رمزگشایی صور در هنر و ادب اسلامی

Decoding Images in Isamic Art and Literature:
Criticism or Interpretion?

نقد یا تأویل

حسن بلخاری
دانشگاه هنر

الف) تاریخ حکمت و عرفان اسلامی حاوی و حامل داستان‌های رمزی و سمبولیک چندی است که از لطیف‌ترین و جذاب‌ترین بخش‌های این تاریخ محسوب می‌شوند؛ آثاری که با نگره اشراقی و عرفانی ابوعلی سینا در **سلامان و ابسال** و رساله‌ی **حی ابن یقظان** آغاز و با رسالات حکمی شیخ اشراق در قصه‌ی **غربة‌الغربیه**، **پرتونامه**، **عقل سرخ** و **آواز پر جبرئیل** اوجی بی‌پایان می‌گیرد. رساله‌ی **الطیر** احمد غزالی، **شجره الکون** ابن‌عربی، **مثنوی معنوی** مولانا و **منطق‌الطیر** عطار و ده‌ها رساله و منظومه‌ی دیگر نشان از گرایش بی‌منتهای عرفا و حکمای اسلامی در سرایش و تصویر رمزگونه حقایقی دارد که تنگی زبان عقل و نقل، حبس آن‌ها را رقم می‌زند. لیک گویشی تمثیلی، دست‌کم باب و بل ابوابی در رؤیت باطن آن حقایق از پس آینه‌های تمثیل و رمز می‌گردد.

عرفان و حکمت اسلامی در کشف و شهود خویش وام‌دار عالم مثال یا به تعبیر ابن‌عربی قلمرو «حضرت خیال» است. وجود این عالم

میان عالم معقول و محسوس، به تعبیر هانری کربن، تسمه‌ی انتقالی است که ارتباط عالم حس با عالم عقل یا عالم مُلک با عالم ملکوت را میسر می‌سازد و از این رو که این عالم (عالم مثال) قلمرو صور نوریه‌ای است که از نظر مادی مجردند لیک از نظر نوری دارای امثال و صور نور حقیقی وجودند، به عنوان منشأ و منبع آثار عرفانی و حکمی اسلام در ابعاد ادبی و هنری عمل می‌کند. تمامی حکمای اسلامی (که سلسله‌ی آن‌ها باکندی شروع می‌شود و تا بلندترین قله‌ی فلسفه‌ی اسلامی، صدرا ادامه می‌یابد) از وجود این عالم واسطه سخن گفته‌اند که گاهی «حضرت خیال» یا «اعیان ثابته» و گاهی نیز عالم صور نورانی و یا «ناکجاآبادی» است که در تعابیر رمزی سهروردی «هورقلیا» یا اقلیم هشتم است. نظر این است که تمامی آثار هنری جهان اسلام، به دلیل گویش انتزاعی خاص خود، و داستان‌های رمزگونه‌ای چون **حی بن یقظان** و **قصه غربة‌الغربیه**، از این عالم مایه می‌گیرند و حقایق باطنی آن را باز می‌گویند.

در عرفان و حکمت اسلامی، همه‌ی وجود در پرتو ظهور «او» جلوه می‌کند و او حقیقت به تمامی هویدایی است که در عالم دور از نور، در پس پرده‌هایی از حُجُب محجوب است و چنان‌چه پرده از این نور برافتد، هر آن‌چه مدرک و ناظر است را وجه و سُبُحه، به تمامی بسوزد: «ان لله سبعین حجابا من نور و ظلمه لو کشفها لاحرقت سبحات وجهه کل من ادرکه بصره.»[1] پس نورالانواری که هفتاد (و بل هفت صد یا هفتاد هزار) حجاب از ظلمت و نور دارد، در پس حجاب‌های لایتناهی کثرت، مراتبی از جنس خود (که به تمامی نور است: «الله نور السموات والارض»، نور، ۳۵) می‌آفریند تا پلکان صعود نور روح سالک به اصل وجودی خویش باشد[2] «(فاذا نفخت فیه من روحی»، بقره). بنابراین، هر عالمی فراتر از عالم حس، خود صورتی تمثیلی و البته به مراتب تجریدی‌تر از عالم فرودین خویش است و چون زبان هر عالم، محصور و محدود به حدود و ثغور همان عالم است، پس عالم انوار نیز زبانی خاص خویش دارد که در عالم حس، بنا به همان مماثلت عوالم، تمثیل و صور است. یعنی هر حکیم، عارف و هنرمندی در سیر صعودی خود از عالم حس به عالم مثال، صور نوریه‌ی باطن موجودات را کشف و در سیر نزول خود آن‌ها را مجدد بازآفرینی می‌کند و این البته حدیث سیر انفس و آفاق خود اوست. لیک چنان‌که گفتیم این تنگی حصار عقل و اندیشه است که زبان رمزوراز را پرواز می‌دهد و معنا را در لابلای امثال و صور، صورتی نوین می‌بخشد؛ صورتی که خود، در منظر نظر ناظری قرار می‌گیرد که مانند حکیم و عارف و هنرمند، نه سیر انفس و آفاق را تجربه کرده است و نه آن سیر صعودی از عالم حس به عالم مثال را.

این جاست که نقد و تأویل، رمزگشای تماثیل و صوری می‌شود که آثار هنری و ادبی بنا به تمثیل گونگی خویش، راوی آن‌اند. به دیگر سخن، تمثیل که هویتی دووجهی دارد (از یک سو نمودار عالم مثال است و از سوی دیگر چون تمثیل است، آن هویت حقیقی که در جان شهودی سالک و هنرمند به شهود درآمده و جزء «تجربیات بیان‌ناپذیر» او محسوب می‌شود را در قالبی تمثیلی برای ما باز می‌گوید و به همین دلیل، وجهی مادی و وجهی معنوی دارد) وسیلتی را می‌طلبد که عامل رمزگشایی آن معنای ارائه شده در قالب تمثیل باشد. این عامل در اندیشه‌ی اسلامی علم تأویل و یا بنا به برخی متون اسلامی .که از آن سخن می‌گوییم .نقد است.

ب) از دیدگاه هانری کربن به عنوان محققی متتبع و اسلام‌شناس، تمثیل که خود نوعی گذر از آیین نظری (بیان مثالی) به رویدادی واقعی (حقیقت) است، دارای سه نکته‌ی اساسی است: اول خود رویداد چنان که هست، دوم جهانی که رویداد در آن می‌گذرد و سوم اندامی که عامل دریافت این رویداد است.

خود رویداد یا محاکات (یا همان mimesis یونانی) نوعی بازسازی یا بازگویی یک سرگذشت درونی است (که سرگذشت نفس و عالم نفس است) که در ذات خود سه مرتبه دارد: الف) که به داده‌ی روایت شده و بیرونی برمی‌گردد؛ ب) که مقصود از آن معنای مفهومی و فلسفی روایت داده‌شده است «ولی معنای باطن سرگذشتی که در بیان سیر و سلوک درونی نقل می‌شود نه در معنای نظری یا مفهومی آن [و] نه در انتقال از مرتبه‌ی الف به ب [بلکه] رسیدن به حقیقت رویداد و معنای باطن آن یعنی به ترتیبی عمل کردن که رویداد در درون مارخ دهد؛»[3] و ج) که راوی همراه با دگردیسی تدریجی نفس خویش، رویداد را به

تجربه‌ای شخصی تبدیل می‌کند. در چنین قلمروی، رویداد خود حقیقتی می‌شود که قلمرو حضور آن جهانی است که رویداد در آن می‌گذرد، یعنی عالم مثال. و اندامی که عامل دریافت این رویداد است «عقل فعال» (به تعبیر فلاسفه) و «تخیل فعال» (به تعبیر حکما) است: «تخیل فعال در خدمت تعقل، تصویرهایی هوشمندانه در حواس ما برمی‌انگیزد که ماهیتی معنوی و روحانی دارند؛ مانند دیدار فرشته و شجره‌ی طور در قله‌ی کوه سینا که موسی بدان هدایت شد. امّا همیشه کارکردی میانجی دارد: امر محسوس را به ساحت لطافت معنا می‌کشاند و معقول را، در پوششی که خاص ماهیت نورانی اوست، به محسوس برمی‌گرداند. این گونه دیدار و برخورد دو امر متفاوت با یکدیگر همیشه در سطحی صورت می‌گیرد که سطوح آب [معنا] و گِل [ماده] معنوی نامیده می‌شود.»[۴]

به‌این ترتیب، هنر و ادب اسلامی صورتی نمادین و رمزی از عالم مثال است و همچنان که ذکر کردیم، آگاهان و خبرگان عامل رمزگشایی رموز این تماشاگه راز را گاه تأویل و گاه نقد نام نهاده‌اند. شرح مختصر ما در این کلام، تنها کاربرد اصطلاح نقد است در **مثنوی** مولانا محمدجلال‌الدین رومی (تأویل خود فرصتی دیگر و فراخ‌تر را می‌طلبد).

پ) مرحوم زرین‌کوب در **آشنایی با نقد ادبی**، نقد ادبی را چنین تعریف می‌کند: «شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشأ آن‌ها کدام است.» در این تعریف که خود از نظر ساختاری وام‌دار معنای لغوی نقد (بهین چیزی برگزیدن) است، نکاتی وجود دارد که بی‌ارتباط با بحث یادشده‌ی ما نیست. کاربرد لفظ «منشأ آثار»، خود به همان خاستگاهی اشاره دارد که در حکمت اسلامی عالم مثال است. شرح و تفسیر نیز به تأویل حواله می‌شود. «شناخت ارزش» نیز به نوعی معرفت درونی، که در تقسیم‌بندی کربن شناختی تقریباً شهودی است، برمی‌گردد. حال اگر این تعریف به عنوان تعریفی نسبتاً کامل در زمان حاضر مورد لحاظ قرار گیرد، باید دید **مثنوی** مولانا در کاربرد اصطلاح نقد به چه مفهومی اشاره کرده و معنای یادشده را چگونه به کار گرفته است.

ت) مرحوم ملا هادی سبزواری در شرح بیت مشهور ابتدای **مثنوی** «(بشنوید ای دوستان این داستان/خود حقیقت نقد حال ماست آن)» که آغاز ذکر تمثیلات و تشبیهات مولانا بر شرح دقائق حکمی و ظرائف عرفانی است، نقد را تمثیل، تعبیر می‌کند. از دیدگاه او و دیگر مفسران **مثنوی**، نقد مذکور در این بیت، بیش‌تر به شرح تمثیلی احوال آدمی در سیر و سلوک بازگشت می‌کند تا بررسی نقادانه‌ی این احوال. گرچه بنا به پیش‌گفتار سخن، این نقد شرح تمثیل‌گونه‌ی حقایقی است که یا به زبان عقل در نمی‌آیند و یا از برای آن‌که هر یک از مخاطبان در هر سطحی از ادراک، توان فهم و درک آن را یابند، به مرتبتی نازل‌تر از معنای تجریدی خود تنزل می‌کنند. همچنان‌که مفسران شاه مطرح در قصه‌ی شاه و کنیزک را عقل یا روح، کنیزک را نفس، زرگر را دنیا، پیر را عقل کلی یا مرشد حقیقی و طبیبان مغرور را عقل جزئی یا مشایخ ظاهری تعبیر کرده‌اند و از برای هر یک از این مفاهیم تجریدی (چون روح و عقل و نفس) مماثلی محسوس و ملموس بنهاده‌اند تا ادراک ارتباط نفس و روح و دل و دنیا را برای خواص و عوام شرح و تفسیر کنند.

این نحوه‌ی برخورد مفسران با نقد و تمثیل، مؤید این معناست که در نظرگاه مولانا، به‌ویژه در بیت یادشده، منظور از نقد، بازنمایی تمثیلی «حقایقی به قاموس عقل و بیان نامده» است[۵] و این با همان معنایی که در تاریخ اندیشه و حکمت اسلامی نقد را شرح تمائیل و صور نوریه‌ای می‌داند که منشأ و منبع حکمت و هنر اسلامی‌اند، مطابق و موافق است. (و البته ذکر این نکته ضروری است که تفاوتی ماهوی در ادب عرفانی و صور هنری اسلامی .در معماری، اسلیمی، خوشنویسی و موسیقی .وجود ندارد.)

از دیدگاه حکمایی چون مولانا، ادب و هنر هر دو مجلای صور نوری عالم مثال و حضرت خیال‌اند[۶] و این البته صرفاً بدین مسئله بازگشت نمی‌کند که حکمای ایمانی متأثر از حکمای یونانی (در ترجمه‌ی دیدگاه‌های فلاسفه‌ای چون ارسطو در **فن شعر** یا **بوطیقا** که شعر را در نقد هنری خود مورد تأکید و توجه قرار می‌دهند) ادب و هنر را در یک تراز جای می‌دهند، بلکه به این روش و منش قرآنی باز می‌گردد که خداوند جل و جلا در سور و آیات مختلف قرآن از ضرب مَثَل و تمثیل صور برای بیان حقایق استفاده

کرده است. دو نمونه‌ی مشهور آن یکی آیه‌ی ۳۵ سوره‌ی نور است و دیگری شرح ماهیت منافق با تبیینی کاملاً تصویری و تمثیلی در سوره‌ی بقره. اولین آیه چنین است:

الله نورالسموات والارض مثل نوره کمشکوه فیها مصباح المصباح فی زجاجه الزجاجه کانها کوکب دری یوقد من شجره مبارکه زیتونه لا شرقیه و لاغربیه یکاد زیتها یضی و لولم تمسسه نار نور علی نور یهدی الله لنوره من یشأ و یضرب‌الله الامثال للناس والله بکل شی علیم.

خدا نور آسمان‌ها و زمین است؛ مثل نور او چراغدانی است که در آن چراغی باشد آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشان از روغن پربرکت زیتون که نه خاوری است و نه باختری افروخته باشد؛ در بخش روشنی‌بخش هر چند آتش بدان نرسیده باشد نوری افزون بر نور دیگر خدا، هر کس را که بخواهد بدان نور راه می‌نماید و برای مردم مثال‌ها می‌آورند زیرا بر هر چیزی آگاه است.

این آیه مستند حکمای اسلامی در شرح قوای باطنی انسان است. به عنوان مثال، ابن‌سینا در **اشارات و تنبیهات** مراتب عقل نظری را با استناد به همین آیه شرح می‌دهد. از دیدگاه او «مشکوه» ذکرشده در آیه، عقل هیولایی، «زجاجه» عقل بالملکه، «شجره زیتونه» فکر، «زیت» (روغن زیتون) حدس، «مصباح» عقل بالفعل، «نور علی نور» عقل مستفاد و «نار» عقل فعال است[۷]. همین معنا را با کمی اختلاف در **مشکوه الانوار** امام محمد غزالی، **مثنوی** مولوی، مصنفات شیخ اشراق و تألیفات ملاصدرا می‌توان دید.[۸]

مورد دوم آیات ۱۷.۱۹ سوره‌ی بقره در شرح منافقانی است که در برخورد با مؤمنان برخوردی دوگانه دارند. شناخت آنان در این آیه، تصویری و به نص صریح این کتاب آسمانی، کاملاً تمثیلی است:

مثلهم کمثل الذی استوقد ناراً اضأت ماحوله ذهب الله بنورهم و ترکهم فی ظلمات لایبصرون، صمٌ بکمٌ عمیٌ فهم لایرجعون، او کصیب من السماً فیه ظلمات و رعد و برق یجعلون اصابعهم فی آذانهم من الصواعق حذر الموت ولله محیط بالکافرین.

مَثَل ایشان مانند کسی است که افروخت آتش را پس چون روشن کرد آن چه در اطرافش بود، خدا روشنی شان را برد و ایشان را در تاریکی‌ها واگذاشت؛ کر و گنگ و کورند و برنمی‌گردند، یا همچون بارانی است که از آسمان تیره و تاریک تواءم با رعد و برق ببارد. می‌گذارند انگشتشان را در گوش‌هایشان از شدت صدای رعد و ترس از مردن. خداوند مسلط و احاطه کننده بر کافران است.

در ابتدای این آیات که سه بار از واژه‌ی تمثیل (مثلهم و مثل) و «ک» تمثیل (کمثل) استفاده شده است، تأکید شدیدی بر وجه تمثیلی و یا اصطلاحاً ادراک صور نوریه‌ای است که این گونه انسان‌ها در ماهیت با آن مواجه‌اند. بنابراین، در قرآن، تمثیل معناعین تنزیل آن است و این تنزیل در حکمت اسلامی، نزول معنوی صور نوریه است از ملکوت به عالم حس.

بازگردیم به بحث مفهوم «نقد» در **مثنوی** مولانا. دیدیم که اولین کاربرد نقد در **مثنوی**، ذکر معانی نوری است در قالب تمثیلات و تعبیرات مادی (روح یا عقل در قالب شاه، نفس در قالب کنیزک و...) و بدین معنا نقد، و به‌ویژه نقد حال، خود عین تمثیل است و نقدِ نقد، شرح و رمزگشایی آن تمثیل.

حال اگر بخواهیم با دیدگاهی امروزی به شرح «نقد» مطرح در **مثنوی** بپردازیم، باید بگوییم نقد، در منظرِ نگاه مولانا، بررسی و کالبدشکافی متن (یا اثر) و سپس خواسته یا ناخواسته داوری در مورد آن نیست، بلکه مقصد و غایت متن است. به این معنا که اگر حقیقت نقد را بررسی موشکافانه‌ی یک اثر (خواه ادبی یا هنری .این دو در تجلی، مختلف لیک در منشأ متحدند) بدانیم، آن‌گاه ساختاری دوسویه داریم که یک سوی آن را اثر و سوی دیگر آن را نقد (با حفظ اتحاد ماهوی ناقد و نقد) تشکیل می‌دهد. بر همین اساس، در نقد جدید، هدف، ارزیابی و ارزش گذاری

یا ارزش زدایی اثر نیست (گرچه ممکن است درنهایت، علی رغم میل ناقد به چنین نتیجه‌ای منجر شود)، بلکه صرفاً غور و تعمق موشکافانه در آن است. ولی نقد مذکور در برخی ابیات **مثنوی** (و نه همه‌ی آن) ساختاری سه‌وجهی دارد که عبارت‌اند از: محک، نقد و قلب. در این ساختار، نقد ابزار سنجش نیست، غایت سنجش است، زیرا به وسیله‌ی محک ـ با داوری در مورد نقد و قلب ـ نقد حاصل می‌شود. به عبارت دیگر، این محک است که معادل مفهوم نقد در جهان امروز است نه نقد.

البته باید متوجه این معنا بود که در **مثنوی**، نقد در دو قاموس مورد استفاده قرار گرفته است. قاموس اول همان که در شرح «خود حقیقت نقد حال ماست آن» و نیز «حاش لله این حکایت نیست هین نقد حال ما و توست این خوش ببین» است که از آن سخن گفتیم و دوم نقدی که مقابل قلب قرار دارد و ابزار تمیزش محک[9] است:

گفت ابلیسش گشای این عقده‌ها
من محک‌ام قلب را و نقد را
امتحان شیر و کلبم کرد حق
امتحان نقد و قلبم کرد حق
(دفتر دوم، ابیات ۲۶۶۷ و ۲۶۷۷)

در این جا، همچنان که نیکلسون در **شرح مثنوی** اشاره می‌کند، محک عامل ارزش گذاری است و نه نقد: «من صرفاً او را محک می‌زنم و نشان می‌دهم که ارزش او چیست»؛[10] و ابیاتی دیگر در همین ارتباط:

چون زند او نقد ما را بر محک
پس یقین را باز داند ز شک
چون شود جانش محک
نقدها پس بیند قلب را و قلب را
(دفتر اول، ابیات ۲۱۵۳ و ۳۱۵۴)

وانمایم راز رستاخیز را
نقد را و نقد قلب آمیز را
(دفتر اول، بیت ۳۵۳۷)

مولانا نقد در این قلمرو را در ارتباط با مفهوم عرفی آن مورد استفاده قرار می‌دهد که از یک سو، به معنای هر چیز خالص و بی‌غل و غش است (که در مقابل آن قلب قرار دارد) و از سوی دیگر، به معنای سکه‌ی طلا؛ به عنوان مثال:

فکر تو نقش است و فکر اوست جان
نقد تو قلب است و نقد اوست کان
(دفتر دوم، بیت ۱۹۸)

چنان که در شرح این بیت آمده: «زیرا اندیشه‌ی تو، نقش و قشر است و اندیشه‌ی او به منزله‌ی جان، سکه‌ی تو تقلبی است ولی سکه‌ی او مانند معدن طلاست.»[11]

امّا محک که در دیدگاه مفسران مثنوی، شهود عارفانه است، یک عطیه‌ی خدادادی است:

هر که را در جان خدا بنهد محک
هر یقین را باز داند او ز شک
(دفتر اول، بیت ۳۰۰)

مر محک را ره بود در نقد و قلب
که خدایش کرد امیر جسم و قلب
(دفتر چهارم، بیت ۱۷۸۲)

بنابراین، در **مثنوی معنوی** در یک قلمرو، نقد به معنای تمثیل و محاکات است و این معنا با کاربرد امروزی آن به‌ویژه در نقد فرمالیستی که برای نقد یک اثر به دنبال کشف معنای موازی آن اثر است تا به عنوان دستمایه‌ای در نقد اثر هنری به کار رود، هماهنگ است؛ زیرا همچنان که در متن ذکر کردیم، نقد به عنوان تمثیل در تاریخ هنر و ادب اسلامی ـ ایرانی، شرح عالم نظیر و مماثل برتر از عالم حس است و البته می‌توان در یک مطالعه‌ی تطبیقی دیگر نیز به موارد اشتراک نقد هنری در دنیای اسلام با نظریه‌پردازان نقد مدرن (چون آلن رب گری‌یه، ریکور و ویرجینیا وولف) اشاره کرد که در مسئله‌ی «تخیل فعال» و بازآفرینی صور تمثیلی اثر، آنان نیز هنر و ادب را «نه تقلید واقعیت، بلکه رخنه به درون و ژرفای واقعیت و کشف عنصری از واقعیت و آفرینش دوباره‌ی واقعیت[12]» می‌دانند. اگرچه در مفهوم و معنای حقیقی «واقعیت» می‌توان به بحث با ناقدان نقد مدرن پرداخت، امّا این نقطه‌ی اشتراک که حکمای اسلامی ادب و هنر را تصویرگری صور نورانی فراواقعی (واقعیت به معنای مادی آن) می‌دانند و ناقدان نقد مدرن نیز در پس واقعیت، واقعیتی ناب‌تر را می‌جویند، خود به تنهایی پرده از اشتراکاتی در مفهوم نقد اسلامی با نقد مدرن برمی‌دارد که البته شرح و نقد آن خود تأملی دقیق‌تر و

فرصتی فراخ‌تر می‌طلبد.

یادداشت‌ها

۱. رک: فصل سوم **مشکوة الانوار**، امام محمد غزالی، ترجمه‌ی برهان‌الدین حمدی (آذربایجان شرقی: نشر اداره‌ی کل آموزش و پرورش ۱۳۵۱)؛ نیز جامی در **نفحات‌الانس** در شرح احوال عطار نیشابوری به بیتی که شرح این حدیث است اشاره کرده و می‌آورد:

ای روی درکشیده به بازار آمده
خلقی بدین طلسم گرفتار آمده

این قصیده بیست بیت زیاد است و بعضی از اهالی آن شرحی نیکو نوشته‌اند و در شرح این بیت چنین مذکور شده که یعنی آن که روی خود را، که نور ظاهر وجود است، به روی‌پوش تعینات و صور درکشیده و پوشیده به بازار ظهور آمده‌ای. خلقی بدین طلسم صور که بر روی این گنج مخفی کشیده‌ای به واسطه‌ی کثرت تعینات مختلفه و آثار متباینه گرفتار بُعد و هجران و غفلت و پندار گشته یا خود به واسطه‌ی سرایت پرتو جمال روی در روی‌پوش مظاهر و صور جمیله گرفتار بلای عشق و محنت گشته، بعضی عاشق معنی و بعضی عاشق صورت

تویی معنی و بیرون تو اسم است
تویی گنج و همه عالم طلسم است

و عشاق صورت به وهم خود از معشوق دور افتاده‌اند و نمی‌دانند عاشق کیستند و دل‌ربای ایشان چیست.

رک: نورالدین عبدالرحمان جامی، **نفحات‌الانس من حضرات القدس**، به کوشش دکتر محمود عابدی (تهران: نشر اطلاعات، چ۳: ۱۳۷۵)، صص ۵۷۸، ۵۷۷.

۲. «عاشق با نظاره‌ی نشانه‌های جمال الهی در نفوس بسیار و با جداساختن آن‌چه را که الهی است از شایبه‌ای که در عالم با آن جمع شده است در هر نفس و با پانهادن بر نردبان نفس‌های آفریده‌شده به والاترین زیبایی، به عشق و به معرفت الهی دست می‌یابد.» رک: **شرح مثنوی مولوی** از نیکلسون، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸).

۳. هانری کربن، **آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه‌ی باقر پرهام (تهران: نشر فرزان، چ۲: ۱۳۷۳)، ص ۲۹۲.

۴. همان، ص ۲۹۷.

۵. «این که مولانا حکایت پادشاه و کنیزک را نقد حال ما می‌خواند و درعین حال آن را تصویری از این معنی نشان می‌دهد که تا وقتی وجود انسان از آلایش خودی و خودبینی پاک و خالی نشده است، زنگاری بر آینه‌ی قلبش هست و مرآت جانش غماز و روشنگر نیست، حاکی از این نکته است که داستان کنیزک در همان حال که سر زنگ‌زدایی از آینه را متضمن است سرنی را نیز که از شکایت و حکایت وی از جانی که از خودی خود رهایی یافته است حکایت دارد به بیان می‌آورد.» رک: عبدالحسین زرین‌کوب، **سر نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی** (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴) ج۱، ص ۵۱۵.

۶. به عنوان مثال، رک: قصه «مری کردن رومیان و چینیان در نقاشی» که رومیان نقاش، همان عارفان و صوفیان‌اند:

رومیان آن صوفیان‌اند ای پدر
بی ز تکرار و کتاب و بی‌هنر

۷. ابوعلی سینا، **اشارات**، ترجمه‌ی نصرالله تقوی (تهران: چاپخانه مجلس، ۱۳۱۶)، صص ۶۳۶۴.

۸. در مورد شرح کامل تأثیر آیه‌ی نور در حکمت و عرفان اسلامی، رک: **مبانی عرفانی هنر اسلامی**، دفتر دوم، از نگارنده، پژوهشگاه هنر و اندیشه اسلامی (درحال انتشار).

۹. البته مولانا واژه‌ی «عیار» را نیز در مورد محک به کار می‌برد:

زر قلب و زر نیکو در عیار
بی‌محک هرگز ندانی ز اعتبار
(دفتر اول، بیت ۲۹۹)

و در همین راستا بیت مشهور حافظ:

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند
تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند

۱۰. رینولد نیکلسون، **شرح مثنوی معنوی**، ج ۲، ص ۸۵۰.

۱۱. کریم زمانی، **شرح جامع مثنوی** (تهران: نشر اطلاعات، ۱۳۷۹)، ج دوم، ص ۴۹۶.

۱۲. مهیار علوی مقدم، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر: صورت گرایی و ساختار گرایی** (تهران: نشر سمت، ۱۳۷۷) ص ۱۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی