گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون در «افعال» و «اشیاء» بر اساس نظریه آمیزه مفهومی

هاجره ریگی[۱]، فریده اوکاتی[۲*]، احمد مجوزی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان انگلیسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

۲. استادیار، گروه زبان انگلیسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه زابل. زابل، ایران (نویسنده مسئول)

۳. استادیار، گروه آموزش زبان، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: farideh.okati@uoz.ac.ir

چکیده

ا ستعاره از دیدگاه‌های مختلف ادبی، زبان شناختی، زیبایی شناختی و روان شناختی مورد مطالعه قرار گرفته و پژوهش¬های مختلفی در طول قرن‌ها بوده ا ست. در این را ستا نظریه ا ستعاره مفهومی یکی از نظریه¬هایی ا ست با نگاهی جدید به ا ستعاره تو سط فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸-۲۰۰۲) در قالب انواع فضاهای ذهنی شامل دو فضای دروندادی، یک فضای عام و یک فضای آمیخته مطرح گردیده است. هدف این پژوهش، بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون در «افعال» و «اشیاء» بر اساس نظریه آمیزه مفهومی توسط فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸-۲۰۰۲) است. در پژوهش حاضر، فضاهای ذهنی هر استعاره بررسی شده تا مشخص شود در هر استعاره در ساخت فضاهای ذهنی از چه حوزه‌های مفهومی استفاده شده است. سپس، معنی‌دار بودن و یا معنی‌دار نبودن این حوزه‌های مفهومی با استفاده از نرم افزار اس.پی.اس.اس مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. نتایج نشان می‌دهد حوزه‌های استفاده شده در استعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون را می‌توان در دو گروه دسته‌بندی کرد که عبارتند از: «افعال» و «اشیاء». هنگام ساخت استعاره‌ها، این حوزه‌های مفهومی در یک فضای دروندادی قرار گرفته و همراه با فضای دروندادی دیگری که هدف شاعر محسوب می شود، به فضای آمیخته فرافکنی شده و ا ستعاره را می سازند. آنگونه که نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، تمام ا ستعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون را می‌توان بر ا ساس حوزه‌های مفهومی که در ساخت فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی نقش دارند، مورد بررسی قرار داد.

کلیدواژگان: استعاره، افعال، اشیاء، مثنوی، لیلی و مجنون، آمیزه مفهومی.

شیوه استناددهی: ریگی، هاجره.، اوکاتی، فریده.، مجوزی، احمد. (۱۴۰۳). بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون در «افعال» و «اشیاء» بر اساس نظریه آمیزه مفهومی. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۱)، ۱۶۹-۱۵۱.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۱۱/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۱۰

تاریخ چاپ: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰

The Treasury of Persian Language and Literature

Analyzing Conceptual Metaphors in Layla and Majnun in the Domains of "Actions" and "Objects" Based on the Conceptual Blending Theory

Hajreh Rigi [1], Farideh Okati [2]*, Ahmad Mojavezi [3]

1. PhD student, Department of English, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.
2. Assistant Professor, Department of English, Faculty of Literature, University of Zabol. Zabol, Iran (Corresponding Author).
3. Assistant Professor, Language Teaching Department, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.
*Corresponding Author's Email: farideh.okati@uoz.ac.ir

Abstract

Metaphor has been studied from various perspectives including literary, linguistic, aesthetic, and psychological, and has been the subject of extensive research over centuries. In this regard, the Conceptual Metaphor Theory is one of the frameworks offering a novel perspective on metaphor, developed by Fauconnier and Turner (1998–2002) in the form of different mental spaces, including two input spaces, a generic space, and a blended space. The aim of this study is to analyze conceptual metaphors in Layla and Majnun in the domains of "actions" and "objects" based on the Conceptual Blending Theory proposed by Fauconnier and Turner (1998–2002). In this study, the mental spaces of each metaphor are examined to identify which conceptual domains are utilized in the construction of mental spaces in each metaphor. Subsequently, the meaningfulness or lack thereof of these conceptual domains is analyzed using SPSS. The results indicate that the domains used in the metaphors of Layla and Majnun can be categorized into two groups: "actions" and "objects." In constructing the metaphors, these conceptual domains are placed within an input space and, together with another input space representing the poet's intention, are projected into a blended space that gives rise to the metaphor. As the findings of this study reveal, all metaphors in Layla and Majnun can be analyzed based on the conceptual domains that contribute to the formation of mental spaces within the framework of the Conceptual Blending Theory.

Keywords: *Metaphor, Actions, Objects, Masnavi, Layla and Majnun, Conceptual Blending.*

How to cite: Rigi, H., Okati, F., Mojavezi, A. (2024). Analyzing Conceptual Metaphors in Layla and Majnun in the Domains of "Actions" and "Objects" Based on the Conceptual Blending Theory. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *2*(1), 151-169.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 2024-01-25
Revise Date: 2024-03-10
Accept Date: 2024-03-29
Publish Date: 2024-06-19

مقدمه

انسان از گذشته‌های دور برای ایجاد ارتباط با دیگران از زبان بهره می‌برده است. در گذر زمان، زبان دستخوش تکامل شده و به شبکه‌ای پیچیده از روابط و ساختارها تبدیل گشته که درک آن نیازمند رمزگشایی است. یکی از این ساختارها که فهم آن مستلزم دقت و هوشیاری بیشتری است، استعاره می‌باشد. دیدگاه سنتی استعاره[1] را عنصری زینتی در زبان می‌داند که نقش آن ایجاد زیبایی در سخن است (1). از منظر کوچش، این دیدگاه سنتی که در میان متخصصان و عموم مردم پذیرفته شده، پنج ویژگی عمده دارد: ۱- استعاره عنصری وابسته به واژه‌هاست. ۲- استعاره تنها برای اهداف هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد. ۳- استعاره بر اساس شباهت بین دو عنصر شکل می‌گیرد. ٤- کاربرد استعاره آگاهانه و عمدی است. ۵- استعاره آرایه‌ای تزئینی و قابل اجتناب محسوب می‌شود (2). طبق این دیدگاه، استعاره صرفاً در ادبیات برای زیبایی کلام شاعران و نویسندگان به کار می‌رود و نحوه‌ی استفاده از آن نشانه‌ای از مهارت و فصاحت سخنگو به شمار می‌آید. ارسطو استعاره را چنین تعریف می‌کند که آن، نامیدن چیزی با نامی است که در اصل متعلق به چیز دیگری است (3). لیکاف بر این باور است که در دیدگاه سنتی، استعاره از زبان روزمره متمایز است و ضرورتی برای استفاده از آن در مکالمات روزانه وجود ندارد (4). وی در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌ی معاصر استعاره»[2] تصریح می‌کند:

«علت 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، نیازی به استعاره نیست؛ زیرا تمام عناصر آن حقیقی و بدون آرایه‌های ادبی‌اند».

در سنت فکری غرب، استعاره همواره با تردید نگریسته شده است. رینهارت (۱۹۷٦) با اشاره به آرای چامسکی (۱۹٦٤) و زیف (۱۹٦٤) بیان می‌کند که این متفکران، استعاره را نوعی انحراف از معنای اصلی واژه‌ها تلقی می‌کنند. آن‌ها استعاره را نوعی تخطی از محدودیت‌های گزینشی[3] زبان می‌دانند (5-7). در تفکر اسلامی نیز اندیشمندانی چون فارابی و ابن‌سینا هم‌راستا با ارسطو به استعاره نگریسته‌اند؛ چنان‌که ابن‌سینا استفاده از استعاره در زبان روزمره را مجاز نمی‌داند (8).

در این میان، نخستین نظریه‌ی مدرن درباره‌ی استعاره، نظریه‌ی تعاملی[4] استعاره بود که ریچاردز (۱۳۸۲) در کتاب فلسفه‌ی بلاغت[5] مطرح کرد. این نظریه دو اصل مهم دارد: اول اینکه محتوای شناختی استعاره‌ها تفکیک‌ناپذیر است، و دوم اینکه این معنا به واسطه‌ی تعامل میان نظام‌های شناختی مختلف شکل می‌گیرد (9). پس از ریچاردز، بلک (۱۹۷۹) نظریه‌ی او را گسترش داد و این پرسش را مطرح کرد که مخاطب چگونه استعاره را تشخیص می‌دهد. او استعاره را به حوزه‌ی معناشناسی مرتبط دانسته، نه به قواعد نحوی (10).

یکی دیگر از نظریه‌های مرتبط با استعاره، نظریه‌ی کنش گفتاری است که بر پایه‌ی اصول گرایس (۱۹۷۵) ارائه شد. در این دیدگاه، درک استعاره مستلزم ارتباط مؤثر میان گوینده و مخاطب است (11). از نظر سرل (۱۹۷۹)، سه عنصر اصلی در فهم استعاره نقش دارند: گوینده، مخاطب و موقعیتی که ارتباط در آن رخ می‌دهد. این عناصر باید به‌درستی دریافت شوند تا درک استعاره ممکن شود (12).

در دهه‌ی ۱۹۸۰، رویکرد شناختی به استعاره ظهور کرد که به شدت منتقد نظریات سنتی بود. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم[6] ایده‌ای نو ارائه دادند (4). از نظر آنان، استعاره نه یک ویژگی مختص زبان ادبی، بلکه پدیده‌ای مفهومی است که در ذهن انسان جای دارد، نه در زبان او.

[1] Metaphor
[2] The Contemporary Theory of Metaphor
[3] Selectional Restriction
[4] Interaction Theory
[5] The Philosophy of Rhrtoric
[6] Metaphors We Live by

لیکاف (۱۹۹۲) توضیح می‌دهد که استعاره اساساً زبانی نیست، بلکه راهی است برای درک یک حوزه‌ی ذهنی از طریق حوزه‌ی دیگر. در این دیدگاه، استعاره به معنای فهم یک مفهوم از طریق مفهومی دیگر است. در این رابطه، مفهومی که به کار گرفته می‌شود تا مفهوم دیگر را توضیح دهد «حوزه‌ی مبدأ» نام دارد، و مفهومی که با کمک آن درک می‌شود «حوزه‌ی مقصد» نامیده می‌شود (13).

در ادامه‌ی پژوهش‌های زبان‌شناسی شناختی درباره‌ی استعاره، فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸، ۲۰۰۲) مفهوم جدیدی را در استعاره‌ی مفهومی مطرح کردند. آن‌ها بر این باور بودند که استعاره‌ی مفهومی تنها بخشی از یک موضوع گسترده‌تر است که به بررسی چگونگی تعامل نظام‌های مفهومی با حوزه‌های شناختی یا فضاهای دروندادی می‌پردازد (14, 15).

نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی که فوکونیه و ترنر معرفی کردند، نه‌تنها به رابطه‌ی میان حوزه‌های مفهومی در ذهن توجه دارد، بلکه به چگونگی ایجاد حوزه‌های جدید و خلاقانه در اندیشه و زبان نیز می‌پردازد. این دیدگاه نشان می‌دهد که نظام مفهومی انسان چگونه از حوزه‌های موجود برای خلق مفاهیم جدید استفاده می‌کند. به عبارت دیگر، نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی[1] به درک چگونگی ایجاد استعاره‌های جدید و نقش تخیل در شکل‌گیری مفاهیم می‌پردازد (14, 15).

افزون بر این، گریدی[2]، اکلی[3] و کولسن[4] اظهار دارند که بر اساس این نظریه، انسان‌ها به‌صورت آنی[5] از واژه‌ها به‌عنوان استعاره استفاده می‌کنند، حتی اگر آن استعاره کاملاً جدید و بدیع باشد. این همان پدیده‌ای است که فوکونیه و ترنر آن را «ادراک آنی» می‌نامند (16).

از سوی دیگر، استعاره در ادبیات نقش پررنگی ایفا می‌کند و به‌عنوان یکی از صنایع ادبی مهم مطرح است. یکی از آثار ادبی که پژوهش حاضر به تحلیل استعاره‌های آن پرداخته، مثنوی معنوی لیلی و مجنون است. این اثر، سروده‌ی شاعر بزرگ پارسی‌گوی، که در قرن هفتم هجری نگاشته شده، از نخستین آثار مهم او به شمار می‌رود. شاعر این منظومه را در دوره‌ای از سفرهای خود سروده و پس از بازگشت به وطن، آن را به دوستان خود عرضه کرده است.

این کتاب در قالب مثنوی و در بحر متقارب سروده شده است. با وجود آنکه از لحاظ قالب و وزن، حال و هوای حماسی دارد، محتوای آن بر محور مسائل اخلاقی، تربیتی، اجتماعی و سیاسی شکل گرفته است. این اثر شامل ده باب است که هر باب به مجموعه‌ای از حکایات پیرامون موضوعی خاص اختصاص دارد.

در پژوهش حاضر، تلاش شده است استعاره‌های به‌کاررفته در مثنوی معنوی لیلی و مجنون بر اساس نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی فوکونیه و ترنر بررسی شود. در این راستا، حوزه‌های مفهومی دخیل در ایجاد فضاهای ذهنی[6] تحلیل شده و استعاره‌ها توصیف و مقایسه گردیده‌اند. به بیان دیگر، فرضیه‌های پژوهش به این قرارند: استعاره‌های مثنوی معنوی لیلی و مجنون را می‌توان بر اساس نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی بررسی کرد. حوزه‌های مفهومی موجود در این استعاره‌ها را می‌توان در چارچوب این نظریه تحلیل نمود. تفاوت معناداری میان میزان استفاده از حوزه‌های مفهومی مختلف در ساخت استعاره‌های این اثر وجود دارد.

پیشینه پژوهش

در این بخش به مقاله‌ها و پژوهش‌هایی که در مورد غزلیات صائب تبریزی به رشته تحریر در آمده است می‌پردازیم.اگرچه تاکنون استعاره‌های مفهومی مثنوی لیلی و مجنون نظامی از دیدگاه (14, 15) و انواع فضاهای ذهنی، مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته‌اند. بنابراین لازم است از این دیدگاه نیز مورد بررسی قرار بگیرد.

[1] Conceptual Blending Theory
[2] Grady
[3] Oakley
[4] Coulsoun
[5] Online
[6] Mental spaces

خلیفه‌لو و مجاهدی رضائیان (۱۴۰۱) به بررسی بازنمایی استعاره های مفهومی در داستان «سیاوش» شاهنامه فردوسی بر اساس رویکرد شناختی در چارچوب نظریه لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) پرداخته‌اند. به عقیده آن‌ها استعاره یکی از ابزارها و عناصری است که در شاهنامه فردوسی به عنوان اثری فاخر، اسطوره‌ای و حماسی برای انتقال و عینی‌سازی مفاهیم والای انسانی مورد استفاده قرار گرفته است. بر همین اساس، ماهیت ساختاری داستان‌های شاهنامه فردوسی به صورت روایتی استعاری بازنمایی شده است. در شاهنامه شخصیت‌های گوناگونی حضور دارند که هر کدام نمادی از خصایص مختلف نوع بشر را به تصویر می‌کشند. در میان شخصیت‌های تاثیرگذار در شاهنامه فردوسی، «سیاوش» به عنوان فردی «خردمند» با رویدادهایی مواجه می‌گردد که می‌تواند استعاره و نمادی از مفاهیم زندگی انسان باشد. بر این اساس، هدف پژوهش آن‌ها، بررسی بازنمایی انواع استعاره‌های مفهومی شامل ۱) استعاره جهتی؛ ۲) استعاره‌های هستی‌شناختی از جمله استعاره مادّی؛ استعاره ظرف؛ استعاره تشخیص؛ و ۳) استعاره ساختاری بر اساس الگوی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در داستان «سیاوش» شاهنامه فردوسی است. نتایج بررسی داده‌ها نشان داد استعاره هستی‌شناختی و، به طور خاص، نوع مادّی در «داستان سیاوش» به طور معناداری بیشتر از دیگر استعاره‌ها مورد استفاده قرار گرفته است؛ درحالی که استعاره جهتی کمترین کاربرد را در این داستان به خود اختصاص داده است (17).

دهمرده (۱۳۹۸) در پژوهش خود به بررسی استعاره‌های بوستان سعدی بر اساس نظریه آمیزه مفهومی پرداخته است. در این پژوهش، فضاهای ذهنی هر استعاره در بوستان سعدی توصیف شده است تا مشخص شود در هر استعاره از چه حوزه‌های مفهومی در ساخت فضاهای ذهنی استفاده گردیده است و همچنین، نوع شبکه تلفیقی استعاره‌ها مورد توصیف و تحلیل قرار گرفته است. سپس، معنادار بودن و یا معنادار نبودن استفاده از این حوزه‌های مفهومی و استفاده از شبکه‌های تلفیقی با استفاده از آزمون خی دو در نرم‌افزار اس. پی. اس. اس. اندازه‌گیری شده است. بر اساس نتایج به‌دست آمده، حوزه‌های مفهومی به‌کار رفته در استعاره‌های بوستان سعدی را می‌توان در ۱۳ گروه دسته‌بندی نمود که عبارتند از: (۱-) جاندارپنداری، (۲-) سفر برای مفهوم زندگی، (۳-) استفاده از جهت‌ها برای هستارهای مثبت و منفی، (٤-) پدیده‌های طبیعی، (٥-) حیوانات، (٦-) مزه‌ها، (۷-) کشاورزی، (۸-) اعضای بدن، (۹-) مظروف بودن هستارهایی که ظرف نیستند، (۱۰-) اشیا، (۱۱-) افعال، (۱۲-) شخصیت‌های انسانی و (۱۳-) محل. آنگونه که نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، تمام استعاره‌های بوستان سعدی را می‌توان بر اساس حوزه‌های مفهومی که در ساخت انواع فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریه آمیزه مفهومی نقش دارند، و هچنین، بر اساس نوع شبکه تلفیقی به‌کار رفته در آن‌ها مورد توصیف و تحلیل قرار داد. بر این اساس، شبکه تک‌دامنه‌ای بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. پس از آن، شبکه آینه‌ای، شبکه ساده و شبکه دودامنه‌ای در جایگاه بعدی قرار دارند (18).

یوریاس – آپاریسی (۲۰۲۰) به بررسی نحوه‌ی ساخت معنا در سینما، با استفاده از دو عنصر میزانسن، یعنی غذا و منظره شهرها، پرداخته است. وی با مقایسه‌ی دو فیلم «گمشده در ترجمه»[1] و «نقشه‌ی صداهای توکیو»[2] نتیجه می‌گیرد که استعاره در سینما، پدیده‌ای پویا است که در پیشبرد روایت، نقش اساسی ایفا می‌کند. با وجود توجه فزاینده‌ای که در سال‌های اخیر، مراکز علمی جهان به نمودهای مختلف استعاره‌ی مفهومی همچون تصویر، موسیقی و صدا مبذول داشته‌اند و آثار متعددی که در این زمینه انجام داده اند، اما در ایران فقط تعداد انگشت شماری اثر پژوهشی، به بررسی نمودهای غیر زبانی استعاره پرداخته‌اند که البته، اغلب آن‌ها استعاره

[1] Lost in translation

[2] Map of the sounds of Tokyo

های تصویری در کاریکاتور و تبلیغات تجاری را از نظر گذرانده اند (19).

انسا (۲۰۱۰) زیر ساخت‌های فرهنگی استعاره‌ی مفهومی در حیطه ی احساسات در دو زبان آکان[1] و انگلیسی را مورد تحلیل قرار داده است. در این پژوهش، شباهت‌ها و تفاوت‌های استعاره‌ی مفهومی به کاررفته در حوزه‌ی احساس در دو زبان انگلیسی و آکان عنوان شده است. سپس بر اساس چارچوب کلی نظریه‌ی استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، دو استعاره‌ی مفهومی «عشق، رابطه سفر است» و «عصبانیت، مایع داغی در ظرف است»، و همچنین حوزه‌های مبدأ و مقصد این استعاره‌ها بررسی شده است. در این پژوهش داده‌های زبانی از زبان انگلیسی عمدتا دست دوم و از طریق اینترنت به دست آمده است در حالی که داده‌های زبان بومی آکان از منابع دست اول و ۱۲۰ دقیقه صدای ضبط شده از روستاییان اهل غنا، به دست آمده است. نتیجه‌ی این پژوهش این است که فرهنگ تأثیر زیادی در بیان مفاهیم احساسی دارد و نحوه‌ی استفاده از استعاره‌های مختلف ریشه‌ی فرهنگی دارد (20).

۳. چارچوب نظری

۳-۱. استعاره

آگاهی از پدیده‌های گوناگون و درک آن‌ها همواره دغدغه‌ای اساسی برای انسان بوده است. استعاره‌ها یکی از ابزارهای مهم در افزایش قدرت درک و شناخت انسان از جهان به شمار می‌روند. جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰) با ارائه دیدگاه‌هایی در حوزه زبان‌شناسی و فلسفه درباره استعاره، تعریف متفاوتی از این مفهوم ارائه کردند. آن‌ها معتقد بودند که استعاره تنها یک آرایه ادبی نیست، بلکه شیوه‌ای برای درک و تجربه یک چیز بر اساس چیز دیگر است. این دیدگاه، نظریه سنتی را که استعاره را صرفاً یک ابزار زینتی و فرعی در زبان می‌دانست، به چالش کشید (4).

در نظریه شناختی، استعاره ساختاری مفهومی دارد که شامل دو حوزه است: حوزه مبدأ که ملموس‌تر و عینی‌تر است و حوزه مقصد که معمولاً انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر است. درک استعاره به واسطه تطبیق و نگاشت ویژگی‌های حوزه مبدأ بر حوزه مقصد صورت می‌گیرد. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) به این نکته اشاره کرده‌اند که استعاره در واقع نوعی مفهوم‌سازی است. به این معنا که ما حوزه‌های انتزاعی و پیچیده را با استفاده از حوزه‌های ساده‌تر و محسوس‌تر درک می‌کنیم (4). این فرآیند به ما کمک می‌کند تا مفاهیم دشوار را از طریق قیاس و تشبیه به مفاهیمی که برایمان آشناتر هستند، بفهمیم (2).

استعاره مفهومی را می‌توان مجموعه‌ای از نگاشت‌های ثابت بین حوزه‌های مفهومی دانست. این نگاشت‌ها روابطی را بین عناصر حوزه مبدأ و حوزه مقصد برقرار می‌کنند که سبب می‌شود ویژگی‌های حوزه مقصد در چارچوب ویژگی‌های حوزه مبدأ قابل‌درک شوند. لیکاف (۱۹۹۲) تأکید دارد که استعاره در واقع ساختار، روابط درونی، الگوی شناختی و معنای اصلی حوزه مبدأ را به حوزه مقصد منتقل می‌کند. بر همین اساس، استعاره مفهومی دارای سه رکن اصلی است: نگاشت، حوزه مبدأ و حوزه مقصد (13).

تفاوت اساسی استعاره در دیدگاه کلاسیک و دیدگاه نوین

در نگاه ارسطویی و از منظر سخنوران کلاسیک، استعاره صرفاً آرایه‌ای زینتی و عنصری از بخش‌های غیرمعمول زبان به شمار می‌آید. در این دیدگاه، واژگان از معانی اصلی خود فاصله گرفته و برای انتقال مفهومی مشابه در سیاقی متفاوت به کار می‌روند. اما در رویکرد زبان‌شناسی شناختی، استعاره فراتر از یک ابزار ادبی، به‌عنوان یکی از بنیان‌های اساسی تفکر انسانی مطرح می‌شود. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در اثر شاخص خود "استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم"، نشان داده‌اند که استعاره نه‌تنها در

[1]. Akan

ساختارهای زبانی، بلکه در تار و پود اندیشه و ادراک بشر نیز حضور دارد (4).

دیدگاه شناختی، که از مهم‌ترین نظریات پیرامون استعاره به شمار می‌رود، تأکید دارد که ریشه استعاره در واژگان نیست، بلکه در مفاهیم نهفته است. این نگرش، برخلاف دیدگاه سنتی که استعاره را بر اساس شباهت‌ها تحلیل می‌کرد، آن را بر پایه ارتباطات میان دو حوزه‌ی تجربی و شناختی بررسی می‌کند. در واقع، بسیاری از مفاهیم انتزاعی و بنیادین ذهن انسان همچون زمان، رویداد، علیت، اخلاق و تفکر، در قالب استعاره‌هایی شکل می‌گیرند که پیوند آن‌ها با مفاهیم ملموس تجربه‌ی بشری، ساختار درک ما از جهان را رقم می‌زند (13).

لیکاف بر این باور است که مجموعه‌ای از مفاهیم مادر وجود دارند که سرچشمه‌ی تمامی استعاره‌ها محسوب می‌شوند. زبان، چه در شکل خودکار روزمره و چه در قالب متون ادبی، بر پایه‌ی همین مفاهیم بنیادین شکل می‌گیرد. استعاره‌ها چنان در نظام فکری ما ریشه دوانده‌اند که اغلب بدون آنکه متوجه باشیم، از آن‌ها استفاده می‌کنیم. برای مثال، باورهای رایجی نظیر "زندگی سفری است"، "زمان جاری است" و "انسان‌ها مانند گیاهان رشد می‌کنند"، زیربنای بسیاری از استعاره‌های زبانی و شناختی را تشکیل داده‌اند (14, 15).

لیکاف و جانسون در نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی خود، که رویکردی نوین به این مقوله ارائه می‌دهد، نشان می‌دهند که استعاره نه‌تنها پدیده‌ای خاص زبان نیست، بلکه در شیوه‌ی تفکر و کنش‌های روزمره‌ی ما نیز حضور دارد. از نظر آن‌ها، استعاره نه‌فقط ابزار سخن گفتن، بلکه ابزاری برای اندیشیدن است (گلفام، ۱۳۸۱: ٦). در این رویکرد، حوزه‌ی ملموس یا عینی در نقش "مبدأ" و حوزه‌ی انتزاعی در جایگاه "مقصد" قرار می‌گیرد. استعاره از طریق ایجاد نوعی شباهت مفهومی میان این دو حوزه عمل می‌کند که در نظریه‌ی شناختی با اصطلاح "نگاشت استعاری" توصیف می‌شود. این مفهوم، که برگرفته از علم ریاضیات است، استعاره‌ی مفهومی را دارای سه رکن اساسی معرفی می‌کند:

۱. نگاشت: ارتباطی که میان مفاهیم ذهنی و مفاهیم عینی برقرار می‌شود.

۲. قلمرو مبدأ: حوزه‌ای که شامل مفاهیم ملموس‌تر و عینی‌تر است.

۳. قلمرو مقصد: حوزه‌ای که دربرگیرنده‌ی مفاهیم انتزاعی‌تر می‌باشد.

در استعاره‌ی مفهومی، پیوند میان مفاهیم انتزاعی و تجربیات ملموس از طریق «نگاشت‌های استعاری» شکل می‌گیرد (8).

فرایند ذخیره‌سازی اطلاعات در حافظه‌ی انسان، به‌صورت شبکه‌ای انجام می‌گیرد که در آن، هر واژه با مجموعه‌ای از واژگان دیگر—بر اساس روابطی از نوع آوایی، موقعیتی، کنشی، تصویری، معنایی و مفهومی—ارتباط برقرار می‌کند. برخی نظریه‌پردازان معتقدند که ادراک استعاره از طریق تداعی معانی میان واژگان صورت می‌گیرد؛ اما در نظریه‌های تصویری، شباهت‌های ساختاری میان مفاهیم اهمیت بیشتری دارد. از سوی دیگر، در نظریه‌های مرتبط با بازنمایی مفاهیم انتزاعی، فرایند درک استعاره مبتنی بر شبکه‌های مفهومی و پیوندهای شناختی میان واژگان و معانی آن‌ها است.

علاوه بر حافظه‌ی فردی، بافت فرازبانی—شامل مجموعه‌ی عوامل و شرایطی که در جریان تبادل اطلاعات مؤثرند—در فهم استعاره نقشی کلیدی ایفا می‌کند. در حقیقت، همین محرک‌های موقعیتی تعیین می‌کنند که کدام بخش از اطلاعات ذخیره‌شده در حافظه‌ی بلندمدت برای درک و تفسیر استعاره فراخوانده شود (18).

نگرگاه شناختی

در این بخش، از نگرگاه زبان‌شناسیِ شناختی به استعاره کوشیده‌ایم الگویی برای بررسی پیوند میان سبک استعاری و

ذهنیت نویسنده (محتوا) طرح کنیم. در این جستار، مراد از استعاره، کلّ صورت‌های مجازی زبان است؛ یعنی همه اقسام تشبیه و استعاره و نماد و تمثیل. از این دیدگاه، سازوکار استعاره‌سازی ذهن، حاصل فرایند «انگاشتن» است. بر اساس یک دیدگاه بسیار قدیمی، استعاره، ترکیبی از دو بخش است که یک بخش، «وسیله» و بخش دیگر، «هدف» به کار می‌رود. طرف وسیله غالبا دارای بار معنایی و وصفی قوی‌تری است؛ از این رو، عمل استعاره نوعی ارتقا و بالا بردن معنی در بخش هدف است. فرایند تفکّر استعاری عبارت است از انگاشتن چیزی به جای چیزی دیگر (3, 18).

نظریه فوکونیه و ترنر

طبق نظریه فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸، ۲۰۰۲)، هنگام شکل‌گیری استعاره، چهار فضای ذهنی وجود دارد که عبارت‌اند از: دو فضای درونداد، یک فضای عام و یک فضای آمیخته. این فضاها معادل حوزه‌های مفهومی در نظریه استعاره مفهومی نیستند؛ امّا به آن‌ها وابسته‌اند. فضاهای ذهنی، طرحواره‌های ویژه‌ای را ارائه میدهند که به وسیلوه حوزه‌ها ساخته شده‌اند. الف. فضاهای دروندادی: دو فضای دروندادی، فضاهایی هستند که هریک ساختار شناختی مخصوص به خودشان را دارند. میان این دو فضا، مطابقت‌هایی وجود دارد که «مطابقت میان فضایی» نامیده می‌شود. ب. فضای عام: فضای ذهنی دیگری است که مشترکات میان فضاهای دروندادی را نشان می‌دهد. باید توجّه داشت که فضای عام، ساختاری انتزاعی دارد. ج. فضای آمیخته: فضایی است که هدف نهایی استعاره به شمار می‌رود. باید توجّه داشت که ویژگی‌های فضاهای دروندادی به این فضا فرافکنی می‌شوند. علاوه بر این، ساخت نوظهور در همین فضا به وجود می‌آید (14, 15).

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، کتابخانه‌ای می‌باشد و نتایج به دست آمده به روش توصیفی –تحلیلی طبقه‌بندی شد. این کار همراه با آمار است تا دیدگاهی کلی از تصاویر و نحوه کاربرد آن‌ها، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی ارائه گردد. کلیهٔ منابع کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع رساله شامل: کتاب‌های تاریخی و مقالات پیرامون موضوع استعاره مفهومی به منظور دستیابی به چارچوب نظری پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سپس مطالب جمع‌آوری شده مورد بررسی قرار می‌گیرد و مضامین مربوط به موضوع پایان‌نامه مشخص و شواهد شعر از مثنوی لیلی و مجنون نظامی استخراج شود. طبقه‌بندی و تحلیل یافته‌ها، تنظیم و تدوین پایان‌نامه با ارائهٔ نتایج آماری از مراحل دیگر پژوهش می‌باشد.

تحلیل داده‌ها

در این بخش، پس از توضیحی مختصر در مورد فضاهای ذهنی، انواع مفاهیم مورد استفاده در فضاهای ذهنی به کار رفته در استعاره‌های لیلی و مجنون دسته‌بندی شده‌اند. برای هر دسته از این استعاره‌ها، مثال‌هایی از مقدمه و باب‌های مختلف لیلی و مجنون بیان شده است، بسامد، درصد و میانگین استفاده از هر دسته و همچنین سطح معناداری استفاده از هر کدام ارائه گردیده است.

حوزه مفهومی « افعال»

در ساخت بسیاری از استعاره‌های لیلی و مجنون از «افعال» استفاده شده است. در این استعاره‌ها، «افعال» معنایی غیر از معنای لفظی خود دارند. معنای لفظی «افعال» درونداد اول به حساب می‌آید، اما این «افعال» می‌توانند معنای دیگری به خود بگیرند که شاعر در ساخت استعاره آن را به کار می‌برد. در اغلب این استعاره‌ها، معنای استعاری درونداد دوم در ایجاد ساخت نوظهور و به وجود آمدن استعاره است.

در ادامه این بخش استعاره‌های از لیلی و مجنون انتخاب شده است که این نوع حوزه مفهومی یعنی حوزه مفهومی «افعال» در آن به کار برده شده‌اند که در زیر به آن‌ها می‌پردازیم.

مثال (۱) با گرد رکابش ار ستیزد پرویز قایمی بریزد

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۳۳)

در مثال (۱) «قایمی بریزد» استعاره از «عجزو زبونی» است در این استعاره، «بریزد» و «انسان» درونداد اول و درونداد دوم «عجزو زبونی» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «بریزد» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «قایمی بریزد» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر از این بیت یعنی گرد رکاب او از شکل شمایل پرویز زیباتر است و زیبایی پرویز را زبون می‌سازد.

مثال (۲) گوهر بکلاه کان برافشاند وز گوهر کان شه سخن‌راند

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۳۸)

در مثال (۲) «بکلاه کان برافشاند» استعاره از «بزرگ کردن» است در این استعاره، «انسان» و «برافشاند» درونداد اول و درونداد دوم «بزرگ کردن» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «برافشاند» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «بکلاه کان برافشاند» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر از این بیت یعنی اینکه گوهر سخن بر سرو کلاه من که کان گوهر وجود اویم برافشاند و گفت من را بگوهر کان پادشاه بسپار.

مثال (۳) روی تو را بشاه پشت بسته پشت و دل دشمنان شکسته

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۴۰)

در مثال (۳) «پشت بسته» استعاره از «روی تو را شاه پشتیبان باد» است در این استعاره، «شاه»، «بسته» درونداد اول و درونداد دوم «روی تو را شاه پشتیبان باد» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «بسته» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «پشت بسته» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. منظور شاعر از این بیت این می‌باشد که روی تو به شاه پشت بسته است و دل دشمنان را شکسته است.

مثال (٤) این بند بخود گشاد نتوان واین بار زخود نهاد نتوان

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۸۹)

در مثال (٤) «این بند بخود گشاد نتوان» استعاره از «بند اجباری را باختیار نمی‌توان گشود» است در این استعاره، «این بند بخود گشاد نتوان» درونداد اول و درونداد دوم «بند اجباری را باختیار نمی‌توان گشود» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که ««بند اجباری را باختیار نمی‌توان گشود» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «این بند بخود گشاد نتوان» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر در اینجا یعنی اینکه این بند اجباری را با اختیار خود نمی‌توان باز کرد.

مثال (۵) خاموش دلا زهرزه گوئی میخور جگری بتازه روئی

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ٤٥)

در مثال (۵) «میخور جگری» استعاره از «غم خوردن–جگر خوردن» است در این استعاره، «خوردن» درونداد اول و درونداد دوم «غم خوردن–جگر خوردن» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «خوردن» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «میخور جگری» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر در این بیت این است که دل از هرزه گویی خاموش است و غم نخور از تازه رویان.

مثال (٦) لبهاش که خنده بر شکر زد انگشت کشیده بر طبر زد

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۳)

در مثال (٦) «انگشت کشیده» استعاره از «عیب جویی یا نابود کردن» است در این استعاره، «کشیدن» درونداد اول هستند و «عیب‌جویی» درونداد دوم هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «کشیدن» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «انگشت کشیده» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر از این بیت عیب جویی و نابود کردن است.

مثال (۷) زان درد رسیده گشت نومید کامید بهی نداشت جاوید

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۵۰)

در مثال (۷) «درد رسیده» استعاره از «درد عشق و جنون به او رسیده» است در این استعاره، «رسیدن» درونداد اول و درونداد دوم «درد عشق و جنون به او رسیده» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «رسیدن» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «درد رسیده» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. مقصود شاعر در این بیت یعنی اینکه درد عشق و جنون به او رسیده است.

مثال (۸) صاحب هنری حلال زاده هم خاسته و هم افتاده

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۹۹)

در مثال (۸) «خاسته» استعاره از «بزرگ و رئیس قوم شدن» است در این استعاره، «خاسته» درونداد اول و درونداد دوم «بزرگ و رئیس قوم شدن» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «خاسته» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «خاسته» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. در این بیت مقصود شاعر این می‌باشد که بزرگ و رییس قوم شدن و افتادن است و به معنی خضوع و تواضع است.

مثال (۹) صاحب هنری حلال زاده هم خاسته و هم افتاده

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۹۹)

در مثال (۹) «افتاده» استعاره از «خضوع و تواضع» است در این استعاره، «افتاده» درونداد اول و درونداد دوم «خضوع و تواضع» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «افتاده» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «افتاده» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. در این بیت مقصود شاعر این می‌باشد که بزرگ و رییس قوم شدن و افتادن است و به معنی خضوع و تواضع است.

مثال (۱۰) خاکی شو و از خطر میندیش خاک از سه گهر بسا کنی پیش

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۵۳)

در مثال (۱۰) «میندیش» استعاره از «ترسیدن» است در این استعاره، «میندیش» درونداد اول و درونداد دوم «ترسیدن» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «ترسیدن» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «میندیش» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «کنش» است. منظور از این بیت به قول شاعر این می‌باشد که خاکی شو و از خطر نترس تا خاک از سه گهر بسا کنی پیش.

در جدول زیر برای حوزه مفهومی «افعال» مثال‌های بیشتری بیان گردیده است.

جدول ۱. نمونه‌های بیشتر برای حوزه مفهومی «افعال»

بیت	درونداد ۱	درونداد ۲	فضای عام	فضای آمیخته
(۱۱) میخورد غمی بزیر پرده غم خورده ورا وغم نخورده (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۴)	خوردن	غم او را خورده و به حال او غمگین و متاسف نشده	کنش	غم او را خورده و به حال او غمگین و متاسف نشده است.
(۱۲) شمشاد بجمل شانه کردن گلنار بنار دانه کردن (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۷)	کردن	ساختن	کنش	شمشاد به شانه کردن گیسو و گلنار که گل انار می‌باشد به ساختن نار دانه مشغول بود و اگر از گلنار گل دیگر که به این اسم است مقصود باشد به معنب این است که گلنار از سرخی اوراق خود اناردانه می‌ساخت و بدان می‌نمود که دانه‌های سرخ اناراست.

(۱۳) مرغان زبان (زفان) گرفته چو نزاغ بگشاده زبان مرغ در باغ (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۷)	بگشاده	ادا کردن	کنش	زفان به معنی زبان است و با وفا فراوان به یکدیگر تبدیل می‌شوند. زبان مرغ گشادن کلمات به معنی ادا کردن است.
(۱۴) بر سبزه ز سایه نخل بندد بر صورت سرور گل بخندد (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۸)	نخل بستن	از فیض سایه خود هر سبزه را به خرمای شیرین آبستن کند.	کنش	یعنی می‌خواست از فیض سایه خود هر سبزه را به خرمای شیرین آبستن کند.
(۱۵) بر سبزه نشسته خرمن گل نالید چو در بهار بلبل (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۹۹)	نالیدن	مانند بلبل بهار ناله کرد	کنش	یعنی آن خرمن گل بر سبزه نشسته مانند بلبل بهار ناله کرد.
(۱۶) فهرست کن نشاط (بساط) این باغ بران سخن چنین کشدداغ (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۰۱)	داغ کردن ران	اختصاص و تملک اسب	کنش	بیعنی راوی سخن اینگونه سخن را اختصاص به افسانه لیلی و مجون می‌دهد.
(۱۷) نیرنک نمودو خواهش انگیخت خاکی شد وزر چوخاک میریخت (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۰۱)	خاکی شدن	خضوع و حشوع	کنش	حیله کرو و خواهش کرد و خضوع و حشوع و چون خاک پست شدنت.
(۱۸) در پرده عاشقان خنیده زخم دف مطربان چشیده (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۰۲)	رسیده	مشهور و پسندیده	کنش	لیلی در پرده ساز عاشقان سرودی خوش و در عالم آوازه و مشهور شده است.
(۱۹) دادیم زبان بمهر و پیوند وامروز همی کنی زبان بند (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۰۸)	دادن	قول و عهد زبانیست	کنش	به معنی قول و عهد وفاست.
(۲۰) آن کس که نه آدمیست گرست آهو کشی آهویی بزرگست (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲۳)	کشتن	آهو کشی گناه بزرگی است	کنش	یعنی کشتن آهو گناه بزرگی است و لی در اینجا آهوی دوم به معنای گناه است.
(۲۱) خندیدن قرص آن گل زرد آفاق برنک سرخ گل کرد (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲۹)	خندیدن گل زرد	دمیدن خورشید	کنش	خندیدن گل زرد از دمین خورشید است و رنگ گل سرخ شدن افق پیدایش شفق است.
(۲۲) چندانکه دویدیی (دویدنی) دویدی جایی نرسیدی و رسیدی (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۵۲)	رسید	رسیدن به کمال و عمر شدن است.	کنش	یعنی چندان که بر پای تو طاقت دویدن داشت یا چندان که دویدنی بودی و قدرت دویدن داشتی دویدی و دیگر از ضعف نمی‌توانی بدوی. از این دویدن هم به مقصود نرسیدی اما به پیری رسیدی مانند میوه که پس از رسیدن نوبت افتادن و هلاکت اوست.
(۲۳) با گرد رکابش ار ستیزد پرویز بقایمی بریزد (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۳۳)	بقایم ریختن	عجز و زبونی	کنش	گرد رکاب او از شکل شمایل پرویز زیباتر است و زیبایی پرویز را زبون می‌سازد.
(۲۴) روی تو بشاه پشت بسته پشت و دل دشمنان شکسته	پشت بسته	حمایت کردن، پشتیبانی کردن	کنش	روی تو را شاه پشتیبان کرده است و پشت دل شمنان شکسته است.

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۴۰)

جدول زیر بسامد، درصد و میانگین برای استفاده حوزه مفهومی «افعال» در ساخت استعاره‌های لیلی و مجنون را نشان می‌دهد.

جدول ۲. بسامد، درصد و میانگین استفاده از حوزه مفهومی «افعال»

بسامد	درصد	میانگین	حوزه مفهومی
۲۰۰	۱۸/۱۸	۰۰/۱۸	«افعال»
۱۱۰۰	۱۰۰	۱۱۰۰	تعداد کل استعاره‌ها
۴۷۰۰	۱۰۰	۴۷۰۰	تعداد کل اشعار

بر اساس نتایج جدول فوق بسامد استفاده از حوزه مفهومی «افعال» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی ۲۰۰ می‌باشد. ۱۸/۱۸ درصد از کل استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی به حوزه مفهومی «افعال» اختصاص یافته است و میانگین استفاده از آن ۰۰/۱۸ می‌باشد.

نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «افعال» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول زیر آمده است.

جدول ۳. نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «افعال» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی

میزان خی ۲	۷/۲۵۱
درجه آزادی	۱
سطح معناداری	۰/۰۰۵

بر اساس نتایج جدول فوق میزان خی ۲ برابر با ۷/۲۵۱ درجه‌ی آزادی برابر با ۱ و سطح معناداری برابر با ۰/۰۰۵ است. سطح معناداری ۰/۰۰۵ و کمتر از ۰/۰۵ می‌باشد (۰/۰۰۵ < ۰/۰۵). از لحاظ آماری، این رابطه معنی‌دار است. در نتیجه بسامد استفاده از حوزه مفهومی «افعال» به عنوان زیر مجموعه‌ای از انواع حوزه‌های مفهومی استفاده شده در استعاره‌های لیلی و مجنون معنی‌دار است و فرضیه صفر مبنی بر عدم وجود تفاوت معنی‌دار در میزان استفاده از انواع حوزه‌های مفهومی در ساخت فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریه‌ی آمیزه مفهومی در استعاره‌های لیلی و مجنون رد می‌گردد. به عبارت دیگر، استفاده از حوزه مفهومی «افعال» در ساخت فضاهای ذهنی استعاره‌های لیلی و مجنون معنادار می‌باشد.

حوزه مفهومی «اشیاء»

«اشیاء» از دیگر حوزه‌های مفهومی مورد استفاده در ساخت استعاره‌های لیلی و مجنون هستند. در این نوع استعاره‌ها «اشیاء» درونداد اول قرار می‌گیرند تا مفاهیمی انتزاعی را منتقل نمایند. دامنه‌ی این مفاهیم انتزاعی بسیار گسترده است و نظامی برای بیان بسیاری از مفاهیم از «اشیاء» استفاده می‌کند.

در زیر، ابیاتی ذکر شده است که حاوی این حوزه مفهومی هستند.

مثال (۲۵) برهر که زدی کدینه گرز بشکستی اگرچه بودی البرز

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۱۷)

در مثال (۲۵) «کدینه» استعاره از «چوبی‌است که کازران به جامه‌ها می‌زند (گرز)» است در این استعاره، «چوب» درونداد اول و درونداد دوم «گرز» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «گرز» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی

شده‌اند و استعاره «کدینه» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «هستار» است. مقصود شاعر در این بیت این می‌باشد که بدینه چوب است که گازران به جامه‌ها می‌زنند. گرزار در بزرگی بکدینه تشبیه شده است.

مثال (۲۶) از نرم دلان ملک آن بوم بود آهنی آب داده چون موم
(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۰۳)

در مثال (۲۶) «آهنی آب داده» استعاره از «مرد قوی» است در این استعاره، «آهن» درونداد اول و درونداد دوم «قوی بودن» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «قوی بودن» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «آهنی آب داده» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «هستار» است. مقصود شاعر در این بیت این است که نرم دل در اینجا به معنی باشفقت و مهربانی است و آهن آب داده به معنی از مرد قوی پشت از سپاه و آبرومند وصافی دل وموم بودن او به مناسبت نرمی دل است.

مثال (۲۷) برخیز و نقاب رخ برانداز شاهی دو سه را برخ درانداز
(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۵)

در مثال (۲۷) «برخ» در مصراع دوم، استعاره از «مهره شطرنج» است در این استعاره، «رخ» درونداد اول و درونداد دوم «مهره‌ی شطرنج» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «رخ یا مهره شطرنج» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «برخ» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «هستار» است. منظور از این بیت یعنی اینکه بلند شو و نقاب رخ را از صورتت بردار و برخ به معنی مهره شطرنج است.

مثال (۲۸) این بی‌نمکان که نان خورانند
پشت و دل دشمنان شکسته
(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ٤١)

در مثال (۲۸) «بی‌نمکان» استعاره از «اشخاصی که در نظرها نامطلوب و سخن‌هایشان مخالف ذوق باشد» است در این استعاره، «نمک» درونداد اول و درونداد دوم «اشخاصی که در نظرها نامطلوب و سخن‌هایشان مخالف ذوق باشد» هستند که این دروندادها همراه با چارچوب یکسان دو درونداد که «بی‌نمک» می‌باشد به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعاره «بی‌نمکان» را به وجود آورده‌اند. فضای عام این استعاره «هستار» است. مقصود شاعر از این بیت یعنی اینکه این بی‌نمکان کنایه از اشخاصی است که در نظرها نامطلوب و سخن‌هایشان مخالف ذوق باشد و هنوز هم این لفظ متداول است. به معنی این بی‌نمکان که جز شکم‌پرستی کاری ندارند و در سایه دزدی از سخن من جهان را می‌خورند.

در جدول زیر برای حوزه مفهومی «اشیا» مثال‌های بیشتری بیان گردیده است.

جدول ٤. نمونه‌های بیشتر برای حوزه مفهوم «اشیا»

بیت	درونداد ۱	درونداد ۲	فضای عام	فضای آمیخته
(۲۹) چون مشعله پیش بین موافق چون صبح پسین منیرو صادق (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۳۷)	مشعل	نوعی چراغ روشنایی	هستار	مانند مشعل که بدان پیش راه و پای راه می‌بیند پیش بین موافق جهان و جهانیان هستی.
(۳۰) چون آیینه گرنه آهنینم با سنگ دلان چرا نشینم (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۴۲)	آهن و آیینه	آیینه آهنی	هستار	در قدیم از آهن آیینه می‌ساختند. یعنی اینکه وقتی می‌توانم از آهن آینه درست کنم چرا باید با سنگ دلان بنشینم.
(۳۱) میباش چوخار حربه بردوش تا خرمن گل کشی در آغوش (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۵۴)	حربه	آلت جنگی کوچک‌تر از نیزه و کمان	هستار	آلت جنگی است که کوچک‌تر از نیزه و کمان و به همان شکل است.

(۳۲) خیریش نه زرد بلکه زر بود نی بود ولیک نیشکر بود (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۸۳)	زر	طلا	هستار	یعنی گل خیری رخسار او نه زرد تنها بلکه زر زرد بود و نی قامت او نیز نیشکر بود.
(۳۳) شویش همه روزه داشتی پاس پیرامن در شکستی الماس (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۲۰۹)	الماس	شکننده و خطرناک	هستار	شوی لیلی در رهگذر وجود وی از پاسبان و نقیان الماس می‌پاشید تا نتوانند فرار کنند و چون بت در دیربت عاشقان منزل کند.

جدول زیر بسامد، درصد و میانگین برای استفاده حوزه مفهومی «اشیا» در ساخت استعاره‌های لیلی و مجنون را نشان می‌دهد.

جدول ۵. بسامد، درصد و میانگین استفاده از حوزه مفهومی «اشیا»

بسامد	درصد	میانگین	حوزه مفهومی
۲۱۶	۱۹/۶۳	۰۰/۱۹	«افعال»
۱۱۰۰	۱۰۰	۱۱۰۰	تعداد کل استعاره‌ها
۴۷۰۰	۱۰۰	۴۷۰۰	تعداد کل اشعار

بر اساس نتایج جدول فوق بسامد استفاده از حوزه مفهومی «اشیا» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی ۲۱۶ می‌باشد. ۱۹/۶۳ درصد از کل استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی به حوزه مفهومی «اشیا» اختصاص یافته است و میانگین استفاده از آن ۰۰/۱۹ می‌باشد.

نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «اشیا» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول زیر آمده است.

جدول ٦. نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «اشیا» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی

میزان خی ۲	۷/۰۲۱
درجه آزادی	۱
سطح معناداری	۰/۰۰۵

بر اساس نتایج جدول فوق میزان خی ۲ برابر با ۷/۰۲۱ درجه‌ی آزادی برابر با ۱ و سطح معناداری برابر با ۰/۰۰۵ است. () سطح معناداری ۰/۰۰۵ و کمتر از ۰/۰۵ می‌باشد (۰/۰۰۵ > ۰/۰۵). از لحاظ آماری، این رابطه معنی‌دار است. در نتیجه بسامد استفاده از حوزه مفهومی «اشیا» به عنوان زیر مجموعه‌ای از انواع حوزه‌های مفهومی استفاده شده در استعاره‌های لیلی و مجنون معنی‌دار است و فرضیه صفر مبنی بر عدم وجود تفاوت معنی‌دار در میزان استفاده از انواع حوزه‌های مفهومی در ساخت فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریه‌ی آمیزه مفهومی در استعاره‌های لیلی و مجنون رد می‌گردد. به عبارت دیگر، استفاده از حوزه مفهومی «اشیاء» در ساخت فضاهای ذهنی استعاره‌های لیلی و مجنون معنادار می‌باشد.

نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل داده‌های مرتبط با استعاره‌های موجود در مثنوی لیلی و مجنون نظامی نشان می‌دهد که، مطابق با نظریه‌ی

آمیزه‌ی مفهومی، نه‌تنها تعداد زیادی از این استعاره‌ها بر اساس حوزه‌های مبدأ و مقصد تبیین‌پذیر نیستند، بلکه این الگوها قادر به توضیح کامل آن‌ها نیز نمی‌باشند. برای نمونه، زمانی که سعدی در بیتی مانند «اگر مرده مسکین توان داشتی / به فریاد و زاری فغان داشتی» به مسئله‌ی سخن گفتن مردگان اشاره می‌کند، نمی‌توان این استعاره را صرفاً بر مبنای انطباق حوزه‌های مبدأ و مقصد توضیح داد. در واقع، آنچه موجب درک درست این استعاره می‌شود، فرافکنی فضاهای درونداد نظیر «دنیای مردگان» و «دنیای زندگان» به یک فضای آمیخته است. در این فضای ترکیبی، مردگان قادر به سخن گفتن می‌شوند و از این رهگذر، استعاره‌ای تازه شکل می‌گیرد.

در پژوهش حاضر، استعاره‌های مفهومی موجود در مثنوی لیلی و مجنون نظامی، با تمرکز بر دو دسته‌ی اصلی «افعال» و «اشیا»، بر اساس اصول نظریه‌ی فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸–۲۰۰۲) مورد تحلیل قرار گرفتند. همان‌طور که در مثال‌های (۱) تا (۳۳) نشان داده شد، استعاره‌های این اثر را می‌توان در چارچوب نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی بررسی کرد. در تمامی این استعاره‌ها، دو فضای درونداد با یکدیگر ترکیب می‌شوند. این فضاها، همراه با یک چارچوب مشخص که ممکن است در هر استعاره مشترک یا متفاوت باشد، به یک فضای آمیخته منتقل شده و در نتیجه، استعاره‌ای نوظهور را ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، استعاره‌های مثنوی *لیلی و مجنون* حاوی یک فضای عام نیز هستند که دربرگیرنده‌ی ویژگی‌های مشترک دو فضای درونداد است. بر همین اساس، تمامی استعاره‌های این اثر را می‌توان با توجه به انواع فضاهای ذهنی بررسی نمود. بنابراین، فرضیه‌ی صفر که بر عدم امکان تحلیل این استعاره‌ها در چارچوب نظریه‌ی آمیزه‌ی مفهومی تأکید دارد، رد می‌شود.

تحلیل جداول نشان می‌دهد که از میان ۱۱۰۰ استعاره‌ی مفهومی شناسایی‌شده در این اثر، در دو حوزه‌ی «افعال» و «اشیا»، استعاره‌های مرتبط با «افعال» با بسامد ۲۰۰، درصد ۱۸,۱۸ و میانگین۰۰,۱۸ و استعاره‌های مربوط به «اشیا» با بسامد ۲۱۶، درصد ۱۹,۶۳ و میانگین ۰۰,۱۹ بیشترین حضور را داشته‌اند. نتایج آزمون خی‌دو نشان داد که مقدار این آزمون (۲,۲–۱۶۲) پایین‌تر از سطح معناداری ۰,۰۵ است که دلالت بر وجود رابطه‌ی معنادار بین انواع استعاره‌های مفهومی دارد. این مسئله نشان‌دهنده‌ی گرایش نظامی به انعکاس ویژگی‌های انسانی و ملموس در مفاهیم انتزاعی است. افزون بر این، میزان قابل‌توجه استعاره‌های مرتبط با «افعال» تأکیدی بر علاقه‌ی وی به انسان و زندگی روزمره دارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study investigates the conceptual metaphors embedded in the narrative poem *Layla and Majnun* through the lens of the Conceptual Blending Theory proposed by Fauconnier and Turner. This theory offers a cognitive linguistic framework that elucidates how disparate mental spaces combine to yield novel meaning. Rooted in cognitive linguistics, this perspective departs from traditional views that consider metaphor as merely ornamental or decorative. Instead, metaphors are interpreted as vital tools for conceptualization and mental processing. Within this theoretical paradigm, metaphors are constructed through the interaction of at least two input spaces, a generic space that highlights shared structure, and a blended space where selected elements

from the input domains converge, producing emergent meaning. This study aims to analyze how such blended spaces function in metaphors derived specifically from the domains of "actions" and "objects" in the *Layla and Majnun* poem. Drawing from Lakoff and Johnson's foundational ideas that metaphors reflect underlying conceptual schemas rather than surface-level linguistic decoration (4), the research expands this inquiry by incorporating the structural sophistication of the blending framework as delineated by Fauconnier and Turner (14, 15). The theoretical significance lies in showing how metaphoric language reflects deep mental operations, often integrating physical experience and abstract ideation through complex mapping processes that blend perception, cognition, and creativity.

In reviewing previous literature, the research identifies a lacuna in the metaphorical analysis of *Layla and Majnun* based on the Conceptual Blending Theory. While similar analyses have been conducted in the context of other Persian literary works—such as Ferdowsi's *Shahnameh* and Saadi's *Bustan*—there has been limited exploration into how metaphors from *Layla and Majnun* align with contemporary cognitive theories. For instance, Khalifehloo and Mojahedi Rezaeian's examination of metaphors in *Shahnameh* under the Lakoff-Johnson model reveals that ontological metaphors, especially the material subtype, are predominant in the story of Siyavash (17). Similarly, Dahmarde's investigation into Saadi's *Bustan* classifies metaphors into thirteen conceptual categories and finds a significant reliance on one-domain blends (18). In broader interdisciplinary contexts, scholars such as Urios-Aparisi have applied metaphor theory to visual media, emphasizing the dynamism of metaphoric meaning in cinema (19). Furthermore, Ansah's comparative study between English and Akan languages illustrates how cultural dimensions mediate metaphorical expression in emotional discourse (20). These works collectively underscore the theoretical richness of applying cognitive models to metaphor analysis, yet also demonstrate that *Layla and Majnun* remains underexplored in this regard. Hence, this study fills a critical gap by analyzing its metaphoric content through a cognitive and statistically grounded lens.

The methodology of this research follows a descriptive-analytical approach, integrating both qualitative and quantitative dimensions. Data were collected through a comprehensive library method, drawing from historical texts, literary critiques, and theoretical treatises on metaphor. The metaphors were extracted from the Persian text of *Layla and Majnun*, focusing solely on those grounded in the conceptual domains of "actions" and "objects." Each metaphor was dissected to determine its constituent input spaces, the underlying generic space, and the resulting blend. The identified metaphors were then statistically analyzed using SPSS software to determine the frequency and significance of each conceptual domain's use. By applying chi-

square tests, the study evaluates whether the distribution of metaphors across these domains is statistically meaningful. Such an approach, which combines cognitive linguistic theory with empirical analysis, allows for a nuanced understanding of metaphorical usage that is both interpretive and rigorous. It also enables the identification of patterns that might remain obscured in purely literary or purely quantitative analyses. This synthesis of methods serves to validate the application of Conceptual Blending Theory to Persian classical literature, offering both a theoretical model and empirical support.

The findings indicate that metaphors based on "actions" constitute a significant portion of the metaphorical expressions in the poem, with a frequency of 200 occurrences, comprising 18.18% of the total 1,100 identified conceptual metaphors. These "action" metaphors often emerge from input spaces where the literal verb denotes a physical action, while the target input encodes an abstract quality or emotional state. For example, the phrase "میخور جگری" (eat liver) metaphorically denotes deep sorrow, with the act of eating (input space one) being mapped onto emotional pain (input space two), culminating in a blended space that embodies the concept of grief. Similarly, "پشت بسته" (back tied) translates into an abstract idea of support or protection, where physical restriction becomes a metaphor for alliance. The chi-square test result for this domain was statistically significant ($\chi^2 = 7.251$, $p < 0.005$), confirming the meaningful integration of action-based metaphors into the text's conceptual architecture. This suggests that Nezami systematically employs action verbs not merely for narrative progression but to evoke emotional and existential dimensions. The reliance on verbs as metaphorical vehicles points to a worldview where doing and feeling are inextricably linked, highlighting the embodied nature of cognition as posited by contemporary metaphor theory (16).

Metaphors in the "objects" domain also play a pivotal role in shaping the poem's symbolic and conceptual landscape, with 216 metaphorical instances identified, accounting for 19.63% of all conceptual metaphors. In these metaphors, physical objects serve as source domains that structure abstract ideas. For instance, the term "آهنی آب داده" (tempered iron) metaphorically represents a strong-willed individual. Here, the object "iron" (input one) conveys strength, while the human quality of moral or emotional resilience (input two) blends into a unified conceptual image. Similarly, the metaphor "بی‌نمکان" (saltless ones) denotes individuals lacking charm or virtue, mapping the sensory experience of blandness onto moral deficiency. These object-based metaphors engage the reader through tangible imagery that renders abstract human traits more accessible and memorable. The chi-square test for this domain yielded a statistically significant result ($\chi^2 = 7.021$, $p < 0.005$), validating the non-random and

intentional use of object metaphors. This prominence suggests a poetic logic wherein materiality and metaphor are entwined, reinforcing the cognitive claim that abstract reasoning is fundamentally embodied and image-schematic (8, 13). Moreover, the objects used are culturally resonant, enabling shared understanding among poet and audience.

In synthesizing the data, the study confirms that metaphors in *Layla and Majnun* are neither arbitrary nor decorative; rather, they follow discernible patterns informed by cognitive processes. Both "actions" and "objects" as conceptual domains serve distinct functions: the former animates emotional states and internal experiences, while the latter grounds abstract ideas in sensory reality. The integrated framework of the Conceptual Blending Theory allows for a more granular and explanatory model of how these metaphors function at both the structural and semantic levels. This aligns with Richards's and Black's earlier assertions that metaphor is not a deviation but a fundamental mode of meaning-making (9, 10). Furthermore, this study contributes to an expanding body of interdisciplinary work that views metaphor not just as a linguistic phenomenon but as a cognitive and cultural artifact. Through the blending of mental spaces, Nezami's metaphors transcend their immediate textual boundaries and offer insights into historical modes of thought, affect, and social norms. This conceptual and empirical depth positions metaphor as a core element in understanding classical Persian literature and its cognitive underpinnings.

In conclusion, the research demonstrates that the application of Conceptual Blending Theory to *Layla and Majnun* provides a productive lens for interpreting the poem's metaphoric structure. By categorizing and analyzing metaphors into the conceptual domains of "actions" and "objects," the study reveals statistically significant patterns that underscore the poet's intentional use of metaphor as a cognitive and expressive tool. These metaphors are not merely poetic embellishments but are integral to the construction of meaning within the poem. The use of action-based metaphors aligns with the dynamic and emotional narrative arc, while object-based metaphors anchor abstract themes in culturally resonant imagery. The findings suggest that Nezami's poetic practice reflects a sophisticated understanding of metaphor as a mechanism for conceptual integration, in line with contemporary cognitive theories. Future studies could extend this framework to other Persian literary works or explore multimodal metaphors in visual and performative adaptations of the text.

References

1. Sasani F. Metaphor as the basis of thought and creativity: Tehran: Sooreh Mehr Publishing; 2011.
2. Kovecses Z, Pourabrahimi S. An applied introduction to metaphor: Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books; 2014.

3. Afarashi A, Mohaammad Mahdi Moghimi Z. Conceptual metaphors in the domain of shame based on evidence from classical Persian poetry. Linguistics Journal. 2014;5(2):1-20.
4. Lakoff G, Johnson M. Metaphors We Live By: Chicago: Chicago University Press; 1980.
5. Reinhart T. On understanding poetic metaphor. Poetics. 1976;5(4):383-402.
6. Chomsky N. Aspects of The Theory of Syntax: Cambridge: MIT Press; 1964.
7. Ziff P. On Understanding Understanding: Michigan: Cornell University Press; 1964.
8. Khademzadeh V, Saidi Mehr M. Conceptual metaphors of causality in Lakoff's perspective. Humanities Research Journal. 2014;1(71):7-33.
9. Richards IA. The Philosophy of Rhetoric: London: Oxford University Press; 1936.
10. Black M. More about Metaphors: Cambridge: University Press; 1979.
11. Grice HP. Logic and conversation: New York: Academic Press; 1975. 41-8 p.
12. Searle J. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts: Cambridge: University Press; 1979.
13. Lakoff G. Metaphors and War: The Metaphor System Used to Justify the War in the Gulf: Amsterdam: John Benjamins; 1992. 463-82 p.
14. Fauconnier G, Turner M. Conceptual Integration Networks. Cognitive Science. 1998;22(2):133-87.
15. Fauconnier G, Turner M. The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities: New York: Basic Books; 2002.
16. Grady J, Oakly T, Coulson S. Blending and Metaphor: Philadelphia: John Benjamins; 1999. 421-38 p.
17. Khalifehloo SF, Mojahadi Razavian S. An analysis of the representation of conceptual metaphors in the story of "Siavash" from the Shahnameh of Ferdowsi: A cognitive approach. Literary Text Studies. 2022;26(92):313-37.
18. Dahmarde S. An analysis of the metaphors in Saadi's Gulistan based on the conceptual blending theory: (Master's thesis, University of Sistan and Baluchestan, Faculty of Literature and Humanities); 2019.
19. Urios-Aparisi E. Metaphor emergence in cinematic discourse2020. 97-118 p.
20. Ansah GN. The cultural Basis of Emotions Conceptual metaphors: The case of English, Lancaster, Lancaster and Alkan in Linguistics and Conference in University Teaching Language; 2010.