

مؤلفه‌های زبان‌شناسی شناختی در گلشن راز شبستری و قصیده تائبه کبرای ابن‌فارض

خدیجه بهرامی رهنما*

چکیده

زبان‌شناسی شناختی، یکی از رویکردهای مهم در علم زبان‌شناسی است که به وسیله آن می‌توان به جهان‌بینی و نظام اندیشگانی شاعران و نویسندگان مختلف دست یافت. از میان اندیشمندان این علم، آرای لیکاف و جانسون، نقش بسزایی در تبیین الگوهای زبان‌شناختی و استعاره‌های ذهن و زبان دارد. از این‌رو در جستار حاضر، از میان مؤلفه‌های زبان‌شناسی شناختی، به تبیین استعاره‌های جهتی، براساس آرای لیکاف و نیز طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، چرخه‌ای، تعادل و فرایند براساس الگوی جانسون، در *گلشن راز* و *قصیده تائبه کبرای ابن‌فارض* پرداخته شده است. روش تحقیق، توصیفی تحلیلی و مسئله اصلی تحقیق آن است که انواع استعاره‌های جهتی و طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و تعادل در هر دو اثر بر چه موضوع‌هایی دلالت دارند؟ نتایج تحقیق بیانگر آن است که انواع استعاره‌های جهتی و طرح‌واره‌های به‌کاررفته در هر دو اثر، بر شناخت ابعاد مختلف معرفتی، شهودی و پدیدارشناختی حرکت نفس در دو قوس نزولی و صعودی دلالت دارند که منجر به کشف معارف و معانی نهفته در مراتب و منازل مختلف می‌شوند، و نیز با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی شناختی، می‌توان به زبان عرفانی و تشخیص سبکی هر دو شاعر دست یافت. استعاره‌های جهتی پایین در هر دو اثر، زمینه‌ساز رکود، ایستایی و توقف عارف در سیر الی‌الله است و نیز استعاره‌های جهتی بالا، بیانگر سیر استکمالی نفس و رسیدن به فنا و بقای بالله است. در طرح‌واره حجمی، هر دو شاعر از مکان‌واره‌های انتزاعی، برای تبیین معارف الهی سود جستند. در طرح‌واره حرکتی، هر دو شاعر بر سیر رجوعی و بازگشت به اصل تأکید فراوان دارند.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی شناختی، گلشن راز، قصیده تائبه کبرای، استعاره‌های جهتی، طرح‌واره‌های حجمی.

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

Bahramirahnama@yahoo.com

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

زبان‌شناسی شناختی، یکی از موضوع‌های میان‌رشته‌ای است که به وسیله آن می‌توان به بررسی نظام و نقش زبان و ارتباط آن با ذهن در متون مختلف پرداخت. یکی از مباحث مهم در این علم، مسئله «استعاره» است که به ذهن و زبان، جهت می‌بخشد و رابطه‌ای معنادار میان آن دو برقرار می‌کند؛ انسان به وسیله ذهن می‌اندیشد و سپس آن را بر زبان جاری می‌سازد. «سنت مطالعه استعاره در میان غربی‌ها، به ارسطو بازمی‌گردد که استعاره را، شگردی برای هنرآفرینی می‌دانست و معتقد بود که استعاره ویژه زبان ادب است و به همین دلیل نیز باید، در میان فنون و صنعت‌های ادبی مورد بررسی قرار گیرد» (صفوی، ۱۳۹۹: ۳۶۸).

از میان اندیشمندان زبان‌شناسی شناختی، جورج لیکاف^۱ و مارک جانسون^۲، در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*^۳، نگاهی جدید به استعاره را مطرح کرده و پایه‌گذار بسیاری از پژوهش‌ها از منظر علوم شناختی شده‌اند. آن‌ها «اساس استعاره را فهمیدن و تجربه کردن چیزی برحسب دیگری دانسته و فرایندهای اندیشیدن را به‌طور عمده استعاری قلمداد کرده‌اند» (Lakoff & Johnson, 1980: 6). استعاره مفهومی^۴ که لیکاف و جانسون بر آن تأکید دارند، در تقابل با استعاره در علم بلاغت قرار گرفته است؛ زیرا استعاره، مسئله‌ای مفهومی و فکری است که جایگاه آن در ذهن است، نه در زبان. بسیاری از مفاهیم کاربردی در زبان روزمره، استعاری هستند؛ از این‌رو، دیدگاه سنتی را که استعاره را آرایه‌ای زینتی می‌داند، نقض می‌کنند. لیکاف و جانسون معتقدند: «نظام ادراکی‌ای که ما در قالب آن به تفکر می‌نشینیم یا فعالیت‌هایی که انجام می‌دهیم، به‌طور کامل "استعاری" است و استعاره را به‌عنوان فرایند ذهنی و شناختی مطرح کردند؛ درحالی‌که استعاره‌های زبانی، نمود و شاهد آن به شمار می‌آیند. در نظریه‌های کلاسیک زبان، استعاره، موضوعی زبانی تلقی می‌شود، نه موضوعی مربوط به اندیشه» (Ibid: 196). «استعاره، ویژگی مفاهیم است و نه واژه‌ها. کارکرد استعاره، درک بهتر مفاهیم

خاصی است و نه اهداف هنری یا زیبایی‌شناختی. استعاره، اغلب مبتنی بر شباهت نیست. استعاره بدون هیچ تلاشی توسط مردم عادی در زندگی روزمره آن‌ها استفاده می‌شود و ویژه افراد خاص نابغه نیست. بنابراین، استعاره نه تنها یک چیز زیادی و درعین حال تزیینی زبانی لذت‌بخش نیست، بلکه فرایند اجتناب‌ناپذیر تفکر و استدلال بشری است» (Kovecses, 2010: 29). استعاره‌ها مفاهیم ذهنی و انتزاعی‌اند که در قالب زبان استعاری نمود یافته‌اند. «استعاره مفهومی، تجربه‌های فرد در حوزه‌های مشخص ملموس را به کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌هایی را که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند، درک کند» (Lakoff & Johnson, 1980: 124).

طرح‌واره‌ها^۵ یکی دیگر از مفاهیم مهم در علم زبان‌شناسی شناختی هستند که مارک جانسون در کتاب *بدن در ذهن: مبنای جسمانی معنا، تخیل و استدلال*^۶ به تبیین انواع آن‌ها پرداخته است. جانسون معتقد است که «طرح‌واره‌ها ساختارهای انتزاعی هستند که حداقل ساختارهای منطقی و تصورات ذهنی ملموس‌تر واقع شده‌اند» (Johnson, 1987: 26). «طرح‌واره‌ها الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ماست که به تجربه ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (Yu, 1998: 23-24). طرح‌واره‌های تصویری^۷ زیربنای استعاره‌های شناختی هستند که امکان ارتباط تجربه‌های فیزیکی با مفاهیم انتزاعی پیچیده فراهم می‌سازند.

منظومه گلشن راز و قصیده تائیه کبر، در زمره آثار عرفانی به شمار می‌آیند که دربرگیرنده عالی‌ترین و دلکش‌ترین مفاهیم عرفانی هستند و سرایندگان هر دو اثر، از واژه‌های معهود، برای بیان تجربه عرفانی خویش استفاده نکرده‌اند. از این رو به وسیله مؤلفه‌های زبان‌شناختی و انواع طرح‌واره‌ها می‌توان به تبیین معارف شهودی و باطنی که توصیف‌ناپذیر و متناقض‌نما هستند، پرداخت. «بسیاری از مفاهیم و جهان‌بینی‌های صوفیان با آنچه در باور مردم عامی و معمولی است، متفاوت می‌باشد. بنابراین، برای آنان روشن شده بود که بیان صریح و بی‌پرده این باورها، بی‌گمان آنان را در گرفتاری و دردسر خواهد انداخت» (کاکایی، ۱۳۸۸: ۷۳). در تجربه عرفانی، «صوفیان به جای آنکه

بکوشند تا بیان خود را به سطح فهم همه کس فرود آورند، ترجیح داده‌اند که با پوشاندن اندیشه‌های خود در لُفّافه، الفاظ خاص رازآشنایان خود را از گزند هرگونه پیشامد ناگواری در امان نگاه دارند» (نویا، ۱۳۶۸: ۵۸). عارفی که در تجربه عرفانی گام به عالم غیرماده نهاده است تا به فنا و سپس بقای بالله دست یابد، به تجربه‌ای دست یافته است که آن تجربه، به هیچ‌وجه قابل قیاس با تجربه در عالم ماده و محسوس نبوده و کسی که قدم به شهود باطنی نگذاشته است، این تجربه عرفانی برای او قابل درک و فهم نخواهد بود. از این رو، عارف برای بیان علم شهودی و باطنی خویش ناگزیر است از زبان شطح، استعاره، رمز، کنایه، تناقض‌گویی و... سود جوید تا معارف الهی را در لُفّافه بیان کند. بنابراین، با استفاده از آرای زبان‌شناسان شناختی، می‌توان به رمزگشایی از حقایق عرفانی گلشن راز و قصیده تائیه کبرا که بر عامه مردم پوشیده است، پرداخت. از این رو، جستار حاضر در صدد است تا از میان مؤلفه‌های زبان‌شناسی شناختی، به بررسی استعاره‌های جهتی براساس الگوی لیکاف و نیز از میان طرح‌واره‌های جانسون، به تبیین طرح‌واره‌های حرکتی، حجمی، تعادل و فرایند در منظومه گلشن راز و قصیده تائیه کبرا برای ابن‌فارض پردازد.

۲-۱. پرسش‌های تحقیق

- استعاره‌های جهتی، انتقال‌دهنده چه مفاهیمی در گلشن راز و قصیده تائیه کبرا هستند؟
- طرح‌واره حجمی در منظومه گلشن راز و قصیده تائیه کبرا، دلالت بر چه موضوع‌هایی دارند؟

۳-۱. پیشینه تحقیق

مقاله‌های بسیاری در زمینه استعاره‌های مفهومی و انواع طرح‌واره‌ها، نوشته شده است که از میان آن‌ها می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد:

- «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی» (صفوی، ۱۳۸۲).
نتایج تحقیق بیانگر آن است که طرح‌واره‌های تصویری، از طریق دو فرایند افزایش و کاهش معنایی، نه تنها می‌تواند توجیهی برای شواهد مورد نظر معنی‌شناسان شناختی به

دست دهد، بلکه این امکان را نیز فراهم می‌آورد که دیگر انواع تغییرات معنایی هم‌زمانی از جمله مجاز و نیز چندمعنایی همنشینی و جانشینی را مورد تحلیل قرار دهیم.

- «طرح‌وارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» (محمدی آسیابادی و صادقی، ۱۳۹۱). نتایج تحقیق نشان از آن دارد که براساس طرح‌وارهٔ حجمی، انسان به‌وسیلهٔ مفاهیمی که از تجارب فیزیکی ذخیره‌شده در ذهن خود دارد، می‌تواند فضاهای فراحسی، مفاهیم انتزاعی، بسیاری از تجربه‌ها و حوادث درونی و عرفانی را تبیین کند.

- «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار» (افراشی و همکاران، ۱۳۹۴). نتایج تحقیق بیانگر آن است که طبقه‌بندی لیکاف و جانسون از انواع استعاره‌های مفهومی، ملاک دقیقی برای محک یافته‌ها در یک پژوهش پیکره‌مدار نیست و همچنین یافته‌های پیکره‌ای در زبان فارسی در مواردی اصل یک‌سویگی در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را نقض می‌کنند.

- «استعارهٔ مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن‌خفاجه» (ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴). نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ابن‌خفاجه از نظر آفرینش استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری، به‌عنوان یکی از زیرساخت‌های اساسی این استعاره‌ها در چکامه‌های هنری خود، در جرگهٔ خلاق‌ترین شاعران است و استعاره‌های وی، ابزار توانمندی برای بیان معانی پیچیده، مبهم و دور از ذهن است که با استفاده از تجربهٔ شعری و زبانی شاعر به بهترین شکل به بار نشسته‌اند.

- «بررسی تطبیقی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا» (اسپرهم و تصدیقی، ۱۳۹۶). نتایج تحقیق حاکی از آن است که با وجود انفسی بودن عرفان هر دو شاعر، عرفان مولانا نسبت به عطار انفسی‌تر است و نگاه مولانا به جسم و دنیا تلطیف‌شدهٔ نگاه عطار است. این امر نشان از آن دارد که نگاه عطار نسبت به مولانا بیشتر تحت‌تأثیر عرفان صوفیانه بوده است.

با بررسی‌های به‌عمل‌آمده، تحقیقی منطبق با تحقیق حاضر یافت نشده است.

۴-۱. روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی تحلیلی و به شیوه کتابخانه‌ای است و مؤلفه‌های زبان‌شناسی شناختی را در گلشن راز و قصیده تائیه کبرا مورد انطباق و تحلیل قرار داده است.

۵-۱. چارچوب نظری تحقیق

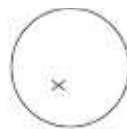
۱-۵-۱. استعاره‌های جهتی^۸

استعاره‌های جهتی، با جهت‌های جغرافیایی و موقعیت‌های مکانی در ارتباط است. «استعاره‌های جهتی که به سبب کارکرد شناختی‌شان به استعاره‌های انسجامی نیز شهرت دارند، نوعی از مفاهیم مقصد را به‌طور منسجم و هماهنگ در یک حوزه مفهومی قرار می‌دهند و به کمک یکی از جهت‌های فضا-مکان توصیف می‌شوند... استعاره‌ها، با مفاهیمی که نشان‌دهنده جهت و موقعیت مکانی هستند، نظیر بالا-پایین، درون-بیرون، جلو-عقب و سطح-مرکز در ارتباط هستند» (Kovecses, 2010: 37).

۲-۵-۱. انواع طرح‌واره‌ها

۱-۲-۵-۱. طرح‌واره حجمی^۹

طرح‌واره حجمی، یکی دیگر از طرح‌واره‌های تصویری است که جانسون آن را در زبان‌شناسی شناختی مطرح کرده است. او معتقد است که «انسان، از طریق تجربه قرار گرفتن در اتاق، تخت، غار، خانه و دیگر مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته است و در نتیجه، طرح‌واره‌های انتزاعی‌ای از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است» (Johnson, 1987: 23). «در طرح‌واره حجمی، یک مفهوم انتزاعی به‌مثابه ظرفی تلقی می‌شود که دارای جهت‌های درون و بیرون است» (Yu, 1998: 25). طرح‌واره حجمی از دو بخش ظرف و مظروف تشکیل شده است؛ در شکل زیر، ظرف، همان دایره و مظروف، همان ضربدری است که درون دایره قرار گرفته است.



شکل ۱: طرح‌واره حجمی (Johnson, 1987: 23)

۱-۲-۵-۲. طرح‌واره حرکتی^{۱۰}

طرح‌واره حرکتی، نشانگر مبدأ، مقصد، مسیر و پیمانده راه است. «انسان از طریق تجربه حرکت کردن خود و سایر پدیده‌های متحرک، برای پدیده‌های گوناگون، فضایی می‌آفریند که در آن می‌توان حرکت کرد. در واقع، طرح‌واره‌های حرکتی منعکس‌کننده تجربه انسان از حرکت خود و یا دیگر اشیاست. این حرکت، یک نقطه آغاز، به نام مبدأ، یک نقطه پایان، به نام مقصد دارد و آنچه را که میان این دو نقطه قرار می‌گیرد، مسیر می‌نامند» (Johnson, 1987: 114).



شکل ۲: طرح‌واره حرکتی (Johnson, 1987: 114)

۱-۲-۵-۱. طرح‌واره چرخه‌ای

این طرح‌واره، یکی از اشکال طرح‌واره حرکتی است. «بقا و حفظ حیات ما انسان‌ها، وابسته به یک سری از فعالیت‌های مکرر و قاعده‌مند چرخه‌ای در بدنمان است؛ مانند ضربان قلب، تنفس، خواب و بیداری، گوارش و... بسیاری از پدیده‌های اطراف ما در جهان نیز به صورت چرخه‌ای رخ می‌دهند؛ مانند شب و روز، تغییر فصول، تولد و مرگ، رشد گیاهان و حیوانات. این چرخه با یک نقطه آغازین شروع می‌شود و یک توالی از حوادث مرتبط را طی می‌کند و در جایی که آغاز شده بود، به پایان می‌رسد تا چرخه جدیدی را از نو آغاز کند» (Ibid: 120). الگوی طرح‌واره‌ای یک چرخه به شکل زیر است:



شکل ۳: طرح‌واره چرخه‌ای (Johnson, 1987: 120)

۱-۲-۵-۳. طرح‌واره تعادل^{۱۱}

همان‌طور که از نام این طرح‌واره برمی‌آید، تعادلی را میان دو نیروی متناظر برقرار می‌سازد. «هنگامی که دو نفر روی یک الاکلنگ نشسته‌اند، به نوبت بالا و پایین می‌روند تا

زمانی که نیرو، میان این دو طرف برابر شود و در حالت تعادل قرار گیرند. تجربه و مشاهده چنین تعادلی در محیط اطراف سبب می‌شود انسان طرح‌واره تعادل را در ذهن بسازد» (Ibid: 85).



شکل ۴: طرح‌واره تعادل (Johnson, 1987: 86)

۱-۲-۴. طرح‌واره فرایند^{۱۲}

این طرح‌واره بیانگر فرایند تغییر و تبدل و فعل و انفعالات اموری چون جان، مرگ، زندگی و... است.

۲. بحث و بررسی

۱-۲. استعاره‌های جهتی

در این مقاله، از میان استعاره‌های جهتی، به تبیین استعاره‌های بالا و پایین در گلشن راز و قصیده تائیه کبرا پرداخته شده است. «مفاهیم بالا و پایین، علاوه بر نشان دادن موقعیت نسبی در مکان، معانی ثانوی و استعاری دیگری را نیز تداعی می‌کنند که در همه جای دنیا مشترک هستند. به عنوان مثال، مفاهیم مثبت همچون برتری، پویایی، تکامل، شادی، خوبی، بهشت، معنویت، زندگی، رشد و سلامتی بر مبنای جهت‌مندی بالا ساخته و پرداخته می‌شوند. در نقطه مقابل، مفاهیم منفی چون پستی، رکود، انحطاط، غم، بدی، دوزخ، مادی‌گرایی، مرگ، عقب‌ماندگی و بیماری بر اساس جهت‌نمایی پایین بازنمود زبانی می‌یابند» (دانیلز، ۱۳۷۲: ۳۳-۳۷). از این رو، از میان استعاره‌های جهتی مختلف، دو جهت بالا و پایین که بسامد فراوانی نسبت به دیگر جهت‌ها در هر دو اثر دارد، بررسی شده است.

۱-۱-۲. استعاره‌های جهتی پایین

در عرفان، تمثیلات و هواجس نفسانی، سبب‌ساز سقوط انسان در عالم ماده است و نیز هریک از آن‌ها، سد و مانعی قدرتمند بر سر راه عارف در سیر الی الله هستند که زمینه

رکود، ایستایی و توقف عارف را در سیر رجوعی فراهم می‌سازند. از آنجاکه مشتبهات نفسانی، میل به پایین و نشیب دارند و انسان را در عالم مادی محصور می‌سازند، در استعاره جهتی رو به پایین قرار گرفته‌اند. شبستری و ابن‌فارض حجاب‌های ظلمانی و نورانی را زمینه‌ساز سقوط و پایین افتادن انسان از درگاه الهی دانسته‌اند. از این رو، تمامی مألوفات جسمانی، امکان، غیر، تعینات، صفات‌های مذموم، وهم و پندار، تاریکی، جهل، غفلت، صفات‌های حیوانی و ... را با استعاره جهتی پایین به تصویر کشیده‌اند که در ادامه به بررسی برخی از آن‌ها پرداخته شده است.

۲-۱-۱. نفسانیات پایین است

اگر گردد مقید اندرین دام به گمراهی بود کمتر ز انعام

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۳۲۵)

در این بیت، کلمه «انعام» دربرگیرنده استعاره جهتی رو به پایین است و مبین سقوط انسانی از مرتبه کمال به مرتبه حیوانی است. شبستری تنزل‌های روحی انسان را بدترین نوع از حالات نفسانی به شمار آورده و عارفی را که گرفتار خویشتن شده است و نمی‌تواند قدمی از آن بیرون نهد، مصداق «اولئک کالأنعام» (اعراف: ۱۷۹) دانسته است. «دام» نیز یکی دیگر از استعاره‌های جهتی رو به پایین و یکی از مکان‌واره‌های دارای عمق است که می‌تواند ظروف‌های مختلفی را در خود جای دهد؛ این دام، دام رذایل اخلاقی است که بر روی زمین گسترده شده و دارای فریبندگی است تا روح را که چون پرنده‌ای است، در خود گرفتار سازد و بدین‌گونه است که زمینه درغلتیدن و سقوط عارف را فراهم می‌سازد و مانع از پرواز آن به عالم علوی می‌گردد.

ابن‌فارض، از استعاره جهتی «فریب، پایین است»، سود جسته تا یکی دیگر از رذایل اخلاقی را که زمینه افول در انسان را فراهم می‌سازد، نشان دهد. دام بر روی زمین گسترده می‌شود و دام‌گستر با پوشاندن آن توسط خس و خاشاک و ریختن دانه بر روی آن، پرنده‌گان گرسنه را برای افتادن در آن فریب می‌دهد. از این رو، دام و افتادن در آن، بیانگر سقوط است. پس دنیا عامل فریب است و انسان را چون پرنده‌ای می‌فریبد.

و یحْتالُ بالاشْرَاکِ ناصِبُها علی و قوعِ خِماصِ الطیرِ فیها بَحْبَه
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۶۹۹)

ترجمه: شکارچی ترفندها به کار می‌بندد تا پرنده لاغر را با دانه‌ای به دام بیندازد.

تمنیات نفسانی، عارف را در جهت پایین قرار می‌دهند و مانع از رسیدن به کمال می‌شوند. از این رو، ناپیدایی مسیر باعث سرگستگی می‌شود و عارف نمی‌تواند گام در سیر و سلوک بگذارد.

و نهجٌ سیلی واضحٌ لِمَن اهتدی و لکنها الاهواءُ عَمَّت فاعمت
(همان: ۹۶)

ترجمه: راه راست من، برای شخص هدایت‌یافته بسی آشکار است؛ اما چه باید کرد که هواهای نفسانی فراگیر گشته و موجب کوری شده است.

ابن فارض نفس اماره را ملبس به ظلمت حجاب دانسته است؛ حجابی که برآمده از کثرت‌ها و تعین‌های نفسانی است. «سخن از حجاب، سخن از مانعی است که بیننده را از دیدن ورای آن بازمی‌دارد» (چیتیک، ۱۳۸۸: ۲۰۹).

کذا کنتُ ما بینی و بینی مُسبلاً حجابَ التباسِ النفسِ فی نورِ ظلمه
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۷۰۷)

ترجمه: آن‌سان میان خویش و خویشتن خود قرار گرفتیم که گویی حجاب نفس را در نور تاریکی‌اش فروافکندم.

۲-۱-۱-۲. همنشینی با عوام و غیر، پایین است

در بیت‌های زیر شبستری و ابن فارض، «مجالست با عوام و غیر» را سبب تنزل روحی عارف دانسته‌اند. شبستری با استفاده از کلمه نگون‌سار که جهتی رو به پایین دارد، سقوط عارف را در ورطه نفسانیات به تصویر کشیده است.

مبادا با هیچ عامت سروکار که از فطرت شوی ناگه نگون‌سار
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۹۰۱)

وَ أَقْدِمَ وَ قَدَّمَ مَا قَعَدْتَ لَهُ مَعَ الْـ

خَوَالِفِ وَ آخِرُجْ عَنْ قِيُودِ التَّلَقُّتِ

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۱۸۲)

ترجمه: پای پیش نه و آنچه را که با گذر زمان اندوختی، پیشکش کن و خویشتن را از دام گذشته‌ات رها ساز.

۲-۱-۳. بیماری پایین است

بیماری‌های جسمی و روحی مانع بزرگی در سیر کشفی به شمار رفته‌اند؛ چراکه زمینه تنزک و افول را در عارف ایجاد می‌سازند. افول کردن، جهتی رو به پایین دارد و عارف را در منازل مشتهیات نفسانی ساکن می‌سازد. بنابراین، روحی که گرفتار بیماری است، دیگر دغدغه عروج ندارد و روزبه‌روز ضعیف و نزار خواهد شد. بنابراین، شبستری و ابن‌فارض درصددند تا با برشمردن بیماری‌های جسمانی و روحانی، عارف را انداز دهند تا به درمان بیماری خویش بپردازند؛ چراکه با وجود سلامتی روح و روان است که عارف می‌تواند گام‌های استواری در جهت خودشناسی و سپس خداشناسی بردارد.

رمد دارد دو چشم اهل ظاهر که از ظاهر نبیند جز مظاهر

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۰۸)

ندارد باورت اکمه ز الوان وگر صد سال گویی نقل و برهان

(همان: ۴۲۵)

در دو بیت بالا، شبستری با در نظر گرفتن بیماری‌های مختلف چشم، از جمله رمد داشتن، احول بودن، کور مادرزاد و اکمه بودن، به استعاره‌های جهتی رو به پایین اشاره کرده است؛ رمد نوعی بیماری است که عارف را از دیدن اشیا بازمی‌دارد و چشمی که رمد دارد، «ادراک اسرار غیبی نمی‌تواند نمود؛ زیرا که از ظاهر ممکنات، همین مظاهر می‌بیند و حق را به تجلی اسم ظاهر در این مظاهر، ظاهر نمی‌بیند و نمی‌داند که اوست که به صورت همه جلوه‌گر نموده و به اسم النور، در هر مظهری، ظهور خاص یافته و هر چه هست، اوست» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۷۲). کورمادرزاد نیز قابلیت دیدن جهان را ندارد و شخص احول هر شیء را دو می‌بیند و دویی در عرفان مذموم است.

ابن فارض نیز معتقد است که ضعف و بیماری باعث از میان رفتن اهداف متعالی در عارف می‌گردد و او را از طی طریق در سیر الی الله بازمی‌دارد.

فلو سمعت اذن الدلیلِ تاوُهی لآلام اسقامِ بجسمی اضرتِ
لأذکره کربی اذی عیشِ ازَمه بمُنقطعی ركبِ العیسُ زُمَّتِ
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۱۸-۱۷)

ترجمه: اگر گوشِ راهنما نالهٔ مرا نسبت به دردهای بیماری‌هایم که جسمم را فرسود بشنود، اندوهی را به او یادآوری خواهم کرد که خوش‌های زندگی را از من ربود و بسان شتری با نهایت دقت و شدت از آن رد شد.

۲-۱-۲. استعارهٔ جهتی بالا

استعاره‌های جهتی بالا، رابطهٔ مستقیم و معناداری با طرح‌وارهٔ حرکتی صعودی دارند و نیز تقویت‌کنندهٔ آن‌ها به شمار رفته‌اند؛ زیرا تا عارف متصف و آراسته به صفات اولیای الهی نشود، نمی‌تواند گام در سیر الی الله بگذارد و به وصول حقیقی دست یابد. بنابراین، در هر دو اثر، هرآنچه عارف را به سوی تهذیب نفس، فنا و بقای بالله سوق دهد، با استفاده از استعارهٔ جهتی رو به بالا به تصویر درآمده است که در ادامه به بررسی هریک از آن‌ها پرداخته شده است.

۲-۱-۲. کمال، بالاست

بگو سیمرغ و کوه قاف چبود بهشت و دوزخ و اعراف چبود
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۶۷)

آشیانهٔ سیمرغ بر کوه قاف قرار دارد و این کوه رمز بلندی بر کوهٔ خاکی و «مجموع یازده کوه است که مجموعهٔ هفت فلک سیارات سبعة و دو فلک ثوابت و فلک اطلس در فوق آن‌ها و دو فلک اثیر و زمهریر در زیر آن‌هاست» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۳۵۰). کوه قاف دارای استعارهٔ مفهومی است که نفس برای رسیدن به فنا و سپس بقای بالله، مراحل دشواری را باید طی سازد تا به سیمرغ که نماد «عقل فعال و روح القدس است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۱: ۲۱) دست یابد. بنابراین، جهت حرکت عارف از پایین به بالاست

تا پس از پشت‌سر گذاشتن آزمون‌های دشوار بتواند به معرفت دست یابد. بهشت نیز در اعلی‌علیین و دوزخ نیز در اسفل‌السافلین و در پایین‌ترین مرتبه جای گرفته است.

گذاری کن ز کاف گنج کونین نشین در قاف قرب قاب قوسین

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۹۸)

شبستری از عارف درمی‌خواهد تا سیری صعودی را به‌سوی حق‌تعالی آغاز کند تا پس از فنای خویشتن، بتواند به ستیغ حالات عالی روحانی دست یابد و ملاقاتی با سیمرغ جان داشته باشد. پس رمز کامل شدن، دست شستن از جان و عبور از مهالک و رساندن خود به کوه قاف است. قاب قوسین برگرفته از آیه ۹ سوره مبارکه نجم (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) است. «قاب قوسین، فاصله دو کمان، اشاره به فاصله پیامبر اکرم (ص) با جبرئیل هنگام نزول وحی دارد. در نزد عارفان، مقام قرب الهی و اسمایی، به اعتبار تقابل میان اسما در امر الهی است. مانند ابداء، اعاده، نزول، عروج، فاعلیت و قابلیت است که آن را "دایره وجود" خوانند و نیز گفته‌اند: "قاب اشاره به دایره وجود و امکان و قوسین، اشاره به این دو دایره دارد." چون سالک، قدم از مقام هستی بیرون نهد و فانی شود، در وجود حق منظوی می‌گردد و دایره امکان، قرب یافت به دایره وجود و وجود و امکان یکی می‌شود» (سجادی، ۱۳۸۶: ۶۳۳).

ابن‌فارض رستن از زندان پیرایه‌های نفسانی را با استعاره جهتی بالا به تصویر کشیده است.

و نفسی علی حجر التحلی برشدها تجلت و فی حجر التجلی تربت

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۶۳۲)

ترجمه: و نفس من در کنار زینت هدایت وی، تجلی یافت و در پرتو همان تجلی، رشد و بالندگی یافت.

۲-۱-۲. تهذیب نفس بالاست

هرآنچه سبب‌ساز رشد و پرورش روح و جان عارف شود، به‌صورت حرکت فیزیکی به‌سمت بالا مفهوم‌سازی می‌شود. از این رو، در بیت‌های زیر استعاره مفهومی «ریاضت

بالاست»، در جریان سفر در خود دریافت می‌شود. به عبارتی دیگر، سیر انفسی و خویش‌شناسی، جهتی رو به بالا دارد.

مسافر آن بود کو بگذرد زود ز خود صافی شود، چون آتش از دود
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۳۱۴)

و هذبتُ نفسی بالریاضة ذاهباً الی کشفِ ما حُجِبُ العوائِدِ عَطَّتِ
و جردتُ فی التجریدِ عزمی تزهداً و آثرتُ فی نُسکی استجابة دَعوتی
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۲۷۵-۲۷۶)

ترجمه: با ریاضت دادن نفس، آن را تزکیه کردم و در این تهذیب نفس، به دنبال کشف چیزی بودم که پرده‌های نعمت یا عادت، آن را پوشانده بود و به قصد زهد دروغین، عزم خویش را بر سلوک و طریق حق جزم کردم و در نسک خویش، استجابت به دعوت خود را برگزیدم.

۲-۱-۲. سروری بالاست

در بیت‌های زیر، هر دو شاعر بر سروری پیامبر اکرم (ص) اشاره کرده‌اند؛ زیرا حضرت محمد (ص) مقدم همه اولیای الهی است. سروری داشتن بر دیگر کائنات، جهتی رو به بالا دارد.

وز ایشان سید ما گشت سالار همو اول همو آخر در این کار
احد در میم احمد گشت ظاهر درین دور اول آمد عین آخر
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۹)

پیامبر اکرم (ص) انسان کامل است و دربرگیرنده همه موجودهای عالم است، و نیز «جمیع مراتب الهی و کونی از عقول و نفوس کلی و جزئی و مراتب طبیعت تا آخر تنزلات وجود، مرتبه انسان کامل است؛ از این جهت، انسان خلیفه خداست که کتاب جامع کتب الهی و کونی است» (سجادی، ۱۳۸۶: ۱۵۰). «مظهر حقیقی احد، حقیقت احمد» است و باقی مراتب موجودات، مظهر حقیقت محمدی‌اند و از این معنی است که عرفا فرموده‌اند: حق را چنان‌که در جمیع موجودات سریان است، انسان کامل را نیز

می‌باید که در جمیع مراتب موجودات سریان باشد؛ چه انسان کامل، کسی است که از خودی خود فانی و به بقای حق باقی شده باشد... میم احمد، اشارت به دایره موجودات است که مظهر حقیقت محمدی‌اند» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۱-۲۲).

و فی علمه عن حاضریه مزیه
بماهیة المرئی من غیر مریه
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۲۸۲)

ترجمه: در علم پیامبر(ص)، نسبت به حاضران و بینندگان مزیتی است؛ زیرا ماهیت دیداری، بر غیر دیداری ترجیح دارد.

۲-۱-۲. برتری بالاست

شبستری و ابن فارض با تلمیح به داستان سجده فرشتگان بر حضرت آدم(ع)، بر برتری ایشان تأکید کرده‌اند؛ آدم «آینه ذات و صفات الهی و حق به صورت وی، ظاهر است» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۷۲). بنابراین، برتری بر کسی را می‌توان با استعاره جهتی بالا به تصویر کشید.

تو بودی عکس معبود ملائک
از آن گشتی تو مسجود ملائک
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۶۶)

و فی شهادت الساجدین لمظهری
فحققت ائی كنت آدم سجدتی
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۴۷۵)

ترجمه: سجده‌کنندگان مظهر خویش را در خود دیدم و بر من معلوم شد که [هنگام سجده فرشتگان بر آدم در آغاز خلقت] من، خود آدم سجده‌ام بوده‌ام؛ یعنی درحقیقت، فرشتگان بر من سجده کرده بودند.

۲-۲. طرح‌واره حجمی

۱-۲-۲. طرح‌واره‌های حجمی در گلشن راز

مشو محبوس ارکان و طبایع
برون آی و نظر کن در صنایع
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۱۰)

در این بیت، ارکان و طبایع نفسانی، مکان‌واره‌های انتزاعی هستند که شبستری آن دو

را همانند یک زندان به شمار آورده است که انسان در آن محبوس و گرفتار شده است. شبستری، تنها راه رهایی از زندان نفس را بیرون آمدن از آن بیان می‌کند که با فعل امری «برون آی»، عارف را تحریض به خروج از آن مکان‌واره می‌کند.

کند یک رجعت از سجین فجّار رخ آرد سوی علیین ابرار

(همان: ۳۲۹)

سجین فجّار، از مکان‌واره‌های انتزاعی حجم‌دار در منظومه گلشن راز است که حکم ظرف را دارد که مظلوف آن، گناهکاران پرده‌در است که می‌توانند در آن قرار گیرند. زندان دنیا بزرگ‌ترین مانع بر سر راه عارف در رسیدن به کشف و شهود باطنی است. هریک از مشتبهات نفسانی و حب به دنیا، می‌تواند عارف را در زندان دنیا محبوس سازد. بنابراین، تنها راه رهایی از آن، از میان بردن لذت‌ها و شهوت‌هاست و این‌گونه است که عارف می‌تواند به حصول معرفت دست یابد. براساس طرح‌واره حرکت، زندان دنیا در پایین و علیین در بالاترین جهت قرار گرفته است که عارف با درنوردیدن مألوفات جسمانی می‌تواند حرکتی از پایین به بالاترین مرتبه وجود و کمال را طی سازد. سجین فجّار اشاره به هبوط حضرت آدم (ع) از بهشت دارد که در زندان دنیا گرفتار شده و این زندان، با رنج، شکنجه‌های متعدد، عذاب و... همراه است. شبستری با تمسک به حدیث «الدُّنْيَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْكَافِرِ: دنیا زندان مؤمن و بهشت کافر است» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۱۱)، عارف را از زندان دنیا برحذر می‌دارد؛ چراکه هریک از آرزوها و تمنیات نفسانی می‌تواند او را در این دنیا مقید و زندانی سازد و از پرواز شاهباز روح به سوی لاهوت جلوگیری کند.

گهی از خوی خود در گلخنم من گهی از روی او در گلشنم من

(همان: ۹۹۵)

گلخن و گلشن از طرح‌واره‌های حجمی به کار رفته در گلشن راز هستند که هر دو ظرف به شمار می‌آیند و در این اثر، به ترتیب برای «دنیا» و «معارف الهی» به کار رفته‌اند و مظلوف آن نیز انسان است. شبستری از ایماژهای عینی و ملموسی چون بوی بد و

نفرت‌انگیز، ظاهری زشت و پلشت برای گلخن و از ایماژهای شمیم خوش و عطرآگین، ظاهری زیبا و چشم‌نواز برای گلشن سود جسته است تا تجربه عرفانی را به مفاهیمی قابل درک به تصویر بکشد. شبستری از گلخن که زباله‌دانی است، سود می‌جوید تا عارف را از کثرت‌ها و تعیین‌های نفسانی که متعفن هستند، زنهار دهد و از او درمی‌خواهد تا نقش کثرت و بدخویی را از لوح ضمیر خویش بزدايد تا بتواند گام در گلشنی خوش‌بو و عطرآگین که نماد «معارف، مکاشفات ربانی و عشق الهی است» (گوهرین، ۱۳۶۲، ج ۶: ۸) بگذارد.

۲-۲-۲. طرح‌واره حجمی در قصیده تائیه کبرا

وَمِنْ دَرَجَاتِ الْعِزِّ أَمْسَيْتُ مُخْلِداً الی درکاتِ الدُّلِّ مِنْ بَعْدِ نَخْوَتِي

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۱۲۴)

ترجمه: و از درجات عزت من این است که بعد از فخرفروشی و بر خویشتن بالیدن، در قعر ذلت جاودانه گشتم.

در طرح‌واره حجمی، ظرف، مفهومی انتزاعی است که مظروف آن می‌تواند از امور حسی و عینی چون انسان، اشیا و... باشد. در بیت فوق، شاعر برای ذلت و خواری که یک مفهوم انتزاعی است، حجم و فضای هندسی قائل شده است که شخص می‌تواند درون آن قرار گیرد و به آن نقل مکان می‌کند.

وَقَلْبِي بَيْتٌ فِيهِ اسْكُنُ دُونَهُ ظهـور صفاتـی عنـهٌ مِنْ حُجْبِيَّتِي

(همان: ۴۴۸)

ترجمه: قلب من خانه‌ای است که صرفاً در آن سکونت دارم. هویدایی صفاتم، از پنهان شدن من در آن خانه است.

در بیت فوق، قلب، ظرفی است که انسان مظروف آن است و می‌تواند در آن سکونت کند. «جسم و بدن ما، این مقولات هندسی را به‌طور حسی تجربه می‌کند و ذهن نیز مفاهیم ذهنی را از طریق مطابقت با امور حسی و مقولات عینی تجربه‌شده درک می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). دل، مجلای تجلی انوار قاهره الهی و متصف به تمامی

صفتی همچون ظاهر و باطن، اول و آخر و... است. «هنگامی که نور قلبی غلبه یابد و سلطه‌اش بر قوای حیوانی ظاهر گردد، نفس به اطمینان رسیده را "نفس مطمئنه" خوانند و اگر چنین نفسی، استعداد خود را کامل کند و نور و اشراقش قوی گردد؛ یعنی آنچه را که بالقوه داراست، بالفعل می‌گردد و آیینۀ تجلی الهی شود، قلب (دل) نام می‌گیرد که مجمع‌البحرین و محل تلاقی دو عالم ظاهر و باطن است» (قیصری، ۱۳۷۵: ۱۳۸-۱۳۹).

وَمِنْ نُورِهِ مِشْكَاتٌ ذَاتِي أَشْرَافٍ عَلَيَّ فَنَارَتِ بِي عِشَائِي كَضَحَوْتِي
(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۷۵۲)

ترجمه: و از نور او بود که چراغدان ذات من، بر من نور پاشید؛ پس شام من به‌واسطه خودم مانند چاشتگاه روشن شد.

ابن‌فارض دل را بسته به مراتب انوار، چراغدان، آسمان، ماه و خورشید در نظر گرفته است. او دل را به‌مثابۀ ظرف یا چراغی در نظر می‌گیرد که نور الهی درون آن قرار گرفته و درحال تابیدن بر سراسر وجود انسان است. شاعر جایگاه انوار الهی را درون دل در نظر گرفته است و هرچه زنگارهای دل زدوده و آینه دل صیقلی‌تر شود، انسان می‌تواند به کشف و شهود و معرفت حقیقی دست یابد. از این‌روست که غزالی «برترین موجود زمینی را "آدمی" و اشرف اجزای او را "دل" می‌داند» (غزالی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۴۶).

وَبَدْرِي لَمْ يَأْفُلْ وَ شَمْسِي لَمْ تَغِبْ وَ بِي تَهْتَدِي كُلُّ الدَّرَارِي الْمُتَيْرِه
وَ أَنْجُمُ افلاكي جَرَّتْ عَن تَصَرُّفِي بِمَلَكِي وَ أَملاكي لِمُكِّي خَرَّتْ
(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۷۵۷-۷۵۸)

ترجمه: ماه قلبم افول نیابد و خورشید روحم همواره تابان است و تمامی ستارگان درخشان، با وجود من راه خود را می‌یابند. ستارگان آسمان که ملک من است، با اراده من در حال حرکت و پویایی است و فرشتگانم را به‌خاطر ملکوت من، بر من سجده می‌کنند.

ابن‌فارض دل را مکان‌واره‌ای به وسعت و عظمت آسمان در نظر می‌گیرد که درون آن، ماه و خورشید قرار دارد که هیچ‌گاه آن دو، دچار افول و کاستی نمی‌شوند. از این‌رو،

شاعر با استفاده از استعاره جهتی بالا، جایگاهی بس والا را برای دل قائل شده و نیز به‌طور ضمنی تقدس دل، چیرگی آن بر نفس حیوانی و برتری انسان بر فرشتگان را به تصویر کشیده است.

۲-۳. طرح‌واره حرکتی

منظومه گلشن راز و قصیده تائیه کبرا، هر دو منظومه حرکتی هستند که شاعر در هر دوی آن، به تبیین سیروسلوک عارف و موانع آن پرداخته‌اند. در هر دو اثر، پیماینده مسیر، سیری عمودی از اسفل به اعلی‌علین را آغاز می‌کند تا تقیید را به اطلاق متصل سازد. غایت نهایی در سیر الی الله، وصال به خداوند است. نقطه مبدأ، شناختن نفس است و سیروسلوک از نفس آغاز می‌گردد و مقصد، وصول به حقیقت و حرکت به سوی مقصد، در مسافت نفس واقع می‌شود.

در عرفان، با دو نوع سیروسلوک «آفاقی» و «انفسی» مواجهیم؛ سیر آفاقی «سفری بود بر تن و آن از جایی به جایی انتقال کردن بود و سفری بود به دل و آن از صفتی به صفت دیگر گشتن بود» (قشیری، ۱۳۶۱: ۴۸۸). «عارف آفاقی که حواس جسمانی‌اش را به کار می‌گیرد، کثرت و تکثر اعیان خارجی دریا، آسمان، خانه‌ها و درخت‌ها را با نگرش عارفانه دیگرگون می‌یابد و واحد یا وحدت را در آنان متجلی می‌بیند. عارف درون‌نگر، برعکس بر آن است که به خفه و خاموش ساختن حواس ظاهر و با زدودن صور حسی و تصورها و اندیشه‌ها از صفحه ضمیر، به کنه ذات خویش برسد و ادعا می‌کند که در غیب نفس و در آن سکون و سکوت، واحد حقیقی را درمی‌یابد که هم از اصل با آن متحد است، ولی نه به صورت وحدت در کثرت (چنان‌که در احوال آفاقی دست می‌دهد) بلکه به صورت واحدی بی‌هیچ‌گونه تعدد و تکثر» (استیس، ۱۳۵۸: ۵۴-۵۵). سیر انفسی که حرکت در مسافت نفس است، منجر به علم شهودی، وجودی و حضوری می‌گردد. اما عارف در این سیر با مانع‌های بسیاری مواجه است که شبستری و ابن‌فارض، عارف را از آن برحذر می‌دارند.

موانع تا نگردانی ز خود دور درون خانه دل نایدت نور

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۴۰۴)

وَ أَمْسٍ خَلِيًّا مِنْ حَظوظِكَ وَ أَسْمٍ عَنْ حَضِيضِكَ وَ اثْبَتَ بَعْدَ ذَلِكَ تَبْتُّ (ابن فارض، ۱۳۹۵: ۱۷۶)

ترجمه: از طلب لذت‌ها و شهوت‌ها خالی شو (رها شو) و از پستی‌ها خود را دور گردان و در رستنگاه خویش ثابت قدم بمان.
در نگاشت استعاری «وصال به مثابه سفر است»، با تناظرهای زیر در هر دو اثر مواجهیم:
- عارفان متناظر با مسافران هستند.

- سیر آفاقی و انفسی متناظر با وسایل نقلیه است.
- درد طلب در عارف متناظر با آغاز حرکت در مسافران است.
- معرفت نداشتن از خویشستن متناظر با خراب شدن وسایل نقلیه و بازماندن از ادامه مسیر است.

- فانی و باقی شدن در حق متناظر با رسیدن مسافر به مقصد است.
در نگاشت «وصال به مثابه سفر» است، عارف سیر انفسی‌ای را آغاز می‌کند که مبدأ آن نفس است و مقصد آن وصول به حقیقت است که آن، مستلزم از میان بردن نفس و خیال است.

وصال حق، ز خلقت جدایی است ز خود بیگانه گشتن آشنایی است
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۴۶۸)
وصال این جایگه، رفع خیال است خیال از پیش برخیزد، وصال است
(همان: ۵۰۷)

در بطن طرح‌واره حرکتی، دو سیر نزولی و صعودی قرار دارد؛ در سیر نزولی، حرکت از اعلی‌علین به اسفل‌السافلین است و در سیر صعودی، حرکت از جزء به سوی کل است. شبستری و ابن‌فارض سیر نزولی را مقدمه هیبوط و تنزک انسان به پست‌ترین مرتبه عالم طبیعت به شمار آورده‌اند. در این مرحله، هرچه انسان به سوی تعین و کثرت گرایش پیدا کند، نفس حیوانی در او بیدارتر و حجاب‌های بسیاری نیز بر او افزوده می‌شود.

دلَم از دانش خود صد حجب داشت ز عجب و نخوت و تلبیس و پنداشت
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۹۸۲)

وَلَيْسُوا بِقَوْمٍ مِّنْ عَلَيْهِمْ تَعَاقِبْتَ صِفَاتُ التَّبَاسِ أَوْ سِمَاتُ بَقِيه
(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۴۸۶)

ترجمه: آنان که صفات بشری یا ویژگی‌های دیگران در آنان پیوسته وجود داشته باشد، از اهل کمال نیستند؛ صفات بشری را صفات التباس نامیده‌اند، چراکه سبب حجاب و لیس می‌گردند.

برای آنکه عارف به قرب الهی دست یابد، می‌بایست موانع بسیاری را پشت‌سر بگذارد تا به فنای خویشتن دست یابد که لازمه آن مبارزه با نفس اماره و در بی‌خویشی بودن است. عارف باید به «انسانیت خویش پایبند باشد و خویشتن را بشناسد، چراکه هیچ‌کس پروردگارش را نمی‌شناسد، مگر کسی که خودش را بشناسد. اگر جزئی از خودش حجاب رؤیت کلش شود، در حق خویش جنایت کرده است و انسان کامل نخواهد بود... انسان‌های کامل از راه شناخت خودشان، به خدا معرفت دارند؛ برعکس انسان‌های حیوان که به معرفت نفس نائل نیامده‌اند» (چیتیک، ۱۳۹۴: ۵۹). از این‌رو، شبستری خودشناسی را مهم‌ترین عامل در سیروسلوک نفسانی به شمار می‌آورد و از عارف درمی‌خواهد تا سفری وجودی و در خویشتن را آغاز کند.

که باشم من، مرا از من خبر کن چه معنی دارد اندر خود سفر کن
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۲۸۷)

ابن‌فارض مقصد نهایی سفر عارف را دستیابی به «حقیقت» دانسته است. بنابراین، عارف همچون مسافری، با حرکت در مرتبه‌های یقین، می‌تواند به شناختن خویشتن نائل گردد. «یقین، اعتقاد جازم و اعتقاد قلبی است؛ یعنی آنچه در اثر تشکیک مشکک زایل نشود» (سجادی، ۱۳۸۶: ۸۰۴). «یقین علمی است که در آن تردیدی و شکی نیست و در اصطلاح، رؤیت عیان به قوت ایمان است و نه حجت برهان. یقین مشاهده غیبه‌هاست به صفای دل‌ها، و ملاحظه اسرار، به محافظت افکار است» (جرجانی، ۱۳۷۰: ۱۱۳).

أَسَافِرُ عَنْ عِلْمِ الْيَقِينِ لِعَيْنِهِ أَلِي حَقِّهِ حَيْثُ الْحَقِيقَةُ رَحَلَتِي
(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۵۱۴)

ترجمه: از علم‌الیقین به عین‌الیقین و از عین‌الیقین به حق‌الیقین سفر می‌کنم؛ چراکه حقیقت، مرکبی است که با آن می‌توانم این سفر را به انجام رسانم.

با توجه به آیه «يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» (مائده: ۵۴)، میل و کشش دوسویه میان خداوند و انسان، سبب بازتولید یک مسیر شده است. از این رو، سریان حب بازگشت، طرح‌واره سیر صعودی را پدید آورده است. این طرح‌واره که بحثی شهودی، معرفتی و هستی‌شناختی است، این امکان را به عارف می‌دهد که با عبور از عالم ماده، گام در عالم اطلاق و مجرد بگذارد. بنابراین، رسیدن به معشوق حقیقی، سلسله‌جنبان حرکت عارف در سیر الی الله است. شبستری و ابن‌فارض حرکت به‌سوی کمال مطلق را عامل نیرومندی در سیر رجوعی دانسته‌اند که لازمه این حرکت حبی، از هم گسلیدن حجاب‌ها و پشت‌سر گذاشتن مرتبه‌های کثرت و تعیین و حرکت از جزء به‌سوی کل است.

تفکر رفتن از باطل سوی حق به جزو اندر بریدن کل مطلق

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۷۲)

خرجتُ بها إِلَيْهَا فَلَمْ أُعِد الیَّ و مثلی لا یقولُ بِرَجْعِهِ

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۲۰۶)

ترجمه: به‌خاطر معشوق، از نفسم جدا شدم و به او پیوستم و دیگر به‌سوی خود بازنگشتم و هرکس چون من، فانی در حضرت حق و باقی به وجود او باشد، دیگر باره به نفس خویش باز نخواهد گشت.

شبستری و ابن‌فارض از عارف درمی‌خواهند که گام‌های استواری را از باطل که حوزه مبدأ است، به‌سوی حوزه مقصد که حق است، بردارد که آن بیانگر سیری صعودی است. شبستری برای تبیین هرچه بهتر طرح‌واره حرکتی و تحریر عارف برای بالاتر رفتن از نردبان عشق و رسیدن به معشوق، از استعاره معراج سود می‌جوید تا یک مدل ایدئال شناختی را در حوزه سفر تبیین کند.

هرآن کس کو مجرد چون ملک شد چو روح‌الله بر چارم فلک شد

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۹۳۲)

و مِن انا اِياها الی حیثُ لا الی عرجتُ و عَطَرْتُ الوجودَ یرجعتی

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۳۲۶)

ترجمه: و از آنجاکه من او شدم، به‌سوی بی‌سویی عروج کردم و در بازگشتم، وجود را عطرآگین کردم.

۲-۳-۱. طرح‌واره چرخه‌ای

این طرح‌واره «از نقطه‌ای شروع می‌شود و از طریق توالی وقایع مرتبط به پیش می‌رود و سرانجام در همان نقطه شروع به پایان می‌رسد تا دوباره چرخه بعدی را شروع کند... مراد از طرح‌واره‌های چرخشی، حرکت‌های دایره‌واری است که در تجربه‌های روزانه مشاهده می‌شوند» (باقری خلیلی و محرابی کالی، ۱۳۹۲: ۱۲۹-۱۳۰).

شبستری حرکت عارف از عالم ماده و تعینات را به عالم اطلاق، با استفاده از حرکت دایره‌ای به تصویر کشیده است. دایره نماد «تمامیت و کلیت» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۱) و نیز نماد «کیهان، آسمان‌ها و خدای متعال در شرق و غرب است» (هال، ۱۳۹۳: ۹).

چو شد در دایره سالک مکمل رسد هم نقطه آخر به اول
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۳۶۳)

دایره نمایشگر حالات دانی و عالی انسان در سیر الی الله است و پیمایش عارف از قوس نزولی به قوس صعودی است. در قوس نزولی، مبدأ، خداوند متعال و مقصد، تعیین‌های نفسانی است و در قوس صعودی، مبدأ، محسوسات و مقصد، رسیدن به انوار قاهره الهی است. از این رو، رسیدن نقطه آخر به اول، بیانگر سیر تکاملی نفس و رسیدن به خویشتن است. «افلاطون معتقد است که روح، یک دایره است» (کمبل، ۱۳۹۱: ۲۱۵). سپس، شبستری از «پرگار» که ترسیم‌کننده دایره است، سود می‌جوید تا مراحل سیر رجوعی عارف به مبدأ اولیه و حقیقی خود را بیان کند. «پرگار به عنوان طرح اندیشه که دوایر جهان را نقش می‌زند و یا دنبال می‌کند، تفسیر شده است. پرگار که خود بی‌حرکت است، نقوش حرکت را ترسیم می‌کند و نمادی از پویایی سازنده و فعل و انفعال خلاق است» (پناهی و بهمنی، ۱۳۹۲: ۴۴).

دگرباره شود مانند پرگار بدان کاری که اول بود بر کار
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۳۶۴)

پرگار بیانگر طی طریق مستمر عارف در قوس نزولی و صعودی است؛ «پرگار دایره وجود را تمام سازد و تعینات مراتب اصلاً حجاب وی نمی‌گردد و هر بار که از وحدت

به کثرت و تعین می‌آید، مثل پرگار بر همان کار اول که سلوک و عادت است، در کار باشد تا باز اتمام دایره به نزول و عروج نماید» (همان: ۲۶۲).

طرح‌واره چرخه‌ای، در قصیده تائیه کبر/، با به تصویر درآمدن طواف و حرکت دورانی به دور حول یک محور مقدس به وجود آمده است. ابن‌فارض دل را که پس از پیمودن مسیر کثرت به وحدت رسیده، به مثابه کعبه‌ای دانسته است که محل تجلی انوار الهی گشته و انسان را به دور محور آن، به چرخش و طواف درآورده است.

وَ حَوْلِي بِالْمَعْنَى طَوَافِي حَقِيقَةً وَ سَعِي لَوْجَهِي مِنْ صِفَاتِي لَمْرُوتِي
(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۴۵۰)

ترجمه: طواف حقیقی من، به صورت معنوی در گرداگرد خودم انجام می‌گیرد و سعی من (کنایه از به دنبال معشوق و مطلوب گشتن)، از صفای من به سوی مروهم و از برای خودم است.

۴-۲. طرح‌واره تعادل

براساس طرح‌واره تعادل جانسون، هنگامی تعادل میان دو کفه ترازو به وجود می‌آید که هر دو کفه در حالت تساوی با یکدیگر قرار داشته باشند. در بدن، عدم تعادل میان مزاج‌ها، سبب به وجود آمدن انواع بیماری‌ها می‌گردد. در عرفان، آنچه این دو کفه ترازو را در حالت تعادل قرار می‌دهد، نفس رحمانی و دستیابی به معرفت کشفی و شهودی و هرآنچه برهم‌زننده تعادل است و روح عارف را به مخاطره می‌افکند، کثرت، تعین، هستی موهوم، صفات بشری و حیوانی، حجاب‌های ظلمانی و نورانی، رذایل اخلاقی، پابندی به عالم سفلی، درغلتیدن به حسیض تعلق و... است. بنابراین طرح‌واره تعادل، از مقاومت در برابر نفس و متخلق به اوصاف و اسمای الهی شدن در عارف ایجاد می‌گردد؛ چراکه انسان اشرف مخلوقات و مسجود فرشتگان است و پس از متلاشی ساختن تعین‌ها، شرک‌ها و از میان بردن هستی موهوم می‌تواند، به انسان کامل تبدیل شود.

شبستری و ابن‌فارض نیز «ماسوی الله» را عاملی مهم در عدم تعادل عارف به شمار آورده‌اند. آن دو معتقدند که هرگاه عارف بتواند بر مشتتهای نفسانی خویش غلبه یابد و

به سلب و نفی پلیدی‌ها و تخلیه باطن از رذایل اخلاقی پردازد و به توبه متصف گردد و سپس به تحلیه و آراستن باطن به وسیله فضیلت‌های اخلاقی پردازد، می‌تواند به فنا و بقای در حق دست یابد و تعادلی را میان نفس رام‌شده و روح ایجاد سازد و بدین ترتیب می‌تواند چون عیسی (ع)، ادريس (ع) و احمد (ص) به افلاک درآید و توانایی درنوردیدن هفت آسمان را داشته باشد.

شود در اصطفای اولاد آدم	به توبه متصف گردد در آن دم
چو ادريس نبی آید بر افلاک	ز افعال نکوهیده شود پاک
شود چون نوح از آن صاحب ثباتی	چو یابد از صفات بد نجاتی
چو عیسی نبی گردد سمایی	ز علم خویشتن یابد رهایی
درآید در پی احمد به معراج	دهد یکباره هستی را به تاراج

(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۳۳۰-۳۳۵)

وَ اسْتَعْرَضُ الْاَفَاقَ نَحْوَى بِخَطَرَةٍ وَ اخْتَرَقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِخَطْوَةٍ
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۵۹۳)

ترجمه: با خاطری که در ذهنم گذر کند، همه آفاق را [به خاطر شهود] جست‌وجو می‌کنم و با یک گام، هفت آسمان را درمی‌نوردم.

۵-۲. طرح‌واره فرایند

شبستری و ابن فارض با استعانت از آیه «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ» (ص: ۷۲)، به مسئله خلقت انسان و دمیده شدن روح خداوندی در او که سبب جان گرفتن خاک شده است، اشاره می‌کنند که آن را می‌توان در زمره طرح‌واره «فرایند» به شمار آورد. منشأ وجودی انسان، از آب و گِل است که خداوند از روح خویش که شبستری از آن به «می محبت و عشق» تعبیر می‌کند، می‌دمد و خاک را مبدل به انسان می‌کند. بنابراین، خاک در پایین‌ترین مرتبه و روح دمیده‌شده در کالبد انسان، در بالاترین مرتبه قرار دارد. بنابراین، انسان ریشه در عالم علوی دارد، نه در عالم خاکی و ماده.

ز بوی جرعه‌ای کافتاد بر خاک برآمد آدمی تا شد بر افلاک
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۸۲۷)

وَ أَخَذِكِ مِيثَاقَ الْوَلَا حَيْثُ لَمْ ابْنِ بِمَظْهَرِ لَبْسِ النَّفْسِ فِي فَيْءِ طَيْبَتِي
(ابن فارض، ۱۳۹۵: ۶۸)

ترجمه: سوگند می‌خورم به عهد گذشته [آنگاه که من در میان آب و گل بودم] که از وقتی که عهد و پیمان بستم، تغییر نکرده است.

هر دو شاعر در صددند تا مراحل مختلف آفرینش انسان را به تصویر بکشند؛ براساس دیدگاه قرآن، آفرینش انسان، در ابتدا از خاک آغاز شده است: «إِنَّ خَلْقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ» (روم: ۲۰)، سپس به صورت گل: «بَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ» (سجده: ۷) و در مرحله بعدی، به صورت گل خشکیده بدبو یا همچون سفال آفریده شده است: «وَ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ» (حجر: ۱۵) و «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ» (الرحمن: ۵۵) و در نهایت خداوند از روح خویش در آدم دمیده است.

به هر جزوی ز خاک ار بنگری راست هزاران آدم اندر وی هویداست
(لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۴۶)

مراحل مختلف خلقت انسان، مبین مراحل نقص تا شکوفایی و کمال انسان است. آفرینش از خاک، اشاره به بعد مادی و جسمانی انسان و دمیده شدن روح، اشاره به بعد روحانی انسان دارد که «حواس ظاهر آن را در نمی‌یابند و قابل انقسام، تجزیه و تحیز نیست؛ بلکه نورانی، علوی و لطیف است. قالب انسان که از قسم جسمانی خلق شده است، به فیض فضل الهی بر همه موجودها برتری یافت و خدا از روح خویش بر وی دمید و روحانیت، عقل و ملکوت را جمله به انسان داد و این همه، بی‌واسطه از نور خویش در وی به ودیعت نهاد» (محمدی، ۱۳۷۹: ۳۵).

گل آدم در آن دم شد مخمّر که دارد بوی آن زلف معطر
(همان: ۷۷۵)

چو آب و گل شود یکبارہ صافی رسد از حق بدو روح اضافی
(همان: ۶۱۳)

شبهستری برای تبیین هرچه بهتر مراحل مختلف خلقت انسان از نقص تا کمال، از تمثیل دانه و تبدیل آن به خوشه‌های مختلف استفاده می‌کند تا استعدادهای مختلف در

نهان انسان را به بهترین وجه ممکن به تصویر کشد.

همان دانه برون آید دگر بار یکی صد گشته از تقدیر جبار

(همان: ۳۶۱)

ابن‌فارض علاوه بر اشاره به آفرینش انسان از آب و گل، با تلمیح به داستان حضرت عیسی (ع) به معجزه‌های الهی ایشان که عبارت‌اند از شفا دادن کور مادرزاد، بیماران پیسی و تبدیل یک مشت گل به پرنده و زنده ساختن آن اشاره می‌کند که این سه معجزه، با استفاده از طرح‌واره فرایند قابل تبیین است.

وَمِنْ أَمَمِهِ أَبْرًا وَمِنْ وَضَحِ عَدَا شَفَى وَاعَادَ الطَّيْنَ طَيْرًا بِنَفْخِهِ

(ابن‌فارض، ۱۳۹۵: ۶۱۳)

ترجمه: از بلندی خویش، کور مادرزاد را شفا داد و بیماری پیسی را درمان کرد و گل را با دمی به هیئت پرنده بازگرداند.

۳. نتیجه‌گیری

تجربه عرفانی شبستری و ابن‌فارض محصول کشف و شهود ذوقی و باطنی است. برای درک این تجربه عرفانی که متناقض‌نما و توصیف‌ناپذیرند، ابزارهایی لازم است تا به وسیله آن‌ها بتوان به درک و فهم آسان‌تر مخاطب کمک کرد. از این رو، با استفاده از استعاره‌های جهتی و طرح‌واره‌های تصویری، می‌توان پرده از آن اندیشه‌های ناب عرفانی برداشت و به مؤلفه‌های اندیشگانی هر دو شاعر پی برد. از این رو، با کاربست استعاره‌های جهتی و طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، تعادل و فرایند، در گلشن راز و قصیده تائیه کبرا نتایج زیر به دست آمد:

شبستری و ابن‌فارض با مطرح کردن کلان استعاره «نفسانیات پایین است»، به بیان خوشه‌های استعاری مختلف در هر دو منظومه پرداخته‌اند؛ شبستری در گلشن راز با استفاده از نگاشت‌های مختلفی چون «بیماری و مرگ، شهوت، کبر، نخوت، خودنمایی، حجاب دل، نام و ناموس، وهم و خیال، وابستگی به غیر، جهل، علم ظاهر، تعیین‌ها، همنشینی با عوام، فسق و عصیان، دل‌بستگی به دنیا، شک، تناسخ، ارکان طبایع و...» و ابن‌فارض نیز با خوشه‌های استعاری چون «آزمندی و ستمگری، باقی ماندن صفات

نفسانی، شرک خفی، برگزیدن غیر، غبار غین، طمع وصال، علاقه به آرایه‌های ناپایدار و...» به انعکاس قلمروهای متناظر مقصد و مبدأ و مفهوم‌سازی در جهت پایین پرداخته‌اند. هریک از خوشه‌های استعارای نام‌برده شده می‌تواند زمینه‌ایستایی و توقف عارف را در سیر الی الله فراهم سازند. از این رو، هدف غایی هر دو شاعر از طرح خوشه‌های مختلف استعارای نفس، لزوم شناخت هریک از موانع، عبور عارف از مهالک نفسانی و درنهایت اتحاد عاشق با معشوق و رسیدن جزء به کل است. هر دو شاعر، ضمن تبیین اشکال مختلف نفس اماره به عارف انداز می‌دهند که فریفته مألوفات جسمانی نشوند و با نفی کفر، شرک، الحاد، اوهام و خیال‌های نفسانی، با کنشی جهت‌مند از کثرت به سوی وحدت گام بردارند و سبب‌ساز ایجاد تجربه‌ها و مکاشفه‌های روحانی در خود شوند. بنابراین، استعاره‌های جهت‌ی رو به پایین، ابزار مناسبی برای به تصویر کشیدن هواجس نفسانی است که عارف را در عالم ماده محبوس ساخته است و نمی‌تواند از پیله هبوط بیرون درآید. شبستری با استفاده از استعاره‌های جهت‌ی رو به پایین، بیش از ابن‌فارض درصدد بوده است تا مشتبهات نفسانی را که به‌مثابه سدی قدرتمند عمل می‌کنند، به عارف بشناساند. درحقیقت، تا عارف منقاد کثرت‌ها و تعیین‌های طاری است، نمی‌تواند قدم از ناسوت به لاهوت بگذارد و مراحل مختلف را طی سازد.

استعاره‌های جهت‌ی بالا، اشاره به عرفان عملی دارد و آن عبارت است از مجموعه اعمال و رفتارهایی که عارف برای تهذیب نفس و رسیدن به وصول حقیقت از آن‌ها استفاده می‌کند. پویایی‌ای که در عرفان عملی وجود دارد، سبب می‌شود تا عارف برای رسیدن به فنای فی الله، گام در سفری پر از فراز و نشیب بگذارد که ثمره آن دستیابی به بقای بالله است. استعاره‌های جهت‌ی بالا در هر دو اثر، تقویت‌کننده شالوده تجربه عرفانی هر دو شاعر است که منجر به خلق استعاره‌های مفهومی جدیدی شده است که آن را می‌توان برخاسته از نظام ادراکی و معرفتی هر دو شاعر دانست. آن دو با استفاده از استعاره جهت‌ی بالا درصدد تبیین هرچه بیشتر فضایل اخلاقی که زمینه‌ساز رشد و پرورش

عارف و عبور از دنیاست و نیز، درصدد تبیین انسان کامل که متصف به صفات الهی است، در هر دو اثر هستند. از این رو، از پیامبر اکرم (ص) به عنوان انسان کامل نام می‌برند که هم از نظر نبوت و هم از نظر ولایت، بر دیگر پیامبران الهی سروری دارند. بنابراین، هر دو شاعر سروری داشتن بر دیگر کائنات را با استعاره جهتی بالا مفهوم‌سازی کرده‌اند.

شبستری و ابن فارض تهذیب نفس را که موجب برانداختن دوئیت و شرک و زدودن حجاب‌های ظلمانی و نورانی، و زمینه‌ساز رشد و پرورش اخلاقی و دستیابی به فنای فی الله است، بر هر عارفی که قدم در سیر الی الله گذاشته است، لازم و ضروری می‌دانند. از این رو، مهدب ساختن نفس که با ریاضت‌های مختلف همراه است، زمینه‌ساز رشد و شکوفایی در عارف است. از این رو، هر دو شاعر با استفاده از استعاره‌های جهتی بالا درصددند تا ضرورت بازگشت روح را به عالم معنا به تصویر کشند. از این رو، عارف را به درنوردیدن هواجس نفسانی تحریض می‌کنند و از او می‌خواهند که زنگار کثرت، دویی و وجود وهمی را از آینه دل بزدايد تا بتواند به معرفت حقیقی دست یابد. همچنین در دایره وجود، عارف را ترغیب به گام گذاردن در قوس عروج می‌کنند تا به فنای فی الله دست یابد.

با بررسی‌های به عمل آمده، شبستری توجه بیشتری به استفاده از مؤلفه‌های اسطوره‌ای داشته و با نام بردن از سیمرغ که تجلی ذات اقدس الهی است و کنام او، بر روی کوه قاف که بلندترین جایگاه بر روی زمین است، سیر رجوعی را به بهترین وجه ممکن به تصویر کشیده است.

طرح‌واره حجمی نقش بسزایی در فرایند درک مفاهیم استعاره‌ای دارد و از قرار گرفتن انسان یا اشیا در مکان‌واره‌ها به وجود می‌آید. شبستری در این منظومه، با استفاده از مکان‌های حجم‌داری چون دام، زندان تن، طبایع و گلخن و با استفاده از ایماژهای تصویری مانند فریبندگی دام، رنج، شکنجه و عذاب در زندان، بوی بد و نفرت‌انگیز، محبوس ماندن شاهباز روح انسان در قالب جسم را به صورت عینی و ملموس به تصویر می‌کشد. ابن فارض نیز برای ذلت و خواری و نیز برای دل، ظرف و حجم قائل شده

است که انسان در آن می‌تواند به‌عنوان مظلوم در آن قرار گیرد. هر دو شاعر به‌شکلی هنرمندانه از طرح‌واره‌های حجمی برای تبیین معرف الهی و آموزه‌های عرفانی استفاده کرده‌اند.

در هر دو اثر، با طرح‌واره حرکتی مواجهیم؛ زیرا عارف چون مسافری قدم در راه وصال حق می‌گذارد و در اثنای سفر، با مانع‌های بسیاری مواجه می‌گردد که ممکن است او را از رسیدن به وصال بازدارد. لزوم حرکت و گام نهادن در سیر رجوعی، از شرط‌های لازم برای رسیدن به حصول معرفت به شمار رفته است. شبستری و ابن‌فارض در طرح‌واره حرکتی بر سیر الی الله که عارف به دو شکل آفاقی و انفسی طی می‌کند، تأکید فراوان دارند. مبدأ سفر، دنیا و مقصد آن، فنا فی الله و سپس بقای بالله است. هر دو شاعر به تبیین طرح‌واره مسیر بیشتر اهتمام داشته‌اند تا مبدأ و مقصد سفر؛ چراکه عارف در سیر رجوعی که راهی دشوار و پر از دام‌های گسترده است، باید به مجاهده با نفس پردازد تا بتواند به سیر شهودی و باطنی دست یابد. بنابراین در طرح‌واره حرکتی، با دو سیر نزولی و صعودی مواجهیم؛ در سیر نزولی، دو حجاب ظلمانی و نورانی مانع قدرتمندی بر سر پیماینده مسیر است و نیز، عارف حرکتی از وحدت به سوی کثرت را آغاز کرده که زمینه هبوط، رکود و ایستایی را در خود فراهم ساخته است. در سیر صعودی، با مراحل گذار و حرکت از جزء به سوی کل، ناسوت به ملکوت و تقیید به اطلاق مواجهیم که بدین وسیله، عارف می‌تواند به سوی اصل خویش راجع گردد. طرح‌واره تعادل در هر دو اثر، با غلبه بر نفس در عارف ایجاد می‌گردد که با استفاده از آن، زمینه خودشناسی و سپس خداشناسی را در عارف ایجاد می‌سازد. طرح‌واره فرایند نیز در هر دو اثر، به چگونگی آفرینش انسان اشاره دارد و هر دو شاعر، مسیر حرکت انسان از خاک را که همان اسفل‌السافلین است، تا اعلی‌العلیین به تصویر کشیده‌اند. درحقیقت، آفرینش انسان از خاک، بر سیر رجوعی انسان تأکید دارد و حرکت از نقص به کمال یا حرکت از کثرت به سوی وحدت است.

بنابراین به‌وسیله استعاره‌های جهتی و انواع طرح‌واره‌ها، می‌توان به عینی و ملموس ساختن تجربه عرفانی شبستری و ابن‌فارض که بر عامه مردم پوشیده است، دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. George Lakoff
2. Mark Johnson
3. *Metaphors We Live By*
4. Conceptual Metaphors
5. Schemas
6. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning Imagination and Reason*
7. image schema
8. Directional metaphors
9. Containment Schema
10. Motor Schema
11. Equilibrium Schema
12. Process schema

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۹۸). ترجمه محمد مهدی فولادوند. تهران: پیام عدالت.
- ابن فارض، عمر بن علی. (۱۳۹۵). *دیوان سلطان العاشقین*. ترجمه سید فضل‌الله میرقادری و اعظم السادات میرقادری. قم: آیت اشراق.
- اسپرهم، داوود، و تصدیقی، سمیه. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا. *مطالعات عرفانی*، ش. ۲۶، ۳۴-۵.
- استیس، والتر. ت. (۱۳۵۸). *عرفان و فلسفه*. ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: سروش.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۹۱). *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.
- افراشی، آرزیتا، عاصی، سید مصطفی، و جولایی، کامیار. (۱۳۹۴). استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار. *زبان‌شناخت*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۶(۲)، ۳۹-۶۱.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر، و محرابی، منیژه. (۱۳۹۲). طرح‌واره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی. *نقد ادبی*، ۶(۲۳).
- پناهی، مهین، و بهمنی، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). بررسی دایره‌های تعالی در گلشن راز و مفاتیح الاعجاز. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ۷(۲)، ۲۵-۶۲.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- جرجانی، علی بن محمد. (۱۳۷۰). *التعریفات*. تهران: ناصر خسرو.
- چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۸). *درآمدی به تصوف*. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- چیتیک، ویلیام. (۱۳۹۴). *عوامل خیال، ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان*. ترجمه قاسم کاکایی. تهران: هرمس.
- دانیلز، مایکل. (۱۳۷۲). *خودشناسی به روش یونگ*. ترجمه اسماعیل فصیح. تهران: فاخته.

- ذوالفقاری، اختر، و عباسی، شیرین. (۱۳۹۴). استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه. پژوهش‌های ادبی و بلاغی، ۳(۳)، ۱۰۵-۱۲۰.
- سجادی، سید جعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۲). بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی. نامه فرهنگستان، ۶(۱)، پیاپی ۲۱، ۸۵-۶۵.
- صفوی، کوروش. (۱۳۹۹). درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: سوره مهر.
- غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۸۶). احیاء علوم‌الدین. ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی. به کوشش حسین خدیوچم. تهران: علمی و فرهنگی.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: سخن.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۱). احادیث مثنوی. تهران: امیرکبیر.
- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۶۱). رساله قشیریه. ترجمه حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: علمی و فرهنگی.
- قیصری، داوود. (۱۳۷۵). شرح فصوص الحکم. به کوشش سید جلال‌الدین آشتیانی. تهران: علمی و فرهنگی.
- کاکایی، قاسم. (۱۳۸۸). راز گلشن راز. خردنامه، ش. ۵۷، ۶۴-۷۹.
- کمبل، جوزف. (۱۳۹۱). قدرت اسطوره. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- گوهرین، سید صادق. (۱۳۶۳). فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی. تهران: زوار.
- لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). شرح گلشن راز فی مفاتیح الاعجاز. مقدمه و تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوار.
- محمدی، احمد. (۱۳۷۹). اصول و مبانی تصوف و عرفان. البرز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- محمدی آسیابادی، علی، و صادقی، اسماعیل. (۱۳۹۱). طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی. پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، ۶(۲)، پیاپی ۲۲، ۱۴۱-۱۶۲.
- نویا، پل. (۱۳۶۸). تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی. ترجمه اسماعیل سعادت. معارف، ۶(۳)، ۵۲-۱۰۴.
- هال، جیمز. (۱۳۹۳). فرهنگ نگاره‌های نمادها در هنر شرق و غرب. تهران: فرهنگ معاصر.
- Johnson, M. (1987). *The body in the Mind, the Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*. Chicago: Chicago University Press.
- Kovecses, Z. (2010). *Metaphors, A practical introduction*. London: Oxford University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago University of Chicago Press: Chicago.
- Yu, N. (1998). *The Contemporary theory of Metaphor: A Perspective from Chinese*. Amsterdam: John Benjamin B, V.