**مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز**
سال دوازدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۹، پیاپی ۴۴، صص ۲۶- ۵۲
DOI: 10.22099/JBA.2019.32023.3266

# تحلیلِ نگاشت مفهومیِ «بهار» و خوشه‌های استعاری آن در *غزلّیات شمس*

**حسن توفیقی** *　　**مهیار علوی‌مقدم****
**علی تسنیمی*****　　**ابراهیم استاجی******
دانشگاه حکیم سبزواری

## چکیده

«استعاره‌ی مفهومی» در چارچوب معناشناسی شناختی، بر نقش تجربیّات در ساختاربخشیدن به مقوله‌های ذهن و ادراک مفاهیم، تأکید می‌ورزد. فصول سال، یکی از تجربی‌ترین حوزه‌ها، برای تبیین جهان‌بینی عرفانی هستند. در این میان، توجّه مولانا بیش از همه‌ی فصل‌ها، به «بهار» است. پژوهش نشان می‌دهد، «بهار» در غزلّیات مولانا، به‌عنوان یک نگاشت مفهومی کلان، با همه‌ی نمودهای دیدنی، شنیدنی، بوییدنی، چشیدنی و بسودنی خود، در خدمت تبیین جهان‌بینی‌ای شهودی و تبیین مفاهیمی چون «حق»، «غیب»، «عشق»، «عاشق»، «روح»، «تجلّی» و «وصال» است. این نگاشت مرکزی توانسته است، با بهره‌گیری از جنبه‌های استعاره‌ساز بهار و خوشه‌های تصویری مرتبط و متضادّ و نیز قدرت تناظرپذیری استعاره‌ها، شبکه‌ای از استعاره‌ها را گرد خود بیافریند؛ استعاره‌هایی که به دلیلِ وابستگی با نگاشت مرکزی، در اصالت هنری سبک مولانا و انسجام درون‌متنی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی tofighi1160@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی m.alavi2007@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی ali_tasnimi@yahoo.com
**** استادیار زبان و ادبیات فارسی ebrahimestaji@yahoo.com

**تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۱۵　　تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۲/۲۸**

غزل‌ها نقش بسزایی دارند. همچنین کاربرد این نگاشت مفهومی در بافت غزل مولانا، از نظر فکری، مولانا را عارفی اهل بسط معرفّی می‌کند و نشان می‌دهد همه‌ی استعاره‌های مربوط به «بهار» خرده‌استعاره‌هایی هستند که در حمایت از کلان‌استعاره‌ی «معرفت تجربه‌ای خوشایند و انبساط‌انگیز است» به‌وجودآمده‌اند؛ ازاین‌رو انبساط روحی مولانا در غزلیّات، پابه‌پای خوشه‌های استعاری پیش می‌رود و اصالتِ بینش را با اصالتِ سبک درمی‌آمیزد.

**واژه‌های کلیدی:** استعاره‌ی مفهومی، خرده‌استعاره و کلان‌استعاره، غزلیات مولانا، معناشناسی شناختی، نگاشت مفهومی بهار.

## ۱. مقدّمه

زبان‌شناسی شناختی رویکردی است در مطالعه‌ی زبان، براساس تجربیّات ما از جهان، نحوه‌ی درک و شیوه‌ی مفهوم‌سازی. این رویکرد، به‌ویژه در زمینه‌ی اصطلاحات و مفاهیمی مانند استعاره، مجاز، صورخیال و تصویرهای شعری، شاخه‌ی جدیدی به نام معناشناسی شناختی و حوزه‌ی جدیدی به نام «بلاغت شناختی» را می‌گشاید که تمایزهای بارزی با بلاغت سنّتی دارد. در بلاغت سنّتی، عناصر زیبایی‌شناسی جایگاهی درخور دارد. ارزش این عناصر در شعر و متن ادبی را تنها به آراسته‌بودن متن به آرایه‌ها و تصویرهای هنری وابسته می‌دانند که در سه قلمرو معانی، بیان و بدیع جای می‌گیرد؛ امّا در بلاغت شناختی، استعاره و مجاز، ابزاری شناختی برای پی‌بردن به جهان‌بینی و اندیشه‌ی شاعر و نویسنده است. همچنین شبکه‌ی گسترده‌ای از گزاره‌ها و مفاهیم هستند که یک کل نظام‌مند را به‌وجودمی‌آورند و این شبکه‌ی گسترده، طیف وسیعی از پدیده‌های شناختی، رفتاری و احساسی را نشان می‌دهند (Cf. Kövecses, 1991: 89-91).

جورج لیکاف و مارک جانسون دو تن از زبان‌شناسان شناختی هستند که در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*(۲۰۰۳)، درباره‌ی چگونگی کارکرد استعاره‌ی مفهومی در زبان بحث کرده‌اند. به نظر آن‌ها، جوهر و اساس استعاره، مفهوم‌سازی، یعنی ادراک چیزی براساس چیز دیگر است (Lakoff & Johnson, 2003: 5). استعاره‌ی

مفهومیف تجربه‌های شخص در قلمروهای ملموس را به‌کارمی‌گیرد تا او را قادر سازد، مقوله‌های ناشناخته و انتزاعی را درک کند. این ادراک، براساس یک انطباق ذهنی صورت می‌گیرد؛ به این معنا که حوزه‌ی ملموس، بر حوزه‌ی انتزاعی انطباق می‌یابد تا حوزه‌ی انتزاعی درک شود. «استعاره‌ی مفهومی» در چارچوب زبان‌شناسیِ شناختی، استعاره را نه یک آرایه‌ی زیبایی‌آفرین، بلکه روشی بنیادی برای اندیشیدن و ادراک جهان می‌داند.

### ۱.۱. بیان مسئله و روش پژوهش

ازآنجاکه اساسِ معناشناختی شناختی و نظریّه‌ی شناختی، بر چگونگی شناخت مفاهیم در ذهن استوار است، می‌توان از استعاره‌ی مفهومی در تحلیل جهان‌بینی و سبک شاعر و نویسنده بهره برد؛ چراکه در استعاره‌ی مفهومی، نگاشت‌های ذهنی بر نگرش فرد نسبت به هستی و پدیده‌ها سیطره دارند و از همین روی، سبک نویسنده را نیز در کنترل خود می‌گیرند (رک. فتوحی،۱۳۹۲: ۳۲۹-۳۳۰). چنین تحلیلی درباره‌ی متون عرفانی که در آن‌ها نویسنده با زبان استعاری پلی از جهان واقع به فراواقع می‌زند، اهمیّت بسیاردارد. فصل «بهار» با همه‌ی خوشه‌های تصویری (Image Clusters) و امکان‌های تجربی خود، در غزل مولانا، در خدمت تبیین بینشی شهودی است و جهانی دیگر را بازمی‌نماید. بهره‌گیری مولانا از این نگاشتِ مرکزی، ضمنِ تأکید بر جهان‌بینی بسط‌گرای او، با آفرینش استعاره‌های همگون، متن را انسجام و تشخّص سبکی بخشیده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به تحلیلِ نگاشت مفهومی «بهار» در بافت غزلیّات شمس می‌پردازد. روش تحلیل داده‌ها براساس روش کیفی و در مواردی، نمودارهای کمّی و روش استدلالی از نوع روش استقرایی (ازجزء به کل) است.

### ۲.۱. پیشینه‌ی پژوهش

در تحلیل استعاره‌های مفهومیِ *غزلّیات شمس*، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های زیر شایسته‌ی ذکر است: سیّدمهدی زرقانی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «تطوّر استعاره‌ی عشق از سنایی

تا مولانا»، استعاره‌های «عشق» در غزل سنایی، عطّار و مولانا و خلّاقیّت هریک از سه شاعر را در کاربرد استعاره‌ها بررسی کرده‌اند. مینا بهنام (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «استعاره‌ی مفهومی نور در *دیوان شمس*»، با بررسی انگاره‌ی «معرفت، نور است» و خرده‌استعاره‌های آن به بهره‌گیری مولوی از این استعاره برای تبیین مفاهیم عرفانی و اصالت هنری متن اشاره کرده است؛ کریمی و علامی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «استعاره‌های مفهومی در *دیوان شمس* برمبنای کنش حسّی خوردن»، گزاره‌ی بنیادی متن را «عرفان، خوراک است» دانسته‌اند که بر این اساس، عرفان نیازی روزانه برای سالک است؛ مباشری و کریمی (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «تحلیل شناختی تصویر آهو در *دیوان شمس*»، «آهو» با عروج معنایی، کلان‌استعاره‌ای از «خداوند»، «مولوی»، «شمس»، «صلاح‌الدّین» و... تشخیص داده شده است؛ کریمی (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «بررسی معناشناختی استعاره‌های چندشبکه‌ای مادر و طفل در *دیوان شمس* از نطفه‌بستن تا فطام» به کمک خوشه‌های مرتبط با این استعاره‌ها، مراحل سیر و سلوک را تبیین کرده است. علامی و کریمی (۱۳۹۵) در مقاله‌ی «تحلیل شناختی استعاره‌ی مفهومی جمال در *مثنوی* و *دیوان شمس*»، استعاره‌ی جمال و خوشه‌های تصویری آن را بررسی و گزاره‌ی «خداوند دیدنی است» را به‌عنوان، ژرف‌ساخت این دو اثر معرفی کرده‌اند؛ همچنین در پایان‌نامه‌ی ندا حسینی (۱۳۹۳) با عنوانِ *بررسی مفهوم شمس در غزلّیات مولانا براساس رویکرد شناختی*، استعاره‌های مفهومی مرتبط با شمس را بررسی و کلان استعاره‌ی «شمس، خداوند است» در مرکز استعاره‌های مرتبط با شمس دانسته شده است؛ علی کوچک‌زاده (۱۳۹۴) نیز در پایان‌نامه‌ی خود با عنوانِ *بررسی تطبیقی استعاره در غزلّیات حافظ و مولوی از منظر معنی‌شناسی شناختی*، غزل مولانا را عرفانی دانسته است. چنانکه در این پیشینه می‌بینیم، تاکنون استعاره‌ی مفهومی «بهار» در غزل مولانا بررسی نشده است و پژوهش حاضر می‌تواند، ضمن پرکردن این خلأ پژوهشی، تفسیر دیگری از جهان‌بینی مولانا و سبک و بینش او به دست دهد.

### ۳.۱. فرضیّه و پرسش‌های پژوهش

بنیان پژوهش حاضر براساس روابط استعاری در سطح کلان و موجود در اجزا و بافت *غزلّیات شمس* استوار است. فرضیّه‌ی اصلی این است که «بهار» در بافت غزل مولانا، یک ساختار و نگاشت کلان و مرکزی است در خدمتِ تبیینِ جهان‌بینی شهودی شاعر که با انسجام متن و آفرینش استعاره‌های همگون و مرتبط، باعث اصالت سبک شده است. در این راستا پاسخ به پرسش‌های زیر ضروری است:

– سازوکار نگاشت مفهومی «بهار»، به‌عنوان استعاره‌ی مرکزی متن، چگونه است؟

– تمرکز بر نگاشت مرکزی متن، با آفرینش کدام استعاره‌ها، بر اصالت سبک تأکید دارد؟

– خوشه‌های استعاری متن، در خدمت تبیین کدام مفاهیم جهان‌بینی مولانا هستند؟

## ۲. مبانی نظری پژوهش

### ۱.۲. نظریّه‌ی استعاره‌ی مفهومی

زبان‌شناسان شناختی، بر این نکته تأکید دارند که زبان، بازتاب الگوهای اندیشه است و «ساختار نظام‌مندی که در زبان وجود دارد، ساختار فکر ما را هم منعکس می‌کند» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۱۲). یکی از نظریّه‌های زبان‌شناسی شناختی، نظریّه‌ی استعاره‌ی مفهومی (Conceptual metaphor) است که جورج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson) در کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، مفصّل به آن پرداخته‌اند. مهم‌ترین نکته‌ی این نظریّه آن است که استعاره، منحصر به واژه‌ها نیست؛ بلکه بخش عمده‌ای از فرایندهای فکری آدمی استعاری است (Lakoff & Johnson, 2003: 6). استعاره در این دیدگاه، روشی بنیادی برای درک جهان هستی است؛ یعنی معمولاً حوزه‌ی معنایی پیچیده و انتزاعی را با حوزه‌ی تجربی و ملموس قیاس می‌کند تا حوزه‌ی پیچیده را قابل‌فهم سازد. به‌طورخلاصه، استعـاره‌ی مفهومی عبارت است از: الگوبرداری نظام‌مند بین عناصر مفهومی قلمرو مبدأ یا منبع (Source domain) بر روی قلمرو مقصد یا هدف(Target domain)

(Lakoff,1993:206-207؛ Croft&Cruse,2005:194-195؛ Cameron&Maslen,2010:44-45؛ بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰؛ عبدالکریمی، ۱۳۹۳: ۲۳-۲۴).

لیکاف و جانسون در این زمینه، استعاره‌ی «جنگ» را برای درکِ «بحث» (Argument) مثال می‌زنند که در آن، اصطلاحات مربوط به قلمروی جنگ، مانند حمله‌کردن، استراتژی و پیروزی، شیوه‌ای نظام‌مند برای تفکّر درباره‌ی جنبه‌های گوناگون و نبردگونه‌ی بحث پدید و جمله‌هایی از نوع: «ادّعای شما غیرقابل دفاع است» در زبان به‌وجودمی‌آورد (Lakoff & Johnson, 2003: 4).

براساس این، فرافکنی نظام‌مندِ عناصرِ یک حوزه‌ی مفهومی به حوزه‌ی مفهومی دیگر، نه‌تنها شامل اشیا و ویژگی‌های خاصّ آن‌ها می‌شود، بلکه ارتباط‌ها، رخدادها و طرح‌های آن حوزه را نیز می‌تواند شامل شود (Grady, 2007: 191).

از این ویژگی استعاره که باعث انسجام مفاهیم گوناگون بین دو حوزه می‌شود، به «سامان‌یافتگی» یا «نظام‌مندی» (systematicity) تعبیر می‌شود (Lakoff & Johnson, 2003: 7-9; Cameron & Maslen, 2010: 45-46؛ صفوی، ۱۳۹۲: ۳۷۱).

براساس این، هر چیزی با حوزه‌ی هدف در ارتباط باشد، می‌تواند به‌صورت سامان‌یافته با حوزه‌ی مقصد نیز در ارتباط باشد. در استعاره‌ی مفهومی، رابطه‌ی بین دو حوزه‌ی مفهومی، به وسیله‌ی یک گزاره صورت می‌گیرد که «نگاشت» (Mapping) نامیده می‌شود (مانند گزاره‌ی «بحث جنگ است» در مثال لیکاف). مطابقت‌های بین دو حوزه نیز به «تناظر» (Correspondence) تعبیر می‌شود (مانند تناظرِ طرفین جنگ با طرفینِ بحث در مثال لیکاف). تناظرها به ما امکان می‌دهند تا اطّلاعات مربوط به قلمرو منبع را بر جنبه‌های ناشناخته‌ی قلمرو هدف نگاشت کنیم تا بتوانیم آن‌ها را به‌گونه‌ای همه‌جانبه‌تر درک کنیم (Lakoff, 1993: 203)؛ ازاین‌رو، برخلاف نظریّه‌ی کلاسیکِ استعاره که واژه‌ها و عبارت‌ها، استعاره را می‌سازند، اساس استعاره از روابط مفهومی میان دو حوزه شکل می‌گیرد. همچنین به نظر زبان‌شناسان شناختی، «تمرکزِ نگاشتِ استعاری در ذهن، موجب

پایداری ذهنیّت و نگرش فرد می‌شود و به خلق استعاره‌های همگون و هم‌خانواده می‌انجامد و این فرایند، نهایتاً موجب تداوم ذهنیّت و استمرار و اصالت سبک می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۳۴-۳۳۵). ازاین‌رو، بخش بزرگی از خوشه‌های استعاری متن، در کنترل نگاشت‌های مرکزی هستند و تمایز سبک اصیل با سبک تقلیدی به میزان هم‌بستگی خوشه‌ای استعاره‌های مفهومی با نگاشت مرکزی متن وابسته است (همان:۳۳۰). همچنین استعاره‌های یک متن ممکن است به‌عنوان خرده‌استعاره (Micro Metaphor) در حمایت از یک کلان‌استعاره (Mega Metaphor) به‌وجود آیند؛ کلان‌استعاره‌ای که می‌تواند خود در متن آشکار نباشد. (Kövecses, 2010: 59).

### ۲.۲. «بهار» از کلان‌نماد تا کلان‌نگاشت

به نظر لیکاف و جانسون، نماد، نوعی مجاز است که ضمن پیوند با تجربیّات انسان، نقش مهمّی در ادراک مفاهیم دارد (Lakoff & Johnson, 2003: 40). این مطلب به این دلیل یادآوری شد که بسیاری از استعاره‌های مفهومی‌ای که در پی می‌آید – در کنار تشبیه و تمثیل– از نوع نماد هستند. دلیل این امر این است که «رمز به لحاظ پیوند ماهوی که با بینش و تجربه‌ی دینی و عرفانی دارد، دقیق‌ترین و مناسب‌ترین زبان برای بیان تجارب روحانی و حقایق عرفانی است» (مشتاق‌مهر،۱۳۹۲: ۶۴). درواقع غزل مولانا انعکاس عواطف ناخودآگاهی است که از اعماق روح سرچشمه می‌گیرند و به همین دلیل زبانی رمزی می‌طلبد (رک. خلیلی‌جهان‌تیغ،۱۳۸۰: ۱۵۷). براساس این، در *غزلّیات مولانا*، بهار و نمودهای آن، دیگر، پدیده‌هایی صرفاً طبیعی نیستند؛ بلکه با تعالی معنایی، در خدمت تبیین بینشی شهودی قرارمی‌گیرند. مولانا در غزلّیات تأکید می‌کند که کلامش به ظواهر دلالت ندارد[1]؛ بلکه «باغ و بهار هست رسول بهشت غیب» (مولوی، ۱۳۷۸: ۳/ ب ۱۳۷۱۲) و «این بهار و باغ بیرون، عکس باغ باطن است» (همان: ۴/ ب ۲۰۴۸۲).

نکته‌ی دیگر این‌که نمادهای تکرارشونده را می‌توان براساس خوشه‌های تصویری آن‌ها در قالب یک کلان‌نماد نیز بررسی نمود (رک. فتوحی،۱۳۹۳: ۱۹۹-۲۰۳)؛ ولی مزیّت

بررسی در قالب کلان‌نگاشت آن است که صرفاً به دنبال بررسی نمادها نیست؛ بلکه همه‌ی نمودهای زبانی یک استعاره را در متن دنبال می‌کند که تشبیه و تمثیل و نماد، تنها جزئی از این نمودها هستند. مزیّت دیگر این رویکرد، بررسی قدرت تناظرپذیری استعاره‌هاست؛ این‌که می‌توان براساس دو قلمرو موجود، برای هر استعاره تناظرهایی را طرح کرد و به تحلیل آن‌ها پرداخت (رک. بارسلونا،۱۳۹۰: ۱۱)، ولی در کلان‌نماد چنین بحثی مطرح نیست.

## ۳. تجزیه و تحلیل یافته‌ها

بحثی که در پی می‌آید بررسی تمام استعاره‌هایی است که به‌صورت خوشه‌ای بر گردِ نگاشتِ مرکزیِ «بهار» شکل گرفته‌اند و ضمن تبیین بینشِ مولانا، سبک غزل او را نیز انسجام و اصالت بخشیده‌اند. چارچوب پژوهش براساس مفاهیم حوزه‌ی مقصد، در یازده حوزه تنظیم شده است و در هر بحث به قابلیّت‌های استعاره‌سازی فصل بهار اشاره شده است. استعاره‌ها، همه‌جا درون «» قرارگرفته‌اند و ارجاع بیت‌ها براساس (شماره‌ی غزل/ شماره‌ی بیت) به کتاب *غزلّیات شمس تبریز* (مولوی، ۱۳۹۳) است.

### ۱.۳. حق یا مرد کامل

در میان ارکان اصلیِ جهان‌بینی عرفانی، یعنی، معشوق و عشق و عاشق، معشوق مهم‌ترین رکن است و رسیدن به وصال او مهم‌ترین هدف عاشق. مولانا برای تبیین رابطه‌ی باطنیِ خوشایندی که عاشق با حق دارد، ناچار از خوشه‌های تصویری مرتبط با بهار سود برده است. گسترده‌ترین نگاشت استعاری مولانا در این زمینه، نگاشتِ «حق به مثابه‌ی بهار» است. مولانا تصریح می‌کند که نزد او «حق»، «بهار خوبی» و «اصلِ فصل‌ها» است و حضور او مصادف است با پایان فصل و جدایی:

پیش آ بهـــار خوبی! تو اصل فصل‌هایی  تا فصل‌هـــا بســـوزد جملـه بهار ماند

(مولوی،۱۳۹۳: ۶/۳۱۹)

این استعاره در متن غزلیّات با استعارههای مرتبط و متضادّ دیگری نیز همراه شده است؛ ازجمله دو استعارهی: «دل به مثابهی سمنزار» و «اغیار به مثابهی خار»؛ نقش «حق» بهعنوان «بهار» در این دو استعاره این است که در «سمنزار دل» میشکفد (۲/۹۹۹)، ولی «خارِ اغیار» را از آن میزداید (۵/۴۹۱). همچنین از نظر مولانا، «بهارِ حق» مهمترین نقش را در بقای عاشق دارد؛ عاشق پس از مرگ اختیاری، همواره چشم به عنایت معشوق دوخته است تا او را دوباره بقا بخشد. مولانا این مفاهیم را با نگاشتهایی چون: «عاشق به مثابهی درخت» (۱/۳۳۳)، «عاشق به مثابهی زمین خشک» (۳/۵۸۴)، «عاشق به مثابهی دانه» و «حق به مثابهی بهار» بیان داشته است:

مانند ه ی دانه زیر خاکم موقوفِ اشارتِ بهارم
(همان:۵/۵۸۳)

در راستای همین مضمون، مولانا روح را نیز «درخت خشک» (۴/۸۸۲) یا «باغی» میداند که منتظر «بهارِ حق» (۵/۸۸۲) است؛ بهاری که میتواند «خزانِ فراق» را از «باغ دل» براند (۲/۹۱۲) و نشانههای «زمستانِ فنا» را از آن بزداید (۳/۲۰۹). او معتقد است «کلوخ و سنگِ دلِ ناقصان»، هیچگاه ارزش «بهار حق یا مرد کامل» را درنمییابد؛ ولی «چمن و شمشادِ دلِ عارفان» با زندگیبخشی این بهار، نیک آشناست (۶/۳۴۷). مولانا برای تبیین «هجران» و نقش آن در قبض روحی عارف، همراه با استعارهی «حق به مثابهی بهار» از استعارههای: «عاشق به مثابهی باغ» و «هجران به مثابهی خزان» بهره برده است. در این موارد نیز تأکید بر نقش حق در بقای عاشق پس از وصال است:

من باغ و بوستانم، سوزیدهی خزانم باغ مرا بخندان کآخر بهار مایی
(همان:۳/۱۰۱۷)

از دیگر قابلیّتهای استعارهساز بهار، نشاطانگیزی و شاداب‌کنندگی و کششهای آن است. مولانا با توجّه به همین قابلیّتها، گاه در کنار استعارهی «حق یا مرد کامل به مثابهی بهار»، «برگ» را نیز بر «دل» و «شاخ تر» را بر «عاشق» نگاشته است. در این صورت،

«نقشی که بهار در طراوت برگ و درخت دارد»، با «نقش حق در وجد و انبساط دلِ عاشق» متناظر است:

ای دل تپان چرایی چون برگ هر دمی  چون دامن بهار معنبر گرفته‌ای؟
آمد بهار جان‌ها ای شاخ تر به رقص آ  چون یوسف اندر آمد مصر و شکر به رقص آ
(همان: ۷/۱۰۱۹ و ۱/۷۸)

بارورکنندگی، یکی دیگر از قابلیّت‌های استعاری بهار است. مولانا با بهره‌گیری از این جنبه‌ی استعاره‌ساز، در کنار استعاره‌ی «حق به مثابه‌ی بهار»، استعاره‌ی «جان به مثابه‌ی درخت» را نیز آورده است تا بر نقش حق در آبستن و شکوفاشدنِ «درختِ جان» و به‌دست‌آمدنِ «بر و بارِ حقایق و اسرار» از «درختِ دل» تأکید کند:

او جان بهاران است، جان‌هاست درختانش  جان‌ها شود آبستن هم نسل دهد هم زه
دل من کار تو دارد، گل و گلنار تو دارد  چه نکوبخت درختی که برو بار تو دارد
(همان:۵/۸۵۴ و ۱/۲۷۵)

نگاشت ذهنی دیگری که مولانا در غزلیّات خود برای قلمرو «حق» به کار برده است، «حق به مثابه‌ی باغ» است. از نظر او نه‌تنها «حق، باغ است»، که «باغِ باغ»[1] است(۶/۵۶۲)؛ «حق» در نظر او «گلزاری» است که از فرط زیبایی، عارف را از گشتن به گرد «خارِ تعلّقات» بازمی‌دارد (۲/۵۰۳) و تنها ناقصان جغدصفت و زاغ‌گونه در این باغ، یاد «خرابه‌ی دنیا» و «خزانِ هجران» می‌کنند (۵/۷۵۴). در دو نمونه‌ی زیر، مولانا با کاربرد استعاره‌ی «حق یا مرد کامل به مثابه‌ی گلشن»، قلمرو «گل» را نیز بر «جلوه‌های جمال حق» و «خار» را بر «غمِ عشق» نگاشته است:

چو کردی نیّت نیکو، مگردان  از آن گلشن گلی بر چاکر انداز
تا نشوی خاک درش در نگشاید به رضا  تا نکشی خار غمش، گل ز گلستان نبری
(همان:۲/۴۲۰ و ۲/۸۹۷)

مولانا به نشاط‌انگیزی باغ نیز توجّه دارد. از نظر او «حق»، «باغی» نشاط‌انگیز است که دل باید در آن پرورش یافته و خوشبو شود (۲/۹۳۹)؛ باغی که «سیمرغ روح» را به دنبال «بوی حقایق» به «گلزار» می‌کشاند (۴/۵۱۱) و «بلبلِ عاشق» را به شور و نوا وامی‌دارد:

طوطی‌غذا شدیم که تـــو کـــان شکّری　　بلبل‌نـــوا شدیـــم که گلزار ما تویی
(همان:۳/۱۰۱۸)

«حق یا مرد کامل به مثابه‌ی گل»، نگاشتِ دیگری در غزل مولاناست که از آن، بیشتر برای تبیین مفهوم «وصال» بهره گرفته شده است. مولانا در ابیات زیر، ضمن نگاشتِ «گل» بر «حق»، قلمروهایِ «غنچه» و «سوسن» را نیز بر «عاشق» نگاشته است تا مفهوم وصال و انبساط روحی عاشق را تبیین کرده باشد:

خاموش باش و لب مگشا خواجه غنچه‌وار　　می‌خنـــد زیـــر لـــب تو به زیر ظلال گل
تا روز ساغر می در گردش است و بخشش　　تا روز گل به خلوت با سوسن است امشب
(همان:۹/۴۸۲ و ۴/۹۰)

از نظر مولانا، همان‌گونه که «گُل» را با «دی» نسبتی نیست، «حق» نیز با وجود «انانیّت» شهود نمی‌شود (۴/۱۰۶). او «عاشق» را به مثابه‌ی «بلبلی» می‌داند که «گل» (= حق) در جان اوست (۵/۸۸۸) و «روح» را نیز «بلبلی» می‌داند که تاب ندیدن این گل زیبا را ندارد؛ عاشق به عشق دیدن این گل، باید از «خارِ ابتلا» بگذرد. در تحلیل ایدئولوژیکی این استعاره‌ها آنچه اهمیّت دارد، تناظرِ «ملازمت بلبل و گل» با «ملازمت روح و حق» است؛ در این صورت، «رنج بلبل از خار» با «رنجی که روح در ابتلا و فراق می‌کشد» متناظر است:

نهفته شد گـــل و بلبل پرید از چمـــنم　　به درد خسته‌ی خارم، تو نیز می‌دانی
(همان:۳/۱۰۴۵)

نشاط‌انگیزی گل، قابلیّت استعاری دیگری است نزد مولانا برای تبیین جهان‌بینی. او تصریح می‌کند که «گریزپای چو باد» در طلب «گلِ بی‌خزان» یعنی «حق» است (۶/۳۳۲). گلی که چنان نشاط‌انگیز است که حتّی می‌تواند عاشق سوسن‌صفت و خاموش (رک. شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۹۴) را نیز به شاعری و ستایشگری وادارد (۱۱/۴۵۹). جنبه‌ی ایدئولوژیک تصویر «گل» در جهان‌بینی مولانا، گاه نیز نقشی است که گل در کشش عاشق به سوی «گلزارِ غیب» دارد؛ بدیهی است زمانی که «بلبلِ عاشق» به این «گلزار» برسد، اسراری نیز بین «گل» و «بلبل» خواهد گذشت:

غرقه‌ی جوی کرمم، بنده‌ی آن صبحدمم — کان گل خوشبوی کشد جانب گلزار مرا
گل داند و بلبل معربد — رازی که میان گلستان رفت
(مولوی،۱۳۹۳: ۴/۲۴ و ۳/۱۱۱)

گاهی نیز مولانا با تأکید بر نشاط‌انگیزی «درخت» و به‌ویژه «درخت سرو»، این قلمرو را بر «حق» فرافکنی کرده است. جدا از پیشینه‌ای که سرو در فرهنگ ایران باستان دارد، سرو درختی است همیشه سبز و مایه‌ی رونق باغ (رک. یاحقّی،۱۳۸۹: ۴۵۹-۴۶۲). ملازمت باغ و سرو از یک‌سو و انبساطی که دیدن سرو در بیننده ایجاد می‌کند، از سوی دیگر، باعث شده است که مولانا استعاره‌ی «دل به مثابه‌ی گلستان» را با استعاره‌ی «حق به مثابه‌ی سرو» همراه سازد:

گل چو تو را دید به سوسن بگفت: «سرو من آمد به گلستان من»
(مولوی،۱۳۹۳: ۳/۷۷۰)

او همچنین «حق» را «شجری خوش و خرامان به میانه‌ی بیابان» می‌داند که سایه‌ای نشاط‌بخش دارد (۲/۲۷۹). استعداد این درختِ شاداب، «برگ و شکوفه‌ی حقایق» است:

جز رنگ‌های دلکش از گلستان چه خیزد؟ — جز برگ و جز شکوفه از شاخ تر چه آید؟
(همان:۲/۳۱۷)

«آفتاب» از دیگر استعاره‌هایی که مولانا برای قلمرو «حق یا مرد کامل» به کار برده است. آفتاب در دستگاه ذهنی مولانا، گذشته از ارتباط نمادینش با نور و شمس تبریزی (رک. محمّدی‌آسیابادی، ۱۳۸۷: ۱۰۳)، به خاطر قابلیّت رویانندگی‌اش با آغازِ بهار نیز در پیوند است؛ ازهمین‌روی مولانا با توجّه به نگاشتِ «حق به مثابه‌ی آفتاب»، استعاره‌هایِ «دل به مثابه‌ی باغ و دشت» و «حقایق و اسرار غیبی به مثابه‌ی گل و سبزه (= حلّه) و زیباروی سیاه‌چشم (حور)» را یک‌جا آورده است:

آفتابا! بار دیگر باغ را سرسبز کن — دشت را و کشت را پر حلّه و پر حور کن
(مولوی،۱۳۹۳: ۳/۷۲۳)

مولانا همچنین با کاربرد این نگاشت، «ناقصان طریق» را «برف» و در تقابل با «خورشید حق» می‌داند و هشدار می‌دهد که نباید از خورشید حَمَل سر باز کشید (۴/۱۰۵۴)؛ او

«سوز هجران» را «سوز سرمای زمستان» می‌داند (۱/۴۲۳) و حق و شمس را تنها خورشیدی می‌داند که می‌تواند، زندگی دوباره‌ای به «برفِ جان‌فسرده» ببخشد (۶/۸۲۷):

چـــو آفتاب سعادت رسید سوی حَمَل　　دوصـــــد تمـــوز بجوشید از دی سردم

(همان: ۶/۶۴۱)

نگاشتِ دیگری که مولانا براساس جنبه‌های زندگی‌بخشی بهار در ذهن دارد، «حق یا مرد کامل به مثابه‌ی باران» است. این نگاشت ذهنی، استعاره‌هایِ «عاشق به مثابه‌ی کشت»، «عاشق به مثابه‌ی درخت سبز» و «ناقصان به مثابه‌ی درخت خشک» را بر گرد خود آفریده است:

بهر باران چـــو کشـــت منتظر است　　سینـــه را سبـــز و لالـــــه‌زار کند

درخـــت سبـــز دانـــد قدر باران　　تـــو خشـــکی قدر باران را چه دانی

(همان: ۲/۳۷۱ و ۶/۹۵۳)

«بلبل» از دیگر قلمروهای نگاشت‌شده بر «حق یا مرد کامل» است. هدف مولانا از کاربرد این استعاره، بیشتر تبیین ملازمت دل عارف و حق بوده است. به نظر مولانا «حق»، «بلبلی» است که در «گلشنِ دل» لانه دارد و با آوازخوانیِ اسرار، دل را به نشاط می‌آورد. «درختِ عاشق» از همین روست که به بار می‌نشیند و استعدادش را آشکار می‌سازد:

آن بلبلِ مســـت ما بر گلشن ما نالان　　چون فاختـــه ما پرّان فریادکنان، کوکو

سرهای درختـــان همـــه پربار چرا شد　　کـــان بلبل خوش‌لحن به تکرار درآمد

(همان: ۴/۷۹۹ و ۲/۲۳۴)

از دیگر تصاویر وابسته به بهار در غزل مولانا، «باد صبا» است. مولانا با توجّه به همین کارکرد، قلمرو «صبا» را بر «حق» و «درخت» را بر «عاشق» فرافکنی کرده است تا بر نقش حق در گشایش روحی عارف تأکید کند:

مست شوند چشم‌ها از سکرات چشم او　　رقص‌کنان درخت‌ها پیش لطافت صبا

(همان: ۳/۳۰)

### ۲.۳. جهان غیب

در بینش مولانا، جهان غیب به دلیل گشایش‌دهندگی روح، بیشتر با استعاره‌ی «باغ» بیان شده است. در دغدغه‌ی پایان‌ناپذیر مولانا برای گریز از تنگناها و محدودیّت‌های سوی و جهت به فراخنای بی‌زمانی و بی‌مکانی، همواره روح، مولانا را وادار می‌کند که به باغ غیب سر زند (رک. قبادی و عبّاسی،۱۳۸۸: ۱۹۹). در استعاره‌ی «غیب به مثابه‌ی باغ»، تناظرهایی چون: «زیبایی باغ = زیبایی غیب»، «انبساط روحی حاصل از دیدن باغ = انبساط روحی حاصل از شهود غیب»، «ملال آدمی در هجر باغ = قبض روحی عارف در هجر غیب»، و... قابل‌تصوّر است. در دو بیت زیر، تمرکز ذهن مولانا بر نگاشتِ مرکزیِ «بهار»، همراه با استعاره‌ی «غیب به مثابه‌ی گلزار»، دو استعاره‌ی «روح به مثابه‌ی بلبل» و «حقایق روحانی به مثابه‌ی گل» را نیز آفریده است:

این هدهد از سپاه سلیمان همی‌پرد ویژه بلبل از نواحی گلزار می‌رسد
چو کرد آن لطف او مستم درِ گلزار بشکستم همی‌دزدیدم آن گل‌ها از آن گلزار پنهانک
(مولوی،۱۳۹۳: ۲/۳۲۳ و ۳/۴۶۸)

همچنین مولانا «حق» را به مثابه‌ی «معشوق»، «جلوه‌های جمالِ حق» را به مثابه‌ی «گلستان» و «عنایت حق» را به مثابه‌ی «چشمه» در همین باغ می‌جوید (۴/۱۰۳۳) و «خار انانیّت و اغیار» را از خود می‌زداید تا بتواند در آنجا خدمتگزاری کند (۲/۲۷۱). به نظر او عشق حق چنان «باغِ غیب» را نشاط‌انگیز کرده است که «بلبلِ روح» هر لحظه هوس آن سویِ بی سو دارد تا در آن از سر شیدایی آواز سر دهد:

از هوس عشق او باغ پر از بلبل است وز گل رخسار او مغز پُر از بوست، بوست
در هر صبوحی بلبلان افغان‌کنان چون بی‌دلان بر پرده‌های واصلان در روضه‌ی خضرای تو
(همان:۶/۱۴۸ و ۴/۷۸۱)

مولانا برای تبیین نشاط‌انگیزی «باغِ غیب» و حقایق آن، حتّی «زیبارویان حلّه‌پوش» (۷/۳۸)، «نعره‌ی بلبل» (۱/۴۹۹) و «بویِ خوش» را هم بر «حقایق روحانیِ» این باغ نگاشته است تا از امکانات سه حس بینایی، شنوایی و بویایی در این راه بهره جسته باشد؛ در

بیت زیر جز استعاره‌های «غیب به مثابه‌ی گلستان» و «نفحات قدسی به مثابه‌ی بوی»، استعاره‌ی «مرد کامل به مثابه‌ی باد» نیز با تناظرِ «باد واسطه‌ی بوی = مرد کامل واسطه‌ی فیض» دیده می‌شود:

ای باد خوش که از چمن عشق می‌رسی　　بـــر مـــن گذر که بوی گلستانم آرزوست
(همان:۸/۱۴۳)

ملازمت «روح» با «غیب» از دیگر اندیشه‌های بنیادین ذهن مولانا است. او برای این مضمون، از استعاره‌هایِ «غیب به مثابه‌ی گلشن»، «غیب به مثابه‌ی درخت» و «جان به مثابه‌ی بلبل» سود جسته است. در این صورت تناظرِ «کشش بلبل به سوی گلشن و درخت» با «کشش روح به سوی غیب»، اصلی‌ترین تناظرِ ایدئولوژیک این استعاره‌هاست:

خود گلشن بخت است این، یارب چه درخت‌است این　　صـــد بلبـــل مست اینجا هر لحظه کند لانه
(همان:۱۲/۸۵۷)

همچنین او با توجّه به نقش بهار در رویانندگی طبیعت، دو نگاشت استعاریِ «غیب به مثابه‌ی بهار» و «غیب به مثابه‌ی زمین حاصلخیز» را برای تبیین جهان‌بینی خود درنظردارد. او مورد نخست را با استعاره‌های «جان به مثابه‌ی باغ» و «ناسوت به مثابه‌ی دی» همراه آورده است و در مورد دوم، «دانه‌ی مستعد» را بر «جان» نگاشت کرده است:

در این اومّید پژمرده بپژمردی چو باغ از دی　　ز دِی بگذر سبک برپر که جان آن بهاری تو
دانه‌ای کـــان در زمیـــن غیـــب بود　　ســـر زد و همچـــون درختی شد عیان
(همان:۴/۷۹۶ و ۵/۷۳۷)

جنبه‌ی بارورکنندگی بهار نیز امکان دیگری را برای مولانا فراهم آورده است تا «جهان غیب» را «باغ» و «مرغزار» بداند. هدف از کاربرد این دو استعاره از سوی مولانا، تبیین بهره‌های معنوی و زندگی‌بخشی بوده است که از غیب به روح عارف می‌رسد. مولانا این حقایق روحانی را به مثابه‌ی «میوه»، «وَرد» و «نسرین»، «روح» را به مثابه‌ی «مریم» و «آهو» و «عشق» را به مثابه‌ی «آب» دانسته است. در این صورت، مولانا ضمن بهره‌گیری از حسّ

چشایی در تبیین لذّت حقایق به سرچشمه‌ی آن‌ها یعنی خاک بارورِ غیب و نیز تناظرِ «نیاز به آب برای پرورش = نیاز به عشق برای زندگی» اشاره کرده است:

خرّم آن باغی کـــه بهـــر مریمـــان میوه‌هـــای نـــو زمستـــان می‌رسند
ای شاد مرغزاری کآنجاست وَرد و نسرین از آب عشـــق رُسته وین آهوان چریده
(همان:۷/۳۰۳ و ۵/۸۷۷)

### ۳.۳. اسرار و حقایق روحانی

از دیگر مفاهیم مورد نظر مولانا در غزلیّات، نگاشتِ قلمروهای بهاری بر «حقایق غیبی» است. ازآنجاکه این حقایق در تجربه‌ی شهودی مولانا بسیار لذّت‌بخش بوده‌اند، او نیز کوشیده است این لذّت درونی را با برانگیختن چهار حس گوناگون تبیین کند. مولانا در قلمرو حس بینایی و بویایی حوزه‌هایی چون «گلشن»، «گل» و «ریحان» را بر این «حقایق» نگاشته است. به نظر او «حقایق»، «باغی» هستند که از جهان بالا می‌شکفند (۱/۴۹) و «دل»، «دشتی» است که با «ریحان و گلِ حقایق» آراسته و خوشبو می‌شود و «خارِ نفسانیّات» را در آن راه نیست:

ز ریحان و گل‌ها کـــه رویـــد ز دل‌ها سراســـر همه دشت و صحرا چه می‌شد؟
بر تو گر خـــار است بر ما گل شکـفت بـــــر تـــــو گر شام است بر ما روز شد
(همان:۴/۳۵۹ و ۷/۳۰۱)

او در حوزه‌ی حس بساوایی، خوشایندی اسرار حق را با استعاره‌ی «حقایق به مثابه‌ی باد صبا» تبیین کرده است. مولانا معتقد است این «بادهای حضرت قدسی» «بنفشه‌زارِ دل» (۱/۳۳۴) و «باغِ دل» (۵/۱۶۴) را طراوت می‌بخشند و «درختِ دل» را به وجد می‌آورند. همچنین نگاشتِ «حقایق به مثابه‌ی میوه‌ی شیرین» در حوزه‌ی حسّ چشایی، التذاذ معنوی معارف را تبیین می‌کند. از استعاره‌های مرتبط با این استعاره، «دل به مثابه‌ی باغ» است:

مُلک تو است تخت‌ها، باغ و سرا و رخت‌ها رقص کند درخت‌ها چون که رسد شمال تو
انـــــدر آ در بـــــاغ بی‌پایـــــان دل میـــــوه‌ی شیریـــــن بسیـــــارش نگر
(همان:۵/۷۸۸ و ۴/۴۰۶)

گاهی نیز مولانا با توجّه به جنبه‌های زندگی‌بخش بهار، «حقایق و فیض حق» را به مثابه‌ی «آب» و «آفتاب نوبهار» دانسته است. به نظر مولانا، «گلستانِ دل» بدون «آبِ معارف» شوره‌زاری بیش نیست (۵/۹۷۰) و ازهمین‌روی، خود «چرخ‌زنان بدان خوش» است که «آب به بوستان» کشد تا بلکه «میوه رسد زِ آبِ جان، شوره و سنگ و ریگ را» (۱۲/۲۹). همچنین «معارف حق»، «آفتاب نوبهار» است که عارف را سرسبزی می‌بخشد. مولانا همراه با این دو استعاره، استعاره‌های مرتبط و متضادی چون «عاشق به مثابه‌ی شوره زمین»، «دل به مثابه‌ی گیاه» و «هجران و قبض به مثابه‌ی خزان» را نیز آورده است:

شوره‌زمینی شوره‌زمینی کز تو کشد او آب بهاری  سبزتر آمد سبزتر آمد ازهمه جاها کشت وگیاهش
ز نـــــور نوبهـــــارت سبـــز و گرمیم  ز تأثیـــــر خزانـــــت ســـــرد و زردیـــم

(همان:۴/۴۵۶ و ۲/۵۶۸)

### ۴.۳. عشق و بی خودی

«عشق» از دیگر ارکان جهان‌بینی عرفانی است. خوشایندی و زیبایی‌های این تجربه‌ی درونی نزد مولانا بارها ذهن او را متوجّه بهار کرده است. مولانا گاه از قلمرو «گلزار» برای تبیین این تجربه‌ی خوشایند بهره برده است. او تصریح می‌کند که «گلزار عشق» همیشگی و بی‌خزان است؛ زیرا بهارِ آن، یعنی حق، بهاری همیشگی است (۶/۱۴۱). در این باغ، گاه «حق»، «باغبان» است که با صدها سلام از عاشقان استقبال می‌کند (۵/۳۵۷) و گاه «درخت» که همیشه برقرار و زیبایی‌بخش باغ است:

نمی‌گفتی مرا روزی که ما را یار غاری تو؟  درون باغ عشق ما درخت پایداری تو؟

(همان:۱/۷۹۶)

مولانا شورآفرینی و نشاط‌آوری «عشق» را نیز با کمک دو استعاره‌ی «عشق به مثابه‌ی باغ» و «عشق به مثابه‌ی باد صبا» تبیین کرده است. او استعاره‌ی نخست را با استعاره‌ی «عاشق به مثابه‌ی گل» (۸/۶۱۹) و «فنا به مثابه‌ی خزان» (۵/۸۹۴) همراه کرده است و در کنار استعاره‌ی دوم نیز دو استعاره‌ی «عاشق به مثابه‌ی درخت» و «غیب به مثابه‌ی باغ» را به کار برده است:

رقّاص‌تر درخـــت در ایـــن باغ‌ها منم  زیرا درخـــت بختم و اندر سرم صباست
(همان:۷/۱۳۹)

«عشق به مثابه‌ی بهار»، «عشق به مثابه‌ی باران» و «عشق به مثابه‌ی مَرعا» نگاشت‌های دیگری در پیوستگی «عشق» و «فصل بهار» هستند که مولانا با توجّه به تناظرِ زندگی‌بخشی بهار با زندگی‌بخشی عشق، به‌کارگرفته است. به اعتقاد او، «بستانِ جان» حیات خود را از «بهارِ عشق» می‌گیرد و «باغ، رز وگلزارِ دل» نیز تشنه‌ی «بارانِ عشق» است؛ «عشق» چراگاه است که «علفِ حقایقِ» آن، عاشق را کمال می‌بخشد و می‌پرورد. روشن است که در استعاره‌ی اخیر برخی تناظرها را می‌توان براساس حس چشایی رو در روی هم قرار داد:

آمد بهار عشق به بستان جـــان در آ  بنگـــــر بـه شاخ و برگ به اقرار آمده
بی تو همه بازارها پژمرده اندر کارها  بـــــاغ و رز و گلزارها مستسقی باران تو
لاغـــــران خستـــــه از مرعـــای عشق  فربهـــــان و تندرستـــــان می‌رسنـــد
(همان:۸/۸۸۲ و ۶/۷۸۲ و ۵/۳۰۳)

### ۵.۳. عاشق

«عاشق» یا «عارف» رکن سوم جهان‌بینی عرفانی است. مولانا از خوشه‌های تصویری وابسته با بهار، برای تبیین رابطه‌ی عاشق با معشوق و عشق بهره‌های گوناگونی برده است. او در تبیین مسئله‌ی نیازمندی عاشق به معشوق، «عاشق» را «گلشنی» دانسته است که به «بهارِ حقایق» نیازمند است (۶/۲۵۸). گاه نیز برای تبیین همین مضمون، از دو استعاره‌ی «عاشق به مثابه‌ی گلبن» و «حق یا مرد کامل به مثابه‌ی باغبان» در کنار استعاره‌ی «روح به مثابه‌ی شکوفه» بهره برده است. روشن است که در این صورت، «نقش باغبان در شکوفاکردن گلبن» با «نقش حق در بالفعل‌کردن استعداد روحی عاشق» متناظر است:

من همچـــو گلبنانم، او همچـو باغبانم  از وی شکفـــت جانم بر وی بود نثارش
(همان:۶/۴۵۲)

از نظر مولانا همان نشاط‌انگیزی که در حق و غیب وجود دارد، در عاشق نیز به دلیل حضور در غیب و شهود حق وجود دارد؛ ازهمین‌رو «عاشق» نیز می‌تواند به مثابه‌ی

«گلشنِ خندنده» (۱۹/۴۹۶) و «بلبلِ گلزار غیب» (۹/۵۶۸) شورانگیز باشد. همچنین «عاشق به مثابه‌ی بهاری» است، ملازمِ «گلرخانِ اسرار» در «باغِ غیب» که با «منکرانِ پاییزصفتِ» افسرده، هیچ نسبتی ندارد و «باد صبا»یی است در تقابل با بوی ملال‌انگیز «گلخن» (عاقلان):

گلرخان روی نمایـــند چو رو بنماییم　　که بهاریـــم در آن بـــاغ نه ما پاییزیم
دور بـــادا عاقـــلان از عاشقـــان　　دور بـــادا بـــوی گلخـــن از صبا
(همان:۵/۶۲۰ و ۲/۷۷)

مولانا از قابلیّت رویانندگی بهار نیز برای تبیین احوال باطنی عاشق بهره گرفته است. در مصراع دوم بیت زیر، او با بهره‌گیری از سه نگاشتِ: «عاشق به مثابه‌ی زمین حاصلخیز»، «عشق به مثابه‌ی دانه» و «سختی‌های عشق به مثابه‌ی خار» و توجّه به تناظرهایی چون «نیاز گیاه به مراقبت = نیاز عشق به مراقبه»، «آفات گیاه = آفات عشق» و... عاشق را زمینی مستعد برای پروردن عشق می‌داند؛ ولی تأکید می‌کند که «خارِ ابتلا» جزء جدایی‌ناپذیر «گیاه عشق» است:

کـــرم خـــورد چوب و بروید ز چوب　　عشـــق ز من رُست و مرا خَست، خَست
(همان:۶/۱۶۹)

### ۶.۳. جان و روح

در جهان‌بینی عرفانی، که بُعد جسمانی انسان سایه‌ی روح او به‌شمارمی‌رود، اصالت از آنِ روح است. ازآنجاکه وطن اصلی روح، عالم زیبا و شورانگیز غیب است، روح نیز چون موطن خود، می‌تواند سرچشمه‌ی وجد و شور باشد و «مرغِ جان» در «گلستانِ غیب» دلستانی کند (۴/۱۰۰۴). مولانا زیبایی «جان» را نیز گاه با «گل» و گاه با «بهار» تبیین کرده است. او برای این‌که بر لزوم حرکت روح به سوی غیب تأکید کند، استعاره‌ی نخست را با استعاره‌ی «غیب به مثابه‌ی چمن» همراه کرده است و برای تبیین تقابل روح و جسم، در کنار استعاره‌ی دوم، سه استعاره‌ی «جان به مثابه‌ی بهار»، «جهان تن به مثابه‌ی زمستان» و «جسم به مثابه‌ی زاغ» را نیز آفریده است:

چمنی که جمله گل‌ها به پناه او گریزد — که در او خزان نباشد که در او گلی نریزد
تن تیره همچو زاغی و جهان تن زمستان — که به رغم این دو ناخوش ابداً بهار بادا
(همان:۱/۲۷۹ و ۱۰/۷۵)

مولانا به دلیل بینش انبساط‌گرای خود، همواره بر لزوم طراوت روح تأکید دارد. او همواره «باغ جان» را تازه و سرسبز می‌پسندد (۲/۷۳۸) و حق و غیب را سرچشمه‌ی طراوت آن می‌داند؛ ازهمین‌روی در کنار استعاره‌ی «جان به مثابه‌ی باغ» و «جان به مثابه‌ی بهار»، قلمرو «شاخِ گل و نیلوفر» را بر «حق» و «گلشن» را بر «غیب» فرافکنی کرده است:

تازه شد از او باغ و بر من — شاخ گل من، نیلوفر من
اگر گل‌های رخسارش از آن گلشن بخندیدی — بهار جان شدی تازه، نهال تن بخندیدی
(همان:۱/۷۶۳ و ۱/۹۲۱)

### ۷.۳. وصال

«وصال» مهم‌ترین هدف مولانا و شورانگیزترین انگیزه‌ی حرکت اوست. از نظر او «وصال»، «گلستانِ گل‌افشان» حق (۱۱/۶۰۶) و «نسیمی» است که گره‌گشای قبض دل است؛ «بهاری» است که به همان میزان که به روح، انگیزه‌ی حرکت می‌بخشد، «دیِ هجران و قبض» را نیز از دل محو می‌کند:

دل را گره‌گشایِ نسیمِ وصال توست — شاخ امید را به نسیمی همی‌فشان
جان گوش‌کشان آید، دل سوی خوشان آید — زیرا که بهار آمد، شد آن دی بیگانه
(همان:۶/۷۴۸ و ۱۳/۸۵۷)

مولانا «وصال» را نیز چون بهار، زندگی‌بخش می‌داند؛ «وصال»، «بهار» حق است که پس از «خزانِ فراق» فرامی‌رسد و «درختِ عاشق» را زنده می‌کند (۳/۱۰۶) و به «دانه‌ی عاشق» سرسبزی می‌بخشد. به نظر او شمس، در «بهار خوشِ وصال»، می‌آید و عارف (= درخت گل) را می‌افشاند تا گل‌های آن بریزد و استعدادهای ذاتی او شکوفا شود (رک. مشتاق‌مهر،۱۳۹۲: ۳۷۱):

من دانه‌ی افلاکم یک چند در این خاکم چـــون عـــدل بهار آمـــد سرسبز شود دانه
آمده‌ام بهار خوش پیش تو ای درخت گل تا که کنار گیرمت خوش‌خوش و می‌فشانمت
(مولوی،۱۳۹۳: ۸/۸۵۷ و ۲/۹۳)

**۸.۳. دل**

«دل» به‌عنوان منبع دریافت حقایق و جلوه‌گاه حق[۲]، از کلیدی‌ترین مفاهیم عارفان است. در این میان، مولانا بیشتر در پی تبیین انبساطی است که از سوی حق و اسرار او بر دل وارد می‌شود. او برای این کار، ضمن نگاشتنِ قلمرو «باغ» بر «دل»، استعاره‌هایِ «حق یا مرد کامل به مثابه‌ی شجر یا نوبهار»، «حقایق روحانی به مثابه‌ی بلبل» و «وصال و انبساط آن به مثابه‌ی بهار» را نیز به‌کاربرده است تا با آفرینش استعاره‌های هم‌خانواده، بر نقش زندگی‌بخشِ حق و وصال در دل و شورآفرینی حقایق نیز تأکید کرده باشد:

باغ دلم که صد ارم در نظرش بود عدم نرگس تازه خیره شد کز شجری چه می‌شود
در نوای عشق آن صد نوبهار سرمدی صدهـــزاران بلبـــلان اندر گل و گلزار ما
سینه چو بوستان کند دمدمه‌ی بهار من روی چو گلستان کند، خمر چو ارغوان من
(همان:۳/۱۹۲ و ۲/۶۳ و ۱۱/۶۸۴)

**۹.۳ . تجلّی حق بر دل عارف و بسط حاصل از آن**

از دیدگاه عارفان، مشاهده‌ی جمال حق، تنها در نشئه‌ی اخروی ممکن است؛ ولی زندگی این‌جهانی نیز از تجلّی‌های زودگذر خالی نیست و این احساس حضور و دیدار موقّت است که به حالت بسط و گشایشِ خاطر عارف می‌انجامد. به نظر مشتاق‌مهر اکثر بهاریّه‌های مولانا، یعنی غزل‌هایی که در وصف بهار و اظهار شادمانی از فرارسیدن آن سروده است، به مفهوم تجلّی حق و نزول واردات غیبی و حالت بسط حاصل از آن اشاره دارند (رک. مشتاق‌مهر،۱۳۹۲: ۲۵۰ و ۲۵۴). به نظر مولانا، «بهارِ تجلّی» نقش مهمّی در زنده‌کردن عارف و بستان‌کردن «خاکدانِ جسم» او دارد (۱/۱۸۱). «تجلّی به مثابه‌ی بهار»

گزاره‌ی استعاری دو بیت زیر است که بیش از هرچیز، بر نقش تجلّی در انبساط روح تأکید دارد. این گشایش روحی، محوکننده‌ی «دیِ هجران» نیز هست:

خبرت هست که جان مست شد از جام بهار — سرخوش و رقص‌کنان در حرم سلطان شد؟
خبرت هست ز دزدیّ دی دیوانه — شحنه‌ی عدل بهار آمد و او پنهان شد؟
(مولوی،۱۳۹۳: ۵/۲۸۶ و ۷)

### ۱۰.۳. رستاخیز و حیات دوباره

رستاخیز برجسته‌ترین و قطعی‌ترین مفهوم بهار در اندیشه‌ی مولاناست. به‌نظرمی‌رسد حدیثِ «إذا رأیتُمُ الرّبیعَ فَاکثِروا ذِکرَ النُشور»، از پیامبر اکرم(ص) در این کاربرد استعاری نقش بسیار داشته است. مولانا ضمنِ نگاشتِ «بهار» بر «رستاخیز»[۵]، با فرافکنیِ «دی» بر «مرگ و فنا»، مرگ ظاهری را مایه‌ی افسردگی و ملال دانسته است:

هر چه بمردند پار حشر شدند از بهار — آمد میر شکار صیدِ شکاران رسید
همه را نفی کنی باز دهی صدچندان — دی دهی و به بهارش همه ایجاب کنی
(همان:۸/۳۲۸ و ۱۰/۱۰۰۱)

### ۱۱.۳. جلوه‌های جمال حق

یکی دیگر از مباحث عرفان، مشاهده‌ی حق در جلوه‌های جمال اوست.[۳] مولانا «جلوه‌های جمال حق» را بیش از همه به مثابه‌ی «گل» (= شکوفه، نسرین، ریحان، سوسن و...) دانسته است و با مفاهیم مرتبط با گل، نیز استعاره‌هایِ «حُسن حق به مثابه‌ی بهار»، «غیب به مثابه‌ی بستان»، «تن به مثابه‌ی شورستان» و «جان به مثابه‌ی بلبل» را آفریده است:

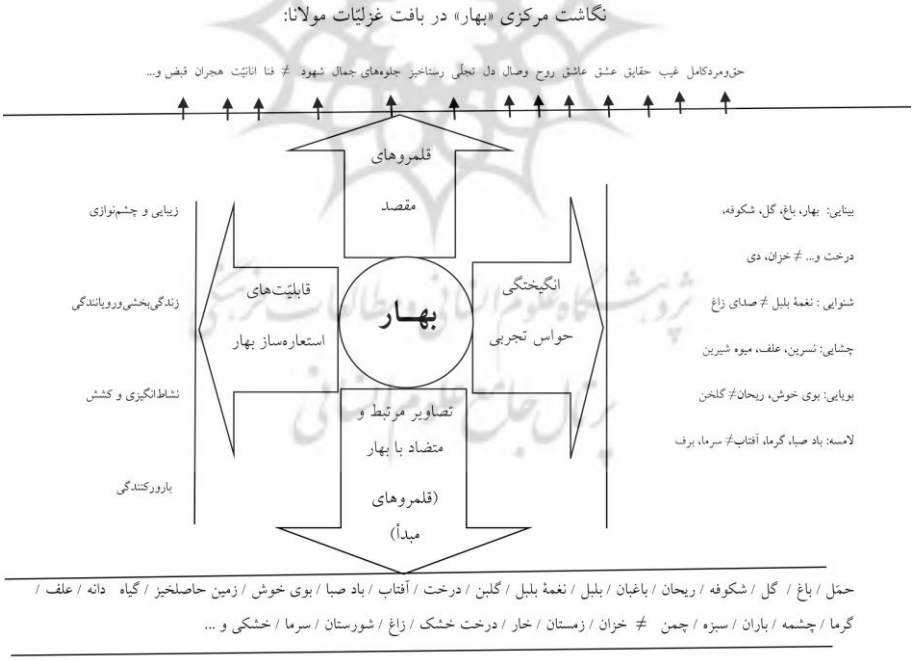
بهار حُسن آن مهتر به ما بنمود ناگاهان — شقایق‌ها و ریحان‌ها و گل‌های عجب ما را
چون زِ شورستان تن رفتی سوی بستان جان — جز گل و ریحان و لاله و چشمه‌های آب کو؟
دانی که بر گلِ تو بلبل چه ناله کند؟ — اَبلی الهَوی اَسَفاً یَومَ النّوی بَدَنی
(همان:۳/۴۰ و ۶/۸۱۵ و ۲/۱۰۴۷)

## ۴. نتیجه‌گیری

جورج لیکاف و مارک جانسون در حوزه‌ی زبان‌شناسی شناختی، با نوشتن کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، نگرش سنّتی نسبت به استعاره را به چالش کشیدند. به نظر آن‌ها کار استعاره، مفهوم‌سازی و هموارکردن راه برای درک مفاهیم پیچیده به کمک تجربه و ساختن یک انگاره‌ی ذهنی است. هر انگاره می‌تواند نگرش فرد را نسبت به هستی هدایت کند و با آفرینش استعاره‌هایی حولِ خود، به یک نگاشت مرکزی و کلان تبدیل شود. در این پژوهش، متن *غزلّیات شمس* در چارچوب نظریّه‌ی استعاره‌ی مفهومی بررسی شد. نتایج حاصل از پژوهش این است که «فصل بهار» در متن غزل مولانا مانند یک نگاشت مفهومی کلان و مرکزی عمل می‌کند که با کنترل متن و آفرینش خوشه‌های استعاری بر محور خود باعث اصالت سبک شده است. این آفرینش استعاری از یک‌سو، مرهون قابلیّت‌های استعاره‌سازی بهار مانند: «زیبایی»، «رویانندگی»، «نشاط‌انگیزی»، «کشش» و «بارورکنندگی» است و از سوی دیگر، مرهون نقشی که بهار در انگیزش پنج حس تجربی انسان دارد. درواقع مولانا با تمرکزِ ذهنی بر نگاشت استعاریِ «بهار»، با توجّه به قابلیّت‌های یادشده، بسیاری از خوشه‌های تصویری مرتبط و متضاد با فصل بهار را چون آغازِ بهار، باغ (= گلستان، بوستان، گلشن، گلزار، بنفشه‌زار، لاله‌زار، سمنزار)، گل(= وَرد، نرگس، سوسن، یاسمن، نیلوفر، شکوفه)، ریحان، باغبان، بلبل، نغمه‌ی بلبل، گلبن، درخت، آفتاب بهاری، باد صبا، بوی خوش، گیاه، دانه، علف، گرما، چشمه، باران، زمین، خزان، دی، زمستان، سرما، برف و شوره‌زار در متن فعّال کرده است و با نگاشتنِ این قلمروهای تجربی بر مفاهیمی چون حق، غیب، حقایق غیبی، عشق، عاشق، روح، وصال، دل، تجلّی، رستاخیز، جلوه‌های جمال حق، شهود، فنا، انانیّت، هجران، قبض و آفرینشِ استعاره‌های هم‌خانواده، کوشیده است جهان‌بینی خود را از طریق انگیزش پنج حسِّ بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی و قدرت تناظرپذیری استعاره‌ها تبیین کند. نکته‌ی قابل‌توجّه در کاربرد این استعاره‌ها، جابجایی قلمروهای مبدأ بین قلمروهای مقصد است؛ به این معنا که مثلاً قلمروهای «باغ»، «گل» و «بلبل» بر حوزه‌های گوناگونی چون «حق»، «غیب»، «روح» و ...

نگاشته شده‌اند. این امر متن غزلیّات را به صورت شبکه‌ای تو در تو از خوشه‌های استعاری درآورده که به دلیلِ هم‌بستگی با نگاشت مرکزی متن، بر اصالت هنری آن و انسجام درون‌متنی غزل‌ها افزوده‌اند و سبک مولانا را تشخّص ویژه‌ای بخشیده‌اند. همچنین تمرکز مولانا بر نگاشت مرکزیِ «بهار»، از نظر فکری، باعث برجستگی نوعی بینش شهودیِ مبتنی‌بر انبساط شده است. این انبساط روحی در بافت غزلیّات، ضمن این‌که اصالتِ جهان‌بینی را با اصالتِ سبک پیوند می‌زند، نشان می‌دهد همه‌ی خوشه‌های استعاری که بر گرد نگاشت مرکزی «بهار» شکل گرفته‌اند، خرده استعاره‌هایی هستند که در حمایت از کلان استعاره‌ی «معرفت تجربه‌ای خوشایند و انبساط‌انگیز است» به‌وجودآمده‌اند. شکل زیر چگونگی سازوکار و گسترش نگاشت مرکزی «بهار» را در بافت غزل مولانا نشان می‌دهد:

نگاشت مرکزی «بهار» در بافت غزلیّات مولانا:



## یادداشت‌ها

۱. فتوحی در *بلاغت تصویر* در بحث برون‌گرایی و درون‌گرایی تصویرهای شعری، از دو گونه تصویر نام می‌برد؛ تصویر سطح، که به پوسته‌ی اشیا و برونه‌ی جهان می‌نگرد و تصویر اعماق که شعور درونی و جوهر اشیا را درنظردارد. او برای روشن‌ساختن مطلب، تصاویر درخت، باغ و بهار را در شعر مولانا و منوچهری دامغانی مقایسه می‌کند و می‌گوید: «باغ و بهار مولانا برخلاف باغ و بهار منوچهری به سطح ادراک حسّی محدود نمی‌شود... سه تصویر بهار، باغ و درخت در خیال مولانا تجسّم عوالم رازناک غیب‌اند... شاعر از اعماق دریای ناخودآگاه خویش، از ژرفای اقیانوس جان الهی‌اش مروارید معنا را به سطح زبان می‌آورد و در صورت یک شیء مادّی می‌ریزد تا نشانی از آن مکاشفه و شهود بر جای گذارد» (فتوحی،۱۳۹۳: ۶۲-۶۵). او همچنین وجود ترکیباتی از نوعِ باغِ باغ، آبِ آب و اصلِ اصل را در غزل مولانا به همین باطن‌نگری و تصویر اعماق مربوط می‌داند که بخش دوم این ترکیب‌ها ذهن را از سطح به عمق و از مادّه به جوهر سوق می‌دهد (همان:۲۳۴- ۲۳۵).

۲. عارفان با استناد به حدیث قدسیِ «لَا یَسَعُنی أرضی و لا سَمائی و یَسَعُنی قلبُ عَبدِی المؤمنِ» تنها دل را شایسته‌ی تجلّی حق می‌دانند (رک. فروزانفر،۱۳۸۱: ۱۱۳؛ محمّدیان،۱۳۸۶: ۱۰۸).

۳. مشاهده‌ی جمال حق در مظاهر صوری بحثی است درازدامن و جنجال‌برانگیز که موضوع این پژوهش نیست. همین‌قدر بگوییم که این موضوع، گاه به افراط در شاهدبازی انجامیده است و همه‌ی عارفان نیز با آن موافق نبوده‌اند (رک. شمیسا،۱۳۸۱، ۹۵-۱۴۱).

## منابع

بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*. برگردان فرزان سجودی، لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: نقش جهان.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعاره‌ی مفهومی نور در *دیوان شمس*». *نقد ادبی*، سال۳، شماره‌ی۱۰، صص۹۱-۱۱۴.

حسینی، ندا. (۱۳۹۳). *بررسی مفهوم شمس در غزلّیات مولانا بر اساس رویکرد شناختی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه فردوسی مشهد.

خلیلی‌جهان‌تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان: جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا*. تهران: سخن.

راسخ‌مهند، محمّد. (۱۳۹۳). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریّه‌ها و مفاهیم*. تهران: سمت.

زرقانی، سیّدمهدی و همکاران. (۱۳۹۳). «تطوّر استعاره‌ی عشق از سنایی تا مولانا». *ادبیّات عرفانی دانشگاه الزّهرا*، سال۶، شماره‌ی۱۱، صص۴۳-۷۹.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *شاهدبازی در ادبیّات فارسی*. تهران: فردوس.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *فرهنگ اشارات*. ج۱، تهران: میترا.

صفوی، کورش. (۱۳۹۲). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره‌ی مهر.

عبدالکریمی، سپیده. (۱۳۹۳). *فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی شناختی*. تهران: علمی.

علّامی، ذوالفقار؛ کریمی، طاهره.(۱۳۹۵). «تحلیل شناختی استعاره‌ی مفهومی جمال در *مثنوی* و *دیوان شمس*». *زبان و ادبیّات فارسی*، سال۲۴، شماره‌ی۸۰، صص۱۳۷-۱۵۹.

فتوحی‌رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی: نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان. (۱۳۸۱). *احادیث و قصص مثنوی*. تهران: امیرکبیر.

قبادی، حسینعلی؛ عبّاسی، حجّت. (۱۳۸۸). *آیینه‌های کیهانی: واکاوی و بازنمایی شبکه‌های نمادپردازی در غزلّیات شمس*. تهران: ری‌را.

کریمی، طاهره؛ علّامی، ذوالفقار. (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در *دیوان شمس* بر مبنای کنش حسّی خوردن». *نقد ادبی*، سال۶، شماره‌ی۲۴، صص۱۴۳-۱۶۸.

کریمی، طاهره. (۱۳۹۴). «بررسی معناشناختی استعاره‌های چندشبکه‌ای مادر و طفل در *دیوان شمس* از نطفه‌بستن تا فطام». *نقد ادبی*، سال۸، شماره‌ی۳۰، صص۱۴۵-۱۶۵.

کوچک‌زاده، علی. (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی استعاره در غزلّیات حافظ و مولوی از منظر معنی‌شناسی شناختی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد دانشگاه پیام نور.

مباشری، محبوبه؛ کریمی، طاهره. (۱۳۹۴). «تحلیل شناختی تصویر آهو در *دیوان شمس*». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال۹، شماره‌ی۲، صص۲۵-۵۰.

محمّدی‌آسیابادی، علی. (۱۳۸۷). *هرمنوتیک و نماپردازی در غزلّیات شمس*. تهران: سخن.

محمّدیان، عبّاس. (۱۳۸۶). *سیمای انسان در مثنوی مولوی*. سبزوار: دانشگاه تربیت معلّم سبزوار.

مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۹۲). *فرهنگ‌نامه‌ی رمزهای غزلّیات مولانا*. تهران: خانه‌ی کتاب.

مولوی، جلال‌الدّین‌محمّد. (۱۳۷۸). *کلّیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر، ج۱۰، تهران: امیرکبیر.

_____. (۱۳۹۳). *غزلّیات شمس تبریز*. مقدّمه، گزینش و تفسیر: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، ج۱و۲، تهران: سخن.

یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۸۹). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبّیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

Cameron, Lynne & Maslen, Robert. (2010). *Metaphor Analysis: research practice in applied linguistics, social sciences and the humanities*. London: Equinox Publishing Ltd.

Croft,William & Cruse, Alan. (2005). *Cognitive Linguistics*. United Kingdom: Cambridge university press.

Grady, J. E .(2007). *Metaphor*. The oxford hand book off cognitive linguistics. Edited by D. Geeraerts & H. Cuyckerns. Oxford university pess: PP 188. 213.

Lakoff, George .(1993). *The Contemporary of metaphor*. In metaphor and thought. Ed. ortony.Second Edit. Cambridge university press. PP 202.251.

Lakoff, George &Jahnson, Mark. (2003). *Metaphors we live by*.Chicago and London,The University of Chicago press.

Kövecses, Zoltán. (2010*). Metaphor: A practical introduction*. (2 ed), Oxford: university oxford press.

_____. (1991). "A Linguist's Quest for Love". *Social and Persona*. Relationships 8: Pp 76-97.