بررسی عناصر داستانی در منظومهٔ سلامان و ابسال جامی

برات محمّدی[۱]

چکیده

داستان سلامان و ابسال، ریشهٔ یونانی دارد و در عصر انتقال علوم و ترجمهٔ کتب یونانی، به عربی ترجمه شده است. جامی در قرن نهم داستان را با استفاده از حکایات و تمثیل‌های جذّاب و پندآموز به نظم کشیده وصبغهٔ غنایی و ادبی خاصّ به داستان بخشیده است. هرچند این منظومه یک داستان فلسفی و عرفانی تلّقی می‌شود امّا بررسی اجزاء و عناصر موجود در آن، نشانگر ذوق هنری جامی و توانایی وی در عرصهٔ داستان‌سرایی است. بدون توجّه به ساختار و عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک اثر، نمی‌توان به درک نوین و جالب‌تر رسید. قطعاً باید به میراث ادبی خود به صورت تکنیکی و هنری نگاه کنیم تا معلوم گردد در پروردن یک مطلب از چه عناصری استفاده شده است. تجزیه و تحلیل اجزاء و عناصر سازندهٔ یک داستان، زمینهٔ شناخت بیشتر آن را فراهم می‌آورد و نقاط ضعف و قوّت آن را باز می‌نمایاند. در این نوشته سعی بر آن است تا ضمن بیان اجمالی تطوّر داستان تا قرن نهم، عناصر تشکیل دهندهٔ آن اعمّ از طرح، شخصیّت ، شخصیّت پردازی، راوی و زاویهٔ دید، زمان و مکان(صحنه) مورد کنکاش و مداقّه قرار گیرد تا چند و چون روند داستان و چگونگی و تکنیک داستان‌سرایی جامی مشخّص گردد.

کلید واژه‌ها:

سلامان و ابسال، جامی، داستان، طرح، شخصیّت

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

قصّهٔ سلامان و ابسال یک قصّهٔ رمزی و تمثیلی- فلسفی و عرفانی است که ریشهٔ یونانی دارد و در عصر انتقال علوم و ترجمهٔ کتب یونانی که از اوائل دورهٔ اموی تا اواسط عهد عباسیان صورت گرفت، نخستین بار، حنین بن اسحق حکیم و طبیب و مترجم معروف (**متوفّی به سال ۲۶۰ یا ۲۶۳ هجری**) این قصّه را از یونانی به عربی ترجمه کرده است. بعد از وی، ابوعلی سینا است که در نمط نهم کتاب« اشارات» ضمن شرح مقامات عارفان به داستان سلامان و ابسال به صورت رمز و معمّا اشاره کرده (**سجادی، ۱۳۸۲: ۱۱۸**) و امام فخر رازی آن را لغز (**چیستان**) نامیده (**امین، ۱۳۸۳: ۳۲**) و خواجه نصیر الدّین طوسی سخن او را ردّ کرده (**سجادی، ۱۳۸۲: ۱۳۸**) و خود داستان را به دو صورت بیان نموده که یکی طبق روایت حنین بن اسحق است و شکل دیگر حکایت را به ابوعلی سینا نسبت داده و به قول ابوعبید جوزجانی استناد کرده و این شکل دوم را با رموز و اشاره‌های ابوعلی و با بیان او نزدیک‌تر و مناسب‌تر دانسته، و در همین شرح کتاب « اشارات» با جواب به امام فخر رازی، همهٔ رمزها و معمّاها را گشوده است. از نظر تاریخی بعداز ابوعلی سینا، ابن طفیل اندلسی است که سلامان و ابسال را به صورت تلفیقی در دل داستان حیّ بن یقظان می‌آورد (**امین، ۱۳۸۳: ۶۰- ۶۷**) و این قصّه فقط در یک جزء یعنی دو جوان در جزیره به قصّهٔ ابوعلی سینا که سلامان و ابسال را دو برادر دانسته، مانند است و دیگر شباهتی اندک دارد. در واقع ابن طفیل در نگارش داستان خود به دو قصّهٔ حیّ بن یقظان و سلامان و ابسال ابن سینا نظر داشته و از تلفیق این دو، قصّهٔ جدیدی را به وجود آورده است که اختلاف بارزی با قصّهٔ ابن سینا دارد.

در قرن هفتم جمال الدّین علی بن سلیمان بحرانی – که با خواجه نصیر معاصر بوده و رابطهٔ علمی داشته- داستان سلامان و ابسال را بازنویسی کرده است؛ داستان وی هم بر اساس روایت حنین بن اسحق با اندکی دخل و تصرّف و حذف و اضافه است.

در قرن هشتم هجری تنها کسی که به این قصّه توجه داشته، شرف‌الدّین عبدالله شیرازی معروف به وصّاف‌الحضره، مؤلف تاریخ وصّاف است. وی در جلد دوم تاریخ خود ذکری از یکی از وزیران دورهٔ مغول می‌کند که به امام فخر رازی نامه‌ای نوشته و به جواب اشکال

Archive of SID

www.SID.ir

داستان سلامان و ابسال اشاره کرده و دو بیت عربی هم آورده که نام سلامان و ابسال در آن آمده است:

سلامان منی غُدوَةً و عشیةً علی ماجدٍ دُرّ المکارمِ انشالی
و لم أکُ اَدری قبل شوقی و فضله حدیث سلامان و قصه اَبسالی

(وصاف الحضره، ۱۲۶۹: ۱۵۱)

در قرن نهم هجری قمری عبدالرّحمن جامی(متوفی ۸۹۸ هـ.ق) مثنوی سلامان و ابسال را بر اساس حکایت حنین بن اسحق به نظم آورده است؛ هرچند که اختلافات جزیی با همدیگر دارند؛ وی به پیروی از خواجه نصیر، کوتاه گونه رموز حکایت را شرح و تفسیر کرده است. «در قرن یازدهم هم فردی به اسم محمّد بن میرزا علی که رسالهٔ خود را نجات السالکین نامیده بعد از ذکر مقدمه‌ای مفصّل در حکمت و نجوم، مباحث فلسفی داستان سلامان و ابسال را مطابق روایت حنین بن اسحق نقل کرده و به تفسیر وتأویل آن پرداخته است.» (سجادی، ۱۳۸۲: ۱۱۹)

به طور کلی سه روایت از سلامان و ابسال موجود است:

۱- کودک و دایه(سلامان و ابسال) که کودک وقتی بزرگ می‌شود عاشق دایهٔ خود می‌شود.

۲- دو برادر (سلامان و ابسال) که یکی کوچک‌تر و دیگری بزرگ‌تر است، زن برادر بزرگ-تر(سلامان) عاشق برادر کوچک‌تر می‌شود.

۳- دو جوان (سلامان و ابسال) که یکی به عمق و ژرفای دین پایبند است و دیگری به ظاهر دین که با حیّ بن یقظان ملاقات می‌کند.

چکیدهٔ داستان سلامان وابسال جامی چنین است:

پادشاهی در یونان برای آنکه بی‌وارث نماند، به کمک حکیمی خردمند، با تلقیح مصنوعی، صاحب فرزندی به نام سلامان شد، برای شیر دادن سلامان، زنی به نام ابسال را اجیر کرد. سلامان پس از رسیدن به سن بلوغ، شیفتهٔ ابسال شد و چون پادشاه او را به رها کردن معشوقه فرمان داد، سلامان با معشوقه از مملکت شاه فرار کرد و بی زاد و توشه به بیشه‌ای پناه برد. شاه با آیینهٔ جهان نمای خود او را پیدا کرد و به قدرت تسخیر، او را از رسیدن به وصال

Archive of SID

www.SID.ir

ابسال مانع شد. عاشق و معشوق چون دانستند که امکان وصال ندارند، به قصد خودکشی خود را درآتش افکندند، امّا شاه سلامان را نجات داد و ابسال را به حال خود واگذاشت تا بسوزد. بعد از آن سلامان در هجر معشوق بی‌تابی بسیار کرد. شاه به حکیم مشاور خود متوسّل شد و حکیم صورتی از ابسال ساخت تا سلامان با نگریستن بدان کمتر بی‌تابی کند. امّا مکرّر از زیبایی زهره با سلامان سخن می‌گفت و چون سلامان اظهار اشتیاق به دیدن زهره کرد، حکیم زهره را برای سلامان ظاهر کرد و سلامان با دیدن زهره یاد ابسال را از خاطر زدود. آن وقت، پادشاه از سلطنت کناره گرفت و تاج و تخت خود را به سلامان داد.

طبق اوصاف گفته شده متفکّران و گویندگان زیادی هر کس متناسب با مشرب فکری از جنبه‌های مختلف به این داستان نگریسته و به بیان دیدگاهها و تعلیمات خود پرداخته‌اند. شاید بتوان گفت که غنایی‌ترین تعبیر از این اسطورهٔ یونانی را جامی انجام داده باشد که با استفاده از توصیف‌ها و شگردهای داستان‌پردازی، جلوه‌های ویژه به این داستان بخشیده است؛ لذا بایسته می‌نماید که این داستان از جنبه‌های نوین و به ویژه از نظر شگردهای داستان‌پردازی مورد بررسی و کنکاش قرار گیرد تا کنش داستانی و حوادث آن مشخص شده ، به درک تازه-ای از این داستان نائل شویم. به این منظور عناصر داستانی چون: ساختار طرح، شخصیّت و شخصیّت‌پردازی، راوی و زاویهٔ دید و زمان ومکان مورد مداقّه قرار می‌گیرد تا چند و چون روند داستان و چگونگی داستان‌سرایی جامی معلوم گردد.

۱- طرح(پیرنگ- طرح و توطئه) ، (plot)

بر آفرینش جهان داستان باید قانون و نظم و منطق حاکم باشد تا داستانی قانون‌مند با صبغهٔ هنری خلق شود. آنچه حوادث و رویدادهای داستانی را منطقی و حقیقی جلوه می‌دهد، طرح است.طرح داستان « نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. » (**فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸**) به عبارت دیگر طرح عبارت است از نقشه، نظم، الگو و نمایی از حوادث. در واقع طرح داستان به حوادث آن نظم منطقی می‌دهد. به گفتهٔ هنری جمیز« زندگی همه تداخل و درهم ریختگی و آشوب است و هنر همه تمایز و باز شناسی و گزینش.» (**آلوت،۱۳۶۸: ۱۱۹**)

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین طرح داستان باعث می‌شود که خواننده با کنجکاوی و اشتیاق به تعقیب حوادث داستان بپردازد و در پی کشف علّت وقوع آنها باشد. همچنین طرح باید« دارای چهار عنصر: معمّا، دام، پیچیدگی و تشویش باشد.» **(میر صادقی، ۱۳۷۶: ۲۱۳)**

بر طرح، وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیّتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیّت دچار آشفتگی شده و در پایان موقعیّت آرام دیگری شکل می‌گیرد. طرح در واقع بیان-گر مرحلهٔ گذر از موقعیّتی به موقعیّت دیگر است و به طور کلّی گذر از آسیب و یا فقدان را به وضعیّت رضایت‌بخش و یا از نارضایتی به رضایت، یا از بداقبالی به نیک اقبالی و یا برعکس را به نمایش می‌گذارد. **(مارتین، ۱۳۸۶: ۶۹)**

داستان سلامان و ابسال دارای دو بخش روایی و غیر روایی است. بخش مقدّمه و مؤخّره که بخش غیرروایی این منظومه است، ساختاری متمایز با بخش روایی دارد. این بخش با بخش روایی ارتباط ساختاری و درونی ندارد، امّا از بیرون اشاراتی به متن دارد و حاوی مطالبی در بارهٔ آن است. ساختار داستان اصلی، در عین آن که از کلیّت یکپارچه‌ای برخوردار است، همانند هر داستان دیگری، خود از ساختار عمده تشکیل شده است که با یکدیگر همبستگی متقابل دارند و هر کدام هستی و حیات خود را آن چنان که هست، از شبکهٔ مناسبات و ارتباط‌هایش با اجزاء دیگر و با کلّ اثر به دست می‌آورند و مجموعاً جهان ویژه داستان را می‌سازند.

در داستان سلامان و ابسال شاهد یک طرح هستیم که حوادث تا حدودی بر مبنای علّی و معلولی شکل می‌گیرند و در یک توالی منطقی حوادث سیر می‌کنند. در واقع در ابتدای داستان یک تعادلی برقرار است و بعد بنا به عواملی این تعادل بر هم می‌خورد و سپس در پایان دوباره تعادل حاصل می‌شود و حال آن که تعادل پایانی با تعادل آغازین تفاوت اساسی دارد. باید متذکر شد که سلامان وابسال هم مطابق شیوهٔ داستان‌های قدیمی حوادث بیشتر بر مبنای تقدیر و سرنوشت پیش می‌رود یا اگر علّتی هم برای حوادث ذکر شود، دلیلی نیست که با تجربه و منطق فعلی سازگار باشد بلکه منطق حاکم بر قصّه‌ها آن را بر می‌تابد. برای مثال هر مخاطبی از خود سئوال می‌کند که چرا ابسال بی‌گناه در آتش می‌سوزد و پادشاه همّت بر نجات فرزند می‌گمارد؟

Archive of SID

www.SID.ir

طرح و پیرنگ داستان سلامان و ابسال بسته است و در خدمت همان رسالتی است که از داستان‌های غنایی‌تمثیلی انتظار می‌رود؛ در چنین داستان‌ها واقع‌نمایی و ایجاد علّی و معلولی کمتر مورد توجّه می‌باشد؛ زیرا بیشتر مفاهیم درونی و شهودی هستند نه بیرونی و عینی و شبکه‌ای استدلالی، و به طور کلّی داستان طوری پیش می‌رود که به مقصود حکایت‌پرداز منتهی می‌شود. حتّی جامی بعداز نقل حوادث در پایان، داستان را رمز گشایی می‌کند تا مخاطبان در مورد داستان مثل خود گوینده بیندیشند.

۲- ساختار طرح داستان سلامان وابسال

طرح کلّی داستان سلامان و ابسال چنین است:

وضعیّت اوّلیه: پادشاهی به واسطهٔ حکیمی تمامی ممالک را تسخیر کرده، در صفا و آرامش به سر می‌برد.

حادثهٔ محرک: پادشاه آرزوی فرزند دارد تا جانشین او شود.

گره‌افکنی: فرزند بعد از به دنیا آمدن به دایه سپرده می‌شود که پس از مدّتی عاشق همدیگر می‌شوند.

اوج: فرزند و دایه خود را به آتش می‌اندازند.

گره‌گشایی: بعد از نجات سلامان، حکیم بعد از چهل روز ریاضت، عشق فرزند به دایه را تبدیل به عشق زهره می‌گرداند.

وضعیت پایانی: فرزند آگاه شده، پادشاه می‌گردد.

برای انطباق بهتر داستان با نظر روایت‌شناسان و ساختارگرایان برجسته، حوادث داستان، مطابق الگوی پیشنهادی آنان مورد بررسی قرار می‌گیرد:

براساس نظر تودورف، روایت آرمانی با وضعیت تعادل اولیّه آغاز می‌شود(t۱)، سپس نیروی آن تعادل را بر هم می‌زند (n۱)، در نتیجه وضعیتی نا متعادل ایجاد می‌شود (t۰)، با کنش نیرویی در برابر آن (n۲) تعادل باز برقرار می‌شود. (t۲) تعادل دوم همانند وضعیّت تعادل اوّل است امّا با آن یکسان نیست. پس هر قضیه شامل پنج گزاره است. (t۱,n۱.t۰.n۲.t۲)

Archive of SID

www.SID.ir

ما در این داستان شاهد سه تعادل هستیم؛ تعادلی که بعد از به دنیا آمدن سلامان و سپردن آن به ابسال حاصل می‌شود به گونه‌ای پادشاه و حکیم به آرامش فکری می‌رسند امّا این تعادل زیاد دوام نمی‌آورد و بعد از عاشق شدن سلامان و ابسال به هم دیگر، این تعادل به هم می‌خورد به طوری که حتّی شاه می‌خواهد ابسال را بکشد امّا حکیم مانع این کار می‌شود. سرانجام آن دو تصمیم به فرار از ولایت شاه می‌گیرند. در نهایت می‌بینیم بعد از این کار سلامان و ابسال خود را در آتش می‌اندازند و ابسال می‌سوزد، دوباره تعادل نسبی بر داستان حاکم می‌شود. امّا این تعادل هم با بی‌تابی‌های سلامان در غم معشوقه‌اش به هم می‌ریزد به گونه‌ای پادشاه امکان بازگشت را منفی می‌داند. به یاری حکیم تعادل در داستان برقرار شده و سلامان عشق ابسال را فراموش کرده ،عاشق خنیاگر فلک می‌گردد و بعد جانشین پدر می‌شود. هر چند داستان از تعادل(t۱) شروع شده و بعد از فعل و انفعالات وکنش‌های مختلف به تعادل (t۲) می‌رسد امّا تعادل حاصل شده به تمام معنا با تعادل آغازین متفاوت است.

کلود برمون معتقد است:«در طرح هر داستان پی‌رفت‌هایی یا به عبارت بهتر روایت‌هایی فرعی وجود دارد. هر «پی‌رفت» داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلّی یا اصلی. برمون پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایی می‌دانست. قاعدهٔ سه گانه‌ای که همچون ساختار اصلی داستان مطرح می‌شود، در مورد هر پی‌رفت نیز صادق است. هر پی‌رفت نیز بر سه پایه استوار است:

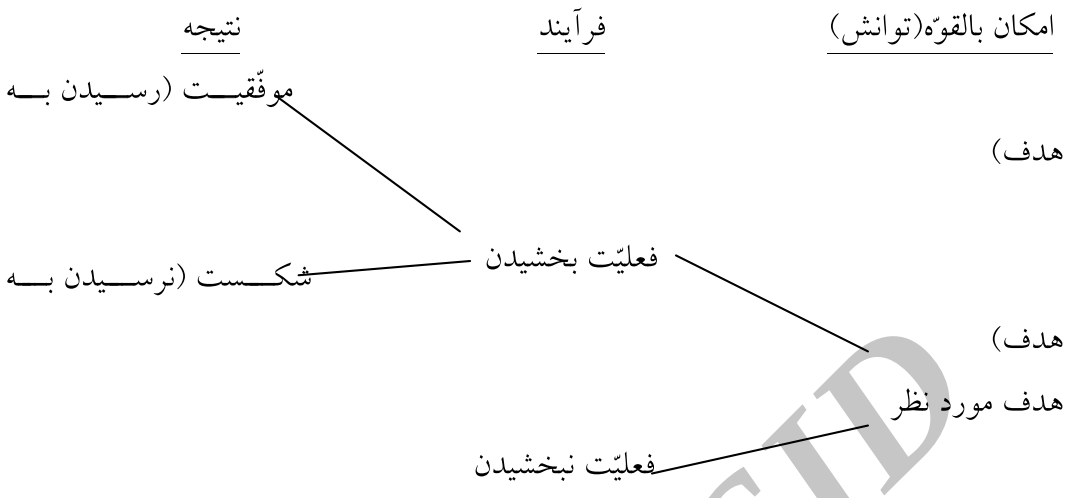
۱.وضعیّتی امکان دگرگونی را در خود دارد.

۲.حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد.(یا نمی‌دهد)

۳. وضعیّتی که محصول تحقّق یا عدم تحقّق آن امکان پدید می‌آید.»(احمدی، ۱۳۸۵: ۱۶۶) پس در هر پی‌رفت یا پاره، سه مرحله وجود دارد که صورت بندی آن چنین است:

Archive of SID

www.SID.ir



بر طبق نظریه کلودبرمون نیز چهار پی‌رفت (سلسله) در داستان قابل بررسی است:

پی‌رفت(۱):

پایه(۱):شاهی در وضعیّتی متعادل به سر می‌برد.

پایه(۲): پادشاه احساس به جانشین یا فرزند دارد.

پایه(۳): بعد از گفتگو با حکیم، فرزندی(سلامان) به صورت غیر طبیعی به دنیا می‌آید.

این پاره وضعیّتی را توصیف می‌کند که امکان تغییر و دگرگونی در آن پدیدار است.به بیان دیگر طرح داستان با وضعیّتی آغاز شده که امکان«بالقوّه»ای را در خود می‌پرورد. می‌توان «وضعیّت پایدار» آغازینی را برداستان تصوّر کرد که پیش از پیدایش این امکان وجود داشته است. شاه سالیان سال همچنان می‌زیسته و با زندگی معمول خود در حالتی از سکون و ثبات و تعادل گذران زندگی می‌کرده است تا آنگاه که روزی «کمبود و نیازی» را احساس کرده است. نیاز یک جانشین که بعد از وی پادشاه شود. همین کمبود و نیاز است که امکان دگرگونی و حرکت برای بر آوردن آن را پدیدار می‌آورد و این چنین هستهٔ اوّلیّه داستان شکل می‌بندد. بنابرالگوی ریخت‌شناسی «پراپ» داستان از یک «شرارت» یا «کمبود و نیاز»شروع می‌شود و بنابر طرح برمون با یک امکان بالقوّه برای دگرگونی. اگر بیشتر داستان‌های حماسی و قصّه‌های عامیانه با یک «شرارت» یا «مشکل» آغاز می‌شوند، داستان‌های غنایی بیشتر با یک «کمبود یا نیاز» آغاز می‌شوند. **(اخلاقی،۱۳۷۷ : ۵۹)**

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌رفت (۲):

پایه(۱): فرزند عاشق دایه خود می‌گردد.

پایه(۲): شاه فرزند را از عشق به دایه منع می‌کند.

پایه(۳): فرزند و دایه به جزیره‌ای فرار می‌کنند.

در این پی‌رفت هم می‌بینیم ابتدا در پایهٔ (۱) تعادل و و آرامش برقرار است؛ چرا که سلامان و ابسال به هم عشق می‌ورزند و شب و روز در عشرت بسر می‌برند امّا چون عشق آنها پنهانی و دور از اطلاع شاه و حکیم است، یک امکان بالقوّه برای دگرگونی را دارد. کما این که بعد از گذشت مدّتی از عشق بازی آنها شاه آگاهی می‌یابد و با سلامان به گفتگو می‌نشیند و حتّی تصمیم به قتل ابسال می‌گیرد که حکیم مانع ریختن خون یک بی‌گناه می‌شود. درادامه هم وقتی سلامان و ابسال نمی‌توانند دروضع قبلی زندگی کنند، تصمیم به فرار می‌گیرند و ظاهراً تا حدودی باز بر داستان تعادل حاکم می‌شود؛ چرا که آن دو نزدیک به دو هفته در آرامش به عیش و عشرت می‌پردازند و شاه هم بعد از اطلاع به وسیله جام گیتی‌نمای خود از مکان آنها کاری با آن دو ندارد.

پی‌رفت(۳):

پایه(۱): شاه بعد از گذشت چند روز مانع عشق‌بازی و وصال فرزند و دایه می‌شود.

پایه(۲): سلامان وابسال دوباره به نزد شاه برمی‌گردند.

پایه(۳): سلامان و ابسال خود را به آتش می‌اندازند.

پی‌رفت(۴):

پایه(۱): ابسال در آتش می‌سوزد.

پایه(۲): سلامان از جدایی معشوق بی‌تابی می‌کند.

پایه(۳): حکیم به مداوای سلامان می‌پردازد و او بر تخت پادشاهی می‌نشیند.

در این پی‌رفت هم می‌بینیم که در پایه(۱) بعد از سوختن ابسال در داستان تعادل ایجاد شود، امّا با سوختن وی، بی‌تعادلی دیگری بروز می‌کند و آن این است که سلامان وابسته و دلدادهٔ وی است و دل کندن مشکل. در نتیجه حکیم برای این که وی عشق ابسال را فراموش کند، او را با خود به درون غار می‌برد و با خود به ریاضت می‌نشاند و هر روز صورت مثالی

Archive of SID

www.SID.ir

ابسال را در مقابل آن ظاهر می‌گرداند و در اثنای آن از زیبایی زهره یاد می‌کند تا این که در نهایت سلامان عاشق زهره شده و عشق ابسال را فراموش می‌کند.شاه هم بعد از آن تخت پادشاهی را به وی می‌سپارد.

می‌توان داستان سلامان وابسال را به چند پی‌رفت اصلی و چند پی‌رفت فرعی تقسم کرد:

پی‌رفت‌های اصلی داستان:

۱.پادشاهی فرزند ندارد.

۲.به یاری حکیم صاحب فرزند می‌شود.

۳. فرزند در جوانی عاشق زنی شده، لیاقت جانشینی را از دست می‌دهد.

۴.حکیم به مداوای فرزند می‌پردازد.

۵. فرزند پادشاه می‌شود.

بر این اساس می‌توان عاشق شدن سلامان وابسال و ادامه یافتن ماجرای آنان را تا وقتی که خود را بر آتش می‌اندازند و ابسال می‌سوزد و سلامان زنده می‌ماند ، در اصطلاح داستانی مرحله گذر نامید که نقطهٔ اوج و هیجانی داستان است و همراه با انواع کشمکش‌ها است و طبق هدفی‌که جامی از طرح داستان دارد، می‌توان گفت که وجود این مرحله گذر و فرعی در داستان بایسته و ضروری است تا سلامان به آگاهی و پختگی کامل برسد و لیاقت پادشاهی را پیدا کند.پس با این وجود پی‌رفت‌های فرعی چنین هستند:

۱.فرزند عاشق دایهٔ خود می‌شود.

۲.فرزند و دایه برای رهایی از دست شاه به جزیره‌ای فرار می‌کنند.

۳.خود را به آتش می‌اندازند.

۴.دایه می‌سوزد و فرزند زنده می‌ماند.

۵.فرزند به یاری حکیم، پادشاه می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

آ.ژ.گرماس روایت شناسی را برپایهٔ ریخت‌شناسی قصّهٔ پریان ولادیمیر پراپ استوار کرده است.او به جای هفت حوزهٔ عمل پراپ، سه جفت تقابل دو تایی را پیشنهاد می‌کند که شش نقش یا کنشگر(octant) مورد نظر او شامل می‌شود: شناسنده/ موضوع شناسایی؛ فرستنده/ گیرنده؛کمک کننده/ مخالف. (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۸ ؛ احمدی، ۱۳۸۵: ۱۶۳)

از دیدگاه گرماس «شخصیّت اصلی در پی دست یابی به هدفی خاصّ است، با مقاومت حریف روبه رو می‌شود و از یاری‌گر کمک می‌گیرد؛ یک قدرت راسخ (فرستنده) او را به مأموریت گسیل می‌دارد. این روال یک دریافت‌گر(گیرنده) هم دارد.» **(مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲)**

بر طبق الگوی گرماس داستان مورد نظر چنین قابل بررسی است:

شاه، در پی دست‌یابی به هدفی خاصّ (تربیت جانشین برای خود) است. در راه رسیدن به آن با عشق فرزند به دایهٔ خود روبه رو می‌شود و از یاری‌گر(حکیم) کمک می‌گیرد بنابراین:

شاه شناسنده است/ تربیت جانشین – موضوع شناسایی

نیاز درونی و احساس قهرمان- فرستنده/ سلامان گیرنده

حکیم- کمک کننده/ نفسانیّات و هیجانات عشقی- مخالف.

رولان بارت دو نوع واحد کارکردی را در روایت مشخّص کرد: «نقش» و «علامت». نقش‌ها دارای توالی زمانی هستند و رابطهٔ علّت و معلولی دارند امّا علامت‌ها، نشانه‌هایی برای شناخت خصوصیّات مربوط به شخصیّت‌ها، آگاهی‌های دربارهٔ هویّت آنها، توصیف و امثال آنها می‌باشند. در داستان مورد نظر می‌توان نقش‌ها را چنین مشخص نمود:

۱. پادشاهی فرزند ندارد و به یاری حکیم صاحب فرزند می‌شود.

۲. فرزند را به دایه می‌سپارند تا بزرگ شود امّا بعد از مدّتی عاشق همدیگر می‌گردند.

۳. فرزند و دایه برای رهایی از دست شاه به جزیره‌ای فرار می‌کنند.

۴. بعد از گذشت مدّتی به علّت ناکامی در وصال هم، به پیش پدر برگشته، خود را به آتش می‌اندازند.

۵. دایه در آتش می‌سوزد و سلامان در هجر آن بی‌تابی می‌کند.

۶. حکیم به مداوای سلامان پرداخته و او پادشاه می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

این شش نقش را که دارای توالی زمانی بوده و از نظم منطقی برخوردارند و رابطهٔ علّت و معلولی دارند؛ می‌توان دارای نقش‌های اصلی دانست. در کنار این نقش‌ها، ما در داستان شاهد موارد دیگری هستیم از قبیل: مذمّت کردن حکیم شهوت را، سرزنش زنان، چگونگی تدبیر حکیم در آوردن فرزند، توصیف زیبایی ابسال، صفت بزم و عیش سازی و چوگان باختن و جود و سخای سلامان، چگونگی حیله نمودن ابسال برای گرفتار ساختن سلامان، آگاه شدن حکیم و پادشاه از عشق پنهان سلامان و ابسال و سرزنش و نصیحت کردن آن دو، مقیم شدن در جزیرهٔ خرّم و وصف آن، آگاه شدن شاه از حال آنان به وسیلهٔ آیینهٔ گیتی‌نمای،چگونگی همّت شاه بر زنده ماندن سلامان، چهل شبانه روز ریاضت کشیدن و زهره را ظاهر گردانیدن برای مداوای عشق زمینی سلامان، منقاد شدن ارکان با سلامان و... همهٔ اینها «نقش» نیستند بلکه نشانه‌اند و بیشتر به فضاسازی داستان کمک می‌کنند و وجود آنها برای داستان ضروری است. اهمیّت نشانه‌ها همانند اهمیّت نقش‌هاست؛ زیرا معنی داستان را به دست می‌دهند و به بسط آن کمک می‌رسانند ولی در ساختار و بافت داستان کمتر کارایی دارند.

۳- شخصیّت (character)

شخصیّت از مهم‌ترین عناصر وجودی هر داستان است؛ به عبارت دیگر یک داستان بدون شخصیّت نمی‌تواند باشد. **(عبدالهیان، ۱۳۸۰: ۱۱۴)** « مهم‌ترین عنصر منتقل کنندهٔ تم داستان و عامل مهمّ طرح داستان، شخصیّت داستانی است.» **(یونسی، ۱۳۸۴: ۳۳)** شخصیّت در داستان در واقع همان بینش و جهان‌بینی نویسنده است که در قالب شخصی تقلید شده از جامعه عینیّت می‌یابد و محل بروز حالات، احساسات، تجربیّات و شناخت نویسنده از جامعه خود است و هیچ گونه موجودیتی خارج از چارچوب داستان ندارد.

بحث شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در داستان سلامان وابسال از جنبه‌های گوناگون قابل بررسی است از جمله از حیث جنس و نوع وجودی که می‌توان ۳ ساخت از آن استخراج نمود:

۱- انسان – انسان: بیشترین تعداد شخصیّت‌های منظومهٔ سلامان وابسال، انسانی هستند؛ برای نمونه: حکایت معبّر و ساده مرد (ص ۱۴۷)، حکایت مسافر و اعرابی (ص ۱۴۹)، حکایت شیخ

Archive of SID

www.SID.ir

و مرد فضول(ص ۱۵۰)، حکایت سلیمان و بلقیس(ص۱۵۳)، حکایت یوسف و زلیخا (ص ۱۶۴)، حکایت اعرابی و خلیفه(ص۱۶۷) و...

۲- حیوان- انسان: در یک حکایت این ساخت دیده می‌شود: حکایت خروس و مؤذن (ص ۱۷۰)

۳- حیوان – حیوان: شامل دو حکایت می‌باشد. حکایت زاغ کور و مرغ حواصل(ص ۱۶۵)، حکایت روباه و روباه بچه (ص۱۶۹)

علاوه بر این شخصیّت‌ها از جنبهٔ دیگری نیز قابل بررسی هستند:

۱- شخصیّت‌های تاریخی و حقیقی که شناخته شده و معروفند مانند: پرویز، وامق، زلیخا، قطران، سلیمان و بلقیس، مجنون و...

۲- شخصیّت‌های که معمولاً کلّی و تیپیک هستند و به صورت نکره بیان می‌شوند مثل: کردی، شاعری، شاهی، حکیمی، پیری، پاره‌دوزی، شیخی، عاشقی و...

۳- شخصیّت واره‌هایی(personages) که به عنوان اشخاص اصلی حکایت قرار دارند: شخصیّت‌های چون روباه، زاغ، مرغ و...

باید توجّه داشت که اغلب این اشخاص در حکایات ایستا هستند جز شخصیّت سلامان در داستان اصلی که شخصیّتی پویا دارد؛ چرا که کاملاً در روند داستان دچار تغییر و دگرگونی می‌شود. وی در آخر داستان به خطایش پی می‌برد و در اثر ضربهٔ روحی که با مرگ ابسال برایش حاصل می‌شود، زمینهٔ دگرگونی در وی به وجود می‌آید و پس از تحمل چهل روز ریاضت و مشقّت‌های طاقت‌فرسا، از یک انسان هوس‌باز و عاشق ظاهرپرست، به انسان کامل عاشق معنا، تبدیل می‌شود:

نقش ابسال از ضمیر او بشست — مهر روی زهره بروی شد درست
حسن باقی دید و از فانی برید — عشق باقی را ز فانی برگزید.
(جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۱)

با توجّه به تقسیم‌بندی کلودبرمون (**رک. اخلاقی، ۱۳۷۶: ۷۵**) می‌توان گفت که در داستان سلامان و ابسال، یک شخصیّت در حکم کنش‌گر و شخصیّت دیگر در حکم کنش‌پذیر می‌باشد و اصولاً کنش‌گر فردی مثبت و اخلاق‌مدار است امّا کنش‌پذیر دارای شخصیّتی غیر

Archive of SID

www.SID.ir

مثبت می‌باشد که صفات اخلاقی وی در تعارض با شخص کنش‌گر قرار می‌گیرد. جامی بعد از تعارض بین کنش‌گر و کنش‌پذیر، نتیجهٔ کلّی، اخلاقی و عرفانی خود را بیان کرده و به معرفی اندیشهٔ شخص قهرمان پرداخته است. پس در این داستان «حکیم» یک شخصیّت کنش‌گر و« سلامان» یک شخصیّت کنش‌پذیر خواهد بود؛ چرا که در طول داستان حکیم فردی دانا و با تدبیر و خرد است امّا سلامان فردی عاشق پیشه است و با دل خود عمل می‌کند نه با عقل؛ با این وجود اندیشه‌های آنان در تقابل و تعارض هم قرار دارند تا این که بعد از سوختن ابسال، حکیم به تمامی سلامان را تسلیم خود ساخته، متحوّل می‌گرداند:

چون سلامان گشت تسلیم حکیم — زیر ظلّ رأفت او شد مقیم
شد حکیم آشفتهٔ تسلیم او — سحرکاری کرد در تعلیم او
باده‌های دولتش در جام ریخت — شهدهای حکمتش در کام ریخت
جان او زآن باده، ذوق‌انگیز شد — کام او زین شهد، شکّر ریز شد

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۸۴)

پراپ شخصیّت قهرمان را به دو نوع تقسیم می‌کند: نوع اوّل قهرمانی است که از اعمال ضدّ قهرمان لطمه می‌بیند. وی این نوع قهرمان را «قهرمانی قربانی» می‌نامد. نوع دوم قهرمانی است که از شرارتی آسیب دیده‌اند، کمک می‌کند، «قهرمان جستجوگر» می‌نامد. (**پراپ، ۱۳۶۸: ۸۰**) با این تعریف و اوصاف می‌توان سلامان را قهرمان قربانی دانست که معشوقهٔ زمینی خود را از دست می‌دهد و حکیم را قهرمان جستجوگر دانست که باعث التیام درد و اندوه سلامان شده و زهره و عشق به رب‌النّوع آسمانی و خنیاگر فلک را به او هدیه می‌کند.

در حکایت‌ها و داستان‌ها غیر واقع‌گرایانه و رمانس‌ها، شخصیّت معمولاً به صورت طرحی کلّی ترسیم می‌شود و نه به صورت چند بعدی؛ این شخصیّت‌ها معمولاً به نهایت زیبا هستند یا زشت، نیک‌اند یا بدنهاد. برخی نویسندگان داستان، یک بعدی بودن شخصیّت‌ها را – نه به افزودن جزیئات روان‌شناسانه که در واقع‌گرایی موسوم است – با آراء و نگرش‌های برگرفته از فلسفه و الهیات چاره می‌کنند. این گونه نوشتن رمزی است. ورای معنای ظاهری خود قصّه، معنای دیگری نهفته است. رمز مهمترین شکل داستان در سده‌های میانه بود.(اسکولز،۱۳۷۷: ۲۱) در داستان سلامان و ابسال هم وضع کاملاً بر همین منوال است، هریک از شخصیّت‌ها و

Archive of SID

www.SID.ir

حوادث علاوه بر این که یک حضور ظاهری دارند، یک جلوهٔ رمـزی و سمـبلیـک هـم پیـدا می‌کنند طوری که خود جامی شخصیّت‌های خود را در پایان داستان رمزگشایی می‌کند:

صـورت ایـن قـصّه چـون اتمـام یافـت — بایـدت در مـــعنی آن کـــام یافـت
زآن غـرض نـی قیـل و قـال مـا و تـست — بلکـه کـشف سرّ حـال مـــا و تـست
کیـست از شـاه و حکـیم او را مـــراد — و آن سـلامان چـون زشـه بـی‌جفـت زاد
کیـست ابـسال از سلامـــان کامیـاب — چیست کـــوه آتـش و دریـای آب ...
کیـست ابـسال ایـن تـن شـهوت‌پرسـت — زیـر احـــکام طبیعـت گـشته پـست
چیـست زهـره آن کمـالات بلنـــد — کز وصـــول آن شـود جـان ارجمنـد...

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۸۷-۱۸۹)

از نظر تعداد شخصیّت، در داستان اصلی چهار شخصیّت (**سلامان، ابسال، حکیم، پادشاه**) مطرح شده است و در بیشتر حکایات فرعی شخصیّت دونفر است که باهم گفت و گو دارند و گاهی هم شخصیّت یک نفر است که گفت و گوی درونی یا مونولوگ (**monologue**) دارد. به ندرت شخصیت در حکایات به سه نفر می‌رسد.(برای نمونه رک. جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۰)

۴- شخصیّت پردازی (characterization)

برای معرفی و شناساندن شخصیّت به خواننده، به ویژگی‌های ظاهری و باطنی عمـل و رفتارهای گوناگون او نیاز داریم و نویسنده برای نمایاندن ابعاد گونـاگون شخـصیّتی اشـخاص داستان باید از شگردهای و روش‌های متفاوتی استفاده نماید. این شگردها به دو روش مـستقیم و غیر مستقیم ترسیم می‌شود. در روش مستقیم خواننده باید از روی خوانده‌ها و شـنیده‌هـا بـه شناخت اشخاص داستان برسد و راوی با کلّی‌گویی و تعمیم دادن و تیپ‌سازی فرد مـورد نظـر خود را، معرفی می‌کند. در این شیوه راوی دانای کلّی است که از همه چیز خبر دارد و افکار و منش شخصیّت‌ها را بیان می‌کند. در روش غیر مستقیم راوی دربارهٔ شخصیّت‌ها نمی‌گوید بلکه به نمایش کردار آنها می‌پردازد و خواننده خود باید به منش شخـصیّت‌هـا و خـوی و خـصلت آنها پی ببرد. « برای شخصیّت سازی غیر مستقیم از کنش، گفتار، نام، وضعیّت ظاهری و محیط استفاده می‌شود.» (**اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱**) البتّه داسـتانی کـه از ترکیبـی از ایـن دو شـیوه باشـد، در شخصیّت‌پردازی موفّق‌تر است. «اگر با معرفـی مـستقیم، معرفـی غیـر مـستقیم همـراه نباشـد، داستانی نمی‌تواند احساس در ما برانگیزد؛ زیرا خواننده خواهد گفت: این داستان نیـست بلکـه

Archive of SID

www.SID.ir

شرحی راجع به اوست.» (**بارانی، ۱۳۸۶: ۱۲**) منتقدان ادبیّات داستانی، همین دو روش را با نام دیگری« توصیفی و نمایشنامه‌ای» یاد کرده‌اند.(**عبدالهیان، ۱۳۸۰: ۵۴**) جامی در منظومهٔ سلامان وابسال از هر دو شیوه بهره برده است. برای نمونه شاعر در حکایت «غلام و خواجه» ابتدا با استمداد از جملات خبری و توصیفی به معرفی شخصیت غلام پرداخته و سپس روند حکایت را به صورت گفتگو و غیرمستقیم پیش برده است. (**رک. جامی، ۱۳۸۲: ۱۳۶-۱۳۷**)

اگر بخواهیم به طور دقیق به شیوه‌های شخصیّت‌پردازی بپردازیم، باید از این چهار شیوه استفاده کنیم: ۱- توصیف ۲- رخدادها و وقایع ۳- گفت و گو ۴- نام‌گذاری

۱- توصیف: راوی سعی می‌کند مستقیماً صفات و حالات درونی و ذکر وضعیّت ظاهری شخصی و وضعیّت محیط، خصلت‌های شخصیّت مورد استفاده‌اش را برای خواننده آشکار کند. (**میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۱**)

در منظومهٔ سلامان و ابسال، وضعیّت کامل ظاهری فردی شخصیّت‌ها مثل ویژگی‌های جسمانی، ظاهری، رنگ، شکل چهره، نوع لباس و... ترسیم نمی‌شود، فقط از صفات کلّی استفاده می‌گردد. جامی گاهی ویژگی‌های خاصی را که نقش کلیدی در بن‌مایه‌های یک حکایت دارد، ذکر می‌کند. مثل حکایت زیر که شخصیّت خود را با عنوان«ساده‌ای از ره عقل و خرد افتاده‌ای» توصیف کرده است و همین ویژگی «ساده» بودن، نقش مهمّی را در طرح روایی حکایت ایفا کرده است:

رفت پیش آن معبّر، ساده‌ای — از ره عقل و خرد افتاده‌ای
گفت دیدم صبحدم خود را به خواب — در دهی سرگشته ویران و خراب...
(جامی، ۱۳۸۲: ۱۴۷)

برای مثال در معرّفی ابسال طوری تمام جزئیات را در مورد ظاهر و باطن او توصیف و بیان می‌کند که مخاطب می‌تواند او را مجسّم کند:

Archive of SID

www.SID.ir

دلبری در نیکویی ماه تمام — سال او از بیست کم ابسال نام
نازک اندامی که از سر تا به پای — جزو جزوش خوب بود و دلربای
بود بر سر فرق او خطی زسیم — خرمنی از مشک را کرده دو نیم
گیسوش بود از قفا آویخته — زو به هر مو صد بلا آویخته
قامتش سروی زباغ اعتدال — افسر شاهان به راهش پایمال
بود روشن جبههاش آئینهدار — شکل نونی مانده از وی برکنار
رستهٔ دندان او درّ خوشاب — حقّهٔ درّ خوشابش لعل ناب...

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۴-۱۵۵)

۲- رخدادها و وقایع: راوی با استفاده از اعمال و کنش شخصیّت‌ها در گسترش طرح روایی و همچنین در پی بردن به حالات درونی شخصیّت‌ها استفاده می‌کند. استفاده از عمل و کنش برای شخصیّت‌پردازی یکی از طبیعی‌ترین و مؤثّرترین راه‌های شخصیّت‌پردازی می‌باشد.(یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۲) در برخی حکایات منظومهٔ سلامان و ابسال، می‌توان با استفاده از کنش و واکنش شخصیّت به خصلت‌های فردی و درونی وی پی برد. مثلاً در حکایت« آن کردی که در شهر کدویی برپای خود بست تا خود را گم نکند»، با توجه به کنش کرد می‌توان دانست که او شخصیّتی «ساده، بی‌آلایش و غیر اجتماعی» دارد:

اتفاقاً یک کدو بودش به دست — آن کدو بهر نشان بر پای بست
تا چو خود را گم کند در شهر و کو — بازیابد چون ببیند آن کدو
زیرکی آن راز را دانست زود — در پیش افتاد تا جایی غنود
آن کدو را حالی از وی باز کرد — بر تن خود بست و خواب آغاز کرد
کرد چون بیدار شد دید آن کدو — بسته بر پای کسی پهلوی او
بانگ بر وی زد که خیز ای سست کیش — کز تو حیران ماندهام درکار خویش
این منم یا تو نمیدانم درست — گر منم چون این کدو بر پای تست؟

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

۳- **گفتگو**: صحبتی را که میان دو شخص یا بیشتر ردّ و بدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در اثری ادبی پیش می‌آید گفتگو می‌نامند. **(میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۶)** و در داستان‌نویسی ابزاری کاربردی و مهمّ است. با توجّه به آن که گفت و گو بخشی از زندگی

Archive of SID

www.SID.ir

است نویسنده برای این که پندار واقعیت را در خواننده ایجاد کند و بتواند این پندار را در آنها حفظ کند، ناگزیر به اشخاص داستانی خود زندگی می‌دهد. **(یونسی، ۱۳۸۴: ۳۴۷)** گفت و گو به راست نمایی داستان کمک می‌کند. **(همان: ۳۵۱)** با استفاده از گفت و گو نویسنده پیرنگ داستانش را گسترش می‌دهد، وقایع را پیش می‌برد، درون مایهٔ داستانش را به معرض نمایش می‌گذارد و شخصیّت‌هایش را معرفی می‌کند. **(میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۳)**

طرز گفتار هر شخصیّتی نشان دهندهٔ ذهنیّات و خصوصیّات فردی وی می‌باشد، امّا از آن جا که شخصیّت داستانی کهن، از خود تشخّص زبانی و فردی ندارد، در این متون آن چه شخصیّت می‌گوید مهمّ است نه این که چگونه می‌گوید. در حکایات جامی هم شخصیّت اصلاً تشخّص زبانی ندارد. همهٔ شخصیّت‌ها به یک شیوه سخن می‌گویند، از یک نحو و دستور در سخن‌هایشان بهره می‌برند. اکثر حکایت‌ها دو شخصیّت دارند و کار گفتگو بین این دو شخصیّت اتّفاق می‌افتد. گفت و گوها در حکایات جامی به دور از تفنّن و آرایش و برخاسته از متن به نظر رسیده و جنبهٔ کارکردی دارند. چنان که شخصیّت را معرفی و حکایت را به پیش می‌برند.

گفت و گو در حکایات منظومهٔ سلامان و ابسال سهم عمده‌ای دارد، هم از لحاظ پیش-برد رخدادها و هم از لحاظ شخصیّت پردازی حجم بسیاری را به خود اختصاص داده است **(نزدیک به نود درصد حکایات)** در این شیوه از شخصیّت پردازی، جامی نقش دانای کلّ را ایفا می‌کند که شیوهٔ سئوال و جواب خود را سامان می‌دهد؛ این عقاید جامی است که در حین گفت و گو از زبان شخصیّت‌ها جاری می‌شود و وی سعی دارد آن چه را که می‌خواهد در قالب گفت و گو به مخاطب القاء کند. برای نمونه در این حکایت،

می‌پرستی رو به راه توبه کرد — وز گنه جا در پناه توبه کرد
یافت از توبه مقامات بلند — و آمدش صید ولایت در کمند
کرد صاحب دیده‌ای از وی سئوال — کای نهاده پا به سرحدّ کمال
سالها در کار می بشتافتی — این کرامت از چه خصلت یافتی؟
گفت هر گاهی که جام می به لب — می‌نهادم بهر شادی و طرب
کم گذشتی در ضمیر من که باز — دست خود آرم به جام می فراز
غیر این معنی نگشتی دردلم — کز نشاط می دل خود بگسلم

Archive of SID

www.SID.ir

یمن این نیّت مرا توفیق داد صد در دولت به روی من گشاد.

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۴۵)

بیشتر این گفته‌ها نکات اخلاقی، عرفانی و تعلیمی مورد نظر جامی است که در حین این مفاهیم جنبهٔ منفی یا مثبت شخصیّت‌ها و همچنین خصلت‌ها و منش آنها کاملاً آشکار می‌گردد.

عنصر گفتگو در حکایات منظومهٔ سلامان و ابسال در چهار نوع قابل بررسی است :

الف- گاهی این گفت و گو بین دو شخصیت واقع می‌شود بدون هیچ کنش داستانی که می‌توان این گونه حکایات را «حکایت واره» نامید. برای نمونه در حکایت زیر، گفت و گو به صورت پرسش و پاسخ آغاز شده و هیچ کنش داستانی درآن رخ نمی‌دهد:

از حکیمی کرد شاگردی سئوال کای مهندس کیست فرزند حلال؟

گفت آن کو عاقبت گردد شبیه با پدر گر بخردست و گر سفیه

چند روزی گر نماند با پدر عاقبت خود را رساند با پدر

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۷۸)

ب- گفت وگو گاهی به صورت تک‌گویی درونی است یعنی از شخصیّت داستان به مقتضای موقعیّت، رفتاری سر می‌زند و مکمّل آن جملاتی است که شخص با خود واگویه می‌کند. این همان است که به عنوان «حدیث نفس» مطرح می‌شود. مثلاً در حکایت زیر اعرابی اشتر خود را در اثر خوابیدن گم می‌کند و چون بیدار می‌شود با خود می‌گوید:

گفت واویلا که گم گشت اشترم ماند خاطر از خیال او پُرم

کاش با او گشتمی من نیز گم تا نرفتی بر سرم این اشتلم

هر کجا او رفت با او رفتمی تا از این دوری به یک سو رفتمی

هر که آن گم گشته را وایافتی با من آواره یکجا یافتی

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۸۲)

پ- بعضی از حکایات است که دو شخصیّت داستانی دارد امّا به دلیل فقدان کنش و گفت و گوی مناسب، گفت و گوی صرف و یک جانبه از طرف یکی از شخصیّت‌های داستانی که معمولاً پیر، استاد، شیخ است در خطاب به شخص دیگر آغاز شده و تا پایان ادامه می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

در عالم داستان سرایی از این به عنوان «تک گویی نمایشی» یاد می‌شود. (**رک. جامی، ۱۳۸۲: ۱۶۹**)

ت- گفت و گو گاهی به صورت «بیرونی» است؛ یعنی گفت و گوی دوجانبه است میان یک شخص با شخص دیگر یا یک شخص با گروهی. برای نمونه:

پیش شیخی رفت آن مرد فضول — بهر بی فرزندیش خاطر ملول
گفت با من دار شیخا همّتی — تا ببخشد کردگارم دولتی
یعنی آید در کنارم یک پسر — کز جمال او شوم روشن بصر
شیخ گفتا خویش را رنجه مدار — واگذار این کار را با کردگار
گفت شیخا من بدین مقصود اسیر — مانده‌ام از من عنایت وامگیر
شیخ حالی در دعا بر داشت دست — بر نشان افتاد تیر او ز شست...

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۰)

۴- نام‌گذاری: وقتی نویسنده‌ای اسمی برای شخصیّت‌اش انتخاب می‌کند، این اسم اتّفاقی نیست بلکه دارای بار عاطفی و اجتماعی می‌باشد که نشان دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است.(**اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۴**) اسم یک شخصیّت از لحاظ معنایی، تاریخی و حتّی نحوی می‌تواند تا حدّ زیادی گویای خصلت‌ها و ویژگی‌های فکری و رفتاری یک شخصیّت باشد؛ یک نام‌گذاری از همان آغاز تصوّر مشخّصی از شخصیّت در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. با عنایت به این که شخصیت‌های قصّه‌های عامیانه بیشتر تیپ هستند و اسم شخصیت‌ها جنبهٔ فردی ندارد، در انتخاب اسم آنها بیشتر یک خصلت و منش جمعی مدّ نظر بوده است و اغلب با عناوین عام مرد، زن، حکیم، سلطان و... ذکر شده‌اند که هر کدام نمایندهٔ طیف خود می‌باشند. مثلاً حکیم در داستان سلامان وابسال، نمایندهٔ تمام حکما و افکار و عقاید آنهاست که از حکمت تمام کارها آگاهی دارد. پادشاه هر مشکلی دارد از او می‌پرسد و او هم به تمام مسائل و مصائب فائق می‌آید به عبارتی گره کارها با دست او گشوده می‌شود همان کاری که از اکثر حکما و دانایان در داستان‌ها سراغ داریم، یا ابسال هیچ تشخّص فردی نسبت به زنان دیگر ندارد که خاصّ وی باشد بلکه در آنجا به عنوان نمایندهٔ از قشر زنان و تفکر و علایق آنهاست مثل تمام معاشیق در داستان‌ها، در زیبایی ظاهری و جسمانی به کمال است و از تمام

Archive of SID

www.SID.ir

خوبی‌های یک زن برخوردار است و چگونگی برخورد با وی هم بیانگر نگاه مردان آن جامعه به زنان هم‌دورهٔ خود است.(**رک. سلامان و ابسال، ص ۱۵۲-۱۵۳**)

در حکایات منظومهٔ سلامان وابسال به بعضی از شخصیّت‌های تاریخی و معروفی چون سلیمان، بلقیس، مجنون، زلیخا، قطران، شیرویه و... برمی‌خوریم که این اسم‌ها از لحاظ گفتار و منش تشخّص فردی آن چنانی ندارند و هر کدام از یک خصلت و تفکّر معینی دفاع می‌کنند.

به جز این شخصیّت‌های تاریخی، در اکثر حکایات از عناوین کلی چون پدری، شیخ، پاره دوز، پیر، عاشق، شاعر، مسافر و... استفاده شده که عدّه‌ای از اینها برگرفته ازموقعیّت اجتماعی و شغلی افراد می‌باشد.

شخصیّت‌های منظوم سلامان وابسال بیشتر تیپیک هستند و مطابق ویژگی‌های داستانی روایی کهن، ساده، ایستا، مطلق و آرمانی و نمونهٔ کلّی یک ویژگی می‌باشند. در واقع سه شخصیّت (شاه، حکیم، ابسال) در داستان اصلی شخصیّت‌های ایستا هستند که هیچ تغییر و دگرگونی در احوال آنها مشاهده نمی‌شود و جامی نیز، با استفاده از سریع‌ترین شیوهٔ شخصیّت-پردازی یعنی به کارگیری عنصر توصیف آنان را معرفی کرده است. امّا شخصیّت سلامان با آن سه فرق می‌کند. جامی ابتدا برای معرّفی وی از شیوهٔ شخصیّت‌پردازی «نام‌گذاری» بهره می‌برد و علّت گزینش این نام بر وی را هم متذّکر می‌شود بعد هم هر جا روند قصّه اجازه می‌دهد برخی از ویژگی‌های ظاهری و باطنی او را مورد توصیف قرار می‌دهد. (**رک. جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۹- ۱۶۰**) می‌توان عنوان کرد که تنها جایی که نام گذاری دارای تشخّص خاص یافته است، در مورد سلامان است. جامی در مورد نام گذاری سلامان چنین بیان می‌دارد:

چون زهر عیبش سلامت یافتند — از سلامت نام او بشکافتند
سالم از آفت تن و اندام او — زآسمان آمد سلامان نام او

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۵۴)

مخاطب با شنیدن این دو بیت متوجّه می‌شود که سلامان دارای تشخّص شخصیّتی است و واژگانی چون آسمانی بودن نام او، سالم، سلامت و بی‌آفت بودن، ذهنیت شنونده را طوری پیش می‌برد که در طول حوادث قصّه برای او اتّفاقی پیش نخواهد آمد. بعد از این که وی به آتش می‌افتد و نمی‌سوزد این ظنّ قوی‌تر می‌شود و تا حدودی مخاطب تعجّب نمی‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۵- راوی و زاویهٔ دید(point of view)

گوینده یا راوی داستان کسی است که وجود حقیقی دارد و مسئولیّت کنش روایت را بر دوش می‌کشد و داستان را به عنوان امری واقعی تعریف می‌کند.(**مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳۳**) پل ریکور می‌گوید: دیدگاه (بعد) سمت‌گیری نگاه راوی به سوی اشخاص داستان وسمت‌گیری نگاه اشخاص داستانی را به سوی یکدیگر نشان می‌دهد.(**ریکور، ۱۳۷۱: ۱۶۶**) زاویهٔ دید شیوه‌ای است که نویسنده به وسیلهٔ آن داستان را به خواننده منتقل می‌کند. انتخاب شیوهٔ درست و مناسب در نقل داستان اهمیّت فراوانی دارد؛ زیرا رویکرد نویسنده را نسبت به موضوع و محتوای اثر نشان می‌دهد. به طور کلی می‌توان چهار زاویهٔ دید برای روایت داستان در نظر گرفت: ۱- زاویهٔ دید دانای کل ۲- زاویهٔ دید دانای کلّ محدود ۳- زاویه دید اوّل شخص ۴- زاویه دید بیرونی(**میر صادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۶ - ۴۱۰**)

در زاویهٔ دید دانای کلّ داستان به وسیلهٔ نویسنده و از دید سوم شخص بیان می‌شود. او می‌تواند آزادانه و هر گاه اراده کند از افکار و احساسات شخصیّت‌ها مطّلع شود و اسرار نهان را بر ملا کند و به تفسیر داستان بپردازد.

در شیوهٔ دانای کلّ محدود، نویسنده از طریق شخص دیگری که در کنار او جای گرفته و از دید او دربارهٔ شخصیّت‌ها و افکار دیگران اظهار نظر می‌کند. چنان که گویی خودش دربارهٔ احساسات و اعمال آنها چیزی نمی‌داند.

میر صادقی در واژنامهٔ هنر داستان‌نویسی راوی دانای کلّ را، راوی مفسّر دانسته است و می‌گوید: راوی مفسرّ ترفندی است که غالباً واقع‌گرایان قرن نوزدهم به کار می‌گرفتند. (**میر صادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۷**)

در فرهنگ اصطلاحات ادبی به دو نوع راوی دخالت‌گر و راوی بی‌طرف اشاره شده است که راوی دخالت‌گر تقریباً شبیه همان راوی مفسر است. دربارهٔ راوی بی‌طرف می‌گوید: راوی بی‌طرف ذهنیّات آگاه و نیمه‌آگاه اشخاص را به خواننده منتقل می‌کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نمی‌افزاید. (**داد، ۱۳۸۲: ۲۳۲**)

رایج‌ترین شیوهٔ روایت به خصوص در داستان‌های سنّتی، سوم شخص یا دانای کلّ است. از میان زاویه دیدهای عنوان شده، جامی از دیدگاه اوّل شخص یا درونی کمتر استفاده می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

وی حکایات را از دیدگاه سوم شخص یا بیرونی روایت می‌کند. در این نوع از حکایات جامی تمامی حالات و اعمال شخصیّت‌ها را از بیرون گزارش می‌دهد و حتّی در بعضی موارد به شرح و تفسیر رویدادها و شخصیّت‌ها می‌پردازد. توجه به زاویه دید حکایات و داستان اصلی در نقد طولی نشان می‌دهد که اصالت سبک جامی با زاویهٔ دید بیرونی است. امّا باید متذکّر شد که جامی از آن دسته راویانی نیست که تمام جریان را تنها خود با اشراف بر ذهن و ضمیر قهرمانان تشریح کند (دانای کل نامحدود) بلکه برای زنده نگاهداشتن جریان داستان، رشتهٔ سخن را چنان که در گفت وگو عنوان شد، به قهرمانان می‌سپارد. به طور دقیق‌تر، جامی در داستان اصلی به عنوان راوی حضور برجسته و چشم‌گیر دارد و خود گاهی روند داستان را قطع کرده؛ دخالت می‌کند امّا در حکایات فرعی و تمثیلی سعی کرده است نقش خود را به حدّاقل کاهش دهد.

۶- زمان و مکان(صحنه‌پردازی) (time and place)

زمان و مکان از عوامل ایجاد صحنه و زمینهٔ حکایت‌ها و داستان‌ها می‌باشند و شخصیّت‌ها و حادثه‌ها نیز مفهوم خود را در چارچوب زمان ومکان پیدا می‌کنند و بین اشیاء و اشخاص از نظر زمانی و مکانی تعلّق و وابستگی وجود دارد. هر چه زمان و مکان بروز ماجرا برای خواننده عینی‌تر و ملموس‌تر باشد، توفیق نویسنده در انتقال فضای حال و هوای داستان، بیشتر خواهد بود. همچنین باید اعمالی که در صحنهٔ داستان اتّفاق می‌افتد با زمان و مکان آن تناسب و هماهنگی وجود داشته باشد تا ماجرا و حکایت به واقع‌نمایی و حقیقت مانندی لازم برسد. به کارگیری زمان و مکان از عناصر مهمّی هستند که زمینه را عینی و ملموس می‌سازد و شخصیّت‌ها را بهتر معرفی می‌کند. میر صادقی زمان و مکانی را که عمل داستانی در آن صورت می‌گیرد، « صحنه» می‌نامد و برای آن سه وظیفهٔ اساسی قائل است:

۱ – فراهم آوردن محلّی برای زندگی شخصیّت‌ها و رشد و تحوّل آنها و توجیه وقایع

۲–ایجاد فضا و رنگ و جان داستان، حال شادی، غم و... چنانکه بعضی از مکانها آشکار سخن می‌گویند.

۳– به وجود آوردن محیطی که بر شخصیّت‌ها اثر بگذارد. (**میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۱-۴۵۳**)

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان سلامان وابسال هر چند جامی در آغاز به مکان وقوع قصّه یعنی «یونان» اشاره دارد که شهریار آن سرزمین در صاحب تاج و نگین بودن و مسخّر ساختن گیتی، اسکندر ثانی است. امّا داستان پیش می‌رود از زمان ومکان وقوع حوادث خبری نیست و اگر از الفاظی چون سال و هفته و... استفاده می‌شود تنها مفهوم کلیشه‌ای دارد و در ایجاد زمینه و بیان محیط داستان چندان تأثیر ندارد. گویی پرداختن به عنصر مکان و زمان در بیان نکته‌های مورد نظر جامی، تأثیر چندانی نداشته است؛ لذا به راحتی از پرداخت جزئی به این عناصر در داستان اصلی و حکایات فرعی چشم‌پوشی کرده است و هر جا هم از زمان و مکان یاد شده است جنبهٔ کلّی و مبهم دارد. در داستان قرینه‌ای نداریم که فاصلهٔ زمانی شروع و پایان حادثه چه مدّت است. در داستان‌های او زمان با عناوینی نظیر: روزی، وقتی، صبحدم، شبی، وقت نماز و مکان با عناوین کلّی چون: جایی، شهر، بادیه، لب دریا، کوه، باغ و گاهی با عناوین جزئی‌تر مانند: مصر، ری، بغداد و... به کار رفته است. برای نمونه:

شهریاری بود در یونان زمین چون سکندر صاحب تاج و نگین
(جامی، ۱۳۸۲: ۱۴۷)

آن مسافر بهر دولت یابیی ماند شب در خانهٔ اعرابیی
(همان: ۱۴۷)

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

داستان سلامان و ابسال دارای یک طرحی ساده است که حوادث آن تا حدودی بر مبنای علّی و معلولی شکل می‌گیرند و در یک توالی منطقی و زمان گاهنامه‌ای حرکت می‌کنند. طبق نظر ساختارگرایان طرح داستان از چند پی‌رفت اصلی و فرعی یا از چند نقش و علامت تشکیل شده است. شخصیّت‌های داستان بیشتر تیپیک و نمونه‌ای کلّی هستند که تشخّص آن چنانی در داستان ندارند و جامی در پرداخت آنها، از روش شخصیّت‌پردازی مستقیم و غیر مستقیم یا به طور دقیق‌تر از شیوه‌های توصیف، رخدادها و وقایع، گفت و گو و نام‌گذاری سود جسته است که سهم گفت و گو در این میان چشم‌گیر است. جامی در روایت خود از زاویهٔ دید دانای کلّ استفاده کرده است و چندان به طور جزیی و دقیق به زمان و مکان نپرداخته است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع و مآخذ

۱) آلوت، میریام، (۱۳۶۸)، رمان به روایت رمان نویسان، ترجمهٔ علی محمّد حق شناس، تهران، نشر مرکز.

۲) احمدی، بابک، (۱۳۸۵)، ساختار و تأویل متن، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز.

۳) اخلاقی، اکبر،(۱۳۷۶)، تحلیل ساختاری منطق‌الطّیر عطّار، اصفهان، نشر فردا.

۴) امین، سیّد حسن،(۱۳۸۳)، سلامان وابسال(اسطوره‌ای یونانی در فرهنگ ایرانی و فلسفهٔ اسلامی در چهارده روایت) ، انتشارات دایرهٔ المعارف ایران شناسی.

۵) اخوّت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا.

۶) اسکولز، رابرت(۱۳۷۷)، عناصر داستان، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

۷) بارانی، محمّد، محمودی، فاطمه، (۱۳۸۶)، «مقایسهٔ ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی مولوی و مصیبت‌نامه عطّار»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پنجم.

۸) پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ اوّل، تهران، انتشارات توس.

۹) جامی، عبدالرّحمن(۱۳۸۲)، سلامان و ابسال، تصحیح محمّد روشن، چاپ اوّل، تهران، انتشارات اساطیر.

۱۰) داد، سیما، (۱۳۷۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید.

۱۱) ریکور، پل، (۱۳۴۸۳)، زمان و حکایت، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

۱۲) سجّادی، سیّد ضیاء الدّین، (۱۳۸۲)، حیّ بن یقظان و سلامان و ابسال، چاپ دوم، تهران، سروش.

۱۲) سلدن، رامان، (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمI عباس مخبر، تهران، طرح نو.

۱۳) عبداله،یان، حمید، (۱۳۸۰)، «شیوه‌های شخصیّت‌پردازی»، فصلنامه ادبیات داستانی، شماره ۵۴.

۱۴) مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمّد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

۱۵) مکاریک،ایرناریما،(۱۳۸۴)،دانشنامهٔ نظریه‌های‌ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر ومحمّد نبوی، تهران، آگه.

۱۶) میر صادقی، جمال، (۱۳۷۶)، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.

۱۷) میر صادقی، جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۷۷)، واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران، کتاب مهناز.

۱۸) وصّاف الحّضره شیرازی، عبدالله، (۱۲۶۹)، تجزیه الامصار و تزجیه الاعصار، ج ۲، محمّد مهدی ارباب اصفهانی، چاپ بمبئی.

۱۹) یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۴)، هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، تهران، انتشارات نگاه.

Archive of SID

www.SID.ir