

دوفصلنامه علمی - پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)

سال سوم، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۱

تحلیل و بازخوانی چند غزل مولانا برمبنای نظریه یونگ

علی محمدی^۱

مریم اسمعیلی پور^۲

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۱/۴

تاریخ تصویب: ۹۰/۴/۲۸

چکیده

کارل گوستاو یونگ در مطالعه روان، به هنر و از جمله ادبیات، توجه فراوان کرده است. او شیوه آفرینش هنری را به دو بخش روان‌شناسانه و دیده‌ورانه تقسیم کرده است. شیوه روان‌شناختی، از خودآگاهی سرچشمه می‌گیرد، تجربه‌های عادی و جاری زندگی را دربر دارد و نسبت به شیوه دیده‌ورانه، منطقی‌تر به نظر می‌رسد؛ اما شیوه آفرینش دیده‌ورانه، از ناخودآگاه برخاسته و فراتر از عقل، اندیشه و درک آدمی است. در این مقاله، نخست در مقدمه‌ای، ارتباط هنر ادبیات و علم روان‌شناسی و مکتب روان‌کاوی یونگ را بررسی کرده‌ایم و سپس شیوه آفرینش هنری دیده‌ورانه را در دو بخش شعر دیده‌ورانه و شاعر دیده‌ور، در چند غزل مولوی، تحلیل و بررسی کرده‌ایم. به‌باور نگارندگان، شیوه دیده‌ورانه یونگ، همان شیوه الهام‌گونه‌ای است که

۱. دانشیار دانشگاه بوعلی سینا mohammadali2@yahoo.com

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه بوعلی سینا. esmalim@yahoo.com

در سرودن غزل‌ها، بر مولانا عارض شده است. این شیوه، سیر و روندی را طی می‌کند؛ یعنی نخست مکاشفه صورت می‌گیرد؛ سپس به سبب ظرفیتی که در شاعر، برای جذب الهام و تمهید شهود، وجود دارد، شعر ایجاد می‌شود؛ اما از آنجا که این نوع شعر در وضعیتی خاص شکل می‌گیرد، زبانش مبهم است و قابلیت تأویل پیدا می‌کند؛ از این روی، هنرمند دیده‌ور (در اینجا، مولانا) هم انسانی جمعی است و هم انسانی فرورفته در دامنه تناقض.

واژه‌های کلیدی: شیوه آفرینش هنری، دیده‌ورانه، مکاشفه، الهام، هنرمند دیده‌ور، یونگ و مولانا.

۱. مقدمه

یکی از بارزترین و شاید مهم‌ترین ویژگی‌های غزلیات مولانا این است که در عالمی ماورای عالم خودآگاهی و دنیای حسی سروده شده‌اند. مولوی شاعری است که روح و جانش با عالمی از جنس دیگر انس گرفته و در عالم بی‌خویشی و مکاشفه سیر کرده است. در این حالت، او از تمام آنچه به این هستی متعلق است، فراتر می‌رود و غزل‌ها بر زبانش جاری می‌شود. آنچه مولوی می‌گوید، چون از عالم ناآگاهی و درحال کشف و شهود، به او الهام شده است، برای ما در حالت آگاهی، مبهم و بی‌معنی به نظر می‌رسد. در مقاله حاضر، نظریه دیده‌ورانه یا خودانگیختگی کارل گوستاو یونگ را در غزلیات مولانا نشان داده‌ایم. این نظریه، بر آن است تا روند شکل گرفتن آثار هنری برخاسته از ناخودآگاه محض را توضیح دهد. یکی از نمونه‌های هنری مناسب برای اثبات و به تصویر کشیدن نظریه

دیده‌ورانه یونگ، غزلیات مولانا است. از نظر یونگ، مکاشفه، الهام و درنهایت، ابهام، از امتیازهای بارز یک اثر دیده‌ورانه است؛ درست مانند آنچه در غزلیات مولانا دیده می‌شود.

۲. ارتباط هنر ادبیات و علم روان‌شناسی

علم روان‌شناسی در پی شناخت روان آدمی است. این دانش به درون روان آدمی راه پیدا می‌کند و از لایه‌های ناشناخته شخصیت پیچیده انسان، آگاهی‌هایی به دست می‌دهد که موجب حیرت می‌شود و در عین حال، همراه شغف و اعجاب است؛ چنان که گفته‌اند جوهر هنرها از روان آدمی نشأت می‌گیرد؛ بنابراین، هنر شعر و ادبیات، از آنجا که از سرچشمه زبان آدمی می‌جوشد، بیش از هنرهای دیگر، با روح و روان آدمی پیوند خورده است. به این منظور، منتقد ادبی برای کشف لایه‌های عمیق‌تری از ویژگی‌های روان انسان، به دانش روان‌کاوی و روان‌شناسی رو می‌آورد، از علم روان‌شناسی، برای مطالعه ادبیات استفاده می‌کند و از این طریق، برای برجسته کردن و امتیاز هنر شعر، خویشتن را به بازخوانی و مطالعه هردو سوی هنر و روان‌شناسی، ملزم می‌داند. یونگ درباره ارتباط علم روان‌شناسی و هنر ادبیات می‌گوید: «از آنجا که روان‌شناسی علمی است که فرایندهای روانی را مطالعه می‌کند، کاملاً بدیهی است که می‌توان برای مطالعه ادبیات، از آن سود جست؛ زیرا روان انسان، بطن تمامی علوم و هنرهاست» (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۴۰). ادبیات و روان‌شناسی، از آن دسته دانش‌هایی هستند که هردو برای راه‌برد هدف‌های یکدیگر، به هم کمک می‌کنند؛ چنان که گفته شده است:

روان‌شناسی به چندین طریق، وارد نقد ادبی می‌شود. روان‌شناسی می‌تواند به تبیین جریان آفرینش ادبی کمک کند و قادرست وسیله‌ای فراهم آورد تا بتوان اثر مصنف را با توجه به زندگی او و زندگی او را با توجه به اثرش روشن ساخت و نیز می‌تواند به روشنگری مفهوم واقعی متنی معین، مدد رساند (دیچز، ۱۳۶۶: ۵۳۸).

یکی از مهم‌ترین انواع نقدهایی که منتقد ادبی برای تحلیل و بازخوانی متون ادبی، از آن بهره می‌برد، نقد روان‌شناسانه است. به نظر می‌رسد باید به استاد دانشمند، دکتر زرین کوب حق داد که نقد روان‌شناسانه را «مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد» به‌شمار آورده است (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۴۹). امروزه، از میان آرای متعدد روان‌شناسان مطرح در جهان، عقاید یونگ از اهمیتی بسزا برخوردار است و بین منتقدان ادبی نیز جایگاهی ویژه‌ای یافته است.

۳. نگاهی به مفاهیم اساسی در روان‌شناسی تحلیلی یونگ

کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵ تا ۱۹۶۱) نخست از شاگردان فروید بود؛ اما بعدها به دلیل اختلاف نظر با این دانشمند بر سر نظریه جنسیت، راه خود را از او جدا کرد و فرضیه‌های اساسی در روان‌شناسی تحلیلی را پایه‌گذاری و اثبات کرد. در این مکتب، دیدگاه‌های یونگ، سه بخش اصلی و مهم را دربر می‌گیرد. بخش نخست، شامل اعتقاد و اصرار یونگ به وجود لایه عمیق و جمعی در همه انسان‌ها می‌شود. یونگ معتقد است در روح همه انسان‌ها، علاوه بر ناخودآگاه شخصی، ناخودآگاهی دیگر به نام ناخودآگاه فوق فردی یا جمعی وجود دارد. به باور او، این لایه از روح، «از حیطة شخصی جداست و در حاشیه آن قرار دارد و خصوصیاتش کاملاً کلی و عمومی است و محتوای آن را در همه افراد می‌توان یافت» (یونگ، ۱۳۸۵: ۸۸).

یونگ محتویات ضمیر ناخودآگاه جمعی را آرکی‌تایپ^۱ نامیده است. در زبان فارسی، آرکی‌تایپ را کهن‌الگو، صورت مثالی، کهن‌نمونه، تصویر ازلی و... ترجمه کرده‌اند. این دانشمند در تعریف آرکی‌تایپ می‌گوید:

انسان مانند هر حیوانی صاحب روانی از پیش‌شکل گرفته است؛ همه اعمال و کنش‌های او از این آمادگی و استعداد اولیه و همیشگی روان نشأت می‌گیرد که من آنها را

تصاویر ازلی تعریف کرده‌ام. این تصاویر ازلی عبارت‌اند از قالب خاصی که رفتار انسان به خود می‌گیرد. این قالب خاص، موروثی است (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۲).

بخش دوم از دیدگاه‌های یونگ، به دین مربوط می‌شود. به اعتقاد یونگ، دین عبارت از حالت مراقبت و تذکر و توجه دقیق به بعضی از عوامل مؤثر است که بشر عنوان قدرت قاهره را به آنها اطلاق می‌کند و آنها را به صورت ارواح، شیاطین، خدایان، قوانین، صور مثالی و غیره مجسم می‌کند (یونگ، ۱۳۸۶: ۵).

وی معتقد است همه انسان‌ها تجربه‌هایی در زندگی خود دارند که می‌توان آنها را تجربه دینی خواند. تجربه دینی در اندیشه یونگ، همان تجربه خدای درون است. او دین را در دنیای امروز، پایگاهی محکم برای انسان در برابر بیماری‌های روانی، دغدغه‌ها و مشکلات می‌داند. بخش سوم از دیدگاه کلی یونگ، شامل شیوه‌های آفرینش هنر است که در این مقاله، به آن پرداخته‌ایم.

۴. شیوه آفرینش هنری

یونگ، شیوه آفرینش هنری را به دو دسته تقسیم کرده است: یکی شیوه روان‌شناختی و دیگری شیوه دیده‌ورانه، رویایی و یا خودانگیخته. در این بخش، ویژگی‌های هر دو شیوه را بررسی می‌کنیم.

۴-۱. شیوه آفرینش هنری روان‌شناختی

از دیدگاه یونگ، این شیوه

به مواردی مربوط است که از حیطه خودآگاهی نشأت گرفته‌اند؛ مثلاً از درس‌های زندگی، شوک‌های عاطفی، تجربه احساسات تند و بحران‌های سرنوشت آدمی. این ماده از لحاظ روانی، توسط شاعر جذب شده، از سطحی پیش‌پافتاده به سطح تجربه

شاعرانه رسیده و خواننده را بالاجبار به روشنایی و عمق بیشتر بصیرت بشر می‌رساند
(یونگ، ۱۳۸۲: ۱۴۳).

مولانا در غزلیاتش به این شیوه کمتر توجه کرده است؛ اما به هر حال، چون بخشی از زندگی او نیز در حالت خودآگاهی سپری شده است، می‌توان در هنر او، اشاره‌هایی به این مورد یافت؛ مثلاً در این غزل که با مطلع:

بادا مبارک در جهان، سور و عروسی‌های ما

سور و عروسی را خدا بپیرید بر بالای ما

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۱۶۹)

آغاز می‌شود و چنان که گفته‌اند، در شب عروسی سلطان ولد سروده شده است، وی یکی از تجربه‌های اجتناب‌ناپذیر و روزمره زندگی خود را بیان کرده و چون بهانه سرودن این شعر را از پیش تعیین کرده است، می‌توان گفت شیوه مولوی در این نمونه، نزدیک به شیوه روان‌شناختی است. درباره این مسئله می‌توان نمونه‌هایی دیگر را نیز ذکر کرد. مولانا در غزلی که با مطلع:

گر باغ از او واقف بدی، از شاخ تر خون آمدی

ور عقل از او آگه بدی، از چشم جیحون آمدی

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱۱۷۵)

آغاز می‌شود و گفته شده که مولانا به مناسبت تولد نوه‌اش سروده است، نیز در عالم خودآگاه سیر می‌کند و می‌توان گفت کمتر به عالم ناخودآگاه توجه کرده است.

۲-۴. شیوه آفرینش هنری دیده‌ورانه یا خودانگیخته

۱-۲-۴. شعر دیده‌ورانه

شیوه آفرینش هنری دیده‌ورانه که در بیشتر غزلیات دیده می‌شود، برخلاف شیوه روان‌شناختی، از عمیق‌ترین قلمرو روح هنرمند، یعنی ناخودآگاه او برخاسته است. یونگ درباره این مسئله می‌گوید:

شیوه رویایی، همه حالات شیوه روان‌شناختی را واژگون می‌سازد؛ چیزی است غریب که وجود خود را از پسین قلمرو ذهن آدمی می‌گیرد؛ تجربه‌ای که به گودال زمان جداکننده ما از اعصار ماقبل آدمی اشاره می‌کند و یا جهان فوق‌بشری، تضاد نور و تاریکی را فرامی‌خواند. این تجربه‌ای است ازلی که برتر از درک آدمی است و به همین دلیل، هنرمند در معرض خطر تسلیم شدن به آن است. ارزش و قدرت این تجربه از عظمت آن پیداست. از اعماق بی‌زمان، سر برمی‌آورد؛ بیگانه و سرد، چندپهلوی و بی‌قواره است (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۴۴).

بیشتر غزل‌های مولانا از عالم ناخودآگاه و دنیای ژرف ناشناخته درونی‌اش برخاسته است. درباره این مسئله، رضا براهنی می‌گوید:

شعر او گریز از شخصیت ظاهری به سوی آن شخصیت درونی است. او درون خود را می‌جوید تا آن کس دیگر خود را بیابد و برای این کار، از تمام اشیایی که در اطرافش وجود دارد، از تمام اساطیر، مذاهب، ادیان، فرهنگ‌ها و سنتی که تازمان او بر بسیط خاک، ظاهر شده است، به‌عنوان وسیله‌ای استفاده می‌کند تا در اعماق وجود خود، پرده‌ها را از هم بدرد و در برابر آن «من» درونی خود بایستد و با او خلوت کند. همه سمبل‌ها، استعارات و تشبیهات که واقعاً سیلوار از اعماق وجود او می‌جوشند و لبریز می‌شوند، او را به سوی هدفی کاملاً مشخص، یعنی شناخت آن کس دیگر، آن «من» درونی، آن ظرفیت طلا در مس رهسپار می‌کنند (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۹۹).

شیوه خاص مولوی در سرودن غزل‌ها، خود این موضوع را که او غرق و شیفته دنیای درونش است، برای خواننده روشن می‌کند. به عنوان نمونه می‌توان هنجارگریزی‌های نحوی او را ذکر کرد. دکتر شفیع کدکنی درباره این مسئله می‌نویسد:

مولانا که از منظر معرفت‌شناسی و ادراک فلسفی، روی بام زبان ایستاده است، در چشم‌انداز هنری هم این اقتدار را دارد که روی دیوارهای گرامر راه برود و سقوط نکند. از هنجارگریزی‌های مولانا در زبان می‌توان به صرف ضمیر، ساختن صفت از اسم خاص، شمارش ناشمردنی‌ها، ساختن صفت تفضیلی از کلماتی مثل جان، به کاربردن «واو» در آغاز ابیات، کاربرد دو قالب در یک غزل، عطف‌های ناهمگون (با

تلخیص و تصرف، مولانا، ۱۳۸۷: ۱/۱۰۳ تا ۱۱۲)

که هیچ‌یک در عرف و قانون زبان فارسی، معمول نیست، اشاره کرد.

غزل زیر، از واپسین قلمرو روح مولوی برخاسته و همان گونه که یونگ می‌گوید، حالتی رویایی و چندپهلوی دارد. این غزل دیده‌ورانه را می‌توان نمودار همان توهای ناشناخته مولانا و عالم بی‌خویشی او دانست؛ زیرا برای مخاطب او در حالت خودآگاهی، قابل درک

در هم افتادیم؛ زیرا روز گیراگیر بود
در چنان آتش، چه جای عقل یا تدبیر بود
در کمان عشق، پرآن صدهزاران تیر بود
بر شمار خاک، شیران پیش او نخجیر بود
چشم او چون طشت خون و موی او چون شیر بود
چرخ‌ها از هم جدا شد؛ گویا تزویر بود
چون که ساغرهای مستان نیک باتوفیر بود
«بی‌خودم من؛ می‌ندانم؛ فتنه آن پیر بود»

دی میان عاشقان، ساقی و مطرب میر بود
عقل با تدبیر آمد در میان جوش ما
در شکار بی‌دلان، صد دیده جان، دام بود
آهو بی می‌تاخت آنجا بر مثال ازدها
دیدم آنجا پیرمردی، طرفه‌ای، روحانی‌ای
دیدم آن آهو به ناگه جانب آن پیر تاخت
کاسه خورشید و مه از عربده در هم شکست
روح قدسی را بپرسیدم از آن احوال، گفت:

نیست:

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۴۴۹)

چنان که دیده می‌شود، سخنان مولانا در این غزل، در حیطه تجربه‌های ما نمی‌گنجد؛ مثلاً چگونه آهویی بر مثال اژدها می‌تازد؟ آن هم در حالی که شیران پیش او نخجیر باشند؛ البته در غزل مورد بحث، مواردی دیگر نیز هست که بدان خواهیم پرداخت. ازدیدگاه یونگ، این شیوه آفرینش هنری، سه ویژگی عمده دارد و این ویژگی‌ها فرایندی را سیر می‌کنند؛ یعنی نخست مکاشفه رخ می‌دهد؛ بعد الهام صورت می‌پذیرد و این مکاشفه و الهام، همراه با ابهام است. در این بخش، روند شیوه آفرینش هنری دیده‌ورانه را در غزلیات مولانا بررسی می‌کنیم:

الف) مکاشفه:

یونگ معتقد است:

مکاشفه زیربنای این نوع از هنر است. تجربه مکاشفه‌ای، چیزی بوده که به بشر عادی ربطی ندارد و به همین دلیل، دشوار می‌توانیم باور کنیم که حقیقی است. ما معمولاً تجربه مکاشفه‌ای را به‌عنوان محصول وهمی قوی یا حالتی شاعرانه کنار می‌گذاریم (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

مکاشفه لحظه و حالتی است که هنرمند از عالم خود آگاه فاصله گرفته و در عالم عظیم و ژرف ناخودآگاه خود غرق شده است. در این لحظه، زمان و مکان برای شاعر، معنایش را از دست می‌دهد؛ همه تضادها از پیش چشم او برمی‌خیزد؛ هیچ کار ناممکنی نیست؛ در حالی که او از خود قدرتی ندارد، همه کارها در حیطه قدرت او می‌گنجد؛ او در این لحظه، با «من» پنهان خود دیدار می‌کند و هنر او دقیقاً بیان کردن حالت‌های آن «من» است که در اعماق روحش خانه‌نشین شده است. دکتر پورنامداریان درباره این مسئله می‌گوید:

این رویاواره را شاعر با چشم آن «من» پنهانی می‌بیند که بعد پنهان و حقیقی شخصیت اوست و در حال طبیعی و آگاهی پنهان می‌نماید و سایه شخصیت و «من» آگاه و تجربی است؛ اما در رویا و شهود و احوال شاعرانه است که ظاهر می‌شود (پورنامداریان، الف، ۱۳۸۱: ۱۸۲/۲).

با توجه به آنچه در غزل مطرح شده در بالا آمد، مولوی در حال مکاشفه است. او ابزار دست «من» پنهان خود است که چیزهایی در ظاهر وهمی و بی معنی می بیند؛ مانند عقل و عشقی که به آنها جان بخشیده شده است؛ آهویی که بر مثال اژدها می تازد؛ پیری که طرفه روحانی است و چشمش مثل طشت خون و مویش مثل شیر، سفید است؛ آهویی که به پیر ربط پیدا می کند؛ درهم شکسته شدن خورشید و ماه از عریده و دیدن چیز یا کسی مثل روح قدسی.

یکی از ویژگی های این گونه آثار، استفاده فراوان از اساطیر در آنهاست. چون در لحظه مکاشفه، شاعر دیده ور، دست خوش امواج کشف و شهود است، ناخود آگاه، رمزهایی بر زبانش جاری می شود که با دنیای اساطیری پیوند می یابد؛ زیرا به گفته یونگ، «اسطوره ها پیش از هر چیز، نمود تجلیات روانی و جوهر روح هستند» (یونگ، ب، ۱۳۸۷: ۲ / ۳۱). به باور او، «از شاعر انتظار می رود برای بیان تجربه خویش، به مناسب ترین وجه به اسطوره روی آورد؛ چون سرچشمه خلاقیت او تجربه ای ازلی و عمق آن، دست نیافتنی است؛ از این رو، شکل بخشیدن به آن، مستلزم رمزگرایی اساطیری است» (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۵۱).

یکی از مهم ترین و بارزترین اسطوره هایی که مولانا در غزل هایش به آن اشاره می کند، اسطوره «خورشید» است. «خورشید» در اساس، اسطوره است؛ اما وقتی در حالت بی خویشی، در کلام مولانا، نمود می یابد، معنایی نمادین دارد؛ درست همان گونه که یونگ می گوید، نمادهای جاری شده بر زبان هنرمند در آن لحظه، با دنیای اسطوره مرتبط است؛ مثلاً در ابیات زیر، منظور مولوی از «خورشید»، اسطوره ای نمادین است که می تواند «خدا» باشد:

ذرات جهان به عشق آن خورشید رقصان ز عدم به سوی پست آمد
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۴۲۷)

بی زحمت دیده، رخ خورشید که بیند؟ بی پرده عیان طاقت دیدار که دارد؟
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۴۰۹)

نکته جالب، آن است که شوالیه نیز درباره «خورشید» می گوید: «خورشید یکی از مهم ترین نمادهای جهانی است و درباور بسیاری از ملت ها، اگر خود خدا نیست، مظهر الوهیت است» (با تلخیص و تصرف، شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۲۱).

(ب) الهام:

بعداز درك مكاشفه، هنر به هنرمند دیده‌ور الهام می‌شود. به‌باور دکتر زرین کوب، الهام بعداز درك حالت جذبه، خلصه و مكاشفه پدیدار می‌شود:

الهام حالتی است که متعاقب جذبه و مکاشفه، در شاعر پدید می‌آید و چون در آن هنگام، شعور فردی او در پرده شده است، طبعاً الهام نمی‌تواند مولود اراده او باشد. در چنین حالتی، غالباً شاعر مالک قوه مخیله آفریننده خویش نیست؛ بلکه مخیله اوست که مالک او و مسلط بر اوست (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۵۳).

یونگ درباره الهام این آثار می گوید:

این آثار بر صاحبانشان الزام می‌گردند؛ گویی دستان آنان به‌نوعی هدایت می‌شوند و قلم‌هایشان به نگارش چیزهایی می‌پردازند که روحشان را شگفت‌زده می‌کند. اثر، شکل خاص خود را به‌همراه می‌آورد و آنچه صاحب اثر می‌خواهد بر آن بیفزاید، بازپس رانده می‌شود و آنچه که وی خواستار بازپس‌زدن آن است، بر او تحمیل می‌گردد؛ در حالی که خود آگاهی‌اش در برابر پدیده زایل شده و تهی است (یونگ، ۱۳۷۲: ۷۵).

الهام در شعر همه شاعران دیده نمی‌شود و مخصوص شاعران بزرگ است؛ چنان‌که برخی صاحب‌نظران نیز درباره این مسئله گفته‌اند:

شاعران بزرگ حماسی، اشعار شیوای خود را بر اثر خود آگاهی نمی‌آفرینند؛ بلکه اشعار ایشان زائیده جذبه‌ای است که به آنان دست می‌دهد. وضع کسانی هم که اشعار غنایی می‌سرایند، غیر از این نیست. غزل‌سرایان نیز هنگامی غزل‌های دل‌انگیز خود را به‌وجود می‌آورند که عقل و هوش خود را ازدست داده‌اند. در این لحظه، جنونی به آنان روی

می آورد؛ شیبه به جنونی که منشأ آن، خداوند شراب است؛ یعنی همان طور که خادمه های معبد شراب فقط در حال جذب و خلصه، از آب رودخانه ها شیر و انگبین می گیرند و در حال هشیاری از این کار ناتوانند، روح شاعر غزل سرا نیز فقط در حالت جذب می تواند کاری شیبه آنها بکند (با تلخیص و تصرف، افلاطون، ۱۳۵۰: ۸۲/۱). مولوی همه این حالت های مکاشفه، جذب و الهام را درک کرده است. او هنگام سرودن غزلیات، در حالت فناست و مسلط و مالک بر اراده خود نیست. در این حالت، عقل و اندیشه از خانه روح او رخت بر بسته و عاطفه و احساس نیز او را در چنته خود گرفته است. مولوی خود را مقهور کسی یا چیزی می بیند که بر او مسلط شده است. وی سروده هایش را نیز ناشی از الهام های او می داند و بارها در غزلیاتش می گوید که این غزلیات، سروده نیست:

این همه ناله های من نیست ز من، همه از اوست کز مدد می لبش، بی دل و بی زبان شدم

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۷۳۰)

در جای دیگر می گوید:

به حق آن لب شیرین که می دمی در من که اختیار ندارد به ناله این سرنا

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱ / ۲۲۳)

نکته جالب توجه دیگر، این است که چه چیزی و یا چه کسی هنر و شعر را الهام می کند. از نظر یونگ، الهام از «سرزمین مادرها جاری می شود و روان شناسی عمل خلاق به مفهوم دقیق آن، روان شناسی زنانه است» (یونگ، ب، ۱۳۸۷: ۲ / ۲۳۵). این دانشمند، رابطه اثر هنری و هنرمند را مثل «رابطه فرزند با مادر» (یونگ، ۱۳۷۲: ۵۸) می داند. در اندیشه یونگ، «سرزمین مادرها» در واقع، همان بخش زنانه روح یا کهن الگوی آنیما است. آنیما یا «عصر مادینه، تجسم تمامی گرایش های روانی زنانه در روح مرد است؛ همانند احساسات، خلق و خواهی مبهم،

مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام، روابط با ناخودآگاه است» (یونگ، الف، ۱۳۸۷: ۱ / ۲۷۰).

هنر و شعرسرای، بیشتر با لطافت روح زنانه سازگارتر است؛ به همین دلیل، هنرپروری در روح هنرمندان مرد، از آنیما یا همان وجه زنانه روح آنها سرچشمه می‌گیرد. چیرگی آنیما روح هنرمند مرد را مسخر خود می‌کند و هنرمند تحت اراده او سخن می‌گوید و اثری را خلق می‌کند.

شاعر دیده‌ور، رمزگراست و در شعرهای مولوی، بارزترین رمز در توصیف کهن‌الگوی آنیما، «پری» است. پری همان الهه شعر مولوی است: «پری در شعر مولوی، همان الهه شعر است که شاعر را به سخن وامی‌دارد» (حسینی، ۱۳۸۶ و ۸۷). جالب است که برخی نیز شاعر را مخلوقی پری‌زاده می‌دانند: «شاعر، مخلوقی پری‌زاده و مجذوب است که زبان را مانند مردم عادی به کار نمی‌برد؛ بلکه با شوریدگی ناشی از الهام آسمانی می‌گوید» (دیچز، ۱۳۶۶: ۳۱).

مولوی در مثنوی، این مسئله را که «پری» بر آدمی غالب می‌شود و او را به سخن وامی‌دارد، بدین صورت بیان کرده است:

چون پری غالب شود بر آدمی	هرچه گوید، آن پری گفته بُود
چون پری را این دم و قانون بود	اوی او رفته پری خود او شده
چون به خود آید، نداند یک صفت	چون پری را هست این ذات و صفت

(مولوی، ۱۳۸۳: ۴/ ابیات: ۲۱۱۳ تا ۲۱۱۷)

وی در غزلی نیز از پری‌رخی سخن می‌گوید که از دهان و لب مولوی گویاست:

بیا به پیش من آ تا به گوش تو گویم که از دهان و لب من پری‌رخی گویاست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱ / ۳۰۳)

در این نمونه‌ها، «پری» همان آنیمای درونی مولاناست؛ زیرا «آنیمای درپس همه احوالات، واکنش‌ها، انگیزه‌ها، کشش‌ها و همه آن چیزهایی نهفته است که در زندگی روانی، خودبه‌خود روی می‌دهد» (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۵) و یکی از احوال روحی و روانی در زندگی مولانا، سرایش شعر است. او گاهی از آنیمای با رمزهایی دیگر مثل «ترک» یاد می‌کند و «ترک» نیز مانند «پری»، نایی و دمنده در مولانای همچون نی است:

منم باری بحمدالله غلام ترک آن مه که مه‌رویان گردونی از او دارند زیبایی
دهان عشق می‌خندند که نامش ترک گفتم من خود این او می‌دمد در ما که ما نایم و او نایی

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱۲۰۵)

ج) ابهام، بارزترین ویژگی آثار دیده‌ورانه و غزلیات:

هنری که در حالت مکاشفه، به هنرمند الهام می‌شود، مبهم و بی‌معناست. یونگ درباره این مسئله می‌نویسد:

هنگام بررسی شیوه روان‌شناختی آفرینش هنری، هرگز نیازی نداریم که از خود پرسیم این مطلب متضمن چیست و یا چه معنایی دارد؛ لیکن این سؤال به محض مواجه شدن با شیوه دیده‌ورانه، به خودی خود به ذهنمان خطور می‌کند؛ چراکه متحیر، غافل‌گیر و سردرگم می‌شویم و حالت تدافعی یا بی‌زاری می‌گیریم و تعبیر و تفاسیری را طلب می‌کنیم (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۴۵).

در سوررئالیسم، این‌گونه شعر گفتن - که از ناخودآگاه برخاسته است و حیرت و ابهام مخاطب و حتی نگارنده را در پی دارد - «نگارش خودکار» نامیده می‌شود:

سرچشمه یک متن خودکار، در ضمیر ناآگاه است. متن خودکار به نگارنده اش نشان می‌دهد که چیزهایی فراتر از آنچه او تصور می‌کند، دربر دارد؛ به طوری که خود نگارنده را دچار حیرت می‌کند. این عناصر برای شما که می‌نویسید، همان‌قدر بیگانه‌اند که برای هر کس دیگر (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۲ / ۸۳۱).

مولوی در غزل‌هایش، بیشتر به یک شاعر سوررئالیست می‌ماند تا شاعری معمولی و شعر او نیز به نوعی، همان نگارش خودکار است؛ زیرا هم از ناخودآگاه برخاسته است و هم ابهام دارد.

ابهام در غزل‌های مولوی، چند علت دارد و یکی از بارزترین دلایل آن، رمزگرایی است. به‌باور دکتر پورنامداریان:

وقتی شاعر تحت تأثیر هیجان عاطفی شدید، شعر می‌گوید، بیشتر درصدد آن است که این حالت را برای خود تصویر کند. در این حال، زبان شاعر، برای بیان این حالت باید ظرفیتی تازه از طریق به‌کارگیری همه عناصر ممکن عادت‌زدایی پیدا کند. چنین زبانی بیش از آنکه جنبه ابزار و کارکرد معناشناختی داشته باشد، کارکرد زیباشناختی دارد؛ به همین سبب، صورت‌های خیال در اینجا تبدیل به رمز می‌شود (پورنامداریان، ب، ۱۳۸۱: ۱/۳۲).

این رمزگرایی، ابهام در شعر را همراه دارد که تاحدی به ابهام در زبان سمبولیست‌ها نزدیک است. چدویک درباره این مسئله می‌گوید: «از آنجا که نماد، اغلب منزوی می‌ماند و به خواننده درباره اینکه چه چیزی نماد شده، چندان چیزی گفته نمی‌شود یا اصلاً گفته نمی‌شود. شعر سمبولیست الزاماً با نوعی گنگی ذاتی همراه است» (چدویک، ۱۳۸۵: ۱۰).

در همان غزلی که در آغاز این گفتار آوردیم، سه رمز مهم «آهو»، «پیر» و «روح قدسی» وجود دارد که بدون رمزگشایی آنها، معنای غزل در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرد. زمانی بر ابهام موجود در کلام افزوده می‌شود که بدانیم مولوی گاهی از یک رمز، برای بیان معنایی متفاوت و گاه برای بیان یک معنی از رمزهای متعدد استفاده می‌کند؛ مثلاً بارها رمز «آهو» را به کار می‌برد. در غزل مطرح‌شده، «آن آهوئی که مثال ازدهاست، نشان از صفات قهریه دارد» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۸۲) و منظور مولانا از «شیر»، مخلوقات است؛ اما گاهی او از رمزهای «شیر» و «آهو»، برداشتی کاملاً برعکس این معنی دارد؛ مثلاً در بیت زیر،

«شیر» نماد الوهیت است که آهوانِ جان‌های آدمی را شکار می‌کند» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۸۶):

شیر بگفت مر مرا: «نادره آهویی برو

درپی من چه می‌دوی تیز که بردارنمت؟»

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۲۵۴)

یکی دیگر از بارزترین علت‌های ابهام در غزل مولوی، وضع روحی خاص او هنگام سرودن است. به اعتقاد دکتر پورنامداریان،

ابهام و محو معنی در بسیاری از غزل‌های مولانا، ناشی از هیجانات شدید عاطفی اوست که در آن، «من» آگاه و تجربی مولوی در مقام عاشق، در تقابل با «من» بی‌کرانه یا «فرا من» او که در عین حال، حق، شمس، عشق و معشوق است، قرار می‌گیرد (باتلخیص و تصرف، پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۸۱).

شاعری چون مولانا که تحت تأثیر لحظه‌هایی خاص مثل تجربه مکاشفه قرار می‌گیرد، در پی آن است که این حالت‌ها و اطوار را به گونه‌ای بیان کند؛ به همین دلیل، به معنی سخنش توجه نمی‌کند. او تحت تأثیر لحظه‌های شدید عاطفی‌ای است که در آنها، گاهی کلامش آشکار و گاهی متناقض است؛ لحظه‌ای می‌گوید: «یار مرا، غار مرا» و لحظه‌ای دیگر می‌گوید: «یار تویی، غار تویی»:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا	یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی	سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی	مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۱۷۵)

توجه به تکرار موسیقی و بی‌معنایی چند بیت ذکر شده، بیانگر آن است که در حالت سماع، سرودن غزل‌ها نیز تاحدی کلام مولوی را مبهم کرده است. او در این حالت، با زهم چون غرق در ناخودآگاه خود و تحت تأثیر هیجان‌های عاطفی شدید است، از جهتی به

معنای سخنش نمی‌اندیشد و از جهت دیگر نیز در حال شنیدن آهنگ سماعی است که نواخته می‌شود. چنان‌که در ابیات بالا می‌بینیم، هدف از ذکر واژه‌هایی مثل «غار» و «یار»، «نوح» و «روح»، «نور» و «سور»، و «منصور» و «طور»، و نیز تکرار فراوان ضمیر «تو»، بیان اندیشه‌ای معین نیست؛ بلکه در کنار هم نشستن این عناصر، تنها ارزش موسیقایی دارد. مخاطب مولانا در این ابیات، بیشتر متوجه زیبایی و تکرار موسیقی درونی کلمات می‌شود و معنی‌ای را از این ابیات و کلمات به دست نمی‌آورد؛ به همین دلیل، کلام شاعر، به نظر او مبهم می‌آید.

تغییر بدون قرینه متکلم و مخاطب را نیز می‌توان یکی از عوامل ابهام‌زا در غزل‌های مولانا دانست؛ چنان‌که درباره این مسئله گفته‌اند:

یکی از دلایل ابهام در غزل‌های مولوی، تغییر بدون قرینه متکلم و مخاطب است. این تغییر بدون قرینه متکلم و مخاطب که عموماً باعث هم‌هویتی با حق، شمس، فرامن، معشوق و عشق می‌شود نیز به این ابهام کمک می‌کند (با تلخیص و تصرف، پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۰۶).

مثلاً در ابیات زیر، در مصراع اول از بیت اول، مولوی دل را خطاب می‌کند و در مصراع دوم، سخن دل‌بری بیان می‌کند که دل با او به صحبت برخاسته است. در ابیات دیگر، مشخص نیست سخن مولوی، ادامه همان سخن دل‌بر است یا سخن دل که با دل‌بر گفتگو می‌کند:

ای دل! نه اندر ماجرا می‌گفت آن دل‌بر تو را	هرچند از تو کم شود، از خود تمامت می‌کنم؟
گه راست مانند «الف»، گه کز چو حرف مختلف	یک لحظه پخته می‌شوی، یک لحظه خامت می‌کنم
گر سالها ره می‌روی، چون مهره‌ای در دست من	چیزی که رامش می‌کنی، زان چیز رامت می‌کنم

(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۰۷/۲)

یکی دیگر از علت‌های ابهام در غزلیات مولوی، چگونگی تصویرپردازی و کاربرد تشبیه، استعاره و شخصیت‌بخشی است؛ مثلاً استعاره مکنیه، یکی از انواع تشبیهاتی است که در آن، شاعر به مفاهیم انتزاعی، جان و شخصیت می‌بخشد. ابهام در این استعاره‌ها ناشی از خروج کلمه از محدوده معنایی خویش است و سبب این خروج، حلول هیجان‌ات عاطفی در امر معقول و یگانگی عاطفه و خیال است. این‌گونه تصویرها، فضایی سوررئالیستی به وجود می‌آورد که خواننده را به حیرت فرومی‌برد و در فضایی ناآشنا شناور می‌کند (با تلخیص و تصرف، پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۳۰).

در این بیت، مولانا در حالت بی‌خویشی خود، به مفهوم انتزاعی «اندیشه» جان بخشیده است و این موضوع که مولوی مفهوم اندیشه را مانند انسانی به‌دار می‌آویزد، برای مخاطب در حالت خودآگاه، مبهم و بی‌معنی است:

آویختم اندیشه را کاندیشه هشیاری کند
ز اندیشه بی‌زاری کنم ز اندیشه‌ها پزمرده‌ام

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۶۹۹)

یکی از ویژگی‌های شاخص غزل مولوی، بیان متناقض در آن است. به اعتقاد دکتر شفیع کدکنی،

تصویرهایی که در آن، با نوعی اجتماع نقیضین روبرو می‌شویم، در شعر مولانا بسامدی چشم‌گیر دارد. این نکته می‌تواند ریشه در نگاه فلسفی و کلامی او داشته باشد که همواره جهان را در چشم‌اندازی دیالکتیکی می‌نگرد. تنوع اسالیب بیان نقیضی در شعر مولانا امتیاز شعر اوست (مولانا، ۱۳۸۷: ۱ / ۹۹).

این‌گونه سخن‌گفتن بر ابهام غزل مولوی می‌افزاید. در بیت زیر، تناقض «بی‌دل شو ار صاحب‌دلی» و «دیوانه شو گر عاقلی»، قابل توجه است:

بی‌دل شو ار صاحب‌دلی دیوانه شو گر عاقلی کاین عقل جزوی می‌شود در چشم عشقت آبله
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱۱۲۹)

می‌توان نمونه‌های فراوانی را از بیان متناقض در غزلیات مولانا به‌دست داد؛ اما شاید یکی از تناقض‌های مهم و بارز در غزل مولوی، این باشد که او با وجود اینکه در حال شعرسرودن است، در بسیاری از موارد، خود را «خاموش» می‌خواند؛ به همین دلیل، برخی صاحب‌نظران، او را «خاموش گویا» یا «گویای خاموش» نامیده‌اند. چنین تناقضی، این سؤال را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که اگر مولانا به‌راستی شعر می‌سراید، چرا خود را خاموش می‌خواند. دکتر پورنامداریان درباره‌ی این مسئله معتقد است:

چون برسی به کوی ما، خامشی است خوی ما ز آنکه ز گفت و گوی ما گرد و غبار می‌رسد

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۳۵۹)

بیار ناطق کلی بگو تو باقی را ز گفتنم برهان من خاموش برهانم

این نکته که در غزل‌های متعددی، مولوی در عین سخن گفتن، خود را خاموش می‌خواند، از جمله تناقض‌هایی است که گذشته‌از ابهام معنایی شعر، خود سبب ابهام دیگری در شعر می‌شود. احساس وحدت هویت میان حق، شمس، عشق و «من» پنهان و بی‌کرانه‌ی خویش که تجربه‌ای عرفانی است، با حضور در زبان، تعدد پیدا می‌کند و سبب می‌شود که تشخیص هویت گوینده و یا «من» سخن‌گوی شعر، برای خواننده دشوار می‌شود. از یک طرف، آن‌که سخن می‌گوید، ادعای خاموشی می‌کند و از طرف دیگر، گاهی زمینه‌ی عمومی و معنایی غزل به‌گونه‌ای است که نسبت آنها به آن‌که سخن می‌گوید، ناممکن است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۸۷).

مثلاً او در نمونه‌های زیر، در آخرین ابیات، خوی و برهان خود را خاموشی می‌داند:

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲/۹۰۱)

در این مقاله، برخی علت‌های ابهام در غزل مولوی را برشمردیم؛ اما در خوانش این آثار نباید یک نکته را فراموش کرد. درست است که ابهام در غزل‌های مولوی، فهم آنها را تاحدی ناممکن می‌کند؛ اما سرّ زیبایی و بردل‌نشستن بسیاری از غزل‌ها، ابهام آنهاست. یونگ درباره‌ی این مسئله می‌گوید:

مضمون یادشده به علت غرابت و بی‌روحی‌اش و یا برعکس، به سبب حالت معنی‌دار و شکوهمندش، چنان مات و مبہوت‌مان می‌کند که از فرط حیرت، خشکمان می‌زند؛ چه آن مضمون به صورتی اهریمنی یا غریب و مسخره‌آمیز پدیدار شود و شهود آدمی قادر به سنجش رفعت و عمقش نباشد و یا چنان زیبا که کوشش برای توصیفش، کاری و خواستی عبث بنماید؛ زیرا سرّ ارزشمندی و قدرتش در بی‌همتایی و غرابت آشکارش نهفته است (یونگ، ۱۳۷۲: ۳۵).

مثلاً خاموشی مولانا هنگام سخن گفتن، با وجود ایجاد ابهام در معنی شعر، برای خواننده او حیرت‌انگیز و شگفت است؛ زیرا او را متوجه معنای عمیقی می‌کند که در ژرف‌ساخت این تعبیر دیده می‌شود. مولوی از آن جهت سخن می‌گوید که در این لحظه، از زبانش کلماتی تراوش می‌کند؛ اما از آن جهت که «من» آگاه و تجربی او در «من» نامتناهی‌اش مستغرق شده و آن «من» بی‌کرانه، شعر و غزل را به او الهام می‌کند، خاموش است.

۲-۴. شاعر دیده‌ور

هنر و شعر دیده‌ورانه، شیوه‌ای خاص از آفرینش هنری است که در مواردی نادر از آفرینش هنر دیده می‌شود؛ بنابراین می‌توان برای هنرمند آن نیز ویژگی‌هایی خاص و ممتاز از دیگر هنرمندان قائل شد. شاعر دیده‌ور، امتیازهایی از این دست دارد. او انسانی جمعی است. مولانا در غزل‌هایش، به کشف و نمود لایه‌های پنهانی روح خود پرداخته و عظیم‌ترین و پنهانی‌ترین لایه روح انسان، همان است که یونگ آن را «ضمیر ناخودآگاه جمعی» و محتویات این لایه از روح را آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو نامیده است. مهم‌ترین این کهن‌الگوها عبارت‌اند از: سایه، نقاب، آنیما، آنیموس، پیر خردمند و خود. شاید بتوان شعر مولوی را مجسم‌کننده تمامی این کهن‌الگوها دانست. علاوه بر نمود کهن‌الگوی آنیما در غزل‌ها - که به آن اشاره کردیم - به عنوان نمونه می‌توان کهن‌الگوی نقاب را نیز ذکر کرد. نقاب «در واقع، آن چیزی است که شخص نمی‌باشد؛ چیزی است که شخص و دیگران فکر می‌کنند، هست»

(یونگ، ب، ۱۳۸۷: ۲ / ۲۷۹). یونگ با اشاره به پنهان شدن فردیت فرد زیر این نوع نقاب -

چیزی که آخرین مرحله تغییر و تحول شخصیت و روح است - می گوید:

این نقاب، جعل فردیت می کند و سایرین را به این باور می اندازد که نقاب دار برای خود فردی شده است؛ فردیتی که فاقد حقیقت است؛ بلکه فقط نقابی است که شخص جهت ایفای نقش اجتماعی خاص خویش بر چهره می زند. بشر بهای گزافی ازبابت این هم آوایی و یکی شدن «من» با «نقاب» می پردازد (با تلخیص و تصرف، مورنو، ۱۳۸۶: ۶۷).

یونگ معتقد است انسان نباید اجازه دهد نقابها شخصیت حقیقی اش را مخفی کنند. او باید این نقابها را کنار بزند. در ادبیات عرفانی ما و از جمله در غزلیات مولانا، بارها به کنارزدن این نوع نقابها توجه شده است؛ مثلاً مولوی با رمز «پوست»، از کهن الگوی «نقاب» یاد می کند و به برکندن آن توصیه می کند:

پوست رها کن چو مار، سرتو برآور ز یار مغز نداری مگر؟ تا کی از این پوست، پوست؟
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۳۱۵)

الف) انسانی جمعی:

با توجه به نمونه های ذکر شده می توان گفت وقتی هنر مولوی، این لایه ژرف و پنهان از روح را به تصویر می کشد، روح جمعی او در پی آن است که توازن روانی اجتماع را حفظ کند؛ زیرا:

هر گاه که زمانه آشفته گردد و اجتماع بشری، ناچار از ارتکاب خطایی جدی است، این تصاویر، جامعه را بیدار می کنند. هنگامی که مردم به بی راهه می روند و نیاز به راهنما یا معلم یا حتی طیب را احساس می کنند و یا اینکه زندگی آگاهانه، تک جنبه و دچار حالتی کاذب می شود، این صور ذهنی به طور غریزی به فعالیت درمی آیند و در رویاهای افراد و حالات رویایی هنرمندان و صاحب دلان، پدیدار می گردند و بدین ترتیب، توازن روانی آن عصر را بازمی گردانند (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۷).

بنابراین چون روح جمعی مولوی، در هنر او نمودار شده است، هنر او از نوع غیر شخصی و پیامی برای همه نسل هاست؛ زیرا به باور یونگ،

هرگاه ناخودآگاه جمعی، به تجربه‌ای زنده تبدیل شود و دیدگاه آگاهانه عصر خاصی را متأثر کند، این واقعه، عمل خلاقه‌ای است که برای هر کس در آن عصر زندگی می‌کند، حائز اهمیت است و کار هنری به وجود آمده را می‌توان پیامی به نسل‌های بشر خواند (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۵۳).

این اثر، از نوع فراشخصی است و روح جمعی را دربر دارد؛ بنابراین، هنرمند آن نیز در هنر خود، انسانی جمعی است.

شاید او به عنوان یک انسان، دارای حالات روحی، اراده و هدف‌های شخصی باشد؛ اما به عنوان یک هنرمند، انسان به مفهوم والاتر است؛ انسانی جمعی است؛ کسی که زندگی روانی و ناخودآگاه نوع بشر را حمل می‌کند و شکل می‌بخشد (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۵۶).

(ب) انسانی متناقض:

او علاوه بر داشتن روحی جمعی، انسانی متناقض نیز هست. یونگ معتقد است «شاعر دیده‌ور و به طور کلی، هر فرد خلاقیتی یک دوگانگی یا ترکیبی است از استعداد‌های متناقض» (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۵۵). در بیت زیر، مولوی خود را به فلکی تشبیه کرده که ساکن، ولی در عین حال، زیر و زبر است:

من به تو مانم فلک‌ساکنم و زیر و زبر ز آنکه مقیمی به نظر، روز و شب اندر سفری

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱۱۸۹)

در جای دیگر، هم دود است و هم نور؛ هم جمع است هم پریشان:

در آتش مشتاقی، هم جمعم و هم شمعم هم دودم و هم نورم، هم جمع و پریشانم

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۷۶۳)

۵. نتیجه‌گیری

یونگ، شیوه آفرینش هنری را به دو دسته روان‌شناختی و دیده‌ورانه تقسیم کرده است. شیوه آفرینش روان‌شناختی، از خودآگاه انسان برخاسته و منطقی است؛ به همین دلیل، در غزل‌های مولانا، چندان نمودی ندارد. شیوه آفرینش هنری دیده‌ورانه، شیوه‌ای شگفت، غریب و کاملاً برخاسته از عمیق‌ترین قلمرو ذهن آدمی، یعنی ناخودآگاه هنرمند و شاعر است. از نظر یونگ، فرایندی، باعث شکل‌گیری شیوه دیده‌ورانه یا خودانگیخته می‌شود؛ به این ترتیب که در مرحله نخست، هنرمند و شاعر در حالت بی‌خویشی و کشف و شهود قرار می‌گیرد. هنگام مکاشفه و زمانی که روح هنرمند، غرق در دنیای ناآگاهی است، شعر و هنر به او الهام می‌شود و این الهام، همواره برای تجربه‌های خودآگاهی ما مبهم و نامفهوم است. در میان شاعران پارسی‌گوی، بیشتر غزل‌های مولانا از ناخودآگاه او برخاسته است. این شاعر عارف، در غزل‌هایش، حالت‌های شهودی و رویاواره‌های فراوانی را به تصویر کشیده و در این حالت‌ها، با توجه به شواهد حاضر در متن و به‌اذعان خودش، غزل‌ها بر زبان او سرازیر شده‌اند و زبان وی تنها منتقل‌کننده آنها از عالم دیگر به این عالم حسی و دنیایی است. بیشتر غزل‌های مولوی، به‌اذعان خودش، به او الهام شده است. کسی که شعر را به مولوی الهام می‌کرده، همان آنیما یا زن درونی او و یا همان کسی است که مولوی از او با رمزهای «پری» یا «ترک» یاد کرده است.

همان گونه که یونگ می‌گوید، گفته‌های شاعر دیده‌ور، یعنی شاعری که مکاشفه و الهام را پشت‌سر گذاشته است، برای ما مبهم است؛ مانند آنچه در غزلیات می‌بینیم. ابهام جزء ذاتیات غزل‌های مولوی است و با توجه به شواهد ذکر شده در متن، در پی چند نکته مثل رمزپردازی، هیجان‌های عاطفی شدید، تغییر متکلم و مخاطب بدون ذکر قرینه، کاربرد تناقض و تشبیهات انتزاعی است. سومین ویژگی این آثار، آن است که آنها به صاحبانشان

الهام می‌شوند. بیشتر غزل‌های مولوی، به اذعان خودش، به او الهام شده و کسی که شعر را به او الهام می‌کرده، همان آنیمای درونی او یا همان «پری» یا «ترک» بوده است. هنرمند و شاعری نیز که در آفرینش هنری، شیوه‌ای دیده‌ورانه یا رویایی دارد، همچون مولانا ویژگی‌هایی ممتاز و خاص دارد. او هم انسانی جمعی است؛ زیرا هنرش ضمیر ناخودآگاه جمعی، یعنی لایه مشترک و موجود در همه انسان‌ها را به تصویر کشیده است و پیامی برای همه نسل‌ها به‌شمار می‌رود؛ هم انسانی متناقض است؛ زیرا ترکیبی است از استعداد‌های متناقض.

منابع

- افلاطون (۱۳۵۰). *مجموعه آثار افلاطون*. جلد اول. به کوشش محمدحسن لطفی. تهران: پژوهشگاه ابن‌سینا.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. جلد اول. تهران: نویسنده.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱ الف). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*. تهران: سروش.
- (۱۳۸۱ ب). *سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو*. تهران: نگاه.
- (۱۳۸۸). *در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.
- چدویک، چارلز (۱۳۸۵). *سمبولیسم*. ترجمه مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- حسینی، مریم (۱۳۸۶ و ۸۷). «پری در شعر مولانا». *فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء*. سال هفدهم و هجدهم، ش ۶۸ و ۶۹. صص ۱ تا ۲۲.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلام‌حسین یوسفی. تهران: علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). *مکتب‌های ادبی*. جلد دوم. تهران: نگاه.

- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۷۸). **فرهنگ نمادها**. جلد سوم. ترجمه سودابه فضاییلی. تهران: جیحون.
- محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۷). **هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس**. تهران: سخن.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶). **یونگ، خدایان و انسان مدرن**. ترجمه داریوش مهرجویی. تهران: نشر مرکز.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۳). **مثنوی معنوی**. به کوشش رینولد نیکلسون. تهران: مجید.
- ----- (۱۳۸۶). **کلیات دیوان شمس تبریزی**. جلد اول. به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: صدای معاصر.
- ----- (۱۳۸۷). **غزلیات شمس تبریز**. جلدهای اول و دوم. به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی**. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: معاونت آستان قدس رضوی.
- ----- (۱۳۷۲). **جهان‌نگری**. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- ----- (۱۳۸۲). **انسان امروزی در جستجوی روح خویش**. ترجمه فریدون فرامرزی و لیلا فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- ----- (۱۳۸۵). **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه**. ترجمه محمدعلی امیری. تهران: علمی و فرهنگی.
- ----- (۱۳۸۶). **روان‌شناسی و دین**. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ----- (۱۳۸۷ الف)، **انسان و سمبل‌هایش**. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.
- ----- (۱۳۸۷ ب). **روح و زندگی**. ترجمه دکتر لطیف صدقیانی. تهران: جامی.