فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۶۳-۲۹۱) علمی ـ پژوهشی
DOI:dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.1945922.2922

تحلیل ابیات و روایات دفتر اول مثنوی بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم

عالیه یوسف‌فام* ـ معصومه کاظمی‌نژاد**

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی ـ دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد تهران مرکزی

چکیده

بدخوانی خلاق نظریه‌ای‌ست که هارولد بلوم آن را بر مبنای بینامتنیّت؛ یعنی روابط میان متون و تأثیرپذیری آثار ادبی از یکدیگر مطرح کرده است. بر این اساس، همواره کشاکشی میان شاعران و نویسندگان جدید با گذشتگان وجود دارد. بلوم در مهمترین اثر خود به نام «اضطراب تأثیر» بر رابطه دوسویه اما ستیزه‌جویانهٔ مؤلفان جدید با مؤلفان گذشته تأکید کرده است. شاعران و نویسندگان جدید برای رهایی از دلهرهٔ تأثیرپذیریِ متون گذشته با بدخوانی خلاق به روش‌هایی برای خلق آثار جدید دست می‌زنند و با این کار می‌کوشند تا خود را از پیشینیان برتر بدانند. در این پژوهش دگرگونی‌هایی را که مولوی به منظور رهایی از اضطراب تأثیرپذیری آثار پیشین، اعمال کرده است و نسبت‌های بدخوانی خلاق بلوم در *مثنوی* را به شیوهٔ تحلیلی ـ تطبیقی بررسی می‌کنیم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که روش خلاقانهٔ مولوی در آفرینش داستان‌ها و حکایات و برای رها کردن خود از تأثیر متون گذشته، مصداق بدخوانی خلاقانه‌ای است که بلوم مطرح می‌کند و به این منظور از شگردهای گوناگونی مانند تداعی، ایجاد مضامین تعلیمی و دینی و حکمی، تغییر در عناصر داستان و فرافکنی بهره برده است.

کلیدواژه: مولوی، مثنوی، بینامتنیّت، هارولد بلوم ، بدخوانی خلاق.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: daliehyf@gmail.com
**Email: Mk1n1358@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

اضطراب تأثیر[1] عنوان مهم‌ترین کتاب هارولد بلوم[2] است که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد. او در دو نظریهٔ بدخوانی خلاق[3] و اضطراب تأثیر، به تحلیل ساز و کارهای تأثیر شاعرانه می‌پردازد. براساس این نظریه، آفرینش هر اثر جدید نیازمند خروج از هنجار متون نافذ پیشین و خوانش خلاقانهٔ آثار برجستهٔ گذشته است. مقصود بلوم از کلمهٔ کلیدی اضطراب در عنوان کتابش این است که شاعران متأخر همواره نگران قرار گرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و براین مبنا تأثیرپذیری از گذشتگان را بار فلج کننده‌ای می‌دانند و در مقابل این تأثیرپذیری تلاش ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند. نویسندهٔ توانا در بدخوانی خلاقی که در واکنش به متون پیشین دارد، دست به خودآفرینی‌های شاعرانه می‌زند و در این راستا هر چیزی چه به صورت آشکار یا پنهان و چه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه می‌تواند در شکل‌گیری این بدخوانی نقش داشته باشد. از شیوه‌های بدخوانی خلاق می‌توان روش‌هایی را نام برد که نویسندگان برای فرار از اضطراب تأثیر متون مبدأ به کار می‌گیرند. از نظر بلوم مهمترین عامل خَلق آثار ادبی به‌ویژه شعر، رابطهٔ میان متون است. او بر این باور است که متون جدید بر پایهٔ متون گذشته خلق می‌شوند و از این نظر رویکردی بینامتنی دارد. مولوی نیز با به کارگیری شیوه‌هایی به بدخوانی خلاق دست زده و حکایات جدیدی را برمبنای حکایات پیشین بازسازی کرده است. «در *مثنوی* تقریباً به همهٔ روایات و حکایات، به اقتضای مقصود مولانا بازسازی می‌شود و اگر جزئی از یک حکایت با مفاهیم ارشادی سخن مولانا جور نباشد، آن را تغییر می‌دهد.» (استعلامی۱۳۶۹:۷۸) دلیل این کار آن است که مولانا به قصه فقط به عنوان یک وسیله نگاه می‌کند و آن را ظرفی می‌داند که دانه‌های معنی را با آن پیمانه می‌کنند و به خواستاران می‌دهند.

1. Anxiety of Influence
2. Harold Bloom
3. Misprisoin

اهمیت و ضرورت پژوهش

این پژوهش با تأکید بر رویکرد نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر، به بررسی ابیات و روایات دفتر اول *مثنوی* می‌پردازد که نگاهی کاونده به تأثیرپذیری مولوی از آثار گذشته و چگونگی خلق درون‌مایه‌های جدید در داستان‌ها دارد و از لحاظ شگردهای بدخوانی که مولوی در خلق حکایات درپیش گرفته، دارای اهمیت است.

روش و سؤال پژوهش

این مقاله به روش تحلیلی ـ تطبیقی با تأکید بر رویکرد نظریه بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:
الف) مولوی برای نوآوری روایات دفتر اول *مثنوی* در برابر متون مبدأ، از چه شیوه‌هایی مطابق نظریهٔ بدخوانی خلاق استفاده کرده است؟
ب) از منظر مؤلفه‌های بدخوانی خلاق، روایت‌های دفتر اول *مثنوی* در برابر روایت‌های آثار مبدأ چه موقعیتی دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

در باب نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر، پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است. از جمله طاهری و فرخی(۱۳۹۲)، در مقالهٔ «رابطه نیما با سعدی بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» بدخوانی شعر سعدی توسط نیما را آگاهانه و یکباره نمی‌دانند، بلکه وابسته به جریانی می‌دانند که در آغاز دورهٔ تجدد در ایران شکل گرفته است و در آن سعدی آماج نقدها و ستیزهای برخی شاعران ونویسندگان و منتقدان قرار گرفته است، در نتیجه نیما از آن سود جسته و آزادانه

شکل و محتوای شعر سعدی را که تا آن زمان معیار زیبایی و فصاحت بود مورد تردید و نقد قرار داده و به واسطه آن تخریب، بنای جدید خود را که شعر نو بود بنیان نهاده است. مدرس‌زاده (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» به بررسی چگونگی تأثیرپذیری سنایی از قصیدهٔ ابر فرخی پرداخته و این که سنایی توفیق یافته است خود را از سایهٔ تأثیرپذیری قصیدهٔ ابر فرخی بیرون بیاورد به سبب توجه به قرآن کریم دانسته‌اند. همو (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر» با نگاهی به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم کوشیده است هنرورزی های پروین اعتصامی در بیرون آمدن از سایهٔ اضطراب تأثیر پیش از او را نشان دهد. احمدی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» بیان می‌کنند که شاعران معاصر برای دست یافتن به هویتی مستقل نسبت به گذشتگان خویش، به شیوه‌های گوناگون به بدخوانی خلاقانهٔ متون گذشته پرداخته‌اند وگرایش به اسطوره به دلایل مختلف، از جملهٔ این بدخوانی‌های خلاقانه بوده است و از میان شاعران معاصر، شاملو به دلیل هنرمندی و هوشیاری خاصی که داشته است با بدخوانی خلاق توانسته است به هویتی مستقل در شعر معاصر دست یابد. نعنافروش و همکاران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین در شاهکارهای نثرفارسی با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» به بررسی شگردهای رهایی از اضطراب تأثیر در متون نثر فارسی پرداخته‌اند. اکبری گندمانی و کمالی بانیانی (۱۳۹۸)، در دو پژوهش «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی حکایات مولانا (درویش صاحب کرامات)» و«نقش تداعی در ساخت یابی خلاقانهٔ حکایت شیخ احمد خضرویه و گریه کردن کودک حلوا فروش» در حکایت اول به بررسی این که چگونه کارکردهای تعلیمی منجر به ساخت‌یابی حکایت تازهٔ *مثنوی* نسبت به حکایات مبدأ شده‌اند و همچنین به چگونگی تأثیر تداعی بر روند بدخوانی خلاق مولانا در حکایت دوم پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر، تنها مباحثی که در رابطه با تداعی و تعلیمات مولوی از منظر بدخوانی

خلّاق است با مقالات ذکر شده، همپوشانی دارد و تاکنون پژوهش مستقلی در دفتر اول *مثنوی* برمبنای نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم از نظر مؤلفه‌های مختلفی که در این مقاله بررسی شده، صورت نگرفته است.

مبانی نظری

بینامتنیّت و بدخوانی خلاق

بینامتنیّت نظریه‌ای است مبتنی بر اینکه هیچ متنی متکی به خود و مستقل نیست و همه متون وامدار متن‌های پیش از خود هستند. ژولیا کریستوا[1] طراح اولیهٔ این نظریه برمبنای آراء باختین[2] است و بزرگانی چون رولان بارت[3] و رولان ژنی[4] و ریفارتر[5] در تکمیل آن نقش به سزایی دارند. هارولد بلوم نویسنده و ناقد آمریکایی(۱۹۳۰م) نظریهٔ بدخوانی خلّاق را براساس بینامتنیّت مطرح کرد. او بر این باور است که شاعر یا نویسندهٔ معاصر و یا دیرآمده برای کاهش و یا از بین بردن اضطراب خود از تأثیر پذیریِ گذشتگان به بدخوانی و دگر خوانی متون پیشین دست می‌زند و با پیروی از نسبت‌های بدخوانی خلاق از میزان تأثیر گذشتگان می‌کاهد. او در نظریهٔ خود از آراء فروید[6] بهره جسته است. بر این اساس هرگونه تلاشی که از سوی نویسنده یا شاعر پسر ـ به تعبیر بلوم ـ برای دور کردن اثر خود از تأثیر نویسنده پدر انجام بگیرد، بدخوانی تعبیر می‌شود. بدخوانی خلاق نتیجهٔ تلاش ستیزه‌جویانهٔ شاعر جوان برای رسیدن به هویتی مستقل در برابر نویسندهٔ پیشین است. راه رهایی از اضطراب و دلهره، رهایی از هر نوع تأثیر وفرم ومعنا و همین‌طور تلاش برای ساختارشکنی و حتی جنگ با معنا می باشد.
بلوم سه گذرگاه شعری (شامل شش میزانِ بازنگرانه) را مطرح می‌کند و بر این باور است که نویسنده باید از آن‌ها بگذرد تا به بدخوانی خلاق و در نهایت برتری

1. Julia Kristeva
2. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
3. Rulan Barthes
4. Ruland Jeni
5. Michael Rifarter
6. Sigmund Freud

و والایی نسبت به گذشتگان برسد. این سه مرحله عبارت هستند از ۱ـ مرحلهٔ تدافعی/عقب نشینی که طی آن نویسنده با انحراف لجوجانه از تأثیر شاعر متقدم دست به آفرینش مجازهای جبرانی می زند و سطوح ما قبل را در هم می‌شکند؛ ۲ـ مرحلهٔ الوهیت‌زدایی که در آن شاعر بر این باور است که نسبت به شاعر گذشته بلند مرتبه‌تر است پس با دوباره به هم چسباندنِ سطوح به خلق سطحی جدید می‌پردازد؛ ۳ـ در مرحلهٔ سوم که بلوم آن را بازگشت مرده می‌نامد، شاعرِ گذشته در دیدگاه شاعرِ جوان نیست نمی‌شود، بلکه بازمی‌گردد اما در مقام شاعرِ جوانِ شاعرِ جوان.

مثنوی مولانا اثری فرازمانی است که قابلیت خوانش با نظریات جدید را دارد و راوی در ضمن پیشبرد روایت، اطلاعاتی درباره شخصیت‌ها، زمان و مکان به دست می‌دهد. (شیبانی‌اقدم ۱۱۷:۱۳۹۸)

در این پژوهش به بررسی داستان‌هایی از دفتر اول *مثنوی* می‌پردازیم تا شگردها و نحوهٔ بدخوانی مولانا در داستان‌ها مشخص شود. به این منظور، ابتدا شش قصه از دفتر اول انتخاب کرده سپس با ذکر نمونه‌هایی از ابیات از منظر بدخوانی خلاق و چگونگی رفع اضطراب تأثیر مورد بررسی قرار داده تا مشخص شود شگردهای مولوی در خلق داستان جدید بر این اساس چگونه است. از آنجا که شیوه‌های بدخوانی گوناگون است کوشش شده تا جایی که ممکن است مؤلفه‌ها در داستان‌های مختلف، متفاوت باشند.

برخی از شگردهای مولوی در بدخوانی خلاق

تداعی

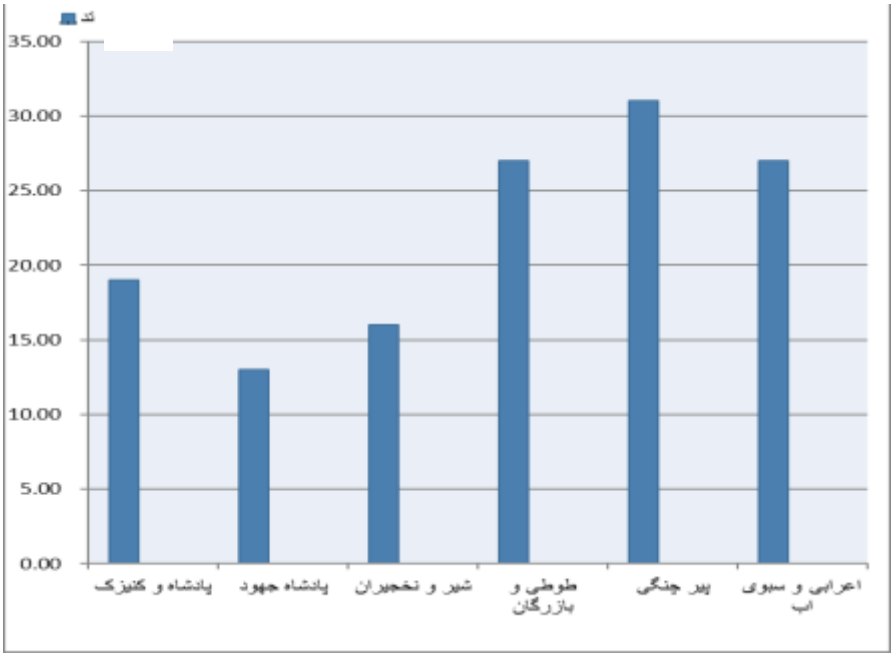
تداعی و تغییر در شیوهٔ پرداختن به موضوع از شگردهای بدخوانی هستند. یکی از آشکارترین ویژگی مؤثر بر شاعران هنگام سرودن شعر، تداعی است که به صورت غیر ارادی به ذهن می‌رسد و میان خاطره‌ها، درون‌مایه‌ها، تصاویر ذهنی ارتباط

برقرار می‌کند. از آنجا که تخطی و خروج از هنجار متون پیشین و خوانش خلاقانهٔ آن‌ها در خلق هر اثر ادبی جدید ضروری است، عنصر تداعی در بازسازی و ساخت آثار ادبی و به‌ویژه رهایی از اضطراب تأثیر پیشینیان نقش مهمی دارد. تداعی در ادبیات و روان‌شناسی کاربرد دارد. همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا خاطره، به گونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک دیگری شود سبب تداعی می‌شود. (ر.ک. استلی برس ۲۵۷:۱۳۸۷)

میدان جولان تداعی، از آغاز تا انجام *مثنوی* است و به شکل‌های گوناگونی نمایان می‌شود. در مواردی آگاهانه است و راوی در حقیقت دست به تداعی می‌زند. گاه تداعی حالتی نیمه‌آگاه یا ناآگاه دارد و به شیوهٔ بدیهه پدیدار می‌شود و به بهانه‌های مختلف مانند حضور یک کلمه، همانندی بخشی از قصه با پاره‌ای از قصه دیگر، رخدادی در مجلس، هراس راوی از برداشت نادرست مخاطب از بخشی از روایت و...گاه جریان تداعیها سیل‌آسا می‌شود و گاه به قلمرو تک‌گویی درونی یا فراواقع‌گرایی نزدیک می‌شود. بخش عمدهٔ تفاوت قصه‌های *مثنوی* با روایت‌های دیگران از همان قصه‌ها که دربسیاری موارد مأخذِ مولانا بوده است، در گسست و پیوست‌های پی‌درپی روایت است. مولانا هر لحظه قصه را به راهنمایی تداعی، رها می‌کند و در لحظه‌ای دیگر به آن بازمی‌گردد. در حالی که در متون دیگر، قصه در یک چارچوب بسته روایت می‌شود و پیش و پس قصه، درون‌مایه یا به تعبیر قدما فائده و غرض ونکتهٔ آن بیان می‌شود. (ر.ک. توکلی۱۳۹۴: ۳۴۵) تأثیرهای وسیع تداعی را می‌توان در مرحله تدافعی/عقب نشینی (انحراف یا خمش) و تغییر روند پیرنگ داستان مشاهده نمود، به این شکل که مولوی با پرداختن به این تداعی‌ها، درحقیقت مکانیسم تأثیر گذشتگان را در هم می‌شکند و این‌گونه بلندمرتبه‌تر از شاعر و نویسنده پیشین نمایان می‌شود.

تداعی از نمونه بدخوانی‌هایی‌ست که آمار بالایی را به خود اختصاص داده است. در نمودار۱ تعداد تداعی‌هایی که در هر یک از حکایات و در خلال داستان به طور

خودآگاه یا ناخودآگاه به ذهن مولوی رسیده، آمده است در صورتی که این آمار در داستان‌ها و حکایات مبدأ صفر است.



نمودار۱: انحراف یا خمش بر اساس تداعی‌های شش داستان

در داستان «پادشاه و کنیزک» تداعی‌های مختلف از کلماتی چون خیال، عشق، راز، شمس، ادب و بی‌ادبی سبب طولانی‌تر شدن داستان می‌شوند. برای نمونه در بیت ۶۹ کلمه خیال باعث تداعی شده و مولوی چند بیت به توضیح در مورد خیال پرداخته است:

دید شخصی فاضل، پرمایه‌یی — آفتابی در میان سایه‌یی
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست، بر شکل خیال
نیست وش باشد خیال اندر روان — تو جهانی بر خیالی بین، روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان — و ز خیالی فخرشان و ننگشان
آن خیالاتی که دام اولیاست — عکس مه رویان بُستان خداست
آن خیالی که شه اندر خواب دید — در رخ مهمان همی آمد پدید

(مولوی ۷۳/۱/۱۳۹۴)

مولوی در ابیات زیر تصریح می‌کند که آن شاه نسبت به حکیم الهی نهایت ادب را رعایت می‌کند و برای این موضوع احترام خلیفهٔ دوم عُمَر نسبت به پیامبر به ذهن او متبادر می‌شود:

ای مرا تو مصطفی من چون عُمَر از برای خدمتت بندم کمر
(مولوی ۷۷/۱/۱۳۹۴)

آمدن کلمهٔ ادب و پس از آن بی‌ادبی سبب تداعی داستان موسی و بلافاصله تداعی داستان عیسی شده است:

از خدا جوییم توفیق ادب بی ادب محروم گشت از لطف رب
بی ادب تنها نه خود را داشت بد بلکه آتش در همه آفاق زد
مائده از آسمان در می‌رسید بی صداع و بی فروخت و بی خرید
در میان قوم موسی چند کس بی ادب، گفتند: کو سیر و عدس
منقطع شد نان و خوان ازآسمان ماند رنج زرع و بیل و داسمان
باز عیسی چون شفاعت کرد حقّ خوان فرستاد و غنیمت بر طبق
باز گستاخان ادب بگذاشتند چون گدایان زلّه ها برداشتند
لابه کرده عیسی ایشان را که این دائم است و کم نگردد از زمین
بدگمانی کردن و مهرآوری کفر باشد پیش خوان مهتری
(همان/۸۵/۱)

در داستان «حکایت آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» عنصر تداعی علاوه بر ایجاد مباحث گوناگون دینی و تعلیمی از جمله جبر و حسد و یک‌رنگی و...، موجب خلق چند داستان درونی و تمثیل‌های مختلف می‌شود. در ابتدای داستان هنگامی که مولوی پادشاه را دارای صفت دوبینی می‌داند و او را احول می‌خواند؛ داستان آن شاگرد احول و استاد برایش تداعی می‌شود و به تعریف آن در چند بیت می‌پردازد:

شاهِ اَحوَل کرد در راه خدا آن دو دمسازِ خدایی را جُدا
گفت استاد احولی را، کاندرآ رَو برون آر از وثاق آن شیشه را
گفت احول زآن دو شیشه من کدام پیشِ تو آرم؟ بکن شرح تمام
گفت استاد آن دو شیشه نیست رَو احولی بگذار و افزون بین مشو
گفت: ای اُستا مرا طعنه مزن گفت استا: زآن دو، یک را در شکن

شیشه یک بود و به چشمش دو نمود — چون شکست او، شیشه را دیگر نبود
چون یکی بشکست، هر دو شد زچَشم — مَرد، اَحوَل گردد از مَیلان و خشم
خشم و شهوت، مرد را احول کند — زِاستقامت، روح را مُبدَل کند
(مولوی ۳۳۳/۱/۱۳۹۴)

از دیگر داستان‌هایی که بر اثر تداعی کلمات به ذهن مولوی متبادر شده و به بیان آن می پردازد، «کژماندن دهان آن کس که نام پیامبر را با تمسخر خواند» به دنبال بحث حقیر دیدن دیگران در ابیات پیش است. آغاز بیانِ حکایت پادشاه جهود دیگر نیز تداعی‌گر بت نفس، مار، اژدها، آهن و سنگ، شَرار، سیاهابه و چشمهٔ پرآب می‌شود و این‌گونه با تداعی یک کلمه، کلمات دیگر به طور ناخودآگاه به ذهن مولوی آمده و تعریف داستان را به تأخیر می‌اندازد:

مادرِ بت‌ها بتِ نفس شماست — آهن و سنگ است نفس و بت شرار
آهنَ و سنگ است نفس و بت شرار — آن شرار از آب می‌گیرد قرار
سنگ وآهن زآب کی ساکن شود؟ — آدمی با این دو کی ایمن شود؟
بُت سیاهابه است اندر کوزه‌یی — نفس، مر آب سیه را چشمه‌یی
آن بُت مَنحوت چون سیلِ سیا — نفسِ بتگر چشمه پُر آب ورا
(همان/۱/۷۷۷)

علاوه بر داستان‌های درونی که عنوان دارند، قصه‌های *قرآنی* نیز به صورت کوتاه و در جای خود بیان می‌شوند. تداعی‌ها در داستان‌های دیگر *مثنوی* نیز در خور تأمل است.

تغییر در شیوه پرداختن به موضوع

از دیگر شگردهای بدخوانی مبتکرانهٔ شاعر یا نویسنده ،تغییر در شیوهٔ پرداختن به موضوع است. در این شیوه شاعر موضوع غالب در شعر را انتخاب کرده ولی با

دخل و تصرف در شیوهٔ پردازشِ آن قصد خودآفرینی و بازسازی خلاقانهٔ متون گذشته را دارد.

تغییر شخصیت‌ها و مکان وقوع قصه

داستان معروف پیر چنگی، یکی از داستان‌هایی است که تفاوت‌های زیادی با مآخذ خود دارد و از منظر بدخوانی خلاقِ هارولد بلوم قابل بررسی است. به نوشتهٔ فروزانفر مأخذ این داستان حکایتی در *اسرار التوحید* و همچنین *مصیبت نامهٔ* عطار است. از تغییرات چشمگیری که مولوی در خلق قصه پیرچنگی بر مبنای مأخذ داده است تغییر شخصیت‌ها و مکان قصه است.

جدول ۱: تغییر شخصیت‌ها و مکان قصه

	مثنوی	*مصیبت نامه*	*اسرارالتوحید*
شخصیت‌ها	پیرچنگی، عُمر	پیررباب زن، بوسعید	پیرطنبورزن، بوسعید، حسن مؤدب
مکان	گورستان یثرب	مسجدی خراب	گورستان حیره

زرین‌کوب در بارهٔ آن می‌نویسد:

«درست است که قصه به احتمال قوی باید از آنچه در *مصیبت نامهٔ* عطار در باب شیخ ابوسعید میهنه و پیر رَبابی آمده است اخذ شده باشد، اما مولانا ظاهراً به عمد آن را به دوران عمر خطّاب خلیفهٔ ثانی منسوب داشته است و در اجزای قصه هم تصرف‌هایی چند کرده است تا ضمن تبیین سرِّ قصه و الزام نفی خودی تا حدی نیز احوال مطرب و قوّال را که وجد و سماع صوفیه وجود آن‌ها را الزام می‌کند قابل دفاع فرانماید و آن‌ها را به استناد رفتار تسامح‌آمیزی که این خلیفهٔ محتسب خویِ متعصب در حقّ پیر چنگی به جای آورد، در درگاه حق احیاناً مقبول و در نزدِ متشرعه تا اندازه یی مستوجب عنایت نشان دهد. انتساب پیر چنگی به شهر مدینه هم تاحدی بدان سبب بوده باشد که این شهر در دوران بعد از خلفای راشدین، چنانکه از بعضی روایات ابوالفرج اصفهانی در کتاب *الاغانی* برمی‌آید، به موسیقی و غنا توجه خاص نشان می‌داده است و گه‌گاه مطربان و نوازندگان معروف در آنجا به شهرت و نوا می‌رسیده‌اند.» (زرین کوب ۴۲۷:۱۳۹۸)

در دو روایت *مصیبت نامه* و *اسرار التوحید*، شخصیت شیخ ابوسعید ابوالخیر است که تسامح و آسان‌گیری از ویژگی‌های بارز اوست و نسبت به ادیان دیگر و انسان‌ها بسیار سهل‌گیر هست. همان‌طور که ذکر شد مولوی با انتخاب عمَر که بر خلاف ابو سعید در امر دین و اجرای احکام شرعی سخت‌گیر و متعصب است، نوعی تقابل میان او و پیر چنگی به وجود آورده است که باعث جذابیت داستان شده است. همچنین:

«حواله کردن مزد چنگ‌نوازی و ابریشم بها به بیت المال عام که مخصوص مصالح کلی مسلمانان است، می‌تواند اشاره به این باشد که هرگاه موسیقی برای خدا به کار رود آن نیز یکی از وجوه مصلحت کلی است. برخلاف نظر آن کسان که صرفِ مال را در راه سماع جایز نمی‌دانستند و بر صوفیان زبان به طعن و انکار می‌گشودند.» (طاهرخانی ۱۳۸۶:۱۳)

از طرفی عمر در این داستان مأمور حق است تا به پیر چنگی هدیهٔ خداوند را عطا کند.اما در برخورد با پیر چنگی در خویش دغدغه‌هایی می‌آفریند که:

پیر چنگی کی بُود خاص خدا　　حبّذا ای سرّ پنهان حبّذا
(مولوی ۲۱۷۲/۱/۱۳۹۴)

در ادامه شخصیت عمَر را به عنوان یک مرد «کامل» و پیر واصل می بینیم که «آیینهٔ اسرار حقّ»می‌شود و بعضی از رموز عرفان و اسرار عشق الهی را با پیر چنگی در میان می‌گذارد. (ر.ک. خیرآبادی ۱۳۸۴: ۱۷۳)

راه فانی گشته راهی دیگرست　　زآنکه هشیاری گناهی دیگرست
هست هشیاری زِ یادِ ما مضی　　ماضی و مستقبلت پرده خدا
(مولوی ۲۲۰۱/۱/۱۳۹۴)

پیر چنگی نیز برخلاف دو داستان دیگر به مقام بالای نفی خودی و فنای فی الله می‌رسد. به این شکل مولانا با تصرفات گسترده در اصل داستان که چند مورد از آن‌ها ذکر شد، داستانی طولانی خلق کرده و با تغییر شخصیت‌ها و مکان وقوع قصه قصد دارد هرگونه تقلید از آثارگذشته را در اثر خود بزداید (مرحله تطهیر یا ریاضت). در حقیقت او با نادرست خواندن شاعرانه، تغییرات تازه‌ای را در جهان

متن ایجاد کرده و این‌گونه از مسیر شاعر و نویسندهٔ پیشگام منحرف شده و راه جدیدی را برای خلق پیدا کرده است.

عناصر داستان

از آنجا که *مثنوی* کتابی است شامل حکایت و داستان‌های مختلف، مولوی برای بیان افکار و اندیشه‌های خود از قالب قصه و داستان استفاده کرده است و بسیاری از بدخوانی‌های انجام شده در ساختار داستان و عناصر آن از جمله شخصیت پردازی و گفتگو شکل گرفته است.

شخصیت‌پردازی و گفتگو

داستان اعرابی و خلیفه از داستان‌های بلند دفتر اول *مثنوی* است که حدود ۸۰۰بیت را با احتساب داستان‌های درونی و بیان مسائل تعلیمی و دینی به خود اختصاص داده است. این داستان نیز همانند داستان‌های قبل، از جنبه‌های مختلفِ نظریهٔ بدخوانی بلوم قابل بررسی است که به چند مورد از آن‌ها می‌پردازیم. فروزانفر در *احادیث و قصص مثنوی* مأخذ این قصه را حکایتی از *مصیبت نامهٔ* عطار ذکر کرده و پس از نقل روایت عطار می‌نویسد: محمد عوفی در *جوامع الحکایات* (باب اول از قسم دوم) این حکایت را به طرزی شبیه به گفتهٔ عطار آورده است. (ر.ک. ۱۰۲:۱۳۸۱) در این داستان، ساختارشکنی برجستهٔ مولوی نسبت به مأخذ، اضافه کردن شخصیت زن و ایجاد گفتگوهای طولانی میان او و اعرابی و افزودن به کنش و جذابیت داستان است. می‌توان گفت مولوی با شخصیت‌پردازی و گفتگوهای فراوان با عبور از مرحله تقدّس‌زدایی وارد گذرگاه طلب می‌شود و با این نوآوری‌ها هرگونه نشانهٔ تقلید را از اثر خود می‌زداید.

همان‌طور که بلوم می‌گوید شعرا مانند پسرانی که توسط پدر سرکوب می‌شوند با دلواپسی در سایهٔ شاعر «نیرومندی» زندگی می‌کنند که مقدم بر آن‌ها بوده است و هر شعر بخصوصی را می‌توان کوششی به منظور رهایی از این «دلواپسی نفوذ» از طریق قالب‌ریزی مجدد و منظم یکی از اشعار پیشین تعبیر کرد. شاعر، اسیر در شبکه رقابت اُدیپی با «پیشرو» اخته‌کنندهٔ خویش، در پی آن است که با ورود به آن از درون وجابه‌جاکردن، قالب‌ریزی دوباره وتجدیدنظر در شعر شاعر پیشین، این نیروی سنگین را خلع سلاح کند و فضایی برای اصالت تخیل خویش باز کند. (ر.ک. ایگلتون ۲۵۲:۱۳۹۹)

مولوی در این داستان با اضافه کردن شخصیت زن که در هیچ یک از دو مأخذ ذکر شده وجود ندارد، داستان خود را به طور کلی از دو داستان دیگر جدا کرده و دوباره به قالب‌ریزی و خلق آن پرداخته است.

> «نقش زن در این داستان بسیار گیرا و پر کشش است و سخنان درست و به قاعدهٔ او ـ هرچند که در آغاز با واکنش مخالف مرد روبروست ـ سرانجام سبب می‌شود، اعرابی برای رسیدن به یک زندگی بهتر ـ در صورت داستان زندگی مادی و در ژرفای آن حیات معنوی ـ بادیه را به قصد بغداد ترک کند و کوزه آب گندیدهٔ خویش را برای خلیفه ارمغان برد و به بضاعت ناچیز خویش و غنای خلیفه ـ که در داستان نمادی از خداوند است ـ واقف گردد ودر برگشت از جهت معنوی آگاه و از جهت مادی گرانبار باشد.» (خیرآبادی ۲۳۷:۱۳۸۴)

در حکایت عوفی مانند عطار، شخصیت مأمون به شیوهٔ مستقیم و با عبارت «آثار کرم او به اقطاع و ارباع عالم برسید» معرفی می‌شود و در انتها نیز با این جملات شرم و کرم خلیفه را نشان می‌دهد: «گفت: زیرا که اگر گامی چند بیشتر رفتی وآب فرات بدیدی از تحفهٔ خود شرم داشتی و من شرم دارم که کسی به خدمت من تحفه‌ای به امید آورد وشرم زده و خجل بازگردد. زهی حیا و کرم که جهانی کرم در زیر رکاب این حیا می‌رود،» (فروزانفر ۱۳۸۱: ۱۰۱) اما مولوی با دو روش مستقیم و غیر مستقیم وگسترده‌تر، به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد. او با آوردن شخصیت زن در داستان و ایجاد کُنش وگفتگوهای طولانی میان مرد و زن، افکار و عقایدی

را که در نظر دارد در طول حکایت بیان می‌کند. شخصیت‌ها اغلب نمایندهٔ دوطرز فکر مخالف هستند و هر کدام هستی و حقیقت و انسان را از دریچهٔ چشم خود می‌بینند. در این داستان زن از همان آغاز گفتگو می‌نماید که تنها در اندیشهٔ مال و معاش نیکوست و از فقر و تنگدستی دلتنگ و نالان است و مرد در اندیشهٔ آن جهان و نمایندهٔ قناعت و صبر بر فقر است. (ر.ک. پورنامداریان ۳۲۷:۱۳۹۹)

مولوی در ابتدای داستان و به طور مستقیم به معرفی شخصیت خلیفه می‌پردازد:

یک خلیفه بود در ایام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش
رایتِ اکرام و داد افراشته — فقر و حاجت از جهان برداشته
بحر و کان از بخششش صاف آمده — داد او از قاف تا قاف آمده
در جهانِ خاک، ابر و آب بود — مظهرِ بخشایشِ وهّاب بود
از عطائش بحر و کان در زلزله — سوی جودش، قافله بر قافله
قبلهٔ حاجت در و دروازه‌اش — رفته در عالم به جود، آوازه‌اش
هم عجم، هم روم، هم تُرک و عرب — مانده از جود و سخائش در عجب
آب حیوان بود و دریای کرم — زنده گشته هم عرب زو، هم عجم
(مولوی۲۲۵۱/۱/۱۳۹۴)

معرفی شخصیت زن، توصیف به شیوه غیر مستقیم است به طوری که با خواندن ابیات، خواننده پی می‌برد که با زنی کج خلق روبه‌رو است که به خاطر ناداری شوهرش با او در ستیز است:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را — گفت و ازحد برد گفت‌وگوی را
کین همه فقر و جفا ما می‌کشیم — جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم
نانمان نی، نان خورشمان درد ورشک — کوزه‌مان نه، آبمان از دیده اشک
(همان/۲۲۵۴/۱)

زن تمام افتخار عرب را علاوه بر جنگاوری بخشش و سفرهٔ باز و مهمان‌نوازی می‌داند، با این حال موقعیت خود را اینگونه وصف می کند:

مر عرب را فخر غزوست و عطا — در عرب تو، همچو اندر خط، خطا
چه غزا؟ ما بی غزا خود کشته‌ایم — ما به شمشیر عدم، سرگشته‌ایم
چه عطا؟ ما بر گدایی می‌تنیم — مر مگس را در هوا رگ می‌زنیم

گر کسی مهمان رسد گر من منم　　شب بخُسبد، قصد دلق او کنم
(مولوی۱۳۹۴/۱/۲۲۶۳)

با این توصیفات، تصویری از زندگی مرد و زن اعرابی به خواننده ارائه می‌شود. در ادامه مرد شخصیتی معرفی می‌شود که از بار مسئولیت شانه خالی می‌کند و با الفاظی چون الفقرُ فخری گویا زن را فریب می‌دهد و از او می‌خواهد شکرگزار باشد:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت　　خود چه ماند از عمر؟ افزونتر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد　　زآنکه هر دو همچو سیلی بگذرد
خواه صاف و خواه سیل تیره رو　　چون نمی‌پاید دمی از وی مگو
(همان/۱/۲۲۹۰)

گفت: ای زن تو زنی یا بوالحزَن؟　　فقر، فخرست و مرا بر سر مزن
(همان/۱/۲۳۴۲)

علاوه بر اینها مولانا شخصیت خلیفه را نیز تغییر داده است. گونه‌ای بی‌اعتنایی به هویت تاریخی شخصیت‌ها و فضا و موقعیت داستان در *مثنوی* دیده می‌شود. ضرب‌آهنگ کیمیاکار *مثنوی*، شخصیت و موقعیت داستانی را پیوسته به سوی چشم‌اندازی ازلی و ابدی سوق می‌دهد و آن‌ها را از زمان روایی عادی و موقعیت و شخصیت آشنا و معمول فراتر می‌برد. (ر.ک. توکلی ۱۳۹۴:۵۶۶) در حکایت عوفی و همچنین روایت عطار از مأمون نام برده شده است، در صورتی که مولوی نامی از خلیفه و حتی زمان و مکان داستان نمی‌برد و با عبارت «یک خلیفه بود در ایام پیش» گویا به او شخصیت فرازمانی و فرامکانی می‌دهد و به این شکل داستان می‌تواند به همهٔ خلیفه‌ها در تمام زمان‌ها و مکان‌ها گسترش یابد. این نکره بیان کردن شخصیت خلیفه هم می‌تواند یکی از ترفندهایی باشد که مولوی جهت رفع اضطراب تأثیر دو روایت قبل در پیش گرفته و بدین شکل بدخوانی خلاقانه‌ای انجام داده است. از نکته‌های قابل توجه دیگر «دقت و توجه مولوی به روانشناسی شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنان به اقتضای موقعیت و مقام آنان و به خصوص تأثیر این مقام و موقعیت و احوال مختلف بر شیوهٔ سخن گفتن آنان

است.» (پورنامداریان ۱۳۹۹:۳۴۰) دعوای زن و شوهر اعرابی نمونهٔ کامل و زنده‌ای از دعوای زن و شوهری است که هر کدام زندگی را از دریچهٔ چشم خود می‌بینند. دعوای میان آن‌ها اگرچه جنگ دو نیروی متضاد در طبیعت هستی آدمی است، اما دعوایی واقعی میان مرد و زن با دو اخلاق متضاد در زندگی واقعی و بیرون از سرشت انسان نیز هست. مولوی داستان‌ها را غالباً با نگاهی واقع‌بینانه به زندگی واقعی آغاز می‌کند و بسط می‌دهد و در فرصت‌های مناسب که در خلال داستان پیش می‌آید آن را تأویل به واقعه‌ای درونی در هستی انسان و قوت‌ها و قابلیت‌های مثبت و منفی او می‌کند تا امکان بهره‌برداری از آن برای بیان جهان‌بینی عرفانی فراهم آید. (پورنامداریان ۱۳۹۹: ۳۴۶)

مولانا در معرفی شخصیت‌ها جدای از توصیف مستقیم و غیر مستقیم، از عنصر گفتگو نیز بهره جسته است. محور بسیاری از داستان‌های *مثنوی* بر پایهٔ گفتگو است. در هر داستانی خواه کوتاه یا بلند، وظیفهٔ گفتگو این است که شخصیت داستان را چنان که هست به خواننده ارائه کند. (ر.ک. یونسی ۱۳۹۹:۳۵۵)

عنصر گفتگو در داستان از مهمترین عناصر است که اگر به خوبی به آن پرداخته شود می‌تواند کنش داستان را جلو ببرد، شخصیت‌ها را معرفی کند و همچنین به پیرنگ کمک کند. این عنصر در داستان اعرابی و خلیفه به طور بارزی وجود دارد که علاوه بر بیان اندیشه‌های مورد نظر مولوی، به معرفی شخصیت‌ها و منزلت اجتماعی آن‌ها می پردازد، چنانکه بیت زیر حاکی از آن است که مرد و زن اعرابی از پایگاه و منزلت پایین اجتماعی هستند:

چون قدم با میر و با بَگ می زنی چون ملخ را در هوا رگ می‌زنی؟
با سگان از استخوان در چالشی چون نِیی اِشکم تهی، در نالشی
(مولوی۱۳۹۴/۱/۲۳۲۵)

نکتهٔ برجسته و بارز در حکایت *مثنوی* این است که ابیات بسیاری به گفتگوی میان زن و مرد اختصاص داده شده است، در حالی‌که در دو حکایت مبدأ تنها چند گفتگوی کوتاه میان مأمون و اعرابی شکل گرفته است:

گفت: «آوردستم از خلد برین — هدیه‌ای بهر امیر المؤمنین
گفت «چیست آن تحفه‌ای نیکوسرشت؟» — گفت: «ماءالجنه، آبی از بهشت»
این بگفت و مُشک پیش آورد باز — در زمان مأمون به جای آورد راز
چون چشید آن آب گرم بوی‌ناک — گفت «احسنت اینت زیبا آب پاک
هست این آب بهشت، اکنون بخواه — تا چه می باید ترا از پادشاه؟»
گفت «هستم از زمینی شوره‌دار — آب او تلخ و هوای او غبار
هم طراوت برده از خاکش سموم — هم شده از تفت سنگ او چو موم»

(عطار نیشابوری ۴۶۱:۱۳۸۸)

در ادامه مأمون از اعرابی می‌خواهد پس از گرفتن زر به وطن خود بازگردد؛ یک گفتگوی کوتاه هم بین سائل و مأمون انجام گرفته است و حکایت عوفی نیز به همین منوال است:

گفت «بستان زر بشرط آن که راه — پیش گیری زود هم زین جایگاه
بی توقف باز گردی، این زمان — زانکه نیست اینجا ترا بودن امان.»
زر ستد آن مرد و، حالی، بازگشت — با خلیفه سایلی همراز گشت
گفت «برگوی ای امیر المؤمنین — کز چه تعجیلش همی‌کردی چنین؟»
گفت «اگر او پیشتر رفتی ز راه — آب دیدی در فرات این جایگاه
از زلال او شدی حالی خجل — بازگشتی از برِ ما تنگ دل»

(همانجا)

اما روایت مولوی در حدود ۲۰گفتگو میان زن و مرد اعرابی دارد که طول ابیات نیز بسیار وسیع‌تر از دو مأخذ است. از آنجا که شاعر نه تنها به ساختار خود حکایت، بلکه به شخصیت‌های داستان نیز نگاهی به مثابهٔ موضوع شناخت دارد، گفتگوهای اضافه شده در حکایت مولوی، در جهت رفع اضطراب تأثیر دو حکایت مبدأ، دارای اطناب هستند. این اطناب در گفتگوها باعث گسترش پیرنگ می‌شود. (ر.ک. اکبری گندمانی و کمالی بانیانی ۱۰۵:۱۳۹۸) از طرفی با افزودن این گفتگوها مولوی فرصتی برای بیان اندیشه‌های تعلیمی و برخی مسائل اعتقادی در اختیار دارد.

فرافکنی

داستان نخجیران و شیر یکی از آموزنده‌ترین داستان‌های *مثنوی*، به صورت تمثیل است که بنا به تصریح مولوی از *کلیله و دمنه* اقتباس شده است. این قصه در *مثنوی* حدود ۴۹۰بیت دارد که تنها ۳۱بیت از آن به روایت اصلی اختصاص دارد که آن هم بدون نظم منطقی در میان کل ابیات پراکنده شده است. این داستان نیز از جمله حکایاتی است که می‌توان از جهات مختلف نظریهٔ بدخوانی آن را تأویل کرد. هرچند که مولوی آن را برای بیان توکل و ترک جهد گفتن نخجیران نقل می‌کند اما ابیاتی از قصه نمایانگر نگاه روانکاوانهٔ مولوی به انسان و تعامل او با دیگران است.

قصه‌گویی در *مثنوی* در بسیاری موارد چندان برجسته می‌شود که مستقل از اندیشهٔ قبلی یا بعدی، خود توصیف روان‌شناختی انسان‌ها را به عهده می‌گیرد و برانگیزندهٔ اندیشه‌های دیگر می‌شود. مولوی در انتهای این قصه به روشنی به مسئلهٔ فرافکنی می‌پردازد و بیان می‌کند که انسان صفت‌هایی را که نمی‌تواند در خود ببیند به دیگران نسبت می‌دهد. فرافکنی امری ناخودآگاه است که فرد، زشتی رفتار خود را به دیگران نسبت می دهد بدونِ اینکه خود به کاری که می‌کند آگاه باشد. در این دیدگاه شیر می‌تواند نماد انسانی باشد که اعمال و رفتار خود را به دیگران فرافکنی می‌کند:

شیر خود را دید در چَه وز غلو — خویش را نشناخت آن دم از عدو
عکس خود را از عدوّ خویش دید — لاجَرَم بر خویش شمشیری کشید
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۳۱۸)

مولوی در بیت زیر به صراحت حدیث پیامبر را نقل می‌کند که مؤمنان آیینه یکدیگرند:

مؤمنان آیینه یکدیگرند — این خبر می از پیمبر آورند
پیش چشمت داشتی شیشه کبود — زآن سبب، عالَم کبودت می‌نمود

گرنه کوری این کبودی دان ز خویش　　خویش را بد گو مگو کس را تو بیش
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۳۳۰)

او می‌گوید انسان‌ها در چاه اعمال خود می‌افتند و درحقیقت آن چاه را به دست خود می‌کَنند:

در فتاد اندر چهی کو کنده بود　　زآنکه ظلمش در سَرش آینده بود
چاهِ مُظلم گشت ظلم ظالمان　　اینچنین گفتند جمله عالمان
هر که ظالم‌تر، چَهَش با هول‌تر　　عدل فرموده ست: بتَّررا بتر
ای که تو از ظلم چاهی می‌کَنی　　از برای خویش، دامی می‌کُنی
(همان/۱۳۱۱/۱)

همچنین در جایی دیگر می‌گوید:

ای بسا ظلمی که بینی در کَسان　　خویِ تو باشد در ایشان، ای فلان
اندر ایشان تافته هستی تو　　از نفاق و ظلم و بد مستی تو
آن تویی وآن زخم بر خود می‌زنی　　بر خود آن ساعت، تو لعنت می‌کنی
در خود آن بد را نمی‌بینی عِیان　　ورنه دشمن بوده‌ای خود را به جان
حمله بر خود می‌کُنی ای ساده مرد　　همچو آن شیری که بر خود حمله کرد
چون به قعر خوی خود اندر رسی　　پس بدانی کز تو بود آن ناکسی
شیر را در قعر پیدا شد که بود　　نقشِ او، آن کِش دگر کس می‌نمود
هر که دندان ضعیفی می‌کَنَد　　کارِ آن شیرِ غلط بین می‌کُند
ای بدیده عکس بَد بر روی عَم　　بد نه عمّ است، آن توی، از خود مَرَم
(همان/۱۳۲۷/۱)

از نگاه مولانا شیر نماد انسان است که حواس واقعی خود را تعطیل کرده و با خشم، دلیل گرسنگی خود را در جایی دیگر می جوید. اگر انسان قبل از فرافکنی، در خود تأمل کند و سررشتهٔ امور را نزد خود بجوید،کمتر آسیب می بیند و در چاه خشم و اشتباهات خود و همچنین فریب دیگران نمی‌افتد. بدین صورت مولوی داستانی را که به گفتهٔ خود از *کلیله و دمنه* اقتباس کرده است با این درونمایه

می‌آمیزد.در *کلیله و دمنه* داستان برای بیان غرور و اینکه قدرت به تنهایی نمی‌تواند رمز موفقیت باشد بیان می‌شود و سخنی در باب فرافکنی به میان نمی‌آید. درنتیجه می‌توان گفت نگاه روانشناسانهٔ مولوی و بیان مسئلهٔ فرافکنی باعث از بین بردن بار الهام از داستان پیشین شده و درنهایت خودوالایی شاعر را نسبت به نویسندهٔ پیشگام در بر دارد.

صنعت التفات

یکی از شگردهای بدخوانی خلّاق توسط مولوی، استفاده از صنایع لفظی یا بدیعی است. از جملهٔ این صنایع می‌توان به صنعت التفات اشاره کرد. التفات از دیرباز در ادب فارسی و به‌ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلاغت فارسی طرح شده است. آن را رفتنِ گوینده از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه تعریف کرده‌اند. (ر.ک. توکلی ۸۵:۱۳۹۴)

> «التفات در اصل به معنی چپ و راست نگریستن و روی برگرداندن به سوی کسی یا چیزی است و در اصطلاح بدیع آن را دو نوع تعریف کرده اند: ۱.قسم اول آنکه در سخن از غیبت به خطاب یا بر عکس از خطاب به غیبت منتقل شوند. ۲.قسم دوم آنکه سخن را تمام کنند، آن‌گاه جمله یا مصرع و بیتی بیاورند که خود مستقل باشد، اما با سخن قبل مربوط شود و موجب حسن کلام گردد.» (همایی۱۳۹۱:۳۲۳)

آنچه در خوانش داستان طوطی و بازرگان *مثنوی* جلب نظر می‌کند استفادهٔ مولوی از این فن در چند جای داستان است که به زیبایی قصهٔ او افزوده است. مولوی این داستان را با نگاه به روایت ابوالفتوح و به احتمال قوی‌تر حکایت عطار در *اسرارنامه* سروده است، اما تغییراتی که با مهارت در بیان قصه داده است نوعی بدخوانی خلّاق را نسبت به متون پیش از خود به وجود آورده است. از زیباترین نمونه‌های التفات، لحظه‌هایی هستند که مولوی یا شخصیت داستان متوجه خدا می‌شوند و بی هیچ تمهید خاصی اسلوب خطابی نیایش را به کار می‌گیرند. (ر.ک. توکلی

۸۸:۱۳۹۴) در همان ابتدای داستان که طوطی در حال دادن پیغام خود به بازرگان برای طوطیان بود، اولین نیایش این داستان را شاهد هستیم:

ای حریفان بت موزون خود — من قدح‌ها می‌خورم پُر خون خود
یک قدح می نوش کن بر یاد من — گر همی‌خواهی که بدهی دادِ من
یا به یاد این فتادهٔ خاک بیز — چونکه خوردی، جرعه‌یی بر خاک ریز
ای عجب آن عهد و آن سوگند کو — وعده‌های آن لب چون قند کو
گر فراق بنده از بد بندگی است — گر تو با بد، بد کنی پس فرق چیست
ای بدی که تو کنی در خشم و چنگ — با طرب تر از سماع و بانگ چنگ
ای جفای تو ز دولت خوبتر — و انتقام تو، ز جان محبوبتر
نار تو اینست نورت چون بوَد — ماتم این تا خود که سورت چون بود؟
(مولوی۱۵۶۷/۱/۱۳۹۴)

ابیات زیر نیز از این نمونه هستند:

کز کرشم غمزهٔ غمّازه‌ای — بر دلم بنهاد داغی تازه‌ای
من حلالش کردم ار خونم بریخت — من همی‌گفتم حلال، او می‌گریخت
چون گریزانی ز ناله خاکیان — غم چه ریزی بر دل غمناکیان؟
ای که هرصبحی که از مَشرق بتافت — همچو چشمه مُشرِقت در جوش یافت
چون بهانه دادی این شیدات را؟ — ای بها، نه شَکّر لب‌هات را
ای جهان کهنه را تو جان نو — از تن بی‌جان و دل، افغان شنو
(همان/۱۸۰۱/۱)

همین مسئله در قسمتی با عنوان تفسیر ماشاءَاللهُ کانَ نیز تکرار می‌شود و مولوی کلامش را از غایب به مخاطب تغییر می‌دهد و به مناجات با خدا می‌پردازد:

این همه گفتیم لیک اندر بسیچ — بی عنایات خدا هیچیم هیچ
بی عنایات حق و خاصان حق — گر ملک باشد، سیاهستش ورق
ای خدا، ای فضل تو حاجت روا — با تو یاد هیچ کس نبود روا
این قدر ارشاد، تو بخشیده‌ای — تا بدین بس، عیب ما پوشیده‌ای
قطره‌ای دانش که بخشیدی ز پیش — متّصل گردان به دریاهای خویش
قطرهٔ علم است اندر جان من — وارهانش از هوا وز خاک تن
پیش ازآن کین خاک‌ها خسفش کند — پیش از آن کین بادها نَسفش کند
گرچه چون نسفش کند تو قادری — کش از ایشان واستانی، واخری
قطره‌ای کو در هوا شد یا بریخت — از خزینه قدرت تو کی گریخت؟

گر درآید در عدم یا صد عدم — چون بخوانیش، او کند از سر، قدم
صد هزاران ضدّ، ضد را می‌کُشد — بازشان حکم تو بیرون می‌کشد
از عدم‌ها سوی هستی هر زمان — هست یا رب کاروان در کاروان
خاصه هر شب جمله افکار عقول — نیست گردد غرق در بحر نُغول
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۸۹۰)

همچنین در یکی از مهمترین لحظه های داستان، شیوهٔ دیگری از این صنعت را شاهد هستیم. هنگامی‌که طوطی می‌میرد و بازرگان که به شدت تحت تأثیر قرار گرفته است با حسرت، حال خود را بیان می‌کند، اما در این میان راوی سخن را از طوطی برگرفته و رو به زبان می‌کند و به سرزنش او می‌پردازد:

گر سلیمان را چنین مرغی بُدی — کی خود او مشغول آن مرغان شدی
ای دریغا مرغ، کارزان یافتم — زود، روی از روی او برتافتم
ای زبان، تو بس زیانی مر مرا — چون تویی گویا چه گویم من تو را؟
ای زبان هم آتش و هم خِرمنی — چند این آتش در این خرمن زنی؟
(همان/۱/۱۷۹۰)

این چند بُرِش(قسمت) از داستان طوطی و بازرگان است که شامل صنعت التفات و مناجات مولوی با پروردگار و یا صحبت با مخاطبین است که در داستان *تفسیر ابوالفتوح* و همچنین روایت عطار در *اسرار نامه* اثری از آن دیده نمی‌شود و راوی تنها حکایتی را بازگو می‌کند.

بیان موضوعات تعلیمی و اخلاقی

مثنوی از جمله کتاب‌هایی است که حکایات آن نسبت به منابع، دخل و تصرفات بسیاری دیده است. یکی از اهداف مولوی در ایجاد این دخل و تصرفات، بیان موضوعات حکمی و تعلیم مسائل اخلاقی و تربیتی می باشد. از آن جمله داستان پادشاه و جهود است که مولوی در طول بیان حکایت، مسائل مهم عرفانی و اخلاقی را بر شمرده است که در حکایت مأخذ چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. در این قسمت به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

الف) خشم و تعصب: مولانا در این داستان بیان می‌کند که پادشاه و وزیر مظهر تعصب در دین هستند. این تعصب و تقلیدست که وزیر را وامی دارد تا در راه آیین خویش ـ یا درواقع در راه مبارزه با آن چه غیر از دین و آیین خود اوست ـ گوش و بینی خود را از دست بدهد و سرانجام دست به خودکشی هم بزند و به این گونه به خاطر تعصّب کوری که دربارهٔ دین موسی دارد، در دین عیسی اختلاف و تفرقه بیندازد و مثل پادشاه خویش این قدر نداند که موسی و عیسی با هم اختلاف ندارند؛ هردو رهنمایان حقّ بوده‌اند وآن چه جهودان را به دشمنی با آیین عیسی وا می‌دارد تعصب خودپرستانهٔ خود آن‌ها است. (زرین‌کوب ۷۵:۱۳۸۴) این تعصب نتیجه اَحوَل بودن پادشاه است که موسی و عیسی را جدا از یکدیگر می‌داند و این دوبینی او را به کوری تعصب واداشته است:

شاهِ اَحوَل کرد در راه خدا　　آن دو دمساز خدایی را جدا
(مولوی۳۲۶/۱/۱۳۹۴)

خشم و شهوت، مرد را احول کند　　زاستقامت، روح را مُبدل کند
(همان/۳۳۳/۱)

شاه از حِقدِ جُهودانه چنان　　گشت احول، کِالأمان یا ربّ اَمان
صد هزاران مؤمن مظلوم کشت　　که پناهم دین موسی را و پشت
(همان/۳۳۷/۱)

پادشاه و وزیر، در ظاهر تسلیم احکام و آداب شریعت هستند اما در باطن چشم دلشان به سبب تعصب در دین کور است.

ب) حسادت: یکی دیگر از آموزه‌های مولوی در این داستان، مذمت حسد است. او علاوه بر تعصب وکوردلی، حسادت را یکی دیگر از دلایلی می‌داند که وزیر گرفتار آن است و سبب می‌شود تا عدهٔ زیادی از مسیحیان را در دام تفرقه و جدایی و جنگ بیندازد:

آن وزیرک از حسد بودش نژاد — تا به باطل، گوش و بینی داد باد
بر امید آنکه از نیش حسد — زهر او در جان مسکینان رسد
هر کسی کو از حسد بینی کَنَد — خویشتن بی گوش و بی بینی کُند
(مولوی۴۴۰/۱/۱۳۹۴)

مولوی انسان حسود را از یاران شیطان می‌داند و بیان می‌کند که خانهٔ دل که گنجینه اسرار الهی است باید از هرگونه پلیدی پاک باشد، حسد نیز یکی از پلیدی‌هایی است که جسم و روح انسان را سیاه و تباه می‌کند:

ور حسد گیرد تو را در ره گلو — در حسد ابلیس را باشد غُلو
کو ز آدم ننگ دارد از حسد — با سعادت جنگ دارد از حسد
عَقبه‌یی زین صَعب‌تر در راه نیست — ای خُنُک آن کِش حسد همراه نیست
این جسد، خانهٔ حسد آمد، بدان — کز حسد آلوده باشد خاندان
گر جسد خانهٔ حسد باشد، ولیک — آن جسد را پاک کرد الله، نیک
طَهَّراً بیتی بیان پاکی است — گنج نور است، اَر طلسمش خاکی است
چون کُنی بر بی حسد مکر و حسد — ز آن حسد، دل را سیاهی‌ها رسد
خاک شو مردان حق را زیر پا — خاک بر سر کن حسد را همچو ما
(همان/۴۳۶/۱)

نتیجه

بدخوانی خلاق شاخه‌ای از بینامتنیّت است که برمبنای آن هر متن از متون پیشین خود تأثیر می‌پذیرد و طبق آراء بلوم شاعران متأخر وامدار شاعران متقدم هستند. بدخوانی خلاق با داشتن مؤلفه‌هایی نشان می‌دهد که چگونه یک شاعر یا نویسنده می‌تواند با روش‌های مختلف و استفاده ازخلاقیت، در متون پیش از خود دگرگونی ایجاد کند. *مثنوی* نیز از این موضوع جدا نیست و مولوی در غالب قصه‌هایش دخل و تصرفاتی داشته به طوری‌که ظاهر وصورت قصه‌های *مثنوی* با مآخذ آن قصه‌ها در متونِ ماقبل تفاوت‌های چشم‌گیری دارد. مولوی با شگردهای مختلف و

به گونه‌های متنوع و هنرمندانه حکایات و داستان متون پیشین را آن‌گونه که خود خواسته است و در راستای اهداف خود تغییر داده و با مواردی مانند فرافکنی، تداعی، بیان مضامین تعلیمی، تغییر در عناصر داستان و صنعت التفات، بدخوانی کرده است.

کتابنامه

آلن، گراهام. ۱۳۸۵. *بینامتنیّت*. ترجمه پیام یزدانجو. چ۳. تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. ۱۳۶۹. *مثنوی*. چ۲. تهران: زوار.

استُلی برس، الیور و بولک، آلن. ۱۳۸۷. *فرهنگ اندیشه نو*. ترجمه گروه مترجمان. چ۳. تهران: مازیار.

اکبری گندمانی، مهرداد و مهدی رضا کمالی بانیانی. ۱۳۹۸. «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی *حکایات مولانا (درویش صاحب کرامات)*». *پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی*. ش۴۴. صص ۱۱۰ـ۸۷.

امیر احمدی، ابوالقاسم، علی عشقی سردهی، ابراهیم استاجی و احمد یزدی. ۱۳۹۴. «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ش۲. صص۷۷ـ۵۷.

ایگلتون، تری. ۱۳۹۹. *پیش درآمدی برنظریهٔ ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ۱۱. تهران: مرکز.

بلوم، هارولد. ۱۳۹۶. *نبوغ سیمای پنجاه نابغه سخن*. ترجمه محبوبه مهاجر. چ۲. تهران.

بی‌نیاز، فتح الله. ۱۳۹۴. *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ۶. تهران: افراز.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۹۹. *در سایه آفتاب*. چ۵. تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا. ۱۳۹۴. *از اشارت‌های دریا*. چ۳. تهران: مروارید.

خیرآبادی، عباس. ۱۳۸۴. *ظرف آب زندگی*. چ۱. مشهد: پاژ.

زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۴. *نردبان شکسته*.چ۲. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۸. *بحر در کوزه*. چ۱۷. تهران: علمی.

زمانی، کریم. ۱۳۹۴ .*شرح جامع مثنوی معنوی*. چ۴۶.تهران: اطلاعات.

شیبانی اقدم، اشرف و زینب حاج ابو کهکی و محمدعلی گذشتی. ۱۳۹۸. «دنیاهای محتمل در ساختار روایی *مثنوی معنوی* (داستان دژ هوش ربا)». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۷. صص۱۲۲ـ۹۵.

طاهر خانی آقایی، علی. ۱۳۸۶. «نگاهی دوباره به پیر چنگی». *مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ش۸۱. صص۱۳ـ۱۰.

طاهری، قدرت‌الله و سودابه فرخی. ۱۳۹۲. «رابطه نیما با سعدی بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم». *پژوهش‌های ادبی*. ش۴۲. صص۸۰ـ۵۳.

عطار نیشابوری، فرید الدین. ۱۳۸۸. *مصیبت‌نامه*.تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۵. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع الزمان.۱۳۸۱. *احادیث و قصص مثنوی*.ترجمه حسین داودی. چ۲. تهران: امیرکبیر.

قزوینی، محمد. ۱۳۹۱. *چهارمقاله*. به اهتمام دکتر محمد معین. چ۹. تهران: جامی.

مدرس زاده، عبدالرضا. ۱۳۹۴. «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم». *پژوهش‌های ادبی*. ش۲. صص۱۱۶ـ۹۷.

ـــــــــــــــــــ . ۱۳۹۵. «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر». *ادبیات تعلیمی*. ش۲۹. صص۱۲۰ـ۹۱.

محمدبن منور. ۱۳۹۳. *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۱۱. تهران: آگه.

مکاریک، ایرناریما. ۱۳۹۸. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۶. تهران: آگه.

منشی، ابوالمعالی نصرالله. ۱۳۹۸. *ترجمه کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی. چ۴۵. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی. ۱۳۹۷. *اقبالنامه نظامی گنجوی*. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.

همایی، جلال الدین. ۱۳۹۱. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ۳۲. تهران: هما.

یونسی، ابراهیم. ۱۳۹۹. *هنر داستان نویسی*. چ۱۶. تهران: نگاه.

Refrencese

Akbarī Gandomānī, Mehrdād and Kamālī Bānīyānī, Mahdī Rezā. (2019/1398SH). "*Naqše Kār-kardhā-ye Ta'līmī dar Sāxt-yābī-ye Hekāyāte Mowlānā* (*Darvīše Sāheb Kerāmāt*)". *Journal of research in Islamic education issues*. No. 44. Pp. 87-110.

Allen, Graham. (2006/1385SH). *Beynā-matnīyat* (*Intertextuality*). Tr. by Payām Yazdān-jū. 3rd ed. Tehrān: Markaz.

Amīr-ahmadī, abo al-qāsem and Alī Ešqī Sardehī and Ebrāhīm Estājī & Ahmad Yazdī. (2015/1394SH). "*Naqde Degar-xānīhā-ye Xallāqāne-ye Asātīr dar Še're Ahmad Šāmlū bar Asāse Nazarīye-ye Bad-xānī-ye Xallāqe Harold Bloomfield*". *Research Journal of Literary Criticism and Stylology*. No.2. Pp. 57-77.

Attāre Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (2009/1388SH). *Mosībat Nāme*. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī kadkanī. 5th ed. Tehrān: Soxan.

Bloom, Harold. (2017/1396SH). *Nobūqe Sīmāye Panjāh Nābeqe-ye Soxan*. Tr. by Mahbūbe Mohājer. 2nd ed. Tehrān: Hermes.

Bī-nīyāz, Fatho al-llāh. (2015/1394SH). *Dar-āmadī bar Dāstān-nevīsī va Ravāyat-šenāsī*. Tehrān: Afrāz.

Eagleton, Terry. (2020/1399SH). *Pīš Dar-āmadī bar Nazarīye-ye Adabī*. Tr. by Abbās Moxber. Tehrān: Markaz.

Este'lāmī, Mohammad. (1990/1369SH). *Masnavī*. 2nd ed. Tehrān: Zavvār.

Forūzān-far, Badi'o al-zamān. (2002/1381SH). *Ahādīs va Qesase Masnavī*. Tr. by Hoseyn Dāvūdī. 2nd ed. Tehrān: Amīr-kabīr.

Homāyī. Jalālo al-ddīn. (2012/1391SH). *Fonūne Belāqat va Sanā'āte Adabī*. 22th ed. Tehrān: Homā.

Makaryk, Irena Rima. (2019/1398SH). *Dāneš-nāme-ye Nazarīyehā-ye Adabī-ye M'āser* (*Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*). Tr. by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavī. 6th ed. Tehrān: Āgah.

Modarres-zāde, abdo al-rezā. (2015/1394SH). "*Rūy-karde Qorānī-ye Sanāyī be Qasīde Abre Farroxī Sīstānī bā Negāhī be Nazarīye bad-xānī-ye Xallāqe Harold H Bloomfield*". *Journal of literary research*. No. 2. Pp. 97- 116.

Modarres-zāde, abdo al-rezā. (2016/1395SH). "*Zanānegī-ye Adabe Ta'līmī, Rahanande-ye Parvīn az Ezterābe Ta'līmī*". No. 29. Pp. 91-120.

Mohammad ebne Monavvar. (2014/1393SH). *Asrāro al-towhīd fī Maqāmāte Šeyx abī Sa'īd.* Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. 11th ed. Tehrān: Āgah.

Monšī, abo al-ma'ālī Nasro al-llāh. (2019/1398SH). *Tarjome Kelīle va Demne*. Ed. by Mojtabā Mīnavī. 45th ed. Tehrān: Amīr-kabīr.

Nezāmī Ganjavī. (2018/1397SH). *Eqbāl-nāme Nezāmī Ganjavī*. Ed. by Dr. Barāt Zanjānī. Tehrān: University of Tehran.
Pūr-nām-dārīyān, Taqī. (2020/1399SH). *dar Sāye-ye Āftāb*. 5th ed. Tehrān: Soxan.
Qazvīnī, Mohammad. (2012/1391SH). *Čahār Maqāle*. with the Effort of Dr. Mohammad Mo'īn. 9th ed. Tehrān: Jāmī.
Šeybānī Aqdam, Ašraf and Zeynab Hāj abū Kahkī & Mohammad-alī Gozaštī. (2019/1398SH). "*Donyāhā-ye Mohtamal dar Sāxtāre Revāyī Masnavī-ye Ma'navī (Dāstāne Dež Hūš Rebā)*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 57. Pp. 95-122.
Stally Brass, Oliver. Bullock, Alan. (2008/1387SH). *Farhange Andīše-ye Now*. Tr. by Gorūhe Motarjemān. Tehrān: Māzīyār.
Tāher-xānī Āqāyī, Alī. (2007/1386SH). "*Negāhī Dobāre be Pīre Čangī*". *Persian language and literature development magazine*. No. 81. Pp. 10-13.
Tāherī, Qodrato al-llāh and Sūdābe Farroxī. (2013/1392SH). "*Rābete-ye Nīmā bā Sa'dī bar-asāse Nazarīye Ezterābe Ta'sīre Harold H Bloomfield*". *Journal of literary research*. No. 42. Pp. 53-80.
Tavakkolī, Hamīd-rezā. (2015/1394SH). *az Ešārathā-ye Daryā*. 3rd ed. Tehrān: Morvārīd.
Xeyr-ābādī, Abbās. (2005/1384SH). *Zarfe Ābe Zendegī*. 1st ed. Mašhad: Pāž.
Yūnesī, Ebrāhīm. (2020/1399). *Honare Dāstān Nevīsī*. 16th ed. Tehrān: Negāh.
Zamānī, Karīm. (2015/1394SH). *Šarhe Jāme'e Masnavī-ye Ma'navī*. 46th ed. Tehrān: Ettelā'āt.
Zarrīn-kūb, abdo al-hoseyn. (2019/1398SH). *Bahr dar Kūze*. 17th ed. Tehrān: Elmī.
Zarrīn-kūb, abdo al-hoseyn. (2005/1384SH). *Nardebāne Šekaste*. 2nd ed. Tehrān: Soxan.

The Analysis of the Verses and Narrations of the First Book of *Masnavi Manavi* Based on Harold Bloom's Theory of Creative Misprision

[*]Āliye Yusef-fām
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, IAU, Central Tehran Branch
[**]Masume Kāzemi Nezhād
MA in Persian Language and Literature, IAU, Central Tehran Branch

Creative misprision is a theory proposed by Harold Bloom based on intertextuality and the relationships between literary texts and their influence on each other. The theory posits that there is always a conflict between poets and writers of the past and the succeeding ones. In his most important work, *The Anxiety of Influence*, Bloom emphasizes the two-way but hostile relationship between new writers and past ones. To get rid of the anxiety of influence of the past texts, poets and writers use methods through creative misprision to create new works in an attempt to show their own superiority to their predecessors. In the present research, we analyze the transformations that Jalāl al-Din Rūmi has applied in order to get rid of the anxiety of the influence of past texts , and to study the role of Bloom's creative misprision in *Masnavi* by using analytical-comparative method. The findings show that Rumi's creative method in the creation of stories and anecdotes to get rid of the influence of past texts is an instance of the creative misprision. For this purpose, he has employed a variety of techniques such as association, using educational, religious and philosophical themes, changing the elements of the stories, and symbolism.

Keywords: Jalāl al-Din Rūmi, *Masnavi Manavi*, Intertextuality, Harold Bloom, Creative Misprision.

[*]Email: daliehyf@gmail.com
[**]Email: Mk1n1358@gmail.com

Received: 2022/05/08
Accepted: 2022/07/06