استعارۀ مفهومی در غزل سعدی
بر اساس نظریۀ لیکاف و جانسون

نازنین بهاروند[۱]
دکتر مسعود سپهوندی*[۲]
دکتر قاسم صحرائی[۳]

چکیده

زبان در هیچ زمانی و در هیچ سطحی چه در زبان روزمره و خودکار و چه در زبان ادبی یا زبان علمی، از استعاره خالی نبوده است. آمیختگی استعاره با تجربه چنان است که تصور می‌شود هرگز نمی‌توان استعاره‌ای را مستقل از اساس تجربی آن فهمید یا حتی‌الامکان به شکل مناسبی بازنمود. نظام‌مند بودن وابستگی عبارت‌های استعاری به مفاهیم استعاری، به ما این اجازه را می‌دهد که عبارت‌های زبانی استعاری را برای فهم و درک ماهیت مفاهیم استعاری فعالیت‌های خود مورد مطالعه قرار دهیم. به سبب همین نظام‌مندی امکان فهمیدن جنبه‌ای از یک مفهوم برحسب جنبۀ دیگر فراهم می‌شود. این مقاله با قرار دادن روش تحقیق خود بر اساس نظریۀ استعارۀ مفهومی لیکاف و جانسون به بررسی این نوع از استعاره در غزلیات سعدی می‌پردازد. مقالۀ حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و سعی دارد با تبیین و تحلیل استعاره‌های مفهومی در غزلیات مورد نظر، در نهایت از جایگاه استعارۀ مفهومی در شعر این شاعر بزرگ تصویر روشنی به دست دهد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که استعاره‌های مفهومی سعدی بیشتر در یک مصرع می‌آیند و مصرع دیگر به عنوان رازگشای آنهاست و معنی را روشن می‌کند. بیشترین مفاهیم‌شناختی در غزلیات سعدی، به عناصر طبیعی و حوزه‌های قدرت تعلق دارد. بسامد بالای یک نام نگاشت، یعنی اینکه این مفهوم در ذهن شاعر از تسلط بالایی برخوردار است و سعدی با این مفاهیم یا در تضاد است یا در همراهی با آن است.

واژگان کلیدی: استعاره مفهومی، سعدی، غزل، لیکاف و جانسون.

---

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد خرم‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم‌آباد، ایران
Email: Nazaninbaharvand1394@gmial.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خرم‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم آباد، ایران (نویسنده مسئول)
Email: S.sephvandi@khoiau.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، لرستان، دانشگاه لرستان، ایران
Email:Ghasem.sahrai@ yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸

مقدمه و بیان مسأله

بشر از سال‌های بسیار گذشته برای برقراری تعامل و ارتباط با دیگران از زبان بهره می‌برده است. در طول زمان، زبان تکامل و تبدیل به شبکه‌ای پیچیده‌ای از روابط و ساخت‌ها شده است و تغییر زبان همواره نیاز به رمزگشایی دارد. یکی از این ساخت‌ها که فهم آن نیازمند هوشیاری بیشتری دارد، ساخت استعاره است. براساس دیدگاه سنتی، استعاره نخست نقش زیبایی آفرینی در زبان را بر عهده داشته است. از نظر کوچش[1] این دیدگاه رایج و سنتی که از سوی متخصصین و عوام مورد قبول است، پنج ویژگی دارد که عبارتند از: ۱- استعاره مشخصهٔ واژه‌ها است. ۲- استعاره فقط برای اهداف هنری استفاده می‌شود. ۳- استعاره بر مبنای شباهت میان دو عنصر مورد مقایسه شکل می‌گیرد. ۴- استعاره کاربرد آگاهانه و عمدی واژه‌ها است. ۵- استعاره تزئینی و اجتناب‌پذیر است. (ر. ک: کوچش، ۱۳۹۳: ۵)

براساس دیدگاه سنتی، استعاره تنها برای زیبایی کلام در سخن شاعران و نویسندگان کاربرد دارد و چگونگی استفاده از آن نشانه‌ای از مهارت، فصاحت و بلاغت کلام گوینده است. از دیدگاه لیکاف[2] باید به این نکته توجه داشت که از دیدگاه سنتی استعاره همانند دیگر صناعات ادبی از زبان روزمره قابل تفکیک است و هیچ نیازی به آن نیست. (ر. ک: لیکاف، ۱۳۹۳: ۱۸۷) لیکاف در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ معاصر استعاره[3]» می‌گوید: دلیل اینکه در دیدگاه سنتی، استعاره را از زبان روزمره جدا می‌دانند این است که زبان را به دو نوع ادبی و روزمره تقسیم می‌کنند. در زبان روزمره هیچ نیازی به استعاره نیست، هر آنچه در زبان روزمره به کار می‌رود حقیقی است. (همان:۱۸۷)

مطالعات زبان‌شناسی در دههٔ هشتاد میلادی، رویکردشناختی به استعاره با انتقاد به نظریه‌های سنتی دیدگاهی جدید نسبت به استعاره ارائه کرد. لیکاف و جانسون[4] (۱۹۸۰) در کتاب

1. Kovecses
2. Lakoff
3. The Contemporary Theory of Metaphor
4. Johnson

استعاره‌هایی که باور داریم[1] نظرات جدیدی مطرح کردند. از دیدگاه نام‌بردگان استعاره وجه متمایز زبان ادبی نیست، بلکه مسأله‌ای مفهومی است که جایگاه آن ذهن بشر است، نه زبان او. لیکاف (۱۹۹۲) بیان می‌کند که جایگاه استعاره به هیچ عنوان در زبان نیست، بلکه راهی است که در آن ما یک حوزهٔ ذهنی را در حوزهٔ ذهنی دیگر، مفهوم‌سازی می‌کنیم. در دیدگاه‌شناختی، استعاره، فهم یک حوزهٔ مفهوم براساس حوزهٔ مفهومی دیگر است. حوزهٔ مفهومی که به کار می‌رود تا حوزهٔ دیگری درک شود «حوزهٔ مبدأ» نامیده می‌شود. حوزهٔ دیگری که به کمک حوزهٔ مبدأ درک می‌شود «حوزهٔ مقصد» نام دارد.

دربارهٔ پیشینهٔ مطالعات مربوط به استعارهٔ مفهومی در ایران می‌توان به مقالهٔ «زبان‌شناسی‌شناختی و استعاره» (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱) و ترجمهٔ مقالهٔ معروف لیکاف با عنوان «نظریهٔ معاصر استعاره» (سجودی، ۱۳۸۲) اشاره کرد. چندین پایان نامه در زمینهٔ استعارهٔ مفهومی با عنوان «استعاره در زبان فارسی» (مشعشعی، ۱۳۸۰)، «استعاره در زبان فارسی از دیدگاه معنی‌شناسی‌شناختی» (صدری، ۱۳۸۵) در این زمینه نوشته شده است. همچنین حسن شعاعی در مقاله‌ای به ترجمهٔ کتاب لیکاف جانسون با عنوان «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم»[2] پرداخته است. کتاب «استعاره و شناخت» (قاسم‌زاده، ۱۳۸۷)، «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» (هاشمی، ۱۳۸۹)، «تحلیل استعارهٔ مفهومی» (کاردوست، ۱۳۹۸)، «بررسی استعاره‌های مفهومی بوستان سعدی» (دهمرد بهروز، ۱۳۹۸) را نام برد.

باید توجه کرد که استعاره در ادبیات بسیار مورد استفاده قرار گرفته است و یکی از آرایه‌های ادبی مهم محسوب می‌شود. دراین پژوهش که بررسی استعاره‌های مفهومی غزلیات سعدی اساس کار است، در سایهٔ نگاه نو و یافته‌های جدید معنی‌شناسی‌شناختی به تحلیل استعاره‌های مفهومی درغزلیات سعدی خواهد پرداخت و از استعاره هم به عنوان آرایه‌ای ادبی و هم به عنوان کلید شناخت ذهن و زمینه‌های تفکّر شاعر در زبان استفاده می‌کند.

1. Metaphors We Live by
2. Metaphors we live by

استعارهٔ مفهومی بر پایهٔ زبان‌شناسیِ‌شناختی بحثی تازه است که بررسی مصادیق آن در شعر شاعری چون سعدی می‌تواند نتایج سودمندی در بر داشته باشد؛ در این مقاله سعی بر آن است که از طریق بررسی استعاره از منظر زبان‌شناختی با تحلیل و بررسی نمونه‌هایی از استعار ۀمفهومی در ده غزل از غزلیات سعدی به سؤالات ذیل پاسخ داده شود:

۱ ـ کاربرد انواع استعارهٔ مفهومی در غزلیات سعدی، به چه اندازه و به چه معناست؟

۲ ـ پر بسامدترین استعاره‌های مفهومی در غزلیات سعدی کدامند؟

پیشینهٔ تحقیق

طبق آرا و نظریات زبان‌شناسی‌شناختی دربارهٔ استعاره، توجه به استعاره‌های موجود در یک زبان، جهت شناخت نظام فکری منعکس در آن زبان حائز اهمیت است؛ از همین‌رو شناخت استعاره‌های موجود در آثار سترگ ادبی درجهت درک و دریافت هرچه بهتر و بیشتر اندیشه‌های موجود و پنهان در لایه‌های زیرین این آثار می‌تواند راهگشا باشد. غزلیات سعدی یکی از این آثار غنی ادبی به لحاظ شمول داده‌های متنوع پیرامون مسألهٔ عشق است که جهت درک و دریافت و تحلیل بهتر داده‌های آن، می‌توان استعاره‌های آن را با رویکرد نوین یعنی زبان‌شناسی‌شناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. ازآنجاکه هیچ یک از استعاره‌های موجود در یک زبان به واقع نمی‌تواند مستقل از بنیان تجربی آن درک و دریافت شود، ضروری است در توضیح استعاره‌های به کاررفته در زبان عاشقانه سعدی، مبنای فکری شاعر مورد واکاوی قرار گیرد.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نخستین‌بار به صورت انسجام یافته از سوی لیکاف و جانسون[1] با انتشار کتابی با نام «استعاره چیزی که با آن زندگی می‌کنیم: ۱۹۸۰» مطرح گردید. لیکاف و جانسون در این نظریه، استعاره را جزئی از نظام مفهومی اندیشه و ذهن انسان معرفی نمودند و آن را در قالب ابزاری در نظر گرفتند که به کمک آن می‌توان به ادراک عمیقی و دقیق‌تری از مفاهیم دست یافت. پیشینهٔ مطالعات تأثیرگذار و علمی در خصوص جایگاه استعاره در معناشناختی با انتشار مقاله‌ای

1. Lakoff. Gand johnson.m

دیگر از لیکاف (۱۹۹۳) با عنوان «فرضیهٔ معاصر استعاره» قوت گرفت. کوچش (۱۹۸۶) در کتابی با عنوان «استعاره‌های خشم، غرور و عشق رویکردی واژگانی به ساختار مفاهیم» [1] و در سال ۱۹۸۸ در کتاب «زبان عشق» [2] استعاره‌های مفهوم عشق را تحلیل و بررسی کرده است. همچنین وی در کتاب «استعاره و احساسات» [3] (۲۰۰۰) استعاره‌های عشق و احساس را بررسی کرده است.

استعاره‌های‌شناختی در حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله ادبیات در ایران نیز مورد توجه منتقدان و پژوهشگران قرار گرفته است. از نخستین مقاله‌های ارزنده در این حوزه می‌توان پژوهش‌های عالیه کرد کامبوزیا زعفرانلو و همکاران (۱۳۸۸) اشاره کرد که در آن استعارهٔ «زمان» در اشعار فروغ فرخزاد از منظر زبان‌شناسی مورد توجه قرار گرفته است. راکعی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای دیگر به تحلیل و بررسی استعارهٔ مفهومی در دو شعر از مجموعهٔ «دستور زبان عشق» از قیصر امین‌پور پرداخته است. شریفی و حامدی شیروان (۱۳۸۹) نیز در ده کتاب داستانی ادبیات کودک و نوجوان به بررسی استعاره‌های‌شناختی پرداخته‌اند. سجودی و قنبری (۱۳۹۱) نیز نگاشت‌های استعاری «زمان» را در داستان کودک تحلیل نموده‌اند. زرقانی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با رویکرد تحلیل‌شناختی عشق در غزل عرفانی سنایی، بنمایه‌های عشق در سفر سنایی را واکاوی نموده‌اند. عباسی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای دیگر استعارهٔ مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی آن در تذکره‌الاولیای عطار را تحلیل و بررسی کرده است. قربانی مادوانی و آقابابایی (۱۴۰۰) نیز در مقاله‌ای با تکیه بر استعارهٔ مفهومی، مفهوم عشق را در اشعار غاده السمان و فروغ به صورت تطبیقی مورد توجه قرار داده‌اند. قوام و اسپرهم (۱۳۹۴) نیز در مقاله‌ای استعارهٔ «عشق» و معشوق را در دوبیتی‌های عامیانهٔ منطقه خراسان بر بنیاد نظریهٔ استعارهٔشناختی تحلیل و واکاوی نموده‌اند. پورابراهیم و همکاران (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای استعاره‌های مفهومی عشق در زبان شعر و زبان روزمره را به صورت تطبیقی تحلیل نموده‌اند. زاهدی و همکاران (۱۴۰۱) نیز در مقاله‌ای به بررسی

1. Metaphors of Anger, pride and Love: A Lexical Approach of the structures of concepts.
2. The Language of Love
3. Metaphor and Emotion

مفهومی زمان در شعر حافظ و جهان ملک خاتون پرداخته‌اند و نتیجه گرفتند که این استعاره بازتاب جهان‌بینی و فکر و اندیشهٔ شاعر است.

بحث و بررسی

استعاره از دیرباز مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است و در مورد آن دو دیدگاه سنتی ونوین مطرح شده است. از دیدگاه قدما استعاره نوعی آرایهٔ ادبی است که تنها جنبهٔ زیباشناسی داشته و مختص متون ادبی است. ارسطو نخستین کسی است که از استعاره سخن گفته است.او استعاره را عبارت می‌داند از کاربرد نامی غریب و نا مأنوس در مورد چیزی که به آن نام شناخته نیست. براساس نظریهٔ ارسطو استعاره، مقایسه دو پدیده با یکدیگر است که یکی از آنها به وسیلهٔ واژه یا عبارتی به صورت صریح بیان می‌شود ودیگری از طریق واژه یا عبارتی که به صورت استعاری به کار رفته، دریافت می‌شود در اصل مطابق نظر ارسطو استعاره عبارت است از انتقال اسم چیزی به چیز دیگر. (ر. ک: ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۰۶)

این باور که استعاره‌ها واقعیت‌های جدیدی را خلق می‌کنند در تقابل با سنتی‌ترین دیدگاه‌ها دربارهٔ استعاره قرار می‌گیرند زیرا استعاره به طور سنتی پدیده‌ای صرفاً زبانی قلمداد شده است ونه ابزاری که در درجهٔ نخست به نظام مفهومی وانواع فعالیت‌های روزانهٔ ما، ساختار می‌بخشد. (ر.ک: لیکاف وجانسون، ۱۳۹۴: ۲۲۶)

نخستین بار ارسطو اصطلاح استعاره را مطرح کرد و آن را این گونه بیان نموده است «استعاره انتقال دادن اسمی بیگانه است.» (صفوی، ۱۳۸۶: ۲۹۱) او معتقد است که استعاره نوعی مقایسهٔ تلویحی است که بر اصل قیاس استوار است به نظر او کاربرد استعاره اساساً امری تزیینی است به عبارت دیگر استعاره لازم و ضروری نیست، بلکه صرفاً زیباست. (ر. ک: گلفام ویوسفی راد، ۱۳۸۱:۶۱)

در مطالعات زبان‌شناسی‌شناختی استعاره بسیار مورد توجه بوده است از این دیدگاه استعاره تنها مربوط به زبان نیست و به عنوان آرایهٔ ادبی، کارکرد تزیین و تذهیب کلام را ندارد، بلکه

فرایندی‌شناختی و اندیشه‌ای محسوب می‌شود. از منظر زبان‌شناسی‌شناختی آن طور که لیکاف و جانسون نوشته‌اند استعاره ذاتاً مفهومی است. استعاره در این رویکرد دیگر ابزار تخیل ادبی خلاق نیست، بلکه ابزارشناختی قدرتمندی است که بدون آن نه شاعران و نه دیگر افراد عادی قادر به ادامه زندگی نخواهد بود. (ر. ک: پور ابراهیم، ۱۳۹۳: ۸)

لیکاف وجانسون به گونه‌ای متقاعدکننده نشان داده‌اند که استعاره هم در فکر، هم در زبان روزمره حضوری پر رنگ دارد (ر. ک: کوچش، ۱۹۴۶:۵)

زبان‌شناسی‌شناختی معتقد است که استعاره اساساً پدیده ای‌شناختی است، نه صرفا زبانی و آنچه در زبان ظاهری می‌شود، تنها نمود آن پدیدهٔشناختی محسوب می‌شود. اما این عقیده با آن چه قبلاً دربارهٔ استعاره استنباط شده است تعارض دارد. (ر. ک: گلفام، ۱۳۸۱: ۶۱)

نظریه پردازان معاصر استعاره را موضوعی در حافظهٔ معنایی تحلیل می‌کنند؛ یعنی واژه‌های استعاری بر پایهٔ بازیابی اطلاعات در حافظهٔ بلند مدت تداعی می‌گردد.

در دیدگاه معاصر استعاره‌ها اضافی نیستند، بلکه میان زبان و استعاره پیوند عمیقی برقرار است وجزء لاینفک زبان محسوب می‌شوند. در واقع استعاره‌ها، مدلی برای اندیشیدن‌اند و با آنها می‌توان واقعیت را بسط داد وحتی واقعیت جدید خلق کرد. استعاره‌ها فقط یک عنصر زبانی قلمداد نمی‌شوند، بلکه به شکل معرفت‌شناختی نیز جهان پیرامون را تغییر می‌دهند و در علم بیان جدید حیاتی‌ترین ابزار شناخته می‌شوند. (ر. ک: دباغ، ۱۳۹۳: ۱۳-۱۲)

مبانی نظری تحقیق

تعریف استعاره

استعاره در لغت به معنی به عاریت خواستن و به عاریت گرفتن است، و به این نکته اشاره دارد که در ساختن استعاره واژه‌ای را برای بیان واژه‌ای دیگر به عاریت بگیرند. مثلاً در بیان، به جای «مرد شجاع» بگویند «شیر». اما از لحاظ تعریف اصطلاح استعاره در بلاغت و بیان چنانکه شفیعی کدکنی در کتاب«صور خیال در شعر فارسی» عنوان کرده‌اند، کتاب‌های بلاغت قدیم نه تنها تعریفی

جامع و مانع از استعاره به دست نمی‌دهند، بلکه بیانگر این نکته است که بلاغیون همواره در تعریف استعاره و حوزهٔ معنوی آن اختلاف نظر داشته‌اند. چه اینکه بعضی از آنها هر نوع تشبیهی که تنها ادات آن حذف شده باشد را استعاره به شمار می‌آورده‌اند. (ر ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۷) ارسطو نخستین کسی است که به مداقه در استعاره پرداخته است. او استعاره را با اختلاف همان تشبیه می‌داند و با ترجمهٔ آثار او در جهان اسلام، بلاغیون اسلامی نیز به نحوی از آرای او پیروی کرده‌اند؛ چنانکه عبدالقاهر جرجانی در کتاب «اسرار البلاغه» می‌گوید: «استعاره نوعی از تشبیه و نموداری است از تمثیل، و تشبیه خود قیاس است و همین چیزی است که دل‌ها و اندیشه‌های ما آن را درک می‌کند.» (جرجانی، ۱۳۷۰: ۱۲) همین عالم مشهور بلاغی در راستای تعریف خود از استعاره، تشبیه را به ریشه و استعاره را به شاخه یا شکلی اقتباس شده از آن تشبیه می‌کند. (همان: ۶۷) اشاره به اینکه تحصیل استعاره بر اساس شباهت است –خواه شباهت فیزیکی یا غیر فیزیکی ـ یا به عبارتی دیگر ژرف‌ساخت هر استعاره یک عبارت تشبیهی است، در اکثر تعاریف سنتی از استعاره، از گذشته تا دوران معاصر دیده می‌شود. جلال‌الدین همایی در «فنون صناعت و بلاغت ادبی» در تعریف استعاره می‌گوید: «استعاره عبارت از آنکه یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگری را ارائه کرده باشند.» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۴) محمدخلیل رجایی نیز همین تعریف از استعاره را دقیق‌تر بیان کرده و به صراحت استعاره را مبنی بر تشبیه دانسته و چنین عنوان می‌کند که «استعاره تشبیهی مختصر است که از ارکان آن فقط مشبهٌبه را ذکر نموده و باقی را حذف کرده‌اند.» (رجایی، ۱۳۵۳: ۲۸۷)

در بلاغت غرب، واژهٔ métaphor که به استعاره ترجمه می‌شود مأخوذ از واژهٔ یونانیِ metaphora است. این واژه مشتق از دو بخش meta به معنای «فرا»، و pherein به معنی «بردن» است. مقصود این واژه آن دستهٔ خاص از فرایندهای زبانی را شامل می‌شود که در آنها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر «فرابرده»، یا منتقل می‌شوند. این فرا بری یا انتقال به نحوی است که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است. (ر. ک: هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) در این تعریف رایج از استعاره بر اساس مقایسه‌ای ضمنی که معمولاً مبتنی بر شباهت است، معنی یا

قسمتی از آن، از شیء یا عنصری که مفهوم مشخص‌تر و شناخته‌شده‌تری دارد، به شیء یا عنصری که شناخت کمتری از آن وجود دارد یا در دسترس نیست انتقال پیدا می‌کند. (ر. ک: قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۹) در چند دههٔ اخیر با ورود رویکردشناختی به مطالعات زبان‌شناسی و ظهور زبان‌شناسی‌شناختی به عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردهای زبان‌شناسی، زبان به مثابهٔ وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال در نظر گرفته می‌شود. بنابراین به لحاظ روش‌شناختی، تجزیه و تحلیل مبانی تصوری و تجربی مقولات زبانی در زبان‌شناسیِ‌شناختی از اهمیتی اساسی برخوردار است. (ر. ک: یوسفی‌راد و گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹) زبان‌شناسان‌شناختی بر این باورند که استعاره یک پدیدهٔ زبانی صرف نیست؛ بلکه اساساً یک پدیدهٔشناختی است. به همین خاطر آنچه در زبان نمایان می‌شود، نمود آن پدیدهٔشناختی به حساب می‌آید.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی

استعارهٔ مفهومی از اصطلاحات مربوط به حوزهٔ زبان‌شناسی‌شناختی است که جورج لیکاف و مارک جانسون درسال ۱۹۸۰ در کتابی با عنوان «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم» به شکل گسترده‌ای مطرح و استعاره را با رویکردی‌شناختی بررسی کردند. به نقد اصول دیدگاه‌های سنتی دربارهٔ استعاره پرداختند و آن را به چالش کشیدند. آنها عنوان کردند استعاره ویژگی مفاهیم است نه واژه‌ها، استعاره برای درک مفاهیم به کارگرفته می‌شود، نه برای خلق زیبایی. استعاره اساساً مبتنی بر شباهت نیست. استعاره بدون هیچ تلاشی توسط عوام در زندگی روزمره استفاده می‌شود. مختص افراد خاص مثل ادیا نیست؛ استعاره نه تنها اضافی و تزیینی نیست، بلکه فرآیند اجتناب‌ناپذیر تفکر واستدلال بشری است. لیکاف وجانسون به گونه‌ای متقاعدکننده نشان داده‌اند که استعاره هم در فکر و هم در زبان روزمره حضوری پر رنگ دارد. از منظر زبان‌شناسی‌شناختی آنها گفته‌اند استعاره ذاتاً مفهومی است. (ر. ک: کوچش، ۱۹۴۶: ۶-۵)

در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، استعاره در معنای وسیع‌تر به مثابهٔ مفهوم سازی یک حوزه از تجربه، برحسب حوزهٔ دیگر تعبیر می‌شود. حوزه‌ای از تجربه که برای درک حوزهٔ دیگر به کار می‌رود؛ از

حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، نوعاً فیزیکی‌تر، تجربهٔ آن مستقیم‌تر وشناخته شده‌تر است. حوزهٔ دوم نوعاً انتزاعی‌تر، تجربهٔ آن غیر مستقیم‌تر وکمتر شناخته شده است. حوزهٔ فیزیکی‌تر وعینی‌تر را حوزهٔ مبدا وحوزهٔ انتزاعی‌تر را حوزهٔ هدف می‌نامند. هر استعارهٔ مفهومی نوعاً تعدادی تجلی زبانی (واژه‌های به طور استعاری به کار رفته و عبارت‌های پیچیده تر) برای گفت وگو در حوزهٔ هدف دارد. مانند «با ایست بازرسی برخورد کردیم» «او را در زندگی بی هدف دور خودش می‌چرخد» و «این راه درست زندگی کردن نیست» وجز اینها تناظرهای میان عناصر مانع ومشکل، مقصد وهدف ومسیر و روش را به ترتیب متجلی می‌سازند یا صرفاً بیان می‌کنند. (ر. ک: کوچش،۱۴:۱۳۹۶-۱۳)

تحقیقات لیکاف وجانسون ثابت کرد که کاربردهای استعاره محدود به حوزهٔ مطالعات ادبی و کاربرد، واژه عبارت یا جمله نیست. استعاره مانند ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود. (ر.ک: هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰)

اساس رابطه در استعارهٔ مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن، نگاره می‌گویند. انگاره‌ها یکی متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع است که اغلب مفهومی و عینی و ملموس است. واژگان دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست کم نسبت به قلمرو منبع) که قلمرو ومقصد یا هدف نامیده می‌شود. (ر. ک: بهنام، ۹۳:۱۳۸۰)

تقسیم‌بندی استعارهٔ مفهومی (براساس نظریهٔ لیکاف)

لیکاف و جانسون در کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم، سه نوع عمده از استعاره‌های مفهومی را تعریف می‌کنند:

۱- استعاره‌های جهتی- فضایی: لیکاف و جانسون این نوع استعارهٔ مفهومی را به سبب آنکه غالباً با سمت‌گیری فضایی مانند بالا-پایین، داخل-خارج ـ جلو-عقب و... سر و کار دارند، استعارهٔ جهتی ـ فضایی می‌نامند. آنها بر این باورند که سمت‌گیری‌های موجود در این نوع استعاره‌های

مفهومی از مختصات فیزیکی یا مکانمند بودن جسم انسان نشأت می‌گیرند و جسم او در محیط فیزیکی نیز به همین شیوه عمل می‌کند. به این ترتیب استعاره‌های جهتی، مفهومی از سمت‌گیری فضایی به دست می‌دهند. لیکاف و جانسون برای استعارهٔ مفهومی جهتی–فضایی مثالِ «شاد بالاست؛ غم پایین است» را مطرح می‌کنند. (ر. ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۳) آنها در ادامه چنین عنوان می‌کنند که سمت‌گیری‌های جهتی– فضایی اختیاری نیستند، بلکه ریشه در تجربهٔ فیزیکی و فرهنگی ما دارند و استعاره‌های مبتنی بر این سمت‌گیری‌ها که ناشی از ساختار یکسان بدن انسان و عملکرد آن است، می‌توانند از فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر باشند. (همان، ۱۳۹۷: ۲۴) لیکاف و جانسون در تبیین استعاره‌های جهتی ـ فضایی با ارائهٔ نمونه‌هایی از این نوع استعاره، به نتایجی دربارهٔ اساس تجربی، انسجام و نظام‌مندی مفاهیم استعاری می‌رسند که به این قرار است:

– بیشتر مفاهیم استعاری ما بر حسب یکی یا چند استعارهٔ فضایی سازمان می‌یابند.

– هر استعارهٔ فضایی یک نظام‌مندی داخلی دارد.

– یک نظام‌مندی خارجی کلی در میان استعاره‌های فضایی مختلف وجود دارد که انسجام آنها را تعریف می‌کند.

– استعاره‌های فضایی ریشه در تجربهٔ اجتماعی و فرهنگی ما دارند و به طور یکباره و تصادفی انتخاب نشده‌اند. به همین سبب هر استعاره فقط به واسطهٔ اساس تجربی خود می‌تواند به عنوان عاملی برای فهم یک مفهوم به کار رود.

– شالوده‌های فیزیکی و اجتماعیِ ممکنِ فراوانی برای استعاره وجود دارد.

– در مواردی فضا یک بخش آنچنان اساسی از مفهوم است که تصور اینکه یک استعارهٔ جایگزین بتواند مفهوم را سازمان‌دهی کند، بسیار مشکل است.

– مفاهیم فکری خاص، مثلاً مفاهیم در نظریه‌های علمی، غالباً مبتنی بر استعاره‌هایی هستند که اساس فیزیکی یا فرهنگی دارند.

– تجربهٔ فیزیکی–فرهنگی ما شالوده‌های ممکن فراوانی برای استعاره‌های فضا در اختیار ما قرار می‌دهد. اینکه کدام استعاره‌ها انتخاب شوند، از یک فرهنگ به فرهنگ دیگری متغیر است.

– تمیز و تشخیص اساس فیزیکی استعاره از اساس فرهنگی آن دشوار است، چون انتخاب اساس فیزیکی از میان امکانات فراوان با انسجام فرهنگی در ارتباط است. (ر. ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۰ –۲۸)

۲–استعاره‌های هستی‌شناسی: با وجود اینکه سمت‌گیری‌های فضایی، شالوده‌ای فوق‌العاده غنی برای فهم مفاهیم در چارچوب جهتِ فضایی فراهم می‌کنند؛ اما فقط در ارتباط با سمت‌گیری فضایی قابل استفاده‌اند. تجربهٔ ما با اجسام و مواد فیزیکی مبنای دیگری را برای فهم در اختیار ما قرار می‌دهد که از سمت‌گیری فضایی صرف فراتر می‌رود. فهم تجربه‌های ما بر حسب اجسام و مواد به ما امکان می‌دهد که بخش‌هایی از تجربهٔ خود را انتخاب و با آنها به صورت هستی‌ها و مواد مجزای از یک نوع یکنواخت برخورد کنیم. هنگامی که بتوانیم تجربه‌های خود را به صورت هستی یا ماده شناسایی کنیم می‌توانیم به آنها ارجاع بدهیم، آنها را مقوله‌بندی یا درجه‌بندی کرده و به صورت کمی درآوریم و از این طریق امکان استدلال دربارهٔ آنها را فراهم کنیم. (ر. ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۷) استعاره‌های هستی‌شناسی امکان عینی کردن مفاهیم نامحسوسی از قبیل احساسات، فعالیت‌ها، حالت‌ها و عقاید را به مثابهٔ یک هستی و ماده فراهم می‌آورند. در این نوع از استعاره نیز همانند استعاره‌های جهت–فضایی، تجربهٔ انسان از اجسام فیزیکی و به طور اخص جسم و بدن خود، شالودهٔ مناسبی برای تنوّع وسیعی از استعاره‌های هستی‌شناختی به دست می‌دهد. مثالی که لیکاف و جانسون برای این نوع از استعاره می‌زنند، امر انتزاعی «تورم» به مثابهٔ یک هستی و ماده است که آن را در عبارت‌هایی چون «تورم، استاندارد زندگی ما را پایین می‌آورد» یا «باید با تورم مبارزه کنیم» می‌تواند نشان داد. آنها در ادامهٔ مبحث استعاره‌های هستی‌شناسی، دو موضوع کنایه و انسان‌انگاری را پیش کشیده و چنین عنوان می‌کنند که «شاید آشکارترین استعاره‌های هستی‌شناسی آنهایی باشند که در آنها جسم فیزیکی شخص معرفی می‌شود.» (همان: ۴۷) انسان‌انگاری امکان فهمیدن و درک طیف گسترده‌ای از تجربیات یا به عبارتی هستی‌های غیرانسانی را بر حسب انگیزه‌ها، مشخصه‌ها و فعالیت‌های انسانی برای ما فراهم می‌کند. البته چنین به نظر می‌رسد که از این حیث می‌توان استعاره‌های هستی‌شناسی را تنها به انسان‌انگاری محدود نکرد؛

بلکه عنوان کلی‌ترِ جاندارانگاری را که دایرهٔ شمول بیشتری دارد؛ استعارهٔ هستی‌شناسی به شمار آورد.

۳-استعاره‌های ساختاری: از نظر لیکاف و جانسون اساس هر استعارهٔ ساختاری را یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر تشکیل می‌دهد و بیشتر استعاره‌های گزاره‌ای از نوع استعاره‌های ساختاری هستند. آنها با بیان اینکه در زبان، گفتن چیزی جسم (ظرف) با سمت‌گیری داخل ـ خارج در نظر گرفته می‌شود، چیز زیادی دربارهٔ آن روشن نمی‌سازد، بر این باورند که استعاره‌های ساختاری غنی‌ترین منبع را برای بسط مفهومی بر حسب اطلاعات خاص فراهم می‌کنند. به این ترتیب نه تنها امکان بسط دادن مفهومی به تفصیل و با جزئیات برای ما فراهم می‌آید، بلکه برای برجسته کردن برخی جنبه‌ها یا پنهان کردن جنبه‌های دیگر مفهوم مورد نظر ابزار مناسبی در اختیار خواهیم داشت. به عبارتی دیگر «این استعاره‌ها به ما امکان می‌دهند که چیزی بسیار بیشتر از سمت دادن به مفاهیم، اشاره کردن به آنها، و کمی‌سازی آنها، آن گونه که در مورد استعاره‌های ساده هستی‌شناسی و جهتی عمل می‌کردیم، انجام دهیم؛ به علاوه به ما امکان می‌دهند که یک مفهوم کاملاً ساختمند و خوش‌تعریف را برای ساختاربخشی به مفهوم دیگر به کار ببریم.» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴ -۸۳) این نظریه‌پردازان با آوردن مثال «مباحثه جنگ است» به عنوان یک استعارهٔ ساختاری، به تفصیل، جزئیات دو طرف مباحثه و جنگ را در برابر یکدیگر قرار می‌دهند یا به عبارتی دیگر، اجزای مباحثه را یک به یک با اجزای جنگ مفهوم‌سازی می‌کنند.

چنان که گفته شد لیکاف و جانسون، آن دسته از استعاره‌های مفهومی که در شکل‌گیری آنها ساماندهی مفاهیم به وسیلهٔ جهات و سمت‌گیری صورت می‌گیرد را استعاره‌های جهتی ـ فضایی، دستهٔ دیگری از استعاره‌هایی مفهومی که در شکل‌گیری آنها مفهومی کردن به وسیلهٔ هستی و ماده یا به اصطلاح هستومند کردن پدیده‌ها صورت می‌گیرد را استعارهٔ هستی‌شناسی و آن دسته از استعاره‌هایی که بر اساس ساماندهی مفهومی در مفهومی دیگر حاصل می‌شوند را استعارهٔ ساختاری نامیدند. با تعریف این سه نوع از استعارهٔ مفهومی توسط لیکاف و جانسون، آنها در نهایت چنین عنوان می‌کنند که استعاره‌های ساختاری، استعاره‌های جهتی- فضایی و هستی‌شناسی همگی بر

اساس همبستگی‌های نظام‌مند در تجربهٔ انسان شکل می‌گیرند. (ر. ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴-۸۳) بنابراین دو ویژگی تجربی بودن یا قرار گرفتن استعاره بر پایهٔ تجربیات انسان و نظام‌مند بودن یا سامان‌یافتگی (برجسته‌سازی و پنهان‌سازی)، ویژگی‌های اساسی استعاره‌های مفهومی محسوب می‌شوند. زهره هاشمی با رویکردی انتقادی به تقسیم‌بندی انواع استعاره‌های مفهومی، ویژگی‌ها و طریقهٔ شکل‌گیری آنها می‌گوید: «همهٔ استعاره‌های مفهومی دارای ویژگی ساماندهی‌اند، زیرا اساس استعاره‌های مفهومی، انتقال مفهوم از قلمروی (مبدأ) به قلمروی دیگر (مقصد) است. می‌توان گفت تمامی استعاره‌های مفهومی، از این جهت ساختاری هستند، زیرا در هر نگاشت استعاری ما با ایجاد متناظرهایی از مفاهیم قلمرو مبدأ در برابر مفاهیم قلمرو مقصد، مفاهیم این یک را در چارچوب آن یک ساماندهی می‌کنیم. در ارتباط با هستومند کردن به طور اعم و ویژگی تشخیص به طور اخص – که لیکاف و جانسون آن را مشخصهٔ اصلی استعاره‌های نوع دوم دانسته‌اند. باید گفت ما در تمام استعاره‌های مفهومی به نوعی مفاهیم انتزاعی و ذهنی را در قالب مفاهیم عینی‌تر، هستومند می‌کنیم. از این رو، حتی در استعارهٔ "مباحثه جنگ است"، اگرچه به ظاهر در "جنگ" هیچ تشخیصی دیده نمی‌شود، با سامان‌دهی مفاهیم قلمرو "جنگ" در قلمرو "مباحثه"، به آن ماهیت و ذات جدیدی می‌دهیم. این هم‌پوشانی دربارهٔ استعاره‌های جهتی نیز صادق است. به عنوان مثال در عبارت "تورم ما را گوشه‌گیر کرده است"، در عین حال که "تورم" را به عنوان یک "هستومند" مفهومی می‌کنیم، "گوشه‌گیر" را هم که استعاره‌ای جهتی بر مبنای فیزیک بدن ماست (حالت عمودی – افقی)، در کنار ماهیت جدید تورم به کار می‌بریم. بنابر آنچه گفته شد، به سختی می‌توان استعاره‌ای را مشخصاً ساختاری، جهتی و یا هستی‌شناختی دانست. شاید بتوان استعاره‌های هستی‌شناختی را با محدود کردن به هستومند کردن مفاهیم از جنبهٔ تشخیص، از دو نوع دیگر مشخص‌تر کرد. همچنین می‌توان مشخصهٔ استعاره‌های جهتی را وجود جهات در آنها دانست. اما دربارهٔ استعاره‌های ساختاری، شاید تنها بتوان استعاره‌هایی را که مشخصاً دارای دو ویژگی فوق نیستند (مثل مباحثه جنگ است یا عشق سفر ازمامست)، ساختاری دانست.» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۳۳-۱۳۲)

با در نظر گرفتن مباحث بالا در ذیل به بحث و بررسی نمونه‌هایی از استعارهٔ مفهومی در ابیاتی از غزل‌های سعدی می‌پردازیم:

بگذشت و بازم آتش در خرمن سون زد دریای آتشینم در دیده موج خون زد

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۳۵)

خرمن سوختن به معنای نابود کردن همهٔ هستی کسی در معنای کنایی به کار می‌رود. سعدی آنجا که معشوق را آتش خطاب می‌کند یا آنجا که او را کسی می‌داند که آتش در خرمنش زده است یا آنجا که برق جمال معشوق می‌جهد، از سوختن خرمن نیز به مناسبت سخن می‌گوید. این کنایه اغلب در کنار استعارهٔ «عشق آتش است» که به صورت‌های مختلف زیبایی معشوق، صفت معشوق یا خود وی را آتش می‌پندارد به کار می‌رود. در اینجا استعارهٔ «نتیجه برداشت محصول است» و «زندگی کشاورزی است» نیز به کار گرفته شده است و از تلفیق این استعاره‌ها تصویر عاشقی ترسیم می‌شود که تمام هستی خود را باخته است و حاصلی از عشق نیاندوخته است.

خود کرده بود غارت، عشقش حوالی دل بازم به یک شبیخون بر مُلک اندرون زد

(همانجا)

در این بیت با مفهوم‌سازی «عشق راهزن/غارتگر است»، عشق به مثابهٔ فردی راهزن و غارتگر تصویر شده است. علاوه بر این با مفهوم‌سازی «دل شهر است»، شاعر دل را همچون شهری که غارت شده به تصویر کشیده است. در ادامه با مفهوم‌سازی «درون آدمی مُلک است»، تصویرپردازی‌های پیاپی سطح بلاغی کلام شاعر را به اوج رسانده است. در این بیت مفهوم‌سازی حالات درونی به واسطهٔ عناصر عینی به طور قابل ملاحظه‌ای نمود دارد.

یا رب دلی که در وی پروای خود نگنجد دست محبت آنجا خرگاه عشق چون زد

(همانجا)

سعدی در مصراع اول این بیت، دل را به مثابهٔ یک ظرف مفهوم‌سازی می‌کند. «دل ظرف است» و پروای خود که در آن، جای می‌گیرد نیز به مثابهٔ یک مظروف مفهوم‌سازی شده است. در مصراع دوم نیز گذشته از اینکه «دست محبت» که در بلاغت سنتی یک اضافهٔ استعاری است، می‌توان

نگاشت «محبت انسان است» را در ژرف‌ساخت آن مشاهده کرد؛ اما در ترکیب «خرگاه عشق»، دو نگاشت متفاوت را می‌توان به دست آورد؛ یکی «عشق خرگاه است» که محتمل‌تر به نظر می‌رسد و دیگری «عشق سلطان است» و به مانند سلاطین خرگاه دارد. در تناظر این نگاشت، خرگاه سلطان می‌تواند در برابر دل برای عشق قرار بگیرد.

گر من از خار بترسم نبرم دامن گل　　کام در کام نهنگ است بباید طلبید

(همان: ۶۸۹)

خار، استعارهٔ مفهومی از مشکلات، موانع و سختی‌ها و گل، استعاره از معشوق و مطلوب است. شاعر مشکلات را به مثابهٔ خار قلمداد کرده است. در برداشت اول بر اساس روساخت شعر شاید خار را با توجه به آوردن گُل در آخر مصراع، در معنای واقعی آن در نظر گرفته، اما در زیر ساخت شعر است که خار می‌تواند بیانگر مفهوم سختی‌ها و مشکلات باشد. همچنین شاعر در راه رسیدن به اهداف، موانع را به مانند خارهایی در نظر می‌گیرد که بر سر راهمان موجود هستند که باید به مقابله با آنها بپردازیم. در این نگاشت خار به مثابهٔ مشکلات است. مبدأ خار و مقصد موانع و مشکلات سر راه می‌باشد و رابط میان مبدأ و مقصد در معرض مشکلات قرار گرفتن است. گل استعاره از معشوق است. شاعر معشوق خود را به گل مانند کرده است و او را مانند زنی در نظر گرفته است که دامن دارد. در این نگاشت انسان متناظر با دامن گل در حال سر زندگی و شادابی می‌باشد. مبدأ انسان و مقصد گل و رابط میان مبدا و مقصد دامن است.

تشنگانت به لب‌ای چشمه‌ی حیوان مردند　　چند چون ماهی بر خشک توانند طپید

(همان: ۶۹۰)

در این بیت با نگاشت «عاشق تشنه است» حالت درونی عاشق به کمک حالت عینی تشنه‌ای که با نوشیدن آب به تصویر کشیده شده است. در انضمام این مفهوم‌سازی، نگاشت «عشق آب است» نیز وجود دارد که شاعر سعی دارد درک مفهوم انتزاعی عشق را به واسطهٔ مفهوم عینی آب تسهیل کند. شاعر در نهایت با نگاشت «معشوق چشمهٔ حیوان است»، مفهوم انتزاعی و درونیِ نیاز عاشق به معشوق را چون نیاز تشنه به چشمهٔ آب تصویر کرده است. با وجود این، شاعر برای نشان دادن

شدت این نیاز درونی، در نگاشت دیگری با عنوان «عاشق ماهی است»، حالت انتزاعی آن را به خوبی مفهوم‌سازی کرده است.

سخن سعدی بشنو که تو خود زیبایی خاصه آن وقت که در گوش کنی مروارید

(همان: ۶۹۰)

سعدی در این بیت سخن خود را به مثابهٔ مروارید تلقی و مفهوم‌سازی کرده است. در نگاشت «سخن مروارید است» رابطهٔ سخن و گوش با رابطهٔ گوشوارهٔ مروارید و گوش در تناظر یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ اما برجسته‌سازی صورت گرفته ارزشمندی سخن به واسطهٔ متناظر شدن با ارزشمندی مروارید است.

روز بهار است خیز تا به تماشا رویم تکیه بر ایام نیست تا دگر آید بهار

(همان: ۷۰۶)

می‌توان گفت که شاعر در این بیت با مفهوم‌سازی «جوانی بهار است» دورهٔ جوانی را به مانند فصل بهار توصیف می‌کند که باید از هر لحظهٔ آن استفاده کرد. از طرفی دیگر نیز به باز آمدن بهار که مطلوب‌ترین دوران عمر است، امید و اعتمادی نیست؛ لذا خود را ملزم به تماشای زیبایی‌های بهار، یا به عبارتی بهرهٔ کافی بردن از روزگار جوانی می‌داند.

آخر عهد شب است، اول صبح‌ای ندیم صبح دوم بایدت سر ز گریبان برآر

(همانجا)

شاعر در مصراع دوم این بیت، چهرهٔ معشوق خود را به صورت خورشید مفهوم‌سازی کرده است که برمی‌دمد. در این مفهوم‌سازی، به طور ضمنی یک مفهوم‌سازی دیگر نیز پرداخته شده است به این مفهوم که «شب پیراهن است». بنابراین صورت معشوق همچون خورشیدی که از پیراهن شب برمی‌آید به تصویر درآمده است. مفهوم‌سازی دیگری که در این بیت موجود است و نمی‌توان آن را نادیده گرفت این است که سر از گریبان برکردن معشوق به صبح (برآمدن خورشید از شب) را می‌توان به طور جداگانه دریافت.

دفتر فکرت بشوی گفتهٔ سعدی بگوی دامن گوهر بیار بر سر مجلس ببار

(همانجا)

در ترکیب «دفتر فکرت»، ابتدا نگاشت «فکرت دفتر است» ترتیب داده شده است. در این استعارهٔ مفهومی، فکر به عنوان مفهومی انتزاعی به صورت دفتر به عنوان مفهومی عینی، مفهوم‌سازی شده است. شاعر در ادامهٔ گفته‌های خود را نیز به صورت دامنی پر از گوهر مفهوم‌سازی کرده و در این راستا نگاشت «گفته گوهر است» را ساماندهی کرده است. علاوه بر این با توجه به فعل «باریدن» که برای گوهر و به جای «افشاندن» به کار گرفته شده است، می‌توان نگاشت دیگری چون «گوهر قطره است» به دست داد. در این نگاشت گوهر به صورت قطرهٔ باران مفهوم‌سازی شده و از پاشیدن دامن گوهر به باریدن باران تعبیر شده است. به نظر می‌رسد شاعر در این تناظر، فراوانی و بی‌دریغ بودن را برجسته‌سازی کرده است. سعی با به دست دادن نگاشت «دامن ابر است» مفهوم‌سازی دیگری را تدارک دیده است که در تصور آن از دامن همچون ابر بارنده گوهر می‌بارد.

شهری به تیغ غمزهٔ خونخوار و لعل لب مجروح می‌کنی و نمک می‌پراکنی

(همان: ۹۰۳)

در عبارت «تیغ غمزهٔ خونخوار» دو نگاشت را می‌توان به دست داد. در نگاشت نخست «غمزه تیغ است»، با برجسته سازی مفهوم بُرّندگی، غمزه یا ناز و کرشمهٔ معشوق به صورت تیغی بُرنده مفهوم‌سازی شده است؛ اما با توجه به صفت «خونخوار»، ساماندهی دیگری نیز ترتیب داده شده که در آن تیغ به صورت جانور خونخواری همچون شیر یا پلنگ و مانند آن مفهوم‌سازی شده است. در این ساماندهی می‌توان نگاشت «تیغ شیر است» یا «تیغ پلنگ است» را به وضوح دید. از این گذشته می‌توان یک مفهوم‌سازی تجریدی را با نگاشت «غمزه جانور است» را با توجه به صفت خونخواری به دست داد که می‌تواند آن را نتیجهٔ تلاش برای بیان تجربه‌ای عاشقانه دانست. در مفهوم‌سازی دیگری که در این بیت موجود است، لب به صورت سنگ لعل مفهوم‌سازی شده که تکیهٔ تصور شاعر بر برجسته‌سازی رنگ سرخ لب است. در پایان بیت نیز با آوردن کنایهٔ «نمک به

زخم زدن»، مفهوم انتزاعی و درونی رنج و افزون شدن آن با عشوه‌های معشوق را به صورت زخمی که با نمک دچار درد و التهاب بیشتری می‌شود مفهوم‌سازی و در نهایت عینی کرده است.

ما خوشه‌چین خرمن اصحاب دولتیم باری نگه کن‌ای که خداوند خرمنی

(همانجا)

اگر چه خوشه‌چینی را می‌توان کنایه از گدایی کردن دانست، اما شاعر با تکیه بر مفاهیم متقابل اندک و بسیار یا نیازمند و بی‌نیاز، به رابطهٔ خوشه و خرمن، عشق را به صورت نیازمندی توصیف کرده است، به عبارتی دیگر «عشق گدایی است»، «عاشق گدا است» و «معشوق ثروتمند است». در این بیت نیز به طور ضمنی مفهوم‌سازی‌های شاعر زنجیره‌وار در امتداد یا انضمام یکدیگر صورت گرفته است.

ای چشم عقل خیره در اوصاف روی تو چون مرغ شب که هیچ نبیند به روشنی

(همانجا)

سعدی با مفهوم‌سازی عقل به صورت آدمی که در آن تحیّر و خیره شدن پدید می‌آید نگاشت «عقل آدم/جانور است» را صورت داده است. ولی باز هم به این اندازه اکتفا نکرده و در ادامه با نگاشت «عقل مرغ شب است»، آن را به مرغ شب (جغد یا خفاش) تشبیه کرده که از دیدن آفتاب ناتوان است. مفهوم‌سازی دیگری که در انضمام کلام شاعر پرداخته شده به این صورت است «چهره/ چهرهٔ معشوق آفتاب است». بنابراین می‌توان گفت که در طول این بیت سه نوع مفهوم‌سازی ترتیب داده شده است.

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق درمانده‌ام هنوز که نزلی محقر است

(همان: ۵۵۸)

از اصطلاح کنایی جان در قدم انداختن به فدا کردن و گذشتن از جان تعبیر می‌شود. در این نگاشت جان به صورت تحفه، هدیه و نثار مفهوم‌سازی شده است. به عبارتی «جان هدیه است». عاشق جان خود را با شوق و رضایت برای معشوق فدا می‌کند و آن را در پیشگاه معشوق نُزلی محقر می‌داند. ظاهراً به نظر می‌رسد که شاعر در این بیت تنها یک مرتبه از استعارهٔ مفهومی استفاده

کرده است، اما در حقیقت چنین نیست؛ چرا که با توجه به استعمال کلمهٔ نُزل در معنی آنچه از طعام و جز آن که نزد مهمان می‌گذارند، نگاشت دیگری را به صورت ضمنی در کلام خود آورده است. می‌توان گفت در این نگاشت، جان به صورت نُزل و خوراک مفهوم‌سازی شده است. به عبارتی دیگر «جان خوراک است».

شاهد که در میان نبود شمع گو بمیر چون هست اگر چراغ نباشد منور است

(همانجا)

سعدی در این بیت دو برجسته‌سازی زیبایی شاهد را دو مرتبه ساماندهی کرده است. نخست درخشندگی چهرهٔ شاهد غایب را به صورت شمع مفهوم‌سازی کرده و نگاشت «شاهد شمع است» را به دست داده است؛ و در ادامه با برجسته‌سازی کم‌بودن نور و درخشندگی شمع، روشنی رخسار معشوق خود را از آن بیشتر و برتر دانسته است. بار دیگر با ساماندهی نگاشتی مانند نگاشت نخست درخشندگی چهرهٔ شاهد را به صورت درخشندگی چراغ مفهوم‌سازی کرده و می‌گوید «شاهد چراغ است»؛ اما این بار هم با برجسته‌سازی درخشندگی، چهرهٔ معشوق را از چراغ هم روشن‌تر و نورانی‌تر می‌داند. از طرفی با توجه به آوردن فعل «بمیر» برای شمع، می‌توان نگاشت «شمع انسان/جاندار است» را نیز می‌توان در این میان مورد توجه قرار داد که امروزه بسیار بدیهی است.

جانا دلم چو عود بر آتش بسوختی وین دم که می‌زنم ز غمت دود مجمر است

(همانجا)

اگرچه سعدی در این بیت بر اساس بلاغت سنتی دل را با وجه‌شبه سوختن به عود تشبیه کرده است، اما در ادامه آه عاشق را به صورت دود مفهوم‌سازی کرده است. بنابراین نگاشت «آه دود است» با تکیه بر تشبیه ماقبل خود صورت گرفت است. در این سوز و ساز عاشقانه نگاشت «عشق آتش است» نیز به طور ضمنی مفهوم‌سازی شده است. در این میان نگاشت «سینه مجمر است» را نیز می‌توان دید. در همان نیز با خطاب قرار دادن معشوق با عنوان جان در زبان مجازی می‌توان گفت معشوق را به صورت جان مفهوم‌سازی کرده است. «معشوق جان است».

مثال عاشق و معشوق، شمع و پروانه است سر هلاک نداری مگرد پیرامون

(همان: ۸۳۶)

سر چیزی داشتن کنایه از قصد و عزم کاری و عملی داشتن است. سر در این اصطلاح که به صورت مجازی به علاقهٔ حال و محل بیان شده است.

سعدی در این بیت عاشق را به صورت پروانه و معشوق را به صورت شمع مفهوم‌سازی کرده است. چنان که پروانه به دور شمع می‌چرخد، عاشق نیز به دور معشوق خود می‌گردد. شاعر در مصراع دوم هشدار داده است که اگر کسی در طلب معشوق نیت جان دادن ندارد، بهتر است از او فاصله بگیرد و دوری کند. در این مصراع عشق به صورت هلاک و هلاکت مفهوم‌سازی شده و به تصور شاعر «عشق هلاک است».

بسوخت مجنون در عشق صورت لیلی عجب که لیلی را دل نسوخت بر مجنون

(همانجا)

نگاشت پر بسامد «عشق آتش است» در شعر کهن فارسی، در ساماندهی مفهوم رنج‌های عاشق به مثابهٔ سوختن نقش بسزایی دارد. سعدی نیز. در این بیت با استفاده از همین نگاشت، عشق را به صورت آتش مفهوم‌سازی می‌کند. البته می‌توان نگاشت «صورت معشوق آتش است» را نیز در انضمام این مفهوم‌سازی به دست داد. در ژرف‌ساخت کنایهٔ «دل بر کسی سوزاندن» که به معنی بر کسی ترحم کردن است هم می‌توان نگاشت «دل منبع است» را به دست داد. هرچند این منابع امروز بسیار عادی تلقی می‌شود ولی در این نگاشت دل به صورت یک منبع انرژی که با سوختن انرژی آن آزاد می‌شود مفهوم‌سازی شده است.

سخن دراز کشیدیم و همچنان باقیست حدیث دلبر فتان و عاشق مفتون

(همانجا)

شاعر با مفهوم‌سازی سخن گفتن دربارهٔ معشوق فریبندهٔ خود به صورت یک رشته، مثلاً یک طناب یا نخ، نگاشت «حدیث دلبر رشته/نخ است» را صورت داده است. به عبارتی، شاعر طولانی شدن حرف خود را به صورت رشته‌ای طولانی قلمداد کرده است.

چون کمان در بازو آرد سروقدِ سیم تن آرزویم می‌کند کآماج باشم تیر را

(همان: ۵۲۶)

کمان در بازو آوردن یا کمان بر زه نهاندن استعارهٔ بالکنایه از عزم و قصد انجام کاری را داشتن است. (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲۷۶) اگر عبارت «کمان در بازو آرد» را نه زبان مجازی بلکه زبان حقیقی تصور کنیم، باز مفهوم‌سازی‌های دیگری در این بیت صورت گرفته است. شاعر کمان خمیده را به رابطهٔ تقابل با قد راست و کشیده‌ی معشوق به کار گرفته است. در این نگاشت، قد معشوق به صورت سرو مفهوم‌سازی شده است. یعنی «قد سرو است». تن سفید معشوق نیز به صورت نقره مفهوم‌سازی شده و به تصور شاعر «تن سیم است». از اینها گذشته مفهوم‌سازی عاشق به صورت آماج و هدف تیر خود بیانگر تلاش شاعر برای مفهوم‌سازی هرچه بیشتر است. او در نهایت این نگاشت را به دست می‌دهد که «عاشق آماج است».

روز بازار جوانی پنج روزی بیش نیست نقد را باش ای پسر کآفت بود تأخیر را

(سعدی: ۱۳۸۵: ۵۲۶)

شاعر در این بیت جوانی را به صورت بازار مفهوم‌سازی کرده است. وی با ارائهٔ نگاشت «جوانی بازار است» جنب و جوش و شور جوانی را برابر نهاد شلوغی و رونق بازار قرار داده است. علاوه بر این می‌توان بر اساس مفهوم‌سازی‌های «جوانی نقد است» یا «امروز نقد است» و «تأخیر آفت است» تأکید و هشدار خود را به جوانان برای استفادهٔ هرچه بیشتر از این دوره را گوشزد می‌کند.

ای که گفتی دیده از دیدار بت‌رویان بدوز هرچه گویی چاره دانم کرد جز تقدیر را

(همان: ۵۲۷)

در این بیت عبارت «چشم از چیزی دوختن» به صورت کنایی و به معنی چیزی را فراموش کردن و از چیزی اجتناب کردن به کار گرفته شده است؛ اما با توجه به فعل «دوختن» در این عبارت، می‌توان نگاشت‌هایی چون «پوست/پلک پارچه است» و «چشم‌گشودن پارگی است» را در ژرف‌ساخت این کنایه برای مفهوم‌سازی و عینی کردن اجتناب و خودداری به دست داد. این مفهوم‌سازی امروزه چنان بدیهی است که عادی تلقی می‌شود.

گرفتم، آتش پنهان خبر نمی‌داری نگاه می‌نکنی آب چشم پیدا را؟

(همان: ۵۲۳)

در بیت بالا، کلمهٔ «آتش» به صورت استعاری در معنای عشق به کار گرفته شده است. شاعر با مفهوم‌سازی عشق به صورت آتش، نگاشت «عشق آتش است» را ارائه داده است. او در ادامه اشک معشوق را به صورت آب روان مفهوم‌سازی کرده و نگاشت «اشک آب است» را پیش چشم مخاطب خود به تصویر کشیده است.

به جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی چرا نظر نکنی یار سرو بالا را؟

(همانجا)

در این بیت یکی دیگر از پر بسامدترین نگاشت‌های شعر کهن برای تصویرسازی به کار گرفته شده است. نگاشت «یار سرو است». در این مفهوم‌سازی و ساماندهی تناظر میان روابط دو حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ هدف، صفت بلندی برجسته‌سازی شده است.

هنوز با همه دردم امید درمان است که آخری بود آخر شبان یلدا را

(همانجا)

در بیت بالا هجر یا دوری و فراق عاشق از معشوق به صورت شب تاریک و بلند یلدا مفهوم‌سازی شده است. نگاشت شاعر در این مفهوم‌سازی «دوری/هجران شب است» می‌باشد. بنابراین در ساماندهی تناظرهای دو حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ هدف، اجزائی چون تاریکی و طولانی بودن را برجسته‌سازی کرده است.

روی تو خوش می‌نماید آینهٔ ما کآینه پاکیزه است و روی تو زیبا

(همان: ۵۲۲)

شاعر با مفهوم‌سازی ضمیر/نهاد خود (عاشق) به صورت آینه، نگاشت «ضمیر آینه است» را با وجه‌شبه پاکیزگی و بازتاباننده بودن ارائه کرده است. به نظر می‌رسد در انضمام این مفهوم‌سازی، نگاشت دیگری نیز وجود دارد مبنی بر اینکه «یاد/یادآوری بازتاب است». در نهایت به یاد آمدن روی معشوق در ذهن و ضمیر خود را به بازتاب چهرهٔ او در آینه‌ای پاکیزه تشبیه کرده تا وضوح یادآوری ذهن خود را نشان دهد!

برخی جانت شوم که شمع افق را پیش بمیرد چراغدان ثریا

(همانجا)

برخی به معنای، بنده، فدایی و قربانی است. مفهوم‌سازی عاشق به صورت قربانی نگاشت «عاشق قربانی/فدایی است» را به دست می‌دهد. سعدی در این بیت «شمع افق» را نیز در معنای استعاری به کار برده است. در این مفهوم‌سازی، نگاشت «خورشید شمع است»، خورشید در آستانهٔ افق به شمع تشبیه شده است. سعدی در ادامه، فدا شدن عاشق برای معشوق را به گونه‌ای دیگر نیز مفهوم‌سازی می‌کند. وی عاشق را به صورت ثریا مفهوم‌سازی کرده است. «عاشق ثریا است» که هنگام صبح در برابر خورشید ناپدید می‌شود. بنابراین به شکلی پویا مفهوم‌سازی دیگری به این صورت که «معشوق خورشید است» ترتیب داده می‌شود. تشبیه ثریا (خوشهٔ پروین) به چراغدانی که در آن شمع‌های متعدد افروخته شده نیز بر اساس «ثریا چراغدان است» صورت پذیرفته است. علاوه بر این، مفهوم‌سازی دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد با نگاشت «ثریا قربانی است» صورت داده شده که از فعل «بمیرد» می‌توان به آن پی برد

مرد تماشای باغ حسن تو سعدی است دست فرومایگان برند به یغما

(همانجا)

به نوعی می‌توان در ترکیب «باغ حُسن» با اشارهٔ شاعر به استعاره‌های مختلفی که در شعر کهن از اجزای صورت معشوق شده است، آنها را یک به یک پیش چشم آورد. استعاره‌هایی چون، گُلِ رخسار، سیب زنخدان، سبزهٔ خط، سنبل زلف، نسترن بناگوش و سرو قامت، نارِ پستان و... که همگی را در باغ می‌توان متصوّر شد. شاعر در ساماندهی این تناظر و مفهوم‌سازی اندام و اجزای صورت معشوق را به صورت رستنی‌های باغ، با نگاشت «پیکر/اندام [معشوق] باغ است» به دست می‌دهد.

گرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل گُل

از خارم برآوردی و خار از پا و پا از گِل

(همان: ۷۴۳)

در اضافهٔ تشبیهی «سیم‌اندام» رنگ پوست و سفیدی اندام معشوق به صورت نقره مفهوم سازی شده است. علاوه بر آن نگاشت «دل سنگ است»، بیانگر مفهوم‌سازی دل به مثابهٔ سنگ توسط شاعر است. دل معشوق با وجه‌شبه سختی به سنگ تشبیه شده است. در ادامه می‌توان گفت مفهوم کامروایی نیز به صورت شکفتن مفهوم‌سازی شده و به طور ضمنی نگاشت «وجود گل است» در کلام ارائه شده است. به این ترتیب خار می‌تواند به صورت رنج مفهوم‌سازی شده باشد و نگاشت «رنج خار است، را از آن دریافت. استعارهٔ مفهومی دیگری که در این بیت می‌توان نمود با مفهوم‌سازی گرفتاری، اسیری و یا تنگنا به صورت گِل صورت گرفته است. در این مفهوم «گرفتاری گِل است». مفهوم‌سازی دیگری که می‌توان از مصراع به دست داد در نگاشت «پا وجود است» صورت گرفته است؛ شاعر در این نگاشت که بیشتر بر اساس مَجاز استوار است پا را به جای وجود در کار آورده است.

ز عقل اندیشه می‌زاید که مردم را بفرساید گرت آسودگی باید برو عاشق شوای عاقل

(همانجا)

سعدی در این بیت عقل را به صورت چشمه‌ای مفهوم‌سازی کرده که صفت زایندگی دارد. در این صورت نگاشت «عقل چشمه است» را می‌توان به دست داد. در ادامه عاشق نیز به صورت دیوانه مفهوم‌سازی شده و شاعر با نگاشت «عاشق دیوانه است»، عاشقی را به صورت دیوانگی به تصویر کشیده است.

ملامتگوی عاشق را چه گوید مردم دانا که حال غرقه در دریا نداند خفته بر ساحل

(همانجا)

در این بیت با نگاشت «عاشق غریق است»، عاشق به صورت کسی که در دریا غرق می‌شود مفهوم‌سازی شده است. در انضمام این نگاشت، نگاشت دیگری نیز هست که به صورت «عشق دریا است» ترتیب داده شده است. در این مفهوم‌سازی با تکیه بر عظمت دریا، عظمت و شکوه عشق برجسته‌سازی شده است. همچنین با سامان‌دهی تناظرهای دیگری نگاشت «عقل ساحل است» را به دست می‌دهد که در آن آسودگی ساحل در برابر بی‌خبری عاقلان قرار گرفته است. به

این ترتیب در تناظرهای نگاشت «عاقل خفته است»، دقیقاً نقطهٔ مقابل آن هوشیاری که به واسطهٔ عقل و اندیشه حاصل می‌شود را برجسته‌سازی کرده و آن را به صورت بی‌خبری کسی خفته، از واقعیت مفهوم‌سازی می‌کند.

نتیجه

سعی سعدی در پرهیز از مُغلق‌گویی‌های شاعرانه که موجب دیریاب شدن شعر خواهد شد و خودداری از پایین کشیدن سطح بیان خود که زبان ادبی را تا سطح زبانی عادی و روزمره پایین می‌آورد از طرفی دیگر، ویژگی‌های متمایزکننده‌ای به نوع بیان و زبان شعری او بخشیده است. او نه مانند برخی شاعران پیش از خود که به استعاره‌سازی‌های دشوار شهرت یافته‌اند، به ساختن استعاره‌های مشکل دست می‌برد و نه اجازه می‌دهد که شعرش از تصویرسازی‌های شاعرانهٔ ناب خالی شود. بنابراین بیش از آنکه تمایل داشته باشد استعاره را به همان شکل سنتی در شعر خود به کار بگیرد با سامان‌دهی تناظرها و ارائهٔ نگاشت‌های متعدد مفهوم‌سازی‌های بسیاری را در کلام خود انجام می‌دهد که هم از لحاظ شگردهای شاعری در بیان و هم از لحاظ خیال‌انگیزی در ادبیات شعر تأثیر بسزایی دارند. در نتیجه در غزل سعدی، بیش از آنکه در انتظار ارائهٔ استعاره‌های سنتی با ارکان کامل باشیم، باید در جست‌وجوی استعاره در معنی و مفهوم امروزی آن بود. نکتهٔ ظریفی که در طرز به کارگیری استعاره در غزل سعدی نباید از نظر پنهان بماند این است که این شاعر که خود در کسوت آموزگاری آثار برجسته‌ای به رشتهٔ تحریر درآورده است، برای همه فهم کردن کلام خود، زبان شعرش را به زبان مردم روزگار خود نزدیک می‌کند؛ اما برای نیل به این هدف و اجتناب از تنزل سطح بیان خود به کارگیری استعارهٔ مفهومی را بیش از استعاره در مبانی سنتی آن مورد توجه قرار می‌دهد؛ زیرا این استعاره همواره در زبان عادی مردم نیز رواج داشته است؛ چنانکه امروزه در پژوهش‌های زبانشناسی‌شناختی در حوزهٔ استعاره این حقیقت به اثبات رسیده است. علاوه بر این نتایج در تحقیق انجام شدهٔ حاضر، باید اظهار داشت که سعدی گاهی در طول یک بیت از چند تناظر و نگاشت برای مفهوم‌سازی هرچه بیشتر تصورات خود و تصویرپردازی استفاده می‌کند.

گاهی نیز در طول یک بیت، یک چیز را به صورت مفهوم‌سازی می‌کند یا به عبارتی تناظرهای حوزهٔ مبدأ را به طور پیاپی با دو حوزهٔ هدف، ساماندهی می‌کند که این امر خود بیانگر سطح بالای بیان در شعر سعدی است.

به نظر می‌رسد که سعدی کمتر مخاطب خود را به زحمت می‌اندازد. او استعاره‌هایی که گره گشایی آن سخت باشد به کار نمی‌گیرد؛ اگر هم به کار برده باشد با ترفندهایی خاص خواننده را در گره گشایی و درک و فهم آن یاری می‌کند. بیشتر استعاره‌های به کار رفته در شهر سعدی بار معنایی مثبت دارند، زیرا نگاه سعدی به مسائل روزمرهٔ زندگی مثبت است. سعدی در غزلیات خود جامعه ایرانی را به تصویر می‌کشد. استعاره و دیگر مفاهیم‌شناختی مسیر، بار شناخت تفکر شاعر هستند. استعاره‌های سعدی بیشتر در مصرع نخست می‌آیند و مصرع دوم رازگشای آنهاست و معنی را روشن می‌کند. بیشترین کاربرد مفاهیم‌شناختی در غزلیات سعدی به عناصر طبیعی و حوزه‌های قدرت تعلق دارد بالای یک نام نگاشت آن است که این مفهوم در ذهن شاعر از قدرت وتسلط بالایی برخوردار است. سعدی با این مفاهیم یا در همراهی است یا در تضاد.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

انوری، حسن. فرهنگ کنایات سخن، جلد اوّل. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۳.

جرجانی، عبدالقاهر. اسرار البلاغه، ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.

دباغ، حسین. مجاز در حقیقت؛ ورود استعاره‌ها در علم. تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۹۳.

رجائی، محمدخلیل. معالم البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳.

ساسانی، فرهاد. استعاره، مبانی تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر، ۱۳۷۹.

سعدی، ابومحمد مشرف‌الدین. کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹۱.

شمیسا، سیروس. بیان. تهران: انتشارات فردوس، چاپ نهم، ۱۳۸۱.

شهری، بهمن. حدیث حوش سعدی دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ سعدی، تهیه وتنظیم از کمال اجتماعی جندقی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۱.

عبادیان، محمود. تکوین غزل و نقش سعدی، مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیباشناختی غزل فارسی و غزلیات سعدی. تهران: نشر اختران، ۱۳۸۴.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله. استعاره و شناخت. تهران: نشر فرهنگان، ۱۳۷۹.

کوچش، زولتن. استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره، ترجمهٔ جهانشا میرزابیگی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹۶.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹۷.

مازندرانی، محمدهادی بن محمدصالح. انوار البلاغه. تهران: انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۷۶.

هاوکس، ترنس. استعاره، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

همایی، جلال‌الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: انتشارات اهورا، ۱۳۸۹.

مقالات و پایان نامه:

امینی، سادینا؛ طهماسبی، فرهاد؛ زیرک، ساره. «**سبک‌شناسی انتقادی غزلی از سعدی (با تکیه بر لایهٔ نحوی و کاربردشناسی)**». فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴، (پیاپی ۳۸)، صص ۶۴ ـ ۳۹، زمستان ۱۳۹۸.

بهنام، بیتا. «**استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس**». نشریهٔ نقد ادبی، سال ۴، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۱۴ ـ ۹۱، ۱۳۸۰.

پرتوی، آناهیتا؛ قاسمی، حسین؛ باقرزاده کاسمانی، مراد. «**مقایسهٔ استعارهٔ مفهومی دشمنی در متون فارسی میانه و فارسی دری (مقایسهٔ مورد: مینوی خرد و گلستان سعدی)**». نشریهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل)، سال ۴، شمارهٔ ۷، صص ۳۴ –۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰.

پورابراهیم، شیرین. «**بررسی زمان‌شناختی استعاره در قرآن رویکرد نظریهٔ معاصر استعاره**». رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.

رشیدی، خسرو. «**تحلیل محتوای مفهوم عشق در غزل سعدی**». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۴۱ و ۴۲، صص ۲۷ –۲۴، اسفند و فروردین ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰.

قادری، سلیمان. «**استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی**». فصلنامهٔ علمی–پژوهشی نقد ادبی، سال ۶، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۲۳–۱۰۵، ۱۳۹۲.

گلفام، ارسلان؛ یوسفی‌راد، فاطمه. «**زبان‌شناسی‌شناختی و استعاره**». فصلنامهٔ تازه‌های علوم‌شناختی، سال ۴، شمارهٔ ۳، صص ۶۴ –۵۹، ۱۳۸۱.

گندمکار، راحله. «**یکسویگی استعاره‌های مفهومی، تحلیلی انتقادی بر مبنای زبان فارسی**». فصلنامهٔ علم و زبان، سال ۶، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۰۶ –۱۷۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۸.

نرماشیری، اسماعیل. «**تحلیل گفتمان جدال سعدی با مدعی با رویکرد ایدئولوژی‌شناختی استعاری**». فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۷۴،، صص ۹۸ –۷۹، زمستان ۱۳۹۶.

هاشمی، زهره. «**نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون**». نشریهٔ ادب پژوهی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۴۰ ـ ۱۱۹، تابستان ۱۳۸۹.

Conceptual metaphor in Saadi's Sonnets (based on Likoff and Johnson's theory)

Nazanin Baharond[1], Masoud Sephondi Ph.D[2]*, Qasim Sahrai Ph.D[3]

Abstract

Conceptual metaphor in Saadi's Sonnets(based on Likoff and Johnson's theory) Abstract Language has never been without metaphor at any time and at any level, either in every day and automatic language or in literary or scientific language. The metaphor is mixed with experience in such a way that it is thought that a metaphor can never be understood independently of its empirical basis or even be represented in a suitable way. The systematic dependence of metaphorical expressions on metaphorical concepts allows us to study metaphorical linguistic expressions to understand the nature of metaphorical concepts of our activities. Due to this systematically, it is possible to understand one aspect of a concept in terms of another aspect. This article examines this type of metaphor is Saadi's Sonnets by basing its research method on the conceptual metaphorical theory of Likoff and Johnson. The descriptive and analytical method is used to carry out the current study and this article attempts to give a clear picture of the place of conceptual metaphors in the given Sonnets. The results of this research indicate that Saadi's conceptual metaphors mostly come in one stanza , and the other stanza is their revealer and clarifies the meaning. The most cognitive concepts in Saadi's Sonnets belong to natural elements and power areas. The high frequency of a name map means that this concepts has a high dominance in the poet's mind and Saadi is either in conflict with these concepts or in association with them.

Key Words: Conceptual metaphor, Saadi, Sonnet, Likaf and Johnson.

1. PhD student in Persian language and literature, Khorramabad Branch, Islamic Azad University, Khorramabad, Iran
Email: Nazaninbaharvand1394@gmial.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khorramabad Branch, Islamic Azad University, Khorramabad, Iran (Author)
Email: S.sephvandi@khoiau.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Lorestan, Lorestan University, Iran
Email: Ghasem.sahrai@ yahoo.com