

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان

با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ

دکتر فرزانه یوسف‌قنبری*

فرحناز حسینی‌پناه**

چکیده

ژرف‌ساخت حکایات بوستان خصوصاً حکایات تمثیلی ارتباط مستقیمی با زیبایی فکری اثر دارد. به همین دلیل بر آن شدیم تا زیبایی فکری پدیدآور را که سبب تأثیرگذاری و عمق بخشیدن به اثر می‌گردد با توجه به نظریه‌های ساختارگرایان برجسته‌ای چون تزوتان تودوروف و پراپ تحلیل کنیم و از خلال ساختار و با توجه به نظریه‌های تودوروف و پراپ میزان انسجام فکری و پیچیدگی حکایات تمثیلی بوستان سعدی را واکاوی کرده و زیبایی فکر و اندیشه پدیدآور را از خلال چارچوب و ساختار اثر به نظاره بنشینیم. بر این اساس و با چنین رویکردی پژوهش پیش رو با نظر به زیبایی و تأثیرگذاری بیشتر اثر با توجه به ارتباط قوی میان اجزای آن منتج شد. بدین معنی که هر چه ارتباط میان اجزای اثر قوی‌تر و محکم‌تر باشد و با نظریه ترکیبی پراپ و تودوروف هم‌خوان‌تر باشد با نگاهی زیبایی‌شناسانه تأثیر پاره‌های حکایت و انتقال مؤلفه‌های فرهنگی از نسلی به نسل دیگر از طریق حکایات تمثیلی امکان‌پذیرتر و قوی‌تر به نظر می‌رسد.

واژه‌های کلیدی

تودوروف، پراپ، بوستان سعدی، حکایت‌های تمثیلی

مقدمه

ساختار

ساختار یا ساخت، حاصل روابط متقابل کلیه عناصری است که اثر را تشکیل می‌دهد. به

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دزفول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دزفول، ایران.

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.

عبارت دیگر، ساختار نتیجه ارتباط ضروری میان اجزای یک کل هنری است که موجب یکپارچگی اثر می‌شود و این یکپارچگی هر چه کامل‌تر باشد، بیشتر به اثر وحدت هنری می‌دهد (میرصادقی و همراهان، ۱۳۸۸: ۱۸۵) و در نهایت این وحدت هنری است که زیبایی معنایی به اثر، خصوصاً به آثار تمثیلی می‌بخشد و از این رهگذر درک و دریافت اثر نیز قوی‌تر به نظر خواهد رسید. نکته دیگری که در این تحلیل جای بحث دارد تفکر و شناخت فردیت پدیدآور و میزان تأثیر اثر بر مخاطب از این گذرگاه است. بر این اساس می‌توان چنین گفت که: فردیت بر تفکر استوار است و شناخت فردیت و سیمای شخصیت در ادبیات تمثیلی به تحلیل اندیشه و تفکر وابسته است. این امر به طور مستقیم بر شکل داستان و توزیع نقش‌ها تأثیر می‌گذارد و مهمتر این که میزان تأثیرگذاری اثر را که ارتباط تنگاتنگی با زیبایی اثر و تلذذ فکری خواننده دارد نمایان‌تر می‌سازد. برای چنین برداشتی باید روایت را شناخت تا جهت رسیدن به هدف از آن بهره برد. «روایت‌شناسی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در فرانسه شکوفا شد و متفکرانی همچون رولان بارت، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت و آ. ژ. گرماس بررسی‌های انتقادی و نظری مهمی در این زمینه انجام دادند. گرماس، اساساً در جستجوی ژرف‌ساختی است که در بنیان همه متون روایی نهفته است» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۳۱).

در حقیقت قانونمندی در ساختار داستان است که قوت آن، میزان زیبایی اثر و تأثیرگذاری آن را رقم می‌زند. «با کند و کاو در داستان‌ها می‌توان به همان نتیجه‌ای نایل شد که ساختارگرایان در پی دستیابی به آن بودند. کشف رمز و راز عملکرد ذهن انسان‌ها با تدوین قانون‌مندی‌های ساختار داستان» (شیری، ۱۳۷۶: ۱۱).

در حقیقت فهم ما از جهان پیرامون و خصوصاً از آثار هنری و ادبی و تلذذ فکری از چنین آثاری به درک و دریافت ما وابسته است. «نظمی که ما در جهان می‌بینیم نظمی است که ما بر آن تحمیل می‌کنیم. فهم ما از جهان نتیجه ادراک ساختارهای موجود در جهان نیست. ساختارهایی که به گمان خود در دنیا ادراک می‌کنیم، در واقع ساختارهای ذاتی (فطری) ذهن انسان هستند که ما به جهان نسبت می‌دهیم تا بتوانیم با آن رابطه برقرار کنیم. منظور این نیست که هیچ گونه حقیقتی مبنی بر امور واقع وجود ندارد؛ بلکه امور واقع، بسیار بیش از آن هستند که بدون

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ ۱۲۷

نظام‌های مفهومی‌ای که آن‌ها را محدود می‌کنند و نظم می‌بخشند، ادراک شوند. این نظام‌های مفهومی از ذهن انسان سرچشمه می‌گیرند» (تایسن، ۱۳۸۷، ۳۳۸). پس می‌توان چنین برداشت کرد که ساختار فکری پدیدآور و مخاطب اثر هنری باید در یک راستا قرار گیرد تا زیبایی مفهومی و معنایی اثر دریافت گردد.

نقد و تحلیل حکایات تمثیلی کشف عملکرد ذهن پدیدآور را با تمام راز و رمزهایش به دنبال دارد. هر چند قانون‌مندی در ساختار داستان بیشتر باشد عمق و تأثیرگذاری اثر نیز بیشتر خواهد بود و هر چه تأثیر اثر بر مخاطب عمیق‌تر باشد حس تلذذ و زیبایی‌شناسی نیز بیشتر خواهد بود.

ساختار را اصل کلی سازمان‌بندی در اثر ادبی می‌دانند؛ اثر ادبی ممکن است از عناصر گوناگونی چون روایت، پیرنگ، تصویرهای خیالی تکرارشونده، نمادها، بن‌مایه‌ها، و بحث منطقی تشکیل شود؛ ساختار اثر و داستان ممکن است به هر یک از این عناصر در هر تلفیق و ترکیبی وابسته باشد، در واقع هر عنصر زبانی ممکن است برای خلاف مفهوم ساختار در هر اثری به کار رود تا شکل و قالب معناداری را به وجود آورد (میرصادقی و همراهان، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

در ساختارگرایی، محقق پس از کشف و معرفی کوچک‌ترین واحد ساختاری، می‌کوشد به روابط متقابل میان این واحدها و چگونگی ترتیب آن‌ها با یک‌دیگر پی ببرد که البته تعیین آن کوچک‌ترین واحد شاید مشکل‌ترین قسمت کار باشد. تجزیه و تحلیل ساختاری، روشی تجربی و بر مبنای آزمون ارائه می‌کند که می‌توان صحت و سقم آن را امتحان کرد. نظریه ساختارگرایی بر مطالعات فولکلوریک تأثیر بسیار گذاشت که اوج آن را می‌توان در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان اثر پراپ دید. «پراپ ادبیات شفاهی را دو بخش می‌داند، یکی صورت که اهمیت اساسی دارد زیرا قابل تجزیه و تحلیل ریخت‌شناسی است و دیگری محتوای اختیاری که درست به خاطر آن که اختیاری است اهمیت کمتری به آن داده می‌شود» (پراپ، ۱۳۷۱: ۴۵).

مهم‌ترین نظریه‌ها درباره روایت

مبحث روایت، پنج نظریه‌پرداز عمده و اصلی دارد؛ ولادیمیر پراپ، تزوتان تودوروف، رولان بارت، ژرار ژنت و آلژیر داس گرماس که با توجه به موضوع این پژوهش به نظریه‌های پراپ و

تودوروف می‌پردازیم:

• تزوتان تودوروف (متولد ۱۹۳۹م): این نویسنده و منتقد بلغاری‌الصل، معتقد است که داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد. «تودوروف» معتقد است که در داستان دو فصل وجود دارد، فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذرا (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳-۱۸).

ولادیمیر پراپ (۱۹۷۰ - ۱۸۹۵): «یکی از منتقدین برجسته در حلقه فرمالیست‌های روس است. قطعاً سایر فرمالیست‌ها و نیز بخش مهمی از ساختارگرایان فرانسوی از کار او تأثیر پذیرفتند؛ پراپ مطالعاتش را بر اساس قواعد صوری انجام داد؛ به همین خاطر اثرش را ریخت‌شناسی خواند. نزد او واژه ریخت‌شناسی به معنای توصیف حکایت‌ها «بر اساس واحدهای تشکیل‌دهنده آن‌ها و مناسبات این واحدها با یک‌دیگر و با کل حکایت است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۴۴-۱۴۵).

او حدود صد داستان پریان را از ادبیات روسی جمع‌آوری می‌کند و در مقایسه آن‌ها متوجه عناصر تکرارشونده‌ای در داستان‌ها می‌شود. او این عناصر تکرارشونده را «نقش ویژه» یا «خویش‌کاری» نام می‌نهد و تا سی‌ویک خویش‌کاری را در این داستان‌ها پیدا می‌کند. کار مهم «پراپ» اشاره به ژرف - ساخت است که مناسبات بین این خویش‌کاری‌هاست.

«پراپ» معتقد بود که ژرف‌ساخت‌ها در همه این قصه‌ها یکی هستند اما روساخت‌ها تغییر می‌کنند. در این میان تنها شیوه‌های «انتقال» است که از داستانی به داستان دیگر تغییر می‌کند. مثلاً در هر خانواده‌ای پدری و پسری موجود است. بعدها پسر، خود پدر می‌شود. در اینجا ژرف‌ساخت عوض نشده (همان مفهوم رابطه «پدر بودن» و «پسر بودن») بلکه با یک «انتقال»، روساخت عوض شده است (پسر سابق با داشتن یک پسر در حال حاضر، تبدیل به پدر کنونی شده است) (پراپ، ۱۳۷۱: ۲-۳).

پراپ نشان داد که ساختار نهایی روایت را می‌توان یافت. او سعی کرد از ساختارهای پیچیده

1. Transformation

یک متن به اجزای ساده آن برسد یعنی همان روشی را که چامسکی سعی کرد نشان دهد؛ چگونه جمله‌های ساده نتیجه می‌شوند؟ (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۴۸).

با انجام مطالعه تطبیقی در مورد صدها قصه، پراپ به این نتیجه رسید که تمام قصه‌های مورد مطالعه‌اش را می‌تواند به یک نظام مشترک تقلیل دهد. و این نظام مشترک از عناصری تشکیل شده که با یکدیگر در پیوند هستند. او این قصه‌ها را از جنبه ساختاری مورد بررسی قرار داد و هدف او این بود: کدام مجموعه قوانین، ساختار یک قصه را می‌سازند؟ او بعد از پژوهش‌هایش به این نتیجه رسید که چهار عامل ثابت در تشکیل یک قصه موثر هستند:

- ۱- شخصیت‌های داستانی تغییر می‌کنند اما نقش آن‌ها ثابت باقی می‌ماند.
- ۲- تعداد کارکردها ثابت است.
- ۳- توالی و ترتیب کارکردها همیشه مشابه است.
- ۴- بر اساس ساختارشان، تمام قصه‌های عامیانه به یک گونه برمی‌گردند (عباسی، ۱۳۸۵). بدین ترتیب پراپ در قصه‌های عامیانه هفت نقش کنشی و ۳۱ کارکرد را تشخیص داد. و در واقع، این کارکردها یا واحدهای روایتی پاره‌های سازنده حکایت‌ها هستند که عبارتند از:
 - ۱- یکی از اعضای خانواده از خانه دور می‌شود.
 - ۲- قهرمان قصه از کار نهی می‌شود.
 - ۳- نهی نقض می‌شود.
 - ۴- آدم خبیث به خبرگیری می‌پردازد.
 - ۵- آدم خبیث اطلاعات لازم را درباره‌ی قربانیش به دست می‌آورد.
 - ۶- آدم خبیث می‌کوشد قربانیش را بفربید تا بتواند بر او یا چیزهایی که به او تعلق دارد دست یابد و... .

- ۷- قهرمان عروسی می‌کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۸ و ۹۹). این ۳۱ واحد روایتی در طول یک روایت در سه وضعیت یا سه پاره تقسیم می‌شوند؛ این سه پاره عبارتند از: پاره ابتدایی، میانی و انتهایی. علاوه بر این پاره‌ها، پراپ هفت «حوزه کنش» یا میدان عمل را در تمام روایت‌ها تشخیص داد که هفت نقش شخصیت‌ها در حکایت پریان را

در بر می‌گیرد. بعدها این هفت میدان عمل ابتدا به شش میدان و در انتها به چهار میدان تقلیل پیدا کرد. این هفت میدان عبارتند:

۱- شریر یا بدکار^۱

۲- دهنده^۲

۳- یاور^۳

۴- شاهدخت یا شخصیت داستانی مورد جستجو^۴

۵- فرستنده^۵

۶- قهرمان^۶

۷- قهرمان دروغین^۷

نقش‌ها، هفت میدان عمل و همچنین سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی هر کدام برای خود یک نظام معنایی هستند. این سه با یکدیگر در پیوند هستند و تشکیل یک نظام بزرگ‌تری را می‌دهند که از دل آن تعریف روایت برجسته می‌شود. این نظامی که از نقش‌ها، هفت میدان عمل و سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی تشکیل شده است در دل نظام دیگری قرار دارد که مجموع آن علم روایت‌شناسی را تشکیل می‌دهد (عباسی، ۱۳۸۵).

