

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دوازدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۹، پیاپی ۴۳، صص ۱-۲۸

نقش تداعی در ساخت‌یابی خلاقانه‌ی حکایت شیخ‌احمد خسرویه و گریه‌کردن کودک حلوافروش

مهرداد اکبری گندمانی* مهدی‌رضا کمالی بانایانی**

دانشگاه اراک

چکیده

یکی از بارزترین و فعال‌ترین ویژگی‌های مؤثر بر شاعران در زمان سرودن شعر، تداعی است. تداعی، فرایندی است که به صورت غیرارادی، در ذهن ظاهر می‌شود و میان خاطره‌ها، تصویرها، درون‌مایه‌ها و انباشته‌های ذهنی، ارتباط برقرار می‌کند. از آنجاکه آفرینش هر اثر ادبی جدید، مستلزم تخطی و خروج از هنجار متون نافذ پیشین و خوانش خلاقانه‌ی آثار گذشته است، عنصر تداعی در ساخت یا بازسازی آثار ادبی، به‌ویژه در جهت رهایی از اضطراب تأثیر آثار پیشین، نقش بسیار چشمگیری دارد و زمینه‌های ایجاد بدخوانی خلاق را فراهم می‌کند. با عنایت به این‌که جریان سیال ذهن و عنصر تداعی، از عوامل مؤثر بر ذهن مولانا، در زمان به‌نظم درآوردن حکایت‌ها بوده است، در پژوهش پیش رو، حکایتی از مثنوی معنوی بررسی شده است. بر طبق پژوهش انجام‌شده، مشاهده شد که عنصر تداعی در تغییردادن اصل موضوع حکایت، خلق درون‌مایه‌های فرعی، ترسیم فضایی بی‌زمان و بی‌مکان، نکره ذکرشدن شخصیت اصلی، نزدیکی شاعر از زاویه‌ی دید درونی به دانای کل، چندبعدی‌شدن شخصیت داستانی و...

* استادیار زبان و ادبیات فارسی akbarigandomani@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** پژوهشگر دوره‌ی پست دکتری زبان و ادبیات فارسی mehdireza_kamali@yahoo.com

تأثیرهای عمده‌ای داشته است و با تغییر سطح جدید نسبت به سطوح ماقبل، سبب تغییرهای عمده‌ای در حکایت مولانا در مقایسه با حکایت‌های مبدأ شده است. در این پژوهش، پس از آشنایی با عنصر تداعی، شاخصه‌های آن، شناخت نظریه‌ی بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر، چگونگی تأثیر تداعی بر روند بدخوانی خلاق مولانا در حکایت شیخ احمد خضرویه و کودک حلوافروش، بررسی شده است. لازم به ذکر است که روش تحقیق نویسندگان، تحلیلی-توصیفی بوده است.

واژه‌های کلیدی: بدخوانی خلاق، تداعی، عناصر داستانی، مثنوی معنوی.

۱. مقدمه

اصطلاح تداعی معانی، در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. همبستگی ذهنی، بین دو یا چند تصور یا خاطره، به گونه‌ای که حضور یکی، موجب تحریک دیگری شود، باعث تداعی می‌شود. (رک. استالی و براس، ۱۳۶۹: ۲۵۷) هرگونه ادراک حسی، ممکن است با چیزی در گذشته، همواره تداعی گردد. (رک. کادن، ۱۳۸۰: ۴۲) «تداعی معانی به‌ویژه در روان‌شناسی، حوزه‌ی گسترده‌ای را به خود اختصاص می‌دهد؛ تا آنجا که برخی تداعی‌مذهبان مانند هیوم و استوارت میل، قانون تداعی را برابر جاذبه در فلک دانسته‌اند.» (پارسا، ۱۳۷۴: ۸۴)؛ بنابراین، تداعی معانی، به معنای ارتباط تصورها، ادراک‌ها و غیره برطبق تشابه، همنشینی و استقلال علی است. (رک. یونگ، ۱۳۵۹: ۲۰۶) یکی از مباحث مهمی که سوسور نیز، در کتاب *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی* به آن پرداخته است، همین مفهوم روابط همنشینی و جانشینی است که در اصل، توصیفی از عملکرد زایای زبان است. (رک. صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷) پورنامداریان نیز در مقاله‌ی خود می‌آورد: «یاکوبسن، تداعی را به پیروی از سوسور، تلویحاً مبتنی بر تشابه و مجاورت دانسته است که قطب‌های استعاره و مجاز، حاصل از آن هستند.» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۴۵) براساس این، عنصر تداعی، غالباً براساس اشتراک لفظی عمل می‌کند؛ اگرچه، گاهی نیز، این اشتراک از نوع معنوی است. تداعی براساس تشابه، هم حوزه‌ی لفظ و هم حوزه‌ی معنی را دربرمی‌گیرد؛ به عبارتی بهتر، «تشابه کامل یا ناقص آواها در فنون لفظی بدیعی، عامل ایجاد تداعی است

که شاعر پس از انتخاب از محور جانشینی، آن را در محور همنشینی کلام، ترکیب می‌نماید» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۸)؛ بنابراین، محور جانشینی بر محور همنشینی، فراق‌کن می‌شود و مجاورت واژگان، براساس تشابه شکل می‌گیرد. (رک. یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۷) پورنامداریان، فنون زیر را از مقوله‌ی تداعی، بر پایه‌ی مشابهت دانسته است:



۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

مسئله‌ی تداعی، یکی از موضوع‌های جدید در ادب پارسی است. در این حوزه، اشاراتی را می‌توان در کتاب‌هایی از جمله: *در سایه‌ی آفتاب* از تقی پورنامداریان (۱۳۸۸)، *رؤیای بیداری* از محمدعلی آتش‌سودا (۱۳۸۳) و... یافت. از میان مقاله‌ها نیز، می‌توان به «تداعی معانی بر ساختار داستان‌های دفتر اول مثنوی» اثر سعید حسام‌پور (۱۳۸۶)؛ «تداعی، قصه و روایت مولانا» اثر حمیدرضا توکلی (۱۳۸۳)؛ «درآمدی بر پیوند قصه‌ها و محور طولی ابیات» اثر نجف جوکار و ناصر جابری‌اردکانی (۱۳۸۸)؛ «بررسی تأویل و پیوند آن با تداعی معانی در معارف بهاء‌ولد» اثر ناصر جابری‌اردکانی و همکاران (۱۳۹۶) اشاره کرد؛ اما در باب نقش تداعی و چگونگی کارکرد آن در جهت بدخوانی خلاق حکایات مثنوی در مقایسه با حکایت‌های نخستین، اثری دیده نشده است.

۲.۱. ضرورت و اهمیت پژوهش

درباره‌ی تداعی و ویژگی‌های آن، مقاله‌هایی نوشته شده‌اند که هرکدام، تأثیرهای این عنصر را بر شاعر یا نویسنده به تصویر کشیده‌اند. درباره‌ی نظریه‌ی بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر نیز، می‌توان مطالبی در کتب و مقالات مرتبط مشاهده کرد؛ اما نکته‌ی مهم آن‌که، در مبحث بدخوانی خلاق و رهایی از اضطراب تأثیر پیشینیان، بیشتر بر جنبه‌ی ارادی (خودآگاه) ذهن شاعران و نویسندگان تأکید شده است و درحالی‌که «سیلان‌های ذهنی»، در زمان آفریدن اثر جدید، نقش بسیار مؤثری ایفا می‌کنند. از آنجاکه مثنوی، طرح و تبویب از پیش ساخته‌ای ندارد و توالی مطالب آن، تابع جریان سیال ذهن گوینده است، ذهن مولانا در زمان اقتباس از حکایت‌های مبداء، مورد هجوم تداعی‌های فراوانی قرار می‌گیرد و این امر باعث می‌شود که حکایت جدید مولانا، با حکایت‌های مبدأ تفاوت محسوسی داشته باشد. نظر به این‌که تاکنون در مقاله یا اثری، نقش تداعی در بدخوانی خلاق (در اینجا مطالعه‌ی موردی حکایت شیخ‌احمد خضرویه و کودک حلوافروش) به طور جداگانه بررسی نشده است، مهم‌ترین هدف‌های این پژوهش، پاسخگویی به سؤال‌های زیر بوده است:

- ✓ روند کار عنصر تداعی به چه شکل است و چگونه می‌تواند در بدخوانی خلاق تأثیر بگذارد؟
- ✓ عنصر تداعی چگونه بر عناصر داستانی، تأثیر می‌گذارد؟

۲. بحث

عارفان به شکل‌های گوناگونی در شعر و نثر، طرح نو درافکنده‌اند و آثاری متفاوت با ویژگی‌های ادبی شاخص خلق کرده‌اند. بازخوانی، تفسیر و تأویل آثار پیشین به وسیله‌ی عرفا، با به‌کارگیری شیوه‌هایی چون «تعریف و بازتعریف»، «ترکیب و تلفیق»، «تخصیص»، «تعلیل» و «دگرگونی‌های روایی» در خلق متن‌های جدید و آفرینش‌های نو در ادبیات و فرهنگ پس از خود، تأثیر بسزایی داشته‌اند. (رک. جابری‌اردکانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹)

تداعی معانی نیز از جمله‌ی شیوه‌های خلاقانه و مبدعانه‌ی شاعران یا نویسندگان به‌شمار

می‌آید. این شیوه به‌ویژه در زبان نمادین صوفی، هیچ مرزی ندارد؛ برای این طایفه، همه چیز می‌تواند زمینه‌ی تداعی معانی، برای القای تجارب روحانی و سلوکی ایشان باشد (رک. شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۳۷) مثنوی معنوی نیز، طرح بر بدیهه‌ای دارد که مبتنی بر جریان سیال ذهن سراینده و حرکت مطلب براساس تداعی معانی است (رک. جوکار و جابری اردکانی، ۱۳۸۸: ۲۱) بنابراین به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، زیر تأثیر لحظه‌های کشف و شهود و الهام‌های قلبی مولاناست. مهم‌ترین دلایل موجود بر ناخودآگاه‌بودن مثنوی یا حداقل، ناخودآگاه‌بودن بخش عظیمی از آن، عبارتند از:



(رک. آتش سودا، ۱۳۸۳: ۲۴-۳۰)

داستان‌های مثنوی در جریان موج و در پیوسته‌ای از تداعی‌های راوی قرار دارند. درحقیقت با دو جریان تداعی و قصه روبه‌رویم که هر دو در پیوستاری و پویایی متن سهیم هستند. اما دشواری در آنجا افزون‌تر می‌شود که خود این دو جریان نیز، در یکدیگر می‌آمیزند. قصه به نوبه‌ی خود، به سائقه‌ی تداعی پدیدار می‌شود و از سویی اسلوب تداعی مدار روایت، راوی را به تصرفات و افزود و کاست‌هایی در داستان ترغیب می‌کند. (رک. توکلی، ۱۳۸۳: ۱۱) این دخل و تصرف‌ها، اسباب تمایز سطح جدید (حکایت مولانا) با سطوح قبل (حکایات مبدأ) را فراهم می‌آورد و سطح جدید را از بار تأثیر آن‌ها، بیرون می‌کشد. در این بدخوانی خلاق صورت‌گرفته، عنصر تداعی نقش بسیار موثری دارد و باعث شکل‌گیری نظامی جدید می‌شود که با نام‌رکز کردن مرکزیت حکایت‌های پیش از خود، به هویت می‌رسد. این روند به این مطلب اشاره دارد که کنش و فعالیت هر سوژه‌ای، بستگی به گفتمان‌ها و شبکه‌های درهم‌تنیده‌ی فرهنگی-اجتماعی ای دارد که باعث خلق

آن شده‌اند (saussur, 1986:150) و از آنجاکه این شبکه‌ها و گفتمان‌ها، همواره قادر به فراهم‌ساختن جایگاه یک سوژه‌ی ثابت نهایی و بدون تغییر نیستند، سوژه در زمان‌های مختلف، هویت‌های متفاوتی می‌یابد. (Philips, 2006:314) هنگامی که سوژه‌ای، متن جهان را می‌خواند و سپس آن را انتقال می‌دهد، جهانی که منتقل می‌شود، از یک سو متأثر از ویژگی‌های جهان متنی است و از سوی دیگر، نحوه‌ی خوانش سوژه‌ی پیشین در چگونگی شکل‌گیری آن تأثیر می‌گذارد؛ زیرا، سطحی که منتقل می‌شود، زیر تأثیر نحوه‌ی چینش عناصری قرار می‌گیرد که سوژه‌ی پیشین، در آن نقش داشته است. با این وصف، آشکار می‌شود که سوژه‌ها هنگامی که در جایگاه خواننده قرار می‌گیرند، به‌طور هم‌زمان، در جایگاه مؤلف نیز موقعیت می‌یابند و می‌توانند مسیرهای انتقال را تا اندازه‌ای هرچند بسیار اندک، تغییر بدهند (chaplin, 2006:179)؛ ازین رو سطوح، ساختارها و واقعیت‌های تعیین‌شده، معنایی موقتی دارند و هرگز مانند یک نظام بسته، ایستا و پایدار، عمل نمی‌کنند و مُدام در حال تغییر هستند. (رک. چندلر، ۱۳۹۴: ۳۶) 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 خواننده‌ی خود (یا مریدان خود) است؛ بنابراین، خوانش شاعر در مقام یک سوژه، در کیفیت خلق حکایت مولانا، نقش اساسی داشته است و بدین وسیله، در زمان خوانش، شاعر در نقش نویسنده‌ی اصلی حکایت گذشته به‌شمار می‌آید. حکایت مورد نظر، برگرفته شده از دو حکایت مجزاست که شاعر، آن‌ها را با هم ترکیب کرده است و حکایتی نو پدید آورده است؛ اما، نکته‌ی مهم آن‌که، امری که باعث ترکیب دو سطح گذشته در یکدیگر شده است، عنصر «تداعی» است؛ به‌عبارتی روشن‌تر، دومین حکایت از حکایت‌های مبدأ، بر اثر تداعی‌های صورت گرفته به ذهن شاعر، به حکایت اول متصل می‌شود و باعث بدخوانی خلاق نسبت به هر دو حکایت مبدأ شود. حکایت اول، حکایت شیخ احمد خضرویه است:

شیخ احمد هنگام نزع، هفتصد دینار بدهکار بود. طلبکاران از حال او، آگاه شده و برای پس‌گرفتن قرض خود، پیش شیخ می‌آیند. شیخ در این حال، رو به آسمان

کرده، از خدا می‌خواهد که قرض او را ادا نماید. در همین موقع، ناشناسی در زده و طلبکاران را صدا می‌زند و قرض شیخ را می‌پردازد و شیخ با خیالی آسوده، جان می‌دهد. (هجویری، ۱۳۷۸: ۱۵۳)

اما حکایت دوم، برگرفته از کتاب *اسرار التوحید* است:

حسن مؤدب که خادم شیخ ما بود، از هر کسی، چیزی وام کرده بود و بر درویشان خرج کرده. چیزی دیرتر پدید می‌آمد و ایشان تقاضا می‌کردند. یک روز، جمله‌ی جمع به در خانقاه آمدند. شیخ، حسن را گفت: بگوی تا درآیند. حسن بیرون شد و ایشان را درآورد. چون درآمدند، پیش شیخ خدمت کردند و بنشستند. کودکی طواف، بر در خانقاه بگذشت و ناطف آواز می‌داد. شیخ گفت: آن طواف را درآرند. او را بیاوردند. شیخ گفت: آنچه دارد، جمله بسنجید. جمله بسختند و پیش آن جمع و صوفیان نهادند تا به‌کاربردند. آن کودک طواف گفت: زر می‌باید! شیخ گفت: پدید آید. یک ساعت بود. دیگر باره تقاضا کرد. شیخ گفت: پدید آید. سیم کُرت تقاضا کرد. شیخ همان جواب داد. آن کودک گفت: استاد، مرا بزند. این بگفت و به گریستن افتاد. درحال، کسی از در خانقاه درآمد و صره‌ای زر، پیش شیخ بنهاد و گفت: فلان کس فرستاده است. می‌گوید: مرا به دعا یاددار. شیخ، حسن مؤدب را گفت: برگیر و تفرقه کن، برین متقاضیان. حسن، زر همه بداد و زر ناطف آن کودک بداد. هیچ چیز باقی نماند و هیچ در نبایست. برابر بیامد. شیخ گفت: در بند اشک این کودک بوده است. (ابوالخیر، ۱۳۷۸: ۹۶)

این دو حکایت مبدأ را می‌توان از دید مولانا چونان یک «دیگری» (ابژه) در زمان گذشته فرض کرد که با توجه به موقعیت‌های شبکه و ساختارهای موجود در دوره‌ی خود، همچون سوژه‌ای، جایگزین سوژه‌ی قبل (نویسنده) شده است و به نوعی، سوژه‌ی قبل را به حاشیه رانده است؛ از این رو، شاعر همچون فاعل شناسا (سوژه)، زیر تأثیر تداعی‌هایی که در ذهنش اتفاق می‌افتد، از حکایت اول به سوی حکایت دوم سوق داده می‌شود؛ بنابراین با ترکیب دو داستان با یکدیگر، از حکایت‌های نخستین، بدخوانی خلاق صورت گرفته است. بدخوانی خلاق، یکی از مؤلفه‌های اساسی ادبیات مدرن است.

هارولد بلوم (Harold Bloom) در دو «نظریه‌ی اضطراب تأثیر» (Anxiety of Influence) و «بدخوانی خلاق» (Misprision)، به تحلیل سازوکارهای تأثیر شاعرانه می‌پردازد. از جمله‌ی کتاب‌های بلوم که محوریت اساسی آن‌ها بر نظریه‌ی بدخوانی خلاق است، *نظریه‌ای در باب شعر* (۱۹۷۳م) است که به فارسی ترجمه نشده است. برمبنای این نظریه، شاعران و نویسندگان معاصر، تأثیرپذیری از گذشتگان را بار فلج‌کننده‌ای می‌دانند و در مقابل این اثرپذیری، تلاشی ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند؛ تلاشی در وارونه‌سازی و زدودن ایدئال‌های گذشتگان و بزرگان. (Bloom, 1973:218) شاعر توانا در اثر بدخوانی خلاقی که در واکنش به متون پیشین دارد، دست به آفرینش شگردهای تودرتو و خودآفرینی‌هایی شاعرانه می‌زند. (رک. نوریس، ۱۳۸۵: ۱۸۶) در این راستا، هر چیزی چه به صورت خودآگاه و چه به صورت ناخودآگاه، چه به صورت آشکار و چه به صورت پنهان، می‌تواند در شکل‌گیری بدخوانی خلاق نقش داشته باشد. در اینجا نیز، مولانا برای ساخت حکایت جدید خود، دو حکایت را به عنوان حکایات مبدأ، با هم تلفیق کرده است؛ اما نکته‌ی حائز اهمیت آن است که شاعر در ابتدا حکایت خود را برمبنای یکی از حکایت‌ها آغاز می‌کند. در میانه‌ی راه، داستان دوم نیز برای شاعر تداعی می‌شود. این امر باعث می‌شود که حکایت جدید مولانا، تا نیمه‌ی راه برطبق یکی از حکایت‌های مبدأ باشد و از نیمه به بعد، نه تنها بر طبق حکایت دوم پایان پذیرد، بلکه پایانی متفاوت از حکایت نخستین به خود بگیرد؛ ازین رو، سطح خلق شده‌ی جدید، متمایز از دو سطح (دیگری) ماقبل است و به واسطه‌ی مولانا خودی شده است. شایان ذکر است که در فرایند خودی‌شدن سطح جدید، به واسطه‌ی تداعی‌های متعددی که برای شاعر صورت گرفته است، تفاوت‌های دیگری را می‌توان در ساختار داستان جدید مولانا به نسبت حکایت‌های مبدأ مشاهده کرد.

بدخوانی خلاق دو ویژگی دارد: الف. شیوه‌ی تدافعی؛ ب. تقدس‌زدایی (هرچند گروهی به مرحله‌ای دیگر به نام اهریمنی‌سازی نیز معتقدند که به دلیل این‌که، آن مرحله نیز، به نوعی زیرمجموعه‌ی مرحله‌ی دوم به‌شمار می‌آید، جزئی از تقدس‌زدایی محسوب

می‌شود). در حکایت انتخاب‌شده نیز، با توجه به تداعی‌های گوناگونی که در زمان به نظم درآوردن حکایت، در ذهن مولانا صورت گرفته‌اند و با در نظر گرفتن تصرفاتی که حکایت مولانا در مقایسه با دو حکایت قبل، داشته است، به چگونگی بدخوانی خلاق صورت گرفته در حکایت جدید مولانا نسبت به دو حکایت مبدأ اشاره شده است.

۱.۲. صحنه‌پردازی (حالت تدافعی)

صحنه، بیانگر مکان و زمانی است که عمل داستانی در آن به وقوع می‌پیوندد. «صحنه، زمینه‌ای است که اشخاص داستان، نقش خود را در آن بازی می‌کنند.» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶-۴۷) نقش این عنصر، «به تصویرکشیدن احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیت‌های داستانی می‌شود و خواننده نسبت به قهرمانان، آگاهی کسب می‌کند.» (رک. شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۵) در این مرحله (حالت عقب‌نشینی)، مولانا در حالت تدافعی است و هنوز زیر تأثیر حکایت‌های مبدأ است. اما سرآغاز تغییرات، در همین صحنه‌پردازی است؛ به این معنا که زمان و مکان حکایت مولانا، به نسبت دو حکایت قبل، متمایز است. مکان این واقعه در *اسرارالتوحید*، خانقاه شیخ ابوسعید در نیشابور و زمان آن نیز، حدوداً مشخص است (زمان حضور خود ابوسعید در نیشابور) (رک. حیدرزاده‌ی سردرود، ۱۳۸۹: ۱۱۶)؛ اما، در حکایت تازه‌ی مولانا، زمان و مکان مشخصی وجود ندارد. در حکایت مولانا، مکان به‌طورعام، خانقاه معرفی شده است و هیچ توضیح دیگری نیز ضمیمه‌ی آن نشده است. درباره‌ی زمان وقوع واقعه نیز در حکایت مولانا اشاره‌ای نشده است؛ مگر این‌که گفته شده بود که عمر وی به آخر رسیده بود و نشان مرگ را در خود دید:

چون که عمر شیخ در آخر رسید، در وجود خود، نشان مرگ دید
وامداران، گرد او بنشسته جمع شیخ، بر خود، خوش‌گدازان همچو شمع
(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

این بی‌زمانی و بی‌مکانی را در بسیاری از حکایات مثنوی، به‌وفور می‌توان مشاهده کرد. در واقع، یکی از ویژگی‌های مشترک تجربه‌های عرفانی، براساس نمونه‌های گرفته

شده از فرهنگ‌های مختلف عرفانی، بی‌زمان و مکان بودن آن تجربه است. (رک). آتش‌سودا، ۱۳۸۳: ۷۴) بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان و مکان، استفاده‌ی بی‌مورد از صنعت اقتباس [التقاط]، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح متمایز گفتار، خود، از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است. (رک). لوئیس، ۱۳۸۳: ۸۴) در حکایت مذکور نیز، دو نکته درباره‌ی 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 خانه‌ی پیرزن، برای کمال او لازم بود؛ چراکه، خداوند، گاهی جزئیات را وسیله‌ی ادراکات کلی می‌کند؛ چنانکه، چیزهای کلی نیز، گه‌گاه، به چیزهای جزئی وابسته است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۲۲۹)؛ از این رو، این حکایت، خود، حکایتی تداعی شده است که در جهت تأیید این مطلب آمده است که رحمت خداوند (امر کلی)، در گروهی گریه و زاری (امر جزئی) است و از این‌روست که خداوند، بنده را دچار مصیبت و سختی می‌کند تا او بگرید و از این گریه، در رحمت الهی، گشوده گردد (البلاء للولاء) (رک. حیدرزاده‌ی سردرود، ۱۳۸۹: ۱۰۸)؛ اما، نکته‌ی مهم آنکه، این بی‌زمانی و بی‌مکانی، بهترین فرصت برای شاعر، برای فراهم‌شدن زمینه‌ای، برای ظهور اندیشه‌ها و انباشته‌های ذهنی اوست. می‌توان بر آن بود که شاعر، به واسطه‌ی بی‌زمانی، گذشته، حال و آینده را با یکدیگر پیوند می‌زند و با بی‌تعلقی آن به مکانی خاص، اندیشه‌های خود را عمومیت می‌بخشد. این فضای خلق‌شده، محملی است، برای ارائه‌ی تمایلات عرفانی - تعلیمی شاعر در محدوده‌ی یک حکایت؛ از این رو، در این مرحله (حالت تدافعی)، شاعر هنوز زیر تأثیر حکایت‌های قبل است؛ اما بی‌زمان و بی‌مکان قراردادن صحنه‌ی حکایت، به شکستن سطوح حکایت‌های پیشین منجر شده است.

مرحله‌ی تدافعی

شکستن و به هم ریختن سطوح ماقبل.

این حالت انحراف لجوجانه‌ی شاعر از تأثیر شاعر گذشته، آغاز یک جنبش اصلاح‌گرایانه در پیکربندی آفرینش حکایتی نو است؛ در نتیجه، از طریق صحنه‌پردازی نو و تغییر موضوع اصلی، مقدمات مرحله‌ی دوّم (تقدس‌زدایی) آماده شده است.

۲.۲. درون‌مایه

درون‌مایه، فکر مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای است که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستانی را به هم پیوند می‌زند. (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۲) درون‌مایه‌ی اثر، جهت ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد. هرچه درون‌مایه، پایدارتر باشد، عمر اثر، بیشتر تضمین خواهد شد. (رک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۵) در نخستین حکایتی که مولانا از آن استفاده کرده است، درون‌مایه‌ی اصلی، مقروض‌بودن شیخ است که از خدا می‌خواهد که قرض وی را بپردازد؛ اما، این درون‌مایه، حکایت حسن مؤدب و کودک حلوافروش را برای مولانا تداعی می‌کند و باعث می‌شود که درون‌مایه‌ی حکایت مؤدب نیز، به درون‌مایه‌ی حکایت احمد اضافه شود و با پیوندی که شاعر بین آن‌ها ایجاد کرده است، درون‌مایه‌ی حکایت مثنوی، ماحصل ترکیب درون‌مایه‌های دو حکایت مبدأ باشد. می‌توان بر آن بود که با عنایت به آماده‌شدن زمینه‌ی حکایت در صحنه‌پردازی، شاعر شروع به نظم‌دادن سطح جدید می‌کند؛ اما، جریان سیال ذهن و شمار تداعی‌هایی که به ذهن او هجوم می‌آورند، به حدّی است که عناصر داستانی را زیر تأثیر خود قرار داده است و هر عنصر، در کارکرد خود، نوعی بدخوانی خلاق، نسبت به کارکردهای همانندش در دو حکایت قبل داشته است. با عنایت به این که حکایت مولانا، حاصل ترکیب دو حکایت است، با تغییری اساسی که به وسیله‌ی ترکیب دو درون‌مایه (بر اثر تداعی حکایت دوم) روی داده است، مهم‌ترین تأثیرها را در درون‌مایه‌ی حکایت، می‌توان مشاهده کرد.

دوباره به هم چسباندن و خلق سطوح جدید.

مرحله‌ی الوهیت‌زدایی

همچنین، در کنار این درون‌مایه‌ی اصلی، به دلیل تداعی‌های بی‌شماری که در طول داستان به ذهن شاعر، خطوط کرده است، درون‌مایه‌های فرعی و ثانویه‌ای را می‌توان در این حکایت، مشاهده کرد که به دلیل وجودنداشتن در دو حکایت مبدأ، به بدخوانی خلاق و دفع اضطراب تأثیر دو حکایت قبل، منجر شده است. برای مثال در چندین بیت آغازین حکایت، لزوم انفاق دادن مطرح گردیده است که در دو حکایت مبدأ، اشاره‌ای به آن نشده است و تنها وامداری شیخ، در آن‌ها تأکید شده است و این درون‌مایه‌ی فرعی نیز، خود، به‌واسطه‌ی تداعی سخن پیامبر(ص) به ذهن شاعر، خلق شده است:

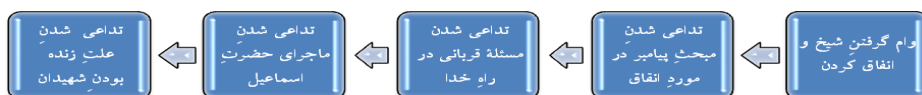
هم به وام، او خانقاهی ساخته جان و مال و خانقه در باخته.

گفت: پیغامبر که در بازارها فرشته می‌کنند ای‌در دعا:

کای خدا، تو منفقان را ده خلف ای خدا! تو ممسکان را ده تلف

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

اما، همین مبحث انفاق نیز، مبحث قربانی شدن را پیش می‌کشد که دوباره به‌واسطه‌ی تداعی لفظی (در واژه‌ی قربان)، ماجرای حضرت اسماعیل(ع)، برای شاعر تداعی می‌شود و نکته‌ی حائز اهمیت آن‌که هیچ‌کدام از این درون‌مایه‌های فرعی که تداعی شده‌اند، در دو حکایت مبدأ وجود نداشته‌اند (حلق، پیش آورد اسماعیل وار). تداعی‌های صورت گرفته از نوع اشتراک‌های لفظی‌اند. توجه مولانا به این تشابه‌ها، به قدری زیاد است که یک واژه می‌تواند داستانی را نیز به یاد شاعر بیاورد و این به آن خاطر است که در مثنوی، دائم، معنی‌های متناسب به ذهن مولانا تداعی می‌شوند و قصه‌ها و تمثیل‌های تازه در مسیر جریان سیال ذهن، به یادش می‌آیند. (رک. آتش سودا، ۱۳۸۳: ۶۷) در ادامه‌ی مطلب بالا، با آمدن داستان قربانی شدن حضرت اسماعیل(ع) نیز، علت زنده‌بودن شهیدان برای شاعر، تداعی می‌شود. بدین ترتیب، از مبحث وام‌گرفتن شیخ و انفاق او در راه خدا، درون‌مایه‌های دیگری نیز برای شاعر تداعی می‌شوند:



همچنین تداعی‌های معنوی نیز از جمله‌ی عوامل موثر در خلق درون‌مایه‌های فرعی در حکایت مولانا هستند. منظور از اشتراک معنوی، مواردی است که شباهت ظاهری لفظ، نقشی در تداعی ندارد؛ اما، به‌هرحال، لفظ از راه‌های دیگری مانند ترجمه، تصویرسازی و... در تکمیل سلسله‌ی تداعی دخالت می‌کند. باید گفت که در بسیاری مواقع، حلقه‌های تشکیل‌دهنده‌ی یک سلسله‌ی تداعی، کامل نیستند و ذهن مولانا، هیچ ردپایی از خود به جای نمی‌گذارد و گاه، تشخیص مسیر سلسله‌ی تداعی، بسیار دشوار است. (همان: ۷۲) فارغ‌بودن شیخ، از گفت‌وگوی طلبکاران در مذمت‌کردن خریدن حلوا از کودک و پرداخت‌نکردن هزینه‌ی آن، درون‌مایه‌ی فرعی دیگری است که تداعی شده است و همین درون‌مایه، تصویر روی‌درکشیدن ماه در لحاف را، برای شاعر تداعی کرده است. از سوی دیگر، همین بی‌تفاوتی شیخ و به‌نوعی اطمینان شیخ، زمینه را برای تداعی درون‌مایه‌ی دیگری، یعنی متوکلان بر حق، فراهم می‌کند که های و هوی دنیوی، تأثیری بر توکل ایشان نمی‌گذارد:

آنکه جان، در روی او خندد، چو قند از ترش‌رویی خلقش چه گزند.
آنکه جان بوسه دهد بر چشم او کی خورد غم، از فلک وز خشم او
 (مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۹)

نکته‌ی مضمیر آن‌که با وجود این‌که مبحث متوکلان بر حق، به ذهن شاعر تداعی شده است، اما، در همین تداعی نیز، تمثیل همچو قندخندیدن، می‌تواند شیرینی حلوا را نیز برای خواننده تداعی کند که در تقابل با ترش‌رویی خلق (که می‌تواند در اینجا، طلبکاران فرض شوند)، در مصراع بعد قرار گرفته است؛ اما، این موضوع، خود، تداعی‌کننده‌ی تمثیل‌های دیگری است که به‌سرعت و به شیوه‌ی جریان سیال ذهن، بر ذهن شاعر می‌نشیند. تمثیل رساننده‌ترین زمینه، در اثبات مطلبی است. کاربرد تمثیل در این جهت، تصویری حسی است برای آن‌که امری غیرحسی را برای مخاطب بفهماند. (رک. شیری، ۱۳۸۹: ۳۸) در ذهن مولانا نیز جهت تأکید مطالب مورد نظر، تمثیل‌های زیر تداعی شده‌اند:

در شب مهتاب، مه را بر سماک از سگان و وعوع ایشان چه باک.

کارک خود می‌گذارد هر کسی آب، نگذارد صفا بهر خسی.

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۹)

به این ترتیب، هر بیت بالا گونه‌ای از تداعی‌های لفظی و معنوی را با درون‌مایه‌هایی تازه آشکار می‌کند که هیچ‌کدام از آن‌ها را در دو حکایت مبدأ، نمی‌توان یافت. در کل، می‌توان بر آن بود که ذهن شاعر، در انتظار کوچک‌ترین موضوعی است تا انباشته‌های خود را، به واسطه‌ی تداعی معنوی یا لفظی، آشکار کند. این درون‌مایه‌ها، بیشتر در زمان‌هایی آشکارترند که شاعر با صنعت التفات، روی به مخاطب می‌آورد یا از پشت نقاب شخصیت‌های درون‌داستانی، پیام خود را متصل می‌کند. از آنجاکه این داستان، خود، داستانی فرعی بوده است و برای تأکید بر داستان دیگر (پیرزن و باز) آمده است، به این نکته در پایان داستان، بیشتر می‌توان پی برد. شاعر برای این که به مخاطب خود تأکید کند که در اثر گریه‌کردن است که رحمت الهی به جوش می‌آید، این داستان برایش تداعی می‌شود؛ به گونه‌ای که در پایان داستان نیز، دوباره بر همان اشک و زاری تأکید می‌ورزد:

ای برادر، طفل، طفل چشم توست! کام خود، موقوف زاری دان، درست!

گر همی خواهی که آن خلعت رسد، پس بگریان، طفل دیده بر جسد

(همان: ۲۰۰)

داستان تداعی شده، خود، محدوده یا ظرفی برای ظهور گونه‌های مختلف تداعی و به‌نوعی ارضای تمایلات عرفانی- تعلیمی شاعر بوده است و از سوی دیگر، همین درون‌مایه‌های فرعی خلق شده نیز، باعث مطرح‌شدن نظرهای خود شاعر، از زاویه‌ی دید یک راوی مفسر (آنچه در دو حکایت ماقبل وجود نداشت)، به جای راوی مشروح شده است.

۳.۲. زاویه‌ی دید

زاویه‌ی دید، تعیین‌کننده‌ی نقطه‌ی دید مخاطب است و هر تغییری در زاویه‌ی دید، موجب افشای اطلاعات داستانی یا به تعویق انداختن آن، ایجاد تنوع بصری، معرفی محل یا حال و هوایی خاص می‌شود؛ در واقع، هر تغییر در زاویه‌ی دید، تغییرهای ظریفی در وقایع

داستانی به وجود می‌آورد. (رک. داگلاس، ۱۳۸۴: ۱۶۸) این تغییرها، مخاطب را در وضع تازه‌ای قرار می‌دهد و می‌تواند موضوع تصویر را از نقطه‌ی جدیدتری نشان دهد. (رک. بصیر، ۱۳۷۷: ۷۸) وجود زاویه‌های دید متنوع در شعر، باعث خواهد شد که شعر، حالتی پویا داشته باشد و از ایستایی خارج شود. در باب زاویه‌ی دید، می‌توان، دو پرسش پیوسته اما متفاوت را مطرح کرد. اخوت می‌گوید: «چه کسی می‌گوید؟ در برابر این که چه کسی می‌بیند؟ اولین کسی که به تفاوت مابین دیدن و گفتن، در روایت پرداخت و این دو را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژانت بود. کسی که می‌گوید، راوی و کسی که می‌بیند، کانونی‌ساز است. در شکل‌شناسی روایت، همواره، راوی با حالت و کانونی‌ساز با بعد، ارتباط دارد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۲)

ازین‌رو است که گروهی، زاویه‌ی دید را متعلق به کسی می‌دانند که رویداد را می‌بیند، نه نقل می‌کند و در نتیجه، در بررسی مورد نظر، زاویه‌ی دید، در هر سه حکایت، سوم-شخص است؛ اما، در حکایت مولانا، راوی، بیشتر مفسّر است تا شارح؛ به‌زبان دیگر، راوی در هر زمان که اندیشه یا موضوعی در ذهنش تداعی می‌شود، نظر خود را نیز بیان می‌کند؛ از این‌رو، شاعر در لباس یکی از شخصیت‌ها، به بیان مباحث مورد نظر می‌پردازد. هرچند حکایت مولانا نیز، از زبان سوم‌شخص، گفته شده است و به اصطلاح، از زاویه‌ی دیدی بیرونی به واقعه پرداخته شده است، در طول داستان (برخلاف روند دو حکایت مبدأ)، گاهی این زاویه‌ی دید، درونی شده و به اول‌شخص نزدیک می‌شود؛ به عبارتی روشن‌تر، در زاویه‌ی دید سوم‌شخص که توضیحاتی کلی از محیط و فضا ارائه می‌شود یا توصیفات در زیر پای سوم‌شخص، له می‌شوند، راوی هر آنچه در مجموعه‌ی فضای داستان اتفاق می‌افتد، می‌داند و به‌واقع، از موقعیتی برتر، بر همه‌ی وقایع شخصیت‌های داستان احاطه دارد؛ اما، زمانی که داستان به اوج خود می‌رسد، راوی داستان، زاویه‌ی دید خود را به اول‌شخص، نزدیک می‌کند و کاری را که از زاویه‌ی دید سوم‌شخص ساخته نیست، به‌واسطه‌ی نوع دیگری از نگرش، یعنی با نزدیکی به زاویه‌ی دید اول‌شخص، ممکن می‌سازد و به ادامه‌ی روایت می‌پردازد؛ ازین‌رو، زاویه‌ی دید به‌طور غیرمنتظره‌ای، تغییر می‌کند و خواننده را با شگفتی روبه‌رو

می‌سازد. این تغییر زاویه‌ی دید، باعث می‌شود که خواننده به جای خستگی از روند طبیعی روایت، بیشتر با داستان (به‌ویژه با حالات درونی شخصیت‌ها) ارتباط برقرار کند. بهترین نمونه‌های این تغییر زاویه‌ی دیدها را می‌توان در حدیث نفس‌گویی‌های کودک گریان، زمانی که ناامید از گرفتن مبلغ حلوائی خورده شده است، مشاهده کرد:

کودک از غم، زد طبق را بر زمین ناله و گریه برآورد و حنین
می‌گریست از غبن، کودک، های‌های کای مرا بشکسته بودی هر دو پای!

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۹)

مصراع اخیر، آستانه‌ی ورود به زاویه‌ی دید اول‌شخص است؛ اما، عامل این تغییر زاویه‌ی دید نیز، عنصر تداعی است. پرداخت‌نشدن مبلغ حلوا به کودک، آن هم از طرف صوفیان که خود، مروج راستی‌اند، دورویی بعضی از خانقاهیان را به ذهن شاعر تداعی می‌کند. این پرداخت‌نکردن هزینه برای شاعر، دو خصلت ناپسند بعضی از صوفیان آن دوره را به تصویر می‌کشد که از زبان اول‌شخص کودک گفته می‌شود:

کاشکی! من، گرد گلخن گشتمی بر در این خانقه نـگـذشتمی.
گر همی خواهی که آن خلعت رسد، سگ‌دلان و همچو گریه، روی شوی

(همان: ۱۹۹)

درواقع، پرداخت‌نشدن حق کودک، تداعی‌کننده‌ی ویژگی‌های بد صوفیان ریاکار است که در میان گریه‌کردن‌های کودک، بیان می‌شوند. نمونه‌ی دیگر را نیز، می‌توان در پایان حکایت، آن زمان که بدهی شیخ پرداخته می‌شود، از زبان طلبکاران مشاهده کرد که عنصر تداعی، نقش چشمگیرتری را در آنجا بازی می‌کند؛ زمانی که طلبکاران، نتیجه‌ی توکل شیخ را می‌بینند، با تغییر زاویه‌ی دید از سوّم‌شخص به اول‌شخص می‌گویند:

این چه سرّ است این چه سلطانی ست باز؟ ای خداوند خداوندان راز!
ماندانسـتیم، ما را عفو کن بس پراکنده که رفت از ما سخن

(همان: ۲۰۰)

این تغییر در زاویه‌ی دید، یکی از مهم‌ترین راه‌های زایش معانی و سطوح جدید در ادبیات است که از طریق آن، شاعران مرزهای محدوده‌ی بیان را می‌شکنند و قلمروی اندیشه را، وسیع‌تر می‌کنند. (رک. صدقی و همکاران، ۱۳۸۹: ۷) می‌توان بر آن بود که تداعی‌هایی که صورت گرفته‌اند، این فرصت را به شاعر داده‌اند تا از فاصله‌ای که بین «آن که می‌گوید» و «آن که می‌بیند» به‌وجود آمده است، استفاده کند و با تغییر زاویه‌ی دید حکایت، از نگاهی بیرونی به درونی، نه تنها بدخوانی خلاق‌ی نسبت به دو حکایت نخستین داشته باشد، بلکه، با روایت‌شدن حکایت از زبان اوّل‌شخص، تا جای ممکن آن را پذیرفتنی‌تر بنماید (رک. تودوروف، ۱۳۷۷: ۳۲) و امکان صمیمیت بیشتری را بین خواننده و راوی اثر، ایجاد کند. همچنین این عمل، باعث می‌شود که خواننده با شخصیتی که در حال روایت‌کردن حکایت است، «همزادپنداری» کند؛ اما، تداعی باز هم، خود را در این نوع از زاویه‌ی دید نیز، وارد می‌کند و در نتیجه، پشیمانی طلبکاران از کار خود، سبب تداعی تمثیل‌هایی می‌شود که همگی از زبان اوّل‌شخص جمع (طلبکاران) دیده می‌شوند:

ما که کورانه، عصاها می‌زنیم	لاجرم، قندیل‌ها را بشکنیم.
ما چو کرآن، ناشنیده یک خطاب،	هرزه‌گویان از قیاس خود، جواب.
ما ز موسی پند نگر فتمیم کو	گشت از انکار خضری، زردرو.
با چنان چشمی که بالا می‌شتافت	نور چشمش، آسمان را می‌شکافت.

(مولانا، ۱۳۷۳: ۲۰۰)

این تغییر زاویه‌ی دید، علاوه‌بر پویایی بیشتری که به داستان می‌بخشد، باعث می‌شود که خواننده، حالت‌های شخصیت‌ها را نیز درک کند.

۴.۲. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌ها، بار اصلی داستان‌ها را به دوش می‌کشند و با دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌های آن‌هاست که هم خودشان شناخته می‌شوند و هم روایت به‌پیش می‌رود (رک. بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۷۰). شخصیت‌ها، همچنین می‌توانند براساس پویا یا ایستابودن‌شان، طبقه‌بندی شوند.

«شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد و شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مدام، در داستان، دست‌خوش تحول باشد.» (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۳) شخصیت‌های ایستا یا ساده، در طول داستان، متحوّل نمی‌شوند و حوادث داستان، بر آن‌ها تأثیری نمی‌گذارد؛ یعنی، در پایان داستان، همانی هستند که در آغاز داستان بوده‌اند؛ اما، شخصیت‌های پویا در اثر رویدادهای داستان، متحوّل می‌شوند و پیچیده‌اند. (رک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۹؛ رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) در این حکایت، مولانا از نظر به‌کارگرفتن شخصیت‌های داستانی، به منبع خود، وفادار بوده است و در تعداد آن، تصرف نکرده است؛ اما، از جمله‌ی تمایزهای حکایت مولانا با حکایت اسرارالتوحید آن‌که، در روایت مولانا، شخص وامدار، شیخی است که به صورت نکره، ذکر شده است؛ ولی، در حکایت اسرارالتوحید، شیخ مذکور، شیخ ابوسعید ابوالخیر است. نکته‌ی دیگر آن‌که، در دو حکایت مبدأ، توصیفی از شیخ نیامده است و تنها به وامداری وی اشاره شده است؛ اما در حکایت مولانا در چهار بیت اول، ویژگی‌هایی آورده شده است که تداعی‌کننده‌ی نکاتی است که در طول داستان، بر مخاطب، آشکار می‌شوند؛ به عبارتی دیگر، می‌توان بر آن بود که دو حکایت مبدأ، در ذهن مولانا وجود داشته‌اند و آغاز و پایان داستان در دید مولانا، کاملاً مشخص بوده است؛ اما، در زمان سرایش این حکایت، ویژگی‌هایی که در حکایت برجسته بوده‌اند، به صورت عبارت‌هایی در طلیعه‌ی حکایت، برای شاعر تداعی شده است:

بود شیخی، دائماً او وامدار	از جوانمردی که بود آن نامدار.
ده هزاران وام کردی از جهان،	خرج کردی بر فقیران جهان
هم به وام، او خانقاهی ساخته	جان و مال و خانقه درباخته
وام او را حق، ز هر جا می‌گزارد	کرد حق، بهر خلیل از ریگ، آرد

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

گزارده‌شدن وام شیخ از طرف حق، از هر جا، تداعی‌کننده‌ی پایان حکایت است و به‌نوعی تعلیقی را به وجود می‌آورد که خواننده را در انتظار تحقق یا عدم‌تحقق آن می‌نشانند؛

بنابراین، تمامی حکایت، می‌تواند در جهت اثبات این تداعی باشد. به‌واقع، می‌توان حکایت را محملی برای آشکاری انواع تداعی‌های ذهنی شاعر به‌شمار آورد. مصراع آخر (که ذکر شد) نیز خود، تمثیلی است که جهت تأیید مطلب مورد نظر، بیان گردیده است. از سوی دیگر جوانمردی شیخ، نامداری وی، وام‌گرفتن از دیگران و خرج کردن بر فقیران جهان، درباختن جان، مال و خانقه، همگی، تداعی‌کننده‌ی گروه «فتیان» نیز هست. به‌زعم زرین‌کوب، این توصیف جوانمردی در مورد شیخ خضرویه با واقعیت تاریخی، تطابق دارد؛ چراکه، وی از فتیان بوده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۸۸) و تکرار این وام‌کردن (گرفتن) نیز، تأییدکننده‌ی آن است که دائماً این عمل از وی سر می‌زده است (رک. حیدرزاده‌ی سردرود، ۱۳۸۹: ۱۱۳) همچنین، به روایت کشف‌المحجوب، طریقت وی، ملامت بوده است (رک. هجویری، ۱۳۷۸: ۱۴۹) و از این‌رو، نامداری وی نیز توجیه می‌گردد؛ بنابراین، صفات و عباراتی که در ابیات آغازین حکایت در اثر مولانا ذکر شده است، بسیار کلیدی و هرکدام تداعی‌کننده‌ی ویژگی‌هایی هستند. در باب شخصیت این شیخ، مطلب مهم دیگر، آن‌که رفتار شیخ در روند حکایت، تداعی‌کننده‌ی رفتار یک پادشاه است. حیدرزاده در رساله‌ی خود، درباره‌ی این موضوع می‌گوید: «شخصیت‌پردازی شیخ به‌گونه‌ای بیان شده است که اعمال وی را پادشاهانه جلوه داده است؛ هرچند که در ظاهر امر چنین به‌نظر رسد که او، هیچ‌ارزشی برای موقعیت پادشاهان و حکمرانان، قائل نیست. این مطلب می‌تواند به این دلیل باشد که شاید فردی که برای مولانا ارزشمند بوده است، دارای شخصیت ترکیبی پادشاه - پیامبر باشد. (رک. حیدرزاده‌ی سردرود، ۱۳۸۹: ۱۱۱) یکی از رفتارهای پادشاهانه‌ی شیخ را می‌توان در اشاره‌ای که با سر به خادم، جهت رفتن و خریدن حلوا از کودک می‌کند، مشاهده کرد:

شیخ اشارت کرد خادم را به سر
که: برو آن جمله حلوا را بخر
(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

رفتار خادم نیز، به پیشکار یک پادشاه مانند است:

او، طبق بنهاد اندر پیش شیخ تو ببین اسرار سراندیش شیخ
(همان: ۱۹۹)

حتی در تداعی‌های پشت‌سرهمی که در جهت بی‌توجهی شیخ به مزمت غریمان، بر پرداخت‌نکردن هزینه‌ی حل‌وای کودک آمده است، باز هم، واژه‌ی شاه تداعی شده است:

می‌خورد شَه، بر لبِ جو تا سحر در سماع از بانگِ چغزان، بی‌خبر
(همان: ۱۹۹)

غریمان نیز، شیخ را سر شاهان می‌دانند و رفتارش را، سلطانی یاد می‌کنند:
آه و افغان، از همه برخاست زود کای سر شیخان و شاهان این چه بود؟
این چه سرست، این چه سلطانی است باز، ای خداوند خداوندان راز؟
(همان: ۲۰۰)

رفتار پیامبرگونه‌ی شیخ نیز، حائز اهمیت است. با وجود تداعی‌های معنوی‌ای که در آن، شیخ، پیامبرگونه به نظر می‌رسد، تمثیل‌هایی که در جهت توصیف شیخ و رفتارش آمده است نیز، پیامبرگونه است؛ مثلاً، برای فارغ‌بودن شیخ از ملامت طلبکاران (به خاطر ندادن پول کودک حل‌وافروش)، تمثیل‌های پیامبران آمده است:

مصطفی، مه می شکافد نیمه‌شب ژاژ می‌خاید ز کنیه، بوله‌ب
آن مسیحا، مرده، زنده می‌کند و آن جهود از خشم، سبکت می‌کند
(همان: ۱۹۹)

زمانی که خادمی، بدهی شیخ را می‌آورد، در التماس طلبکاران، باز هم، تمثیل حضرت موسی (ع) و خضر می‌آید:

ما ز موسی، پند نگرقتیم کو گشت از انکار خضری، زردرو.
(همان: ۲۰۰)

۵.۲. گفتگو

عنصر گفتگو، برخلاف دیگر عناصر داستانی، تک‌بعدی نیست و سایر عناصر داستانی را تحت‌الشعاع خود، قرار می‌دهد. (رک. صحرایی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۱) استفاده‌ی درست

از این عنصر، باعث کاهش حضور نویسنده در متن و گسترش پی‌رنگ می‌شود و درون‌مایه را نیز، به نمایش می‌گذارد. (رک. مهدی پورِ عمرانی، ۱۳۶۸: ۱۸۰) در هر نوع زاویه‌ی دیدی که برای یک داستان انتخاب می‌شود، گفتگو، این امکان را برای نویسنده پدید می‌آورد تا محدودیت‌های آن زاویه‌ی دید را ترمیم نماید و به‌مثابه‌ی نوعی کنش، باعث شناخت شخصیت‌ها شود. از جمله‌ی مهم‌ترین انواع گفتگو، «حدیث‌نفس‌گویی» است. تفاوت حدیث‌نفس با تک‌گویی درونی در آن است که در حدیث‌نفس‌گویی، شخصیت با صدای بلند صحبت می‌کند، تا تماشاچی از نیات او باخبر شود (رک. سعیدی و شکری، ۱۳۹۶: ۶۹)؛ اساس تک‌گویی درونی، بر تداعی معانی است (رک. بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۳۰۳)؛ تک‌گویی درونی، می‌تواند تمام احساسات، افکار و تداعی‌های ذهن شخصیت را در خود بازتاب دهد یا فقط، افکار ساختمان‌دو را شامل شود. از ویژگی‌های مهم گفتگو در حکایت مولانا، یکنواخت جلوه‌دادن حکایت، در اثر تغییر زاویه‌ی دید است؛ به‌عبارتی روشن‌تر، زمانی که زاویه‌ی دید از سوم‌شخص به اول‌شخص تغییر می‌کند، گفتگو، به واسطه‌ی تک‌گویی‌های درونی یا حدیث‌نفس‌گویی‌های شخصیت‌ها، حکایت را یک‌سطح می‌کند. از جمله‌ی این گفتگوها، تک‌گویی‌های درونی است که می‌توان آن‌ها را زمانی مشاهده کرد که شیخ با دیدن این شرایط و با عنایت به توکلی که به رحمت الهی دارد، نکته‌ای به ذهنش به صورت تک‌گویی درونی، تداعی می‌شود. این تک‌گویی‌های تداعی‌شده، از جمله‌ی تمایزهای حکایت مولانا با دو حکایت مبدأ هستند که خود، باعث خلق بافتی جدید شده‌اند و ساختار جدید را نیز، از اضطراب تأثیر گذشته، رهایی بخشیده‌اند:

شیخ گفت: این بدگمانان را نگر! نیست حق را، چار صد دینار زر؟!

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

یا در زمان حدیث‌نفس‌گویی‌های کودک در زمان گریه و زاری کردن، که خود، در مقایسه با دو حکایت قبل، بدخوانی خلاق، به‌شمار می‌آیند:

کاشکی! من، گرد گلخن گشتمی بر در این خانقه نگذشتمی

صوفیان طبل‌خوار لقمه‌جو سگ‌دلان و همجو گربه، روی شوی
(همان: ۱۹۹)

همچنین، تداعی‌های بی‌شماری که در طول گفتگوها خلق شده‌اند، سبب اطناب آن گفتگوها شده‌اند که این موضوع، خود نیز، از تمایزهای حکایت مولانا با دو حکایت قبل است و پایان داستان به تأخیر افتاده است.

۶.۲. شخصیت‌پردازی

از جمله‌ی عناصری که باعث برجسته‌شدن پی‌رنگ داستان می‌شود، تعلیقی است که در داستان ایجاد می‌شود. این تأخیر، به واسطه‌ی عوامل متعددی روی می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده در انتظار ادامه‌ی داستان و در نتیجه، پایان روایت باشد. (رک. پراین، ۱۳۷۱: ۲۶)

این امر، نه تنها از کسل‌شدن خواننده می‌کاهد، بلکه، سبب پویایی روایت نیز می‌شود. تعلیق ایجادشده، عوامل متفاوتی می‌تواند داشته باشد و از آن جمله، تداعی‌هایی که در داستان خلق می‌شوند، باعث تداوم داستان و به تأخیر انداختن پایان آن می‌گردند. (رک. ریمون، ۱۳۸۲: ۱۷۱) این تداعی‌ها، باعث می‌شوند که روایت، به گونه‌ای توصیف شود که خواننده درگیرتر شود و با کنجکاوی، داستان را پیگیری کند. در حکایت مورد نظر، آشکارا، تعلیق صورت گرفته است. تعلیق‌های صورت گرفته، صرفاً به دلیل تداعی‌هایی است که در روند داستان، ظاهر شده‌اند. این تداعی‌ها صرفاً مشخصه‌ی جریان سیال ذهن شاعر هستند که سبب وقفه‌ای در داستان می‌شوند. کادن، از این روش، به عنوان زمان-پریشی یاد می‌کند و در تبیین آن می‌گوید: «اصطلاحی است که در روایت‌شناسی مدرن، برای اشاره به اختلاف بین ترتیب وقوع رویدادهای داستان و نظم آن‌ها، در طرح اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود.» (کوپا، ۱۳۸۹: ۴۹۵) در حکایت مولانا نیز، انواع تداعی‌هایی که از طریق لفظی و معنوی، در سیر خطی حکایت، روی می‌دهند، به دلیل این‌که پایان داستان را به تأخیر می‌اندازند، تعلیق به‌شمار می‌روند. یکی از روش‌های این شیوه نیز، فلش‌بک‌هایی هستند که به گفته‌ها و حوادثی که در گذشته رخ داده‌اند، اشاره

دارند؛ مثلاً در آغاز داستان، انفاق شیخ، باعث تداعی گفته‌ای از پیامبر(ص)، می‌شود که از این طریق، زمان گذشته را با زمان حال، پیوند می‌دهد:

گفت پیغامبر که در بازارها، دو فرشته می‌کنند، ای‌در دعا:

کای خدا! تو منفقان را، ده خلف ای خدا! تو ممسکان را ده تلف!

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۸)

از جمله‌ی تداعی‌هایی که باعث تعلیق در داستان شده‌اند، تمثیل‌هایی است که پشت سرهم، بر اثر «جریان سیال ذهن»، خلق می‌شوند. برای این مفهوم، ویلیام جیمز، اصطلاح *Stream of Consciousness* را به‌کاربرد. (رک.ایدل، ۱۳۷۴: ۷۱) علت چنین گزینشی، عبارت‌های یادشده‌ای هستند که زنجیروار اندیشه را القا می‌کنند. (رک.بیات، ۱۳۸۷: ۲۷) از مصطلح‌ترین برگردان‌هایی که بیشتر مورد استقبال قرار گرفت، جریان سیال ذهن بود (رک. مشفق و علیزاده‌ی خیاط، ۱۳۸۹: ۱۸۳)؛ در این شیوه، داستان، عرصه‌ی نمایش دریافت‌ها از جنبه‌های آگاهی و نیمه‌آگاهی، سیلان خاطرات، احساسات و تداعی‌های معانی بی‌پایان است؛ بنابراین، در این شیوه، بیشتر، تکیه بر لایه‌های پیش از گفتار است تا گفتارهای عقلانی. (رک.شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۲) در جریان سیال ذهن، راوی، بدون دست‌کاری آنچه در ذهن می‌گذرد، حکایت را نه به‌صورت زنجیر، بلکه به‌صورت جریانی سیال، روایت می‌کند. (رک. حسینی، ۱۳۸۸: ۷) به‌همین خاطر، گاه تداعی‌های ذهنی، نامنسجم دیده می‌شوند؛ از این‌رو، می‌توان گفت که این جریان، مجموعه‌ی درهم‌گسسته‌ی تداعی اندیشه‌هایی است که در آن، لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه، از هم می‌گذرند. در حکایت مورد نظر، بهترین نمونه‌ی این تداعی‌ها، زمانی است که شیخ، فارغ از جفای طلبکاران، لحاف را به رخ کشیده است و به خدا توکل کرده است. سیل هجوم تداعی‌ها به ذهن شاعر به‌گونه‌ای است که ترتیب خاصی ندارند؛ به‌گونه‌ای که در هشت‌بیتی که به‌صورت تمثیل، برای بیان این حالت شیخ آمده است، می‌توان بیت‌ها را بالا و پایین کرد و نظم آن‌ها را به‌راحتی تغییر داد:

آنک جان، بوسه دهد بر چشم او کی خورد غم از فلک وز خشم او؟
 در شب مهتاب، مه را بر سماک از سگان و وعوع ایشان چه باک!
 کارک خود می‌گذارد هر کسی؛ آب نگذارد صفا بهر خسی؛
 مصطفی، مه می‌شکافد، نیمه‌شب؛ ژاژ می‌خاید ز کینه، بوله‌ب؛
 آن مسیحا، مرده، زنده می‌کند و آن جهود از خشم، سلبت می‌کند؛
 می‌خورد شه بر لب جو تا به بحر در سماع، از بانگ چغزان، بی‌خبر
 (مولانا، ۱۳۷۳: ۱۹۹)

۳. نتیجه‌گیری

مولانا تقریباً، در غالب قصه‌های مثنوی، تصرف‌هایی داشته است که عنصر تداعی نیز نقش چشمگیری در این راستا بازی می‌کنند. این تصرف‌ها، باعث شده است که صورت قصه‌های مثنوی با مأخذ آن قصه‌ها در کتب قبل از مولانا، تفاوت‌های چشمگیری داشته باشند. تصرف‌هایی که به‌طور خودآگاه (ارادی) و ناخودآگاه (غیرارادی) در حکایتی تازه، به نسبت حکایت‌های و متن مبدأ آن، روی می‌دهد و ساختاری تازه را به‌وجود می‌آورد، همگی از شیوه‌های بدخوانی خلاق، به‌شمار می‌روند. از جمله‌ی شیوه‌های بدخوانی خلاق، مراحل عقب‌نشینی، الوهیت‌زدایی و... است. در مرحله‌ی عقب‌نشینی، زمان و مکان حکایت (صحنه‌پردازی)، به نسبت دو حکایت قبل، متمایز بوده است. شاعر به‌واسطه‌ی این بی‌زمانی، گذشته، حال و آینده را با یکدیگر پیوند زده است و با تعلق‌نداشتن آن به مکانی خاص، اندیشه‌های خود را عمومیت می‌بخشد. این فضای خلق شده، محملی برای ورود به مرحله‌ی تقدس‌زدایی است. در مرحله‌ی تقدس‌زدایی، تأثیرهای گسترده‌ی تداعی را بر عناصر داستانی حکایت مولانا می‌توان مشاهده کرد. از آن‌جمله، بدهکاری شیخ احمد، حکایت حسن مودب را برای مولانا تداعی کرده است و باعث شده است که درون‌مایه‌ی حکایت مودب نیز، به این حکایت اضافه شود و درون‌مایه‌ی تازه‌ای خلق شود. در کنار این موضوع اصلی و محوری، درون‌مایه‌های فرعی و ثانویه‌ای نیز (به دلیل

تداعی‌های بی‌شمار در ذهن شاعر، در ذهن شاعر تداعی شده‌اند. همچنین، با پرداخت نکردن پول کودک، این فرصت، مهیا می‌شود که ویژگی‌های بد صوفیان برای شاعر که خود اکنون در پشت شخصیت کودک پنهان است، تداعی گردد؛ بنابراین، زاویه‌ی دید سوم‌شخص، به زاویه‌ی دید اول‌شخص تبدیل می‌شود تا این حوادث را که اوج نقاط احساسی داستان است، از زبان اول‌شخص، بیان شود؛ کاری که دیگر از عهده‌ی زاویه‌ی دید سوم‌شخص بر نمی‌آید. نکره ذکرشدن شیخ و امدار (در مقایسه با معرفه‌بودن وی در دو حکایت مبدأ)، جهت عمومیت‌بخشیدن ویژگی کرامات، به تمام اولیاء الهی است و شخصیت ولی مستور نیز، باعث تداعی همه‌ی ویژگی‌های اولیاء برای شاعر شده است. تداعی‌شدن گروه فتیان و پادشاهانه- پیامبرانه‌بودن رفتارهای ولی مستور نیز، از دیگر تداعی‌های حکایت مولانا است که در دو حکایت قبل، اثری از آن‌ها نبود. گفتگوهای شخصیت‌ها نیز، از جمله‌ی اسباب ظهور تداعی‌های لفظی و معنوی، در راستای آشکاری انباشته‌های ذهنی شاعر بودند. تک‌گویی‌های درونی و جریان سیال ذهن موجود در حکایت، تأییدی بر این مدعایند. همچنین تعلیق‌های صورت گرفته، صرفاً جهت تداعی‌هایی رخ داده بود، مشخصه‌ی جریان سیال ذهن شاعر بودند که پایان داستان را به تأخیر می‌انداختند.

منابع

- آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۳). *رؤیای بیداری*. فسا: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا.
- ابوالخیر، محمدبن منور. (۱۳۷۸). *اسرارالتوحید*. تهران: امیر مستعان.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- استالی، براس؛ اولیور، آلن بولاک. (۱۳۶۹). *فرهنگ اندیشه‌ی نو*. ترجمه‌ی کریم امامی، تهران: مازیار.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری، تهران: آگه.

- ایدل، لئون. (۱۳۷۴). *روان‌شناختی نو*. ترجمه‌ی ناهید سرور، تهران: شب‌آویز.
- بصیر، آذر. (۱۳۷۷). *راهنمای فیلمساز جوان*. تهران: امیرکبیر.
- بیات، حسین. (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افراز.
- پارسا، محمد. (۱۳۷۴). *زمینه‌ی روان‌شناسی*. تهران: بعثت.
- پراین، لارنس. (۱۳۷۱). *تأملی در باب داستان*. ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). «تداعی و فنون ادبی». *فنون ادبی*، دانشگاه اصفهان، شماره‌ی ۱، صص ۱-۱۲.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۳). «تداعی، قصه و روایت مولانا». *مطالعات و تحقیقات ادبی*، سال ۱، شماره‌ی ۳-۴، صص ۹-۳۷.
- جابری‌اردکانی، ناصر و همکاران. (۱۳۹۶). «بررسی تأویل و پیوند آن با تداعی معانی در معارف بهاء ولد». *نشرپژوهی ادب فارسی*، سال ۲۰، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۴۲، صص ۵۳-۷۲.
- جوکار، نجف؛ جابری‌اردکانی، ناصر. (۱۳۸۸). «درآمدی بر پیوند قصه‌ها و محور طولی ابیات مثنوی». *پژوهشنامه‌ی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال ۳، شماره‌ی ۳، پیاپی ۱۱، صص ۲۱-۴۰.
- چندلر، دانیال. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا و زیر نظر فرزانه سجودی، تهران: سوره‌ی مهر.
- حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۶). «تأثیر تداعی معانی بر ساختارهای داستان‌های دفتر اول مثنوی». *مجموعه‌ی مقالات مولاناپژوهی*، دفتر چهارم، به سعی غلامرضا اعوانی، تهران: موسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه‌ی میراث.

حسینی، سیدحسین. (۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت؛ معانی و بیان در ادبیات و سینما*. تهران: سروش.

حیدرزاده‌ی سردرود، حسن. (۱۳۸۹). *بررسی تصرفات مولانا در حکایات صوفیه*. پایان‌نامه‌ی دکتری دانشگاه تربیت‌مدرس.

داگلاس، استیون. (۱۳۸۴). *نما به نما*. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

ریمون کنان، شلموت. (۱۳۸۲). «مؤلفه‌های زمان در روایت». ترجمه‌ی ابوالفضل حری، *فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی ۵۳*، صص ۱۳۱-۱۴۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۶). *بحر در کوزه*. تهران: علمی.

_____ (۱۳۸۲). *نقد ادبی*. تهران: سخن.

سعیدی، عباس؛ شکری، یدالله. (۱۳۹۶). «کارکرد عنصر گفتگو در تبیین و پرداخت عناصر داستانی و ساختار روایی داستان کوتاه گورکن‌های صادق چوبک». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره‌ی ۳، (پی در پی ۲۹)، صص ۶۱-۹۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *بیان*. تهران: فردوسی.

_____ (۱۳۸۹). *انواع ادبی*. تهران: فردوسی.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۹). «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن». *کاوش‌نامه*، سال ۱۱، شماره‌ی ۲۰، صص ۳۳-۵۴.

صحرائی، قاسم و همکاران. (۱۳۹۱). «عنصر گفتگو در تاریخ بیهقی». *زبان و ادب فارسی*، دانشگاه تبریز، شماره‌ی ۲۲، صص ۴۷-۷۵.

صدقی، مهرداد و همکاران. (۱۳۸۹). «تغییرات زاویه‌ی دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های هنرهای دیداری». *هنرهای زیبا*، شماره‌ی ۴، صص ۵-۱۴.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲، تهران: سوره‌ی مهر.

کادن، جی.ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کویا، فاطمه. (۱۳۸۹). «بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی رمان ارمیا از سری داستان‌های دفاع مقدس». *ادبیات پایدار*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۲، شماره‌ی ۳-۴، صص ۴۹۷-۵۰۳.

لوئیس بری. (۱۳۸۳). *پسامدرنیسم و ادبیات*. ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

مشفق، آرش؛ عزیززاده‌خیاط، ناصر. (۱۳۸۹). «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۱۷، صص ۱۸۱-۲۰۹.

مولانا، جلال‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی* (براساس نسخه‌ی قونیه). ج ۲، به تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.

مهدی پورعمرانی، روح‌الله. (۱۳۶۸). *آموزش داستان‌نویسی*. تهران: تیرگان.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستانی*. تهران: سخن.

هجویری، علی‌بن عثمان. (۱۳۷۸). *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). *قطب‌های استعاره و مجاز*. ترجمه‌ی کوروش صفوی. تهران: حوزه‌ی هنری.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه‌ی محمود سلطانی، تهران: امیرکبیر.

نوریس، کریستوفر. (۱۳۸۵). *شالوده‌شکنی*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

Bloom, Harold. (1973). *The anxiety of influence: A theory of poetry*.

Newyork and London: oxford university press.

chaplin, peter and Roger fowleR. (2006). *the routledge dictionary of literary terms*. London ad Newyork: routledge.

sauss are ,Ferdinand be. (1986). *course de linguistique generale*. Paris: payot

Philips, David. (2006). *Quality of life; concept, policy and practice*. London: Routledge.