تاریخ دریافت: ۹۷/۳/٦ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش: ۹۷/۸/۱٤ سال شانزدهم، شماره ٦۳، بهار ۹۹

ساختار و محتوای جان‌بخشی و تشخیص در مثنوی مولوی با تأکید بر کارکردهای عرفانی

عباد رضاپور[۱]
بهرام خوشنودی چروده[۲]
احمدرضا نظری چروده[۳]

چکیده:

جان‌بخشی یکی از عنصرهای بنیادین اسطوره باوری است. اسطوره‌ها حقایقی را در باب باور، دانش و جهان‌بینی انسان‌های نخستین در اختیار ما می‌گذارند. اسطوره باوری با اندیشه‌های اشراقی و عرفانی و نیز با تخیّل شاعرانه پیوندی ناگسستنی دارد. مولوی به دلیل برخورداری از اندیشه‌های اشراقی و تخیّلی نیرومند در شاعری، غالبا به‌طور ناخودآگاه در فضای جان‌بخشی قرارمی‌گیرد و بسیاری از اندیشه‌های عارفانهٔ خود را در مثنوی از رهگذر همین جان‌بخشی که زیر عنوان مشخص تشخیص قرار می‌گیرد عرضه می‌دارد.

در این مقاله با نگاهی به نظریه‌های جان‌بخشی و تشخیص، کارکرد آن‌ها را در مثنوی به اختصار مطرح کرده، سهم آن‌ها را در تجسّم اندیشه و عاطفهٔ مولانا با مثال‌های متعدد نشان داده‌ایم. مهم‌ترین نتیجهٔ این پژوهش، اثبات مجدد نقش بیان و زیبایی‌شناسی در القای اندیشه‌های مولانا به مخاطب است. این پژوهش داده‌های خود را از طریق اسناد مکتوب، کتاب و مقاله به دست آورده و آن‌ها را با روش تحلیلی توصیف کرده است.

کلید واژه‌ها:

جان‌بخشی، تشخیص، عرفان، مثنوی مولانا.

---

[۱]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد آستارا، دانشگاه آزاد اسلامی، آستارا، ایران.
[۲]- استادیارگروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد آستارا، دانشگاه آزاد اسلامی، آستارا، ایران. نویسنده مسئول: khoshnoodi46@gmail.com
[۳]- استادیارگروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد آستارا، دانشگاه آزاد اسلامی، آستارا، ایران.

پیشگفتار

در جهان‌بینی مولانا هستی سایهٔ پروردگار است. بنابراین وصف او از هستی باید در چارچوب این سایگی تصویر گردد.با تکیه بر همین باور است که در همه جا وقتی از هستی و طبیعت سخن می‌گوید همواره چیزی به نام ماوراء طبیعت را که در حکم روح طبیعت است در نظر دارد. بنابراین آن چه به طبیعت محصور در زمان و مکان جان می‌بخشد و آن را به حرکت در می‌آورد همین روح حاکم بر آن است درست مثل باد ناپیدایی که شیر علم را به حرکت درمی‌آورد:

هست بازی‌های آن شیر علم مخبری از بادهای مکُتتم

(۳۰۵۱/٤)

به سخن دیگر، مولانا با چشم جهان‌بین خود، جهان را چونان «خسی» در دست «باد غیب» می‌بیند. (۱۳۰۰/۲) او می‌کوشد تا محدودیت طبیعت مادی و گسترهٔ بی‌نهایت روح آن را بازنماید و ما را به آن صحرای ناپیدا کران رهنمون گردد:

این جهان خود حبس جان‌های شماست هین روید آن سوکه صحرای شماست

(۵۲۵/۱)

امّا البته او این جهان؛ یعنی «عالم خلق» را، گرچه زندان جان آدمی است و با «عالم امر» در تقابل است تحقیر نمی‌کند و یکپارچگی، پویایی و عظمت آن را با چشم دل مشاهده می‌کند. به سخنی بهتر، او مثل انسان‌های ابتدایی به حیات که تجلی ذات حضرت حق است می‌نگرد.

به باور او، آن که سنگ‌ریزه را در کف پیامبر به سخن گفتن وا می‌دارد نیروی نهان جان جهان است. بدین ترتیب در نگاه او این جهان ظاهر و سایهٔ آن نیروی لایزالی است که دست نهانش همه چیز را به حرکت درمی‌آورد و شوق زندگی را در آن می‌دمد.

با توجه به آن چه گفته شد مولانا با نگاه عارفی شاعر به طبیعت می‌نگرد. بخش شاعرانگی نگاه او به زیبایی هستی تأکید دارد و بخش عارفانگی نگاهش درک شهودی او را از طبیعت به نمایش می‌گذارد. بنابراین نگاه عارفانهٔ مولانا، او را از توصیف واقع‌گرایانه دور و به توصیف شهودی طبیعت نزدیک می‌کند. به همین دلیل در تمام اوصاف او، اگر نگوییم روح طبیعت برخود طبیعت پیشی می‌گیرد، دست کم در همه جا سایهٔ آن روح احساس می‌شود.

همین روح عالم خلق است که نگاه او را به طبیعت دو سطحی می‌کند و عناصر طبیعی را برای

تبدیل شدن به نماد، مهیّا می‌سازد. نمادهایی که قادرند یک امر مجرد یا یک معنا را تجسّم بخشند زیرا طبیعت برای او نظامی نمادین برای نمایش قدرت خداوندی است که در همه جای هستی، بی‌آن که دیده شود حاضر است. همین امر سبب می‌شود که آنیمیسم یا جان‌بخشی، با گسترشی کم‌نظیر در سخن او به بیان در می‌آید.

نگاهی به مبانی جان‌بخشی

جان‌بخشی یا آنیمیسم، بازماندهٔ اعصاری است که در آن انسان ابتدایی قادر به بازشناسی جان‌دار از بی‌جان نیست. درست همان‌طور که کودک در هنگام استغراق در بازی، به گونه‌یی ناخودآگاه میان خود و اسباب بازی‌هایش تفاوتی نمی‌بیند و با آن‌ها رفتاری انسانی دارد. این کودک باوری سبب می‌شود که او در هر چیز، هم‌چنان که در خودش روحی نهفته است. روحی که آن را «مانا» می‌نامند. مانا نیرویی روحانی است که به باور انسان‌های نخستین در تمام موجودات وجود دارد و به آن‌ها جان می‌بخشد و سبب رفتارهای انسانی در آن‌ها می‌گردد. ایلیاده به مثابهٔ اسطوره‌شناس و اسطوره‌باوری نام آشنا، تحلیل ژرف‌تری از مانا ارائه کرده است: «اشخاص و اشیا از این رو صاحب مانا شده‌اند که خود آن را از موجودات برتر اخذ کرده‌اند یا به بیانی دیگر بدین جهت که به نحوی سرّی و عرفانی از قداست بهره‌مند هستند به میزان آن بهره‌مندی، مانا دارند. اگر مشاهده می‌شود که در سنگی قدرتی استثنایی نهفته است علتش این است که روحی با او هم دست شده است. استخوان مرده دارای ماناست؛ زیرا جان مرده در آن هست و هر فرد که صاحب ماناست می‌تواند آن را دلخواهانه به کار برد. ممکن است با روح یا روان مرده ارتباط تنگاتنگی داشته باشد.» (ایلیاده، ۱۳۸۵: ۳۹)

جان‌بخشی با دین هم پیوندی دیرینه و نیرومند دارد. در بررسی سرچشمه‌های ادیان بشری با نظریه‌های متفاوتی مواجه می‌شویم. یکی از آن‌ها؛ یعنی جان‌بخشی یا آنیمیسم با بحث کنونی ارتباط دارد. تایلور که از این نظریه دفاع می‌کند معتقد است در آنیمیسم که با دو واژهٔ آنیما و آنیموس هم ریشه است مفاهیمی چون حیات، روان و روح حضور دارد. به باور او، انسان نخستین با تأمّل بر تن خویش خود را با پرسش‌های بنیادینی مواجه دید: او خواست بداند که چه چیز او را به حرکت درمی‌آورد؟ چیست که سبب بیداری‌اش می‌شود؟ بیماری چه گونه در تن پیدا می‌شود؟ سبب مرگ چیست؟ در این میان تمام آن‌چه را که در تن و روح خود می‌جُست به پدیده‌های بی‌جان هم نسبت می‌داد.

«بر پایهٔ دیدگاه تایلور، دین از این مفهوم ابتدایی اصل حیات‌بخش در انسان ریشه می‌گیرد چرا که انسان ابتدایی به این نتیجه رسیده بود که همهٔ پدیده‌های طبیعی مانند درخت، توفان، آتش،

خورشید، ماه و ستارگان، هم از نیروی حیات و جنبش آشکاری برخوردارند و هم دارای جان یا روح‌اند. بدین ترتیب انسان ابتدایی در جهان طبیعی با انبوهی از ارواح که برخی دوست و برخی دیگر دشمن بودند نشیمن ساخت». (براندون، ۱۳۸۵: ۱۳۰۲)

به هر روی، مطالعات دین‌شناختی نشان داده است که آغازگاه تمام ادیان، پرستش عناصر طبیعت و تقدّس بخشیدن به آن‌ها بوده است. پرستش عناصر طبیعت، بی‌گمان پیش از ورود انسان به تاریخ در میان تمام قبایل و امم متداول بوده است. در این اعصار نه تنها عناصر مختلف پرستیده می‌شد بلکه برای هرچیز در زندگی خدایی وجود داشته است که انسان نخستین برای رام کردن و بر سر مهر آوردن آن برایش قربانی هم می‌کرده است.

به پندار انسان‌های نخستین، که به صورت جمعی زندگی می‌کردند، برخی عناصر طبیعت از چنان قدرتی برخوردار بودند که می‌توانستند از گروه یا قبیله حمایت کنند. این حامی توانمند و مرموز، «توتم» یا روح نیاکان نامیده می‌شد و حرمت و تقدسی بسیار داشت.

توتمیسم از سه منظر اجتماعی، روانی و آیینی، که هر سه با آنیمیسم مرتبط است، قابل بررسی است. عنصر اجتماعی بیانگر پیوند برخی حیوانات و گیاهان و اشیا با یک گروه مشخص اجتماعی است. از منظر روانی، توتمیسم از یک رابطهٔ خویشاوندی میان اعضای گروه با حیوان، گیاه و یا شیء حکایت دارد که به باور اینان نسب گروه بدان می‌رسد. در عنصر آیینی درمی‌یابیم که انسان ابتدایی باور داشت که باید به حیوان، گیاه و یا شیء حامی قبیله احترام بگذارد و از خوردن آن‌ها اجتناب نماید. (استراوس، ۱۳٦۱: ۳۸-۳۷) در توتمیسم دیده می‌شود که باورمندان به توتم، نه تنها به آن جان می‌بخشیدند بلکه آن‌ها را چونان خود، دارای شخصیتی انسانی می‌پنداشتند. بدین ترتیب در آنیمیسم، هم‌زمان دو مسأله به چشم می‌خورد: ۱- یکی انگاری انسان با گیاه و حیوان و شیء که مربوط به رابطه انسان با طبیعت است ۲- نام‌گذاری قبایل با استفاده از نام حیوان، گیاه یا شیء مورد پرستش گروه یا قبیله. (همان: ٤٢-٤١)

از این‌ها که بگذریم مبنای شاعرانهٔ آنیمیسم، که بیانگر رابطهٔ عمیق انسان با طبیعت از طریق هم ذات پنداری با آن است، اهمیت بسیار دارد زیرا این رابطه است که پنداری خیال‌انگیز در شاعر و هنرمند پدید می‌آورد که به احساس و عاطفه‌یی خاص، که حاصلش هنر است، می‌انجامد.

به همین دلیل باید گفت که بنیاد شاعرانگی و بلاغی آنیمیسم، استعاره است زیرا در جان‌بخشی همواره، یک قیاس یا تشبیه وجود دارد. قیاسی که در ژرف ساخت هر استعاره‌یی که جاندارگرایی از فروعات آن به شمار می‌آید مشاهده می‌شود. البته می‌دانیم که امروز استعاره قلمرو گسترده‌یی یافته و از حوزهٔ بلاغت به حوزهٔ زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه هم سرایت کرده است.

آن‌چه در بررسی استعاره، در هنر و در پیوند با جان‌بخشی، اهمیت می‌یابد دو مسالهٔ به هم پیوسته است: اوّل مجاز بودن و دوم مبتنی بودن آن بر تشبیه است. (شمسیا، ۱۳۷۸: ۱۵٤) زبان‌شناسان باتوجه به قلمرو دانش خویش برآنند که زبان سرشتی استعاری دارد. (هاوکس، ۱۳۸۰: ۹۱) هم‌چنان که یاکوبس زبان را به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم و تمامی ساخته‌های زبان را بر پایهٔ این تقسیم‌بندی تحلیل کرده است (یاکوبس، ۱۳۸٦: ٤۰-۳۹) لیکاف استعاره را از واژه به مفهوم گسترش داد و آن را نه تنها ابزار زیباشناختی سخن، بلکه ابزار فهم دانست و نظریهٔ استعاره‌های مفهومی خود را ساخت و عرضه کرد. (لیکاف، ۱۳۸۳: ۱۹۷) امّا آن‌چه در پیوند با آنیمیسم و تشخیص اهمیت می‌یابد قرار گرفتن چیزی به جای چیزی دیگر است و این کارکرد بنیادین زبان است. به نظر پل ریکور، فیلسوف هرمنوتیک معاصر «زبان در ژرفای نهانیش، توان نمایان نمودن چیزی به جای چیز دیگر را دارد. بدین ترتیب اساس نشانه شناسیک زبان؛ یعنی «چیزی را به جای چیزی دیگر به کار بردن» در حوزهٔ استعاره جای می‌گیرد.

اگرچه برخی منتقدان غربی، تشخیص را که گونه‌یی از استعاره است عنصری مستقل درنظر می‌گیرند برخی دیگر می‌گویند «انسان نمایی در واقع یکی از انواع استعاره است». (پرین، ۱۳۹۲؛ ج۲: ۱۰۱) کادن، مذکر و مونث دانستن نشانه‌های زبانی را دلیل استعاری بودن زبان می‌داند. (۱۳۸۰: ۳۲۲) اما در بلاغت شرقی، همواره شخصیت بخشیدن به حیوان، گیاه، اشیا و مفاهیم؛ یعنی چیزی را به جای چیزی دیگر نشاندن، از شاخه‌های استعاره به شمار می‌آمده است.

در این طرز تلقی بلاغیون، استعاره را به دو دستهٔ اصلی مصرحه و کنایی تقسیم کرده و تشخیص را یکی از زیر شاخه‌های استعارهٔ کنایی دانسته‌اند. استعاره‌ای که در آن مشبه به انحصاراً انسان است و یکی از لوازم و ملایمات آن به مشبه نسبت داده می‌شود. همین نسبت دادن یکی از ویژگی‌های مشبه به محذوف؛ یعنی انسان به مشبه، پای اسناد مجازی را به بحث باز می‌کند و رابطهٔ استعاره و اسناد مجازی را نشان می‌دهد.

تشخیص با «فرافکنی» هم رابطهٔ معناداری می‌یابد زیرا فرافکنی «نسبت دادن کمبودها، تقصیرها، انگیزه‌ها و خواسته‌های نامطلوب خود است به دیگران». (کتابی، ۱۳۸۳: ۳) در یک مفهوم عام‌تر فرافکنی «تسرّی احوال خود به دیگران» (همان: ۱) است. بدین ترتیب گویی در تشخیص، که نسبت دادن احوال خود به موجود غیر انسانی است، نوعی از فرافکنی اتفاق افتاده است. مولانا از فرافکنی نه تنها برای شخصیت بخشی به موجودات؛ بلکه برای شناختن ذهن و ضمیر آدمیان، به مثابهٔ روان‌شناسی آگاه استفاده می‌کند. هم‌چنان که در ماجرای داوری بوجهل و بوبکر نسبت به پیامبر بزرگوار اسلام دیده می‌شود بوجهل پیامبر را نقش زشتی که از بنی هاشم شکفته، قلمداد می‌کند و

بوبکر او را آفتابی که نه شرقی و نه غربی است می‌داند امّا پیامبر هر دو را راست‌گو معرفی می‌کند و در اعتراض برخی از حاضران به یک سان دانستن این دو امر متقابل:

گفت من آیینه‌ام مصقول دست ترک و هندو در من آن بیند که هست

(۲۳٦٥-۷۰/۱)

آنیمیسم و زبان حال

جان‌بخشی و تشخیص با «زبان حال» هم‌پیوندی نا گسستنی دارد زیرا در تشخیص اوصاف انسانی، ازجمله سخن گفتن، را به پدیده‌های بی‌جان نسبت می‌دهیم و سخن خود را از رهگذر آن بیان می‌کنیم. اگرچه اصل در زبان حال فهم ما فی الضمیر موجودات از وضع و حال آن‌هاست بی آن که سخن بگویند. بنابراین زبان حال «بیان پوشیده و سرّی در موجودات است که با گوش سر نمی‌توان آن را شنید». (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۸) در حالی که در تشخیص، موجودات بی‌زبان سخن می‌گویند که «برای شنیدن این سخنان احتیاج به باز شدن گوش دل نیست. خود این موجودات با یکدیگر سخن می‌گویند و سخن یکدیگر را می‌شنوند و گاه مجلسی خیالی تشکیل می‌دهند که در آن، گل‌ها و درختان و مرغان با یکدیگر به زبان حال سخن می‌گویند و شاعر نیز در کنار این مجلس زبان حالی می‌نشیند و به سخنان ایشان گوش می‌دهد». (همان: ۲٦)

اما مهم‌ترین مسأله و نزدیک‌ترین آن به کارکرد تشخیص در مثنوی، باور مولانا به «وحدت وجود» است. او خداوند را به مثابهٔ روح هستی در تمام پدیده‌های جهان جاری و ساری و تمام آفریده‌ها را پرتوی از تجلّی ذات او می‌داند. این تفکر وحدت وجودی که خود عامل تفکر وحدت شهودی اوست در تمام مثنوی موج می‌زند و بی‌گمان یکی از اصلی‌ترین عوامل جان‌بخشی در این اثر به شمار می‌آید. به سخن دیگر، او هستی را مبتنی بر اصل وحدت می‌داند و کثرات در نگاه او اموری ظاهری‌اند:

مثنوی ما دکان وحدت است غیر واحد هرچه بینی آن بت است

(۱٥۲۸/٦)

تشخیص در مثنوی

«هر زبانی بیانگر یک جهان تجربی است و خود از همان جهان است و تجربه‌های ممکن در آن». (آشوری، ۱۳۷۳: ۱۷) گفته‌اند «زبان هرکس گویای نهان اوست. قانون کمال زندگی گرایش از کلّیت به فردّیت و استثناست و بر همین بنیاد است که زندگی صورت‌های تازه می‌پذیرد». (همان)

استعاره یکی از ابزارهای گرایش از کلّیت به فردّیت است و به یاری آن است که امور کلی و مجرّد، فردّیت می‌یابند و دریافتنی می‌گردند. بنابراین بنیاد زبان براساس استعاره است و مولانا مثل هر گویندهٔ دیگر، ناگزیر در چارچوب این خاصیت ذاتی زبان قرار می‌گیرد امّا افزون بر این او به دلیل نگاه اشراقی‌اش به هستی، جز بهره‌گیری از زبان استعاری برای باز نمود اندیشه‌های آمیخته به عاطفه‌اش راهی ندارد. بدین ترتیب او به رغم معنی گرایی‌اش باید به صورت که گذرگاه معنی و مهم‌ترین عامل نفوذ در ذهن و ضمیر مخاطب است توجّه کند.

بی‌گمان تأثیر هنرمندانه بر مخاطب و برانگیختن او به پی‌جویی معنا، جز از طریق صورت امکان‌پذیر نیست. به سخن دیگر، در بررسی ویژگی‌های زبانی و از آن جمله تشخیص در مثنوی، باید ابتدا به معیارهای نقد صورتگرایانه که در آن به «حاصل»، «روند» و «تأثیر» عامل زبانی، چه تخیّلی و چه عینی» (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۲۸۱) توجه شود تا دست‌یابی به معنایی که تشخیص حامل آن است آسان گردد.

هدف اصلی این پژوهش، باز نمود رابطهٔ معنا و صورت از رهگذر یک عنصر بلاغی؛ یعنی تشخیص است و می‌خواهد تأثیر جان‌بخشی به عناصر طبیعت را بر سیر اندیشه و شیوهٔ بیان مولانا و نیز اثرگذاری آن را بر مخاطب بررسی نماید. بی‌تردید مولانا بدون استفاده از حکایت‌های تمثیلی که تشخیص‌های گسترهٔ مثنوی را تشکیل می‌دهند و نیز بدون تمثیل‌های فشرده و استعاره‌های انسان‌مدار، امکان بیان اندیشه‌های ژرف خویش را از دست می‌داد.بدین ترتیب در می‌یابیم که استعارهٔ کنایی و تشخیص، که در مثنوی نسبت به استعارهٔ مصرحه بسیار پرکاربردتر است بر سبک مثنوی اثر می‌گذارد و آن را به متنی استعاره بنیاد تبدیل می‌کند.

بی‌گمان «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و درنتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱٤۹)

به سخن دیگر، استعاره‌ها بویژه استعارهٔ کنایی «نسبت مستقیم با نگرش و عاطفهٔ نویسنده دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۱۷) چرا که از رهگذر شخصیت‌بخشی و فرافکنی است که گوینده عواطف انسانی خود را به درون اشیا گسترش می‌دهد و با پدیده‌ها هم دلی می‌یابد. (همان: ۳۱۸)

به راستی دسته‌بندی انسان‌وارگی در مثنوی آسان نیست زیرا ذهن مولانا در بیان «نظم پریشان» اندیشه‌هایش حد و مرزی نمی‌شناسد و در همه جا دیده می‌شود که ناخودآگاهی رشته‌یی برگردن ذهن او افکنده و آن را به هر کجا که خاطرخواه اوست می‌کشد.

اما به‌طورکلی می‌توان گفت که جان یافتگان در مثنوی به دو دسته اصلی مجرد و مشخّص تقسیم می‌شود. مجردات شامل مفاهیمی متعدّد و نامتعیّن‌اند ولی مشخصات در مثنوی، گذشته از ارجاعشان به مسائل اجتماعی، عمدتاً نشانه‌هایی هستند که به عنصرهایی در طبیعت ارجاع می‌دهند. امّادر تحلیل نهایی، این هر دو به ابزارهای متنوعی برای بیان اندیشهٔ پر پیچ و خم او مبدل می‌گردند.

حوزهٔ گستردهٔ طبیعت‌گرایی مولانا مرزی نمی‌شناسد و تمام چیزهایی را که میان آسمان و زمین قرار دارد در بر می‌گیرد. این‌ها با امور مجرد دست در دست هم، ابزارهایی برای نمایش اندیشه‌هایی در روساخت پراکنده و در ژرف ساخت منسجم‌اند.

معرفت شهودی و عرفان مولانا

نکتهٔ مهم این است که مولانا قصد وصف عناصر طبیعی را ندارد زیرا او در بهره گیری از این عناصر به همان نتیجه می‌رسید که بعدها ارنست فیشر بدان دست یافت. فیشر می‌گوید: «طبیعت، همواره از هنر طبیعی‌تر است و هنر در این مورد نمی‌تواند به چیزی دست یابد که طبیعت در نهایت کمال به آن توفیق یافته است. به این ترتیب روشن است که هدف و مقصود هنر نمی‌تواند بازنمود طبیعت باشد.» (ابراهیمی، ۱۳٦۹: ۳٤۸) بنابراین در مثنوی، طبیعت و عناصر سازندهٔ آن زمینه‌ساز فضایی مناسب برای طرح مباحث و بیان و تجسّم اندیشه‌های مولاناست زیرا او توانسته است جهان‌بینی کلی خود را که از ناخودآگاهی جمعی‌اش سرچشمه می‌گیرد در ابعادی کوچک‌تر به معرض نمایش بگذارد و رابطه انسان را با هستی نشان دهد. این مقاله بر آن است که گوشه‌هایی از جهان‌بینی مولانا را از رهگذر شخصیت بخشیدن به عناصر طبیعی باز نماید.

طبیعت ابزار بیان اندیشه در مثنوی

وقتی مثنوی را می‌گشاییم پیش از آن که چیزی از سرایندهٔ آن بشنویم، «نی» با زبان حال، اصلی‌ترین سخن مولانا؛ بلکه اصلی‌ترین حرف عرفان همهٔ ادیان را، با ما در میان می‌گذارد. بدین ترتیب در می‌یابیم که جان‌بخشی و تشخیص برای او نقش و جایگاه و اهمیتی ویژه دارد.

بر شمردن تمام عناصر طبیعی جان یافته در مثنوی، کار را به درازا می‌کشد. بنابراین برای رعایت ایجاز، جان و شخصیت یافتگان مثنوی را ذیل سه عنوان حیوان، نبات و جماد دسته‌بندی می‌کنیم.

حیوان

مولانا در مثنوی از حیوانات بسیاری، از بزرگ‌ترین مثل فیل و کوچک‌ترین و خوارترین مثل پشه و کرم نام برده و از آن‌ها برای انتقال افکارش استفاده کرده است. امّا آن‌چه در این جا آورده می‌شود آن دسته از حیوانات است که شخصیت انسانی دارند و اوصاف انسان به آن‌ها نسبت داده

شده است. حیوان در مثنوی در برگیرندهٔ پرندگان، چرندگان، خزندگان و درندگان است. ما در این‌جا به برخی از افراد این گونه‌ها اشاره می‌کنیم.

مولانا در مثنوی به پرندگان بسیاری و از آن جمله مرغ، هدهد، زاغ، باز، لک‌لک، کبوتر، بلبل، فاخته، خفاش، جغد و پشه شخصیت بخشیده است. گذشته از رابطهٔ این پرندگان با برخی روایات داستانی، مثل رابطهٔ هدهد با سلیمان، آن‌چه بیش‌تر برای مولانا اهمیت دارد نمادپردازی با آن‌هاست زیرا مولانا که بیش از شاعران دیگر زیر نفوذ ناخودآگاهی خویش است شایستگی بیش‌تری برای نمادپردازی دارد و مثل بسیاری از فیلسوفان نمادپرداز «رمزگرایی را هنر تفکر از طریق تصویرها می‌داند.» (پورنامداریان، ۱۳٦۷: ۹)

طرز تلقی او از نماد، که هرگز تعریفی از آن ارائه نمی‌کند، به باورهای یونگ شباهت بسیار دارد. یونگ می‌گوید: «آن‌چه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است. یک نام یا نمایه‌یی که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرهٔ خود، دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست.» (یونگ، ۱۳۷۷: ۱٦) البته این گنگی بدان دلیل است که «انسان هرگز چیزی را به طور کامل درک نمی‌کند.» (همان: ۱۹) اگرچه آدمی از چیزی که پیش‌تر تجربه نکرده باشد نمی‌تواند سخنی بگوید. به گفتهٔ مولانا

پیل باید،تا چو خُسپد او سِتان　　خواب بیند خِطه‌ی هندوستان
خرنبیندهیچ هِندُستان به خواب　　خر زهِندُستان نکرده ست اغتراب
(۳۰٦۸-٦۹/٤)

امّا این تجربه، هم‌چنان که یونگ اشاره می‌کند، هرگز به طور کامل درک نمی‌شود بلکه زمینه‌ساز درک‌های بعدی است و می‌تواند در ریشه‌یابی تداعی‌های مولانا به ما کمک کند. مثلاً «اگر بخواهیم یک ذره مورّخانه به مسأله نظر کنیم باید بگوییم مولوی تماسش با خورشید قاعدتاً تماس اوست با شمس تبریزی و تماس او با دریا سفر اوست با پدرش به حج از طریق دریا.» (سروش، ۱۳٦۷: ۲۳)

بر همین قیاس می‌توان بر آن بود که در ذهن او «غار» با داستان اصحاب کهف، «ماهی» با داستان یونس، «پشه» با ابرهه، «مار» با داستان آفرینش آدم و... در پیوند است. امّا نکته جالب‌تر و اساسی‌تر در کار مولانا این است که این نشانه‌ها، نه تنها با تجربه‌های یادشده مرتبط‌اند بلکه به دلیل خلاقیت ذهن او از مرزهای معناهای قراردادی‌شان عدول کرده، به نماد تبدیل می‌شوند زیرا در «تداعی» به چیزی اشاره می‌شود که پیش‌تر تصوری نسبتاً روشن از آن در ذهن گوینده وجود داشته است. امّا در رمز این تصوّر، سایه‌وار و محو است و از مقولهٔ «سرآگاهی» نه؛ بلکه از شمار «دل آگاهی»های

گوینده است. امّا همین امر مجهول به گفتهٔ یونگ «دلیل و راهنمای آدمی به سوی معانی روانی‌ای است که هنوز بروی معلوم نیستند.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۱)

بی‌گمان نگاه رمزآمیز مولانا با طرز تلقی و جهان‌بینی و باورهای عرفانی او که به مثنوی جان بخشیده، در نهایت سازگاری است زیرا «رمز تواناست که حیاتی را به شور آورد و به دنبال خود کشان‌کشان ببرد چون نیرو و کار مایهٔ ناخودآگاه را به «تجربه» و «اختبار» مبدل می‌سازد.» (همان: ۱۷) بنابراین انتخاب زبان نمادین که خوانندهٔ مثنوی را نیازمند تفسیر و تأویل می‌کند برای مولانا اتفاقی نیست بلکه پایه‌یی است بنیادین که بی‌آن ساختمان مثنوی فرو می‌ریزد.

به بیان دیگر، در نماد جهان عینی مظهر و نماد دنیای درون می‌گردد. اریک فروم نمادهای حسی را از نمادها و نشانه‌های دیگر «جالب‌تر» می‌داند و می‌گوید: در این جا با نوعی سمبل رو به رو هستیم که در خارج از وجود ما قرار دارد و مع هذا نمودگاری است از یک احساس درونی ما. زبان سمبولیک به همین منوال زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسّی توصیف می‌کند.» (فروم، ۱۳٦۸: ۱۵) بنابراین تمام مصادیق طبیعی تشخیص که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد محسوس و نمایندهٔ اندیشه‌ها و عواطف نامحسوس مولاناست.

باتوجه به تأثیر عوامل ناخودآگاه بر ذهن و ضمیر مولانا، با اطمینان می‌توان گفت که همهٔ پرندگانی که در بالا نام بردیم نمادهای حسی و بیانگر چیزی جز خوداند. چیزهایی که جز از طریق نماد نمی‌توان به آن‌ها اشاره کرد. نمونه‌های دیگر را در زیر می‌بینیم:

«مرغ» نام کلی پرندگان است. مولانا از این نشانه، که کاربرد وسیعی در مثنوی دارد، هم در معنای حقیقی و هم در معنای نمادین استفاده کرده است. مرغ به‌طورکلی «نماد جان یافتن است. بدین معنی که نفس خود را به صورت ذاتی بالدار می‌بیند که به سوی عالم افلاک که موطن اوست پرواز می‌کند و این رمزی بسیار کهن است.» (ستاری، ۱۳۷٤: ۱۱۹) قطعاً تعبیر «مرغ جان» با توجه به این نماد کهن ساخته شده است.

مولانا گاه اوصاف انسانی را به مرغ نسبت می‌دهد. مرغ گاه برای نمایش زیرکی و خرد (۵۳۱/۱) و زمانی دیگر برای نشان دادن بلندپروازی (۳۵٦۱/۲) که نشانگر عارفان است به کار می‌رود. مرغ گلین (۲۸۱۱/٤) انسان اسیر آب و گل را نشان می‌دهد و مرغ خاکی نمادی است برای آدم دنیادار (۳٤۸۸ /۳)

در پیوند با نماد پرندگان، گاهی بحث معجزهٔ پیامبران هم که نقشی اساسی در شکل‌گیری تشخص دارد مطرح می‌گردد چه، ادیان هم پر از رمز و رازند و دوام و حضورشان در جوامع و عمق و ژرفایشان در گرو همین رمزو رازهاست. سلیمان پیامبر زبان مرغان را می‌فهمد و با آن‌ها گفت و

گو می‌کند. در داستان سلیمان، «هدهد» نماد راهنما و مرشد(٤/ ۷۰۱) و عارف (٦/ ۱۲٦۳) است. «زاغ» پرنده‌یی است که مولانا آن را در زشتی تقابل با هدهد قرار می‌دهد و به یاری آن زشتی (۲۳۳۲/۱)، گرفتن جای بلبلان در زمستان (۲/ ٤۰)، مدعی بودن (٤/ ۱٦۹۹) طالب عمر دراز بودن (۵/ ۷٦۷)، نحوست (۵/ ۹۳۸) جیفه‌خواری در دنیا (٦/ ۱۸۸۰) را نمایش می‌دهد.

«جغد» و «خفاش» هم نشانه‌هایی برای بازنمود تیرگی و تیره اندیشی‌هاست. جغد به دلیل ویرانه‌نشینی، نماد دنیاپرستان خو کرده به ویرانهٔ دنیاست. این پرنده با معنای حقایق بیگانه است. (۲/ ۳۷٤۷) خفّاش از این جهت که آفتاب را تاب نمی‌آورد نشانه خوبی است برای آدم‌های تاریک‌اندیش و گریزان از حقایق نورانی یا نور حقیقت. (۱/ ۳٦٤۸) مولانا خفّاش را معیار روشنایی‌های دروغین می‌داند. به گفتهٔ او اگر خفاش از خورشید لذت ببرد (۲/ ۲۰۸٤) خورشید دروغین و اگر از آن نفور باشد خورشید راستین است (۲/ ۲۰۸۵) «بلبل» و «فاخته» و «لک‌لک» هم در مثنوی در برخی موارد، آدمی گونه‌اند. بلبل فصل خزان را درک می‌کند و بدین دلیل در خزان خاموش است. (۱/ ۲۹) نماد عاشقان راستین است. (۱/ ۷۳٦) «خار» را تحمل می‌کند و تمام ناخوشی‌های عشق را چونان خوشی می‌پذیرد. (۱/ ۱۵۷۳)

فاخته نماد انسان‌هایی است که بدون فکر کردن به زاد و برگ به شکر خدا مشغولند (۱/ ۲۲۹۲) مولانا از صورت فاخته؛ یعنی «کوکو» به جست و جوگری سالک تعبیر می‌کند. (۲/ ۱۹۸۷) هم چنان که لک‌لک، آوای مکرر لَکْلَکَ را برای او تداعی می‌کند. (۲/ ۳۷۵۳)

«باز» به دلیل اوج‌گرایی و بلندهمتی، پرندهٔ موردعلاقهٔ مولاناست و با آن حکایت‌های تمثیلی و تصاویر بسیاری برای القای باورهایش می‌سازد. به همین دلیل بسامد «باز» در مثنوی چشم‌گیر و بسی بیش‌تر از پرندگان دیگر و از جمله کلاغ است که یکی دو بار بیش‌تر از آن استفاده نکرده است. باز در حکایات تمثیلی مولانا، همان «نی» از نیستان بریده را به یاد می‌آورد که خود بیانگر اسارت جان در قفس تن است. بدین دلیل است که او باز را به محل جغدان می‌برد تا تقابل جان و تن را به تصویر بکشد. از سوی دیگر، باز که نماد سلطه‌گری است با عشق که بر تمام هستی عاشق سلطه می‌یابد و او را به اسارت خود درمی‌آورد سنجیدنی است. امّا در نگاه مولانا، باز ظرفیت بسیاری برای تبدیل شدن به نمادهای دیگر مثل موارد زیر را هم دارد:

در نگاه مولانا باز نماد انسان‌هایی است که می‌پندارند به دلیل قدرت می‌توانند از اسارت دام برهند. (۱/ ۳۷۵) امّا به هر روی نماد بلند همتی است. (۱/ ۲۲۹٤) مولانا از تعابیر باز عرش خوش شکار (۱/ ۳۷۵۰)، باز پر افروخته (۱/ ۳۷۸۳) و باز عنقاگیر شاه (۳۷۸٤/۱) برای وصف علی(ع) استفاده کرده است. باز نماد روح است. نمایندهٔ انسان‌های راستینی که باید سرانجام به سوی

«صاحب خود» به پرواز درآیند. (٦/ ٣٤٢)

گذشته از پرندگان، حیوانات هم نشانه‌ها و نمادهایی برای بیان منظور او، گاه به زبان عبارت و گاه به زبان اشارت قرار می‌گیرند. در این جا به اختصار به مواردی که در ساختار اندیشهٔ او نقش بارزتری دارند اشاره می‌کنیم.

شیر، سگ، مار، ماهی

«شیر» قوی‌ترین حیوان درنده در روی زمین و با باز، تیز چنگال‌ترین پرندهٔ شکاری آسمان، سنجیدنی است. شیر به دلیل قدرت بسیارش ظرفیت بالایی برای نمادپردازی دارد. در کتاب سمبل‌ها، شیر نماد چیزهای بسیار متفاوت و متناقض است. مرور این نمادها تأثیر شیر را در زندگی اجتماعی، بویژه در حوزهٔ قدرت نشان می‌دهد. مفاهیم متناقض نماد شیر عبارت است از «آتش، اختیارات، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، تابستان، دزدی، دلاوری، روح زندگی سبعیّت، سلطان جانوران، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، فکر، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، گرمای خورشید، مراقبت و مواظبت، نیروی ابر انسانی و مادون انسانی (الهی و حیوانی)» (جابز، ۱۳۷۰: ۷۵)

با توجه به آن‌چه گفته شد شیر «سرشار از فضایل و رذایل ناشی از مقام» خود است. (شوالیه وگربران، ۱۳۸۵، ج٤: ۱۱۱) شیر در ادیان مختلف نقش‌های بسیار دارد. در آیین بودا، یهودیت، مسیحیت و اسلام و نیز در میان ملل مختلف، شیر همواره نمادی زنده بوده است. علی(ع) شیر خداست. در ایران پیش از اسلام، شیر و خورشید که با هم ارتباط دارند نماد ملی ایرانیان بوده است. (همان: ١١٦– ١١١)

اما مولانا در مثنوی از این نماد در راستای باورهای عرفانی خویش استفاده می‌کند. در نگاه او شیر نماد معشوق است که با قدرت بر عاشق سلطه می‌یابد امّا گاه نماد عاشق هم هست. (٦/ ٦١٩) و این دوسوگرایی نماد شیر تعامل را در عشق می‌نمایاند. خداوند با این نماد نموده می‌شود (٣/ ٣٦٧٦) مرد راه حق شیر است (١/ ١٥٩٧)، نوح شیر سرمدی است. (١/ ٣١٢٩) علی(ع) شیر حق است (١/ ٢٩٥٩) شیران، اولیا الله‌اند (٤/ ١٠٥٢) مولانا گاه از شیر انسان‌های خودبین و خودشیفته‌یی را که خرگوشی آن‌ها را از پای در می‌آورد اراده کرده است. (١/ ١٣٠٨)

«سگ» از جملهٔ درندگانی است که انسان او را برای ایفای نقش‌های متفاوت زندگی خود رام کرده است. به همین دلیل، سگ در اساطیر ملل جایگاه خاصی دارد. سگ نماد «جرأت، چاپلوسی، حمایت، دوست انسان، صداقت، صمیمیت، فداکاری و...» (جابز، ۱۳۷۰: ٦٤) دانسته شده است. بنابراین نمادی متناقضی است. مولانا در مثنوی، اگرچه گاه به وفاداری این حیوان اشاره می‌کند (٣/ ٢٨٧) و گاهی چون سگ در کوی لیلی مقیم است آن را فرّخ رخ می‌داند. (٣ / ٥٧٥) و یا در موارد

مثبت، سگ اصحاب کهف برایش تداعی می‌گردد (۱/ ۱۰۲۲)، امّا تقریباً در همه جای مثنوی، سگ را نماینده انسان‌های پست و فرومایه و ستمگر و یا نماد نفس اماره می‌داند. می‌توان گفت این طرز نگاه او را ناشی از نجس بودن سگ در آیین اسلام دانست. به هر روی، در نگاه او پادشاه جهود سگ است. (۱/ ۸۲۷) مولانا سگ را نماد نفس (۱/ ۲۸۷٦) ابلیس (۱/ ۳۹٦۳)، مدعیان دروغین (۳/ ۷۸۸) سلاطین دنیا (۳/ ۳۰۰۲)، بت‌پرستان (٤/ ۹۱۳)، طاعنان (٤/ ۱٤٦٦) نا اهلان (٤/ ۳۷۹٦) بی‌خبران از عشق (۵/ ۲۰۰۸) پیران حریص (٦/ ۱۲۳ و ۱۲۳۲) دنیاپرستان (٦/ ۱۸۷۲) و حتی پیروان ادیان دیگر مثل ترسایان و جهودان (٦/ ۲۹ و ۲٤۱۳) می‌داند و اوصاف سگان را برایشان تطبیق می‌دهد.

«مار»، با توجه به آن چه مولانا دربارهٔ آن می‌گوید فقط یک موجود خزندهٔ خاکی نیست بلکه وجوه نمادین مار در مثنوی نشان می‌دهد که ذهن و ضمیر مولانا به آن به مثابهٔ موجودی اساطیری می‌نگرد. قطعاً ماجرای اغوای مار در داستان آفرینش انسان، تبدیل شدن عصای موسی به اژدها در نگرش مولانا به مار تأثیر بسیار داشته است زیرا ترس انسان از مار و نیش زهرآلودش، سبب خلق افسانه‌ها و اسطوره‌های بسیار در میان تمام ملّت‌ها بوده است اما نمی‌توان به دوستی مار با انسان در شرق و برخی ادیان بی‌توجه ماند. جشن مار در نپال برای مبتلا نشدن به مرگ ناهنگام و رقص مار در میان سرخ پوستان به منظور باروری زمین (جابز، ۱۳۷۰: ۱۲۷) و بسیاری اسطوره‌های دیگر، نشان می‌دهد که ذهن انسان همواره با این موجود که در بردارندهٔ نیروهای متضادی نظیر «آلت رجولیت، بی‌وفایی، پلیدی، تجدید حیات، حیله‌گری، خیانت، دوجنسی بودن، شیطان و عقل» (همان) بوده روابط نمادینی داشته است. به همین دلایل است که مار در نظر انسان «معنایی رمزی دارد و از این رو آن جانور در دیانت و اساطیرش دارای جایی شامخ است» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ٤۱)

مار با زندگی هم، که خود صورت جامع و فعّال آن به شمار می‌آید، مرتبط است. این نکته از اسم مار در زبان؛ «حیّه» که با حیّ و حیات هم ریشه است بهتر دریافت می‌شود.

مولانا در مثنوی با تأثیرپذیری از قرآن کریم و داستان آفرینش انسان، نمادهای منفی مار و از اسطورهٔ استحالهٔ عصا به مار، وجه دینی آن را در نظر دارد. در نگاه او مار با گنج مرتبط است و نشانه رنج آدمی برای رسیدن به گنج است (۲/ ۱۸٦۲) نماد عقل عقیله است (۱/ ۲۳/۲۹)، برای انسان مرگ می‌خواهد (۲/ ۲۳۰) نماد گمراهی و عصیان انسان است. (۲/ ۲۵۷) مولانا مار و کژدم را نماد ناملایمات می‌داند. (۲/ ۵۹٦) از دید او مار سیاه نماد نفس است (۲/ ۲۲۸۵) بنابراین افتادن مار سیاه از موزهٔ پیامبر می‌تواند نماد سلطهٔ بی‌مانند ایشان بر نفس باشد. (۳/ ٤۱ و ۳۲٤۲) و خلاصه مار نماد انسان بد (۳/ ۳٤۵۵). مار نماد مدعیان (۳/ ۳٤۵۵). خواری اخروی (٤/ ۲۳۳۳۹)، بی‌خبری از

نور معرفت (۵/ ۳۰۱) حرص و شهوت (۵/ ۵۱۷) خطا و تیرگی قلب (٦/ ١٣٤٥) رمال (٢/ ٢٩٤٤) و در نتیجه نماد دنیا و لذت آن به شمار است. (۳/ ۱۷)

«ماهی» هم در مثنوی در انتقال اندیشهٔ مولانا دارای نقش است. «ماهی به یقین نماد عنصر آب است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۱۳۹) ماهی به دلیل پیوندش با آب که مایه حیات است با تمام فرهنگ‌های بشری مرتبط است و هر آیین و مذهب و هر قوم و ملّتی، متناسب با شرایط زیستی خود، با آن افسانه‌ها و داستان‌های اساطیری بسیاری ساخته و آن را به مثابهٔ نمادهایی برای بیان غیرمستقیم و مؤثر اندیشه‌هایش به کار برده است. ماهی نماد زندگی و باروری است. (همان: ١٤١) «اسلام هم نماد ماهی را به مقولهٔ باروری ارتباط می‌دهد. طلسماتی وجود دارد به شکل ماهی که برای باریدن باران درست شده است.» (همان) در این آیین «خوردن ماهی در خواب به فال نیک گرفته می‌شود.» (همان) این باور هم وجود دارد که زمین از گلی که ماهی با خود از اقیانوس آورده، درست شده. (جابز، ۱۳۷۰: ۱۳۲) و همین ماهی زمین را بر پشت گرفته است. ماهی در مسیحیّت، نماد اعتقاد و پاکی و در مصر طلسم برکت و خوشبختی است (همان)

مولانا انسان را ماهی زاده می‌داند و او را به «دریا» فرا می‌خواند. دریایی که یکی از نمادهای اصیل مثنوی به شمار می‌آید:

رو به دریایی که ماهی زاده‌ای هم چو خس در ریش چون افتاده‌ای؟
خس نه‌ایی، دور از تو، رشک گوهری در میان موج و بحر اولی‌تری
(٦/ ٢٩-٢٠٢٨)

اما نباید فراموش کرد برای عارف مسلمانی چون مولانا، ماهی یادآور داستان یونس است که در قرآن در سورهٔ انبیا به آن اشاره شده است و در سورهٔ صافات آمده است که یونس به گناه عذاب خواستن برای قوم خود، قوم هود، به وسیلهٔ ماهی بلعیده شد و چون تسبیح خدای گفت نجات یافت. (یاحقی، ۱۳۷۰: ٤٦٩)

یونست در بطن ماهی پخته شد مخلصش را نیست از تسبیح، بُد
(۲/ ۳۱۳۵)

در نظر مولانا، ماهی نماد انسان است که در دریای حق غوطه می‌خورد و از آن سیر نمی‌شود. (۱/ ۱۷) او عارفان دریای الهی را ماهی دانسته (۲/ ۳۵۲۲) واصلان به حق هم در نظر او ماهی‌اند. (۳/ ۳۵۹۵) برای او ماهی نماد انسان کامل است. (٦/ ۸۱۷) امّا همین ماهی در جایگاه انسان حریص

به خاطر هوای نفس در تابه است! (٦/ ٣٤٩٥)

نبات

نبات از اجزای کائنات و یک مرحله از حیوان فروتر است. (۱/ ۱۳۵۷) هستی حیوان از مرگ نبات است. (۳/ ٤١٨٦) نبات حس دارد امّا حرکت ندارد و به گفتهٔ مولانا پای در گل و درمانده است. (٤/ ٢٨٩٦)

مولانا در مثنوی از گیاهان بسیاری نام می‌برد و از آن‌ها تصویرهایی برای القای اندیشه‌هایش می‌سازد. امّا گاهی باتوجه به باورش به «اقلیم‌های وجود آدمی» به جان گیاه هم توجّه می‌کند و آن را گاه چون حیوان و گاهی چون انسان می‌بیند. اولین نباتی که در پیشانی مثنوی با آن مواجه می‌شویم «نی» است که داستان جدایی و غربت آدم را از زبان او می‌شنویم:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند / از جدایی‌ها شکایت می‌کند... (۱/۱)در مقدمهٔ مثنوی «نی» نه مثل آدم؛ بل خود آدم است و این جان‌بخشی، مطابق آن چه در مقدمه بیان شد، طرز نگاه مولانا را به هستی باز می‌نماید.

سخن گفتن از تمام گیاهان مثنوی کار را به درازا می‌کشد. بنابراین با اشاراتی مختصر برخی از موارد، «تشخیص» را در آن‌ها نشان می‌دهیم.

«گیاه» مثل آدم است. وقتی میل به برتری دارد رشد می‌کند (۲/ ۱۸۱۲) و وقتی به پستی بگراید و به زمین میل کند خشک می‌شود. (۲/ ۱۸۱۳) مولانا با اعتقاد به این که دانش‌های نجوم و طب، وحی انبیاست (٤/ ١٢٩٤) به سخن گفتن سلیمان با گیاهان و پاسخ آن‌ها به وی که سرچشمه علم طب و روانشناسی است اشاره می‌کند. (٤/ ۹۱– ۱۲۸۷)

«گل» با تجلی خداوند خندان می‌شود (۳/ ٤١٢٩) و لطف حق آن را بویا و زیبا می‌کند. (۵/ ۲۱۵۸) گل معشوق بلبل است (۱/ ۷٦۳) و به خاطر خجالت از لطافت شاه، پیراهن می‌درد (۵/ ٤٠٩٢)

«لاله» در نظر مولانا به انسانی می‌ماند که خندیدنش دل سیاه او را هویدا می‌سازد (۱/ ۷۲۰) و بدین سان نماد کسانی می‌شود که با گشودن دهان، اندیشهٔ تیرهٔ خود را به نمایش می‌گذارد.از نظر مولانا تماشای حیات و زندگی در گیاهان در اثر «برق دل» و «ابر دو چشم» است و الّا

کی برویـد سبزه‌ی ذوق وصال؟ کی بجوشد چشمه‌ها ز آب زلال؟
کی گلستان راز گوید با چمن؟ کی بنفشه عهد بندد با سمن؟
کی چناری کف گشاید در دعا؟ کی درختی سرفشاند در هوا؟

کـــی شـــکوفه آســـتین پـــر نثـــار　　برفشـــاندن گیـــرد ایـــام بهـــار؟
کـی فـروزد لالـه را رخ هـم چـو خـون؟　　کـــی گـــل از کیســـه بـــرآرد زر بـــرون؟
کـــی بیایـــد بلبـــل و گـــل بـــو کنـــد؟　　کـی چـو طالـب فاختـه کـو کـو کنـد؟
کـی بگویـد لکلـک آن لـکلـک بـه جـان؟　　لـک چـه باشـد؟ ملـک تسـت ای مسـتعان
کـــی نمایـــد خـــاک اســـرار ضـــمیر؟　　کـــی شـــود بـــی آســـمان بســـتان منیـــر ؟

(۱٦٥٥ -٦٣/٢)

هم‌چنان که دیده می‌شود این گیاهان، دیگر نه گیاه که رمزی بـرای بیـان حقـایق حیـات بشـری هستند. امّا در میان رستنی‌ها، درخت در زندگی بشر تأثیری ژرف‌تر داشته و انسان همواره خود را با آن سنجیده است. به همین دلیل گفته‌اند «تصویر مثالی درخـت بـه مثابـهٔ آینـهٔ تمـام نمـای انسـان و ژرف‌ترین خواست‌های اوست. این تصویر مثالی، زایندهٔ انبوهی رمزاست که در شاخه‌های بـی‌شـمار گسترش می‌یابند و خرمن خرمن در گسترهٔ اساطیر و دیانات و هنرها و ادبیات و تمدن‌های گوناگون می‌ریزند.» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸) بی‌تردید مولانا با آن نگـاه اشـراقی ژرف‌بـین، از درخـت و تصـویر مثالی آن، به مثابهٔ رمزی زنده جان، آگاهی شگرفی دارد و آن را برای تعمیق اندیشه و عاطفهٔ خود به کار می‌برد.

مولانا درون انسان را مثـل ریشـه‌هـای درخـت مـی‌دانـد (۳/ ٤۳۸٦) وروانشناسـان هـم بخـش ناخودآگاهی ذهن را با ریشه‌های درخت و بخش خودآگاهی را با تنه و شاخه‌هایش نشان می‌دهنـد. به سخن دیگر «درخت که در عین حال زیرزمینی و هوایی است جهـان نهفتـه را بـه دنیـای ظـواهر می‌پیوندد.» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۳۲)

مولانا درختان را خاکیانی می‌بیند که دست از خاک برآورده و به خلقان اشاره می‌کننـد. (۱/ ۱۵– ۲۰۱٤) امّا این درختان تنها با کسانی که گوش شنوا دارند بـا «زبـان سـبز»، و دسـت دراز، از ضـمیر خاک سخن می‌گویند (۱/ ۲۰۱٦) درخت پناهگاه انسان دردمندی چون مریم اسـت. (۹۸/۲) درخـت سبز برای او علم را تداعی می‌کند که میوه‌اش سبب جـاودانگی اسـت. (۲/ ۳٦٤۱ و ۳٦٦) موسـی از درخت موسوی (٤/ ۳٥۷۰) آتشی دید که با او سـخن گفـت: «انـی اَنَـا الله رب العـالمین» (یـاحقی، ۱۳٦۹: ۲۷۳)

یکی از جلوه‌های زیبای جان‌بخشی به درخت در «قصّهٔ دقوقی و کراماتش» آمده است. مـاجرایی که تماشای آن نه تنها مولانا را دچار حیرت و خیرگـی مـی‌کنـد بلکـه سـبب خیرگـی خیرگـی هـم می‌شود. (۳/ ۱۹۸۷) در این قصهٔ نمادین، دقوقی می‌گوید روزی مشتاق‌وار بر آن شدم که انوار یار را

در بشر ببینم:

تـــا ببیـــنم قلزمـــی در قطـــره‌یـــی آفتـــــابی درج انـــــدر ذره‌یـــــی
(۱۹۸۳ /۳)

او برای نمایش این لحظهٔ شگرف از هفت شمعی سخن می‌گوید که در نهایت یکی می‌شوند و هر یک به مردی و هر مردی به درختی تبدیل می‌شود که بیخ هر یک «رفته تا قعر زمین» (۳/ ۲۰۰۶) در مرحلهٔ بعد این درختان «هفت می‌شد فرد می‌شد هر دَمی» (۳/ ۲۰۴۷)

بعـــد از آن دیـــدم درختـــان در نمـــاز صـف کشـیده، چـون جماعـت کـرده سـاز
یـــک درخـــت از پـــیش، ماننـــد امـــام دیگـــران، انـــدر پـــسِ او در قیـــام
آن قیـــام و آن رکـــوع و آن ســـجود از درختـــان، بـــس شـــگفتم مـــی‌نمـــود
(۲۰۴۸-۵۰ /۳)

اما خداوند به او الهام می‌کند که «می عجب داری ز کار ما هنوز؟» (۲۰۵۳/۳) آن جمع دقـوقی را می‌شناسد و آرزو می‌کنند که به وی اقتدا کنند و از آن پس دقوقی پـیش اصـل خـویش بـی‌خـویش می‌شود و جلوه‌هایی از هستی را درمی‌یابد.

جماد

جماد، فروترین مرتبه از مراتب هستی است امّا خواهیم دید که مولانا در بهره‌گیـری از جمـادات ابتدا به آن‌ها جان می‌بخشد و از آن پس اوصاف انسانی را به آن‌ها نسبت می‌دهـد. بـه همـین دلیـل است که در نگاه او جمادات می‌توانند چونان آدمیان تسبیح بگویند (۳/ ۱۰۲۲) زیرا خداونـد از روی کرم و لطف در آن‌ها عقل آفریده است. (٤/ ۲۱-٤۸۲۰) این طرز نگاه به جمادات سبب می‌شـود کـه مولانا با نگاه اشراقی‌اش بپندارد که جماد می‌تواند بـه مرحلـهٔ بـالاتر بـرود و بـه گیـاه تبـدیل شـود (۱۲٦/٦).

جمادات مثنوی را می‌توان به دو قلمرو خاکی و افلاکی تقسـیم کـرد. در ایـن دو قلمـرو، مولانـا تقریباً به تمام آن‌چه به چشم می‌آید و احساس می‌شود یا تجربـهٔ غیرمسـتقیمی از آن‌هـا دارد اشـاره کرده است. او در افلاک به آسمان، هوا، چرخ، فلک، خورشید، ماه، آفتاب، ستارگان، شهاب سیارات، ابر، نور، تاریکی و نظایر این‌ها و در خاک به عناصر اربعه، آب، دریا، موج، آتش، باد، خـاک، زمـین، کوه، غار، سنگ، ریگ، کلوخ، آهن و موجودات دیگر، به مناسبت و به مقتضـای حـال و کـلام، گـاه کوتاه و گاه بلند اشاره کرده است. در زیر نمونه‌های بارزتر را می‌آوریم.

«آسمان»، در مثنوی بسامد بسیاری دارد و گاه آدمی گونه، دارای سپاه است و سپاه او در اثر امان خواستن ضعیف و غافل می‌افتد (۱/ ۱۳۱۵). گاه جامهٔ تعزیت می‌پوشد. (۳/ ٤۲٥٤) «چرخ» سرگردان است (۱/ ۸٤۹)، سجده می‌کند (۱/ ۳۰۰۳) در خدمت پیامبر بنده می‌شود. (٤/ ۱۰۳۱) «فلک» جور می‌کند (۱/ ۱٤۹) و... .

خورشید «آفتاب» را به یاد مولانا می‌آورد و این هر دو نگاه او را به «شمس» معطوف می‌دارد. آفتاب زربفت پوش است (۲/ ۱۸۳) دست موسی بر آفتاب طپانچه می‌زند (٤/ ۳٥۲۲) لعل ناب، آفتاب را دوست دارد. (۲۰۲٥/٥) آفتاب در فلک دستک می‌زند (۳٥۳٤/٥)، خفاش از آن دوری می‌کند. (۱٦۳۰/٦) «ماه» بر آدمیان از خود رهیده سجده می‌کند. (۳۰۰۳/۱) از بودن در میان اختران ننگ دارد.(۳۰۱۸/۱) خود را بشری مثل دیگران معرفی می‌کند (۳۸۰۹/۱) از صدای سگان نمی‌ترسد.(٤۱٦/۲) خاک درویشان را بر چشم می‌کشد. (۳۳٥٥/۲) سفر می‌کند. (۲٥۹/۳) از سفر کیخسرو می‌شود (٥۳٤/۳) خرگوش رسول ماه می‌شود (۲۷۳۸/۲)

«اختر» از گریهٔ حلیمه گریان می‌شود. (۹۳٥/٤) اختران در برابر جمال پیامبر باید روی درکشند (٦۷۸/٦) اختران منقلب‌اند و نباید به آن توجه کرد (۱۷۲٦/٦) «ابر» گوش دارد و مولانا می‌پرسد خداوند در گوش او چه خواند که مثل مشک اشک می‌بارد (۱٤٥۳/۱) ماه با آن سخن می‌گوید (۳٦٦٤/۱) در کار مصطفی خیره می‌ماند (۳۱٤۷/۳) گریه‌اش سبب خندیدن چمن است. (۱۳٤/٥) و رازهای خاک را آشکار می‌کند. (۳۹۷۰/٥).

عناصر اربعه

عنصرهای چهارگانه از نظر قدما آب، خاک، باد و آتش بوده است. آنان مدار هستی و کائنات و هرچه را که در عالم کون و فساد هست ساخته شده از این عناصر می‌دانستند و اندیشه‌وران قدیم و فیلسوفان پیش از سقراط، افلاطون و ارسطو این باور را اشاعه می‌دادند. مثلاً تالس «آب را مایهٔ حقیقی موجودات پنداشته است.» (فروغی، ۱۳۱۷: ٤) آنکسیمانوس، باد یا «هوا را ماده المواد می‌داند.» (همان) هرقلیطوس آتش را اصل و مبدأ عالم می‌داند. (همان) امّا آنکسیمندروس به این باور بوده که هیأت عالم از چهار عنصر که به ترتیب روی هم جای می‌گیرند ساخته می‌شود. (همان)

به همین دلیل، این عناصر به تدریج در اذهان رسوخ و تقدّس یافت و به اسطوره‌های عظیم و نمادهای فرهنگی قومی یا جهانی مبدّل شد. مثلاً صوفیان از این عنصرها به نفس‌های چهارگانه، تعبیر کردند. آنان نفس اماره را با آتش، نفس لوامه را با باد، نفس ملهمه را با آب و نفس مطمئنه را با خاک سنجیده و برای هر یک ده خاصیت ذکر کرده‌اند. (سجادی، ۱۳٦۲: ۳٤۳)

«باد» یکی از عناصر اربعه و در اصل هوایی است که گاه تند (تند باد و طوفان) و گاه آرام و

ملایم (نسیم)، گاه سرد و گاهی گرم، از جایی به جایی در حرکت است. در این جا به نمونه‌هایی از آن که در مثنوی دارای تشخیص است اشاره می‌کنیم:

جانِ باد از حق خبر دارد. (۸۳۵/۱) قوم عاد را نابود می‌کند. (۳۳۳٦/۱) از خداوند فیض می‌گیرد. (۱۱۷٦/٤) قطره را می‌ترساند. (۲٦۱٦/٤) پشّه از آن می‌گریزد. (۱۳۱۲/۵) چون ذوق باد را درک نمی‌کند. (۱۳/۲/۵) به فرمان خدا می‌توفد. (۹۱۸/٦) باد پیک خداست و خبر خیر و شرّ می‌آورد. (٤٦۹۲/٦)

«آب» مظهر حیات است و در قرآن کریم، حیات و موجودیت هرچیز به آب وابسته است: من الماء کُلُّ شیء حی. انسان عصر کشاورزی که تولید را جایگزین مصرف کرده بود به دلیل نیاز به آب، به اهمیتش برای کِشت پی برد و بدین ترتیب زمینه‌های تقدّس آب فراهم آمد. در سراسر جهان، رودها و دریاها و باران در زندگی اجتماعی و عینی بشر و به همین دلیل در حیات ذهنی او نقشی ویژه یافت.

انسان عصر کشاورزی با دنبال کردن مسیر آب، به کوه‌های زاییدهٔ آب توجه کرده و به زمینی که در اثر سیرابی برایش محصول تولید می‌کرد. بدین سان میان زمین و آب و کوه و بعدها آسمان (ابر) رابطه‌یی ناگسستنی یافت و برای آن خدایان و نگهبانانی در اساطیر خود مشخص کرد.مثل تیشتر یا تیر که در اساطیر ایرانی خدا یا نگهبان آب است. (قرشی، ۱۳۸: ۲۱۷) بی‌تردید ورود آب به اساطیر جهان و تبدیل شدن آن به یکی از اضلاع مربع عناصر اربعه که در ساختن هستی نقش دارند به همین دلایل بوده است.

مولانا از رهگذر زندگی اجتماعی خویش در کنار رودها و دریاها و چه از طریق باورهای قومی و مذهبی، به آب توجه کرده است. بدان شخصیت بخشیده و با آن تصاویر بسیاری ساخته و به یاری آن‌ها بخشی از اندیشه‌هایش را تجسّم بخشیده است. در این جا به بعضی از این موارد اشاره به اختصار می‌کنیم:

آب، مثل تشنگان که آن را می‌جوید در جست‌وجوی تشنگان است (۱۷٤/۱) بر آتش چیره می‌شود. (۲٤۲۹/۱) خواهان رفتن به دریاست. (۲۲۵٤/۳) در حمایت از موسی سپاه فرعون را متلاشی می‌کند. (۲۸۲۱/۳) با قوم نوح دشمنی ورزد. (۷۸٤/٤) «دریا» جوش و اضطراب دارد. (۱۲۸٦/۱)، یاریگر نوح و موسی است. (۱۸٤۱/۱) کف را به جنبش درمی‌آورد. (۱۲۷۱/۳) سخن می‌گوید (۱۵۳۰/۳) اشارت‌ها دارد که باید آن‌ها را دریافت (۲۰٦۳/٤)

«آتش» یکی دیگر از عناصر اربعه است. آتش «حرارت توام با نوری است که از بعضی اجسام درحال سوختن برآید» (دهخدا ذیل واژه «آتش») در اساطیر ملت‌های مختلف، آتش هم مثل

عنصرهای دیگر تقدّس داشته و پرستش می‌شده است. مثلاً در آیین زرتشت مقدس و مورد پرستش بوده است. آتش‌گاه جهنم را به یاد می‌آورد.

مولانا از این عنصر در مثنوی بسیار یاد کرده و گاه مثل انسان دوران اساطیر آن را جان‌دار پنداشته و بسیاری از اوصاف انسان را به آن نسبت داده است. در این جا نمونه‌هایی از آن را می‌آوریم.

در نگاه مولانا، آتش با وجود سرخرویی، سیاه کار است. (٤٥/١) بندهٔ پروردگار(٨٣٧/١) و به همین دلیل همیشه پیش حق در قیام است. (٨٣٩/١) نماد غرور است و به همین دلیل باد آن را نابود می‌کند(١٢٨٥/١) خصم فرزندان آب است. (٣٦٩٦/١) اما برای ابراهیم بی‌زیان است. (٣٣١٠/٢) با کسی پیوند ندارد و همه چیز و همه کس را از بین می‌برد. (٥٢٨/٥) و بی‌حفاظ است (٣٧٣٠/٥) رازهای خاک را آشکار می‌سازد (٣٩٧٠/٥)

«خاک» با طبعی سرد، زیرترین عنصر از عناصر اربعه و حامل عناصر دیگر است. بالای خاک آب است و بالای آب باد و بالای آن آتش قرار دارد. خاک در آفرینش هستی، عنصری پر اهمیت به شمار می‌آید زیرا انسان از خاک آفریده شده است. خاک به معنی زمین هم به کار می‌رود. در اساطیر تمام ملل حضوری چشم‌گیر و اهمیتی بسیار دارد. هم‌چنان که دیدیم در عرفان نماد نفس مطمئنه است و مولانا از این عنصر به فراوانی یاد می‌کند و گاه آن را جان‌دار می‌پندارد: خاک قارون را با زر و تختش به کام می‌کشد (٨٦٤/١) حق چیزی به گوش خاک خوانده که خاموش است. (١٤٥٥/١) اما نطق بی‌کلام خاک را اهل دل احساس می‌کنند. (٣٢٧٩/١) لطف خدا به آن استعداد می‌بخشد. (٢٢/٣) با آن که ناتوان است (٨٩٤/٤) از بهار یاری می‌جوید. (٣٣/٢) بین او و خدا عشق‌هاست. (١٠٠٢/٤) خاک مادهٔ اصلی وجود آدم است و در هنگام بردن آن به افلاک، برای خودداری از رفتن با اسرافیل عبوس شده است. (٥/ ١٦٤٠) با عزرائیل هم سخن گفته است. (١٦٥٤/٥) بنابراین باید پذیرفت که خاک زنده (٣٢٦٦/٥) و مستمع است. (٣٢٦٧/٥) مولانا که به مسالهٔ مرگ توجّه خاص دارد. می‌گوید خاک گور گوش و هوش دارد (٣٢٦٨/٥) و... .

نتیجه‌گیری:

پس از مطالعهٔ نظریه‌های جان‌بخشی در دین، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی،تاریخ و ادبیات و تطبیق آن با مثنوی مولانا دریافته‌ایم که:

١- مثنوی اگر از مصادیق جان‌بخشی و تشخیص تهی گردد بخش اعظم ارزش ادبی وحتی عرفانی خود را از دست خواهد داد.

٢- جهان‌بینی مولانا اساساً مبتنی بر نگاه اشراقی او به هستی است.

۳- مولانا به دلیل برخورداری از اندیشهٔ اشراقی، راهی جز بهره‌گیری از تشخیص نداشته است.

٤- با وجود آن که تشخیص، پژوهشگر را از در اختیار داشتن تمام اندیشه‌های مولانا محروم می‌کند در عوض بخش باقی مانده را با ژرفای بیش‌تری درک خواهد کرد.

۵- جاندارگرایی با نمادگرایی مولانا هم ارتباط مستقیم دارد و حوزهٔ گستردهٔ نمادهای مثنوی با بررسی دقیق جاندارگرایی بهتر به نمایش درمی‌آید.

٦- اگرچه این مقاله فقط جان‌بخشی را در حوزهٔ محسوسات بررسی می‌کند مفاهیم انتزاعی هم، جان یافته و اندیشهٔ عرفانی مولانا را تجسّم بخشیده‌اند.

۷- این بررسی، ما را به بررسی جامع‌تر طبیعت و طبیعت‌گرایی مولانا در مثنوی رهنمون می‌کند.

و....

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم، (۱۳۷٦)، مترجم بهاءالدین خرمشاهی، چاپ سوم، تهران، جامی و نیلوفر.

۲- ابراهیمی، نادر، (۱۳٦۹)، لوازم نویسندگی، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگان.

۳- استراوس، لوی، (۱۳٦۷)، توتمیسم، مترجم مسعود راد، بی‌چا، تهران، انتشارات توس.

٤- آشوری، داریوش، (۱۳۷۳)، شعر و اندیشه، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۵-الیاده، میرجا، رساله در تاریخ ادیان، (۱۳۸۵)، ترجمه جلال ستاری، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.

٦- پرین، لارنس، (۱۳۹۳)، ادبیات، ج۲ شعر، مترجم علیرضا فرح بخش، چاپ اول، تهران، رهنما.

۷- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۵)، زبان حال، چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.

۸- پورنامداریان، تقی، (۱۳٦۷)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشاران علمی و فرهنگی.

۹- جابز، گرترود، (۱۳۷۰)، سمبل‌ها، کتاب اول، جانوران، چاپ اوّل، تهران، ناشر مولف.

۱۰- دوبوکور، مونیک، (۱۳۷۳)، رمزهای زنده جان، مترجم جلال ستاری، چاپ اول، تهران، مرکز نشر.

۱۱- ساسانی، فرهاد، (گردآورنده)، (۱۳۸٦)، استعاره، مقالهٔ نظریهٔ معاصر استعاره، جرج لیکاف، مترجم فرزان سجودی، چاپ اول، تهران، انتشارات سورهٔ مهر.

۱۲- ستاری، جلال، (۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز.

۱۳- سجادی، سید جعفر، (۱۳٦۲)، فرهنگ لغات و اصلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ سوم، تهران، طهوری.

۱٤- سروش، عبدالکریم، (۱۳٦۷)، تمثیل در شعر مولانا، چاپ اوّل، تهران، انتشارات برگ.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۸)، صورخیال در شعر فارسی، بی‌چا، تهران، انتشارات آگاه.

۱٦- شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، مترجم: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون.

۱۷- شمسیا، سیروس، (۱۳۷۰)، بیان، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوسی.

۱۸- فتوحی، محمود، (۱۳۹۲)، سبک شناسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.

۱۹- فروغی، محمدعلی، (۱۳۱۷)، سیرحکمت در اروپا، بی‌چا، تهران، انتشارات صفی علیشاه.

۲۰- فروم، اریک، (۱۳٦۸)، زبان از یاد رفته، مترجم: ابراهیم امانت، چاپ پنجم، تهران، مروارید.

۲۱- قرشی، امان الله، (۱۳۸۰)، آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی، چاپ اوّل، تهران، هرمس.

۲۲- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، مترجم: کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران، انتشارات شادگان.

۲۳- کتابی، احمد، (۱۳۸۳)، فرافکنی در فرهنگ و ادب فارسی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۲٤- گورین، ویلفرد. ال و دیگران، (۱۳۷۰)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، مترجم: زهرا میهن‌خواه، چاپ اول، تهران، انتشارات اطلاعات.

۲۵- مولانا جلال‌الدین محمد، (۱۳۸٦)، مثنوی، به سعی و اهتمام: رینولد، نیکلس، چاپ شانزدهم، تهران، امیرکبیر.
۲٦- واینر، فیلیپ پی، ویراستار، (۱۳۸۵)، فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، (مقالهٔ دین از اس. ج. اف. براندن)، (ترجمهٔ هوشنگ رهنما).
۲۷- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳٦۹)، فرهنگ اساطیر، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

Structure And Content of Animation and Personification in Mullavi´S Masnavi with an Emphasis on Mystical Function

Ebad Rezapor, PhD Student, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Astara Branch, Astara, Iran
Bahram Khoshnodi Charvadeh, Assistant Professor, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Astara Branch, Astara, Iran, Corresponding Author[1]
Ahmad Reza Nazari Charvad, Assistant Professor, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Astara Branch, Astara, Iran

Abstract

Animation is one of the fundamental elements of mythology . Myths give us some truth about belief ,knowledge and worldview of human ancestors . mythology has an inseparable bound with illuminism thoughts and theosophical and also poetic imagination .Mowlavi because of possessing a strong illumination and imaginative ideas in poetry,Mowlavi puts himself in space of Animation unconsciously. He presents lots his theosophical thoughts in Masnavi through animation which is a sub-heading for personification.

In this article we have a look at the Animation and personification theories , and outlined their function in Masnavi.Then we have represented them in Mowlavi´s thoughts and emotions through plenty of examples.

The most important result of this research is the re-prove of expression and aesthetics role in induction of Mowlavi´s thoughts to his readers. The present research has obtained its data through written document ,books and articles and elaborated them by analytical methods.

Keywords: Animation, Personification ,Theosophy ,Mowlavi´s Masnavi

[1] Khoshnoodi46@gmail.com