فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)
سال هفدهم و هجدهم، شماره ۶۸ و ۶۹، زمستان ۱۳۸۶ و بهار ۱۳۸۷

حرکت و جنبش درغزل های مولوی

دکتر مهوش واحددوست[۱]

چکیده

راز و رمز و افسون غزل های مولوی که عبارت از عینیت بخشیدن به مفهوم"حرکت" در کلیات شمس است، موضوع بحث این جستارمی باشد. کلیات شمس تبریزی یکپارچه شور و هیجان و در مفهومی کلی، سرشار ازحرکت و زندگی است. در این جستار با ژرف نگری در " غزلیات مولوی، با آوردن شاهد مثال هایی، مولانا به عنوان فیلسوفی خوش بین و عمل گرا مطرح می شود. در راستای نمود مفهوم حرکت، به صورت مثالی."فناناپذیری و تولد دوباره" در روانشناسی یونگ؛ و نیز به باورمندی به جانداراانگاری (آنیمیسم)در علم اسطوره شناسی؛ و از نظر هنر زبانی در نقد فرمالیستی، به کاربرد واژه هایی که بر مفهوم حرکت در غزلیات در کلیات شمس، دلالت دارند استناد می شود.

حرکت و هستی تنها مفهوم مادی و دنیوی ندارد، مولوی حرکتی معنوی درون و روح انسان آغاز می گردد، مطرح می کند. تحقق این حرکت درونی و معنوی به یاری "پیر" طریقت انجام می‌گیرد که در روانشناسی یونگ باعنوان کهن نمونه ی " پیر" مطرح شده است . در برهه‌ای از زندگی مولانا، شمس

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه maheddoost@yahoo.com

تبریزی همان پیر طریقت است که تأثیر وی در تعالی و سیر معنوی مولوی ، در همه جای غزلیات بازتاب و نمودی آشکار دارد.

واژه های کلیدی: *غزل های مولوی، حرکت،تولد دوباره، جاندارانگاری، پیر.*

۱) مقدمه

تداوم هستی و حیات ، مفهوم واژه هایی چون "حرکت"، "پویایی"و "جنبش" را در بردارد. درواقع زندگی یعنی"حرکت" که متضاد آن"ایستایی" و "مرگ" است. حرکت و زیستن در انسان با نیروی محرکه ی "عشق" عینیت پیدا می کند. امید، شادی، و هیجان مرکز اندیشه های باورمندان به دبستان اندیشگی فلسفه"ی خوش بینی" است و متضاد آن فلسفه ی بدبینی و درونگرایی شوپنهاوری فیلسوف قرن نوزدهم آلمان است.

۲) طرح مسأله

راز پایایی غزل های کلیات شمس در چیست؟ غزل های مولوی در کلیات شمس تبریزی یکپارچه شور وهیجان و در مفهومی کلی سرشار از حرکت و زندگی است. در این جستار با رویکرد به ویژگی های غزل ها در کلیات شمس، مولوی حکیمی برون گرا و خوش بین است که حرکت و پویایی به صور گوناگون در غزل های وی نمود پیدا می کند؛ در واقع حرکت و پویایی که در سرشت غزل های مولوی نهفته است خواننده را افسون کرده عواطف و حالات درونی مولوی را به بهترین صورت ممکن به خواننده انتقال می دهد. بحث از راز و رمز افسون و جادوی "حرکت"، موضوع این گفتار است. پیش از پرداختن به جنبه های گوناگون نمود "حرکت" در غزل های مولوی، کوتاه گونه به بحث و بررسی مفهوم "حرکت" از دیدگاه های مختلف می پردازیم:

۳) حرکت از دیدگاه حکما و فیلسوفان

" معنی لغوی "حرکت" جنبش، جنبیدن. مقابل سکون، آرام، آرامیدن و درنگ است"(لغت نامه ی دهخدا). در نزد اهل لغت "به معنای انتقال جسم از جایی به جای دیگر است و در نزد بعضی از آنها علاوه بر انتقال در مکان، به معنی تغییر در وضع و عوض شدن محل اجزاء یک چیز بدون تغییر محل خود آن شیء نیز آمده که در اصطلاح این حرکت، حرکت در وضع است. آنچه از مبادی علم طبیعی به شمار می آید، مطلق تغییر است و در حکمت طبیعی از تغییر خاص و دگرگونی مقید که در اصطلاح حکما آنرا حرکت و تبدل تدریجی می نامند گفتگو می شود نه از دگرگونی مطلق که در تعریف موضوع حکمت طبیعی آورده شده است. بحث حرکت و سکون جزء مسائل علم طبیعی است و در این علم، در باره ی اثبات وجود حرکت و بیان ماهیت و اقسام و احکام آن گفتگو می شود"(ملکشاهی، ۱۳۷۶: ۲۱ ـ ۲۳ و ۲). در نزد متکلمین حرکت یکی از اکوان چهارگانه (اجتماع، افتراق، حرکت، سکون) است و در اصطلاح فلاسفه بیرون آمدن تدریجی شیء از قوه به فعل است(همان، ۱۲ و۲۴). بحث حرکت یکی از موضوعات قابل توجه در فلسفه است. و فیلسوفان معروفی چون ارسطو، الکندی، ابن رشد و غیره بدان پرداخته اند. برای مثال از نظر ارسطو" بدون حرکت وجود طبیعت محال و ناممکن است". فیلسوفان اسلامی موضوع حرکت را از دیدگاه خود مورد بحث و بررسی قرار داده اند. از جمله ابن سینا در کتاب "شفا" در " فن سماع طبیعی خود انواع و تقسیمات حرکت را به طور مفصل بیان کرده است از نظر او حرکت عبارت از، از قوه به فعل آمدن در زمان است.

از نظر ملاصدرا " حرکت، خروج شیء از قوه به فعلیت است و احتیاج به قابل و فاعل دارد. حرکت دو نوع است: ۱) عرضیه؛ ۲) جوهریه. فارابی مانند ارسطو در ضمن تفسیر بعضی از مسائل طبیعی مانند مکان، زمان؛ حرکت و عوارض آن و همچنین انواع حرکت و فصول آن را جزء احکام مسائل فن سماع طبیعی ذکر کرده است(ملکشاهی،۱۳۷۶: ۵-۶) الکندی فیلسوف معروف عرب، در اغلب گفتارهای فلسفی که بحث حرکت در میان می آید اصرار دارد که ثابت کند حرکت و جرم و زمان در یک مرتبه و از نظر تقدم و تأخر وجودی برای آن ها حکم واحدی است و به همین سبب در طبیعت وجود حرکت بی جرم و وجود زمان بدون حرکت ممتنع و محال

است (همان، ۱۵-۲۰). حکما و فیلسوفان دیگر، مانند امام فخر رازی، سهروردی، ابوحامد غزالی و خواجه نصیر طوسی نیز در آثار خود به بحث و بررسی موضوع حرکت و اقسام آن پرداخته اند.

٤) تعریف حرکت از نظر جرجانی[1]

الف) حرکت در "این": حرکت جسمی است از مکانی به مکانی دیگر

ب) حرکت در کم: انتقال جسم است از کمیتی به کمیت دیگر.

پ) حرکت در کیف: انتقال جسم است از کیفیتی به کیفیتی دیگر و این حرکت را استحاله خوانند.

ت) حرکت وضعی: حرکتی که با آن جسم از وضعی به وضع دیگر منتقل شود.چه متحرک به استداره، یعنی گردان نسبت اجزای آن به اجزای مکان وی تبدیل یابد در حالی که ملازم مکان خویش است و از مکان خود بیرون نشده است.

ث) حرکت عرضی: حرکتی که عروض او بر جسم به وسیله عروض او است بر جسم دیگر.

ج) حرکت ذاتی: حرکتی است که عروض آن بر ذات جسم بنفسه است.

چ) حرکت ارادی: حرکتی که مبدء آن به سبب امر خارج نباشدو هم مقارن با شعور و اراده باشد.

ح) حرکت قسری: برابر حرکت ارادی و طبیعی، حرکتی که مبدء آن به سبب میل مستفاد ازخارج باشد.

خ) حرکت طبیعی: مقابل حرکت ارادی و قسری، حرکتی که مبدء آن به سبب امر خارج نباشد و شعور و اراده نیز با وی همراه نیست.

د) حرکت دوری: حرکتی که هر جزء از اجزاء متحرک از جای خود به جای دیگری رود و لیکن کل متحرک به جای خود باقی بماند مانند حرکت سنگ آسیا.

از دیدگاهی حرکت دوری حرکتی است که از گردیدن به هم رسد مانند چرخ زدن صوفیان در سماع و هرچه بدان ماند(ملکشاهی،۱۳۷۶: ۲۴).

---

۱. جرجانی، علی بن محمد، معروف به میرسید شریف متولد ۷۴۰ و متوفی ۸۱۶ هجری.

۵) حرکت از دیدگاه عرفا

سراسر ادبیات غنی عرفانی ایران بازتاب دیدگاه ها و اندیشه های عرفا و شعرای عارف مسلکی است که به زبان شعر و نثر کوشیده اند موضوعات مهم بشری را به زبان ویژه ی خود بازگو کنند و مفهوم"حرکت" یکی از همین موضوعات است. مولوی در مثنوی، شبستری در گلشن راز، حافظ در دیوان غزل ها، خواجه حورای مغربی در رساله ی نور و وحدت، فخرالدین عراقی در اللمعات، محی الدین عربی در فص موسوی، شاه نعمت اله ولی در کتاب اصطلاحات صوفیه، ملاحسین کاشفی در لب لباب مثنوی، و ملامحسن کاشفی در رساله ی قره العین و کلمات مکنونه؛ به زبان شعر و نثر به مفهوم حرکت و مراتب وجود توجه کرده اند(همان، فصل یازدهم). به طور خلاصه می توان گفت با توجه به دوری بودن مراتب وجود، حرکت به اعتبار تنزل و ترقی مدارج وجود، از دیدگاه عرفا به سه معنی آمده است: ۱- تجلی وجودی. ۲- تقلب آنی جواهر و تجدد ماهیات ۳- سیر کشفی و رفتن از باطل به سوی حق.

الف) نوع اول حرکت : یعنی سیر نزولی و تجلی شهودی: حقیقت تجلی شهودی و سیر نزولی عبارت از پدید آمدن حق به صور ممکنات و ظهورش در مجالی وجود است. در قوس نزول ، حرکت از مقام وحدت حق آغاز می شود و وجود مطلق پیوسته در تمام مراتب تعین و مراحل کثرت هرجا به صفتی و هر لحظه به صورتی تجلی می کند تا به نقطه ی نهایت قوس نزولی دایره ی وجود برسد و تنزل احدیت در مراحل تعین برای اظهار احکام اسماء و صفات، سیر مطلق در مقید و سیر کلی در جزئی و سیر ظهوری و انبساطی و تجلی شهودی است. در بیان این نظریه، استناد عرفا به حدیث" کنت کنزا مخفیا و احببت ان اعرف و خلقت الخلق لکی اعرف" می باشد. فخرالدین عراقی مانند محی الدین عربی سبب وقوع وجودی و رفتن از اطلاق به سوی تقید را خویشتن خواهی و عشق به ذات می داند. **ب) نوع دوم حرکت:** از دیر باز عرفا همگی به تجدد جواهر و تبدل مظاهر وجود عقیده داشتند و می گفتند که جوهر مانند عرض در دو آن به یک حال باقی نیست، به همین جهت در نوشته های عرفانی به طور صریح به نام های مختلفی (مانند مرگ و رجعت و حشر نوین و خلق جدید و فناء و بقاء و بام و شام و تقلب جواهر و... و مردن و زاییدن و شأن جدید و نظایر آن) حرکت جوهری و دگرگونی ذوات را در موارد مختلف بیان

کرده اند. **پ) نوع سوم حرکت:** عبارت از سیر کشفی و ترقی از جزئی به کلی است، به این معنی که سالک به سبب ترک نمودن افعال و اعمال زشت و اجتناب از اقوال ناپسند که در شریعت و یا در طریقت منع شده است به جانب حق سلوک نماید تا بدین وسیله به مراتب عالی از مکاشفه و مشاهده نائل آید(همان، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۲۹، ۱۳۰ ، ۱۰۱).

می‌توان گفت که:" از نظر عرفا مفهوم حرکت و شدن متضمن کمال است و در کمال نیز نوعی قهر و جبر محمود نهفته است و از آن‌جایی که هر موجودی طالب کمال است، این جبر خواستنی می‌شود".

٦) حرکت از نظر مولوی

در راستای موضوع این جستار حرکت از دیدگاه مولوی به عنوان حکیم و اندیشمند و عارف نیز قابل توجه است. نظریه های مولوی در موضوع " حرکت" به طور مستقیم و یا از راه تمثیل در مثنوی معنوی نمودی آشکار دارد. گاه مفهوم حرکت در مثنوی از راه جدال و دیالکتیک صورت می گیرد:

" اساس مثنوی مفروض گرفتن دوگانگی و ضرورت دو بنی و رسیدن از دو بنی به سوی امر سومی که اساس و پایه و هدف خلقت انسان بوده، همان معنویت و معنی است. در این سیر ثنویت یک ضرورت است، این ثنویت گاهی به شکل خیر و شر؛ کفر و ایمان؛ خوبی و بدی و مهمتر از همه "هستی و نیستی" نمودار می شود. مهمترین تجلی گاه ثنویت در مثنوی هستی و نیستی و وجود و عدم است، در سیر دیالکتیکی و جدلی هم آنچه ضروری است، جدال بین دو امر است که باید به سومین مرحله که مرحله ی پایانی است برسند.با استناد به روش دیالکتیکی هگلی، دیالکتیک سه پایه دارد: تز یا نهاد، آنتی تز یا برابرنهاد، همنهاد یا نتیجه. این سه پایه دیالکتیک در دستگاه فکری سه موضوع به خود می گیردو همواره در ذهن دیالکتیکی معمولا مقولات "هستی" و "نیستی" و "گردیدن" به عنوان مقولات مهم فکر و اندیشه ی دیالکتیکی مطرح می شود. هگل و مولوی هردو همین شیوه را داشتند. ثنویتی که در دیالکتیک وجود دارد در واقع یک چیزند مثل هستی و نیستی که در واقع یک چیزند؛ لذا به درون هم گذر می کنند. زیرا اندیشه نیستی عبارت

است از " خلاء. و این خلاء همان هستی محض است. در نتیجه ی این انحلال هر مقوله به درون مقوله ی دیگر، اندیشه ی سومی لازم می آید که تصور گذر هستی و نیستی به درون یکدیگر است، این همان سومین مقوله است که هدف دیالکتیک است. پس هدف دیالکتیک " گردیدن"، پویایی و زوال ناپذیری است. چون یک مقوله وقتی می گردد هم هست و هم نیست و هم به درون هستی می رود و هم به درون نیستی (گرگین، ۱۳۸۴: ۱۹). مولوی این "گردیدن" را بارها و بارها به خوبی و روشنی در مثنوی بازگو کرده است برای مثال:

آمـــده اول به اقلیـــم جمـــاد از جمـــــادی در نباتی اوفتـــاد
سال ها اندر نباتی عمر کـــرد وز جمـادی یـــاد نـــاورد از نبرد
وز نباتی چون به حیوان اوفتـاد نامدش حـــال نبـاتی هیچ یـــــاد
جز همین میلی که دارد سوی آن خـاصه در وقـت بـهـار و ضیمران
باز از حیوان سوی انســانـیش می کشد آن خـــالقی که دانیش
عقل های اولینش یـــاد نیســت هم ازاین عقلش تحول کردنی است
تا رهد زین عقل پرحرص و طلب تـــا هـــزاران عقل بیند بوالعجب

(نیکلسن، دفتر چهارم ص۸۰۶ب۱-۱۳)

در این ابیات مولوی که حرکت مطرح در دیالکتیک را مطرح میکند مسأله گذر از نیستی به هستی و گردیدن به هیأتی دیگر را که نتیجه و هدف است ، به روشنی می نمایاند. از آن گذشته موضوع حرکت از دیدگاه عرفا که همان حرکت جزء به سوی کل یا تقید به سوی اطلاق است در مثنوی نمودی آشکار دارد. و نکته سوم این که به مسأله سائق بودن عشق با توجه به حدیث" کنت کنزا مخفیا...." اشاره دارد. نمود دیدگاه عرفا در این زمینه، گفتاری طولانی را می طلبد که از حوصله ی این جستار خارج است. کوتاه گونه می توان گفت مولوی عارفی است که مفهوم " سیر نزولی و تجلی شهودی" و مفهوم حدیث " کنت کنزا مخفیا...." را در جای جای مثنوی بازگو می کند. برای مثال:

چـــون مراد و حکم یزدان غفور بـــود در قدمت تجلی و ظهور
پس خلیفه ساخت صاحب سینه ای تـــا بود شاهیش را آئینه ای

(نیکلسن، دفتر ششم،۱۱۴۸ب ۸-۱۰)

در ادامه ی این ابیات مولوی مسأله جدال دیالکتیکی دو ضد خیر و شر که فطری انسان می باشد، را بیان می کند. زیرا به عقیده عرفا انسان با جدالی که در درون او برای از بین بردن اعمال زشت صورت میگیرد و ابلیس درون را می کشد، به مرحله ی سوم یعنی سیر صعودی، یا رفتن از تقید به سوی اطلاق نایل می شود :

پس صفای بی حدودش داد او　　وانگه از ظلمت ضدش بنهاد او
دو علم برساخت اسپید و سیاه　　آن یکی آدم دگر ابلیس راه
در میان آن دو لشگرگاه زفت　　چالش و پیکار و آنچه رفت رفت

(همان جا، ب ۱۱-۱۲)

از آنجایی که مدارج وجود در نزد عرفا دوری است، مولوی این مسأله را نیز در جای جای مثنوی باز گو کرده است برای مثال در بیان رفتن از اطلاق به سوی تقید و طریق بازگشت از مرتبه ی کثرت به جانب وحدت گوید (همان،۹۸):

منبسط بودیم و یک جوهرهمه　　بی سر و بی پا بدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب　　بی گره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نور سره　　شد عدد چون سایه های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق　　تا رود فرق ازمیان این فریق

(نیکلسن،دفتر اول،۳۴ب۷-۱۰)

بنیادی ترین موضوع در مثنوی مسأله دو ضد نیستی و هستی و گذر از این به آن و آن به این و تحقق امر سوم است که از راه تمثیل و تشبیه های تمثیلی بیان شده است که سیر صعودی جزء به کل یا رفتن تقید به سوی اطلاق را نشان می دهد؛ برای مثال:

آینه هستی چه باشد نیستی　　نیستی بگزین گر ابله نیستی
هستی اندر نیستی بتوان نمود　　مالداران بر فقیر آرند جود
نیستی و نقص هر جایی که خاست　　آینه خوبی جمله هستی هاست

(نیکلسن، دفتر اول، ۱۵۸ب۱۷-۲۰)

همان گونه که گذشت در بیان حرکت از دید عرفا در نوع اول حرکت، عشق و محبت تفسیر حدیث " کنت کنزا مخفیا و..." است مولوی در مثنوی در باره محبت میگوید:

از محبت تلخها شیرین شود　　از محبت مسها زرین شود
از محبت دردها صافی شود　　از محبت دردهـــا شافی شود

(نیکلسن،دفتر دوم،ص۲۷۲ب۲-۳)

در بیان معنی دوم حرکت مولوی در کتاب مثنوی تبدل جواهر و بیقراری تعینات امکانی را در مدارج سیر نزول و عروج، به طرق مختلف بیان می کند؛ گاهی تجدد جوهری جان و روان را به مرگ و رجعت تعبیر نموده به تجدد امثال و دگرگونی جهان در هر لحظه اشاره می فرماید (همان،۱۱۵-۱۱۶):

صورت از بـــی صـــورتی آمـــد بـــرون　　بـــاز شد کـــه انـــا الیه راجعون
پس تو را هر لحظه مـــــرگ و رجعت است　　مصطفی فـــرمود دنیا ساعت است
هـــر نفس نـــو می شود دنیـــا و مـــا　　بی خبر از نـو شدن انـــدر بقـــا

(نیکلسن،دفتر اول،ص۵۶ب۱۶-۱۸)

"مولوی مانند هگل(باوجود اختلاف اساسی که با فلسفه او دارد) به تحول و تکامل عقیده داشت و معتقد بود که زندگی در سیر تکاملی خود، چهره خویش را مدام تغییر داده، هر دم به صورتی درمی آید و عشق موجد این تغییر و تحول دائمی است"(مهرین،۱۳۶۱،۲۳۶) و این همان نوع دوم حرکت از دیدگاه عرفا است:

گر نبودی عشق هستی کـــی بدی　　کای زدی نان بر تو و تو کی شدی
نان تو شد از چه ز عشق وزاشتهی　　ور نه نان را کی بدی در جان رهی
عشق نان مرده ای را جـــان کند　　جـــان که فانی بود جاویدان کند

(نیکلسن،دفتر پنجم،۹۲۳، ب۱۹)

از نظر او حیات حرکت بی وقفه به سوی تعالی است. وی این حرکت را با خیالبندی سفر که در اشعار او به فراوانی صورت می بندد؛ بیان می کند، تمثیل نردبان روحانی (پیر راهنما، مرگ

مادی یا مرگ روحانی در فنا، سماع و....) تمثیل دلخواه او است که عاشق را به سوی معشوق می برد (شیمل، ۱۳۷۰: ۴۰۳).

بحث و بررسی: در این جستار نمود و بازتاب مفهوم حرکت، در غزل ها در کلیات شمس تبریزی از لحاظ لغوی، اصطلاحی و نیز از نوع هنری(در سیطره ی تخیل) و به لحاظ اعتقادی و روانشناختی؛ در محورهای کمی و کیفی ، عرضی و جوهری و... از دیدگاه دانشمندان، فلاسفه و عرفا؛ مورد بحث و بررسی قرار می گیرد.

در واقع "حرکت" از وجود مولوی آغاز می شود زیرا با جرقه ی عشق"(تدین، ۱۳۷۶: ۵۵۱) آشفته و بیقرار شده، طـــوفانی عظیم سراسر وجود او را فرا می گیرد؛ عشق قدرت پرواز به او می دهد و آرام و قرار از او می رباید:

ای طایران قدس را عشقت فزوده بالها در حلقه ی سودای تو روحانیان را حالها

(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۹، ب ۱۳)

از این رو نخستین" حرکت"؛ در جسم و روح خود مولانا آغاز می شود. پی آمد این حرکت درونی و بیرونی به خلاقیتی هنری می انجامد و در قالب غزل در کلیات شمس، تبریزی نمود پیدا می کند .رویهم رفته جنبه های پویایی و تحرک در غزل ها در کلیات شمس، هنری و روانشناختی بوده، باز تاب روح ناآرام و پرتلاطم آفرینشگر خود است.

پرسونا[1] یا نقاب (یونگ،۱۳۷۶، ۷۶)، در غزل ها ی کلیات شمس متفاوت با پرسونا در مثنوی است زیرا در غزل ها ، مولوی ارغنون شمس تبریز است(تدین، ۱۳۷۶: ۵۰۸) مولانا در مثنوی آرام و متین ؛ ولی در غزل ها بی تاب و بی قرار است. از این رو مولانا در مثنوی فیلسوفی هشیار و قاطع ولی در غزل ها عاشقی مست و ناآرام و پر جنب و جوش است؛ به قول " نیکلسن" مثنوی مثل رودخانه ی عظیمی است که بسیار عمیق و آرام جریان می یابد و در فرجام به اقیانوسی بی کران

---

۱. persona ، نقاب یا صورتک ، یکی از اجزای ساختاری روان بشر و رویه و نقاب شخصیت است. پرسونا در ارتباط با جهان خارج است و به وسیله ی آن شخص با جهان خارج ارتباط پیدا می کند .ر.ک به صور مثالی یونگ در سایت های:

3. www.amazon.com/persona-Robert-H-Hopcke/dp

4.links.jstor.org 3- www.psychnet-uk.com/psychotherapy_jung.htm

وارد می شود ولی غزل ها ی وی گردباد و طوفانی را ماند که آنچه در مسیر خود می یابد همه را زیر و رو می کند"(مهرین، ۱۳۶۱: ۳۳۳).[۱]

نکته جالب این که مولوی در مثنوی حکیمی است که به طور مستقیم و همواره از راه تمثیل دیدگاه های فلسفی و عرفانی خود را در باره ی مسائل هستی و و مراتب وجود و حتی موضوع حرکت، بیان می کند. او در مثنوی یک تئورسین است ولی در غزل ها در کلیات شمس تبریزی (گرچه خالی از تمثیل با زیرساخت تشبیه نیست) او بیشتر عملگرا است، آنچه را که می اندیشد با عمل نشان می دهد. حرکت روحانی را که در مثنوی مطرح می کند در غزل ها عملی می شود. مسأله جدال میان هستی و نیستی که در اقسام حرکت در مثنوی ار راه تمثیل (داستان طوطی و بازرگان، داستان کنیزک و...) بیان می شود، در غزل ها در کلیات شمس، عینیت می یابد و حتی در کاربردهای زبانی و واژگانی و نیز از راه ساختارشکنی های هنری" بازتاب می یابد. درون و بیرون مولوی سرشار از حرکت است و با آغاز حرکتی در درون خود، با عشق؛ از تقید به اطلاق می رسد. در واقع خود حرکت را برگزیده است زیرا بقا را درحرکت می داند:

دلا می جوش همچون موج دریا که گر دریا بیارامد بگندد

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۸۲ ب۲۲)

در این راستا "حرکت" را در دو سطح می توان مورد بررسی قرار داد: الف- نمود حرکت در وجود مولوی. ب- " نمود حرکت" در غزل ها، در کلیات شمس (نمود این گونه حرکت در غزلیات بازتاب و نتیجه ی آغاز حرکت در وجود مولاناست).

۱. Rebirth ر.ک: سایت زیر: www.psychceu.com/**Jung**/sharplexicon.html - 358k

۷) نمود حرکت در وجود مولانا:

الف) حرکت و دگرگونی درونی و روحانی: فناناپذیری، ولادت مجدد یا تولد دوباره:

کارل گوستاو یونگ می گوید:" ولادت مجدد "اعتقادی" است که جزو اعتقادات اولیه ی نوع بشر به شمار می آید. بنیان این اعتقاد اولیه بر چیزی است که من آن را صورت مثالی می خوانم. وی تحقق آن را از چندین طریق میسر می داند. در روش چهارم تولد دوباره از نظر وی، ولادت ممکن است بدون هیچ گونه تغییری در وجود و تنها به صورت "تجدید" رخ دهد که شامل تغییر طبیعت ذاتی فرد است و می توان آن را نوعی تغییر ماهیت خواند"(یونگ،۱۳۷۶: ۶۴).[۱]

تولد دوباره در عرفان معمولا با حرکت و سفری درونی آغاز می شود." در اسطوره ی قهرمان، سفر در درون تاریکی(بلعیده شدن یونس توسط نهنگ و بیرون آمدنش) نماد تولد دوباره است"(یونگ، ۱۳۷۳: ۴۶۳). از آنجایی که فناناپذیری جسمی برای انسان امکان ندارد، فنا ناپذیری عرفانی به قول یونگ " غرقه گشتن عارفانه در زمانی تسلسلی" با تمرین های روحانی امکان می یابد". میرچا الیاده هم حیات دوباره را در تغییر روحی می داند.(الیاده،۱۳۶۳: ۲۵۱) . مولوی در جای جای غزل ها، به این سفر روحانی اشاره دارد. در واقع او در این غزل ها وصف حال خود را می کند، چنان که در غزلی(۵۹، غزل ۲۶) با مطلع و مقطع زیر به توصیف این سفر و تولد روحانی می پردازد:

هـــــر لحظه وحـــی آسمان آیـــد بـــر جان ما

کاخر چو دردی بر زمین تا چند می باشی،

درآای جان پاک خوش گهر، تا چند باشی در سفر

تو باز شاهی باز پـر سوی صفیر پادشا

در غزلی دیگر(ص۶۱، ب۲۶) می گوید:

---

۱. ر.ک: سایت های زیر:

www.mythsdreamssymbols.com/**archetypes**.html - 15

www.jcjc.cc.ms.us/faculty/humanities/pwedgeworth/**JungArchetypes**.htm

آمد ز جان بانگ دهل تا جزوها آید به کل
ریحان به ریحان، گل به گل از حبس خارستان ما

نکته قابل توجه این است که " عشق" موجد و سبب این سفر (نوع دوم حرکت) در وجود مولانا گشته ، تقید را به اطلاق راهنما شده است:

تـــا عشق تو سوخت همچو عودم یک عقده نمـاند از وجـودم

(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۹۴ ب ۳۰)

ب) حرکت فیزیکی: " سماع":

همان گونه که پیشتر در انواع حرکت اشاره شد "سماع" در اصطلاح همان "حرکت دوری" است که از گردیدن به هم رسد مانند چرخ زدن صوفیان در سماع و هرچه بدان ماند" (ملکشاهی،۱۳۷۶: ۲۴). به قول " آن ماری شیمل" سماع نردبان روحانی است که عاشق را به بام معشوق می رساند.(شیمل، ۱۳۷۰: ۴۰۳-۴۰۴) سماع معمولا با دف و دست افشانی که محرک هستند توأم می باشد. مولوی خود با آلات و پرده های موسیقی آشنا بوده، در اشعار خود به آنها اشاره کرده است (تدین، ۱۳۷۵: ۱۱۱). مانند غزل ۴۵۷ ازکلیات شمس که به دوازده پرده ی موسیقی اشاره کرده است. این غزل با این مطلع شروع می شود:

ای چنگ پرده های سپاهانم آرزوست وی نای ناله خوش سوزانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۰۹، ب۳۱)

بسامد کاربرد آلات موسیقی در غزل ها در کلیات شمس، نیز بالا است، برای مثال در شصت غزل از واژه ی" دف" استفاده کرده است. و در پاره ای از غزل ها این واژه چند بار تکرار شده است.

ای مطرب جان چو دف به دست آمد این پرده بزن که یار مست آمد

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۸۶ ب۲۱)

"مولوی برای حفظ حالات خوشی و مستی خود، به رقص و سماع صوفیانه می پردازد، و هنگام نواختن رباب آوای بازشدن درهای بهشت را می شنود، سماع صوفیانه از نظر او نماز عاشقانه است که موجب بسط روحی می شود" (خلاصه مقالات، ۱۳۸۵: ۶۹). حرکت روحانی و معنوی

درون مولوی با حرکت سماع که حرکتی فیزیکی است (حرکت دوری) ومدام در وجود او رخ می دهد؛ توأم می شود واو تولدی دوباره می یابد و در اثر همین حرکات فیزیکی و گسستن از زمان مادی به فناناپذیری می رسد، مکاشفات دزونی و تجربیات روحانی وی بر زبانش جاری شده، در قالب غزل ها بعد مادی می یابند. شواهد به کار رفته در غزل ها در کلیات شمس، و اقوالی که نقل شده است، نشان می دهد که مولوی غزل ها ی خود را در حالت سماع سروده است؛ زیرا " وی پس از دیدار با منجی و دلدار خود گرایش شدیدی به بازگشت به اصل خویش پیدا می کند و با سرودن غزل های دل انگیز آهنگین با پاهای برهنه از خانه بیرون می خرامید و در حالی که می رقصد غزل ۲۳۰۹ (کلیات شمس، ۸۶۴) را با مطلع زیر می سراید:

من بی خود و تو بی خود، ما را که برد خانه من چند تو را گفتم کم خور دوسه پیمانه

در حالی که به آوای بلند می خواند پای کوبان و دست افشان به بازار زرکوبان می شتابد" (تدین،۱۳۷۶، ۵۴۶) ؛ روایتی از قول افلاکی در مناقب العارفین نقل شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۴۰۲) :" که روزی مولانا در غلبات شور سماع از حوالی بازار زرکوبان شهر می گذشت با شنیدن آواز تق تق ضرب ایشان، به چرخ درآمد؛ به صلاح الدین زرکوب الهام شد که که مولانا در چرخ است نعره زنان بیرون آمد حضرت مولانا او را در چرخ گرفت، چون او به علت ریاضت طاقت سماع مولانا نداشت؛ به شاگردان دستور داد که دست از ضرب نکشند و از وقت نماز ظهر تا نماز عصر مولانا در سماع بود، در این حالت شروع به سرودن غزلی (کلیات شمس، غزل ۲۵۱۵ص ۹۳۴) با مطلع زیرکرد":

یکی گنجی پدید آمد در آن دکان زرکوبی

زهی صورت! زهی معنی! زهی خوبی! زهی خوبی...

مولوی در غزلی دیگر (غزل ۲۲۶۵، کلیات شمس، ۸۸۱) با مطلع زیر می گوید:

روی و چشم شمس تبریزی گل و نسرین بکاشت

در میان نرگس و گل جسم من پا کوفته

و در غزلی دیگر(غزل ۲۲۷۶، کلیات شمس ص۸۵۳) با مطلع زیرمی گوید:

تسو شمس تبریزی بگو ای باد صبح تیزرو

بـــا من بگـــو احـــوال او با من درآ پاکوفته

پس از دیدار با شمس، مولوی دست ازرقص

سماع نمی کشد و دائم در سماع است وی در غزلی

(مولوی، ۱۳۶۰: غزل ۱۳۶، ۱۳۶)

با مطلع زیر می گوید:

چون مثال ذره ایم اندر پی آن آفتاب رقص باشد همچو ذره روز و شب کردارما

بسامد غزل هایی که واژه های سماع، رقص، پایکوفته، مست و واژه هایی از این قبیل، در آنها به کار رفته[1]؛ قابل توجه است برای مثال: " سماع" در ۸۴ غزل، " رقص" ۱۳۳ غزل، " رقصان" در ۵۹ غزل، " مست"در ۶۱۱ غزل، " مستی"در ۲۸۰ غزل، " مستانه در ۳۶ غزل، "دیوانه" در ۱۰۳ غزل، "پای کوفته" در ۶ غزل؛ به کار رفته است و در پاره ای از غزل ها گاهی این واژه ها تکرار شده اند. از این رو در غزل ها در کلیات شمس، واژگانی که در رابطه با سماع هستند از بسامد بالایی برخوردار است.

۸) نمود حرکت در غزل ها ی مولوی

پی رنگ و فضای بیشتر غزل ها در کلیات شمس تبریزی سرشار از شادی و امید است. به عبارتی دیگر تارو پود غزل های مولوی از حرکت و پویایی شادی آفرین تنیده شده است. این پویایی و حرکت در غزل ها که بازتاب حالات روحی و درونی مولوی است؛ درچند سطح جریان می یابد:

الف) حرکت درسطح شگردهای زبانی

به قول فرمالیست ها "شگردهای زبانی عبارت است از"بازی بازبان". (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۹) بازی با زبان در دو محور هم نشینی و جانشینی رخ می دهد" (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۷۲) در غزل ها در کلیات شمس، واژه ها چنان در کنار هم چیده شده اند که حرکت به هم پیوسته ی سماع را

1. www.recent.ir /mowlavi

فرا یاد می آورد و طنین خاص آنها به خارج از متن کشیده شده، خواننده را دچار انبساط خاطر می کند. جادوی غزل مولانا در کارکرد گونه های موسیقی است. و موسیقی در رابطه ای تنگاتنگ با واژه است. پیش از پرداختن به موسیقی غزل ها، نخست بسامد واژه هایی که گذشته از ویژگی موسیقایی آنها، سبب ایجاد فضای طرب و شادی ، شور و نشاط، حرکت و پویایی می شود باید مورد بررسی قرار گیرد. در نقد فرمالیستی واژه عنصر بسیار مهمی است، به قول" شکلوفسکی" در شعر و زبان هنری و ادبی، واژه ماده ی اصلی بیان مفاهیم و معانی است، هرگونه شگرد زبانی که در غزل ها در کلیات شمس، مورد نظر باشد جدای از کارکرد واژگان خاص برای انتقال و عینیت بخشی به مفهوم حرکت، نخواهد بود. از این روی رویکرد به ویژگی های واژه های به کار رفته نتیجه ی تحقیق را مستند تر و معتبرتر خواهد کرد:

ب) بسامد واژگان نشاط و حرکت آفرین

در میان غزل ها در کلیات شمس، بسامد غزل هایی که واژگان برانگیزنده ی حس شادی و نشاط و امید، در آنها به کار رفته، قابل توجه است . از این رو غزل هایی که این واژگان در آنها به کار رفته، انتخاب و بررسی شده اند. با توضیح این نکته که در پاره ای از آنها واژه ی مورد نظر چندین بار تکرار شده است:

طرب: در ۱۷۴ غزل:

طرب اندر طرب است او که در عقل شکست او

تو ببین قدرت حق را چو درآمد خوش و مست او

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۲۹ ب ۷)

شادی: در ۱۷۴ غزل

سلب العشق فؤادی حصل الیوم مرادی

بزن ای مطرب عارف که زهی دولت و شادی

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۱۹۷ ب۱۲)

شور: در ۱۲۳ غزل:

چو شیرین تر نمود ای جان مها شور و بلای تو
بهشتم جان شیرین را که می سوزد برای تو
(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۱۱ ب۹)

جوش: در ۹۹ غزل

صد دیگ به جوش هست اینجا دارد درویش جوش دیگر
(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۲۰ ب۱۷)

آواز: در ۷۸ غزل

هر نفس آواز عشق می رسد از چپ و راست
ما به چمن می رویم عزم تماشا که راست
(مولوی، ۱۳۶۰، ص۲۱۵ ب۱۹)

فریاد: در ۴۴ غزل

از قوت شراب به فریاد جام تو وز پرتو نشاط به فریاد وقت تو
(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۳۹ ب۲۰)

شوق: در ۳۸ غزل

عشق تو اندر خور ما، شوق تو اندر برما
دست بنه بر سرما، دست مکش دست مکش
(همان، ۴۷۹ ب۲۹)

نشاط: در ۳۷ غزل

بر بساط نشاط بنشینیم همه از پیش خویش برخیزیم
(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۶۵ب۱۵)

غلغله: در ۲۷ غزل

وسوسه تن گذشت غلغله ی جان رسید مور فرو شد به گور چتر سلیمان رسید
(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۶۱ب۱)

غوغا: در ۲۹ غزل

ور چو چشم خونی او بودمی من فتنه جو　　در میان حلقه های شور و غوغا بودمی

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۰۳۴ ب۴)

جوشش: در ۲۲ غزل

زان شرابی که بوی جوشش او　　مردگان را برون کشد از گور

(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۵۸ب ۲۴)

ترانه: در ۲۱ غزل

ای زده مطرب غمت در دل ما ترانه ای　　در سر و در دماغ جان جسته ز نو ترانه ای

(مولوی، ۱۳۶۰: ۹۲۴ب۱۱)

خروش: در ۱۹ غزل

در وقت سماع صوفیان را　　از عرش رسد خروش دیگر

(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۲۰ ب۱۵)

های و هوی: در ۱۸ غزل

زهای و هوی حریفان ز نای و نوش ظریفان　　هوای نور صبوح و شراب نار چه می‌شد

(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۶۴ب۱۷)

شاهد مثال ها از میان ده ها بیت و واژه های همانند، به طور تصادفی انتخاب شده اند. تمامی غزل هایی که این واژه ها و واژه های همانند، در آنها به کار رفته است، سرشار از پویایی و شادی و نشاط و امید هستند. از این رو همه ی غزل های وی با کاربرد واژه هایی از این قبیل فضای پر تحرک و هیجان انگیزی را در کلیات شمس، به وجود می آورند. برای مثال:

بادا مبارک در جهان سور و عروسی های ما

سور و عروسی را خدا ببرید بـــر بالای مـا

زهره قرین شد با قمر، طوطی قرین شد با شکر

هر شب عروسی دیگر از شاه خوش سیمای ما

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۲، ب۵-۶)

۹) گونه های موسیقی

به قول شفیعی کدکنی" شعر تجلی موسیقایی زبان است"(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۳۸۹). موسیقی پویا و پر شور و نشاط آفرین، به حرکت و پویایی عینیت می بخشد. دکتر شفیعی در کتاب " موسیقی شعر" خود به تفصیل در مورد جنبه های موسیقایی غزل ها در کلیات شمس، سخن گفته اند. کتاب ها و مقاله های دیگری نیز به مناسبت موضوع آنها ، این مسأله را بررسی کرده اند(خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: فصل اول). بررسی های انجام گرفته نشان می دهد که راز افسون و جادوی غزل های مولانا در انتقال احساس طرب و شادی و تحرک است و این امر با "تکرار"، واژه گـــزینی (که بی اختیار در حالتی روحانی در سماع به زبان می آیند) و بسامد وزن های به قول دکتر شفیعی "خیزابی (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: فصل دوم) تحقق یافته است . "بسامد غزل هایی که دارای ردیف (تکرار در آخر ابیات و گاه درآغاز مصراع و وسط بیت) هستند، بسیار بالاست ، به طوری که مولوی کمتر غزلی را بدون داشتن ردیف سروده است".(نشریه گرگین، ۱۳۸۴: ۶۵)

در کلیات شمس، بیشترین ردیف های به کار رفته، معمولا با تکرار همراه هستند، و گاهی حالت خطابی دارند . این گونه کاربرد از جمله مواردی است که دقیقا به مفهوم حرکت عینیت می بخشد. خطاب ها به گونه های متفاوتی گاه با تکرار واژه ی "ای"، گاهی به صورت فعل امر و گاهی با هردو، و گاهی بدون فعل امر، صورت می گیرد. این مسأله، هم از لحاظ موسیقی و هم از لحاظ شگردهای زبانی کاربرد واژه ها، قابل اهمیت است. نکته قابل توجه این است که بسامد کاربرد فعل امر در غزل ها در کلیات شمس، بسیار بالا است. در واقع، خطاب ها، امر و نهی ها، دعوت ها و پرسش ها، همه دست به دست هم داده، همراه با موسیقی محرک و پویا، حرکتی سیال و فراگیر را درسراسر غزل ها، عینی میکند، گویی ایستایی و سکون در آنها جایی ندارد.از آن جایی که همه ی غزل ها دارای این ویژگی است، تنها به آوردن چند مثال بسنده می کنیم:

ای هـــوس هـــای دلـــم بیـــا بیـــا بیا ای مـــراد و حـــاصلـــم بیـــا بیـــا بیـــا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۰۸ ب۲)

ای بگرفته از وفا گوشه، کران چرا چـــرا برمن خسته کرده ای روی گران چرا چرا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۹ ب۱۷)

عـــاشق مهجور نگـــر، عالم پرشور نگر تشنه مخمـــور نگر، ای شه خمـــّار بیا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۴ب ۹)

ای عاشقان ای عاشقان امروز ماییم و شما افتاده در غرقابه ای تا خود که داند آشنا

(مولوی، ۱۳۶۰، ص۵۴ ب ۷)

ای چشم جان را توتیا آخر کجا رفتی بیا تا آب رحمت بر زند از صحن آتشدان ما

(مولوی، ۱۳۶۰، ص ۶۱ ب۱۷)

موسیقی درونی، بیرونی و کناری مناسب سماع، حرکت، پویایی، حیات و زندگی را در همه ی غزل ها در کلیات شمس، ملموس و عینی می کند. از آن جایی که تمامی غزل ها با حال و هوای سماع مناسبت دارند، مولوی مناسب ترین وزن ها را انتخاب کرده است. شماره ی غزل هایی که دارای وزن های خیزابی و متحرک هستند هفتصد و پنجاه و نه غزل می باشد (همان جا،۳۵-۳۸) [۱]. این غزل ها محمل سیل خروشان تحرک درونی مولانا هستند. وجود وزن های دوری، که از بسامد بالایی برخوردار است، نیز به پویایی و حرکت آفرینی غزل ها کمک شایانی می کند. برای مثال:

هوش فزود هوش را، حلقه نمود گوش را جوش نمود نوش را، نور فزود دیده را

(مولوی، ۱۳۶۰، ص۶۸ ب۹)

در این بیت گذشته از وزن دوری، مسأله ی واج آرایی با تکرار پنج صامت شین، نیز موجب پویایی موسیقی درونی شده است، حرکت و شرشر آب را تداعی می کند. از این رو در گونه های مختلف تکرار در غزل ها در کلیات شمس، تکرار واج های مناسب نیزدارای بسامد بالایی است. انتخاب کلمات مناسب با بار معنایی خاص نیز خود بیانگر زیباترین نوع حرکت در غزل ها است برای مثال:

وزن های خیزابی که در غزل هی مولوی به کار رفته ، عبارت است از: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن(دویست و چهل و یک غزل)، چهار بار مفاعیلن(دویست و پنج غزل) ، چهار بار مستفعلن(صد و شصت و چهار غزل)، مفعول فاعِلاتن مفعول فاعلاتن (صدو چهل و نه غزل).

در حوبه و در توبه، چون ماهی برتابه این پهلو و آن پهلو بر تابه همی سوزم
برتابه توم گردان، این پهلو و ان پهلـو در ظلمت شب با تو براق تر از روزم.
(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۶۳ب۲۷-۲۸)

بیشتر این کاربرد ها از راه تصویر آفرینی خاص مولوی صورت می گیرد به طوری که پویایی در غزل های وی با تصویر آفرینی و کاربرد کلمات آهنگین و موسیقی پر تپش جریان می یابد. تمامی کسانی که به بحث و بررسی غزل ها در کلیات شمس، پرداخته اند همه بدون استثناء کلیات شمس را به دریای متلاطم ، امواج خروشان ، سیل جوشان ومفاهیمی نظیر آنها تشبیه کرده اند (فاطمی،۱۳۶۴: ۲۵۹؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۴۰۰؛ گرگین،۱۳۸۴).

۱۰) هنر بلاغی

در محور همنشینی نیز، کم و بیش تشبیه های مناسبی در جهت القا ی "حرکت" به کار رفته است که نقش عمده ای در باز تاب حالات درونی مولوی دارد برای مثال:

همه جهان دهلند و تویی دهل زن و بس کجا روند ز تو چونک بسته است سبل
(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۲۶ ب۲۷)

در محور جانشینی که شامل گونه های مجاز می شود، انواع استعاره (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۱۱۸- ۱۲۳) به ویژه استعاره ی مکنیه وتشخیص، پرکاربردترین گونه ی هنری در غزل ها در کلیات شمس، است. نظر به اهمیت موضوع از بعد حرکت بخشی هنری، این شگرد زبانی که گاه از حوزه ی زبان خارج شده، مفهومی اعتقادی پیدا میکند؛ را از چند دیدگاه می توان مورد بحث و بررسی قرارداد. زمانی که تخیل شاعر چنان بر وجود او حاکم می شود که با جهان بینی اسطوره ای به جهان می نگرد (واحددوست، ۱۳۸۱: ۳)، در این صورت جان بخشی یا جاندارانگاری، دیگر در سطح هنری و شگرد زبانی به شمار نمی آید و از دیدگاه اسطوره شناسی و روانشناسی باید مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

۱۱) گونه های جاندار انگاری

الف) هنری و بلاغی:

تشخیص[1]: "تشخیص" عبارت از تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی جان طبیعت می کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش، بدانها حرکت و جنبش می بخشد".(شفیعی کدکنی، صور خیال، ۱۳۵۸: ۱۴۹) در فرایند برجسته سازی زبانی " تشخیص" در مقوله ی فراهنجاری معنایی مورد بحث و بررسی قرار می گیرد. جاندار بخشی به امر انتزاعی و پدیده های مـــوجود در طبیعت از نوع زیبا ترین شگرد ها و یا بازی زبانی به شمار می آید. ساختار معنایی غزل ها در کلیات شمس تبریزی حیاتمندی و جان بخشی همه ی جهان را می طلبد، و همه چیز در اطراف مولانا حیاتمند و زنده و پویاست. امور انتزاعی و غیر انتزاعی همه مخاطبان مولوی هستند. در واقع او در حالتی روحانی و در سماع، با طبیعت یکی می شود، به عبارتی طبیعت و جهان اطراف خود را تا مرحله ی زنده بودن می رساند تا با او به حرکت درآیند و در سماع وی شریک باشند. در واقع یکی ازراز و رمزها و شگردهای شعری مولانا حرکت فیزیکی بخشی به امور انتزاعی و غیر انتزاعی در جهان است. رده بندی این امور و ذکر بسامد آنها ازحوصله ی این بحث خارج است. تنها به آوردن نمونه هایی بسنده خواهیم کرد.

ب) جاندار انگاری در سطح اعتقادی :آنیمیسم

زمانی که جاندار انگاری از مرحله ی هنر زبانی می گذرد و با توجه به شرایط روحی و معنوی شاعر، فرمانروای تخیل در فکر و اندیشه اش به جولان می پردازد، در زبان شعر موجودات طبیعت دارای روان مخصوص به خود می شوند. (شمیسا، بیان، ۱۳۷۰: ۱۶۲) پس آنیمیسم به گونه ای همان تشخیص است ولی در سطح اعتقادی نه فقط زبانی و هنری. شاعر همچون انسان اساطیری از زمان حال جدا شده، با طبیعت و جهان هستی یکی می شود، انسان از طبیعت است ولی تمدن او را از اصل خود جدا کرده است؛ بنابراین برگشت به طبیعت و یکسان شدن با آن از نیاز روحی انسان سرچشمه می گیرد، در اصل و در دوران اساطیری میان او و آسمان و جهان معنی فاصله ای

1. Personification

نبود و انسان بی واسطه با آسمان ارتباط داشت اسطوره ی درخت کیهانی (دوبوکو، ۱۳۷۳: ۸-۳۸) که انسان را با آسمان ارتباط می داد گواه این مدعاست. از طرف دیگر در بینش اساطیری، انسان به درون اشیاء گذری روحـانی دارد و در اطـراف وی همه چیز حیاتمند و پویاست. در دوره های بعد این گونه تفکر فقط در شعر شاعران باقی ماند. در واقع شاعر دوره های بعد، همچون دوران اسطوره ای با تخیل می زید و با تخیل به جهان می نگرد. واقعیت موجود در جهان واقع برای انسان معمولی متفاوت با واقعیتی است که در دنیای هنرمند رخ می دهد. همان گونه که رخدادها و شخصیت ها ی دنیای ذهنی نویسنده، برای او واقعی است.، دنیای تخیلی شاعر نیز برای او واقعی است و آن را در شعر خود بازتاب می دهد و در نهایت موجب خلاقیت هنری می شود. از دیدگاه نقد فرمالیستی شاعر منطق عادی گفتار را می شکند و گریز از منطق عادی زبان، بهترین گونه ی هنجارگریزی به شمار می آید. " اصطلاح جاندارپنداری[1] در فلسفه، مردم شناسی و روان شناسی، تقریبا به معانی مشابهی به کار می رود. در فلسفه، جاندار پندار روح را علت غائی آثار حیات می داند. به عبارت دیگر، بر این باور است که اساس اندیشه و حیات جسمانی روحی واحد است. به نظر ژان پیاژه این برداشت اقوامی است که به وجود روحی انسان وار در تمام موجودات طبیعت اعتقاد دارند. این اصطلاح در روانشناسی همان باور شخص به این است که هر چه حرکت می کند جاندار است" (یونگ،۱۳۷۲: ۱۸۰). از دیدگاه اسطوره شناسی، "عبارت است از نسبت دادن زندگانی روانی و احساسی و کنش ها و واکنش های خود به موجودات عالم خلقت، در ادوار اساطیری انسان های نخستین ذهنیاتشان را بر سراسر طبیعت، جان دار و بی جان، بسان پرده ی عظیمی می تابانیدند". (یونگ، ۱۳۷۲: ۵۲) از ین رو در غزل ها در کلیات شمس، جاندار انگاری از مرحله ی هنر زبانی فراتر رفته مسأله ای اعتقادی می شود. وقتی موجودی زنده خصوصیت انسانی می گیرد تنها مسأله ی جاندار انگاری هنری" تشخیص" در میان نیست بلکه با توجه به شرایط روحی و معنوی مولوی، در لحظاتی که در تخیل خود می زید، کنشی انسانی را به دیگر موجودات جاندار دنیا می تاباند. برای مثال فاخته اذان می گوید ، پرندگان نعره می زنند، بلبل از سفر می آید و بر کرسی استادی می نشیند:

---

1. Animism

اذان فاخته دیدیم و قامت اشجار خموش کن که سخن شرط نیست وقت صلات
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۱۹ ب۱۱)

طیـور نعره ی ارنی همی زنند چرا کـه طـور یـافت ربیع و کلیم جان میقات
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۱۹ ب۹)

خبرت هست که بلبل زسفر بازرسید در سمـاع آمـد و استاد همه مرغان شد
(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۲۰ب۲۵)

پ) جاندار انگاری در سطح روانشناختی: فرافکنی

در ادامه ی بحث اعتقادی آنیمیسم، از آن جایی که مولوی در حالت سماع غزلیات خود را سروده است حالات روحی و روانی خود را به موجودات طبیعت تابانده است و این مسأله ای است که در حوزه ی روانشناسی مورد بحث و بررسی قرار می گیرد. زیرا جاندارانگاری از لحاظ روانشناسی که حالت های روحی را بررسی می کند، نوعی "فرافکنی"[1] است. فرافکنی از لحاظ روانشناسی عبارت است از" نسبت دادن ناآگاهانه ی سائق های خود به دیگری و دیدن تعارض های درونی خود دردنیای خارج" (یونگ،۱۳۷۲: ۶۲). همان طور که فروید در کتاب "توتم و تابوی" خود بیان می کند جاندارپنداری، فکری سحری و قدرت مطلق؛ افکاری که در انسان های ابتدائی، در کودک، در روان آزردگان، مشاهده می شود، حاصل فرافکنی فرآیندهای روانی ابتدائی به دنیای خارج اند. همین نکته نیز سرچشمه ی این اندیشه ی فروید است که آفرینش هنری فرافکنی، هنرمند در اثر او است. (لی، ۱۳۷۳: ۱۳۱) با توجه به این نظریه ی فروید، در بیشترغزل های کلیات شمس تبریزی، بسامد جاندارپنداری (یا انگاری) و حرکت بخشی به جهان بیرون و بازتاب حالات و عواطف مولوی در هنگام سماع به تمامی موجودات جهان، ناشی از فرایند "فرافکنی" است. مولوی حالات و روحیات خود را به موجودات جهان واقع باز تاب داده، در حالات خاص روحی و هنگام جولان در دنیای خیال، آن ها را دارای حرکتی فیزیکی می داند. در واقع حالت درونی خود را به دنیای خارج فرافکنی می کند:

1. Projection

چو مولانا به رقص آید ز مستی به رقص آیند موجودات با وی

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۱۷۶، غزل ۳۱۷۵)

در این راستا به امور انتزاعی هم ویژگی "حرکت فیزیکی" بخشیده، آنان را در شمار انبوه مخاطبان خود آورده است. کلیات شمس تبریزی سرشار از این گونه اندیشگی است. در واقع غزل ها در کلیات شمس، نمایانگر خود مولانا با همان شور و هیجان و پویایی هستند. به قول یونگ "چه شاعر بداند و یا نداند که اثرش در درون وی آفریده می شود، جوانه می زند، نضج می گیرد و به کمال می رسد و بر می دهد. اثر هنری در آفریننده اش می روید و از ژرفای ناخودآگاه وی سربرمی آورد. (یونگ،۱۳۷۲، ۵۸) غزل های مولوی همگی درحالت جذبه و شور و نشاط سماع سروده شده است؛ از این رو شگفت نیست که مولوی از راه فرافکنی، مفاهیم حاکم بر ناخودآگاه خودرا به بیرون بازتاب داده است. برای مثال تمامی غزل۲۲۷۵ (کلیات،۸۵۳) با ردیف "پاکوفته"، با مطلع زیر:

ای جبرئیل از عشق تو اندر سماع پاکوفته ای انجم و چرخ و فلک اندر هوا پاکوفته.....

در ده ها غـزل از این گونه، که کائنات با مولوی به سماع و رقص می پردازند، ناشی از فرافکنی های مولوی است.

۱۲) نتیجه

می توان گفت که همه ی غزل ها در کلیات شمس تبریزی به دلیل بسامد بالای جاندار پنداری، پویا و سرشار از حرکت هستند. رده بندی و ذکر همه ی آن ها از حوصله ی این جستار بیرون است. از این رو به آوردن چند شاهد مثال که به طور تصادفی انتخاب شده است، بسنده می کنیم:

الف) جاندار انگاری امور انتزاعی:

عشق: عشق درآمد از درم دست نهاد برسرم دید مراکه بی توم گفت مرا که وای تو

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۰۹ ب۹)

در میان غزل ها ی کلیات شمس، جاندار پنداری" عشق" از بسامد بسیار بالایی برخوردار است در ۱۴۲۹ غزل واژه ی "عشق" به کار رفته که در پاره ای از این غزل ها، واژه ی عشق چندین بار تکرار شده است. مولوی با شخصیت بخشی به عشق، همه ی ویژگی های انسانی و موجود زنده را به آن می دهد:

عشق اکنون مهربانی می کند جان جان امروزجانی می کند

(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۳۴ب۲۶)

در بیشتر موارد عشق مورد خطاب قرارمی گیرد:

ای عشق تو موزونتری یا باغ و سیبستان تو چرخی بزن ای ماه تو جانبخش مشتاقان تو

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۰۲ب۴)

نفس کل: سجده کنان پیش درت نفس کل

کای زتو جان یافته اشخاص من

(مولوی، ۱۳۶۰: ۷۹۱ ب۲۱)

جان: سنگ شکاف میکند درهوس لقای تو

جان پر و بال می زند در طرب هوای تو

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۰۹ ب۲)

عقل: جامه ی صبرمی درد عقل زخویش می رود

مردم و سنگ می خورد عشق چو اژدهای تو

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۰۹ب۴)

اندیشه: می ده گزافه ساقیا، تا کم شود خوف و رجا

گردن بزن اندیشه را، ما از کجا او از کجا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۲ب۲۵)

غیرت: آمد دوش مه که تا سجده برد پیش تو غیرت عاشقان تو نعره زنان که رو، میا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۸ب۲۴)

ب) جاندار انگاری امور غیر انتزاعی:

عناصر:

من که باشم باد و خاک و آب و آتش مست اوست آتش او تا چه آرد بر من و بر خاک و باد(ک. ۳۱۰ب۲۵)

آسمان و اجرام فلکی:

هست سماوات در آن آرزو تا نگرد سوی سماوات من

(مولوی، ۱۳۶۰: ۷۹۱ب۱۷)

رقص کند بر سر چرخ آفتاب تا تو بگوییش که رقاص من

(مولوی، ۱۳۶۰: ۷۹۱ب۲۰)

چو ماه نیز به دریوزه پرکند زنبیل ز بعد پانزده روزش توخوار و زار نگر

(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۵۲ب۱۳)

دوش من پیغام دادم سوی تو استاره را گفتمش ازمن خبر ده دلبر خون خواره را

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۰۲ب۲۰)

طبیعت:گل، ، درخت، باغ و....

گل های پار ازآسمان نعره زنان درگلستان کای هرکه خواهد نردبان تا جان سپارد دربلا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۳ب۳۰)

مست شوند چشم هـــا از سکرات چشم او رقص کنـــان درخت ها پیش لطافت صبا

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۷ب۲۳)

بـــاغ سلام می کند، ســـرو قیـــام می کند سبـــزه پیاده می رود، غنچه سوار می رسد

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۵۰ب۱۳)

زسوسن بشنو ای ریحان که سوسن صد زبان دارد

به دشت آب وگل بنگر که پر نقش و نگار آمد

گل از نسرین همی پرسد که چون بودی درین غربت

همی گوید خوشم زیرا خوشی ها زان دیار آمد....

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۵۰ب۱۸-۱۹)

طبیعت: دیگر عناصر مانند دریا، ابر، فصول:

دریای کیسه بسته، تلـــخ و ترش نشسته یعنی خبر ندارد کی دیده ام گهر را

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۲۰ب۷)

این ابر را گریان نگر وان باغ را خندان نگر کز لابه و گریه ی پدر رستند بیماران ما

(مولوی، ۱۳۶۰: ۶۱ب۳۰)

خبرت هست ز دزدی دی دیوانه شحنه ی ابر بهار آمد او پنهان شد

(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۲۰ب۲۹)

موارد دیگر:

تو بمال گوش بربط که عظیم کاهلست او بشکن خمار را سر که سر همه بشکست او

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۲۹ب۱۵)

سبو سپرده گوش بدو با هزاران دل بدان هوس که خورد غوطه در میانه جو

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۴۱ب۲۳)

ای گله بیش کرده، تو سیر نگشتی از گله چون بگریست این دکان چاره نباشد از غله

(مولوی، ۱۳۶۰: ۸۵۶ب۳۰)

با رویکرد به بحث هایی که انجام گرفت می توان گفت در کلیات شمس تبریزی مفاهیم حرکت از دیدگاه های مختلف نمایانده شده است . گذشته از آن مولوی در مثنوی یک تئورسین است ولی در کلیات شمس تبریزی مفهوم حرکت را از دیدگاه عرفا به طور عملی عینیت بخشیده است. مفهوم حرکت و پویایی در غزل ها با تمامی ابعاد خود نمود دارد. و راز پایایی آنها به دلیل پویا بودن آنها است که خواننده را به شور و نشاط و حرکت در تمامی ابعاد خود وامی دارد.

منابع و مآخذ

آشتیانی سیدجلال الدین، (۱۳۶۰) *شرح حال و آراء فلسفی ملاصدرا*؛ ناشر نهضت زنان مسلمان.

ابن سینا، (۱۳۶۱) *شفا، فن سماع*؛ ترجمه ونگارش محمد علی فروغی؛ انتشارات امیرکبیر.

احمدی، بابک، (۱۳۷۲) *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوم، انتشارات نشر مرکز.

اشتراوس، لوی مالینوفیسکی، (۱۳۷۷) *الکساندر کراپ و کارل آبراهتم، جهان اسطوره شناسی*، ترجمه ی جلال ستاری، تهران، نشر مرکز.

الیاده، میرچا، (۱۳۶۸) *آئین ها و نمادهای آشنا سازی*، ترجمه ی نصرالله زنگوئی، تهران، نشر آگه.

تدین، عطاءالله، (۱۳۷۵) *مولانا و طوفان شمس*، چاپ دوم، تهران، انتشارات تهران.

تدین، عطاءالله، (۱۳۷۶) *مولانا ارغنون شمس*، تهران، انتشارات تهران.

خلاصه مقالات، (اسفند ۱۳۸۵) *همایش مولاناجلال الدین رومی*، دانشگاه آزاد تبریز.

خلیلی جهان تیغ، مریم، (۱۳۸۰) *سیب باغ جان*، تهران، انتشارات سخن.

دوبوکو، مونیک، (۱۳۷۳) *رمزهای زنده جان*، ترجمه ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران، نشرمرکز.

زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۵) «تاویلی غزلی از مولانا براساس نظریه یونگ»، *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد*، شماره اول، سال سی و نهم، شماره پیاپی ۱۵۲.

شیمل، آن ماری، (۱۳۷۰) *شکوه شمس*، ترجمه ی حسن لاهوتی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۸) *صورخیال در شعرفارسی*، تهران، انتشارات آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۸) *موسیقی شعر*، تهران، انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس ، (۱۳۷۰) *بیان*، چاپ اول، تهران، انتشارات فردوس.

علوی، مقدم مهیار، (۱۳۷۷) *نظریه های نقد ادبی معاصر*، تهران، انتشارات سمت.

فاطمی، سیدحسین ،(۱۳۶۴) *تصویرگری در غزلیات شمس*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

گورین، ویلفرد ودیگران، (۱۳۷۰) *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه ی زهرا میهن خواه، تهران، انتشارات اطلاعات.

گرگین، محمود، (۱۳۸۴) «معنی مثنوی یا معرفت دیالکتیکی در مثنوی مولانا»، *مجله کتاب ماه*، ویژه ادبیات و فلسفه، سال هشتم، شماره ۱۱.

ملکشاهی، حسن، (۱۳۷۶) *حرکت و استیفای اقسام آن*، تهران، انتشارات سروش.

مولوی، جلال الدین بلخی، (۱۳۶۰) *کلیات شمس تبریزی*، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ هشتم.

مولوی، جلال الدین بلخی، (۱۳۵۶) *مثنوی معنوی یک جلدی*، تصحیح رینولد نیکلسن، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم

مهرین، مهرداد ، (۱۳۶۱) *فلسفه ی شرق*؛ چاپ ششم، تهران، مؤسسه ی مطبوعاتی عطایی.

لی، مای، (۱۳۷۳) شخصیت، ترجمه ی دکتر محمود منصور، چاپ سوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، آستان قدس.

واحددوست، مهوش، (۱۳۸۱) *رویکردهای علمی به اسطوره شناسی*، تهران، انتشارات سروش.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۳) *روانشناسی و کیمیاگری*، ترجمه ی پروین فرامرزی،انتشارات آستان قدس.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۲) *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمه ی محمد علی امیری، تهران، انتشارات اندیشه های عصر نو .

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۲) جهان نگری، ترجمه ی جلال ستاری، انتشارات توس.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۶) چهار صورت مثالی، ترجمه ی پروین فرامرزی، تهران،آستان قدس

www.amazon.com/persona-Robert-H-Hopcke/dp
links.jstor.org
www.psychnet-uk.com/psychotherapy_jung.htm
www.recent.ir/mowlavi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی