A Conceptual Metaphor Analysis of “Lion and Gazelle” in the Divan-e Kabir
(The Relationship between Shams-e Tabrrizi and Mowlana)

ABSTRACT

In the Divan-e Shams, an extensive network of animal-based metaphors is employed to articulate lover/beloved and human/God relations, as well as to represent mowlana experiential encounter with Shams-e Tabrizi. The central question of this study is how the “lion and gazelle” dyad in the ghazals of the Divan-e Shams, beyond a merely poetic image, functions as a cognitive mechanism and what mappings of “power and surrender” it organizes. It further asks how this metaphorical system relates to the notion of the “eloquent silence” (Eloquent in silence) as one of the key outcomes of mowlana spiritual and personal transformation resulting from his meeting with Shams. The aim of the research is to explicate the conceptual structure of the “lion/gazelle” metaphor, to identify its source and target domains and the oppositional patterns that shape it, and to demonstrate its connection with mowlana transformative lived experience (from conventional speech to meaningful silence/eloquent quietude), drawing on Lakoff and Johnson’s theory of conceptual metaphor. The study adopts a qualitative descriptive-analytical method. Its findings show that this metaphor is primarily organized around three axes: “power/surrender,” “hunting/desire,” and “attraction/annihilation.” Within this framework, the “lion” is conceptualized as the beloved (with the potential to signify the presence of Shams), and the “gazelle” as the yearning seeker (with the potential to refer to mowlana). Moreover, patterns such as “love is hunting” and “the beloved is a lion” narrate the story of mowlana existential transformation and indicate how, through attraction and annihilation, the tension between power and surrender tends toward the unity of lover and beloved, such that “eloquent silence” and “silent eloquence” emerge as the natural result of crossing from language into the realm of presence and the witnessing of beauty.

Keywords: Rhetorical criticism, conceptual metaphor, mowlana, lion, Divan-e Shams.

Introduction

Love is the central concept of Islamic mysticism and Persian Sufi literature, representing an inner and ineffable experience that transcends ordinary language while requiring metaphorical expression to become communicable. From the perspective of Conceptual Metaphor Theory, metaphors are not merely rhetorical devices but cognitive structures through which abstract concepts are understood via concrete and embodied experiences. Accordingly, Persian mystical poetry conceptualizes love through a rich network of metaphors, such as Love is Fire, Love is a Journey, Love is the Sea, and Love is Hunting, each revealing a different dimension of the mystical experience. These metaphors constitute a coherent cognitive system that enables the representation of spiritual concepts, including the mystic's journey, annihilation (fanāʾ), and union, through tangible and experiential imagery.

Materials & Methods

This study employs a descriptive-analytical approach based on library sources to examine the metaphorical image of the lion and the gazelle in representing the relationship between Shams of Tabriz and Mowlavi. Drawing on Conceptual Metaphor Theory, it analyzes the role of this metaphor in explaining Mowlana spiritual and personal transformation following his encounter with Shams.

Research findings

The findings indicate that this metaphorical system is primarily structured around three conceptual axes: power/submission, hunting/longing, and attraction/annihilation (fanāʾ). Within this framework, the lion is conceptualized as the Beloved (with the potential to signify the presence of Shams of Tabriz), while the gazelle represents the longing seeker (with the potential to refer to Mowlana). Furthermore, conceptual metaphors such as Love is Hunting and The Beloved is a Lion portray Mowlana existential transformation, demonstrating how the dialectic of power and submission culminates in the unity of lover and Beloved through attraction and annihilation. Consequently, the paradoxical expressions "eloquent silence" and "silent eloquence" emerge as natural outcomes of the transition from the realm of language to that of presence and mystical contemplation.

Discussion of Results & Conclusion

Drawing on Lakoff and Johnson's Conceptual Metaphor Theory, this study demonstrates that the lion–gazelle metaphor in Mowlana Divan-e Shams functions as a cognitive model rather than merely a poetic image. The lion

symbolizes the Beloved-potentially signifying Shams of Tabriz-while the gazelle represents the longing seeker, identified with Mowlana. Organized around the conceptual axes of power and submission, longing and attraction, and annihilation (fanāʾ) and union, this metaphorical system depicts Mowlana spiritual transformation from an individual self to a divinely inspired self. Consequently, the paradoxical expressions "eloquent silence" and "silent eloquence" emerge as manifestations of the mystic's transition from language to presence, where personal speech gives way to the expression of transcendent truth. The findings suggest that the lion–gazelle metaphor constitutes one of the central conceptual structures through which Mowlana articulates mystical love, spiritual journey, and existential transformation.

تحلیل استعارهٔ مفهومی «شیر و آهو» در دیوان کبیر
(در توضیح نسبت میان شمس تبریزی و مولوی)

چکیده

در دیوان شمس، شبکه‌ای گسترده از استعاره‌های حیوان‌مبنا برای تبیین نسبت‌های عاشق/معشوق و انسان/خدا و نیز بازنمایی تجربهٔ مولوی در مواجهه با شمس تبریزی به‌کار رفته است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که دوگانهٔ شیر و آهو در غزل‌های دیوان شمس چگونه فراتر از یک تصویر شاعرانه، به منزلهٔ ساز و کاری شناختی عمل می‌کند و چه نگاشت‌هایی از مفاهیم قدرت و تسلیم را سامان می‌دهد و نیز اینکه این نظام استعاری چه نسبتی با خاموشِ گویا به عنوان یکی از پیامدهای تحول شخصیتی و معنوی مولوی در اثر دیدار با شمس دارد. هدف پژوهش، تبیین ساختار مفهومی استعارهٔ شیر/آهو، شناسایی حوزه‌های مبدأ/مقصد و الگوهای تقابلی شکل‌دهنده به آن و نشان‌دادن پیوند آن با تجربهٔ زیستهٔ دگرگون‌ساز مولوی (از کلام متعارف به سکوت پُرمعنا/خاموشِ گویا) بر پایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون است. در این پژوهش از روش توصیفی ـــ تحلیلی بهره گرفته شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این استعاره عمدتاً بر سه محور قدرت/تسلیم، شکار/اشتیاق و جذب/ فنا سازمان می‌یابد؛ در این چارچوب، شیر به مثابهٔ معشوق (با قابلیت دلالت بر حضور شمس) و آهو به مثابهٔ سالکِ مشتاق (با قابلیت ارجاع به مولوی) مفهوم‌پردازی می‌شود. همچنین الگوهایی چون عشق، شکار است و معشوق، شیر است تجربهٔ تحول وجودی مولوی را بازنمایی کرده و نشان می‌دهد چگونه از رهگذر جذب و فنا، تقابل قدرت و تسلیم به وحدت عاشق و معشوق می‌گراید و خاموشِ گویا و گویای خاموش به صورت نتیجهٔ طبیعی عبور از زبان به ساحت حضور و شهود زیبایی رخ می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: نقد بلاغی، استعارهٔ مفهومی، مولوی، شیر، دیوان شمس.

۱) مقدمه

عشق، بنیادی‌ترین مفهوم در سنت عرفان اسلامی و ادبیات فارسی است؛ مفهومی که از یک‌سو تجربه‌ای درونی، شهودی و فراتر از زبان به شمار می‌رود و از سوی دیگر، برای انتقال و فهم‌پذیر شدن، ناگزیر باید در قالب زبان و تصویر تجلی یابد. از آنجا که تجربهٔ عشق عرفانی غالباً از حدود بیان مستقیم فراتر می‌رود، شاعران عارف برای مفهوم‌پردازی آن از ظرفیت‌های استعاری زبان بهره گرفته‌اند. در این میان، استعاره نه صرفاً آرایه‌ای ادبی، بلکه شیوه‌ای برای سازمان‌دهی اندیشه و بازنمایی تجربه‌های انتزاعی است. بر پایه نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، انسان مفاهیم انتزاعی را از طریق حوزه‌های عینی و تجربه‌پذیر درک می‌کند؛ از این‌رو، استعاره‌های مفهومی ساختار شناختی اندیشه را آشکار می‌سازند و نشان می‌دهند چگونه تجربه‌های جسمانی و زیسته، مبنای فهم مفاهیمی چون عشق، معرفت، مرگ و سلوک قرار می‌گیرند.

در ادب عرفانی فارسی، عشق از رهگذر شبکه‌ای گسترده از استعاره‌های مفهومی مفهوم‌پردازی شده است. استعاره‌هایی چون عشق، آتش است، عشق، دریا است، عشق، سفر است، عشق، شراب است، عشق، مرگ است و عشق، شکار است هر یک بخشی از تجربهٔ پیچیده و چندلایهٔ عشق را تبیین می‌کنند. این استعاره‌ها تنها ابزار زیبایی‌آفرینی نیستند، بلکه نظامی شناختی را شکل می‌دهند که در آن، سالک، معشوق، سلوک، فنا و وصال بر پایهٔ نگاشت میان حوزه‌های مبدأ و مقصد فهمیده می‌شوند. از این منظر، شعر عرفانی را می‌توان عرصه‌ای برای بازنمایی الگوهای شناختی دانست که از خلال آنها تجربه‌های شهودی در قالب تصویرهای ملموس و قابل ادراک سامان می‌یابند.

در میان شاعران عارف، مولوی، جایگاهی ممتاز دارد. در دیوان کبیر یا غزلیات شمس، عشق نه صرفاً موضوع شعر، بلکه اصل سازمان‌دهندهٔ جهان‌بینی شاعر است. زبان این اثر بر شبکه‌ای از استعاره‌های پویا استوار است که عناصر طبیعت، جانوران، نور، آتش، دریا و حرکت را به خدمت بیان تجربهٔ عرفانی درمی‌آورند. در این میان، تصاویر حیوانی از بسامد و تنوع چشمگیری برخوردارند و در قالب تقابل‌ها یا هم‌نشینی‌هایی مانند شیر و آهو، باز و کبوتر، گرگ و گوسفند، اسب و سوار، لایه‌های مختلفی از نسبت میان عاشق و معشوق، انسان و خدا و یا سالک و مرشد را آشکار می‌کنند. این تصاویر در بسیاری از موارد، کارکردی فراتر از توصیف شاعرانه دارند و به مثابهٔ الگوهای مفهومی، روابط قدرت، اشتیاق، جذب، تسلیم و دگرگونی وجودی را مفهوم‌پردازی می‌کنند.

در میان این استعاره‌های حیوان‌مبنا، تصویر شیر و آهو از جایگاهی ویژه برخوردار است. شیر در فرهنگ ایرانی و عرفانی معمولاً با مفاهیمی چون اقتدار، هیبت، غلبه، شجاعت و سلطنت معنوی پیوند دارد، در حالیکه آهو نماد لطافت، ظرافت، زیبایی، گریز، اشتیاق و آسیب‌پذیری است. مولوی این دو تصویر را در نظام استعاری ویژهٔ خود از سطح نمادهای سنتی فراتر می‌برد و آنها را در خدمت بازنمایی تجربهٔ عاشقانه و عرفانی قرار می‌دهد؛ تجربه‌ای که در آن، اقتدار معشوق نه به نابودی عاشق، بلکه به استحاله و کمال او می‌انجامد و تسلیم، مقدمهٔ وصول و اتحاد می‌شود. از این‌رو، دوگانهٔ شیر و آهو را می‌توان یکی از مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی عشق در دیوان کبیر دانست که روابط میان قدرت و تسلیم، شکار و اشتیاق، جذب و فنا را در قالب یک نظام شناختی منسجم سازمان می‌دهد.

این تصویر، افزون بر تبیین رابطهٔ عاشق و معشوق، ظرفیت آن را دارد که نسبت میان مولوی و شمس را در افق تجربهٔ عرفانی بازخوانی کند. دیدار شمس، نقطه عطفی در حیات فکری و روحی مولوی است که از خلال آن، شاعر از مرتبهٔ تعلیم و گفتار به مرتبهٔ حضور، شهود و دگرگونی وجودی گام می‌نهد. یکی از نمودهای این تحول، شکل‌گیری مفهوم متناقض‌نمای خاموشِ گویا و گویای خاموش است؛ مفهومی که بیانگر عبور از زبان متعارف و رسیدن به مرتبه‌ای است که حقیقت بیش از آنکه در گفتار آشکار شود، در سکوت و حضور تجربه می‌شود. از این منظر، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که دوگانهٔ استعاری شیر و آهو در دیوان کبیر چگونه فراتر از یک تصویر شاعرانه، به منزلهٔ ساز وکاری شناختی عمل می‌کند، چه نگاشت‌هایی میان حوزه‌های مبدأ و مقصد به وجود می‌آورد و چگونه روابط قدرت و تسلیم، شکار و اشتیاق و جذب و فنا را مفهوم‌پردازی می‌کند.

۲) پرسش‌های پژوهش

در پژوهش حاضر، درصدد پاسخگویی به سؤالات زیر هستیم:

۱) تصویر استعاری شیر و آهو بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی چگونه نسبت شمس و مولوی را بازنمایی می‌کند؟

۲) این نظام استعاری چگونه تحول شخصیتی و معنوی مولوی، گذار او از زبان به ساحت حضور و شکل‌گیری مفهوم خاموشِ گویا و گویای خاموش را تبیین می‌کند؟

۳) هدف پژوهش

هدف از این پژوهش، تبیین ساختار مفهومی استعارهٔ شیر و آهو بر پایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، شناسایی نگاشت‌های شناختی و الگوهای تقابلی حاکم بر آن و تحلیل کارکرد این استعاره در بازنمایی تحول وجودی مولوی در دیوان کبیر است.

۴) روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی ـــ تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای، تصویر استعاری شیر و آهو را در بازنمایی نسبت شمس و مولوی و نقش آن در تبیین تحول معنوی و شخصیتی مولوی، بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، تحلیل می‌کند.

۵) پیشینهٔ پژوهش

در دو دههٔ اخیر، هم‌زمان با گسترش معناشناسی شناختی و نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون، مطالعهٔ استعاره در پژوهش‌های ادبیات فارسی از سطح آرایه‌های بلاغی فراتر رفته و به بررسی ساز وکارهای شناختی مفهوم‌پردازی در متون ادبی و عرفانی معطوف شده است. بر اساس این رویکرد، استعاره نه صرفاً ابزاری برای زیبایی‌آفرینی، بلکه ساز وکاری ذهنی برای فهم مفاهیم انتزاعی از رهگذر تجربه‌های عینی و زیسته است. از این‌رو، متون عرفانی فارسی، به سبب اتکای گسترده بر زبان رمز، تمثیل و تصویر، یکی از مهم‌ترین عرصه‌های به‌کارگیری این نظریه بوده‌اند. مرور پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، نشان می‌دهد که مفاهیمی چون عشق، معرفت، انسان کامل، سلوک، فنا و بقا در آثار عارفان از طریق شبکه‌ای از نگاشت‌های استعاری مفهوم‌پردازی می‌شوند و تحلیل این شبکه‌ها می‌تواند لایه‌های ژرف‌تری از جهان‌بینی آنان را آشکار سازد. در میان شاعران عارف، آثار مولوی از این منظر بیش از دیگر متون در کانون توجه پژوهشگران متون عرفانی قرار گرفته است. بررسی مطالعات انجام‌شده نشان می‌دهد که این پژوهش‌ها را می‌توان در چهار محور عمده دسته‌بندی کرد.

نخست، پژوهش‌هایی که استعارهٔ مفهومی عشق را در آثار مولوی بررسی کرده‌اند. در این میان، شعبانلو (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل انتقادی استعاره‌های عشق در آثار مولوی با رویکرد شناختی» کوشیده است ساختار سلسله‌مراتبی استعاره‌های عشق را تبیین کند و کلان‌استعارهٔ عشق، خدا است را منشأ دو نگاشت عشق، معشوق است و عشق، شاه است بداند. اسپرهم و تصدیقی (۱۳۹۷) نیز در مقالهٔ «استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا» با طبقه‌بندی استعاره‌های عشق نشان می‌دهند که کلان‌استعاره‌های عشق، آتش است، عشق، می است و عشق، جاندار است، بیشترین بسامد را دارند و در

جهان‌بینی مولوی، معشوق منشأ اقتدار و عاشق در جایگاه طالب و نیازمند قرار می‌گیرد. همچنین مشهدی و نظام‌دوست (۱۴۰۴) در مقالهٔ «استعاره مفهومی عشق در دفتر چهارم مثنوی معنوی» با استخراج دوازده نگاشت مفهومی، استعاره‌هایی چون عشق، آتش است، عشق، نور است، عشق، سفر است، عشق، کشتی است و عشق، وحدت است را مهم‌ترین ساز وکارهای مفهوم‌پردازی عشق معرفی می‌کنند. تمرکز اصلی این پژوهش‌ها بر شناسایی، طبقه‌بندی و تفسیر استعاره‌های عشق در مثنوی یا در کلیت آثار مولوی است و کمتر به سازمان‌یافتگی این استعاره‌ها در دیوان کبیر و نقش تصاویر حیوانی در مفهوم‌پردازی روابط عاشق و معشوق پرداخته‌اند. افزون بر این، تحلیل آنها عمدتاً در سطح کلان‌استعاره‌های عشق باقی می‌ماند و چگونگی شکل‌گیری این مفاهیم از خلال تعامل شبکه‌ای تصاویر استعاری کمتر بررسی شده است.

دوم، پژوهش‌هایی که کلان‌استعاره‌ها و شبکه‌های مفهومی را در آثار مولوی واکاوی کرده‌اند. کریمی و علامی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن» نشان می‌دهند که کلان‌استعارهٔ عرفان، خوراک است، ساختار بخش مهمی از دیوان شمس را سامان می‌دهد و مفاهیمی چون عشق، ذکر، سماع، نور و شادی از طریق تجربهٔ حسی خوردن مفهوم‌پردازی می‌شوند. بهنام (۱۳۸۹) در مقالهٔ «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» نیز با معرفی نگاشت‌های معرفت، نور است و جهان غیب، نور است، شبکه‌ای از استعاره‌های مرتبط با خدا، انسان کامل، هدایت، فنا و بقا را بازسازی می‌کند. همچنین عیدی و همکاران (۱۴۰۳) در مقالهٔ «استعاره مفهومی انسان کامل در دفتر اول مثنوی با تکیه بر دو عنصر دریا و خورشید» نشان می‌دهند که دو نگاشت مرکزی انسان کامل، خورشید است و انسان کامل، دریا است، مجموعه‌ای از خوشه‌های استعاری را پیرامون خود سازمان می‌دهند و انسجام مفهومی متن را شکل می‌بخشند. نقطه قوت این دسته از پژوهش‌ها، توجه به نقش نگاشت‌های مرکزی در سازمان‌دهی شبکهٔ استعاری متن است؛ اما تمرکز آنها بر مفاهیمی چون معرفت، عرفان و انسان کامل موجب شده است که استعاره‌های عشق و به‌ویژه شبکه‌های استعاری مبتنی بر تصاویر حیوانی در دیوان کبیر، خارج از حوزهٔ تحلیل باقی بمانند.

سوم، آن دسته از پژوهش‌هایی هستند که استعاره‌های حیوان‌مبنا را در دیوان شمس بررسی کرده‌اند. اسداللهی و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جایگاه استعاره شیر در مقوله‌بندی مفاهیم عرفانی مولوی» نشان می‌دهند که شیر در نظام مفهومی مولوی عمدتاً تصویری مثبت دارد و با حوزه‌های مقصدی چون انسان کامل، حضرت حق، معشوق، دل و عشق نگاشته می‌شود. در مقابل، مباشری و کریمی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس» آهو را یکی از استعاره‌های کانونی شعر مولوی می‌دانند که در بافت‌های مختلف استعاره‌ای از خداوند، شمس، پیر، سالک، عاشق، معشوق، روح و جان است و شبکه‌ای گسترده از خوشه‌های تصویری را پیرامون خود سامان می‌دهد.

چهارمین محور، پژوهش‌هایی است که با رویکردی متفاوت از استعارهٔ مفهومی، نظام‌های تقابلی را در آثار مولوی تحلیل کرده‌اند. از جمله، حیاتی و جباری (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس» با رویکرد ساختارگرایانه نشان می‌دهند که در غزلیات شمس، دوگانه‌هایی چون شیر/آهو از تقابل طبیعی خود فاصله گرفته و در بسیاری از موارد به رابطه‌ای مبتنی بر جذب، عشق و رفع تضاد تبدیل می‌شوند. این پژوهش اهمیت دگرگونی

ساختارهای تقابلی در شعر مولوی را آشکار می‌کند، اما از آنجا که بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ مفهومی سامان نیافته است، ساز وکارهای شناختی این دگرگونی و نگاشت‌های مفهومی حاکم بر آن را تبیین نمی‌کند و دوگانهٔ شیر و آهو را نیز به‌عنوان شبکه‌ای استعاری برای مفهوم‌پردازی عشق تحلیل نمی‌کند.

مرور این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که مطالعات پیشین، هر یک بخشی از نظام استعاری آثار مولوی را روشن ساخته‌اند؛ با وجود این، چند خلأ اساسی همچنان باقی است؛ نخست آنکه بیشتر پژوهش‌های مربوط به عشق بر مثنوی متمرکز بوده و ظرفیت استعاری دیوان کبیر کمتر بررسی شده است؛ دوم آنکه شیر و آهو همواره به صورت جداگانه یا صرفاً در قالب تقابل‌های ساختاری مطالعه شده و تعامل این دو تصویر به‌مثابهٔ یک شبکهٔ استعاری منسجم بررسی نشده است و سوم آنکه رابطهٔ این شبکهٔ استعاری با مفهوم عشق، تجربهٔ دگرگون‌ساز مولوی در مواجهه با شمس، بازنمایی مناسبات قدرت و تسلیم، شکار و اشتیاق، جذب و فنا و نیز گذار از زبان به ساحت حضور و شکل‌گیری مفهوم خاموشِ گویا و گویای خاموش تاکنون موضوع پژوهشی مستقل قرار نگرفته است. از این‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نگاشت‌های شناختی حاکم بر دوگانهٔ شیر و آهو را در دیوان کبیر بازسازی کند و نشان دهد که این دوگانه چگونه فراتر از یک تصویر شاعرانه، به یکی از ساز وکارهای بنیادین مفهوم‌پردازی عشق و تحول وجودی مولوی تبدیل شده است.

۶) مبانی نظری پژوهش

۶ـ۱) ارزش استعاره و نقش آن در شناخت و درک پدیده‌های عاطفی

در دیدگاه سنتی به‌رغم تقسیم استعاره به انواع مختلف و با در نظر گرفتن کارکردهای گوناگون آن، در نهایت استعاره را دارای یک کارکرد کلی و اصلی زیبایی‌شناسانه و بیشتر برای آرایش متن و گفتار به کار می‌گرفته‌اند. با این کارکرد تنها سطح زبان از سطح عادی و معمول فراتر می‌رفت. «این پدیده معنایی در مطالعات سنتی در قالب عملکرد صنعت (تشبیه) تبیین و به مثابه یک از منابع ادبی در نظر گرفته می‌شد» (گندمکار، ۱۳۹۸: ۱۸۲) در حالی که در چند دههٔ اخیر استعاره فقط آرایهٔ ادبی و یکی از صور کلام نیست بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. «استعاره مدتهاست که به عنوان شیوه‌ای از تفکر مورد استفاده برای مفهوم‌سازی واقعیت از طریق روابطی که بین یک حوزهٔ مبدأ و یک حوزهٔ مقصد شکل می‌گیرد، مورد مطالعه قرار گرفته است، این نظریه نخستین بار در دو کتاب استعاره و تفکر (۱۹۷۹) از اندرو اورتونی و استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم (۱۹۸۰) اثر لیکاف و جانسون مطرح گردید. بعدها نظریه استعارهٔ مفهومی به طور عمیق و گسترده در بسیاری از حوزه‌های مطالعاتی مورد بررسی قرار گرفته است (از جمله رک: گیبس، ۲۰۰۸؛ جانسون، ۱۹۸۷، ۱۹۹۳، ۲۰۰۷؛ لیکاف، ۱۹۸۷، ۱۹۹۳؛ ترنر، ۱۹۹۶). در میان آنها، کتاب گیبس با عنوان راهنمای کمبریج درباره استعاره و تفکر به عنوان جامع‌ترین مجموعه مقالات در حوزه استعاره چندرشته‌ای شناخته شد، که در آن ادعا شده است استعاره، نقش اساسی در آموزش، ریاضیات، فرهنگ، ادبیات، معناشناسی، روانکاوی، موسیقی و غیره ایفا می‌کند» (Wang, 2021: 761). «بر اساس مطالعات بیشتر راجع به استعاره، بسیاری از زبان‌شناسان بر این باورند که

استعاره، اندیشه و عمل را ساختار می‌دهد؛ استعاره نه تنها از طریق زبان، بلکه از طریق سایر شیوه‌های ارتباطی مانند تصاویر، موسیقی، صدا، حرکات، ویدیوها، فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی نیز آشکار می‌شود» (Ibid: 762). تحقیقات لیکاف و جانسون دربارهٔ استعاره ثابت کرد که کاربردهای استعاره محدود به حوزه‌های مطالعات ادبی و کارکرد واژه، عبارت و جمله نیست؛ استعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود. از این دیدگاه استعاره بر حسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرد و نقشی به‌سزا در هیجانات، احساسات و افکار و جریان تخیل ایفا می‌کند. با طرح نظریهٔ جدید در باب استعاره تعداد پرشماری از طبقه‌بندی‌ها و دریافت‌های ما بر حسب جهان استعاره‌ها صورت می‌گیرد و بسیاری از مفاهیم محسوس و روابط اجتماعی و مفاهیم انتزاعی، از طریق انطباق استعاری اطلاعات و پردازش دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه‌ای دیگر نظم و نسق می‌یابد. بیان استعاری به‌ویژه از این نظر اهمیت دارد که تبیین جدیدی از ساز و کارهای دستگاه مغزی در برخورد با جهان پیرامون را در اختیار ما قرار می‌دهد. لیکاف و جانسون بر اساس دیدگاه زبان شناسی شناختی، دامنه و حوزهٔ شناختی استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه‌های نظریهٔ سنتی در باب استعاره را به شیوهٔ منسجم و نظام یافته به چالش کشیدند. لیکاف و جانسون در طرح نظریهٔ جدید خود فرضیه‌هایی را مطرح کردند که کارکرد سنتی استعاره را به چالش می‌کشید. آنها در تحقیقات خود ایراداتی به نظریات کلاسیک در باب استعاره گرفتند از جمله:

«ماهیت استعاره کلمه نیست؛ اساس استعاره تنها بر شباهت بنا نشده است؛ استعاره فقط به سنجش غیر حقیقی زبان مربوط نیست؛ استعاره یک تفکر صرف عقلانی و خودآگاه نیست» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

آنها در مقابل نگاه سنتی به استعاره، فرضیات خود را چنین مطرح کردند: ۱. استعاره به کلمه مربوط می شود و به سطح اندیشه راه ندارد. این وضع زمانی ایجاد می شود که یک واژه دربارهٔ مدلول متعارفش به کار نرود؛ ۲. بنیان استعاره نه بر اساس شباهت که بر پایهٔ ارتباط قلمروهای متقاطع همزمان در تجربهٔ انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است؛ ۳. بخش عمدهٔ نظام مفهومی ما استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. این مفاهیم به وسیلهٔ استعاره‌های چندگانه‌ای درک و فهمیده می‌شود که دارای مفهومی مستدل‌اند؛ ۴. این نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری نیستند هرچند که براساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران در شکل‌دهی استعاره‌ها مؤثر است. بنابر تعریف تازه‌ای که لیکاف و جانسون از حوزهٔ کارکرد استعاره ارائه دادند «سیستم مفهومی عادی ما، که بر اساس آن هم فکر می‌کنیم و هم عمل می‌کنیم، اساساً ماهیتی استعاری دارد. از نظر آنها، استعاره تنها در کلمات و عبارات خلاصه نمی‌شود، بلکه ما مفاهیم انتزاعی مانند زمان، عشق، بحث و مجادله را بر اساس مفاهیم عینی‌تر و ملموس‌تر مانند (فضا، گرما، پول و جنگ) درک می‌کنیم» (Lakoff & Johnson, 2003: 3-4). بر اساس نظریات این محققان، ساختار ادراکات، نحوهٔ تعامل و برخورد ما با جهان پیرامون و در ارتباط با دیگران را همین مفاهیم ذهنی شکل می‌دهند و بنابراین نظام مفهومی ما نقش اساسی در تعریف

واقعیات روزمره‌مان ایفا می‌کند، بر اساس این نظریات، باید پذیرفت که اعمال و اندیشیدن و تجربه‌ها و دیگر رویدادهای واقعی و اجتماعی موضوعاتی مرتبط با استعاره‌اند.

«استعاره مفهومی در اصل فهم و تجربه چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است. لیکاف و جانسون اساس این رابطه را که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد «**نگاشت**» می‌نامند» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). آنها مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعهٔ دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، قلمرو مقصد یا هدف می‌خوانند (همان: ۱۲۷). به عنوان مثال در استعارهٔ مفهومی عشق، آتش است، عشق که یک مفهوم انتزاعی است و در قلمرو مقصد است با آتش که از امور محسوس و در دایرهٔ تجربیات حسی است و در قلمرو مبدأ قرار دارد که تناظر این دو سویهٔ استعاره در یک نگاشت استعارهٔ مفهومی قرار می‌گیرد. لیکاف و جانسون در کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم، نشان می‌دهند که مفاهیم انتزاعی معمولاً از طریق حوزه‌های مبدأ عینی‌تر فهم می‌شوند؛ برای نمونه، «بحث» از طریق «جنگ»، «زمان» از طریق «پول» و «حالات عاطفی» از طریق «جهت‌های مکانی» مفهوم‌سازی می‌شوند (Lakoff & Johnson, 2003: 5-16). بر همین مبنا، در خوانش غزلیات مولوی نیز می‌توان گفت که مفاهیم انتزاعی و عرفانی‌ای مانند عشق، جذبه، فنا، خوف، طلب، قدرت روحانی و تسلیم، در بسیاری موارد از طریق حوزه‌های مبدأ طبیعی و حیوانی صورت‌بندی می‌شوند. در این میان، شیر و آهو دو تصویر حیوانی برجسته‌اند که در ساختار استعاری شعر مولوی می‌توانند حامل دو قطب معنایی مهم باشند: قدرت، غلبه، هیبت و سلطه از یک سو؛ لطافت، رمندگی، تسلیم و طلب از سوی دیگر. با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، می‌توان تصاویر حیوانی در غزلیات شمس، به‌ویژه دوگانهٔ شیر و آهو را نه صرفاً آرایه‌هایی زیبایی‌شناسانه، بلکه الگوهایی شناختی برای مفهوم‌سازی تجربهٔ عرفانی مولوی دانست.

۷) تحلیل استعارهٔ مفهومی شیر و آهو؛ تجلی و تجربهٔ مفهوم فنا و استغراق

«شیری در پی آهویی کرد. آهو از وی می‌گریخت. دو هستی بود: یکی هستی شیر و یکی هستی آهو. اما چون شیر به او رسید و در زیر پنجه او قهر شد و از هیبت شیر بی‌هوش و بی‌خود شد، در پیش شیر افتاد و این ساعت هستی شیر ماند تنها، هستی آهو محو شد و نماند» (مولوی، ۱۳۶۲: ۵۸). این بند که از کتاب فیه ما فیه نقل شده، شیر در مقام حق و آهو در مقام عارف و صوفی است. «مولوی آن را برای تفسیر «أنا الحق» گفتن حلاج می‌آورد. در جای دیگر با اشاره به همین موضوع متذکر می‌گردد که حق «أنا الحق» گفت چون غیر او موجودی نبود و منصور فنا شده بود و همچنین اشاره می‌کند که حقیقت این معنی محال است که از لفظ و عبارت معلوم شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۴۰ـ۲۳۳).

پیش از تحلیل، باید یادآور شد که در غزلیات شمس، رابطه میان مولانا و شمس همواره در بستری استعاری بازنموده شده است؛ گاهی چون خورشید و آینه، گاهی چون قطره و دریا و آفتاب و خفاش و عنقا و نور و سایه و آتش و پروانه. از میان این استعاره‌های متنوع، تصویر شیر و آهو نه صرفاً تصویری شاعرانه، بلکه نظامی مفهومی برای درک رابطهٔ شمس و مولاناست؛ رابطه‌ای که بر محور قدرت و تسلیم، شکار و اشتیاق و جذب و فنا سازمان یافته است. «در غزلیات شمس، نخستین رابطه تقابلی شیر ـ آهو همان «صیاد ـ صید» است. یکی می‌درد و دیگری می‌دود. در این معنی، تقابل میان شیر و آهو رفع‌نشدنی است و آهو همدم شیر نمی‌شود» (حیاتی، ۱۳۹۶: ۴۲).

صنما تو همچو شیری من اسیر تو چو آهو　　به جهان که دید صیدی که بترسد از رهایی

(غزل ۲۸۳۹، بیت ۵)

آهوی لنگ چون جهد از کف شیر شرزه‌ای　　چون برهد ز باز جان، قالب چون سمانه‌ای

(غزل ۲۴۸۶، بیت ۴)

ای رفیقان راهها را بست یار　　آهوی لنگیم و او شیر شکار

جز که تسلیم و رضا کو چاره‌ای　　در کف شیر نرِ خونخواره‌ای

... که بیا من باش یا هم خوی من　　تا ببینی در تجلّی رویِ من

(مولوی، ۱۳۸۸، د۶: ب ۵۷۸ـ۵۷۵)

اما در رابطه تقابلی شیر ـــ آهو به این هنجار بسنده نمی‌شود و گاه سویه منفی به سوی مثبت عاشق و مایل است (حیاتی، ۱۳۹۶: ۴۳). برای نمونه، اگر چه جمله آهوان ز شیران گریزانند، حمله‌های شیر شکاری چنان بر آهوان خوش است که صحرا پر از آهو می‌شود. در ساحت عشق و عرفان، آهو جویای شیر است و برای آهوی شکسته، لحظه‌ای خوش است که شیر بر شکار عزیز خود پنجه می‌نهد:

ز شیران جمله آهویان گریزان دیدم و پویان　　دلا جویای آن شیری، خدا داند چه آهویی

(غزل ۲۵۵۳، بیت ۵)

تحلیل این استعاره‌ها در رابطه با بافت زندگی اجتماعی مولوی و شیوهٔ زیست او و کیفیت برقراری رابطه با شمس تبریزی می‌توانند زوایای دیگری از تأثیر شمس بر مولوی را بیان دارد. شیر به عنوان نماد قدرت، شکوه و سلطه نمایانگر عاشق یا پیر و یا مراد است که با اشتیاق و طاقت به دنبال معشوق یا مرید خود می‌گردد. در مقابل آهو نمایندهٔ معشوق و مرید است که به شدت احساسات عاشق را بر می‌انگیزد. در جدول زیر، حوزهٔ مبدأ (جهان حیوانات) به حوزهٔ مقصد (تجربهٔ عرفانی) نشان داده شده است:

حوزهٔ مبدأ	حوزهٔ مقصد
شیر	معشوق، شمس، انسان کامل، عشق الهی
آهو	مولوی، سالک، روح انسانی

شکار	جذب و کشش عرفانی
گریز آهو	اشتیاق و طلب
دریده شدن	فنا و استحالهٔ روحی و توسع شخصیت

بر این اساس در ساختار فکری و شعری مولوی، استعاره‌های بنیادین زیر شکل می‌گیرد:

۱- معشوق، شیر است.

۲- عاشق، آهو است.

۳- عشق، شکار است.

۴- فنا/بقا شکار شدن است.

به طور کلی با توجه به آنچه در حوزهٔ مبدأ و مقصد گفته شد، می‌توان تصویر دو گانهٔ شیر و آهو در شعر مولوی به‌ویژه در غزلیات را که در پاره‌ای از تصاویر، جای حوزهٔ مبدأ و مقصد عوض می‌شود، بدین گونه برشمرد:

۱ـ (کلان استعاره) انسان، حیوان/ شیر/آهو است.

۲ـ عاشق (سالک/مرید)، آهو است:

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش　　که ای عزیز شکارم چه خوش بود خدا را

(غزل ۲۱۹، بیت ۲)

سخن با عشق می‌گویم که او شیر و من آهویم　　چه آهویم که شیران را نگهبانم بجان تو!

(غزل ۲۱۶۲، بیت ۹)

۳ـ مراد (شمس، انسان کامل، حق، عشق)، شیر است:

شیر آهو می دراند شیر ما بس نادر است　　نقش آهو را بگیرد، در دمد آهو کند

(غزل ۷۴۱، بیت ۴)

پیش شیری آهوی بیهوش شد　　هستی اش در هست او روپوش شد

(مولوی، ۱۳۸۸، د ۳: ب ۳۶۷۵)

صنما تو همچو شیری من اسیر تو چو آهو　　به جهان کی دید صیدی که بترسد از رهایی

(غزل ۲۸۳۹، بیت ۵)

بار دگر شیر عشق پنجه خونین گشاد　　تشنه خون گشت باز این دل سگسار من

(غزل ۲۰۶۴، بیت ۲)

شیر سیاه عشق تو می‌کند استخوان من　　نی تو ضمان من بُدی پس چه شد این ضمان تو؟

(غزل ۲۱۵۲، بیت ۱۴)

۴ـ شمس، آهو است:

اگر چـه شـــیرگیری تو دلا می‌ترس از آن آهو　　که شیرانند بیچاره مر آن آهوی مستش را

(غزل ۶۸، بیت ۹)

۵ـ مولوی، شیرِ آهو نما است:

نی، که تو شیرزاده‌ای در تن آهوی نهان　　من ز حجاب آهویی، یک رهه بگذرانمت

(غزل ۳۲۲، بیت ۱۲)

ره رو مگو این چون بود زیرا ز چون بیرون بود　　کی شـــیر را همدم شـــوی تا در تو آهویی بود

(غزل ۵۴۱، بیت ۷)

۶ـ شمس آهو/شیر است:

هیـــــن ز خـــــوهـــــای او یکی بشـــــــنو　　گـــــاه شـیری کـــــند گـــــه آهـــــویی

(غزل ۳۱۴۳، بیت ۲۱)

با توجه به این نگاشـت‌ها و با عنایت به جایگاه شـمس و مولوی در سـنت عرفانی، شـیر در مقامِ قدرت، جذبه و معشـوق مطلق، و آهو در مقام لطافت، طلب و سـالک مشـتاق تصـویر اسـتعاری دوگانه و تحول‌محور می‌سـازند. این ابیات نشـان می‌دهند که استعارۀ شیر/آهو صرفاً تصویری شاعرانه نیست، بلکه سازوکاری شناختی برای بیانِ این معناست که عشقِ شمس، ظاهر و حجابِ آهووار مولوی را در هم می شکند و گوهر شیرانۀ او را آ شکار می‌کند. بنابراین، حجاب آهویی همان حجاب نفس، کثرت و تعینات ظاهری است و راه برون رفت از آن مرحله، سلوکِ سریع و شهودی به سوی فنا و وصول است. این دو استعاره، به خوبی ابعاد مختلف عشق را به تصویر می‌کشند، به طوری که شدت غلبۀ عشق می‌تواند منجر به فنا و از خودگذشـتگی یکی در وجود دیگری شـود و مفهوم فنا در این زمینه به معنای از بین رفتن وجود فرد در وجود فرد دیگر است. شمس در ارتباط خویش با مولانا به عنوان مراد و مرید نیز متذکر می‌شد که «شیخ چیست؟ هستی. مرید چیست؟ نیستی. تا مرید نیست نشود، مرید نباشد» (شمس تبریزی، ۱۳۹۱: ۷۳۹).

وجود سـالک در وجود پیر فانی می‌شـود و وجود تازه‌ای سـر بر می‌آورد. این اسـتغراق عاطفی، نتیجه‌ای عمیق و پیچیده دارد که در آن سـالکِ فکرت با ترک خود و غرق شـدن در محبوب به بالاترین درجات عشـق که همانا نفی خویشـتن اسـت می‌رسـد. این فنا موجب می‌شـود تا عاشـق نه تنها اراده و هویت خود را فدای محبوب کند بلکه در این اسـتغراق عاطفی، تجربیات عمیق‌تری از عشق را تجربه کند. «چون عاشق معشوق را بیند اضطرابی در وی پیدا شود، زیرا که هستی او عاریت اسـت و روی در قبله نیسـتی دارد. وجود او در وجد مضـطرب شـود تا با حقیقت کار نشـیند. و هنوز تمام پخته نیست. چون تمام پخته شود در التفا از خود غایب شود، زیرا که چون عاشق پخته شود در عشق و عشق نهاد او را بگشاد، چون طلایه وصال پیدا شود وجود او رخت بربندد به قدر پختگی او» (غزالی، ۱۳۵۹: ۲۴).

در مواجههٔ مولوی با شمس تبریزی، نوعی بی‌خودی و از خود برون‌شدگی رخ می‌دهد؛ حالتی که در آن منِ عادی و هوشیار شاعر، توان توصیف مستقیم تجربه را از دست می‌دهد و ناچار به زبان استعاره و تصویر پناه می‌برد. مولوی در حالت هوشیاری می‌کوشد، آن شور و انفعال عمیق درونی را که در برابر شمس تجربه کرده است، با تصویرهایی چون شیر و آهو بیان کند؛ تصویری که از یک‌سو نشان‌دهندهٔ عظمت، هیبت و نیروی جذب‌کنندهٔ شمس است و از سوی دیگر، بیانگر ناتوانی، رمیدگی و تسلیم‌شدگی عاشق در برابر معشوق. مولوی در این حال نه تنها به دنبال تعالی در عشق و معرفت است، بلکه با درک عمیق از وجود معنوی شمس به تجربیات معنوی والاتری دست می‌یابد و عشق به شمس نقش اساسی در پیشرفت روحانی مولوی دارد و او را به سطوح بالاتری از معرفت و شناخت هدایت می‌کند. او نه تنها خود را در سایهٔ وجود شمس می‌یابد، بلکه در عین استغراق، به حقیقتی بالاتر دست می‌یابد که در آن خود حقیقی و معشوق به یکدیگر متصل می‌شوند:

سایه نوری تو و ما جمله جهان سایه تو — نور کی دیده است که او باشد از سایه جدا
گاه بود پهلوی او گاه شود محو در او — پهلوی او هست خدا محو در او هست لقا
سایه زده دست طلب سخت در آن نور عجب — تا چو بکاهد بکشد نور خدایش به خدا
شرح جدایی و درآمیختگی سایه و نور — لا یتناهی و لئن جئت بِضعف مددا ...

(غزل ۴۱)

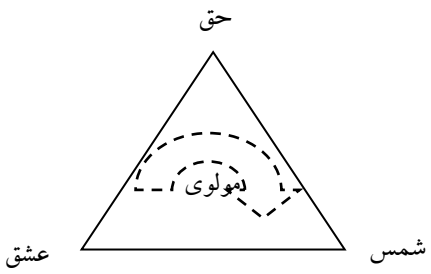
در غزلیات مولوی، وقتی شمس در وجود او جاری می‌شود، مولوی به عنوان فرد مستقل از بین می‌رود؛ این روایتی نمادین از تحول وجودی در پرتو حضور شمس است. در این مرحله، مولوی به خاموشی می‌رسد: کلمات و احساسات فردی کارایی نمی‌یابند و تنها سخن از عشق حقیقی و ذات شمس جاری می‌شود. این انحلال فردیت و ادغام در معشوق را می‌توان با استعارهٔ شیر و آهو تبیین کرد: شیر (شمس/انسان کامل) و آهو (مولوی/سالک) چنان به هم می‌پیوندند که فنا محقق می‌شود. در این حالت، فرد از قیدهای هویتی رها و به ساحتی عمیق‌تر از وجود و عشق وارد می‌گردد:

گفت مرا مهر تو کو رنگ تو کو فرّ تو کو — رنگ کجا ماند و بو ساعت دیدار مرا
غرقه جوی کرمم بنده آن صبحدمم — کان گل خوش بوی کشد جانب گلزار مرا
هر که به جوبار بود جامه بر او بار بود — چند زیانست و گران خرقه و دستار مرا
دستگه و پیشه تو را دانش و اندیشه تو را — شیر تو را بیشه تو را آهوی تاتار مرا
نیست کند هست کند بی دل و بی دست کند — باده دهد مست کند ساقی خمار مرا

(غزل ۳۹)

در این فرایند، مولوی به جایی می‌رسد که دیگر گویندهٔ اصلی اشعارش نیست، بلکه مثلث شمس (انسان کامل)، عشق و حق در او تجلی می‌یابد و این موضوع باعث می‌شود تا اشعارش عمق و معانی جدیدی بیابد. در نمودار زیر می‌توان شمس، حق و عشق را در سه رأس یک مثلث دید و مولوی را در مرکز آن، یعنی جایی که این سه نیرو در تجربهٔ زیسته و

زبان شعر مولوی به هم پیوند می‌خورند. به تعبیر دیگر، مولوی در مرکز مثلث شمس ـ عشق ـ حق است؛ شمس، محرک بیداری و توسع شخصیت، عشق، ساز وکار دگرگونی و حق، مقصد یگانگی.



بنابراین «آنچه که مولوی را در مقام من ملکوتی و من روحانی بر می‌کشد و از دیگر شاعران عارف مسلک جدا می‌کند همین ارتباط یگانه و شگفتی است که با شمس، حق و عشق پیدا کرده است. او شخصیت شمس، حق و عشق را ـ که در انسان کامل فشرده شده است ـــ در خود متجلی می‌بیند و تجربه فنا از «من» تجربی را در پرتو تجلی حضور قاطع و اغیارزُدای او درک می‌کند و رفتار و گفتار حاصل از غیبت من را تجربه می‌کند و راز وحی را عملاً در می‌یابد و قدرت و گستردگی کران ناپذیری را در خلال احوال عارفانه در خویش احساس می‌کند» (پورنامداریان، ۱۴۰۳: ۲۵۴). بنابراین، می‌توان چنین استنباط کرد که مولوی با استغراق در شمس، نه تنها عشق‌ورزی خود را به او نمایش می‌دهد، بلکه به سیر معنوی و تحول روحانی نیز دست پیدا می‌کند. این تحول، نمایانگر پیوند عمیق میان عشق و معرفت است که در ادبیات عرفانی ایران به وفور یافت می‌شود. به این ترتیب، مولوی با انسجام و پیوستگی در دیوان شمس، تجارب عاشقانهٔ خود را به صورت زنده‌ای به تصویر می‌کشد که در آن عاشق از طریق عشق به معشوق، به حقیقتی والاتر و فراتر از خود دست می‌یابد.

۷ـ۱) خاموشِ گویا و گویای خاموش

در غزلیات مولوی، شمس به نوعی نماد من روحانی یا فرامن و یا هم‌هویت با حق و انسان کامل است. او به مولوی یادآوری می‌کند که فراتر از هویت اجتماعی و فردی خود، انسانی است که به وصال با حقیقت و عشق الهی می‌رسد. این تجربهٔ روحانی، مولوی را به ابراز احساسات و افکار عمیق‌تری در غزل‌هایش وا می‌دارد:

... من به تنها می‌سرایم شمس دین و شمس دین — می‌سراید عندلیب از باغ و کبک وار کوهسار
روز روشن شمس دین و چرخ گردان شمس دین — گوهر کان شمس دین و شمس دین لیل و نهار
شمس دین جام جم است و شمس دین بحر عظیم — شمس دین عیسی دم است و شمس دین یوسف عذار

(غزل ۱۰۸۱)

پایان دادن به من تجربی مستهلک و گام نهادن به سوی من روحانی، فرایندی است که در سایهٔ شمس و از تأثیر دیدار با او به وقوع می‌پیوندد. «با عشق شورانگیز مولوی به شمس تبریزی، حق که «او» بود و بیرون از عالم محسوسات و مادی بود به این جهان آمد و «تو» شد و با ناپدید شدن شمس، به درون جان مولوی آمد و «من» شد. من بیکرانه‌ای که مولوی آن را در مثنوی، در مقایسه با «من» آگاه و تجربی محدود، «تو نهصد تو» یا «من نهصد من» و گردون و دریای عمیق می‌خواند. به سبب همین تجربه عارفانه حضور فرامن یا شمس یا خداست که مولوی بارها خود را «خاموشِ گویا» یا «گویای خاموش» (رک: غزل‌های ۲۶۹۶، ۱۷۵۹، ۱۸۹۷، ۱۰۱۳، ۶۸۵) می‌خواند؛ ترکیب متناقض‌نمایی که از تناقض میان دو «من» و تجربه وحی ناشی شده است» (پورنامداریان، ۱۴۰۳: ۲۵۵).

پورنامداریان ظهور و کاربست چنین ترکیبی را ناشی از تجربهٔ وحی و شباهت آن با ساختار بیانی قرآن می‌داند و معتقد است که مولوی با تجربهٔ فنا از من تجربی و در پرتو وجود شمس، رفتار و گفتار حاصل از غیبت من را تجربه می‌کند و راز وحی را عملاً در می‌یابد و قدرت و گستردگی کران‌ناپذیری را در خلال احوال عارفانه در خویش احساس می‌کند (رک: همان: ۲۵۲ به بعد) در حقیقت این معشوق است که الهام بخش است و شاعر را وادار به شعر سرودن می‌کند؛ «عارف بی پرتو معشوق «بی زبان» است. این معنی درباره شمس الدین یعنی نیرویی که به طور مسلم، نخستین منبع الهام مولوی بود بیشتر مصداق دارد» (شیمل، ۱۳۶۷: ۷۱).

هله بنشین، تو بجنبان سر و می‌گوی «بلی» شمس تبریز نماید به تو اسرار غزل

(غزل ۱۳۴۴، بیت ۹)

عارف را می‌توان به کوه سینا تشبیه کرد، چرا که ندای معشوق الهی در درون او طنین‌انداز شده و تکرار می‌شود؛ به عبارتی دیگر، او این صدا را به نحوی بازگو می‌کند:

عالم چو کوه طور دان ما همچو موسی طالبان هر دم تجلی می‌رسد بر می‌شکافد کوه را

(غزل ۱۴، بیت ۸)

۷ـ۲) «خاموشِ گویا و گویای خاموش» و شکست منطق گفت‌وگو

با آنکه می‌دانیم که گوینده و سرایندهٔ غزلیات شمس، مولوی است اما مولوی بارها در غزلیات به اینکه گویندهٔ واقعی شعر کس دیگری است اشاره دارد:

من فانی مطلق شدم تا ترجمان حق شدم گر مست و هشیارم ز من کس نشنود خود بیش و کم

(غزل ۱۳۸۹، بیت ۷)

وی صحبت از وجود یک منبع الهی می‌کند که شعر و نغمه را به او القا می‌کند و بنابراین، خود را به عنوان وسیله‌ای برای انتقال این پیام‌ها می‌بیند. وقتی می‌گوید گویندهٔ کس دیگری است، به نوعی به این نکته اشاره دارد که او تنها مجرایی

برای انعکاس این حقایق معنوی است. مولوی برای بیان این تجربهٔ اصیل عرفانی و صدای من روحانی [شمس به مثابهٔ انسان کامل، عشق و حق] از تعبیرات نی و چنگ، شیر، شطرنج، تیر و... نیز بهره می‌گیرد:

این همه ناله‌های من نیست ز من همه از او ست کز مدد می لبش بی دل و بی زبان شدم
(غزل ۱۴۱۰، بیت ۶)

تن ار کرد فغانی ز غم و سود و زیانی ز تست آنک دمیدن نه ز سرناست خدایا
(غزل ۹۴، بیت ۵)

ما چو نایم و نوا در ما ز تست ما چو کوهیم و صدا در ما ز تست
(مولوی، ۱۳۸۸، د ۱: ب ۵۹۹)

ما همه شیران ولی شیر علم حمله شان از باد باشد دم به دم
(همان: ۶۰۳)

به حق آن لب شیرین که می دمی در من که اختیار ندارد به ناله این سرنا
(غزل ۲۲۷، بیت ۹)

سرنای توام مرا تو گویی من در تو فرودمم تو مخروش
(غزل ۱۲۳۸، بیت ۵)

در پرتو استعارهٔ شیر و آهو و ترکیب متناقض نمای گویای خاموش و خاموشِ گویا می‌توان با توجه به بافت و فضایی که متن در آن به وجود آمده و منطق گفت‌وگویی که در اثر غلبهٔ هیجانات و احساسات کم رنگ شده است درک بهتری پیدا کرد؛ بر همین اساس پورنامداریان بر اساس برخی ترکیبات و کلمات حاضر در غزل (نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم؟ / در این سراب فنا چشمه حیات منم؟ و از بین رفتن منطق گفت‌وگو در جهان منطبق با واقع، گویندهٔ غزل را غیر از مولوی می‌داند (رک: پورنامداریان، ۱۴۰۳: ۲۸۶ـــ۲۷۸). بنابراین از آنجا که سرایش غزل مولوی در مقام هوشیاری و خودآگاهی نبوده و هم در حین گفتن غزل واسطه‌ای بیش نبوده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که گویندهٔ شعر شخصی غیر از من تجربی مولوی است و من روحانی یا شمس و یا حق است که از زبان مولوی جاری می شود. «فرقی نمی‌کند که مولوی در نتیجه حال ناهشیاری و ناآگاهی از ذکر جمله‌ای که او را در مقام راوی قرار می‌دهد خوداری کرده باشد، یا در حالت هوشیاری؛ در هر حال، ساختار شعر او را در مقام واسطه وحی نشان می‌دهد» (همان: ۲۸۶). مولوی تجربهٔ این حال را که مولوی گفتهٔ کس دیگری خواه من تجربی، خواه شمس و خواه حق را با ترکیب متناقض‌نمای گویای خاموش یا خاموشِ گویا توضیح می‌دهد. «مولوی بدین ترتیب، با نبوغ سرشارِ خود موفق می‌شود تجربه‌های عرفانی را که غالباً عارفان درباره آن سخن می‌گویند از طریق شکستن منطق گفت‌وگویی و گفتار به نمایش درآورد و شرح و توضیح آن را به عهده مخاطبان غیرمستقیم یا خوانندگانی بگذارد که توانایی تفسیر و تأویل آن را داشته باشند و ترکیب متناقض‌نمای گویای خاموش و خاموشِ گویا دقیقاً بیان‌کننده شکست منطق گفت‌وگو است که

حدوث خلاف عادتی که هم منشأ و علت این شکست است و هم نتیجه و حاصل آن» (همان). عارفی که به مقام خاموشی ضمیر رسیده و مستمع کلام خداوند است، در واقع در مقام فنا قرار دارد و سیر او، سیر فی الله است؛ در چنین حالتی زبان عارف خاموش است. اساساً از دیدگاه مولوی یکی از نشانه‌های وصول به فنا همین خاموشی زبان است» (غلامحسین‌زاده و ولیئی محمدآبادی، ۱۳۸۷: ۱۳۳).

خمش ار فانی راهی که فنا خامشی آرد　　چو رهیدیم ز هستی، تو مکش باز به هستم

(غزل ۱۶۰۵، بیت ۸)

عارف در این مقام خاموشِ گویا و نحوهٔ ارتباط او با جهان فرازبانی است. این ارتباط فرازبانی عارف با دیگران که به تعبیر مولوی ارتباط جان با جان است، درست‌ترین طریق انتقال معرفت و حکمت است، زیرا به شرط مستعد بودن مخاطب، معرفتی که در ظرف زبان نمی‌گنجد و بیان‌ناپذیر است القا می‌شود» (غلامحسین زاده و ولیئی محمدآبادی، ۱۳۸۷: ۱۳۵). بنابراین ترکیب متناقض‌نمای گویای خاموش یا خاموشِ گویا که در بسیاری از غزل‌های مولوی هم حضوری پنهان و هم آشکار دارد، در نتیجهٔ تجربهٔ فناست که در اثنای آن معشوق امیر بر اسیر عاشق غالب می‌شود. حدیث قرب نوافل[1] که صوفیه برای توضیح فنا به آن متوسل می شوند، حاکی از تعطیلی حواس من آگاه و غلبهٔ حق بر وجود عارف است» (رک: پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۱۸۷). مولوی در مثنوی و تقریرات خود با تمثیل‌های متعدد این تجربهٔ شخصی و عرفانی را توضیح می‌دهد (رک: مثنوی، دفتر ۳: ابیات ۳۶۸۵ـ۳۶۶۹ و نیز: فیه مافیه، ۱۳۶۲: ۲۵۰، ۲۱۵، ۸۸، ۶۰، ۵۹، ۵۸). از خود خلاص یافتن، همانا فنا یا رهایی از من تجربی و رستن از کفر و ایمان است و در همین مقام است که فرامن تحقق می‌یابد و از همین مقام است که مولوی می‌نماید که سخن می‌گوید؛ در حالی که خاموش است و می‌گوید خاموش است، در حالی که سخن می‌گوید. از من او فقط جسمی واسطه مانده است تا دم فرامن را که همان حق است به نوای سخن تبدیل کند» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

۸) نتیجه

در پرتو نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون، می‌توان تحلیل عمیق‌تری از غزلیات مولوی و مفاهیمی چون عشق، فنا و استغراق عرفانی ارائه کرد. بر اساس این نظریه، استعاره‌ها صرفاً ابزارهای بلاغی نیستند، بلکه ساز وکارهایی شناختی برای مفهوم‌پردازی تجربه‌های انتزاعی به شمار می‌آیند. از این منظر، استعارهٔ شیر و آهو در دیوان کبیر تنها یک تصویر شاعرانه از رابطهٔ شکارچی و شکار نیست، بلکه الگویی شناختی برای تبیین نسبت عاشق و معشوق، سالک و مرشد و در نهایت مولوی و شمس است. در این نظام مفهومی، شیر نماد اقتدار، جاذبه، هیبت و کمال و آهو نماد لطافت، اشتیاق، طلب و آمادگی برای دگرگونی است. با این حال، رابطهٔ این دو در شعر مولوی بر پایهٔ تقابل باقی نمی‌ماند، بلکه در فرایند عشق به جذب، تسلیم و اتحاد می‌انجامد؛ به گونه‌ای که آهو در پرتو جاذبهٔ شیر، هویت پیشین خود را پشت سر می‌گذارد و به مرتبه‌ای تازه از وجود دست می‌یابد. ازاین‌رو، استعارهٔ شیر و آهو بیش از آنکه روایت شکار باشد، روایت تحول وجودی عاشق در پرتو حضور معشوق است. این تحول را می‌توان در تجربهٔ عرفانی مولوی پس از دیدار شمس نیز

مشاهده کرد. شمس در اندیشهٔ مولوی تنها یک شخصیت تاریخی یا مرشد بیرونی نیست، بلکه حقیقتی است که با حضور خود، ساختار وجودی شاعر را دگرگون می‌کند. در نتیجه این استغراق، منِ پیشین مولوی به تدریج رنگ می‌بازد و شاعر بارها تصریح می‌کند که آنچه بر زبان او جاری می‌شود، از او نیست، بلکه از دیگری است که در وجود او سخن می‌گوید. از همین رو، مولوی خود را گویندهٔ اصلی غزلیات نمی‌داند، بلکه زبان را مجرای ظهور حقیقتی می‌شمارد که از وجود او فراتر است. در چنین مرتبه‌ای، ترکیب متناقض‌نمای خاموشِ گویا و گویای خاموش معنا پیدا می‌کند؛ خاموش است، زیرا منِ فردی و ارادهٔ شخصی او در تجربهٔ عشق فرو می‌نشیند و گویاست، زیرا همان حقیقت از زبان او سخن می‌گوید. به تعبیر دیگر، مولوی همان آهویی است که در پرتو جاذبهٔ شیر، از هویت پیشین خود عبور کرده و به مرتبه‌ای رسیده است که دیگر سخن او، سخن خویش نیست، بلکه بازتاب حقیقتی است که در وجودش تجلی یافته است. بر این اساس، پژوهش حاضر نشان داد که دوگانهٔ استعاری شیر و آهو یکی از نگاشت‌های بنیادین نظام مفهومی عشق در دیوان کبیر است. این استعاره، مفاهیمی چون قدرت و تسلیم، اشتیاق و جذب، شکار و وصال، فنا و بقا را در قالب شبکه‌ای منسجم از نگاشت‌های شناختی سامان می‌دهد و از این طریق، تحول روحی و وجودی مولوی در مواجههٔ با شمس را بازنمایی می‌کند. حاصل این تحول، گذر از منِ فردی به منِ قدسی، از گفتار شخصی به زبان حقیقت و از سخن گفتن خویش به مرتبهٔ خاموشِ گویا است؛ مرتبه‌ای که حقیقت بیش از آنکه در الفاظ آشکار شود، در حضور و تجربهٔ عرفانی تجلی می‌یابد. از این منظر، استعارهٔ شیر و آهو تنها یک تصویر ادبی نیست، بلکه یکی از مهم‌ترین سازوکارهای شناختی مولوی برای تبیین عشق، سلوک عرفانی و دگرگونی وجودی انسان به شمار می‌آید.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

پی‌نوشت

۱. حدیثی قُدسی است که خدا در معراج خطاب به پیامبر(ص) گفت. متن حدیث: «لایزال عبدی یتقرب إلیّ بالنوافل حتّی أحبّه، فإذا أحببتُهُ کنت لهُ سمعاً و بصراً و یداً و مؤیداً ولساناً؛ بی یَسمَعُ، و بی یُبصرُ و بی یَنطقُ، و بی یَبطَشُ» چون بنده ما به مجاهدت، به ما تقرب کند، ما وی را به دوستی خود رسانیم و هستی وی را اندر وی فانی گردانیم و نسبت وی از افعالِ وی بزداییم تا به ما شنود آن چه شنود و به ما گوید آن چه گوید و به ما بیند آن چه بیند و به ما گیرد آن چه گیرد (هجویری، ۱۳۷۴: ۳۷۲).

منابع

ادیم، عبدالله؛ گلی زاده، پروین و فیروزی، علی. (۱۳۹۴). «تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولانا از دیدگاه روانشناسی با تکیه بر نظریه شخصیت کارن هورنای». پژوهش‌های ادب عرفانی. شمارهٔ ۲. صص: ۷۰-۵۱.

اسپرهم، داوود و تصدیقی، سمیه. (۱۳۹۷). «استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا». متن پژوهی ادبی. شمارهٔ ۷۶. صص: ۱۱۴-۸۷.

اسداللهی، خدابخش؛ علیزاده بیگدیلو، منصور و رنجبر، ابراهیم. (۱۳۹۸). «جایگاه استعاره شیر در مقوله‌بندی مفاهیم عرفانی مولوی». مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. شمارهٔ ۳۱. صص: ۲۹ـ۷.

امیدعلی، حجت اله. (۱۴۰۰). «تحلیل خشم در مثنوی مولوی با تکیه بر نظریه استعاره مفهومی». متن پژوهی ادبی. شمارهٔ ۸۸. صص: ۸۵ـ۶۰.

براتی، مرتضی. (۱۳۹۶). «بررسی و ارزیابی نظریه استعاره مفهومی». دو فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی. شمارهٔ ۱۶. صص: ۸۴ـ۵۱.

بهاءولد، محمد بن حسین خطیبی. (۱۳۵۲). معارف. تهران: انتشارات اداره کل انطباعات وزارت فرهنگ.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «بررسی استعاره مفهومی نور در دیوان شمس». نقد ادبی. شمارهٔ ۱۰. صص: ۱۱۴ـ۹۱.

پورخاص، شکرالله و آلیانی، رقیه. (۱۳۹۷). «بررسی استعاره‌های جهتی در غزلیات شمس». متن پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۷۵. صص: ۲۲۸ـ۲۰۷.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی. تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۴۰۳). شهود زیبایی و عشق الهی. به کوشش یاسین اسماعیلی. تهران: کتاب آبی.

ترمدی، محقق. (۱۳۷۷). معارف؛ مجموعه مواعظ و کلمات سید برهان الدین محقق ترمدی. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

تصدیقی، سمیه. (۱۴۰۱). «بررسی عنصر خیال در مثنوی از منظر شناختی». پژوهشنامه عرفان. شمارهٔ ۲۶. صص: ۲۴ـ۱.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و حمیدی‌فر، علی اصغر. (۱۳۹۹). «استعاره ادبی و استعاره مفهومی». پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت. شمارهٔ ۳. صص: ۲۳ـ۱.

حیاتی، زهرا و جباری، سمیه. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس (مورد مطالعه: کلان نمادهای «شیر» و «خورشید»)». دو فصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. شمارهٔ ۱۷. صص: ۶۴ـ۳۱.

خوارزمی، کمال‌الدین حسین. (۱۳۸۴). جواهر الاسرار و زواهر الانوار. تصحیح و تحشیه محمدجواد شریعت. تهران: اساطیر.

زمانی، کریم. (۱۳۸۷). شرح جامع مثنوی معنوی. تهران: اطلاعات.

سپهسالار، فریدون بن احمد. (۱۳۲۵). رساله در احوال مولانا جلال الدین مولوی. با تصحیح و مقدمه سعید نفیسی. تهران: کتابخانه اقبال.

سلطان ولد. (۱۳۷۶). ولدنامه. به تصحیح جلال الدین همایی و به اهتمام ماهدخت بانو همایی. تهران: نشر هما.

شعبانلو، علیرضا. (۱۴۰۱). «نقد نظریه استعاره مفهومی». پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی. شمارهٔ ۸، صص: ۲۴۷ـ۲۲۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. تهران: سخن.

شمس تبریزی، محمدبن‌علی. (۱۳۹۱). مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

شیمل، آن ماری. (۱۳۶۷). شکوه شمس. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

صفدری، زهره. (۱۳۹۸). «استعاره مفهومی نفس در مثنوی مولوی». پژوهشنامه اورمزد. شمارهٔ ۴۸. صص: ۱۵۰ـ۱۲۸.

عیدی، منیره؛ بهنام‌فر، محمد؛ رحیمی، سیدمهدی و محمدی، ابراهیمی. (۱۴۰۳). «استعاره مفهومی انسان کامل در دفتر اول مثنوی با تکیه بر دو عنصر دریا و خورشید». مطالعات ایرانی. شمارهٔ ۴۵. صص: ۲۲۵–۲۰۵.

غزالی، احمد. (۱۳۵۹). سوانح العشاق. بر اساس تصحیح هلموت ریتر، با تصحیح جدید و مقدمه نصرالله پورجوادی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و ولیئی محمدآبادی، قربان. (۱۳۸۷). «بی حرف روییدن کلام، بررسی اسباب و انواع خاموشی از دیدگاه مولوی». گوهر گویا. شمارهٔ ۷. صص: ۱۴۲ـ۱۲۶.

فرحانی‌زاده، مجید. (۱۴۰۰). «تحلیل استعاره‌های مفهومی در حوزه شرم با تکیه بر آثار منظوم مولوی». مطالعات عرفانی. شمارهٔ ۳۴. صص: ۳۶۰ـ۳۳۳.

فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۴۶). شرح مثنوی شریف. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کریمی، طاهره و علامی مهماندوستی، ذوالفقار. (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حس خوردن». نقد ادبی. شمارهٔ ۲۴. صص: ۱۶۸ـ۱۴۳.

گندمکار، راحله. (۱۳۹۸). «یکسویگی استعاره‌های مفهومی؛ تحلیلی انتقادی بر مبنای زبان فارسی». دو فصلنامه علم زبان، دانشگاه علامه طباطبایی. شمارۀ ۱۰. صص: ۲۰۶ـ ۱۷۹.

مایر، فریتس. (۱۳۸۲). بهاءولد؛ زندگی و عرفان او. ترجمه مریم مشرف. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مباشری، محبوبه و کریمی، طاهره. (۱۳۹۴). «تحلیل شناختی تصویر «آهو» در دیوان شمس». نشریه پژوهشنامه ادب عرفانی. شمارۀ ۲۹. صص: ۵۰ـ۲۵.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۳۶). «مولوی و شمس تبریزی». مجله صدف. شمارۀ ۳. صص: ؟؟؟.

محمدی آسیابادی، علی .(۱۳۸۷). هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس. تهران: سخن.

مشهدی، محمدامیر و نظام‌دوست، سارا. (۱۴۰۴). «استعاره مفهومی عشق در دفتر چهارم مثنوی مولانا». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارۀ ۸۱. صص: ۱۳۳ـ۱۰۱.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۶۲). فیه مافیه. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۲). مجالس سبعه. تصحیح و توضیح از توفیق سبحانی. تهران: مؤسسه کیهان.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۸). کلیات شمس. با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۸). مثنوی معنوی. بر اساس نسخه نیکلسون، به کوشش حمیدرضا مجدآبادی. تهران: پروان.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف». ادب پژوهی. شمارۀ ۱۲. صص: ۱۴۰ـ۱۱۹.

هجویری، ابوالحسن علی بن ابی علی عثمان. (۱۳۷۴). کشف المحجوب. به کوشش محمدحسین تسبیحی. انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

Gibbs, W. R. (Eds). (2008). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge University Press.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imaginationand Reason*. University of Chicago Press.

Johnson, M. (1993*). Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics*. University of Chicago Press.

Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press.

Lakoff, G & Johnson, M. (۲۰۰۳). *Metaphors We Live by Chicago and London*. University of Chicago Press.

Turner, M. (1996). *The Literary Mind*. Oxford University Press.

Wang, W. (2021) Pictorial and Multimodal Metaphors in Informational Picture Books for Children —A Case Study. *Open Journal of Modern Linguistics*, 11, 761-785.

References

Asadollahi, Kh & Alizadeh Bigdilu, M, Ranjbar, E. (2019). Jaygah-e Este'areh-ye Shir dar Maghuleh-bandi-ye Mafahim-e 'Erfani-ye Mowlavi:7-29. [in Persian]

Gandomkar, R. (2020). "The Unidirectionality of Conceptual Metaphors: A Critical Analysis Based on the Persian Language [in Persian]." 'Elm-e Zaban (Journal of Linguistic Studies), 6(10), 179–206. [In Persian]

Gholamhosseinzadeh, Gh, & Vali'i Mohammadabadi, Gh. (2008). "Bi Harf Ruyidan-e Kalam: Barrasi-ye Asbab va Anva'-e Khamushi az Didgah-e Mowlavi." Gowhar-e Guya (Research in Mystical Literature), vol. 2, no: 125–142. [In Persian]

Gibbs, W. R. (Eds.) (2008). The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Cambridge University Press.

Hashemi, Z. (2010). "Conceptual Metaphor Theory from the Perspective of Lakoff and Johnson [in Persian]." Adab-Pazhuhi, 4(12), 119–140. [In Persian]

Hayati, Z, & Jabbari, S. (2018). "Barrasi va Tahlil-e Kolan-Namadha-ye Taqabol-Saz dar Masnavi va Ghazaliyyat-e Shams (Mored-e Motale'eh: Kolan-Namadha-ye 'Shir' va 'Khorshid')." Do-Faslnameh-ye Adabiyyat-e 'Erfani (Journal of Mystical Literature), 9. 17:31-64. [In Persian]

Hojviri, A, A. (1995). Kashf al-Mahjub. Edited by Mohammad-Hossein Tasbihi. Islamabad: Markaz-e Tahqiqat-e Farsi-ye Iran va Pakistan. [In Persian]

Johnson, M. (1987). The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imaginationand Reason. University of Chicago Press.

Johnson, M. (1993). Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics.University of Chicago Press.

-Johnson, M. (2007). The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding.University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (۲۰۰۳). Metaphors We Live by Chicago and London: University of Chicago Press.

Purnamdarian, T. (2009). Dar Sayeh-ye Aftab: She'r-e Farsi va Sakht-Shekani dar She'r-e Mowlavi. 2nd ed. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Purnamdarian, T. (2024). Shohud-e Zibayi va 'Eshq-e Elahi. Edited by Yasin Esma'ili. 2nd ed. [In Persian]

Shams-e Tabrizi, M, A. (2012). Maqalat-e Shams-e Tabrizi. Edited and annotated by Mohammad-Ali Movahed. Tehran: Khwarazmi. [In Persian]

Sparham, D & Tasdiqi,S. (2019). "The Cognitive Metaphor of Love in Masnavi-ye Mowlana" Matn-Pazhuhi-ye Adabi (Literary Text Research), no. 76 (Summer): 87-114. [in Persian]

Turner, M. (1996). The Literary Mind. Oxford University Press.

Wang, W. (2021) Pictorial and Multimodal Metaphors in Informational Picture Books for Children -A Case Study. Open Journal of Modern Linguistics, 11, 761-785.
Mowlavi, J, M. (2007). Kolliyat-e Shams. Edited and annotated by Badi' al-Zaman Foruzanfar. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Mowlavi, J, M. (2009). Masnavi-ye Ma'navi: Bar Asas-e Noskheh-ye Tashih-e Nicholson. Prepared by Hamidreza Majdabadi. Tehran: Parvan. [In Persian]
Mowlavi, J, M. (2006). Fihi Ma Fihi. Edited by Badi' al-Zaman Foruzanfar. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]