

## جستجو، عنصر ثابت بن‌مایه اصلی داستان دقوقی در مثنوی مولوی

شهلا خلیل‌اللهی\*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران

غفار بُرج‌ساز\*\*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۳/۲۲، تاریخ تصویب: ۱۳۹۲/۰۲/۲۱)

### چکیده

داستان‌پردازی و آوردن حکایات، تمثیلات و به طور کلی طرح «قصه در قصه» از ویژگی‌های ساختار روایی مثنوی است. از میان داستان‌های مثنوی، داستان نمادین دقوقی، چیره‌دستی مولانا را در داستان‌پردازی نمایان می‌سازد. این داستان، قصه‌ای است حادثه‌پردازانه که در آن شخصیت اصلی با وقایع شگفت‌آوری که سال‌ها در آرزوی تحقق آنها بوده، به تصویر کشیده شده است. هدف مقاله حاضر بررسی داستان دقوقی برحسب مؤلفه‌های روایت‌شناختی با تکیه بر عنصر بن‌مایه ثابت است، مسأله اصلی آن تبیین بن‌مایه‌های ثابت این داستان برحسب مؤلفه‌های روایت‌شناختی است که به روش تحلیل محتوا انجام گرفته است. پراپ عنصر ثابت و عنصر متغیر را واحدهای کمینه گزاره‌روایی معرفی می‌کند. بن‌مایه‌هایی که موقعیت را تغییر می‌دهند، «بن‌مایه‌های پویا» و بن‌مایه‌هایی که تغییری در آن پدید نمی‌آورند، «بن‌مایه‌های ایستا» خوانده می‌شوند. نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که «جستجو» و «دعا» عنصر ثابت بن‌مایه اصلی و موتیف‌های تکرار شونده این داستان هستند که تصاویر خیالی و داستان‌پردازی در لایه‌هایی از آن و جنبه‌های فیزیکی در سطوح دیگر این روایت آشکار می‌شود.

**واژگان کلیدی:** مولوی، مثنوی، داستان دقوقی، عنصر ثابت بن‌مایه اصلی، الگوی کنش، جستجو.

---

\* E-mail: khalilollahi@yahoo.com

\*\* E-mail: aborjsaz@yahoo.com

## مقدمه

استاد فروزان فردر مآخذ مثنوی در باب هویت تاریخی دقوقی چنین آورده است: «با فحص و تتبع بسیار درباره دقوقی و اینکه او چه کسی است و در کدام عصر بوده، اطلاع صحیح و دقیقی به دست نیاورده است و حکایت مذکوره را در هیچ موضع نیافته الا آنچه علامه قزوینی در نامه‌ای از پاریس نوشته که مشتمل بر تقریظ رساله فروزان فر در شرح احوال مولانا و جواب چند سؤال از جمله درباره دقوقی که در تذکره‌های مشایخ عرفا یا سایر معاجم رجال و کتب مسالک و ممالک از قبیل انساب سمعانی، معجم الأدبا، معجم البلدان، کشف المحجوب، اللمع و... تفحص نموده، اما ذکری از دقوقی نیافته است. فقط در المشتبه الذمیه، دقوقی عبدالمنعم بن محمد ابی المضاء الذقوقی (م. ۶۴۵ ق.) و دقوقی دیگر، تقی الدین محمود در ذیل طبقات الحفظا ذمیه لابن فهد به دست آورده که تقی الدین محمود از وعاظ مشهور عصر (م. ۶۷۵ ق.) بوده است» (فروزان فر، ۱۳۸۱: ۲۸۹-۲۸۸). مرحوم زرین کوب به نقل از مآخذ قصص فروزان فر چنین بیان می‌کند: «قصه مکاشفه‌ای هم که مولانا از وی نقل می‌کند، به همین صورت در احوال سایر مشایخ نیامده است. علامه قزوینی او را با عبدالمنعم دقوقی تطبیق داده است. او از مشایخ گمنام و از معاصران مولوی بوده، البته شیخ دیگری به نام دسوقی در کتب صوفیه یاد شده که برخی کرامات را به او نسبت داده‌اند، ولی وفات (۶۷۵ ق.) او بعد از مولانا بوده است. بنابراین، به نحو یقین نمی‌تواند مقصود مولانا باشد (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۴۹).

## الف) داستان دقوقی

دقوقی عارفی است که با اشتیاق فراوان در جستجوی مردان حق است و می‌کوشد دو روز در یک مکان مسکن نگزیند تا تعلق خاطری بدان پیدا کند. در این جستجو روزی در ساحل دریا با صحنه شگفت‌آوری روبرو می‌شود. هفت شمع فروزان می‌بیند که شعله آنها تا آسمان بالا رفته، ناگهان هفت شمع تبدیل به یک شمع می‌شود. سپس شمع‌ها به صورت هفت مرد نورانی در می‌آیند. کمی پیشتر می‌رود، هفت مرد، به صورت هفت درخت نمایان می‌شوند. باز هم پیشتر می‌رود و می‌بیند هفت درخت به یک درخت مبدل شدند و لحظه‌ای بعد باز هفت درخت می‌شوند. درختان نماز جماعت برپا می‌کنند، باز می‌بیند که آن هفت درخت به هفت مرد نورانی تبدیل شدند. نزدیک می‌رود و به آنها سلام می‌کند. آنها جواب سلام او را می‌دهند و او را به نام صدا می‌کنند و می‌گویند: ما دوست داریم به امامت تو نمازی به جماعت اقامه کنیم. دقوقی در اثنای نماز شیون و فریاد کشتی‌نشستگانی را می‌شنود که گرفتار توفانی سخت شده‌اند. او برای نجات آنها دعا می‌کند. دعای او اجابت می‌شود و آنها به سلامت به ساحل می‌رسند. همان وقت نماز آنها هم به پایان می‌رسد. دقوقی متوجه می‌شود که هفت مرد با هم نجوا

می‌کنند و از یکدیگر می‌پرسند: چه کسی در کار حق فضولی کرد؟! هریک از آنها می‌گویند من دعا نکردم، دقوقی برمی‌گردد تا ببیند آنها چه می‌گویند. می‌بیند هیچ‌کس نیست. سراپای دقوقی غرق حیرت می‌شود و تا پایان عمر در پی حق به جستجو می‌پردازد. این داستان، قصه‌ای است حادثه‌پردازانه و داستانی است که در آن تأثیر به لحاظ خود تأثیر می‌آید، نه به علت واقعیت‌های زندگی. نویسنده واقعیت‌های زندگی را فدای تأثیر و گیرایی داستان می‌کند تا خواننده را بیشتر مجذوب کند. به همین دلیل، این نوع داستان‌ها، اغلب به قصه و لطیفه شبیه می‌شوند و بیشتر ویژگی‌های آنها را پیدا می‌کنند؛ یعنی نقش حادثه در آن بسیار است. در این نوع داستان‌ها، نویسنده غالباً حادثه اتفاقی و نادری را بر می‌گزیند و محور داستان قرار می‌دهد. این حادثه بیشتر بیرونی و ملموس است و برجسته شده تا گیرایی و جذابیت پیدا کند و توجه و کنجکاوی خواننده را برانگیزد (ر.ک؛ میر صادقی، ۱۳۷۷: ۹۶). داستان دقوقی جزو قصه‌های رمزی و عرفانی است که کارکرد تمثیلی دارد و سرگذشت فردی است که با وقایع شگفت‌آوری برخورد می‌کند که سال‌ها در آرزوی به تحقق پیوستن آنها بوده است. به هر حال، این داستان از جنس واقعات صوفیه است و مکاشفاتی که مولانا نقل می‌کند، شامل عجایبی است از احوال باطنی که برای دقوقی در ضمن سفرهای آفاقی، از سفرهای انفسی حاصل شده است (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

### ب) گزاره روایت

تودروف معتقد است داستانی آرمانی با وضعیت پایداری آغاز می‌شود. سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند، موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود، با کُنش معکوس آن نیرو، حالت پایدار پدید می‌آید. این حالت پایدار دوم همانند حالت نخست می‌نماید، اما این دو هرگز یکسان نیستند. پس، در داستان دو فصل وجود دارد: فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. گونه نخست، به گونه‌ای نسبی ایستا و می‌توان گفت مکرر است. گونه‌ای از کُنش می‌تواند به شکلی پایان‌ناپذیر تکرار شود. فصل دوم نیز اساساً پویاست و یک بار وجود دارد نه بیشتر (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۱). شخصیت اصلی در داستان دقوقی ابتدا دارای وضعیت پایدار است که با درخواست او، وضعیت پایدار به وضعیت ناپایدار تغییر می‌یابد. برجسته‌ترین نمود آن با حضور شخصیت اصلی در ساحل دریا آغاز می‌شود. با ظهور و تبدیل پی در پی افراد و اشیاء: شمع، مردان، درختان، نماز درختان، مردان و ... وضعیت‌های نامتعادل به شکل متوالی نمایان می‌شود. سپس در پایان وضعیت پایدار رومی‌نماید، اما این وضعیت پایدار با وضعیت پایدار اولیه یکسان نیست؛ یعنی تحیر نخستین شخصیت اصلی نه تنها از بین نمی‌رود، بلکه به گونه‌ای دیگر در او جلوه می‌نماید، شخصیت داستان چاره کار را در جستجو می‌یابد و این جستجو هم با جستجوی سابق فاصله بسیاری دارد.

### ج) عنصر ثابت بُن‌مایه اصلی داستان دقوقی

وسلوفسکی بُن‌مایه را ساده‌ترین واحد روایی می‌داند. پراپ عنصر ثابت و عنصر متغیر را مطرح می‌کند که واحدهای کمینه آن گزاره‌روایی هستند. او گزاره آشکارا را به دو نوع سازه که به تناسب، «مشارک» و «محمول» تقسیم می‌کند. توماشفسکی روایت را نمایانگر گذار از یک موقعیت به موقعیت دیگری می‌داند. بُن‌مایه‌هایی که موقعیت را تغییر می‌دهند، «بُن‌مایه‌های پویا» نامیده می‌شوند و بُن‌مایه‌هایی که تغییری در آن پدید نمی‌آورند، «بُن‌مایه‌های ایستا» خوانده می‌شوند. این دوگانی، تمایز دستوری میان صفت و فعل را آشکار می‌سازد (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۹-۸۶). بر اساس این نظریه، بُن‌مایه‌های اصلی و عناصر ثابت داستان دقوقی بدین گونه است:

- ۱- دقوقی در هیچ جا دو روز مسکن نمی‌گزیند (عنصر ثابت: سفر).
- ۲- دقوقی در جستجوی مردان خداست (عنصر ثابت: جستجو).
- ۳- دقوقی با رُخدادهایی شگفت‌آور روبرو می‌شود که پیوسته در حال تغییر و تبدیل هستند (عنصر ثابت: تبدیل شدن).
- ۴- دقوقی با مردان خدا روبرو می‌شود (عنصر ثابت: رسیدن به آرزو).
- ۵- دقوقی به امامت نماز مردان خدا می‌ایستد (عنصر ثابت: دعا).
- ۶- دقوقی در حین نماز کشتی در حال غرق را دعا می‌کند (عنصر ثابت: دعا).
- ۷- دقوقی پی می‌برد که در هر زمان و مکان باید در جستجوی حق بود (عنصر ثابت: ثمره یافتن آرزو).

عنصر ثابت بُن‌مایه اصلی داستان، یعنی جستجوی مردان خدا: «طالب خاصان حق بودی مدام» (مولوی، ۱۳۷۹، دفتر سوم: ب ۱۹۴۵) و دعا: «کن قرین خاصگانم ای اله» (همان: ب ۱۹۴۷) در داستان آشکارا بیان می‌شود. بنابراین «جستجو» و «دعا» موتیف‌های تکرار شونده داستان دقوقی هستند که تصاویر خیالی و داستان‌پردازی آن در شماره ۳ و جنبه فیزیکی آن در شماره ۱ آشکار می‌شود.

از ۴۵ حکایت نیایشی مثنوی که درون‌مایه آنها دعا و نیایش است، یعنی گره اصلی داستان با دعا گشوده می‌شود، سه حکایت با محتوای نیایش، رضا و تسلیم در برابر قضا و قدر وجود دارد که عبارت هستند از: حکایت بهلول و درویش، داستان دقوقی و کرامات او، حکایت شیخ محمد سررزی غزنوی (خدایار، ۱۴۲: ۱۳۸۷). کمبود یا فقدان چیزی در آغاز قصه یک وضعیت را عرضه می‌دارد. انسان می‌تواند تصور کند که مقدم بر آغاز عملیات قصه، این وضعیت سال‌ها دوام داشته است، اما لحظه‌ای فرامی‌رسد که گسیل‌شونده یا جستجوگر ناگهان این فقدان و کمبود را درمی‌یابد و این لحظه وابسته به انگیزشی است که گسیل یا اعزام قهرمان را سبب

می‌شود یا بلافاصله جستجویی را ضروری می‌سازد (پراپ، ۱۳۸۶:۱۵۵). در این داستان، آرزوی شخصیت اصلی داستان، به تعبیر پراپ، شیء مورد جستجو (همان: ۱۱۴) دیدار مردان حق است: «طالب خاصان حق بودی مدام» (مولوی، ۱۳۷۹، دفتر سوم: ب ۱۹۴۵). نقش بازدارنگی و نهی در این داستان را به ظاهر حضرت حق عهده‌دار است:

«حضرتش گفתי که ای صدر مهین این چه عشق است و چه استقاسات این  
مهر من داری چه می‌جویی دگر چون خدا با تست چون جویی بشر»  
(همان: ب ۱۹۵۰-۱۹۵۱).

اما با دقت بیشتر می‌توان پی برد که او خود نقش گسیل‌کننده دارد:

«او بگفتی یا رب ای دانای راز تو گشودی در دلم راه نیاز»  
(همان: ب ۱۹۵۲).

با این گسیل، دقوقی مصرانه در پی پاسخ به نیاز خود برمی‌آید. با پدیدار شدن رُخدادهای نامنتظره «شیء مورد جستجو» به دست شخصیت اصلی داستان می‌رسد:

«چشم می‌مالم که آن هفت ارسلان تا کیانند و چه دارند از جهان»  
(همان: ب ۲۰۵۵).

بر خلاف انتظار، با وجود برآمدن نیاز شخصیت اصلی و دیدار مردان خدا و ناپدید شدن ناگهانی آنها:

«حضرتش گفתי که ای صدر مهین این چه عشق است و چه استقاسات این  
مهر من داری چه می‌جویی دگر چون خدا با تست چون جویی بشر»  
(همان: ب ۱۹۵۰-۱۹۵۱).

«چون نگه کردم سپس تا بنگرم که چه می‌گویند آن اهل گرم  
یک از ایشان را ندیدم در مقام رفته بودند از مقام خود تمام»  
(همان: ب ۲۲۸۸-۲۲۸۷).

نه تنها احساسی از رضایت در او نمایان نمی‌شود، بلکه بر حیرت اولیه او هم افزوده می‌شود:

در تحیر ماندم کاین قوم را، چون بیوشانید حق بر چشم ما  
آنچنان پنهان شدند از چشم او مثل غوطه ماهیان در آب جو»  
(همان: ب ۲۲۹۴-۲۲۹۳).

از این‌رو، پدیدار شدن اشخاص و اشیا ارمغانی جز حسرت برای او ندارد:

«سال‌ها در حسرت ایشان بماند عمرها در شوق ایشان اشک راند»  
(همان: ب ۲۲۹۵).

او در پایان پی می‌برد که «جستجو» امر پایان‌پذیری نیست که با دستیابی به آرزویی به سرانجام برسد و احساس بی‌نیازی به دنبال آرد. بر این اساس، انسان باید همواره در طلب و جستجو باشد:

«ای دقوقی با دو چشم همچو جُو، هین مَبَر اومید ایشان را بجو  
هین بجوکه رُکن دولت جُستن است هر گشادی در دل اندر بستن است  
از همه کار جهان پرداخته کو و کو می گو به جان چون فاخته»  
(همان: ب ۲۳۰۳-۱-۲۳۰).

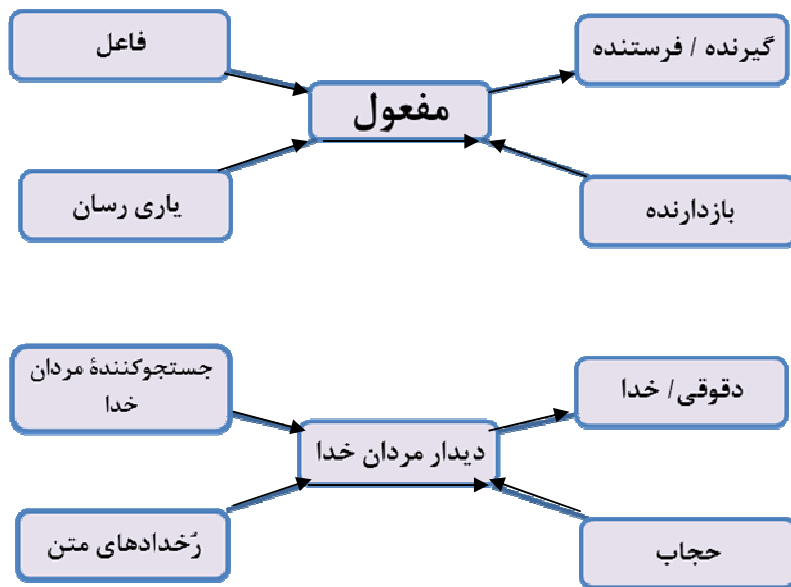
#### د) تحلیل الگوی کُنش‌های طرح

گرماس به جای مفهوم نقش ویژه لوی استروس از مفهوم «پی‌رفت» یاری گرفت و از سه پی‌رفت اصلی همچون «سه قاعدهٔ نحوی» نام برد که عبارت هستند از: ۱- «اجرای» که وابسته است به زمینه‌چینی وظایف، نقش ویژه‌ها، کُنش‌ها و غیره. ۲- «پیمانی» یا «هدفمند» که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند، همچون اراده به انجام کاری یا سرباز زدن از آن. ۳- «متمایزکننده» که دگرگونی‌ها و حرکات را در بر می‌گیرد. پی‌رفت اجرایی که طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است. به گمان گرماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند یا از وضعیتی مثبت به شکستن «پیمان» منجر می‌شود (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۲). پی‌رفت اجرایی داستان دقوقی در توضیحات طرح داستان بیان شد. در پی‌رفت پیمانی، رُخدادهای شگفت‌آور این داستان، داستان را به هدف آن، یعنی آگاهی دادن به شخصیت داستان سوق می‌دهد و در پی‌رفت متمایزکننده، رُخدادهای متنوع، دگرگونی و حرکت را در داستان به وجود می‌آورد.

کُنش‌ها بر دو نوع هستند: کُنش یک‌زمانه و کُنش عادی. کُنش‌های یک زمانه، جنبهٔ پویای شخصیت را آشکار می‌کنند و غالباً در نقطهٔ روایت نقشی برعهده می‌گیرند. برعکس، کُنش‌های عادی جنبهٔ پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و غالباً تأثیری مُضحک یا کنایی بر جای می‌گذارند (ر.ک؛ ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۸۶). «سیروسفر دائمی دقوقی» از عادات قدیمی شخصیت و کُنش عادی به حساب می‌آید. در مقابل کُنش یک‌زمانه داستان تأثیر نمایشی رُخدادهای داستان را نشان می‌دهد و خصلت‌هایی که این کُنش بروز می‌دهد، اساسی‌تر از عاداتی است که مبین رفتارهای همیشگی شخصیت داستان (دقوقی) است و ویژگی‌های همیشگی شخصیت همچنان به قوت خود باقی می‌ماند.

تودوروف معتقد است که عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند. از نظر او کُنش‌ها به فعل‌ها شباهت دارند، شخصیت به اسم‌ها و ویژگی‌های آن‌ها به صفت‌ها. اصلی‌ترین بخش هر نظام، فهرستی است از گرّه‌هایی که از وجوه فعلی زبان ملهم هستند؛ وجوه تمآیی، بادی، شرطی، تجویدی و وجه اخباری. از رهگذر این عملگرها که تغییراتی در فعل به وجود می‌آورند، نظام می‌تواند رُخدادهای تحقق‌نیافته را مورد بررسی قرار دهد و جایگاه این رُخدادهای

را در ذهن شخصیت‌ها توصیف کند. معرفی واقعیت مجازی به مثابه ساحت معنایی رُخدادهای روایی، پیشرفت قابل ملاحظه‌ای نسبت به مُدل پراپ دارد که پیرنگ به زنجیره‌ای از اموری محدود می‌گردد که به طور عینی تحقق پیدا کرده‌اند (مکاریک، ۱۵۲: ۱۳۸۸-۱۵۱). گرماس، بر خلاف پراپ که دسته‌بندی هفتگانه‌اش از شخصیت‌های حکایت‌های فولکلوریک را خاصّ این حکایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد است که می‌توان «تعداد اندکی از الگوی کُنش شخصیت‌ها را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید». گرماس کوشید تا بر اساس این «الگوی کُنش‌ها» اساس و قاعده ظهور رُخدادها در داستان را بیابد. طرح گرماساز شش واحد تشکیل می‌شود که با هم مناسبات نحوی و معنایی می‌یابند. این شش واحد عبارت هستند از: ۱- فرستنده پیام یا تقاضاکننده. ۲- گیرنده پیام. ۳- موضوع. ۴- یاری‌دهنده. ۵- مخالف. ۶- قهرمان. قهرمان گاه خود گیرنده است و گاه نیست. به هر روی، کُنش‌های او با کُنش‌های سایر الگوهای کُنش تعیین می‌شود. به نظر گرماس گاه هر شش دسته در یک حکایت یافت می‌شوند و گاه شماری از آنان مطرح می‌گردند (رک؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۳-۱۶۲). بر اساس طرح گرماس، مناسبات نحوی و معنایی داستان دقوقی را می‌توان بدین گونه تحلیل کرد:



فرستنده: به تصریح متن، خداوند است:

«او بگفتی یا رب ای دانای راز تو گشودی در دلم راه نیاز»  
(مولوی، ۱۳۷۹، دفتر سوم: ب ۱۹۵۲).

اما در ادامه متن «حرص» به عنوان فرستنده، جانشین «رب» می شود:

«حرص اندر عشق تو فخر است و جاه حرص اندر غیر تو ننگ و تباه»  
(همان: ب ۱۹۵۵).

«آن یکی حرص از کمال مردی است وان دگر حرص افتضاح و سردی است»  
(همان: ب ۱۹۵۸).

فاعل در این روایت، دقوفی است که چنین معرفی می شود:

«با چنین تقوا و اوراد و قیام طالب خاصان حق بودی مدام»  
(همان: ب ۱۹۴۵).

مفعول داستان:

«این همی گفتمی چو می رفتی به راه، کن قرین خاصگانم ای اله»  
(همان: ب ۱۹۴۷).

گیرنده: برطبق نظریه گرماس گاه قهرمان خود گیرنده است. از این رو، فاعل و گیرنده در این روایت یکی است.

بازدارنده: با توجه به قرائن موجود در داستان از جمله «نیک بنگر اندر این ای محتجب» (همان: ب ۲۳۰۴)، حجاب را که موجب محروم ماندن شخصیت اصلی از درک واقعیت و حقیقت اسرار الهی شده، می توان بازدارنده به حساب آورد.

### هـ) پیرنگ داستان

پیرنگ یکی از عناصر متعلق به ژرف ساخت متن است و از همین رو به زبانی خاص یا رساخت اثر وابسته نیست و می توان آن را از دیگر عناصر سازنده متن جدا کرد یا آن را به زبانی دیگر ترجمه کرد یا به رسانه ای دیگر انتقال داد و آن را با ابزارهای هنری دیگری به مخاطب عرضه کرد. همچنان که فرای می گوید «پیرنگ» مضمونی است در حال حرکت و «مضمون» پیرنگی است ساکن. با وجود این، پیرنگ را نمی توان به مضمون یا موضوع اصلی تقلیل داد؛ زیرا پیرنگ برخلاف مضمون یا موضوع، پیام های خود را از طریق توالی زمانی می پروراند و انتقال می دهد. به تعبیر بروکس، «پیرنگ» وجه خاص از درک و فهم انسانی را تحقق می بخشد که با دانش و معرفتی که صرفاً حاصل شکل های مکان مند است، تفاوت دارد (ر.ک: دی پُل، ۱۹۳۷.م: ۱۲۳). پیرنگ به دودسته باز و بسته تقسیم می شود:

پیرنگ باز، پیرنگی است که در آن نظم طبیعی حوادث برنظم ساختگی و قراردادی داستان غلبه دارد. در داستان هایی که پیرنگ باز دارند، اغلب گره گشایی مشخصی وجود ندارد یا اگر داشته باشد، زیاد به چشم نمی زند. به عبارت دیگر، نتیجه گیری محتوم که در پیرنگ بسته



وجود دارد، در پیرنگ باز دیده نمی‌شود و اگر هم دیده شود، قطعی نیست. در داستان‌هایی با پیرنگ باز نویسنده سعی می‌کند خود را در داستان پنهان کند تا داستان چون زندگی، عینی، ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. از این‌رو، اغلب به مسائل مطرح شده پاسخی قطعی نمی‌دهد و خواننده خود باید راه حل آنها را پیدا کند.

پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیت پیچیده و تو در تو و خصوصیت فنی نیرومند برخوردار باشد. این نوع پیرنگ معمولاً در داستان‌های اسرارآمیز و رمان پلیسی و جنایی به‌کار گرفته می‌شود و داستان‌ها از ضابطه علت و معلولی محکم پیروی می‌کنند و در خصوصیت تکنیکی آنها افراط شده است. نویسنده در پیرنگ بسته بیشتر به استحکام اجزای پیرنگ داستان توجه دارد تا حقیقت‌مانندی آن (ر.ک؛ میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۴-۵۳). پیرنگ داستان دقوقی بسته است؛ زیرا نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن غلبه دارد و آن گره‌گشایی محتوم که خواننده در انتظار آن است، به ظاهر مشاهده نمی‌شود، هرچند که حوادث داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که نمی‌توان ادعا کرد پیرنگ داستان کاملاً باز یا بسته است. رویدادهایی خاص که در داستان رخ می‌دهد، همه بر اساس اصل علت و معلول است که به طرق مختلف، مانند دیدن نور هفت شمع و تبدیل آنها به یک شمع و باز تبدیل آن به هفت شمع، تبدیل هفت شمع به هفت مرد، تبدیل هفت مرد به هفت درخت، تبدیل آنها به یک درخت، نماز خواندن درختان به صورت جماعت و دیدن هفت مرد خدا و نماز خواندن آنها به امامت دقوقی، همه آنها حادثه‌هایی هستند که پیرنگداستان را پی‌ریزی کرده‌اند تا داستان به نتیجه محتوم دست یابد؛ زیرا نتیجه فیزیکی یا روحی قابل مشاهده‌ای در داستان عنوان نمی‌شود و خواننده از فحوای مطالب پی می‌برد که اوّل داستان با آنچه داستان بدان ختم می‌شود، ظاهراً یکی است و فقط از حیث نوع بین آن دو اختلاف دیده می‌شود.

### و) ویژگی‌های شخصیت داستان

می‌توان شخصیت را در مقام برساختی در بطن داستان منتزع شده، در سایه شبکه‌ای از خصائل شخصیت توصیف کرد. با این حال، ممکن است این خصائل در متن به معنای دقیق کلمه نمود یابند یا نیابند. در اصل، هر عنصر متن، حکم شاخص شخصیت را دارد و برعکس ممکن است شاخص‌های شخصیت در راستای سایر اهداف متن عمل کنند. شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم و توصیف غیر مستقیم. در تعریف مستقیم، خصلت شخصیت با یک صفت، اسم معنی یا احتمالاً برخی دیگر از انواع اسم یا اجزای کلام معرفی می‌شود. در توصیف غیر مستقیم هیچ‌گونه ذکر از خصلت به میان نمی‌آید، بلکه خصلت به طرق مختلف نمایش داده می‌شود و تشریح می‌گردد و خواننده ویژگی شخصیت را از بطن توصیف استنباط می‌کند (ر.ک؛ ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۸۳). راوی داستان دقوقی با شمردن

صفات و خصائل شخصیت اصلی داستان، به توصیف مستقیم او می‌پردازد. توصیف‌های صریح او از این قرارند:

- «آن دقوقی داشت خوش‌دیباچه‌ای  
عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای»  
(مولوی، ۱۳۷۹، دفتر سوم: ب ۱۹۲۴).
- «روز اندر سیر بُد، شب در نماز  
چشم اندر شاه باز او همچو باز»  
(همان: ب ۱۹۳۰).
- «مشفق بر خلق و نافع همچو آب  
خوش‌شفیعی و دعایش مستجاب»  
(همان: ب ۱۹۳۲).

هم به‌صورت زمان و مکان ماورایی به توصیف می‌پردازد:

- «برزمین می‌شد چو مه بر آسمان  
شبروان را گشته زو روشن روان»  
(همان: ب ۱۹۲۵).
- «سال‌ومه‌رفتم سفر از عشق ماه  
بی‌خبر از راه حیران در الهه»  
(همان: ب ۱۹۳۲).
- «توسفر کردی ز نطفه تا به عقل  
نی به گامی بود نی منزل نه نقل»  
(همان: ب ۱۹۷۹).
- «سیرجسمانه رها کرد او کنون  
می‌رود بی‌چون نهان در شکل چون»  
(همان: ب ۱۹۸۱).

توصیف مستقیم شخصیت اصلی داستان که به‌اجمال نمونه‌های آن ذکر شد، اثر پایداری بر خواننده می‌گذارد.

### ز) مؤلفه زمان در داستان دقوقی

عنصر زمان نه فقط درون‌مایه مکرر تعداد زیادی داستان روایی است، بلکه عنصر سازهای داستان و متن هم به شمار می‌آید. در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه‌شمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد (ر.ک؛ حرّی، ۱۳۸۷: ۶۲). همان‌گونه که چّتمن معتقد است، باید در تحلیل روایت این امر را در نظر بگیریم که ما نه یک مقیاس، بلکه دو مقیاس زمانی داریم که باید تمایزی قائل شد میان زمان درونی محتوی (زمان بدان سان که در داستان بازنمایی می‌شود) و زمان بیرونی یا زمان سخن (یعنی زمانی که مخاطب با آن داستان را دنبال می‌کند) (ر.ک؛ قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطه ترتیب است: ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین» و «پسین» تغییری به وجود می‌آید. دلیل این تغییر ترتیب،

در تفاوت میان این دو نوع زمان‌مندی نهفته است: زمان‌مندی سخن تک‌ساحتی است و زمان‌مندی «داستان» چند‌ساحتی. در نتیجه، ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمان‌مندی به زمان‌پریشی می‌انجامد. دو گونه اصلی این زمان‌پریشی عبارت هستند از: بازگشت زمانی یا عقب‌گرد و پیشواز زمانی یا استقبال (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹).

### ح) نظم و ترتیب

طبق نظریه ژنت، نظم و ترتیب در داستان دقوقی همان رُخدادهایی است که به ترتیب در طول داستان رخ می‌دهد. در واقع، همان توالی رُخدادها در داستان دقوقی، ظهور ناگهانی هفت شمع و تبدیل هفت شمع به یک شمع، تبدیل شمع‌ها به هفت مرد، تبدیل هفت شمع به هفت درخت، هفت درخت به یک درخت و در نهایت هفت مرد است.

### ط) تداوم

اگر بخواهیم بر طبق اصطلاحات ژنت درباره «تداوم» زمانداستان سخن بگوییم، مقوله «درنگ توصیفی» در باب داستان دقوقی بیشتر جلوه دارد.

### ی) بسامد

در حوزه بسامد، رابطه زمان متن و زمان داستان که به‌صورت تک‌محور، چندمحور و تکرار شونده از نظر ژنت معرفی شده، همچنین مسأله «تکرار متشابه» که در مقاله آقای قاسمی‌پور (ر.ک؛ قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۹) بیان شده، داستان دقوقی دقیقاً با تقسیم‌بندی‌های مذکور قابل تطبیق نیست، اما اگر این داستان را به‌صورت اجزای مستقل در درون یک روایت اصلی در نظر بگیریم، شاید با مقوله «روایت تک‌محور» انطباقی داشته باشد. اما مهم‌ترین چشم‌اندازی که داستان دقوقی از دیدگاه زمان، قابلیت تحلیل پیدا می‌کند، بیشتر مبتنی بر «زمان بی‌زمانی» است.

### ک) مؤلفه مکان در داستان دقوقی

هر روایت، در جایی اتفاق می‌افتد. از این‌رو، هر روایت به مکان نیاز دارد. دونوع مکان وجود دارد: مکان داستان و مکان متن. مکان داستان شامل همه مکان‌هایی است که حوادث در آنها اتفاق می‌افتد و مکان متن، شامل صحنه‌هایی می‌شود که خواننده در خلال متن بدانجا سرک می‌کشد. چَتمن معتقد است که مکان متن آن بخشی از مکان داستان است که بسته به مقتضیات رسانه در افق دید راوی در روایت‌های کلامی یا دوربین در روایت‌های سینمایی قرار دارد (ر.ک؛ حرّی، ۱۳۸۷: ۱۰۱). مکانی که داستان

دقوقی در آن رُخ می‌دهد، مکانی است که رُخدادها و شخصیت اصلی و به نوعی شخصیت‌های فرعی در آن نقش می‌آفرینند، مکان سطح متن در دو نوع واقعی و ناواقعی جلوه می‌کند.

مکان متن واقعی داستان دقوقی همان مکانی است که حوادث داستان در آن پیش آمده است و بزرگترین نمود آن، همان ساحل دریاست که نامی از اینکه ساحل کدام دریاست، در داستان برده نمی‌شود. از این‌رو، دریا و ساحل در نظر خواننده مفهوم عام می‌یابد.

مکان داستان ناواقعی در این داستان، مکان غیبی است که اصلی‌ترین بخش روایت را در خود جای داده است. صحنه‌های ناواقعی که از عالم غیب بر شخصیت اصلی داستان نمایان می‌شوند و خواننده آن فضا را حس می‌کند، ولی قادر به نام نهادن آنها بر حسب مؤلفه‌های عالم شهادت نیست، همان‌گونه که در بُعد زمان، به مقوله «زمان بی‌زمانی» اشاره شد، مکان متن داستان هم مکان بی‌مکانی است. شخصیت داستان گویی از این عالم خارج می‌شود و در فضای فرامکانی حضور می‌یابد و کُنش‌های اصلی داستان آنجا به وقوع می‌پیوندد. چتمن نیز در تحلیل سطح مکان متن، سه شیوه پیشنهاد می‌کند:

۱- کاربرد مستقیم کمیت‌های کلامی، مثل بزرگ و کوچک و غیره.

۲- اشاره به کمیت‌های استاندارد، مثل واژگان چاه، قصر، زندان و...

۳- مقایسه سایر اشیاء از حیث اندازه، حجم و شکل با کمیت‌های استاندارد (ر.ک؛ همان: ۱۰۳).

آنچه به ذهن خواننده از فضای متن داستان دقوقی خطور می‌کند با کمیت‌های نام برده، قابل تطبیق است؛ به عنوان مثال نور شمع که از زمین تا آسمان بالا رفته است و توصیفی که از درختان یا مردان می‌شود، تصاویری می‌آفریند که قابلیت بستن در ذهن خواننده را دارند. هرچند که این امر در عالم شهادت غیر ممکن می‌نماید، اما از واقعیت‌های مهم و محوری داستان به شمار می‌آید. همان‌گونه که عدد هفت در اذهان عام، نشانگری از عددی کامل تلقی می‌شود، به‌عنوان ترکیبی از عدد زوج چهار به‌عنوان نماد زمین و بدن و عدد فرد سه به‌عنوان نماد آسمان و جان تصور می‌شود. در نمادپردازی نیز «هفت عدد عالم، عالم کبیر، کامل بودن، نخستین عددی است که هم مادی است، هم معنوی. هفت یعنی هفت طبقه کیهان، آسمان‌ها، دوزخ‌ها، سیارات بزرگ و فلز مرتبط به سیارات، دوایر عالم، انوار خورشید، عمر انسان، ستون‌های خرد، روزهای هفته، نُت‌های موسیقی و غیره. انسان از طریق هفتمین نور خورشید به جهان دیگر راه می‌یابد» (کوپر، ۱۳۷۹:۳۰). حضور این کمیت‌ها خواسته و ناخواسته مفاهیم مکانی را در ذهن خواننده تجسم می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

با اینکه انتظار نمی‌رود، مولوی در پی بکارگیری کنیکی از پیش‌اندیشیده و منسجم در داستان‌پردازی باشد، داستان‌های مثنوی هم از حیث ساختار و هم از حیث نمود معنایی، استادانه طراحی شده‌اند. بر اساس نظریه تحلیل بن‌مایه‌های اصلی و عناصر ثابت داستان، «جستجو» و «دعا» بن‌مایه‌های اصلی و عناصر ثابت داستان دقوقی را تشکیل می‌دهند. این بن‌مایه‌ها در متن داستان، در چارچوب تصاویر خیالی و مؤلفه‌های روایی نمایان گشته‌اند، به گونه‌ایی که رُخداده‌ها، مضامین و مؤلفه‌های زمانی و مکانی به خدمت نمایان ساختن آن درآمدند.

### منابع و مأخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: انتشارات توس.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). «احسن القصص (رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی)». *فصلنامه نقد ادبی*. سال اول. شماره دوم. ص ۱۰۱.
- خدایار، ابراهیم. (۱۳۸۷). *دعا در مثنوی*. چاپ اول. تهران: نشر علم.
- دی‌پُل، الیزابت. (۱۳۸۹). *پیرنگ*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- ریمون - کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
- زرین‌کوب عبدالحسین. (۱۳۸۰). *بحر در کوزه*. چاپ نهم. تهران: انتشارات علمی.
- فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۱). *احادیث و قصص مثنوی*. ترجمه و تنظیم حسین داوودی. چاپ دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. سال اول. شماره دوم. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. ص ۱۲۳.
- کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرهاد.
- لاج، دیوید، ایان وات و دیوید دیچز. (۱۳۸۶). *نظریه‌های زمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.
- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. به کوشش محمدرضا برزگر خالقی. تهران: انتشارات سایه‌گستر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. چاپ اول. تهران: کتاب بهناز.