

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 بانایانی^۲

فرشته آزادتبار^۳

چکیده:

بدخوانی خلاق مبتنی بر ایده وجود رابطه‌ای موروثی میان آثار ادبی است؛ اما، نه رابطه‌ای بر پایه هم‌سوئی و ادامه مسیر یکدیگر؛ بلکه، رابطه‌ای جدید متضمن دیالکتیکی بنیادین، میان بازشناسی قدرت گذشته و انحراف از جباریت آن. شاعر متأخر، با هدف کسب هویت مستقل ادبی، با خارج شدن از زیر سایه پدر ادبی خود، حرکتی تدافعی را آغاز می‌کند که نه تنها، آن حرکت، جهت و رویکردی انفعالی ندارد؛ بلکه، در نهایت، به آفرینش هنری، ختم می‌شود. ترفندهای بدخوانی خلاق، می‌توانند به صورت ارادی (خودآگاه) و یا غیر ارادی (ناخودآگاه)، متن متأخر را از اضطراب تأثیر، رهایی بخشند. یکی از عوامل مؤثر بر بدخوانی خلاق آثار داستانی، عنصر تداعی است. در مقاله پیش رو، حکایتی از مثنوی برگزیده شده است که مولانا آن حکایت را با تلفیق و اقتباس، از دو حکایت دیگر ساخته است. بی‌زمانی و بی‌مکانی حکایت مولانا، نزدیکی زاویه دید سوم شخص به اوّل شخص و نکره ذکر شدن شخصیت اصلی و گرایش به راوی مفسر به جای راوی مشروح، تداعی شدن گروه فتیان در اثر شخصیت‌پردازی شاعر، تک‌گویی‌های درونی، حدیث نفس‌گویی‌های شاعر، جریان سیال ذهن و اطّاب در گفت و گوها و... از جمله ترفندهایی است که به تأثیر از عنصر تداعی، در جهت بدخوانی خلاق، در ساخت حکایت جدید به کار گرفته شده است؛ ازین‌رو، در ادامه، پس از معرفی و شناخت نظریه بدخوانی خلاق، آشنایی با عنصر تداعی و شاخصه‌های آن، به توضیح و تحلیل چگونگی تأثیر تداعی بر عناصر داستانی در جهت رهایی از اضطراب تأثیر دو حکایت مبدأ، پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها:

بدخوانی خلاق، عناصر داستانی، مثنوی معنوی.

^۱ - استادیار و عضو هیأت علمی، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران. نویسنده مسوول:

m-akbari@araku.ac.ir

^۲ - پژوهشگر دوره پسادکتری، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

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

پیشگفتار

اضطراب تأثیر، نظریه‌ای درباره تأثیرپذیری‌های شاعرانه است که نخستین بار، هرولد بلوم، آن را بیان کرد. او برای پی‌ریزی نظریه‌ای درباره تأثیر غیر منتظره هنرمندان یا آثار گذشته بر هنرمندان متأخر، آرای فروید را وام گرفت. (ر.ک، مدرس زاده و ارباب سلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶) اضطراب تأثیر بلوم را می‌توان به عنوان واکنش زایایی به خوانش‌های قبالیی کتاب مقدس، نظریات خوانشی نیچه در «آنک انسان» و نظریه ستیزه فروید که مشخصه مرحله ادیپی، در روند رشد آدمی است، در نظر گرفت. (ر.ک، پین، ۱۳۸۶: ۸۵). از نظر بلوم، تأثیر ادبی، نشان‌دهنده تعامل مهربانانه اکنون و گذشته نیست؛ بلکه، نشانگر نبرد ادیپی شاعران متأخر، برای چیره شدن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آن-هاست که به بدخوانی خلاق منجر می‌شود. (ر.ک، مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۸) در بدخوانی خلاق، جدال، میان شاعر متأخر با متن مسلط و متقدم است (ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۶). شاعران و نویسندگان معاصر، تأثیرپذیری از گذشتگان را بار گران و فلج‌کننده‌ای می‌دانند و در مقابل این اثرپذیری، تلاشی ستیزه‌جویانه را پیش می‌گیرند (ر.ک، امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۰)؛ بر اساس بدخوانی خلاق، آفرینش هر اثر ادبی جدید، مستلزم تخطی و خروج از هنجار متون نافذ پیشین و خوانش خلاقانه آثار برجسته گذشته است (ر.ک، مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۲۲). نویسنده چیره-دست، در راه رسیدن به آفرینش خلاقانه، در تلاش است تا از آثار پیشینیان اثر نپذیرد. به همین علت، در قدم اول، شاعر متقدم، در برابر تأثیر شاعر گذشته، عقب‌نشینی می‌کند. (ر.ک، مدرسی و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۲) در مرحله بعد، شاعر، با ذرهم ریختن ساختارهای پیشین و بازسازی آن‌ها بر طبق قواعد و دستورالعمل‌های خود، آن‌ها را درونی و خودی می‌کند و به این طریق، ساختاری جدید را خلق می‌کند که نه تنها متمایز از ساختارهای پیشین است، بلکه می‌تواند مخالف نگرش و زاویه دید آن‌ها باشد و حتی از آن‌ها تقدس‌زدایی کند؛ به گونه‌ای که خواننده حس کند که از برخی جنبه‌ها از شاعر ماقبل، فراتر رفته است (ر.ک، سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵)؛ رهایی از اضطراب تأثیر، هم می‌تواند ارادی باشد و هم غیر ارادی (بر پایه ناخودآگاه). در بخش غیر ارادی، شاعر، خودآگاه، دست به بدخوانی خلاق نمی‌زند؛ اما، به دلیل قرار گرفتن او در بافت موقعیتی خاص، ساختارهای پیشین ذرهم می‌شکنند و در نهایت، می‌توان شاهد ساختاری تازه بود. این گونه بدخوانی‌های خلاق را می‌توان در مثنوی معنوی به وفور مشاهده کرد؛ به عبارتی روشن‌تر، بسیاری از حکایات مثنوی، منبع و مأخذی در متون کهن داشته است که شاعر، آن‌ها را دوباره به رشته نظم درآورده است (ر.ک، حیدرزاده سررود، ۱۳۸۹: ۵۹)؛ اما، باید توجه داشت که در مثنوی، گاه آنقدر افکار و تداعی‌های مولانا، ذرهم و غیر قابل پیش‌بینی است که حتی باعث ناتمام ماندن بعضی حکایت‌ها شده است. (ر.ک، آتش سودا، ۱۳۸۳: ۱۳) این تداعی‌ها، چنان بسط می‌یابند که نه تنها

عناصر داستانی، تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرند؛ بلکه، با تغییر یافتن سطوح جدید، می‌توان شاهد حکایتی جدید با ساختاری تازه بود.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با نظریه اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، نخستین منابع سودمند، کتاب‌های خود بلوم است. از آن جمله، می‌توان به کتاب اضطراب تأثیرگذاری: نظریه شعر (The anxiety of influence: A theory poetry, oxford paperbacks: ۱۳۵۹) و نقشه بدخوانی (۱۹۹۵) اشاره کرد. در این باره، آثار زیادی در ایران نوشته نشده است؛ مگر اطلاعاتی که در کتبی چون فرهنگ توصیفی نظریه و نقد ادبی (اثر سعید سبزیان و میرجلال‌الدین کزازی، انتشارات مروارید: ۱۳۸۸) و فرهنگ نقد و نظریه‌های ادبی (اثر فاطمه مدرسی، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی: ۱۳۹۰) آمده است. از میان تعداد معدود مقالاتی که در این زمینه به چاپ رسیده است، مقاله‌های نقد و بررسی اقتباس از قرآن با نگاهی بلاغی، اثر علی صباغی (فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبی قرآنی، سال سوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۴)، نقد دگرخوانی خلاقانه اساطیر در شعر شاملو بر اساس نظریه بدخوانی خلاق هرولد بلوم، از ابوالقاسم امیراحمدی و علی عشقی سردهی؛ ابراهیم استاجی، احمد یزدی (نشریه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۲، پیاپی ۲۲، زمستان ۱۳۹۳) و همچنین، مقاله رویکرد قرآنی سنایی به قصیده ابر فرخی سیستانی با نگاهی به شیوه بدخوانی خلاق هرولد بلوم (اثر عبدالرضا مدرس‌زاده، فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبی قرآنی، سال سوم، شماره ۲، تابستان ۹۴) حائز اهمیت هستند.

ضرورت و اهمیت تحقیق

یکی از بارزترین و فعال‌ترین ویژگی‌های مثنوی، ساختارهای مبتنی بر تداعی است. مثنوی، دست کم در بسیاری از بخش‌ها، طرح و تویب از پیش ساخته‌ای ندارد و گاه، توالی مطالب در آن، تابع جریان سیال ذهن گوینده است. شاعر تقریباً در غالب قصه‌های مثنوی، تصرفاتی ناخودآگاه از خود به عمل آورده است. این تصرفات، باعث شده است که صورت قصه‌های مثنوی با مأخذ آن قصه‌ها در کتب قبل از مولانا، تفاوت‌های چشمگیر داشته باشد. همین دخل و تصرفات ناخودآگاه، منجر به بدخوانی خلاق در مثنوی شده است و ساختار حکایات مثنوی را متمایز از حکایات مبدأ کرده است. با عنایت به این که تاکنون در کتاب یا مقاله‌ای به صورت مجزا، به نقش تداعی در بدخوانی خلاق مولانا در زمان سرودن حکایات مثنوی پرداخته است؛ ازین‌رو، یک حکایت (حکایت درویش صاحب کرامات) از مثنوی انتخاب و تحلیل شده است. مهمترین دغدغه

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 عناصر داستانی اثر می‌گذارد؟

بحث

بلوم، در کتاب اضطراب تأثیرپذیری به بررسی تطور ادبی عصر خود می‌پردازد و با نگرشی منتقدانه و تازه، به مفاهیمی چون سنت ادبی، تاریخ ادبیات و کتاب مقدس می‌نگرد. (ر.ک، امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۱) از دید وی، هر شاعر و نویسنده‌ای، پدری ادبی دارد که خواه-ناخواه تحت تأثیر اوست و این تأثیر، اضطرابی را، در او بوجود می‌آورد (ر.ک، مدرس‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۵) و خود را در برابر او، شکست‌خورده می‌بیند؛ بنابراین، در پی راهی است که ابتدا خود را از زیر فشار خارج کند و آنگاه اثرش را، از نو، بنا نهد و همین نگرانی، باعث خلاقیت و استقلال او می‌شود (See Bloom, ۱۹۷۳: ۸۸). بلم، معتقد است که دیرآمدگان، همواره می‌کوشند تا با خلق فضایی نو، از اضطراب‌زایی متقدمین بکاهند، تا خود، بتوانند در آن، دست به آفرینش بزنند و به هویت برسند (ر.ک، مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸)؛ در واقع، این نظریه، ادعای وجود رابطه‌ای موروثی، میان آثار ادبی را دارد؛ اما، نه رابطه‌ای بر پایه همسویی و ادامه مسیر با یکدیگر؛ بلکه، رابطه‌ای جدید، بر محور قدرت و تأثیر شاعرانه (ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۵). با این روند، متن جدید، به عنوان یک بینامتن از طریق بدخوانی خلاق، در تعامل پویا با متن یا متون قبل خواهد بود (ر.ک، صباغی، ۱۳۹۴: ۵۶). مثنوی معنوی نیز، از جمله کتبی است که حکایات آن، به نسبت حکایات منابعی که از روی آن به رشته نظم درآمده‌اند، دخل و تصرفات بسیاری را به خود دیده‌اند و ساختارهای تازه‌ای را خلق کرده‌اند. نقش تداعی در این تصرفات، بسیار چشمگیر است؛ به گونه‌ای که عناصر داستانی را نیز، دستخوش تغییراتی محسوس قرار داده است.

تداعی

اصطلاح تداعی معانی، در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. واژه تداعی، در روان‌شناسی، به معنای «همبستگی ذهنی، بین دو یا چند تصور یا خاطره‌ها، به گونه‌ای که حضور یکی، موجب تحریک دیگری شود» (استالی و براس، ۱۳۶۹: ۲۵۷) آمده است؛ در واقع، «یادها از لحاظ مجتمع بودنشان، قدرت تداعی یکدیگر را پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر، هر بازنمایی جزئی، موجب یک بازنمایی کلی می‌شود که خود، بخشی از آن بوده است. هرگونه ادراک حسی، ممکن است با چیزی در گذشته، همواره متداعی گردد» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲). اهمیت تداعی تا بدانجاست که برخی تداعی-

مذهبان مانند هیوم و استوارت میل، قانون تداعی را برابرِ جاذبه در فلک دانسته‌اند». (پارسا، ۱۳۷۴: ۸۴) تداعی آزاد، متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعی معانی است. «تداعی معانی؛ یعنی، ارتباطِ تصورات، ادراکات و غیره، طبق تشابه، همزیستی و استقلالِ علی» (یونگ، ۱۳۵۹: ۲۰۶)؛ از این رو، ترتیبِ امورِ مشابه و مجاور، به صورتِ غیرارادی در پهنه ضمیرِ انسان، با هم یکی می‌شود و بر اساسِ قوانینی، به فراخوانی یکدیگر می‌پردازند. «این قوانین، عبارتند از: مشابهت، مجاورت، تضاد و علت و معلول» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷/۲). پورنامداریان، در مقاله خود می‌آورد: «یاکوبسن، تداعی 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، براساس تشابه، هم حوزه لفظ و هم، حوزه معنی را دربر می‌گیرد. «تشابه کامل یا ناقصِ آواها در فنونِ لفظیِ بدیعی، عاملِ ایجادِ تداعی است که شاعر، پس از انتخاب از محورِ جانیشینی یا تداعی، آن را در محورِ همنشینیِ کلام، ترکیب می‌نماید» (آتش-سودا، ۱۳۸۳: ۴۸). به گفته یاکوبسن، «بدین گونه، محورِ جانیشینی بر محورِ همنشینی، فرافکن می‌شود و مجاورتِ واژگان، بر اساس تشابه، شکل می‌گیرد» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۷). پورنامداریان، فنونِ زیر را از مقوله تداعی بر پایه مشابهت می‌داند:

(فنونِ بدیعی براساسِ انواعِ تداعی)



(برگرفته از پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۸)

مولانا در زمان به نظم درآوردن حکایات، چنان موردِ هجومِ تداعی‌های گوناگون قرار گرفته است که ناخودآگاه، دخل و تصرفاتِ فراوانی، در عناصرِ داستانی و سیرِ خطیِ داستان وارد شده است. این دخل و تصرفات، همگی، اسبابِ تمایزِ سطحِ جدید (حکایتِ مولانا) با سطوحِ ماقبل (حکایاتِ مبدأ) را فراهم می‌آورد و سطحِ جدید را از بارِ تأثیرِ آن‌ها، تا حدی، بیرون می‌کشد. این نوع بدخوانیِ خلاق که بیشتر بر پایه ناخودآگاهی (تداعی) و در جهتِ ارضایِ درونیاتِ شاعر صورت گرفته است، باعثِ شکل‌گیریِ نظامی جدید می‌شود که با نامرکز کردنِ مرکزیتِ حکایاتِ پیشین، هویت یافته است.

شاعر در جایگاه سوژه

سوژه، مجموعه نقش‌هایی است که توسط ارزش‌های ایدئولوژیک و فرهنگی غالب بوجود می‌آید. طبقه اجتماعی، سن، جنسیت، قومیت و... همگی از جمله معیارهای خلق یک سوژه هستند (ر.ک، چندلر، ۱۳۹۴: ۱۸۰). این ارزش‌های غالب، نقش یک گفتمان تأثیرگذار بر کنش سوژه را دارند (ر.ک، فتحی، ۱۳۹۰: ۸۵). کُنش و فعالیت سوژه، بستگی به گفتمان‌ها و شبکه‌های درهم تنیده‌ای دارد که باعث خلق آن شده‌اند و از آنجا که این شبکه‌ها و گفتمان‌ها، همواره قادر به فراهم ساختن جایگاه یک سوژه ثابت نهایی و بدون تغییر نیستند؛ لذا، سوژه بسته به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، قابلیت جابه‌جایی از یک سطح به سطح دیگر دارد (۲۰۰۵: ۳۱۴، *see Philips*). این، همان مفهوم سیالیت سوژه است (ر.ک، فتحی، ۱۳۹۰: ۸۵)؛ ازین‌رو، سوژه در زمان‌های مختلف، هویت‌های متفاوتی می‌یابد (ر.ک، کریمی، ۱۳۹۵: ۱۹۳). تضاد با اندیشه ضد آگاهی و ضد ساختارهای پیشین بودن، از جمله عوامل ظهور باطن سوژه‌اند. (ر.ک، کریمی و حسام‌پور، ۱۳۹۴: ۱۸۴) سوژه می‌تواند در موقعیت سوژه‌گی، هویتی گذرا و ناپایدار داشته باشد (ر.ک، ناظمی و ذکاوت، ۱۳۹۴: ۱۷۷)؛ اما، همین گذار به دلیلی که هر سوژه بر پایه شبکه ساختارها و نیروهای مؤثر هر دو شکل می‌گیرد، باعث تغییر سطح می‌شود؛ به عبارتی روشن‌تر، ذهن، آنچه را از متن جهان می‌خواند، به شکل‌های مختلف انتقال می‌دهد. آنچه از طریق ذهن منتقل می‌گردد، می‌تواند مستقل از جهان ذهن عمل کند و خود به جهان دیگر تبدیل گردد و در صورتی که باز هم انتقال‌هایی صورت پذیرد، به همین شیوه، جهان‌های دیگری پدید می‌آید. سوژه‌ها هنگامی که در جایگاه خواننده قرار می‌گیرند، به طور هم‌زمان، در جایگاه مؤلف 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 نقش یک سوژه (فاعل شناسا)، در صدد انتقال جهان گذشته به خواننده خود (یا مریدان خود) است. خوانش سوژه، در کیفیت خلق حکایت مولانا، نقش اساسی دارد و بدین وسیله، در زمان خوانش، مولانا در نقش نویسنده اصلی آن حکایت گذشته، به شمار می‌آید. حکایت مورد نظر، برگرفته شده از دو حکایت مجزاست که شاعر، هر دو حکایت قبل را با هم ترکیب کرده و حکایتی نو را پدید آورده است؛ اما، نکته بسیار مهم آنکه، امری که باعث تلفیق و ترکیب دو سطح گذشته در یکدیگر شده است، عنصر تداعی است؛ به عبارتی روشن‌تر، حکایت دوم، بر اساس تداعی‌های ذهنی شاعر، به حکایت اول متصل می‌شود. حکایت اول، حکایتی از صفة الصفوه است:

ابو سلیمان المغربي، قال: کنتاحمل الحطب من الجبل و أتقوت منه و کان طریقی فیہ 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 دءونی علی الحلال الذی لیس لله فیہ تبعه و لا للخلق

فیه منه. قال: فمكثت أكل منه نصف سنه ثلاثه أشهر في الدار السبيل و كنت أكله نياً و مطبوخاً. فصار لي حديث فقلت: هذه فتنة. فخرجت من دار السبيل فكنت أكله ثلاثه أشهر آخر. فأوجدني الله عز و جل قلبا طيبا حتى قلت: إن كان أهل الجنه بهذا القلب الذي لي، فهم والله في شيء طيب. و ما كنت آنس بكلام الناس. فخرجت يوماً من باب قلميه ألي صهریح يعرف بالمدنف فجلست عنده فأذا أنا بفتي قد أقبل من ناحيه لامش يريد طرسوس و قد بقي معي قطعيات من ثمن الحطب الذي كنت أجي به من الجبل. فقلت: أنا قد قنعت بهذا الخبازي، أعطى هذه القطع هذا الفقير إذا دخل طرسوس اشترى بها شيئاً و أكله. فلما دنا مني أدخلت يدي إلى جيبی حتى أخرج الخرقه فإذا أنا بالفقير قد حرك شفتيه و إذا كل ما حولي من الأرض ذهب يتقد حتى كاد يخطف بصری و لبسني منه هيبه فجاز و لم أسلم عليه من هيبه (ابن جوزي، ۱۴۱۹: ۴/۲۳۷)

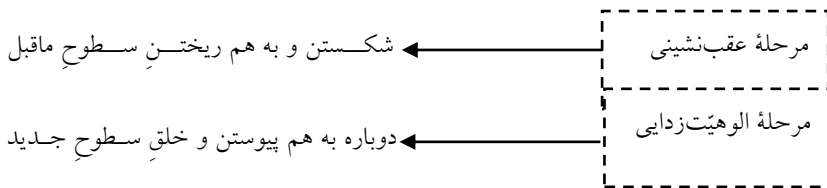
و حکایتِ دوم از کرامات اولیاء الله:

أخبرنا عبدالوهاب بن نصر أنا يوسف بن عمر. قال: قرأت علی محمد بن مخلد؛ حدثكم احمد بن محمد بن مسروق. قال: ثنا داود بن رشيد. قال حدثني صبيح و مليح. قالوا: جمعنا أياماً. فقلت لصاحبي أو قال لي: أخرج بنا إلى الصحراء لعلنا نرى رجلاً نعلمه بعض دينه. لعل الله تعالى أن ينفعنا به، فلما أصبحنا استقبلنا أسود على رأسه حزمه حطب. فدنونا إليه فقلنا له: من ربك؟ فرمى الحزمه عن رأسه و جلس عليها و قال: لا تقولوا لب من ربك و لكن قولوا لي: أين محل إيمان من قلبك؟ فنظرت إلى صاحبي و نظر إلى صاحبي ثم قال: إن المرید لا تقطع مسائله، قالها ثلاثاً. فلما رأنا لا نحير جواباً قال: اللهم إن كنت تعلم أن لك عباداً كلما سألوک أعطيتهم فحول حزمتي من ذهب. قال: فرأيتها و الله قضبان الذهب تلتمع. ثم قال: اللهم إن كنت تعلم أن الإخمال أحب إلى عبادك من أشهر فردها حطبا. قال: فرجعت والله حطبا تزدهي على رأسه و لم نجترى إن نتبعه. (اللكاني، ۱۴۱۵: ۲۱۹)

مولانا، متن‌های مبدأ را چونان دیگری گذشته، فرض می‌کند که با توجه به موقعیت‌های شبکه و ساختارهای موجود در دوره وی (۳۱-۳۲: ۲۰۰۱، *see Culler*)، به سمت شکل‌گیری خودی جدید، حرکت می‌کنند. حکایات ماقبل، همانند دو آبژه عینی در نظر گرفته شده‌اند که با عنایت به سلسله تداعی‌هایی که در ذهن شاعر شکل گرفته است، زمینه‌های بدخوانی خلاق و دفع اضطراب تأثیر دو حکایت پیشین، فراهم شده است. این فرایند را می‌توان در دو مرحله، خلاصه کرد: الف) عقب-نشینی. ب) الوهیت‌زدایی (هرچند گروهی به مرحله‌ای دیگر، بنام اهریمنی‌سازی نیز معتقدند که با دلیل اینکه، آن مرحله، به نوعی زیرمجموعه مرحله دوم است، در طبقه‌بندی کلی، جزئی از الوهیت-زدایی محسوب می‌شود).

عقب‌نشینی

این مرحله، اولین جایگزینی متوالی دیالکتیکی یا گذرگاه شعری است. شاعر که در این مرحله، در مقابل تأثیر شاعر متقدم، عقب‌نشینی می‌کند، می‌کوشد تا متن یا ابژه مورد بررسی را شکسته و قطعه‌قطعه کند؛ به عبارتی روشن‌تر، در این جا، سطح ماقبل را می‌شکند و درهم می‌ریزد تا در مرحله بعد (الوهیت‌زدایی) با کامل کردن آن‌ها و با چسباندن آن‌ها به یکدیگر سطح جدیدی را بیافریند. شاعر در این مرحله، فضایی را فراهم می‌کند تا بتواند بتدریج و خلاقانه، بر اضطراب تأثیر آثار پیشینیان چیره گردد (See Bloom, 1973: 88). در این مرحله، شاعر از تکرار شیوه‌ها و مضامین گذشتگان حذر می‌کند و خود را برای یک رقابت آماده می‌کند؛ ازین رو، دیرآمدگان می‌کوشند تا از طریق بدخوانی خلاق - نوعی بدخوانی خلاق تدافعی که از اضطراب‌زایی متقدمین می‌کاهد - فضایی را آماده کنند تا خود بتوانند در آن دست به آفرینش بزنند. (رک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱۶)



در مرحله عقب‌نشینی، مولانا در حالتی تدافعی است؛ لذا، هنوز تغییر خاصی روی نداده است و تغییرات اساسی (بدخوانی‌های خلاق) در مرحله بعد اتفاق خواهد افتاد. در داستان مولانا، زمان و مکان، متفاوت از داستان‌های مبدأ هستند. در روایت‌های مبدأ، زمان، هنگام حیات ابوسلیمان مغربی است؛ اما، در روایت 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 باب مکان داستان نیز، می‌آورد: «مکان وقوع حوادث در روایت، مأخذ کوهستان‌های اطراف شهر طرسوس در سر راه لامش است؛ البته، برخی حوادث نیز، در کنار حوض یا استخر مدنف در بیرون از باب قلیمه شهر طرسوس، اتفاق افتاده است (رک، حیدرزاده سرود، ۱۳۸۹: ۵۴)؛ اما، در حکایتی که مولانا خلق کرده، به هیچ وجه، نمی‌توان مکان حکایت را فهمید و شاعر تنها از کوهستانی نام می‌برد که خضریانی که در خواب مشاهده کرده است، وی را به آنجا می‌خواند؛ اما، در حکایت مبدأ آمده است: فَأَخَذُوا بِيَدِي فَأَخْرَجُونِي مِنْ طَرْسُوسِ إِلَى مَدَجٍ فِيهِ خَبَازِي؛ از این رو، حکایت مولانا، حکایتی بی‌زمان و مکان است. با عنایت اینکه این مبحث، در همان ابتدای حکایت روی می‌دهد (و بالطبع، باید چنین نیز باشد)، می‌توان به این نکته پی برد که به هر دلیل که عناصر زمان و مکان از

حکایت حذف شده است، این بی‌زمانی و بی‌مکانی از خصوصیات آشکار ناخودآگاهی است. بی‌زمانی و بی‌مکانی را، در بسیاری از حکایاتِ مثنوی، به وفور می‌توان مشاهده کرد؛ در واقع، یکی از ویژگی‌های مشترک تجربه عرفانی، بر اساس نمونه‌هایی از فرهنگ‌های مختلف عرفانی، بی‌زمان و مکان بودن آن تجربه است. (ر.ک، استیس، ۱۳۸۵: ۷۴) در مابعدالطبیعه عرفانی، زمان، واقعیت ندارد. این امر، نتیجه انکار تکثر است. اگر همه چیز یکی است، پس فرق بین گذشته و آینده، موهوم است. (ر.ک، فرشاد، ۱۳۶۸: ۷۱) به طور کلی از زمان نمی‌توان گریخت، مگر از طریق خلسه‌های عارفانه (آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۲۶). کزازی نیز می‌آورد: «زمان در ناخودآگاهی، معنا و کارکردی دگرگون دارد. مرزهایی روشن و بُرّاً که در خودآگاهی، زمان را از هم می‌گسلد و به سه پاره جدا از هم: گذشته، حال و آینده بخش می‌کند، در ناخودآگاه از هم می‌پاشد» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۰۰). بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان و مکان، استفاده بی‌مورد از صناعت اقتباس [التقاط]، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، دورِ باطل یا فقدان تمایز، بین سطوح منطقی متمایز گفتار، خود، از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن نیز هست (ر.ک، لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۴). در حکایت مذکور نیز، دو نکته در مورد بی‌زمانی و بی‌مکانی، اهمیت زیادی دارد. نخست آنکه، داستان شیخ احمد خضرویه خود، داستانی فرعی است که در میان داستانی دیگر ذکر شده است. مولانا در پایان حکایت باز و پیرزن، می‌گوید که اسارت باز در خانه پیرزن، برای کمال او لازم بوده است؛ چرا که خداوند، گاهی جزئیات را، وسیله ادراکات کلی می‌کند؛ چنانکه، چیزهای کلی نیز، گهگاه به چیزهای جزئی، وابسته است (ر.ک، زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۲۲۹)؛ از این رو، این حکایت، خود، حکایتی تداعی شده است که در جهت تأیید این مطلب آورده شده است که رحمت خداوند (امر کلی)، در گروی گریه و زاری و راز و نیاز (امر جزئی) است و از این روست که خداوند، بنده را دچار مصیبت و سختی می‌کند تا او رنجیده و مصیبت‌زده شود و از این گریه و اندوه، در رحمت الهی، گشوده گردد (البلاء للولاء) (ر.ک، حیدرزاده سرود، ۱۳۸۹: ۱۰۸)؛ اما، نکته مهم آنکه، این بی‌زمانی و بی‌مکانی، فرصتی است جهت فراهم کردن زمینه برای ظهور اندیشه‌ها و انباشته‌های ذهنی شاعر. می‌توان بر آن بود که شاعر، بواسطه بی‌زمانی، گذشته، حال و آینده را با یکدیگر پیوند می‌زند (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۱۳۷) و با عدم تعلق آن به مکانی خاص، مطالب و اندیشه‌های خود را، عمومیت می‌بخشد. این فضای خلق شده، محملی است، جهت ارائه تمایلات و گرایشات عرفانی - تعلیمی شاعر در محدوده یک حکایت. شاعر، از طریق صحنه‌پردازی جدید و تغییر موضوع اصلی حکایت، مقدمات مرحله دوم (تقدّس‌زدایی) را آماده می‌کند. از آنجا که خاستگاه تداعی و جریان سیال ذهن نیز، ناخودآگاهی است (ر.ک، کادن، ۱۳۸۰: ۴۲). شاعر از همان ابتدا، با فضایی روبه‌روست که در آن تمایلات و

گرایش‌های عرفانی 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.

الوهیت‌زدایی

شاعر، در مرحلهٔ دوم با روشِ الوهیت‌زدایی، نسبت به کاستنِ ارزش و اهمیتِ کارِ شاعرِ متقدم اقدام می‌کند و با اهریمن‌سازی و کاستن از تأثیر او، شاعری جدید را نشان می‌دهد (ر.ک، مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸). این مرحله، یادآورِ مرحلهٔ خَمَش است. بلوم، خمَش را مرحله‌ای می‌داند که شاعرِ متأخر در آن می‌کوشد با شیوه‌های مختلف، حرمت و تقدسِ شاعرِ متقدم را بیالاید و او را از جایگاهِ بلندِ سروری به زیر بکشد (ر.ک، نعنافروش و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۵) و با سرکشی در برابرِ جَبَّارِیتِ متنِ کلاسیک، به مطرح کردنِ خود بپردازد و صدایِ خود را با کم‌رنگ کردنِ صدایِ شاعرِ متقدم، طنین-انداز کند. (امیراحمدی، ۱۳۹۴: ۶۳) بلوم، در کتابِ خود می‌آورد: این مفهوم، نشانگرِ مختل‌سازیِ آغازینِ بینشِ شاعرِ متقدم، توسطِ شاعرِ دوم است (۱۴: ۱۹۷۳، *see bloom*). 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، ۱۳۷۶: ۴۲). 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 اقتضایِ هجومِ جریانِ سیالِ ذهن و نیازهایِ 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 مفاهیم مشابه در سایر آثار، منتقل شود و به این طریق، بخشِ وسیع‌تری از حادثهٔ ذهنیِ شاعر را دریابد. (ر.ک، پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۳۴) در حکایتِ اول، موضوعِ اصلی، 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 اثر تداعی‌های لفظی یا معنوی، درونمایه حکایت، متمایز از درونمایه حکایات مبدأ شده است. به عبارتی دیگر، شاعر در مرحله عقب‌نشینی، با بی‌زمان و بی‌مکان ساختن روایت، عرصه را برای انواع تداعی‌ها باز گذاشته است. روش تداعی معنوی، در مثنوی، بسیار پیچیده است. می‌توان گفت که در بسیاری از مواقع، حلقه‌های تشکیل‌دهنده یک سلسله تداعی، کامل نیستند و ذهن مولانا، هیچ ردپایی از خود به جای نمی‌گذارد و گاه، تشخیص مسیر سلسله تداعی، بسیار دشوار است. (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۷۲) فضای حاکم بر حکایت (بی‌زمانی و بی‌مکانی) باعث می‌شود که شاعر، انباشته‌های ذهنی خود را در فرصت‌های پیش آمده، بروز دهد. یکی از انواع تداعی، تداعی از طریق اشتراک معنوی است. منظور از اشتراک معنوی، مواردی است که شباهت ظاهری لفظ، نقشی در تداعی ندارد؛ اما، به هر حال، لفظ از طرق دیگر مانند ترجمه و تصویرسازی و... در تکمیل سلسله تداعی، دخالت می‌کند. به عنوان نمونه، پس از شیرین شدن میوه‌های تلخ، این مطلب به ذهن شاعر تداعی می‌شود که این کار، بسته به همت اولیای الهی است:

که خدا شیرین بکرد آن میوه را در دهان تو به همت‌های ما
(مولانا، ۱۳۷۵: ۱/۶۸۰)

هر چند موضوع حکایت‌های مبدأ، شیرین شدن میوه تلخ است؛ اما، در کنار این موضوع اصلی، دیگر مفاهیم و مضامین مرتبط با اولیاء الهی نیز، برای شاعر تداعی می‌شوند که در حکایت نخستین وجود نداشتند. نمونه دیگر در چند بیت پایین‌تر، علاوه بر شیرین شدن میوه، تداعی شدن نطقی است که خردها را می‌رباید:

پس مرا زان رزق، نطقی رو نمود، ذوق گفت من، خردها می‌ربود
(همان: ۶۸۲)

به محض اینکه درویش، نطق مورد 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، دل خوش یافتم چون آنار از ذوق می بشکافتم
(همان: ۶۸۴)

دل خوش یافتن درویش در این واقعه، از ذوق شکافته شدن، آنار را تداعی می‌کند. تمثیل نیز از جمله تداعی‌های معنوی به شمار می‌رود. تداعی شدن تمثیل آنار، سبب ایجاد شبکه‌ای هم‌تراز می‌شود که به نوعی، ذهن شاعر را به دنبال خود می‌کشد و ویژگی‌های اولیاء الهی را یکی پس از

دیگری به یاد او می‌آورد و خود 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:

بدهم این زر را بدین تکلیف‌کش
خود، ضمیرم را همی دانست، او
تا دو سه روزک شود از قوت، خوش
زانکِ سمعش داشت، نور از شمعِ هو؛
بود پیشش سرّ هر آندی‌ش‌های
چون چراغی در درونِ شیشه‌ای
(همان: ۶۹۴-۶۹۲)

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

تا به گفت و گوی بیداری دری
تو ز گفت خواب، بویی کی بری؟
(مولانا، ۱۳۷۵: ۱/۵۷۳)



زاویه دید

زاویه 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. (رک، صدقی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۷)

زاویه دید، پنجره‌ای است که نویسنده، پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه، حوادثِ داستان را ببیند (رک، پورنداف، ۱۳۹۴: ۱۳۳). زاویه دید، تعیین‌کننده نقطه دید مخاطب است و هر تغییری در زاویه دید، موجب افشای اطلاعاتِ داستانی یا به تعویق انداختن آن، ایجاد تنوعِ بصری و خروج از ایستایی و یکنواختی (رک، صدری نیا و خلیل هومن، ۱۳۸۹: ۱۸۳)، معرفی محل یا حال و هوایی خاص می‌شود؛ در واقع، هر تغییر در زاویه دید، تغییراتِ ظریفی در وقایع داستانی بوجود می‌آورد (رک، داگلاس، ۱۳۸۴: ۱۶۸) و می‌تواند موضوعِ تصویر را از نقطه جدیدتری نشان دهد. «اختلاف در زاویه‌های دید، سبب اختلاف در صورت و معنای شعر می‌شود و در نتیجه، منجر به

ایجاد فضای تازه و نو (معنای بیگانه) خواهد شد. (بصیر، ۱۳۷۷: ۷۸) نویسنده می‌تواند با شگردهای خاص خود از زاویه دید و داستان، آشنایی زدائی کند. گاه با شیوه درست زاویه دید، می‌توان از چارچوب خشک روایت خطی گریخت و با چرخش و یا تغییر زاویه دید، می‌توان به معنایی جدید و صورتی نو در داستان دست یافت. (ر.ک، پورنداف و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۷) نکته‌ای که در مقایسه حکایت مولانا با دو حکایت مبدأ به چشم می‌خورد، آن است که حکایت از زبان یکی از شخصیت‌های داستان تعریف می‌شود؛ لذا، زاویه دید راوی، زاویه دید درونی است و به شیوه اول شخص، روایت بر می‌گردد. راوی حکایت در دو روایت صفة‌الصفوه و بغیة‌الطلب ابو سلیمان مغربی، یکی از عرفای تاریخ تصوف اسلامی است. در روایت بحرالدومع، این شخص، ابوسلیمان دارانی است که او نیز از صوفیان و عارفان مشهور قلمداد می‌شود (ر.ک، حیدرزاده سررود، ۱۳۸۹: ۵۰)؛ لذا، در دو حکایت قبل، راویان حکایت، آشکار هستند؛ اما، در حکایت مولانا، راوی به صورت نکره آمده است. دلایل مختلفی را می‌توان برای این کار مولانا در نظر گرفت. از جمله: ۱- عدم اختصاص یافتن به شخص خاص و عمومیت یافتن آن. ۲- دوری گزیدن از طعن خرده‌گیران و عنادورزان. ۳- معطوف ساختن خواننده از من قال به مقال. نکته دیگری که در این حکایت باید با نگاهی جزئی‌تر به آن نگریست، نحوه ارائه داستان است. در هر سه داستان، تردیدی نیست که عرصه حکایت از زبان اول شخص و شخصیتی از درون حکایت بیان شده است. از آنجا که نحوه گزینش زاویه دید در حکایت، بسیار مهم است، در این نوع زاویه دید، توصیفات داستان، بسیار دقیق و جزئی‌نگر است؛ لذا، راوی حتی از حالات خود نیز سخن می‌گوید. شاعر با این کار در پی بازآفرینی هر چه بیشتر واقعیت بوده است تا برای خواننده نیز متحمل‌تر و پذیرفته‌تر باشد (ر.ک، مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

شد سخن از من، دل خوش یافتم چون آنار از ذوق، می‌شکافتم
گفتم ار چیزی نباشد در بهشت، غیر این شادی که دارم در سرشت
هیچ نعمت آرزو ناید دگر زین نپردازم به جوز و نیشکر
(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۸۶/۱-۶۸۴)

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

صورت، زاویه دید، هم بیرونی و هم درونی خواهد شد. (ر.ک، پورنداف و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۷) از مهمترین نشانه‌های این دگرگونی، جهت‌گیریِ راویِ مشروح به سوی راویِ مفسّر است. راویِ مشروح، فقط به گزارشِ وقایع و گفت و گویِ شخصیت‌ها می‌پردازد؛ بدون دخالت دادنِ نظرِ شخصی. درحقیقت، راویِ مشروح، نقشِ گزارشگری را دارد که هر آنچه می‌بیند، توصیف می‌کند؛ اما، راویِ مفسّر، توضیح بیشتری برای خواننده می‌آورد و موضوع را کامل‌تر شرح می‌دهد که در این حکایت نیز می‌توان شاهد این گونه تغییر مسیرها بود. نکته دیگر آنکه، دست‌آویزی که باعث بروزِ ویژگی‌های اولیاء الهی و دیگر شاخصه‌های آن به صورت شبکه‌ای می‌شود، همان عنصرِ تداعی است. شاعر، گاه برای پرداختن به یک تصویر یا مفهوم عرفانی، با دور کردنِ کانونِ دیدِ خود (کاری که راویِ اول شخص قادر به انجام دادن آن نیست)، به شرح و تفسیرِ مباحث می‌پردازد. یک نمونه قابل توجه را (نمونه‌های دیگر، به دلیل جلوگیری از اطناب، بیان نمی‌شود) می‌توان در آن‌جا مشاهده کرد که درویش می‌خواهد در پی شه برود؛ اما، از هیبتِ وی نمی‌تواند قدم بردارد.

خواستم تا در پی آن شه روم پُرسم از وی مُشکلات و بشنوم
(مولانا، ۱۳۷۵: ۷۰۹/۱)

با تداعی معنوی‌ای که در ذهن شاعر رخ می‌دهد، از تصویرِ آن درویش و رفتارِش، خصوصیاتِ صحبتِ صدیقان و خاصان در ذهنش شکل می‌گیرد و از رحمت و جذبه آن درویش، توفیقِ قرب اولیاء الهی را به یاد می‌آورد و با التفاتی دیگر که خود، باعث گذر از محدودیت‌های زاویه دیدِ اول شخص می‌شود، داستان را تأثیرگذارتر و پویاتر می‌سازد:

بسته کرد آن هیبتِ او مَر مرا پیشِ خاصان، ره نباشد عامه را
ور کسی را ره شود، گو: سر فشان کان بود از رحمت و از جذبشان
پس غنیمت دار، آن توفیق را چون بیابی صحبتِ صدیق را
نه چو آن ابله که یابد قرب شاه سهل و آسان درفتد آن دم ز راه
چون ز قربانی دهندش بیشتر پس بگوید رانِ گاو است این مگر؟
(همان، ۷۱۴/۱-۷۱۰)

شخصیت پردازی

«شخصیت پردازی، یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فرد انسانی، هر آنچه که

بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید؛ سین و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و... وضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۶۹). شخصیت‌ها، بار اصلی داستان-ها را به دوش می‌کشند (ر.ک، بی‌نیاز، ۱۳۹۰: ۷۰) و «آن‌ها را، باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر، بر روی آن ساخته می‌شود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷). شخصیت‌پردازی با پیرنگ و درونمایه در ارتباط است؛ به سان دو ترازو که تغییر هر یک در دیگری منعکس می‌شود. (ر.ک، زمانی و الهام بخش، ۱۳۹۵: ۸). درونمایه که فکر اصلی در هر اثر ادبی است، هماهنگ‌کننده موضوع با شخصیت، صحنه و دیگر عناصر داستان است و سمت و سوی فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد؛ لذا، از میان ویژگی‌هایی که درونمایه تعریف می‌کند و یا اختصاص می‌دهد، شخصیت‌های داستانی شکل می‌گیرند و همچنین بر عکس آن، ویژگی‌های هر شخصیت داستانی، همه در راستای متن درونمایه داستان و یا خلق درونمایه‌ای جدید به آن است. به عنوان نمونه، در داستان مورد نظر، از میان ویژگی‌هایی که درباره اولیاء الهی (صاحب کرامت) به ذهن شاعر تداعی می‌شود، شخصیت داستان پی‌ریزی می‌شود و بعدها مختلف درویش هیزم‌کش که جزء اولیاء الهی است، ساخته می‌شود؛ بنابراین، می‌توان گفت که ویژگی‌هایی که در ذهن مولانا از اولیاء الهی ثبت شده است، در طول داستان به ذهنش تداعی شده است و به این ترتیب، در هر مرحله بعد دیگری از شخصیت وی را بر مخاطب آشکار می‌کند. همچنین، این درویش هیزم‌کش، چون از اولیاء مستور الهی است، طبیعتاً نام و نشانی، نه در روایت مثنوی و نه در سایر روایات ندارد. (ر.ک، حیدرزاده سرود، ۱۳۸۹: ۵۱) به عنوان نمونه، برای شخصیت درویش، ویژگی‌هایی، متناسب با درونمایه داستان، برای مولانا (در باب اولیاء مستور الهی) تداعی می‌شود و تلاش می‌کند تا آن خصائص را در رفتار درویش هیزم‌کش پیاده کند تا مخاطب خود، اوصاف این اولیاء الهی را به دریاابد؛ اما، این ویژگی‌ها، چنان توصیف می‌شوند که شخصیت درویش، پیری فرتوت و یک پیر عرفانی معرفی شود و این در حالی است که در روایات صفه‌الصفوه، او جوان یا جوانمرد است؛ لذا، می‌توان بر آن بود که شاعر در راستای درونمایه و جهت تعیین ویژگی‌های این اولیاء الهی، هر آن خصیصه‌ای که در مورد ایشان به ذهنش تداعی می‌شود، در داستان به کار می‌گیرد و از این رو، شخصیت درویش ساخته می‌شود و لذا، در پایان داستان، فراموش کرده است که از ابتدای داستان به این درویش، صفات یک پیر بخشیده است و صفت تیز راه رفتن به او داده است. از جمله خصایص که فرتوت بودن و پیر بودن این درویش را در حکایت مولانا نشان می‌دادند، عبارتند از:

خسته و مانده ز بیشه در رسید...

بلدم این زر را بدین تکلیف‌کش، تا دو سه روزک شود از قوت، خوش

(مولانا، ۱۳۷۵: ۱/۶۹۲)

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

خود، ضمیرم را همی دانست او زانک سمعش داشت، نور از شمع هو
بود پیشش، سِرُّ هر اندیشه‌ای چون چراغی، در درون شیشه‌ای
(همان: ۱/۶۹۴ و ۶۹۳)

از این رو، خصایصی که دربارهٔ این اولیاء الهی به ذهن مولانا تداعی می‌شوند، شخصیت این درویش و همچنین درونمایهٔ جدید حکایت وی را می‌سازد. پاره‌ای از این خصایص تداعی شده، عبارت‌اند از:

مستوری / ضمیردانی / هیبت و به شکوه بودن آنان / کرامات ایشان / مجرب بودن آنان / امیر دل‌ها بودن آنان / مبارک بودن دعوت / فرخ‌پی بودن آنان / غیور / گریزان از اشتها بودن آنان / زود ناپدید شدن آنان پس از کرامات.

طرح و پیرنگ

منطق هر داستان، مبتنی بر ترتیب و توالی بر حسب رابطهٔ علت و معلولی، بین حوادث است. «طرح، حاصل ترکیب سه عنصر عمل، منبش و اندیشهٔ قهرمان داستان است» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۷۷). «هر طرح با واقعه‌ای - که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است، شروع می‌شود؛ این واقعه، در میانه، بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام، در پایان، به اوج خود می‌رسد» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۴). در مجموع، ساختمان همه طرح‌ها، چه پیچیده و چه ساده از سه بخش آغازین، میانی و فرجامین تشکیل می‌شود. شیوهٔ مولانا در ترکیب دو داستان، ساخت مثنوی را به ساخت رویا، بسیار نزدیک کرده است. وی در ترکیب این داستان‌ها، ملاحظات زمانی و مکانی را در نظر ندارد و به صورت اصیل روایات، اعتنایی نمی‌کند؛ در واقع، یکی از مهم‌ترین شیوه‌های مولانا برای شکست زمان، ترکیب داستان‌های غیر هم‌زمان با یکدیگر است. (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۹۰) مولانا برای خلق حکایت خود، از دو حکایت، استفاده کرده است؛ در واقع، اصلی‌ترین و چشمگیرترین تصرف مولانا در این حکایت، ساخت و پرداخت حکایتی واحد با تلفیق و ترکیب دو حکایت مجزا است که در آن، تقریباً چهارده گُش، از حکایت اول و هفت گُش آن، از حکایت دوم برگرفته شده است و سپس، با افزودن کنش‌هایی خلاقانه، این دو حکایت، با هم ممزوج شده‌اند و حکایتی با ساختار و پیرنگ متفاوت ارائه داده است. (ر.ک، حیدرزادهٔ سرود، ۱۳۸۹: ۵۳) سهم حکایت اول در حکایت

جدید، بیشتر بوده است؛ چون تقریباً کل آن در این حکایت جدید، به کار رفته و با نیمه دوم حکایت دوم، تلفیق شده است. نکته مهم در این ترکیب آن است که واسطه این ترکیب، عنصر تداعی است که از طریق یک لفظ (حبه)، داستان دوم برای شاعر، تداعی می شود؛ به عبارت دیگر، در پایان حکایت اول، درویش، نطق عطا شده به وی را، فتنه می خواند و از خداوند می خواهد که به جای آن، بخششی نهان به او بدهد (قابل یادآوری است که درویش، اکنون به بیشه ای رسیده است که میوه های تلخ آن، شیرین نشده اند). چون به این آرزو می رسد، می گوید:

هیچ نعمت آرزو نایند دگر، زین نپردازم به جوز و نیشکر
مانده بود از کسب، یک دو حبه ام دوخته در آستین جبه ام
(مولانا، ۱۳۷۵: ۱/۶۸۷ و ۶۸۶)

در اینجا واژه حبه، برای مولانا، حکایت دوم را تداعی می کند که در آن، با چندین حبه، می خواهد به درویشی که ولی مستور است کمک کند.

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

به این طریق، واژه حبه، تداعی گر داستان دیگری شده است. می توان بر آن بود شاعر، جهت به اوج رساندن کرامت اولیاء الهی در حکایت اول، از طریق تداعی لفظی، حکایت دیگری را به کار می گیرد و از این طریق، حکایتی نو را از ترکیب دو داستان، خلق می کند. در این جا، حائز اهمیت است که فارغ شدن از به دست آوردن روزی، خود، نوعی تداعی معنوی به شمار می آید که در تداعی شدن حکایت دوم، علاوه بر تداعی لفظی صورت گرفته، کاربرد داشته است.

گفت و گو

گفت و گوها، نقش بسیار مهمی در تأثیرگذاری داستان بر مخاطب دارند و نویسنده به کمک آن ها، سیر داستان را پیش می برد. گفت و گو را، این گونه تعریف کرده اند: «صحبتی را که در میان شخصیت ها یا به طور گسترده تر، آزادانه، در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی، صورت می گیرد، گفت و گو می نامند». (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲۰) در هر نوع زاویه دیدی که برای یک داستان انتخاب می شود، گفت و گو این امکان را برای نویسنده پدید می آورد تا محدودیت های 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 می‌کند. از جمله مهم‌ترین انواع گفت و گو، حدیثِ نفس‌گویی 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 مقاصد او باخبر شود. (ر.ک، سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ۶۹) در حالی که در تک‌گوییِ درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد. (ر.ک، میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۸-۴۱۷). نمونه 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 روزی بی‌مستی به دست من رسیده است، حبه‌ای چند را به این درویش (ولیِ مستور) بدهم. ولیِ مستور که از ذهنِ درویش با اطلاع است، برای اثبات این موضوع که خداوند، روزی بندگانش را از جایی که فکرش نمی‌کنند، می‌رساند، در هیئتِ شیری به نزد درویش می‌آید و به طریقِ حدیثِ نفس:

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

از جمله مهم‌ترین گفت و گوهای دیگر که در حکایتِ مولانا صورت گرفته است و تمایز چشمگیری را با دو حکایتِ مبدأ ایجاد کرده است، تک‌گوییِ درونی شخصیتِ درویش است. با تک‌گوییِ درونی، گذرِ اندیشه‌ها در ذهنِ شخصیت، توصیف و نمایانده می‌شود. (ر.ک، انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸). تک‌گوییِ درونی می‌تواند، تمام احساسات، افکار و تداعی‌های ذهنِ شخصیت را در خود بازتاب دهد و یا فقط، افکارِ منطقی و ساختمان 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: ۹۴). در این روش، ترتیب و توالیِ پیوسته زمان، جای خود را به تراکمِ درهم‌تنیده‌ی خاطراتی می‌دهد که بر اساسِ میزانِ عمقِ تجربه‌ها نظام یافته است و گذشته، حال و آینده کاملاً به هم آمیخته‌اند. (ر.ک، بیات، ۱۳۸۷: ۷). این شیوه می‌تواند تمام احساسات، افکار و تداعی‌های ذهنیِ شخصیت را در خود، بازتاب دهد و یا فقط افکارِ منطقی و ساختمان او را شامل شود.

بیات در این زمینه می‌آورد: «ذهن، در سطحِ پیش از گفتارِ خود، هنگامِ اندیشیدن به گذشته، بدون 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 همراه توده‌ی وقایع مرتبط با آن از اعمالِ مختلف، احضار می‌کند» (همان). در حکایتِ مولانا نیز می‌توان شاهدِ چندین تک‌گوییِ مختلف بود. برای

کارکردهای تداعی در بدخوانیِ خلاق حکایت درویش صاحب کرامات / ۳۰۳

نمونه، زمانی که درویش، ولی 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، بدهم بدو
بدهم این زر را بدین تکلیف کش تا دو سه روزک شود از قوت، خوش
(مولانا، ۱۳۷۵: ۶۹۲/۱-۶۸۹)

اما نوع پیچیده‌تر تک‌گوییِ درونی، جریانِ سیالِ ذهن است. بی‌نیاز در این باره می‌آورد: «تکنیکی است در روایتِ رمان و داستان کوتاه که در جریان آن، نویسنده تمام احساس‌ها، تفکرات و تداعی‌هایی را که در ذهن شخصیت داستانی شکل می‌گیرد، بدون تصویر، توضیح و تحلیل، روی کاغذ می‌آورد (ر.ک، بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۱؛ ر.ک، فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶) جریان سیالِ ذهن، نوع اغراق‌آمیز و شکل بیان پیچیده و گنگِ تک‌گوییِ درونی است که گاه از انسجامِ ذهنی و زبانی، به دور است (ر.ک، رضوانیان و نوری، ۱۳۸۸: ۷۹-۷۴)؛ در واقع، می‌توان جریان سیالِ ذهن را ترکیبی از تمامی سطوح آگاهی و جریان بی‌پایان احساسات، افکار، خاطرات، تداعی‌ها و انعکاس‌ها دانست که تلاش می‌کند تا ذهنیات عمیق و ماقبل‌لایهٔ آگاه را پیش از آن که ذهن، عواطف و احساسات را سازمان‌دهی کند، به تصویر بکشد. (ر.ک، محمودی، ۱۳۸۹: ۱۲۴-۱۲۱). همچنین از دید کادن، در روایت‌شناسی مدرن، برای اشاره به اختلافِ بین ترتیب وقوع رویدادهای داستان و نظم آن‌ها در طرح اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود (ر.ک، کوپا، ۱۳۸۹: ۴۹۵). در ابتدای داستان مذکور، مشاهده می‌شود که درویش، در چند جا با خود تک‌گوییِ درونی دارد و هر کدام، روشن‌کننده و تعیین‌کنندهٔ اندیشه‌های گذرا در شخصیتِ درویش هستند؛ اما، در پایان داستان، تک‌گویی‌های درونی وی، پیچیده‌تر می‌شوند و با تداعی‌های متفاوتی که پشت سر هم در ذهن شاعر و شکل می‌گیرند، شکل جریان سیالِ ذهن به خود می‌گیرند؛ به عبارت روشن‌تر، در پایان حکایت، چون مولانا در صدد بیان نحوهٔ رفتار با اولیاءِ مستور است و از سوی دیگر، نتیجه‌گیریِ داستان را نیز دارد؛ لذا، هجوم اندیشه‌ها و انباشته‌های ذهنی او، جهت نتیجه گرفتن، مهارشدنی است و همین نکته (همان‌طور که در مطالب قبل گفته شد) گاهی اوقات باعث کم‌رنگ شدن و یا از بین رفتن وحدت و پیوستگی مطالب می‌شود. زمانی که حکایت دوم به ذهن مولانا متداعی می‌شود، در جهت مهار اندیشه‌های گریزان، ویژگی‌های اولیاءِ مستور را در رفتار شخصیتِ درویشِ هیزم‌کش به تصویر می‌کشاند. از این‌رو مولانا

به تدریج، تصویر پیری مجرب را به نمایش می‌گذارد تا رفتار صحیح مریدان و شاگردان با این پیر را، به مخاطب خود تعلیم دهد:

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

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

اما در پایان حکایت، به دلیل تداعی‌های بی‌شماری که به ذهن مولانا شده است، کار بر شاعر دشوار شده است؛ گویی شاعر به دلیل هجوم بی‌شمار اندیشه‌ها، این مطلب را فراموش کرده است که در زمان حضور این مستور (پیرمرد هیزم‌کش) به وی ویژگی‌های پیر و مردی که‌نسال را داده است؛ به عبارت دیگر، شاعر در نتیجه‌گیری داستان، تلاش می‌کند تا ذهنیات عمیق و ماقبل‌لایه آگاه را، پیش از آنکه ذهن، عواطف و احساسات را سازمان‌دهی کند، به تصویر می‌کشد و این مطلب سبب فراموش شدن نکته‌ای برای شاعر گردیده است. علی‌رغم این که مولانا ویژگی‌های یک پیر را به شخصیت درویش هیزم‌کش منتسب می‌کند، در میانه و پایان داستان، درویش هیزم‌کش، رفتاری جوان‌گونه دارد. از طرفی، پیری که هیزم‌کش بوده و خسته و مانده از بیشه فرا رسیده است، دارای چنان هیتی می‌شود که خصلت شیر را برای شاعر تداعی می‌کند.

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

و از سوی دیگر این پیر هیزم‌کش، هیزم‌ها را با چنان حالتی به زمین می‌گذارد که لرزه به اندام درویش نخستین (راوی) می‌افتد.

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

در پایان 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 خصوصیتی که در زمان معرفی ولی مستور به وی منتسب شده بود، تناقض دارد.

بعد از آن برداشت هیزم را و رفت سوی شهر از پیش من او تیز و تفت

(همان: ۷۰۸)

این تناقص، حاصل مجموعهٔ ذرهم گسستهٔ تداعی، لحظه‌ها و عواطفی است که شاعر، آن‌ها را مستقیماً به نمایش می‌گذارد و همین امر، سبب فراموش شدن پیری شخصیت درویش شده است. این اتفاق، نکتهٔ مهم دیگری را نیز خاطر نشان می‌کند. تضاد خود یکی از ویژگی‌های مهم ناخودآگاهی و امور تداعی شده است. (ر.ک، آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۴۸) ارتباط میان خودآگاه و ذهن ناخودآگاه، متضمن زوج مکملی از متضادهاست. هر محتوای جدیدی که از ناخودآگاهی بر می‌آید، از حیث ماهیت تغییر اساسی می‌کند و این بدان جهت است که قسمتی از آن در ذهن خودآگاه ناظر، ادغام می‌شود. (ر.ک، یونگ، ۱۳۵۹: ۴۷۳) از جملهٔ تداعی‌های دیگر که در پایان داستان در اثر جریان سیال ذهن، بر مولانا آشکار شده‌اند، عبارت اند از:

غنیمت دانستن توفیق ره یافتن به ولی مستور نه چونان ابلهی ارزش قُرب شاه را نمی‌داند.

نه چو آن ابله که یابد قُرب شاه سهل و آسان درفتد، آن هم ز راه
چون ز قربانی، دهندش بی‌شتر پس بگوید ران گاو است، این مگر
(مولانا، ۱۳۷۵: ۷۱۴/۱ و ۷۱۳)

تداعی شدن پیر، به صورت یک شاه و مرید به مثابهٔ کسی که می‌بایست به فرمان وی سر فشانند:
ور کسی را ره شود، گو: سر فشان کان بود از رحمت و از جذبشان
(همان: ۷۱۱)

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

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

و حتی در پایان داستان نیز، توفیق راه یافتن به نزد اولیاء را، بذل شاهانه می‌نامد.
بذل شاهانه است این، بی رشوه‌تی بخشش مخفی است این از رحمتی
(همان: ۷۱۶)

که خود بذل شاهانه، نیز تداعی دیگری است.

نتیجه‌گیری:

از جمله تمایزات حکایت مولانا با دو حکایت مبدأ، تغییر موضوع است. نه تنها عامل 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 ظهورِ 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 (برخلافِ دو حکایتِ مبدأ)، فضایی را جهتِ تاخت و تازِ انواعِ تداعی‌ها فراهم آورده بود. راوی نیز برخلافِ راویانِ دو حکایتِ ماقبل (که به صورتِ معرفیِ آمده بودند) نکره آمده بود که این مهم نیز می‌توانست به دلالتی باشد، که در متنِ مقاله بیان گردید. نکته‌ قابلِ توجه در بابِ زاویه دید، آن بود که علی‌رغمِ این که زاویه دیدِ اول شخص بوده است، در ادامه داستان، گرایش‌هایی به سوی زاویه دیدِ دانای کل دیده شد، که سوقِ 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 زمینه 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 اولیایِ 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 اولیایِ 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 تکبیرِ 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 واژه حبه، حکایتِ دوم به ذهنِ شاعر می‌آید و در نتیجه، 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 پیوسته زمان، جای خود را به تراکمِ درهمِ 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،

کارکردهای تداعی در بدخوانیِ خلاق حکایت درویش صاحب کرامات / ۳۰۷

در داستان قابل مشاهده بود که بر اثر هجوم اندیشه و تداعی‌های گوناگون، شاعر، ویژگی 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.

منابع و مأخذ:

- ۱- آتش‌سودا، محمدعلی، (۱۳۸۳)، رویای بیداری، فسا: دانشگاه آزاد.
- ۲- ابن جوزی، عبدالرحمن بن علی، (۱۴۱۹)، صفه‌الصفوه، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ۳- استالی، براس؛ اولیور، آلن بولاک، (۱۳۶۹)، فرهنگ اندیشه نو، ترجمه کریم امامی و دیگران، به کوشش: ع. پاشایی، تهران: مازیار.
- ۴- استیس، وت، (۱۳۸۵)، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- ۵- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگه.
- ۶- امیراحمدی، ابوالقاسم؛ عشقی سردهی، علی؛ استاجی، ابراهیم؛ یزدی، احمد، (۱۳۹۴)، دگرخوانی‌های خلاقانه اساطیر، در ۷- شعر احمد شاملو، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش ۲، پی در پی ۲۲، زمستان، ص ۵۷-۷۷.
- ۸- انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۹- ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴)، داستان، تعاریف، ابزار و عناصر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ۱۰- باختین، میخائیل، (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، فتح‌الله، (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
- ۱۴- بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۹۰)، در جهان رمان مدرنیستی، چاپ اول، تهران: افراز.
- ۱۵- پارسا، محمد، (۱۳۷۴)، زمینه روان‌شناسی، چاپ یازدهم، تهران: بعثت.
- ۱۶- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، ادبیات عرفانی (دانشنامه زبان و ادب فارسی)، به سرپرستی اسماعیل سعادت، جلد اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ۱۷- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)، تهران: سخن.
- ۱۸- پورنداف حقی، شیوا؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ خائفی، عباس، (۱۳۹۴)، زاویه دید در سه داستان کوتاه از بیژن ۱۹- نجدی، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۹، زمستان، ۱۵۲-۱۲۷.
- ۲۰- چندلر، دانیل، (۱۳۹۴)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا و زیر نظر فرزانه سجودی-تهران: سوره مهر.
- ۲۱- حیدرزاده سرود، حسن، (۱۳۸۹)، بررسی تصرفات مولانا در حکایات صوفیه، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ۲۲- داگلاس، استیون، (۱۳۸۴)، نما به نما، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- ۲۳- دقیقین، شیرین دخت، (۱۳۷۱)، منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، چاپ اول، تهران: نویسنده.
- ۲۴- رضوانیان، قدسیه؛ نوری، حمیده، (۱۳۸۸)، راوی در رمان آتشی بدون دود، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، شماره ۴، ص ۷۹-۹۴.
- ۲۵- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، نقد ادبی، چاپ هفتم، تهران: سخن.
- ۲۶- سبزیان مرادآبادی، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه نقد ادبی، تهران: مروارید.
- ۲۷- سعیدی، عباس؛ شکری، یدالله، (۱۳۹۶)، کارکرد عنصر گفت و گو در تبیین و پرداخت عناصر داستانی و ساختار روایی داستان کوتاه گورکن‌های صادق چوبک، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۳، (پی در پی ۲۹)، پاییز، ص ۹۰-۶۱.
- ۲۸- صدری‌نیا، باقر؛ خلیل هومن، ابراهیم، (۱۳۸۹)، بررسی سیر تحول، شیوه‌های روایت و زاویه دید در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور، شعر پژوهی (بوستان ادب: علوم اجتماعی سابق) پاییز، دوره دوم، شماره ۳، پیاپی ۱، ص ۱۹۹-۱۷۷.
- ۲۹- صدقی، مهرداد؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ گودرزی، مصطفی، (۱۳۸۹)، تغییرات زاویه دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های هنرهای دیداری، نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۴: ۴۶-۵.
- ۳۰- صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۲، نظم، تهران: سوره مهر.
- ۳۱- الطبری‌الالکانی، ابوالقاسم هبه‌الله بن حسن، (۱۴۱۵ق)، کرامات اولیاء الله (جلد نهم کتاب شرح اصول اعتقاد اهل السنه و الجماعة)، تحقیق احمد بن السعد الغامدی، ریاض: دار الطیبه.
- ۳۲- فتحی، حسین، (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی مرکز ژدایی و انزوای سوژه در داستان سگ ولگرد، نشریه ادب پژوهی، شماره پانزدهم، بهار، صفحات ۹۶-۸۳.
- ۳۳- فرشاد، مهدی، (۱۳۶۸)، عرفان ایرانی و جهان‌بینی سیستمی، چاپ نخست، تهران: بلخ.
- ۳۴- فلکی، محمود، (۱۳۸۲)، روایت داستان (تئوری‌های پایه‌های داستان‌نویسی)، تهران: بازتاب نگار.
- ۳۵- کادن، جی‌ای، (۱۳۸۰)، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران: شادگان.
- ۳۶- کریمی، فرزاد، (۱۳۹۵)، مؤلفه‌های پسامدرن در یکی از نخستین آثار داستان پسامدرن ایران (گذرگاه بی پایان از کاظم تینا تهرانی)، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، س ۹، ش ۳۵، پاییز، ۲۰۲-۱۸۵.
- ۳۷- کریمی، فرزاد؛ حسام‌پور، سعید، (۱۳۹۴)، وقتی نویسنده متن می‌شود، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س ۸، ش ۳۱، پاییز، ص ۱۸۳-۱۶۷.
- ۳۸- کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۷۲)، رویا، حماسه، اسطوره، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ۳۹- کوبا، فاطمه، (۱۳۸۹)، بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی رمان ارمیا (از سری داستان‌های دفاع مقدس در نشریه ادبیات پایداری)، سال دوم، شماره ۳، ۴، پاییز و بهار، دانشگاه شهید باهنر کرمان: ۵۰۳-۴۷۹.
- ۴۰- لوئیس، بری، (۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- ۴۱- محمودی، محمدعلی، (۱۳۸۹)، پرده پندار، جریان سیال ذهنی و داستان‌نویسی ایران، مشهد: مرندیز.
- ۴۲- مدرس‌زاده، عبدالرضا، (۱۳۹۴)، رویکرد قرآنی سنایی به قصیده فرخی سیستانی (با نگاه به نظریه

- بدخوانیِ خلاق فصلنامه پژوهش‌های ادبی قرآنی، سال سوم، شماره ۲، تابستان: ۹۷-۱۱۶.
- ۴۳- مدرس‌زاده، عبدالرضا؛ ارباب سلیمانی، صدیقه، (۱۳۹۵)، زن‌انگیزی ادب تعلیمی، رهنانده پروین از اضطراب تأثیر، پژوهشنامه ادب تعلیمی، سال ۸، ش ۲۹، ص ۱۲۰-۹۰.
- ۴۴- مدرس، فاطمه و همکاران، (۱۳۹۰)، شطحیات عین‌القضات همدانی، ادبیات عرفانی و اسطوره-شناختی، سال ۷، شماره ۲۵، صص ۱۹۲-۱۷۷.
- ۴۵- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، مَبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.
- ۴۶- مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، دانشنامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران: چشمه.
- ۴۷- مکاریک، ایرنا، (۱۳۸۴)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- ۴۸- مندنی‌پور، شهریار، (۱۳۸۳)، ارواح شهرزاد، تهران: ققنوس.
- ۴۹- موسوی، سیدکاظم؛ مددی، غلامحسین؛ زارعی، فخری، (۱۳۹۲)، بررسی عنصر گفت و گو در داستان سیاهوش در مطالعات داستانی، دوره ۱، ش ۳.
- ۵۰- مولانا، جلال‌الدین محمد بن محمد، (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی (بر اساس نسخه قونیه)، به تصحیح و پیشگفتار: عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۵۱- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، عناصر داستانی، چاپ ۲، یا ویرایش جدید، تهران: سخن.
- ۵۲- ناظمی، زهرا؛ ذکاوت، مسیح، (۱۳۹۴)، بررسی سیر تحول تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله سوسکه، مجله مطالعات ادبیات کودک، سال ۶، شماره اول، بهار و تابستان ۹۴: ۲۰۴-۱۷۵.
- ۵۳- نعنافروش، فاطمه؛ خراسانی، محبوبه؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا، (۱۳۹۴)، تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین نثر فارسی با توجه ۵۴- به نظریه هارولد بلوم، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال نهم، شماره ۳، پاییز، پیاپی ۳۳، ص ۱۱۸-۱۰۱.
- ۵۵- یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۰)، قطب‌های استعاره و مجاز، ترجمه: کوروش صفوی، تهران: حوزه هنری.
- ۵۶- ین، مایکل، (۱۳۸۶)، فرهنگ اندیشه اعتقادی از روشنگری تا پسامدرنیت، ترجمه پیام یزدانجو، جلد ۳، تهران: مرکز.
- ۵۷- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷)، انسان و سمبول‌هایش، تهران: امیرکبیر.
۵۸. Culler.jonathan, (۲۰۰۱), *The pursuit of signs: semiotics, literature. Deconstruicuin, newyork: cornell university press*
۵۹. Bloom, Harold, (۱۹۷۳), *The anxiety of influence: A theory of poetry. Newyork and London: oxford university press.*
۶۰. Philips, David, (۲۰۰۶), *Quality of life ; concept, policy and practice, London, Routledge: ۳۱۴*

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

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*