«بررسی سمبولیسم عرفانی در حکایت‌های تفسیرهای عرفانی «رَوحُ‌الاَرواح» و «کشفُ‌الاَسرار و عُدّةُ‌الاَبرار»

زهرا عظیمی[۱]
اسماعیل صادقی[۲]
علی محمّدی آسیابادی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۱/۵ **تاریخ پذیرش: ۱۷/ ۱۲/ ۹۹**

چکیده

نماد، یکی از ابزارهای صورخیال و زیباسازی متن است. بخش قابل توجّهی از ادبیّات عرفانی، صورت نمادین دارد. نویسندگان دو تفسیر «کشفُ‌الاسرار و عُدّه‌الابرار» و «روح‌الارواح» نیز برای تبیین و توضیح بهتر مسائل و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب از قالب حکایت بهره برده‌اند. بهره‌گیری از نماد در این متون به سبب بیان غیر مستقیم و چندلایه بودن، شگردی مناسب درجهت بیان اندیشه‌های عمیق عارفانه و عینیّت بخشیدن به آموزه‌های عرفان و تصوّف است. در پژوهش حاضر به بررسی نمادپردازی در حکایت‌های تفسیرهای مذکور پرداخته و برآنیم تا بدانیم هدف از کاربرد نماد در حکایات این متون چیست؟ خاستگاه نمادها کدام است؟ و مهم‌ترین خصیصه‌ی آن‌ها چیست؟ بر اساس یافته‌های این پژوهش، نمادهای به‌کاررفته در حکایات این دو اثر از نظر موضوعی به دو بخشِ نمادهای «مربوط به حوزه‌ی عرفان و تصوّف» و «نمادهای مربوط به شریعت» تقسیم می‌شوند و کارکرد نمادها در عینیّت بخشیدن به مفاهیم و آموزه‌های عرفانی، بسامد بیشتری نسبت به تبیین مسائل دینی دارد. هم‌چنین با توجّه به محوریّت پیام در این حکایات و تأکید بر انتقال مضمون به زبانی ساده و روان، نمادهای به‌کاررفته در آن‌ها نیز ساده، تک‌بُعدی و اغلب محسوس هستند و طرح اصلی همه‌ی روایت‌ها بر تقابل میان نمادهای انسانی عاشق/ معشوق و پادشاه/ عامّه‌ی مردم می‌چرخد. قرار گرفتن این دو قطب در برابر یکدیگر، زمینه‌ساز ایجاد سایر تقابل‌ها در مضامین عرفانی شده و در شکل‌گیری داستان و ارائه‌ی مضمون، نقش مؤثّری داشته است. روش انجام این پژوهش توصیفی- تحلیلی است.

واژگان کلیدی: کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار، روح‌الارواح، حکایت، نمادپردازی.

۱- مقدّمه:

[۱]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهر کرد، (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: azimiizahra22@gmail.com
[۲]- استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهر کرد، رایانامه: sadeghiesma@gmail.com
[۳]- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهر کرد، رایانامه: asiabadi97@gmail.com

حکایت‌های رایج در میان مردم در دوره‌های مختلف و نیز قصّه‌های مربوط به زندگی انبیا و اولیا در کتاب‌های مقدّس، قرآن و تفسیرهای قرآنی، امکاناتی را در اختیار مُفسّرانِ دارای گرایش‌های عرفانی قرار داده است تا با توسّل به آن‌ها، آموزش و تفهیم مقاصد برای مخاطبان، آسان‌تر گردد. در دو تفسیر «روحُ‌الارواح» و «کشفُ‌الاسرار و عُدّةُ‌الأبرار»، مُفسّران با استفاده از مضامین عرفانی و قالب حکایت و نیز با بهره‌گیری از شگردهای تصویرسازی همچون نمادپردازی، تفاسیر خود را اثرگذارتر نموده‌اند.

۱-۱- بیان مسأله:

تفسیر متصوّفه از قرآن از تفاسیر مهم و قابل بررسی است. مُفسّران دارای گرایش‌های عرفانی در این نوع تفسیر، این کتاب آسمانی را بر اساس تجربه‌های معنوی و مکاشفات ذوقی خود مورد تفسیر و تأویل قرار داده‌اند و برای دیدگاه باطنی خود به قرآن به حدیث مشهور نبوی استناد می‌جویند که برای قرآن، هفت بطن قائل شده است. نویا، پژوهشگر عرفان‌پژوه، تفاسیر ذوقی و عرفانی را متأثّر از تفسیر امام جعفر صادق (ع) می‌داند و معتقد است بررسی تاویل‌گرایانه‌ی قرآن، برآمده از کشف و شهود و حاصل آگاهی و دانش مُفسّران از مفاهیم و اصول عرفانی است. ازجمله آثار مهم و مطرح در این زمینه، تفسیر «کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار» تألیف رشیدالدّین ابوالفضل میبدی و «روح‌الارواح فی شرح اسماء ملک‌الفتاح» سمعانی است که مربوط به اواخر قرن پنجم و قرن ششم هستند. نوبت سوم تفسیر کشف‌الاسرار و سراسر تفسیر روح‌الارواح بر استنباط و تجربه‌ی درونی ناب مُفسّران آن‌ها، متّکی است. هر دو مُفسّر در تفسیر آیات قرآن و اسمای الهی بر مشرب عرفا و صوفیه توجّه کرده و به مذاق اهل اشاره و سالکان طریق حق، سخنانی آورده‌اند. این دو تفسیر، متّکی بر قرآن و حدیث و نقل روایات هستند و مُفسّران به ظواهر قرآن، اخبار نبوی و احادیث صحابه استشهاد جسته‌اند. هم‌چنین قرین ساختن نثر این تفاسیر با قصص و تاریخ و داستان‌های پیامبران و غیر پیامبران و عرفا و صوفیه، حلاوت مطلب و زیبا ساختن تفسیر و جذّابیّت موضوع را به همراه دارد. بهره‌گیری از قالب حکایت و استفاده گسترده از قصّه‌های مربوط به متصوّفه و بیان مواعظ و مطالب عرفانی از طریق آن‌ها، یکی از شیوه‌های مهم و پرکاربرد مُفسّران مذکور در تأویل ذوقی آیات الهی و ترسیم‌کننده‌ی مشرب عارفانه مُفسّران آن‌هاست. داستان، بهترین وسیله‌ی انتقال و آموزش تجربه‌ها، آرمان‌ها، آداب و سُنن، اندیشه‌ها و مفاهیم مختلف در طول اعصار بوده است. در قرآن کریم نیز یکی از شیوه‌های فهم و بیان معارف الهی، کاربرد قصّه و داستان است و بخش اعظمی از آیات الهی این کتاب مقدّس به روایت سرنوشت‌ها و سرگذشت‌های پیامبران الهی و امّت‌ها و اشخاص اختصاص دارد. مُفسّرانی همچون میبدی و سمعانی نیز تحت تأثیر قرآن از روایت و حکایت برای تعلیم و آموزش مخاطبان خود بهره جسته و آن را بهترین روش تفهیم مقاصد و ارشاد و تربیت مخاطبان دانسته‌اند. بخش روایی تفاسیر مورد نظر از داستان‌های قرآنی و روایات پیامبران و

غیر پیامبران و متصـوّفه تشـکیل شـده اسـت؛ امّا آنچه در پژوهش حاضـر مورد بررسـی قرار می‌گیرد، حکایت‌های صوفیانه و عرفانی به لحاظ موضوع است که ابزار رشد و تکامل و انتقال اندیشه‌های صوفیانه محسوب می‌شوند. به دلیل اهمّیّت فراوان این روایات کوتاه عرفانی در بازتاب ادراکات شهودی و توجیه عرفانی مُفسّران صوفی‌مسلک، هرگونه بررسی آن‌ها به شناخت و درک بهتر مفاهیم مورد نظر نویسندگان کمک می‌نماید. یکی از شـیوه‌های القای مضـامین معنوی و غیر قابل تجربه برای همگان در حکایات این متون، نمادپردازی اسـت که آشـنایی با معانی و ویژگی‌های آن‌ها در فهم رموز و اسـرار نهفته در روایت نقش مؤثّری دارد. «روح‌الارواح فی شـرح اسـماءالملک الفتّاح»، تألیف شـهاب‌الدّین ابوالقاسـم احمد بن ابی‌المظفّر منصور السمعانی(۴۸۷- ۵۳۴) است و در آن، صد و ده نام خدا تحت هفتاد و چهار عنوان شرح داده شده است. نویسنده در این اثر پس از عنوان کردن هر اسم، ابتدا تلفّظ صحیح عربی آن را نشان داده و سپس به بیان معانی مختلف آن به فارسی پرداخته است و برای مستند کردن سخنش از آیات، احادیث، حکایات و اشعار بهره برده است. «کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار»، تألیف رشیدالدّین ابوالفضل میبدی است که آن را در سال ۵۲۰ نگاشته است. میبدی در تفسیر کبیر در سه نوبت به ترجمه، تفسیر و تأویل آیات قرآن پرداخته است. در نوبت اوّل، مترجمی دقیق است و در نوبت دوم با شیوه‌ی تفسیر مأثور و روایی به تفسیر آیات قرآن و در نوبت سوم به تأویل آیات پرداخته است.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

با توجّه به پیوند میان عرفان و نمادگرایی به عنوان ابزاری برای تعلیم و تفهیم عینی‌تر مفاهیم حوزه‌ی عرفان و تصوّف در این پژوهش به بررسی سمبولیسم عرفانی در حکایت‌های تفسیرهای «کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار» و «روح‌الارواح» می‌پردازیم و می‌خواهیم بدانیم که:

- جایگاه نماد در حکایت‌های تفاسیر مورد بحث، چیست؟

- نمادپردازی در این بخش، چه ویژگی‌هایی دارد؟

- کاربرد این نمادها در حکایات بیشـتر در جهت بازنمایی کدام یک از موضـوع‌های مورد توجّه مُفسّـران بوده است؟ همچنین این پژوهش درپی آن است تا خاستگاه نمادها را مشخّص نماید و نشان دهد که در کدام یک از تفاسیر گرایش بیشتری به نمادپردازی دیده می‌شود.

۱- ۳- پیشینه پژوهش

درباره‌ی نمادپردازی در آثار شاعران و نویسندگان، کتاب‌ها و مقاله‌های متعدّدی نوشته شده است. ازجمله کتاب

– «تفسیر قرآنی و زبان عرفانی»، اثر پل نویا و ترجمه‌ی اسماعیل سعادت که نویسنده در بخشی از آن به بررسی زبان عرفان پرداخته و آن را به دو نوع زبان عبارت و زبان اشارت متمایز کرده است و زبان عرفان را زبان مجازی یعنی زبان استعاره و نماد می‌داند.

– «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» از تقی پورنامداریان که نویسنده ضمن تحلیل داستان‌های عرفانی– فلسفی ابن سینا و سهروردی، انگیزه‌های رمزگرایی، شعر و رمز، رمز در قرآن، احادیث، تفاسیر، اساطیر و داستان‌های پیغمبران و هم‌چنین تفاوت مثل و قصّه رمزی و بسیاری موضوعات دیگر را مورد بررسی قرار داده است.

– کتاب «مطالعات ادبی هرمنوتیک متن‌شناختی» از مهیار علوی‌مقدّم که در بخشی از آن به تأویل‌گرایی خصوصاً در زمینه‌ی تفکّر و اندیشه‌ی متکلّمان و صوفیان پرداخته و به منظور ایجاد شرایطی برای فهم متن در راستای مطالعه‌ی هرمنوتیکی متون ادب فارسی شکل گرفته است.

– کتاب «مدخلی بر رمز شناسی عرفانی» از جلال ستّاری به ارائه‌ی تفسیری رمزشناختی از داستان «سلامان و ابسال» اختصاص یافته و نویسنده، پاره‌ای از رمزهای دیگر را نیز بررسی کرده و به تحلیل زبان رمزی صوفیه پرداخته است.

– در کتاب «زبان عرفان»، علی‌رضا فولادی به رمز و نماد، زبان عارفان و تمثیل‌های عرفانی توجّه نموده و گامی ارزشمند در شناخت نماد و کاربرد آن در متون عارفانه برداشته است.

– درحوزه‌ی مقالات نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است؛ ازجمله:

– «نمادگرایی در شعر عرفانی»، (محمود فتوحی، ۱۳۸۳) که بر محور بحث از تصاویر نمادین و رمزهای تصویری در ادبیّات عرفانی متمرکز است و اصطلاحات صوفیه را به دو دسته‌ی اصطلاحات رسمی و رمزهای تصویری تقسیم کرده و به بررسی روند شکل‌گیری تصویرهای نمادین در شعر عرفانی پرداخته است.

– «نمادانگاری در منظومه‌های عطّار»، (هادی خدیور، ربابه داهیم، ۱۳۹۰) که در آن، جنبه‌های رمزی و عرفانی هفت وادی شهر عشق در منظومه‌های عطّار مورد بررسی قرار گرفت و مشخّص شد که نمادهای به‌کاررفته در آن، جنبه‌ی عرفانی و اجتماعی دارند.

درباره تفسیرهای عرفانی مورد بررسی نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است مانند:

– «موضوع نگرش و زبان در کشف‌الاسرار میبدی» (سوسن جبری، ۱۳۸۸)، نگارنده، انواع نثر با ویژگی‌های زبانی متفاوت در نوبت سوم کشف‌الاسرار را مورد بررسی قرار داده است و آن را معلول نگرش نویسنده نسبت به موضوع دانسته است.

- «تأویلات عرفانی حروف مقطّعه‌ی قرآن در تفسیر کشف‌الاسرار»، (امیر جهادی، ۱۳۹۳) سه گرایش عمده‌ی میبدی در تأویل حروف مقطّعه را نشان داد و مشخّص نمود که در وجه اوّل، این حروف را رمزی میان محب و محبوب دانست و در وجه دوم با تکیه بر حرف‌گرایی، آن‌ها را تأویل کرد و در وجه سوم بر غیر قابل تأویل بودن این حروف تصریح نمود.

- «تأثیر عرفان بر تفاسیر قرآن بر اساس دو تفسیر روض‌الجنان و کشف‌الاسرار»، (باباسالار، اصغر،۱۳۸۷) نگارنده در این مقاله، تأثیر دیدگاه‌های عرفانی مُفسّران بر تفسیر قرآن را نشان داده است و بر این نکته تصریح کرد که تفسیر کشف‌الاسرار به دلیل آشنایی فراوان میبدی با احوال و آثار عارفان از نظر عرفانی بر روح‌الارواح، برتری دارد. در پژوهش‌های یادشده به نمادپردازی و جایگاه آن در بخش روایی تفسیرهای «کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار» و «روح‌الارواح» پرداخته نشده است و در مقاله‌ی حاضر، نمادهای به‌کاررفته در حکایات این متون و معانی نمادین آن‌ها در راستای فهم بهتر آموزه‌های عرفانی و دینی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱- ۴- روش پژوهش:

در این پژوهش، نمادهای به‌کاررفته در حکایت‌های متون، مورد نظر بر اساس روش کتابخانه‌ای بررسی و نوشته شد و سپس با استفاده از روش تحلیل محتوا به طبقه‌بندی موضوعی و بیان معنای نمادین آن‌ها و ویژگی‌های نمادپردازی در این حکایت‌ها پرداخته شده است.

۲- مبانی نظری پژوهش:

با توجّه به اهمّیّت حکایت و کارکرد آن در تفسیرنویسی در این پژوهش، نمادپردازی در حکایت‌های به‌کاررفته در تفسیرهای عرفانی فارسی مربوط به قرن پنجم و ششم، «روحُ‌الارواح» و «کشفُ‌الاسرار و عُدّه‌الابرار» (نوبت سوم) که «بیان‌کننده‌ی تجربه‌های درونی و رموز عارفان و اشارات صوفیان و لطایف مذکّران است.» (کشف‌الاسرار، ۱:۱/۱۳۸۶)، مورد بررسی قرار می‌گیرد. بهره‌گیری از سمبولیسم و در تقابل هم قرار دادن مفاهیم نمادین، یکی از شگردهای مُفسّران تفاسیر مذکور در بیان اندیشه‌های عرفانی است.

۲- ۱- سمبولیسم

سمبولیسم به معنای نمادگرایی است و «یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین مکاتب ادبی محسوب می‌شود که در نیمه‌ی دوم قرن ۱۹ میلادی به وسیله‌ی گروهی از نویسندگان فرانسوی مانند چارلز بودلر، آرتور رمبو، استفان مالارمه و پل والری به وجود آمد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۵۲۸)؛ نماد، آن گونه که پورنامداریان در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی»، آورده، برای بیان معانی متفاوتی به کار رفته است؛ ازجمله «اشاره، رمز، سرّ، ایما، دقیقه، نکته، معمّا، علامت، اشارت کردت، اشارت کردن پنهان، نشانه‌ی

مخصوصی که از آن، مطلبی درک شود؛ چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن، آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی و معهود.» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۸۶)؛ وی درباره‌ی خصوصیّت نماد می‌گوید: «... ویژگی بارز سمبل، پوشیدگی، عدم صراحت و غیر مستقیم بودن آن است؛ به این معنا که در زبان سمبولیک، مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست؛ بلکه مفهومی است ورای ظاهر و فراتر و عمیق‌تر از آن.» (همان، ۷)؛ بنابراین در تعریف نماد به دو مقوله‌ی معنای ظاهری و معنای پنهان توجّه شده است. هم‌چنین «نماد،[1] چیزی است که چیزی دیگر را از طریق قیاس یا تداعی نشان دهد.» (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۲۸۱)؛ برخی از اصول حاکم بر مکتب سمبولیسم که سمبولیست‌ها، آن‌ها را مراعات می‌کنند عبارتند از:

۱-آنان، حالت اندوهبار و ماتمزای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایه‌ی یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است، بیان می‌کنند. ۲- آنان به اشکال و سمبول‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که آن‌ها را نه عقل و منطق بلکه احساسات پذیرفته است، توجّه دارند. ۳- هر خواننده‌ای، اثر ادبی را به نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. از این رو باید چنان آثاری به وجود آورد که همه کس آن را به طور عادی و مُشتبه درک نکنند؛ بلکه هر خواننده‌ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش، معنی دیگری از آن دریابد. ۴- تا حد امکان باید از واقعیّت عینی،[2] دور و به واقعیّت ذهنی،[3] نزدیک شد. ۵- انسان، دستخوش نیروهای ناپیدا و مشئومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند. از این رو، آنان، حالت مرگبار و وحشت‌آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می‌کنند. ۶- آنان می‌کوشند حالت غیر عادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند. ۷- آنان به مدد احساس و تخیّل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می‌کنند.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۴۵)

از نظر نمادگرایان، بهره‌گیری از نماد، بهترین روش برای به تصویر کشیدن عوالم غیر قابل توصیف و درونیّات است: « پیروان واقعی مکتب سمبولیسم، معتقد بودند که شاعر، پیغامبری است که می‌تواند درون و ماورای دنیای واقعی را ببیند و وظیفه دارد که به وسیله‌ی نمادهایی که به کار می‌برد، آن دنیای ماورایی، یعنی واقعیّت بزرگ‌ترو جاودانه‌تر را نشان دهد و از آنجا که آن عوالم، قابل توصیف نیست، شعر می‌کوشد به زبان نمادین، آن را به خواننده القا کند. در این شیوه، کلمه‌ها، بیان‌کننده‌ی احساس نیستند؛ بلکه احساس را برمی‌انگیزند یا آن را القا می‌کنند. از نظر نمادگرایان، تنها با این شیوه است که کلمه،

[1] ـ symbol.

[2] ـ objective.

[3] ـ subjective.

ارزش واقعی خود را به دست می‌آورد و به کمک شاعر از نیروی جادویی برخوردار می‌شود.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۵۷۶)

از آنجا که عالم عرفان و تصوّف، مربوط به مسائل انتزاعی و تجربه‌های معنوی است که به زبان و لفظ درنمی‌آیند، بزرگان عرفان و تصوّف، چاره‌ای جز بیان نمادین این مفاهیم ندارند. درواقع، بیان‌ناپذیری آموزه‌های عرفانی و محدود بودن سطح درک و فهم مخاطبان، زمینه‌ساز پدید آمدن نماد در این آثار شده است. در حکایت‌های مورد بررسی دو تفسیر مذکور نیز نمادپردازی شگردی مناسب درجهت تبیین بهتر مفاهیم مبهم عرفانی و تقویت خردپذیری آن‌هاست.

۲-۲- حکایت

اصطلاحاتی مانند داستان، قصّه، حکایت و روایت در اکثر فرهنگ‌ها و متون کهن فارسی، مترادف یکدیگر به کار رفته‌اند و تعاریف روشنی از هریک از این مفاهیم به طور مُجزّا ارائه نشده است. «در ادبیّات سنّتی و قدیم فارسی، حکایت عنوانی برای داستان‌های کوتاه با شخصیّت‌های اندک، زمان و مکانی محدود است و عنوان حکایت را گاه به جای ژانرهایی همچون سرگذشت، قصّه، داستان، تاریخ، افسانه و... نیز به‌کار می‌برده‌اند؛ امّا از نظر ادبی، حکایت را می‌توان به نوعی بازگویی ساده و غالباً مختصر از یک واقعه (واقعی یا ساختگی) تعریف کرد که در بین مردم، شهرت دارد.» (رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۷۹)؛ در تعاریف حکایت و قصّه، معمولاً بین این دو نوع ادبی، تفاوت قائل نشده‌اند. میرصادقی، حکایت‌های اخلاقی را زیرمجموعه‌ی قصّه دانسته است که تناقضی آشکار با تعریف قصّه نزد خودش دارد. وی، قصّه را خلاقانه می‌داند و معتقد است که در آن، جنبه‌های خیالی از جنبه‌های واقعی، مهم‌تر است. (ر. ک میرصادقی، ۱۳۸۹: ۱۵) که این ویژگی با بسیاری از حکایت‌های داستانی فارسی، همخوانی ندارد. سیما داد نیز حکایت را قصّه دانسته و در برابر اصطلاح tale نهاده و آن را به حکایت‌های عامیانه و لطیفه‌وار تقسیم کرده است. (ر.ک داد، ۱۳۸۲: ۲۰۳)

۲-۲- ۱- ویژگی برجسته حکایت‌ها:

«حکایت به طور کاملاً موجَز و مختصر بیان می‌شود و برای انتقال پیام، زمینه‌چینی نمی‌کند. ساختار حکایت، ساده و ابتدایی است؛ زیرا الگویی که بر آن‌ها، حاکم است، منطقی سطحی دارد، نه منطقی که از واقعیّت‌های پیچیده زندگی ناشی شده و با بینش عمیق نویسنده به آن، عمق بخشیده باشد.» (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۰)؛ هم‌چنین «حکایت‌ها معمولاً برگرفته از فرهنگ شفاهی مردم است، چنان که معمولاً منبع نقل آن‌ها، ناشناخته است و بیشتر با فعل جمع «آورده‌اند» یا اصطلاح «حکایت کرده‌اند» می‌آیند.» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۳)

۲-۲-۲- قواعد و ویژگی‌های حکایت:

تقریباً اغلب قصّه‌های فارسی به خصوص حکایت‌های عرفانی از قواعد و اصول مشترکی پیروی می‌کنند؛ مانند «محدودیّت عملکردها؛ جایگزینی و توالی عملکردهای یکسان؛ هم‌سانی تمام قصّه‌ها از لحاظ ساختاری؛ تغییر موضوع و ثابت بودن بن‌مایه و تجزیه‌ناپذیر بودن آن؛ مبتنی بودن بر محور جانشینی و هم‌نشینی.» (عبّاسی، ۱۳۸۷: ۱۲۶)؛ بخش بزرگی از تفاسیر مذکور را حکایت‌های مربوط به عرفا و صوفیه تشکیل داده است و آنچه در این میان، حائز اهمّیّت است، تجسّم‌بخشی به مفاهیم و آموزه‌های بلند عرفانی و دینی از طریق نمادگرایی در آن‌هاست. نمادهای به‌کاررفته در این روایت‌ها، برگرفته از جهان پیرامون نویسندگان هستند که متناسب با اهداف خود، کارکرد معنایی ویژه‌ای به آن‌ها بخشیده‌اند.

۳-۲- تقابل‌های دوگانه

بحث تقابل‌های دوگانه، یکی از بنیادها و مفاهیم اساسی در نقد ساختارگرایی و نظریّات زبان‌شناسی و نشانه‌شناختی است. تقابل‌های دوگانه در نظریّات پساساختارگرایان ازجمله ژاک دریدا نیز نقش مهمّی ایفا می‌کند. «به نظر دریدا، اندیشه‌های فلسفی- علمی، زیربنای تفکّر غرب در زندانی دو قطبی قرار دارند و بر اساس محور تقابل‌های دوگانه می‌چرخند: بدی در برابر نیکی، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، دروغ در برابر حقیقت، نوشتار در برابر گفتار، طبیعت در برابر فرهنگ و ... قرار دارند که همیشه یکی بر دیگری، برتری داشته است. به نظر او در اساس هر متنی، این تقابل‌های دوگانه وجود دارند و بین سلسله‌مراتب مرکز یک متن و حاشیه‌ی آن، این تقابل برقرار است. در بعضی از متون، عناصری همچون خوبی، راستی و ... در مرکز قرار دارند؛ امّا در بعضی متون در حاشیه قرار می‌گیرند؛ این تقابل‌های دوگانه در هر متنی، دچار تحلیل و واژگونگی می‌شوند و از برتری نقش‌های یکدیگر می‌کاهند.» (ر.ک مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۰)

۳- تحلیل داده‌ها

از آنجا که عالم عرفان و تصوّف، مربوط به مسائل انتزاعی و تجربه‌های معنوی است که به زبان و لفظ در نمی‌آیند، بزرگان عرفان و تصوّف، چاره‌ای جز بیان نمادین این مفاهیم ندارند. درواقع، بیان‌ناپذیری آموزه‌های عرفانی و محدود بودن سطح درک و فهم مخاطبان، زمینه‌ساز پدید آمدن نماد در این آثار شده است. در حکایت‌های مورد بررسی دو تفسیر مذکور نیز نمادپردازی، شگردی مناسب درجهت تبیین بهتر مفاهیم مبهم عرفانی و تقویت خردپذیری آن‌هاست.

۳- ۱- بررسی نمادپردازی در حکایت‌های تفسیرهای مورد بحث:

۳- ۱-۱- ویژگی نمادها:

الف) ساده و محسوس بودن: در نمادسازی، مخاطب باید برای فهم نماد، تخیّل خویش را به کار اندازد و رابطه‌ی میان نماد و آنچه را که نمادین شد، دریابد. نمادهای به‌کاررفته در حکایت‌های متون تفسیری

مورد نظر از نوع، نمادهای ساده و قابل فهم‌اند و مخاطب برای فهم معنای نمادین آن‌ها، نیازی به کندوکاو ذهنی ندارد؛ زیرا هدف عمده‌ی نویسندگان متون عرفانی، شرح و تعلیم آموزه‌های عرفان و تصوّف با زبانی ساده برای مخاطبانی است که با این گونه مسائل ناآشنا هستند. همچنین از آنجا که هدف از به کارگیری نماد، ملموس کردن تجارب و اصول تصوّف و عرفان است، بیشتر از نمادهای محسوس استفاده کرده‌اند. این نمادها، تک‌معنایی و سطحی‌اند و با توجّه به زمینه و موضوع حکایت به راحتی فهمیده می‌شوند.

ب) تکرار: در بررسی‌های انجام‌شده، مشخّص شد که نمادهای انسانی، پرکاربردترین نمادهای به‌کاررفته در حکایت‌های تفاسیر هستند و نکته‌ی مهم در بهره‌گیری از این نمادها، تشابه و تکراری بودن اغلب آن‌هاست و تنوّع و ابتکار چندانی در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. به عنوان مثال، نمادهای پادشاه، عاشق و معشوق در حکایت‌های مختلف تکرار شده است. هدف از تکرار و برجسته‌سازی نمادهای انسانی مذکور، تأکید بر اختلاف شأن و تفاوت مراتب و ویژگی‌های این نمادها در جهت القای مفاهیم عرفانی است. هرکدام از شخصیّت‌های پادشاه، مردم عادی، معشوق و عاشق مفاهیم و ویژگی‌های خاصّی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و توجّه و تأکید بر این ویژگی‌ها موجب شده که نویسندگان به طور مکرّر از آن‌ها در حکایت‌ها استفاده کنند. به عنوان مثال با برجسته ساختن خصلت‌های پسندیده پادشاه به عنوان نمادی برای خداوند، تصویری نمادین از خداوند و ارتباط با بندگانش ارائه شده است. فرمانروای یک سرزمین، دارای مقام والایی است و قدرت حکمرانی بر مردم را دارد و اطاعت از دستورهایش بر همگان واجب است. او با در اختیار داشتن خزانه‌های فراوان، بی‌نیاز از کمک مردم است و با توانایی و اختیاراتی که دارد می‌تواند مُجرمان را مجازات کند یا با لطف بی‌دریغش از گناه آنان درگذرد. در برابر پادشاه، غلامان و خادمان و مردم عادی قرار دارند که بارزترین وظیفه‌شان، تسلیم و فرمان‌برداری از اوامر پادشاه است. معشوق از دیگر شخصیّت‌هایی است که به عنوان نمادی برای خداوند به کار رفته است و در ادبیّات، همواره مظهر زیبایی و کمال و دلربایی تصویر شده است. وجود معشوق، دست‌نیافتنی و دیریاب است و عاشق که در رسیدن به محبوبش، بیدل و بیقرار است، قدم در میدان عاشقی می‌نهد، برای دست یافتن به وصال، جانبازی می‌کند. وجود عاشق، تبلور عشق، دردمندی، نیاز و بلاکشی است. در عرفان، «جوینده‌ی حق تعالی را با وجود طلب و جد تمام، عاشق گویند که غیر محبوب حقیقی، کسی را نخواهد و نجوید.» (سجّادی،۱۳۷۳: ۵۶۶)

ج) تقابل: تقابل‌های دوگانه در تحلیل و بررسی ادبیّات و به ویژه ادبیّات عرفانی، مؤثّر است. «تقابل‌های دوگانه به نوعی هسته‌ی فکری بسیاری از اقوام و جوامع را تشکیل می‌دهد؛ چه در جوامع قدیمی و چه در جوامع جدید، مبنای اندیشه و شناخت بر تقابل قائم است. شناخت آفریننده‌ی جهان و براهین اثبات مبدأ

وجود، تحت تأثیر تقابل‌هایی نظیر علّت و معلول، واجب‌الوجود و ممکن‌الوجود و ممتنع‌الوجود، حدوث و قدم و... است.» (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۱)؛ تقابل‌ها در تفکّر و زبان عرفانی نمود یافته است و این خصلت، برآمده از ذات عرفان و تجارب عرفانی است. «عرفان، خود، مقوله‌ای است که می‌توان اساس و مبنای آن را بر تقابل و تضاد استوار دانست...؛ زیرا در عرفان، بسیاری از مفاهیم، مصداق بیرونی ندارند و به کارگیری تقابل‌ها، سبب می‌شود درک و دریافت آن‌ها آسان گردد.» (چهری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۵۵)؛ نکته‌ی مهم در بررسی نمادهای، بُعد روایی متون تفسیری مورد نظر، تقابل آن‌هاست. توجّه به تقابل این نمادها، زمینه‌ساز فهم بهتر مسائل عرفانی خواهد شد. این تقابل‌ها را از دو جهت ادبی و معنایی می‌توان بررسی کرد:

تقابل ادبی: این نوع تقابل‌ها، خارج از حوزه‌ی شعر و ادبیّات، کارکرد تقابلی ندارند؛ به عبارت دیگر، «در معنای قاموسی، میان این زوج‌ها، تقابل وجود ندارد؛ امّا بر اثر تکرار در آثار دیگران، ذکر یک طرف، طرف دیگر را تداعی می‌کند و چون از طریق تقابل، مکمّل یکدیگر هستند و با هم، رابطه‌ی رو در رویی دارند، می‌توانند در این دسته قرار گیرند.» (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۸۸)؛ آنچه در نگاه اوّل، توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند، تقابل در نمادهای انسانی است؛ یعنی، نمادهای متقابل عاشق/ معشوق و پادشاه/ عامّه‌ی مردم که جزء تقابل‌های ادبی محسوب می‌شوند. این دو جفت نماد در حکم نمادهای کلیدی و اساسی حکایت‌های مورد بررسی هستند که تقابل میان آن‌ها، تقابل‌های صفتی دیگر را پدید می‌آورد و در شکل‌گیری مضامین عرفانی، نقش مؤثّری دارند. قرار گرفتن این دو قطب در برابر یکدیگر، صفات متقابل آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند. به طور کلّی، چون موضوع سخن، سلوک الی‌الله است، برای به تصویر کشیدن رابطه‌ی میان خداوند و انسان از تقابل میان پادشاه و مردم عادی و عاشق و معشوق استفاده شده است و با درنظر گرفتن تقابل دو شخصیّت و شأن و صفات آن‌ها به بازنمایی جایگاه متعالی خداوند در برابر انسان پرداخته شده و طرح حکایت از تقابل این دو شخصیّت و گفتار و کردار میان آنان شکل گرفته است.

تقابل معنایی: این نوع تقابل، عمدتاً خود را در معنا نشان می‌دهد و از طریق ارتباطی که در تضاد جلوه‌گر می‌شود، کلمات را مقابل هم قرار می‌دهد. تقابل معنایی نمادهای مورد بحث از دو جهت بررسی می‌شوند: الف) تقابل معنایی مربوط به صفات نمادهای انسانی. ب) تقابل معنایی مربوط به مضامین عرفانی.

تقابل معنایی صفات نمادهای انسانی: از آنجا که صفات نمادهای مذکور در متن حکایت‌ها به طور صریح بیان نشده است، در حوزه‌ی تقابل معنایی بررسی می‌شوند. ازجمله‌ی این تقابل‌های صفتی، عبارتند از:

برتری/ نقصان: اوّلین و اصلی‌ترین تقابل میان جفت نمادهای متقابل عاشق/ معشوق و پادشاه/ مردم برتری و نقصان میان دو قطب است. این دو ویژگی، سبب‌ساز تقابل‌های صفتی دیگر میان این نمادها می‌شود. انتخاب نمادهایی که از نظر شأن و مرتبه، دارای اختلاف بسیار زیادی هستند، نویسندگان را در

ارائه‌ی ملموس مسائل عرفانی یاری کرده است. در یک سو، خداوند متعال قرار دارد در اوج منزلت و قدرت، و در سویی دیگر، انسان ناچیز و بی‌مقدار که در برابر خالقش، عین نیستی و فناست. ساحت مقدّس حضرت حق از هرگونه نقص و عیبی، مُبّراست و نقصان و کاستی فقط مربوط به مخلوقات و ازجمله انسان است. برتری و نقصان، میان دو قطب خدا و انسان در حوزه‌ی صفات به خوبی آشکار است:

اختیار/ تسلیم و ترک اختیار: روشن است که خالق هستی در موضع قدرت و اختیار و برتر از همه‌ی عالمیان است. در برابر پروردگار، انسان و سایر مخلوقات قرار دارند که از مهم‌ترین خصایص آن‌ها، عجز و نیاز است. در حوزه‌ی عرفان نیز سالک باید در برابر خداوند، فاقد اختیار و اراده و تسلیم مطلق فرمان الهی باشد تا بتواند به کمالات انسانی و قرب حق نائل شود. تقابل این دو صفت در مبحث «محبّت» در حکایت کسی که برای خرید غلامی به بازار رفته، آشکار است.

بی‌دردی/ دردمندی: از بارزترین نشانه‌های انسانی که مشتاق رسیدن به قرب الهی است، بلاجویی و دردمندی است. سالکان عاشق نیز در سلوک الی‌الله، مَشقّات و رنج‌های راه را به جان و دل می‌خرند. این موضوع نیز در مبحث «محبّت» و عاشقی که تازیانه می‌خورد، به تصویر کشیده شده و تقابل بی‌دردی و بی‌نیازی معشوق و دردمندی و جفاکشی عاشق به خوبی نمایان است.

تقابل‌های معنایی مربوط به مضامین عرفانی: در این بخش، مضامین و مسائلی که به صورت نمادین در حکایت‌ها مطرح شده‌اند، از جهت تقابل معنایی میان آن‌ها بررسی می‌شوند.

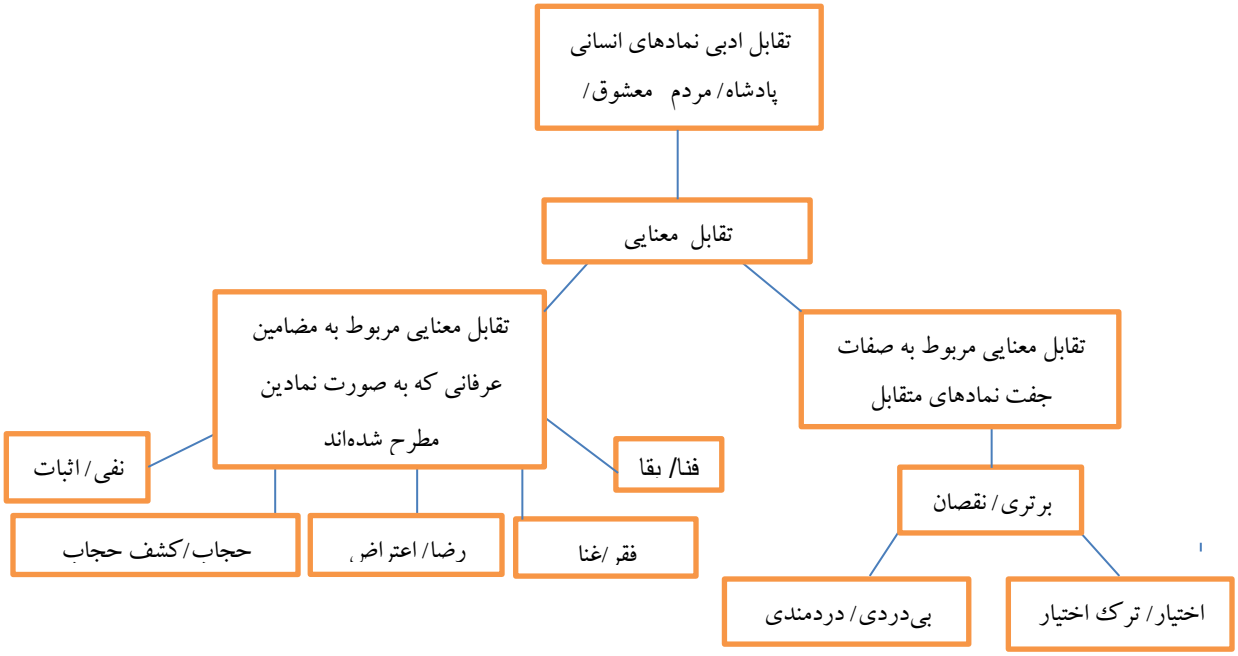
فقر/ غنا: از منظر عرفا و صوفیه، فقر، تَرک مراد و چشم فروبستن از حظوظ دنیوی برای رسیدن به خدای غنی مطلق است. درواقع، سالک باید بداند که با نیازمندی به خدا و قطع تعلّق از هرچه جز اوست، به بی‌نیازی دست می‌یابد. در حکایت‌های مورد بررسی، این موضوع با تقابل دو نماد پادشاه و غلام به صورت نمادین مطرح شده است.

فنا/ بقا: لازمه‌ی رسیدن به فنا در عرفان، نفی خود و غیر حق به منظور دست‌یابی به بقای الهی است. درحقیقت، فنا، مقدّمه‌ای برای رسیدن به بقاست و عارف در نقطه‌ی پایانی فنای خویشتن به مرتبه‌ی بقای بالله می‌رسد. در حکایت دیدار درویش و پادشاه به موضوع فنای از خود و بقای بالله پرداخته شده است.

نفی/ اثبات: تقابل مفاهیم نفی و اثبات در حکایتی که به موضوع محبّت پرداخته است، به چشم می‌خورد که در آن، نشانه‌ی اصلی صدق محبّت سالک، نفی دوستی و توجّه به غیر و اثبات محبّت حق تعالی در وجود خود است و چنانچه محبّت غیر حق در دل بنده، اثبات گردد، اثری از دوستی خداوند در آن دل نیست و تنها ادّعای محبّت وجود دارد.

حجاب/ کشف حجاب: موانعی که در مسیر سلوک، سالک را از وصول به قرب خداوند بازمی‌دارند، حجاب محسوب می‌شوند و تنها راه نیل به سعادت از میان برداشتن و کشف این حجاب‌هاست. وجود حجاب مانند سدّی موجب بُعد از حق و کشف آن به منزله‌ی پلّه‌ای برای عروج به قرب و وصال است.

رضا/ اعتراض: رضا در عرفان به معنای رفع اعتراض و دلخوش بودن به خواست الهی و نرنجیدن از بلاهاست. برای صاحب مقام رضا، راحت و مرارت، یکی است و هرچه از جانب حق بدو برسد، نیک و خوش است.



۳- ۲-۱- خاستگاه نمادها: نویسنده و شاعر، هرچه را در اطراف خود می‌بیند، به عنوان نماد به کار می‌گیرد تا مفاهیم ذهنی خود را به وسیله‌ی آن‌ها بیان کند. خاستگاه نمادهای مربوط به حکایت‌های تفسیرها به سه حوزه تقسیم می‌شود: «انسان»، «اشیا و اجسام» و «مفاهیم انتزاعی». از میان این سه حوزه، نمادهای مربوط به حوزه‌ی انسان، نسبت به سایر نمادها، بسامد بیشتری دارند. در جدول زیر، هریک از نمادها، ویژگی‌ها و معانی نمادین آن‌ها مشخّص شده است:

«جدول انواع نمادها و ویژگی‌ها و معانی نمادین آن‌ها»

انواع نماد	ویژگی‌ها	معنای نمادین
نمادهای انسانی		

پادشاه- سلطان- کسری- محمود غزنوی معشوق	قدرمتند- بی‌نیاز و غنی- اهل عفو گذشت دارای عزّت و کمال- دست نیافتنی	خداوند متعال
غلام- گدا- درویش- فراش- ایاز- وزیر- افراد عادی عاشق	عجز و نیاز- مطیع و فرمانبر- فاقد قدرت - مشتاق وصال- دردمند- جفاکش- فداکار	انسان
نماد اشیا و اجسام		
قدح شراب	سُکرآور- لذّت و خوشی زودگذر	مادّیّات و اسباب و تَنعُّم دنیوی
عصا- انبان- پای‌افزار	رفع نیاز و حاجت	حجاب بشریّت و انانیّت
تازیانه	آزاردهنده- سختی و عذاب	سختی‌ها و مصائب
آینه	نقش‌پذیری و بازتاب‌دهنده	نفس انسان
نماد مفاهیم انتزاعی		

مرگ	قطع حیات	فنای ذات

۳- ۳-۱- تقسیم‌بندی موضوعی نمادها: در یک تقسیم‌بندی کلّی، نمادهای بررسی‌شده در حکایت‌های دو تفسیر مورد نظر ازجهت موضوع به دو بخش اصلی تقسیم می‌شوند: ۱- نمادهای مربوط به حوزه‌ی عرفان و تصوّف. ۲- نمادهای مربوط به حوزه‌ی شریعت.

الف) نمادهای مربوط به آموزه‌های عرفان و تصوّف: در این حکایات، احوال، مقام‌ها و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی با زبان نمادین بیان شده است:

فنا: فنا در عالم عرفان و تصوّف، یکی از مهم‌ترین مراحل سیر و سلوک و هدف اصلی عرفان اسلامی محسوب می‌شود. هدف تمام آموزه‌های عرفان اسلامی برای رساندن سالک به وادی توحید و فنای فی‌الله و باقی شدن به بقای الهی است. منظور از فنا در اصطلاح تصوّف، گسستن از غیر خدا و وصول به شهود حقیقت وجود است. «فنا در اصطلاح صوفیان، سقوط اوصاف مذمومه از سالک است که به وسیله‌ی کثرت ریاضات حاصل شود و نوع دیگر فنا، عدم احساس سالک است به عالم ملک و ملکوت و استغراق اوست در عظمت باری‌تعالی و مشاهده‌ی حق.» (کاشانی، ۱۳۷۸: ۴۲۶)؛ برای فنا، مراحل مختلفی بیان شده است و از نظر اکثر عرفا، مهم‌ترین مراتب فنا، سه نوع افعالی، صفاتی و ذاتی است. که فنای ذات، بالاترین مرتبه‌ی فناست. قشیری، سه مرحله‌ی فنا را این گونه بیان کرده است: «اوّل، فانی شدن از نَفس و اندیشیدن به صفات حق؛ دوم، منصرف شدن از صفات حق به واسطه‌ی شهود حق؛ سوم، فانی شدن از شهود و مُستهلک در وجود حق.» (قشیری، ۱۳۸۹: ۳۷)؛ بنابراین در فنای افعال، سالک، همه‌ی افعال بندگان را به خدا منسوب می‌کند. در فنای صفات، تمام صفات را مظهر صفات خداوند می‌داند و به صفات الهی مُتّصف می‌شود و در فنای ذات، وجود ماسوی‌اله را فانی در ذات حق می‌داند و با شهود حق از تمام عالم فانی می‌شود. «آن پادشاهی بود، جمال باکمال داشت. روزی، آن وزیر خود را گفت: این جمال باکمال که ماراست، هیچ جا سوخته‌ای نیست که با جمال ما، ستد و دادی کند؟ وزیر گفت: ای پادشاه! تو را عاشقان، بسیارند؛ لیکن از همه صادق‌تر، درویشی است مستمندی که در کار جمال پادشاه است. پادشاه گفت: این درویش را به ما بنمای. گفت: چون فردا به میدان رَوی، درویش در پایان میدان ایستاده باشد و

در جمال سلطان نظر می‌کند. پادشاه، روز دیگر برخاست و جمال خود برآراست و انواع تکلّف زیادت کرد.... پادشاه باجمال چون در میدان خرامید و گوی در چوگان آورد، از سر میدان در نگریست، درویشی سوخته را دید در پای میدان ایستاده و اَنمله‌ی حیرت به دندان حسرت گرفته. ملک، اسب براند تا نزدیک درویش- اَنَا عِندَ مُنکَسِرَهُ قُلُوبُهُم- چون به وی دررسید، درویش، سر برآورد تا جمال دوست بیند، ملک گفت: سلام علیک. گوی به من ده. هنوز سلام معشوق به سمع وی نرسیده بود که آوازی از وی برآمد، گوی با جان به هم داد. ملک چون آن بدید، از اسب فروآمد و سر درویش بر کنار نهاد - نَحنُ اَقرَبُ اِلَیهِ مِن حَبلِ الوَرِید- آنگه بفرمود که درویش را به مشهد ما در خاک نهید که کشته‌ی مشاهدت ما در مشهد ما، نیکوتر....» (سمعانی، ۱۳۶۸: ۲۲۲)؛ درویشی که با دیدن پادشاه، جان می‌سپارد، نماد عارفی است که به مرحله‌ی شهود حق و فنای در او رسیده است. او که عمری مشتاق دیدار محبوب بوده است، در غلبه‌ی ظهور نور حق بر ذاتش، حصار تنگ مادّیّات و جسمانیّات را شکسته، و بهترین سرمایه‌ی خود، یعنی جان را در رؤیت جمال دوست نثار کرده، و بدین ترتیب جان فانی خود را داده و جان باقی را دریافت کرده است. او، نماد همان عارفی است که در مقام فنای ذات جز ذات احدیّت، هیچ کس و هیچ چیزی نمی‌بیند و هیچ بهره‌ای از وجود برای خود و غیر محبوبش قائل نیست و هستی خود را در هستی خالق فانی ساخته و با محو شدن در دریای هستی مطلق به ابدیّت رسیده است. همان گونه که مرگ جسمانی، پلی برای گذر از این جهان فانی و پیوستن به حیات راستین است، جان دادن درویش نیز نمادی از فانی شدن عارف از خویشتن خویش و نفی جنبه و اوصاف بشری وجود خود در جهت ربانیّت است؛ زیرا هستی و وجود انسان، حجاب میان او و خداوند است که در مقام فنای ذاتی، این حجاب را از میان برمی‌دارد و انانیّت و ذات او در ذات الاهی فانی می‌گردد که مردن، نماد آن است. در پایان حکایت، تصویری از فنای سالک از تمام تعیّنات عالم و ازجمله هستی خویش در شهود حق و رسیدن به اتّحاد و اطلاق ارائه شده است. درواقع می‌خواهد بگوید که بقا در گرو فناست و شرط رسیدن به بقای بالله، پا گذاشتن بر سر هستی مجازی خود است.

محبّت:

محبّت، موهبتی الهی و امری وجدانی است. «محبّت، حال است و حال هرگز قال نباشد و اگر عالَمی بخواهند که محبّت را جلب کنند، نتوانند کرد؛ و اگر تکلّف کنند تا دفع کنند، نتوانند کرد که آن از مواهب است نه از مکاسب.» (هجویری، ۱۳۸۸: ۴۵۴)؛ از قرن دوم هجری، صوفیه، مفهوم «محبّت» را برای شرح رابطه میان خدا و انسان به کار بردند و در ابتدا با مخالفت فُقها و متکلّمان رو به رو شد؛ امّا رفته‌رفته جای خود را در آثار صوفیان و عارفان باز کرد و در قرن ششم، مفهوم عشق، جایگزین محبّت شد. در تمام مکتب‌های عرفانی ازجمله عرفان اسلامی، عشق، اساسی‌ترین و مهم‌ترین مسأله محسوب می‌شود.

محبّت به خداوند سبحان که مظهر همه‌ی کمالات و زیبایی‌هاست، ارزشمندترین نوع محبّت است. از دیدگاه بزرگان معرفت عشق، مهم‌ترین رکن طریقت و محرّک اصلی سالک در سلوک الی‌الله است که با یاری آن، تمام پستی و بلندی‌های طریق را به جان می‌خرد تا به سرمنزل کمال راه یابد.

پیوند محبّت با محنت: با استیلای عشق بر وجود انسان، صفاتی همچون خودخواهی و غرور از وجود عاشق رخت می‌بندد و جای خود را به گذشت، تواضع و ایثار می‌دهد. یکی از نشانه‌های محبّت، پیوند آن با درد و رنج است. در میان موجودات، تنها انسان، بهره‌مند از عشق و آلام آن است: «مسکین ابن آدم که از ظلومی و جهولی باری که اهل دو جهان از او بگریختند، او در آن آویخت و محنت جاودانی اختیار کرد و شادی هر دو جهانی درباخت.» (نجم رازی، ۱۳۷۱: ۴۵)؛ حکایت زیر با به تصویر کشیدن عشق زمینی و نمادهای عشق جسمانی، تصویری زیبا از عشق میان خدا و انسان ارائه کرده و به صفت تهذیب‌کنندگی عشق و پیوند آن با درد و رنج اشاره کرده است. درواقع، هدف اصلی حکایت، این است که نشان دهد که از علائم محبّت، تَرک تعلّقات و دست از جان شستن و جفاکشی از شرایط سلوک و نشان عاشقان صادق است. «بشر حافی گفت: در بازار بغداد می‌گذشتم. یکی را هزار تازیانه بزدند که آه نکرد. آنگه او را به حبس بردند. از پی وی برفتم و پرسیدم که این زخم ازبهر چه بود؟ گفت: از آن که شیفته‌ی عشقم. گفتم: چرا زاری نکردی تا تخفیف کردندی؟ گفت: از آن که معشوقم به نظاره بود. به مشاهده‌ی معشوق، چنان مُستغرق بودم که پروای زاریدن نداشتم.» (میبدی، ۱/۱۳۷۸، ۴۲۳)؛ عاشقی که رنج تازیانه را در برابر چشمان معشوقش تحمّل می‌کند، نمادی از عارف عاشقی است که در طلب وصال محبوب ازلی، جان در آستین دارد و قدم در راه پر خون عشق نهاده و خود را برای هر ابتلایی آماده کرده است. او، تمام هستی خود را به دست عشق سپرده است و دیگر به مصلحت خود نمی‌اندیشد و تنها رضای یار را وجهه نظر دارد؛ در راه وصال دوست، رنج و بلا را همچون شهدی گوارا می‌انگارد و از شرم مقام والای محبوب دم نمی‌زند. تازیانه‌هایی که بر بدن عاشق وارد می‌شوند، تصویری نمادین از مَشقّات راه عشق و سلوک الی‌الله را در پیش چشم خواننده مُجسّم می‌کند و عاشق، همان سالک طریق عشق الهی است که بی‌محابا به پیشواز بلاها رفته است.

تسلیم و ترک اختیار: تسلیم ازجمله مقام‌هایی است که برای سالک پس از طی مدارج سلوک حاصل می‌شود. عارفان درباره‌ی مقام تسلیم، چنین فرموده‌اند: «حارث محاسبی گفت: تسلیم، ثبوت قدم است و صبر در هنگام بلا بدون این که در ظاهر و باطن تغییری ایجاد شود.» (سلّمی، ۱۴۰۲: ۵۹)؛ «ابوسعید ابوالخیر گفت: «سلامت در تسلیم و بلا در تدبیر است.» (ابن منوّر، ۱۳۸۱ :۲۳۸)؛ تسلیم در برابر اراده‌ی الهی، بالاترین مرتبه‌ی ایمان و نشان‌دهنده‌ی کمالات انسانی است. سالک پس از پشت سر نهادن منزل‌های توکّل و رضا به مرتبه‌ی تسلیم نائل می‌شود که مقام واصلان و اولیای الهی است. در ادبیّات عرفانی، تسلیم

به معنای تَرک اختیار و قربان کردن نَفس در برابر حق اســـت. «مردی به بازار رفته بود تا غلامی خرد. غلامان عرضــه کردند. یکی اختیار کرد تا بخرد. گفت: ای غلام! چه نامی؟ گفت اوّل بخر تا تو را باشــم؛ پس به هرنام که خواهی، می‌خوان.» (میبدی، ۱/۱۳۷۸، ۱۲۷)؛ غلام در این حکایت، نماد سالکی است که در مقام تسلیم در پیشگاه خداوند به سر می‌برد. او در اختیار را بر روی خود بسته و خود را هیچ انگاشته و با ایمان و عشــق به پروردگار، همه‌ی امور خود را به او واگذار کرده اســت و هیچ اعتراضــی هم در برابر خواسته حق ندارد. تَرک اختیار و تسلیم، ثمره‌ی محبّت کامل بنده به خداوند است؛ زیرا وقتی که سلطان عشق بر دل بنده، مستولی گردد، آرزوی او، مغلوب اراده‌ی معشوق می‌شود و بر همه‌ی افعالی که از جانب حق صادر می‌گردد، عاشق و راضی است. فراموشی خود، دلدادگی به حق و ابراز خرسندی نسبت به حکم الهی، نهایت رضایت غلام (نماد سالک) را نشان می‌دهد. سلب همه‌ی تعیّن‌ها ازجمله نام از خود در برابر فردی که قصد خرید او را دارد (نماد خداوند)، همه، نشان‌دهنده‌ی این است که در مقام تسلیم، بنده با خواستن کار ندارد و همه‌ی هستی خود را به دست تصرّف الهی سپرده است.

محبّت و نفی غیر: اوّلین نشانه‌ی محبّت بنده به خداوند، این است که محبّت غیر خدا را بر محبّت حق اختیار نکند. مُحب صــادق پروردگار در غلبه‌ی محبّت الهی، نظر از غیر او می‌دارد و تمام همّتش متوجّه دست‌یابی به وصال دوست می‌شود. «محبّت بنده مر خداوند را صفتی است که اندر دل مؤمن مطیع پدیدار آید، به معنی تعظیم و تکبیر؛ تا رضای محبوب را طلب کند و اندر طلب رویت وی، بی‌صبر گردد؛ و اندر آرزوی قربت وی، بیقرار گردد و بدون وی با کس قرار نیابد و خو با ذکر وی کند و از دونِ وی تَبرّا کند و آرام بر وی حرام شود.» (هجویری، ۱۳۸۸: ۴۵۰)؛ «گویند که مردی بر زنی عارفه رسید و جمال آن زن در دل آن مرد اثر کرد. گفت: ای زن! من، خویشــتن را از دســت دادم در هوای تو. زن گفت: چرا نه در خواهرم نگری که از من، باجمال‌تر است و نیکوتر؟ گفت: کجاست آن خواهر تو تا ببینم؟ گفت: برو ای بَطّال! که عاشــقی نه کار توســت. اگر دعوی دوســتی مات، درســت بودی، تو را پروای دیگری نبودی.» (میبدی، ۲/۱۳۷۸ :۲۲۷)؛ در این حکایت، مردی که نسبت به معشوق، اظهار عشق می‌نماید، نماد کسی است که تنها دعوی محبّت دارد و صدق در عمل در او دیده نمی‌شود. پیام حکایت، این است که محبّت فقط اقرار زبانی نیست؛ بلکه باور قلبی، صدق در عمل و پاک کردن دل از غیر محبوب است تا چنان یاد و ذکر محبوب ســراپای وجودش را فراگیرد که دیگر به هیچ کس و هیچ چیز التفات نکند. عشــقی که وجود مردان حق و کاملان را تسخیر نموده است، آن‌ها را از تمامی کائنات روی‌گردان و مشتاق به حق می‌کند؛ زیرا وقتی آتش محبّت در دل عاشق، شعله‌ور می‌شود، از همه می‌گریزد و جز دوست، تمنّایی در سر نمی‌پرورد.

رضـا: رضـا در عرفان از مقامات و احوال عالی سـلوک اسـت. رضـا در لغت به معنای ««خوشـدلی، همداسـتانی و تسـلیم.» (دهخدا، ۱۲۱۲۱ذیل واژه)؛ و در اصـطلاح عرفانی، عبارت اسـت از رفع اعتراض و کراهت قلب نسبت به قضا و قدر، و راضی بودن به حکم الهی. حال، محبّت، لازم مقام رضاست و رضا و محبّت با یکدیگر، پیوندی ناگسستنی دارند؛ زیرا هنگامی که وجود عاشق، لبریز از مهر دوست می‌شود، از ناکامی و ناخوشی‌هایی که محبوب بر او می‌راند، هم لذّت می‌برد. «محبّت، لازمه‌ی مقام رضاست؛ زیرا وقتی افعال، همه در موضع رضا افتد، فاعل محبوب بود.» (کاشانی، ۱۳۷۸: ۲۸۰)؛ «محمود در شکارگاهی بود. گدایی درجست و عنان مَرکب سلطان بگرفت. محمود، تازیانه‌ای گرم بزد. گدا، سر برآورد. گفت: سـخت زدی؛ امّا خوش زدی. دیر بود تا در آرزوی آن بودیم که پادشـاهی ما را بزند.» (سـمعانی، ۱۳۶۸: ۵۰۵)؛ گدا در این حکایت، نماد سالکی است که در مقام رضا به سر می‌برد که هرچه از جانب محبوب به او برسـد، برایش نیکوسـت، خواه آسـایش و نعمت باشـد و خواه بلا و محنت. به همین دلیل در مشـقّات و ناخوشی‌ها، احساس اَلَم نمی‌نماید و از خداوند طلب دفع قضا نمی‌کند و رنج و ناخوشی را همچون شهدی گوارا می‌پذیرد و برایش فقر وغنا، رنج و راحتی و... فرقی ندارد. چنین بنده‌ای، تسلیم قضای الهی است و حکم حق را بدون چون و چرا می‌پذیرد. تازیانه که ابزاری برای تأدیب و شـکنجه اسـت، رمز مصـائب زندگی اسـت. این روایت کوتاه، بیانگر این نکته اسـت که نشـان رضـا، قبول ناملایمات و جزع نکردن بر آن‌هاست؛ زیرا رضـا، حاصـل توکّل و اعتماد قلبی به قضـای الهی و درنتیجه تسـلیم مطلق در برابر خداوند است.

فقر: فقر، یکی از مراحل سیر و سلوک عرفان و در لغت به معنای نیاز و احتیاج و در اصـطلاح تصـوّف به معنی نیازمندی به خداسـت. فقر، چهارمین مقام از مقام‌های تصـوّف بر اسـاس دسـته‌بندی ابونصـر سـراج طوسـی اسـت: «توبه، ورع، زهد، فقر، صـبر، توکّل، رضـا.» (ر.ک طوسـی، ۱۳۷۶: ۱۲۷)؛ عزّالدّین محمود کاشانی در کتاب «مصباح‌الهدایه»، فصلی درباب فقر از دیدگاه عرفان آورده است و می‌گوید: «فقر، یعنی عدم تَملّک اسـباب دنیوی، و تا رغبت از این منصـرف نگردد، عدم تَملّک از آن دسـت نیاید.» (کاشـانی ۱۳۷۸: ۳۷۹)؛ فقیر در اصـطلاح عرفان، کسـی اسـت که به تحصـیل اموال و اسـباب دنیوی تمایلی ندارد. هم دسـتش از مال دنیا خالی اسـت و هم دلش از فکر و تمایل بدان؛ زیرا معتقد اسـت که دنیا و مافیها، یکی از حجاب‌های اصـلی راه وصـال و قرب الهی اسـت. «آن سـلطان، غلامی را که در مجلس او بود، فرمود که شـراب دهند. اوّل، سـاقی را گفتند: قَدَح به او دِه. نَستد. ندیم را فرمود، هم نستد. سلطان به خودی خود بر پای خاست و قدح در پیش غلام داشت. هم نستد؛ وی را گفتند: چرا نمی‌ستانی؟ گفت از ناستدن ماست که سـلطان پیش ما برپاسـت.» (سـمعانی، ۱۳۶۸: ۲۷۱)؛ در این حکایت، غلامی که از گرفتن قدح اجتناب می‌کند، نماد سالک یا عارفی است که در مقام فقر به سر می‌برد و برای رسیدن به محبوب ازلی که پادشاه

رمزی از آن است، از هرچه که مانع این وصال می‌شود، دوری می‌جوید. چنین سالکی که نور فقر بر وجودش تابیده است، با اقرار کردن بر فقر خود، می‌خواهد بگوید که حقیقت فقر، تَرک مرادهای نَفس، عدم التفات به دنیا و ماسوی‌الله، نیازمندی به حق و تقرّب به اوست. او با اتّصاف به صفت فقر به اختیار خود چشم بر دنیا فرو بسته است و با دلی وارسته از مال و مُکنت دنیوی از خدا فقط خدا را می‌خواهد. این که غلام می‌گوید: «از ناستدن ماست که سلطان، پیش ما برپاست»، مؤیّد این نکته و نشان‌دهنده‌ی این است که تَرک تعلّقات مادّی، بنده را در تَهذیب نَفس و نیل به کمال معنوی یاری می‌دهد. جام شراب، رمزی از تعلّقات و اسباب دنیوی است که در مسیر سلوک الی‌الله، بزرگ‌ترین حجاب است. همان گونه که شراب، مادّه‌ای سکرآور است و موجب سلب هشیاری و برهم زدن تعادل آدمی می‌شود، غرق شدن در لذّات مادّی و ناز و تَنعّم دنیوی، سبب غفلت از یاد خدا و آخرت می‌گردد. هم‌چنین لذّت و خوشی حاصل از خوردن آن، حالت خوشی و کامیابی حاصل از داشته‌های دنیوی را تداعی می‌کند. در حکایتی از تفسیر «کشف‌الاسرار» نیز موضوع «فقر» به زیبایی بیان شده است: «حکایت کنند از سلطان محمود که لشکریان خود را می‌نواخت و هرکسی را خلعتی همی‌داد و مقصود وی، همه، آن بود که تا ایاز خاص آرزویی کند و خلعتی خواهد. ایاز هم‌چنان کمر بسته و به خدمت ایستاده و زبان معارضه بُریده و همّت از آن اموال پرداخته. محمود گفت: ای غلام! از این مال و نعمت، تو را خود آرزویی نبود؟ ایاز خدمت کرد و تواضع نمود و گفت: چون تو هستی، همه‌ی جهان از آن من است.» (میبدی، ۵/۱۳۷۸: ۲۸۳)؛ در نظر انسان‌های آگاه و بابصیرت، تعلّق خاطر به اسباب دنیوی از موانع سلوک الی‌الله است؛ از این رو بزرگان عرفان و طریقت، فقر را به اختیار خود انتخاب می‌کنند و آن را عامل سلامت نفس می‌دانند. ایاز در این حکایت نیز رمز عارفی وارسته است که تاج فقر بر سر نهاده و از تمام جهان به وجود و عشق محبوب راستین بسنده کرده است. او به این مسأله، معتقد است که تحقّق همه‌ی خواسته‌ها در نخواستن است.

حجاب: حجاب در لغت به معنای پرده و پوشش است. «هر چیزی که بین دو چیز دیگر مانع باشد، آن را حجاب گویند.» (دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل مدخل)؛ از نظر عرفا و صوفیه، «حجاب»، پرده‌ای است که سالک را از قرب حق مستور می‌دارد؛ و در اصطلاح، مانع میان عاشق و معشوق را گویند در دل که مانع قبول تجلّی حقایق بود و مانع و اسباب پوشیدگی میان فیوضات و تجلّیّات حق و انسان چیزهایی است که مخالف با گوهر نفس بوده و با وی مشابهت و مناسبت نداشته باشد.» (سجّادی، ۱۳۷۳: ۱۶۶).

حجاب رؤیت نفس: در ادبیّات عرفانی، حجاب‌ها و موانع وصول به قرب حق فراوان است؛ امّا به عقیده‌ی اکثر عرفا، بزرگ‌ترین حجاب راه حق، حجاب نَفس و انانیّت آدمی است. ابوسعید ابوالخیر، تنها حجاب را حجاب نفس می‌داند: «حجاب در میان بنده و خدا، زمین و آسمان نیست؛ عرش و کرسی نیست؛ پنداشت و مَنیِ تو، حجاب است. چون از میان برگیری، به خدا رسیدی.» (ابن منوّر، ۱۳۸۱: ۲۸۷)؛

در این حکایت به حجاب رؤیت نفس که سخت‌ترین مانع انسان برای وصول به قرب است، و تلاش برای رهایی از آن اشاره شده است: «وزیری بوده است یکی را از پادشاهان دنیا؛ خزاین داشت؛ کلید هر خزانه به دست کسی نهاد. یک خزانه بود که کلید آن خود نگاه داشتی. هر روز بامداد که به درگاه خواستی شد، درِ آن خانه باز می‌کرد و در آنجا شدی و زود بیرون آمدی. پادشاه را خبر دادند. کلید از وزیر بخواست بر امید آن که در آنجا گنجی است. پادشاه در آن خانه شد، عصایی و انبانی و پای‌افزاری نهاده. از وزیر پرسید که این چیست؟ گفت: من در این شهر آمدم، این با خود آورده بودم؛ و پس، هر روزی که به درگاه تو آیم و اعزاز و اکرام تو بینم، خود را فراموش کنم. دیگر روزی در آن خانه بگشایم و با خود گویم: تو اینی؛ خود را فراموش مکن.» (سمعانی، ۱۳۶۸: ۲۸۲)؛ وزیر، نماد سالک راه طریقت است که می‌داند گرفتار حجاب انانیّت و خودبینی شدن، موجب بی‌بهره شدن از لذّت حضور در بارگاه الهی می‌شود. او با عمل خود می‌خواهد بگوید اگر انسان برای هستی ناچیز خویش در برابر خداوند ارزش قائل شده و نفس خود را تکریم نماید، در مهلکه‌ی گمراهی سقوط خواهد کرد. عصا و انبان و پای‌افزار به عنوان نمادهایی از خلقیّت و انانیّت آدمی به کار رفته‌اند که تداعی‌کننده‌ی مفاهیمی همچون نیاز و عجز هستند. فطرت انسان نیز در برابر خالقش مانند قطره‌ای در برابر دریا و فاقد ارزش و اعتبار است و انسان نباید سرشت و ذات حقیر خود را در برابر معبود بلندپایه‌اش فراموش کند.

هواهای نفسانی: نفس آدمی، بزرگ‌ترین دشمن اوست و وظیفه‌ی هر انسانی، این است که لحظه‌ای از مخالفت و مبارزه با آن غافل نشود. تزکیه‌ی نفس و مقابله با هواهای نفسانی از مهم‌ترین موضوعات دین اسلام است و در قران کریم و روایات بسیار بر آن تأکید شده است «... انَ النَّفسَ لاَمّارَهُ بِالسُّوء ...»، «به درستی که نفس سرکش، بسیار به بدی امر می‌کند.» (یوسف/۵۳)؛ از دیدگاه اهل عرفان و تصوّف نیز نفس انسان، بزرگ‌ترین رهزن سعادت اوست و ریاضت نفس و جهاد با آن تنها راه رهایی از چنگال نفس امّاره و محور اصلی عرفان و سلوک الی‌الله است. در حکایت زیر نیز به مسأله هواهای نفسانی و غلبه بر آن از طریق ریاضت نفس اشاره شده است. «آن پیری گفت: وقتی به اتّفاق در درگاه پادشاهی نشسته بودم و خَلقی عظیم حاضر آمده، و کس را یارای آن نبود که در کوشک پادشاه رود. هر ساعت، غلامی سیاه درمی‌شد و بیرون می‌آمد. من گفتم: ای عجب! این چنین خواجگان و امیران بر این درگاه نشسته‌اند و کس را یارای آن نه که در رود؛ آن سیاه را چه منزلت است که بی‌حجاب در نمی‌رود؟ یکی گفت: سبب، آن است که آلت شهوت ببریده است.» (سمعانی، ۱۳۶۸: ۱۹۳)؛ در این حکایت، غلام سیاه، نماد سالکی است که با نیروی معرفت و ایمان به خداوند به مجاهده با نفس امّاره برخاسته و با تَرک حظوظ جسمانی در راه قرب حق قدم نهاده است؛ زیرا یکی از مکاید نَفس، این است که شهوات جسمانی را در نظر آدمی زیبا جلوه دهد و از این طریق او را از طی طریق مستقیم دور کند. آلت شهوت، نماد هواهای نفسانی و

صفات مذموم نفس است که توجّه به آن‌ها، سبب گمراهی آدمی می‌شود. عمل بریدن آلت شهوت نیز رمزی از ریاضت و غلبه بر هواهای نفسانی است که از راه‌های مهم تعالی روح آدمی و ارتقا از مرتبه‌ی امّارگی نفس به مرتبه‌ی مطمئنگی است. پادشاهی که هیچ کس، یارای قدم نهادن بر کوشک او را ندارد، نماد خداوند است که بندگان بی‌شماری دارد؛ امّا تنها کسانی اجازه ورود به بارگاه قربش را دارند که نفس خود را تهذیب کرده پا بر روی تمنّیات آن نهاده باشند.

ب) نمادهای مربوط به حوزه‌ی شریعت

ضرورت و اهمّیّت معرفت پروردگار: شناخت خداوند سبحان، بهترین و ضروری‌ترین معرفت است. خداوند در قرآن کریم، انسان‌ها را به تفکّر درباره‌ی خویش و عالم هستی ترغیب نموده است تا به شناخت پروردگار خود نائل آیند: «سَنُرِیَهُم آیاتُنَا فِی الآفاقِ وَ فِی اَنفُسِهِم حَتّی یَتَبَیّنُ اَنَّهُ الحَق»، (فُصّلت/ ۵۳)؛ تفکّر در نشانه‌های آفاقی و انفسی، موجب آگاهی‌بخشی می‌شود؛ بنابراین، معرفت بدان‌ها به معرفت حق می‌انجامد. پیامبر اکرم (ص) در حدیث مشهور خود به این موضوع اشاره فرموده‌اند: «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ»؛ «هرکس، خود را شناخت، خدای خود را شناخته است.» (مجلسی،۱۴۰۴: ۲/ ۳۲)؛ هدف از معرفت نفس، این است که آدمی بداند وجود او و تمام مخلوقات جهان، نمودی از آن وجود حقیقی است؛ پس از غیر او اعراض می‌کند و به هستی مطلق روی می‌آورد تا به معرفت حقیقی دست یابد. انسان به عنوان مظهر و آینه‌ی وجود خداوند است و هرکس در حقیقت خویش تأمّل نماید، صورت محبوب را در آن می‌بیند. پس شناخت نفس، شناخت رب است. «در بعضی حکایات است که آن محنت‌زده‌ای در راهی می‌رفت. مُخدّره‌ای بس باجمال پیشش آمد. چشمش بر کمالِ حُسن او افتاد. دلش، صید آن جمال گشت. بر پیِ آن مُخدّره می‌رفت. چون آن مُخدّره به درِ سرای خود رسید، التفاتی کرد، آن محنت‌زده را دید بر پیِ وی. گفت: مقصود چیست؟ گفت: سلطانِ جمال تو بر نهادِ ضعیفم سلطنت رانده است و در کمندِ قَهرِ خویش آورده است. با توام دعوی عشق‌بازی است و این دعوی نه مجازی است. آن مُخدّره را بر کسوت جمال، حلیت عقل بر کمال بود. گفت: این مسأله، تو را فردا جواب دهم و این اشکال تو حل کنم. روز دیگر، آن مُمتحن، منتظر نشسته بود و دیده گشاده، تا جمال پرکمال مقصود کی آشکارا گردد و واقعه‌ی او چون حل کند؟ آن مُخدره می‌آمد و ازپیِ او، پرستاری آیینه‌ای در دست، گفت: ای پرستار! آن آیینه فراروی او دار تا آن سر رو روی او را رسد که با ما عشقبازی کند و تمنّای وصال ماش بود؟» (سمعانی، ۱۳۶۸: ۱۷)؛ در این حکایت زیبا که شرح شیفتگی عاشقی بر معشوق است، به موضوع شناخت نفس و اهمّیّت تزکیه‌ی آن به دلیل نقشی که در سعادت آدمی دارد، اشاره شده است. معشوق در این حکایت، نماد خداوند است که شرط اصلی راهیابی به بارگاه خود را معرفت نفس و تزکیه و تطهیر آن قرار داده است. آینه، نمادی از نفس آدمی است که نگریستن در آن به معنای نمادین اندیشیدن و معرفت

حاصـــل کردن درباره‌ی نفس اســـت. «بدین معنا که اگر انســـان به خود توجّه کند و نفس خود را آینه‌ی پروردگار خویش قرار دهد، حق تعالی برای او در آینه‌ی نفس که در حق فانی شده است، تجلّی می‌کند؛ و چون مشاهده‌ی نفس از مقومش جدایی‌ناپذیر است، زمانی که خود را مشاهده کند، خدا را نیز مشاهده کرده است.» (رمضانی، ۱۳۹۲: ۲۵۹)؛ همان گونه که آینه با صیقلی دادن و زدودن زنگار، نقش‌ها را بهتر بازتاب می‌دهد، نفس آدمی نیز هرچقدر از آلودگی‌های گناه زدوده شـــود، شـــناخت و محبّت پروردگار بهتر در آن جای می‌گیرد. گرفتن آینه در برابر عاشـــق، نمادی از ایجاد تَنبّه و بیداری در آدمی نســـبت به معرفت نفس و پالایش درون در جهت وصال به محبوب است. معشوق با عمل خود، اهمّیّت معرفت نفس در راهیابی به معرفت کردگار را یادآوری می‌کند. تمنّای وصـــال معشـــوق، نمادی از معرفت به خداوند است که کسی که به مقام خودشناسی نرسیده، از آن بی‌بهره است. درواقع او می‌خواهد بگوید که آدمی با خودشناسی و خویشتن‌پالایی می‌تواند به مدارج بالای کمال دست یابد. هم‌چنین شناخت نفس در تزکیه و تهذیب آن، نقش اســـاســـی دارد و انســـان باید با پیراســـتن باطن از رذایل اخلاقی وآراســـتن خود به زیور کمالات معنوی و تخلّق به اخلاق الهی در طریق مجاهده با نفس قدم بردارد و روی به خدا آورد و از غیر حق اعراض کند.

٤- نتیجه‌گیری:

حکایت به عنوان ابزاری برای انتقال معنا و مضـمون در تفسـیرهای عرفانی فارسـی قرن پنجم و شـشـم به‌کار گرفته شده است. نماد به سبب بیان غیر مستقیم، شگردی مناسب برای شرح مفاهیم نامحسوس است؛ به همین جهت، نمادگرایی در میان عارفان و مُفسّـران اسـلامی برای بیان علوم و معارف باطنی، رونق قابل توجّهی داشـته اسـت. در پژوهش حاضـر به بررسـی نمادپردازی در دو تفسـیر عرفانی فارسـی قرن پنجم و ششم، «روح‌الارواح» و «کشف‌الاسرار» پرداخته گردید و این نتیجه حاصل شد که در تفسیر «روح‌الارواح» نسبت به «کشف‌الاسرار»، گرایش بیشتری به نمادپردازی دیده می‌شود. نمادگرایی در حکایت‌های مورد بررسـی تفاسـیر مذکور نیز شـگردی مناسـب درجهت انتقال بهتر مفاهیم مبهم عرفانی و تقویت خردپذیری آن‌هاسـت. در هر دو تفسـیر، نمادها سـاده و قابل فهم‌اند. خاسـتگاه نمادها به سـه حوزه‌ی «انسـان»، «اشـیا و اجسـام» و «مفاهیم انتزاعی» تقسـیم می‌شـوند که میزان کاربرد نمادهای محسـوس، بسـیار بیشـتر از نمادهای انتزاعی اسـت. هم‌چنین نمادهای انسـانی در این حکایت‌ها، تکراری و مشـابه‌اند و پادشـاه و معشـوق از بارزترین نمادهای به‌کاررفته برای خداوند متعال هســـتند. هم‌چنین نمادها از نظر موضـــوعی به دو بخش تقســـیم می‌شـــوند: نمادهای مربوط به عرفان و تصـــوّف و نمادهای مرتبط با حوزه‌ی شـــریعت. با توجّه به غلبه‌ی موضوع عرفان و تصوّف در حکایت‌ها، بسامد نمادهای حوزه‌ی عرفان نیز بیشتر از نمادهای حوزه شریعت است.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۸۳). ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای. چ۱. تهران: انتشارات قلمستان.

- ابن منوّر، محمّد.(۱۳۸۱). **اسرارالتّوحید فی مقامات شیخ ابی سعید**. مقدّمه. تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. چ ۱۱. تهران: آگه.

- ابوالفضل رشیدالدّین المیبدی. (۱۳۸۴). **کشف‌الاسرار و عُدّه‌الابرار**. به اهتمام علی اصغر حکمت. چ۳. تهران: امیر کبیر.

- ابوالقاسم احمد بن منصور سمعانی. (۱۳۶۸). **روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتّاح**. تصحیح نجیب مایل هروی. چ ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- براهنی، رضا. (۱۳۹۲). **قصّه‌نویسی**. چ۳. تهران: نشر نو.

- پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۶). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

- چهری، طاهره، غلامرضا سالمیان. (۱۳۹۲). «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی». **پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)**. س۷- ش۲- پیاپی۲۵- صص ۱۵۸- ۱۴۱-

- داد، سیما. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی.** چ۴. تهران: مروارید.

- دهخدا، علی اکبرو دیگران.(۱۳۷۳). **لغت‌نامه.** به کوشش محمّد معین و سیّدجعفر شهیدی.تهران: دانشگاه تهران.

- رازی، نجم‌الدّین. (۱۳۷۱). **مرصادالعباد**. به کوشش محمّدامین ریاحی. چ۱۰. تهران: علمی و فرهنگی.

- رزمجو، حسین. (۱۳۷۰). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. چ۱. مشهد: آستان قدس.

- رضوانیان، قدسیه. (۱۳۸۹) **ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی**. چ۱. تهران: سخن.

- رمضانی، حسن. (۱۳۹۲). **عرفان علامه سیّدمحمّدحسین طباطبایی**. تحقیق وحید واحد جوان. چ۱. قم: سبط‌النبی.

- سجّادی، سیّدجعفر. (۱۳۷۳). **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**. چ۳. تهران: طهوری.

- سراج طوسی، عبدالله بن علی ابونصر. (۱۳۸۸). **اللّمع فی التّصوّف**. تصحیح و تحشیه‌ی رینولد نیکلسون. ترجمه‌ی دکتر مهدی محبّتی. چ۲. تهران: اساطیر.

- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۷۸). **مکتب‌های ادبی**. چ۱۲. تهران: نگاه.

- عبّاسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷). «حکایت‌های عرفانی و نقش آن‌ها در گفتمان منثور صوفیانه» **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**. شماره‌ی ۵۸- صص۱۲۳- ۱۴۴.

- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم هوازن. (۱۳۸۹). **رساله‌ی قشیریّه**. ترجمه‌ی ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر. چ۴. تهران: زوار.

- کاشانی، عزّالدّین محمود. (۱۳۷۸). **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**. به تصحیح و مقدّمه‌ی علامه جلال‌الدّین همایی. چ۴. تهران: اساطیر.

- مجلسی، محمّدباقر.(۱۴۰۴). **بحارالانوار الجامعه لدرر اخبار الائمّه الاطهار**. چ۱. بیروت: مؤسّسه‌ی الوفاء.

- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی(از افلاطون تا عصر حاضر)**. چ۱. تهران: فکر روز.

- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۹). **ادبیّات داستانی**. چ۳. تهران: شفا.

- نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». **مجلّه‌ی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی.** س ۲۱- ش۷۴- صص۹۱-۷۰.

- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۸). **کشف‌المحجوب**. به کوشش محمود عابدی. چ۳. تهران: سروش.