

بررسی استعاره‌های جهتی در غزلیات شمس

شکرالله پورالخاص*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

رقیبه آلیانی**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۱۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

زبان از فرایندهایی است که خاصیت پیام‌رسانی و ارجاعی دارد و القاگر مضامین فرهنگی، آداب و رسوم، افکار و اندیشه یک قوم است. زبان از نظر زبان‌شناسی شناختی، علاوه بر انتقال مضامین ارجاعی، منعکس‌کننده مضامین شناختی، نظام ادراکی آدمی و القاگر مضامین انتزاعی موجود در ذهن است. بر این اساس، زبان‌شناسان شناختی بر معنا به عنوان عنصر قالب تکیه می‌کنند. از جمله نظریه‌پردازان حوزه معنی‌شناسی شناختی می‌توان به لیکاف و جانسون اشاره داشت که از استعاره به عنوان فرایند شناختی برای پیشبرد اهداف خود بهره می‌گیرند. از نظر لیکاف و جانسون، استعاره مفهومی امری است که سراسر زندگی روزمره را در حوزه شناخت و ادراک مبتنی بر تجربه احاطه می‌کند و از آنجا که زبان عرفان نیز انتقال‌دهنده مضامین شناختی و انتزاعی حاصل از تجربه شخصی عارفان است. بنابراین، بررسی استعاره مفهومی در الگوهای عرفانی مولوی به درک هرچه بهتر مفاهیم و مضامین ماورایی و متافیزیکی کمک خواهد کرد. با این توضیح، این پژوهش درصدد است تا با روش توصیفی-تحلیلی بر اساس نظریه لیکاف و جانسون، استعاره مفهومی جهتی را در نمادهای حیوانی (پرنده‌گان) غزلیات شمس بررسی نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نمادهای متضمن معنای تعالی، از جمله روح و جان و نمادهایی که بیانگر مضامین ضمنی جسم و نفسانیات هستند، به ترتیب با استعاره‌های جهتی رو به بالا و پایین تطابق معنایی پیدا می‌کنند و خوشه‌های استعاری این مضامین نیز با کارکرد سلبی یا ایجابی آن الگوها هم‌نواپی معنایی دارند.

واژگان کلیدی: لیکاف، جانسون، استعاره جهتی، غزلیات شمس، مولوی.

* E-mail: pouralkhas@uma.ac.ir (نویسنده مسئول)

** E-mail: aliani.roghaye@gmail.com

مقدمه

زبان، امری پیونددهنده با دنیای بیرون است که بازتاب‌دهنده فرهنگ‌ها، نگرش‌ها و تجربیات یک تمدن است. از این رو، نقش زیادی در روند زندگی آدمی ایفا می‌کند. بر این اساس، افراد برای القای مضامین به زبان روی می‌آورند؛ چراکه زبان به انتقال اندیشه و افکار می‌پردازد که فرایندی شناختی است. کرافت و کروز معتقدند که «زبان منعکس‌کننده الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان است» (راسخ مهند، ۱۳۸۶: ۱۷۲). زبان‌شناسان شناختی از زبان به عنوان ابزاری برای شناخت و فهم به کار می‌گیرند و به کاربرد زبان در حیطه تفکر و اندیشه می‌پردازند و معتقدند شناخت با نشانه‌های زبانی سازمان‌دهی و طبقه‌بندی می‌شود و از این طریق، می‌توان با جهان خارج تعامل برقرار کرد. گیرترس معتقد است:

«زبان‌شناسی شناختی رویکردی است که زبان را وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌داند... در زبان‌شناسی شناختی، زبان اساساً به عنوان نظامی از مقولات در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان نه به عنوان پدیده‌ای مستقل، بلکه در مقام نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکار پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد» (یوسفی راد و گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹).

بنابراین، شناخت‌گرایان برخلاف فرمالیسم‌ها معنا را اصل قرار می‌دهند که بدین صورت علمی به نام معنی‌شناسی که زیرمجموعه زبان‌شناسی شناختی است، به عرصه ظهور می‌رسد. معنی‌شناسان شناختی معتقدند که انسان تجربیاتی را از زندگی خود کسب می‌کند و این تجربیات در آینده به صورت فرایند شناختی نمود می‌یابند: «معنی مبتنی بر ساخت‌های مفهومی، قراردادی شده است. به این ترتیب، ساخت‌های معنایی همچون سایر حوزه‌های شناختی، آن مقولات ذهنی را بازمی‌نمایند که انسان‌ها از طریق تجربیات خود به آن‌ها شکل داده‌اند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۷). با این توضیحات، یکی از فرایندهای معنی‌شناسی که مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است، نظریه معاصر استعاره است که معنی‌شناسانی مانند لیکاف و جانسون به استعاره به عنوان ابزاری در حوزه شناخت و معنی نگاه می‌کنند. به قول لیکاف، «استعاره را می‌توان نگاشت از یک قلمروی مبدأ به یک قلمرو مقصد دانست. این نگاشت به شدت ساختمند است» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳). از این

رو، این پژوهش درصدد است که به پرسش‌های ذیل با استفاده از استعاره مفهومی جهتی لیکاف و جانسون در نمادهای حیوانی (پرنندگان) غزلیات شمس پاسخ دهد:

- کارکرد کدام الگوهای اندیشگانی با استعاره جهتی تطابق معنایی پیدا می‌کند؟
- آیا خوشه‌های استعاری این مضامین در محور همنشینی و جانیشینی با مضمون انتزاعی آن هم‌نوایی معنایی دارند؟

پیشینه پژوهش

در پیوند با موضوع پژوهش به عنوان پیشینه می‌توان به «زبان‌شناختی و استعاره» (یوسفی راد و گلغام، ۱۳۸۱: ۵۹-۶۴) ترجمه مقاله لیکاف «نظریه معاصر استعاره» (سجودی، ۱۳۹۰)، «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» (زهره هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۹-۱۴۰)، «طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» (آسیابادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۴۱-۱۶۲)، «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن» (کریمی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۲۳-۱۶۸)، «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۱-۱۱۴)، «بررسی زبان‌شناختی استعاره جهتی بالا/پایین در زبان قرآن» (پورابراهیم و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۵-۸۱) اشاره کرد.

اما این پژوهش درصدد است استعاره جهتی را در نمادهای حیوانی (پرنندگان) غزلیات شمس بررسی کند که در این زمینه، پژوهش جامع و مانعی صورت نگرفته است و از آنجا که غزلیات شمس به دلیل هنجارشکنی‌های زبانی و غلبه معنا بر لفظ، نسبت به آثار دیگر مولانا کمتر مورد پژوهش قرار گرفته است. از این رو، این نیاز احساس شد تا با کاوش بیشتر بر این متن، چه بسا بتوان راهی برای تبیین هرچه بهتر معنی در غزلیات شمس جستجو کرد.

۱. مباحث نظری

زبان در وجهی، ابزاری است که در نقش تعاملی به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با بشریت جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است، اما در بستری دیگر، زبان انتقال‌دهنده اندیشه و مسائل انتزاعی ذهن افراد است که این مقوله مربوط به حیطه شناختی زبان می‌گردد. در واقع، «با توجه به یافته‌های علوم شناختی جدید و زبان‌شناسی شناختی،

زبان انسان یک نظام نمادین شناختی زمینی و زیستی است که یادگیری آن حاصل تجربه محیطی است» (نیلی پور، ۱۳۹۳: ۲۸). بنابراین، کارکرد نظام نمادین زبان با معنی مشخص می شود که این مقوله به حوزه زبان شناسان شناخت گرا مربوط می شود. در زبان شناسی شناختی، برخلاف صورت گرایانی مانند چامسکی، به معنا و شناخت نظام ادراکی آدمی توجه می کنند و وظیفه زبان را در انتقال مفاهیم پردازش شده در حیطه شناخت آدمی می دانند. صورت گرایان به کارکرد زبان تنها در قالب فرم بدون توجه به معنی و بافت اجتماعی آن می پردازند، اما زبان شناسان شناختی گرایش به معنا دارند که پیرو نظریه نقش گرا به زبان هستند. لیکاف و لانگاکر معتقد بودند که بنیاد مطالعات زبانی باید بر اساس معنی و با توجه به قوای شناختی انسان باشد و «در زبان شناسی شناختی، معنی، اصل و صورت، فرع است، در حالی که در دیدگاه صورت گرایان، کاملاً برعکس است» (راسخ مهند، ۱۳۹۳: ۷). زبان شناسان شناخت گرا «به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می پردازند» (همان: ۶). از نظریاتی که به ساختاربندی معنی در زبان می پردازد، معنی شناسی شناختی است که مورد توجه نظریه پردازانی از جمله لیکاف و جانسون، لانگاکر تالمی و... قرار گرفته است. این اصطلاح نخستین بار از سوی لیکاف مطرح شد. در واقع، «معنی شناسی شناختی، بخشی از زبان شناسی شناختی محسوب می شود که بر مدل ها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت های زبان ما قرار دارد و آن ها را ممکن می سازد، تأکید می کند» (یوسفی راد و گلغام، ۱۳۸۱: ۶۱).

معنی شناسان زبان را جزئی از شناخت قلمداد می کنند و معتقدند که شالوده عمل انسان ها مبتنی بر تجربیات اوست. لذا این تجارب در قالب مفاهیم در ذهن نمود می یابد. لیکاف معنی شناسی زبان را مبتنی بر شناخت می داند و رفتار زبانی را بخشی از استعداد های شناختی انسان می داند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۳). با این توضیحات، در این میان، استعاره فرایندی معنی شناسی است که جایگاه خاص و ویژه ای را در بین زبان شناسان به خود اختصاص داده است. استعاره در معنای سنتی، امری تزینی است که در مقوله واژگان بازتاب پیدا می کند، اما استعاره در معنای معاصر در سطح گفتمان و بازتاب آن در شناخت و ذهن آدمی نمود می یابد و در این تعریف، استعاره از مرحله واژگانی به مرحله شناختی گسترش پیدا می کند.

شالوده نظریه معاصر استعاره، ابتدا از سوی مایکل ردی در مقاله‌ای به نام «استعاره مجرا» بنا نهاده شد. مایکل ردی استعاره را فرایندی شناختی می‌داند که این اندیشه‌ها و مفاهیم در قالب ظرف زبان برای تعامل با جهان نمود می‌یابند (Reddy, 1984: 286). اما بعد از ردی، نظریه معاصر استعاره با نظریه پردازان لیکاف و جانسون به تکامل رسید. استعاره در معنای معاصر، با شناخت و ادراک پیوندی ناگسستنی دارد. در واقع، «جایگاه استعاره، اندیشه است، نه زبان، و استعاره بخشی مهم و جدایی‌ناپذیر از شیوه متعارف و معمول مفهوم‌سازی جهان از سوی ماست و رفتار روزمره ما بازتاب درک استعاری ما از تجربه است» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۸). استعاره مفهومی، عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی و ماورایی از جمله عشق و احساسات زندگی است که طی فرایندی بر مبنای نگاه استعاری در دو حوزه مبدأ و مقصد نمود می‌یابد. بنابراین، استعاره امری مربوط به ذهن و تفکر آدمی است. اصلی‌ترین ادعای رویکرد زبان‌شناسی شناختی به استعاره این مطلب است که استعاره نه تنها در زبان، بلکه در افکار وجود دارد (ر.ک؛ کوچسس، ۱۳۹۴: ۴۵). نظریه معاصر استعاره به نمود مفاهیم انتزاعی در قالب شناخت و ذهن می‌پردازد که این مفاهیم برگرفته از تجربیات شخصی هر فرد در اعمال روزانه است و برای القای مفاهیم تجربی، از استعاره در معنای معاصر بهره می‌برند؛ چرا که درک مفاهیم ذهنی تنها به واسطه استعاره در معنای حاضر امکان‌پذیر می‌گردد. استعاره، فرایندی شناختی است که مضامین انتزاعی را در قالبی ملموس تر انتقال می‌دهد (Lakoff, 1993: 28). لیکاف و جانسون به این نتیجه رسیده‌اند که اندیشه و ذهن آدمی که تجارب گوناگونی دارد، به کمک زبان سازمان‌بندی می‌شوند؛ زیرا مضامین شناختی و ذهن به واسطه محسوسات شایستگی درک پیدا می‌کنند. در واقع، «مفاهیم انتزاعی در ذهن انسان با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شوند؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم انتزاعی را بر اساس مفاهیم عینی بیان یا درک می‌کنیم» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۱۳). استعاره مفهومی، ارتباط عمیقی با رمزگان‌های فرهنگی یک ملیت دارد؛ چرا که مطلوب و غیرمطلوب در باورها و اندیشه‌های هر فرهنگ، بنا بر زیر ساخت‌های اجتماعی آن‌ها فرق می‌کند؛ مثلاً ممکن است در فرهنگی، مرگ به سفر روحانی، اما در فرهنگی دیگر، به اتمام زندگی و نقطه سیاه تعبیر شود. بر این اساس، استعاره منوط به زبان نیست، بلکه با تفکر و فرهنگ مردم یک اجتماع گره می‌خورد که در استعاره‌های جهتی، این مقوله فرهنگ نمود بیشتری به خود می‌گیرد؛ به عبارتی، «استعاره‌های جهت‌مندی ممکن است در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت باشد؛ برای مثال،

در برخی فرهنگ‌ها، آینده در عقب است، در حالی که در فرهنگ‌های دیگر، آینده در جلو است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۳۰). مبنای استعاره‌های جهتی، فرایند تجربه‌های فیزیکی و جسمانی هر فرد است. جهت‌های بالا-پایین و جلو-عقب «با عملکردهای جسمانی معمول متناسب هستند... ساختار مفاهیم مکانی ما نتیجه تجربه‌های مکانی ثابت و همیشگی ما و به عبارت دقیق‌تر، نتیجه تعامل ما با محیط فیزیکی هستند» (همان: ۱۰۴). بر این اساس، جهت‌ها با موقعیت فیزیکی فرد هم‌نمایی معنایی دارند و مفهوم انتزاعی با جهت جسمانی آن بیان می‌شود؛ به طور مثال، در غزلیات شمس، «روح، بالا و جسم، پایین» است. اما در بستری دیگر، این جهت‌ها با زیرساخت‌های فرهنگی هر قوم تناسب معنایی دارند. استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازمان‌دهی می‌کنند: دسته اول، مفاهیم ساده فضایی، مانند بالا و پایین و دسته دوم، مفاهیمی که آشکارا مربوط به فیزیک بدن ما نیستند، جایگاهی عظیم در زمینه پیش‌فرض‌های فرهنگی بدن ما نیستند، بلکه در تجربه روزمره و پیش‌فرض‌های فرهنگی ما ریشه دارند. این مفاهیم مربوط به قضاوت‌های ذهنی، احساسات، عواطف و مانند این‌ها می‌شوند؛ مانند سلامت و زندگی (ر.ک؛ هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷-۱۲۸). با این توضیحات، استعاره با زبان شعر که خاصیتی چندمعنایی و انتزاعی دارد، پیوند عمیقی برقرار می‌کند؛ چراکه زبان شعر، استعاری است. در استعاره، معانی در الفاظ حبس و محدود نمی‌شوند، چون شعر نیز چنین کارکردی هنری و شاعرانه دارد (ر.ک؛ داوری اردکانی، ۱۳۹۳: ۱۰-۱۳). مسئله کتمان معنا با روح عرفان مولوی عجین است؛ زیرا غزلیات شمس متنی فرازبانی و از حوزه‌های چشمگیر در انعکاس مضامین هنری و انتزاعی است. پورنامداریان معتقد است: «غزلیات شمس به علت جنبه عمیق کتمان که ناشی از هیجان‌های عاطفی شورانگیز و تجربه‌های خاص روح انسانی است، همیشه و ابدی است» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۸۶). از آنجا که عرفان بسط‌گرایانه مولانا در عالم متافیزیک و ماورا شکل گرفته است. بنابراین، مولانا از عنصر زبان با بالا بردن ظرفیت آن برای تصویرسازی‌های خود از دنیای انتزاعی بهره می‌گیرد، اما زبان در بستری دیگر، کنشی هنجارشکنانه و شطح‌گونه به خود می‌گیرد؛ چراکه عوالم بالا قابلیت انعکاس را ندارند و به همین دلیل، مدلول‌های ضمنی یک دال لایه‌های گوناگون معنایی دارد، اما در زبان طبیعی، رابطه دال و مدلول با واسطه دلالت برقرار است و کلمات بر معنای قراردادی ناشی از دلالت اولیه خود معنی می‌یابند و «هنگامی که [عرفان] زبان را اجباراً برای تبیین امور عالم بالا به کار برند، پیچ‌وتاب برمی‌دارد و انواع انحرافات و تحریفات به خود می‌گیرد و به صورت

تناقض، ایهام و نامعقول‌گویی درمی‌آید» (استیس، ۱۳۸۸: ۲۸۱). در مقولات علمی، هر نشانه‌ی زبانی بر مدلول مشخص دلالت می‌کند، اما در مفاهیم عرفانی، هر نشانه‌ی زبانی نمایانگر مدلول‌های متعدد است که در بر دارنده‌ی دلالت‌های ضمنی متنوع و یا حتی متضاد است. بنابراین، زبان در این فضا ابزاری برای تصویرسازی مفاهیم انتزاعی آنان محسوب می‌شود.

۲. بحث و بررسی

در این مقوله، استعاره‌ی مفهومی جهتی در دو بخش بالا و پایین بررسی می‌شود که بر اساس تجربه‌ی فیزیکی و جسمانی و نیز زیرساخت‌های فرهنگی موجود، بعضی از الگوهای اندیشگانی جهتی رو به بالا و بخش دیگر، سیر نزولی خواهند داشت.

«عشق بالاست فراق پایین است»

در ابیات ذیل، بلبل عاشق از سفر عشق و وصال به شمس تبریزی سخن می‌گوید و از این رو، در بسط و سماع به سر می‌برد. بر اساس نظریه‌ی لیکاف و جانسون، استعاره‌ی جهتی با موقعیت فیزیکی و جسمانی هر فرد تطابق دارد و در اینجا نیز کنش جهتی سماع، رو به بالا و همراه با شادی و جنبش است که این تکاپو، خاصیت عرفان بسط‌گرایانه‌ی مولانا و هنجارشکنی‌های او به واسطه‌ی شور و هیجان‌ش نسبت به شمس تبریزی است و چون خبر از عشق و وصال می‌دهد، لذا از استعاره‌ی جهتی- حرکتی «بازرسیدن» بهره می‌گیرد که متضمن معنای قرب و نزدیکی است و از این رو، «بازرسیدن» وصال با «گم شدن» قبض و اندوه در بیت اول تقابل جهتی پیدا می‌کند و از سوی دیگر، رسیدن و وصال با نشانه‌های سماع، بهار، عدل و... تطابق معنایی پیدا می‌کند؛ چراکه عشق و وصال گرمابخش و بارورکننده‌ی وجود آدمی است. اما نقطه‌ی مقابل بسط، قبض و اندوه ناشی از فراق است که با خوشه‌های استعاری ارزانی، گم شدن، دی، دزد و دیوانه‌ی هم‌نواپی معنایی می‌یابد که همگی مظهر قبض و اندوه شاعر از مسئله‌ی فراق است. قبض و اندوه از منظر مولانا، دزدی با کنش مکانی پنهان بودن در کمینگاه و دور از دید مردم است، اما با نمودِ بهار وصال، دی فراق دور می‌شود که دور شدن، استعاره‌ی جهتی توأم با دوری و فراق است. با این توضیحات، نگاشت «عشق بالاست و فراق پایین است» بر اساس استعاره‌ی جهتی، رسیدن بلبل (ناشی از عشق) و گم شدن (فراق) بنا نهاده شده‌است؛ چراکه با وصال (بازرسیدن = معشوق) دزد فراق گم می‌شود؛ گم‌شدنی که همراه با دور شدن و فاصله گرفتن فراق و در نتیجه، وصال به معشوق

است و «وصالی که عرفا خواهان آنند، در معنای رمزی اشاره به کشف حجاب‌های ظلمانی و نورانی است تا از کثرت (فراق) به وحدت (وصال) رسند» (علمی سولا و انجم‌روز، ۱۳۹۱: ۲۱۱):

«خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد؟!»

خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد؟!»

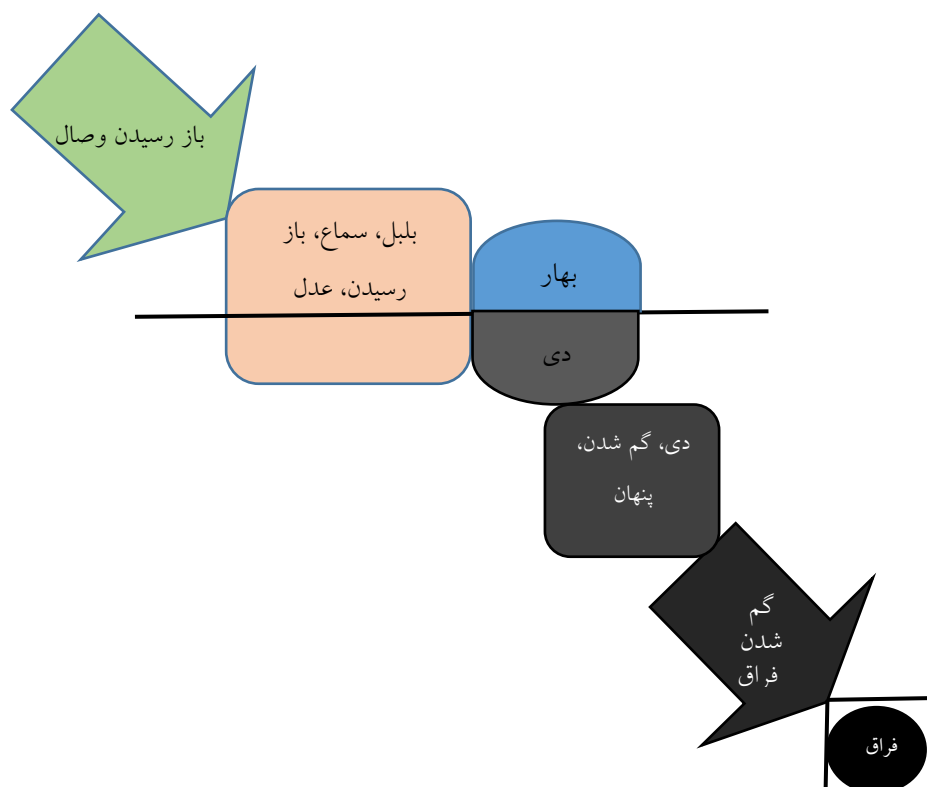
خبرت هست که بلبل ز سفر بازرسید؟!»

در سماع آمد و استاد همه مرغان شد؟!»

خبرت هست ز دزدی دی دیوانه؟!»

شحنه عدل بهار آمد و او پنهان شد؟!»

(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۱۰).



شکل ۱: استعاره جهتی وصال و فراق

در نگاه اول، نمودار فوق تداعی گر میدان نبرد است که دو قوم وصال و فراق رو در روی قرار می‌گیرند و همان طور که در شکل نمایان است، استعاره جهتی وصال در عرش و بالا قرار دارد و در حال آماده شدن به سوی میدان جنگ است. از این رو، با هیئت عظیم بلبل، سماع، بازرسیدن، عدل و بهار وارد میدان جنگ می‌شود و پیش‌قراول سپاه، یعنی بهار شروع به رجزخوانی و تحقیر سپاه دشمن (=قبض) می‌کند و مفاخره‌گوی‌های خود را چنین بیان می‌کند: آیا به یاد نداری سپاه اخیر دی را چگونه نابود کردم؟ آیا از گم شدن زمستان و نیز ظهور و نمود بهار خبر نداری؟ آیا از شکست و گوشه‌نشینی قبض باخبر نیستی؟ بهار وصال این رجزخوانی را ادامه می‌دهد تا اینکه با کنشی هجومی به فراق حمله‌ور می‌شود و سپاه فراق نیز با هیئت دی، ارزانی، گم شدن، دزد پنهان با حالت شکست خورده، قرار را بر فرار ترجیح می‌دهد و بوتیمارگونه در کنجی پنهان می‌شود. بنابراین، از منظر استعاره جهتی، وصال صدرنشین مجلس و فراق در قعر و پایین سکنی گزیده‌است و با نزدیک شدن وصال، فراق بار قبض و اندوه خود را می‌بندد و در کنجی در جهت پایین می‌نشیند. شایان ذکر است که فعل «شدن» القاگر استعاره جهتی دور شدن در تقابل با «رسیدن» قرار می‌گیرد که متضمن جهت نزدیکی است.

کنش مکانی بلبل در غزلیات به صورت گلزار، گلستان، بستان، گلشن، باغ، چمن است. پرنده در اساطیر در نقش پیک باران نمود یافته‌است. در واقع، «پرنده در سراسر اسطوره‌های پیش از تاریخی سرزمین‌های ایران و بین‌النهرین، نماد ابر و باران یا "پیک باران" بوده‌است و عطیه خدایان حاصلخیزی برای زمین است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۰۲). پس بلبل با کنش‌های جهتی چمن، گلزار، باغ و... که نمود باروری و سرسبزی هستند، ارتباط معنایی می‌یابد.

«بلبلان مسست و مسستان السست

بر امید گل به گلزار آمدند»

(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۹۰).

«پای تویی، دست تویی، هستی هر هست تویی

بلبل سرمست تویی، جانب گلزار بیا»

(همان: غ ۲۴۰).

اما زمانی که از فراق سخن می‌گویید، از «رهیدن» بهره می‌گیرد که متضمن معنای دور شدن است.

«ز فراق گلستانش، چو در امتحان خوارم
برهم ز خار چون گل سخن از عذار گویم»
همه بانگ زاغ آید به خرابه‌های بهمن
برهم از این چو بلبل، صفت بهار گویم»
(همان: غ ۱۵۵۸).

اما در فضایی دیگر، مولوی از رسیدن الـست عشق سخن می‌گوید؛ رسیدنی که از منظر استعاره جهتی و موقعیت فیزیک جسم، متضمن معنای وصال و نزدیکی است و همبسته‌های مکانی برج، آسمان، بام و سرا کامل‌کننده استعاره جهتی، نگاشت «عشق رهایی است» می‌شود؛ عشقی که با بلی گفتن باید از آن انتظار بلا داشت و کبوتر عاشق نیز بر این دعوت که از جهت بالا برای او آمده، لیک می‌گوید و لیک او با کنش جهتی پریدن که رو به بالا است، نمود می‌یابد؛ پریدنی که مقصد آن برج و باروست؛ برجی که از نظر موقعیت فیزیکی در بالا قرار دارد و می‌توان از آن به برج عشق تأویل کرد، اما عاشق قصد ارتقای رتبه دارد و درصدد بالاتر رفتن از مکان فعلش است و آن نیز آسمان چهارم در کنار معشوق مسیحادم یا شمس تبریزی است و به همین دلیل، به دعا نیاز دارد. کنش جهتی و حرکتی دعا از پایین به بالاست. از این رو، کبوتر عاشق نیز خواستار چنین کنش جهتی است و می‌خواهد مانند دعا از زمین به سوی آسمان و نزد معشوق خود رود، چون «در جهان بینی جامع‌نگر مولوی، تبیین هستی، خلقت، حیات و مرگ آدمی جز یک سلوک بنیادی و بازگشت به اصل و زمان الـست نیست. لذا انسان باید بکوشد که این راه به‌اجبار آمده را برگردد و به سرمنزل اول برود» (قبادی، ۱۳۸۶: ۲۰۲).

«الست عشق رسید و هر آنکه گفت بلی
گواه گفت بلی هست صد هزار بلا
منم کبوتر او، گر براندَم سرِ نی
کجا پریم؟ نپریم جز که گرد بام و سرا

بس است دعوت، دعوت بهل، دعا می گو

مسیح رفت به چارم سما به پَر دعا»

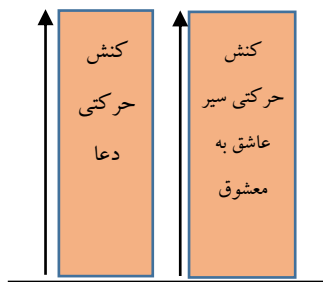
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۳۰).

چراکه مولوی برج و بارو را حجاب می داند و معتقد است که برای رسیدن به وصال معشوق باید حجاب‌ها را کنار زد. از نظر مولوی، مرتبه وصال فراتر از هر مرحله‌ای است:

«بانگ تو کبوتر را در برج وصال می آورد

گر هست حجاب او، صد برج و دو صد بارو»

(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۱۸۵۷).



شکل ۲: کنش حرکتی دعا و عاشق

بر اساس نمودار فوق، کنش جهتی دعا با کنش حرکتی- جهتی سیر عاشق به سوی معشوق تطابق معنایی پیدا می کند؛ چراکه کنش هر دو از پایین به بالا و دور شدن از زمین پست و رفتن به سوی معنویات و بالاست.

همچنین، در بستری دیگر، سیمرخ حرکت رو به بالای خود را به واسطه عشق شروع می کند؛ زیرا عشق عنصر عروج و پویایی است. بر اساس نظریه لیکاف و جانسون، استعاره حرکتی توأم با تجارب فیزیکی و جسمانی است. از این رو، در غزل ذیل، سیمرخ عاشق برای پرواز، از کنش خیز برداشتن استفاده می کند. خیز برداشتن برای پرنده، کنش جهتی رو به بالاست و پرواز کردن با خاصیت آزادی و اوج گیری عشق همنوایی معنایی پیدا می کند؛ چراکه عشق خاصیت پویایی و کشندگی رو به بالا و مانند شعله‌های آتش جهتی رو به بالا دارد. لذا موقعیت فیزیکی در خوشه استعاری آتش، عشق، پرواز سیمرخ کنشی جهتی از پایین به بالا دارد و این مسئله تداعی گر زندگی تجربی مولوی است؛ چراکه عشق

زنده کننده و پرورش دهنده روح مولانا بود و مانند مسیح به عروج روح او منجر گردید. با این توضیح، عشق برای عاشق در حکم آتش و سوزاننده نفسانیات است و او را به سوی وحدت سوق می دهد، چون «برحسب عرفان عاشقانه، هر چند شناخت ناپذیری ذات حق مفروض است، ولی این نه موجب یأس، که موجب آن است تا عارف پروانه سان در آتش عشق او بسوزد» (کربن، ۱۳۹۴: ۷۱).

«در عالم منقش، ای عشق همچو آتش

هر نقش را به خود کش، وز خویش جانور کن

سیمرغ قاف خیزد در عشق شمس تبریز

آن پیر هست برکن، وز عشق بال و پر کن

(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۱۷۱۶).

در بستری دیگر، از آمدن طاووس عشق سخن می گوید؛ آمدنی که از منظر استعاره جهتی توأم با نزدیک شدن و وصال است و روح و جان را به سماع دعوت می کند که کنش حرکتی آن رو به بالا است؛ سماعی که از روی عشق و وصال، مانند حضرت مسیح زندگی بخش و عروجانه است. اما از سوی دیگر، مسیح در جوار خورشید سکنی گزیده است و از این رو، با شمس که در آسمان چهارم قرار گرفته، تطابق معنایی پیدا می کند؛ چرا که شمس از نگاه مولوی در حکم دم مسیحایی، بارور کننده روح و جان مولوی بود و نقش بالندگی داشت. از سوی دیگر، استفاده از ردیف «به رقص آ» و مصوت بلند «آ» به صورت ناخودآگاه جهت بالا، عرش و آسمانی بودن این غزل را نمایان می کند که با خوشه استعاری عشق، شاه، مسیح و شمس، معنا کامل تر و بارزتر می گردد. از نظر مولانا، سیر روح به سوی آسمان، «عروج انسان، سفرهای روحی و دست یافتن به جانهای اثیری و سیر ملکوتی انسان و پرواز از خاکدان تهی از معنی است» (فرشاد، ۱۳۹۳: ۲۳).

«ای شاه عشق پرور، مانند شیر مادر

ای شیر جوش در رو، جان پدر به رقص آ

طاووس ما در آید، وان رنگها بر آید

با مرغ جان سرایید، بی بال و پر به رقص آ

کور و کران عالم، دید از مسیح مرهم
گفته مسیح مریم: کای کور و کر به رقص آ
مخدوم شمس دین است، تبریز رشک چین است
اندر بهار حُسنش، شاخ و شجر به رقص آ
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۹۳).

برای رفتن به آسمان و رهایی، به ابزار پَرِ عشق نیاز است.

«ره آسمان درون است، پَرِ عشق را بجنبان
پَرِ عشق چون قوی شد، غم نردبان نماند»
(مولوی، ۱۳۸۶: غ ۶۷۹).

«روح بالاست»

در غزل ذیل، برای نگاشت «روح، سیمرغ است» از تناظرهای مفهومی حوزه مبدأ به مقصد (سیمرغ متناظر با روح / کوه قاف متناظر با موطن اصلی حق / سفر سیمرغ با تناظر پرواز روح / گنده متناظر با جسمانیت) استفاده شده است. اما بر اساس استعاره جهتی لیکاف و جانسون، مکان سیمرغ در بالا روی کوه قاف است، چون «کوه ملتقای آسمان و زمین، جایگاه خدایان و غایت عروج بشر است... صعود از کوه، طبیعتی معنوی دارد و چون عروج، پیشرفتی است به سوی شناخت حقیقت» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۶۳۶-۶۳۸). از سوی کوه قاف ندایی به گوش می‌رسد و در این ندا، همجنس خود را (روح) مخاطب قرار می‌دهد؛ چراکه موطن اصلی روح نیز در عرش و بالاست. اما راوی در این روایت به گله و شکایت مخاطب خود می‌پردازد و از او می‌خواهد تا از گنده جسمانیتی که بر وجود خود بسته است و مانع عروج روحشان می‌شود، قطع تعلق کند. از این رو، با تأکید بیشتری از کنش پریدن بهره می‌گیرد؛ زیرا پرواز، توأم با رهایی و بازگشت دوباره است. در اینجا پا، آب و گل از نظر فیزیک جسمانی در پایین و پستی قرار دارند، اما برای رهایی از این تعلقات، از استعاره مفهومی جهتی - حرکتی سفر کردن، پریدن و بازآمدن بهره می‌گیرد؛

چراکه سفر روح، کنشی رو به بالا و فرارونده دارد و «در این عالم نیز که روح از وطن اصلی و معشوق ازلی خود دور افتاده است، در وفای به آن عهد [الست] سعی می کند که بار دیگر به معشوق الهی خود برسد» (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۴، ج ۱۳: ۱۵۹):

«ندا رسید به جان‌ها که چند می پایید
 به سوی خانه اصلی خویش باز آیید
 ز آب و گل چو چنین کُنده‌ای است بر پاتان
 به جهد کُنده ز پا پاره پاره بگشایید
 چو قاف قربت ما زاد و بود اصل شماست
 به کوه قاف بپرید خوش چو عنقایید
 سفر کنید از این غربت و به خانه روید
 از این فراق ملولیم عزم فرمایید»
 (مولوی، ۱۳۸۶: غ ۸۷۷).

از نظر مکانی و جهت‌ی جایگاه باز غالباً به صورت عرش، ساعد سلطان، کهستان... نمود پیدا کرده است:

«ای جان پاک خوش گهر، تا چند باشی در سفر
 تو باز شاهی بازپر سوی صفر پادشاه»
 (همان: ۲۶).

«خنک آن دمی که مالک کف شاه، پر و بالش
 که سپید باز مایی، به چنین گزیده دامی»
 (همان: ۴۱۰).

«روح چو بازی است که پیران شود
 کز سوی شه طبل شنیدن گرفت»
 (همان: ۵۱۰).

«سفر کنید از این غربت و به خانه روید
 از این فراق ملولیم عزم فرمایید»
 (همان: غ ۱۳۸).

در پایان، مولوی از کهستان و پادشاه رمزگشایی می‌کند و از آن به عالم لامکان یاد می‌کند:

«تو باز خاص بُدی در وثاق پیرزنی
چو طبلِ باز شنیدی به لامکان رفتی»
(همان: غ ۲۲۵۶).

اما در بستری دیگر، در کنش حرکتی «باز» هنجارشکنی رخ می‌دهد و باز مانند حضرت مسیح برای میانجی‌گری به زمین نزول می‌کند تا مأموریت در هم ریختن جغد را به انجام برساند. از این رو، در زمانی باز روح برای شکستن جغدِ نفسانیات، کنش جهتی او از بالا به پایین تغییر می‌کند که از لحاظ جهتی جایگاه جغد در ویرانه و پستی، اما مکان شاه در نزد شاه والا قرار دارد:

«از شاه بی آغاز من پران شدم چون باز من
تا جغد طوطی‌خوار را در دیر ویران بشکنم»
(همان: غ ۱۱۵۶).

اما روح زمانی که به سوی زمین برای انجام مأموریت تنزل می‌کند، چه بسا غفلت کند و اسیر جسمانیات خود گردد:

«چرا ز صید نپرَد به سوی سلطان باز
چو بشنود خبر ارجعی زِ طبل و دوال
چو کودکان هله تا چند ما به عالم خاک
کنیم دامن خود پُر ز خاک و سنگ و سفال»
(همان: غ ۱۱۸۳).

اما بعد از بیداری نَفَس درصدد دست یافتن به لامکان شمس تبریزی است و از معشوق خود می‌خواهد که از غفلت او چشم‌پوشی کند؛ چراکه در آن زمان کلاه غفلت بر سر داشت، اما اکنون از آن کلاه قطع تعلق کرده‌است:

«شمس تبریزی! توی سلطان من

باز گشتم، باز سلطان را مکش»

(همان: غ ۱۱۰).

از نظر فیزیکی و جسمانی، خوابیدن در گور در جهت پایین قرار دارد و جسم مردار مانند نیز وابسته به زمین جسمانیات است که بعد از مرگ جسم، روح به سوی بالا رهایی می‌یابد. اما از سوی دیگر، رنگ طوطی سبز با روح پُرآن شده (ارواح مؤمنان را سبز می‌پنداشتند) هم‌نوايي معنایی دارد: «طوطی با رنگ سبز که نمود حیات و باروری است، از شکر قدسی و حیات‌بخش (حقایق معنوی و اسرار عشق) بهره می‌گیرد» (صفایی و آلیانی، ۱۳۹۴، الف: ۱۸۲):

«چون بخسپد در لحد قالب مردار ما

رسته گردد زین قفص طوطی طیار»

(همان: غ ۱۱۹).



شکل ۳: کنش جهتی روح

همان گونه که در شکل فوق مشاهده می‌شود، جسد آدمی در جهتی رو به پایین، اما کنش حرکتی روح به سوی عالم بالا ماوراست.

در غزل ذیل، به پردازش نگاهت استعاره جهتی «روح بالاست» پرداخته شده است و از پریدن و رهایی روح به سوی موطن اصلی که توأم با کنش جهتی رو به بالاست، سخن می‌گوید و تمام این جهت‌ها با روح که جایگاه آن در عرش است، مطابقت می‌یابد و کنش ناگهانی برجهدن نیز با موقعیت جسمانی-جهتی این الگو هم‌نوايي معنایی دارد:

«هلا برجه که "إِنَّ اللَّهَ يَدْعُوا"

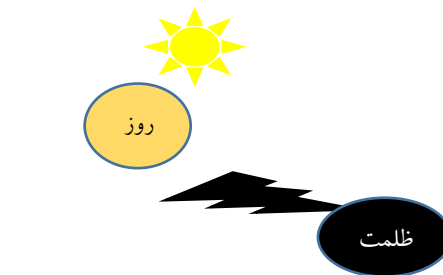
غریبی را رها کن رو به خانه

رها کن حرص را "کالفقر فخری"
 چرا می ننگ داری زین نشانه
 چو گفته است "انصتوا" ای طوطی جان
 بپر خاموش و رو تا آشیانه
 (همان: ۲۰۸۹).

«نفسانیات پایین است»

خفّاش موجودی روزگور و دشمن نور است. این پرنده را شب پره، موش کور و مرغ عیسی نام نهاده‌اند؛ چراکه یکی از معجزات آن حضرت بود. در اینجا، تقابل استعاره جهتی سایه و آفتاب به واسطه نماد مرغ شب یا خفّاش با خوشه‌های استعاری متضاد برای نگاشت استعاری «نالایقان مرغ شب هستند» مطرح می‌شود. بر اساس استعاره جهتی که بر مبنای موقعیت فیزیکی- جسمانی استوار است، خورشید در سطحی بالاتر قرار دارد، اما سایه سیری رو به پایین و وابسته به زمین دارد. عاشق یا عارف برای رسیدن به آفتاب شمس تبریزی باید از جهت پایین و سایه جدا شود و به سوی بالا و آفتاب حرکت کند. در مصرع آخر، از «آمدن» سخن می‌گوید که استعاره جهتی توأم با نزدیکی است. از این رو، با وصال به شمس تبریزی معنا کامل می‌شود. اما وصال برای افرادی امکان‌پذیر است که لایق آن باشند، نه خفّاش صفتانی که با نور معنویت و روشنی دشمنی دارند. از سوی دیگر، در این زمینه ارتباط نشانه‌ای تبریز که محل ظهور آفتاب است، با نشانه‌های روز، شعاع آفتاب و نور که همه در جهت بالا قرار دارند، ارتباط معنایی دارد.

