دوفصلنامهٔ علمی
ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

طرح‌وارهٔ عمودی (نزولی/صعودی) در *منطق‌الطیر* عطار[۱]

مقاله علمی- پژوهشی

علی‌اکبر باقری خلیلی[۲]
عارفه طاهری[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۷

چکیده

زبان‌شناسی شناختی با بررسی روابط میان ذهن و زبان به کشف معنا می‌پردازد و با بررسی طرح‌واره‌های تصویری و کشف انگاشته‌ای میان حوزهٔ ذهنی و عینی، شناخت تازه‌ای از سوژه به دست می‌دهد. طرح‌وارهٔ حرکتی، طرح‌واره‌ای تصویری است که در آن، انسان از تجربهٔ حرکت خود و پدیده‌های متحرک برای پدیده‌های ذهنی، ساختار مفهومی متحرک و محسوس می‌سازد. *منطق‌الطیر* به‌دلیل ماهیت تعلیمی عرفانی بر بنیاد سفر مرغان و زبان نمادین، قابلیت بررسی براساس طرح‌وارهٔ حرکتی را دارد. این طرح‌واره بر اهتمام عطار برای بازگشت به اصل دلالت دارد. پرسش مقاله این است که مصادیق و اهداف حرکت نزولی و صعودی در *منطق‌الطیر* چیست و عطار با طرح سفر مرغان، درصدد تبیین کدام مسائل عرفانی است. عطار اصل نزول آدمی را مثبت می‌داند و نتیجهٔ آمیزش روح و جسم، یعنی آدمی را «اعجوبهٔ اسرار» می‌خواند. مقصود او از طرح‌وارهٔ

---

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/JML.2020.31534.1960

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، aabagheri@umz.ac.ir
۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، taheri.arefeh92@gmail.com

نزولی، تشریح موانع و ضرورت گذر از آن‌ها و منظورش از طرح‌وارهٔ صعودی، تبیین اهمیت و اصالت بازگشت به اصل است. مهم‌ترین شرط سیر صعودی «رهایی از خود» است و بدترین نوع سیر نزولی، تنزل صفتی است که به‌دنبال آن، انسان قوهٔ درکش را از دست می‌دهد. سیر صعودی از عقل به عشق، مستلزم درگذشتن از دنیا و آخرت و دل‌بستن فقط به حق است که با «عشق» ممکن و به وحدت منتهی می‌شود. هریک از طرح‌واره‌های نزولی و صعودی می‌توانند با حرکت کمی و کیفی تبیین شوند.

واژه‌های کلیدی: استعاره، حرکت عمودی، حرکت صعودی، طرح‌واره، *منطق‌الطیر* عطار.

مقدمه

یکی از ضرورت‌های فهم متون ادبی، شناخت تصاویر هنری، به‌ویژه حوزه‌های مبدأ و کشف رابطهٔ میان آن‌هاست و هرچه اندیشه و هدف هنرمند، انتزاعی‌تر باشد، تصاویر نیز پیچیده‌تر و ضرورت درک و کشف روابط میان آنان بایسته‌تر می‌شود. از این‌رو، فهم تصاویر ادبی با حوزه‌های اندیشگی شاعر یا نویسنده پیوند تنگاتنگ دارد؛ چنانکه تصاویر آثار ادبی مربوط به سبک خراسانی به‌دلیل زندگی طبیعی‌تر و خردورزانه‌تر شاعران و نویسندگان و نیز عموم مردم، محسوس‌تر و واقع‌گراترند، اما تصاویر آثار ادبی مربوط به سبک عراقی به سبب گسترش گرایش‌های معنوی و عرفانی، عقلی‌تر و انتزاعی‌ترند و بدیهی است که تصاویر هرچه قدر انتزاعی‌تر می‌شوند، درک و کشف آن‌ها نیز ضروری‌تر و دشوارتر می‌شود؛ بنابراین، می‌توان گفت متون عرفانی به‌دلیل ماهیت ذهنی و انتزاعی از تصاویر پیچیده‌تر برخوردارند و کشف آن‌ها می‌تواند خواننده را به اهداف تعلیمی‌شان نزدیک‌تر کند. *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری از جملهٔ آثار فاخر و ارزشمند عرفانی ادبیات فارسی است که تحلیل و بررسی تصویرهای آن از منظر حوزهٔ مبدأ و مقصد، می‌تواند خواننده را به شناختی تازه‌تر برساند؛ به‌ویژه اینکه این اثر از لحاظ طرح‌واره‌های تصویری، یک منظومهٔ حرکتی است و هدف از این پژوهش نیز تبیین این نکته است که حرکت در تصویرگری‌های عطار، محور اصلی و شرط لازم جست‌وجوی سیمرغ است و آن را می‌توان در مفاهیم حرکت کمی و کیفی بررسی کرد. برای نیل به اهداف این پژوهش باید اشاره کرد که از میان نظریه‌های زبان‌شناختی معاصر، زبان‌شناسی شناختی، زبان را ابزار شناخت نظام فکری انسان می‌داند و چون با بررسی روابط میان ذهن و زبان به کشف معنا می‌پردازد، رویکردی معنابنیاد دارد. معناشناسان شناختی با بررسی دو حوزهٔ مبدأ و مقصد، به تبیین انواع ساخت‌های مفهومی پرداختند

که یکی از مهم‌ترین آن‌ها، تحقیق در باب استعاره و طرح نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی» است (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۶۷). به اعتقاد پژوهشگران زبان‌شناسی شناختی «ماهیت نظام مفهومی عادی ما که اندیشه و عملمان مبتنی بر آن است، از بنیاد استعاری است... نحوهٔ تفکر ما، آنچه تجربه می‌کنیم و آنچه به‌صورت روزمره انجام می‌دهیم، عمدتاً استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۹) و طرح‌واره‌های تصویری یکی از گونه‌های استعارهٔ مفهومی است که براساس آن می‌کوشند تا به کمک انگاشت‌ها، میان دو حوزهٔ ذهنی و عینی ارتباط ایجاد کنند و مفاهیم ذهنی را محسوس و قابل‌شناخت کنند. از این‌رو، «جوهر استعاره، فهم و تجربهٔ یک نوع چیز برحسب نوع دیگر است» (همان: ۱۱).

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و واحد تحلیل، بیت‌های دارای طرح‌وارهٔ حرکتی/ صعود و نزول در *منطق‌الطیر* است. حدود پژوهش، کل *منطق‌الطیر*، نسخهٔ مورد استناد، گوهرین (۱۳۸۵) و روش ارجاع، به شمارهٔ بیت است. این مقاله درصدد پاسخگویی بدین پرسش است که: مصادیق و اهداف حرکت نزولی و صعودی در *منطق‌الطیر* چیست و عطار با طرح سفر مرغان، درصدد تبیین کدام مسائل عرفانی است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

آثار ادبی به‌ویژه آثار دارای درون‌مایهٔ عرفانی از آبشخورهای فکری بسیاری سیراب می‌شوند و در غالب موارد با زبان عادی قابل‌فهم نیستند؛ چنانکه یکی از دلایل گرایش آثار عرفانی به نمادپردازی، همین قابل‌درک و وصف‌نبودن حالات و احساسات عمیق ذهنی و روحی عرفاست. به عبارت دیگر، به میزانی که افکار و احساسات، انتزاعی و فراواقعی می‌شوند، زبان نیز پیچیده و رمزآمیز می‌شود. اگرچه رمزگشایی از نمادها و نشانه‌های عرفانی در هریک از قالب‌های ادبی، ارزشمند و لذت‌بخش است، اقدام بدین کار در حوزهٔ مثنوی‌های تعلیمی عرفانی یک ضرورت است؛ زیرا آثار تعلیمی نه‌فقط با انگیزهٔ لذت و تأثیرگذاری بر خواننده، بلکه با هدف ایجاد شناخت، آموزش و پرورش انسان‌های اهل‌دل و حقیقت‌طلب پدید آمدند. از این رهگذر، یکی از مثنوی‌های والا و فاخر زبان فارسی که واسطةالعقد *حدیقه* و *مثنوی معنوی* به‌شمار می‌آید، *منطق‌الطیر* عطار است. درون‌مایهٔ اصلی این منظومهٔ عرفانی، حرکت به‌سوی سیمرغ یا سفر مرغان است که تاکنون از دیدگاه طرح‌واره‌های حرکتی، مطالعه نشده است؛ در حالی که از لحاظ محتوایی، بیشترین سازگاری با طرح‌واره‌های حرکتی و از لحاظ پیچیدگی‌های زبانی، بیشترین نیاز به رمزگشایی را دارد؛ بنابراین، این پژوهش می‌کوشد تا طرح‌وارهٔ عمودی را که یکی از انواع طرح‌وارهٔ حرکتی است، در *منطق‌الطیر* بررسی کند.

پیشینهٔ پژوهش

منطق‌الطیر با رویکردهای مختلفی نقد و بررسی شده، اما پژوهشی که آن را از دیدگاه طرح‌وارهٔ عمودی (نزولی/ صعودی) مطالعه کرده باشد مشاهده نشده است، اما مقاله‌های زیر از نظر محتوایی همسو با مقالهٔ حاضر هستند:

به استناد مقالهٔ «طرح‌وارهٔ چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی» نوشتهٔ باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۲)، طرح‌وارهٔ چرخشی یکی از گونه‌های طرح‌وارهٔ حرکتی است که می‌تواند از انگاشت طبیعی یا قراردادی شکل گرفته باشد. مفاهیم انتزاعی طرح‌واره‌های چرخشی در غزل‌های سعدی را می‌توان در سه دسته جای داد: ۱) طلب ۲) شکایت ۳) ترک، و حافظ را نیز در سه دسته: ۱) طلب ۲) شکایت ۳) رضایت. تحلیل‌های شناختی حاصل از طرح‌واره‌های چرخشی این دو شاعر عبارت‌اند از: ۱. درک سعدی از حرکت زمان، خطی است و فهم حافظ، دایره‌ای؛ ۲. درک حرکت خطی سعدی بر واقع‌گرایی و فهم دایره‌ای حافظ بر آرمان‌گرایی او دلالت دارد؛ ۳. سعدی به‌دلیل درک حرکت خطی در گروه انسان‌های تراژیک جای می‌گیرد و حافظ به سبب فهم حرکت دایره‌ای در شمار انسان‌های حماسی؛ ۴. شکل کاربرد واژگان و ساختار کلی غزل‌ها، از مرکزگریزی سعدی و مرکزگرایی حافظ حکایت می‌کنند.

پورابراهیم (۱۳۹۵) در «بررسی روش‌های ترجمهٔ استعاره‌های مبتنی بر طرح‌وارهٔ حرکتی در *نهج‌البلاغه*»، کلیهٔ استعاره‌های طرح‌وارهٔ تصوری حرکتی را از بخش حکمت‌های *نهج‌البلاغه* استخراج، و ترجمه‌های آن‌ها را در متون منتخب فارسی و انگلیسی بررسی کرد و به این نتیجه رسید که استعاره‌ها در ترجمه‌های *نهج‌البلاغه* در همهٔ موارد حفظ شده و در بیشتر موارد از شیوهٔ سوم انتقال استعاری که همان حفظ تصور غنی متن مبدأ در متن مقصد است، استفاده شده است.

حسن پور آلاشتی و همکاران (۱۳۹۵) در «تحلیل شناختی فنای نفس در غزلیات سنایی براساس طرح‌وارهٔ حرکتی» استدلال کردند که طرح‌وارهٔ حرکتی، یکی از اقسام مهم و پرکاربرد طرح‌واره‌های تصوری در متون عرفانی است که با تحلیل آن می‌توان به علل اصلی توجه سنایی به فنای نفس پی برد. در این پژوهش، سه طرح‌وارهٔ «عشق به‌منزلهٔ سفر»، «شیوهٔ قلندری به‌منزلهٔ سفر» و «دین به‌منزلهٔ سفر» در غزلیات سنایی بررسی شده است.

سلیمی کوچی و قاسمی اصفهانی (۱۳۹۸) در «بررسی بینامتنی هفت وادی عشق *منطق‌الطیر* عطار در مرد نیم‌تنه و مسافرش از آندره شدید»، عشق و رسیدن به کمال را یکی از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های ادبیات جهان دانستند. آن‌ها نشان دادند که عطار در *منطق‌الطیر*، آن را در قالب «هفت وادی عشق» که بیانگر سیر صعودی انسان برای نیل به کمال است، به تصویر کشیده و آندره شدید

در داستان کوتاه «مرد نیم‌تنه و مسافرش»، آن را در قالب زندگی دو شخصیت کمال‌جو که درنهایت به اتحاد می‌رسند، ترسیم ساخته است. بررسی تطبیقی این دو اثر با توجه به بایسته‌های بینامتنیت ریفاتر می‌تواند راهگشای یافتن همانندی‌های دیدگاه‌های عطار و شدید دربارهٔ *هفت وادی عشق باشد*.

صادقی شهپر و صادقی شهپر (۱۳۹۲) با «بررسی تطبیقی مراحل سلوک در *منطق‌الطیر* عطار و یوگاسوتره‌های پاتنجلی» نشان دادند مراحل سلوک در یوگاسوتره، هشت مرحله و در *منطق‌الطیر* عطار، هفت وادی است. سالک طریقت در هردوی آن‌ها ابتدا از شریعت، اخلاقیات شرعی و قواعد انضباطی آغاز می‌کند و به مراحل لطیف‌تر سلوک قدم می‌نهد و پس از عبور از این مراحل به نوعی یگانگی و به‌اصطلاح «فنا» در *منطق‌الطیر* و «سمادهی» در مکتب یوگا می‌رسد.

قائمی‌نیا، علی‌رضا (۱۳۸۸) در مطالعهٔ «نقش استعاره‌های مفهومی در معرفت دینی» نشان داد که استعارهٔ مفهومی تأثیر فراوانی بر مطالعات دینی بر جای گذاشته است. مطابق این دیدگاه، استعاره در درجهٔ نخست نه به زبان، بلکه به نحوهٔ اندیشیدن بشر مربوط می‌شود. تفکر اساساً خصلت استعاری دارد و انسان مفاهیم یک حوزه را براساس مفاهیم متعلق به حوزهٔ دیگر می‌فهمد. نویسنده در این مقاله ضمن تبیین استعارهٔ مفهومی به تأثیر آن در تفکر دینی و نحوهٔ فهم مفاهیم و گزاره‌های دینی در اسلام پرداخت.

مباشری و ولی‌زاده پاشا (۱۳۹۸) با «بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» در مفهوم‌سازی فنا در دیوان شمس و قرآن» نشان دادند که عرفان در ادب فارسی بسیار به حوزهٔ جنگ تشبیه شده است و جنگ و خونریزی در ژانر حماسی، به‌نوعی در ژانر عرفانی انعکاس یافته و مضامین عرفانی ماندگاری را نمایان کرده است؛ به‌گونه‌ای که با درک استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است»، فهم برخی مفاهیم ماورایی در عرفان، از طریق زیراستعاره‌هایی مانند «عرفان جنگ است»، آسان‌تر خواهد شد.

واردی (۱۳۸۴) در مقالهٔ «بازگشت؛ نیم‌نگاهی به سفرهای ادیسه و مرغان *منطق‌الطیر*» به مقایسهٔ سفر انفسی در *منطق‌الطیر* عطار و سفر آفاقی اولیس در حماسهٔ *ادیسه* پرداخت و به تحلیل محورهای همسان این دو اثر مبادرت ورزید. محورهای مذکور عبارت‌اند از: ۱) در هردو اثر، شوق بازگشت به اصل وجود دارد؛ ۲) در هردو اثر، مسافران با سختی‌ها و فراز و نشیب‌هایی روبه‌رو می‌شوند؛ ۳) در هردو اثر، وجود تنگناها و تلاش برای برطرف‌کردن آن‌ها مشاهده می‌شود؛ ۴) در هردو داستان، فراوانی مکان‌ها وجود دارد؛ ۵. در هردو سفر، تعداد زیادی از مسافران از بین می‌روند.

چنانکه مشاهده می‌شود، اگرچه پژوهش‌های ارزنده‌ای در حوزهٔ *منطق‌الطیر* عطار و استعارهٔ مفهومی انجام گرفته، صرف‌نظر از اینکه دربارهٔ موضوع این مقاله، پژوهشی در *منطق‌الطیر* صورت نگرفته، حتی در حوزهٔ ادبیات فارسی نیز پژوهش چندانی دربارهٔ طرح‌وارهٔ حرکتی و انواع آن انجام نگرفته است و همین کاستی، ضرورت و اهمیت تحقیق حاضر را بیشتر می‌کند. نکتهٔ دیگر اینکه پژوهش‌های مرتبط با استعاره‌های مفهومی بیش از آنکه بر زبان تمرکز یابند، بر شیوهٔ اندیشه، تخیل و تصویر آن تأکید دارند و نظریهٔ مذکور، بیش از نشانه‌های زبانی، به تحلیل‌های شناختی اهمیت می‌دهد. از این‌رو در این پژوهش، به تحلیل‌های شناختی بیشتر توجه شده است.

مبانی نظری پژوهش

۱. استعارهٔ مفهومی

زبان‌شناسی زبان را وسیلهٔ ایجاد ارتباط برای انتقال مفاهیمی می‌داند که در فرایندی خاص، در ذهن بایگانی می‌شوند و در قالب تعابیر، انتقال می‌یابند. بدین‌ترتیب، زبان یگانه ابزار مفهوم‌سازی است که با مطالعهٔ آن می‌توان به احساس‌ها و اندیشه‌های گوینده پی برد. از میان نظریه‌های زبان‌شناسی ساختگرا، زبان‌شناسی شناختی با تکیه بر استعارهٔ مفهومی، زبان را پدیده‌ای شناختی می‌داند و معتقد است «استعاره صرفاً موضوع زبان یعنی صرفاً مسئلهٔ واژه‌ها نیست بلکه برعکس فرایندهای اندیشهٔ انسان عمدتاً استعاری هستند. وقتی می‌گوییم نظام مفهومی انسان به‌طور استعاری سازمان می‌یابد و به زبان استعاری تعریف می‌شود، منظور ما همین است. استعاره‌ها دقیقاً به این دلیل در قالب عبارت‌های زبانی ظاهر می‌شوند که در نظام مفهومی انسان حضور دارند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۱۲).

«از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، استعاره عبارت است از درک یک حوزهٔ مفهومی در قالب حوزهٔ مفهومی دیگر... و هر حوزهٔ مفهومی، مجموعهٔ منسجمی از تجربیات است» (کوچش، ۱۳۹۸: ۱۴-۱۵). استعارهٔ مفهومی برحسب نقش‌هایی که می‌پذیرد، به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. کوچش معتقد است که «استعاره‌های مفهومی را می‌توان بر مبنای نقش‌های شناختی‌شان دسته‌بندی کرد. بر این اساس، استعاره‌های مفهومی به سه گروه اصلی تقسیم می‌شوند: ساختاری، هستی‌شناختی و جهتی» (همان: ۶۲).

نخستین بار، مارک جانسون طرح‌وارهٔ تصویری یا استعارهٔ تصویری-طرح‌واره‌ای را مطرح کرد و به بررسی شناخت جسمی‌شدهٔ پدیده‌ها پرداخت. مراد از شناخت جسمی‌شده این است که فرایند ادراک از طریق ایجاد ارتباط میان مفاهیم ذهنی (حوزهٔ مقصد) با پدیده‌های عینی (حوزهٔ مبدأ)

موجود در محیط حاصل می‌شود و بدین‌سبب، عناصر مادی و تجربی، الگوهای ادراکی و پیش‌مفهومی به‌شمار می‌آیند که در مراحل بعدی می‌توانند به حوزه‌های ذهنی راه یابند (کرد زعفرانلو و حاجیان، ۱۳۸۹: ۱۲۴)؛ بنابراین می‌توان گفت که «استعاره‌ها براساس شناخت یا تصویر شکل می‌گیرند. در این استعاره‌ها ساختار دانش مقدماتی ما که برساختهٔ برخی عناصر پایه‌ای هستند، از مبدأ بر مقصد منطبق می‌شود. در نوع دیگر، استعاره‌های مفهومی که می‌توان آن را استعارهٔ تصویری-طرح‌واره‌ای نامید، این عناصر مفهومی شناختی مثل مسافر، مقصد و موانع درمورد سفر نیستند که از مبدأ بر مقصد منطبق می‌شوند، بلکه عناصر مفهومیِ تصویری-طرح‌واره‌ای نقش‌آفرینی می‌کنند» (کوچش، ۱۳۹۸: ۷۰). طرح‌واره‌های تصویری به سه دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند: ۱) حرکتی، ۲) حجمی، ۳) قدرتی.

