دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۹ ـ شماره ۱۸ ـ پاییز و زمستان ۹۷
صفحات ۳۱۹ ـ ۳۵۰

استعارهٔ مفهومی «شادی» در دیوان شمس

عباس محمّدیان* / مجید فرحانی زاده**

چکیده

این پژوهش به بررسی استعاره‌هایی می‌پردازد که با محوریت احساس شادی در دیوان شمس به کار رفته‌اند. بنیان نظری پژوهش، نظریهٔ استعاره‌های مفهومی است که استعاره را از حد ابزاری صرفاً زیباشناسانه به رویکردی برای شناخت و اندیشیدن اعتلا بخشیده است. مولانا در دیوان شمس برای تبیین بسیاری از ویژگی‌های شادی، از حوزه‌های «اشیا»، «جانور»، «خوراک»، «گیاه» و «بازار» مدد جسته و توانسته این مفهوم انتزاعی را ملموس و عینی جلوه دهد. پژوهش حاضر که با روشی توصیفی-تحلیلی انجام شده، سعی دارد ارتباط بین استعاره با بنیاد اندیشه و جهان فکری مولوی را کشف و تبیین کند. با تحلیل شناختی استعاره‌های شادی در غزلیات مولانا می‌توان دریافت که این احساس در نظام فکری وی چیزی دیدنی، لمس‌کردنی، چشیدنی، شنیدنی و تا حدودی بوییدنی است.

کلیدواژه: *مولانا، دیوان شمس، شادی، استعارهٔ مفهومی، تحلیل شناختی.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری (نویسندهٔ مسئول) farhanizadeh.majid@gmail.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۲/۰۹ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۷/۱۰

۱. مقدمه

یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی، آن است که عارف آنچه را که برآیند تجربه‌های عرفانی و مشاهدهٔ روحانی خویش است، به زبان حال بیان می‌کند؛ درحالی‌که تجربهٔ عرفانی عارف برای مخاطب میسّر نیست. ازاین‌رو، ادراک مفاهیم برایش دشوار و ناممکن می‌شود؛ زیرا آنچه برای عارف مشهود، عینی و حقیقی است، برای غیرعارف، انتزاعی و مجازی است. بنابراین، «عظمت و کمال «معنی» به‌اندازه‌ای است که «صورت» ظاهر به هیچ رو نمی‌تواند آن را بیان کند» (سلطانی و سعیدپور، ۱۳۹۳: ۱۳۱). ازآنجاکه قالب الفاظ برای بیان محتوای ذهنی و اندیشه‌های ماورای حسی عارف، محدود و تنگ است، از ابزار استعاره مدد می‌گیرد. بنابراین، استعاره‌های زبان عرفان «عملاً معرفت‌بخش و تحویل‌ناپذیرند؛ زیرا به‌جای چیزهایی می‌نشینند که نمی‌توانند بیان شوند و باید آن‌ها را با این جانشینی اضطراری بیان کرد» (فولادی، ۱۳۸۹: ۳۶۸).

در این مواقع، معمولاً استعاره‌ها نقش انتقال پیام را ایفا کرده، تا حدودی تجربه‌های معنوی و انتزاعی را به مفاهیمی حسی و قابل لمس مبدّل می‌سازند. بنابراین، فهم درست از استعاره‌ها منجربه درک دنیای درون عارف می‌شود. درنتیجه، یگانه راه مخاطب برای ادراک و فهم نگرش روحانی عارف، تحلیل و درک استعاره‌های برجای نهاده شده در زبان و بیان وی است. «هدف استعاره درگفتمان عرفان، واداشتن به تفکّر و ایجاد انگیزهٔ آگاهانه و خلاق از طریق طرح چندگانهٔ واژه‌ها به قصد تعالی‌گرایی و کشف واقعیاتی است که پنهان مانده‌اند و یا آن قدر آشکارند که پنهان‌اند» (تیلیش، ۱۳۷۵: ۳۹). البته فرایند محسوس و عینی‌سازی استعاره‌ها معمولاً

توسط الفاظی صورت می‌گیرد که در محیط طبیعی و در زبان روزمرّه کاربرد داشته و حاصل تجربیات زندگی شاعر و نویسنده بوده است.[۱]

با این وصف، اهمیت شناخت استعاره‌ها[۲] به‌عنوان فرایندی بسیار مهم در درک و توصیف مفاهیم عرفانی، درخور توجّه است؛ چنانچه می‌توان گفت: «تصوّرات انتزاعی با الگوبرداری استعاری از میان گروهی کوچک از مفاهیم تجربی و اساسی ذهن ما سازماندهی می‌شود (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۵).

احساس شادی و فرح از مفاهیمی است که در جای‌جای *دیوان کبیر شمس* به‌شکل فزاینده‌ای جریان دارد؛ شادی و فرحی که با احساس طلب عاشق برای نیل به وصال معشوق آغاز می‌شود و همواره در رهگذار مسیر عشق، با عاشق همراه است. با مداقه در غزلیات و رباعی‌های مولوی می‌توان دریافت که دو رویکرد متفاوت در اشعارش در پیوند با شادی در جریان است؛ نخست شادی فزاینده‌ای که بار معنای مثبت دارد و ویژگی‌های خوشایندی را برایش رقم زده است. این رویکرد که بسامد غالب را به خود اختصاص داده، متعالی و ارجمند تلقّی و توصیف شده است. دودیگر، توصیفی از شادی که بار معنایی منفی داشته، بسامد بسیار ناچیزی را به خود اختصاص داده است.

ازآن‌روی که شناخت احساس معقول و ذهنی شادی به حکم «تُعرَفُ الاشیاء باضدادها» میسّر می‌شود، مولوی در فرایند نگاشت مفهوم ذهنی و درونی شادی در بسیاری از موارد برای درکی محسوس‌تر و روشن‌تر از این استعاره، از انگارهٔ غم نیز

---

۱. به اعتقاد معنی‌شناسان شناختی، معنی بر ساخت‌های مفهومی قراردادی نهاده شده است. به‌این‌ترتیب، ساخت‌های معنایی همانند دیگر حوزه‌های شناختی، مقولات ذهنی‌ای را باز می‌نمایانند که انسان‌ها از طریق تجربه‌شان به آن‌ها شکل داده‌اند (رک: صفوی،۱۳۸۳ :۳۶۷).

۲. اهمیت کاربرد استعاره در بیان ادراکات شهودی به حدی است که گفته می‌شود کشف یک استعارهٔ مناسب در حیطهٔ متافیزیک، حیطه‌ای متعالی و راهی ویژه تفکر و یک شیوهٔ شناخت است؛ زیرا استعاره به‌معنای کشف بعضی ویژگی‌های ظریف ساختار حقیقت است (به نقل از ایزوتسو، غراب، ۱۳۸۴ :۳۸).

مدد گرفته است؛ تا جایی که این مفهوم متضاد در بیشتر موارد پابه‌پای مفهوم شادی حضور یافته و از مشارکین آن در فرایند شناختی محسوب می‌شود.

۱-۱. بیان مسئله

ازآنجایی‌که کارکرد استعارهٔ مفهومی، توصیف ملموس قلمرو مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی است، در این جستار برآنیم تا با بررسی استعاره‌های شادی به روش شناختی، نشان دهیم که تا چه اندازه روش یادشده، قابلیت عینی و ملموس ساختن مفهوم انتزاعی شادی را دارد. همچنین با تبیین الگوها و نگاشت‌های استعاری، در پی شناخت و توصیف ذهنیت و جهان‌بینی عارفانهٔ مولوی در پیوند با شادی هستیم. بنابراین، سعی شده به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: ۱. مفهوم درونی و انتزاعی شادی در دیوان شمس در چه حوزه‌هایی از استعارهٔ مفهومی نمود یافته است؟ کدام حوزه غلبهٔ بیشتری دارد؟ ۲. چه ارتباطی میان درک و مفهوم‌سازی الگوهای استعاری با حواس پنج‌گانه وجود دارد؟ ۳. الگوهای استعاری مولوی از مفهوم شادی تا چه اندازه با تجربهٔ زیستی و محیطی او در ارتباط است؟ ۴. مفهوم انتزاعی شادی به شیوهٔ شناختی تا چه اندازه قابلیت ملموس‌کردن زیست جهان مولوی را نمایان می‌سازد؟

هدف و ضرورت تحقیق

هدف تحقیق حاضر، بررسی و شناخت انواع استعارهٔ مفهومی در دیوان اشعار مولوی است. اهمیت و ضرورت این پژوهش از آن روست که می‌تواند بیانگر آن باشد که تجربیات زیستی، فیزیکی و اجتماعی تا چه اندازه در پیدایش نظام ذهنی شاعر نقش دارند و ثابت می‌کند رابطه‌ای تنگاتنگ میان زبان و فرایند تفکّر و مفهوم‌سازی شاعر وجود دارد.

برایند حاصل از این پژوهش می‌تواند کارکرد استعارهٔ مفهومی را به‌عنوان الگویی مناسب برای فهم درست از جنبه‌های وصف‌ناپذیر احساس شادی در نگرش و دنیای درون مولوی ارائه دهد و این اندیشه را که تجارب عرفانی و دریافت‌های ذوقی مطلقاً

«ناشناخته و وصف ناپذیراند»[1] مردود سازد. همچنین نشان می‌دهد که با رویکردهایی تاره و نگاهی نو می‌توان به کندوکاو زوایای پنهان متون کهن ادبی پرداخت.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

ازجمله مقالاتی که در زمینهٔ استعاره‌های مفهومی در متون عرفانی نگاشته شده‌اند عبارت‌اند از: «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام، ۱۳۸۹)؛ «تحلیل استعاره‌های شناختی عشق در غزلیات سنائی» (زرقانی و دیگران، ۱۳۹۲)؛ «نگرش احمد غزالی به عشق بر بنیاد نظریهٔ استعارهٔ شناختی» (هاشمی و قوام، ۱۳۹۲)؛ «استعارهٔ مفهومی رویش در معارف بهاء ولد» (زرین‌فکر و دیگران، ۱۳۹۲)؛ «تطور استعارهٔ عشق از سنایی تا مولانا» (زرقانی و دیگران، ۱۳۹۳)؛ «استعاره‌های سماع در انس‌التائبین احمد جام نامقی» (استوار نامقی و قربان صباغ، ۱۳۸۴)؛ «تحلیل شناختی استعارهٔ مفهومی «جمال» در مثنوی و دیوان شمس» (غلامی و کریمی، ۱۳۹۵). همچنین مقاله‌ای با نگرش استعارهٔ مفهومی در موضوع غم کار شده باشد، عبارت است: «بررسی استعارهٔ مفهومی احساس غم در شعر مسعود سعد سلمان» (فضائلی و ابراهیمی، ۱۳۹۳). بااین‌حال، می‌توان اذعان کرد که بررسی شناختی شادی، هم در متون عرفانی و هم در دیوان غزلیات مولوی بی‌سابقه است.

۲. مبانی نظری

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[2] از نظریات مهم زبان‌شناسی شناختی است که نخستین بار در سال ۱۹۸۰ م توسط جرج لیکاف[3] و مارک جانسون[4] درکتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* بیان شد و پژوهش‌های معنی‌شناسی را وارد روند تازه‌ای کرد. از منظر آنان استعاره، پدیده‌ای صرفاً زبانی در سطح الفاظ نیست و فراتر از تعریف سنتی

---

۱. برای اطلاعات بیشتر (رک: فعالی،۱۳۸۴: ۳۹۳ - ۴۱۵). برخی از دریافت‌های عرفانی که برای عارف کاملاً آشنا و شناخته‌شده هستند، توصیف‌ناپذیرند.

2.Conceptual Metaphor.
3.George Lakoff .
4.MarkJohnson.

آن، دارای اهمیت ادراکی و مفهومی است. ازاین‌رو، استعاره جدا از آرایهٔ ادبی و صور خیال، در بنیان خود فرایندی شناختی و ذهنی است که در زبان نمودار می‌شود (Lakoff & Johnson,1980:3). «مهم‌ترین نکتهٔ این نظریه آن است که استعاره، فقط یک نظریهٔ سبکی زبان ادبی نیست، بلکه خودِ تفکر و ذهن، دارای ماهیت استعاری است؛ به همین دلیل، آن را استعارهٔ مفهومی، در تقابل با استعارهٔ بلاغی نامیده‌اند» (راسخ مهند، ۱۳۹۳ :۵۶).

در نظرگاه لیکاف و جانسون، تفاوت قابل‌توجهی میان استعارهٔ هنری و استعارهٔ مفهومی وجود دارد. در استعاره‌های هنری و تصویری، یک تصویر از حوزه‌ای بر حوزهٔ دیگر منطبق می‌شود، چنان‌که در عبارت «ماه‌روی» استعاره از نوع تصویری است؛ زیرا تصویر ماه بر چهرهٔ آدمی منطبق شده است. امّا در استعارهٔ مفهومی، عناصر مفهومی و طرح‌واره‌ای از قلمرو ذهنی به قلمرو ذهنی دیگر انتقال می‌یابند (Lakoff, 2006: 215).

بنابراین، خلاف بلاغت سنتی، بنیاد استعاره‌ها بر مفاهیم‌اند نه واژه‌ها. دیگر آنکه استعاره‌ها عموماً بر اساس تشابه نیستند، بلکه بر اساس زمینه‌های تجربه‌های محیطی مابین دو حوزهٔ مفهومی متفاوت شکل می‌گیرند (Lakoff & Jahnson , 1980: 244).

نکتهٔ دیگر اینکه، در رویکرد سنّتی، استعاره از قلمرو زبان روزمره خارج شده، در قلمرو زبان ادبی جای می‌گیرد[1]؛ امّا در رویکرد شناختی، استعاره، بخش مهمی از زبان و تفکر است که در زبان گفتاری و روزمره نیز نمود می‌یابد. بنابراین از منظر شناختی

۱. در نگاه سنتی، استعاره در پیوند با حوزهٔ ادب و علوم بلاغی بوده، جایگاهی در زبان روزمره ندارد؛ چنان‌که در تعریف استعاره گویند: «مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند. فی‌الواقع سایر انواع مجاز در زبان عادی نیز مرسوم و رایج است؛ امّا می‌توان گفت که مجاز بالاستعاره نوعاً مربوط به زبان ادبی است (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۵۳). بنابراین، قدما غالباً استعاره را همچون دیگر صنایع ادبی، زینت کلام بلاغی و ادبی می‌دانستند (رک: هاشمی، ۱۳۸۹ :۲۲).

«عبارات استعاری که در زبان یافت می‌شوند، انعکاس‌دهندهٔ زیرساخت فکری ما هستند (راسخ مهند، ۱۳۹۳ :۶۲).

نظریهٔ معاصر استعاره، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را دارای ساختی استعاری می‌داند. به‌عبارت‌دیگر، مفاهیم انتزاعی معمولاً به مدد استعاره تبیین می‌شود و از این راه، امور انتزاعی را حسّی و قابل درک می‌کند؛ اگرچه ممکن است نمود زبانی برخی از استعاره‌هایی که برای بیان مفاهیم انتزاعی استفاده می‌شود، چندان آشکار نباشد. تعریفی که از استعاره‌های مفهومی در قلمرو زبان‌شناسی شناختی ارائه می‌شود، عبارت است از «الگوبرداری نظام‌مند بین عناصر مفهومی یک حوزه از بشر که ملموس و عینی است، بر روی حوزهٔ دیگری که معمولاً انتزاعی‌تر است؛ یعنی حوزهٔ مقصد» (Ibid:243). درواقع از دیدگاه شناختی، استعاره، درک یک حوزهٔ تجربی بر اساس حوزهٔ تجربی دیگر است. همچنین به عقیدهٔ لیکاف و جانسون استعاره‌های زبانی، نمودی عینی و سطحی از استعاره‌های مفهومی هستند. این استعاره‌ها برگرفته از تجربه‌های روزانهٔ بشرند. استعاره‌ها تنها راه درک و دریافت اندیشه‌های انتزاعی و ناملموس هستند (Ibid:272).

در تعریف جدید استعاره، دو حوزه یا قلمرو مطمح نظر است؛ نخست «حوزهٔ مبدأ»[1] یا منبع که قلمرو محسوسات و معنای تحت‌اللفظی است که اغلب مفهومی عینی و ملموس داشته، با تجارب فیزیکی انسان پیوند دارد. درنتیجه، به‌راحتی درک می‌شود. بنابراین، این حوزه که وظیفهٔ ملموس‌کردن حوزهٔ دیگر را برعهده دارد، باید عینیت بیشتری نسبت به حوزهٔ دیگر داشته باشد. دودیگر، «حوزهٔ مقصد»[2] یا هدف که قلمرو معنا و مفهوم‌سازی استعاری است و مفاهیم ارائه‌شده را دریافت می‌کند. قلمرو مقصد غالباً حوزه‌ای ذهنی و مفهومی انتزاعی است که درک آن دشوارتر است.

در فرایند تفکّر استعاری، مفهوم ملموس از قلمرو مبدأ به حوزهٔ مقصد انطباق می‌یابد و به ما کمک می‌کند تا درکی بهتر و روشن‌تر از مفهوم انتزاعی قلمرو مقصد

1.Source domain.
2.Target domain.

داشته باشیم. گفتنی است که استعاره، نوعی شباهت میان این دو قلمرو را پدید می‌آورد. لیکاف و جانسون برای نشان‌دادن این شباهت‌ها، از اصطلاح «نگاشت»[1] استفاده می‌کنند. نگاشت، رابطهٔ میان دو قلمرو است که به شکل تناظرهایی[2] میان دو مجموعه برقرار می‌شود. آن‌ها این اصطلاح را از نظریهٔ مجموعه ریاضیات گرفته‌اند تا ارتباط مفاهیم را بهتر نمایش دهند. با این توصیف‌ها هر استعارهٔ مفهومی دارای یک حوزهٔ مبدأ، یک حوزهٔ مقصد و یک نگاشت مبدأ بر مقصد است (Ibid: 276).

در بسیاری از موارد، وجوه شباهتی از پیش وجود ندارد، بلکه این نگاشت‌ها هستند که میان حوزه‌ها شباهت به وجود می‌آورند. بنابراین، هر نگاشت، نه یک گزارهٔ صرف، بلکه مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی است و کار کلمات و عبارات، برانگیختن ذهن به برقراری ارتباطی است که به واسطهٔ آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می شود (Ibid :186).

بنابراین، نگاشت‌ها همچون ساختارهای بنیادین، طرح‌واره‌های ذهنی و الگوهای پیونددهنده میان مفاهیم موجود در ذهن آدمی هستند که کشف و دستیابی به آن‌ها سبب آشکارشدن بسیاری از پیچیدگی‌های معنایی شده، همچنین ادراک و فهم ارتباط میان عبارت‌ها و پدیده‌ها آسان‌تر می‌شود (رک: بهنام،۱۳۸۹ :۹۳).

مسلّم است که هیچ استعاره‌ای به‌تنهایی، توان توصیف مفاهیم انتزاعی و ذهنی را ندارد. ازاین‌رو، هنگامی‌که در فرایند استعاره‌سازی، خصوصیت ویژه‌ای از یک موضوع، بیشتر موردتوجه نویسنده باشد، همان خصوصیت را «برجسته» کرده، سعی در «پنهان» نگاه داشتن خصوصیت‌های دیگر می‌کند. بنابراین در استعاره‌های شناختی، دو فرایند برجسته‌سازی[3] و پنهان‌سازی[4]، نقش بسیار مهمی در شناخت مفاهیم انتزاعی ایفا می‌کنند (Lakoff&Jahnson,1980:10). «پژوهش‌های بسیاری از نظریهٔ

1.Mapping.
2.Correspondence.
3.Highlighting.
4.Hiding.

استعاره‌های مفهومی بهره گرفته‌اند تا بدانند افراد چگونه در مورد زندگی و تجاربشان می‌اندیشند» (Cameron&maslem, 2010:52).

۳. بحث

به‌طورکلّی استعاره‌های مربوط به شادی در *دیوان شمس*، به نوعی با سازوکار استعارهٔ مفهومی هم‌خوانی دارند. در این‌گونه گزاره‌ها حوزهٔ مبدأ به نسبت حوزهٔ مقصد، ملموس و عینی‌تر است و می‌تواند به‌راحتی ویژگی‌های مربوط به خویش را به حوزهٔ مقصد انتقال دهد. ازاین‌رو، مولوی برای توصیف شادی از عناصر محیط طبیعی و جهان محسوس کمک گرفته است که عمدتاً با قوای حسّی بینایی، لامسه، چشایی، شنوایی و تا حدودی بویایی قابل شناخت و درک است.[۱] همین امر موجب شده که استعاره‌های موجود، مفاهیم محسوس و قابل‌شناخت را از احساس شادی به دست دهند. با این توصیف، حوزه‌های استعاری به‌کاررفته در این اثر در پیوند با شادی عبارت‌اند از: استعاره‌های حوزهٔ اشیا و پدیده‌های طبیعی، جانور، گیاه، خوراک و بازار.

۳-۱. حوزهٔ اشیا و پدیده‌های طبیعی

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که شاعران برای ملموس ساختن مفاهیم انتزاعی و ذهنی استفاده می‌کنند، پدیده‌های طبیعی و اشیا است. این حوزه به لحاظ عینی و قابل رؤیت بودنشان در بحث استعارهٔ مفهومی همواره به‌عنوان حوزهٔ مبدأ که نقش انتقال معانی و تصویر و مفهوم‌سازی را بر حوزهٔ مقصد ایفا می‌کند، موردتوجه بوده است. ازاین‌رو، حوزهٔ یاد شده در *دیوان شمس* به‌عنوان یک کلان استعارهٔ پربسامد بوده که از یک سو

۱. معمولاً استعاره‌های مرکزی در زبان، چندین نسل سابقه داشته یا از کلماتی است که در زندگی روزمرّه حضور همیشگی دارد؛ امّا همین کلمات معمولی و مکرر، در منظومهٔ ذهنی و نظام زبان هنری و عرفانی او، بسیار نقش محوری و اساسی دارد (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲ :۵۵۵).

با تصاویر پدیده‌های طبیعت گره خورده و با خرده استعاره‌هایی[۱] نظیر «شادی آتش است، شادی نور است، شادی خورشید است، شادی نغمه است، شادی چرخ است» نمود یافته است و از سوی دیگر با تصاویر اشیای موجود در زندگی پیوند خورده و با خرده استعاره‌هایی نظیر: «شادی بنا است، شادی خرقه است و شادی (شیء) جای‌گیر است» تجلّی یافته است.

۳-۱-۱. شادی آتش است

آنچه مسلّم است شادی در نزد مولوی آن‌چنان شدّت دارد که خصوصیات آتش را به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برایش در نظرگرفته و بر اساس آن، شادی را که حوزهٔ مقصد است، مفهوم‌سازی کرده است. مولوی شادی معشوق را آتشی سوزنده و پرحرارت تصویر می‌کند که غم را از دل عاشق، می‌سوزاند و نابود می‌کند. بنابراین، ویژگی سوزندگی در حوزهٔ مبدأ، به شادی که در حوزهٔ مقصد است، نسبت می‌یابد که با حسّ لامسه قابل لمس است.

روشنی روز تویی، شادی غم‌سوز تویی ماه شب‌افروز تویی، ابر شکربار بیا
(مولوی،۱۳۸۴ :۶۳)[۲]

البته شاعر، این شادی آتشناک و غم‌سوز را توسط تشبیه بلاغی، به وجود معشوق (تو) نسبت داده است.

۳-۱-۲. شادی نور است

۱. مفهوم استعاره تا اندازه‌ای در ادبیات غرب و شرق با هم متفاوت است. در ادبیات غرب تشبیهات بلیغ، اعم از ترکیب اضافی و غیراضافی در حوزهٔ استعاره جای می‌گیرند. در این خصوص برخی معتقدند: «تشبیه و استعاره از یک جنس‌اند و در حقیقت باید یک نام داشته باشند، چنان‌که فرنگی‌ها کلاً به آن‌ها ایماژ Image می‌گویند؛ امّا در کتب بیان، آن‌ها را به سبب مفصل‌بودن بحث، تحت دو نام بررسی کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۱ :۶۵). ازاین‌رو، باتوجه‌به کارکرد استعارهٔ مفهومی از منظر لیکاف و جانسن، ترکیب‌های تشبیهی بلیغ همان جایگاهی را دارند که استعارهٔ مکنیه و مصرحه دارند. بنابراین، استعمال این نوع از تشبیهات به‌عنوان گزاره‌های استعارهٔ مفهومی، ایرادی را متوجه بحث نمی‌کند.

۲. پس از این، شماره‌های داخل پرانتز مربوط به *دیوان کبیر شمس* است.

یکی دیگر از مفاهیمی که معنای درونی شادی را محسوس و ملموس می‌کند، مفهوم عینی نور است. در نظر مولوی، شادی و فرح، عین نور و ضیا است که وجود عاشق را نورانی و درخشان می‌سازد.

هر حالتت چو برجی در وی دری و درجی غم آتشی و برقی شادی تو ضیایی
(۱۰۸۹)

۳-۱-۳. شادی خورشید است

همچنین مولوی، درگاه و محضر معشوق را محل طلوع شادی توصیف می‌کند. درواقع خورشید با ویژگی‌هایی چون نورانیت و گرمابخشی به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای مفهوم شادی برجسته شده است. در این استعاره، خصوصیات نور توسط حسّ بینایی و لامسه برای شادی با بار معنایی مثبت قابل درک شده است.

به غیر خدمت ما[1] که مشارق شادیست ندید خلق و نبیند ز شادی آثاری
(۱۱۳۰)

۳-۱-۴. شادی نغمه است

مولوی در این گزاره، دو مفهوم انتزاعی شادی و غم را با انگاشت مشترک، یعنی نغمه و نوای موسیقی که با حسّ شنوایی قابل درک است، به تصویر کشیده است. به این ترتیب، نوای بم موسیقی برای محسوس ساختن حوزهٔ انتزاعی شادی به‌کار رفته و نیز نوای زیر، حوزهٔ انتزاعی غم را ملموس و عینی ساخته است.

زیرست نوای غم و اندر خور شادی بم یک لحظه چنین برگو یک لحظه چنان برگو
(۸۱۴)

۳-۱-۵. شادی چرخ است

---

۱. ضمیر «ما» در بیت مذکور، اشاره به معشوق دارد؛ چنان‌که در ابیات نخست این غزل، ضمیر «ما» به‌صراحت به‌عنوان یار و دلدار معرفی شده است.

بیا بیا که نیابی چو ما دگر یاری/ چو ما به هر دو جهان خود کجاست دلداری

بیا بیا و به هر سوی روزگار مبر / که نیست نقد تو را پیش غیر بازاری

تو همچو وادی خشکی و ما چو بارانی/ تو همچو شهر خرابی و ما چو معماری (۱۱۳۰)

تصویر محسوس چرخ و آسمان در گزارهٔ موردنظر، از انگاره‌هایی است که هم برای استعارهٔ شادی و هم استعارهٔ غم استعمال شده است. ازاین‌رو، آسمان و چرخ با ویژگی‌هایی نظیر بلندی و عروج و رفعت به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای مفهوم درونی شادی که در حوزهٔ مقصد قرار دارد، ملموس گشته است. این استعارهٔ قابل درک با حسّ بینایی، در برگیرندهٔ احساس مثبتی است.

چو یابد نردبان بر چرخ شادی　　ز غم چون چرخ پشتش خم نگردد
(۲۸۰)

همچنین در مصرع دوم، آسمان و چرخ با ویژگی‌هایی منفی، نظیر خمیدگی پشت و پستی به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای مفهوم غم که در حوزهٔ مقصد است، محسوس شده است.

۳-۱-۶. شادی بنا است

در این گزاره، شادی همچون بنایی مستحکم است و رواق‌هایی دارد و از تأثیرات عناصر اربعه محفوظ است. بنابراین، بنای یادشده که در حوزهٔ مبدأ قرار دارد، با ویژگی‌هایی نظیر مستحکم‌بودن در برابر عناصر طبیعی و نیز داشتن رواق، مفهوم شادی را عینی ساخته است. در این استعاره، کارکرد حسّ بینایی در ملموس ساختن فرایند استعاری با معنای مثبت، نمود دارد.

دور است رواق‌های شادی　　از آتش و آب و خاک و از باد
(۲۸۹)

بنابراین، این بنا از تأثیرات عناصر اربعه که موجب ویرانی و نابودی می‌شوند، دور و مصون است. درواقع، بیت فوق به برجاماندن و پایداری شادی اشاره دارد که ویژگی مثبتی را در ذهن متبادر می‌سازد.

۳-۱-۷. شادی خرقه است

در الگوی استعاری شادی همچون غم، به‌مثابهٔ خرقه و پشمینه‌ای در نظرگرفته شده که دوخته می‌شود و قابلیت پوشیده‌شدن دارد. این خرقه از دوزندهٔ خویش جدا نیست.

در این استعاره، مفهوم شادی و غم به‌وسیلهٔ حسّ لامسه، درک و تصویرسازی شده است.

خرقه غم و شادی را دانی که که می‌دوزد وین خرقه ز دوزنده خود را چه جدا داند (۲۶۴)

۳-۱-۸. شادی جای‌گیر (مظروف) است

در این گزاره، انگاشت شادی به شیئی است که در درون جایی قرار می‌گیرد و فضایی را اشغال می‌کند. در نمونه‌های یادشده در غزلیات مولانا، شادی به‌عنوان شیء جای‌گیر در درون قلب عاشق، درون گلزار و نیز در شهر و وادی توصیف شده که بار معنایی مثبت داشته، با حسّ بینایی قابل رؤیت گردیده است.

شادی هر دو جهان در دل عشاق ازل درمیا کین سرحد جای تو هم نیست برو (۱۲۸۲)

در سینهٔ تاریکت دل را چه بود شادی زندان نبود سینه میدان بود آن میدان (۷۰۶)

چو آفتاب تموزیم رغم فصل عجوز فکنده غلغل و شادی میانهٔ گلزار (۴۵۱)

از شادی تو پر است شهر و وادی از روی زمین و آسمان را شادی (۱۴۶۴)

۳-۲. حوزهٔ جانوری (جاندارمداری)

یکی از حوزه‌هایی که در اشعار مولانا در توصیف مفهوم معقول و ذهنی شادی بسیار حائز اهمیت است، بیان ویژگی‌های اندام و رفتارهای مشترک میان انسان و حیوانات است؛ ازاین‌رو، بستر مناسبی برای استفاده از استعارهٔ شناختی فراهم می‌آید. این حوزه که تعمیم‌های چندمعنایی نگاشت «شادی جاندار (جانور) است» را دربردارد، از پربسامدترین حوزهٔ استعاره در *دیوان شمس* به شمار می‌رود. در این استعاره عمدتاً برجستگی غالب در صفات مثبت و مربوط به قوای بینایی است.

گزاره‌های مربوط به این بخش را که تشخّص‌بخش و هستی‌شناسانه به شمار می‌روند، می‌توان به دو حوزهٔ جسمانی و رفتاری تقسیم کرد. صفاتی نظیر صورت داشتن، کشیدن، لگد زدن، دویدن، قوای باروری داشتن و، مولود بودن را می‌توان مربوط به حوزهٔ افعال بدنی و جسمانی دانست که میان انسان و حیوان مشترک است و تعمیم‌هایی نظیر وجود داشتن، معشوق بودن، همنشین بودن، جنگجو بودن، قابل شمارش بودن، گرفتار کردن، غلام بودن و امیر بودن را مربوط به حوزهٔ رفتاری و خلقی مختص انسان شمرد.

۳-۲-۱. حوزهٔ افعال و اعضای جسمانی

در این استعاره، شادی با ویژگی‌های موجودی زنده که دارای حیات و تحرّک است، متعیّن می‌شود. این ویژگی‌ها بیشتر در بارهٔ برخی از افعالی است که به یکی از اعضای بدن مربوط می‌شود و میان انسان و حیوان مشترک است.

۳-۲-۱-۱. صورت داشتن

در این الگوی استعاری، ویژگی‌های حوزهٔ جانوری که حوزهٔ مبدأ است، از قبیل چهره داشتن و ویژگی‌های آن، به شادی که حوزهٔ مقصد است، انتقال می‌یابد که با تجربهٔ دیداری قابل درک و رؤیت شده است.

ای صورت هر شادی اندر دل ما یادی ای صورت عشق کل اندر دل ما یاد آ
(۸۲)

۳-۲-۱-۲. کشیدن

مولوی با ذکر یکی از اعضای بدن، یعنی دست، شادی را به‌صورت جانداری مفهوم‌سازی و درک کرده است. او برای شادی، دستی (کف) قائل شده و فعل گرفتن و کشیدن را برایش اختیار و برجسته کرده است. در گزارهٔ مذکور، ضمن کارکرد حسّ لامسه در درک محسوس از شادی، جنبهٔ مثبت آن نیز برجسته شده است.

همیشه دامن شادی کشیدمی سوی خویش کشد کنون کف شادی به خویش دامانم
(۶۵۶)

۳-۲-۱-۳. لگد زدن

مولوی با انتساب عضو دیگری از بدن، یعنی پا، شادی را در هیئت جانداری در نظر گرفته و برایش پا اعتبار کرده و فعل لگدزدن را با بار معنایی مثبت برای شادی برجسته کرده است. در این گزاره، لگدزدن شادی، توسط حسّ لامسه قابل درک شده است.

سر به خس اندر کشید مرغ غم از بیم آنک بر سر غم می‌زند شادی تو صد لگد
(۳۶۲)

۳-۲-۱-۴. دویدن

تعمیم معنایی شادی بر موجودی جاندار، ویژگی دیگری چون حرکت‌کردن و سیال‌بودن و به‌دنبال دویدن را تصویرسازی می‌کند و این مفاهیم توسط حسّ بینایی محسوس و قابل رؤیت شده است. استعارهٔ یادشده بار معنایی مثبت را برجسته کرده است.

تا پی غم می‌دوی شادی پی تو می‌دود چون پی شادی روی تو غم بود بر رهگذر
(۴۲۶)

۳-۲-۱-۵. قوای باروری داشتن

استعارهٔ یادشده در این نمونه، یکی دیگر از ویژگی‌های جانداربودن، نظیر قوای باروری داشتن و فرزندآوری را برای شادی که در حوزهٔ مقصد است، برجسته ساخته است. این استعاره توسط حس بینایی قابل درک است.

ای از قدمت خاک زمین خرّم و شاد شد حامله از شادی و صد غنچه بزاد
(۱۳۶۱)

۳-۲-۱-۶. مولود بودن

در این نمونه، شادی به همراه غم، نظیر کودکی است که از نور وجود معشوق متولّد شده؛ ازاین‌رو، مفهوم انتزاعی شادی که در حوزهٔ مقصد قرار دارد، به‌وسیلهٔ صفت متولدشدن، حیات‌یافتن و موجودشدن محسوس گشته و به‌وسیلهٔ حسّ بینایی برجسته شده است.

ور ان نوری کزو زاید غم و شادی به یک اِشکم
دمی پهلو تهی کردی همه کس شادمانستی
(۹۳۷)

۳-۲-۲. صفات انسانی

همواره توجه انسان بر خویشتن موجب گشته تا پدیده‌های گوناگون زندگی در پیوند با وی ارزش‌گذاری شوند. بنابراین درگزارهٔ استعاری شادی، جاندار است که متکی بر تشخیص بلاغی است، شادی را موجودی زنده و دارای حیات به تصویر می‌کشد. در این گزاره، روح و جان برای شادی برجسته شده، به مخاطب این نکته تلقی می‌شود که احساس شادی، صرفاً یک مفهوم ذهنی و انتزاعی نیست، بلکه موجودی دارای روح، شعور و قدرت است که قابلیت دشمنی دارد و نیز از سوی دیگر می‌تواند همدم و همنشین و غمگسار آدمی باشد. ازاین‌رو، صفات این حوزه بیشتر متوجه انسان می‌شود.

۳-۲-۲-۱. جنگجو بودن

یکی از صفات انسانی که برای شادی اعتبار شده، جنگجوبودن است. توصیفاتی نظیر صاحب عَلَم بودن شادی، روبه‌روشدن با لشکر غم و جان به‌درنبردن دشمن، بر این امر دلالت دارد. در نظر شاعر، شادی که حوزهٔ مقصد است، به‌منزلهٔ جنگجویی بی‌باک و صاحب علم است که به نبرد با لشکر غم می‌پردازد. ازاین‌رو، صفات برجستهٔ یادشده در حوزهٔ مبدأ، برای شناخت شادی که حوزهٔ مقصد است، به‌کار رفته است. کارکرد حسّ بینایی برای شناختن صفات منتقل‌شده به حوزهٔ شادی که بار معنایی مثبت دارد، کاملاً محسوس است.

رایت نصرت فرست لشکر عشرت فرست تا که ز شادی ما جان نبرد هیچ غم
(۶۴۸)

سیاهی می‌نماید لشکر غم ظفر ده شادی صاحب علم را
(۸۹)

۳-۲-۲-۲. هستی داشتن

در این گزاره، احساس درونی شادی، چون انسانی با وجود و هستی مستقلی تصویر شده که دارای ویژگی‌های عاطفی نظیر شادی است و قابلیت آن را یافته که مانند انسان، دچار شادی و فرح شود.

به حسن خود تو شادی را بکن شاد غم و اندوه ده اندوه و غم را

(۸۹)

در نمونهٔ زیر، انگاشت شادی به انسانی است که هستی و تعیّن و جسمیت دارد و با دست، قابل لمس است:

یا رب مرسان به هیچ شادی دستم گر یک نفس از غم تو خالی هستم

(۱۴۳۵)

۳-۲-۲-۳. معشوق بودن

مولوی در استعاره‌ای دیگر، شادی را به‌سان معشوقی می‌داند که با عاشق پیمان وفاداری بسته که فقط آنِ عاشق گردد. انگاشت شادی به معشوق نیز یکی دیگر از خرده‌استعاره‌هایی است که از کلان‌استعارهٔ «شادی انسان است»، مستفاد می‌شود. در این گزاره که بار معنایی مثبتی در بر دارد، برجستگی خصوصیات معشوق از قبیل بستن عهد و پیمان، وفاداری و انحصار عشق بر عاشق، برای مفهوم شادی در نظر گرفته شده است که به واسطهٔ حسّ بینایی، قابل درک و مشاهده می‌شود.

مرا عهدیست با شادی که شادی آن من باشد

مرا قولیست با جانان که جانان جان من باشد

(۲۵۲)

۳-۲-۲-۴. همنشین بودن

در این نوع تعمیم معنایی، شادی، انسانی در نظرگرفته شده که همدم و همنشین معشوق است؛ ازاین‌رو، مولوی معشوق را عین تبسّم می‌داند و شادی را همراه و همنشین و یار خنده توصیف می‌کند؛ زیرا به اعتقاد او شادی علت و سبب خندیدن

است. بنابراین شادی را در هیئت انسانی می‌نگرد که همنشین معشوق خندان است. در استعارهٔ «شادی، همنشین است» حوزهٔ مبدأ، انسان است که یکی از ویژگی‌های وی همدمی، غمخوارگی و غمگساری است. در استعارهٔ «شادی انسان است» حوزهٔ مقصد، پدیدهٔ انتزاعی شادی است و حوزهٔ مبدأ، انسانی است که حرکت می‌کند و نزدیک می‌آید و همنشین می‌شود. در این گزاره که بار معنایی مثبتی دارد، صفات برجسته‌شدهٔ انسانی برای شادی به واسطهٔ حسّ بینایی قابل دریافت است.

تو باشی خنده و یار تو شادی که بی‌شادی دهان کس نخندد
(۲۸۰)

نک شه هادی زان سوی وادی جانب شادی داد نویدش
(۴۹۹)

عقل زیرک را برآر و پهلوی شادی‌نشان جان روشن را سبک بر بادهٔ روشن بزن
(۷۳۷)

۳-۲-۲-۵. قابل شمارش بودن

یکی دیگر از ویژگی‌های انسانی که مولوی برای مفهوم‌سازی و درک شادی بدان توجه داشته، انبوهی و کثرت و قابل‌شمار بودن است. استعمال عدد شمارشی «هزار»، «صد» و اسم جمع «لشکر»، نشان از برجستگی قابل رؤیت و ملموس پدیده‌ای عینی، جاندار و قابل‌شمارش دارد. در گزارهٔ «شادی، شمردنی است» که بار معنایی مثبت داشته، شادی توسط حسّ بینایی قابل تصوّر شده است.

ای شادی‌را ز تو هزاران شادی وز تو به خرابات هزار آبادی
(۱۴۷۱)

پیاپی باده می‌دادی به صد لطف و به صد شادی
که گیر این جام بی‌خویشی که با خویشی و هشمندی
(۹۵۰)

ای غم تو جمع می‌شو کاینک سپاه شادی تا کیقباد شادان با صد علم درآید
(۳۴۵)

۳-۲-۲-۶. گرفتارکردن

یکی دیگر از خرده‌استعاره‌های نمودار کلان استعارهٔ «شادی انسان است»، مفهوم عینی و محسوس گرفتارکردن است. در واقع شادی در حکم گزمه‌ای نمود یافته که عاشق را در بر گرفته و او را در بند و گرفتار ساخته است و عاشق، این بند را به بند زهد و تقوا ترجیح می‌دهد. در این گزاره، احساس عینی و ملموس گرفتار ساختن و در بند کردن به واسطهٔ حسّ لامسه و بینایی قابل درک است.

ما گرفتار شادی و طربیم نه گرفتار زهد و پرهیزیم
(۶۶۵)

۳-۲-۲-۷. غلام بودن

از دیگر خرده‌استعاره‌های برگرفته از کلان استعارهٔ «شادی، انسان است» در اشعار مولانا، عبارت است از خرده‌استعارهٔ «شادی، غلام است». در این انگاره، شادی (به همراهی غم) گویی غلامی است که حرکت می‌کند و در پیش تخت معشوق حاضر بوده، خدمت سلطان می‌کند. گاه مفهوم محسوس غلام به‌صورت مطلق مطرح می‌شود. در این صفت، غم و شادی ویژگی عینی‌سازی یکسانی برای حوزهٔ مقصد (شادی) دارند:

غم وشادی ما در پیش تختت غلام است و غلام است و غلام است
(۱۷۶)

گاه نیز مولوی برای ملموس‌کردن مفهوم شادی، از لفظ ترک و برای غم از لفظ هندو بهره می‌گیرد. بنابراین مفهوم مطلق غلام به‌صورت مصداقی خاص مطرح و محسوس می‌شود و در این صفت، غم و شادی نقش عینی‌سازی را با دو لفظ متفاوت برای حوزهٔ مقصد (شادی) ایفا می‌کنند.

زان سو که ترک شادی و هندوی غم رسید آمد شدیست دائم و راهیست ناپدید
(۳۵۵)

همچنین در نمونه‌های بعدی، شادی را به‌مثابهٔ غلام رومی و غم را غلام زنگی توصیف می‌کند. درواقع، ویژگی‌هایی نظیر زیبایی و لطافت، سپیدرویی و جذاب‌بودن را که از ویژگی‌های غلام رومی (در حوزهٔ مبدأ) است، برای شادی (در حوزهٔ مقصد) برجسته ساخته، در مقابل، ویژگی‌هایی نظیر سیاه بودن، خشونت و زمختی را برای اندوه برجسته کرده است.

غلام رومیش شادی غلام زنگیش انده دمی این را دمی آن را دهد فرمان سالاری
(۱۱۵۰)

زنگی غم بر درشادی‌روم روم مرا بازخر از زنگ من
(۷۹۳)

در همهٔ نمونه‌های فوق، کارکرد حسّ بینایی با بار معنایی مثبت برای درک و توصیف شادی، برجسته شده است.

۳-۲-۲-۸. امیر بودن

گزارهٔ دیگری که در غزلیات مولوی در پیوند با شادی از مصادیق کلان استعارهٔ انسان محسوب می‌شود، عبارت است از استعارهٔ « شادی بگلربک است». بگلربک تغییریافتهٔ واژهٔ بیگلربک به‌معنای بیک بیک‌ها، امیر امیران، بزرگ شهر و رئیس کدخدایان است (معین،۱۳۸۱ :۳۰۴). در این انگاشت، شادی به‌منزلهٔ بیگلربک و امیری است که با سعادت و پیروزی از نبرد بازگشته و از راهی دور به موطن خویش رجوع کرده است؛ بنابراین، به سبب این سعادت، سیمای شهر مملو از ازدحام و جشن و پای‌کوبی است و علم‌ها برافراشته و صدای طبل‌ها نمایان شده است. بنابراین در این استعاره، کارکرد حسّ بینایی با بار معنایی مثبت آشکار است.

هین که بگلربک شادی به سعادت برسید پر شد این شهر و بیابان سپه و طبل و علم
(۶۲۰)

۳-۳. حوزهٔ خوراک

از پربسامدترین استعاره‌های مفهومی در غزلیات مولانا خوراک‌انگاری است. باتوجه‌به اینکه خوراک از مهم‌ترین نیازهای زیستی و سلامت بشر به شمار می‌رود، همواره کیفیت نوع خوراک و تجربیات مربوط به چشایی، در خوراک انگاری بشر مؤثر واقع شده، در محسوس‌کردن مفاهیم انتزاعی کاربرد فراوان دارد (رک: استوار نامقی، قربان صباغ، ۱۳۸۴: ۱۳). مولوی در توصیف احساس شادی، ضمن استفادهٔ فراوان از افعال ملموس و عینی خوردن و نوشیدن، آن‌ها را با مفاهیم انتزاعی و درونی شادی پیوندزده و جنبه‌های مثبت آن را تصویرسازی کرده است. شادی به‌مثابهٔ خوراک و آشامیدنی است که قابلیت خوردن، آشامیدن، هضم‌شدن و پروردن روح عاشق را در قالب تصویری عینی انتقال می‌دهد.

۳-۳-۱. شادی خوردنی است

واژهٔ شادی با فعل خوردن به‌کار رفته و صورت فعل مرکب اصطلاحی یا عبارت فعلی را ساخته است. در این بیت، شادی خوراکی است که خورده می‌شود و در اعماق جسم فرد، درست مانند چیزهای خوردنی نفوذ می‌کند و درنهایت، قابلیت هضم‌شدن دارد. در گزارهٔ استعاری «شادی خوراک است»، ضمن برجستگی بار معنایی مثبت، انتقال خصوصیات حوزهٔ خوراک برای شادی، توسط حسّ چشایی قابل‌لمس است.

ای خوش منادی‌های تو در باغ شادی‌های تو

بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو

(۸۰۲)

۳-۳-۲. شادی صبوح است

گفتنی است میل به شادی، خصوصیت مشترک همهٔ اقوام و ملت‌هاست؛ ازاین‌رو نوشیدنی‌ها در فرهنگ عمومی ملت‌ها همواره ارزشمند و مثبت شمرده می‌شوند.[۱] درگزارهٔ استعاری «شادی شراب است»، ضمن درنظرگرفتن ویژگی‌های برجسته‌ای نظیر مستی، فرح، رهایی، بی‌قیدی و لذّت برای شادی، معنای خوشایند و مثبت آن برجسته شده است. شایان ذکر است که نقش حسّ چشایی برای شناسایی مفاهیم انتقال‌یافته به حوزهٔ شادی، کاملاً آشکار است.

ای بخت و بامرادی کاندر صبوح شادی آن جام کیقبادی تو داده ما بخورده
(۸۹۲)

در جام رنج و شادی پوشیده اصل ما را در مغز اصل صافیم باقی بمانده در ده
(۸۹۲)

بیا در ده یکی جامی پر از شادی و آرامی که بنمایم سرانجامی چو مخموران بپرسندم
(۵۴۶)

۳-۳-۳. شادی شربت است

در استعارهٔ «شادی شربت است»، انگاشت شادی بر نوشیدنی گوارایی بوده که مفاهیمی چون حلاوت و شیرینی و خوش‌مزگی را برای حوزهٔ شادی توسط حسّ چشایی برجسته کرده و دارای بار معنایی مثبت است.

ساقی دلدار تویی چارهٔ بیمار تویی شربت شادی و شفا زود به بیمار بده
(۸۵۶)

۳-۴. حوزهٔ گیاه

آدمی همواره انس و الفتی دیرینه با طبیعت داشته است. بهره‌گیری از کشاورزی، منابع طبیعی و تهیهٔ لوازم مربوط به خوراک، پوشاک، دارو و همچنین درک و بهره‌مندی لطافت و زیبایی‌های گل‌ها و گیاهان، حکایت از ارتباط تنگاتنگ بشر با

۱. در قرآن کریم، واژهٔ شراب و لوازم آن در مفهوم استعاری فراوان است: «لایذوقون فیها برداً و لا شراباً» (النبا: ۳۳) ؛ «و سقاهم ربّهم شراباً طهوراً» (انسان: ۲۰).

طبیعت و گیاهان دارد. ازاین‌رو، اُنس با این حوزه، موجب شده تا منابع بکری برای شاعران برای به‌کارگیری استعاره‌های مفهومی کشف شود. چنان‌که در اشعار مولوی نیز از حوزهٔ گیاه به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای توصیف استعارهٔ مفهومی شادی استفاده شده است. در این استعاره، عمدتاً برجستگی صفات توسط قوای بینایی و لامسه قابل درک می‌شود

۳-۴-۱. شادی دانه است

در این گزاره، مولوی برای توصیف احساس انتزاعی شادی، آن را به‌عنوان دانه در نظر گرفته که در زمین کاشته شده، بالیده و بارور می‌شود. مولوی در این فرایند برای درک بهتر انگاشت شادی به دانه، مفهوم غم را که متضاد و درعین‌حال ملازم شادی است، با انگاشت کاه ملموس و برجسته ساخته است؛ ازاین‌رو، برای تمییز شادی از غم، تأکید بر جداکردن حب از کاه دارد.

ز کاه غم جدا کن حب شادی که آن مه را برای ماست خرمن
(۷۲۰)

همچنین در دیوان غزلیاتش در نمونه‌ای دیگر برای مفهوم‌سازی شادی، واژهٔ «کِشته» را به کار برده است:

ما برزگران این کهن دشت نویم در کشتهٔ شادی همه غم می‌درویم
(۱۴۳۱)

در هر دو نمونه، کارکرد حسّ بینایی با معنای خوشایند آن موردنظر است.

۳-۴-۲. شادی خرمن است

در این الگوی استعاری، مفاهیم و ویژگی‌های خرمن که حوزهٔ مبدأ است، به شادی که حوزهٔ مقصد است، انتقال یافته که با حس بینایی و با بار معنایی مثبت قابلیت درک پیدا می‌کند.

بر این بنه دل خود را چو دخل خنده رسید که غم نجوید عشرت ز خرمن شادی
(۱۱۴۷)

۳-۴-۳. شادی گل است

مولوی برای مفهوم‌سازی و درک زایندگی و اعتلای شادی در دل، احساس شادی را چون گُلی در نظرگرفته، ویژگی‌هایی را که در حوزهٔ مبدأ وجود دارد، مانند رشدکردن، عطرآگین کردن، پویایی و زیبایی را برای شادی برجسته ساخته است. این برجسته‌سازی، معنایی کاملاً خوشایند و مثبت داشته و با حسّ بویایی و بینایی قابل‌درک شده است.

به سوی باغ وحدت رو کزو شادی همی‌روید
که هر جزوت شود خندان اگر در خود حزینی تو
(۸۱۴)

۳-۴-۴. شادی باغ است

در این الگوی استعاری، مفاهیم و ویژگی‌های باغ و گلشن که حوزهٔ مبدأ است، به شادی که حوزهٔ مقصد است، انتقال یافته که با بار معنایی مثبت، قابلیت درک پیدا می‌کند.

شاخه‌های باغ شادی کان قوی تازه‌ست و تر خشک بادا بی‌شما و تر مبادا بی‌شما
(۱۰۱)

ای خواجه سودایی می‌باش تو صحرایی در گلشن شادی رو منگر به غم غمگین
(۷۰۸)

ازاین‌رو، در گزاره‌هایی نظیر «شادی باغ است» و «شادی گلشن است»، انگاشت احساس درونی شادی بر باغ و گلشن که محل رویش و زایش گیاه و نبات است، منطبق می‌شود. ملموس‌سازی این احساس که جنبه‌های خوشایندی را به ذهن متبادر می‌سازد، به‌وسیلهٔ حسّ بویایی و بینایی قابل‌درک می‌شود.

۳-۵. حوزهٔ بازار

از دیرباز، انسان جاودانگی خود را در گرو برآوردن نیازهای روزمرهٔ خود می‌دیده است؛ ازاین‌رو، به تجارت خریدوفروش روی آورده است و واژگان حوزهٔ کسب و

کار، بازار و لوازم آن، در آفرینش مفاهیم استعاری سهم بسزایی داشته‌اند. در نمونه‌های زیر، واژگان اقتصادی به‌عنوان حوزهٔ مبدأ، کارکرد استعاری دارند: «دین به دنیافروشان خرند؛ یوسف بفروشند تا چه خرند؛ خودش را یک سکه پول کرد؛ تاوان رفتارش را پرداخت»، دنیا به پشیزی نمی‌ارزند؛ ترجمه صفحه‌ای ده‌هزار تومان» (استوار نامقی و قربان صباغ ،۱۳۹۴: ۱۶).

مولوی نیز در غزلیات خود، از این واژگان برای تصویرسازی و ملموس‌ساختن مفهوم شادی استفاده کرده است. از این انگاشت مفهوم شادی به اصطلاحاتی که در حوزهٔ کسب و کار و بازار به کار رفته‌اند، این مفهوم را در فرایند استعاری عینی و قابل‌لمس ساخته است.

۳-۵-۱. شادی سرمایه است

در این گزاره، شادی و غم سرمایه‌ای ارزنده و نفیس از سوی معشوق برای عاشق انگاشته شده است. این تعمیم معنایی دارای بار معنایی مثبتی بوده، با حسّ بینایی قابل‌درک می‌شود.

آنی که وجود و عدمت اوست همه　　سرمایهٔ شادی و غمت اوست همه

(۱۴۵۷)

۳-۵-۲. شادی کالای بی‌ارزش است

در این نمونه، شادی کالایی بی‌ارزش و کم‌قیمت تصویر شده که حتی حبه‌ای ناچیز هم نمی‌ارزد. در این استعاره که با حسّ بینایی مفهوم‌سازی شده، شادی با کارکردی منفی نمود یافته است.

دریا نباشد قطره‌ای با ساحل دریای جان　　شادی نیرزد حبه‌ای در همت غمناک من

(۶۷۷)

۳-۵-۳. شادی دینار است

به عقیدهٔ مولوی، عاشق باید در مقابل جفایی که از جانب معشوق متحمّل می‌شود، شادی و مرحبا نثارش کند و نیش را نوش و زهر را تریاق شمرد. در این انگاشت، شادی مانند درهم و دینار یا شیئی قیمتی تصویرسازی شده که نثار معشوق می‌شود. این استعاره که به کمک حسّ بینایی قابل‌لمس است، کارکرد جنبهٔ مثبت آن را به ذهن متبادر می‌سازد.

جفایی کز بر معشوق آید　　نثارش کن به شادی مرحبایی
(۹۹۳)

۳-۵-۴. شادی پیشه است

در این گزاره، شادی شغل و پیشه و عملی ورزیدنی و آموختنی است که عاشق آن را از حق تعالی آموخته است؛ ازاین‌رو، احساس درونی شادی با تصویری از شغل و پیشه‌ای مطرح شده که قابل آموختن است.

پیشه ورزش شادی ز حق آموخته‌ایم　　اندر آن نادره افسون چو مسیح استادیم
(۱۲۸۶)

جدول شمارهٔ (۱)- تعداد کاربرد استعاره‌های حوزه‌های گوناگون و درصد فراوانی آن‌ها

	حوزهٔ اشیا	حوزهٔ جانوری	حوزهٔ خوراک	حوزهٔ گیاه	حوزهٔ بازار	جمع کل
تعداد	۱۱	۲۳	۵	۶	۴	۴۹
فراوانی	۲۲,۴۴	۴۶,۹۳	۱۰,۲۰	۱۲,۲۴	۸,۱۶	٪۱۰۰

جدول شمارهٔ (۲)- تعداد کاربرد حواس پنج‌گانه و درصد فراوانی آن‌ها

	حسّ بینایی	حسّ شنوایی	حسّ لامسه	حسّ چشایی	حسّ لامسه و بینایی	حسّ بویایی و بینایی	جمع
تعداد	۳۲	۱	۵	۵	۳	۳	۴۹
فراوانی	۶۵,۳۰	۲,۰۴	۱۰,۲۰	۱۰,۲۰	۶,۱۲	۶,۱۲	٪۱۰۰

جدول شمارهٔ (۳)-گزاره‌های استعاری شادی و حواس پنج‌گانه متناسب با آن‌ها

نام حوزه‌ها	استعاره‌ها	حواس پنج‌گانه	نام حوزه‌ها	استعاره‌ها	حواس پنج‌گانه
نخست: حوزهٔ اشیا و پدیده‌های طبیعی	شادی آتش است شادی نور است شادی خورشید است شادی نغمه است شادی چرخ است شادی بنا است شادی خرقه است شادی جای‌گیر است (۴)	لامسه لامسه و بینایی لامسه و بینایی شنوایی بینایی بینایی لامسه بینایی	دوم: حوزهٔ کنش و صفات جانوری و جانداری	شادی صورت دارد شادی می‌کشد شادی لگد می‌زند شادی می‌دود شادی قوای باروری دارد شادی مولود است شادی جنگجو است(۲) شادی هستی دارد (۲) شادی معشوق است شادی همنشین است (۳) شادی شمار پذیر است(۳) شادی گرفتار می‌کند شادی غلام است(۴) شادی بگلر(امیر) است	بینایی لامسه لامسه بینایی بینایی بینایی بینایی بینایی(۱)؛ لامسه(۱) بینایی بینایی بینایی لامسه و بینایی بینایی
سوم: حوزهٔ خوراک	شادی خوردنی است شادی شراب است (۳) شادی شربت است	چشایی چشایی چشایی			
چهارم: حوزهٔ گیاه	شادی دانه است (۲) شادی خرمن است شادی گل است شادی باغ و گلشن است (۲)	بینایی بینایی بویایی و بینایی بویایی و بینایی	پنجم: حوزهٔ بازار و سرمایه	شادی سرمایه است شادی کالای بی‌ارزش است شادی دینار است شادی پیشه است	بینایی بینایی بینایی بینایی

گزارش آماری یافته‌ها

باتوجه‌به بررسی استعاره‌های شادی در *دیوان کبیر شمس* به روش شناختی، می‌توان اظهار داشت که بیشترین بسامد قابل‌توجه از استعاره‌های مفهومی شادی در این اثر، مربوط به حوزهٔ جانوری است. حدود ۲۳ گزارهٔ استعاری در حوزهٔ جانوری که حدوداً ۴۶,۹۳ درصد استعاره‌های مفهومی شادی را در این اثر تشکیل می‌دهد، رتبهٔ نخست را به خود اختصاص داده است. پس از آن، حدود ۱۱ گزارهٔ استعاری در حوزهٔ

اشیا و پدیده‌های طبیعی نمود یافته که با فراوانی ۲۲,۴۴ درصد، در رتبهٔ دوم قرار دارد. حوزهٔ گیاه با بسامد ۶ و فراوانی ۱۲,۲۴ درصد، رتبهٔ سوم دارد. رتبهٔ بعدی متعلق به حوزهٔ خوراک با بسامد ۵ و فراوانی ۱۰,۲۰ درصد است. کمترین بسامد از استعاره‌های مفهومی مرتبط با شادی، به حوزهٔ بازار اختصاص یافته که با بسامد ۴ و فراوانی ۸,۱۶ درصد در رتبهٔ آخر قرار دارد.

همچنین با بررسی گزاره‌های استعاری شادی در پیوند با کارکرد حواس پنج‌گانهٔ متناسب با آن‌ها می‌توان اظهار کرد که بیشترین بسامد درخورتوجه از استعاره‌های مفهومی شادی در پیوند با حسّ بینایی است؛ چنان‌که بسامد ۳۲ با فراوانی ۶۵,۳۰ درصدی را به خود اختصاص داده است. پس از آن، کارکرد حسّ لامسه و حسّ چشایی به‌صورت جداگانه هر کدام با بسامد ۵ و فراوانی ۱۰,۲۰ درصد، در رتبهٔ دوم قرار دارند. کارکرد حسّ شنوایی نیز با بسامد ۱ و فراوانی ۲,۰۴ درصد، کمترین بسامد از میزان کارکرد حواس پنج‌گانه در فرایند ملموس‌سازی گزاره‌های استعاری را به خود اختصاص داده است. در خصوص کارکرد حسّ بویایی به نحو مستقل، موردی در متن یافت نشد.

شایان ذکر است که در برخی از گزاره‌های استعاری در پیوند با شادی، کارکرد مشترک دو حس یافت شد که عبارت‌اند از: نخست، کارکرد حسّ لامسه- بینایی و دوم، بویایی- بینایی که دو گروه با بسامد ۳ و فراوانی ۶,۱۲ درصدی هستند.

نتیجه

باتوجه به بررسی مفهوم شادی در *دیوان شمس* به شیوهٔ شناختی، می‌توان اذعان کرد که استعاره‌های در پیوند با شادی، کاملاً با سازوکار استعارهٔ مفهومی سازگارند. گزاره‌های انتخاب‌شده دارای حوزهٔ مبدأ کاملاً محسوس و عینی‌اند و توان مفهوم‌سازی و ملموس‌کردن شادی را در حوزهٔ مقصد دارند. غالب استعاره‌ها بار معنایی مثبت داشته و تنها در یک مورد، بار معنایی منفی گزارش شده است.

مولوی برای توصیف مفهوم انتزاعی شادی (حوزهٔ مقصد)، از الگوهای استعاری عینی و ملموسی در حوزهٔ مبدأ نظیر جاندار (اعم از انسان و حیوان)، اشیا و پدیده‌های طبیعی، خوراک، گیاه، بازار و سرمایه که حاصل تجربهٔ زیستی، فیزیکی و زندگی شخصی او بوده و با تجارب دیداری، لمسی، چشایی و بویایی و شنوایی محسوس و قابل درک شده، مدد جسته است. الگوهای استعاری یادشده، نقش کلان‌استعاره‌هایی را ایفا می‌کنند که در دل هر کدام، خرده‌اس‌ت‌ع‌اره‌ه‌ای گ‌ون‌اگ‌ون‌ی م‌وج‌ود است. این استعاره‌ها از انسجام خاصی برخوردارند. این امر، حاکی از آن است که بین تجربه‌های زیستی و محیطی خاص مولوی و کاربرد این استعاره‌ها ارتباطی وجود دارد.

طبق نتایج آزمون آماری به‌دست‌آمده در میان کلان‌استعاره‌های به‌کاررفته برای مفهوم شادی در *دیوان شمس*، حوزهٔ جانوری با فراوانی ۴۶,۹۳ درصدی، بیشترین بسامد قابل‌توجه از استعاره‌های مفهومی شادی را در این اثر به خود اختصاص داده است. پس از آن، به‌ترتیب، حوزه‌های اشیا در رتبهٔ دوم، حوزهٔ گیاه در رتبهٔ سوم، خوراک در رتبهٔ چهارم و حوزهٔ بازار در جایگاه آخر قرار دارند. ازاین‌رو، فرایند انتقال مفاهیم استعاری میان دو حوزه در قالب گزاره‌هایی نظیر «شادی شیء است»، «شادی جانداراست»، «شادی گیاه است»، «شادی خوراک است» و «شادی سرمایه و بازار است» نمود یافته است. همچنین تفاوت بسامدی کلان‌استعارهٔ حوزهٔ جانوری با دیگر کلان‌استعاره‌های یادشده، معنادار است و گویای این مطلب است که در نگرش و زیست جهان ذهنی مولوی، نقش جانداربودن (اعم از انسان و حیوان) و حالات و رفتار او مهم‌تر و برجسته‌تر از حوزه‌های دیگر است.

با بررسی گزارش داده‌های آماری می‌توان نتیجه گرفت، بیشترین فرایند ملموس و مفهوم‌سازی استعاری، در پیوند با حسّ بینایی بوده که با فراوانی ۶۵,۳۰ درصدی دارای جایگاه نخست است و پس از آن، به‌ترتیب، حسّ لامسه و حسّ چشایی مشترکاً در رتبهٔ دوم، حسّ شنوایی رتبهٔ سوم و حسّ بویایی و شنوایی در رتبه‌های بعدی جای دارند. ازاین‌رو، نتیجهٔ بررسی شناختی و مفهومی در استعاره‌های انتخاب‌شده از

احساس شادی را می‌توان در قالب گزاره‌هایی نظیر«شادی دیدنی است»، «شادی لمس‌کردنی است»، «شادی چشیدنی است»، «شادی شنیدنی است» و «شادی بوییدنی است»، محسوس و قابل‌شناخت دانست. همچنین تفاوت بسامدی تجربهٔ بینایی با دیگر حواس پنج‌گانه به‌کاررفته، تفاوتی معنادار بوده و حاکی از غلبهٔ تجربهٔ دیداری مولانا برای درک و عینی‌سازی مفهوم شادی، نسبت به تجارب شنوایی، لامسه، بینایی و بویایی است.

بااین‌وصف، می‌توان نتیجه گرفت که بررسی استعاره به روش مفهومی و شناختی در *دیوان شمس*، در شناخت و تحلیل استعاره‌های شادی موفق بوده است و این استعاره را از کارکرد ادبی و زیباشناختی آن، که شگردی بلاغی است، به ابزاری شناختی و مفهومی اعتلا بخشیده است.

منابع

- **قرآن حکیم**، ترجمهٔ محمّد خواجوی.
- استوار نامقی، سیدمحمّد و محمودرضا قربان صباغ (۱۳۸۴)، **استعاره‌های سماع در انس‌التائبین احمد جام**، مجلهٔ مطالعات عرفانی، شمارهٔ ۲۲، صص ۵-۳۸.
- بهنام، مینا (۱۳۸۹)، **استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.
- تیلیش، پل (۱۳۷۵)، **نمادهای دینی**، ترجمهٔ امیرعباس علی زمانی، مجلهٔ معرفت، سال پنجم، شمارهٔ ۳، صص۳۹-۴۷.
- راسخ مهند، محمّد (۱۳۹۳)، **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم**، چ۴، تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲)، **زبان شعر در نثر صوفیه**، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **بیان**، چ۹، تهران: فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، تهران: سورهٔ مهر.
- غراب، راهله (۱۳۸۴)، **نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات**، چاپ اول، مشهد: محقق.

- فضایلی، سیده‌مریم و شیما ابراهیمی (۱۳۹۳)، **بررسی استعارهٔ مفهومی احساس«غم» در شعر مسعود سعد سلمان**، مجلهٔ درّ دری، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، صص ۶۵-۸۰.

- فعالی، محمّدتقی (۱۳۸۴)، **تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ عرفانی**، چ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- فولادی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، **زبان عرفان**، تهران: سخن و فراگفت.

-گلفام، ارسلان و یوسفی‌راد (۱۳۸۱)، **زبان‌شناسی شناختی و استعاره**، مجلهٔ تازه‌های علوم شناختی، سال چهارم، شمارهٔ ۳، پاییز، صص ۱-۱۵.

- معین، محمّد (۱۳۸۱)، **فرهنگ معین**، ج۱، چ۴، تهران: آدانا و راه نو.

- مولوی، جلال الدین محمّد بلخی (۱۳۸۴)، **دیوان کبیر شمس**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۱، تهران: طلایه.

- هاشمی، زهره (۱۳۹۲)، **زنجیره‌های استعاری «محبّت» در تصوف**، فصلنامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۹-۴۸.

-Cameron, Lynne . and Maslen, Robert (2010), **Metaphor Analysis**, London Equinox.

-Lakoff, George. and Johnson, mark (1980), M**etaphors We Live By**, Chicago: University of Chicago Press.

-Lakoff, G. (1987), **Woman, fire, and dangerous things**: What categories reveal about the mind, IL: University of Chicago Press.

-Lakoff, G. (1993), **The Contemporary Theory of Metaphor**, In Andrew Ortony. (ed),), Metaphor and Thought. Second Edit. Cambridge: Cambridge, University Press, pp. 202-251.

-Lakoff, G. (2006), **The Conceptual Metaphor**, Contemporary of metaphor ,in Dirk Geeraert Ed. CognItIve linguistics: Basic reading Berlin and New York: Mouton.