تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۲
تاریخ پذیرش: ۹۷/۲/۲۵

کارکردهای تداعی در بدخوانیِ خلاق حکایت درویش صاحب کرامات

مهرداد اکبری گندمانی [۱]
مهدی رضا کمالی بانیانی [۲]
فرشته آزادتبار [۳]

چکیده:

بدخوانیِ خلاق مبتنی بر ایدهٔ وجودِ رابطه‌ای موروثی میانِ آثارِ ادبی است؛ اما، نه رابطه‌ای بر پایهٔ هم‌سویی و ادامهٔ مسیرِ یکدیگر؛ بلکه، رابطه‌ای جدید متضمنِ دیالکتیکی بنیادین، میان بازشناسیِ قدرتِ گذشته و انحراف از جباریتِ آن. شاعرِ متأخّر، با هدفِ کسبِ هویّتِ مستقل ادبی، با خارج شدن از زیرِ سایهٔ پدر ادبیِ خود، حرکتی تدافعی را آغاز می‌کند که نه تنها، آن حرکت، جهت و رویکردی انفعالی ندارد؛ بلکه، در نهایت، به آفرینشِ هنری، ختم می‌شود. ترفندهای بدخوانیِ خلاق، می‌توانند به صورتِ ارادی(خودآگاه) و یا غیرِ ارادی(ناخودآگاه)، متنِ متأخر را از اضطرابِ تأثیر، رهایی بخشند. یکی از عواملِ مؤثر بر بدخوانیِ خلاق آثار داستانی، عنصرِ تداعی است. در مقالهٔ پیشِ رو، حکایتی از مثنوی برگزیده شده است که مولانا آن حکایت را با تلفیق و اقتباس، از دو حکایتِ دیگر ساخته است. بی‌زمانی و بی‌مکانیِ حکایتِ مولانا، نزدیکیِ زاویهٔ دیدِ سوم شخص به اوّل شخص و نکره ذکر شدنِ شخصیّتِ اصلی و گرایش به راویِ مفسّر به جای راوی مشروح، تداعی شدنِ گروهِ فتیان در اثرِ شخصیت‌پردازیِ شاعر، تک‌گویی‌های درونی، حدیثِ نفس‌گویی‌های شاعر، جریانِ سیالِ ذهن و اطنابِ در گفت و گوها و...، از جملهٔ ترفندهایی است که به تأثیر از عنصرِ تداعی، در جهتِ بدخوانیِ خلاق، در ساختِ حکایتِ جدید به کار گرفته شده است؛ ازین‌رو، در ادامه، پس از معرفی و شناختِ نظریهٔ بدخوانیِ خلاق، آشنایی با عنصرِ تداعی و شاخصه‌های آن، به توضیح و تحلیلِ چگونگیِ تأثیرِ تداعی بر عناصرِ داستانی در جهتِ رهایی از اضطرابِ تأثیرِ دو حکایتِ مبدأ، پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها:

بدخوانیِ خلاق، عناصرِ داستانی، مثنوی معنوی.

---

[۱]- استادیار و عضو هیأت علمی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران. نویسنده مسوول: *m-akbari@araku.ac.ir*

[۲]- پژوهشگر دورهٔ پسادکتری، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

[۳]- دانشجوی دکتری، عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران.

پیشگفتار

اضطرابِ تأثیر، نظریه‌ای دربارهٔ تأثیرپذیری‌های شاعرانه است که نخستین بار، هرولد بلـوم، آن را بیان کرد. او برای پی‌ریزیِ نظریه‌ای دربارهٔ تأثیر غیرِ منتظرهٔ هنرمندان یـا آثـارِ گذشـته بـر هنرمنـدانِ متأخّر، آرایِ فروید را وام گرفت. (ر.ک، مدرس‌زاده و ارباب‌سـلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰٦) اضـطرابِ تـأثیرِ بلوم را می‌توان به عنوانِ واکنشِ زایایی به خوانش‌های قبالاییِ کتابِ مقدّس، نظریّاتِ خوانشی نیچـه در «آنک انسان» و نظریهٔ ستیزهٔ فروید که مشخصهٔ مرحلهٔ اُدیپی، در روندِ رشدِ آدمی اسـت، در نظـر گرفت(ر.ک، پین، ۱۳۸٦: ۸۵). از نظرِ بلوم، تأثیرِ ادبی، نشان‌دهندهٔ تعاملِ مهربانانـهٔ اکنـون و گذشـته نیست؛ بلکه، نشانگرِ نبردِ ادیپیِ شاعرانِ متأخّر، برای چیره شدن بر متقـدّمان یـا ایجـادِ تغییـر در آن-هاست که به بدخوانیِ خلاق منجر می‌شود. (ر.ک، مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۸) در بدخوانیِ خلاق، جـدال، میانِ شاعرِ متأخّر با متنِ مسلّط و متقدّم است(ر.ک، نعنـافروش و همکـاران، ۱۳۹٤: ٥٦). شـاعران و نویسندگانِ معاصر، تأثیرپذیری از گذشتگان را بارِ گران و فلـج‌کننـده‌ای مـی‌داننـد و در مقابـلِ ایـن اثرپذیری، تلاشی ستیزه‌جویانه را پـیش مـی‌گیرنـد (ر.ک، امیراحمـدی و همکـاران، ۱۳۹٤: ٦۰)؛ بـر اساسِ بدخوانیِ خلاق، آفرینشِ هر اثرِ ادبی جدید، مستلزمِ تخطّـی و خـروج از هنجـارِ متـونِ نافـذِ پیشین و خوانشِ خلاقانهٔ آثارِ برجستهٔ گذشته اسـت(ر.ک، مقـدادی، ۱۳۹۳: ۱۲۲). نویسـندهٔ چیـره-دست، در راهِ رسیدن به آفرینشِ خلاقانه، در تلاش است تا از آثارِ پیشـینیان اثـر نپـذیرد. بـه همـین علّت، در قدمِ اوّل، شاعرِ متقدّم، در برابرِ تأثیرِ شاعرِ گذشته، عقب‌نشینی مـی‌کنـد. (ر.ک، مدرسـی و همکاران، ۱۳۹۰: ٤۲) در مرحلهٔ بعد، شاعر، با دَرهَم ریختنِ ساختارهای پیشین و بازسازیِ آن‌هـا بـر طبقِ قواعد و دستورالعمل‌های خود، آن‌ها را درونی و خودی مـی‌کنـد و بـه ایـن طریـق، سـاختاری جدید را خلق می‌کند که نه تنها متمایز از ساختارهای پیشین است، بلکه می‌تواند مخـالفِ نگـرش و زاویهٔ دید آن‌ها باشد و حتی از آن‌ها تقدُّس‌زدایی کند؛ به گونه‌ای که خواننده حس کند که از برخـی جنبه‌ها از شاعرِ ماقبل، فراتر رفته است (ر.ک، سبزیان و کـزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵)؛ رهـایی از اضـطرابِ تأثیر، هم می‌تواند ارادی باشد و هم غیرِ ارادی(بـر پایـهٔ ناخودآگـاه). در بخـشِ غیـرِ ارادی، شـاعر، خودآگاه، دست به بدخوانیِ خلاق نمی‌زند؛ اما، به دلیلِ قـرار گـرفتنِ او در بافـتِ مـوقعیتی خـاص، ساختارهای پیشین دَرهَم می‌شکنند و در نهایـت، مـی‌تـوان شـاهدِ سـاختاری تـازه بـود. ایـن گونـه بدخوانی‌های خلّاق را می‌توان در مثنوی معنوی به وفور مشاهده کرد؛ به عبارتی روشن‌تـر، بسـیاری از حکایاتِ مثنوی، منبع و مأخذی در متونِ کهن داشته است که شاعر، آن‌ها را دوباره به رشـتهٔ نظـم درآورده است (ر.ک، حیدرزادهٔ سرورد، ۱۳۸۹: ٥۹)؛ اما، باید توجه داشت که در مَثنوی، گـاه آنقـدر افکار و تداعی‌های مولانا، دَرهَم و غیرِ قابلِ پیش‌بینی اسـت کـه حتـی باعـثِ ناتمـام مانـدنِ بعضـی حکایت‌ها شده است. (ر.ک، آتش سودا، ۱۳۸۳: ۱۳) این تداعی‌ها، چنان بسط می‌یابنـد کـه نـه تنهـا

عناصرِ داستانی، تحتِ تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرند؛ بلکه، با تغییر یافتنِ سطوحِ جدید، می‌توان شاهدِ حکایتی جدید با ساختاری تازه بود.

پیشینهٔ تحقیق

در ارتباطِ با نظریهٔ اضطرابِ تأثیر و بدخوانیِ خلّاق، نخستین منابع سودمند، کتاب‌های خود بلوم است. از آن جمله، می‌توان به کتابِ اضطرابِ تأثیرگذاری: نظریهٔ شعر(*The anxiety of influence: A theory poetry, oxford paperbacks:*۱۳۵۹) و نقشهٔ بدخوانی(۱۹۹۵) اشاره کرد. در این باره، آثارِ زیادی در ایران نوشته نشده است؛ مگر اطلاعاتی که در کتبی چون فرهنگِ توصیفیِ نظریه و نقدِ ادبی(اثرِ سعیدِ سبزیان و میرجلال‌الدینِ کزازی، انتشاراتِ مروارید:۱۳۸۸) و فرهنگِ نقد و نظریه‌های ادبی(اثرِ فاطمهٔ مدرسی، انتشاراتِ پژوهشگاهِ علومِ انسانی و مطالعاتِ فرهنگی:۱۳۹۰) آمده است. از میانِ تعدادِ معدودِ مقالاتی که در این زمینه به چاپ رسیده است، مقاله‌های نقد و بررسیِ اقتباس از قرآن با نِگاهی بلاغی، اثرِ علیِ صباغی(فصلنامهٔ علمی – پژوهشیِ پژوهش‌های ادبیِ قرآنی، سالِ سوّم، شمارهٔ سوم، پاییز۱۳۹٤)، نقدِ دگرخوانیِ خلاقانهٔ اساطیر در شعرِ شاملو بر اساسِ نظریهٔ بدخوانیِ خلاقِ هارولد بلوم، از ابوالقاسمِ امیراحمدی و علیِ عشقیِ سردهی؛ ابراهیمِ استاجی، احمدِ یزدی(نشریهٔ پژوهش‌های نقدِ ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ۲، پیاپی۲۲، زمستان۱۳۹۳) و همچنین، مقالهٔ رویکردِ قرآنیِ سنایی به قصیدهٔ ابرِ فرخیِ سیستانی با نگاهی به شیوهٔ بدخوانیِ خلاقِ هرولد بلوم(اثرِ عبدالرضا مدرس‌زاده، فصلنامهٔ علمی- پژوهشیِ پژوهش‌های ادبیِ قرآنی، سالِ سوم، شمارهٔ ۲، تابستان ۹٤) حائزِ اهمیت هستند.

ضرورت و اهمیتِ تحقیق

یکی از بارزترین و فعّال‌ترین ویژگی‌های مثنوی، ساختارهای مبتنی بر تداعی است. مثنوی، دست کم در بسیاری از بخش‌ها، طرح و تبویبِ از پیش ساخته‌ای ندارد و گاه، توالیِ مطالب در آن، تابعِ جریانِ سیّالِ ذهنِ گوینده است. شاعر تقریباً در غالبِ قصه‌های مثنوی، تصرفاتی ناخودآگاه از خود به عمل آورده است. این تصرّفات، باعث شده است که صورتِ قصه‌های مثنوی با مأخذِ آن قصّه‌ها در کتبِ قبل از مولانا، تفاوت‌های چشمگیر داشته باشد. همین دخل و تصرّفاتِ ناخودآگاه، منجر به بدخوانیِ خلاق در مثنوی شده است و ساختارِ حکایات مثنوی را متمایز از حکایاتِ مبدأ کرده است. با عنایت به این که تاکنون در کتاب یا مقاله‌ای به صورتِ مجزّا، به نقشِ تداعی در بدخوانیِ خلاقِ مولانا در زمانِ سرودن حکایاتِ مثنوی نپرداخته است؛ ازین‌رو، یک حکایت(حکایتِ درویش صاحب‌کرامات) از مثنوی اِنتخاب و تحلیل شده است. مهمترین دغدغهٔ

نویسندگان این مقاله، پاسخگویی به پرسش‌های زیر بوده است:

تداعی بر چه اساس و ساز و کاری با بدخوانی خلاق ارتباط پیدا می‌کند؟

تداعی چگونه بر شکل‌گیری خطوط و عناصرِ داستانی اثر می‌گذارد؟

بحث

بلوم، در کتابِ اضطرابِ تأثیرپذیری به بررسیِ تطورِ ادبیِ عصرِ خود می‌پردازد و با نگرشِی منتقدانه و تازه، به مفاهیمی چون سنّتِ ادبی، تاریخِ ادبیّات و کتابِ مقدّس می‌نگرد. (ر.ک، امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹٤: ٦۱) از دیدِ وی، هر شاعر و نویسنده‌ای، پدری ادبی دارد که خواه-ناخواه تحتِ تأثیرِ اوست و این تأثیر، اضطرابی را، در او بوجود می‌آورد (ر.ک، مدرس‌زاده، ۱۳۹٤: ۱۰۵) و خود را در برابرِ او، شکست‌خورده می‌بیند؛ بنابراین، در پی راهی است که ابتدا خود را از زیرِ فشار خارج کند و آنگاه اثرش را، از نو، بنا نهد و همین نگرانی، باعثِ خلاقیّت و استقلالِ او می‌شود(*See Bloom*,۱۹۷۳:۸۸). بلوم، معتقد است که دیرآمدگان، همواره می‌کوشند تا با خلقِ فضایی نو، از اضطراب‌زاییِ متقدّمین بکاهند، تا خود، بتوانند در آن، دست به آفرینش بزنند و به هویّت برسند(ر.ک، مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۸)؛ در واقع، این نظریه، ادّعای وجودِ رابطه‌ای موروثی، میانِ آثارِ ادبی را دارد؛ اما، نه رابطه‌ای بر پایهٔ همسویی و ادامهٔ مسیر با یکدیگر؛ بلکه، رابطه‌ای جدید، بر محورِ قدرت و تأثیرِ شاعرانه(ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹٤: ۵۵). با این روند، متنِ جدید، به عنوانِ یک بینامتن از طریقِ بدخوانیِ خلاق، در تعاملِ پویا با متن یا متونِ قبل خواهد بود(ر.ک، صباغی، ۱۳۹٤: ٥٦). مثنوی معنوی نیز، از جمله کتبی است که حکایاتِ آن، به نسبتِ حِکایاتِ منابعی که از روی آن به رِشتهٔ نظم درآمده‌اند، دخل و تصرّفاتِ بسیاری را به خود دیده‌اند و ساختارهای تازه‌ای را خلق کرده‌اند. نقشِ تداعی در این تصرفات، بسیار چشمگیر است؛ به گونه‌ای که عناصرِ داستانی را نیز، دستخوشِ تغییراتی محسوس قرار داده است.

تداعی

اصطلاحِ تداعیِ معانی، در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. واژهٔ تداعی، در روان‌شناسی، به معنای«همبستگیِ ذهنی، بینِ دو یا چند تصوّر یا خاطره‌ها، به گونه‌ای که حضورِ یکی، موجبِ تحریکِ دیگری شود»(استالی و براس، ۱۳٦۹: ۲۵۷) آمده است؛ در واقع، «یادها از لحاظِ مجتمع بودن‌شان، قدرتِ تداعیِ یکدیگر را پیدا می‌کنند؛ به عبارتِ دیگر، هر بازنماییِ جزئی، موجبِ یک بازنماییِ کّلی می‌شود که خود، بخشی از آن بوده است. هرگونه ادراکِ حسی، ممکن است با چیزی در گذشته، همواره متداعی گردد»(کادن، ۱۳۸۰: ٤۲). اهمیتِ تداعی تا بدانجاست که برخی تداعی-

مذهبان مانندِ هیوم و استوارت میل، قانونِ تداعی را برابرِ جاذبه در فلک دانسته‌انـد». (پارسـا، ۱۳۷٤: ۸٤) تداعیِ آزاد، متشکّل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعیِ معانی است. «تـداعیِ معـانی؛ یعنـی، ارتباطِ تصورات، ادراکات و غیره، طبقِ تشابه، همزیستی و استقلالِ علّـی» (یونـگ، ۱۳۵۹: ۲۰٦)؛ از این رو، ترتیبِ امورِ مشابه و مجاور، به صورتِ غیرارادی در پهنهٔ ضمیرِ اِنسان، با هم یکی می‌شود و بر اساسِ قوانینی، به فراخوانیِ یکدیگر می‌پردازند. «این قوانین، عبارتند از: مشابهت، مجاورت، تضاد و علّت و معلول»(صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷/۲). پورنامداریان، در مقالهٔ خود می‌آورد: «یاکوبسـن، تـداعی را به پیروی از سوسور، تلویحاً مبتنی بر تشابه و مجاورت دانسته که قطب‌های استعاره و مجاز، حاصل از آن است». (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸) تداعی، براساسِ تشابه، هم حوزهٔ لفظ و هـم، حـوزهٔ معنـی را دربر می‌گیرد. «تشابه کامل یا ناقصِ آواها در فنونِ لفظیِ بدیعی، عاملِ ایجادِ تداعی است کـه شـاعر، پس از انتخاب از محورِ جانشینی یا تداعی، آن را در محورِ همنشینیِ کلام، ترکیب می‌نماید»(آتـش-سودا، ۱۳۸۳: ٤۸). به گفتهٔ یاکوبسن، «بدین گونه، محورِ جانشینی بر محورِ همنشینی، فـرافکن مـی-شـود و مجاورتِ واژگان، بر اساسِ تشـابه، شـکـل می‌گیرد»(یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۷). پورنامـداریان، فنونِ زیر را از مقولهٔ تداعی بر پایهٔ مشابهت می‌داند:

(برگرفته از پورنامداریان، ۱۳۸۰ :۸)

مولانا در زمانِ به نظمِ درآوردنِ حکایات، چنان موردِ هجومِ تـداعی‌هـای گونـاگون قـرار گرفتـه است که ناخودآگاه، دخل و تصرّفاتِ فراوانی، در عناصرِ داسـتانی و سـیرِ خطّـیِ داسـتان وارد شـده اسـت. ایـن دخـل و تصـرّفات، همگـی، اسـبابِ تمـایزِ سـطحِ جدیـد(حکایتِ مولانـا) بـا سـطوحِ ماقبل(حکایاتِ مبدأ) را فراهم می‌آورد و سطحِ جدید را از بارِ تأثیرِ آن‌ها، تا حدی، بیرون مـی‌کشـد. این نوع بدخوانیِ خلاق که بیشتر بر پایهٔ ناخودآگاهی(تداعی) و در جهتِ ارضـای درونیـاتِ شـاعر صورت گرفته است، باعثِ شکل‌گیریِ نظامی جدید می‌شود که با نامرکز کـردنِ مرکزیـتِ حکایـاتِ پیشین، هویت یافته است.

شاعر در جایگاه سوژه

سوژه، مجموعهٔ نقش‌هایی است که توسطِ ارزش‌های ایدئولوژیک و فرهنگیِ غالب بوجود می‌آید. طبقهٔ اجتماعی، سِن، جنسیّت، قومیَّت و...، همگی از جملهٔ معیارهای خلقِ یک سوژه هستند(ر.ک، چندلر، ۱۳۹٤:۱۸۰). این ارزش‌های غالب، نقشِ یک گفتمانِ تأثیرگذار بر کنشِ سوژه را دارند(ر.ک، فتحی، ۱۳۹۰: ۸۵). کُنِش و فعالیتِ سوژه، بستگی به گفتمان‌ها و شبکه‌های دَرهَم تنیده‌ای دارد که باعثِ خلقِ آن شده‌اند و از آنجا که این شبکه‌ها و گُفتمان‌ها، همواره قادر به فراهم ساختنِ جایگاهِ یک سوژهٔ ثابتِ نهایی و بدونِ تغییر نیستند؛ لذا، سوژه بسته به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، قابلیتِ جابه‌جایی از یک سطح به سطحِ دیگر دارد(*see Philips,*۲۰۰۵:۳۱٤). این، همان مفهومِ سیّالیّتِ سوژه است (ر.ک، فتحی، ۱۳۹۰: ۸۵)؛ ازین‌رو، سوژه در زمان‌های مختلف، هویّت‌های متفاوتی می‌یابد(ر.ک، کریمی، ۱۳۹۵:۱۹۳). تضاد با اندیشهٔ ضدِّ آگاهی و ضدِّ ساختارهای پیشین بودن، از جملهٔ عواملِ ظهورِ باطنِ سوژه‌اند. (ر.ک، کریمی و حسام‌پور، ۱۳۹٤: ۱۸٤) سوژه می‌تواند در موقعیتِ سوژه‌گی، هویّتی گُذرا و ناپایدار داشته باشد (ر.ک، ناظمی و ذکاوت، ۱۳۹٤: ۱۷۷)؛ اما، همین گذار به دلیلی که هر سوژه بر پایهٔ شبکهٔ ساختارها و نیروهای مؤثرِ هر دو شکل می‌گیرد، باعثِ تغییرِ سطح می‌شود؛ به عبارتی روشن‌تر، ذهن، آنچه را از متنِ جهان می‌خواند، به شکل‌های مختلف انتقال می‌دهد. آنچه از طریقِ ذهن منتقل می‌گردد، می‌تواند مستقل از جهانِ ذهن عمل کند و خود به جهانِ دیگر تبدیل گردد و در صورتی که باز هم انتقال‌هایی صورت پذیرد، به همین شیوه، جهان‌های دیگری پدید می‌آید. سوژه‌ها هنگامی که در جایگاهِ خواننده قرار می‌گیرند، به طورِ هم‌زمان، در جایگاهِ مؤلّف نیز موقعیت یافته‌اند و می‌توانند مسیرهای انتقال را تا اندازه‌ای، هر چند بسیار اندک تغییر بدهند؛ ازین‌رو، در این مقاله نیز، حکایتی از مثنوی معنوی بررسی شده است که شاعر در نقشِ یک سوژه(فاعلِ شِناسا)، در صددِ انتقالِ جهانِ گذشته به خواننده خود(یا مریدانِ خود)است. خوانشِ سوژه، در کیفیّتِ خلقِ حِکایتِ مولانا، نقشِ اساسی دارد و بدین وسیله، در زمانِ خوانش، مولانا در نقشِ نویسندهٔ اصلیِ آن حکایتِ گذشته، به شمار می‌آید. حکایتِ موردِ نظر، برگرفته شده از دو حکایتِ مجزّاست که شاعر، هر دو حکایتِ قبل را با هم ترکیب کرده و حکایتی نو را پدید آورده است؛ اما، نکتهٔ بسیار مهم آنکه، امری که باعث تلفیق و ترکیبِ دو سطحِ گذشته در یکدیگر شده است، عنصرِ تداعی است؛ به عبارتی روشن‌تر، حکایتِ دوّم، بر اساسِ تداعی‌های ذهنی شاعر، به حکایت اول متصل می‌شود. حکایتِ اوّل، حکایتی از صَفه‌الصفوه است:

ابو سلیمان المغربی، قال: کنتاحمل الحطب من الجبل و أتقوت منه و کان طریقی فیه التوقی و التحری. قال فرأیت جماعه من البصرین فی النوم. منهم الحسن و مالک بن دینار و فرقد السبخی. فسألتهم عن علم حالی. فقلت: أنتم المسلمین دؤنی علی الحلال الذی لیس لله فیه تبعه و لا للخلوق

فیه منه. قال: فمکثت آکل منه نصف سنهو ثلاثه أشهر فی الدار السبیل و کنت آکله نیاً و مطبوخاً. فصار لی حدیث فقلت: هذه فتنه. فخرجت من دار السبیل فکنت آکله ثلاثه أشهر أخر. فأوجدنی الله عز و جل قلبا طیبا حتی قلت: إن کان أهل الجنه بهذا القلب الذی لی، فهم والله فی شیء طیب. و ما کنت آنس بکلام الناس. فخرجت یوماً من باب قلمیه ألی صهریج یعرف بالمدنف فجلست عنده فأذا أنا بفتی قد أقبل من ناحیه لامش یرید طرسوس و قد یقی معی قطعیات من ثمن الحطب الذی کنت أجی به من الجبل. فقلت: أنا قد قنعت بهذا الخبازی، أعطی هذه القطع هذا الفقیر إذا دخل طرسوس اشتری بها شیئا و أکله. فلما دنا منی أدخلت یدی إلی جیبی حتی أخرج الخرقه فإذا أنا بالفقیر قد حرک شفتیه و إذا کل ما حولی من ألارض ذهب یتّقد حتی کاد یخطف بصری و لبسنی منه هیبه فجاز و لم أسلم علیه من هیبه(ابن جوزی، ۱٤۱۹: ۲۳۷/٤)

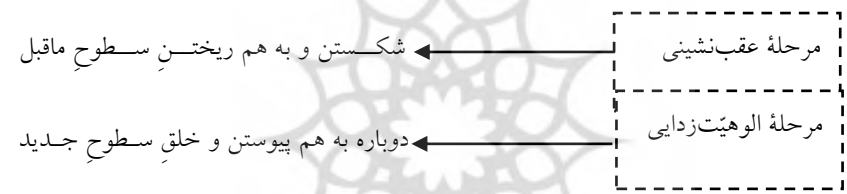
و حکایتِ دوم از کرامات اولیاءَ الله:

أخبرنا عبدالوهاب بن نصر أنا یوسف بن عمر. قال: قرأت علی محمد بن مخلد؛ حدثکم احمد بن محمد بن مسروق. قال: ثنا داود بن رشید. قال حدثنی صبیح و ملیح. قالا: جعنا أیاماً. فقلت لصاحبی أو قال لی: أخرج بنا إلی الصحراء لعلنا نری رجلا نعلمه بعض دینه. لعل الله تعالی أن ینفعنا به، فلما أصحرنا استقبلنا أسود علی رأسه حزمه حطب. فدنونا إلیه فقلنا له: من ربک؟ فرمی الحزمه عن رأسه و جلس علیها و قال: لا تقولا لب من ربک و لکن قولا لی: أین محل إیمان من قلبک؟ فنظرت إلی صاحبی و نظر إلی صاحبی ثم قال: إن المرید لا تنقطع مسائله، قالها ثلاثا. فلما رآنا لا نحیر جواباً قال: اللهم إن کنت تعلم أنّ لک عباداً کلما سألوک أعطیتهم فحول حزمتی من ذهب. قال: فرأیتها و الله قضبان الذهب تلتمع. ثم قال: اللهم إن کنت تعلم أن الإخمال أحب إلی عبادک من اشهره فردها حطبا. قال: فرجعت والله حطبا تزدهی علی رأسه و لم نجتری إن نتبعه. (الطبری الالکانی، ۱٤۱۵: ۲۱۹)

مولانا، متن‌های مبدأ را چونان دیگریِ گذشته، فرض می‌کند که با توجه به موقعیّت‌های شبکه و ساختارهای موجود در دورهٔ وی(۳۱-۳۲:۲۰۰۱ *see Culler,*)، به سمتِ شکل‌گیریِ خودی جدید، حرکت می‌کنند. حکایاتِ ماقبل، همانندِ دو اُبژهٔ عینی در نظر گرفته شده‌اند که با عنایت به سلسلهٔ تداعی‌هایی که در ذهنِ شاعر شکل گرفته است، زمینه‌های بدخوانیِ خلاق و دفعِ اضطرابِ تأثیرِ دو حکایتِ پیشین، فراهم شده است. این فرایند را می‌توان در دو مرحله، خلاصه کرد: الف) عقب-نشینی. ب)الوهیّت‌زدایی(هرچند گروهی به مرحله‌ای دیگر، بنامِ اهریمنی‌سازی نیز معتقدند که با دلیلِ اینکه، آن مرحله، به نوعی زیرمجموعهٔ مرحلهٔ دوّم است، در طبقه‌بندی کلّی، جُزئی از الوهیّت-زدایی محسوب می‌شود).

عقب‌نشینی

این مرحله، اوّلین جایگزینیِ متوالیِ دیالکتیکی یا گُذرگاهِ شِعری است. شاعر که در این مرحله، در مقابلِ تأثیرِ شاعرِ متقدّم، عقب‌نشینی می‌کند، می‌کوشد تا متن یا اُبژهٔ موردِ بررسی را شکسته و قطعه‌قطعه کند؛ به عبارتی روشن‌تر، در این‌جا، سطحِ ماقبل را می‌شکند و دَرهَم می‌ریزد تا در مرحلهٔ بعد(الوهیّت‌زدایی)با کامل کردنِ آن‌ها و با چسباندنِ آن‌ها به یکدیگر سطحِ جدیدی را بیآفرینند. شاعر در این مرحله، فضایی را فراهم می‌کند تا بتواند بتدریج و خلاقانه، بر اضطرابِ تأثیرِ آثارِ پیشینیان چیره گردد(*See Bloom*,۱۹۷۳:۸۸). در این مرحله، شاعر از تکرارِ شیوه‌ها و مضامینِ گذشتگان حذر می‌کند و خود را برای یک رقابت آماده می‌کند؛ ازین‌رو، دیرآمدگان می‌کوشند تا از طریقِ بدخوانیِ خلاق – نوعی بدخوانیِ خلاقِ تدافعی که از اضطراب‌زاییِ متقدّمین می‌کاهد – فضایی را آماده کنند تا خود بتوانند در آن دست به آفرینش بزنند. (ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۱٦)



در مرحلهٔ عقب‌نشینی، مولانا در حالتی تدافعی است؛ لذا، هنوز تغییرِ خاصّی روی نداده است و تغییراتِ اساسی(بدخوانی‌های خلاق) در مرحلهٔ بعد اتفاق خواهد افتاد. در داستانِ مولانا، زمان و مَکان، متفاوت از داستان‌های مبدأ هستند. در روایت‌های مبدأ، زمان، هنگامِ حیاتِ ابوسلیمانِ مغربی است؛ اما، در روایتِ مثنوی به این دلیل که راوی، نکره بیان شده و اطلاعاتی از وی در دسترس نیست، بدیهی است که زمان نیز مبهم بوده و بیان نشده است. حیدرزاده، در بابِ مکانِ داستان نیز، می‌آورد: «مکانِ وقوعِ حوادث در روایت، مأخذِ کوهستان‌های اطرافِ شهرِ طرسوس در سرِ راهِ لامش است؛ البته، برخی حوادث نیز، در کنارِ حوض یا استخرِ مدنف در بیرون از بابِ قلیمهٔ شهرِ طرسوس، اتفاق افتاده است (ر.ک، حیدرزادهٔ سرود، ۱۳۸۹: ٥٤)؛ اما، در حکایتی که مولانا خلق کرده، به هیچ وجه، نمی‌توان مکانِ حکایت را فهمید و شاعر تنها از کوهستانی نام می‌برد که خضریانی که در خواب مشاهده کرده است، وی را به آنجا می‌خوانند؛ اما، در حکایتِ مبدأ آمده است: فَاخذوا بِیَدی فَأخرَجونی مِن طَرسوس اِلی مدج فِیه خبازی)؛ از این‌رو، حکایتِ مولانا، حکایتی بی‌زمان و مکان است. با عنایت اینکه این مبحث، در همان ابتدای حکایت روی می‌دهد(و بالطبع، باید چُنین نیز باشد)، می‌توان به این نکته پی برد که به هر دلیل که عناصرِ زمان و مکان از

حکایت حذف شده است، این بی‌زمانی و بی‌مکانی از خصوصیاتِ آشکارِ ناخودآگاهی است. بی-زمانی و بی‌مکانی را، در بسیاری از حکایاتِ مثنوی، به وفور می‌توان مشاهده کرد؛ در واقع، یکی از ویژگی‌های مشترکِ تجربهٔ عرفانی، بر اساسِ نمونه‌هایی از فرهنگ‌های مختلفِ عِرفانی، بی‌زمان و مکان بودنِ آن تجربه است. (ر.ک، استیس، ۱۳۸۵: ۷٤) در مابعدالطبیعهٔ عرفانی، زمان، واقعیت ندارد. این امر، نتیجهٔ انکارِ تکثّر است. اگر همه چیز یکی است، پس فرقِ بینِ گذشته و آینده، موهوم است. (ر.ک، فرشاد، ۱۳٦۸: ۷۱) به طورِ کلّی از زمان نمی‌توان گریخت، مگر از طریقِ خلسه‌های عارفانه(آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۲٦). کزازی نیز می‌آورد: «زمان در ناخودآگاهی، معنا و کارکردی دگرگون دارد. مرزهایی روشن و بُرّا که در خودآگاهی، زمان را از هم می‌گُسلد و به سه پارهٔ جدا از هم: گذشته، حال و آینده بخش می‌کند، در ناخودآگاه از هم می‌پاشد»(کزازی، ۱۳۷۲: ۱۰۰). بی‌نظمیِ زمانی در روایتِ رویدادها، زوال مفهوم زمان ومکان، استفادهٔ بی‌مورد از صناعتِ اقتباس[التقاط]، تداعیِ نامنسجم اندیشه‌ها، دورِ باطل یا فقدانِ تمایز، بینِ سطوحِ منطقیِ متمایزِ گفتار، خود، از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن نیز هست(ر.ک، لوئیس، ۱۳۸۳: ۸٤). در حکایتِ مذکور نیز، دو نکته در موردِ بی‌زمانی و بی‌مکانی، اهمیتِ زیادی دارد. نخست آنکه، داستانِ شیخ احمدِ خضرویهِ خود، داستانی فرعی است که در میانِ داستانی دیگر ذکر شده است. مولانا در پایانِ حکایتِ باز و پیرزن، می‌گوید که اسارتِ باز در خانهٔ پیرزن، برای کمالِ او لازم بوده است؛ چرا که خداوند، گاهی جزئیات را، وسیلهٔ ادراکاتِ کلی می‌کند؛ چنانکه، چیزهای کلّی نیز، گهگاه به چیزهای جزئی، وابسته است(ر.ک، زرین‌کوب، ۲۲۹:۱۳۸۲)؛ از این‌رو، این حکایت، خود، حکایتی تداعی شده است که در جهتِ تأییدِ این مطلب آورده شده است که رحمتِ خداوند(امرِ کلی)، در گروی گریه و زاری و راز و نیاز(امرِ جزئی) است و از این‌روست که خداوند، بنده را دچارِ مصیبت و سختی می‌کند تا او رنجیده و مصیبت‌زده شود و از این گریه و اندوه، درِ رحمتِ الهی، گشوده گردد(البلاءللولاء) (ر.ک، حیدرزادهٔ سرود، ۱۳۸۹: ۱۰۸)؛ اما، نکتهٔ مهم آنکه، این بی‌زمانی و بی‌مکانی، فرصتی است جهتِ فراهم کردنِ زمینه برای ظهورِ اندیشه‌ها و انباشته‌های ذهنیِ شاعر. می‌توان بر آن بود که شاعر، بواسطهٔ بی‌زمانی، گذشته، حال و آینده را با یکدیگر پیوند می‌زند (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۳۷) و با عدمِ تَعلقِ آن به مکانی خاص، مطالب و اندیشه‌های خود را، عمومیت می‌بخشد. این فضای خلق شده، محملی است، جهتِ ارائهٔ تمایلات و گِرایشاتِ عرفانی- تعلیمیِ شاعر در محدودهٔ یک حکایت. شاعر، از طریقِ صحنه‌پردازی جدید و تغییرِ موضوعِ اصلیِ حکایت، مقدّماتِ مرحلهٔ دوم(تقدّس‌زدایی) را آماده می‌کند. از آنجا که خاستگاهِ تداعی و جریانِ سیّالِ ذهن نیز، ناخودآگاهی است(ر.ک، کادن، ۱۳۸۰: ٤۲). شاعر از همان ابتدا، با فضایی روبه‌روست که در آن تمایلات و

گرایشاتِ عرفانیِ خود را می‌تواند ارائه دهد؛ به سخنی دیگر، حکایتِ موردِ نظر، چونان چارچوبی است که محملِ اصلیِ انباشته‌های ذهنیِ شاعر است و تداعی‌های صورت گرفته، نقاطِ اتصالِ اقتباس‌های شاعر از متونِ مبدأ، مفاهیمِ عرفانی و تعلیمی و... هستند.

الوهیّت‌زدایی

شاعر، در مرحلهٔ دوم با روشِ الوهیّت‌زدایی، نسبت به کاستنِ ارزش و اهمیتِ کارِ شاعرِ متقدّم اقدام می‌کند و با اهریمن‌سازی و کاستن از تأثیرِ او، شاعری جدید را نشان می‌دهد(ر.ک، مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۸). این مرحله، یادآورِ مرحلهٔ خَمِش است. بلوم، خمش را مرحله‌ای می‌داند که شاعرِ متأخّر در آن می‌کوشد با شیوه‌های مختلف، حرمت و تقدّسِ شاعر متقدّم را بیالاید و او را از جایگاهِ بلندِ سروری به زیر بکشد(ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۵) و با سرکشی در برابر جبّاریّتِ متنِ کِلاسیک، به مطرح کردنِ خود بپردازد و صدای خود را با کم‌رنگ کردنِ صدای شاعرِ متقدّم، طنین‌انداز کند. (امیراحمدی، ۱۳۹٤: ٦۳) بلوم، در کتابِ خود می‌آورد: این مَفهوم، نشانگرِ مختل‌سازیِ آغازینِ بینشِ شاعرِ متقدّم، توسطِ شاعرِ دوّم است (*see bloom*,۱۹۷۳:۱٤). با عنایت به این که حکایتِ مولانا، حاصلِ ترکیبِ دو حکایت است، مهمترین تأثیرات این مرحله را در درونمایهٔ حکایت می‌توان مشاهده کرد.

درون‌مایه

درونمایهٔ اثر، جهتِ فکری و ادراکیِ نویسنده را نشان می‌دهد. هرچه درونمایه، مهمتر و پایدارتر باشد، عُمرِ اثر، بیشتر تضمین خواهد شد. (ر.ک، اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۵) این عنصرِ داستانی، خط یا رشته‌ای است که در خلالِ اثر کشیده می‌شود و وضعیّت‌ها و موقعیّت‌های داستانی را به هم پیوند می‌دهد(ر.ک، میرصادقی، ٤۲:۱۳۷٦). در این حکایت، با عنایت به تغییر کردنِ موضوع، می‌توان شاهدِ تغییراتِ درونمایه نیز بود؛ اما، عاملِ مؤثرِ تغییرِ موضوع نه تنها تداعی است؛ بلکه، تداعیِ درون‌مایه‌های دیگر، به اقتضای هجومِ جریانِ سیّالِ ذهن و نیازهای درونِ مولانا، خود، باعثِ شکستِ درونمایهٔ اصلیِ حکایت‌های مبدأ شده است و می‌توان شاهدِ شکل‌گیریِ درونمایه‌های دیگری نیز در حکایتِ مولانا بود که تداعی، عاملِ اتصالِ آن‌ها و پیوندِ میانِ آن‌ها است. تداعی سبب می‌شود تا خواننده، از راهِ کلمات یا تصاویر، معنی و محتوای بعضی ابیات، به مفاهیمِ مشابه در سایرِ آثار، منتقل شود و به این طریق، بخشِ وسیع‌تری از حادثهٔ ذهنیِ شاعر را دریابد. (ر.ک، پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱۳٤) در حکایتِ اول، موضوعِ اصلیِ، بیانِ قدرتی است که اولیاء دارند. شیرین شدنِ میوه و طلا شدنِ هیزم، دو واقعه‌ای هستند که محوریتِ کلام را بر عهده دارند؛ اما، در حکایتِ

مولانا بر اثرِ تداعی‌های لفظی یا معنوی، درونمایهٔ حکایت، متمایز از درونمایهٔ حکایاتِ مبدأ شده است. به عبارتی دیگر، شاعر در مرحلهٔ عقب‌نشینی، با بی‌زمان و بی‌مکان ساختن روایت، عرصه را برای انواعِ تداعی‌ها باز گذاشته است. روشِ تداعی معنوی، در مثنوی، بسیار پیچیده است. می‌توان گفت که در بسیاری از مواقع، حلقه‌های تشکیل‌دهندهٔ یک سلسله تداعی، کامل نیستند و ذهنِ مولانا، هیچ ردپایی از خود به جای نمی‌گذارد و گاه، تشخیصِ مسیرِ سلسلهٔ تداعی، بسیار دشوار است. (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۷۲) فضای حاکم بر حکایت(بی‌زمانی و بی‌مکانی) باعث می‌شود که شاعر، انباشته‌های ذهنیِ خود را در فرصت‌های پیش آمده، بروز دهد. یکی از انواعِ تداعی، تداعی از طریقِ اشتراکِ معنوی است. منظور از اشتراکِ معنوی، مواردی است که شباهت ظاهری لفظ، نقشی در تداعی ندارد؛ اما، به هر حال، لفظ از طرقِ دیگر مانندِ ترجمه و تصویرسازی و...، در تکمیلِ سلسلهٔ تداعی، دخالت می‌کند. به عنوانِ نمونه، پس از شیرین شدنِ میوه‌های تلخ، این مطلب به ذهنِ شاعر تداعی می‌شود که این کار، بسته به همّتِ اولیای الهی است:

که خدا شیرین بکرد آن میوه را در دهانِ تو به همت‌های ما

(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۸۰/۱)

هر چند موضوع حکایت‌های مبدأ، شیرین شدنِ میوهٔ تلخ است؛ اما، در کنارِ این موضوعِ اصلی، دیگر مفاهیم و مضامینِ مرتبط با اولیاءِ الهی نیز، برای شاعر تداعی می‌شوند که در حکایتِ نخستین وجود نداشتند. نمونهٔ دیگر در چند بیت پایین‌تر، علاوه بر شیرین شدنِ میوه، تداعی شدنِ نطقی است که خِردها را می‌رباید:

پس مرا زان رزق، نطقی رو نمود، ذوقِ گفتِ من، خردها می‌ربود

(همان: ۶۸۲)

به محضِ اینکه درویش، نطقِ موردِ نظر را فتنه می‌خواند و از خداوند، بخششی پنهان را می‌جوید، پس از این سخن، این بخشش به وی عطا می‌شود.

شد سخن از من، دلِ خوش یافتم چون اَنار از ذوق می بشکافتم

(همان: ۶۸۴)

دلِ خوش یافتنِ درویش در این واقعه، از ذوقِ شکافته شدن، انار را تداعی می‌کند. تمثیل نیز از جملهٔ تداعی‌های معنوی به شمار می‌رود. تداعی شدن تمثیل اَنار، سببِ ایجادِ شبکه‌ای همتراز می‌شود که به نوعی، ذهنِ شاعر را به دنبالِ خود می‌کشد و ویژگی‌های اولیاءِ الهی را یکی پس از

دیگری به یادِ او می‌آورد و خودِ این تداعی، تداعی‌های دیگری را به خاطر شاعر می‌آورد. زمانی که درویش از درویشِ هیزم‌کش(ولیِ مستور)، طلب کمک می‌کند، مولانا ویژگیِ دیگرِ اولیاءِ الهی را (دانستنِ ضمیرِ مریدان و مردمان)، بازگو می‌کند. این بازگویی، خود، قرین با تداعی‌های دیگری به صورتِ تمثیل است:

بدهَم این زر را بدین تکلیف‌کش — تا دو سه روزک شود از قوت، خَوش
خود، ضمیرم را همی دانست، او — زانکِ سمعش داشت، نور از شمعِ هو؛
بود پیشش سرِّ هر اَندیشه‌ای — چون چراغی در درونِ شیشه‌ای

(همان: ٦٩٤-٦٩٢)

زبانِ مولانا در مثنوی، زبانی رؤیاگونه است. خودِ وی به تفاوتِ بین زبانِ عادی و زبانِ رویا اشاره کرده، از آن دو به گفتِ بیداری و گفتِ خواب تعبیر می‌کند:

تا به گُفت و گوی بیداری دری — تو ز گفت خواب، بویی کی بری؟

(مولانا، ۱۳۷۵: ۵۷۳/۱)

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید، موقعیتِ نگاهِ هنرمند به فضا و موضوعِ فرعی را نشان می‌دهد و همین طور، گزینشِ وضعیتی است تا مخاطب از آن وضعیت، موضوع را ببیند. (ر.ک، صدقی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۷) زاویهٔ دید، پنجره‌ای است که نویسنده، پیشِ روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه، حوادثِ داستان را ببیند(ر.ک، پورنداف، ۱۳۹٤: ۱۳۳). زاویهٔ دید، تعیین‌کنندهٔ نقطهٔ دیدِ مخاطب است و هر تغییری در زاویهٔ دید، موجبِ اِفشای اطلاعاتِ داستانی یا به تعویق انداختن آن، ایجاد تنوّعِ بَصری و خروج از ایستایی و یکنواختی(ر.ک، صدری نیا و خلیل هومن، ۱۳۸۹: ۱۸۳)، معرفیِ محل یا حال و هوایی خاص می‌شود؛ در واقع، هر تغییر در زاویهٔدید، تغییراتِ ظریفی در وقایعِ داستانی بوجود می‌آورد (ر.ک، داگلاس، ۱۳۸٤: ۱٦۸) و می‌تواند موضوعِ تصویر را از نقطهٔ جدیدتری نشان دهد. «اختلاف در زاویه‌های دید، سببِ اختلاف در صورت و معنای شعر می‌شود و در نتیجه، منجر به

ایجادِ فضای تازه و نو(معنای بیگانه) خواهد شد». (بصیر، ۱۳۷۷: ۷۸) نویسنده می‌تواند با شگردهای خاصِ خود از زاویهٔ دید و داستان، آشنایی‌زدائی کند. گاه با شیوهٔ درستِ زاویهٔ دید، می‌توان از چارچوبِ خشکِ روایت خطی گریخت و با چرخش و یا تغییرِ زاویهٔ دید، می‌توان به معنایی جدید و صورتی نو در داستان دست یافت. (ر.ک، پورنداف و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۲۷) نکته‌ای که در مقایسهٔ حکایتِ مولانا با دو حکایتِ مبدأ به چشم می‌خورد، آن است که حکایت از زبانِ یکی از شخصیت-های داستان تعریف می‌شود؛ لذا، زاویهٔ دیدِ راوی، زاویهٔدیدِ درونی است و به شیوهٔ اول شخص، روایت بر می‌گردد. راویِ حکایت در دو روایتِ صفه‌الصفوه و بغیه‌الطلب ابو سلیمانِ مغربی، یکی از عرفای تاریخِ تصوفِ اسلامی است. در روایتِ بحرالدموع، این شخص، ابوسلیمانِ دارانی است که او نیز از صوفیان و عارفانِ مشهور قلمداد می‌شود(ر.ک، حیدرزادهٔ سرورد، ۱۳۸۹: ۵۰)؛ لذا، در دو حکایتِ قبل، راویانِ حکایت، آشکار هستند؛ اما، در حکایتِ مولانا، راوی به صورتِ نکره آمده است. دلائلِ مختلفی را می‌توان برای این کار مولانا در نظر گرفت. از جمله: ۱-عدمِ اختصاص یافتن به شخصِ خاص و عمومیتِ یافتنِ آن.۲-دوری گزیدن از طعنِ خرده‌گیران و عنادورزان.۳-معطوف ساختنِ خواننده از من قالَ به مَاقالَ. نکتهٔ دیگری که در این حکایت باید با نگاهی جزئی‌تر به آن نگریست، نحوهٔ ارائهٔ داستان است. در هر سه داستان، تردیدی نیست که عرصهٔ حکایت از زبانِ اول شخص و شخصیتی از درونِ حکایت بیان شده است. از آنجا که نحوهٔ گزینشِ زاویهٔ دید در حکایت، بسیار مهم است، در این نوع زاویهٔ دید، توصیفاتِ داستان، بسیار دقیق و جزئی‌نگر است؛ لذا، راوی حتی از حالاتِ خود نیز سخن می‌گوید. شاعر با این کار در پیِ بازآفرینی هر چه بیشتر واقعیت بوده است تا برای خواننده نیز متحمل‌تر و پذیرفته‌تر باشد (ر.ک، مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۹):

شُد سخن از من، دلِ خوش یافتم — چون اَنار از ذوق، می‌بِشکافتم
گفتم ار چیزی نباشد در بهشت، — غیرِ این شادی که دارم در سرشت
هیچ نعمت آرزو ناید دگر — زین نپردازم به جوز و نیشکر

(مولانا، ۱۳۷۵: ۱/٦٨٦-٦٨٤)

اما در ادامهٔ داستان، تغییر مسیری(شخصیتی که با زاویهٔ درونی خود، داستان را تعریف می‌کرد) به سوی زاویهٔ دیدِ دانای کل و زاویهٔ دید بیرونی دیده می‌شود. مولانا در این حکایت در ابتدا دیدگاه خود را به اول شخص می‌دهد و سپس با فاصلهٔ کم، جای آن را عوض می‌کند و رشتهٔ داستان را به دست دانای کل می‌دهد. این نوع زاویهٔ دید را می‌توان چندگانه، متغیِّر و مختلط نامید. در این

صورت، زاویهٔ دید، هم بیرونی و هم درونی خواهد شد. (ر.ک، پورنداف و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۲۷) از مهمترین نشانه‌های این دگرگونی، جهت‌گیریِ راویِ مشروح به سوی راویِ مفسِّر است. راویِ مشروح، فقط به گزارشِ وقایع و گفت و گوی شخصیّت‌ها می‌پردازد؛ بدون دخالت دادنِ نظرِ شخصی. درحقیقت، راویِ مشروح، نقشِ گزارشگری را دارد که هر آنچه می‌بیند، توصیف می‌کند؛ اما، راوی مفسِّر، توضیحِ بیشتری برای خواننده می‌آورد و موضوع را کامل‌تر شرح می‌دهد که در این حکایت نیز می‌توان شاهدِ این گونه تغییر مسیرها بود. نکتهٔ دیگر آنکه، دستآویزی که باعثِ بروزِ ویژگی‌های اولیاءِ الهی و دیگر شاخصه‌های آن به صورتِ شبکه‌ای می‌شود، همان عنصرِ تداعی است. شاعر، گاه برای پرداختن به یک تصویر یا مفهومِ عِرفانی، با دور کردنِ کانونِ دیدِ خود(کاری که راویِ اول شخص قادر به انجام دادن آن نیست)، به شرح و تفسیرِ مباحث می‌پردازد. یک نمونهٔ قابل توجه را (نمونه‌های دیگر، به دلیلِ جلوگیری از اطناب، بیان نمی‌شود) می‌توان در آن‌جا مشاهده کرد که درویش می‌خواهد در پیِ شه برود؛ اما، از هیبتِ وی نمی‌تواند قدم بردارد.

خواستم تا در پیِ آن شَه رَوم پُرسم از وی مُشکلات و بِشنَوم

(مولانا، ۱۳۷۵: ۷۰۹/۱)

با تداعی معنوی‌ای که در ذهن شاعر رخ می‌دهد، از تصویرِ آن درویش و رفتارش، خصوصیاتِ صحبتِ صدیقان و خاصّان در ذهنش شکل می‌گیرد و از رحمت و جذبه آن درویش، توفیقِ قُربِ اولیاءِ الهی را به یاد می‌آورد و با التفاتی دیگر که خود، باعثِ گُذر از محدودیت‌های زاویهٔ دیدِ اوّل شخص می‌شود، داستان را تأثیرگُذارتر و پویاتر می‌سازد:

بسته کرد آن هیبتِ او مَر مَرا پیشِ خاصّان، ره نباشد عامه را
ور کسی را ره شود، گو: سر فِشان کان بود از رحمت و از جذبشان
پس غنیمت دار، آن توفیق را چون بیابی صحبتِ صدیق را
نه چو آن ابله که یابد قُربِ شاه سهل و آسان درفتد آن دم ز راه
چون ز قربانی دهندش بیشتر پس بگوید رانِ گاو است این مگر؟

(همان: ۷۱٤/۱-۷۱۰)

شخصیّت‌پردازی

«شخصیّت پردازی، یعنی حاصلِ جمعِ تمامِ خصایصِ قابلِ مشاهدهٔ یک فردِ انسانی، هر آنچه که

بتوان با دقّت در زندگی شخصیّت از او فهمید؛ سِن و میزانِ هوش، جنس، سبکِ حرف زدن و... وضعیتِ روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها»(مک‌کی، ۱۳۸۵: ٦۹). شخصیّت‌ها، بارِ اصلیِ داستان-ها را به دوش می‌کشند (ر.ک، بی‌نیاز، ۱۳۹۰: ۷۰) و «آن‌ها را، باید پایه‌هایی دانست که ساختمانِ یک اثر، بر روی آن ساخته می‌شود»(دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). شخصیّت‌پردازی با پیرنگ و درونمایه در ارتباط است؛ به سانِ دو ترازو که تغییرِ هر یک در دیگری منعکِس می‌شود. (ر.ک، زمانی و الهام بخش، ۱۳۹۵: ۸). درونمایه که فکرِ اصلی در هر اثرِ ادبی است، هماهنگ‌کنندهٔ موضوع با شخصیّت، صحنه و دیگر عناصرِ داستان است و سمت و سوی فکری و ادراکیِ نویسنده را نشان می‌دهد؛ لذا، از میانِ ویژگی‌هایی که درونمایه تعریف می‌کند و یا اختصاص می‌دهد، شخصیت‌های داستانی شکل می‌گیرند و همچنین بر عکسِ آن، ویژگی‌های هر شخصیتِ داستانی، همه در راستای متنِ درونمایهٔ داستان و یا خلقِ درونمایه‌ای جدید به آن است. به عنوانِ نمونه، در داستانِ موردِ نظر، از میانِ ویژگی‌هایی که دربارهٔ اولیاءِ الهی(صاحِب‌کرامت) به ذهن شاعر تداعی می‌شود، شخصیّتِ داستان پی‌ریزی می‌شود و بعدهای مختلف درویشِ هیزم‌کش که جُزءِ اولیاءِ الهی است، ساخته می‌شود؛ بنابراین، می‌توان گفت که ویژگی‌هایی که در ذِهنِ مولانا از اولیاءِ الهی ثبت شده است، در طولِ داستان به ذهنش تداعی شده است و به این ترتیب، در هر مرحله بعدِ دیگری از شخصیّتِ وی را بر مخاطب آشکار می‌کند. همچنین، این درویشِ هیزم‌کش، چون از اولیاءِ مستورِ الهی است، طبیعتاً نام و نشانی، نه در روایتِ مثنوی و نه در سایرِ روایات ندارد. (ر.ک، حیدرزادهٔ سرود، ۱۳۸۹: ۵۱) به عنوانِ نمونه، برای شخصیتِ درویش، ویژگی‌هایی، متناسب با درونمایهٔ داستان، برای مولانا(در بابِ اولیاءِ مستورِ الهی) تداعی می‌شود و تلاش می‌کند تا آن خصائص را در رفتارِ درویشِ هیزم‌کش پیاده کند تا مخاطب خود، اوصافِ این اولیاءِ الهی را به دریابد؛ اما، این ویژگی‌ها، چنان توصیف می‌شوند که شخصیّتِ درویش، پیری فرتوت و یک پیرِ عرفانی معرّفی شود و این در حالی است که در روایاتِ صفه‌الصفوه، او جوان یا جوانمرد است؛ لذا، می‌توان بر آن بود که شاعر در راستای درونمایه و جهتِ تعیینِ ویژگی‌های این اولیاءِ الهی، هر آن خصیصه‌ای که در موردِ ایشان به ذهنش تداعی می‌شود، در داستان به کار می‌گیرد و از این‌رو، شخصیّتِ درویش ساخته می‌شود و لذا، در پایانِ داستان، فراموش کرده است که از ابتدای داستان به این درویش، صِفات یک پیر بخشیده است و صفت تیز راه رفتن به او داده است. از جملهٔ خصایص که فرتوت بودن و پیر بودنِ این درویش را در حکایتِ مولانا نشان می‌دادند، عبارتند از:

خسته و مانده ز بیشه در رسید..

بدهم این زر را بدین تکلیف‌کش، تا دو سه روزَک شود از قوت، خَوش

(مولانا، ۱۳۷۵: ٦٩٢/١)

و یا برای با تجربه نشان دادن و پیر معرفی کردنِ آن:

خـــود، ضـــمیرم را همـــی دانـــــست او　　زانـک ســمعش داشـت، نـور از شـمعِ هـو
بـــود پیـــــشش، سِـــــرٌ هـــر اندیشـــه‌ای　　چـــون چـــــراغی، در درونِ شیـشـــــه‌ای

(همان: ٦٩٤/١ و ٦٩٣)

از این‌رو، خصایصی که دربارهٔ این اولیاءِ الهی به ذهنِ مولانا تـداعی مـی‌شـوند، شخصـیّتِ ایـن درویش و همچنین درونمایهٔ جدید حکایتِ وی را می‌سازد. پاره‌ای از این خصـایصِ تـداعی شـده، عبارت‌اند از:

مستوری/ ضمیردانی/ هیبت و به شکوه بودنِ آنان/ کراماتِ ایشان/ مجرَّب بودنِ آنان/ امیـرِ دل‌هـا بودنِ آنان/ مُبارک‌بودنِ دعوت/ فَرُّخ‌پی بودنِ آنان/ غیور /گُریزان از اِشـتهار بـودنِ آنـان/ زود ناپدیـد شدنِ آنان پس از کِرامات.

طرح و پیرنگ

منطقِ هر داستان، مُبتنی بر ترتیب و توالی بر حسبِ رابطهٔ عِلّت و معلولی، بـینِ حـوادث اسـت. «طرح، حاصلِ ترکیبِ سه عنصرِ عمل، مَنِش و اندیشهٔ قهرمانِ داسـتان اسـت»(ایرانـی، ١٣٦٤: ١٧٧). «هر طرح با واقعه ای- که اغلب با پدید آمدنِ عدمِ تعادل در موقعیتی همراه است، شروع مـی‌شـود؛ این واقعه، در میانه، بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام، در پایان، بـه اوج خـود مـی‌رسـد»(مسـتور، ١٣٧٩: ٣٤). در مجموع، ساختمانِ همه طرح‌ها، چه پیچیده و چه ساده از سه بخشِ آغازین، میـانی و فَرجامین تشکیل می‌شود. شیوهٔ مولانا در ترکیبِ دو داستان، ساختِ مثنوی را به ساختِ رویا، بسـیار نزدیک کرده است. وی در ترکیبِ این داستان‌ها، ملاحظاتِ زمانی و مکـانی را در نظـر نـدارد و بـه صورتِ اصیل روایات، اعتنایی نمی‌کند؛ در واقع، یکی از مُهمترین شیوه‌هـای مولانـا بـرای شکسـتِ زمان، ترکیبِ داستان‌های غیرِ هَم‌زمان با یکدیگر است. (ر.ک، آتـش‌سـودا، ١٣٨٣: ٩٠) مولانـا بـرای خَلقِ حکایتِ خود، از دو حکایت، استفاده کرده است؛ در واقع، اصلی‌ترین و چشمگیرترین تصـرفِ مولانا در این حکایت، ساخت و پرداختِ حکایتی واحد با تلفیق و ترکیبِ دو حکایتِ مُجزّاست کـه در آن، تقریباً چهارده کُنشِ از حکایتِ اول و هفت کُنشِ آن، از حکایتِ دوم برگرفته شـده اسـت و سپس، با افزودنِ کنش‌هایی خلاقانه، این دو حکایت، با هم ممزوج شده‌اند و حکایتی بـا سـاختار و پیرنگِ متفاوت ارائه داده است. (ر.ک، حیدرزادهٔ سرود، ١٣٨٩: ٥٣) سـهمِ حکایـتِ اول در حکایـتِ

جدید، بیشتر بوده است؛ چون تقریباً کلِ آن در این حکایتِ جدید، به کار رفته و با نیمهٔ دومِ حکایتِ دوّم، تلفیق شده است. نکتهٔ مهم در این ترکیب آن است که واسطهٔ این ترکیب، عنصرِ تداعی است که از طریقِ یک لفظ(حبه)، داستانِ دوم برای شاعر، تداعی می‌شود؛ به عبارتِ دیگر، در پایانِ حکایتِ اول، درویش، نطقِ عطا شده به وی را، فتنه می‌خواند و از خداوند می‌خواهد که به جای آن، بخششی نهان به او بدهد(قابلِ یادآوری است که درویش، اکنون به بیشه‌ای رسیده است که میوه‌های تلخِ آن، شیرین نشده‌اند). چون به این آرزو می‌رسد، می‌گوید:

هیچ نعمت آرزو ناید دگر، زین نپردازم به جوز و نیشکر
مانده بود از کسب، یک دو حبّه ام دوخته در آستینِ جُبّه‌ام
(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۸۷/۱ و ۶۸۶)

در اینجا واژهٔ حبّه، برای مولانا، حکایتِ دوم را تداعی می‌کند که در آن، با چندین حبه، می‌خواهد به درویشی که ولیِ مستور است کمک کند.

چونکه من فارغ شدستم از گلو حبه‌ای چند است این، بدهم به او
بدهم این زر را به این تکلیف‌کش تا دو سه روزک شود، از قوت، خوش
(همان: ۶۸۹/۱ و ۶۸۸)

به این طریق، واژهٔ حبّه، تداعی‌گرِ داستانِ دیگری شده است. می‌توان بر آن بود شاعر، جهتِ به اوج رساندنِ کرامتِ اولیاءِ الهی در حِکایتِ اول، از طریقِ تداعیِ لفظی، حکایتِ دیگری را به کار می‌گیرد و از این طریق، حکایتی نو را از ترکیبِ دو داستان، خلق می‌کند. در این‌جا، حائز اهمیت است که فارغ شدن از به دست آوردن روزی، خود، نوعی تداعیِ معنوی به شمار می‌آید که در تداعی شدنِ حکایتِ دوم، علاوه بر تداعیِ لفظیِ صورت گرفته، کاربرد داشته است.

گفت و گو

گفت و گوها، نقشِ بسیارِ مهمّی در تأثیرگذاریِ داستان بر مخاطب دارند و نویسنده به کمکِ آن‌ها، سیرِ داستان را پیش می‌برد. گفت و گو را، این‌گونه تعریف کرده‌اند: «صحبتی را که در میان شخصیّت‌ها یا به طورِ گسترده‌تر، آزادانه، در ذهنِ شخصیتِ واحدی در هر اثرِ ادبی، صورت می‌گیرد، گفت و گو می‌نامند». (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲۰) در هر نوع زاویه دیدی که برای یک داستان انتخاب می‌شود، گفت و گو این امکان را برای نویسنده پدید می‌آورد تا محدودیت‌های آن زاویه دید را ترمیم نماید. همچنین وقایعی که معطوف به نگاه راوی نیست؛ یعنی راوی شاهد آن واقعه

نبوده و نیست یا از نظر زمانی و مکانی نمی‌تواند شاهد آن واقعه باشد، از طریقِ گفت و گو برای خواننده عینیت پیدا می‌کنند. از جملهٔ مهمترین انواع گفت و گو، حدیثِ نفس گویی است. تفاوت حدیثِ نفس با تک‌گوییِ درونی، در آن است که در حدیثِ نفس‌گویی، شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، تا تماشاچی از نیات و مقاصدِ او باخبر شود. (ر.ک، سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ٦۹) در حالی که در تک‌گوییِ درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد.(ر.ک، میرصادقی، ۱۳۷٦: ٤۱۸-٤۱۷). نمونهٔ این گفت و گو را می‌توان در این حکایت، آن هنگام که ولیِ مستور از راه می‌رسد، مشاهده کرد. درویش با حدیثِ نفس‌گویی، به خود(به خدای خود) می‌گوید که حالا که روزیِ بی‌منّتی به دست من رسیده است، حبّه‌ای چند را به این درویش(ولیِ مستور) بدهم. ولیِ مستور که از ذهنِ درویش با اطلاع است، برای اثبات این موضوع که خداوند، روزیِ بندگانش را از جایی که فکرش نمی‌کنند، می‌رساند، در هیبتِ شیری به نزد درویش می‌آید و به طریقِ حدیثِ نفس:

گفت: یا رب! گر ترا خاصان هی‌اند که مبارک‌دعوت و فرخ‌پی‌اند،
لطفِ تو خواهم که میناگر شود این زمان، این تنگ هیزم زر شود
(مولانا، ۱۳۷۵: ۷۰۲/۱ و ۷۰۱)

از جملهٔ مهمترین گفت و گوهای دیگر که در حکایتِ مولانا صورت گرفته است و تمایزِ چشمگیری را با دو حکایتِ مبدأ ایجاد کرده است، تک‌گوییِ درونی شخصیتِ درویش است. با تک‌گوییِ درونی، گُذرِ اندیشه‌ها در ذهنِ شخصیت، توصیف و نمایانده می‌شود(ر.ک، انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸). تک‌گوییِ درونی می‌تواند، تمامِ احساسات، افکار و تداعی‌های ذهن شخصیت را در خود بازتاب دهد و یا فقط، افکارِ منطقی و ساختمند او را شامل شود. در این شیوه تقابل میان زمانِ عینی(زمانِ بیرونی) و زمانِ ذهنی، اهمیتی کلیدی دارد(ر.ک، موسوی و همکاران، ۱۳۹۲: ۹٤). در این روش، ترتیب و توالیِ پیوستهٔ زمان، جای خود را به تراکمِ دَرهَم‌تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که بر اساسِ میزانِ عمقِ تجربه‌ها نظام یافته است و گذشته، حال و آینده کاملاً به هم آمیخته‌اند(ر.ک، بیات، ۷:۱۳۸۷). این شیوه می‌تواند تمامِ احساسات، افکار و تداعی‌های ذهنیِ شخصیت را در خود، بازتاب دهد و یا فقط افکارِ منطقی و ساختمندِ او را شامل شود.

بیات در این زمینه می‌آورد: «ذهن، در سطحِ پیش از گفتارِ خود، هنگامِ اندیشیدن به گذشته، بدونِ توجه به تقدّم و تأخّرِ وقایع، دوری و نزدیکی‌شان از زمانِ حال، بسته به اینکه، کدامیک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراهِ تودهٔ وقایعِ مرتبط با آن از اعمالِ مختلف، احضار می‌کند»(همان). در حکایتِ مولانا نیز می‌توان شاهدِ چندین تک‌گوییِ مختلف بود. برای

نمونه، زمانی که درویش، ولیِ مستور(درویشِ هیزم‌کش) را می‌بیند، با خود می‌گوید(نه به زبان که حدیثِ نفس تلقی شود):

پس بگفتم: من ز روزی فارغم — زین سپس از بهرِ رزقم نیست غم
میوهٔ مکروه، بر من خوش شدست — رزقِ خاصی، جسم را آمد به دست
چونکِ من، فارغ شدستم از گلو — حبه‌ای چندست این، بدهَم بدو
بدهَم این زر را بدین تکلیف کش — تا دو سه روزک شود از قوت، خوش

(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۹۲/۱-۶۸۹)

اما نوع پیچیده‌ترِ تک‌گوییِ درونی، جریانِ سیّالِ ذهن است. بی‌نیاز در این باره می‌آورد: «تکنیکی است در روایتِ رمان و داستانِ کوتاه که در جریانِ آن، نویسنده تمامِ احساس‌ها، تفکرات و تداعی-هایی را که در ذهنِ شخصیتِ داستانی شکل می‌گیرد، بدونِ تصویر، توضیح و تحلیل، روی کاغذ می‌آورد(ر.ک، بی‌نیاز، ۳۱:۱۳۸۷؛ ر.ک، فلکی، ٤٦:۱۳۸۲) جریانِ سیالِ ذهن، نوعِ اغراق‌آمیز و شکلِ بیانِ پیچیده و گنگِ تک‌گوییِ درونی است که گاه از انسجامِ ذهنی و زبانی، به دور است(ر.ک، رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۷۹-۷٤)؛ در واقع، می‌توان جریانِ سیالِ ذهن را ترکیبی از تمامیِ سطوحِ آگاهی و جریانِ بی پایانِ احساسات، افکار، خاطرات، تداعی‌ها و انعکاس‌ها دانست که تلاش می‌کند تا ذهنیاتِ عمیق و ماقبلِ لایهٔ آگاه را پیش از آن که ذهن، عواطف و احساسات را سازماندهی کند، به تصویر بکشد. (ر.ک، محمودی، ۱۳۸۹: ۱۲٤-۱۲۱). همچنین از دیدِ کادن، در روایت‌شناسیِ مدرن، برای اشاره به اختلافِ بینِ ترتیبِ وقوعِ رویدادهای داستان و نظمِ آن‌ها در طرحِ اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود(ر.ک، کوپا، ٤۹۵:۱۳۸۹). در ابتدای داستانِ مذکور، مشاهده می‌شود که درویش، در چند جا با خود تک‌گوییِ درونی دارد و هر کدام، روشن‌کننده و تعیین‌کنندهٔ اندیشه-های گُذرا در شخصیتِ درویش هستند؛ اما، در پایانِ داستان، تک‌گویی‌های درونیِ وی، پیچیده‌تر می‌شوند و با تداعی‌های متفاوتی که پشتِ سر هم در ذهنِ شاعر و شکل می‌گیرند، شکلِ جریانِ سیّالِ ذهن به خود می‌گیرند؛ به عبارتِ روشن‌تر، در پایانِ حکایت، چون مولانا در صددِ بیانِ نحوهٔ رفتار با اولیاءِ مستور است و از سوی دیگر، نتیجه‌گیریِ داستان را نیز دارد؛ لذا، هجومِ اندیشه‌ها و انباشته‌های ذهنیِ او، جهتِ نتیجه گرفتن، مهارنشدنی است و همین نکته(همان‌طور که در مطالبِ قبل گفته شد) گاهی اوقات باعثِ کم‌رنگ شدن و یا از بین رفتنِ وحدت و پیوستگی مطالب می-شود. زمانی که حکایتِ دوم به ذهن مولانا متداعی می‌شود، در جهتِ مهار اندیشه‌های گریزان، ویژگی‌های اولیاءِ مستور را در رفتارِ شخصیتِ درویشِ هیزم‌کش به تصویر می‌کشاند. از این‌رومولانا

به تدریج، تصویرِ پیری مجرب را به نمایش می‌گذارد تا رفتارِ صحیحِ مریدان و شاگردان با این پیر را، به مخاطبِ خود تعلیم دهد:

آن یکی درویش هیزم می‌کشید خسته و مانده، ز بیشه در رسید
(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۸۸/۱)

بِدهَم این زر را بدین تکلیف‌کش تا دو سه روزک شود از قوت، خوش
(همان: ۶۹۲)

اما در پایانِ حکایت، به دلیلِ تداعی‌های بی‌شماری که به ذهنِ مولانا شده است، کار بر شاعر دشوار شده است؛ گویی شاعر به دلیلِ هجومِ بی‌شمارِ اندیشه‌ها، این مطلب را فراموش کرده است که در زمانِ حضورِ این مستور(پیرمردِ هیزم‌کش) به وی ویژگی‌های پیر و مردی کهنسال را داده است؛ به عبارتِ دیگر، شاعر در نتیجه‌گیریِ داستان، تلاش می‌کند تا ذهنیاتِ عمیق و ماقبلِ لایهٔ آگاه را، پیش از آنکه ذهن، عواطف و احساسات را سازمان‌دهی کند، به تصویر می‌کشد و این مطلب سببِ فراموش شدنِ نکته‌ای برای شاعر گردیده است. علی‌رغم این که مولانا ویژگی‌های یک پیر را به شَخصیتِ درویشِ هیزم‌کش منتسب می‌کند، در میانه و پایانِ داستان، درویشِ هیزم‌کش، رفتاری جوان‌گونه دارد. از طرفی، پیری که هیزم‌کش بوده و خسته و مانده از بیشه فرا رسیده است، دارای چنان هیبتی می‌شود که خصلتِ شیر را برای شاعر تداعی می‌کند.

سوی من آمد به هیبت، همچو شیر تنگِ هیزم را ز خود بنهاد زیر
(همان: ۶۹۹)

و از سوی دیگر این پیرِ هیزم‌کش، هیزم‌ها را با چنان حالتی به زمین می‌گذارد که لرزه به اندامِ درویشِ نخستین(راوی) می‌افتد.

پرتوِ حالی که او هیزم نهاد لرزه بر هر هفت عضوِ من فتاد
(همان: ۷۰۰)

در پایانِ داستان نیز، نکته‌ای شگفت‌آور دیده می‌شود که پیرمردی که خسته و مانده از راه رسیده بوده است، چونان جوانی، تیز و تفت از پیش راوی می‌گریزد که این ویژگی‌ها با خصوصیاتی که در زمانِ معرفیِ ولی مستور به وی منتسب شده بود، تناقص دارد.

بعد از آن برداشت هیزم را و رفت سوی شهر از پیشِ من او تیز و تَفت

(همان: ۷۰۸)

این تناقص، حاصلِ مجموعهٔ دَرهَم گسستهٔ تداعی، لحظه‌ها و عواطفی است که شاعر، آن‌ها را مستقیماً به نمایش می‌گذارد و همین امر، سببِ فراموش شدنِ پیریِ شخصیتِ درویش شده است. این اتفاق، نکتهٔ مهمِّ دیگری را نیز خاطرنشان می‌کند. تضاد خود یکی از ویژگی‌های مهم ناخودآگاهی و امور تداعی شده است. (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ٤٨) ارتباط میان خودآگاه و ذهن ناخودآگاه، متضمنِ زوجِ مکمّلی از متضادهاست. هر محتوای جدیدی که از ناخودآگاهی بر می‌آید، از حیثِ ماهیّت تغییر اساسی می‌کند و این بدان جهت است که قسمتی از آن در ذهنِ خودآگاهِ ناظر، ادغام می‌شود. (ر.ک، یونگ، ۱۳۵۹: ٤٧٣) از جملهٔ تداعی‌های دیگر که در پایانِ داستان در اثرِ جریانِ سیالِ ذهن، بر مولانا آشکار شده‌اند، عبارت اند از:

غنیمت دانستنِ توفیق ره یافتن به ولیِ مستور نه چونان ابلهیِ ارزشِ قُربِ شاه را نمی‌داند.

نه چو آن ابله که یابد قُربِ شاه سهل و آسان درفتد، آن هم ز راه
چون ز قربانی، دهندش بیشتر پس بگوید ران گاو است، این مگر
(مولانا، ۱۳۷۵: ۷۱٤/۱ و ۷۱۳)

تداعی شدنِ پیر، به صورتِ یک شاه و مرید به مثابهٔ کسی که می‌بایست به فرمانِ وی سر فِشاند:

ور کسی را ره شود، گو: سر فِشان کان بود از رحمت و از جذبشان
(همان: ۷۱۱)

(البته در چندین جای دیگرِ حکایت نیز، درویش، پیر و شاه نامیده شده است:

خواستم تا در پیِ آن شه روم پُرسم از وی مشکلات و بشنوم
(همان: ۷۰۹)

و حتی در پایانِ داستان نیز، توفیقِ راه یافتن به نزدِ اولیاء را، بذلِ شاهانه می‌نامد.

بذلِ شاهانه است این، بی رشوه‌تی بخششِ مخفی است این از رحمتی
(همان: ۷۱٦)

که خودِ بذلِ شاهانه، نیز تداعی دیگری است.

نتیجه‌گیری:

از جملهٔ تمایزاتِ حکایتِ مولانا با دو حکایتِ مبدأ، تغییرِ موضوع است. نه تنها عاملِ این تغییر،

عنصرِ تداعی بود بلکه ماحصلِ این تداعی‌ها، علاوه بر تغییرِ موضوع، ظهورِ درونمایه‌ها و موضوعاتِ فرعی و ثانویه‌ای بود که به اقتضای جریانِ سیالِ ذهن و نیازهای درونیِ شاعر، امکانِ ظهور یافتند و تداعی‌ها به عنوانِ لنگرگاه‌ها یا نقاطِ اتصالِ این پیوندها، ایفای نقش می‌کردند. این تغییرِ موضوع، با عنایت به بی‌زمانی و بی‌مکانیِ حکایتِ مولانا(بر خلافِ دو حکایتِ مبدأ)، فضایی را جهتِ تاخت و تازِ انواعِ تداعی‌ها فراهم آورده بود. راوی نیز برخلافِ راویانِ دو حکایتِ ماقبل(که به صورتِ معرفه آمده بودند) نکره آمده بود که این مهم نیز می‌توانست به دلائلی باشد، که در متنِ مقاله بیان گردید. نکتهٔ قابلِ توجه در بابِ زاویهٔ دید، آن بود که علی‌رغمِ این که زاویهٔ دیدِ اول شخص بوده است، در ادامهٔ داستان، گرایش‌هایی به سوی زاویهٔ دید دانای کل دیده شد، که سوق یافتنِ راویِ مشروح به سوی راویِ مفسر، مهمترین پی‌آمد این حرکت به شمار می‌آمد. این جابه‌جاییِ راوی‌ها نیز، به دلیلِ تداعیِ ویژگی‌هایی از اولیاءِ الهی بود که شاعر برای به تصویر کشیدنِ یک تصویر یا مفهوم، گاه با دور کردنِ کانونِ دیدِ خود(کاری که راویِ اول شخص، قادر به انجام آن نیست)به شرح و تفسیرِ مباحث می‌پرداخت. در زمینهٔ روایت داستان، شاعر برخلافِ دو حکایتِ قبل، که دارای زمان و مکان بودند(زمان: حیاتِ ابو سلیمانِ مغربی و مکان: طرسوس) در فضایی بی‌زمان و مکان روایت خود را به نظم درآورده بود. در شخصیت‌پردازی، شاعر برای شخصیتِ درویشِ هیزم‌کش، ویژگی‌هایی را که متناسب با درونمایه به وی(در بابِ اولیایِ مستورِ الهی) تداعی می‌شود، نسبت می‌دهد و تلاش می‌کند تا خصایصِ آنان را در رفتارِ درویشِ هیزم‌کش پیاده کند تا مخاطب، خود، اوصافِ این اولیای الهی را دریابد؛ اما، این ویژگی‌ها چنان توصیف می‌شوند که شخصیتِ درویشِ هیزم‌کش، پیری فرتوت و یک پیرِ عرفانی است و این در حالی است که در روایاتِ صفه‌الصفوه، او جوان یا جوانمرد است؛ لذا، می‌توان بر آن بود که شاعر در راستای درونمایه و جهتِ تعیینِ ویژگی‌های این اولیای الهی هر آن خصیصه‌ای که در موردِ ایشان به ذهنش تداعی می‌شود، در داستان به کار می‌گیرد و از این رو، شخصیتِ درویش ساخته می‌شود. مولانا با تنکیرِ راوی و شخصیتِ اصلیِ حکایت، توجه مستمع را از صورت به محتوی معطوف می‌نماید. پیرنگِ حکایتِ مولانا نیز متفاوت از دو حکایتِ مبدأ بود؛ به عبارتی دیگر، از طریقِ تداعیِ واژهٔ حبّه، حکایتِ دوم به ذهنِ شاعر می‌آید و درنتیجه، پیرنگِ حکایتِ دوم به پیرنگِ حکایتِ نخستین، اضافه می‌گردد. همچنین در میانِ گفت و گوهای صورت‌گرفته، آنچه اهمیتِ بسیار داشت، تک‌گویی‌های درونیِ شخصیتِ درویش بود. در این روش(تک‌گویی) که تقابلی مابینِ زمانِ عینی و زمانِ ذهنی شاعر است، ترتیب و توالیِ پیوستهٔ زمان، جای خود را به تراکمِ دَرهَمِ خاطراتی می‌دهد که بر اساسِ میزانِ عمقِ تجربه‌ها نظام یافته است و گذشته، حال و آینده را به هم آمیخته‌اند. شکلِ پیچیده‌ترِ تک‌گوییِ درونی- جریانِ سیالِ ذهن- نیز،

در داستان قابل مشاهده بود که بر اثرِ هجومِ اندیشه و تداعی‌های گوناگون، شاعر، ویژگیِ پیر بودنِ شخصیت را از یاد برده بود و این درحالی بود که در پایانِ داستان، ویژگی‌های یک جوانِ تیز، به وی داده شده بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

۱- آتش‌سودا، محمدعلی، (۱۳۸۳)، رویای بیداری، فسا: دانشگاه آزاد.

۲- ابن جوزی، عبدالرحمن بن علی، (۱٤۱۹)، صفه‌الصفوه، بیروت: دارالکتب العلیمیه.

۳- استالی، براس؛ اولیور، آلن بولاک، (۱۳٦۹)، فرهنگِ اندیشه نو، ترجمهٔ کریمِ امامی و دیگران، به کوشش: ع.پاشایی، تهران: مازیار.

٤- استیس، وت، (۱۳۸۵)، عرفان و فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش.

۵- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، فرزانهٔ طاهری، چاپِ دوم، تهران: آگه.

٦- امیراحمدی، ابوالقاسم؛ عشقی سردهی، علی؛ استاجی، ابراهیم؛ یزدی، احمد، (۱۳۹٤)، دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر، در ۷- شعرِ احمدِ شاملو، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، ش ۲، پی در پی ۲۲، زمستان، ص ۷۷-۵۷.

۸- انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامهٔ اَدبی فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۹- ایرانی، ناصر، (۱۳٦٤)، داستان، تعاریف، ابزار و عناصر، تهران: کانونِ پرورشِ فکری کودکان و نوجوانان.

۱۰- باختین، میخاییل، (۱۳۷۳)، سودای مکالمه، خنده و آزادی، ترجمه، مقدمه و گردآوری از: محمد پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.

۱۱- بصیر، آذر، (۱۳۷۷)، راهنمای فیلم‌ساز جوان، تهران: امیرکبیر.

۱۲- بیات، حسین، (۱۳۸۷)، داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳- بی‌نیاز، فتح الله، (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.

۱٤- بی‌نیاز، فتح الله، (۱۳۹۰)، در جهان رمانِ مدرنیستی، چاپِ اول، تهران: افراز.

۱۵- پارسا، محمد، (۱۳۷٤)، زمینهٔ روان‌شناسی، چاپ یازدهم، تهران: بعثت.

۱٦- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸٤)، ادبیاتِ عرفانی (دانشنامهٔ زبان و ادبِ فارسی)، به سرپرستیِ اسماعیلِ سعادت، جلد اول، تهران: فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی.

۱۷- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، در سایهٔ آفتاب (شعرِ فارسی و ساخت‌شکنی در شِعر مولوی)، تهران: سخن.

۱۸- پورنداف حقی، شیوا؛ اَشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ خائفی، عباس، (۱۳۹٤)، زاویهٔ دید در سه داستانِ کوتاه از بیژن ۱۹- نجدی، فصلنامهٔ پژوهشِ زبان و ادبیاتِ فارسی، شمارهٔ ۳۹، زمستان، ۱۵۲-۱۲۷.

۲۰- چندلر، دانیل، (۱۳۹٤)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا و زیر نظر فرزان سجودی-تهران: سورهٔ مهر.

۲۱- حیدرزاده سرود، حسن، (۱۳۸۹)، بررسیِ تصرفاتِ مولانا در حکایاتِ صوفیه، رسالهٔ دکتری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۲۲- داگلاس، استیون، (۱۳۸٤)، نما به نما، ترجمهٔ محمد گُذرآبادی، تهران: بنیادِ سینماییِ فارابی.

۲۳- دقیقیان، شیرین‌دخت، (۱۳۷۱)، منشأ شخصیّت در ادبیاتِ داستانی، چاپِ اول، تهران: نویسنده.
۲٤- رضوانیان، قدسیه؛ نوری، حمیده، (۱۳۸۸)، راوی در رمانِ آتشِ بدون دود، پژوهش‌های زبان و ادبیاتِ فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاهِ اصفهان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٤، ص ۹٤-۷۹.
۲۵- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، نقدِ ادبی، چاپِ هفتم، تهران: سخن.
۲٦- سبزیانِ مرادآبادی، سعید؛ کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۸۸)، فرهنگِ نظریهٔ نقدِ ادبی، تهران: مروارید.
۲۷- سعیدی، عباس؛ شکری، یدالله، (۱۳۹٦)، کارکردِ عُنصرِ گفت و گو در تبیین و پرداختِ عناصرِ داستانی و ساختارِ روایی داستانِ کوتاهِ گورکن‌های صادق چوبک، پژوهش‌های نقدِ ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۳، (پی در پی ۲۹)، پاییز، ص۹۰-٦۱.
۲۸- صدری‌نیا، باقر؛ خلیل هومن، ابراهیم، (۱۳۸۹)، بررسیِ سیر تحول، شیوه‌های روایت و زاویهٔ دید در داستان‌های کوتاهِ سیمینِ دانشور، شعرِ پژوهی(بوستانِ ادب: علومِ اجتماعیِ سابق) پاییز، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، پیاپی ۱، ص۱۹۹-۱۷۷.
۲۹- صدقی، مهرداد؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ گودرزی، مصطفی، (۱۳۸۹)، تغییراتِ زاویهٔ دید و همبستگیِ آن با دگرگونی‌های هنرهای دیداری، نشریهٔ هنرهای زیبا، ش ٤٦:۱٤-۵.
۳۰- صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، زبان‌شناسی به ادبیات، ج۲، نظم، تهران: سورهٔ مهر.
۳۱- الطبری الالکانی، ابوالقاسم هبه الله بن حسن، (۱٤۱۵ق)، کرامات اولیاء الله(جلد نهم کتاب شرح اصول اعتقاد اهل السنه و الجماعه)، تحقیق احمد بن السعد الغامدی، ریاض: دار الطیبه.
۳۲- فتحی، حسین، (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسیِ مرکز زُدایی و اِنزوای سوژه در داستانِ سگِ ولگرد، نشریهٔ ادبِ پژوهی، شمارهٔ پانزدهم، بهار، صفحات ۹٦-۸۳.
۳۳- فرشاد، مهدی، (۱۳٦۸)، عرفانِ ایرانی و جهان‌بینیِ سیستمی، چاپِ نخست، تهران: بلخ.
۳٤- فلکی، محمود، (۱۳۸۲)، روایتِ داستان (تئوری‌های پایه‌های داستان‌نویسی)، تهران: بازتابِ نگار.
۳۵- کادن، جی.ای، (۱۳۸۰)، فرهنگِ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظمِ فیروزمند، چاپِ اول، تهران: شادگان.
۳٦- کریمی، فرزاد، (۱۳۹۵)، مؤلفه‌های پسامدرن در یکی از نخستین آثار داستان پسامدرن ایران(گذرگاه بی پایان از کاظم تینا تهرانی)، فصلنامهٔ علمی پژوهشیِ نقدِ ادبی، س۹، ش ۳۵، پاییز، ۲۰۲-۱۸۵.
۳۷- کریمی، فرزاد؛ حسام‌پور، سعید، (۱۳۹٤)، وقتی نویسنده متن می‌شود، فصلنامهٔ تخصصیِ نقدِ ادبی، س۸، ش۳۱، پاییز، ص ۱۸۳-۱٦۷.
۳۸- کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۷۲)، رویا، حماسه، اسطوره، چاپِ اول، تهران: مرکز.
۳۹- کوپا، فاطمه، (۱۳۸۹)، بن‌مایه‌های نِمادین و شگردهای روایی رمانِ ارمیا (از سری داستان‌های دفاعِ مقدس در نشریهٔ ادبیاتِ پایداری)، سالِ دوم، شمارهٔ ۳و٤، پاییز و بهار، دانشگاهِ شهید باهنرِ کرمان: ۵۰۳-٤۷۹.
٤۰- لوئیس، بری، (۱۳۸۳)، مُدرنیسم و پَسامدرنیسم در رُمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.
٤۱- محمودی، محمدعلی، (۱۳۸۹)، پردهٔ پندار، جریانِ سیّالِ ذِهنی و داستان‌نویسیِ ایران، مشهد: مرندیز.
٤۲- مدرس‌زاده، عبدالرضا، (۱۳۹٤)، رویکردِ قرآنیِ سنایی به قصیدهٔ فرخیِ سیستانی (با نگاه به نظریهٔ

بدخوانیِ خلاق فصلنامهٔ پژوهش‌های اَدبی قرآنی)، سالِ سوم، شمارهٔ ۲، تابستان: ۱۱٦-۹۷.

٤۳- مدرس‌زاده، عبدالرضا؛ ارباب سلیمانی، صدیقه، (۱۳۹۵)، زنانگیِ ادبِ تعلیمی، رَهاننده پروین از اِضطرابِ تأثیر، پژوهشنامهٔ ادب تعلیمی، سالِ ۸، ش ۲۹، ص ۱۲۰-۹۰.

٤٤- مُدرسی، فاطمه و همکاران، (۱۳۹۰)، شطحیاتِ عین‌القضات هَمدانی، ادبیاتِ عرفانی و اسطوره-شناختی، سال ۷، شماره ۲۵، صص ۱۹۲-۱۷۷.

٤۵- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، مَبانیِ داستانِ کوتاه، تهران: مرکز.

٤٦- مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، دانشنامهٔ نقدِ ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران: چشمه.

٤۷- مکاریک، ایرنا، (۱۳۸٤)، دانشنامهٔ نظریه‌های اَدبیِ معاصر، ترجمهٔ مهرانِ مُهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

٤۸- مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۳)، ارواحِ شهرزاد، تهران: ققنوس.

٤۹- موسوی، سیدکاظم؛ مددی، غلامحسین؛ زارعی، فخری، (۱۳۹۲)، بررسیِ عنصر گفت و گو در داستانِ سیاوش در مطالعاتِ داستانی، دورهٔ۱، ش۳.

۵۰- مولانا، جلال‌الدین محمد بن محمد، (۱۳۷۵)،مثنوی معنوی(بر اساسِ نسخه قونیه)، به تصحیح و پیشگفتار: عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.

۵۱- میرصادقی، جمال، (۱۳۷٦)، عناصرِ داستانی، چاپ۲، یا ویرایشِ جدید، تهران: سخن.

۵۲- ناظمی، زهرا؛ ذکاوت، مسیح، (۱۳۹٤)، بررسیِ سیرِ تَحولِ تاریخیِ تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله سوسکه، مجلهٔ مطالعاتِ ادبیاتِ کودک، سالِ ٦، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۹٤: ۲۰٤-۱۷۵.

۵۳- نعنافروش، فاطمه؛ خراسانی، محبوبه؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا، (۱۳۹٤)، تأثیرپذیری از نویسندگانِ پیشینِ نثرِ فارسی با توجه ۵٤- به نظریهٔ هارولد بلوم، فصلنامهٔ تخصصیِ سبک‌شناسی نظم و نثرِ فارسی(بهارِ ادب) سالِ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز، پیاپی ۳۳، ص۱۱۸-۱۰۱.

۵۵- یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۰)، قطب‌های استعاره و مجاز، تَرجمهٔ: کوروشِ صفوی، تهران: حوزه هنری.

۵٦- ین، مایکل، (۱۳۸٦)، فرهنگِ اندیشهٔ اعتقادی از روشنگری تا پَسامدرنتیه، تَرجمهٔ پیامِ یزدانجو، جلد ۳، تهران: مرکز.

۵۷- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷)، انسان و سمبول‌هایش، تهران: امیرکبیر.

۵۸. *Culler.jonathan, (۲۰۰۱), The pursuit of signs: senitics,literature.Deconstrucuin, newyork:cornell university press*

۵۹. *Bloom, Harold, (۱۹۷۳), The anxiety of influence: A theory of poetry. Newyork and London: oxford university press.*

٦۰. *Philips, David, (۲۰۰٦), Quality of life ; concept, policy and practice, London, Routledge:*۳۱٤

Applications of Association in Creative Misreading of the Story of the Theurgic Dervish

Fereshteh Azadtabar, PhD student, faculty member, Persian Language and Literature, Payam-e Nour University, Iran

Mehrdad Akbari Gandomani, Assistant Professor & Faculty Member, Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Corresponding writer[۱]

Mehdireza Kamali Baniyani, Post Doctoral Researcher, Persian Language and Literature, Arak University, Arak

Abstract

Creative misreading is based on the idea of the presence of an inherited relationship amongst literary works; however, not a relationship based on alignment and congruency or continuation; rather, a new relationship involving a fundamental dialectic, a relationship between the recognizing the power of the past and the deviation from its domination. With the aim of getting out of the shadow of his or her literary parent, the literary child initiates a defensive move; a move whose direction and approach are not passive; rather, it will ultimately lead to artistic creation. The techniques of creative misreading can voluntarily (consciously) and involuntarily (unconsciously) help the succedent text to escape the anxiety of being affected. One of the factors affecting the creative misreading of literary works is the element of association. In the current paper, a story from Masnavi by Rumi has been chosen which was created by Rumi through combination of and extraction from two other stories. The timeless and placeless nature of Rumi's story, the closeness between the point of view of the third person and the first person, the indefinite main character and utilizing interpretive narrator instead of descriptive narrator, associating the Fetyan Group due to the characterization of the poet, internal monologues, soliloquies of the poet, stream of consciousness, and prolixity of dialogues, among others, are some of the techniques used in the creation of the new story in line with creative misreading influenced by the association element. Therefore, after introducing and discussing the theory of creative misreading, understanding the element of association and its characteristics, the influence of association on story elements in order to avoid the influence tension from the two source stories is discussed in detail.

Keywords: *association, creative misreading, story elements, Masnavi Manavi*

---

[۱] *m-akbari@araku.ac.ir*