این ۳۱ کارکرد به صورت زنجیره‌ای یکی بعد از دیگری به دنبال هم قرار می‌گیرند. مسلماً هر روایت الزاماً تمام این کارکردها را ندارد. اما، کارکردهای استفاده شده در روایت‌ها همیشه به همان ترتیب می‌آیند. همچنین، برای نمونه، «پراپ» از میان تمام کارکردهای سازنده داستان کارکردهای مهم‌تری را روشن کرد که شامل «محروم شدن یا دور شدن» در وضعیت ابتدایی و «رفع فقدان» در وضعیت انتهایی روایت است.

«پراپ» بعد از مطالعاتش بر روی قصه‌های اسرارآمیز پریان متوجه شد هر چند شخصیت‌های

-
1. l'agresseur ou mechant
 2. ledonateur
 3. l'auxiliaire
 4. la princesse - ou personnage echerche
 5. le mandateur
 6. le heros
 7. la faux heros

داستانی این روایت‌ها گوناگون هستند ولی نقش‌های آن محدود است. او در این روایت‌های گوناگون حوادث مشابهی را دید که دائماً از داستانی به داستان دیگر تکرار می‌شود. «پراپ» یادآوری می‌کند که مطالعاتش فقط روی کارکردها^۱ استوار است و به شخصیت‌هایی که این کارکردها را انجام می‌دهند اهمیت نمی‌دهد. از دید او کارکردها کوچک‌ترین واحد روایی هستند. به همین خاطر، نظریه‌پردازان بعد از پراپ به جای استفاده از واژه کارکردها از واژه کوچک‌ترین واحد روایتی^۲ استفاده می‌کنند (همان).

جایگاه متن در نظریه ساختارگرایی (شالوده شکنی)

متن، دارای معنا یا معانی است که فهم ما از رسیدن به آن معنا یا معانی به گونه‌ای مستقیم ناتوان است. بر پایه‌ی فهم متعارف، متن، چیزی ثابت و معین به نام «معنا» را با خود همراه دارد و خواننده با گشودن در جهان متن، به سادگی می‌تواند این معنا را دریابد.

رازناکی متن، از یک سو با معنای متن و از سوی دیگر با فهم و دریافت خواننده از متن در پیوند است و بر نظریه‌هایی از جمله هرمنوتیک و شالوده‌شکنی تکیه می‌کند که به معنای متن و فهم معنا می‌پردازند. اکنون صرفاً به نظریه‌ی «عدم تعیین معنا»^۳ (ژاک دریدا) می‌پردازیم. رویکرد فلسفی شک‌گرایانه‌ی «ژاک دریدا» در زمینه عدم امکان وجود معنای ثابت در زبان، به نظریه شالوده‌شکنی انجامید. این رویکرد، ستیزی در برابر نظریه ساختارگرایی «سوسور» بود که بر عرصه‌ی گسترده‌ای از مباحث زبان‌شناسی و نظریه فهم معنا سایه انداخته بود. «سوسور» از نظریه‌ی تعیین معنا دفاع می‌کرد و بر این باور بود که نشانه‌های زبانی، آواها و اصواتی هستند که بر معنا دلالت می‌کنند. «سوسور»، در تقابل دوگانه گفتار- نوشتار، گفتار را بر نوشتار مقدم می‌دانست (علوی مقدم، ۱۳۸۷: ۱۵).

- سرپیچی از دادن معنایی ثابت، واحد و نهایی به متن تحولی بزرگ در شناخت حقیقت به شمار می‌رود که جایگاه خواننده را از صرفاً مصرف‌کننده‌ای منفعل و بی‌خاصیت دور و او را به تولیدکننده معنای متن تبدیل می‌کند. این فرایند سبب می‌شود خواننده نقش فعالی در متن بازی

-
1. Fonctions
 2. Narratemes

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ ۱۳۲

کند و به خواندنی آگاهانه و رویارویی با فرایند فهم متن به صورتی پویا و غیرمنفعل پردازد. به این ترتیب، خواننده در فرایند خلاقیت و آفرینندگی با شاعر و نویسنده مشارکت می‌ورزد.

تحلیل حکایات

تحلیل پنج حکایت تمثیلی از بوستان سعدی با نگاهی به نظریه‌های برجسته پراپ و تودوروف جهت روشن شدن میزان زیبایی این حکایات و تأثیر آن‌ها بر مخاطب و روشن شدن میزان انسجام فکری پدیدآور از خلال ساختار منسجم هر حکایت است.

حکایت اول از دیباچه

این حکایت در ۱۰ بیت روایت شده است و آخرین بخش از دیباچه بوستان می‌باشد. آغاز حکایت، از زبان راوی دیگری است سپس سعدی حکایت را بیان می‌کند. چنین حکایت می‌کنند که فردی وارسته بر پلنگی سوار بود و ماری در دست داشت. از او پرسیدند که چگونه پلنگ درنده‌ای رامت گشته است؟ پاسخ داد که اگر تو نیز مطیع امر خداوند باشی همین گونه خواهی شد.

آغاز حکایت

«حکایت کنند از بزرگان دین حقیقت شناسان عین‌الیقین
که صاحب‌دلی بر پلنگی نشست همی راند رهوار و ماری به دست
یکی گفتش: ای مرد راه خدای بدین ره که رفتی مرا ره نمای...»

(یوسفی، ۱۳۷۵: ۴۱)

الگوی تزوتان

- گزاره نخست (ندارد)
- گزاره دوم: صاحب‌دلی بر پلنگی می‌نشیند و ماری در دست می‌گیرد (نیروی تخریب‌گر).
- گزاره سوم: یکی می‌پرسد که با چه سلاحی توانسته‌ای این پلنگ را رام خود کنی و نگین سعادت را به نام خود کرده‌ای (موقعیت نامتعادل).
- گزاره چهارم: پند قهرمان به پرسشگر (بخشنده) و موعظه خواننده (نیروی سامان‌دهنده).

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ ۱۳۳

- گزاره پنجم: راوی به مخاطب اطمینان خاطر می‌دهد که در صورت گوش به فرمان معشوق (خداوند) بودن، همه عالم تحت فرمان آدمی قرار خواهد گرفت و خداوند یاور و پناه بندگان فرمان بر خواهد بود. (موقعیت متعادل پایانی).

الگوی پراپ

صحنه‌ی آغازین: پیش‌پردازش صاحب‌دل پلنگ سوار.
خویشکاری مصیبت و نیاز: صاحب‌دلی بر روی پلنگی می‌نشیند و ماری به دست دارد.
خویشکاری ورود یاریگر: شخصی وارد حکایت می‌شود و از مرد صاحب‌دل سؤال می‌پرسد.
خویشکاری آزمایش قهرمان: مرد صاحب‌دل مورد بازخواست قرار می‌گیرد.
خویشکاری واکنش قهرمان: قهرمان به سؤال بخشنده پاسخ پندآمیز می‌دهد.
خویشکاری آزاد: پند و موعظه‌ی مخاطب.

حکایت دوم

باب اول سعدی‌نامه، در خصوص عدل و تدبیر و رای است. سعدی در این باب به روایت حکایاتی (حدود ۴۱) در تشریح اهمیت عدل و تدبیر می‌پردازد و هر یک از این حکایات را در حکم سند و مدرکی جهت اثبات دیدگاه خود، نشان می‌دهد.
این حکایت در معنی شفقت بر حال رعیت است.

خلاصه حکایت

فرمانروایی دادگر قبایی از نوعی پارچه کم‌ارزش به تن داشت که دیگران از آن به عنوان آستر لباس استفاده می‌کردند. یکی به او گفت که از حریر چینی لباسی ارزشمند تهیه کن. فرمانروا در پاسخ گفت: همین لباس برای آسایش و آرامش کافی است. مالیاتی که از مردم می‌گیرم نباید خرج زیور و زینت خود کنم. فشاری که از پرداخت مالیات به مردم وارد می‌شود باید صرف آبادانی مملکت شود نه زینت و آرایش فرمانروایان اگر چنین عمل کنیم نارضایتی عامه را در پی خواهد آورد.

آغاز حکایت

«شنیدم که فرماندهی دادگر قبا داشتی هر دو روی آستر
یکی گفتش ای خسرو نیکروز ز دیبای چینی قبایی بدوز
بگفت این قدر ستر و آسایش است وز این بگذری زیب و آرایش است...»
(یوسفی، ۱۳۷۵: ۵۲)

الگوی تزوتان

گزاره نخست: فرماندهی دادگر «قهرمان» قبایی از هر دو رو آستر به تن دارد (موقعیت متعادل اولیه)

گزاره دوم: شخصی (بخشنده) به فرمانده می‌گوید: قبایی از دیبای چینی برای خود بدوز و در واقع لباس فرمانده را زیر سوال می‌برد (نیروی تخریب‌گر)
گزاره سوم: پاسخ فرمانده دادگر. فرمانده می‌گوید که اگر بیش از این برای خودم از خراج و مالیات استفاده نمایم، و به زینت و آرایش بیندیشیم، قطعاً توان دفع دشمن را به وقت ضرورت، نخواهم داشت (موقعیت نامتعادل).

گزاره چهارم: ندارد

گزاره پنجم: عنصر گفت و گو و در نهایت با پند و اندرز قهرمان پایان می‌پذیرد و حکایت با تعلیم و آموزش مستقیم خواننده به گزاره پنجم می‌رسد.

الگوی پراب: ندارد

در این حکایت سعدی پس از پایان دادن روایت، به روایت حکایتی دیگری می‌پردازد تا ادعای خویش را در همین حکایت دوباره به اثبات برساند.

حکایت سوم: (مرزبان ستمگار)

این حکایت نیز از باب اول بوستان گزینش شده است، و دارای بیست و چهار بیت است و سعدی با روایت آن، مکرراً مفهوم عدل را تشریح می‌نماید.

خلاصه حکایت

مردی خردمند به نام خدادوست در گوشه‌ای عزلت گزیده بود از قضا در همان منطقه مرزبانی

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراب ۱۳۵

ستمکار با بی‌رحمی بر مردم حکومت می‌کرد. این مرزبان گه گاه به دیدار شیخ می‌رفت اما خدادوست به او توجهی نمی‌کرد. روزی مرزبان از خدادوست علت بی‌توجهی را پرسید. خدادوست در پاسخ گفت که ظلم و ستم او باعث پریشانی مردم است و او نیز پریشانی مردم را دوست نمی‌دارد پس اگر خواهان نزدیک شدن به خدادوست است باید دست از ظلم و ستم بکشد.

آغاز حکایت

«خردمند مردی در اقصای شام گرفت از جهان کنج غاری مقام
به صبرش در آن کنج تاریک جای به گنج قناعت فرو رفته پای
شنیدم که نامش خدا دوست بود ملک سیرتی، آدمی پوست بود...»

(یوسفی، ۱۳۷۵: ۵۷-۵۶)

الگوی تزوتان

گزاره نخست: مرد خردمندی در ناحیه‌ای دور از شام، در غاری عزلت نمود و نامش خدا دوست بود (موقعیت متعادل)

گزاره دوم: بزرگان به او رو می‌کردند و هر چه خواستند او را از این حالت به در کنند، نتوانستند و عارف همچنان در گوشه‌نشینی با معبود به سر می‌برد (نیروی تخریب گر)

گزاره سوم: مرزبان ستمگر نزد (شیخ) آمد تا دستش را ببوسد ولی شیخ به او بی‌اعتنایی کرد و... (ایجاد موقعیت نامتعادل)

گزاره چهارم: ندارد

گزاره پنجم: ندارد

شاه علت را از عارف پرسید از او خواست که او را دوست خود بخواند ولی عارف به او گفت تو دشمن دوست منی، بنابراین هرگز دوست من نخواهی بود و بهتر است خودت را اصلاح کنی. در واقع راوی با پند و اندرز پایانی، خواننده را به عدل و انصاف دعوت می‌نماید هر چند حکایت در همان موقعیت نامتعادل (گزاره سوم) باقی می‌ماند اما هدف اصلی حکایت

در پایان آن موعظه می‌شود.

الگوی روایی حکایت

الگوی پراپ:

صحنه آغازین: پیش‌پردازش شخصیت و صحنه حکایت.
خویشکاری غیبت: عارف پاکباز به غاری می‌رود و گوشه‌نشینی برمی‌گزیند.
خویشکاری ورود قهرمان: عارف پاکبازی که کسی را نمی‌پذیرد
خویشکاری مصیبت و نیاز: شیخ هیچ کس را نمی‌پذیرفت.
خویشکاری بخشنده ورود یاریگر: مرزبان ستمگر نزد شیخ می‌آید ولی شیخ او را می‌راند.
خویشکاری واکنش قهرمان: شیخ در مقابل پرسش مرزبان ستمگر، جواب دندان‌شکن می‌دهد.

خویشکاری حل مشکل: ناراحتی و نگرانی اطرافیان زاهد، رفع می‌گردد.

خویشکاری آزاد: پند و موعظه مستقیم به خواننده.

حکایت چهارم

این حکایت نیز از باب اول بوستان است و در سیزده بیت روایت شده است که مضمون آن نیز لزوم عدالت‌گستری است.

خلاصه حکایت

داروغه‌ای در چاهی گرفتار شد. تمام شب از درد می‌نالید و یاری می‌طلبید. اما یکی بر بالای چاه حاضر شد و بر سرش سنگی کوفت و این‌گونه او را مخاطب قرار داد که تو هرگز به فریاد کسی رسیده‌ای که اکنون فریاد رس می‌خواهی؟! این بلا نتیجه بدی‌های توست که در حق دیگران مرتکب شدی. کسی که بدی می‌کند جز بدی نمی‌بیند.

آغاز حکایت

«گزیری به چاهی در افتاده بود که از هول او شیر نر ماده بود

بداندیش مردم بجز بد ندید بیفتاد و عاجزتر از خود ندید...

الگوی تزوتان

گزاره نخست ندارد. گزاره دوم: ندارد

گزاره سوم: توصیف صحنه افتادن داروغه در چاه و این که شخصی می‌آید و سنگی بر سرش می‌زند و او را بازخواست می‌نماید و (ایجاد موقعیت نامتعادل)
گزاره چهارم: سخنان شخصی که بر سر شحنه سنگ می‌زند (نیروی سامان‌دهنده).

الگوی پراپ

خویشکاری مصیبت و نیاز: داروغه به چاه می‌افتد و مصیبت و بحران حکایت آغاز می‌شود.
خویشکاری ورود بخشنده: شخصی که سنگ اندازی می‌کند.
خویشکاری سرزنش قهرمان: بخشنده به سرزنش قهرمان (داروغه) می‌پردازد.
خویشکاری آزاد: راوی در پایان به موعظه و پند و اندرز مستقیم، با استفاده از زاویه دید دوم شخص مفرد به حل معمای حکایت می‌پردازد.

حکایت پنجم

این حکایت از باب دوم بوستان است و بیست بیت دارد. این باب که در موضوع احسان مطرح شده است راوی را بر آن داشته تا حکایاتی را در اثبات نقش احسان در زندگی انسان و جوامع روایت نماید.

خلاصه حکایت

مردی گستاخ نزد عابدی رفت و از بدهکاری خود شکایت کرد. اذعان کرد که ده درهم به فرومایه‌ای بدهکارم که امان از من بریده است. اکنون منتظرم تا بخشنده‌ای مرا دست گیرد. عابد جهت برطرف شدن مشکل فرد گستاخ دروغگو، دو سکه به او بخشید؛ پس بدهکار با شادمانی شیخ را ترک کرد. یکی از اطرافیان شیخ به او اعتراض کرد که این فرد گدایی بی‌چشم و رو و دروغگوست. شیخ از این سخن برآشفته و این‌گونه فرد معترض را مورد خطاب قرار داد: اگر سخن این فرد راست بود که با این کار آبرویش را خریدم و اگر دروغ بود آبروی خودم را از

یاوه‌گویی او خریدم.

آغاز حکایت

«زبان دانی آمد به صاحب‌دلی که محکم فرومانده‌ام در گلی
یکی سفله را ده درم بر من است که دانگی از او بر دلم ده من است...»

(یوسفی، ۱۳۷۵: ۸۲-۸۱)

الگوی نزوتان

گزاره نخست: صحنه رفتن مرد گستاخ نزد شیخ عابد و شکایت از بدهکاری (موقعیت متعادل اولیه).

گزاره دوم: مرد دروغ گو به شیخ می‌گوید که یکی از طلبکارانم که بسیار خدا ناشناس است امان از من بریده (نیروی تخریبگر).

گزاره سوم: شیخ جهت کمک به آن مرد بدهکار، دو سکه طلا به او می‌دهد و باعث اعتراض یاران شیخ می‌شود (ایجاد موقعیت نامتعادل).

گزاره چهارم: سخنان عابد در جواب مرد معترض (نیروی سامان‌دهنده).

گزاره پنجم: ندارد

الگوی پراپ

صحنه آغازین: پیش‌پردازش شخصیت زبان‌دان.

خویشکاری نیاز و کمبود: مرد گستاخ شوخ چشم، با سخنانی از روی حرص و طمع شیخ را نگران خود می‌کند.


خویشکاری ورود شرارت: بدهکار با فریب و تزویر شیخ را وادار به انفاق می‌کند.

خویشکاری فریبکاری: شریر، شیخ را فریب می‌دهد.

خویشکاری ورود قهرمان: شیخ جهت کمک به شریر، دو سکه به او هدیه می‌دهد.

خویشکاری ورود قهرمان دوم: شخصی وارد حکایت می‌شود و قهرمان را بازخواست می‌کند.

خویشکاری آزمایش قهرمان: شیخ مورد بازخواست و آزمون قرار می‌گیرد.

نقد زیبایی‌شناسانه ساختار حکایات بوستان با تکیه بر نظریه‌های تودوروف و پراپ  ۱۳۹

خویشکاری واکنش قهرمان: شیخ به فرد پرسش‌گر با جدیت تمام برخورد می‌نماید.

خویشکاری حل مشکل: شیخ با موعظه کردن به حل دشواری می‌پردازد.

نتیجه

بر اساس الگوی تزوتان تودوروف اکثر حکایات بوستان، ساختار روایی دارند زیرا در اکثر حکایات گزاره اول و دوم دیده می‌شود و پاره ابتدایی و نیروی تخریب‌گر از عناصر هسته‌ای و اصلی یک روایت به شمار می‌آیند و نمی‌توان آن‌ها را حذف کرد. پس به بیانی دیگر می‌توان گفت در الگوی تزوتان عامل اصلی که باعث زیبایی فکری و تأثیرگذاری بیشتر اثر می‌شود همان پاره ابتدایی و نیروی تخریب‌گر است. پس اگر نیروی تخریب‌گر حذف شود نوع ادبی روایت به توصیف بدل خواهد شد.

عامل دیگر که در زیبایی فکری حکایات تمثیلی بوستان موثر است نیروی سامان‌دهنده تعادل است که به کمک حل مسئله می‌آید و بحران را به پایان می‌رساند و باعث می‌شود که خط پیرنگ داستان به سمت و سوی موقعیت متعادل ثانوی سوق داده شود. نتیجه چنین عاملی نیز زیبایی فکری پدیدآور حکایات است.

با توجه به حکایات مورد بررسی و تحلیل یافته‌ها، بیشتر حکایات در پایان به موقعیت متعادل و آرام نخواهند رسید. پس مخاطب روایت نیز در این نوع حکایات به آرامش و تعادل نخواهد رسید زیرا، خط پیرنگ داستان در همان بحران باقی می‌ماند و لو این که نیروی سامان‌دهنده‌ای وارد حکایت شود قدرت رفع بحران و ایجاد تعادل را ندارد.

بدون شک سعدی در روایت حکایات در پی روایت‌پردازی نبوده است. هدف اصلی وی مضمون حکایت (پند و اندرز از خلال تمثیل) است. به همین سبب بارها و بارها با ذکر نام خود، روایت شنو را مستقیماً اندرز می‌دهد.

نتیجه تحلیل پراپی اثر:

الف) صحنه آغازین در اکثر حکایات، یکی از عناصر مهم داستان است که نقشی در سیر پیرنگ ندارد. اما در جهت فضاسازی و آمادگی روایت شنو، نقشی غیر قابل انکار دارد. سعدی در حکایات انتخابی به پردازش شخصیت قهرمان داستان و گاهی صحنه حوادث آن حکایات اندیشیده است.

ب) خویش‌کاری‌های یاریگر و واکنش قهرمان در حکایات تقریباً برابر است و این

نشان‌دهنده پویایی حکایات است و صرف‌نظر از این که، چه شخصیت‌هایی این خویشکاری‌ها را از خود بروز می‌دهند، در همه حکایات وجود قهرمان و یاریگران از مهم‌ترین خویشکاری‌ها می‌باشند. همین امر نیز از وجوه دیگر زیبایی‌شناسی معنایی حکایات تمثیلی بوستان می‌باشد.

ج) حکایات تمثیلی انتخابی بوستان با پی‌ریزی یک مصیبت، کمبود، نیاز و دشواری، آغاز می‌شوند و خویشکاری‌های دیگر را به دنبال خود وارد حکایات می‌نمایند.

د) یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های حکایات تمثیلی انتخابی بوستان، عنصر گفت و گو است. راوی در اکثر حکایات (با توجه به نمودارها) با بهره‌گیری از این عنصر پی‌رنگ داستان را قوی‌تر می‌نماید و به بیان هدف تعلیمی خویش می‌پردازد. گاهی از همان لحظه بحران، گفت و گو قهرمان، شریر و یاریگر است. آغاز می‌گردد و حکایت با همین عنصر به پایان می‌رسد و هیچ کنشی دیگر، رخ نمی‌دهد. این مورد نیز از مؤلفه‌های زیبایی‌فکری حکایت تمثیلی است که از خلال ساختار و قدرت ساختاری اثر نشأت می‌گیرد.

منابع و مأخذ

- ۱- احمدی، بابک. **درس‌های فلسفه هنر**. چاپ دوم، تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۰.
- ۲- اسکولز، رابرت. **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. مترجم فرزانه طاهری، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
- ۳- پراپ، ولادیمیر. **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**. مترجم فریدون بدره‌ای، تهران: توس، ۱۳۷۱.
- ۴- تاپسن، لیس. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. مازیار حسین‌زاده، فاطمه حسینی، ویراسته حسین پاینده، تهران: نگاه امروز: حکایت قلم نوین، اول، ۱۳۸۷.
- ۵- شیری، قهرمان. **ساختار داستان در ادبیات معاصر**. شماره ۱۱ و ۱۲، فروردین و اردیبهشت، ۱۳۷۶.
- ۶- عباسی، علی. **پژوهشی در عنصر پیرنگ**. پژوهش نامه دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، شماره ۳۳، ۱۳۸۵.
- ۷- علوی‌مقدم، مهیار؛ شهرام‌پور، سهراب. **کاربرد الگوی کنشگر گرمس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی**، مجله گوهر گویا، سال دوم، شماره ۸ (زمستان)، ۱۳۸۷.
- ۸- مکاریک، ایرناریما. **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، اول، ۱۳۸۴.
- ۹- میرصادقی، جمال. **عناصر داستان**. ج ۲. تهران: شفا، ۱۳۶۷.
- ۱۰- میرصادقی، جمال و میمنت. **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۸۸.
- ۱۱- یوسفی، غلامحسین. **بوستان**. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۵.

