

مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز

دوره بیست و پنجم، شماره سوم، پائیز ۱۳۸۵ (پیاپی ۴۸)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

شیوه‌های روایت‌پردازی در گلستان

دکتر منیژه عبدالهی*
دانشکده پیراپزشکی

چکیده

ساز و کار جهان واقعیتی که سعدی در حکایت‌های گلستان در پی بیان و تصویر آن است، به همراه ساختار حکایت‌پردازی‌های گلستان، آن را در موضعی کاملاً متفاوت و متمایز از کتاب‌های تعلیمی و حکایت‌های اخلاقی رایج در ادب فارسی، قرار می‌دهد. در این نوشتار کوشش شده تا این دو وجه و سایر جلوه‌های حکایت‌پردازی‌های گلستان، به ویژه از منظر چگونگی حضور راویان مختلف و رابطه‌ی میان راوی «روایت‌پرداز» و «کنش‌گر»، به بحث و واکاوی گذاشته شود. از این رهگذر توجهی خاص و نسبتاً مفصل به ساختار حکایت‌ها از جنبه‌ی «زاویه دید» مبذول شده است. بر این اساس راویان روایت‌ها به پنج دسته تقسیم شده‌اند:

الف: راوی دانای کل مداخله‌گر، ب: دانای کل بی‌طرف، ج: دانای کل محدود، د: اول شخص درگیر، هـ: اول شخص ناظر. نتیجه‌ای که از بررسی آماری که از مجموعه‌ی حکایت‌های هفت باب نخست گلستان به دست آمده است، نشان می‌دهد.

آمار بیشترین کاربرد متعلق به راوی نوع «الف» است، و راوی نوع «د» کم‌ترین شمار را به خود اختصاص داده است. افزون بر آن در تحلیل آماری این نکته نیز به اثبات رسید که میزان به کارگیری زاویه دیدهای گوناگون، متناسب با مضمون و محتوای هر باب است و از این جهت رابطه‌ی معنی‌داری میان مضمون هر باب با شیوه‌ی روایت‌پردازی وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: ۱. سعدی ۲. گلستان ۳. حکایت ۴. روایت‌پردازی ۵. زاویه‌ی دید ۶. عمل روایت

۱. مقدمه

گفته‌ها و شنیده‌ها درباره‌ی ارجمندی نثر گلستان فراوان است و چه بسا بخش بزرگی از رموز و ظرافت‌های حکایت‌های گلستان هنوز ناگفته مانده و در پی آن است که با نقد و تحلیل و تفسیرهای زیباشناختی، از چهره‌ی تابناک آن پرده برداشته شود. با این همه این پرسش ذهن را به خود مشغول می‌کند که الزام‌گوینده‌ی گلستان به گزینش «بیان نثری» چه بوده است. به عبارت دیگر ویژگی بنیادی گلستان در چیست که بیان نثری را بیش از بیان شعری در پذیرفته و به خود راه داده است.

پاسخی ساده انگارانه و سهل و در دسترس، انگیزه‌ی اصلی سعدی را دست‌یابی به اوج و قله‌ی سخن نثر می‌داند (خطیبی، ۱۳۶۶) و براین عقیده است که سعدی همان‌گونه که بی‌بدیل بودن خود را در شعر به ثبوت رسانده، مایل بوده است طبع قدرتمند خود را در عرصه‌ی نثر نیز به آزمون بگذارد و به همگان نشان دهد که در سخن‌دانی در عرصه‌ی بیان نثری نیز حدهمین است.

هم‌چنین می‌توان ذهن را به سمت نکته‌ی دیگری توجه داد و با باور رایج که گلستان را بازتاب جهان واقعیت و

زندگی واقعی می‌داند و در مقابل آن بوستان را دنیای آرمانی و «جهان مطلوب سعدی» (یوسفی، ...) فرض می‌کند، هم صدا شد و به این نتیجه رسید که تصویر جهان پرشور ایده‌آل‌ها و آرمان‌ها، با زبان شعر که خیال و آرزو را بیش‌تر برمی‌تابد سازگارتر است و تصورات ذهنی درباره‌ی ناکجا آبادی بهشت گونه با زبان آسمانی شعر، بهتر القا می‌شود. در برابر آن، جهان واقعیت به صرف واقعی بودن و برکنده بودن از آرمان و خیال، بیانی واقعی‌تر و ملموس‌تر را طلب می‌کند که در حوزه‌ی نثر دست‌یابی به آن میسرتر است.

با آن که پاسخ بالا می‌تواند پذیرفتنی باشد. ذهن دیگر بار در این اندیشه غوطه‌ور می‌شود که ویژگی جهان واقعیتی که سعدی در پی بیان و تصویر کردن آن است در چیست که نثر را بیش‌تر برمی‌تابد و سعدی هوشمند چه گونه با فراست این نکته را دریافته که نثر، آن هم نثر ویژه‌ای که خود ابداع کرده، محمل‌پر توان‌تری برای بیان اندیشه‌های گلستانی اوست.

در برابر گلستان می‌توان به شاهنامه به عنوان نمونه‌ی دیگری که محتوای اثر، فرم و قالب خاص خود را بر آفریننده‌ی آن تحمیل کرده است، توجه کرد. توضیح آن که پیش از فردوسی شاهنامه‌ها و خدای نامه‌های متعددی به نثر تدوین شده بود و فردوسی زمانی اقدام به سرودن شاهنامه کرد که نوعی آرزو یا انتظار برای به قالب درآوردن این اثر حماسی به شعر در فضا طنین افکنده بود. دقتی طوسی به این ندا پاسخ مثبت داد و فردوسی کار او را پی‌گرفت. آن چه مسلم است توفیق شاهنامه - که به هیچ وجه نمی‌توان از جلوه‌های عظیم هنری آن چشم پوشید - چنان بود که طومار تمام شاهنامه‌های منثور را در نوشت و از آن‌ها جز نامی بی‌نشان، باقی نگذاشت. شاید بتوان گفت موقعیت زمانی و روانی جامعه‌ی فردوسی و نیز ساختار محتوایی شاهنامه، گزینش ساختار شعری را بر آن تحمیل کرده است. از منظر تاریخ ادبیات و کتاب‌های سبک‌شناسی، در دورانی که گلستان شکل گرفت، گرایشی ویژه به ادبیات غیرشعری با سمت و سویی واقع‌گرایانه پدید آمده بود - که در فرهنگ ما به طور سنتی به سمت ادبیات اخلاقی حرکت می‌کند - هم‌چنین این گرایش به واقع‌گرایی در اقبال عمومی به تاریخ‌نویسی که تا دوره‌های بعد نیز می‌پاید، قابل پی‌گیری است.

با نگاهی گذرا به تاریخ سیاسی دوران سعدی و اندکی پیش از او می‌توان به این نتیجه دست یافت که این شیوه‌ی پرداخت و تمرکز بر واقعیت، خود جزء لاینفکی از توجه به نظامی است که در حال فرو پاشیدن است و قرار است نظمی دیگر و ساختار اجتماعی - حکومتی دیگری جایگزین آن شود. امواج نامحسوس و پیش‌لرزه‌های این تحول عظیم را اذهان حساس چون سعدی، پیش از وقوع دریافته بودند. چنان که هم او در توصیف شیراز اوایل قرن هفتم و یا حتی اواخر قرن ششم^۱ و در واقع در توضیح علت سفر دور و دراز خود، جهان را آشفته چون موی زنگی وصف می‌کند. این جهان آشفته به طرز مبهم و رازگونه او را به سوی مشاهده و تجربه‌ی زندگی پر جوش و پرتنوعی که در اطرافش جریان دارد، سوق می‌دهد. با این همه او ناظری بی‌طرف نیست که به مشاهده‌ی صرف واقعیت بسنده کند. بل که به گزینش و تنظیم واقعیت‌هایی که از اطراف بر گرفته، می‌پردازد و در کار آن‌ها دخالت می‌کند و در مواردی در موقعیت و محیط وقوع وقایع تغییراتی پدید می‌آورد تا بتواند از آن‌چه روزمره و رایج است، فاصله بگیرد و به جای بیان گزارش گونه‌ی واقعیت، ساز و کار اساس واقعیت را با نگاهی هنرورانه مورد مطالعه قرار دهد.

قبل از سعدی، حکایت‌های تعلیمی خام‌تر که در آن‌ها اخلاق آرمان‌گرایانه ایستا بر پویش و پیچیدگی واقعی رفتار انسانی تحمیل می‌شد، رواج داشت و این ویژگی حتی در حکایت‌های صوفیان که انتظار می‌رود به دلیل توجه انحصاری به ماهیت درونی فرد، کلی‌گویی و تحمیل اصول خدشه‌ناپذیر اخلاق در آن‌ها به حداقل برسد، نیز به چشم می‌آید. در برابر این قبیل حکایت‌های ایستا، آن‌چه گلستان در پی تصویر و توصیف آن است، بخش‌هایی از رفتار و کردار زندگی واقعی است که سعدی به سنجش و ارزیابی آن همت گماشته است و کوشیده تصویری برون‌گرایانه، حساب شده و هشیارانه، از واقعیت ارائه دهد. به بیان دیگر موقعیت‌هایی که در گلستان فراییش نهاده شده، تنها از به کار گرفتن دقیق واقعیت نشأت نمی‌گیرد که در این صورت گونه‌ای از تاریخ به حساب می‌آید و نثر و شیوه‌ی بیانی ویژه‌ی خود را می‌طلبد. برای سعدی موقعیت‌های واقعی تنها هسته‌ی مرکزی گوهر حقیقت را تشکیل می‌دهند؛ زیرا او به خوبی می‌داند که نه واقعیت و نه زندگی هیچ کدام ساده و یک‌دست نیستند. از این رو می‌توان دیگر بار بر این

قول رایج صحنه گذاشت که گلستان، در پی بیان واقعیت است، اما باید این نکته‌ی مهم را افزود که دنیای واقعیتی که گلستان نشان می‌دهد، مدیون و حاصل دستاورد تخیل شاعرانه است و نه حاصل مشاهدات خشک و بی‌روح تماشاگری ساده که فقط نظاره می‌کند. از این رو شیوه‌ی توصیف در گلستان، تأثیرپردازانه impressionistic است، تا آن حد که گاه به نقاشان همین مکتب یعنی سبک امپرسیونیستی^۲ نزدیک می‌شود و درست به همین دلیل است که نثر و بیان نثری، بهترین انتخاب برای تدوین گلستان است. زیرا نثر گنجایش آن را دارد تا میان جنبه‌های مختلف واقعیت ارتباطی منطقی برقرار کند. به عبارت دیگر در برابر واقعیت آرمانی و یک دست بوستان که بیان پرشور شاعرانه را می‌طلبد، خصوصیات و خلق و خوی فردی یا به تعبیری شنیدی‌ایسم shandy – ism طبیعت آدمی، سعدی را واداشته تا زبان نثر را برگزیند. علاوه بر آن پرداختن به ریزه‌کاری‌ها و جزئیات و نیز نظرپردازی نسبت به جنبه‌های تاریک حیات بشری که گلستان بخش بزرگی از شکوفایی و غنای بافت و ساختش را به آن مدیون است، بیانی جزئی پرداز و انعطاف‌پذیر طلب می‌کند که در حوزه‌ی نثر، دستیابی به آن بهتر میسر می‌شود و یا حتی سهل‌تر است.

پرداخت تأثیرپردازانه یا بیان انعطاف‌پذیر از واقعیت مستلزم ابداع و خلق موقعیت‌های زمانی و مکانی ویژه و نیز فرآفرینی شخصیت‌های متناسب با آن موقعیت‌هاست و این روندی است که گلستان به خوبی آن را در پیش گرفته است، چنان که در فضای گلستان انبوهی از شخصیت‌های متفاوت و رنگارنگ پدیدار شده و حیات یافته‌اند؛ به ویژه در شخصیت‌پردازی‌های گلستان هوشیارانه مراقبت شده تا از تبدیل شدن افراد به شخصیت نوعی یا تیپ پرهیز شود. توضیح آن که در حکایت‌ها و داستان‌هایی که نویسنده به عنوان راوی یا در مواردی به عنوان قهرمان درگیر در حوادث، به ایفای نقش می‌پردازد همواره بیم آن می‌رود که راوی اول شخص به شخصیتی تکرار شونده تبدیل شود و به سمت نوعی کلیشه یا شخصیت قالبی (stereo type) یا شخصیت قراردادی (stock character) متمایل گردد^۳ که با خصوصیت‌های سنتی و جاافتاده‌ای که با خود حمل می‌کند صدا و کنش او در فضای داستان مرتباً تکرار می‌شود و حاصل آن حاکم شدن نوعی یکنواختی و رکود است که بر فضای حکایت‌ها تحمیل می‌شود. به عنوان نمونه‌ای از ادبیات کهن، در مقامه‌نویسی این شخصیت تکرار شونده حضوری مؤکد دارد؛ چنان که در مقامات بدیعی در همه‌ی روایت‌ها پهلوانی به نام «ابوالفتح اسکندری» حضور دارد و داستان‌ها از زبان فردی خیالی به نام «عیسی بن هشام» در مقام راوی، حکایت می‌شود. در نسخه‌ی فارسی مقامات، یعنی مقامات حمیدی، همواره «دوستی» سرسخن را می‌گشاید که اگر چه نام معینی ندارد، اما خصوصیات و شخصیت و حتی زبان و طرز بیان او در هر مقامه یکسان است و قهرمان هر حکایت نیز با خصوصیات یکسان در داستان ظهور پیدا می‌کند و پس از پایان ماجرا به ناگاه از دیده‌ها پنهان می‌شود و راوی یا خواننده را متحیر بر جای می‌گذارد که «معلوم من نشد که سرانجام وی چه بود ... معلوم من نشد که زمانه کجاش برد ...» (بهار، ۱۳۵۶)

در قیاس با مقامه‌نویسی، حکایت‌پردازی‌های گلستان در جایگاهی کاملاً متفاوت قرار می‌گیرد و تنوع شخصیت راوی به ویژه در حکایت‌هایی که با استفاده از ساختار راوی اول شخص ساخته و پرداخته شده، چنان است که از مجموع ۴۴ حکایت که با این شیوه روایت شده، شخصیت راوی در هیچ‌کدام از آن‌ها تکراری نیست و به هیچ روی به ساختار «شخصیت قالبی» نزدیک نمی‌شود. چنان که دکتر جلال متینی می‌نویسد: «موارد متعددی است که سعدی از خود به عنوان «من یا ما» در داستان‌ها و قصه‌ها یاد می‌کند ... متجاوز از چهل بار سعدی به این شیوه عمل کرده است. در این مورد بنده نیز با رأی و نظر آن کسانی موافقم که سعدی را قهرمان یا شخص حقیقی این داستان‌ها نمی‌دانند ...» (متینی، ۱۳۷۸)

به نظر می‌رسد یکی از دلایل مهم دستیابی به این اندازه تنوع و تحرک در شخصیت راوی، در گرو تمرکز ویژه بر «عمل روایت» (Narration) و توجه به ساختار زاویه‌ی دید (Point of view) است و اگر چه این هر دو اصطلاح از لوازم نقد نوین به شمار می‌روند، اما سعدی برای پرهیز از تبدیل شدن راوی به کلیشه یا شخصیت قراردادی به خوبی از آن‌ها بهره‌مند شده است.

۲. بحث و بررسی

۲.۱. عمل روایت در گلستان

تمرکز بر «عمل روایت» (Narration) شگرد قابل توجهی است که در گلستان به خوبی به آن پرداخته شده است و اگرچه روایت‌پردازی سعدی بیش و کم سنتی باقی می‌ماند و با ساختار نوین داستان‌نویسی و روایت‌شناسی که راوی و مؤلف را به عنوان دو مفهوم مجزا، و برخوردار از دو یا چند صدای متمایز در نظر دارد، همراه نمی‌شود،^۴ با این حال عمل روایت نزد سعدی خود به خود به عنوان توضیح‌دهنده و تحلیل‌گر رابطه‌ی گاه متضاد راوی و مخاطب، وارد میدان می‌شود. نمونه‌ی درخشان این شیوه را می‌توان در حکایت «پارسازاده‌ای که ثروت بی‌کران از ترکیه‌ی عمان» (ص ۱۵۵) به دست آورده بود، مشاهده کرد. این ثروت بی‌کران جوان را در موقعیتی کاملاً غیرمنتظره و در جهتی متضاد با عادات زندگی پارسایانه‌ای که به آن خو گرفته بود، قرار می‌دهد. از این رو به «لهو و لعب» روی می‌آورد و «مبذری» پیش می‌گیرد که با ایجازی رشک برانگیز در عبارت «فی‌الجمله نماند از سایر معاصی منکری که نکرد و مسکری که نخورد»، عمق تباهی او نموده می‌شود.

با این حال در بخش‌های میانی حکایت خواننده او را در حالی می‌یابد که «ذکر انعام او در افواه پیچیده» و «به سخاوتم علم» شده است که دقیقاً نشان‌گر نهاد نیک پسر و تأثیر تربیت سالم پارسایانه‌ی اوست. چنان‌که اگر این موقعیت جدید یعنی فرارسیدن مال غیرمنتظره حادث نشده بود، یقیناً این جنبه‌ی شخصیتی مثبت بر سایر جنبه‌های منفی پنهان و به محاق فرورفته‌ی او غلبه می‌یافت. بنابراین خواننده ناخودآگاه میل دارد او را تبرئه کند زیرا به خوبی در می‌یابد که منش کنونی او حاصل مستقیم موقعیت جدید و پرش سریع از ناداری به دارایی است و علت اصلی لغزش از پارسایی به گناه‌کاری نیز همان تواند بود. از این رو خواننده هرگز با ناصح ملامت‌گر - یاراوی داستان - در عاقبت کار جوان همراه نمی‌شود و دل نمی‌دهد که هم‌صدا با او به ملامت جوان برخیزد. اصولاً رای و نظر خواننده به هنگام قضاوت درباره‌ی پارسازاده به هیچ وجه با اندیشه و قضاوت راوی مطابقت نمی‌کند. به عبارت دیگر خواننده - برخلاف راوی - مایل نیست «تکبت حال» جوان را به عینه ببیند. در آخرین عبارت‌های حکایت، به کار گرفتن تشبیه عینی و مثبت پسر به درختی که «در بهاران برمی‌فشاند» و درست به همین جهت «زمستان لاجرم بی‌برگ می‌ماند»، نظر مساعد خواننده را به سود جوان پند ناشنو تقویت و حمایت می‌کند و آن را در مواجهه‌ی مستقیم با راوی سرزنش‌گر و پند ده قرار می‌دهد.

پرسشی که بلافاصله به ذهن می‌آید آن است که عقیده‌ی شخصی و اختصاصی شیخ مصلح‌الدین سعدی در این میان کدام است؟ آیا هم صدا با راوی به سرزنش جوان می‌پردازد یا همراه با خواننده دل بر جوان می‌سوزاند. در این مورد گفته شده است:

«به کرات پیش می‌آید که در یک گفتمان ادبی، نویسنده (یکی از افراد جامعه) متفاوت از مؤلف (بیان‌کننده) و راوی (گوینده‌ی کلام) باشد. ... یک سلسله تحلیل‌ها نشان داده‌اند که در کلامی که به ظاهر متعلق به راوی است، چندین آوا به صدا درمی‌آید. ... در یک گفته به هنگامی که چندین واژه از سطوح مختلف زبان به کار می‌رود، واژه‌هایی که متعلق به این سطوح‌اند، نشان از حضور چندآوا در آن گفتمان دارند.» (کهن مویی‌پور، ۱۳۸۳)

به بیان دیگر وجوه مثبت عبارت‌ها و واژه‌هایی چون ذکر انعام، صدر مروت، عقد فتوت، علم [شدن] به سخاوتم، درخت در بهار، [میوه] برفشاندن در داستان ذکر شده آشکارا از حضور صدای دیگری به جز راوی ملامت‌گر حکایت دارد که دل به جوان دارد و با او برسر مهر است. این صدا می‌تواند بر زبان نویسنده جاری شده باشد و در واقع حکایت‌گر موضع ملاحظت‌آمیز شیخ سعدی باشد که آشکارا با «من» روایت‌گر در تقابل است. به عبارت دیگر می‌توان گفت نویسنده گلستان در مواردی به آن درجه از قدرت داستان‌پردازی دست یافته که بتواند با ظرافت، آواهای گوناگون را در یک حکایت بگنجاند یا به تعبیر امروزی برای راوی و نویسنده دو صدای مختلف ترتیب دهد و گاه آنان را به چالش برانگیزد.

۲.۲. زاویه‌ی دید

براساس نظر «ژپ لیت ولت»، روایت به دو شکل اصلی قابل تقسیم است:

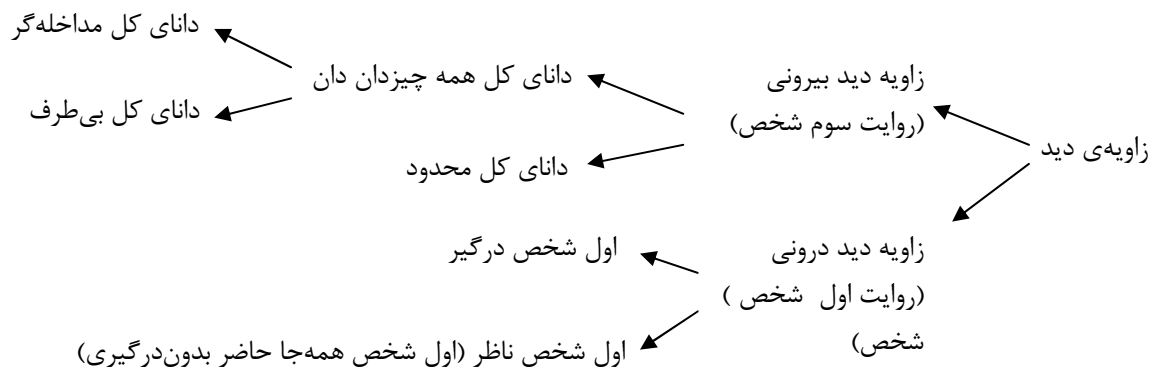
۱. روایت دنیای داستان ناهمسان،

۲. روایت دنیای داستان همسان^۵ (عباسی، ۱۳۸۱).

در نوع اول، راوی به همان نقش روایت‌گری بسنده می‌کند و به عنوان «کنش‌گر» در دنیای داستان ظاهر نمی‌شود و برعکس در نوع دوم، یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد: از یک طرف به عنوان راوی (من - روایت‌کننده) وظیفه‌ی روایت کردن را بر دوش دارد و از طرف دیگر هم‌چون کنش‌گر (من - روایت‌شده) در داستان «نقش» دارد. بررسی روابط میان راوی و کنش‌گر، مرکز جهت‌گیری و زاویه‌ی دید (point of view) خواننده را مشخص می‌کند. گفتنی است که نقطه‌ی حرکت سعدی در انتخاب زاویه‌ی دید، بر همین اساس شکل گرفته است.

در مورد زاویه‌ی دید مباحث گوناگونی مطرح شده است. یکی از رایج‌ترین تعریف‌ها در این عبارت خلاصه شده که زاویه‌ی دید «به موقعیتی گفته می‌شود 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» (مقدادی، ۱۳۷۸)

براساس یک تقسیم‌بندی کلی، زاویه‌ی دید شامل دو نوع بیرونی (external point of view) و درونی (internal point of view) است که هر کدام به نوبه‌ی خود به دسته‌بندی‌های جداگانه‌ای قابل تقسیم است. (تصویر ۱)



۲.۲.۱. زاویه‌ی دید بیرونی: در زاویه‌ی دید بیرونی، داستان از خارج روایت می‌شود و راوی دانی کل (Omniscient point of View)، هم‌چون فکری برتر، از خارج شخصیت‌های داستان را می‌بیند و از نزدیک شاهد اعمال و افکار آن‌هاست و به طور معمول از گذشته و حال و آینده و نیز از افکار و احساسات آشکار و پنهان همه‌ی شخصیت‌ها باخبر است و در مواردی به اظهار نظر و نتیجه‌گیری می‌پردازد. این راوی که در زاویه‌ی دید بیرونی نمود می‌یابد به طور معمول به دو گونه‌ی «دانی کل همه‌چیزدان» و «دانی کل با زاویه‌ی دید محدود» (Limited Omniscient Point of View) تقسیم می‌شود؛ اما در این نوشتار، در این تقسیم‌بندی اندکی تصرف شده و براساس حکایت‌های گلستان، «دانی کل همه‌چیزدان» خود به دو گروه «دانی کل (همه‌چیزدان و) مداخله‌گر» و «دانی کل (همه‌چیزدان اما) بی‌طرف»، تقسیم شده است:

با اندک تأملی در آمار و ارقام به دست آمد، این نتیجه حاصل می‌شود که در گلستان راوی نوع اول یعنی راوی همه‌چیزدان و مداخله‌گر (که از این به بعد «دانی کل مداخله‌گر» نامیده می‌شود)، حضوری چشم‌گیر دارد. به این ترتیب که از مجموع ۱۷۸ حکایت باب نخست تا باب هفتم گلستان، ۵۵ حکایت معادل ۳۲/۵ درصد با همین شیوه روایت شده است. درکنار همین راوی و با فاصله‌ای اندک نوع دیگری از راوی دانی کل وجود دارد که در همان گروه «زاویه‌ی دید بیرونی» تعریف می‌شود. به این ترتیب که راوی داستان با آن که دانی کل است، هم‌چون ناظری بی‌طرف به گزارش حوادث اکتفا می‌کند و عقاید و نظریه‌های خود را در داستان دخالت نمی‌دهد. در این نوشتار این راوی

«دانای کل بی طرف» نامیده شده که از جهاتی با آن چه در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی زیر عنوان «زاویه‌ی دید عینی»^۵ یا «زاویه‌ی دید بی طرف» (Objective point of view) معرفی می‌شود، نزدیک است. شمار حکایت‌هایی که در گلستان با این شیوه روایت شده ۵۱ مورد است که شامل ۳۰/۲ درصد کل حکایت‌ها می‌شود.

از سوی دیگر، چنان‌که در بالا ذکر شد در برابر دانای کل همه‌چیزدان، دانای کل محدود قرار دارد. گفته می‌شود به کارگیری دانای کل محدود از ابداعات «هنری جیمز» است. در این روش نویسنده وقایع و عمل داستانی را «آن‌گونه که در ذهن یکی از اشخاص منعکس است» (مقدادی، ۱۳۷۸) توصیف می‌کند. شیوه‌ای که سعدی در این خصوص به کار گرفته اندکی با این تعریف رایج تفاوت دارد. توضیح آن که در برخی حکایت‌های گلستان، گوینده‌ی داستان حکایت‌پردازی است که اگرچه به شیوه‌ی سوم شخص حکایت را روایت می‌کند، جابه‌جا در میان داستان ظاهر می‌شود و به اظهارنظر مستقیم می‌پردازد؛ یعنی مایل است به مقام دانای کل مداخله‌گر ارتقا یابد. اما از آن جهت که بر تمام حوادث اشرف ندارد، از بخشی از جریان‌ها غافل می‌ماند و نسبت به برخی کنش‌ها بی‌اطلاع است. در واقع اطلاعات این راوی براساس اعتماد به قول شخصیت‌های درگیر در داستان است و از آن‌جا که خود در همه جا حضور ندارد قادر نیست تحلیل همه جانبه و نتیجه‌گیری دقیقی ارائه دهد؛ پس افق دید او و در نتیجه جهت‌گیری قضاوت و اظهارنظر او با یکی از شخصیت‌های داستان همراه می‌شود و در مواردی از این مرحله نیز فروتر می‌افتد و هم‌چون رهگذری به بازگویی توصیه یا جمله یا عبارتی (که ظاهراً حکمت‌آمیز است و بر زبان یکی از شخصیت‌ها جاری شده) اکتفا می‌کند و سپس بی‌اعتنا به ادامه‌ی سیر حوادث به راه خود ادامه می‌دهد؛ به عنوان نمونه در حکایت «منجمی به خانه درآمد. یکی مرد بیگانه را دید با زن او به هم‌نشسته... صاحب دلی که بر این واقف بود، گفت: تو براوج فلک چه دانی چیست / که ندانی که در سرایت کیست» (سعد، ۱۲۵: ۱۳۶۳)، راوی بلندگوی «صاحب دل» است و از آن‌چه در ذهن زن می‌گذرد بی‌خبر است و نسبت به احساسات زن یا علت رفتار او بی‌توجه است. افزون بر آن به راحتی و خونسردی از کنار طغیان خشم و غضب منجم عبور می‌کند و به هیچ وجه به او نمی‌پردازد گویی شخصیت‌های منجم و همسر او (و نیز مرد بیگانه) در این ساختار روایتی همه در خدمت «صاحب دل» قرار گرفته‌اند تا عبارت معروف «تو براوج فلک چه‌دانی چیست...» را بر زبان آورد و نوعی حکمت‌پردازی عامیانه ارائه دهد.^۶

مثال دیگر از حکایت نهم از باب نخست چنین است: «یکی از ملوک عرب رنجور بود در حالت پیری و امید زندگانی قطع کرده که سواری از در درآمد و بشارت داد که فلان قلعه را به دولت خداوند گشادیم... ملک نفسی سرد برآورد و گفت: این مژده مرا نیست، دشمنانم راست یعنی وارثان مملکت.» (همان، ۴۶)

در این حکایت راوی آشکارا از زاویه‌ی دید محدود، ماجرای آن «ملک عرب» را گزارش می‌کند و از همان دیدگاه او به وارثان می‌نگرد و آنان را «دشمنان» می‌نامد، بی‌آن‌که هیچ‌گونه نظر یا داوری در این حکم ملک اظهار کند. گزینش این شیوه‌ی بیان بسیار خونسردانه و گزارش گونه، در مواردی - با تسامح بسیار - آثار ارزست همینگوی را به یاد می‌آورد. در هر حال راوی این حکایت‌ها با گریز از اظهارنظر مستقیم و پرهیز از درگیری در حوادث داستان، هوشمندانه در مواردی خاص از زیر بار نتیجه‌گیری اخلاقی و اعلام موضع نسبت به پند و عبرتی که داستان ظاهراً در خدمت به ثبوت رساندن آن است، شانه خالی می‌کند. در داستان منجم، مقصر واقعی منجم سر به هواست یا همسرنابه‌کار او؟ راوی دانای کل از آن‌جا که دیدی محدود دارد، رای نهایی و یا قضاوت را به «صاحب دل» وامی‌گذارد و خود از مهلکه‌ی قضا و قضاوت می‌گریزد.^۷

این شیوه در این مقاله با عنوان «دانای کل محدود» معرفی شده و بر روی هم ۱۸ حکایت را که معادل ۱۰/۷ درصد از کل حکایت‌هاست، شامل می‌شود. (جدول شماره ۱)

۲.۲.۲. زاویه‌ی دید درونی: در برابر «زاویه‌ی دید بیرونی»، «زاویه‌ی دید درونی» قرار دارد. در روایت از زاویه‌ی دید درونی، «داستان به وسیله‌ی یکی از اشخاص داستان و به شیوه‌ی «من روایت» نقل می‌شود.» (مقدادی، ۱۳۷۸). این شخص ممکن است شخصیت اصلی باشد (یعنی به همان ترتیبی که پیش از این گفته شد، راوی با کنش‌گر یکی شود) و یا من روایت‌کننده، شخصیتی فرعی باشد و نقشی در سیر حوادث نداشته باشد. به بیان دیگر راوی با کنش‌گر یکی نباشد. در این نوشتار نوع نخست (راوی = کنش‌گر) «اول شخص درگیر» نامیده می‌شود و نوع دوم (راوی ≠

کنش‌گر) با عنوان «اول شخص ناظر» معرفی شده است.

در نوع نخست (راوی = کنش‌گر)، روایت‌کننده با حضور مستقیم خود در سیر حوادث داستان و در پیش‌برد آن نقش اصلی و یا نقشی مهم ایفا می‌کند. شخصیت اول این‌گونه داستان‌ها به طور معمول همان کسی است که از زبان او ماجرای داستان نقل می‌شود یا به عبارت دیگر شخصیت اصلی داستان، راوی - قهرمان است و داستان از زاویه‌ی دید اول شخص، حکایت می‌شود. از مزایای بهره‌مندی از این شیوه آن است که «تجربیات و احساسات هیجان‌انگیز از صمیم قلب نقل می‌شود. از این رو غالباً داستان صمیمانه‌تر و مؤثرتر از آب در می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۶۶). حکایت‌هایی از گلستان که از این ساختار بهره‌برده‌اند، در این نوشتار با عنوان حکایت‌هایی از زاویه‌ی دید «اول شخص درگیر» نموده شده‌اند و تعداد آن‌ها به ۲۸ مورد می‌رسد که در مجموع ۱۶/۶ درصد از کل حکایت‌ها را شامل می‌شود و از نظر بسامد در رتبه‌ی سوم قرار دارد.

نوع دوم یعنی «اول شخص ناظر» از ساختار پیچیده‌تری برخوردار است و در ادبیات سنتی کم‌تر به کار رفته است. شاید بتوان گفت تنها عرصه‌ای که به طور جدی‌تری از این ساز و کار بهره‌مند شده، گلستان سعدی است. در این شیوه نوع دیگری از ساختار روایت‌پردازی از نوع زاویه‌ی دید اول شخص به کار گرفته می‌شود که برخلاف روش رایج این‌گونه حکایت‌ها، راوی با کنش‌گر یکی نیست؛ از این رو متناسب با تعریف تقسیم روایت به دو گونه‌ی «روایت ناهمسان» و «روایت همسان» که پیش از این آمد، به دسته‌ی دوم تعلق می‌گیرد. به عبارت دیگر اگرچه داستان از زبان راوی اول شخص (First person of point of view) نقل می‌شود، اما این راوی با کنش‌گر یکی نیست یا در واقع او در حوادث داستان نقش مهم و حادثه‌سازی را برعهده ندارد و گاه تا سرحد نقل‌کننده، و گزارش‌گر صرف حوادث نزول می‌کند؛ از این لحاظ با شیوه‌ی بیانی که داستان را از زاویه‌ی دید یک شخصیت فرعی نقل می‌کند، نزدیک می‌شود. شاید بتوان این راوی را در مقابل «راوی - قهرمان» ذکر شده در نوع اول، «راوی - ناظر» نامید.

توجه به این نکته ضروری است که میان حکایت‌هایی از گلستان که با این شیوه پرداخته شده‌اند با آنچه که در ساختار رمان و داستان کوتاه به طور معمول «زاویه‌ی دید شخصیت فرعی»^۸ نامیده می‌شود، تفاوتی وجود دارد. به این ترتیب که در گلستان میزان دانایی و اطلاعات اول شخص ناظر، گاه تا حد و حدود اطلاعات و آگاهی‌های «دانای کل همه‌چیزدان»، فرا می‌رود و به شخصیتی در همه جا حاضر و ناظر تبدیل می‌شود که هم‌چون حضوری نامرئی همه‌چیز را می‌بیند، بی‌آن که دیده شود. این شخصیت از سیرحوادث و حتی آن‌چه در گذشته رخ داده، به خوبی آگاه است و نیز می‌تواند از احساسات یا مکنونات قلبی قهرمانان اصلی پرده بردارد. به عنوان نمونه حکایت «پیاده‌ای سروپا برهنه با کاروان حجاز از کوفه به درآمد و همراه ما شد و معلومی نداشت. خرامان همی رفت و می‌گفت...» (سعدی، ۱۳۶۳: ۷۸)، از ساختاری منطقی برخوردار است؛ اما راوی توضیح نمی‌دهد از کجا می‌دانسته که آن پیاده «معلومی» ندارد به عبارت دیگر نمی‌گوید از محتویات کیسه‌ی او چگونه آگاهی پیدا کرده است و یا در حکایت «یاددارم که شبی در کاروانی همه شب رفته بودم...» (همان، ۸۴) از شوریده‌ای سخن به میان می‌آید که به ناگاه در نیمه شبی «نعره‌ای برآورد و راه بیابان گرفت و یک نفس آرام نیافت...». علی‌القاعده راوی که در میان کاروانیان و همراه با آنان شاهد بوده است که شوریده سر به بیابان گذاشته، نمی‌توانسته هم‌زمان در بیابان هم با شوریده همراه شده باشد و به عینه دیده باشد که «یک نفس آرام نیافت». تنها امکان محتمل در این موارد آن است که بپنداریم راوی از قدرت حدس و گمانه‌زنی بالایی برخوردار است و به فراست و از روی قراین برخی نگفته‌ها و ندیده‌ها را درمی‌یابد. در این صورت این شیوه برای پرداخت ساختاری رندانه و هوشمندانه که در زیر پوشش بی‌طرفی و خونسردی خود را نهان ساخته، بسیار متناسب است و سعدی ظریف طبع، آگاهانه از تمام امکانات و ظرفیت‌های ویژه‌ی این ساختار بهره‌مند شده است.

در این نوشتار این راوی با عنوان ترکیبی «اول شخص در همه جا حاضر و بدون‌درگیری» یا به «اختصار اول شخص ناظر» نام‌گذاری شده است. آشکارا می‌توان حدس زد که پرداخت این ساختار در حکایت‌پردازی و داستان‌گویی، برخلاف ظاهر ساده‌ی آن، دشوار و گاه متعذر است. شاید به همین جهت کم‌ترین شمار حکایت‌های گلستان با رقم ۱۷ داستان به این گونه اختصاص یافته است که در کل ۱۰/۱ درصد داستان‌ها را شامل می‌شود.

۳. تحلیل آماری و نتیجه‌گیری

با در نظر گرفتن آماری که از بررسی حکایت‌های باب نخست تا باب هفتم گلستان از منظر «زاویه‌ی دید» به عمل آمده، نتایج قابل توجهی حاصل شده است. در باب نخست که با عنوان «در سیرت پادشاهان» نام‌گذاری شده، از مجموع ۴۱ حکایت، تعداد ۳۷ حکایت از منظر راوی دانای کل و از زبان سوم شخص نقل شده است (جدول ۳ و نمودار ۲).

به عبارت دیگر از آن‌جا که مضمون اصلی این باب در بردارنده‌ی نوعی پند و عبرت است که قرار است به پادشاهان خودکامه و قدرت‌مدار تلقین گردد، راوی صلاح را در آن دیده که خود را تا حد امکان از صحنه‌ی رویدادها برکنار بدارد و به زبان و بیانی غیرمستقیم و "از زبان دیگران"، روی آورد. برای دریافت و نشان‌دادن عملی این غیبت، توجه به این آمار بسیار گویاست که در برابر ۹۰/۳٪ راوی سوم شخص در باب نخست، تنها ۹/۷٪ از حکایت‌ها از زاویه‌ی دید اول شخص برخوردار است، یعنی به نسبت تقریبی ۱۰ به یک. تأمل در این آمار نشان می‌دهد که سعدی ناخودآگاه (یا آگاهانه و زیرکانه) برای پرهیز از رویارویی با بزرگان و به حکم آن که «عمل پادشاه دو طرف دارد، امید و بیم ... و خلاف رأی خردمندان است بدان امید متعرض این بیم شدن» (همان، ۵۱) و از بیم آن که «افتدکه ندیم حضرت سلطان را زر بیاید و باشد که سربرود» (همان، ۵۰)، غیبت را بر حضور ترجیح داده و از صحنه‌ی حکایت‌ها خود را به دور داشته است.

در برابر این باب، باب پنجم (در عشق و جوانی) قرار دارد که راوی اول شخص در آن به اوج قدرت رسیده است و از نظر تعداد، تقریباً با راوی دانای کل برابری می‌کند. به عبارت دیگر از مجموع ۲۱ حکایت این باب، ۱۱ حکایت به نوع راوی سوم شخص و ده حکایت به راوی اول شخص تعلق دارد (۵۲/۳٪ در برابر ۴۷/۶٪ یا به نسبت مساوی یک به یک) اند. می‌توان چنین فرض کرد که این اندازه به کارگیری راوی اول شخص در حکایت‌های این باب نیز در تناسب با مضمون و محتوای آن قرار دارد که «در عشق و جوانی» است. و در این عرصه راوی فرصت بیشتری یافته تا احساس‌ها و هیجان‌ها و تجربه‌های شخصی خود را بازگویی کند. علاوه بر آن، این نکته نیز می‌تواند مورد توجه واقع شود که راوی با انتخاب ساختار اول شخص (من - روایت‌کننده) و ایفای نقش به عنوان کنش‌گر فعال، نوعی هم‌ذات‌پنداری با قهرمانان درگیر در ماجراهای عاطفی و عاشقانه ایجاد کرده است و می‌کوشد در حدتوان در تجربه‌های قهرمانان برخوردار از عشق و احساس سهیم شود.

از سوی دیگر چنان‌که پیش از این ذکر شد، از جمله دستاوردها و سودمندی‌های انتخاب ساختار اول شخص، برخورداری از لحنی بی‌واسطه و صمیمی است که می‌تواند رابطه‌ی نزدیک‌تری میان راوی و خواننده برقرار کند تا به نوبه‌ی خود، خواننده را در تجربه‌های عاطفی راوی شرکت دهد؛ چنان‌که در باب ششم «در ضعف و پیری» نیز همین شرایط بانسبت و فاصله‌ی بیش‌تری، حاکم است و ساختار استفاده از سوم شخص و اول شخص، با فاصله‌ای اندک، هم‌دوش یکدیگر فضای حکایت‌های این بخش را به پیش می‌برند. در این جا نیز نسبت ۵۵/۷٪ اول شخص در برابر ۴۴/۴٪ سوم شخص، این اندیشه را به ذهن می‌آورد که راوی برای ایجاد نزدیکی و صمیمیت با پیران و ضعیفان و القای فضایی بی‌ریا و دوستانه، کوشیده خود را در صف آنان قرار دهد و در حد توان از واسطه تراشی که در بیان دانای کل به ناگزیر وجود دارد، پرهیز کرده است.

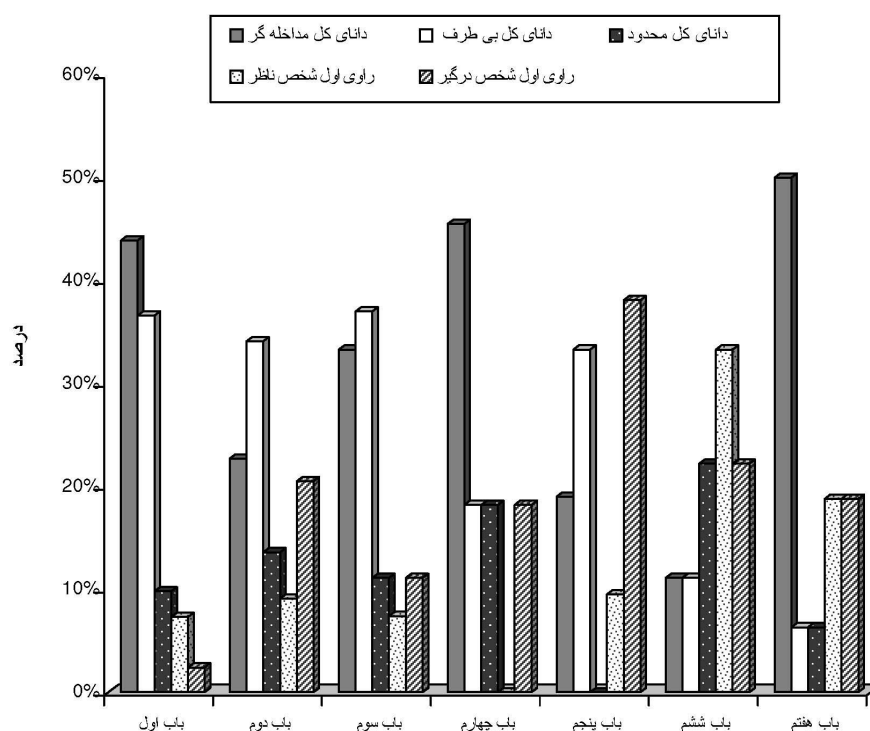
نکته‌ی دیگری که بر هوشمندی و دقت سعدی در پردازش ساختار (بابت هشتم) حکایت دارد، آن است که از میزان ۵۵/۷ درصد مربوط به زاویه‌ی دید اول شخص، آمار داستان‌هایی که با «اول شخص درگیر» پرداخته شده‌اند از داستان‌های با «اول شخص ناظر»، بیش‌تر است. (۳۳/۳ در برابر ۲۲/۲)؛ به عبارت دیگر تحلیل جزئی‌تر آمار این معنا را حمایت می‌کند که شیخ اجل مایل بوده است با موضوع ضعف و پیری و در نتیجه ضعیفان و پیران بیش‌تر درگیر شود یا حتی شاید چون او خود را در آستانه‌ی پیری می‌دیده، ناخودآگاه چنین ساختار روایی را برگزیده است؛ به ویژه اگر از همین منظر به باب عشق و جوانی که در تقابل مستقیم با ضعف و پیری قرار دارد (و پیش از این گفته شد که در آن‌جا نیز ساختار کلی اول شخص دوش به دوش سوم شخص حرکت می‌کند) توجه شود، این نکته دریافت می‌شود که در باب «در عشق و جوانی» غلبه‌ی کامل با اول شخص ناظر است (۳۸/۱ به ۹/۵). حال آن‌که در «ضعف و پیری» اول

شخص بیش‌تر درگیر است. روشن است که سعدی میان‌سال با شیفتگی و با تحسین عشق و جوانی خود را در میان انداخته (اول شخص) اما به خوبی آگاه است که برای او دیگر روزگار درگیری در ماجراهای عاطفی گذشته است؛ بنابراین از مسند اول شخص درگیر به پله‌ی دوم (اول شخص ناظر) فرود آمده است.

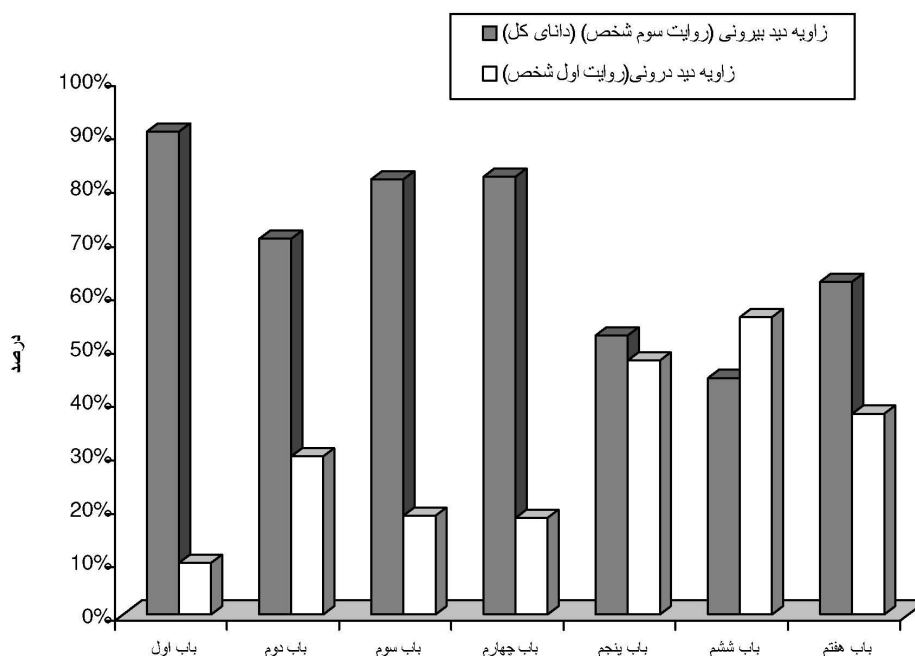
آمار به دست آمده از سایر باب‌ها نیز همین معنا را تأیید می‌کند که سعدی باتوجه به مضمون و محتوای اصلی هر باب، ساختار حکایت‌پردازی متناسب با آن اختیار کرده است، چنان‌که نتایج آماری باب دوم «در اخلاق درویشان» با باب هفتم «در تأثیر تربیت» کاملاً قابل مقایسه است و محتوای این دو باب نیز بر محور کلی تعلیم و پند و عبرت استوار است. با این حال با تأمل در ارقام جزئی‌تر این نکته آشکار می‌شود که میزان درگیری راوی اول شخص در باب هفتم به مراتب بیش‌تر از باب دوم است (۱۸/۸ در برابر ۹/۱) به عبارت دیگر می‌توان گفت تمایل سعدی به درگیری در امر تعلیم و تربیت و اعتقاد شخصی او به تأثیر تربیت بیش از توجه به «اخلاق درویشان» است. در این صورت شهرت دیرپای او به عنوان «معلم اخلاق» تأیید و مستحکم می‌شود.

هم‌چنین این واقعیت که باب سوم «در فضیلت قناعت» با باب چهارم «در فواید خاموشی» از منظر زاویه‌ی دید به شکل عجیبی همسان هستند (۸۱/۴ به ۱۸/۵، و ۸۱/۹ به ۱۸/۲)، قول کسانی چون حمید دباشی را که بر «زیباشناختی روایی گلستان» اصرار دارند کاملاً تأیید می‌کند. دباشی می‌گوید: «جسمیت روایی گلستان جزء لایتجزی حقیقت وجودی آن است. این جسمیت روایی گلستان را واقعیتی سوای متافیزیک معنایی آن می‌بخشد ... با یک قدم به عقب نشستن، با فاصله گرفتن از معنی و رویارویی با جسمیت روایت، زیباشناختی روایی گلستان جایگزین متافیزیک معنایی آن می‌گردد.» (دباشی، ۱۳۷۳). هم او در ادامه‌ی این بحث، ضمن توجه به ترتیب باب‌های گلستان می‌نویسد: «در فضیلت قناعت و در فواید خاموشی، باب‌های سوم و چهارم را هم‌چنان به هم می‌آمیزد که «در سیرت پادشاهان» و «در اخلاق درویشان» باب‌های اول و دوم را، با این تفاوت که «قناعت» و «خاموشی» مقولاتی متمایزند، حال آن‌که «پادشاهی» و «درویشی» مواردی متضاد. «قناعت» و «خاموشی» هم‌چنان مواردی از تمدید معنی «درویشی» است...» (همان)

سرانجام، نکته‌ای که بر جذابیت حکایت‌پردازی‌های سعدی می‌افزاید، توفیق او در هماهنگ ساختن محتوای هر بخش با ساختار بیانی حکایت‌های آن است که به ویژه در باب چهارم به خوبی خود را نشان می‌دهد. توضیح آن که عنوان این باب «در فضیلت خاموشی» است و سعدی همیشه زبان‌آور، گویا متناسب با محتوای این باب خاموشی اختیار کرده و تنها در دو حکایت به عنوان راوی اول شخص حضور یافته است.