۲. طرح‌وارهٔ حرکتی

به اعتقاد پژوهشگران زبان‌شناسی شناختی، انسان می‌تواند با استفاده از تجربهٔ حرکت خود و سایر پدیده‌های متحرک مادی برای آن دسته از پدیده‌های ذهنی که حرکت ندارند، ساختار مفهومی متحرک بسازد و ویژگی‌های حرکت را به آن‌ها منتقل کند. بدین‌ترتیب، طرح‌واره‌های حرکتی حاصل تجربهٔ روزانهٔ ما از حرکت خود و سایر پدیده‌های متحرک است که با ایجاد «انگاشت» یا «انگاره»های مناسب بین دو حوزهٔ ذهنی و عینی، به آن‌ها جنبهٔ شناختی داده می‌شود و فرایند ادراک تسریع می‌شود. به‌علاوه، طرح‌واره نیز همچون حرکت، دارای مبدأ، مسیر و مقصد یا آغاز، میانه و پایان است. پس حرکت از مبدأ تا مقصد (آغاز تا پایان)، مستلزم گذر از نقاط مختلف مسیر است که نوع جهات را مشخص می‌سازد. از طرف دیگر، هر حرکتی متضمن زمان است که در این طرح‌واره به‌صورت صریح یا ضمنی مطرح می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۵۷). «وجود مسیر بدین معناست که چیزی از جایی به جای دیگر حرکت می‌کند؛ یعنی از مبدئی شروع می‌کند و به مقصدی می‌رسد» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶۰).

پژوهشگران حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی معتقدند که «طرح‌وارهٔ حرکتی در زیرساخت مفهوم سفر قرار می‌گیرد. طرح‌وارهٔ حرکت، نقطهٔ شروع، حرکت و نقطهٔ پایان دارد که در مفهوم سفر، متناظر با آن‌ها به‌ترتیب نقطهٔ عزیمت، مسافرت و مقصد وجود دارد. از این‌رو، به‌نظر می‌رسد اکثر مفاهیم غیرطرح‌واره‌ای-تصویری (مثل سفر) مبنایی طرح‌واره‌ای-تصویری دارند» (کوچش، ۱۳۹۸: ۷۱)؛ بنابراین، هر حرکتی از سه حوزهٔ مبدأ، مسیر و مقصد پدید می‌آید که به تناسب جهات حرکت، به چهار طرح‌واره تقسیم می‌شوند: ۱) افقی/ خطی؛ ۲) عمودی (نزولی/ صعودی)؛ ۳) دورانی/

چرخشی؛ ۴) مارپیچ (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷۳-۳۷۹)؛ و چون موضوع این مقاله طرح‌وارهٔ عمودی است، از ورود به سایر طرح‌واره‌ها خودداری می‌شود.

۱-۲. طرح‌وارهٔ عمودی، نزولی و صعودی

حرکت عمودی، حرکت در امتداد یک خط عمودی است و جهت حرکت آن یا از بالا (مبدأ) به پایین (مقصد) است که آن را طرح‌وارهٔ نزولی می‌خوانند یا از پایین (مبدأ) به بالا (مقصد) که آن را طرح‌وارهٔ صعودی می‌نامند؛ بنابراین، طرح‌وارهٔ عمودی با توجه به جهت حرکت، به دو نوع نزولی و صعودی، تقسیم می‌شود.

«استعاره‌های جهتی حتی در مقایسه با استعاره‌های هستی‌شناختی نیز ساختار مفهومی به‌مراتب محدودتری برای مفاهیم مقصد ایجاد می‌کنند. کارکرد شناختی آن‌ها در عوض، ایجاد انسجام و هماهنگی درمجموع مفاهیم مقصدی است که در نظام مفهومی ما وجود دارد. عنوان استعارهٔ جهتی از این واقعیت نشئت می‌گیرد که بیشتر این قبیل استعاره‌ها با جهت‌های اصلی مورد استفادهٔ انسان‌ها مثل بالا-پایین، مرکزی-پیرامونی و نظیر آن سروکار دارند... جهت رو به بالا با ویژگی‌های مثبت، و جهت رو به پایین با ویژگی‌های منفی همراه می‌شود؛ گرچه ارزیابی‌های مثبت-منفی به جهت-های بالا و پایین محدود نمی‌شود. در حقیقت، این طرح‌واره‌های مکانی، به‌طورکلی، دوقطبی و دو ظرفیتی‌اند» (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۵-۶۶). لیکاف و جانسون به هنگام بحث دربارهٔ «فضیلت بالاست؛ رذیلت پایین است»، اساس فیزیکی و اجتماعی این استعاره‌ها را مورد بحث قرار داده و معتقدند: «بافضیلت‌بودن، رفتارکردن براساس معیارهایی است که جامعه-فرد به‌منظور رفاه خود وضع می‌کند. فضیلت بالاست، چون رفتار با فضیلت از دید جامعه-فرد، با رفاه اجتماعی هم‌بسته است. چون استعاره‌های جامعه-مبنا بخشی از فرهنگ هستند، دیدگاه جامعه-فرد از اهمیت برخوردار است» (۱۳۹۹: ۲۷). از این رهگذر، یکی از انواع تجربیات مادی آدمی که به اعتقاد زبان‌شناسان شناختی، سازندهٔ نظام مفهومی و ادراکی است، تجربیات مربوط به قامت عمودی انسان است؛ یعنی انسان بسیاری از موضوعات انتزاعی را به مدد قامت عمودی خود درک می‌کند و بدین‌گونه، طرح‌وارهٔ نزول و صعود یا به عبارتی، استعارهٔ جهتی پایین/ بالا را ایجاد می‌کند؛ به‌عنوان نمونه، در مسابقات، آن‌کس که مقام اول را کسب کرده، در سکوی بالاتری نسبت به کسی که در مقام دوم یا اصلاً صاحب‌مقام نیست، قرار دارد. این تجربهٔ عینی به ما الهام می‌بخشد که «قهرمانی بالاست» و «شکست پایین است»... بنابراین، در یک تقسیم‌بندی جامع می‌توان بیان کرد که آنچه خوب و مطلوب است، به‌مثابهٔ بالاست و آنچه بد و نامطلوب است، به‌مثابهٔ پایین؛ که البته این امر، در نزد

ملّت‌ها و فرهنگ‌های مختلف متفاوت است؛ برای نمونه، طبق تقسیم‌بندی لیکاف و جانسون، عقل در بالاترین مرتبه قرار دارد و پاره‌ای از ممالک غربی یا شرقی هم بر این باورند، اما در ادبیات عرفانی ما، گاه عشق بر عقل جزئی چیره می‌شود و در بالا قرار می‌گیرد (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

بحث و بررسی

۱. صعود و نزول در عرفان

جهان در عرفان به‌صورت دایره و متشکل از دو نیم‌کرهٔ صعودی و نزولی است و خداوند در مرکز دایرهٔ وجود قرار دارد و عوالم به‌صورت سلسله‌مراتبی از وجود او صادر می‌شود و مراتب آفرینش را پدیدار می‌سازد. این مراتب در فلسفه به هیولی و در عرفان به انسان می‌رسد. بدین‌سان همهٔ موجودات در دایرهٔ وجودی و در میان دو نیم‌کرهٔ صعودی و نزولی در حرکت‌اند و به تعبیر عرفا دو حرکت دارند: ۱) سیر نزولی؛ ۲) سیر صعودی.

۱-۱. سیر نزولی: سیر نزولی، حرکت از وحدت به کثرت یا حرکت از کل به جزء است؛ بنابراین مراد از سیر نزولی، پایبندی به امور رذیله‌ای است که منزلت و شأن وجود را دچار نقصان می‌کنند و مانعی در راه نیل به کمال به‌شمار می‌آیند.

۱-۲. سیر صعودی: مراد از سیر صعودی که سیر عروجی هم خوانده می‌شود، حرکت از مبدأ نشئت انسانی به‌سوی نقطهٔ اول یا احدیت است. به عبارت دیگر، سیر از جانب مقید به‌سوی مطلق، یا سیر جزوی به‌سوی کلی است (سجادی، ۱۳۶۲: ۲۷۵). از این‌رو، سیر در قوس صعودی به معنای ترک کثرت و ماده است که منزلت وجودی انسان را بالا می‌برد و او را به مقصد وحدت می‌رساند.

۱-۳. هبوط / نزول آدم و حوا

آدم به سبب ارتکاب به لغزش، از عالم علوی رانده و گرفتار سیر نزولی شد و در این سیر نزولی از آسمان به زمین فرود آمد. او با نزول به عالم کثرت، در برابر دو تصمیم و به عبارت دقیق‌تر، در مقابل دو راه قرار گرفت: نخست اینکه در زمین بماند و میل به بازگشت را از سرش بیرون، وحدت را فدای کثرت، مراتب نزول را به‌سرعت طی و از مقام ملکی به مرتبهٔ حیوانی سقوط نماید. دوم اینکه با خودسازی و جبران لغزش نخستین، شوق بازگشت به اصل و وصال با حق را در خود تقویت سازد و وارد سیر صعودی شود. از این‌رو، آدمیان دو دسته شدند؛ عده‌ای در راه اول فرورفتند و گروهی دیگر راه دوم را برگزیدند.

عطار در *منطق‌الطیر* داستان دردناک نزول آدم بر زمین و ازدست‌دادن معصومیت مَلکی او و ضرورت بازگشت به اصل را با زبان نمادین و در قالب سفر مرغان روایت می‌کند و این میل معنوی و شوق روحانی را با توصیف موانع و لزوم تمسک به محرک‌ها، محسوس می‌سازد. به تعبیر خود عطار، چگونگی ترقی و زوال جان و تن را به تصویر می‌کشد و بر آن است که انسان پیوسته در حال نزول و صعود است:

باز جان و تن ز نقصان و کمال　　هست دائم در ترقی و زوال

(گوهرین، ۱۳۸۵: ب ۳۴۸۰)

بهشت و نزول یا هبوط آدم و حوا یکی از موضوعات مهم در قرآن و عرفان است و چیستی بهشت و چگونگی هبوط از آنجا از سؤال‌های بنیادی در حوزهٔ دین‌پژوهی است و به‌ویژه مفسران قرآن کوشیدند تا به آن‌ها پاسخ دهند؛ چنانکه علامه طباطبایی می‌فرمایند: نخست آنکه مراد از بهشت، بهشت آسمانی نیست که مؤمنان پس از مرگ بدان‌جا می‌روند، بلکه به معنای بهشت دنیوی و زمینی است. اگر بهشتی که آدم و حوا در آن سکونت داشتند، بهشت جاویدان می‌بود، هیچ‌گاه از آن خارج نمی‌شدند؛ بنابراین، بهشت مذکور که آدم و حوا پس از گناه و ستم به خود، از آن تنزل یافتند، بهشت برزخی بوده که همهٔ انسان‌ها پس از مرگ تا روز رستاخیز در آنجا اقامت خواهند داشت. از این‌رو می‌توان مراد از هبوط و خروج از بهشت را خروج از صف ملائکه و هبوط از منزلت و مکانت ملکی آدم و حوا دانست (طباطبایی، ۶۴-۱۳۶۳: ۱۸۳-۱۸۹).

روایت دیگر از هبوط آدم و حوا از بهشت، دال بر حرکت از بهشت آسمانی و عالم عالی به‌سوی زمین است که به هدف از آفرینش آدم مربوط می‌شود. خداوند در قرآن مجید می‌فرماید: *«و اذ قال ربّک للملائکه انّی جاعل فی‌الارض خلیفه»* یا در وصف ذات و صفات خود می‌فرماید: *«کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف»*. با توجه به این دو منبع می‌توان گفت که خداوند انسان را برای زندگی دنیوی آفریده، نه برای سکونت در بهشت و همسایگی با ملائک و قدسیان؛ بدین معنی که خداوند در ابتدا برای آنکه منزلت آدم و حوا (نوع انسان) را از دیگر مخلوقات و در پیشگاه روحانیون محرز سازد، او را خلیفهٔ خود معرفی می‌کند و از طرف دیگر، آدم و حوا را در بهشت ساکن می‌سازد تا به‌واسطهٔ گناهی که از آن دو سر می‌زند (خوردن میوهٔ ممنوع)، از عالم عالی (بهشت) به عالم خاک بفرستد. چنانکه از علی‌بن موسی‌الرضا (ع) نقل است که می‌فرمایند: خداوند متعال آدم را برای حجت‌بودن در زمین و جانشین ساختن در بلاد خویش آفرید، نه برای سکونت در بهشت و جاودانگی در آن؛ یا از امام باقر(ع) نقل شده که: به خدا قسم خداوند متعال آدم را برای دنیا خلق کرد و او را در بهشت ساکن ساخت بدان سبب که

معصیت کند و گناه او عاملی بود تا او را به جایی که باید قرار می‌گرفت، بازگرداند (همان: ۱۹۲و ۱۹۹)؛ بنابراین می‌توان گفت هبوط آدم، آزمون بازگشت یا عدم بازگشت اوست که در عرفان به‌صورت سیر نزولی و صعودی، توصیف و تصویر می‌شود و با طرح‌وارهٔ عمودی در زبان‌شناسی شناختی مطابقت دارد.

۲. طرح‌وارهٔ نزولی در *منطق‌الطیر*

طرح‌واره‌هایی را که در *منطق‌الطیر* بر سیر نزولی آدمی و دوری از مبدأ نخستین دلالت می‌کنند، می‌توان در دو دستهٔ کلی جای داد: ۱) از ملکوت به ناسوت، ۲) مظاهر ناسوتی. اگر حرکت را به دو نوع کمی و کیفی تقسیم کنیم و حرکت کمی را «انتقال جسم از کمیتی به کمیت دیگر» و حرکت کیفی را «انتقال جسم از کیفیتی به کیفیت دیگر» بدانیم (صلیبا، ۱۳۶۶: ذیل حرکت)، طرح‌وارهٔ نزولی از ملکوت به ناسوت بر حرکت کمی، و طرح‌وارهٔ نزولی مظاهر ناسوتی بر حرکت کیفی دلالت دارد.

۲-۱. از ملکوت به ناسوت

نخستین حرکت در عرفان یک حرکت عمودی از بالا به پایین است که به دنبال آن، روح از عالم مجردات، به‌عنوان مبدأ (بالا)، به عالم کثرات/زمین، به‌عنوان مقصد (پایین) نزول کرده و در قفس جسم/تن گرفتار آمده است. این حرکت در عرفان به سبب تجربیات فرهنگی از لحاظ جهتی، منفی تلقی می‌شود و در حوزهٔ شناختی، منشأ یکی از تجربیات منفی قرار گرفته و «جهت رو به پایین با ویژگی‌های منفی همراه می‌شود» (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۶) و آن عبارت است از اینکه «بد پایین است» و به همین دلیل از آن به «سیر نزولی» تعبیر می‌شود.

سیر نزولی «روح» یا آدم دارای مفهوم نمادین است؛ بدین معنی که اولاً واژهٔ «نزول» از لحاظ استعارهٔ جهتی، بر فرودآمدن از بالا به پایین دلالت می‌کند؛ چون «عمدتاً براساس شواهد زبانی دریافتیم که ماهیت بخش عمده‌ای از نظام مفهومی روزمرهٔ ما استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۱۰) و مراد از بالا می‌تواند عالم ملکوت یا امر باشد و منظور از پایین، عالم ناسوت یا خلق که دو عالم متفاوت‌اند. عالم امر، عالمی است که در آن ماده، مسافت و مقدار... راه ندارد و به تعبیری، عالم مجردات است و برعکس، عالم خلق، دارای ماده، مسافت و مقدار است. خداوند در قرآن نیز می‌فرماید: یسئلونک عن‌الروح قل الروح من امر ربّی (اسراء/ ۸۵) و در جای دیگر می‌فرماید: «الا له الخلق و الامر» (اعراف/ ۵۴) که مراد از خلق و امر همان عالم ناسوت و ملکوت است.

دوم آنکه دربارهٔ اینکه بهشت یا ملکوتی که آدم در آنجا بود و حرکت نزولی را از آنجا آغاز کرد، عالم بالا یا برین است، اتفاق‌نظری وجود ندارد و چنانکه قبلاً اشاره شد، می‌توان مراد از هبوط و نزول آدم و حوا از بهشت را نزول مقامی و منزلتی و از نوع حرکت کیفی، تعبیر کرد، نه جهتی و حرکت کمی. حرکت نزولی در عرفان بر تنزل انسان از مقام ملکی نیز دلالت دارد؛ بنابراین منفی‌انگاری حرکت نزولی روح، بیش از آنکه محصول «استعارهٔ جهتی» باشد، محصول «تجربیات فرهنگی» است که مطابق آن عالم ملکوت، مصون از آسیب و گزند، پاک از آلایش و پلیدی، مبرا از ماده و جسم‌بودگی، عالم آزادی و کمال روح است. از این‌رو می‌توان گفت که تنوع فرهنگی یکی از عوامل شکل‌گیری استعاره‌های مختلف است. «ظاهراً دو مجموعه دلایل باعث ایجاد تنوع فرهنگی در استعاره و مجاز می‌شوند. یک دسته را بافت فرهنگی وسیع‌تر می‌نامیم که منظور از آن، اصول و مفاهیم اساسی یک فرهنگ است. دستهٔ دیگر، محیط طبیعی و فیزیکی است که یک فرهنگ در آن قرار دارد» (کوچش، ۱۳۹۸: ۲۸۹)؛ بنابراین، این ویژگی‌های متعالی ما را بدین باور می‌رساند که *«عالم مجردات در بالاست»* و «روح در بالاست». همچنین تقابل مفاهیم فرهنگی عالم ناسوت با ملکوت، مانند آسیب و گزند، آلایش و پلیدی، مادی و جسم‌بودگی موجب می‌شود تا تصور کنیم «عالم ماده یا ناسوت در پایین است» و «جسم در پایین است». به‌هرحال، مبدأ اولین حرکت نزولی روح (آدم) از ملکوت به ناسوت و مشخصاً در قالب تن/ جسم یا از «بی‌مکانی در مکان» است که با تحصیل تعالی می‌تواند به جایگاه اصلی‌اش بازگردد، اما هرچقدر از تعلقات این جهانی گرانبارتر شود، به همان میزان هم قدرت پرواز و قابلیت بازگشت خود را از دست می‌دهد.

دیدگاه‌های شناختی یادشده مانند «روح بالاست» و «جسم پایین است» و نیز تعلق روح به جسم را در *منطق‌الطیر* می‌توان مشاهده کرد:

جان بلندی داشت، تن پستی خاک — مجتمع شد خاک پست و جان پاک

(گوهرین، ۱۳۸۵: ب ۲۰۷)

اما این نکته را باید یادآور شد که اگرچه زبان‌شناسان شناختی در طرح‌وارهٔ حرکتی برای محسوس و ملموس‌کردن حرکت انتزاعی و معنوی روح از بالا به پایین، عالم ناسوت یا پایین را منفی تلقی می‌کنند، از دیدگاه فلسفی و هستی‌شناختی و به‌ویژه بینش عرفانی، حرکت نزولی روح، نه به‌صورت مطلق، بلکه به نسبت منفی است؛ زیرا اگر این حرکت یا سیر نزولی اتفاق نمی‌افتاد، از حرکت صعودی و کمال هم خبری نبود. به همین دلیل، عطار از آمیزش روح و جسم با یکدیگر به عظمت یاد می‌کند و نتیجهٔ این آمیزش، یعنی آدمی را اعجوبهٔ اسرار می‌خواند:

چـون بلنـد و پسـت بـا هـم یـار شـد　　آدمـــی اعجوبـــهٔ اســـرار شـــد
(همان: ب ۲۰۸)

علاوه بر این، عطار در *منطق‌الطیر* روح را پـاک توصـیف مـی‌کنـد: *«روح را در صـورت پـاک او نمود»*(۱۱) و به دمیدن روح در آدم اشاره می‌نماید: *«چون دمی در گـل دمـد آدم کنـد»* (۹۵) و بـه اطوار خلق آدم می‌پردازد: *«عقل سرکش را به شرع افکنده کرد/ تن به جان و جان بـه ایمـان زنـده کرد»* (۱۲)، اما همهٔ این‌ها را مثبت و لازمهٔ سیر تکاملی انسان می‌داند؛ چون خداونـد در هریـک از اطوار، اسباب بازگشت به اصل را در آدمی به ودیعت نهاد: *«جان چو در تـن رفـت و تـن زو زنـده شد/ عقل دادش تا بدو بیننده شد»* (۱۱۶). صرف‌نظر از همهٔ این‌ها، عصارهٔ داستان *منطق‌الطیر*، تبیین ضرورت، اهمیت و شیوهٔ بازگشت به اصل یا سیمرغ حقیقت است و بنـابراین، عطـار بیشـتر از سـیر صعودی سخن می‌گوید تا سیر نزولی. او هم به‌صراحت بـه نـزول و هبـوط آدمـی در زمـین اشـاره می‌کند:

بنـــده را زیـــن بحـــر نـــامحرم بـــرآر　　تـــو درافکنـــدی مـــرا، تـــو هـــم بـــرآر
(همان: ب ۴۹)

و هم در موقعیت‌های مناسب برای تحریض سالکان به سیر صعودی، به‌صـورت تمثیلـی و نمـادین سیر نزولی را مطرح می‌کند، مانند:

ابتـــدای کـــار ســـیمرغ ای عجـــب　　جلوه‌گـر بگذشـت بـر چـین نـیم شـب
در میـــان چـــین فتـــاد از وی پـــری　　لاجـرم پرشـور شـد هـر کشـوری
ایـن همـه آثـار صـنع از فـر اوسـت　　جملـه انمـودار نقـش پـر اوسـت
هرکـه اکنـون از شـما مـرد رهیـد　　سـر بـه راه آریـد و پـا انـدر نهیـد
(همان: ب ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۴۱، ۷۴۳)

عطار در توصیف سیر نزولی، فعل‌هایی نظیر افتادن، افکندن و گاه آمدن را به‌کار می‌برد. در ابیـات فوق، مقصود از افتادن پر، جلوهٔ حق‌تعالی و پدیدآمدن مظاهر هستی است و نتیجهٔ آن، عشق مـردم به خدا با مشاهدهٔ آثار آفرینش اسـت (اشـرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۴۸-۴۹)؛ بنـابراین، عطـار بـا نمادسـازی سیمرغ برای حضرت حق و چین برای ناسوت/ عالم ماده و کاربرد استعارهٔ مفهومی افتـادن پـری از سیمرغ، کیفیت ظهور عالم خلق را به تصویر می‌کشد و از این طرح‌واره می‌توان استعاره‌های جهتی «سیمرغ (در) بالاست» و «چین (در) پایین است» را استنباط کـرد. لیکـاف و جانسـون معتقدنـد کـه «استعاره‌های جهتی مفهومی از سمت‌گیری فضایی به دسـت مـی‌دهنـد... و ایـن سـمت‌گیـری‌هـای فضایی، اختیاری نیستند. در تجربهٔ فیزیکی-فرهنگی ما ریشه دارند. گرچه ماهیت زوج‌های مخالف

بالا-پایین، داخل-خارج و جز این‌ها فیزیکی است، استعاره‌های سمت‌گیری مبتنی بر آن‌ها می‌توانند از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۲۳-۲۴).

شاعر در بیت زیر نیز «ماهی، دریا و صحرا» را به‌ترتیب، نماد «آدمی، ملکوت و ناسوت» قرار داده و با خلق تصویری سمبلیک به کمک فعل «افتادن» که می‌تواند الهام‌بخش «حادثهٔ آدم و حوا» و «اجباری و غیرارادی‌بودن» سیر نزولی انسان باشد، ضرورت بازگشت و سیر صعودی را بیان می‌کند:

ماهی از دریا چو بر صحرا فتد　　می‌طپد تا بو که در دریا فتد

(همان: ب ۳۳۴۵)

عطار با تصویرگری به کمک عناصر مُثل افلاطونی می‌کوشد تا سیر نزولی آدم و استعارهٔ مفهومی «ملکوت بالا» و «ناسوت پایین است» را بهتر تبیین کند؛ چنانکه در بیت زیر با استفاده از تمثیل سیمرغ و سایه که رمزی از حق و خلق‌اند، به وحدت آغازین خالق و خلق و بازگشت عده‌ای از پاکان (سایه‌های پاک) به سیمرغ اشاره می‌کند. در این بیت نیز فعل «افکندن» بر سیر نزولی آفرینش دلالت دارد:

صد هزاران سایه بر خاک اوفکند　　پس نظر بر سایهٔ پاک اوفکند

(همان: ب ۱۰۸۰)

در بیت زیر نیز «لباس، صحرا و سایهٔ سیمرغ زیبا» به‌ترتیب، نماد «آدمی، ناسوت/دنیا و مظاهر حضرت حق»اند و فعل «آمدست» بر سیر نزولی دلالت دارد:

هر لباسی کان به صحرا آمدست　　سایهٔ سیمرغ زیبا آمدست

(همان: ب ۱۱۱۸)

۲-۲. مظاهر ناسوتی

اگر بهانه‌های هریک از مرغان را که رمزی از تعلقات‌اند و حتی وادی‌های هفت‌گانهٔ سلوک را که ماهیتی دوجانبه دارند، یعنی هم می‌توانند مانع باشند و هم محرک، در صورت مانع بودن، عوامل نزول و به عبارت دقیق‌تر، خود تنزل، رکود و ایستایی بدانیم، در حقیقت سیر نزولی را شکل داده‌ایم. در اینجا، دیگر استعارهٔ جهتی ملکوت و ناسوت و انگارهٔ دو مکان متفاوت مطرح نیست؛ یعنی در این مرحله، حرکت کمی که «عبارت از انتقال جسم از کمیتی به کمیت دیگر، مثل افزایش و کاهش» است (صلیبا، ۱۳۶۶: ذیل حرکت) وجود ندارد، بلکه حرکت نزولی در این مرحله از نوع مستدیری یا کیفی است که «عبارت است از انتقال جسم از کیفیتی به کیفیت دیگر، مثل گرم و سردشدن آب... ؛ حرکت کیفی نفسانی عبارت است از حرکت نفس در معقولات که فکر نامیده

می‌شود یا حرکت آن در محسوسات که تخیل نامیده می‌شود... . از این‌رو حرکت را مجازاً به معنی حرکت نفس در انفعالات و امیال نیز به‌کار برده‌اند. بوسوئه گوید این شهوات و اکراهات، حرکت نفس نامیده می‌شود، نه به این معنی که در انتقال نفس از مکانی به مکان دیگر مؤثر باشند، مانند انتقال اشیا، بلکه به این معنی که در اتحاد نفس با اشیا یا انفصال آن از آن‌ها مؤثرند» (همان)؛ بنابراین می‌توان گفت هر آنچه نفس/ روح را گرانبارتر می‌کنند و پر پروازش را ناتوان‌تر می‌سازند، سیر نزولی‌اش را سبب می‌شوند. بدین‌ترتیب، عطار آنگاه که می‌خواهد تنزل کیفی یا منزلتی در دنیا را به کمک استعاره‌های جهتی و انگاره‌های جامع و رسا، بین دو پدیدهٔ مبدأ (ذهنی) و مقصد (مادی) محسوس کند، از نمادهایی چون «زندان و به‌ویژه چاه» که نزول در زیر و عمق را به‌خوبی تصویر می‌نماید و به عبارت دیگر، تصویری از حرکت کمی را بازتاب می‌دهد، استفاده می‌کند:

غرق ادبارم ز زندان آمده — پای و سر گم کرده حیران آمده
(همان: ب ۴۶۶۳)

گرچه بس آلوده در راه آمدم — عفو کن کز حبس و وز چاه آمدم
(همان: ب ۴۶۶۰)

بیرون‌آمدن از چاه برابر با بیرون‌آمدن روح از بدن/ دنیا و رهایی از زندان برابر با آزادی روح از قفس تن/ دنیا است؛ بنابراین از این استعاره‌ها نیز می‌توان دریافت که «چاه پایین است» و «زندان بد است»:

آن عزیزی گفت فردا ذوالجلال — گر کند در دشت حشر از من سؤال
کای فرومانده چه آوردی ز راه؟ — گویم از زندان چه آرند ای اله
(همان: ب ۴۶۶۱-۴۶۶۲)

چون *منطق‌الطیر* داستان سفر و گذر مرغان از موانع و وصول به مقصد است، عطار از طرح‌وارهٔ نزول، بیشتر برای تشریح موانع و دشواری‌ها و تبیین پیامدهای توقف و آثار خجستهٔ حرکت استفاده می‌کند؛ برای مثال، در آغاز داستان، خطاب به طاووس که می‌تواند نماد زیباپرستان باشد، به نقش او در حادثهٔ هبوط/ نزول آدم اشاره می‌کند:

صحبت این مار در خونت فکند — از بهشت عدن بیرونت فکند
برگرفتت سدره و طوبی ز راه — کردت از سد طبیعت دل سیاه
(همان: ب ۶۵۲-۶۵۳)

در این ابیات، فعل «افکندن» به‌دلیل جهت حرکت‌افکندن که از بالا به پایین است و نشانه‌های واژگانی «بهشت عدن، سدره و طوبی» که براساس استعارهٔ جهتی در بالا تصور می‌شوند، همگی

دلالت بر سیر نزولی آدمی دارند و طاووس نیز در ابیات ۸۲۱-۸۳۰ که به بیان عذر خود می‌پردازد، اعتراف می‌کند که:

یار شد با من به یک جا مار زشت　　تا بیفتادم به خواری از بهشت
(همان: ب ۸۲۵)

در بیت مذکور نیز فعل «افتادن» سیر نزولی و حرکت از بالا به پایین را تصویر می‌کند، اما «مار» در بیت فوق و نیز بیت‌های:

تا نگردانی هلاک این مار را　　کی شوی شایسته این اسرار را
گر خلاصی باشدت زین مار زشت　　آدمت با خاص گیرد در بهشت
(همان: ب ۶۵۳-۶۵۴)

می‌تواند نماد مظاهر نفسانی باشد که شاعر آن‌ها را موانع مسیر حرکت می‌انگارد و رهایی از این مظاهر را که واژهٔ «خلاصی» دال بر آن است، شرط حرکت صعودی و بازگشت به اصل می‌داند و تلویحاً زیبایی واقعی را در عالم بالا و هم‌نشینی با آدم در بهشت می‌جوید و سالکان را به حرکت به‌سوی آن برمی‌انگیزد.

علاوه بر آنچه گفته شد، عطار در تبیین مظاهر ناسوتی به‌عنوان نمادهایی از حرکت نزولی، به شرح و توضیح پاره‌ای از مصادیق آن‌ها نیز روی می‌آورد؛ برای نمونه، از میان مصادیق امور نفسانی، به شرح عشق مجازی و طرح معایب آن می‌پردازد و داستان شیخ صنعان را به‌عنوان نمونه‌ای از آن ذکر می‌کند، چنانکه در بیت زیر، «نهنگ» را استعاره از عشق مجازی قرار می‌دهد و گرفتارشدن شیخ در دام عشق دختر ترسا را با کنایهٔ «افتادن در کام نهنگ» تصویر می‌کند. در این بیت نیز فعل «افتادن در چیزی»، علاوه بر سیر نزولی، مفهوم رسوایی، سقوط و نابودی را با خود دارد:

شیخ چون افتاد در کام نهنگ　　جمله زو بگریختند از نام و ننگ
(همان: ب ۱۴۷۵)

از این‌رو، عطار هریک از مظاهر ناسوتی را که مانع سیر صعودی آدمی شوند، از عوامل سیر نزولی می‌داند و آنان را «در پایین» تصور می‌کند و از این رهگذر است که در نتیجه‌گیری از عشق مجازی گوید:

هرکه شد در عشق صورت مبتلا　　هم از آن صورت فتد در صد بلا
(همان: ب ۲۲۵۲)

«*هم از آن صورت فتد در صد بلا*» دال بر این باور است که «افتادن» در دام یکی از عوامل سیر نزولی و عدم رهایی از آن، وضعیت روحی و معنوی آدمی را بدتر و بدتر می‌کند و بین او و مقام ملکوتی و ملکی‌اش، بیشتر فاصله می‌اندازد تا جایی که امکان ازسرگیری حرکت صعودی و

بازگشت به اصل را منتفی می‌سازد؛ بنابراین، عطار ضمن اینکه نزول یا سقوط در «بحر خطر» و رهایی از آن را دشوار می‌داند: *«گرچه در بحر خطر افتاده‌ای/ همچو کبکی بال و پر افتاده‌ای» (ب ۳۶۵۶)*، اما معتقد است انسان واقعی و جویای بازگشت به اصل، لحظه‌ای آرام نمی‌گیرد تا خود را از درون خطر بیرون آورد:

مرد چون افتاد در بحر خطر　　کی خورد یک لقمه هرگز بی‌خبر

(همان: ب ۱۷۶۹)

۳. طرح‌وارهٔ صعودی در *منطق‌الطیر*

در *منطق‌الطیر*، هدف مرغان از سفر، طلب پادشاهی مطلق است که در کمال عزّ خویش مستغرق است. نه جان قادر به وصف اوست و نه عقل قادر به درک او. نه هیچ دانایی کمال او را دیده و نه هیچ بینایی جمالش را، و نصیب خلق از آن کمال و جمال، خیالی بیش نیست (ابیات ۷۱۲-۷۲۴). این وجود فرا وصف و فرا ادراک به سبب برتری و سروری، در جایگاهی والاتر و بالاتر از همه کس و همه چیز قرار دارد که در قرآن کریم و آموزه‌های دینی از او با نام *رحمان*، و از آنجا با نام *عرش* یاد می‌شود: «الرحمن علی العرش استوی» (طه/ ۵). در *منطق‌الطیر*، از آن وجود بی‌همتا، به *سیمرغ* و از جایگاهش، به *قاف* تعبیر می‌شود. از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، دلیل این استعاره‌های مفهومی را می‌توان تلاش برای عینی‌سازی مفاهیم ذهنی دانست و داستان *منطق‌الطیر* نیز براساس چنین انگاره‌ای شکل می‌گیرد و روایت می‌شود. سیمرغ بر کوه قاف است، چون در تصورات دینی با تکیه بر انگاشته‌ای کیفی و معنوی، «خدا بالاست» و همین انگاره سبب پیدایش بسیاری از استعاره‌هایی شده که بر این اصل استوارند که «هر چیز خوب بالاست»؛ بنابراین، حرکت مرغان در *منطق‌الطیر* (به‌عنوان رمزی از ارواح سالکان) به‌سوی سیمرغ (به‌عنوان رمزی از حق و کمال محض) باید از مبدأ زمین، به مقصد آسمان/ بالا باشد. از این حرکت از خاک به افلاک در متون عرفانی با نام «سیر صعودی» یاد می‌شود که در مقابل سیر نزولی قرار دارد و هدف از آن، بازگشت به اصل است؛ بنابراین، سیر صعودی در عرفان در حقیقت، یک حرکت دایره‌ای/ دوری یا چرخشی است که در آن مبدأ و مقصد یکی است و مسافر از نقطهٔ شروع به نقطهٔ شروع برمی‌گردد، چنانکه مرغان *منطق‌الطیر* نیز بعد از طی مراحل و وادی‌های متعدد، به اصل خود رجعت می‌کنند. از این‌رو می‌توان گفت که حرکت صعودی در حقیقت، «حرکت از خود به خود» یا «از جوار حق به جوار حق» است.

خاستگاه یا مبدأ سیر صعودی در *منطق‌الطیر* متعدد است و در حقیقت، سالک باید از محل نزول که می‌تواند مکانی یا منزلتی باشد، حرکت کمی یا کیفی خود را آغاز کند و خود را به‌سوی

سیمرغ به پرواز درآورد. مهم‌ترین مبادی سیر صعودی در *منطق‌الطیر* عبارت‌اند از: ۱) از ناسوت به ملکوت؛ ۲) از نفس به حق؛ ۳) از عقل به عشق؛ که اولی را با توجه به جدایی روح از بدن می‌توان از نوع حرکت کمی، و دومی و سومی را از نوع حرکت کیفی دانست.

۱-۳. از ناسوت به ملکوت

ناسوت یا زمین به سبب نزول آدم و حوا، محل مادی یا جغرافیایی هبوط آدمی است و از لحاظ استعارهٔ جهتی، «پایین» تصور می‌شود و سیر صعودی به‌صورت انگارهٔ واقعی باید از اینجا به‌سوی «بالا» شروع شود. صرف‌نظر از جداشدن روح از بدن و بازگشتن به اصل، حرکت از ناسوت/ پایین به‌سوی ملکوت/ بالا، دارای مفهوم نمادین است. می‌توان آن را از زمین به بهشت، از نقصان به کمال، از خود به خود، از جوار حق به حق و از کثرت به وحدت تعبیر کرد. سیر صعودی، حرکتی تدریجی است که به‌طور معمول در طول زمان اتفاق می‌افتد و آنچه بیش از همه، آن را به تصویر می‌کشد و مراحل رسیدن به مقصد را نشان می‌دهد، هفت وادی طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا است که باید به‌صورت سلسله‌مراتبی طی شوند و هرکدام مکمل دیگری است، اما این‌ها همه مستلزم رهایی روح از موانع و بیرون‌آمدن از درون غربت و بیگانگی است. سیر صعودی گویای این استعارهٔ جهتی است که «بیرون‌آمدن به‌مثابهٔ بالاست»، چنانکه عطار گوید:

پس برون آیم ازین روزن که هست　　پیش گیرم عالمی روشن که هست

(همان: ب ۲۶۰)

او در تبیین سیر صعودی، از شگردهای مختلف زبانی و ادبی، مثل تشبیه، استعاره، تمثیل و نماد استفاده می‌کند و از میان پدیده‌های متنوع، بیش از همه، بحر/ دریا، چاه و زندان را برای توصیف انگاره‌های سیر نزولی و ضرورت سیر صعودی به کار می‌برد؛ زیرا براساس دانش قراردادی ما، چاه می‌تواند مظهر پایین، تاریکی، نرسیدن فریاد کمک‌خواهی به بیرون و گرفتاری باشد که رهایی از همهٔ آن‌ها تنها با بیرون‌آمدن از قعر چاه - که حرکت به بالا و صعودی را با خود دارد - امکان‌پذیر است. از این‌رو، عطار بیرون‌آمدن از چاه دنیا را برابر با صعود بر اوج عرش رحمانی می‌داند:

خویش را زین چاه ظلمانی بر آر　　سر ز اوج عرش رحمانی بر آر

(همان: ب ۶۵۸)

از نظر شاعر، بدترین نوع سیر نزولی، تنزل صفتی و مرتبتی در دنیا است که با حرکت کیفی اتفاق می‌افتد و نشانه‌هایی مثل زندان، چاه و دریا بر آن دلالت دارند. گویی انسان در این حالت، مصداق «اولئک کالانعام» (اعراف/۱۷۹) را به‌صورت عینی می‌بیند و این در مرحله‌ای از سیر نزولی است

که ابزار فهم و درک، یعنی عقل از انسان سلب می‌شود. به‌نظر می‌رسد عطار در حکایت صعوه، به چنین تنزلی اشاره می‌کند، چنانکه صعوه یوسف خود را در چاه می‌جوید:

چون نیم من مرد او، این جایگاه — یوسف خود بازمی‌جویم ز چاه
گر بیابم یوسف خود را ز چاه — بر پرم با او من از ماهی به ماه
(همان: ب ۱۰۳۵ و ۱۰۳۷)

کاربرد دو عنصر اسطورهٔ آفرینش، یعنی ماهی و ماه مجازاً برای زمین و آسمان، یکی دیگر از دستاویزهای عطار در توصیف سیر صعودی از ناسوت به ملکوت است. «بر طبق تفاسیر قرآن، خداوند چون خواست زمین و آسمان را بیافریند، نخست آب را آفرید و پس از هفتاد هزار سال آتش را، و از کف آن آب جوش، زمین را بیافرید و از بخار آب، آسمان را. جبرئیل زمین را از مشرق و مغرب کشید تا وسیع شد و چون قرار نداشت، کوه‌ها را بیافرید تا میخ‌های زمین گرداند و آن را ثابت نگه دارد. آنگاه آن آب را قرار داد و ماهی را بیافرید و در آن آب و بر پشت آن ماهی، خاکی بیافرید که «ثری» است. آنگاه پس از هفتاد سال، گاوی عظیم بیافرید بر پشت این ماهی، پای‌های وی زیر خاک اندر قرار گرفت و این زمین‌ها بر سر وی بفرمود نهادن، و مرین گاو را روزی همی‌رساند و می‌داد و آرمیده، تا هرگز نجنبد تا آنگاه که زلزلهٔ قیامت برخیزد...» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۷۱). در رمزگشایی از عناصر سمبلیک *منطق‌الطیر*، ماهی می‌تواند نماد حضیض ذلت و خواری، و ماه رمزی از اوج کمال باشد که بدون رهایی از ماهی (دنیا) رسیدن به ماه (کمال) امکان‌پذیر نخواهد بود:

بر خیالی کی توان این ره سپرد — تو به ماهی کی توانی مه سپرد
(همان: ب ۷۲۵)

گاهی هم شاعر ماهی را نماد مظاهر نفسانی قرار می‌دهد که با قربانی‌کردن آن، سیر صعودی به‌سوی ماه/کمال آغاز می‌شود:

سر بکن این ماهی بدخواه را — تا توانی سود فرق ماه را
(همان: ب ۶۶۴)

زمانی که مرغان *منطق‌الطیر* در سیر صعودی به سیمرغ حقیقت می‌رسند نیز شاعر از این وصال با تعبیر «بال و پر برآوردن به ماه» یاد می‌کند: *«جملهٔ مرغان ز هول و بیم راه / بال و پر، پرخون، برآوردند به ماه» (ب ۱۶۳۰)*؛ زیرا «بال و پر آن قسمت از تن است که از همهٔ اعضای دیگر، به خدا نزدیک‌تر است؛ چه خاصیت طبیعت آن، گرایندگی به‌سوی آسمان‌ها و بردن تن بدان‌جاست و آنجا مسکن خدایان است» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۴۰۵). از این‌رو، انتخاب پرنده به‌عنوان رمزی از

روح به سبب گرایش و میل فطری پر و بال به‌سوی آسمان‌ها، حاکی از سهولت عروج و بالارفتن و اوج‌گرفتن روح به‌سوی وطن اصلی خویش است و دعوت هریک از مرغان برای حرکت در هوا، و به عبارتی سفر هوایی، دعوت در جهت رفتن به‌سوی تعالی است؛ زیرا در نمادشناسی، پرندگان مناسب‌ترین نماد برای تعالی درنظر گرفته می‌شوند (همان: ۴۰۳).

۲-۳. از نفس به حق

یکی از مصادیق سیر صعودی که در حقیقت، نوعی تحول وصفی به‌شمار می‌آید، حرکت از نفس به حق است. در این سیر، حرکت، نه مکانی که صفتی و اخلاقی است و فاصله، نه طولی و عرضی که نامحرمی و بیگانگی است. در این بینش، نفس به سبب روی‌آوردن به کارهایی مانند حرص، بخل، خسّت و فرومایگی که میل به پستی دارند، پایین تصور می‌شود و حق در بالا. از این‌رو، سالک باید نفس را فانی نماید و به حق باقی شود. بدین خاطر می‌توان از سیر صعودی نفس به حق، با تعبیر صوفیانهٔ فناء فی‌اللّه و بقاءباللّه نیز یاد کرد: «*تو فنا شو تا همه مرغان راه/ ره دهندت در بقا در پیشگاه» (ب ۴۵۴۳)*. سالک در این سیر در عین استقلال فردی، در دریای کل محو و با او یکی می‌شود:

هرکه در دریای کل گم بوده شد — دائماً گم بودهٔ آسوده شد...
نبود او و او بود، چون باشد این — از خیال عقل بیرون باشد این

(همان: ب ۳۹۴۷ و ۳۹۵۷)

بنابراین، آنچه در این سیر مورد توجه قرار می‌گیرد، مرگ ارادی/ اختیاری یا مرگ سرخ است که با شکستن چارچوب طبع و قرارگرفتن در غار وحدت تحقق می‌یابد: «چارچوب طبع بشکن مردوار/ در درون غار وحدت کن قرار» (ب ۶۳۹). عطار با تشبیه نفس به گرداب بلا، خر عیسی (ب ۶۴۲-۶۴۵)، مار (ب ۶۵۱-۶۵۵) و ماهی (ب ۶۶۳-۶۶۵)، سالک را به دوری از گرداب، سوزاندن خر، کشتن مار و سرکندن ماهی برمی‌انگیزد و معتقد است سالک با یادآوری الستِ عشق و حرکت به‌سوی آن، در برابر نفس تسلیم نخواهد شد و مرغ جانش را برای صعود بر بارگاه حق به پرواز درخواهد آورد:

خر بسوز و مرغ جان را کار ساز — تا خوشت روح اله آید پیش باز

(همان: ب ۶۴۵)

عطار از چشم‌اندازی گسترده‌تر، نفس را همان «خود» و «نمودهای خود» می‌بیند و «بیرون‌آمدن از خود» را نه‌تنها لازمهٔ حرکت صعودی، بلکه برابر با صعود می‌داند:

از وجـود خـویش بیـرون آی پـاک　　خـاک شـو از نیسـتی بـر روی خـاک
(همان: ب ۴۵۴۱)

در مشرب عطار «بیرون‌آمدن از خود» نه‌تنها به معنای ترک کلی خودخواهی‌هـا، بلکـه بـه معنـای «درگذشتن از دنیا و آخرت» و دل‌بستن فقط به حق است: *«هم ز دنیا هم ز عقبی درگذر/ پس کلاه از سر بگیر و درنگر» (همان: ب ۶۷۴)*. تنها در چنین حالتی است که عقل کلی یا به اعتقـاد عـده‌ای از صوفیه، جبرئیل راهبر انسان به‌سوی «عالم معنی یـا درگـاه حـق» خواهـد شـد، چنانکـه راهنمـای حضرت ختمی‌مرتبت شد:

از وجـودت تـا بـود مـویی بـه جـای　　بـی‌وفایـت خـوانم از سـر تـا بـه پـای
گـر درآیـی و بـرون آیـی ز خـود　　سـوی معنـی راه یـابی از خـرد
(همان: ب ۶۶۸-۶۶۹)

عطار برای تبیین مصداقِ «گرفتار در خود»، «باز» را مطرح می‌کنـد. او نمـاد انسـان‌هـایی اسـت کـه سرکش می‌روند و سرنگون برمی‌گردند و به سبب دلبستگی به مردار دنیـا، از راه‌یـافتن بـه «درگـاه حق یا عالم معنی» مهجور می‌مانند:

بسـتهٔ مـردار دنیـا آمـدی　　لاجـرم مهجـور معنـا آمـدی
(همان: ب ۶۷۳)

۳-۳. از عقل به عشق

یکی دیگر از مصادیق سیر صعودی، حرکت از عقل بـه عشـق اسـت. مـراد از عقـل، عقـل جزئـی، معاش‌اندیش و به تعبیر عطار «عقل مادرزاد» است (همان: ب ۶۳۸ و ۳۳۴۷). این عقـل را بـه اعتبـار کارکردهایش می‌توان با نفس یکی دانست و همان‌گونه که نفس به خاطر صـفاتش، پـایین تصـور می‌شود، عقل جزئی نیز از لحاظ منزلتی، پایین فرض می‌شود. عقل و نفـس درصـورتی‌کـه نتواننـد متحول شوند و سیر صعودی در پیش گیرند، در پایین‌ترین سطح سیر نزولی می‌مانند و نشان آن هم عبارت از محرومیت از وادی عشق و معرفت حق است. عطار معتقد است که:

عقـل در سـودای عشـق اسـتاد نیسـت　　عشـق کـار عقـل مـادرزاد نیسـت
(همان: ب ۳۳۴۷)

چنانکه قبلاً اشاره شد، در مشرب عطار «بیرون‌آمدن از خود یا نفس یا عقل جزئی» نه‌تنها به معنـای ترک کلی خودخواهی‌ها، بلکه به معنای «درگذشتن از دنیا و آخرت» (همان: ب ۶۷۴) و دل‌بسـتن فقط به حق است و آنچه می‌تواند این مقصود را برآورده سازد، «عشق» است:

عاشـق آن باشـد کـه چـون آتـش بـود　　گـرم رو، سـوزنده و سـرکش بـود
عاقبـت‌انـدیش نبـود یـک زمـان　　درکشد خوش خوش بر آتـش صـد جهـان

هرچه دارد پاک دربازد به نقد — وز وصال دوست می‌نازد به نقد
دیگران را وعدهٔ فردا بود — لیک او را نقد هم اینجا بود
(همان: ب ۳۳۳۵-۳۳۳۶ و ۳۳۴۰-۳۳۴۱)

بنابراین، سالک حق باید عقل را به عشق تبدیل کند تا بتواند به واحدبینی و وحدت‌اندیشی برسد و ابد را تا ازل یکی بیند:

نامهٔ عشق ازل بر پای بند — تا ابد آن نامه را مگشای بند
عقل مادرزاد کن با دل بدل — تا یکی بینی ابد را تا ازل
(همان: ب ۶۳۷-۶۳۸)

طرح‌وارهٔ وحدت در عشق، ریشه در فرهنگ مردم این سرزمین دارد و می‌توان از آن به عشق آرمانی تعبیر کرد. «ممکن است در فرهنگی، هم‌زمان دو صورت استعاری برای یک احساس وجود داشته باشد، مثل دو استعارهٔ رایج «عشق وحدت است» و «عشق مبادلهٔ اقتصادی است» که هردو دربارهٔ عشق هستند. به‌طورکلی، این دو استعاره نقشی اساسی در ساخت دو مدل فرهنگی عشق ایفا می‌کنند: عشق آرمانی و عشق معمولی. گونهٔ آرمانی عشق اساساً با استعارهٔ وحدت صورت‌بندی می‌شود و مدل معمولی آن بیشتر با استعارهٔ مبادلهٔ اقتصادی. گونهٔ آرمانی، نگاه سنتی به عشق دارد، در حالی که مدل معمولی، بازتاب نگاه امروزی به عشق است» (کوچش، ۱۳۹۸: ۲۹۵).

نتیجه‌گیری و تحلیل شناختی

۱. طرح‌وارهٔ عمودی در *منطق‌الطیر* اساساً تصویرگری اصول و تجربیات فرهنگی مردم این سرزمین و دال بر دردِ معنوی و انسانی عطّار برای بازگشت به اصل و احساس رسالت برای تحریض انسان‌ها بدین سفر است.

۲. حرکت از ملکوت به ناسوت و مظاهر ناسوتی، دو مصداق عمدهٔ سیر نزولی‌اند که اولی ناظر بر حرکت کمی و از بالا به پایین است و قابلیت تصور مکانی و جهتی را دارد، ولی دومی بر حرکت کیفی و منزلتی دلالت دارد و استعارهٔ جهتی در آن کاملاً انتزاعی و وصفی است و عطار برای تشریح آن از نمادهایی چون دریا، زندان و چاه استفاده می‌کند. اگرچه حرکت به پایین یا سیر نزولی در زبان‌شناسی شناختی با تکیه بر تجربیات مادی، منفی تلقی می‌شود، اما عطار نسبت به اصل نزول نه‌تنها نظر منفی ندارد، بلکه آن را موجب سیر صعودی می‌داند و به همین دلیل، آمیزش روح و جسم را نعمت بزرگ الهی و نتیجهٔ آن، یعنی آدمی را «اعجوبهٔ اسرار» می‌خواند. دلیل

دیگری که عطار سیر نزولی آدمی را منفی ارزیابی نمی‌کند، این است که خداوند اسباب بازگشت به اصل را در آدمی به ودیعت نهاده و بنابراین ماندن یا رفتن، اختیاری است.

۳. چون عصارهٔ داستان نمادین مرغان، تحریض انسان به بازگشت به اصل است، عطار بیشتر از سیر صعودی سخن می‌گوید. مقصود عطار از طرح‌وارهٔ نزولی عمدتاً تشریح موانع و ضرورت رهایی و گذر از آن‌ها است و منظورش از طرح‌وارهٔ صعودی، تبیین اهمیت و اصالت بازگشت به اصل است.

۴. مهم‌ترین مبادی سیر صعودی در *منطق‌الطیر* عبارت‌اند از: ۱) از ناسوت به ملکوت؛ ۲) از نفس به حق؛ ۳) از عقل به عشق. ناسوت/ زمین، محل جغرافیایی نزول/ هبوط است و سیر صعودی از ناسوت به ملکوت دارای مفاهیم نمادینی مانند از زمین به بهشت، از نقصان به کمال، از خود به خود، از جوار حق به جوار حق و از کثرت به وحدت است. مهم‌ترین شرط سیر صعودی «رهایی از خود» است و عطار با کاربرد نمادهای دریا، چاه و زندان آن را توصیف می‌کند. بدترین نوع سیر نزولی، تنزل کیفی یا وصفی است که به دنبال آن، انسان عقل و قدرت درک خود را از دست می‌دهد. سیر صعودی از نفس به حق، نمودار تحول وصفی و اصل صوفیانهٔ فناء فی الله و بقاء بالله و مبتنی بر مرگ اختیاری یا سرخ است. سیر صعودی از عقل به عشق مستلزم ترک کلی خودخواهی‌ها و درگذشتن از دنیا و آخرت و دل‌بستن فقط به حق است و آنچه این مقصود را برآورده می‌سازد، «عشق» است، با تبدیل عقل به عشق، واحدبینی و وحدت‌اندیشی حاصل می‌شود.

منابع

قرآن کریم. (بی‌تا). ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. انتشارات اسوه.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. اساطیر. تهران.

باقری خلیلی، علی‌اکبر و منیره محرابی کالی. (۱۳۹۲). «طرح‌وارهٔ چرخشی در غزلیّات سعدی و حافظ شیرازی». *نقد ادبی*. سال ششم. ش ۲۳. صص ۱۲۵-۱۴۸.

بیابانی، احمدرضا و یحیی طالبیان. (۱۳۹۱). «بررسی استعارهٔ جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو». *نقد ادبی*، دورهٔ اول. ش ۱. صص ۹۹-۱۲۶.

پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۵). «بررسی روش‌های ترجمهٔ استعاره‌های مبتنی بر طرح‌وارهٔ حرکتی در نهج‌البلاغه». *پژوهش‌نامهٔ نهج‌البلاغه*. سال چهارم. ش ۱۴. صص ۳۵-۵۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چ ۶. علمی و فرهنگی. تهران.

حسن‌پورآلاشتی، حسین و همکاران. (۱۳۹۵). «تحلیل شناختی فنای نفس در غزلیات سنایی براساس طرح‌وارهٔ حرکتی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال دوازدهم. ش ۴۵. صص ۳۵-۵۹.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۹). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) و مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی. تهران.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۶۲). *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چ ۳. طهوری. تهران.

سلیمی کوچی، ابراهیم و نیکو قاسمی اصفهانی. (۱۳۹۸). «بررسی بینامتنی هفت وادی عشق *منطق‌الطیر* عطار در مرد نیم‌تنه و مسافرش از آندره شدید». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دورهٔ ۲۴. ش ۲. صص ۴۱۱-۴۳۱.

صادقی‌شهپر، علی و رضا صادقی‌شهپر. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی مراحل سلوک در *منطق‌الطیر* عطار و یوگاسوتره‌های پاتنجلی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال نهم. ش ۶. صص ۱۲۹-۱۶۸.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چ ۴. سورهٔ مهر. تهران.

صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). *فرهنگ فلسفی*. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی. حکمت. تهران.

طباطبایی، سید محمدحسین. (۶۴-۱۳۶۳). *تفسیر المیزان*. ترجمهٔ ناصر مکارم شیرازی. ج ۱. نشر فرهنگی رجا. تهران.

قائمی‌نیا، علی‌رضا. (۱۳۹۰). *معناشناسی شناختی قرآن کریم*. پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی. تهران.

ـــــــــــ . (۱۳۸۸). «نقش استعاره‌های مفهومی در معرفت دینی». *قبسات*. سال چهارم. صص ۱۵۹-۱۸۴.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و خدیجه حاجیان. (۱۳۸۹). استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی. *نقد ادبی*. سال سوم. ش ۹. صص ۱۱۵-۱۳۹.

کوچش، زلتن. (۱۳۹۸). *مقدّمه‌ای کاربردی بر استعاره*. ترجمهٔ شیرین پورابراهیم. چ ۲. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) و پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی. تهران.

گوهرین، سید صادق. (۱۳۸۵). *منطق الطیر*. چ ۲۳. علمی- فرهنگی. تهران.

لیکاف، جورج و مارک جانسون. (۱۳۹۹). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چ ۳. انتشارات آگاه. تهران.

مباشری، محبوبه و لیلا ولی‌زاده پاشا. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی «عشق، جنگ است» در مفهوم‌سازی فنا در دیوان شمس و قرآن». *پژوهش‌های ادبی-قرآنی*. سال هفتم. ش ۱. صص ۱۷۹-۲۲۲.

واردی، زرین. (۱۳۸۴). «بازگشت؛ نیم‌نگاهی به سفرهای ادیسه و مرغان *منطق‌الطیر*». *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دورهٔ ۲۳. ش ۳ (پیاپی ۴۴). صص ۲۱۸-۲۲۸.

References

The Holy Qur'an (n.d.). (M. Elahi Ghomshe-ee, Trans.). Osveh.

Ashrafzadeh, R. (1994). *Tajali ramz va revayat dar she're Attar Neyshabouri* [Manifestation of mystery and narrative in Attar Neyshabouri's poetry]. Asatir.

Bagheri Khalili, A., & Mehrabi Kali, M. (2013). The cycle schema in the poetry of Sa'di and Hafez. *Literary Criticism*, *6* (23), 125-148.

Beyabany, A., & Talebian, Y. (2012). Investigating bias metaphor and image schemas in Shamloo's poems. *Literary Criticism*, *1* (1), 99-126.

Ghaeminia, A. (2009). The role of conceptual metaphors in religious epistemology. *Qabasat*, (4), 159-184.

Ghaeminia, A. (2011). *Ma'na shenasi shenakhti Qur'an karim* [Cognitive semantics of the holy Qur'an]. Research Institute for Islamic Culture and Thought.

Gouharin, S. S. (2006). *Mantegh-o Teyr* [Conference of birds] (23rd ed.). Elmi-Farhangi.

Hasan Pour Alashti, H., Khalili Aliakbar, B., Kazemi, M. (2016). The mortality of soul in the Gazals of Sanaei: A cognitive analysis based on motion schema. *Journal of Mytho-Mystic Literature*, *12* (45), 35-59.

Kovecses, Z. (2019). *Metaphor: A practical introduction* (2nd ed.). (Sh. Pour Ebrahimi, Trans.). The Center for Research and Development in Humanities (SAMT) Publications.

Kurd Zafaranloo Kambuziya, A., & Hajian, Kh. (2010). A survey of the orientational metaphors in Qur'an: A cognitive approach. *Literary Criticism*, *3*(9), 115-139.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by* (3rd ed.). (J. Mirzabeigi, Trans.). Agah.

Mobasheri, M., & Valizadeh Pasha, L. (2019). A comparative study of the conceptual metaphor of "love is war" in the conceptualization of Fana in Diwan-e Shams and the Qur'an. *Literary-Quranic Researches*, *1* (1), 179-222.

Pour Ebrahim, Sh. (2016). The study of methods of translation of metaphors in terms of kinesthetic schemas in Nahjolbalagha. *Journal of Nahjolbalgha*, *4* (14), 35-54.

Pour Namdarian, T. (2007*). Ramz va dastanhaye ramzi dar she're Farsi* [Symbol and symbolic stories in Persian literature] (6th ed.). Elmi-Farhangi.

Rasekh Mahand, M. (2010). *Daramadi br zabanshenasi shenakhti* [An introduction to cognitive linguistics]. The Center for Research and Development in Humanities (SAMT) Publications.

Sadeghi Shahpar, A., & Sadeghi Shahpar, R. (2013). The mystical stages in *Manṭiq-uṭ-Ṭayr* of Attar and *Yoga Sutras* of Patanjali: A comparative study. *Journal of Mytho-Mystic Literature*, *9* (6), 129-168.

Safavi, K. (2011). *Daramadi bar ma'ni shenasi* [An introduction to semantics] (4th ed.). Soore Mehr Publications.

Sajadi, S. J. (1983). *Farhange loghat va estelahate va ta'abire erfani* [A glossary of mystical vocabularies and idiomatic terminologies] (3rd ed.). Tahouri.

Saliba, J. (1987). *Farhange falsafi* [Philosophy Lexicon] (M. Saneie Darehbidi, Trans.). Hekmat.

Salimi Kouchi, E., & Ghasemi Esfahani, N. (2019). Intertextual study of *Manṭiq-uṭ-Ṭayr'*s seven valleys of love in "The man-trunk and his traveler" of Andrée Chédid. *Research in Contemporary World Literature*, *24*(2), 411-431.

Tabatabaie, S. M. (1984-85). *Tafsire almizan* [Almizan exegesis] (N. Makarem Shirazi, Trans.). Raja Cultural Press.

Waredi, Z. (2007). Return: A glance at Odysseus's journey and birds in *Manṭiq-uṭ-Ṭayr*. *Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University*, *23*(3), 218-228.

Vertical Schema (Descending/Ascending) in Attar's *Mantegh-o Teir* (*The Conference of Birds*)[1]

Aliakbar Bagheri Khalili[2]
Arefeh Taheri[3]

Received: 2020/05/26
Accepted: 2020/09/07

Abstract
Cognitive Linguistics through examination of relationships between mind and language strives to discover meaning. It also achieves novel understanding of the subjects through examination of pictorial schemas and discovery of assumptions between mental and real fields. Kinesthetic schemas are those pictorial schemas in which human, stimulated by his/her movement experiences and other mobile phenomena, creates mobile conceptual and perceptual structures for mental phenomena. *Mantegh-o Teir*, thanks to its didactic-mystical characteristics in narrating journey of birds and its symbolic language, could lend itself to being examined in terms of kinesthetic schemas. This schema implies Attar's determined efforts on returning to the origin. The questions of the article are what the indications and objectives of ascending and descending movements in *Mantegh-o Teir* are and what mystical issues Attar is trying to explain by illustrating the journey of birds. The principle of the fall of man is a positive one to Attar which is the result of integration of body and spirit. In other words, he assumes man as the "wonder of mysteries". His purpose in this descending schema is to delineate the obstacles and the necessity of passing through them. In ascending schema, Attar aims to explain the essence and significance of returning to the origin. The most important requirement for the ascending movement is "self-detachment" and the worst kind of descending movement is decline in human attributes or qualities; corollary to which is loss of power of perception. The requirement for the ascending journey is disregarding this world and the other world and setting one's heart just on The Right (Hagh); which becomes possible by means of "love" and eventually culminates in unity. Each of these schemas can be elucidated by qualitative and quantitative movements.

Keywords: Metaphor, Schema, Attar's *Mantegh-o Teir*, Vertical movement, Ascending movement

---

1. DOI: 10.22051/JML.2020.31534.1960
2. Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran, (Corresponding author), aabagheri@umz.ac.ir
3. MA in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran, taheri.arefeh92@gmail.com
Print ISSN: 9384-2008 / Online ISSN1997-2538