مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۸، پیاپی ٤٢، صص ۱-٢٤

تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در غزلیّات شمس و پیوند آن با الگوی جهان‌بینی مولانا

حسن توفیقی* علی تسنیمی مهیار علوی مقدم*****
دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

«طرح‌واره‌های تصویری» که در حوزه‌ی زبان‌شناسی شناختی، بر نقش تجربه در شناخت تأکید می‌ورزند، طرح‌هایی از تجربه‌های جسمانی هستند که در ذهن شکل می‌گیرند و انسان را قادر می‌سازند مفاهیم پیچیده و انتزاعی را درک کند، درباره‌ی آن‌ها بیندیشد و استدلال کند. پژوهش حاضر با بررسی طرح‌واره‌های قدرتیِ «اجبار»، «مانع»، «نیروی متقابل»، «انحراف ازجهت»، «رفعِ مانع»، «توانایی» و «جذب» در غزلیّات مولانا براساس نظر جانسون، در پی تبیین این مسئله است که طرح‌واره‌های قدرتی چگونه با الگوهای جهان‌بینی مولانا پیوند خورده‌اند. پژوهش نشان می‌دهد که بهره‌گیری از طرح‌واره‌های قدرتی در عرفان برای تبیین مفاهیم عرفانی اجتناب‌ناپذیر است و تفهیم عرفان در قالب نوعی حرکت با موانع خاص که کشش‌های متضادّی آدمی را به سوی خود می‌کشند، تنها در قالب طرح‌واره‌ها امکان‌پذیر است. همچنین طرح‌واره‌ها می‌توانند بر جنبه‌هایی از جهان‌بینی تأکید کنند، برای تبیین آن‌ها از طرح‌های جدیدی بهره گیرند و تفسیری از جهان‌بینی شاعر و جنبه‌های پراهمّیّت آن به دست دهند؛ جهان‌بینی عرفانی به همان میزان که برای تبیین خود به طرح‌واره‌ها نیازمند است، هدایت طرح‌واره‌ها را نیز در دست می‌گیرد و برای تبیین الگوهای خود دست به گزینش نوع خاصّی از آن‌ها می‌زند. در جهان‌بینی زمین‌گریز و آسمان‌گرای مولانا، وجود طرح‌واره‌هایِ «عمودی»، «کشش دوسویه»، «مانعِ محاصره‌کننده»، «مانعِ گذرگاهِ باریک» و «مانعِ دید»، در کنارِ طرح‌واره‌های مورد نظر جانسون، همه‌ی موارد بالا را تأیید می‌کند.

واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌ی تصویری، طرح‌واره‌ی قدرتی، غزل مولانا، جهان‌بینی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی tofighi1160@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات فارسی a.tasnimi@hsu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی m.alavi2007@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۶/۲٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۰/۱۵

۱. مقدّمه

۱. ۱. بیان مسئله

زبان‌شناسی شناختی رویکردی است درحوزه‌ی مطالعه‌ی زبان بر اساس تجربیّات ما از جهان، نحوه‌ی درک و شیوه‌ی مفهوم‌سازی. برهمین‌مبنا «زبان‌شناسان شناختی به وجود ذهنِ جسمانی‌شده (Embodied Mind) قایل‌اند و تجارب جسمانی انسان را ایفاکننده‌ی نقشی مهم در شکل‌گیری مفاهیم ذهنی او می‌دانند.» (عبدالکریمی، ۱۳۹۳: ۹۹) دونظریّه‌ی «طرح واره‌ی تصویری» (Image schema) و «استعاره‌ی‌مفهومی» (Conceptuametaphor) از مهم‌ترین نظریّه‌های زبان‌شناسی شناختی هستند که بیش از همه مدیون آرای جورج لیکاف (George Lakoff) در *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (۲۰۰۳)و مارک جانسون (Mark Johnson) در *بدن در ذهن: پایه‌ی جسمانیِ مفهوم، تصوّر و استدلال* (۱۹۸۷) هستند. مارک جانسون با معرّفی نظریّه‌ی «طرح‌واره‌های تصویری» در کتاب *بدن در ذهن*، نقش تجربیّات انسان را در شناخت، بیش از پیش آشکار کرد. «طرح‌واره‌های تصویری» طرحی ذهنی از تجارب جسمانی انسان هستند که او را قادر می‌سازند به سادگی مفاهیم انتزاعی و پیچیده را درک کند. مهم‌ترین این طرح‌واره‌ها عبارتند از: حجمی، حرکتی و قدرتی. زیربنای استعاره‌های مفهومی را نیز همین طرحواره‌ها شکل می‌دهند. (رک.صفوی، ۱۳۹۲: ۳۷۳-۳۷۹؛ عبدالکریمی، ۱۳۹۳: ۱۲۳- ۱۲۷) بنا به اهمّیّت بحث، در بخش مبانی نظری پژوهش، به جزئیّات این دو نظریّه بیشتر خواهیم‌پرداخت.

بنابر آنچه گفته شد، انسان بدون کمک‌گرفتن از تجربه‌های جسمانی، درباره‌ی هیچ مفهومی نمی‌تواند بیندیشد. این نگرش درباره‌ی متون عرفانی، که بسیار انتزاعی، رمزی و تأویل‌پذیر هستند، نیز صادق است؛ چنانکه چارچوب کلّی جهان‌بینی عرفانی، در قالب نوعی سفر معنوی ادراک می‌شود (طرح‌واره‌ی حرکتی)؛ از موانع وصال به «حجاب» یاد می‌شود (طرح‌واره‌ی قدرتی) و پیش‌رفتن در مسیر در گرو حرکت از یک منزل و ورود به منزلی دیگر است (طرح‌واره‌ی حجمی). ازآنجاکه به نظر زبان‌شناسان شناختی «ساختار نظام‌مندی که در زبان وجود دارد، ساختار فکر ما را هم منعکس می‌کند» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۱۲) و نگرش شخصی و ذهنیّت هستی‌شناختی هر گوینده‌ای در نوشتار و گفتار او نمودار می‌شود (رک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۳٤٥)، دراین مقاله برآنیم تا جهان‌بینی عرفانی مولانا را با بهره‌گیری از انواع طرح‌واره‌های قدرتی جانسون، بررسی کنیم.

۲.۱. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی غزلیّات مولانا کتابی که به بررسی طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی آن بپردازد، نوشته نشده است. از مقاله‌های مرتبط، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: بهنام در مقاله‌ی «استعاره‌ی مفهومی نور در دیوان شمس» (۱۳۸۹) با بررسی انگاره‌ی «معرفت، نور است» به این نتیجه رسیده است که مولانا به‌خوبی از خوشه‌های استعاری مرتبط با نور و متضاد با نوربرای تبیین مقولات انتزاعی عرفان بهره برده است؛ کریمی و علامی در«استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسّی خوردن» (۱۳۹۲) گزاره‌ی بنیادی متن غزلیّات را «عرفان، خوراک است» و درنتیجه عرفان را نیازی روزانه برای سالک دانسته‌اند؛ در«تطوّر استعاره‌ی عشق از سنایی تا مولانا» (۱۳۹۳) سیّدمهدی زرقانی و همکاران، با بررسی استعاره‌های «عشق» در غزل سنایی، عطّار و مولوی، خلّاقیّت هریک از سه شاعر را در کاربرد استعاره‌ها نشان داده‌اند. محبوبه مباشری و کریمی در «تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس» (۱۳۹٤)، «آهو» را کلان استعاره‌ای از خداوند و سپس استعاره‌هایی ازمولوی، شمس، صلاح‌الدّین و... تشخیص داده‌اند که نزد مولانا عروج معنایی یافته است؛ در مقاله‌ی «بررسی معناشناختی استعاره‌های چندشبکه‌ای مادر و طفل در دیوان شمس از نطفه‌بستن تا فطام» (۱۳۹٤)، کریمی و علامی با خوشه‌های مرتبط با این استعاره‌ها، مراحل سیر و سلوک را تبیین کرده‌اند. همچنین این دو پژوهشگر در «تحلیل شناختی استعاره‌ی مفهومی جمال در مثنوی و دیوان شمس» (۱۳۹۵) از رهگذر بررسی استعاره‌ی «جمال» و خوشه‌های تصویری آن، گزاره‌ی «خداوند دیدنی است» را ژرف‌ساخت این دو اثر دانسته‌اند؛ در جدیدترین مقاله‌ی مرتبط، نوشته‌ی پورالخاص و آلیانی، با عنوان «بررسی استعاره‌های جهتی در غزلیّات شمس» (۱۳۹۷)، نمادهای پرندگان در غزل مولانا با استعاره‌ی جهتی (بالا-پایین) بررسی شده و نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که نمادهای متضمّنِ تعالی، برعکس نمادهای مربوط به نفس، با استعاره‌ی جهتی رو به بالا تطابق دارند.

از پایان‌نامه‌های مرتبط نیز این نمونه‌ها شایان ذکر است:

حسینی در *بررسی مفهوم شمس در غزلیّات مولانا براساس رویکرد شناختی* (۱۳۹۳)، با بررسی استعاره‌های مفهومی مرتبط با شمس، در پایان چنین نتیجه گرفته

است که کلان‌استعاره‌ی «شمس، خداوند است» در مرکز استعاره‌های مرتبط با شمس قرار دارد؛ علی کوچک‌زاده در *بررسی تطبیقی استعاره در غزلیّات حافظ و مولوی از منظر معنی‌شناسی شناختی* (۱۳۹٤) با عرفانی دانستن غزل مولانا و استعاره‌های موجود در آن، سعی در مقایسه‌ی شخصیّت عرفانی مولانا با حافظ داشته است. براساس این پیشینه، تاکنون «طرح‌واره‌های قدرتی» در غزل مولانا بررسی نشده است و پژوهش حاضر می‌تواند تفسیر شناختیِ دیگری از جهان‌بینی مولانا به‌شمارآید و تا اندازه‌ای این خلأ پژوهشی را پرکند.

۳.۱. فرضیّه و پرسش‌های پژوهش

بررسیِ طرح‌واره‌های قدرتی در غزلِ مولانا بر این فرضیّه استوار شده است که این طرح‌واره‌ها، از مناسب‌ترین طرح‌واره‌ها برای بیان جهان‌بینی عرفانی هستند؛ ولی جهان‌بینی می‌تواند جزئیّات طرح‌واره‌ها را تغییر دهد یا دست به گزینش نوع خاصّی از آن‌ها بزند. در این زمینه دو پرسش اصلی مطرح است:

۱. هریک از طرح‌واره‌های قدرتی در غزل مولانا برای بیان چه مفاهیمی به‌کاررفته‌اند؟

۲. مولانا جز طرح‌واره‌های قدرتیِ جانسون از چه طرح‌واره‌های دیگری بهره برده است و خاستگاه این طرح‌واره‌ها در جهان‌بینی او چیست؟

۲. مبانی نظری تحقیق

زبان‌شناسی شناختی که در مباحث زبانی و علوم شناختی نوظهور، در دهه‌های ۱۹٦۰ و ۱۹۷۰ میلادی ریشه دارد، بر نقش تجارب جسمانی انسان در شکل‌گیری مفاهیم ذهنی تأکید می‌ورزد. مهم‌ترین کتاب درباره‌ی نقش تجربه در مفاهیم ذهنی، کتاب *بدن در ذهن: پایه‌ی جسمانیِ مفهوم، تصوّر و استدلال*(۱۹۸۷) نوشته‌ی مارک جانسون است. وی در مقدّمه‌ی این کتاب می‌نویسد: «بدون «تصوّر» (= انگاشتن)، هیچ‌چیز در جهان معنی‌دار نیست؛ بدون تصوّر هرگز نمی‌توانیم تجربیّاتمان را درک کنیم و هرگز نمی‌توانیم درباره‌ی دانش واقعی استدلال کنیم. این کتاب دفاعیّه‌ای است از این سه ادعّای جنجال‌برانگیز که به تبیین نقش مرکزیِ تصوّر انسان در مفاهیم،ادراک‌واستدلال می‌پردازد.»(Johnson,1987:ix)

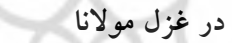
وی در این کتاب به توضیح و تبیین طرح‌واره‌های تصویری و نقش آن‌ها در ساختار ذهنی انسان می‌پردازد. به نظر او تجربیّات انسان ساختارهایی تصویری در ذهن او ایجاد

می‌کنند که این ساختارها قابل تعمیم به مفاهیم انتزاعی است و انسان به کمک آن‌ها می‌تواند این مفاهیم را ادراک کند؛ مثلاً از تجربه‌ی حرکت در مسیر، طرح ذهنی آن را به مفهوم انتزاعی «عشق» تعمیم دهد و «عشق» را در قالب «مسیر» درک کند. اساس نظریّه‌ی طرح‌واره‌های تصویری درواقع دو چیز است: نخست این که استدلال مبتنی‌بر تجربه‌ی جسمانی است و دوم این که نگاشت استعاری از حوزه‌ی عینی و ملموس به حوزه‌ی انتزاعی رخ می‌دهد. (رک. لیکاف، ۱۳۹۵: ٤٦٩) ازاین‌رو سازوکار ذهن حاصل فرایند «انگاشتن» است. (رک.فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۲۲)؛ یعنی نگاشت و انطباق(Mapping) یک‌حوزه‌ی ملموس(حوزه‌ی منبع=Source domain)برحوزه‌ی انتزاعی(حوزه‌ی هدف =Target domain) به منظور شناخت حوزه‌ی انتزاعی. (Cameron & , 2010: 44-45 ؛Croft&Cruse, 2005: 194-195 ؛lakoff,207 1993: 206-Maslen؛ بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰) از نظر جانسون طرح‌واره‌ها اساس استعاره‌ها هستند و ساختار درونی و روشنِ آن‌ها می‌تواند پایگاهی برای تشکیل نگاشت‌های استعاری باشد. او در این زمینه استعاره‌ی «نیّت‌ها، اهداف فیزیکی هستند» را مثال می‌زند که به وسیله‌ی طرح‌واره‌ی «مسیر» ساخته شده است و در آن «آغاز موقعیّت» بر «آغاز حالت»، «پایان موقعیّت» بر «پایان حالت» و «حرکت در طول مسیر» بر «حالات میانی» نگاشت شده است. جمله‌ی «تام راه درازی را برای تغییر شخصیّت خود پیموده است»، برهمین‌مبنا در زبان شکل‌گرفته است. (Johnson, 1987: 114-115) جانسون همچنین فهرستی از مهم‌ترین طرح‌واره‌ها را به‌دست‌می‌دهد که از مجموع ۲۷ طرح‌واره، ۷ مورد آن از نوع طرح‌واره‌های قدرتی هستند. این ۷ مورد عبارتند از: اجبار (Compulsion)، مانع و انسداد (Blockage)، نیروی متقابل (Counterforce)، انحراف از جهت (Diversion)، رفع مانع (مهار) (Removal Of Restraint)، توانایی (Enablement) و جذب (Attraction). (Johnson, 1987: 126) اساس همه‌ی این طرح‌واره‌ها بر اِعمال نیرو استوار است؛ به این معنی که در طرح‌واره‌ی «اجبار» تاب مقاومت در برابر نیرو وجود ندارد؛ طرح‌واره‌ی «مانع» نمایانگر مانعی است در مسیر؛ در «نیروی متقابل» سخن از رودررو شدن با نیرو است؛ در «انحراف از جهت» اِعمال نیروبه انحراف از جهت می‌انجامد؛ در «رفع مانع» نیرویی مانع را کنار می‌زند؛ در «توانایی»، بر تفاوت میزان توانایی‌ها در انجام کاری تأکید می‌شود و در طرح‌واره‌ی جذب، نیرویی،چیزی را به سمت خود می‌کشد. ما در ضمن بحث اصلی، توضیحات و مثال‌های جانسون را درباره‌ی هریک از این طرح‌واره‌ها خواهیم آورد.

۳. بررسی وتحلیل دادهها

چنانکه آمد، جانسون هفت طرحوارهی قدرتی را در کتاب خود برشمرده است. در این بخش ضمن بررسی این طرحوارهها در غزل مولانا، به نقش آنهادر تبیین جهانبینی وی و پیوندهای ایدئولوژیک آنها با عرفان اشاره میشود. همچنین در هر طرحواره، به شکل ذهنی آن، مفاهیمِ نگاشتشده بر آن و انواع جدیدِ احتمالی نیز پرداخته میشود. ارجاع بیتها همهجابه صورتِ (شمارهی غزل/شمارهی بیت) به کتابِ «*غزلیّات شمس تبریز*» (شامل ۱۰۵۵ غزل) است واز آوردنِ (مولوی، ۱۳۹۳: .../ ...) به صورت پیدرپی خودداری شده است. در بازشناسی مدلولِ رمزها نیز کتاب اختصاصیِ *فرهنگنامهی رمزهای غزلیّات مولانا* (۱۳۹۲) مدّ نظر بوده است.

۱.۳. طرحوارهی قدرتیِ«اجبار» در غزل مولانا



جانسون طرح ذهنی این طرحواره را به صورت بالا رسم کرده است. به نظر وی هرکسی تجربهی رانده‌شدن به وسیلهی یک نیروی خارجی (f1) چون باد، آب، اشیای فیزیکی و تودهی مردم را دارد. او مینویسد: وقتی جمعیّتی شما را هُل میدهند، شما به وسیلهی نیرویی که تاب مقاومت در برابر آن را ندارید، ناخواسته در مسیری حرکت میکنید که خود انتخاب نکردهاید. (Johnson, 1987: 45) جانسون با تأکید بر نقش فعلِ (must) در ایجاد این طرحواره،حضور جملههایِ: «شما بایستی چشمهایتان را در برابر بمب ببندید» و «او بایستی خون بدهد، این وظیفهی اوست» را در زبان، برخاسته ازطرحوارهی اجبار میداند. (ibid, 1987: 51)

در عرفان اسلامی، معشوق، قادرِ متعال است. به نظر عارفان اسمِ «قادر»یکی از اسامی هفتگانهی حق است که به صفتِ «قدرتِ» او و درنهایت به ذات او رهنمون میگردد. (رک.محمّدیان، ۱۳۸۱: ۲٤۰) همچنین حضور عارف در مقام «رضا» که عبارت است از «راضیبودن به بلای عشق و گردننهادن به خواست معشوق» (صارمی، ۱۳۷۳: ۳۲۵) و «رفع کراهت و تحمّل مرارتِ احکام قضا و قدر» (سجّادی، ۱۳۷۰: ٤۱٦)، هرگونه اختیاری را از عارف در برابر قدرت حق سلب میکند؛ چنانکه مولانا میگوید:

هر جا روی تو با منی ای هر دو چشم و روشنی
خواهی سوی مستیم کش، خواهی ببر سوی فنـــا (۷/۱۰)

آن خواجه را در کوی ما، در گِل فرو رفته است پا
با تو بگویم حـال او، برخـــوان «إذا جاءَ القَضـــا» (۱/۱٤)

در *غزلیّات شمس*، بیت‌های مقابل نیزدر چارچوب طرح‌واره‌ی اجبار، بر قدرت معشوق تأکید دارند: (۱۰/۷۱)، (۳/۲۰۲)،(۲/٤۷۲). درواقع یکی از دلایل حضور استعاره‌ی «سلطان» برای «معشوق»، در متن غزلیّات شمس نیز همین قدرت مطلق اوست:

وَرای کفر و ایمانی و مرکـــب تنـــد می‌رانـــی
چه بس بی‌باک سلطانی! همین می‌کن که تو آنی (۲/۹۲٤)

همچنین«عشق» از دیدگاه مولانا نیرویی فناکننده دارد؛ افلاک را سرنگون می‌کند (۳/۲) و عالم را ویران:

عشق چو خونخواره شود وای ازو وای کوه اُحـــد پـــاره شود پیش صفاها (٦/۳٤)
ای ز عشقت عالمـــی ویـــران شـده قصـــد ایـــن ویرانه کردی عاقبت (۳/۱۲٦)
عشـــق گشایـــد دهـــن از بحـــر دل هر دو جهان را بخورد چون نهنگ(٤/٤۷۵)

ازآنجاکه در جهان‌بینی عرفانی، عشق «غَلَیان دل در اشتیاق لقاءِ محبوب است که موجب محو مُحبّ می‌شود» (سجّادی، ۱۳۷۰: ٥٦٦)، فنای عاشق اجتناب‌ناپذیر است. مولانا اشاره می‌کند که عاشق نمی‌تواند سر از غمِ عشق بکِشد(۱۱/۱۹۰) و نیروی عشق او را فانی کند:

بـــه جان عشق که جانی ز عشق جان نبرد وُ گر درونه‌ی صد برج و صد بدن باشد(٤/۳٤۳)
راه تـــو چون فنا بود خصم تو را کجا بود؟ طاقت تو که را بود؟ کآتش تیز مطلقـی(٤/۹۰٦)

در این دیدگاه عاشق در پنجه‌ی شیرِ عشق گرفتار است (٥/۷۹۸)؛ عشق، شیرگیر و کرگدنی است که عاشق را فنا می‌کند (٥/۳٤۳)، خون او را می‌خورد (٤/۳۸۲) و دل او را شکار می‌کند(٦/٦۷٥) شیر سیاهِ عشق استخوان عاشق را می‌کَند(۱۰/۷۸۹) و از این روی هرکس به فکر خودیِ خویش است، باید از آن حذر نماید (۱/٤۳۳). همچنین عشق سلطانِ لشکرکشی است که عاشق را مضطر می‌نماید (۳/٤۳۰) و او را از بلاد کافریِ جسم و ناسوت به اسارت خود درمی‌آورد (٦/٥۰٤) یا او را به دار می‌آویزد (٦/۸٤۱). عشق منجنیق کبریاست که ایوان جسم را درهم می‌کوبد (٦/٤۳۲)؛ حُکم معشوق است که هیچ‌کس را یارای مخالفت با آن نیست (۷/۳۸۲). عاشق در برابر نیروی عشق چون کاه (۳۵۲ الف/۳)، شاخه (٤/۳٤۷)، گَرد (۱/٥٦۸) و ابر(٤/۳۲٥) در برابر باد تسلیم است. عشق می‌تواند عاشق را حیات بخشد یا او را بخشکاند (٥/۳٤۷)؛ آبِ روح را از سنگِ جسم برهاند و زنگِ نفسانیّات را از آینه‌ی دل بزداید (۲/٤۷٥).

باده‌ی عشق می‌تواند آرزوهای نفسانی را گردن زند (۸/۲٤۰)، خواب را زایل‌کند (۳/۱۵۸) و غم را از عارف بگریزاند (۳/۲٤٦).

تقابل عشق با عقل[1] در عرفان، از دیگر پیوندهای ایدئولوژیک عرفان با طرح‌واره‌ی اجبار است؛ تقابلی که دلیل آن پرواز عشق به آسمان است و ماندن عقل در حصار استدلال (رک.شیمل، ۱۳۷۵: ٤٦۸)؛ ازهمین‌روی است که عقل، تابِ مقاومت در برابر عشق را ندارد:

عشق تو آورد شـراب و کبـاب عقل به یک گوشه نشستن گرفت (٤/۱٦۳)

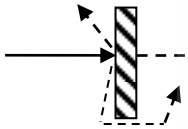
کاربرد طرح‌واره‌ی اجبار برای تبیین این دیدگاه در این بیت‌ها نیز دیده می‌شود: (٤/۲۱۸)، (۲/٤٦۰)،(۵/۷۹۷).

نکته‌ی دیگر اینکه چون عارفِ کامل، مظهر همه‌ی نام‌های جمالی و جلالی حق است (رک.محمّدیان، ۱۳۸٦: ۲۲۱)، می‌تواند مظهر اسم «قادر» نیز باشد؛ ازهمین‌روی مولانا، در مقام یک عارف می‌گوید:

رُسـتم دسـتان و هـزاران چـو او بنـده و بازیچـه‌ی دسـتان ماسـت (۲/۱٦۰)

چنین نیرویی در عارف غم را می‌رماند (۳/۲٤٦)، رگ غصّه را می‌زند (٦/۵۹۹)، خطا را دور می‌کند(۷/۹۰۰) و شور عشقِ او، دیوانه را نیز می‌گریزاند (٤/٤۸٤).

۲.۳. طرح‌واره‌ی قدرتیِ«مانع و انسداد» در غزل مولانا



به گفته‌ی جانسون، ما انسان‌ها در واکنش به اشیا یا اشخاصی که در اطرافمان هستند، اغلب به موانعی برمی‌خوریم که ما را متوقّف می‌کنند یا در برابر ما مقاومت می‌کنند؛ برای مثال وقتی کودکی یادمی‌گیرد بخزد، ممکن است با دیواری برخورد کند که مانع حرکت او شود؛ در این صورت کودک یا باید بایستد، یا برای ادامه‌ی همان مسیر تلاش کند یا مسیر دیگری برگزیند؛ ممکن است تلاش کند از بالای مانع بگذرد، مانع را دور بزند یا با قدرت از وسط آن بگذرد (نقطه‌چین‌های طرح). (Johnson, 1987: 45) در زبان فارسی جمله‌هایی چون: «این امتحان ممکن است مسیر زندگی‌ات را تغییر دهد»، «هرجورشده باید این مشکل را دور بزنی» و «با هر بدبختی بود کنکور را پشت سر گذاشتم» (رک. صفوی، ۱۳۹۲: ۳۷۸)، گویای حضور سه حالت این طرح‌واره در زبان و اندیشه هستند.

در متون عرفانی که شناخت حق، در قالب نوعی حرکت روحانی، تفسیر می‌شود و از هر آنچه مانعِ رابطه‌ی باطنی سالک و حق است، به «حجاب» تعبیر می‌شود، کاربرد طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتیِ مانع اجتناب‌ناپذیر است. در تعریف سالک، سلوک و حجاب گفته‌اند: «سالک مسافر اِلی الله است و سلوک رفتن از تقیّد به اطلاق و از کثرت به وحدت» (سجّادی، ۱۳۷۰: ذیل سالک) و «حجاب حایل است میان طالب و مطلوب. حقیقت حجاب، آنچه تو را منع کند از حق و اگر چه کواشف و معارف بود.» (روزبهان، ۱۳٤٤: ۵۷۲) چنان‌که می‌بینیم در همین دو تعریف، واژه‌های «مسافر»، «اِلی»، «رفتن از... به...»، ازیک‌سو و واژه‌های «تقیّد»، «حایل»، «میانِ... و...»، نشان می‌دهند که چگونه جهان‌بینی عرفانی از طرح‌واره‌ی حرکتی و قدرتی برای بیانِ تجربه‌های روحانی بهره می‌گیرد.

در غزل مولانا گسترده‌ترین نوعِ طرح‌واره‌ی قدرتی، طرح‌واره‌ی مانع است که نشان ازدغدغه‌های ذهنی وی برای پیمودن راهی دشوار دارد. سه مصراعِ: «عقلِ منکر هیچ‌گونه از نشان‌ها نگذرد»(٦/۷۲۲)، «رَستم ازین نفس و هوا، زنده بلا مرده بلا»(۱/۲۳) و «از میان صد بلا من سوی تو بگریختم» (۲/۷۲۸) را می‌توان نمونه‌هایی از سه حالتِ موجود در طرح‌واره‌ی مانع یعنی: متوقّف‌شدن در برابر مانع، پشت‌سرگذاشتن مانع به هر طریق ممکن و گذر از وسط مانع دانست. از حالت سوم در غزل مولانا همین یک نمونه دیده‌می‌شود؛ ولی ابیاتی که گویای حالت نخست و به‌ویژه حالت دوم باشد، زیاد است. نوسان این سه حالت در غزل مولانا گویای نکات مهمّی در جهان‌بینی اوست؛ نادربودن حالت سوم و بسامد بالای حالت دوم، گویای این است که در سلوک عرفانی، نمی‌توان به آسانی از موانعِ وصال عبور کرد؛ بلکه باید دنبال راهی برای رفع مانع بود. توجّه عارفان به اصولی چون «ریاضت» و «مجاهده با نفس» نیز از همین رو است. حضور افعال امری و پویا مانند: رها کن، وارَه، بگذر، رَستم، جَستم، وارَهَم و... در حالت دوم نشان از لزوم مجاهده و تلاش در برابر موانع سلوک دارند. امّا در حالت نخست، در مقایسه با حالت دوم، افعال غیرپویا هستند و گویای همان «شکایت» همیشگی مولانا از جدایی «نی» از «نیستان»[۲]:

در گِل بمانده پای دل، جان می‌دهم چه جای دل!
وز آتش سودای دل ای وایِ دل ای وایِ ما (۵/٤)

ای عاشقـــان، ای عاشقـــان، امروز ماییم و شما
افتـــاده در غرقابـــه‌ای تا خود که داند آشنا (۱/۱۰)

مولانا در حالت نخستِ این طرحواره، از موانعی چون: ناسوت (۷/۵۲۸)، شعر (۸/۷۵٤)، تن (۳/۵۲۲)،غرقابهی نفسانیّات(۱/۱۰)، دین (۳/۳۱۵)، اَجَل(۲/٦٦٤)، خوف و رجا(۵/٦۸۰)، سود و زیان مادّی(۲/۷۵۰)، فخر (۷/۷۹٦)، عِقال عقل (٤/۷۹۷)، قیرِ جزو (۱۲/۹۲۰) و زبونی انسان در پشت این موانع سخن میراند؛ ولی ناگاه بر انسان وامانده‌ی در بند، نهیب میزند که: «ای بستگان تن به تماشای جان روید» (۵/۱٤۰).

او در حالت دومِ طرحواره‌ی مانع، که گویای توجّه بیش از حدّ مولانا به سلوک عملی و عطش روحی او در پشتسرنهادن موانع وصال است، پیوسته از رَستن، جَستن، رمیدن، گریختن و... سخن میگوید. در دیدگاه او رَستن از همه‌ی موانع وصال چون: بندِ هستی(۲/۱۸)، نفس(۱/۲۳)، بیت و غزل(۲/۲۳)، انانیّت(۵/۵۰۹)، ریا(٤/۸٤)، عقل (۱/٤۰٤)، جسم (۹/۲۸۰)، اختیار(۳/۱٤۱)، زمان[۳](۵/۲۹۱)، خوف و رجا(٤/۳۵٤)، غرور (٤/۳۵٤)، نام و ننگ(٤/٤۷٦)، ناسوت(۵/۹٤۵)، چرخ(۲/۵٤۱)، منّت خمّار (٤/۵٤۱)، اذکار (۷/۵٤۱)، امور روزمرّه(٦/۵٤۱)، غم[٤] (۵/۵۹۸)، هجران(٦/۷۷۳)، مصلّا (۳/۹۱٤)، مکان (۸/۹٤۵)، بایسته و ضروری است. در گروه دیگری از ابیات، مولانا، ناسوت (۳/٤٦۰)، جسم(۱/۳۱۵)، نفسانیّات(٤/٦۷۷) و خلق (۳/۷۱) را دامی در مسیر حق و وصال میداند. نفسانیّات، از نظر او راهزن(۷/۳٦)، عَسَس(۵/٤۳۱) و سگِ کوی(۷/۲۳۷) هستند که راه دل را میبندند. او معتقد است که عارف در راه وصال باید از موانعی چون: خود(۳/۹۲۸)، تعلّقات(٤/۵۱۳)، جسم (۲/٦۹٤)، زمانه(۲/۵۳۷)، تدبیر(۵/۵۳۷)، تقدیر (٦/۵۳۷)، غذای مادّی(۹/۵۳۷)، بلاها(۲/۷۲۸) و جهان(۹/۸۲۷) بگریزد؛ از هوای نفس (۹/۱۹٤)، بشریّت(۱۱/۳٤۹)، چگونگیها(۷/٤٤٤)، روح(۲/٦۹٤)، مهوشان دنیوی (۱۰/۷٤۸)، اندیشه(۸/۷۷۹)، گریه(۱۳/۸۷٤)، جان و جهان(۷/۹۳٤) بگذرد و اندیشه (۸/۱٤۱)، گفتار(۷/۲۳۲)، کام(۵/۲۳۷) و جان(۷/۲۹٤) را پشت سر گذارد.

کاربرد شکل عمودی این طرحواره در غزل مولانا، نکتهی دیگری نیز از جهانبینی وی میگشاید و آن این است که جهت جهانبینی او صعودی است؛ ذهنیّت مولانا در همانحالکه با نیروی عشق، موانع وصال را پشت سر میگذارد، به شدّت زمینگریز و آسمانگرای است و این نکتهای اساسی در جهانبینی او[۵] و تفاوت آن با جهانبینی مادّی جانسون است؛ زیرا در جهانبینی عرفانی «خدا نسبت به همه‌ی جهانیان اعلی و برتر است؛ ناچار برای عارفی که همیشه به خدا میاندیشد و از نظر او همهچیز به سوی خدا در حرکت است، تصوّر جهتی عمودی و روبهبالا در ذهن اجتنابناپذیر است» (محرابیکالی،

۱۳۹۳: ۱۳۹) نمونه‌های زیر گویای حضور این طرح‌واره در غزل مولانا هستند؛ گذشتن از دو مانعِ «مهوشان ظاهری» و «دامِ ناسوت» در مسیری صعودی به سوی غیب:

در روح دررسی چو گذشتی ز نقش‌ها وز چرخ بگذری چو گذشتی ز مهوشان(۱۰/۷٤۸)

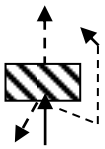
ز دام او چو گذشتی قدم بنه بر چـرخ به زیر پـــای به جـز چرخ آستانه مکن (٦/۷۵۷)

نام این طرح‌واره را می‌توان «مانعِ صعودی» گذاشت و برای پایه‌های تجربی آن، پنهان‌ماندن خورشید یا ماهپشت ابر و کناررفتن ابر از جلویآن‌ها را ذکر کرد؛ تجربه‌ای که ذهنیّت مولانا به دلیل حضور نور و شمس در منظومه‌ی فکری‌اش، نیک با آن آشناست و مانعی چون «ابر نفس» را در برابر نور برنمی‌تابد:

بمیرید، بمیرید وزین ابـر برآییـد چو زین ابر برآیید همه بدر منیرید (٦/۲۳۰)

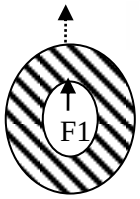
در غزل مولانا وجود فعل‌هایی با پیشوند «بر» (= بالا)مانند: «برجهیدن از ... » (٤/۱۲۱)، «برآمدن از ... » (٦/۲۳۰)، «برپریدن از ...» (٤/۱۲۱)، «بررفتن بر ... » (۷/۷۷۸) و نیز مواردی چون: «رَستن از ... به بالا» (۳/۳۲۹) و «قدم نهادن بر ... » (٦/۷۵۷)همگی این طرح‌واره را بازمی‌نمایند.

طرح ذهنی چنین طرح‌واره‌ای به‌صورت مقابل قابل ترسیم است:



سه طرح‌واره‌ی انسدادی دیگر در غزل مولانا

از زیرشاخه‌های طرح‌واره‌ی قدرتیِ مانع، حداقل سه طرح‌واره‌ی دیگر در غزل مولانا قابل تشخیص است که بیش از پیش، موانع وصال را سخت و طاقت‌فرسا جلوه می‌دهد. نخستین طرح‌واره از تجربه‌ی محصورماندن در یک فضای کاملاً بسته، مانند زندان و کوزه سرچشمه می‌گیرد که انسان می‌خواهد به هر شیوه‌ای آن را بشکند و از آن بیرون آید. می‌توان نام این طرح‌واره را «مانعِ محاصره‌کننده» گذاشت و شکل آن را چنین رسم کرد:



این طرح‌واره این نمونه‌ها را شامل می‌شود: زندان ناسوت(۱/۷۳)، زندان نفس (٤/۲۳۰)، زندان مرگ (٦/۲۳۷)، زندان جسم(٤/۵۵۲)، زندان انانیّت(۳/۵۵٦)، زندان

نیستی (۳/۵۰۹)، زندان غم(۸/٤٤٤)، خُمِ دنیا(۷/۹۱٤)، سبوی جسم(۳/٦۷۹)، صدفِ تن (٦/۷٤٤)، شکمِ ماهیِ تن(۵/۷۵۳)، قفس ناسوت(۷/۳۹٤)، قفس تن(۱/۲۳۸)، قفس فراق (۱/۲۵۰)، خانهی ناسوت(۳/۱۹۵)، خانهی جسم(٤/۲۳۵)، گور تن(۳/۸۹٤) و شیشهی هستی (۳/۵۹۹). دو بیت زیر نمونههایی از این طرحواره هستند:

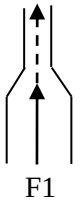
ای آفتاب جان و دل، ای آفتاب از تو خجـل
آخر ببین کاین آب و گل چون بست گرد جان ما(٤/۱۵)
دلا زین تنگ زندانها رهی داری به میدانها
مگر خفته است پای تو، تو پنـداری نـــداری پـــا (۵/۳۵)

دومین طرحواره، گذر از گذرگاه باریک را به تصویر میکشد. نخکردن سوزن، بیرون آمدن آب از سنگ، گذر از دهلیز، بیرونآمدن از چاه و ... میتوانند نمونههایی از پایههای تجربی این طرحواره باشند. بیت: «چشمهی سوزن هوس تنگ بود، یقین بدان/ ره ندهد به ریسمان چون که ببیندش دوتا» (٦/۳۰) نمونهای از کاربرد این طرحواره در غزلیّات مولانا است. نام این طرحواره را میتوان «گذرگاه باریک» نهاد و شکل آن را چنین رسم نمود:

موارد این طرحواره به قرار زیر است: گذرِ آب(عاشق) و دل از سنگِ جسم(٤/۷٤)، گذر از تنگی محراب و چلیپا(۵/۱۰۸)، گذر از گذرگاه تنگِ هو (٦/۳۰) و راه باریکِ حق (۷/٦۲۸)، گذر از دهلیز ناسوت(٤/٦۲۰) و گذر از غار ناسوت(٤/٦۹۹). مولانا در چهار مورد نخست، این طرحواره را به مفهوم انتزاعی «ترک تعلّقات» تعمیم داده است؛ ولی در دو مورد آخر فقط سختی و ظلمت ناسوت را در نظر داشته است. در نمونههایی از این طرحواره نیز توّجه مولانا به آسمان معطوف است. او عاشق را چون مرغی (۵/٤۳۰) یا دودی(٤/۵٦۵) میداند که میخواهد از روزن قالب بیرون پرد یا کسی که میخواهد از چاه ناسوت(۵/٦۱۹) یا چاه فراق(۱۱/۲۵۰) برآید:

از این آتش چو دودم من سراسر که تا چون دود از این روزن برآیم (٤/۵٦۵)

نام این طرحوارهی ذهنی را میتوان «گذرگاه باریکِ صعودی» گذاشت و آن را چنین ترسیم کرد:



امّا در نوع سوم که می‌توان آن را «مانعِ دید» نامید، سخن از موانعی چون غبار، دود، نقاب، ابر و هر چیزی است که مانع دیدن شود. خاستگاه ایدئولوژیک این طرح‌واره در زبان مولانا، بحث شهود و لقای حق و جلوه‌های جمال اوست، به‌ویژه اینکهدر همه‌ی این نمونه‌ها تأکید بر کنارزدن مانعِ دید و رؤیت نور حق و جلوه‌های جمال اوست. در تعریف لِقا آمده است: «لقا، ظهور معشوق را گویند، چنانکه عاشق را یقین حاصل شود که اوست.» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۷۹٤) بیت: «آبی بزن ازین می و بنشان غبار هوش/ جز ماه عشق هر چه بود جز غبار نیست» (۸/۱٤۲)، نمونه‌ای از این نوع طرح‌واره است. نمونه‌های دیگر این طرح‌واره را می‌توان چنین برشمرد: نقاب جهان (٤/۳۷)، روپوش خرد(۳/۱٤۷)، پرده‌ی اندیشه(٤/۱٦۱)، پرده‌ی انانیّت(۳/٥٤٦)، حجاب سخن(۷/۱٦٤)، غبار سخن(۸/۱۸۸)، حجاب عشق(۲/٦۹٤)، حجاب جان (۲/٤۰٤)، غبار تن (۳/٤٦۳)، ابر غصّه(۳/۹٤)، ابر تن(۹/۹۹۲)، ابر نفس(٦/۲۳۰)، ابر ناسوت (۱٤/٥٦۳)، پرده‌ی نگاران ظاهری(٥/٤٤۳)، دود هستی(۳/۱۰۱٤).

از بررسی حالات گوناگون طرح‌واره‌ی مانع و طرح‌واره‌های جدیدی که مولانا آن‌ها را به خدمت گرفته است، نتیجه‌ای کلّی دیگر نیز می‌توان گرفت و آن اینکه: در نگاه مولوی، ناسوت و تعلّقات، جسم، انانیّت، عقل، نفسانیّات، سخن، غم، و خوف و رجا، از مهم‌ترین موانع وصال هستند.

۳.۳. طرح‌واره‌ی قدرتی «نیروی متقابل» در غزل مولانا

F1 ⟶ ⟵ F2

سومین نوع طرح‌واره‌ی قدرتی در کتاب جانسون، طرح‌واره‌ی نیروی متقابل است. تمرکز این طرح‌واره بر برخورد دو نیروی رودررو است. جانسون درباره‌ی پایه‌های تجربی این ساختار، تقابل مدافعان و مهاجمان دو تیم فوتبال را مثال می‌زند. همچنین بازماندگان خوش‌شانس یک تصادف با چنین ساختار تجربی کاملاً آشنایی دارند (Johnson, 1987: 46) صف‌آرایی دو لشکر وحرکت در جهت خلاف باد را می‌توان دو پایه‌ی تجربی این طرح‌واره در دنیای قدیم دانست.

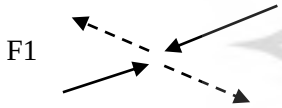
می‌توان گفت عرفان اسلامی و کلاً جهان هستی صحنه‌ی تقابل‌ها و تضادها است؛ تقابل خیر و شر، عشق و عقل، حق و ابلیس، نور و ظلمت و.... بدیهی است که حضور

اصطلاحاتی چون «مراقبه»[٦] در عرفان برآیند چنین تقابل‌هایی است. دو بیت زیر نمونه‌هایی از این تقابل‌ها در غزل مولانا است؛ تقابل دل و روح (F1) بانیروی عشقو درد فراق (F2):

ای عشق چون آتشکده در نقش و صورت آمده
بر کاروان دل زده یـــک دم امان ده یا فَتـی(۲/۵)
نی بـــا تـــو اتّفاقـــم، نی صبـــــر در فراقـــم
ز آسیب این دو حالت، جان می‌شود فشرده(۵/۸۸۱)

از دیگر تقابل‌های مورد نظر مولانامی‌توان به تقابلِ عارف با ملامت خلق(۹/۱۳۱)، و رشک آنان(۱۱/۱۳٤)، با اندیشه(۳/۱۲۱)، با خودی(۱/٥٦٥)، با عشق(۳/۲۲۳)، با غم (۹/٥۸۲)، با غفلت و خواب(٦/۷٥٦)، با نفسانیّات (۳/٤۱۹)، با دزد تن(٥/۳۳۱) و نیز تقابلِ عشق با عقل[۱](٦/۳٤۳) و تقابل معشوق با زندگی مادّی عارف(۳/۹۷۰) اشاره کرد. ازآنجاکه بیشترین تقابل‌ها از نوع تقابل عارف با موانع سلوک است، کاربرد این طرح‌واره بیش از پیش نشانه‌ی لزوم مجاهده در پیمودن راه حق است.

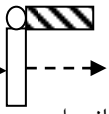
٤.۳. طرح‌واره‌ی قدرتیِ «انحراف از جهت» در غزل مولانا



چهارمین طرح‌واره‌ی قدرتی که جانسون از آن نام می‌برد، انحراف از جهت است. این طرح‌واره نیز همچون نیروی متقابل از برخورد دو چیز با همدیگر شکل می‌گیرد و تنها تفاوت آن با نیروی متقابل، نقش یکی از دو نیرو در منحرف‌کردن دیگری است؛ برای مثال باد (=F2)می‌تواند تعادل قایق ماهیگیری (=F1) را بر هم زند و آن را از مسیر خود منحرف کند (مکان‌نماهای نقطه‌چین). (Johnson, 1987: 46) کمانه‌کردن تیر و منحرف‌شدن آب جوی از مسیر مستقیم و... را می‌توان پایه‌های تجربی این طرح‌واره‌ی ذهنی دانست.

به‌طورکلّی می‌توان‌گفت هرجا که مسیری باشد، انحراف از مسیر نیز اجتناب‌ناپذیر است؛ بنابراین بدیهی است که این بحث در سیر و سلوک معنوی نیز مطرح باشد. لزوم مراقبه و پیروی از مرشد در سلوک عرفانی، از همین دیدگاه سرچشمه می‌گیرد. مصراع: «جهانی گمره و مرتد ز وسواس هوای خود» (٥/٥۰۹) و «عقلم ببُرد از ره کز من رسی تو در شه» (٦/٦۳۳)، به نمونه‌هایی از این نیروهای منحرف‌کننده اشاره دارد. به نظر

مولانا آرزوهای دنیوی(۵/۲۳۷)، غولِ نفس(٤/۲٤۹)، عقل(٤/۲۹۰) و جهان مادّی (۵/۱۰۳۷) از مهم‌ترین منحرف‌کنندگان سالک هستند.



۵.۳. طرح‌واره‌ی قدرتیِ«رفع مانع (مهار)» در غزل مولانا

طرح‌واره‌ی قدرتی دیگری که جانسون از آن نام می‌برد، رفع مانع از مسیر است. مثلاً وقتی دری باز باشد انسان بدون هیچ مانعی وارد اتاق می‌شود. برداشتن یک مانع یامهارِ یک مانعِ بالقوّه، ساختارهایی تجربی هستند که ما روزانه با آن‌ها سروکار داریم. این طرح مربوط به بازکردن مسیر پیش رو است. (Johnson, 1987: 46-47) در دو جمله‌ی «شاید ما قادر باشیم بیماری او را درمان کنیم» (ibid, 1987 :52) و «هرجورشده باید این مشکل را از سر راهت برداری» (صفوی، ۱۳۹۲: ۳۷۹) همین طرح‌واره به امور انتزاعی «بیماری» و «مشکل» تعمیم داده شده است. در نمونه‌های زیر مولانا این طرح‌واره را به موانعی انتزاعی چون «گفت‌وگو»، «شهرت» و«ظواهر» تعمیم داده است:

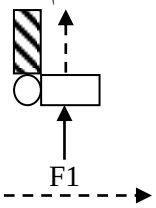
نشود بند گفت و گوی جهان　　شیرگیری که چون پلنگ آمد (۲/۳۷۰)
نام و ناموس کی شود مانع؟　　چون که آن دلربای شنگ آمد (٤/۳۷۰)
نقش‌ها را پشت پایی می‌زنی　　سوی نقش نامنقّش می‌روی (۳/۱۰۱۰)

موارد این طرح‌واره در غزل مولانا نسبتاً زیاد است. این امرنشان می‌دهد که انسان از نظر مولانا توانایی‌های روحی بسیاری دارد و می‌تواند با کسب شرایط لازم، موانع وصال را کنار زند. مواردی چون از بیخ‌برکندن هوش(۲/۱۸)، کنارزدن غم(٤/۱۸۸)، شکستن ناقوس تن و ناموس عقل(۳/۷۹)، دریدن لباس حرف(٦/۹۱)، معزول‌کردن عقل (۳/۱۱۸)، محوکردن تخته‌ی خوف و رجا(۵/۱۱۸)، سوختن حُجُب غیب(٦/۱۲۲)، گفت∀ (٦/۲٤۵) و خار خودی(۲/۲۷۱)، شکستن کشتی قالب(۱۱/۱٤٦)، گسستن بند هستی (۱/۱٦۳)، دریدن سلسله‌ی عقل(۲/۱٦٤)، گردن‌زدن دیو نفس(۵/۱۷۰)، نفی خود (۱/۱۹۳)، کنارزدن ظلمت ناسوت(۷/۲۷۰)، عبورکردن از اوصاف(٤/۳۱۵)، گشودن بندهای هستی(۱/٦۲۳)، گسستن ریسمان تن(۷/۳۲۵)، رفع وسوسه‌ی تن(۱/۳۲۹)، نابودکردن عقل(۲/٤٦۳)، دفع اژدهای نفس(۹/۷٤۵)، شکست‌دادن زنگیِ تن(۵/۸۲۸) و دریدن دام فکرت (۳/۹۸۰) از این ساختار ذهنی پیروی می‌کنند. جهان‌بینی مولانادر این

طرحواره نیز گرایش به صعود دارد. این صعود در ابیات:(۳/٤٦۰)، (۲/۱۰۳۷)، (۵/۵۹۳) بهچشممیخورد. نمونهی زیر تعمیم این طرح به عبور «مرغ جان» از «دام تن» است:

مرغی که ناگهانی در دام ما درآمد بشکست دامها را بر لامکان برآمد (۱/۳۱۵)

نام این طرحوارهی اخیر را میتوان «رفعِ مانعِ صعودی» نهادو آن را چنین رسم کرد:



٦.۳. طرحوارهی قدرتیِ «توانایی» در غزل مولانا

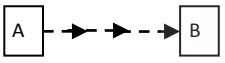
به نظر جانسون انسان در انجام کارهای خود یا احساس توانایی میکند یا احساس ناتوانی؛ مثلاً انسان قدرت برداشتن یک نوزاد یا خواربار را دارد؛ ولی نمیتواند ماشین خود را از زمین بلند کند. تجربهی حاصل از این توانایی یا عدم آن، انگارهای در ذهن میآفریند که میتوان از آن در درک امور انتزاعی بهره برد. (Johnson, 1987: 47) جانسون با بررسی نقش فعل(can)در طرحوارهها، جملهی «من میتوانم هر کاری را بهتر از شما انجام دهم» را ناشی از طرحوارهی توانایی میداند. (ibid, 1987: 53) در طرح، بالا نبودن حرف F، بیانگر بالقوّهبودن تواناییها است.

مولانا این طرحواره را در موارد گوناگونی بهکارگرفته است. او بر اساس جهانبینی هدفگرای خود برای برخی «توانستن»ها شرط قایل شده است که نشان از تواناییهای بالقوّهی انسان در سلوک دارد. بیشتر ابیات این طرحواره از همین نوع هستند و این بیانگر ایمانِ مولانا به تواناییهای روحی انسان در رسیدن به حق است؛ نگاه او در این طرحواره بههیچروی القاکنندهی ناامیدی نیست. بیتِ: «دیده حاصلکن دلا آنگه ببین تبریز را/ بیبصیرت کی تواندیدن چنین تبریز را» (۱/٦۹)، نمونهای از این نوع نگاه در غزل مولاناست. از دیگر تواناییهای بالقوّهی انسان میتوان به تواناییهای او در: شهود حق (۵/٦۹۲)، راهیابی به حرم کبریا (۳/۳۵۸)، رسیدن به بقای ابدی(۱/۳۵۸)، زدودن کدورت دل(۲/۳۵۸)، پرواز به ملکوت(۵/۳۵۸)، رهاکردن جهان مادّی(۸/۳۵۸)، پیکار با نفس(۹/۳۵۸)، رسیدن به وصال حق(۱۱/۳۵۸)، گذشتن از جان(۹/۷٦۷) و پیمودن راه حق (۱۰/۷٦۷) اشاره کرد. گروه دیگری از ابیات به تواناییهای عشق اشاره دارند. توانایی عشق در: جاهبخشیدن به عاشق(۳/۲٤۰)، پروازدادن او(۵/۲٤۰)، بهبهشترساندن او(٦/۲٤۰)، فناکردن او(۷/۲٤۰)، به عیش معنوی رساندن او(۹/۲٤۰–۱۰)، کشتن

آرزوهای نفس(۸/۲٤۰) و درمان‌کردن غم دل(۱۰/۳۵۸) از این موارد هستند. همچنین توانایی‌های معشوق در مسخّرکردن افلاک(۲/۲٤۰)، در انجام هرکار(٤/۷٦۷) و درمان درد عاشق(۲/۷۰۳) شکل دیگری از حضور این طرح‌واره در غزل مولاناست.

از موارد ناتوانی‌ها نیز می‌توان به ناتوانی عاشق در: وصف جوی شهود و وصال (۵/۷۱)، وصف مکر معشوق(۸/۵۹۰)، تحمّل فراق یار(۵/۱٤۲)، خدایی‌کردن (۲/۲۳۷) و تعیین ارزش معنوی خود در بحر معانی (٤/۳۵۸) و ناتوانی بی‌خبرانِ از عوالم روحی در چشیدن شکرِ اسرار(۷۳٤۸)، دیدن روح(۳/۵۲۲)و پنجه‌زدن با عارف بی‌خویش(٦/۹۲٤) اشاره کرد.

۷.۳. طرح‌واره‌ی قدرتیِ«کشش و جذب» در غزل مولانا



جانسون در توضیح این طرح‌واره به نیروی کششی آهن‌ربا، جاروبرقی و زمین اشاره می‌کند که فلز، زباله و بدن انسان را (هنگام پریدن) به سوی خود می‌کشند. شبیه این ساختار، زمانی است که از نظر فیزیکی، ما به سوی فردی دیگر کشیده می‌شویم. جانسون تصریح می‌کند که هرچند مورد اخیر در اثر نیرویی کششی اتّفاق نمی‌افتد، ولی می‌توان آن را نوعی از همین طرح‌واره دانست. (Johnson, 1987: 47) در طرح ذهنی بالا حرف B همان نیروی کششی است که A را به سوی خود جذب می‌کند.

در عرفان «جذبه، نزدیک‌ساختن بنده است به مقتضای عنایت الهی که هرچیزی که در طیّ منازل به سوی حق نیازمند است، بدون زحمت و کوشش برای او آماده شده است.» (کاشانی، ۱۳۷٦: ۷۹) ازهمین‌روی است که عارفان بر حدیث «جَذبهٌ مِن جَذباتِ الحقِّ تَوازَی عَمَلَ الثَقَلین» (رک. فروزانفر، ۱۳۸۱: ۳۷٤) نیز تأکید می‌کنند. درواقع این قوّه‌ی جاذبه‌ی عشق است که عارف را از قید هستی می‌رهاند. (رک. غنی، ۱۳٦٦: ۳۲۷/۲) مولانا می‌گوید:

ای عشق آن جهانی! ما را همی‌کشانی احسنت ای کشنده، شاباش ای کشیدن! (٦/۷٤۱)

از نظر مولانا، کهربای عشق دل را به سوی خود می‌کشد (۱/۸۷۷) و هیچ کسی تاب مقاوت در برابر نیروی کششیِ عشق را ندارد:

روان گشتنـــد جان‌هـا سوی عشقت که با عشقت روان‌ها برنتابد (۳/۲٤۳)

مولانا به این نیروی کششیِ عشق در این ابیات نیز اشاره است: (٦/١٦٤)، (٦/٨٩٧)، (٢/٩٠٧) امّا فراتر از عشق، نزد مولانا، معشوق است که عشق نیز اگر میکشد، به سوی او میکشد:

ای عشق چون درآیی در لطف و دلربایی دامان جان بگیری تا یار میکشانی (٢/١٠١٣)

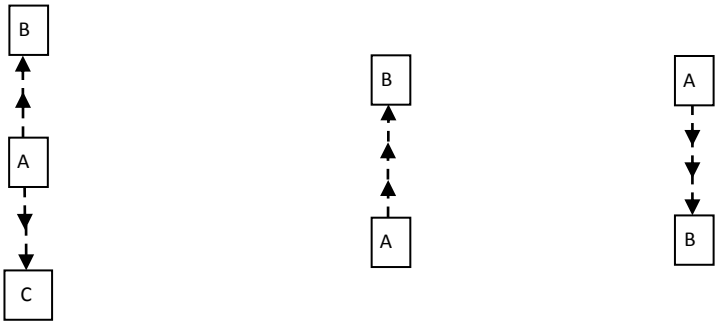
ازهمینروی در دیدگاه او «جمله خیالات جهان» «مانند آهنپارهها در جذبهی آهنربا» پیش خیال معشوق دواناند(٨/١٨) و«قُل تَعالوا»[٧]درواقع «آیتیاست از جذب حق» (٤/٦٢٨). معشوق نزد مولانا ساربانی است که عاشق را چون اشتری به سوی خود میکشد (١/١٩١) و «گردنکشان شیردل» را نیز یارای مقاومت در برابر این کشش نیست (٢/٨٠٣). چنین نیرویی از معشوق، جهت سفر دل را از دیگران به سوی خود تغییر میدهد(٦/٨٣٥) و این کشش جلوهای از لطف اوست(٣/٩٦٩). این دیدگاه در ابیات زیر نیز دیده میشود: (٥/٣)، (٦/١٠)، (٨/٤٤٢)، (١/٧٤٨)، (٩/٧٨٩)، (٩/١٠٠٤).

نوع دیگری از این طرحواره نیز در *غزلیّات شمس* وجود دارد که خاستگاه ایدئولوژیکی آن ابعاد وجودی انسان است؛ جسم وروح. در جهانبینی عرفانی بُعد جسمانی، انسان را به سوی ناسوت میکشد و بُعد روحانی به جانب لاهوت؛ بههمین دلیل انسان در گیرودار دو کششمتضاد است. (رک.محمّدیان: ١٣٨٦: ٨٤ و ٩٢) چنین طرحوارهای را میتوان «کشش دوسویه» نامید و کشیدهشدن یک طناب از دو سو، بازشدن لنگههای در به دو سو و... را بهعنوان نمونههایی از پایههای تجربی آن ذکر کرد.ساختار ذهنیاین طرحواره را میتوان چنین رسم کرد:

حضور چنین طرحوارهای در غزل مولانا از هدفمندبودن جهانبینی وی سرچشمه میگیرد؛ زیرا بههرحال این کشش دوسویه باید تبدیل به کششی یکسویه شود و روح و جسم، هریک به سوی مقصد خود کشیده شوند:

شست ویام چو ماهیان جانب خشک میبرد دام دلـــم بـــه جانـــب میـــر شکـــار میکشد (٣/١٩١)
چهکسم من چهکسم من که بسی وسوسهمندم گه از آن سوی کشندم، گه از این سوی کشندم(١/٦٠١)
میکشدم می به چپ، میکشدم دل بـه راسـت رو که کشاکش خوش است، تو چه کشیدی؟ بیا(٧/٨٣٠)

در ابیات دیگری از مولانا، همین طرحواره به سه حالتِ «کشش نزولی»، «کشش صعودی» و «کشش عمودی و دوسویه» تغییر یافته است که از همان جهانبینی آسمانگرایِ وی سرچشمه میگیرد. طرح ذهنی این سه نوع را میتوان به صورت زیر تصوّر کرد:



کشش نزولی کشش صعودی کشش عمودی و دوسویه

در طرح نخست، که گویای سقوط روح از عالم معنا به عالم مادّه وغربتِ تن است، مبدأ، جهان غیب (A) است، مسیر نزولی است و نیروی کشش از پایین (B) تحمیل می‌شود:

چو مرا به سوی زندان بکشید تن ز بالا ز مقرّبان حضرت بشدم غریب و تنها (۱/۷۳)

ابیاتِ: (۵/۳۲۵) و (٤/٤٤٤) نیز از حضور همین نوع طرح‌واره حکایت دارند.

امّا طرح دوم عکس حالت نخست است؛ پرواز روح از جسم به عالم غیب با اِعمال نیروی کششی از بالا:

بازم شه روحانی می‌خواند پنهانی برمی‌کشدم بالا شاهانه از این پستم (۱۰/۵۲٤)

این طرح‌واره در این موارد نیز آمده است: (۵/۸۳)، (۲/۷۳۰)، (٤/۸۰۵).

طرح‌واره‌ی سوم نیز گویای ترکیب این دو حالت و به‌وجودآمدن نیرویی کششی از بالا (B) و پایین (C) است و همان کشش‌های جسم و روح یا دنیا و غیب را این بار با حالت عمودی بازمی‌نماید[۸]؛ البتّه هدف و تکلیف انسان گزینش مسیر صعود است:

از این سو می‌کشانندت وزان‌سو می‌کشانندت
مرو ای نـــاب با دُردی بپـــر زیـــن دُرد رو بالا (۷/۳۵)
قدحـــی رسان بـــه جانم کـــه برد به آسمانم
مدِهم به دست فکرت که کشد به سوی پست او(۷/۸۱۷)

مجموع این سه حالت نیز می‌تواند تداعی‌کننده‌ی «قوس نزولی و صعودی» در عرفان باشد؛ زیرا به نظر عارفان در قوس نزولی، حقیقت انسان مراتب هستی را از بالاترین مرتبه‌ی کمال تا قفس تن و طبیعت طی می‌کند و در قوس صعودی با برداشتن حجاب‌ها، همین مراتب را به سوی بالا می‌پیماید. (رک.محمّدیان، ۱۳۸٦: ۱۸۷-۱۸۹)

٤.نتیجه‌گیری

مارک جانسون، با پیوندزدن تجربه و ذهن در چارچوب نظریّه‌ی «طرح‌واره‌های تصویری»، بر نقش طرح‌واره‌ها در فرایندهای ذهنی مهمّی چون: فهم، اندیشه و استدلال تأکید کرده است. ازجمله طرح‌واره‌های مورد نظر او در کتابِ *بدن در ذهن: پایه‌ی جسمانیِ مفهوم، تصوّر و استدلال*، طرح‌وارهای قدرتیِ «اجبار»، «مانع و انسداد»، «نیروی متقابل»، «انحراف از جهت»، «رفع مانع»، «توانایی» و «جذب» است. ازآنجاکه به نظر زبان‌شناسان شناختی، زبان، بازتاب اندیشه است، در این جُستار به بررسی پیوندهای طرح‌واره‌های قدرتی با الگوهای جهان‌بینی مولانا پرداخته شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: ۱.جهان‌بینی عرفانی به دلیلِ انطباق‌دادنِ الگوهای اندیشگانی خود برتجربه‌ی مسیر، موانعِ آن ونیروهای متضاد در آن، پیوندهای ایدئولوژیک و ناگسستنی با طرح‌واره‌های قدرتی دارد؛ ۲. هریک از طرح‌واره‌های قدرتی خاستگاهی ایدئولوژیک دارند و بر جنبه‌هایی از جهان‌بینی مولانا تأکید بیشتری دارند: طرح‌واره‌ی «اجبار» برقدرت معشوق و فناکنندگی عشق، «مانع»، «نیروی متقابل» و «انحراف از جهت» بر رویارویی سالک با موانع سلوک، «رفع مانع» بر پشت‌سرگذاشتن موانع سلوک، «توانایی» بر توانایی‌های بالقوّه‌ی انسان و «جذب» بر نیروهای متضاد روح و جسم؛ ۳. تفاوت جهان‌بینی آسمان‌گرا و زمین‌گریزِ مولانا با جهان‌بینی مادّی جانسون باعث شده است که مولانا در بسیاری موارد، طرح‌واره‌های جانسون را به شکل عمودی به‌کارگیرد. این امر نشان می‌دهد جهان‌بینی، به همان میزان که برای تبیین الگوهای خود به طرح‌واره‌ها نیازمند است، نقش مهمّی نیز در هدایت طرح‌واره‌ها به سمت و سویی خاص دارد؛ ٤.مولانا برای تبیین جهان‌بینی خود، انواع دیگری از طرح‌واره‌هایِ «مانع» و «جذب» را مانندِ: «مانعِ محاصره‌کننده»، «مانعِ گذرگاهِ باریک»، «مانعِ دید» و «کشش دوسویه»، از دستگاه ذهنی خود بیرون کشیده است و آن‌ها را به مباحثی چون: موانع سلوک و کشش‌های متضاد جسم و روح تعمیم داده است. این امر نشان می‌دهد، جهان‌بینی مولانا، به دلیل تأکیدی که بر سختیِ موانع سلوک و قوس نزولی- صعودیِ وجود، داشته است، دست به گزینش طرح‌واره‌هایی با جزئیّات دقیق زده است؛ ازاین‌روی طرح‌واره همواره در خدمت جهان‌بینی است.

یادداشت‌ها

۱. البتّه عقلی که عارفان آن را در تقابل با عشق می‌دانند، عقل جزئی و ناقص است، نه عقل کلّیِ معرفت‌یاب و معاداندیش (رک.محمّدیان، ۱۳۸٦: ١٦٤) در مثنوی مصراع: «عقلِ کل مغز است و عقل ما چو پوست» (مولوی، ۱۳۸۵: ١٦٥)، بیانگر این تقسیم‌بندی در جهان‌بینی مولانا است.

۲. در حقیقت مثنوی مولانا با همین شکایتِ نی آغاز می‌شود:

بشنو از نی چون حکایت می‌کنـد از جدایی‌ها شکایت می‌کنـد

کـز نیستان تا مرا ببـریده‌انـد از نفیرم مرد و زن نالیـده‌اند (همان: ۵)

۳. به نظر کاسیرر دو گونه زمان وجود دارد: زمان نامقدّس و مقدّس؛ اولّی ناپایدار است و دومی اسطوره‌ای و تجزیه‌ناپذیر. زمان مقدّس، همان که بوده باقی می‌ماند و فرقی نمی‌کند چه زمانی بر آن گذشته باشد. (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۸۲) زمانی که مولانا آن را مانع می‌داند، زمان نامقدّس است؛ نه زمانی که درباره‌ی آن می‌گوید: پیش ما صد سال و یک ساعت یکی است/ که دراز و کوته از ما منفکی است. (مولوی، ۱۳۸۵: ٤٦٦)

٤. در دیدگاه مولانا دو گونه غم وجود دارد؛ غمِ مذموم که از نفس ناشی می‌شود و غمِ محمود که خاستگاهی قلبی دارد (رک.بهرامی، ۱۳۹۱: ٤): دو مصراعِ: «نه غم و نه غم پرستم، ز غم زمانه رَستم» (٦/٨١٧) و «مگر که درد غم عشق سرزند در تو» (۱۰/۳۵۸)، بیانگر این دو نوع غم در غزل مولانا هستند.

۵. در غزل مولانا همین جهان‌بینی است که به حضور استعاره‌ی مفهومیِ «عشق، پرواز است» می‌انجامد؛ استعاره‌ای که در همه‌ی فرهنگ‌ها برای قلمرو «عشق» به‌کارنمی‌رود.

٦. «مراقبت نزد اهل سلوک، محافظت قلب از کارهای پست است.» (سجّادی، ۱۳۷۰: ۷۱۰)

۷.عبارتی است قرآنی در آغاز چند آیه‌ی قرآن؛ از جمله آل عمران/ ٦١.

۸. به نظر زبان‌شناسان شناختی تمرکزِ نگاشتِ استعاری در ذهن، موجب پایداری ذهنیّت، خلـق استعاره‌های هم‌گون و نهایتاً اصالت سبک می‌شود (رک.فتوحی، ۱۳۹۲: ٣٣٤-٣٣٥)؛ برای مثـال تمرکز ذهن مولانا بر نگاشتِ: «زندگی، مسیری دوسویه و عمودی است»، باعث شده است کـه طرح‌واره‌ی «کشش عمودی و دو سویه» در متن مثنوی نیز نمایان شود: جان گشاید سـوی بـالا بال‌ها/ تن زده اندر زمین چنگال‌ها. (مولوی، ۱۳۸۵: ٦١٨)

منابع

قرآن کریم. (١٣٧٤). ترجمه‌ی عبدالمحمّدآیتی، تهران: سروش.

ابوالقاسمی، سیّده‌مریم. (۱۳۸۳). *اصطلاحات و مفاهیم عرفانی دیوان شمس*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*. برگردان فرزان سجودی، لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: نقش جهان.
بقلیشیرازی، روزبهان. (۱۳٤٤). *شرح شطحیّات*. تصحیح هانری کربن، تهران: انستیتوی ایران و فرانسه.
بهرامی، غلامرضا. (۱۳۹۱). *غم و شادی از نگاه مولانا*. کارشناسیارشد، دانشگاه قم.
بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعارهیمفهومی نور در دیوان شمس». *نقد ادبی*، سال ۳، شمارهی ۱۰، صص۹۱-۱۱٤.
پورالخاص، شکرالله؛ آلیانی، رقیّه. (۱۳۹۷). «بررسی استعارههای جهتی در غزلیّات شمس». *متنپژوهی ادبی*، سال ۲۲، شمارهی ۷۵، صص ۲۰۷-۲۲۸.
حسینی، ندا. (۱۳۹۳). *بررسی مفهوم شمس در غزلیّات مولانا بر اساس رویکرد شناختی*. پایاننامهی کارشناسیارشد دانشگاه فردوسی مشهد.
راسخمهند، محمّد. (۱۳۹۳). *درآمدی بر زبانشناسی شناختی: نظریّهها و مفاهیم*. تهران: سمت.
زرقانی، سیّدمهدی و همکاران. (۱۳۹۳). «تطوّر استعارهی عشق از سنایی تا مولانا». *ادبیّات عرفانی* دانشگاه الزّهرا، سال ٦، شمارهی ۱۱، صص ٤۳-۷۹.
سجّادی، سیّدجعفر. (۱۳۷۰). *فرهنگ لغات و اصطلاحات عرفانی*. تهران: طهوری.
شیمل، آنماری. (۱۳۷۵). *شکوه شمس (سیری در آثار و افکار مولانا جلالالدّین رومی)*. ترجمهی حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
صارمی، سهیلا. (۱۳۷۳). *مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطّار*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
صفوی، کورش. (۱۳۹۲). *درآمدی بر معنیشناسی*. تهران: سوره مهر.
عبدالکریمی، سپیده. (۱۳۹۳). *فرهنگ توصیفی زبانشناسی شناختی*. تهران: علمی.
علّامی، ذوالفقار و کریمی، طاهره. (۱۳۹۵). «تحلیل شناختی استعارهی مفهومی جمال در مثنوی و دیوان شمس». *زبان و ادبیّات فارسی*، سال ۲٤، شمارهی۸۰، صص۱۳۷-۱۵۹.
غنی، قاسم. (۱۳٦٦). *تاریخ تصوّف در اسلام و تطوّرات و تحوّلات مختلفهی آن از صدر اسلام تا عصر حافظ*. ج۲، تهران: زوّار.

فتوحی‌رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی: نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزّمان. (۱۳۸۱). *احادیث و قصص مثنوی*. تهران: امیرکبیر.
کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۸). *فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک*. ترجمه‌ی یدالله موقن، ج۲، تهران: هرمس.
کاشانی، عبدالرزّاق.(۱۳۷٦). *اصطلاحات‌الصّوفیّه*. ترجمه‌ی محمّدعلی مودودلاری و به کوشش گل‌بابا سعیدی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
کریمی، طاهره؛ علّامی، ذوالفقار .(۱۳۹۲). «استعاره‌های‌مفهومی در دیوان شمس برمبنای کنش حسّی خوردن». *نقد ادبی*، سال ٦، شماره‌ی ٢٤، صص ١٤٣-١٦٨.
کریمی، طاهره. (۱۳۹٤). «بررسی معناشناختی استعاره‌های چندشبکه‌ای مادر و طفل در دیوان شمس از نطفه‌بستن تا فطام». *نقد ادبی*، سال ۸ شماره‌ی ۳۰، صص ١٤٥-١٦٥.
کوچک‌زاده، علی. (۱۳۹٤). *بررسی تطبیقی استعاره در غزلیّات حافظ و مولوی از منظر معنی‌شناسی‌شناختی*. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران.
لیکاف، جورج. (۱۳۹۵). *قلمرو تازه‌ی علوم شناختی: آنچه مقوله‌ها درباره‌ی ذهن فاش می‌کنند*. ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، ج۱، تهران: آگاه.
مباشری، محبوبه؛ کریمی، طاهره. (۱۳۹٤). «تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس». *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*، سال ۹، شماره‌ی ۲، صص ۲۵-۵۰.
محرابی‌کالی، منیره. (۱۳۹۳). *بررسی و مقایسه‌ی طرح‌واره‌های تصویری غزلیات سعدی و حافظ*. پایان‌نامه‌ی دکتری دانشگاه مازندران.
محمّدیان، عبّاس. (۱۳۸٦). *سیمای انسان در مثنوی مولوی*. سبزوار: دانشگاه تربیت معلّم سبزوار.
مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۹۲). *فرهنگ‌نامه‌ی رمزهای غزلیّات مولانا*. تهران: خانه‌ی کتاب.
مولوی، جلال‌الدّین‌محمّد. (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: هرمس.
ـــــــــــــــــ..(۱۳۹۳). *غزلیّات شمس تبریز*. مقدّمه، گزینش وت فسیر: محمّدرضاشفیعی‌کدکنی، دوجلد، تهران: سخن.

Cameron, Lynne & Maslen,Robert. (2010). *Metaphor Analysis: research practice in applied linguistics, social sciences and the humanities*. First Published. London: Equinox Publishing Ltd.

Croft,William & Cruse,Alan. (2005). *Cognitive Linguistics*.Third printing. United Kingdom: Cambridge university press.

Jahnson, Mark. (1987).*The Body In The Mind: The Bodily Basis Of Meaning, Imagination, and Reason*. The University Of Chicago Press.

Lakoff, George .(1993). *The Contemporary of metaphor*.In metaphor and thought. Ed. A. ortony.Second Edit. Cambridge university press.PP 202-251.

Lakoff, George & Jahnson, Mark.(2003). *Metaphors we live by*.Chicago and London,The University of Chicago press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی