-- Mysticism in Persian Literature --------
Spring & Summer 2026, 5 (9), 299-338
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/msil.2026.86013.1184

ATU PRESS

Original Research
Accepted: 09/09/2026
Received: 02/06/2026
ISSN: 2821-0743
EISSN: 2821-0751

The Contrast of Spatial Metaphors in Ahmad Ghazali's *Sawanih al-Ushshaq* and Ruzbihan Baqli's Abhar *al-Ashiqin*

Maryam Alinezhad⁎

Assistant Professor, Institute of Humanities and Cultural Studies, Encyclopedia Compiling Research Center, Tehran, Iran

Extended Abstract

1. Introduction

Mystical language takes shape at the threshold of inexpressible experiences, compelling the mystic to employ material and spatial imagery in order to articulate supramaterial and abstract realities. Among the pioneering works of Persian Sufi prose, Ahmad Ghazali's *Sawanih al-Ushshaq* and Ruzbihan Baqli's *Abhar al-Ashiqin* stand out as two foundational texts of the fifth and sixth centuries AH, each offering a distinct ontology of divine love. In both works, spatial

⁎ Corresponding Author: m.alinezhad@ihcs.ac.ir
How to Cite: Alinezhad, M. (2026). The Contrast of Spatial Metaphors in Ahmad Ghazali's *Sawanih al-Ushshaq* and Ruzbihan Baqli's Abhar *al-Ashiqin*. *Mysticism in Persian Literature,* Vol 5, No 9, 299 – 338. doi: 10.22054/msil.2026.86013.1184

metaphors are by no means decorative; rather, they constitute a systematic conceptual framework through which the abstract world of love is perceived and organized (Lakoff & Johnson, 1980). Within this framework, metaphors function as a bridge between the "realm of the sensible" (space) and the "realm of the sacred" (meaning). The central problem of this study was to explain why two contemporary mystics, addressing the same subject of love, deploy fundamentally divergent spatial schemata: while Ghazali gravitates toward a "desert-oriented" model that negates boundaries in pursuit of "spacelessness" and unity, Ruzbihan moves toward a "court-oriented" model that multiplies boundaries to construct a sacred "place of manifestation."

Research Questions

By adopting a comparative, descriptive-analytical approach grounded in Conceptual Metaphor Theory, this study sought to answer three questions:

(1) What are the dominant spatial schemata in the two texts?

(2) What epistemological consequences arise from mapping the domain of "space" onto the concept of "love"?

(3) How do physical elements (path, house, sea, and boundary) distance themselves from their literal meanings to become structures of perception?

2. Literature Review

Scholarship on spatiality in Persian mystical prose can be divided into three generations. The first generation adopted a symbolic and image-oriented approach: Pournamdarian (1989) reconstructed the "geography of the imaginal world" through spatial metaphors in Suhrawardi and Attar, while Shamisa (2014) treated locations such as the *kharabat* and the valleys of spiritual journey as symbols detached from their physical sense. The second generation pursued comparative and content-based analyses: Pourjavadi (2008) explained Ghazali's intellectual system around the concept of love but did not address its

objectification through spatial schemata, and studies of *Abhar al-Ashiqin* likewise remained within the scope of traditional rhetoric. The third generation, grounded in cognitive linguistics, examined these texts through Conceptual Metaphor Theory: Heydari et al. (2016) extracted the "path," "container," and "force" schemata in *Sawanih al-Ushshaq*, and Abhari et al. (2019) identified spatial metaphors in *Abhar al-Ashiqin*, yet neither study explained why these two systems move toward "brevity" and "prolixity" respectively. The present research addresses this gap by offering a systematic comparative analysis of the two works based on image schemata, demonstrating how divergent schematic selections generate two distinct models of mystical aesthetics.

3. Methodology

This study employed a descriptive-analytical method with a comparative and qualitative approach. The research corpus consists of the complete texts of *Sawanih al-Ushshaq* (edited by N. Pourjavadi) and *Abhar al-Ashiqin* (edited by H. Corbin and M. Mo'in). Data were collected through library-based research using note-taking techniques, with the "metaphorical proposition" as the unit of analysis, namely any proposition in which a spatial, directional, or trajectory domain (the source) is used to explain love and its states (the target). In accordance with Conceptual Metaphor Theory (Lakoff & Johnson, 1980; Kövecses, 2010), four analytical stages were followed: (1) extraction and identification of all spatial metaphors in both texts; (2) classification of these metaphors according to schema type (path, container, orientation); (3) analysis of mappings to determine which aspect of the mystical experience each spatial element represents; and (4) comparative analysis of the similarities and differences in the deployment of these schemata, aimed at explaining the divergent mystical orientations of Ghazali and Ruzbihan.

4. Conclusion

The findings of this study reveal a fundamental contrast between two core orientations in mysticism: "spatial abstraction" (Ghazali) versus "spatial embodiment" (Ruzbihan). Ghazali's cognitive system in *Sawanih al-Ushshaq* is built upon the "path" and "center-periphery" schemata, in which space is conceived as a "wilderness" or "way" that must ultimately dissolve into a dimensionless "point" of absolute unity; his strategy involves the emptying and collapse of the container (the heart) and the dismantling of all boundaries to achieve union. In contrast, Ruzbihan's system in *Abhar al-Ashiqin* rests upon "nested containers" and "linkage" schemata, reconstructing space as a hierarchy of sacred locations (palace, veil, cloister, ladder) in which the multiplicity of boundaries does not obstruct but rather enables the contemplation of divine Beauty. This contrast is systematically manifested in five dimensions: (1) the opposition between Ghazali's "concise simplicity" and Ruzbihan's "maximal majesty"; (2) the contrast between "emptying the container" and "adorning the container"; (3) the difference between "penetrative movement" toward the center and "ascending movement" toward the heights; (4) the opposition between space as a "point" and space as a "network"; and (5) the tension between "collapsed boundaries" and "nested boundaries." Ultimately, the stylistic opposition between Ghazali's brevity (*iʾjāz*) and Ruzbihan's prolixity (*iṭnāb*) is a direct consequence of this spatial worldview: while Ghazali's "point-oriented" schema drives him toward the elimination of space and language, Ruzbihan's "container-oriented" schema drives him toward the expansion of space and the creation of a rich, technical, and imaginative prose style.

Keywords: Conceptual Metaphor, Spatiality, Image Schema, *Sawanih al-Ushshaq*, *Abhar al-Ashiqin*, Ahm.

-- دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی عرفان‌پژوهی در ادبیات ---------
دوره ۵، شماره ۹، بهار و تابستان ۱۴۰۵، ۲۹۹-۳۳۸
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/msil.2026.86013.1184

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۱۸
ISSN: ۲۸۲۱-۰۷۴۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۷۵۱

تقابل استعاره‌های مکان‌مند در *سوانح‌العشاق* احمد غزالی و *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی

مریم علی‌نژاد* استادیار پژوهشکده دانشنامه‌نگاری پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

چکیده

زبان متون عرفانی به دلیل ماهیت انتزاعی تجربیات شهودی، ناگزیر از عینی‌سازی مفاهیم فرامادی در قالب تصاویر گوناگون ازجمله استعاره‌های مکانی است. پژوهش حاضر با هدف بررسی تطبیقی استعاره‌های مکان‌مند در دو اثر کلیدی قرن ششم هجری، *سوانح‌العشاق* احمد غزالی و *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی به روش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی (لیکاف و جانسون) انجام شده است. واکاوی داده‌ها نشان می‌دهد که تفاوت مشرب عرفانی این دو نویسنده، منجر به خلق دو الگوی مکانی متفاوت شده است. به این ترتیب که احمد غزالی در *سوانح* با برجسته‌سازی طرحوارهٔ «مسیر» و استعارهٔ «بادیه»، مکان را به عنوان ابزاری برای «نفی مسافت» به‌کار می‌گیرد که نهایت آن رسیدن به «لامکانی» و «وحدت» است؛ این در حالی است که روزبهان بقلی در *عبهرالعاشقین* با تکیه بر طرحوارهٔ «ظرف» و «اتصال»، مکان را در قالب استعاره‌هایی چون «سرادق» و «تجلی‌گاه» بازسازی می‌کند تا از طریق ایجاد سلسله مراتب مکانی (حجاب‌ها)، بستر مشاهدهٔ جمال را فراهم آورد. تقابل این دو الگو نشان‌دهندهٔ آن است که در عرفان «اتحادمحور» غزالی، مکان یک «حجاب» است که باید فروریزد، اما در عرفان «جمال‌محور» روزبهان، مکان، « محل تجلی» است که قداست دارد. این تقابل و تفاوت در انتخاب طرحواره‌ها مستقیماً بر سبک زبانی غزالی و روزبهان اثرگذار بوده است؛ به‌گونه‌ای که میل به «نقطه» در سوانح‌العشاق منجر به ایجاز و میل به «تکثر ظرف‌ها» در *عبهرالعاشقین* منجر به اطناب تصویری و نثر فنی شده است.

واژگان کلیدی: استعارهٔ مفهومی، مکان‌مندی، طرحوارهٔ تصوری، *سوانح‌العشاق*، *عبهرالعاشقین*.

* نویسنده مسئول: m.alinezhad@ihcs.ac.ir

۱. مقدمه

زبان عرفان در آستانهٔ تجربیات بیان‌ناپذیر شکل می‌گیرد و عارف برای توصیف ساحت‌های فرامادی، ناگزیر از به‌کارگیری زبان مادی است. در این راستا، *سوانح‌العشاق* احمد غزالی و *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی از برترین نمونه‌های تبیین هستی‌شناسی عشق در نثر عرفانی سده‌های پنجم و ششم هجری هستند. در این دو اثر، استعاره‌های مکانی صرفاً تزئینی نیستند، بلکه یک «نظام مفهومی» خاص را بنا می‌کنند که عارف از طریق آن، جهان انتزاعی عشق را ادراک می‌کند (Lakoff & Johnson, 1980: 3-6). همچنین با توجه به دیدگاه کاتز[1] که زبان را شکل‌دهنده به تجربه می‌داند (Katz, 1978: 26) تفاوت سبکی میان ایجاز غزالی و اطناب روزبهان، بازتابی از تفاوت در ماهیت تجربه عرفانی آن‌هاست.

در این آثار، استعاره‌های مکانی بازتابی از جهان‌بینی نویسنده هستند؛ چنان‌که غزالی با طرحوارهٔ «ویرانی مکان»، نگاشت «نیستی مادی= هستی معنوی» را ترسیم می‌کند و روزبهان با طرحوارهٔ «مکان باشکوه»، نگاشت «جمال زمینی= آینه جمال ازلی» را فعال می‌سازد. کاربرد این استعاره‌ها (مانند درگاه، خانه و بیابان) به عارف کمک می‌کند تا «قرب و بعد» معنوی را در قالب روابط فضایی ملموس بازنمایی کرده و به تجربیات سیال عرفانی، نظم و ساختار ببخشد (Kövecses, 2010: 230-231) به این ترتیب، استعارهٔ پلی میان «ساحت حس» و «ساحت غیب» ایجاد می‌کند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، واکاوی این نکته است که چرا دو عارف در موضوعی واحد از طرحواره‌های مکانی متفاوتی بهره برده‌اند؛ به طوری که غزالی به سوی «بادیه‌انگاری» و نفی مرزها میل می‌کند و روزبهان به سمت «دربارانگاری» و تکثیر مرزها. مقایسهٔ این دو اثر از آن رو حائز اهمیت است که *سوانح‌العشاق* و *عبهرالعاشقین*، نه تنها دو متن، بلکه دو الگوی هستی‌شناختی متفاوت در تاریخ تصوف هستند. واکاوی تطبیقی این دو بر پایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، روشن خواهد کرد که چگونه تفاوت دیدگاه «فنامحور» غزالی و

1 Katz, S. T.

«تجلی‌محور» روزبهان، منجر به خلق دو فضای متفاوت از ساحت قدسی شده است؛ یکی در اندیشه نفی مکان (لامکانی) و دیگری در پی تقدس‌بخشی به فضا (مکان تجلی).

این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای زبان‌شناسی شناختی، درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست:

- اصلی‌ترین طرحواره‌های مکانی به کار رفته در *سوانح‌العشاق* و *عبهرالعاشقین* کدامند؟
- تفاوت نگاشت دامنه «مکان» بر مفهوم «عشق» در این دو متن، چه پیامدهای معرفت‌شناختی‌ای دارد؟
- چگونه عناصر فیزیکی (راه، خانه، دریا و مرز) در این دو اثر از معنای قاموسی دور شده و به ساختارهای ادراکی تبدیل شده‌اند؟

۲. مبانی نظری: زبان‌شناسی شناختی، استعارهٔ و نثر عرفانی

مبنای نظری این پژوهش بر «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» استوار است که نخستین بار توسط «جورج لیکاف و مارک جانسون[1]» (۱۹۸۰) مطرح شد. در این دیدگاه، استعارهٔ نه یک آرایهٔ ادبی، بلکه ساختار بنیادین تفکر انسان است. به تعبیر کووچش[2] (Kövecses, 2010)، استعاره‌های مفهومی به‌ویژه در حوزه‌های انتزاعی و غیرفیزیکی نقشی حیاتی دارند؛ چراکه ذهن برای درک مفاهیم متعالی، ناگزیر از نگاشت حوزه‌های ملموس (مانند مکان) بر حوزه‌های انتزاعی (مانند عشق) است. بنابراین، تحلیل استعاره‌های مکانی در متون عرفانی، راهی برای کشف نظام ادراکی و هستی‌شناسی عارف در مواجهه با امر قدسی است.

در این چارچوب، استعارهٔ حاصل تناظر میان «حوزه مبدأ» (عینی و فیزیکی) و «حوزه مقصد» (انتزاعی و پیچیده) است. در متون عرفانی، مفاهیمی چون «عشق»، «وصال» و «فناء» (مقصد) از طریق مفاهیمی نظیر «سفر»، «دریا» یا «قصر» (مبدأ) درک می‌شوند. یکی از مفاهیم کلیدی این نظریه، «طرحواره‌های تصوری» است؛ ساختارهایی پیش‌زبانی که از

1 Lakoff, G. & Johnson, M.
2 Kövecses, Z.

تجربیات بدنی- حرکتی در فضا حاصل می‌شوند. در این پژوهش، سه طرحوارهٔ بنیادین بررسی می‌شوند:

طرحوارهٔ مسیر: (مبدأ، مقصد و حرکت؛ مانند عشق به مثابه بادیه)

طرحوارهٔ ظرف: (درون، بیرون و مرز؛ مانند دل به مثابه صومعه)

۳طرحوارهٔ جهت‌مندی: (تقابل‌های بالا/ پایین و نزدیک/ دور؛ مانند قرب به مثابه نزدیکی فیزیکی).

در نثر عرفانی، استعارهٔ مکان‌انگاری نقشی حیاتی دارد تا مفاهیم متعالی برای سالک قابل‌درک و پیمایش شوند. به این ترتیب، عشق در نثر عرفانی از حالت درونی صرف به یک «مکان وجودی» تبدیل می‌شود که می‌تواند دارای عمق، ارتفاع، مسیر و اقامتگاه باشد. این استراتژی زبانی، پلی میان «عالم محسوس» (مکان) که «قلمرو مبدأ» است و «عالم معنا» (مفهوم) که در واقع به «قلمرو مقصد» اشاره دارد و همان ساحت غیرمادی است که توسط استعاره، «قابل‌فهم» می‌شود، برقرار می‌کند.

با وجود اشتراک در موضوع «عشق»، عرفا به دلیل تفاوت در مشرب از الگوهای مکانی یکسانی استفاده نمی‌کنند. پرسش اینجاست که چرا در دو اثر هم‌عصر، *سوانح‌العشاق* و *عبهرالعاشقین*، با دو جغرافیای کاملاً متفاوت از عشق روبه‌رو هستیم؟ در حالی که احمد غزالی بر «نفی مکان» و طرحواره‌های گریز از مرکز تأکید دارد، روزبهان بقلی به سمت «تکثیر مکان» و نظام‌های تودرتوی ظرف‌گونه میل می‌کند. این پژوهش در پی تبیین این موضوع است که چگونه این تفاوت در انتخاب طرحواره‌ها، ریشه در تقابل دو رویکرد «اتحادمحور» و «جمال‌محور» دارد و بر ساختار زبانی آن‌ها اثر گذاشته است.

۳. روش‌شناسی

جامعهٔ آماری این پژوهش که به شیوهٔ «توصیفی- تحلیلی» و با رویکرد «تطبیقی» و «کیفی» انجام شده است، متن کامل کتاب *سوانح‌العشاق* (تصحیح نصرالله پورجوادی) و کتاب *عبهرالعاشقین* (تصحیح هانری کربن[1] و محمد معین) است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با

1 Corbin, H.

استفاده از ابزار «فیش‌برداری» استخراج شده‌اند. واحد تحلیل در این پژوهش، «گزاره‌های استعاری» است که در آن‌ها یکی از دامنه‌های مربوط به فضا، جهت، یا مسیر (مبدأ) برای تبیین عشق و احوال آن (مقصد) به‌کار رفته است. به منظور دستیابی به نتیجه، مراحل چهارگانه زیر طی شده است:

مرحله اول- استخراج، شناسایی و استخراج تمامی استعاره‌های مکانی از هر دو متن

مرحله دوم- طبقه‌بندی استعاره‌ها بر اساس نوع طرحوارهٔ (مسیر، ظرف و جهت)

مرحله سوم- تحلیل نگاشت‌ها؛ یعنی پاسخ به این سؤال که هر عنصر مکانی (مثلاً دهلیز یا بیابان) معرف کدام جنبه از تجربه عرفانی نویسنده است.

مرحله چهارم- مقایسه تطبیقی؛ واکاوی تفاوت‌ها و شباهت‌های به‌کارگیری این طرحواره‌ها در دو اثر مورد پژوهش، جهت تبیین تفاوت مشرب عرفانی غزالی و روزبهان.

٤. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در باب «استعاره‌های مکان‌مندی» در نثر عرفانی فارسی را می‌توان در سه نسل مطالعاتی دسته‌بندی کرد:

نسل اول: رویکرد تصویرمحور و نمادشناسانه

در این دوره، محققان به مکان به مثابه یک «تصویر» یا «نماد» نگریستند. تقی پورنامداریان (۱۳۶۸) با تحلیل آثار سهروردی و عطار، «جغرافیای عالم مثال» را از طریق استعاره‌های مکانی (مانند کوه قاف) بازسازی کرد و مفاهیمی چون شرق و غرب را به مثابه مرتبه‌های وجودی تبیین نمود.

سیروس شمیسا (۱۳۹۳) به کارکرد مکان‌هایی نظیر «خرابات» و «وادی‌های سلوک» پرداخت و معتقد بود مکان در نثر عرفانی از حالت فیزیکی خارج شده و به «نماد» تبدیل گشته است.

نسل دوم: رویکرد تطبیقی و محتوایی

در این مرحله، تمرکز بر تحلیل‌های محتوایی در متون خاص بود. نصرالله پورجوادی (۱۳۸۷) در تحلیل سوانح، نظام فکری غزالی را بر پایهٔ مفهوم «عشق» تبیین کرد، اما به چگونگی عینیت یافتن مفاهیم در قالب «طرحواره‌های مکانی» نپرداخت.

فتوحی و علی‌نژاد (۱۳۸۸) در مقاله ای کوشیده‌اند زبان تصویری عبهرالعاشقین و شگردهای تصویری روزبهان را تحلیل کنند و نقش تصاویر را در بازتاب اندیشه و ذهنیات و تجربیات او تبیین نمایند، اما به دلیل فقدان «نگاه تطبیقی» ویژگی‌های منحصربه‌فرد مکانی روزبهان در تقابل با دیگر مشرب‌ها (مانند غزالی) برجسته نشد.

فتوحی و رحمانی (۱۳۹۷) در پژوهشی ضمن بیان استعاره‌های بنیادین عبهرالعاشقین، چرایی کاربرد آنها را ازسوی نویسنده را مشخص کرده و تمرکز آنها بیشتر بر مشاهدات و مکاشفات عرفانی روزبهان معطوف بوده است.

نسل سوم: رویکرد زبان‌شناسی شناختی (نظریهٔ استعارهٔ مفهومی)

در این نسل، پژوهش‌ها با بهره‌گیری از نظریات لیکاف و جانسون به واکاوی لایه‌های عمیق‌تر زبان پرداختند. هاشمی و قوام (۱۳۹۲) با بررسی *سوانح‌العشاق*، بر بنیاد نظریه استعاره شناختی، با مشخص کردن شبکه‌های استعاری و کشف استعاره‌های کانونی عشق، به دیدگاه نویسنده درباره این مفهوم دست یافتند.

حسن‌پور و همکاران (۱۳۹۵) در *غزلیات سنایی*، به طرحواره حرکتی پرداختند که یکی از اقسام مهم و پرکاربرد طرحواره‌های تصوری در متون عرفانی است و با تحلیل آن، درصدد کشف علل اصلی توجه سنایی به فنای نفس بوده اند، اما به پیوند میان طرحواره‌ها با «ماهیت تجربه عرفانی»، نپرداختند.

بختیاری نسب و محمودی (۱۴۰۰) به منظور تحلیل ساختار معنایی و جهان‌بینی غزالی در سوانح‌العشاق، به جست و جو و کشف مهم ترین استعاره‌های مفهومی سوانح پرداختند و کوشیده اند با پی بردن به ارتباط میان این استعاره‌ها، ساختار برآمده از آنها را بررسی کنند.

با وجود پژوهش‌های ارزشمند ذکر شده، خلأ موجود در پیشینهٔ پژوهش، نبود مطالعه تطبیقی نظام‌مند میان دو رویکرد متفاوت در نثر عرفانی (نثر موجز غزالی در مقابل نثر فنی روزبهان) براساس«طرحواره‌های مکانی» است. پژوهش حاضر تلاش دارد با پرکردن این شکاف، نشان دهد که چگونه تفاوت در انتخاب طرحواره‌های مکانی، منجر به تولید دو الگوی متفاوت از «زیباشناسی عرفانی» شده است.

۵. نتایج و یافته‌ها

۵-۱. استعاره‌های مکانی و حرکتی در *سوانح‌العشاق*

استعاره‌های مکانی و حرکتی به‌کاررفته در *سوانح‌العشاق* غزالی را می‌توان براساس مبانی زبان‌شناسی شناختی (نظریهٔ لیکاف و جانسون) در چهار دستهٔ اصلی از «طرحواره‌های تصوری» جای داد:

۵-۱-۱. طرحوارهٔ «ظرف»

این طرحواره، پرکاربردترین طرحوارهٔ در *سوانح‌العشاق* است. غزالی «عشق»، «دل» و حتی «ذات معشوق» را به‌مثابه یک ظرف در نظر می‌گیرد که مفاهیمی مثل «درون»، «بیرون»، «ورود» و «خروج» را القا می‌کند و بیشتر در قالب استعاره‌های زیر نمود یافته است:

> «عشق او از غایت استیلا که دارد، همه در صحن دل نتواند بود؛ بعضی به لب بام دیدن آید.»
>
> (غزالی، ۱۳۷۰: ۱۵)

در این تصویر، «دل» همچون ظرفی در نظر گرفته شده که گنجایش آن محدود است. «عشق» به عنوان مظروفی سیال و حجیم چنان این ظرف را پر می‌کند که دچار «سرریز» می‌شود. این سرریز شدن از درون (صحن دل) به بیرون (لب بام دیدن/ چشم)، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ عشق بر ظرفیت وجودی عاشق است.

«دل چون از او [عشق] پر گشت، جای غیر نماند.»

(همان: ۱۸)

این عبارت بر مفهوم «پُری و تهی» تأکید دارد. دل ظرفی است که وقتی توسط یک مظروف (عشق) به طور کامل اشغال شود، دیگر فضایی برای ورود مظروف‌های دیگر (غیر معشوق) باقی نمی‌گذارد. این طرحوارهٔ بیانگر انحصارطلبی عشق در تصاحب کامل ظرف وجود است.

«سینه را فراخ باید کرد تا این بار بکشد، که این بار هر کسی نیست.»

(همان: ۵۳)

کلمهٔ «فراخ کردن» مستقیماً به «افزایش گنجایش ظرف» اشاره دارد. در اینجا سینه (ظرف) باید منبسط شود تا بتواند سنگینی و حجم مظروف (عشق/ بار امانت) را تحمل کند. این طرحوارهٔ بر محدودیت‌های فیزیکی و معنوی ظرف انسانی، در برابر عظمت مظروف قدسی تأکید دارد.

«عشق دریایی است که قعر ندارد؛ و هرکه در او افتاد، به سلامت بیرون نیاید.»

(همان: ۶۵)

در اینجا «دریا» به عنوان ظرفی عظیم و بیکران تصویر شده که عاشق در درون آن قرار می‌گیرد. در این طرحواره، برخلاف مثال‌های پیشین، عاشق خود به مظروف تبدیل می‌شود که در درون ظرفی لایتناهی (عشق) غرق شده است. خروج از این ظرف ممکن نیست و غایت آن، استهلاک در فضای دریاست.

بررسی‌ها نشان می‌دهد طرحوارهٔ ظرف در کتاب *سوانح‌العشاق*، تبیین‌گر نسبت میان کالبد انسانی و حقیقت عشق است که در آن وجود عاشق به‌مثابه «ظرف» و عشق، همچون «مظروف» یا مایعی سیال و متراکم تصویر می‌شود. در این الگو، مفاهیمی چون «درون و

بیرون»، «پُری و تهی» و «گنجایش» اهمیت می‌یابند و غزالی بر این نکته تأکید می‌کند که ظرفیت وجودی عاشق (دل) همواره در برابر بی‌کرانگی عشق محدود است؛ از این رو، هنگامی که این ظرف با حقیقت عشق انباشته می‌شود، یا دچار «سرریز» شده و اسرار را به ساحت پیرامون (چشم و زبان) می‌ریزد و یا تحت فشار سنگین مظروف، ساختار محدود خود را از دست داده و درهم می‌شکند. این طرحواره درنهایت نشان‌دهندهٔ آن است که عاشق باید از تمامِ تعلقات غیر، «تهی» شود تا بتواند به ظرف ظهور معشوق تبدیل شود، هر چند که در اوج کمال، این ظرف محدود، تحمل نگهداری آن حقیقت لایتناهی را نداشته در فرآیند «فنا»، مرز میان ظرف و مظروف به‌کلی فرو می‌ریزد.

۵-۱-۲. طرحوارهٔ «مرکز- پیرامون»

این طرحواره، بنیادی‌ترین طرحوارهٔ برای تبیین «وحدت» است. در این طرحواره، هرچه از مرکز (حقیقت/ عشق) به سمت پیرامون (کثرت/ عاشق و معشوق) حرکت کنیم با «تفرقه» روبه‌رو می‌شویم و برعکس.

غزالی در طرحوارهٔ مرکز- پیرامون، نوعی «گریز از پیرامون» را مدنظر قرار می‌دهد. او برخلاف عرفای متأخر، مانند ابن عربی و مولانا که تحت تأثیر مکتب «وحدت وجود» بر این باورند که پیرامون (جهان) در واقع همان تجلی مرکز است، پیرامون را به رسمیت نمی‌شناسد و آن را تنها «فرع» یا «پوست» می‌نامد. هدف غایی او در *سوانح‌العشاق* ، انحلال کامل پیرامون (خط) در مرکز (نقطه) است. نمود این طرحوارهٔ را در شواهد زیر بررسی می‌کنیم:

> «عشق به خلوت‌سرای سرّ فرود آید، و عقل و فهم را به درگاه هم راه ندهد.»
> (همان: ۱۱)

در این عبارت، میان مرکز (خلوت‌سرا) و پیرامون (درگاه) یک مرز نفوذناپذیر ترسیم شده است. عقل و فهم به عنوان ابزارهای پیرامونی، اجازه ورود به ساحت مرکزی (سرّ عشق) را ندارند.

«این سخن را از پوست بیرون آورده‌ایم و به مغز رسانیده‌ایم، تا هر کسی را بدان راه نبود.»

(همان: ۲۰)

«پوست» نماد پیرامون، ظاهر و کالبد متن است که در دسترس همگان قرار دارد. در مقابل، «مغز» نماد هسته، مرکز و معنای باطنی است. این استعارهٔ حاکی از آن است که از نظر غزالی، در «معرفت»، حرکتی از لایه‌های بیرونی به سمت مرکز وجود دارد.

«تا در او از او چیزی باقی است، صفت خط دارد نه صفت نقطه؛ و چون از او چیزی باقی نماند، نقطه باشد.»

(همان: ۵۷)

در این مثال، «خط» نماد پیرامون، کثرت و دویی (فاصله میان دو نقطه) است و غزالی بر این نکته تأکید می‌کند که تا وقتی اثری از «خود» عاشق باقی است، او در پیرامون (خط) سرگردان است. «کمال»، زمانی رخ می‌دهد که «خط» به «نقطه» تبدیل شود که نماد «وحدت» است.

«خطوات راه عشق، بازگشت است به اول؛ چنان‌که دایره چون تمام شود، به نقطه اول بازآید.»

(همان: ۷۶)

این مثال بر «بازگشت» تأکید دارد. پیرامون (محیط دایره) تنها مسیری است برای بازگشت به همان نقطه‌ای که حرکت از آن آغاز شده است. در این نگاه، تمام تکثرات مسیر (پیرامون)، ابزاری هستند تا ضرورت رسیدن به مرکز (نقطه اول) اثبات شود.

طرحوارهٔ مرکز و پیرامون در *سوانح‌العشاق*، تبیین‌گر ساختار سلسله‌مراتبی و وحدت‌گرایانه حقیقت عشق است که در آن «عشق» به مثابه هسته، اصل و نقطهٔ مرکزی هستی، تصویر می‌شود و عاشق و معشوق به عنوان فرعیات پیرامونی آن قلمداد می‌شوند.

در این الگو، غزالی با استفاده از تقابل‌هایی نظیر «نقطه و خط»، «مغز و پوست» و «خلوت‌سرا و درگاه»، مخاطب را به سفری از ساحت کثرت و لایه‌های بیرونی (پیرامون) به سوی ساحت وحدت و معنای باطنی (مرکز) فرا می‌خواند. در نهایت، این طرحوارهٔ بر این اصل تأکید دارد که اصالت تنها از آنِ مرکز (حقیقت عشق) است و ساحت‌های پیرامونی تنها تا زمانی اعتبار دارند که واسطه‌ای برای رسیدن به آن حقیقت باشند.

۵-۱-۳. طرحوارهٔ «مسیر/ حرکت»

این طرحواره ماهیت فرآیندی و سلوکی عشق را نشان می‌دهد. هدف غزالی رسیدن به سکون نقطه است، اما برای رسیدن به آن از «استعاره‌های حرکتی» استفاده می‌کند.

> «این راه را سرپوشیده نهاده‌اند و هیچ‌کس را بر او اطلاع نداده‌اند؛ هر که در او قدم نهاد، خود را گم کرد.»
>
> (همان: ۲)

در اینجا «راه» دارای ویژگی «پوشیدگی» است. طرحوارهٔ مسیر در این عبارت با مفهوم «فنا» گره خورده است؛ یعنی حرکت در این مسیر به جای آنکه به یافتن مقصد منجر شود به گم کردن «خود» سالک ختم می‌شود.

> «عشق چون از کمال خود آوازی دهد، عقل چهل‌ساله را در یک گام برباید.»
>
> (همان: ۱۰)

در این مثال بر «سرعت حرکت» تأکید شده است. در حالی که مسیر عقل، مسیری طولانی و زمان‌بر است، حرکت در مسیر عشق با «یک گام» توصیف شده که نشان‌دهندهٔ میان‌بُر بودن این مسیر و قدرت محرکه عشق است.

«عاشق بر اثر معشوق می‌رود؛ هر کجا قدم معشوق است، او قدم بر جای قدم او می‌نهد.»

(همان: ۲۰)

در این عبارت، «ردّ پا» نماد مسیر است. حرکت عاشق، حرکتی «تبعی» و «دنباله‌روی» است؛ به این معنا که مسیر مستقل وجود ندارد، بلکه مسیر در اثر حرکت معشوق ایجاد می‌شود و عاشق تنها وظیفه دارد جای پای او را دنبال کند.

«سفر عشق از دل است به جان، و از جان به سرّ، و از سرّ به...»

(همان: ۵۸)

این استعارهٔ بر «مراحل مسیر» تأکید دارد. حرکت در اینجا یک پویایی درونی است که از لایه‌های مختلف وجود عبور می‌کند. جابه‌جایی از یک ایستگاه (دل) به ایستگاه دیگر (جان)، نشان‌دهندهٔ استمرار حرکت تا رسیدن به مقصد نهایی است.

بررسی و تحلیل این طرحواره در *سوانح‌العشاق* نشان می‌دهد که سلوک از نظر احمد غزالی فرآیندی خطی و پیش‌رونده نیست، بلکه حرکتی دایره‌ای و بازگشتی به سوی اصل است که در آن، فاعلیت از عاشق سلب شده و جذبهٔ معشوق و کشش عشق، قدرت محرکه او می‌شود. در این الگو، مسیر نه با ارادهٔ سالک، بلکه با جاذبه مقصد و ردپای معشوق پدید می‌آید و برخلاف سفرهای معمول که به یافتن مقصد می‌انجامد، این سفر به «گم شدن» مسافر در حقیقت، ختم می‌شود؛ به‌گونه‌ای که حرکت در *سوانح‌العشاق* ابزاری برای استحاله و فناست و غایت آن نه رسیدن به مکانی جدید، بلکه انحلال کامل هویت سالک در ساحت عشق است تا درنهایت مرز میان مسیر، مسافر و مقصد به‌کلی برداشته شده و وحدت، جایگزین کثرت شود.

۵-۱-٤. طرحوارهٔ «نیرو/ کشش»

این طرحواره بر جنبهٔ غیرارادی و قدرتمند عشق تأکید دارد. در اینجا حرکت نه به خواست عاشق، بلکه به‌واسطه نیرویی بیرونی ایجاد می‌شود.

«عشق چون کمال گیرد، همگی عاشق را فرو گیرد... و از او چیزی باقی نماند.»

(همان: ۱۷)

در این طرحواره، نیرو به شکل «فشار همه جانبه» و «احاطه» ظاهر می‌شود. عشق نیرویی است که از تمام جهات بر عاشق وارد شده و او را منقبض و درنهایت محو می‌کند. این نیرو چنان ساختار «من» عاشق را تحت فشار قرار می‌دهد که منجر به فروپاشی هویت او (فنا) می‌شود.

«عاشق را به درگاه معشوق به هیچ‌وجه راه نیست، مگر به او [معشوق]؛ که هم او کشنده بود و هم او بَرنده.»

(همان: ۳۲)

این عبارت صریح‌ترین اشاره به طرحوارهٔ «کشش» است. فعل‌های «کشیدن» و «بردن» بر ماهیت آهن‌ربایی معشوق تأکید دارند. در اینجا عاشق فاقد نیروی حرکت است و تنها به واسطهٔ نیروی جاذبه‌ای که از سمت مقصد (معشوق) اعمال می‌شود به پیش رانده می‌شود.

«نظر چون تیر است که از کمان معشوق بجست و بر نشان دل عاشق آمد.»

(همان: ۴۱)

این تصویر، طرحوارهٔ «نیروی پرتابی» را به نمایش می‌گذارد. معشوق منبع نیرو، نگاه او ابزار اعمال نیرو و دل عاشق، هدف این نیروست. این رابطه نشان‌دهندهٔ انفعال مطلق عاشق در برابر نیروی گریزناپذیر و برنده معشوق است.

«عشق معشوق، کمند جان عاشق است؛ هرکجا که خواهد می‌کشد.»

(همان: ۴۳)

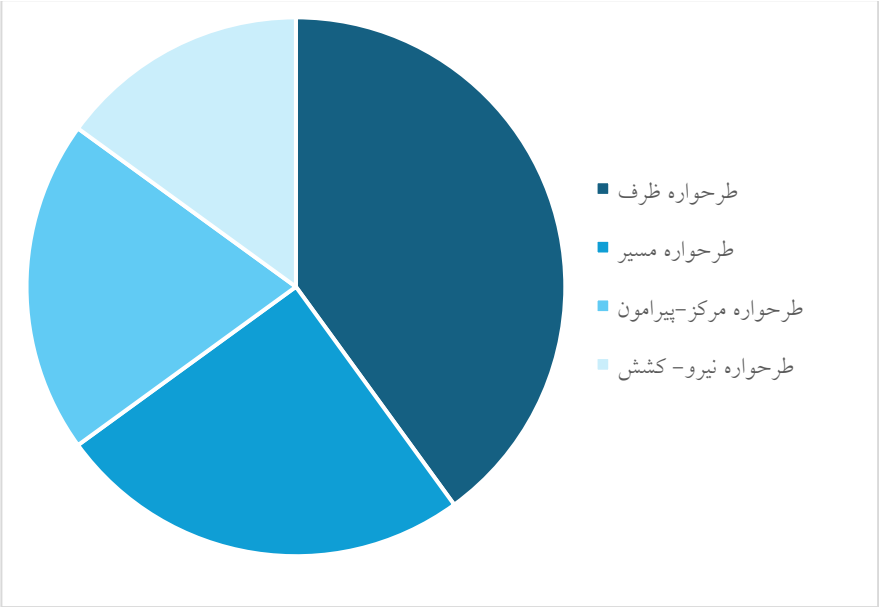
استعارهٔ «کمند» نماد عینی «طرحوارهٔ نیرو و اسارت» است. این نیرو، اختیار را از متحرک (عاشق) سلب کرده و او را به دنبال منبع نیرو (معشوق) می‌کشاند. عبارت «هر کجا که خواهد» بر بی‌ارادگی عاشق در برابر اعمال این نیرو، تأکید دارد.

طرحوارهٔ نیرو و کشش در کتاب سوانح‌العشاق بر ماهیت قهری و چیره‌جویانه عشق تأکید دارد که در آن «عشق» به‌مثابه نیرویی فائق، قدسی و گریزناپذیر تصویر می‌شود که فاعلیت و اراده را از عاشق سلب کرده، او را به تسخیر کامل خود درمی‌آورد. در این الگو، کشش و جاذبه همواره از جانب معشوق و حقیقت عشق آغاز می‌شود و عاشق همچون براده‌ای در برابر آهن‌ربا یا نشانه‌ای در برابر تیر، تحت‌تأثیر این نیروی مقاومت‌ناپذیر قرار می‌گیرد که او را به سوی فنا می‌کشاند.

بررسی‌های انجام شده حاکی از آن است که دلیل اصل گرایش غزالی به «استعاره‌های مکانی و حرکتی»، تلاش برای «عینی‌سازی» جوهر عشق است. از آنجا که در جهان‌بینی او، عشق بر عاشق و معشوق، تقدم وجودی دارد و خود یک ساحت محسوب می‌شود، زبان او به ناچار به سمت «مکان‌مندی» میل می‌کند تا بتواند ورود به این ساحت و محو شدن در آن را توصیف کند. در واقع، مکان در *سوانح‌العشاق* نه یک بن‌مایهٔ تزیینی، بلکه ابزاری است در اختیار غزالی برای ترسیم نقشه «فنا» و «اتحاد». غزالی با استفاده از طرحواره‌های یاد شده، موفق شد مفهوم فرامکانی عشق را در ظرف زبان مکانی انسان بریزد.

در ابتدا «دل» به عنوان مکان عشق معرفی می‌شود، اما در سیر فصول کتاب، این مکان، در حقیقت عشق منحل شده و درنهایت، این عشق است که به عنوان تنها مکان حقیقی هستی معرفی می‌گردد؛ مکانی که هم آشیانه (مبدأ) است، هم جاده (مسیر) و هم دریا (مقصد نهایی).

شکل ۱. توزیع فراوانی طرح‌واره‌های تصوری مکانی در سوانح‌العشاق



۵-۲. تحلیل طرحواره‌های تصوری در *عبهرالعاشقین*

گرایش روزبهان به استعاره‌های مکان‌مند، ریشه در «زیباشناسی تجلی» نزد او دارد. برخلاف برخی رویکردها که مکان را «قفس» می‌بینند، روزبهان مکان را«آینه» می‌یابد. او به جای نفی ابعاد برای رسیدن به وحدت به تقدیس آنها می‌پردازد تا بتواند کثرت انوار الهی را در قالب «مرزهای تودرتو» و «حرکت‌های صعودی» تبیین کند. در واقع، استعاره‌های مکانی در *عبهرالعاشقین*، ابزاری برای تبدیل «عالم مادی» به «عالم مثال» هستند. «استعاره‌های مکانی و حرکتی» به‌کار رفته در کتاب عبهرالعاشقین که حول محور مفاهیم «جمال» و «تجلّی» سازماندهی شده‌اند را می‌توان در چهار دسته بررسی و تحلیل کرد:

۵-۲-۱. طرحوارهٔ «ظرف‌های تو در تو»

در این طرحواره که نشان‌دهندهٔ سلسله مراتب وجود (از ناسوتی به لاهوتی) است و در آن هر مرتبه، ظرفی برای مرتبهٔ عمیق‌تر محسوب می‌شود، مکان عرفانی نه یک فضای تهی، بلکه مجموعه‌ای از لایه‌های محافظ و پوشاننده است.

در اندیشهٔ روزبهان، مکان (که همان صورت زیباست) به مثابه «ظرفی» است که «معنا» در آن قرار گرفته است. از این رو، او تمایلی به حذف مکان ندارد، چون با این اقدام تجلی (صورت) را از دست می‌دهد. بنابراین، به سمت «تو در تو کردن» مکان‌ها، پیش می‌رود.

«جمال انسانی نقاب جمال ربانی است... هر که این پرده برگیرد، در کعبه وصلت افتد.»

(روزبهان، ۱۳۸۷: ۶)

«نقاب» و «پرده» در اینجا نقش ظرف پوشاننده را دارند. جمال انسانی ظرفی است که جمال الهی را در درون خود پنهان کرده است. سالک باید از ظرف بیرونی (صورت زیبا) عبور کند تا به مظروف حقیقی (معنای ازلی) که در درون آن نهفته است، برسد. این تداخل «صورت» و «معنا» جوهر اصلی طرحوارهٔ ظرف‌های تودرتو در تفکر روزبهان است.

«... پس انوار ملکوت در ارواح است، و انوار جبروت در اسرار است، و انوار لاهوت در انوار جمال است که آن مایه شواهد است.»

(همان: ۴۹)

در نگاه روزبهان، «روح» ظرفی است که «سّر» در مرکز آن قرار دارد و «سّر» ظرفی است که «شواهد جمال» در آن نهفته است. این یعنی حقیقت برای روزبهان، عریان نیست؛ بلکه همیشه در درون یک «ظرف مکانی» لطیف‌تر قرار دارد.

«آدمی صدف است و معرفت مروارید؛ صدف را برای مروارید پرورند.»

(همان: ۷۸)

این یکی از بارزترین نمونه‌های طرحوارهٔ ظرف‌های تو در تو است. «جسم» انسان ظرفی است (صدف) که «جان» را در بر گرفته و خود جان نیز ظرفی است برای «معرفت» (مروارید). در اینجا کمال مظروف (معرفت) به حفاظت ظرف وابسته است، اما ارزش اصلی متعلق به درونی‌ترین لایه است.

«جبروت پوست لاهوت است و ملکوت پوست جبروت و ناسوت پوست ملکوت.»

(همان: ۱۳۵)

در این عبارت، روزبهان با بهره‌گیری از استعارهٔ «پوست و مغز»، کل نظام هستی را به صورت ظرف‌های تو در تو می‌بیند. هر عالم (ناسوت، ملکوت، جبروت) ظرف و قشری است برای عالم فراتر از خود. این غایی‌ترین شکل طرحوارهٔ ظرف در *عبهرالعاشقین* است که نشان می‌دهد حقیقت (لاهوت) در قلب چندین لایه از ظرف‌های وجودی، پنهان شده است.

آنچه از تحلیل این شواهد بر می‌آید در *عبهرالعاشقین*، ظرف‌ها بیشتر ماهیت «آینه‌ای» دارند و هدف، شفاف‌کردن این ظرف‌های تودرتو برای بازتاب‌دادن نور مرکزی است.

۵-۲-۲. طرحوارهٔ «سلسله مراتب عمودی»

طرحوارهٔ «سلسله مراتب عمودی» در کتاب عبهرالعاشقین، ستون فقرات اندیشهٔ روزبهان را تشکیل می‌دهد. در ساختار ذهنی روزبهان، هستی یک نردبان بزرگ از تجلیات است. این طرحواره بر حرکت صعودی سالک از «فرودست» (عالم محسوس و عشق انسانی) به «فرادست» (عالم قدس و عشق الهی) استوار است و «تعدد مراتب تجلّی» را تبیین می کند. برخلاف برخی دیدگاه‌ها که امر قدسی را کاملاً جدا از امر مادی می‌بینند، روزبهان با این طرحواره نشان می‌دهد که میان این دو، پیوستگی عمودی وجود دارد و می‌توان از «زیبایی مادی» به «زیبایی قدسی» سفر کرد.

«عشق صورت، نردبان عشق صفت است و عشق صفت، نردبان عشق ذات.»

(همان: ۶)

واژهٔ «نردبان» صریح‌ترین نماد برای طرحوارهٔ عمودی است. روزبهان در این عبارت، تبیین می‌کند که عشق از پلهٔ پایین (صورت و کالبد انسانی) آغاز شده و پله پله به سوی

بالا (صفات الهی و سپس ذات حق) صعود می‌کند. در این نگاه، زمین و آسمان در امتداد یک خط عمودی به هم متصل می‌شوند و عشق زمینی، نخستین پله برای صعود است.

«اول مقام میل است، پس از آن طلب، پس از آن عشق، پس از آن حیرت، پس از آن فنا...»

(همان: ۵۸)

این توالی مقامات، نشان‌دهندهٔ «حرکت رو به بالا»ی سالک در طی مسیر است. هر مقام نسبت به مقام قبلی در سطح عالی‌تری از تجرید و روحانیت قرار دارد. این طرحوارهٔ عمودی نشان می‌دهد که سالک چگونه از ساحت تمایلات ابتدایی (پایین) به ساحت فنای کلی در حق (اوج) حرکت می‌کند.

«عقل پای‌بند زمین است، روح پرنده هواست، و سرّ ساکن عرش است.»

(همان: ۱۱۵)

در این تقسیم‌بندی نیز روزبهان قوای ادراکی انسان را در محوری عمودی قرار می‌دهد. عقل به دلیل وابستگی به استدلال در پایین‌ترین سطح (زمین) قرار می‌گیرد؛ روح در میانه راه (هوا) و سّر که نهانی‌ترین بخش وجود است در بالاترین نقطه (عرش) جای دارد. این تصویر، لایه‌بندی عمودی وجود انسان را به‌خوبی ترسیم می‌کند.

«عاشق اول بنده جمال است، آخر سلطان جلال گردد.»

(همان: ۱۶۰)

طرحوارهٔ عمودی در اینجا در تقابل میان «بندگی» (مقام فرودست) و «سلطانی» (مقام فرادست) و به شکل انتقال از یک وضعیت پست وجودی به یک وضعیت متعالی، ظاهر شده، که صرفاً از طریق کیمیای عشق ممکن است.

روزبهان به بهره‌گیری استعاره‌های حرکتی «صعودی» سوق می‌یابد چون می‌خواهد نشان دهد که برای رسیدن به خدا، نباید از جهان فرار کرد، بلکه باید از روی جهان عبور

کرد. حرکت در اینجا نماد «تأویل» (بازگرداندن صورت به معنا) است؛ پس از نظر او، سالک همیشه در حال حرکت از یک منزلگاه مکانی به منزلگاه دیگر است.

۵-۲-۳. طرحوارهٔ «پیوند و اتصال»

این طرحواره در کتاب عبهرالعاشقین، بیانگر کیفیت ارتباط میان دو ساحت ناهمگون (انسان و خدا، یا ناسوت و لاهوت) است. در این طرحواره، «عشق» به‌مثابه طناب، پل یا رشته‌ای تصویر می‌شود که همچون واسطه، دو نقطهٔ مجزا را به هم متصل کرده و مانع از گسست میان آن‌ها می‌شود.

> «عشق انسانی جسر است بر سر راه عشق ربانی؛ و تا از این پل نگذری، به آن شهر نرسی.»
>
> (همان: ۷)

روزبهان در این شاهد مثال، از «پل» به عنوان عینی‌ترین نماد «طرحوارهٔ پیوند» استفاده کرده است. پل، دو نقطهٔ جدا افتاده (بشریت و الوهیت) را به هم وصل می‌کند. این طرحواره نشان می‌دهد که عشق زمینی، غایت نیست، بلکه واسطه‌ای است برای عبور از ساحت محسوس به ساحت غیبی است. بدون این پیوند، راه صعود سالک قطع خواهد شد.

> «جان عاشق به رشته جمال بازبسته است؛ هر کجا که جمال است، جان را به آنجا کشند.»
>
> (همان: ۴۸)

در این عبارت، پیوند به شکل یک «رشته» یا «طناب»، تصویر شده است. این رشته میان «جمال معشوق» و «جان عاشق» برقرار است. طرحوارهٔ پیوند در اینجا کارکردی پویا دارد؛ یعنی نه تنها دو چیز را به هم متصل نگه می‌دارد، بلکه عامل انتقال نیرو و کشش نیز هست.

«ظاهر به باطن، بسته است و باطن به ظاهر، آراسته؛ که میان صدف و مروارید اتصالی است که جدایی نپذیرد.»

(همان: ۱۴۰)

در این عبارت، طرحوارهٔ پیوند با طرحوارهٔ ظرف (صدف و مروارید) ترکیب شده است و روزبهان بر «جدایی‌ناپذیری» آن تأکید دارد. این اتصال چنان مستحکم است که وجود یکی بدون دیگری بی‌معناست.

«چون غایت پیوند حاصل شود، دوئی از میانه برخیزد... چنان که قطره با دریا یکی شود.»

(همان: ۱۶۸)

این شاهد مثال، مرحله نهایی طرحوارهٔ پیوند را نشان می‌دهد؛ «اتحاد». در این سطح، پیوند چنان مستحکم می‌شود که مرزهای میان دو موجود متصل از بین می‌رود و به «وحدت» می‌انجامد. قطره و دریا در ابتدا با هم «پیوند» می‌یابند و در نهایت با هم «یکی» می‌شوند. این غایت طرحوارهٔ اتصال در عرفان روزبهان است که از پیوند میان دو چیز، به یکی‌شدن آن‌ها می‌رسد.

طرحوارهٔ پیوند و اتصال در *عبهرالعاشقین* وظیفه دارد میان دوگانه‌هایی نظیر «خالق/ مخلوق»، «غیب/شهود» و «روح/ بدن» سازش برقرار کند. روزبهان با این طرحواره نشان می‌دهد که هیچ ذره‌ای در عالم از اصل خویش گسسته نیست و عشق، آن رشته نامرئی است که کل هستی را به منبع اصلی جمال، متصل نگه می‌دارد.

۵-۲-٤. طرحوارهٔ «جزء و کل»

در زیباشناسی روزبهان بقلی، طرحوارهٔ «جزء و کل» به عنوان مبنایی بنیادین برای تبیین رابطه میان حقیقت و تجلیات آن به‌کار رفته است. ساختاری شناختی که در آن، حقیقت مطلق به عنوان کل واحد و موجودات جهان به عنوان اجزایی از آن حقیقت بازنمایی می‌شوند. او با به‌کارگیری این طرحواره، مفهوم «تکثر نوری» را تبیین می‌کند؛ به این معنا

که نور واحد (کل) -در آینه‌های عالم- به رنگ‌ها و فرم‌های گوناگون (اجزاء) تجلی می‌یابد. به این ترتیب، کثرت موجودات در اندیشه او، نه به معنای جدایی از اصل، بلکه به مثابه بازنمایی اجزایی است که تماشای ظرافت‌های آن کل واحد را ممکن می‌سازد.

«چون آفتاب قدم بر ذرات حادثات تابد، هر ذراتی به لونی دیگر نماید؛ آن کثرت در رنگ است، نه در نور.»

(همان: ۸۸)

در تحلیل شاهد مثالِ مورد نظر، به وضوح می‌توان ردپای طرحوارهٔ «جزء و کل» را در ساختار تفکر روزبهان بازیافت. در این عبارت، «آفتاب» در مقام کل واحد و «ذرات حادثات» در مقام اجزای متکثر ظاهر می‌شوند. بر اساس این الگوی شناختی، نور به عنوان یک کلیت یکپارچه بر اجزای عالم (ذرات) تاب می‌آورد، اما از آنجا که هر جزء، ظرفیت پذیرش کامل کل را ندارد، تجلی این نور در هر ذره، به صورت یک «رنگ» خاص ظاهر می‌شود.

«جمله عالم آیینه‌هاست؛ و در هر آینه‌ای لُمعانی از آن جمال است. اگرچه آینه بسیار است، صاحب‌جمال یکی است.»

(همان: ۵۶)

رویکرد مبتنی بر طرحوارهٔ «جزء و کل» در شاهد مثال دوم نیز به شکلی برجسته‌تر تکرار می‌شود. در عبارت «اگرچه آینه بسیار است، صاحب‌جمال یکی است»، روزبهان میان «صاحب جمال» در مقام کل واحد و «آیینه‌ها» در مقام اجزای متکثر، تفکیکی ساختاری قائل شده است. در اینجا، هر آینه به عنوان یک جزء، تنها «لُمعانی» (جزئی) از جمال کل را بازمی‌تاباند.

از منظر زبان‌شناسی شناختی، این بازنمایی نشان می‌دهد که تکثر در ساحت «آیینه‌ها» (اجزاء) است، اما حقیقت بنیادین در ساحت «صاحب‌جمال» (کل) نهفته است. به این ترتیب، روزبهان با به‌کارگیری این طرحواره، تضاد میان «واحد» و «کثیر» را به یک رابطه

تکمیلی تبدیل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که کثرت اجزاء (آیینه‌ها)، نه تنها با وحدت کل در تناقض نیست، بلکه هر جزء با بازتاب دادن بخشی از جمال، در واقع نمودی از تمامیت آن کل واحد است.

«عشق رنگ‌رنگ است، چون نور پرگار که بر زمین جان افتد و نقش‌های بوقلمون پدید آرد.»

(همان: ۹۵)

در این شاهد مثال، طرحوارهٔ «جزء و کل» به گونه‌ای به‌کار رفته است که «نور پرگار» در مقام کل واحد و «نقش‌های بوقلمون» در مقام اجزای متکثر بازنمایی می‌شوند. از منظر زبان‌شناسی شناختی، این عبارت نشان‌دهندهٔ نگاشتی ساختاری است: نوری که در اصل واحد است (کل)، هنگامی که بر زمین جان (که هر یک جزئی از هستی‌اند) می‌تابد به صورت رنگ‌ها و نقش‌های گوناگون (اجزاء) ظاهر می‌شود.

به این ترتیب، رنگ رنگ بودن عشق در زیباشناسی روزبهان، نه به معنای تکثر در ذات عشق، بلکه به معنای تکثر در «نمود» و «جزء» است. او با به‌کارگیری این طرحواره، استدلال می‌کند که تنوع بصری و رنگارنگی جهان، در واقع بازنمایی اجزایی است که هر یک، سهمی از آن کل واحد را به نمایش می‌گذارند

«آن جمال ازلی را برق‌هاست که بر ارواح می‌زند؛ گاه سرخ نماید، گاه زرد، گاه سپید؛ و این همه از شعاع یک خورشید است.»

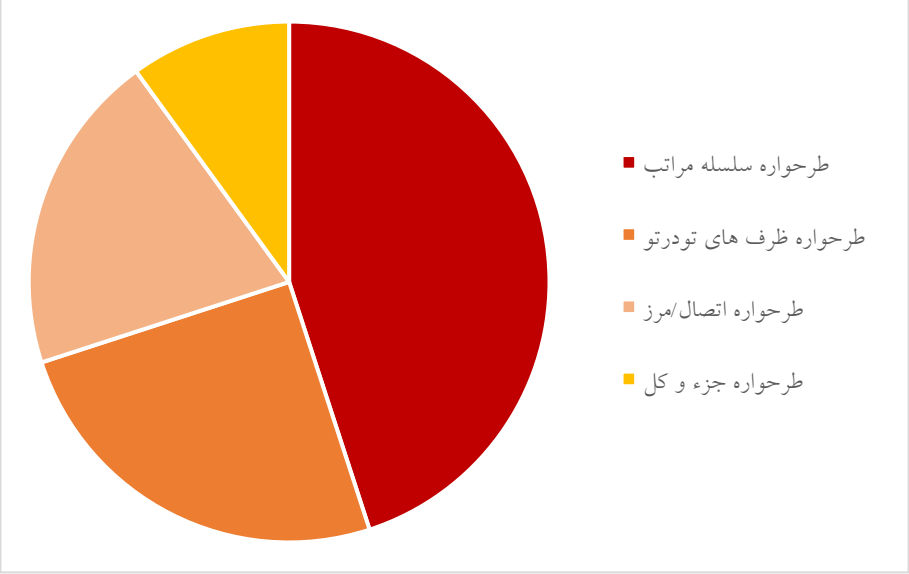
(همان: ۱۱۲)

در این شاهد مثال، جمال ازلی و خورشید واحد در مقام کل منبع وبرق‌ها، ارواح و رنگ‌های گوناگون (سرخ، زرد و سپید)» در مقام اجزای متکثر بازنمایی شده‌اند. عبارت «این همه از شعاع یک خورشید است»، گویاترین گواه بر استقرار طرحوارهٔ «جزء و کل» در زیباشناسی روزبهان بقلی است. در واقع، هر رنگ (جزء)، بازتابی از همان نور واحد (کل) است که در مواجهه با ارواحِ گوناگون، به گونه‌های متفاوتی ظاهر شده است.

در مجموع می‌توان اذعان داشت که زیباشناسی روزبهان بقلی در *عبهرالعاشقین* بر بستر یک ساختار شناختی منسجم استوار است که در آن، طرحوارهٔ «جزء و کل» به عنوان ابزاری بنیادین برای تبیین رابطهٔ میان حقیقت واحد و تجلیات متکثر به‌کار رفته است. تحلیل شواهدی همچون استعاره‌های آفتاب و ذرات، آیینه‌های متکثر، نقش‌های بوقلمونی و شعاع واحد خورشید، نشان می‌دهد که روزبهان میان «کل» در مقام منبع یگانه (نور/ جمال/ عشق) و «اجزاء» در مقام پذیرندگان یا بازتاب‌دهندگان (ذرات/ آیینه‌ها/ ارواح)، نگاشتی ساختاری برقرار کرده است. در این الگو، تکثر رنگ‌ها و نمودها، نه به معنای تجزیه کل، بلکه به مثابه محدودیت ظرفیت اجزاء در بازنمایی حقیقت است.

بررسی‌ها و تحلیل‌های انجام شده حاکی از آن است که طرحواره‌های به‌کاررفته در *عبهرالعاشقین*، مکان را از یک موجودیت مادی به یک «فضای قدسی» ارتقا می‌دهند. در نظام استعاری روزبهان، حرکت عرفانی نه یک گریز از مکان، بلکه صعودی سلسله مراتبی از درون مکان‌های متکثر به سوی منبع واحد نور است. در چنین دیدگاهی، مکان به «تجلی‌گاه» تبدیل می‌شود که در آن، هر صورت، دریچه‌ای به سوی معنای مطلق است.

شکل ۲. توزیع فراوانی طرح‌واره‌های تصوری مکانی در عبهرالعاشقین



٦. تحلیل و نتیجه‌گیری

تقابل میان احمد غزالی و روزبهان بقلی در مواجهه با استعاره‌های مکانی در واقع تقابل دو رویکرد بنیادین در عرفان است: «تجرید مکانی» در برابر «تجسم مکانی». در حالی که هر دو نویسنده از «مکان» برای تبیین «عشق» بهره می‌برند، معماری ذهنی آن‌ها کاملاً متفاوت است.

غزالی از مکان‌انگاری برای تبیین «تجربهٔ درونی و یگانگی» استفاده می‌کند. در دیدگاه او، مکان امری عارضی است که باید محو شود تا حقیقت تجلی یابد. این رویکرد، بازتابی از سنت «فنای صورت در معنا» است؛ سنتی که در آن «صورت» (ظاهر و مکان) تنها پوسته‌ای گذراست که باید شکافته یا ذوب شود تا سالک به «معنا» برسد. برای غزالی، مکان باید «خالی» شود تا حقیقت در آن جای گیرد و غایت او، عبور از صورت برای رسیدن به حقیقت بسیط است.

در مقابل، روزبهان بقلی از مکان‌انگاری برای تبیین «عظمت و شکوه معشوق» بهره می‌برد و مکان را عرصه‌ای برای تجلی بی‌پایان می‌بیند. او پیرو سنت «تجلی معنا در صورت» است که از زیباترین و در عین حال بحث‌برانگیزترین محورهای تاریخ تصوف به شمار می‌رود و در آثار عرفایی چون شیخ اشراق و مولوی نمود یافته در آثار روزبهان بقلی به رویکردی متمایز و منسجم بدل شده است. این دیدگاه برخلاف رویکردهای زاهدانه، صورت‌های زیبا و مکان‌ها، نه حجاب، بلکه آینه‌هایی هستند که خداوند خود را در آن‌ها به تماشا گذاشته است. از این رو، روزبهان به دنبال «توقف در صورت برای دیدن معنا» است و مکان را به مثابه «لباس معشوق» تزیین می‌کند تا مأوای شایسته‌ای برای تجلی حق باشد.

در تحلیلی کلان، تقابل استعاره‌های مکان‌مند در اندیشه غزالی و روزبهان را می‌توان در پنج محور اصلی دسته‌بندی کرد:

٦-١. تقابل «سادگی موجز» با «شکوه حداکثری»

در *سوانح‌العشاق*، مکان‌هایی چون «آشیانه» و «منزل»، فضاهایی موقتی و فاقد جزئیات فیزیکی هستند؛ جایی که مکان تنها «ظرفی» برای استقرار «مظروف» (عشق) است. غزالی معتقد است چون عشق فراتر از صورت است، کلام نیز باید «بی‌صورت» و ساده باشد. او با بهره‌گیری از ایجاز، مخاطب را سریعاً از لفظ به سوی معنا سوق می‌دهد و اضافات را می‌تراشد تا تنها «حقیقت محض» باقی بماند.

> در تبیین حقیقت عشق: «عشق را هیچ صفت نیست که صفت غیر اوست. هر چه به عبارت آید، آن معشوق بود نه عشق.»
>
> (غزالی، ۱۳۷۰: ۸)

> در تبیین فنا: «عاشق آینه معشوق است؛ چون عاشق نماند، معشوق آینه خود باشد.»
>
> (همان: ۵۸)

در مقابل در *عبهرالعاشقین*، مکان‌هایی چون «بارگاه»، «بستان» و «نردبان»، دارای هویت معماری و بصری هستند. روزبهان معتقد است عظمت عشق باید در شکوه مکان (تجلی‌گاه) بازنمایی شود. او چون خدا را «جمیل» می‌بیند، کلامش را با اطناب، رنگ‌آمیزی و استعاره‌های چندلایه می‌آراید تا تابلویی باشکوه از حضور قدسی ترسیم کند.

- در توصیف تجلی جمال:

> «عروس ازل را که بر کرسی جلال، متجلّی است به صفات جمال، در بارگاه لایزالی، به دیده جان بدیدم که بر بُراق انوار، در عرصه ملکوت می‌تاخت...»
>
> (روزبهان، ۱۳۸۷: ۲)

- در توصیف معماری دل:

«دل، صومعه قدس است و محراب انس؛ که انوار جبروت در زوایای آن تافته و ریاحین غیب در ساحت آن رسته.»

(همان: ۵۷)

در مجموع، در حالی که غزالی دل را «آینه» یا «خانه خالی» می‌بیند تا حقیقت در آن جای گیرد، روزبهان دل را با مفاهیم معماری (صومعه، محراب) و طبیعت (ریاحین) پیوند می‌زند تا شکوه تجلی حق را به رخ بکشد.

٦-۲. تقابل «تخلیه ظرف» با «تزیین ظرف»

این تقابل، یکی از درخشان‌ترین مصادیق کاربرد «طرحوارهٔ ظرف» در زبان‌شناسی شناختی است. در هر دو اثر، «دل» یا «انسان» به مثابه یک ظرف تصور شده است، اما رویکرد هر دو عارف در مواجهه با این ظرف کاملاً متضاد است.

در *سوانح‌العشاق*، استعارهٔ اصلی «تخلیهٔ مکان» است. برای احمد غزالی، ظرف (دل) باید از هر چه هست، حتی از خودِ عاشق، تهی شود تا «سلطان عشق» در آن جای گیرد. در این دیدگاه، مکان تنها زمانی ارزش دارد که «تهی» باشد و حتی تا حد «نیستی» تقلیل یابد تا معنای محض تجلی کند. او از طرحوارهٔ «ظرف تهی» بهره می‌برد که در آن، کمال مکان در «عدم» و «سادگی» تعریف می‌شود.

«تا خانه از غیری خالی نشود، صاحب‌خانه درنیاید... کمال حقیقت عشق آن بود که خانه از عاشق خالی ماند تا همه او ماند.»

(غزالی، ۱۳۷۰: ۲۷)

«عشق را آشیانه و جایگاه، نیستی است... چون هستی برخاست، مکان و لامکان یکی گشت.»

(همان: ۷۱)

در مقابل، در *عبهرالعاشقین*، استعارهٔ اصلی «تطبیق و تزیین مکان» است. روزبهان مکان (عالم صورت) را نه حجابی برای گریز، بلکه پلی برای رسیدن به مکان برتر (معنا) می‌بیند. او از طرحوارهٔ «ظرف مُزیّن» استفاده می‌کند که در آن، مکان به مثابه یک «قصر» یا «گلستان» تصور می‌شود که هر چه بر تزیینات و شکوه آن افزوده شود، بازنمایی بهتری از جمال معشوق خواهد داشت. در این نگاه، مکان باید با مفاهیم باشکوه «آراسته» شود تا مأوای تجلی حق باشد.

- در توصیف ورود عشق به دل:

> «عشق چون در صحن دل آید، گلستان معانی شکفته گرداند و مرغان قدس بر شاخساران جان به ترنّم آیند.»
>
> (روزبهان، ۱۳۸۷: ۷۶)

در اینجا «دل» (صحن) نه تنها تخلیه نمی‌شود، بلکه با محتوای جمالی (گلستان و مرغان قدس) انباشته می‌گردد.

- در توصیف ارتقای ظرف جان:

> «سلطان عشق را مفرّح دولت مهر الهیست. لیکن در مجمره جان انسی از روی انسان سوزد و خیاط حکمت آن جان بوقلمون را جلباب نور صفت دوزد.»
>
> (همان: ۶۴)

در این تصویر، «روی انسان» (جمال فیزیکی) به عنوان محتوای تزیین‌کننده ظرف جان عمل می‌کند و نفی نمی‌شود.

- در تبیین تقدس مکان‌های فیزیکی:

«در این بازار به هر دستی جوهری... در منزل شریعت هزار بار در هر طاعتی روی معشوق بنمایند.»

(همان: ۷۶)

روزبهان مکان‌های فیزیکی (بازار، کارگاه و منزل شریعت) را ظرف‌هایی می‌بیند که باید با محتوای جمالی (روی معشوق و جوهر سرّ) انباشته گردند تا معنای حقیقی خود را باز یابند.

در مجموع، تفاوت این دو در نگاشت‌های شناختی‌شان چنین است: غزالی بر «تهی‌وارگی»، «تجرد» و «سادگی» تأکید دارد تا حقیقت در فضای خالی جای گیرد، اما روزبهان بر «تکثر جمالی»، «انباشت قدسی» و «تزیین» تکیه می‌کند تا مکان را به «ظرف شهود» تبدیل کند.

٦-۳. تقابل «حرکت نفوذی» با «حرکت صعودی»

این تقابل نشان می‌دهد که مسیر رسیدن به حقیقت در ذهن این دو عارف چگونه «جهت‌گزینی» شده است.

در اندیشه غزالی، حقیقت در «مرکز» و «باطن» قرار دارد؛ از این رو، حرکت عاشق، نه به سمت بیرون، بلکه حرکتی به سوی «نقطه» و «هسته» است. این مسیر با «فرو رفتن» و «غرق شدن» در اعماق تعریف می‌شود و عشق همچون «سیلی» به حریم دل نفوذ می‌کند. در این دیدگاه، لایه‌ها یکی‌یکی شکافته می‌شوند تا سالک به مرکز (جان) برسد.

- در مسیر نفوذ به باطن:

«عشق چون به کمال رسد، از پوست به مغز آید و از مغز به استخوان آید و از استخوان به مغز استخوان (مخ) آید... آنگاه در میان جان جای گیرد.»

(غزالی، ۱۳۷۰: ۷۲)

- در استعارهٔ غرق شدن:

«... عاشق در بحر عشق چنان فرو رود که نفس او هم عشق گردد.»
(همان: ۶۱)

اما در نظر روزبهان که تحت‌تأثیر مفهوم «معراج» قرار دارد، کائنات، سلسله مراتبی دارد و عاشق باید از پله‌های زیبایی بالا برود تا به عرش برسد. حرکت در اندیشهٔ او، «پیمایش و صعودی» است و مکان را به‌صورت طبقاتی تصور می‌کند که باید از پایین به بالا طی شوند.

- در طرحوارهٔ صعود:

«عاشق صادق چون در آینه صور، جمال ازل بدید، از این رباط دنی، رخت به صومعه علوی برد و بر نردبان تجلی، به بام ملکوت برآمد.»
(روزبهان؛ ۱۳۸۷: ۵۴)

واژگان «نردبان»، «بام» و «برآمدن» همگی بر حرکت عمودی دلالت دارند.

- در توصیف معراج دل:

«دل من چون سیمرغ قدس، از آشیانه هستی بپرید و بر قلّه قاف عزّت نشست.»
(همان: ۷۶)

در مجموع، در حالی که غزالی بر «نفوذ عمقی و محوشدن در مرکز» تأکید دارد، روزبهان بر «صعود تدریجی و رسیدن به قله‌های تجلی» متکی است.

٦-٤. تقابل «مکان به‌مثابه نقطه» با «مکان به‌مثابه شبکه»

این تقابل نشان‌دهندهٔ تفاوت بنیادین میان مفهوم «وحدت بسیط» در اندیشهٔ غزالی و «وحدت در کثرت» در اندیشهٔ روزبهان است.

در *سوانح‌العشاق*، تجلی عشق یک «رخداد نقطه‌ای» است؛ به این معنا که حقیقت در یک «مرکزیت فشرده» خلاصه می‌شود و هرگونه امتداد و کثرت، مانع وصول است. غزالی با نفی «خط» (نماد کثرت) و تأکید بر «نقطه» (نماد وحدت مطلق)، مکان را از بُعد تهی می‌کند تا به سادگی و تجزیه‌ناپذیری ساحت عشق برسد.

«عشق چون به کمال خود رسد، صفت نقطه گیرد، که او را هیچ نصیب نباشد از قسمت؛ و تا در او از او (عاشق) چیزی باقی است، صفت خط دارد نه صفت نقطه.»
(غزالی، ۱۳۷۰: ۵۷)

در مقابل، روزبهان در *عبهرالعاشقین* به «تکثر نظام‌مند» معتقد است. او تجلی عشق را یک «شبکه مکانی» می‌بیند که در اقالیم مختلف (طبع، عقل، روح) پراکنده است. در این دیدگاه، کثرات عالم نه تنها مانع نیستند، بلکه همچون تار و پودی منسجم، زمینه‌ساز مشاهده جمال ازلی‌اند و مکان، گستره‌ای متصل و لایه‌مند است.

«جمله ذرات کائنات، از ملک تا ملکوت، چون شبکه‌ای از نور جمال اوست؛ که هر تاری از این شبکه، به دلی بسته است و هر پودی به جانی پیوسته، تا از میان این صورت‌ها، جمال بی‌صورت تابد.»

(روزبهان، ۱۳۸۷: ۹۸)

در مجموع، در حالی که غزالی برای رسیدن به حقیقت، هرگونه گستردگی مکانی را حذف می‌کند، روزبهان مکان را به مثابه شبکه‌ای از تجلیات می‌بیند که وصال از طریق پیمایش در همین کثرت نظام‌مند حاصل می‌شود.

٦-۵. تقابل «مرزهای فرو ریخته» در مقابل «مرزهای تو در تو»

تفاوت هستی‌شناختی این دو اثر در مواجهه با مفهوم «مرز» آشکار می‌شود. در حالی که غزالی بر «انحلال و فروریزی مرزها» برای رسیدن به سادگی مطلق تأکید دارد، روزبهان با ترسیم فضاهای تودرتو و حجاب‌های لایه‌مند، شکوه تکثر را در دل وحدت حفظ می‌کند.

در *سوانح‌العشاق*، هدف ویران کردن هرگونه تفکیک میان عاشق و معشوق است تا «بی‌مکانی» و وحدت محض حاصل شود. در الگوی او، مکان عرفانی فاقد مرز است و هویت‌های فردی در «بیابان عشق» منحل می‌گردند.

- در بیان نهایت عشق:

«نهایت عشق آن است که عاشق و معشوق در یکدیگر گم شوند، چنانکه میان ایشان مسافتی نماند.»

(غزالی، ۱۳۷۰: ۸۹)

- در تبیین فنای مرزها:

«چون کمال اتحاد روی نماید... صفت معشوق صفت عاشق شود و صفت عاشق صفت معشوق؛ اینجا مرزها برخیزد و «من» و «او» در میان نماند.»

(همان: ۴۴)

- در توصیف ناپایداری مکان:

«عاشق را در عشق گردانند، چنان که نه قرار یابد نه قرارگاه.»

(همان: ۵۸)

در مقابل، روزبهان بر «حفظ مرزهای قدسی» تأکید می‌ورزد. او مکان را لایه لایه و طبقاتی می‌بیند که میان ساحت قدس و بشریت، مرزهای مکانی (حجاب‌ها و درگاه‌ها) وجود دارد. این مرزها نه تنها مانع نیستند، بلکه سالک را هدایت کرده و مسیر عرفان را به شبکه‌ای عظیم و تودرتو تبدیل می‌کنند که تماشا و پیمایش آن‌ها لذت‌بخش است.

- در تبیین تعدد مرزها:

«جمال حق در هفتاد هزار حجاب نور و ظلمت محجوب است... و هر مقامی را درگاهی است و هر درگاه را پرده‌داری.»

(روزبهان، ۱۳۸۷: ۱۰۳)

- در توصیف سیر لایه‌مند:

«چون سالک از حجاب صورت بیرون آید، به حجاب معنی رسد... و هر حجابی، حجابی دیگر بگشاید تا به غیب مطلق پیوندد.»

(همان: ۱۱۲)

- در توصیف ساختار دل:

«دل من مجمعی است که در هر گوشه آن، خیمه‌ای از انوار لایزالی زده‌اند؛ و اندر هر خیمه، مرزی است میان بشریت و ربوبیت، که جان در میان این حجاب‌های تو در تو، رقص‌کنان به تماشای جمال می‌رود.»

(همان: ۱۱۳)

در مجموع، غزالی به دنبال «انحلال مرزها» برای رسیدن به وحدت است، اما روزبهان «مرزهای تو در تو» را بستر تجلّی و تماشای جمال الهی می‌بیند.

پژوهش حاضر حاکی از آن است که نظام ادراکی احمد غزالی در *سوانح‌العشاق* بر پایه طرحواره‌های «مسیر» و «مرکز- پیرامون» استوار است؛ جایی که مکان در قالب «بادیه» و «راه» تصویر می‌شود تا درنهایت در «وحدت محض» و «نقطه‌ای» بی‌بُعد منحل گردد. در مقابل، روزبهان در *عبهرالعاشقین* از طرحواره‌های «ظرف‌های متداخل» و «اتصال» بهره می‌برد و مکان را مجموعه‌ای از عرصه‌های تو در تو (دربار، حجاب، صومعه) می‌بیند که بر اساس سلسله مراتب تجلّی تنظیم شده‌اند.

این تفاوت در انتخاب طرحواره‌ها، بازتاب‌دهندهٔ تقابل دو مشرب عرفانی اتحادمحور (غزالی) و جمال‌محور (روزبهان) است

تحلیل داده‌ها حاکی از آن است که عناصر مکانی در هر دو اثر از معنای فیزیکی تهی شده و به «مفاهیم وجودی» بدل گشته‌اند؛ به گونه‌ای که «بیابان» در نزد غزالی نماد «حیرت»، و «نقطه» نماد «حقیقت بسیط» است، در حالی که «دهلیز» و «عرش» در نزد روزبهان به ساختارهای ادراکی برای تبیین «مراتب قرب» تبدیل شده‌اند.

در نهایت، تقابل «ایجاز غزالی» و «اطناب روزبهان» ریشه در همین نگرش مکانی دارد: غزالی با طرحوارهٔ «نقطه» به سوی حذف فضا و کلام حرکت می‌کند، اما روزبهان با طرحوارهٔ «تکثر نوری و ظرف»، به گسترش فضا و خلق نثری فنی، باشکوه و تخیلی روی می‌آورد.

جدول (۱)، خلاصه‌ای تقابل تطبیقی طرحواره‌های مکانی در *سوانح‌العشاق* و *عبهرالعاشقین* است.

جدول ۱. تقابل تطبیقی طرحواره‌های مکانی در *سوانح‌العشاق* و *عبهرالعاشقین*

شاخص تحلیل	*سوانح‌العشاق*	*عبهرالعاشقین*
نوع طرحوارهٔ مکانی	طرحوارهٔ نفی‌گرا	طرحوارهٔ ساخت‌گرا
تعریف مکان عشق	نیستی، عدم، بحر (بی‌شکل و بی‌مرز)	صومعه، مجمع، خیمه، قله (بنا شده و مرزدار)
وضعیت مسافت	نفی مسافت (اتحاد آنی و لحظه‌ای)	ایجاد مسافت (سلسله مراتب صعودی و تدریجی)
الگوی حرکت سالک	غرق‌شدگی، گم‌شدن و بی‌قراری (بی‌ثباتی مطلق)	رقص میان حجاب‌ها و سیر منظم (ثبات در پویایی)
استراتژی زبانی	ایجاز نقطه‌ای (حذف زواید و سکوت)	اطناب تصویری (لایه‌گذاری معنایی و تفصیل)
هدف نهایی عرفانی	رسیدن به «نقطه» و وحدت وجودی	تماشای «کثرتِ جمال» در آینه وحدت
مثال کلیدی	«نهایت عشق آن است که... مسافتی نماند»	«دل من چون صومعه... در هر گوشه خیمه‌ای زده‌اند.»

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Maryam Alinezhad https://orcid.org/0009-0002-4891-164X

منابع

افراشی، آزیتا. (۱۳۹۵). *مبانی زبان‌شناسی شناختی*. تهران: انتشارات سمت.

بختیاری نسب، سمیرا؛ و محمودی، خیرالله. (۱۴۰۰). «عشق؛ یک مفهوم و سه درک استعاری (بررسی و تحلیل نظام استعاره های مفهومی در سوانح العشاق». *فصلنامهٔ نقد و نظریه ادبی*. ۶ (۲)، ۵۱-۷۴.

بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۸۷). *عبهرالعاشقین*. به تصحیح هانری کربن و محمد معین. چاپ ششم. تهران: انتشارات منوچهری.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۸۷). *سلطان عشق: تبیین دیدگاه‌های احمد غزالی در سوانح العشاق*. تهران: انتشارات هرمس.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۸). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

حسن پور آلاشتی، حسین؛ و دیگران. (۱۳۹۵). تحلیل شناختی فنای نفس در غزلیات سنایی براساس طرحواره حرکتی. *مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. ۱۲ (۴۵)، ۳۵-۵۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). *بیان*. تهران: انتشارات میترا.

صفوی، کورش. (۱۳۸۲). *از زبان‌شناسی به ادبیات* (جلد ۲: بیان). تهران: انتشارات سوره مهر.

غزالی، احمد. (۱۳۷۰). *سوانح العشاق*. به تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

کووچش، زولتان. (۱۳۹۳). *استعاره: مقدمه‌ای کاربردی*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. تهران: انتشارات آگاه.

لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمهٔ هاجر حیدری و مجتبی پرهیزکاری. تهران: انتشارات انتشارات علم.

هاشمی، زهره و قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۲). «نگرش احمد غزالی به عشق بر بنیاد نظریه استعاره‌شناختی». نشریهٔ *ادب پژوهی*. ۷ (۲۶)، ۴۹-۷۱.

Refrence

Afrashi, A. (2016). *Foundations of Cognitive Linguistics*. Tehran: Samt Publications. [In Persian]

Bakhtiari-Nasab, Samira, & Mahmoudi, Khairullah. (2021). Love: One Concept, Three Metaphorical Perceptions (An Analysis of the Conceptual Metaphor System in Sawanih al-Ushshaq). Quarterly Journal of Literary Criticism and Theory, Vol. 6, No. 2, pp. 51–74. [In Persian]

Baqli Shirazi, R. (2008). *Abhar alAshiqin*. Edited by Henry Corbin and Mohammad Moin. 6th ed. Tehran: Manouchehri Publications. [In Persian]

Chittick, W. C. (1983). *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi State*. University of New York Press.

Corbin, H. (1966). *The Man of Light in Iranian Sufism*. Translated by Nancy Pearson. Shambhala Publications.

Ernst, Carl W. (1996). *Ruzbihan Baqli: Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*. Curzon Press.

of Nahj alBalagha Research (for use of similar methodology). [In Persian]

Ghazali, A. (1991). *Sawanih alAshiqin*. Edited by Nasrollah Pourjavadi. Tehran: Bonyade Farhange Iran. [In Persian]

Hashemi, Zohreh, & Ghavam, Abolghasem. (2013). Ahmad Ghazali's View of Love Based on Cognitive Metaphor Theory. Journal Adab Pazhuhi, Vol. 7, No. 26, pp. 49–71. [In Persian]

Hassanpour Alashti, Hossein, et al. (2016). *A Cognitive Analysis of the Annihilation of the Self (Fana-ye Nafs) in Sanai's Ghazals Based on the Motion Schema*. Journal of Mystical Literature and Mythology, Vol. 12, No. 45, pp. 35–59. [In Persian]

Katz, S. T. (1978). *Language, Epistemology, and Mysticism*. In S. T. Katz (Ed.), Mysticism and Philosophical Analysis (pp. 2274). New York: Oxford University Press.

Kovecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2014). *Metaphor: A Practical Introduction*. Translated by Jahanshah Mirzabeygi. Tehran: Agah Publications. [In Persian]

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2015). *Metaphors We Live* By. Translated by Hajar Heydari and Mojtaba Parhizkar. Tehran: Elm.

MahmoodiBakhtiari, B. (2007). *Conceptual Metaphor in Persian Sufi Literature*. *Publications Persian Studies*.

Pourjavadi, N. (2008). *Sultan of Love*: Explaining the Views of Ahmad Ghazali in Sawanih alAshiqin. Tehran: Hermes Publications. [In Persian]

Pournamdarian, T. (1989). *Mystery and Symbolic Stories in Persian Literature*. 3rd ed. Tehran: Elmi & Farhangi Publications. [In Persian]

Safavi, K. (2003). *From Linguistics to Literature* (Vol. 2: Bayan). Tehran: Soureh Mehr Publications. [In Persian]

Sells, M. (1996). *Early Islamic Mysticism: Sufi, Qur'an, Mi'raj, Poetic and Theological Writings*. Paulist Press.

Shafi'i Kadkani, M R. (2013). *The Language of Poetry in Sufi Prose*. Tehran: Sokhan Publications.

Shamisa, S. (2014). *Bayan (Rhetoric)*. Tehran: Mitra Publications. [In Persian]

استناد به این مقاله: علی‌نژاد، مریم. (۱۴۰۵). تقابل استعاره‌های مکان‌مند در *سوانح‌العشاق* احمد غزالی و *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی، *دوفصلنامه عرفان‌پژوهی در ادبیات*، ۵ (۹)، ۲۹۹-۳۳۸.

doi: 10.22054/msil.2026.86013.1184

Mysticism in Persian Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.