[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]

[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

ارتباط تفسیر و ساختار حکایت در *مثنوی*

علیرضا محمدی کله‌سر*

چکیده

یکی از مهم‌ترین موضوع‌ها در زمینهٔ سبک‌شناسی روایت در متون کهن، چگونگی خوانش و تفسیر داستان‌های تمثیلی است. ارتباط این موضوع با روایت‌شناسی هنگامی روشن می‌شود که با صرف‌نظرکردن از محتوا و پیام تفسیرها، به ارتباط آن با خطوط داستانی توجه کنیم. مقالهٔ حاضر درپی دست‌یابی به مهم‌ترین شیوه‌هایی است که مولوی براساس آنها به تفسیر حکایت‌های *مثنوی* پرداخته است. می‌توان گفت ارائهٔ تفسیرها بر محور هم‌نشینی مهم‌ترین ویژگی تمایزبخش *مثنوی* از متون مشابه است. مولوی برای ارائهٔ این تفاسیر، حکایت را به‌صورت خطوط داستانی مجزا درنظر می‌گیرد و متناظر با هر خط داستانی تفسیری ارائه می‌دهد. تعدد این خطوط داستانی می‌تواند نتیجهٔ تنوع شخصیت‌ها یا پی‌رفت‌های دریافت‌شده از متن باشد. در این فرایند، ارزش خطوط اصلی و فرعی با یکدیگر برابرند؛ بنابراین، در اغلب موارد، تفسیر ابتدایی (انگیزهٔ بیان) یک حکایت چندان با تفاسیر میانی، پایانی یا حتی تفسیر منطبق با خط اصلی داستان هم‌خوان نیست. توجه به خطوط داستانی در شکل‌گیری تفاسیر، هم در تحلیل نوعی ویژه از چندمعنایی تمثیل در *مثنوی* مفید است و هم می‌تواند فراهم‌آورندهٔ تبیینی روایت‌شناختی از تداعی معانی در *مثنوی* باشد.

کلیدواژه‌ها: *مثنوی*، روایت، تمثیل، تفسیر، تداعی معانی، خط داستانی.

* استادیار دانشگاه شهرکرد a.mohammadi344@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]

[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین شیوه‌های آموزشی در متون تعلیمی کهن استفاده از حکایت و تمثیل برای القای مطالب و حکمت‌ها بوده است. این کارکرد تمثیل پیشینه‌ای طولانی دارد و به تعاریف حوزهٔ منطق و صناعات منطقی بازمی‌گردد (انوار، ۱۳۷۵: ۲۵۴). داستان‌های تمثیلی در متون عرفانی، درکنار تأویل‌گرایی صوفیان، زمینه‌ای برای دریافت معانی و تفاسیر متعدد از صورت این داستان‌ها بوده است. این تعدد معانی در متون عرفانی تاحدی است که تقریباً همهٔ داستان‌هایی که به این متون راه می‌یابند شکلی تمثیلی به خود می‌گیرند، حتی حکایت‌های تاریخی و دینی. *مثنوی معنوی* را از این نظر می‌توان متنی شاخص تلقی کرد. عطش سیری‌ناپذیر مولوی در تفسیر داستان سبب شده تا *مثنوی* مجموعه‌ای از داستان‌ها و تفسیرها را در خود گرد آورد. بسیاری از مثنوی‌پژوهان بر این ویژگی تأکید کرده‌اند، مثلاً پژوهشگرانی چون زرین‌کوب (۱۳۸۲) به توصیف معانی متعدد برآمده از داستان‌های *مثنوی* پرداخته‌اند. در پژوهش‌های جدیدتر، توکلی (۱۳۸۹) و تاحدودی بامشکی (۱۳۹۳) اشاراتی توصیفی به نقش تداعی معانی در شکل‌گیری داستان‌ها و گاه تفاسیر مولوی داشته‌اند. تمرکز دو کتاب اخیر بیشتر بر خلق و تغییرات صورت قصه‌ها بوده است و اشارات گاه‌گاه آنها به تفاسیر نیز بیشتر متوجه محتوا بوده است تا چگونگی شکل‌گیری، تکثیر و ارتباط با صورت قصه.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا با تأکید بر داستان‌های *مثنوی*، چگونگی نگاه مولوی به داستان و فرایند تفسیر آن را دریابد؛ بنابراین، ازنظر روش‌شناختی، مقالهٔ حاضر در جایی بین متن (داستان‌های مولوی) و خواننده یا مفسر (مولوی) به جست‌وجو می‌پردازد. در این نگاه، تفسیر مولوی از یک داستان را به نوعی می‌توان «گفتنِ قصهٔ خواندن آن [داستان]» تلقی کرد (کالر، ۱۳۸۹: ۸۶)؛ ازاین‌رو، مقالهٔ حاضر ویژگی‌های ساختاری قصه و نظریات روایت‌شناختی را نه برای توصیف متنِ داستان‌ها، بلکه برای توصیف امکاناتی به‌کار خواهد گرفت که مفسّر (مولوی) را برای ارائه و دریافت معنایی خاص از یک داستان تمثیلی یاری می‌دهند. این مقاله درپی یافتن پاسخ‌هایی برای این پرسش‌هاست: چندمعنایی داستان تمثیلی در *مثنوی* حاصل کدام فرایندها و ویژگی‌های روایی است؟ این چندمعنایی چه ارتباطی با شیوه‌های داستان‌پردازی مولوی دارد؟ و آیا از این موضوع می‌توان برای ارائهٔ تبیینی روایت‌شناختی از «تداعی معانی» در *مثنوی* استفاده کرد؟

۲. داستان تمثیلی و چندمعنایی

هر متن روایی را، که معنایی دیگر در ورای خود دارد، گذشته از نام‌هایی که بر آن نهاده شده است، می‌توان از خانوادهٔ تمثیل و به‌طور خاص داستان تمثیلی[1] خواند. برخی مرزبندی‌های مرسوم میان تمثیل با مفاهیمی چون نماد (ستاری، ۱۳۹۲: ۲۰-۲۵؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۷)، داستان رمزی (پورنامداریان، ۱۳۸۳: فصل دهم) یا تمثیل رمزی (همان، ۱۴۹) را باید تاحدی برآمده از رویکردها و مفاهیم روان‌شناختی دانست. معیار این مرزبندی‌ها معمولاً عواملی هستند چون میزان تفسیرپذیری (تأویل‌پذیری)، وضوح معنا، خودآگاهی، عقلانیت و اختیار. باوجوداین، نمونه‌های عینی در ادبیات فارسی نشان از آن دارند که داستان، آن‌گاه که تمثیل تلقی می‌شود، ظرفیت تفاسیر و تعابیر مختلفی را در خود ایجاد می‌کند که نویسندگان نیز از این ظرفیت بهره‌های فراوان برده‌اند.

فارغ از شرح‌هایی که در مباحث روان‌شناختی، الهیاتی یا هستی‌شناختی ریشه دارند، چندمعنایی و امکان ارائهٔ تفاسیر چندگانه در داستان‌های تمثیلی، ازمنظر ویژگی‌های روایی به دو شکل نمود می‌یابد: این دو شکل که برآمده از ویژگی‌های روایی تمثیل‌ها هستند عبارت‌اند از: الف) مقایسهٔ تفسیر موجود با دیگر تفاسیر خارج از متن، که می‌توان آن را چندمعنایی بر محور جانشینی نامید (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۵: ۲۶۰-۲۶۲). در این شکل، تفاسیر مختلف نتیجهٔ گفتمان‌ها و رویکردهای مختلف در خوانش متن هستند و با تغییر گفتمان می‌توانند جانشین یکدیگر شوند؛ بنابراین، تنها یکی از آنها به‌طورعینی در متن موجودند و بقیه فقط می‌توانند جانشین تفسیر موجود شوند. اینکه داستان‌هایی «در متون ادبی و غیرادبی فارسی تکرار شده‌اند، اما بارمعنایی آنها هرگز یکسان نیست» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۵۱)، نتیجهٔ همین نوع چندمعنایی است. ب) هم‌نشینی یک تفسیر با دیگر تفاسیر موجود در متن که می‌توان آن را چندمعنایی بر محور هم‌نشینی نامید (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۵: ۲۶۲-۲۶۸).

توجه به دو نکته برای درک بهتر این دو شیوه ضروری است: نخست، در بسیاری از متون تعلیمی، حکمی و عرفانی (که زمینهٔ حضور داستان‌های تمثیلی را در خود دارند) تفاسیر متعدد برای یک داستان ذکر نمی‌شوند؛ به‌همین‌دلیل، نوع دوم از تقسیم‌بندی بالا (هم‌نشینی) را تنها در تعداد کمی از متون می‌توان دید. دوم، تفاسیر نوع اول (محور جانشینی)، حاصل تفاوت میان گفتمان‌ها و رویکردهای تفسیری مفسران مختلف هستند، درحالی‌که تفاسیر نوع دوم (محور هم‌نشینی)، بیش‌ازهمه، نتیجهٔ نوع خوانش داستان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

تمثیلی با توجه به ویژگی‌های روایی آن هستند. یکی از فواید این تقسیم‌بندی، توانایی آن در دسته‌بندی سبکی متون و داستان‌های تمثیلی ازنظر شیوهٔ تفسیر آنهاست؛ مثلاً، یکی از شاخصه‌های سبکی تفسیر و روایتگری مولوی، تکیه بر ارائهٔ چندمعنایی برمبنای هم‌نشینی تفاسیر است. این درحالی است که با نگاهی به متون کهن می‌توان دریافت که چندمعنایی در تمثیل‌های کهن بیشتر حاصل شیوهٔ جانشینی بوده است.

چندمعنایی یک داستان تمثیلی به‌شیوهٔ جانشینی، حاصل مقایسهٔ تفسیر موجود در یک متن خاص با تفاسیر ممکن یا تفاسیر موجود در دیگر متون است؛ به‌همین‌دلیل، نمی‌توان آن را در مورد یک متن خاص بررسی کرد؛ چون در آن متن تنها یکی از تفاسیر ارائه شده است؛ بنابراین، در بخش‌های بعدی مقالهٔ حاضر، تنها بر گونه‌ها و تبعات نوع دوم (شیوهٔ هم‌نشینی) چندمعنایی داستان تمثیلی در *مثنوی* مولوی پرداخته خواهد شد.

۳. تفسیر داستان تمثیلی در *مثنوی*

چنان‌که در تحقیقات پیشین بحث شده است، تفسیرِ یک داستان تمثیلی مستلزم ارائهٔ آن به‌صورت یک خط داستانی (اصلی یا فرعی) است (محمدی، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۳)؛ بنابراین، حضور تفاسیر مختلف بر محور هم‌نشینی را باید حاصل یک فرایند دومرحله‌ای دانست: نخست، تجزیهٔ داستان تمثیلی به خطوط داستانی مختلف؛ دوم، ارائهٔ تفاسیر مختلف، متناظر با هریک از خطوط داستانی. با تأکید بر *مثنوی*، دو راه را برای تجزیهٔ تمثیل به خطوط داستانی می‌توان از یکدیگر بازشناخت: تنوع پی‌رفت‌ها و تنوع شخصیت‌ها.

۳. ۱. تنوع پی‌رفت‌ها

وجه مشترک تعاریف و ویژگی‌های پی‌رفت[۲] در نظریه‌های روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که بر برهم‌خوردن تعادل و حرکت به‌سوی تعادلی مجدد دلالت دارد (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). ازآنجاکه در تعاریف کلاسیک از پی‌رنگ یا طرح داستان نیز با چنین فرازوفرودی روبه‌رو هستیم (لنسر، ۱۳۸۹: ۱۲۴-۱۳۰)، می‌توان ازنظر عناصر ساختاری، هر پی‌رفت را همچون یک داستان ـ بدون درنظرگرفتن ارزش هنری و جذابیت آن ـ پنداشت. تقسیم و تجزیهٔ داستان به پی‌رفت‌های جزئی، که ویژگی‌های ساختاری متن داستانی را در خود دارند، می‌تواند خطوط مختلف داستانی (افزون بر خط اصلی) را نمایان کند. همین عامل مقدمه‌ای برای ارائهٔ تفاسیر مختلف متناظر با خطوط داستانی (پی‌رفت‌های) متن است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

بهره‌گیری از خطوط داستانی متناظر با تمایز پی‌رفت‌های گوناگون، پرکاربردترین شیوهٔ مولوی برای ارائهٔ تفاسیر متعدد از حکایت‌های *مثنوی* است. کنش‌هایی که مولوی با تکیه بر آنها به مرزبندی، معرفی و تفسیر پی‌رفت‌ها می‌پردازد به دو سطح تقسیم می‌شوند:

الف. سطح داستان‌بنیاد: سطح داستان‌بنیاد[۳] به‌وسیلهٔ راوی اصلی داستان روایت می‌شود (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۶)؛ بنابراین، ازنظر روایی در سطحی هم‌سان با بدنهٔ اصلی روایت هستند. کنش‌های این سطح مرسوم‌ترین و آشناترین عوامل شکل‌گیری پی‌رفت (به‌ویژه در حکایات کهن) محسوب می‌شوند. مثلاً در بخشی از داستان روستایی و شهری از دفتر سوم *مثنوی*، هنگامی که شهری و خانواده‌اش پس از پیمودن راهی دراز به روستا می‌رسند، روستایی از ایشان روی پنهان می‌کند و شهری مدتی طولانی پشت در منتظر می‌ماند. انتظار شهری به امید گشوده‌شدن در، مقدمه‌ای است برای تفسیر این بخش از حکایت: «نی ز غفلت بود ماندن نی خری/ بلکه بود از اضطرار و بی‌خری/ با لئیمان بسته نیکان ز اضطرار/ شیر مرداری خورد از جوع زار» (مولوی، ۳/۱۳۷۹: ۶۰۹-۶۱۰). این جملات تفسیری اولاً برآمده از کنش‌هایی در سطح داستان‌بنیاد هستند و ثانیاً حاصل تجزیهٔ داستان به چند پی‌رفت‌اند. تفسیر یادشده در سطور بالا مربوط به پی‌رفتِ انتظار شهری برای راه‌یافتن به خانهٔ روستایی است.

ب. سطح زیرداستانی: مقصود از سطحِ زیرداستانی[۴] بخش‌هایی است که به‌وسیلهٔ راوی درون‌داستانی روایت می‌شوند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۶). این بخش‌ها، افزون‌بر تغییر راوی، در سطحی خارج از روایت اصلی نیز رخ می‌دهند. آشناترین گونهٔ روایت در سطح زیرداستانی، شیوهٔ موسوم به داستان در داستان است که در آن خط اصلی داستان توسط راوی اصلی (بیرونی) نقل می‌شود و سطوح زیرداستانی (داستان‌های فرعی) توسط راوی درونی (یکی از شخصیت‌های سطح داستان‌بنیاد). در متون کهن، هنگامی که داستانی به‌طور کامل در سطحی زیرداستانی نقل می‌شود، معمولاً تفسیر آن نیز توسط راوی درون‌داستانی بیان می‌شود. در برخی از این متون عباراتی چون «این افسانه ازبهر آن گفتم...» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۵۲) یا «این مثل بدان آوردم تا بدانی...» (نصرالـله منشی، ۱۳۸۰: ۸۲) نشانهٔ شروع این تفسیر ازسوی راوی درونی است.

در *مثنوی*، افزون‌بر اینکه شیوهٔ احضار داستان‌های فرعی تفاوت‌هایی با متونی چون *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و *هزارویک‌شب* دارد، شیوهٔ تفسیر این داستان‌ها نیز کاملاً متفاوت است. ازجمله اینکه در *مثنوی* اولاً حتی پی‌رفت‌های کوچک حکایت‌ها نیز تفسیر می‌شوند و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

ثانیاً مفسرِ آنها راوی بیرونی است نه راوی درونی. در این نمونه‌ها، پی‌رفت‌هایی در سطح زیرداستانی و ازخلال گفته‌های شخصیت‌ها دریافته می‌شوند که راوی بیرونی به‌تفسیر آنها می‌پردازد. مثلاً در بخشی از حکایت «شیر و نخجیران»، خرگوش هنگامی که با حیله موفق می‌شود شیر را تا پای چاه بکشاند، دلیل ترس خود از نزدیک‌شدن به چاه را سکونت شیر (شیرِ خیالی) در چاه ذکر می‌کند:

شیر گفتش تو ز اسباب مرض — این سبب گو خاصه که این استم غرض
گفت آن شیر اندر این چه ساکن است — اندر این قلعه ز آفات ایمن است
(مولوی، ۱/۱۳۷۹: ۱۲۹۷-۱۲۹۹)

در اینجا با دو کنش روبه‌روییم: نخست، کنش «گفتن» خرگوش و دوم کنش «سکنی‌گزیدن شیر خیالی در چاه». آشکار است که کنش نخست ازسوی راوی برون-داستانی و کنش دوم ازسوی راوی درون‌داستانی (خرگوش) روایت می‌شود؛ بنابراین، کنش دوم که ساختهٔ تخیل خرگوش است در سطح زیرداستانی رخ می‌دهد. این درحالی است که راوی اصلی به تفسیر همین بخش می‌پردازد؛ پی‌رفتی که خود بخشی از حکایتی در سطح زیرداستانی است:

قعر چه بگزید هرکه عاقل است — زانکه در خلوت صفاهای دل است
ظلمت چه به که ظلمت‌های خلق — سر بزد آن کس که گیرد پای خلق
(همان، ۱۲۹۹-۱۳۰۰)

پس، لایهٔ اول (پی‌رفت روایی) و لایهٔ دومِ (تفسیر) این بخش از حکایت به این‌صورت خواهد بود:

لایهٔ اول: شیری که خرگوش را شکارکرده برای درامان‌بودن به چاه پناه می‌برد.

لایهٔ دوم: سالک برای درامان‌بودن از شرّ مردمان به خلوت پناه می‌برد.

توجه به این نکته ضروری است که تفسیر یادشده، تنها مربوط به یک پی‌رفت از داستان اصلی، و آن هم مربوط به شخصیتی (شیر خیالی) خارج از حکایت و مغایر با شخصیت‌های اصلی داستان است؛ باوجوداین، در رابطه‌ای هم‌نشینی و به‌مثابهٔ یکی از معانی و تفاسیر حکایت «شیر و نخجیران» و درکنار دیگر تفاسیر دریافته می‌شود.

۳. ۲. تنوع شخصیت‌ها

یکی دیگر از راه‌های تشخیص و جداسازی خطوط داستانی، خوانش داستان براساس و با محوریتِ شخصیت‌های مختلف داستانی است. این نکته ازسویی رابطهٔ شخصیت با خط داستانی (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۲۸-۲۹) و ازسوی دیگر رابطهٔ خط داستانی با نوع خوانش را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

مشخص می‌کند. اگرچه ساختارگرایان در ابتدا دستاوردهای خود را نتایجی متن‌بنیاد می‌پنداشتند، کم‌کم نقش انتظارات و فهم خواننده در چگونگی دریافت ساختار متن را نیز در تحلیل‌های خود وارد کردند. نمایان‌ترین نقش خوانش، نتیجهٔ توجه به این نکته بود که برخلاف تصور اولیهٔ روایت‌شناسان که اجزای روایت را ظاهراً در خوانشی از ابتدا به آخر داستان تجزیه و تحلیل و نام‌گذاری می‌کند، این غایات متن هستند که به اجزای متن معنا می‌دهند؛ یعنی خوانشی از انتها به ابتدا (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۳). برهمین‌اساس، خواندن و بازگویی[۵] داستان با محوریت شخصیت‌های مختلف، یکی از عواملی است که تنوع در دریافت خطوط داستانی را درپی دارد. محوریت هر شخصیت، حوادث مربوط به او را برجسته‌تر و آنها را حول یک خط داستانی گرد می‌آورد. تجارب عادی و روزانهٔ ما در خوانش روایات نیز این امر را تأیید می‌کنند؛ آن‌گاه که پس از خواندن متنی داستانی با شخصیت‌ها و خطوط داستانی متعدد، می‌توانیم خط داستانی مربوط به یکی از شخصیت‌ها را به‌طور جداگانه برای کسی بازگو کنیم. آنچه مجموعهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ این خط داستانی را به یکدیگر مرتبط می‌کند، وجود عنصری انتزاعی به‌نام «شخصیت داستانی» (با صرف‌نظر از ویژگی‌های احتمالی هویتی و روانی) است.

در *مثنوی* نیز بسیاری از داستان‌ها و حتی پی‌رفت‌ها گاه با چند تفسیر مختلف ارائه می‌شوند. این تفاسیر نتیجهٔ چند خط داستانی، یعنی چند بازگویی متفاوت از یک متن براساس شخصیت‌های مختلف، است. نتیجهٔ این فرایند، ارائهٔ چند تفسیر برای یک داستان است، تفاسیری که هم‌زمان و در رابطه‌ای هم‌نشینی در متن موجودند. مثلاً در حکایت «یافتن شاه باز را در خانهٔ کم‌پیرزن» از دفتر دوم *مثنوی*، با توجه به تفسیری که پس از آن در میان گفته‌های شاه آمده، با خطی داستانی مواجه خواهیم بود که کنش اصلی آن «خطای باز در رفتن به‌سوی پیرزن»، و نتیجهٔ آن «آزرده‌شدنِ باز» است. با توجه به این تفسیر و خط داستانی مربوط به آن، لایهٔ اول و دوم تمثیل به این صورت خواهد بود:

لایهٔ اول: باز از شاه می‌گریزد به خانهٔ پیرزن می‌رود و در دست پیرزن آسیب می‌بیند.

لایهٔ دوم: انسان از راه بهشت روگردان می‌شود و خود را در دوزخ می‌یابد.

اما افزون بر این تفسیر، تفسیر دیگری نیز در ابتدای حکایت آمده که متناظر با همین خط داستانی، ولی با خوانشی دیگرگون است:

پس کلام پاک در دل‌های کور می‌نپاید می‌رود تا اصل نور

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

وان فسون دیو در دل‌های کژ — می‌رود چون کفش کژ در پای کژ
گرچه حکمت را به تکرار آوری — چون تو نااهلی شود از تو بری
او ز تو رو درکشد ای پرستیز — بندها را بگسلد وز تو گریز
(مولوی، ۲/۱۳۷۹: ۳۱۶-۳۲۰)

با توجه به این تفسیر، خلاصهٔ لایهٔ اول و دوم این خط داستانی با تأکید بر کنش‌های اصلی به‌قرار ذیل است:

لایهٔ اول: پیرزنی از باز مراقبت می‌کند و به باز آسیب می‌زند (باز در دست او بی‌قرار می‌شود).

لایهٔ دوم: کوردلی به خواندن حکمت روی می‌آورد و حکمت در او اثر نمی‌کند.

چنان‌که از توضیحات بالا برمی‌آید، دو تفسیر متفاوت در ابتدا و اواسط حکایت مربوط به پی‌رفتی واحد هستند. آنچه سبب اختلاف میان دو تفسیر (و تاحدودی نیز اختلاف در خلاصه‌سازی لایهٔ اول) شده است، نه تغییر پی‌رفت (آن‌چنان‌که در نمونه‌های بخش ۳-۱ نشان داده شد)، بلکه تغییر شخصیتِ محوری است: تفسیرِ پیش از آغاز داستان با محوریتِ کم‌پیرزن، و تفسیر انتهای داستان با محوریتِ باز ارائه شده است. این دو خط داستانی مجموعه‌ای تقریباً همانند از کنش‌های اصلی را در خود دارند. اندک تفاوت موجود میان آنها به نوع تعبیر کنش‌های داستانی بازمی‌گردد که از تفاوت در اشخاص و کنشگرهای محوری متأثر است. این تفاوت را می‌توان با همان بحثی توجیه کرد که کسانی چون بارت درباب چگونگی نام‌گذاری کنش‌ها و پی‌رفت‌های ساختاری ارائه داده‌اند. به‌باور بارت، فرایند خواندن و ادراک متن روایی، هم‌سو با فرایند نام‌گذاری پی‌رفت‌ها است (بارت، ۱۳۹۲: ۳۶-۳۷). این نام‌گذاری ثابت نیست و مثلاً با توجه به انتظارات فرهنگی، از خواننده‌ای به خوانندهٔ دیگر متفاوت است (تولان، ۱۳۸۶: ۵۲-۵۳). آشکار است که افزون‌بر زمینه‌های فرهنگی، انتظارات و اهداف خوانش متن نیز با تغییر تمرکز بر شخصیتی خاص، می‌تواند سبب تغییر در کنش‌های محوری یک پی‌رفت شود.

درمجموع، باید گفت دو شیوهٔ اصلی تجزیهٔ روایت به خطوط داستانی، می‌تواند به دو شکل مختلف در چندمعنایی تمثیل و تکثیر تفسیرهای آن مؤثر باشد: یکی تفاسیر مختلف را متناظر با خطوط داستانی حاصل از تنوع پی‌رفت‌ها برمی‌سازد، و دیگری متناظر با خطوط داستانی حاصل از شخصیت‌های مختلف.

٤. تفسیر و خطوط اصلی و فرعی

تفسیرهای داستان تمثیلی ازنظر مکان آنها در فضای فیزیکی متن سه دسته‌اند: نخست، تفاسیر ابتدایی که پیش از شروع داستان ذکر می‌شوند و آنها را می‌توان انگیزهٔ سرایش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

داستان دانست؛ دوم، تفسیرهای انتهایی؛ و سوم، تفسیرهای میان داستان. تفسیرهای میانی در سنت ادبیات تعلیمی، حکمی و عرفانی فارسی چندان مرسوم نبوده‌اند، درحالی‌که برای دو نوع دیگر، نمونه‌های فراوانی در متون کهن می‌توان یافت. در متون تعلیمی-حکمی، تفسیر ابتدایی و انتهایی اغلب مبتنی بر خط سیر اصلی داستان تمثیلی (کل داستان) هستند. این روند چه در متونی همچون *بوستان* سعدی، که از حکایت‌هایی مجزا تشکیل شده‌اند و چه در متونی چون *مرزبان‌نامه*، که به‌شیوهٔ داستان در داستان و با حکایت‌هایی مرتبط با یکدیگر روایت شده‌اند، مشاهده می‌شود. این درحالی است که در *مثنوی*، تفسیر ابتدایی، انتهایی و میانی، ازنظر اهمیت، تفاوتی با یکدیگر ندارند. به‌عبارت دیگر، نمونه‌های زیادی در *مثنوی* می‌توان یافت که در آنها حتی تفسیر ابتدایی یا انتهایی متناظر با کل خط سیر داستان نیست، بلکه به‌روشی که در بخش سوم گفته شد، تنها بر یکی از خطوط سیر داستان منطبق است.

حکایت «آن شخص که اشتر ضالهٔ خود می‌جست»، داستان مردی است که به‌دنبال شتر گم‌شدهٔ خود روان می‌شود. هرکس به دروغ و از روی تمسخر نشانی به او می‌دهد، ولی شخص جوینده چون به‌یقین درپی گم‌شدهٔ خود است، آن نشانی‌ها را باور نمی‌کند. دراین‌میان، فردی دیگر نیز از روی تقلید به‌دنبال شتری خیالی به‌راه می‌افتد. رهگذری نشانی درست شتر گم‌شده را می‌دهد. فرد اول چون به‌دنبال گم‌شدهٔ حقیقی است حالش خوش می‌شود، درحالی‌که فرد دوم فقط از روی تقلید خوشحالی می‌کند. آنها نشانی را پی می‌گیرند تا به صحرایی می‌رسند و ازقضا مرد دوم نیز شتر خود را که از او غافل شده بود بازمی‌جوید.

ابیات پیش از آغاز این حکایت را می‌توان تفسیری ابتدایی برای آن خواند. این ابیات انگیزهٔ بیان حکایت را آشکار می‌کنند:

شرع بی‌تقلید می‌پذرفته‌اند — بی‌محک آن نقد را بگرفته‌اند
حکمت قرآن چو ضالهٔ مؤمن است — هر کسی در ضالهٔ خود موقن است
(مولوی، ۲/۱۳۷۹: ۲۹۰۹-۲۹۱۰)

با توجه به خط داستانی متناظر با این تفسیر، رابطهٔ میان دو لایهٔ اول و دوم (ظاهری و باطنی) به این صورت خواهد بود:

لایهٔ اول: مردی شتری گم کرده است، در جستن آن نشانی‌های خطا را از درست بازمی‌شناسد.

لایهٔ دوم: حکمت گم‌شدهٔ مؤمن است، در جستن آن حکمت نقد را از قلب بازمی‌شناسد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

چنان‌که مشاهده می‌شود، این تفسیر ابتدایی خط سیر اصلی (کل داستان) را دربرندارد و تنها بر بخشی از کل حکایت منطبق است. این امر مؤید ادعای بخش پیشین است؛ یعنی ابتنای تفسیرهای مولوی بر تجزیهٔ داستان تمثیلی به خطوطی مجزاست که هریک از آنها تفسیری جداگانه را فرامی‌خوانند؛ بنابراین، مولوی در تفسیر حکایت‌ها، آنها را لزوماً به‌صورت یک‌پارچه و به‌شکل خط داستانی اصلی (پی‌رنگ اصلی حکایت) درنمی‌یافته است، بلکه در اکثر مواقع به‌صورت خطوط سیر و پی‌رفت‌های متعدد خوانش و تفسیر می‌کرده است. پس، تقسیم‌بندی خط سیر اصلی و فرعی در حکایت‌های *مثنوی*، هرگز تقسیم‌بندی‌ای ارزش‌گذارانه نیست، بلکه این نام‌ها تنها برای توصیف خطوط داستانی نسبت به یکدیگر به‌کار می‌روند. مولوی نیز در ارائهٔ تفسیرها نگاهی سلسله‌مراتبی ازنظر ارزش تفسیری به خطوط اصلی و فرعی ندارد، بلکه در *مثنوی* خط فرعی و پی‌رفت‌های جزئی به‌همان میزان در تفسیر و انتقال پیام اهمیت دارند که خط سیر اصلی حکایت. غلبهٔ این امر تا آنجاست که گاه در حکایت‌های بلندتر ممکن است خط سیر اصلی نقش و اهمیت مرکزی خود را در تفسیر از دست بدهد. به‌هرحال، رابطهٔ خاصی که در روایتگری *مثنوی* میان ساختار حکایت‌ها با تفاسیر ارائه‌شده وجود دارد، پی‌آمدهایی دارد که هم در شیوهٔ تفسیرگری مولوی و هم شیوهٔ روایتگری او می‌تواند گویای نکاتی مهم باشد.

۵. تفسیر: کلامِ شخصیت و راوی

مقالهٔ حاضر صرفاً بر تفاسیر برآمده از بخش‌های روایی *مثنوی* متمرکز است و ازاین‌رو تفاسیری که به شرح گفته‌های شخصیت‌ها و در ادامهٔ سخنان آنان ازسوی راوی ذکر می‌شوند از محدودهٔ بحث مقالهٔ حاضر کنار گذاشته شده‌اند. نوع اخیر، هنگامی نمایان می‌شود که دو شخصیت، دربارهٔ موضوعی به گفت‌وشنود می‌پردازند. در این مواقع، آنچه شخصیت‌ها نقل می‌کنند (گفته‌ها) بنیانی غیرروایی دارد و تفاسیر نیز به نوعی ادامهٔ همان محتوای غیرروایی‌اند.

این تفاسیر در متون تعلیمی دیگر معمولاً در انتهای حکایت‌ها یافته می‌شوند،[۶] ولی در *مثنوی* اولاً در هر گفت‌وگویی می‌توانند ظاهر شوند و ثانیاً، همچون تمامی گفت‌وگوهای *مثنوی*، بستری برای محو مرز میان تفسیر راوی و کلام شخصیت‌اند (توکلی، ۱۳۸۹: فصل چهارم). کلام غیرروایی شخصیت‌های داستانی در تداخل با کلام راوی، بخش‌هایی روایی را نیز اغلب به‌صورت تمثیل‌های کوتاه یا داستان‌های درونه‌ای ایجاد می‌کنند که آنها را نیز می‌توان ادامهٔ سخنان راوی/ شخصیت دانست (بامشکی، ۱۳۹۳: ۶۹-۷۷). دراین‌حالت، تفسیرها و قطعات کوچک روایی (تمثیل‌های کوتاه و اشارات داستانی پراکنده) به‌طور

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

متناوب یکدیگر را فرامی‌خوانند و با ارجاع به یکدیگر می‌توانند انبوهی از مضامین را در محتوای کلام شخصیت/ راوی ایجاد کنند، محتوایی که آغازی تفسیری و غیرروایی داشته است. به‌هرحال، حتی این قطعات کوچک روایی نیز، به‌دلیل فاصله‌گرفتن از سطح داستان‌بنیاد، درکانون توجه مقالهٔ حاضر نبوده‌اند، ولی اشاره به یکی از آنها خالی از فایده نیست: در بخشی از داستان «پادشاه جهود» در دفتر نخست *مثنوی*، مریدان (نصرانیان) این‌گونه به خلوت‌نشینی وزیر اعتراض می‌کنند:

جمله گفتند ای وزیر انکار نیست — گفت ما چون گفتن اغیار نیست
اشک دیده‌ست از فراق تو دوان — آه آه است از میان جان روان
طفل با دایه نه استیزد ولیک — گرید او گرچه نه بد داند نه نیک
ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی — زاری از ما نه تو زاری می‌کنی
ما چو نایيم و نوا در ما ز توست — ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست
ما چو شطرنجیم اندر برد و مات — برد و مات ما ز توست ای خوش‌صفات
ما که باشیم ای تو ما را جان جان — تا که ما باشیم با تو در میان
ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما — تو وجود مطلقی فانی‌نما
ما همه شیران ولی شیر علم — حمله‌شان از باد باشد دم‌به‌دم
حمله‌شان پیدا و ناپیداست باد — آنکه ناپیداست هرگز گم مباد

(مولوی، ۱/۱۳۷۹: ۵۹۵- ۶۰۴)

این بخش تنها شامل کلام مریدان خطاب به وزیر است، ولی به‌نظر می‌رسد «صدای مولانا بلافاصله جایگزین آن می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۱۱). در مورد این «جایگزینی صدا» ـاگر بتوان آن را تفسیر گفتار مریدان خواندـ باید به این نکات توجه کرد: نخست، «جایگزینی» و تفسیر مولوی ادامهٔ گفتار مریدان است نه لایهٔ دومی برای خطی داستانی؛ دوم، کلام مولوی به‌صورت پیاپی تمثیل‌هایی خُرد را فرامی‌خواند تا اینکه کم‌کم از موضوع مربوط به سطح داستان‌بنیاد فاصله می‌گیرد.

از این بحث نباید چنین نتیجه گرفت که کلام شخصیت داستانی همواره حاوی محتوایی غیرروایی است، بلکه دست‌کم در دو حالت می‌توان محتوایی روایی را نیز در این سخنان تشخیص داد: الف) آنچه در بخش ۳-۱ باعنوان حکایت‌ها یا پی‌رفت‌هایی در سطح زیرداستانی بررسی شد، حاصل کلام شخصیت هستند، با این تفاوت که همچنان شکلی روایت‌گونه دارند و با سطح داستان‌بنیاد در ارتباط مستقیم‌اند. تفسیری که راوی از این بخش‌ها ارائه می‌دهد نیز برآمده از خطوط روایی محسوب می‌شود. ب) آن‌گاه که کلام

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

شخصیت، با وجود ظاهری غیرروایی، به کنشی روایی در سطح داستان‌بنیاد اشاره دارد. برای تشخیص این بخش‌ها توجه به تفاوت میان کنشِ «گفتن» و محتوای «گفته» (آنچه از کلام و گفته‌های شخصیت برمی‌آید) ضروری است. مثلاً در بخشی از حکایت «طوطی و بازرگان»، پس از نقل گفته‌های بازرگان، چنین می‌خوانیم:

خواجه اندر آتش و درد و حنین — صد پراکنده همی‌گفت این‌چنین
گه تناقض گاه ناز و گه نیاز — گاه سودای حقیقت گه مجاز
مرد غرقه گشته جانی می‌کند — دست را در هر گیاهی می‌زند
تا کدامش دست گیرد در خطر — دست و پایی می‌زند از بیم سر

(مولوی، ۱/۱۳۷۹: ۱۸۱۴- ۱۸۱۸)

این نمونه به بخشی مربوط است که بازرگان پس از بازگشت از هندوستان و نقل آنچه رخ داده است، با مرگ طوطی خود مواجه می‌شود و ناله و پشیمانی آغاز می‌کند. در اینجا، برخلاف نمونهٔ پیشین، راوی برون‌داستانی، متن را متناسب با کنش «گفتن» که مربوط به سطح داستان‌بنیاد است تفسیر می‌کند نه متناسب با «گفته»های بازرگان. پس، در این نمونه با تفسیری از نوع گفته‌شده در بخش ۳-۱ مواجه هستیم.

۶. تداعی معانی

تداعی معانی، که یک ویژگی مهم روایی و زبانی *مثنوی* خوانده می‌شود، به گسست‌ها و پرش‌هایی اشاره دارد که به‌ناگاه و به‌صورتی نامعهود از موضوعی به موضوع دیگر رخ می‌دهند و پی‌گیری خط اصلی را ـاگر بتوان به وجود چنین خطی قائل بودـ برای مخاطب دشوار می‌کنند. ازمنظر داستان‌پردازی، این ویژگی با داستان‌درداستان‌بودن *مثنوی* در پیوند است. گسست‌های پی‌درپی و گاه طولانی در نقل داستان با ایجاد شیوه‌هایی غیرمعمول از تعلیق (بامشکی، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۶) به گسترش مضامین داستان نیز یاری می‌رساند. اگرچه این شیوه در ادبیات مشرق‌زمین چندان غریب نیست، در *مثنوی* به‌دلیل ارتباط با تداعی آزاد معانی شکلی متفاوت‌تر و دیریاب‌تر به خود گرفته است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۷). دربارهٔ دلایل و انگیزه‌های تداعی معانی در *مثنوی*، پیش از این نظرهایی ارائه شده است. زرین‌کوب، که تداعی معانی *مثنوی* را از ویژگی‌های بلاغت منبری می‌داند، «مناسبات لفظی» را مهم‌ترین عامل گسست متن و روی‌آوری از یک موضوع به موضوعی دیگر ذکر می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۶۰-۱۶۱). پورنامداریان نیز، افزون‌بر مواردی چون «شباهت‌های لفظی»، «تصویرهای واقعی و خیالی» و «ساختارهای زبانی و معنایی» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۷)، از وحی‌باوری مولوی به‌منزلهٔ عاملی مؤثر در ایجاد شیوه‌ای یاد

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

می‌کند که براساس آن «مولوی خود را واسطهٔ میان خدا و مخاطبان می‌داند» (همان، ۲۸۹). یوسف‌پور، با تقسیم‌بندی انگیزه‌های تداعی معانی به بیرونی و درونی، عوامل بیرونی را شامل مواردی چون خستگی مخاطبان و حضور نامحرمان در مجلس و عوامل درونی را شامل مواردی چون کدورت باطنی مولوی یا احساس تعلق‌خاطر او به موضوعی خاص ذکر کرده است (یوسف‌پور، ۱۳۸۶: ۲۷۸). بامشکی نیز در بحث از تداعی معانی، اولاً تنها به تداعی داستان‌ها توجه کرده و ثانیاً به تشابه، تناسب و تضاد و تباین میان دو امر یا موضوع به‌مثابهٔ عوامل تداعی معانی در *مثنوی* اشاره و هریک را به انواعی (با توجه به عناصر داستانی) تقسیم کرده است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۱۱-۱۶۶).[۷]

آنچه در مقالهٔ حاضر به‌منزلهٔ تلقی خاص مولوی از ساختار داستان همچون خطوط داستانی گسسته ارائه شد نیز می‌تواند تبیینی روایت‌شناختی از شکل‌گیری تداعی معانی در *مثنوی* به‌دست دهد. تأکید مولوی بر خطوط سیر داستانی و تلاش او برای ارائهٔ تفسیری مبتنی بر این خطوط، سبب شده تا هریک از کنش‌های داستان به‌صورت بالقوه ظرفیت بازگوشدن به‌صورت یک خط داستانی و ارائهٔ تفسیر درپی آن را بیابند. هریک از این تفاسیر نیز می‌توانند تفسیری دیگر و به‌دنبال آن داستانی دیگر را احضار کنند؛ بنابراین، شیوهٔ تفسیری مولوی یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری تداعی معانی و داستان‌های متداخل در *مثنوی* است. این شیوهٔ تفسیر و خوانش داستان، به‌طور مستقیم، در ساختار روایی متن نیز اثر گذاشته است: نگاهی قطعه‌قطعه به یک حکایت که هر قطعه (خط داستانی) تفسیر متناسب با خود را فرامی‌خواند. پس، باید گفت بررسی تداعی معانی از این زاویه، اولاً تنها بر آغاز فرایند خروج متن از خط و موضوع اصلی و ثانیاً تنها بر قطعات و بخش‌های روایی تأکید دارد.

این تلقی مولوی از ساختار حکایت، داستان‌های *مثنوی* را به تلفیقی از بخش‌های روایی و غیرروایی (تفسیری) تبدیل کرده است. در این مجموعه، خطوط داستانی بیشترین نقش را در جهت‌گیری تفاسیر برعهده دارند و خط اصلی داستان نیز ارزشی تقریباً هم‌سان با دیگر خطوط دارد؛ یعنی خطوط فرعی داستان‌های *مثنوی*، شاخه‌هایی برآمده از تنهٔ اصلی (خط اصلی داستان) پنداشته نمی‌شوند تا لزوماً هم‌سو با اهداف خط اصلی داستان تفسیر شوند؛ بنابراین، چنان‌که پیشتر نیز گفته شد، تمایز میان خطوط اصلی و فرعی تمایزی ارزش‌گذارانه نیست، بلکه صرفاً توصیفی است. با این نگاه، هریک از خطوط فرعی، می‌توانند به‌صورت داستانی مستقل با انگیزهٔ سرایش و شیوهٔ قرائت و تفسیر خاص بازگو شوند؛ بنابراین، مولوی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

نیز در تفسیر داستان، چندان خود را به رعایت اهداف و انگیزه‌های سرایش خط اصلی داستان پای‌بند نمی‌بیند. البته، آشکار است که بسیاری از این خطوط فرعی نمی‌توانند ازنظر شمّی حس شنیدن داستانی کامل را در شنونده ایجاد کنند، ولی باید گفت اولاً این امر در تمثیل‌های مستقل متون تعلیمی نیز سابقه دارد؛ حکایت‌های کوتاهی که «مستقل از فکر و معنی همراه با آنها ناقص و بی‌معنی به‌نظر می‌رسند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۴۷) و ثانیاً بحث حاضر بر سر امکان روایی تفسیر است نه جذابیت حکایت و تمثیل.

توجه‌نکردن به این ویژگی سبکی *مثنوی* سبب شده است تا گاه از ابهامات و ناهم‌خوانی‌هایی در داستان‌های *مثنوی* سخن گفته شود. اشارهٔ زرین‌کوب به ناتمام‌ماندن قصهٔ «در پیچ‌وخم استطرادات گونه‌گون» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۶۳) نمونه‌ای از همین نکته است. پورنامداریان نیز در بررسی قصهٔ «شیر و نخجیران»، با توجه به انگیزهٔ سرایش داستان (تفسیر ابتدایی)، بر این باور است که بیان اندیشه‌ها و معانی (تفاسیر) گوناگون درخلال داستان «دنبالهٔ منطقی اندیشه‌های قبلی نیست» و بنابراین مولوی آن تفاسیری را که «می‌توانست بهانهٔ قابل‌قبولی برای ایراد داستان باشد، گویی هم خود از یاد می‌برد و هم از ذهن خواننده می‌زداید» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۲۱-۳۲۲). در برخی مقالات نیز این ویژگی سبب «گسست»، «ناهماهنگی» و گاه «تناقض» میان تفسیر و داستان یا مطالب قبل و بعد پنداشته شده است (جوکار و جابری، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۵؛ ضیاء، ۱۳۹۱: ۶۰-۶۳). این نکته که گاه یکی از اشکالات داستان‌پردازی در *مثنوی* معرفی شده، برآمده از ویژگی تداعی معانی در *مثنوی* (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۶۳) یا فراموشی موضوع اصلی (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۲۱) خوانده شده است.

حال، اگر برآن باشیم تا از ویژگی یادشده تبیینی روایت‌شناختی در ارتباط با ساختار روایی *مثنوی* به‌دست دهیم، باید به همان تلقی خاص مولوی از ساختار داستان و ارائهٔ تفسیر از آن اشاره کنیم. این خوانش داستان به‌صورت خطوط داستانی مجزاست که سبب می‌شود تا گاه تفاسیر ارائه‌شده برای برخی خطوط داستانی (اصلی یا فرعی)، با انگیزهٔ سرایش داستان (تفسیر ابتدایی) یا تفاسیر مربوط به دیگر خطوط، ناهم‌خوان و گاه متضاد بنماید؛ بنابراین، آنچه درباب تفاسیر ابتدایی، میانی و انتهایی نیز گفته شد از همین قاعده پیروی می‌کند. نزد مولوی هیچ‌یک از این تفاسیر بر دیگری برتری ارزشی ندارند و هریک به‌طور مستقل و تنها با توجه به خط داستانی موردنظر ارائه می‌شوند. مواردی که در پژوهش‌های پیشین از آنها به‌مثابهٔ نمونه‌های گسست و ناهماهنگی میان تفسیر و داستان نام برده شده است، ازنظر روایی با یک علت تبیین می‌شوند: استقلال خطوط داستانی و تفاسیر *مثنوی* سبب شده تا تفاسیر ابتدایی، میانی و انتهایی گاه تفسیر خط اصلی و گاه تفسیر خط فرعی از داستان باشند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

«قصهٔ شاعر و صله‌دادن شاه و مضاعف‌کردن آن وزیر بوالحسن نام» در دفتر چهارم *مثنوی*، حکایت شاعری است که به امید دریافت صله با سرودن مدحی نزدیک پادشاه می‌آید و با پادرمیانی حسن وزیر پاداشی چندبرابر می‌ستاند. مدتی بعد که شاعر دچار تنگ‌دستی می‌شود، باز برای دریافت پاداش به دربار می‌آید، ولی وزیر جدید، که اتفاقاً نام او نیز حسن است، شاه را از بذل و بخشش بازمی‌دارد و شاعر بعد از دشواری فراوان با پاداشی اندک بازمی‌گردد. در اینجا به مقایسهٔ تفسیر ابتدایی (انگیزهٔ سرایش داستان) این حکایت و یکی از تفاسیر میانی آن می‌پردازیم. تفسیر ابتدایی، تقریباً بر خط اصلی داستان منطبق است:

لایهٔ اول (خط اصلی داستان): وزیری به نام حسن به شاعر بذل می‌کند، ولی بار دیگر وزیر جدید با همان نام بخل می‌ورزد.

لایهٔ دوم (تفسیر ابتدایی):

دیو هم وقتی سلیمانی کند — لیک هر جولاهه اطلس کی تند
دست جنباند چو دست او ولیک — در میان هردوشان فرقی است نیک

(مولوی، ۱۳۷۹/۴: ۱۱۵۴-۱۱۵۵)

ازمیان دیگر تفاسیری که بر محور هم‌نشینی در این حکایت موجودند، به یکی از تفاسیر میانی می‌توان اشاره کرد که تنها با یکی از پی‌رفت‌ها متناظر و با تفسیر ابتدایی نیز ناهم‌خوان است:

لایهٔ اول (خط فرعی داستان): شاعری یک‌بار از درگاهی لطف دید و بار دوم نیاز خود را به همان بارگاه عرضه کرد.

لایهٔ دوم (تفسیر میانی):

معنی الـله گفت آن سیبویه — یولهون فی الحوائج هم لدیه
گفت الهنا فی حوائجنا الیک — والتمسناها وجدناها لدیک
صدهزاران عاقل اندر وقت درد — جمله نالان پیش آن دیان فرد
هیچ دیوانهٔ فلیوی این کند — بر بخیلی عاجزی کدیه تند
گر ندیدندی هزاران بار بیش — عاقلان کی جان کشیدندیش پیش
بلکه جملهٔ ماهیان در موج‌ها — جملهٔ پرندگان بر اوج‌ها
پیل و گرگ و حیدر اشکار نیز — اژدهای زفت و مور و مار نیز
بلک خاک و باد و آب و هر شرار — مایه زو یابند هم دی هم بهار

(همان، ۱۱۶۹-۱۱۷۶)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

چنان‌که ملاحظه می‌شود، خط اصلی داستان و تفسیر آن به تفاوت ماهیت پدیده‌ها با وجود شباهت ظاهری آنها و لزوم اعتمادنکردن به این شباهت‌ها اشاره دارد، درحالی‌که تفسیر میانی، که براساس خطی فرعی بنا شده است، بر این موضوع تکیه دارد که به آنکه یک‌بار آزمون شده می‌توان اعتماد کرد. جالب‌توجه اینجاست که تفسیر اخیر درحالی ارائه می‌شود که در انتهای حکایت (خط اصلی)، این اعتماد نتیجهٔ خوشایندی برای شاعر درپی ندارد. این تفاوت و ناهم‌خوانی را ـچنان‌که گفته شدـ می‌توان نتیجهٔ خوانش داستان براساس خطوط داستانی مجزا دانست. خط اصلی داستان و خطوط فرعی، همچون تفاسیر مربوط به آنها، به‌صورت هم‌نشین و مستقل از یکدیگر در متن حضور دارند؛ بنابراین، راوی در ارائهٔ تفسیر خط فرعی، آن را به‌صورت مستقل قرائت و تفسیر می‌کند، نه در هماهنگی با خط اصلی. در حکایت اخیر نیز تفسیر ابتدایی، متناظر با خط اصلی و تفسیر میانی، متناظر با خط فرعی ارائه شده است. در چنین نمونه‌هایی، تفاوت میان تفاسیر ابتدایی، انتهایی و میانی، نتیجهٔ تفاوت میان خطوط داستانی (اصلی و فرعی) است که سبب ناهماهنگی میان تفسیر و خط داستانی می‌شود.[۸]

گذشته‌ازاین، تفاوت میان خطوط داستانی برآمده از دو خوانش با محوریت دو شخصیت داستانی (ر.ک: بخش ۳-۲) نیز می‌تواند به نوعی دیگر سبب ناهماهنگی و تفاوت میان تفاسیر هم‌نشین شود. مثلاً در حکایت «رفتن باز به خانهٔ کم‌پیرزن»، که در بخش ۳-۲ بررسی شد، دو تفسیر، یکی با محوریت کم‌پیرزن و دیگری با محوریت باز ارائه شده است. به‌عبارت دیگر، دو تفسیر براساس دو خط داستانی، که هریک به نوعی می‌توانند خط اصلی محسوب شوند، ارائه شده است، با این تفاوت که تفسیر انتهایی (براساس خط داستانی دوم) با تفسیر ابتدایی (خط داستانی اول) تا حدی ناهم‌خوان است.

۷. شخصیت‌پردازی و تعدد تفاسیر

یکی از پیامدهای روایی تنوع تفاسیر، معرفی شخصیت‌های چندگانه و چندلایه است. مثلاً ناهم‌خوانی میان تفاسیر یادشده در حکایت باز و کم‌پیرزن (یا میان انگیزهٔ بیان حکایت با تفسیر دوم)، دو شخصیت کاملاً متفاوت از باز معرفی می‌کند: در اولی، با تکیه بر ویژگی‌های مثبت باز، آن را می‌توان نماد حکمت دانست که در دست نااهلان نمی‌پاید و در دومی، با تکیه بر ویژگی‌های منفی آن، نماد کسانی است که با ناآگاهی جایگاه اصلی خود را از دست داده‌اند و باید نتایج مشقت‌بار آن را تحمل کنند. نمونه‌ای را که توکلی دربارهٔ قصهٔ «شیر و نخجیران» ذکر می‌کند و آن را به تداعی و گسست معانی نسبت می‌دهد، از همین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

زاویه می‌توان تبیین کرد: «در نیمهٔ نخست[...] شیر چهره‌ای غالب و مثبت دارد و نیمهٔ دوم چهره‌ای مغلوب و منفی و گریزهای قصه که به رمزشکنی و تحلیل او می‌پردازند با یکدیگر هم‌خوانی ندارند» (توکلی، ۱۳۸۳: ۲۴).

نمونهٔ آشکارترِ این موضوع را در داستان پادشاه «جهود و نصرانیان» می‌توان یافت که در آن، تفسیر ابتدایی و انتهایی داستان با اندکی تفاوت بر این نکته تأکید می‌کند که نتیجهٔ هر امری هم‌رنگ خودِ آن است. همچنان‌که وزیر جهود نیز، با همهٔ زیرکی، غیر از اختلاف و خون‌ریزی از خود چیزی باقی نگذاشت. باوجوداین، در بخشی از همین داستان، تفسیرِ ارائه‌شده برپایهٔ کنش نصرانیان در جست‌وجوی جانشین وزیر، تصویری از وزیر می‌سازد که با آنچه از ابتدا ساخته شده تناسبی ندارد:

لایهٔ اول: ولی‌امر نصرانیان از دنیا می‌رود و نصرانیان برای هدایت خود به جست‌وجوی جانشین می‌پردازند.

لایهٔ دوم:

چون‌که گل بگذشت و گلشن شد خراب — بوی گل را از که یابیم از گلاب
چون خدا اندر نیاید در عیان — نایب حق‌اند این پیغمبران
(مولوی، ۱/۱۳۷۹: ۶۷۲-۶۷۳)[۹]

در این مورد نیز، همچون نمونه‌های پیشین، استقلال خط فرعی از خط اصلی، تفسیری متفاوت و حتی متضاد با خط اصلی ایجاد کرده است؛ یعنی پی‌رفت‌ها و خطوط داستانی مختلف با هدف تکمیل‌کردن اندیشه‌ای ازپیش‌موجود (تفسیر و انگیزهٔ ابتدایی سرایش داستان) فراخوانده نمی‌شوند، بلکه تاحد زیادی مستقل از یکدیگر و متناظر با تفسیرهایی مستقل هستند؛ بنابراین، ارائهٔ تفسیرها به‌شیوهٔ هم‌نشینی در *مثنوی* را می‌توان در شکل‌گیری و تغییرِ ساختار، مضمون و شخصیت‌های داستان نیز مؤثر دانست.

با این توضیحات، نگاه مولوی به داستان تمثیلی را باید نگاهی همراه با معانی متعدد و گریزان دانست، چنان‌که برخی اظهارنظرها دربارهٔ داستان تمثیلی، که آن را پنهان‌کنندهٔ راز درعین تظاهر به برملاکردن می‌خوانند (لوته، ۱۳۸۸: ۱۳۸)، در *مثنوی* نمودی عملی می‌یابد. گویی تمثیل در نگاه مولوی، با برخورداری از امکان بالقوهٔ تفسیر، به نوعی آن را از معانی متعدد و حصرناشدنی برخوردار می‌کند، نگاهی که می‌تواند تعاریف معمول تمثیل (دربرابر نماد) را زیر سؤال ببرد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

نتیجه‌گیری

یکی از موضوعات مهم مربوط به سبک‌شناسی روایت‌های کهن توجه به چگونگی تفسیر داستان تمثیلی در کتاب‌های تعلیمی و حکمی است. این تفاسیر چگونگی فهم مفسر را از ساختار روایت نشان می‌دهند. اگر شیوه‌های ارائهٔ تفاسیر مختلف از یک داستان تمثیلی را بتوان در دو شیوهٔ هم‌نشینی و جانشینی تفاسیر خلاصه کرد، باید گفت یکی از ویژگی‌های خاص سبکی *مثنوی*، ارائهٔ تفاسیر متعدد برای یک داستان تمثیلی بر محور هم‌نشینی است. در این فرایند، یک داستان به‌صورت مجموعه‌ای از خطوط داستانی خوانده می‌شود و در مرحلهٔ بعد، به‌صورت اختیاری برخی از این خطوط داستانی گزینش و تفسیر می‌شوند. این خطوط داستانی، ازنظر روایی، یا با محوریت تنوع پی‌رفت‌ها گزینش می‌شوند، یا با محوریت تنوع شخصیت‌ها. نکتهٔ مهم این است که اگرچه داستان‌های *مثنوی* با انگیزه‌ای آغاز می‌شوند که خود می‌تواند تفسیری بر داستان تلقی شود، مولوی در تفسیر خود از دیگر خطوط داستانی به انگیزهٔ سرایش داستان چندان وفادار نمی‌ماند. به‌عبارت دیگر، تلقی مولوی از ساختار داستان همچون مجموعه‌ای از خطوط داستانی، سبب شده تا این خطوط هم مستقل از یکدیگر خوانده شوند و هم تفاسیر مستقلی از آنها ارائه شود. این استقلال تفاسیر تاحدی است که ممکن است یک تفسیر متفاوت و حتی متضاد با پایان داستان یا دیگر تفاسیر باشد. این نکات تبیینی روایت‌شناختی از تداعی معانی در *مثنوی* نیز به‌دست می‌دهند: هر خط داستانی می‌تواند تفسیری را به‌همراه آورد که لزوماً با دیگر تفاسیر و به‌ویژه انگیزهٔ اولیهٔ سرایش داستان هم‌سو نیست، نکته‌ای که می‌تواند آغازی بر تداعی معانی باشد.

پی‌نوشت

1. Allegory
2. Sequence
3. Ticlevel Diege
4. Level Diegetichyper
5. Paraphrase

۶. برای نمونه می‌توان به حکایت زیر از باب دوم *بوستان* اشاره کرد: «شنیدم که مردی غم خانه خورد/ که زنبور بر سقف او لانه کرد/ زنش گفت از اینان چه خواهی؟ مکن/ که مسکین پریشان شوند از وطن/ بشد مرد نادان پس کار خویش/ گرفتند یک روز زن را به نیش/ زن بی‌خرد بر در و بام و کوی/ همی کرد فریاد و می‌گفت شوی/ مکن روی بر مردم ای زن ترش/ تو گفتی که زنبور مسکین مکش/ کسی با بدان نیکویی چون کند؟/ بدان را تحمل، بد افزون کند/ چو اندر سری بینی آزار خلق/ به شمشیر تیزش بیازار حلق/ ...// چه نیکو زده‌ست این مثل پیر ده/ ستور لگدزن گرانبار به/ اگر نیک‌مردی نماید عسس/ نیارد به شب خفتن از دزد، کس/ نی نیزه در حلقهٔ کارزار/ به‌قیمت‌تر از نیشکر صدهزار/ نه هرکس سزاوار باشد به مال/ یکی مال خواهد،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

یکی گوشمال/ چو گربه‌نوازی کبوتر برد/ چو فربه کنی گرگ، یوسف درد/ بنائی که محکم ندارد اساس/ بلندش مکن ور کنی زو هراس/ چه خوش گفت بهرام صحرانشین/ چو یکران توسن زدش بر زمین/ دگر اسبی از گله باید گرفت/ که گر سر کشد باز شاید گرفت/ ...» (سعدی، ۱۳۸۵: ۳۷۸).

۷. به‌نظر می‌رسد تقسیم‌بندی و بحث بامشکی، باوجود رویکردی ظاهراً روایت‌شناختی، تاحدزیادی از همان مباحث پیشین در مورد شباهت‌های لفظی و معنایی و ساختاری پیروی کند. مثلاً هنگامی که بامشکی از کنش داستانی به‌مثابهٔ عامل تداعی یک داستان سخن می‌گوید، آن را همچون مؤلفه‌ای روایی در نظر نمی‌گیرد، بلکه در عمل بر ماهیت لفظی و معنایی آن کنش تأکید می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۱۷- ۱۲۶).

۸. شاید بتوان این ویژگی‌ها را (بدون درنظرگرفتن تفسیرگری راوی) جزو مهم‌ترین عناصر سبک روایی متون کهن پنداشت. این ویژگی سبکی بیش‌ازهمه به چگونگی توالی پی‌رفت‌ها مربوط می‌شود. برخی ویژگی‌های گفته‌شده درباب داستان‌پردازی کهن با درنظرداشتن این ویژگی سبکی توجیه‌پذیرند؛ مسائلی همچون رهاشدن یک پی‌رفت و پرداختن به پی‌رفت فرعی (راغب، ۱۳۹۳: ۲۲۱- ۲۲۲)، ناتمام‌بودن و عدم استقلال داستان‌های تمثیلی (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۵۱- ۵۲)، گسست در توالی رویدادهای متن و غیبت ربط میان داستان و نتیجه و ازدست‌رفتن «سیاق سخن» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۱۷- ۲۱۸) و... .

۹. تضاد میان تصویر وزیر در این پی‌رفت با تصویر او در خط اصلی داستان وقتی بیشتر می‌شود که ابیات بعدی را ـکه تفاسیر جدیدی از این پی‌رفت ارائه می‌دهدـ مطالعه کنیم؛ هرچند، چنان‌که پیشتر نیز بیان شد، بررسی توالی تداعی‌ها و تفاسیر از موضوع اصلی این مقاله خارج است: «نه غلط گفتن که نائب با منوب/ گر دو پنداری قبیح آید نه خوب/ نه دو باشد تا توی صورت‌پرست/ پیش او یک گشت کز صورت برست/ چون به صورت بنگری چشم تو دوست/ تو به نورش در نگر کز چشم رُست» (مولوی، ۱/۱۳۷۹: ۶۷۴- ۶۷۶).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*. جلد ۱. تهران: مرکز.

انوار، عبدالـله (۱۳۷۵) *تعلیقه بر اساس‌الاقتباس خواجه نصیر طوسی*. جلد ۱ (متن *اساس‌الاقتباس*). تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۹۲) *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: رخداد نو.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳) *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

ـــــــــ (۱۳۹۰) «تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی». *مولوی‌پژوهی*. شمارهٔ ۱۱: ۱-۲۹.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۰) *داستان‌های تمثیلی‌ـ رمزی فارسی*. تهران: چشمه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. ویراست سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــ (۱۳۸۸) *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹) *از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی*. تهران: مروارید.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]

[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]

ـــــــــ (۱۳۸۳) «تداعی، قصه و روایت مولانا». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. شمارهٔ ۳ و ۴: ۳۷-۳۹.
تولان، مایکل (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
جوکار، نجف و سیدناصر جابری (۱۳۸۹) «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل». *ادب و زبان*. شمارهٔ ۲۵: ۵۱-۷۲.
راغب، محمد (۱۳۹۳) «گسترش پیرنگ در خطوط فرعی داستانی در قصه‌های ایرانی و هندی». *نامهٔ فرهنگستان* (ویژه‌نامهٔ شبه قاره). دورهٔ دوم. شمارهٔ ۲: ۲۱۵-۲۳۰.
ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) *سرّ نی: نقد و شرح تحلیل و تطبیقی مثنوی*. تهران: علمی.
ـــــــــ (۱۳۸۲) *بحر در کوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*. تهران: علمی.
ستاری، جلال (۱۳۹۲) *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران: مرکز.
سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۵) *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) *انواع ادبی*. تهران: فردوس.
صفوی، سیدسلمان (۱۳۸۸) *ساختار معنایی مثنوی معنوی*. ترجمهٔ مهوش‌السادات علوی. دفتر اول. با مقدمهٔ سیدحسین نصر. تهران: میراث مکتوب.
ضیاء، محمدرضا (۱۳۹۱) «تداعی معانی و آفات آن در مثنوی مولوی». درّ دری. شمارهٔ ۳: ۶۵- ۷۴.
کالر، جاناتان (۱۳۸۹) *نظریهٔ ادبی: معرفی بسیار مختصر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
لنسر، سوزان (۱۳۸۹) «پیرنگ در یک نگاه». در: پیرنگ. الیزابت دپیل. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.
لوته، یاکوب (۱۳۸۸) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امیر نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. تهران: هرمس.
محمدی، علیرضا (۱۳۸۵) «داستان تمثیلی؛ کارکرد، تفسیر و چندمعنایی». *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۸۱: ۲۵۷-۲۷۳.
ـــــــــ (۱۳۹۲) «روایت‌شناسی تمثیل داستانی». *الهیات هنر*. شمارهٔ ۱: ۵-۲۷.
منشی، نصرالـله‌بن‌محمد (۱۳۸۰) *کلیله و دمنه*. تصحیح عبدالعظیم قریب. تهران: افسون.
مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۷۹) *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. قزوین: سایه‌گستر.
وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۳) *مرزبان‌نامه*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۶) «نقش استطراد در حکایات مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۱۶: ۲۷۱-۲۹۴.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.83.13.6]
[DOI: 10.29252/jpll.25.83.273]