فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۳ ـ ش ۴۸ ـ پاییز ۹۶ (از صفحه ۳۹ تا ۷۵)

شگردهای قبض و بسطِ روایت در *مثنوی معنوی* (مطالعهٔ موردی داستانِ دقوقی)

دکتر مهرداد اکبری گندمانی* ـ دکتر مهدی رضا کمالی بانیانی**
استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه اراک ـ دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

تحلیل کارکرد روایی ـ داستانی یکی از مهم‌ترین روش‌های شناخت داستان است. مجموعهٔ حوادثی که در متن داستان رخ می‌دهند، شاکلهٔ اصلی داستان را پی می‌ریزند. سیر بسیاری از داستان‌ها انتقال از یک وضعیت به یک وضعیت دیگر و سپس بازگشت به وضعیت پیشین است. هر عاملی که خواننده را در رسیدن به پایان داستان معلّق نگاه دارد، به نوعی آفرینندهٔ قبض و هر عاملی که سبب گشودگی و ادامهٔ داستان گردد، به بسط روایی منجر می‌شود. *مثنوی معنوی* به سبب پیروی از ساختاری تو در تو و بهره‌گیری از شیوهٔ داستان در داستان، یکی از نمونه‌های قابل توجه در به کارگیری این شگرد است. در این نوشتار داستان دقوقی (دفتر سوم) مورد بررسی قرار گرفته است. به نظر می‌رسد مولانا تحت تأثیر عوامل درونی و آموزه‌های اکتسابی، به گونه‌ای از روایت داستانی ـ تمثیلی دست یافته و از همان طلیعهٔ داستان (با عنایت به فضاسازی عرفانی، شیوهٔ داستان در داستان و ...) روایت خویش را میدان‌گاه تداعی‌های پی در پی ساخته است. قبض و بسط‌های روایی خلق شده در این داستان، تعلیق‌هایی را رقم می‌زند که نتیجهٔ آشکار آن، برانگیختن اشتیاق خوانندگان در رسیدن به پایان داستان است. شیوهٔ کار در این پژوهش، پس از بررسی نحوهٔ داستان‌پردازی در *مثنوی* و تبیین تداعی و شاخصه‌های مهم آن، تقسیم تمامی ابیات این داستان به ۳ مرحلهٔ آغاز، میانه و پایان و تحلیل چگونگی شکل‌گیری قبض و بسط روایی در این ۳ مرحله بوده است.

کلیدواژه‌ها: گره‌افکنی، تداعی، قبض و بسطِ روایی، دقوقی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۲/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۰۵/۳۰

*Email: m-akbari@araku.ac.ir (نویسنده مسئول)
**Email: mehdireza_kamali@yahoo.com

مقدمه

«روایت زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است» (ریمون-کنان ۱۳۸۲: ۱۰) یا نقل رشته‌ای از حوادثِ واقعی و تاریخی یا خیالی به نحوی که ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. «روایت به سؤال «چه اتفاقی افتاد» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند.» (میرصادقی ۱۳۷۶: ۱۵۰) ولادیمر پراپ متنی را روایت دانسته است که نمایانگر و بیانگر تغییرِ وضعیت از حالتی متعادل و بسامان به وضعیتی نابسامان و نامتعادل و سپس بازگشت به همان حالت متعادل و بسامان اولیه باشد. (همان: ۱۵۴) او این تغییر وضعیت را حادثه[1] و گذر از یک وضعیت و حالت به وضعیت و حالتی دیگر را حرکت[2] نامید. وی بر آن بود که قصه دست کم باید یک حرکت داشته باشد تا بتوان آن را قصه خواند. رولان بارت نیز همانند پراپ، روایت را توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌دانست. او مهم‌ترین ویژگی روایت را تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر دانسته است و بر آن است که هر تعریفی از روایت باید با توجه به این ویژگی ارائه شود. اخوت در کتاب خود به نقل از تودوروف می‌گوید: «هر روایت دارای دو نوع اپیزود است. اپیزودهایی که وضعیتی را توصیف می‌کنند و آنهایی که گُذر از وضعیتی به وضعیت دیگر را شرح می‌دهند. نوعِ اول ایستا و صرفاً توصیف است. در مقابل نوع دوم کنشی را در داستان بیان می‌کند و حالتی پویا دارد.» (۱۳۷۱: ۵۸) عمدهٔ حوادثی که در این تغییرِ وضعیت مؤثرند را می‌توان مبتنی بر پیرنگ دانست. «ارسطو پیرنگ را جزئی از داستان فرض کرده است و هر جا که صحبت از داستان می‌کند، پیرنگ را نیز در نظر دارد.» (میرصادقی ۱۳۷۶: ۶۲) پیرنگ از عناصر اصلی ساختار داستان است که داستان بر پایهٔ آن به وجود می‌آید. یکی از ویژگی‌های پیرنگ این است که وحدت ساختاری را در

1. event 2. Move

روایت به وجود می‌آورد. وحدت حاصل شده به متن زیبایی می‌بخشد و در نتیجه خواننده را به دنبال خود می‌کشد. از جملهٔ عناصری که باعثِ برجسته شدن پیرنگ داستان می‌شود، تأخیری است که به واسطهٔ کشمکش در داستان ایجاد می‌شود. «این تأخیر به واسطهٔ رخدادهایی در داستان خلق می‌شود که باعثِ تداوم داستان و به تأخیر انداختن پایان آن است.» (ریمون- کنان ۱۳۸۲: ۱۷۱) به طور کلی هر وضعیتی که روایت را در حالت ابهام و تعلیق فرو می‌برد، قبض روایی است و از سوی دیگر هر آن چیزی که از این قبض فراتر می‌رود، بسط روایی به شمار می‌آید. این قبض و بسط‌ها که به واسطهٔ عواملِ متعددی در داستان روی می‌دهند، باعث می‌شوند خواننده در انتظار ادامهٔ داستان و در نتیجه پایان روایت باشد. این امر نه تنها از کِسِل شدن و بی‌حوصلگی خواننده می‌کاهد، بلکه سببِ پویایی و تحرکِ خواننده و روایت نیز می‌گردد.

تعلیق‌های ایجاد شده به دلیلِ این قبض و بسط‌ها می‌تواند عوامل متفاوتی داشته باشد. از آن جمله می‌توان مطالبِ گنگ عرفانی، عدمِ اطلاع از ضمیرِ پنهانِ شخصیت‌ها، ویژگی‌های عجیب حوادث و گره‌افکنی‌ها، سردرگمی بر اثر عدم دانستن پاسخ برخی از سؤالات را در شمار قبض روایی آورد و از سوی دیگر کارکردهای توصیفی ـ توضیحی، تداعی‌ها و جریان‌های سیال ذهن، تک‌گویی‌های شخصیت‌های داستان و سؤال و جواب‌های مکرر را از مهم‌ترین کارکردهای بسط روایی دانست. یکی از مهم‌ترین آنها شیوهٔ داستان در داستان است و یکی از بهترین نمونه‌ها برای این شیوه در زبان فارسی، *مثنوی معنوی* است. ساختارِ کلی اغلب قصه‌های *مثنوی* را می‌توان در ساختار اپیزودیک[1] خلاصه کرد. بدین ترتیب که قصه‌های *مثنوی* اغلب از داستانواره‌های تودرتوی دیگر تشکیل شده‌اند؛ قصهٔ اصلی همچنان در میانه است که حکایتی دیگر به میان می‌آید و چون حکایت پایان یافت،

1. Episodic

ادامهٔ قصه پیگیری می‌شود. این ساختار اپیزودیک را در بسیاری دیگر از داستان‌های کهن ادب فارسی نیز می‌توان شاهد بود، چنانکه در *کلیله‌ودمنه*، *مرزبان‌نامه*، *سندبادنامه* و حتی *شاهنامه* فردوسی آن را مشاهده می‌کنیم. در این مقاله داستان دقوقی (در دفتر سوم) بررسی شده است. در داستان مذکور، با توجه به تداعی‌های گوناگونی که به ذهنِ شاعر هجوم می‌آورند و همچنین با عنایت به شیوهٔ داستان‌پردازی *مثنوی* (شیوهٔ داستان در داستان) و جنبهٔ سوررئالیستی آن این موارد بررسی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در بابِ روایت و چگونگی آن در *مثنوی معنوی* آثار فراوانی به رشتهٔ تحریر در آمده است و هر کدام از دیدگاهی خاص به بررسی داستان‌های آن پرداخته‌اند. در کتاب‌هایی چون در *سایهٔ آفتاب* (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی) اثر تقی پورنامداریان (تهران، سخن:۱۳۸۰)، *سرِّ نی* (نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی *مثنوی*) اثر عبدالحسین زرین‌کوب (تهران، علمی، چاپ چهاردهم: ۱۳۹۴) و... می‌توان مطالب ارزنده‌ای را در بابِ چگونگی داستان‌پردازی مولانا در *مثنوی معنوی* یافت. اما در باب پژوهش‌هایی که در مورد داستان دقوقی صورت گرفته، می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

«تأملی در داستان دقوقی» اثر محمد رضا راشد مُحصِّل (*فصلنامهٔ تخصصی مولوی پژوهشی*، سال ۵، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۹۰): نویسنده در مقالهٔ مذکور به بررسی مأخذِ داستان مورد نظر پرداخته و همچنین در بابِ ابدال الهی و شاخصه‌های آنها سخن گفته است.

همچنین محمد جعفر مصفا در مقالهٔ «شرحی بر قصهٔ دقوقی و کراماتش» (*روزنامه ابرار*، ۵ خرداد ۱۳۷۸) به تشریح و توضیح مفاهیم عرفانی موجود در این داستان پرداخته است.

ضرورت و اهمیت تحقیق

شیوهٔ بیان مفاهیم و مضامین در داستان‌های *مثنوی*، تداعی معانی در ضمن تمثیل‌ها، حکایت‌ها، داستان‌های درونه‌ای (فرعی) و ... است. در واقع می‌توان یکی از مهم‌ترین شیوه‌های مولانا برای شکست زمان را روش داستان در داستان دانست. وی با گُزیدن این شیوه در نقل داستان‌ها می‌کوشد تا لحظه‌ای از زمان را که در حال گذر از کنار اوست، نگه دارد و گسترش دهد. به بیان دیگر، مولانا به منظور تحلیل و تبیینِ مفاهیم عرفانی- که بر همگان آشکار نیستند و گاه بسته و فشرده به نظر می‌رسند ـ به طُرقِ مختلفی که به آن اشاره شد، مطالب خود را بسط و گسترش می‌دهد و این فرود و بازگشایی را در اغلب داستان‌های *مثنوی* می‌توان به نیکی مشاهده کرد. دربارهٔ داستان‌پردازی مولانا آثار ارزنده‌ای منتشر شده است اما تا کنون اثری به طور مجزّا و جداگانه به تحلیل و بررسی این قبض و بسطِ روایی و تداعی‌های صورت گرفته در محدودهٔ یک داستان، نپرداخته است. لذا تبیین چگونگی شکست روایی و تشریح موارد فوق‌الذکر در داستان دقوقی، مهم‌ترین دغدغهٔ نویسندگان این مقاله بوده است.

بحث

«مثنوی طرح و تبویب از پیش ساخته‌ای ندارد و توالی مطالب در آن تابع جریان سیال ذهن گوینده است.» (زرین‌کوب ۱۳۷۲: ۴۷) «آنقدر افکار و تداعی‌های مولانا

درهم و غیر قابل پیش‌بینی است که حتی باعثِ ناتمام ماندن بعضی حکایت‌ها تا آخر آن شده است.» (آتش‌سودا ۱۳۸۳: ۱۳)

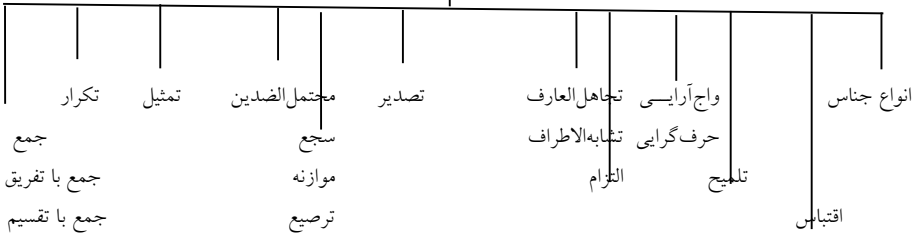
ویژگی مهم *مثنوی* که ناشی از آفرینش آن به صورت ارتجالی است، شیوهٔ حکایت در حکایت آن است. «در مثنوی ظهور هر داستان جدید سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می‌شود و داستانِ دوم در بطن داستان اول جای می‌گیرد.» (ناباکوف ۱۳۶۸: ۳۸) مولانا با ناتمام گذاردن یک داستان و آغاز داستان دیگر، خواننده را از قشر به عمق سوق می‌دهد و درست در همین لحظات گریز به عمق و رها کردن قشر قصه است که حرف‌های دل خود را می‌زند و با خواننده سخن می‌گوید. مولانا در *مثنوی* در جست‌وجوی زبانی خاص است که بیانگر و متناسب حالات درونی او باشد. این زبان قاعدتاً با زبان عادی و مرسوم تفاوت دارد. چرا که زبان عادی، زبانی برخاسته از خودآگاهی و تابع قواعد منطقی ذهن است. هدف اصلی مولانا در *مثنوی*، مهار اندیشه و خاطره‌های گُریزان است. او می‌کوشد با ثبت اندیشه‌های مهاجم و گریزان آنها را مهار کند و از این طریق، سبک تو در توی *مثنوی* پدید می‌آید. «هجوم اندیشه‌ها و خاطرات در *مثنوی*، از طریق تداعی و اشتراک لفظی و معنوی صورت می‌گیرد. (ایدل ۱۳۶۷: ۲۷) شیوهٔ داستان در داستان مانع از تمرکز و در نتیجه تعقل بر ظاهر یک موضوع خاص می‌شود و به سبب همین طرح نامشخص است که *مثنوی* را نه از جهت رمزشناسی، بلکه بیشتر باید از جهت ساختار، پیوستگی مطالب و تداعی‌های ذهنی مولانا بررسی کرد. اکثر داستان‌های *مثنوی* شیوهٔ داستان در داستان دارند اما در این مقاله تمرکز بر داستانِ دقوقی بوده است. در این داستان نیز به دلیل وجود شیوهٔ فوق‌الذکر، همچنین به دلیل حوادثِ عجیبی که برای شخصیتِ دقوقی روی می‌دهد، روایت دائماً در حالِ قبض و بسط روایی است. تداعی مهم‌ترین عامل گسست‌های ظاهری در داستان‌های مولانا و شگرد مورد نظر به شمار می‌رود.

تداعی

اصطلاح تداعی معانی در ادبیات و نیز در روان‌شناسی کاربرد دارد. واژهٔ تداعی در لغت به معنای یکدیگر را فراخواندن است و در روان‌شناسی، تعاریفی از این قبیل دارد: «همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا خاطره‌ها به گونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود.» (استالی و بولاک ۱۳۶۹: ۲۵۷)

کادن تداعی را به صورت زیر تعریف می‌کند: «یادها از لحاظ مجتمع بودن‌شان، قدرت تداعی یکدیگر را پیدا می‌کنند. به عبارت دیگر هر بازنمایی جزئی موجب بازنمایی کلی می‌شود که خود بخشی از آن بوده است. هرگونه ادراک حسی ممکن است با چیزی در گذشته همواره متداعی گردد.» (۱۳۸۰: ۴۲) تداعی آزاد متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعی معانی است. «تداعی معانی یعنی ارتباط تصورات، ادراکات و غیره طبق تشابه، همزیستی و استقلال علّی.» (یونگ ۱۳۷۰: ۲۰۶) «این قوانین عبارت‌اند از: مشابهت، مجاورت، تضاد و علت و معلول.» (همان: ۱۳۲) «عنصر تداعی براساس اشتراک لفظی عمل می‌کند. گرچه گاهی نیز این اشتراک از نوع معنوی است.» (آتش‌سودا ۱۳۸۳: ۴۸) بنا بر نظر پورنامداریان «یاکوبسن تداعی را به پیروی از سوسور تلویحاً مبتنی بر تشابه و مجاورت دانسته که قطب‌های استعاره و مجاز حاصل از آن است.» (۱۳۸۰: ۴۵) ازین‌رو، اشتراکی لفظی صورت می‌گیرد که واژه‌های تشکیل‌دهنده در آنها صرفاً از جهت لفظ با هم تناسب دارند و آمدن یکی، دیگری را در ذهن تداعی می‌کند. تداعی براساس تشابه هم حوزهٔ لفظ و هم حوزهٔ معنی را دربر می‌گیرد. «تشابه کامل یا ناقصِ آواها در فنون لفظی بدیعی، عامل ایجاد تداعی است که شاعر پس از انتخاب از محور جانشینی یا تداعی، آن را در محور همنشینی کلام ترکیب می‌نماید.» (همان: ۸) او همچنین فنون زیر را از مقولهٔ تداعی بر پایهٔ مشابهت می‌داند:

فنون بدیعی براساس انواع تداعی



(برگرفته از پورنامداریان ۱۳۸۰: ۸)

تداعی به دو صورت نمود می‌یابد: الف) تداعی معانی و اشتراک لفظی (شامل تداعی آیه و حدیث، تداعی‌کنندهٔ یک داستان، هم‌آوایی و انواع جناس)؛ ب) تداعی معانی و اشتراک معنوی (شامل تشابه دو داستان، تشابه تصاویر، ترجمهٔ یک لفظ).

آغاز داستان

یکی از تکنیک‌های روایی مؤثر در قدرت نفوذ و تأثیرگذاری یک داستان، چگونگیِ آغاز آن است. با یک آغاز خوب می‌توان خواننده را از ابتدا با داستان همراه کرد و به خواندن داستان مشتاق ساخت. برعکس این مطلب نیز صادق است، یعنی آغاز نامتناسب، سبب کاهش اشتیاق در خواننده می‌شود و از سوی دیگر بروز حس انکار را در پی خواهد داشت. اخوت در کتاب خود به نقل از رابرت فونک[1] می‌آورد: «در آغاز داستان راوی مطالبی را می‌آورد که حاکی از روابط و مناسبات اولیهٔ شخصیت‌ها است و همان شرایطی را شرح می‌دهد که در اصطلاح پراپ و تودوروف وضعیت متعادل (موقعیت پایدار) نامیده می‌شود.» (۱۳۷۱: ۲۲۸) به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران که معتقد به نظریهٔ خواننده‌محور هستند، آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که بر فرآیند خواندن او مؤثر است. آنها این تأثیر را تأثیر اولیه

1. Funk

می‌نامند. (ر.ک: اخوت ۱۳۷۱: ۲۴۱) بنابراین، یکی از وظایف مهم آغاز داستان، وظیفهٔ ارتباطی آن است. زمینه‌چینی‌های نویسنده یا شاعر در باب هر آنچه که دید خواننده را روشن می‌کند و او (خواننده) را آمادهٔ حوادثی که قرار است در داستان اتفاق بیفتد، می‌سازد، همان وظیفهٔ ارتباطی را به عهده دارند. داستان دقوقی با وصف دقوقی آغاز می‌شود. راوی داستان در ابتدای داستان از زاویهٔ دید دانای کل سخن می‌راند. شیوهٔ روایت در این داستان چندگانه، شناور و ترکیبی است و در این شیوهٔ روایت، راوی داستان دائم میان نویسنده (دانای کل) و شخصیت اصلی داستان (دقوقی) و دیگران جابه‌جا می‌شود.

ویژگی جریان سیال ذهن و آوردن داستان در داستان تأثیر بسزایی در شیوهٔ روایت مولانا گذاشته است. مولانا داستان خود را با بیان ماجرا از زبان دانای کل آغاز می‌کند. او پس از ۵۰ بیت به بهانه‌های گوناگون شیوهٔ روایت داستان را دگرگون می‌سازد و جهان داستان خویش را به تناوب با استفاده از نگاه قهرمانان و راوی شکل می‌دهد. راوی در آغاز داستان سوم شخص مفرد است؛ کسی که از بیرون این قصه را روایت می‌کند و شروع‌کنندهٔ داستان است، یعنی نویسنده از زاویهٔ دید دانای کل نامحدود استفاده می‌کند و با تسلط بر تمام زوایای داستان شروع به روایت می‌کند. با عنایت به اینکه راوی به طور مستقیم به توصیف ویژگی‌ها و خصوصیات دقوقی می‌پردازد و از طرف دیگر از آنجایی که در متن داستان نیز سخن از شخص دیگری که راوی حکایت را از او شنیده باشد، نیامده است، به عبارتی تاریخی بودن داستان در زیر روایت‌گونگی آن پنهان می‌ماند. لذا می‌توان بر آن بود که راوی از همان ابتدا به دنبال جذب مخاطب و جلب همدلی و همراهی او است تا اینکه بخواهد در پی اطلاع‌رسانی یا ارائهٔ گزارش خویش باشد. از طرف دیگر از آنجا که داستان بدون هر نوع اشارهٔ تاریخی به زمان و مکان مشخصی آغاز

شده است، این امر می‌تواند مؤید تسلط روایت‌گونهٔ حکایت باشد تا تاریخی بودن و گزارشی بودن آن.

ابیات آغازین با توصیف دقوقی همراه است. نکتهٔ مهم در این جاست که راوی از همان ابتدا ویژگی‌هایی را برای دقوقی بر می‌شمارد که به نوعی ذهن خواننده را در انتظار مشاهدهٔ آنها قرار می‌دهد. یکی از این ویژگی‌ها صاحب‌کرامت بودن است. این صفت در ذهنِ خواننده این جرقه را می‌زند که باید در ادامهٔ داستان شاهد کرامت‌ها یا امور خارق‌العاده‌ای از دقوقی باشد.

آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای
(مولوی ۱۳۷۵/ ۳/ ۱۹۲۴)

خواننده در وضعیت تعلیق قرار می‌گیرد تا چگونگی آن را در ادامهٔ داستان مشاهده کند. بنابراین، روایت به سادگی شروع می‌شود اما به تدریج گسترش می‌یابد و در ادامهٔ کار به سوی پیچیدگی گام بر می‌دارد. رهایی از زمان دقیق و مکان معین این داستان در خود از ویژگی‌هایی است که آن را به آثار سوررئال شبیه می‌کند و از جملهٔ عواملی است که به تدریج فضا را مبهم می‌سازد (هر چند که این بی‌زمانی و بی‌مکانی نیز، دوری از یک روایت تاریخی را خاطر نشان می‌کند). این امر خواننده را به همراهی بیشتر با راوی بر می‌انگیزد. بنابراین، اگرچه در آغاز داستان هنوز فضای فراواقعی اثر دیده نشده است، اما ابیات آغازین به گونه‌ای بیان شده‌اند که نشان‌دهندهٔ فضای کلی داستان در بی‌زمانی و بی‌مکانی هستند.

ماجرای داستان زمانی شروع می‌شود که روشنایی روز رخت بر بسته است. نوروزپور و جمشیدیان به نقل از جوزف کمپل[1] می‌آورند: «لحظهٔ تاریک لحظه‌ای است که پیام واقعی تحول در شُرف آمدن است. در تاریک‌ترین لحظهٔ نور فرا می‌رسد.» (۱۳۸۷: ۱۳) در مبحث کهن‌الگو هم رنگ سیاه دارای معانی خاصی است؛

1. Çompbell, Joseph (1904-1987)

«ظلمت، هرج و مرج، ناشناخته‌ها، مرگ، دانش ازلی ناخودآگاه، تنهایی، غم و اندوه، رازداری و ابهام از جملهٔ معانی این رنگ هستند.» (گورین ۱۳۷۰: ۱۷۵) با عنایت به اینکه داستان در شب‌هنگام رخ می‌دهد و از سوی دیگر نیز روایت زمان و مکان مشخصی را در بر نمی‌گیرد، لذا مفهوم سیاهی با امور ناشناخته، ابهام و در نهایت با وجود دقوقی در ناخودآگاهی ارتباط دارد و خود به نوعی اشاره‌ای به وضعیت تعلیق پیش روی شخصیت دقوقی (و همچنین خواننده داستان) است.

نکتهٔ مهم دیگری که در آغاز داستان باید به آن اشاره کرد، آن است که راوی سعی بر ارائهٔ توصیفی دقیق از حالات و ویژگی‌های دقوقی دارد. توصیفات و جملات وصفی خود ایجادکنندهٔ تعلیق برای خواننده‌اند که وی را در انتظار مابقی روایت می‌گذارند. دانای کل در این داستان با توصیفات دقیق به ذکرِ جزئیات مختلف می‌پردازد و راوی گزارش‌گر حوادث داستان است. گرچه مولانا از ذهن شخصیت‌های داستان بیرون می‌رود، اما در مورد اعمال و رفتار بیرونی آنها فعال مایشاء و دانای کل است و می‌تواند هر جا چیزی اتفاق بیفتد، به خواننده بگوید. این توصیفات از طرفی خواننده را با شخصیت مبهم دقوقی (قبض) بیشتر آشنا می‌کند (بسط) و از طرف دیگر خواننده در انتظار و تعلیق برای شنیدن ادامهٔ داستان باقی می‌ماند و از همان ابتدا کاملاً داستان را دنبال می‌کند. به عبارتی روشن‌تر، این یکی از ویژگی‌های تعلیق است که نویسنده به گونه‌ای شرایط روایت یا شخصیت‌های آن را توصیف می‌کند تا خواننده درگیرتر شود و مخاطب با کنجکاوی داستان را پیگیری کند. به سبب آوردن همین توصیفات است که یکی دیگر از عوامل تعلیق تداعی نیز خلق می‌شود. رشته‌های متعدد تار و پود خاطرات انسان به صورت رؤیایی کوتاه به هم بافته می‌شوند. «هرگاه شخص سعی کند تا رؤیای خود را از طریق دنبال کردن خاطراتی که با هر یک از عناصر آن مربوط می‌شوند، تعبیر کند، متوجه دامنهٔ وسعت تداعی معانی و طریقهٔ معجزه‌آسایی که

این خاطرات را در یک متن خلاصه و فشرده می‌کند، خواهیم شد.» (فروم ۱۳۵۶: ۱۲۳) تلمیح و تضمین از جملهٔ کارکردهای تداعی هستند که در اینجا نیز باعث تداعی این دو بیت عربی شده است (تداعی لفظی):

غـــرة المســـــکن احـــاذره انا؛ انقلی یا نـــفس سیـــــری للغنا
لا اعود خلق قلبـــی بالمـــــکـان کی یکون خالصا فی الامتحان
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۱۹۲۸–۱۹۲۹)

(از فریفته شدن به منزل و مأوی می‌پرهیزم؛ ای نفس برای رسیدن به مرتبهٔ بی‌نیازی و استغنای حقیقی سفر کن)
(من خوی و سرشت قلب خود را به مکانی معین عادت نمی‌دهم، تا به هنگام امتحان خالص باشد.)

در ادامهٔ توصیفات، راوی دوباره به واسطهٔ واژهٔ «مشفق» گفتهٔ پیامبر (ص) را ذکر می‌کند و به نوعی جای خود را به پیامبر (ص) می‌دهد. این جابه‌جای نه تنها سبب تحرک و کشش خواننده به سوی روایت اصلی می‌شود، بلکه با تعلیقی که به‌واسطهٔ آن رخ می‌دهد، باز هم خواننده نسبت به داستان اصلی تشنه‌تر می‌شود.

در *مثنوی* تداعی را می‌توان به دو شیوهٔ کلی «تداعی از طریقِ اشتراک لفظی» و «تداعی از طریقِ اشتراک معنوی» تقسیم کرد. توجه مولانا به تشابهات و تداعی‌ها به قدری زیاد است که باعث می‌شود حتی برای دو کلمه که از یک ریشه نیستند نیز ریشهٔ واحد متصور شود. به عنوان نمونه دو کلمهٔ کیل و میکائیل در دفتر پنجم:

کیل ارزاق جهان را مشـــرفی تشنگان فضـــل را تو مغرفی
زان که میکائیل از کیل اشتقاق دارد و کیـال شد در ارتزاق
(همان/۵/۳۲۷۱–۳۲۷۲)

بنابراین، اگر تداعی‌ها به نوعی بر خلاف سیر خطی داستان فرض شوند، می‌توان آن را به نوعی حرکت عمودی و یا حرکت در پهنای کلام به شمار آورد. خود مولانا نیز در دفتر دوم پس از آغاز قصهٔ «آن مرد که خاری بر سر راه نشانده است

آن قدر در کندن آن تعلل می‌کند تا خار بن قوی می‌شود»، بعد از تداعی دیگری یا به تعبیری بعد از تعلیق دیگری ـ «مبحث دربارهٔ ولی و قدرت تأثیر او» ـ دوباره به یاد قصهٔ اول می‌افتد و خود نیز از تداعی با عنوان «به پهنا رفتن از راه راست» یاد می‌کند:

باز پهنا می‌رویم از راه راست باز گرد ای خواجه راه ما کجاست
(مولوی ۲/۱۳۷۵/ ۱۰۸۴)

پهنا رفتن از راه راست یکی از بهترین تعبیرهایی است که می‌توان برای معرفی سبک *مثنوی* و خلق تعلیق از طریق حکایات در آن به کار برد. از این رو، در اینجا نیز واژهٔ مشفق باعث این تداعی می‌شود (تداعی لفظی: جناس اشتقاق):

مشفقی خلق و نافع همچو آب خوش شفعیی و دعایش مستجاب
نیک و بد را مهربان و مستقر بهتر از مادر شهی‌تر از پدر
گفت پیغامبر شما را ای مهان! چون پدر هستم شفیق و مهربان
زان سبب که جمله اجزای منید جزو را از کل چرا بر می‌کنید؟
(همان/۳/۱۹۳۲-۱۹۳۶)

راوی در این‌جا با صنعت التفاتی که به کار می‌گیرد، هم خود و هم مخاطب خود را به سوی داستان اصلی سوق می‌دهد. التفات یکی از شگردها و آرایه‌های ادبی است که با درهم شکستن ساختار معمول کلام نقش بسیار مؤثری در معلق نگاه داشتن مخاطب دارد. رحمانی و رادمرد در مقاله خود آورده‌اند: (۱۳۹۱: ۱۴۶)

> «آنست که گوینده در کلام خود دو موضوع را بیاورد و در ابتدا خبری دربارهٔ موضوع اول بیان کند، سپس آن را رها کرده و خبری پیرامون موضوع دوم بیاورد، آنگاه موضوع دوم را رها کرده و به موضوع اول بپردازد. زیرا پندارد که مخالفی سخن او را رد کرده و در آن تردید کند و یا علت آن را از او جویا شود.» این مطلب یادآور برخی مباحث علم معانی همچون اطناب هستند. زیرا همان‌طور که می‌دانیم اطناب برای مقاصد خاصی به کار گرفته می‌شود. مانند: ایضاح بعد از

ابهام، ذکر خاص بعد از عام، تأکید، اعتراض، تکمیل و تتمیم مطلب.» (نیز ر.ک: علوی مقدم و اشرف زاده ۱۳۸۰: ۸۱–۸۴)

شکستن هنجارها و سنت‌های خطی روایی، مشخصهٔ بارز صنعت التفات است. این صنعت با خلق تغییرات ناگهانی و غیر منتظره در روند عادی کلام، سبب برجستگی سخن و جلب توجه خواننده می‌شود. آنچه مایهٔ برقراری پیوند میان داستان درونه‌ای و داستان اصلی پیش از آن شده، رشتهٔ باریک و نامرئی است که باعث می‌شود تا *مثنوی* از صورت مجموعه‌ای از معارف پراکنده در کنار یکدیگر بیرون آید و در عین حال یکپارچه و یکدست به نظر برسد. این رشتهٔ پنهان، صنعت التفات است. اگر التفات قادر است که ابیات یک شعر را به هم پیوند زند، این توانایی را نیز دارد که میان داستان‌های پراکنده و خلاف عادت *مثنوی* ارتباط برقرار سازد. پورنامداریان بر آن است: «شیوهٔ داستان در داستان، خوانندهٔ *مثنوی* را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او قرار می‌دهد و او را از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دور می‌سازد و درنتیجه خواننده را با شگفتی رازآمیزی سرگردان می‌کند.» (۱۳۸۰: ۲۶۸) لذا التفات که خود نوعی خلاف عادت و تغییر از شیوه‌ای به شیوهٔ دیگر است، با شکستن روال معمول بر حیرت و شگفتی مخاطب می‌افزاید. ازین رو، می‌توان شیوهٔ داستان در داستان *مثنوی* را دارای خصوصیت متمایز از آثار دیگر دانست زیرا در آن صنعت التفات همچون زنجیره‌ای داستان‌های اصلی و فرعی را به یکدیگر متصل می‌کند و خواننده را مشتاقانه برای رسیدن به مقصود شاعر به دنبال خود می‌کشد.

راوی در ادامه به ویژگی‌های دیگر دقوقی اشاره می‌کند:

آنک در فتوی امام خلق بود گوی تقوی از فرشته می‌ربود
(۱۹۴۳/۳/۱۳۷۵)

مولانا با این بیت به نوعی برای حوادثی که در آینده رخ خواهد داد، زمینه‌چینی می‌کند. به عبارت دیگر، شاعر با توصیفات هدفمندی که در ابتدای داستان از

شخصیت دقوقی می‌کند، بذر گره‌افکنی‌ها و حوادث بعدی داستان را در طلیعهٔ روایت می‌کارد. نکتهٔ قابل توجه در این بیت یکی امام خلق بودن و دیگری ربودن گوی تقوی از فرشته در مصرع دوم است. شاعر با این مقدمه‌چینی ذهن خواننده را در انتظار زمانی می‌گذارد که به نوعی با این دو مورد در ارتباط است. در حوادث بعدی روایت دیده خواهد شد که دقوقی امام جماعت آن هفت مرد (که گویی چونان فرشته‌اند) خواهد شد. پس خواننده با شنیدن این اوصاف در ابتدای داستان در انتظار دیدن کرامات و ویژگی‌های دقوقی در حالت تعلیق به سر می‌برد. در ادامه:

آنکه اندر سیر، مه را مات کرد　　هم ز دینداری او دین رشک خورد
با چنین تقـــوی و اوراد و قـیـام　　طالب خاصـــان حق بـــودی مـدام
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۱۹۴۴–۱۹۴۵)

با وجود مات شدن مه از دقوقی، رشک خوردن دین از دینداری او و در کل تقوی و اوراد خالصانهٔ وی، دقوقی مدام طالب خاصان حق بود. با عنایت به آنکه توصیف و شمارش ویژگی‌های یک چیز از خصایص گزاره‌ای ـ توصیفی تعلیق به شمار می‌آید (چون باعث طولانی شدن کلام می‌شود) و همچنین با در نظر گرفتن خصوصیاتی که راوی به صورت دانای کل برای دقوقی بر شمرده است، نه تنها خود دقوقی طالب دیدار خاصان حق است، بلکه مخاطب این داستان نیز طالب دیدن چگونگی رخ دادن این کرامات و شنیدن خبری از خاصان حق شده است. بنابراین، تعلیق و انتظار همچنان در خواننده وجود دارد و به نوعی زمینه‌چینی برای حوادث پیچیدهٔ آینده ایجاد می‌شود. صحبت کردن با بندگان خاص خداوند از آرزوهای دقوقی بود؛ ازین رو، در سفر نیز با خود زمزمه می‌کند:

این همی گفتی چو مـیرفتی به راه　　کن قرین خاصـگانم ای اله!
یا رب آنها را که بشـــناسد دلـــم　　بنده و بسته میـــان و مجملم

و آنکه نشناســـم تو ای یزدان جان بر من محجوبشان کن مهربان
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۱۹۴۷–۱۹۴۹)

تک گفتار درونی، خصوصی‌ترین اندیشه‌ها را بیان می‌کند؛ اندیشه‌هایی که درست در کنار وجدان ناآگاه قرار دارد. در این نوع سخن گفتن شخصیت هنگام صحبت کردن با خود و یا خدای خود، کشمکش‌های ذهنی و عواطف و احساسات درونی‌اش را بروز می‌دهد. خواننده نیز با این نوع گفت‌وگوی غیر مستقیم، شخصیت را ارزیابی می‌کند. از نظر حالت، «تک گفتار درونی کلامی است که هنوز ترکیب منظم را نیافته است و اندیشه را به شکل نخستین آن و همان‌گونه که به ذهن راه می‌یابد بازسازی می‌کند.» (ایدل ۱۳۶۷: ۷۲) در همین تک‌گویی‌های درونی:

حضرتش گفتی که ای صدر مهین این چه عشقست و چه استسقاست این؟
مهر من داری چه می‌جویی دگـر؟ چون خدا با تُســت چون جـــویی بشر؟
(مولوی ۳/۱۳۷۵/۱۹۵۰–۱۹۵۱)

یکی از مواردی که لحظه به لحظه می‌تواند بر شدت و قدرت قبض و بسط داستانی بیافزاید، سؤال و جواب است. این سؤال و جواب‌ها داستان را (با توجه به فضاسازی و مضمون آنها) از سادگی به سوی پیچیدگی و حتی شرایط مبهم پیش می‌برند. این موضوع زمانی شدت می‌گیرد که فضاسازی داستان ابهام‌آور باشد و از سوی شخصیت‌ها سؤالاتی پیش کشیده شود که به دلیل نبود پاسخی برای آنها خواننده را سردرگم کند. در این تک‌گویی درونی نیز سؤال و جواب راوی (در اینجا دقوقی) با ضمیر خود و نیز با حضرت حق، از جملهٔ مهم‌ترین تعلیق‌هایی است که باز هم خواننده را در انتظار می‌نشاند.

او بگفتی یا رب ای دانای راز تو گشودی در دلم راه نیاز
در میان بحر اگر بنشســـته‌ام طمع در آب سبو هم بسته‌ام
(همان/۳/۱۹۵۲–۱۹۵۳)

راوی همچنان در حالت معلّق پیشین به سر می‌برد تا به بیت زیر می‌رسد:

آه سرِّی هست اینجا بس نهان که سوی خضری شود موسی روان
(مولوی ۱۹۵۹/۳/۱۳۷۵)

با آمدن واژه‌های خضر و موسی، داستان دیگری به ذهن شاعر متبادر می‌شود. این ویژگی در *مثنوی* نمونه‌های بسیار دارد. داستان در *مثنوی* به صورت خطی جریان نمی‌یابد؛ زیرا دارای گسست‌هایی است که به دلیل عوامل متعددی در روایت به وجود می‌آید. راوی و احوال حاکم بر او، روایت‌شنو و عکس‌العمل او، موضوع سخن، زمان و مکان هر یک به تنهایی می‌تواند جریان روایت را قطع و آن را وارد سطح تفسیری یا سطوح روایی متعدد (داستان‌های درونه‌ای) کند. این داستان‌های درونه‌ای (فرعی) اکثراً از طریق تداعی و جریان سیال ذهن مولانا شکل می‌گیرند. این امر باعث گسست ظاهری در روایت اصلی می‌شود و خواننده را در حالت تعلیق نگه می‌دارد. لذا، داستان دچار قبضی دیگر می‌شود که پس از اتمام داستان فرعی موسی و خضر، داستان نخستین، دوباره بسط می‌یابد و خواننده نیز دوباره از وضعیت تعلیق بیرون می‌آید و داستان را پی می‌گیرد.

گره‌افکنی و قبض‌روایی

کشمکش از اساسی‌ترین عناصر داستانی است که بی‌شک روایت بدون آن پویا نیست. «کشمکش از تضاد شروع می‌شود و به تقابل می‌رسد و در تقابل ادامه می‌یابد. پس کشمکش جمع تضاد و تقابل است» (بهشتی ۱۳۷۵: ۶۶) ازین رو، کشمکش «از عناصری است که بر کشش و جذابیتِ داستان تأثیر مستقیمی دارد. کشمکش می‌تواند به منزلهٔ نقطهٔ اوج حوادث به شمار آید.» (براهنی ۱۳۸۴: ۱۶۱) گرهی که در روایت داستانی به وجود می‌آید، می‌تواند تبدیل به قلب روایت شود، زیرا گره معمولاً در موقعیتی ایجاد می‌شود که امور مختلف با هم تلاقی پیدا می‌کنند و آن موقعیت را به نقطهٔ ثقل داستان بدل می‌سازند.

با بررسی داستان‌های *مثنوی* می‌توان به نیکی مشاهده کرد که مولانا با خلقِ حوادث و کشمکش‌های مناسب، خوانندگان را به دنبال خود می‌کشد و آنها را به سمت لایه‌های پنهانی معنایی داستان‌ها سوق می‌دهد. مولانا این شیوه را با آوردن داستان در داستان به زیبایی انجام می‌دهد و با این روش خواننده را دائماً در حالِ تعلیق و انتظار نگه می‌دارد تا از خود بپرسد: چرا چنین شد؟ بعد چه خواهد شد؟ از مهم‌ترین عناصر گره افکنی، تضاد است. تضاد می‌تواند تقابل و رویارویی دو نیروی مخالف یکدیگر باشد و یا مواجه شدن شخصیت‌های داستان با اموری متمایز از امور مرسوم و عادی. به دلیل غلبهٔ فضای فراواقعی بر داستان دقوقی، خواننده از این به بعد شاهد اموری متضاد با امور طبیعی است و رفته رفته داستان پیچیده‌تر می‌شود و حیرت خواننده افزون‌تر.

گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار — تا ببینم در بشر انوار یار
تا ببینم قلزمی در قطره‌ای — آفتابی درج اندر ذره‌ای
چون رسیدم سوی یک ساحل بگام — بود بیگه گشته روز و وقت شام

(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۱۹۸۲-۱۹۸۴)

آمدن قید مشتاق‌وار (قید حالت) علاوه بر کارکرد توصیفی ـ توضیحیِ هیجان راوی، محرِّک خواننده به سبب حادثه‌ای که در حال اتفاق افتادن است نیز می‌باشد. از سوی دیگر به کار گرفته شدن فعل «ببینم» در مصراع دوم و سوم نیز اهمیت دیگری دارد. از موارد استعمال مضارع التزامی، یکی به‌کارگیری آن در جمله‌هایی است که با بیان آرزو همراه باشد. (ر.ک: خانلری ۱۳۷۳: ۴۹) اینکه دقوقی آرزو و اشتیاق دیدن بندگان خالص خدا را دارد، نشان‌دهنده انتخاب درست شاعر در گزینشِ این فعل است. از سوی دیگر چون یکی از دیگر موارد استعمال فعل مضارع التزامی، بیان شک و تردید (از ویژگی‌های تعلیق و بلاتکلیفی آن) است و دقوقی نیز از آیندهٔ خود اطلاع ندارد و نمی‌داند که آیا به آرزوی خود می‌رسد یا نه، باز هم انتخاب این فعل بسیار درست و بجا به نظر می‌رسد. نکتهٔ دیگر آنکه هر

چند مولانا در حال بیان کردن سخنان دقوقی است، اما با بیان کردن اینکه در آرزوی دیدن قُلزمی در قطره‌ای یا آفتابی در ذره‌ای است، خواننده را در انتظار برای یک حادثهٔ غیر طبیعی می‌گذارد. بنابراین، مخاطب در پی توصیفاتی که در ابتدای داستان برای دقوقی آورده همچنان در تعلیق است تا کرامات دقوقی را ببیند. بیگه شدن و وقت شام آمدن (تاریک شدن) نیز بر اساس بافت و فضای داستان می‌تواند اشاره به ناخودآگاهی و نیز آرکی‌تایپ رنگ سیاه داشته باشد که یکی از مفاهیم آن سمبل ناشناخته‌ها و ابهام‌ها است. (که در صفحات قبل به آن اشاره شد) در ادامه دقوقی در ساحل، هفت شمع را می‌بیند که نور شعلهٔ آنان تا آسمان می‌رود:

نور شعلهٔ هر یکی شمعی از آن — بر شده خوش تا عنان آسمان
خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت — موج حیرت عقل را از سر گذشت
این چگونه شمعها افروختست — کین دو دیدهٔ خلق ازینها دوختست
خلق جویانِ چراغی گشته بود — پیش آن شمعی که بر مه می‌فزود
چشم‌بندی بُد عجب بر دیده‌ها — بندشان می‌کرد یهدی من یشا

(مولوی ۱۹۸۵/۳/۱۳۷۵–۱۹۹۰)

خیره گشتن دقوقی، خیره گشتن خود خیرگی، گذشت عقل از سر به دلیل موج حیرت، نسبت دادن این حوادث به چشم‌بندی، خطاب خود دقوقی مبنی بر چگونه افروخته بودن این شمع‌ها همگی از جملهٔ عواملی هستند که کماکان خواننده را به دنبال خود می‌کشند. شگفتی و حیرت از جملهٔ ویژگی‌های تعلیق به شمار می‌آیند. (ر.ک: اکبری و ذولفقاری ۱۳۹۴: ۱۰۶) در ادامه ۷ شمع به یک شمع تبدیل می‌شوند:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک — می‌شکافد نور او جیب فلک

(مولوی ۱۹۹۱ /۳/۱۳۷۵)

تبدّل شمع‌ها، بازتاب کثرت و وحدت است. هر چند نمادین بودن یک چیز به تنهایی نمی‌تواند تعلیق به شمار آید، اما با عنایت به اینکه در فضاسازی اسطوره‌ای و عرفانی هر سمبلی به مفهوم مورد نظر شاعر عمق می‌دهد، در نتیجه معنای کل

به واسطهٔ این نمادها در پرده قرار می‌گیرد و بر خواننده است که تلاش ذهنی بیشتری داشته باشد. کوشش و کشش خواننده به سوی معنای دوم، تعلیقی را خلق می‌کند و خواننده را گزیری جز دنبال کردن به دقت روایت نیست.

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک می‌شکافد نور او جیب فلک
باز آن یک بار دیگر هفت شد مستی و حیرانی من زفت شد
اتصالاتی میان شمع‌ها که نیاید بر زبان و گفت ما
آنکه یک دیدن کند ادراک آن سال‌ها نتوان نمودن از زبان
آنکه یک دم بیندش ادراک هوش سال‌ها نتوان شنودن آن به گوش
(مولوی ۱۳۷۵/۳/۱۹۹۱-۱۹۹۵)

چندین برابر شدن مستی و حیرانی دقوقی؛ نداشتن سالها یک دم از آن لحظات؛ به زبان نیامدن اتصالات میان شمع‌ها؛ همگی نشان از توصیفات و گزارشات دقیق راوی در انتقال احساس شخصیت دقوقی به خواننده و به دنبال کشیدن وی دارد. همچنین تکرار فعل «شدن» نیز اهمیت دیگری دارد. فعل «شدن» علاوه بر اینکه به عنوان فعل ربطی کاربرد دارد، معنای تبدیل شدن را نیز می‌دهد. با عنایت به اینکه این فعل ۵۴ مرتبه در این داستان تکرار شده و بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است، به نوعی معنای جنب و جوش و فعالیت را در خود مستتر دارد و باعث اشتیاق خواننده برای دنبال کردن داستان می‌شود.

مبدل شدن هفت شمع به هفت مرد که نورشان به سقف لاژورد آسمان می‌رسد، حادثهٔ غیر طبیعی دیگری است. حقیقت وجود مردان حق، همان هفت شمع است که در بعد دیگر تجلی یافته است. لذا در تبدل بُعدی لایه‌های معنایی عمیق‌تر می‌شوند تا خواننده را از سطح و جهان خودآگاه فراتر ببرند و به فضایی عرفانی نزدیک سازند. یعنی پویایی و حرکت از سطح به عمق اشیا و شناخت مفهوم پنهان آنها.

تبدیل هفت شمع به یک درخت و نه به هفت درخت، حادثهٔ دیگری است که باز هم خواننده را به حیرت (از ویژگی‌های قبض) وا می‌دارد. عدم دریافت معنای کامل این تبدیل‌ها باعث می‌شود که خواننده هنوز به انتظار ادامهٔ داستان بنشیند. درختی که شاخه‌هایش به سدره که در آسمان برین جای دارد می‌رسد و ریشه‌های آن در عمق زمین قرار دارد، درختی است که کل هستی را احاطه کرده است و جز نمودی از حقیقت مطلق نمی‌تواند باشد. در ادامهٔ روایت، دانای کل، به مخفی بودن آن درختان از چشم خلق اشاره می‌کند. برای خواننده که در مواجه با این امور متعجب شده و با اشتیاق روایت را دنبال می‌کند، عجیب‌تر آن است که برگ‌ها و شاخه‌ها با یکدیگر حرف می‌زنند و همچنین از هر درختی مردم را بانگ می‌رسد که به سوی ما آیید:

گفته هر برگ و شکوفهٔ آن غصون　　دم بدم یا لیت قوم یعلـــمون
بانگ می‌آمد ز سوی هر درخـــت　　سوی ما آیید خلق شوربخت
بانگ می‌آمد ز غیرت بر شـــــجر　　چشمشان بســتیم کلا لا وزر
(مولوی ۲۰۱۶/۳/۱۳۷۵–۲۰۱۸)

حیرت دقوقی در این مراحل مهم‌ترین دلیل بر وجود او (مخاطب داستان) در تعلیق است.

می‌خور و می‌ده بدان کش روزیست　　هر دم و هر لحظه سحرآموزیست
باز می‌گویم عجب مـن بی‌خـــودم　　دست در شـــاخ خیالی در زدم
(همان/۳/ ۲۰۳۱–۲۰۳۲)

در پی همین حیرت است که دقوقی را سلطان شگرف می‌نامند:

زین عجب تا آن عجب فرقی است ژرف　　تا چه خواهد کرد سلطان شگرف
(همان/۳/ ۲۰۴۴)

مصرع دوم دقیقاً حیرت ناشی از تعلیق را آشکار می‌کند. در اینجا روایت در وضعیت قبض قرار دارد. اینکه چه اتفاقی برای دقوقی رخ خواهد داد، مهم‌ترین

سؤال برای خواننده در این موقعیت است. پس از آن هفت درخت به یک درخت مبدل می‌شوند و دوباره خواننده در مواجه با تغییری غیر طبیعی قرار می‌گیرد. به نماز ایستادن درختان و جلو ایستادن یکی از درختان و رکوع و سجود آنان نیز از جملهٔ گره‌های دیگری است که در داستان ایجاد می‌شود. خوانندهٔ داستان هنوز در انتظار است تا ببیند در ادامهٔ داستان چه اتفاقی می‌افتد:

بعد از آن دیدم درختان در نماز　　صف کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانند امـام　　دیگـران اندر پـس او در قـیام
آن قیام و آن رکوع و آن سجود　　از درختـان بس شـگفتم می‌نمود
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۰۴۸–۲۰۵۰)

در این زمان تداعی دیگری نیز برای دقوقی (که در حال حاضر راوی داستان است) پیش می‌آید که به یاد گفتهٔ حق می‌افتد:

یاد کردن قول حق را آن زمان　　گفت النجم و شجر را یسجدان
(همان/۳/ ۲۰۵۱)

این خصوصیت را در بیشتر روایت‌های *مثنوی* می‌توان مشاهده کرد. زرین‌کوب در *سرِّ نی* می‌آورد: «در مثنوی دائم معنی‌های متناوب به ذهن مولانا تداعی می‌شود و قصه‌ها و تمثیلات تازه در مسیر جریان سیال ذهنی برایش روی می‌نماید و آنچه بدین‌گونه به وجود می‌آید، تفسیری از هیجانات و احساسات عارف سالک، جهت بازگشت به عالم ماورای حس است.» (۱۳۷۲: ۱۸–۱۹) خواننده همچنان از حوادث پیش آمده در شگفت است که حادثه‌ای دیگر روی می‌دهد و آن هفت درخت به هفت مرد تبدیل می‌شوند.

بعد دیری گشت آنها هفـت مرد　　جمـله در قـعده پی یـزدان فرد
چشم می‌مالم که آن هـفت ارسلان　　تا کیاننـد و چـه دارند از جهان؟
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۰۵۴–۲۰۵۵)

چشم مالیدن دقوقی نشان از حیرت وی از مشاهدهٔ این حوادث است. بی‌اطلاعی از سر انجام آنان، خود قبض روایی دیگری است که برای دقوقی اتفاق می‌افتد. (تا کیانند و چه دارند از جهان؟) پس از چهار بیت، راوی داستان که در اینجا دقوقی است، دوباره به حدیث نفس می‌پردازد و دوباره در ادامهٔ داستان وقفه ایجاد می‌شود. این مراحل و سؤال و جوابی که دقوقی با ضمیر ناخودآگاه خود و همچنین با آن هفت مرد دارد، بهترین عامل برای نگه داشتن خواننده در وضعیت تعلیق و کشاندن وی به تعقیب ادامهٔ داستان است. آرزوی آن هفت مرد مبنی بر اقتدا کردن به دقوقی در نماز نیز قبض دیگری است که خواننده را همچنان به دنبال خود می‌کشد:

بعد از آن گفتند ما را آرزوست اقتدا کردن به تو ای پاک دوست
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۰۶۴)

در ابتدای داستان مولانا در نقش راوی یا دانای کل در توصیف دقوقی و ویژگی‌های وی، اشاره‌ای به این مطلب داشت.

آنکه در فتوی امام خـــلق بود گوی تقوی از فرشـــته می‌ربود
(همان/۳/ ۱۹۴۳)

همان‌طور که گفته شد و در این ابیات مشخص است بذر حوادث بعدی داستان به وسیلهٔ مولانا در طلیعهٔ داستان پاشیده شده بود و گویی او به عمد این توصیفات را در ابتدا آورده بود تا خواننده در میانهٔ داستان در ضمن مشاهدهٔ کرامات دقوقی، آمادگی و انتظار این حوادث را که امکان وقوعش قطعی نیست اما بسیار محتمل است، داشته باشد. دقوقی در جواب آن هفت مرد، مقتدایی آنان را به عنوان امام جماعت می‌پذیرد. اما می‌گوید که مشکلاتی دارد که باید با صحبت‌های پاک ایشان (هفت مرد) رفع شود (تعویض مدام راوی داستان مابین مولانا و دقوقی، باعث پیشگیری از تکرار و ملال خواننده در دنبال کردن روایت شده است و در عوض پویایی بیشتری به آن می‌بخشد).

گفتم آری لیک یک ساعت که من مشکلاتی دارم از دور زمن
تا شود آن حل به صحبت‌های پاک که به صحبت روید انگوری ز خاک
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۰۶۵–۲۰۶۶)

مصرع دوم سبب تداعی شدن تصویر دانه و خاک می‌شود، لذا تداعی دیگر و تعلیق دیگری نیز بر داستان افزوده می‌شود (تداعی معنوی است و از طریق تشابه تصاویر شکل می‌گیرد):

دانهٔ پرمغز با خاک دژم خلوتی و صحبتی کرد از کرم
خویشتن در خاک کلی محو کرد تا نماندش رنگ و بو و سرخ و زرد
(همان/۳/ ۲۰۶۲–۲۰۶۳)

این نوع تداعی از طریق اشتراک معنوی صورت می‌گیرد و بدین معنا است که شباهت ظاهری لفظ نقشی در تداعی ندارد. اما به هر حال، لفظ از طرق دیگر مانند تشابه تصویر در تکمیل سلسلهٔ تداعی دخالت می‌کند. (ر.ک: آتش‌سودا ۱۳۸۳: ۷۲) در ادامه، دقوقی ساعتی به مراقبه با آن هفت مرد می‌پردازد و در این حالت واژهٔ ساعت دوباره وی را به قبض روایی دیگری می‌کشاند که به پیروی از تداعی لفظی و خواست درونی او است با این تفاوت که با تداعی شدن واژهٔ ساعت، راوی داستان که دقوقی بوده است، جای خود را به مولانا می‌دهد و شاعر در فرصت به دست آمده به بیان مباحث عرفانی و فلسفی در باب ساعت می‌پردازد. به این ترتیب، خواننده باز هم از سیر خطی داستان به دور می‌افتد. پس از آن، دقوقی به امامت نماز می‌رود. از این رو، مولانا با فعلی امری، خود و خوانندهٔ خود را به سوی داستان دقوقی باز می‌گرداند.

این سخن پایان ندارد تیز دو هین نماز آمد دقوقی پیش رو
ای یگانه هین دوگانه بر گزار تا مزیّن گردد از تو روزگار
ای امام چشم‌روشن در صلا چشم روشن باید ایدر پیشوا
(مولوی ۳/۱۳۷۵/۲۰۸۴–۲۰۸۶)

مصرع «چشم روشن باید ایدر پیشوا» زمینهٔ قبض دیگری را در ذهن مولانا ایجاد می‌کند. این تعلیق با التفات راوی (دانای کل یا مولانا) به وجود می‌آید. سروده شدن *مثنوی* در حالتی از استغراق و شهود و خلق آن به شیوهٔ بدیه‌سرایی و ارتجالی، باعث به وجود آمدن بعضی ویژگی‌های زبانی در *مثنوی* شده است. این حالت استغراق و شهود، از جمله عواملی است که باعث تداعی شدن مطالب و مفاهیم عرفانی به ذهن مولانا می‌شود و شاعر و خواننده را از داستان اصلی دور می‌کند. گاه بر اثر تداعی‌های گوناگونی که در ذهن مولانا صورت می‌گیرد، می‌توان شاهد ادغام چندین تداعی نیز بود. بدین‌گونه که هر تداعی‌ای سبب خلق تداعی دیگری می‌شود. هجوم مطالب عرفانی و فلسفی در زمان سرودن *مثنوی*، سرایش این اثر را تحت تأثیر بسیار ناخودآگاهی قرار می‌دهد و شاعر در این شیوهٔ جریان سیال ذهن، گاه خود نیز متوجه دور شدن از داستان و مطلب اصلی نمی‌شود و به این ترتیب، پایان داستان به تعویق می‌افتد. به عنوان نمونه، در انتهای تداعی فوق است که دوباره تداعی دیگری برای مولانا به وجود می‌آید:

مرغ و ماهی دانـــد آن ابهام را — که ستودم مجمل این خوش‌نام را
تا برو آهِ حســودان کـــم وَزَد — تا خیالش را به دنـدان کم گـــزد
خود خیالش را کجا یابد حسود — در وثاق موش طوطی کـــی غنود؟
آن خـــــیال او بود از احـــتیال — موی ابروی ویست آن نه هـــلال

(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۰۱۷–۲۰۲۰)

در دو بیت آخر، مصراع‌های دوم، تمثیلی برای مفهوم مصراع به شمار می‌آیند. زرین‌کوب در این باره می‌آورد:

«تمثیل بهترین و رساننده‌ترین زمینه در بیان هدف‌ها، خاصه هدف‌های معنوی است که رسیدن به آنها به دریافت‌های اندیشگی نیازمند است. کاربرد تمثیل در این جهت تصویری حسی است برای آنکه امری غیر حسی را برای مخاطب بفهماند. شک نیست که جزء جزءِ این تصویر، هرگز یک جزء از امر غیر محسوس را عرضه

نمی‌کند. بلکه کلٌ آنست که از مجموع امر منظور، تصویری کلی القا می‌کند» (۱۳۶۶: ۲۵۱)

از این رو، در ذهن مولانا به منظور تأیید و تأکید مطالب مورد نظر، تمثیل‌های مصراع دوم آمده‌اند (تداعی معنوی و از نوع تمثیل).

عدم یافت شدن خیالش به وسیلهٔ حسود ← عدم امکان غنودن طوطی در وثاق موش.

بودن خیال وی از احتیال ← هلال نبودن و موی ابروی وی بودن.

در مصراع آخر باز هم تداعی دیگری به صورت مضمر صورت گرفته است؛ بدین صورت که در مصراعِ دوم علاوه بر تمثیلی که برای مفهوم مصراع اول آمده، اشاره‌ای نیز به داستانِ «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر رضی الله عنه» در دفتر دوم *مثنوی* شده است.

هلال نبودن و موی ابروی وی بودن

هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر رضی الله عنه.

هر چند مولانا در پی توصیف امامت نماز به وسیلهٔ دقوقی بوده، اما پس از ۳ بیتی که آورده است، به واسطهٔ تداعی‌های گوناگون صورت گرفته خواننده را در تعلیق و انتظار می‌گذارد. شاعر باز هم در ۱۸ بیت دیگر به واسطهٔ مطالب عرفانی که در باب مدح و ممدوح ذکر می‌کند، دوباره داستان را در قبضی دیگر فرو می‌برد که به نیکی می‌توان قبض و بسط را در آن مشاهده کرد:

بعد از آن، اقتدا کردن قوم پس از دقوقی آورده می‌شود که همگی در پی آن مقتدای نامدار، به نماز می‌ایستند. اما باز هم در تکبیر نماز آنان (در نیت نماز) دوباره وقفهٔ دیگری در داستان روی می‌دهد و شاعر و یا دانای کل به بیان معنای تکبیر و مطالب مرتبط به آن می‌پردازد.

چونک با تکبیرها مقرون شدند — همچو قربان از جهان بیرون شدند
معنی تکبیر اینست ای امام — کای خدا پیش تو ما قربان شدیم
وقت ذبح الله اکبر می‌کنی — همچنین در ذبح نفس کشتنی...
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۱۴۲-۲۱۴۴)

در ادامه در اثنای تعلیق صورت گرفته نیز، حدیث نفس‌گویی‌های شاعر و پرسش و پاسخ‌های وی با حضرت حق صورت می‌گیرد. پس از وقفهٔ به وجود آمده به موضوع شنیده شدن افغان مسافران آن کشتی در حال غرق، توسط دقوقی در میان نماز پرداخته می‌شود:

آن دقوقی در امامت کرد ساز — اندر آن ساحل در آمد در نماز
و آن جماعت در پی او در قیام — اینت زیبا قوم و بُگزیده امام
ناگهان چشمش سوی دریا فتاد — چون شنید از سوی دریا داد داد
(همان/۳/۲۱۷۶-۲۱۷۸)

از اینجا به بعد گره دیگری ایجاد می‌شود؛ اما این بار نه بر اساس تداعی بلکه به سبب فضاسازی. این تعلیق به دلیل فضاسازی عرفانی و گسترهٔ نمادها خلق شده است. از آنجا که فضاهای اسطوره‌ای و عرفانی، خود (در زمینه‌های عرفانی) در بردارندهٔ نمادها و سمبل‌های بی‌کران هستند، خواننده را در تأخیر دیگری برای رسیدن به معنای پنهان و مورد نظر شاعر یا نویسنده قرار می‌دهند. از آنجایی که در اکثر موارد بدون رسیدن به معنای مضمر، امکان درک درستی از مطالب گفته‌شده در این دو حوزه وجود ندارد، لذا بر خواننده است که با کوشش‌های ذهنی خود در پی کشف مفهوم مورد نظر باشد.

یکی از نکته‌های مهمی که می‌بایست در درک فضای داستان دقوقی در نظر داشت، آن است که صحنهٔ واقعه در حقیقت چیزی است که دقوقی تجربه می‌کند و آن ساحل دریا است. در بسیاری از جاهای *مثنوی*، مولوی بحر و دریا را سمبل حقیقت، پاکی، وسعت، عمق، اصالتِ وحدت و کل بودن و خشکی را سمبل نفس،

خود و جریانات فکری می‌گیرد. (ر.ک: مصفا ۱۳۷۸: ۲) دقوقی در این داستان تا ساحل دریا، یعنی تا مرز رهایی از خود و پیوستن به حقیقت پیش آمده، اما هنوز از خود رها نشده است. دریا را می‌بیند ولی تجربه‌های او همه از موضع خشکی است. دقوقی در قسمت‌های پایانی داستان، وضعیتی را تجربه می‌کند که تنها یک انسان رها شده از خود می‌تواند تجربه کند. خواننده با درک درست معانی این نمادها می‌تواند اجزای دیگر داستان را بفهمد. مثلاً شب نماد ناخودآگاهی، ابری بودن هوا نماد ابهام، کشتی نماد نفس سالک و ... است. هرچه توصیفات راوی از حال درونی اهل کشتی افزایش می‌یابد، به همان مراتب خواننده انتظار بیشتری برای رسیدن به پایان داستان می‌کشد. از سوی دیگر یکی از نکات قابل توجه در این قسمت از تعلیق آن است که راوی داستان برای اینکه ذهن مخاطب را بیشتر به سوی خود جلب کند، حتی از شخصیت شیطان (دیو) که ریاکاری مسافران را نکوهش می‌کند، به نیکی یاد می‌کند. افزوده شدن این شخصیت و به نوعی تک‌گویی درونی شیطان با مسافران، دستآویز مناسبی برای همراه کردن مخاطب به دست شاعر می‌دهد:

دیو آن دم از عداوت بین بین — بانگ زد کای سگ پرستان علتین
مرگ و جسک ای اهل انکار و نفاق — عاقبت خواهد بُدن این اتفاق
چشمتان تر باشد از بعد خلاص — که شوید از بهر شهوت دیو خاص
یادتان ناید که روزی در خطر — دستتان بگرفت یزدان از قدر؟

(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۱۹۰-۲۱۹۴)

توضیحاتی که راوی داستان پس از سخنان دیو آورده است نیز خود انتظاری مضاعف را سر راه خواننده می‌گذارد. پس از این وقفه، مولانا دوباره به داستان دقوقی باز می‌گردد. در این فاصله خواننده مشتاق و در انتظار است تا ببیند که سرانجام آن مسافران در کشتی حادثه دیده چه می‌شود. راوی داستان در این قسمت است که به توصیف دعای دقوقی و حالات او می‌پردازد. هرچه شاعر کلام را در توصیف و گزارش روایت به درازا می‌کشاند، به همان اندازه تعلیق و انتظار مخاطب

برای شنیدن مابقی داستان افزایش می‌یابد. ازین رو، تمامی قبض‌های صورت گرفته (به دلایل مختلفی چون تداعی، تک‌گویی درونی، فضاسازی، سؤال و جواب و ...) سبب شکست سیر خطی داستان و در نتیجه به تأخیر افتادن پایان داستان می‌شود:

چون دقوقی آن قیامت را بدید رحم او جوشید و اشک او دوید
گفت یا رب منگر اندر فعلشان دستشان گیر ای شه نیکونشان...
(مولوی ۲۲۰۸/۳/۱۳۷۵-۲۲۰۹)

بهرهٔ دیگری که مولانا از وقفه‌های خلق شده می‌برد، حرکت از جزء به کل است. گاه شاعر در حال بیان کردن مسئله‌ای جزئی در باب یکی از حوادث و یا شخصیت‌های داستان است و به واسطهٔ فاصله یا تعلیقی که در سیر خطی و طولی روایت به وجود آورده است، نتیجه‌ای کلی‌تر را از آن مبحث جزئی می‌گیرد. به عنوان نمونه در همین قسمت از داستان که دقوقی در حال دعا کردن است (در نماز)، مولانا دعا کردن دقوقی را بهانه‌ای برای بیان ارزشمندی دعای اولیای حق می‌سازد و با سنجشی مابین دعای اولیای حق و افراد عادی و بیان تمایلات درونی خویش در ابیاتی چند به ایراد مطالب عرفانی می‌پردازد.

اشک می‌رفت از دو چشمش و آن دعا بی‌خود از وی می بر آمد بر سما
آن دعای بی‌خودان خود دیگر است آن دُعا ز او نیست گفت داور است
آن دعا حق می‌کند چون او فناست آن دعا و آن اجابت از خداست...
(همان/۳/ ۲۲۱۸-۲۲۲۰)

پایان داستان

یکی از موضوعات بحث‌برانگیز که به روایت‌شناسی جدید سمت و سو داده است، توجه به پایان آثار ادبی است. اخوت در کتاب خود می‌آورد: «از نظر ساختار فرمول‌های آغاز و پایان شباهت‌های چشمگیری با هم دارند. در واقع آغاز و پایان

دو جزء مجزا از هم نیستند بلکه با هم پیوند دارند و هر یک دیگری را متأثر می‌کند.» (۱۳۷۱: ۲۴۸)

بررسی پایان‌بندی داستان‌های *مثنوی* سبب می‌شود که مخاطب میان این پیوستن و گسستن‌ها پیوندی استوار بیاید. پس از ۶۲ بیت مولانا به داستان دقوقی باز می‌گردد. در اینجا راوی در هیئت دانای کل ظاهر می‌شود. پس از نجات کشتی، آن هفت مرد به یکدیگر گفتند که این اتفاق، حاصل دعای آنان نبوده است و بر آن می‌شوند که امام جماعتشان از سر درد مناجات کرده است. پس از آن دوباره راوی داستان تغییر می‌کند و دقوقی راوی می‌شود:

چون نگه کردم سپس تا بنگـــرم که چه می‌گویند آن اهلِ کرم
یک از ایشان را ندیدم در مـــــقام رفته بودند از مقـــام خود تمام
(مولوی ۳/۱۳۷۵/ ۲۲۸۸–۲۲۸۹)

علی‌رغم اینکه آن هفت مرد ناپدید می‌شوند، اما باز هم خواننده به نوعی سردرگم است که چرا این اتفاق افتاد؟ علت اینکه آنان ناپدید شدند چه بود؟ و حتی در آخرین ابیاتی که در بابِ چگونگی حال دقوقی و غیب شدن آن مردان آورده شده است، باز هم می‌توان شاهد هجوم تداعی‌های دیگری بود. چگونگی غیب شدن آنان برای شاعر تصویر غوطه‌ور شدن ماهیان را در آب جو تداعی می‌کند. (تداعی معنوی از نوع تشابه تصاویر):

آنچنان پنهان شدند از چشـــم او مثل غوطهٔ ماهیان در آب جو
(همان/۳/ ۲۲۹۴)

به این دلیل هر چند داستان به نوعی به اتمام رسیده است، اما پایان واقعِ داستان، غیب شدن آن هفت مرد در داستان نیست بلکه پایان در ۱۰ بیتی است که مولانا پس از آن ذکر می‌کند. این ۱۰ بیت در واقع توضیح راوی پس از اتمام داستان است

تا علت غیب شدن مردان را برای خواننده که هنوز در تعلیق به سر می‌برد، بیان کند.

تو بگویی مرد حـــق انـــــدر نظر　　کی در آرد با خـــدا ذکـــر بشر؟
خر از این می‌خسپد اینجا ای فـــلان　　که بشر دیدی تو اینـــها را نه جان
(مولوی ۲۲۹۴/۳/۱۳۷۵–۲۲۹۵)

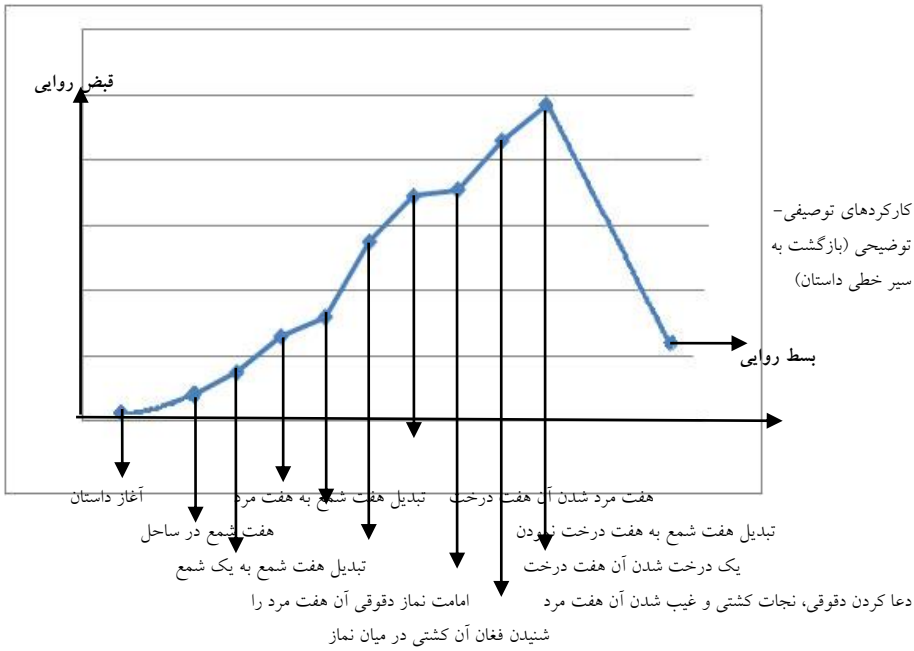
اگر تمامی علت این اتفاق‌ها را تنها در این یک بیت پایانی خلاصه شده بدانیم:

تو بگویی مرد حـــق اندر نظـــر　　کـــی در آرد با خـــدا ذکر بشر؟
(همان/۳/ ۲۲۹۶)

بدین صورت، پایان داستان زمانی جالب‌تر است که دانسته شود مولانا دقیقاً همین مفهوم را در اول داستان به صورت یک تک‌گویی درونی آورده است:

حضرتش گفتی که ای صدر مـعین　　این چه عشق است و چه استسقا است این؟
مهر من داری، چه می‌جویی دگر!؟　　چون خـــدا با توست، چون جویی بشر!؟
(همان/۳/ ۱۹۵۰–۱۹۵۱)

بنابراین، می‌توان بر آن بود که به دلیلِ انباشتگی خاطرات و تداعی‌های مکرری که بر ذهن مولانا در زمان سرایش شعر روی می‌دهد، مولانا نه تنها در آستانهٔ داستان، برای خواننده زمینه‌چینی‌های بسیار خوبی در مورد حوادث آتی داستان انجام داده است، بلکه به نوعی خواننده را از همان ابتدا با تعلیقی روبه‌رو کرده است تا در تمامی لحظات داستان، همراهی خواننده خود را با خود داشته باشد. می‌توان گفت در سیر خطی داستان به دلیل تداعی‌هایی که برای شاعر روی می‌دهد، پایان داستان به تعویق می‌افتد و خواننده تا پایان داستان با قبض و بسط‌هایی روایی مواجه است. پس می‌توان گفت علاوه بر انباشتگی خاطرات و تداعی‌ها نوعی طرح از پیش موجود نیز بوده است. می‌توان نمودار زیر را برای این داستان در نظر گرفت:



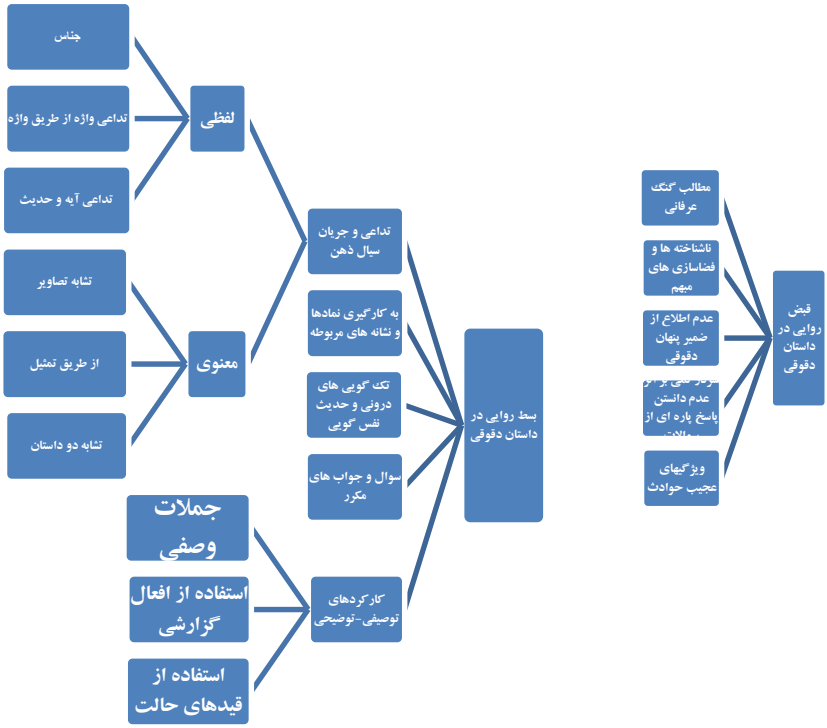
نتیجه

تأخیری که به واسطهٔ قبض و بسط روایت روی می‌دهد، از جملهٔ عواملی است که خواننده را در انتظار پایان داستان می‌گذارد و در نتیجه پویایی و تحرک داستان را در پی دارد. یکی از شیوه‌هایی که می‌تواند این قبض و بسط را به خوبی به نمایش بگذارد، شیوهٔ داستان در داستان است. در این مقاله که بنای آن بر حکایت دقوقی از دفتر سوم *مثنوی* است، در ابتدای داستان، شاعر (در هیئت دانای کل) با آوردن صفاتی از دقوقی به گونه‌ای زمینه‌چینی می‌کند تا خواننده را از همان ابتدا با خود همراه سازد. جابه‌جایی و تعدد راویان در طول داستان، نبود زمان و مکان مشخص (از ویژگی‌های فراواقعی بودن داستان)، اتفاق افتادن داستان در شب‌هنگام، از جملهٔ عواملی هستند که بر ابهام هرچه بیشتر داستان افزوده و قبض روایی را می‌آفرینند. بازگشت شاعر به داستان اصلی، بسط و گشایشی است که در جهت سیر خطی

داستان روی می‌دهد. توصیفات شاعر ازین مراحل و به تعویق انداختنِ پایان داستان، همچنین آمدن واژهٔ مشفق و تداعیِ سخنان پیامبر (ص) و ادامهٔ داستان از زبان وی (پیامبر) و فراخوانده شدن به سوی داستان اصلی به وسیلهٔ صنعت التفات، باز هم قبض و بسط روایت را پیش می‌برد. در ادامه، دقوقی به تک‌گویی درونی با حضرت حق می‌پردازد که سؤال و جواب‌های رد و بدل شده و گاه عدم دانستن پاسخ سؤالات، تداعی شدن داستان خضر و موسی (ع) بر اثر تداعی لفظی واژهٔ خضر و دوباره بازگشت به سیر خطی داستان، قبض و بسط مورد نظر را پر رنگ‌تر کرده و باز هم پایان داستان را به تعویق می‌اندازد.

آرزوی دیدن قلزمی در قطره‌ای، خلق فضای فراواقعی، دیدن هفت شمع بر لب ساحل، تبدُّل آنها به یک شمع و سپس به هفت درخت، نماز خواندن درختان و جلو ایستادن یکی از آنها، درخواست کردن از دقوقی برای پذیرفتن مقتدایی نماز و دوباره ادامهٔ روند طبیعی داستان به وسیلهٔ شاعر، داستان را در بست و گشایشی دیگر فرو می‌برد. پس از آن، توصیف شاعر از امامت دقوقی در نماز، تداعی شدن تصویر دانه و خاک، بیان مطالب عرفانی به محض تکبیر گفتن دقوقی، تداعی‌های معنوی دیگر (تمثیل و تصویرسازی) و سپس ادامهٔ داستان و باز دوباره شنیدن افغان اهل کشتی در حال غرق، عدم درک صحیح خواننده از فضای عرفانی و نمادهایی چون ساحل، دریا، کشتی و ... غرق شدن کشتی، تک‌گویی‌های درونیِ شیطان در خطاب به اهل کشتی در حال غرق شدن و در نهایت، نجات یافتن کشتی، مدام داستان را در قبض و بسط می‌گذارد. در پایان نیز غیب شدن آن هفت مرد، گره دیگری است که خواننده را به نوعی با پایانی ناتمام روبه‌رو می‌سازد. خاتمهٔ واقعی داستان، ۱۰ بیتی است که مولانا به توضیح چرایی این حوادث می‌پردازد و این بسط و گشایش، در حالی است که شاعر، زمینه‌چینی آن را در ابتدای داستان کرده

بود. با توجه به سیر داستان، مهم‌ترین عوامل قبض و بسط در این داستان را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:



کتابنامه

آتش‌سودا، محمد علی. ۱۳۸۳. *رؤیای بیداری*. فسا: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا.

اخوت، احمد. ۱۳۷۱. *دستور زبان داستان*. چ ۱. اصفهان: فردا.

استالی براس، اولیور و آلن بولاک. ۱۳۶۹. *فرهنگ اندیشهٔ نو*. ترجمهٔ کریم امامی و دیگران. به کوشش ع. پاشایی. تهران: مازیار.

اکبری، مهرداد و محسن ذوالفقاری. ۱۳۹۴. «تحلیل مفهوم تعلیق در ساختار روایت مطالعهٔ موردی سورهٔ نبأ». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی ـ قرآنی*. س۳. ش۴.

ایدل، له اون. ۱۳۶۷ . *قصهٔ روان‌شناختی نو*. ترجمهٔ ناهید سرمد. چ اول. تهران: شبآویز.
براهنی، رضا. ۱۳۸۴. *قصه‌نویسی*. چ۴. تهران: البرز.
بهشتی، الهه. ۱۳۷۵. *عوامل داستان*. تهران: برگ.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۰. *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سمت.
خانلری، پرویز. ۱۳۷۳. *دستور تاریخی زبان فارسی*. به کوشش عفت مستشارنیا. تهران: توس.
رحمانی، هما و عبدالله رادمرد. ۱۳۹۱. «بازنگری معنایی در «التفات» بلاغی و اقسام و کارکردهای آن». *جستارهای ادبی*. ش ۱۷۶.
ریمون-کنان، شلموت. ۱۳۸۲. «مؤلفه‌های زمان در روایت». ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. *فصلنامهٔ هنر*. ش ۵۳.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۶. *بحر در کوزه*. چ اول. تهران: علمی.
ـــــــــــــــ . ۱۳۷۲. *سرِّ نی*. چ۴. تهران: علمی.
علوی مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده. ۱۳۸۰. *معانی و بیان*. تهران: سمت.
فروم، اریش. ۱۳۵۶. *زبان از یاد رفته*. ترجمهٔ ابراهیم امانت. تهران: مروارید.
کادن، جی. ای. ۱۳۸۰. *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
گورین، ال و دیگران. ۱۳۷۰. *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ زهرا مهین خواه. تهران: اطلاعات.
مصفا، محمد جعفر. ۱۳۷۸. «شرحی بر قصه دقوقی و کراماتش». *روزنامه ابرار*. ۵ خرداد.
میرصادقی، جمال. ۱۳۷۶. *عناصر داستان*. تهران: سخن.
مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳۷۵. *مثنوی معنوی*. به کوشش عبدالکریم سروش. تهران: علمی و فرهنگی.
ناباکوف، ولادیمیر. ۱۳۶۸. «یا قصه‌ای بگو یا بمیر». ترجمهٔ مهوش قویمی. *نشریهٔ آدینه*. ش۳۸.
نوروزپور، لیلا و همایون جمشیدیان. ۱۳۸۷. «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی». *کاوش‌نامه*. س۹. ش۱۷.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۰. *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

References

Akbarī, Mehrdād & Mohsen Zolfaqārī. (2015/1394SH). "Tahlīl-e mafhūm-e ta'līq dar sāxtār-e revāyat, motāle'e-ye moredī sūre-ye naba". *Fasl-nāme-ye Pažūheš-hā-ye Adabī-Qor'ānī*. Year 3. No. 4.

Alavīmoqaddam, Mohammad & Rezā Ašrafzāde. (2001/1380SH). *Ma'ānī va bayān*. Tehrān: Samt.

Ātašsodā, Mohammad Alī. (2004/1383SH). *Ro'yā-ye bīdārī*. Fasā: Islamic Azad University Fasā Branch.

Barāhanī, Rezā. (2005/1384SH). *Qesse nevīsī*. 4th ed. Tehrān: Alborz.

Beheštī, Elāhe. (1996/1375SH). *A'vāmel-e dāstān*. Tehrān: Barg.

Cuddon, John Anthony. (2001/1380SH). *Farhang-e adabiyāt va naqd (A dictionary of Literacy terms and Literary theory)*. Tr. by Kāzem Fīrūzmand. Tehrān: Šādegān.

Edel, Leon. (1988/1367SH). *Qesse-ye ravān-šenāxtī-ye no (The modern psychological novel)*. Tr. by Nāhīd Sarmad. First ed. Tehrān: Šabāvīz.

Fromm. Erich. (1977/1356SH). *Zabān-e az yād rafte (The Forgotten Language*). Tr. by Ebrāhīm Amānat. Tehrān: Morvārīd.

Guerin, Wilfred L. & et al. (1991/1370SH). *Rāhnama-ye rūykard-hā-ye naqd-e adabī(A handbook of critical approaches to literature)*. Tr. by Zahrā Mīhanxāh. Tehrān: Etelā'āt.

Jung, Carl Gustav. (1991/1370SH). *Xāterāt, royā-hā, andīše-hā (Memories, Dreams, Reflections*). Tr. by Parvīn Farāmarzī. Mašhad: Mo'āvenat-e Farhangī-ye Āstān-e Qods-e Razavī.

Mīrsādeqī, Jamāl. (1997/1376SH). *Anāsor-e dāstān*. Tehrān: Soxan.

Molavī, Jalāl al-dīn Mohammad.(1996/1375SH). *Masnavī-ye ma'navī*. With the Effort of Abdolkarīm Sorūš. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Mosafā, Mohammad Jafar. (1999/1378SH). "Šarhī bar qesse-ye daqūqī va kerāmātaš". *Abrār Newspaper*. 5th Xordād.

Nabokov, Vladimir. (1989/1368SH). "Yā qesse begū yā bemīr". Tr. by Mahvaš Qavīmī. *Našrīye-ye Ādīne*. No. 38.

Norūzpūr, Leilā & Homāyūn Jamšīdiyān. (2008/1387SH). "Tahlīl-e dāstān-e daqūqī az masnavī". *Kāvoš-nāme*. Year 9. No. 17.

Oxovat, Ahmad. (1992/1371SH). *Dastūr-e zabān-e dāstān*. First ed. Esfahān: Fardā.

Pūrnāmdāriyān, Taqī. (2001/1380SH). *Dar sāye-ye āftāb*. Tehrān: Samt.

Rahmānī, Homā & Abdollāh Rādmard. (2012/1391SH). "Bāznegarī-ye ma'nāyī dar eltefāt-e balāqī va aqsām va kārkard-hā-ye ān". *Jostār-hā-ye Adabī*. No. 176.
Rimmon-Kenan, Shlomith. (2003/1382SH). "Mo'alefe-hā-ye zamān dar revāyat". Tr. by Abolfszl Horrī. *Fasl-nāme-ye Honar*. No. 53.
Stally Brass, Oliver & Alan Bullock. (1990/1369SH). *Farhang-e andīše-ye no (The Fontana dictionary of modern thought)*. Tr. by Karīm Emāmī et al. With the Effort of Pāšāī. Tehrān: Māziyār.
Xānlarī, Parvīz. (1994/1373SH). *Dastūr-e tārīxī-ye zabān-e fārsī*. With the Effort of Effat Mostašārniyā. Tehrān: Tūs.
Zarrīnkūb, Abdolhossein. (1987/1366SH). *Bahr dar kūze*. First ed. Tehrān: Elmī.
ــــــــــــــــــــــــــ. (1993/1372SH). *Serr-e ney*. 4th ed. Tehrān: Elmī.