مطالعات عرفانی (مجله علمی‌پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ سی‌وچهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ص ۲۵۱ـ۲۸۰

نوع مقاله: علمی‌پژوهشی

# مقایسهٔ حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق در حکایات عطار نیشابوری و مولانا

سمیه صابری*
ایوب مرادی**
فاطمه کوپا***

**◄ چکیده**

**اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق، دو نظریهٔ ادبی است که هارولد بلوم آن‌ها را راجع به تأثیر و تأثرات شاعرانه مطرح می‌کند. پژوهش پیش رو می‌کوشد با بومی‌سازی نظریهٔ غربی، به روش اسنادی و تحلیلی به مقایسهٔ حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق در حکایات عطار و مولانا بپردازد. بررسی‌ها نشان می‌دهد مولانا برای رهایی از دلهرهٔ اجتناب‌ناپذیرِ قرار گرفتن در سایهٔ عطار به تکاپو می‌افتد اثر خود را به شگردهایی خلاقانه مجهز کند تا آن را از آنِ خود کند و با طرزی نو به آفرینش‌گری‌هایی در ارائهٔ بیان مطالب عرفانی بپردازد به‌شکلی که به اثر خود هویتی جدید داده و آن را به استقلال برساند؛ نمادسازی، بهره‌گیری به‌جا از اصطلاحات عرفانی، به‌کارگیری متمایز عناصر داستانی برای پرورش مطالب عرفانی، کاربست صنایع ادبی برای عمق بخشیدن به مضمون و معانی صوفیانه، تأکید بر کرامت اولیا در جهت بزرگداشت مرشد طریقت و توجه به صنعت التفات، شگردهایی است که مولانا ناخودآگاهانه با تمسک به آن‌ها تلاش دارد به برتری‌جوییِ کلامی پرداخته و اثری متفاوت ارائه کند. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که مولانا عمیقاً مؤید عطار و مفتخر به تأسی از اوست؛ بنابراین، با وجود بازخوانی خلاقانه و دستیابی به عینیت مستقل در برخی مواضع، با تکرار ویژگی‌های سبکیِ فکری‌عرفانیِ عطار، تسلیم پدر می‌شود و در نهایت روایت عطارِ پدر در هیئتی جوان‌تر و متفاوت‌تر از پیش در روایت مولاناىِ پسر ظاهر می‌شود.**

**◄ کلیدواژه‌ها: اضطراب تأثیر، بدخوانی خلاق، هارولد بلوم، نظریهٔ ادبی، مولانا، عطار نیشابوری.**

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب، نویسنده مسئول/ saberitafreshi@gmail.com
** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران/ Ayoob.moradi@gmail.com
*** استاد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران/ f.kouppa@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰

**۱. مقدمه**

به نظر می‌رسد از پرکاربردترین نظریه‌های ادبی عصرِ حاضر، نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانیِ خلاق است که هارولد بلوم آن‌ها را بر اساس آموزه‌های کریستوا، فروید و عرفان کابالایستی مطرح کرد؛ نظریه‌هایی که از یک‌سو ریشه در عقدهٔ ادیپ دارد و از دیگر سو به بینامتنیت ختم می‌شود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸؛ مدرس‌زاده و ارباب سلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶؛ پین، ۱۳۸۶: ۸۵). شاعر که از سایهٔ گریزناپذیرِ پدر ادبی می‌هراسد، به مجازهای جبرانی پناه برده و با آفرینش‌های ادبی و هنری در توهم استقلالِ خلاقانهٔ خود، خوانشی جدید از متنی اصیل می‌کند. شاعر دیرآمده از الگوهای از پیش خوانده‌شده برداشت جدید می‌کند؛ در حقیقت به‌جای آفرینش حقیقی، بازآفریننده‌ای می‌شود که نقوش، اندیشه و زبان اثر شاعر پیشین را بدخوانی کرده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰)؛ دیرآمدگیِ شاعر پسین، از او پسری سرکش می‌سازد که در پوششی دفاعی با این هنرِ به‌ظاهر خلاقانه، دست به فرافکنی می‌زند. در راستای این اضطراب نفس‌گیر، گاهی حتی به خوارداشت پدر و اثبات برتری خود می‌پردازد، اما واقعیت بینامتنی که تبیین رابطهٔ بنیادی متن است، نهایتاً شاعر را در جایگاه تسلیم قرار می‌دهد و ناچار به اعترافی می‌کند که در قالب زبان، اندیشه و آفرینش ادبی به تأثیرپذیری از پدر ادبی اقرار می‌کند (آلن، ۱۳۸۹: ۱۹۱ـ۲۰۶؛ سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵؛ مدرس زاده و ارباب‌سلیمانی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). بلوم معتقد است این فرایند سه گذرگاه را پشت‌سر می‌گذارد که هریک بر تعامل دوسویهٔ علت و معلولی بنا نهاده شده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۴ـ۱۹۸). از بین این گذرگاه‌ها، گذرگاه سوم این نظریهٔ شعری در آثار مولانا موضوعیت نداشته و بالطبع با این حکایت *مثنوی* تناسب و سازگاری ندارد و با فضای فکری حکایت نامتجانس می‌نماید؛ زیرا بزرگداشت عطار توسط مولانا محرز و ثابت‌شده است و عقب‌نشینی شاعر پسین در سایهٔ احترام به شاعر پیشین رقم می‌خورد و کشمکش شاعر دیرآمده، ستیزهٔ درونی او بین اضطراب از تکرار خط‌مشی شاعر متقدم و رهایی از ارادتمندی مضاعفی است که به پدر ادبی خود

دارد.

یکی از حوزه‌های مهم و گسترده در ادب فارسی، حوزهٔ عرفان و یکی از شاخص‌ترین شاعران صاحب‌سبک در آن، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است (شیمل، ۱۳۸۲: ۲۸). با وجود سرآمد بودن و برجستگی شاخصه‌های عرفان و تصوف و هنرورزی‌های شعری مولانا، تأثیرپذیری او از شاعران و داستان‌سرایان پیش از خود، از طریق مأخذشناسی محرز شده است (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۲؛ ابراهیم‌تبار، ۱۳۸۶: ۸۱). مولوی که خود تأثیرگذار و پدر ادبی شاعران دیرآمدهٔ پس از خود است، به‌نوعی وامدار و تأثیرپذیر اندیشه، زبان و بیانِ شاعران پیش از خود نیز است؛ شاعرانی که در سطوح مختلف بر آثار او سایه افکنده‌اند. لذا در این پژوهش به روش اسنادی و کتابخانه‌ای پس از تبیین نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانیِ خلاق هارولد بلوم، به شگردهای خلاقانهٔ مولوی و نبرد شاعرانهٔ او با پدران ادبی خود در حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا، در سطح فکری‌عرفانی پرداخته شده است تا مرز بین آفرینش‌گری و تأثیرپذیری شاعر مشخص و بازنموده شود.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون راجع به نظریه‌های اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق جز در سطحی محدود و در قالب چند مقاله، پژوهشی قابل توجه صورت نگرفته است که عبارت اند از: «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی» (مدرس‌زاده، ۱۳۹۴)؛ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در اشعار احمد شاملو» (امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۳)؛ «اقتباس از قرآن با نگاهی بلاغی» (صباغی، ۱۳۹۴) و «کارکردهای تداعی در بدخوانی خلاق حکایت درویش صاحب کرامات» از (اکبری گندمانی و همکاران، ۱۳۹۷).

کتاب‌های تخصصی بلوم با عناوینِ اضطراب تأثیر عبارت‌اند از: *نظریه‌ای در باب شعر* (۱۹۷۳م)، *نقشهٔ بدخوانی* (۱۹۷۵م)، *قبالا و نقادی* (۱۹۷۵م) و *شعر و سرکوب* (۱۹۷۶م) که هیچ یک به فارسی ترجمه نشده است. اطلاعات دربارهٔ این نظریه نیز

به‌شکلی کلی محدود می‌شود به: *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* (مکاریک، ۱۳۸۵)، *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته* (پین، ۱۳۸۶)، *فرهنگ نظریه و نقد ادبی* (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸) و *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی* (مدرسی، ۱۳۹۰).

## ۳. هارولد بلوم و آثار

هارولد بلوم، نویسنده، منتقد، استاد دانشگاه و نظریه‌پرداز آمریکایی، متولد یازدهم ژوئیه ۱۹۳۰م در نیویورک است. او صاحب آثار بسیاری است که در چهار گروه قابل دسته‌بندی است:

۱. مجموعه مطالعات انتقادی چندصدجلدی *چلسی هاوس* راجع به نویسندگان؛ این مجلات پس از گزینش و ویرایش توسط بلوم به قلم او مقدمه‌نویسی شده و به متونی مهم و کلیدی بدل شده‌اند (پین، ۱۳۶۸: ۱۵۴).

۲. مجموعه مطالعاتی دربارهٔ شعر رمانتیک: *اسطوره‌سازی شلی* (۱۹۵۹م)، *همزاد خیالی* (۱۹۶۱م)، *آیوکالیپس بلیک* (۱۹۶۳م) و شرح و تفسیرهایی در مجموعهٔ شعر و نثر ویلیام بلیک، ویراستهٔ دیوید اردمن (۱۹۶۵م).

۳. مطالعاتی در مورد میراث مدرنیستی رمانتیسیسم و روند تبدیل آن به امر والای آمریکایی: *شهود بیتس* (۱۹۷۲م)، *صور تخیل شایسته* (۱۹۷۶م) و والاس استیونس: *اشعار اقلیم ما* (۱۹۷۷م).

۴. شش کتاب راجع به نظریهٔ شعر: *اضطراب تأثیر: نظریهٔ شعر* (۱۹۷۲م)، *نقشهٔ بدخوانی* (۱۹۵۵م)، *قبالا و نقادی* (۱۹۷۵م)، *شعر و سرکوب* (۱۹۷۶م)، *جدال به‌سوی نظریهٔ تجدیدنظرطلبی* (۱۹۸۲م) و *گسستن آوندها* (۱۹۸۲م).

آثار و نظریه‌های بلوم، درمجموع در ادبیات معاصر مهم و تأثیرگذار است؛ این اهمیت از حیث دگرگونی نگرش منتقدان و هنرمندان به سنن ادبی، تاریخ ادبیات و حتی کتب مقدس است که چشم‌اندازهای تازه و جدیدی را فراروی آنان به تصویر کشیده است. در ادامه به تبیین دو نظریه از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌های هارولد

بلوم که این پژوهش نیز بر اساس آن‌ها انجام پذیرفته، پرداخته می‌شود:

**الف. اضطراب تأثیر**

هارولد بلوم این نظریه را در سازوکارهای شاعرانه مطرح کرد؛ تأثیر و تأثراتی که به‌رغم نگرش سنتی نشان‌دهندهٔ تعامل مهربانانهٔ اکنون و گذشته نیست، بلکه نشانگر نبرد ادیپی شاعران متأخر برای چیره گشتن بر متقدمان یا ایجاد تغییر در آن‌هاست (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). شاعران و نویسندگان که در فوبیای تأثیرپذیری از گذشتگان به سر می‌برند، واکنشی طبیعی نشان داده و به نبردی متناسب با این هراس می‌پردازند و شاعران پیشین که حکمِ پدرانی سایه‌گستر را دارند توسط شاعران ازپس‌آینده به پس‌زمینه رانده می‌شوند؛ شاعر یا شاعران دیرآمده چون پسران چموش در برابر کنشِ تأثیر پدر یا پدران، سرکشی کرده و تلاشی ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند: «تلاش در وارونه‌سازی و زدودن ایدئال‌های گذشتگان و بزرگان» (بلوم، ۲۰۰۰: ۲۱۸ به‌نقل از امیراحمدی و همکاران، ۱۳۹۳).

تلاش برای رهایی از سایهٔ پدر ادبی منجر به آفرینش‌های خلاقانه و هنری می‌شود؛ یعنی هنرورزی‌های خلاقانهٔ شاعران نتیجهٔ تلاش ناشی از دلهره و اضطراب تأثیر از گذشتگان است و این‌گونه است که از دید بلوم، اضطراب تأثیر عامل خلاقیت است (آلن، ۱۳۸۹: ۱۹۴). بلوم در کتاب *اضطراب تأثیرپذیری* (۱۹۷۳) با نگاهی نو، سنت ادبی، تاریخ ادبیات و برداشت کلیشه‌ای از کتاب مقدس را به چالش می‌کشد. نگاه نو و راهکار جدید او ریشه در دو سنت پیش از خود دارد و شالودهٔ آن بر اساس دو آموزه بنا نهاده شده است؛ یکی عقدهٔ ادیپ، از نظریات روان‌کاوانهٔ فروید و دیگری آموزه‌های کابالیستی (قبالالیستیِ) اسحاق لوریا، عارف یهودی، از تفسیر تورات است. بلوم با تلفیق این دو سنت، چیزی بیش از آموزه‌های این دو را ارائه داد و با اصلی تناقض‌آمیز، نظریه‌ای بحث‌برانگیز را در خدمت نقد شعر و ادبیات قرار داد؛ به‌طوری که به الگویی برای همهٔ تاریخ ادبی، دست‌کم در دوران پس از تألیف کتاب مقدس بدل شد. از این نظر، اضطراب تأثیرپذیری بلوم را می‌توان

به‌عنوان واکنش زایایی به خوانش‌های قبالایی کتب مقدس، نظریات خوانش نیچـه در کتاب *آنک انسان*، نظریهٔ ستیزهٔ فروید که مشخصهٔ مرحلهٔ ادیپی در روند رشـد آدمـی است در نظر گرفت (پین، ۱۳۸۶: ۸۵).

**ب. بدخوانی خلاق**

بدخوانی خلاق نتیجهٔ اضطراب تأثیر است. بدخوان خلاق در پاسخ‌گویی بـه پـدر ادبی است که موجودیت می‌یابد و جدال او با گذشتگان واکنشی است ناگزیر کـه در شیوهٔ ارائه و خلق اثر، زبان، بیان و سبک خود را به نمایش می‌گذارد؛ ایـن بـدخوانی مرحله‌به‌مرحله و روالی علت و معلولی دارد که در شکل دیالکتیک خود در نگاه کلی دارای تناقض نیز هست. بلوم سازوکار تأثیر شاعرانه را توصـیف مـی‌کنـد، از نظـر او سرایش شعر در گرو بدخوانی آثار پیشین است (مکاریک، ۱۳۸۵:۶۰). نگرش او و نیز عملکرد بدخوان خلاق اصلی تناقض‌آمیز دارد؛ به این معنا که از یک‌سو شاعر پیشین را تحسین می‌کند و از سوی دیگر در مقابل او موضع تدافعی می‌گیرد؛ یعنی به شاعر قبلی حسی آمیخته از تحسین و نفرت دارد؛ ازاین‌رو شعر شاعر پیشین را تحریف می‌کند و تلاش می‌نماید که توهم تقدم و نوآوری را در شعر خویش ایجاد کند به‌گونـه‌ای کـه خواننده حس کند از برخی جنبه‌ها از شاعر ماقبل خود فراتر رفتـه اسـت (سـبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۷۵). بدخوان خلاق چون از پیش، ذهنیتی تحسـین‌برانگیـز از شـاعر پیشین دارد به انکار او می‌پردازد و با اتخاذ شگردهایی از مواضع شـعری و شـیوهٔ او فاصله گرفته و اثر خود را متمایز می‌کند. شاعر متأخر با آفـرینش‌گـری و هنـرورزی، متوسل به شگردهایی می‌شود که در نگاه کلی و اولیه، خاص و منحصربه‌فرد به نظـر می‌آید و پیگیر خط‌مشی جدیدی است که از طریق آن سعی در اثبات برتری خود بر شاعر متقدم دارد. شاعرِ جوان می‌کوشد به خوارداشت شیوهٔ پدر ادبی دست یازد، اما در نهایت و به همان علت نخستین در برخی موارد به همان شیوهٔ سـابق و بـه همـان مسیر ادبی، زبانی، داستانی و فکریِ پدر می‌رود و بر اصول شعری پدر صحه می‌گذارد و به‌نوعی سر تسلیم در برابر گذشتگان فرود مـی‌آورد. بـدخوانی از نظـر او نقشـه و

الگویی دارد که مسیر بسیاری از شعرهای مهم را نشان می‌دهد که می‌باید از صافی آن گذشته باشد. این نقشه دارای سه گذرگاه متوالی است که «شش میـزان بازنگرانـه» را پشت‌سر می‌گذارد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). شاعر توانا به‌شکلی طبیعی و در پی دلهـرهٔ تأثیرپذیری از اثر پیشین، به خوانشی دست می‌زند که «شگردهای تودرتوی خودآفرینی شاعرانه به یاری آن‌ها ترسیم می‌شوند» (نوریس، ۱۳۸۵: ۱۸۶).

## ۴. شش میزان بازنگرانهٔ بدخوانی خلاق در سه مرحلهٔ دیالکتیکی

مرحلهٔ اول

۱. عقب‌نشینی از شیوه و مواضع گذشتگان؛ ۲. آفرینش مجازهای جبرانی

در آغازِ واکنش تدافعی، شاعر دیرآمده اظهار تبرّی از شاعر پیشین می‌کند و از شیوهٔ هنری و شاعرانهٔ پدر ادبی عقب‌نشینی می‌کند (مدرسی، ۱۳۹۰: ۴۲)؛ بنابراین نشانه‌های تأثیرپذیری از پدر را محدود کرده و هرآنچه دال بر اقتباس و تقلید و نقش‌پـذیری از اوست تا حد امکان از بین برده یا تغییر می‌دهد و با هنرورزی، شیوهٔ بیانی ادبی، زبانی، فکری و داستانیِ متمایزی را جایگزین آن می‌کند. شاعر جوان با آفـرینش مجازهـای جبرانی به مقابله با مجازهای تحدیدی می‌رود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸).

مرحلهٔ دوم

۳. الوهیت‌زدایی از پدر ادبی (پادوالایی شاعر متقدم)؛ ۴. خودتطهیری و پاک‌سازیِ ساحت خود (خودوالایی شاعر متأخر)

در این مرحله، شاعر جوان «با از بین بردن استقلال دیگری به خودآگاهی خود در جهان، عینیت می‌دهد» (لوید، ۱۳۸۷:۱۳۰). این عینیت‌بخشی به خودآگاهی خود با دور ریختن الهاماتِ شاعر پدر از ساحت شعرِ پسر روی می‌دهـد؛ شـاعر جـوان از شـاعر گذشته تقدس‌زدایی کرده و برای خود تقدس‌زایی می‌کند؛ یعنی از طرفی به‌شکلی بـه کم‌انگاشت شیوهٔ پدر دست می‌زند و از طرفی به بزرگداشت شیوه و طرز شاعری خود مبادرت می‌کند.

مرحلهٔ سوم

۵. تأثیرپذیری انقباضی و محدود؛ ۶. بازگشت پدرِ مرده در هیئت شاعر پسر

در گذرگاه سوم شعری انگار شاعر جوان از مواضع اولیـهٔ خـودش عقـب‌نشـینی می‌کند و در برابر قبول و نقش‌پذیری از شاعر گذشته نرمش نشان می‌دهد و سر تسلیم فرود می‌آورد: «این کار با کاستن از تأثیر او و نه انکار تمام‌عیار او انجـام مـی‌پـذیرد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹). شاعر پسر ناگزیر به پذیرش برخی از این تأثیر است که خـود شعر آن را آشکار می‌کند؛ در نتیجه شاعر پیشین در لباسی جدیدی از بافت زبان، بیان، تفکر و داستان در زمان بعد از خود ظهور کرده است. خاصیت بینامتنی، امکان انکـار صددرصدی تأثیر شاعر پیشین را از بین می‌برد و طرز فکر، بیان، زبان و ارائـهٔ سـخنِ شاعر پیشین به‌تناسب اقتضائات زمان شاعر متأخر فرصت بروز پیدا می‌کند.

**روایت عطار در تذکرة الاولیا از حکایت ابراهیم ادهم بر لب دریا**

«نقل است که ابراهیم ادهم روزی بـر لـب دجلـه نشسـته بـود و خرقـهٔ ژنـدهٔ خـود می‌دوخت. سوزنش در آب افتاد. کسی از او پرسید که ملکی چنان از دست بدادی چه یافتی؟ اشاره کرد به آب که سوزنم بازدهید. هزار ماهی از آب برآمد. هریک سـوزنی زرین به دهان گرفته. ابراهیم گفت: سوزنِ خویش خواهم. مـاهیکی ضـعیف برآمـد، سوزنِ او به دهان گرفته. ابراهیم گفت: چیزی که یافتم به ماندن ملک بلخ این اسـت. دیگرها را تو ندانی» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۰: ۱۲۶).

**جدول (۱): مقایسهٔ حکایت ابراهیم بر لب دریا در مثنوی معنوی و تذکرة الاولیای عطار نیشابوری**

| کنش | روایت مثنوی معنوی مولانا | | روایت تذکرة الاولیای عطار نیشابوری |
|---|---|---|---|
| ۱ | هـم ز ابـراهیم ادهـم آمـده اسـت کـاو ز راهـی برلـب دریـا نشسـت | | نقل است که روزی برلب دجله نشسته بود |
| ۲ | دلق خود می‌دوخت آن سلطان جان | | و بر خرقهٔ ژندهٔ خود پاره می‌دوخت. |
| ۳ | | | سوزنش در دریا افتاد. |
| ۴ | یـک امیـری آمـد آنجـا ناگهـان | | |
| ۵ | آن امیـر از بنـدگان شـیخ بـود شـیخ را بشـناخت سـجده کـرد زود | | |

| | | |
|---|---|---|
| ۶ | خیره شد در شیخ و اندر دلق او شکل دیگر گشته خُلق و خَلق او کاو رها کرد آن‌چنان ملکی شگرف برگزید آن فقر بس باریک‌حرف ترک کرد او ملک هفت اقلیم را می‌زند بر دلق سوزن، چون گدا | کسی از او پرسید ملکی چنان از دست بدادی چه یافتی؟ |
| ۷ | شیخ واقف گشت از اندیشه‌اش شیخ چون شیر است و دل‌ها بیشه‌اش چون رجا وخوف در دل‌ها روان نیست مخفی بر وی اسرار جهان | |
| ۸ | دل نگه دارید ای بی‌حاصلان در حضور حضرت صاحب‌دلان پیش اهل تن ادب بر ظاهرست که خدا زیشان نهان را ساترست پیش اهل دل ادب بر باطنست زانک دلشان بر سرایر فاطنست تو به‌عکسی پیش کوران بهر جاه با حضور آیی نشینی پایگاه پیش بینایان کنی ترک ادب نار شهوت را از آن گشتی حطب چون نداری فطنت و نور هدی بهر کوران روی را می‌زن جلا پیش بینایان حدث در روی مال ناز می‌کن با چنین گندیده حال | |
| ۹ | شیخ سوزن زود در دریا فکند خواست سوزن را به آواز بلند | اشارت کرد به دریا که سوزنم بازدهید |
| ۱۰ | صدهزاران ماهیِ اللهی‌ای سوزن زر در لب هر ماهی‌ای سر برآوردند از دریای حق که بگیر ای شیخ سوزن‌های حق | هزار ماهی از دریا برآمد هریکی سوزنی زرین بر دهان گرفته |
| ۱۱ | | ابراهیم گفت: سوزن خویش خواهم |
| ۱۲ | | ماهیکی ضعیف برآمد سوزن او به دهان برگرفته. |

| | | |
|---|---|---|
| ۱۳ | رو بـــدو کـــرد و بگفـــتش ای امیـــر ملـک دل بـه یـا چنـان ملـک حقیـر؟ این نشان ظاهر است ایـن هـیچ نیسـت تـا بـه بـاطن درروی بینـی تـو بیسـت | گفت: کمترین چیزی که یافتم به ماندن ملـک بلـخ ایـن است دیگرها تو ندانی. |
| ۱۴ | سـوی شـهر از بـاغ شـاخی آورنـد بـاغ و بسـتان را کجـا آنجـا برنـد خاصه باغی کاین فلک یک برگ اوست بلکه این مغز است وین عـالم چـو پوسـت برنمـــی‌داری ســـوی آن بـــاغ گـــام بـوی افـزون جـوی و کـن دفـع زکـام تـا کـه آن بـو جـاذب جانـت شـود تـا کـه آن بـو نـور چشـمانت شـود {بعد از وقفهٔ صد بیتی} ...چـون نفـاذ امـر شـیخ آن میـر دیـد ز آمـد مـاهی شـدش وجـدی پدیـد گفـت: آن مـاهی زپیـران آگـه اسـت شـه تنـی را کـاو لعـین درگـه اسـت ماهیـــان از پیـــر آگـــه مـــا بعیـــد مـا شـقی زیـن دولـت و ایشـان سـعید | |
| ۱۵ | سـجده کـرد و رفـت گریـان و خـراب گشـت دیوانـه ز عشـق فـتح بـاب پـس تـو ای ناشسـته‌رو در چیسـتی در نـــزاع و در حســـد بـــا کیســـتی؟ بـا دم شـیری تـو بـازی مـی‌کنـی بـا ملائـک تـرک‌تـازی مـی‌کنـی؟ | |

## ۵. اولین گذرگاه شعری بلوم (مرحلهٔ اول)

اولین عقب‌نشینی مولانا از عطار که حاکی از وسعت مشرب و بلندنظری او در جایگاه عرفانی است جایگزینی «دریا» به‌جای «دجله» است؛ استعارهٔ محبوبِ مولانا که به‌خاطر عظمت ظاهری مستعد پذیرش مفاهیم والا و باارزش است و ایـن واژه را بـه مقـام استعارگی از عالم غیب ارتقا می‌دهد؛ سـپس بـا طیفـی از معـانی عرفـانی، معنـوی و روحانی به‌طوری درهم‌تنیده می‌شود که به‌خاطر بسامد بالا در این کاربری در *مثنـوی* به نمادی از عالم وحدت بدل می‌شود که ناخودآگاه، معانی و مفاهیم فرعی‌تر را نیز به

ذهن متبادر می‌کند (آقاحسینی و معینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۲). دریا، برای عینیت‌بخشی به تجربهٔ شهودی مولانا محمل قابل اعتناتری نسبت به دجله است که می‌تواند به‌خوبی از عهدهٔ انتقال ذهنی مفهوم مدنظر راوی به مخاطب برآید و به بزرگداشت جایگاه معرفتی مولانا بینجامد؛ چراکه با توجه به گفتمان مخاطب محور و تعلیم مدار راوی، در تطبیق انگاره‌های ذهنی مخاطب با مابه‌ازای عینی سازگارتر است.

«دریا» گرچه برای تمام عارفان، کاربستی نمادین از ناخودآگاهی جمعی دارد، مولانا با آن سَر و سِرّی دیگر دارد که به‌لحاظ شبکهٔ اندیشگانی، پیچیده و درهم‌تنیده است (فتوحی، ۱۳۸۰: ۲۰۰) و بر افزودهٔ فکری مولانا، نماد به‌وجودآمده از استعاره را پربارتر می‌کند؛ به‌طوری‌که جز مفهوم حق و حقیقت، مفاهیمی چون صفا، خلوص، تزکیه و... را فرا یاد می‌آورد. در سراسر *مثنوی* از طریق تمسک به رمز و تمثیل امر محسوس با غیرمحسوس درمی‌آمیزد و امر عادی به امر متعالی بدل می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴).

«آن سلطان جان» تعبیر کنایه‌آمیز محترمانه‌ای از ابراهیم ادهم در *مثنوی* است که عطار، ساده و بی‌پیرایه از آن رد شده است؛ حقیقتِ «جان» در دنیای ذهنی مولانا چیزی جز «خبر» نیست و خبر است از نیستی و عدم که هر مفهومی به ضدش بهتر شناخته می‌شود و شناخت حقیقت هستی در گرو فهمیدن معنای نیستی است و وجود انسان، خود حجاب درک حقیقت است؛ بنابراین رهرو هرچه باخبرتر، آگاهی از نیستی بیشتر و در نتیجه بهره‌مندی از جان بیشتر و این خصیصهٔ اولیای الهی است که اشراف بر نیستی خویش دارند و به حقیقت هستی نزدیک‌ترند و در قلمرو جان سلطنت می‌کنند و برای خود به اعتبار تجلی و ظهور اسما و صفت الهی، قائل به وجودند و مقام هستیِ آنان بقای بالله است که در نتیجهٔ فنای فی الله حاصل شده است (خمینی، ۱۳۹۲: ۶۸۷ـ۶۸۲). رسالت راوی واصل به حق، همراه کردن مخاطب با خویش از خودآگاهی به ناخودآگاهی و عالم بی‌خبری است. از آنجا که بنیادی‌ترین موضوع عالم عرفان، جان است و مهم‌ترین دغدغهٔ عارف، ویرایش این نسخهٔ ازلی از سرمایهٔ الهی، با تعبیر

«سلطان جان» ضمن گوشهٔ چشم داشتن به طرح کرامـت از نـوع فراسـت عرفـانی و احاطه بر ضمایر انسانی و حقیقت وجودی، سخن از قلمرو شعر تعلیمی خود نیز کرده و همنوا با شخصیت حکایت، جولانگاه تربیتی خود را برای مخاطب تداعی می‌کند تا جایی که مولانا آنچه در شعرش به بیان می‌آورد نقد حال می‌خواند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴). راوی دانای کل که خود به مقام مرادی رسیده به‌عنوان راوی آشکار، با توصیف شخصیت ابراهیم وصف حال خود کرده است؛ مرادی که با تفرس صورت ملک پی به حقیقت ملکوتی مرید و حقیقت جهان هستی می‌برد؛ به‌عبارتی «فراست عرفانی» علمی است که به تفرس صورت از غیب مکشوف می‌شود (کاشانی، ۱۳۸۵: ۵۳) و تابعی از میزان تابش نور خدا بر دل عارف است و متعلق به «ربانیان» دانسته شده است که بـه مقام فنای صفات خود در صفات حق رسیده و متخلق به اخلاق الهی شده‌اند (قشیری، ۱۳۸۱: ۳۶۹). بنابراین آن‌گونه که باور ابوسعید ابوالخیر است، با محو صفات بشری در صفات لایزال الهی، فراست حاصل بی‌اختیاری مطلق متفرس و ناخودآگـاهی اوسـت (منور میهنی، ۱۳۶۶: ۱۶۴).

به این ترتیب «سلطان جان» تعبیر شایسته‌تـری از مولانـا در بزرگداشـت مشـایخ طریقت است که در ابیات آتی به‌طور مبسوط از بایستگیِ ادب باطن مـی‌گویـد و بـه «لزوم دل نگه داشتن» در محضر ارباب معرفت می‌پردازد (ابیات ۹ـ۱۵ جدول ۱). آنچه فرد بدگمان نهان می‌پندارد، نزد اهل فراست عیان است و بر بنده است کـه بـه مهـار بدبینی، بدگمانی و کج‌اندیشی مبادرت کنـد (نیکـویی و بخشـی، ۱۳۸۹: ۲۲)؛ چراکـه محضر ولیِ متخلق به خلق الهی که به بیخودی رسیده است به ارادهٔ حق، محضر خود حق است و ضمیر مرید مرکز توجه مراد در طول حاضریت خدا.

پیش اهـل دل ادب بـر بـاطن اسـت  زانکه دلشان بـر سـرایر فـاطن اسـت

(مولوی، ۱۳۸۲: ج۲، ۳۲۲۸)

پیرو همین توصیف احترام‌آمیز، با رعایت ساحت معنا در محور همنشینی عبارت «سلطنت فقر» تکمیل‌کنندهٔ مفاهیم حوزهٔ تصوف است و تعبیری شـاعرانه‌تـر از مقـام

«استغنا». این عبارت به‌کرات در متون صوفیانه بیان شده که تداعی‌کنندهٔ «الفقر فخری و به افتخر» است و بینش صوفیانهٔ مولانا را نشان می‌دهد و ارزشمندی و اختیاری بودن این نوع از فقر را مشخصاً برجسته می‌کند (زمانی، ۱۳۸۲: ۵۸۲).

«امیر» در متن شعر فرمانروای عالم ناسوت و «سلطان» پادشاه عالم لاهوت است که اهمیت و اعتبار سلطنتِ شیخ از مصرعِ «آن امیر از بندگان شیخ بود» آشکار و برجسته می‌شود و تلویحاً به برتری جایگاه ابراهیم ادهم پرداخته می شود؛ درحالی‌که عطار از شخصیت دوم حکایت با لفظ «کسی» یاد می‌کند. طبیعتاً طرح بحث و گفت‌وگو با امیر، آن‌هم امیری که قبلاً بندهٔ ابراهیم بوده نسبت به واژهٔ «کسی» بهتر و بیشتر می‌تواند ارزش گفتمان آن دو را نشان بدهد. کلمات و مفاهیم با حضور در حوزه‌های معنایی و شبکه‌های مفهومی است که معنای اصلی، مشخص و متمایز خود را می‌یابد (نیکویی و بخشی، ۱۳۸۹). ازاین‌روی لفظ امیر در کنار «سلطان جان» از رهگذر محور جانشینی و همنشینی، بسیار خوش‌تر نشسته است و بیشتر از عهدهٔ توصیف شخصیت دوم حکایت برآمده است.

تحیر امیر از دلق‌دوزی ابراهیم در ابتدا ناشی از جهل و نوعی عکس‌العمل عوامانه است و سجدهٔ او نیز نه از سر انگیزه‌ای ماورایی بلکه به‌صرف آشنایی قبلی و مقام دنیایی سابق شیخ ظاهر می‌شود؛ در واقع راوی با انتساب دو کنش «خیره شدن و سجده کردن» به شخصیت فرعی، از شیوهٔ روایت عطار عقب‌نشینی کرده است.

عبارت «رها کردن ملک شگرف و برگزیدن فقر» در *مثنوی* به‌جای «از دست دادن ملکی چنان» در تذکره به کار رفته است. بدیهی است که در تعبیر مولانا دو عنصر آگاهی و اختیار، ترک تعلقات دنیوی را به فضیلت و حسن بدل می‌کند و در تعبیر عطار به نظر اجباری است که نمی‌تواند بیان‌گرِ ارزشِ ترک ملک باشد؛ فقری که برگزیدنی باشد حتماً مورد افتخار است (خزاعی، ۱۳۹۰: ۱۸؛ جعفری، ۱۳۹۲: ج۹، ۱۰۴ـ۱۰۵). دانش فقر به‌انضمام سلوک عملی و کشف و شهود، فقر کمال‌گرایانهٔ مولانا را به وجود می‌آورد که آمیزه‌ای از علم و عمل یا عرفان نظری و تصوف است

(زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۹۶۵). در روایت عطارِ پـدر، عبـارت «از دسـت دادن» از عهـدهٔ توصیف عمل ابراهیم چنان‌که باید و شاید برنیامده است.

شگرد خلاقانهٔ دیگر مولانای پسر نسبت به عطارِ پدر، کاربست کرامت «وقوف بر ضمایر» است که ذهن امیر را بی‌سخنی می‌خواند و از آنجا که اشـراف بـر خـواطر از جمله کراماتی است که با اصول و قواعد روان‌شناسی جدیـد، قابـل توجیـه علمـی و پذیرفتنی است (غنی، ۱۳۷۵: ۲۶۶)، مولانا با تقـدیم ایـن کرامـت فرعـی راه را بـرای پذیرش کرامتِ «تصرف در موجودات» در ذهن مخاطب امروزی هموارتر و با خلـق ویژگیِ جاسوس‌القلوبی، برای کرامت بعدی علت‌سازی می‌کند و از طرفی «کرامت از مواهب حق است نه از مکاسب بنده» (هجویری، ۱۳۸۱: ۲۸۴). موهبتی بودن کرامـت جاسوس‌القلوبی (فراست عرفانی) و خارج بودن آن از اختیار و تصرف انسان، طبیعتـاً منجر به فروتنی، خشوع و خاکساری بیشتر صاحب کرامت می‌شـود و بـا شخصـیت ابراهیم سازگاری دارد. شیوهٔ مستقیم روایت مأخذ، تبدیل به تک‌گویی ذهنی در روایت پسین شده است و طرح کرامت شیخ در ابیات بعد غیرمستقیم پرده از ذهن‌خوانی شیخ برمی‌دارد؛ درحالی‌که تذکره فاقد این شگرد است و کرامت ابراهیم در جواب پرسش مستقیم شخصیت فرعی به منصهٔ ظهور می‌رسد.

طرح اصطلاحات عرفانی به بهانهٔ توصیف شخصیت، از دیگر آفـرینش‌گـری‌هـای مولاناست؛ از آنجا که مولانا از استفادهٔ تصنعی از این اصطلاحات رویگردان است مگر به دلایل ثانویه‌ای چون تأکید بر مفهوم عرفانی و اهمیت بخشیدن به مطلب صـوفیانه (شیمل، ۱۳۸۲: ۷۸). بنابراین کاربرد آن‌ها در شعر، طبیعـی اسـت و در راسـتای ایـن هدف، ضروری، تأمل‌برانگیز و چاشنی‌بخش می‌نماید. احاطهٔ ابراهیم بر ذهن‌ها به روان بودن «خوف و رجا» در دل‌ها مانند شده است و حالت همیشگی قلب عرفا را یادآوری می‌کند که در وضعیتی بین خوف و رجا هستند تا جایی که به حکمت ربوبی بعـد از تعبیهٔ این حالت، با امتزاج آن دو اعتدالی در عارف پدید آید که مزاج انسان مستحکم شده و کمال‌گرایی اختیار کند (کریم‌پور و یوسف‌پور، ۱۳۹۳). رجا صفتی عیسـوی و

خوف، صفتی یحیوی و جمع آن دو به کمال و به‌تناسب، صفتی محمدی دانسته شده (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۴۴) که خاتم پیامبران اکمل انسان‌ها و ابراهیم از اکمل اولیای الهی به شمار می‌آید، «پیر، وجد، ظاهر و باطن» از دیگر اصطلاحات عرفانی روایت شاعرند که با حال‌وهوای عرفانی در فضای حکایت، نمود بیشتری می‌بخشند.

عقب‌نشینی دیگر مولانا خلاقیت او در نحوهٔ آغاز کرامت دوم است که سوزن را «می‌اندازد» اما در روایت عطار سوزن «می‌افتد»؛ شاعر دیرآمده در پی برجسته کردن عنصر آگاهی، اختیار و آزادی برای تحقق فضیلت است و ارزشمندی و فضیلت‌مندی، غایت انسانیت و فرجام بایسته و شایستهٔ بشر به حساب می‌آید (Eshete, 1982: 497) تا شائبهٔ سهو و اتفاقی بودن امری را که در راستای ارادهٔ خداست و در طول آن محقق می‌شود از ساحت عمل شیخ دور کند و برای اختیار آدمی در جریان امور و افعال ارزش قائل شود تا وصلهٔ تصادفی بودن به دامنِ روایتش نچسبد.

«اللهی بودن ماهیان» در کنار آگاهانه بودن فعل شیخ، نشان از «تجاذب جان‌های پاک یکدیگر را» دارد که از نوع کشش بین هم‌سنخ شخصیت و هم‌سنخ عمل یا کنش انسانی است که در عالم کثرت رنگ و بوی وحدت به خود گرفته است (سجادی، ۱۳۶۲: ۵۷).

زانکه جنسیت عجایب جاذبی است  جاذب جنس است هرجا طالبی است
(مولوی، ۱۳۸۴: ۶۴۱)

«دریای حق و سوزن‌های حق» عباراتی هستند که بر این باور صوفیانه صحه می‌گذارند که خواست آفریده‌ها در مسیر مشیت الهی به فعلیت می‌رسند و جز آنچه پروردگار اراده کند رقم نمی‌زنند (طوسی، ۱۳۷۲: ج۱، ۴۲۹، ۴۴۳ و ۴۷۸).

«وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت» در صفتِ «اللهی« و در تکرار لفظ «حق» نمود بیشتری پیدا کرده است (طباطبایی، ۱۳۶۴: ج۵، ۸۲).

شیوهٔ تدافعی دیگر شاعر دیرآمده در برابر عطار پدر در سطح فکری‌عرفانی، مقایسهٔ عالم ماده و عالم بالاست و این تضاد را در گفت‌وگویی که با امیر ترتیب می‌دهد در

قالب مقایسه به نمایش می‌گذارد و امارتِ اکنونِ امیر و امارت گذشتهٔ خـویش را در برابر ملک دل به روش مقایسه، ناچیز و بی‌مقدار توصـیف کـرده و بـه خوارداشـتش می‌پردازد و در این بخش نیز از پدر موفق‌تر است.

باید توجه داشت که ظاهر و باطن به «مطلق» و «نسبی» تقسیم مـی‌شـوند؛ بـاطن، مطلق ذات الهی و ظاهر، مطلق اعراض عالم مادی. سایر حقایق نسبت به مادون خود باطن و نسبت به مافوق خود ظاهرند. کل عالم ظهور حق است و ماسـوا مظهـر او و نسبت به ذات حق ظاهرند و او باطن. انسان نیز به‌اعتبـار تـن مـادی، دارای ظـاهر و به‌لحاظ روح ملکوتی دارای باطنی است. انسان از حیث ظاهر کوچک‌تر و ضعیف‌تر از بسیاری از موجودات است و در نتیجه فرع جهان و از نظر باطن بزرگ‌تر از ماسـوا و اصل آن؛ حتی فراتر از جهان ماده (عالم اصغر) تحـت عنـوان عـالم اکبـر خودنمـایی می‌کند (فنایی اشکوری، ۱۳۹۱: ۱۵).

«بوی» استعارهٔ آشکاری از «حقیقت» و «زکام بودن» کنایه از بی‌بهرگی از معرفت الهـی است. منظور از «بویی که جاذب جان می‌شود» می‌تواند انسان کاملی باشـد کـه هـدایتگر به عالم معناست و «نور» مجاز از قوّت باصرهٔ باطنی اسـت کـه دیـدن حقـایق معنـوی را میسر می‌کند. درست است که زبـان عرفـان تجربـهٔ اصـیلی را در خـود دارد و در مسـیر رساندن این تجربه به حوزهٔ آگاهی شکل می‌گیرد، مفاهیم گزاره‌های *مثنوی* کـه بـه‌خـاطر اصل مخاطب‌مدار و تعلیمی محورش با دنیای ذهنی اقشار مختلف اجتماعی گره خـورده، سخت به برداشت مخاطبان از جهان نزدیک شده است و از این رهگـذر و بـا توجـه بـه متن و شبکهٔ مفهومی، استعارات نیز توجیه و تفسیر می‌شوند. زیست جهان اسـتعاره‌هـایی چون «نور» و هم‌بسته‌های آن با توجه به فراست عرفانیِ سرچشمه‌گرفته از نور خـدا و در ارتباط با گروه‌های اجتماعی معنا می‌یابد؛ به‌طوری‌که نهایتاً تعاملات جهان ذهنی مخاطـب و ساختار جان ادبی نمود می‌یابد و تأثیر متقابل آن‌هـا مشـهود اسـت. در روایـت عطـار، بسامد تعاملات زبانی و مفهومی کمتر است؛ زیرا عاری از این آرایـه‌هـا صـرفاً بـه‌شـکلی مستقیم‌تر به بیان مسائل عرفانی پرداخته است (شمس‌الدینی لری، ۱۳۹۲: ۷۷).

تلاش هنری دیگر شاعر دیرآمده، افزایش کنش حیرت برای امیر در پایان ماجرا است که – خلاف آغاز ماجرا– نه‌تنها ناشی از ضعف و از سرِ جهل نیست که نشان از معرفت و آگاهی می‌دهد؛ حیرتی که پیامبر اکرم(ص) آرزویش را می‌کرد و طلب می‌کرد که «اللهمَ زدنی فیکَ تحیراً» (سبزواری، ۱۳۹۱: ۵۳). ابن‌عربی در تفسیر این حدیث آورده است: «خداوندا، بر من نزولاتی فروفرست که عقل آن‌ها را از تمام وجوه محال می‌داند تا اینکه عجزش را از ادراک آنچه شایستهٔ صفات جلال توست بداند» (۱۹۷۵: ج۴، ۲۶۵). حیرت عالی یا حیرت محمدیه در بستری از ادراک صورت می‌گیرد (عفیفی، ۱۳۷۰: ۴۱) و علامتی است از آمادگی روحی سالک برای سلوک عرفانی؛ بنابراین زیادی حیرت سبب زیادی معرفت قلبی انسان کامل، دال بر دست‌یابی به ژرفای حقایق عالی و گواه بر ازدیاد تجلیات مختلف است (ابن‌عربی، ۱۹۷۵: ج۶، ۲۱۷–۲۲۳). از آنجا که این تجلیات به‌نوعی حق را می‌شناساند و ادراکات متعالیِ حاصل از کشف و شهود بر حیرت می‌افزاید، خلق کنشِ «تحیر» در ابتدا و انتهای حکایت *مثنوی*، به عدم انفعال روح اشاره دارد و نشان از قابلیت پذیرش حق و حقیقت‌جویی فطری انسان دارد؛ سرگشتگی و تحیر نشان از رؤیت جمال و جلال الهی دارد و زدایندهٔ اوهام و اندیشه‌های پریشان است و ازاین‌رو در مقام جمع حاصل می‌شود و می‌تواند یکی از نشانه‌های سالک طریقت باشد. روایت گذشته فاقد این قرینه‌سازی هدف‌دار در طرفین حکایت است.

حیرتی باید که روبد فکر را  خورد حیرت فکر را و ذکر را

جاذبهٔ انوار الهی، عارف را به‌دنبال خود می‌کشاند و به‌محض رسیدن به مقصد عرفانی، مقصد بالاتری را به او نشان می‌دهد؛ یعنی با کشف حقیقت، حجابی دیگر می‌افتد و حقیقتی دیگر سالک را به خود می‌خواند و این تسلسل تا جایی پیش می‌رود که در جوار خدا به فنا می‌رسد و در پی آن به بقا. نهایتاً سلوک عارف به تحیر و گم‌گشتگی منتهی می‌شود؛ تحیری که بر ناشناختگی خدا و عجز بنده دلالت دارد (کریم‌پسندی و احمدی، ۱۳۹۷). سیر تکوینی حیرت در شخصیتِ رهگذر را بنا بر این

اصل می‌توان توجیه و تفسیر کرد؛ چاکر پیشین با پس زدن پرده‌های حجاب، به کشف حقیقتی نائل می‌شود که او را از سرگشتگی و ناتوانی در شناخت معانی عالی وادار به کرنش می‌کند و از مقام دنیایی غلامی و بردگی و سپس امیری به جایگاه والای بندگی و عبودیت حق ارتقا می‌دهد؛ زیرا ولیِ خدایی چـون ابـراهیم در مقـام خلیفةاللهـی و اوتادی به تجلیگاه جلالیت معبود بدل می‌شود تا جایی که کـرنش در برابـر او حکـم کرنش در برابر خداوند را دارد. سجدهٔ آغاز حکایت شکلی متعارف از احترام ظاهری است که روح، ایمان و اعتقادی بر او حاکم نیست؛ اما سجدهٔ معرفت‌آمیز در فرجام کار تجلی وحدت بین خالق و مخلوق است و از آنجا که بهترین تجلیگاه حقیقت مطلـق، انسان کامل است که به مقام آینگی رسیده است تا منعکس‌کننده و نشان‌دهندهٔ صفات ربوبی باشد، ولی‌الله جز به خدا تعلق ندارد و دوگانگی میانِ خود و خدا را نفی می‌کند (ترمذی، ۱۴۲۲: ۱۳). ازاین‌رو سجده در برابر او سجده در برابر حق است؛ به مشیت او ماهی خلاف طبیعت خود رفتار می‌کند و ابراهیم نیز وسیلهٔ جریان فیض الهی شـده و به اذن خدا به مقام ولایت و تصرف در خلق می‌رسد؛ اگرنه باوری جز این، در عـالم عرفان رنگ شرک به خود می‌گیرد و مثال بت‌پرستی است نه خداپرستی. بنابراین سـجدهٔ امیر دلالت بر نفی ماسوی‌الله و اقرار به فرمانروایی مطلق پروردگار دارد؛ ماسوی‌اللهی کـه امارت جزئی از آن ـاعتباری و موقتـ از آنِ بنده است. دیوانه شدن امیر هم پیرو سـخنان قبل نه نوعی عارضهٔ روانی و نه یک نوع بیماری و ضـعف، بلکـه ناشـی از کمـال عشـق الهی است و پرورش قوای روحی است.

## ۶. دومین گذرگاه شعری بلوم (مرحلهٔ دوم)

با توجه به ارادت قلبی مولانا به عطار و اذعان به این واقعیت در جای‌جای آثـارش و تعارض روح بلندمنشانهٔ عرفان با الوهیت‌زدایی و اهریمنی‌سازی، دگردیسی حکایت و بازخوانی مولانا مؤلفه‌های حاکم بر گذرگاه دوم از نظریهٔ بلوم را فی‌نفسه پس می‌زند؛ چراکه شاعر دیرآمده از تقلید خود از شاعر گذشته نه‌تنها ناراضی نیست بلکـه بـه آن مفتخر است و صرفاً آنچه به تفکر حاکم بر حکایت و پیام اخلاقی‌عرفانی مندرج در آن

تشخص و برتری بخشیده، ساختار روایی، زبانی و ادبی حکایت است که البته محصول هنر ذاتی شاعرِ پسین است بدون اینکه در ضمیر ناخودآگاه شاعر، انگیزه و دلیلی برای تقدس‌زدایی از عطار وجود داشته باشد. عمده هنر شاعر پسرو این است که بدون وجود انگیزهٔ کم‌انگاشتگی شاعر پیشرو و تفکر مسلط بر روایت او به برجستگی پیام او می‌پردازد که به‌عکس از سر بزرگ‌انگاشتگی است که صرفاً در روایت مولانا طوری بازنمایانده می‌شود که هرگز پیش از آن به آن کیفیت بیان نشده است؛ بنابراین به شگردهای خلاقانهٔ مولوی که به‌مدد آن‌ها به این تمایز فکری نائل آمده است پرداخته می‌شود تا مشخصاً علل برتری فکری بازنموده و در چهارچوب نظریهٔ بلوم توجیه شود و به این ترتیب، گذرگاه دوم در این واکاوی نیز عاطل نمانده باشد.

### ۶ـ۱. شگردهای برتری‌جویانه در مثنوی

**نمادسازی:** استعاره به‌خصوص در بسامد بالا نمایانگر هیجان و عواطف پرشور و گونه‌ای گریز از واقعیت است و استعاره در ساختار تمثیلی با پی‌رنگ داستانی، کمابیش با خردورزی نسبت می‌یابد و میدان‌دار متون تعلیمی می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۹). استعاره هنگامی که پرورده شود تبدیل به تمثیل می‌شود و وقتی دایرهٔ مصادیقش پابه‌پای گسترش‌یابی به‌واسطهٔ تکرار روشن‌تر، قابل فهم‌تر و همگانی‌تر گردد بدل به نماد؛ بنابراین مولانا با سمبل‌آفرینی سطح فکری‌عرفانی کلام خود را عمق بخشیده تا فهم معنی در لایه‌های پیچیده‌تر از لفظ درک و دریافت شود؛ مثلاً لفظ «دریا» با منظوری غیر از معنی متعارف رمزگذاری می شود و با عبارت «دریای حق» و با توجه به قراین لفظی و معنوی موجود در حکایت و در شنیده‌های گذشته، رمزگشایی می‌شود. «باغ» نیز با تکرار در تمثیل پایانی و با تکیه به قرینه‌های لفظی و معنوی، سمبلی از عالم امکان معرفی می‌شود؛ باغ دنیوی که سرشار از زندگی است می‌تواند با تمام شکوهش، انعکاسی از باغ ملکوتی باشد (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۲۲). سمبلیسم عرفانی، شگرد خاص مولانا برای برتری‌جویی بر گذشتگان است و از این لحاظ در روایت خود از عطار پیشی گرفته است و سخن خود را به کلام عارفانه نزدیک‌تر کرده؛ چراکه

زبان عارفان، زبان «اشارت» است نه زبان «عبارت» (غزالی، ۱۳۸۰: ۳ـ۴). تجربـه‌هـای شهودی در عالم عرفان به‌مدد نماد بارزتر می‌شوند و به‌عکس تشبیه که بـا تجربیـات سطحیِ عینی در ارتباط‌اند، نمادها با تجربیات درونیِ عمیق سنخیت بیشتری دارند؛ به سخن دیگر مفاهیم انتزاعی با نماد تحقق پیدا کرده و زندگی مـی‌یابنـد (نویـا، ۱۳۷۲: ۲۶۸).

**تغییر شخصیت فرعی:** جایگزینی «امیر» بـه‌جـای «کسـی» بـیش از اینکـه باعـث تشخص شخصیت فرعی باشد، غیرمستقیم ارزش وجودی «ابـراهیم ادهـم» را نشـان می‌دهد و برجستگی خاصی به او می‌بخشد.

**نحوهٔ توصیف شخصیت‌ها:** عبارت توصیفی «سلطان جان» برای شیخ و نیز توصـیف امیری که پیش‌تر بنده‌ای از بندگان ابراهیم ادهم بوده ـکه به مقام سلطنت جـان‌هـا رسـیده استـ جز اینکه به خوارداشت مناصب دنیایی می‌پردازد، شکوه و عظمت جایگاه شـیخ را بیش از پیش نشان می‌دهد و روایت مولانا را یک سروگردن بالاتر از روایت عطـار قـرار می‌دهد.

معرفی امیر به‌عنوان بندهٔ سابق شیخ، اهمیت عمل شیخ را در ترک جلال و جبروت تعلقات دنیوی به‌خوبی ترسیم می‌کند و میزان مناعت طبع و بلنـدنظری‌اش را آشـکار می‌سازد که شیوهٔ حکایت‌پردازی مولانا را با اختلاف زیاد در جایگـاه والاتـری قـرار می‌دهد؛ گویی شاعر دیرآمده با کاربست این شگردها از شخصیت‌پردازی سنتی، بیان ساده و مستقیم عطار تبری جسته است.

**بهره‌گیری از صنعت التفات در میان و پایان حکایت:** مولانا در بیت هشت به‌بعد سر به‌سمت مخاطب می‌چرخانـد کـه مـی‌توانـد واقعـی یـا فرضـی باشـد؛ تخاطـب «بی‌حاصلان» با حرف ندایِ «ای» صـورت گرفتـه کـه باعـث برجسـتگی مخاطـب و کشاندن او به وادی پرهیاهوی حکایت می‌شود و به فضای تمثیلـی داسـتان نشـاط و حرکت و پویایی می‌بخشد؛ ساخت ندایی و امری بارزترین نمونه‌های نقـش کـارکرد ترغیبی *مثنوی* با جهت‌گیری مخاطب برای به واکنش واداشتن شنونده است (انوشـه،

۱۳۸۱: ج۲، ۷۴۶ـ۷۴۷). روایت مولانا بنا بر بلاغت گفتاربنیاد و تعلیم‌محور و با رویکرد مخاطب‌مدار به‌شکلی محسوس از روایت عطار متمایز شده و ماهیت اجتماعی‌اش را آشکار کرده است؛ از میان آفرینش‌گری‌های مولانای دیرآمده «التفات» به‌تعبیری مخاطب را از انفعال در می‌آورد (توکلی، ۱۳۸۹: ۸۴ ) و با ترغیب و تحریک احساسات شنونده، او را تا ایجاد حس همدلی با شخصیت‌ها پیش می‌راند. «بی‌حاصلان» که صفتی کنایه از موصوف است می‌تواند قابل اطلاق بر هرکس در هرجای دنیا باشد و طیف وسیعی از مخاطبان را در بر گیرد که به‌دلیل نداشتن فراست صوفیانه بی‌حاصل هستند. در التفات پایانی، گشت از غایب به مخاطب، عباراتِ «ناشسته‌رو، با دم شیر بازی کردن و بر ملائک ترک‌تازی کردن»، همه کنایاتی از موصوف است؛ از مخاطبی عام در تمام گسترهٔ هستی که با گناه، آیینهٔ جان غبارآلود کرده و حقیقت وجودیِ خویش را که در انسان کامل تجلی کرده، فراموش و ترک ادب باطن نموده است. جهان‌شمولی آموزه‌های حاصل از گزاره‌های اجتماعی حکایت، به‌نوعی حکایت از تأثیر متقابل اجتماع انسانی بر اثر تعلیمی دارد. لزوم حفظ ادب باطنی در برابرِ انسان کامل نشان از وقوف شیخ بر سرایر باطن امیر دارد و تلویحاً التفات از غایب به مخاطب عام نشان‌دهندهٔ یکی شدن آوای مولانا با شخصیت ابراهیم ادهم است؛ چراکه از او گفتن به‌نوعی از خود گفتن است و راوی با پردازش شخصیت، زبان حال خود می‌کند. رولان بارت نیز بسیاری از روایت‌های سوم شخص را در اصل، اول‌شخص می‌داند به‌طوری که قابل تغییر به اول شخص است (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۳۴). بهره‌گیری از صنعت چندمنظورهٔ التفات، روایت مولانا را پله نه که پله‌هایی فراتر از روایت عطار نشانده است که البته به‌مدد همان ذوق عرفانی مضاعف و نیروی ذاتاً برتری‌جویندهٔ شیوهٔ روایتگری مولانا حاصل شده است.

**تداعی خاطراتی ازلی از رهگذر التفات:** مولانا با ابیاتی که حکم نتیجهٔ حکایت دارد، تداعی یادهای خاطره‌انگیز ازلی کرده است؛ فرایاد آوردن نقطهٔ آغازین آفرینش و گره خوردن به باورهایی که گویی از آن دور افتاده و به دست فراموشی سپرده‌ایم

(توکلی، ۱۳۸۹: ۵۵۲). یادآوری ستمی که فرشته‌ای ابلیس‌نام بر خویشتن کـرد و نیـز تذکار ظلمی که توسط انسان بر خویش به‌تبعیـت شـیطان مـی‌کنـد و در گمراهـی و غبارافشانی بر آیینهٔ وجود، از فرشتهٔ عصیانگر نیز در این ستمکارگی پیشی مـی‌گیـرد. شگردهایی که روایت خطی عطار پدر فاقد آن اسـت و در خاصـیت دیـالکتیکی اثـر عرفانی و نیز سیر تکاملی بینامتنی، بدل به حکایتی بی‌نقص‌تر در روایت مولانای پسر می‌شود.

**مونولوگ‌پردازی:** مولانا در ادامهٔ سنت مکالمهٔ صوفیان، گفت‌وگوهای فراوانی خلق می‌کند که گاه حکایت از نفوذ مکاشفات انفسی به قلمرو آفاق اسـت و گـاه حـدیث نفسی است که آوای راوی از آن شنیده می‌شود و این نشانگر و بیان‌کنندهٔ جانداری و اصالت گفت‌وگو در جهان *مثنوی* است (تـوکلی، ۱۳۸۹: ۱۰۸ـ۱۰۹). شـاعر بـا طـرح تک‌گویی ذهنی به‌جای گفت وگوی مستقیم حکایت تذکره، روش شخصـیت‌پـردازی غیرمستقیم را برگزیده و ضمن افزایش محتـوا بـر درون‌مایـهٔ داسـتان افـزوده اسـت. ذهنیت‌گرایی ضمن ایجاد فضاسازی مناسب برای خلق کرامت ضمیرخوانی شـیخ، بـا حال‌وهوای عرفانی حکایت عجین‌تر و برای پیشبرد مفهوم والای عرفـانی، سـازگارتر است.

**کنش آفرینی در طرفین حکایت:** در روایت عطار رهگذری ناشناس، بعد از طرح پرسشی، مثل شهاب‌سنگ از صحنهٔ داستان محو می‌شود؛ اما «امیرِ» روایـت مولانـا بـا سجده‌ای در آغاز و پایان حکایت با دو رویکرد ظاهری و حقیقی، انعطـاف‌پـذیری و حریت و حقیقت‌جویی نوع انسـان را بـه تصـویر مـی‌کشـد. ایـن هنـر جـز قـدرت شخصیت‌پردازیِ پویانمایانه و باورپذیرانهٔ شاعر، نشانگر نوعی تیپ‌سازی است کـه از شیوهٔ داستان‌پردازانهٔ سنتی به سبک عطار فاصله می‌گیرد؛ نمایشگر انسان‌هایی که در هر زمان و هرجا هستند و با اثبات حقانیتِ گفتار صاحب‌نفسی، طرز فکر عوض می‌کنند و متحول می‌شوند.

**خلق کرامت:** مولانا با انتساب دو کرامت به ابراهیم، عظمت وجودی انسان کامل را

یادآور می‌شود.

**انتخاب آگاهانهٔ کلمات:** شاعر پسر با انتخاب «افکندن سوزن» به‌جای «افتادن سوزن» و «ترک کردن» و «برگزیدن فقر» به‌جای «از دست دادن» عنصر آگاهی را وارد عمل شیخ و آن را بدل به فضیلت کرده؛ فضیلتی که منشأ معرفت نهایی امیر در فرجام کار می‌شود. راوی پسر به تأسی از فیلسوف بزرگ یونان گوشزد می‌کند که سلسله‌جنبان امور و تحولات بزرگ نه تصادفات، بلکه، انتخاب‌ها، اختیارات و اعمال آگاهانهٔ ماست (ارسطو، ۱۳۷۸: ۵۵). معرفتی که بزرگی عارف را رقم می‌زند فراتر از یک اتفاق معمولی است و دل کندن از دنیا و مافیها آنقدر خطیر است که پاداشی چون ملک ملکوت بایستهٔ آن است.

**به‌کارگیری اصطلاحات عرفانی:** «سلطنت جان، ملک دل، خوف، وجد، رجا، حق، فقر و اللهی» همه، بار صوفیانه خاصی به دوش می‌کشند و بر پیکرهٔ حکایت عرفانی خوش نشسته و با روحیهٔ صوفی‌گرایانه سازگار است و مولانا تعمد دارد که از کلمات تخصصی این حوزه هم برای تبیین و بسط معارف الهی استفاده کند و از کلمات ساده و عوامانه‌پسند عطار فاصله گرفته است.

**استفاده از صنایع ادبی:** بهره‌گیری از آرایه‌هایی چون مجاز، سجع و واج‌آرایی باعث التذاذ شنیداری و موسیقیایی است و صنایعی چون واژه‌آرایی، تضاد، نماد، استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه، تمثیل در خدمت تأیید و تحکیم مفاهیم عرفانی اصلی و فرعی باعث برتری در شیوهٔ سخن‌سرایی مولانا نسبت به عطار است؛ مثلاً تمثیل باغ و شاخ و... همراه با تکرار واژهٔ «باغ» یکی از راهکارهای شاعر برای تأکید معنا و تجسم و عینیت‌بخشی عالم لاهوت در برابر عالم ناسوت و نیز تبیین مفاهیم ناب و انتزاعی مندرج در حکایت است.

## ۷. سومین گذرگاه شعری بلوم (مرحلهٔ سوم)

در آخرین گذرگاه شعری، خاصیت بینامتنی ـ که از آن گریز و گزیری نیست ـ باعث بروز تأثیرپذیری مولانا از عطار می‌شود؛ یعنی عدم استقلال متون شامل اثر مولانا و

*مثنوی* و بالطبع حکایت مذکور نیز می‌شود و عدم خودبسندگی متن، ناگزیر خود را در آموزه‌های عرفانی و پیش‌زمینهٔ ذهنی شاعر پسرو (مولانا) نشان می‌دهد؛ بنابراین شاعر پسر در مواردی تسلیم شاعر پدر می‌شود و به‌شکلی محدود به‌شیوهٔ ادبی پدر نزدیک می‌شود و حکایت *مثنوی* رنگ و بوی حکایت تذکره به خود می‌گیرد. جلوه‌هـایی از این تسلیمِ شاعرِ دیرآمده در سطح فکری‌عرفانی به‌ترتیب زیر است:

**تمثیل‌پردازی**: در نگاه کلی، برگزیدن قالب و ظرف کلی تمثیل، محـوری‌تـرین و گریزناپذیرترین شگرد ادبیات تعلیمی است که بیش و پیش از انتخاب راوی، محصول معین ذائقهٔ مخاطبان از اقشار مختلف اجتماع است و از رهگـذر ایـن شـیوهٔ دلخـواه، هدف کارکرد اجتماعی قصه که ارتباط با طیف وسیعی از گروه‌های اجتمـاعی اسـت، تحقق می‌پذیرد (نک: فاضلی و بخشی، ۱۳۸۷).

**جامه‌دوزی**: دوختن جامه کنشی برای به نمایش گذاشـتن جنبـه‌هـایی از زنـدگی عارفانه کاربرد داشته و با ریشه داشتن در همهٔ ادیان الهی، نمادی از تصوف و رهبانیت محسوب می‌شده و دارای کهن‌ترین تعبیرات دینی و همچنین صوفیانه است (شـیمل، ۱۳۸۲: ۲۲۵ و ۲۲۶) که بنا بر آموزه‌های ادبی متصوفانه در زنجیرهٔ تسلسل بینـامتنی در روایت عطار و مولانا، از حلقه‌های مشترکی است که به‌شکل عنصـری گریزناپـذیر در حکایت دیرآمده به تأسی از روایت عطار بروز و ظهور کرده است.

**کرامت‌محوری**: هر دو روایت بر اساس عمل معجزه‌آسای ادهم شکل گرفته است؛ چراکه ابراهیم ادهم از جمله سالکان نائل‌شده به مقام فناست که بعد از برگشت به مقام صحو و رجوع از خالق به خلق، منشأ کرامات و صاحب عجایـب احـوال مـی‌شـوند (همان: ۳۰). مولانا نیز مانند عطار به طرح مسائل قدسی و اعمال خارق عـادت اولیـا علاقه نشان داده است؛ جز اینکه در *مثنوی*، کرامت ضمیرخوانی پیر در حکم مقدمه‌ای است که زمینه را برای پذیرش ذهنی مخاطب، جهت قداسـت وجـودی شـیخ آمـاده می‌کند؛ بنابراین بیش از روایت پیشین حقانیت ابراهیم را تشخص می‌بخشد.

**تلمیح سمبلیستی**: «سوزن» به‌عنوان یکـی از اجـزای صـحنه، در هـر دو روایـت

می‌تواند بر اساس تلمیح به داستان حضرت عیسی(ع) اشاره داشته باشد که نمـادی از عالم ماده است و عاملی بازدارنده که مانع عروج و پرواز روح است و گاه نماد عارف جست‌وجوگر است که در پی اصل و مبدأ آفرینش و حقیقت وجودی خویش اسـت (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۳۶۵)؛ با این تفاوت که در روایت پیشـین در آب مـی‌افتـد و در روایت پسین به دریا انداخته می‌شود و در روایت دیرآمده با لحاظ اختیار و تعمد بـه این رفتار ارزش بخشیده و بدل به فضیلتی شده است.

کاربست نماد «ماهی» در هر دو روایت می‌تواند مفهومی از وسیلهٔ هدایت (زمانی، ۱۳۸۲: ۱۰۷۸) و نیز تداعی‌کنندهٔ سالک یا انسان کامل و عارف واصل باشد (سبزواری، ۱۳۹۱: ۲۶)؛ اما با وجـود ابـراهیم ادهـم، در مواجهـه بـا رهگـذر، وسـیلهٔ هـدایت و روشن‌گری و برطرف‌کنندهٔ سوءظن رهگذر شده و به‌علت همراهی اغراق در روایـت پسین، تأکید و منزلت بیشتری پیدا کرده است.

**غنای از خلق:** در هر دو روایت به مقام بی‌نیازی شیخ پرداخته شده است؛ با ایـن تفاوت که در روایت مولانا به «فقر الی الله» ابراهیم نیز اشاره شده و با «فقر» مصـطلح در بین عوام تفکیک داده شده است؛ «لَیسَ الغِنی عن کَثْرَ العَرَضِ، وَلکنَّ الغِنـی غِنـی النَّفْسِ: توانگری برداشتن مال بسیار نیست بلکه بی‌نیازی دل است» (ابن شعبه، ۱۳۵۲: حکمت ۱۶۷). فقری که اختیاری نیست و در معرض آفاتی چون خودکم‌بینی، حقارت، گلایه، تکدی‌گری، خشوع در برابر ثروتمندان و... است، عقـلاً سـتوده نیسـت (ورام، ۱۳۶۹: ۲۰۰)، اما «فقر اختیاری» که مبتنی بر آگاهی و همراه با آرامشِ ناشـی از تـرک تعلقات دنیوی و انقطاع از مادیات است مستحسن و نیکوست که در آن سالک ذاتاً از توجه خلق بریده و متوجه خدا می‌شود (نعیم، ۱۳۸۷: ۵۷۵)؛ چراکه در ذهـن امیـر از برگزیدن «فقر باریک‌حرف» تعجب و شگفتی برجسته شده و با کرامت «ماهی و سوزن طلا» مقایسه شده است.

## ۸. نتیجه‌گیری

مولانا که تأثیرپذیری او از عطار محرز است، برای رهایی از دلهرهٔ اجتناب‌ناپذیرِ قـرار

گرفتن در سایهٔ عطار به تکاپو می‌افتد اثر خود را به شگردهایی خلاقانه مجهز کند تا آن را از آنِ خود کند و با طرزی نو به آفرینش‌گری‌هایی در ارائـهٔ بیـان مطالـب عرفـانی بپردازد به‌شکلی که بـه اثـر خـود هـویتی جدیـد داده و آن را بـه اسـتقلال برسـاند؛ نمادسازی، بهره‌گیری بجا از اصطلاحات عرفانی، به‌کارگیری متمایز عناصـر داسـتانی برای پرورش مطالب عرفانی، کاربست صنایع ادبی برای عمق بخشیدن به مضـمون و معانی صوفیانه، تأکید بر کرامت اولیا در جهت بزرگداشت مرشد طریقت و توجه بـه صنعت التفات و تغییر زاویهٔ روایت برای گشودن چشـم‌انـدازهای بـدیع بـر حقـایق عرفانی و درگیر کردن مخاطب با فضای حاکم بر روایت، شگردهایی است که مولانـا ناخودآگاهانه با تمسک به آن‌ها تلاش دارد به برتری‌جوییِ کلامـی پرداختـه و اثـری متفاوت ارائه کند اما به هر روی، این تلاش‌ها تا حـدی کارآمـد و موفـق اسـت و از لحاظ‌هایی اثر شاعر دیرآمده همچنان رنگ و بوی اثر شاعر پیشین را دارد.

با وجود مکانیزم‌های دفاعی چندی که شاعر پسر، مولانا، برای گریز از سایهٔ پـدر ادبی، عطار، به کار می‌بندد تا از اضطراب تأثیرپذیری رهـا شـود، اصـالت شـاعرانه و واقعیت بینامتنی خود را در لایه‌های مختلف متن در قالـب تأثیرپـذیری‌هـایی آشـکار می‌کند؛ این اثرپذیری که اغلب ناآگاهانه است محصول جنبه‌های مـوروثی معرفـت و ماهیت دیالکتیکی آموزه‌هـای عرفـانی اسـت کـه مولانـا نهایتـاً بـا رویکـرد پررنـگ مخاطب‌مدارانه، هدف غایی تعلیم در حکایت *مثنوی* را همـوارتر کـرده و بـا زبـانی کاربردی بر کارکرد ترغیبی زبان روایی بیش از پیش تأکید داشته و در غایت پیروزتر از عطار ظاهر شده است؛ مثلاً کرامت‌محوری دو روایت با تکیـه بـر موضـوعی واحـد، یکسانی توصیف صحنهٔ حکایت جهت تبیین مطلب عرفانی و تلمـیح نمادگرایانـه بـه روایت ادبی‌صوفیانه، همه نشان از ریشه گرفتن روایت مولانا از روایت عطار است. با این تفسیر، ساختار روایتگرانهٔ اثر به تجلی واقعیت بینامتنی دامن زده است؛ اما شـاعر پسر با هنرورزی‌های شاعرانه، خوانش جدیدی از روایت پـدر کـرده؛ بـه‌طـوری کـه مؤلفه‌های حاکم بر متن تذکره را مطابق با ذائقهٔ ادبی خود دچار دخل و تصرف نموده

است؛ با وجود این بعد از گریزهایی با لحاظ کردن تغییرات و آفرینش‌گری‌های چندی به پدر نزدیک شده است. عدم اکتفا به یک کرامت، وابسته کـردن کشـف معـانی بـه آفرینش و تغییر عناصر داستانی و ادبی، تأثرات شاعر پسر از پدر را در قالبی امروزی‌تر و اصولی‌تر به نمایش می‌گذارد؛ به‌شیوه‌ای که گویی تفکرات حاکم بر روایتِ عطار با رفتاری مدرن‌تر احیا شده و به صحنهٔ ادبیات پا گذاشته و در این فرایند پرورده شده و متمایز و برجسته‌تر از پیش در ذهن مخاطبِ ازپس‌آینده جا باز کرده و بیش از پـیش مقبول طبعِ مخاطب واقع شده است و رسالت اخلاقـی و عرفـانی راوی در رویکـرد تعلیمی و مخاطب‌محور حکایت *مثنوی* بیش از پیش محقق شده و نمود کرده است که مدیون اعمال خلاقیت‌های مختلف مولانا بر روایت عطار است. فراوردهٔ فکری نهاییِ حاصل از این فرایند همچنان به سود روایت صوفیانه و عرفانی مولانا انجامیده است.

## منابع

۱. آقاحسینی، حسین و معینی‌فرد، زهرا (۱۳۸۹)، «بررسی بینامتنی تصویر دریا در غزلیات شمس»، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۵)، ۱ـ۲۸.

۲. آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزادنجو، تهران: نشر مرکز.

۳. ابراهیم‌تبار، ابراهیم (۱۳۸۶)، «درآمدی بر تأثیرپذیری مولوی از سنایی و عطـار»، فصـلنامه *فـروغ وحدت*، شمارهٔ ۱۰، ۸۰ـ۸۹.

۴. ابن‌عربی، محیی‌الدین (۱۹۷۵)، *الفتوحات المکیه*، تحقق و تقدیم عثمان یحیی، قاهره: بی‌نا.

۵. احمدی، بابک (۱۳۷۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: *نشر مرکز*.

۶. اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳)، *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*، تهران: اساطیر.

۷. ارسطو (۱۳۷۸)، *نیکوماخوس*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی تبریزی، تهران: طرح نو.

۸. اکبری گندمانی، مهرداد و همکاران (۱۳۹۷)، «کارکردهای تـداعی در بـدخوانی خـلاق حکایـت درویش صاحب کرامات»، فصلنامه *عرفان اسلامی*، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۷، ۲۸۵ـ۳۱۰.

۹. امیراحمدی، ابوالقاسم و همکاران (۱۳۹۳)، «دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲۲)، ۵۷ـ۷۸.

۱۰. انوشه، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی از دانشـنامهٔ ادب فارسـی*، چ۲، تهـران: وزارت

فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۱. پین، مایکل (۱۳۸۶)، *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*، ترجمهٔ پیام یزادنجـو، تهران: نشر مرکز.

۱۲. ابن شعبه، حسن ابن علی (۱۳۵۲)، *تحف العقول*، تهران: الاسلامیه.

۱۳. ترمذی، محمد بن علی (۱۴۲۲ق)، *ختم الاولیاء*، بیروت: المطبعة الکاثولیکیه.

۱۴. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)*، تهران: مروارید.

۱۵. جعفری، محمدتقی (۱۳۹۲)، *ترجمه و تفسیر نهج‌البلاغه*، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۶. خزاعی، زهرا (۱۳۹۰)، *اخلاق فضیلت*، تهران: سمت.

۱۷. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.

۱۸. ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *سرّ نی*، تهران: دانشگاه تهران.

۱۹. زمانی، کریم (۱۳۸۲)، *میناگر عشق*، تهران: نشر نی.

۲۰. سبزواری، هادی بن محمد (۱۳۹۱)، *شرح الاسماء الحسنی*، قم: نوید اسلام.

۲۱. سبزیان مرادآبادی، سعید و کـزازی، میـرجلال‌الـدین (۱۳۸۸)، *فرهنـگ نظریـه و نقـد ادبـی*، تهـران: مروارید.

۲۲. سجادی، سید جعفر (۱۳۶۲)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.

۲۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، «شکار معانی از صحرای بی‌معنی»، مجله گروه *ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌معلم*، سال نهم، شمارهٔ ۲۲، ۲۳ـ۵۲.

۲۴. شمس‌الدینی لری، عباس (۱۳۹۲)، *بررسی و تحلیل عناصر رنگ و بو در مثنوی مولانا*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولیعصر رفسنجان، دانشکده ادبیات و علوم انسـانی، استاد راهنما: فرهمند رویین تن و محسن پورمختار.

۲۵. شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲)، *شکوه شمس*، ترجمهٔ حسن لاهوتی، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۶. صباغی، علی (۱۳۹۴)، «نقد و بررسی اقتباس از قرآن با نگاه بلاغی»، *پژوهش‌های ادبی قرآنـی*، سال سوم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۱)، ۴۸ـ۶۲.

۲۷. طباطبایی، محمدحسین (۱۳۶۴)، *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، شرح مرتضی مطهری، تهـران: انتشارات صدرا.

۲۸. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۷۲)، *کشف المراد فی تجرید الاعتقاد*، شرح علامه حلی، ترجمهٔ ابوالحسن شعرانی، تهران: اسلامیه.

۲۹. عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۰)، تذکرة الاولیا، تصحیح محمد استعلامی، چ۳، تهران: زوار.

۳۰. عفیفی، ابوالعلا (۱۳۷۰)، *شرح فصوص الحکم*، چ۲، تهران: انتشارات الزهرا.

۳۱. غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۰)، *کیمیای سعادت*، تصحیح حسین خدیو جم، چ۹، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۲. غنی، قاسم (۱۳۷۵)، *تاریخ تصوف در اسلام*، تهران: زوار.

۳۳. فاضلی، فیروز و بخشی، اختیار (۱۳۸۷)، «رویکرد مخاطب‌مدار مولوی و نقش آن در تکوین قصه‌های هزل‌گونهٔ مثنوی»، *مطالعات عرفانی*، سال چهارم، شمارهٔ ۸، ۴۷ـ۷۴.

۳۴. فتوحی، محمود (۱۳۸۰)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

۳۵. فروزانفر، محمدحسین (۱۳۴۷)، *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیرکبیر.

۳۶. فنایی اشکوری، محمد (۱۳۹۱)، «دو ساحت ظاهر و باطن در جهان‌بینی جلال‌الدین مولوی، نشریه معرفت، شمارهٔ ۱۷۷، ۱۳ـ۲۸.

۳۷. قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱)، *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.

۳۸. کاشانی، عزالدین (۱۳۸۵)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، تصحیح عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی، تهران: زوار.

۳۹. کریم‌پسندی، کورس و احمدی، شهرام (۱۳۹۷)، «بررسی مقایسه‌ای حجاب عرفانی در اندیشهٔ عطار و مولوی»، فصلنامهٔ تخصصی *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، شمارهٔ ۱۴، ۶۶ـ۸۴.

۴۰. کریم‌پور، نسرین و یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۹۳)، «خوف و رجا در قرآن و تأویل آن در مثنوی مولوی»، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی‌ـ قرآنی*، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۶)، ۱ـ۲۲.

۴۱. لوید، ژنویو (۱۳۸۷)، *عقل مذکر، مردانگی و زنانگی در فلسفهٔ غرب*، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، چ۲، تهران: نشر نی.

۴۲. مدرس‌زاده، عبدالرضا (۱۳۹۴)، «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی (با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم)، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، ۹۷ـ۱۱۶.

۴۳. مدرس‌زاده، عبدالرضا و ارباب‌سلیمانی، صدیقه (۱۳۹۵)، «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر»، *پژوهشنامه ادب تعلیمی*، سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، ۹۰ـ۱۲۰.

۴۴. مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۴۵. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۴۶. منور میهنی، محمد (۱۳۶۶)، *اسرار التوحید*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: آگاه.

۴۷. مولانا، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی بر اساس نسخه قونیه*، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: سخن.

۴۸. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

۴۹. نیکویی، علیرضا و بخشی، اختیار (۱۳۸۹)، «مفهوم فراست در گفتمان عرفی و عرفانی»، فصلنامهٔ *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۱۳، ۲۸ـ۷.

۵۰. نعیم، محمد (۱۳۸۷)، *شرح مثنوی*، تصحیح علی اوجبی، تهران: مجلس شورای اسلامی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد.

۵۱. نوریس، کریستوفر (۱۳۸۵)، *شالوده‌شکنی*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۵۲. نویا، پل (۱۳۷۳)، *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵۳. ورام، ابوالحسین مسعود بن عیسی بن ابی فِراس حلی (۱۳۶۹)، *تَنبیهُ الخَواطِر و نُزَهةُ النّواظِر معروف به مجموعه ورّام*، ترجمهٔ محمدرضا عطایی، مشهد: انتشارات آستان قدرس رضوی.

۵۴. هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، تهران، سروش.

۵۵. ـــــــ (۱۳۸۱)، *کشف المحجوب*، تصحیح ژوکوفسکی، با مقدمهٔ قاسم انصاری، تهران: طهوری.

۵۶. یونگ، کارلگوستاو (۱۳۷۷)، *انسان و سمبل‌هایش*، تهران: امیرکبیر.

57. Bloom, Harold (1973), *The Anxiety of Influence: ATheory of poetry*, NewYork and London: Oxford University Press.

58. Eshete, Aleme (1982), *The cultural situation in socialist Ethiopia*, Paris: Unesco.