# تحلیل استعارۀ «ترسابچه» در غزل- داستان های عطّار؛ از منظر شعرشناسی شناختی

**دکتر فرزانه غلامرضایی (نویسندۀ مسئول)؛ دانش آموختۀ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس**
*Frzn_ghrezaei@yahoo.com*
**دکتر سعید بزرگ بیگدلی؛ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس**
*Bozorghs@modares.ac.ir*

**چکیده**

در این مقاله کارکردهای استعارۀ ترسابچه با استفاده از نظریۀ شناختی استعاره و با محور قرار دادن انگارۀ «معشوق، ترسابچه است» بیان می‌شود. بررسی استعارۀ ترسابچه در غزل- داستان های عطار نشان می‌دهد که در نظر عطّار، معشوق به هیچ وجه دست یافتنی نیست و شرط رسیدن به او تنها دست شستن از خویشتنِ خویش و گذشتن از همۀ دستاوردهای راه سلوک و گذر از گذرگاهِ خوشنامی است. این انگاره و انگاره‌های مرتبط با آن، نوع ویژه ای از غزل عرفانی را خلق کرده که از انسجام درون متنی برخوردار است و بدون استفاده از اصطلاحات عرفانی، بلندترین مفاهیم عرفانی را تصویر می‌کند. استفاده از روشِ شناختی در بررسی این استعاره، جهانِ متن غزل- داستانهای عطّار و بسیاری از واقعه های عرفانی که دراین قالب بیان شده، بر مخاطب آشکار و امکان دسترسی مَخاطب به معنی را فراهم می‌کند.
.

**واژگان کلیدی:** ترسابچه، عطّار، استعارۀ مفهومی، غزل، شعرشناسی شناختی.

**مقدمه**

غزل، یکی از قالبهای شعری است که در شعر عرفانی مورد استفادۀ شاعران بود است. قالب غزل از نظر محتوا با سنایی دگرگون شد و افق معنایی آن از زمین به آسمان تغییر کرد. (زرقانی:۱۳۸۵، ص۱۲۱) با این همه، تغییری که عطّار در ساختار درونی غزل ایجاد کرد نقش او را در جریان شعر عرفانی فارسی حائز اهمیت می‌سازد. غزل عطّار یکی از مهمترین مراحل تکامل غزل عرفانی فارسی است. غزلهای عرفانی فارسی دو گروه‌اند: «بخشی از غزل فارسی که تحت تأثیر عرفان ابن عربی شکل گرفته است(از قبیل غزلهای فخرالدین عراقی و شمس مغربی و حتّی بعضی جوانب کار خواجه حافظ)» و بخش دیگر که «اوج آن را باید در دیوان شمس مولانا جلال الدین مولوی جست. درین شیوه از غزلها مهمترین نکته وحدت تجربۀ شعری است... در بسیاری از این غزلها نوعی سرگذشت یا واقعه تصویر می‌شود و چه بسیار از این غزلها که جوهر زندگینامۀ یک عارف است و این نمونه ها را در بخش غزلهای قلندری عطّار می‌توان دید» (شفیعی کدکنی:۱۳۷۸، مقدمه، ص۵۷)

غزلهای عطّار از منظرهای متفاوتی دسته بندی و عمدتاً به سه دسته تقسیم شده است. قدیمی ترین تقسیم بندی، از منظر مضمون غزلها صورت گرفته و این نگاه تقریبا در مورد دیوان اکثر شاعران قرن ششم وجود دارد و عبارت است از غزلهای عادّی و معمولی، عرفانی و قلندری . منظور از نوع اوّل غزلهایی است که در شیخ عطّار مانند اکثر شعرا به توصیف زلف و خط و خال و سایر مظاهر زیبایی معشوق پرداخته و بیان او به گونه‌ای است که تاب تأویل ندارد و به نظر می‌رسد که متن بر وصف سادۀ عشق و معشوق دلالت دارد؛ تعداد این غزلها حدود ۴۰٪ غزل های دیوان را تشکیل می دهد. نوع دوم دربردارندۀ غزلهایی است که به وصف عشق حقیقی و ارتباط با شاهد غیبی و مسائل عرفانی می پردازد. شمار این غزلها از دو نوع دیگر بیشتر و حدود ۵۴٪ است.نوع سوم نیز غزلهایی هستند که

بر اساس تفکّر قلندری سروده شده اند و دارای مضامینی چون تخریب ظاهر و عمل بر ضدّ عادات و عرف و رسوم است. بیشتر این غزلها ساختار داستانی دارند و به نوعی غزل – داستان محسوب می شوند و تعداد آنها اندک است و تنها۹٪ از غزلهای دیوان است. ( فروزانفر: ۱۳۸۹، ص۸۹) نوع اول که فروزانفر آنها را غزلهای عادی و معمولی نامیده است غزل عاشقانه نیز نامیده شده اند که با توجه به این امر می توان قائل به سه نوع غزل عاشقانه، غزل عارفانه و غزل قلندرانه شد. در این رویکرد به غزلها بسیاری از غزلهای عارفانه و عاشقانه با یکدیگر همپوشانی خواهند داشت زیرا غزل خواه عارفانه و خواه عاشقانه بر مدار عشق می گردد (بنگرید به پورنامداریان:۱۳۸۸، ص۴۹) با این تفاوت که بر خلاف تقسیم بندی فروزانفر با توجه به بافت موقعیت و شناختی که از عطّار و افکار او در دست هست بسیاری از غزلهای عاشقانه مشمول تأویل خواهند شد.

یکی از تقسیم بندی های کارامد درباره غزلها را می توان از رهگذر بررسی عناصر غالب گفتمانی و صور خیال مرتبط با آن و چگونگی کاربرد آنها در غزل به دست داد. اگر تصویر را مرکّب از دو جزء فرض کنیم که یکی مقصود اصلی بیان (idea) (یا مدلول) و دیگری محمل این مقصود(image) (دال) باشد بنا به نسبتی که این دو جزء با یکدیگر برقرار می کنند معنی را باید حاصل بر هم کنش این دو بر یکدیگر بدانیم. (پورنامداریان: ۱۳٦٤، ص۲۲) درنتیجه با توجه به نسبتی که تصویر با مقصود و معنی اصلی بیان پیدا می کند و کارکردی که در غزل پیدا می کند، می توان قائل به سه نوع صور خیال و در نتیجه سه نوع غزل شد.

در دسته ای از غزلها ، صور خیال چیزی جدای از معنی است که بر معنی نمی‌افزایند و تنها کارکرد تزیین و زیباسازی صورت کلام را دارند. دسته دیگر غزلهایی هستند که صور خیال به کار رفته در آن به قصد تأکید بر معنی و برجسته سازی به کار می‌رود، به طوری که اگر صورخیال را از کلام جدا کنیم با یک معنی نثر مواجه خواهیم بود.

دسته سوم غزلهایی هستند که صورخیال در آن نقش معنی آفرینی دارد به این صورت که شاعر با اندیشیدن در قالب آن تصاویر به دنبال راهی برای بیان معنی و مفهومی است که انتزاعی و دست نیافتنی است و برای شکارمعنی و بیان آن راهی جز خلق آن تصاویر ندارد. به گونه ای که نمی توان معنی را از آن صور خیالی تفکیک کرد. اوج این گونه تصاویر در غزل- داستانهای عطّار شکل گرفته اند.(نیز بنگرید به پورنامداریان:۱۳۹۰، صص۲۸۰-۲۸۱) عطّار در این دسته از غزلها بر تجربهٔ روحانی خویش اشراف کامل دارد و چنان با آن آمیخته که بدون نیاز به آوردن اصطلاحات عرفانی و واژگان فنّی تصوّف، به شیوایی آن را تصویر می کند.(شفیعی کدکنی:۱۳۷۸،ص ۵۹)

با این همه و به رغم سادگی بیان و زبان در غزلهای عطّار با تصاویر و استعاره هایی روبرو هستیم که در یافتنِ مصداق برای آنها دچار ابهام می شویم. در غزل- داستان های عطّار که ساختار داستانی آنها برگرفته از حکایتهایِ مثنویهای عطار است ، وقایعی توصیف می شود که خلاف عادت و در قیاس با تجربه های ما ناآشنا و دیریاب و عادت ستیز است و برای درک آن باید به باطن شعر توجه کرد.(بنگرید به پورنامداریان:۱۳۹۰، ص۲۲۸)

غزلهای مورد بحث ما در این مقاله به طور خاص غزل-داستانهایی که ترسابچه به عنوان یکی از شخصیت‌ها و کنشگران اصلی در قالب استعاره نقش معشوق را دارد که بیست و هفت غزل را در بر می‌گیرد. در این غزلها چهارگروه از شخصیت ها حضور دارند که همه یا بعضی از آنها در ساختار غزل ایفای نقش کرده‌اند، دو رکن و شخصیت اصلی در این غزلها پیر و دختر ترساست. تنوع تعابیر در رکن دوم یعنی دختر ترسا نسبت به رکن اول زیاد است. از این شخصیت در ده غزل با لفظ «ترسابچه» یاد شده است که نشان دهندهٔ علاقهٔ ذهنی شاعر به این واژه است.(طاهری۱۳۸۲، ص۲۰۱-۲۰۲).

در این مقاله بر آنیم تا ویژگی های معشوق را بر اساس این دسته از غزلها بررسی کنیم. علّت این انتخاب در این است که در این دسته از غزلهاست که استعاره ها مفهومی اند و به عنوان ابزاری برای معنی آفرینی از ساحت تخیل خلّاق و عالم ناخودآگاه شاعر خلق می‌شوند. در دو دسته دیگر، استعاره ها زبانی‌اند و تأثیری در معنی آفرینی ندارند،

بلکه برای زیباسازی یا تأکید بر معنیِ ازپیش اندیشیده و وجود داشته در ذهن عطّار، به کار رفته اند. که بر اساس بلاغت سنّتی قابل توضیح اند.

اهمیت کاربرد استعاره در بیان ادراکات شهودی تا آنجاست که به عنوان یک شیوهٔ شناخت و راهی مناسب برای تفکّر در حوزهٔ متافیزیک شناخته می شود. کشف این استعاره ها به معنای کشف بعضی از ابعاد ساختار حقیقتی است که گرچه بینهایت بدیهی و عیان است، در سطح تفکّر بحثی چنان ظریف و گریزان است که عقل انسان آن را تنها در قالب استعاره درک می کند. (بهنام: ۱۳۸۹، ص۹٤)

## ۱. پیشینه تحقیق:

دربارهٔ پژوهشهای مربوط به استعاره از منظر شناختی و استعارهٔ مفهومی در متون عرفانی می‌توان به مقالات «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام، مینا: ۱۳۸۹)، « زنجیره های استعاری محبّت» (هاشمی، زهره: ۱۳۹۲) «بررسی شخصیت و اندیشه های عرفانی بایزید بسطامی بر اساس روش استعارهٔ شناختی » (همو و قوام: ۱۳۹۲) «تحلیل شناختی استعاره های مفهومی «جمال» در مثنوی و دیوان شمس» (کریمی، طاهره، علّامی، ذوالفقار: ۱۳۹۵) و «مفهوم ناکجاآباد در دو رسالهٔ سهروردی» (هاشمی، زهره: ۱۳۹۲) اشاره کرد. تاکنون مقاله ای دربارهٔ غزلهای عطّار و بررسی انگاره ها و استعارات مفهومی آن از منظر شناختی مشاهده نشده است.

## ۲. استعاره ازدیدگاه بلاغت سنّتی:

به عبارت دیگر در نظرگاه بلاغت سنتی، که بر اساس جدایی لفظ و معنا و صورت تصویر و محتوای آن طرح مسأاله می کند، استعاره موضوعی کلامی و محدود به جابجایی کلمه هاست. در بلاغت سنّتی اروپایی نیز که میراث اندیشه‌های ارسطوست، هر نوع انتقال از لفظی به لفظ دیگر را استعاره (Metaphore) نامیده‌اند. حال آنکه در نگاه بلاغیان جدید، استعاره در اساس، داد و ستد میان تصوّرات و مفاهیم و تعامل بین بافت‌هاست. ( فتوحی، ۱۳۸٦، ص۲۹) بنابراین در نظریات سنتی، استعاره عنصری زینتی است که در فضای الفاظ واقع شده متن را زیور می‌بخشد.

خلاصه نظر اندیشمندان اسلامی درباره استعاره عبارت است از:

- جاحظ(۲۲۵هـ . ق.) : نامیدن چیزی است به جز با نام اصلی اش.
- قدامه بن جعفر(۳۳۷هـ . ق.): تشبیهی را که در آن تنها مشبه به ذکر شده باشد (بر اساس مثالی که ارسطو در توضیح استعاره آورده است: این شیر حمله ور شد)
- رمّانی(۳۸٦ هـ .ق.): استعمال عبارت در موردی غیر از کاربرد اصلی لفظ.
- ابوهلال عسکری(۳۹۵ هـ . ق.): انتقال عبارت از کاربرد لغوی آن به کاربردی دیگر به مقصودی خاص.
- عبدالله بن معتز(۳۹٦ هـ .ق.) : جانشین کردن واژه ای برای پدیده ای که پیشت به آن شناخته نشده باشد.
- عبدالقاهر جرجانی(٤۷٤ هـ . ق.): جدا شدن نام اصلی از شی ء و جایگزین شدن نامی دیگر برآن. ( شفیعی، همان، ص۱۱۰؛ نیز افراشی،۱۳۹۰، ص۱۷)
-

## ۳. استعاره از دیدگاه زبانشناسی شناختی:

تحلیل شناختی آثار ادبی و دیگر تولیدات زیبایی‌شناختی راه جدیدی را به سمت یکی شدن دانشِ در حال گسترش علومِ شناختی برای درک خلّاقیت انسان و لذّت هنری باز می کند.(صادقی: ۱۳۹۱،ص۱۵۰)

نظریه شناختی نشان می دهد که معنی به آن اندازه که به واسطهٔ زبان در دسترس است در زبان استقرار ندارد؛ زبان محصولی است که متعلّق به نظام ساختاری مجزّایی درون مغز نیست، بلکه به فرایندهای شناختیِ عامی متعّلق است که ذهن انسان را قادر به مفهوم سازی تجربه می سازد، فرایندهایی که زبان شناسان شناختی از جمله جانسون آن را

« درک تجسّم یافته» می نامند.(فریمن:۱۳۹۰، ص۲۸۱) با توجّه به این نکته، می توان پیچیده ترین تجربه های انسانی را در قالب استعاره های مفهومی تجسّم بخشید و از راه این تجسّم راهی برای رساندن تجربه به مخاطب گشود.
این تجربه ها وقتی در زبان بیان می شوند جهان ذهنی و متنی ویژه خود را بنا می کند که با توجه به اطلاعاتی که مخاطب از نویسنده و شرایط متن دارد در ساحت زبان ارجاعی قابل تصدیق نیست . فهم معنی در چنین متونی در گروی راهیابی به جهان متن و فضای ذهنی شاعر یا گوینده است که حاصل نظام و ساختاری از استعاره هاست.
علّت تمرکز بر استعاره این است که استعاره حاصل پیوند خرد و خیال است، به عبارت دیگر استعاره خردگرایی خیال پرداز است و ما با توجه به فهم خود از استعارهٔ شاعرانه بواسطهٔ تضمّن های معنایی و استنتاج های استعاری در می یابیم که محصولات خیال شاعرانه نه تنها وهم نیست بلکه بطور طبیعی تا حدودی منطقی است.( لیکاف، جانسون: ۱۳۹٤، ص۲۹۰) رویکرد جدید به استعاره به بررسی این نکته می پردازد که استعاره تا چه اندازه ابزار یا اساس ساخت معنی است. بلاغت قدیم و نگاه سنتی به استعاره تحت تأثیر آرای ارسطو بر این باور است که کارکرد استعاره تنها ابزار زیبایی آفرین در جهت جلب توجه هنری است.در واقع شعرشناسی شناختی چگونگی فضاهای بالقوه را برای تفسیر استعاره ها به دست می دهد، توصیف می‌کند و تفسیرهای ممکن را توضیح می دهد (استاک ول: ۱۳۹۳، ص۱۹۰-۱۹۱) تا از این رهگذر مفاهیم پنهان ورای استعاره بر خواننده روشن شود.
اینک به توضیح مفاهیم و اصطلاحات حوزه استعاره مفهومی می پردازیم.

### ٤. تعریف اصطلاحات حوزهٔ استعارهٔ مفهومی:

در زمینهٔ توضیح و شرح استعارهٔ مفهومی، اصطلاحاتی وضع شده است که دانستن آنها برای درک و دریافت بهتر مطلب ضروری است.

**قلمرو مبدا ، قلمرو هدف، انگاره(نگاشت)**

در نظریه استعاره مفهومی ، استعاره از امری برای امر دیگر الگوبرداری و مدل سازی (mapping) می شود؛ یعنی نقشه یک حوزه ذهنی بر حوزه ذهنی دیگر ی پیاده می شود( شمیسا،۱۳۸۷، ص۲۰۸). بر این اساس تعریفی که از استعاره مفهومی در قلمرو زبان شناسی شناختی ارائه شده عبارت است از «الگوبرداری نظام مند، بین عناصر مفهومی یک حوزه از تجربه بشر، که ملموس و عینی است بر روی حوزه دیگری که معمولا انتزاعی تر است یعنی حوزه مقصد» (به نقل از بهنام،۱۳۸۹ ص۹۲) به عبارت دیگر استعارهٔ مفهومی در اصل «فهم و تجربهٔ» چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است. اساس این رابطه که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می گیرد « نگاشت» (انگاره) نامیده می شود مجموعه ای که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است قلمرو مبدأ یا منبع(source domain) و مجموعهٔ دیگر که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی تر است قلمرو مقصد یا هدف (target domain) خوانده شده است. . (هاشمی: ۱۳۸۹، ص ۱۲۵)
«اساس رابطه در استعاره مفهومی، میان دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می گیرد که به آن نگاشت یا «انگاره» می گویند، انگاره ها یکی مربوط به قلمروی مبدأ یا منبع است که اغلب مفهومی و عینی و ملموس است و ارگان دیگر دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست کم نسبت به قلمرو منبع) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می شود. به این ترتیب، انگاره ها به مثابه ساختارهای بنیادین، طرحهای تصویری ذهن و الگوهای ارتباطی بین مفاهیم موجود در ذهن انسان هستند که کشف و دستیابی به آنها موجب پرده برداری از پیچیدگی های معنایی و درک آسانتر ارتباط میان عبارتها و پدیده ها خواهد شد.»( بهنام، همان، ص ۹۲)

### ٥. انواع استعاره های مفهومی:

استعاره های مفهومی به سه دستهٔ اصلی استعاره های *جهتی*، استعاره های هستی *شناختی* و استعاره های *ساختاری*

تقسیم شده اند. استعاره های جهتی مفاهیم را بر اساس جهت گیری فضایی مفهومی می‌کنند. کاربرد اینگونه استعاره ها اختیاری نیست زیرا ریشه در تجربه های فرهنگی و فردی ما دارند و به رغم ماهیت مادی مشترک میان انسانها ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر تغییر کنند. در استعاره‌های هستی شناختی ادراک تجربیات ما در شکل اشیا و جوهرها، امکان شناخت قسمتهایی از تجربه و تلقّی آن را به مثابه یک هستومند و عنصر مادی و ملموس عینی می‌کند که از طریق آن می توانیم تجربه مان را تعریف کنیم، به آن ارجاع دهیم یا آن را طبقه بندی و درجه بندی کنیم. برای مثال وقتی « تورّم » را که امری انتزاعی است به صورت یک هستومند در نظر می گیریم می توانیم دربارۀ آن با عباراتی نظیر « تورّم استاندارد زندگی ما را پایین آورده»، « باید با تورّم بجنگیم» و ... پیرامون این مسأله انتزاعی حرف بزنیم و آن را مفهومی کنیم. استعارۀ استعاری سمامان دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر است . اکثر استعاره های گزاره ای از این نوع هستند. به عنوان مثال طرح استعارۀ « مباحثه جنگ است» ما « بحث و مجادله» را با تجربۀ جنگ و نبرد مفهومی می‌کنیم و با عباراتی از حوزۀ مبدأ یعنی جنگ، مفاهیم حوزه مقصد یعنی مباحثه را که امری غیر عینی است عینی می‌کنیم. (هاشمی:همان، صص۱۲۹-۱۳۰)

انگارۀ معشوق ترسابچه است از نوع استعارۀ مفهومی هستی شناختی است که از طریق نسبت دادن ویژگی های ترسابچه معنی و ویژگیهای معشوق را مفهومی و قابل درک می کند.

**۶. استعاره مفهومی در بیان تجربۀ عرفانی:**

تجربه پیش از انتقال ناگزیر است تا در قالبی شکل بگیرد، به بیان دیگر بیشتر از آن جهت شکل خاصی به خود می گیرد که بتواند به مخاطب منتقل شود در نتیجه تأثیر انتخاب هنرمند از میان شکل های موجود بر روی ارتباط(رسانگی) (communication) حائز اهمیت است. زیرا هنرها عالی‌ترین شکل ارتباطی هستند.(ریچاردز:۱۳۸۸، ص۱۹، نیز بنگرید به شفیعی کدکنی:۱۳۹۲، ص۳۳) هنر اساسا نوعی تجربه است که تا به فعلیت درنیاید ارزش یکسانی دارد. در مرحلۀ فعلیت و ظهور این تجربه است که موضوع رسانگی مطرح می شود؛(شفیعی کدکنی، همانجا)

در فرایند ارتباط یا رسانگی، دو قطب مثبت و منفی متصوّر است؛ قطب مثبت موضوع قدرت هنرمند یا متکلّم در ارائۀ موضوع است و قطب منفی نیروی مخاطب یا شنونده در پذیرش آن موضوع است. شرط عمدۀ این کار وجود اشتراک تجربه بین هنرمند و مخاطب است که اگر وجود نداشته باشد رسانگی متن هنری مختل می‌شود. نکتۀ مهم این است که پیچیدگی فرایند رسانگی ربطی به پیچیدگی تجربه هنرمند ندارد؛ می توان تجربه ای پیچیده را به ساده ترین صورت رسانگی کرد یا در رسانش ساده ترین تجربه ها ناتوان بود.(شفیعی کدکنی: همان، ص۳۶) تلاش عارفان نیز بر این بوده است که با کاربرد استعاره از راه زبان به شناخت ناشناخته رسیده و آن را به مخاطبان منتقل کنند.

تفکر انتزاعی و نیز تفکّر درباب مجرّدات و امور معنوی به طور عمده خصلت استعاری دارد. بر این اساس زبان قرآن نیز در معنای شناختی و نه در معنای زبانی، استعاری است. قرآن برای بیان جهان بینی مورد نظرش میان فضاهای گوناگون ارتباط معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی برقرار می‌کند. شباهت های موجود میان این دو فضا در فهم آیات تأثیر می‌گذارد و بطور کلّی فضایی استعاری برای فهم قرآن به وجود می‌آورد، فضایی حاصل از یک ساختار استعاری. (قائمی نیا:۱۳۹۱، ٤٧) این تفکّرات و چنین فضاهایی در غزلهای عرفانی و بویژه در غزلهای مورد بحث ما که حاصل سیر شاعر در ساحتی ماورای عقل و در نتیجه تجربه های معنوی صورت گرفته بسیار دیده می‌شود. این غزلها سرشار از عبارات و کنش هایی هستند که مصداق ندارند یعنی تصدیق نمی شوند و تنها در عالم خیال واقعیت می‌یابند.

عطّار خود در توضیح اینگونه وقایع و داستانها که دارای مصادیق عقل‌پذیر در عالم واقع نیست یادآور می‌شود که باید بین زبان حال – که قلمرو آن زبان عاطفی است – و زبان قال – یعنی زبانی که قلمرو آن زبان ارجاع است– تفاوت قائل شد.(شفیعی کدکنی:۱۳۹۲، ص۳۲)

| | |
|---|---|
| از زفان حال باشد آن همه | نه زفان حال باشد آن همه |
| در زفان قال کذب است آن ولیک | در زفان حال بر صدق است و نیک |
| گر زفان حال نشناسی تمام | تو زفان فکرتش خوان، والسلام |
| او چو این از حال گوید نه ز قال | باورش دار و مگو این را محال |
| چون روا باشد همه دیدن به خواب | گر کسی در کشف بیند سر متاب (عطار: مصیبت نامه، ص۱۵۸) |

زبان حالی که عطّار در نظر دارد سرشار از استعاره هایی است که استعارهٔ زبانی نیستند و مدلول عینی ندارند، بلکه در ساحت ناخودآگاه ذهن شاعر برای بیان تجربه های شهودی که در عالمی ورای عقل و حس اتفاق افتاده است. در چنین شرایطی « استعاره یکی از مهمترین ابزارهای ما برای تلاش در جهت درک نسبی آن چیزی است که نمی توان آن را به طور کامل درک کرد» (لیکاف،جانسون: ۱۳۹٤، ص۲۹۰)

برخی منتقدان ادبی اروپایی کلمات و عباراتی را که در زبان ساخته می شوند به دو گروه « کلمات عاطفی» و «کلمات ارجاعی» دسته بندی کرده اند، (اگدن، ریچاردز: ۱۳۹۲) از این چشم انداز مسألهٔ معنی نیز در این دو گونه کلمات جداگانه قابل بحث است.در شعر و هنر و نیز در قلمرو تجربهٔ دینی و تجربهٔ عرفانی ساحت عاطفی زبان تعیین کنندهٔ معنی است. این نکته ای است که عطّار نیز خود بدان توجّه و تصریح کرده است.همان طور که پیشتر اشاره شد او در مصیبت نامه از زبان قال و زبان حال نام می برد و بین آنها تفاوت قائل می شود، در جای دیگر نیز زبان را به دو قسم زبان معرفت و زبان علم تقسیم می کند:

زبان علم می جوشد چو خورشید      زبان معرفت گنگ است جاوید(عطّار: ۱۳۸۵، ص٤۰۳)

زبان علم متناظر با زبان ارجاعی است که چون خورشید روشن است و همیشه یک معنی از آن برداشت می‌شود، زبان معرفت متناظر با زبان عاطفی است که در حالات مختلف انسان معناهای بی‌شمار دارد ( شفیعی کدکنی:۱۳۹۲، ص ۳۲) شاعر زمانی به زبان عاطفی یا بقول عطّار به زبان معرفت روی می آورد که در عالم ورای عقل به سر می برد و «مشتی حیرت خود باز می گوید» (عطّار، همانجا) از این رو مدلول گفته های او در طور عقل که ساحت زبان ارجاعی است نمی گنجد و متن در نظامی خارج از اقتدار نظام نخستین زبان عمل می کند. (پورنامداریان: ۱۳۹۰، ۲۹۵)

از جمله مفاهیمی که در غزلهای عطّار بسیار مکرّر است مفهوم معشوق و توصیف حالات و رفتار اوست. معشوق می تواند دلالت عینی یا انتزاعی داشته باشد. در غزل – داستان های عطّار معشوق در چهرهٔ ترسابچه ای تصویر می شود که با توجّه به شناختی که عطّار و باورهای او داریم نمی‌تواند در معنای عینی و حقیقی خود بر معشوقی عینی و واقعی دلالت کند. در نتیجه باید به دنبال مدلول ناشناخته و ذهنی باشیم که در جامهٔ ترسابچه هستومند شده تا بتواند از سوی عطّار برای مخاطب مفهومی شود.

## ۷. تحلیل انگاره های مربوط به معشوق در غزل – داستاهای عطّار:

همانطور که در مقدّمه اشاره شد شخصیت های محوری در غزل – داستانهای عطّار دو شخصیت پیر و دختر ترساست. به عبارت دیگر از منظر استعارهٔ مفهومی دو انگارهٔ غالب در این غزلها چنین است:

الف) عاشق، پیر است. /عاشق، راوی (عطار) است./ عاشق، شیخ است.

ب) معشوق دختر ترسا است./معشوق ترک است. /معشوق سیم‌بر است./ معشوق نگار است./ معشوق وشاق اعجمی است. معشوق خراباتی است . از مجموع بیست و هفت غزل داستانی در دیوان عطّار و انگاره هایی که عطّار

برای معشوق در ذهن دارد در ده غزل از شخصیت معشوق با لفظ « ترسابچه» یاد شده است. (غزلهای ۸۹، ۲۱۰، ٤٤٦، ۷۳٦، ۷٥٦، ۷۹٦، ۸۲۲، ۸۳۱، ۸٦٦ و ۸٦۹). علاوه بر این انگاره، معشوق در غزلهای ۳۹۷، ٤۸۸و ٥٤٤ با لفظ «ترک»، در غزلهای ۱۰۱، ۱۹٥، ٤۰٥ « رند» ، در غزل ۷۲ « وشاق اعجمی» در غزل ۱۷ « خراباتی»، در غزل ۷٦۷ «یار خوش نمک» و در غزل ۸٥٤ «نگار» حضور دارد. (طاهری: همان، ص۲۰۲)

به عنوان نمونه ابیاتی چند از غزلیاتی که استعارهٔ ترسابچه در آن آمده است در اینجا می آوریم:

غزل ۸۹) جهانی جان چو پروانه از آن است/ که آن ترسابچه شمع جهان است

به ترسایی درافتادم که پیوست/ مرا زنّار زلفش بر میان است

درآمد دوش آن ترسابچّهٔ مست/ مرا گفتا که دین من عیان است...

در بیت نخست این غزل انگارهٔ *معشوق ترسابچه است* به روشنی مشهود است. ترسابچه شمع جهان است و این رو یک جهان جان عاشق مانند پروانه گرد اوست. او در شب (دوش) تجلّی می کند. در بیت سوم ترسابچه که استعاره ای از معشوق است مست است و این ویژگی در زبان معرفتی عطّار قابل تأمل و تأویل است. زیرا به راحتی نمی توان مست بودن معشوقی که شمع جهان است را پذیرفت. دختر ترسا در ادامهٔ غزل از راوی (عطّار) می خواهد که اگر طالب بقاست فنا شود، او تأکید می کند که راه عشق فنا در فنا و بی نشان است. نیز از وی می خواهد که به دین او یعنی ترسایی درآید «که عاشق غیر این دین کفردان است» به گفتهٔ ترسابچه عاشق باید ترک جان بگوید و از راه سلامت دوری جوید.

غزل ۲۱۰) ترسابچه ای ناگه قصد دل و جانم کرد/ سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد

زو هرکه نشان دارد دل بر سر جان دارد/ ترسابچه آن دارد دیوانه از آنم کرد

دوش آن بتِ شنگانه، می داد به پیمانه/ وز کعبه به بتخانه زنجیرکشانم کرد...

...آخر چو فروماندم، ترسابچه را خواندم/ بسیار سخن راندم تا راه بیانم کرد...

در این غزل نیز علاوه بر انگارهٔ معشوق ترسابچه است، معشوق بت شنگانه نیز هست که در شب(دوش) تجلّی می کند و با راوی یا عارف به گفتگو می نشیند و بارز از او می خواهد که دست از خود بشوید تا آنچه می یابد بر او عیان شود.

غزل٤٤٦) ترسابچهٔ شکر لبم دوش/ صد حلقهٔ زلف در بناگوش

صد پیر قوی به حلقه می داشت/ زان حلقهٔ زلف حلقه در گوش

آمد برِ من شراب در دست/ گفتا که به یاد من کن این نوش

در این غزل نیز ترسا بچه همچون غزلهای پیشین در شب( دوش) و شراب در دست بر راوی تجلّی می کند. در بقیه غزلهای مورد بحث نیز تجلی ترسابچه در شب(دوش) اتفاق می افتد. یکی دیگر از ویژگیهای این غزلها، توصیف زیایی و حسن معشوق/ ترسابچه است و ترسابچه همچنان عاشق را به گرویدن به خود برغم همهٔ رسوایی ها فرا می خواند.در غزل ۷٥٦، این رسوایی ستاندن می از دست ترسازاده و عاشق شدن بر او و سپس زنّار بستن است. در غزل ۷۹٦ ترسابچه بر پیر عطّار رخ می نماید و این بار پیر را به می فرا می‌خواند. پیر که با دیدن او بی خویش شده می می ستاند و بیخود می شود و در سینه اش آتشی پدید می‌آید، پیر بر می‌خیزد و در نود سالگی زنّار می‌بندد. نکتهٔ جالب این است که عطّار از کار این پیر در ابیات پایانی ابراز حیرت می‌کند: عطّار زکار او درمانده به صد حیرت.

در غزل ۸۲۲ فضای شبیه غزل های ۲۱۰ و ٤٤٦ دارد بدین صورت ترسابچهٔ لولی که همچون بت روحانی است سرمست از دیر بیرون می آید و بر راوی/عطّار ظاهر می‌شود و او را شیفتهٔ خود ساخته، در پاسخ راوی که تقاضای وصل می‌کند شرایطی می گذارد مبنی بر محراب دگر گرفتن و زنّار بستن و می خوردن. در این غزل عطّار بر خواست ترسابچه تأکید می‌کند و گزارشی از واکنش خود نسبت به خواست ترسابچه نمی دهد. در غزل ۸۳۱ نیز همچون غزل ۷۹٦ عطار راوی تجلی ترسابچه بر پیر است و بعد از توصیف معشوق/ ترسابچه به شرح کنش های

پیر در برابر او می پردازد. در غزل ۸٦٦ و ۸٦۹ بعد ظاهر شدن ترسابچه بر راوی، بر حیرت و سرگشتگی حاصل از اطاعت او تأکید می شود.
با توجه به مرور این غزلها بر محور انگارهٔ کلانِ *معشوق ترسابچه است مشمول دو انگاره دیگر نیز هست.*

**معشوق ترسابچه است** معشوق، ترک/ سیمبر/ نگار است معشوق مست است

معشوق همواره در شب که با لفظ دوش و تنها در یک مورد(۸٦٦) با لفظ دیشب بیان می شود، بر راوی/ شاعر یا پیر ظاهر می شود و شاعر بعد از آن واقعه در حال گزارش آن است. گویی رویا یا واقعه ای دیده یا کشف شهودی بر در عالمی ورای عقل و خودآگاه بر او عارض شده و شاعر پس از پشت سر گذاشتن آن تجربه در حال بازگویی و یادآوری آن است.معشوق ترسابچه ای بغایت زیباست که سیاهی زلفش عاشق را که یا عطار/ راوی یا پیر است از خود بیخود کرده و آنها را به ترک دین و عادات و رسوم می خواند. عاشق نیز چنین می کند و درنتیجه این عمل دچار حیرت و سرگشتگی می گردد.

انگاره مورد نظر ما در سایر انگاره ها نیز به گونه ای تکرار شده است به عنوان مثال زیبایی و حسن ترسابچه که عامل شیدایی عاشق است در خوشه های تصویری دگر مثل *معشوق، یار خوش نمک است* و *معشوق، نگار است* و *معشوق، ترک است و معشوق سیم‌بر است* نیز لحاظ شده است. عطّار با انتخاب شخصیت ترسابچه به جای سایر خوشه های استعاری علاوه بر کارکردهای زیبایی آفرینی و تناسبات تصویری که که در کنار واژگان پیر، میخانه، زنّار، زلف، بتخانه و ... – که در شعر عرفانی پیشتر به کار رفته- ایجاد کرده است مستقیما ما را به سرگذشت شیخ صنعان در منطق الطیر خویش ارجاع می دهد و تمام مظاهر معشوق را در انگارهٔ ترسابچه، متمرکز می کند و به طور ناخودآگاه از این انگاره به مثابه ابزاری برای مرئی و عینی کردن معشوق ازلی بهره میگیرد که سودای درک او همواره عاشق را دچار درد طلب و تجلّی او عاشق را دچار حیرت می سازد، در برخی از این غزلها نیز خود جانشین شیخ صنعان شده و به گفتگو با معشوق می پردازد. برخی نیز مقصود عطّار در دسته ای از غزل – داستانها را حسین بن منصور حلّاج و غزل رل بازگویندهٔ احوالات او می دانند.(مداینی، افشاری:۱۳۹۲، مقدمه، ص۳۲) قابل ذکر است در غزلهایی که بنا بر قرائنی پیر به حلّاج تأویل شدنی است از استعارهٔ ترسابچه نشانی نیست.

حال باید دید که چرا عطّار معشوق را در وجود هستومند ترسابچه مفهومی کرده است.

## ۸. کارکردهای نگاشت معشوق بر مفهوم ترسابچه:

غزلهای مورد بحث ما همانطور که در مقدّمه اشاره شد غزلهای هستند که حاصل لحظات ناب عرفانی و بی خویشی عطّار و تجربه های شهودی و معنوی اوست لذا نمی تواند دلالت زمینی داشته باشد و افق معنایی آن را باید در ساحتی دیگر جست. این غزلها به رؤیا می‌ماند و ازین رو نیازمند تأویل است. تعبیر و تأویل اگر بر اساس ذهنیت عطّار باشد ما را به معنای مورد نظر و حادثهٔ ذهنی که در ناخودآگاه او رخ داده نزدیک می‌کند. این غزلها حول محور دو شخصیت که کنش های اصلی را بر عهده دارند قابل بررسی‌اند. این دو شخصیت را می‌توان به صورت کلی عاشق و معشوق یا به صورت جزئی پیر و ترسابچه و راوی/ عطار و ترسابچه تحلیل کرد. بر این اساس مشاهده می شود که در بعضی موارد عطار که خود راوی غزل است به جای شخصیت پیر حاضر می شود. وضعیت اولیه راوی یا پیر دینداری و اهل مسجد و عبادت بودن است، اما این دینداری از نظر عطار نه تنها کافی نیست«بلکه سلامت جویی و فاقد دلبستگی عاشقانه به معبود و اسیر عادت ات. عادت پذیری، تهی شدن موضوع عادت از ارزشی است که بر آن مترتّب است. وقتی عقیده و عمل به صورت عادت در می‌آید دیگر نه عقیده است و نه عمل، بینش و اعتقاد و عمل در اثر عادت بدل به طبیعت ثانوی می شود که طلب و اراده مقدّم بر آن نیست. تأکید بیش از حدّ عطّار بر «درد» ارزش آن ناشی از همن نکته است که آنچه درد انگیزهٔ آن است عادتی نیست.»(پورنامداریان: ۱۳۹۰، ص۱٤۹) ازین جهت پیر یا عطّار باید عاشق شود تا از مسجد و شریعت عادتی بیرون آید. امّا تجربهٔ درد عشق و عاشق شدن

مستلزم تجلّی معشوق به یکی از صور بی نهایت خویش است. (همان، ص۱۵۱) چنین تجربه ای تجربهٔ شهود زیبایی و عشق الهی است که به صور گوناگون در غزلهای عرفانی آمده است. نکته ای که باید به آن توجّه داشت این است که کلماتی را به واسطهٔ آن چنین تجربه ای بیان می شود نباید از نوع استعاره[زبانی] دانست. (همان،ص ۱۵۷) ازین رو ترسابچه نیز مفهومی است که عطّار با آوردن آن در ماجرای غزل، از یک سو مارا به داستان مورد علاقه‌اش در *منطق‌الطّیر*، یعنی سرگذشت شیخ صنعان، ارجاع می‌دهد و از سوی دیگر با توصیفاتی که از ترسابچه به دست می‌دهد در پی مفهوم سازی از تجربه‌ای است که ما به ازا و مصداق بیرونی ندارد.

از نظر عطّار همه چیز انسان است و اگر کسی بر «من» حقیقی خود آگاه شود و آن را تحقّق بخشد می تواند چون حلّاج در عالم انسانی فریاد أنا الحق بزند.« شرط تحقّق و فعلیت یافتن این منِ پنهانِ بی نهایتِ وجودِ ما، رهایی از بندها و موانع «من» تجربی و حقیری است که از آن به «نفس» تعبیر می کنند و رهایی از این من در گرو شکستن همه غرورها و علایق مادی و رهایی از بندهای گوناگون اسارت اوست.» (همان، ۱٦۵) و اینها همان چیزی است که ترسابچه با روی نمودن بر راوی/ عطّار یا پیر از او می خواهد و وی را به آن مجاب می کند. از ین رو پیر و عطّار که خود از سالکان را حق بوده اند در برابر ترسابچه گویی در آغاز راهی دیگر است، راهی که پایان منطق الطیر را فراذهن می آورد، آنجا که سیمرغ بر مرغان تجلّی می‌کند و مرغان به وصل او نمی‌رسند. اینگونه است که بقیه گذرگاه‌های سلوک در مقایسه بااین مرحله هیچ است و آن، گذر از گذرگاه خوشنامی است. تنها در صورتی که عارف و عاشق بتواند این مرحله را طی کند شایستهٔ وصال معشوق و فنای در او می‌گردد.

## ۹. نتیجه:

شناخت، یافتن پیوند میان پدیده های هستی و تجربه های انسانی و به دست دادن آن در یک ساختار منظّم ذهنی است. عرفان نیز یک تجربه شناختی است و استعاره هایی که در حوزهٔ عرفان به کار می روند کارکردی شناختی دارند و به مفاهیم انتزاعی حاضر در تجربهٔ شهودی تجسّم می بخشند و آن را برای مخاطب عینی و درک آن را دست یافتنی‌تر می کنند.

در گفتمان قلندرانهٔ غزلهای عطّار و در غزل –داستان های او، انگارهٔ معشوق ترسابچه است کارکرد ویژه‌ای یافته است و عطّار تلاش کرده تا با مضمون سازی از داستان شیخ صنعان و دختر ترسا، وجود معشوق ازلی و زیبایی ها و تأثیرآن را بر پیر/ عطار به تصویر درآورد.

یکی از پیامدهای مهم در بررسی انگاره های استعاری در غزلهای عطّار و از جمله انگارهٔ مورد بحث در این مقاله، دست یافتن به انسجام درونی غزلهاست که حاصل وحدت تجربه شهودی و شعری است. این ویژگی بر اصالت هنری متن نیز تأکید می‌کند.

## منابع و مآخذ:


- استاک ول، پیتر.(۱۳۹۳). ***درآمدی بر شعرشناسی شناختی***. برگردان لیلا صادقی. تهران: مروارید.
- اگدن، سی.کی.، ریچاردز، آی. اِی.(۱۳۹۲). ***معنای معنا***. مقدمه، تحلیل و ترجمهٔ محمود فضیلت، مریم نویدی. تهران: زوّار.
- افراشی، آزیتا.(۱۳۹۰). *«نگاهی به تاریخچه مطالعات استعاره»*. مندرج در ***استعاره، مبنای تفکر و زیبایی آفرینی***، به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
- بهنام، مینا.(۱۳۸۹) *«استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»*. مندرج در فصلنامه علمی پژوهشی ***نقد ادبی***. سال ۳، ش۱۰. تابستان ۸۹. صص ۹۱-۱۱٤.
- پورنامداریان، تقی.(۱۳٦٤). ***رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی***. تهران: سخن.
- ـــــــــــ(۱۳۹۰): ***دیدار با سیمرغ***. چاپ پنجم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ریچاردز، آیور آرمسترانگ.(۱۳۸۸). ***اصول نقد ادبی***. ترجمه سعید حمیدیان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- شفیعی کدکنی.(۱۳۷۸). ***صور خیال در شعر فارسی.*** چاپ هفتم. تهران: آگه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۸). ***مقدّمه زبور پارسی.*** تهران: آگه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات.*** تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). ***زبان شعر در نثر صوفیه.*** تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۷). ***بیان***، چاپ سوم از ویرایش سوم. تهران: میترا.
- صادقی، لیلا.(۱۳۹۱). *« خوانش شعر حکایت اثر شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی».* مندرج در: فصلنامهٔ ***پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی.*** د ۳.ش٤، صص۱٤۹-۱٦۷.
- طاهری، قدرت ا... .(۱۳۸۲). *«نقد و تحلیل ساختارگرایانه غزل-روایتهای عطّار»*، مندرج در ***فرهنگ***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال شانزدهم. ش۲-۳. پیاپی٤٦-٤۷. صص۱۹۱-۲۱۵.
- عطّار نیشابوری. (۱۳۸٦). ***مصیبت نامه.*** تصحیح و مقدّمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۷۸). ***الهی نامه.*** تصحیح و مقدّمه محمّدرضا شفیعی کدکنی. چاپ دوم. تهران: سخن.
- ـــــــــــ(۱۳۹۰). ***دیوان عطّار.*** به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. چاپ سیزدهم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود.( ۱۳۸٦). ***بلاغت تصویر.*** تهران: سخن.
- فریمن، مارگارت.(۱۳۹۰).*«شعر و حوزهٔ استعاره: به سوی نظریهٔ شناختی در ادبیات».* برگردان لیلا صادقی. ***در استعاره و مجاز با رویکردی شناختی.*** گردآوری آنتونیا بارسلونا. تهران: نقش جهان.
- قائمی نیا، علیرضا.(۱۳۹۱): *«استعاره های مفهومی در آیات قرآن».* مندرج در ***زبان استعاری و استعاره های مفهومی(مجموعه مقالات).*** تهران: هرمس.
- لیکاف، جورج .(۱۳۹۰). *«نظریه معاصر استعاره».* ترجمه فرزان سجودی. مندرج در ***استعاره، مبنای تفکر و زیبایی آفرینی.*** به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
- ـــــــــــ جانسون، مارک.(۱۳۹٤): ***استعاره هایی که با آنها زندگی می‌کنیم.*** ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی. تهران: نشر علم.
- هاشمی، زهره.(۱۳۸۹).*«نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون».* مندرج در ***فصلنامهٔ ادب پژوهی.*** شماره دوازدهم. صص۱۱۹-۱٤۰.

دانشگاه بیرجند
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی