Language Art, 4(4): pp. 59-76, 2019, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2019.21 DOR: 98.1000/2476-6526.1398.4.59.13.4.1575.32
فصلنامه هنر زبان، دوره ۴، شماره ۴، سال ۲۰۱۹، از صفحه ۵۹ تا ۷۶

استعاره‌های ساختاری، جهتی و طرح‌واره‌های تصویری از «عشق» در غزلیات شمس

(براساس نظریه‌ی لیکاف و جانسون)

دکتر مسروره مختاری [1]©

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

رقیه آلیانی [2]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۵ مرداد ۱۳۹۸؛ تاریخ پذیرش: ۲۸ آبان ۱۳۹۸؛ تاریخ انتشار: ۹ آذر ۱۳۹۸)

زبان از مهم‌ترین دستاوردهای بشر برای انتقال افکار و معناست. ازمنظر زبان‌شناسان شناختی، زبان وسیله‌ای برای انتقال نظام ادراکی و شناختی هرفرد است. براین‌اساس، شاعران و نویسندگان به‌ویژه عارفان زبان را به روشی خاص، که القاگر مفاهیم شناختی، ماورایی، عرفانی و عاشقانه باشد، به‌کار گرفته و بااستفاده‌از فرایندهای زبانی ازجمله استعاره‌ی مفهومی به طرح آن مضامین پرداخته‌اند. استعاره‌ی مفهومی، که نخستین‌بار با نظریه‌ی لیکاف و جانسون در کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» مطرح شد، مبتنی‌بر تجربه و ذهن است. لیکاف معتقد است مضامین ذهنی آدمی اساساً استعاری هستند و این مضامین حتی در لابه‌لای زندگی روزمره‌ی آدمی نیز نمود می‌یابند. ازآنجاکه عرفان، به‌ویژه عرفان مولانا برگرفته‌از تجارب عرفانیِ مبتنی‌بر تجربه‌ی شخصی‌ست؛ جستار حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی، از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی لیکاف و جانسون براساس طرح‌واره و انواع استعاره برای دریافت مضامین اندیشگانی مولانا بهره برده است. در این مقاله، استعاره‌ی مفهومی عشق در نمادهای حیوانی غزلیات شمس در دو بخش طرح‌واره و انواع استعاره مطرح شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌ی مفهومی عشق در بخش طرح واره‌های تصویری، در دو وجه حرکتی و قدرتی و در بخش انواع استعاره، به‌صورت استعاره‌های مفهومی ساختاری و جهتی نمود یافته است.

واژه‌های کلیدی: لیکاف، جانسون، استعاره‌ی مفهومی، طرح‌واره، مولوی، غزلیات شمس.

©(نویسنده مسؤول)

[1]E-mail: mmokhtari@uma.ac.ir

[2]E-mail: aliani.roghae@gmail.com

مقدمه

زبان یکی از راه‌های انتقال مفهوم و برقراری ارتباط و القاگر محصول ذهن آدمی به هم‌نوع خود است. «زبان، مهارتی‌ست پیچیده که افراد بدین‌وسیله می‌توانند بااستفاده‌از نمادهای اختیاری، تعداد زیادی پیام را بین خود ردوبدل کنند.» (لاند ۱۳۸۸، ۲۳) اما این زبان در وجهی دیگر نشان‌دهنده‌ی جهت فکری و ایدئولوژی هرفرد در بستر جامعه است که دراین‌صورت زبان جزو جدایی‌ناپذیر اندیشه و راهی برای انعکاس الگوهای فکری و اندیشگانی افراد خواهد شد. شاعرانی مانند مولوی نیز از این ظرفیت زبان برای پردازش الگوهای ذهنی خود استفاده کرده‌اند. از الگوهای شناختی می‌توان به «عشق» اشاره کرد که در پژوهش حاضر بااستفاده‌از نظر لیکاف و جانسون[1] در دو بخش طرح‌واره[2] و انواع استعاره[3] بررسی می‌شود. جامعه‌ی آماری پژوهش حاضر مربوط به نمادهای حیوانی[4] غزلیات شمس است. درابتدا همه‌ی ابیات استخراج شد؛ اما در متن مقاله ابیات برجسته موردبررسی قرار گرفته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که عشق کنشی روبه‌بالا دارد و در مواردی دیگر عشق به‌واسطه‌ی کنش قدرتی و نابودی موانع به هدف خود دست می‌یابد.

هدف پژوهش

آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، بحث زبان‌شناسی شناختی[5] از زبان است که استعاره درمعنای معاصر نیز بر مقوله‌ی شناخت و اندیشه تکیه می‌کند. از پایه‌گذاران نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی[6] لیکاف و جانسون هستند که بازتاب استعاره را در زندگی روزمره و در چارچوب اندیشه و ذهن می‌دانند. استعاره‌ی مفهومی از حوزه‌های زبان‌شناسی شناختی‌ست؛ ازاین‌رو، از استعاره درمعنای معاصر به‌عنوان وسیله‌ای برای شناخت و درک عمیق پدیده‌های مبتنی‌بر تجربه بهره می‌گیرند. «استعاره، یعنی نگاشت[7] بین قلمروها در نظام مفهومی.» (لیکاف ۱۳۹۰، ۱۳۷) نگاشت برمبنای تناظرهای استعاری از حوزه‌ی مبدأ به مقصد اتفاق می‌افتد. باتوجه‌به مطالب گفته‌شده این پژوهش درصدد است تا با روش توصیفی و تحلیلی و باتوجه‌به نظریه‌ی لیکاف و جانسون، نگاشتِ «عشق» را از جنبه‌ی طرح‌واره و انواع استعاره در نمادهای حیوانی غزلیات شمس موردمطالعه قرار دهد.

پیشینه‌ی پژوهش

در پیوند با موضوع پژوهش به‌عنوان پیشینه می‌توان به «زبان‌شناختی و استعاره» (گلفام و یوسفی‌راد

---

[1] Lakoff and johnson
[2] schemas
[3] Metaphor
[4] animal symbol
[5] Cognitive Linguistics
[6] Conceptual metaphor
[7] mapping

۱۳۸۱)، مقاله‌ی «نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» (زهره هاشمی ۱۳۸۹)، «طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» (آسیابادی، صادقی و طاهری ۱۳۹۱)، «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن» (کریمی و علامی ۱۳۹۲)، «استعاره‌ی مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام ۱۳۸۹) اشاره کرد. در پژوهش حاضر قصد نویسندگان برآن است تا استعاره‌ی مفهومی «عشق» در دو بخش طرح‌واره و انواع استعاره در نمادهای حیوانی غزلیات شمس موردبررسی قرار گیرد که در این زمینه، پژوهش جامع و مانعی صورت نگرفته است؛ ازاین‌رو، این نیاز احساس شد تا برای شناخت زوایای ذهن مولانا این بررسی انجام گیرد.

مباحث نظری

انسان‌ها برای القای مضامین از کنش‌های ارتباطی مختلفی بهره می‌گیرند ازجمله‌ی آن‌ها می‌توان به زبان اشاره کرد. زبان کارکردی خطیر در تاریخ عمر بشریت ایفا کرده است چراکه تنها به‌واسطه‌ی زبان می‌توان نیازها و انگیزه‌های درونی خود را به مستمعان خویش انتقال داد و به‌طور کلی زبان بخش عظیمی از فرهنگ یک جامعه را به خود اختصاص می‌دهد. زبان‌شناسان ازجمله سوسور زبان را پیوند میان زبان و تفکر تلقی می‌کنند. «زبان دستگاهی از نشانه‌هاست که بیانگر افکارند، ازاین‌رو زبان با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادب و احترام، علایم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است.» (سوسور ۱۳۸۷، ۲۳) نقش اساسی زبان در انتقال معنا و درک الگوهای مفهومی در اندیشه و ذهن است و نظام ادراکی آدمی براساس اندیشیدن شکل می‌گیرد. «دستگاه مفهومی بشر ساختار استعاری دارد. استعاره در زبان هم به این دلیل امکان‌پذیر است که تفکر بشر ساختار استعاری دارد.» (قائمی‌نیا ۱۳۹۳، ۳۷ و ۳۸) لیکاف و جانسون می‌گویند: «ساختار نظام‌های مفهومی در اندیشیدن و عمل‌کردن شکل می‌گیرد و تنها راه درک این نظام‌ها زبان است.» (لیکاف و جانسون ۱۳۹۴، ۱۴) از نظریه‌های مطرح‌شده که به شکل‌دهی معنا و مفهوم در ساختار اندیشه و ذهن انسان می‌پردازد، نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی است. «اصطلاح معنی‌شناسی شناختی نخستین‌بار از سوی لیکاف مطرح شد و نگرشی را معرفی کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود ساخت. براساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست. معنی‌شناسان شناختی برخلاف افرادی چون فودور و چامسکی،[1] رفتار زبانی را بخشی از استعدادهای شناختی انسان می‌دانند؛ استعدادهایی که برای آدمی امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌آورند.» (صفوی ۱۳۸۳، ۳۶۳ و ۳۶۴) در این رویکرد، معنا کاملاً در فضای شناختی آدمی شکل می‌گیرد. براین‌اساس معنی‌گرایان از فرایندهای شناختی که اساس آن مبتنی‌بر ذهن و اندیشه است، برای پرداخت مفاهیم خود استفاده می‌کنند ازجمله‌ی آن فرایندها می‌توان به استعاره اشاره کرد. استعاره از مهم‌ترین ابواب علم بلاغت است؛ چراکه پایه و اساس مباحث دیگر بلاغی را دربرمی‌گیرد.

---

[1]. Avram Noam Chamsky.

در نظریه‌ی سنتی، استعاره مجازی‌ست که علاقه‌ی آن مشابهت باشد و این تعریف برخاسته از نظرات بزرگانی چون جرجانی و سکاکی است که توانستند پایه‌گذاران این علم باشند. دامنه‌ی استعاره‌ی سنتی مربوطبه واژگان است؛ اما در استعاره‌ی مفهومی بر اندیشه و ذهن تکیه می‌شود (مختاری و همکاران ۱۳۹۶، ۷). «الگوی شناختی، استعاره را وسیله‌ای می‌داند که ازطریق آن حتی تجارب، انتزاعی‌تر و نامحسوس‌تر برحسب موارد آشنا و ملموس مفهوم‌سازی می‌شود. بدین‌ترتیب، انگیزه‌ی استعاره جست‌وجوی فهم است. استعاره نه با نقض محدودیت‌های گزینشی، بلکه با مفهوم‌سازی یک قلمروی شناختی برحسب مؤلفه‌هایی که بیش‌تر به یک دامنه‌ی شناختی دیگر مرتبط است، توصیف می‌شود.» (تیلر[1] ۱۳۹۳، ۵۰ و ۵۱) استعاره‌ی سنتی تنها به جنبه‌ی زیبایی‌شناسی استعاره می‌پردازد؛ اما استعاره‌ی مفهومی با ایدئولوژی و فضای فرهنگی و اجتماعی شاعر یا نویسنده پیوندی عمیق و ناگسستنی دارد. ازاین‌رو برای پی‌بردن به لایه‌های ضمنیِ تفکراتی شاعر یا نویسنده ناگزیر باید از سطح استعاره به‌معنای کلاسیک، به استعاره‌ی مفهومی که مربوطبه اندیشه و ذهن است، گذر کرد. اساس و بنیان استعاره‌ی مفهومی تجربه است و تجربه نیز پیوند عمیقی با زیرساخت‌های اجتماعی و فرهنگی هرجامعه دارد؛ زیرا بسیاری از تجربه‌های افراد، ارتباط عمیقی با محیط زندگی فرد دارند. استعاره ازمنظر زبان‌شناسی شناختی مقوله‌ای فراتراز زبان است و وابسته به تجربه‌های اجتماعی و فرهنگی اشخاص می‌شود. زبان‌شناسان شناختی معتقدند: «استعاره پدیده‌ای‌ست زبان‌شناختی، ادراکی، اجتماعی-فرهنگی، عصبی، جسمی.» (کوچسس[2] ۱۳۹۴، ۲۶) استعاره‌ی مفهومی راهی برای بیان مضامین انتزاعی ازجمله عشق، احساسات و حقایق متافیزیک است که تنها درحیطه‌ی شناخت و ذهن آدمی قابلیت انعکاس دارد. «معنی‌شناسان شناختی معتقدند: استعاره عنصری بنیادین در مقوله‌بندی و درک انسان از جهان خارج و نیز در فرایند اندیشیدن است. در این رویکرد، استعاره مفهومی نوین می‌یابد و به هرگونه فهم و بیان مفهوم انتزاعی درقالب تصورات ملموس‌تر گفته می‌شود.» (سجودی و قنبری ۱۳۹۱، ۱۳۶) به‌طور کلی معنی‌شناسان با بالابردن ظرفیت زبانی از استعاره برای درک و تبیین مقوله‌های شناختی و انتزاعی بهره می‌گیرند و با استفاده‌از روش‌های مختلف، زبان را از سطح قراردادی به دلالت‌های ضمنی بسط می‌دهند. استعاره‌های مفهومی با زندگی عمومی و تجارب شخصی افراد پیوندی ناگسستنی دارد. «استعاره‌ها تنها به‌واسطه‌ی یک مبنای تجربی به یکدیگر می‌پیوندند و تنها به‌واسطه‌ی این مبنای تجربی‌ست که می‌توان استعاره را فهمید.» (لیکاف و جانسون ۱۳۹۴، ۴۰). ازآنجاکه مولانا نیز برای پرداخت الگوهای شناختی از تجارب فراحسی و ماورایی شخصی خود بهره می‌گیرد، بررسی استعاره‌ی مفهومی در اشعار شاعرانی مثل مولانا به دریافت الگوهای مفهومی و اندیشگانی او کمک می‌کند.

[1] Tyler
[2] Kövecses

الگوهای استعاره‌ی مفهومی

طرح واره‌های تصویری

ازجمله مهم‌ترین الگوهای استعاره‌ی مفهومی که معنی‌شناسان شناختی به صورت‌پذیری معنی درقالب شناخت و ذهن می‌پردازند، طرح‌واره‌های تصویری‌اند. طرح‌واره‌ها کمک می‌کنند تا مفاهیم انتزاعی و تجربیات شخصی، ساختی مفهومی به خود بگیرند و چه‌بسا ازاین‌طریق قابلیت انتقال معنی به مخاطبین شکل بگیرد. در ذیل به انواع طرح‌واره پرداخته می‌شود (محمدی آسیابادی و همکاران ۱۳۹۱، ۴۲).

طرح‌واره‌ی حجمی:[1] به‌نظر جانسون انسان ازطریق تجربه‌ی قرارگرفتن در اتاق، تخت، خانه، غار و دیگر جاهایی که حکم ظرف پیدا می‌کنند، بدن خود را مظروفی تلقی می‌کند که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد.

طرح‌واره‌ی حرکتی:[2] به‌نظر جانسون، انسان ازطریق تجربه‌ی حرکت‌کردن خود و سایر پدیده‌های متحرک، برای پدیده‌های گوناگون فضایی می‌آفریند که در آن می‌تواند حرکت کند.

طرح‌واره‌ی قدرتی:[3] مبنای این طرح‌واره با طرح‌واره حرکتی شروع می‌شود. اگر در مسیر حرکت، نیرویی به‌عنوان مانع یا سد جلوی ادامه‌ی مسیر را بگیرد، در این شرایط انسان باید قدرت خود را برای مبارزه با این سد نشان دهد که جانسون واکنش درمقابل این مانع را به سه طریق بیان می‌کند: (صفوی۱۳۸۲، ۶۷تا۷۱)

- نخستین نوع طرح قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی پدید آید و ادامه‌ی حرکت را ناممکن سازد.
- دومین نوع طرح قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی پدید آید؛ ولی بتوان آن را شکست داد و به حرکت مستقیم ادامه داد یا آن را دور زد و به حرکت ادامه داد و یا مسیر دیگری را انتخاب کرد که کاملاً مسیر تازه‌ایی‌ست.

الف) گذر مستقیم از میان سد ⇦

ب) دور زدن سد و ادامه‌ی راه درهمان مسیر مستقیم ⇦ خودت را درگیر این مخمصه نکن و از کنارش بگذر.

ج) تغییر مسیر و انتخاب راه متفاوت ⇦ اگر از سد کنکور می‌گذشتی، مجبور نمی‌شدی بروی کار کنی.

---

1. Containment Schema.
2. Path Schema.
3. Force Schema.

- سومین نوع آن است که در مسیر حرکت سدی پدید آید و انسان بتواند با قدرت خود سد مذکور را از مسیر کنار بزند و به راهش ادامه دهد. مثال هرطورکه شده باید این مشکل را از سر راهت برداری (صفوی۱۳۸۲، ۶۷تا۷۱).

انواع استعاره‌های مفهومی

لیکاف و جانسون استعاره‌ی مفهومی را به سه دسته‌ی جهتی، هستی‌شناسی و ساختاری تقسیم می‌کنند.

استعاره‌ی جهتی: «استعاره‌های جهت‌مند به یک مفهوم جهتی-مکانی اختصاص می‌یابند؛ برای مثال، شاد بالا است، غمگین پایین است... این جهت‌های استعاری دل‌به‌خواهی نیستند و براساس تجربه‌ی جسمانی و فرهنگی ما شکل می‌گیرند.» (لیکاف و جانسون ۱۳۹۴، ۲۹ و ۳۰) این نوع از استعاره پیوند عمیقی با فرهنگ جامعه دارد. استعاره‌ها در هرفرهنگی بنابر شرایط اجتماعی نمود می‌یابند و القاگر معنای خاصی هستند. استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازمان‌دهی می‌کنند. «دسته‌ی اول مفاهیم ساده‌ی فضایی مانند بالا و پایین و دسته‌ی دوم مفاهیمی که به‌طور آشکار، مربوط به فیزیک بدن ما نیستند؛ بلکه در تجربه‌ی روزمره و پیش‌فرض‌های فرهنگی ما ریشه دارند. این مفاهیم به قضاوت‌های ذهنی، احساسات و عواطف و مانند این‌ها مربوط می‌شوند مانند: سلامت، زندگی. استعاره‌ی جهتی، به‌دلیل پیوندهای نظام‌مند در درون تجربیات ما، پایه‌ی استعاره‌های هستی‌شناختی‌اند.» (هاشمی ۱۳۸۹، ۱۲۷ و ۱۲۸)

استعاره‌ی هستی‌شناختی: «تجربه‌ی اولیه انسان از جهت‌های مکانی منجربه پیدایش استعاره‌های جهت‌مند می‌شوند؛ بنابراین تجربه‌های ما از اجسام فیزیکی بنیانی را برای گستره‌ی بسیار وسیع و متنوعی از استعاره‌های هستی‌شناختی فراهم می‌سازند که از آن برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و وضعیت‌ها استفاده می‌کنیم. برای مثال، تجربه‌ی افزایش قیمت‌ها را به‌شکل استعاری به‌صورت 'تورم یک موجود است' به‌کار می‌بریم... بدیهی‌ترین استعاره‌ی هستی‌شناسی همان تشخیص است که سبب درک تجربه‌های مربوط‌به پدیده‌های غیرانسانی در چارچوب انگیزه‌ها، مشخصه‌ها و فعالیت‌های انسانی می‌شوند.» (لیکاف و جانسون ۱۳۹۴، ۵۰ و ۶۱)

استعاره‌ی ساختاری: نظام‌مندی ویژه‌ای‌ست که امکان درک بَعدی از یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر را فراهم می‌سازد. مثلاً در استعاره‌ی «بحث جنگ است» اصطلاحات مربوط‌به قلمرو جنگ، مانند حمله‌کردن به یک موضع، غیرقابل‌دفاع، استراتژی، خط جدید حمله، پیروزی، تصرف و... شیوه‌ای نظامند برای صحبت‌کردن درباره‌ی جنبه‌های نبردگونه‌ی بحث پدید می‌آورند.» (هاشمی ۱۳۸۹، ۱۹ و ۲۳)

بحث و بررسی

باتوجه‌به مباحثی که در بخش مبانی نظری مطرح شد، در این بخش استعاره‌ی مفهومی عشق براساس طرح‌واره‌ها و استعاره‌ی مفهومی لیکاف و جانسون بررسی می‌شود تا مفهوم انتزاعی عشق با فرایند فکری استعاره بیش‌ازپیش قابل‌درک شود.

عشق و انواع استعاره

همان‌طور که دربخش قبل گفته شد لیکاف و جانسون استعاره را به سه بخش ساختاری، هستی‌شناسی و جهتی تقسیم کرده‌اند که در ذیل درباره‌ی نوع ارتباط آن‌ها و مفهوم «عشق» بحث خواهد شد.

«عشق سفر است»

چه دانستم که این سودا مرا زین سان کند مجنون دلم را دوزخی سازد دو چشمم را کند جیحون
چه دانستم که سیلابی مرا ناگاه برباید چو کشتی‌ام درانداز میان قلزم پرخون
زند موجی بر آن کشتی که تخته‌تخته بشکافد که هر تخته فروریزد ز گردش‌های گوناگون
نهنگی هم برآرد سر خورَد آن آب دریا را چنان دریای بی‌پایان شود بی‌آب چون هامون
شکافد نیز آن هامون نهنگ بحرفرسا را کشد در قعر ناگاهان به دست قهر چون قارون
چه دانم‌های بسیار است لیکن من نمی‌دانم که خوردم از دهان بندی در آن دریا کفی افیون

(مولوی ۱۳۹۶، ۷۳۹)

در غزل فوق نگاشت «عشق» (حوزه‌ی مبدأ) به سفر دریایی (حوزه‌ی مقصد) سبب ایجاد تناظرهای هستی‌شناختی زیر شده است: (عشق متناظر است با سفر دریایی/ مجنون‌شدن متناظر است با غرق‌شدن کشتی در قلزم خون/ ازدست‌دادن عقل متناظر است با شکسته‌شدن/ سیلاب متناظر با کشاکش عشق الهی/ تخته‌تخته‌شدن کشتی متناظر با درهم شکستن جسمانیات در راه عشق/ سربرآوردن نهنگ متناظر با ظهور ناگهانی عشق). در غزلیات، نهنگ با دلالت‌های معنایی مختلفی همراه است. گاه نهنگ عشق، گاه غیرت حق و همچنین از نهنگ فقر که دوزخ آشام است، نیز سخن گفته شده است؛ اما دراغلب موارد می‌توان از «نهنگ» به «عشق» تعبیر کرد، مانند غزل فوق که فضایی سوررئالیستی به خود گرفته است. در اینجا نگاشت «عشق سفر است» بر مبنای مبدأ «عشق» و مقصد «سفر» صورت گرفته است. اما براساس تناظرهای بیان‌شده در نگاشت «عشق سفر دریایی است» عاشق داستانی را براساس تجربه‌ی شخصی بیان می‌کند، که سفری را بدون تجربه شروع کرده است، و به‌همین‌دلیل از اتفاقات مسیرِ سلوک، تعجب و از فعل «چه دانستم» استفاده می‌کند. در این سفر کشاکش‌های مسیر عشق، عاشق را در میدان پرتلاطم و سهمناک دریای عشق به هرسو می‌کشاند تا شاید عاشق را به‌واسطه‌ی این ناهمواری‌ها به تزکیه و تصفیه‌ی نفس برساند. «عشق بزرگ‌ترین و شگرف‌ترین عالمی‌ست که مولوی از

آن خبر می‌دهد. این عالم همان حضرت احدیت و نقطه‌ی علیای هستی و مرحله‌ی کمالِ وحدتِ اضداد است که در آن شکل‌ها و صفت‌ها فرومی‌پاشند.» (فتوحی ۱۳۸۹، ۳۲) ازسویی دیگر، سیلاب براساس رمزگشایی مولوی در شاهدی به‌صورت «سیلاب عشق» نمود یافته است (هرحاصلی که دارم بی‌حاصلی است بی‌تو/ سیلاب عشق خود را بر کار و حاصلم نه). لذا در این تلاطم و ناهمواری‌هاست که کشتی جسم و قالب او درهم می‌شکند (کشتی تن را چو موجم تخته‌تخته بشکند) و در اینجاست که «نهنگ عشق» با تمام نیروی خود نمود می‌یابد (باز برآورد عشق سر به مثال نهنگ/تا شکند زورقی عقل به دریای عشق).

«عشق شکار است»

آن نفسی که با خودی، خود تو شکـار پشه‌ای وان نفسی که بی‌خودی، پیلِ شکار آیدت
آن نفسی که با خودی، همچو خزان فسرده‌ای وان نفـسی که بـی‌خودی، باده‌ی یار آیدت

(مولوی ۱۳۹۶، ۱۴۶)

مولانا برای نگاشت استعاری «عشق قدرت است»، از تقابل «پشه و پیل» استفاده می‌کند و معتقد است عاشق زمانی‌که در بی‌خودی و ناهشیاری از عشق به‌سر می‌برد، مانند پیل قابلیت شکارکردن را دارد؛ اما زمانی‌که در مسیر سلوک به خودیت و نفسانیات توجه می‌کند، مانند پشه ضعیف و ناتوان می‌گردد.

کجاست **شیر** شکاری و **حمله**‌های خوشش؟ که پُر کننـــد زآهوی **مُشک** صحـــرا را

(مولوی ۱۳۹۶، ۷۷)

شیرِ عشق شکارکننده است و درصدد است با خون‌خواری، عاشق را به مرحله‌ی فنا برساند تا بعداز فنا، مشک معرفت در روح عاشق لبریز شود؛ لذا حمله‌های شیر عشق خوشایند است چراکه خودیت و نفسانیات عاشق را از بین می‌برد و فرد را به تعالی و کمال که خاصیت عرفان مولاناست، می‌رساند.

«عشق تزکیه‌کننده‌ی روح است»

رسیدم در بیـــابانی که **عـــشق** از وی پـدیـد آید بیـاید پـاکی مـطلق درو هرچـه پلـیـد آید
غلام موج این بحرم که هم عیدست و هم نـحرم غـلام ماهیی‌ام که او ز دریـا مســتفید آید
درآ، ای جان و **غسلی** کن در این **دریای** بی‌پایان که از یک قطره‌ی غسلت هزاران داد و دید آید

(مولوی ۱۳۹۶، ۳۵۹)

دریای عشق تصفیه‌کننده‌ی وجود عاشق است؛ به‌همین‌دلیل از ماهیان عاشق خواسته می‌شود تا با واردشدن به دریا و با انجام‌دادن غسل تعمید روحشان مانند حضرت عیسی عروج یابد. غسل تعمید یکی از مراسم‌های دینی آیین مسیحیت است، که در انجیل لوقا آمده «یوحنا یسوع را غسل توبه می‌دهد.» (انجیل ۱۳۷۵؛ لوقا ۳: ۹)

«عشق پادشاه است»

ای آنک تورا جنبش این عشق نبوده‌ست حیران‌شده برجای تو چون تازه حضوران
عشقا، تو سلیـمان و سماع است سپاهت رفتـند بـه سـوراخِ خـود از بیم تو موران
(مولوی ۱۳۹۶، ۶۸۸)

در این مورد نگاشت «عشق پادشاه است» با تناظرهای مفهومی (عشق متناظر با سلیمان/ سپاه عشق متناظر با سماع/ ترس از عشق متناظر با در سوراخ رفتن موران) بیان شده است. براین‌اساس، عشق با سپاه عظیم و باشکوه خود از کوی مورچگان-نالایقان راه عشق-گذر می‌کند و چون کوردلان توانایی روبه‌روشدن با سپاه سماع را ندارند؛ ازاین‌رو می‌گریزند. «موران را هم می‌توان به اندیشه‌های حقیر ناشی‌از دلبستگی دنیا و هم اشخاصی که تاب پذیرش عشق را ندارند تعبیر کرد.» (پورنامداریان ۱۳۶۴، ۳۹۴)

«عشق نور است»

بدیدم عـشق را چـون برج نوری درون بـــرج نـوری اه چه ناری
چو اشترمرغ جان‌ها گرد آن برج غذاشان آتشی بس خوشگواری
(مولوی ۱۳۹۶، ۹۷۵)

تا چه مرغ است این دلم چون اشتران زانو زده یا چـــو اشـــترمرغ گـرد شعله آتش‌خواره‌ای
هم دکان شد این دلم با عشـقت ای کان طرب خوش حریفی یافت او هم در دکان هم کاره‌ای
(مولوی ۱۳۹۶، ۸۶۶)

برای نگاشت استعاره‌ی مفهومی «عشق نور است» از تناظرهای مفهومی (نور متناظر با عشق/ شترمرغ متناظر با عاشق/ آتش متناظر با غذای عاشقان) استفاده شده است. ازاین‌رو، «عشق نوری است» که قوت عاشقان محسوب می‌شود، لذا وجود عاشقان به‌واسطه‌ی این عنصرِ جهنده مانند آتش حرکتی روبه‌بالا می‌یابند. دراین‌مورد استعاره‌ی جهتی «عشق بالاست» دیده می‌شود و عشق مانند موقعیت فیزیکی آتش جهتی ازپایین‌به‌بالا دارد. ازنظر مولوی «عشق آتشی ویرانگر است و مقصود از آن، نور است. عالم عشق صحرای رهایی جان و جهان از همه‌ی قیدوبندهاست.» (فتوحی ۱۳۸۹، ۳۴۲)

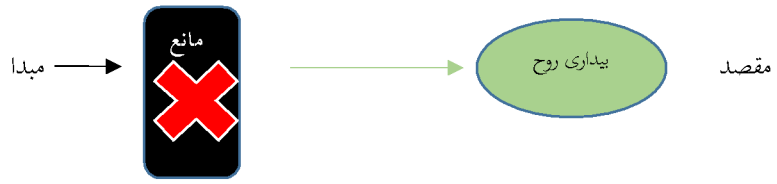
ذوق عشق چون ز حد شد، خلق آتش‌خوار شد هـمچو اُشـترمرغ آتش می‌خورد در عشق، جان
(مولوی ۱۳۹۶، ۱۱۶۴)

دراینجا مولانا دلیل آتش‌خواربودن شترمرغ را رمزگشایی می‌کند و دلیل آن را لبریزشدن ذوق عشق می‌داند که از خود بی‌خود می‌شوند.

استعاره‌ی جهتی و طرح‌واره‌ی قدرتی

دیوی‌ست نفس تو که حسد جزو وصف اوست تا کلّ او چگونه قبیحی و مَقذر[1]ی‌ست
ای برق اژدهاکُش، از آسمان فضل برتاب و برکشش که ازو **روح** مضطری‌ست
(مولوی ۱۳۹۶، ۱۸۸)

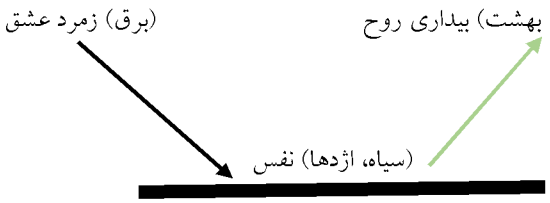
تناظرهای موجود در ابیات فوق «برق متناظر با عشق/اژدها متناظر با نفسانیات» هستند. باتوجه‌به طرح‌واره‌ی قدرتی لیکاف و جانسون زمردِ عشق به مانعی برخورد می‌کند، لذا در پی واکنشی مناسب برای آن مانع است؛ ازاین‌رو با قدرتِ تمام به‌واسطه‌ی صاعقه‌ی عشق مانع را از مسیر حرکت خود منهدم می‌کند و درنهایت به مسیر خود ادامه می‌دهد. با این توضیحات عشق زایل‌کننده‌ی نفسانیات است؛ بنابراین برق زمرد عشق با برخورد به اژدهایِ خشکِ نفسانیات مانع و راهزن مسیر سلوک را منهدم می‌کند و درنهایت از آسمان فضل، بیداری روح به ارمغان می‌رسد. «تنها با زمرد عشق و وصال است که می‌توان غم و اندوه ناشی از فراق و جدایی را سرکوب کرد. بنابراین رنگ سبزِ زمرد که نشانه‌ی حیات و پویایی‌ست، ویرانگر سیاهیِ غم و اندوه می‌شود.» (صفایی و آلیانی ۱۳۹۴، ۱۷۲)



نمودار ۱: استعاره‌ی جهتی و طرح‌واره‌ی عشق

همان‌طورکه در شکل فوق مشاهده می‌شود، عاشق سفری را شروع و در مسیر حرکت به مانع اژدهای خشکِ نفسانیات برخورد می‌کند اما با قدرت زمرد عشق مانع را از مسیر راه خود برمی‌دارد و در اینجاست که روح به بیداری می‌رسد. ازمنظر استعاره‌ی جهتی نفس در پایین قرار دارد، و در محور همنشینی با شبکه‌ی نشانه‌ای حسد، دیو، قبیح، و مقذر در یک راستا قرار می‌گیرند. اما برق زمرد عشق که جایگاهش در آسمان معنویات است و در سطح بالا قرار دارد، برای تهذیب نفس به‌سوی زمین، حرکتی نزولی خواهد داشت؛ اما بعداز اتمام مأموریت به جایگاه اصلی خود بازمی‌گردد و روحِ تصفیه‌شده از نفسانیات نیز، درجهت بالا و درراستای عشق قرار می‌گیرد. ازاین‌رو، عشق در سطحی دیگر متناظر با «روح پاک و مبرّا» نگاشت می‌شود.

[1]. مقذر: پلید، آلوده.



نمودار۲: استعاره‌ی جهتی نماد مار

در نمودار فوق خوشه‌های استعاری سیاه، اژدها و نفس درجهت پایین و نشانه‌های برق، آسمان در جهت بالا قرار دارد.

برق اژدهاکش در بیت شاهد مثال اول به عشق تأویل شده است که در بستری دیگر مولوی از عشق به زمرد رمزگشایی می‌کند. (برق ← عشق ← زمرد) که از این رمزگشایی مولوی می‌توان برای تحلیل بیت شاهد مثال بهره گرفت. براین‌اساس ازمنظر رنگ، زمرد که سبز است و برقِ عشق نیز که خاصیت سرسبزی و تصفیه روح را دارد، با آسمانِ در بیت گره‌ی معنایی پیدا می‌کند و تداعی‌گر سرسبزی خضر است؛ ازاین‌رو، با برقِ عشقِ پویا که سرسبزی و تجدید حیات و جهش را می‌طلبد، پیوند معنایی برقرار می‌کند و حتی در فضایی دیگر رنگ سبز عشق با روح هم‌نوایی معنایی دارد؛ چرا که ارواح مؤمنان را سبز می‌پنداشتند. ازسویی‌دیگر، روح مسیحایی با آسمان که جایگاه مسیح است، در یک راستا قرار می‌گیرند، اما در تمام این موارد عشق و زمرد که در استعاره‌ی جهتی بالا نمود می‌یابند، درتقابل با سیاهی نفسانیات و حسادت و اژدها قرار می‌گیرند. «اژدها با دنیای تاریک زمین ارتباط دارد.» (قایمی ۱۳۸۹، ۹) و حول محور مرگ، سیاهی و تاریکی می‌چرخد.

خیزید عاشقان، سوی آسمان رویم — دیدیم این جهان را، تا آن جهان رویم
چون **طوطیانِ سبز** به پرّ و به بالِ نغز — شکرّستان شویم و به شکرّستان رویم
راهی پر از بلاست ولی **عشق** پیشواست — تعلیم‌مان دهد که در او بر چه سان رویم

(مولوی ۱۳۹۶، ۶۳۸)

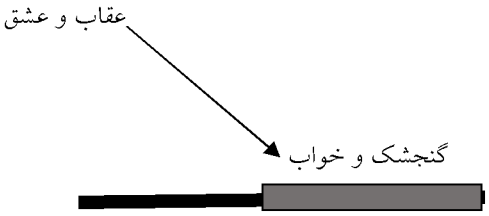
در غزل فوق از نگاشت استعاری «عشق سفر است» استفاده شده است. براین‌اساس برای این سفر به معلمی نیاز است که بر مسیر سلوک واقف باشد؛ ازاین‌رو خودِ عشق داوطلب آموزگاری در این راه پرتلاطم می‌شود. بنابراین معلمِ عشق روی به عاشقان می‌کند و اولین تعلیم خود را مبنی‌بر برخاستن برای رسیدن به حوزه‌ی مقصد یعنی معشوق را می‌دهد. برخاستن براساس موقعیت فیزیکی و جسمانی کنش حرکتی روبه‌بالا دارد لذا عاشقان را به آسمان که میدان عشق الهی‌ست و جهتی روبه‌بالا دارد، دعوت می‌کند تابدین‌صورت به دیدار معشوق نایل آیند. ازطرف‌دیگر، رنگ سبز طوطی با عشق هم‌نوایی معنایی دارد؛ چرا که عشقِ خضرمانند آدمی را به‌سوی آب حیات که مظهر جاودانگی است، می‌کشاند. «سبزی پرهای طوطی او را با خضر، که نقش بسیارمهمی درمیان صوفیه و حتی سلسله‌های

مشایخ تصوف دارد، مرتبط می‌کند و جست‌وجوی جاودانگی را که صوفی ازطریق فناء فی‌الله خواستار آن است، به یاد می‌آورد.» (عطار ۱۳۸۸، ۱۷۲) درنتیجه، خوشه‌ی استعاری خیزبرداشتن عاشقان، سوی آسمان رفتن، رفتن سوی شکرستان، پروبال براساس کنش فیزیکی، جهتی روبه‌بالا دارند چرا که عشق عنصری پویا و فرارونده است.

خواب مسکین به زیر پنجه‌ی عشق　　زخم‌ها خورد وز اضطراب گریخت
خـواب چون دیـد دولـت بیـدار　　همچو گنجشک از عقاب گریخت

(مولوی ۱۳۹۶، ۱۴۶)

همان‌گونه که در مبانی نظری به آن پرداخته شد، طبق نظر لیکاف و جانسون، استعاره‌ی مفهومی، به حوزه‌ی زبانی محدود نمی‌شود و بسیاری از اعمال و اندیشه‌های روزمره‌ی ما ماهیتی استعاری دارند. در مثال یادشده، مولوی از این تجربه برای پرداخت مضمون اسطوره‌ای عشق بهره می‌گیرد. براین‌اساس عقاب مانند عشق بر روح عاشقان غافل و خفته حمله‌ور می‌شود و انسانِ به‌خواب‌رفته را با کنش ناگهانی بیدار می‌کند؛ شایان ذکر است موقعیت جسمانی انسان در خواب جهتی روبه‌پایین دارد.



نمودار ۳: استعاره‌ی جهتی عشق

در نمودار فوق تقابل عشق و خواب در استعاره‌ی جهتی بالا و پایین نمود یافته است. ازاین‌رو عشق با کنش ناگهانی خود مانند عقاب به خواب گنجشک‌مانند حمله‌ور می‌شود.

کالـبد مـــا ز خـواب کـاهل و مـشغـول خـاست　　آنـک به رقص آورد کاهل ما را کجاست؟
جنبـــش خـلـقان ز عشـق، جنبـش عـشق از ازل　　رقـص هـوا از فلک، رقص درخت از هوا
دل چو شد از عشق گرم، رفت ز دل ترس و شرم　　شـد نفـس آتشـین، عشق یکی اژدهاست

(مولوی ۱۳۹۶، ۱۶۷)

ازنظر مولانا عشق خاصیتی سماع‌وارانه دارد و پایکوب و خرقه‌در است و تکاپوی آدمیان نیز به‌واسطه‌ی عنصر جهنده‌ی عشق صورت می‌گیرد؛ اما براساس استعاره‌ی جهتی لیکاف و جانسون «عشق بالاست» زیرا عشق در قالب اژدهایی نمود می‌یابد که دم آن آتشین است؛ لذا عشق مانند آتش جهتی روبه‌بالا دارد و انسانِ به‌خواب‌رفته غفلت را که ازلحاظ موقعیت فیزیکی کنشی روبه‌پایین دارد، با رقص و سماع به‌سوی خود می‌کشاند. در متون عرفانی آتش نماد تعالی، ارتقا و کمال است و عشق به‌علت خاصیت گرمابخشی به آتش تشبیه شده است (قبادی ۱۳۸۶، ۲۶تا۲۴۷).

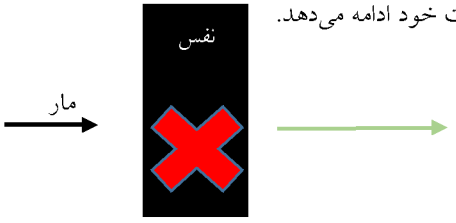
طرح‌واره‌های تصویری

طرح‌واره‌ی قدرتی

در سایه‌ی سرو تو مها، سیر نخفتیم — وز باغ تو از بیم **نگهبان** نچریدیم
بر تابه‌ی سودای تو گشتیم چو ماهی — تا سوخته گشتیم ولیکن نپزیدیم
گشتیم به **ویرانه** به سودای چو تو **گنج** — چون **مار** به آخر به **تک خاک** خزیدیم
چون **سایه** گذشتیم به هرپاکی و ناپاک — اکنون به تو محویم نه پاک و نه پلیدیم
ما را چو بجویید بَرِ دوست بجویید — کز **پوست** فناییم و بَرِ دوست پدیدیم
شکر است که **تریاق** تو با ماست اگرچه — **زهری** که همه خلق چشیدند چشیدیم

(مولوی ۱۳۹۶، ۶۱۷)

در ساختار غزل فوق نشانه‌های «نگهبان، گنج، خاک، پوست و زهر» وابسته به نماد مار هستند و مولوی از این زنجیره نشانه‌ای برای پردازش مفاهیم عرفانی بهره می‌گیرد. در بیت‌های اول نشانه‌های «سرو و مار» به‌واسطه‌ی مفهوم مشترک باروری کنار هم قرار می‌گیرند؛ ازاین‌رو، «مار نگهبان سرو معشوق» است که در بیت بعد «گنج» جانشین سرو می‌شود. اما مار درصدد تصاحب گنج عشق و وصال است؛ پس برای رسیدن به هدف، باید وجود خود را از بخش منفی یا سایه‌ی نفسانیات که به‌عنوان مانع عمل می‌کند، پاک کند و با پوست‌اندازی به تولد دوباره دست یابد؛ یعنی درمقابل مانع باید واکنش نشان دهد، البته عامل و محرک پوست‌اندازی مار به‌دلیل تریاق عشقی است که از سوی معشوق به او رسیده و به‌واسطه‌ی عنصر پویایی عشق است که می‌تواند خود را از زهر فراق نجات دهد. «پوست‌اندازی مار، نشانه‌ی تولد مجدد زندگی و باروری است. مار از گنج‌ها مراقبت می‌کند... مار و درخت از لحاظ نمادگرایی کاملاً به‌هم وابسته‌اند.» (کوپر ۱۳۹۲، ۳۴۶) سومین نوع طرح قدرتی لیکاف آن است که انسان بتواند دربرابر مانع واکنشی جسورانه نشان دهد و باتمام قدرت مانع را از سر راه خود بردارد که در این شاهد مثال، مار با تمام قدرت، نفسانیات را از مسیر حرکت خود منهدم می‌کند و دوباره به حرکت خود ادامه می‌دهد.



نمودار۴: طرح‌واره‌ی قدرتی نماد مار

همان‌طور که در شکل فوق نشان داده شده است، مار سفری را شروع و در مسیر به مانع نفسانیات برخورد می‌کند؛ اما مانع را با تمام قدرت از بین می‌برد و به مسیر خود ادامه می‌دهد.

طرح‌واره‌ی حرکتی

چون براق عشق عرشی بود زیر ران ما — گنبدی کردیم و سوی چرخ گردون تاختیم

عالمِ چون را مثال ذره‌ها برهم زدیم تا به پیش تختِ آن سلطانِ بی‌چون تاختیم

(مولوی ۱۳۹۶، ۶۱۰)

مولانا از «براق عشق» سخن می‌گوید که حرکت خود را از زمین به آسمان شروع می‌کند و جهت حرکتی او نیز به سمت آسمان، عرش و گنبد تخت سلطان است. پس حرکتِ عشق فرارونده و کنش حرکتی آن روبه‌بالاست چرا که خاصیت عشق ازنظر مولانا خاصیت گرایندگی و بالندگی دارد؛ به‌همین‌دلیل، کنش حرکتی و جهتی عشق فرارونده‌ست. بنابراین عشق خود را از زمین جدا می‌کند و خود را به چرخ گردون می‌رساند. عشق گرمابخش وجود آدمی‌ست؛ لذا با سلطان و خورشید نیز پیوند دارد. «پادشاه نماینده‌ی زمینی خداست... و خورشید به‌صورت پادشاه مجسم شده است.» (میت‌فورد ۱۳۸۸، ۳۸)

ز جام شربت شافی شدم به عشق تو لافی بیامدم زر صافی، اگر تو کوره‌ی ناری

تو **شمس** مفخر تبریز! **شراب** باقی برریز **براق عشق** بکُن تیز، که بس لطیف سواری

(مولوی ۱۳۹۶، ۹۷۶)

درباره‌ی مثال فوق، کنش حرکتی «براقِ عشق» جهتی روبه‌بالا دارد؛ چون براق او عشق است و عشق نیز خاصیت روندگی و حرکت روبه‌بالا دارد و عشق مانند شرابِ صاف صدرنشین است و دُردمانندان (نالایقان) جهتی روبه‌پایین دارند. «تقریباً در بین همه‌ی اقوام کهن، اسب جانوری خورشیدی است. زیرا خورشید سریع‌السیرترین کوکب آسمان است.» (قلی‌زاده ۱۳۹۲، ۵۳)

نتیجه‌گیری

شاعران عارف برای القای مضامین اندیشگانی و شناختی خود از عنصر زبان بهره می‌گیرند و با بالابردن ظرفیت زبانی و استفاده از فرایندهای زبانی راهی برای پردازش مضامین شناختی خود می‌یابند؛ ازجمله‌ی آن فرایندها می‌توان به استعاره درمعنای معاصر اشاره کرد. پژوهش حاضر استعاره‌ی مفهومی «عشق» را در نمادهای حیوانی غزلیات شمس براساس نظریه‌ی لیکاف و جانسون در دو بخش طرح‌واره و انواع استعاره موردبررسی قرار داده است. در بخش استعاره‌ی ساختاری، مولوی برای طرح مفهوم انتزاعی «عشق» از نگاشت «عشق سفر دریایی است» استفاده می‌کند و براساس تناظرهای مفهومی، عشق را از حوزه‌ی مبدأ به سفر در حوزه‌ی مقصد پیوند می‌دهد و درصدد است مجنون‌شدن، عشق الهی، درهم شکسته‌شدن نفسانیات و عقلانیات را با تناظرهای مفهومی به خواننده القا کند. همچنین مولوی در بسترهای دیگر زمانی از استعاره‌های ساختاری «عشق نور است»، «عشق پادشاه است»، «عشق تزکیه‌کننده است» و «عشق شکار است» بهره گرفته است که درتمام موارد «عشق» کنشی روبه‌بالا دارد؛ اما در بخش استعاره‌ی جهتی، «عشق» بالاست. «عشق» در نقش مسیحا نجات‌دهنده و بارورکننده‌ی وجود آدمی‌ست و در آسمان چهارم سکنا دارد؛ ازاین‌روست که زنجیره‌ی مکانی «عشق» آسمان، هوا، صاعقه و... است. دربخش طرح‌واره‌ها، کنش حرکتی «عشق»، سیری روبه‌بالا دارد و جایگاه «عشق» درنظر عارفانی مانند مولانا والا و عرشی‌ست؛ ازاین‌رو «عشق» همواره به‌سوی موطن خود

حرکت می‌کند. براساس طرح‌واره‌ی قدرتی لیکاف عشق دربرابر مانع، کنشی قدرتی پیدا می‌کند و تنها به منهدم‌کردن مانعِ نفس می‌اندیشد و در مواردی نیز با تمام قدرت از آسمان به زمین نزول می‌کند؛ اما بعداز اتمام مأموریت و منهدم‌کردن نفسانیات به جایگاه اصلی خود بازمی‌گردد؛ چرا که «عشق» با زمینِ پست نفسانیات تعاملی ندارد.

منابع و ارجاعات

انجیل لوقا. (۱۳۷۵). ترجمه: خاتون آبادی. تهران: نقطه.

محمدی‌آسیابادی، علی؛ صادقی، اسماعیل و معصومه طاهری. (۱۳۹۱). طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۱۴۱تا۱۶۱.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). استعاره مفهومی نور در دیوان شمس، *نقد ادبی*، شماره ۱۰، صص ۹۱تا۱۱۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

تیلر، جان رابرت. (۱۳۹۳). *مجاز و استعاره*، مجموعه‌مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

سجودی، فرزان و زهرا قنبری. (۱۳۹۱). بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی، *نقد ادبی*، شماره ۱۹، صص ۱۳۵تا۱۵۶.

سوسور، فردینان. (۱۳۸۷). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: هرمس.

صفایی، علی و رقیه آلیانی. (۱۳۹۴). تحلیل الگوهای فکری مولوی در نمادپردازی‌های حیوانی، *مطالعات عرفانی*، شماره ۲۲، پاییز و زمستان، صص ۱۴۷تا۱۸۸.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۲). بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی، *نامه‌ی فرهنگستان*، شماره ۲۱، صص ۶تا۸۵.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه‌ی هنری.

عطار، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران: علم.

قایمی، فرزاد. (۱۳۸۹). تفسیر انسان‌شناختی اسطوره اژدها و بن‌مایه تکرار شونده اژدها کشی در اساطیر، *جستارهای نوین ادبی*، زمستان، شماره ۴، صص ۱تا۲۶.

قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۹۳). *استعاره‌ی مفهومی در آیات قرآن*. مجموعه‌مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۶). *آیین آیینه‌ها*، تهران: تربیت مدرس.

قلی‌زاده، خسرو.(۱۳۹۲). دانشنامه اساطیری جانوران، تهران: پارسه.

کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی. (۱۳۹۲). استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن، *نقد ادبی*، سال ششم، شماره ۲۴، صص۱۴۳تا۱۶۸.

کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: علمی.

کوچسس، زولتان. (۱۳۹۴). *استعاره در فرهنگ*، ترجمه: نیکتا انتظام، تهران: سیاهرود.

لاند، نیک. (۱۳۸۸). *زبان و اندیشه*، ترجمه: حبیب‌الله قاسم‌زاده، تهران: کتاب ارجمند.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*. ترجمه: هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). *نظریه‌ی معاصر استعاره*. مجموعه‌مقالات استعاره با همکاری گروه مترجمان به‌کوشش فرهاد ساسانی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

مختاری، مسروره؛ صلاحی، عسکر و کامبیز فتحی. (۱۳۹۶). «نقد، تحلیل و مقایسه‌ی استعاره‌های سنتی با استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون»، مجله علمی‌تخصصی هنر زبان، دوره ۳، شماره ۱، صص۷تا۲۶.

میت‌فورد، میراندابروس. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصوّر نمادها و نشانه‌ها در جهان*، ترجمه: ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: دانشگاه الزهراء.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد. (۱۳۸۶). *کلیات شمس*، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ اول، تهران: هرمس.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). نظریه‌ی استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف، *ادب‌پژوهی*، سال چهارم، شماره ۱۲، صص ۱۱۹تا۱۴۰.

References

Gospel of Luke (1996). Translated by Khatun Abadi, Tehran: Noghteh.

Mohamadi Asiabadi, A., Sadeghi, E., Taheri, M. (2012). The Container Schema and its Usage in the Expression of Mystical Experiences. *Researches on mystical literature* (gowhar-i-guya), 6(2), 141-162.

Behnam, Mina (2010). Study of conceptual metaphor of Light in the Divan-e-Shams. *Literary Criticism*, Vol3. No. 10, pp. 91-114.

Purnamdariyan, Taghi (1985). *dastan-e payāmbaran dar kuliyāt-e ʃams*. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.

Tyler, John Robert. (2015). *majāz va estea're*. A collection of metaphorical language articles and conceptual metaphors. Second edition. Tehran: Hermes.

Sojoodi F. (2012) Metaphor of Time in Persian Children Books (a, b, c Age Groups): A Cognitive Approach. *LCQ*. 2012; 5 (19) :50-70. Available at : URL: http://journals.modares.ac.ir/article-29-4381-fa.html

Saussure, Ferdinand. (2010). *Course in General Linguistics*. Translated by K. Safavi. Tehran: Hermes.

Safaei, Ali; Aliani, Ruqieh. (2015) An Analysis of Rumi' Mental Patterns in Animal Symbolization. Mystical Studies, No. 22 fall and winter, pp. 147-188. Available at : URL: http://s-erfani.kashanu.ac.ir/article-1-830-fa.html",

Safavi, Kourosh. (2003). bahsi darbāre-ye tarhhāye tasviri az didgah-e ma'niʃenasi ʃenaxti, *Nama-i farhangistan*, No. 21, pp. 6-85.

Safavi, Koroush. (1383). *an Introduction to Semantics*. Tehran: Islamic Development organization, hozeh honari.

Attar, Mohammad ibn Abraham. (2009). *mantegh alteir*. Edited by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani. Tehran: Sukhan.

Futuhi Rudma'jani, Mahmoud. (2010). *balāqat tasvir*. Second edition. Tehran: Elm.

Ghaemi, F. (2011). Anthropologic Interpretation of the Dragon Myth And the Repetitive Motif of Dragon-Slaying in Mythology. *Journal of Literary Studies (Journal of Literature and Humanities)*, *43*(4), 1-26. https://doi.org/10.22067/jls.v43i4.10182

Gaeminia, Alireza. (2015). Conceptual metaphor in the verses of the Qur'an. A collection of metaphorical language articles and conceptual metaphors. Second edition. Tehran: Hermes.

Ghobadi, Hossein Ali. (2007). *āiin-e āyenehā*. Tehran: Tarbiat Modarres.

Gholizadeh, Khosrow (2013). *Mythological encyclopedia of Animals*, Tehran: Parsee.

Karimi T, Mehmandoosti Z. (2013) Conceptual metaphors in Divan e-Shams based on sensory action of feeding. *LCQ*. 2013; 6 (24) :143-168. Available at: URL: http://journals.modares.ac.ir/article-29-3138-fa.html

Cooper, JC. (2014). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Translated by Roqieh Behzadi. Tehran: Elm.

Kövecses, Zoltan. (2016). *Metaphor in Culture*. Translated by Nikita Entezam. Tehran: Siyahrood.

Land, Nick. (2010). *Language and Thought*. Translated by Habibollah Ghasemzadeh. Tehran: Ketab-e Arjomand

Lakoff, George and Johnson, Mark. (2016). M*etaphors We Live By*. Translated by Hajar Agha Ebrahimi. Tehran: Elm.

Lakoff, George. (2012). Contemporary Theory of Metaphor. A Collection of Metaphor Articles in Collaboration with Translators Group by Farhad Sassani. Second edition. Tehran: Sureh Mehr.

Mokhtari, M., Salahi, A. & Fathi, K. (2018). The Criticism, Analysis, and Comparison of Classic Metaphors with Lakoff and Johnson's Conceptual Metaphors. *Language Art*, 3(1):7-26, Shiraz, Iran. [in Persian] DOI**:** 10.22046/LA.2018.01

Mitford, Miranda Bruce. (2010). Signs and Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings, Translated by Abu al-Qasim Dadvar. Zahra Taran. Tehran: Al-Zahra University.

Rumi, Jalaluddin Muhammad. (2008). Kuliyāt ʃams, Edited by Bad'I Zaman Forouzanfar, first edition, Tehran: Hermes.

Hashemi, Z. (2010). Conceptual Metaphor Theory as Proposed by Lakoff and Johnson. *Journal of Adab Pazhuhi*, 4(12), 119-140.

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Mokhtari, M., Aliani, R. (2019). The Image Schema, Structural and Orientation Metaphors of Love in Shams's Lyrics. *Language Art*, 4(4):59-76, Shiraz, Iran. [in Persian]

DOI: 10.22046/LA.2019.21

URL: https://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/144

Language Art, 4(4): pp. 59-76, 2019, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2019.21 DOR: 98.1000/2476-6526.1398.4.59.13.4.1575.32
Article No.: 44.32.139808.5976

ORIGINAL RESEARCH PAPER

The Image Schema, Structural and Orientation Metaphors of Love in Shams's Lyrics
(Based on the Theory by Lakoff and Johnson)

Masroureh Mokhtari[1]©
Associate Professor of Persian Language and Literature Department, University of Mohaghegh Ardabili, Iran.

Roghae Aliani[2]
PhD student of Persian Language and Literature Department, University of Mohaghegh Ardabili, Iran.

(Received: 16 August 2019; Accepted: 19 November 2019; Published: 30 November 2019)

Language is one of the most important human achievements to transfer thoughts and concepts. From the viewpoint of Cognitive Linguists, language is a tool to communicate everyone's perceptual and cognitive system. Accordingly, poets and writers, especially mystics have applied language in a particular way so that it inspires cognitive, metaphysic, mystic and romantic concepts; also, they planned their themes by using language processes such as conceptual metaphor. Conceptual metaphor, at first developed by Lakoff and Johnson in the book "*Metaphors We Live By*", is based on mind and experience. Lakoff believes that the themes of the human mind are fundamentally metaphoric, and even they are appeared through everyone's daily life. As mysticism especially Mawlana's mysticism is derived from his mystical experiences based on personal experiences, the present research has utilized the theory of Conceptual Metaphor by Lakoff and Johnson, based on types of metaphor and image schema for identifying the ideological themes of Mawlana by using a descriptive-analytic approach. In this paper, the conceptual metaphor of Love in animal symbols of Shams lyrics was propounded in two sections of schema and metaphor types. The results of the research suggest that the conceptual metaphor of Love represented in the two groups of force and path schema, and according to the types of metaphor, they are represented in the form of structural and orientation conceptual metaphors.

Keywords: Lakoff, Johnson, Conceptual Metaphor, Schemata, Mawlavi, Shams's Lyrics.

[1] E-mail: mmokhtari@uma.ac.ir © (Corresponding Author)
[2] E-mail: aliani.roghae@gmail.com