تحلیل ساختاری طرح داستان سلامان و ابسال جامی

دکتر سید علی محمد سجادی*
برات محمدی**

چکیده

داستان سلامان و ابسال، داستان دل‌انگیز و جذابی است که جامی آن را به نظم کشیده است. هرچند این منظومه یک داستان رمزی و تمثیلی، فلسفی و عرفانی است امّا از نظر اجزاء و عناصر داستانی با داستان‌های غنایی تناسب بیشتری دارد و از کشش داستانی لازم هم برخوردار است. از آن جا که تجزیه و تحلیل اجزاء و عناصر سازنده یک متن روایی، زمینه شناخت بیشتر آن را فراهم می‌آورد و نقاط ضعف و قوّت آن را باز می‌نمایاند؛ در این مقاله طرح این داستان به عنوان یکی از عناصر سازنده متن روایی، از دیدگاه ساختارگرایان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این داستان شاه برای تربیت جانشین تلاش می‌کند اما در این راه به مانع عشق فرزند به دایه خود، روبه رو می‌شود و وضعیت متعادل روایی داستان به شکل نامتعادل درمی‌آید و حوادثی در داستان شکل می‌گیرد که باعث تشکیل پی‌رفت‌های گوناگون در طرح داستان می‌گردد که در این نوشته سعی بر آن است که به این موضوع پرداخته شود.

واژه‌های کلیدی

سلامان و ابسال، جامی، ساختارگرایی، داستان، طرح

* دانشگاه شهید بهشتی، تهران، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، تهران.

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات تهران، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی ارومیه.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

قصّه سلامان و ابسال یک قصّه رمزی و تمثیلی، فلسفی و عرفانی است که ریشه یونانی دارد و در عصر انتقال علوم و تراجم کتب یونانی که از اوایل دوره اموی تا اواسط عهد عباسیان صورت گرفت، نخستین‌بار، حنین‌بن اسحق حکیم و طبیب و مترجم معروف (متوفی به سال ۲۶۰ یا ۳۶۳ 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، و امام فخر رازی آن را لغز (چیستان) نامیده و خواجه نصیرالدین طوسی سخن او را رد کرده و خود داستان را به دو صورت بیان نموده که یکی طبق روایت حنین‌بن 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، همه رمزها و معمّاها را گشوده است. از نظر تاریخی بعد از ابوعلی سینا، ابن‌طفیل اندلسی است که سلامان و ابسال را به صورت تلفیقی در دل داستان حیّ‌بن یقظان می‌آورد و این قصّه فقط در یک جزء یعنی دو جوان در جزیره به قصّه ابوعلی سینا که سلامان و ابسال را دو برادر دانسته، مانند است و دیگر شباهتی اندک دارد. در واقع ابن‌طفیل در نگارش داستان خود به دو قصه حی‌بن یقظان و سلامان و ابسال ابن سینا نظر داشته و از تلفیق این دو، قصّه جدیدی را به وجود آورده است که اختلاف بارزی با قصّه ابن سینا دارد. در قرن هفتم جمال الدین علی‌بن سلیمان بحرانی، که با خواجه نصیر معاصر بوده و رابطه علمی داشته، داستان سلامان و ابسال نوشته است. داستان وی هم بر اساس روایت حنین‌بن اسحق با اندکی دخل و تصرف و حذف و اضافه است. در قرن هشتم هجری تنها کسی که به این قصّه توجه داشته، شرف‌الدین عبدالله شیرازی معروف به وصاف‌الحضره، مؤلف تاریخ وصاف است. وی در جلد دوم تاریخ خود ذکری از یکی از وزیران دوره مغول می‌کند که به امام فخر رازی نامه‌ای نوشته و به جواب اشکال داستان سلامان و ابسال اشاره کرده و دو بیت عربی هم آورده که نام سلامان در بیت اول و ابسال در بیت دوم آمده است. در قرن نهم هجری قمری

www.SID.ir

عبدالرحمن جامی (متوفی ۸۹۸ ه .ق) مثنوی سلامان و ابسال را بر اساس حکایت حنین‌بن اسحق به نظم آورده است هرچند که اختلافات جزیی با هم‌دیگر دارند. وی به پیروی از خواجه‌نصیر، کوتاه گونه رموز حکایت را شرح و تفسیر کرده است. «در قرن یازدهم هم فردی به اسم محمدبن میرزا علی که رساله خود را نجات‌السالکین نامیده بعد از ذکر مقدمه‌ای مفصّل در حکمت و نجوم، مباحث فلسفی داستان سلامان و ابسال را مطابق روایت حنین‌بن اسحق نقل کرده و به تفسیر و تأویل آن پرداخته است.» (سجادی، ۱۳۸۲: ۱۱۹) طبق اوصاف گفته‌شده متفکران 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 اسطوره یونانی را جامی انجام داده باشد که با توصیف‌ها و استفاده از شگردهای داستان‌پردازی، جلوه‌های ویژه به این داستان بخشیده است. لذا بایسته می‌نماید که این داستان از جنبه‌های نوین و به ویژه از نظر ساختار روایی بررسی و کنکاش شود تا کنش داستانی و حوادث آن مشخص شده و به درک تازه‌ای از این داستان نایل شویم. به این منظور ساختار روایی طرح داستان اصلی، و ارتباط حکایات فرعی با داستان اصلی بر اساس نظریات ساختارگرایان برجسته مورد مداقه قرار می‌گیرد تا چند و چون طرح داستان معلوم گردد.

ساختارگرایی ادبی

ساختارگرایی ادبی برآمده و محصول زبان‌شناسی ساختاری سوسور و انسان‌شناسی ساختاری اشتراوس به حساب می‌آید. «جوهره مکتب ساختاری زبان عبارت است از این که هر زبانی دارای ساختار ارتباطی و یا نظام واحدی می‌باشد، و در عناصری که از تجزیه و تحلیل جملات یک زبان به عنوان واحدهای سازنده آن (اصوات، کلمات، معانی و غیره) حاصل می‌شوند، جوهره و موجودیت خودشان را از ارتباطشان با سایر واحدها در همان نظام زبانی اخذ می‌کنند.» (لطفی‌پور، ۱۳۸۵: ۲۹) ساختارگرایی با تأثیرپذیری از زبان‌شناسی ساختاری در پی آن است که دریابد عناصر زبانی چگونه ایجاد شده‌اند و چه نوع ارتباطی بین این عناصر برقرار می‌باشد و این عناصر چگونه به یک کلیت منسجم دست یافته‌اند. ساختارگرایی ادبی در تحلیل آثار ادبی بیشتر سعی می‌کند به دنیای نشانه‌ها راه یافته و مناسبات

www.SID.ir

میان این نشانه‌ها و عناصر را دریابد.(احمدی، ۱۳۸۵: ۷) با دقت در کارهای عملی ساختارگرایان دیده می‌شود که این منتقدان در تحلیل آثار هنری و شعری به جزء داستانی بیشتر از نظریات زبان‌شناسی سوسور و فرمالیست‌ها بهره برده‌اند و به اصل تفاوت و تقابل توجّه زیادی داشته‌اند، امّا در زمینه روایت و داستان به کارهای اشتراوس و پراپ توجه داشته‌اند؛ هر چند که خود اشتراوس هم بر اساس گفته‌های سوسور به تحلیل و یافتن ریشه فرهنگی و معنای استعاری اسطوره‌ها دست زده است.

منتقدان ساختارگرا «بررسی ادبیات را بخشی از علم انسان می‌دانستند و علمی‌ترین رشته‌ای علوم انسانی یعنی زبان‌شناسی را الگووارهای پیدایش نظریه‌هایی قرار دادند که ادبیات و مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی را به هم مرتبط می‌ساخت.» (مارتین، ۱۳۸٦: ۱۱) قدم اصلی و اول را در ایجاد این ارتباط اشتراوس برداشت. وی در تحلیل اساطیر بر پایه گفته‌های سوسور و دریافت‌های خود از پراپ و دیگران، با کمک تفاوت‌ها و تقابل‌ها سعی کرد، عناصر مشترکی را از بطن اسطوره‌ها به دست دهد که ریشه در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها داشته و باعث خلق چنین اسطوره‌هایی شده‌اند.

اگر بخواهیم در یک جمع‌بندی مراحل نقد ساختاری را بیان کنیم، می‌توان گفت که وظیفه نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود:۱ـ استخراج اجزای تشکیل دهنده ساختار اثر۲ـ بررسی ارتباط موجود میان این اجزا۳ـ نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست و وجود معنا را امکان‌پذیر می‌کند.

در حیطه روایت، روایت‌شناسان ساختارگرا نظام زیبایی‌شناسی حاکم بر اثر داستانی را مورد توجه قرار می‌دهند و به تحلیل زبانی و معنایی عناصر مختلف روایت می‌پردازند. امّا باید گفت که سخت‌ترین و مهم‌ترین کاری که در روایت‌شناسی انجام می‌گیرد، پیدا کردن کوچک‌ترین واحد روایی و رابطه میان این واحدها می‌باشد. همان کاری که پراپ در ریخت شناسی قصه‌های پریان انجام داده و کوچک‌ترین واحد روایی آنها را «خویشکاری» یعنی عمل و کنش شخصیت‌ها دانسته است.(پراپ، ۱۳٦۸: ۸) ساختارگرایان در روایت‌شناسی حوادث و شخصیت‌ها را به تعداد محدود و مشترکی کاهش می‌دهند تا بتوانند این کارکردهای مشترک را

www.SID.ir

برهمه آن نوع روایی تعمیم دهند. عده‌ای دیگر از روایت‌شناسان مثل تودورف با شیوه‌ای زبانی و دستوری به تحلیل روایت‌های داستانی پرداخته و مثل آثار شعری به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و صوری و نحوی این آثار توجّه کرده‌اند.

ساختارگرایی در داستان (روایت‌شناسی ساختارگرا)

انسان‌ها از همان بدو شروع تمدن با خلق روایت سروکار داشته‌اند، می‌توان گفت که قدمت روایت با قدمت بشر یکی می‌باشد. انسان‌های اولیّه با روایت‌های مصوّر و شفاهی سعی در فراگیری جهان پیرامون خود داشتند و به دنبال راهی بودند که با آن بتوان آموخته‌های خود از جهان را به نسل بعد منتقل ساخت.(آسا برگر، ۱۳۸۰: ٢٤) ما از نخستین لحظه‌های آغاز حیات‌مان با شنیدن اشعار کودکانه و لالایی‌ها (لالایی‌هایی که بیان‌گر قصّه می‌باشند) با روایت سرو کار داریم. به تعبیر بروکس زندگی ما به طرز پایان‌ناپذیری با روایت در هم تنیده شده است، این روایت‌ها وقتی که با داستان زندگی خودمان همراه می‌شوند، بازپرداخته شده و به شکل داستانی که بتوان نقل کرد، در می‌آیند. (همان، ۱۳۸۰: ۱۵-۱٦)

همه انواع ادبیات داستانی و روایی مثل حکایت، رمان، قصه‌های کودکان، فیلم‌های سینمایی و... بر گزارش داستانی استوارند و حاوی ساختار روایی می‌باشند. در دوران‌های مختلف تاریخی قبل از ساختارگرایی، جنبه‌های مختلف روایت نام‌های گوناگونی چون حکایت‌های حیوانات، تمثیلات اخلاقی، افسانه‌ها، داستان‌های علمی- تخیّلی، اعترافات، زندگی‌نامه خودنوشت، رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و... داشته‌اند؛ این تقسیم‌بندی‌ها گاهی براساس موضوع آنها بوده است، مثل داستان‌های علمی، تخیّلی، و گاهی بر اساس شکل آنها بوده است، مثل داستان کوتاه، نثر در مقابل شعر. اما ساختارگرایی در سده بیستم جنبه‌های کلّی روایت را در نظر گرفت و همه انواع روایت را با هم تحت شعاع قرار داد.

تعریفاتی که برای روایت ذکر کرده‌اند، بر حسب تفاوت بنیان‌فکری بیان‌کننده آن تفاوت‌های زیادی دارند. آتور آسا برگر روایت را داستانی دانسته که در زمان اتفاق می‌افتد، به نظر وی روایت زنجیره‌ای از حوادث می‌باشد که در طی دوره‌های زمانی خاصی صورت می‌گیرند.(همان، ۱۳۸۰: ۲۰) امّا شاید بتوان گفت که ساده‌ترین و عام‌ترین تعریفی که برای

www.SID.ir

روایت ارائه شده است، این تعریف باشد: روایت متنی است که قصّه‌ای را بیان می‌کند و قصّه‌گویی دارد. اسکولز و کلاگ در کتاب ماهیّت روایت، روایت را این گونه بیان می‌کنند: کلیه متون ادبی را که دارای دو خصلت وجود قصّه و حضور قصّه‌گو هستند، می‌توان یک متن روایی دانست. (اخوت، ۱۳۷۱: ۸) روایت زنجیره‌ای از حوادث مختلف می‌باشد که از زبان راوی در کنار هم نشسته و همبسته شده‌اند.

ساختارگرایی اگر چه بررسی شعر را دگرگون ساخته است امّا در داستان هم انقلابی پدید آورده است و علم جدیدی به نام«روایت‌شناسی» را بنیان گذاشته است. از روایت‌شناسان برجسته می‌توان ولادیمیر پراپ، آ.ژ گریماس، تزوتان تودورف، ژرارژنت، کلودبرمون و رولان بارت را نام برد. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤۳) اولین‌بار تزوتان تودوروف در کتاب «دستور دکامرون» واژه روایت‌شناسی را به کار برد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٤۳) ساختارگرایی در روایت با تحلیل اشتروس در باب اسطوره‌ها، نظام‌های خویشاوندی و توتمیسم آغاز شده است. روایت‌شناسان پیوسته کوشیده‌اند که ساختاری کلی و جهانی که حاکم بر تمام انواع روایی باشد، ارایه دهند. سنگ بنای این کار را پراپ با بررسی کارکردهای مشترک قصه‌های پریان روسی گذاشت. ساختارگرایان در حیطه داستان به دنبال الگوهای جامعه روایی هستند، الگوهایی که همه‌گیر باشند و بر همه انواع روایی صادق باشند. دیوید لاج به درستی می‌گوید: «ویژگی برجسته ساختارگرایی آن است که تلاش می‌کند الگوهای تفسیری ارایه دهد که به کمک آنها انبوهی از داده‌های ادبی طبقه‌بندی و تفسیر شوند.» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۲)

داستان

یکی از انواع ادبی که در مکتب ساختارگرایی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد، داستان است. داستان «نقل رشته‌ای از حوادث است که بر حسب توالی زمان ترتیب یافته باشد.» (فورستر، ۱۳۸٤: ۱۱۸) به قول رابرت اسکولز «داستان قصّه‌ای برساخته است.» یعنی «محصول غیر متعارف و غیر واقعی قوه تخیّل انسان است.» (اسکولز، ۱۳۷۷: ۵)

داستان اثری ساختگی و ابداعی است که هرگز به عینه در جهان خارج، واقع نگردیده است، اگر چه احتمال وقوع آن وجود دارد. انطباق جهان داستان با جهان بیرون یا واقعیّت، یک

www.SID.ir

امر نسبی است؛ یعنی این که حتی واقع‌گراترین داستان‌ها نیز با جهان واقعی تفاوت‌هایی دارند. زیرا جهان داستان براساس یک سری نظام‌ها و الگوها و روش‌های خاص قواعد روایی شکل گرفته است در حالی که جهان بیرون، فاقد آن است و گاه ممکن است که برخی از داستان‌های تخیّلی، به نحوی با جهان واقعی مربوط و هم‌سو شوند. به طور کلی متون داستانی اعم از حکایت و قصّه و رمان و... را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

دسته نخست، متن‌هایی که مستقیماً به وقایع، اشخاص و... اشاره دارند و جهان ویژه خود را، واقعی، خیالی می‌سازند و از آن فراتر نمی‌روند. همه چیز، واقعی یا خیالی، همان است که هست و نشانه‌ای برای چیز دیگری نیست. مانند رخش، اژدها، سیمرغ، رستم، افراسیاب و... در شاهنامه. دسته دوم، متن‌هایی است که به طور غیرمستقیم و با واسطه به مدلول یا جهان خاص خود اشاره دارند. در این داستان‌ها، مقصود چیز دیگری، ورای وقایع و اشخاص و اشیاء نشان داده شده است. متن داستان دالّ یا صورت دلالت‌گری است که در مرتبه نخست به رخدادها، اشخاص و... دلالت می‌کند و جهان داستان، جهان سطح نخست را می‌سازد، امّا در مرتبه دوم، این جهان مدلول، خود به جهانی دیگر اشاره دارد و به بیان دیگر، دالّ یا صورت دلالت‌گری است که به مدلولی دیگر دلالت می‌کند. (اخلاقی، ۱۳۷٦: ۱۲۰)

تمامی داستان‌های تمثیلی و رمزی از دسته دوم هستند. در این نوع داستان‌ها مقصود خود داستان نیست بلکه معنای نهفته در آن است و هدف نویسنده، تجسّم بخشیدن به یک اندیشه است. به نوعی طبق اوصاف گفته شده داستان «سلامان و ابسال» نیز در همین حوزه جای می‌گیرد. ساختارهای عمده و عناصر سازنده داستان عبارتند از :طرح (پیرنگ)، شخصیت، راوی، زمینه و حادثه، زمان و مکان. در این‌جا فقط به یک مورد از عناصر سازنده داستان یعنی طرح که بسیار حایز اهمیّت است، پرداخته می‌شود.

طرح و پیرنگ

بر آفرینش جهان داستان باید قانون و نظم و منطق حاکم باشد تا داستانی قانون‌مند با صبغه هنری خلق شود. آنچه حوادث و رویدادهای داستانی را منطقی و حقیقت مانند جلوه

www.SID.ir

می‌دهد، طرح است. طرح داستان «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علّت و معلول.» (فورستر، ۱۳۸٤: 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 گفته هنری جمیز «زندگی همه تداخل و درهم ریختگی و آشوب است و هنر همه تمایز و بازشناسی و گزینش.» (آلوت،۱۳٦۸: ۱۱۹) بنا بر این 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.» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۲۱۳)

در طرح داستان هیچ عاملی تصادفی و عبث خلق نشده است و باید سرانجام مشخص و روشنی داشته باشد و خواننده در پایان بتواند پاسخ پرسش‌های خود را از طرح داستان دریابد و از سرنوشت شخصیت‌ها باخبر شود. پایان طرح ممکن است به شیوه بسته یا آزاد باشد. در پیرنگ بسته خواننده نمی‌تواند نتیجه‌ای غیر از آنچه نویسنده دریافته است و به ابلاغ می‌کند، تصوّر کند. امّا در پیرنگ باز فرصت تصوّر حالت‌ها و نتیجه‌گیری متفاوتی به خواننده داده می‌شود و در داستان‌نویسی جدید پیرنگ باز یک حسن و امتیاز محسوب می‌گردد.

اولین‌بار شکل‌گرایان روس، دو سویه روایت را از یک‌دیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطح دانستند: «داستان» و «پیرنگ» از نظر آنان، داستان رشته‌ای از رخدادها است که براساس توالی زمانی و علی‌شان به هم می‌پیوندند و پیرنگ بازآرایی هنری رخدادها در متن است. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵) ژرارژنت «تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان داستان و پیرنگ قایل می‌شوند، پرداخته می‌کند و روایت را به سه سطح مجزا تقسیم می‌کند: داستان، گزارش و روایت. از دیدگاه وی گزارش، نظم رخدادها در متن است و مفهومی چون طرح در آثار فرمالیست‌های روسی دارد. داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است، هم‌چون مفهوم داستان در آثار فرمالیست‌ها و روایت نحوه ارایه گزارش است.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۱۵)

بنا بر این حوادث داستان بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم می‌شود. ولی در طرح ممکن است زمان گاهنامه‌ای به هم بخورد و راوی از انتهای داستان به روایت حوادث بپردازد (ژنت این نحوه روایت را «پیش‌بینی» نامیده)، یا داستان از میانه راه به گذشته بازگردد (ژنت این نحوه

www.SID.ir

روایت را «بازگشت به گذشته» نامیده)، و یا میان زمان طرح و داستان ناهماهنگی ایجاد شود(ژنت آن را «زمان‌پریشی» نامیده است) (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٥) البته بر هم خوردن نظم زمانی در طرح داستان، بیشتر خاص رمان‌های امروزی است و «بیشتر کتاب‌های داستانی گذشته بر مبنای نظمی سازمان‌دهی شده‌اند که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد» (تودورف، ۱۳۸۲: ۷٦) یعنی در بیشتر داستان‌های گذشته، هم داستان و هم طرح آن براساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده است. داستان سلامان و ابسال نیز از این گونه داستان‌ها است که داستان و طرح آن بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده و حوادث آن در داستان و طرح در امتداد زمان یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندد.

بر طرح، وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیتی آرام وجود دارد که سپس این موقعیت دچار آشفتگی شده و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. طرح در واقع بیان‌گر مرحله گذر از موقعیتی به موقعیت دیگر است و به طور کلی گذر از آسیب و یا فقدان را به وضعیت رضایت‌بخش و یا از نارضایتی به رضایت، یا از بداقبالی به نیک اقبالی و یا برعکس را به نمایش می‌گذارد. (مارتین، ۱۳۸٦: ٦۹)

داستان سلامان و ابسال دارای دو بخش روایی و غیر واقعی است. بخش مقدمه و مؤخره که بخش غیر روایی این منظومه است، ساختاری متمایز با بخش روایی دارد. این بخش با بخش روایی ارتباط ساختاری و درونی ندارد، اما از بیرون اشاراتی به متن دارد و حاوی مطالبی در باره 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 شبکه مناسبات و ارتباط‌هایش با اجزاء دیگر و با کل اثر به دست می‌آورد و مجموعاً جهان ویژه داستان را می‌سازند.

در داستان سلامان و ابسال شاهد یک طرح هستیم که حوادث تا حدودی بر مبنای علی و معلولی شکل می‌گیرند و در یک توالی منطقی حوادث سیر می‌کنند. در واقع در ابتدا داستان یک تعادلی برقرار است و بعد بنا به عواملی این تعادل بر هم می‌خورد و سپس در پایان دوباره

www.SID.ir

تعادل حاصل می‌شود و حال آن تعادل پایانی با تعادل آغازین تفاوت اساسی دارد. باید متذکر شد که سلامان و ابسال هم مطابق شیوه 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 سؤال می‌کند که چرا ابسال بی‌گناه در آتش می‌سوزد و پادشاه همّت بر نجات فرزند می‌گمارد؟

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

چکیده داستان

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، شیفته ابسال شد و چون پادشاه او را به رها کردن معشوقه فرمان داد، سلامان با معشوقه از مملکت شاه فرار کرد و بی‌زاد و توشه به بیشه‌ای پناه برد. شاه با آیینه جهان‌نمای خود او را پیدا کرد و به قدرت تسخیر، او را از رسیدن به وصال ابسال مانع شد.

عاشق و معشوق چون دانستند که امکان وصال ندارند، به قصد خودکشی خود را در آتش 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 متوسل شد و حکیم صورتی از ابسال ساخت تا سلامان با نگریستن بدان کمتر بی‌تابی کند. امّا مکرر از زیبایی زهره با سلامان سخن می‌گفت و چون سلامان اظهار اشتیاق به دیدن زهره کرد، حکیم

www.SID.ir

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.

در پایان جامی داستان را بدین گونه تأویل و رمز گشایی می‌کند:

پادشاه: عقل فعال و عقل دهم که در گیتی او گارگر است، مفیض خیر و شر است، کفیل نفع و ضرر است، گنج وی بی‌طلسم، بی‌پیوند با جسم، روح انسان زاده تأثیر اوست و نفس حیوانی مسخر تدبیر اوست/ حکیم: فیضی بالا که هر لحظه می‌رسد./ سلامان: روح (نفس ناطقه) است که در زندگی طبیعی و زمینی، نفس مدبره شده و به جسد و قالب، تعلق یافته است./ ابسال: تن شهوت‌پرست است که زیر احکام طبیعت پست گشته است./ عشق سلامان به ابسال: چو زندگی تن به جان است. جان از تن مدام ادراک محسوسات می‌کند و این دو قرین هم هستند./ دریا: نماد کشش‌ها و خواهش‌های نفسانی و بحر شهوات است./ بی‌نصیب ماندن سلامان از صحبت ابسال: نماد سن انحطاط و پیری و طی شدن بساط آلات شهوات/ میل سلامان سوی شاه: میل روح به لذات عقلی است که موجب می‌شود سلامان به پادشاهی برسد./ آتش: ریاضت‌های سخت است که شهوات را خاموش می‌کند./ زهره: کمالات عقلی و بلند است که سلامان بعد از رسیدن به آن، ابسال شهوات را فراموش می‌کند و سرانجام پادشاه ملک انسانی می‌گردد. در اینجا طرح داستان سلامان و ابسال بر اساس دیدگاه‌های، تزوتان تودورف، کلودبرمون و آلژیرراس گرماس و رولان بارت مورد بررسی و تحلیل واقع می‌گردد. چرا که اولاً دیدگاه‌های آنان برای بررسی این داستان متناسب می‌نماید و در ثانی هدف آنان این بود که به «دستور زبان» جهانی روایت دست یابند و یک نظام نحوی جهان شمول برای بررسی روایت تدوین کنند و هدف آنها از پژوهش‌هایشان تنها به دست دادن تفسیرهایی از متون خاص نیست.(سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۸– ۱۱۲)

