

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی (مطالعه موردی: آب و آتش)

فریبا صادقی* / رؤیا صدیق ضیابری** / رضا خیرآبادی***

چکیده

زبان‌شناسی شناختی به‌عنوان رویکردی معنا‌بنیاد، مجموعه‌ای از نظریات را شامل می‌شود که استعاره مفهومی و طرح‌واره تصویری، از مهم‌ترین آن‌هاست. طرح‌واره‌های تصویری، ساخت‌های مفهومی بنیادین و انتزاعی در ذهن هستند که براساس تجربیات و فعالیت‌های بدنی در حین تعامل یا مشاهده جهان اطراف حاصل می‌شوند. پژوهش حاضر، قصد دارد به روش توصیفی، تحلیلی و مقایسه‌ای و برای آشنایی با نظام استعاری و فرهنگی «آب و آتش»، به تحلیل شناختی طرح‌واره‌های تصویری برگرفته از این دو عنصر متضاد در شش دفتر مثنوی معنوی و کلیات دیوان شمس بپردازد. هدف این پژوهش دستیابی به شناخت، از طریق کاربرد طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی در اشعار مولاناست تا با بررسی کارکرد این طرح‌واره‌ها، شناختی دقیق‌تر از شخصیت فردی و اجتماعی این شاعر حاصل شود. مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش عبارت است از اینکه این دو عنصر در مفاهیم ادبی و کارکرد استعاری، به‌ویژه مضامین عرفانی، وقتی در طول یک بیت قرار می‌گیرند، خاصیت فراطبیعی یافته، به نوعی تضاد دیرینه عقل و عشق را به تصویر می‌کشند. تحلیل شناختی طرح‌واره‌ها، بیانگر شخصیت درون‌گرا، شهودی، احساسی و دریافتگر مولاناست.

کلیدواژه: آب، آتش، اشعار مولانا، طرح‌واره‌های تصویری، زبان‌شناسی فرهنگی.

* دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود (نویسنده مسئول)

fsadeghie@ymail.com

** استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود

*** استادیار زبان‌شناسی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی

تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۱۲/۰۶ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۶/۱۳

مقدمه

واژه‌های آب و آتش، علاوه بر ماهیت ذاتی خود به‌عنوان یکی از مظاهر واقعی در تصویر شعری، دربردارنده میراث فرهنگی هستند که ساختار اسطوره‌ای و تمدن فرهنگی‌ها در آن‌ها نمود دارد. شاید بتوان بسامد وقوع آب و آتش را در اشعار و ادبیات، در ریشه‌های فرهنگی و تاریخی این دو واژه دانست. نمود این دو واژه در غزلیات مولانا نیز چشمگیر است. مولانا در ۱۸۸۸ بیت از اشعار خود، به عناصر اربعه اشاره داشته و در ۵۲۴ بیت از آب و در ۵۷۴ بیت از آتش بهره جسته است. آگاهی مولانا از امکانات لفظی و تأثیربخشی مظاهر طبیعت، کاربرد این دو واژه را در قالب آرایه‌ها و صور بلاغی، به‌ویژه در خلق استعاره و طرح‌واره به‌وضوح آشکار ساخته است؛ استعاره‌هایی که می‌توان از آن‌ها به‌عنوان «استعاره‌های فرهنگی» یاد کرد و رد پای آن‌ها را در فرهنگ، تاریخ و مذهب جست. نگاه غالب در اشعار مولانا، برگرفته از مضامین اسلامی و دینی است. اهمیت و ضرورت این پژوهش در آن است که می‌تواند بیان‌کننده تجربیات زیستی، فیزیکی و بدنمند تا چه اندازه در پیدایش نظام ذهنی شاعر نقش دارند و ثابت می‌کند رابطه‌ای تنگاتنگ میان زبان، تفکر و مفهوم‌سازی شاعر وجود دارد. بررسی استعاره‌ها و طرح‌واره‌های تصویری مبتنی بر «آب و آتش» با رویکرد شناختی نشان می‌دهد که تا چه اندازه روش یادشده، قابلیت عینی و ملموس ساختن مفاهیم انتزاعی را داراست.

در علوم شناختی برای توجیه مفهوم‌سازی‌های زبانی، از طرح‌واره‌ها استفاده می‌شود. این طرح‌واره‌ها غالباً تصویری هستند؛ یعنی براساس الگوی شناختی و مفاهیم بنیادین ذهن ما شکل می‌گیرند. درباره استعاره‌های موجود در اشعار مولانا با رویکرد سنتی، مطالبی ارزشمند به رشته تحریر درآمده است؛ اما با توجه به نظریه زبان‌شناسی فرهنگی که نگاهی نو به استعاره و مفهوم‌سازی، به‌ویژه طرح‌واره ایجاد کرده است، بررسی این ابزارها در سایه یافته‌های نو ضروری می‌نماید. پرسش محوری این است

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۴۱

که تا چه شعاعی و به کدام شیوه، تفکر استعاری در اشعار عرفانی می‌تواند در فهم فرهنگ و جامعه، منشأ داشته و با آن مرتبط باشد؟ افکار انتزاعی تا چه میزان و به چه صورت با شناخت ما از جامعه و فرهنگ در ارتباط هستند؟ آیا فهم و خوانش طرح‌واره‌ها منجر به درک دنیای درون مولانا خواهد شد؟ پاسخ به این سؤالات، ما را ملزم می‌دارد تا به مباحثی از دو رشته گسترده، یعنی علوم شناختی و علوم اجتماعی پردازیم و به دنبال آن، مطالعه علمی چون روان‌شناسی شناختی، زبان‌شناسی شناختی و مردم‌شناسی نیز ضرورت می‌یابد. از آنجا که باید رد پای فرهنگ را در انسان‌شناسی و مردم‌شناسی جست، تاکنون نمود استعاره‌های فرهنگی در اشعار ایرانی، به‌ویژه مضامین عرفانی مولانا، از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی - فرهنگی مورد بررسی و واکاوی قرار نگرفته است. در این زمینه طرح‌واره‌های تصویری، به‌عنوان یکی از مطرح‌ترین موضوعات حوزه زبان‌شناسی شناختی - فرهنگی، توجه فراوانی را به خود جلب کرده است. کاربرد نظریه معاصر طرح‌واره و استعاره، فراگیر است و می‌توان آن را در انواع متون بررسی کرد.

در این جستار برآنیم تا با بررسی طرح‌واره‌های تصویری به روش شناختی نشان دهیم که تا چه اندازه روش یادشده، قابلیت عینی و ملموس ساختن مفاهیم انتزاعی را داراست.

چارچوب نظری

پژوهش حاضر در قالب رویکرد شناختی - فرهنگی بوده، نظریه زبان‌شناسی فرهنگی شریفیان، در سال ۲۰۱۱ الگوی مورد استفاده در این پژوهش است. شریفیان در کتاب خود با عنوان *زبان‌شناسی فرهنگی* تلاش کرده است نقش طرح‌واره‌های تصویری را در روابط میان فرهنگی نشان دهد. چارچوب نظری این کتاب با علوم شناختی دیگر همچون روان‌شناسی، انسان‌شناسی، منطق، عصب‌شناسی و علوم رایانه‌ای در ارتباط است. علاوه بر این، مدل ارائه‌شده در این کتاب نیز از دستاورد چند حوزه

مربوط به زبان‌شناسی کاربردی، مانند روابط میان‌فرهنگی و کاربردشناسی بین‌فرهنگی بهره می‌گیرد. شناخت فرهنگی، دربردارنده دانش فرهنگی است و به‌نحوی تکوینی در فرایند تعامل میان اعضای یک گروه فرهنگی در طول زمان و مکان شکل می‌گیرد. شناخت فرهنگی که در مراحل مختلف تاریخ یک جامعه زبانی بسط یافته است، در شکل‌گیری جنبه‌های مختلف زبان، نقشی مهم ایفا می‌کند، به‌نحوی که می‌توان رد پای آن را در کاربردهای زبانی روزمره گویسوران مشاهده کرد. در این مفهوم می‌توان زبان را جایگاهی برای حفظ و نگهداری شناخت فرهنگی و به اشتراک گذاشتن شناخت فرهنگی در نظر گرفت. به عبارت دیگر، زبان در قالب مفهوم‌سازی‌های فرهنگی-زبانی، نقش خود را هم به‌عنوان مخزن حافظه و هم ابزاری منعطف برای انتقال شناخت فرهنگی و مؤلفه‌های آن ایفا می‌کند (شریفیان، ۲۰۱۴: ۱۲). یکی از پیامدهای طبیعی رشد رویکردهای میان‌رشته‌ای در مطالعه شناخت، بازنگری و البته بسط مفهوم شناخت است (همان، ۱۳۹۱: ۴۹). رویکردهای جدید بر این اساس استوار هستند که شناخت، فعالیتی بدنمند و موقعیت‌مند است و در آن، قصدمندی، نقش مهمی را ایفا می‌کند. ساحت دیگری که مفهوم شناخت بدان راه یافته، بُعد فرهنگ است. مطالعه فرهنگ به دو دلیل عمده با علوم شناختی مرتبط است؛ اول آنکه بن‌مایه وجودی فرهنگ، تجلی‌گاه توانای‌های شناختی انسان و در عین حال متأثر از آن است. شریفیان در کتاب خود، مدل‌های فرهنگی را مفهوم‌سازی‌هایی در نظر می‌گیرد که به شکل سلسله‌مراتبی، گره‌های بالاتر دانش مفهومی ما را مشخص می‌کنند و شبکه‌ای از طرح‌واره‌ها، مقوله‌ها و استعاره‌ها را دربر می‌گیرند. برای ارائه نمونه‌ای از این مدل می‌توان به مدل فرهنگی «مرگ» نزد ایرانی‌ها اشاره کرد. این مدل فرهنگی شامل مفهوم‌سازی‌هایی مانند طرح‌واره «رفتن به جهان دیگر»، مقوله «لباس مشکی» و استعاره «مرگ به‌مثابه سفر است» خواهد بود.

در این پژوهش سعی شده در تحلیل استعاره‌ها و طرح‌واره‌های تصویری، رویکردشناختی- فرهنگی نیز مورد بررسی قرار گیرد و به استعاره‌ها نه‌فقط به‌عنوان

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۴۳

آرایه‌های ادبی، بلکه به‌عنوان کلید شناخت ذهن و زمینه‌های تفکر شاعر در زبان توجه شود. استعاره مفهومی به معنای ادراک مفهومی عینی یک پدیده از حوزه «مبدأ» و انتقال آن به یک مفهوم ذهنی در حوزه «مقصد» است. به عناصر و عوامل پیوند میان این دو حوزه، «نگاشت» می‌گویند. نگاشت یا انطباق میان دو حوزه مبدأ و مقصد، به کمک طرح‌واره‌های تصویری انجام می‌گیرد که جانسون^۱ در کتاب *بدن در ذهن*، به شکلی گسترده به آن پرداخت.

طرح‌واره حجمی^۲، از بودن مفهومی، درون مفهومی دیگر سخن می‌گوید، طرح‌واره حرکتی برای مفاهیم، حرکت، مسیر، مبدأ و مقصد در نظر می‌گیرد و طرح‌واره قدرتی برای بیان موانع و مشکلات مسیر حرکت، کاربرد دارد.

پیشینه پژوهش

در بررسی استعاره در اشعار مولانا با رویکرد سنتی، مطالب ارزشمندی به رشته تحریر درآمده؛ اما در زمینه زبان‌شناسی فرهنگی و بررسی طرح‌واره‌های تصویری، در ادبیات فارسی مطالعاتی اندک انجام شده است. با توجه به اینکه نظریه زبان‌شناسی فرهنگی، نگاهی ویژه به استعاره و مفهوم‌سازی ایجاد کرده است، بررسی این ابزارها در سایه یافته‌های نو ضروری می‌نماید. از آنجا که باید رد پای فرهنگ را در علوم انسان‌شناسی و روان‌شناسی جست، تاکنون نمود طرح‌واره‌های تصویری در اشعار فارسی، به‌ویژه مضامین عرفانی مولانا از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی- فرهنگی، کمتر مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته است.

ایران‌زاده و عرش‌اکمل (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «پدیدارشناسی تصویر آتش در اشعار اخوان ثالث با تکیه بر آرای گاستون باشلار^۳» به پدیدارشناسی عنصر آتش پرداخته، با تکیه بر اندیشه‌های باشلار، آتش و مفاهیم مرتبط با آن را در تصاویر و

-
1. Mark Johnson
 2. Content echemas
 3. Gaston Bachelard

تعبیر شعری، مورد بررسی قرار داده‌اند. عنصر آب و آنچه در حوزه دلالتی آن قرار دارد، حضوری ویژه در کنار عنصر آتش داشته، نشان می‌دهد آتش در شعر اخوان، میل به برودت و سردی دارد.

سیدمهدی زرقانی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تطور استعاره عشق از سنایی تا مولانا»، طرز تلقی سنایی، عطار و مولانا را به‌عنوان سه نقطه عطف در تاریخ شعر عرفانی، از دیدگاه مفهوم کلیدی عشق، مورد بررسی قرار داده و خط سیر کلی تحول در تفکر عرفانی را ترسیم کرده‌اند. مبنای نظری این مقاله، نظریه استعاره‌های شناختی است.

محمدی آسیابادی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله «طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، به بررسی طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در قالب مفاهیم و تجربه‌های عرفانی اشاره کرده‌اند. از جمله ساخت‌ها و فرایندهای مفهومی که معنی‌شناسان شناختی به آن پرداخته‌اند، طرح‌واره‌های تصویری یا فضا‌های ذهنی است. طرح‌واره‌های تصویری، سطحی ابتدایی‌تر از ساخت شناختی زیربنای استعاره‌اند که امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری فراهم می‌کنند. از جمله مباحثی که در این پژوهش بر مبنای طرح‌واره حجمی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، موارد مربوط به آیه نور، کلمه توحید، اطوار دل، اقلیم هشتم و شهرهای زمردین آن و دریا است.

راسخ مهند (۱۳۹۱) در کتاب خود، درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی که حاصل ده سال مطالعه مؤلف در این زمینه است، اثری مقدماتی برای معرفی اصول و مفاهیم مطرح در زبان‌شناسی شناختی مطرح می‌کند. در این کتاب، به مباحثی چون مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی با مقایسه دو رهیافت صورت‌گرایی و نقش‌گرایی، خاستگاه زبان‌شناسی شناختی، جنبه‌های مختلف معنی‌شناسی شناختی و معرفی رویکردهای شناختی به مطالعه دستور (صرف و نحو) پرداخته است.

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۴۵
عبدی مکوند و مرداسی سردارآبادی (۱۳۸۹) در مقاله «آتش در آثار منظوم مولانا»، به کارکردهای آتش در قالب تلمیح، تمثیل، استعاره، نماد و مجاز در مثنوی معنوی و دیوان شمس اشاره کرده و پراکندگی و بسامد وقوع این واژه را مورد بررسی قرار داده‌اند. صرف‌نظر از آتش به‌عنوان یک عنصر، آتش عشق، بالاترین بسامد را در مثنوی و دیوان شمس داشته است که به نوعی اندیشه عرفانی مولانا را به تصویر می‌کشد.

این پژوهش‌ها بیشتر بر داده‌های زبانی تمرکز کرده‌اند و جای خالی آن در حوزه زبان‌شناسی احساس می‌شود. خلاً موجود در بیشتر این پژوهش‌ها بررسی مفهوم‌سازی‌هایی است که در شکل‌گیری طرح‌واره‌های تصویری، چون طرح‌واره‌های حجمی، قدرتی، حرکتی و همچنین استعاره‌های فرهنگی نقش دارند. پیش‌تر زبان‌شناسان فرهنگی در مطالعات خود به رابطه میان زبان و فرهنگ تأکید می‌کردند؛ ولی امروزه محققان در این رشته غالباً پایه‌های فرهنگی مفهوم‌سازی‌هایی را بررسی و مطالعه می‌کنند که در زبان، رمزگذاری می‌شوند. این موضوع در پژوهش‌های پیشین تا حدودی مغفول مانده و شخصیت فردی و اجتماعی مولانا از دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی، مورد بررسی و واکاوی قرار نگرفته است.

طرح‌واره‌های تصویری

یکی از مفاهیم اساسی زبان‌شناسی شناختی که نخستین بار به وسیله مارک جانسون معرفی شد، مفهوم طرح‌واره تصویری است که در کتاب‌های معنی‌شناسی شناختی، گاه با عناوین مستقل مطرح شده است؛ اما می‌توان آن را زیرمجموعه استعاره مفهومی و در واقع، بررسی حوزه مبدأ در استعاره مفهومی دانست. به عقیده لیکاف^۱ طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند به‌عنوان حوزه‌های مبدأ در نگاهت‌های استعاری به کار روند. طرح‌واره‌های تصویری، ریشه در درک جسمی شده‌اند و عینی‌اند. ما با بهره‌گیری

از این طرح‌واره‌های عینی می‌توانیم درباره‌ی حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم (راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۵۹). به عبارت دیگر، همه‌ی ما در زندگی روزمره براساس فعالیت‌ها و تجربه‌های شخصی، ساخت‌های مفهومی بنیادینی را در ذهن خود پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن درباره‌ی موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌روند. طبق نظر مارک جانسون، طرح‌واره‌های تصویری به انواع طرح‌واره‌ی حجمی، طرح‌واره‌ی حرکتی و طرح‌واره‌ی قدرتی تقسیم می‌شوند (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹). با بررسی عناصر آب و آتش در اشعار مولانا، ترکیب‌های اضافی و وصفی متعددی استخراج شد. در ادامه، به تحلیل استعاره‌هایی همچون آتش دل، آتش غم، آتش سودا، آتش خیال، آب چشم و آب دیده خواهیم پرداخت که با طرح‌واره‌های تصویری تبیین می‌شوند.

طرح‌واره‌ی حجمی

طرح‌واره‌ی حجمی یا طرح‌واره‌ی ظرف و مظروف، در اثر تجربه‌ی فیزیکی انسان از حجم به وجود می‌آید. مواجهه‌ی ما با احجام مختلف، یکی از فراگیرترین ویژگی‌های تجربه‌ی بدنی ماست. ما بدن خود را به‌عنوان ظرفی سه‌بعدی می‌شناسیم که در آن، چیزهای معینی مانند آب یا غذا قرار می‌دهیم. در اطراف خود، ظرف‌های فیزیکی متعدد و پدیده‌هایی را که به نحوی ما را احاطه می‌کنند، تجربه می‌کنیم. می‌توانیم در داخل یا خارج یک اتاق، وسایل نقلیه یا فضاها بی‌شماری از این نوع باشیم که می‌توان برای آن‌ها مرزی قائل شد. با اشیای مختلفی برخورد داریم و آن‌ها را در ظرف‌های مختلف، مانند فنجان، جعبه، کیف و... قرار می‌دهیم.

به اعتقاد جانسون، پایه‌ی تجربی برای تشخیص موفقیت درون-بیرون یا داخل-خارج، مرزدار بودن آن است؛ به این معنا که بر مبنای آن، چیزی می‌تواند یا درون ظرف قرار بگیرد یا خارج از آن (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۲-۲۳).

طرح‌واره‌ی حجمی در اشعار مولانا کاربرد بسیاری دارد. بعضی از واژگان و مفاهیم مثل سر، چشم، دل، من، تو و عشق، در حوزه‌ی طرح‌واره‌ی حجمی در اشعار مولانا بیشتر

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۴۷
به چشم می‌خورد. سر، چشم و دل به این دلیل که هر سه عضو بدن و ابزار شناخت محسوب می‌شوند، برای بررسی انتخاب شدند.

طرح‌وارهٔ حجمی «سر»

سر در اشعار مولانا دارای حجم تصویر شده است. مظهرهای سر در اشعار مولانا با واژه‌هایی چون سودا، شور، آشفستگی، خیال وصل، آشوب و فتنه‌ها، نشان معشوق، خود معشوق و آتش هجر بیان شده است.

در گل بمانده پای دل جان می‌دهم چه جای دل / وز آتش سودای دل ای وای دل
ای وای دل (کلیات شمس، غزل ۴).

به میان حبس ناگه قمری مرا قرین شد / که فکند در دماغم هوش هزار سودا
(کلیات شمس، غزل ۱۶۴)

هست عشقش آتشی اشکال‌سوز / هر خیالی را بروید نور روز (مثنوی، دفتر اول:

بخش ۴۶)

نقش خوبت در میان جان ما / آتش و شور افکند وانگه چه شور (دیوان شمس،

غزل ۲۹۸)

در تمام ابیاتی که ذکر شد، سر، ظرف مشترک محسوب می‌شود و عشق به‌عنوان مظهر سر، با واژگان مختلفی بیان شده است. تفاوت در مظهرها مبنای تحلیل تفاوت‌ها قرار گرفته است. در این قسمت، شباهت‌ها با عنوان «انتقاد اجتماعی در بستر عشق» و «مرز ممنوعهٔ عشق» و تفاوت‌ها با عنوان «عشق رفاقتی و عشق پرشور» مطرح می‌شود.

انتقاد اجتماعی در بستر عشق

در اشعار مولانا، سر به جای آنکه ظرفی برای افکار و عقاید گوینده باشد، حاوی عشق است. این موضوع، یادآور داستان کینه دیرینهٔ عقل و عشق در پهنهٔ ادب فارسی است و یکی از بن‌مایه‌های فکری این شاعر را تشکیل می‌دهد و بی‌شک برخاسته از

تفکرات رایج زمانه است. در عصر این شاعر و کمی قبل و بعد از آن، کمتر شاعر یا عارفی می‌توان یافت که به اختلاف و ستیز عقل و عشق نپرداخته و خود به داوری میان این دو ننشسته باشد.

طرح‌وارهٔ حجمی «سر» در اشعار مولانا صرف نظر از روساخت که غالباً ظرفِ عشق قرار می‌گیرد، در بررسی ژرف‌ساختی نیز عشق، بعد از پیروزی بر عقل، سر و کارکردهای آن را تحت فرمانروایی خود درمی‌آورد. به عبارت دیگر، دل در اشعار مولانا نه تنها قلمرو عقل را اشغال می‌کند، بلکه خود کار سر، یعنی تعقل، اندیشه و ذخیرهٔ علم و دانش را نیز انجام می‌دهد.

دل من شد حجاب دل نظرم پرده نظر / گفتم ای دوست غیر تو اگر هست جان و سر (کلیات شمس، غزل ۱۱۷۶)

مرز ممنوعهٔ عشق

یکی از کارکردهای ظرف سر برای مظلوف عشق، «اختفا» است. از این رو، «دل» و «سر» بیش از دیگر اعضای بدن، ظرف عشق واقع شده‌اند. عشق باید پنهان بماند؛ چون عشق تجربه‌ای آستانه‌ای است و مرز ممنوعه‌ای را به تصویر می‌کشد که تلاش برای عبور از آن، همواره با تنبیه همراه است؛ تنبیهاتی چون مرگ، از دست دادن اعتبار اجتماعی، جدایی و جنون.

آتشی از تو در دهان دارم / لیک صد مهر بر زبان دارم
دو جهان را کند یکی لقمه / شعله‌هایی که در نهان دارم (کلیات شمس، غزل ۱۷۵۴).

مهم‌ترین کارکرد ظرف سر برای مظلوف عشق، «تداعی عملکرد» است. مظلوف «دست» را با زور و اجبار می‌توان وارد و خارج کرد؛ اما دربارهٔ سر و دل این امکان وجود ندارد. بنابراین، مظلوف سر بودن، عشق را اختیاری و غیر قابل دسترسی معرفی می‌کند. مفهوم عشق در تجربهٔ زندگی به طور کامل قابل دسترسی نیست و از این

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۴۹
لحاظ، مانند خواب دیدن است؛ چون خواب هم مانند عشق به طور کامل توانایی تجربه شدن را ندارد. به عبارت دیگر، آنچه در خواب می‌بینیم، هم‌زمان هست و نیست و بازنمایی آن در قالب روایت، هرگز کیفیت تجربه خواب را به طور کامل منتقل نمی‌کند.

عشق رفاقتی - عشق پرشور

در این قسمت، ماهیت روان‌شناختی عشق مورد توجه قرار گرفته است. در روان‌شناسی، عشق به‌عنوان یک هیجان اساسی و مثبت معرفی می‌شود که چند نظریه درباره آن وجود دارد. استرنبرگ^۱ (۱۹۸۶)، نظریه مثلث عشق را مطرح می‌کند. او در این نظریه، سه مؤلفه «صمیمیت»، «میل و شور» و «تعهد و تصمیم» را برای عشق در نظر می‌گیرد و به دو گروه عشق رفاقتی و عشق پرشور تقسیم می‌کند. این طبقه‌بندی، به‌عنوان یک مفهوم‌سازی معتبر از عشق، بدون توجه به سن، جنس و فرهنگ در تحقیقات گسترده‌ای پذیرفته شده است.

عشق پرشور، هیجان پرحرارتی است که تمایل شدید و مدت‌دار برای پیوند با دیگری را شامل می‌شود؛ اما عشق رفاقتی، دربرگیرنده احساس دل‌بستگی عمیق، تعهد و صمیمیت است. شدت هیجانی عشق رفاقتی، کمتر است. این نوع عشق، احساس گرم عاطفه و مهربانی را شامل می‌شود که فرد نسبت به دیگران احساس می‌کند. مفهوم عشق به‌عنوان مظلوف سر در سخن مولانا با واژگان متفاوتی بیان شده است که تحلیل آن‌ها عشق پرشور و تا حدودی، عشق رفاقتی را در مولانا نشان می‌دهد.

طرح‌واره حجمی چشم

یکی از اعضای بدن که در فرهنگ‌های مختلف به‌طور گسترده در مفهوم‌سازی انسان‌ها به کار می‌رود، «چشم» است (شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۴۳). در اصطلاحات و

مثل‌های فارسی نیز چشم، جایگاهی ویژه دارد. غالباً چشم به‌عنوان ظرف در نظر گرفته می‌شود که مفاهیم انتزاعی را در خود جای می‌دهد. به‌عنوان نمونه، مفهوم انتزاعی «دوست داشتن» را می‌توان ذکر کرد که به منزله داشتن جایگاهی در چشم، مفهوم‌سازی می‌شود. در مقابل، «از دست دادن محبت و نگرش مثبت» با عبارت «از چشم افتادن» بیان می‌شود (همان: ۱۴۵-۱۴۶).

چشم عاشق در شعر مولانا

چشم عاشق، نقشی مهم در عشق، بازی می‌کند. در اهمیت آن همین بس که اگر این ظرف به همراه مظلوف غماز آن، یعنی اشک یا آب دیده وجود نداشته باشد، عاشق بودنِ عاشق مکتوم می‌ماند. علاوه بر پرده‌داری، جلب توجه و ترحم معشوق نیز وظیفه چشم اشک‌ریز است. از آنجا که از اشک به‌عنوان آب دیده در برخی ابیات مولانا بهره گرفته شده است، مظلوف بودن چشم نمود می‌یابد.

جز غمزه چشم شه جز غصه خشم شه / والله که نیندیشد هر زنده که جان دارد
(کلیات شمس، غزل ۶۰۳).

خون شدم جوشیده در رگ‌های عشق / در دو چشم عاشقانش نم شدم (همان، غزل ۱۶۶۱).

چه مایه رنج کشیدم زیار تا این کار / بر آب دیده و خون جگر گرفت قرار
هزار آتش و دود و غم است و نامش عشق / هزار درد و دریغ و بلا و نامش یار
(همان، غزل ۱۱۳۸).

اگر بگویم این چند بیت بر محور چشم می‌گردد، اغراق نکرده‌ایم. هم زیبایی معشوق در چشمان مست او جلوه گر شده، هم آتش خشونت او در چشم نمود می‌یابد. گر رانده آن منظرم بسته‌ست از او چشم ترم / من در جحیم اولی ترم جنت شاید مرا
(همان، غزل ۳).

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۵۱
چون خون نخسید خسروا چشمم کجا خسید مها/ کز چشم من دریای خون جوشان
شد از جور و جفا (همان، غزل ۲۴).

حجم چشم عاشق در اشعار مولانا، عرصه رقابت معشوق و غیر معشوق است. در
این رقابت، معشوق برتری می‌یابد و دیگر مظلوف‌ها از حجم چشم کنار گذاشته یا
بیرون رانده می‌شوند.

دانی که کجا جویی ما را به گه جستن/ در گردش چشم او آن نرگس آبستن
(همان، غزل ۱۸۷۳).

در نگاهی تکمیلی به ابیات بالا می‌توان گفت که اگرچه آب و آتش مربوط به دو
جهان متفاوت هستند، هر دو در خدمت یک مفهوم متعالی قرار دارند. آتش مفهوم
انتزاعی عشق و آب مفهوم حسی آن را تصویر می‌کند.

طرح‌واره حجمی مرتبط با واژه «دل»

بررسی واژه‌های آب و آتش در اشعار مولانا که جنبه‌های عرفانی و احساسی
قلمرو عشق، غم و هجران را به تصویر می‌کشد، با طرح‌واره تصویری و حجمی دل
تبیین می‌شود. از این رو، به راحتی می‌توان توجیه کرد که چگونه یک عضو از بدن با
توجه به قلمروهای مختلف، مفهوم‌سازی می‌شود.

ای دل ار آب کو ثرت باید/ آتش عشق را تو کو ثر گیر (همان، غزل ۱۱۶۱).

«دل» مرکز ثقل تمام عناصر درونی و بیرونی در شعر عارفانه و عاشقانه است. در
معنی لغوی خود مترادف با «قلب» است؛ با این تفاوت که قلب هم در مفهوم جسمانی
و هم در مفهوم غیرجسمانی به کار می‌رود؛ اما دل فقط در معنی غیرجسمانی و به عنوان
مرکز حیات معنوی کاربرد دارد.

دفتر صوفی سواد و حرف نیست/ جز دل اسپید همچون برف نیست (مثنوی، دفتر
دوم، ۱۶۰).

تا آتش و آب عشق بشناخته‌ام/ در آتش دل چو آب بگداخته‌ام

مانند رباب دل پیرداخته‌ام / تا زخمه زخم عشق خوش ساخته‌ام (دیوان شمس، رباعی ۱۱۸۹).

مولانا معتقد است دل تا زمانی که آتش بالقوه‌اش با افروزه عشق شعله‌ور نگشته، خام و ناقص است. وقتی آتش دل فعال شد، دل را سوزانده، بوی خوش ابدیت را عودسان منتشر می‌کند. همان‌گونه که پروانه گرد شمع می‌گردد و از سوختن در شعله‌های شمع به خشنودی و شادی می‌رسد، عاشق نیز از آتش فروزان عشق پروایی ندارد.

سوز ای دل که تا خامی نیاید بوی دل از تو / کجا دیدی که بی آتش کسی را بوی عود آمد (کلیات شمس، غزل ۵۷۹)

گر آتش دل نیست پس این دود چراست / و عود نسوخت بوی این عود چراست
این بودن من عاشق و نابود چراست / پروانه ز سوز شمع خشنود چراست (کلیات شمس، غزل ۳۷۰)

کسی که راه دل را می‌رود و دلش در عشق یار ازلی از قفس سینه‌اش پر زده، همچون پروانه پیرامون شمع جلوه‌های الهی می‌چرخد؛ چه دل عاشق از جنس آتش است و سوختن در شعله شمع جمال معشوق، آرزوی اوست، آن‌گونه که تن از خاک است، به جنس خود گرایش دارد و اسیر زمین است، دل نیز آتش‌سان دور شمع محبوب آسمانی پُرآن است:

همره پروانه شود دل‌شده / گردد بر گرد سر شمع‌ها (کلیات شمس، غزل ۲۶۰)
بنابراین، در ابیات مختلف، گاه آتش، ظرفی است که دل در آن قرار می‌گیرد و گاه دل، ظرفی است که آتش در آن وجود دارد. در هر دو مورد، آتش حوزه مبدأ برای مفهوم عشق و غم محسوب می‌شود.

تحلیل شناختی طرح‌واره‌های حجمی در اشعار مولانا

از دیدگاه شناختی، جهان متن منتج از کاربرد بخشی از دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب به نام طرح‌واره‌هاست که به تفسیر متن می‌انجامد. این طرح‌واره‌ها متشکل از

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۵۳

تجربیات، باورها، دانش و آرزوهایی هستند که با الگوهای زبانی بیان می‌شوند و ریشه در وجود مادی انسان دارند. در واقع هرکس نگاه خاص خود را به جهان از خلال این الگوهای زبانی ارائه می‌دهد.

حضور انسان در پهنه بی‌کران هستی، تنها به مدد زبان است. در پرتو این نور است که هر آنچه را بوده است، هست و خواهد بود، درمی‌یابد و جهان‌مدار می‌شود (آشوری، ۱۳۷۷: ۵-۶)؛ بنابراین، «زبان»، «انسان» و «جهان»، سه گانه‌ای جدانشدنی‌اند و ما می‌خواهیم از طریق زبان به نگرش یک انسان بزرگ نسبت به جهان پی ببریم. هدف این پژوهش، دستیابی به شناخت از طریق کاربرد طرح‌واره‌هاست. هر جا شناخت انسان مطرح باشد، پای علم روان‌شناسی، به‌ویژه در این مورد، روان‌شناسی شخصیت به میان کشیده می‌شود. در این قسمت، برای تحلیل شخصیت مولانا از سنخ‌نمای شخصیت‌مایزر-بریگز^۱ (۱۹۸۵) کمک گرفته شد. این سنخ‌نما، براساس دیدگاه یونگ^۲ شکل گرفته است و در آن، چهار پرسش درباره شخصیت مطرح می‌شود:

۱. افراد توجه خود را به چه چیزی متمرکز می‌کنند و انرژی خود را از کجا می‌گیرند؟ (درون‌گرا - برون‌گرا)

۲. افراد به طور طبیعی به چه نوع اطلاعاتی علاقه نشان می‌دهند؟ (حسی - شهودی)

۳. افراد چگونه تصمیم می‌گیرند؟ (متفکر - احساسی)

۴. افراد دوست دارند دنیای پیرامون خود را چگونه سازمان‌دهی کنند؟ (قضاوتگر - دریافتگر)

برون‌گرایی و درون‌گرایی: برون‌گراها دیگری محور هستند؛ یعنی انرژی خود را از افراد و اشیای بیرون از خود می‌گیرند و انرژی خویش را نیز به جهت بیرونی هدایت می‌کنند؛ اما درون‌گراها از تنهایی، خلوت و توجه به دنیای درونی خود، انرژی می‌گیرند.

1. Myers-Briggs
2. Carl Gustav Jung

حسّی و شهودی: برای شخصیت‌های حسّی، «چه هست» مهم است و برای شخصیت‌های شهودی، «چه می‌تواند باشد». حسّی‌ها به حواس پنج‌گانه خود توجه دارند و می‌خواهند اطلاعاتشان از جهان را از آن بگیرند. آنان به لحظه اکنون می‌اندیشند و شرایط کنونی برایشان از آینده مهم‌تر است. آنان در دنیایی از واقعیت زندگی می‌کنند. شهودی‌ها به مفاهیمی که می‌توانند باشند یا می‌توانستند باشند، علاقه زیادی دارند. آن‌ها به خوبی از آنچه تصور می‌کنند، آگاه هستند. احتمالات، حدس و گمان برای آن‌ها جذاب است. آن‌ها به این فکر می‌کنند که «چه می‌شد اگر...».

متفکر و احساسی: متفکرها تصمیمات خود را براساس تفکر عقلانی و منطقی می‌گیرند و معمولاً تمایل دارند در برابر وقایع، بی‌غرض و عینی عمل کنند. علاقه‌ای خاص به ایده‌ها و دلایل دارند. برای آنان احساسات در درجه دوم اهمیت قرار دارد. احساسی‌ها تصمیماتشان را براساس احساس خود می‌گیرند. دیدگاه آنان معمولاً ذهنی و وابسته به خود بوده، برای آن‌ها عواطف، مهم‌تر از استدلال است.

قضاوتگر و دریافتگر: قضاوتگرها دوست دارند به شکل سازمان‌یافته‌تر زندگی کنند. آن‌ها تصمیم‌گیری و کنترل کارها و دیگران را دوست دارند؛ اما دریافتگرها انعطاف‌پذیرند و نگرش دریافت‌کننده داشته، دوست دارند به جای کنترل زندگی، آن را درک کنند (زارع و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۸).

به نظر می‌رسد این ابعاد چهارگانه شخصیت مایزر-بریگز را می‌توان درباره نوع نگاه مولانا به کار برد. نگاه انسان به پدیده‌ها می‌تواند درون‌گرا یا برون‌گرا، حسّی یا شهودی، متفکر یا احساسی و قضاوتگر یا دریافتگر باشد. مولانا بیشتر، از واژه چشم به جای «نظر» استفاده کرده است و چشم را معشوق می‌نامد.

منم که در نظرم خوار گشت جان و جهان/ بدان جهان و بدان جان بی‌غبار روم
(دیوان شمس، غزل ۱۷۲۷).

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۵۵

با بررسی و تحلیل چشم و واژگان مرتبط با آن، در مواردی که مانند ظرف و دارای حجم فرض شده‌اند، این نتایج به دست آمد که چشم در اشعار مولانا، ظرف معشوق و اشک واقع شده و در واقع برای بیان دو مفهوم انتزاعی عشق و غم به کار رفته است. کاربردهای طرح‌واره حجمی مربوط به چشم، با وجود شباهت ظاهری، تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. از جمله این تفاوت‌ها عبارت است از کاربرد بیشتر واژه چشم به جای نظر، یعنی نگاه معطوف به درون در اشعار مولانا.

واژه نظر در اشعار مولانا، در مقایسه با واژه‌هایی چون عشق، چشم، خشم، هوس، غم و... از بسامد بالایی برخوردار نیست؛ هرچند بخشی از جهان‌بینی شاعرانه مولانا را در خود منعکس کرده است. واژگان و تصاویر شعری حتی اگر هم معنی باشند، باز «از لحاظ قدرت تأثیر و قلمرو تداعی و تفسیرپذیری با هم یکسان نیستند. بعضی از واژه‌ها قدرت القایی ویژه‌ای دارند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۰). چشم در اشعار مولانا ظرف اشک واقع شده که بیانگر غم و اندوه عاشقانه است. البته آب چشم و آب دیده، بسامدی بالا در اشعار مولانا ندارد و به نوعی ماجرایی دل را با آتش درون مفهوم‌سازی می‌کند که این امر، اثباتی است بر این نکته که مولانا نگاهی درون‌گرا دارد.

مضمون‌سازی‌ها درباره اشک هم در شعر این شاعر شباهت‌های زیادی دارد که برآمده از سنت شعر فارسی است که در آن به خاطر جنبه تراژیک عشق، به گریستن عاشق توجهی ویژه شده است. از ورای واژگان و تصویرسازی‌های مولانا درباره گریه می‌توان به نگاه غم‌پرست وی پی برد. از آنجا که او غم و عشق را دو یار دیرینه و پرآب بودن چشم را برای آن اولی می‌داند، شاید بتوان به روحیه احساسی و درون‌گرای مولانا پی برد. نگاه مولانا متوجه دنیای درون شخصی (انفسی) است و مظلوف چشم معشوق در سخن وی ناپیداست و غیبت معشوق در حجم چشم عاشق، به طور مستقیم بیان شده است.

دانی چرا چون ابر شد در عشق چشم عاشقان/ زیرا که آن مه بیشتر در ابرها پنهان شود (کلیات شمس، غزل ۵۳۶).

گر رانده آن منظرم بسته‌ست از او چشم ترم / من در جحیم اولی ترم جنت نشاید مر
مرا (دیوان شمس، غزل ۳).

در ادبیات فارسی، دل، مظهر درک شهودی و چشم، نماینده حواس ظاهری است و پرکاربردترین ابزار حسی برای درک واقعیت محسوب می‌شود. در ابیات مولانا چشم و مظلوف‌هایش کمتر از دل و مظلوف‌هایش به کار رفته است. این نوع ادراک با شخصیت شهودی تناسب دارد.

حسی‌ها به روش مستقیم ارتباط برقرار کرده، از زبان به‌عنوان ابزار استفاده می‌کنند تا افکار را به مؤثرترین شکل انتقال دهند. آن‌ها معتقدند زبان باید منظورشان را برساند و منظورشان باید همانی باشد که گفته می‌شود؛ اما شهودی‌ها به روش پیچیده و غیرمستقیم ارتباط برقرار می‌کنند؛ نگاهی باریک‌بینانه به زبان دارند و از استعاره و کنایه بیشتر بهره می‌برند (تیگر، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۲).

دل‌تنگ همی‌دانند کان جای که انصاف است / صد دل به فدا باید آن جان بقایی را
دل نیست کم از آهن آهن نه که می‌داند / آن سنگ که پیدا شد پولاد ربایی را
(دیوان شمس، غزل ۷۷).

مفهوم عشق نیز به‌عنوان مظلوف سر در سخن مولانا با واژگانی چون سودا، شور، آشفستگی، خیال وصل، آشوب و فتنه‌ها، نشان معشوق و خود معشوق بیان شده است که تحلیل آن‌ها عشق پرشور و تا حدودی عشق رفاقتی را در وجود مولانا نشان می‌دهد. خستگی مولانا از غم عشق و دور بودن معشوق از حجم نگاه، با آن همه ارزش و اعتباری که معشوق دارد، منطقی به نظر نمی‌رسد و بیانگر نگاه احساسی اوست: تویی جان من و بی جان ندانم زیست من باری / تویی چشم من و بی تو ندارم دیده بینا
(همان، غزل ۶۹).

مولانا در بیشتر ابیات سعی می‌کند ارتباطات و معانی پوشیده و ضمنی را مطرح کند و در برخی ابیات، چشم را در معنای انتظار به کار می‌برد؛ به‌ویژه انتظار توجه و

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۵۷
توقع از جانب معشوق که معنی ضمنی انتظار، یعنی دریافتگری را القا می‌کند.
دریافتگرها به نتیجه قائل نبوده، مسیر برایشان در اولویت است.
ز انتظارم دیده و دل بر ره است / زین غم آزاد کن، گر وقت هست (مثنوی، دفتر
اول: ۲۱).

ابیات مربوط به طرح‌واره‌های چشم و دل نیز این ظرفیت را دارد که در قالب عشق
رفاقتی و عشق پرشور مورد تحلیل قرار گیرد؛ مثلاً متعدد بودن مظروف چشم می‌تواند
دال بر عشق پایدار مولانا باشد. شخصیت درون‌گرا، شهودی، احساسی و دریافتگر با
رویکرد انفسی مولانا مناسب است.

طرح‌واره‌های حجمی مرتبط با سه عضو بدن، یعنی سر، چشم و دل در این بخش
مطرح شد و براساس آن، تحلیلی شناختی از شخصیت مولانا ارائه گردید. از آنجا که
پای شناخت شخصیت انسان در میان است و انسان جنبه‌های مختلف و گاه متضادی
دارد، طبعاً مطالب مربوط به آن هم متنوع است و به حوزه‌های مختلفی چون
روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، سیاست و... مربوط می‌شود. بنابراین، گستردگی مطالب تا
حدی قابل توجه است و با نگاهی عمیق‌تر می‌توان دریافت که مطالب مطرح‌شده
مؤید و مکمل یکدیگرند.

طرح‌واره حرکتی

طرح‌واره حرکتی، مفهوم حرکت در محیط انتزاعی را مورد بحث قرار می‌دهد.
انسان به دلیل تجربه‌ای که از حرکت خود و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک
در جهان به دست آورده، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی را در ذهن خود
شکل می‌دهد و برای آنچه فاقد حرکت فیزیکی است، این ویژگی را در نظر می‌گیرد
و این تصور ذهنی را به مفاهیم انتزاعی تسری می‌بخشد. این طرح‌واره، طرح‌واره
حرکتی نامیده می‌شود. شریفیان (۲۰۱۱) این طرح‌واره را به‌عنوان «طرح‌واره راه»
معرفی کرده است. این طرح‌واره، مفاهیم انتزاعی را در قالب حرکت از نقطه مبدأ تا

مقصد مفهوم سازی می کند. جانسون آن را به سه طرح وارهٔ مبدأ، مسیر و مقصد تقسیم می کند. در این تقسیم بندی فقط حرکت در مسیر افقی که رایج ترین نوع حرکت است، مورد توجه قرار می گیرد؛ در حالی که حرکت بسیار بیش از این می تواند دارای عناصری قابل تفکیک باشد. به عبارت دیگر، یک رویداد حرکتی می تواند به حرکت، رویداد همراه آن و نیز دیگر عناصر تجزیه شود و به همین ترتیب، طرح واره های مختلفی زیرمجموعهٔ طرح وارهٔ حرکتی قرار گیرد. طرح وارهٔ حرکتی، یکی از رایج ترین ساخت های است که از عملکرد جسمانی مداوم بدن ما نشئت می گیرد. عادی ترین، ساده ترین و رایج ترین تجربهٔ روزمرهٔ هر انسانی، حرکت از جایی به جای دیگر است. همین مفهوم ساده، گاه وظیفهٔ نشان دادن و روایت کردن پیچیده ترین مفهوم زندگی بشر، یعنی مرگ را برعهده می گیرد. در ادامه، به بررسی دو طرح وارهٔ افقی و عمودی خواهیم پرداخت.

طرح وارهٔ حرکت افقی

حرکت از جایی به جای دیگر، مستلزم مسیر است. از آنجا که گوینده ممکن است در ابتدا، انتها یا در میان مسیر قرار داشته باشد یا چیز دیگری را در یکی از این نقاط تصور کند، این طرح واره به سه گروه تقسیم می شود: طرح وارهٔ مبدأ، طرح وارهٔ مسیر و طرح وارهٔ مقصد.

طرح وارهٔ مبدأ

در اشعار مولانا، مفاهیم انتزاعی زیر در قالب این طرح واره بیان شده اند:

۱. مفهوم نابودی: مفاهیم ناخوشایندی مثل بی طاقتی، عدم تحمل، عدم خویش داشتن داری، گذر زمان، از دست دادن فرصت، ضرر و زیان، از دست داشتن ها و مرگ معمولی و نیز مرگ عاشقانه که می توان همه را زیر عنوان کلی نابودی گرد آورد.

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۵۹
آتشی بودند، مؤمن سوز و بس / سوخت خود را آتش ایشان چو خس (مثنوی)،
دفتر اول: بخش ۴۴).

در این بیت، مفهوم نابودی مطرح شده است. مبدأ آتش در این بیت به بیدادگران
مربوط می‌شود. آن بیدادگران آتشی بودند که فقط اهل ایمان را می‌سوزاندند؛ اما آن
آتش، آنان را نیز همچون خار و خاشاک سوزاند و خود در آتشی که افروخته بودند،
سوختند.

اصل ایشان بود آتش ابتدا/ سوی اصل خویش رفتند انتها (همان).
مفهوم «از بین رفتن قدرت»، از طریق طرح‌واره مبدأ و با فعل «رفتن» و حرف
اضافه «از» بیان می‌شود. چیزی از مبدأ رفت؛ یعنی قبلاً در آنجا بود. این نکته بیانگر
عدم رضایت مولانا از وضعیت موجود است و به زعم وی حق‌ستیزانی که از جنس
آتش بودند، سرانجام به اصل خویش بازگشتند.

۲. مفهوم علت ایجاد: مفهوم انتزاعی «علیت» با طرح‌واره مبدأ و غالباً با فعل «آمدن
از» مفهوم‌سازی می‌شود. شاعر به جای آنکه بگوید γ باعث به وجود آمدن x شد،
می‌گوید: x از γ آمد.

در تن خود بنگر، این اجزای تن / از کجا جمع آمدند اندر بدن؟
آبی و خاکی و بادی و آتشی / عرشی و فرشی و رومی و کشی (دیوان شمس، غزل
۷۹).

ابن سینا (۳۷۰-۴۲۸ هـ.ق) در کتاب قانون مدعی است که دو عنصر سنگین، یعنی
خاک و آب، سازنده اعضای بدن هستند و دو عنصر سبک، یعنی آتش و هوا، سازنده
روح. اگرچه این دیدگاه ممکن است بسیار عامیانه به نظر رسد، آثاری ژرف بر درک
امروزی ما از جهان دارد. یکی از این آثار، توجه به حالات ماده است. مفهوم ماده و
انرژی را می‌توان از اعتقاد به عناصر اربعه برداشت کرد. خاک، نماینده حالت جامد،
آب نمادی از حالت مایع و هوا یادآور حالت گازی است و آتش، نماینده

حالت پلاسما. به این ترتیب، مولانا چهار عنصر اشاره شده در این بیت را موجودیت انسان دانسته، حالات چهار گانه ماده را در اجزای بدن انسان یاد آور می‌شود: هم ز آتش، زاده بودند آن فریق / جزوها را سوی کل آمد طریق (مثنوی، دفتر اول: بخش ۴۴).

در بیت آخر، مولانا حق ستیزان را از جنس آتش می‌داند و مسلماً جزوها به سوی کل باز می‌گردند. کاربرد فعل آمدن در مفهوم‌سازی این طرح‌واره نشان می‌دهد که آمدن بر اختیار و در مقابل رفتن، بر جبرگرایی دلالت دارد. طبق تصریح قرآن کریم و مآثورات دینی و به لحاظ تکوینی، اصل آدمیان از خاک است؛ ولی از نظر وصفی، انسان‌ها یا مظهر نور حق هستند یا از آتش ابلیس. افراد مؤمن و صالحان، جزو نور حق و بیدادگران و حق ستیزان از جنس آتش و ابلیس هستند و شیطان، مظهر قهر خداوند است.

طرح‌واره مسیر

در برخی از فرهنگ‌ها برای بیان عشق میان دو نفر و مفهوم‌سازی رابطه عاشقانه، از طرح‌واره مسی‌را استفاده می‌شود؛ برای مثال در جمله «عشق آن‌ها پستی و بلندی زیادی داشته است»، شاهد نگاشت طرح‌واره مسیر بر قلمرو عشق هستیم (شریفیان، ۲۰۱۵). در تفکر ایرانی، از طرح‌واره مسیر برای قالب‌گیری مفهوم‌سازی‌های مختلفی استفاده می‌شود. فعل «رفتن بر / در» و واژه «راه»، دو کلیدواژه طرح‌واره مسیر هستند. حاجب آتش بود بی‌واسطه / در دل آتش رود بی‌رابطه (مثنوی، دفتر اول: بخش ۲۱).

قلب، آتش دید و در دم شد سیاه / قلب را در قلب، کی بوده‌ست راه؟ (همان، دفتر چهارم: بخش ۱۵۵).

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۶۱
مولانا از «راه عشق» سخن می‌گوید و به وصف سختی‌های آن می‌پردازد. استعاره
راه بر این نکته تأکید می‌ورزد که عشق صرفاً مقوله‌ای قلبی نیست، بلکه در عمل
جلوه‌گر می‌شود و سختی‌های بسیاری را بر عاشق تحمیل می‌کند.

طرح‌واره مقصد

«رفتن به»، «آمدن به»، «راه بردن/داشتن» و «رسیدن به» کلیدواژه‌گان به کاررفته در
این طرح‌واره هستند.

به جست‌وجوی وصالش چو آب می‌پویم/تو را که غصه آن نیست کو کجاست
بخسب (دیوان شمس، غزل ۳۱۴).

به همان اندازه که مولانا روی مسیر و سختی‌های راه تمرکز می‌کند، به وصف
مقصد آن راه که معشوق است، می‌پردازد. مولانا حتی موقع سخن گفتن از مسیر، به
پایان آن نظر داشته، دغدغه به پایان رساندن و وصال معشوق را در سر دارد:

چون آب روان دیدی بگذار تیمم را/ چون عید وصال آمد بگذار ریاضت را
(دیوان شمس، غزل ۷۵)

طرح‌واره‌های عمودی

در طرح‌واره‌های حرکتی می‌توان برای هر مسیر، جهتی در نظر گرفت. مسیرها
به‌خودی‌خود جهت‌دار نبوده، ضرورتاً دارای یک جهت نیز نیستند. چون انسان‌ها
معمولاً در گذراندن هر مسیر، به دنبال هدفی هستند، مسیرها را به‌صورت جهت‌دار
درک می‌کنند.

ما در این قسمت طرح‌واره حرکت رو به بالا را «طرح‌واره صعود» و طرح‌واره
حرکت رو به پایین را «طرح‌واره سقوط» می‌نامیم؛ زیرا این دو واژه، بار معنایی مثبت و
منفی این طرح‌واره‌ها را بهتر القا می‌کنند.

جایگاه انسان در هستی، تعیین کننده نوع استعاره است و تمام استعاره‌های ساخته دست بشر، انسان محور هستند. به عبارت دیگر، انسان خود را محور عالم هستی می‌داند و همه چیز را در مقایسه با خود و موقعیت و جایگاه خود می‌سنجد. برای مثال، اگر باران یا برف از آسمان به سمت زمین بیارد، از آن، به «فرود آمدن» تعبیر می‌کند؛ اما اگر آب یا نفت را از چاه بیرون بیاورد، عبارت «بالا کشیدن» را در مورد آن به کار می‌برد (کرد زعفرانلو و حاجیان، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

طرح‌واره صعود

این طرح‌واره در اشعار مولانا برای بیان مفاهیم انتزاعی متعددی به کار رفته است. بازنمایی استعاری مفاهیم مثبت و منفی با طرح‌واره‌های صعود و سقوط اتفافی نیستند، بلکه براساس تجربه‌های فیزیکی ما شکل گرفته‌اند. مثلاً بالا رفتن از کوه و صعود به قله، افتخاری بزرگ است؛ اما پایین آمدن از کوه، ارزشمند تلقی نمی‌شود و سقوط از کوه هم مرگ را به ذهن می‌رساند. در مضامین عرفانی، طرح‌واره صعود جایگاه معشوق (خداوند) را یادآور می‌شود که در بالا قرار دارد و عاشق که در مقابل آن سر تعظیم فرود آورده است. در حالت دعا نیز نگاه انسان رو به آسمان است. این جملات بیان می‌کنند که آنچه خوب است، در بالا و آنچه بد است، در پایین جای می‌گیرد.

آب از بالا به پستی در رود / آن‌گه از پستی به بالا بر رود

گندم از بالا به زیر خاک شد / بعد از آن او خوشه و چالاک شد (مولوی، دفتر ۳،

بخش ۱۳)

در این عبارات، «آسمان» و «زمین» نقطه آغاز حرکت در نظر گرفته شده‌اند که «عقل» و «عشق» حرکت خود را از آنجا شروع می‌کنند. جهت این حرکت، از پایین به بالا و صعودی است. این تصویر عینی، حوزه مبدأ در استعاره مفهومی این ابیات محسوب می‌شود. حوزه مقصد، مفهوم انتزاعی «به وجود آمدن» است.

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۶۳
اسم خوانندی، رو مُسمی را بجو/ مه به بالا دان، نه اندر آب جو (مثنوی، دفتر اول،
بخش ۱۶۴).

میل روحت، چون سوی بالا بود/ در تزاید، مرجعت آنجا بود (همان، دفتر دوم،
بخش ۴۴).

آب کم جو، تشنگی آور به دست/ تا بجوشد آبت از بالا و پست (همان، دفتر
سوم، بخش ۴۵).

طرح‌واره سقوط

این طرح‌واره در اشعار مولانا، کاربرد کمتری نسبت به طرح‌واره صعود دارد.
مفاهیم انتزاعی بیان‌شده با این طرح‌واره، گاه با طرح‌واره صعود در یک بیت و کنار هم
به کار رفته‌اند:

خמוש باش که تا شرح این همو گوید/ که آب و تاب همان به که آید از بالا
(دیوان شمس، غزل ۲۱۷).

اظهار فروتنی عاشق در برابر معشوق، با تصویر عینی خم کردن و پایین آوردن سر
در برابر معشوق و نیز ارتباط عاشق با معشوق، با طرح‌واره سقوط بیان شده است. به
عبارت دیگر، حرکتی است که از عاشق شروع و به معشوق ختم می‌شود و حتی نگاه
عاشق به معشوق به صورت حرکت از بالا به پایین به تصویر درآمده است.

به سربالای عشق این دل از آن آمد که صافی شد/ که از دردی آب و گل من
بیدل در این پستم (همان، غزل ۱۴۱۸).

تحلیل شناختی طرح‌واره‌های صعود و سقوط

با توجه به نوع کاربرد طرح‌واره‌های سقوط و صعود، دو نکته در تحلیل شناختی،
قابل مطرح شدن است:

بررسی اشعار مولانا نشان می‌دهد که طرح‌واره صعود تقریباً چهار برابر طرح‌واره سقوط به کار رفته است. در بیشتر ابیات، طرح‌واره صعود و سقوط در کنار هم آمده است. مولانا فقط برای نشان دادن مفهوم «ایجاد شدن»، از فعل برخاستن استفاده کرده است که جهت حرکت آن رو به بالاست. استعاره مفهومی «به وجود آمدن، بالاست و از بین رفتن، پایین است»، مبنای ایجاد این طرح‌واره بوده است. مولانا از طرح‌واره صعود برای بیان «به وجود آمدن مفهومی مثبت» استفاده می‌کند.

صاحب‌نظران، غزلیات عاشقانه سعدی را زمینی و غزلیات عارفانه مولانا را آسمانی و غزلیات حافظ را بینابین و معلق میان آسمان و زمین دانسته‌اند. میزان کاربرد طرح‌واره‌های سقوط و صعود نیز با این نام‌گذاری تناسب دارد.

براساس دیدگاه لیکاف، این استعاره مفهومی که «زندگی، سفر است» در بیشتر فرهنگ‌ها و زبان‌ها رایج است. این استعاره در فرهنگ و زبان عرفانی ما به شکلی متفاوت به کار رفته است. در عرفان، مسیر این سفر، خطی و افقی نیست؛ بلکه مسیری عمودی و جهتی رو به بالا دارد؛ چون مقصد این سفر، خداست و خدا نسبت به همه جهانیان، اعلی و برتر است. ناچار برای عارفی که همیشه به خدا می‌اندیشد و از نظر او همه چیز به سوی خدا در حرکت است، تصور جهتی عمودی و رو به بالا اجتناب‌ناپذیر است. او حتی برای مفاهیمی غیر از خدا نیز حرکت رو به بالا در نظر می‌گیرد. مقصد یک شعر عاشقانه، معشوقی است که در روی زمین قرار دارد؛ بنابراین هرچه شعر از عرفان فاصله می‌گیرد، بسامد طرح‌واره سقوط در آن بیشتر می‌شود.

در اشعار مولانا معشوق از جایگاهی بلند برخوردار است، کاملاً بر عاشق و کارهای او اشراف دارد و اگر عاشق، قدم نادرستی در راه عشق بردارد، به او تذکر می‌دهد.

طرح‌واره قدرتی

مفهوم طرح‌واره قدرتی، از تجربه انسان ناشی می‌شود. براساس این تجربه، با نیرویی مواجه می‌شویم که ما را از حرکت به سمت جلو باز می‌دارد طرح‌واره قدرتی،

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۶۵
از لحاظ استعاری، بیشتر، قلمرو انتزاعی «علت‌ها» را ساختاربندی می‌کند؛ به‌عنوان
مثال، در دو جمله «غم از دست دادنِ مادرش او را به انزوا کشاند» و «فقر، او را وادار
به دزدی کرد»، علت‌ها (غم و فقر) که قلمروهای انتزاعی هستند، به‌وسیله طرح‌واره
قدرتی، به‌صورت استعاری ساختاربندی شده‌اند.

طرح‌واره قدرتی و حرکتی، در شعر عرفانی برای بیان مراحل و منازل سیر و
سلوک کاربرد زیادی دارد. در اغلب اشعار مولانا، مفهوم «زندگی» به منزله راه در نظر
گرفته می‌شود و مفهوم «عاشق شدن» به منزله مانعی است که عاشق در مسیر زندگی با
آن برخورد می‌کند.

طرح‌واره قدرتی به‌کاررفته در سخن مولانا به سه گروه متمایز تقسیم می‌شود:
وجود مانع، پذیرش مانع و برداشت مانع.

وجود مانع

در شعر مولانا مفهوم عاشق شدن، با عبارت به دام افتادن بیان شده است. زندگی
یک مسیر است و معشوق چون راهزن در کمین عاشق:

خواب بیرز چشم ما چون ز تو روز گشت شب / آب مده به تشنگان عشق بس
است آب ما

جمله ره چکیده خون از سر تیغ عشق او / جمله کو گرفته بو از جگر کباب ما
(دیوان شمس، غزل ۴۸).

چو در عالم زدی تو آتش عشق / جهان گشته‌ست همچون دیگ حلوا (همان، غزل
۹۹).

پذیرش مانع

مولانا در چند بیت، از پذیرش مانع سخن می‌گوید. البته در این ابیات بیشتر به
لزوم مانع و فلسفه وجود آن می‌پردازد. او آتش هجر، آتش عشق، آتش غم و آتش
دل را به جان می‌خرد؛ زیرا هدف غایی او معشوق است.

در آتش عشق چون خلیلی / خوش باش که می دهد نجات
(کلیات شمس، غزل ۳۶۸).

مگریز ز سوز عشق زیرا / جز آتش عشق دود و سوداست
(همان، غزل ۳۷۱).

رو چو آتش می چو آتش عشق آتش هر سه خوش / جان ز آتش های درهم پرفغان
این الفرار (همان، غزل ۱۰۷۷).

ای دل ار آب کوثرت باید / آتش عشق را تو کوثر گیر
(همان، غزل ۱۱۶۱).

برداشت مانع

در شعر مولانا دعا، شراب و می، وسیله ای برای از میان بردن مانع مهمی چون غم و
انده (غم فردی، اجتماعی، سیاسی و دینی) معرفی شده است:
ور مست شد این دل و نشان گفت / آخر نه به روی آن پری بود (دیوان شمس،
غزل ۷۱۵).

در اشعار مولانا، عشق عرفانی هم در قالب مسیر مطرح شده و موانعی در آن مسیر
وجود دارد که برداشت مانع، گرایش به اختیار و پذیرش مانع، گرایش به جبر را به
ذهن می رساند. مولانا برای برداشتن مانع، از دو عنصر «نیروی معنوی» (شامل آه و دعا
و شخص پیغمبر گونه) و «شراب» مدد می جوید و گاه این دو عنصر را با هم ترکیب
می کند:

هله من خموش کردم برسان دعا و خدمت / چه کند کسی که در کف به جز از دعا
ندارد (همان، غزل ۷۶۷).

که مثل آفتاب گنج زمین می شود / که چو دعای رسول سوی سما می رود (همان،
غزل ۸۹۸)

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۶۷

معمولاً انسان زمانی که ناامید شود و احساس کند برای برطرف کردن مشکلات، کاری از او ساخته نیست، گرایش بیشتری به دعا پیدا می‌کند. سخن مولانا بیان غیرمستقیم این مسئله است که از دست کسی کاری ساخته نیست و فقط خدا و اولیای الهی می‌توانند به داد ما برسند. گرایش به شراب نیز بیانگر استحکام موانعی است که با عقل و منطق نمی‌توان آن را از سر راه برداشت؛ بنابراین، شراب به‌ظاهر ازین‌برنده موانعی چون غم معرفی شده است و در واقع باید آن را فرار از مانع به حساب آورد:

ز های و هوی حریفان ز نای و نوش ظریفان / هوای نور صبح و شراب نار چه می‌شد
هزار بلبل مست و هزار عاشق بیدل / در آن مقام تحیر ز روی یار چه می‌شد (همان، غزل ۹۰۴).

تحلیل شناختی طرح‌واره‌های قدرتی

نگاهی گفتمان‌مدار به عشق:

در آثار هر شاعر یا نویسنده‌ای، نگرش شخصی و ذهنیت هستی‌شناختی، ارزش‌ها، تلقی‌ها، باورها، احساسات و پیش‌داوری‌های زمانه‌ی وی، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه نمودار می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴۵) و استعاره نه‌تنها در تشخیص آن به ما کمک می‌کند، بلکه خود فرآیندی واقعیت‌آفرین است؛ یعنی واقعیت‌هایی تازه خلق می‌کند و قسمت خودآگاه و ناخودآگاه ذهن را با هم پیوند می‌دهد. بنابراین برای شناسایی و تبیین محتوای ناهوشیار ذهن، ابزاری قدرتمند محسوب می‌شود (همان: ۳۴۱-۳۴۲).

در قسمت قبل گفتیم که مولانا عشق را به منزله مانع تصویر کرده است. معمولاً آنچه ناخوشایند و نامطلوب است، در قالب مانع تصویر می‌شود. آیا عشق، ناخوشایند و نامطلوب است؟ هدف این شاعر از تصویر عشق - با وجود تقدس و احترامی که برای این مفهوم قائل است - در قالب مانع چیست؟ پرسش دیگری که مطرح می‌شود این است که چرا عاشق و معشوق باید رودرروی هم قرار بگیرند؟

برای تحلیل دقیق‌تر دیدگاه مولانا در این زمینه، از مباحث مطرح در حوزه تحلیل گفتمان استفاده شده، هرچند نظریه‌ای خاص، مبنای تحلیل قرار نگرفته است. گفتمان، در اصطلاح عبارت است از گفتار یا نوشتاری که دارای ساختار و سرشت اجتماعی باشد (همان: ۳۴۶). پیروان رویکرد تحلیل گفتمان، ادبیات را سرشار از اظهارات فراواقع می‌دانند که حقیقت در پشت آن‌ها نهفته است. حتی ادبیات را جدی‌ترین قالب، از نظر در آمیختگی با ابعاد اجتماعی و فرهنگی به‌شمار آورده‌اند که به نوعی از طریق آن، شاعران دگرگونی‌های سیاسی را مد نظر داشته‌اند. در متون سیاسی، استفاده از ساختارهای گفتمان‌مدار، بیشتر برای بیان ایدئولوژی به معنای منفی آن، یعنی ترویج گرایش‌های یک گروه خاص در جامعه به کار می‌رود؛ اما در متون ادبی، برای بیان ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی مردم جامعه استفاده می‌شود؛ به‌ویژه این که مولانا وابستگی به گروه یا طبقه‌ای خاص نداشته است.

آنچه نگاه گفتمانی به عشق را قوت می‌بخشد، جریان قطبی‌سازی در گفتمان عشق به کمک استعاره «معشوق به منزله پادشاه» است. در اشعار مولانا تمرکز قدرت در دست معشوق است و او هرگونه که بخواهد، از آن بهره می‌گیرد.

در رابطه عاشقانه شعر مولانا، معشوق، «شمس»، «خورشید»، «آفتاب»، «جان نوداده»، «ساقی دل» و «مطرب دل»، استعاره‌هایی از «عشق به منزله دام» است که در قسمت قبل، شواهد متعددی از آن ذکر شد و می‌تواند نوعی انتقاد سیاسی به حساب آید. واژه دام، معنی ضمنی توطئه را به ذهن می‌رساند که در فضای اجتماعی عصر مولانا، در دربار پادشاهان مستبد وجود داشت.

در نمونه‌های یادشده در قسمت قبل، از افتادن و اسیر شدن در دام معشوق سخن گفته می‌شود، نه از اسیر بودن از ابتدا و گاه مفاهیم حسرت، ناچاری و ناگزیری و همه‌گیر بودن نیز در کنار فرایند اسارت مطرح می‌گردد.

عشق مجازی نیز گاه در قالب مسیر به تصویر کشیده شده که مقصد این مسیر، معشوق و کار عاشق طی کردن راه و رسیدن به معشوق است؛ کاری که به دشواری

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۶۹

امکان‌پذیر می‌شود و اغلب محال به نظر می‌رسد. طی این مسیر، موانع فراوانی وجود دارد؛ این موانع هم اغلب از خود معشوق نشئت می‌گیرد. به عبارت دیگر، معشوق هم مقصد است و هم مانع. به نظر می‌رسد موانع این دو حوزه، شباهتی تام به هم دارند. به عبارت دقیق‌تر، در اشعار مولانا ما با تلفیق استعاره «عشق به منزله پادشاه» و استعاره «عشق به منزله مانع» روبه‌رو هستیم.

در حوزه طرح‌واره قدرتی، هجران و فقدان معشوق و مانع‌انگیزی دشمنان مولانا در ناپدید شدن مرادش و بی‌قراری وی در فقدان شمس مطرح شده است که می‌توان آن را بیان نمادین شرارت‌ها و عناد شاگردان مولانا دانست.

نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش، بررسی طرح‌واره‌های تصویری مبتنی بر آب و آتش بوده است. تحلیل داده‌های پژوهش، مؤید این نکته است که تجربیات زیستی، فیزیکی و بدنمند، تا چه اندازه در پیدایش نظام ذهنی شاعر نقش دارند و ثابت می‌کند رابطه‌ای تنگاتنگ میان زبان، تفکر و مفهوم‌سازی شاعر وجود دارد. هر جا شناخت انسان مطرح باشد، خواه ناخواه پای علم انسان‌شناسی و روان‌شناسی، به‌ویژه در این مورد، روان‌شناسی شخصیت به میان کشیده می‌شود. مولانا گسترده‌ترین طیف تجربه اجتماعی را در چشم‌اندازهای مثنوی خود مطرح می‌کند و ما را به این نتیجه می‌رساند که میان فرهنگ عامه در معنای خاص و فرهنگ به طور کلی یا میان علوم تخصصی و علوم غیرتخصصی، هیچ مرز روشنی وجود ندارد. مولانا نیز اشتیاقی به ترسیم چنین خط و مرزهایی در تجربه بشری ندارد و برعکس، شعر او جریانی کل‌نگر را پیش می‌برد که امکان خواندن تمام تجارب را در راه و روشی غنایافته از عرفان، فراهم می‌آورد.

بررسی آب و آتش در مضامین عرفانی مولانا نشان داد که چگونه این دو عنصر وقتی در طول یک بیت قرار می‌گیرند، در سطح ظاهری، تضاد و تقابل و در سطح برتر آن‌گاه که از جدال بین آتش عشق با آب عقلانیت سخن به میان می‌آید، از خاصیت

ذاتی‌شان دور شده، خاصیتی دیگر از ماهیت وجودی خود را به نمایش می‌گذارند. تشبیه عشق به آتش، در مفهوم خاصیت سوزاندگی و نابودکنندگی آن است و تشبیه آب به عقل، هم نوید حیات می‌دهد و هم برودت، طغیان و سرکشی را به تصویر می‌کشد.

مطالعات زبان‌شناسی شناختی نشان داده است که چگونه اعضای بدن به‌عنوان منبع یا قلابی برای مفهوم‌سازی تجربه‌های مختلف عمل می‌کنند. استعاره‌های مفهومی معمولاً از تجربه‌های بدن‌مند ریشه گرفته‌اند. البته این تجربه‌های بدن‌مند برای ورود به قلمروهای مقصد باید از صافی مدل‌های فرهنگی عبور کنند. به نظر این نویسندگان علاوه بر مدل‌های فرهنگی، روحیات، شخصیت و جهان‌بینی‌گوینده و نویسنده بسیار پراهمیت است؛ به‌ویژه در شعر که رابطه‌ی شاعر با زبان، رابطه‌ای پر رمز و راز است. شاعر، هنگامی به کمال شعری خود می‌رسد که جهان ذهنی او در زبانش متجلی شود؛ یعنی زبان او جهان او را نشان دهد، نه اینکه آن را توصیف کند.

بررسی طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی در اشعار مولانا نشان داد که تجارب بدنی و عینی، مقدم بر تجربه‌ی انتزاعی و ذهنی است. با بررسی طرح‌واره‌های تصویری مرتبط با واژه‌های آب و آتش در شش دفتر مثنوی و دیوان شمس، نتایج زیر به دست آمد:

- ابیات بسیاری در مثنوی معنوی و دیوان شمس دارای طرح‌واره‌ی حجمی‌اند که از میان آنان سه عضو بدن، یعنی «سر»، «چشم» و «دل» بیشتر از دیگر واژگان، دارای حجم و ظرف مفاهیم انتزاعی تصویر شده‌اند.

- سر در زبان فارسی، ظرف مفاهیم مرتبط با اندیشه قرار گرفته، اما در اشعار مولانا، ظرف واژگان مرتبط با عشق است.

- با توجه به دو کارکرد اصلی طرح‌واره‌ی حجمی، یعنی «اختفا» و «تداعی عملکرد»، در مورد ظرف سر در اشعار مولانا می‌توان گفت که عشق از نظر این شاعر، مرز ممنوعه‌ای دارد؛ زیرا در ظرف «سر» و «دل» مخفی شده است.

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۷۱

- به دلیل آنکه در شعر مولانا ظرف «سر» که قلمرو ویژه «عقل» است، با واژگان مرتبط با مفهوم انتزاعی عشق پر می‌شود و این امر یادآور تعارض دیرینه عقل و عشق و بیانگر پیروزی همیشگی عشق در پهنه ادب فارسی است و به دلیل آنکه سر در زبان فارسی به معنی رئیس، مهتر، نفر اول و معانی دیگر از این نوع به کار می‌رود و از آنجا که سر به پادشاه و پادشاه به سر تشبیه می‌شود، غلبه عشق بر عقل را می‌توان نمود استعاری ستیز طبقه عامه با طبقه حاکم دانست که به خاطر عدم تحقق آن در دنیای واقعی، در دنیای رؤیایی ادبیات شکل گرفته است.

- به دلیل آنکه مولانا از واژگانی مانند «سودا»، «هوس»، «خیال وصل» و «مهر» به عنوان مظلوف ظرف سر استفاده کرده است و این واژگان، هم بر جنبه جسمانی عشق و هم معنوی آن دلالت می‌کنند، می‌توان گفت عشق مولانا هم به قلمرو «عشق پرشور» و هم به دلیل تداوم عشق و غیاب معشوق، تا حدودی به قلمرو «عشق رفاقتی» تعلق دارد.

- در ادبیات فارسی، دل، مظهر درک شهودی است و چشم، نماینده حواس ظاهری و پرکاربردترین ابزار حسی برای درک واقعیت محسوب می‌شود. در ابیات مولانا چشم و مظلوف‌هایش کمتر از دل و مظلوف‌هایش به کار رفته و کاربرد دل فراوان‌تر است. این نوع ادراک، با شخصیت شهودی تناسب دارد.

- با بررسی و تحلیل چشم و واژگان مرتبط با آن، در مواردی که مانند ظرف و دارای حجم فرض شده‌اند، این نتایج به دست آمد که چشم در اشعار مولانا، ظرف معشوق و اشک واقع شده و در واقع برای بیان دو مفهوم انتزاعی عشق و غم به کار رفته است. کاربرد طرح‌واره‌های حجمی مربوط به چشم، با وجود شباهت ظاهری، تفاوت‌هایی نیز با هم دارند؛ از جمله کاربرد بیشتر واژه چشم به جای واژه نظر، یعنی نگاه معطوف به درون در اشعار مولانا.

- آب چشم و آب دیده، بسامد بالایی در اشعار مولانا ندارد و به نوعی ماجرای دل را با آتش درون مفهوم‌سازی می‌کند که این امر، اثباتی است بر شخصیت درون‌گرای مولانا.

- به دلیل آنکه طرح‌وارهٔ حجمی مرتبط با واژهٔ دل در اشعار مولانا دارای ویژگی‌هایی است، مانند سکون مظلوفِ دل یا حرکت به سمت درون، یعنی وارد شدنِ مفاهیم به حجم دل، گرایش بیشتر مولانا به مفاهیمی چون آینگی دل، وسعت آن، تحت سلطهٔ معشوق بودن و نگاه مثبت او به آتش، به‌عنوان مظلوف دل می‌توان گفت که در اشعار مولانا فضای انفسی به جای فضای آفاقی، بر حجم دل غلبه دارد.

- از ورای واژگان و تصویرسازی‌های مولانا دربارهٔ گریه می‌توان به نگاه غم‌پرست وی پی برد. او غم و عشق را دو یار دیرینه می‌داند و «پر آب» بودن چشم را برای آن اولی می‌داند و نیز شاید بتوان به روحیهٔ درون‌گرای مولانا پی برد.

- نوع غم و اندوهی که به‌عنوان مظلوف دل مطرح شده است، در شعر مولانا ویژگی‌هایی مثل پنهان بودن، تکیه بر عوامل بیرونی، بلندمدت بودن، درمان‌ناپذیری و در کنار شادی قرار گرفتن دارد و می‌توان آن را غم انفسی نامید.

- مولانا از ترکیب راه عشق سخن گفته، به توصیف سختی‌های این راه می‌پردازد. طرح‌وارهٔ مقصد به معشوق تعلق دارد.

- در شعر مولانا طرح‌وارهٔ صعود یا حرکت رو به بالا بیشتر از طرح‌وارهٔ سقوط یا حرکت رو به پایین به چشم می‌خورد. نگاه مولانا به معشوق، از پایین به بالاست که این امر، دلیل نگاه عرفانی و آسمانی مولانا است.

- در حوزهٔ طرح‌وارهٔ قدرتی، هجران و فقدان معشوق و مانع‌انگیزی دشمنان مولانا در ناپدید شدن مرادش و بی‌قراری وی در فقدان شمس مطرح شده است که می‌توان آن را بیان نمادین شرارت‌ها و عناد شاگردان مولانا دانست.

- در بررسی چهار بعد شخصیت (سنخ‌نمای شخصیت مایرز-بریگز) در می‌یابیم که نوع نگاه و شخصیت مولانا، بیانگر شخصیت درون‌گرا، شهودی، احساسی و دریافتگر اوست.

- طرح‌وارهٔ حجمی در اشعار مولانا بیشترین کاربرد را دارد و طرح‌وارهٔ حرکتی و قدرتی به ترتیب در مرتبهٔ دوم و سوم قرار می‌گیرند. علت بسامد بالای طرح‌وارهٔ

تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در اشعار مولانا بر پایه دیدگاه زبان‌شناسی فرهنگی — ۲۷۳
حجمی را می‌توان در فرهنگ ایرانی جست‌وجو کرد. الگوهای فرهنگی، الگوهای
مسلم و مفروضی هستند که تا حد زیادی در بین اعضای یک جامعه مشترک‌اند و در
درک آن اعضا از جهان و طرز رفتارشان در آن، نقش بزرگی دارند.

منابع

- استرنبرگ، رابرت (۱۳۸۷)، **روان‌شناسی شناختی**، ترجمه کمال خرازی و الهه حجازی، تهران: سمت.
- آسیابادی، محمد، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، **طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی**، فصلنامه پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، دوره ۶، شماره ۲، صص ۱۴۱-۱۶۲.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، شعر و اندیشه، تهران: مرکز.
- ایران‌زاده، نعمت‌الله و شهنواز عرش اکمل (۱۳۹۷)، **پدیدارشناسی تصویر آتش در اشعار اخوان ثالث با تکیه بر آرای گاستون باشلار**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۹، شماره ۱۸، صص ۳۵۱-۳۷۶.
- باشلار، گاستون (۱۳۷۸)، **روان‌کاوی آتش**، ترجمه جلال ستاری، چ ۲، تهران: توس.
- بزرگر خالقی، محمدرضا (۱۳۷۲)، **غم از دیدگاه مولانا**، مجله ادبستان، شماره ۴۶، صص ۲۸-۳۳.
- تیگر، پل دی. تیگر و باربارا بارون (۱۳۹۰)، **هنر شناخت مردم**، ترجمه محمد گذرآبادی، چ ۲، تهران: هرمس.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۹۰)، **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی، نظریه‌ها و مفاهیم**، تهران: سمت.
- زارع، احسان، ابوالفضل کرمی و مهدی فیض (۱۳۹۲)، **تیپ‌شناسی شخصیتی مطلوب شاغلان عرصه‌های مهندسی**، فصلنامه آموزش مهندسی ایران، سال ۱۵، شماره ۵۹، صص ۳۹-۵۷.
- زرقانی، سیدمهدی، محمدجواد مهدوی و مریم آباد (۱۳۹۲)، **تحلیل شناختی استعاره‌های عشق از غزلیات سنایی**، جستارهای نوین ادبی، سال ۴۶، شماره ۱۸۶۳، صص ۱-۳۰.
- شریفیان، فرزاد (۱۳۹۱)، **مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی فرهنگی**، ترجمه لیلا اردبیلی، تهران: نشر

نویسه پاریسی.

- صفوی، کوروش (۱۳۸۲)، **بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی**، تهران، نامه فرهنگستان، دوره ۶، شماره ۱، صص ۶۵-۸۵.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، چ ۲، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی**، تهران: سخن.
- کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و خدیجه حاجیان (۱۳۸۹)، **استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی**، نقد ادبی، سال ۳، شماره ۹، صص ۱۱۵-۱۳۹.
- کزازی، میرجلال‌الدین، اسماعیل عبدی مکوند و صغری مرداسی سردارآبادی (۱۳۹۰)، **آتش در آثار منظوم مولانا**، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دوره ۳، شماره ۸، صص ۲۵-۶۰.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸)، **مثنوی معنوی**، مقدمه حامد رحمت کاشانی، چ ۲، تهران: پیام عدالت.
- _____ (۱۳۸۷)، **غزلیات شمس تبریزی**، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۴)، **مثنوی**، دفتر دوم، تصحیح محمد استعلامی، چ ۷، تهران، سخن.
- Rahman al Naqib A. (1984), **Avicenna (370?-428 AH-980?-1037 AD)**, Egypt: Dar althaqafah lil-Tibaah wa-al-Nashr.
- Myers I.B. & M.H. McCaulley (1985), **Manual A guide to the development and use of the Myers-Bnggs**, Type Indicator Palo Alto Consulting Psychologists Press
- Sharifian, F. (2011), **Cultural Conceptualisations and Language: Theoretical Framework and Applications**, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- _____ (2014), **The Routledge handbook of language and culture**, Routledge Handbook
- _____ (2015), **The Routledge Handbook of Language and Culture**. New York/London: Routledge/Taylor and Francis -Johnson, M. (1987). **The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning Imagination, and Reason**. The University of Chicago press. Chicago and London.