مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۶، پیاپی ۳۲

داستان «دقوقی» از منظر ادبیات شگرف

مصطفی غریب* **محمد بهنام‌فر****
دانشگاه بیرجند

چکیده

ادبیات وهمناک یکی از انواع ادبی است که اگر در آثار ادبی فارسی جستجو شود، نمونه‌هایی عالی از این نوع ادبی و زیرشاخه‌های آن یافت می‌شود. ازجمله ویژگی‌های بارز داستان‌های وهمناک، وجود رویدادهایی خارق‌العاده در آن‌هاست که خواننده در واقعی یا غیرواقعی بودن آن‌ها دچار تردید می‌شود. داستان دقوقی که در دفتر سوم مثنوی آمده، یکی از داستان‌هایی است که بسیاری از مؤلفه‌های ادبیات و همناک در آن وجود دارد. در پژوهش حاضر، این داستان، براساس نظریات فروید و تودوروف، بررسی شده و تشابه و تفاوت آن با نوع ادبی شگرف، نشان داده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اغلب مشخصه‌های ادبیات شگرف، در داستان دقوقی دیده می‌شوند و با توجه به نمودار تودوروف، می‌توان این داستان را یکی از نمونه‌های ادبیات «وهمناک/شگرف» یا «کرامات/ شگرف» دانست. این نتیجه، گواه آن است که قرن‌ها پیش از اینکه نظریه‌پردازان غربی نوع ادبی شگرف را تدوین کنند، مولانا با نبوغ سرشار خود، چنین مؤلفه‌هایی را در داستان‌سرایی به کار برده است. در داستان دقوقی، عناصری همچون زاویه‌ی دید، کانونی‌شدگی، تداعی معانی، چندصدایی، صحنه، درون‌مایه و تقابل، در ایجاد تردید، اصلی‌ترین مؤلفه‌ی ادبیات شگرف نقش دارند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات شگرف، تودوروف، فروید، مثنوی مولانا، دقوقی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی mostafa.gharib@birjand.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** استاد زبان و ادبیّات فارسی mbehnamfar@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۶/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۵

۱. مقدمه

ادبیات را می‌توان به دو گونه‌ی محاکاتی و غیرمحاکاتی تقسیم کرد؛ ادبیات محاکاتی با واقعیت‌های عینی سروکار دارد و ادبیات غیرمحاکاتی، واقعیت‌های عینی را تغییر می‌دهد. یکی از شاخه‌های ادبیات غیرمحاکاتی، ادبیات فانتزی است که خود به گونه‌های دیگری، ازجمله ادبیات وهمناک (phantasticus) تقسیم می‌شود. وهمناک نوعی ادبی است که خواننده در آن با رویدادهایی عجیب و خارق‌العاده روبه‌رو می‌شود و دچار شک و تردید است که آیا این رویدادها واقعی است یا غیرواقعی؛ از این‌رو با شک و تردید در پی توجیه رویدادهای داستان است. ادبیات وهمناک، پس از توجیه رویدادها، به‌گونه‌ی ادبی شگرف (uncanny) یا شگفت (marvelous) تقسیم می‌شود (تودوروف، ۱۹۷۳: ۲۵-۳۱).

در میان آثار ادبی فارسی، نمونه‌های زیادی هست که مؤلفه‌های ادبیات وهمناک و شگرف در آن‌ها نمایان است. نویسندگان و شاعران شرقی، قرن‌ها پیش از غربیان و بدون اینکه نامی از ادبیات شگرف ببرند و یا در پی تدوین چنین نظریه‌ای برآیند، بسیاری از مؤلفه‌هایی را که نظریه‌پردازان غربی برای ادبیات شگرف ذکر کرده‌اند، در آثار خود به‌کار گرفته‌اند. آنچه در بررسی آثار ایرانی از منظر ادبیات وهمناک باید بدان توجه کرد، داستان‌های دین‌شناختی است که تودوروف این مقوله را مطالعه نکرده است؛ او براساس آثار غیردینی نظریه‌ی شگرف را تدوین کرده است، حال آنکه بسیاری از آثاری دینی ازجمله داستان‌های مبتنی بر کرامات، در این نوع ادبی قرارگیرد. مهم‌ترین تفاوت آثار دینی و غیردینی، هدف آن‌هاست. با وجود این تفاوت، گاهی ابزارها و مؤلفه‌های مشابه و حتی یکسانی را برای رسیدن به هدف، برگزیده‌اند. بنابراین، با توجه به تفاوت‌های فرهنگ و ادب غرب و شرق (به‌خصوص ایران)، برای بررسی آثار منظوم و منثور ایرانی، براساس این نوع ادبی، لازم است که اصلاحاتی در نمودار تودوروف (Tzvetan Todorov) انجام گیرد؛ چنانکه ابوالفضل حرّی، به تفاوت‌های کرامات عرفانی و معجزات، با نظریه‌ی ادبی شگرف، پی‌برده و برای بررسی چنین داستان‌هایی نمودار تودوروف را ویرایش و بازنگری کرده است (حرّی، ۱۳۹۳: ۱۱۷-۲۵۷).

مولانا جلال الدین بلخی ازجمله کسانی است که چکیده‌ی برخی از افکار اندیشمندان غرب را می‌توان در اندیشه‌های او دنبال کرد. در پژوهش حاضر، نمونه‌ای از نوع ادبی «وهمناک/ شگرف» در ادبیات کلاسیک فارسی معرفی شده است؛ داستان

«کرامات دقوقی» در دفتر سوم مثنوی، نمونه‌ای بارز از ادبیات «وهمناک/شگرف» است که می‌توان آن را جزوی از ژانر «کرامات/شگرف» دانست. در این داستان، رویدادهای خارق‌العاده‌ای رخ می‌دهد که موجب ایجاد حس تردید در راوی و شخصیت اصلی می‌شود. خواننده داستان نیز دچار تردید می‌شود که آنچه اتفاق افتاده، واقعی است یا غیرواقعی. مجموعه‌ای از عناصر روایی، موجب افزایش تردید و هیجان در داستان می‌شوند.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

تحقیقات ایرانیان درباره‌ی ادبیات شگرف و وهمناک، سابقه‌ی چندانی ندارد و پژوهش‌هایی اندک در سال‌های اخیر در این زمینه انجام شده است. مقالاتی از قبیل «عنصر ادبیات شگرف در رمان درخت انجیر معابد» (۱۳۹۳)، «جلوه‌های ادبیات شگرف در رمان «کوابیس بیروت» نوشته‌ی غاده السلمان» (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیر معابد و کوابیس بیروت» (۱۳۹۳) که برگرفته از پایان‌نامه‌ای با همین نام است (۱۳۹۲) از محدثه هاشمی و زینب نوروزی که مؤلفه‌های ادبیات شگرف در دو رمان معاصر را بررسی کرده‌اند. ابوالفضل حرّی نیز مقالاتی در حوزه‌ی ادبیات وهمناک/شگرف دارد؛ «عجایبنامه‌ها به منزله‌ی ادب وهمناک» (حری،۱۳۹۰) که در این مقاله به برخی از هم‌خوانی‌های عجایب‌نامه‌ها با ادبیات وهمناک اشاره کرده است. «وهمناک در ادبیات کهن ایران (حری، ۱۳۸۵)، که داستان گنبد سیاه و همچنین حکایتی از فرج بعد از شدت را از دیدگاه ادبیات وهمناک بررسی کرده است. «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید» (۱۳۸۳) نیز گردآوری و ترجمه‌ی حرّی است از مقاله‌ی فروید با عنوان «شگرف» که در سال ۱۹۱۹ چاپ شده است. «درباره‌ی فانتاستیک» (حرّی، ۱۳۸۲)، همان‌طور که از نام مقاله پیداست، فانتاستیک از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون ولادیمیر سولوویو، جیمز و به‌ویژه تزوتان تودوروف بررسی شده است. «ژانر وهمناک: شگرف/ شگفت در داستان‌های فرج بعد الشدت» (حرّی، ۱۳۸۸) که در این مقاله داستان‌های فرج بعد از شدت، براساس تقسیم‌بندی تودوروف از ژانر وهمناک، بررسی شده است. «ادبیات شگرف و عبید زاکانی» (۱۳۸۷) نوشته‌ی فرشته رستمی است که براساس نظریات تودوروف، خوانشی مجدد از آثار عبید زاکانی را به دست داده است. «داستان وهمناک» (خوزان،۱۳۷۰) از

نخستین تحقیقات فارسی در زمینه‌ی ادبیات شگرف است که مؤلف با طرح نظریات تودوروف، داستان «گنبد سیاه» و حکایتی از فرج بعد از شدت را مطالعه و بررسی کرده است. «فانتاستیک به‌مثابه‌ی روش» (جکسون، ۱۳۸۳) ترجمه‌ی امیر احمدی آریان و احسان نوروزی نیز ازجمله پژوهش‌های انجام‌شده درباره‌ی ادبیات شگرف است. علاوه بر آنچه ذکر شد، مجموعه‌مقالاتی درباره‌ی شگرف و وهمناک، در فصلنامه‌ی سینمایی فارابی (۱۳۸۳) ترجمه و منتشر شده است.

از معدود کتاب‌هایی که در این زمینه باید به آن اشاره کرد، *کتاب عجایب ایرانی* (۱۳۸۸) نوشته‌ی پرویز براتی است که با نگاهی گذرا، ادبیات فانتاستیک را مرور کرده و عجایب‌نامه‌های ایرانی را از این منظر بررسی کرده است. همچنین کتاب *کلک خیال‌انگیز* (۱۳۹۳) نوشته‌ی ابوالفضل حُرّی است که در بخش نخست این کتاب، نظریات گوناگون درباره‌ی وهمناک و ادبیات شگرف، مطرح شده و در بخش دوم، با اصلاحاتی در نمودار تودوروف، آثار ادبیات فارسی همچون حکایت‌های *فرج بعد از شدت*، *هفت‌پیکر* نظامی، برخی از *قصه‌های هزار و یک شب* و داستان‌های سوره‌ی کهف را بررسی کرده است.

درباره‌ی *مثنوی* و داستان دقوقی نیز تحقیقات زیادی انجام گرفته است که به برخی از آنها اشاره می‌شود: «حقایق خیالی داستان دقوقی در مثنوی» (تقوی و بامشکی، ۱۳۸۷) که در این مقاله به تروّح اجساد و تطابق صورت‌های خیالی با ابدال حق، در داستان دقوقی اشاره شده است؛ «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷)، این مقاله نیز نشان می‌دهد که داستان دقوقی، حاصل کشف و شهود عرفانی است و بیانگر تجربه‌ای عرفانی است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی‌گردد. «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی» (امیری خراسانی و حسینی سروری، ۱۳۸۶)، مؤلفان این مقاله، با استفاده از نظریات ساختارگرایی در حوزه‌ی روایت، شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی را بررسی کرده‌اند. مقاله‌ی «کانون روایت در مثنوی» (صرفی، ۱۳۸۶) نیز گونه‌های مختلف کانون دید را با تکیه بر داستان دقوقی، معرفی می‌کند. «تأملی در داستان دقوقی» (۱۳۹۰) نوشته‌ی راشد محصل است که براساس نمادها و تمثیل‌های داستان دقوقی، تفسیری از آن ارائه می‌دهد. *بوطیقای روایت در مثنوی* (توکلی، ۱۳۸۹). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* (بامشکی،۱۳۹۱)، «ساخت روایی قصه در مثنوی» (مهدی‌زاده فرد، ۱۳۹۲) نیز از دیگر

پژوهش‌ها درباره‌ی مثنوی هستند. درباره‌ی داستان‌های مثنوی و به‌ویژه داستان دقوقی، از منظر ادبیات شگرف، تاکنون تحقیقی انجام نشده است. اهمیت مثنوی، تفاوت و برجستگی داستان دقوقی در میان دیگر داستان‌های مثنوی و نیز برجستگی خصوصیات ادبیات شگرف در این داستان، ازجمله عوامل ضرورت انجام این تحقیق است.

۳. مبانی نظری پژوهش

ادبیات شگرف را نخستین‌بار در قرن ۱۹م. نظریه‌پردازان غرب مطرح کرده‌اند؛ آنان سعی کرده‌اند تا جنبه‌های نظری این نوع ادبی را بررسی کنند. افرادی چون رزماری جکسن (Rosemary Jackson)، کریستین بروک رُز(Christine Srook-Rose) ، برایان مکهیل (Brian Mchale)، زیگموند فروید (Sigmund Freud) و به‌ویژه تزوتان تودوروف که کتاب *درآمدی ساختاری به وهمناک* (۱۹۷۳) را تألیف کرده است. نخستین‌بار، فروید در مقاله‌ی خود با عنوان «شگرف» (۱۹۱۹)، ادبیات وهمناک را بررسی و مطالعه کرده است. وی در این مقاله با توجه به درهم‌تنیدگی روانکاوی و نقد ادبی، همچون ناقدی ادبی سعی دارد که تأثیر نوعی خاص از ادبیات را نشان دهد. تأکید فروید بر عدم قطعیت در این نوع ادبی است؛ تردید میان اینکه آنچه اتفاق افتاده واقعی است یا غیرواقعی. از نظر او ویژگی‌های ادبیات شگرف به این قرار است: توجه به یک شخصیت مرکزی در داستان که رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با این شخصیت حائز اهمیت‌اند؛ بیان رویدادها از دیدگاه این شخصیت مرکزی؛ آمیختن واقعیت و فانتاستیک در ناخودآگاه شخصیت اصلی؛ ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی در داستان و درنهایت اینکه دیدگاه خواننده باید با دیدگاه شخصیت اصلی یکی باشد (حری، ۱۳۸۳: ۵۰).

پس از فروید چندتن دیگر بدین مقوله پرداختند که از این میان، تودوروف به‌طور اختصاصی‌تر و نظام‌مندتر، این مسئله را پی‌گرفت. او در آثار خود به‌ویژه کتاب *درآمدی ساختاری به وهمناک* (۱۹۷۳)، این نوع ادبی را تعریف و توصیف کرده است. براساس نظریات تودوروف، ژانر وهمناک از عدم قطعیت میان واقعیت و تخیل ناشی می‌شود که خواننده در واقعی یا غیرواقعی‌بودن رویدادهایی خارق‌العاده، دچار تردید می‌شود؛ اگر این رویدادهای خارق‌العاده، با دلایل منطقی و طبیعی توجیه شوند، وهمناک وارد حوزه‌ی شگرف می‌شود و اگر با دلایل فراطبیعی توجیه‌شوند، وهمناک وارد حوزه‌ی

شگفت خواهدشد (تودوروف، ۱۹۷۳: ۲۵-۲۶). تـودوروف سـه شـرط اصـلی را بـرای ادبیات شگرف ضروری می‌داند؛ شرط اول این است که خواننده باید جهـان داسـتان را همانند جهان افراد زنده در نظر بگیرد. شرط دوم، اعتماد خواننده به شخصـیت در عـین داشتن شک و تردید است و شرط سوم این که خواننده از داستان، تفسیری تمثیلی ارائه ندهد. او معتقد است که این سه ویژگی، از طریق سه جنبه‌ی کلامی، نحـوی و معنـایی تحقق می‌یابد. جنبه‌ی معنایی، مضامین موجود در متن را نشان می‌دهد و جنبه‌ی کلامـی و نحوی، چگـونگی عناصـری همچـون زمـان‌بنـدی، وجهیـت، راوی، زاویـه‌ی دیـد و کانونی‌شدگی را در داستان نمایان می‌سازد. تودوروف، با توجه به این سـه مؤلفـه، سـه کارکرد یا سه سطح را برای وهمناک درنظر می‌گیرد؛ سطح معنایی، نحـوی و کـاربردی. به‌لحاظ نحوی‌کلامی، اثر وهمناک چینش خاصی از عناصر روایت را پدید مـی‌آورد کـه موجب هیجان و تردید بیشتر در داستان می‌شود. به لحاظ معنایی، اثر وهمناک جهانی را توصیف می‌کند که با جهان واقعـی و بیرونـی تفـاوت دارد و از نظـر کـاربردی نیـز در احساس خواننده تأثیر می‌گذارد و ترس و تردید را به وجود می‌آورد (همان: ۳۲-۳۴).

۴. بررسی داستان دقوقی از منظر ادبیات وهمناک/ شگرف

قبل از اینکه داستان دقوقی را از منظر ادبیات شگرف بررسـی کنـیم، خلاصـه‌ای از ایـن داستان را که در دفتر سوم مثنوی آمده‌است، بیان می‌کنیم: «دقوقی عـارفی اسـت کـه بـا اشتیاق، همه‌جا در جستجوی حقیقت است. روزی در ساحل دریایی با منظره‌ای عجیب و خارق العاده روبه‌رو می‌شود؛ هفت شمع فروزان را می‌بیند که شعله‌ی آن‌ها به آسمان می‌رود. بعد از لحظاتی می‌بیند که هفت شمع به یک شـمع تبـدیل مـی‌شـوند و سـپس شمع‌ها به‌صورت هفت مرد نورانی و همچنین هفت‌درخت جلوه می‌کنند. این تبـدیل و تبدّل ادامه می‌یابد تا اینکه دقوقی پیش می‌رود و به آن مـردان سـلام مـی‌کنـد. آن‌هـا از دقوقی می‌خواهند که به امامت آن‌ها بایستد و نماز را به‌پا دارد. در اثنـای نمـاز، دقـوقی شیون و فریاد گروهی را می‌شنود که در کشـتی در حـال غـرق‌شـدن هسـتند؛ او بـرای نجات آن‌ها دعا می‌کند و دعایش مستجاب می‌شود و نجات می‌یابند. نماز که بـه پایـان می‌رسد، دقوقی نجوای هفت‌مرد را می‌شنود که از هم می‌پرسند: که بود که در کار حـق فضولی کرد؟ یکی از آنها می‌گوید که دقوقی برای کشـتی‌نشسـتگان دعـا کـرده اسـت.

دقوقی به عقب برمی‌گردد؛ اما هیچ‌یک از آنان را نمی‌بیند. هرچه به‌دنبال آن‌ها می‌رود آن‌ها را نمی‌یابد.

داستان دقوقی، شرح واقعه یا مکاشفه‌ای از تجربیات روحیِ یک انسان عارف و صاحب کرامت است؛ اما اینکه شخصی به‌نام دقوقی وجود داشته یا این تجربیات از خود مولوی یا شخص دیگری است که مولوی او را دقوقی خوانده به‌درستی معلوم نیست؛ همچنان‌که محمدتقی جعفری می‌گوید شخصی به‌نام دقوقی، با این خصوصیات دیده نشده است، البته ممکن است اصل داستان وجود داشته‌باشد؛ ولی آن‌همه اندیشه و تکاپوها از سازندگی خود مولوی است (جعفری، ۱۳۷۳: ۴۲۶). کریم زمانی نیز پس از ارائه‌ی نظرات کسانی چون فروزانفر و قزوینی و حدس و گمان‌هایی که درباره‌ی شخصیت دقوقی ابراز داشته‌اند، می‌گوید: «می‌توان گفت که دقوقی، کسی نیست جز خود مولانا و هموست که مکاشفات و واقعیات روحانی خود را از زبان دقوقی بیان کرده است و این شیوه‌ی بیانی در مثنوی، امری معهود و محمود است» (زمانی، ۱۳۸۸، ج۳: ۵۰۰).

بارزترین مشخصه‌ای که نوع ادبی وهمناک با آن شناخته می‌شود، وجود رویدادهایی عجیب و خارق‌العاده است که حس تردید همراه با نوعی ترس را در راوی و شخصیت اصلی برمی‌انگیزاند. خواننده (خواننده‌ی مستتر) نیز در پی این دو، دچار شک و تردید می‌شود (تودوروف، ۱۹۷۳: ۳۱-۳۲). سراسر داستان دقوقی پر از اتفاقات عجیب و خارق‌العاده است که خواننده و راوی را دچار شک و تردید می‌کند؛ اینکه دقوقی هفت شمع فروزان را در ساحل می‌بیند که نور آن‌ها به آسمان زبانه می‌کشد، اولین رویدادی است که خواننده و همچنین شخصیت اصلی داستان (دقوقی) را حیرت‌زده می‌کند:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان — اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نورِ شعله‌ی هریکی شمعی از آن — برشده خوش تا عنان آسمان
خیره گشتم، خیرگی هم خیره گشت — موج حیرت عقل را از سر گذشت
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷-۴۱۸)

خود دقوقی هم در داستان، ابراز شگفتی و حیرت می‌کند و عجیب‌تر آنکه مردمی در آنجا به‌دنبال چراغ می‌گردند و ازین شمع‌ها که نورشان تا عنان آسمان رفته غافلند. با خواندن این رویدادها، خواننده به واقعی‌بودن یا نبودن آن‌ها شک می‌کند. هرچه داستان جلوتر می‌رود، بر حیرت دقوقی و همچنین خواننده داستان می‌افزاید. تبدیل

هفت شمع به هفت مرد نورانی، دیگر رویداد شگفت داستان دقوقی است. نکته جالب این که نورانیت، هم در وجود شمع‌ها و هم در وجود مردان ادامه دارد:

هفت شمع اندر نظر شد هفت مرد　　نورشان می‌شد به سقف لاجورد
پیش آن انوار، نور روز دُرد　　از صلابت نورها را می‌سترد
(همان: ۴۱۸)

رویداد عجیب دیگر، تبدیل هفت مرد به هفت درخت حیرت‌آور و همچنین مخفی‌بودن آن درختان از چشم خلق است. در ادامه‌ی داستان، دقوقی می‌گوید که آن هفت درخت به یک درخت تبدیل می‌شوند. آن هفت درخت، مجدداً به هفت مرد تبدیل می‌شوند و آخرین رویداد شگرف این داستان، غیب‌شدن آن هفت مرد است که با پایان‌یافتن نماز، چون دقوقی به پشت سر نگاه می‌کند آن‌ها را نمی‌یابد:

چون نگه کردم سپس تا بنگرم　　که چه می‌گویند آن اهل کرم
یک از ایشان را ندیدم در مقام　　رفته بودند از مقام خود تمام
نی به چپ، نی راست، نی بالا، نه زیر　　چشم تیز من نشد بر قوم چیر
(همان: ۴۳۰)

رویدادهایی که نام برده شد، همه اتفاقات عجیب و خارق‌العاده‌ای هستند که سراسر داستان را در ابهام کشیده‌اند. همان‌طور که در مقدمه، خصوصیات ادبیات شگرف از دیدگاه فروید مطرح شد، تعریف او از شگرف برابر است با تعریفی که تودوروف از وهمناک ارائه می‌دهد؛ ازین‌روی خصوصیاتی که فروید برای ادبیات وهمناک ذکر کرده در داستان دقوقی بررسی شده و سپس تقسیم‌بندی تودوروف از وهمناک بررسی می‌شود تا مشخص شود که این داستان در کدام یک از زیرشاخه‌های ادبیات وهمناک قرار می‌گیرد.

۴. ۱. ویژگی‌های داستان وهمناک از نظر فروید

۴. ۱. ۱. توجه به یک شخصیت مرکزی

از نظر فروید، توجه به یک شخصیت مرکزی، اولین خصوصیت داستان وهمناک است (حری، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ در داستان دقوقی، محور اصلی و شخصیت مرکزی، دقوقی است که تمامی رویدادها با گره‌خوردن به او اهمیت می‌یابند. مولانا در آغاز داستان، دقوقی را معرفی می‌کند و اوصاف او را برمی‌شمارد:

آن کـه در فتـوی امـام خلـق بـود گـوی تقـوی از فرشـته مـی‌ربـود
آن که انـدر سَیر مـه را مـات کـرد هم ز دینداری او دین رشک خَـورد...
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

در طول داستان نیز، دقوقی مرکز توجه مولاناست و حتی وقایع داستان از دیـدگاه و زبان خود دقوقی نقل می‌شود.

۴. ۱. ۲. بیان رویدادها از دیدگاه شخصیت مرکزی

دومین ویژگی که فروید برای داستان وهمناک ذکر می‌کند، ایـن اسـت کـه رویـدادها از دید شخصیت مرکزی دیده مـی‌شـوند (حـرّی، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ در داسـتان دقـوقی نیـز در بیشتر موارد، راوی خود دقوقی است و آنچه را برایش اتفاق افتاده بازگو می‌کند:

گفـت روزی مـی‌شـدم مشتـاق‌وار تـا ببیـنم در بشـر انـوار یـار
تـا ببیـنم قلزمـی در قطـره‌ای آفتـابی درج انـدر ذره‌ای
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷)

۴. ۱. ۳. آمیختن واقعیت و فانتاستیک در ناخودآگاه شخصیت اصلی

خصوصیت دیگر این نوع ادبی این است که در ناخودآگاه شخصیت اصـلی، واقعیـت و فانتاستیک در مقام یک کلیت به‌هم می‌آمیزند (حـری، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ ایـن ویژگـی نیـز در داستان دقوقی صادق است؛ زیرا چندین‌بار در طول داستان می‌بینیم که خود دقـوقی نیـز از اتفاقاتی پیش‌آمده ابراز حیرت و حتی بی‌هوشی می‌کند:

خیره گشتم خیرگی هم خیـره گشـت موج حیرت عقل را از سر گذشت
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۸)

۴. ۱. ۴. ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی

ویژگی دیگر وهمناک، ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی است که در داستان دقـوقی نیـز واقعیت و خیال درهم می‌آمیزند. این درهم آمیختگی و ابهام چنان اسـت کـه دقـوقی از توصیف و بیان آن درمانده می‌شود:

اتصـالاتی میـان شـمع‌هـا کـه نیایـد بـر زبـان و گفـت مـا
آن کـه یـک دیـدن کنـد ادراک آن سـال‌هـا نتـوان نمـودن از زبـان
(همان: ۴۱۸)

۴. ۱. ۵. یکسانی دیدگاه خواننده با شخصیت اصلی

آخرین ویژگی که فروید مطرح می‌کند، این است که دیدگاه خواننده باید با دیدگاه شخصیت اصلی داستان، یکی باشد (حری، ۱۳۸۳: ۴۶)؛ بی‌گمان، خواننده‌ی مثنوی و داستان دقوقی، با عرفان و کرامات اولیا و مردان حق، آشناست و با دقوقی که سالکی از خودرسته و صاحب‌کرامت است، هم‌دیدگاه خواهد بود. مولانا در آغاز داستان، دقوقی را انسانی صاحب‌کرامت معرفی می‌کند و در واقع به خواننده گوش‌زد می‌کند که به داستان با دیدی عرفانی بنگرد:

روز اندر سیر بُد، شب در نماز　　چشم اندر شاه باز او همچو باز
منقطع از خلق نه از بدخوی　　منفرد از مرد و زن نه از دوی
(همان: ۴۱۵)

۴. ۲. شروط ادبیات شگرف از نظر تودوروف

از نظر تودوروف نیز اثر ادبی شگرف از عدم قطعیت میان واقعیت و تخیل ناشی می‌شود. او معتقد است که اثر ادبی باید دارای سه شرط اصلی باشد تا بتوان آن را از گونه‌ی ادبیات شگرف دانست: شرط اول این است که خواننده باید جهان داستان را همانند جهان افراد زنده در نظر بگیرد. شرط دوم، اعتماد خواننده به شخصیت در عین داشتن شک و تردید است و شرط سوم این که خواننده از داستان، تفسیری تمثیلی ارائه ندهد (تودوروف، ۱۹۷۳: ۳۲-۳۳).

در زمینه‌ی شرط اول تودوروف، باید گفت که خواننده‌ی مثنوی ابتدا می‌پذیرد که با متنی عرفانی سروکار دارد و بدین روی، از دید عرفانی به متن می‌نگرد. خواننده‌ی آشنا با عرفان مولوی و آشنا با کرامات عرفا، داستان دقوقی را با چنین دیدگاهی می‌خواند؛ درنتیجه جهانی را که دقوقی تجربه می‌کند و شخصیت‌های غیرعادی این جهان را واقعی خواهد دانست. خواننده‌ای که مولوی بارها به او اصل «وحدت در عین کثرت» و تسبیح موجودات و «شعور هستی» را آموخته است و بارها آیاتی چون: «سَبَّحَ لِلّهِ ما فِی السَّماواتِ وَ الأَرْضِ وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ» (حشر/۱) را به او گوشزد کرده است، اشخاص داستان را زنده و واقعی می‌داند و باور دارد که پیرامون او نیز موجوداتی به‌ظاهر بی‌جان، اما جاندار وجود دارد. مولوی در آغاز داستان به کرامت دقوقی اشاره می‌کند و به خواننده می‌فهماند که باید با دیدی عرفانی به داستان نگریست:

آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای　　عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای

در زمین می‌شد چو مه بر آسمان　　شبروان را گشته زو روشن روان
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۵)

البته در اعتقاد خوانندهٔ مثنوی و خوانندهای که تودوروف از آن سخن می‌گوید تفاوت وجود دارد؛ تودوروف معتقد است که خواننده باید هنگام قرائت داستان، جهان اشخاص داستان را زنده و واقعی درنظر گیرد؛ یعنی ممکن است قبل از این داستان یا بعد از آن، چنین جهانی را غیرواقعی بداند، اما عرفا به زنده‌بودن تمامی موجودات، اعتقاد دارند و براین باورند که درک و مشاهدهٔ این پویایی و جانداری، مختص صاحبان کرامت، آن هم در لحظات خاصی است. درواقع می‌توان گفت که درجهٔ اعتقاد عرفا نسبت‌به خوانندهای که تودوروف از آن سخن می‌گوید، بیشتر و واقعی‌تر است.

شرط دوم که در آن خواننده در عین شک و تردید، باید به شخصیت اصلی داستان اعتماد کند، در داستان دقوقی اتفاق می‌افتد. چنان‌که خوانندهٔ این داستان، به دقوقی که انسان صاحب کرامتی است و مولوی در آغاز داستان او را به خوانندگان معرفی کرده، اعتماد می‌کند و همچون شخصیت اصلی (دقوقی) در طی رویدادهای داستان دچار تردید می‌گردد؛ با وجود این شک و تردید، به دقوقی اعتماد کامل دارد، تا حدی که در حین خواندن داستان، خود را در جایگاه دقوقی می‌بیند و گویی رویدادها برای خودش اتفاق افتاده است. شیوهٔ بیان مولانا و هنرمندی او نیز در جذب خواننده، مؤثر واقع می‌شود. چنان‌که وقتی داستان را از زبان دقوقی نقل می‌کند، خواننده را با خود به چنین فضایی می‌کشاند:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک　　می‌شکافد نور او جیب فلک
باز آن یک بار دیگر هفت شد　　مستی و حیرانی من زفت شد
(همان: ۴۱۷-۴۱۸)

شرط سوم تودوروف این است که خواننده نباید از داستان، تفسیری تمثیلی یا شاعرانه ارائه دهد. داستان دقوقی، تمثیلی نیست، بلکه داستانی واقعی است که برای انسانی صاحب کرامت، اتفاق افتاده و در عین واقعیت، رمزی و نمادین هم هست؛ «این داستان که حاصل کشف و شهود عرفانی مولوی یا تجربه‌ی عارفی دیگر است، بیانی دیگر از همان تجربه‌ای است که در آن همه‌ی کثرت‌ها به یک وحدت بازمی‌گردد» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۹). درحقیقت، داستان دقوقی یک واقعه است و واقعه

حالتی است که در اثر ریاضت نفس و در حالت خواب و بیداری برای شخص روی می‌دهد؛ در مثنوی نمونه‌های فراوانی از واقعه وجود دارد و برخی معتقدند که بهترین نمونه‌ی واقعه در مثنوی داستان دقوقی است (پارسا و واهیم، ۱۳۸۸: ۵۱).

پورنامداریان به تفاوت‌های داستان رمزی و داستان تمثیلی اشاره می‌کند؛ ازجمله اینکه در تمثیل، کتمان معنی و مقصود، از روی عمد و اراده‌ی نویسنده رخ می‌دهد و رمز در تمثیل، امری قراردادی است؛ اما داستان رمزی، وقایعی است از تجربیات روحانی اشخاص. اندیشه‌ها در تمثیل، مستقل از تجارب روحی و عرفانی است، حال آنکه در داستان رمزی پیوندی میان اساطیر، داستان‌های پیامبران و یا مکاشفه‌ها و واقعه‌های صوفیانه با احوال و تجارب روحی وجود دارد. وی همچنین از نظرات کسانی چون باشلار (Gaston Bachelard) و یونگ (Carl Gustav Jung)، درباره‌ی اختلافِ رمز و تمثیل، نتیجه می‌گیرد که رمز وسیله‌ی بیان حقایق ناشناخته‌ای است که عینی و مشترک نیست تا به‌طور یکسان در حیطه‌ی درک حواس و عقل همگان درآید (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۲۷-۲۲۹). قبادی نیز پس از بررسی تفاوت‌های تمثیل و نماد، درباره‌ی مثنوی می‌گوید: «اگر تمثیل در یک اثر شگرف و عظیمی چون مثنوی مولوی در حد خود تمثیل باقی مانده است؛ چون مجموعه‌ی ذهن مولوی نمادگراست – اصلا ذهن و زبان او به‌نحوی است که نمی‌تواند حرف عادی و غیرنمادین بزند- در این اثر سترگ، تمثیل‌های مولوی در خدمت همان نمادگرایی وی قرار گرفته است؛ یعنی تمثیل‌ها در مثنوی، فرع و نمادگرایی و روح رمزی و عروج‌گرایانه مولوی، اصل است» (قبادی، ۱۳۷۷: ۱۳-۲۶). مؤلف *سرّ نی* نیز مثنوی را در باطن، اثری نمادین می‌داند و معتقد است که در مثنوی، رمز و نماد بر تمثیل غلبه دارد(زرین‌کوب،۱۳۷۴: ۱۲۱-۱۲۶).

با توجه به این تفاوت‌ها، می‌توان گفت که داستان دقوقی، یک داستان نمادین است که شخصیت‌های آن در عین واقعی‌بودن می‌تواند نماد مفهومی کلی‌تر نیز باشد؛ چنان‌که تبدیل و تبدّل‌های اشخاص این داستان، بیانگر اصل وحدت در عین کثرت نیز هست. بنابراین، سه شرطی که تودوروف برای اثر وهمناک ذکر می‌کند، در داستان دقوقی، البته با اندکی تفاوت، رعایت شده‌است که این تفاوت نیز برآمده از تفاوت در اعتقادات خواننده است. اکنون باید مرحله‌ی بعدی نظریات تودوروف، یعنی چگونگی توجیه این رویدادها و اینکه داستان دقوقی درنهایت در حوزه‌ی شگرف جای می‌گیرد یا در حوزه‌ی شگفت در این داستان بررسی شود.

۴. ۲. ۱. توجیه رویدادها

وهمناک مرز میان دو قلمرو هم‌جوار یعنی شگرف و شگفت است. هرگاه وقایع عجیب، ترسناک، دیرباور یا اصلاً باورناپذیر داستان را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک به‌سمت شگرف متمایل می‌شود که بر ترس خواننده تأکید می‌کند. هرگاه وقایع، علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به منزله‌ی امر فراطبیعی بپذیرد، وهمناک وارد حوزه‌ی شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند (تودوروف، ۱۹۷۳: ۲۵-۲۶). براساس نظرات تودوروف، توجیه رویدادها در داستان دقوقی از نوع دوم (فراطبیعی) است و باید این داستان را از گونه‌ی «وهمناک/شگفت» برشمرد؛ اما آنچه تودوروف به آن توجه نداشته و در ادبیات ایرانی نمود بیشتری دارد، آثار دین‌شناختی و خوانندگان دین‌باور است. حرّی در تحقیقاتی که درباره‌ی ادبیات وهمناک نوشته است، ازجمله در مقاله‌ای با عنوان «وهمناک در فرج بعد از شدت» (۱۳۸۸) و کتاب *کلک خیال‌انگیز* (۱۳۹۳)، حکایت‌های فرج بعد از شدت و چندداستان ایرانی دیگر را براساس نوع ادبی وهمناک بررسی کرده و به نقص نمودار تودوروف از ادبیات وهمناک پی‌برده است و به اصلاح آن می‌پردازد. او معتقد است که برخی از حکایت‌های *فرج بعد از شدت* از نظر تودوروف در نوع شگفت قرار می‌گیرد؛ اما از دیدگاه خواننده‌ی دین‌باور، همین حوادث فراطبیعی و عجیب، اموری باورپذیر و شگرف به‌شمار می‌روند. اینجاست که پای خواننده را به میدان می‌کشاند و می‌گوید: «درواقع، از این دیدگاه نقش و واکنش خواننده در انتساب شگرف و یا شگفت به اثر وهمناک اهمیت زیادی دارد. به‌تعبیری، اینکه متن تأثیر شگرف ایجاد کند یا نه، نه‌تنها به نمود کلامی و نحوی، بلکه به نوع قرائت خواننده از متن بستگی دارد» (حری، ۱۳۸۸: ۱۸). بدین‌ترتیب، با توجه به داستان‌های دین‌شناختی و کرامات، زیرشاخه‌های (زیرژانرهای) دیگری را به ادبیات وهمناک می‌افزاید؛ ازجمله‌ی این زیرژانرها، گونه‌ی «کرامات/ شگرف» است.

بر این‌اساس، می‌توان داستان دقوقی را ازجمله‌ی ادبیات «وهمناک/شگرف» یا «کرامات/شگرف» خواند؛ زیرا امور خارق‌العاده به چندگونه توجیه می‌شوند که تودوروف آن‌ها را در دو گروه جای می‌دهد: در گروه اول، هیچ نوع امر فراطبیعی رخ نداده و آنچه را خواننده یا شخصیت داستان می‌بیند، برآمده از وهم و خیال است و گروه دوم که در آن امر فراطبیعی به‌واقع رخ داده است؛ اما می‌توان آن را با عقل و

منطق توجیه کرد (تودوروف، ۱۹۷۳: ۴۶). توجیهات در داستان دقوقی، بی‌گمان از نوع نخست (واقعی‌تخیلی) نیست و باید آن را از نوع دوم (واقعی‌وهمی) بدانیم. آنچه در داستان دقوقی روی‌می‌دهد، به‌واقع اتفاق افتاده است، اما این اتفاق از گونه‌ای است که تودوروف به آن توجهی نکرده است؛ کراماتی که برای اولیا و عارفان و انسان‌های کامل روی می‌دهد واقعی است و نمی‌توان آن را تخیّل نامید؛ درنتیجه رویدادهای این داستان از دید خواننده‌ی آشنا با کرامات، نه‌تنها غیرعقلانی نیست، بلکه با توجیهاتی طبیعی (طبیعی در عرفان) روشن خواهد شد. جلال‌الدین همائی نیز معتقد است که کرامات و خرق عادات، اسباب و علل طبیعی دارند که ممکن است علم بشری بدان پایه برسد که این علل و اسباب را کشف کند؛ به‌طوری که دیگر برای هیچ‌کس تردیدآمیز و انکارشدنی نباشد (همائی، ۱۳۷۶: ۳۳۲). مولانا در آغاز داستان، دقوقی را انسانی کامل و صاحب کرامات معرفی می‌کند و این نخستین سرنخی است که خواننده برای توجیه حوادث به‌ظاهر باورنکردنی داستان می‌یابد:

با چنین تقوی و اوراد و قیام　　طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر مُعظَم مرادش آن بدی　　که دمی بر بنده‌ی خاصی زدی
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

داستان دقوقی، گزارش سفری شگفت‌انگیز در مرز دریا و خشکی است که رویدادهای این داستان در عالمی واقع می‌شود که عارفان آن را «اقلیم هشتم» یا «ناکجاآباد» یا «هورقلیا» می‌خوانند (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۲۵). بنابراین، خواننده‌ی آشنا با عالم هورقلیا و باورمند به آن، همه‌ی رویدادهای داستان را اموری ممکن می‌داند و با توجیهاتی عقلانی (از منظر دین‌شناختی) آنها را می‌پذیرد. در خود داستان نیز پس از اینکه دقوقی به آن درختان یا شمع‌ها نزدیک می‌شود، آن‌ها را به شکل مردان حق یا ابدال می‌بیند؛ اینجاست که از تردید دقوقی کاسته می‌شود و خواننده نیز متوجه می‌شود که آن درختان و شمع‌ها نمودی از ابدال حق بودند که البته به‌طرز شگفتی، تغییر و تبدّل یافته‌اند.

۴. ۲. ۲. عناصر و شگردهای مؤثر در خلق داستان شگرف

تا بدین‌جا اصول ادبیات «وهمناک/ شگرف» در داستان دقوقی و تطابق و تشابه این داستان با نوع ادبی شگرف بررسی و تحلیل شده است. همان‌طور که در مقدمه بیان شد، تودوروف معتقد است که سه شرط ادبیات وهمناک، از طریق سه جنبه‌ی کلامی،

نحوی و معنایی تحقق می‌یابد. جنبه‌ی معنایی، مضامین موجود در متن را نشان‌م ی‌دهد و جنبه‌ی کلامی و نحوی، چگونگی عناصری مانند زمان‌بندی، وجهیت، راوی، زاویه‌ی دید و کانونی‌شدگی را در داستان نمایان‌می‌سازد. در داستان دقوقی، رویدادهای خارق‌العاده و تبدیل و تبدّل‌ها، مضامینی هستند که جنبه‌ی معنایی متن را نشان می‌دهند. جکسون مضامین شگرف را طبقه‌بندی کرده است و چنددسته از این مضامین را نام می‌برد، مانند «نامرئی‌بودن»، «تغییر حالت»، «دوگانگی خیر و شر»(جکسون،۱۹۸۱: ۴۵). تودوروف نیز «مضامین»«خود» و«دیگری» (themes of the self and of the others) را دو مضمون اصلی وهمناک می‌داند که در مضمون «خود»، موضوعاتی همچون مسخ، قدرت نامتناهی، موجودات فراطبیعی و غیره را برمی‌شمارد (بورکهارت، ۲۰۰۳: ۴). تبدیل و تبدّل‌های شگفت در داستان دقوقی را می‌توان از گونه‌ی «تغییر حالتی» مدنظر جکسون به‌شمار آورد یا آن را از مضامین «خود» تودوروف دانست. وجود چنین مضامین مبهم و پیچیده و ابهام و تردید حاصل از آن مهم‌ترین مؤلفه‌ای است که این داستان را از سایر داستان‌های مثنوی متمایز می‌سازد؛ اما عناصر و شگردهایی نیز وجود دارد که مربوط به جنبه‌ی کلامی‌نحوی داستان است و این عناصر به افزایش ابهام و تردید در داستان کمک می‌کنند. این عناصر، مختص داستان دقوقی نیست و ممکن است در سایر داستان‌های مثنوی نیز با شدت و ضعف، دیده شوند. در ادامه، عناصر روایی که به‌لحاظ کلام‌نحوی، موجب افزایش تردید در داستان شده‌اند نشان داده می‌شود.

۴. ۲. ۳. زاویه‌ی دید

یکی از عناصری که باورپذیری متن داستان را بیشتر می‌کند، زاویه‌ی دید است. زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت، نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده از طریق آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌دهد. در واقع، زاویه‌ی دید در پی پاسخ به این سؤال است که «چه کسی داستان را تعریف می‌کند؟». به‌طور کلی، انواع زاویه‌ی دید در روایت به دودسته تقسیم‌می‌شوند: «زاویه‌ی دید درونی» و «زاویه‌ی دید بیرونی». مثنوی مولانا از نظر شگردهای قصه‌پردازی ارزش بسیاری دارد. در مثنوی، راوی عامل پیوند قسمت‌های مختلف است و تمامی اجزای سازنده‌ی روایت به‌صورت غیرمستقیم ما را به‌سوی وی راهنمایی می‌کند.

در داستان دقوقی، ما با دو نوع زاویه‌ی دید مواجهیم که به‌طور پیاپی هریک از آن دو به دیگری تبدیل می‌شود. مولانا در آغاز داستان، با استفاده از زاویه‌ی دید سوم شخص مفرد، دانای کل، دقوقی را شخصیت اصلی داستان معرفی می‌کند، سپس داستانی کوتاه از حضرت موسی و سرّ طلب‌کردن او از حضرت خضر را بیان می‌کند که باز هم با زاویه‌ی دید دانای کل داستان را تعریف می‌کند. بعد از این، به داستان دقوقی باز می‌گردد و آنگاه روایت را به دست دقوقی (شخصیت اصلی داستان) می‌سپارد و در واقع حضور مؤلف، در داستان حذف می‌شود:

گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار　　تا ببینم در بشر انوار یار
تا ببینم قلزمی در قطره‌ای　　آفتابی درج اندر ذره‌ای
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۷)

زاویه‌ی دید، از سوم شخص مفرد به اول شخص مفرد تغییر می‌کند. همین نوع راوی است که برخی از آن با عنوان «راوی مشارک درون‌داستانی» یاد می‌کنند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۸۶) و شاید بتوان گفت که «راوی بیرونی، داستان را از نگاه راوی درونی (ثقه) کانونی می‌کند. راوی درونی را کانونی‌گر می‌نامند (حری، ۱۳۹۳: ۱۴۱). داستان از زبان دقوقی بیان می‌شود و باز در میانه‌ی راه، مولانا حضور می‌یابد و از زاویه‌ی دانای کل، حیرت دقوقی را از اینکه دیگر مردمان، آن شمع‌ها و درختان و تبدیل‌هایشان را نمی‌بینند بیان می‌کند:

او عجب می‌ماند یا رب حال چیست　　خلق را این پرده و اضلال چیست
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۹)

حدود بیست‌وچهار بیت با همین زاویه‌ی دید پیش می‌رود و مولانا به‌مناسبت، تعالیمی عرفانی را بیان می‌کند. دوباره داستان را به دقوقی می‌سپارد و زاویه‌ی دید به اول شخص مفرد بازمی‌گردد:

ای دقوقی تیزتر ران هین خموش　　چند گویی چند چون قحطاست گوش
گفت راندم پیش‌تر من نیکبخت　　باز شد آن هفت جمله یک درخت
(همان: ۴۲۰)

ادامه‌ی داستان از زبان شخصیت اصلی (دقوقی) بیان می‌شود، اما بازهم این زاویه‌ی دید دیری نمی‌پاید و چند مرتبه‌ی دیگر نیز زاویه‌ی دید از سوم شخص مفرد به اول شخص مفرد و بالعکس تغییر می‌یابد.

بنابراین، مولانا در داستان دقوقی از دو زاویه‌ی دید استفاده کرده و به‌صورت پیاپی آن را تغییر داده است. محققان زیادی به این ویژگی روایت و زاویه‌ی دید در مثنوی اشاره‌کرده‌اند؛ چنان‌که توکلی می‌گوید: «یکی از مهم‌ترین جلوه‌های روایت‌های نوگرا که با مسئله‌ی خطاب پیوندی ظریف دارد و در شعر کهن و کتاب‌های مقدس و خصوصاً در مثنوی حضوری گسترده دارد، دیگرگون‌شدن زاویه‌ی روایت به‌طور ناگهانی است که این شیوه را در بلاغت سنتی «التفات» می‌نامند (توکلی، ۱۳۸۹: ۸۵). زرین‌کوب این تبدیل مخاطب و التفات را موجب ابهام رشته‌ی کلام می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۶). تغییر پیاپی زاویه‌ی دید، تردید و حس کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند؛ آنجا که داستان از زبان دقوقی بیان می‌شود، خواننده نیز خود را در ماجراها حس می‌کند و در شک و تردید است که آیا آنچه اتفاق افتاده واقعی است یا غیرواقعی و آنجا که داستان از زبان مولوی (دانای کل) پیش می‌رود، بازهم مولوی خواننده را در تردید نگه می‌دارد. البته اشارات تعلیمی و عرفانی که در خلال داستان مطرح می‌شود، سرنخی برای رسیدن به توجیهات رویدادهاست که خواننده‌ی هوشیار آن را به‌خوبی درمی‌یابد.

۴. ۲. ۴. کانونی‌شدگی

عنصر دیگری که از طریق همین زاویه‌ی دید شکل می‌گیرد، کانونی‌شدگی است که تودوروف از آن به دید مبهم تعبیر می‌کند. هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد؛ کانونی‌گر همان کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی جهت می‌دهد و کانونی‌شده، هدف کانونی‌گر است» (تودوروف، ۱۹۷۳: ۳۳). براساس نظرات میکی بل و ریمون کنان، دو نظریه‌پرداز در زمینه‌ی روایت، کانونی‌گر هم می‌تواند بیرونی باشد (راوی) و هم درونی (شخصیت) (ر.ک حرّی، ۱۳۸۵: ۷۱-۷۲). کانونی‌شده، در داستان دقوقی همان رویدادهای عجیب و تبدیل‌هایی است که صورت می‌گیرد، اما کانونی‌گر هم از نوع درونی است و هم از نوع بیرونی؛ آنجاکه زاویه‌ی دید اول شخص مفرد است، کانونی‌گر درونی و آنجا که زاویه‌ی دید دانای کل است، کانونی‌گر بیرونی است. کانونی‌شده در هر دو نوع کانونی‌گر یکی است. کانونی‌شدگی

رویدادهای عجیب در داستان دقوقی و توصیف دقیق آن‌ها و همچنین تغییر پی‌درپی کانونی‌گر بیرونی به کانونی‌گر دورنی (وبالعکس)، بر ابهام خواننده می‌افزاید و حس تردید را بیشتر می‌کند.

۴. ۲. ۵. چندصدایی

در روایت چندآوا، راوی با چند چهره و صدای متمایز و گاه متضاد، حضور دارد و در واقع، شخصیت‌ها هرکدام از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و صدای آن‌ها در متن شنیده می‌شود (باختین، ۱۹۷۳: ۴-۵). در داستان دقوقی، چندصدایی به‌شکلی کامل رخ داده است. در این داستان، «آواهای متمایز تنها در گفت‌وگو رخ نمی‌نماید، بلکه جنبه‌ی کنشی و رفتاری نیز می‌یابند و اساساً با طرح رویکردهای گوناگون به خداوند و عالم غیب، روایت چندآوا شکل می‌گیرد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۴). در آغاز داستان، راوی دقوقی را معرفی می‌کند و بلافاصله گفت‌وگوی میان خداوند و دقوقی روی می‌دهد و از همین‌جاست که صداهایی غریب و متعدد وارد داستان می‌شود:

یا رب آن‌ها را که نشناسد دلم — بنده و بسته‌میان و مجملم
وان‌که نشناسم، تو ای یزدان جان — بر من محجوبشان کن مهربان
حضرتش گفتی که ای صدر مهین — این چه عشق‌است وچه‌استسقاست‌این؟
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

در طول داستان، گاه صدای مولانا به‌گوش می‌رسد، گاه صدای خداوند، گاه صدای دقوقی، گاه صدای ابدال حق که به‌شکل‌های گونانگون جلوه می‌کنند و گاه صدای کشتی‌نشستگان گرفتار بلا. این صداهای متعدد، حس تردید را در خواننده دوچندان می‌کند (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۴-۱۵۶).

۴. ۲. ۶. تداعی معانی

یکی دیگر از عناصر ادبیات وهمناک تداعی معانی است؛ بدین معنا که از آمدن هر صورت ذهنی صورت‌های ذهنی دیگری که همراه آن بوده است به خاطر گوینده بازمی‌گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۹). این عنصر زمانی روی می‌دهد که «بسیاری از حوادث فرعی بر اساس اصل «تداعی معانی» به ذهن نویسندگان هجوم بیاورند و آنها در ضمن بیان یک حادثه، حادثه‌ای دیگر به خاطر بیاورند، و یا یک واژه، تعبیر، تصویر و یا اندیشه، خواه مهم یا کم‌اهیمت، خاطره‌ای را در ذهن آنها زنده کند و به بیان آن بپردازد» (معین الدّینی، ۱۳۸۸: ۱۵۹). این ویژگی و این شگرد داستان‌نویسی، در مثنوی

به‌وفور دیده می‌شود و می‌توان گفت که همین اصل تداعی معانی است که ساختار مثنوی را به صورت داستان در داستان درآورده است؛ شیوه‌ی مولوی بدین‌گونه است که در حین تعریف داستانی، به‌مناسبت، داستانی دیگر و حتی گاه چندین داستان دیگر را نقل می‌کند و سپس به داستان نیمه‌تمام بازمی‌گردد و ادامه‌ی آن را می‌گوید. مولوی، در داستان دقوقی نیز چندین‌بار براساس اصل تداعی معانی، به بیان داستان‌ها و مضامینی خارج از داستان اصلی (دقوقی)، پرداخته است؛ برای مثال زمانی‌که از کرامات دقوقی و اینکه مدام طالب خاصان حق است سخن می‌گوید، ماجرای حضرت موسی و طلب سرّکردن او از خضر در یادش زنده شده و به بیان آن مشغول می‌شود:

از کلیم حق بیاموز ای کریم　　بین چه می‌گوید ز مشتاقی کلیم
با چنین جاه و چنین پیغمبری　　طالب خضرم ز خودبینی بری
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

یا آنجا که به بیان اقتداکردن آن ابدال حق از پس دقوقی می‌رسد، تعابیر عرفانی ارکان و اعمال نماز را به خاطر می‌آورد و بلافاصله شرح آن را شرح می‌دهد:

چونک با تکبیرها مقرون شدند　　همچو قربان از جهان بیرون شدند
معنی تکبیر اینست ای امام　　کای خدا پیش تو ما قربان شدیم...
(همان: ۴۲۴)

این شیوه، بارها در داستان دقوقی تکرار شده و مولوی بارها به اقتضای مطلب مباحثی خارج از داستان را مطرح می‌کند. تداعی معانی در این داستان، از طرفی باعث پراکندگی و ابهام در داستان اصلی شده و بر تردید خواننده می‌افزاید و از طرفی دیگر، مولوی از این طریق، به‌گونه‌ای هنرمندانه، رویدادهای عجیب را توجیه می‌کند تا خواننده را با دید عرفانی و کرامات آشنا کند.

۴. ۲. ۷. شخصیت

«شخصیت»، عنصر دیگری است که به تحقق شروط ادبیات «وهمناک/شگرف» کمک می‌کند؛ اشخاص ساخته‌شده‌ای را که در داستان ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند (میرصادقی: ۱۳۶۷: ۱۸۴). در داستان «وهمناک/شگرف»، علاوه بر رویدادهای شگفت، با اشخاصی عجیب و غریب نیز مواجهیم؛ اما خواننده به راوی اعتماد می‌کند و اشخاص عجیب را نیز باور دارد. در داستان دقوقی شمع‌ها، درختان و هفت مرد، شخصیت‌های عجیب داستان هستند؛ تبدیل هریک از این‌ها به یکدیگر و نیز نورانی-

بودن آن‌ها ازجمله‌ی این شگفتی‌هاست و اوج شگفتی آنجاست که دقوقی می‌بیند درختان در صف نماز ایستاده‌اند:

بعد از آن دیدم درختان در نماز　　صف کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانند امام　　دیگران اندر پس او در قیام
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۲۰)

معرفی مولانا از شخصیت اصلی (دقوقی) در ابتدای داستان، نشان می‌دهد که راوی گام نخست را برای جلب اعتماد خواننده برمی‌دارد. همچنین در این داستان، خود دقوقی نیز مدام در شک و تردید است و نمی‌داند که چه اتفاقاتی پیش‌روی اوست که این مسئله به هیجان و تردید خواننده می‌افزاید. شخصیت‌های عجیب داستان دقوقی و تبدیل و تبدّل آن‌ها، ازجمله‌ی ویژگی‌هایی است که در داستان‌های دیگر مثنوی با این برجستگی خاص، نیست.

۴. ۲. ۸. مضمون و درون‌مایه

«درون‌مایه»، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است که توجه به آن اجتناب‌ناپذیر است؛ «زیرا شناخت عمیق عمل یا شخصیت‌های داستان منوط به درک و فهم فکر حاکم و مسلط بر داستان، یعنی «مضمون و درون‌مایه» است» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۱). درون‌مایه در ادبیات «وهمناک/شگرف» نقش بسزایی دارد. درون‌مایه‌ی داستان دقوقی، مجموعه‌ی رویدادهایی است که داستان را پدید می‌آورند. علاوه بر موضوع اصلی که تجربه‌ی شهودی دقوقی بر رویدادهاست، مضامین فرعی هم در داستان مطرح می‌شود؛ چنان‌که ماجرای حضرت موسی و درخواست او از خضر پیش‌می‌آید و یا نکات عرفانی که خود مولوی آن‌ها را بیان می‌کند. نویسنده‌ی داستان شگرف مضامینی را به کار می‌گیرد که در زندگی عادی در جریان است؛ از نگاه خواننده‌ی دین‌باور و عارف، ماجراهای داستان دقوقی در نهایت، طبیعی جلوه خواهند کرد؛ برای مثال آنجا که دقوقی از تبدیل شمع‌ها به درختان و ایستادن درختان در صف نماز حیرت‌زده است می‌گوید:

آمد الهام خدا: کی بافروز　　می‌عجب داری ز کار ما هنوز
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۲۱)

۴. ۲. ۹. تقابل و کشمکش

عنصر دیگری که با مضمون و درون‌مایه نیز مرتبط است، تقابل و کشمکش‌های داستان است. در ادبیات داستانی، انواع کشمکش همچون مقابله‌ی دو شخصیت با هم، شخص

با طبیعت، شخص با جامعه و یا درگیری درونی شخص با خود وجود دارد کـه ممکـن است در داستانی یک یا چندگونـه از ایـن کشـمکش‌هـا رخ دهـد (میرصـادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۰). در داستان دقوقی بیشترین کشمکش، از نوع درگیـری درونـی شـخص بـا خـود است؛ دقوقی میان امر واقع و تخیل مانده که آیا رویدادها واقعی است یا خیر؛ چنان‌کـه از شدت حیرت می‌گوید:

خیره گشتم خیرگی هم خیره گشـت　　موج حیرت عقل را از سر گذشـت
(مولانا، ۱۳۷۵: ۴۱۸)

این کشمکش درونی باعث هیجان و شک و تردید بیشـتر در داسـتان مـی‌شـود. از جمله تضادها و تقابل‌های دیگر در داستان دقوقی که *زریـن‌کـوب* نیـز بـه آن‌هـا اشـاره می‌کند، تضاد بین نور شمع‌ها و سایه‌ی درختان در آن واحد است و تضاد دیگـر اینکـه نماز دقوقی از حضور کامل، عاری است و در نماز برای کشتی‌نشستگان دعا مـی‌کنـد و از طرفی ابدال حق، پشت سر کسی که نمازش از حضور خالی است نمـاز مـی‌خواننـد. این تضادها ناشی از ویژگی‌های دنیای کشف و شهود است (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۸۳).

۴. ۲. ۱۰. صحنه

«صحنه»، یکی دیگر از عناصر داستان اسـت کـه متشـکل از زمـان و مکـانی اسـت کـه شخصیت‌ها در آن نقش بازی می‌کنند. زمان و مکان، ازجمله عوامل دیگری هسـتند کـه در ابهام داستان دقوقی نقش دارند؛ ماجراهایی که برای دقوقی پیش مـی‌آیـد در سـاحل دریا (مرز دریا و خشکی) و هنگام غروب آفتـاب روی داده اسـت. تقابـل بـین دریـا و خشکی، شب و روز، نور و سایه که تداعی‌کننده‌ی عالم غیب و شهادت نیـز هسـتند، از جمله‌ی عواملی است که در ابهام هرچه‌بیشتر داستان دقوقی نقـش دارنـد. شـگفتی ایـن صحنه و فضای داستان دقوقی در دیگر داستان‌های مثنوی دیده نمی‌شود.

۵. یافته‌ها

پس از بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان گفت که داستان دقوقی با تمامی ویژگی‌هایی کـه فروید برای ادبیات شـگرف برشـمرده اسـت مطابقـت دارد؛ بـا در نظـرگـرفتن برخـی تفاوت‌ها، سه شرطی که تودوروف برای ادبیات شگرف معرفی کرده اسـت نیـز در ایـن داستان دیده می‌شود. مهم‌ترین تفاوت داستان دقوقی با نظریات تـودوروف، قرارگـرفتن این داستان در زمره‌ی آثار دین‌شناختی و خوانندگان دین‌باور است که تودوروف به این مقوله توجهی نکرده است. حضور مجموعه‌ای از عناصر و شگردهای کلامـی، نحـوی و

معنایی در داستان دقوقی، باعث تحقق شروط و توجیهات ادبیات «وهمناک/شگرف» شده و داستان را به نمونه‌ای عالی از این نوع ادبی درآورده است. با توجه به قالب داستان دقوقی و ضرورت رعایت وزن و قافیه، عوامل نحوی همچون وجهیت که تودوروف نام می‌برد، در داستان دقوقی چندان آشکار نیست. برجستگی معنادار دیگر عناصر ذکرشده، تردید و ابهام در داستان را که اصلی‌ترین مؤلفه‌ی ادبیات شگرف است به وجود می‌آورد. با در نظرگرفتن مجموعه‌ی ویژگی‌ها، شروط و توجیهاتی که برای ادبیات شگرف ذکر شد، می‌توان گفت که داستان دقوقی ازجمله‌ی داستان‌های «وهمناک/شگرف» یا «کرامات/شگرف» است. جدول زیر، تشابه و تفاوت‌های داستان دقوقی با نوع ادبی شگرف را نشان می‌دهد:

جدول۱- مطابقت یا مطابقت‌نداشتن ویژگی‌های ادبیات شگرف در داستان دقوقی

نوع رابطه	نظریات فروید	نظریات تودوروف	
مطابقت	- عدم قطعیت میان واقعیت و تخیل، ایجاد تردید - توجه به یک شخصیت مرکزی - بیان رویدادها از دیدگاه شخصیت مرکزی - آمیختن واقعیت و فانتاستیک در ناخودآگاه شخصیت اصلی - ترکیب‌های روایی عینی و ذهنی - یکسانی دیدگاه خواننده با شخصیت اصلی	ویژگی اصلی	- عدم قطعیت میان واقعیت و تخیل، ایجاد تردید
		شروط ادبیات شگرف	- خواننده باید جهان داستان را همانند جهان افراد زنده در نظر بگیرد - اعتماد خواننده به شخصیت در عین داشتن شک و تردید - خواننده از داستان، تفسیری تمثیلی ارائه ندهد
		سطح معنایی	مضمون خود (تبدیل و تبدل‌های موجود در داستان)
		سطح نحوی- کلامی	زاویه‌ی دید - کانونی‌شدگی- چندصدایی- تداعی معانی- شخصیت- درون‌مایه- کشمکش- صحنه
مطابقت نداشتن		- با توجه به قالب مثنوی و ضرورت وزن و قافیه، در سطح نحوی، عناصری همچون وجهیت کم‌رنگ است. - محوریت دینی-عرفانی و خواننده دین‌باور در داستان دقوقی و نپرداختن تودوروف به این مقوله.	

۶. نتیجه‌گیری

برای بررسی آثار ادبی فارسی براساس ادبیات وهمناک، باید اصلاحاتی را در نمودار تودوروف انجام داد تا این نمودار اصلاح‌شده بتواند گونه‌های مختلف آثار ایرانی وهمناک را دربرگیرد؛ ازجمله‌ی این تفاوت‌ها وجود آثار دین‌شناختی و خوانندگان دین‌باور در ادبیات فارسی است که تودوروف به آن‌ها توجهی نکرده است. درحالی که نقش خواننده در تعیین نوع ادبی وهمناک بسیار ارزشمند است. کرامات و برخی از داستان‌های عارفانه، ازجمله‌ی این آثار دین‌شناختی است که خوانندگان آن‌ها نیز دین‌باور و آشنا به عرفان هستند. وجود همین تفاوت‌ها نیز سبب شده تا کسانی چون ابوالفضل حرّی نمودار تودوروف را اصلاح کند و زیرشاخه‌هایی چون «کرامات/ شگرف» و «کرامات/ شگفت» را به نوع ادبی وهمناک بیفزاید.

داستان دقوقی در دفتر سوم مثنوی از بارزترین نمونه‌های ادبیات وهمناک است که با توجه به اصلاح نمودار تودوروف، می‌توان آن را از نوع «وهمناک/ شگرف» یا «کرامات/ شگرف» دانست. در این داستان، رویدادهای عجیبی اتفاق می‌افتد که خواننده را میان امر واقع و موهوم قرار می‌دهد؛ خواننده، راوی و حتی شخصیت اصلی (دقوقی) در شک و تردید همراه با نوعی ترس، به سرمی‌برند و می‌خواهند که بدانند آنچه اتفاق افتاده واقعی است یا غیرواقعی. در این داستان بسیاری از ویژگی‌هایی که فروید برای ادبیات شگرف برشمرده و همچنین نظریات تودوروف دراین‌خصوص دیده می‌شود. عناصری همچون زاویه‌ی دید، کانونی‌شدگی، تداعی معانی، شخصیت‌ها، درون‌مایه، صحنه، تقابل و کشمکش، در افزایش ابهام و تردید، اصلی‌ترین مؤلفه‌ی ادبیات شگرف، موجود در داستان دقوقی، نقش دارند. نقش این عناصر در ایجاد حس تردید در داستان دقوقی و همچنین برجستگی آن‌ها در این داستان است. بنابراین، برجستگی و معناداری این عناصر، وجود رویدادهایی خارق‌العاده و ابهام و پیچیدگی، ازجمله‌ی مواردی است که داستان دقوقی را از دیگر داستان‌های مثنوی متمایز کرده و آن را در حوزه‌ی ادبی شگرف قرار داده است. با توجه به مؤلفه‌ها و عناصر مؤثر در داستان ادبی شگرف، می‌توان داستان دقوقی را عمیق‌تر درک کرد؛ ابتدا مشخص می‌شود که این داستان در چه حوزه‌ای قرار دارد و عناصری که داستان را متفاوت ساخته، با چه قصدی به‌کار رفته‌اند. همچنین، نتایج به‌دست‌آمده در تحقیق حاضر، نشان‌دهنده‌ی نبوغ سرشار شاعری چون مولاناست که توانسته‌است قرن‌ها پیش از تدوین نظریه‌ی ادبیات شگرف،

بسیاری از مؤلفه‌های آن را در داستان‌سرایی خود به کار گیرد. گرچه امثال مولانا، نامی برای این شگردهای داستان‌سرایی خود بیان نکرده‌اند، شایسته است که محققان ادبی چنین شیوه‌هایی را در آثار نویسندگان و شاعران فارسی زبان بجویند و حتی نظریه‌هایی جدیدی مبتنی‌بر آثار برجسته‌ی ادبیات فارسی تدوین و ابداع کنند.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۵). مترجم سیدحمیدرضا صفوی، تهران: معارف.

ابراهیمی فخاری، محمدمهدی. (۱۳۸۹). «تحلیل و بررسی نمود کلامی در داستان اول مثنوی معنوی براساس نظریه‌ی تودوروف». *نامه‌ی پارسی*، شماره‌ی ۵۵، زمستان، صص ۱۲۵-۱۴۶.

امیری خراسانی، احمد و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۶). «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی». *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره‌ی ۲۳، شماره‌ی ۲، تابستان، صص۴۳-۶۲.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

براتی، پرویز. (۱۳۸۷). *کتاب عجایب ایرانی: روایت، شکل و ساختار فانتزی عجایب‌نامه‌ها به‌همراه متن عجایب‌نامه‌ای قرن هفتمی*. تهران: افکار.

پارسا، سیداحمد و واهیم، گل‌اندام. (۱۳۸۸). «انواع خواب و رؤیا در مثنوی». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، دوره‌ی۱، شماره‌ی ۱، پاییز و زمستان، صص ۳۳ -۵۸.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب*. تهران: سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.

تقوی، محمد و بامشکی، سمیرا. (۱۳۸۷). «حقایق خیالی داستان دقوقی مثنوی». *زبان و ادبیات دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد*، دوره‌ی ۴۱، شماره‌ی ۱۶۲، پاییز، صص ۲۱۴-۲۳۱.

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

جعفری، محمدتقی. (۱۳۷۳) *تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی*. ج۷، تهران: اسلامی.

جکسن، رزمری. (۱۳۸۳). *«فانتاستیک به‌مثابه روش»*. ترجمه‌ی آریان احمدی و احسان نوروزی، *فارابی*، شماره‌ی ۵۳، پاییز، صص ۷-۳۰.
حری، ابوالفضل. (۱۳۸۲). «درباره‌ی فانتاستیک». *زیباشناخت*، شماره‌ی ۹، صص ۱۵۷-۱۸۶.
ـــــــــــ (۱۳۸۳). «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید». *فارابی*- شماره‌ی ۵۳، پاییز، صص ۴۵-۶۴
ـــــــــــ (۱۳۸۵). «وهمناک در ادبیات کهن ایران». *پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان*، شماره‌ی ۳۴، زمستان، صص ۶۱-۷۶.
ـــــــــــ (۱۳۸۸). «ژانر وهمناک: شگرف و شگفت در فرج بعد از شدت». *نقد ادبی*، شماره‌ی۴، زمستان، صص ۷-۳۰.
ـــــــــــ (۱۳۹۰). «عجایب نامه‌ها به‌منزله ی ادب وهمناک». *نقد ادبی*، شماره‌ی۱۵، پاییز، صص۱۳۷-۱۶۴.
ـــــــــــ (۱۳۹۳) *کلک خیال‌انگیز؛ بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات*. تهران: نی.
خوزان، مریم. (۱۳۷۰). «داستان وهمناک». *نشر دانش*، شماره‌ی ۶۵، مرداد و شهریور، صص ۳۳-۳۷.
راشد محصل، محمدرضا. (۱۳۹۰). «تأملی در داستان دقوقی». *مولوی‌پژوهی*، سال پنجم، شماره‌ی۱۰، بهار و تابستان، صص۱-۲۵.
رستمی، فرشته. (۱۳۸۷). «ادبیات شگرف و عبید زاکانی». *متن‌پژوهی ادبی*، شماره‌ی ۳۵، بهار، صص۵۴-۸۳.
رضوانیان، قدسیه. (۱۳۸۹) *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴) *سرّ نی*. ج۱، تهران: علمی.
زمانی، کریم. (۱۳۸۸) *شرح جامع مثنوی*، ج۳، تهران: اطلاعات.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶) *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «کانون روایت در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۱۶، تابستان، صص ۱۳۷-۱۵۹.
قبادی، حسینعلی. (۱۳۷۷). «تأملی در شناخت مرزهای تمثیل و نماد». *مدرس علوم انسانی*، شماره‌ی۹، زمستان، صص۱۳-۲۶.

معین‌الدینی، فاطمه. (۱۳۸۸). «شگردها و زمینه‌های تداعی معانی در داستان «دا»». *ادبیات پایداری*، شماره‌ی ۱، پاییز، صص ۱۵۹-۱۸۴.

معین، بابک. (۱۳۸۶). «رگه‌هایی از فلسفه‌ی غرب در آراء و اندیشه‌های مولوی». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، شماره‌ی ۵۴، تابستان، صص ۴۱۷-۴۲۸.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۷). «ادبیات: برخورد با هنر و ادبیات در غرب و جهان سوم». هنر، شماره‌ی ۳۵، بهار، صص ۹-۲۴.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵) *مثنوی معنوی*. از نسخه‌ی نیکلسون، نقد و تحقیق عزیزالله کاسب، تهران: گلی.

مهدی‌زاده فرد، بهروز. (۱۳۹۲). «ساخت روایی قصه در مثنوی». *ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۲۵، پاییز، صص ۹۱-۱۱۱.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷) *عناصر داستان*. تهران: شفا.

نوروزپور، لیلا و جمشیدیان، همایون. (۱۳۷۸). «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی». *کاوش‌نامه*، سال نهم، شماره‌ی ۱۷، پاییز و زمستان، صص ۹-۲۸.

هاشمی، محدثه. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیر معابد و کوابیس بیروت». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه بیرجند.

هاشمی، محدثه و نوروزی، زینب. (۱۳۹۳). «عناصر ادبیات شگرف در رمان درخت انجیر معابد». *کاوش‌نامه*، سال ۱۵، شماره‌ی ۲۹، پاییز و زمستان، صص ۸۹-۱۳۲.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیر معابد و کوابیس بیروت». *ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۴۲۳-۴۴۵.

ـــــــ (۱۳۹۳). «جلوه‌های ادبیات شگرف در رمان «کوابیس بیروت» نوشته‌ی غاده السلمان». *لسان مبین*، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۱۶، تابستان، صص ۱۵۳-۱۸۱.

همائی، جلال الدین. (۱۳۷۶) *مولوی‌نامه*. ج ۱، تهران: هما.

Bakhtin, mikail. (1973). *problem of Dostoevsky's Poetics*, London: University of Minnesota press

Borghart, Pieter & madeleine Christophe. (2003). "the return of the key: the uncanny in the fantastic", *Image & narrative*, vol. 4. Pp.1-10. June, 2008.

Jakson. Rosemary. (1981). *fantasy: the literature of subversion*. Ny: methun press.

Todorov, Tzvetan. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Gener*, trans, Richard Howard, Ithaca (ny): Cornell up.