نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۲۴-۹۵

بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی

علی محمّدی آسیابادی* - معصومه طاهری**

چکیده

طرحوارهٔ حجمی یکی از اصلی‌ترین طرحواره‌های تصویری است و در تبیین نگرش عرفانی نسبت به هستی، از مهم‌ترین طرحواره‌ها به شمار می‌رود. با طرحوارهٔ حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی و تجربه‌های عرفانی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد، در قالب استعاره شناختی بررسی کرد. اساس طرحوارهٔ حجمی بر این است که انسان به کمک تجربه‌ای که از بودن خود در چیزی یا بودن چیزی در خود دارد، برای مفاهیم انتزاعی نیز بتواند حجم قائل شود. هدف ما در این پژوهش، تبیین شواهدی در مثنوی مولوی است. برخی تجربه‌ها و مفاهیم عرفانی که انتزاعی است، در قالب طرحوارهٔ حجمی بیان شده است. مولوی در بسیاری از ابیات از طرحوارهٔ حجمی برای تبیین مفاهیم عرفانی بهره جسته است. زمانی که عشق را به مکان و مأمن و خلوتخانه‌ای تشبیه می‌کند که از نور دلدار، لبریز و سرشار است، در واقع به کمک طرحوارهٔ حجمی برای عشق که مفهومی انتزاعی است، حجم و ظرف قائل شده است. آنچه باعث ساخت چنین عبارات استعاری می‌شود، ساخت‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری است که شاعر به کمک آن‌ها و الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ (عینی و تجربی) و تعمیم آن به حوزهٔ مقصد (فراحسی و باطنی) در تبیین مفهوم انتزاعی عشق سود می‌جوید. مولوی، کلام

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول) asiabadi97@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد taherim63ir@yahoo.com

تاریخ وصول ۹۱/۲/۱۶ تاریخ پذیرش ۹۲/۱/۲۰

Archive of SID
www.SID.ir

را نیز مکان‌واره‌ای می‌داند که دارای مظروف است. ظرفِ آن، صورت و الفاظ و حروف آن است و مظروف آن، معنی و حقیقت کلام است که درون ظرف الفاظ و تعابیر نزول می‌کند.

واژه‌های کلیدی
طرحوارهٔ حجمی، مکان‌وارهٔ دل، مکان‌وارهٔ عشق، مکان‌وارهٔ سخن.

۱- مقدمه

یکی از نگرش‌های غالب در زبان شناسی امروز، نگرشِ شناختی است. «زبان شناسی‌شناختی، رویکردی است که به زبان به عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظامِ شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹). زبان شناسان شناختی معتقدند که زبان آدمی از نظام عام شناخت وی تبعیت می‌کند و «زبان، تابع نظام شناختی است» (Radden, 1999: 1). از طرفی معنی‌شناسی در تجزیه و تحلیل زبانی از رویکرد شناختی به زبان در اولویت قرار می‌گیرد. نگرشی که به مطالعهٔ معنی می پردازد، معنی‌شناسی‌شناختی نامیده می‌شود. این نگرش را می‌توان در آثار لانگاکر، لیکاف، بروگمن، جانسون، فوکونیه، تالمی و سویتسر دنبال کرد (← صفوی، ۱۳۸۴: ۶۵).

جورج لیکاف و مارک جانسون، از جمله معنی‌شناسان‌شناختی هستند. آن‌ها، زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می دانند و نگرش جدیدی نسبت به استعاره دارند که تمام نظریات و رویکردهای استعارهٔ سنتی را زیر سؤال می‌برد. این در حالی است که ارسطو، استعاره را «خلق چیزی نو و تشخیص ارتباطی نهفته و نامشخص که خود کاری نو است» (Gibbs,1994: 211) می‌دانست. همچنین «بسیاری از قدما به پیروی از ارسطو، استعاره را نامیدن چیزی به اسمی که متعلّق به چیز دیگر است می‌دانستند» (Cornellway, 1991: 3).

امّا لیکاف و جانسون معتقدند، استعاره به هر گونه فهم و بیان تصوّرات انتزاعی در قالب تصوّرات ملموس‌تر اطلاق می شود. آن‌ها همچنین معتقدند، نظام تصوری ذهن انسان بر پایهٔ مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است، مفاهیمی که از تجربهٔ خود او ناشی می شوند. بر اساس این رویکرد، دیگر تجربیاتِ انسان که به طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاری هستند. بنابراین، صحبت کردن در حوزه‌های انتزاعی، مستلزم به کارگیری استعاره است. آن‌ها به این ترتیب،

Archive of SID

www.SID.ir

دیدگاه سنتی استعاره را که استعاره را امری صرفاً زبانی می‌داند، رد می‌کنند و دیدگاه جدیدی ارائه می‌دهند که به «نظریهٔ معاصر استعاره» معروف است. دیدگاه جدیدی که لیکاف و جانسون دربارهٔ استعاره مطرح می‌کنند، همراه با یک الگوبرداری مبدأ- مقصد است؛ یعنی در این استعاره‌ها، از عبارات حوزهٔ ملموس‌تر برای صحبت در مورد حوزهٔ انتزاعی‌تر استفاده می‌شود. لیکاف و جانسون معتقدند، نظام تصوّری ذهن انسان، در ذاتِ خود استعاری است. استعاره‌هایی که از این الگوبرداری بین حوزه‌ای - مبدأ و مقصد- ساخته می‌شوند، از طریق ساخت‌های مفهومی بنیادین پدید می‌آیند. یکی از این ساخت‌های بنیادین، طرحواره‌های تصویری هستند.

طبق نگرشی که لیکاف به معنی دارد، انسان تجربیاتی را از جهان خارج کسب و به صورت مفاهیمی در ذهن خود ذخیره می‌کند و بعد از آن‌ها در ایجاد ارتباط استفاده می‌کند. فرایندهای مفهومی که پایهٔ شکل‌گیری نشانه‌های زبانی هستند، مورد توجه معنی شناسان شناختی قرار می‌گیرند. بر این اساس، تعامل با جهان به وسیلهٔ ساختارهای اطّلاعاتی ذهن امکان پذیر است. یکی از این ساخت‌ها و فرایندهای مفهومی، استعاره است. «در تاریخ معرفت شناسی (Epistemology)، استعاره با مقوله‌بندی مفاهیم ارتباط تنگاتنگی دارد» (Cazeaux, 2007:56-79). از نظر لیکاف و جانسون، استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار می‌رود و به سایر ساخت‌های بنیادین همچون طرحواره‌های تصویری مربوط می‌شود (← صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۷). معنی شناسی شناختی، بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر روی مدل‌ها و ساز و کارهای شناختی که ورای فعالیت های زبانی قرار دارند، تأکید می‌کند. «در معنی‌شناسی‌شناختی، عملکردهای عالی شناختی ما که معنا و استدلال را ممکن می‌سازند، در واقع امتداد فعالیت‌های حواس ما و غیر قابل تفکیک از آن‌ها است» (گلفام، ۱۳۸۱: ۶۱).

استعاره در معنی‌شناسی‌شناختی، ابزاری برای بیان مفاهیم و تجارب انتزاعی بر اساس تجربه‌های عینی و ملموس‌تر است. لیکاف و جانسون، مطالعات مؤثّری در زمینهٔ استعاره انجام دادند و دیدگاهشان را در سال ۱۹۸۰ در کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* (Metaphors We Live By) با استفاده از شواهد تجربی و عینی در زبان انگلیسی گردآوری و تدوین کردند. آن‌ها معتقدند، استعاره‌ها، نقشی مهم‌تر از زبان در زندگی آدمی دارند و نظام شناختی انسان را اساساً استعاری می‌دانند. «نظام شناختی ما که به کمک آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم اساساً استعاری است» (Lakoff & Johnson, 1980: 3). ماهیت استعاره به اعتقاد لیکاف و جانسون، فهم و تجربهٔ یک چیز بر اساس

Archive of SID

www.SID.ir

چیز دیگر است. مثلاً استعارهٔ مفهومی «مباحثه، جنگ است» که خود عبارات استعاری دیگری را در زبان برای انسان فراهم می‌سازد، به فرد کمک می‌کند تا از طریق مفهوم جنگ، مفهوم مباحثه را درک و تجربه کند. عبارات استعاری دیگری نظیر: «از حرفش عقب نشینی کرد»، «در مباحثه شکست خورد»، «با توپ پر وارد صحنه شد» و عباراتی از این دست، وجود چنین نظامی را در استعاره‌ها اثبات می‌کنند، نظامی که بر پایهٔ آن یک چیز بر اساس چیز دیگر فهمیده و تجربه می‌شود. در واقع استعاره، فرایندی است که در آن، ذهن، بین دو مفهوم ارتباط برقرار می‌کند، ارتباطی که از طریق آن از شبکهٔ مفهومی حوزهٔ مبدأ (جنگ) برای درک و فهم حوزهٔ مفهومی مقصد (مباحثه)، الگوبرداری می‌کنیم. «جهت این الگوبرداری همواره از یک حوزهٔ عینی‌تر به سوی یک حوزهٔ ذهنی و انتزاعی‌تر است» (همان، ۴).

آنچه نظریهٔ استعارهٔ لیکاف و جانسون را منحصر به فرد می‌کند، تمایزی است که میان استعاره‌های مفهومی یا مفاهیم استعاری و استعاره‌های زبانی یا بیان استعاری قائل شده‌اند. منظور از استعاره‌های مفهومی، عقاید انتزاعی همچون: «مباحثه، جنگ است» هستند، در حالی که منظور از استعارهٔ زبانی یا بیان استعاری، عبارات زبانی است که بر پایهٔ این نوع عقاید ابراز می‌شود و در واقع تعبیری از همان عقیده است. بر پایهٔ این نظریه، استعاره اساساً از نظر ماهیت، مفهومی است نه زبانی. زبان استعاری که عبارت از یک سری تعبیرات زبانی است، فقط جلوهٔ ظاهری استعارهٔ مفهومی است که لباس الفاظ را به تن می‌کند. استعارهٔ مفهومی، تطبیق نظام‌مندِ حوزه‌های مفهومی به یکدیگر است: یک حوزهٔ تجربه که حوزهٔ مبدأ نامیده می‌شود بر حوزهٔ تجربه‌ای دیگر که حوزهٔ مقصد نامیده می‌شود، منطبق می‌گردد. یک کشف عمدهٔ لیکاف و جانسون این است که مردم از تعبیرات استعاری بنحوی نظام‌مند استفاده می‌کنند، زیرا مفاهیم استعاری، نظام‌مندند (Yu, 1998: 14).

از نظر لیکاف این بدن انسان است که امکان تعقّل را فراهم می‌کند و انسان بدون تجربهٔ بدن خود قادر به تفکّر و تعقّل نیست. (همان، ۲۲). از دیدگاه لیکاف و جانسون «استعاره، عبارت است از فهم و تجربهٔ چیزی بواسطهٔ چیز دیگری» (Lakof & Johnson,1980:4). الگویی که لیکاف برای این فهم و تجربه بیان می‌کند، نوعی «الگوبرداری میان حوزه‌ای در نظام مفهومی» است (Lakof, 1993: 14). استعارهٔ مفهومی در واقع الگوبرداری ازحوزهٔ عینی‌تر برای درک حوزهٔ انتزاعی‌تر است. در جملهٔ «استعاره، نقش اساسی در شناخت آدمی بازی می‌کند» برای درک و تجربهٔ «استعاره در شناخت»، از حوزهٔ مفهومی دیگری؛ یعنی «نمایش» الگوبرداری شده است. پس «نمایش» مربوط به حوزهٔ مبدأ و

Archive of SID

www.SID.ir

«شناخت» مربوط به حوزهٔ مقصد است. حوزهٔ مبدأ «نمایش» عینی‌تر از حوزهٔ انتزاعی مقصد؛ یعنی «شناخت» است. نتیجهٔ این استعارهٔ مفهومی این جمله است: «شناخت آدمی، یک نمایش است».

۲- طرحواره‌های تصویری

یکی دیگر از ساخت‌های مفهومی، طرحواره‌های تصویری (Image schemas) است که سطح اولیه‌تری از ساخت‌شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهند. لیکاف معتقد است، استعاره‌های مفهومی از طریق «تعمیم چند معنایی» باعث ایجاد استعاره‌های مختلف در زبان می‌شوند. کاربرد کلمات مختلف مربوط به مفهوم اولیه، برای درک مفهوم ثانویه، باعث ساخت استعاره‌های جدید می‌شود. برای نمونه، در استعارهٔ مفهومی «هدف، سفر است» کلماتی مثل: آغاز، راه، مقصد، چهار راه، بن بست و... که مربوط به حوزهٔ مفهومی اولیه یا مبدأ؛ یعنی «سفر» هستند برای حوزهٔ مفهومی ثانویه یا مقصد؛ یعنی «هدف» به کار می‌روند. بر اساس این استعارهٔ مفهومی، انسان توانسته است از طریق تجربهٔ عینی سفر که مربوط به حوزهٔ مبدأ یا اولیه است به بیان مفهوم انتزاعی هدف که مربوط به حوزهٔ مقصد یا ثانویه است، دست یابد.

مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری که لیکاف و جانسون مطرح می‌کنند، طرحوارهٔ حرکتی، طرحوارهٔ قدرتی و طرحوارهٔ حجمی است. مبنای ما در این پژوهش بررسی شواهد بر اساس طرحوارهٔ حجمی است.

این مقاله از چهار بخش تشکیل شده است: بخش اول، مقدمه‌ای دربارهٔ استعاره از دیدگاه معاصر است. بخش دوم توضیحی اجمالی دربارهٔ طرحواره‌های تصویری است و بخش سوم به تبیین طرحوارهٔ حجمی می‌پردازد. در بخش سوم، سه مفهوم انتزاعی و باطنی را که بر اساس طرحوارهٔ حجمی بصورت مکان‌واره‌های انتزاعی دل، عشق و سخن تعبیر شده‌اند، مورد بررسی قرار خواهیم داد. بخش پایانی هم، نتیجه‌گیری است.

در بسیاری از متون عرفانی با مفاهیم استعاری و استعاره‌های مفهومی روبه‌رو هستیم که می‌توان آن‌ها را بر مبنای طرحواره‌های تصویری مخصوصاً طرحوارهٔ حجمی تبیین کرد.

۳- طرحوارهٔ حجمی

طرحوارهٔ حجمی (Container schema) یکی از مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری انگارهٔ لیکاف و

Archive of SID

www.SID.ir

جانسون است. به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او امکان‌پذیر می سازد، پس انسان می تواند خود را مظروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می تواند نوعی ظرف تلقّی شود، بپندارد و این تجربهٔ فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از حجم های فیزیکی در ذهن خود پدید آورد (Lakof and Johnson,1980:272). برای نمونه لیکاف در جملهٔ: «به دام ازدواج افتادن یا از دام ازدواج جستن»، برای ازدواج که مفهوم ذهنی است، حجمی قائل شده است که کسی به داخل آن کشیده یا از آن بیرون می‌جهد. به عقیدهٔ لیکاف و جانسون، ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می کنیم. عناصر اصلی طرحوارهٔ حجمی عبارت‌اند از: درون، محدوده و بیرون. ساختار درونی این طرحواره مثل هر طرحوارهٔ تصویری دیگری بنحوی مرتّب شده است که منجر به یک نتیجه‌گیری منطقی می شود: هرچیزی یا درون یک ظرف است یا بیرون آن ظرف: اگر الف که یک ظرف است، درون ظرف ب باشد و ج درون ظرف الف باشد؛ در نتیجه ج درون ظرف ب است. برای نمونه: «حوزهٔ دید» را به منزلهٔ ظرف تصوّر می کنیم، مثلاً این چیز در دید یا دیدرس یا بیرون از دید یا دیدرس است. روابط فردی را نیز بر حسب ظرف می فهمیم، مثلاً در بین ما، در میان ما، بیرون از ما. (همان). به این ترتیب، «طرحوارهٔ حجمی (ظرف و مظروفی) طرحوارهٔ تصویریی است که بر اساس آن یک مفهوم انتزاعی به مثابه ظرفی تلقّی می شود که دارای جهت های «بیرون» و «درون» است» (Yu, 1998: 25). بر اساس طرحوارهٔ حجمی، وقتی گفته می‌شود: الف شبیه ب است، این بدان معناست که الف و ب، به کمک تجربهٔ بدنی ما در ارتباط و در ردیف هم قرار گرفته اند؛ یعنی در جنبهٔ وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را بر حسب چیزی دیگر در جهان قرار داده و شناسایی کرده است (Cazeaux, 2007: 73). از آنجا که بدن انسان، محل قوای مدرکه است و رابطهٔ شباهت از طریق همین قوا ادراک می‌شود، بدن ما ساختاری است که یک چیز را در پیوند با چیز دیگر قرار می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین مفاهیم معنوی و انتزاعی، مفهوم «دل» است که بر اساس طرحوارهٔ حجمی و از طریق تعمیم‌های استعاری، به مثابه ظرف و مکان عمل می کند. از آنجایی که از طریق طرحوارهٔ حجمی برای این مفاهیم انتزاعی و باطنی می توان حجم قائل شد، بهتر است از تعبیر مکان‌واره به جای مکان استفاده شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۱- مکان وارهٔ دل

مفهوم «دل» از جمله مفاهیمی است که عبارات استعاری زیادی در زبان فارسی در ارتباط با آن به کار رفته است. دل به دلیل این که ظرف همهٔ احساسات ما از خشم و نفرت تا عشق و محبت محسوب می‌شود، در حوزهٔ ادبیات، بویژه شعر، زیاد به کار رفته است. مفهوم انتزاعی دل در همهٔ استعاره‌های مفهومی از طریق مفاهیم عینی قابل درک و فهم می‌شود. در عبارت استعاری «دلش نیامد برود»، دل به مثابه انسانی است که می‌تواند بیاید و برود و این عبارت از استعارهٔ مفهومی «دل، انسان است» ناشی می‌شود. علّت اینکه استعارهٔ مفهومی «دل، انسان است» وجود دارد، این است که اکثر تمایلات، تصمیمات، عواطف و تفکّرات آدمی برخاسته از دل او است. از طرفی ما از مفهوم انسان به دلیل وجود عبارات و کلمات مختلف و مرتبط با آن و به دلیل دانشی که از آن داریم، پیوسته مفهومی قابل درک از آن داشته‌ایم و این خود باعث تعمیم‌های استعاری دیگری خواهد شد. گستردگی شبکهٔ مفهومی انسان باعث می‌شود که مفهوم دل، قابلیت بیان مقاصد زیادی را در زبان پیدا کند. در عبارات استعاری: «دلش شکست»، «دل را زیر پا گذاشت»، «دلش زنگار گرفته است»، «دلش صفای گذشته را ندارد» و عباراتی این چنین، دل، آینه‌ای است که قابلیت شکستن، زنگار گرفتن و تیره شدن را دارد. این عبارات در نتیجهٔ استعارهٔ مفهومی: «دل، آینه است» به وجود آمده‌اند. عبارات استعاری که در قالب استعاره‌های ظرفی بیان می‌شوند، همه حاصل استعارهٔ مفهومی «دل، ظرف است» هستند. دل، ظرف و کانون تمام احساسات و عواطف است، پس امکان درک و تفهیم آن از طریق مفاهیم عینی‌تر وجود دارد. بسیاری از عرفا و شاعران با استفاده از استعارهٔ مفهومی: «دل، آینه است»، عبارات استعاری که مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است را ساخته‌اند.

مولانا می‌گوید اگر آینهٔ دل، صافی و پاک شود، انسان نقش‌هایی برون از این آب و خاک خواهد دید و حتی مشرق انوار حق خواهد شد:

آینهٔ دل چون شود صافی و پاک — نقشها بینی برون از آب و خاک
هم ببینی نقش و هم نقاش را — فرش دولت را و هم فرّاش را
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲/ ۷۳-۷۲)

تعبیر استعاری «آینهٔ دل»، نشان دهندهٔ تطبیقی است که میان دل که امری انتزاعی است و آینه که تجربه‌ای بدنی است صورت گرفته است. این تطبیق بر اساس استعارهٔ «آینه، ظرف است» صورت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گیرد، ظرف بودن آینه به این معنی است که مکانی تلقّی می‌شود که اشیاء در «درون» آن جای می‌گیرند. منظور از تجربهٔ بدنی این است که انسان تجربهٔ در آینه بودن را از طریق تجربهٔ در جایی بودن خودش کسب کرده است.

از سوی دیگر بر اساس طرحوارهٔ حجمی، آن حجمی که نور در آن قرار می‌گیرد، معبد است؛ زیرا مهم‌ترین عنصرِ معبد، نور است. برای مثال، تجلّی نور ایمان و یقین در دل، دل را تبدیل به معبد می‌کند یا تجلی نورِ معنی درون تن الفاظ، معبد کلام را می‌سازد، همان طور که قرار گرفتن نور روح در تن انسان، معبد انسان را می‌سازد. مولوی با استفاده از طرحوارهٔ حجمیِ معبد و نور، معبد دل، معبد کلام، معبد توحید، معبد قرآن، معبد مثنوی، معبد و مسجد عشق و... را می‌سازد. ساخت عبارات استعاری: «مسجد دل » و «معبد دل» ناشی از مفهوم استعاری: «دل، ظرف است» هستند.

همان‌طور که جهان و تن انسان بر مبنای طرحوارهٔ حجمی، ظرف و مکان‌واره‌ای برای ظهور نور حق است، و ایدهٔ عالم – معبد و انسان – معبد را تأیید می‌کند، دل انسان، نیز به عنوان مرکز و قطب وجود او، معبد ملکوتی است که به دلیل ظرفیت بالایی که دارد، آیینه و تجلّی‌گاه انوار غیبی و روحانی حق می‌شود:

دل که گر هفتصد چو این هفت آسمان اندرو آید شود یاوه و نهان

(همان، ۸۷۲/۵)

پس، دل ظرفیت و گنجایشی بالا دارد که می‌تواند مظهر و معبد تمامی انوار صفات و اسماء الهی باشد.

بسیاری از شواهد در مثنوی دالّ بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است؛ یعنی از یک سو بر اساس طرحوارهٔ حجمی برای بعضی از مفاهیم انتزاعی و عرفانی می‌توان حجم قائل شد و از سوی دیگر بنا بر تأویل‌های عرفانی به دلیل حضور نور در این مکان‌واره‌های انتزاعی، می‌توان آن‌ها را بر اساس طرحوارهٔ حجمی معبد و نور مورد بررسی قرار داد. برای نمونه، مولوی در بسیاری از ابیات مثنوی و غزلیات شمس، از مکان‌واره‌های انتزاعی و عرفانی نام می‌برد که به دلیل حضور نور، تبدیل به معبد یا مسجد می‌شوند. به اعتقاد او، دل انسان مؤمن، مسجدی است که به نور ایمان و نور توحید و نور یقین و... منوّر است. وی با موازنه‌ای که بین عرش و کرسی و دل و جان انسان مؤمن برقرار می‌کند، وجود انسان مؤمن را همچون معبد و کعبه‌ای می‌داند که به نور حق و به نور ایمان و یقین روشن است. به اعتقاد او دل انبیاء و اولیاء و عارفان حقیقی، کعبه‌ای است که باید به دور آن طواف کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

مولوی عرصهٔ پاک عالم دل و جان را از عرصات آسمان‌ها و عوالم بالا و پست فراخ‌تر می داند. حق در عرصهٔ هفت آسمان نمی‌گنجد، اما در دل مؤمن می‌گنجد:

عرصهٔ جان پاک

در فراخی عرصهٔ آن پاک جان — تنگ آمد عرصهٔ هفت آسمان
گفت پیغمبر که حق فرموده است — من نگنجم در خم بالا و پست
در زمین و آسمان و عرش نیز — من نگنجم این یقین دان ای عزیز
در دل مؤمن بگنجم ای عجب — گر مرا جویی در آن دل ها طلب
(مولوی، ۱۳۶۰: ۱/۲۶۵۵-۲۶۵۲)

این ابیات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی هستند. قرار گرفتن نور حق درون دل انسان مؤمن، مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است. هر یک از عرصه‌های هستی از عرصه‌های آسمانی و عرش گرفته تا عرصه‌های زمینی، گنجایش درک و دریافت انوار حق را ندارند؛ اما قلوب پاک و شکستهٔ مؤمنان، جایگاه و تجلّی‌گاه حق است.

قلب، یکی از اعضای بدن انسان است که مرکز و قطب وجود آدمی و هستهٔ اصلی و حیاتی او است. قلب، مکان‌واره‌ای است که به دلیل ظرفیت بالای آن، می تواند مظروف های مختلفی را در خود جای دهد. عبارات استعاری: «دل، بیت است»، «دل، آیینه است»، «دل، سرا و خانه است»، «دل، شهر است» و بسیاری از عبارات استعاری دیگری که بر اساس استعارهٔ مفهومی: «دل، ظرف است» ساخته شده‌اند، بر مبنای طرحوارهٔ حجمی و بدنی قابل تبیین و بررسی هستند.

بیت معمور دل

مولوی می‌گوید: اگر دل از هواهای نفسانی و تعلقات دنیوی پاک شود، بیت معمور می‌شود. دل که پاک و معمور شده باشد، همچون عرش الهی است که حق بر آن استوا دارد: «الرَّحْمنُ عَلَي الْعَرْشِ اسْتَوي» (طه/۵). در این صورت دل نیز جایگاه نور حق می‌شود و بدون هیچ واسطه و رابطه‌ای به عالم انوار الهی متصل می‌شود و نور حق را دریافت می‌کند:

تخت دل معمور شد پاک از هوا — بر وی الرّحمن علی العرش استوی
حکم بر دل بعد ازین بی‌واسطه — حق کند چون یافت دل این رابطه
(همان: ۳۶۶۶-۳۶۶۵)

Archive of SID

www.SID.ir

بیت المعمور، مسجدی است بر آسمان چهارم یا هفتم و از زمرّد و یاقوت است و در موازات با کعبه قرار دارد. بنابر احادیث، هر روز هزاران ملَک وارد آن جا می‌شود. به این جهت به آن بیت معمور گفته می‌شود که هر لحظه از زیارت ملائکه آباد است. (← مستوفی، ۱۳۶۲: ۲). دل سالک نیز به عنوان کعبهٔ زمینی موازی با بیت المعمور است که به واسطهٔ حضور ملائک وحیانی و الهامات غیبی که در معبد وجود او طواف می‌کنند، آباد است.

مسجدِ دل

مسجد است آن دل که جسمش ساجد است　　یار بد خرّوب هر جا مسجد است

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۳۸۳/۴)

مفهوم استعاری «دل، مسجد است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است. مسجد، مکان عبادت و سجده‌گاه حق است. جسم نیز باید بر نور دل سجده کند. جسمی که تابع دل است، دل را سجده‌گاه خود می‌کند. دل، به دلیل ظرفیت بالای آن از یک طرف و به دلیل مرکزیتش در وجود انسان از طرف دیگر، با مسجد به عنوان مکان تجلّی نور و عروج روح و مرکزیت آن به عنوان محل اجتماع مؤمنان و مسلمانان در ارتباط است. مسجد، جایی برای شناخت خود و شناخت خدای خود است. قبله در مساجد، به عنوان مرکز و قطب است. تمام جهت‌ها به سمت جهت قبله هدایت می‌شوند و به آن ختم می‌شوند. روح آدمی هم با گرایش به سمت قبلهٔ وجود خود که قلب اوست، قلبی که در انوار حق غرق است، به سمت عالم وحدت و عالم یکرنگی ارواح و عالم نور واحد هدایت می‌شود. تا زمانی که جسم، دل را سجده‌گاه خود کند، معبد دل پابرجاست. در این صورت جسم نیز مغلوب و تابع انوار دل می‌شود. پس تبدیل شدن دل به مسجدی که تمام جهات بشری او را به سمت حقیقت واحد و نورانی او سوق می‌دهد با حقیقت معبد بودن دل، هماهنگ می‌شود.

مسجد اقصی و خرّوب، تمثیلی برای معبد دل

در دفتر چهارم *مثنوی*، مولوی، قصهٔ «مسجد اقصی و خرّوب» را برای بیان مفاهیم عرفانی خود، مطرح می‌کند. مسجد اقصی، قرار بود به دست حضرت داود (ع) بنا شود که به وحی الهی، این امر به فرزند ایشان؛ یعنی حضرت سلیمان (ع) محول شد. پس از ساخته شدن مسجد به دستور حضرت سلیمان (ع)، ایشان هر روز وارد مسجد اقصی می‌شدند، برای ارشاد عابدان و معتکفان و هر روز می‌دیدند، «نو

Archive of SID

www.SID.ir

گیاهی» در اطراف محراب می‌روید؛ پس نام و خاصیت آن را از گیاه جویا می‌شدند. تا اینکه روزی گیاهی «خوشه» مانند را دیدند که بتازگی رسته بود. پس از اینکه نام و خاصیت گیاه را پرسیدند، گیاه در جواب گفت: «خرّوب» است و خاصیتش «ویرانی و خرابِ منزلی» است که در آن می‌روید. حضرت سلیمان (ع)، روییدن آن گیاه را دلیل برآمدن اجل و ویرانی معبد، تعبیر کردند:

پس سلیمان آن زمان دانست زود — که اجل آمد سفر خواهد نمود
گفت تا من هستم این مسجد یقین — در خلل ناید ز آفات زمین
تا که من باشم وجود من بود — مسجد اقصی مخلخل کی شود
(همان: ۱۳۸۱/۴-۱۳۷۹)

در فرامین و آیین‌های یهودی و از جمله کابالایی، ویرانی معبد، ویرانی وجود معنوی انسان است، به دست خرّوب مادیات. این ابیات، هم به ساخت مسجد اقصی یا اورشلیم و هم به ویران شدن آن توسط بابلیان و رومیان اشاره می‌کند. هدف مولانا از طرح این داستان، تمثیلی است که با آن می‌توان حقیقت معبد بودن دل را تأیید کرد. «سلیمان»، نماد و تمثیلِ ملکوت دل و جنبهٔ معنوی وجود یا به اعتباری حقایق و امور معنوی است و «مسجد اقصی» نماد و تمثیلِ «دل» است و «خرّوب» نماد و تمثیل ویرانی و مرگ «معبد دل» است:

پس که هدم مسجد ما بی‌گمان — نبود الّا بعد مرگ ما بدان
مسجد است آن دل که جسمش ساجد است — یار بد خرّوب هر جا مسجد است
یار بد چون رست در تو مهر او — هین ازو بگریز و کم کن گفتگو
برکن از بیخش که گر سر بر زند — مر ترا و مسجدت را برکند
(همان، ۱۳۸۵/۴-۱۳۸۲)

تأویل عرفانی که مولوی از این ابیات به دست می‌دهد، زمینه‌ای کابالایی دارد. مولوی، دل را همچون مسجد الاقصی که از مساجد کهن و مثالِ معبد ملکوتی است، می‌داند. همان طور که در مسجد که مکان عبادت و مشاهده حق است، پلیدی‌ها و آلودگی‌ها راه ندارد، دل، نیز به عنوان کعبهٔ ملکوتی وجود سالک، باید از نجاسات و تیرگی‌های جسمانی و نفسانی پاک باشد؛ زیرا دل، همچون مسجد الاقصی، خانهٔ خداست. هر قماشی که درون خانهٔ دل است، از کدخدای خانه است. قماش کدخدا، جز نور نیست:

Archive of SID

www.SID.ir

خریدی خانهٔ دل را دل آن تست می دانی — هر آنچ هست در خانه از آن کدخدا باشد
قماشی کان تو نبود برون انداز از خانه — درون مسجد اقصی سگ مرده چرا باشد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۴۹)

دل و مسجد الاقصی هر دو از مثال‌های معبد هستند که باعث پیوند روح به مبدأ نورالانوار می‌شوند. مولوی، بین دل و مسجد الاقصی رابطهٔ این همانی برقرار کرده است. عبارات استعاری: «مسجد دل»، «مسجد اقصی دل» و «خانهٔ دل» بر اساس استعارهٔ مفهومی: «دل، ظرف است» ساخته شده‌اند و مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور هستند.

دلِ منافقان، مسجد ضرار و دلِ مؤمنین، مسجد قبا

در دفتر دوم *مثنوی*، مولوی حکایت «منافقان و ساختن مسجد ضرار به دست ایشان» را مطرح می‌کند. این قصه با استناد به آیهٔ شریفهٔ: «الَّذینَ اتَّخَذُوا مَسْجِداً ضِراراً وَ کُفْراً وَ تَفْریقاً بَینَ الْمُؤْمِنینَ...» (توبه/۱۰۷) تمثیلی است از کژروی و نفاق با پیامبر اسلام (ص). عده‌ای از منافقین در زمان حضرت محمد (ص)، شروع به ساخت مسجدی کردند که بظاهر قصدشان از بنای آن، خدمت به فقیران و در راه ماندگان و قصد درونی و باطنی آن‌ها، تفرقه و نفاق میان امت اسلامی بود. منافقین، بارها از پیامبر دعوت کردند که به مسجد آیند و در آن نماز به پا دارند. از آن جا که پیامبر (ص) واقف به نیت درونی آن‌ها بود و می‌دانست قصد ایشان جز «سیه رویی» نیست، دعوت ایشان را اجابت نمی‌کرد:

قصد ایشان جز سیه رویی نبود — خیر دین کی جست ترسا و جهود
مسجدی بر جسر دوزخ ساختند — با خدا نرد دغاها باختند
قصدشان تفریق اصحاب رسول — فضل حق را کی شناسد هر فضول
تا جهودی را ز شام اینجا کشند — که به وعظ او جهودان سر خوشند
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۸۶۲/۲-۲۸۵۹)

از آنجا که پیامبر (ص) «عازم غزا»بودند، دعوت آن‌ها را نپذیرفتند. پس از بازگشتِ پیامبر (ص)، مجدداً از ایشان درخواست کردند و از جانب حق به پیامبر (ص) وحی شد که نیت و قصد آن ها را آشکار سازد. پیامبر (ص) نیز نیت و اسرار آن‌ها را آشکار ساخت. منافقان نیز سوگند می‌خوردند که هدفشان «بنای مسجد از بهر خداست». در این هنگام یکی از یاران رسول (ص) دچار تردید می‌شود و

Archive of SID

www.SID.ir

بالفور نیز از این تردید خود استغفار می‌کند و در خواب، مسجد ضرار را پر از «سرگین و تباهی و دود سیاه» می‌بیند. نهایتاً با آشکار شدن قصد منافقین، پیامبر دستور انهدام مسجد ضرار را می‌دهند؛ زیرا آن مکان، مسجد نبود بلکه خانهٔ حیل و تفرقه بود. مولوی، شومی و نفاقی را که یار بد می‌تواند در دل مؤمن به وجود بیاورد، با این تمثیل بیان می‌کند. وجود مؤمنی که از انوار ایمان پر است، به واسطهٔ نفاق مشرکان تبدیل به مکانی ویران می‌شود. مولوی معتقد است هر کس بنا بر معرفت باید حقایق را بپذیرد نه به پیروی از رأی و نظر کسی که شاید سخنش حق نیست و در ادامه تبعیت از انبیای الهی را توصیه می‌کند. به اعتقاد او وجود هر کس می‌تواند، مسجدی باشد. «مسجد قبا»، استعاره از وجود انسان مؤمن و مسجد نور ایمان است و «مسجد ضرار» استعاره از وجود منافق. اگر مسجد وجود انسان «قلب» و حیله باشد به ناچار، ویران می‌شود:

صاحب مسجد چو مسجد قلب بود — دانه ها بر دام ریزی نیست جود
... مسجد اهل قبا کآن بود جماد — آنچ کفو او نبد راهش نداد
... بر محک زن کار خود ای مرد کار — تا نسازی مسجد اهل ضرار
(همان، ۳۰۱۸، ۳۰۲۰، ۳۰۲۵)

مولوی معتقد است، مسجد دل هر کس به واسطهٔ افکاری که در آن قرار می‌گیرد می‌تواند یا مسجد قبا باشد یا مسجد ضرار باشد. عبارات استعاری: «مسجد قبای دل» و «مسجد ضرار دل» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است.

قاف دل و مسجد اقصای دل

هین مدو اندر پی نفس چو زاغ — کو به گورستان برد نه سوی باغ
گر روی رو در پی عنقای دل — سوی قاف و مسجد اقصای دل
نوگیاهی هر دم از سودای تو — می دمد در مسجد اقصای تو
(همان، ۱۳۱۴/۴-۱۳۱۲)

این ابیات علاوه بر اینکه مبتنی بر دو طرحوارهٔ حرکتی و حجمی است، به معبد بودن دل نیز اشاره دارد. «نفس» و «دل» دو مفهوم کاملاً انتزاعی هستند که شاعر با استفاده از تشبیه و استعاره‌های مفهومی آن مفاهیم را در قالب امور محسوس و عینی قابل درک کرده است. «نفس چون زاغ است» و «دل چون عنقا». «زاغ» استعاره از خواهش های نفسانی و «گورستان» استعاره از تیرگی‌های عالم ماده است. «عنقا»

Archive of SID

www.SID.ir

استعاره از حقایق و الهامات معنوی و «باغ» استعاره از عالم معنا و عالم علوی است. پیروی از اوامر زاغِ نفس انسان را به گورستان تن و انحرافات و امور غیر واقعی دنیا فرود می‌آورد و دویدن در پی عنقای دل، انسان را به بوستان معنا و عالم ملکوت انوار حق عروج می‌دهد. «قاف» و «مسجد اقصا» نمادهای عالم امر و عالم ملکوت و عالم معنا هستند. مکان‌هایی که عنقای دل متعلق به آنجاست. اتصال دل به قاف و مسجد اقصای نور باعث می‌شود، روح و جان آدمی هر لحظه شاهدِ مکاشفات غیبی و الهام‌ها و کشف و شهودهای عرفانی باشد. «مسجد اقصا» به عنوان یکی از مثال‌های معبد ملکوتی و از نمونه‌های معابد کهن با دل به عنوان مثال معبد بشری چه از نظر تقدس و چه از نظر مثال معبد ملکوتی، همانند هستند. دل، مثالِ معبد ملکوتی و درونی است و مسجد اقصا، معبد بیرونی و مثال معبد ملکوتی است. این نکته که انسان با هدایتگری سیمرغ دل به مسجد اقصای دل و قاف دل نائل می‌شود، اشاره به اتصال دل به مرکز و قطب نور دارد. دل از عالم وحدت قاف الهی است. دل، سی مرغی است که باید به سیمرغ برسد. شاید بتوان از طریق نمادپردازی واژه های سیمرغ و قاف، ارتباط آن دو را با دل به عنوان معبدی بشری، نشان داد. «سیمرغ» در ادبیات عرفانی مرتبط با خورشید و نماد پادشاه و الوهیت است.

یکی دیگر از مکان‌واره‌های انتزاعی که بر اساس طرحواره حجمی معبد و نور می‌توان مورد توجه قرار داد، مکان‌وارهٔ عشق است.

۳-۲- مکان وارهٔ عشق

عشق، یکی دیگر از مفاهیم عرفانی، درونی و انتزاعی است که عرفا، بر اساس طرحوارهٔ حجمی یا ظرف و مظروفی، به شرح و توصیف آن پرداخته‌اند. در مثنوی، بین عشق، روح و نور این همانی برقرار است. همان طور که نور روح، معبد وجود آدمی را روشن و منوّر می‌سازد، عشق، نیز نور و آتشی است که آتشکدهٔ وجود بشری را تبدیل به معبدی از نور می کند. به عقیدهٔ مولوی، عشق، «آتشی اشکال سوز» است و همچون نور روز، ظلمت‌ها و تیرگی‌ها را از بین می‌برد. عشق حق، شعله‌ای است که معبد وجود عاشق را از غیر حق پاک می کند.

در ادامه به نمونه‌هایی از شواهدی که بر مبنای طرحوارهٔ حجمی قابل بررسی هستند، اشاره می کنیم:

دریای عشق

مولوی، برای تبیین حقیقت عشق، که همان عالم انوار الهی است، از نماد دریا بهره می گیرد. عشق،

Archive of SID

www.SID.ir

همان روح و معنا و نور است که به منبع لایزال احدیت تعلّق دارد. مولوی، گاه از عشق برای بیان حقیقت محمّدی نیز استفاده می‌کند، عشق، نور حق است و نور محمّدی با عشق جفت است:

با محمد بود عشق پاک جفت — بهر عشق او را خدا لولاک گفت
منتهی در عشق چون او بود فرد — پس مرو را ز انبیا تخصیص کرد
گر نبودی بهر عشق پاک را — کی وجودی دادمی افلاک را
من بدان افراشتم چرخ سنی — تا علو عشق را فهمی کنی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۷۴۰/۵-۲۷۳۷)

مولوی با استفاده از طرحوارهٔ حجمی، عظمت و عمق این مفهوم انتزاعی را به شکلی عینی با استفاده از نماد دریا، بازگو می‌کند:

درنگنجد عشق در گفت و شنید — عشق دریایی است قعرش ناپدید
قطره های بحر را نتوان شمرد — هفت دریا پیش آن بحر است خرد
(همان، ۲۷۳۲-۲۷۳۱)

در این شاهد، عشق، مفهومی انتزاعی و مربوط به حوزهٔ مقصد یا ثانویه است. این حوزه به وسیلهٔ حوزهٔ مفهومی عینی‌تر؛ یعنی دریا، به شکلی محسوس قابل دریافت می شود. دریا، متضمّن مکانی است که چیزی درون آن قرار می‌گیرد، اما عشق که مفهومی غیرحسی است، بر اساس طرحوارهٔ حجمی، به شکل مکان‌واره‌ای عمل می‌کند که قابلیت حجمی پیدا می‌کند.

یا:

عشق بحری آسمان بر وی کفی — چون زلیخا در هوای یوسفی
دور گردون ها ز موج عشق دان — گر نبودی عشق بفسردی جهان
(همان، ۳۸۵۴-۳۸۵۳)

«عشق، بحر است» مفهوم استعاری است که ناشی از طرحوارهٔ حجمی است.

یا:

بنگر این کشتی خلقان غرق عشق — اژدهایی گشت گویی حلق عشق
اژدهایی ناپدید دل ربا — عقل همچون کوه را او کهربا
(همان، ۶۲۴/۶-۶۲۳)

Archive of SID

www.SID.ir

«دریای عشق»، همان دریای حیات است که کشتی خلق درون آن غرق است.

عشق امر کل ما رقعه‌اي، او قلزم و ما جرعه‌ای او صد دلیل آورده و ما کـرده اسـتدلالها

(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۹)

استعارهٔ مفهومی: «عشق، قلزم است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

آتشکدهٔ عشق

ای عشق چون آتشکده در نقش و صورت آمـده بر کاروان دل زده یکدم امـان ده یـا فتـی

(همان، ۵۰)

آتشکده، مکانی است که باعث مـی شـود، روح انسـان از تعلّقـات دنیـوی آزاد شـده و بـه حقیقـت وجودی خود پی ببرد. در آتشکدهٔ عشق نیز، هستی موهوم و مادی سالک مـی‌سـوزد و دل او تبـدیل بـه آتشکده‌ای از انوار عشق می شود. آتشکده، مکانی عینی و قابل تجربهٔ بدنی و حسی است کـه شـاعر بـه کمک تصویر پیش ساخته‌ای که از آتشکده دارد، برای بیـان ماهیـت و تبیـین خاصـیت عشـق، اسـتفاده کرده است. این الگوبرداری ساختاری ناشی از الگوبرداری بین ساختار مفهومی عینی و انتزاعی است.

یا:

پیش آتشـکده عشـق تـو دل شیشـه‌گرسـت دل خود بر دل چون شیشه مـن خـاره مکـن

(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۵۲)

دام عشق و خانهٔ عشق

به اعتقاد مولوی، عشق هم دام است و هم صید است. عشق، مرغی است که ارزش صید دارد؛ امـا از آن جا که این صید به دام نمی‌افتد، بهتر است سالک، خود، صید او شود و به «دام عشق» بیفتد:

آنـک ارزد صـید را عشـق اسـت و بـس لیـک او کـی گنجـد انـدر دام کـس

تـو مگـر آیـی و صـید او شـوی دام بگـذاری بـه دام او روی

عشق می گوید بـه گوشـم پسـت پسـت صـید بـودن خوشـتر از صـیادی اسـت

گـول مـن کـن خـویش را و غـره شـو آفتـابی را رهـا کـن ذره شـو

بـر درم سـاکن شـو و بـی خانـه بـاش دعـوی شـمعی مکـن پروانـه بـاش

(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۱۴/۵-۴۰۹)

عبارات استعاری: «عشق، دام است» و «عشق، خانه است»، مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است و بر اساس

Archive of SID

www.SID.ir

استعارهٔ مفهومی: «عشق، مکان است» ساخته شده‌اند. «دام» و «خانه» مکان‌هایی هستند که کسی درون آن یا بیرون آن قرار می گیرد. شاعر به واسطهٔ این استعاره‌ها، عشق را در حکم مکان‌واره‌ای در نظر می‌گیرد که سالک باید درون دام و خانهٔ آن وارد شود.

خانهٔ توی به توی عشق

در بیت زیر مولوی از طرحوارهٔ حجمی برای بیان مقصود عرفانی خود استفاده کرده است:

مفخر تبریزیان شمس حق بی‌زیان توي به تو عشق تست باز کن این تویها
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۲۶)

در این مثال، عشق به مثابه خانه یا مکانی تو در تو در نظر گرفته شده است که دارای درهای مختلفی است که نهایتاً به اتاق یا درِ اصلی ختم می شود. عشق نور است و شمس نیز نماد نور و نماد حق است. همان طور که نور حق مراتب دارد و نهایتاً به نورالانوار ختم می شود، عشق نیز خانه‌ای تو در توست که درِ اصلی آن به عشق حقیقی؛ یعنی شمس الحق و نورالانوار منتهی می شود. مولوی برای توصیف ماهیت عشق که نور حق است، بارها از تشبیه خانه استفاده می‌کند. بر اساس این الگوبرداری عینی، عشق، خانه‌ای بی حد و کرانه است:

این خواجه چرخست که چون زهره و ماهست وین خانهٔ عشق است که بی‌حد و کرانه‌ست
(همان، ۱۶۸)

در این تشبیه با استعارهٔ مفهومی: «عشق، خانه است» مواجه‌ایم.

یا:

هر سوي که عشق رخت بنهاد هر جا که ملامتست آنجاست
ما نگریزیم ازین ملامت زیرا که قدیم خانه ماست
در عشق حسد برند شاهان زان روي که عشق شمع دلهاست
پا بر سر چرخ هفتمین نه کین عشق به حجره هاي بالاست
هشیار مباش زانکه هشیار در مجلس عشق سخت رسواست
(همان، ۱۷۹)

عبارات استعاری: «عشق، قدیم خانه است»، «عشق، حجره است» و «عشق، مجلس است» همه مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. خانه، حجره و مجلس، مکان‌هایی است که شاعر از آن مکان‌ها تجربهٔ عینی

Archive of SID

www.SID.ir

و محسوس از حجم خود دارد. به این ترتیب عشق، مکان‌واره‌ای است که از انوار سرشار است و کسی درون یا بیرون آن قرار می‌گیرد.

پناهگاه عشق

در شاهد بعدی، مولوی، عشق حق را محراب و مکانی امن معرفی می‌کند که سالک را از تنگنای کفر نجات می‌دهد:

بحمد اللّه به عشق او بجستیم ازین تنگی که محراب و چلیپاست
(همان، ۱۷۶)

گریختن سالک در مأمن امن عشق الهی، متناظر بر طرحوارهٔ حجمی است. گریختن در مکان یا پناهگاه زمانی قابل درک است که به وسیلهٔ حواس ظاهری دریافت شده باشد. مأمن و محراب عشق، به کمک طرحوارهٔ حجمی، عینیت پیدا می‌کند. شاعر به کمک تجربهٔ عینی خود به مفهوم انتزاعی عشق، عینیت می‌بخشد و آن را ظرف و مکان‌واره‌ای حجم‌پذیر می‌سازد به گونه‌ای که می‌توان در آن گریخت.

صومعهٔ عشق

مولوی، برای بیان سفر و راه سلوک عرفانی، در ابیات زیر از طرحوارهٔ حرکتی و حجمی استفاده کرده است:

شد جمله روح عشق محبوب کین عشق صوامع کرامست
کم از سر کوه نیست عشقش ما را سر کوه این تمامست
غاري که دروست یار عشق است جان را ز جمال او نظامست
(همان، ۱۸۲)

در ابیات قبل، مولوی می‌گوید، در سفر روحانی که سفر ترک کام است، باید منتظر ملامت و مرارت بود تا وجود سالک با فنای من نفسانی تبدیل به من روحانی شود و روح او به عالم عشق و نور متصل شود. «عشق، صومعه سرای ارواح کرام» است. در این شاهد با عبارت استعاری: «عشق، صومعه است» روبه‌رو هستیم. این عبارت استعاری از مفهوم استعاری: «عشق، ظرف است» ساخته شده است. صومعه سرای عشق، محل طلوع انوار ارواح است. وجود سالک همچون کوهی است که غار دل در آن واقع است و یاری که در این غار به سر می‌برد، عشق است. عشق، غار دل سالک را تبدیل به صومعه

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند؛ زیرا درون غار، نور یار می‌درخشد. این ابیات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است.

آیینه خانهٔ عشق

از خانه عشق آنک بپرد چو کبوتر هر جا که رود عاقبت کار بیاید
آیینه که شمس الحق تبریز بسازد زنگار کجا گیرد و صیقل بچه باید
(همان، ۲۷۶)

«آیینه خانهٔ عشق»، قلب مؤمن است که شمس الحق تبریزی؛ یعنی عشق، آن را می‌سازد. دل، آیینه‌ای است که به واسطهٔ حضور شمس الحق تبریز زنگار نمی‌گیرد. «دل، خانهٔ عشق است»، عبارت استعاری است که بر اساس طرحوارهٔ انتزاعی: «دل، ظرف است» قابل تبیین است.

شواهدی که ذکر شد، تنها بخش کوچکی از مفاهیمی است که در قالب طرحوارهٔ حجمی معبد و نور قابل بررسی است. مولوی، در تبیین مفهوم انتزاعی عشق، در *کلیات شمس* از مفاهیم عینی بسیاری که مبتنی بر حجم است، استفاده کرده است. او به کمک طرحوارهٔ حجمی و استعارهٔ مفهومی: «عشق، ظرف است»، عبارات استعاری دریای عشق، کوثر عشق، باغ و گلزار عشق، ایوان عشق، شهر عشق، میدان عشق، مجلس عشق، دام عشق، خلوت عشق، قدح و جام عشق، سرا و خانه و منزل عشق، مشرب عشق، معبد عشق، صومعهٔ عشق، خانقاه عشق، بهشت عشق، مدرسه و میکدهٔ عشق و... را ساخته است.

یکی دیگر از مفاهیم عرفانی و انتزاعی که می‌توان آن را بر اساس طرحوارهٔ حجمی تبیین کرد، مکان وارهٔ سخن است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۳-۳- مکان وارهٔ سخن

از مفاهیم دیگری که بر مبنای طرحوارهٔ حجمی قابل بررسی است، مفاهیم مربوط به حوزهٔ سخن و کلام عرفا است. عرفا بین عالم ملک و عالم ملکوت موازنه برقرار می‌کنند. آن‌ها حتی بین عالم سخن و عالم انسان مشابهت‌هایی در نظر می‌گیرند و آن ها را مورد موازنه نیز قرار می‌دهند. موازنه، بنا بر عقیدهٔ شمس الدّین آملی، از «غوامض علوم صوفیه» است (آملی، ۱۳۷۷: ۸۷/۲). عرفا در علم موازنه، به موازنهٔ عالم ملک و عالم ملکوت یا عالم شهادت و عالم غیب می‌پردازند. مولوی انسان را به لحاظ صورت، عالم اصغر و به لحاظ معنا، عالم اکبر می‌داند و معتقد است که غایت و هدف از آفرینش عالم، وجود انسان بوده است. عرفا، همچنین بین سخن و انسان از جهت صورت و معنی، موازنه برقرار می‌کنند. زبان عرفا، زبانی رمزی است و «فرایند تمثیل، رکن اساسی رمزسازی است» (ستاری، ۱۳۸۶: ۲۲). در زبان

Archive of SID

www.SID.ir

رمزی، وقایع عالم ماده و عالم روح یا عالم ملک و عالم ملکوت با هم پیوند می خورند. به اعتقاد عرفا، از جمله غزالی، هر چه در عالم ملک یا محسوس یا شهادت وجود دارد، نمودی از آن در عالم ملکوت یا روحانی یا غیب وجود دارد و بنابراین، عالم ملک، نردبان عروج به ملکوت است (← همان، ۳۲). به این اعتبار کلام رمزی عرفا، نیز، جهتی معنوی و قدسی دارد. سالک در مرتبهٔ منِ روحانی به موجب حدیث قرب نوافل، کلامش، همان کلام حق است. به عقیدهٔ عرفا، کلامی که از منِ روحانی عارف سرچشمه می گیرد، وحی است؛ زیرا گویندهٔ حقیقی آن روح است و به سبب ارتباط معنوی که روح با خداوند دارد، پس گویندهٔ این کلام، خداوند است. (← محمدی آسیابادی، ۱۳۹۰: ۳۳۳).

حقیقتِ کلام عرفا، نورِ معنی است که در هیکل الفاظ و تعابیر محسوس تجلّی می کند. معنی کلام عرفا، از اصل روحانی و معنوی عالم نور نشأت می گیرد، زیرا کلامی وحیانی و حاصل کشف و شهود عرفانی است. کلام عرفا و صوفیه، معبدی است که حضور در آن جریان دارد، بر اساس دیدگاه پل نویا: «وجود آن گونه که صوفیان پیوسته تکرار می کنند، به معنی «حضور» است، تمامی ماجرای عرفانی متوجه حضوری است که زبان، انسجام و قدرت استقرار خود در واقعیت را از وزن و اعتبار آن می گیرد. صوفی بگزاف سخن نمی گوید، کلمات را ورد زبان خود نمی‌سازد، در پناه تفحّصات انتزاعی نمی گریزد: مسخّر حضوری است که زندگیش با آن یکی است. سخن می گوید تا این حضور را بیان کند» (نویا، ۱۳۷۳: ۲). بنابراین کلام عرفا، معبدی است که نور معنا در آن نزول می کند.

کلام عرفا، باعث آگاهی است؛ زیرا با نور همراه است. سالکی که تابع سخن شیخ است، حدیثش نیز به وجود نورانی شیخ، نورانی می‌شود:

شیخ نورانی ز ره آگه کند — با سخن هم نور را همره کند
جهد کن تا مست و نورانی شوی — تا حدیثت را شود نورش روی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۴۸۵/۵-۲۴۸۴)

الفاظ و حروف در سخن عرفا، مثل مکان‌واره و ظرف‌هایی عمل می کنند که نور معنی، مظروف آن‌هاست. معنی کلام عرفا، از مراتب و عوالم برتر در تن الفاظ و تعابیر و اصطلاحات نزول می کند.

به اعتقاد مولوی، سخن از پوست و مغز تشکیل شده است. پوستِ سخن، نقش و ظاهر آن است و مغزِ سخن، معنی و باطن و جان آن است:

این سخن چون پوست معنی مغز دان — این سخن چون نقش معنی همچو جان
(همان، ۱۰۹۷/۱)

Archive of SID

www.SID.ir

عرفا، بر اساس ساختار کلام که از معنا و صورت تشکیل شده است، بین سخن و انسان موازنه برقرار می کنند. به اعتقاد مولوی، انسان و سخن شخصیت و سرنوشتی شبیه به هم دارند. وجود انسان از دو بُعد جسمانی و روحانی تشکیل شده است که شامل صورت و معنی انسان است. کلام هم از دو بُعد صورت و معنا به وجود می آید که یکی لفظ و دیگری، معنی است. همان طور که بُعد حقیقی وجود انسان، بُعد روحانی و معنوی جان او است، بُعد حقیقی سخن نیز بُعد معنایی آن است. به همان ترتیب که روح و جان آدمی درون قالب و بُعد جسمانی او قرار می گیرد، معنای کلام نیز درون ظرف و قالب الفاظ فرود می آید. مولوی، معنای نو را همچون آب حیوان و روح می‌داند که درون تنِ حرفِ کهن ریخته می‌شود:

آب حیوان خوان مخوان این را سخن　　روح نو بین در تن حرف کهن

(همان، ۲۵۹۶/۱)

«معنی»، آبی است که درون ظرف الفاظ ریخته می شود، همچون روح که درون قالب تن فرو می آید. این تشبیهات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. قرار گرفتن نور معنی در قالب الفاظ، آن را تبدیل به معبد سخن می کند.

یا:

معنی همی گوید مکن ما را درین دلق کهن　　دلق کهن باشد سخن کو سخرهٔ افواه شد

من گویم ای معنی یا چون روح در صورت درآ　　تا خرقه ها و کهنه ها از فرّ جان دیباه شد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۴۱)

قرار گرفتن معنی که چون روح است درون صورت و قالب الفاظ، مبتنی بر طرحواره حجمی معبد و نور است. بنا بر عقیده عرفا آنچه از صورت الفاظ باید دریافت، حقیقت و جانِ معنی است: «صورتها از معنی خبر می‌دهند و بیان معنی می کنند؛ ازیرا هر کسی به معنی نرسد، و جمال معنی را هر چشمی نبیند. صورت، صورت را بیند و جان، جان را. پس لازم آمد معنی را به صورت آوردن تا اهل صورت باور کنند جان معنی را و اندکی از آن باور کنند و آگه شوند. آسمان ها را بلند ساختند بصورت، تا از بلندی ها و آسمان های معنی خبر دهند» (سلطان ولد، ۱۳۶۷: ۹۲). پس، صورت هر چیز دلالت بر معنی و حقیقت آن دارد.

هدف ما در این بخش، بیان برخی از شواهد است که بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل بررسی است. نه تنها، صورت و قالب الفاظ و تعابیر کلام عرفا، همچون ظرف و مکانی عمل می کند که معنی به

Archive of SID

www.SID.ir

عنوان مظروف، درون آن قرار می گیرد؛ بلکه خود معنی که مفهومی انتزاعی است، نیز به کمک طرحوارهٔ حجمی، چون ظرف و مکان‌واره‌ای عمل می‌کند که قابلیت حجم پذیری دارد:

گلشن و گلخن اندیشه

به اعتقاد مولوی، حقیقت وجود انسان، همان اندیشه است و مابقی او که قالب و صورت اوست، چون ظرف‌هایی عمل می کند که می‌تواند اندیشهٔ خوب یا اندیشهٔ بد را درون آن قرار دهد. اگر اندیشه‌ای که درون قالب او قرار می‌گیرد، اندیشهٔ خوب باشد، وجود او را تبدیل به گلشن می‌کند و اگر مظروف این ظرف، اندیشه‌های بد باشد، وجود او را تبدیل به گلخن می‌کند:

ای برادر تو همان اندیشه ای — مابقی تو استخوان و ریشه ای
گر گلست اندیشه تو گلشنی — ور بود خاری تو هیمه گلخنی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۷۸/۲-۲۷۷)

«گلشن» و «گلخن» مبتنی بر مکان و ظرفی است که چیزی مظروف آن می‌شود و درون آن قرار می گیرد. اما، معنی که به عالم امر تعلّق دارد، مفهومی انتزاعی و درونی و باطنی است. شاعر با استفاده از طرحوارهٔ حجمی و الگوبرداری استعاری، به کمک مفاهیم حوزهٔ عینی‌تر و محسوس‌تر، مفاهیم انتزاعی و باطنی را که مربوط به حوزهٔ فراحسی و غیرقابل تجربه است، به شکلی عینی، تبیین می کند. عبارات استعاری: «حصنِ معنی»، «روضهٔ معنی»، «آشیانهٔ معنی» که همه، حاصل استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است»، هستند و بسیاری از عبارات دیگر، مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی اند؛ یعنی شاعر از طریق تجربهٔ فیزیکی و بدنی خود که از این مکان‌ها داشته است، برای توصیف و تبیین مفاهیم انتزاعی بهره برده است و برای مفاهیم عرفانی و انتزاعی حجمی انتزاعی در نظر گرفته است.

حصن معنی

حصن، مکانی است که مظروف‌های مختلفی را در خود قرار می دهد. «معنی» به عنوان امری انتزاعی و غیر حسی، همچون «حصن و پناهگاه» در نظر گرفته شده است که سالک باید خود را در پناه آن از القاب و اسامی و لفاظی‌ها در امان بدارد:

در گذر از صورت و از نام خیز — از لقب وز نام در معنی گریز
(همان، ۱۲۸۵/۴)

عبارات استعاری: «حصن معنی» و «گریختن در معنی» از استعاره مفهومی: «معنی، حصن است»

Archive of SID

www.SID.ir

ساخته شده است و بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل تبیین است. «معنی»: مفهوم انتزاعی حوزهٔ ثانویه است که شاعر به کمک «حصن»: مفهوم عینی حوزهٔ اولیه، آن را تبیین می کند. مولوی، حصن معنی را مکانی امن می‌داند که سالک باید بدان بگریزد. توجه به معنی که در حقیقت، اساس و اصل کلام عرفا و همان حقیقت روح و وجود عارف است به کمک طرحوارهٔ حجمی در قالب استعاره‌های مفهومی تبیین شده است؛ یعنی یک ایده و مفهوم عرفانی به کمک مفاهیم عینی و محسوس، بیان می‌شود.

یا:

بس کن و از حرف در معنی گریز　　چند معنی را ز حرفی می مزید

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۳۶)

توجه صرف به الفاظ و صورت کلام عرفا، نتیجه ای ندارد. آنچه حقیقت کلام آن‌ها را تشکیل می‌دهد، معناست که به حصن تشبیه شده است، حصنی که انسان باید به آن بگریزد.

بیت معنی

مولوی، می گوید انسان باید «حرف هندو» را رها کند و به مشاهدهٔ «ترکان معنی» بپردازد. از نظر او «ترکان معنی»، همان «معشوق» است که از «اسما» فارغ است. او علت فراغت عرفا از اسم و لفظ را بصیرت عرفا می‌داند. اسم و لفظ، تنها، مظهر معنی هستند. شمس، همان معنی عالم است که درون اسم ظهور کرده است:

چو اوست معنی عالم به اتفاق همه　　به جز به خدمت معنی کجا روند اسما

شد اسم مظهر معنی کَاَرَدتُ اَن اُعرف　　وز اسم یافت فراغت بصیرت عرفا

(همان، ۱۲۹)

به اعتقاد مولوی، «مرغ معنی» همان سیمرغی است که اگر پر بگشاید، آتش بر هر چه صورت است، می‌زند. مولوی، برای معنی که همان نور است، با توسع معنایی واژهٔ «بیت» به معنی خانه، برای نورِ معنی، مکان و خانه و بیت در نظر گرفته است:

بیت های این غزل گر شد دراز از وصل ها　　پرده دیگر شد ولی معنی همان است ای پسر

(همان، ۴۲۸)

نورِ معنی و وصال درون بیت‌های غزل یکی است و نهایتاً به یک نور ختم می شود. «معنی، بیت است» عبارت استعاری است که از استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است» منتج شده است. عبارات

Archive of SID

www.SID.ir

استعاری «بیت معنی» (خانه و سرای معنی) و «گریختن به حصن معنی» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

کشتی سخن، درون دریای معنی

به اعتقاد مولوی، سخن همچون کشتی است که به کمک دریای معنی قادر به حرکت است. دریایِ کشتیِ سخنِ مولوی، نور شمس است. پس درون الفاظ کلام مولوی نور شمسِ معنی، تجلی می‌کند.

سخن کشتی و معنی همچو دریا　　درآ زوتر که تا کشتی برانم

(همان، ۵۸۱)

آنچه که باعث حرکت کشتی سخن می شود، جذبه‌ها و کشش دریای معنی است. عبارات استعاری: «معنی دریا است» و «سخن، کشتی است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

این همانی عشق و معنی

مولوی، در ابیات دیگری «معنی» را «عشق» معرفی می کند. عشاق، ماهیان بحرِ معنی و غواصان گهر احمدند:

عشق است بحر معنی هر یک چو ماهی بحر　　احمد گهر به دریا اینک همی نمایم

(همان، ۶۴۲)

«معنی، بحر است» و دریای معنی، همان «عشق» است. عالم معنا و عالم عشق، عالم وحدت و عالم نور است. نور محمدی، گوهر دریای عشق و دریای معنی است. عرفا، عشّاق این بحر و غوّاصانِ گوهر نور محمّدی هستند. مولوی، با استفاده از طرحوارهٔ حجمی در این تشبیهات، مفهومی عرفانی و معنوی را به شکلی عینی بازگو می کند. معنی، عشق و گوهر نور محمدی، مفاهیمی انتزاعی است که شاعر با حجم‌پذیر کردن آن‌ها، مفهوم اتصال و پیوند با عوالم معنا را تبیین می‌کند.

مثنوی، بحر معنی است

مولوی، با استفاده از طرحوارهٔ حجمی، مثنوی را دریای معنی می داند. هر که از حرف و صوت و دم این دریا گذشت، وارد خود دریا می‌شود:

چون ز حرف و صوت و دم یکتا شود　　آن همه بگذارد و دریا شود

(مولوی، ۱۳۶۰: ۷۱/۶)

عبارت استعاری: «مثنوی، دریا است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. حقیقت و اصلِ سخن مولوی، مثنوی، همان دریای معانی عرفانی و والای آن است. مثنوی، ورای الفاظ و تعابیر ظاهری، دریای معنی

Archive of SID

www.SID.ir

و نور است. عبارت استعاری: «دریای مثنوی» ناشی از طرحواره حجمی معبد و نور است و چون مثنوی کلامی نورانی است، پس دریای مثنوی نیز دریای نور و معبد انوار است.

بیشهٔ سخن و شیر معنی

مولوی، در ابیات دیگری، با استفاده از استعارهٔ مفهومی: «معنی و اندیشه، ظرف است»، رابطهٔ صورت و معنی را در قالب تشبیهات مختلف بیان می کند. او، «معنی» را همچون «شیر» و «صورت» را همچون «بیشه» می داند. شیر معنی، همان اندیشه است که در بیشهٔ صورت، تبدیل به سخن و آواز می شود. سخن و آواز از شیرِ اندیشه نشأت می گیرند و در تشبیه دیگری، «اندیشه، بحری است» که امواج سخن از آن به وجود می‌آیند. امواج صورت، صُوَری فناپذیرند، آنچه باقی است، بحر معنی است. این همانی روح و معنی و موازنهٔ انسان و سخن نیز در این ابیات مشاهده می شود. آنچه حقیقت وجود آدمی است، روح است که بر خلاف جسم و صورت، باقی است. آنچه حقیقت سخن و کلام را تشکیل می‌دهد، معنی است نه الفاظ و آنچه حقیقت دریاست، خود دریاست نه امواج آن. جسم، الفاظ و امواج، حیات و موجودیتشان به حضورِ روح، معنی و دریا بسته است:

صورت از معنی چو شیر از بیشه دان — یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان
این سخن و آواز از اندیشه خاست — تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف — بحر آن دانی که هم باشد شریف
چون ز دانش موج اندیشه بتاخت — از سخن و آواز دو صورت بساخت
از سخن صورت بزاد و باز مرد — موج خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی صورتی آمد برون — باز شد کإنّا الیهِ راجعون
(همان، ۱۱۴۱/۱-۱۱۳۶)

مولوی، تعدّد و تکثّر کلام عرفا را همچون تعدّد و تکثّر ارواح در قالب‌ها می داند. همچون نور که به تناسب مراتب، درونِ ظرف‌ها و مشکات‌های مختلف قرار می گیرد. تکثّر صورت‌های کلام، مثل تکثّر امواج دریا است. آنچه مسلم است، این است که انوار، ارواح و معانی، نهایتاً به سرچشمه و وطن اصلی خود که عالم اتحاد است باز می گردند. نورِ معنی، زمانی که از قالب صورت بیرون بیاید به سمت منبع اصلی خود رجوع می کند. عبارات استعاری: «بیشهٔ سخن یا صورت»، «بحر اندیشه» و «بحر معنی» همه مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور و نتیجهٔ استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است» هستند.

Archive of SID

www.SID.ir

وکر لفظ و طایر معنی

«وکر» به معنی آشیانه، متضمّن نوعی مکان و ظرف است. قرار گرفتن «طایر معنی» درون «وکر لفظ» بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل تأمل است:

لفظ چون وکر است و معنی طـایر اسـت جسـم جـوی و روح آب سـایر اسـت
(همان، ۳۲۹۲/۲)

«لفظ، وکر است» و «جسم، جوی است»، عبارات استعاری هستند که بر اساس دو حوزهٔ عینی و انتزاعی ساخته شده‌اند و هر دو مفهوم استعاری بر مبنای طرحوارهٔ حجمی یا ظرف و مظروفی ساخته شده‌اند. «معنی، طایر است» و «روح، آب سایر است» نیز بر اساس طرحوارهٔ حرکتی ـ حسی ساخته شده‌اند. لفظ و جسم، مفاهیم مربوط به حوزهٔ فراحسی، انتزاعی و غیر قابل تجربهٔ حسی هستند که به کمک مفاهیم حسی، عینی و تجربی، قابلیت حجمی پیدا کرده‌اند به این معنا که مکان‌واره‌هایی هستند که چیزی مثلِ مرغِ معنی و آب روح می‌توانند مظروف آن‌ها باشند. این مفاهیم ناشی از تجربه‌های عینی است که فرد از حجم خود یا اشیاء دیگر در مکان‌های مختلف دارد و آن را به مفاهیم انتزاعی نیز تعمیم می‌دهد. شاعر همچنین از طریق تجربهٔ حسی و حرکتی خود و دیگر پدیده‌ها، مثل حرکت و پرواز پرنده و حرکت و جریان آب، برای بیان حرکت و سریان مفاهیم انتزاعی استفاده می کند. در این ابیات، این همانی معنی و روح و موازنهٔ انسان و سخن قابل توجه است: «مرغِ معنی» درون «آشیانهٔ لفظ» است همان طور که «آبِ روح» درون «جوی جسم» روان است.

منازل معانی

چون ز صورت برتر آمد آفتـاب و اختـرم از معانی در معانی تـا روم مـن خوشـترم
در معانی گم شدسـتم همچنـین شـیرین ترسـت سوی صورت بازنایم در دو عـالم ننگـرم
در معانی می گدازم تـا شـوم همرنـگ او زانک معنی همچو آب و مـن درو چـون شـکرم
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۵۴۷)

مولوی، در ابیات بالا، برای «معانی» منازلی در نظر گرفته است که از یکی وارد دیگری می‌شود. وی، گم شدن در منزل معنی را خوش‌تر و شیرین‌تر از دو عالم می داند. عبارت استعاری: «از معانی در معانی رفتن» از استعاره مفهومی: «معنی، ظرف است» ناشی می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

جنّت معنی

مولوی، کشف حقایق و امور معنوی را همچون باغ و بهشتی می‌داند که عارف می‌تواند وارد آن شود:

گـــر ز صـــورت بگذریـــد ای دوســـتان　　جنـــت اســـت و گلســـتان در گلســـتان

صـورت خـود چـون شکسـتی سـوختی　　صـــورت کـــل را شکســـت آمـــوختی

(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۷۹/۳-۵۷۸)

عبارت استعاری: «معنی، جنت است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

۴- نتیجه

طرحوارهٔ حجمی در تبیین نگرش عرفانی نسبت به هستی، از مهم‌ترین طرحواره‌ها به شمار می رود. بر اساس طرحوارهٔ حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد در قالب مفاهیم و تجربه‌های عرفانی مورد بررسی قرار داد. بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون، طرحواره‌ها که مبنی بر استعاره‌اند، نشان‌دهندهٔ این هستند که تجربهٔ بدنی مقدّم بر تجربه‌های انتزاعی و عقلی است. در شواهدی که بر اساس طرحواره‌های تصویری و از جمله طرحوارهٔ حجمی، تبیین می شوند، عارف با استفاده از مفاهیم عینی پیش ساختهٔ ذهنش و تعمیم آن به مفاهیم انتزاعی، مفاهیم عرفانی خود را عینیت می‌بخشد. از نمونه‌های بارزِ مفاهیم عرفانی که بر مبنای طرحوارهٔ حجمی بررسی شد، مفاهیم مربوط به دل، عشق و سخن است. عبارات استعاری: «مسجد دل»، «آتشکدهٔ عشق» و «حصن معنی» از استعاره‌های مفهومی: «دل، ظرف است»، «عشق، ظرف است» و «سخن، ظرف است» ناشی می‌شوند. از سوی دیگر مولوی تجربهٔ عرفانی نور را از طریق طرحوارهٔ حجمی معبد و نور بیان می کند و مکان واره‌های دل، عشق و سخن را می سازد.

منابع

۱- قرآن کریم

۲- آملی، شمس الدین محمد بن محمود .(۱۳۷۷). **نفائس الفنون فی عرائس العیون**، تهران: اسلامیه.

Archive of SID

www.SID.ir

۳- پل نویا .(۱۳۷۳). **تفسیر قرآنی و زبان عرفانی**، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴- ستاری، جلال .(۱۳۸۶). **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۵- سلطان ولد، بهاء الدین محمد بن محمد .(۱۳۶۷). **معارف**، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

۶- صفوی، کورش .(۱۳۸۷). **درآمدی بر معنی شناسی**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری.

۷- ---------- .(شهریور ۱۳۸۴). «بحثی دربارهٔ طرح های تصویری از دیدگاه معنی شناسی شناختی»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۲۰، از ص ۶۵ تا ۸۵.

۸- گلفام، ارسلان .(۱۳۸۱). «زبان شناسی شناختی و استعاره»، تازه های علوم شناختی، شمارهٔ ۱۵، ص ۵۹- ۶۴.

۹- محمدی آسیابادی، علی .(۱۳۹۰). **مولوی و اسرار خاموشی**: فلسفه، عرفان و بوطیقای خاموشی، تهران: سخن.

۱۰- مستوفی، حمد الله بن ابی بکر .(۱۳۶۲). **نزهة القلوب**، به کوشش لسترنج، تهران: افست دنیای کتاب.

۱۱- مولوی، جلال الدین محمد .(۱۳۶۳). **کلیات شمس تبریزی**: مشتمل بر ۴۲۰۰۰ بیت اشعار فارسی و عربی و ملمعات، ۳۵۰۲ غزل و قصیده و مقطعات و ترجیعات با ۱۹۹۵ رباعی بانضمام شرح حال مولوی، به قلم بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر، چاپ دهم.

۱۲- ---------- .(۱۳۶۰). **مثنوی معنوی**، به سعی و اهتمام و تصحیح رینو الین نیکلسون، تهران: امیر کبیر، چاپ هفتم.

13- Cazeaux, Clive. (2007). **Metaphor and Continental Philosophy**, From Kant Routledge, First published, to Derrida; New York.

14- Cornellway, E. (1991). **Knowledge Representation and Metaphor**. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

15- Gibbs, R.W. (1994). **The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Underestanding**. Cambridge University Press.

16- Lakoff,G, & Johnson ,M. (1980). **Metaphors We Live By**. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Archive of SID

www.SID.ir

17- Lakoff, G. (1993). **The Contemporary Theory of Metaphor**", In A. ortony (Ed.) Metaphor and Thought (2nd ed.), (pp.202 – 257), New York: Cambridge University Press.
18- Radden, G. (1992). **The Cognitive Approach to Natural Language***s*, In P. Martin (Ed.) Thirty Years of Linguistic Evaluation, (PP. 513 – 541) Amesterdum: john Benjamin Publishing Co.
19- Yu, N. (1998). **The contemporary theory of metaphor: A perspective from Chinese**, Amesterdam, J. Benjamins Pub, co.

Archive of SID

www.SID.ir