزان مشارکت در امر روایتگری، هم مؤلف مستتر و هم راوی برون‌داستانی، فقط در حکم راوی در متن حضور دارند و هر جا که لازم باشد، با بیان بیتی یا ابیاتی در متن حضور پیدا می‌کنند. البتّه نمی‌توان گفت که این فرد راوی برون‌داستانی است و یا مؤلف مستتر؛ زیرا هر دو همسو و هم عقیده هستند.

### ۲-۲- روایت‌شنو

روایت‌شنو، شخص یا اشخاصی است که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم در متن، مورد خطاب قرار می‌گیرد و روایت برای او بازگو می‌شود. گاهی مشخص کردن مرز میان مخاطب و روایت‌شنو قدری دشوار می‌شود و این دو آن قدر به هم شبیه می‌شوند که می‌توان پنداشت که یکی هستند. روایت‌شنو گاهی شخص است و گاهی حیوان یا شیء. به هر حال روایت‌شنو

عاملی‌ست که مخاطب راوی است و تمام معیارهایی که برای طبقه‌بندی راوی انجام می‌گیرد، درباره‌ی روایت‌شنو نیز مصداق دارد. (رک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

در سطح روایی می‌توان میان روایت‌شنویی که بالای اوّلین سطح روایی، یعنی سطح برون‌داستانی قرار دارد و کسی که شخصیّت درون اوّلین سطح روایی، یعنی سطحی میان‌داستانی است، تمایز قائل شد. برخی راویان قادرند پیوسته به طور مستقیم روایت‌شنوهای برون‌داستانی را مخاطب قرار دهند و برخی دیگر نیز می‌توانند همیشه به طور مستقیم روایت‌شنوهای درون‌داستانی را مخاطب قرار دهند. پس روایت‌شنو در همان سطح روایی، راوی قرار می‌گیرد و با توجّه به سطح راوی، سطح روایت‌شنو نیز تعیین می‌شود. (Genette, 1980: 26)

روایت‌شنوها نیز مانند راویان یا آشکارند یا مخفی. روایت‌شنوی مخفی همان مخاطب خموش راوی‌ست، در حالی که روایت‌شنوی آشکار کسی است که استنتاجات راوی از پاسخ‌های احتمالی او پاسخ‌ها یا نظرهای واقعی او یا واکنش‌های او ممکن است چهره‌ای باورپذیر به او بدهد. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۳) هنگامی که متنی برای روایت‌شنوی آشکار نوشته شده باشد، راوی نظرات و اطلاعات خود را با توجّه به پاسخ‌ها و نظرات احتمالی روایت‌شنو در متن می‌آورد. این جاست که تفاوت خواننده/ مخاطب با روایت‌شنو آشکار می‌شود. کسی که متن را صرفاً جهت سرگرمی می‌خواند همان مخاطب و یا خواننده‌ای است که در متن حضور فعّالی ندارد، امّا روایت‌شنوی آشکار به دنبال سؤال از متن است. او متن را برای یافتن نظرات مؤلف مستتر و راوی برون‌داستانی خوانش می‌کند و برای همین دلیل راوی نیز اطلاعات و ذهنیات خود را در متن می‌آورد تا روایت‌شنو را در متن مشارکت دهد.

در حکایت جوان مشت‌زن با چند نوع روایت‌شنو روبه‌رو هستیم. نخست یک روایت‌شنوی کلی که مؤلف مستتر در نظر گرفته است. این روایت‌شنو از نوع فعال است و راوی نیز با آوردن جملات و نصایحی از سوی پدر، او را در امر روایت مشارکت می‌دهد و این موارد را بر مبنای پاسخ به سؤالات احتمالی که در ذهن روایت‌شنو ایجاد می‌شود، می‌آورد. این نوع از روایت‌شنو را روایت‌شنوی آشکار می‌نامند که راوی به صورت آگاهانه مواردی را که پاسخ پرسش‌های احتمالی اوست، در متن می‌آورد.

**چنین صفت‌ها که بیان کردم، ای پسر، در سفر موجبِ جمعیتِ خاطر است و داعیه‌ی طیب عیش و آن که از این جمله بی‌بهره است به خیال باطل در جهان برود و کَسَش نام و نشان نشنود.**

**هر آن که گردش گیتی به کین او برخاست به غیر مصلحتش رهبری کند ایام**
**کبوتری که دگر آشیان نخواهد دید قضا همی بردش تا به سوی دانه و دام**
**(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۱-۱۲۲)**

در ادامه‌ی حکایت با روایت پدر و مشت‌زن روبه‌رو هستیم که این روایت علاوه بر یک راویت‌شنوی کلی که شاید بتوان آن را همان مخاطب دانست، خود روایت‌شنوی یکدیگرند. صحبت‌های پدر و پسر به صورت گفت‌وگوست و به همین علت آن‌ها روایت‌شنوی همدیگر محسوب می‌شوند.

**پدر گفت: ای پسر، خیال محال از سر به در کن و پای قناعت در دامن سلامت کش...**
**پسر گفت: ای پدر، فواید سفر بسیار است، از نزهت خاطر و جرّ منافع و دیدن عجایب....**
**(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۰)**

البتّه راوی برون‌داستانی، میان دیالوگ‌های پدر و پسر ورود پیدا می‌کند و گویا برای تفهیم مطالب آنان و همراه کردن روایت‌شنوی مستتر با خود، اشعاری را به مناسبت مطلب بیان می‌کند. این ورود به متن نیز در جهت فعّال بودن روایت‌شنو، از سمت مؤلف مستتر در نظر گرفته شده است؛ زیرا پس از هر گفت‌وگوی پدر و پسر، راوی احتمال ایجاد پرسش و یا بیان سخنی از سمت روایت‌شنوی مستتر را داشته است و به همین علّت با حضور مجدد در متن، ذهنیات روایت‌شنوی خود را تأیید و تکمیل کرده است.

**۲-۳- وجه روایت:**

وجه روایت، به فضا و عواطفی مربوط می‌شود که توسط راوی در متن آورده می‌شود. این فضا و عواطف برای تأثیرگذاری عاطفی بر خواننده و روایت‌شنو در متن ایجاد می‌شود. از طریق ایجاد فضا و عواطف است که راوی، خواننده و روایت‌شنو را با خود همراه و همسو می‌کند.

**۲-۳-۱- کانونی‌گر و کانونی‌شدگی (Focalizer & Focalization):**

ژنت معتقد است حالت یا وجه روایت به فاصله‌ی زاویه دید و راوی بستگی دارد و از الگوهایی خاص برخوردار است. وجه فضای روایت و فاصله‌ی بین روایت و راوی را مشخص می‌کند. ژنت میان راوی و شخصیّت‌کانونی تفاوت قائل می‌شود. طبق نظر ژنت و دیگر روایت‌شناسان از جمله ریمون-کنان میان کانونی‌گر و کانونی‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر می‌تواند راوی باشد و کانونی‌شدگی عملی‌ست که کانونی‌گر در روایت انجام می‌دهد، به تعبیری می‌توان گفت کانونی‌شدگی، توجّه به گفته‌های شخصیّت داستان است؛ یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل جدای از هم هستند. روایت‌ها نه فقط بر کسی کانونی می‌کند، بلکه بر کسی یا چیزی

نیز کانونی می‌شوند. به دیگر سخن، کانونی‌شدگی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) با ادراک خود به داستان جهت می‌دهد، حال آن که مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند.(رک: ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳) مثلاً اندیشه‌ای را از زبان یکی از شخصیّت‌ها بازگو می‌کنیم، آن اندیشه، اندیشه‌ی کانونی‌گر است و شخصیّتی که بیانگر آن است، کانونی‌شده است. گاهی بین شخصیّت کانونی‌شده و کلماتی که بازگو می‌کند، تفاوت دیده می‌شود و به بیان بهتر، اندیشه‌ی کانونی‌گر با آنچه کانونی‌شده می‌گوید، مغایرت دارد.

ژنت، کانونی‌شدگی را به سه حالت تقسیم می‌کند:

۱- کانونی‌شدگی صفر (Zero Focalization): در این حالت، راوی با نفوذ به ذهن شخصیّت‌ها، خواننده را از افکار و احساسات آن‌ها آگاه می‌کند. به این شیوه‌ی روایتگری، «سوم شخص دانای کل» نیز می‌گویند.

۲- کانونی‌شدگی داخلی(Interna Focalization): در این حالت ذهنیات یکی از شخصیّت‌ها، چهارچوبی برای روایت شدن دارد و روایت صرفاً بر مبنای ذهنیات همین شخصیّت برای خواننده قابل درک است. به این شیوه‌ی روایت، «اول شخص» نیز می‌گویند. این نوع کانونی‌سازی خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) کانونی‌سازی درونی ثابت(Fixed Canonical) : در این حالت فقط یک شخصیّت روایت داستان را بر عهده دارد.

ب) کانونی‌سازی درونی متغیر(Variable Canonical) : در این حالت بیش از یک شخصیّت، روایت را بر عهده دارد و هرکدام بخشی از داستان را بیان می‌کنند.

پ) کانونی‌سازی درونی چندگانه(Multiple Canonical) : در این حالت چندین شخصیّت، داستان را روایت می‌کنند و هرکدام به نوبت، داستان را از نو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خود را ارائه می‌دهند.

۳- کانونی‌شدگی خارجی (External Focalization): در این حالت، رفتار و گفتار شخصیّت‌ها برای خواننده به نمایش گذاشته می‌شود، بی‌آن‌که افکار و احساسات درونی آن‌ها بازگو شود. به این حالت روایتگری «سوم شخص عینی» یا «نمایشی» نیز می‌گویند. (رک: Genette, 1980: 161-211)

در حکایت جوان مشت‌زن با دو نوع از کانونی‌شدگی روبه‌رو هستیم. نخست، کانونی‌شدگی در این حکایت از نوع صفر است. راوی برون‌داستانی، ذهنیات پدر و پسر که از شخصیّت‌های

اصلی این حکایت هستند را بیان می‌کند. راوی با نفوذ به ذهن شخصیّت‌ها خواننده را از آنچه در داستان روی می‌دهد و یا حتی قرار است رخ بدهد، آگاه می‌سازد.

**در این سخن بود که پادشاه‌زاده‌ای به صید از لشکریان دور افتاده بود و بر بالای سرش ایستاده، می‌شنید و در هیئت او می‌نگرید. (سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۵)**

پدر به عنوان یکی از شخصیّت‌ها، هنگامی که در حال نصیحت پسر است در واقع به یک راوی- کانونی‌گر تبدیل می‌شود، در حقیقت کانونی‌شدگی در این حالت از نوع درونی ثابت است؛ زیرا او درونیات کانونی‌گر را بیان می‌کند. به تعبیر دیگر می‌توان گفت، زمانی که پدر نصیحت می‌کند، در حقیقت در امر روایتگری مشارکت کرده است و در این قسمت کانونی‌شدگی و کانونی‌گری از هم جدا شده‌اند و توسط دو شخص انجام می‌شوند.

**پدر گفت: ای پسر، فواید سفر این چنین که گفتی بسیار است و لیکن مسلّم پنج طایفه راست: نخستین بازرگانی که با وجود نعمت و مکنت...(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۰)**

**۲-۳-۲- وجه ادراکی (Perceptual Facet)**: این جنبه از کانونی‌شدگی به ادراکات کانونی‌گر می‌پردازد. ادراک(بینایی، شنیداری، بویایی و...) از طریق دو مختصه‌ی مکان و زمان شکل می‌گیرد. شیوه‌ی ادراک کانونی‌گر از زمان و مکان و چگونگی تحلیل آن‌ها به روایت وحدت می‌بخشد و از طریق همین فضای زمانی و مکانی‌ست که روایت شکل می‌گیرد. در چشم‌انداز باز، کانونی‌گر بیرونی(مثلاً دانای کل) قابلیت نظارت بر زمان و مکان نامحدود را دارد؛ اما در چشم‌انداز محدود، کانونی‌گر درونی(مثلاً شخصیّت- کانونی‌گر) نمی‌تواند بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود نظارت کند.(ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۹-۱۰۶) منظور از چشم‌انداز همان زاویه‌ی دید است، البتّه اصطلاح چشم‌انداز یا به تعبیر ژنت کانونی‌شدگی و یا دیدگاه از زاویه‌ی دید کامل‌تر است؛ زیرا سه وجه ادراکی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک را دربرمی‌گیرد.

چشم‌انداز در این حکایت از نوع محدود است، بنابراین با مکان‌ها و زمان‌های متعدد روبه‌رو نیستیم. در این حکایت، مکان اوّلیه‌ای که محل سکونت پدر و پسر است، دقیقاً مشخص نیست و نامی از آن به میان نیامده است. البتّه هنگامی که پسر عزم سفر می‌کند و به مکانی می‌رسد، باز هم نامی مشخص برای این مکان آورده نمی‌شود و مؤلف فقط به بیان توصیفاتی از آن مکان، بسنده می‌کند.

**تا برسید بر کنارِ آبی که سنگ از صلابتِ او بر سنگ می‌آمد و آوازش به فرسنگ می‌رفت.(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۲)**

زمان‌های مطرح شده در حکایت فقط زمان‌هایی است که نشان‌دهنده‌ی روز و شب است و بیان زمان به صورت دقیق و یا حتی بیان مداوم زمان برای مؤلف مهم نبوده است. هنگامی که لازم بوده است تا زمان مشخص شود با بیان عبارت و واژه‌هایی از قبیل «هنگام ظهر»، «شبانروزی» و... زمان را مشخص کرده است.

**بعد از شبانروزی بر کنار افتاد از حیاتش رمقی مانده(همان: ۱۲۳)**

**شبانگه برسیدند به مقامی که از دزدان پر خطر بود(همان: ۱۲۴)**

**۴-۳-۲- وجه روان‌شناختی (Psychological Facet):** این وجه، دو مؤلفه‌ی شناختی و عاطفی کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شده را نشان می‌دهد. در مؤلفه‌ی شناختی، دایره‌ی آگاهی کانونی‌گر بررسی می‌شود. میزان این آگاهی را مؤلف مستتر تعیین می‌کند که خود او نیز گاهی همان راوی برون‌داستانی‌ست. گاهی در طول روایت، کانونی‌گر اصلی(مؤلف مستتر) دایره‌ی اطلاعاتی را که می‌خواهد به خواننده بدهد، محدود می‌کند و از دیگر سو، اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز محدود است، زیرا او خود بخشی از جهان باز نموده است و چیزی درباره‌ی این جهان نمی‌داند. کانونی‌گر، یافتن اطلاعات مد نظر خود را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد و او را در روایت مشارکت می‌دهد. در مؤلفه‌ی عاطفی، کانونی‌شدگی عینی و ذهنی مطرح می‌شود. کانونی‌شدگی عینی، خنثی و غیر درگیر است(کانونی‌شدگی در روایت راوی سوم شخص نمایشی)؛ اما کانونی‌شدگی ذهنی، درگیر و جانب‌دارانه است(کانونی‌شدگی در روایت راوی اول شخص).(ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۱۰)

در حکایت جوان مشت‌زن، همان طور که بیان شد، کانونی‌شدگی از نوع درونی صفر است. مؤلف مستتر و راوی برون‌داستانی، به عنوان کانونی‌گر، دایره‌ی اطلاعاتی را که می‌خواهند به خواننده بدهند را تا حدودی محدود می‌کنند تا او را نیز در امر روایت مشارکت دهند. مؤلف مستتر و راوی برون‌داستانی با ورود به متن، البتّه در صورت لزوم، گاهی اطلاعاتی در اختیار روایت‌شنو قرار می‌دهند، امّا دایره‌ی این اطلاعات محدود است و در جهت آگاهی یافتن از اتفاقاتی است که در طول حکایت رخ می‌دهد.

**جوان را دل از این طعنه به هم آمد، خواست که از او انتقام کشد، کشتی رفته بود. آواز داد و گفت: اگر بدین جامه که پوشیده‌ام قناعت کنی، دریغ نیست. ملّاح طمع کرد و باز آمد.**

**بدوزد شَرَه دیده‌ی هوشمند  درآرد طمع مرغ و ماهی به بند (سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۳)**

کانونی‌شدگی در این حکایت از نوع عینی، خنثی و غیر درگیر است. راوی در این حکایت تنها عمل روایتگری را بر عهده دارد و یکی از شخصیّت‌های اصلی و حتّی فرعی حکایت نیست. تنها آنچه را که رخ داده است و یا در حال رخ دادن است، برای روایت‌شنو بیان می‌کند. حتّی هنگامی که به متن ورود پیدا می‌کند، باز هم به صورت خنثی و غیر درگیر است و هر آنچه که بیان می‌کند در جهت فهم بهتر مطلب است.

**مشت‌زنی را حکایت کنند که از دهرِ مخالف به فغان آمده بود و حلق فراخش از دست تنگ به جان رسیده. شکایت پیش پدر برد و اجازت خواست که عزمِ سفر دارم، مگر به قوت بازو کفافی به دست آرم.**

**فضل و هنر ضایع است تا ننمایند　　عود بر آتش نهند و مشک بسایند**

**(سعدی، ۱۳۹۰: ۱۱۹-۱۲۰)**

**۴-۳-۲- وجه ایدئولوژیک (Ideological Facet):** در این وجه، هنجارها و عقاید کانونی‌گر بررسی می‌شود. اگر در متن روایی، گزاره‌ها تابع هنجارها و عقاید کانونی‌گر باشد و جهان‌بینی کانونی‌گر، جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی کند، متن، تک صداست. به عبارت دیگر جهان‌بینی راوی-کانونی‌گر، معمولاً حرف اوّل را در متن می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر است که ارزیابی می‌کند. (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۲) اگر کانونی‌گر، زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم کند، تعامل میان این موقعیت‌ها به قرائت غیر واحد و چندصدایی منجر می‌شود. (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰)

حکایت مورد بررسی، در ژانر تعلیمی قرار دارد. در این نوع از حکایت‌ها به علت این که صرفاً پیام حکایت و آموزنده بودن آن مد نظر مؤلف است، با صدایی مخالف روبه‌رو نیستیم. شخصیّت‌ها در جهت پیش‌برد اندیشه‌ها و عقاید مؤلف مستتر حرکت می‌کنند. در این حکایت نیز با صدایی جز صدایی مؤلف مستتر روبه‌رو نیستیم. حتّی اگر پسر را نیز به عنوان صدای مخالف در نظر بگیریم، باز هم مخالفت او در تضاد با اندیشه‌های مؤلف نیست، بلکه او برای به دست آوردن تجربه با حرف پدر مخالفت می‌کند و به سفر می‌رود. خود پسر حرف‌های پدر را پذیرفته است.

**پسر گفت: ای پدر، قولِ حکما را چگونه مخالفت کنم که گفته‌اند: رزق اگرچه مقسوم است، به اسباب حصول آن تعلق شرط است و بلا اگرچه مقدور است از ابوابِ دخولِ آن، احتراز واجب. (سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۲)**

**۲-۴- زمان**

ژنت در بررسی زمان روایت به سه ویژگی توجّه می‌کند: ۱- طول یا تداوم زمان روایت(Duration) ۲- نظم و ترتیب زمان روایت(Order) ۳- بسامد یا تناوب(Frequency).

**۲-۴-۱- طول یا تداوم زمان روایت (Duration):**

ساخت زمان روایت به دست راوی شکل می‌گیرد. گاهی مقطع کوتاهی از زمان آن قدر سرشار از حوادث و روی‌دادهاست که راوی چندین صفحه را به آن اختصاص می‌دهد و گاهی نیز گستره‌ای از زمان، خالی و تهی از هر گونه حادثه‌ای است. (رک. مارتین،۱۳۸۳: ۹۰). بنابراین بین زمان روایت و زمان واقعی، ممکن است سه حالت زیر رخ دهد:

۱- همسانی: برابری زمان روایت با زمان واقعی
۲- گستردگی: طولانی بودن زمان روایت نسبت یه زمان واقعی
۳- فشردگی: کوتاه بودن زمان روایت نسبت به زمان واقعی

هنگامی که شاهد گفت‌وگو میان پدر و مشت‌زن هستیم، در این حالت با گستردگی زمان مواجه هستیم. شاید بتوان گفت به دلیل تعلیمی بودن ژانر این حکایت، نویسنده زمان را در این قسمت‌ها طولانی‌تر از دیگر قسمت‌ها آورده است.

**پدر گفت: ای پسر، خیال محال از سر به در کن و پای قناعت در دامن سلامت کش...**
**پسر گفت: ای پدر، فواید سفر بسیار است از نزهت خاطر و جر منافع و دیدن عجایب...**
**پدر گفت: ای پسر، فواید سفر این چنین که گفتی بسیار است ولیکن مسلم چنج طایفه راست....**
**پسر گفت: ای پدر، قول حکما را چگونه مخالفت کنم که گفته‌اند: رزق اگر چه مقسوم است، به اسباب حصول آن تعلق شرط است و بلا اگر چه مقدور است از ابواب دخول آن، احتراز واجب... این بگفت و پدر را وداع کرد.... (سعدی، ۱۲۰:۱۳۹۰-۱۲۲)**

در این حکایت از گلستان سعدی، آن هنگام که مشت‌زن با پدر وداع می‌کند و سفر را آغاز می‌کند، با فشردگی زمان روبه‌رو هستیم. در این زمان، فاصله‌ی آغاز سفر و روی‌دادن نخستین اتفاق برای مشت‌زن، بسیار کوتاه است.

**این بگفت و پدر را وداع کرد و همت خواست و روان شد و با خویشتن همی‌گفت:**
**هنروَر چو بختش نباشد به کام به جایی رود کش ندانند نام**
**تا برسید بر کنار آبی که سنگ از صلابتِ او بر سنگ می‌آمد و آوازش به فرسنگ می‌رفت....**
**گروهی مردمان را دید هرکس به قراضه‌ای در معبر نشسته و رختِ سفر بسته.... (همان: ۱۲۲)**

در بخش دیگر حکایت نیز، هنگامی که مشت‌زن در کشتی است و اتفاقاً قرار است پیشامدی برایش رخ دهد، باز زمان روایت نسبت به رخ‌داد در حالت واقعی، کوتاه‌تر است؛ زیرا نویسنده از توضیحات و ذکر دقیق جزئیات صرف نظر کرده است.

**چندان که مِقوَد(مهار) کشتی به ساعد برپیچید و به بالای ستون بررفت، ملاح زمام از کشتی درگسلانید و کشتی براند. بیچاره متحیر بماند... (همان: ۱۲۳)**

شاید بتوان گفت، هنگامی که پسر در بیابان سرگشته و تنهاست، زمان مطرح شده از سمت نویسنده طولانی‌تر از حالت واقعی است؛ زیرا سعدی با آوردن جزئیات و بیان تعداد روزهایی که مشت‌زن در بیابان سرگردان است، به نوعی زمان را دچار گستردگی کرده است:

**روزی دو بلا و محنت کشید و سختی دید، سوم روز خوابش گریبان گرفت و در آب انداخت. بعد شبانه‌روزی برکنار افتاد از حیاتش رمقی مانده.... بر سر چاهی رسید، قومی بر او گرد آمده شربتی آب به پشیزی همی آشامیدند. جوان را پشیزی نبود، طلب کرد ابا کردند... دست تعدی دراز کرد میسر نمی‌شد، تنی چند را فرو کوفت. مردان جمع آمدند و چندان بزدندش که مجروح شد. (همان: ۱۲۴)**

زمانی که مشت‌زن با پادشاه‌زاده‌ای روبه‌رو می‌شود و پادشاه‌زاده بر او شفقت می‌کند و به پسر کمک می‌کند تا به شهرش بازگردد، باز هم زمان فشرده است. نویسنده خیلی سریع این اتفاق را بیان می‌کند و از پرداختن به جزئیات و بیان گفت‌وگوی میان پادشاه‌زاده و مشت‌زن خودداری می‌کند.

**در این سخن بود که پادشاه‌زاده‌ای به صید از لشکریان دور افتاده بود و بر بالای سرش ایستاده، می‌شنید و در هیأت او می‌نگرید... گفت: از کجایی و بدین جایگاه چون افتادی؟ برخی از آنچه بر سرش گذشته بود اعادت کرد. ملک‌زاده بر حال تباه وی رحمت آورد؛ خلعت و نعمت دادش و معتمدی با وی روان کرد تا به شهر خویش باز بردند. (همان: ۱۲۵)**

شاید نویسنده با این فشرده کردن زمان، قصد بیان این طلب را داشته است که این پادشاه‌زاده کار بسیار مهمی انجام نداده است و به نوعی رحمت بر حال درماندگان و در راه‌ماندگان از وظایف اخلاقی اوست.

### ۲-۴-۲- نظم و ترتیب زمانی (Order):

یکی از مقوله‌های مهم در زمان، رعایت ترتیب زمانی در هنگام روایت است. اگر در محور گاه‌شماری، زمان را خط راستی فرض کنیم، روایت از ابتدا آغاز می‌شود و در انتها به سرانجام می‌رسد، امّا در کمتر روایتی این ترتیب رعایت می‌شود؛ معمولاً با پس نگاه (Flash Back) یا

پیش نگاه (Flash Forward) روبه‌رو هستیم. ژنت هر گونه انحراف در نظم و آرایش ارائه‌ی عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی می‌نامد(رک. تولان، ۱۳۸۳: ۶-۵۵)

زمان در این حکایت، دارای نظم و ترتیب است و سعدی از فلش بک و فلش فوروارد استفاده نکرده است؛ زیرا این حکایت از نوع تعلیمی است و به علّت این که قصد بیان پیامی اخلاقی را دارد، رعایت ترتیب زمانی هنگام بیان حکایت مهم و حائز اهمیت است.

**۲-۴-۳- بسامد یا تناوب زمان (Frequncy):**

در متن روایی رخدادها و حوادثی روی می‌دهد، منظور از بسامد یا تناوب، دفعاتی است که آن رخدادها روایت می‌شود. گاهی ممکن است یک رخداد یک بار رخ دهد، امّا چندین بار به شیوه‌های مختلف روایت شود و گاهی ممکن است چندین حادثه رخ دهد، امّا فقط یک روایت از آن‌ها ارائه شود. (رک. تودورف،۱۳۸۲: ۶). از نظر ژنت بسامد در اشکال زیر رخ می‌دهد:

۱- بسامد مفرد (Frequency singulative): متداول‌ترین نوع بسامد است، در این حالت روی‌دادی که یک بار رخ داده است را یک بار روایت می‌کنند. هم‌چنین روایت، رخدادی را که چند بار اتفاق افتاده است، از نوع مفرد محسوب می‌کنیم؛ زیرا هر یک بار روایت برابر است با یک بار روی‌دادن آن در متن. (رک. Genette, 1980: 114)

۲- بسامد مکرر (Frequency repetitive): در بسامد از نوع مکرر، رخدادی را که فقط یک‌بار اتفاق افتاده است، چند راوی روایت می‌کنند. یک روی‌داد ممکن است از زبان اشخاص مختلف با دیدگاه‌ها و اندیشه‌های گوناگون بیان شود و ممکن است توسط یک شخص با زبان متفاوت بیان شود.

۳- بسامد بازگو (Frequency iterative): در متن روایی ممکن است رخدادهای متعددی وجود داشته باشد، که چندین اتفاق افتاده باشد، امّا راوی فقط یک بار آن‌ها را روایت کند. راوی با استفاده از این نوع بسامد، رخدادهایی را که اهمیّت کم‌تری در پیش‌برد روایت دارند، نشان می‌دهد ( رک. Genette, 1980: 116)

در این حکایت از گلستان سعدی، با بسامد از نوع بازگو روبه‌رو هستیم؛ زیرا نویسنده هر اتفاق را تنها یک بار بیان می‌کند و از این طریق، اتفاقات و روی‌دادهایی را که کم اهمیّت هستند، از روند بیان مجدد خارج می‌کند. نویسنده هنگام حکایت رسیدن پسر به شهرش و

دیدن پدر، دیگر موارد را با جزئیات بیان نمی‌کند و فقط به ذکر عناوین آن اتفاقات بسنده می‌کند.

**شبانگه آنچه بر سر او گذشته بود از حال کشتی و جور ملاح و جفای روستاییان بر سر چاه و غدر کاروانیان با پدر می‌گفت.** (سعدی، ۱۳۹۰: ۱۲۵)

همان طور که پیشتر اشاره شد، در بسامد از نوع بازگو، این امکان برای نویسنده فراهم است تا حوادث و رخ‌دادهایی که از اهمیّت کم‌تری برخوردار است، مشخص کند. در این حکایت، پسر کمک ملک‌زاده و روبه‌رو شدنش با او را برای پدر بیان نمی‌کند و آن را حذف می‌کند. می‌توان این گونه برداشت کرد که این اتفاق چون در راستای اندیشه‌ی مطرح شده در حکایت نبوده است و از نظر نویسنده چندان اهمیّت نداشته است و از بیان مجدد آن خودداری کرده است.

**۳-نتیجه:**

بهره‌گیری از نظریّات روایت‌شناسی، موجب کشف ابعاد و لایه‌های پنهان متن می‌شود. در این حکایت از گلستان سعدی با استفاده از نظریه‌ی روایت‌شناسی، مباحثی همچون راوی، روایت‌شنو، کانونی‌گری و کانونی‌شدگی و دیگر مباحث مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. در حوزه‌ی راوی، با یک راوی برون‌داستانی و مؤلف مستتر روبه‌رو هستیم که هر زمان که لازم باشد به متن وارد می‌شود. این ورود به متن راوی و مؤلف مستتر، دقیقاً در جهت متن و اهداف مؤلف است. در حوزه‌ی روایت‌شنو، مؤلف و راوی برون‌داستانی روایت‌شنو را از نوع فعال در نظر گرفته‌اند و هر زمان که لازم بوده است، پاسخی به پرسش‌های احتمالی او داده‌اند. در بررسی و تحلیل حکایت مشت‌زن از منظر زمان، به علت تعلیمی بودن ژانر، با زمان‌پریشی و بسامد چندمحور مواجه نیستیم. از نظر طول زمان روایی نیز، هر زمان که اتفاقات و روی‌دادها به نظر مؤلف مهم بوده است و بیانگراندیشه‌های مؤلف است، از گستردگی زمان بهره برده است و آن هنگام که رخ‌دادها از اهمیت کم‌تری برخوردارند، با فشردگی زمان روبه‌رو می‌شویم. ضمناً با توجّه به وجه تعلیمی حکایت، چندصدایی در متن وجود ندارد و آنچه غالب است، بیان و اندیشه‌ی راوی/ مؤلف است.

**منابع:**


۱- سعدی (۱۳۹۰). ***گلستان.*** به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی. چاپ دهم. تهران: خوارزمی

۲- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان.*** چاپ اوّل. اصفهان: نشر فردا.

۳- برتنز، یوهانس‌ویلم (۱۳۸۸). ***نظریّه‌ی ادبی،*** ترجمه‌ی فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: آهنگ دیگر.

۴- تودورف، تزوتان (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختگرا.*** ترجمه‌ی محمّد نبوی. چاپ دوم. تهران: نشر اگه.

۵- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). ***درآمدی نقّادانه-زبان‌شناختی بر روایت.*** ترجمه‌ی ابوالفضل حری. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۶- ریمون- کنان، شلومیت(۱۳۸۷). ***روایت داستانی:*** *بوطیقای معاصر.* ترجمه‌ی ابوالفضل حری. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.

۷- مارتین، والاس (۱۳۸۳). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمه‌ی محمّد شهبا. چاپ اوّل. تهران: هرمس.

8- Genette, Gerard (1980). ***Narrative Discourse.*** An essay in method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.


**مقاله**


۹- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۷). «شیوه‌های روایت‌پردازی در گلستان». ***چیستا.*** شماره‌ی ۲۴۸ و ۲۴۹: ۶۲۶-۶۴