متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۵، بهار ۱۳۹۷

بررسی استعاره‌های جهتی در غزلیات شمس

شکرالله پورالخاص *

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

رقیّه آلیانی **

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

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۱۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

زبان از فرایندهایی است که خاصیت پیام‌رسانی و ارجاعی دارد و القاگر مضامین فرهنگی، آداب و رسوم، افکار و اندیشهٔ یک قوم است. زبان از نظر زبان‌شناسی شناختی، علاوه بر انتقال مضامین ارجاعی، منعکس‌کنندهٔ مضامین شناختی، نظام ادراکی آدمی و القاگر مضامین انتزاعی موجود در ذهن است. بر این اساس، زبان‌شناسان شناختی بر معنا به عنوان عنصر قالب تکیه می‌کنند. از جمله نظریه‌پردازان حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی می‌توان به لیکاف و جانسون اشاره داشت که از استعاره به عنوان فرایند شناختی برای پیشبرد اهداف خود بهره می‌گیرند. از نظر لیکاف و جانسون، استعارهٔ مفهومی امری است که سراسر زندگی روزمره را در حوزهٔ شناخت و ادراکِ مبتنی بر تجربه احاطه می‌کند و از آنجا که زبان عرفان نیز انتقال‌دهندهٔ مضامین شناختی و انتزاعی حاصل از تجربهٔ شخصی عارفان است. بنابراین، بررسی استعارهٔ مفهومی در الگوهای عرفانی مولوی به درک هرچه بهتر مفاهیم و مضامین ماورایی و متافیزیکی کمک خواهد کرد. با این توضیح، این پژوهش درصدد است تا با روش توصیفی- تحلیلی بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون، استعارهٔ مفهومی جهتی را در نمادهای حیوانی (پرندگان) غزلیات شمس بررسی نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نمادهای متضمنِ معنای تعالی، از جمله روح و جان و نمادهایی که بیانگر مضامین ضمنی جسم و نفسانیات هستند، به ترتیب با استعاره‌های جهتی رو به بالا و پایین تطابق معنایی پیدا می‌کنند و خوشه‌های استعاری این مضامین نیز با کارکرد سلبی یا ایجابی آن الگوها همنوایی معنایی دارند.

واژگان کلیدی: لیکاف، جانسون، استعارهٔ جهتی، غزلیات شمس، مولوی.

* E-mail: pouralkhas@uma.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

** E-mail: aliani.roghaye@gmail.com

مقدمه

زبان، امری پیونددهنده با دنیای بیرون است که بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ‌ها، نگرش‌ها و تجربیات یک تمدن است. از این رو، نقش زیادی در روند زندگی آدمی ایفا می‌کند. بر این اساس، افراد برای القای مضامین به زبان روی می‌آورند؛ چراکه زبان به انتقال اندیشه و افکار می‌پردازد که فرایندی شناختی است. کرافت و کروز معتقدند که «زبان منعکس‌کنندهٔ الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان است» (راسخ مهند، ۱۳۸۶: ۱۷۲). زبان‌شناسان شناختی از زبان به عنوان ابزاری برای شناخت و فهم به‌کار می‌گیرند و به کاربرد زبان در حیطهٔ تفکر و اندیشه می‌پردازند و معتقدند شناخت با نشانه‌های زبانی سازمان‌دهی و طبقه‌بندی می‌شود و از این طریق، می‌توان با جهان خارج تعامل برقرار کرد. گیررتس معتقد است:

> «زبان‌شناسی شناختی رویکردی است که زبان را وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌داند... در زبان‌شناسی شناختی، زبان اساساً به عنوان نظامی از مقولات در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان نه به عنوان پدیده‌ای مستقل، بلکه در مقام نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکار پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد» (یوسفی راد و گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹).

بنابراین، شناخت‌گرایان برخلاف فرمالیسم‌ها معنا را اصل قرار می‌دهند که بدین صورت علمی به نام معنی‌شناسی که زیرمجموعهٔ زبان‌شناسی شناختی است، به عرصهٔ ظهور می‌رسد. معنی‌شناسان شناختی معتقدند که انسان تجربیاتی را از زندگی خود کسب می‌کند و این تجربیات در آینده به صورت فرایند شناختی نمود می‌یابند: «معنی مبتنی بر ساخت‌های مفهومی، قراردادی شده‌است. به این ترتیب، ساخت‌های معنایی همچون سایر حوزه‌های شناختی، آن مقولات ذهنی را بازمی‌نمایند که انسان‌ها از طریق تجربیات خود به آن‌ها شکل داده‌اند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۷). با این توضیحات، یکی از فرایندهای معنی‌شناسی که مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته‌است، نظریهٔ معاصر استعاره است که معنی‌شناسانی مانند لیکاف و جانسون به استعاره به عنوان ابزاری در حوزهٔ شناخت و معنی نگاه می‌کنند. به قول لیکاف، «استعاره را می‌توان نگاشت از یک قلمروی مبدأ به یک قلمرو مقصد دانست. این نگاشت به‌شدت ساختمند است» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳). از این

رو، این پژوهش درصدد است که به پرسش‌های ذیل با استفاده از استعارهٔ مفهومی جهتی لیکاف و جانسون در نمادهای حیوانی (پرندگان) غزلیات شمس پاسخ دهد:

ـ کارکرد کدام الگوهای اندیشگانی با استعارهٔ جهتی تطابق معنایی پیدا می‌کند؟

ـ آیا خوشه‌های استعاری این مضامین در محور همنشینی و جانشینی با مضمون انتزاعی آن همنوایی معنایی دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

در پیوند با موضوع پژوهش به عنوان پیشینه می‌توان به «زبان‌شناختی و استعاره» (یوسفی راد و گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹ـ۶۴) ترجمهٔ مقالهٔ لیکاف «نظریهٔ معاصر استعاره» (سجودی، ۱۳۹۰)، «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» (زهره هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۹ــ۱۴۰)، «طرح‌وارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» (آسیابادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۴۱ـ۱۶۲)، «استعاره های مفهومی در *دیوان شمس* بر مبنای کنش حسی خوردن» (کریمی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۲۳ــ۱۶۸)، «استعارهٔ مفهومی نور در *دیوان شمس*» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۱ـ۱۱۴)، «بررسی زبان‌شناختی استعارهٔ جهتی بالا/ پایین در زبان *قرآن*» (پورابراهیم و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۵ـ۸۱) اشاره کرد.

اما این پژوهش درصدد است استعارهٔ جهتی را در نمادهای حیوانی (پرندگان) غزلیات شمس بررسی کند که در این زمینه، پژوهش جامع و مانعی صورت نگرفته‌است و از آنجا که غزلیات شمس به دلیل هنجارشکنی‌های زبانی و غلبهٔ معنا بر لفظ، نسبت به آثار دیگر مولانا کمتر مورد پژوهش قرار گرفته‌است. از این رو، این نیاز احساس شد تا با کاووش بیشتر بر این متن، چه بسا بتوان راهی برای تبیین هرچه بهتر معنی در غزلیات شمس جستجو کرد.

۱. مباحث نظری

زبان در وجهی، ابزاری است که در نقش تعاملی به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با بشریت جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌است، اما در بستری دیگر، زبان انتقال‌دهندهٔ اندیشه و مسائل انتزاعی ذهن افراد است که این مقوله مربوط به حیطهٔ شناختی زبان می‌گردد. در واقع، «با توجه به یافته‌های علوم شناختی جدید و زبان‌شناسی شناختی،

زبان انسان یک نظام نمادین شناختی زمینی و زیستی است که یادگیری آن حاصل تجربهٔ محیطی است» (نیلی‌پور، ۱۳۹۳: ۲۸). بنابراین، کارکرد نظام نمادین زبان با معنی مشخص می‌شود که این مقوله به حوزهٔ زبان‌شناسان شناخت‌گرا مربوط می‌شود. در زبان‌شناسی شناختی، برخلاف صورت‌گرایانی مانند چامسکی، به معنا و شناخت نظام ادراکی آدمی توجه می‌کنند و وظیفهٔ زبان را در انتقال مفاهیم پردازش‌شده در حیطهٔ شناخت آدمی می‌دانند. صورت‌گرایان به کارکرد زبان تنها در قالب فرم بدون توجه به معنی و بافت اجتماعی آن می‌پردازند، اما زبان‌شناسان شناختی گرایش به معنا دارند که پیرو نظریهٔ نقش‌گرا به زبان هستند. لیکاف و لانگاکر معتقد بودند که بنیاد مطالعات زبانی باید بر اساس معنی و با توجه به قوای شناختی انسان باشد و «در زبان‌شناسی شناختی، معنی، اصل و صورت، فرع است، در حالی که در دیدگاه صورت‌گرایی، کاملاً برعکس است» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۷). زبان‌شناسان شناخت‌گرا «به بررسی رابطهٔ میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پردازند» (همان: ۶). از نظریاتی که به ساختاربندی معنی در زبان می‌پردازد، معنی‌شناسی شناختی است که مورد توجه نظریه‌پردازانی از جمله لیکاف و جانسون، لانگاکر تالمی و... قرار گرفته‌است. این اصطلاح نخستین‌بار از سوی لیکاف مطرح شد. در واقع، «معنی‌شناسی شناختی، بخشی از زبان‌شناسی شناختی محسوب می‌شود که بر مدل‌ها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد و آن‌ها را ممکن می‌سازد، تأکید می‌کند» (یوسفی‌راد و گلفام، ۱۳۸۱: ۶۱).

معنی‌شناسان زبان را جزئی از شناخت قلمداد می‌کنند و معتقدند که شالودهٔ عمل انسان‌ها مبتنی بر تجربیات اوست. لذا این تجارب در قالب مفاهیم در ذهن نمود می‌یابد. لیکاف معنی‌شناسی زبان را مبتنی بر شناخت می‌داند و رفتار زبانی را بخشی از استعدادهای شناختی انسان می‌داند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۳). با این توضیحات، در این میان، استعاره فرایندی معنی‌شناسی است که جایگاه خاص و ویژه‌ای را در بین زبان‌شناسان به خود اختصاص داده‌است. استعاره در معنای سنتی، امری تزیینی است که در مقولهٔ واژگان بازتاب پیدا می‌کند، اما استعاره در معنای معاصر در سطح گفتمان و بازتاب آن در شناخت و ذهن آدمی نمود می‌یابد و در این تعریف، استعاره از مرحلهٔ واژگانی به مرحلهٔ شناختی گسترش پیدا می‌کند.

شالودهٔ نظریهٔ معاصر استعاره، ابتدا از سوی مایکل رِدی در مقاله‌ای به نام «استعارهٔ مَجرا» بنا نهاده شد. مایکل رِدی استعاره را فرایندی شناختی می‌داند که این اندیشه‌ها و مفاهیم در قالب ظرف زبان برای تعامل با جهان نمود می‌یابند (Reddy, 1984: 286). اما بعد از رِدی، نظریهٔ معاصر استعاره با نظریه‌پردازان لیکاف و جانسون به تکامل رسید. استعاره در معنای معاصر، با شناخت و ادراک پیوندی ناگسستنی دارد. در واقع، «جایگاه استعاره، اندیشه است، نه زبان، و استعاره بخشی مهم و جدایی‌ناپذیر از شیوهٔ متعارف و معمول مفهوم‌سازی جهان از سوی ماست و رفتار روزمرهٔ ما بازتاب درک استعاری ما از تجربه است» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۸). استعارهٔ مفهومی، عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی و ماورایی از جمله عشق و احساسات زندگی است که طی فرایندی بر مبنای نگاشت استعاری در دو حوزهٔ مبدأ و مقصد نمود می‌یابد. بنابراین، استعاره امری مربوط به ذهن و تفکر آدمی است. اصلی‌ترین ادعای رویکرد زبان‌شناسی شناختی به استعاره این مطلب است که استعاره نه تنها در زبان، بلکه در افکار وجود دارد (ر.ک؛ کوچس، ۱۳۹۴: ۴۵). نظریهٔ معاصر استعاره به نمود مفاهیم انتزاعی در قالب شناخت و ذهن می‌پردازد که این مفاهیم برگرفته از تجربیات شخصی هر فرد در اعمال روزانه است و برای القای مفاهیم تجربی، از استعاره در معنای معاصر بهره می‌برند؛ چراکه درک مفاهیم ذهنی تنها به واسطهٔ استعاره در معنای حاضر امکان‌پذیر می‌گردد. استعاره، فرایندی شناختی است که مضامین انتزاعی را در قالبی ملموس‌تر انتقال می‌دهد (Lakoff, 1993: 28). لیکاف و جانسون به این نتیجه رسیده‌اند که اندیشه و ذهن آدمی که تجارب گوناگونی دارد، به کمک زبان سازمان‌بندی می‌شوند؛ زیرا مضامین شناختی و ذهن به واسطهٔ محسوسات شایستگی درک پیدا می‌کنند. در واقع، «مفاهیم انتزاعی در ذهن انسان با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شوند؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم انتزاعی را بر اساس مفاهیم عینی بیان یا درک می‌کنیم» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۱۳). استعارهٔ مفهومی، ارتباط عمیقی با رمزگان‌های فرهنگی یک ملیت دارد؛ چراکه مطلوب و غیرمطلوب در باورها و اندیشه‌های هر فرهنگ، بنا بر زیر ساخت‌های اجتماعی آن‌ها فرق می‌کند؛ مثلاً ممکن است در فرهنگی، مرگ به سفر روحانی، اما در فرهنگی دیگر، به اتمام زندگی و نقطهٔ سیاه تعبیر شود. بر این اساس، استعاره منوط به زبان نیست، بلکه با تفکر و فرهنگ مردم یک اجتماع گره می‌خورد که در استعاره‌های جهتی، این مقولهٔ فرهنگ نمودِ بیشتری به خود می‌گیرد؛ به عبارتی، «استعاره‌های جهت‌مندی ممکن است در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت باشد؛ برای مثال،

در برخی فرهنگ‌ها، آینده در عقب است، در حالی که در فرهنگ‌های دیگر، آینده در جلو است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۳۰). مبنای استعاره‌های جهتی، فرایند تجربه‌های فیزیکی و جسمانی هر فرد است. جهت‌های بالا ـ پایین و جلو ـ عقب «با عملکردهای جسمانی معمول متناسب هستند... ساختار مفاهیم مکانی ما نتیجهٔ تجربه‌های مکانی ثابت و همیشگی ما و به عبارت دقیق‌تر، نتیجهٔ تعامل ما با محیط فیزیکی هستند» (همان: ۱۰۴). بر این اساس، جهت‌ها با موقعیت فیزیکی فرد همنوایی معنایی دارند و مفهوم انتزاعی با جهت جسمانی آن بیان می‌شود؛ به طور مثال، در غزلیات شمس، «روح، بالا و جسم، پایین» است. اما در بستری دیگر، این جهت‌ها با زیرساخت‌های فرهنگی هر قوم تناسب معنایی دارند. استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازمان‌دهی می‌کنند: دستهٔ اول، مفاهیم سادهٔ فضایی، مانند بالا و پایین و دستهٔ دوم، مفاهیمی که آشکارا مربوط به فیزیک بدن ما نیستند، جایگاهی عظیم در زمینهٔ پیش‌فرض‌های فرهنگی بدن ما نیستند، بلکه در تجربهٔ روزمره و پیش‌فرض‌های فرهنگی ما ریشه دارند. این مفاهیم مربوط به قضاوت‌های ذهنی، احساسات، عواطف و مانند این‌ها می‌شوند؛ مانند سلامت و زندگی (ر.ک؛ هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷ـ۱۲۸). با این توضیحات، استعاره با زبان شعر که خاصیتی چندمعنایی و انتزاعی دارد، پیوند عمیقی برقرار می‌کند؛ چراکه زبان شعر، استعاری است. در استعاره، معانی در الفاظ حبس و محدود نمی‌شوند، چون شعر نیز چنین کارکردی هنری و شاعرانه دارد (ر.ک؛ داوری اردکانی، ۱۳۹۳: ۱۰ـ۱۳). مسئلهٔ کتمان معنا با روح عرفان مولوی عجین است؛ زیرا غزلیات شمس متنی فرازبانی و از حوزه‌های چشمگیر در انعکاس مضامین هنری و انتزاعی است. پورنامداریان معتقد است: «غزلیات شمس به علت جنبهٔ عمیق کتمان که ناشی از هیجان‌های عاطفی شورانگیز و تجربه‌های خاص روح انسانی است، همیشه و ابدی است» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۸۶). از آنجا که عرفان بسط‌گرایانهٔ مولانا در عالم متافیزیک و ماورا شکل گرفته‌است. بنابراین، مولانا از عنصر زبان با بالا بردن ظرفیت آن برای تصویرسازی‌های خود از دنیای انتزاعی بهره می‌گیرد، اما زبان در بستری دیگر، کنشی هنجارشکنانه و شطح‌گونه به خود می‌گیرد؛ چراکه عوالم بالا قابلیت انعکاس را ندارند و به همین دلیل، مدلول‌های ضمنی یک دال لایه‌های گوناگون معنایی دارد، اما در زبان طبیعی، رابطهٔ دال و مدلول با واسطهٔ دلالت برقرار است و کلمات بر معنای قراردادی ناشی از دلالت اولیهٔ خود معنی می‌یابند و «هنگامی‌که [عرفا] زبان را اجباراً برای تبیین امور عالم بالا به‌کار برند، پیچ‌وتاب برمی‌دارد و انواع انحرافات و تحریفات به خود می‌گیرد و به صورت

تناقض، ایهام و نامعقول‌گویی درمی‌آید» (استیس، ۱۳۸۸: ۲۸۱). در مقولات علمی، هر نشانهٔ زبانی بر مدلول مشخص دلالت می‌کند، اما در مفاهیم عرفانی، هر نشانهٔ زبانی نمایانگر مدلول‌های متعدد است که در بر دارندهٔ دلالت‌های ضمنی متنوع و یا حتی متضاد است. بنابراین، زبان در این فضا ابزاری برای تصویرسازی مفاهیم انتزاعی آنان محسوب می‌شود.

۲. بحث و بررسی

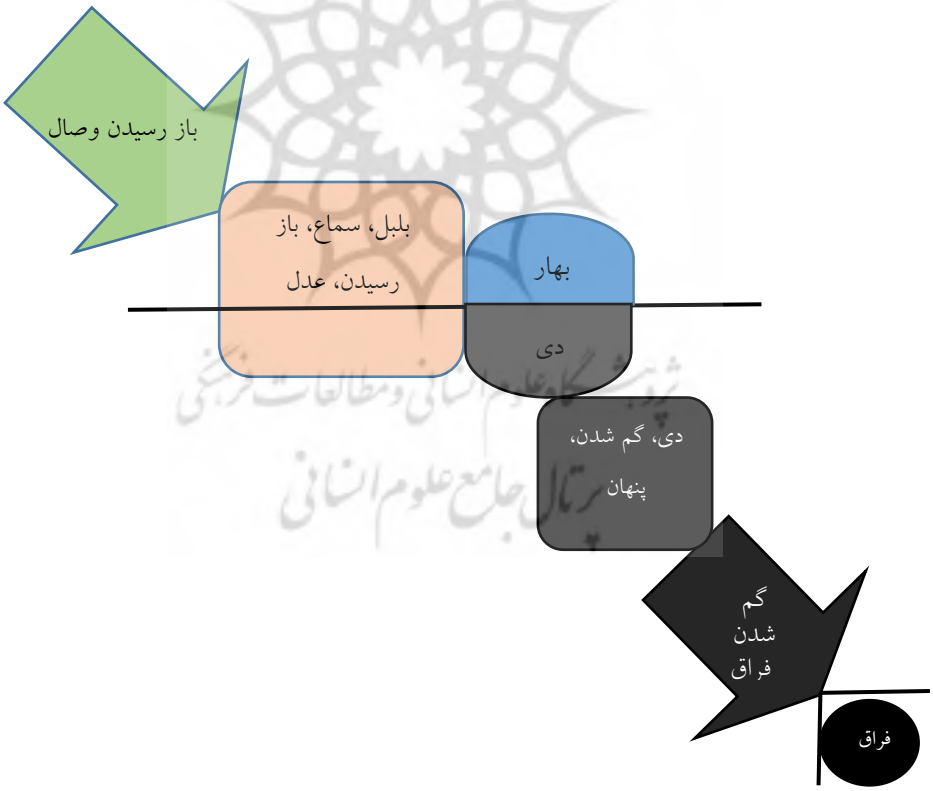
در این مقوله، استعارهٔ مفهومی جهتی در دو بخش بالا و پایین بررسی می‌شود که بر اساس تجربهٔ فیزیکی و جسمانی و نیز زیرساخت‌های فرهنگی موجود، بعضی از الگوهای اندیشگانی جهتی رو به بالا و بخش دیگر، سیر نزولی خواهند داشت.

«عشق بالاست فراق پایین است»

در ابیات ذیل، بلبل عاشق از سفر عشق و وصال به شمس تبریزی سخن می‌گوید و از این رو، در بسط و سماع به سر می‌برد. بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون، استعارهٔ جهتی با موقعیت فیزیکی و جسمانی هر فرد تطابق دارد و در اینجا نیز کنش جهتی سماع، رو به بالا و همراه با شادی و جنبش است که این تکاپو، خاصیت عرفان بسط‌گرایانهٔ مولانا و هنجارشکنی‌های او به واسطهٔ شور و هیجانش نسبت به شمس تبریزی است و چون خبر از عشق و وصال می‌دهد، لذا از استعارهٔ جهتی- حرکتی «بازرسیدن» بهره می‌گیرد که متضمن معنای قرب و نزدیکی است و از این رو، «بازرسیدنِ» وصال با «گم شدنِ» قبض و اندوه در بیت اول تقابل جهتی پیدا می‌کند و از سوی دیگر، رسیدن و وصال با نشانه‌های سماع، بهار، عدل و... تطابق معنایی پیدا می‌کند؛ چراکه عشق و وصال گرمابخش و بارورکنندهٔ وجود آدمی است. اما نقطهٔ مقابل بسط، قبض و اندوه ناشی از فراق است که با خوشه‌های استعاری ارزانی، گم شدن، دی، دزد و دیوانه همنوایی معنایی می‌یابد که همگی مظهر قبض و اندوه شاعر از مسئلهٔ فراق است. قبض و اندوه از منظر مولانا، دزدی با کنش مکانی پنهان بودن در کمینگاه و دور از دید مردم است، اما با نمودِ بهار وصال، دی فراق دور می‌شود که دور شدن، استعارهٔ جهتی توأم با دوری و فراق است. با این توضیحات، نگاشتِ «عشق بالاست و فراق پایین است» بر اساس استعارهٔ جهتی، رسیدنِ بلبل (ناشی از عشق) و گم شدن (فراق) بنا نهاده شده‌است؛ چراکه با وصال (بازرسیدن = معشوق) دزدِ فراق گم می‌شود؛ گم‌شدنی که همراه با دور شدن و فاصله گرفتن فراق و در نتیجه، وصال به معشوق

است و «وصالی که عرفا خواهان آنند، در معنای رمزی اشاره به کشف حجاب‌های ظلمانی و نورانی است تا از کثرت (فراق) به وحدت (وصال) رسند» (علمی سولا و انجم‌روز، ۱۳۹۱: ۲۱۱):

«خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد؟!
خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد؟!
خبرت هست که بلبل زِ **سفر** بازرسید؟!
در سماع آمد و استاد همه مرغان شد؟!
خبرت هست زِ دزدی دی دیوانه؟!
شحنهٔ عدل بهار آمد و او پنهان شد؟!»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۱۰).



شکل ۱: استعارهٔ جهتی وصال و فراق

در نگاه اول، نمودار فوق تداعی‌گر میدان نبرد است که دو قوم وصال و فراق رو در روی قرار می‌گیرند و همان طور که در شکل نمایان است، استعارهٔ جهتی وصال در عرش و بالا قرار دارد و در حال آماده شدن به سوی میدان جنگ است. از این رو، با هیئت عظیم بلبل، سماع، بازرسیدن، عدل و بهار وارد میدان جنگ می‌شود و پیش‌قراول سپاه، یعنی بهار شروع به رجزخوانی و تحقیر سپاه دشمن (= قبض) می‌کند و مفاخره‌گوی‌های خود را چنین بیان می‌کند: آیا به یاد نداری سپاه اخیر دی را چگونه نابود کردم؟ آیا از گم شدن زمستان و نیز ظهور و نمودِ بهار خبر نداری؟ آیا از شکست و گوشه‌نشینی قبض باخبر نیستی؟ بهار وصال این رجزخوانی را ادامه می‌دهد تا اینکه با کنشی هجومی به فراق حمله‌ور می‌شود و سپاه فراق نیز با هیئت دی، ارزانی، گم شدن، دزد پنهان با حالت شکست‌خورده، قرار را بر فرار ترجیح می‌دهد و بوتیمارگونه در کنجی پنهان می‌شود. بنابراین، از منظر استعارهٔ جهتی، وصال صدرنشین مجلس و فراق در قعر و پایین سکنی گزیده‌است و با نزدیک شدن وصال، فراق بار قبض و اندوه خود را می‌بندد و در کنجی در جهت پایین می‌نشیند. شایان ذکر است که فعل «شدن» القاگر استعارهٔ جهتی دور شدن در تقابل با «رسیدن» قرار می‌گیرد که متضمن جهت نزدیکی است.

کنش مکانی بلبل در غزلیات به‌صورت گلزار، گلستان، بستان، گلشن، باغ، چمن است. پرنده در اساطیر در نقش پیک باران نمود یافته‌است. در واقع، «پرنده در سراسر اسطوره‌های پیش از تاریخی سرزمین‌های ایران و بین‌النهرین، نماد ابر و باران یا "پیک باران"بوده‌است و عطیهٔ خدایان حاصلخیزی برای زمین است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۰۲). پس بلبل با کنش‌های جهتی چمن، گلزار، باغ و... که نمودِ باروری و سرسبزی هستند، ارتباط معنایی می‌یابد.

«**بلبل** مست و **مستان** است
بر امید گل به گلزار آمدند»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۹۰).

«پای تویی، دست تویی، هستی هر هست تویی
بلبل سرمست تویی، جانب گلزار بیا»
(همان: غ ۲۴۰).

اما زمانی که از فراق سخن می‌گوید، از «رهیدن» بهره می‌گیرد کـه متضـمن معنـای دور شدن است.

«زِ فــراق گلســتانش، چــو در امتحــان خــارم
برهم زِ خار چون گـل سـخن از عـذار گـویم»
همــه بانــگ زاغ آیــد بــه خرابــه‌هــای بهمــن
بـرهم از ایـن چـو بلبــل، صـفت بهـار گـویم»
(همان: غ ۱۵۵۸).

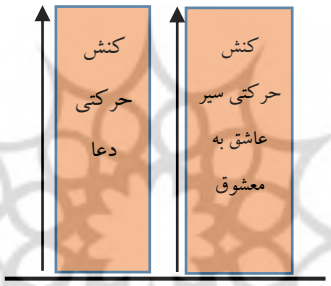
اما در فضایی دیگر، مولوی از رسیدن الستِ عشق سخن می‌گوید؛ رسیدنی که از منظـر استعارهٔ جهتی و موقعیت فیزیک جسم، متضمن معنای وصال و نزدیکی است و همبسته‌های مکانی برج، آسمان، بام و سرا کامل‌کننـدهٔ اسـتعارهٔ جهتـی، نگاشـت «عشـق رهـایی اسـت» می‌شود؛ عشقی که با بلی گفتن باید از آن انتظار بلا داشت و کبوتر عاشق نیز بر این دعـوت که از جهتِ بالا برای او آمده، لبیک می‌گوید و لبیک او با کنش جهتـی پریـدن کـه رو بـه بالا است، نمود می‌یابد؛ پریدنی که مقصد آن برج و باروست؛ برجـی کـه از نظـر موقعیـت فیزیکی در بالا قرار دارد و می‌توان از آن به برج عشق تأویل کرد، اما عاشـق قصـد ارتقـای رتبه دارد و درصدد بـالاتر رفـتن از مکـان فعلـش اسـت و آن نیـز آسـمان چهـارم در کنـار معشوق مسیحادَم یا شمس تبریزی است و به همین دلیل، به دعـا نیـاز دارد. کـنش جهتـی و حرکتی دعا از پایین به بالاست. از این رو، کبوتر عاشـق نیـز خواسـتار چنـین کـنش جهتـی است و می‌خواهد مانند دعا از زمین بـه سـوی آسـمان و نـزد معشـوق خـود رود، چـون «در جهان‌بینی جامع‌نگر مولوی، تبیین هستی، خلقت، حیات و مـرگ آدمـی جـز یـک سـلوک بنیـادی و بازگشـت بـه اصـل و زمـان السـت نیسـت. لـذا انسـان بایـد بکوشـد کـه ایـن راه به‌اجبار آمده را برگردد و به سرمنزل اول برود» (قبادی، ۱۳۸۶: ۲۰۲).

«الســت **عشــق** رسید و هـر آنکـه گفـت بلـی
گــواهِ گــفتِ بلــی هســت صــد هــزار بــلا
منــم **کبوتــــر** او، گــر بــرانَــدَم ســرِ نِــی
کجـا پـرم؟ نپـرم جـز کـه گِـرد بـام و سـرا

بس است دعـوت، دعـوت بهل، دعا می‌گـو
مـــسیح رفـت بـه چـارم‌ســما بـه پَـرّ دعـــا»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۳۰).

چراکه مولوی برج و بارو را حجاب می‌داند و معتقد است کـه بـرای رسـیدن بـه وصـال معشوق باید حجاب‌ها را کنار زد. از نظر مولوی، مرتبه وصال فراتر از هر مرحله‌ای است:

«بانگ تو کبوتر را در بـرج وصـال مـی‌آورد
گر هست حجاب او، صد بـرج و دوصـد بـارو»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ۱۸۵۷).



شکل۲: کنش حرکتی دعا و عاشق

بر اساس نمودار فوق، کنش جهتی دعا با کـنش حرکتـی- جهتـی سِیر عاشـق بـه سـوی معشوق تطابق معنایی پیدا می‌کند؛ چراکه کنش هر دو از پایین به بالا و دور شـدن از زمـین پَست و رفتن به سوی معنویات و بالاست.

همچنین، در بستری دیگر، سیمرغ حرکت رو به بالای خـود را بـه واسـطهٔ عشـق شـروع می‌کند؛ زیرا عشق عنصر عروج و پویایی است. بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسـون، اسـتعارهٔ حرکتی توأم با تجارب فیزیکی و جسمانی است. از ایـن رو، در غـزل ذیـل، سـیمرغِ عاشـق برای پرواز، از کنش خیز برداشتن استفاده می‌کند. خیز برداشتن برای پرنـده، کـنش جهتـی رو به بالاست و پرواز کردن بـا خاصـیت آزادی و اوج‌گیـری عشـق همنـوایی معنـایی پیـدا می‌کند؛ چراکه عشق خاصیت پویایی و کشندگی رو به بالا و مانند شعله‌هـای آتـش جهتـی رو به بالا دارد. لذا موقعیت فیزیکی در خوشهٔ استعاری آتش، عشـق، پـروازِ سـیمرغ کنشـی جهتی از پایین به بالا دارد و این مسئله تداعی‌گر زندگی تجربی مولوی است؛ چراکه عشـق

زنده‌کننده و پرورش‌دهندهٔ روح مولانا بود و مانند مسیح به عروج روح او منجر گردید. با این توضیح، عشق برای عاشق در حکم آتش و سوزانندهٔ نفسانیات است و او را به سوی وحدت سوق می‌دهد، چون «برحسب عرفان عاشقانه، هرچند شناخت‌ناپذیری ذات حق مفروض است، ولی این نه موجب یأس، که موجب آن است تا عارف پروانه‌سان در آتش عشق او بسوزد» (کربن، ۱۳۹۴: ۷۱).

«در عالم منقش، ای عشق همچو آتش
هر نقش را به خود کش، وز خویش جانور کن
سیمرغ قاف خیزد در عشق شمس تبریز
آن پَرِّ هست بَرکَن، وز عشق بال و پر کن»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ۱۷۱۶).

در بستری دیگر، از آمدن طاووس عشق سخن می‌گوید؛ آمدنی که از منظر استعارهٔ جهتی توأم با نزدیک شدن و وصال است و روح و جان را به سماع دعوت می‌کند که کنش حرکتی آن رو به بالا است؛ سماعی که از روی عشق و وصال، مانند حضرت مسیح زندگی‌بخش و عروجانه است. اما از سوی دیگر، مسیح در جوار خورشید سکنی گزیده‌است و از این رو، با شمس که در آسمان چهارم قرار گرفته، تطابق معنایی پیدا می‌کند؛ چراکه شمس از نگاه مولوی در حکم دم مسیحایی، بارورکنندهٔ روح و جان مولوی بود و نقش بالندگی داشت. از سوی دیگر، استفاده از ردیف «به رقص آ» و مصوت بلند «آ» به صورت ناخودآگاه جهت بالا، عرش و آسمانی بودن این غزل را نمایان می‌کند که با خوشهٔ استعاری عشق، شاه، مسیح و شمس، معنا کامل‌تر و بارزتر می‌گردد. از نظر مولانا، سِیر روح به سوی آسمان، «عروج انسان، سفرهای روحی و دست یافتن به جان‌های اثیری و سِیر ملکوتی انسان و پرواز از خاکدان تهی از معنی است» (فرشاد، ۱۳۹۳: ۲۳).

«ای شاه عشق‌پرور، مانند شیر مادر
ای شیر جوش در رو، جان پدر به رقص آ
طاووس ما درآید، وان رنگ‌ها برآید
با مرغ جان سرایید، بی بال و پر به رقص آ

کــور و کــران عــالم، دیــد از مســیح مــرهم
گفته مسیح مـریم: کـای کـور و کـر بـه رقـص آ
مخدوم شمس دین است، تبریز رشک چین است
انـدر بهــار حُسـنش، شـاخ و شـجر بـه رقـص آ»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۹۳).

برای رفتن به آسمان و رهایی، به ابزار پَرِ عشق نیاز است.

«رهِ آسـمان درون اسـت، پَـرِ عشـق را بجنبـان
پرِ عشـق چـون قـوی شـد، غـم نردبـان نمانـد»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۷۹).

«روح بالاست»

در غزل ذیل، برای نگاشت «روح، سیمرغ است» از تناظرهـای مفهـومی حـوزهٔ مبـدأ بـه مقصد (سیمرغ متناظر با روح/ کوه قاف متناظر با موطن اصلی حق/ سـفر سـیمرغ بـا تنـاظر پرواز روح/ کُنده متناظر با جسمانیت) استفاده شده‌است. اما بر اساس استعارهٔ جهتی لیکـاف و جانسون، مکان سیمرغ در بالا روی کوه قاف است، چون «کوه ملتقـای آسـمان و زمـین، جایگاه خدایان و غایت عـروج بشـر اسـت... صـعود از کـوه، طبیعتـی معنـوی دارد و چـون عروج، پیشرفتی است به سوی شناخت حقیقت» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۶۳۶ـ۶۳۸). از سوی کوه قاف ندایی به گوش می‌رسد و در این ندا، همجـنس خـود را (روح) مخاطـب قرار می‌دهد؛ چراکه موطن اصلی روح نیز در عرش و بالاست. اما راوی در ایـن روایـت بـه گله و شکایت مخاطب خود می‌پردازد و از او می‌خواهد تا از کُندهٔ جسمانیتی که بر وجـود خود بسته‌است و مانع عروج روحشان می‌شود، قطع تعلق کند. از این رو، بـا تأکیـد بیشـتری از کنش پریدن بهره می‌گیرد؛ زیرا پرواز، توأم با رهایی و بازگشت دوبـاره اسـت. در اینجـا پا، آب و گِل از نظر فیزیک جسمانی در پایین و پستی قرار دارند، امـا بـرای رهـایی از ایـن تعلقات، از استعارهٔ مفهومی جهتی ـ حرکتی سفر کردن، پریدن و بازآمدن بهـره مـی‌گیـرد؛

چراکه سفر روح، کنشی رو به بالا و فرارونده دارد و «در این عالم نیز که روح از وطن اصلی و معشوق ازلی خود دور افتاده‌است، در وفای به آن عهد [الست] سعی می‌کند که بار دیگر به معشوق الهی خود برسد» (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۴، ج ۱۳: ۱۵۹):

«ندا رسید به جان‌ها که چند می‌پایید
به سوی خانهٔ اصلی خویش بازآیید
زِ آب و گل چو چنین کُنده‌ای است بر پاتان
به جهد کُنده زِ پا پاره‌پاره بگشایید
چو قاف قربت ما زاد و بودِ اصل شماست
به کوه قاف بپرید خوش چو عنقایید
سفر کنید از این غربت و به خانه روید
از این فراق ملولیم عزم فرمایید»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۸۷۷).

از نظر مکانی و جهتی جایگاه باز غالباً به صورت عرش، ساعد سلطان، کهستان... نمود پیدا کرده‌است:

«ای جان پاک خوش‌گهر، تا چند باشی در سفر
تو باز شاهی بازپَر سوی صفیر پادشاه»
(همان: ۲۶).

«خنک آن دمی که مالد **کف شاه**، پرّ و بالش
که سپیدباز مایی، به چنین گُزیده دامی»
(همان: ۴۱۰).

«روح چو **بازی** است که پران شود
کز سوی شه طبل **شنیدن** گرفت»
(همان: ۵۱۰).

«سفر کنید از این غربت و به خانه روید
از این فراق ملولیم عزم فرمایید»
(همان: غ ۱۳۸).

در پایان، مولوی از کهستان و پادشاه رمزگشایی می‌کند و از آن به عالم لامکان یاد می‌کند:

«تو باز خاص بُدی در وثاق پیرزنی
چو طبلِ باز **شنیدی** به لامکان رفتی»
(همان: غ ۲۲۵۶).

اما در بستری دیگر، در کنش حرکتی «باز» هنجارشکنی رخ می‌دهد و باز مانند حضرت مسیح برای میانجی‌گری به زمین نزول می‌کند تا مأموریت در هم ریختن جغد را به انجام برساند. از این رو، در زمانی بازِ روح برای شکستن جغدِ نفسانیات، کنش جهتی او از بالا به پایین تغییر می‌کند که از لحاظ جهتی جایگاه جغد در ویرانه و پَستی، اما مکان شاه در نزد شاهِ والا قرار دارد:

«از شاه بی‌آغاز من پران شدم چون باز من
تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم»
(همان: غ ۱۱۵۶).

اما روح زمانی که به سوی زمین برای انجام مأموریت تنزل می‌کند، چه بسا غفلت کند و اسیر جسمانیات خود گردد:

«چرا زِ صید نپرّد به سوی سلطان باز
چو بشنود خبر اِرجعی زِ طبل و دوال
چو کودکان هله تا چند ما به عالم خاک
کنیم دامن خود پُر زِ خاک و سنگ و سفال»
(همان: غ ۱۱۸۳).

اما بعد از بیداری نَفْس درصدد دست یافتن به لامکان شمس تبریزی است و از معشوق خود می‌خواهد که از غفلت او چشم‌پوشی کند؛ چراکه در آن زمان کلاه غفلت بر سر داشت، اما اکنون از آن کلاه قطع تعلق کرده‌است:

«شـــمس تبریـــزی! تـــوی ســـلطان مـــن
بازگشـــتم، بـــاز ســـلطان را مکـــش»
(همان: غ ۱۱۰).

از نظـر فیزیکـی و جسـمانی، خوابیـدن در گـور در جهـت پـایین قـرار دارد و جسـمِ مردارمانند نیز وابسته به زمین جسمانیات است که بعـد از مـرگِ جسـم، روح بـه سـوی بـالا رهایی می‌یابد. اما از سوی دیگر، رنگ طوطی سبز با روح پرّان‌شده (ارواح مؤمنـان را سـبز می‌پنداشتند) همنوایی معنایی دارد: «طوطی با رنگ سبز که نمود حیات و باروری اسـت، از شکر قدسی و حیات‌بخش (حقایق معنوی و اسرار عشق) بهره می‌گیرد» (صـفایی و آلیـانی، ۱۳۹۴، الف: ۱۸۲):

«چـون بخـــسپد در لحـــد قالـــب مـــردار مـــا
رســـته گـــردد زیـــن قفـــص طـــوطی طیّـــار»
(همـان: غ ۱۱۹).

شکل۳: کنش جهتی روح

همان گونه که در شکل فوق مشاهده می‌شود، جسد آدمـی در جهتـی رو بـه پـایین، امـا کنش حرکتی روح به سوی عالم بالا ماوراست.

در غزل ذیل، به پردازش نگاشتِ استعارهٔ جهتی «روح بالاست» پرداخته شـده‌اسـت و از پریدن و رهایی روح به سوی موطن اصلی که توأم بـا کـنش جهتـی رو بـه بالاسـت، سـخن می‌گوید و تمام این جهت‌ها با روح کـه جایگـاه آن در عـرش اسـت، مطابقـت مـی‌یابـد و کنش ناگهانی برجهیدن نیز با موقعیت جسمانی- جهتی این الگو همنوایی معنایی دارد:

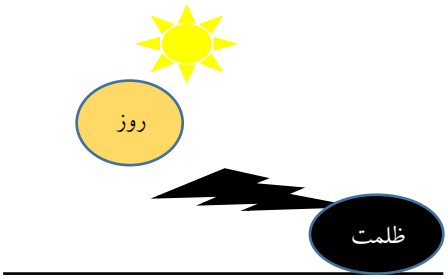
«هـــــلا بـــرجـــه کـــــه "اِنَّ الله یـــــدعوا"
غریبـــــی را رهـــــا کـــــن رو بـــــه خانـــــه

رهـا کـن حـرص را "کـالفَقرُ فَخـری"
چـرا مـی ننـگ داری زیـن نشـانه
چـو گفتـه اسـت"اَنصِـتوا" ای طـوطی جـان
بـپَر خـاموش و رو تـا آشـیانه»
(همان: ۲۰۸۹).

«نفسانیات پایین است»

خفّاش موجودی روزکور و دشمنِ نور است. این پرنده را شب‌پره، موشِ کور و مرغ عیسی نام نهاده‌اند؛ چراکه یکی از معجزات آن حضرت بود. در اینجا، تقابل استعارهٔ جهتی سایه و آفتاب به واسطهٔ نماد مرغ شب یا خفاش با خوشه‌های استعاری متضاد برای نگاشت استعاری «نالایقان مرغ شب هستند» مطرح می‌شود. بر اساس استعارهٔ جهتی که بر مبنای موقعیت فیزیکی- جسمانی استوار است، خورشید در سطحی بالاتر قرار دارد، اما سایه سِیری رو به پایین و وابسته به زمین دارد. عاشق یا عارف برای رسیدن به آفتابِ شمس تبریزی باید از جهت پایین و سایه جدا شود و به سوی بالا و آفتاب حرکت کند. در مصرع آخر، از «آمدن» سخن می‌گوید که استعارهٔ جهتی توأم با نزدیکی است. از این رو، با وصال به شمس تبریزی معنا کامل می‌شود. اما وصال برای افرادی امکان‌پذیر است که لایق آن باشند، نه خفاش‌صفتانی که با نور معنویت و روشنی دشمنی دارند. از سوی دیگر، در این زمینه ارتباط نشانه‌ای تبریز که محل ظهور آفتاب است، با نشانه‌های روز، شعاع آفتاب و نور که همه در جهت بالا قرار دارند، ارتباط معنایی دارد.

«سـایـهٔ خـویـشی فـنـا شـو در شـعاع آفـتاب
چنـد ببـینی سـایهٔ خـود؟ نـورِ او را هـم ببـین
مرغ شب چون روز بیند، گوید این ظلمت زِ چیست؟
زانکـه او گشـته‌اسـت بـا شـب آشـنا و همنشـین
از خیـال خـویش ترسـد هـر کـه در ظلمـت بُـوَد
زانکـه در ظلمـت نمایـد نقـش‌هـای سـهمگین
شـاد آن مرغـی کـه مِهـر شـب درو محکـم نگشـت
سـوی تبریـز آیـد او انـدر هـوای شـمس دیـن»
(همان: غ ۱۸۲۹).



شکل ٤: تقابل استعارهٔ جهتی بالا و پایین

چنان‌که در شکل فوق مشاهده می‌شود، خورشید و روز در جهت بالا و سایه و ظلمت جهتی رو به پایین دارند.

«جسمانیت پایین است»

نمونهٔ بارز استعارهٔ جهتی لیکافت در غزل ذیل به صورت نگاشتِ «جسمانیت پایین است» با تقابل بالا و پستی به‌وضوح دیده می‌شود. دُرد از لحاظ فیزیکی به دلیل ناخالصی پایین می‌رود، اما شراب صافی در جهت بالا قرار می‌گیرد. با این توضیحات، بازِ روحانیت در بالا و جغدِ جسمانیت مانند دُرد، پستی‌نشین است. استعارهٔ مفهومی با موقعیت جسمانی تطابق معنایی دارد. از این رو، ویرانه از نظر فیزیکی وابسته به زمین و پایین است، اما ساعد سلطان از نظر جسمانی در بالا قرار دارد. لذا کنش طبیعی جغد بنا بر موقعیت مکانش، جهتی رو به پایین دارد و باز، بالارونده است؛ چراکه به دنبال ندای اِرجعی به سوی معشوق خود می‌رود:

«ندا آمد به جان از چرخ پروین
که "بالا رو" چو دُردی پَست منشین
ندای اِرجعی آخر شنیدی
از آن سلطان و شاهنشاه شیرین
در این ویرانه جغدانند ساکن
چه مسکن ساختی ای باز مسکین!»
(همان: ۱۸۳۰).

همان طور که استعارهٔ مفهومی بر تجربه تکیه می‌کند، مولانا نیز از تجربهٔ روزانهٔ خود که لاشه روی زمین قرار دارد و از نفسانیات که متعلق به پَستی است، بهره می‌گیرد:

«بجـــــز دیـــــدار او بختـــــی نجـویـــــم
بـــه غیـــر کـــار او کـــاری نجـــــویم
چـــو بـــازان ســـاعد ســلطان گزیـــــدم
چـــو کرکـــس بـوی مـــرداری نخـواهم»
(همان: ۱۴۱۵).

«بـــه ســـوی شـــه پـــری، بـــاز ســـپیدی
وگـــر پـــرّی بـــه گورســـتان، غرابـــی»
(همان: ۲۱۶۷).

همچنین، در ذیل نیز تقابل میان باز و زاغ بر اساس استعارهٔ جهتی دیده می‌شود. بازان دنبال شکار زنده‌اند و از نظر کنشی، زندگانِ عالم عشق در تکاپو هستند و کنش حرکتی آن‌ها نمودی رو به بالا دارد، اما کنش طبیعیِ نااهلان و زاغان رو به پایین است. بنابراین، در زمین جویای صید مرده هستند. در واقع، «مولانا زاغ را نماد انسان‌های پلید و پست می‌پندارد که آگاهی خود را فدای نفس امّاره و طبایع حیوانی خود می‌کنند، به گونه‌ای که با صدای اِرجعی مأنوس نیستند» (صفایی و آلیانی، ۱۳۹۴، ب: ۱۷۰).

«چـو بـــازم، گِـرد صیـــد زنـــده گـردم
نگـــردم همـــچو زاغـــان گِـرد امـــوات
بیـــا ای زاغ و بـــازی شـــو بـــه همـــت
مصـــفا شـــو زِ زاغـــی پیـــش مصـفات
بیفشـــان وصـــف‌هـــای بـــاز را هـــم
مـــجردتر شـو انـدر خـویـش چـون ذات»
(همان: ۲۷۲).

کرکسِ مردارخوار وابسته به زمین مادیات است و جهتی رو به پایین دارد. از این رو، با کنش پرش- نمودی رو به بالا- تقابل معنایی می‌یابد. بنابراین، مولانا نتیجه می‌گیرد که هر چیزی باید به اصل خود بازگردد و اصل کرکس هم وابسته به زمین پَست مادیات است؛ چراکه کرکس به دنبال صید مرده است و این نوع صید نیز با زمین و پایین در ارتباط است و خاک نیز تداعی‌گر هبوط، مرگ، نابودی، نفسانیات و... است. در حقیقت، «انسان‌های دلبسته به دنیا، تن و لذات حیوانی که بویی از عالم معنی نبرده‌اند... با رمز خاک مناسبتی

تمام دارند؛ زیرا در وجود آن‌ها از جان و معنی، نشانی نمانده و تنها حیوانیت آن‌ها مجال رشد یافته‌است» (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۲: ۳۱۹):

«وَر پرّد چون کرکس، خاکش بکشد واپس
هر چیز به اصل خود، بازآید، می‌دانم»
(همان: غ ۱۲۱۳).

نتیجه‌گیری

زبان از فرایندهای پیام‌رسانی است که عارفان با بالابردن ظرفیت زبانی، از آن برای پردازش مضامین انتزاعی خود بهره می‌گیرند. زبان از نظر زبان‌شناسان شناختی انتقال‌دهندهٔ افکار و نظام ادراکی فرد است و به معنی نسبت به لفظ توجه بیشتری دارند. از جمله نظریه‌پردازان در حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی می‌توان به نظریهٔ لیکاف و جانسون اشاره داشت که از استعاره به عنوان فرایندی شناختی به عنوان انتقال‌دهندهٔ مضامین انتزاعی یاد می‌کنند. از این رو، در این پژوهش نیز استعارهٔ جهتی لیکاف و جانسون در نمادهای حیوانی غزلیات شمس بررسی شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که الگوهایی از جمله عشق و روح از نظر مولانا جهتی رو به بالا دارند؛ چراکه عشق عنصر بارورکنندهٔ وجود آدمی است. از این رو، کنشی رو به بالا می‌طلبد و روح نیز بنا بر باور فرهنگی، بعد از مرگ جسمانی، رو به سوی بالا، معشوق یا حق سِیر می‌کند. اما از نظر مولانا، الگوهای متضمن معنای منفی، از جمله فراق، نفسانیات و جسمانیت، کنش جهتی رو به پایین دارند و القاگر مضامین اندیشگانی سلبی هستند. اما از منظری دیگر، خوشه‌های استعارهٔ جهتی بالا با نشانه‌هایی از جملهٔ آسمان، بهار، بالا، شاه، رهیدن، پران شدن نمود یافته‌است و خوشه‌های استعاری الگوهای رو به پایین با دال‌هایی از جمله زمین، دزد پنهان، ظلمت، شب، سایه نشان داده شده‌است که این خوشه‌های استعاری با رمزگان فرهنگی و اجتماعی و نیز موقعیت فیزیکی- جسمانی استعارهٔ جهتی مطابقت دارد.

منابع و مآخذ

استیس، والتر ترنس. (۱۳۸۸). ***عرفان و فلسفه***. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. چ۷. تهران: سروش.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعارهٔ مفهومی نور در *دیوان شمس*». ***نقد ادبی***. د ۳. ش ۱. صص ۹۱ـ۱۱۴.

پورابراهیم، شیرین، ارسلان گلفام، فردوس آقاگل‌زاده و عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا. (۱۳۸۸). «بررسی زبان‌شناختی استعارهٔ جهتی بالا/ پایین در زبان *قرآن*». ***الجمعیة العلمیة الإیرانیة للغة العربیة و آدابها***. د ۵. ش ۱۲. صص ۵۵ـ۸۱.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). ***گمشدهٔ لب دریا***. چ۴. تهران: علمی.

داوری اردکانی، رضا. (۱۳۹۳). «زبان و استعاره». ***مجموعه‌مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی***. چ۲. تهران: هرمس.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۹۳). ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی***. چ۴. تهران: سمت.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶). «اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی». ***بخارا***. ش ۶۳. صص ۱۷۲ـ۱۹۰.

شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها***. ج ۲. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***. ج۴. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صفایی، علی و رقیّه آلیانی. (۱۳۹۴). الف. «تحلیل الگوهای فکری مولوی در نمادپردازی‌های حیوانی». ***مطالعات عرفانی***. ش ۲۲. صص ۱۴۷ـ۱۸۸.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۴). ب. «نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانهٔ نمادهای حیوانی در غزلیات شمس». ***ادبیات عرفانی***. ش ۱۲. صص ۱۶۱ـ۱۹۴.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر معنی‌شناسی***. چ۲. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری.

علمی سولا، محمد کاظم و سیّده سوزان انجم‌روز. (۱۳۹۱). «بررسی خاستگاه‌های قبض‌و بسط در *دیوان شمس*». ***مطالعات عرفانی***. ش ۱۶. صص ۱۷۷ـ۲۱۶.

فرشاد، محسن. (۱۳۹۳). ***اندیشهٔ کوانتومی مولانا***. چ۶. تهران: علم.

قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۶). ***آیین آیینه‌ها***. چ۱. تهران: تربیت مدرس.

کربن، هانری. (۱۳۹۴). ***زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه***. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. چ۱. تهران: سوفیا.

کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی. (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در *دیوان شمس* بر مبنای کنش حسی خوردن». ***پژوهش‌های ادب عرفانی.*** ش ۲۴. صص ۱۲۳ـ۱۶۸.

کوچسس، زولتان. (۱۳۹۴). ***استعاره در فرهنگ***. ترجمهٔ نیکتا انتظام. چ۱. تهران: سیاهرود.

لیکاف، جورج و مارک جانسون. (۱۳۹۴). ***استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم***. ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی. چ۱. تهران: علم.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). «نظریهٔ معاصر استعاره». ***مجموعه‌مقالات استعاره***. با همکاری گروه مترجمان. به کوشش فرهاد ساسانی. چ۲. تهران: سورهٔ مهر.

محمدی آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری. (۱۳۹۱). «طرح‌وارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی». ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***. د ۶. ش ۲ (پیاپی ۲۲). صص ۱۴۱ـ ۱۶۲.

مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۹۲). ***فرهنگ‌نامهٔ رمزهای غزلیات مولانا***. چ۲. تهران: خانهٔ کتاب.

موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۹۴). ***تاریخ جامع ایران***. ج ۱۳. چ۲. تهرانک مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). ***کلیات شمس***. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ۱. تهران: هرمس.

نیلی‌پور، رضا. (۱۳۹۳). «معرفت‌شناسی و استعارهٔ مفهومی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی». ***مجموعه‌مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی***. چ۲. تهران: هرمس.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف». ***ادب پژوهی***. س ۴. ش ۱۲. صص ۱۱۹ـ۱۴۰.

یوسفی‌راد، فاطمه و ارسلان گلفام. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی شناختی و استعاره». ***تازه‌های علوم شناختی***. ش ۱۵. صص ۵۹ـ۶۴.

Lakoff, G. (1993). ***The Contemporary Theory of Metaphor and Thought***. Andrew Ortony (Ed.). Combridge: Cambridge University Press.

Reddy, M.J. (1984). *"The Conduit Metaphor; A Case of Frame Conflict in Our Language More about Thought"*. ***Metaphor and Thought***. Andrew ortony (Ed.). Pp. 284-324. Combridge: Cambridge University. Press