
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 طرح‌واره حجمی، قدرتی و حرکتی تقسیم می‌شوند. طرح‌واره 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 مقایسه طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا است که در قالب سه زیرشاخه 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 تلطیف‌شده نگاه عطار است؛ این امر، حاکی از آن است که نگاه عطار نسبت به مولانا بیشتر تحت تأثیر عرفان صوفیانه است.

◀ **کلیدواژه‌ها:** فریدالدین عطار، مولانا، مثنوی مولوی، طرح‌واره حجمی، ادبیات عرفانی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، نویسنده مسئول / d_sparham@yahoo.com

** دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی / stasdighy@yahoo.com

۱. مقدمه

۱-۱. تاریخچه و تعاریف

۱-۱-۱. استعاره‌شناختی

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

یکی از اجزای مهم زبان ادبی و شاعرانه، استعاره است که مطالعه 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 دهه 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 مقاله «نظریه معاصر استعاره»، دیدگاه کلاسیک استعاره را به نقد کشید. لیکاف فرضیه‌های کلاسیک درباره زبان حقیقی و استعاری را نقد کرد؛ به ویژه این فرض‌ها که زبان متعارف روزمره ما، به طور کلی حقیقی است و استعاری نیست، همه چیز 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 استعاره مجرا^۲ را معرفی می‌کند، به این معنی که زبان‌ها را

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

در نظریه شناختی، استعاره در کلیت زبان، و نه تنها 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 استعاره شناختی، با دو حوزه مبدأ و مقصد مواجهیم که بر اساس آن، فهم حوزه مقصد با کمک حوزه مبدأ امکان‌پذیر است.

فهم یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر در استعاره مفهومی، با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیده دیگر متفاوت است؛ چنان‌که حوزه مفهومی غذا با خود غذا متفاوت است. حوزه 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).

استعاره مفهومی، فهم حوزه مقصد بر اساس حوزه مبدأ است و اصل استعاره استوار بر پایه نگاشت‌هاست. آن حوزه مفهومی که ما از آن، عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزه مفهومی دیگر را درک کنیم، حوزه مبدأ و آن حوزه مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزه 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).

۱-۲. 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 مرتبط موجود در ذهن صورت می‌گیرد. بارتلت واژه طرح‌واره را برای ساختار این تجربیات پیشین به کار برد (یوسفی راد، ۱۳۸۲: ۴۴)، اما کاربرد آن در معنای امروزی به دنبال استعاره شناختی و به وسیله لیکاف مطرح شد. به عقیده لیکاف، طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند به عنوان حوزه‌های مبدأ در نگاهت‌های استعاره‌ای به کار روند. طرح‌واره‌های تصویری ریشه در درک جسمی شده ما دارند و عینی هستند. ما با بهره‌گیری از این طرح‌واره‌های عینی می‌توانیم درباره حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۹). در واقع «در معنی‌شناسی شناختی، کاربرد واژه طرح‌واره، به این معناست که طرح‌واره‌های تصویری، حاوی مفاهیم تفصیلی و نشانگر جزئیات نیستند، بلکه مفاهیمی کلیشه‌ای هستند که از تجربه‌های بدن‌مند پیدا شده‌اند» (قائم‌نیا، 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 کرات در تجربه 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 استعاره‌ای ساختاربندی می‌کنند (kovecses, 2000: 72).

جانسون طرح‌واره‌های تصویری را به سه دسته طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های قدرتی تقسیم‌بندی می‌کند. در این نوشتار طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا بررسی شده است.

۱-۲-۱. طرح‌واره 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 تجربه فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به سبب انتزاعی بودن یا مفهومی بودن حجمی ندارند، تعمیم دهد. برای مثال، لیکاف دو جمله «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 طرح‌واره 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 طرح‌واره 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: ۳۷۴-۳۷۵).

۲-۱. 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 تلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند. این گونه 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، مطالعه موردی استعاره‌های مفهومی درباره 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 به گونه‌ای است که سبب می‌شود هدف عارف از کاربرد استعاره با هدف دیگران متفاوت باشد. اگر شناخت (عرفان) یافتن پیوند 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 قابلیت 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 اندیشه 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 نقطه عطف و از قطب‌های تاریخ شعر عرفانی در ادبیات فارسی هستند و هریک از آن‌ها نماینده‌ای تمام‌عیار برای دوره 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 نشان‌دهنده 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 اندیشه عارفانه آن‌ها خواهد بود و بررسی تطبیقی این استعاره‌ها، می‌تواند سیر تحول اندیشه عرفان در این دو شاعر را نشان دهد.

۳-۱. پیشینه تحقیق در زبان فارسی

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

هستند که به بررسی استعاره 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 آیه نور، کلمه 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 طرح‌واره 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 حوزه مبدأ و تعمیم آن به حوزه مقصد، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را بیان می‌کند.

۴-۱. روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی تحلیلی و روش کار، کتابخانه‌ای است. مبنای نظری و اساس تحقیق، همان نظریه استعاره مفهومی/شناختی لیکاف و جانسون است که مطابق با آن، برخلاف رویکرد سنتی، 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 شیوه «روش شناسایی استعاره» (MIP) استفاده کند.

۴-۱-۱. روش کار MIP

- خواندن تمامی متن به منظور استدارک عمومی از معنا؛
- مشخص کردن واحدهای زبانی متن؛
- مشخص کردن معنای مفهومی هر واحد زبانی با توجه به زمینه و بافت موجود در متن؛

- مشخص کردن حوزه‌های مبدأ و مقصد در هر واحد معنایی؛

- مشخص کردن نگاشت‌های استعاری برای هر مفهوم.

واحد‌هایی در متن به‌عنوان حوزه مبدأ در طرح‌واره‌های تصویری در نظر گرفته شده که نسبت به حوزه 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 حوزه 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 کار بردن مفاهیم ملموس و عینی در حوزه مبدأ، شاعر از مفاهیم انتزاعی بهره گیرد که نگارندگان تلاش کرده‌اند در این‌گونه موارد، با توجه به تعمیم‌های موجود، آن‌هایی را که دارای جنبه حسی بوده‌اند، به صورت طرح‌واره حجمی در نظر بگیرند.

۲. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۲-۱. 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 همه 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.

۲-۱-۱. 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 عباراتی 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: محمدحسین زاده 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 رهاکننده است در آخرت و کارهای نکوهیده از صفات نکوهیده» (غزالی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۴۶-۵۹).

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).

۲-۱-۲. دل آینه است

– استعارهٔ مفهومی «دل آینه است»

«تعبیر استعاری آینهٔ دل، نشان‌دهندهٔ تطبیقی است که میان دل – که امری انتزاعی است – و آینه – که تجربه‌ای بدنی است – صورت گرفته است. این تطبیق بر اساس استعارهٔ «آینهٔ 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 جملگی صفات حق در خود مشاهده کند، نفس خود را بشناسد که او را از بهر چه آفریده‌اند، آن‌گه حقیقت مَن عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ 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 آینه 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 آینه جان را به خاطر تن می‌داند:

چو پشت آینه است آن تیرگی تن ولی جان روی آینه‌ست روشن

چو بزدايند 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 آینه هستند و در واقع، یکی

هستند:

چگونه شرح جسم و جان دهم من
یک آینه است جسم و جان درویش
که جان و جسم را یکسان نهم من
به حکمت می‌نماید از دو رویش
وز آن سو جان پاکش اسم باشد
اگر زین سو نماید جسم باشد
(همان: ۸۹)

• تعمیم معنایی دوم: دل صیقل شدنی است.

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

اگر روشن کنی آینه دل
دری بگشایدت در سینه دل
دری کان در چو بر دلبر گشاید
فلک را پرده‌داری برنشاید...
چو علمت از عبادت بین گردد
دلت آینه کونین گردد
(همان: ۹۸)

• تعمیم معنایی سوم: دل منعکس کننده است.

گر تو می‌داری جمال یار دوست
دل بدان کاینه دیدار اوست
دل به دست آر و جمال او بین
آینه کن جان جلال او بین
(همو، ۱۳۸۸ الف: ۱۲۲۳)

مولانا

این استعاره در مثنوی مولانا، ۳۳ بار استفاده شده (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 نشان‌دهنده اهمیت آن است.

• تعمیم معنایی اول: دل زنگار گرفتنی است:

مولانا معتقد است که اگر دل انسان کارکرد خود را به عنوان آینه جمال‌نمای حضرت الوهیت از دست داده، به این دلیل است که زنگار گرفته است؛ وگرنه دل انسان آینه‌ای است که قابلیت صورت بی‌منت‌های او را دارد:

آینه‌ات دانی چرا غماز نیست
زانکه زنگار از رخس ممتاز نیست
(مولوی، ۱۳۸۶، ۱: ۴۶)

آن صفای آینه و صف دل است صورت بی‌متتها را قابل است
(همان: ۳۶۹۲)

• تعمیم معنایی دوم: دل صیقل شدنی است.
اگر این آینه صافی و پاک گردد، در آن نقش‌هایی برون از آب و خاک خواهی دید.
بدین معنا که فراتر از نقش، محل تجلی نقاش خواهد شد (مولوی، ۷۳/۲-۷۴ و
۱۰۰-۱۰۱؛ ۲۴۷۵/۴ و ۴۱۱۶-۴۱۱۷).

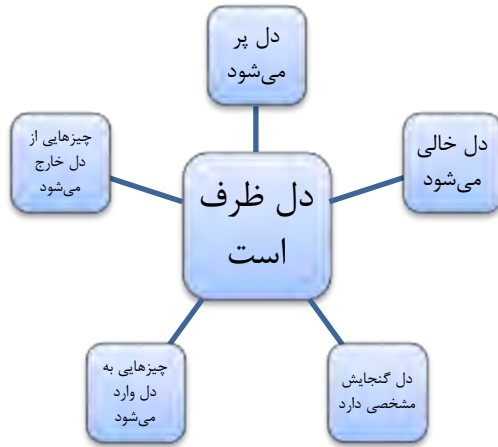
از نظر مولانا راه صیقل کردن آینه‌های زنگارگرفته دل، سوهان عقل است
صیقل عقلت بدان دادست حق که بدو روشن شود دل را ورق
(همو، ۴: ۲۴۷۵)

• تعمیم معنایی سوم: دل منعکس‌کننده است.
مولانا معتقد است که که دل اگر دل واقعی باشد، گنجایش آن از هفت آسمان
بیشتر است و آینه شش جهتی است که در هر شش جهت آن، تنها تصویر حق
انعکاس می‌یابد:

دل که گر هفصد چو این هفت آسمان اندر او آید، شود یاوه و نهان
این چنین دل‌ریزها را دل مگو سبزوآر اندر، ابوبکری مجو
صاحب دل، آینه شش رو بود حق در آن از شش جهت ناظر شود
هرکه اندر شش جهت دارد مقرر کی کند در غیر حق یک دم نظر؟
(همو، ۵: ۹۲۰-۹۲۳)

۲-۱-۳. دل ظرف است

یکی دیگر از استعاره‌های مفهومی که در قالب طرح‌واره حجمی در متون عرفانی و از جمله مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا بسامد فراوانی دارد، استعاره «دل ظرف است» می‌باشد. در این استعاره، دل مکان‌واره‌ای است که از ظرفیت بالقوه‌ای برخوردار است 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

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	نگاشت عمومی	نگاشت جزئی	تعمیم معنایی
دل	ظرف	دل ظرف است (عام)	دل عرش است	دل انسان جایگاه خداوند است
			عشق تخت 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 خانه 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: ۲۸۴۲-۲۸۴۳)

۲. شیطان

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

دگر باز آمد ابلیس لعین باز بخواند آن بچه خود را به آواز
چو واقف گشت خناس از خطابش بداد از سینه حوا 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 مستمند
(همان: ۲۲۶۹-۲۲۷۳)

۳. هر دو جهان

به بحر سینه 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: ۲۶۲۱-۲۶۲۳)

ب. دل تخت است ← معشوق بر آن جلوس می‌کند

دلا معشوق را در جان نشان تو نثارش کن ز چشم دُریشان تو

چو او بنشست بر تخت دل تو بینداخت آن همه رخت دل تو
(همان: ۳۰۷۲-۳۰۷۳)

ج. دل عرش است ← خداوند در دل جای می‌گیرد
به چشم خُرد منگر خویشان را مدان هر دو جهان جز جان و تن را
تویی جمله، ز آتش چند ترسی دلت تو عرش و صدرت هست کرسی
(همان: ۲۶۳۳-۲۶۳۴)

مولانا

در مثنوی مولانا دل به عنوان ظرف، مظهر و فرای فرای خود جای داده است. مهم‌ترین مظهر و ظرف دل در مثنوی مولانا، خداوند است. مولانا بر همین اساس، استعاره 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:
ابلهان تعظیم مسجد می‌کنند در جفای اهل دل جد می‌کنند
آن مجاز است این حقیقت ای خران نیست مسجد جز درون سروران
مسجدی کاند درون اولیاست سجده‌گاه جمله است آنجا خداست
(مولوی، ۱۳۸۶، ۲: ۳۱۱۷-۳۱۱۹)

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

خانه آن دل که ماند بی‌ضیا از شعاع آفتاب کبریا
تنگ و تاریک است چون جان جهود بی‌نوا از ذوق سلطان و دود
نه در آن دل تافت نور آفتاب نه گشادِ عرصه و نه فتح باب
(همان: ۳۱۳۷-۳۱۳۹)

یکی از تعابیر زیبای مولانا در بیان معنای «ظلوما جهولا»، بر پایه همین استعاره مفهومی در مثنوی آمده است. مولوی در این ابیات، انسان را به مرغ خانگی‌ای تشبیه کرده که بدون توجه به حجم خانه خود، اشتري را به مهمانی خود فرامی‌خواند و آنگاه که اشتر پای در منزل مرغ می‌نهد، خانه ویران می‌گردد و سقفش فرومی‌ریزد. وی در نهایت، تنها جان و دل اولیای خدا را درخور ناقه عشق الهی می‌داند:

مرغ خانه اشتری را بی‌خرد	رسم مهمانش به خانه می‌برد
چون به خانه مرغ اشتر پا نهاد	خانه ویران گشت و سقف اندر فتاد...
کرد فضل عشق انسان را فضول	زین فزون‌جویی ظلوم است و جهول...
جان نامحرم نیند روی دوست	جز همان جان کاصل او از کوی اوست

(همو، ۳: ۴۶۶۹، ۴۶۷۰ و ۴۶۷۳)

البته مولانا مأمّن و محل اصلی افکار، خیالات، عشق و مفاهیم انتزاعی بی‌شمار دیگری را نیز دل می‌داند. در واقع، تزاحم، کثرت و احیاناً تضاد این مفاهیم، به‌خوبی، جایگاه دل به عنوان محلی برای نزاع و کشمکش نیروهای درونی را آشکار می‌کند:

ب. دل بیشه است

مولانا دل انسان را بیشه‌ای می‌داند که اندیشه‌ها و افکار در آن چون حیوانات پراکنده‌اند:

احتمالاً کن احتمالاً ز اندیشه‌ها فکر شیر و گور و دل‌ها بیشه‌ها
(همو، ۲: ۲۹۲۳)

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

حلق و عقل و دل چو خالی شد ز فکر یافت او بی‌هضم معده رزق بکر
(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
بنگر اینجا هیچ گنجد ذره‌ای؟
جام ظاهر، خم ظاهر نیست این
جام می هستی شیخ است ای فلیو
کاندرو اندر نگنجد یک سپند
این سخن را کژ شنیده غره‌ای
دور دار این را ز شیخ غیب‌بین
کاندرو اندر نگنجد بول دیو
(همو، ۲: ۳۴۱۸-۳۴۲۱)



نمودار ۲: مظروف‌های دل در مثنوی مولانا

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

حوزه مقصد	حوزه 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

۲-۲. طرح‌واره حجمی مرتبط با روح و تن

۲-۲-۱. 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 ماده 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. حق تعالی آن را به خود اضافه کرده است» (کاشانی، ۱۳۶۲: ۹۴).

قالب بودن جسم برای روح، در عرفان اسلامی، ناظر است به آیات «فَإِذَا سَوَّيْتَهُ وَنَفَخْتَ فِيهِ مِنْ رُوحِي» (ص: ۷۲) و نیز «وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَ الْأَبْصَارَ وَ الْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ» (سجده: ۹).

همین امر باعث شده که جسم، مظروف جان باشد و این موضوع در عرفان، با تعبیر 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، ص ۹۸) 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 خویشان گم کرده‌اند
گر سر مویی فرا ایشان کنی هریکی را همچو صد ثعبان کنی
(عطار، ۱۳۸۸ الف: ۳۷۵۰-۳۷۵۳)

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

حوزه مقصد	حوزه 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 همه ابیاتی که مولانا جسم را به عنوان قالبی برای روح معرفی می‌کند، دو نکته 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 و ۱۰۰۱/۲، ۱۲۹، ۳۹۷۸/۳ و ۵۲۱/۴) در مثنوی مولانا به صورت طرح‌واره حجمی به کار رفته، «جسم قفس است» می‌باشد. مولوی معتقد است که هر شب 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 سبب شاه گوید جیش جان را که اربکوا
(همو، ۶: ۷۹-۸۰)

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

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

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

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

۳-۲. طرح‌واره حجمی مرتبط با دنیا

۲-۳-۱. تعریف دنیا

معنای لغوی

در میان علمای اهل لغت، برای این کلمه دو معنا شده است. برخی از اهل لغت گفته‌اند: دنیا از ماده «دنو» به معنای نزدیکی است و عده‌ای گفته‌اند از ریشه «دنی» است به معنای پستی و دنائت؛ یعنی مرحله نازل و دانی از حقیقت هستی که غالباً در مقابل آخرت استعمال می‌شود. مثل «خسر الدنيا و الاخرة» یا مثل این قول خداوند که می‌فرماید: «وَ آتَيْنَاهُ فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَ اِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ» (نحل: ۱۲۲). و گاهی به معنای اقرب است در مقابل اقصی. مثل «اذ انتم بالعدوة الدنيا و هم بالعدوة القصوى» و جمع دنیا دُنْی 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 کلمه دنیا).

معنای اصطلاحی

قرآن کریم زندگی پیش از مرگ را گاه زندگی دنیا می‌نامد؛ مانند «يَعْلَمُونَ ظَهْرًا مِّنَ الْحَيٰوةِ الدُّنْيَا وَ هُمْ عَنِ الْآخِرَةِ هُمْ غٰفِلُونَ» (از زندگی دنیا، ظاهری را می‌شناسند و از آخرت غافل‌اند) (روم: ۷) و گاه آن را «زندگی نخست» می‌خواند، مانند «لَهُ الْحَمْدُ فِي الْاٰوَّلٰى وَالْآخِرَةِ» (قصص: ۷۰) و گاه با تعبیر «ادنی» به آن اشاره می‌کند مانند: «يَاخُدُّونَ عَرْضَ هٰذَا الْاَدْنٰى» (اعراف: ۶۹) و گاه آن را «زندگی زودگذر (العاجله) می‌نامد، مانند: «مَنْ كَانَ يَرِيْدُ الْعَاجِلَةَ عَجَلْنَا لَهُ فِيْهَا مَا نَشَاءُ لِمَنْ تُرِيْدُ» (هرکه خواهان گذراست، در همین دنیا آنچه را بخواهیم به هرکه بخواهیم می‌دهیم) (اسراء: ۱۸).

امام صادق(ع) در تعریف دنیا می‌فرماید: «دنیا به منزله 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 می شود دنیا او را صفت کبر، و کسی که طلب کند حسن آن راه، میراث می دهد او را صفت حرص، و کسی که طالب شود دنیا را، وارد می سازد دنیا او را به سوی طمع، و کسی که مدح کند دنیا را، می پوشاند او را صفت ریا؛ و کسی که قصد نماید دنیا را، مکنت می دهد او را از صفت عجب، و کسی که اطمینان به هم رساند در میل دنیا، سوار می کند او را بر صفت غفلت، و کسی که به اعجاب اندازد او را متاع دنیا، مفتون و فریفته می کند او را و باقی نمی ماند از برای او، و کسی که جمع نماید دنیا را و بخل کند در بذل آن، برمی گرداند دنیا او را به سوی مستقر دنیا و آن آتش است» (کلبرگ، ۱۳۷۵: ۵-۶).

۲-۳-۲. 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 به عنوان 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، ۳۵۲۱، ۲۰۱۵، ۳۵۱۲، ۳۵۷۲ و...؛ مصیبت‌نامه: ص ۲۱۵، ۳۰۲، ۴۱۰، ۴۵۶ و...؛ اسرارنامه: ص ۲۶، ۳۸، ۴۵، ۸۹، ۱۰۲ و...)

گلخن ۸۶ بار (الهی‌نامه: ۱۳۷۵، ۳۰۴۰، ۳۵۲۳، ۴۰۲۱، ۴۲۱۳، ۵۰۰۲ و...؛ منطق‌الطیر: ۳۵۱۴، ۳۵۲۱، ۲۰۱۵، ۳۵۱۲، ۳۵۷۲ و...؛ مصیبت‌نامه: ص ۲۱۵، ۳۰۲، ۴۱۰، ۴۵۶ و...؛ اسرارنامه: ص ۲۶، 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: ص ۱۸۵؛ اسرارنامه: ص ۶۶)، پل (مصیبت‌نامه: ص ۲۶۶، ۳۰۲)، کشتزار (مصیبت‌نامه: ص ۳۵۶، اسرارنامه: ص ۶۸)، دوزخ (مصیبت‌نامه: ص ۲۵۳)، شورستان (مصیبت‌نامه: ص ۴۶۱)، بیغوله دیوان (مصیبت‌نامه: ص ۲۳۶؛ اسرارنامه: ص ۶۸)، مقامرخانه (اسرارنامه: ص ۸۴)، گرداب (اسرارنامه: ص ۸۶)، مهد (اسرارنامه: ص ۸۶).

جدول ۵: تعمیم‌های معنایی طرح‌واره حجمی دنیا در مثنوی‌های عطار

ردیف	حوزه مقصد	مکان حجم‌دار (حوزه 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: ص ۱۸۵ و ۲۱۹؛ اسرارنامه: ص ۶۶
۵		رحم	کوچک بودن دنیا در مقابل تعالی روح و مقدم بودن بر آخرت	الهی‌نامه: ۳۰۴۱
		پل	فانی و محل گذر بودن دنیا	مصیبت‌نامه: ص ۲۶۶ و ۳۰۲
۶		کشتزار	دنیا محل عمل و آخرت محل برداشت	مصیبت‌نامه: ص ۳۵۶؛ اسرارنامه: ص ۶۸
۷		دوزخ	مصیبت‌های دنیا شمه‌ای از عذاب آخرت	مصیبت‌نامه: ص ۲۵۳
۸		مهد	غفلت انسان در دنیا	اسرارنامه: ص ۸۶
۹		مقامرخانه	باختن انسان همه چیز خود را در دنیا	اسرارنامه: ص ۸۴
۱۰		بیغوله دیوان	گمراهی در دنیا و سرگرم شدن به آن	مصیبت‌نامه: ص ۲۳۶؛ اسرارنامه: ص ۶۸
۱۱	شورستان	به ثمر ننشستن تلاش‌های انسان برای به‌دست آوردن زندگی جاوید در دنیا	مصیبت‌نامه: ص ۴۶۱	

نگاه عطار به دنیا، نگاهی تلخ است؛ زیرا حتی آنجا که از حوزه‌های مبدائی چون بازار و مقام‌خانه با خاصیت دوگانه (امکان سود و زیان) استفاده می‌کند، جنبه 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، ۱۳۸۸ ب: 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 می‌باز دزدی دربه‌در
هر که از ابلیس دزدد مال او خود توان دانست فردا حال او
گر رود ابلیس از بازارها کی رود 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 پُر زهر خوردم
به خون دل به سر بردم همه عمر دمی خوش برنیاوردم همه عمر
(همو، ۱۳۹۴: ۶۶)

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

الایا در مقام‌خانه خاک
گهی روی چومه درباختی تو
جوانی را و آن بالای چون تیر
دل پرنور خود را چشم روشن
همه‌چیزی چنین درباخته پاک
گهی زلف سیه درباختی تو
در این ره باختی و آمدی پیر
به غفلت باختی در گنج گلخن
(همان: ۸۴)

مولانا

از نگاه مولانا، دنیا غفلت از خداوند است:

چیست دنیا؟ از خدا غافل بدن
نی قماش و نقره و فرزند و زن
(مولوی، ۱۳۸۶، ۱: ۱۱۶۱)

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

جز به ضد، ضد را همی توان شناخت
لاجرم دنیا مقدم آمده است
چون از اینجا وارهی آنجا روی
چون بیند زخم بشناسد نواخت
تا بدانی قدر اقلیم الست
در شکرخانه ابد شاکر شوی
(همو، ۵: ۶۲۹-۶۳۱)

مولانا سه مکان حجم‌دار عمده را به عنوان حوزه مبدأ در قالب این طرح‌واره به کار
برده است که عبارت‌اند از: دام، زندان و چاه. سایر موارد بسامدی کمتر از پنج بار در
مثنوی دارند. مولانا «مال دنیا» را دامی می‌داند که در مقابل دام بزرگ‌تری به نام «دام
عقبی» قرار دارد. دام دنیا مرغکان ضعیف را شکار می‌کند درحالی‌که دام عقبی، «دامی
ژرف» برای شکار «مرغان شگرف» است.

مال دنیا دام مرغکان ضعیف
تا بدین ملکی که او دام است ژرف
ملک عقبی دام مرغکان شریف
در شکار آرند مرغکان شگرف
(همو، ۴: ۲۱۳۴-۲۱۳۵)

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

جدول ۶: تعمیم‌های طرح‌واره حجمی دنیا در مثنوی مولانا

ردیف	مکان حجم‌دار	کارکرد شناختی	بیت
۱	دام	گرفتار شدن انسان در دنیا	۶۰۱/۵، ۷۰۶ و ۱۵۹/۴، ۲۷۱۴/۱ ۳۸۱/۶، ۱۵۱۶ و ۱۴۱۰، ۶۲۹
۲	زندان	گرفتاری و ضیق بودن دنیا	۷۱۱ و ۶۸۲/۲، ۷۷۷/۱ ۳۶۴۲/۶، ۲۱۱۷ و ۲۰۳۸/۴
۳	بطن ماهی	ضیق بودن دنیا و گرفتاری روح انسان در آن	۳۱۴۴/۲
۴	بازار	فروختن انسان تمامی هستی خود را و به دست‌نیوردن 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)	۳۳۵۸، ۱۳۸۵/۶؛ ۶۲۰/۵
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 تراحم 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	قهرخانه 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 طرح‌واره حجمی مرتبط با دل در مثنوی مولانا بسامد بیشتری دارند.

آن‌گونه که اشاره شد، واژه‌های عرفان از نوع عاشقانه 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 (۱/۲۶۶۵، ۲/۷۳، ۱۰۰، ۳/۳۳۳۷ 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 درباره حوزة مبدأ را به چالش می‌کشد؛ این روش، شگردی برای تبدیل استعاره عامیانه به شاعرانه است (پوراابراهیم 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 اندیشه عارفانه، هرچه خانه دل خراب‌تر

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

نکته 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 مظلوف بودن آن نظر دارند. این موضوع حاکی از اهمیت دل به عنوان ظرفی است که ثابت است و مظلوف‌هایی بدان وارد و یا از آن خارج می‌شوند. این امر خود نشان‌دهنده 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 (۱۳۸۸ الف: ۳۵۷۴) نشان می‌دهد.

به‌جز بررسی طرح‌واره حجمی دل در اشعار این دو شاعر از نظر لغوی و واژگانی، از بررسی ژرف‌ساخت آن نیز نمی‌توان غافل شد. یکی از مظلوفات اصلی دل، عشق است. مظلوف 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.

نکته 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 نشان‌دهنده 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 حوزه 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 نفخه 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 کاربرد 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 تلطیف‌شده 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 قدم گذاشتن روح در دنیایی که با آن سنجیتی 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 گرفته 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 درباره دنیا از عطار تا مولانا، از قلمرو معنایی غلظت و ضیق بودن به سمت جاذبه 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 به دست آمده 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. درباره دنیا نیز نگرش از عطار به مولانا، از قلمرو معنایی غلظت و ضیق بودن به سمت جاذبه کاذب داشتن (دام) و ضیق بودن (زندانی) 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، ۱۹۶۰/۴-۱۹۶۴).

منابع

- بهنام، مینا (۱۳۸۹)، «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامه نقد ادبی، سال سوم، شماره ۱۰، ۱۱۴-۹۱.
- پورابراهیم، شیرین و مریم‌السادات غیاثیان (۱۳۹۲)، «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق»، نقد ادبی، سال ششم، شماره ۲۳، ۵۹-۸۲.
- جندی، مؤیدالدین بن محمود (۱۳۶۲)، شرح فصوص الحکم، قم: نشر جلال‌الدین آشتیانی.

- رازی، نجم‌الدین (۱۳۶۶)، *مرصاد العباد*، به اهتمام محمدامین ریاحی، ج ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹)، *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)*، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۴)، «زبان‌شناسی شناختی»، *مجله زبان‌شناسی*، سال دوم، شماره ۲، پیاپی ۴۰، ۷۷-۹۲.
- راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۳۷۵)، *مفردات الفاظ قرآن*، تصحیح عدنان صفوان، قم: طلیعه نور.
- زنگویی، اسدالله، و دیگران (۱۳۸۹)، «استعاره، مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت»، *مطالعات تربیتی و روان‌شناسی*، سال یازدهم، شماره ۱، ۸-۱۰۷.
- شجاری مرتضی و زهرا گوزلی (۱۳۹۲)، «دل آدمی و مراتب آن در عرفان اسلامی»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شماره ۳۳، ۱۳۹-۱۷۶.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- _____ (۱۳۸۳)، «مرگ استعاره»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، شماره ۱ (پیاپی ۱۴۴)، ۱-۱۶.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۸۸الف)، *منطق‌الطیر*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۸۸ب)، *مصیبت‌نامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- _____ (۱۳۹۴)، *اسرارنامه*، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- غزالی، ابوحامد محمد بن محمد (۱۳۸۶)، *احیاء علوم دین*، ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۰)، *معنی‌شناسی شناختی قرآن*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۶۲)، *شرح منازل السائرین*، تصحیح و تعلیق محسن بیدارفر، قم: انتشارات بیدار.
- کلبرگ، اتان (۱۳۷۵)، «از امامیه تا اثناعشریه»، *دین و ارتباطات*، ترجمه محسن الویری، شماره ۲، ۲۰۱-۲۲۰.
- کنی، آنتونی (۱۳۹۶)، *معماری زبان و ذهن در فلسفه ویگنشتاین*، ترجمه محمدرضا اسمخانی، تهران: انتشارات ققنوس.
- گراوند، مجتبی (۱۳۹۳)، «هرمنوتیک فلسفی با تکیه بر کتاب حقیقت و روش گادامر»، *تاریخ‌نامه خوارزمی*، شماره ۴، ۱۴۵-۱۷۳.

- گوهرین، سیدصادق (۱۳۸۸)، شرح اصطلاحات تصوف، ج ۱، تهران: انتشارات زوآر.
- محمدحسین زاده، عبدالرضا و علی عارفی (۱۳۸۸)، «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا»، پژوهشنامه خلاق، شماره ۶، ۹۶-۵۷.
- محمدی آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، «کاربرد طرح‌واره حجمی در بیان تجارب عرفانی»، پژوهش‌های ادب عرفانی، دوره ششم، شماره ۲، ۱۴۱-۱۶۲.
- محرابی کالی، منیره (۱۳۹۳)، «بررسی و مقایسه طرح‌واره‌های تصویری در غزلیات سعدی و حافظ»، رساله دکتری، دانشگاه مازندران، استاد راهنما: علی‌اکبر باقری خلیلی.
- موسوی فریدنی، محمدعلی (۱۳۸۲)، «از دردی ناگفتنی»، جهان‌کتاب، شماره ۲۳، ص ۲۷.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، مثنوی، تصحیح توفیق سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۷)، کشف‌المحجوب، تهران: طهوری.
- هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو (۱۳۸۸)، استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم، شماره ۳، ۳-۹.
- یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۲)، بررسی استعاره‌ی زمان در زبان فارسی: رویکرد معنی‌شناسی شناختی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد 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: Routledge.