داستان تمثیلی؛ ساختار، تفسیر و چندمعنایی

علیرضا محمدی کله‌سر*

چکیده

چندمعنایی در داستان‌های تمثیلی، افزون‌بر بافت معنایی و فهم مخاطب به‌منزلهٔ ویژگی‌های بیرونی حاکم بر تفسیر، با ویژگی‌های ساختاری این متون نیز رابطه دارد. هدف مقالهٔ حاضر بررسی نقش ویژگی‌های ساختاری و روایی داستان تمثیلی در ایجاد تفاسیر متعدد از این متون است. ازآنجاکه تفسیر متن تمثیلی همواره بر یک خط داستانی و براساس کنش‌های داستانی انجام می‌گیرد، بررسی چندمعنایی نیز به تعداد خطوط داستانی در داستان‌های تمثیلی وابسته است. بنابراین، چندمعنایی تمثیل را می‌توان نتیجهٔ دو فرایند روی دو محور متفاوت دانست: محور هم‌نشینی و محور جانشینی. در نخستین فرایند، تفاسیر گوناگون با خطوط متعدد داستانی متناظرند. این خطوط داستانی نیز خود نتیجهٔ تعدد پی‌رفت‌ها و شخصیت‌های تمثیل هستند. در دومین فرایند نیز فقط یک خط داستانی و با توجه به بافت‌های معنایی متعدد می‌تواند تفاسیر گوناگون از تمثیلی واحد را ارائه دهد. این تقسیم‌بندی نتایجی نیز در زمینهٔ چندمعنایی نمادهای ادبی می‌تواند درپی داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: داستان تمثیلی، تفسیر، خط داستانی، هم‌نشینی، جانشینی.

* استادیار دانشگاه شهرکرد amohammadi344@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۳/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۱۸

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

۱. مقدمه

به‌دلیل غلبهٔ رویکرد تعلیمی در روایتگری کهن، بسیاری از نویسندگان پس از نقل داستان‌های تمثیلی، اهداف، معانی و تفاسیر مورد نظر خود را نیز به آنها افزوده‌اند. با وجود این، چندمعنایی و امکان ارائهٔ تفاسیر مختلف از یک داستان تمثیلی همواره یکی از ویژگی‌های آن شمرده شده‌است (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۵۱). این ویژگی مخصوصاً هنگام سخن‌گفتن از پیوندهای نماد و تمثیل بیشتر خودنمایی می‌کند.

پیشتر، نویسندگانی ازجمله پورنامداریان (۱۳۸۳) و پارسانسب (۱۳۹۰) داستان‌های تمثیلی در ادبیات فارسی را تحلیل کرده‌اند، ولی هدف هیچ‌یک از آنها تأکید بر ویژگی‌های روایی به‌منظور دریافت معانی گوناگون این متون نبوده است. این مقاله بر آن است تا بدون توجه به محتوا و مضامین تفاسیر ارائه‌شده، تبیینی روایت‌شناختی از فرایند تأویل و تفسیرِ[۱] داستان‌های تمثیلی ارائه دهد. بنابراین، یکی از وجوه تمایز مقالهٔ حاضر با اغلب مطالعات پیشین، تکیهٔ آن بر ویژگی‌های ساختاری و روایی برای تبیین چندمعنایی در داستان‌های تمثیلی است.

مهم‌ترین سؤالات پژوهش حاضر عبارت‌اند از اینکه: اولاً، چندمعنایی و تفسیرپذیری داستان تمثیلی چه ارتباطی با ویژگی‌های ساختاری آن دارد؟ ثانیاً، چندمعنایی در تفسیر داستان تمثیلی حاصل کدام فرایندهای روایی است؟ برای دست‌یابی به این اهداف، بدون تلاش برای آزمودن و پیاده‌سازی نظریه‌ای خاص، ضمن مرور مطالعاتی که پیش از این در زبان فارسی انجام شده است، از دستاوردهای روایت‌شناسی ساختگرا نیز بهره خواهیم جست.

۲. تمثیل؛ تعاریف و رویکردها

در ادبیات فارسی، داستان تمثیلی همواره در پوشش دیگر انواع تمثیل تحت بررسی قرار گرفته و به‌همین‌دلیل، خصوصیات و احکامِ آنها بر این گونهٔ داستانی نیز حمل شده است. در تعاریف مرسوم از تمثیل، معمولاً بر مواردی چون کارکردهای استدلالی، قیاسی و منطقی (انوار، ۱۳۷۵: ۲۵۴) یا ساختار تشبیه‌گونه و برخوردار از وجوه شَبه متعدد (جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۰) تأکید شده است که بر برخی از آنها اشکالاتی می‌توان وارد کرد (مرتضایی، ۱۳۹۰: ۳۰-۳۳). شفاف‌نبودن تعاریف این حوزه هنگامی جدی‌تر می‌شود که اولاً آنها را با اصطلاحاتی چون تشبیه مرکب، مجاز بالاستعاره، استعارهٔ مرکب و... مقایسه کنیم و ثانیاً پای داستان تمثیلی[۲] را نیز به میان باز کنیم که چندی است وارد مباحث نظری ادبیات فارسی شده است. همین آمیختگی موجب شده است داستان تمثیلی، به‌دلیل غلبهٔ

رویکرد بلاغی، اغلب با معیارهایی غیرروایی بررسی شود. یکی از آشکارترین نشانه‌های غلبهٔ رویکرد بلاغی، تأکید بر حضور یا غیبت مشبه‌به در تعاریف تمثیل است که در تعاریف قدما (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۵) و بسیاری از معاصران به چشم می‌خورد؛ همچون تمایز میان تمثیل، تمثیل رمزی و داستان رمزی (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۴۷). دراین‌میان، برخی نیز تلاش کرده‌اند با تمایزی تلویحی میان رویکردهای بلاغی و روایی در مطالعهٔ تمثیل، داستان تمثیلی را با کمترین دخالت معیارهای بلاغی تعریف کنند. مثلاً شفیعی‌کدکنی بدون تکیه بر تمایز میان ساخت تشبیهی و استعاری، «مجموعهٔ آنچه [را] متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۸۴) تحت عنوان اسلوب معادله و کاربرد مثل را نیز تحت عنوان ارسال‌المثل از دایرهٔ تعاریف مرسومِ تمثیل کنار می‌گذارد. او بدون توجه به حضور یا غیبت مشبه در متن، تمثیل را معادل آلیگوری فرنگی و به‌معنای بیان روایی گسترش‌یافته‌ای می‌داند که معنای دیگری نیز ورای ظاهر آن می‌توان یافت (همان، ۸۲- ۸۶).

۳. چندمعنایی و ساختار داستان تمثیلی

به‌نظر می‌رسد بررسی چگونگی برآمدن معانی متعدد از یک داستان تمثیلی، بیش‌از آنکه بر ویژگی‌های بلاغی تکیه داشته باشد، به شناخت مؤلفه‌های روایی این داستان‌ها وابسته است. ازآنجاکه درک ساختار داستان‌های تمثیلی تا حدودی به چگونگی درک و تفسیر ما از پیام و معنای آنها نیز مربوط می‌شود، این دو موضوع را می‌توان در ارتباط با یکدیگر مطالعه کرد. موفقیت در دست‌یابی به ساختار داستان‌های تمثیلی نیز در درجهٔ اول در گرو پاسخ به این سؤال است که یک داستان با چه شروطی تمثیلی تلقی می‌شود. در تقسیم‌بندی کلی، این شروط را می‌توان به دو دستهٔ بیرونی و درونی تقسیم کرد. شروط درونی به ویژگی‌های متن، و شروط بیرونی نیز اغلب به انتظارات و پیش‌فرض‌های خوانندهٔ آن مربوط است. ازجمله ویژگی‌های درون‌متنی که در پژوهش‌های پیشین نیز از آنها سخن به میان آمده عدم مطابقت با واقعیت است. غیرواقعی‌بودن شخصیت‌ها (مانند داستان‌ها و حکایات حیوانات) یا کنش‌ها و وقایع داستان (مانند داستان‌های تخیلی، داستان‌های پیامبران و...) ازجمله ویژگی‌هایی است که می‌توانند همچون نشانه‌هایی دال بر تمثیلی‌بودن متن تلقی شوند[۳] (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

اما از دیگر شروط درون‌متنی ـکه به‌طور مستقیم به موضوع مقالهٔ حاضر نیز مربوط استـ می‌توان به ویژگی‌های مربوط به ساختار روایی تمثیل‌های داستانی اشاره کرد. این ویژگی‌ها از سویی به طرح و ساختار این تمثیل‌ها و ازسوی دیگر به ظرفیت‌های درونی و

فرایند فهم و تفسیر آنها اشاره دارند. پیش‌ازاین، از دو ویژگی «کنش‌محوری» و «حرکت بر خط داستانی واحد» به‌منزلهٔ ویژگی‌های مهم ساختاری داستان‌های تمثیلی نام برده شده‌است (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۶). به‌عبارت دیگر، تمثیلی‌پنداشتن یک متن داستانی ازمنظر روایت‌شناسی، در گرو خوانش آن به‌صورت توالی کنش‌های روی‌داده بر یک خط داستانی است. یکی از دلایلی که به پذیرفتن این نظر کمک می‌کند، این است که فرایند تأویل و فهم داستان تمثیلی نیز با همین روند انجام می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، تفاسیر به‌منزلهٔ لایه‌های موازی با لایهٔ روایی موجود در متن داستان (لایهٔ ظاهری)، همچون یک خط داستانی متشکل از توالی کنش‌محورِ گزاره‌ها شکل می‌گیرند (همان، ۱۶). بنابراین، تلقی یک داستان به‌مثابهٔ تمثیل، با فرایند تأویلِ آن هم‌سو می‌شود. این نگاه، افزون‌بر توصیف ساختار روایی تمثیل، فرایند تأویل و نیز تعدد و گوناگونی تأویل‌های مربوط به یک داستان تمثیلی را می‌تواند تبیین کند.

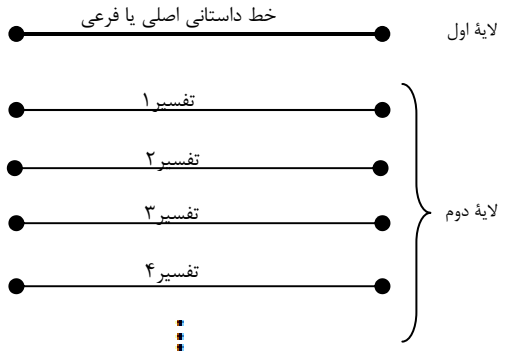
در بخش‌های آینده، با استفاده از این معیارها، تلاش خواهد شد تبیینی روایت‌شناختی از چندمعنایی در تمثیل و چگونگی برآمدن معانی مختلف از آن ارائه شود. بدین‌منظور، فرایند دست‌یابی به معانی مختلف در داستان تمثیلی در دو محور جانشینی و هم‌نشینی بررسی خواهد شد.

۳. ۱. محور جانشینی؛ لایه‌های معنایی

یکی از ویژگی‌هایی که در تعریف داستان تمثیلی بر آن تأکید می‌شود وجود لایه‌ای دیگر از معنا ورای لایهٔ ظاهری است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۹). لایهٔ دوم به‌صورت بالقوه می‌تواند بر معانی گوناگونی دلالت کند که مرسوم‌ترین آنها معانی برآمده از گفتمان‌های اجتماعی، اخلاقی، سیاسی و عرفانی هستند. این چندگانگی معانی به‌دلیل امکان برآمدن خط روایی لایهٔ دوم، در/ از فضای گفتمان‌های مختلف است. بنابراین، لایهٔ دوم به‌صورت نظری برآمده از دل گفتمان‌هایی است که به‌شکل موازی و بالقوه فراروی مخاطب قرار می‌گیرند. دراین‌میان، خواننده/ مفسر با توجه به اهداف و زمینه‌های ذهنی خود، یکی از این گفتمان‌ها را به‌مثابهٔ زمینهٔ معنایی برای برساختن لایهٔ دوم برمی‌گزینند. ازاین‌منظر، تفاوت تفاسیر مختلف، بیش‌ازهمه، به گفتمانی مربوط است که هربار می‌تواند از میان گفتمان‌های موجود در محور جانشینی، گزینش شود و روایتِ مربوط به لایهٔ دوم براساس آن تولید شود. با این توضیحات، تأویل و تفسیرهای مختلف سیاسی، عرفانی، اخلاقی و... از داستانی واحد براساس همین فرایند توجیه‌پذیر است.

نخستین نوع ایجاد چندمعنایی (بر محور جانشینی) را می‌توان براساس شکل ۱ نشان داد:

شکل ۱. چگونگی ایجاد معانی در تمثیل با توجه به لایه‌های معنایی (محور جانشینی)



در این شکل، لایهٔ اول همان خط داستانی اصلی یا فرعی برآمده از متن روایی است که مفسر درپی تفسیر آن است. لایهٔ دوم نیز هر بار حاصل گزینش یکی از تفاسیر بالقوه و وابسته به گفتمان‌های مختلف است. این تفاسیرِ بالقوه ـ چنان‌که مشاهده می‌شودـ همگی مبتنی بر خط داستانی واحدی هستند.

بهترین نمونه‌های این فرایند را در تفسیر حکایات تمثیلی کوتاه (همچون حکایات کهن) می‌توان یافت. این نوع چندمعنایی، به‌وضوح، بر یک خط داستانی استوار است و به‌همین‌دلیل، در تفسیر حکایات کوتاه (به‌ویژه حکایات کهن) به‌دلیل رخ‌دادن وقایع آنها بر یک خط داستانی، بیش‌از دیگر داستان‌ها و حکایات به چشم می‌خورد. در داستان‌های بلندتر فرایند تشکیل لایهٔ دوم معنایی کمی پیچیده‌تر است: تبدیل لایهٔ نخست به خط داستانی واحد، سپس برساختن لایهٔ دوم گفتمان گزینش‌شده روی محور جانشینی (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۱۷-۱۸). توجه به این نکته ضروری است که تبدیل داستان‌های پیچیده‌تر به خط داستانی واحد، درواقع، ارائهٔ خلاصه‌ای از طرح اصلی داستان است که بنا به دستاوردهای روایت‌شناسان همواره مبتنی بر کنش‌ها و رویدادها است (بال، ۱۹۹۷: ۱۸۲-۱۸۷). پس، نخستین نوع چندمعنایی (چندمعنایی حاصل از گزینش معنا بر محور جانشینی)، براساس یک خط داستانی و متناسب با گفتمان‌ها و بافت‌های مختلف معنایی رخ می‌دهد. روشن است که جزئیات داستانی حذف‌شده نیز پس از گزینش لایهٔ دوم به‌صورت تناظری یک‌به‌یک معنا می‌یابند. این جزئیات، به‌ویژه مواردی که بیشتر ماهیتی توصیفی دارند تا کنشی، نمایان‌کنندهٔ نمادهای موجود در تمثیل هستند. معنای برآمده از نمادها به دلالت‌های معنایی بافت و گفتمانی وابسته است که لایهٔ دوم روایی از دلِ آن

برمی‌آید و انتخاب می‌شود. این نکته مبین شباهت ساختاری میان چندمعنایی نماد و چندمعنایی داستان تمثیلی است. به این موضوع در بخش پایانی بازخواهیم گشت.

برای نمونه، درباب چهارم *مرزبان‌نامه*، ماجرای موشی نقل شده است که خانه‌اش را ماری اژدهاپیکر تصاحب می‌کند. موش، که خود را از غلبه بر مار عاجز می‌بیند، برای پس‌گرفتن خانهٔ خود با حیله‌گری باغبان را تا نزدیک جایگاه مار می‌کشاند و با بهره‌گیری از نیروی باغبان بر مار پیروز می‌شود. در پایان حکایت، نویسنده تمثیل را این‌گونه تفسیر می‌کند: «این فسانه از بهر آن گفتم تا بدانی که چون استبداد ضعفا از پیشبرد کارها قاصر آید استمداد از قوت عقل و رزانت رای و معونت بخت و مساعدت توفیق کنند تا غرض به حصول پیوندد» (سعدالدین وراوینی، ۱۳۸۳: ۲۴۴). تفسیر نویسنده براساس خط اصلی داستان و مبتنی بر گفتمان حکمی و تعلیمی بیان شده است. این درحالی است که همین خط داستانی می‌تواند لایهٔ نخست برای تفاسیر برآمده از دیگر گفتمان‌ها و بافت‌های معنایی باشد؛ چنان‌که در مقاله‌ای، لایهٔ دوم براساس همان خط داستانی، ولی برآمده از گفتمان سیاسی ساخته شده است:

> موش نمادی است از لیبرالیستی که درپی حفظ مالکیت خصوصی خویش است و برای رسیدن به این هدف مقدس، هراسی از رویارویی با دشمن (مار) ندارد و با طرحِ نقشه‌ای بر او غلبه می‌کند. او در این مبارزه برای رهایی از چنگ دشمن از دشمنی قوی‌تر کمک می‌گیرد و چه گواراست پیروزی و فتحی که از درگیری دشمنان سرسخت حاصل می‌شود. این ویژگی همهٔ آزادی‌خواهان است که هشیار و زیرک‌اند و از نقاط ضعف قدرتمندان به‌شکل مطلوب برای رسیدن به آزادی و دفع ظلم بهره می‌برند» (اطمینان، ۱۳۸۷: ۴۶).

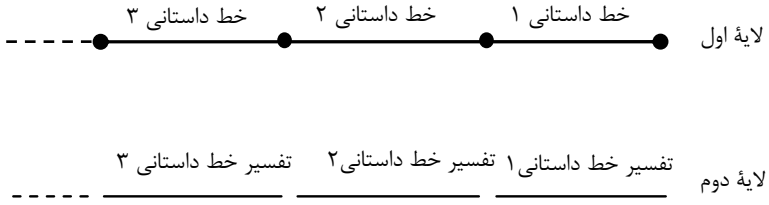
تفسیر دوم ـگذشته از صحت و سقمِ روش‌شناختی آن‌ـ ازنظر گزینش خط داستانی، تفاوتی با تفسیر نخست ندارد، بلکه تنها تفاوت آنها در بافت و گفتمانی است که محتوای لایهٔ دوم برمبنای آن شکل می‌گیرد. در هر دو تفسیر مؤلفه‌های حکایت نیز به‌منزلهٔ نماد و براساس همان گفتمانِ گزینش‌شده تفسیر شده‌اند؛ چنان‌که موش نماد انسان ضعیف (یا لیبرالیست یا آزادی‌خواه)، مار نماد ستمگر (دشمن)، خانهٔ موش نماد هدف (یا مالکیت خصوصی) و... است.

۳. ۲. محور هم‌نشینی؛ خطوط داستانی

متن روایی، افزون‌بر خط اصلی داستانی که بر خلاصهٔ طرح داستان منطبق است، ممکن است خطوطی فرعی نیز داشته باشد که تعداد آنها به طول و میزان پیچیدگی‌های داستان وابسته است. هریک از این خطوط داستانی با برخورداری از ویژگی‌های روایی تمثیل می‌توانند در جایگاه لایهٔ اول (ظاهر متن)، خواننده را برای کشف لایهٔ دوم معنایی تشویق

کنند. این فرایند دومین شیوهٔ ایجاد چندمعنایی در داستان‌های تمثیلی است. با مقایسهٔ چندمعنایی حاصل از تعدّد لایه‌های معنایی و گفتمانی (محور جانشینی) با چندمعنایی حاصل از تعدّد خطوط داستانی (محور هم‌نشینی)، می‌توان دریافت که در اولی، یک معنا حاضر است و بقیهٔ معانی بر محور جانشینی می‌توانند جایگزین آن شوند، درحالی‌که در چندمعنایی حاصل از تعدّد خطوط داستانی، می‌توانیم هم‌زمان با تعدادی لایهٔ معنایی بر محور هم‌نشینی مواجه باشیم. ازآنجاکه در این حالت، مفسر در فهم و تفسیر تمثیل از یک یا چند خط داستانی بهره می‌گیرد، تعداد معانی حاضر در تأویل متن نیز به تعداد خطوط داستانی‌ای وابسته است که امکان برجسته‌شدن و خوانش می‌یابند. بنابراین، دومین نوع ایجاد چندمعنایی (بر محور هم‌نشینی) را می‌توان براساس شکل ۲ نشان داد:

شکل ۲. چگونگی ایجاد معانی در تمثیل با توجه به خطوط داستانی (محور هم‌نشینی)



در این شکل، لایهٔ اول از خطوط داستانی متعدد تشکیل شده است و لایهٔ دوم نیز عبارت است از مجموع تفاسیر متناظر با هریک از این خطوط داستانی که هم‌زمان در متن حضور دارند.

پس، چندمعنایی تمثیل در شیوهٔ دوم، در گرو دریافت و خوانش خطوط مختلف داستانی است. اگر ازمنظر ویژگی‌های روایی بنگریم، برای تشکیل و تشخیص خطوط داستانی در متن روایی دو مسیر را از یکدیگر می‌توان بازشناخت: تنوع پیرفت‌ها؛ تنوع شخصیت‌ها. هریک از این دو مسیر، که تا حدی متمایز از یکدیگر و تا حدی نیز وابسته به یکدیگرند، به شکل‌گیری و تشخیص خطوط داستانی در یک متن داستانی منتهی می‌شوند. بررسی این روش‌ها ما را در فهم چندمعنایی حاصل از خطوط داستانی (محور هم‌نشینی) یاری می‌دهند:

۳. ۲. ۱. تنوع پی‌رفت‌ها

مفهوم پی‌رفت[۴] ازسویی ابزاری برای دست‌یابی به توصیفی ساختاری از روایت و ازسویی دیگر ادامه‌دهندهٔ مطالعات دامنه‌دار مربوط به پیرنگ است. روایت‌شناسان ساختگرا برای دست‌یابی به ساختار روایات از روش تجزیهٔ آنها به عناصر بنیادین بهره بردند. تجزیهٔ متن روایی به پی‌رفت‌ها و گزاره‌ها یکی از دستاوردهای این روش است.

ویژگی مهم پیرفت، اولاً، کلیت و هماهنگی گزاره‌ها است که یادآور تعریف ارسطو و پیروان او از پی‌رنگ[5] است و در آن بر ارتباط و وحدتی بنیادین میان رویدادها تأکید می‌شود (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۷) و ثانیاً، این طرح کلی برپایهٔ یک تغییر روایی استوار است، این تغییر تقریباً همانی است که در تعریف ارسطو با مراحلی چون ابتدا، میانه و انتها نام‌گذاری شده است (گری، ۱۳۸۲: ۲۵۱). پس، پی‌رفت را می‌توان به‌طورکلی چنین خلاصه کرد: «شخصیت اصلی با یک ویژگی خاص شروع می‌کند (برای مثال کسی عاشق او نیست) و از طریق یک کنش (او به‌دنبال عشق می‌گردد) آن ویژگی تغییر می‌کند (کسی عاشق او می‌شود یا دست‌کم درنتیجهٔ سیر و سلوک خود چیز مهمی می‌آموزد)» (تایسون، ۱۳۸۷: ۳۶۸). به‌این‌ترتیب، دو ویژگیِ «کلیت» و «تغییر»، ویژگی‌های پی‌رفت را به ویژگی‌های طرح یا پی‌رنگ نزدیک می‌کنند؛ چنان‌که خلاصهٔ یک طرح داستانی را نیز به‌صورت وجود موقعیتی آرام، برهم‌ریختن آرامش و شکل‌گیری موقعیت آرام دیگر می‌توان نشان داد (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۷). این همانندی موجب می‌شود تا هر پی‌رفت را بتوان به‌صورت داستان نیز تلقی کرد (تایسون، ۱۳۸۷: ۳۶۸). ازمجموع مطالب مرورشده در بالا می‌توان این‌گونه استنباط کرد که، اولاً، دریافت یک خط داستانی نقطهٔ آغاز برداشت تمثیلی و تأویل آن محسوب می‌شود و ثانیاً، هر پی‌رفت را ازنظر ویژگی‌های روایی می‌توان به‌صورت یک خط داستانی ارائه کرد. ازاین‌رو، درک پی‌رفت‌ها راهی است برای دست‌یابی به خطوط داستانی متفاوتِ یک متن روایی. هر پی‌رفت یک خط داستانی ساده است که به‌لحاظ نظری می‌تواند لایهٔ اول تمثیل تلقی شود. بنابراین، انتزاع هر خط داستانی (متناظر با یک پی‌رفت)، امکان ارائهٔ تأویلی متفاوت از تأویل مربوط به دیگر خطوط داستانی را فراهم می‌کند. نکته‌ای که ذکر آن در این بخش اهمیت دارد این است که تأویل‌ها و معانی حاصل از خطوط داستانی بدون هیچ ارتباطی با یکدیگر (به‌ویژه از جنس تقابل) می‌توانند وجوه مختلفی از لایه‌های معنایی داستان تمثیلی را آشکار کنند. برخلاف معانی موجود در محور جانشینی، که گاه وجود یکی می‌توانست مفسر را از دیگر موارد بی‌نیاز کند، معانی موجود در محور هم‌نشینی بدون ارتباط با یکدیگر می‌توانند حضوری هم‌زمان داشته باشند. به‌دیگرسخن، چندمعنایی توصیف‌شده در بخش پیشین (محور جانشینی)، حاصل گزینش یک لایهٔ معنایی و گفتمانی از میان گفتمان‌های مختلف (دینی، اخلاقی، سیاسی، عرفانی و...) پیشِ روی خواننده بود، درحالی‌که چندمعنایی توصیف‌شده در بخش حاضر، بیش‌ازهمه، حاصل لایه‌ها و خطوط روایی موجود در متن است.

برای نمونه، در یکی از حکایات باب چهارمِ *بوستان* سعدی می‌توان دو معنای متفاوت را که در محور هم‌نشینی به دست آمده‌اند حاصل دو خط داستانی حاضر در متن دانست. در این حکایت، فردی خیره‌سر از صاحب‌دلی کمک طلب می‌کند و چون او در آن زمان مالی برای بخشیدن ندارد، درخواست‌کننده در کوی و برزن به بدگویی از او می‌پردازد. یکی از مریدان صاحب‌دل سخنان بی‌پروای شخص خیره‌سر را به او منتقل می‌کند و شیخ در پاسخ به او می‌گوید که آن فرد بسیار کمتر از آنچه در درون من است به بدگویی پرداخته است و من خود را بدتر از آنچه او می‌گوید می‌پنداشتم.

در این حکایت، سعدی از دو خط داستانی برای برداشت تمثیلی بهره برده‌است. نخستین خط داستانی مربوط است به خط اصلی داستان که عبارت است از بدگویی دربارهٔ شیخ و رفتار متواضعانهٔ او. این خط داستانی ـ چنان‌که از عنوان باب چهارم نیز برمی‌آید ـ بر موضوع تواضع تکیه دارد. ابیات پایانی حکایت نیز بر تفسیر مبتنی بر این خط داستانی دلالت دارند: «کسان مرد راه خدا بوده‌اند/ که برجاس تیر بلا بوده‌اند/ زبون باش چون پوستینت درند/ که صاحبدلان بار شوخان برند/ گر از خاک مردان سبویی کنند/ به سنگش ملامت‌کنان بشکنند» (سعدی، ۱۳۷۲: ۲۶۴). معنا و تفسیر دوم مربوط به خط داستانی دیگری است که عبارت است از نقل بدگویی فرد خواهنده دربارهٔ شیخ ازجانب یکی از مریدان، و رفتار عبرت‌آموز شیخ. این خط داستانی به هدف اصلی نقل حکایت ربطی ندارد، بلکه یک خط فرعی داستانی است که بر رفتار نادرست مرید تمرکز دارد. ابیاتی در اواسط حکایت بر این خط داستانی و معنای برآمده از آن دلالت دارند: «بدی در قفا عیب من کرد و خفت/ بتر زو قرینی که آورد و گفت/ یکی تیری افکند و در ره فتاد/ وجودم نیازرد و رنجم نداد/ تو برداشتی و آمدی سوی من/ همی درسپوزی به پهلوی من» (همان، ۲۶۳).

چنان‌که مشاهده می‌شود، هر دو تفسیر یادشده متعلق به گفتمان اخلاقی و حکمی هستند و نمی‌توان آنها را محصول گزینش لایه‌های مختلف معنایی و گفتمانی دانست. این دو برداشت، فقط ازنظر محتوای روایی با یکدیگر متفاوت‌اند. این دوگانگی نتیجهٔ تفاوت کنش‌هایی است که محوری‌ترین بخش‌های خط داستانی را تشکیل می‌دهند و آنها را باید یکی از معیارهای درون‌متنی تمثیلی انگاشتن داستان و ترسیم لایهٔ دوم معنایی خواند.

تودوروف در توضیح گزاره‌ها، به‌مثابهٔ عناصر سازندهٔ پی‌رفت، آنها را به دو دستهٔ توصیفی و کنشی (فعلی) تقسیم می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱-۹۲). گزاره‌های توصیفی به وصف حالت، موقعیت یا ویژگی‌ای خاص می‌پردازند و گزاره‌های کنشی تغییر یک حالت یا موقعیت یا ویژگی را شرح می‌دهند. این دو گونه را می‌توان معادل بن‌مایه‌های ایستا و پویا

در نگاه فرمالیست‌ها دانست: «توصیفات مربوط به طبیعت، مکان، موقعیت، شخصیت‌ها و خصوصیت اخلاقی آنان و غیره نمونهٔ بن‌مایه‌هایی ایستا هستند؛ کارها و حرکاتِ [قهرمان] نمونهٔ بن‌مایه‌های پویا» (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۳۰۳). دراین‌میان، آنچه در شکل‌گیری پی‌رفت اهمیت دارد، گزاره‌های نوع دوم ـ یعنی تغییر یک حالت به حالتی دیگرـ است. این نکته نشان‌دهندهٔ اهمیت گزاره‌های کنشی در شکل‌گیری پی‌رفت و خط سیر اصلی داستان است. بنابراین، خلأ گزاره‌های توصیفی، که معمولاً در وصف وضعیت‌های متعادلِ ابتدایی پی‌رفت‌ها به‌کار می‌روند، نمی‌تواند اشکالی در شکل‌گیری پی‌رفت ایجاد کند. به‌همین‌دلیل، گاه پی‌رفت‌هایی می‌توان یافت که به‌صورت ناقص ـیعنی بدون وضعیت متعادل اولیه و ثانویهـ در داستان حضور دارند. پس، حذف گزاره‌های توصیفی مانعی در روند حرکتی پی‌رفت ایجاد نمی‌کند، درحالی‌که حذف گزاره‌های کنشی می‌تواند پی‌رفت را به‌طور کامل از میان بردارد. به‌همین‌دلیل است که توماشفسکی بن‌مایه‌های پویا را همچون «بن‌مایه‌های مرکزی یا موتورهای حکایت» می‌خواند (همان، ۳۰۳). پس، استخراج پیرفت، به‌نوعی، با کشف کنش یا کنش‌های بنیادین مرتبط است، کنش‌هایی که تغییر در ویژگی‌ها و وضعیت‌های (صریح یا ضمنی) ابتدایی خط داستانی را درپی دارند.

با توجه به این توضیحات، خواننده نیز به‌طور شمّی، به‌ازای هر تغییر (کوچک یا بزرگ، مهم یا پیش‌پاافتاده) گزاره‌ای کنشی متناظر با آن می‌یابد و برمبنای آن، یک پی‌رفت را از متن روایی استخراج می‌کند. تعداد این پی‌رفت‌ها گاه می‌تواند بسیار زیاد باشد، چون هر لحظه از داستان امکان تبدیل‌شدن به یک گزاره را دارد (تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۴) و مجموعه‌ای از این گزاره‌ها نیز ـ به‌شرط وجود تغییر حالت یا وضعیتـ پی‌رفت را می‌سازند. به‌این‌ترتیب، با توجه به تعدّد خط سیرها و پی‌رفت‌ها، تفسیرهای زیادی می‌توان یافت که رابطهٔ آنها با یکدیگر روی محور هم‌نشینی درک‌پذیر است. این نکته را نیز نباید از یاد برد که بسیاری از پی‌رفت‌ها به‌طور کامل در متن دیده نمی‌شوند، بلکه مخاطب آنها را درمی‌یابد. به‌همین‌دلیل، از میان سه وجه گزاره، پی‌رفت و متن، تنها متن به چنگ شناسایی و دریافتِ تجربی درمی‌آید (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). بنابراین، خوانندهٔ تمثیل در فرایندی که بیشتر به توانایی‌ها و دریافت‌های شمّی او وابسته است، با کامل‌کردن بخش‌های محذوف و ایجاد توالی‌ای میان گزاره‌های مختلف، خطوط سیر و پی‌رفت‌های داستان را برمی‌سازد. فرایند شکل‌گیری تفسیر داستانی تمثیلی، محصول تلاش خواننده برای بازگویی[۶] و برساختن یک خط داستانی هم‌زمان با تأویل آن است؛ چنان‌که شاید بتوان گفت این اهداف تأویلی هستند که او را به چگونگی سامان‌دادن به خطوط داستانی تشویق می‌کنند.

مثلاً، در حکایتی که از سعدی نقل شد، خط داستانی دوم حاصل پی‌رفتی است که کنش بنیادین و اصلی آن عبارت است از انتقال بدگویی به شیخ. این کنش مشخصاً به خط داستانی مذکور جهت می‌دهد. اهمیت این موضوع آنجاست که اگر فردِ خواهنده پس‌از اینکه شیخ درخواست او را اجابت نکرد، به‌جای غیبت، به بدگویی در حضور شیخ می‌پرداخت و شیخ نیز به‌جای پنددادن به مرید، به شخص خواهنده پند می‌داد، با کنش محوری «بدگویی و گذشت» روبه‌رو می‌بودیم نه «بدگویی و نقلِ بدگویی». در این حالتِ فرضی، آشکار است که دیگر خط داستانی دوم (پی‌رفت مبتنی بر بدگویی و نقلِ آن) نیز وجود نمی‌داشت تا تفسیری از آن به دست داده شود. این نکته، چگونگی برآمدن دو خط داستانی گفته‌شده و رابطهٔ میان آنها را آشکار می‌کند.

۳. ۲. ۲. تنوع شخصیت‌ها

افزون‌بر پی‌رفت‌های موجود در داستان تمثیلی، یکی دیگر از شیوه‌ها و مسیرهای دست‌یابی به خطوط داستانی عبارت است از ردیابی خطوط داستانی مربوط به شخصیت‌های مختلف داستان. «شخصیت داستانی» می‌تواند بر دو معنا دلالت کند: نخست، ویژگی‌های روانی و هویتی که حاصل شخصیت‌پردازی است و دوم، اشخاص داستانی به‌منزلهٔ کنشگر یا فاعل کنش‌های داستان. آنچه در بخش حاضر با عنوان شخصیت داستانی از آن یاد می‌شود بیشتر بر مفهوم دوم دلالت دارد: اشخاص داستان و ارتباط آنان با حوادث و کنش‌های داستانی. بارزترین ارتباط میان اشخاص داستان با خطوط داستانی در معروف‌ترین شیوهٔ داستان‌پردازی شرقی ـیعنی داستان در داستانـ یافتنی است، شیوه‌ای که در آن هر شخصیت با ورود خود به داستان، روایتی از زندگی خود را نیز وارد می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۹). اما، خطوط داستانی حاصل از حضور و عملکرد اشخاص داستانی را در نگاهی کلی‌تر می‌توان با فرایند بازگویی داستان مرتبط دانست. در این نگاه کلی، مرز میان خط اصلی داستان با خط داستانی مرتبط با شخصیتی خاص، به‌روشنی شیوهٔ داستان در داستان نیست، با وجود این، می‌توان بازگویی‌های مختلفی از یک داستان ارائه کرد که هرکدام از آنها بر محور یکی از اشخاص داستانی شکل گرفته‌اند. به‌عبارت دیگر، بازگویی داستان مرز میان خطوط مختلف آن را آشکار می‌کند. دراین‌حالت، خط داستانی ازنظر ساختار به کل داستان شباهت دارد، با این تفاوت که «به مجموعه‌ای از افراد محدود است» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۲۸). این تلقی از خط داستانی به‌طور مستقیم وابسته به اشخاص داستانی است؛ زیرا هریک از این خطوط، نتیجهٔ توالی رویدادهای مربوط به یک یا چند شخص داستانی هستند. در اینجا آنچه کلیت خط داستانی را برمی‌سازد، نه هماهنگی طرح‌وارِ گزاره‌ها، بلکه

محوریت شخص یا اشخاصی خاص است.[۷] آشکار است که خط داستانی ـدر معنای گفته‌شده‌ـ نیز همچون پی‌رفت، در متن نمود تجربی و محسوس ندارد بلکه نتیجهٔ یک بازگویی از داستان است.

با توجه به توضیحات بالا، می‌توان دریافت که خطوط داستانی حاصل از محوریت اشخاص مختلف داستان نیز می‌توانند به‌مثابهٔ لایه‌های اول تمثیل، نقطهٔ آغازی برای ارائهٔ تفسیرهای مختلف از متن روایی باشند. پس، تنوع اشخاص و سلسله‌رویدادهای مربوط به آنها نیز راهی است برای دست‌یابی به تنوع خطوط داستانی و تعدد تأویل‌ها و لایه‌های معنایی برآمده از متن. این تعدد معنایی نیز همچون معانی برآمده از پی‌رفت‌های مختلف، با یکدیگر ارتباطی بر محور هم‌نشینی و از نوع ترکیب دارند.

مثلاً، طرح اصلی حکایت «باب اسد و الثور» از کتاب *کلیله و دمنه* بر محور رویدادها و کنش‌های مربوط به «دمنه» بنا شده است که لایهٔ دوم معنایی آن، چنان‌که در متن کتاب نیز گفته شده، با توجه به کنش اصلی «خیانت و حسادت» (کنش اصلی دمنه) چنین است: «مثل دو تن که به یکدیگر دوستی دارند و به تضریب خائن نمام بنای آن خلل پذیرد و به عداوت و مفارقت کشد» (نصرالـله منشی، ۱۳۸۰: ۶۳). افزون‌بر این خط داستانی، می‌توان با محوریت شخصیت شیر به خط داستانی متفاوتی دست یافت. این خط داستانی برمبنای کنش محوری «اعتماد به زیردستان و فریب‌خوردن» از آنان، تأویلی دیگر از این حکایت را برمی‌سازد. بازگویی این حکایت برمبنای شخصیت شیر و رویدادهای مربوط به او می‌تواند مثالی برای بدگمان‌شدن به نزدیکان به‌دلیل اعتماد بی‌قاعده به زیردستان باشد که نتیجهٔ آن ازدست‌دادن دوستان مشفق و زیانکاری و پشیمانی خواهد بود؛ این تفسیر ازسوی مادر شیر ارائه شده‌است:[۸] «اگر در آنچه به گوش ملک رسانیده‌اند تفکری رفتی و بر خشم و نفس قادر و مالک بودی و آن را به رأی و عقل خویش بازانداختی حقیقت حال شناخته گشتی» (همان، ۱۲۷-۱۲۸). به‌این‌ترتیب، با محور قراردادن این دو شخصیت (دمنه و شیر) می‌توان دست‌کم دو تأویل از این حکایت ارائه داد.

نکتهٔ آخر این است که هریک از خطوط داستانی ایجادشده از طریق محور هم‌نشینی (حاصل تنوع پی‌رفت یا تنوع شخصیت)، در نقش لایهٔ اول تمثیل عمل می‌کنند. پس، می‌توان گفت هریک از آنها به‌صورت بالقوه تعداد زیادی تفسیر (لایهٔ دوم) را در خود نهفته دارند. به‌عبارت دیگر، مفسر با گزینش یکی از تفسیرهای موجود (به‌صورت بالقوه) در محور جانشینی می‌تواند تفسیری متفاوت برای هریک از خطوط بیافریند. این نکته ارتباط میان دو نوع چندمعنایی یادشده (هم‌نشینی و جانشینی) را آشکار می‌سازد.

٤. تمثیل و نماد

هنگامی که از چندمعنایی و تأویل‌پذیری سخن به میان می‌آید، چه در رویکرد بلاغی و چه در رویکردهای روان‌شناختی، معمولاً بر نماد بیش‌از تمثیل تأکید می‌شود. اصلی‌ترین داعیه‌های این مباحث در حوزهٔ بلاغت عبارت‌اند از چندمعنایی نماد و تشکیل‌شدن داستان تمثیلی از نمادهای گوناگون (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۳۸)، و رویکرد روان‌شناسانه نیز عبارت است از نااندیشیده‌بودن نماد دربرابر ابتنای تمثیل بر اندیشه‌ای پیشین (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۲۷-۲۳۵؛ ستاری، ۱۳۷۲: ۲۴-۲۸).

حال، اگر بر آن باشیم تا این‌بار با توجه به مباحث طرح‌شده در این مقاله به بررسی نماد بپردازیم، باید گفت در بخشی از نمادهای برآمده از متون ادبی نیز ژرف‌ساختی روایی می‌توانیم یافت. برای توضیح بیشتر این مطلب، تقسیم نماد به دو دستهٔ نمادهای روایی و غیرروایی سودمند است. نمادهای غیرروایی اغلب برآمده از یک نماد بزرگ‌تر (کلان‌نماد) هستند که معنای آنها نیز وابسته به‌معنای همان کلان‌نماد است. در اینجا به طور خاص می‌توانیم به نمادهایی اشاره کنیم که حاصل تأویل اجزای یک نماد بزرگ‌تر (به‌عنوان نماد اصلی/ کلان‌نماد) هستند. در این دسته از نمادها، معمولاً با رابطه‌ای میان یک نماد (به‌عنوان کل) و اجزای آن روبه‌رو هستیم، به‌طوری‌که معنای «جزءنمادها» برگرفته از معنای «کلان‌نماد» است: «و بهترین اشارت اندر مرقعه آن است که قبّ مرقعه از صبر باشد و دو آستین از خوف و رجا و دو تیریز از قبض و بسط و کمر از خلاف نفس و کرسی از صحت یقین و فراویز از اخلاص» (هجویری، ۱۳۸۴: ۷۶). در این نمونه، «خرقه» کلان‌نمادی است که می‌توان آن را به سلوک تأویل کرد. به همین نسبت، اجزای خرقه نیز قابل تأویل به اجزای سلوک می‌شوند.[۹] بنابراین، تأویل اجزای خرقه به مراحل و اجزای سلوک نیز با توجه به نسبت میان آن دو و همچنین نسبت میان اعداد مشترک میان آنها (مانند دو آستین و دو مقولهٔ خوف و رجا) توجیه‌پذیر است.

اما، در سوی دیگر، نمادهای روایی قرار دارند که چگونگی تأویل آنها در گرو دست‌یابی به ژرف‌ساختی روایی است. این‌گونه نمادها بیشترین ارتباط را با آن چیزی دارند که در این مقاله با عنوان تمثیل داستانی و روایی از آن نام برده شده است. هریک از این نمادها به‌منزلهٔ یکی از عناصر منفرد داستانی تمثیل شناخته می‌شوند؛ عناصری همچون شخصیت، مکان، کردار و غیره. تأویل این عناصر نیز به نوع تأویلی وابسته است که از تمثیل داستانی به عمل می‌آید. به‌عبارت دیگر، تفسیر یا لایهٔ دوم تمثیل داستانی راهنمای ما برای معرفی و تأویل نمادهای موجود در متن است (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۲). پس، چندمعنایی

در این‌گونه نمادها را می‌توان حاصل فرایند کشف لایه‌های معنایی مربوط به داستانی تمثیلی دانست. بنابراین، نقش و معنای هر نماد روایی را می‌توان در دل یک داستان تمثیلی فرضی یا موجود دریافت. لایه‌های معنایی و خطوط داستانی موجود در این داستانِ تمثیلی مفروض، زمینهٔ ارائهٔ تأویل‌هایی گوناگون از آن را فراهم می‌آورند. بنابراین، هریک از این لایه‌ها و خطوط، به‌مثابهٔ بافتی معنایی برای فهم و دریافت معنای نهفته در پس نماد نیز عمل می‌کنند. این‌گونه نمادها گاه محصول داستانی تمثیلی هستند که در متن موجود است؛ مانند نمادهای شیر و شغال و گاو در داستان تمثیلی *کلیله و دمنه*، یا نمادهای موش و مار و خانه در تمثیل *مرزبان‌نامه* (ر.ک: بخش ۱.۳) و گاه محصول داستانی که وجود آن را به‌صورت مقدّر می‌توان فرض کرد؛ برای نمونه، تأویلِ شستن دست‌ها هنگام وضو به دست‌شستن از دنیا (چاچی خمرکی، ۱۳۵۹: ۷۷) را می‌توان کنش اصلی پی‌رفتی در نظر گرفت که دو وضعیت متعادلِ ابتدایی و انتهایی «آلوده‌بودن» و «پاک‌شدن» را به یکدیگر می‌پیوندد (فرد با شستن دست‌ها از آلودگی‌ها پاک می‌شود/ فرد با ترک دنیا از تعلقات نفسانی پاک می‌شود). بنابراین، شستن دست‌ها نمادی است که می‌توان آن را به‌دلیل برآمدن از یک پی‌رفت (روایت تمثیلی) دارای ویژگی‌هایی روایی دانست. به‌عبارت دیگر، در اینجا با دو خط روایی مواجهیم که کنش‌های اصلی آنها موازی یکدیگرند. در این نمونه، تأویل شستن دست‌ها در گرو نمادی دیگر نیست، بلکه در گرو آگاهی از خط روایی‌ای است که در پسِ این نماد می‌توان فرض کرد.

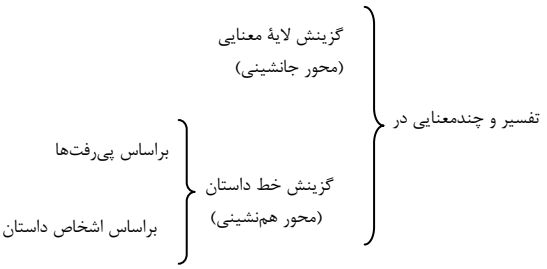
آشکار است که آنچه در سطور قبل با عنوان «کلان‌نماد» یاد شد نیز خود محصول چنین فرایندی است. به‌عبارت دیگر، در نمونهٔ یادشده از هجویری، تأویل مرقّعه به سلوک نتیجهٔ قرارگرفتن آن در بافتی روایی است که کنش اصلی آن «گذر از خود و حرکت به سوی باطن» است (فرد با سلوک، خود را ترک می‌کند و به‌سوی معنا یا باطن راه می‌پیماید/ فرد با پوشیدن مرقّعه، زندگی عادی یا دنیایی را ترک می‌کند و به‌سوی زندگی صوفیانه یا معنوی گام برمی‌دارد). توازی این دو لایهٔ معنایی، در مرحلهٔ نخست، موجب تأویل مرقّعه به سلوک می‌شود، مرحله‌ای که معمولاً در متن به‌طور صریح ذکر نمی‌شود. در مرحلهٔ دوم نیز اجزای کلان‌نماد با توجه به مرحلهٔ نخست تأویل می‌شوند.

درمجموع، باید گفت ویژگی‌های گفته‌شده دربارهٔ چندمعنایی و تأویلِ داستان‌های تمثیلی به بررسی بخش بزرگی از نمادهای موجود در ادبیات نیز یاری می‌رسانند. این دیدگاه (با توجه به تمایز میان ویژگی‌های روایی و بلاغی) می‌تواند در بررسی سبک‌شناختی

نمادپردازی در دوره‌های مختلف ادبی نیز به‌کار گرفته شود که به‌دلیل گستردگی و بی‌ارتباط بودن با موضوع اصلی مقالهٔ حاضر، در نوشتارهایی جداگانه بررسی خواهد شد.

۵. نتیجه‌گیری

داستان‌های تمثیلی، به‌دلیل برخی ویژگی‌های متنی، مخاطب را به دخالت در آفرینش لایه‌ای معنایی ورای معنای برآمده از نشانه‌های زبانی وامی‌دارند. همین ویژگی تفسیرپذیری، مهم‌ترین عامل برای ایجاد چندمعنایی در داستان‌های تمثیلی است. چندمعنایی در این متون معمولاً حاصل دو فرایند متفاوت و برآمده از ویژگی‌های ساختاری و روایی آنها است. نخستین فرایند بر محور جانشینی و صرفاً بر یک خط داستانی صورت می‌پذیرد. معانی حاصل از این شیوه بیش‌ازهمه در گرو گفتمان و بافت معنایی‌ای هستند که، در حرکتی موازی با ظاهر متن، لایهٔ دوم را برمی‌سازند. دومین فرایند بر محور هم‌نشینی و برمبنای تعدد خطوط داستانی شکل می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، خواننده بنابر ظرفیت حکایت، با توجه به پی‌رفت‌های مختلف یا حضور شخصیت‌های داستانی، خطوط متعدد داستانی را بازگویی و برمبنای آنها تفاسیر متعددی ارائه می‌کند. در این فرایند، تفاسیر مختلف به‌دلیل ارتباط با خطوط مختلف داستانی (اصلی و فرعی) می‌توانند هم‌زمان با یکدیگر بیان شوند. بنابراین، شیوه‌های شکل‌گیری چندمعنایی را می‌توان به‌صورت ذیل نمایش داد:



هریک از خطوط برآمده از محور هم‌نشینی، با قرارگرفتن در بافت‌های معنایی مختلف، امکان ارائهٔ تفاسیر متنوع را نیز فراهم می‌آورند. نتیجهٔ اخیر، ارتباط میان دو فرایند هم‌نشینی و جانشینی را آشکار می‌کند. شیوهٔ معرفی‌شده در این مقاله می‌تواند ازسویی به ارائهٔ دسته‌بندی‌ها و تبیین‌هایی جدید از نمادپردازی (به‌ویژه در متون روایی) و ازسوی دیگر به دسته‌بندی سبکی متون مبتنی بر تأویل و تفسیر (از جمله متون عرفانی و تعلیمی) یاری رساند.

پی‌نوشت

۱. در این مقاله دو اصطلاح تفسیر و تأویل بدون توجه به تفاوت‌های مرسوم آنها و به معنای لایهٔ دوم تمثیل به‌کار رفته‌اند.

2. Allegory

۳. گفتنی است این معیار همیشه قابل اعتماد نیست؛ چنان‌که مولوی از برخی داستان‌های شبه‌تاریخی و شبه‌مستند نیز برداشت تمثیلی کرده است. مانند «حکایت محمد خوارزمشاه کی شهر سبزوار کی همه رافضی باشند به جنگ بگرفت» (مولانا، ۵/۱۳۷۹: ۸۴۵- ۸۶۸).

4. Sequence

5. Plot

6. Paraphrase

۷. البته، گاه نیز می‌توان خط داستانی‌ای را مشخص کرد که منطبق بر طرح کلی داستان باشد؛ این امر اغلب به‌دلیل مربوط‌بودن توالی این رویدادها به شخصیت اصلی داستان است.

۸. یادآوری این نکته ضروری است که کاربرد این نوع چندمعنایی (به‌ویژه در تفاسیر ارائه‌شده از سوی راوی) در متون تمثیلی فارسی بسیار کمتر از نوع پیشین (بخش ۳-۲-۱) است.

۹. مشابهت مباحث این بخش با بحث استعاره‌های شناختی را نمی‌توان انکار کرد، ولی توجه به مبانی، انگیزه‌ها و اهداف تقسیم‌بندی مقالهٔ حاضر تفاوت‌های آن را با آنچه در بحث استعاره‌های شناختی مطرح شده است آشکار می‌کند.

منابع

اطمینان، خدیجه (۱۳۸۷) «لیبرالیزم و مشابهت‌های مضامین «کلیله و دمنه» و «مرزبان‌نامه» با آن». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. شمارهٔ ۱۰: ۳۷- ۵۰.

انوار، عبدالـله (۱۳۷۵) *تعلیقه براساس‌الاقتباس خواجه نصیر طوسی*. جلد۱ (متن اساس‌الاقتباس)، تهران: مرکز.

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

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

تایسون، لیس (۱۳۸۷) *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ویراستار: حسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

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

ـــــــ (۱۳۸۸) *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نی.

توماشوفسکی، بوریس (۱۳۸۵) «*درون‌مایگان*»، *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱) *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

چاچی خمرکی، ابوالرجاء (۱۳۵۹) *روضهٔالفریقین*. به‌اهتمام عبدالحی حبیبی. تهران: دانشگاه تهران.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

ستاری، جلال (۱۳۷۲) *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران: مرکز.
سعدالدین وراوینی (۱۳۸۳) *مرزبان‌نامه*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۲) *بوستان*. تصحیح حسن استادولی. تهران: قدیانی.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) *بیان*. تهران: فردوسی.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
گری، مارتین (۱۳۸۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. تهران: هرمس.
محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۲) «روایت‌شناسی تمثیل داستانی». *الهیات هنر*. شمارهٔ ۱: ۵- ۲۸.
مرتضایی، جواد (۱۳۹۰) «تمثیل؛ تصویر یا صنعتی بدیعی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۱۲: ۲۹- ۳۸.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۹) *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. قزوین: سایه‌گستر.
نصرالـله منشی (۱۳۸۰) *کلیله و دمنه*. تصحیح عبدالعظیم قریب. تهران: افسون.
هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۴) *کشف‌المحجوب*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عبادی، تهران: سروش.
Bal, Mieke (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, Toronto: University of Toronto Press.