نمودار ۱: مقایسه درصد هر باب نسبت به انواع راوی



نمودار ۲: مقایسه هر باب نسبت به زاویه دید

جدول ۱: فراوانی انواع راوی در گلستان

شمارگان	درصد کل	درصد موثر	مجموع درصد فراوانی
۵۵	۳۰/۹	۳۲/۵	۳۲/۵
۵۱	۲۸/۷	۳۰/۲	۶۲/۷
۱۸	۱۰/۱	۱۰/۷	۷۳/۴
۱۷	۹/۶	۱۰/۱	۸۳/۴
۲۸	۱۵/۷	۱۶/۶	۱۰۰/۰
۱۶۹	۹۴/۹	۱۰۰/۰	
۹	۵/۱		
۱۷۸	۱۰۰/۰		

جدول ۲: فراوانی حکایت‌های گلستان

شمارگان	درصد کل	درصد موثر	مجموع درصد فراوانی
۴۱	۲۳/۰	۲۳/۰	۲۳/۰
۴۷	۲۶/۴	۲۶/۴	۴۹/۴
۲۸	۱۵/۷	۱۵/۷	۶۵/۲
۱۳	۷/۳	۷/۳	۷۲/۵
۲۱	۱۱/۸	۱۱/۸	۸۴/۳
۹	۵/۱	۵/۱	۸۹/۳
۱۹	۱۰/۷	۱۰/۷	۱۰۰/۰
۱۷۸	۱۰۰/۰	۱۰۰/۰	

جدول ۳: مقایسه باب‌های گلستان نسبت به زاویه دید

مجموع	زاویه دید		باب	
	زاویه دید اول شخص	زاویه دید سوم شخص	شمارگان	درصد گروهی
۴۱ ٪۱۰۰/۰	۴ ٪۹/۷	۳۷ ٪۹۰/۳	۱ شمارگان	۱ درصد گروهی
۴۴ ٪۱۰۰/۰	۱۳ ٪۲۹/۶	۳۱ ٪۷۰/۴	۲ شمارگان	۲ درصد گروهی
۲۷ ٪۱۰۰/۰	۵ ٪۱۸/۵	۲۲ ٪۸۱/۴	۳ شمارگان	۳ درصد گروهی
۱۱ ٪۱۰۰/۰	۲ ٪۱۸/۲	۹ ٪۸۱/۹	۴ شمارگان	۴ درصد گروهی
۲۱ ٪۱۰۰/۰	۱۰ ٪۴۷/۶	۱۱ ٪۵۲/۳	۵ شمارگان	۵ درصد گروهی
۹ ٪۱۰۰/۰	۵ ٪۵۵/۷	۴ ٪۴۴/۴	۶ شمارگان	۶ درصد گروهی
۱۶ ٪۱۰۰/۰	۳ ٪۳۷/۶	۱۰ ٪۶۲/۳	۷ شمارگان	۷ درصد گروهی
۱۶۹ ٪۱۰۰/۰	۴۵ ٪۲۶/۷	۱۲۴ ٪۷۳/۴		

جدول ۴: مقایسه درصد باب های گلستان

مجموع						باب	
	اول شخص ناظر	اول شخص درگیر	دانای کل محدود	دانای کل بی طرف	دانای کل مداخله گر	شمارگان	درصد گروهی
۴۱ ٪۱۰۰/۰	۱ ٪۲/۴	۳ ٪۷/۳	۴ ٪۹/۸	۱۵ ٪۳۶/۶	۱۸ ٪۴۳/۹	شمارگان	۱
۴۴ ٪۱۰۰/۰	۹ ٪۲۰/۵	۴ ٪۹/۱	۶ ٪۱۳/۶	۱۵ ٪۳۴/۱	۱۰ ٪۲۲/۷	شمارگان	۲
۲۷ ٪۱۰۰/۰	۳ ٪۱۱/۱	۲ ٪۷/۴	۳ ٪۱۱/۱	۱۰ ٪۳۷/۰	۹ ٪۳۳/۳	شمارگان	۳
۱۱ ٪۱۰۰/۰	۲ ٪۰/۰	۰ ٪۰/۰	۲ ٪۱۸/۲	۲ ٪۱۸/۲	۵ ٪۴۵/۴	شمارگان	۴
۲۱ ٪۱۰۰/۰	۸ ٪۳۸/۱	۲ ٪۹/۵	۰ ٪۰/۰	۷ ٪۳۳/۳	۴ ٪۱۹/۰	شمارگان	۵
۹ ٪۱۰۰/۰	۲ ٪۲۲/۲	۳ ٪۳۳/۳	۲ ٪۲۲/۲	۱ ٪۱۱/۱	۱ ٪۱۱/۱	شمارگان	۶
۱۶ ٪۱۰۰/۰	۳ ٪۱۸/۸	۳ ٪۱۸/۸	۱ ٪۶/۳	۱ ٪۶/۳	۸ ٪۵۰/۰	شمارگان	۷
۱۶۹ ٪۱۰۰/۰	۲۸ ٪۱۶/۶	۱۷ ٪۱۰/۱	۱۸ ٪۱۰/۷	۵۱ ٪۳۰/۲	۵۵ ٪۳۲/۵	شمارگان	۸

یادداشت‌ها

۱. مطابق نظر هانری ماسه، سعدی به سال ۵۹۲ ه. ق. به عنوان طالب علم به نظامیه‌ی بغداد وارد شده و تا سال ۶۲۳ ه. ق. در بغداد مانده است. (ماسه، ۱۳۶۴)
۲. سبک امپرسیونیستی (Impressionism) نام مکتب هنری خاصی است که نقاشان فرانسوی در اواسط قرن نوزدهم پدید آوردند. اصول کار این نقاشان بر تأثیر نور و تجزیه‌ی رنگ‌ها استوار است و چشم‌اندازی یکسان در لحظات مختلف شبانه‌روز تحت تأثیر نور خورشید یا هر نوری به تصویر کشیده می‌شود. از این رو طبیعت در این سبک نقاشی از لحظات متعددی ترکیب می‌شود. در ادبیات، مکتب تأثیری یا امپرسیونیسم، مکتبی است مبتنی بر توصیف و شرح احساسات، عواطف و سجایا با سادگی بسیار و بدون ذکر تفصیل. شاعر در این سبک به جای خود تجربه، به بیان حس‌پذیری خود و تأثراتش از آن تجربه می‌پردازد. مفهوم امپرسیونیسم در رمان جدید، اغلب به شیوه‌ای عطف می‌شود که به موجب آن موضوع رمان به جای تکیه بر واقعیات اطراف شخصیت اصلی، بر محور ذهنی او جریان می‌یابد و بازتاب‌های عاطفی، خاطرات و تداعی‌های درونی اشخاص داستان به طرز زنده‌ای، بازگو می‌شود. (داد، ۱۳۷۱)
۳. شخصیت قراردادی Stock character فرد شناخته شده‌ای است که مرتباً در قالب‌های ادبی معینی ظاهر می‌شود و خصوصیتی سنتی و جا افتاده دارد. نخستین بار این نوع شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های یونان باستان ظاهر شده‌اند. خصوصیت‌های قراردادی تازه نیستند و رفتار و گفتار آن‌ها را می‌توان از بیش حدس زد مثل زن عاشق‌پیشه، فاسقش و شوهر حسود... هم‌چنین در نمایش‌های روحوسی و سیاه‌بازی آقا و نوکر سیاه او.
- شخصیت نوعی Type Character، شخصیتی است که مجسم‌کننده‌ی خصوصیات و مشخصات گروه یا طبقه‌ای از مردم است. مثل پرفسورهای گیج و حواس پرت و وکیل‌های همه فن حریف و حيله‌گر و یا شخصیت پهلوان جوانمرد هم‌چون داش آکل. (ر.ک. میرصادقی، ۱۳۶۶؛ داد، ۱۳۷۱)
۴. تمایز میان راوی و مؤلف در نقد ادبی با اصطلاح «چند صدایی» بیان می‌شود. توضیح آن که مفهوم چندآوایی

(Poly phonie) را نخستین بار میخیل با ختین (۱۹۷۸) در بررسی ادبی برای مشخص کردن ویژگی بعضی نویسندگان از جمله داستایوسکی مطرح کرد. او عقیده داشت در این داستان‌ها «چندین آوا سخن می‌گویند بی‌آن که یکی از آن‌ها بر دیگر آواها حاکم باشد». در جمله‌ای چندآوایی، فاعل گویا، الزاماً گوینده‌ی کلام نیست. هم‌چنین گوینده نیز خود متفاوت از بیان‌کننده‌ی جمله است. ولی غالباً این سه نفر یعنی «فاعل گویا»، «گوینده‌ی کلام» و «بیان‌کننده‌ی جمله» راوی تلقی می‌شوند و هر سه یک نفر به حساب می‌آیند. (کهن مویی‌پور، ۱۳۸۳)

۵. زاویه‌ی دید عینی Objective point of view یا زاویه دید نمایشی Dramatic Point of View. در گزینش این زاویه دید، راوی داستان فقط آن چه که شاهد یا شاهدان حوادث دیده‌اند گزارش می‌کند و عقاید و نظرات خودش را در داستان دخالت نمی‌دهد. در این صورت نویسنده ممکن است حکم دوربین فیلمبرداری را پیدا کند که فقط آن چه را دیده و شنیده بدون هیچ توضیح و تفسیری ضبط کند و حالتی ایژکتیو یا بیرونی اتخاذ می‌کند. در این حالت عمل داستان به وسیله‌ی ذهن درون‌گرای راوی یا یک کنش‌گر تصفیه نمی‌شود، بل که به نظر می‌رسد که این عمل به وسیله‌ی یک دوربین بیرونی ضبط می‌شود و راوی از درون شخصیت داستانی چیزی نمی‌گوید. (داد، ۱۳۷۱) و (عباسی، ۱۳۸۱).

