

شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی

علی محمدی^۱

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان

آرزو بهاروند

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان

(از صفحه ۱۹ تا ۳۸)

تاریخ دریافت: ۹۲/۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۲/۲۰

چکیده

پایان‌بندی داستان، یکی از عناصری است که جهت‌گیری نوینی به نقد ادبی داده است. هنر داستان‌پردازی مولانا در میان شاعران و نوابغ ایرانی تقریباً بی‌نظیر است. شگردهای روایی در مثنوی، ساختار و محتوای این اثر سترگ را در هم تنیده است. یکی از شاخصه‌های زیبایی‌شناختی که در داستان‌های مثنوی چشمگیر است، همین شیوه پایان‌بندی است. در پژوهش حاضر، شیوه‌های پایان‌بندی در شش دفتر مثنوی بررسی شده و مواردی که برجستگی بیشتری دارد، مورد درنگ قرار گرفته است. این پایان‌بندی‌های منحصربه‌فرد مولانا را می‌توان با توجه به تداعی معانی، طرح، توجه به مخاطب و گفت‌وگو - که در متون دیگر بی‌سابقه است - و چندآوا بودن روایت، تبیین کرد. پایان هر داستان به گونه‌ای است که مخاطب را به ادامه داستان بعدی ترغیب می‌کند و هدف اصلی هر داستان را - که ایجاد کنش و انگیزه در خواننده است - در مخاطب برمی‌انگیزد. شیوه پایان‌بندی‌های مولانا در داستان‌های مثنوی، به گونه‌ای عمیق با نیت ادبی در متن و محتوای ساختاری آن در پیوند است.

واژه‌های کلیدی: پایان‌بندی، جدال با طرح، تداعی معانی، آغاز و پایان، روایت، چندآوایی.

1. mohammadi2@yahoo.com

مقدمه

توجه به کلیت و ساختار متن در مطالعه داستان اهمیت فراوانی دارد. پیوستگی و تناسب اجزای متن - که در آن پژوهش‌های زیبایی‌شناختی در کنار پژوهش‌های معناشناختی در نظر گرفته می‌شود - در عرصه نقد ادبی، رونق فراوانی یافته است. پایان‌بندی، یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است که در ارتباط با دیگر عناصر داستان، برجستگی بیشتری می‌یابد. بخش عمده‌ای از متون کهن فارسی را آثاری تشکیل داده است که با محتوای اخلاقی و تعلیمی پی‌ریزی شده‌اند؛ بدین معنا که مخاطب از همان آغاز داستان به اهداف از پیش تعیین‌شده نویسنده پی برده است و در حقیقت، پایان‌بندی این متون، دور از انتظار مخاطب نیست.

راه‌یافتن واقعی به درون این منظومه [منظومه عرفان و مثنوی] آن‌گاه حاصل می‌شود که شما بتوانید "مثنوی جلال‌الدین رومی" را به لحاظ "صورت و فرم" نیز قوی‌ترین اثر زبان فارسی به شمار آورید، بی آنکه بگویید معانی بسیار خوبی است؛ اما در شیوه بیان یا "صورت"، دارای ضعف و نقص است. وقتی از درون این منظومه بنگرید، ضعیف‌ترین و ناهنجارترین ابیات مثنوی مولوی، استوارترین و هم‌آهنگ‌ترین سخنانی است که می‌توان در زبان فارسی جست‌وجو کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۸).

پایان داستان‌های مثنوی با توجه به ساختار تودرتوی داستان‌ها، بسیار جای تأمل دارد، به‌ویژه که هر سه عنصر داستان (راوی، روایت، مخاطب) حضور پررنگی دارد. وضع غریب قصه‌ها، سیلان شتابان تداعی‌ها، دگرگونی مدام راوی و زاویه دید، متنی آفریده که فقط با شاهنامه سنجیدنی است. همان‌طور که آغاز قصه‌ها با یک ساخت مشخص و آشنا پدیدار نمی‌شود، پایان داستان‌های مثنوی نیز اگر در ارتباط با داستان‌های پیشین و پسین در نظر گرفته شود، هر بار به رنگی خاص پایان می‌یابد. هر قصه با ابیات نتیجه‌گیری و گریز پایانی قصه پیشین پیوند می‌خورد و حتی یک قصه می‌تواند آستن چندین قصه درونه‌ای دیگر شود.

پایان‌بندی داستان‌های مثنوی از دو منظر متفاوت، جای بررسی دارد:

۱. ارتباط و پیوستگی پایان داستان‌ها از نظر طرح و تداعی معانی؛

۲. شگردها و شاخصه‌های پایان‌بندی.

۱. ارتباط و پیوستگی پایان داستان‌ها از نظر طرح و تداعی معانی

در داستان‌های مثنوی غالباً با گریزهایی همراه می‌شویم که در محدوده حدس و انتظار مخاطب نمی‌گنجد و هر لحظه با مطلبی دیگر روبه‌رو می‌شویم؛ مطلبی که هیچ‌گاه آن را در سر نمی‌پروانیم. این ویژگی در پی‌رنگ قصه‌های مثنوی به گونه‌ای است که ممکن است راوی پایان قصه‌هایش را در امتداد گریزها و تداعی‌ها در نظر نگیرد. سبب بسیاری از این گریزهای پیاپی، خویش‌سپاری راوی به «وقت» است؛ بی‌آنکه پروای آن را داشته باشد که مخاطب را دچار سردرگمی می‌کند. در مثنوی چه بسا راوی در آغاز، میانه و یا فرجام قصه به نتیجه‌گیری از قصه بپردازد. مولانا خود تصریح می‌کند که این گریز از قصه‌ها، باید جزئی از قصه قلمداد شود و در حقیقت بیرون از قصه نبوده است. در برخی موارد نیز موضوعی بارها مطرح می‌شود، اما هر بار از چشم‌اندازی تازه؛ بنابراین از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایی مثنوی، جدال با طرح در مفهوم ارسطویی آن است. رفتار غریب مولانا، در شیوه قصه‌گویی و آغازگری و پایان‌بندی داستان‌های او هم نمود دارد؛ به‌خصوص شیوه پیوستار روایت و گریزهایی که در آخر قصه‌ها پدیدار می‌شوند، آن حالت معمول قصه‌های کهن را به مخاطب القا نمی‌کند.

شیوه داستان در داستان نیز شیوه‌ای است که مخاطب مثنوی در سراسر این اثر با آن روبه‌روست. بررسی پایان‌بندی داستان‌های مثنوی، سبب می‌شود که مخاطب میان این پیوستن و گسستن‌ها، پیوندی استوار بیابد؛ برای نمونه، داستان «شهری و روستایی»، چندین داستان درونه‌ای را درون خود جای داده است. از آنجاکه این داستان در جهت مقاصد خاصّ راوی بیان شده، پایان‌بندی داستان‌های درونه‌ای آن نیز در همان جهت به سرانجام رسیده و معمولاً پایان هر داستان، براعت استهلالی است برای داستان بعدی. داستان‌های مرتبط با داستان «شهری و روستایی» عبارت‌اند از: «قصه اهل صبا و طاغی کردن نعمت ایشان را» که به مناسبت تحذیر و ترک حزم و ناسپاسی مطرح شده و شاهدی و تأییدی است بر بخشی از داستان «شهری و روستایی» که در آن، «شهری» ترک حزم کرده و به دعوت «روستایی»، سفر خود را آغازیده است. در واقع، پایان این داستان، بستری می‌شود برای ادامه داستان اصلی.

داستان بعدی، داستان «جمع آمدن اهل آفت، هر صباحی بر در صومعه عیسی^(ع)»

است. طرح و پایان‌بندی این داستان نیز ناسپاسی اهل عافیت پس از شفا گرفتن از عیسی^(ع) است. واضح است که این داستان هم شاهدی است بر بخش دیگری از داستان اصلی؛ آنجا که سخن از ناسپاسی «روستایی بی‌صفا» است؛ بنابراین پایان این داستان، هم با پایان داستان اصلی ارتباط دارد؛ که ارتباط داستان را با داستان اصلی، ابیات پایانی آن ایجاد کرده‌اند.

هرچند فهرست‌وار به نمونه‌هایی چند از این داستان‌ها پرداخته شد، ولی آنچه جالب توجه به نظر می‌رسد، تداعی و یا طرح از پیش‌اندیشیده‌ای است که گاه اسباب ایجاد یک داستان را با توجه به تفاسیر پایانی آن سبب شده است و گاه در میانه این داستان‌ها، رگه‌هایی از داستان‌های بعدی و نتیجه‌گیری‌های حاصل از آن به چشم می‌خورد. بدین ترتیب، پیوستگی به‌واسطه یک مضمون، آغاز و پایان بسیاری از داستان‌های مثنوی را به‌طور پی‌درپی پیوند داده است.

۲. شگردها و شاخصه‌های پایان‌بندی

داستان‌های مثنوی نه‌تنها بسیاری از شگردهایی را که تا کنون برای پایان‌بندی داستان شمرده شده است، بر نمی‌تابند، بلکه در بررسی و تحلیل داستان‌ها از این منظر، اقسام متنوع و جدیدتری برای پژوهشگر حاصل می‌شود. در ادامه، روش و الگوی پایان‌بندی داستان‌های مثنوی با بیان شاخصه‌ها و شگردهای پایان‌بندی به مخاطب نشان داده می‌شود و در زیر هر عنوان، نمونه‌هایی از داستان‌های هر شش دفتر یاد می‌شود.

۱.۲. پایان‌نمایشی

در قصه‌هایی از مثنوی که عنصر غالب، گفت‌وگوست، راوی به هنرمندی تمام و بدون جانب‌داری از دو طرف، داستان را پیش می‌برد و از فشار مستبدانه راوی که در روایت کهن از آن سراغ داریم، نشانی نمی‌یابیم. «او با تمام توان و خلاقیت هنری در پی آن است که همه چشم‌اندازها و آوازاها - هرچند ناساز - بی‌هیچ مانع و تحریفی مجال پدیداری یابند، تا شاید سخن فرجامین از درون این روایت چندآوا و گفت‌وگوی اضداد، نمایان شود» (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

در مثنوی، داستان‌های بسیاری با شیوه گفت‌وگو به پایان می‌رسند. در این داستان‌ها، اندیشه‌ای به صورت گفت‌وگو مطرح می‌شود؛ به‌ویژه هنگامی که سخن از

مباحث سنگین فلسفی و عرفانی باشد، از این شیوه استفاده می‌شود. یکی از داستان‌هایی که از عنصر روایی گفت‌وگو نشان دارد و هم بدین شیوه پایان‌می‌پذیرد، داستان «شیر و نخجیران» است که مدار مناقشه بر جهد و توکل می‌گردد و شخصیت‌ها ۲۲ بار با هم گفت‌وگو دارند. در داستان «شیر و نخجیران»، راوی با بیان اندیشه هر دو گروه در مورد توکل و اختیار، بدون آنکه از اندیشه خاصی جانب‌داری کند، با دو شخصیت متناقض همدلی می‌یابد و اگر نیک بنگریم، طرفدار اراده مشروطی شده است که از یک طرف، اراده، مطمح نظر است و از طرف دیگر، توکل. از دیگر داستان‌هایی که به شیوه نمایشی، طرح و پایان یافته است، می‌توان به «حکایت خر و شیر و روباه»، «حکایت شحنه و دزد»، «حکایت صاحب باغ و دزد» اشاره کرد.

۲.۲. پایان روایتی

برخی از داستان‌های مثنوی، با همان شیوه روایی که در طول داستان حاکم است به پایان می‌رسند. در این شیوه، راوی به بازگویی داستان می‌پردازد. داستان «عمر و پیر چنگی» این گونه است؛ فضاهای طراحی شده در این داستان، به قدری تأثیرگذار است که نه تنها مخاطب را با خویش همراه می‌کند، بلکه خود راوی هم در پایان داستان با مرگ پیر همراه می‌شود و لب از سخن فرومی‌بندد و دیگر خبری از تفسیر و صحنه‌پردازی نیست. هرچند بر زمین کوفتن چنگ به دست پیر می‌تواند نقطه اوج و هیجان داستان باشد، اما مرگ او در پایان داستان نیز می‌تواند نقطه اوجی باشد که بسیار تأثیرگذارتر و قابل تأمل‌تر است. داستان شاهزاده و کمپیر هم پایانی روایت‌گونه دارد.

۳.۲. پایان روایتی - موقعیتی

این نوع پایان‌بندی، داستان‌هایی را در بر می‌گیرد که در آنها نه حادثه‌ای رخ می‌دهد و هدف و اندیشه به طور صریح بیان نمی‌شود. در واقع، روایت با نشان دادن دو موقعیت متقابل بازگو می‌شود و هدف راوی فقط به تصویر کشیدن این دو موقعیت است نه دیالوگ و نتیجه‌گیری؛ برای مثال، داستان «خلیفه که در کرم از حاتم طایی گذشته بود» با این شگرد، طرح شده و به پایان رسیده است. در یک موقعیت، اعرابی است که با سبوی آب به نزد خلیفه می‌رود و در موقعیت مقابل، خلیفه قرار دارد که دجله در اختیار اوست و مولانا این تقابل موقعیت را در روایت خویش به زیبایی به تصویر کشیده

است. ارائه موقعیت متقابل ایاز و شاه در داستان «خلوت کردن ایاز با پوستین و چارقش»، نمونه دیگری از این نوع پایان بندی است.

۴.۲. پایان توضیحی

این نوع پایان بندی - که بیشترین بسامد را در میان داستان های مثنوی داراست - به نگرانی راوی از فهم مخاطب بازمی گردد. از آنجاکه مثنوی یک اثر ادبی مبتنی بر تعلیم و عرفان است، در جای جای آن، نگرانی از کج فهمی مخاطب به وضوح دیده می شود و در نتیجه مولانا در پایان بسیاری از داستان ها، به تفسیر و نتیجه گیری می پردازد؛ بنابراین لازم است در ذیل این شگرد پایان بندی - که در آن مولانا خود به تفسیر و نتیجه گیری می پردازد - اهمیت مخاطب نیز یاد شود.

۱.۴.۲. مخاطب و پایان بندی

مخاطب شناسی شاعران و نویسندگان بزرگ فارسی زبان ایجاب می کند که برای تفهیم مطالب اخلاقی، عرفانی، اجتماعی همواره از مثل و تمثیل برای ارتباط بهتر و مؤثرتر بهره گیرند. در میان شاعران عارف، مولانا شاید یگانه شاعری باشد که داستان را فقط برای بیان معانی عرفانی به کار نمی گیرد، بلکه نفس داستان پردازی و جذاب بودن آن برایش اهمیت بسیار دارد. در مثنوی به مخاطب توجه فراوان شده و همواره جانب او رعایت شده است، تاجایی که در «دفتر چهارم» او را «شهزاده» می خواند: «ای برادر دان که شهزاده تویی» (مثنوی، ۱۳۸۴: ۶۱۶). در بیشتر مواضع، گله از مخاطب، در جاهایی است که راوی از قصه گفتن دور شده و به سمت نصیحت مخاطب و استنتاجات عرفانی خود مشغول گشته است. ترس از کژفهمی و نومییدی مخاطب، میل مستمع به استماع صورت حکایت، به خواب رفتن جمع مستمع، طولانی شدن رشته کلام، از دیگر علل ناتمام نهادن مطلب است، که در نتیجه، خود «دانه معنی» را در اختیار مخاطب قرار می دهد.

۵.۲. پایان نمایشی - توضیحی

مولانا در پایان بسیاری از داستان های مثنوی، در قالب گفت و گو به تفسیر و نتیجه گیری داستان می پردازد؛ داستان «شرح کردن سر آن درخت با آن طالب مقلد» نمونه بارز این شگرد پایان بندی است. داستان «تنها کردن باغبان صوفی و فقیه و علوی را از همدیگر» نیز با شگرد توضیح و گفت و گوی میان شخصیت ها، همراه با انتقاد اجتماعی - سیاسی از

این سه قشر روزگار عصر خویش، پایان می‌یابد. برخی از قصه‌ها نیز همراه با انتقاد و طنزی نیش‌دار و قاطع در نگرش سیاسی - اجتماعی همراه‌اند، که در تمام ادب فارسی همانندی ندارند. برای نمونه می‌توان به قصه «خرگیری عوانان» و «آن پادشاه که به جامع می‌رفت» اشاره کرد که پادشاه، حتی هنگامی که با نیت خیر برای رسیدگی به مظالم و شکایات خلق خود را نشان می‌داد، مایه آزار خلق می‌شد؛ آنجا که شوریده‌ای بیدل - که مورد ظلم عوانان واقع شده است - می‌گوید: «ظلم ظاهربین چه پرسی از نهفت».

در جدول زیر، به چند نمونه از داستان‌های مثنوی اشاره شده است که از نظر نسبت داستان‌پردازی با تفسیر و نتیجه‌گیری‌های مولانا از داستان‌ها، سنجیده شده‌اند:

عنوان داستان	داستان‌پردازی	تفسیر و نتیجه‌گیری
پادشاه و کنیزک	٪۶۷	٪۳۳
بقال و طوطی	٪۱۹	٪۸۱
طوطی و بازرگان	٪۲۴	٪۷۶
آمدن رسول روم نزد عمر	٪۵۶	٪۴۴
شیر و نخجیران	٪۵۹	٪۴۱
روباه و شیر و گرگ	٪۴۴	٪۵۴
درخت بی‌مرگی	٪۷۰	٪۳۰
تنها کردن باغبان، صوفی و فقیه و علوی را	٪۱۰۰	٪۰
پادشاه جهود و نصرانیان	٪۳۰	٪۷۰
موسی و شبان	٪۶۵	٪۳۵

جدول شماره ۱. مقایسه نسبت داستان‌پردازی با تفسیر و نتیجه‌گیری در برخی از داستان‌های مثنوی

با سنجش میزان داستان‌پردازی و تفسیر و نتیجه‌گیری در داستان‌های مثنوی، متوجه می‌شویم که هنر داستان‌پردازی مولانا جدای از تجربه و اندیشه او نیست. در داستان‌هایی که از عنصر گفت‌وگو بهره گرفته‌اند و یا نتیجه‌گیری‌ها از زبان شخصیت‌ها بیان شده‌اند، مولانا فرصت بیشتری برای جولان دادن در داستان‌پردازی خویش پیدا کرده است. در داستان‌هایی که پایان قاطع و نهایی دارند و در آنها راوی به تفسیر و نتیجه‌گیری در پایان داستان پرداخته است، این داستان‌پردازی نه تنها کم‌رنگ نمی‌شود،

بلکه چون شعر عرفانی او بر بستر فرهنگ و زبان غنایی شکل گرفته است، این درون‌مایه با داستان‌پردازی او تناسب ژرفی می‌یابد و مخاطب را ملول و دل‌زده نمی‌کند.

۶،۲. پایان نمایشی - فکاهی (انتقادی و طنزآمیز)

«پاره‌ای لطیفه‌ها هم در مثنوی هست که هرچند صورت قصه دارند، لیکن در طی آنها به‌جای عنصر واقعه و کردار، بر عنصر سیرت و گفتار - که رکن اصلی قصه نیست و فقط کمال و تمامیت قصه، آنها را الزام می‌کند - بیشتر تکیه می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶ ب: ۳۶۳). یکی از نمونه‌های کاملاً آشکار برای این نوع پایان‌بندی، داستان «بقال و طوطی» است که در دفتر اول نقل شده است. داستان «اندرز کردن صوفی خادم را در تیمارداشت بهیمه و لاحول خادم»، نوعی تفریح خاطر برای مخاطب تلقی می‌شود و در عین گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، داستانی کمدی و انتقادی ساخته که پایان آن را تفکربرانگیز کرده است. داستان «کیودی زدن قزوینی بر شانه‌گاه صورت شیر، و پشیمان شدن او به سبب زخم سوزن» از جمله داستان‌هایی است که تا پایان داستان به شیوه گفت‌وگوی طنزگونه و لطیفه‌وار میان «قزوینی» و «دلآک» ادامه می‌یابد. داستان «روستایی و شهری» هم که چندین داستان درونه‌ای دیگر را در خود جای داده است، پایان فکاهی و طنزگونه دارد.

۷،۲. پایان حادثه‌ای

این شگرد روایی در چندین داستان مثنوی دیده می‌شود. پایان‌بندی «داستان اعتماد کردن آن مرد بر تملق و وفای خرس» از این نوع است. معمولاً در این نوع پایان‌بندی، به سبب آنکه اوج داستان در پایان آن است، جملات پایانی، ضرب‌آهنگ تندتری دارند. در داستان «کرامات ابراهیم ادهم» - که در پایان داستان، شیخ نه‌تنها ماهیت شراب، که ذات مریدان را هم تغییر می‌دهد - ابیات پایانی داستان بر فرم نیز تأثیر گذاشته‌اند و تند و ضربی شده‌اند. حکایت «خورندگان پیل‌بچگان» هم پایانی حادثه‌ای دارد. همچنین حکایت «مارگیری که ازدهای فسرده را مرده پنداشت»، با حادثه زنده شدن ازدها به پایان می‌رسد.

۸،۲. پایان‌بندی مبهم

بسیاری از قصه‌ها، مانند قصه «دژ هوش‌ربا»، در هاله‌ای از ابهام به پایان می‌رسند. این

پایان نامشخص در داستان‌هایی که از روایت چندآوا بهره برده‌اند و به منظور تأکید بر نکته خاصی سروده نشده‌اند، نمود بیشتری دارد. در این‌گونه قصه‌ها، آوای قسمتی از داستان بر پی‌رنگ کلی داستان می‌چربد و بنابراین آوای فرجام قصه و درون‌مایه آن بسی ناتوان‌تر از آوای بخش خاصی از روایت است.

این همان معنی است که «باختین» نیز در تحلیل روایت «داستایوسکی» از آن سخن می‌گوید. او به مکالمه‌های ناامیدانه، حل‌نشده، به‌پایان‌نیامده و به‌پایان‌نیامدنی شخصیت‌ها و به تعبیری تنش‌های ژرف و کمال‌نیافته با گفتار دیگری، در رمان‌های داستایوسکی اشاره می‌کند. باختین می‌پندارد نه گفت‌وگوی شخصیت‌ها و نه گفت‌وگوی خود نویسنده با شخصیت‌ها در ارائه دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌هایشان هرگز به نهایت خود نمی‌رسد و همچنان آزاد و پابرجا می‌ماند. مولانا خود در قصه دقوقی، دقیقاً بر این نکته انگشت می‌نهد که شتاب روایت، بسیاری از قصه‌ها را در مثنوی بی‌مخلص گذاشته است (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۷۸).

در داستان پایانی مثنوی، همانند داستان نخستین، یعنی (پادشاه و کنیزک) و حکایت نی، بار دیگر مسئله‌رهایی از خود و سیر سالک مطرح می‌شود و اینکه دستگیری مرشد و راهنما، شرط رسیدن به مقصد است. پایان مبهم قصه «دقوقی»، پایان مبهم و نامتعارف بسیاری از قصه‌های مثنوی را به خاطر می‌آورد. قصه «کنیزک و شاه» که سرنوشت قهرمانان اصلی آن مشخص نشده است؛ همچنین قصه «آمدن رسول روم» که عمر پرسش رسول قیصر روم را بی‌پاسخ می‌گذارد و با سخن از ناتمامی و نارسایی، زبان قصه را رها می‌کند، حکایت از پایان‌یافتگی مبهم این قصه‌ها دارند.

این قصه اسرارآمیز درست در واپسین صحنه، منش چندصدایانه خویش را آشکار می‌کند. مخاطب در آخرین پله، با حیرتی افزون‌تر، به یکایک ماجراهای پیشین بازمی‌گردد و قصه در طنین ابهام‌انگیز این دو صدا رها می‌شود: آواز انسانی دقوقی و آوای خدای ابدال (توکلی، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

از دیگر داستان‌هایی که به طور ابهام‌انگیزی رها شده، حکایت «مسلمان و مغ و مجاوبات آنها» است.

مخاطب داستان‌های مثنوی، در موارد بسیار نادری، با داستان‌هایی با پایان‌بندی مبهم مواجه می‌شود؛ چراکه مولانا چون نگران فهم مخاطب است، در بیشتر موارد خود به تفسیر داستان می‌پردازد و جای ابهام باقی نمی‌گذارد.

۲.۹. پایان‌بندی غیرمنتظر

حکایت «آمدن یاران ذوالنون جهت پرسش ذوالنون مصری» هرچند در ساختار داستان‌های عارفان، غیرمنتظر به نظر نمی‌رسد، اما مخاطب مثنوی در لابه‌لای داستان‌های مثنوی، پایان آن را غیرمنتظر می‌یابد؛ هنگامی که یاران ذوالنون برای جویا شدن حالش به نزد او می‌آیند، بهلول آنها را دشنام می‌دهد. داستان «نگریستن عزرائیل در آن مرد» هم در پایان، مخاطب را شگفت‌زده و غافل‌گیر می‌کند.

۲.۹.۱. انتظارستیزی در پایان داستان‌ها

انتظارستیزی یکی از شگردهایی است که در مثنوی، برای گریز از پایان مورد انتظار خواننده به کار برده می‌شود. این مسئله نیز به همان طرح پریشان مثنوی بازمی‌گردد و اینکه معمولاً جایی که مخاطب منتظر تأکید نتیجه‌ای است و یا انتظار دارد حکایتی در راستای این نتیجه آورده شود، چنین اتفاقی نمی‌افتد و اندیشه و مفهوم تازه‌ای مطرح می‌شود که بعضاً ممکن است فقط در جمله آخر، تداعی‌کننده آن مفهوم باشد.

در مثنوی پاره‌ای قصه‌ها هست که ایجاز فوق‌العاده طرز روایت بین آغاز و پایان آنها فاصله محسوس قابل ملاحظه‌ای باقی نمی‌گذارد، اما همین نکته، نقطه اوج آنها را که احیاناً نامرئی است گهگاه زیاده از حد، خلاف انتظار می‌سازد و به همین سبب غالباً مایه استغراب فوق‌العاده می‌گردد. این حکایت‌ها را می‌توان در زمره داستان‌هایی تلقی کرد که با پایان‌بندی شگفت‌آوری خاتمه می‌یابند (زرین کوب، ۱۳۶۶ الف: ۳۵۱).

این شگرد بسیار مهم، در جاهایی از مثنوی که راوی وارد فضاهای غنایی می‌شود و ساختار تعلیمی اشعار در هم شکسته می‌شود، نمود بیشتری می‌یابد.

این خصوصیت مثنوی از آنجا ناشی می‌شود که هیچ ساختار منطقی از پیش تعیین‌شده‌ای بر آن حاکم نیست و همه هر آنچه هست، از دل لحظه‌های آرام و گاه متلاطم دریای وجود مولانا سر برآورده و به ساحل رسیده و آن‌گاه که این دریا موج و خروشان می‌شود، خود را هم از یاد می‌برد، چه رسد به مخاطب منتظر در ساحل نشسته، و اینجاست که چیزی خلاف‌آمد عادت، و رای انتظار مخاطب به دستش می‌رسد؛ اگر قدرش را بداند شاید در دانه‌ای (گودرزی، ۱۳۸۵: ۷۶).

یکی دیگر از شگردهای آشنایی‌زدایی در پایان داستان‌ها، بهره‌گیری از صنعت التفات است. در این شیوه، راوی ناگهان به مخاطب رو می‌کند و زاویه دید را تغییر می‌دهد؛

برای نمونه در قصه «طوطی و بازرگان» در نقطه‌ای حساس، آنجا که مخاطب با قصه در آمیخته است، راوی ناگهان پای مخاطب را به ماجرا می‌کشد:

اندرون توست آن طوطی نهان عکس او را دیده تو بر این و آن

(مولانا، ۱۳۸۴: ۸۵).

اینکه در آغاز قصه‌ای، شخصیتی در داوری راوی مثبت است و در ادامه قصه، همان شخصیت، چهره‌ای منفی می‌یابد... یا آنکه حتی قصه‌هایی را ناتمام رها می‌کند یا در میانه قصه به شخصیت قصه خطاب می‌کند یا آنکه جدا از قصه‌ها، حتی گریزها و نکته‌ها هم غالباً ناگهان پدیدار می‌شوند و چه بسا ناگهان رها می‌شوند و راوی به مطلبی دیگر بپردازد یا... همه و همه بیانی از ابن‌الوقتی صوفی‌اند» (توگلی، ۱۳۸۹: ۵۸۱).

۱۰،۲. پایان‌بندی ناتمام و باز

بیشتر داستان‌های مثنوی در نقطه فرود به پایان می‌رسند و در واقع پایان‌بندی قطعی و نهایی دارند، ولی برخی از داستان‌ها هم پایانی رها شده دارند؛ برای نمونه، در داستان «آمدن رسول روم نزد عمر»، رسول آن قدر در مفاهیم عرفانی غرق می‌شود که رسالت خود را فراموش می‌کند.

برخی از داستان‌های ناتمام، با توضیح و تفسیر مولانا همراه‌اند. در داستان «پادشاه و کنیزک»، مرگ زرگر برای مخاطب داستان موجب شگفتی است؛ چراکه آن را با عدل همسو نمی‌بیند؛ این نوع پایان‌های ناتمام را باید توضیحی خواند. در داستان مزبور، مولانا برای روشن کردن موضوع برای مخاطب، نقش پیر را برجسته می‌سازد و برای اقناع مخاطب، به تمثیلی روی می‌آورد که عامیانه است و پیچیدگی و ابهام ندارد.

با توجه به رویکردی که در طبقه‌بندی داستان‌ها داده شد، می‌توان طرح کلان مثنوی را - که از قصه «شاه و کنیزک» تا قصه «دژ هوش‌ربا» شامل می‌شود - دارای پایان‌بندی باز دانست که ناتمام می‌ماند. در نگاهی دیگر، می‌توان قصه «پادشاه و کنیزک» را قصه کلان مثنوی دانست و پیوند آن را با دیگر داستان‌ها مشخص کرد:

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن

(مولانا، ۱۳۸۴: ۲۰).

برخی از شاخصه‌های پایان‌بندی را نمی‌توان در هیچ‌کدام از طبقه‌بندی‌های مذکور،

جای داد؛ از جمله:

۱.۳. پایان‌بندی در نقطه اوج داستان

بیشتر داستان‌هایی که کوتاه و لطیفه‌وار هستند، پایانشان در نقطه اوج است. «حکایت آن فقیه و دزد دستارش» در نقطه اوج به پایان می‌رسد. داستان «آن سه مسافر مسلمان و ترسا و جهود» که همراه با طنز، در نقطه اوج به پایان می‌انجامد. داستان کوتاه «جوحی و آن کودک که پیش جنازه پدر خویش نوحه می‌کرد»، لطیفه‌ای است که در نقطه اوج به پایان می‌رسد.

قصه «لیلی و خلیفه» که در دو بیت نقل شده، در عین ایجاز، برای مخاطب قانع‌کننده و کامل است. این شگرد، یادآور قالب رباعی است که در مصراع چهارم، ضربه نهایی زده می‌شود. در پایان حکایت «نحوی و کشتی‌بان»، بیت زیبا و تأثیرگذاری می‌آید که به منزله حسن ختام داستان است و گویی حکایت، شرح و بسط همین یک بیت است:

محو می‌باید نه نحو اینجا بدان گر تو محوی، بی‌خطر در آب ران

(همان: ۱۲۹).

داستان کوتاه سه‌بیتی «خواجه سیم‌پاش و صوفی» نیز جزو حکایت‌هایی است که در نقطه اوج تمام می‌شود. ابن‌الوقت بودن صوفی در یک داستان سه‌بیتی مطرح شده است. پایان‌بندی داستان هم طنز نیش‌دار و موجزی دارد که در ذهن مخاطب ماندگار می‌شود.

۲.۳. الهام غیبی و خواب

این عنصر، از عناصر داستان‌های کلاسیک است. در مواردی چند، شاهد این مشخصه در داستان‌های مثنوی هستیم؛ پیشگویی پایان داستان توسط یک شخص دل‌آگاه و روشن‌ضمیر که به نوعی، با اتصال به عالم غیب، آینده را پیش‌بینی می‌کند. از اواسط داستان «پادشاه و کنیزک»، مزده روآشدن حاجت‌شاه داده می‌شود، بدین ترتیب گونه‌ای همخوانی میان چشم‌انداز عرفانی و الهی مولانا با تقدیرگرایی حاکم بر قصه‌های کهن وجود دارد. «اساساً قصه‌های کهن دارای این ویژگی هستند که ماجرا در آنها از آغاز تا پایان محتوم است و سرنوشت همگان از ازل نگاشته شده است و آسمان پی‌رنگ قصه را نشان می‌دهد و قصه را پیش می‌برد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۵۳). ماجرای داستان «قصه نوح» نیز پس از آنکه عارف از سرّ درونی نوح باخبر می‌شود و در حق او دعای خیر

می‌کند، روایت می‌شود و این برنامه‌ریزی و نقشه‌ای است که از پیش طراحی شده است.

۳.۳. موسیقی و پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی

موسیقی و پایان‌بندی آن، در سنت مجلس‌گویی صوفیان، مورد توجه بوده است، چنان‌که خطیبان، آخرین جملات خطبه را هماهنگ با آخرین آیات تلاوت‌شده که در آغاز مجلس قرائت می‌شد، بیان می‌کردند. در پایان این‌گونه مجالس، پرسش‌های مکتوب و شفاهی مستمعان مطرح می‌شد و خطیبان با بدیهه‌پردازی، پاسخ‌های رسا و سریع می‌دادند. روایت مولانا، روایتی است که ناخودآگاه و در کمال هماهنگی با حسن لحظه و مقتضای حال و وقت پدیدار می‌شود. در روایت مولانا، هرچه به فرجام داستان نزدیک‌تر می‌شویم، ساختار موسیقایی کامل‌تری را می‌بینیم و کلام آهنگین‌تر می‌شود. در واقع، همهٔ همّت مولانا مصروف این نکته بوده است که مثنوی را از حالت بسته و مکتوب به حالتی پویان نزدیک سازد.

براساس شواهدی که موجود است، مثنوی نیز مانند غزلیات، با آهنگ سروده می‌شده است. در بسیاری از اجراهای موسیقی، حرکت از آرامش تا هیجان دیده می‌شود. در آغاز «دفتر دوم» در قصهٔ «خر برفت و خر برفت» در آغاز مجلس، می‌بینیم که «مطرب آغازید یک ضرب گران»، اما در پایان داستان، به قطعهٔ مهیج و مشهور «خر برفت و خر برفت» می‌رسیم. این حرکت از نغمات سنگین به سوی تصنیف‌ها و ضرب‌های تند در مجالس سماع مورد توجه فراوان بوده است. در پایان قصهٔ کوتاه «در حدیث آمد که روز رستخیز» در دفتر پنجم مثنوی، مشاهده می‌کنیم که در آنجا صدای خداوند با شورانگیزترین طنینی که بر شکوهش حدّی متصوّر نیست، نمایان می‌شود.

قصهٔ «بندهٔ گناهکار» که در هنگامهٔ قیامت روایت شده، قصه‌ای است که تناسب حالات شخصیت با ضرب‌آهنگ، به خوبی نمایان شده است. زمانی که بندهٔ گناهکار لحظه‌های سختی را می‌گذراند، ضرب‌آهنگ داستان کند می‌شود، ولی در صحنه‌های پایانی که بندهٔ گناهکار به عنایت ازلی خداوند امید بسته است، رنگ درنگ روایت تبدیل به ضرب‌آهنگ تند و شورانگیز می‌شود و با تغییر رفتار الهی، ضرب‌آهنگ شتاب می‌گیرد. مقایسهٔ این صحنه‌های پایانی با لحظه‌های پردرنگ اولیّهٔ روایت، دیگرگونی ضرب‌آهنگ و پروردن لحظه‌ها را بهتر نمایش می‌دهد. نوای طنین‌انداز نی در سراسر

مثنوی به گوش می‌رسد تا روایت مولانا هیچ‌گاه رنگ درنگ به خود نگیرد. در داستان «عمر و پیر چنگی» هم راوی بر وصف تأثیر عمر بر پیر در صحنه‌های پایانی اشاره دارد.

در مثنوی احساس می‌شود که مهار داستان در دست مولوی نیست و این داستان‌ها و استعدادها و امکانات ساختاری و معنایی پیدا و ناپیدای آنهاست که اندوخته‌های سرشار و آگاه مولوی را به مناسبت‌های گوناگون از ذهن او بیرون می‌کشند و به آنها فعلیت می‌بخشند و مولوی را به هر جا که امکانات بالقوه و بالفعلشان رخصت می‌دهد، می‌برند. در همین فرایند حرکت است که هم مسیر ساخته می‌شود و پدید می‌آید و هم مقصد شکل می‌گیرد، و کاملاً پیداست که از پیش نه برای مولوی راه و مقصد معلوم است و قابل پیش‌بینی و نه برای خواننده. به همین سبب است که خواننده در جریان خواندن مثنوی مدام با معانی و مطالب و اشیایی مواجه می‌شود که خلاف انتظار و غیر قابل پیش‌بینی است و این فضایی است که هم بر قرآن کریم و هم بر بسیاری از غزل‌های حافظ و مولوی نیز حاکم است» (پورنامداریان، ۱۳۷۲: ۲۶۸).

در راستای همین مطلب، در برخی از قصه‌ها که گفت‌وگو و نیایش انسان و خدا به پیوند ویژه خود می‌رسد و با تخیل خاص راوی، تعلیق خاصی را در داستان موجب می‌شوند، صحنه‌هایی پدید می‌آیند که بر پایان‌بندی نهایی داستان ترجیح دارند و مخاطب خاص داستان‌های مثنوی همان صحنه را که دریابد، او را بس است. این گفت‌وگوها حتی ممکن است از زبان شخصیت منفی داستان باشد، آنجا که راه‌گریزی نمی‌یابد و با عالم غیب گره می‌خورد. نمونه بارزش در داستان نصح دیده می‌شود؛ در این قصه، مولانا لحظه‌های بیم و فزع را به زیبایی تمام به تصویر می‌کشد. در داستان عمر و پیر چنگی نیز هنگامی که پیر چنگی، چنگ را بر زمین می‌زند، زبان حال او، این مورد را به خوبی نشان می‌دهد.

۴.۳. تصریح راوی به پایان داستان

یکی از گونه‌هایی که مولانا سخن خویش را بدان شیوه پایان می‌برد، تصریح خود راوی به پایان کلام است. نگرانی از بسط حجم مثنوی و غلبه شور و هیجان ناشی از بی‌خویشی مولانا در هنگام سرودن قصه‌ها، از دیگر موارد تصریح راوی به پایان داستان است. «پایان هر دفتر را هم گهگاه با عبارت‌هایی چون "اللَّهُ أَعْلَمُ بِالصَّوَابِ" یا "تَمَّ الْكَلَامُ" - که غالباً کتب و اقوال اهل تحقیق با نظیر این عبارات پایان می‌یابد - ختم می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶ ب: ۴۷).

در کمتر حکایتی از حکایات مثنوی است که اشارتی به روی‌آوری مولانا به سکوت و تأکید او بر خاموشی نباشد. این ویژگی در غزل‌ها بیشتر نمود دارد؛ چراکه در فرجام بیشتر غزل‌ها به نهیب خموش می‌رسیم. بارها هنگامی که سخن پیش می‌رود و اوج می‌گیرد، با خویش در عتاب درمی‌آید که «بس کن»:

بس کن و خاموش! مشو صد زبان چون که یکی گوش نیاورده‌اند

(مولانا، ۱۳۸۷: ۲۰۳).

۵.۳. نقش زمان در پایان‌بندی داستان‌های مثنوی

افزون بر محدودیت‌های زبانی که مولانا مدام از آن شکایت دارد، گلایه از تنگی زمان نیز چون نارسایی زبان، پیوسته در روایت او دیده می‌شود. در پاره‌ای از مواضع، مولانا چون حوصله تنگ و فهم نارسای مخاطب را مانع از شرح و تفصیل مطلب می‌یابد، به بهانه آنکه وقت بی‌گاه گشته است یا به همان سبب که در محدوده وقت بی‌گاه، مجال بیان را تنگ می‌یابد، از تفصیل مطلب عذر می‌خواهد و گاه تفصیل را موکول به وقت دیگر می‌دارد و کلام را به سبب تنگی زمان به پایان می‌رساند.

۶.۳. عنوان‌های منثور

یکی دیگر از گونه‌های پایان‌بندی که ویژه روایت مولاناست و باید مورد توجه قرار گیرد، توجه به عناوین منثوری است که در آغاز و یا در میان قصه‌ها می‌آید؛ عناوینی که در سنت قصه‌گویان و مجلس‌پردازان - به این شیوه - در آنها نشانی نیست. مولانا در این زمینه هم به آشنایی‌زدایی و شیوه نامتعارفی در پرداخت قصه روی آورده است و آن بدین شکل است که نتیجه‌ای را که باید در پایان داستان ذکر می‌کرد، در آغاز قصه می‌آورد؛ حتی گاه این عنوان منثور، جایگزین عنوان و نام قصه می‌شود. سیروس شمیسا (۱۳۸۳: ۱۴۲) آوردن عناوین منثور را بر قسمت‌های مختلف داستان، یکی از عناصر ضد داستانی می‌داند که خواننده از روی آنها همه مطلب را درمی‌یابد.

۷.۳. پایان‌بندی به صورت ضرب‌المثل

پاره‌ای از قصه‌ها، صورت یکی از مثل‌های رایج را به خاطر می‌آورند. مولانا از این امثال برای بیان لطایف عرفانی بهره می‌گیرد و آنها را از اصل عامیانه‌ای که دارند، تعالی می‌بخشد؛ برای نمونه، حکایت «دزد و والی» که قاهر بودن دزد، عین مقهوری او بود،

یادآور ضرب‌المثلی است که می‌گوید «دست بالای دست بسیار است» (دهخدا، ۱۳۶۳، ج ۲: ۸۰۵). این حکایات، اغلب کوتاه و پرنکته هستند که درک معانی را برای مخاطب ملموس می‌کنند. پایان داستان «ملامت کردن مردم، شخصی را که مادرش را کشت به تهمت» با این بیت پایان می‌یابد:

پای کژ را کفش کژ بهتر بود مر گدا را دستگه بر در بود

(مولانا، ۱۳۸۴: ۲۰۶).

۸.۲. پیوند روایت‌های مستهجن و پایان‌بندی داستان

در روایت مولانا، همواره از هزل به استنتاج عرفانی می‌رسیم و فضای قدسی و مستهجن با یکدیگر می‌آمیزند. ممتازترین ویژگی روایت مولانا در این‌گونه حکایت‌ها، گریزهایی است که در پایان قصه‌ها می‌آیند. مولانا از گذر این روایت‌ها، با بلندترین معانی عرفانی پیوند می‌یابد. در بی‌پرواترین این روایت‌ها - که در دفتر پنجم به چشم می‌خورد - راوی با معانی غیب پیوند می‌خورد. در پایان قصه «کنیزک و خاتون»، «راوی به این نتیجه می‌رسد که معرفت و تجربه غیبی را باید به صورتی کامل و یک‌پارچه دریافت کرد و با نگاه موردی و جزءنگر نمی‌توان اسرار مردان حق را آموخت» (توگلی، ۱۳۸۹: ۲۵۹). در این چشم‌انداز، زشتی‌ها کارکرد زیباشناختی پیدا می‌کنند؛ زیرا در فراهم آوردن مجموعه نظام احسن، نقش اساسی دارند. در این‌گونه روایت‌ها، مولانا مخاطب را به کشف و تأمل وامی‌دارد و اهمّیت را به مستمعان می‌دهد. در قسمت پایانی حکایت کنیزک و خاتون، مولانا از زبان کنیزک، مبتدیان مغرور و خودبینان مفتون را نقد می‌کند.

بیت من نیست اقلیم است هزل من هزل نیست تعلیم است

(مولانا، ۱۳۸۴: ۷۴۱).

۹.۲. پایان‌بندی در پاره‌های مختلف داستان

در نگاهی دیگر، می‌توان داستان‌های مثنوی را در بیت‌هایی محدود و در بسیاری از موارد در هر بیت، به طور جداگانه دارای پایان‌بندی دانست؛ برای نمونه، داستان «حسد کردن حشم بر غلام خاص»، از بیت چهارم، سیل تداعی، مولانا را به تقریر معنی حکایت و البته فقط تقریر همان چند بیت مورد نظر، واداشته است.

۴. چگونگی پایان یافتن دفترهای مثنوی

از آنجاکه تمثیل «نی» بر سراسر مثنوی سایه افکنده است، می‌توان پایان تمام دفترها را از این دیدگاه هم تحلیل کرد. ابیات پایانی دفتر اول، در پرده، اشارت‌هایی به ماجرای هبوط دارد. داستان‌های پایانی دفتر دوم، ساخت استعاری دارند، به این معنا که طرح و پایان همه داستان‌ها در تأیید یکدیگر آمده است و همگی مشبّه‌بهری هستند برای آن مفهومی که مولانا در ذهن می‌پرورانده است و «زمینه ذهنش همچنان به آنچه در آغاز دفتر اول از زبان نی آغاز می‌کند، نگران است» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۵۷). در پایان دفتر سوم نیز می‌توان به مواردی مبتنی بر پیوند پایان‌بندی این دفتر با «نی‌نامه» اشاره کرد. این اشارت‌ها گاه حاصل محتوای کلام و گاه حاصل ویژگی‌های زبانی و تعبیرات راوی است که تا حد زیادی از ناخودآگاه مولانا سرچشمه می‌گیرد. در ابیات پایانی این دفتر، مولانا به دلیل تنگی وقت، خودآگاهانه سخن را کوتاه می‌کند و سپس مخاطب را به توجه به معنی و رها کردن صورت و دوری از تعلقات دعوت می‌کند. دفتر پنجم، پس از حکایت‌های هزل‌آمیز متعدد - که همگی به قصد تعلیم نقل شده‌اند - پایان مناجات‌گونه و بسیار دل‌انگیزی دارد. این ابیات که فضایی تغزل‌گونه و عارفانه به روایت بخشیده‌اند، برای مخاطب مثنوی، تداعی‌کننده پیوند روح انسان کامل با حق و عالم معناست.

داستان پایانی مثنوی در دفتر ششم، تمام ویژگی‌هایی را که برای پایان یک داستان برشمرده‌اند، دارد. پایان داستان «دژ هوش‌ربا» غافل‌گیرکننده است و خواننده از همان آغاز و یا حتی اواسط داستان، پایان آن را حدس نمی‌زند. اوج داستان، کوتاه است و از هر گونه اطنابی در نقطه پایانی، خودداری شده است.

سکوت مولانا و دیگران و اجتناب آنان از سخن گفتن، دنباله همان تدبیری است که در کتب آسمانی و تعلیمات انبیا و اولیا و حکما و عرفای عظام، برای تربیت و هدایت و تبشیر و انذار جامعه بشری به کار رفته است؛ بدین قرار که بر حسب حدیث شریف نبوی «أَنَا مُعَاشِرُ الْأَنْبِيَاءِ نَكَلَمُ النَّاسَ عَلَى قَدْرِ عُقُولِهِمْ» برای فهماندن معانی کلی روحانی، به تمثیلات محسوس جزئی جسمانی متوسل شده، و حقایق عالی و وسیع الهی را به صور و اشکال کوچک مادی حسی تنزل داده‌اند تا در عرصه تنگ افهام و اذهان محدود بگنجد، و لقمه آسمانی را چندان کوچک نموده‌اند که معده روحانی هر کسی از عهده هضم آن برآید (همایی، ۱۳۶۶: ۳۱۶).

گر شود بیشه قلم، دریا مداد
مثنوی را نیست پایانی امید
چهارچوب خشتزن تا خاک هست
می‌دهد تقطیع شعرش نیز دست
(مولانا، ۱۳۸۴: ۸۹۶)

نتیجه

در بررسی داستان‌های مثنوی از منظر پایان‌بندی، توجه به صورت و معنا در کنار یکدیگر کاملاً ضروری است. پایان‌بندی داستان‌های مثنوی، چهارچوب‌های دیگر را که برای سایر متون می‌توان برشمرد، بر نمی‌تابد. علت اصلی را باید در این نکته جست که در بیشتر موارد، مهار داستان‌ها در دست مولانا نیست. در شمار زیادی از داستان‌ها، ارتباط و پیوستگی بین آغاز و پایان داستان‌ها به وضوح دیده می‌شود. می‌توان گفت بخش بسیار بزرگی از جذابیت ساختار پیچیده داستان‌های مثنوی، ریشه در قطع و وصل و تلاقی قصه‌های بی‌شمار آن دارد. پایان هر داستان به گونه‌ای است که خواننده را به ادامه داستان بعدی ترغیب می‌کند. از میان شاخصه‌های پایان‌بندی، بیشترین بسامد به داستان‌هایی اختصاص می‌یابد که پایان توضیحی دارند و این به رسالت تعلیمی - اخلاقی مولانا بازمی‌گردد. در بسیاری از مواقع، داستان نقش استدلالی دارد و به نتیجه ویژه‌ای می‌انجامد. این گونه نتیجه‌گیری‌ها گاه در ابتدا و یا پایان داستان و در بسیاری از موارد در میان‌بندها و گاه پس از ایراد یک بیت از حکایت مشاهده می‌شوند. برخی از قصه‌ها نیز که از روایت چندآوا برخوردارند، به قصد پایان و نتیجه‌گیری خاصی سروده نشده‌اند. مخاطب نباید فراموش کند که مولانا در برخی از داستان‌ها خاموشی گزیده است. این مورد، داستان‌هایی را در بر می‌گیرد که پایان‌بندی مشخصی ندارند. سرانجام، مثنوی با یک قصه ناتمام به پایان می‌رسد، ولی داستان طولانی هجران و خون جگر - که از شکایت نی آغاز می‌شود - به پایان نمی‌رسد. در داستان پایانی، رسیدن به خاموشی، مخاطب را به اوج معنی می‌رساند. در پایان بسیاری از مطالب از زبان مولانا به این سخن می‌رسیم که «این سخن پایان ندارد»؛ و خود راوی، پایان سخن را اعلام می‌کند. در موارد دیگر، حتی پایان دفترها در نقل داستان، گسستی ایجاد نکرده است و خواننده ادامه داستان را در دفاتر بعدی پی می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های اصلی روایت مولانا، گریزهایی است که در پایان داستان‌ها و از

جمله داستان‌های مستهجن می‌آورد. در روایت مولانا، همواره از هزل به استنتاج عرفانی می‌رسیم. در پایان‌بندی این حکایات، مولانا مخاطب را به کشف و تأمل وامی‌دارد. در بررسی داستان‌ها به داستان‌هایی برخوردیم که نه‌تنها پایانی ابهام‌گونه دارند، بلکه از آغاز تا پایان، پر رمز و راز هستند؛ پایان‌بندی داستان دقوقی این‌گونه است. در برخی از موارد، نتیجه‌ای را که غالباً در پایان قصه می‌آید در آغاز قصه می‌آورد؛ حتی آن را جانشین نام و نشان قصه می‌سازد. در بررسی ارتباط موسیقی و پایان‌بندی هم به این نکته پی برده شد که در این‌گونه داستان‌ها، تناسب میان پایان داستان و ضرب‌آهنگ به خوبی حفظ شده است. گونه‌ای همخوانی میان چشم‌انداز عرفانی - الوهی مولانا با تقدیرگرایی حاکم بر قصه‌های کهن وجود دارد. این قصه‌ها دارای این ویژگی هستند که سرنوشت آنها از آغاز تا پایان، محتوم است و در حقیقت برنامه‌ریزی ماجرای داستان، از قبل طراحی شده است. این نوع از پایان‌بندی، یادآور اسلوب نتیجه‌گیری عارفان و شاعرانی است که پس از پایان قصه، در فایده حکایت ذکر کرده‌اند.

مهم‌ترین تجربه‌ای که در مسیر این پژوهش به دست آمد، تبیین‌ناپذیری غایی و نهایی پایان‌بندی روایت مولانا بود؛ اینکه ساختار مثنوی و شگردهای روایی مولانا به گونه‌ای است که هر بار به شیوه‌ای نو رخ می‌نمایند و پژوهنده جویای چهارچوب را هر بار ناکام می‌گذارد.

منابع

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، چاپ اول، تهران، سخن.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)*، چاپ اول، تهران، مروارید.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳)، *امثال و حکم*، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶ الف)، *بحر در کوزه*، چاپ اول، تهران، علمی.
- _____ (۱۳۶۶ ب)، *سرنی*، چاپ اول، تهران، علمی.
- _____ (۱۳۸۶)، *نردبان شکسته*، چاپ سوم، تهران، سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، *زبور پارسی*، چاپ اول، تهران، آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، چاپ دهم، تهران، فردوس.
- گودرزی، فاطمه (۱۳۸۵)، «آشنایی‌زدایی در مثنوی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۷۵)، *مولانا جلال‌الدین: زندگانی، فلسفه، آثار و برگزیده‌ای از آنها*، ترجمه توفیق هاشم‌پور سبحانی، چاپ سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران، سخن.

مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۷)، *گزیده غزلیات شمس*، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ بیست‌ویکم، تهران، امیرکبیر.

— (۱۳۸۴)، *مثنوی معنوی: بر اساس نسخه قونیه*، مقابله با تصحیح نیکلسون و تصحیح و مقدمه و کشف‌الابیات قوام‌الدین خرمشاهی، چاپ هشتم، تهران، دوستان.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۶)، *تفسیر مثنوی مولوی (داستان قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ریا)*، چاپ اول، تهران، آگاه.