فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال پانزدهم، شمارهٔ ۳٤، پاییز ۱٤۰۲
مقالهٔ علمی- پژوهشی
صفحات ۱۳۹-۱۰۱

شکل‌شناسی مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی بر مبنای سنت‌های ادبی (از آغاز تا پایان قرن هفتم هجری)[۱]

رحمان مشتاق‌مهر[۲]، یدالله نصراللهی[۳]
علی حاجی‌زاده[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۴

چکیده

تاریخ ادب فارسی جاودانگی و تأثیرگذاری بیشتر مباحث نـاب تعلیمـی و عرفـانی خود را درگونه‌های مختلف آن، مدیون قالب شعری «مثنوی» است. قالب مثنوی به دلیل ویژگی ممتاز و بارز آن در قافیه‌پردازی، یکی از پردامنه‌ترین قالب‌هـای شـعر فارسی است و بزرگ‌ترین شـاهکارهای ادبـی زبـان فارسـی در ایـن قالـب شـعری سروده شده‌اند. بهترین روش برای شناخت و احاطهٔ کامل بر ایـن منظومـه‌هـا و نیـز بیان وجوه افتراق و اشتراک این آثـار، پـی‌بـردن بـه فـرم و سـاختار آن‌هاسـت. در پژوهش حاضر ضمن مطالعـهٔ بیرونـی مثنـوی‌هـای دورهٔ مـورد مطالعـه، بـه مطالعـهٔ درونی این منظومه‌ها؛ یعنی شکل و فرم حـاکم بـرآن‌هـا پرداختـه مـی‌شـود. بـراین اساس، متن (کانون مرکزی) و پیرامتن (دیباچه و خاتمهٔ) مثنوی‌های بلند تعلیمی و

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2023.43770.2471
شناسه دیجیتال (DOR): 20.1001.1.20089384.1402.15.34.3.7

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: r.moshtaghmehr@azaruniv.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علـوم انـسانی، دانـشگاه شـهید مـدنی آذربایجـان، تبریز، ایران. رایانامه: nasrollahi@azaruniv.ac.ir
۴. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول) رایانامه: a.h 51911178@gmail.com

عرفانی تا پایان سدهٔ هفتم هجری مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند. هدف این نوشتار بررسی فرم و شکلِ حاکم بر متن و پیرامتن منظومه‌های بلند تعلیمی و عرفانی از حیث پای‌بندی آن‌ها بر سنت‌های ادبی حاکم بر عصر شاعر است. نگارندگان با علم بر اینکه اثر ادبی به‌عنوان انگاره‌ای با وحدت سازمند، وجود آغاز و میانه و پایان را مفروض می‌سازد، می‌کوشند در پرتو بررسی عناصر پیرامتنیِ هفت مثنوی تعلیمی و عرفانی (*حدیقهٔ‌الحقیقه*، *مخزن‌الاسرار*، *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه*، *الهی‌نامه*، *بوستان و مثنوی معنوی*) کارکردهای متصوّر برای به کارگیری این پیرامتن‌ها را مورد مطالعه قرار داده و برجستگی‌های منحصربه فرد *مثنوی* مولانا را به‌عنوان سرآمد مثنوی‌ها بیان کنند.

واژه‌های کلیدی: شکل‌شناسی، مثنوهای تعلیمی و عرفانی ، سنت‌های ادبی، متن، پیرامتن.

مقدمه

پژوهش‌های ادبی رایج نشان می‌دهد که در مطالعهٔ آثار ادبی غالباً دو شیوه مرسوم و متداول بوده، نخست «*مطالعهٔ بیرونیِ*» متون که در آن، بیشتر به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و روان‌شناسی پیدایش اثر می‌پردازند که محدود به تغییرات ادبیات در زمان است و ازکهن‌ترین و جاافتاده‌ترین روش‌های تحقیق ادبی بوده است و دیگری «*مطالعهٔ درونی*» است که مبدأ طبیعی و عاقلانه در تحقیق متونِ ادبی است. (رنه ولک وآوستن وارن، ۱۹۹۵: ۱۵۳) تردیدی نیست که «تمایز بین شکل همچون عاملی که از لحاظ زیبایی‌شناسی فعّال است و محتوایی‌که از لحاظ زیبایی‌شناختی خنثی است، ما را با مشکلاتی جدی ورفع‌نشدنی روبه‌رو می‌کند» (همان: ۱۵۴). بنابراین اصرار بر تفکیک شکل و محتوا از همدیگر، نتیجه‌ای جز محتوایی خام، و شکلی بیرونی و تحمیلی به بار نخواهدآورد؛ زیرا اثر هنری «نظامی از علائم یا ساختمانی از علائم در خدمت منظوری زیباشناختی است» (همان: ۱۵۵). از این رو، بسیاری از نظریه‌پردازانِ ادبی معاصر کوشش‌هایی را که برای فهم متن صورت می‌پذیرد، بدون توجّه عمیق به شاکلهٔ درونی و بیرونی شکل‌گیری معنا در متن، ناکارآمد می‌دانند.

هر اثر ادبی به عنوان انگاره‌ای با وحدت سازمند، وجود آغاز و میانه و پایان را مفروض

می‌سازد. پیرامتن‌ها از شاخص‌ها و عناصر کلیدی مهم در برقراری ارتباط با متن ادبی و شناخت جهان فکری نویسنده هستند؛ بنابراین بررسی و تحلیل آن‌ها در ادوار مختلف شعر فارسی نه تنها ما را با تحولات سیاسی و اجتماعی عصر شاعر آشنا می‌سازد؛ بلکه می‌تواند اطلاعات مستند و ارزشمندی از اثر وصاحب اثر فرا راه ما دارد. پژوهش حاضر با در نظر داشتِ اندیشه‌های« ژرار ژنت»[1] به مثابه مدخلی برای تحلیل عناصر پیرامتنی، ساختار مثنوی‌های فارسی را از منظر: عنوان، دیباچه، ساختار هنری تنه اصلی و پایان بندی آن‌ها باز خوانی می‌نماید.

یکی از حوزه‌های مهم ادبی که می‌توان با رویکرد نوین پیرامتنیت به آن نگریست و حرف تازه‌ای برای گفتن داشت حوزهٔ مثنوی‌سرایی است، مثنوی آزادترین و بی‌تکلف‌ترین انواع شعر است. این قالب شعری به دلیل ویژگی ممتاز و بارز آن در قافیه‌پردازی، یکی از پردامنه‌ترین قالب‌های شعر فارسی است. تردیدی نیست که تاریخ ادب‌فارسی جاودانگی وتأثیرگذاری بیشتر مباحث ناب تعلیمی و عرفانی خود را درگونه‌های مختلف آن، مدیون قالب شعری مثنوی است. این قالب شعری در برهه‌ای از تاریخ ادب فارسی، بار مسایل اندرزی و حکمی را بر دوش کشیده و گاهی بازتاب‌دهندهٔ لطیف‌ترین احساسات عاشقانه بوده است، در برهه‌ای دیگر، حماسه‌های ملی و تاریخی را بازتاب داده و گاهی، آیینه‌ای برای بازتاب مبانی عرفان و تصوف بوده‌است؛ علت این همه تنوّع در مضمونِ مثنوی را هم در شکلِ پرگنجایش و انعطاف‌پذیر آن می‌توان جست‌وجو کرد هم در محتوایِ غنیِ آن.

در مورد عناصر پیرامتنی نخستین مثنوی‌های فارسی به دلیل در دسترس نبودن آن‌ها نمی‌توان نظری قاطع داد؛ اما در زمینهٔ ادبیات حماسی، « *شاهنامهٔ فردوسی*» الگوی ساختاری مناسبی برای آثار بعد از خود بوده است؛ به‌گونه‌ای که آثار حماسی بعد از *شاهنامه* با بهره‌گیری خودآگاه یا ناخودآگاه از مضمون و سبک داستانی و روایی آن شکل گرفته‌اند و الگوی ساختاری آن را در درون خود دارند؛ در زمینهٔ ادبیات غنایی، بعد از «*ورقه وگلشاه عیوقی*» به‌عنوان نخستین منظومهٔ مدون، مثنوی‌های« *نظامی*» به‌عنوان الگوی ساختاریِ تام

1. Genette, Gérard.

برای آثار غنایی و عاشقانهٔ بعدی بوده است؛ در میان مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی، «*حدیقةالحقیقة*» سنایی پیشرو است و مثنوی‌های «*عطار*» و «*بوستان*» سعدی هم از لحاظ شکل و ساختار منسجم و تاحدی تابع مثنوی‌های حماسی و غنایی است؛ اما در این میان «*مثنوی*» مولانا از لحاظ شکل و ساختار، *قاعده‌گریز* و تا حد زیادی *ساختارشکن* هست.

بیان مسئلهٔ پژوهش

بررسی شکل و ساختار حاکم بر مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی، نه تنها ما را به لایه‌های درونی و نکاویده آن‌ها رهنمون می‌سازد؛ بلکه می‌تواند مدخلی برای پژوهش‌های آتی باشد. نوشتار حاضر می‌کوشد که به بررسی شکل‌شناسانهٔ «*مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی*» با اهداف ذیل بپردازد.

۱. سیر و تطور مثنوی‌های تعلیمی وعرفانی از آغازتا پایان قرن هفتم؛

۲. بررسی عناصر پیرامتنی مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی بر اساس نظریهٔ پیرامتنیت «ژنت» از قبیل: *عنوان کتاب، دیباچه، پیشگویه، فصل‌بندی و پایان‌بندی آن‌ها؛*

۳. بررسی ساختار حاکم بر این آثار از حیث پای‌بندی آن‌ها به سنت‌های معمول و رایج ادبی.

این نوشتار با طرح سؤالاتی چون: عناصر پیرامتنی در مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی شامل چه مواردی است و چه نقشی در فهم متون مرکزی دارد؟ آیا فرم مثنوی‌ها در دوره‌های مختلف از ساختار واحد و یکسانی پیروی می‌کند یا درساختارِ آن‌ها تنوع و دگرگونی وجود دارد؟ قاعده‌افزایی و هنجارگریزی درکدام یک از مثنوی‌های عرفانی بیشتر دیده می‌شود؟ و چه تأثیری بر شکل‌گیری سنت‌هایِ نوین ادبی دارد؟ به نتایج زیر دست می‌یابد: عناصر پیرامتنی، آستانهٔ ورود به دنیای متن و هستهٔ مرکزی منظومه‌ها بوده و از شاخص‌های اصلی و کلیدی فهم آثار ادبی هستد. شکل مثنوی‌ها در دوره‌های مختلف شعرِ فارسی تحت تأثیر عواملِ اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد و درگذر زمان فراز و فرودهای بسیاری را تجربه می‌کند. *قاعده‌افزایی* و *فراهنجاری*، به صورت عمده و برجسته، در *مثنوی* مولانا صورت می‌پذیرد، اسلوبی که در شکل‌گیری، تداوم و بالیدنِ هویتِ ادبیِ جمعی و غنی‌سازی سنت‌های ادبی نقشی فعال و هدفمند ایفا می‌کند.

پژوهش حاضر از میان انبوه مثنوی‌های سروده شده از آغاز تا پایان قرن هفتم هجری، توجه خود را به هفت مثنوی تعلیمی و عرفانی با عناوین «*حدیقهٔ الحقیقه سنایی*، *مخزن الاسرار نظامی*، *منطق الطیر*، *مصیبت‌نامه و الهی‌نامهٔ عطار*، *بوستان سعدی* و *مثنوی معنوی مولانا*» معطوف کرده وآن‌ها را از منظر *عنوان*، *دیباچه*، *تنهٔ اصلی* و *خاتمه* صورت‌بندی نموده است در این میان سعی شده منظومه‌هایی که در مطالعات ادبی چندان مورد توجه نبوده‌اند ازصورت‌بندی و مطالعه کنارگذاشته شوند؛ بدین ترتیب، دایره پژوهش، مثنوی‌های یاد شده را در بر می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های شکل‌شناسانه در ادبیات فارسی به‌ویژه در زمینهٔ «*مثنوی و مثنوی‌سرایی*» سابقهٔ دیرینه‌ای ندارد و تنها در دو سه دههٔ اخیر است که محققان و پژوهشگران ایرانی به تأسّی از نظریه‌های ادبیِ روز دنیا به مطالعات صورت‌گرایانه روی آورده و بدان علاقه نشان داده‌اند. در عصر حاضر، در زمینهٔ مثنوی و مثنوی‌سرایی، «*محمد علی تربیت*» نخستین محقّقی است که تلاش کرده «*مثنوی و مثنوی‌گویان ایران*» را طی مقالاتی در مجلهٔ مهرِایران معرفی کند (مجلهٔ مهر، ۱۳۱۷-۱۳۱۶) و دیگر «*محمد محجوب*» که *سیر مثنوی‌سرایی در ایران* را بر اساسِ ادوار تاریخی و وزن آن‌ها معرفی می‌کند (محجوب، ۱۳۴۳، ۱۳۴۲)؛ اما در زمینهٔ *شکل‌شناسی* مثنوی‌ها : **۱.** «*از رنگ گل تا رنج خار*» کتابی ارزشمند در شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه از «*قدمعلی سرامی*»؛ در این کتاب داستان‌ها و کردارهای شاهنامه، از دیدگاه شکل‌شناسی[1] و باتوجه به جنبه‌ها و جوانب داستانی آن مورد بررسی و سنجش و مقایسه و استناج قرار می‌گیرد، **۲.** « *ساختار معنایی مثنوی معنوی*» از «سید سلمان صفوی»، موضوع اصلی این کتاب، بررسی ساختار روایی و موضوعی دفتر اول «مثنوی معنوی» مولانا است (۱۳۸۸) که در آن «صفوی» با استفاده از رویکرد «*کل‌نگر*»[2]، و دو اصل ساختاری «*پارالیسم*»[3]، و «*انعکاس متقاطع*»[4] به مطالعه وتجزیه وتحلیل مثنوی مولانا پرداخته

1. Morphology.
2. Synoptic.
3. Parallelism.
4. Chiasmus.

است. **۳.** «*تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار*» (۱۳۷۷) اثر «اخلاقی» که در فصل اول به کلیات و در فصل دوم این کتاب ضمن تحلیل متنِ «*منطق‌الطیر*»، سه ساختارِ متن، نظم و روایت بررسی شده است، **٤.** کتاب «*در شناخت مثنوی معنوی*» از سالاری‌نسب، در مورد ساختار و سبک و محتوای مثنوی.

در میان *مقالات* موجود، می‌توان به مقاله‌های: **۱.**« بررسی ساختار دیباچهٔ مثنوی‌ها تا قرن هفتم» از «ریاحی‌زمین»، **۲.** «بررسی ساختار و محتوای آستانه‌سرایی در منظومه‌های فارسی تا قرن ششم» از «دهرامی» اشاره کرد؛ اما *شکل‌شناسی مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی* به شیوهٔ تطبیقی کاری تازه و طرحی نو است.

بحث و بررسی

«ژرار ژنت» ساختارگرا و منتقد بزرگ فرانسوی یکی از تأثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه «*بینامتنیت*» است. وی باتکیه بر نظریات «باختین» و تفسیرهای «کریستوا» مفهوم روابط بین یک متن با متن‌های دیگر را به‌طور کامل گسترش داد و آن را از حالت نظری به حالت کاربردی رساند طبق نظریهٔ «ژرار ژنت» هر متنی می‌تواند چند نوع رابطه با متن‌های دیگر داشته باشد: رابطهٔ بینامتنی[1]، رابطهٔ‌پیرامتنی[2]، سرمتنی[3]، بیشمتنی[4] و فرامتنیت[5]. ازآنجا که بحث ما در بررسی شکل و فرم مثنوی‌ها، بیشتر مربوط به حوزهٔ پیرامتنیت و عناصر پیرامتنی مثنوی‌ها است از پرداختن به مباحث و اصطلاحات دیگر نظریهٔ «ترامتنیت ژنت» صرف نظر نموده و صرفا براصل مسئله؛ یعنی« *پیرامتن*» متمرکز می‌شویم.

پیرامتن/پیرامتنیت[6]، ناگزیرهای یک اثر ادبی

واژهٔ پیرامتنیت[7] را اولین بار ژرار ژنت[8] نظریه‌پرداز ادبی در سال ۱۹۸۷ در کتاب خود *Seuils* یا همان «*آستانه‌ها*» مطرح کرد. «پیرامتنیت بررسی‌عناصری است که در آستانهٔ متن

---

1. Intertextuality.
2. Para textuality.
3. archetextuality.
4. Hypertextuality.
5. Metatextuality.
6. Paratext.
7. Paratexte.
8. Gerard Genette.

قرار می‌گیرند و دریافت یک متن را ازسوی خوانندگان تحت تأثیر قرار می‌دهند« (ژنت، ۱۹۹۷: ۳). پیرامتن‌ها، متن‌های آستانه‌ای هستند که - براساس کارکرد و آستانگی‌ای که دارند - نه تنهامخاطب را وارد جهانِ پیرامون متن کرده و وی را با دنیای ناشناختهٔ آن آشنا می‌کنند؛ بلکه یکی از *شاخص‌های مهم و کلیدی در بررسی میزان اصالت اثر و مصون ماندن آن از تحریف‌های پس از مرگ مؤلف هستند*. ژنت می‌گوید: «به ندرت یک متن به‌طور عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن واژه‌هایی است که آن را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در برگرفته‌اند. این متن‌هایی که همانند ماهواره متن اصلی را در برمی‌گیرند پیرامتن نامیده می‌شوند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۶-۸۳). پیرامتن مناسبتی دیریاب و ناروشن است که ژنت آن را متعلق به شکل ارائه متن در پیکر کتاب یا ویژگی‌هایش می‌داند که منتقد برای کشف معناهای متنی علاوه بر خود متن به بررسی تاریخ تکامل این ویژگی‌ها نیز نیازمند است. پیرامتن هم در ساختار متنی کتاب به عنوان تعالی‌دهنده حضور می‌یابد و هم در غیاب مؤلّف و امتداد حضور نوشتار بر پسامتن؛ و بدین‌سان *دریافت متن از سوی مخاطب را جهت‌دهی و کنترل می‌کند*. حوزهٔ اشتمال پیرامتن‌ها تنها به دیباچه و خاتمهٔ آثار محدود و منحصر نمی‌شود. ژنت پیرامتن را از نظر زمانی، مواد و متریال، وضعیت ارتباطی و اجتماعی و وضعیت کاربردی به دو عنصر اصلی تقسیم می‌کند: ۱- *پیرامتن‌های درونی یا پیوسته متن*[1] ۲- *پیرامتن‌های بیرونی یا ناپیوسته*[2]. «*پیرامتن‌های درون‌متنی*» گونه‌های فراوانی از قبیل: عنوان‌کتاب، نام مؤلف، عناوینِ اصلی و فرعیِ متن، پیشگویه/ پیشگفتار، دیباچه، فصل‌بندی‌ها، خاتمه‌ها، پی‌نوشت‌ها و طرح روی جلد را شامل‌می‌شوند و پیرامتن‌های برون متنی مواردی نظیر تبلیغات رسانه‌ای را در برمی‌گیرد. بنابراین، پیرامتنیت، ترکیب درونِ متن و برونِ متن است و چنانکه مؤلف‌کتاب «*آستانه‌ها*» می‌نویسد: «پیرامتن = درون متنیت + برون متنیت». (ژنت، ۱۹۸۲: ۷).

گسترش روز افزون مطالعات ساختگرا وتثبیت مبانی نظری نقدهای تکوینی و نشانه‌شناختی، اهمیت و رونق مطالعات پیرامتنی را دو چندان کرده‌است. (ژنت، ۱۹۸۲: ۷) و آن‌ها را در زمرهٔ شاخص‌های کلیدی فهم و دریافت متن قرار داده است. ژنت در کتاب

1. Peritexte.
2. Epitexte.

آستانه‌ها که دربرگیرندهٔ بسیاری از نظریات وی در پیرامون مطالعات پیرامتنی است، اثر ادبی را واجد یک متن کانونی و مجموعه‌ای از متون پیرامونی می‌داند که این متون به نوبهٔ خود دروازه‌های ایجاد ارتباط با متن اصلی هستند (ژنت، ۱۹۸۷: ۷). در واقع پیرامتن‌ها دست‌آویزهایی هستند که نمی توان آن‌ها را به صراحت و با اتقان بخشی از متن اصلی تلقی کرد؛ اما به هر روی دربرگیرنده، تداوم‌بخش و تکمیل‌کنندهٔ متن کانونی‌اند (همان: ۸). در نوشتار پیش‌رو منظور ما از پیرامتنیت، بررسی عناصردرون متنی پیوستهٔ مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی است که بی‌واسطه با متن مرکزی این‌آثار هم‌پیوندی داشته و آن‌ها را احاطه کرده‌اند.

کلان ساختار مثنوی‌های فارسی

اثر ادبی به عنوان انگاره‌ای با وحدت سازمند، وجود آغاز و میانه و پایان را مفروض می‌سازد و به الگویی است‌که با زندگی انسانی شباهت تام دارد (فاروق حمید، ۱۹۹۹: ۱۸۰). با نگاهی کوتاه به فرم و شاکلهٔ بیشتر مثنوی‌ها می‌توان دریافت که مثنوی‌های فارسی شکل و ساختاری نسبتاً واحد و یکسانی دارند، بیشتر مثنوی‌ها نظیر: *حدیقةالحقیقه*، *مخزن الاسرار*، *مثنوی‌های عطار* و *بوستان* از دو بخش متمایزِ روایی و غیرروایی تشکیل شده‌اند. بخش «*پیرامتن*» این منظومه‌ها غالباً غیرروایی و شامل مقدمه و مؤخره هستند و در آن راوی مستقیماً از زبان مصنّف سخن می‌گوید و گاه برای تجسّم و تبیین مطالب مطرح شده، به مناسبت حکایت‌هایی نیز می‌آورد؛ بخش مقدمهٔ این مثنوی‌ها بنا بر یک سنت دیرینه با تحمیدیه، نعت، معراجیه، مدح صحابه آغاز می‌شود و در فرجام، شاعر سخن خود را با بیانِ مطالبی در مورد اثر، سبب تألیفِ آن و آفرینشِ آدمی به پایان می‌برد. گفتنی است که پیرامتن این مثنوی‌ها با کانون اصلی و بخش روایی آن‌ها ارتباط چندان محکم و منسجمی ندارند و به‌راحتی قابلِ‌تفکیک از متن روایی هستند؛ در این میان ساختار برخی از مثنوی‌ها، مانند *مثنوی* مولانا، کلاً متفاوت و گاهی در تعارض با مثنوی‌های پیش و پس از خود می‌باشد که بیشتر حائز اهمیت است.

بررسی عناصر پیرامتنی در منظومه‌های تعلیمی ـ عرفانی

نام مؤلف و عنوان اثر: (کلُّ اِناءٍ یَتَرشَّحُ بما فیه)

نام یک آفرینشگر ادبی یا هنری از عوامل مهم رغبت‌انگیزی در مخاطبان است. نـام مؤلّـف عموماً یادآور و بازگوکنندهٔ مجموعهٔ باورها و دیدگاه‌های یک فاعل شناسا[1] اسـت. پـس از نام مولّف مهم‌ترین پیرامتن شکل‌دهنده به معنای متن، نام اثر هنری است. نام اثـر هنـری بـا دلالت مستقیم یا نمـادین بـه موضـوع کتـاب، نخسـتین عـاملی اسـت کـه خواننـده را در شـکل‌دهـی بـه معنـای مـتن و حـصول رویکـردی خـاص بـه آن هـدایت مـی‌کنـد (*Genette & Maclean*.1991: 275). و به علت انتخاب آن توسط آفرینشگر اثر، در میـان پیرامتن‌های دیگر اهمیت دو چندانی می‌یابد. در تاریخ فرهنگی غرب، صبغهٔ قابلِ‌اعتنای نام مؤلّف به‌خصوص از زمان مطرح شدن و بسط یافتن فلسفه «دکارتی» کـه فردیـت آدمـی را بیش از پیش مطمح نظر قرار می‌داد (*Ferraiolo*، 1996: 71-86) مـورد توجـه جـدی قـرار گرفت. در مطالعات فرهنگی و ادبی معاصر، عنوان یک اثر ادبی و هنـری، مـورد مطالعـه و بررسـی شاخهٔ مـستقلی بـه نـام «*عنـوان‌شناسـی*» قرارگرفتـه اسـت (*Mitterand*، 1979: 90) عنوان متون ادبی نقشی کلیدی در شکل‌دادن به افـق انتظـارات مخاطـب وتعامـل او بـا مـتن ادبی ایفا می‌کنند.

دل تو نامهٔ عقل و « سخنت» عنـوان اسـت بکوش سخت و نکو کـن ز نامـه «عنـوان» را
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۱۷ق۵۲)

«*عنوان*» عبارت است از مجموعه‌ای از نشانه‌ها، کلمات و حتی جمله‌هایی زبـانی کـه در رأس یک اثر قرار می‌گیرند تا آن را تعریف کنند. عنوان به درون‌مایـهٔ اثراشـاره مـی‌کنـد و باعث جذب طرفداران چنین موضوعی می‌گردد» (ژنت، ۱۹۷۷: ۶۰). عنوان اثر ادبی نـوعی تمهید است که طرحی اجمالی از ذی‌العنوان به دست می‌دهد و این امر چه بـه وسـیلهٔ خـود مؤلف ارائه شده باشد و چه دیگران آن را تعیین کرده باشند، از شـناخته‌شـده‌تـرین عناصـر پیرامتنی متنِ ادبی محسوب می‌شود. در سنت ادبی مـا، مفهـوم عنـوان چنـدان مـورد توجـه جدی ناقدان و نظریه‌پردازان ایرانی نبوده‌است؛ اما گاه در برخی متون ادبی شاعر یا نویسنده به عنوان اثر و ارتباط آن با محتوای متن توجه داشته است. سـعدی در ترجیـع‌بنـدی کـه در

1. Subject.

رثای سعد بن ابی بکر سروده، به‌طور خاص از واژهٔ «عنوان» بهره گرفته، آن را در برابر «حدیث» به معنای «متن» قرار داده است:

نمی‌دانم حدیث نامه چون است　　همی بینم که عنوانش به خون است

(سعدی، ۱۳۷۵: ۶۹۸)

وی در این بیت علاوه بر کاربرد عنوان در معنای معمول و رایجش، آن را در آمدی بر فضای عام متن دانسته و به نوعی رابطهٔ دال و مدلولی میان عنوان و حدیث برقرار کرده است . «هجویری» نیز با تمرکز بر نام «*کشف‌المحجوب*» سه عنصر مؤثر: *نویسندهٔ متن*، *عنوان متن* و *خوانندهٔ متن* را در فرایند نام‌گذاری بدین‌سان مطرح کرده است: «آنچه گفتم که: مر این کتاب را کشف‌المحجوب نام کردم، مراد آن بود که تا **نام کتاب** ناطق باشد **برآنچه اندرکتاب است مر گروهی را که بصیرت بود**، چون نام کتاب بشنوند دانند که مراد چه بوده‌است و بدان که همه عالم از لطیفهٔ تحقیق محجوب‌اند به‌جز اولیای خدای- عزّ وجلّ- و عزیزان درگاهش، و چون این کتاب اندر بیان راه حق بود و شرح کلمات تحقیق و کشف حجب بشریت، جز این نام او را اندرخور نبود» (هجویری، ۱۳۸۷: ۶) ارتباط میان *عنوان* کتاب و *آنچه اندر کتاب است*، از نوع رابطهٔ دال و مدلول است و سپس در فرایند سه سویه، نقش ویژه‌ای را برای مخاطب قائل شده است؛ «مر گروهی را که اهل بصیرت بود» نه همهٔ مخاطبان. در هرحال مطرح نشدن مقوله «عنوان» در سنت‌های ادبی را نمی‌توان به مثابهٔ نقیصه‌ای برای گذشتگان تلقی کرد؛ چرا که این تفکر و اندیشه در دوره‌های اخیر مورد توجه نظریه‌پردازان ادبی قرارگرفته است.

برای شناخت موقعیت و جایگاه متن و ارتباط آن با دنیای درون اثر، عنوان انتخاب شده، یکی از ابزارهای مهم برای ارزیابی اولیه و نقد و تحلیل متن است؛ ازاین رو دلالت عنوان به متن و متن به عنوان بیشتر یک دلالت دوسویه است؛ در انتخاب یک عنوان، عواملی ازقبیل موضوع، شرایط زمانِ تولید متن و جنبه‌های زیبایی‌شناختی دخیل است. در واقع «هر کتاب خوب یک جملهٔ درخشانی است که تا پایان گسترش می‌یابد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸ : ۳۳). در میان مثنوی‌های مورد مطالعه، عنوان آثاری همچون *حدیقةالحقیقة*، *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه*، *الهی‌نامه* ، *مخزن‌الاسرار* و *بوستان* به شیوهٔ «*استعاری یا نمادین*» به محتوای اثر اشاره دارد و انتخاب این عناوین بیشتر بر اساس روح و پیام آن‌ها

صورت گرفته است و سرایندگان؛ غالباً درآغاز یا پایان مثنوی‌های خود کـه محملـی بـرای شناختن بیشتر اثر و صاحب اثر است به نام آن اشاره کرده‌اند؛ اما «*مثنـوی*» مولانـا صـرفاً بـر مبنای فرم و ساختار آن نام‌گذاری شده است و در نـوع خـود منحـصر بـه فرداسـت؛ عنـوان «*مثنوی*» علی‌رغم اینکه در بادیِ نظر اسمِ عامّی بیش نیست؛ اما به حکم ضرب‌المثل« شَـرفُ المکانِ بالمَکین» به یک اسم خاص تبدیل شده است. در حقیقت «*مثنوی* نـامی دیگـر جـز قالب شعری خود ندارد» (گولپینارلی، ۱۳۸۲: ۱۶۷). نخستین جـایی‌کـه مولانـا نـام ایـن اثـر سترگ را بر زبان می‌راند داستان پیر چنگی است:

مثنـوی در حجـم گـر بـودی چـو چـرخ　　در نگنجیـــدی در او زیـــن نـــیم بـــرخ

(مولانا، ۱۳۸۴: ۱ / ۲۰۹۸)

و دو دیگر اینکه در دیباچهٔ دفتر اول به‌طور مبسوط دربارهٔ این کتاب سخن گفته اسـت: «هذا کتاب *المثنوی* و هو اصول اصول اصول الدین، فی کشف اسرارالوصول و الیقین و هو فقه الله الاکبر و شرع الله الازهر و برهان الله الاظهر، مثلَ نورهِ کمَـشکاهٍ فیهـا مِـصباح ...». در بررسی عناوین مثنوی‌های این دوره درمی‌یابیم که پدیدآورندهٔ هریـک از آثـار عرفـانی بـه سبب نگاه عارفانه و فرامادی در انتخاب وگزینش عنوان آثارخود غالباً از واژه‌هـایی بـا بـار ایدئولوژی عرفانی استفاده کرده‌اند. عنوانی که بازتاب‌دهنـدهٔ نگـرش عرفـانی صـاحب اثـر است؛ اما دراین میان *مولانا* راهی دیگرگونه را برگزیده و از هنجارهای معمـول و متعـارف عصر خود عدول کرده و نامی متفاوت بـرآن نهـاده اسـت؛ بنـابراین انتخـاب نـام *مثنـوی* از جانب مولانا برای این کتاب بیشتر بدان جهت بوده که *مولانا* هیچ وقـت خـود را در چنبـرهٔ الفاظ اسیر نمی‌کند و دستخوش تنگنای نام‌ها نمی‌شود. بیت « *رَستم از این بیـت و غـزل ای شه سلطان ازل*....» خود اشارتی بدین معنـا توانـد بـود. از ایـن رو هـیچ عنـوانی جـز *مثنـوی* نمی‌تواند مبین و بازتـاب دهنـدهٔ رشـحات آن دریـای ژرف و مـتلاطم باشـد. دلتنگـی او از نابسندگی و ناتوانی الفاظ در بیان تجربه‌های به وصف نیامدنی‌اش را در جای جـای مثنـوی می‌توان دید.

دیباچه[1]

از دیگر عناصر پیرامتنی حائز اهمیت در شناخت متون، دیباچه است، این «نخستین پارهٔ متن» (*Demougin*, 1985: 757) که خواننده را در اولین گام‌های دریافت معانی متن همراهی می کند، در حکم دروازه‌ای است که خواننده را در «آستانهٔ ورود به دنیای خیال‌انگیز متن» قرار می‌دهد (*Del Lungo*، 2003: 51). دیباچه‌نویسی، یکی از سنت‌های ادبی رایج و فراگیر در متون نظم و نثر است؛ پورجوادی، «دیباچه» را «مجلس اُنس نویسنده و خواننده می‌خواند »(پورجوادی، ۱۳۸۳ :۱۲۳)؛ اگرچه عنوان «مقدمه» در چیدمان اثر بیانگر بخش‌های آغازین هر منظومه است؛ اما محتوای آن‌ها نشان می‌دهد که اغلب بعد ازسرایش متن اصلی سروده می‌شود. این پیشامتن می‌تواند اطلاعات ارزشمندی از اثر و صاحب اثر و نیز شرایط تاریخی تولید اثر ارائه دهد و به عنوان یک کارکردِ فعال، در فهم و تفسیر متن یاریگرخواننده باشد. شاعران مثنوی‌سرا بر اساس قراری نانوشته، پیش از ورود به موضوع اصلی، اثر خویش را با پیش درآمدی موسوم به دیباچه آغاز کرده‌اند. «در دیباچهٔ مثنوی‌ها ولو مختصر، تمهید مقدمهٔ مطالب وسلسلهٔ ربط کلام از شرایط مثنوی است. توحید و مناجات و نعت، مدح سلطان، تعریف سخن، و سبب تألیف نیز در مقدمهٔ مثنوی‌ها معمول شده و بدون طرح مقدمات مزبور خیلی کم است (تربیت، ۲۵۳۵: ۲۱۷).

به طورکلی پس از « *ورقه و گلشاه*» عیوقی(*نخستین منظومهٔ نسبتاً مدون فارسی*)، دیباچهٔ مثنوی‌ها دو مسیر متفاوت را در پیش می گیرد: در یک‌سو، برای شکل گیری و تثبیت مثنوی های دیباچه‌دار تلاش می‌شود؛ *حدیقهٔ* سنایی، *مخزن‌الاسرار* نظامی، *مثنوی‌های چهارگانهٔ* عطار و *بوستان* سعدی از این ساختار پیروی می کنند و دیگر سو، مثنوی‌سرایانی ظهور می کنند که درطرح‌ریزی دیباچهٔ مثنوی‌های خود، راهی دیگرگونه در پیش می گیرند؛ به‌گونه‌ای که دیباچهٔ آثار آن‌ها با شاعران پیش و پس از خود تفاوت فاحش و تأمل‌برانگیزی دارد. این نوع از مقدمه‌ها بسیار ارزشمندند و در پاره‌ای موارد از نظر ادبی و هنری جایگاه بلندی حتی نسبت به مقدمه‌های عمومی و متعارف دارند؛ زیرا شاعر مقدمه را در راستای موضوع اصلی منظومه می‌سراید و مخاطب را برای ورود به آن آماده می کند؛ به

---

1. Preface.

گونه‌ای که حذف مقدمه به بلاغت و فهم متن آسیب می‌رساند (دهرامی، ۱۳۹۷: ۶۶- ۴۷). «*مثنوی مولانا*» در این گروه جای می‌گیرد. در ساختار دیباچه‌های عمومی، سه عنصر «حمد»، «نعت» و «مدح» در یک الگوی مشخص و بنیادین در بافتاری زنجیره‌ای، در هم تنیده و بدون گسستگی یک‌جا گرد آمده است (ریاحی‌زمین و امیری، ۱۳۹۶: ۴۰). ولی در ساختار برخی از مثنوی‌ها، نظیر: *حدیقه سنایی* این ساختار به صورت یکپارچه و درهم تنیده نیست و به شکل پراکنده و پاشان آمده است و در برخی دیگر، بنا به ضرورت‌های اجتماعی، مدح خلفای راشدین یا پادشاه وقت، پیوست شده است.

بررسی محورهای چهارگانه در دیباچهٔ مثنوی‌های تعلیمی و عرفانی

تحمیدیه

ستایش حضرت حق به‌عنوان یک سرفصل مشترک، در دیباچهٔ تمامی مثنوی‌ها دیده می‌شود و سرایندگان با یک احساس پاک و درونی به راز و نیاز با خالق بی‌همتا می‌پردازند؛ سنایی، نظامی، عطار و سعدی رویّه‌ای واحد در تحمیدیّه‌سرایی دارند و خود را بدین سنت ادبی مقید دانسته‌اند، در این زمینه، نظامی را پایه‌گذار داستان‌سرایان ملی ایران می‌دانند و تهیه مقدمات توحید، مناجات، نعت و مدح، تعریف سخن و سخنوران، سبب تألیف و تصنیف کتاب، و ساقی‌نامه گفتن در مثنوی‌ها را از ابتکارات خاص او دانسته‌اند. (تربیت، ۲۵۳۵: ۲۶۷). وی در تجربه‌ای نوگرایانه و ابداعی دل‌انگیز «*مخزن الاسرار*» را با طرحی ناب شروع می‌کند. از ابتکارات و بدایع نظامی درگسترهٔ تحمیدیه‌سرایی، صدرنشانیِ «بسم الله الرحمن الرحیم» در آغاز منظومهٔ پر افتخارِ «*مخزن‌الاسرار*» است (نصیری جامی، بی‌تا: ۷). ارتباط نام «*مخزن‌الاسرار*» با آیهٔ شریفهٔ «بسم الله» نام نظامی را در ردیف یکی از سرآمدان بزرگ «بسمله‌گویان» در شعر فارسی نموده است و بسیاری از شاعرانی که در تتبع مخزن‌الاسرار منظومه‌هایی فراهم کرده‌اند این آیه را نیز تضمین نموده‌اند.

بسم الله الرحمن الرحیم　　هست کلید در گنج حکیم
(نظامی، ۱۳۱۳: ۲)

پس از نظامی، سنایی خداوند را با نگاهی عمیق‌تر وعرفانی‌تر و با عناوینی همچون «جانِ

جان» و «عقلِ عقل» مورد خطاب قرار می‌دهد:

عقل عقل است و جان جان است او　　آنکه زین برتر است آن است او

(سنایی، ۱۳۸۲: ۲)

منطق‌الطیر هم که داستان سفر تمثیلی به سرچشمهٔ عالم آفرینش است با بازخوانی قصهٔ آفرینش عالم شروع می‌شود؛ و مطابق یک سنت دیرینه این مثنوی را با نام خدای جان‌آفرین آغاز می‌شود.

آفرین جان‌آفرین پاک را　　آن که جان بخشید و ایمان خاک را

کرد در شش روز هفت انجم پدید　　وز دو حرف آورد نُه طارم پدید

(عطار، ۱۳۷۶: ۱، ب: ۱و۶)

«مصیبت‌نامه» و «اسرارنامه» نیز طرح و ساختاری شبیه «منطق‌الطیر» دارند؛ عطار در این مثنوی‌ها تحت‌تأثیر سنّت حاکم بر گفتمان ادبی، پیرنگی کلان برای هر یک از این سه مثنوی می‌ریزد و طی آن به تناسب ابواب و فصول حکایت‌های کوتاه و بلندی بیان می کند. غایت هرسه منظومه، *نوعی سفر درونی برای رسیدن به مقصد با هدف آگاه کردن انسان از این حقیقت که هرچه هست تو هستی و هرچه هست در جان و روان تو نهفته است.* دیباچهٔ «بوستان سعدی» نیز به سان *«مخزن‌الاسرار»* و *«منطق‌الطیر»* و همگام با آن‌ها، با نام «خدای جهان‌آفرین» آغاز می‌شود:

عزیزی که هر کز درش، سر بتافت　　به هر در که شد هیچ عزت نیافت

(سعدی، ۱۳۷۵: ۳)

پس از *«عطار نیشابوری»* مثنوی‌سرای سترگ ایران زمین، مولوی ظهور می کند؛ شاعرعارفی که دیباچهٔ *مثنوی* وی، شکل و فرمی دیگرگون دارد؛ وی در آغاز مثنوی شکل و ساختار معمول و معهود در مثنوی‌ها را کنار می‌گذارد. هر دفتر این کتاب به دیباچه‌ای منثورآراسته است. مقدمهٔ دفترهای اول، سوم و چهارم به زبان عربی و دفترهای دوم، پنجم و ششم به فارسی است. و در هر دفتر پس از مقدمه، دیباچه‌ای منظوم نیز وجود دارد.[۱] دیباچهٔ دفتر اول که به‌نوعی پیشگفتار هر ۶ دفتر مثنوی است، به دست خود مولانا تقریر

---

۱. دیباچهٔ دفتر اول ۳۵ بیت، دفتر دوم ۱۱۱ بیت، دفتر سوم ۶۸ بیت، دفتر چهارم ۳۹ بیت، دفتر پنجم ۳۰ بیت و دیباچهٔ دفتر ششم ۱۲۸ بیت است.

یافته و در مقایسهٔ با دیگر آثار منظوم و منثور ادب فارسی که عموماً با مقدماتی نظیر حمد خداوند، نعت اولیای الهی و ستایش قدرتمندان زمان و یا سبب نگارش کتاب شروع می‌شوند، دارای چنین تمهیداتی نیست (محجوب، ۱۳۸۲: ۴۴۶). مولانا ساختار متداول و مرسوم دیباچه را فرومی‌ریزد و الگوهای رایج دیباچه‌سرایی در آغاز منظومه‌ها را یکسره متحول می‌کند، وی تنها در پایان دیباچهٔ منثور دفتر اول، آن هم به صورت خیلی مختصر به ستایش خداوند و نعت پیامبر به‌صورت توأمان می‌پردازد: «والحمدُ لِلّه وَحده و صَلّی اللهُ علی سَیِّدِنّا محُمدٌّ و آلِه و عِترَتَه و حَسبُنا الله و نِعمَ الوکیل». با عنایت به اینکه این دیباچه در خود اثر قرار دارد، یک پیرامتن پیوسته و درون‌متنی است؛ اما از آنجا که در بر گیرندهٔ مواضع حکمی و حتی فلسفی مولاناست، دارای دو کارکرد پیرامتنی و فرامتنی است. در واقع این دیباچه که به نقد و تفسیر متن نیز پرداخته و دارای ارجاعات خاص به متن است، واجد ویژگی‌های فرامتنی نیز هست؛ بنابراین از آن رو که فرامتن یک واحد متنی است که کمابیش به نقد متن اصلی می‌پردازد، این دیباچه می‌تواند با حفظ جایگاه پیرامتنی، ویژگی‌های فرامتنی نیز به خود بگیرد (بهرامعلیان، ۱۳۸۶: ۵۳).

فراهنجاری در دیباچهٔ *مثنوی* و ارتباط تنگاتنگ راوی با مخاطب

آن‌چه مثنوی مولانا را در میان مثنوی‌های تعلیمی دیگر ممتاز می‌کند این است که «در *مثنوی* راوی، مخاطب را در کانون توجه متن قرار می‌دهد وی در این منظومه، بیش از آثار دیگر با عنایت به قابلیت‌های مخاطبان عام سخن گفته است و مثنوی را عمدتاً به قصد فراهم‌آوردن توشه‌ای که همگان بتوانند از آن بهره‌ای ببرند، پدید آورده است. (سلیمی‌کوچی، ۱۳۹۶: ۲۵۴). تدوین دیباچه‌های دفاتر شش‌گانه که عموماً کارکرد تبیینی و توضیحی دارند، مؤید همین مطلب است. مولانا در مثنوی می‌گوید: «چون که کوته می‌کنم من از رشد/ او به صد نوعم به گفته می‌کشد» (۲۰۷۶/۴). در کمتر اثری چنین ارتباط صمیمی و تنگاتنگ با مخاطب دیده می‌شود، در بررسی مقدمهٔ مثنوی‌ها ، ما با پیشگویه‌ای که از آغاز، خواننده را درگیر متن کند، مواجه نیستیم. در فرایند نوشتار «پیشگفتار را برای آن می‌نویسند که بستر گسترده‌تری را که متن در آن قرار دارد، معرفی کنند. در واقع «پیشگفتار دستورالعملی برای خواندن متن ارائه می‌دهد« (یورگنسن،

۱۳۸۹: ۱۳) و به خواننده می‌گوید که متن چگونه شکل گرفته و چگونه آن را باید خواند. مولانا *مثنوی* را به شیوه‌ای هنرمندانه و هوشیارانه بدون پرداختن به تمهیدهای توصیفی مرسوم با شیوه خطابِ ناگهانی و عتاب‌آلود شروع کرده است. بدون تردید روی آوردن مولانا به شیوهٔ خطاب و گفت‌وگو که در بیت‌های آغازین *مثنوی* با هنرنمایی زیبا و خودانگیخته تبلور یافته است حکایت از آگاهی وی به تأثیر القائی این گفتمان در مقاصد تعلیمی و حکمی می‌کند روایت پویا و جاندار از همان بیت‌های نخستین شکل می‌گیرد و لحظه به لحظه نسبت‌های تازه‌ای میان راوی و مخاطب برقرار می‌سازد گفتمان خاصی که مخاطب را از حالت انفعال در برابر متن بر حذر می‌دارد و او را به گفت‌وگوی خلاقانه با متن بر می‌انگیزد این رویکرد در واقع امنیتِ نظری و انفعالیِ خواننده را در برابر متن به چالش می‌کشد. در هیچ یک از مثنوی‌های فارسی، ما با چنین طرح و روندی مواجه نمی‌شویم؛ دیباچهٔ مثنوی‌ها عمدتاً حالت خطابه دارد؛ مولانا پایه‌های این طرح ناگزیر را فرو می‌ریزد و طرح نوینی می‌افکند. هنجارشکنی وی تنها به آغاز *مثنوی* معطوف نمی‌شود؛ بلکه در ساختار حکایت‌ها و پایان‌بندی این منظومه نیز دیده می‌شود؛ اگر بیت‌های آغازین دفتر اول *مثنوی* راکه در حکم دیباچه‌ای است پیشگویه بنامیم؛ در این صورت «*نی‌نامه*» را باید نخستین نقطهٔ تلاقی حضور مؤثر فرستندهٔ پیام (*مولانا*) و گیرندهٔ آن (خواننده *مثنوی*) دانست. «چنین پیشگویه‌ای که میعادگاه طرفین پیام *مثنوی* است، ضمانت تداوم ارتباط خواننده و متن را به خوبی فراهم می‌کند و به شکل هوشمندانه‌ای پاره‌ای از انتظاراتی راکه خواننده باید از این متن داشته باشد، با او در میان می‌گذارد. مخاطب در برابر متن *مثنوی* نه به عنوان یک سویهٔ منفعل؛ بلکه در هیئت یک عنصر نقش‌آفرین و فعّال در فرایند روایت و معناسازی مشارکت دارد (سلیمی‌کوچی، ۱۳۹۶: ۲۵۵). در حقیقت *مثنوی* اثری است که در یک رابطهٔ دوسویه به وجود آمده و مولوی همواره اهمیت وجود این رابطهٔ دو سویه و نقش مهم مخاطب را یادآوری می‌کند و بر آن نهیب می‌زند:

این سخن شیر است در پستان جان — بی کشنده خوش نمی‌گردد روان
مستمع چون تشنه و جوینده شد — واعظ ار مرده بود گوینده شد

(مثنوی، ۱/ ۲۳۸۹-۲۳۸۸)

«*نی‌نامه*» دعوتی است صریح به دنیایی که رئوس درون مایه‌ها و آموزه‌های آن در این

چند بیت نخستین خلاصه شده است. این هجده بیت نخستین فضای متراکمی است آکنده از معنا و پرسش. گویا مولانا خود به نقشِ ترغیبی و انگیزشی این نخستین واحد پیرامتنی مثنوی واقف بوده و در واقع چارچوب و نمایهٔ کلّی اثر را در این چند بیت گنجانده است. (سلیمی‌کوچی، ۱۳۹۶: ۲۵۶) «*نی‌نامه*» که پیشگویهٔ متن *مثنوی* است، بیش از هر عنصر پیرامتنی دیگر، خواننده را در پیشگاه *مولانا* قرار می‌دهد. خواننده در آستانهٔ ورود به متن، به خوبی درمی‌یابد که تنها پنجرهٔ ورود به جهان مؤلف و غرقه‌شدن درگفتمان او همین هجده بیت نخستین است. بیت‌های آغازین *مثنوی* بلندترین نقطهٔ صدا و شاهکار خلاقیت هنری و ایدئولوژیکی مولاناست و «در تاریخ اندیشهٔ بشری و در میان آثار باقی‌مانده از ادب و هنر جهانی، هیچ آلیگوری و تمثیلی برای بیان غربت روحی انسان و اشتیاق او به بازگشت به آن وطن الهی که حوزهٔ دعوتِ تمامی ادیان و شرایع و مکاتب عرفانی جهان است، زیباتر و ژرف‌تر از «*نی‌نامهٔ*» مولوی نیست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۳۲) در حقیقت «*نی‌نامه*» فشردهٔ تمامی آن شش دفتر *مثنوی* است که با هنرمندی بی‌نظیر مولانا شروع شده و به زیباترین و ژرف‌ترین شکل ناتمام مانده است و«این ناتمام ماندن خود معنی‌دارترین نکته‌ای است که می‌توانسته از خلاقیت او سرچشمه بگیرد. اگر تمامی مثنوی را یک آلیگوری کلان فرض کنیم و نی‌نامه یک آلیگوری خُرد، این آلیگوری خرد عالمِ اصغرِ آن آلیگوری کلان و آن عالم اکبراست» (همان: ۵۳۳)

نعت رسول و مدح صحابه

دومین مقولهٔ برجسته از زیرشاخهٔ دیباچه‌ها، نعت حضرت رسول و مدح صحابه اوست، ارادت شعرای فارسی زبان به نبی اکرم ریشه در آغازین شعرهایی دارد که به زبان فارسی دری سروده شده است. این روند در ادبیات فارسی توسط شاعرانی که دیوانی از ایشان برجای مانده دنبال شده و به صورت سنتی پسندیده درآمده است. گفتمان حاکم بر مثنوی‌ها این بود که شاعران بعد از حمد و ستایش خدا، در بخش قابل‌توجهی از کتاب خود به نعت رسول بپردازند. سیمای محمد در آثار نظامی به‌عنوان انسانی‌آرمانی و الگوی متعالی معرفی می‌شود که جامهٔ خلیفه‌اللهی تنها برازندهٔ بالای اوست؛ وی به صورت ویژه درآغاز هر «پنج گنج» در اوصاف پیامبر و معراج او سخن گفته است و در *مثنوی «مخزن*

الاسرار» چهار نعت جداگانه به این امر اختصاص یافته است. *سعدی* نیز در «بوستان» بدین امر پای‌بنداست:

مپندار سعدی که راه صفا — توان رفت جز بر پی مصطفا

یا در جایی دیگر می‌گوید: (سعدی، ۱۳۷۵: ۴۷)

کلیمی که چرخ فلک طور اوست — همه نورها نور اوست

(سعدی، ۱۳۷۵: ۴۸)

مولانا نیز اگرچه در آغاز *مثنوی* به‌صورت رسمی تحمیدیّه ونعتِ رسول نیاورده و *مثنوی* او در این زمینه کلاً متفاوت از پیشینیان اوست؛ اما در جای جای این اثر سترگ از این امر غافل نمی‌ماند:

احمد ار بگشاید آن پرِّ جلیل — تا ابد مدهوش ماند جبرئیل

چون گذشت احمد ز سدره مرصدش — وز مقام جبرئیل و از حدش

گفت او را هین بپر اندر پِیم — گفت رو رو من حریف تو نیم

(مولوی، ۱۳۸۴ :۳۸۰۰-۳۸۰۳)

مدح صحابه و خلفای راشدین نیز، بعد از نعت حضرت رسول، جزءِ لاینفک غالب منظومه‌های فارسی است برخی از شعرا به خاطرعقاید شخصی و برخی به خاطر ملاحظات سیاسی و اجتماعی مقید بدین سنت ادبی بوده‌اند، در دیباچهٔ بیشتر منظومه‌ها، هرچند به صورت اشاره بدین موضوع پرداخته شده است. *سنایی*، *نظامی*، *عطار و سعدی* هریک در دیباچهٔ آثارخود بعد از نعت پیامبر هرچند مختصر بدین امر پرداخته‌اند. عطار در *«منطق‌الطیر»* هریک از خلفاءِ راشدین را در قالب ۱۳بیت به صورت علی‌السویه ستوده است و در *مثنوی* مولانا، نه در آغاز ولی در متن کتاب، نام ابوبکر و عمر هرکدام یازده (۱۱) بار، نام عثمان پنج (۵) بار و نام علی شصت وچهار (۶۴) مرتبه آورده شده است. با این تفاوت که در *مثنوی* به دلیل نبود دیباچه منسجم این توصیفات در دفاتر مختلف و به مناسبت‌های مختلف آورده شده است.

مدح پادشاهان

درضمن بازخوانی مثنوی‌های دیباچه‌دار پس از حمد خداوند و نعت پیامبر، با مدح

پادشاهان زمان روبه‌رو می‌شویم. مدح در شعرفارسی جایگاه نهادینه‌شده‌ای دارد و آثار ادبی، برجسته‌ترین رسانهٔ تبلیغاتی در خدمت حاکمیت بوده است. در تاریخ پر فراز و نشیب ایران‌زمین شاعران به دلایل شخصی یا ملاحظات سیاسی همواره در آثار خود حاکمان وقت را ستوده‌اند و حجم قابل توجهی از آثار خودشان را به ستایش آن‌ها اختصاص داده‌اند؛ چه بسا در برخی از آثار این دوره مدح حاکمان ، نسبت به ستایش خدا و نعت رسول ، با اطناب بیشتری همراه بوده‌است؛ چرا که از سویی بدون حمایت دربار، حتی زندگی معمولی و حرفه‌ای بسیاری از شاعران مختل می‌شد و از سوی دیگر، سنت صله‌دهی به شاعران باعث شده که برخی از آن‌ها در مدیحه‌گویی، گوی سبقت را از هم بربایند.

در میان مثنوی‌های فارسی، *نظامی* علی‌رغم اینکه هیچ وقت خود را در ردیف مدیحه‌سرایان قرار نداده، بارها در *«مخزن‌الاسرار»*، نام ممدوح را در ردیف انبیاء الهی مورد ستایش قرار می‌دهد.

یکدلهٔ شش جهت و هفت گاه　　نقطهٔ نه دایره، بهرامشاه

(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۱)

سنایی پایه‌گذار مثنوی‌های عرفانی، ستایش سلطان را دری برای ورود به رضوان می‌داند و معتقد است مقام ممدوح آنچنان والا است که اگر کسی بر درگاه او مُقام کند، عقل کلی بر او سلام می‌کند:

شاه بهرامشاه مسعود آن　　که به حق اوست پادشاه جهان...

بر درش گرکسی مُقام کند　　عقل کلی بر او سلام کند

(سنایی، ۱۳۸۷: ۵۰۱)

ارتباط شاعری همچون سنایی با دربار، «*حدیقه‌الحقیقه*» را در مواردی به‌ویژه در باب‌های پایانی به یک اثر درباری نزدیک کرده است. در کل تمایل به مدیحه‌سرایی در مثنوی‌های نخستین که غالباً جنبهٔ غنایی دارند به نسبت مثنوی‌های دوره‌های بعد که رنگ‌وبوی عرفانی دارند زیاد است به گونه‌ای که در *مثنوی‌های عطار* و *مثنوی مولانا*، دیگر نشانی از مدیحه‌سرایی‌های معمول و رایج زمان نیست. عطار می‌گوید: «تا ابد ممدوح من، حکمت بس است» یا مولانا که می‌گوید: «می‌بلرزد عرش از مدح شقی» و در قرن

هفتم سعدی با روحیهٔ تساهل و محافظه‌کارانه و با توجه به نقش حاکمیت در ماندگاری اثر بدین امر مبادرت می‌ورزد و «*بوستان*» را به نام «سعد زنگی» می‌کند و بدین ترتیب نام خود و اثر خویش را جاودانه می‌سازد:

مرا طبع از این نوع خواهان نبود — سرِ مدحت پادشاهان نبود
ولی نظم کردم به نام فلان — مگر باز گویند صاحبدلان
که سعدی که گوی بلاغت ربود — در ایامِ بوبکر بن سعد بود

(سعدی، ۱۳۸۴: ۳۸)

پیشکش‌نامه‌ها[1]

از بارزترین عناصر پیرامتن درونی هستند که به شکل واقعی یا نمادین در بخش‌های آغازین اثر جای می‌گیرند پیشکش‌نامه‌ها را می‌توان از نخستین پل‌های ارتباطی بین اثر و متن دانست. شاعر یا نویسنده اثر خود را به فرد یا گروهی از افراد تقدیم می‌کند. درتاریخ ادبی ایران تقریباً از قرن چهارم به بعد شاعران و نویسندگان بنا به دلایلی اثر خود را به حکمرانان محلی پیشکش می‌کردند و در مقابل، صله‌ای دریافت می‌کردند؛ در میان آثار ادبی طراز اول کمتر اثری را می‌توان یافت که آفرینندهٔ آن، اثرش را به سلطان یا حاکمی تقدیم نکرده باشد. جایگاه پیشکش‌نامه‌ها در متون ادبی، در دوره‌های مختلف تاریخی متفاوت بوده است؛ در متون نظم فارسی غالباً در بخش مقدمه یا موخرهٔ کتاب این امر صورت گرفته است، تقدیم اثر از سوی آفرینندهٔ آن یک سنت حسنه و نشانهٔ احترام و علاقه بوده است و از زمان ارسطو تاکنون رواج داشته است. عمده‌ترین دلیل رواج آن، سوای حمایت‌های مادی و معنوی، نفوذ به قلب نهادهای فرهنگی و دولتی بوده است. عوامل فرهنگی و سیاسی سهم بزرگی در تولید پیشکش‌نامه‌ها دارند و شاعران و نویسندگان اثر خود را به نشانهٔ ارادت و دوستی یا حمایت‌های مالی، به سلطان وقت خویش تقدیم می‌دارند. از همین روی در قاطبهٔ مثنوی‌ها، این سنت، در آغاز یا انجام دیباچه رعایت شده‌است.

در میان مثنوی‌های فارسی، باستثناءِ «*مثنوی* مولانا» که در کل از چنین فضایی فارغ و به

---

1. Dedication.

دور بوده، باقیِ منظومه‌های مورد مطالعه به دلایل امنیتی یا برای جلب حمایت‌های مادی و معنوی، به حاکمان وقت تقدیم شده است. کتاب مثنوی معنوی نه به شکل واقعی و نه به شکل نمادین، پیشکش‌نامه ندارد. «*مثنوی*، پویان، کشنده، ناپدید»؛ اگرچه، مولانا این کتاب را به قصد فراهم آوردن تحفه‌ای شایان برای مریدانش سروده است و در آن بارها در تجلیل از بزرگان و یاران شفیقی همچون «حسام‌الدین چلبی» و «صلاح‌الدین زرکوب» دادِ سخن داده است و سرایش مثنوی بنا به فرموده مولانا به خواهش و خواستاری حسام‌الدین بوده است:

مثنوی را چون تو مبداء بوده‌ای گر فزون گردد تواَش افزوده ای

(مثنوی،۱۳۸۴: ۴ / ۵)

و نیز اگرچه وی در پایان دیباچهٔ منثوری که بر صدر مثنوی تحریر نموده، بر این امر تأکیدکرده که مثنوی به استدعای حسام‌الدین چلبی سروده شده است: «*لاِستدعاءِ سیدی و سندی، و معتمدی و مَکانِ اَلروحِ من جَسَدی و ذَخیرهٔ یومی و غَدی ... ابوالفضائل حُسام االحقّ و الدین .....*»؛ اما این‌ها به هر روی در قالب مصطلح و معمول پیشکش‌نامه قرار نمی‌گیرند. از قضا پدیدآمدن *مثنوی* به دوره‌ای از تاریخ ادبیات ایران تعلق دارد که تقدیم آثار ادبی به درگاه ارباب قدرت- که به نوعی ضمانت و حمایت از آن‌ها بوده است- به فراوانی رواج داشته است؛ اما گویا جلال‌الدین بلخی خوش داشته که از شایبهٔ ریب و رنگ، دامنی منزه داشته باشد. این در حالی است که بسیاری از شاعران بزرگ مثنوی‌سرا نظیر *فردوسی*، *سنایی*، *نظامی* و حتی *سعدی* در این زمینه راه را بر دیگر شاعران هموارکرده و این امر را به یک سنت ادبی تبدیل کرده بودند. حکیم سنایی غزنوی قصد داشت مثنویِ «*حدیقه‌الحقیقهٔ*» را تقدیم محضر بهرامشاه غزنوی، پادشاه فرهنگ دوست عصر خویش کند؛ اما ظاهراً مرگ فرصت انجام این کار را از او باز گرفته است.

عرش اگر بارگاه را زیبد شاه بهرامشاه را زیبد

(سنایی، ۱۳۸۲، ب: ۴۰۹۰)

متن (تنهٔ اصلی منظومه)

متن گفتمانی است هنری که در نهایت با نوشتار به تثبیت می‌رسد و از آنجا که می‌تواند

مخاطبانی در فراسوی زمان و مکان داشته باشد جادوی رسانه است. ساختارگرایی از جمله نظریاتی است که می‌توان اساسِ آن را بر *محوریت متن* قلمداد کرد، ساختارگرایی سعی می‌کند زمینه را برای احیای خواننده آماده کند چرا که در نهایت آنچه باید معنا را پردازش کند خواننده است. برای آن‌ها «خواننده بیشتر یک *کارکرد* است، یک کانون معناشناسی آرمانی که معنا در نهایت در آنجا به سر می‌برد (گرین، ۱۳۸۳: ۲۹۸) ژنت با رویکردی متن‌محور به تبیین مبانی پیرامتنیت پرداخته است، وی بحث در پیرامون پیرامتن‌ها را پیش از هرچیز بحث دربارهٔ خود متن می‌داند و هویتی مستقل برای پیرامتن‌ها قائل نیست. وی اثر ادبی را واجد یک متن کانونی و مجموعه‌ای از متون پیرامونی می داند که این متون پیرامونی، دروازه‌های ایجاد ارتباط با متن اصلی‌اند (ژنت، ۱۹۸۷: ۷). تنهٔ اصلی مثنوی‌ها، درواقع هسته و کانون مرکزی منظومه‌ها بوده و پیرامتن محسوب نمی‌شوند؛ اما در عین حال خالی از فرم و قاعده نیستند. ساختار تنهٔ اصلی منظومه‌های تعلیمی- عرفانی تا حد زیادی ناشی از ساختار و گفتمان حاکم بر حکایات و داستان‌های درون منظومه است؛ از این رو مثنوی‌های فارسی را از نظر ساختارکلی می‌توان در پنج گروه جای داد[۱].

ساختار زنجیره‌ای مرتبط؛ (*منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه و الهی‌نامه*)

در ساختار زنجیره‌ای مرتبط، اجزای اصلی اثر با یکدیگر ارتباط تنگاتنگی دارند. در این نوع از منظومه‌ها حکایت‌های ریز و درشت هرکدام در پیرامون حکایت اصلی نقش‌آفرینی می‌کنند و در متن ساختارِ کلی اثر، باب یا فصل مجزّایی وجود ندارد. و در کُل بین اجزای منظومه نظمی طبیعی و ارگانیک حاکم است. در میان منظومه‌های تعلیمی و عرفانی، «*منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه و الهی‌نامهٔ* عطار» ساختاری منظم و قاعده‌مند دارند. عطار در این مثنوی‌ها تحت‌تأثیر سنّت حاکم بر گفتمان ادبی، پیرنگی کلان برای هر یک از این سه مثنوی می‌ریزد و طی آن به تناسب ابواب و فصول حکایت‌های کوتاه و بلندی بیان می کند. «غایت هرسه منظومهٔ عطار، *نوعی سفر درونی برای رسیدن به مقصد با هدف آگاه کردن انسان از این حقیقت که هرچه هست تو هستی و هرچه هست در جان و روان تو نهفته*

---

۱. مراد از شکل وساختار در این تقسیم‌بندی به شیوه‌ی سازمان دهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده یک اثر ادبی با یکدیگر اطلاق می‌شود.

است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۲).

«*منطق‌الطیر*» دارای یک پیرنگ کلی در طرح داستان است. در این منظومه، داستان اصلی، وزن و اعتباری بیشتر از آنچه در آثار مقدم بر اوست، دارد. «ساختار داستان اصلی، در عین آنکه از کلیت یکپارچه‌ای برخوردار است همانند هر داستان دیگری خود از چند ساختار عمده تشکیل یافته است که با یکدیگر همبستگی متقابل دارند و هرکدام هستی و حیات خود را، آن چنان که هست، از شبکهٔ مناسبات و ارتباط‌هایش با اجزاءِ دیگر و با کل اثر به دست می‌آورد و مجموعاً جهان ویژهٔ داستان را می‌سازند. (اخلاقی، ۱۳۷۷ : ۱۲۳-۱۲۲).

ساختار فصلی منظم و غیر مرتبط؛ «*مخزن‌الاسرار*» و «*بوستان*»

در ساختار فصلی منظم، اثر ادبی از نظرفرم وشکل، به‌صورت قاعده‌مند فصل‌بندی شده و به باب‌ها یا مقالات متعددی تقسیم شده است. علی‌رغم اینکه هرکدام از این فصول به تنهایی وحدت موضوع دارند؛ اما هیچ یک از آن‌ها، ارتباط معنایی منسجم و ارگانیک با سایر فصول ندارند؛ نظیر ابواب «*بوستان*» سعدی، یا مقالات «*مخزن‌الاسرار*» که هیچ‌گونه ارتباط معنایی قابلِ‌توجهی بین این باب‌ها و مقالت‌ها وجود ندارد و غیر از دیباچه و خاتمهٔ اثر که جایگاه مشخصی دارد بقیه باب‌ها و مقالات منظومه را به راحتی می‌توان جابه‌جا کرد بی‌آنکه خللی به ساختار اثر وارد شود. *نظامی* در این منظومه ابتدا مفاهیم نظری را در قالب عنوان مقاله مطرح می‌کند، سپس برای تبیین مفاهیم نظری، به ذکر حکایت می‌پردازد؛ این حکایت‌ها در واقع بیانگر نتیجه‌گیری و پایان‌بندی مقاله‌ها هستند. *سعدی* نیز در مقدمهٔ هرباب از کتاب «*بوستان*» مفاهیم نظری را در قالب چندین بیت مطرح می‌کند و پس از آن به ذکر چندین حکایت که غالباً جنبهٔ توضیحی و تبیینی دارند می‌پردازد.

ساختار منظومه‌ای[۱]؛ (*حدیقه‌الحقیقه*)

در ساختار فصلیِ «منظومه‌ای» فصول کتاب همچون ستارگانی حول محور مرکزی منظومه

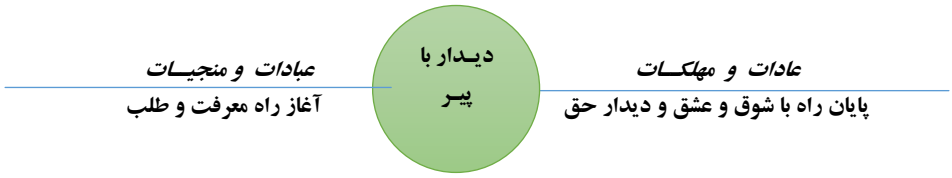
---

۱. این اصطلاح برگرفته از گفتار خانم دکتر مریم حسینی است.(حسینی،۱۳۸۲ : ۱۳)

قرار می‌گیرند و از خورشید حقیقت نور می‌گیرند. در ساختار منظومه‌ای اگرچه بافت و اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی به ظاهر نامنظم می‌نمایند؛ اما در اصل، فصول آن چون مدارهای منظومهٔ شمسی گرد خورشیدی در مرکز، می‌گردند و تابش این خورشید میانی است که به سایر ستارگان نور می‌رساند و آن‌ها را بر مدار می‌دارد (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۳).

اگر چه در ظاهر ارتباطی بین فصول و باب‌های این منظومه دیده نمی‌شود؛ اما به نظر می‌رسد این بدفهمی بیشتر ناشی از عناوین و فصول برساخته برخی از مصححان باشد که از محوری‌ترین عوامل بازدارندهٔ فهم انسجام و ساختار اصلی کتاب است؛ چرا که فصل‌بندی این منظومه به‌وسیلهٔ خود شاعرصورت نگرفته و یا شاعر فرصت لازم برای انجام چنین کاری را نداشته است. در این کتاب در هر بابی موضوعات گوناگون و غیرهمگون بیان شده است. آیا می‌توان تشتّت و آشفتگی در ساختار «حدیقه‌الحقیقه» را نتیجهٔ طرح نخستین تجربه‌های عرفانی در قالب مثنوی دانست ؟! که بعدها به‌وسیلهٔ عطار ومولانا به پختگی رسید.

نمودار ساختاری *مطالب ومحتوای حدیقه* بر مبنای نظر حسینی (۱۳۸۲: ۲۹)



از شاخصه‌های مهم مثنوی «حدیقهٔ‌الحقیقه»، داستان‌پردازی‌های اوست. تقدم سنایی بر دیگر شاعران عرصهٔ ادبیات تعلیمی باعث شده برخی محققان وی را موجد تمثیل می‌دانند (تقوی، ۱۳۸۴: ۶۰) بیشتر حکایت‌های این مثنوی «تک‌کانونی» هستند. در این مثنوی از عناوینی چون «حکایت، تمثّل، مثل، قصه و ...» برای نام گذاری حکایات استفاده شده است؛ شیوه‌ای که بعدها عطار نیشابوری در گسترش تمثیل‌ها و حکایت‌های عرفانی و اخلاقی از آن بهره جست و مولانا نیز آن را به اوج رساند. (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱) حکایت‌های این منظومه اغلب کوتاه و در قالب یک گفت‌وگوی ساده ارائه می‌شود و از تکنیک‌های داستان‌پردازی مانند تنوّع در شیوهٔ بیان داستان و ایجاد تعلیق و عوامل جذاب‌کنندهٔ داستان، از قبیل توصیف درونی، گفت‌وگوهای طولانی یا به تأخیر انداختن

علّت، بیان حوادث و مانند آن بی‌بهره است. حکایت‌پردازی‌های سنایی صرفاً ابزاری برای تبیین و تعلیم مسائل اخلاقی است و جز در چند مورد، ساختار و ظرافت داستانی در آن مطرح نیست. حکایت‌ها غالباً به شکل گفت‌وگوی دو طرفه و بدون کنش فیزیکی ارائه شده‌اند. در این حکایت‌ها، طبقات مختلف اجتماعی حضور دارند و بیشتر آن‌ها، شخصیت‌هایی گمنام، ساده و ایستا هستند و تشخّص زبانی ندارند. راوی این حکایت‌ها در اکثر موارد، بر تمام اعمال و افکار شخصیت‌ها اشراف دارد و دانای کل مداخله‌گر محسوب می‌شود (فرخ‌نیا، ۱۳۸۹: ۳۹). اگر تمثیل[1] را روایتی بدانیم که ازسه جزء شخصیت، اندیشه و واقعه تشکیل شده است؛ در «حدیقه‌الحقیقهٔ» تنها رکنِ اندیشه است که طرح و بسط می‌یابد و شاعر به دو رکن دیگر روایت؛ یعنی، شخصیت و حادثه توجه چندانی ندارد.

ساختار توده‌ای یا درختی؛ (مثنوی معنوی)

در ساختار توده‌ای، شاعر، طرح از پیش اندیشیده‌ای ندارد و غالباً در ضمن سرودن داستان اصلی به اقتضای سخن، حکایت‌های فرعی و تمثیل‌هایی دردرون حکایت نخستین بیان می‌کند. حکایت‌ها و تمثیل‌های فرعی، به مثابه زیرشاخه‌های ریز و درشتی بر تنهٔ داستان اصلی می‌رویند و پیوسته شکل و ساختارِ هستهٔ مرکزی را پیچیده‌تر و انبوه‌تر جلوه می‌دهد تا بدان جا که دورنمای این ساختار مانند تودهٔ انباشته‌ای است که داستان اصلی در آن میان به چشم نمی‌آید (بیات، ۱۳۹۴: ۷). در میان آثار منظوم فارسی تنها *مثنوی معنوی* چنین ساختاری دارد. «هر صفحهٔ *مثنوی* را که باز کنید با یک یا چند آلیگوری روبه‌رو می‌شوید و بعضی آلیگوری‌ها اجزای یک آلیگوری بزرگ‌ترند و تمامی آن‌ها بر روی هم در خدمت یک آلیگوری ناتمام که همچون منظومهٔ خلقت تا بی‌نهایت گسترده‌است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۳۳). «در *مثنوی* مولانا به دلیل حاکم بودن منطق تجربیات عرفانی و گریز از منطق معهود داستان، تمثیل‌ها و حکایت‌های فرعی هر کدام موضوع و محتوی جداگانه‌ای به ذهن مخاطب می رسانند و ارتباط آن‌ها با تنهٔ اصلی داستان ناپیدا و ظریف می‌شود. تشخّص و برجستگی اجزای فرعی داستان سبب تعدد موضوع و پیچیده‌تر شدن

1. Allegor

طرح داستان و ایجاد هاله و فضای هنری در میان اجزای داستان می‌شود. آمیختن زبان روایی با توصیف‌های جذاب از احوال شخصیت‌ها و صحنه‌های داستانی، و آوردن بخش‌های تغزل‌گونه زبان و فضای شعر را به زبان و فضای غزل نزدیک‌تر می‌کند و همچنین بهره‌گیری از انواع تعلیق هنری در پاره‌ای داستان‌ها، هیئتی سخت رازآمیز و پیچیده به ساختار مثنوی می‌دهد (بیات، ۱۳۹۴: ۷). ساختار حکایات در مثنوی به گونه‌ای است که درون‌مایهٔ آن عمدتاً با تکثّر «نقاط کانونی» وسعت می‌یابد در این منظومه نقاط کانونی به تناسب موقعیت‌ها و ظرفیت‌های وسیعی که در مخاطب یا در ضمن حکایت به وجود می‌آید تکثّر پیدا می‌کند و کانون قصه مدام در حال زایش و تحول است؛ گو اینکه در دل دریای متلاطم و توفانی، موجی از دل موجی دیگر برمی‌خیزد. نمودهایی از این امواج را در عناوین منثور حکایات مثنوی بعینه می‌توان دید عناوینی که به اذعان بیشتر مولوی‌پژوهان برساختهٔ خود مولانا ست.

در اینکه مثنوی، ساختاری پریشان نمای و نوآیین دارد، تردیدی نیست؛ اما وی به هیچ وجه، به «بینش عام و شامل بر اثر ادبی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۲: ۵۵) بی‌اعتنا نبوده است؛ عنوان آفرینی وی برای حکایت‌های مثنوی به شکل‌گیری و بهینه‌شدن نظم گفتمانی نهفته در متن آن کمک شایانی کرده است. برخلاف برخی از مثنوی‌ها نظیر *«حدیقه‌الحقیقه»* که مصححان آن‌ها بر این عقیده‌اند که عناوینِ برساختهٔ فصول، در نسخه‌های مختلف بر پیچیدگی و بی‌انسجامی ساختار اصلی متن افزوده است (حسینی، ۱۳۸۲: ۱۳)، در مثنوی کارکرد اصلی این عناوین، رفع ابهام و توسعهٔ انسجام‌بخشی به پاره‌های متن اصلی است. در واقع، مولانا با تعبیه این عناوین در جست‌وجوی سامان‌دادن به نظام پیچیده‌ای است که از یک سو باید همچون یک کلیت سازوار به چشم بیاید و از سوی دیگر دستمایه‌های تنوّع، غنا و جامعیّت خویش را حفظ کند. تمهید عناوین منثور برای حکایت‌های منظوم متن اصلی مثنوی، مؤید این مطلب است که آفرینش این منظومه می‌تواند بر مبنای دو بعد اصلی آفرینش متن ادبی؛ یعنی«طرح‌وارهٔ اولیه»[1] و« طرح روای»[2] شکل پذیرفته باشد. با این تفسیر می‌توان ادعا کرد که مولانا، حدأقل برای رئوس مطالبی که برای عرضه‌کردن در هر نوبت

1. Fabula.
2. Syuzhet.

در نظر می‌گرفته، طرح‌وارهٔ از پیش تعیین شده‌ای در ذهن داشته که البته با «بسط روایی»آن، صورت نهایی حکایت را می‌آفریده است (برتنس، ۱۳۸۴: ۴۹- ۴۸) هرچند که بخش‌های فراوانی از مثنوی کاملاً ارتجالی و فورانی است؛ اما تأمل در عناوین منثور حاکی از آن است که چارچوب کلی حکایات در ذهن مولانا حضور داشته و وی با تکیه بر کانون معنایی آن‌ها، به تفسیر و بسط آن در پیشگاه مخاطبان پرداخته است.

خاتمه (پایان‌بندی) خاتمه‌سرایی هم بسان دیباچه‌سرایی یکی از نمودهای اصلی پیرامتن‌ها و از اجزای ساختاری بیشتر منظومه‌های فارسی است که بنا بر یک سنت ادبی در پایان بسیاری از مثنوی‌ها به صورت مستقل یا در ادامهٔ ابواب اصلی کتاب درج می‌شود. اگرچه پیرامتن خاتمه، عموما جزءِ محتوای اصلی منظومه‌ها نیست؛ اما پیوندهای عمیقی با فصول اصلی کتاب دارد و اطّلاعات ارزشمند مندرج در این بخش از مهمّترین و معتبرترین محل‌های رجوع پژوهشگران است. از آنجا که بیشتر منظومه‌های فارسی طرحی از پیش تعیین شده دارند و شاعر محتوای اصلی اثر را بر مبنای داستانی ازپیش موجود و در قالب ساختاری به هم پیوسته می‌سراید، فضای کمتری برای طرح مباحث جانبی در اختیار دارد از این رو پیرامتن اثر، بیشترین فضا را در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا حدیث نفس کند «شاعران بنا به دلایلی چون رعایت سنت ادبی، نیاز متن به پیرامتن و ایجاد فضایی برای پرداختن به مباحثی غیر از محتوای اصلی اثر و ارتقای جایگاه و اهمیّت آن، به خاتمه‌سرایی پرداخته‌اند. » (دهرامی، ۱۳۹۸: ۱). شاکلهٔ اصلی خاتمهٔالکتاب‌ها، در بیشتر مثنوی‌های مورد بررسی، نیایش و دعا، مباحث تاریخی نظیر نام، تاریخ و مدت زمان سرایش اثر، معرفی کتاب، شیوهٔ کار و تفسیر منظومه، بحث در پیرامون موضوعات اخلاقی و حکمی و در نهایت مدح ممدوح است و تنها مختص به ادبیات فارسی دورهٔ دری نیست، نمودهای عینی آن را می‌توان در بسیاری از متون پهلوی نظیر «یادگار زریران» و «خسرو قبادان و ریدک وی» هم دید. مثنوی‌های این دوره را بر حسب نوع پایان‌بندی که دارند می‌توان به سه دسته تقسیم نمود:

- برخی از آن‌ها خاتمه‌ای بسیار کوتاه و مختصر دارند و شاعر بی‌آنکه بابی مستقل برای آن در نظر بگیرد، در واپسین بیت‌های فصل پایانی منظومه، خاتمه را می‌آورد. این بیت‌های پایانی صرفاً، به خاطر رعایت سنت خاتمه‌سرایی در انتهای منظومه‌ها

می‌آید...؛

- نوع دیگری از مثنوی‌ها، خاتمه‌ای مستقل دارند؛ مثنوی‌های *«حدیقه‌الحقیقه»*، *«مخزن‌الاسرار»*، *«منطق‌الطیر»*، *«مصیبت‌نامه»*، *«الهی‌نامه»* و *«بوستان»* را می‌توان با کمی اغماض در این گروه جای داد. خاتمهٔ کتاب *«بوستان»* هم از آن جهت که رنگ‌وبوی جبرگرایی دارد قابل توجه است:

خدایا، به غفلت شکستیم عهد — چه زور آورد با قضا دست جهد؟
چه بر خیزد از دست تدبیر ما؟ — همین نکته بس عذر تقصیر ما
همه هرچه کردم تو بر هم زدی — چه قوّت کند با خدایی خودی
نه من سر زحکمت بِدر می‌برم — که حکمت چنین می رود بر سرم

(سعدی، ۱۳۷۵،باب ۱۰: ۳۸۰)

- نوع سومی از مثنوی های‌این دوره به ظاهر فاقد پایان بندی های معمول و رایج عصر خود هستند.

گر شود بیشه قلم، دریا مدید — مثنوی را نیست پایانی پدید

(مثنوی،۱۳۸۴: ۱۰۳/۲)

بنا برگفتهٔ فروزانفر «آخرین دفتر از *مثنوی* که ازحیث حکایت ناتمام می‌باشد، انجام سخن مولانا است و او از همان آغازِ نظم دفتر ششم، در نظر داشته که سخن را در همین جزو تمام کند و به پایان آرد بدان امید که اگر *«فیما بعد»* دستوری رسد، گفتنی‌ها را با بیانی نزدیک‌تر بگوید (فروزانفر، ۱۳۵۴: ۱۵۷) «همایی» در کتاب *«مولوی نامه»*، دفتر ششم را خاتمه و متمّم *مثنوی* دانسته است (همایی،۱۳۷۶، ۱۰۶۲). آخرین داستان *مثنوی* با توجه به شکل کامل آن در مقالات شمس (شمس تبریزی، ۱۳۹۶: ۲۴۶-۱۴۷)، ظاهراً ناتمام مانده است. فروزانفر، همایی، گولپینارلی و دیگر محققان، به شکلِ کامل این قصه در مقالات شمس، و ناتمامیِ آن در مثنوی اشاره کرده‌اند. (گولپینارلی، ۱۳۷۵، ۶۱۲). قدر مسلم این است که دفتر ششم پایان‌بخش مثنوی مولاناست: حضرت مولانا در همان دیباچهٔ دفتر ششم بیت ۳، بحث پایان‌یافتن مثنوی را به حسام‌الدین نوید می‌دهد:

پیشکش می‌آرمت ای معنوی — قسم سادس در تمام مثنوی

(همان:/۶ ب:۳)

در قصهٔ شهزادگان (دژ هوش‌ربا)، همان تک بیت معروفِ:

وان سوم، کاهل‌ترین هر سه بود　　صورت و معنی، به کلّی او ربود

(همان، ۶ / ب: ۴۸۷۶)

در شرح ماجرای برادر سوم، همه چیز را در مورد باقی داستان، برای مخاطبِ رازآشنا، به‌صورت کاملاً روشن مطرح می‌کند و مولانا با این کار از اتوماتیزه‌شدنِ اثر می‌پرهیزد. مولانا پس از آن‌که سرگذشت برادر بزرگتر را به طور مفصّل بیان می‌کند، در اقدامی تأمّل برانگیز، ابیاتی می‌آورد و تلویحاً خبر اختتام مثنوی را پیشاپیش اعلام می‌کند؛ بنابر این سرگذشت برادر کوچک، بیانگر اختتامیهٔ مثنوی و تمثیلی از روح معرفت‌طلب و به حق پیوسته‌ای است که به اقیانوس بیکران عشق الهی می‌پیوندد و دیگر مجالی برای گفت‌وگو و شرح و بسط باقی نمی‌گذارد:

این مباحث تا بدینجا گفتنی است　　هرچه آید زین سپس بنهفتنی است

هر خموشی که ملولت می‌کند　　نعره‌های عشق آن سو می‌زند

(مثنوی، ۶ / ب ۴۶۲۰- ۴۶۲۵)

حکایت «دژ هوش‌ربا» تمام ویژگی‌هایی یک داستان را در دل خود نهفته دارد. پایان این داستان غافل‌گیرکننده است و مخاطب از همان آغاز و یا حتی میانه‌های داستان، پایان آن را حدس نمی‌زند. اوج داستان در نقطهٔ پایانی آن کوتاه و به دور از هرگونه اطناب است. در کل مثنوی ساختاری پیچیده و سیّال دارد و بوطیقای روایت و قصّه، درآن، پیوسته شکل عوض می‌کند. بوطیقای مولانا در عرصهٔ «چگونه گفتن» نیز مبتنی بر تکرار ستیزی و ساختارگریزی و شکستن هنجارهای معمول روایت است. اینکه مشاهده می‌شود قصّه‌ای با مقدمه‌ای مفصّل آغاز، سپس در اوج حادثه و سربزنگاه قطع می‌شود، حاکی از این نوع نگاه مولاناست؛ چرا که او مخاطب خود را به خوبی شناخته و به او آموخته که اهدافی بس والا در پس قصه پنهان است. «تکرار که از لوازم ذاتیِ رمزگان زبان و مجموعهٔ کُدهای زبانی است خود به خود ملازم با اُتوماتیزه‌شدن است تمام شعرهای برجستهٔ تاریخ نمونه‌هایی از درافتادن و تعارض با اتوماتیزگیِ زبان‌اند؛ یعنی «روز مرگی زبان» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۶).

«فاروق حمید» (۱۹۹۹: ۴۹- ۲۷) می‌گوید محتوای صوفیانه *مثنوی* - که موضوع آن

واقعیت یگانه خداوندی را با هزاران جلوه در عالم نموده است - ایجاب می‌کند که صورت قصه‌ها نیز بی‌شمار باشد. اگر این نظر مولانا معتبر باشد که صوَر واقعیت، نهایت ندارد، آن‌گاه برای محاکاتِ واقعیت نیز بی‌نهایت امکان باید وجود داشته باشد و این ما را به این نتیجه‌گیری می‌رساند که صورت روایت مثنوی با امکانات محاکاتیِ بی‌نهایت مطابقت دارد و نیاز به «وحدت سازمند» متن ادبی منتفی است. از آنجا که روایت مثنوی با *تلوس*[1] عام، به معنایی که ریفاتره برای آن قایل است, پدید نمی‌آید، یگانه راهی که مولانا برای پایان‌دادن به روایت *مثنوی* در پیش روی داشته همان است که اختیار کرده است و الّا می‌بایست برای تمام‌کردن اثر خود تا ابد زنده بماند.

صورت از بی صورتی آمد برون — باز شد کِانّا الیه الرّاجعون
فکر ما تیری است از هُو در هَوا — در هوا کی پایَد آید تا خدا
هر نفس نو می‌شود دنیا و ما — بی خبر از نو شدن اندر بقا

(مولانا، ۱۳۸۴: ۱ / ب: ۱۱۴۱و ۱۱۴۳- ۱۱۴۴)

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر نظریهٔ پیرامتنیت «ژرار ژنت» به مثابه مدخلی برای تحلیل عناصر پیرامتنی، ساختار مثنوی‌های فارسی را از منظر: عنوان، دیباچه، ساختار هنری تنهٔ اصلی و پایان‌بندی بازخوانی کرده و به نتایج زیر دست یافته است:

- عنوان متون ادبی نقش کلیدی در شکل دادن به افق انتظارات مخاطب و تعامل او با متن ایفا می‌کنند. در میان مثنوی‌های مورد مطالعه، عنوان آثاری همچون «*حدیقهٔالحقیقهٔ*»، «*منطق‌الطیر*»، «*مخزن‌الاسرار*» و «*بوستان*» به شیوهٔ استعاری یا نمادین به محتوای اثر اشاره دارد، انتخاب این عناوین بیشتر بر اساس روح و پیام آن‌ها صورت گرفته و در بیشتر موارد سرایندگان در آغاز یا پایان مثنوی‌های خود که محملی برای شناختن بیشتر اثر و صاحب اثر است به نام آن اشاره کرده‌اند؛ اما *مثنوی* مولانا صرفاً بر مبنای فرم و ساختار آن نام‌گذاری شده‌است،که در نوع خود منحصر به فرداست؛ عنوان« *مثنوی*» علی‌رغم اینکه در بادی نظر اسمِ عامی بیش نیست؛ اما به حکم

1. Tellus

ضرب‌المثل «شَرفُ المکانِ بالمَکین» به یک اسم خاص تبدیل شده است.

- دیباچه به عنوان «نخستین پارهٔ متن»، مجلس اُنس نویسنده و خواننده است و مخاطب را به عنوان گیرندهٔ پیام در اولین گام‌های دریافت معنی همراهی می‌کند و او را در آستانهٔ ورود به دنیای خیال‌انگیز متن قرار می‌دهد. اگرچه عنوان دیباچه در چیدمان اثر بیانگر بخش‌های آغازین هر منظومه است؛ اما محتوای آن‌ها نشان می‌دهد که اغلب بعد ازسرایش متن اصلی سروده می‌شود. از این جهت دیباچه، عصارهٔ سخن آفرینندهٔ اثر است و به عنوان یک کارکردِ فعال، در فهم و تفسیر متن به خواننده یاری می‌رساند. دیباچهٔ بیشتر مثنوی‌های مورد مطالعه عمدتاً شامل مباحثی چون تحمیدیه، نعت رسول و صحابه، معراج‌نامه، آفرینش جهان، مدح ممدوح، سبب تألیف و بستر نهایی منظومه است. این مباحث غالباً با اندک تغییر و جابه‌جایی در گونه‌های مختلف منظومه‌ها دیده می‌شود. مولانا، پایه‌های طرح ناگزیرِ دیباچه‌نویسی را فرومی‌ریزد و طرح نوینی می‌افکند. سوای دیباچه‌های منثور در هر دفتر، در دفتر اول مثنوی، ما با پیشگویه‌ای مواجه می‌شویم که از همان آغاز، خواننده را درگیر متن می‌کند. در هیچ یک از مثنوی‌های این دوره چنین رابطهٔ تنگاتنگ و دو سویه بین نویسنده و مخاطب دیده نمی‌شود.
- بخش روایی و کانونی مثنوی‌های دورهٔ مورد مطالعه بسته به نوع آن‌ها متفاوت و متمایز از همدیگر هستند؛ اما آنچه مسلم هست این است که در مثنوی‌های تعلیمی به استثنای مثنوی معنوی عناصر پیرامتنی تا حد زیادی مشابه و به راحتی قابل‌تفکیک از کانون اصلی منظومه‌ها هستند و ارتباط چندان محکم و منسجمی با کانون اصلی و بخش روایی منظومه‌ها ندارند؛ اما شکل و ساختار مثنوی مولانا، کلاً متفاوت و چه‌بسا در تعارض با مثنوی‌های مقدم برخود می‌باشد. مولانا در آفرینش *مثنوی*، ساختارهای ویژه‌ای آفریده است و *مثنوی* او در مقایسه با آثار بزرگی چون «*حدیقه‌الحقیقه*» *سنایی* و «*منطق‌الطّیر*» عطار، الگوی یگانه‌ای دارد؛ اما در ژرف‌ساخت، تحت تأثیر همان گفتمانی است که سنایی و عطار، آثار بزرگ خود را در آن خلق کرده‌اند، تفکّر تمثیلی در واقع یکی از وجوه مشترک این آثار عرفانی است و بیشتر بدان جهت مورد استفاده قرار می‌گیرند که تجربه‌های عرفانی وابسته به امرِ قدسی را که ساختار مبهمی

دارند، به سادگی، تبدیل به تجربه‌های زبانی کنند؛ بنابراین فراوانی تمثیلات در آثار عرفانی به‌عنوان یک الگوی تصادفی نیست؛ بلکه وابسته به یک تفکّر تمثیلی است. اگرچه ریشه‌های این تفکّر در آثار تعلیمی به وفوردیده می‌شود؛ اما در آثار عرفانی همچون رسانه‌ای برای انتقال تجربه‌های انتزاعی، شهودی و معنوی است. رفتار غریب مولانا، در روایت‌پردازی، آغازگری و پایان‌بندی داستان‌ها باعث شده که مثنوی وی به یکی از سرآمدترین آثار ادبی جهان تبدیل گردد. ساختار صوری، شیوهٔ سرایش، آغاز نامتعارف، پایان ناتمام، ساختار زبانی، اسلوب روایی و شاکله‌های معنایی *مثنوی*، پیش‌فرض‌های ذهنی و زبانی خواننده و ساختارهای متعارف و آشنای او را برهم می‌ریزد. «این خلافِ عادت‌نمایی وستیز با انتظارات و تصورات مورد توقع خواننده که درساختار*مثنوی*، چه درروایت داستان‌هاوطرح اندیشه‌هاو چه در پیوندِ میان اجزاء آن به صورگوناگون در متن مثنوی منعکس می‌شود، خواننده *مثنوی* را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او سرگردان می‌کند و اورا از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دور می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۶۸– ۲۶۷).

- واپسین فصل منظومه‌های عرفانی گواه روزهای غربت و تنهایی سرایندگان آن‌هاست. حدیث نفس است؛ گفت‌وگوست، گفت‌وگو از خویش و با خویش است. بث‌الشکوی است، بستری است آماده و مهیا برای ستایش و ستودن از خود، و خدای خود. شاکلهٔ اصلی خاتمهٔ‌الکتاب‌ها، در بیشتر مثنوی‌های مدّنظر، نیایش و دعا، مباحث تاریخی نظیر نام، تاریخ و مدت زمان سرایش اثر، معرفی کتاب، شیوهٔ کار، تفسیر منظومه، بحث موضوعات اخلاقی و حکمی و در نهایت مدح ممدوح است. تردیدی وجود ندارد که اطّلاعات ارزشمند مندرج در این بخش از مهمّترین و معتبرترین محل‌های رجوع پژوهشگران است.

فهرست منابع

آلن ،گراهام، (۱۳۸۵)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیمان یزدانجو تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن* ، نسخه الکترونیکی؛ چ اول، کتاب اول، تهران: مرکز.

اخلاقی، اکبر، (۱۳۷۶)، *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار*، اصفهان، نشر فردا.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

برتنس، هانس، (۱۳۸۴)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، *دیدار با سیمرغ، تهران*: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۴)، *در سایهٔ آفتاب* (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)، تهران: سخن

تربیت، محمدعلی، (۲۵۳۵)، *مقالات تربیت*، به کوشش ح. صدیق، تهران: دنیای کتاب.

تقوی، محمد، (۱۳۸۵)، *قصه‌پردازی سنایی*، مجموعه مقالات مندرج در شوریده‌ای در غزنه، تهران، انتشارات سخن.

سنایی غزنوی ، مجدود بن آدم (۱۳۸۲)، *«حدیقهٔالحَقیقه و شریعهٔالطریقه»* به تصحیح و مقدمهٔ مریم حسینی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

_____، (۱۳۷۴)، *حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه*، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

حمید، فاروق، (۱۳۸۳)، «فنون قصه‌سرایی در مثنوی مولانا» ،ترجمهٔ عبدالرزاق حیاتی، *نامه فرهنگستان*، د ۶، ش۳.

سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۷۲)، *بوستان*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۵)، *بوستان*، به کوشش محمد خزائلی، تهران: خوارزمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۲). «نظر جرجانی در باب صورخیال»، *مجلهٔ نشر دانش*، شماره 3.

_____ (۱۳۸۸الف). «ساختار ساختارها»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ش ۶۵: صص ۷- ۱۴.

_____ (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس،(۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

رنه ولک وآوستن وارن، (۱۹۹۵)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

ریتر، هلموت، (۱۳۷۴)، *دریای جان*، مترجم عباس زریاب‌خویی و مهرآفاق بایبردی، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

صفوی، سیدسلمان، (۱۳۸۸)، *ساختار معنایی مثنوی معنوی*، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

صنعتی‌نیا، فاطمه (۱۳۶۹)، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار*، تهران: انتشارات زوار.

عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۸۶)، *منطق‌الطیر*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن. ــــــــــــــ(۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن. ــــــــــــــ (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ سوم، تهران: سخن.

دهرامی، مهدی، (۱۳۹۷)، «ساختار و محتوای آستانه‌سرایی در منظومه‌های‌فارسی»، *پژوهش‌نامه ادب غنایی*، ۶۶- ۴۷

ــــــــــــ ، (۱۳۹۸)، «سنت خاتمه‌سرایی در منظومه‌های فارسی و ساختار و محتوای آن، *ادب فارسی*، شماره ۹

فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۶۱)، *رساله در تحقیق و شرح زندگانی مولانا*، تهران: زوار.

ــــــــــــ، (۱۳۵۴)، *«زندگانی مولوی جلال‌الدین محمّد مشهور به مولوی»*، تهران: زوار.

فرخ نیا، مهین‌دخت، (۱۳۸۹)، «ساختار داستانی حکایت‌ها در حدیقهٔ سنایی». *کاوش‌نامه*، د ۱۱، ش ۲۱، صص ۳۹- ۶۰.

گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۶۳)، *مولانا جلال‌الدین*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ــــــــــــ (۱۳۸۲)، « *دوران آرامش و کمال در حیات مولانا»*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، درج در« *تحفه‌های آن جهانی»*، تدوین: دهباشی، علی ، تهران: انتشارات سخن.

گرین،کیت، (۱۳۸۳)، «*درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی»*، ترجمهٔ گروه مترجمان، ویراستار: حسین پاینده، تهران: روزنگار.

محجوب، محمد جعفر، (۱۳۸۲)، «*مثنوی‌مولانا جلال‌الدین»*، درج در« *تحفه‌های آن جهانی»*، تدوین: دهباشی، علی ، تهران: انتشارات سخن.

مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۸۴)، *مثنوی معنوی*، رینولد نیکلسون، با مقدمهٔ میرجلال‌الدین کزازی، تهران: سراب نیلوفر.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، ش ۵۶: صص ۹۸- ۸۳.

ناصرخسرو قبادیانی، (۱۳۵۷)، *دیوان اشعار*، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.

نصیری جامی، حسین، (۱۳۸۸)، «*بسم‌الله الرحمن الرحیم* «تأملی بر تأثیر اسلوب بیت آغازین مخزن‌الاسرارنظامی بر مقلدان»، *ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد*، د ۵، ش ۲۲: ص ۱۹- ۷.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، *مخزن‌الاسرار*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

هجویری، علی‌بن‌عثمان، (۱۳۸۲)،*کشف‌المحجوب*، تصحیح د. ژوکوفسکی، مقدمهٔ قاسم انصاری، تهران: چاپ گلشن.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس لوئیز (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Del Lungo, Andrea. (2003). *L'incipit Romanesque*, Paris: Seuil.

Demougin, Jacques. (1985). "*Dictionnaire historique",* thématique ET technique des littératures, Paris: Larousse.

Ferraiolo, William. (1996*)."Individualism and Descartes*", *Teorema*, vol. XVI/1, pp. 71-.68

Gérard, Genette. (1997). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestes*, Paris: Seuil

Genette, Gérard. (1987). *Seuils*, Paris: Seuil

Genette, G. & M. Maclean (1991). "Introduction to the Paratext". *New Literary History*. *Vol. 22. No. 2*. The Johns Hopkins University Press. pp. 261-272.

Mitterand, Henri. (1979). *" Les titres dans les romans de Guy des Cars "* in *Sociocritique*, Paris: Nathan.

References

Allen, Graham (2006), "Intertextuality", translated by Peyman Yazdanju, Tehran: Markaz Publishing.

Ahmadi, Babak (1991), "Text Structure and Interpretation", electronic version; 1st edition, Book 1, Tehran: Markaz Publications.

Akhlaghi, Akbar (1997), "Structural Analysis of Attar's Mantiq al-Tair", Isfahan: Farda Publications.

Akhovat, Ahmad (1992), "Syntax of Fiction", Isfahan: Farda Publications.

Bertens, Hans (2005), "Fundamentals of Literary Theory", translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Mahi Publications.

Pournamdaraian, Taghi (1996), "Meeting with Simorgh", Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Pournamdaraian, Taghi (2005), "In the Shadow of the Sun (Persian Poetry and Deconstruction in Rumi's Poetry)", Tehran: Sokhan Publications.

Tarbiat, Mohammad Ali (1976), "Educational Articles", edited by H. Sedigh, Tehran: Donyaye Ketab Publications.

Taghavi, Mohammad (2006), "Storytelling of Sanai", a collection of articles included in "Shourideh" in Ghazaneh, Tehran: Sokhan Publications.

Sanai Ghaznavi, Majdud bin Adam (2003), "Hadiqat al-Haqiqa wa Shirat al-Tariqah", edited and introduced by Maryam Hosseini, Tehran: University Press Center Publications.

Sanai Ghaznavi, Majdud bin Adam (1995), "Hadiqat al-Haqiqah wa Shirat al-Tariqah", edited by Modares Razavi, Tehran: Tehran University Press.

Hamid, Farooq (2004), "The Art of Storytelling in Rumi's Mathnawi", translated by Abdul Razzaq Hayati, Nameh Farhangestan, Vol. 6, No. 3.

Saadi, Muslih al-Din (1993), "Bustan", edited by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Kharazmi Publishing.

Saadi, Muslih al-Din (1996), "Bustan", edited by Mohammad Khazaeli, Tehran: Kharazmi Publishing.

Shafiei-Kadkani, Mohammad-Reza (1983), "Nazar-e Jorjani dar Bab-e Sur-e Khiyal" (Jorjani's View on Imagery), Nashr-e Danesh Journal, Issue 3.

Shafiei-Kadkani, Mohammad-Reza (2009a), "Sakhtare Sakhtarah" (The Structure of Structures), Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Issue 65, pp. 7-14.

Shafiei-Kadkani, Mohammad-Reza (2013), "Zaban-e Sher dar Nasr-e Sofiyeh" (The Language of Poetry in Sufi Prose), Tehran: Sokhan Publications.

Shamisa, Cyrus (1999), "Naqd-e Adabi" (Literary Criticism), Tehran: Ferdows Publications.

Wellek, Rene and Warren, Austin (1995), "Nazariyat-e Adabiyat" (Literary Theory), translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Ritter, Helmut (1995), "Daryaye Jan" (The Sea of Souls), translated by Abbas Zaryab-Khoie and Mehr Afaq Baybordi, Tehran: Elhodi International Publications.
Safavi, Seyed Salman (2009), "The Semantic Structure of the Spiritual Mathnawi", Tehran: Research Center for Written Heritage.
Sanatiniya, Fatemeh (1990), "Sources of Stories and Metaphors in Attar's Mathnawi", Tehran: Zovvar Publications.
Attar Nishaburi, Fariduddin (2007), "Mantiq al-Tayr", edited by Mohammad-Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan Publications.
Attar Nishaburi, Fariduddin (2007), "Mosibat-Nameh" (The Book of Affliction), edited by Mohammad-Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan Publications.
Attar Nishaburi, Fariduddin (2008), "Ilahi-Nameh" (The Book of God), edited by Mohammad-Reza Shafiei Kadkani, 3rd edition, Tehran: Sokhan Publications.
Dahrami, Mehdi (2018), "The Structure and Content of Astaneh-Sarayi in Persian Poems", Research in Lyrical Literature, pp. 47-66.
Dahrami, Mehdi (2019), "The Tradition of Khatmeh-Sarayi in Persian Poems and Its Structure and Content", Persian Literature, Issue 9.
Forouzanfar, Badi' al-Zaman (1982), "Risaleh dar Tahqiq va Sharh-e Zendegani-e Mowlana" (Treatise on Research and Explanation of Rumi's Life), Tehran: Zovvar Publications.
Forouzanfar, Badi' al-Zaman (1975), "Zendegani-e Molavi Jalal al-Din Mohammad Mashhur be be Molavi" (The Life of Rumi, Known as Molavi), Tehran: Zovvar Publications.
Farokhnia, Mahindokht (2010), "The Narrative Structure of Stories in Sana'i's Garden", Kavoshnameh, Vol. 11, No. 21, pp. 39-60.
Gulpinarli, Abdulbaqi (1984), "Mowlana Jalal al-Din" (Mowlana Rumi), translated by Towfiq Sobhani, Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.
Gulpinarli, Abdulbaqi (2003), "The Period of Tranquility and Perfection in Rumi's Life", translated by Tawfiq Sobhani, included in "Tuhfeh-haye An Jahani", edited by Ali Dehbashi, Tehran: Sokhan Publications.
Green, Keith (2004), "Darsnameh-ye Nazariye va Naghd-e Adabi" (A Handbook of Literary Theory and Criticism), translated by a group of translators, edited by Hossein Payandeh, Tehran: Roznegar Publications.
Mahjoub, Mohammad Jafar (2003), "Mathnawi-e Molana Jalal al-Din" (The Mathnawi of Molana Jalal al-Din), included in "Tuhfeh-haye An Jahani", edited by Ali Dehbashi, Tehran: Sokhan Publications.
Mowlavi, Jalal al-Din (2005), "Mathnawi Ma'anavi", translated by Reynold Nicholson, with an introduction by Mirjalal al-Din Kazzazi, Tehran: Sarab-e Niloufar.

Namvar-Motalagh, Bahman (2007), "Trantextuality of Studying the Relationships between a Text and Other Texts", Journal of Humanities Research, No. 56, pp. 83-98.

Nasir Khusraw Qubadiani, (1978), "Diwan-e Ash'ar", edited by Mojtaba Minovi and Mehdi Mohaqeq, Tehran: Islamic Studies of McGill University.

Nasiri Jam'i, Hossein (2009), "In the Name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful: A Reflection on the Influence of the Opening Verse on Imitators in Makhzan al-Asrar", Persian Literature, Journal of Ferdowsi University of Mashhad, Vol. 5, No. 22, pp. 7-19.

Nizami Ganjavi, Elias ibn Yusuf (2009), "Makhzan al-Asrar", edited and annotated by Hassan Vahid Dastgerdi, with the collaboration of Saeed Hamidian, Tehran: Qatreh Publications.

Hujwiri, Ali ibn Uthman (2003), "Kashf al-Mahjub", edited by Dr. Jukovski, with an introduction by Qasem Ansari, Tehran: Golshan Publications.

Jørgensen, Marianne and Louise Phillips (2010), "Theory and Method in Discourse Analysis", translated by Hadi Jalili, Tehran: Nashr-e Ney.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature
ALZAHRA UNIVERSITY JML

Journal of Mystical Literature, Vol. 15, No. 34, 2023
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.101-139

Morphology of Didactic and Mystic Masnavis Based on Literary Traditions (From the Beginning to the End of the 7th Century AH)[1]

Rahman Moshtaghmehr[2]
Yadollah Nasrollahy[3], **Ali Hajizadeh**[4]

Received: 2023/04/27
Accepted: 2023/07/05

Abstract

The history of Persian literature owes the immortality and influence of its pure didactic and mystical topics in its various forms to the form of "masnavi" poetic genre. Masnavi structure stands as one of the most extensive forms of Persian poetry due to its distinctive feature in rhyming, witnessing the creation of some of the greatest literary masterpieces in the Persian language. The most effective approach to understand and fully comprehend these compositions and to articulate the points of divergence and commonality among them, is to delve into their form and structure. This research undertakes the examination of the external aspects of masnavis from the studied period and delves into the internal exploration of these collections, focusing on their form and structure. Accordingly, the text (the central core) and paratexts (preface and conclusion) of long didactic and mystical masnavis until the end of the seventh century AH are discussed and analyzed. The purpose of this article is to examine the form and shape prevailing in the text and paratext of long didactic and mystical poems in terms of their adherence to the literary traditions of the poets' era. The authors, recognizing that literary works, as integrative discourses, presupposes the existence of a beginning, middle, and end, endeavor to examine the functions of paratextual elements in seven didactic and mystical masnavis (*Hadigat al-Hadigat*, *Makhzan al-Asrar*, *Manteq-o-tteyr*, *Mosibat-Nameh*, *Ilāhī-Nāma*, *Bostan and Masnavi*). Through the examination of these paratexts, the authors aim to highlight the functions envisioned for the use of these elements and articulate the unique features of Rumi's *Masnavi* as the exemplar of masnavis.

Keywords: Morphology, Didactic and mystical masnavis, Literary traditions, Text, Paratext.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2023.43770.2471
2. Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
Email: r.moshtaghmehr@azaruniv.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
Email: nasrollahi@azaruniv.ac.ir
4. PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azarbaijan,Tabriz, Iran. (Corresponding Author).
Email: a.h51911178@gmail.com
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997