Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2023-2024, 323-350
https://www.doi.org/10.30465/cpl.2023.42068.3118

Analysis of the role of emotions in understanding artworks based on the Masnavi Ma'navi

Abbas Haghayeghi*, Abolghasem Hosseini**
Ahmad Shahdadi***

Abstract

Among the problems about the relation between emotions and art, the question of whether emotions can be mentioned as a tool for a better understanding of artwork or not has received special attention from scholars. Some have spoken of the destructive role of emotional engagement with the artwork, and some have pointed to its positive role. This paper investigates the mystical views of Rumi in Masnavi Ma'navi to explore the role of emotions in a better understanding of artworks. The findings of the research, which was accomplished using the descriptive-analytical method, show the following: From Rumi's point of view, an emotional engagement with an artwork can pave the way for a better understanding of the work as well as its messages by creating empathy with the work and changing the way we pay attention to it. In Masnavi, Rumi deliberately and consciously chooses the method of artistic expression through the language of poetry and allegorical stories, and one of the basic elements that increase the influence of artistic expression is the influential role of emotions in all the stories of Masnavi.

Keywords: Rumi, Emotions, Understanding Artwork, Masnavi Ma'navi, Empathy.

پرتال جامع علوم انسانی

* PH.D. Candidate of Wisdom of Religious Art, Religion and Art Department, University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author), sa.haghayeghi@gmail.com
** Assistant Professor, Religion and Art Department, University of Religions and Denominations, Qom, Iran, azharfa@gmail.com
*** Instructor, Islamic School of Art, Qom, Iran, ahmadshahdadi@gmail.com
Date received: 15/04/2023, Date of acceptance: 21/07/2023

Among the problems about the relation between emotions and art, the question of whether emotions can be mentioned as a tool for a better understanding of artwork or not has received special attention from scholars. Some have spoken of the destructive role of emotional engagement with the artwork, and some have pointed to its positive role. The first group believes that to better understand an artwork, any emotions should be removed from it, and the other group believes that although in some cases emotions prevent the understanding of the artwork, it is not the case that they are absolutely like this, and by the way, in many cases, An emotional engagement with artwork has led to a better understanding of that, and it can even be said that it is impossible to understand some aspects of artwork without the emergence of emotions.

This paper, while examining the mystical views of Rumi in Masnavi Ma'navi, analyzes the role of emotions in the better understanding of works of art. For this purpose, we have first expressed the point that one of the reasons for distinguishing Masnavi Ma'navi from previous educational works such as the Masnavis of Attar and Sana'i was Rumi's use of the artistic expression, that is, the use of poetry and allegory. He has expressed the highest meanings using poetry and in the form of many parables and stories. Rumi has chosen this method quite consciously and believes that people will not understand difficult and complex subjects except through interpretation and allegory. In this way, although he is not interested in writing poetry and using parables and stories, he inevitably turns to this method because he has no other way to express transcendental truths. He believes that if poetry and allegory are used, the power of penetrating meaning increases so much that the unsaid can be expressed. Irrational things can be made reasonable with the help of allegory.

In the next step, our speech has been directed to the point that one of the factors that make artistic forms such as poetry and stories can help an artwork to have more impact, is the issue of emotional engagement. If the use of art multiplies the capacity to convey meaning, emotions can accelerate and strengthen this process and performance. Therefore, our main mission in this paper is to present an analysis of the importance of how emotions can play a positive role in understanding artworks, as well as conveying the meaning of that work, according to Rumi's opinions. Our analysis in this regard has several parts. First, emotions cause empathy with the artwork. Second, emotions will draw attention to the characteristics of the work, and finally, emotional engagement will lead to the acquisition of knowledge outside of the work itself. These three cases are reviewed in the article respectively.

The findings which were carried out using a descriptive and analytical method, show the following: First, in Rumi's mystical point of view, emotions can lead to being in a situation that causes one to get closer to a phenomenon and, as a result, understand it better. This state of closeness has different degrees: from low degrees of empathy with a phenomenon to an ultimate spiritual union, absorption, and even annihilation in it. Among these themes, what is most related to art is empathy. Rumi has repeated references to this matter that if we empathize with a phenomenon, we will find the possibility of understanding it better; Because we get a more personal experience of that phenomenon. Empathy with a phenomenon not only leads to a better understanding of it; But sometimes, if there is no empathy, there is no understanding at all, and this issue is especially true about works of art.

The second thing that is obtained from the analysis of this research is that according to Rumi, when emotions appear, our attention is drawn to something and we will pay attention to it in a different way than before. This characteristic of emotions, which has been likened to a "spotlight", will lead to a better understanding of the phenomenon to which our attention has been drawn. Mowlavi's references to emotions such as anger and love confirm this. This point is also true about artworks. In an emotional engagement with an artwork, the spotlight property of emotions makes some aspects of the work of art stand out and draw attention to them, which the audience would otherwise not pay attention to.

In addition to empathy and attracting attention, emotional encounter makes us understand other things (except the work itself) better, for example, the message the author intended to convey. Of course, this message cannot be considered completely apart from the work, but it is different from the understanding of the work itself. Or the judgment we have about the work of art is something beyond the understanding of the work itself. In this case, it should also be said that the characters of Rumi's stories are designed in such a way that an emotional engagement with them causes an opening in the levels of human consciousness, and this is a point that the audience of Masnavi will face in practice.

As the last step, we have shown that Rumi himself, as the first audience of his work, ultimately empathizes with the stories he narrates. Throughout the Masnavi, it happens many times that during a story, Rumi puts the purest mystical subtleties in the mouths of the characters and speaks on their behalf. Rumi himself has sympathized with his work and his audience will do the same. This emotional engagement and empathy make Rumi's concerns become the concerns of his audience. In fact, it can be said that one of

the basic elements that make poetry and allegory to be chosen as suitable vessels for conveying meaning is emotions, and one of the things that made Masnavi so influential is the mediating role of emotions in understanding and conveying meanings. Finally, "The story of Hilal, who was a faithful servant..." from the sixth book of the Masnavi, has been analyzed as a practical example in line with the theory proposed in this paper.

Bibliography

Aflāki, šhamsodin (1983/1362SH). Manāqebolārefin. Tehrān: Donyāye Ketāb. [in Persian]

Bashiri, Mahmūd and Vā'ez, Batūl (2011/1390SH). "Ma'refatshenāsi va farāyande A'male Fahm az Manzare Mowlavi". Ketābe Māhe Adabiat. No. 56: pp 95-106. [in Persian]

Ben-Ze'ev, Aaron (2013). "The Thing Called Emotion". The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion. Edited by Peter Goldie. pp 41-62. UK: Oxford.

Brady, Michael (2013). Emotional Insight; The Epistemic Role of Emotional Experience. New York: Oxford.

Chanderbhan, Stephen (2013). "Does Empathy Have Any Place in Aquinas's Account of Justice?". Philosophia. pp 273-288.

Chittick, William (2017). "RUMI, JALĀL-AL-DIN vii. Philosophy". Accessed on 05 January 2022. www.iranicaonline.org/articles/rumi-philosophy.

Coplan, Amy (2004). "Empathic Engagement with Narrative Fictions". The Journal of Aesthetics and Art Criticism. pp 141-152.

Elgin, Catherine Z (2008). "Emotion and Understanding". Epistemology and Emotions. pp 33-49. England: Ashgate.

Este'lāmi, Mohammad (1996/1375SH). Masnavi Mowlānā Jalālodin Mohammad Balkhi. Ed. by Dr. Mohammad Este'lāmi. Tehrān: Zavār. [in Persian]

Evans, Dylan (2019). Emotion: A Very Short Introduction. United Kingdom: Oxford.

Forūzānfar, Badi'ozamān (1983/1362SH). Ma'āxez qesas va tamsilāy Masnavi. Tehrān: Amir Kabir. [in Persian]

Gūlpinārli, Abdolbāqi (2005/1384SH). Mowlānā Jalālodin, Zendegi, falsafe, Āsār va Gozidei az Ānhā. Tr. by Towfiq Hāshempūr Sobhāni. Tehrān: Institute for Humanities and Cultural Studies. [in Persian]

Mansūriyan, Hosein and Sa'ādati, Seyed Hosein (2011/1390SH). "Barrasie Ma'refate Šhohūdi dar Masnavie Mowlana". Andišehaye Adab. No. 7: pp 17-32. [in Persian]

Mojaddedi, Jawid (2014). "RUMI, JALĀL-AL-DIN viii. Rumi's Teachings". Accessed on 05 January 2022. www.iranicaonline.org/articles/rumi-jalal-al-din-teachings. [in Persian]

Mowlavi, Jalālodin Mohamad (1992/1371SH). Maktūbāt Mowlānā Jalālodin. Ed. by Towfiq Hāshempūr Sobhāni. Tehrān: Markaz Našr Danešgāhi. [in Persian]

Mowlavi, Jalālodin Mohamad (2009/1388SH). Fihe Mā Fih. Ed. by Towfiq Hāshempūr Sobhāni. Tehrān: Ketāb Pārse. [in Persian]

Mowlavi, Jalālodin Mohamad (2011/1390SH). Masnavi Ma'navi. Ed. by Reynold A. Nicholson. Tehrān: Hermes. [in Persian]

Okon-Singer, Hadas, Daniel M. Stout and others (2018). "The Interplay of Emotion and Cognition". The Nature of Emotion. Edited by A.S. Fox and others. 2nd Edition. 181-185. New York: Oxford.

Pojman, Louis P (2008/1387SH). Ma'refatšenāsi (What Can We Know?: An Introduction to the Theory of Knowledge). Tr. by Rezā Mohamadzāde. Tehrān: Imam Sadiq University. [in Persian]

Pournāmdāriān, Taqi (2017/1396SH). "Jāygāhe Qodsie She're Mowlavi". KohanNāmeye Adabe Pārsi. Year:8, No:2. [in Persian]

Robinson, Jenefer (2005). Deeper than Reason. New York: Oxford.

Samsām, Hamid and Najjar Homayūnfar, Farshid (2005/1384SH). "Nazari bar Ma'refatshenāsi az Manzare Mowlavi". Pažūheshnāmeye Adabe Qanāyi. Y 3. No. 5: pp 79-94. [in Persian]

Schimmel, Annemarie (2010/1389SH). Mowlānā: Dirūz, Emrūz, Fardā (Rūmi: Yesterday, Today, and Tomorrow). Tr. by Mohamad Taraf. Tehrān: Basirat. [in Persian]

Sepahsālār, Fereydūn Ahmad (2012/1391SH). Resāle: dar Manāqebe Khodavandegār. Ed. by MohamadAli Movahed and Samad Movahed. Tehrān: Kārnāme. [in Persian]

Stueber, Karsten (2019). "Empathy". The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Accessed on 15 January 2022. plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/empathy.

Šhams Tabrizi, Mohamad (2012/1391SH). Maqālat Šhams Tabrizi. Ed. by MohamadAli Movahed. Tehrān: Xārazmi. [in Persian]

Tal'ebaxš, Monire and Nikūyi, Alirezā (2017/1396SH). "Ma'refat va Moqe'iyathāye Marzi dar Masnavi Ma'navi". Adabiyāt Erfāni. No. 16: pp 83-117. [in Persian]

Tavakoli, HamidRezā (2012,1391SH). Az Ešārathāye Daryā. Tehrān: Morvārid. [in Persian]

Woodruff, Paul (2015/1394SH). Zarūrat Teatr: Honare Tamāšā kardan va tamāšāyi būdan (The Necessity of Theater; The Art of Watching and Being Watched). Tr. by Behzād Qāderi. Tehrān: Minūye Xerad.

Zagzebski, Linda (2001). "Recovering Understanding". Knowledge, Truth, and Duty. Edited by Matthias Steup. pp 235-251. New York: Oxford.

Zamāni, Karim (2004/1383SH). Šharhe Jāme' Masnavi Ma'navi. Tehrān: Etelā'āt. [in Persian]

Zamāni, Karim (2011/1390SH). šharhe Jāme' Fihe Mā Fih. Tehrān: Moīn. [in Persian]

Zarinkūb, Abdolhosein (2005/1384SH). Bahr dar kūze. Tehrān: Elmi. [in Persian]

Zandi, Hātam (2013/1392SH). "Barrasie Anāsore Dāstāni Dar Hekāyāte Jānevar Mehvar Masnavi Ma'navi". KohanNāmeye Adabe Pārsi. Year:4, No:1. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

واکاوی نقش عواطف در فهم آثار هنری با تکیه بر مثنوی معنوی[۱]

سید عباس حقایقی*

سید ابوالقاسم حسینی**، **احمد شهدادی*****

چکیده

از میان مسائل پیرامون ارتباط میان هنر و عواطف، این پرسش که آیا می‌توان از نقش عواطف در جهت فهم بهتر آثار هنری یاد کرد یا خیر، مورد توجه ویژه‌ی اندیشمندان قرار گرفته است. عده‌ای از کارکرد مخرب مواجهه‌ی عاطفی با اثر هنری سخن رانده و برخی به نقش مثبت آن اشاره کرده‌اند. پژوهش حاضر ضمن بررسی آراء عرفانی مولانا در مثنوی معنوی، نقش عواطف را در فهم بهتر آثار هنری واکاوی می‌نماید. یافته‌های پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی صورت پذیرفته این موارد را نشان می‌دهد: از منظر مولانا، مواجهه‌ی عاطفی با یک اثر هنری می‌تواند از طریق ایجاد همدلی با اثر و تغییر در نحوه‌ی توجه به آن، زمینه‌ساز فهم بهتر آن اثر و هم‌چنین پیام‌های آن گردد. مولانا در مثنوی، عامدانه و آگاهانه روش بیان هنری را به زبان شعر و از طریق حکایت‌های تمثیلی انتخاب کرده و یکی از عناصر اساسی که ضریب نفوذ بیان هنری را افزایش می‌دهد، نقش مؤثر عواطف در جای جای حکایات مثنوی است.

کلیدواژه‌ها: مولانا، عواطف، فهم اثر هنری، مثنوی معنوی، همدلی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکدهٔ دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران (نویسندهٔ مسئول)، sa.haghayeghi@gmail.com

** استادیار دانشکدهٔ دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران، azharfa@gmail.com

*** مربی، مدرسه اسلامی هنر، قم، ایران، ahmadshahdadi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۳۰

۱. مقدمه

پیوند عواطف و هنر از دیرباز مورد توجه اندیشمندان قرار داشته است. بـه خصـوص ظرفیـت ویژه‌ای که انواع هنرها در برانگیختگی عاطفی مخاطبان‌شان دارنـد، باعـث پدیدآمـدن مباحـث فلسفی کهنی مانند اخراج هنرمندان از آرمان‌شهر افلاطون و کاتارسیس (Catharsis) ارسطو شده است. یکی از زیرشاخه‌های این مباحث که در چند دهه‌ی اخیر مورد توجه ویژه قـرار گرفتـه، کارکردهای شناختی عواطف است. به طور مشـخص مـی‌تـوان از ایـن پرسـش نـام بـرد کـه مواجهه‌ی عاطفی ما با یک اثر هنری، چه تأثیری در فهم بهتـر مـا از آن اثـر و همچنـین انتقـال پیام‌های آن خواهد داشت. پاسخ به این پرسش مبتنی بر نوع نگـاه بـه تـأثیر عواطـف بـر فهـم پدیده‌ها به طور کلی است. در این باره دو نوع دیدگاه را می‌توان مشـاهده نمـود (Elgin, 2008: 33) ؛ از یک سو عده‌ای مدافع چنین ایده‌ای هستند که عواطف را مانع فهم هر پدیده‌ای بـدانیم؛ چرا که آنها اساساً در تضاد با عقل هستند. از سوی دیگر، برخی تلاش کرده‌اند تا نشـان دهنـد عواطف را نباید دشمن عقل و منطق دانست، بلکه می‌توانند راه را بـرای فهـم بهتـر پدیـده‌هـا هموار سازند.

این مسئله را به طور خاص در مورد مواجهه‌ی عاطفی با آثار هنری مـی‌تـوان پـی گرفـت. مطابق نظرگاه دسته‌ی نخست، اگر عاطفی بودن باعث ایجاد اختلال در فهم چیزی گردد، پـس مواجهه‌ی عاطفی با اثر هنری هم باید باعث شود که آن اثر را درست نفهمیم. نتیجه آن که بایـد تلاش کرد تا آثار هنری را از هر نوع تحریک عواطف خالی نماییم. برای نمونه برتولت برشت (Bertolt Brecht) (نمایشنامه‌نویس آلمانی) ایده‌ی «تئاتر بدون همدلی» را در سـر مـی‌پرورانـد و هدفش این بود که تئاتری بری از عواطف را به روی صحنه ببـرد. (وودراف، ۱۳۹۴: ۲۱۱) امـا دسته‌ی دیگر معتقدند درست است که عواطف در برخی موارد مانع فهم اثر هنری مـی‌گردنـد، اما چنین نیست که مطلقاً اینگونه باشند و اتفاقاً در بسیاری از موارد، مواجهـه‌ی عـاطفی بـا اثـر هنری باعث فهمِ بهتر آن اثر گشته و حتی می‌توان مطابق مطالعات و شواهد تجربی چند دهه‌ی اخیر از این مسئله سخن گفت که اساساً فهمِ برخی از جنبه‌های یک اثر بـدون بـروز عواطـف امکان‌پذیر نخواهد بود. (Robinson, 2005:107)

هدف ما در این پژوهش، بررسی و تحلیل نقشی است که عواطف در فهم بهتر آثار هنری و پیام‌های آن‌ها ایفا می‌کنند. در این راستا به سراغ نظرگاه مولانا جلال‌الدین محمد خواهیم رفـت تا پاسخ پرسش این پژوهش را در آراء و نظرات او (با تکیه بر مثنوی معنوی) در یابیم. به نظـر می‌رسد که او پیوند وثیقی میان دل آدمی (به عنوان جایگاه عواطف) و فهم پدیده‌ها برقرار کرده

و اندیشه‌های او را می‌توان در دفاع از نظرات گروه دوم بازسازی نمود. مولانا اگرچه در مواردی به نقش مخرب عواطف اشاره کرده است، اما فراوان به نفع دیدگاهی حرف می‌زند که از وجه شناختی عواطف دفاع می‌کند. او برای عواطف حساب ویژه‌ای در جهت فهم پدیده‌ها و از جمله آثار هنری باز کرده است. تبیین و تشریح این فرضیه، وظیفه‌ی پژوهش حاضر است.

۱،۱ پیشینهٔ پژوهش: مسئله‌ی تأثیر عواطف بر فهم آثار هنری را باید بطور کلی زیرمجموعه‌ای از مسائلِ مرتبط با معرفت‌شناسی دانست. بدین ترتیب پژوهش حاضر را می‌توان به عنوان گام بعدی آثاری تلقی کرد که سعی داشته‌اند جنبه‌های مختلف معرفت‌شناسی مولانا را تبیین نمایند. موارد فراوانی از این تلاش‌ها را می‌توان در شروح متعدد آثار مولانا و به‌خصوص ذیل شرح ابیات مثنوی معنوی دریافت. اما بطور خاص و در مورد مسئله‌ی این پژوهش، اثر مستقلی در زبان فارسی به دیده‌ی نگارندگان نرسیده است. البته می‌توان به برخی از مقالات که همپوشانی مفهومی با این پژوهش دارند اشاره نمود. بطور مثال مباحث مرتبط با معرفت‌شناسی مولانا را می‌توان در مقالاتی چون «نظری بر معرفت‌شناسی از منظر مولوی» (صمصام و نجار، ۱۳۸۴) و «بررسی معرفت شهودی در مثنوی مولانا» (منصوریان و سعادتی، ۱۳۹۰) مشاهده نمود. درباره‌ی مسئله فهم نیز به طور خاص در مقاله‌ی «معرفت‌شناسی و فرایند عمل فهم از دید مولوی در مثنوی» (بشیری و واعظ، ۱۳۹۰) پژوهش صورت گرفته اما باید گفت که در این مقاله فهم به عنوان یکی از اصطلاحات نقد ادبی مرتبط با فهم متن و قصد مؤلف در نظر گرفته شده و با معنای مورد نظر پژوهش حاضر متفاوت است. همچنین طلیعه‌بخش و نیکویی در «معرفت و موقعیت‌های مرزی در مثنوی مولوی» (۱۳۹۴) به بررسی تجربه‌ی وجودی شخصیت‌ها و داستان‌های مثنوی در موقعیت‌های مرزی – به تعبیر کارل یاسپرس (Karl Jaspers) – پرداخته‌اند.

۲. مولانا و بیان هنری

مولانا برای بیان مقاصد متعالی‌اش، در دو اثر مهم خویش یعنی *مثنوی معنوی* و *فیه ما فیه* از روش بیان هنری (استفاده از شعر و تمثیل) بهره‌مند شده است. به گفته‌ی شیمل، به سختی می‌توان اثری را در حیطه‌ی ادبیات عرفانی و در گستره‌ی جغرافیایی میان غرب ترکیه تا شرق هندوستان یافت که در آن هیچ اثری از اندیشه‌ی مولانا یا نقل‌قولی از اشعارش در آن نباشد. (شیمل، ۱۳۸۹: ۱۴) او این نکته را به ویژه درباره‌ی مثنوی صادق می‌داند و می‌گوید که در غرب نیز هیچ شخص دیگری از جهان اسلام به اندازه‌ی مولانا به شهرت نرسیده است. (همان)

چنین تأثیر شگرفی که تا به امروز نیز پابرجای مانده‌است، نمی‌تواند بدون علت باشد. صاحب‌نظران این حوزه معتقدند که

> مثنوی مولوی از جهات بسیار با مثنوی‌های تعلیمی پیش از خود شباهت دارد. تقریبا همه‌ی معانی و اندیشه‌هایی که در مثنوی مطرح شده است، در مثنوی سنایی و مثنوی‌های عطار نیز آمده است ... با این همه اقبال خوانندگان از خاص و عام نسبت به مثنوی مولوی بسیار بیش از توجه آنان به آثار سنایی و عطار بوده است. (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۹۱-۹۲)

جدای از عوامل متعددی که ممکن است سرنوشت این اثر گران‌سنگ را چنین رقم زده باشد، توجه به شیوه‌ای که مولانا برای بیان اغراضش به کار بسته است، می‌تواند راهگشای فهم راز این تاثیرگذاری عمیق و بلندمدت باشد.

او بلندترین معانی را با استفاده از شعر و در قالب تمثیل‌ها و حکایت‌های فراوانی بیان کرده است. گولپینارلی معتقد است

> همچنان که هومر و اورفه و رودکی اشعار خود را با موسیقی بیان می‌کردند و خواسته‌های خود را در قالب شعر بر زبان می‌آوردند، مولانا هم اشعارش را با موسیقی بیان می‌کرد (و) خواسته‌های خود را در لفاف شعر بر زبان می‌آورد. (گولپینارلی، ۱۳۸۴: ۳۳۱)

همچنین برخی پژوهشگران، مثنوی معنوی و فیه ما فیه را در دسته‌ی آثار تعلیمی جای داده و معتقدند که شیوه‌ی اصلی مولانا در این دو اثر، «آموزش با داستان» است. (Mojaddedi, 2014) مولانا از پیشروان استفاده از داستان‌های تعلیمی قلمداد شده که از همه‌ی شگردهای هنری برای تبیین اندیشه‌های عرفانی و اخلاقی خود استفاده کرده است. (زندی، ۱۳۹۲: ۲۹) کسی که از شعر بیزار است و تخلص خود را «خموش» انتخاب می‌کند، بیش از شصت هزار بیت می‌سراید که جای جای آن‌ها تمثیل در تمثیل و قصه در قصه است. تقریباً یک‌سوم مثنوی را متن اصلی قصه‌های آن تشکیل داده‌اند که شامل حدود ۳۰۰ حکایت و تمثیل می‌شود. (توکلی، ۱۳۹۱: ۵۹)

مولانا این شیوه را کاملاً آگاهانه انتخاب کرده است. او متوجه است که باید سطح فهم مخاطبینش را در نظر بگیرد و می‌داند که مردم عوام، مطالب سخت و پیچیده را «به طریق تأویل و تشبیه فهم کنند». (مولوی، ۱۳۷۱: ۶۵) ماهیت صفات الهی را برای عده‌ای باید به روش تمثیل بیان کرد:

هیچ ماهیاتِ اوصافِ کمـال کس نداند جز به آثار و مثال

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳ / ۳۶۳۶)

تمثیل و تشبیه به وضوح کمک می‌کند تا به یک پدیده تقرب بیشتری پیدا کرده و در نتیجه به فهم بهتری از آن نائل گردیم:

گرچه آن معنی‌ست و این نقش ای پسر تـا بـه فهـم تـو کنـد نزدیکتـر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵ / ۲۷۴۵)

بنابراین از دیدگاه مولانا، یک اثر هنری واسطه‌ای است که باعث فهم می‌گردد:

این مثل چون واسطه‌ست اندر کلام واسـطه شرطسـت بهـرِ فهـمِ عـام

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵ / ۲۲۸)

مولانا علاقه‌ای ندارد شعر بگوید. علاقه‌ای ندارد تمثیل و حکایت به میان آورد. اما می‌گوید «چون مشاهده کردیم که به هیچ نوعی به طرف حـق مایـل نبودنـد و از اسـرار الهـی محـروم می‌ماندند، به طریق لطافت سماع و شعر موزون که طباع مردم را موافق افتاده است آن معانی را درخورد ایشان دادیم». (افلاکی، ۱۳۶۲: ۲۰۷–۲۰۸) کلام مولانا به ظاهر شعر است «اما سراسـر سرّ تفسیر و احادیث و اخبار و لُبّ حقایق و معانی و آثار اسـت». (سپهسـالار، ۱۳۹۱: ۱۸۱) او می‌داند که برای بیان این حقایق متعالی، راهی جز این در پیش ندارد. هدف او انتقال معناسـت: «اکنون، غرض از این، معنی است. همین معنی را توان در صورت دیگر گفتن. الا مقلدان همین نقش را می‌گیرند. دشوار است با ایشان گفتن. اکنون هـم ایـن سـخن را چـون در مثـال دیگـر گویی، نشنوند». (مولوی، ۱۳۸۸: ۷۷) او معتقد است که قدرت نفوذ معنا در صورت اسـتفاده از شعر و تمثیل، چنان افزایش پیدا می‌کند که «چیزهایی که آن نامعقول نماید، چـون آن سـخن را مثال بگویند، معقول گردد، محسوس شود ... پس معلوم شد کـه جملـه نـامعقولات، بـه مثـال معقول و محسوس گردد». (همـان: ۱۵۶) او برخـی از حـوادث روز قیامـت را از بـاب تمثیـل می‌داند و مهم اینجاست که می‌گوید این مطلب «هیچ معلوم نشود تا این را مثال نگویند، اگرچه آن را در این عالم مثل نباشد، الا به مثال معین گردد». (همان: ۱۵۶–۱۵۷) پس اصلاً اگر تمثیـل نباشد این مطلب منتقل نمی‌شود. زرین‌کوب تمثیل‌های *مثنوی* را تصاویری حسی می‌دانـد کـه می‌باید امور غیرحسی را برای مخاطب به امر حسی نزدیک و قابـل ادراک نماینـد و کثـرت و

تنوع تمثیلات مثنوی را حاکی از کثرت معانی عیرحسی در *مثنوی* دانسته است. (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۵۱-۲۵۳)

۳. بیان هنری و عواطف

مولانا عامدانه روش بیان هنری را انتخاب کرده تا بتواند معانی بلند اندیشه‌اش را به چنگ فهم مخاطب درآورد. اکنون سخن ما معطوف به این نکته خواهد شد که یکی از عواملی که باعث می‌شود قالب‌های هنری مانند شعر و داستان به نفوذ بیشتر کلام کمک نماید، مسئله‌ی مواجهه‌ی عاطفی است. اساساً اگر استفاده از هنر، ظرفیت انتقال معنا را چندین برابر می‌کند، عواطف می‌توانند این فرایند و عملکرد را تسریع و تقویت بخشند. بدین‌ترتیب مأموریت اصلی ما در این پژوهش ارائه‌ی تحلیلی است از این مهم که با توجه به آراء مولانا، عواطف چگونه می‌توانند در فهم یک اثر هنری و همچنین انتقال معنای آن اثر نقش مثبتی ایفا نمایند. تحلیل ما در این باره چند قسمت دارد. نخست اینکه عواطف باعث بروز همدلی با اثر هنری می‌گردند. دوم اینکه بروز عواطف، باعث جلب توجه نسبت به ویژگی‌هایی از اثر می‌گردد و نهایتاً اینکه مواجهه‌ی عاطفی به کسب شناخت‌هایی خارج از خود اثر نیز خواهد انجامید. این سه مورد را به ترتیب مرور خواهیم کرد.

۴. عواطف و ایجاد همدلی با اثر هنری

در نظرگاه عرفانی مولانا، بروز عواطف می‌تواند منجر به قرار گرفتن در وضعیتی شود که باعث نزدیک شدن و تقرب به یک پدیده و در نتیجه فهم بهتر آن گردد. این وضعیت نزدیکی و تقرب درجات مختلفی دارد: از درجات پایین همدلی کردن با یک پدیده تا نهایت اتحاد روحی، استغراق و حتی فنای در آن. شواهد مثال زیادی در *مثنوی* مؤید چنین ادعایی است. برای نمونه مجنون که عاشق لیلی است می‌گوید: میان من و لیلی هیچ فرقی نیست؛ بنابراین می‌ترسم که اگر فصاد مرا فصد کند، تیغ او بر لیلی نشیند. من چنان در او فانی شده‌ام، که در وجودم جز او چیزی نیست:

ترسم ای فصاد اگر فصدم کنی　　نیش را ناگاه بر لیلی زنی
داند آن عقلی که او دل‌روشنی‌ست　　در میانِ لیلی و من فرق نیست

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵ / ۲۰۱۸-۲۰۱۹)

حکایت خواجه و لقمان در دفتر دوم *مثنوی* نیز نشان می‌دهد که محبت به دیگری باعث پدید آمدن پیوندی بی‌انتها میان آنان می‌گردد (مولوی، ۱۳۹۰: ۲ / ۱۵۱۳)، بطوری که اگر یکی به غذا خوردن بی‌میل باشد دیگری نیز چنین می‌شود. اگر این محبت به درجات بالاتر و عشق تبدیل گردد، حتماً واجد ویژگی اتحاد و یگانگی‌ست: عشق با دویی نمی‌سازد.

بانگ زد یارش که بر در کیست آن؟ گفت بر در هم تویی ای دلستان
گفت اکنون چون منی ای من درآ نیست گنجایی دو من را در سرا

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۳۰۶۲-۳۰۶۳)

۵. همدلی

از میان مضامین مشابهی چون همدلی، اتحاد، استغراق و فنا، آنچه بیش از همه با آثار هنری مرتبط است بحث همدلی است. تعریف همدلی امر دشواری است و گفته شده تنها توافق عمومی که در رابطه با مفهوم همدلی وجود دارد چیزی از این قرار است که آن را یک توانایی برای فهمیدن و به اشتراک‌گذاردن وضعیت‌های ذهنی و عاطفی با دیگران در نظر بگیریم. (Chanderbhan, 2013: 274) اما مضمون اصلی همدلی را می‌توان تا حدودی «اتحاد در وضعیت‌های شناختی و عاطفی با شخص دیگری» در نظر گرفت. وقتی که با یک سوژه همدلی می‌کنیم، بطور خیالی و همزمان، وضعیت عاطفی و همچنین وضعیت شناختی او را تجربه می‌کنیم. (Coplan, 2004: 144) به اعتقاد برخی پژوهشگران، مواجهه‌ی همدلانه با یک شیء خارجی نهایتاً منجر به تجربه‌ای می‌شود که گویی من در آن شیء خارجی حضور دارم (درواقع آن را انسان می‌بینم). (Stueber, 2019) «کسی که همدلی می‌کند سلسله عواطف (یا صفات عاطفی) را به چیزی بیرونی نسبت می‌دهد؛ ... وقتی عواطف کس دیگری را به اندازه‌ی خود شخص، مستقیماً چنان حس می‌کنیم که گویی آن شخص هستیم، می‌گوییم با او همدلی داریم». (وودراف، ۱۳۹۴: ۲۱۰-۲۱۱) البته این تجربه‌ی مشترک میان مخاطب و پدیده‌ای که با آن همدلی می‌کند، فقط درباره‌ی انسان‌ها نیست؛ بلکه ما می‌توانیم نسبت به اشیاء نیز تجربه‌ی همدلانه داشته باشیم.

بنابراین هنگامی که با پدیده‌ای همدلی می‌کنیم، امکان درک و فهم بهتر آن پدیده را خواهیم یافت؛ چرا که به تجربه‌ای حضوری‌تر از آن پدیده نائل می‌شویم و این مطلبی است که مولانا نیز به آن اشاره دارد. او در قصه‌ی هدهد و سلیمان (ع) به این نکته اشاره می‌کند که

هم‌زبان‌بودن با کسی، باعث پیوند و خویشاوندی با او می‌گردد: «همزبانی، خویشی و پیوندی است» (مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۲۰۵)، اما در عین حال بالاترین خویشاوندی، همدلی است: «همدلی از همزبانی بهتر است». (همان: ۱ / ۱۲۰۷) به گفته‌ی شارحان، رجحان همدلی بر همزبانی، از جمله تعالیم بنیادی مولانا به شمار می‌رود (زمانی، ۱۳۹۰: ۸۶) و همدلی را باید مرحله‌ای عالی‌تر از هم‌زبانی دانست (استعلامی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۲۷۱). چه بسا دو نفر که زبان سخن گفتن آن‌ها با یکدیگر متفاوت بوده اما زبان دل‌شان یکسان است، این دو هم‌دیگر را می‌فهمند. گویی هر دو، چیزی را از یکدیگر درک می‌کنند که قابل بیان به لفظ و ظاهر کلام نیست؛ بلکه مقصود اصلی و جان کلام را درمی‌یابند. هر دو، چیز مشترکی را فهم می‌کنند که ممکن است یک نفر هم‌زبان با آنها درک نکند و بدین سبب بیگانه تلقی گردد؛ چرا که «زبانِ محرمی خود دیگر است» (مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۲۰۷):

ای بسا هندو و ترکِ همزبان　　ای بسا دو ترک چون بیگانگان

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۲۰۶)

جنس همدلی به گونه‌ای‌ست که بدون ایما و اشاره، صدهزار معنا را می‌توان به واسطه‌ی دل، فهمید. یعنی دل نقش مترجمی را بازی خواهد کرد که به زبان مبدأ و مقصد مسلط است. نه گفتار، نه نوشتار و نه رفتار شخصی می‌تواند چنین نقشی را بازی کند؛ بلکه تنها دل است که چنین توانایی را دارد:

غیر نطق و غیر ایماء و سجل　　صد هزاران ترجمان خیزد ز دل

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۲۰۸)

آنچه می‌توان از این اندیشه‌ی مولانا برداشت کرد این است که همدلی با یک پدیده، نه تنها باعث فهم بهتر آن می‌گردد؛ بلکه گاهی اگر همدلی در کار نباشد اساساً فهمی نیز در کار نیست. این مسئله درباره‌ی آثار هنری به طور خاص صادق است. به طور کلی می‌توان گفت هنگامی که ما یک اثر هنری را می‌بینیم، در ابتدای امر با آن همدلی خواهیم کرد. مثلا درباره‌ی آثار ادبی، بر اساس پژوهش‌های تجربی متعددی که در سال‌های اخیر انجام شده گفته می‌شود که مخاطبان این آثار تمایل دارند خودشان را در همان چارچوب زمانی–مکانی ببینند که قهرمان داستان حضور دارد. (Coplan, 2004: 141) اصولاً ما دوست داریم خودمان را به جای شخصیت‌های یک داستان بگذاریم و بدین‌ترتیب به نوعی با آنها یکی شده و همدلی کنیم. ما به

عنوان خواننده‌ی یک اثر ادبی، دائماً خودمان را در نقش قهرمان آن داستان می‌بینیم. اتفاقاتی که برای او می‌افتد، گویی برای ما افتاده است. مواجهات عاطفی او، در ما نیز تأثیر عاطفی خواهد داشت. اگر شخصیت داستان از کسی عصبانی شود، احتمالاً ما نیز عصبانی خواهیم شد و اگر او عاشق دیگری شود ما نیز به نحوی این تجربه از عشق را تجربه خواهیم کرد. وودراف می‌گوید «در تئاتر، همدلی زمانی رخ می‌دهد که تماشاگر، به دلیل ساختن گونه‌ای پیوند ذهنی میان خودش و قهرمان، تصور می‌کند حسش همان حسی است که قهرمان دارد». (وودراف، ۱۳۹۴: ۲۱۱) این پیوند ذهنی و تجربه‌ی احساسات و عواطف، نقش بی‌نظیری در فهم بهتر آن نمایش خواهد داشت.

جورج الیوت (George Eliot) – رمان‌نویس انگلیسی – معتقد است که بزرگترین مزیت هنرمندان این است که همدلی ما را توسعه می‌دهند. او هنر را نزدیکترین چیز به زندگی معرفی می‌کند و معتقد است که این توسعه‌ی همدلی به واسطه‌ی هنر، در واقع تقویت تجربه‌ی ما و گسترش تماس ما با هم‌نوعان‌مان است که فراتر از مرزهای شخصی ماست. (Eliot, 1883: 192-193) این جمع و یکی‌شدن که از پی همدلی با هنر حاصل می‌گردد، در اندیشه‌ی مولانا کارکرد مثبتی دارد. در نگاه وی، مخاطب از دریچه‌ی همدلی (که در پی مواجهه‌ی عاطفی پدید آمده و تشدید می‌گردد) فهم بهتری از اثر می‌یابد. این معنا را از پایین‌ترین درجات همدلی تا بالاترین معانی عرفانی می‌توان مشاهده نمود. آنچه برای مولانا اهمیت دارد، اتحاد و یگانگی با حق است. موسیقی نی از حق است و اتحاد با حق نی را شکرریز عالم کرده است:

دمدمه‌ی این نای از دم‌های اوست　　های و هوی روح از هیهای اوست
گر نبودی با لبش نی را سَمَر　　نی جهان را پر نکردی از شکر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۲۰۰۵-۲۰۰۶)

۶. عواطف و تغییر در نحوهٔ توجه

دومین تحلیل در راستای درک ارتباط میان مواجهه‌ی عاطفی و فهم یک پدیده، دقت در این مهم است که اولاً هنگام بروز عواطف، توجه ما نسبت به چیزی جلب می‌شود و به نحوی متفاوت از قبل نسبت به آن توجه خواهیم کرد. ثانیاً این تغییر در نحوه‌ی توجه، باعث فهم بهتر آن پدیده می‌گردد. در مورد اول چنین گفته می‌شود که شواهد روانشناختی و عصب‌شناختی قابل توجهی وجود دارد در جهت حمایت از این عقیده که عواطف مسئول گرایشی غیرارادی،

بازتابی و خودکار نسبت بـه توجـه هسـتند. (Brady, 2013: 22) بعـلاوه، برانگیختگـی عواطـف ظرفیت توجه و حافظه‌ی ما را افزایش می‌دهد. (Ben-Ze'ev, 2013: 47-48)

عواطف را اغلب سرزنش می‌کنند؛ چرا که باعث حواس‌پرتی ما می‌گردند اما واقعیـت ایـن است که آن‌ها توجه ما را از یک فکر دور کرده و منجر می‌گردنـد تـا بـه فکـر دیگـری توجـه نماییم. (Evans, 2019: 63) برخی از پژوهشگران با ارائه مثال‌هایی نشان داده‌اند که حصول فهـم، در سایه‌ی ساده‌سازی و برجسته کردن ویژگی‌های اصلی و چشم‌پوشی کـردن از مـوارد دیگـر حاصل می‌گردد.(Zagzebski, 2001: 244) «توجه» مهم است؛ چرا که محیط پیرامـون مـا حـاوی اطلاعاتی هستند که بسیار بیش از توان پردازشی ذهن ماست. بنابراین مکانیزم‌های توجهی مـا، مرتبط‌ترین منابع اطلاعاتی را انتخاب می‌کنند و بقیه را کنار می‌گذارند. وقتی که یکـی از منـابع انتخاب شد، این توجه ماست که تعیین می‌کند پردازش اطلاعات چه میزان عمیق باشد، واکنش ما به آن، چقدر سریع و دقیق باشد و نهایتاً اینکه بعداً به چه شکل به یاد آورده شود و نکته مهم اینجاست که عواطف به طرز چشم‌گیری بر تمام این موارد اثـر مـی‌گذارنـد. (Okon-Singer & others, 2018: 181)

این ویژگی عواطف را به یک «نورافکن» تشبیه کرده‌اند. در واقع «توجـه، نـامی اسـت کـه روانشناسان به توانایی‌مان برای تمرکز بر یک فعالیت یا اندیشه داده‌اند. چنین توانایی مانند یـک نورافکن است که می‌تواند به فعالیت‌های متفاوت فکری بتابد». (Evans, 2019: 62) هنگـامی کـه یک نورافکن در یک نقطه نهایت تمرکز را انجام دهد، آن نقطه بسیار کوچک شده امـا نهایـت روشنی را خواهد داشت و به عکس وقتی که به محدوده‌ی گسـترده‌تـری نـور بتابـد، روشـنی کم‌تری حاصل می‌گردد. توجه کردن به چیزی، دقیقاً مشابه نورافکن اسـت. هنگـامی کـه هـیچ درگیری عاطفی نداشته باشیم، نورافکن ذهن ما بطور گسترده بر موضوعات مختلفی می‌تابد؛ اما به محض درگیری عاطفی، بر روی یک نقطه‌ی خاص تمرکز کرده و توجه مـا را کـاملاً بـه آن جلب می‌کند. بطور مثال عشق باعث می‌شود که به سختی بتوانیم به چیز دیگری غیر از معشوق فکر کنیم. (Evans, 2019: 63)

مولانا نیز دقیقاً به همین ویژگی عواطف اشاره دارد. او تأکید دارد که بروز برخـی عواطـف مانند خشم و یا عشق باعث می‌گردند که توجه انسان به طرز خاصی معطوف بـه یـک پدیـده گردد. مثلاً درباره‌ی خشم می‌توان مواردی را یافت که خشمگین شدن، دلیلِ دقت و توجـه بـه موضوعی است که اگر خشـمی در کـار نبـود، چنـین تـوجهی نیـز معطـوف بـه آن موضـوع نمی‌گشـت. در قصـه‌ی «وکیـل صـدر جهـان ...» در دفتـر سـوم *مثنـوی*، وزیـر صـدر جهـان

قصد می‌کند تا به بارگاه پادشاه برود اما ناصحی او را برحذر مـی‌دارد؛ چـرا کـه پادشـاه چنـان خشمگین شده که همه‌ی توجه و دقتش را بر یافتن او گمارده است:

او ز تو آهن همی خاید ز خشـم او همی جوید ترا با بیست چشم

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳ / ۳۸۱۵)

مولانا در جایی می‌گوید که «مرد احول گردد از میلان و خشم». (مولـوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۳۳۲) این مورد اگرچه از یک سو نشان می‌دهد که خشم چگونه باعث دوبینی می‌گردد، اما از سـوی دیگر دقیقا به این معناست که انسان بر اثر خشم، طور دیگـری بـه یـک پدیـده مـی‌نگـرد. در حکایت «خرس و ابلهی که به او وفا کرده بوده»، مرد ابله از دست شخص خردمندی که سـعی در نصیحت او داشت خشمگین می‌شود. این خشم باعث می‌گردد که او از زاویه‌ی دیگـری بـا ماجرا بنگرد و فکرهای متفاوتی به ذهنش برسد: شاید قصد کشـتن مـرا دارد، شـاید گداسـت، شاید شرط بسته که مرا از خرس بترساند و ... (همان: ۲ / ۲۰۳۰–۲۰۳۲) بروز خشم منجـر بـه تغییر در نحوه‌ی توجه می‌گردد. اگر این مواجهه‌ی عاطفی در کار نباشد، چنین تغییری هـم رخ نداده و در نتیجه هیچ تفاوتی در شیوه‌ی توجه به یک پدیده بوجود نخواهد آمد.

به عنوان مثالی دیگر، چنین تغییری در نحوه‌ی توجه را درباره‌ی عشـق نیـز از نگـاه مولانـا می‌توان دید. در مکتوبات آمده است که «من احب شیئاً کثّر ذکره، تشنه ذکـر آب بسـیار کنـد». (مولوی، ۱۳۷۱: ۲۳۲) دوست داشتن، نوع نگاه و نحوه‌ی توجـه را تغییـر مـی‌دهـد. عاشـق از صدای آب مست می‌شود؛ اما کسی که عاشق نیست جز صدای عادی آب نمی‌شنود:

او ز بانگِ آب، پُر می تا عنق نشنود بیگانه جز بانـگِ بُلُـق

(مولوی، ۱۳۹۰: ۲ / ۱۲۱۴)

مولانا راجع به مجنون می‌گوید که او لیلی را جور دیگری می‌بیند. توجه او به جـام شـراب نیست؛ بلکه به خود شراب است. (مولوی، ۱۳۸۸: ۶۶) مهمتر از همه نکته‌ای است که راجع به عبارت «الحب یعمی و یصم: عشق موجب کوری و کری است» می‌توان گفت. بسیاری از ایـن عبارت که چندین بار در مثنوی ذکر شده است به عنوان شاهدی علیه کارکرد شناختی عواطف نام می‌برند. اما در اینجا می‌توان این معما را حل نمود که چطور عواطف را می‌تـوان یـاری‌گـر فهم دانست درحالیکه صراحتا وجود آن را مساوی کوری و کری گرفته‌اند. کلید حل این مسئله

دقیقاً در همین ویژگی نورافکن بودن عواطف است. مولانا می‌گوید که جنس کوری عشق، این‌طور است که من نسبت به یک مسئله کورم؛ اما نسبت به موارد دیگر اتفاقاً بیناتر شده‌ام:

کوری عشق است این کوریّ من　　حب یعمی و یصم است ای حسن
کورم از غیرِ خدا، بینا بدو　　مقتضای عشق این باشد بگو

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳ / ۲۳۶۲-۲۳۶۳)

چنان که شمس تبریزی می‌گوید منظور از یعمی و یصم در این عبارت، یعنی کوروکرشدن نسبت به عیوب محبوب (شمس تبریزی، ۱۳۹۱: ۱۰۰)، نه نسبت به همه چیز. درست است که عاشق چیزهایی را نمی‌بیند و نمی‌شنود، اما چیزهایی را هم می‌بیند و می‌شنود که کسی را یارای دید و شنید آن نیست. پس بروز عواطفی چون عشق و خشم، ممکن است همچون حجابی باعث نادیده گرفتن برخی از وجوه یک پدیده شوند، اما از سوی دیگر باعث برجسته شدن ابعاد دیگری گشته و توجه و تمرکز ما را نسبت به یک نقطه بیش از دیگر نقاط معطوف می‌دارند. چنین ویژگی‌ای اتفاقاً کمک می‌کند تا به فهم متفاوتی از آن پدیده دست یابیم؛ فهمی که صرفاً در پرتو مواجهه‌ی عاطفی حاصل می‌گردد. به اعتقاد معرفت‌شناسان، «شخصی که نسبت به موضوعی معین توجه نشان می‌دهد، غالباً باورهای دقیق‌تری پیدا می‌کند تا شخصی که توجه کافی نشان نمی‌دهد». (پویمان، ۱۳۸۷: ۵۷۶) پس اگر چنین جلب توجهی در پی بروز عواطف درکار نباشد، اساساً جنبه‌های خاصی از یک پدیده مورد غفلت واقع می‌گردد.

این مهم درباره‌ی آثار هنری نیز صدق می‌کند. در یک مواجهه‌ی عاطفی با اثر هنری، خاصیت نورافکن بودن عواطف باعث برجسته شدن و جلب توجه برخی از وجوه اثر هنری می‌گردد که در غیر اینصورت مخاطب به آن‌ها توجهی نداشت. برای نمونه تا زمانی که یک رمان را نخوانیم و به گفته‌های یکی از شخصیت‌های داستان، از ته دل نخندیم نمی‌توانیم بفهمیم که او آدم بامزه‌ای است. چون خودمان به او میخندیم این را «می‌فهمیم». حال فرض کنید کسی به ما بگوید که فلان شخصیت رمان، آدم بامزه‌ای است و ما به گواهی او چنین باوری پیدا کنیم که او بامزه است. اما مشخصا در این حالت فقط می‌دانیم که او بامزه است . اما آیا فهم ما از این ویژگی، با زمانی که خودمان به حرف‌های او خندیده‌ایم یکسان است؟ مسلماً چنین نیست. دست‌کم در این حالت دوم، درجه‌ای بالاتر از فهم نسبت به حالت نخست حاصل می‌گردد. در حالت دوم می‌فهمیم که او به چه دلیل بامزه است. بنابراین مواجههٔ عاطفی

باعث‌شده که جزئیاتی را از رمان کشف کنیم که در غیراینصورت امکان فهم آن برایمان وجود نداشت.

۷. عواطف و انتقال پیام اثر

تا اینجا گفتیم که مواجهه‌ی عاطفی به واسطه‌ی ایجاد همدلی و تغییر در نحوه‌ی توجه، باعث می‌شود تا درک بهتری از خود اثر هنری داشته باشیم. در این بخش می‌خواهیم بگوییم علاوه‌بر فهم بهتر جزئیات خود اثر، درگیری عاطفی باعث می‌گردد تا چیزهای دیگری (به جز خود اثر) را نیز بهتر دریابیم، به عنوان مثال پیامی که نویسنده قصد داشته آن را منتقل سازد. البته این پیام را نمی‌توان کاملاً جدای از اثر دانست، اما با فهم خود اثر متفاوت است. در واقع در این بخش به پرسش آغازین‌مان پاسخ خواهیم داد که چطور عواطف باعث می‌شوند که اثری هنری همچون *مثنوی معنوی*، بهتر فهمیده شده و پیام‌های مدنظر مولانا با تأثیر و قدرت نفوذ بیشتری به جان مخاطب نشینند.

فرض کنید ما در یک سکانس از فیلمی سینمایی، ضمن ابراز همدلی با قهرمان داستان، احساس انزجار و تنفر نسبت به ضدقهرمان را تجربه می‌کنیم. این همان بزنگاهی است که کارگردان سعی می‌کند پیامی را به مخاطب منتقل کند، به کمک جزئیات بصری یا موسیقایی و یا دیالوگ‌های مختلف. وقتی ما در وضعیت عاطفی نهایت خشم و نفرت از ضدقهرمان قرار گرفته‌ایم، توجه ما نسبت به جزئیات مرتبط با او جلب شده است. گویی همه‌ی حواشی حذف شده‌اند و جان ما بر او و نفرتی که نسبت به او در دل‌مان احساس می‌کنیم متمرکز شده است. در این حالت کافی است که او به زبان آلمانی سخن بگوید و در زمینه‌ی صحنه، پرچم آلمان نازی و تصاویر هیتلر دیده شود. توجه ما به این جزئیات جلب خواهد شد. اگر درگیری عاطفی نبود چنین اتفاقی نمی‌افتاد. این‌ها مواردی هستند که در پی مواجهه‌ی عاطفی به آن‌ها دقت خواهیم کرد. اما افزون بر این‌ها، پیامی است که سعی شده در این صحنه به مخاطب منتقل شود: نفرت از هیتلر. این قضاوت و ارزیابی ما از صحنه‌آرایی فوق است. تغییر در نحوه‌ی توجه ما نسبت به جزئیات، باعث تغییر در قضاوت و ارزیابی ما شده است.

در اینجا ما در پی مواجهه‌ی عاطفی، چیزی را می‌فهمیم که فراتر از خود اثر است. جلب‌توجه به جزئیات اثر، مربوط به خود اثر است. اما قضاوتی که داریم و پیامی که دریافت می‌کنیم چیزی است فراتر از فهم خود اثر. فیلم‌های زیادی در حمایت یا مخالفت با انواع اندیشه‌ها ساخته می‌شود. زبان آلمانی و تصویر هیتلر ممکن است درست در جهت عکس آنچه

گفته شد نیز به کار رود. یعنی در جایی که تمامی این عناصر مربوط به قهرمان داستان باشند که مخاطب با او همدلی مثبتی خواهد داشت. ادعای این پژوهش این است که هر کدام از این فیلم‌ها که موفق شوند به واسطه‌ی تحریک عواطف، همدلی بیشتری را میان فیلم و مخاطب ایجاد کنند، موفقیت بیشتری در انتقال پیام‌های کلی فیلم به دست خواهند آورد. در جنگ برای القای دو پیام متضاد، طرفی موفق‌تر است که همدلی و برانگیختی عاطفی بیشتری را بیافریند. هر کدام موفق‌تر بود، پیام آن را بهتر می‌فهمیم و ارزیابی و قضاوت‌مان به نفع او خواهد بود.

شاید این نکته به مذاق برخی خوش نیاید که فهم یک اثر هنری را منوط به واکنشی از سوی مخاطب اثر کنیم، یعنی از مخاطب بخواهیم با یک اثر همدلی کند و مواجهه‌ی عاطفی داشته باشد تا آن را بهتر بفهمد. اما باید گفت که اصولاً فهم هر اثر هنری منوط به «پر کردن جاهای خالی» (filling in the gaps) توسط مخاطب است. (Robinson, 2005: 118) رابینسون در این زمینه از نظریه‌ای مشهور به «خواننده–واکنش» (reader-response) دفاع می‌کند که مطابق آن، عواطف نقش مهمی در پر کردن جاهای خالی یک اثر هنری ایفا می‌کنند. (ibid: 102) هیچ اثر هنری، همه‌ی حرف‌هایش را بطور مستقیم بیان نمی‌کند. مؤلف اثر، خود بخود فهم بخشی از اثر را به مخاطب واگذار می‌کند. اساساً چاره‌ی دیگری در این‌باره وجود ندارد. منطقی نیست اگر مولانا حکایتی را بیان می‌کند، همه‌ی اجزای آن را نیز به تفصیل بیاورد. او درک جزئیات ماجرا را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد. وقتی در حکایت کنیزک، زرگر سمرقندی به وعده‌ی خلعت و مالِ بسیار از زن و فرزند می‌بُرد و به سوی دربار پادشاه رهسپار می‌گردد، مولانا دو بیت آورده و انتظار دارد که آخر قصه را از هم‌اکنون حدس بزنیم:

اسب تازی برنشست و شاد تاخت　　خون‌بهای خویش را خلعت شناخت
ای شده اندر سفر با صد رضا　　خود به پای خویش تا سوءالقضا

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۹۲–۱۹۳)

علاوه بر پیام‌های اثر، موارد دیگری نیز وجود دارد که عواطف کمک به فهم بهتر آنان خواهند کرد. فرض کنیم ما تا کنون در زندگی خودمان، وضعیت خاصی (مثلاً برنده شدن در جایزه نوبل) را تجربه نکرده باشیم. با دیدن فیلمی که شخصیت اصلی آن جایزه نوبل دریافت می‌کند، می‌توانیم کمابیش متوجه شویم که «جایزه‌ی نوبل گرفتن» چه حس و حالی دارد. در سریال کمدی «نظریه‌ی بیگ‌بنگ» (The Big Bang Theory) و در سکانس اهدای جایزه نوبل فیزیک به شخصیت اصلی داستان، ما تک تک پله‌ها را به همراه او بالا می‌رویم. گویی این

خود ماییم که جایزه را دریافت می‌کنیم. در اینجا ما چیزی را مـی‌فهمـیم کـه تـا کنـون تجربـه نکرده‌ایم، درکی از آن نداریم و احتمالاً هیچ‌گاه در زندگی‌مان تجربه نخواهیم کرد. ایـن چیـزی است که مربوط به فهم خود اثر یا پیام‌های پنهان اثر نیست و اگر همـدلی و درگیـری عـاطفی میان ما و قهرمان داستان رخ ندهد، نمی‌توان فهمی از «جایزه‌ی نوبل گرفتن» به دست آورد.

دقیقاً در همین راستا، برخی از پژوهشگران اشاره کرده‌اند که شخصـیت‌هـای داسـتان‌هـای مولانا با واقع شدن در تجربه‌هایی از ابتلا (بیماری، درد، رنـج و غـم)، از نظـر شـناختی دچـار موقعیتی از عجز و استیصالی می‌گردند که باعث گشایش در سطوح آگـاهی انسـان مـی‌گـردد. (طلیعه‌بخش و نیکوییِ، ۱۳۹۶: ۹۷) مفهوم «عاشق شدن» را در آثار مولانا در نظر بیاوریم. مولانا بارها توضیح داده است عشق را جز به کمک عشق نمی‌توان فهمید:

هر چـه گـویم عشـق را شـرح و بیـان — چون به عشق آیـم خجـل باشـم از آن
گرچـه تفسـیرِ زبـان روشـن‌گـر اسـت — لیک عشـقِ بـی‌زبـان روشـن‌تـر اسـت
چـون قلـم انـدر نوشـتن مـی‌شـتافت — چون به عشق آمد قلم بر خود شـکافت
عقل در شرحش چو خر در گِل بخفت — شرح عشق و عاشقی هم عشـق گفـت

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۱۲–۱۱۵)

بنابراین زمانی که داستان کنیزک و پادشاه را می‌خوانیم، به علت همدلی با کنیزک می‌تـوانیم تا حدی بفهمیم که «عاشق شدن» به چه معناست. این امر فرع بر فهمیدن جزئیات خود داستان و یا فهمیدن پیامی است که مولانا قصد دارد القاء کند. فهم مفهوم عشق برای ما در پرتو همدلی با یک اثر هنری حاصل می شود. اگرچه ممکن است این فهم، در اوج مراتب فهم نباشد، زیـن پس اگر حالتی مشابه حالت کنیزک برای کسی پیش آمد، با دیدن علائـم او مـی‌تـوان «دیـد از زاریش، کو زار دل است». (مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۸۰) در همین راستا الجین به این نکتـه اشـاره کرده است که ما می‌توانیم از طریق هنر، عواطفی را تجربه کنیم که در حالت عادی نمی‌توانیم و یا نمی‌خواهیم آن‌ها را تجربه کنیم (مانند عواطف منفی). او تصریح می‌کند «اگر عواطف امکان دسترسی معرفتی به چیزها را فراهم می‌آورند، و هنرها فرصت‌هـایی را در رابطـه بـا تجربـه‌ی عواطف گسترش، تشدید و پـالایش مـی‌نماینـد، پـس آثـار هنـری نقـش مهمـی در شـناخت ایفا می‌نمایند». (Elgin, 2008: 47-48)

۸. مواجههٔ عاطفی با مثنوی معنوی

اکنون باز گردیم به استفاده‌ی آگاهانه و عامدانه‌ی مولانا از روش بیان هنری در *مثنوی معنوی*. به نظر می‌رسد که یکی از دلایل مهمی که مولانا روش تمثیل و زبان شعر را برگزیده است، همین ظرفیت برانگیختگی عاطفی است که در هنر وجود دارد. خود مولانا به عنوان اولین مخاطب اثرش، در نهایت همدلی با حکایاتی که نقل می‌کند قرار دارد:

> مولانا روایت‌گری است که بالاترین حد همدلی و هم‌حسی را با قصه دارد. این آمیختگی با قصه به اندازه‌ای است که نه تنها حریمی میان فضای قصه و سخن راوی تشخیص داده نمی‌شود؛ بلکه در بسیاری مواضع، نمی‌توان میان گفتار راوی و شخصیت‌های قصه فرق گذارد و عملاً این دو با یکدیگر همپوشانی می‌یابند. (توکلی، ۱۳۹۱: ۶۱)

در سراسر *مثنوی* بارها پیش می‌آید که در اثنای یک حکایت، مولانا ناب‌ترین ظرائف عرفانی که در واقع خودش گوینده‌ی آن است را در دهان شخصیت‌های داستان می‌گذارد و از جانب آنان سخن می‌گوید. مولانا خود با اثرش همدلی کرده است و مخاطب وی نیز چنین خواهد کرد. این مواجهه‌ی عاطفی و همدلی، کاری می‌کند که دغدغه‌های مولانا به دغدغه‌های مخاطب او تبدیل گردد. حال اگر دغدغه‌ی اصلی مولانا را چنانکه شارحان آثار وی گفته‌اند، عشق بدانیم، مواجهه‌ی عاطفی و همدلی با آثارش کمک می‌کند تا مخاطب مولانا هم رفته رفته عاشق گردد. چیتیک معتقد است

> دقیقاً چون آثار مولانا متوجه اصول اصول دین است، مضمون اصلی آنها عشق است ... اگر شعرهای پرشور و حکایات شگفت‌انگیز او همیشه تخیل مخاطبان و خوانندگان او را به خود جلب کرده است، به این دلیل است که او با دغدغه‌های هر عاشقی صحبت می‌کند. و کیست که عاشق نباشد؟. (Chittick, 2017)

در واقع می‌توان گفت یکی از عناصر اساسی‌ای که باعث می‌گردد شعر و تمثیل به عنوان یک ظرف مناسب جهت انتقال معنا انتخاب گردد، عواطف است و یکی از چیزهایی که *مثنوی* را تا بدین حد تأثیرگذار ساخته است، نقش واسطه‌گرانه عواطف در فهم و انتقال معانی است. مخاطب *مثنوی*، آن را می‌فهمد و به آن دل می‌بندد؛ چرا که عواطفش در مواجهه‌ی با آن درگیر می‌شود. این رمز فهم *مثنوی* است. ما با *مثنوی* همدلی می‌کنیم. ما همان نی هستیم که از جدایی‌ها حکایت داریم و قرار است با مولانا به سفر برویم «که انا الیه راجعون». (مولوی، ۱۳۹۰: ۱ / ۱۱۴۱) مولانا علاوه بر آنکه *مثنوی* را بر پایه‌ی قصه و تمثیل استوار ساخته،

سرتاسر آن را مشحون از موقعیت‌های عاطفی نموده است. *مثنوی* مالامال از کمـدی، تـراژدی، حماسه و درام است. قصه‌های مولانـا، حکایـاتی سـرد و صـرفاً آموزنـده نیسـتند. بسـیاری از حکایاتی که او نقل کرده است، پیش از وی در منابع دیگری از ادبیات ما وجود داشته است، اما مولانا به فراخور حال خود و مخاطب، آن‌ها را تغییر و گسـترش داده و موقعیـت‌هـای فـراوان عاطفی به آن‌ها می‌افزاید. او گاهی یک حکایت ساده‌ی چندبیتی را که شاعری پیش از وی نقل کرده است می‌گیرد و آن را تبدیل به یک فیلم‌نامه می‌سازد. دیگـر بـار از مـتن یـک حـدیث و روایت ساده، چنان موقعیت تراژیکی خلق می‌کند که اشک از دیدگان انسان جاری می‌سازد.

برای مثال «قصه‌ی هلال که بنده‌ی مخلص بود ...» را در دفتر ششم *مثنوی* در نظر بگیـریم. فروزانفر مأخذ این حکایت را روایتی در نوادرالاصول نقل کرده است (فروزانفر، ۱۲۲۲: ۲۰۳–۲۰۴) که مطابق آن پیامبر(ص) شخصی به نام هلال را در مسجد ملاقات می‌کنـد و گفتگـویی میان آنان در می‌گیرد. سپس هلال می‌رود و حضرت به بقیه می‌فرمایند که قلب هلال به عـرش پیوسته است اما او سه روز دیگر از دنیا می‌رود. پس از سه روز به خانه‌ی اربـاب او مـی‌رود و سراغ او را می‌گیرد. می‌گویند که هلال در اصطبل است و هنگامی که حضرت به اصـطبل وارد می‌شود، پیکر بی‌جان او را که به حالت سجده از دنیا رفته است می‌یابند.

مولانا این روایت را دست‌مایه‌ی بیان این نکته‌ی لطیف کرده است که حقیقت احوال اولیاء الهی فقط بر خواص معلوم است و بر دیگران مستور. (زمانی، ۱۳۸۲، ج۱: ۳۲۹) او می‌توانست به سادگی هر چه تمام‌تر، همین مطلب را ضمن یکی دو بیت بیان دارد. اما می‌بینیم کـه دسـت به خلق صحنه‌هایی چنان دراماتیک و تأثیرگذار می‌زند، تا ضریب نفوذ این معنا دوچندان شود. قصه‌ی هلال در *مثنوی* ضمن حدود ۱۰۰ بیت بیان شـده و در آن تغییـرات زیـادی نسـبت بـه روایت فوق ایجاد شده است. حکایت از اینجا آغاز می‌گردد که هلال، از بـلال نیـز در سـلوک معنوی جلوتر بود، «نه چو تو پس‌رو که هر دم پـس‌تـری» (مولـوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۱۳) تلنگـر صریحی است. هلال شخصی معنوی است، نه مانند توی مخاطب که هر لحظه عقب می‌روی. به جای آنکه سیرصعودی داشته باشی، سیر نزول را پیش گرفته‌ای و «سوی سنگی مـی‌روی از گوهری». (مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۱۳) همینجا جایی است که مخاطب، کم کم شروع به همدلی می‌کند: پس باید شبیه هلال بود.

ابیات بعدی مولانا در تقریر این مطلب است که باید اسب شهوت را کـه طغیـان کـرده رام نمود. وقتی که به خوبی این نکته بیان شد، گویی مخاطب به خوبی در می‌یابد که هلال چرا به این درجه از اهمیت رسیده که مقامش از بلال نیز بالاتر است. خواننده‌ی *مثنوی* اکنون ادامـه‌ی

ماجرا را بدین شکل می‌خواند که هلال بیمار و رنجور می‌گردد. پیامبر (ص) از طریق وحی، حال او را در می‌یابد و این در حالیست که صاحب هلال از این قضیه بی‌خبر است. هلال ۹ روز بیمار است و در گوشه‌ی اصطبل افتاده است و «هیچ کس از حال او آگاه نی». (مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۵۲) مشاهده‌ی این وضعیت تراژیک، بلاشک حس ترحم و همدردی مخاطب را برمی‌انگیزد. خود اوست که در گوشه‌ی اصطبل افتاده است.

پیامبر (ص) که از بیماری او باخبر شده است، آهنگ عیادت او می‌کند. وقتی که به خانه‌ی صاحب هلال می‌رسد، صاحبش از شدت خوشحالی دست به هم می‌کوبد و از پیامبر(ص) درخواست می‌کند که به خانه داخل شود. مخاطب اما دلش با هلال است که گوشه‌ی اصطبل افتاده است. بنابراین هنگامی که حضرت رسول (ص) به صاحب‌خانه می‌گوید «من برای دیدن تو نآمدم» (مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۶۴) خوشحال می‌شود. گویی اشتیاق او برای رسیدن پیامبر(ص) به هلال بیش از خود هلال است. دارد فیلمی را تماشا می‌کند که مولانا کارگردانی کرده است و نمی‌تواند صبر کند تا به صحنه‌ی وصال عاشقی به معشوقش برسیم. عاشقی که خود اوست و معشوقی که حضرت مصطفی(ص) است. لحظاتی که مخاطب مثنوی در حال تجربه‌ی آن است، در عالم واقع هیچ‌گاه رخ نخواهد داد. این ظرفیت هنر است که می‌تواند از طریق همدلی و تحریک عواطف، درکی هر چند قلیل از «ملاقات با خاتم‌الانبیاء (ص)» را برای ما به وجود بیاورد.

صاحب‌خانه متعجب می‌پرسد که اگر برای دیدن من نیامده‌اید، پس برای ملاقات با چه کسی تشریف آوردید؟ چه کسی است که تا این حد مقامش بالاست؟ او نام هلال را در پاسخ سوالش می‌شنود. می‌گوید که خبری از او ندارد؛ چرا که جایگاه او در اصطبل است و به تیمار ستوران می‌پردازد. مخاطب از خودش می‌پرسد چطور ممکن است که صاحب‌خانه از مقام معنوی هلال تا این اندازه بی‌اطلاع باشد و پاسخی که بلافاصله به خود می‌دهد این است که دلیلش مخفی بودن جایگاه معنوی اولیاء الهی است. این همان حرفی است که مولانا می‌خواسته بزند اما بطور مستقیم بیان نمی‌دارد، مخاطب خودش به این نتیجه می‌رسد. اما هنوز کار مولانا به پایان نرسیده است. پیامبر(ص) وارد اصطبل می‌شود و برخلاف اصل روایت، هلال از شنیدن بوی حضرت، جان تازه می‌گیرد و به هوش می‌آید همچون که یعقوب از بوی پیراهن یوسف بینا شد. آری عشق، زنده می‌کند و چگونه مولانا این مطلب را بیان می‌کرد تا چنین به جان مخاطب بنشیند؟

صحنه‌پردازی بی‌بدیل مولانا در ادامه چنین قاب تصویری را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد:

از میانِ پای استوران بدید دامن پاک رسول بی‌ندید

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۸۰)

همدلی مخاطب به اوج خود رسیده و در خیالش خود را در کالبد هلال تصور می‌کند که مست از بوی یار در گوشه‌ی اصطبل افتاده، از میان پای ستوران ورود حضرت معشوق را تماشا می‌کند. چه خواهد کرد؟ خود را کشان کشان به او می‌رساند و روی پای او می‌افتد. پیامبر صورتش را بر صورت او می‌نهد و او را می‌بوسد:

پس، پیمبر روی بر رویش نهاد بر سر و بر چشم و رویش بوسه داد

گفت: یا ربّا چه پنهان گوهری ای غریب عرش، چونی؟ خوشتری؟

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶ / ۱۱۸۲–۱۱۸۳)

مخاطب دل‌آگاه، از پی این تجربه و همراهی با مولانا، خود را مورد خطاب پیامبر(ص) می‌بیند و آنچه در دل دارد در خلوت خویش بازگو می‌کند. حکایت تقریباً در همین ابیات به پایان می‌رسد. مولانا می‌خواهد بگوید که هلال «غریب عرش» بود. این را در همان ابیات نخست هم به گونه‌ای آورده بود. هلال که کسی او را نمی‌شناسد، از بلال بالاتر است. اما مسیری که خواننده‌ی *مثنوی* طی می‌کند، این مطلب را به شکلی عمیق‌تر در جانش می‌نشاند و باعث می‌گردد که مجموعه‌ای از پیام‌ها و مطالب را بفهمد.

۹. نتیجه‌گیری

در ابتدا شاید کمی گیج‌کننده به نظر برسد که چطور تحریک عواطف مثلاً باعث فهم بهتر یک رمان می‌گردد. می‌دانیم که اگر عصبانی شویم یا از چیزی بترسیم، به هیچ روی در وضعیت مناسبی برای درک چیزی نیستیم. بنابراین واضح است که موارد زیادی وجود دارد که عواطف هیچ کمکی به فهم بهتر اثر هنری نخواهند کرد و ادعای ما در این پژوهش نیز چنین نخواهد بود که همه‌ی عواطف و در همه حال می‌توانند چنین کارکرد مثبتی داشته باشند. اما در عین حال، شکی نیست که در بسیاری از موارد نیز عواطف به واسطه‌ی ویژگی‌هایی که دارند، نقش مثبتی در جهت فهم بهتر اثر هنری و انتقال پیام‌های آن ایفا خواهند کرد.

این مطلب با بررسی دو ویژگی عواطف از منظر مولانا امکان‌پذیر است. نخست اینکه بروز عواطف باعث ایجاد وضعیت تقرب و نزدیکی به پدیده‌ای می‌گردد. ما در مواجهه با آثار هنری غالباً تمایل داریم تا به واسطه‌ی بروز عواطف‌مان، با آن اثر همدلی کنیم. این همدلی کـه نـوعی اتحاد و یکی‌شدن با اثر را در پی دارد باعث می‌گردد تا بتوانیم به فهم بهتری از آن دست یـابیم. همچنین مواجهه‌ی عاطفی باعث تغییر در نحوه‌ی توجه ما به اثر هنری نیز خواهد شد. درنتیجه، بخش‌هایی از آن پررنگ شده و بخش‌هایی دیگـر، رنـگ مـی‌بازنـد. ایـن خاصـیت نـورافکنی عواطف کمک می‌کند تا متوجه وجوهی از اثر شویم که در حالت عادی عنایتی به آن‌ها نداشتیم و همین نکته منجر به فهم بهتر جزئیات اثر می‌گردد. علاوه بر این دو، فهم پیام‌های کلـی اثـر و همچنین برخی شناخت‌های جانبی نیز در پی مواجهه‌ی عاطفی با اثر امکان‌پـذیر خواهـد شـد. مولانا آگاهانه از روش بیان هنری جهت ارائه‌ی مقاصدش بهره برده و خود نیز به عنوان اولـین مخاطب اثری هنری همچون مثنوی معنوی با آن اثر درگیری عاطفی و همدلانـه داشـته اسـت. مخاطب مثنوی نیز در پی چنین تجربه‌ی همدلانه‌ای، فهم عمیق‌تـری از تعـالیم بلنـد مولانـا را تجربه خواهد کرد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل رابطه‌ی عواطف و فهم از دیدگاه مولوی و کاربست آن در فهم اثر هنری»، به راهنمایی دیگر نویسندگان در دانشگاه ادیان و مذاهب قم است.

کتاب‌نامه

استعلامی، محمد (۱۳۷۵)، *مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی*، تصحیح دکتر محمد استعلامی، تهران: زوار.

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، *مناقب العارفین*، تهران: دنیای کتاب.

بشیری، محمود و واعظ، بتول (۱۳۹۰)، «معرفت‌شناسی و فرایند عمل فهم از دید مولوی در مثنوی»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۵۶.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)*، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶)، «جایگاه قدسی شعر مولوی»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال هشتم، شماره دوم.

پویمان، لوییز پی (۱۳۸۷)، *معرفت‌شناسی*، ترجمه رضا محمدزاده، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴)، *بحر در کوزه*، تهران: علمی.

زمانی، کریم (۱۳۸۳)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، تهران: اطلاعات.

زمانی، کریم (۱۳۹۰)، *شرح کامل فیه ما فیه*، تهران: معین.

زندی، حاتم (۱۳۹۲)، «بررسی عناصر داستانی در حکایات جانورمحور مثنوی مولوی»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال چهارم، شماره اول.

سپهسالار، فریدون احمد (۱۳۹۱)، *رساله: در مناقب خداوندگار*، تصحیح محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه.

شمس تبریزی، محمد بن علی (۱۳۹۱)، *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۸۹)، *مولانا؛ دیروز، امروز، فردا*، ترجمه محمد طرف، تهران: بصیرت.

صمصام، حمید و فرشید نجار همایونفر (۱۳۸۴)، «نظری بر معرفت‌شناسی از منظر مولوی»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال سوم شماره پنجم.

طلیعه‌بخش، منیره و علیرضا نکویی (۱۳۹۶)، «معرفت و موقعیت‌های مرزی در مثنوی مولوی»، *ادبیات عرفانی*، شماره ۱۶.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۲)، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران: امیر کبیر.

گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۸۴)، *مولانا جلال‌الدین، زندگی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آنها*، ترجمه و توضیحات توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

منصوریان، حسین و سید حسین سعادتی (۱۳۹۰)، «بررسی معرفت شهودی در مثنوی مولانا»، *اندیشه‌های ادبی*، شماره ۷.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۱)، *مکتوبات مولانا جلال‌الدین*، تصحیح توفیق هـ سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸)، *فیه ما فیه*، تصحیح و توضیح توفیق هـ سبحانی، تهران: کتابه پارسه.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۰)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس.

وودراف، پال (۱۳۹۴)، *ضرورت تئاتر: هنر تماشاکردن و تماشایی بودن*، ترجمه بهزاد قادری، تهران: مینوی خرد.

Ben-Ze'ev, Aaron (2013), "The Thing Called Emotion", *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Edited by Peter Goldie, pp 41-62, UK: Oxford.

Brady, Michael (2013), *Emotional Insight; The Epistemic Role of Emotional Experience*, New York: Oxford.

Chanderbhan, Stephen (2013), "Does Empathy Have Any Place in Aquinas's Account of Justice?", *Philosophia*, pp 273-288.

Chittick, William (2017), "RUMI, JALĀL-AL-DIN vii. Philosophy", Accessed on 05 January 2022, www.iranicaonline.org/articles/rumi-philosophy.

Coplan, Amy (2004), "Empathic Engagement with Narrative Fictions", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, pp 141-152.

Elgin, Catherine (2008), "Emotion and Understanding", *Epistemology and Emotions*, pp 33-49, England: Ashgate.

Evans, Dylan (2019), *Emotion: A Very Short Introduction*, United Kingdom: Oxford.

Mojaddedi, Jawid (2014), "RUMI, JALĀL-AL-DIN viii. Rumi's Teachings", Accessed on 05 January 2022, www.iranicaonline.org/articles/rumi-jalal-al-din-teachings.

Okon-Singer, Hadas, Daniel M. Stout and others (2018), "The Interplay of Emotion and Cognition", *The Nature of Emotion*, Edited by A.S. Fox and others, 2nd Edition, 181-185, New York: Oxford.

Robinson, Jenefer (2005), *Deeper than Reason*, New York: Oxford.

Stueber, Karsten (2019), "Empathy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Accessed on 15 January 2022, plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/empathy.

Zagzebski, Linda (2001), "Recovering Understanding", *Knowledge, Truth, and Duty*, Edited by Matthias Steup, pp 235-251, New York: Oxford

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی