آینه و چنگ در زبان مولوی

دکتر مریم مشرّف
دانشگاه شهید بهشتی

چکیده:

آینه از نمادهای ریشه‌دار در ادبیات جهان است. در زبان سقراط، هنر آینه‌ای است که جهان عینی را منعکس می‌کند. در طول تاریخ نیز آینه در زبان هنر این خاصیت را داشته است، در مقالهٔ حاضر حضور نمادین آینه از دیرزمان تا شعر مولانا بررسی می‌شود. بخشی از سخن نیز دربارهٔ چنگ، آن ساز معروف است و از نقش همپایهٔ آینه و چنگ هم در جای خود و در پایان مقاله سخن گفته شده است.

کلیدواژه‌ها: آینه، چنگ، نماد، شعر عرفانی، زبان مولوی.

آیینه از نمادهای ریشه‌دار در ادبیات تمام عالم است. سقراط در کتاب دهم جمهوریت، هنر را آیینه‌ای می‌داند که جهان عینی را منعکس می‌کند. افلاطون این تشبیه را مبنای نظریهٔ خود راجع به هنر قرار داده است. به نظر او همچنان که عالم آیینه‌ای است که حقایق کلی عالم مثال در آن منعکس می‌شود، هنر نیز آیینه‌ای است که حقایق عالم عینی را بازتاب می‌دهد. نظریهٔ هنر به منزلهٔ آیینهٔ حقیقت‌نمای عالم، قرن‌ها و قرن‌ها در اندیشهٔ ادبی محور خاصی محسوب می‌شد و تقریباً تا اواسط قرن

هجدهم این دیدگاه مبنای بیشتر نظریه‌های هنری بود. در این دیدگاه ذهن آدمی حقایق عالم عینی را در خود منعکس می‌کند، و چنان‌که عالم عین، آینهٔ عالم مثال است، ذهن آدمی نیز آینهٔ عالم عین است. در عین حال همان‌طور که عالم عین، آینهٔ عالم مثال است، ذهن آدمی نیز باید بکوشد تا با تکیه بر قوای عقلانی مظهر خرد محض گردد، یا صفات انسان کامل را تقلید کند و انعکاسی از انسان کامل باشد[۱].

ایماژ یا صورت خیالی آینه، بازتاب عقیدهٔ افلاطونی است که این عالم را انعکاس عالم حقایق می‌داند و منشأ همهٔ حقایق از نظر افلاطون خیر مطلق است. نویسندهٔ کتاب *سیر حکمت در اروپا* این اندیشه را چنین بیان می‌کند: «در پایان سیر و سلوک به حقیقت واحدی می‌رسیم که همهٔ حقایق دیگر تحت آن واقعند و آن خیر یا حسن است. به عقیدهٔ افلاطون نیکویی و زیبایی از هم جدا نیستند و نیکویی به هیچ حقیقت دیگر نیازمند نیست و همه به او متوجه‌اند و قبلهٔ همه و غایت کل است. علت وجود انسان، صورت کامل یا حقیقت انسانیت است، علت وجود کل، حقیقت کل، همچنین علت شجاعت، حقیقت شجاعت است، اما علت همهٔ علل نیکویی است. همچنان‌که خورشید عالم‌تاب دنیا را منور می‌سازد خیر و نیکویی هم خورشیدی معنوی است که عالم حقایق را روشن می‌کند[۲].»

تمثیل آینه که نخستین صورت مکتوب و نظام‌مند آن از طریق آثار افلاطون به دست ما رسیده است، در قرن‌های بعد به دست فیلسوف دیگری به نام افلوطین تکمیل می‌شود. افلوطین که وارث فلسفهٔ

ایده‌آلیستی افلاطون بود، با مایه‌های شهودی، رنگ هنری‌تری به آن عقاید زد و آن را بیش از پیش مستعد پرورش زبان و دیدگاه‌های عرفانی گرداند. از نظر افلوطین کار ذهن تنها تقلید حقایق عینی دنیای خارج نیست، بلکه ادراک هنرمند از عالم حس عبور می‌کند تا ایده‌های دست اول عالم مثال را ادراک و تقلید کند، بنا براین تنها یک مقلد درجهٔ دو نیست. از نظر افلوطین درست است که جهان آینهٔ عالم حقایق است، ولی تقلیدی از آن حقیقت کامل نیست و همواره نقصان دارد. با این همه، ذهن بشر این قابلیت را دارد که از طریق حقایق، ایده‌آل را بسیار بهتر و کامل‌تر تقلید و در قالب هنر منعکس کند. از این رو هنرمند دیگر تنها مقلد عالم خارج نیست، بلکه مقلد عالم ذهنی حقایق متعال نیز هست. جایی که طبیعت در زیبایی کمبود دارد هنرمند آن را از راه خلق تصویر هنری و افزودن تا حد خود عالم ایجاد می‌کند. بنابراین هنر از مقام تقلید محض عالم طبیعت و سایهٔ مثل در دیدگاه افلاطون، تا حد خود عالم ایده و مثال در نظریهٔ افلوطین و تا خود خدا بالا رفت و هنرمند از حد صنعت‌گر به حد خالق رسید[۳]. از این دیدگاه وجود آدمی قابلیت آن را دارد که آینهٔ خیر محض یا زیبایی ازلی شود. در این‌جا منظور از وجود آدمی همان قوهٔ ادارک اوست، یعنی ذهن آدم که می‌تواند آینهٔ بالاترین حقایق شود و از آن در فرهنگ‌های مختلف به اسم‌های گوناگون تعبیر می‌شود. گاه از آن به عنوان جمال الهی یا صفات الهی یاد می‌شود، یا خیر محض یا حسن یا حقیقت متعالی و جز آن.

این مطلب از چند نظر قابل بررسی است که به ترتیب به بیان آن می‌پردازیم. از سویی عالم، آینه است و این نکته‌ای است که در ادبیات عرفانی همیشه مورد توجه بوده و قبل از مولوی از زبان عطار چنین بیان شده است:

ببین آیینهٔ کونین عالم — جمال بی نشانی را نشانه است
نگاهی می‌کند در آینه یار — که او خود عاشق خود جاودانه است
به خود می‌بازد از خود عشق با خود — خیال آب و گل در ره بهانه است

دیوان، ص۷۳

مولوی نیز آینگی عالم را بارها مورد اشاره قرار داده است. مثلاً می‌گوید:

کل عالم صورت عقل کل است — کوست بابای هر آنک اهل قل است

مثنوی، دفتر٤، بیت۳۲۵۲

علاوه بر این، همچنان‌که گفتیم، انسان در صورت کمال، آینهٔ انسان کامل یا من خویش می‌شود و این نظر خود در جهت آینگی و مماثلهٔ عالم صغیر و عالم کبیر توجیه می‌شود که انسان کامل صورت تمام نمای آن است[٤].

از سوی دیگر ادراک ذهنی چون آینه‌ای است. این آینه در واقع همان چیزی است که قدما آن را قوهٔ مخیله می‌نامیدند؛ قوه‌ای که یکی از پنج حس باطنی به شمار می‌رود و کارش ترکیب صورت‌ها و معانی و ساختن معانی و صورت‌های جدید است. در مخیله است که دریافت‌های انسان از واقعیت خارجی با یکدیگر ترکیب می‌شود. مادهٔ اولیهٔ این صورت‌ها و

معانی از واقعیت خارج از ذهن گرفته شده است. ذهن بشر عالم را منعکس می‌کند، پس به این اعتبار آینهٔ عالم خارج است و عین حقیقت‌نمای عالم خارج. اما ذهن هنرمند از طرف خود نیز در طبیعت و در تصویر ذهنی که از طبیعت برایش حاصل شده دخل و تصرف می‌کند و تصویر نوینی را بازآفرینی می‌کند که در اصل نبوده است و در طبیعت عیناً وجود نداشته است. بنا به گفتهٔ افلوطین، مرجع هنر، عالم مثال است که خود طبیعت از آن مشتق می‌شود، ولی در یک حالت، این صورت در ماده نیست بلکه در ذهن هنرمند است[۵]. در این‌جا تخیل وارد کار می‌شود. با دخالت عنصر تخیل به آینگی ذهن، جهان هنرمند دیگر نه عین واقعیت، بلکه متفاوت با واقعیت است.این سخن معروف است که هنر تقلید عالم مثال است و عالم مثال در ذهن جای می‌گیرد. هیچ تقلیدی قدرت برابری با زیبایی حقیقی را ندارد، مگر با یاری تخیل. در زیباشناسی افلوطینی، هنرمند می‌خواهد عالم ایده‌آل را از طریق شهود در درون خود کشف کند و حاصل و نتیجهٔ این کشف و شهود را در قالب هنری بیان نماید. پس زبان هنر در اینجا آینهٔ سیر درونی هنرمند، آینهٔ تخیل او و انعکاس عوالم باطنی اوست.

عالم درونی هنرمند شهودی است. پس آینهٔ ذهن او فردی و خصوصی است، نه بیرونی و عام. اگر چه این تصویر فردی و خصوصی است، ولی در دیدگاه عرفانی و نوافلاطونی رنگ کلی فرانگر دارد، زیرا تصویر ذهنی در پیوند است با حقایق ازلی عالم مثال و صورت‌های ازلی مقدس که در

خاطرهٔ او موجود است و بنابر بینش افلاطونی و نو افلاطونی پیش از تولدش در جانش به ثبت رسیده است. پس در اینجا ما با دو آینه روبه-روییم، آینهٔ واقعیت‌نما و آینهٔ فراواقعیت‌نما. آینهٔ اول ذهن است در مقام انعکاس عالم خارج در پوستهٔ درونی ادراک، و آینهٔ دوم یا فراواقعیت‌نما ذهن است در مقام انعکاس عالم درون.

تمثیل آینه در ادب نزد اقوام مختلف نیز سابقهٔ دیرین دارد. اختلافی که میان طرفداران واقع‌نمایی در هنر و تخیل از عصر افلاطون به بعد در نظریات ادبی منعکس است، پس از قرون وسطی باز به مرکز بحث‌های ادبی بازگشت. در عصر روشنگری، فیلسوفانی چون «هابز» و «لاک» منکر هر نوع منشأ متافیزیکی برای الهام شاعرانه بودند و تخیل را صرفاً انعکاس واقعیات عینی و مادی بر صفحهٔ ادراک می‌شمردند. در همان زمان فیلسوفان انگلیسی در جبهه‌ای به نام افلاطونیان کمبریج(Cambridge Platonists)گرد آمده با آرای هابز به شدت مبارزه می‌کردند.[۶] وارث این تفکرات عرفانی در قرن هجدهم شاعر بزرگ انگلیس «ویلیام بلیک» بود که می‌گفت: «شاعر وابسته به چشم جسمانی و صوری خود نیست، بلکه در جستجوی روزنه‌ای است که بربصیرت درونی گشوده می‌شود تا از خلال آن جهان را بنگرد»[۷].

شکی نیست که ذهن به هر حال آینهٔ جهان عینی است و همهٔ اندیشمندان و هنرمندان در این مورد توافق داشتند که انعکاس عالم خارج در ذهن است که هر نوع تصویری ایجاد می‌کند و اگر تصورات را تجزیه

کنیم بسیاری از عناصر آن در جهان عینی یافت می‌شود، ذهن به یاری قوهٔ خیال در آن دخل و تصرف می‌کند و بدان صورت‌های تازه و گوناگونی می‌بخشد. اما پرسشی که برای این اندیشمندان مطرح بود و همواره در طول قرن‌ها بر سر آن اختلاف وجود داشت، این بود که: آیا کار قوهٔ تخیل به عکس‌برداری از دنیای خارج و بازتاب آن در ادراک محدود می‌شود، یا بعضی تجارب فراحسی نیز در ذهن انعکاس دارد که از محدودهٔ محسوسات عادی، یعنی دریافت‌های پنج حس، فراتر می‌رود و ذهن در آن‌جا آینهٔ بعضی تصاویر و تجاربی است که در عالم عین وجود نداشته است؟ بالاخره این دو ویژگی ذهن را «کالریج» شاعر و منتقد معروف انگلیسی به صورت اختلاف میان قوهٔ خیال و تخیل مطرح کرد و در نظریهٔ ادبی خود به آن تشخص بخشید[۸]. گرچه هم قوهٔ خیال در شعر نمود دارد و هم تخیل، ولی میان آن دو از نظر کالریج اختلافی اساسی موجود است و این همان اختلاف میان دو سطح آینگی ذهن است. ذهن در فعالیت نوع اول، یعنی در عمل خیال، با استفاده از قدرت استعداد تداعی، مؤلّفه‌هایی را به وجود می‌آورد که ریشه در عینیات و واقعیات دارند و شاعر با قوهٔ خیال در آن‌ها دخل و تصرف صورت داده است، اما تخیل کارکردی متفاوت است که عناصر خود را با یک قدرتی درون‌بینانه و شهودی کسب می‌کند. در این حالت شاعر آفریدگار جهانی تازه است که تقلیدی است از عالم مثل افلاطونی. ذهن در پس اعیان و محسوسات، صورت جاودانه و لایتغیر اشیا و امور را درک می‌کند و آن را به صورت تجربه‌ای غیر

واقعی بیان می‌کند که از راه تخیل ممکن گشته است و جز از راه سمبل قابل بیان نیست. در حقیقت کالریج اساس اندیشهٔ خود را از «کانت» اقتباس کرد، چرا که کانت سمبل را صورت معقول جمال‌شناسانه‌ای می‌نامید که به بیان تجربهٔ فراحسی اختصاص دارد و برای بیان چنین تجربه‌ای کاربرد آن ضروری است و به گفتهٔ کانت «این پدیده نوعی به تصویر درآوردن و بازنمایی تخیل است که اندیشه‌های بسیاری را برمی‌انگیزد و القا می‌کند؛ بی‌آن‌که تمام‌اً در هیچ اندیشهٔ معینی و در هیچ مفهومی بگنجد و در نتیجه زبان هرگز قادر نیست که آن را به گونه‌ای دقیق و کامل بیان کند و یا به نحو کاملاً روشن ادا کند[۹].»

رمانتیک‌ها به استعاره‌های نوافلاطونی که نزد فیلسوفان قرن هفده رواج داشت علاقهٔ زیادی داشتند. نمادهای نورانی و درخشان، آینه، ستارگان، مشعل، چنگ و چشمه در شعر رمانتیک به همین نگاه عرفانی آن‌ها مربوط می‌شود. کالریج طبیعت را آینهٔ عالم قدس می‌دانست؛ آینه‌ای که مطالعهٔ آن به شناخت پروردگار کمک می‌کند. در بسیاری از اشعارش تصاویر در خدمت ایجاد فضایی قدسی قرار می‌گیرند و گاه با صراحت از این مطلب که خدا و طبیعت انعکاس یکدیگرند سخن می‌گوید. برای مثال در شعر معروف «یخبندان در نیمه شب» می‌گوید:

«چشم بگشا و گوش فرا ده/ به تصاویر و نغمه‌های دل
انگیز و قابل درک/ به زبانی ازلی که پروردگارت بدان تکلم

می‌کند/ پروردگارت/ که خود را در تمام چیزها می‌نمایاند/ و تمام چیزها را در خویش[۱۰].»

بنا براین دیدگاه عرفانی، ذهن و تخیل تنها آینهٔ عالم خارج نیست، بلکه جلوه‌گاه عالم قدس است که با پرتوافشانی خود بخشی از حقایق ناپیدا را آشکار می‌سازد. به بیان دیگر، تخیل شعله‌ای الهی و قدسی است که بیش از آن پرتوی که از اشیا می‌گیرد خود بر آن‌ها پرتوافشانی می‌کند. این تصویر از تخیل پرتوافشان، بیشتر اثر عقاید نو افلاطونی مربوط به فیضان را نشان می‌دهد. افلوطین مبدأ وجود را احد می‌خواند که کمال مطلق است و چون چشمه‌ای سرریز شونده و فیاض که عالم محصول فیضان اوست.[۱۱]

عالم وجود که بر اثر فیضان حق تعالی و سرریزشدن چشمهٔ وجود آفریده شده، نیز چون چراغی است که پیوسته انوار قدسی در آن پرتو افشان می‌شود. از سوی دیگر، تصویر این چشمهٔ سرریز شونده و این فروغ روشنی بخش از طریق شهود در دل و جان آدمی منعکس می‌شود. اگر افلاطون را نخستین مبتکر صورت باستانی یا «آرکه‌تایپ» آینه بدانیم، باید افلوطین را مبتکر آرکه‌تایپ چراغ و چشمه دانست.[۱۲]

چراغ و چشمه از استعاره‌های مهم ادبیات رمانتیک است. «وردزورث» در مقدمهٔ کتاب ترانه‌های غنایی شعر را فیضان احساسات نامید و کالریج از آن به «چنگ قدسی» تعبیر کرد. در حقیقت چنگ نماد سرریزشدن نغمهٔ

حسن ازلی و صورت دیگری ازآرکه‌تایپ چشمه است. همچنان که عالم وجود، آینهٔ حسن ازلی یا فیضان چشمه‌ای است که از «احد» سرریز شده است، خود وجود آدمی نیز می‌تواند با پرورش استعدادهای خود، آمادهٔ دریافت‌های شهودی گردد و در این حالت وجود آدمی یا وجود شاعر(از دید رمانتیک‌ها)خود منبع فیض حسن ازل و چون چنگی است که نغمه‌های آن آسمانی و قدسی است؛ زیرا کلام شاعر در این حالت بازتاب تجارب فوق حسی او خواهد بود، همچنان که دل و جانش آینهٔ شهود و تجلی غیب است.

تصویر عالم قدس و پرتو حسن ازل، در تصاویر و نغمه‌هایی به غایت دل‌انگیز انعکاس می‌یابد. شاعر که از طریق تخیل دل و جان خود را آمادهٔ دریافت‌های شهودی کرده است، این تصاویر و نغمه‌ها را دریافت می‌کند. در این حالت هم چشمهٔ فیاض وجود در استعارهٔ چشمه و چنگ تجلی می‌یابد و هم خود شاعر همچون «نی»یا «چنگی»است که نغمهٔ آسمانی سر می‌دهد. روح نویسنده و شاعر رمانتیک یا عارف، با استغراق در طبیعت، آمادهٔ درک دریافت‌های شهودی می‌شود و با نوری که از ذهن و تخیل خود بر آن می‌افکند خالق اصلی زیبایی‌های طبیعت است.

کالریج در شعر«چنگ آیولوس»[۱۳] که در سال۱۷۹۵ در آخرین سال‌های قرن هیجدهم سروده شده، تصویر خیالی چنگ را به کار می‌برد. آیولوس، خدای بادها در اسطوره‌های یونانی است و کالریج آن را به عنوان نماد عالم که در پنجهٔ پروردگار است و آن را بنا به ارادهٔ خود می‌نوازد به کار

می‌برد. به قطعهٔ معروفی از شعر چنگ آیولوس که معمولاً در مورد افکار عرفانی وحدت وجودی کالریج به آن استناد می‌شود توجّه کنید.

و چه خواهد بود اگر تمام طبیعت جان یافته،
چنگ‌هایی باشد به‌سامان، در صورت‌های گوناگون
که از وزش اندیشه به لرزه درمی‌آید.
در آن هنگام که نسیمی خردورز، لطیف و پهناور، دمیدن می‌گیرد،
نسیمی که روح تک تک چنگ‌هاست وپروردگار عالم نیز.[۱۴]

پیش از کالریج، «شلی» این ایماژ را به کار برده بود. شلی عالم و آدم را به چنگی خاموش مانند می‌کند که در برابر وزش مشیت الهی بر تار و پودش، به صدا درمی‌آید. چنگی منفعل و معلق در فضایی خاموش و ساکن که نیروی پروردگار با ارادهٔ خود و بنا به دلخواه خود آن را به صدا درمی‌آورد و به گفتهٔ شلی کسانی که خود را با نسیم ربانی همراه کرده‌اند در آن هنگام که وجود محض در آنان می‌دمد، مقدس‌ترین نغمه از آنان برمی‌خیزد.[۱۵]

کالریج در کتاب *سیرهٔ ادبی* گاه به جای چنگ، سازهای دیگری را نام می‌برد که در دست توانای نوازنده‌ای نابغه قرار دارد و مراد از نوازنده همان پروردگار است که عالم و آدم را در قبضهٔ اقتدار خود دارد.

عبور از ایماژ آینه به چنگ، همچون عبور از خیال به تخیل، عبور از واقع‌نمایی به فراواقع‌نمایی و عبور از تمثیل به سمبل در زبان هنری است. در مورد اول، زبان یک مرجع عینی و ما به ازای خارجی دارد.حتی اگر به صورتی جلوه‌گر شود که شاعر یا عارف به کمک تداعی و ترکیب آن را

ساخته و پرداخته است. عناصر زبان را می‌توان در این حالت در بیرون ذهن هنرمند جستجو کرد. اما کاربرد زبان در مورد دوم یعنی هنگامی که وجود شاعر و ذهن و زبانش به چنگی مانند است که خارج از ارادهٔ او و در اثر ارتباط با فرا واقعیت به صدا درمی‌آید و نغمه‌سرایی می‌کند، متفاوت است و زبان در این حالت بیشتر به قلمرو سمبل نزدیک می‌شود.

قبلاً از وجود دو آینهٔ واقع‌نما و فراواقع‌نما در زبان هنری سخن گفتیم. در این‌جا بگوییم که ما در ذهن وزبان مولوی، با هر دو آینه سرو کار داریم. زبان درمقام آینهٔ واقع‌نمای ذهن بهترین نمود خود را در تمثیل می‌یابد. در این حالت اگر چه عناصر داستان، گاه اختراع خود شاعر و سازندهٔ تمثیل است، ولی بر اثر ترکیب و تألیف عناصر برگرفته شده از عالم خارج به وجود آمده است و ماجرایی را محاکات می‌کند که می‌تواند شبیه آن در عالم خارج نیز رخ دهد. حتی خرق عادات و کرامات نیز این مطلب را که زبان تمثیل، آینهٔ واقع‌نما است نفی نمی‌کند، زیرا در ذهنیت عرفانی مولوی، خرق عادت و معجزه اگر چه از وقایع نادر و استثنایی است، ولی فراواقعیت نیست. در تمثیل، زبان آینهٔ تصویر واقعیت در آینهٔ ذهن می‌شود. تمثیل‌ها بیان واقعیت از طریق تشبیه‌اند و تشبیه منافاتی با واقع‌نمایی ندارد، بلکه در خدمت آن است و چون ابزاری است که واقعیت و زبان واقع‌نما را تقویت می‌کند. در زبان واقعیت‌نما، هنرمند ماهیت واقعیت را تغییر نمی‌دهد، بلکه با استفاده از ابزارهای زبانی مثل ترکیب و تداعی دست به ایجاد تصاویر جدیدی می‌زند، بدون این که مادهٔ

اولیهٔ برخاسته از واقعیت، در آن تغییر کرده باشد. اما آینهٔ دوم، آینهٔ فراواقعیت‌نما، زبان نمادین و سمبلیک است که آینهٔ تخیل و دنیای درونی شاعر است. آینهٔ واقع‌نما عرصهٔ خودآگاهی و توصیف است. آینهٔ دوم یا فراواقع‌نما عرصهٔ ناخودآگاهی و تخیل است. آینهٔ اول زبان را بیشتر در حوزهٔ بیان روایی و ادبیات داستانی قرار می‌دهد و آینهٔ دوم زبان را به قلمرو شعر و زبان نمادین می‌کشاند. در حالت اول، زبان روایی و ساختار تمثیل، تأکید بر محور هم‌نشینی است. اما زبان در مرتبهٔ فراواقع‌نمایی داخل قلمرو شعر می‌شود که در آن تأکید بر محور جانشینی استوار است. مولوی در استفاده از تمثیل زبان را در مرتبهٔ آینهٔ واقع‌نما و در استفاده از سمبل، آن را در مقام آینهٔ فراواقع نما قرار می‌دهد؛ اما در این زبان نیز نماد آینه به صورت رمزی مستقل به کار رفته است مولوی رمز آینه را در معانی مختلف به کار می‌برد.

عارف در مقام تزکیهٔ نفس و وصول به مراتب تعالی روحانی، عین آینه است. آینه در این حالت رمزی از واقع نمایی عارف است که چون از هرنقشی پیراسته شده است، نقش بیرون در او نمایان است

نقش او فانی و او شد آینه — غیر نقش روی غیر آن‌جای نه
ور ببینی روی زشت آن هم تویی — ور ببینی عیسی و مریم تویی
او نه این است و نه آن او ساده است — نقش تو در پیش تو بنهاده است

مثنوی، دفتر چهارم،بیت‌های ۲۱۴۰-۲۱۴۱و۲۱۴۳

وجود عارف در این‌جا آینهٔ واقع‌نمایی است که هر کس را چنان که هست می‌نماید. این سخن را از زبان حضرت رسول(ص)بیان می‌کند.

وجود آن حضرت چون آینه است. اگر چه هر کس دیگری را «از چنبرهٔ وجود خود می‌بیند» ولی چون کسی از رنگ‌ها بیرون آید و به قول مولوی سپید شود راستگوتر گردد.

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

دفتراول، بیت ۲۳۷۰

این آیینهٔ واقع‌نما وجود عارف یا قلب انسان کامل است که حقایق جهان خارج در آن منعکس است و هر کس انعکاس ضمیر خویش را در آن می‌بیند.

همچنان در آینهٔ جسم ولی خویش را بیند مرید ممتلی

از پس آیینه عقل کلّ را کی ببیند وقت گفت و ماجرا

دفتر پنجم،بیت‌های ۱۴۳۷-۱۴۳۸

از سوی دیگر آیینه در زبان مولوی گاه آیینه‌ای است فراواقع نما. قلب عارف آیینه‌ای است که صور غیبی در آن نقش می‌بندد. گرچه تا آن‌جا که نگارنده اطلاع دارد این تصویر خیال در قرن‌های اول رایج نبوده است، اما در *قوت القلوب و احیاءالعلوم* آمده است، و بعدها سنایی مفصلاً در *حدیقهٔ الحقیقه* با رمز«آینه» بازی می‌کند و صفت واقع نمایی قلب عارف را (به اعتبار انعکاس وقایع و امور دنیوی در آن)و صفت فراواقع‌نمایی قلب عارف (را به اعتبار تجلی مشاهدات غیبی در آن) شرح می‌دهد:

سوی حق شاهراه نفس و نَفَس آینه‌ی دل زدودن آمد و بس

آینه‌ی دل ز زنگ کفر و نفاق نشود روشن از خلاف و شقاق

صیقل آینه یقین شماست چیست محض صفای دین شماست

***حدیقه*، ص۶۸**

آینهٔ دل، همان ذهنیت و قوهٔ تخیل است که رمانتیک‌ها برای دست‌یابی به آن تلاش می‌کردند. تخیلی که بر اثر تمهیداتی مستعد پذیرش صورت‌های فراواقعی و متافیزیکی شده است، در ادبیات عرفانی از آن به آینه تعبیر می‌شود. گاه وجود صوفی و عارف آینه‌ای است که نقش‌های دیگران را به آنان می‌نماید و گاه سینهٔ صوفی و عارف(همان تخیل و ذهنیت او) آینه‌ای است که نقوش عینی و صور فراواقعی را می‌نمایاند. مولوی، در دفتر اول *مثنوی*، در شرح این‌که پادشاهان، صوفیان و عارفان را پیش روی خویش می‌نشانند تا چشمشان بدیشان روشن شود می‌گوید:

صوفیان را پیش رو موضع دهند　　کاینهٔ جانند و زآیینه بهند
سینه‌ها صیقل زده در ذکر و فکر　　تا پذیرد آینهٔ دل نقش بکر

بیت‌های۳۱۵۳-۳۱۵٤

این ابیات را تفسیر حدیث معروف «المؤمن مرآة المؤمن» و «المؤمن ینظر بنورالله» دانسته‌اند.[۱٦] صوفی آیینهٔ واقع‌نمای جان است، زیرا به نور خدا می‌بیند و از دل آگاه است. در بیت دوم دل صوفی آیینهٔ فراواقع‌نمایی است که تصاویر بکر و تکرار ناشدنی تجلی در آن نقش می‌بندد، بنا براین در وجود عارف راستین، این دو آینه با هم ترکیب می‌شود و آینه‌ای واقعیت‌نما و آینهٔ فراواقعیت‌نما می‌گردد. به این خاصیت دو سویه مولوی بارها اشاره کرده است:

آنک او بی‌نقش ساده سینه شد　　نقش‌های غیب را آیینه شد

سرّ ما را بی‌گمان مؤقن شود　　زانک مؤمن آینه‌ی مؤمن بود

دفتر اول،بیت‌های ۳۱٤٦-۳۱٤۷

این چنین خصلت دوگانهٔ واقع‌نمایی و فراواقع‌نمایی ویژهٔ قلب انسان کامل است که مولوی از آن به آیینهٔ کلی تعبیر می‌کند. آیینه کلی یا کل‌نما از محدودهٔ اجزا و اعداد وارهیده، پهنای ازل و ابد در آن قابل تجلی است، دریایی که جامع همهٔ جوی‌های خرد است و سیمای جان (عالم ماده یا شکل روح عالم به تعبیر شلی) و نیز سیمای جان آدم (مؤمن) در آن آشکار است:

آینه‌ی آهن برای پوست‌هاست　　آینه‌ی سیمای جان سنگی بهاست
آینه‌ی جان نیست الا روی یار　　روی آن یاری که باشد زان دیار
گفتم ای دل آینه‌ی کلی بجو　　رو به دریا کار برناید به جو
آینه‌ی کلی تو را دیدم ابد　　دیدم اندر چشم تو من نقش خود

دفتر دوم،بیت‌های ۹۵-۹٦-۹۷و۱۰۰

قلب و وجود انسان کامل جامع اسما و صفات الهی است و چون آینه‌ای اسما و صفات را باز می‌تاباند:

پس خلیفه ساخت صاحب سینه‌ای　　تا بود شاهیش را آیینه‌ای

دفتر ششم، بیت ۲۱۵۳

مرتبهٔ این دل به قدری بلند است که سبب پیدایش دو عالم می‌شود. قلبی به وسعت ابدیت که محل تجلی اسما و صفات است و کالبد جسمانی را وسیلهٔ ظهور خود ساخته است، اسما و صفاتی که در آسمان‌ها و زمین نگنجید، در قلب مؤمن می‌تواند بگنجد:

زین حکایت کرد آن ختم رسل　　از ملیک لایزال و لم یزل
که نگنجیدم در افلاک و خلا　　در عقول و در نفوس بالا علا

در دل مؤمن بگنجیدم چو ضیف بی ز چون و بی چگونه بی ز کیف
تا به دلالی آن دل فوق و تحت یابد از من پادشاهی‌ها و بخت
بی چنین آیینه از خوبی من بر نتابد نه زمین و نه زمن
بر دو کون اسب ترحم تاختم بس عریض آیینه‌ای برساختم
هر دمی زین آینه پنجاه عرس بشنو آیینه ولی شرحش مپرس

دفتر ششم،بیت‌های ۳۰۷۱-۳۰۷۷

عارف آینهٔ صفات الهی و محل ظهور آن در قالب بشر است. صفات هشت‌گانهٔ معروف که عارفان آن را صفات الهی می‌دانند: حیات و سمع و بصر و کلام و علم و قدرت، اراده و حکمت که در قلب انسان کامل نمودار می‌شود:

تا نقوش هشت جنت تافته است لوح دلشان را پذیرا یافته است
صد نشان از عرش و کرسی و خلا چه نشان بل عین دیدار خدا

دفتر اول، بیت،۳۴۹۸ و ۳۴۹۹

عارف عین آینهٔ الهی است و عکس حق در وجود او منعکس است. صورتی است که حق را می‌نمایاند و اگر بگوییم عارف تصویر و عکس حق است گزافه نگفته‌ایم:

عکس‌ها را ماند این و عکس نیست در مثال عکس حق بنمودنی است

دفتر ششم،بیت۳۱۹۰

این عکس را از ذات حق جدا نباید پنداشت و جدا دانستن صورت از اصل، پنداری خطا و گمراهی است:

دو مگو و دو مدان و دو مخوان بنده را در خواجهٔ خود محو دان
چون جدا بینی ز حق این خواجه را گم کنی هم متن و هم دیباچه را

همان‌جا،بیت‌های ۳۲۱۵ و۳۲۱۷

مولوی در غزلیات خود نیز آینگی عارف در قبال حق تعالی را، که شمس و حسام الدین هم در مقام انسان کامل در نگاه مولوی تجسم اویند، بارها مورد اشاره قرار داده است:

من صورت آیینه، من تابع آن رویم زان رو صفت او را بنمودم و بنهفتم

آن دم که بخندید او من نیز بخندیدم وان دم که برآشفت او من نیز برآشفتم

کلیات شمس، ج۳، ص۲۱۳

از سوی دیگر این تصویر غیبی همان صورت من برتر یا فرامن عارف است که به او نموده می‌شود و در نهایت این جزء الهی وجود عارف است که تحقق می‌پذیرد. در واقع او صورت خود را می‌بیند که بر اثر محو شدن صفات بشری به اثبات رسیده است. عقیده به وجود همزاد روحانی بشر، سابقه‌ای دیرین دارد و به ادیان پیش از اسلام باز می‌گردد. همزاد روحانی که از آن به فرامن تعبیر می‌شود، من روحانی یا بعد ملکوتی هر انسان است که بر اثر حجاب جسمانیت و مادیت از آن دور شده و دیدار با آن و وصال با تصویر من ملکوتی که بر اثر فنای صفات بشری (من جسمانی و مادی) رخ می‌دهد، غایت آرزوی سالکان و عارفان است.[۱۷] **تجربهٔ چنین دیدار با فرامن است که سنایی شرح می‌دهد:**

صورت خود در آینه‌ی دل خویش به توان دید از آن که در گل خویش

حدیقه، **ص٦٩**

دیدن صورت خود در آینهٔ دل خود همان تجربهٔ دیدار با من ملکوتی است. در این حالت عارف آینهٔ خویش است و آینگی خویش از آینگی

حق جدا نیست، بلکه در اصل تجربهٔ حقیقتی واحد است که در نظام نشانه‌های زبان به صورت‌های مختلف بیان شده است. سخنی که عطار در *تذکره الاولیا* از بایزید نقل می‌کند، مؤید این نظر است که آینگی حق در نهایت، آینگی خویش است. بایزید می‌گوید: «حق تعالی سی سال آینهٔ من بود، اکنون من آینهٔ خودم، یعنی آنچه من بودم نماندم، که من و حق شرک بود. چون من نماندم حق تعالی آینهٔ خویش است. این که بگویم که آینهٔ خویشم، حق است که به زبان من سخن گوید و من در میان ناپدید.»[۱۸]

پس در زبان عرفانی مولوی آینه در رابطهٔ عارف و عالم، نماد سه چیز است: آینگی خلق، آینگی حق، آینگی خویش. علاوه بر این، قلب در مرتبهٔ آینگی آمادهٔ پذیرش صور غیبی نیز هست. اشکال و صورت‌هایی که در کتاب‌های متصوفه از جمله *رسالهٔ قشیریه* و *مرصادالعباد* از آن به تفصیل سخن رفته است، و ما برای پرهیز از اطناب تنها به سخن مولوی اشاره می‌کنیم که می‌گوید: «تن خاکی آدمی همچون آهن نیکوجوهر قابل آینه شدن است تا در او هم در دنیا، بهشت و دوزخ و قیامت و غیر آن معاینه و نه بر طریق خیال بنماید.»:

پس چو آهن گرچه تیره هیکلی — صیقلی کن صیقلی کن صیقلی
تا دلت آیینه گردد پر صور — اندر او هر سو ملیحی سیم‌بر...
تا در او اشکال غیبی رو دهد — عکس حوری و ملک در وی جهد
آهنی کایینهٔ غیبی بدی — جمله صورت‌ها در او مرسل شدی...

دفتر چهارم،بیت‌های ۲٤٦۹، ۲٤۷۰، ۲٤۷٤و ۲٤۷۸

این صورت‌های غیبی است که سنایی از آن به «نقش» تعبیر می‌کند. عاشق حق و عارف راستین که به واسطهٔ نازکی و رقت حجاب جسمانی، مشاهدات غیبی دارد و تصاویر غیبی بر پردهٔ دلش به دقت نقش می‌بندد:

پردهٔ عاشقان رقیق‌تر است نقش این پرده‌ها دقیق‌تر است

حدیقه، ص۱۰۹

پیش از این اشاره کردیم که آینه و چنگ در کنار چشمه و چراغ از نمادهای نوافلاطونی رایج در ادبیات عرفانی ایران است و در ادبیات عصر رمانتیک نیز بسیار مورد توجه بوده است. چنگ و نی و سایر آلات موسیقی در حقیقت نماد خواهر آینه است و زمینهٔ سمانتیک آن معمولاً مشتر یا بسیرا نزدیک است. مولوی مانند فیثاغورث برای موسیقی بعدی متافیزیکی و قدسی قائل می‌شود و موسیقی زمینی را که مردم به حلق و آلات موسیقی تولید می‌کنند، جلوه‌ای از موسیقی افلاک و موسیقی بهشتی می‌داند که خیال اجتماع با حق را در بهشت در آنان زنده می‌کند:

بانگ‌گردش‌های چرخ‌است این که خلق می‌نوازندش به طنبور و به حلق
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آید از آنها اندکی
پس غذای عاشقان باشد سماع که در آن باشد خیال اجتماع

دفتر چهارم، بیت‌های ۷۳٤، ۷۳٦، ۷۳۷و ۷٤۲

علاوه بر آن ارواح آدمیان در میثاق ماوراء تاریخی«الست» بانگ خدا را شنیدند و به این بانگ که خوشترین موسیقی‌هاست و یاد آن در ارواح آدمیان زنده است، هم عین‌القضات اشاره دارد و هم مولوی.

مولوی در اشعارش بارها از نماد چنگ استفاده کرده است. چنگ و نی و به طور کلی آلات موسیقی می‌توانند مظهری از کل عالم یا وجود عارف باشند که در قبضهٔ مشیت الهی است:

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی — زاری از ما نی تو زاری می‌کنی
ما چو نایيم و نوا در ما ز توست — ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست...
ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما — تو وجود مطلقی فانی‌نما
ما همه شیران ولی شیر علم — حمله‌شان از باد باشد دم به دم
باد ما و بود ما از داد توست — هستی ما جمله از ایجاد توست

دفتر اول، بیت‌های ۵۹۸-۶۰۵

در این‌جا عالم مادی چون عدم دانسته شده که حرکت و وجود و جنبش آن از ایجاد حق است، مانند چنگ و نایی که از خود صدایی ندارد و این نوازنده (حق) است که او را به صدا در می‌آورد.

از نماد چنگ و نی در غزلیات هم بارها استفاده شده و چون بیان عوالم شخصی در غزلیات آزادانه‌تر است و زبان روایی که ملزم به رعایت حدود خاصی است در آن‌جا حضور ندارد، بیشتر نماد احوال درونی عارف قرار گرفته است:

عاشقان نالان چو نای و عشق همچون نای‌زن — تا چه‌ها در می‌دمد این عشق در سرنای تن

کلیات شمس، ج۴، ص۱۸۷

معمولاً در زبان مولوی نی در بیان احساسات غم انگیز مشارکت دارد، در حالی که چنگ نشان فیضان احساسات طرب‌انگیز است. در این اشعار، چنگ گاه نماد خود مولوی است که در اوقات خاصی به طرب در می‌آید:

چو چنگم لیک اگر خواهی که دانی وقت ساز من
غـنـیـمـت دار آن دم را کـه در تـن‌تن‌تنن باشم
همان، ج۳، ۲۰۳

در این حالت مولانا مطرب عشق ابد می‌شود تا سبیل غم را بکند:

مطرب عشق ابدم زخمهٔ عشرت بزنم ریش طرب شانـه کنم، سبلت غم را بکنم
همان، ج ۳،
ص۱۸۳

و گاه چنگ مظهر محبوب ازلی است:

چنگ زن ای زهرهٔ من تا که بر این تن تنتن گوش بر این بانگ نهم دیده به دیدار روم
همان، ج ،
ص۱۸٤

و گاه وجود عارف چون چنگی است که دیگری آن را به صدا درمی‌آورد و از این لحاظ با نماد آینه انطباق دارد و به همین دلیل در بیت فوق به دو حس سمع و بصر اشاره شده. چنگی که دیگری می‌نـوازد چـون آینـه‌ای است که دیگری را وا می‌نمایاند:

اصل تویی من چه کسم آینه‌ای در کف تو هر چه نمـایی بشوم آینـهٔ ممتحنم
همان، ج ۳، ص۱۸۳

مولوی در داستان پیرچنگی به نغمهٔ ازلی جـان عـارف کـه چـون صـور اسرافیل زندگی‌بخش و زنده‌کنندهٔ دل‌هاست اشاره می‌کند:

همچو اسرافیل کـــــاوازش به فن مردگـــــان را جان درآرد در بدن
دفتر اول،بیت ۱۹۱٦

نغمهٔ انبیا و اولیا طالبان را حیات می‌بخشد:

انبیا را در درون هم نغمه‌هـــــاست طالبان را زان حیات بی‌بهـــــاست

همان۱۹۱۹

این نغمهٔ درونی فوق حسی، نغمهٔ دل است. نغمهٔ اندرون اولیا که جان‌ها را به نفی صفات بشری فرامی‌خواند:

نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس — کز ستم‌ها گوش حس باد
نجسنغمه‌های اندرون اولیا — اولا گوید که ای اجزای لا
هین زلای نفی‌ها سر برزنید — زین خیال و وهم سر بیرون کنید
گر بگویم شمه‌ای زان نغمه‌ها — جان‌ها سر برزنند از دخمه‌ها
هین که اسرافیل وقتند اولیا — مرده را زیشان حیات است و حیا
گوید این آواز ز آواها جداست — زنده کردن کار آواز خداست
مطلق آن آواز خود از شه بود — گر چه از حلقوم عبدالله بود
گفت او را من زبان و چشم تو — من حواس و من رضا و خشم تو
رو که بی یسمع و بی یبصر تویی — سر تویی چه جای صاحب سر تویی
خواه از آدم گیر نورش خواه از او — خواه از خم گیر می خواه از کدو
چو چراغی نور شمعی را کشید — هرکه دید آن را یقین آن شمع دید

همان، بیت‌های ۱۹۲۰-۱۹۴۷

در این قسمت که در حقیقت مقدمهٔ داستان پیر چنگی نیز هست، نمادهای سمعی و بصری در وجود عارف اتحاد می‌یابند. نمادهایی که به نوعی یادآور تصویر فیضان نیز هستند. جان عارف چون سازی است که نغمه‌های فوق حسی و فوق بشری از آن تراوش می‌کند و در عین حال وجود محبوب ازلی در وجود او انعکاس می‌یابد. عارف در این حالت چهره و نغمهٔ او می‌شود و همچون چراغی است که پرتو خود را از شمع وجود او می‌ستاند و به عالم می‌تاباند. یکی شدن نمادهای سمعی و بصری در حدیث «قرب نوافل» که مولوی به همین مناسبت در داستان پیر چنگی

به آن اشاره دارد، نیز انعکاس دارد. این‌که چشم و گوش عارف، چشم و گوش الهی است که بدان می‌بیند و بدان می‌شنود، در حقیقت دال بر این است که عارف آینه و چنگی است که تصویر و نغمهٔ ازلی متافیزیکی از آن نموده و شنیده می‌شود. آینه و چنگی برای نمایش تجربهٔ فوق حسی. بدین اعتبار، یعنی به اعتبار انعکاس تجربهٔ فوق حسی و فراواقعی نماد چنگ و آینه در زبان مولوی در این گونه موارد بر یکدیگر انطباق دارند.

در داستان پیر چنگی، چنگ هم در معنای حقیقی به کار رفته است و هم از راه تداعی و از راه اشاره به نغمه‌های جان عارفان، نماد چنگ معنوی یعنی وجود اولیاست:

پیر چنگی کی بود خاص خدا　　حبّذا ای سر پنهان حبّذا

دفتر اول،بیت ۲۱۷۲

در این حالت خود پیر چنگی، چنگ خداست. آوازی که چون صوراسرافیل است:

خود کدامین خوش که آن ناخوش نشد　　یا کدامین سقف کان مفرش نشد

غیر آواز عزیزان در صدور　　که بود از عکس دمشان نفخ صور

همان،بیت‌های ۲۰۷۸-۲۰۷۹

و البته چنان‌که شیوهٔ معهود مولاناست، روایت در میان معنی حقیقی و مجازی نوسان دارد، چنان‌که پیر چنگی که در ابتدای داستان از خاصان خدا معرفی می‌شود، در پایان مطربی محجوب است که صدای چنگ، او را از شنیدن صدای حقیقت مانع می‌شده است:

چون بسی بگریست و از حد رفت درد　　چنگ را زد برزمین و خرد کرد

گفت ای بوده حجابم از اله ای مرا تو راه‌زن از شاهراه

همان، بیت‌های ۲۱۸۶-۲۱۸۷

در حقیقت مولوی در داستان پیرچنگی میان چنگی ظاهری و چنگی باطنی روایت را آفریده است. چنگ ظاهری وسیلهٔ موسیقی و ساز است، ولی چنگ باطنی وجود عارف است. تصویر چنگ با تصویر چراغ و چشمه و خورشید که همه از ایماژهای نوافلاطونی و رایج در ادب رمانتیک است، هماهنگی تام دارد. نمادهای فیضان عالم غیب در عالم محسوسات که بالاترین جلوهٔ خود را در وجود عارف و انسان کامل می‌یابد:

هر شش جهتم ای جان مصقول جمال تو در آینه در تابی چون یافت صقال تو

آیینه تو را بیند اندازهٔ عرض خود درآینه کی گنجد اشکال کمال تو

کلیات شمس، ج۵، ص۳۵

پی‌نوشت‌ها

۱. Madison: *The Hermeneutics of Postmodernity*,p.178

۲. *سیر حکمت در اروپا*، صص۱۹-۲۰

۳. MAbrams:*Mirror and the Lamp*;p.42

٤. Madison:ibid

٥. Eneads V.iii.l.Abrams

٦. آر.ال.برت: *تخیل*، ترجمهٔ دکتر مسعود جعفری، ص۲۹.

۷. Chase:*Romanticism*.p.64

۸. *تخیل*، ص٦١ تا ٦٤.

۹. *تخیل*، ص٦٩.

۱۰. شعر از کتاب زیر نقل و ترجمه شده است:

Burns & McNamara:*Literature;a Close Study*,77.

۱۱. نصرالله پورجوادی، *درآمدی بر فلسفهٔ افلوطین*، ص ۷۱ – ۷۲.

۱۲. Abrams;p.58-58

۱۳.Eiolian Harp.

۱٤. نقل شعر از Abrams p.61 (ترجمه از نگارندهٔ این مقاله است)

۱۵. ibid

۱٦. *شرح مثنوی* نیکلسن، ترجمهٔ لاهوتی، ص٤۳۳.

۱۷. تقی پورنامداریان، *در سایهٔ آفتاب*، ص۱۲۹ به بعد.

۱۸. *تذکره الاولیا*، به تصحیح نیکلسن، ص ۱٦۰، *در سایهٔ آفتاب*، ص ۱٤۱.

منابع فارسی

۱ . برت، آر.ال: *تخیل*، ترجمهٔ دکتر مسعود جعفری، تهران،۱۳۷۹.

۲ . پورجوادی، نصرالله، *درآمدی به فلسفهٔ افلوطین*، تهران، ۱۳۷۸(چاپ سوم).

۳ . پورنامداریان، دکتر تقی: *در سایهٔ آفتاب*، تهران،۱۳۸۰

٤ . سنایی، *حدیقه الحقیقه و شریعه الحقیقه*، تصحیح مدرس رضوی، تهران،۱۳۷۷

۵ . عطار، فریدالدین، *دیوان*، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران،۱۳٦۲

٦ . فروغی، محمدعلی، *سیر حکمت در اروپا*، تهران، بی تا.

۷ . مولوی، جلال الدین محمد، *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسن، امیرکبیر، ۱۳۷۳

۸ . _____، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۵۵

۹ . نیکلسون، رینولد الین، *شرح مثنوی معنوی*، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی، تهران،۱۳۷٤.

منابع لاتین

Abrams,M,H:*The Mirror and the Lamp*,Oxford ,1971.
Burns & McNamara : *Literature, a Close Study*,Austira, 1983.
Chase,Sinthia:*Romanticism*.Oxford ,1999.
Madison,GaryBrent: The Hermeneutics of Postmoderinity, Bllomington, 1988.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی