الاستباقات الفنية للسرد الحديث عند سعدي الشيرازي كمدخلٍ لفهم مكانته العالمية

دراسة تحليلية لثلاث حكايات من (گلستان) أنموذجاً

صابر امامى[٢] ، عبد الكريم جرادات [١]

أستاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها- جامعة الفنون الإيرانية- إيران

emami@art.ac.ir

أستاذ في اللغة الفارسية وآدابها – جامعة آل البيت

karem_jaradat@yahoo.com

الملخص

يذهب نخبة من الباحثين، يتقدمهم الأستاذان عبد الحسين زرين كوب وجلال ستّاري، إلى أن كتاب "گلستان" (روضة الورد) للشاعر الفذ سعدي الشيرازي قد تُرجم للمرة الأولى في فرنسا عام ١٦٣٤م. واستناداً إلى المعطيات الواردة في موسوعة "سعدي الشيرازي" (فرهنگ سعدى شناسى) الصادرة في محافظة فارس الإيرانية، فقد ترك أدب سعدي أثراً عميقاً في طليعة العلماء والكتّاب الفرنسيين، أمثال فولتير وديدرو، وامتد هذا التأثير ليشمل كتّاب "دائرة المعارف" في عصر التنوير، وصولاً إلى رواد القصة بعد الثورة الفرنسية، من مثل فيكتور هيجو وأندريه جيد.

تتحدد إشكالية هذه الدراسة في التساؤل عن سر الجاذبية العالمية لحكايات "گلستان"، والبحث في مدى احتضان هذه النصوص الكلاسيكية لتقنيات حكائية سبقت عصرها والتقت مع روح السرد الحديث. ولتحقيق هذه الغاية، تنتهج الدراسة منهجاً تحليلياً نقدياً يزاوج بين رصد حركة السرد وتتبع البعد التاريخي لثقافة التلقي، لتسليط الضوء على سرّ الشعبية الواسعة التي حظي بها سعدي الشيرازي، ومكانته السامقة في الأدبين الفارسي والعالمي.

يعكف البحث على دراسة ثلاث حكايات مختارة من كتاب "گلستان" دراسةً تتناول الجانبين المضموني والشكلي، **مستعينةً بمفاهيم النقد القصصي، لاسيما أفكار"شلوميت كنان" و "رابرت مك كي" في تفكيك الحبكة والحدث، ورؤى "ميخائيل باختين" و"تودوروف" في فهم حوارية النص وشخصياته**، في مسعى لكشف الأسباب التي دعت الكتّاب العالميين لاستحسان أدب سعدي والاحتفاء به عبر التاريخ. وقد خلص البحث في محصلته إلى أن مقدرة سعدي الفذة في **بناء معمارية قصصية متماسكة، تنهض على حبكة سببية وحوارات حية تكشف عن بواطن النفس**، هي العامل الحاسم الذي يثير إعجاب المتلقي ويترك في نفسه أثراً عميقاً. وهكذا، فإن الإنجاز الرئيس لهذا المقال يتمثل في تقديم قراءة معاصرة لطرائق سعدي الشيرازي في سرد الحكايات وبناء القصص.

الكلمات المفتاحية: سعدي الشيرازي، گلستان، **التحليل السردي، الحبكة السببية، الاستباق الفني.**

Artistic Anticipations of Modern Narrative in Saadi Shirazi as an Approach to Understanding His Global Standing: An Analytical Study of Three Tales from *Golestan* as a Model

Abstract

A select group of prominent scholars, led by Professors Abdolhossein Zarrinkoub and Jalal Sattari, posit that *Golestan* (*The Rose Garden*) by the brilliant poet Saadi Shirazi was translated for the first time in France in 1634. According to data from the *Saadi Shirazi Encyclopedia* (*Farhang-e Sa'di Shenasi*) published in Fars Province, Iran, Saadi's literature left a profound impact on leading French scholars and writers such as Voltaire and Diderot. This influence extended to the contributors of the *Encyclopédie* during the Age of Enlightenment, ultimately reaching post-French Revolution pioneers of fiction like Victor Hugo and André Gide.

The core problem of this study lies in exploring the secret behind the global appeal of the *Golestan* tales, investigating the extent to which these classical texts harbored narrative techniques that were ahead of their time and aligned with the spirit of modern narration. To achieve this objective, the study adopts a critical analytical approach that intertwines the tracking of narrative dynamics with the historical dimension of reception culture. This approach aims to shed light on the secret behind Saadi Shirazi's widespread popularity and his lofty stature in both Persian and world literature.

The research examines three selected tales from *Golestan*, analyzing both their thematic and formal dimensions. It draws upon concepts of narrative criticism, particularly the frameworks of Shlomith Rimmon-Kenan and Robert McKee in deconstructing plot and event, alongside the

insights of Mikhail Bakhtin and Tzvetan Todorov in understanding textual dialogism and characterization. This endeavor seeks to uncover the reasons that led global writers to appreciate and celebrate Saadi's literature throughout history. Ultimately, the study concludes that Saadi's extraordinary ability to construct a cohesive narrative architecture—grounded in causal plots and vivid dialogues that expose the inner depths of the psyche—is the decisive factor that captivates receptors and leaves a profound impact on them. Thus, the primary contribution of this paper lies in offering a contemporary reading of Saadi Shirazi's methods of storytelling and narrative construction.

Keywords: Saadi Shirazi, *Golestan*, Narrative Analysis, Causal Plot, Artistic Anticipation.

البحث جاهز للنشر

المقدمة

وُلد مصلح الدين سعدي الشيرازي في الحقبة الواقعة بين عامي ١٢١٣ و١٢١٩م، ونشأ في كنف أسرة عُرفت بالعلم والثقافة. فُجع بوالده وهو لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره، واستهل مسيرته العلمية في مسقط رأسه "شيراز"، غير أنه ما لبث أن غادرها قاصداً بغداد، حيث التحق بالمدرسة النظامية العريقة، وذلك في أعقاب الاضطرابات الناجمة عن الاجتياحين الخوارزمشاهي والمغولي (ريبكا، ١٣٧٠ش، ص٣٧٢). وقد دفعت الطبيعة القلقة، التي جُبلت عليها نفس سعدي، إلى خوض غمار رحلات بعيدة وممتدة؛ وهي حقيقة أقرّ بها جلّ الباحثين، ومنهم مولانا عبد الرحمن الجامي الذي أشار في كتابه "نفحات الأنس" إلى أسفار سعدي التي طافت به مشارق الأرض ومغاربها، كما نوّه برحلاته إلى الحج مشياً على الأقدم لمرات عدة (عابدي، ١٣٦٤ش، ص٥٩٩).

وعلى الرغم من تشكيك الأستاذ صفا في بعض أسفاره الشرقية، فإنه يقرر بصيغة لا تخلو من الإبهام أن الرحلة التي بدأها سعدي بحدود سنة ٦٢٠-٦٢١هـ قد انتهت بعودته إلى شيراز سنة ٦٥٥هـ (صفا، ١٣٦٣ش، ص٥٩٧).

وارتباطاً بهذا البعد الجغرافي والإنساني لرحلاته، حظي الشاعر بسبق ريادي في حركة المثاقفة؛ إذ يُعدّ سعدي الشيرازي أول شاعر إيراني تُرجمت أعماله إلى اللغات الأوروبية؛ إذ قام أندريه دوريه عام ١٦٣٤م بترجمة أجزاء من "گلستان" إلى الفرنسية، تلتها نشر ترجمة لاتينية للكتاب عام ١٦٥١م. ثم توالت الترجمات إلى الفرنسية ولغات أوروبية أخرى، مما مهّد الأرضية لانفتاح الغرب والعالم على أدب سعدي، حيث غدت أعماله محط اهتمام المستشرقين حتى قبل أن يلتفت إليها الباحثون الإيرانيون أنفسهم بجدية. لقد أثّر أسلوب سعدي الجمالي، ونزوعه نحو الحكمة والعقلانية، في الذائقة الأوروبية، مما يسّر استيعاب نتاجه الأدبي وقبوله لدى الأوروبيين أكثر من أي شاعر إيراني آخر.

إشكالية الدراسة

يأتي هذا البحث ليجيب عن تساؤلات جوهرية ومحددة، وهي: كيف نالت أعمال سعدي الشيرازي هذه الشهرة والجاذبية والشعبية على المستوى العالمي؟ وهل كان لمهاراته في كتابة القصة والسرد دورٌ فاعل ومؤثر في ذيوع صيته وجاذبيته العالمية؟ **وبتعريف أكثر دقة: ما هي التقنيات الفنية (كالحبكة، والحدث، والحوار) التي استبق بها سعدي عصره في كتابة الحكاية؟ وكيف ساهم البناء السببي للمواقف الإنسانية والنفسية في جعل هذه القصص محط إعجاب المفكرين وعلماء الجمال عبر العصور؟**

وللإجابة عن هذه الأسئلة، يسعى البحث إلى تتبع السياق التاريخي لتلقي النص بالاستناد إلى آراء باحثي الأدب وعلماء من الشرق والغرب، تليها دراسة تحليلية لثلاث حكايات من الفصل الأول لكتاب "گلستان"؛ لنستجلي طبيعة تأثير سعدي وأدبه في الأدباء والمفكرين الفرنسيين.

فرضية الدراسة

بناءً على ما سبق، فإن فرضية الدراسة الحالية تنص على أن سعدي الشيرازي قد حقق شعبية وتأثيراً عالمياً من خلال فهمه الفطري لمهارات سرد الحكايات وقدرته الفائقة على استخدامها **بصورة تتجاوز الموعظة الجافة إلى خلق مواقف إنسانية حية. وتكمن القيمة العلمية المرجوة من هذه الدراسة في محاولة تقديم** نظرة جديدة للباحثين إلى حكايات سعدي، حيث تعيد الدراسة قراءة هذه النصوص من خلال الاستعانة بالنظريات الحديثة في مجال علم القصة وتطبيقها على نتاج سعدي الشيرازي **لإثبات تلاقيه الجمالي مع الفن القصصي الحديث.**

سعدي الشيرازي وكتّاب العصر الحديث

يشير الأستاذ زرين كوب إلى ترجمة أندريه الموسومة بـ "گلستان أو مملكة الورود"، التي تضمنت ترجمة لأجزاء من الكتاب، ويتناول انتشار أفكار سعدي في أوروبا بذكر تقارير عن ترجمات مختلفة لآثاره انتشرت خلال ثلاثمئة سنة في ألمانيا، وبريطانيا، وفرنسا، وأوروبا قاطبة. كما ينقل زرين كوب كلام الناقد الفرنسي إرنست رينان حين يقول: "في الحقيقة، إن سعدي الشيرازي يخاطب روحنا، وما يقرّبه منا ويحببه إلينا هو ذوقه السليم الخالد، واللطف الذي يضفي الجاذبية والخصوصية على كلامه، بالإضافة إلى السخرية التي يستخدمها في نقده لمفاسد المجتمع" (زرين كوب، ١٣٥٦ش، ص١٧٩).

وفي معرض حديثه عن ظهور الرومانسية في أوروبا، يذكر زرين كوب تعرّف فيكتور هيجو على سعدي الشيرازي، ويتطرق إلى موضوع تأثره بـ "گلستان" كما تجلى في مقدمة كتابه "الديوان الشرقي". ويضيف الباحث زرين كوب أن فولتير كان قد قرأ "گلستان" وتحدث عن ترجمته واقتبس من مضامينه (نفس المصدر، ص١٨١).

من جانبه، ينقد الباحث علي روح بخشان، في مقال له نُشر بمجلة "نامه فرهنكستان"، كتاب "من سعدي إلى أراغون" لجواد حديدي. ويقول إن هذا الكتاب هو ثمرة جهد بحثي دؤوب استمر ثلاثين عاماً، درس فيه حديدي كل نواحي العلاقات الثقافية الإيرانية الفرنسية، وتناول الأثر العميق لسعدي في الأدب الفرنسي. وقد طُبع هذا الكتاب سنة ١٩٩٤م في مركز النشر الجامعي، ويُعد مرجعاً مهماً في العلاقات الثقافية الإيرانية الفرنسية طوال أربعة قرون متتالية (روح بخشان، ١٣٧٤ش، ص١٤٥-١٤٧).

وفي دراساته التي نشرها تحت عنوان "سعدي الشيرازي في الأدب الفرنسي" سنة ١٩٦٥م، يدرس الأستاذ جلال ستّاري علاقة المفكرين والكتّاب الفرنسيين بسعدي منذ بداية عصر التنوير حتى يومنا هذا. وينقل عن سيلفستر دو ساسي، المعجب باعتدال سعدي، قوله: "توازن القوى المعنوية دليل على العقل السليم والمنطق المنفتح والنظرة الواقعية الصحيحة التي تحذر الإنسان من الإفراط والتفريط في أعماله، والاعتدال ميزة أقوال سعدي وأفكاره"، كما ينقل ستّاري كلام "باربيه دو مينار" حين يقول: "من بين الأدباء الشرقيين كلهم، سعدي هو الشاعر الوحيد الذي يستطيع أن يكون محط تفكير الأوروبيين وانتباههم؛ ذلك أن رائعته (گلستان) تجمع بين دفتيها **السمات والمقومات الفنية الفذة التي تتوجه إليها العناية النقدية والجمالية المعاصرة**". **ويوضح ستّاري، بإشارة طريفة إلى اسم "سعدي كارنو" أحد رؤساء الجمهورية الفرنسية بعد الثورة، مدى تغلغل أدب الشيرازي في الوجدان الثقافي الفرنسي؛ إذ لم يقتصر ولع النخبة بكتاب "گلستان" على الصالونات الأدبية، بل امتد ليتسم به عامة الشعب، حتى إن عائلة هذا الرئيس، مدفوعةً بشغفها الكبير بسعدي وترجمة دوريه لآثاره، اختارت إطلاق اسم الشاعر الشيرازي على ابنها البكر الذي غدا رئيساً للجمهورية لاحقاً.** (حسنلي، ١٣٨٠ش، ص٣٧٦-٣٨٠).

كذلك يشير الباحثون في دراساتهم إلى أن سعدي، ولا سيما كتابه "گلستان"، كان معروفاً لدى العلماء والكتّاب الفرنسيين منذ زمن طويل قبل الثورة الفرنسية، فأفاد المفكرون مثل فولتير وديدرو -وهم من كتُّاب الموسوعة والمؤسسين للثورة الفرنسية- من "گلستان". ولعل أجمل ما قيل في ذلك هو رأي "باربيه دو مينار" بأن سر جاذبية سعدي لدى الأوروبيين يكمن في أن حكايات "گلستان" تحتوي على جميع الصفات والمواهب التي يهتم بها علماء الجمال المحدثون. وهذا ما سيتناوله هذا المقال في قسمه الثاني عبر دراسة ثلاث حكايات من الباب الأول من الكتاب.

دراسة لثلاث حكايات من "گلستان"

يقول "يان ريبكا" عن سعدي الشيرازي: "بقدر ما له من أفكار عرفانية، فله اهتمام بالحياة العملية؛ كما أن سرده المرح والصريح قدّمه على أنه من خيرة الفنانين الأدباء" (يان ريبكا، ١٣٧٠ش، ص٣٧٣). وفي مقدمة شرح "بوستان" سعدي، يقول الباحث خزائلي عن سرد سعدي إنه أفضل الأدباء في اختيار نوع الحكايات ونمط السرد، فبإمكاننا أن نستخرج من حكاياته القصيرة كثيراً من المواعظ والحكم. وبرأيه، فقد تعرّف سعدي في أسفاره على أفكار ولغات متنوعة عن كثب، وزار الملوك والعرفاء، وجرّب الحياة الممتعة؛ فخلافاً للزهاد المتقشفين، فإنه لا يدعو إلى الابتعاد عن الدنيا، بل يدعو الناس جهاراً إلى ملذات الحياة وإعمار الأرض، حيث يرى العبادة في خدمة الناس؛ فالعبادة خدمة الناس، وليست بالمسبحة والسجادة والخرقة. كما لا يرى في الإيمان والدين سبباً من أسباب التفرقة والحروب وإراقة الدماء، بل يرى الناس جسداً واحداً، فيدعوهم للتعاطف والتعاضد والتآخي والتضامن: "الناس أعضاء جسد واحد، وخُلقوا من جوهر واحد" (خزائلي، ١٣٦٢ش، ص١٧).

وقبل الوقوف على تفاصيل المتن، لا بد من الإشارة ابتداءً إلى أن سعدي الشيرازي قد خطّ كتابهُ "گلستان "مُستخلصاً إياه من حصيلة رحلاتٍ طالت خمس وثلاثين سنة، وكان قد جاوز الخمسين حين بدأ بخلق هذه الرائعة، وهو ما يشير إليه بقوله في مقدمة الكتاب: "انقضى خمسون عاماً وأنت في السبات... هيا اغتنم الأيام الخمسة المتبقية" (سعدي، ١٣٦٨ش، ص١٦). ويمكن القول إن سعدي، بعد ٣٥ سنة من الأسفار والاحتكاك بالحضارات والثقافات والمجتمعات المختلفة،

وممارسة الكتابة والتحدث في كيفية التعبير المؤثّر عن المعنى، وصل أخيراً إلى كتابة "گلستان" ليكون كتاباً: "لا تعبثُ بصفحاتهِ رياحُ الخريف، ولا يمحو مرورُ الزمنِ جمالَ ربيعِه الدائم." (نفس المصدر، ص١٩). ويعدّ الشاعر المفكر ما كتبه قبل "گلستان" مجرد كلام لا طائل وراءه (نفس المصدر، ص١٧)، فيسجّل في "گلستان" مجموعة من القصص التي تم تشكيلها بدقة عالية من مهارات سرد القصص المؤثّرة في استقطاب الجمهور وإثارة فضولهم ورغبتهم في القراءة، للتعبير عن تجارب صادقة لأسفاره، وما مُزجَ مع مشاعره وأحاسيسه الراقية من المعارف، ويقدّمها للبشرية من أجل بناء مجتمع عادل مُحِبّ للإنسان: "ما جدوى طَبَقٍ من الوردِ يذبلُ سريعاً؟ خُذْ لكَ ورقةً من روضتي (گلستان) تظلُّ نضرةً أبدَ الدهر." (نفس المصدر، ص١٩).

وفي سياق القراءة التحليلية المنظمة، يستند البحث إلى مقولات النقد القصصي الحديث التي تميز بين "القصة" بوصفها مادة خاماً، و"الخطاب السردي" باعتباره طريقة فنية وبناءً سببياً لتقديم الأحداث (كنان، ١٣٨٧ش، ص١٤). كما يستدعي مفهوم "الحوارية" عند ميخائيل باختين، للكشف عن تحول شخصيات سعدي إلى ذوات متكلمة تُفصح عن وعيها الداخلي عبر صراع المواقف (تودوروف، ١٣٩١ش، ص١٣١). وتأسيساً على هذا الإطار المنهجي، يتناول الجانب التطبيقي بالتحليل ثلاث حكايات مُنتخبة من الباب الأول لـ "گلستان"؛ تفكيكاً لأبعادها المضمونية وتقنياتها السردية بغية البرهنة على أن سرَّ العالمية التي نالها سعدي يكمن في براعته القصصية الاستباقية، وامتلاكه الفطري لأدوات السرد. وجديرٌ بالذكر أن معيارنا في انتقاء هذه النماذج لم يقتصر على جماليات الشكل والبنية فحسب، بل ارتكز أساساً على العمق الدلالي والمضامين التي أودعها سعدي في ثنايا حكاياته. وانطلاقاً من هذه الرؤية، تتمحور الحكاية الأولى حول قدسية الدم البشري وقيم السلام والإحسان، بينما تعالج الثانية مفهوم "النسبية" بأبعادها الإنسانية والسياسية والأخلاقية. أما الحكاية الثالثة، فقد وقع الاختيار عليها لما تطرحه من رؤية تقدمية تؤسس لعلاقة الثقة المتبادلة بين الحاكم والمحكوم. وبناءً على ذلك، ستتفاوت مساحة التحليل البنيوي والشكلي لهذه النصوص، بسطاً واختصاراً، تبعاً لزخم الأحداث وكثافتها في كل حكاية.

الحكاية الأولى

تُلخصُ الحكاية في ملك يأمر بإعدامِ أسير، فيواجههُ الأسير بالشتائم، ثم يتدخل وزيران في الأمر، لتنتهي القصة بعفوِ الملك. أما استهلالُ الحكاية فيقول: "يُحكى أن ملكاً أشارَ بقتلِ أسير، فشرعَ المسكينُ يشتمُ الملكَ تحتَ وطأة اليأس; فالإنسانُ إذا انقطعَ أملُه، لا يُبقي في صدره شيئاً إلا وباح به". (سعدي، ١٣٦٨ش، ص٢٤).

وتمهيداً للمقاربة التحليلية، لا بد من إضاءة موجزة على فن السرد؛ إذ ينهضُ على مرتكزات مفصلية تستدعي الانتباه، أبرزها البُعد الاتصالي وطبيعة التبليغ؛ حيثُ يتولى الراوي (أو المُرسِل) نقل الرسالة والأحداث إلى المتلقي، والمقصود بالتبليغ الكيفية أو الوسيلة التي يتمُ من خلالها إيصال تلك الرسالة (ريمون كنان، ١٣٨٧ش، ص١٠-١١). إن سعدي الشيرازي، بصفته كاتباً وراوياً في 'گلستان'، يوجه إلى المتلقي رسائل كلامية، بيد أن كلامه لا يأتي جافاً أو خالياً من اللطافة الفنية، بل يأتي مصوغاً في قالب قصصي يعتمد على حركة الأفعال. ولما كانت هذه القصص تتشكل أساساً من سلسلة وقائع، يحسن بنا استحضار تعريف ريمون كنان لمصطلح "الحدث" بقوله: "الأمر الذي يحدث هو الأمر الذي يمكن أن يلخص في فعل أو عمل". وتأسيساً على ذلك، يمكن القول إن سعدي في الحكاية الأولى يرمي، من خلال سرد الأحداث، إلى إيصال رسالة محددة إلى رجال السياسة والحكم. وفي نظرة أولية، يمكننا إحصاء الوحدات الحدثية لهذه الحكاية على النحو الآتي:

١. أمر الملك بقتل الأسير.

٢. الأسير يشتم الملك.

٣. الملك يسأل: ماذا يقول الأسير؟

٤. الوزير الأول يقول إنه يتمتم آية تبشّر برحمة الله.

٥. يعفو عنه الملك.

٦. يكشف الوزير الثاني كذب كلام الوزير الأول.

٧. ينقل الوزير الثاني شتائم الأسير للملك.

٨. يصدر الملك حكمه النهائي.

والآن، يتحتم على الكاتب أن يرسل للمتلقي رسالة تتألف من هذه الأحداث الثمانية. وهنا يبرز السؤال الأول: كيف يمكن إيصال هذه الرسالة بأفضل طريقة ممكنة؟ في الواقع، يمكن ضم هذه الوحدات الحدثية الثماني بطرق شتى؛ ولكن، ما هو الترتيب الأمثل للأحداث لضمان وصول الرسالة إلى المتلقي؟ هنا يتجلى دور "السرد"؛ إذ يتحتم على الراوي الفنان البحث عن منهجية عقلانية ومنطقية لترتيب الأحداث. فسيرورة الأحداث في الحكاية (أو ما يُعرف بخطة عمل الحكاية) هي عبارة عن شبكة استدلالية سببية نموذجية، تنظّم سير أحداث الحكاية الأصلية وتضبط صراع الشخصيات. إن إيجاد خطة العمل في بنيان القصة هو عملية عقلانية بحتة (بي نياز، ١٣٨٨ش، ص١٩). وبناءً على هذا التعريف، يتوجب على الراوي أن يسعى لتنظيم أحداثه ضمن شبكة من الأسباب والنتائج، راصفاً الأحداث بطريقة منطقية لإيصال الحبكة وصراع الشخصيات في مسار متكامل يفضي إلى الهدف والمقصد النهائي حيث إن أي نقص أو ترتيب في غير موضعه من شأنه أن يقلل من قوة الرسالة وقدرتها التأثيرية.

والآن، بأي حدث يجدر بالراوي أن يستهل الحكاية؟ إن بداية الحكاية أمر في غاية الأهمية؛ إذ يجب أن يكون للاستهلال التأثير الأكبر، بحيث يستوقف المتلقي، ويحرك فضوله، ويوقظ في قلبه الشوق لسماع وقراءة تتمة الأحداث. وهكذا، في نظر الراوي الحاذق، لا يمكن لأي حدث عشوائي أن يكون بداية للحكاية. وفي الواقع، يعد اختيار البداية أمراً صعباً ومفصلياً. لذا، يجب التذكير بأن الغاية من التفصيل في هذا الموضوع والتطرق للجزئيات هي الوصول إلى رسم لوحة تتجلى فيها مهارة سعدي الخارقة في تلبية الاحتياجات الجمالية للعصر الحديث، شكلاً ومضموناً، بشكل واضح ومؤثر. وللوصول إلى الحدث الذي يجب أن يتصدر الحكاية ويحتل مكان الصدارة، لا بد من العودة إلى ذهن الكاتب من الناحيتين النوعية والزمانية. فمن الناحية النوعية والزمانية، يجب أن نعلم أن الفكرة الرئيسية للسرد، والرسالة المراد إرسالها، كانت قد تشكلت في ذهن الكاتب قبل الشروع في كتابة الحكاية. وفي المرحلة التالية، يتوجب على الراوي البحث عن "سؤال"، بحيث يوصل الجواب عن هذا السؤال المتلقي -في لا وعيه- إلى هدف الراوي ورسالته. إذن، يجب السؤال عن الفكرة الرئيسية؛ والفكرة الرئيسية هي أمر حسي داخلي بالكامل يشغل ذهن الكاتب بشكل مفاجئ أو تدريجي (بي نياز، ١٣٨٨ش، ص١٩). ولا ريب في أن سعدي كان يمتلك ذخيرة كبيرة من التجارب التي جمعها عن الحكومات المتنوعة التي عايشها في أسفاره، ونتيجة لتأملاته المستمرة في الحياة الفكرية بشكل عام، توصل إلى أفكار راقية حول الإنسان والمجتمع والسلطة. والآن، يريد سعدي أن يشرع في سرد الأحداث من أجل إيصال تلك الفكرة الرئيسية التي تمثل هدفه الأصيل. فكيف السبيل إلى ذلك؟

يقرر نقاد القصة اليوم أن بداية الحكاية هي لحظة تغيير واضطراب وخروج عن المألوف اليومي، **إذ يرى جك بيكهام "أن الحكاية يجب أن تستهل بمشهد لافت يضع القارئ في بؤرة الحدث، وتتصاعد حركتها صعوداً في المنتصف لتصل ذروتها عبر الأفعال الصراعية، قبل أن تنتهي الحكاية بجواب شافٍ يمنح المتلقي شعوراً بالاستقرار الفكري والارتياح الدلالي التام"** (بيكهام، ١٣٨٨ش، ص٢٢-٢٣).

ومن البديهي أن التغيير نفسه تتفاوت درجات شدته، فلا يمكن لكل تغيير أن يكون البداية المطلوبة؛ ولكن نجد أن سعدي قد اختار أفضل حدث وأفضل استهلال لقصته: "أشار الملك بقتل الأسير". تمتلك هذه البداية من طاقة التحذير والتخويف ما يكفي؛ إذ إنه ببضع كلمات ابتدائية يأخذ بيد المتلقي ويقذفه في قلب الأحداث. وبسبب هذه الجملة، يتبادر إلى ذهن المتلقي السؤال الآتي: لنرَ ما هو مصير هذا الإنسان؟ هل فعلاً سيقطعون رأسه؟ وهل ثمة أمل في نجاته؟ وهل ثمة مسوغ أخلاقي لفعل السلطة؟ وهكذا يُولِج الشاعر/الراوي المتلقي إلى قلب الحدث منذ الجملة الأولى، وسط الحيرة وقطع روتين الحياة، مستطيعاً بذلك تحريك فضوله. بيد أن المتلقي لم يحصل بعد على إجابة عن السؤال الأول، حيث يدخل الحدث التالي بقوة ليسبب قلقاً شديداً للمتلقي: "أخذ المسكين يشتم الملك في تلك الحالة اليائسة". إن كيل الأسير للشتائم في وجه الملك يجعل المتلقي أسير حالات نفسية ومشاعر متباينة، مِمّا يوحي بأنّ الأحداث تنحدر نحو الأسوأ، ولم يعد ثمة أمل في النجاة. لم يكن المتلقي يتوقع هذه الجرأة من الأسير ليجعل، بهذا التصرف، الوضع أسوأ مما كان عليه. إن سعدي، بذكاء تام وعبر خلق هذه الأحاسيس، يتيقن بأن متابعة السرد من قبل المتلقي أصبحت أمراً قطعياً؛ "في الحقيقة، حين تتشكل لدينا توقعات خاصة، نتحفز لتتمة قراءة الحكاية" (سليماني، ١٣٧٤ش، ص١٣٠).

والآن، يصل المتلقي -على وجه التقريب- إلى قناعة بأن شتيمة الملك جعلت الأمر أكثر سوءاً، حيث انقطع أمل النجاة. لكن الحدث التالي يعزف أكثر على أوتار الترقب؛ فحين لم يسمع الملك كلام الأسير سأل: ماذا يقول؟ ودون أدنى شك، يرتاح المتلقي للحظات: "حسناً، لم يسمع الملك كلام الأسير، إذن هناك أمل". انتظار الحدث التالي يحبس الأنفاس. ويجيب الوزير الأول: "أيها الملك، إنه يقول: والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس". لم يكشف الوزير الأول عن حقيقة كلام الأسير، بل استبدله بآية تحمل معاني العفو والتسامح. وبهذا الحدث يبدأ انتظار جديد: هل هناك أمل في أن يرحم الملك هذا الأسير؟ وهذا شك جديد يراود المتلقي، فربما يُعفى عن الأسير ويعاد له حق الحياة.

ويبدو بوضوح كيف أن سعدي يخلق، عبر إيقاع سريع وبترتيب خاص للأحداث، مناسبات مختلفة، ويتقدم في طرح السؤال السردي بشكل متسارع ومتقد، تماماً كما يقول لورنس برين: "الشك والانتظار في الحكاية يحفز المتلقي أن يسأل نفسه ماذا سيحدث فيما بعد أو ماذا سيحصل في النهاية. حينها يجبره أن يكمل الحكاية حتى يحصل على إجابات لأسئلته" (لورنس برين، ١٣٨٧ش، ص٣٤). ويوجه الراوي صدمة أساسية إلى المتلقي حين يقول: "يغفر له الملك ويعفو عنه". الآن يواجه المتلقي حدثاً مختلفاً تماماً لم يكن يتوقعه أو يأمله؛ إذ يُعفى عن الأسير، وينجو إنسان من الموت، ليتنفس المتلقي الصعداء.

ولكن الحكاية لم تنتهِ بعد؛ لأن الراوي لم يوصل بعد الفكرة الأساسية التي هو بصدد إيصالها للمتلقي بشكل كامل. وبهذا الشكل، وبمنتهى الدقة، وعند انتهاء استراحة المتلقي، يأتي الحدث التالي **ليبدد حال الطمأنينة المؤقتة ويدفع بالقصة نحو ذروة التأزم**؛ يقول الوزير الثاني: "لا يجوز لأبناء جنسنا إلا القول الصادق في حضرة الملك، لقد قام هذا بشتم الملك". فجأة تتعقد الأمور

لتصبح الأوضاع حرجة، **وهنا تبرز تقنية "المفاجأة السردية" التي تحدث حين تنزاح الحكاية عن أفق الحدس والانتظار والتوقع** (لورنس برين، ١٣٨٧ش, ص٣٧). ليس الأسير وحده في الخطر، بل الوزير الأول أيضاً. ماذا سيفعل الملك إزاء هذا الكذب؟ هذه الاستطالة في نهاية الحكاية هي أصل المفاجأة؛ من الواضح أن سعدي يباغت المتلقي دائماً بمهارته العالية في صياغة حكاية قصيرة، وذلك من خلال الاستعانة بالسؤال الآتي: "ماذا سوف يحدث؟". إن شتم الأسير كان مفاجئاً، إذ لم يكن المتلقي يتوقع أبداً هذا الفعل منه. وكلام الوزير الأول أيضاً كان مفاجئاً للمتلقي، لأنه لم يكن يتوقع تحريف كلام موجَّه إلى رأس السلطة. هل يمكن تبديل كلمة وُجهت إلى الملك في حضرته وبهذا الشكل؟ (حتى لو كانت في سبيل تحفيز صفاته الحميدة). وفي اللحظة التي كنا نرتاح فيها، يتدخّل الوزير الثاني، فيجعل الأحداث أكثر تعقيداً، ويجعل المتلقي أكثر قلقاً تجاه مصير الشخصيات الحكائية: هل سيحوّل الوزير الثاني مسار السرد لصالحه؟ هل سيزيد غضب الملك؟ ألن يصرخ الملك بوجه الوزير الأوّل آمراً بقطع لساني الوزير الأول والأسير؟ لكن يقف الملك متأملاً. ويبدو أن الراوي قد مهّد كل شيء من أجل نهاية الحكاية، فالضربة القاضية تأتي في نهاية المطاف. يمر الزمان ثقيلاً بإيقاع بطيء ومخيف، فإذا بالملك يرجح قول الوزير الأول، ويعفو عن الأسير والوزير الأول معاً؛ لأن كذبه جاء بنية سليمة خيرة، في حين أن كلام الوزير الثاني جاء مبنياً على المكر والشر.

ونعود ثانية إلى الحكاية نفسها نتحدث عن قضية جواز "كذبٍ فيه خيرٌ وإنقاذ". يتهم بعض الباحثين، مثل علي دشتي في مقال له نُشر بمجلة "آينده"، سعدي الشيرازي بأنه يروّج لرذيلة أخلاقية هي: القول الكاذب (حسنلي، ١٣٨٠ش، ص١٩٠-١٩٤). **ولكن من منظور الفكر الإنساني والسياسي، نجد أن سعدي لا يشرّع للكذب كقيمة سلوكية مجردة، بل يقدم رؤية تقدمية تدعو الحاكم السياسي (وهو المتلقي الأول للنص) إلى ترجيح احترام حق الإنسان في الحياة وحقن الدماء على الصدق الإجرائي الفتاك الذي يحمل ضغينة. إن الملك في القصة يدرك كذب الوزير الأول، لكنه يتبناه لأن غايته الإصلاح، بينما يرفض صدق الوزير الثاني لأن غايته الفتنة والتشفي. وبذلك، يتجه النص عند سعدي بكامل مضمونه نحو صيانة الحياة الإنسانية، وهو ما يتقاطع مع ما يراه باختين من أن العمل الفني الحقيقي يتجه دائماً من قلب مضمونه نحو قضايا الحياة الإنسانية وأحداثها** (تودوروف، ١٣٩١ش، ص١٣١).

ونعود للحكاية ذاتها مرة أخرى لنتحدث عن أفعال الشخصيات الحكائية وأحاديثها. وشخصيات الحكاية هي: الأسير، والملك، والوزيران الأول والثاني (دون أن يتم ذكر الجلاد أو شخصيات ثانوية من قبيل الجنود والخدم). وطالما أن عملية السرد اقتضت أن تظهر الشخصيات الأربعة معاً، مع أن شخصية الحكاية المركزية هي الملك، فتبدأ الحكاية بأمره وتنتهي بحكمه. وهذا يوضح أن الراوي/الكاتب يرسل رسالته للسياسيين ومسؤولي الدولة. ويشير إنهاء الحكاية بكلام الملك وحكمه المتمثّل بالعفو عن الأسير إلى أن الحكاية استطاعت أن تؤثّر في قلب الحاكم السياسي وتعطي حق الحياة للأسير ويغض الطرف عن الوزير الأول، ويفشل خطة الوزير الثاني. ولا شك في أن الرسالة الأساسية للحكاية لا تختزل في تشريع "الكذب الأبيض" (الكذب الإصلاحي)، بل تتسع لتشمل التحفيز والتعليم السياسي لاحترام حق الإنسان في الحياة. وسعدي يعرف الحياة والكلمات معرفة عميقة، كما يقول روبرت مك كي: "الكلمات هي المادة الخام للاستعداد الأدبي، والحياة نفسها هي المادة الخام للاستعداد الحكائي" (مك كي، ١٣٨٢ش، ص٢٠). ويستعين الكاتب/الروائي بالوزير الأول، والوزير الثاني، والأسير، وكذلك الملك، لإيصال الرسالة، وتتكون فكرته الرئيسية من حب الحياة والتركيز على حق الإنسان في الحياة. ووفقاً لمبادئ السرد المعاصر، فإن "سرَّ النجاح يكمن في تجسيد المعنى بالأفعال لا بالأقوال؛ فلا تجعل الشخصيات

تكتفي بالاتكال على اللفظ بل اصنع لها مشاهدَ حيةً نرى فيها تصرفاتِهم بأسلوبٍ طبيعي" (مك كي، ١٣٨٢ش، ص٢١٩).

ويضع سعدي، بمقدرته الفنية العالية في الكتابة السردية، شخصيات حكاياته في فضاء واحد، وعبر حدث واحد، ودون أن يسترجع ما جرى في الماضي، ومن خلال الاقتراب من الموضوع والابتعاد عن المشهد في الوقت المناسب، وكذلك عن طريق الحوار بين الشخصيات والجمل التي يستخدمها الراوي بأفعال ماضية لتوضيح وتشكيل المشهد، يدعو المتلقي لمشاهدة المشهد ويسمح لشخصيات الحكاية أن تتقدم وتبرز ملامحها. وهذا ما يعبّر عنه جودي دلتون حين يحذّر من الإخبار والسرد المباشر، ويدعو الكاتب إلى أن يستعين بالحوار والمشهد لإظهار الأحداث (دلتون، ١٣٨٦ش، ص٥٥). ويستخدم سعدي في عمليته الإبداعية الحوار بين الشخصيات وخلق الأحداث الملائمة لهذه الحوارات، فيضعنا أمام مشهد مسرحي؛ مشهد يبدأ بأمر الملك، ويصل ذروته بشتم الأسير، ويقترب من حل عقدة الحكاية ببحر الوزير الأول عن الحل، وتتأزم الحكاية بخطة الوزير الثاني، لتنتهي بحكم الملك الإنساني.

ويقول مك كي عن الشخصيات: "نحن نأخذ بعض ميزات الإنسان، مثل التخييل والمشاهدة، ونرتبها على أساس أبعاد متضادة، ثم نضعها في كائنات نسميها الشخصيات. المشاهدة هي مصدر رسم الشخصيات، لكن معرفة عالم الشخصية الجوانية تحصل في مكان آخر. وأصل أنواع الشخصيات هو قوة معرفة الذات" (مك كي، ١٣٨٢ش، ص٢٥٣). ولا شك في أن الحكاية القصيرة لا تعطي للكاتب مجالاً واسعاً لرسم الشخصيات، أما من ناحية العلاقة السببية للأحداث، وكذلك التصرف الملائم لشخصيات الحكاية الذي ينبثق من أعماق اللاوعي للشخصيات، فيسعى سعدي بمقدرة عالية إلى صياغة العلاقة السببية (أي الحبكة) الملائمة لحكاياته، مستخدماً "الراوي العليم" ومعززاً الصدق الواقعي والانسجام النفسي للشخصيات في ممارسة أفعالها في الحكاية. وهذا نتيجة نشأة سعدي في مدرسة تدعو إلى معرفة الإنسان لنفسه قبل معرفته لربه (من عرف نفسه فقد عرف ربه). وهو في موقع شاعر كبير عارف بالإنسان والعواطف الإنسانية، وبوصفه أديباً راوياً يكشف سر تصرفات شخصياته في المشهد، ويتحدث مع المتلقي قائلاً: "وقيل من خاف باح بما في ضميره، ولدى الضرورة يمسك المرء السيف القاطع". وما إن يتدخل الوزير الثاني، حتى يعرّفه الراوي بأنه ذلك 'الذي كان ضده' (أي ضد الوزير الأول). هذا الوصف المختصر يزيح الستار عن حقيقة الموقف؛ فتصرفه لم يكن نابعاً من التزام أخلاقي بالصدق، وإنما كان وليد خصومة ومنافسة. وبالانتباه إلى التفكير الإنساني للوزير الأول، فنراه يعود إلى باطنه الطاهر ويرى في شتائم الأسير آيات القرآن (وهي آيات الرحمة)، أما الوزير الثاني فيرى الفرصة سانحة لتوجيه ضربة إلى خصمه ومنافسه، فلا يهمه ثمن هذه الضربة، وهو فضيحة زميله الوزير وموت إنسان. ولا شك في أن السعي للتعبير عن هذا النوع من المضامين والأفكار يجعل سعدي محبوباً لدى الكتاب والفنانين والمضطهدين ودعاة الحرية في إيران وخارجها.

الحكاية الثانية

تتلخص الحكاية في ملك يركب سفينة بصحبة غلام له، ولم يكن هذا الغلام قد جرب ركوب البحر من قبل؛ فاستولى عليه الخوف وراح يبكي. حاول المسافرون تهدئته عبثاً، فلم يهدأ ولم يصمت، مما أثار انزعاج الملك. وفي نهاية المطاف، ينجح حكيم كان على متن السفينة في تهدئته.

يتناول الكاتب/الراوي في هذه الحكاية موضوعة جوهرية تُعد اليوم ركناً أساسياً في الفكر الحديث، ألا وهي "النسبية"؛ ذلك المبدأ الذي بات حاكماً في الأخلاق والعلوم الإنسانية وحتى العلوم

الطبيعية. تبدأ الحكاية بملك يركب السفينة ومعه غلامه، وكان هذا الغلام "أعجمياً" لم يعهد ركوب البحر في حياته، ولم يختبر سطوة المياه. وما إن وقع بصره على البحر المتلاطم وشعر بحركة السفينة، حتى تملكه ذعر شديد، وراح يجهش بالبكاء متضرعاً صاخباً. باءت كل محاولات تهدئته بالفشل، مما أثار غضب الملك وتكدّر مزاجه. وكان في السفينة رجل حكيم، فاستأذن الملك في أن يتولى تهدئة الغلام، فأذن له. عندها، أمر الحكيم بإلقاء الغلام في البحر. وهناك، وسط الأمواج، تخبط الغلام وعانى تجربة الغرق واقعاً حقيقياً. وحين أشرف على الهلاك، أمر الحكيم بإنقاذه. وهنا يرسم الراوي مشهداً دقيقاً ومؤثراً؛ ففي اللقطة الأولى يظهر الغلام من بعيد وهو يصارع الأمواج طلباً للنجاة، وفي اللقطة التالية نراه عن قرب وقد أمسكوه من شعر رأسه وسحبوه نحو السفينة. وبهذا التصوير، يجسد سعدي أوج العذاب الذي قاساه الغلام خارج ملاذه الآمن. والآن، يعود الغلام إلى السفينة، فيتشبث بكلتا يديه بدفتها، ثم ينزوي في ركن منها هادئاً ساكناً. يثير هذا التحول استغراب الجميع، فيسأل الملك عن سر هذا الهدوء المفاجئ، ليجيب الحكيم موضحاً العلاقة النسبية بين شعور الإنسان بالرضا والموقع الذي يحتله (بين الخطر والأمان).

وتجنباً للإطالة، سنغض النظر عن التحليل التفصيلي لكل جزئية، لنركز على البنية السردية. فالحكاية -كما يقرر علماء السرد- تبدأ في أبسط أشكالها بخط بياني يمتد من نقطة البداية، صعوداً إلى نقطة الذروة، ثم انحداراً نحو النهاية. وفي هذا الصدد، يقول جودي دلتون: "يجب أن تبدأ الحكاية بمشهد لافت يلقي بالمتلقي في قلب المشهد، وفي الوسط تصل الحكاية إلى أوجها برسم الشخصيات عبر أفعالها وأحاديثها وأحاسيسها، وفي النهاية تنتهي الأحداث وتتضح الفكرة، وتكون النهاية بحيث يشعر المتلقي أن الحكاية قد انتهت فعلاً" (جودي دلتون، ١٣٨٦ش، ص٨٠ و٨١). وقد طبق سعدي هذا الهيكل ببراعة؛ إذ بدأ قصته بدخول الغلام إلى السفينة في حالة من القلق والخوف. ومع إبحار السفينة، تتصاعد الأحداث: خوف الغلام المستمر وغضب الملك المتزايد. وحين يتدخل الحكيم طالباً الإذن بإلقاء الغلام في البحر، تكون الحكاية قد بلغت منتصفها، وتصل إلى ذروتها عندما يذوق الغلام مرارة الغرق. وعندما يأمر الحكيم بإنقاذه، يشعر المتلقي بالارتياح لأن الحكاية تجاوزت أزمتها واتجهت نحو الحل. والآن، وقد جلس الغلام في زاوية السفينة هادئاً، يدرك المتلقي تماماً أن الحكاية قد انتهت، ليقرع الراوي جرس الختام عبر تفسير الحكيم لسر ذلك الهدوء.

ولتعميق فهمنا للقصة، لا بد من إطلالة موجزة على مفهوم "الحبكة" (Plot)؛ وهي المخطط الهندسي لكيفية سرد القصة. تشرح الحبكة لماذا وكيف تجتمع الأحداث، وتوضح التسلسل الزمني ومبدأ السببية الذي يحكم تصرفات الشخصيات وسير السرد؛ إنها باختصار خطة المؤلف وخريطة الطريق. وعن ذلك يقول مير صادقي: "تقوم الحبكة بتعديل وتنظيم العلاقة بين أحداث القصة بطريقة عقلانية" (مير صادقي، ١٣٦٧ش، ص١٥٢). ويستشهد "كنان" بمثال "فورستر" الشهير للتفريق بين القصة والحبكة قائلاً: "'مات الملك ثم ماتت الملكة'، هذه قصة (سرد زمني). أما 'مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه'، فهذه حبكة (سرد سببي)" (كنان، ١٣٨٧ش، ص٣٠). ويطرح "براهني" تساؤلاً يضعه القارئ والكاتب نصب أعينهما لتأكيد مبدأ السببية: "لماذا حدث هذا أو ذاك؟" (براهني، ١٣٩٣ش، ص٢٤). **أما "بي نياز" فيصف الحبكة بأنها "شبكة التفكير، والسبب والنتيجة، والنمط المنظّم لتقلبات القصة"** (بي نياز، ١٣٨٨ش، ص١٩). وكما نلحظ في جميع هذه التعريفات، فإن جوهر الحبكة يكمن في ترتيب الأحداث وتنظيمها وفق منطق الأسباب والمسببات، وتفسير وقوع الأحداث بشكل مباشر أو غير مباشر. ولا شك في أن للمؤلف غاية من هذا الترتيب، فهو يسعى لنقل القارئ من النقطة (أ) إلى النقطة (د). فالحبكة هي الآلية التي، من خلال إيراد حدث معين أو حوار محدد في موضع ما من النص، تدفع القصة نحو تحقيق

هدف فكري. وأي تغيير في هذا الترتيب، أو خلط في مواقع الأحداث، سيجعل الوصول إلى النقطة (د) مستحيلاً، مما يضر بالهدف النهائي: "إن تنسيق وتسلسل الأحداث في الحبكة يتم من أجل تحقيق هدف معين، وبتحريك الحدث وتغيير نسقه، تهتز سلسلة السبب والنتيجة، ولا تحقق بنية الحبكة مبتغاها والهدف الأسمى" (بي نياز، ١٣٨٨ش، ص٢١).

في هذه القصة القصيرة التي لا تتجاوز نصف صفحة، يوظف سعدي حبكة محسوبة بدقة متناهية; فكل قصة ناجحة تقوم على علاقة متينة بين السبب والنتيجة. والواقع أنه لا يوجد حدث، أو حوار، أو حتى جملة تجري على لسان شخصية، إلا ولها سبب ومسوغ، وليست وليدة الصدفة. ملك يجلس في سفينة مع عبد، وهذا العبد لم يختبر رحلة بحرية من قبل. ومن خلال استخدام كلمة "أعجمي" (التي تشير في الثقافة العربية إلى غير العرب، وغالباً الإيرانيين)، ودون أن يخل بسير القصة، أوضح سعدي السبب بذكاء؛ فالعبد إيراني، وإيران (في مناطقها الداخلية الواسعة) دولة حبيسة، فمن الطبيعي والمقبول ألا يكون قد رأى البحر. الحدث التالي هو بكاء العبد. لماذا يبكي؟ لأنه يجهل البحر، ورهبته من تلاطم الأمواج وعظمة المياه العميقة. وتشير الحادثة التالية إلى محاولة الآخرين تهدئته؛ وسبب هذا المشهد يكمن في الطبيعة الإنسانية، فالإنسان يحزن لخوف أخيه، وحين يرى الآخرون ضيقه وصراخه يحاولون مساعدته بدافع فطري. لكن الغلام لا يهدأ، لماذا؟ لأنه رغم كل الجهود، ما زال سبب الخوف (البحر) قائماً، وهم ليسوا خبراء في النفس ليفكوا هذه العقدة.

وجاء قلق الحاكم وحنقه منطقياً؛ نظراً لما يحدثه هذا الصراخ المتواصل من خدش لسكينة المجلس وإرباك لهيبته. والآن، ومع يأس الحاشية، يمهد سعدي المسرح لتدخل الحكيم: "إذا أمرتَ، سأُسكِته بطريقة فظة" (سعدي، ١٣٦٨ش، ص٣٣). وكما أسلفنا في تحليل القصة الأولى حول دور الحوار في الكشف عن الشخصية، فإن سعدي هنا يُبرز حكمة الرجل وعلمه من خلال كلماته. إن تأمل نبرة الحكيم وطريقة تعبيره يكشف لنا عن شخصية رزانة ستؤكدها أفعاله لاحقاً. أولاً، هو حكيم، والحكيم لا يعبث؛ لذا جلس في البداية صامتاً تاركاً المجال لغيره. ولو سكت الغلام لانتهى الأمر. ولكن لما فشل الآخرون، شعر بالمسؤولية وأراد التدخل. وبما أنه حكيم، فهو لا يتدخل عشوائياً، بل يستأذن الملك. يعرض سعدي شخصية الحكيم عبر خطاب منطقي ومؤدب: "إذا أمرت...". فهو يعلم مقام الملك، وأن الملوك يأمرون ولا يرجون. كما يكشف رد الملك عن نبل أخلاقه: "تلك غاية اللطف والكرم"؛ جملة موجزة وبليغة من حاكم مثقف. والسؤال من منظور الحبكة: لماذا يتدخل الحكيم؟ لأن الآخرين عجزوا. ولماذا يستأذن؟ لأنه لا يُتوقع غير ذلك من شخصية حكيمة منضبطة؛ ففي القصة الواقعية تتصرف الشخصيات وفقاً لطبيعتها.

الحدث المفصلي: يأمر الحكيم بإلقاء العبد في البحر. ونظراً لعلمه، فقد شخص جذر المشكلة بدقة؛ إنها "البحر". الغلام يجلس في السفينة (الأمان) وينظر للبحر فيخاف. هو خائف فقط، لكنه ليس في قلب الخطر. أراد الحكيم أن يجعله ينظر للسفينة من الزاوية المقابلة، أي من قلب الأمواج المظلمة، حتى يدرك قمة الخطر ويتمنى العودة إلى السفينة. لقد أجرى الحكيم هذا التغيير في "الموقف" (Situation) بذكاء شديد. في كتابة القصة الحديثة، تعد مسألة "خلق الموقف" قضية جوهرية: "يجب أن تتبع القصة القواعد التي تضعها بنفسها. ولذلك فإن الأحداث التي يختارها المؤلف تقتصر على احتمالات وإمكانات الموقف الذي خلقه" (مك كي، ١٣٨٢ش، ص٤٨). وبهذا، فإن الموقف الذي يختاره المؤلف يحدد مسار العمل، وقرارات الشخصيات، وإمكانيات القصة. يمكن القول إن كل شيء يرتبط بموقع الشخصيات وموقفها. وقد أدرك سعدي هذا الأمر ببراعة؛ فمن خلال تغيير موقف الغلام (بواسطة الحكيم)، ووضعه في صراع مباشر مع الطبيعة،

منحه إمكانية الرؤية الجديدة. لقد سمح له بالنظر إلى السفينة من منظور مختلف، وفي موقف خطير، مما أحدث تغييراً جذرياً في أعماق نفس الغلام. بحيث إنه عندما عاد إلى متن السفينة، تصرف بشكل مغاير تماماً لما سبق.

إن الطريقة التي يواجه بها الإنسان محيطه تتغير بتغير موقفه. ومن الواضح أن هذا التغيير النفسي العميق كان يتطلب "صدمة" قوية، وقد وفر سعدي هذه الطاقة بمهارة من خلال وضع العبد في موقف رهيب وسط الأمواج. هذه التجربة القاسية هي التي هيأت العبد لاستيعاب الدرس، ومكنت القارئ من تفسير تحوله الجذري تفسيراً علمياً ومنطقياً. وهذا هو سر نجاح سعدي الذي نرمي لإثباته. والآن، يُلقى العبد في البحر. وسؤال الحبكة هو: لماذا؟ والجواب: لكي يجرب محنة الغرق في موقف جديد، وليتمكن من المقارنة بين الموقفين (الأمان في السفينة والخطر في البحر). لكي يدرك "نسبية" الأمور. وبهذا تمكن سعدي من طرح نظرية النسبية على جمهوره قبل سبعمائة عام، وجعلهم يتقبلونها كحقيقة إنسانية. وبالإضافة إلى هذه الدقة، يتمتع سعدي بمهارة في السرد؛ إذ يسرد الأحداث بالفعل الماضي، ويدمج الوقائع ليكشف الفكرة بإيجاز.

وفي ختام القصة، يقترب الأسلوب من العرض المسرحي، حيث يبدّل سعدي "وجهة النظر" (Perspective) من الراوي الغائب إلى المخاطب المباشر. وتتجلى هنا براعة الراوي التربوية؛ فبتحويل الخطاب إلى "المفرد المخاطب"، يكسر الحاجز مع المتلقي ويزيد من حميمية النص: "أيها الشبعان، قد لا يروق لك خبز الشعير؛ فما تراه قبيحاً وزهيداً في ناظريك، هو في عين غيرك أمنيةٌ ومشتهى". (سعدي، ١٣٦٨ش، ص٣٣). ويغير الراوي زمن الفعل في هذا الحوار من الماضي إلى المضارع، ليجعل المسافة بينه وبين المتلقي صفراً، موضحاً مفهوم النسبية عبر أمثال حية (كتغير قيمة خبز الشعير بتغير حال الإنسان بين الجوع والشبع).

الحكاية الثالثة

تنهض هذه الحكاية في بنيتها على "السؤال والجواب"؛ إذ يُسأل الملك هرمز: لِمَ أودعتَ وزراء أبيك السجن؟ فيجيب: لأن الخوف مني قد تملك قلوبهم.

تتميز الحكاية الثالثة باعتمادها الكلي على الحوار الاستفهامي الذي يدور بين الملك هرمز والشخص السائل؛ وبذلك يمكننا القول إن سعدي يقدّم هنا "نموذجاً مصغراً" ومكثفاً للعالم القصصي. وقبل أن نشرع في تفكيك الحكاية، يجدر بنا التوقف قليلاً عند تقنية "الحوار" ودورها المحوري في تطوير السرد. فالحوار ليس مجرد حلية لفظية لتزيين القصة، بل هو ركن أساسي؛ إذ "يوسّع الحبكة، ويكشف عن اللاوعي، ويعرّف بالشخصيات، ويوضح دوافع الأفعال" (مير صادقي، ١٣٦٧ش، ص٣١٩). وإلى جانب ذلك، يوجّه الحوارُ القصةَ نحو وجهة محددة، ويلعب دوراً بارزاً في ترسيخ واقعية المشهد وتعزيز قوة إقناعه. ومن أبرز سمات الحوار الناجح: "أن يكون واضحاً، وسهلاً، وبسيطاً، وفي الوقت نفسه بعيداً عن الابتذال" (قادري، ١٣٨٠ش، ص٣١٧). وفي السياق ذاته، **يشير الباحث ناصر إيراني إلى عبقرية الحوار عند سعدي قائلاً: "إنّ كينونةَ المرءِ ومكنونَ مخبوءِهِ الفني أو الإنساني يظلّان رهينَي النُّطقِ والإفصاح؛ ومِن هنا استطاع سعدي، برؤيته الخبيرة، أن يمنح الحوار فاعليةً مصيريةً تُحرّك معمار الحكاية"** (إيراني، ١٣٦٤ش، ص٩٢). ولا ريب في أن وعي الشيرازي بأهمية الكلمة المنطوقة ودورها في التواصل الإنساني والاجتماعي هو ما مكّنه من توظيف هذا المكوّن السردي باقتدار.

أما نص الحكاية موضع الدراسة فهو: "سألوا هرمز: ماذا رأيت من وزراء والدك حتى أمرت بسجنهم؟ أجاب: لم أَر خطأً محدداً، ولكني رأيت أن خوفي في قلوبهم بلا حدود، ولا يثقون بعهدي

وميثاقي، فخفت أن يقصدوا هلاكي، فعملتُ بقولِ الحكماء: 'خَفْ ممّن يخافُكَ، حتى وإن كنتَ قادراً على هزيمة مئةٍ نِدٍّ مثلِه في الحرب" (سعدي، ١٣٦٨ش، ص٣٣.)

في مستهل التحليل، يحسن بنا تسليط الضوء على "بداية القصة" أو ما يُعرف اليوم بـ "الافتتاحية الروائية". يشير نادر إبراهيمي إلى أن الفردوسي كان يستهل كثيراً من قصصه بمقدمات قصيرة يمكن تسميتها بـ "براعة الاستهلال"؛ وهي مهارة بلاغية تجعل بداية القصة مؤثرة، وجذابة، ومقبولة لدى المتلقي (إبراهيمي، ١٣٧٨ش، ص١٨). فعلى سبيل المثال، يفتتح قصة "رستم وسهراب" بأبيات عاصفة: "إذا هبّت ريحٌ عاتيةٌ من مكمنها، فألقت بثمرةِ الترنج الفجّةِ على الأرض..." (فردوسي، ١٣٧٨ش، ص٢٥٦). ووفقاً للتعريف، فإن براعة الاستهلال هي: "مهارة يبدأ بها الكلام بتفوق وإبراز خاصين، بحيث تكون جذابة وتجعل المستمع متلهفاً وفضولياً لقراءة القصة كاملة من البداية" (نوروزي، ١٣٧٨ش، ص١٠٩). وهكذا، يضع الفردوسي بحسه الفني القارئ منذ اللحظة الأولى أمام صورة العاصفة وسقوط الثمرة الفجة، ليورط مشاعره في قضايا العدالة، والموت المبكر، والمصير البشري، مما يمهد لتراجيديا رستم.

ويناقش "بايندە" هذه المهارة تحت مسمى "افتتاح الرواية" قائلاً: "إن فتح الرواية، أي بدءها، يجب أن يتم بطريقة تخلق التشويق، وتعطي الإشارات الأولى للحبكة التي ستتطور لاحقاً في شكل مدمج... يجب أن يكون المشهد الأول آسراً ومثيراً للتفكير، بحيث يشجع القارئ على الدخول إلى عالم الرواية الخيالي، ومرافقة الشخصيات ومتابعة أحداثها" (بايندە، ١٣٩٣ش، ص١٠). ومثال ساطع آخر هو "ني نامه" (رسالة الناي) لمولانا جلال الدين الرومي في مفتتح "المثنوي"، حيث "تضم تلك البداية الفريدة... محتوى جميع اجزاء المثنوي الستة... وكل هذه الأجزاء هي نوع من التفسير والتفصيل لتلك الأبيات الافتتاحية" (يوسفي، ١٣٦٩ش، ص٢٠٠).

ومن هذا المنظور، فإن دقة سعدي في كيفية استهلال هذه القصة القصيرة تثير الدهشة؛ فقد بدأ قصته -بأعجوبة- عن طريق "السؤال" بما يحمله من سطوة وبراعة. وصحيح أن القصة القصيرة تختلف في ظروفها عن الرواية المطولة، إلا أن وجوب البدء بطريقة تضع القارئ في سياق الأحداث فوراً هو قاسم مشترك وتقنية سردية أصيلة. وهنا، لا بد من القول إن سعدي، بدقة مذهلة، ومن خلال طرح السؤال والاستفادة من محتواه ومفرداته، يقود القارئ مباشرة إلى قلب القصة، تماماً كما فعل كبار كتّاب النصوص الأدبية الفارسية. "يسألون هرمز: لماذا سجنت وزراء زمن أبيك؟"؛ يضع هذا السؤال عقل القارئ الحاذق أمام مشهد كامل: موت والد هرمز، انتقال السلطة إلى الابن، ثم حملة الاعتقالات التي طالت رجال العهد السابق. وبهذه التقنية، تمكن سعدي من بدء القصة بأقل عدد من الكلمات، مبقياً القارئ مطلعاً على تفاصيل المشهد، **ويقوده في الحاضر السردي مباشرة إلى معايشة ذروة الأزمة وحلها في آن واحد.**

وعلى هذا النحو، يمكن القول إن هذه الحكاية هي واحدة من أعجب حكايات سعدي القصيرة؛ إذ اختزل قصة طويلة ومعقدة في حوار مقتضب بين السائل والملك. ولو أردنا إعادة بناء الحكاية (أي تسلسل الأحداث السببي) بناءً على هذا السؤال والجواب، لكانت كالتالي: إن موت الملك الأب هو "بداية التغيير". ووصول ابنه إلى الحكم "يعقّد الحكاية". ووجود عملاء الجيل القديم في مواجهة الجيل الجديد يشكل "بداية الأزمة". وأمر الملك الشاب بسجنهم يمثل "بداية النهاية". وحينما يُسأل هرمز عن السبب، يأتي رده ليكشف عن شخصية الملك الشاب وعقليته "الوقائية"؛ فهو يستبق الأحداث ويأخذ بزمام المبادرة قبل أن يتحرك الخصوم. من الواضح جداً أن هذا الحوار ينطوي في داخله على كل أفعال الحكاية المنطقية. وهنا تتجلى مهارة سعدي المشهورة في "الإيجاز الخارق"، ودقته في اختيار المفردات، وعمقه في استخلاص التجارب الاجتماعية. لقد استطاع

الراوي أن يخلق سؤالاً وجواباً يستدعيان في ذهن المتلقي سلسلة كاملة من الأحداث، مستفيداً من الحوار في كشف المعلومات وتطوير الحبكة ذهنياً.

وتستدعي هذه البنية الحكائية وقفةً نقديةً تقارب أبعاد الرؤية الدلالية العميقة التي يطرحها الشيرازي؛ إذ يوجه بؤرة الاهتام نحو **تأمل** جدلية العلاقة بين السلطة والمحكومين. فإذا كان هرمز رمزاً للحاكم والوزراء رمزاً للشعب، فإن النص يحمل تحذيراً سياسياً واجتماعياً بليغاً: إن غياب "الثقة المتبادلة" بين السلطة والمجتمع يؤدي حتماً إلى سيادة الظنون ودخول الطرفين في "معادلة الخوف المتبادل". فعندما تلحظ السلطة أن هيبتَها قد استقرت في نفوسِ رعاياها على شاكلةِ ذُعرٍ وتوجّسٍ لامتناهٍ (ولكني رأيت خوفي في قلوبهم غير مشروط بحدود)، يتحول هذا المحكومُ -في ذهن الحاكم- إلى مصدرِ تهديدٍ مستتر، مما يدفع الحاكم لاتخاذ إجراءات قمعية استباقية (سجن الوزراء)، وبذلك تتبدد طاقات المجتمع في الصراع والخوف بدلاً من البناء والتعاون. يريد سعدي أن يقول بوضوح: إذا انعدمت الثقة بين الشعب والسلطة السياسية، وساءت الظنون بينهما، فإن النتيجة الحتمية هي الخسران المبين؛ لأن كل طرف في هذا الصراع الوجودي سيسعى للقضاء على الآخر خوفاً منه (معادلة الخوف المتبادل)، وهكذا تُهدر طاقات المجتمع، وتُوظف الإمكانيات من أجل الخراب بدلاً من البناء! وهذا ما فعله هرمز حين قضى بسجن الوزراء استباقياً. وبهذه النظرة، نرى كيف أن سعدي، بفضل فهمه الواعي والدقيق لدور "الحوار" (Dialogue) في تقديم المعلومات وتطوير الحبكة، استطاع أن يخلق قصة اجتماعية وسياسية متكاملة، هي الأقصر مبنىً والأعمق معنىً، موظفاً مهاراته السردية بشكل فني رفيع.

النتيجة

صفوة القول، إن التعبير الفني المؤثر عن القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية هو الركيزة الأساسية التي رسّخت المكانة الشعبية والعالمية لسعدي الشيرازي. وقد سعى باحثون كُثر إلى سبر أغوار هذا النجاح الذي شمل نتاجه الأدبي برمته، وهو السر الذي كشف عنه 'باربيه دو مينار' حين عزا ذلك إلى عبقرية الشيرازي التي سبقت عصرها، وامتلاكه لـ 'شعرية' تتقاطع مع نظريات الجمال الحديثة.

وكما تجلى لنا بوضوح عبر تحليل الحكايات الثلاث، فإن سعدي الشيرازي يمتلك وعياً فنياً متقدماً بمهارات السرد القصصي **يتلاقى في أبعاده الجمالية مع الفن القصصي المعاصر؛ فالمؤلف يمسك بزمام الحبكة ببراعة، ويجيد هندسة الأحداث وترتيبها وفق بنية محكمة تشمل: المفاجأة السردية، براعة الافتتاح، بناء عقدة القصة، وإدارة الموقف النفسي للشخصيات.** ليس هذا فحسب، بل يُظهر قدرة فائقة على ضبط "المسافة المنطقية" من المشهد؛ تارةً بالاقتراب منه لتقديم التفاصيل الدقيقة، وتارةً بالابتعاد عنه لرسم الصورة الكلية للموضوعات والأغراض التي يعالجها النص.

والأهم من ذلك كله، هو وعيه العميق والسابِق لعصره بدور "الحوار المسرحي" وتوظيفه داخل القصة، مما يؤدي إلى ما نسميه "مسرحة السرد". ونحن نرى أن الشيرازي يدرك -نظرياً وتطبيقياً- أهمية الحوار في سبر أغوار الشخصيات وكشف "اللاوعي" لديها؛ إذ يؤمن بأن المرء مخبوء تحت لسانه (بإيجابياته وسلبياته)، ولا تنكشف هذه الخبايا إلا حين ينطق. لذا، يستخدم الشاعر الحوار لا لكشف بواطن الشخصيات فحسب، بل لتطوير الحبكة، وتقديم المعلومات الضرورية للمتلقي، وبناء المشهد، ووضع القارئ في قلب المغامرة.

إلى جانب ذلك، يتقن الشيرازي استخدام "المنظور السردي" (وجهة النظر)، ويستثمر التأثير النفسي للأفعال والصيغ النحوية، تماماً كما هو متعارف عليه في النقد الروائي الحديث. وهو يوظف كل هذه الأدوات والتقنيات (الحوار، المشهد، الحبكة) بمهارة تامة لغاية واحدة: إيصال الرسالة إلى المتلقي وإقناعه بها. وتتوج هذه المهارات بإيمانه بما يمكن تسميته "ديمقراطية التلقي" وتعددية التأويل؛ إذ يترك أحياناً مساحة للاستنتاج، موظفاً تقنية "النهاية المفتوحة" ليشرك المتلقي في إكمال الحكاية ذهنياً. وفي ضوء ما تقدم، يمكن الجزم بأن سر نجاح سعدي الشيرازي وخلود كتابه "گلستان" يكمن في إتقانه الخارق لقواعد السرد وفنون القصة.

قائمة المصادر والمراجع:

- ايراني، ناصر. (١٣٦٤ش). داستان: تعاريف ابزارها و عناصر. طهران : كانون پرورش فكري كودكان و نوجوانان.
- ابراهيمي، نادر. (١٣٧٨ش). ساختار و مبانى ادبيات داستانى. طهران: حوزه ى هنرى.
- براهني، رضا. (١٣٩٣ش). قصه نويسى. طهران: نشر نگاه.
- بيكهام، جك ام. (١٣٨٨ش). صحنه و ساختار در داستان. ترجمه پريسا خسروي. طهران: نشر رسش.
- بيشاپ، لئونارد. (١٣٧٨ش). درسهايي درباره ي داستان نويسي. ترجمه محسن سليماني. طهران: نشر سوره.
- بينياز، فتح الله. (١٣٨٨ش). درآمدي بر داستان نويسي و روايت شناسي. طهران: افراز.
- پاينده، حسين. (١٣٩٣ش). گشودن رمان. طهران: نشر مروارید.
- تودوروف، تزوتان. (١٣٩١ش). منطق گفتگويي ميخائيل باختين. ترجمه داريوش كريمي. طهران: نشر مركز.
- پرين، لارنس. (١٣٨٧ش). تأملي ديگر في باب داستان. ترجمه محسن سليماني. طهران: سوره مهر.
- دلتون، جودي. (١٣٨٦ش). ٢٨ اشتباه نويسندگان. ترجمه محسن سليماني. طهران: سوره مهر.
- ريپكا، يان و.... (١٣٧٠ش). تاريخ ادبيات ايران. ترجمه كيخسرو كشأورزي. طهران: نشر گوتنبرگ و جأويدان خرد.
- زرين كوب، عبدالحسين. (١٣٥٦ش). يادداشت ها و انديشه ها. ط ٣. طهران: نشر جأويدان.
- حسنلي، كأووس. (١٣٨٠ش). فرهنگ سعدي الشيرازي پژوهي. شيراز: بنياد فارس شناسي.
- حديدى، جواد. (١٣٧٣ش). از سعدى تا آراگون (تاثير ادبيات فارسى في فرانسه). طهران: مركز نشر دانشگاهى.

- خزائلي، محمد. (١٣٦٢ش). شرح بوستان. ط ٤. طهران: نشر جأويدان.
- سعدى، مصلح الدين. (١٣٦٨ش). گلستان سعدي الشيرازي -تصحيح محمد على فروغى-. طهران: نشر ققنوس.
- سليماني، محسن. (١٣٧٤ش). رمان چيست. طهران: نشر ني.
- صفا، ذبيح الله. (١٣٦٣ش). تاريخ ادبيات ايران. ج٣ بخش أول. ط ٤. طهران: نشر فردوسي.
- عابدي، محمود. (١٣٩٤ش). نفحات الانس جامي. ط ٧. طهران: نشر سخن.
- فردوسى، ابوالقاسم. (١٣٧٨ش). شاهنامه. -تصحيح برتلس، ي.- طهران: نشر سوره ى مهر.
- قادري، نصرالله. (١٣٨٠ش). آناتومي ساختار درام. طهران: كتاب نيستان.
- كنان، شلوميت. (١٣٨٧ش). روايت داستاني بوطيقاي معاصر. ترجمه ابولفضل حري. طهران: انتشارات نيلوفر.
- نوروزى، جهان بخش. (١٣٧٨ش). زيور هاى سخن. شيراز: نشر راهگشا.
- مك كي، رابرت. (١٣٨٢ش). داستان، ساختار سبك. ترجمه محمد گذرآبادي. طهران: هرمس.
- ميرصادقي، جمال. (١٣٦٧ش). عناصر داستان. طهران: نشر شفا.
- يوسفي، غلامحسين. (١٣٦٩ش). چشمه ي روشن. طهران: نشر علمي.

الدوريات:

- روح بخشان، علي. (١٣٧٤ش). نامه ي فرهنگستان. سال أول. شماره ي سوم.

تحت الطبع. جاهز للنشر