۶. این ساختار دقیق و حساب شده، در نگاه اول برخی کژتابی‌ها را موجب شده که به نوبه‌ی خود انتقادهایی در پی داشته است. از آن جمله «علی دشتی» معتقد است در کتاب گلستان فکری اساسی یا سیستم اندیشه‌ورزی معینی وجود ندارد و این کتاب مانند کشکول یا جنگی است که سعدی از زبان افراد مختلف شنیده یا خود شاهد آن بوده است و ناصرپورپیرار بر این اعتقاد است که «اولاً دانسته‌های شیخ از جهان فرهنگی زمان خود بسیار نازل‌تر از کسی است که سی سال در آن جهان سیاحت و تلمذ کرده باشد و دوماً همان دانسته‌های اندک نیز غلط، مغشوش و پریشان است» (پورپیرار، ۱۳۷۵) و از این رهگذر به این نتیجه می‌رسد که اصولاً سفری در کار نبوده است. چنان که ملاحظه می‌شود با پرداختی دقیق‌تر به ساختار حکایت‌پردازی و به ویژه وجوه متعدد راوی در روایت‌های گلستان بخش عمده‌ای از این شبهه‌ها زایل می‌شود؛ به عبارت دیگر این‌گونه تردیدها اغلب ناشی از بی‌توجهی به ساختار هنری گلستان، به ویژه سبک حکایت‌پردازی آن حاصل می‌شود. به طور عمده این‌گونه تحلیل‌ها بر این پایه استوار است که منتقد می‌پندارد گوینده‌ی حکایت یا اظهارنظرکننده و نتیجه‌گیرنده‌ی انتهای هر حکایت، شیخ سعدی است و نه راوی اختصاصی آن حکایت.

اگر با نگاهی سطحی یا اندکی مغرضانه برخورد شود، از نظر این دسته از تحلیل‌گران همین داستان منجم و نتیجه‌گیری انتهایی آن، «لودگی» بی‌مایه‌ای است از قماش مضمون‌هایی که عوام برای عالمان کوک می‌کنند. (پورپیرار، ۱۳۷۵) و این «لودگی بی‌مایه» یا «حکمت عامیانه» را عقیده‌ی اختصاصی سعدی قلمداد می‌کنند، حال آن که راوی این حکایت می‌تواند شخصیتی کاملاً متمایز از سعدی و منحصر به فرد داشته باشد که با بهره‌مندی از زاویه‌ی دید محدود، حکمی قطعی و کلی جاری کرده است و در نتیجه رأی نهایی او کاملاً قابل انتقاد است؛ چنان که در حکایت نهم از باب نخست که در متن مقاله به آن اشاره شده، ملک عرب، وارثان خود را دشمنان می‌نامد و راوی بدون هیچ اظهارنظری این قول را تکرار کرده است. آیا در مورد این حکایت نیز باید حکم کرد که در نظر سعدی وارثان یعنی فرزندان دشمن هستند و سپس او را به فرزند ستیزی متهم کرد یا چنین گفت که اعتقاد این ملک عرب (و البته نه همه‌ی اعراب) چنین است و راوی حکایت از همان زاویه‌ی دید او به وارثان نگریسته و همان اعتقاد را عیناً تکرار کرده است.

۷. این‌گونه‌ی روایتی در حکایت‌های سعدی را می‌توان با ساختار «گونه‌ی روایی با سوم شخص مفرد» یا «راوی شخصی» منطبق دانست که آخرین و جدیدترین آن نیز محسوب می‌شود (نیمه‌ی دوم سده نوزدهم میلادی). نویسنده در این گونه‌ی روایی، به جای این که به عنوان دانای مطلق وارد پهنه داستان بشود یا به گونه‌ی من راوی سخن بگوید، در پشت شخصیت‌های رمان پنهان می‌شود. او رمان را به تصویربرداری و نگارگری از دنیای داستانی به خود وامی‌گذارد؛ یعنی شخصیت‌های داستانی چنین برداشتی را به دست می‌دهند، انگار آن‌ها بالغ و مستقل از خالقشان باشند. سه انگیزه‌ی اصلی باعث اهمیت و برتری این شیوه شد:

- خواست و تلاش برای واقعی و بی طرف جلوه دادن داستان
- نوآوری در فن روایت
- بحث درباره‌ی تمایز میان ضمیر آگاه و ناخودآگاه انسان. (برای اطلاعات بیش‌تر مراجعه کنید به مقاله‌ی «روش روایت با راوی شخصی» نوشته‌ی پرویز معتمدی آذری مجله پژوهشی دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، ۱۳۸۳)
۸. چنان‌که در متن آمده، در زاویه‌ی دید درونی، داستان به وسیله‌ی یکی از اشخاص داستان و به شیوه‌ی «من روایتی» نقل می‌شود. این شخص ممکن است شخصیت اصلی باشد مثل راوی **رابینسون کروزوئه** و یا راوی **بوف کور**. از مزایای این شیوه، برخورداری از حقیقت‌نمایی بالاست؛ در مقابل، محدودیت این شیوه به شخص راوی اجازه نمی‌دهد راجع به نظر دیگران نسبت به خودش گفتگو کند. برای رفع این نقص، گاه داستان از زاویه‌ی دید یک شخصیت فرعی درون داستان بازگو می‌شود. گزینش این زاویه‌ی دید به خواننده امکان می‌دهد شخصیت اصلی داستان را از طریق شخصیت دیگری بشناسد. در **رمان قلب تاریکی** از جوزف کزاد و **چشم‌هایش** از بزرگ علوی از نوعی راوی فرعی استفاده شده است.
- (برای توضیح بیشتر مراجعه فرمایید به عناصر داستان، ص ۳۹۵ و فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۵۸)

فهرست منابع

- بهار، محمدتقی. (۱۳۵۶). **سبک‌شناسی**. تهران: کتاب‌های پرستو.
- پوپیرار، ناصر. (۱۳۷۵). **آیا سعدی یک جهانگرد بود**. ایران فردا. سال پنجم، شماره ۲۹.
- خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). **فن نثر در ادب فارسی**. تهران: زوار
- داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.
- دباشی، حمید. (۱۳۷۳). **تأملی بر صناعت روایت در گلستان**. ایران‌شناسی. سال ۶، شماره ۱، (نقل از حسن‌لی (۱۳۷۸). **سلسله موی دوست**، شیراز: هفت اورنگ).
- دشتی، علی. (بی‌تا). **در قلمرو سعدی**. تهران: کتابخانه ابن سینا.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۳). **کلیات سعدی**. به کوشش محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
- عباسی، علی. (۱۳۸۱). **گونه‌های روایتی**. پژوهش‌نامه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی. شماره ۳۳.
- کهن مویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۳). **وجوه متعدد راوی در روایت‌پردازی**. مجله پژوهشی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تهران.
- ماسه، هانری. (۱۳۶۴). **تحقیق درباره سعدی**. ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی، تهران: توس.
- متینی، جلال. (۱۳۵۲). **اشخاص داستان در گلستان**. (به نقل از: حسن‌لی، کاووس. (۱۳۷۸). **سلسله موی دوست**. شیراز: هفت اورنگ)
- معتمدی آذری، پرویز. (۱۳۸۳). **روش روایت با راوی شخصی**. مجله پژوهشی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه تهران.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکرروز
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). **عناصر داستان**. تهران: شفا.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). **جهان مطلوب سعدی در بوستان**. مجموعه مقاله‌های نخستین
- کنگره سعدی**. به کوشش منصور رستگار فسایی، شیراز: دانشگاه شیراز.