مطالعات عرفانی (مجله علمی‌پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شمارهٔ بیست‌وششم، پاییز و زمستان ۹۶، ص۵ـ۳۴

بررسی تطبیقی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا

داوود اسپرهم*
سمیه تصدیقی**

◄ چکیده

طبق نظر لیکاف، انسان‌ها از طریق تجربه‌های مادی و روزمره خود، ساخت‌هایی مفهومی و بنیادینی را ایجاد می‌کنند که برای اندیشیدن در مورد امور انتزاعی به کار می‌روند. این ساخت‌ها همان طرح‌واره تصویری هستند که به سه دسته طرح‌وارهٔ حجمی، قدرتی و حرکتی تقسیم می‌شوند. طرح‌وارهٔ حجمی یکی از اصلی‌ترین طرح‌واره‌های تصویری است که در متون عرفانی کاربرد زیادی دارد. طبق این طرح‌واره، انسان‌ها با تجربه‌ای که از مکان‌های حجم‌دار دارند و با توجه به قرار گرفتن خود در مکان یا ظرف حجم‌دار، برای مفاهیم انتزاعی حجم قائل می‌شوند.

هدف از این پژوهش، بررسی و مقایسهٔ طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولاناست که در قالب سه زیرشاخهٔ عمده یعنی دل، تن، و دنیا انجام شده است. ابتدا ابیات مورد نظر استخراج و سپس دسته‌بندی شده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد با وجود انفسی بودن عرفان هر دو شاعر، عرفان مولانا نسبت به عطار انفسی‌تر است. از سوی دیگر، نگاه مولانا به تن/جسم و دنیا تلطیف‌شدهٔ نگاه عطار است؛ این امر، حاکی از آن است که نگاه عطار نسبت به مولانا بیشتر تحت‌تأثیر عرفان صوفیانه است.

◄ کلیدواژه‌ها: فریدالدین عطار، مولانا، مثنوی مولوی، طرح‌وارهٔ حجمی، ادبیات عرفانی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، نویسندهٔ مسئول/ d_sparham@yahoo.com
** دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی/ stasdighy@yahoo.com

۱. مقدمه

۱ـ۱. تاریخچه و تعاریف

۱ـ۱ـ۱. استعاره‌شناختی

زبان معمولاً از دو دیدگاه بررسی می‌شود: ۱. مجازی که مختص زبان ادبی و شاعرانه است و به‌نوعی زبان غیرمتعارف و هنجارگریز است؛ ۲. زبان حقیقی (خودکار) که به‌صورت زبان روزمره و متعارف ظهور می‌یابد (صفوی، ۱۳۸۰: ۳).

یکی از اجزای مهم زبان ادبی و شاعرانه، استعاره است که مطالعهٔ آن، به غرب و ارسطو برمی‌گردد. ارسطو معتقد بود که استعاره، مختص زبان هنری و در واقع شگردی برای هنرآفرینی است. این دیدگاه همان دیدگاه کلاسیک و سنتی به استعاره است که تا قرن‌های هجدهم و نوزدهم میلادی ادامه یافت. سپس نگرشی تازه نسبت به استعاره شکل گرفت که آن را دیدگاه رمانتیک نام نهادند. مطابق با این دیدگاه، استعاره تنها مختص زبان ادبی نبود، بلکه در واقع لازمه‌ای برای زبان و اندیشه به شمار می‌آمد (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۹).

رویکرد شناختی به استعاره، از دههٔ هشتاد میلادی با نقد یکی از اصول دیدگاه سنتی، یعنی تمایز میان زبان حقیقی و زبان مجازی پدیدار شد و تمایز زبان حقیقی و مجازی را رد کرد. در این رویکرد، ادعا می‌شود که بسیاری از مفاهیمی که در زبان عادی و روزمره کاربرد دارند، استعاری هستند. جورج لیکاف، زبان‌شناس شناختی معاصر آمریکایی، در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره»، دیدگاه کلاسیک استعاره را به نقد کشید. لیکاف فرضیه‌های کلاسیک دربارهٔ زبان حقیقی و استعاری را نقد کرد؛ به‌ویژه این فرض‌ها که زبان متعارف روزمرهٔ ما، به طور کلی حقیقی است و استعاری نیست، همه‌چیز با زبان حقیقی و بدون استعاره قابل درک است و صدق و کذب تنها در زبان حقیقی تحقق می‌یابد (لیکاف، ۱۹۸۰: ۱۸۷؛ زنگویی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۲).

یکی از رویکردهای بسیار مهم به استعاره از دیدگاه شناختی، توسط مایکل ردی[۱] صورت گرفته است. وی استعارهٔ مجرا[۲] را معرفی می‌کند، به این معنی که زبان‌ها را

به منزلهٔ مجرایی در نظر می‌گیرد که اندیشه‌ها از طریق آن‌ها از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شود. در معنی‌شناسی شناختی، معنی بر ساخت‌های تصوری و مفهومی قراردادی استوار است. ازاین‌رو ساخت معنی، مانند سایر حوزه‌های شناختی، بازتاب مقولهٔ ذهنی است که افراد در حین رشد از تجارب و اعمال خود به آن شکل می‌دهند. در ادبیات معنی‌شناسی شناختی، ساخت‌ها و فرایندهای تصوری فراوانی شناسایی شده‌اند، اما به استعاره توجه ویژه‌ای شده است (موسوی فریدنی، ۱۳۸۲: ۲۸).

در نظریهٔ شناختی، استعاره در کلیت زبان، و نه‌تنها در زبان ادبی، حضور جهت‌دهنده دارد. از نظر این دیدگاه، استعاره تنها مقوله‌ای زبانی، یعنی صرفاً مربوط به واژه‌ها نیست، بلکه فرایندهای تفکر انسان تا حد زیادی استعاری‌اند (Lakoff & Johnson, 1980: 6).

در استعارهٔ شناختی، با دو حوزهٔ مبدأ و مقصد مواجهیم که بر اساس آن، فهم حوزهٔ مقصد با کمک حوزهٔ مبدأ امکان‌پذیر است.

فهم یک حوزهٔ مفهومی بر اساس حوزهٔ مفهومی دیگر در استعارهٔ مفهومی، با فهم یک مفهوم یا پدیدهٔ انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیدهٔ دیگر متفاوت است؛ چنان‌که حوزهٔ مفهومی غذا با خود غذا متفاوت است. حوزهٔ مفهومی غذا علاوه بر غذا شامل خامی و پختگی، جویدن و قورت دادن، خوردن و استفراغ کردن و موارد بسیاری از این قبیل است (هوشنگی و سیفی، ۱۳۸۸: ۱۳).

استعارهٔ مفهومی، فهم حوزهٔ مقصد بر اساس حوزهٔ مبدأ است و اصل استعاره استوار بر پایهٔ نگاشت‌هاست. آن حوزهٔ مفهومی که ما از آن، عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزهٔ مفهومی دیگر را درک کنیم، حوزهٔ مبدأ و آن حوزهٔ مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزهٔ مقصد می‌نامیم (kovecses, 1991: 15).

مثلاً وقتی می‌گوییم آتش و مرادمان عشق است، آتش قلمرو مبدأ و عشق قلمرو مقصد است. قلمرو مبدأ اغلب مفهومی ملموس است که با تجارب فیزیکی انسان سروکار دارد و در نتیجه، راحت‌تر درک می‌شود، حال آنکه قلمرو مقصد معمولاً

انتزاعی بوده و درک آن دشوارتر است (Lakoff, 1987: 7).

۱ـ۱ـ۲. طرح‌واره‌های تصویری[۳]

اصطلاح «طرح‌واره» را نخستین بار بارتلت،[۴] از پیروان مکتب روان‌شناسی گشتالت، مطرح کرد. به نظر او، فهم و یادآوری غالباً در بافت تجربیات پیشین و اطلاعات مرتبطِ موجود در ذهن صورت می‌گیرد. بارلت واژهٔ طرح‌واره را برای ساختار این تجربیات پیشین به کار برد (یوسفی راد، ۱۳۸۲: ۴۴)، اما کاربرد آن در معنای امروزی به دنبال استعارهٔ شناختی و به‌وسیلهٔ لیکاف مطرح شد. به عقیدهٔ لیکاف، طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند به عنوان حوزه‌های مبدأ در نگاشت‌های استعاری به کار روند. طرح‌واره‌های تصویری ریشه در درک جسمی‌شدهٔ ما دارند و عینی هستند. ما با بهره‌گیری از این طرح‌واره‌های عینی می‌توانیم دربارهٔ حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۹). در واقع «در معنی‌شناسی شناختی، کاربرد واژهٔ طرح‌واره، به این معناست که طرح‌واره‌های تصویری، حاوی مفاهیمِ تفصیلی و نشانگر جزئیات نیستند، بلکه مفاهیمی کلیشه‌ای هستند که از تجربه‌های بدن‌مند پیدا شده‌اند» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶۵۸).

طرح‌واره‌های تصویری، حاصل تجربیات انسان هستند؛ به طوری که «تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی را در ذهن ما پدید می‌آورند که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۶۸).

این طرح‌واره‌ها از تعامل ما با جهان نشئت می‌گیرند؛ بدین معنی که ما با تماس با اجسام، آن‌ها را کشف می‌کنیم. برای مثال، نیروهای طبیعی را که بر ما اثر می‌گذارند، تجربه می‌کنیم و سعی می‌کنیم با آن‌ها مقابله نماییم، مانند وقتی که در مقابل جهش وزش باد راه می‌رویم. چنین تعاملاتی به کرّات در تجربهٔ بشری رخ می‌دهند و همین تجربیات ملموس اولیه هستند که باعث پیدایش طرح‌واره‌های تصویری می‌شوند. این طرح‌واره‌های تصویری، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به صورت استعاری ساختاربندی می‌کنند (kovecses, 2000: 72).

جانسون طرح‌واره‌های تصویری را به سه دستهٔ طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های قدرتی تقسیم‌بندی می‌کند.

در این نوشتار طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و *مثنوی* مولانا بررسی شده است.

۱ـ۱ـ۲ـ۱. طرح‌وارهٔ حجمی[۵]

جانسون و لیکاف معتقدند تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او ممکن می‌سازد؛ در نتیجه، می‌تواند این تجربهٔ فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به‌سبب انتزاعی بودن یا مفهومی بودن حجمی ندارند، تعمیم دهد. برای مثال، لیکاف دو جملهٔ «به دام ازدواج افتاد» یا «از دام ازدواج رست» را مطرح می‌کند و برای ازدواج که مفهومی ذهنی است، حجم قائل می‌شود که فرد می‌توان در آن بیفتد یا از آن بیرون بجهد و رها شود. لیکاف معتقد است که ما بدن خود را هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم. وی عناصر اصلی طرح‌وارهٔ حجمی را «درون»، «بیرون» و «محدوده» می‌داند (Lakoff, 1987: 272).

این طرح‌واره دو رکن اساسی دارد: ۱. اشیاء یا درون ظرف هستند یا خارج از آن؛ ۲. اگر شیء «الف» درون شیء «ب» باشد و شیء «ب» در درون شیء «ج»، آنگاه شیء «الف» درون هر دو قرار دارد (Said, 2013: 367).

لیکاف عناصر اصلی طرح‌وارهٔ حجمی را درون، محدوده و بیرون می‌داند (Lakoff, 1987: 272).

در زبان فارسی هم نمونه‌های فراوانی از کاربرد این طرح‌واره‌ها می‌توان یافت. مثلاً جملاتی مانند «رفته توی فکر» یا «توی همین حال خوش بمان»، بیانگر آن هستند که در زبان فارسی نیز برای مفاهیم ذهنی همچون فکر یا حال خوش، حجم در نظر گرفته می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۴ـ۳۷۵).

۱ـ۲. اهمیت پژوهش

«زبان عرفان، زبان روشن منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد، بلکه

حاوی مطالبی است که باید به گوشِ اهلِ آن برسد و لزوماً هرکسی توانایی زبانی داشته باشد، نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره، رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش‌می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل‌کند. این‌گونه است که شاعر قالب این قواعد را برای اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند و از ابزار استعاره بهره می‌گیرد» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۴).

ویتگنشتاین معتقد است عرفایی که از زبان عرفانی برای بیان تجربه‌های مابعدالطبیعی خود استفاده می‌کردند، این زبان عادی را وافی بدان مقصود نمی‌دانستند و می‌دیدند که این زبان ظرفیت آن را دارا نیست، لذا از استعاره، تشبیه و مجازات به وفور بهره برده و به گونه‌ای سخن گفته‌اند که مافوق این زبان عادی است (کنی، ۱۳۹۶: ۲۵۳).

از سوی دیگر، عارفان بسیاری از تجارب عرفانی و باطنی را در غالب طرح‌واره‌ها بیان می‌کنند. در واقع «اکثر تجربه‌های عرفانی عرفا در سیروسلوک در قالب طرح‌واره‌های تصویری بیان می‌شود» (محمدی آسیابادی و دیگران، ۱۳۸۷: ۸).

در استعاره‌های شناختی، از یک سو حوزه‌های انتزاعی قلمرو عرفان با حوزه‌های ملموس‌تر بیان می‌گردند و از سوی دیگر، شناخت معانی مشترک قلمروهای منبع و هدف میان متون، به کشف تفاوت و اشتراک ایدئولوژی و جهان بینی‌های پدیدآورندگان آثار ادبی منجر می‌شود. علاوه بر آن، مطالعهٔ موردی استعاره‌های مفهومی دربارهٔ برخی مفاهیم خاص در متون ادبی دوره‌های مختلف، به کشف سیر تطور و تحول معنا در آن دوره‌ها کمک شایانی خواهد کرد.

در واقع، ماهیت زبان عرفانی به‌گونه‌ای است که سبب می‌شود هدف عارف از کاربرد استعاره با هدف دیگران متفاوت باشد. اگر شناخت (عرفان) یافتنِ پیوندِ میان پدیده‌های هستی و جای دادن منظم آن‌ها، در ساختار منظم ذهنی باشد، «عرفان نیز به تناسب معنای خود نوعی فعالیت شناختی، به شمار می‌آید و استعاره‌هایی که در این

حوزه به کار گرفته می‌شود، نقشی شناختی دارد. تجسم بخشیدن به مفاهیم انتزاعی و محسوس کردن آن‌ها، از برجسته‌ترین کارکردهای استعاره است. گاه یک استعاره در ساختار جمله می‌تواند هم‌زمان حامل چند معنا و مفهوم باشد» (همان: ۹۴). متن، به‌ویژه متن‌های با قابلیتِ تأویل، ذهن خواننده را به سوی معانی متفاوتی سوق می‌دهد. و آن‌گونه که گادامر معتقد است، معنای اثر/متن همواره فراتر از معنایی است که مؤلف آن را در سر دارد (نک: گراوند، ۱۳۹۳).

همچنین، بررسی استعاره‌های شناختی/طرح‌واره‌های تصویری در متون عرفانی علاوه بر مشخص کردن جهان‌بینی و اندیشهٔ عارف، مجموعه‌ای نظام‌مند از مفاهیم عرفانی را به دست می‌دهد که در بررسی و فهم سایر متون عرفانی می‌تواند مؤثر باشد.

عطار و مولانا دو نقطهٔ عطف و از قطب‌های تاریخ شعر عرفانی در ادبیات فارسی هستند و هریک از آن‌ها نماینده‌ای تمام‌عیار برای دورهٔ تحول شعر عرفانی خود به حساب می‌آیند؛ لذا با حرکت در مسیر شعر این دو قطب عرفانی، تصویری کلی از سیر تفکر عرفان آن دو ترسیم خواهد شد. با توجه به تعاریف و توضیحاتی که داده شد، استعاره‌های شناختی/طرح‌واره‌های تصویری نشان‌دهندهٔ اندیشه و تفکری هستند که در زبان تبلور می‌یابد. بنابراین، اگر این استعاره‌ها در اشعار عرفانی این شاعران بزرگ بررسی قرار شود، بی‌شک گامی در جهت شناسایی اندیشهٔ عارفانهٔ آن‌ها خواهد بود و بررسی تطبیقی این استعاره‌ها، می‌تواند سیر تحول اندیشهٔ عرفان در این دو شاعر را نشان دهد.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق در زبان فارسی

با بررسی پایان‌نامه‌ها و رساله‌های موجود در باب استعارهٔ شناختی، مشخص می‌شود که بررسی استعارهٔ شناختی/طرح‌واره‌های تصویری در زبان فارسی به صورت مشخص، از دههٔ هشتاد آغاز شده است. مشعشعی (۱۳۸۰) در پایان‌نامهٔ ارشد خود با عنوان *استعاره در زبان فارسی*، فاطمه یوسفی راد (۱۳۸۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *بررسی استعارهٔ زمان در زبان فارسی: رویکرد معناشناسی شناختی*، جزء اولین کسانی

هستند که به بررسی استعارهٔ شناختی در ادبیات فارسی در قالب رساله پرداخته‌اند.

پژوهش‌های انجام‌شده در باب طرح‌واره‌ها نیز به موازات استعاره‌های شناختی پیش رفته است. محمدی آسیابادی و دیگران (۱۳۹۱)، تجارب عرفانی را در قالب طرح‌واره‌های حجمی بررسی کرده‌اند. پژوهش آن‌ها بیشتر مربوط به بررسی آیهٔ نور، کلمهٔ توحید، اطوار دل و اقلیم هشتم در متون عرفانی و از جمله *مثنوی* مولانا بوده است. یافته‌های پژوهش ایشان ثابت می‌کند که بسیاری از رؤیاها و کشف و شهودهای مطرح در عرفان، از رهگذر طرح‌وارهٔ حجمی قابل درک و بررسی است.

پژوهش دیگری که به بررسی طرح‌واره‌های حجمی در متون عرفانی پرداخته، باز هم توسط محمدی آسیابادی و دیگران (۱۳۹۱) انجام شده است که طرح‌واره‌های حجمی معبد و نور را در *مثنوی* مولانا بررسی کرده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که مولانا با کمک طرح‌واره‌های تصویری و الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ و تعمیم آن به حوزهٔ مقصد، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را بیان می‌کند.

۱ـ۴. روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی‌تحلیلی و روش کار، کتابخانه‌ای است. مبنای نظری و اساس تحقیق، همان نظریهٔ استعارهٔ مفهومی/شناختی لیکاف و جانسون است که مطابق با آن، برخلاف رویکرد سنّتی، استعاره فقط نقش زیبایی‌آفرینی ندارد، بلکه ابزاری شناختی برای پی بردن به جهان‌بینی و تفکر نویسنده است. نگارندگان بر آن‌اند که در این پژوهش، برای استخراج واحدهای استعاری از شیوهٔ[۶] «روش شناسایی استعاره» (MIP) استفاده کند.

۱ـ۴ـ۱. روش کار MIP

ـ خواندن تمامی متن به منظور استدارک عمومی از معنا؛

ـ مشخص کردن واحدهای زبانی متن؛

ـ مشخص کردن معنای مفهومی هر واحد زبانی با توجه به زمینه و بافت موجود در متن؛

ـ مشخص کردن حوزه‌های مبدأ و مقصد در هر واحد معنایی؛
ـ مشخص کردن نگاشت‌های استعاری برای هر مفهوم.

واحدهایی در متن به‌عنوان حوزهٔ مبدأ در طرح‌واره‌های تصویری در نظر گرفته شده که نسبت به حوزهٔ مقصد، بیشتر حسی و عینی باشند.

شیوه‌ای که نگارندگان در این پژوهش استفاده کرده‌اند، به‌سادگی آنچه که در بالا بدان اشاره شده نیست؛ زیرا طرح‌واره‌های تصویری و از جمله طرح‌واره‌های حجمی تنها محدود به عناصر واژگانی حوزهٔ مبدأ نیستند. به عبارت دیگر، به‌خصوص در عرفان، عارف مفاهیم انتزاعی را به صراحت در واحد استعاری به کار نمی‌برد. این پوشیدگی و عدم صراحت، گاهی تشخیص استعاره را دشوار می‌کند. علاوه بر آن، رمزآمیز بودن زبان عرفان نیز خود باعث شده که گاهی به جای به کاربردن مفاهیم ملموس و عینی در حوزهٔ مبدأ، شاعر از مفاهیم انتزاعی بهره گیرد که نگارندگان تلاش کرده‌اند در این‌گونه موارد، با توجه به تعمیم‌های موجود، آن‌هایی را که دارای جنبهٔ حسی بوده‌اند، به صورت طرح‌وارهٔ حجمی در نظر بگیرند.

۲. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۲ـ۱. طرح‌واره‌های حجمی در باب دل

یکی از مهم‌ترین حوزه‌های حسی که عرفا برای بیان تجارب عرفانی انتخاب می‌کنند، دل است. دل به دلیل اینکه ظرف همهٔ احساسات انسانی اعم از خشم و نفرت تا عشق و محبت است، در ادبیات و به‌ویژه شعر، کاربرد فراوانی دارد و مفهوم انتزاعی دل، در بیشتر استعاره‌های مفهومی از طریق مفاهیم عینی درک می‌شود.

۲ـ۱ـ۱. چیستی و حقیقت دل در عرفان

عرفایی همچون عین‌القضات، غزالی، ابن‌عربی و مولانا، حقیقت آدم را «دل» می‌دانند. البته گاهی در تقابل میان این حقیقت با بدن، از آن به جای اصطلاح دل، با تعبیراتی مانند «جان» یا «روح» یاد می‌کنند (شجاری و گوزلی، ۱۳۹۲: ۱۴۴).

دل در عرفان اسلامی، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ به طوری که مولانا معتقد است:

دفتر صوفی سواد و حرف نیست جز دل اسپید همچون برف نیست

مولوی، ۱۳۸۶، ۲: ۱۶۰

گاه دل را لطیفه‌ای ربانی و جوهری نورانی، نفس ناطقه، محل و مخزن اسرار الهی و خلوت‌خانهٔ محبت خداوند دانسته‌اند (نک: محمدحسین‌زاده و عارفی، ۱۳۸۸: ۵۸) و گاه آن را محل کشمکش و نزاع بین روح و جسم معرفی کرده‌اند (گوهرین، ۱۳۸۸: ۲۴۵). غزالی معتقد است که برترین موجود زمینی، آدمی و اشرف اجزای او، «دل» است؛ زیرا به گفتهٔ وی، تمامی جوارح آدمی با دل اتصال دارند و تصرفات آن‌ها «از صفات دل زاید، کارهای ستوده، از صفات ستودهٔ دل که رهاننده است در آخرت و کارهای نکوهیده از صفات نکوهیده» (غزالی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۴۶ـ۵۹).

با این‌همه، تعریف و شناخت دل و ماهیت آن از دیرباز تاکنون، ناشناخته بوده و کسی نتوانسته است تعریف دقیقی از آن ارائه کند. چنان‌که هجویری می‌گوید: «از وقت آدم(ع) باز مردمان می‌گویند: دل، دل، و من دوست می‌دارم که مردی بینم که مرا بگوید که دل چیست و نمی‌بینم» (هجویری، ۱۳۸۷: ۱۹).

۲ـ۱ـ۲. دل آینه است

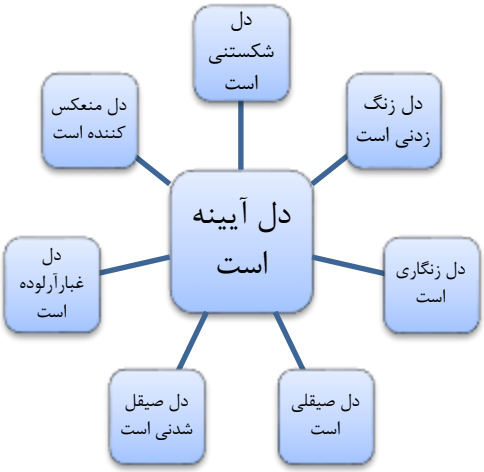
ـ استعارهٔ مفهومی «دل آینه است»

«تعبیر استعاری آینهٔ دل، نشان‌دهندهٔ تطبیقی است که میان دل ـ که امری انتزاعی است ـ و آینه ـ که تجربه‌ای بدنی است ـ صورت گرفته است. این تطبیق بر اساس استعارهٔ «آیینهٔ ظرف است» صورت می‌گیرد. ظرف بودن آینه به این معنی است که دل مکانی تلقی می‌شود که اشیا 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» (محمدی آسیابادی، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

در واقع، عارف با تعبیر استعاری دل و آینه، میان دل که امری انتزاعی است و آینه که تجربه‌ای فیزیکی و محسوس است، تطبیق داده و این تطبیق بر اساس استعاره «آینه ظرف است» صورت گرفته است؛ زیرا «چون نفس انسان که مستعد آیینگی است،

تربیت یابد و به کمال خود برسد، ظهور جملگیِ صفات حق در خود مشاهده کند، نفس خود را بشناسد که او را از بهر چه آفریده‌اند، آن‌گه حقیقت مَن عَرَفَ نَفسَه فَقَد عَرَفَ رَبَّه محقق او گردد» (رازی، ۱۳۶۶: ۳).

دلالت‌های ضمنی و به تعبیری نگاشت‌های جزئی این استعاره به شرح زیر است:



نمودار ۱: دلالت‌های ضمنی و تعمیم‌های معنایی «دل آیینه است»

عطار

این استعاره در مثنوی‌های عطار کاربرد زیادی ندارد و تنها ۱۳ بار (منطق‌الطیر: ۱۲۲۳، اسرارنامه: ۵۶، ۸۹ و ۹۸؛ مصیبت‌نامه: ۴۷؛ الهی‌نامه: ۳۸ و ۵۲) به کار رفته است.

این استعاره و تعمیم‌های معنایی آن در مثنوی‌های عطار به شرح زیر است:

- تعمیم معنایی اول: دل تیره و تار می‌شود.

عطار، تیرگی آینهٔ جان را به خاطر تن می‌داند:

چو پشت آینه است آن تیرگی تن ولی جان روی آینه‌ست روشن
چو بزدایند پشت آینه پاک شود هر دو یکی چه پاک و چه خاک
(عطار، ۱۳۹۴: ۵۶)

و معتقد است که جسم و جان، قسمت صیقلی و تیره آیینه هستند و در واقع، یکی هستند:

چگونه شرح جسم و جان دهم مـن　　که جان و جسم را یکسان نهـم مـن
یک آیینه است جسم و جان درویش　　به حکمت مـی‌نمایـد از دو رویـش
اگـر زیـن سـو نمایـد جسـم باشـد　　وز آن سو جـان پـاکش اسـم باشـد
(همان: ۸۹)

- تعمیم معنایی دوم: دل صیقل‌شدنی است.

اگر این آینه صاف شود، می‌توان کونین را در آن دید:

اگـــر روشـــن کنـــی آیینـــهٔ دل　　دری بگشـــایدت در ســـینهٔ دل
دری کـان در چـو بـر دلبـر گشـاید　　فلـــک را پـــرده‌داری برنشـــاید...
چـو علمـت از عبـادت بـین گـردد　　دلـــت آیینـــهٔ کـــونین گـــردد
(همان: ۹۸)

- تعمیم معنایی سوم: دل منعکس‌کننده است.

گر تو می‌داری جمـال یـار دوسـت　　دل بـــدان کایینـــهٔ دیـــدار اوســـت
دل بـه دسـت آر و جمـال او ببـین　　آینـــه کـــن جـــان جـــلال او ببـــین
(همو، ۱۳۸۸الف: ۱۲۲۳)

مولانا

این استعاره در *مثنوی* مولانـا، ۳۳ بـار اسـتفاده شـده (۴۶/۱، ۸۵۴، ۱۰۲۳، ۲۱۸۹ و ۳۶۹۲؛ ۷۳/۲، ۱۰۰ و ۹۵۴؛ ۲۳/۳، ۵۴۷؛ ۴۱۱۶/۴ و ۲۴۷۵؛ ۹۲۰/۵ و ۲۳۶۵؛ ۱۲۳۶/۶ و...) که نشان‌دهندهٔ اهمیت آن است.

- تعمیم معنایی اول: دل زنگار گرفتنی است:

مولانا معتقد است که اگر دل انسان کـارکرد خـود را بـه عنـوان آینـهٔ جمـال‌نمـای حضرت الوهیت از دست داده، به این دلیل است کـه زنگـار گرفتـه اسـت؛ وگرنـه دل انسان آینه‌ای است که قابلیت صورت بی‌منتهای او را دارد:

آینـه‌ات دانـی چـرا غمـاز نیسـت　　زانکه زنگار از رخش ممتـاز نیسـت
(مولوی، ۱۳۸۶، ۱: ۴۶)

آن صـفای آینـه وصـف دل اسـت　　صـورت بـی‌منتهـا را قابـل اسـت
(همان: ۳۶۹۲)

- تعمیم معنایی دوم: دل صیقل‌شدنی است.

اگر این آینه صافی و پاک گردد، در آن نقش‌هایی برون از آب و خاک خواهی دید. بدین معنا که فراتر از نقش، محـل تجلـی نقـاش خواهـد شـد (مولـوی، ۷۳/۲ــ۷۴ و ۱۰۰ـ۱۰۱؛ ۲۴۷۵/۴ و ۴۱۱۶ـ۴۱۱۷).

از نظر مولانا راه صیقل کردن آینه‌های زنگارگرفتهٔ دل، سوهان عقل است

صـیقل عقلـت بـدان دادسـت حـق　　کـه بـدو روشـن شـود دل را ورق
(همو، ۴: ۲۴۷۵)

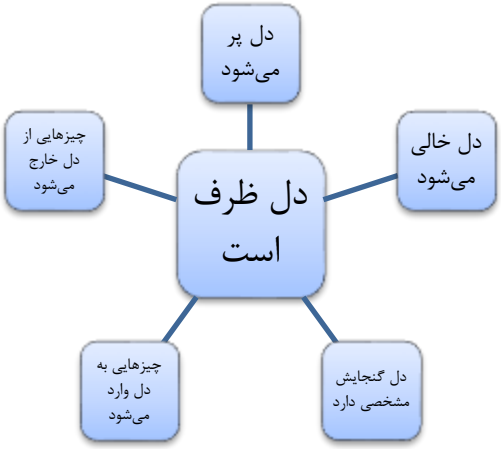
- تعمیم معنایی سوم: دل منعکس‌کننده است.

مولانا معتقد است که که دل اگر دل واقعـی باشـد، گنجـایش آن از هفـت آسـمان بیشتر است و آینه شش جهتی است کـه در هـر شـش جهـت آن، تنهـا تصـویر حـق انعکاس می‌یابد:

دل که گر هفصد چو این هفت آسمان　　انـدر او آیـد، شـود یـاوه و نهـان
ایـن چُنـین دل‌ریزهـا را دل مگـو　　سـبزوار انـدر، ابـوبکری مجـو
صـاحبِ دل، آینـهٔ شـش رو بـود　　حق در آن از شش جهت نـاظر شـود
هرکـه انـدر شـش جهـت دارد مقَـر　　کی کند در غیـر حـق یـک دم نظـر؟
(همو، ۵: ۹۲۰ـ۹۲۳)

۲ـ۱ـ۳. دل ظرف است

یکی دیگر از استعاره‌های مفهومی که در قالب طرح‌وارهٔ حجمی در متون عرفـانی و از جمله مثنوی‌های عطار و *مثنوی* مولانا بسامد فراوانی دارد، استعارهٔ «دل ظـرف اسـت» می‌باشد. در این استعاره، دل مکان‌واره‌ای است که از ظرفیت بالقوه‌ای برخوردار اسـت و می‌تواند مظروف‌های مختلفی را در خود جای دهد.



نمودار ۲: دلالت‌های ضمنی و تعمیم‌های معنایی «دل ظرف است»

عطار

جدول زیر نگاشت عمومی و نگاشت‌های جزئی این کلان‌استعاره (دل ظرف است) را در مثنوی‌های عطار نشان می‌دهد:

به اعتقاد عطار، دل انسان ظرفی است که یا خداوند در آن جای می‌گیرد یا دنیا، و هر دو با هم جمع نمی‌شوند (عطار، ۱۳۸۷: ۲۸۴۲_۲۸۴۳).

جدول ۱: نگاشت‌های استعاری «دل ظرف است» در مثنوی‌های عطار

حوزهٔ مقصد	حوزهٔ مبدأ	نگاشت عمومی	نگاشت جزئی	تعمیم معنایی
دل	ظرف	دل ظرف است (عام)	دل عرش است عشق تخت است	دل انسان جایگاه خداوند است
			دل ظرف است	مظروفاتی دارد.

الف. دل ظرف است ← (فارغ از نوع ظرف) دل مظروف دارد

مظروف‌های دل از نظر عطار عبارت‌اند از:

۱. خداوند

عطار در *الهی‌نامه* از زبان خداوند خطاب به رابعه که به زیارت خانهٔ خدا رفته،

می‌فرماید که در دل انسان، خداوند و اندوه دنیا با هم جمع نمی‌شوند:

که اندوه من و دنیای محتال — نیاید جمع در یک دل به صد سال
گرت اندوه ما باید همیشه — مدامت ترک دنیا باد پیشه
تو را گر هست یک یک، روی آن نیست — که اندوه الهی رایگان نیست

(عطار، ۱۳۸۷: ۲۸۴۲ـ۲۸۴۳)

۲. شیطان

عطار در بیان تمثیلی زیبایی در *الهی‌نامه*، در حکایت فرزند ابلیس با آدم و حوّا، وقتی آدم برای بار سوم فرزند ابلیس را می‌کشد و این بار برای رهایی از او، با حوّا از آن خورشتی تهیه می‌کنند و می‌خورند، هنگامی که ابلیس فرزند خود را فرامی‌خواند، از درون سینهٔ حوّا صدای او را می‌شنود و از اینکه فرزندش در دل انسان جای گرفته، خشنود می‌گردد:

دگر باز آمد ابلیس لعین باز — بخواند آن بچهٔ خود را به آواز
چو واقف گشت خنّاس از خطابش — بداد از سینهٔ حوّا جوابش
چو آوازش شنید ابلیس مکار — مرا گفتا میسر شد همه کار
مرا مقصود آن بوده است مادام — که گیرم در درون آدم آرام
چو خود را در درون او فکندم — شود فرزند آدم مستمندم

(همان: ۲۲۶۹ـ۲۲۷۳)

۳. هر دو جهان

به بحر سینهٔ خود شو زمانی — که تا در خویش گم بینی جهانی
چو باشد صد جهان در دل نهانت — کجا در چشم آید این جهانت
زمین و آسمان آنگه بدانی — که دانی این جهان و آن جهانی

(همان: ۲۶۲۱ـ۲۶۲۳)

ب. دل تخت است ← معشوق بر آن جلوس می‌کند

دلا معشوق را در جان نشان تو — نثارش کن ز چشم دُرفشان تو

چـو او بنشسـت بـر تخـت دل تـو　　بینـداخت آن همـه رخـت دل تـو
(همان: ۳۰۷۲ـ۳۰۷۳)

ج. دل عرش است ← خداوند در دل جای می‌گیرد

بـه چشـم خُـرد منگـر خویشـتن را　　مدان هر دو جهان جز جان و تـن را
تـویی جملـه، ز آتـش چنـد ترسـی　　دلت تو عرش و صدرت هسـت کرسـی
(همان: ۲۶۳۳ـ۲۶۳۴)

مولانا

در *مثنوی* مولانا دل به عنوان ظرف، مظـروف‌هـای فراوانـی را در خـود جـای داده است. مهم‌ترین مظروف دل در *مثنوی* مولانا، خداوند است. مولانـا بـر همـین اسـاس، استعارهٔ مفهومی «دل مسجد است» را به کار می‌برد.

الف. دل مسجد است

مولانا معتقد است که مسجد و سجده‌گاه حقیقی، دل اولیای خداوند است و مسجد ظاهری در مقابل آن، مجازی بیش نیست:

ابلهـان تعظـیم مسـجد مـی‌کننـد　　در جفـای اهـل دل جـد مـی‌کننـد
آن مجاز است این حقیقت ای خران　　نیسـت مسـجد جـز درون سـروران
مسـجدی کانـدر درون اولیاسـت　　سجده‌گاه جمله است آنجا خداسـت
(مولوی، ۱۳۸۶، ۲: ۳۱۱۷ـ۳۱۱۹)

از سوی دیگر، دلی که از شعاع آفتاب کبریا بی‌بهره ماند، خانهٔ تنگ و تاریکی است که هیچ‌گونه گشایشی در آن نیست:

خانـهٔ آن دل کـه مانـد بـی‌ضـیا　　از شـعاع آفتـاب کبریـا
تنگ و تاریک است چون جان جهـود　　بـی‌نـوا از ذوق سـلطان ودود
نـه در آن دل تافـت نـور آفتـاب　　نـه گشـادِ عرصـه و نـه فـتح بـاب
(همان: ۳۱۳۷ـ۳۱۳۹)

یکی از تعابیر زیبای مولانا در بیان معنای «ظلوما جهولا»، بـر پایـهٔ همـین اسـتعارهٔ مفهومی در *مثنوی* آمده است. مولوی در این ابیات، انسان را به مرغ خـانگی‌ای تشـبیه کرده که بدون توجه به حجم خانهٔ خود، اشتری را به مهمـانی خـود فرامـی‌خوانـد و آنگاه که اشتر پای در منزل مرغ می‌نهد، خانه ویران می‌گردد و سـقفش فرومـی‌ریـزد. وی در نهایت، تنها جان و دل اولیای خدا را درخور ناقهٔ عشق الهی می‌داند:

مـــرغ خانـــه اشـــتری را بـــی‌خـــرد　　رسـم مهمـانش بـه خانـه مـی‌بـرد
چـون بـه خانـه مـرغ اشـتر پـا نهـاد　　خانه ویران گشت و سقف انـدر فتـاد...
کـرد فضـل عشـق انسـان را فضـول　　زین فزون‌جویی ظلوم اسـت و جهـول...
جـان نـامحرم نبینـد روی دوسـت　　جز همان جان کاصل او از کوی اوست

(همو، ۳: ۴۶۶۹، ۴۶۷۰ و ۴۶۷۳)

البته مولانا مأمن و محل اصلی افکار، خیالات، عشق و مفاهیم انتزاعی بـی‌شـمار دیگری را نیز دل می‌دانـد. در واقـع، تـزاحم، کثـرت و احیانـاً تضـاد ایـن مفـاهیم، به‌خوبی، جایگاه دل به عنوان محلـی بـرای نـزاع و کشـمکش نیروهـای درونـی را آشکار می‌کند:

ب. دل بیشه است

مولانا دل انسان را بیشه‌ای می‌داند که اندیشه‌ها و افکـار در آن چـون حیوانـات پراکنده‌اند:

احتمـا کـن احتمـا ز اندیشـه‌هـا　　فکر شـیر و گـور و دل‌هـا بیشـه‌هـا

(همو، ۲: ۲۹۲۳)

شرط یافتن رزق بکر از معدن هستی، خالی شدن دل و عقل از این افکـار پراکنـده است.

حلق و عقل و دل چو خالی شد ز فکر　　یافت او بـی‌هضـم معـده رزق بکـر

(همو، ۳: ۴۴)

ج. دل جام است

مولانا در دفتر دوم *مثنوی*، در داستان شیخی که بیگانه‌ای به او طعنه می‌زند، دل انسان کامل را جامی می‌داند که از می عشق سرشار شده است، به گونه‌ای که دیگر گنجایش کوچک‌ترین چیزی را ندارد:

گفت جامم را چنان پر کرده‌اند — کاندرو اندر نگنجد یک سپند
بنگر اینجا هیچ گنجد ذره‌ای؟ — این سخن را کژ شنیده غرّه‌ای
جام ظاهر، خم ظاهر نیست این — دور دار این را ز شیخ غیب‌بین
جام می هستی شیخ است ای فلیو — کاندرو اندر نگنجد بول دیو

(همو، ۲: ۳۴۱۸ـ۳۴۲۱)

نمودار ۲: مظروف‌های دل در مثنوی مولانا

جدول ۲: نگاشت‌های استعاری «دل ظرف است» در مثنوی مولانا

حوزهٔ مقصد	حوزهٔ مبدأ	نگاشت عمومی	نگاشت جزئی	تعمیم معنایی	ابیات
دل	ظرف	دل ظرف است	دل مسجد است	دل انسان جایگاه خداوند است	۱۳۸۳/۴ و ۱۳۱۲_۱۳۱۴، ۳۱۱۷/۲_۳۱۱۹
			دل تخت است	معشوق بر آن جلوس می‌کند	۳۶۶۵/۱_۳۶۶۶
			دل شهر است	شهروند (احساسات و نفس) و شحنه (عقل) دارد	۱۷۷۷/۴_۱۷۷۹
			دل بیشه است	حیواناتی (افکار) در آن پراکنده‌اند	۲۹۲۳/۲
			دل جام است	از می (عشق) لبریز می‌شود	۳۴۱۸/۲_۳۴۲۱
			دل زمین است	توانایی پرورش و باروری دارد	۳۶۶۵/۱_۳۶۶۶
			دل خانه است	گنجایش معین دارد همسایگانی دارد.	۴۶۶۹/۳، ۱۷۷۷/۴_۱۷۷۹، ۳۱۳۷/۲_۳۱۳۹

۲ـ۲. طرح‌وارهٔ حجمی مرتبط با روح و تن

۲ـ۲ـ۱. تعریف روح

خداوند متعال به کمال قدرت و حکمت خویش، انسان را از دو جوهر مختلف مؤتلف گردانیده است: یکی از آن دو جوهر روح است که جوهری وحدانی‌الذات، بسیط و نورانی، لطیف شریف و دارای حیات و حرکت است؛ جوهر دوم، جسم است که جوهری متحیز مفتقر به مادهٔ هیولانی متقوم به عنصر ظلمانی است (جندی، ۱۳۶۲: ۷۹).

در *مصباح الهدایه* آمده است: «روح، سیمرغی است که نشیمن بر قاف عزت دارد. گوهری است از قعر بحر عظمت برخاسته و بدان شریف‌تر موجودی و نزدیک‌تر مشهودی به حضرت روح است. حق‌تعالی آن را به خود اضافه کرده است» (کاشانی، ۱۳۶۲: ۹۴).

قالب بودن جسم برای روح، در عرفان اسلامی، ناظر است به آیات «**فَإِذا سَوَّيْتُهُ وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي**» (ص: ۷۲) و نیز «**وَ نَفَخَ فيهِ مِنْ رُوحِهِ وَ جَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَ الْأَبْصارَ وَ الْأَفْئِدَةَ قَليلاً ما تَشْكُرُون**» (سجده: ۹).

همین امر باعث شده که جسم، مظروف جان باشد و این موضوع در عرفان، با تعابیر عرفانی بیان شود. در ادامه، به بررسی این موارد از دید طرح‌واره‌های حجمی می‌پردازیم.

عطار

در اشعار عطار، دو مکان حجم‌دار عمده برای تن به کار رفته است: اول چاه که سه بار در مثنوی‌های عطار (*الهی‌نامه*، بیت ۹۹۳، *منطق‌الطیر*، بیت ۳۵۳۶ و *مصیبت‌نامه*، ص۹۸) آمده است؛ دوم گلخن (منطق‌الطیر، بیت ۳۷۵۰).

تو کجا دانی که اندر تن تو را — چه پلیدی‌هاست چه گلخن تو را
مار و کژدم در تو زیر پرده‌اند — خفته‌اند و خویشتن گم کرده‌اند
گر سر مویی فرا ایشان کنی — هریکی را همچو صد ثعبان کنی
(عطار، ۱۳۸۸الف: ۳۷۵۰_۳۷۵۳)

جدول ۳: نگاشت‌های استعاری «جسم ظرف است» در مثنوی‌های عطار

حوزهٔ مقصد	حوزهٔ مبدأ	نگاشت عمومی	نگاشت جزئی	تعمیم معنایی
جسم	ظرف	جسم ظرف است	جسم چاه است	روح در جسم زندانی است
			جسم گلخن است*	جسم نسبت به روح، غلیظ و آلوده است

مولانا

در همهٔ ابیاتی که مولانا جسم را به عنوان قالبی برای روح معرفی می‌کند، دو نکتهٔ مهم مشهود است: ۱. توجه به ضیق بودن جسم برای روح؛ ۲. نگاه ابزاری به جسم و اصالت دادن به روح.

- **جسم قفس است (و جان مرغ است)**

یکی از مواردی که ۶۳ بار (۱۲۲/۱، ۵۲۴، ۶۷۲ و ۸۲۵، ۱۰۰۱/۲، ۱۲۹، ۳۹۷۸/۳ و ۵۲۱/۴) در *مثنوی* مولانا به صورت طرح‌وارهٔ حجمی به کار رفته، «جسم قفس است» می‌باشد. مولوی معتقد است که هرشب هنگام خواب، جان‌ها از قفس تن می‌رهند:

می‌رهند ارواح هر شب زین قفس　　فارغان نه حاکم و محکوم کس

(مولوی، ۱۳۸۶، ۴: ۵۲۱)

در واقع، جسم ظرف عادی جان نیست، بلکه طبق این استعاره، روح را در جسم حبس کرده‌اند و این روح به دنبال مجالی است تا خود را از این قفس برهاند و در شب، هنگام خواب تا اندازه‌ای این فرصت را می‌یابد.

- **جسم چاه است (و جان در آن زندانی است)**؛ ۱۳ بار (۴۵۸/۱، ۱۲۲۵، ۴۵۸۶، ۱۲۳۵/۲، ۳۵۶۴، ۳۲۱۴/۵، ۲۳۶۵/۶ و...)

مولانا در این استعاره نیز تنگی جسم برای روح و زندانی شدن روح در جسم را مدنظر داشته است:

حمدِ عارف مر خدا را راست است　　که گواه حمد او شد پا و دست

از چه تاریک جسمش برکشید　　وز تک زندانِ دنیایش خرید

(همان: ۱۷۶۴_۱۷۶۵)

- **جسم جوی (کوزه) و جان آب است**؛ ۵ بار (۱۲۵۶/۲، ۳۳۳۱/۴، ۷۰/۵ و ۷۹/۶)

جسم جویی است که آب جان، در آن جاری است:

مولانا در استفاده از این طرح‌واره، چند نکته را مدنظر داشته است:

الف. حرکت روح در مقابل سکون جسم

لفظ چون فکر است و معنی طایر است　　جسم جوی و روح آب سایر است
او روان است و تو گویی واقف است　　او دوان است و تو گویی عاکف است
(همو، ۲: ۳۳۰۰_۳۳۰۱)

ب. وحدت ارواح در مقابل تعدد اجسام

شه یکی جان است و لشکر پر ز او　　روح چون آب است و این اجسام جو
(همو، ۵: ۷۰)

ج. اصالت و برتری روح در مقابل جسم

راکب و مرکوب در فرمان شاه　　جسم بر درگاه و جان بر بارگاه
چون که خواهد کآب آید در سبو　　شاه گوید جیش جان را کهارکبوا
(همو، ۶: ۷۹_۸۰)

جدول ۴: نگاشت‌های استعاری «جسم ظرف است» در مثنوی مولانا با بسامد بیش از ۵ بار

حوزهٔ مقصد	حوزهٔ مبدأ	نگاشت عمومی	نگاشت جزئی	تعمیم معنایی	تکرار
جسم	ظرف	جسم ظرف است	جسم قفس است	زندانی بودن روح در آن	۳۳ بار (۱۲۲/۱، ۵۲۴، ۶۷۲، ۸۲۵، ۱۰۰۱/۲، ۱۲۹، ۳۹۷۸/۳، ۵۲۱/۴ و...)
			جسم کوزه/جوی است	تنگی جسم برای روح اصل بودن روح در مقابل جسم	۵ بار (۱۲۵۶/۲، ۳۳۳۱/۴، ۷۰/۵، ۷۹/۶)
			جسم چاه است	زندانی بودن جسم در روح	۱۳ بار (۴۵۸/۱، ۱۲۲۵، ۴۵۸۶، ۱۲۳۵/۲، ۳۵۶۴، ۳۲۱۴/۵، ۲۳۶۵/۶ و...)

کشتی ۱ بار، نای (نای تن در مقابل نفخهٔ روح) ۱ بار (۳۹۳۶/۳)، دیگ ۱ بار

(۳۵۴۹/۳)، حمام ۱ بار (۳۵۴۶/۳) نیز در *مثنوی* به عنوان حوزهٔ مبدأ برای تن/جسم آمده‌اند.

۲ـ۳. طرح‌وارهٔ حجمی مرتبط با دنیا

۲ـ۳ـ۱. تعریف دنیا

معنای لغوی

در میان علمای اهل لغت، برای این کلمه دو معنا شده است. برخی از اهل لغت گفته‌اند: دنیا از مادهٔ «دنو» به معنای نزدیکی است و عده‌ای گفته‌اند از ریشهٔ «دنی» است به معنای پستی و دنائت؛ یعنی مرحلهٔ نازل و دانی از حقیقت هستی که غالباً در مقابل آخرت استعمال می‌شود. مثل «خسر الدنیا و الاخرة» یا مثل این قول خداوند که می‌فرماید: «**وَ آتَيْناهُ فِي الدُّنْيا حَسَنَةً وَ إِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ**» (نحل: ۱۲۲). و گاهی به معنای اقرب است در مقابل اقصی. مثل «اذ انتم بالعدوة الدنیا و هم بالعدوة القصوی» و جمع دنیا دُنی است. به دنیا دهر هم گفته شده؛ دهر یعنی مدت عالم از مبدا تا منتهی. هرچه که دارای زمان طولانی باشد بدان دهر گفته می‌شود؛ برخلاف زمان که به مدت کوتاه اطلاق می‌شود. حاصل کلام علمای اهل لغت این است که دنیا، حالات قبل از مرگ و آخرت حالات بعد از مرگ را گویند (راغب اصفهانی، ۱۳۷۵: ذیل کلمهٔ دنیا).

معنای اصطلاحی

قرآن کریم زندگی پیش از مرگ را گاه زندگی دنیا می‌نامد؛ مانند «**يَعْلَمُونَ ظَاهِراً مِّنَ الْحَيوةِ الدُّنْيا وَ هُمْ عَنِ الْآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ**» (از زندگی دنیا، ظاهری را می‌شناسند و از آخرت غافل‌اند) (روم: ۷) و گاه آن را «زندگی نخست» می‌خواند، مانند «**لَهُ الْحَمْدُ فِي الْأُولَى وَالْآخِرَةِ**» (قصص: ۷۰) و گاه با تعبیر «أدنی» به آن اشاره می‌کند مانند: «**يَأْخُذُونَ عَرَضَ هَذَا الْأَدْنَى**» (اعراف: ۶۹) و گاه آن را «زندگی زودگذر (العاجله) می‌نامد، مانند: «**مَن كانَ يرِيدُ الْعَاجِلَةَ عَجَّلْنَا لَهُ فِيهَا مَا نَشَاءُ لِمَن نُّرِيدُ**» (هرکه خواهان گذراست، در همین دنیا آنچه را بخواهیم به هرکه بخواهیم می‌دهیم) (اسراء: ۱۸).

امام صادق(ع) در تعریف دنیا می‌فرماید: «دنیا به منزلهٔ صورتی است که سر آن،

صفت کبر است و چشم آن، صفت حرص است و گوش آن، صفت طمع است و زبان آن، ریا و دست آن، شهوت و پای آن، عجب و دل آن، غفلت و وجود آن، فنا و نیستی و حاصل آن، زوال است. پس کسی که دوست دارد دنیا را مورث می‌شود دنیا او را صفت کبر، و کسی که طلب کند حسن آن را، میراث می‌دهد او را صفت حرص، و کسی که طالب شود دنیا را، وارد می‌سازد دنیا او را به سوی طمع، و کسی که مدح کند دنیا را، می‌پوشاند او را صفت ریا؛ و کسی که قصد نماید دنیا را، مکنت می‌دهد او را از صفت عجب، و کسی که اطمینان به هم رساند در میل دنیا، سوار می‌کند او را بر صفت غفلت، و کسی که به اعجاب اندازد او را متاع دنیا، مفتون و فریفته می‌کند او را و باقی نمی‌ماند از برای او، و کسی که جمع نماید دنیا را و بخل کند در بذل آن، برمی‌گرداند دنیا او را به سوی مستقر دنیا و آن آتش است» (کلبرگ، ۱۳۷۵: ۵ـ۶).

۲ـ۳ـ۲. طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با دنیا

عطار

در بررسی مفاهیم انتزاعی‌ای که عطار آن‌ها را در قالب مکان‌های حجم‌دار به کار برده، دنیا جلب نظر می‌کند؛ زیرا بیشترین حوزه‌های مبدأ برای آن به کار گرفته شده است که با توجه به نظر عطار به دنیا به‌عنوان اصلی‌ترین و بزرگ‌ترین سد و مانع طریق سلوک، این امر بدیهی به نظر می‌رسد. حوزه‌های مقصدی که عطار برای دنیا در چهار مثنوی خود به کار برده به شرح زیرند:

زندان ۹۲ بار (الهی‌نامه: ۱۳۷۵، ۳۰۴۰، ۳۵۲۳، ۴۰۲۱، ۴۲۱۳، ۵۰۰۲ و...؛ منطق‌الطیر: ۳۵۲۱، ۲۰۱۵، ۳۵۱۲، ۳۵۷۲ و...؛ مصیبت‌نامه: ص۲۱۵، ۳۰۲، ۴۱۰، ۴۵۶ و...؛ اسرارنامه: ص۲۶، ۳۸، ۴۵، ۸۹، ۱۰۲ و...)

گلخن ۸۶ بار (الهی‌نامه: ۱۳۷۵، ۳۰۴۰۳۵۲۳، ۴۰۲۱، ۴۲۱۳، ۵۰۰۲ و...؛ منطق‌الطیر: ۳۵۱۴، ۳۵۲۱، ۲۰۱۵، ۳۵۱۲، ۳۵۷۲ و...؛ مصیبت‌نامه: ص۲۱۵، ۳۰۲، ۴۱۰، ۴۵۶ و...؛ اسرارنامه: ص۲۶، ۳۸، ۴۵، ۸۹، ۱۰۲ و...)

حوزه‌های دیگر، بسامدی کمتر از ده بار در مثنوی‌های عطار دارند. محنت‌سرا

(منطق‌الطیر: ۳۵۳۳)، رباط (الهی‌نامه: ۲۵۳۰)، تنگ‌آشیان (الهی‌نامه: ۳۰۴۰)، رحم (الهی‌نامه، ۳۰۴۱)، بازار (مصیبت‌نامه: ص۱۸۵؛ اسرارنامه: ص۶۶)، پل (مصیب‌نامه: ص۲۶۶، ۳۰۲)، کشتزار (مصیبت‌نامه: ص۳۵۶، اسرارنامه: ص۶۸)، دوزخ (مصیبت‌نامه: ص۲۵۳)، شورستان (مصیبت‌نامه: ص۴۶۱)، بیغوله دیوان (مصبیت‌نامه: ص۲۳۶؛ اسرارنامه: ص۶۸)، مقامرخانه (اسرارنامه: ص۸۴)، گرداب (اسرارنامه: ص۸۶)، مهد (اسرارنامه: ص۸۶).

جدول ۵: تعمیم‌های معنایی طرح‌وارهٔ حجمی دنیا در مثنوی‌های عطار

ردیف	حوزهٔ مقصد	مکان حجم‌دار (حوزهٔ مبدأ)	کارکرد شناختی	بیت
۱	دنیا	محنت‌سرا	آمیخته بودن دنیا با رنج	منطق‌الطیر: ۳۵۳۳
۲		رباط	فانی بودن و ناپایداری دنیا	الهی‌نامه: ۲۵۳۰
۳		تنگ‌آشیان	بزرگی روح و ضیق بودن دنیا	الهی‌نامه: ۳۰۴۰
۴		بازار	زرق و برق دنیا و ضرر کردن انسان در صورت معامله با دنیا*	مصیبت‌نامه: ص۱۸۵ و ۲۱۹؛ اسرارنامه: ص۶۶
۵		رحم	کوچک بودن دنیا در مقابل تعالی روح و مقدم بودن بر آخرت	الهی‌نامه: ۳۰۴۱
		پل	فانی و محل گذر بودن دنیا	مصیبت‌نامه: ص۲۶۶ و ۳۰۲
۶		کشتزار	دنیا محل عمل و آخرت محل برداشت	مصیبت‌نامه: ص۳۵۶؛ اسرارنامه: ص۶۸
۷		دوزخ	مصیبت‌های دنیا شمه‌ای از عذاب آخرت	مصیبت‌نامه: ص۲۵۳
۸		مهد	غفلت انسان در دنیا	اسرارنامه: ص۸۶
۹		مقامرخانه	باختن انسان همه چیز خود را در دنیا	اسرارنامه: ص۸۴
۱۰		بیغوله دیوان	گمراهی در دنیا و سرگرم شدن به آن	مصیبت‌نامه: ص۲۳۶؛ اسرارنامه: ص۶۸
۱۱		شورستان	به ثمر ننشستن تلاش‌های انسان برای به‌دست‌آوردن زندگی جاوید در دنیا	مصیبت‌نامه: ص۴۶۱

نگاه عطار به دنیا، نگاهی تلخ است؛ زیرا حتی آنجا که از حوزه‌های مبدائی چون بازار و مقامرخانه با خاصیت دوگانه (امکان سود و زیان) استفاده می‌کند، جنبهٔ منفی مکان را در نظر دارد. عطار معتقد است که دنیا بازاری است که انسان را باژگونه سوار بر خری کرده‌اند تا رسوایی‌اش را همه بدانند:

تا به بازار جهانت خوانده‌اند　　باشگونه بر خرت بنشانده‌اند

(عطار، ۱۳۸۸ب: ۱۸۰)

وی علت خسران انسان در صورت معامله با دنیا را این می‌داند که دنیا سرتاسر وقف و ملک ابلیس است و کسی نمی‌تواند در دنیا و معامله با آن از ابلیس پیشی بگیرد. رونق بازار دنیا به سبب وجود ابلیس است:

وقف ابلیس است دنیا سربه‌سر　　تو از او می باز دزدی دربه‌در
هرکه از ابلیس دزدد مال او　　خود توان دانست فردا حال او
گر رود ابلیس از بازارها　　کی‌رود بازارها را کارها
زانکه دنیا سربه‌سر بازار اوست　　بیشتر بیع و شرا از کار اوست
اوست مه‌بازار هر بازار و بس　　کار دنیا نیست بی او یک نفس

(همان: ۲۱۹)

از سوی دیگر، دنیا بازاری است که به ازای هر خوشی که به انسان می‌دهد، درد و رنجی نیز به او می‌بخشد.

دلم در روزبازار زمانه　　نزد تیر مرادی بر نشانه
اگر یک جام نوش از دهر خوردم　　هزاران شربت پُرزهر خوردم
به خون دل به سر بردم همه عمر　　دمی خوش برنیاوردم همه عمر

(همو، ۱۳۹۴: ۶۶)

عطار دنیا را مقامرخانه‌ای می‌داند که انسان در بازی قمار با آن، همه‌چیز خود را از دست می‌دهد. جوانی، زیبایی و تمامی آنچه را روزی دنیا به او داده است، در گذر عمر می‌بازد:

الا یـــا در مقامرخانـــهٔ خـــاک همـه‌چیـزی چنـین درباختـه پـاک
گهـی روی چـو مـه دربـاختی تـو گهـی زلـف سـیه دربـاختی تـو
جـوانی را و آن بـالای چـون تیـر در ایـن ره بـاختی و آمـدی پیـر
دل پُرنـور خـود را چشـم روشـن بـه غفلـت بـاختی در گـنج گلخـن
(همان: ۸۴)

مولانا

از نگاه مولانا، دنیا غفلت از خداوند است:

چیسـت دنیـا؟ از خـدا غافـل بُـدن نـی قمـاش و نقـره و فرزنـد و زن
(مولوی، ۱۳۸۶، ۱: ۱۱۶۱)

و سرایی است که بر آخرت مقدم شده تا قدر آخرت بیشتر معلوم شود؛ هنگـامی کـه از این زندان وارهی، شیرینی وجود را خواهی چشید.

جز به ضد، ضد را همی نتوان شـناخت چون ببینـد زخـم بشناسـد نواخـت
لاجـرم دنیـا مقـدم آمـده اسـت تـا بـدانی قـدر اقلـیم السـت
چـون از اینجـا وارهـی آنجـا روی در شـکرخانه ابـد شـاکر شـوی
(همو، ۵: ۶۲۹ـ۶۳۱)

مولانا سه مکان حجم‌دار عمده را به عنوان حوزهٔ مبدأ در قالب این طرح‌واره به کار برده است که عبارت‌اند از: دام، زندان و چاه. سایر موارد بسامدی کمتر از پـنج بـار در *مثنوی* دارند. مولانا «مال دنیا» را دامی می‌داند که در مقابل دام بزرگ‌تـری بـه نـام «دام عقبی» قرار دارد. دام دنیا مرغکان ضعیف را شکار می‌کند درحالی‌که دام عقبـی، «دامـی ژرف» برای شکار «مرغان شگرف» است.

مـــال دنیـــا دام مرغـــان ضـــعیف ملـک عقبـی دام مرغـان شـریف
تا بدین ملکی که او دام اسـت ژرف در شـکار آرنـد مرغـان شـگرف
(همو، ۴: ۲۱۳۴ـ۲۱۳۵)

جدول زیر تعمیم‌های طرح‌وارهٔ حجمی دنیا و مکان‌هایی را نشان می‌دهد که به عنوان حوزهٔ مبدأ در این طرح‌واره به کار رفته است.

جدول ۶: تعمیم‌های طرح‌وارهٔ حجمی دنیا در مثنوی مولانا

ردیف	مکان حجم‌دار	کارکرد شناختی	بیت
۱	دام	گرفتار شدن انسان در دنیا	۲۷۱۴/۱، ۱۵۹/۴ و ۷۰۶، ۶۰۱/۵، ۶۲۹، ۱۴۱۰ و ۱۵۱۶، ۳۸۱/۶
۲	زندان	گرفتاری و ضیق بودن دنیا	۷۷۷/۱، ۶۸۲/۲ و ۷۱۱، ۲۰۳۸/۴ و ۲۱۱۷، ۳۶۴۲/۶
۳	بطن ماهی	ضیق بودن دنیا و گرفتاری روح انسان در آن	۳۱۴۴/۲
۴	بازار	فروختن انسان تمامی هستی خود را و به دست‌نیاوردن عوضی در قبال آن	۹۳۱/۶
۵	رحم	کوچک بودن دنیا در مقابل تعالی روح و مقدم بودن بر آخرت	۳۴۲/۳
	جسم	برتری آخرت بر دنیا مانند برتری روح بر جسم	۱۴۵۵/۴
۶	چاه	تنگ بودن دنیا، گرفتاری انسان در آن (تلمیح به داستان یوسف ع)	۶۲۰/۵؛ ۱۳۸۵/۶، ۳۳۵۸
۷	گرداب	بلاخیز بودن دنیا	۴۱۵۷/۳
۸	حمام	کوچک و نفس‌گیر بودن دنیا	۳۵۴۶/۳
۹	سوراخ	تنگ بودن دنیا	۴۳۲۴/۳
۱۰	گلخن	بی‌ارزش بودن دنیا، محل تزاحم بودن آن	۱۰۴۴، ۲۵۲/۴
۱۱	بیابان	گم شدن انسان در مظاهر آن، بی‌نتیجه بودن تلاش‌های او برای یافتن آبادی در دنیا	۲۴۸۸/۲
۱۲	دیگ	پخته شدن انسان در جوشش ناملایمات	۴۲۰۶/۳
۱۳	قهرخانهٔ خدا	فرورفتن در دنیا مساوی است با دورماندن از خدا	۲۰۳۹/۶

۳. تحلیل شناختی طرح‌واره‌ها

در بررسی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های دو شاعر، طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با دنیا در مثنوی‌های عطار و طرح‌وارهٔ حجمی مرتبط با دل در *مثنوی* مولانا بسامد بیشتری دارند.

آن‌گونه که اشاره شد، واژه‌های عرفان از نوع عاشقانهٔ آن، نخستین بار توسط سنایی به صورت جدی وارد شعر فارسی شد. پس از سنایی، عطار این مفاهیم را نضج داد تا در نهایت، در شعر مولوی به تعالی رسید. به همین دلیل، دل به‌عنوان جایگاه کلیدی‌ترین عنصر عرفانی، یعنی عشق، در اشعار مولانا نمود بیشتری دارد و عطار با احتیاط بیشتری این واژه را استفاده می‌کند.

در عرفان و شعر عارفانه، معرفت شهودی جایگاه ویژه‌ای دارد و دل، در این معرفت نقش مهمی ایفا می‌کند. در مثنوی‌های هر دو شاعر، دل جایگاه و ظرف مفاهیم انتزاعی است. عمده‌ترین مظروف دل در اشعار عطار، خداوند است و در اشعار مولانا نیز خداوند/معشوق، پرتکرارترین مظروف دل است که با توجه به بررسی‌های نگارندگان، ۴۳ بار در *مثنوی* تکرار شده است (۲۶۶۵/۱، ۳۶۹۲، ۷۳/۲، ۱۰۰، ۳۳۳۷/۳ و...) و این امر نشان می‌دهد که از نگاه هر دو شاعر، مظروف حقیقی دل انسان، خداوند است.

از سوی دیگر، بررسی ظرف و مظروف در مثنوی‌های عطار و مولانا، عادت‌های ذهنی مألوف و اطلاعات قراردادی ما دربارهٔ حوزهٔ مبدأ را به چالش می‌کشد؛ این روش، شگردی برای تبدیل استعارهٔ عامیانه به شاعرانه است (پورابراهیم و غیاثیان، ۱۳۹۲: ۶۳). به طور معمول، ظرف باید از مظروف حجم بیشتری داشته باشد اما در مورد دل، این‌گونه نیست. خداوندی که هیچ حجم و اندازه‌ای برای او متصور نیست، در دل انسانی که خود خلق کرده جای می‌گیرد و بر سریر آن جلوس می‌کند.

از سوی دیگر، هرچه ظرف محکم‌تر باشد، مظروف را بهتر در خود جای می‌دهد (نک: محرابی کالی، ۱۳۹۳)، حال آنکه در اندیشهٔ عارفانه، هرچه خانهٔ دل خراب‌تر

باشد، گنج عشق در آن بیشتر یافت می‌شود (مولوی: ۲۴۳۳/۲).

نکتهٔ دیگری که در باب دل می‌توان بدان اشاره کرد، این است که هر دو شاعر در بیشتر اشعار مربوط به دل، به ظرف بودن دل، بیش از مظروف بودن آن نظر دارند. این موضوع حاکی از اهمیت دل به عنوان ظرفی است که ثابت است و مظروف‌هایی بدان وارد و یا از آن خارج می‌شوند. این امر خود نشان‌دهندهٔ عرفان انفسی هر دو شاعر است. البته در اشعار مولانا اهمیت دل و کاربرد آن بیشتر مشهود است که خود حکایت از این دارد که عرفان مولانا از عطار، عاشقانه‌تر و انفسی‌تر است. اما عطار نیز این ثبوت را با کاربرد مکان‌هایی چون شهر (۱۳۸۷: ۱۲۲۰)، عرش (همان: ۲۶۳۴) و کوی (۱۳۸۸الف: ۳۵۷۴) نشان می‌دهد.

به‌جز بررسی طرح‌وارهٔ حجمی دل در اشعار این دو شاعر از نظر لغوی و واژگانی، از بررسی ژرف‌ساخت آن نیز نمی‌توان غافل شد. یکی از مظروفات اصلی دل، عشق است. مظروف دست را می‌توان با اختیار داخل یا خارج کرد، اما در مورد دل، این امکان وجود ندارد (محرابی کالی، ۱۳۹۳: ۱۰۲). این امر نیز نشان می‌دهد که عشق ابتدا از جانب معشوق مانند تیری بر دل عاشق می‌نشیند و جذبه‌ای ایجاد می‌شود که عاشق را به سمت خود می‌کشد.

نکتهٔ دیگری که در بررسی این طرح‌واره در اشعار هر دو شاعر می‌توان دریافت، وسعت و گستردگی دل از یک سو و اهمیت و گرامیداشت آن از سوی دیگر است. کاربرد دل به‌عنوان جایگاه عشق الهی و به‌کاربردن تعابیری چون مسجد و عرش برای آن، خود نشان‌دهندهٔ اهمیت و بزرگداشت دل در عرفان مولانا و عطار است که البته در نگاه مولانا، دل جایگاه ویژه‌تری دارد.

در ارتباط با طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با روح و بدن، عطار دو حوزهٔ مبدأ و حسی را برای تن انتخاب کرده است که عبارت‌اند از: چاه و گلخن. حال آنکه مولانا، حوزه‌های حسی متعددی را برای جسم انسان به کار برده است که عبارت‌اند از: قفس ۶۳ بار، چاه ۱۳ بار، کشتی ۱ بار، نای (نای تن در مقابل نفخهٔ روح) ۱ بار (۳۹۳۶/۳)،

دیگ ۱ بار (۳۵۴۹/۳)، جوی و حمام ۱ بار (۳۵۴۶/۳)، کفش ۱ بار.

توجه مکرر مولانا به بدن و جسم انسان و کابرد حوزه‌های مبدأ متعدد برای آن، به نوعی اهمیت روح را نزد مولانا نشان می‌دهد؛ زیرا مولانا برای نشان دادن برتری روح بر جسم، از حوزه‌های متعددی برای جسم استفاده کرده که در تمامی آن‌ها، معنای ضیق بودن و فرع بودن دیده می‌شود. مولانا به جسم نگاه ابزاری دارد، بدین معنا که استفاده از قلمروهای حسی چون کفش، جوی، نای، کشتی و... که همه نقش ابزاری دارند، نشان می‌دهد که مولانا از مخاطب خود می‌خواهد تا به جسم تنها به‌عنوان ابزاری برای تعالی روح بنگرد. درحالی‌که نگاه عطار به جسم، بیشتر ضیق بودن و غلیظ بودن آن در مقابل لطافت روح است.

نگاه مولانا به جسم را می‌توان تلطیف‌شدهٔ دیدگاه عطار دانست. گرچه مولانا نیز با به‌کاربردن قلمروهایی چون قفس و چاه، ضیق بودن جسم را برای روح به تصویر می‌کشد، اما همین جسم، برای قدم‌گذاشتن روح در دنیایی که با آن سنخیتی ندارد، لازم است. بنابراین، از عطار تا مولانا، ذهنیت از غلظت و ضیق بودن جسم به سمت ضیق بودن و ابزاری بودن جسم حرکت کرده است.

در خصوص طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با دنیا، عمده‌ترین قلمرو حسی‌ای که عطار برای دنیا در نظر می‌گیرد، زندان (۹۲ بار) و گلخن (۸۶ بار) است. در *مثنوی* مولانا اولین قلمرو مبدأ دام است و پس از آن زندان. زندان بودن دنیا متأثر از نگاه دینی به دنیا و تبعید شدن آدم ابوالبشر و ابنای او از بهشت است. علاوه بر آن، ضیق بودن، شکنجه، عذاب و... نیز درون این ایماژ تعبیه شده است. آلوده بودن گلخن نیز باعث انتخاب این قلمرو حسی برای دنیا در مثنوی‌های عطار است. در *مثنوی* مولانا، عمده‌ترین قلمرو حسی که برای دنیا در نظر گفته شده، دام است. در واقع، دام اگرچه صید را به مخاطره می‌اندازد، قطعاً جذابیت‌هایی داشته که صید در آن اسیر شده است. در واقع، می‌توان گفت که ذهنیت دربارهٔ دنیا از عطار تا مولانا، از قلمرو معنایی غلظت و ضیق بودن به سمت جاذبهٔ کاذب داشتن (دام) و ضیق بودن (زندان) حرکت کرده است.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و *مثنوی* مولانا، نشان می‌دهد که این دو شاعر بسیاری از مفاهیم انتزاعی را در قالب مکان‌های حجم‌دار بیان کرده‌اند و از این طریق، آن‌ها را ملموس‌تر و قابل فهم‌تر کرده‌اند. دل و دنیا و تن از جمله مفاهیمی هستند که در این پژوهش بررسی شدند. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که مولانا و عطار هر دو عرفان انفسی داشته‌اند، اما عرفان مولانا نسبت به عطار انفسی‌تر است. از سوی دیگر، نگاه مولانا به تن (جسم) نسبت به عطار، از تنگ بودن و ضیق بودن به سمت ضیق بودن و ابزاری بودن حرکت کرده است که نشان می‌دهد عرفان مولانا نسبت به عطار، لطیف‌تر است. دربارهٔ دنیا نیز نگرش از عطار به مولانا، از قلمرو معنایی غلظت و ضیق بودن به سمت جاذبهٔ کاذب داشتن (دام) و ضیق بودن (زندان) حرکت کرده است که تأییدی بر همین مدعاست.

پی‌نوشت‌ها

1. Michael Rady
2. Conduit metaphor
3. Image schemas
4. Bartlett
5. containment schema
6. Metaphor identification procedure

۷. مولانا معتقد است که دو عقل وجود دارد: یکی عقل مکسبی و دیگری عقلی که بخشش یزدان است. عقل دوم، یعنی عقلی که بخشش خداوند است، جایگاهش در میان دل و جان آدمی است (مولوی، ۱۹۶۰/۴ـ۱۹۶۴).

منابع

ـ بهنام، مینا (۱۳۸۹)، «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامهٔ *نقد ادبی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، ۹۱ـ۱۱۴.

ـ پورابراهیم، شیرین و مریم‌السادات غیاثیان (۱۳۹۲)، «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق»، *نقد ادبی*، سال ششم، شمارهٔ ۲۳، ۵۹ـ۸۲.

ـ جندی، مؤیدالدین بن محمود (۱۳۶۲)، *شرح فصوص‌الحکم*، قم: نشر جلال‌الدین آشتیانی.

ـ رازی، نجم‌الدین (۱۳۶۶)، *مرصاد العباد*، به‌اهتمام محمدامین ریاحی، چ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹)، *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)*، تهران: سمت.
ـ ـــــــ (۱۳۸۴)، «زبان‌شناسی شناختی»، مجلهٔ *زبان‌شناسی*، سال دوم، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴۰، ۷۷ـ۹۲.
ـ راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۳۷۵)، *مفردات الفاظ قرآن*، تصحیح عدنان صفوان، قم: طلیعهٔ نور.
ـ زنگویی، اسدالله، و دیگران (۱۳۸۹)، «استعاره، مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت»، *مطالعات تربیتی و روان‌شناسی*، سال یازدهم، شمارهٔ ۱، ۷۷ـ۱۰۸.
ـ شجاری مرتضی و زهرا گوزلی (۱۳۹۲)، «دل آدمی و مراتب آن در عرفان اسلامی»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شمارهٔ ۳۳، ۱۳۹ـ۱۷۶.
ـ صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
ـ ـــــــ (۱۳۸۳)، «مرگ استعاره»، مجلهٔ *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۴۴)، ۱ـ۱۶.
ـ عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
ـ ـــــــ (۱۳۸۸الف)، *منطق‌الطیر*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
ـ ـــــــ (۱۳۸۸ب)، *مصیبت‌نامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
ـ ـــــــ (۱۳۹۴)، *اسرارنامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
ـ غزالی، ابوحامد محمد بن محمد (۱۳۸۶)، *احیاء علوم دین*، ترجمهٔ مؤیدالدین محمد خوارزمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۰)، *معنی‌شناسی شناختی قرآن*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
ـ کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۶۲)، *شرح منازل السائرین*، تصحیح و تعلیق محسن بیدارفر، قم: انتشارات بیدار.
ـ کلبرگ، اتان (۱۳۷۵)، «از امامیه تا اثناعشریه»، *دین و ارتباطات*، ترجمهٔ محسن الویری،، شمارهٔ ۲، ۲۰۱ـ۲۲۰.
ـ کنی، آنتونی (۱۳۹۶)، *معماری زبان و ذهن در فلسفهٔ ویتگنشتاین*، ترجمهٔ محمدرضا اسمخانی، تهران: انتشارات ققنوس.
ـ گراوند، مجتبی (۱۳۹۳)، «هرمنوتیک فلسفی با تکیه بر کتاب حقیقت و روش گادامر»، *تاریخ‌نامهٔ خوارزمی*، شمارهٔ ۴، ۱۴۵ـ۱۷۳.

ـ گوهرین، سیدصادق (۱۳۸۸)، *شرح اصطلاحات تصوف*، چ۱، تهران: انتشارات زوّار.
ـ محمدحسین‌زاده، عبدالرضا و علی عارفی (۱۳۸۸)، «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا»، *پژوهشنامهٔ خلاق*، شمارهٔ ۶، ۵۷ـ۹۶.
ـ محمدی آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، «کاربرد طرح‌وارهٔ حجمی در بیان تجارب عرفانی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۲، ۱۴۱ـ۱۶۲.
ـ محرابی کالی، منیره (۱۳۹۳)، «بررسی و مقایسه طرح‌واره‌های تصویری در غزلیات سعدی و حافظ»، رسالهٔ دکتری، دانشگاه مازندران، استاد راهنما: علی‌اکبر باقری خلیلی.
ـ موسوی فریدنی، محمدعلی (۱۳۸۲)، «از دردی ناگفتنی»، جهان‌کتاب، شمارهٔ ۲۳، ص۲۷.
ـ مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، *مثنوی*، تصحیح توفیق سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
ـ هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۷)، *کشف المحجوب*، تهران: طهوری.
ـ هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو (۱۳۸۸)، استعاره های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، پژوهشنامهٔ *علوم و معارف قرآن کریم*، شمارهٔ ۳، ۹ـ۳۴.
ـ یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۲)، *بررسی استعارهٔ زمان در زبان فارسی: رویکرد معنی‌شناسی شناختی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس، استاد راهنما: ارسلان گلفام.
- kovecses, z (1991), "A Linguist's Quest For love", *Social and Persona; relationships* 8: 76-97.
- ---------- (2000), *Metaphor and Language, Culture and body in human feelings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ---------- (2010), *Metaphor*, a Practical Introduction, Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago.
- Lakoff, G. Women (1987), *Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about Min*. Chicago: Chicago University Press.
- Said, E (2013), *Michel Foucault, Barry Smart ed in Michel Foucault*, Vol.2, London: Roultaedge.