نقش عناصر پیرامتنی در توسعهٔ دریافت و فهم متن مثنوی

ابراهیم سلیمی کوچی*
دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه اصفهان،
اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۰۸، تاریخ تصویب: ۹۶/۰۳/۲۷)

چکیده

پیرامتن‌ها آستانه‌های ورود به جهان متن‌اند و از این‌رو در زمرهٔ شاخص‌های کلیدی فهم و دریافت متن به شمار می‌روند.

به عقیدهٔ ما، عناصر پیرامتنی کتاب مثنوی معنوی دربرگیرنده، تداوم‌بخش و تکمیل‌کنندهٔ متن کانونی مثنوی محسوب می‌شوند. این عناصر به خوبی از عهدهٔ ایفای مسلّم‌ترین نقش پیرامتن یعنی تحقّق و تکمیل معنای متن اصلی برآمده‌اند. عناصر پیرامتنی مثنوی معنوی، آشکارا در جهت سامان دادن به ساختار و کلیّت روایت و ایجاد همپیوندی و تناسب بین دیگر اجزای متن پریشان‌نمای آن به کار گرفته شده‌اند. در واقع حضور پیرامتن‌ها در کتاب مثنوی، نوعی مکانیسم جبران برای گسسته‌واری روساختی متن آن به شمار می‌رود. از سوی دیگر این عناصر پیرامتنی عرصهٔ تحقق گفت‌وگویی راستین میان مؤلف و مخاطب و نشانهٔ روشنی از عنایت مولانا به نقش چشمگیر مخاطب در معناآفرینی متن است. بنابراین مجموعهٔ این عناصر پیرامتنی نه تنها در دریافت و فهم متن مثنوی تأثیر قابل اعتنایی دارند، بلکه عموماً در فرایند معناسازی و مشارکت فعال خواننده، نقش برجسته‌ای پیدا می‌کنند.

مقالهٔ حاضر در پرتو بررسی عناصر پیرامتنی این کتاب نظیر دیباچه‌ها، عناوین منثور و پیش‌گویه مثنوی، کارکردهای متصوّر برای به‌کارگیری پیرامتن توسط مولانا را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: مثنوی معنوی، مولانا، پیرامتنیت، مخاطب، قرارداد خوانش.

* E-mail: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir

مقدّمه

در رویکردهای نقد ادبی معاصر نظیر ساختارگرایی، صورت‌گرایی و مطالعات روایت‌شناختی که عموماً کلیت سازوار و نظام‌مند اثر ادبی را مورد توجه قرار می‌دهند، عناصر پیرامتنی در زمرهٔ شاخص‌های اصلی فهم و دریافت خواننده از متن به شمار می‌روند. بسیاری از نظریه‌پردازان این رویکردهای تحلیلی حداقل بخشی از تحقّق معنای متن را که خود واجد فضایی خودبسنده و دلالت‌شناختی است (هامون، ۱۹۷۵: ٤٩٥) وابستهٔ به حضور فعال و مؤثر عناصر پیرامتنی می‌دانند. از سوی دیگر، بازاندیشی‌های صورت گرفته در آموزه‌های هرمنوتیک نیز بر توجّه به کلیت متن برای فهم و دریافت دلالت‌های آن تأکید بسیار می‌کنند. از این‌رو، بسیاری از نظریه‌پردازان نقد ادبی معاصر کوشش‌هایی را که برای فهم متن صورت می‌پذیرد، بدون توجّه عمیق به شاکلهٔ درونی و بیرونی شکل‌گیری معنا در متن، ناکارآمد می‌دانند (شلایرماخر، ۱۹۹۸: ۲۸-۲۹).

گسترش روزافزون مطالعات ساختگرا و تثبیت مبانی نظری نقدهای تکوینی و نشانه‌شناختی، اهمیت و رونق مطالعات پیرامتنی را دوچندان کرده است. ژرار ژنت (۱۹۸۲: ۷) با بسط و نظام‌مند کردن مفاهیم برآمده از آراء نظریه‌پردازانی همچون ژولیا کریستوا و رولان بارت، برای تبیین هر نوع رابطه میان یک متن و متن‌های دیگر و یا واحدهای متنی دیگر اصطلاح ترامتنیت (transtextuality) را برگزیده و آن را به پنج مقوله تقسیم کرده است: بینامتنیت (intertextuality)، سرمتنیت (architextuality)، فرامتنیت (metatextuality)، بیش‌متنیت (hypertextuality) و پیرامتنیت (paratextuality). از این میان، پیرامتنیت برخلاف مقوله‌های دیگر که به طور کلی به رابطهٔ یک متن و متن‌های مرتبط با آن می‌پردازند، عموماً به رابطهٔ یک متن و پیرامتن‌های پیوسته و یا گسسته خود آن متن می‌پردازد. در واقع پیرامتنیت به بررسی همپیوندی اجزای غیرمتنی که به هر روی با متن اصلی ارتباطی ارگانیک و مکمل دارند، می‌پردازد.

پیرامتن‌ها آستانه‌های ورود به جهان متن‌اند. ژنت در کتاب *آستانه‌ها* که دربرگیرندهٔ بسیاری از نظریات او در باب مطالعات پیرامتنی است، اثر ادبی را واجد یک متن کانونی و مجموعه‌ای از متون پیرامونی می‌داند که این متون پیرامونی به نوبه خود دروازه‌های ایجاد ارتباط با متن اصلی‌اند (ژنت، ۱۹۸۷: ۷). در واقع پیرامتن‌ها دست‌آویزهایی هستند که نمی‌توان آن‌ها را به صراحت و با اتقان بخشی از متن اصلی تلقی کرد، اما به هر روی دربرگیرنده، تداوم‌بخش و تکمیل‌کننده متن کانونی‌اند (همان: ۸). از دیدگاه ژنت، پیرامتنیت، حاصل‌جمع مجموعه‌های

پیرامتنی درون‌متنی و برون‌متنی است (ژنت، ۱۹۸۳). پیرامتن‌های درون‌متنی گونه‌های فراوانی از قبیل عنوان کتاب، عناوین فرعی، پیشکش‌نامه، پیشگفتار، دیباچه، پی‌نوشت‌ها، طرح روی جلد و فصل‌بندی‌ها و پیرامتن‌های برون‌متنی مواردی نظیر تبلیغات رسانه‌ای را در بر می‌گیرند.

ما در این نوشتار به بررسی عناصر پیرامتنی پیوسته در کتاب *مثنوی معنوی* می‌پردازیم. به عقیدهٔ ما، عناصر پیرامتنی این کتاب بزرگ، اعم از دیباچه‌های دفاتر شش‌گانه، عنوان حکایت‌ها و سرفصل‌های منثور پراکنده در متن، خود «رساله‌ای جداگانه» است (موحّد، ۱۳۸۲: ۸۰۳). در این نوشتار، مراد ما از پیرامتنیت ، عناصر درون‌متنی است و بنابراین بررسی پیرامتنیت پیوستهٔ این کتاب را مطمح نظر قرار داده‌ایم. در واقع آنچه مورد تحلیل قرار گرفته، از مقولهٔ عناصر پیرامتنی پیوسته به شمار می‌رود و بنابراین بی‌واسطه و مستقیم با متن کانونی *مثنوی* همپیوندی دارد و از مسلّم‌ترین ویژگی‌های پیرامتن یعنی «کمک به تکمیل معنای متن اصلی» برخوردار است. از این‌رو، این عناصر پیرامتنی درونی و پیوسته با متن اصلی رابطهٔ همنشینی و هم‌زمانی دارند و حتی می‌توان چنین گفت که با آن یکی انگاشته می‌شوند و پاره‌ای از آن به حساب می‌آیند.

بررسی عناصر پیرامتنی *مثنوی معنوی*

۱. نام مؤلف و عنوان کتاب

نام یک آفرینشگر ادبی و یا هنری از عوامل مهم رغبت‌انگیزی در مخاطبان است. نام مؤلف عموماً یادآور و بازگوکنندهٔ مجموعه باورها و دیدگاه‌های یک فاعل شناسا (subject) است. در تاریخ فرهنگی غرب، صبغهٔ قابل اعتنای نام مؤلف بخصوص از زمان مطرح شدن و بسط یافتن فلسفه دکارتی که فردیت آدمی را بیش از پیش مطمح نظر قرار می‌داد (فرایلو: ۱۹۹۶)، مورد توجّه جدی قرار گرفت.

در مطالعات فرهنگی و ادبی معاصر، عنوان یک اثر ادبی و هنری مورد مطالعه و بررسی شاخه مستقلی به نام «عنوان‌شناسی» قرار گرفته است (میتران، ۱۹۷۹: ۹۰). عنوان یک اثر چه به وسیله خود مؤلف ارائه شده باشد و چه دیگران آن را تعیین کرده باشند، از شناخته‌شده‌ترین عناصر پیرامتنی متن ادبی و هنری محسوب می‌شود. البته آنچنان‌که امروزه عنوان را از عناصر مهم یک اثر به شمار می‌آورند، در گذشته برخی مؤلفان اهمیت چندانی برای آن قائل نبوده‌اند. از همین روست که بعضی از کتاب‌های مهم تمدن‌های مختلف هیچ گاه به وسیلهٔ پدیدآورندگان آن‌ها نام‌گذاری نشده‌اند.

در نگاه اول، عنوان *مثنوی* حتی با صفت «*معنوی*» عنوانی صریح است و معانی ضمنی چندانی ندارد. اگرچه همان‌طور که می‌دانیم نام *مثنوی* همچون نام پدیدآورنده‌اش «مولانا» به تبعِ آوازهٔ بلندی که در عالم یافته‌اند، به نوعی اسم خاص و منحصربه‌فرد تبدیل شده است، اما به هر روی، عنوان این کتاب، عنوانی صریح و توصیفی است که در بدایت امر و در نسبت بی‌واسطه‌ای که با متن کتاب می‌یابد، تنها به توضیح پاره‌ای از عناصر فرمی، سبکی و نیز نوع ادبی متن می‌پردازد. نباید از یاد برد که انتخاب یک عنوان تصریحی و یا ضمنی، در هر حال وابسته به مختصات فضای فرهنگی و اجتماعی جامعه هدف است. برای مثال در روزگار ما و با توجّه به تفوق نگرش‌های مبتنی بر مشارکت فعال خواننده در عمل خوانش و معناآفرینی متن، رغبت بیشتری به انتخاب عناوین ضمنی و ابهام‌آمیز وجود دارد. بنابراین در نگاه اول، مولانا یکی از عام‌ترین نام‌های ممکن را برای کتاب خویش برگزیده است. گویی مؤلف برای انتخاب نام اثر خویش، خود را در چنبرهٔ هیچ تنگنایی قرار نداده است: «*مثنوی* نامی دیگر جز قالب شعری خود ندارد» (گولپینارلی، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

مولانا خود نام *مثنوی* را بر این کتاب نهاده است و در دیباچه به طور مبسوط دربارهٔ این کتاب سخن گفته است: «هذا کتاب المثنوی و هو اصول اصول اصول الدین، فی کشف اسرار الوصول و الیقین و هو فقه الله الاکبر و شرع الله الازهر و برهان الله الاظهر، مَثَلُ نُورِهِ کَمِشکاة فیها مِصْباحٌ...». این در حالی است که دیگر آثار او چنین سرنوشتی نداشته‌اند. برای مثال نامِ آثاریِ نظیر *فیه‌مافیه* را که صورت تنقیح‌یافته، ویراسته و تثبیت شدهٔ گفتارهای اوست، گردآورندگان بر آن‌ها نهاده‌اند. همچنان‌که حسین الهی قمشه‌ای معتقد است: «*فیه‌مافیه* مجموعهٔ مقالات و تقریرات مولاناست که به تدریج به دست بهاءالدین یا دیگر مریدان تحریر شده و از نظر مولانا گذشته است. تدوین کامل کتاب و نام‌گذاری آن به *فیه‌مافیه* و القابی چون اسرار جلالیه و مقامات بعد از وفات مولانا صورت گرفته است» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۹).

از این‌رو انتخاب نام *مثنوی* از این منظر نیز توجیه‌پذیر است که مولانا خود را هرگز در مضیق الفاظ اسیر نمی‌کند و دستخوش تنگنای نام‌ها نمی‌شود. دلتنگی او از نابسندگی و ناتوانی الفاظ در بیان تجربه‌های به وصف‌نیامدنی‌اش را در جای‌جای *مثنوی* می‌توان دید. به راستی چه نامی می‌تواند رشحه‌ای از آن دریای ژرف و شگرف را بیان کند و یا توضیح و تفسیری درباره پدیدآورندهٔ آن که «خود علم را فروهشته است و به معلوم رسیده است»، ارائه دهد؟

مولانا در دیباچهٔ هر دفتر نام *مثنوی* را تکرار می‌کند. اما در متن کتاب، آن را به نام‌های دیگر هم می‌خواند. مثلاً، *حسامی‌نامه* در دفتر ششم. (۶/۲) امروز اما نام *مثنوی* همچون لقب

سرایندهٔ آن، چنان آوازه‌ای عالمگیر یافته است که این دو واژه در تلقی‌های عمومی و رایج دیگر از مقولهٔ اسامی عام خارج شده‌اند. بنا به گفتار نجم‌الدین طشتی: «پیش از این سه چیز عالم عام بود، چون به مولانا رسید خاص شد. هر عالمی را مولانا می‌خواندند. مثنوی نام قالبی از شعر بود و هر گورخانه‌ای را تربت می‌گفتند. ولی وقتی امروز مولانا می‌گویند، منظور جلال‌الدین محمد است، *مثنوی* نام کتاب اوست و تربت آرامگاه او را گویند» (گولپینارلی، ۱۳۸۲، ۱٦۷).

۲. پیشکش‌نامه و دیباچه

کتاب *مثنوی معنوی* نه به شکل واقعی و نه نمادین، پیشکش‌نامه ندارد. البته آنچنان که می‌دانیم مولانا این کتاب را به قصد فراهم آوردن تحفه‌ای شایان برای مریدان نگاشته است و در آن بارها در تجلیل از بزرگان و یاران شفیقی همچون «حسام‌الدین چلبی» و «صلاح‌الدین زرکوب» داد سخن داده است. 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 پیشکش 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.

دیباچهٔ دفتر اول که به نوعی پیشگفتار هر ٦ دفتر *مثنوی* است، در مقایسهٔ با دیگر آثار منظوم و منثور ادبیات فارسی که عموماً با مقدماتی نظیر حمد خداوند، نعت اولیای الهی و ستایش قدرتمندان زمان و یا سبب‌های نگارش کتاب شروع می‌شوند، دارای چنین تمهیداتی نیست (محجوب، ۱۳۸۲: ٤٤٦). همچنان‌که مؤخرهٔ تمام و قطعی نظیر خاتمه‌های مرسوم و معمول آثار روزگار خود ندارد: متن کتاب به ناگاه در میانهٔ حکایت «وصیت کردن آن شخص که بعد از من او برد مال مرا از سه فرزند من که کاهل‌تر است» (دفتر ششم) به پایان می‌رسد.

دیباچهٔ *مثنوی* که همان مقدمهٔ دفتر اول آن است، همچون مقدمه‌های پنج دفتر دیگر به دست خود مولانا تقریر یافته است. همچنان‌که در حاشیهٔ سمت راست دیباچه نسخه قونیه این‌چنین آمده است: «نقل از دستخط مبارک حضرت مولانا قدس الله بسره العزیز» و در حاشیهٔ چپ هم این‌چنین نگاشته‌اند: «از قلم حضرت مولانا خداوندگار قدس الله سره العزیز» (گولپینارلی، ۱۳۷۱: ۲۰). از آنجا که این دیباچه در خود اثر قرار دارد، یک پیرامتن پیوسته و درون‌متنی است. اما در عین حال از آنجا که بیان مواضع حکمی و حتی فلسفی این متن را در

خود دارد، دارای دو کارکرد پیرامتنی و فرامتنی است. در واقع این دیباچه که بـه نقـد و تفـسیر متن نیز پرداخته و دارای ارجاعات خاص به متن است، واجد ویژگی‌های فرامتنی نیـز هـست. بنابراین از آن‌رو که فرامتن یک واحد متنی است که کمابیش به نقد متن اصلی می‌پـردازد، ایـن دیباچه می‌تواند با حفظ جایگاه پیرامتنی، ویژگی‌های فرامتنی نیز بـه خـود بگیـرد (بهرامعلیـان، ۱۳۸٦: ۵۳).

مولانا جلال‌الدین در مثنوی، بیش از آثار دیگر با عنایت به قابلیت‌های مخاطبان عام سـخن گفته است و مثنوی را عمدتاً به قصد فراهم آوردن توشه‌ای کـه همگـان بتواننـد از آن بهـره‌ای ببرند، پدید آورده است. تدوین دیباچه‌های دفاتر ششگانه که عموماً کارکرد تبیینی و توضـیحی دارند، مؤید همین مطلب است. خود مولانا در مثنوی می‌گوید: «چون که کوته مـی‌کـنم مـن از رشد / او به صد نوعم به گفته می‌کشد» (۲۰۷٦ /٤) سپهسالار از قول او نقل می‌کند که: «بعد از ما مثنوی شیخی کند و مرشد طالبان گردد». (موحد، ۱۳۸۲: ۸۱٦) بافت روایی این دیباچه‌ها هم که از میراث سرآمد ادبیات تعلیمی صوفیانه به زبان فارسی و عربی است، بـر ایـن امـر صـحه می‌گذارد.

توجّـه بـه نقـش مخاطـب از دیربـاز و حـداقل از دورهٔ نئوکلاسیسیـسم کـه نظریـه‌هـای تعلیم‌گرایانه در ساحت ادبیات و هنر مطرح شدند، مورد توجه جدی قرار گرفته‌انـد (جعفـری، ۱۳۷۸: ۲۷۹). بعدها باختین فرایند ادراک از طریق زبان را تماماً پیرو منطق گفتگـویی مؤلـف و مخاطب در نظر می‌گیرد. گویی، دیباچه‌های مثنوی «به روشی مکالمـه‌ای» موضـوع خـود را بـا مخاطب در میان می‌گذارند (باختین، ۱۳۸۷: ۳٦۹).

آنچنان که می‌دانیم «پیشگفتار را برای آن می‌نویسند که بستر گسترده‌تری را که مـتن در آن قرار دارد، معرفی کنند. پیشگفتار به خواننده می‌گوید متن چگونه شکل گرفتـه و چگونـه آن را باید خواند. [...] پیشگفتار غالباً دستورالعملی برای خوانـدن مـتن ارائـه مـی‌کنـد» (یورگنـسن، ۱۳۸۹: ۱۳). واقعیت این است که در مثنوی، راوی–هر که هست– مخاطب را در کانون توجـه متن قرار می‌دهد. واژه واژه دیباچه‌های مثنوی «به سوی مخاطب جهت‌گیری می‌کند، یعنـی بـه سوی کسی که ممکن است مخاطب باشد» (هارلند، ۱۳۸۲: ۲۵۳). همین که در این دیباچـه‌هـا، راوی ناگهان مخاطب را گیرندهٔ مستقیم سخن خود قلمداد می‌کند، یکی از مصادیق توجّه بافت روایی این دیباچه‌ها به مخاطب است (تیـسون، ۱۹۹۹: ۱۷٤). دیباچـهٔ دفتـر آغـازین مثنـوی از همان لحظهٔ نخست، مخاطب را به تأمل در باب پیوند راوی با خویش و یا «مخاطـب روایـت» مثلاً حسام‌الدین چلبی برمی‌انگیزد (سل، ۲۰۰۰: ٤٦). مخاطب از همان قـدم نخـستین بـا راوی

روبه‌رو شده و به نوعی در می‌یابد که راوی نیز به او بی‌التفات نیست. گویی مولانا بر او نهیب می‌زند که گوش فرا دهد و دل در گرو متنی که پیش رو خواهد داشت، بنهد. خواننده خود را به ناگاه آماج خطاب پرطنین راویی می‌بیند که تمام ذهنیت مخاطب را برای شریک شدن در جهانی از معانی، آماده می‌خواهد. شاید از همین روست که 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. مولانا به عنوان آفرینشگر متن، به قول امبرتو اکو، خواننده‌ای مفروض را در نظر می‌گیرد که می‌تواند پیام او را بخواند و از رمزهای متن او پرده برگیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷). در واقع مولانا به «ادراک فعّال» مخاطبِ ناآشنای خویش اطمینان می‌کند و در شکل‌گیری «ادراک راستین» که محصول تعامل فعّال او با خواننده است، مدد می‌رساند (باختین، ۱۳۸۷: ۳۷۲).

۳. پیشگویه

پیش‌گویه یک متن ادبی همواره در معناآفرینی متن نقش اساسی دارد (بارت، ۱۹۸٤: ۳۱۳–۳۲۵). اگر ابیات آغازین دفتر اول مثنوی یعنی هجده بیتی را که مولانا به دست خویش نگاشته و در جواب تقاضای مریدان به آنها داده است، به مثابهٔ پیش‌گویه (incipit) تمام دفترهای این متن منظوم در نظر بگیریم، باید اذعان کرد که ظرفیت‌های معنایی این پیش‌گویه با تمام مدلول‌های متنی که تا پایان دفتر ششم ادامه پیدا می‌کند، ارتباط می‌یابد.

این «نخستین پارهٔ متن» (دموگن، ۱۹۸۵: ۷۵۷) که خواننده را در اولین گام‌های دریافت معانی متن همراهی می‌کند، در حکم دروازه‌ای است که خواننده را در «آستانه ورود به دنیای خیال‌انگیز متن» قرار می‌دهد (دل لونگو، ۲۰۰۳: ۵۱). اگر با یاکوبسن موافق باشیم که هر متنی واجد کارکردهای ارتباطی و پیام‌رسانی است (یاکوبسن، ۱۹۷۷: ۷۷)، در این صورت پیش‌گویه مثنوی را باید اولین نقطه تلاقی حضور مؤثر فرستندهٔ پیام (مولانا) و گیرندهٔ آن (خواننده مثنوی) دانست. وجود چنین کارکرد ارتباطی این هجده بیت نخستین را که به «نی‌نامه» شهرت یافته است، به یکی از مهمترین گام‌های مثنوی‌پژوهی و مولاناشناسی تبدیل کرده است. از همین‌روست که تمامی مفسّران و شارحان مثنوی این پیش‌گویه را عصاره و چکیدهٔ تمام‌عیار متن مثنوی دانسته‌اند. 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 را که خواننده باید از این متن داشته باشد، با او در میان می‌گذارد.

مولانا که البته به هیچ روی در چنبرهٔ تنگنای الفاظ و قالب‌بندی‌های بیانی و روایی گرفتار نمی‌شود، به خوبی دریافته است که معرفی آشنایی‌آفرین و ابهام‌زدایانه دغدغه‌هایی که قرار است در *مثنوی* با خواننده در میان بگذارد، ضمانت‌بخش تداوم ارتباط خواننده با متن او خواهد بود. به راستی که او از این طریق به آماده‌سازی ذهنیّت و ادراک خواننده برای ورود به جهان معناهای *مثنوی* پرداخته است.

در واقع «نی‌نامه» دعوتی است صریح به دنیایی که رئوس درونمایه‌ها 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.

برای خود مولانا نیز این پیش‌گویه نمونهٔ موقعیت رازآمیزی است که هر آفرینشگر ادبی و هنری با آن مواجه خواهد شد. گویی او نیز همچون دیگر اصحاب حکمت و قلم، بر سر دوراهی تردیدآلود گفتن یا نگفتن و سرودن یا نسرودن قرار گرفته است. به تعبیر لویی آراگون، گویی او نیز در برابر انتخاب هول‌انگیز میان گفتن و خاموش‌ماندن، میان آفریدن و سترون ماندن و میان هستی و نیستی مردد مانده است (آراگون، ۱۹۸۱: ۹۱). از این روست که «نی‌نامه» که پیش‌گویه متن *مثنوی* است، بیش از هر عنصر پیرامتنی دیگر، خواننده را در پیشگاه «مولانا جلال‌الدین بلخیِ نویسنده» قرار می‌دهد. در برابر این آستانه ورود به متن، خواننده به خوبی درمی‌یابد که تنها پنجرهٔ ورود به جهان مؤلف و غرقه شدن در گفتمان او همین هجده بیت نخستین است. «نی‌نامه» به خوبی از عهدهٔ اشتیاق‌انگیزی و سؤال‌آفرینی نزد خواننده بر می‌آید و او را در چنبرهٔ پرسش‌هایی قرار می‌دهد که احتمالاً پاسخ آن‌ها را در متن اصلی خواهد یافت.

صبغهٔ گفتگوگرایانه «نی‌نامه» حس کنجکاوی و پرسشگری خواننده را از همان بیت آغازین («بشنو از نی چون حکایت می‌کند») برمی‌انگیزد. در «نی‌نامه» معرفی فهرست‌وار آنچه قرار است گفته شود، پیش روی خواننده قرار می‌گیرد. «نی‌نامه» در پرتو گفتمانی که مولانا مخاطب را در آن سهیم می‌کند، معانی بنیادی متنی را که بلافاصله پس از پیش‌گویه آغاز خواهد شد، به خواننده نوید می‌دهد (دل لونگو، ۲۰۰۳، ٦۱). از این منظر، کارکرد دیگر این پیش‌گویه توصیف و آگاهی‌بخشی در باب ارکان اصلی محتوای متن است (ژوو، ۲۰۰۱: ۱۹). این کارکردِ معطوف به اطلاع‌رسانی به نوبهٔ خود گذرگاهی ارتباطی بین جهان خواننده و جهان روایی متن پدید می‌آورد که خوانایی متن را سهولت می‌بخشد (قویمی، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

از سوی دیگر، «نی‌نامه» پیش‌گویه‌ایست که از پرداختن به «قرارداد خوانش[1] که نوعی توافق ضمنی نزد خواننده و مؤلف است، غافل نمانده است. اگرچه همان‌طور که ژنت معتقد است «این قرارداد بیش از آنکه برای خواننده تعهد ایجاد کند، آفرینشگر اثر را در چارچوب پاره‌ای از الزامات قرار می‌دهد» (ژنت، ۱۹۸۲: ۹-۱۰)، قرارداد خوانش مطرح شده در «نی‌نامه» در پرتو گزاره‌هایی که رئوس کلی محتوای *مثنوی* را در فضایی اعتمادبرانگیز و گفتگوگرا برای خواننده بازگو می‌کنند، صورت پذیرفته است.

این پیش‌گویه موجز و در عین حال جامع، نقشِ اعتمادآفرینی و اطمینان‌بخشیِ به خواننده را نیز به خوبی ایفا می‌کند. مولانا با دعوت خواننده به گام نهادن در وادی محرمان و رازآشنایان دریای *مثنوی*، آغوش دوستی و مهر و اعتماد می‌گشاید و در عین حال انتظارات خویش را از خواننده به او گوشزد می‌کند. گویی می‌خواهد به این نکته اذعان کند که اگرچه تصمیم بر این دارد که راز خویش را با خواننده در میان بگذارد، اما خواننده نیز به نوبهٔ خود باید مستعد و پذیرای حقیقت‌جویی و رازدانی باشد. این دعوت به همدلی و همنوایی، خواننده آگاه را از ابتلای به عارضهٔ «تعلیق خودخواسته دیرباوری»[2] (کلریج، ۱۹۶۵: ۱۶۹) مصون می‌دارد و او را برای پذیرش و دریافت آنچه در *مثنوی* خواهد آمد، آماده می‌سازد.

این پیرامتن که در سرلوحهٔ کتاب *مثنوی* قرار گرفته است، اگرچه به شیوهٔ نغز و هوشیارانهٔ آغاز نمودن یک متن از میانهٔ آن و بدون پرداختن به تمهیدهای توصیفی[3] صورت گرفته است، در «فهم پیشین کلیت متن» که به زعم گادامر «قضاوتی است مقدم بر پژوهش»، نقش بنیادی دارد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۳٤). بی‌گمان روی‌آوری مولانا به اسالیب خطاب و گفتگو که در این چند بیت نخستین *مثنوی* به شیوه‌ای خاص و خودانگیخته تبلوّر یافته است، از آگاهی مولانا به تأثیر القایی این اسالیب در مقاصد تعلیمی و حکمی حکایت می‌کند. او *مثنوی* را با شیوهٔ خطاب ناگهانی و عتاب‌آلود آغاز می‌کند. همچنان‌که بسیاری از ابیات مثنوی و حتی بسیاری از ردیف‌های غزل‌های *دیوان شمس* خطابی‌اند (بورگل، ۱۳۸٦: ۱۱۵). از همین‌روست که از بیت نخستین *مثنوی*، روایت پویا و جانداری شکل می‌گیرد که دم به دم، نسبت‌هایی تازه و نوبه‌نو میان راوی و مخاطب برقرار می‌سازد. این شیوهٔ خطابی، مخاطب را از حالت انفعال در برابر متن برحذر می‌دارد و او را به گفتگویی خلّاقانه با متن برمی‌انگیزد. این رویکرد در واقع «امنیت

1. Reading contract
2. Suspension of disbelief
3. In medias res

نظری و انفعالی خواننده را در برابر متن» به بازی می‌گیرد (آدورنو، ۱۳۷٤: ٤۱٤). و آنچنان‌که می‌دانیم، باختین امکان شکل‌گیری معنا را به تمامی تابعی از میزان تحقق چنین گفتگویی می‌داند: «من چیزی را معنا می‌نامم که پاسخی به یک پرسش باشد. آن‌چه پاسخگوی هیچ پرسشی نیست، معنایی ندارد» (پوینده، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

«نی‌نامه» نشانِ روشنی از چندصدایی و چهره‌نمایی‌های پیاپی راوی و چیرگی چشمگیر او بر سازوکار چندآوایی روایت است. راوی بیت اول که خود مولاناست و یا حداقل با او آمیختگی و این‌همانی دارد، در چرخشی ناگهانی و بی‌تمهید رشتهٔ سخن را به «نی» می‌دهد تا خود «حدیث راه پر خون کند» (۱/۱۳). در واقع «نی‌نامه» به شیوهٔ روایی گفت‌آمدهایی آغاز می شود که در آنها گویا از پیش «قصه در لوح روح مخاطب است» و راوی با تداعی جزئیات آن مخاطب را در به یادآوردن آن کمک می‌کند (گلشیری، ۱۳۷۸: ٦۲۹). باری، «نی‌نامه» نمونهٔ برجسته این شیوهٔ تذکار و یادآوری است که در تمام متن مثنوی در پرتو تداعی‌های پی‌درپی به کار گرفته می‌شود. نی‌نامه با شرح جدایی از نیستانی که زادگاه از یاد رفتهٔ تمام آدمیان است، انگار که دست به کار یادآوری خاطره‌ای مشترک و ازلی است.

٤. عناوین منثور

بنابر روایت افلاکی بعد از آنکه حسام‌الدین چلبی تحریر مثنوی را به پایان می‌رساند، تمام متن را بر مولانا می‌خواند و خود مولانا پاره‌ای از ابیات آن را اصلاح می‌کند (افلاکی، ۱۳۷۵: ۷۳۹-۷٤٥). بنابراین، اگرچه مولانا حتی در غزلیاتش عادت به بازبینی و جرح و تعدیل آنچه قبلا سروده است، ندارد اما به هر روی صورت نهایی این عناوین منثورِ مثنوی را در همین مرحله بازخوانی و اصلاح متن به آن افزوده است. شاید از همین‌روست که مولویان این عناوین منثور را همچون کلمهٔ «سوره» در قرآن مقدس می‌دانستند و از آنها به «سرخ» و یا «سرخ شریف» یاد می‌کردند (گولپینارلی، ۱۳۸۲، ۱۲۲).

فاروق حمید در بررسی‌های روایت‌شناختی خود، عناوین اصلی و فرعی مثنوی را مورد توجه قرار داده است و معتقد است که: «عنوان داستان نوعی تمهید است که طرحی اجمالی از ذی‌العنوان به دست می‌دهد، در حالی که عناوین فرعی هم تمهید (پیش‌آگاهی)اند و هم پس‌آگاهی و به روایت به طریق دوری، نظم و نسق می‌بخشند» (حمید، ۱۳۸۳: ۱۹٤).

بنابراین عنوان‌آفرینی مولانا برای حکایت‌های مثنوی به شکل‌گیری و بهینه‌شدن نظم گفتمانی نهفته در متن آن کمک شایانی می‌کند. در واقع چنین به نظر می‌رسد که مولانا با تعبیه

این عناوین در جستجوی سامان دادن به نظام پیچیده‌ای است که از یک سو باید همچـون یـک کلیت سازوار به چشم بیاید و از سوی دیگر دست‌مایه‌های تنـوّع، غنـا و جامعیّـت خـویش را حفظ کند. در واقع، او از این لحاظ، به هیچ وجه به «بینش عام و شامل بر اثـر ادبـی» بـی‌اعتنـا نبوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۲).

در اینکه مثنوی همچون سترگ‌ترین آثار دینی و حکمی جهان، سـاختاری پریـشان‌نمـای و نوآیین دارد، تردیدی نیست و حتی عده‌ای این نوآیینی را «صورت مغشوش» خوانده‌اند (فرزاد، ۱۳٤۸: ۱٦۲). اما واقعیّت این است که به قول گولپینارلی: «مثنوی کتابی نیست که زانو خم داده و تألیفش کرده باشند. شکل گرفتن مثنوی ادواری است و این ادواری بودن بـه تـشکّل جهـان شبیه است. نظم آن در بی‌نظمی است؛ و از این رو بـه نظـام عـالم شـباهت دارد» (گولپینـارلی، ۱۳٦۳: ۲۰٤). آنچنان که می‌دانیم در مثنوی، گاه پاره‌ای از حکایات یک دفتر در دیگر دفترها از سر گرفته می‌شوند. حتّی بسیاری از این قصه‌ها در دفترهای دیگر عنوان‌هـای دیگرگـونی پیـدا می‌کنند. مثلاً حکایتی که در باب موسی (ع) و فرعونیان است در دفتر سوم بـا عنـوان «دعـوت کردن فرعون الوهیت را» شروع شده و ادامهٔ آن در جای‌جای این دفتر و دفتر چهارم با عناوینی مختلف از سر گرفته می‌شود و سرانجام در ذیل عنوان «تمامی حدیث موسی» به پایان می‌رسد. مولانا گاه حتی درونمایه‌های یک داستان را به سوابق پیشین و یا پسین آن و یا ازسرگیری‌هـای احتمالی آن در دفترهای آتی ارجاع می‌دهد:

گفته‌ایم این را ولی بار دگر　　شد مکرر بهـر تأییـد خبـر

(٤/۱۰٤٦)

ذکر استثناء و حـزم ملتـوی　　گفته شد در ابتـدای مثنـوی

(٦/۳٦٦٦)

و یا در آخرین بیت دفتر سوم ازسرگرفتن یک داستان را در مجالی دیگر نوید می‌دهد:

گر تـو خـواهی بـاقی ایـن　　ای اخی در دفتر چارم بجو

(۳/٤۸۱۰)

افکار و اندیشه‌های مولانا بیش از هر چیز بر اساس تداعی شگرف معانی، به هم پیوسـته و درهم آمیخته‌اند (ریتر، ۱۳۸۲، ۱۹). از این‌رو، ساختار زبده‌ترین متنِ او –مثنـوی–بـیش از هـر چیز بر تداعی آزاد معانی[1] تکیه دارد. و از همین‌روست که می‌توان گفت شبیه‌تـرین کتـاب بـه

1. Association of ideas

زندگی است؛ زندگی با همهٔ جنبه‌ها و عناصر درهم‌تنیده و امتزاج‌یافته‌اش. در سرتاسر این کتاب و در پیچ‌وخم دهلیزهای تودرتویش، مولانا در میانه بیان یک حکایت به یاد واقعه‌ای دیگر می‌افتد و به آن می‌پردازد و گاه هنوز از این دومی به تمامی فارغ نشده که معنایی دیگر، حکایتی دیگر، تمثیلی و استعاره‌ای دیگر از آستین بیرون می‌آورد. گاه یادآوری و یا بازگویی یک مَثَل از فرهنگ عامّه کافی است که جدی‌ترین و پرشور و جذبه‌ترین بحث‌های معرفت‌شناختی و فلسفی‌اش را ناتمام بگذارد و دریچه‌ای نو به جهانی دیگر بگشاید. گاه حتی کلمه یا پاره‌ای از یک کلمه در میانه یک مصراع و یا در میانه یک عنوان او را به مقالی دیگر می‌کشاند. چنانکه مثلاً در دفتر دوم در حکایت «حسد کردن حشم بر غلام خاص» و داستانی که از گرفتار شدن باز میان جغدان در ویرانه آورده، حضور لفظ «طبل» در بیت «طبل باز من ندای ارجعی/ حق گواه من به رغم مدعی» (۲/۱۱۶۹) کافی است که او را به وادی بیست‌وپنج بیت دیگر که در پرتو تمثیل و مجاز و استعاره‌های فراوان به این موضوع پرداخته‌اند، بکشاند. در میانه قصه «پیر چنگی» هنگامی که راوی قصد خلاصه کردن و به پایان رساندن گریزهای پی‌درپی را که در این قصه رخ داده‌اند دارد، عنوان «بقیه قصه پیر چنگی و بیان مخلص آن» را مطرح می‌کند، اما این پایان قصه (مخلص) تا صد و پنجاه بیت بعد همچنان ادامه دارد و دربرگیرنده پنج عنوان منثور دیگر و دو قصه فرعی (درونه‌ای) دیگر می‌شود.

این تداعی‌مداری روایت که از ویژگی های بنیادی روایت‌شناسی *مثنوی* است، در ساحت عناوین منثور این اثر هم بر جای خود باقی است. این عناوین گاه در کمال ایجاز (یک، دو یا سه کلمه)، گاه به صورت یک جمله و گاه در چندین جمله مفصّل و مبسوط بیان شده‌اند. برخی از این عناوین طولانی همچون متن اصلی *مثنوی* در بطن خویش گریزها و تداعی‌های فراوان دارند. حتی گاه در یک عنوان، آیات و ابیات متعدد فارسی و عربی گنجانده شده است:

«رفتن پسران سلطان به حکم آن که: الانسان حریص علی ما منع

ما بندگی خویش نمودیم ولیکن خوی بد تو بنده ندانست خریدن

به سوی آن قلعه ممنوع عنه، آن همه وصیت‌ها و اندرزهای پدر را زیر پا نهادند تا در چاه بلا افتادند و می‌گفتند ایشان را نفوس لوامه: الم یاتکم نذیر. ایشان می گفتند گریان و پشیمان: لو کنا نسمع او نعقل ما کنا فی اصحاب السعیر» (دفتر ششم).

به هر روی، بسیاری از این عناوین منثور را مـی‌تـوان نمونـهٔ زبـده چکیـده‌نویـسی[1] و یـا خلاصه‌نویسی[2] به شمار آورد؛ خلاصه‌هایی که پیرنگ داسـتانی و چـارچوب سـبکی و روایـی قصه به خوبی در آنها نمایانده شده است:

«حکایت آن شخص که از ترس خویشتن را در خانه‌ای انـداخت، رخ‌هـا زرد چـون زعفران، لب‌ها کبود چون نیل، دست لرزان چون برگ درخت. خداوند خانـه پرسـید کـه: خیر است. چه واقعه است؟ گفت: بیرون خر می‌گیرند به سـخره‌ای. گفـت: مبـارک! خـر می‌گیرند، تو خر نیستی، چه می‌ترسی؟ گفت: سخت به جد می‌گیرند، تمیز برخاسته است، امروز ترسم که مرا خر گیرند» (دفتر پنجم).

در بسیاری از این عناوین راوی برای جلوگیری از کج‌فهمی مخاطبان درصدد ابهام‌زدایـی و ارائه توضیحات روشنگرانه بر می‌آید و در ضمن این تبیین‌ها گزاره‌های کلیـدی فهـم آنچـه را بعد از عنوان خواهد آمد با اشارات در اختیار مخاطب قرار می‌دهد:

«بیان آن که آنچه بیان کرده می‌شود صورت قصه است و آن که آن صورتی است که در خوردِ این صورت‌گیران است و در خوردِ آیینه تصویر ایشان و از قدوسیتی که حقیقت این قصه راست، نطق را از این تنزیل شرم می‌آید و از خجالـت سـر و ریـش و قلـم گـم می‌کند و العاقل یکفیه الاشاره» (دفتر پنجم).

و برخی عنوان ها آشکارا از آموزه‌ای کلی که از مصادیق مضمونی حکایت مورد نظر است، صحبت به میان می‌آورند:

«حکایت در بیان آن که کسی توبـه کنـد و پـشیمان شـود و بـاز آن پـشیمانی‌هـا را فراموش کند و آزموده را باز آزماید، در خسارت ابد افتد، چون توبـه او ثبـاتی و قـوتی و حلاوتی و قبولی مدد نرسد؛ چون درخت بـی‌بـیخ هـر روز زردتـر و خـشک تـر بـود و نعوذبالله» (دفتر پنجم).

و در بسیاری موارد دیگر این عناوین منثور به جای اشـاره بـه شخـصیت‌هـا و رخـدادهای حکایت، درونمایه مبنایی آن را معرفی می‌کنند. عنوان حکایت «دزد و شـحنه» بـا ایـن عبـارت

1. Abstract
2. Resumé

بیان شده است: «حکایت هم در بیان تقریر اختیار خلق و بیان آن که تقدیر و قضا سلب کنندهٔ اختیار نیست» (دفتر پنجم). گاه راوی عنوان منثور را نیمه‌تمام می‌گذارد تا مخاطب را به پیگیری امتداد روایت در قطعه منظوم تشویق کند. چنین عناوینی عموماً به عباراتی نظیر «تلعاقل یکفیه الاشاره» (دفتر چهارم) و یا «تفاصیل این بسیار است و الله هادی» (دفتر پنجم) ختم می‌شوند. جالب اینکه، گاه عناوین منثور طولانی‌تر از ابیاتی است که در ذیل آنها قرار گرفته‌اند و حتی مطالبی در عناوین بیان می‌شود که در ابیات، اشاره چندانی به آن‌ها نشده است، اما به‌طور حیرت‌آوری اشاره به همین نکات در عنوان از لوازم فهم معنای کلی حکایت است:

> «اشارت آمدن از غیب به شیخ که این دو سال به فرمان ما بستدی و بدادی بعد از این بده و مستان. دست در زیر حصیر می‌کن که آن را چون انبار بوهریره کردیم در حق تو؛ هر چه خواهی بیابی تا یقین شود عالمیان را که ورای این عالمی است که خاک به کفت گیری زر شود. مرده در او آید، زنده شود. نحس اکبر در او آید، سعد اکبر شود. کفر در او آید، ایمان گردد. زهر در او آید، تریاق شود. نه داخل این عالم است نه خارج این عالم. نه تحت و نه فوق، نه متصل نه منفصل، بی چون و بی چگونه، هر دم از او هزاران اثر و نمونه ظاهر می‌شود، چنان که صنعت دست با صورت دست و غمزهٔ چشم با صورت چشم و فصاحت زبان با صورت زبان نه داخل است و نه خارج، او نه متصل و نه منفصل و العاقل تکفیه الاشاره» (دفتر پنجم).

با نگاهی به تعلیقات، شروح و تفاسیر مثنوی از آغاز تا امروز، می‌توان بر این نکته واقف شد که عموم مفسران و شارحان این عناوین منثور را از منابع نخستین و قابل اعتنای بررسی افکار و منقولات مولانا دانسته‌اند. تمهید این عناوین منثور برای حکایت‌های منظوم متن اصلی خود مؤید این معناست که آفرینش متن مثنوی می‌تواند بر مبنای دو بعد اصلی آفرینش متن ادبی یعنی «طرح‌وارهٔ اولیه[1] (fabula) و طرح روای[2] (syuzhet)» شکل پذیرفته باشد. همچنین می‌توان نتیجه گرفت که مولانا حداقل برای رئوس مطالبی که برای عرضه کردن در هر نوبت در نظر می‌گرفته، طرح‌وارهٔ از پیش تعیین شده‌ای در ذهن داشته که البته با «بسط روایی» آن، صورت نهایی حکایت را می‌آفریده است (برتنس، ۱۳۸٤: ٤۹-٤۸). از این‌رو، باید اذعان کرد

1. Fabula
2. Syuzhet

که چارچوب کلی این عناوین در ذهن مولانا وجود داشته و او با تکیه بر کانون معنایی آنها، حکایت‌ها را در پیشگاه مخاطبان بسط می‌داده است. از این منظر، اگرچه قسمت‌های فراوانی از این کتاب تماماً ارتجالی، دفعی، ناگهانی و فوّرانی است، اما به هر روی باید پذیرفت که در مجموع «مثنوی با تمهید قبلی نوشته شده است» (انوری، ۱۳۷۲).

از سوی دیگر، از آنجا که عناوین منثور مثنوی در اسلوب و سبک و سیاقِ عناوین معمول در متون دیگر نگاشته نشده‌اند، می‌توان آنها را با یقین به خود مولانا و شیوه‌های نغز و نو به نوی او در تقریر و بیان اندیشه‌ها نسبت داد. آنچنان‌که فروزانفر نیز بر این عقیده است: «نثرهای پراکنده در اوایل امثال و حکایات، به تحقیق، انشای خود مولاناست» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۱۶۳). در واقع، برخلاف بعضی از متون نظیر *حدیقه‌الحقیقه* که مصححان آن‌ها بر این عقیده‌اند که عناوین 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 توسعه انسجام‌بخشی به پاره‌های متن اصلی است. از همین روست که تمهید این عناوین منثور از نظر مولانا چنان اهمیت درخوری داشته است که او گاه در میانهٔ دو بیت درپیوسته و حتی موقوف‌المعانی، یک عنوانِ جداگانه گنجانده است:

«آنچه گفتم از غلط هان ای عزیز　　هم براین بشنو دم عطار نیز

قصه سلطان محمود و غلام هندو

رحمه الله علیه گفته است　　ذکر شه محمود غازی سفته است»

(۶/۱۳۸۲-۳).

به هر روی این عناوین منثور که در آغاز و میانهٔ قصه‌ها و غیر قصه‌های مثنوی می‌آیند، کارکردهای پردامنه‌ای در ساختارهای روایی و معناشناختی متن اصلی این کتاب می‌یابند. این عناوین منثور در پیدایش انسجام اندام‌وار و سازمند متن مثنوی–«که با داشتن حیاتی که از بطن آن می‌روید همهٔ اجزای آن به هم گره خورده است»– نقش اساسی ایفا می‌کنند (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۵۰).

نتیجه‌گیری

یکی از دلایل عمدهٔ نادیده گرفتن نقش چشمگیر عناصر پیرامتنی در مثنوی، تصوّر رایجی است که پیرامتن‌های پیوستهٔ این کتاب را همچون بسیاری از نمونه‌های معمول در آثار دیگر،

کاملاً برساخته دست کاتبان و نسخه نگاران مثنوی می‌داند. آیا تا به حال از خود پرسیده‌ایم که چرا حجم حیرت‌آور بارش سیل‌آسای معانی نوبه‌نو و پراکنده در مثنوی معنوی آن هم در یک قالب شعری واحد (مثنوی) به هیچ روی مخاطب را رنجیده و ملول نمی‌کند؟

روایت‌گری نزد مولانا اسالیب غریبی دارد. متن او آکنده از فراز و فرودها و گریزهای درازدامنی است که گاه در خود چندین واحد داستانی با ساخت‌های کم‌وبیش قصه‌پردازانه دارند. از سوی دیگر، بیانِ انبوهی از معانی پرمغز و عمیق به مدد شیوه‌های نغز مجلس‌گویی و قصه‌پردازی شفاهی، پیرنگ‌های متعدد و گاه تودرتو طلب می‌کرده است. اگرچه از ورای نگاه‌های ژرف و تیزبین، این درهم‌تنیدگی‌های پیرنگ‌های پی در پی چیزی از «انسجام و تحرک روایی» (اسکولز، ۱۹۷۶: ۲۹۷) مثنوی نکاسته است، اما همچنان‌که دیدیم عناصر پیرامتنی موجود در کتاب مثنوی، آشکارا در جهت سامان دادن به ساختار و کلیّت روایت و ایجاد همپیوندی و تناسب بین دیگر اجزای متن پریشان‌نمای آن به کار گرفته شده‌اند. در واقع یکی از دلایل حضور این عناصر پیرامتنی، تأکیدی است تلویحی و ضمنی بر «علیّت، پیوستاری و بخصوص الگوها و انگاره‌های پیش‌اندیشیده روایت» (تولان، ۲۰۰۲: ۸).

اگر این پاره‌های پیرامتنی کتاب مثنوی را به مثابهٔ جزءهایی از کلیّت متن در نظر بگیریم، این «اجزاء و کل در فرایند فهم و تفسیر به صورتی حلقوی به یکدیگر مربوط‌اند» (کونزهوی، ۱۳۷۱: ۵۱). آن‌ماری شیمل حتی افزودن بیت‌های الحاقی به مثنوی (به متن کانونی حکایت‌های اصلی مثنوی) را به خاطر آسان‌سازی فرایند تداعی‌مدار انتقال ذهنی و تفصیل اختصارات و اشارات می‌داند (شیمل، ۱۳۶۷: ۸۰).

بنابراین عناصر پیرامتنی مثنوی هر یک به نوبهٔ خود در شکل‌گیری ساختار روایی خلّاق و سازوار این کتاب سهمی قابل اعتنا دارند و از این‌رو اثرپذیری فرایند خوانش متن مثنوی و دریافت دلالت‌های مبنایی آن از عناصر پیرامتنی غیر قابل انکار است. عناصر پیرامتنی بررسی شده در این نوشتار نقش عمده‌ای در پیوستاری کلیّت متن مثنوی ایفا می‌کنند. متنی که در نگاه اول به دلیل روایت‌پردازی غریب آن و جولان قصه‌ها، پیرنگ‌ها و حاشیه‌ها و گریزهای متعدد و نوبه‌نو، پریشان‌نمای به نظر می‌رسد.

آنچنان‌که دیدیم دیباچه دفتر اول و «نی‌نامه» که دروازه های ورود به متن مثنوی‌اند، نمونه‌های زبده‌ای از پیش‌گویه یک متن منظوم‌اند که کارکردهایی نظیر آگاهی‌بخشی، جلب‌نظر، قرارداد خوانش و سؤال‌آفرینی را به خوبی مورد توجّه قرار داده‌اند. همپیوندی عناصر پیرامتنی مثنوی، طرحی کلی از درونمایه‌های این اثر، دلالت‌های مبنایی آن و نیز چگونگی دریافت این

دلالت‌ها را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. در واقع حضور پیرامتن‌ها در کتاب *مثنوی*، نوعی مکانیسم جبران برای گسسته‌واری روساختی متن آن به شمار می‌رود. از سوی دیگر، عناصر پیرامتنی متن *مثنوی*، عرصهٔ تحقق گفت‌وگویی راستین میان مؤلف و مخاطب و نشانهٔ روشنی از عنایت مولانا به نقش چشمگیر مخاطب در معناآفرینی متن است. بنابراین، مجموعهٔ این عناصر پیرامتنی نه تنها در دریافت و فهم متن تاثیر قابل اعتنایی دارند، بلکه در فرایند معناسازی و مشارکت فعال خواننده، در زمرهٔ کلیت معناآفرین متن *مثنوی* قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت

۱. آینه‌ام، آینه‌ام مرد مقالات نیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما (غزل ۲۳ بیت ۸)

۲. یوسفی جستم لطیف و سیمتن یوسفستانی بدیدم در تو من (٦/۱۰۸۸)

۳. یک حملهٔ مردانهٔ مستانه بکردیم تا علم بدادیم و به معلوم رسیدیم (غزل ٥٤۳ بیت ۲)

٤. «سخن بی پایان است امّا به قدر طالب فرو می آید... حکمت همچون باران است، در معدنِ خویش بی پایان است امّا به قدر مصلحت فرود آید... شکر را در کاغذ کنند یا داروها را عطّاران، امّا شکر آن قدر نباشد که در کاغذ است: کانها شکر و کانهای دارو و بی حدّ است و بی نهایت، در کاغذ کی گنجد؟». (مولانا، ۱۳۸۸ب، ۱۳)

منابع

آدورنو، تئودور (۱۳۷٤). «جایگاه راوی در رمان معاصر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، س ۲، ش ۷و۸.

الهی قمشه‌ای، حسین (۱۳۷۹). دربارهٔ *فیه‌مافیه*، *مقالات*، تهران: روزنه.

انوری، حسن (۱۳۷۲). «نگاهی به غزلیات مولانا»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، شماره اول.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: نشر نی.

برتنس، هانس (۱۳۸٤). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

بورگل، کریستوف (۱۳۸٦). «سخن کشتی و معنی هم چو دریا: پاره‌ای ملاحظات درباره جلوه‌های صورت در غزل مولوی»، *میراث مولوی: شعر و عرفان در اسلام*، ترجمهٔ مریم مشرف، تهران: سخن.

بهرامعلیان، تهمینه (۱۳۸٦). «نقد بومی در موزه هنرهای معاصر»، *آینه خیال*، شماره ٤، ص. ۵۰-۵۵.

بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان (۱۳۷٦). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

پوینده، محمد (۱۳۷۳). *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین*، تهران: آرست.

حسینی، مریم (۱۳۸۲). در سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. *حدیقه الحقیقه*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

حمید، فاروق (۱۳۸۳). «فنون قصه سرایی در مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی: آشفتگی روایی یا توالی منطقی؟»، ترجمهٔ عبدالرزاق حیاتی، *نامه فرهنگستان*، دوره ٦، شماره ۳.

ریتر، هلموت (۱۳۸۲). «زندگینامه جلال‌الدین مولوی»، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، در دهباشی، علی (به کوشش)، *تحفه‌های آن‌جهانی*، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳٦۲). «نظر جرجانی در باب صور خیال»، *مجلهٔ نشر دانش*، شماره ۳.

شیمل، آن‌ماری (۱۳٦۷). شکوه شمس، ترجمهٔ حسن لاهوتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فرزاد، مسعود (۱۳٤۸). «داستان‌نویسی از نظر مولوی»، *چند سخنرانی*، انتشارات ادارهٔ کل فرهنگ و هنر فارس.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳٦۱). *رساله در تحقیق و شرح زندگانی مولانا*، تهران: زوار.

قویمی، مهوش (۱۳۸۵). «در آستانهٔ متن»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، سال دوازدهم، شماره ۳۳، ص ۱۱۵-۱۳۲.

کونزهوی، دیوید (۱۳۷۱). *حلقهٔ انتقادی*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: گیل.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸). *باغ در باغ*، ج۲، تهران: نیلوفر.

گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳٦۳). *مولانا جلال‌الدین*، ترجمه و توضیحات توفیق سبحانی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

_____ (۱۳۸۲). «آثار مولانا»، ترجمهٔ توفیق سبحانی در دهباشی، علی (به کوشش)، *تحفه‌های آن‌جهانی*، تهران: انتشارات سخن.

_____ (۱۳۸۲). «دوران آرامش و کمال در حیات مولانا»، ترجمهٔ توفیق سبحانی در دهباشی، علی (به کوشش)، *تحفه‌های آن‌جهانی*، تهران: انتشارات سخن.

_____ *نثر و شرح مثنوی شریف*، دفتر دوم، ترجمه توفیق ه. سبحانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۱.

محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۲). «مثنوی مولانا جلال‌الدین»، در دهباشی، علی (به کوشش)، *تحفه‌های آن‌جهانی*، تهران: انتشارات سخن.

موحد، محمّد علی (۱۳۸۲). «سیری در آثار منثور مولانا» در دهباشی، علی (به کوشش)، *تحفه‌های آن‌جهانی*، تهران: انتشارات سخن.

مولانا، جلال الدین محمد بلخی (۱۳۸۲). *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: هرمس.

_____ (۱۳۸۸ الف). *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه، گزینش و تفسیر: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۸ ب). *فیه ما فیه*، تصحیح و توضیح توفیق سبحانی، تهران: کتاب پارسه.

واینسهامر، جوول (۱۳۸۱). *هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۲). *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ علی معصومی و دیگران، تهران: چشمه.

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

Aragon, Louis. (1981). *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Paris: Flammarion.

Barthes, Roland. (1984). *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil.

Coleridge, Samuel Taylor. (1965). *Biographia Literaria*, Oxford University Press.

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. 71-86.

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

_____. (1982). *Palimpsestes*, Paris: Seuil.

_____. (1983). «Cent ans de la critique littéraire» in *Le Magazine littéraire*, n° 192.

_____. (1987). *Seuils*, Paris: Seuil.

Hamon, Philippe. (1975). «Clausules» in *Poétiques* n° 24, Paris.

Jakobson, Roman. (1977). *Huit questions de poétique*, Paris: Seuil.

Jouve, Vincent. (2001). *La poétique du roman*, Paris: Armand Colin.

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

Schleiermacher, Friedrich. (1998). *Hermeneutics and Criticism*, translated and edited by Andrew Bowle, Cambrige University Press.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert. (1976). *The Nature of Narrative*, London and New York: Oxford University Press.

Sell, Roger. (2000). *Literature as Communication*, Amsterdam and Philadelphia: Benjamins Publishing Company.

Toolan, Micheael. (2002). *Narrative: A critical Linguistic Introduction*, London and New York: Routledge.

Tyson, Lois. (1999). *Critical Theory Today*, New York and London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی