LITERARY TEXT RESEARCH

A Comparison between Mystical Metaphors and Rhetorical Metaphors in Light of Hans Blumenberg's Notion of Absolute Metaphor[1]

Faezeh Nourian* Corresponding Author, Ph.D. in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran; *ghazaleh.nourian@gmail.com*

Mostafa Mousavi Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran; *mmusavi@ut.ac.ir*

Article Type
Research Article

Article History
Received
November 16, 2022
Revised
May 26, 2023
Accepted
September 21, 2023
Published Online
September 23, 2025

Keywords
rhetorical metaphor,
absolute metaphor,
resemblance,
proximity,
truth,
Blumenberg

ABSTRACT

As Hans Blumenberg (1920–1996) distinguishes between metaphors of truth and other types of metaphor, he identifies this distinction as a foundational conceptual matter. He characterizes these two groups in terms of meaning, arguing that absolute metaphors cannot be expressed through any conceptual or theoretical framework. These metaphors are formed from a cluster of ideas aggregated under a fundamental, overarching concept. They attain the status of "belief" within human knowledge and thereby become stabilized. The narrative power of absolute metaphors, which lies in their totality, enables them to function as replacements for existential concepts. According to Blumenberg, this capacity constitutes the primary difference between the two groups of metaphors. Prior to 1936—before I.A. Richards introduced the terms "vehicle" and "tenor" as the two components of a metaphor—classical rhetorical approaches, following Aristotle, largely classified metaphor based on similarity. Modern approaches, however, extended beyond this view. Blumenberg, focusing on metaphors whose self-evidence and generality contravene standard rhetorical analysis, developed a "metaphorology" capable of defining a metaphor through its intrinsic content. Furthermore, in Light as a Metaphor for Truth, Blumenberg named and categorized truth-metaphors by tracing their historical development, thereby distributing the attributes of truth to its corresponding metaphors.

Cite this Article: Nourian, F., & Mousavi, M. (2025). A comparison between mystical metaphors and rhetorical metaphors in light of Hans Blumenberg's notion of absolute metaphor. *Literary Text Research*, *29*(105), 68-103. https://doi.org/10.22054/ltr.2023.71051.3657

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2251-7138 **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https://ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/ltr.2023.71051.3657

Introduction

As Hans Blumenberg (1920-1996) distinguishes between metaphors of truth and other types of metaphors, he regards this distinction as a fundamental conceptual matter in this field. In "Light as a Metaphor for Truth," he implicitly characterizes these two groups in terms of meaning, stating that the concepts conveyed by absolute metaphors could not be expressed by any conceptual or theoretical method. These metaphors are formed by a cluster of ideas that aggregate beneath a fundamental, major idea and reach the status of "belief" in human knowledge, thereby becoming stabilized. The narrative power of absolute metaphors, which lies in their totality, has made them a replacement for existential concepts, and according to Blumenberg, this point is the major difference between these two groups of metaphors. Thereupon, a metaphorical analytic study can be divided by subject anew.

Literature Review

Until 1936, before I.A. Richards introduced the terms 'vehicle' and 'tenor' as the two parts of a metaphor, classical approaches to rhetoric (following Aristotle) predominantly considered metaphor within a similarity-based classification, while modern approaches went further. Blumenberg, whose focus on self-evidence and generality contravenes traditional rhetorical standpoints, proposes a 'metaphorology' that succeeds in defining a metaphor by its own content. In "Light as a Metaphor for Truth," Blumenberg also named and categorized metaphors of truth by tracing their history, thereby attributing the features of truth to its metaphors.

For years, the conceptual approach of Lakoff and Johnson has been the main theory for analyzing literature in Iran, resulting in numerous studies on the subject. In mystical literature specifically, these have been based on explaining the metaphorical link between two concepts in the form of a 'source domain' and 'target domain' as a discovery (which I will not enumerate to avoid prolixity). Although Blumenberg's studies barely pursued a rhetorical direction—as they are philosophical in nature—an objectified perspective can be perceived in his research on the history of a concept. Thus, his framework can provide a system to survey a text on the subject of 'Truth' and is highly suitable for mystical literature. In this study, it has been utilized to characterize the content of two major works in Persian mystical literature: *Tazkirat al-Awliya* and *Asrar al-Tawhid*.

This framework is used to distinguish between mystical metaphors and rhetorical metaphors, such as those in the verses of Khaqani (1120-1190). Khaqani was a major Iranian poet known for his prose filled with intricate metaphors, which serve as excellent examples of rhetorical metaphor for comparison with absolute metaphor. No independent or dedicated study has been conducted specifically on Blumenberg's notion to analyze a rhetorical concept. While some research has been carried out on Blumenberg's thoughts, such as *Hans Blumenberg Zur Einführung* by Franz J. Wetz (1985), translated by Amir Nasri and Farideh Farnoudfar, these are generally philosophical in nature.

Methodology

As a descriptive-analytical record, this study has examined specific examples of each category to establish a prototype, thereby validating the methodology we derived from Blumenberg's thoughts. For this purpose, an analytical comparison between these two fields was necessary, moving beyond customary existing models to contemplate their distinctive features. These features include 'self-activating,' 'semantic context,' 'resemblance,' and 'proximity' on the one hand, and foundational terms from Persian rhetorical traditions such as 'image,' 'idea,' and 'subject' on the other.

Conclusion

The analysis reveals several key differences between absolute metaphors (which are considered mystical metaphors) and rhetorical metaphors. A primary distinction is that an absolute metaphor always exists within a semantic context, which arises from primordial dualistic concepts such as 'truth' and 'being'. According to Blumenberg, the contrast between these two—as in light and darkness—generates a spectrum of metaphors, and indeed, there is no way to represent such fundamental concepts except through metaphor itself.

The antithetical context—which, by the way, grants an extraordinary narrative capacity to absolute metaphors—extends concepts to encompass multiple dimensions of a subject. This is particularly practical in didactic spheres such as mysticism and Sufism. Hence, the absolute metaphor is not redundant compared to the rhetorical metaphor, which is generally intended to grace poetry, specifically lyrical poetry; in mystical literature, substantial parts of meaning depend on metaphors to be perceived.

Whereas we create rhetorical metaphors, absolute metaphors already exist at the very beginning of any knowledge we initiate. This is where the inevitability of absolute metaphors comes from, and it is also the point of departure for categorizing the mystical metaphor as self-determining literary content grounded in a philosophical notion.

Resemblance in mystical metaphors sometimes involves the diminishing of one subject to another, and sometimes, vice versa, it is the outcome of expansion. In both cases, however, it is not something artificial; rather, it could be claimed that the totality of the concept imposes its own rules on the metaphor. Although discussing "meaning" brings out many notions in this field, it never argues against the immediate impact of absolute metaphors. Absolute metaphors are self-evident, and that is the reason mystical authors and poets have employed them ever since.

[1]. The present paper is based on the author's doctoral thesis in Persian Language and Literature at University of Tehran, Tehran, Iran.

متن‌پژوهی ادبی

مقایسه استعاره‌های عرفانی و استعاره‌های بلاغی بر اساس نظریه «استعاره کلی» در دیدگاه‌های هانس بلومنبرگ[1]

فائزه نوریان*
نویسنده مسئول؛ دانش‌آموخته دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران؛
ghazaleh.nourian@gmail.com

مصطفی موسوی
دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران؛
mmusavi@ut.ac.ir

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۸/۲۵
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۳/۰۵
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۳۰
تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها
استعارهٔ بلاغی، استعارهٔ کلی، شباهت، تجانس، حقیقت، بلومنبرگ.

چکیده

بلومنبرگ تفاوت استعاره‌های حقیقت و دیگر استعاره‌ها را با توجه به تفاوت مفاهیم موجود در آن‌ها، ذیل مفهومی به نام استعارهٔ کلی بررسی می‌کند. استعاره‌هایی که به شرح مفاهیمی می‌پردازند که به نحو نظری- مفهومی قابل بیان نیستند. این استعاره‌ها عبارت‌اند از ایده‌هایی که تحت دسته‌بندی یک ایده اصلی تجمیع یافته و در ساحتِ شناخت، به موقعیت «اعتقاد» می‌رسند و تثبیت می‌شوند. قدرت روایتگری موجود در استعاره‌های کلی موجب می‌شود جایگزین مفاهیم وجودی شوند و این اولین و مهم‌ترین تفاوت این استعاره‌ها و استعاره‌های بلاغی است. تا سال ۱۹۳۶؛ یعنی تا پیش از آنکه آی.ا.ریچاردز اصطلاحات **tenor** و **vehicle** را به عنوان اجزای استعاره معرفی کند (موضوع و محمول در استعاره). مبنای شناخت استعاره‌ها، همان دیدگاه سنتی مبتنی بر شباهت؛ یعنی دیدگاه ارسطو بود؛ اما در دیدگاه‌های مدرن و خصوصاً نظریه هانس بلومنبرگ استعاره را به نحو دیگری تقسیم‌بندی می‌کنند. بلومنبرگ بر اساس وجود استعاره‌هایی که بداهت و کلیت آنها دیدگاه‌های سنتی را نقض می‌کرد، به رویکردی در استعاره‌شناسی دست یافت که بر اساس آن، ساختار استعاره‌ها در ارتباط با محتوای آنها تعریف می‌شود. وی در مقالهٔ «نور به عنوان استعاره‌ای برای حقیقت» از استعاره‌های حقیقت نام می‌برد و با در نظر گرفتن تاریخچه‌ای برای آن، ویژگی‌های حقیقت را به ویژگی استعاره‌های حقیقت تعمیم می‌دهد. در این پژوهش کوشیده‌ایم با بررسی تاریخچه یا سابقهٔ استعاره‌های حقیقت در اندیشه‌های هانس بلومنبرگ و مقایسه آن با استعاره‌های کلی مطرح شده در عرفان، به ساختاری دست یابیم که بتواند قالب مناسبی برای بررسی استعاره در متون عرفانی باشد. روش ما در این بررسی مقایسه نمونه‌های استعاره در بلاغت سنتی (قصاید خاقانی، غزل‌های حافظ) با استعاره‌های کلی در متون عرفانی (تذکرةالاولیاء عطار) و کارکرد متفاوت هریک از آنها در متن است. در بررسی استعاره‌ها به ویژگی‌هایی از جمله خودکاری، بافت معنایی، بحث شباهت و تجانس، تاریخچه مفهوم و بُعد طبیعی و متافیزیکی پرداخته شده است.

استناد به این مقاله: نوریان، فائزه و موسوی، مصطفی. (۱۴۰۴). مقایسه استعاره‌های عرفانی و استعاره‌های بلاغی بر اساس نظریه «استعاره کلی» در دیدگاه‌های هانس بلومنبرگ. *متن پژوهی ادبی*، ۲۹(۱۰۵)، ۶۸-۱۰۳. https://doi.org/10.22054/ltr.2023.71051.3657

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی

ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۷۱۳۸-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۱۸۶-۲۴۷۶
نشانی وبگاه: ltr.atu.ac.ir

۱. مقدمه

اساس تفاوت میان رویکردهای نوین و سنتی به استعاره، مسئله معناست. اگر با احتیاط از کنار تئوری‌های متعدّد معنا در فلسفه عبور کنیم، می‌توانیم معنا را به‌طور عام حاصل معیّت مفهوم و زبان بدانیم. دیوید لوئیس در کتاب *معناشناسی عمومی*[1] می‌گوید:

«من میان دو موضوع تمایز قائل می‌شوم: اول شکل بالقوه زبان یا گرامر به عنوان یک نظام نشانه‌ای[2] مجمل که به موجب آن، نشانه‌ها با نمودهای بیرونی مرتبط می‌شوند؛ و دوم، موقعیتی که در آن یک واقعیت بیرونی به شکل نظام نشانه‌ای مشخصی، توسط یک فرد یا گروه در کارکردی خاص به کار می‌رود» (Lewis, 1970: 19).

با اندکی تأمل می‌توان دید که روابط حاکم بر لفظ و معنی، کمابیش در بحث معنا و استعاره هم دارای کارکرد است؛ با این تفاوت که در اینجا تلاش بر آن است که علاوه‌بر نحوهٔ قرارگیری معنا در استعاره (رابطهٔ درونی اجزای استعاره/ رابطهٔ موضوع و محمول) به نقشی که استعاره‌ها در روند شکل‌دهی به مفهوم ایجاد می‌کنند بپردازیم (رابطهٔ بیرونی/ رابطهٔ استعاره و متن). بر این اساس ارتباط ما با شق دوم این تعریف بیشتر خواهد بود؛ توجه به یک سیستم معنایی (در اینجا استعاره) و اینکه چگونه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

توجه به استعاره به عنوان یک سیستم معنایی، موجد تقسیم‌بندی آن به کارکردهای دوگانه‌ای شده است که براساس آن، بعضی استعاره‌ها از تزئین متن فراتر نمی‌روند؛ درحالی‌که برخی دیگر نقش بیان مفهوم را به عهده دارند.

در سال‌های اخیر بررسی‌های بسیاری با رویکرد شناختی به استعاره یا تحت عنوان استعاره‌های مفهومی صورت گرفته است که طی آن نقش‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی استعاره بیش از پیش مورد توجه قرار گرفته است؛ اما سنت بررسی استعاره همچنان متن محور است؛ بدین ترتیب که کارکرد یک یا چند استعاره در متنی خاص مورد توجه است؛ نه نوعی خاص از استعاره که در عموم متن‌های عرفانی استفاده می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر یک تقسیم‌بندی که بدین شکل به متن وابسته نباشد کمتر مورد توجه بوده است؛ حال آن‌که با کمی دقت درمی‌یابیم که بسیاری از این استعاره‌ها در متون عرفانی مختلف با همان معنی به کار رفته‌اند و نقش تبیین مفهوم (معنای محوری متن) را به عهده

---

1. General Semantics
2. Semantic

دارند؛ بنابراین در اینجا نیاز به معرفی نوعی از استعاره احساس می‌شود که فارغ از متنی خاص، به حیطهٔ مفاهیم عرفانی تعلّق داشته باشند و این البته فراتر از قیاس استعاره‌های موجود در متون عرفانی با نظریاتی از جمله استعاره مفهومی است.

در این پژوهش به معرفی نوعی از استعاره پرداخته‌ایم که این توانایی را دارد که به عنوان ساختاری ثابت در متون عرفانی قابل پیگیری باشد. نظریه استعاره کلی از هانس بلومنبرگ ازآن‌جاکه بیشتر با مفاهیم مطرح شده در استعاره‌ها سروکار دارد این ظرفیت را داراست؛ اما باید به این نکته توجه داشت که بلومنبرگ یک فیلسوف است؛ بنابراین مباحث مربوط به استعاره در آثار او تمرکز لازم برای یک بررسی بلاغی یا زبان‌شناختی در حوزهٔ استعاره را ندارند؛ هرچند بلومنبرگ به نحوی با بیان ویژگی‌های مفهوم حقیقت، استعارهٔ کلی را به‌عنوان یک ساختار خودکار در زبان معرفی کرده است و به بررسی اجزای بافت معنایی آن پرداخته است؛ اما به هرحال هدف اولیهٔ متن‌ها[1] معرفی استعاره کلی نیست؛ بلکه در آن‌ها مسئلهٔ تبیین تاریخچه حقیقت مورد توجه است. توجه به ویژگی‌های استعارهٔ «نور» از حقیقت و تعمیم‌دادن آن ویژگی‌ها به استعارهٔ کلی (و در رأس آن‌ها، «خودکاری» مفهوم حقیقت به عنوان اولین وجه‌تمایز استعاره‌های حقیقت با ساختارهای از پیش اندیشیده شدهٔ استعاره در بلاغت) توانست نقطه عزیمتی در بررسی مکانیزم تبدیل مفهوم به استعاره و معرفی شاخه‌ای با عنوان «استعاره عرفانی» در مطالعات استعاره باشد.

با بررسی دیگر ویژگی‌های استعاره کلی و قیاس آن با استعاره مورد توجه بلاغیون، متوجه تفاوت‌هایی شدیم که لزوم این تقسیم‌بندی را بیشتر آشکار می‌کرد. مواردی ازجمله خودکاری استعاره‌های کلی، ناگزیری در کاربرد آن‌ها، قابلیت بسط یافتن، تعارف مشبه [به جای مشبه‌به] و سیّال بودن متافیزیک و طبیعت مفهوم، و تقلیل یا تخصیص در استعاره‌های کلی که در تنه اصلی مقاله به طور مفصل به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در حوزهٔ مطالعات عرفانی عموماً براساس مختصات متون است که هر پژوهش به فراخور متن بر بخش‌هایی از نظریات، تأکید بیشتری کرده است؛ بنابراین با نگاهی به این پژوهش‌ها می‌توان دریافت که رویکرد کلی به استعاره، علی‌رغم به کار بستن نظریات نوین همچنان بر این اصل

[1]. خصوصا در مقاله «نور به عنوان استعاره‌ای برای حقیقت».

استوار است که استعاره فرع بر مفهوم و به‌مثابه ابزاری برای بیان است و بیش از هر چیز به کاربرد استعاره‌ها توجه می‌شود یا سازوکارهای آن؛ نه استعاره‌ای که خود، هدف است. به عبارت دیگر نگاه‌کردن به عرفان به‌عنوان یک استعارهٔ کلی دارای سابقه نیست.[1] مهم‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

«استعارهٔ مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی در عقل سرخ سهروردی»، نعمت‌الله پناهی (۱۳۹۶)، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۵.

این پژوهش مبتنی بر نگرش استعاری سهروردی است که گاه بر سبک شخصی او غالب است و اینکه تجربه‌های عرفانی در قالبی استعاری بررسی شده‌اند (که قابل تطبیق با نظریه استعاره مفهومی است)؛ استعاره‌هایی مانند «تن، قفس است» و «روح، پرنده است» و استعاره‌های وابسته به آن.[2]

«استعاره در زبان عرفانی میبدی» سوسن جبری (۱۳۸۷)، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۷.

نکته جالب در این پژوهش آن است که در آن از اصطلاحاتی مانند استعاره سیاسی و استعاره تلمیحی استفاده شده است؛ اما با وجود اساس قراردادن یک متن عرفانی، اصطلاح استعاره عرفانی به کار نرفته است.

«کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین»، محمود فتوحی رودمعجنی، هما رحمانی (۱۳۹۷)، پژوهشنامه عرفان، شمارهٔ ۱.

«بررسی مبانی و سازوکارهای استعاره در متون عرفانی»، سیدحسن ترابی، رقیه کمالی (۱۳۹۳)، مجله عرفان اسلامی، شمارهٔ ۴.

این پژوهش از این نظر که متنی خاص را مبنای مطالعه قرار نداده است، می‌تواند از لحاظ کلیت دادن به موضوع مورد توجه باشد؛ اما همچنان به استعاره به عنوان ابزاری برای بیان پرداخته و کارکرد آن را بررسی کرده است. در چکیده این مقاله آمده است: «در مقاله حاضر نگارنده سعی دارد جایگاه این **آرایه**[3] و شیوهٔ **به‌کارگیری** آن را در زبان و متون عرفانی مورد بررسی و نقد قرار دهد و به نقش آن در این متون و اصول کاربرد **این شیوه بیانی** در اینگونه آثار بپردازد». نویسنده با وجود

---

1. Absolute Metaphor

۲. که البته از وجود هیچ نوع بافت معنایی یا زمینه نشانه‌گذاری که خاص نظریات بلومنبرگ است، سخنی به میان نیامده است.

۳. منظور از آرایه، استعاره است.

توجه به تفاوت و کارکرد استعاره‌ها در متون عرفانی، همچنان بر تلقّی سنتی از استعاره یعنی «آرایه بودن» تاکید ورزیده است.

در برخی پژوهش‌ها به استعاره‌ای خاص و جایگاه و کارکرد آن در متن عرفانی توجه شده است و به طریق اولی، کلیت متن عرفانی مورد توجه نیست. از جمله:

«جایگاه استعارهٔ شیر در مقوله‌بندی مفاهیم عرفانی»، خدابخش اسداللهی و همکاران (۱۳۹۸)، مجله زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۸۶.

«بررسی تطبیقی- تحلیلی معناشناختی استعاره‌های مفهومی و عرفانی در جزء اول قرآن و دفتر اول مثنوی مولوی»، مریم امین افشار و همکاران (۱۴۰۰)، مجله عرفان اسلامی، شمارهٔ ۶۷.

وجود واو عطف میان استعاره مفهومی و عرفانی در عنوان مقاله، این معنی را به ذهن متبادر می‌کند که ممکن است که نویسنده بر وجود چنین تقسیم‌بندی اشاره داشته است؛ اما چون این اصطلاح در کلیدواژگان و حتی چکیده مقاله نیامده است، این احتمال منتفی است.

«تحلیل استعارهٔ شناختی عشق از منظر عرفانی در بعضی از اشعار مثنوی مولوی و غزلیات بیدل دهلوی»، مهرانگیز عزیزی منامن و همکاران (۱۴۰۱)، مجلهٔ عرفان اسلامی، شمارهٔ ۷۱.

از ترکیب «استعارهٔ شناختیِ عشق» در عنوان این مقاله چنین برداشت می‌شود که نویسنده، عشق را به‌مثابه استعاره‌ای در نظر گرفته و بدین ترتیب به کلی‌نگری در باب مفهوم نزدیک شده است؛ اما در ادامهٔ متن درمی‌یابیم که استعاره‌های شناختی پدید آمده از عشق مورد نظر هستند؛ نه عشق به‌مثابه استعاره‌ای کلی؛ چرا که در آن صورت می‌توانستیم از رهگذار تناظر میان عشق و عرفان، این نتیجه‌گیری (عشق، استعاره است) را به کل عرفان تعمیم دهیم و نتیجه بگیریم که عرفان در کلّیت خود، حاصل یک نگاه استعاری به عالم است (استعاره عرفانی) که البته گزارهٔ دقیقی نیست و این مقاله به بررسی استعاره‌ها و مجازهای رایجی پرداخته است که در توصیف حالات عرفانی به کار می‌روند. از دیگر پژوهش‌هایی که در بررسی متون عرفانی به «روش» کاربرد استعاره و کنایه توجه دارند می‌توان این موارد را نام برد:

- «زبان عرفان»، محمدتقی فعالی (۱۳۸۱)، مجله قبسات، شمارهٔ ۲۴؛

- «پیوند لفظ و معنی در ادبیات عرفانی»، سید یحیی یثربی (۱۳۷۰)، زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۴۰ و ۱۴۱؛

- «بررسی پربسامدترین استعاره‌های احوال عارفانه در دیوان ترجمان‌الاشواق ابن‌عربی: رویکردی شناختی»، راضیه نظری، عباس اقبالی (۱۳۹۸)، مجله مطالعات عرفانی، شمارهٔ ۲۹.

مقاله اخیر بررسی استعاره‌هایی **از** احوال عارفانه است و به نقش استعاره‌ها در ساختار نمادهای متون عرفانی توجه شده است. امتیاز این پژوهش نسبت به دیگر کارها این است که بررسی استعاره‌ها را ضروری می‌داند و نقش آن‌ها را فراتر از آرایه یا ابزار خاصی برای بیان بررسی می‌کند و به «کارکرد اقناعی» استعاره‌ها توجه دارد؛ اما همچنان از یک رویکرد شناختی برای تحلیل متن یا اندیشه‌های یک شخص بهره برده و کلیت عرفان را در نظر نداشته است و به بررسی مفاهیمی مثل مشاهده – شوق پرداخته است که بیشترین بسامد را دارند. نویسنده این پژوهش علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی به کارکرد زبان استعاره، آفرینش معنا و ارزش شناختی آن توجه کرده است؛ اما در نهایت پژوهش انجام شده را مقدمه‌ای برای پژوهش‌های شناختی درباره آن دسته از آثار عرفانی می‌داند که به زبان عربی تولید شده‌اند، نه تمام پیکره عرفان. در واقع به سیاق دیگر پژوهش‌های این حوزه، خود عرفان به‌مثابه یک کل استعاری نگریسته نشده است؛ بلکه متنی است که از «بیان استعاری» سود جسته است؛ نه حقیقتی که راهی جز استعاره برای بیان ندارد.

در این پژوهش کوشیده‌ایم به تبیین ساختاری بپردازیم که بلومنبرگ آن را به جهت ویژگی‌هایش از دیگر مفاهیم مجزا می‌داند و تا آن‌جاکه بررسی کرده‌ایم این ساختار از آن جهت که با بحث «حقیقت» و ویژگی‌های آن آغاز شده است از جهات بسیاری با ساختار کلی عرفان دارای هم‌پوشانی است.

۳- بیان مسئله

۳-۱- استعاره‌های حقیقت

عمده‌ترین مطلب در باب استعاره‌های کلی در دیدگاه‌های بلومنبرگ، وجود مفهومی به نام «حقیقت» است. بلومنبرگ در مقاله «نور به عنوان استعاره‌ای برای حقیقت»[1] نور را یکی از استعاره‌هایی می‌داند که از مفهوم حقیقت جدایی‌ناپذیر است و در طول تاریخ این مفهوم به اشکال مختلف در بیان اجزای مفهوم حقیقت نقش داشته است. در تفسیر مفهوم حقیقت و مطالعه تاریخ آن، بلومنبرگ به آن دسته از ویژگی‌هایی از استعارهٔ نور توجه می‌کند که به‌طور فعال به حقیقت و ویژگی‌های آن ارجاع دارند

[1]. Light as a metaphor for Truth

و آن دسته از ویژگی‌های نور که به طور ناخودآگاه در سیستم زبان به حقیقت نسبت داده می‌شوند (نظیر روشنگر بودن/ روشن شدن حقیقت).

هدف این بررسی‌ها صرفاً تبیین این کارکرد اتوماتیک زبان نیست؛ بلکه در اینجا سخن از نوعی استعاره است که این قابلیت را دارد که به تمام اجزای مفهوم سرایت یابد. بلومنبرگ این ویژگی را، از یک سو مرتبط با تاریخچه یا سابقه مفهوم[۱] و از سوی دیگر در اتصال با ماهیت مفهوم حقیقت می‌داند. ویژگی‌هایی ازجمله خویش‌فعالی[۲] یا کنش ذاتی حقیقت که عبارتست از نقشی که خود حقیقت در فاش شدنش دارد. از این رو بلومنبرگ صفت «قادر»[۳] را -که در فرهنگ مسیحی نیز مانند فرهنگ اسلامی عرفانی به همین معنا به کار می‌رود[۴]- برای توصیف حقیقت آورده است که تاکیدی بر همین امر است: «حقیقت چنان قادر است که هیچ‌کس نمی‌تواند نفوذ و درخشندگی‌اش را انکار کند» (Blumenberg, 2010: 9). کاربرد این صفت می‌تواند نقطه شروع اتصال مفهوم حقیقت در آراء بلومنبرگ (یا خوانش ویژه بلومنبرگ از این مفهوم) با مفهوم «حق» در عرفان باشد.[۵] بر اساس این قرائن، کاربرد نظریه بلومنبرگ در حیطه مفهوم –ولو اینکه پایه دینی و عرفانی نداشته باشد– در یک متن عرفانی میسّر خواهد بود.[۶]

---

۱. به این ویژگی در بخش «بافت معنایی» به تفصیل پرداخته خواهد شد.

2. Self Activating
3. Mighty Truth

۴. اطلاق صفت قادر (Almighty) به خداوند در مسیحیت نیز مانند متون دینی اسلامی به همان معنا رایج است:

"God: the perfect and all-powerful spirit or being that is worshipped especially by Christians, Jews and Muslims as the one who created and rules the universe." (Merriam-Webster)

۵. این فرض بر اساس مقدماتی در متن قابل پذیرفتن است از جمله اینکه بلومنبرگ خدا را یکی از مفاهیمی می‌داند که با استعارهٔ نور بیان می‌شود: «خدا به سادگیِ همان نور نیست. او روشنایی است» (Blumenberg, 1957: 42). همچنین در بخش غار از مقاله نور ضمن بیان دریافت‌های مسیحیت از استعاره‌شناسی و متافیزیک نور به تفاوت میان نورِ روز اول و چهارم خلقت (مضبوط در سِفر پیدایش در انجیل) به عنوان بخش مهمی در تاریخ استعارهٔ نور اشاره می‌کند که افتراق میان این دو، به ثبوت استعارهٔ نور برای ارادهٔ الهی و بحث تجلی (Emanation) می‌انجامد: «نورِ اولین روز، مخلوق است و بنای [تضاد آن با تاریکی] آن بر ارادهٔ الهی است (Blumenberg, 1957: 41)».

۶. بلومنبرگ در فصل اول از کتاب پارادایم‌های یک استعاره‌شناسی پس از بیان نحوه شکل‌گیری مفهوم حقیقت در ارتباط با تراکم می‌گوید: «اگرچه این ساختار نمی‌تواند یک ابژه الهی ارائه کند اما یک عقیده بنیادی از این نوع می‌تواند شمایلی الهی را مفروض دارد چنانکه میلتون می‌گوید: خدا، خودش حقیقت است» (Blumenberg, 2010: 6). بنابراین به شکلی نه کاملا قاطعانه این صفت را به خداوند اطلاق می‌کند.

تأکید بر جنبهٔ جبری حقیقت به اثبات این امر می‌انجامد که به کار رفتن استعاره‌های حقیقت و به عبارتی تبیین حقیقت توسط استعاره‌هایش امری ناگزیر است؛ با این مقدمه بلومنبرگ مطالعاتش درباره مفهوم حقیقت را به روش بررسی نیز تعمیم می‌دهد. او برآن است که مشخصه نهادی حقیقت که خودآشکاری یا بیان خویشتن است، ضمن اثرگذاری بر کشف حقیقت (که مبتنی بر نوعی انفعال از سوی شناسنده است) بر نحوهٔ بیان آن نیز تاثیرگذار است[۱]؛ به عبارت دیگر ذات حقیقت دارای خاصیتی است که خود، مبیّن خویش است؛ بنابراین حقیقت، مفهومی منبعث از واقعیت (بودن[۲]) و پویاست که برای خود زبان و ساختار می‌گزیند و آنچه موجب تمرکز این مفهوم در قالب ایده‌ای واحد می‌شود، نه درست بودن آن؛ بلکه قدرت، **تراکم** و تسلط آن بر ذهن است (Blumenberg, 2010: 11-12). تراکم و تسلط که موید جبری بودن حقیقت است بر نحوه بیان آن که همانا استعاره است، اثر می‌گذارد[۳]؛ بنابراین در تلاش برای کشف اینکه استعاره‌های حقیقت چه نسبتی با حقیقت دارند (یا استعاره‌های متون عرفانی که حول مفهوم حق پدید آمده‌اند) دریافتیم که حقیقت دارای بیان ویژه‌ای است که برخاسته از ذات حقیقت است که از طریق ایده استعاره کلی قابل پیگیری است؛ بنابراین اگر بتوان به این اعتبار میان استعاره‌هایی که از مفهوم حقیقت برآمده‌اند و دیگر استعاره‌ها تفاوتی قائل شد، می‌توان میان استعاره‌های متون عرفانی و دیگر استعاره‌ها فرق نهاد و به اصطلاح «استعارهٔ عرفانی» به نحوی جدی‌تر اندیشید.

۳-۲- استعارهٔ کلی

در یک تعریف کوتاه می‌توان گفت استعاره‌های کلی جایگاه‌شان را در متن و حتی زبان چنان تثبیت کرده‌اند که خود بدیهی قلمداد می‌شوند و مفاهیم (استعاره‌های دیگر) بر پایهٔ آن‌ها پدید می‌آیند؛ یعنی خود از شدّت وضوح نادیدنی هستند و ابزاری برای بیان دیگر مفاهیم‌اند؛ لذا پرداختن به آن‌ها مستلزم عزیمت به لایه‌های زیرین متن است. در این پژوهش کوشیده‌ایم به سازوکار این استعاره‌ها بپردازیم. این سازوکار که می‌توان آن را «نو شدن» استعاره‌ها نامید، اغلب از طریق بازگشتن به ریشه مفهوم و بافت معنایی استعاره امکان‌پذیر است؛ بنابراین نوعی رمزگشایی تعمدّی در کاربرد این استعاره‌ها دیده می‌شود که در استعاره‌های بلاغی سابقه ندارد[۴]؛ بدین شکل که نویسنده ناگزیر است

---

۱. وی با تصدیق خودرایی حقیقت، آن را شکلی متراکم از ایده‌هایی می‌داند که تحت یک دسته‌بندی تجمیع یافته‌اند.

2. Dasein

۳. می‌دانیم که اصلی‌ترین مشخصه استعاره -حتی در بلاغت سنتی- ویژگی تراکم (condensation) است.

۴. در استعاره‌های زینتی هرچه قرینه خفی‌تر باشد، ترشیح بیشتر و در نتیجه استعاره قوی‌تر است.

دوباره به استعاره بازگردد و با یادآوری استعاره بودنش، جزئی به آن بیفزاید و آن را نو کند. همچنان که عطار در این حکایت با ذکر مستعار و گشودن استعاره پادشاهی برای یوسف حسین (در علیّین جای داشتن) استعاره «وزارت» را ذیل آن می‌آورد.

«ابراهیم گفت: من متحیر شدم در کار او و اعتقاد من سستی گرفت. ترسیدم. برخاستم و روی به بادیه نهادم. اتفاق را با خضر افتاد، علیه السلام. گفت که: یوسفِ حسین زخم‌خورده حق است ولیکن جای او علیّین است که در راه حق چنان قدم باید زد که اگر دست رد بر پیشانی تو نهند هنوز جای تو اعلی علیّین آید، که اگر در این راه بزنند بزنندگان ندهند که هرکه در این راه از پادشاهی بیفتد از وزارت بنافتد.» (عطار، ۱۳۹۹: ۳۹۶)

پیش از این گفتیم که استعاره‌های کلی حاصل ساختار خاص مفهوم حقیقت‌اند؛ بنابراین رابطه استعاره‌های کلی با این مفاهیم، رابطه‌ای وجودی است؛ یعنی وجود حقیقت به استعاره‌هایش وابسته است یا به تعبیر بهتر به پرسش‌هایی وابسته است که این استعاره‌ها را پدید می‌آورند؛ بنابراین موضع‌گیری نسبت به استعاره در متنی که موضوع اصلی آن حقیقت است، با دیگر متون متفاوت خواهد بود. ما مفاهیم کلی حقیقت، وجود و خدا را در قالب استعاره‌ها درک می‌کنیم؛ پس وجود استعاره در متونی با این موضوعات، کارکردی زیبایی‌شناختی نیست. حاصل تمام کنکاش‌های ذهن در یک متن عرفانی به ترسیم تصویری منتهی می‌شود که حاصل این دو جزء است: راه، شاه یا راهی که به آن شاه می‌رسد. درک این مطلب که «ما» هستیم و «او» هست و نیز «راهی» به او هست، موجب پدید آمدن استعاره‌ای کلی در متون عرفانی شده است که درک کلیت عرفان بدون آن ناممکن است؛ در واقع ما تمام این فرایند را در قالب این دو تصویر (استعاره) درک می‌کنیم[۱]؛ خصوصاً که بسیاری از اصطلاحات در این حوزه براساس همین دو استعاره شکل گرفته است.[۲] بر این اساس می‌توان گفت وجود یک استعارهٔ کلی در ابتدای هر اثر معرفتی مانند مثنوی (استعارهٔ نی)، منطق‌الطیر (استعاره سیمرغ و وادی‌ها)، حکمت اشراق (استعارهٔ نور)، قطره و دریا در اندیشه‌های ابن‌عربی و مانند این‌ها، به‌مثابه ارائهٔ یک طرح‌واره یا نقشهٔ راه است برای تبیین تمامی آنچه در متن خواهد آمد.

---

۱. رجوع کنید به مقالهٔ «بررسی دو استعاره کلی راه و شاه در تذکرةالاولیاء و اسرارالتوحید براساس دیدگاه‌های هانس بلومنبرگ»، فائزه نوریان، مصطفی موسوی (۱۴۰۱)، *نقد و نظریه ادبی*، دوره هفتم، شماره ۱۳.

۲. اصطلاحاتی مانند مقام/منزل (:توقفگاه میان **راه**)، طریقت (**راه**)، وادی، سلوک (در **راه** رفتن)، عقبات (گردنه‌های صعب‌العبور میان **راه**)، درگاه/ پیشگاه (متعلق به **شاه**)، حضرت، بنده و غیره که در زبان عرفان اتوماتیزه شده‌اند؛ فارغ از اینکه چند اثر عرفانی مهم از جمله منطق‌الطیر دقیقاً براساس همین طرحواره شکل گرفته‌اند.

پیش از پرداختن به ماهیت این طرح‌واره می‌بایست به جایگاه نظریه بلومنبرگ در میان دیدگاه‌های متاخر راجع به استعاره نگاهی بیندازیم. ممکن است شباهتی میان استعاره مفهومی[1] در نظریات شناختی[2] و استعاره‌شناسی هانس بلومنبرگ دیده شود، اما به دو دلیل بررسی این مطالب در آراء بلومنبرگ ارجح است. اول آنکه جرج لیکاف و جان ترنر در کتاب *بیش از یک دلیل جالب*[3] (۱۹۷۹) تقریبا دو دهه پس از بلومنبرگ از بحث «دامنهٔ مفهومی»[4] سخن گفته‌اند؛ در حالی که بلومنبرگ مبحث «زمینه نشانه‌گذاری» در باب استعاره‌های حقیقت را در مقاله «نور به عنوان استعاره‌ای برای حقیقت» (۱۹۵۷) معرفی کرده است. اگرچه نظریات بلومنبرگ بدان جهت که تمرکز لازم برای تبدیل‌شدن به رویکردی فراگیر مانند رویکرد شناختی را نداشت چندان در باب استعاره مورد توجه قرار نگرفت؛ اما به‌هرحال بر نظریه شناختی تقدم زمانی دارد. دلیل دیگر بر تفوّق نظریه بلومنبرگ – صرف‌نظر از تقدم زمانی– این است که روش بلومنبرگ در درک و تعریف استعاره‌های کلی، روشی قیاسی و مبتنی بر رسیدن از کل به جزء است. او با گشودن ساختار یک استعاره کلی و ساده‌کردن آن تا اجزاء و تاریخچهٔ تشکیل‌دهنده‌اش، موفق به درک اهمیت قلمرو معنایی در ساخت استعاره‌های کلی شده است. ضمن این‌که نام «زمینه نشانه‌گذاری»[5] نام‌گذاری دقیق‌تری از «دامنهٔ مفهومی» است؛ زیرا در آن به وجود «نشانه» که نمودی از «شباهت» است توجه شده است؛ زیرا به‌هرحال شباهت هرقدر هم جزئی و در جایگاه یک قرینه باشد، باز هم جزء جدایی‌ناپذیر استعاره است. این جزئی‌نگری رهاورد نگاه تاریخ‌نگر بلومنبرگ است؛ وی نسبت به آنچه در تاریخ و سیر تغییرات استعاره گذشته است بی‌توجه نیست؛ و اما دلیل دوم این است که او استعاره‌های کلی را فراتر از یک تحلیل عصب‌شناختی[6]، اشتراک فرهنگی یا مسئله بسامد، متکی بر ویژگی‌های مفاهیم عرضه شده در استعاره‌ها می‌داند. بر اساس نظریات او استعاره‌های کلی همگی در سطحی از ارتباط با مفهوم حقیقت

---

1. Conceptual Metaphor
2. Cognitive
3. More than a Cool Reason
4. Conceptual domain
5. Field of Signification

۶. اساس ایده استعاره مفهومی در بیانات لیکاف و جانسون بر این است که آنها با مطالعه استعاره‌هایی که در زبان‌های مختلف تکرار شده‌اند به این نتیجه رسیدند که طرح‌واره موجود در دامنه‌های مفهومی در این موارد، مطابق با نقشه‌های عصبی در مغز است و در برخی تحقیقات این حوزه از تکنولوژی تصویربرداری پزشکی برای مشاهده پاسخ‌های مغز به محرک‌های زبانی از جمله ریتم و فنون بلاغی به ویژه استعاره استفاده شده است (Abrams, 2013: 54).

و «خودکاریِ» آن هستند و وجه مشترک تمام آن‌ها، فراتر از وجود دامنهٔ مفهومی، تعلق به مفاهیمی است که از دسترس تجربه خارج‌اند.

بنابراین استعاره کلی، یک رویکرد تاریخ‌نگر به استعاره است؛ زیرا اولاً به مسئله شباهت که پایهٔ و جزئی از تاریخ انگاشت‌ها در باب استعاره است، بی‌توجه نیست ثانیاً در مطالعه یک مفهوم و استعارهٔ آن به تاریخچه (سابقه مفهوم) توجه دارد؛ لذا می‌تواند رویکرد مناسب‌تری برای بررسی مفاهیم کلی در عرفان (و اطلاق نام استعاره عرفانی) باشد؛ چرا که مضامین عرفانی بی‌آنکه در پی کشف حقیقت یا تطبیق آن با واقعیت یا ارائه فورمولاسیون باشند، با یک نگاه «کلی‌نگر» در پی ارائه یک تمامیت غیرقابل تجربه از جهانی هستند که آن را در حدفاصل میان ازل و ابد (پنداشتی تا این حد کلی از مقوله زمان) تصویر کرده‌اند.

۳-۳- استعارهٔ بلاغی

یوزف وتس در کتاب *درآمدی بر اندیشه‌های هانس بلومنبرگ* به نقل از وی و با استناد به نظریهٔ استعاره کلی، آن نوع دیگر یا احتمالاً کلاسیک استعاره را، «استعاره زینتی» می‌نامد که بنا به دلایلی می‌توان از وجهی این نامگذاری را درست دانست؛ اول اینکه با توجه به رویکرد بلومنبرگ که مبنی بر مقایسه با دیدگاه سنتی است و در دیدگاه سنتی از واژه‌های «آرایه» و «صنعت» در بیان استعاره استفاده می‌شود، لذا اطلاق نام زینتی به این استعاره‌ها چندان دور از ذهن نخواهد بود. ضمن اینکه در کاربرد اصطلاح استعاره زینتی، نوعی توجه به هدف این استعاره‌ها وجود دارد؛ زیرا در قیاس با استعاره‌های کلی که در خدمت بیان مفهوم هستند، این استعاره‌ها بیشتر کارکردی زیباشناختی دارند و به‌هرحال تزیین، فرع بر تبیین است؛ اما مشکل این اصطلاح آنست که کلمه تزئین، وجه دیگری هم دارد که غیرضروری و «زائد» بودن را به ذهن متبادر می‌کند که به نحوی به ارزش‌گذاری استعاره می‌انجامد؛ بدیهی است که استعاره در یک متن حتی اگر با هدف متن و بیان معنی در ارتباط نباشد، باز هم نمی‌توان آن را زائد بر کلام دانست؛ به عبارت دیگر اگر استعاره از کلام حذف شود، متن تغییری اساسی می‌کند و دیگر «همان» متن نخواهد بود و در این صورت حتی اگر «موضوع» فهمیده شود، «معنی» دچار خلل خواهد شد.

به کار بردن اصطلاح «استعارهٔ ادبی» نیز خالی از ایراد نیست. از بررسی پژوهش‌هایی که از این اصطلاح استفاده کرده‌اند[1] به نظر می‌رسد که این تقسیم‌بندی، بیشتر به دیدگاهی مرتبط است که به اثر هنری به‌عنوان رسانه یا مادهٔ خام[2] می‌نگرد نه ویژگی‌های کلی آن[3]. به طور کلی به نظر می‌رسد در این نامگذاری‌ها، منظور از ادبی بودن، صرفا تعلق داشتن به حیطه ادبیات است و مقصود جدا کردن استعاره‌هایی است که به صورت خودکار در زبان گفتار به کار می‌روند[4]؛ ازاین‌رو نمی‌تواند تعریف مانعی باشد؛ زیرا استعاره از هر نوعی که باشد به‌هرحال میزانی از ادبیت به متن می‌افزاید. بر این اساس اگرچه از دیدگاه بلاغت سنتی، کارکرد مهم استعاره، افزودن بر ادبیت کلام است؛ اما به این اعتبار نمی‌توان این استعاره‌ها را استعاره ادبی نامید؛ چرا که ادبیت، فصل این استعاره‌ها با دیدگاه‌های نوین نیست. به عبارت دیگر آن تفاوتی که باعث می‌شود بتوانیم بین دیدگاه‌های سنتی و نوین استعاره تمایز قائل شویم بحث ادبیت نیست؛ چرا که استعاره‌های کلی هم به‌هرحال از سطحی از ادبیت برخوردارند. در اینجا مسئله هدف کلام مطرح است و به تعبیر وتس استعاره‌های زینتی کمک می‌کنند که گزاره‌ها به نحو خوشایندتری بیان شوند:

«استعاره‌هایی که به‌عنوان زینت به کار می‌روند به درد بیاناتی می‌خورند که هدفشان جلب موافقت و پذیرش از سوی مخاطبان نقاد است. مهم این است که استعاره‌های تزئینی دخلی در بسط و تفصیل این بیانات ندارند. آنها هرچند کمک می‌کنند تا گزاره‌ها به نحو خوشایند ارائه گردد؛ اما چیزی را بیان نمی‌کنند که نتوان آن را به نحو نظری- مفهومی به بیان درآورد» (وتس، ۱۳۹۳: ۲۴)

بنابراین در اولین قدم آنچه موجب این افتراق میان استعاره‌ها و در نتیجه ایجاد این تقسیم‌بندی می‌شود مسئله بسط و تفصیل در استعاره‌های کلی است که مبتنی بر تاریخچه هستند؛ در حالی که مسئله شباهت (چنانکه وتس اشاره کرده است) امکان بسط و تفصیل بیانات را نمی‌دهند. با این مقدمه به بررسی مهم‌ترین وجه افتراق استعاره‌های کلی و بلاغی می‌پردازیم.

---

۱. «استعاره ادبی و استعاره مفهومی»، محمدحسن حسن‌زاده نیری، علی‌اصغر حمید فر، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، پاییز ۱۳۹۹، سال نهم، شماره۳ (۲۲ صفحه)

2. Medium

۳. «مقایسهٔ استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی»، زهرا حیاتی (۱۳۹۱)، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۳۸ (۲۴ صفحه) که در این مقاله توجه بیشتر به تفاوت سینما و ادبیات است.

۴. «دیدگاه مدرسان در خصوص اهمیت مجاز و استعاره ادبی در آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان از طریق متون ادبی»، مهدی خدادادیان و همکاران (۱۳۹۹)، پژوهش‌نامهٔ آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان، سال نهم شمارهٔ ۲.

۳-٤- شباهت/ تجانس

استعاره در بلاغت سنتی به دو شکل اصلی تعریف می‌شود؛ اولین تعریف ناظر بر مجاز است: بدین شکل که هرگاه علاقه میان معنای مجازی و معنای حقیقی واژه، شباهت باشد، این نوع مجاز را «آرایهٔ» استعاره گویند و مرز آن با مجاز مرسل، قید شباهت است. شکل دوم، تلخیص تشبیه است؛ بدین ترتیب که هرگاه مشبه را ترک کنند و مشبه‌به را به‌تنهایی در کلام بیاورند، آن را استعاره مصرّحه با تصریحیه گویند. در هر دو تعریف وجه «مشابهت» موضوع اصلی است که از زمان ارسطو تا کنون بدون تغییر مانده است. چنان‌که پیش‌تر گفتیم بلومنبرگ بحث شباهت را یکسره از استعاره نمی‌زداید و مانند دیدگاه شناختی، آن را به «انتقال» تقلیل نمی‌دهد. در استعاره کلی مسئله شباهت در قالب «بافت معنایی» و «زمینه نشانه‌گذاری» وجود (عطار نیشابوری، ۱۳۶۸) شباهتی که مورد نظر بلومنبرگ است، امری کلی‌تر و متفاوت از استعاره بلاغی است. بدین شکل که در استعاره کلی «شباهت» امری ذاتی، درونی و از مقوله‌ای است که بلومنبرگ آن را حاصل اثرگذاری مداوم و جبری ایده‌های خاستگاهی[1] می‌داند: آنچه شناخت‌های ابتدایی بشر را شکل می‌دهند. این ایده‌ها عموماً بر «تضاد» استوارند.[2] بنابراین وقتی می‌گوییم تفاوت اصلی استعاره‌های کلی و استعاره‌های بلاغی یا به تعبیری دیدگاه‌های نوین و سنتی در باب استعاره، حذف شباهت است، در اصل منظور نوع دیگری از شباهت؛ یعنی جایگزینی یک «زمینه» به جای همسانی است؛ زمینه‌ای که حاصل توجه و پرداختن به تاریخچه مفهوم است. بدین ترتیب شباهت میان «حقیقت» و «نور» با شباهت میان «سرو» و «معشوق» متفاوت است؛ زیرا رابطهٔ میان آن‌ها بر اساس اموری کلی‌تر از شباهت است و اگر شباهتی هم وجود داشته باشد از مشبه‌به به سوی مشبه سرازیر می‌شود؛ برای مثال در استعاره کلی «شاه»، ابتدا انسان مفهوم «شاه»، «پدر» و «رئیس قبیله» را درک کرده است و سپس مفهوم «خدا» را بر آن **حمل می‌کند؛** در حالیکه در استعاره بلاغی اول مشبه (معشوق) درک می‌شود، سپس آن را به سرو یا شمشاد **تشبیه می‌کنند.**[3]

بر اساس خوانش وتس از متن بلومنبرگ ویژگی مهم در باب استعاره‌های کلی مسئله «بسط مفهوم» است و شباهت که وجه غالب دیدگاه‌های سنتی در باب استعاره است، نهایتا می‌تواند در یک

---

1. Fundamental Primordial Principles

۲. ایده‌هایی مانند تضاد نور و تاریکی که استعاره نور را سامان داده‌اند یا تضاد آسمان و زمین، عالم امر و عالم خلق که مفهوم «راه» را ایجاد کرده‌اند و به طور کلی اموری که از دسترس فکر و تجربه انسان خارج هستند.

۳. به این مطلب در بخش بافت معنایی و انتقال از بعد طبیعی به متافیزیکی در مفهوم مفصلاً پرداخته خواهد شد.

یا چند ویژگی ظاهر شود؛ برای مثال مشبه‌به «سرو» هرقدر هم بسط یابد و هر قدر هم ویژگی‌های مشترک بیشتری بین آن و «معشوق» تعریف شود، نهایتاً در جایی متوقف می‌شود؛ اما اگر اشتراک (و نه شباهت) در زمینه‌ای که دو مفهوم از آن برآمده‌اند وجود داشته باشد، این بسط یافتن می‌تواند به شکل گسترده‌تری اتفاق بیفتد. زمینه مشترکی که آن را «بافت» می‌نامیم، حاصل مطلبی عمده‌تر از شباهت؛ یعنی «تجانس» است: حاصل یک زمینه فرهنگی که از رهگذار نگاه تاریخی پدید می‌آید؛ بنابراین نگاهی گسترده‌تر و پویاتر است؛ زیرا فرهنگ زمینه وسیع‌تری است که همواره در حال رشد و تغییر است و ابعاد تازه‌ای می‌یابد.

۳-۵- تاریخچه استعاره

استعارهٔ کلی در ابتدا یک طرح[1] است؛ به عبارت دیگر، مدلی از حقیقت است که جایگزین ارجاع مستقیم به موضوع می‌شود. این طرح کلی که در طول زمان و با تغییراتی به تکامل رسیده است، ذیل ایده‌ای قرار می‌گیرد و به اصطلاح «قالبی» برای بیان می‌یابد که عموماً یک تصویر است. بلومنبرگ این پس‌زمینه را که حاصل دگردیسی مفهوم و برهم‌کنش اجزای آن است، تاریخچهٔ استعاره می‌نامد. تاریخچه (سابقه) استعاره، زمینه‌ای است که اجزای یک مفهوم ذیل آن ساختاری واحد می‌یابند؛ یعنی هر جزء از آن تصویر قابل ارجاع به آن استعاره کلی است[2]. این ویژگی در ایجاد پتانسیل توصیف‌گری استعاره نقش مهمی دارد و بسط و تفصیل استعاره که ویژگی اصلی استعاره‌های کلی است از طریق این تاریخچه امکان‌پذیر است. توجه به تاریخچه استعاره و انگاشت‌های مرتبط با آن منجر به پیدایش ساختاری شده است که آن را «بافت معنایی» نامیده‌ایم.

۳-۶- بافت معنایی

چنانکه پیش از این اشاره شد، تمایز دیدگاه بلومنبرگ با استعاره‌های بلاغی در روندی خلاصه می‌شود که استعاره‌ها از مرحله ایده تا استعاره طی می‌کنند که بلومنبرگ آن را ذیل تاریخچه استعاره بررسی می‌کند. او استعاره‌های نور را ذیل تاریخچه‌ای بررسی می‌کند که مبتنی بر «سیر» است؛ زمینه‌ای برآمده از ایده حرکت نور از عالم دیگر و هبوط آن به عالم در قالب روح و بازگشت آن به اصل.

---

1. Schema

۲. برای مثال استعاره مقام یا منزل که ذیل استعاره کلی «سلوک=راه» شکل گرفته است، این استعاره و تمامی تصویر را در ژرف‌ساخت خود دارد. به عبارت دیگر وقتی می‌گوییم هر مرحله از طریقت به مثابه منزلی است در واقع به عنوان پیش‌فرض این استعاره را پذیرفته‌ایم که سلوک به حق، یک مسیر و «راه» است.

وجود چنین تاریخچه‌ای در عرفان نیز قابل ملاحظه است؛ چنانکه مفاهیم اصلی عرفان؛ یعنی حقیقت و به خصوص طریقت بر اساس ایده چنین سیری ایجاد شده است. نکته مهم در چنین تاریخچه‌ای وجود تضادی است که ذاتی مفاهیم خاستگاهی است: تضاد نور و تاریکی/ عالم امر و عالم خلق/ حقیقت و بودن؛ به عبارت دیگر، این زمینه متضاد موجب بسط یافتن مفهوم است که در ایجاد ظرفیت توصیف‌گری و توسیع استعاره‌های کلی نقش مهمی دارند. تضاد علاوه بر اینکه مفاهیم را معنا می‌کند[1]، موجب قدرت گرفتن مفهوم از یک سو و حساس شدن قوای حسی شناسنده نسبت به آن مفهوم می‌شود و بدین شکل بر دو سوی شناخت؛ یعنی شناسا و شناسنده اثر می‌گذارد. آنچه با بحث ما مرتبط است این است کارکرد تضاد –در جریان بیان تصویری و بیان ادبی– در ایجاد فضاست: «در جریان بیان تصویری، کنتراست عامل مهمی در به وجود آوردن یک کلیت منسجم است. کنتراست در همهٔ هنرها وسیلهٔ بسیار مهمی است که با آن، معنا قوی‌تر بیان می‌شود و در نتیجه ارتباط برقرار ساختن سهلتر می‌گردد» (داندیس، ۱۳۸۶: ۱۲۶) پس با برابر نهادن بیان تصویری و بیان ادبی از رهگذار استعاره به مثابه تصویر، می‌توانیم بگوییم زمینه خاستگاهی متضاد در اینجا به ایجاد انسجام در یک کل فراگیر می‌انجامد که استعاره‌های حقیقت (در نظریه بلومنبرگ) و استعاره‌های عرفانی برآیندی از آن هستند؛ چنانکه بر اساس دیدگاه بلومنبرگ زمینهٔ استعاره‌های حقیقت حاصل برهم‌کنش ایده‌های متضادی است که نگره‌های ابتدایی در باب حقیقت و هستی را شکل داده‌اند: امور متضادی مانند تاریکی و روشنی؛ چنانکه این تضاد در استعاره‌های عرفانی در قالب تضاد عالم امر و عالم خلق رخ می‌نماید.[2]

بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که استعاره‌های بلاغی که حاصل شباهت هستند (و نه زمینه‌ای حاصل از تضاد) به همین دلیل نمی‌توانند چندان بسط یابند. برای مثال استعاره‌های صبح (و خورشید) در شعر خاقانی از جمله خنجر زر (ص۲۱۵)، قرص گرم آسمان (۲۵۴)، دست موسی (ص۲۶)، زر سرخ (ص۱۸۳)، نان زرین (ص۸۱)، بیضه آتشین (ص۱۲۲)، طفل خونین (ص۱۲۲)، سجاده زربفت (ص ۱۲۳)، جام شکسته (ص۱۱۲)، زرین قواره (ص۴۹۹)، زردپاره (ص۱۳۳)، نارنج زر (ص۴۶)، طاووس آتشین‌پر (ص۱۹۱)، یوسف زرین نقاب (ص۴۷) و گنج روان (ص۴۲) علی‌رغم تنوع بسیاری که دارند و ایجاد دورترین ارتباطی که ذهن می‌تواند از مستعارٌمنه برداشت کند، باز هم محدود به

---

۱. تُعرَفُ الأشیاء بأضدادها.

۲. یا تضادهایی چون خدای آسمان و خدای زمین/ خدای خوبی و خدای بدی در ادیان ابتدایی که به خلق عالم و ایجاد کثرتِ خلق انجامیده است.

تصاویری هستند که با مستعارٌمنه دارای شباهت باشند؛ ضمن اینکه این گستردگی استعارات مربوط به ابیات متعددی از قصائد خاقانی است و دست کم از لحاظ ساختار مانند توسیعی نیست که در یک استعاره کلی وجود دارد؛ لذا به نظر می‌رسد که استعاره‌های بلاغی، تاریخچه گسترده‌ای ندارند.

پس وجود یک بافت که بلومنبرگ آن را «زمینه نشانه‌گذاری»[1] می‌نامد لازم است؛ بدین ترتیب که با بدیهی در نظر گرفتن یک استعاره پایه و افزودن اجزائی به آن می‌توان استعاره را بسط داد یا به تعبیری نو کرد. البته تنها از طریق یک نشانه[2] که مشتمل بر شباهت بسیار جزئی مستعار و مستعارٌمنه است. آبرامز در فرهنگ اصطلاحات ادبی اصطلاح جالبی را ذیل تعریف استعاره مرده بیان می‌کند که به بحث حاضر مرتبط می‌نماید: «استعاره مرده آن است که مانند «پایه میز» و «قلب مسئله»[3] بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند و چنان عادی شده‌اند که دیگر متوجه تمایز مشبه و مشبه‌به در آنها نمی‌شویم. اگرچه بسیاری از استعاره‌های مرده در واقع استعاره در حال مرگ هستند و می‌توانند زنده شوند. تاریخ مکتوب زبان نشان می‌دهد بسیاری از واژگانی که آنها را در معنای تحت‌اللفظی در نظر می‌گیریم، در گذشته دور استعاره بوده‌اند» (Abrams, 2013: 134).

استفاده از عبارت «استعارهٔ نیمه جان» (که خود برداشتی استعاری و متصل به بافت معنایی «استعاره مرده» است) در توصیف زیرمجموعه‌ای از این استعاره‌هاست که به تعبیر نویسنده می‌توانند دوباره به هیات یک استعاره درآیند. در این تعبیر و مثالی که برای آن آورده شده نکته‌ای وجود دارد که می‌تواند کارکرد بافت معنایی در استعاره‌ها را روشن کند. مثال این است: «کسی از گروچو مارکس پرسید: تو انسان هستی یا موش؟ او پاسخ داد: برایم یک تکه پنیر بینداز تا بفهمی!»[4] فارغ از اینکه موش استعاره از چیست؛ استفاده از «پنیر» که متعلّق به بافت معنایی موش است، باعث می‌شود آن استعاره به تعبیر آبرامز به زندگی بازگردد و در مجاورت آن، وجه تشابه میان مشبه و مشبه‌به که استعاره حاصل آنست، مجددا دیده شود. به این اعتبار کارکرد بافت معنایی، بازگرداندن استعاره‌های مرده به چرخهٔ تولید و بازنمایی مفهوم است.

---

1. Field of Signification
2. Indication
3. Leg of the table / Heart of the matter

۴. با تلخیص از اصطلاح‌نامه ادبی آبرامز (Abrams, 2013: 135).

استعاره‌های عرفانی نیز بارها با همین شیوه، گسترش یافته و توسیع آنها و سویه‌های جدیدی به معانی افزوده‌اند و حتی به دایره واژگان و اصطلاحات عرفان اضافه شده‌اند: «بار حق به جز بارگیران حق برندارند که مذلّل کردهٔ مجاهدت باشند و ریاضت یافتهٔ مشاهده.» (عطار، ۱۳۹۹: ۱۸۹)

با در نظر گرفتن اینکه ریاضت در اینجا در معنای غیراستعاری‌اش به کار رفته است[۱]، در این عبارت استعارهٔ «بار حق» دارای بداهتی است که موجب شده مفهوم ریاضت نیز ذیل آن و با بهره‌گیری از هر دو بافت معنایی شکل گیرد؛ با این وجه از معنا که ریاضت و تربیت مرکب را در سایهٔ مفهوم «امانت = بار» برابر نهاده است: قبول امانت حق مانند برداشتن بار است و چنانکه حیوان تا وقتی که تربیت نشود قابل حمل کردن بار نیست، سالک نیز تا زمانی که ریاضت نپذیرد لایق حمل‌کردن بار حق نیست. اجزای بافت معنایی شامل بار، بارگیر، مذلل (ذلول= راهوار)، برداشتن و ریاضت، حول استعارهٔ «بار» پدید آمده‌اند که خود در اینجا یکی از اجزای بافت معنایی است؛ اما از آنجا که بیرون از این متن؛ یعنی در قرآن دارای سابقه است (احزاب: ۷۲)[۲] این احتمال را قوت می‌بخشد که بافت معنایی در این جمله (یا لااقل بخش اعظم آن) حول این استعاره پدید آمده‌اند.

این ساختار قابل قیاس با تعدّد تصاویر و استعاره‌ها برای یک مشبه (مفهوم) در استعاره بلاغی نیست. در استعاره‌های بلاغی هر تصویر، منفک از استعاره‌های دیگر و حاصل نگاهی متفاوت به پدیده (مشبه) است نه حاصل بازآفرینی همان استعاره. برای مثال در ابیات «درآبگون قفس بین طاووس آتشین‌پر// کز پر گشادن او آفاق بسته زیور[۳]» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۹۱) و «دوش برون شد ز دلو یوسف زرین نقاب// کرد بر آهنگ صبح جای به جای انقلاب» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۴۷) استعاره‌های «طاووس آتشین‌پر» و «یوسف زرین نقاب» دو تفسیر جداگانه از خورشید هستند که با وجود تعلق به یک مفهوم، متعلق به بافت معنایی مشترکی نیستند و به همین خاطر مانند استعاره‌های «بار»، «ریاضت» و «مذلّل» نیستند.

---

۱. لذا دارای نوعی استخدام است. این کلمه در بافت مشبه دارای معنای استعاری (اعمال و تمرین‌ها) و در بافت مشبه‌به دارای معنای حقیقی (تربیت احشام) است.

۲. در آیهٔ ۲۷ سورهٔ احزاب اگرچه لفظ «بار» صراحتاً قید نشده است اما عبارت «فَأَبَینَ أَن یَحمِلنَها» مفهوم «بار» را به ذهن متبادر می‌کند؛ یعنی در آن‌جا به‌واسطهٔ «حمل کردن» که بخشی از بافت معنایی استعاره بار است درمی‌یابیم که لفظ «امانت» از بار استعاره گرفته شده است.

۳. تناسبی که در این بیت حاصل مراعات‌النظیر است با ساختار معناساز بافت معنایی متفاوت است؛ چنان‌که در بیت دیگر نیز تلمیح به داستان حضرت یوسف موجد این تناسب است.

در بارهٔ مکانیزم توسیع استعاره‌های عرفانی می‌توان همچنین گفت که در بافت معنایی، روندی خلاف شکل‌گیری استعاره در جریان است؛ یعنی به جای آنکه مضامین توسط تراکم، ذیل یک ایده تجمیع یابند (مکانیزم ایجاد استعاره)، در قالب بافت معنایی، از طریق توسیع و گشودن ساختمان استعاره، یا نگاه مجدد به مسیری که مفهوم طی کرده است، اجزا دوباره پدیدار می‌شوند و قابلیت معناپردازی می‌یابند.

مفهوم در روند تبدیل از ایده اولیه به استعاره، هر بار دستخوش تحولاتی می‌شود و در طول این تاریخچه در سویه‌های مختلفی بیان می‌شود؛ به طوری که در ابتدا در بعد طبیعی خویش است؛ چنانکه بلومنبرگ در باب ایده اولیه استعاره‌های نور، متافیزیک نور را با طبیعت آن یکی می‌داند؛ یعنی مفهومی در مقابل تاریکی: «این طبیعت است، نه قسمت و جزءاش، روشنایی روز [است] مانند روشنایی که کسی در آن می‌جنبد، که در آن، جهان، خودش را بیان می‌کند، که در آن تمایز نهادن میان اینجا و آنجا، این و آن ممکن است ... پدیده‌های مادی و معنوی در این روشنی یکسان‌اند. اشراق یک امر درونی در مقابل یک رخداد بیرونی نیست، بلکه [درباره اشراق] هستی و تبیین هستی‌شناسانه برابرند. در دیدگاه افلاطون مفهوم عرفانی برای نور وجود ندارد. نور یک بُعد عجیب و غریب و خاص از تجربه نیست.» (Blumenberg, 1957: 33) و در استعاره مهم عرفانی، یعنی طریقت که به نظر می‌رسد در ابتدای شکل‌گیری این مفهوم و احتمالاً زمانی در فرآیند تکامل استعارهٔ راه، سلوک (مشبه) را به واقع انتقال از نقطه‌ای به نقطه دیگر می‌پنداشته‌اند؛ نظیر معراج در تفکر دینی و آنچه بعدها در عرفان بدان الصاق شده است یا استعاره آسمان از جایگاه حق که در آن «بلندی» در مفهوم فیزیکی خود لحاظ شده است.

مفهوم سپس وارد بعد متافیزیکی می‌شود یا به تعبیری متافیزیکِ مفهوم وارد استعاره می‌شود (اما نه به طور کامل و به نحوی که طبیعت مفهوم از آن رخت بربندد): مانند ویژگی‌های حقیقت (خویش‌فعال و جبری بودن) که به نور تسری پیدا کرد. در مرحلهٔ سوم که نقطهٔ شکل‌گیری استعاره کلی است، بُعد طبیعی و متافیزیکی مفهوم آمیخته می‌شوند؛ به نحوی که قابل تمییز از یکدیگر نیستند و نمی‌توان یکی را به‌عنوان وجه غالب برگزید: مانند استعارهٔ «روشن‌شدن» برای مفهوم حقیقت در آراء بلومنبرگ یا «رسیدن» به حقیقت در مفاهیم عرفانی. در این مرحله استعاره در نهایت بداهت است، به‌نحوی که در بُعد متافیزیکی تقویت شده است؛ اما طبیعت مفهوم را نیز در خود دارد: «راه تا بنَروِی به مقصود نرسی.» (محمدبن منور، ۱۳۹۰: ۱۵۹) یا علوّ جایگاه حق تعالی که بعضاً در متون

عرفانی، امری مادی و طبیعی در نظر گرفته شده است[1] و بر اساس آن استعاره‌هایی نیز ساخته‌اند: «پیر باشد نردبام آسمان// تیر پرّان از که گردد از کمان» یا «چون رسی بر بام‌های آسمان// سرد باشد جستجوی نردبان.» (مولوی، ۱۳۷۳: ۷۹) همچنانکه بلومنبرگ در تبیین بخشی از تاریخ استعاره نور در تمثیل غار در کتاب جمهوری، این تصویر را که به شکلی صناعت‌مند از نور طبیعت ارائه شده است، یک گام فراتر از نوری می‌داند که در تضاد با مفهوم تاریکی(ثنویت نور) شکل می‌گیرد؛ بنابراین به زعم او استعارهٔ نور یک گام در تاریخ مفهوم فلسفی نور جلوتر می‌آید؛ چرا که در این بخش از تاریخ استعارهٔ نور، «طبیعی بودن» تا حدودی بازتاب‌دهندهٔ عینیت است و به تعبیر بلومنبرگ استعارهٔ نور [در اینجا] متافیزیک نور را در خود دارد و به آن ضمیمه شده است.

٤- بحث و بررسی

قائل شدن نوعی تقسیم‌بندی در تبدیل مفهوم به استعاره از طریق فاصله‌ای که بلومنبرگ میان استعاره‌های نور و مفهوم حقیقت می‌بیند (یعنی تاریخچه نور)، ما را به برداشتی از این فرایند رساند تا بتوانیم به نحوی این نگاه کلی (و غیر بلاغی) را تقطیع و سپس تفهیم کنیم. بر این اساس فرایند تبدیل ایده به استعاره را و آنچه را در تاریخچهٔ یک استعاره گذشته است، می‌توان در قالب یک مسیر و سه مرحله از آن تقسیم‌بندی کرد: ۱. ایده اولیه، ۲. تاریخچه، ۳. استعاره کلی.

ایده اولیه: آغاز راه چنانکه پیش‌تر نیز گفته شد استعاره‌ها برگرفته از مفاهیم خاستگاهی و حاصل اندیشیدن به پرسش‌هایی هستند که انسان آن را در وجود خود مطرح شده می‌یابد. در این مرحله مفاهیم از نوع محسوس و شناخت آن نیز حسی است؛ یعنی براساس درک تضاد موجود در مفاهیم شناخته می‌شود. ایدهٔ تضاد تاریکی و روشنی در استعاره نور بلومنبرگ یا تمایز میان دو نقطه که استعاره راه را سامان می‌دهد یا فاصله‌ای که از طریق درک مفهوم «بالا» و «پایین» و تفاوت «معبود» و «عبد» از آن فهمیده می‌شود، همگی نشان از کارکرد تضاد در مرحله ایده اولیه دارند. ایدهٔ اولیه حاصل تضاد است و از طریق ادراک تضاد فهمیده می‌شود. از این رو بعد طبیعی مفهوم بر دو سطح مختلف ارجاع دارد: اولاً برخاسته از طبیعتی پیشاساختاری است و ثانیاً مشتمل بر مفاهیمی است که انسان آن را در ذات خود و بی‌واسطه درک می‌کند.

---

[1]. و این امر چنان درونی شده است که در **عبادت** و انجام آداب دینی، بالا گرفتن سر و دستان در هنگام نیایش **معبود** امری کاملا عادی در تمام ادیان تلقی می‌شود.

تاریخچه: ادامه مسیر در این مرحله ایده اولیه که در قالب تصویر درآمده است، مشبه‌هایی می‌پذیرد و به وسیله‌ای برای بیان و بازنمایی بُعد متافیزیکی تبدیل می‌شود.[1] در واقع در این مرحله، نگاه به مشبه است؛ به حقیقت، حق (در عرفان)، معبود و به طور کلی به مقصد استعاره و آنچه قرار است توسط آن بیان شود؛ بنابراین در استعاره طریقت، توجه به مفاهیم و فرآیندی است که از آن به عنوان «طریق» به حق یاد می‌شود. یا در استعاره حقیقت توجه به خویش‌فعال بودن و جنبه جبری حقیقت و به طور کلی، فعلیت داشتن آن است. یا در استعاره آسمان، علوّ درجه و شأن معبود مورد توجه است.

استعاره کلی: مقصد این نقطه شکل‌گیری استعاره و شروع تفکیک استعاره‌های عرفانی است؛ جایی که طبیعت و متافیزیک مفهوم همراه می‌شوند و استعاره در حالت تبادل دائمی میان این دو بعد است؛ چنانکه در لحظه‌ای در بعد طبیعی خود، حقیقی انگاشته می‌شود؛ اما باز به مفهومی ذهنی ارجاع دارد که قابل بازخوانی به مفاهیم عینی نیست؛ طریقت به همان سادگی که ذیل مفهوم «راه» فهمیده می‌شود، ملموس و قابل درک نیست؛ و حقیقت مانند نور روشن است؛ اما به زعم بلومنبرگ نمی‌توان «یک متدولوژی امن حاصل از تصدیق» از آن دریافت کرد. به همین دلیل است که هرچه در تبیین استعاره‌های عرفانی پیش می‌رویم باز هم به استعاره می‌رسیم.[2] این نقطه اتصال و انفصال مفاهیم از حقیقت است؛ یعنی استعاره‌هایی که می‌بایست در خدمت بیان حقیقت باشند (استعاره‌های حقیقت)؛ از هرچه که قابل ارجاع و بازخوانی به حقیقت است، خالی هستند.[3]

۱- ایده اولیه (نقطه شروع) ⇦ ۲-. تاریخچه (ادامه مسیر) ⇦ ۳- استعاره کلی (مقصد)

بعد طبیعی/ طبیعت صِرف ورودِ بعد متافیزیکی یکی شدن طبیعت و متافیزیک در استعاره‌ها

مثال‌ها:

نور طبیعی (روشنایی روز) ⇦ حقیقت/ بودن نورِ ⇦ حقیقت (اشراق)

---

۱. مقصود از متافیزیکِ مفهوم، پرداختن به چیستی و ریشه‌های پدیده است به نحوی که به آن به عنوان یک کل نگریسته شود.

۲. سلوک به معنای راه رفتن و طی طریق است و طریق بیانی از طریقت و به معنای راه است. راه، مفهوم راه رفتن یا سلوک را به ذهن می‌آورد که حرکت در مسیر است. مسیر، مجددا به معنی راه و طریقت است.

۳. «استعاره‌ها قادر نیستند معنای حقیقت را در یک متدولوژی امن حاصل از تصدیق، بیان کنند؛ بنابراین آنها نه تنها در گفتنِ «هیچ چیز جز حقیقت وجود ندارد» شکست می‌خورند، بلکه هیچ چیز برخاسته از حقیقتی هم نمی‌گویند. استعاره‌های مطلق به نحوی ظاهرا ساده‌لوحانه به پرسش‌های بی‌پاسخی که دروغ و واقعیت را با هم می‌آمیزند پاسخ می‌دهند.» (Blumenberg, 2010: 14)

راه (حرکت از نقطهٔ a به b) فرایند رسیدن به حقیقت طریقت/ سلوک عرفانی

آسمان (مکان/ بالا) علوّ درجه/ ورای مخلوقات بودن نردبام/ بام‌های آسمان

بنابراین اگر زمینه یا مفاهیم این استعاره‌ها را در قالب مجموعه‌ای از اجزا در نظر بگیریم، می‌توانیم بگوییم که با یک بافت مبدا و مقصد یا به تعبیر لیکاف «دامنهٔ مبدا و مقصد» سروکار نداریم؛ بلکه با سه زمینه (بافت) مواجهیم: بافت معنایی مبدأ، بافت معنایی میانی و بافت معنایی مقصد که همان استعارهٔ کلی است. بافت میانی همان نقطه‌ای است که مفاهیم، بُعد متافیزیکی می‌یابند؛ چنانکه در بافت مبدأ کاملا طبیعی هستند.

تفاوت دیگر بافت مبدأ و مقصد در اینجا با نظریه لیکاف در این است که در اینجا بافت مبدأ همان مشبه، و بافت مقصد مشبه‌به نیست و در واقع اصلا مشبه و مشبه‌به نداریم؛ در دو مرحله اول که می‌توانیم آنها را تقریبا برابر با بافت مبدا بدانیم بُعد طبیعی و متافیزیکی مفهوم به نحوی مجزا حضور دارند و در بافت مقصد که همان استعاره است این دو بعد در هم آمیخته‌اند؛ در حالیکه در نظریه لیکاف، در دامنهٔ مبدا ما با مشبه خالص سر و کار داریم که تمام خود را ترک می‌کند و به سوی دامنهٔ مقصد عزیمت می‌کند؛ در حالی که در نظریه بلومنبرگ، همواره چیزی رسوب‌وار از بافت معنایی مبدا یا همان بعد طبیعی مفهوم، در آن باقی می‌ماند. و این علاوه می‌شود بر مهم‌ترین تفاوت نظریه بلومنبرگ و دیدگاه شناختی که همانا کمرنگ بودن مسئله شباهت در استعاره کلی است؛ بنابراین در اینجا به جای جستجوی ملائم مشبه (چنانکه در استعاره‌های بلاغی و دیدگاه سنتی مرسوم است)، با مراحل تغییر مشبه‌به (استعاره) سروکار داریم که در آغاز (ایده اولیه) کاملا در بُعد طبیعی است؛ در مرحله میانی با متافیزیک مفهوم در می‌آمیزد و در مرحله آخر که همان استعاره کلی است، طبیعت و متافیزیک مفهوم را یکجا در خود دارد.

از دیدگاه بلومنبرگ بداهت و قدرت بی‌نظیر این استعاره‌ها در روایت‌گری از همین امر نشأت گرفته است؛ مفاهیم با تثبیت شدن در بعد متافیزیکی، جدیت وجودی خود را از دست می‌دهند و تبدیل به نظریه‌هایی می‌شوند که به دلیل ارجاع نداشتن بر یک حقیقت بیرونی قابل تکثیر هستند. پذیرفتن سابقه معنایی و تاکید بر آن، مفهوم را از عینی شدن و شناخت دقیق و مفهومی دور می‌کند؛ لذا قدرت روایتگری استعاره‌های کلی متصل به ضعف مفاهیم ورای آن است. این مطلب باعث می‌شود استعاره‌ها در حیطه کلام بسط یابند؛ در حالی که به واقعیتی بیرون از متن ارجاع ندارند. بیانات بلومنبرگ در «مقالهٔ نور به عنوان استعاره‌ای برای حقیقت» موید همین مطلب است که قدرت

روایتگری استعاره غار [در بیانات] سیسرو در این واقعیت نهفته است که غار جدیت وجودی‌اش را از دست داده است؛ تبدیل به یک فرضیه، یک تمرین ذهنی شده است. پیش‌زمینهٔ متضادِ غم و اندوه[1] همراه با درونی‌سازی نور طبیعت[2] متناظر با آن، پنداشت ورای تصویر غار را تضعیف کرده است. از اینجا به بعد است که تفسیرهای مجدد و افراطی غار امکان‌پذیر شد. (Blumenberg, 1957: 38)

بنابراین در این فرایند سه مرحله‌ای انتقال یک ایده به استعاره که شرح آن رفت، اگرچه توجه به بحث تاریخچه یا همان زمینه اهمیت ویژه‌ای در قوام بخشیدن به ساختار استعاره دارد و ابزاری نیرومند برای بیان مفاهیم است؛ اما در عین حال طی این فرایند، مفهوم را در ابهامی ابدی فرو می‌برد. استعاره‌های عرفانی نیز گرفتار همین وضعیت هستند. اکنون این تعارض می‌تواند تا حدودی روشن‌تر شود که چرا استعاره‌ها با وجود اینکه با تمامی ظرفیت‌های شناختی خود وظیفه بیان مفهوم را به عهده دارند، به این اندازه مبهم هستند و نهایتاً این روند به یک نتیجه‌گیری کلی و بی‌اعتبار از متافیزیک مفهوم می‌انجامد.[3] استعاره‌های بلاغی این ویژگی را ندارند؛ چرا که اصل در آن‌ها مشبه است و حرکت از مشبه به سوی مشبه‌به است؛ به نحوی که کلام بر محوریت مشبه و ویژگی‌های آن (ملائم) شکل می‌گیرد و استعاره تنها می‌تواند شامل ویژگی‌های از مشبه‌به باشد و در استعاره بر ویژگی‌هایی از مشبه‌به تأکید شود که در حیطه مفاهیم مربوط به مشبه و اجزای آن باشد؛ لذا بسط یافتن مشبه‌به یا همان استعاره تا جایی ممکن است که مشبه اجازه دهد. دلیل این امر را می‌توان در غلبه بعد طبیعی در استعاره‌های بلاغی جستجو کرد؛ زیرا مفاهیم حسی که پایهٔ آن‌ها بر شباهت است[4] حتی در صورت بسط یافتن دارای محدودیتی هستند. برای روشن‌تر شدن مطلب به این مثال توجه کنید:

در استعارهٔ لعل از لب که از معروف‌ترین استعاره‌های بلاغی است، اجزای استعاره لعل (منظور اجزایی است که در تقدیر کلام وجود دارد و متعلق به بافت مشبه‌به و حاصل بسط آن تصویر است)؛ یعنی سرخی، کوچکی، ارزشمندی و شفابخشی که در این استعاره وجود دارد و بعضا در سخن

---

1. Obscuritas rerum
2. lumen naturae
3. «تشبیهات دیگر به اصل باز نمی‌گردند، چنانکه در افلاطون. اما نسبتاً فریبکارانه از آن می‌گریزند؛ تنها کسانی که می‌بینند، می‌دانند» (Blumenberg, 1957: 41). مفهوم این عبارت بسیار شبیه به آن تعبیر معروف ادیبانه در درک عشق و حقیقت است: پرسید یکی که عاشقی چیست// گفتند چو ما شوی بدانی
4. شباهت امری است که از طریق حواس (مانند بینایی) درک می‌شود و از همین طریق با سابقه آن پدیده در ذهن منطبق می‌گردد.

شاعران به آن توجه شده است[1] تا جائی می‌تواند بسط داده شود که در حیطه ملائم مشبه باشد؛ برای مثال برای بافت مشبه‌به در این مثال اجزائی دیگری هم می‌توان در نظر گرفت؛ از جمله برآمدن از دل زمین یا سختی و برندگی این کانی؛ اما این ویژگی‌ها نمی‌توانند در استعاره وارد شوند یا به طریق اولی در تقدیر کلام باشند؛ زیرا در حیطه صفات مشبه (لب) نیستند؛ بنابراین ازآن‌جاکه رابطه مستعار و مستعارٌمنه از طریق شباهت است، هر وجهی که شاعر برای ایجاد استعاره در نظر بگیرد، تنها در حیطه همان شباهت می‌تواند بسط یابد؛ برای مثال در این دو بیت از قصیده‌ای از خاقانی که در توصیف آتش است، مشبه‌های «آتش» و «زغال» و «جرقه آتش» با دو تصویر استعاری مجزا بیان شده‌اند؛ اما هر دو تصویر در وجه «سرخی» و «سیاهی» و «پراکندگی» مشترک‌اند: «مریخ بین که در زحل افتد، پس از دهان/ پروین‌صفت کواکب رخشا برافکند// طاووس بین که زاغ خورد وانگه از گلو//گاورس‌ریزه‌های منقّا برافکند.» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۳۴)

دلیل این امر علاوه بر اصالت مشبه[2]در استعاره‌های بلاغی، این است که در ساحت مشبه، مفاهیم طبیعی هستند؛ در حالیکه در مشبه‌به (خصوصا در استعاره‌های کلی) عکس این قضیه صادق است. مثلاً در استعارهٔ کلی شاه از حق، ضمن اینکه به مجرد اطلاق لفظ «خدا»[3]، کلام از استعاره (مشبه‌به) آغاز می‌شود به جهت غایب‌بودن مفهوم نزد ذهن (غیاب مشبه) و غلبه بُعد متافیزیکی و عقلی بودن مفهوم، این استعاره اجزای بسیار بیشتری می‌تواند بپذیرد و محدودیتی که در باب ملائم مشبه در استعاره‌های بلاغی وجود دارد، در اینجا نیست. در این استعاره‌ها درک مشبه‌به بر مشبه مقدم است. مثال: در استعاره شاه از حق، مفهوم پدر، رئیس قبیله و شاه وجود دارد و بعد مفهوم خدا (مستعارمنه/ مشبه) بر آن حمل می‌شود؛ در حالی‌که در استعارهٔ لعل از لب، لب در نزد ذهن مفهوم روشن‌تری است و درک آن بلافصل است و برای مثال ممکن است کسی در تمام عمر خود تجربه‌ای از لعل یا سرو (دقیقا خود درخت سرو (Cypress) که در جغرافیای خاصی می‌روید) نداشته باشد.

---

[1]. «از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار/ صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد»/ «علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن/ که این مفرح یاقوت در خزاین توست» و...

[2]. منظور از اصالت مشبه این است که در کلامی توصیف محور که عموما در حیطه ادب غنایی است؛ هدفِ کلام، مشبه است: در استعاره لعل هدف کلام، لب است نه لعل؛ در حالیکه در استعاره شاه، هدف کلام همان شاه است و مفهوم خدا در آن استحاله یافته است. نشان این استحاله، به کاربردن لفظ «خدا» به معنی شاه و صاحب است یا در استعاره راه از طریقت، هدف راه است و مفهوم طریقت در آن گم شده است.

[3]. در زبان فارسی لفظ خدا به جای «الله» از ریشه پهلوی خواتای به کار رفته است. این واژه در زبان پهلوی و متن پازند به معنای شاه آمده است (منابع شاهنامه به نام خدای نامک به همین معنی بوده‌اند) و در صورت اضافه شدن به چیزی معنای صاحب می‌دهد (دهخدا،کدخدا).

حاصل کلام اینکه ویژگی «بسط یافتن» که اصلی‌ترین مشخصه استعاره‌های کلی است، بعضاً در استعاره‌های بلاغی هم دیده می‌شود؛ اما دقیقاً به همان شکل نیست. در استعاره‌های بلاغی نیز ممکن است بسط استعاره به شکل ورود اجزای مشبه‌به در استعاره (در تقدیر کلام) یا استعاره‌ای دیگر از همان مشبه رخ دهد؛ اما تفاوت‌هایی وجود دارد؛ از جمله اینکه در این بسط یافتن محدودیتی از جانب مشبه هست. در استعاره‌های کلی چنین محدودیتی وجود ندارد و اساساً هر جزئی که نویسنده بتواند در بافت مشبه‌به بیابد یا بنا بر خلاقیت خود ذیل آن تعریف کند، می‌شود در استعاره آورد یا در قالب استعاره‌ای ذیل استعاره کلی در تاریخ مفهوم باقی بماند. اگر در تمثیلی، استعاره‌ها را مانند ریسمانی در نظر آوریم که مهره‌هایی بدان آویخته‌اند، استعاره بلاغی مانند ریسمانی از دو سر بسته است که تعداد محدودی مهره را می‌تواند در خود جای دهد؛ اما استعاره کلی مانند ریسمانی است که از یک سو باز است؛ بنابراین می‌شود مهره‌هایی به آن آویخته یا از آن جدا شوند. همین امر به استعاره کلی قدرت روایتگری ویژه‌ای (که مورد نظر بلومنبرگ است) می‌بخشد.

در استعاره‌های بلاغی که بسط وجه جامع[۱] در تقدیر کلام صورت می‌گیرد، ویژگی‌های مشبه‌به که می‌توانند در مشبه عمل کنند – خواه مورد استفاده شاعر قرار بگیرد یا نه – به صورت ظرفیتی پنهان در کلام وجود دارد: سنبل= زلف: سیاهی، خوشبویی، جعد/ لاله= جام شراب/ رخ: سرخی، شکل مدور لاله/ سرو= معشوق: بلندی، راستی، فراغت از غم/ لب= لعل: سرخی، کوچکی، شفابخشی، ارزشمندی (که در استعاره لعل از شراب، تنها وجود سرخی و شفابخشی لحاظ شده است)

و مواردی که توسیع در استعاره‌های بلاغی در تقدیر کلام نیست و برای یک مشبه چندین مشبه‌به آورده شده است. از جمله استعاره‌های خاقانی برای شب که عبارت‌اند از: سرمه گیتی[۲]، دامن کحلی[۳]،یهودی[۴]، سوخته عود[۵]، دختر شاهنشه زنگ[۶]، آبگون قفس[۷] که همگی ناظر بر ویژگی سیاهی از ملائم مشبه هستند. از کارکردهای این نوع توسیع استعاره‌های بلاغی است که با بررسی آن

---

۱. وجه جامع تعبیری از وجه شبه است؛ یعنی ویژگی‌های مشترک میان مستعار و مستعارٌمنه

۲. غمزه اختر بیست خنده رخسار صبح// سرمه گیتی بشست گریه چشم سحاب (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۴۵)

۳. چرخ جادوپیشه چون زرین قواره کرد گم// دامن کحلیش را جیبی مقوّر ساختند (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۱۲)

۴. گردون یهودیانه به کتف کبود خویش// آن زردپاره بین که چه پیدا برافکند (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۳۳)

۵. صبح دندان چو مطرا کند از سوخته عود// عودی خاک زدندانش مطرا بینند (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۹۵)

۶. تاج زرین به سر دختر شاهنشه زنگ// باز پوشیده به گیسوش سراپا بینند (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۹۷)

۷. در آبگون قفس بین طاووس آتشین‌پر// کز پر گشادن او آفاق بسته زیور (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۹۱)

می‌توانیم تصویر مورد علاقه شاعران را پیدا کنیم؛ چنان‌که تنوع استعاره‌های صبح در شعر خاقانی یا حباب و آینه در شعر صائب از این رو است.

قرار دادن استعاره ذیل عنوان «آرایه» و جنبه زینتی بخشیدن به آن در بلاغت سنتی، تا حدودی از وجوب استعاره بلاغی کاسته است؛ اما در اینجا منظور از غیرقابل حذف بودن استعاره‌های کلی با این دیدگاه متفاوت است. زدودن یک استعاره از متن – ولو استعاره بلاغی که با هدف متن در ارتباط نیست– آن متن را تغییر خواهد داد و اینگونه نیست که بتوانیم استعاره را از متن بازگیریم و همان متن را داشته باشیم؛ زیرا در این صورت حتی اگر «موضوع» فهمیده شود، «معنا» دچار خلل خواهد شد؛ اما در باب استعاره‌های کلی این وجوب در سطح دیگری مطرح است که همانا بیان مفهوم است. بر اساس دیدگاه بلومنبرگ وجود استعاره‌های کلی در متون (خصوصا متون فلسفی و شناختی) حیاتی است و آنها تنها ابزاری برای بیان دیگرگونه و آراستن مفاهیم نیستند: «به زعم او فلسفه و علم نمی‌توانند بدون استعاره سر کنند[1] و افزون بر این، بسیاری از استعاره‌ها واجد معنایی مختص به خودشان هستند که نمی‌توان مفاهیم را جایگزین آن‌ها ساخت» (وتس، ۱۳۹۳: ۲۷) این در حالی است که استعاره‌های بلاغی در پی تفصیل بیانات یا به قول وتس در پی جذب موافقت مخاطب از طریق پاسخ به پرسش‌های اساسی نیستند. به همین دلیل است که در ابتدای هر اثر معرفتی یک یا چند استعاره کلی وجود دارد که تمام مفهوم و بعضاً نظریه بر پایه آن سامان گرفته است. یک اثر عرفانی معمولاً با یک دو تصویر از آن مفهوم مرکزی آغاز می‌شود: نی و نیستان در ابتدای مثنوی، سیمرغ و قاف در منطق‌الطیر، قطره و دریا در اندیشه‌های ابن‌عربی، نور و تاریکی در حکمت اشراق، اسفار اربعه در حکمت متعالیه ملاصدرا.

---

[1]. سوزان سونتاگ در کتاب بیماری به مثابه استعاره از طریق چنین کارکردی، دو بیماری سل و سرطان را به طرز چشمگیری در دام استعاره گرفتار می‌بیند؛ که به نحوی اجزای آن متناظر با لفظ مستعار قرار گرفته‌اند که بیشتر گمان می‌رود واکنش‌هایی در برابر این بیماری و ناشناختگی ابتدایی آن باشد؛ اجزائی مانند بی‌ثباتی، مرموز بودن، وجود منبع ناشناخته، رازآلود بودن، مطرود شدن بیمار، ترس از آگاهی در باب بیماری که کم‌کم از بیماری فراتر رفته و به صفات جامعهٔ مورد بحث سرایت کرده است. برای مثال سونتاگ با استناد به رمان‌هایی که شخصیت اصلی آنها مبتلا به سل بوده‌اند، این بیماری را موجد جنبه‌ای روحانی و پرشور (به جهت تب) و دارای تناوب و سیری نامنظم می‌داند؛ در حالی که سرطان، سیری منظم، توقف‌ناپذیر و جانکاه (حرکت خرچنگ‌وار به تناسب نام سرطان) دارد لذا متناسب با سویه‌های جهان صنعتی است. (با توجه به شیوع روزافزون این بیماری در کشورهای صنعتی) او معتقد است که استعاره‌سازی در باب این دو بیماری تا بدانجا پیش می‌رود که در آن، بیماری خصوصیات آن بخش از بدن را به خود می‌گیرد؛ مثلا بیماری سل خصوصیاتی را به خود می‌گیرد که به ریه‌ها نسبت داده‌اند؛ یعنی اندامی که در بخش بالاتر و روحانی‌تر بدن است؛ اما سرطان به عکس آن، به جهت تهاجم به بخش‌هایی از بدن مانند روده، کولون، مثانه، رحم و پروستات به نحوی همراه با احساس آمیخته با شرم در بیمار است و جلوهٔ مادی‌تری دارد. (Sontag, 1977: 5-27)

٤-١- قرینه، ملائم، نشانه[1]

از آن‌جاکه نظریه بلومنبرگ در باب استعاره یک برداشت فلسفی و وابسته به متافیزیک مفهوم حقیقت است، دقت چندانی در تفکیک عناصر استعاره ندارد و مقایسه آن با جزئی‌نگری زبان‌شناختی یا بلاغی در باب اصطلاحات، کار آسانی نخواهد بود؛ اما فارغ از تنوع اصطلاحات در حیطه بلاغت، توجه به ویژگی ذاتی استعاره بلاغی (یعنی شباهت) و البته تأثیر نگاه تاریخ‌نگر بلومنبرگ موجب می‌شود بار دیگر به شیوه‌ای شکاکانه به این تقسیم‌بندی‌ها بنگریم. تاثیر عنصر شباهت در استعاره بلاغی، موجد نوعی وحدت میان اجزای استعاره است که به تقویت و غلبه مشبه در کلام منتهی می‌شود: آنچه وجه‌تمایز استعاره بلاغی و استعاره کلی است.

«قرینه» نشانه لفظی یا معنایی است که ذهن را از معنای حقیقی لفظ منصرف و متوجه معنای مجازی می‌سازد[2]؛ از این رو به آن قرینه صارفه می‌گویند. پس قاعدتاً باید به مشبه‌به متمایل باشد؛ زیرا کفه مشبه‌به (مستعار) را سنگین‌تر می‌کند؛ اما عملاً متعلق به صفت یا سابقه‌ای ذهنی است که مرتبط با مشبه است. در مصرع «نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش»، قرائنی که باعث می‌شود «نرگس» را در معنی چشم؛ یعنی غیر از معنای حقیقی‌اش درک کنیم صفاتی از مشبه (انسان) هستند؛ یا در این مصرع از خاقانی «دوش ز نوزادگان مجلس نو ساخت باغ (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۴۲)»، باغ قرینه‌ای است که نشان می‌دهد «نوزادگان» در غیر معنای اصلی و به مفهوم گل‌ها (مشبه) هستند؛ اما قرینه با مشبه در تناسب است (باغ/ گل‌ها).

از سوی دیگر ملائم نیز در کلام چنین کارکردی دارند؛ زیرا ذهن را به سوی مشبه و از آن طریق به مجازی بودن لفظ مستعار رهنمون می‌شوند؛ بنابراین کارکرد قرینه و ملائم در استعاره بلاغی عملا یکسان است؛ چرا که اولا اساس استعاره بلاغی بر شباهت و اصل، مشبه است. به عبارت دیگر قرینه و ملائم وظیفه یکسانی در نشان دادن استعاره دارند؛ اما به شیوه‌های مختلف قرینه در لفظ مستعار عمل می‌کند و از آن طریق ذهن را به معنای مجازی می‌رساند؛ اما در نهایت مثل ملائم به مشبه ارجاع دارد. در واقع تنها فرق آنها اینست که ملائم به طور مستقیم و قرینه به طور غیرمستقیم به مشبه (مقصود استعاره) اشاره می‌کنند؛ چنانکه در استعاره «تشت زر» از گلبرگ نرگس، «زر» که به زردی اشاره دارد، ویژگی نرگس (ملائم) است و مانند قرینه، ذهن را به سوی مشبه معطوف می‌کند: «اول مجلس

---

1. Indication

۲. با تلخیص از *دانشنامه ایران*، مدخل استعاره (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۴: ۸۳۷)

که باغ شمع گل اندرفروخت// نرگس با تشت زر کرد به مجلس شتاب.» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۶۴)گاهی حتی ممکن است قرینه، کلمه‌ای نباشد که به مشبه اشاره دارد؛ بلکه وجهی معروف از آن است که صفتی مرتبط با مشبه است. مانند این بیت که در آن خود لفظ مستعار (سرمه) در صفتی معروف است که به مشبه (شب) ارجاع دارد: «غمزه اختر ببست خنده رخسار صبح // سرمه گیتی بشست گریه چشم سحاب (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۴۵)» یا استعاره «پیر» از فلک در بیت «مستان صبح چهره مطرّا به می‌کنند// کاین پیر طیلسان مطرّا برافکند (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۳۳)» قرینه را که همانا مفهوم «کوژ بودن» است در خود دارد که وجه معروف لفظ مستعار است.

ممکن است گاهی قرینه، نشان دهندهٔ جنس مشبه؛ یعنی مبتنی بر «تجانس» باشد. مانند این بیت «گرچه زان آینه خاتون عرب را نگرند// در پس آینه رومی زن رعنا بینند» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۹۵) «خاتون عرب» استعاره از کعبه است و قرینه در اینجا «عرب» است که از ملائم مشبه نیز هست؛ اما از باب تجانس به مفاهیم مرتبط با مشبه ارجاع دارد؛ نه شباهت. یا اینکه بهرحال چیزی از دایره معنایی مشبه، به عنوان قرینه در کلام ظاهر می‌شود: در بیت «هر هفت‌کرده پردگیِ رز به مجلس آر//تا هفت پرده‌ی خرد ما برافکند» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۳۴) قرینه «رز» و اضافه شدنش به «پردگی» که لفظ مستعار است، ذهن را از معنای حقیقی این واژه منصرف می‌کند و در عین حال مرتبط با مشبه (شراب) است؛ پس به این اعتبار جزءِ ملائم مشبه است.

در موارد بسیار محدودی[۱] در استعاره‌های بلاغی وجود یک بافت معنایی قابل رویت است و در میان این نمونه‌ها تنها یک مثال دارای استعاره کلی است. ابیاتی از یک قصیده که اجزا حول استعارهٔ «زندگی سفر است» یا همان استعاره راه شکل گرفته‌اند؛ اما به فراخور موضوع قصیده، مفهومی غیرعرفانی از آن برداشت شده است.[۲]در این موارد اگر اجزائی دارای ساختار تناسب، ذیل استعاره آمده باشند مانند بیت «من حسین وقت و نااهلان یزید و شمر من// روزگارم جمله عاشورا و شروان کربلا» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۲) این بافت بر اساس استعاره کلی در مرکز متن شکل نگرفته است؛ بلکه حاصل اجزائی است که مرتبط با یک داستان، قلمرو معنایی و یا تلمیحی[۳] بیرون از متن است و

---

۱. از مجموع ۷۵ استعاره متفاوت در دیوان خاقانی (قصائد)، فقط ۶ مورد دارای این ساختار بودند.

۲. همچنین مانند کارکرد این استعاره در عرفان، اجزای «راه» تبدیل به مفاهیمی با پنداشت‌های عرفانی ورای آن نشده‌اند و صرفاً مضمون اصلی را تقویت می‌کنند.

۳. مانند ابیات «جام فرعونی اندر آر که صبح// دست موسی برآرد از کهسار» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۱۹۵) و «دوش برون شد ز دلو یوسف زرین نقاب// کرد بر آهنگ صبح جای به جای انقلاب» (همان: ۴۲)

در آن بیشتر ساختار «تشبیه مرکب» دیده می‌شود تا استعاره کلی: «چرخ گویی[1] دکان قصابی است// کز سحر تیغ خون‌فشان برخاست// بره زین سو ترازویی زان سو// چرب و خشکی در این میان برخاست» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۶۱-۶۲) و موارد دیگر که بیشتر ساختار اضافه تشبیهی دارند.[2]

بحث و نتیجه‌گیری

- تفاوت استعاره‌های بلاغی و استعاره‌های کلی، وجود بافت معنایی است که زمینه‌ای حاصل از تضاد میان مفاهیم خاستگاهی است. تضاد ایجاد زمینه می‌کند و به مفاهیم کلیت می‌بخشد؛ از دیدگاه بلومنبرگ استعاره‌های کلی نیز حاصل تضادهایی مانند تاریکی/ روشنی و حقیقت/ وجود هستند و ما بدان می‌افزاییم حق/ خلق، آسمان/ زمین، بالا/ پایین را که تضادهایی هستند که مفاهیم کلی عرفانی را به وجود آورده‌اند.

- پذیرش زمینه متضاد موجب بسط مفاهیم می‌شود و از طریق بسط مفهوم و توجه به تغییرات آن در طول زمان، بلومنبرگ ساختاری را تحت عنوان «تاریخچه» معرفی می‌کند که فصل استعاره‌های کلی با دیدگاه‌های شناختی در باب استعاره است و کمک می‌کند بتوانیم میان استعاره‌های کلی و استعاره بلاغی تفاوت قائل شویم.

- بنا بر اصلی‌ترین ویژگی‌های استعاره کلی که همانا مبتنی بودن برحقیقت و کلیت است و دیگر مشترکات، می‌توانیم استعاره‌های کلی را هم‌عرض با استعاره در متون عرفانی در نظر بگیریم و تقسیم‌بندی‌ای ناظر بر این رویکرد تحت عنوان استعاره عرفانی ایجاد کنیم.

- با پذیرش بافت معنایی و تاریخچه در استعاره‌های کلی و همچنین تاثیر متافیزیک مفهوم در شکل‌گیری این استعاره‌ها، مراحل سه‌گانه‌ای در تکوین استعاره معرفی شد که حاصل انتقال مفهوم از بعد طبیعی به بعد متافیزیکی و پس از آن به استعاره کلی است که ترکیبی غیرقابل تفکیک از این دو است.

---

[1]. با توجه به آوردن تمام ارکان از جمله ادات تشبیه، بیت دارای تشبیه کامل‌الارکان است تا استعاره و بافت معنایی.

[2]. موارد دیگر در خاقانی: «دریای خشک دیدی و کشتی در او روان؟// ها بادیه نگه کن و ها ناقه بنگرش// دریای پرعجایب و ز اعراب موج زن// از حلّه‌ها جزیره و از کعبه معبرش» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۸: ۲۱۶) «وادی فکرت بریده محرم عشق آمده// موقف شوق ایستاده کعبه جان دیده‌اند (همان: ۸۹) «خرد خطیب دل است و دماغ منبر او// زبان به صورت تیغ و دهان نیام‌آسا// درون ام رها کن زبان که تیغ خطیب// برای نام بود در برش نه بهر وغا» (همان: ۹)// «به اشک چون نمک من که بر سه‌پایه غم// تنم زگال و دلم آتش است و سینه کباب» (همان: ۵۳)

- ذکر ویژگی غیرقابل حذف بودن استعاره‌های کلی به این معنی نیست که استعاره‌های بلاغی قابل حذف یا زائد بر کلام‌اند. استعاره‌های بلاغی نیز در ذات خود قابل حذف از کلام نیستند ولو اینکه موضوع کلام بدون آنها فهمیده شود؛ اما در قیاس با نقشی که استعاره‌های کلی در بیان مفهوم دارند، از وجوب کمتری برخوردارند.

- گسترش وجه جامع به دو یا چند صفت مشبه‌به در استعاره‌های بلاغی را نمی‌توان با توسع استعاره‌های کلی، یکسان دانست؛ زیرا اساس استعاره بلاغی بر صفاتی از مشبه است که می‌تواند استعاره بسازد؛ لذا محدود است و در استعاره کلی، وجود زمینه‌ای است که به تمامی، همراه استعاره منتقل می‌شود و به نحوی غیر زدودنی در تقدیر کلام وجود دارد.

- در استعاره‌های بلاغی، مشبه و آنچه می‌تواند [و اوصافش اجازه می‌دهد] که به عنوان مشبه‌به (استعاره) بپذیرد، اصل است؛ اما در استعاره‌های کلی (عرفانی) اصل، مشبه‌به و معانی حول آن است که در قالب یک بافت وجود دارد و می‌تواند اجزای مشبه را در بر گیرد و حتی جایگزین دائمی آن شود؛ به نحوی که دیگر حتی وجود استعاره در آن مشهود نباشد. مانند استعاره‌های «خدا»، «بنده»، «روش»، «مذهب» و غیره.

- بر اساس دیدگاه‌های بلومنبرگ تفاوت‌هایی میان استعاره‌های کلی و استعاره‌های زینتی می‌توان قائل شد که تفکیک کارکرد استعاره‌های عرفانی و غیر آن را ممکن می‌کند. این تفاوت‌ها به طور خلاصه عبارتند از: ویژگی خودکاری استعاره، ناگزیر بودن کاربرد استعاره‌ها، بسط یافتن استعاره‌های کلی، تعارف مشبه‌به در استعاره کلی، سیّال بودن متافیزیک و طبیعت مفهوم در استعاره کلی.

- – مسئله عدم تمرکز بر شباهت، ممکن است با بحث «شباهت ادعایی» در بلاغت سنتی خلط شود؛ اما لازم به ذکر است که منظور از شباهت ادعایی که مورد نظر بلاغت سنتی است، عدم شباهت یا شباهتی که قابل زدودن از استعاره باشد نیست (به سیاق استعاره کلی)؛ بلکه منظور شباهتی است که از طریق تخیل قابل درک و استناد است نه حقیقت مادی. شباهت ماه و انسان امری خیالی است نه برگرفته از واقعیت؛ به عبارت دیگر مقصود این است که در تشبیه و استعاره شباهت از ره مجاز است؛ نه حقیقت؛ بنابراین ادعایی بودن شباهت در بلاغت سنتی را نمی‌توان هم‌عرض نظریه بلومنبرگ در نظر گرفت.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

[1]. مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی از دانشکده ادبیات دانشگاه تهران است.

منابع

الهبداشتی، علی. (۱۳۹۱). آیا خدا در آسمان است؟ (بررسی و نقد دیدگاه سلفیه در مکانمندی خدا). *میقات حج*، (۷۹)، ۱۱۷-۱۳۹.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳٦۷). *دیوان*. تدوین توسط قاسم غنی و محمد قزوینی. چاپ پنجم. تهران: زوار.

خاقانی شروانی. (۱۳۸۸). *دیوان*. تدوین توسط ضیاءالدین سجادی. جلد اول. تهران: زوار.

داندیس، دونیس. (۱۳۸٦). *مبادی سواد بصری*. با ترجمه مسعود سپهر. تهران: سروش.

دهخدا، علی اکبر و همکاران. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سپهری، سهراب. (۱۳٦۸). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

عطار نیشابوری، محمدابراهیم. (۱۳٦۸). *دیوان*. تدوین توسط تقی تفضلی. تهران: علمی و فرهنگی.

عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*. تدوین توسط محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ سوم. تهران: سخن.

عطار، محمدبن ابراهیم. (۱۳۹۹). *تذکرة الاولیاء*. تدوین توسط محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ ششم. دو جلد. تهران: سخن.

عمید، حسن. (۱۳۸۰). *فرهنگ عمید*. تهران: امیرکبیر.

محمدبن منور. (۱۳۹۰). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*. تدوین توسط محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم. دو جلد. تهران: آگاه.

موسوی بجنوردی، محمدکاظم. (۱۳۸٤). *دانشنامه ایران*. جلد اول. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی*. تدوین توسط رینولد. ا. نیکلسون. جلد اول. چاپ دوم. سه جلد. تهران: امیرکبیر.

وتس، فرانتس یوزف. (۱۳۹۳). *درآمدی بر اندیشه‌ی هانس بلومنبرگ*. تدوین توسط سید محمدرضا حسینی بهشتی. با ترجمه امیر نصری و فریده فرنودفر. تهران: چشمه.

English References

Abrams, M. H. (2013). *A Glossary of Literary Terms* (11th ed.). Stamford, CT: Cengage Learning.

Blumenberg, Hans. (1957). Light as a Metaphor for Truth. *Studium Generale 10,* No. 7. Translated by Joel Anderson (pp. 30-62).

Blumenberg, H. (2010). *Paradigms for a Metaphorology*. Translated by Robert Ian Savage. Ithaka, N.Y.: Signale.

Lewis, David. (1970). *General Semantics*. Synthese.

Shakir, MH. (Trans). (n.d.) *Qur'an*. New York, Elmhurts: Tahrike Tarsile Quran.

Monavvar, Mohammad ebn-e. (1992). *The Secrets of God's Mystical Oneness or The Spritual Stations of Shaikh Abu Sa'id*. Translated by John O'Kane. California: Mazda publishers.

Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press.

Rumi, Jalal al-Din. (2004). *The Masnavi (Book one)*. Translated by Jawid Mojaddedi. Oxford University Press.

Rumi, Jalal al-Din. (2013). *The Masnavi (Book three)*. Translated by Jawid Mojaddedi. Oxford University Press.

Sontag, Susan. (1977). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Persian References Translated to English

Al-habdashti, A. (1391). "Aya Khoda dar Aseman ast? (Is there God in the Sky?)." *Mighat-e-Haj*, No. 79, pp: 117-139. [In Persian]

Amid, Hasan. (2001). *Farhang Farsi (Persian Dictionary)*. Tehran: Amir Kabir [In Persian]

Attar Nishabouri, M. E. (2020). *Tazkirat al-Awliya*. Edited by M. R Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Attar of Nishapur. (2009). *Mantiq al-Tair*. Edited by M.R Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Attar of Nishapur. (1989). *Divan*. Edited by Taghi Tafazzoli. Tehran: Elmi-Farhangi. [In Persian]

Dondis, D. A. (2007). *Primer of Visual Literacy*. Tehran: Soroush. [In Persian]

Dehkhoda, Ali akbar & Co. (1998) *Loghat Nameh (Dictionary)*. Tehran: University of Tehran Publications [In Persian]

Hafez. (1999). *The Divan of Hafez*. Edited by Mohammad Qazvini and Qasem Qani. Tehran: Yasavoli. [In Persian]

Khaqani. (1375). *Divan*. Edited by Mir Jalal-al-din Kazazi. Tehran: Markaz. [In Persian]

Mousavi Bojnourdi, M. K. (2005). *Encyclopedia on Iranian Culture*. Vol. 1. 4 vols. Tehran: Center for the great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Muhammad ibn al-Munavvar. (2011). *Asrar al-Tawhid (The Mysteries of Unification)*. Edited by M.R Shafiei Kadkani. Tehran: Agah. [In Persian]

Rumi, Jalal ad-Din Muhammad. (1994). *Masnavi*. Edited by Reynold A. Nicholson. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Sepehri, Sohrab. (1989) *Hasht Ketab*. Tehran: Tahouri [In Persian]

Wetz, F. J. (2014). *Hans Blumenberg Thoughts (Hans Blumenberg zur Einführung)*. Edited by M.R Hoseini Beheshti. Translated by Farideh Farnoodfar and Amir Nasri. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]