تحلیل ساختاری طرح داستان سلامان و ابسال

طرح یا پیرنگ، خط ارتباطی منطقی بین حوادث را ایجاد می‌کند، چنان که به اعتقاد ارسطو باید از کلیتی برخوردار باشد و اجزا طوری با کل در هم آمیخته باشد که حذف

www.SID.ir

عنصری از کل، شیرازه آن از هم بپاشد. (ذوالفقاری،۱۳۸٦: ٤٧) طرح کلی داستان سلامان و ابسال چنین است: وضعیت اولیه: پادشاهی به واسطه حکیمی تمامی ممالک را تسخیر کرده و در صفا و آرامش به سر می‌برد. حادثه محرک: پادشاه آرزوی فرزند دارد تا جانشین او شود. گره‌افکنی: فرزند بعد از به دنیا آمدن به دایه سپرده می‌شود که پس از مدتی عاشق هم 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 و پادشاه می‌گردد. برای انطباق بهتر داستان با نظر روایت‌شناسان و ساختارگرایان برجسته، حوادث داستان، مطابق الگوی پیشنهادی آنان مورد بررسی قرار می‌گیرد:

تزوتان تودورف: وی معتقد است: «کلیه قواعد نحوی زبان در هیأتی روایتی بازگو می‌شوند. وی واحد کمینه روایت را، قضیه[1] می‌داند و پس از تعیین واحد کمینه (قضیه)، دو سطح عالی‌تر آراء خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله و متن. به اعتقاد وی گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سلسله پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته، سامان گرفته است. لذا این پنج قضیه را می‌توان به شرح مشخص کرد:

تعادل «۱» مثلاً صلح.

قهر «۱» دشمن هجوم می‌آورد.

از میان رفتن تعادل، جنگ.

قهر «۲» دشمن شکست می‌خورد.

تعادل «۲» صلح و شرایط جدید» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۰– ۱۱۱) به عبارت دیگر بر اساس نظر تودورف، روایت آرمانی با وضعیت تعادل اولیه آغاز می‌شود(t1)، سپس نیروی آن تعادل را بر هم می‌زند (n1)، در نتیجه وضعیتی نامتعادل ایجاد می‌شود (t0)، با کنش نیرویی در برابر آن (n2) تعادل باز برقرار می‌شود (t2) تعادل دوم همانند وضعیت تعادل اول است امّا با آن

1 _ (proposition)

www.SID.ir

یکسان نیست. پس هر قضیه شامل پنج گزاره است (t1,n1.t0.n2.t2)

برطبق نظریه تودورف، داستان سلامان و ابسال از سه سلسله متوالی تشکیل شده است به صورت زیر:

سلسله (۱): اولین سلسله داستان مشتمل بر قضایای زیر است:

۱ ـتعادل آغازین (پادشاهی به یاری حکیم خود، تمامی اقالیم را تسخیر می‌کند.)۲ ـ پادشاه فرزندی ندارد که جانشین او شود. ۳ ـ حکیم به نیروی الهی و به شکل فراطبیعی باعث به دنیا آمدن سلامان می‌شود. ٤ ـ فرزند مادری ندارد تا تربیتش کند.۵ ـ تعادل (سلامان را به دایه‌ای(ابسال) می‌سپارند تا بزرگ شود.

سلسله (۲):۱ ـ تعادل آغازین (سلامان و ابسال به صورت پنهانی به هم عشق می‌ورزند) ۲ ـ حکیم و پادشاه از عشق آنان باخبر می‌شود. ۳ ـ سلامان و ابسال به جزیره‌ای فرار می‌کنند. ٤ ـ شاه مانع وصال آنها می‌شود.۵ ـ تعادل (سلامان و ابسال خود را به آتش می‌اندازند)

سلسله(۳): ۱ ـ تعادل آغازین (ابسال در آتش سوخت و سلامان زنده ماند) ۲ ـ سلامان در دوری ابسال درمانده می‌شود. ۳ ـ حکیم برای درمان وی زهره را ظاهر می‌گرداند٤ ـ سلامان عاشق زهره شده و عشق ابسال را فراموش می‌کند. ۵ ـ تعادل (سلامان پادشاه می‌شود.)

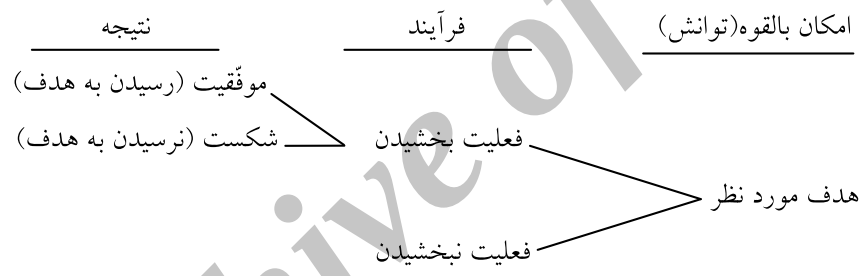
ما در این سه سلسله شاهد سه تعادل هستیم؛ تعادلی که بعد از به دنیا آمدن سلامان و سپردن آن به ابسال حاصل می‌شود به گونه‌ای پادشاه و حکیم به آرامش فکری می‌رسند اما این تعادل زیاد دوام نمی‌آورد و بعد از عاشق شدن سلامان و ابسال به هم دیگر، این تعادل به هم می‌خورد به طوری که حتّی شاه می‌خواهد ابسال را بکشد اما 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 بر داستان برقرار شده و سلامان عشق ابسال را فراموش کرده و عاشق خنیاگر فلک می‌گردد و بعد جانشین پدر می‌شود. هر چند داستان از تعادل (t1) شروع شده و بعد از فعل و انفعالات و کنش‌های مختلف

www.SID.ir

به تعادل (t2) می‌رسد اما تعادل حاصل شده به تمام معنا با تعادل آغازین متفاوت است.

کلود برمون: وی معتقد است: «در طرح هر داستان پی‌رفت‌هایی یا به عبارت بهتر روایتی فرعی وجود دارد. هر «پی‌رفت» داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلی یا اصلی. برمون پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایی می‌دانست. قاعده 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 ـ وضعیتی امکان دگرگونی را در خود دارد. ۲ ـ حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد. (یا نمی‌دهد) ۳ ـ وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان پدید می‌آید.» (احمدی، ۱۳۸۵:۱٦٦) پس در هر پی‌رفت یا پاره، سه مرحله وجود دارد که صورت‌بندی آن چنین است:



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

پی‌رفت(۱):

پایه(۱): شاهی در وضعیتی متعادلی به سر می‌برد. پایه (۲): پادشاه احساس به جانشین یا فرزند را دارد. پایه (۳): بعد از گفتگو با حکیم، فرزندی (سلامان) به صورت غیر طبیعی به دنیا می‌آید.

این پاره وضعیتی را توصیف می‌کند که امکان تغییر و دگرگونی در آن پدیدار است. به بیان دیگر طرح داستان با وضعیتی آغاز شده که امکان «بالقوه»ای را در خود می‌پرورد. می‌توان «وضعیت پایدار» آغازینی را بر داستان تصور 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

www.SID.ir

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 هسته اولیه داستان شکل می‌بندد. بنا برالگوی ریخت‌شناسی «پراپ» داستان از یک «شرارت» یا «کمبود و نیاز» شروع می‌شود و بنا بر طرح برمون با یک امکان بالقوه 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.

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 پایه (۱) تعادل و و آرامش برقرار است چرا که سلامان و ابسال به هم عشق می‌ورزند و شب و روز در عشرت به سر می‌برند امّا چون عشق آنها پنهانی و دور از اطلاع شاه و حکیم است، یک امکان بالقوه برای دگرگونی را دارد. کما این که بعد از گذشت مدتی از عشق بازی آنها شاه آگاهی می‌یابد و با سلامان به گفتگو می‌نشیند و حتی تصمیم به قتل ابسال می‌گیرد که حکیم مانع ریختن خون یک بی‌گناه می‌شود. در ادامه هم وقتی سلامان و ابسال نمی‌توانند در وضع قبلی زندگی کنند، تصمیم به فرار می‌گیرند و ظاهراً تا حدودی باز بر داستان تعادل حاکم می‌شود چرا که آن دو نزدیک به 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 و ابسال دوباره به نزد شاه برمی‌گردند. پایه (۳): سلامان و ابسال خود را به آتش می‌اندازند. پی‌رفت (٤): پایه (۱): ابسال در آتش می‌سوزد. پایه (۲): سلامان در جدا شدن شدن از 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

www.SID.ir

شود، امّا با سوختن وی، بی‌تعادلی دیگری بروز می‌کند و آن این است که سلامان وابسته و دلداده 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 ریاضت می‌نشاند و هر روز صورت مثالی 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 می‌گرداند. شاه هم بعد از آن تخت پادشاهی را به وی می‌سپارد.

می‌توان داستان سلامان و ابسال را به چند پی‌رفت اصلی و چند پی‌رفت فرعی تقسیم کرد:

پی‌رفت‌های اصلی داستان:۱ ـ پادشاهی فرزند ندارد. ۲ ـ به یاری حکیم صاحب فرزند می‌شود.۳ ـ فرزند در جوانی عاشق زنی شده و لیاقت جانشینی را از دست می‌دهد.٤ ـ حکیم به مداوای فرزند می‌پردازد.۵ ـ فرزند پادشاه می‌شود.

بر این اساس می‌توان عاشق شدن سلامان و ابسال و ادامه یافتن ماجرای آنان تا وقتی که خود را بر آتش می‌اندازند و ابسال می‌سوزد و سلامان زنده می‌ماند را، مرحله گذر در اصطلاح داستانی نامید که نقطه 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 پی‌رفت‌هایی فرعی چنین هستند:

۱ ـ فرزند عاشق دایه خود می‌شود. ۲ ـ فرزند و دایه برای رهایی از دست شاه به جزیره‌ای فرار می‌کنند.۳ ـ خود را به آتش می‌اندازند. ٤ ـ دایه می‌سوزد و فرزند زنده می‌ماند. ۵ ـ فرزند به یاری حکیم پادشاه می‌شود.

گرماس: وی روایت‌شناسی را بر پایه ریخت‌شناسی قصه‌ای پریان ولادیمیر پراپ استوار کرده است. او به جای هفت حوزه عمل پراپ، سه جفت تقابل دو تایی را پیشنهاد می‌کند که شش نقش یا کنشگر (actant) مورد نظر او شامل می‌شود: شناسنده/ موضوع شناسایی، فرستنده/ گیرنده، کمک کننده/ مخالف.(سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۸ ؛ احمدی، ۱۳۸۵: ۱٦۳)

www.SID.ir

از دیدگاه گرماس «شخصیّت اصلی در پی دست‌یابی به هدفی خاص 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، ۱۳۸٦: ۱۵۲)

بر طبق الگوی گرماس داستان مورد نظر چنین قابل بررسی است: شاه، در پی دست‌یابی به هدفی خاصی (تربیت جانشین برای خود) است. در راه رسیدن به آن با عشق فرزند به دایه خود روبه‌رو می‌شود و از یاری‌گر (حکیم) کمک می‌گیرد بنا بر این:

شاه شناسنده است/ تربیت جانشین موضوع شناسایی نیاز درونی و احساس قهرمان فرستنده/ سلامان گیرنده حکیم- کمک کننده/ نفسانیات و هیجانات عشقی- مخالف.

رولان بارت: وی دو نوع واحد کارکردی را در روایت مشخص کرد: «نقش» و «علامت». نقش‌ها دارای توالی زمانی هستند و رابطه علت و معلولی دارند امّا علامت‌ها، نشانه‌هایی برای شناخت خصوصیات مربوط به شخصیّت‌ها، آگاهی‌های درباره هویّت آنها، توصیف و امثال آنها می‌باشند. در داستان مورد نظر می‌توان نقش‌ها را چنین مشخص نمود:۱ ـ پادشاهی فرزند ندارد و به یاری حکیم صاحب فرزند می‌شود. ۲ ـ فرزند را به دایه می‌سپارند تا بزرگ شود اما بعد از مدتی عاشق هم‌دیگر می‌گردند. ۳ ـ فرزند و دایه برای رهایی از دست شاه به جزیره‌ای فرار می‌کنند. ٤ ـ بعد از گذشت مدتی به علت ناکامی در وصال هم، به پیش پدر برگشته و خود را به آتش می‌اندازند. ۵ ـ دایه در آتش می‌سوزد و سلامان در هجر آن بی‌تابی می‌کند. ٦ ـ حکیم به مداوای سلامان پرداخته و او پادشاه می‌شود.

این شش نقش را که دارای توالی زمانی بوده و از نظم منطقی برخوردارند و رابطه علت و معلولی دارند؛ می‌توان دارای نقش‌های اصلی دانست. در کنار این نقش‌ها، ما در داستان شاهد موارد دیگری هستیم از قبیل: مذمت کردن حکیم شهوت را، سرزنش زنان، چگونگی تدبیر حکیم در آوردن فرزند، توصیف زیبایی ابسال، صفت بزم و عیش‌سازی و چوگان باختن و جود و سخای سلامان، چگونگی حلیه 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 جزیره خرّم و وصف آن، آگاه شدن شاه از حال آنان به وسیله آیینه گیتی‌نمای، چگونگی

www.SID.ir

همت 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... همه اینها «نقش» نیستند بلکه نشانه‌اند و بیشتر به فضاسازی داستان کمک می‌کنند و وجود آنها برای داستان ضروری است. اهمیت نشانه‌ها همانند اهمیّت نقش‌هاست زیرا معنی داستان را به دست می‌دهند و به بسط آن کمک می‌رساند. ولی در ساختار و بافت داستان کمتر کارایی دارند.

طرح حکایات فرعی و ارتباط آنها با داستان اصلی

جامی در درون داستان سلامان و ابسال حدود بیست و هفت حکایت و تمثیل فرعی را آورده است. وی در این شیوه داستان‌پردازی، مبدع و مبتکر نیست و مرهون و مقلّد گویندگانی چون سنایی، عطار، نظامی و مولوی و... است. «آوردن داستانی در دل داستان دیگر در ادب فارسی دارای پیشینه‌ای دراز است که آثار روایی برجسته‌ای چون کلیله و دمنه، سندبادنامه، مرزبان‌نامه و هزار افسان یا هزار و یک شب از نمونه‌های آن است. این شیوه داستان‌سرایی را دارای منشأ هندی دانسته‌اند و چنان که می‌دانیم دو اثر نخست یعنی کلیله و دمنه و سندبادنامه دارای اصل هندی‌اند و آن دو اثر دیگر نیز احتمالاً مستقیم یا غیر مستقیم از همین شیوه داستان سرایی متأثر هستند.» (اخلاقی، ۱۳۷٦: ۱۵۵)

همان‌گونه که در طرح داستان سلامان و ابسال دیدیم، داستان به صورت پی‌درپی و با ترتیب زمانی نقل می‌شود و دارای چند پاره است که به اصطلاح این پاره‌ها دارای «پیوند زنجیره‌ای» هستند. اما در ضمن داستان اصلی، داستان‌ها و حکایت‌های تمثیلی نیز آمده است که با داستان اصلی و پاره‌های آن «پیوند درونه‌ای» دارند. یعنی این حکایات در ساختار اصلی داستان هیچ نقشی ندارند و به گسترش طرح اصلی کمکی نمی‌رساند اما آوردن و نقل آنها در درون داستان اصلی باعث تداعی معانی پیشین شده و تجسم مطالب قبلی یاری می‌رساند.

در واقع ارتباط حکایات تمثیلی با متن و با داستان اصلی ارتباط معنایی و از نوع «اضافی» است. این رابطه وقتی برقرار می‌شود که جمله‌ای در رابطه با محتوای جمله قبلی متن، مطلبی را اضافه کند و این اضافه ممکن است جنبه توضیحی، تمثیلی یا مقایسه‌ای داشته باشد. (لطفی

www.SID.ir

پور، ۱۳۸۵: ۱۱٤– ۱۱۵) به عبارت دیگر از جانب راوی مطلب یا مفهومی نقل می‌گردد. سپس برای توضیح، تفسیر و یا تجسّم بخشیدن بیشتر به آن مفهوم، حکایت و تمثیلی آورده می‌شود بدون آنکه از نشانه‌ها و عناصر پیونددهنده آشکاری استفاده شود. همبستگی و پیوند این تمثیل‌ها با متن کاملاً جنبه‌ای درونی دارد و تنها از طریق روابط و مناسبت‌های معنایی دریافته می‌شود. عدم به کارگیری نشانه‌های آشکار متنی برای ربط دادن حکایت‌ها با بدنه اصلی، گاه ماهیت حکایت‌ها را در سایه قرار داده و دلیل استعمال آنها را نامشخص می‌گذارد، در این صورت برای ربط دادن آنها باید از قرینه‌های معنوی بهره جست.

نقل داستان و ماجرایی فرعی توسط اشخاص در داستان اصلی، خود یک نقش به شمار می‌رود، نقشی که به خودی خود یک داستان کامل می‌تواند باشد و در متن اصلی یک پاره درونه‌ای محسوب می‌شود، اما در این داستان، نقل حکایت‌ها و تمثیل‌ها از جانب راوی یک نقش مستقل به حساب نمی‌آید به دلیل آنکه این حکایت‌ها و تمثیل‌ها جهت تأکید و تجسّم بخشیدن بیشتر مطالب قبلی داستان نقل می‌شود. به عنوان مثال وقتی حکیم از عشق سلامان و ابسال خبردار می‌شود، سلامان را پیش خود خوانده و او را نصیحت کرده و شهوت‌رانی برحذر می‌کند. دو بیت پایانی گفتار حکیم چنین است: بودی از آغاز عالی مرتبه بر فراز چرخ بودت کوکبه شهوت نفست بزیر انداخته در حضیض خاک بندت ساخته بعد از این برای تجسم و ترسیم بیشتر مطلب، حکایت «خروس و مؤذن» را به این گونه روای نقل می‌کند:

با خروس آن تاجدار سرفراز — آن مؤذن گفت در وقت نماز
هیچ دانا وقت نشناسد چو تو — وز فوات وقت نهراسد چو تو
ماکیانی چند را کرده گله — چند گردی در ته هر مزبله
گفت بود اول مرا پایه بلند — شهوت نفسم بدین پستی فکند
گر ز نفس و شهوتش بگذشتمی — در ته هر مزبله کی گشتمی
در ریاض قدس محرم بودمی — با خروس عرش همدم بودمی

(سلامان و ابسال، صص ۱۷۰– ۱۷۱)

برای ایجاد ارتباط و پیوند میان این حکایات و تمثیل‌ها با داستان اصلی، هیچ گونه نشانه متنی و عبارت پیوند دهنده مستقیمی به کار نرفته است. با آنکه آوردن تمثیل خود همواره

www.SID.ir

متضمن گونه‌ای تشبیه است، حتّی از کلمات و ادات تشبیهی چون «همانند»، «هم‌چنان‌که»و... نیز استفاده نمی‌شود. تنها در یک مورد در کل متن، از عنصر پیونددهنده استفاده شده است و آن هم در اینجا:

از دویی خواهم که یکتایم کنی — در مقامات یکی جایم کنی
تا چو آن کرد رهیده از دویی — این منم گویم خدایا یا تویی
گر منم این علم و قدرت از کجاست — ور تویی این عجز و پستی از که خاست

(سلامان وابسال، ص ۱۳٤)

بعد از این حکایتی را با عنوان «کردی که در انبوهی شهر کدویی در پای خود بست تا خود را گم نکند» نقل می‌کند.

هیچ کدام از این حکایت‌ها با داستان اصلی رابطه ساختاری داستانی ندارند و به بیان دیگر جزئی از طرح داستان اصلی نیستند و با آن تنها رابطه معنایی دارند و به اصطلاح جزئی از ساختار معنایی آن هستند. چنان‌که هر کدام از این حکایت‌ها حذف شوند، هیچ گونه تغییری در ساختار داستان اصلی پدید نمی‌آید اما وجود آنها در پروردن معانی و گسترش مضامین مندرج در آن البته اهمیت و تأثیر بسیاری دارد.

در داستان‌های فرعی و حکایات ضمنی سلامان و ابسال شخصیت‌های گوناگون و متنوعی ظاهر می‌شوند که بیشتر تیپیک هستند و از حکیمان و عارفان گرفته تا بسیاری از افراد بی‌نام و نشان از قشرهای گوناگون اجتماع چون درویش، پیر، پاسبان، پاره‌دوز، معبر، روستایی و حیوانات را شامل می‌شود.

ساختمان این داستان‌ها عموماً به این گونه است که نخست موقعیت اولیه و شخصیت یا شخصیت‌های اصلی توصیف می‌شود، سپس مضمون اصلی حکایت به صورت گفتگویی ارایه می‌شود که تقابل دو دیدگاه و یا پرسش و پاسخی را به نمایش می‌گذارد. هر چند گاهی در چند حکایت بدون توصیف موقعیت اولیه از همان ابتدا حکایت به صورت گفتگو پیش می‌رود. برای نمونه:

یوسف کنعان چو در زندان نشست — بر زلیخا آمد از هجران شکست
خان و مان بر وی چو زندان تنگ شد — سوی زندان هر شبش آهنگ شد

www.SID.ir

گفت با او فارغی از داغ عشق ناچشیده میوه‌ای از باغ عشق
چند از این بستان سرای نازنین چون گنه‌کاران شوی زندان‌نشین
گفت باشد از جمال دوست دور عرصه آفاق بر من چشم مورور
کنم با او به چشم مور جای خوشترم باشد ز صد بستان سرای

(سلامان و ابسال، ص ۱۷۳)

نتیجه

ساختار طرح داستان سلامان و ابسال بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده است؛ یعنی حوادث داستان بر اساس روابط علت و معلولی، یکی پس از دیگری در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندد. طرح داستان از چند سلسه متوالی تشکیل شده است که به شکل حلقه‌های زنجیر به دنبال هم آمده‌اند. بنا بر این در طرح داستان شاهد چنین وضعیتی هستیم:

تعادل ⟵ به هم خوردن تعادل ⟵ تعادل

یعنی در آغاز بر داستان تعادل حاکم است امّا با عاشق شدن سلامان و ابسال به هم‌دیگر این تعادل به هم می‌خورد و بعد از کنش‌های مختلف، در پایان داستان به وسیله حکیم تعادل دوباره برقرار می‌گردد و هدف از قصّه که همان تربیت جانشین و شاه بود، به وقوع می‌پیوندد. داستان سلامان و ابسال مانند بیشتر داستان‌ها و قصه‌های قدیمی، طرحی ساده و ابتدایی دارد و پیچیدگی خاصی آن‌چنان که در طرح رمان‌های امروزی هست، در طرح این داستان دیده نمی‌شود. با استمداد از گفته‌های ساختارگرایان مشخص گردید که داستان دارای چند پی‌رفت و نقش اصلی است که حوادث بر مبنای آنها شکل گرفته است. هم‌چنین جامی در درون داستان اصلی از حکایات فرعی استفاده کرده است که این امر به تجسم بیشتر مطالب یاری رسانده است و به داستان اصلی دارای رابطه معنایی هستند.

منابع و مآخذ

۱ ـ احمدی. بابک. **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز اخلاقی، چاپ هشتم، ۱۳۸۵.
۲ ـ اخوت. احمد. دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

www.SID.ir
Archive of SID

۳ ـ آسابرگر. آتور. **روایت در فرهنگ عامیانه؛ رسانه و زندگی روزمره**، ترجمه محمد رضا لیراوی، تهران: سروش، ۱۳٦۸.

٤ ـ اسکولز. رابرت. **عناصر داستان**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۵ ـ اکبر. **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار**، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷٦.

٦ ـ ایگلتون. تری. **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۷ ـ بارت. رولان. **عناصر نشانه‌شناسی**، ترجمه مجید محمدی، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی، چاپ اول، ۱۳۷۰.

۸ ـ برتنس. هانس. **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۳.

۹ ـ پراپ. ولادیمیر. **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳٦۸.

۱۰ ـ تودورف. تزوتان. **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه جامی، ۱۳۸۲.

۱۱ ـ ذوالفقاری. حسن. **موسی و شبان**، نگاهی ساختاری به داستان موسی و شبان مثنوی، عناصر داستانی و مآخذ و نظایر آن فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال٤، شماره ۱۷، ۱۳۸٦.

۱۲ ـ سجادی. سید ضیاءالدین. **حی‌بن یقظان و سلامان و ابسال**، تهران: چاپ دوم، ۱۳۸۲.

۱۳ ـ سروش ـ سلدن. رامان. **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.

۱٤ ـ عبدالرحمن. **سلامان و ابسال**، تصحیح محمد روشن، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۱۵ ـ لطفی‌پور ساعدی. کاظم. **درآمدی بر اصول و روش ترجمه**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۵.

۱٦ ـ مارتین. والاس. **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸٦.

۱۷ ـ مکاریک. ایرناریما. **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸٤.

۱۸ ـ مورگان. ادوارد. **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، ۱۳۸٤.

۱۹ ـ میر صادقی. جمال. **عناصر داستان**، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۷٦.

۲۰ ـ میریام. آلوم. **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمه علی محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۸.

Archive of SID
www.SID.ir