«سایه خویشی فنا شو در شعاع آفتاب
 چند بینی سایه خود؟ نور او را هم بین
 مرغ شب چون روز ببیند، گوید این ظلمت ز چیست؟
 زانکه او گشسته است با شب آشنا و همنشین
 از خیال خویش ترسد هر که در ظلمت بود
 زانکه در ظلمت نماید نقش‌های سهمگین
 شاد آن مرغی که مهر شب درو محکم نگشت
 سوی تبریز آید او اندر هوای شمس دین»
 (همان: غ ۱۸۲۹).



شکل ۴: تقابل استعاره جهتی بالا و پایین

چنان که در شکل فوق مشاهده می شود، خورشید و روز در جهت بالا و سایه و ظلمت جهتی رو به پایین دارند.

«جسمانیت پایین است»

نمونه بارز استعاره جهتی لیکافت در غزل ذیل به صورت نگاشت «جسمانیت پایین است» با تقابل بالا و پستی به وضوح دیده می شود. دُرد از لحاظ فیزیکی به دلیل ناخالصی پایین می رود، اما شراب صافی در جهت بالا قرار می گیرد. با این توضیحات، باز روحانیت در بالا و جغد جسمانیت مانند دُرد، پستی نشین است. استعاره مفهومی با موقعیت جسمانی تطابق معنایی دارد. از این رو، ویرانه از نظر فیزیکی وابسته به زمین و پایین است، اما ساعد سلطان از نظر جسمانی در بالا قرار دارد. لذا کنش طبیعی جغد بنا بر موقعیت مکانش، جهتی رو به پایین دارد و باز، بالارونده است؛ چراکه به دنبال ندای ارجعی به سوی معشوق خود می رود:

«ندا آمد به جان از چرخ پروین
 که "بالا رو" چو دُردی پست منشین
 ندای ارجعی آخر شنیدی
 از آن سلطان و شاهنشاه شیرین
 در این ویرانه جغداند ساکن
 چه مسکن ساختی ای باز مسکین!»
 (همان: ۱۸۳۰).

همان طور که استعاره مفهومی بر تجربه تکیه می کند، مولانا نیز از تجربه روزانه خود که لاشه روی زمین قرار دارد و از نفسانیات که متعلق به پستی است، بهره می گیرد:

«بجز دیدار او بختی نجویم
 به غیر کار او کاری نجویم
 چو بازان ساعد سلطان گزیدم
 چو کرکس بوی مرداری نخواهم»
 (همان: ۱۴۱۵).

«به سوی شه پری، باز سپیدی
 و گر پری به گورستان، غرابی»
 (همان: ۲۱۶۷).

همچنین، در ذیل نیز تقابل میان باز و زاغ بر اساس استعاره جهتی دیده می‌شود. بازان دنبال شکار زنده‌اند و از نظر کنشی، زندگان عالم عشق در تکاپو هستند و کنش حرکتی آن‌ها نمودی رو به بالا دارد، اما کنش طبیعی ناهلان و زاغان رو به پایین است. بنابراین، در زمین جویای صید مرده هستند. در واقع، «مولانا زاغ را نماد انسان‌های پلید و پست می‌پندارد که آگاهی خود را فدای نفس اماره و طبایع حیوانی خود می‌کنند، به گونه‌ای که با صدای ارجعی مأنوس نیستند» (صفایی و آلیانی، ۱۳۹۴، ب: ۱۷۰).

«چو بازم، گرد صید زنده گردم
 نگردم همچو زاغان گرد اموات
 بیا ای زاغ و بازی شو به همت
 مصفا شو ز زاغی پیش مصفات
 بیفشان وصف‌های باز را هم
 مجردتر شو اندر خویش چون ذات»
 (همان: ۲۷۲).

کرکس مردارخوار وابسته به زمین مادیات است و جهتی رو به پایین دارد. از این رو، با کنش پرش-نمودی رو به بالا-تقابل معنایی می‌یابد. بنابراین، مولانا نتیجه می‌گیرد که هر چیزی باید به اصل خود بازگردد و اصل کرکس هم وابسته به زمین پست مادیات است؛ چراکه کرکس به دنبال صید مرده است و این نوع صید نیز با زمین و پایین در ارتباط است و خاک نیز تداعی گر هبوط، مرگ، نابودی، نفسانیات و... است. در حقیقت، «انسان‌های دلبسته به دنیا، تن و لذات حیوانی که بویی از عالم معنی نبرده‌اند... با رمز خاک مناسبتی

تمام دارند؛ زیرا در وجود آن‌ها از جان و معنی، نشانی نمانده و تنها حیوانیت آن‌ها مجال رشد یافته‌است» (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۲: ۳۱۹):

«وَر پَرْد چون کَر کَس، خَاکَش بکَشَد وَاپَس

هَر چِیز بَه اَصَل خُود، بَا آید، مِی دَانَم»

(همان: غ ۱۲۱۳).

نتیجه‌گیری

زبان از فرایندهای پیام‌رسانی است که عارفان با بالابردن ظرفیت زبانی، از آن برای پردازش مضامین انتزاعی خود بهره می‌گیرند. زبان از نظر زبان‌شناسان شناختی انتقال‌دهنده افکار و نظام ادراکی فرد است و به معنی نسبت به لفظ توجه بیشتری دارند. از جمله نظریه پردازان در حوزه معنی‌شناسی شناختی می‌توان به نظریه لیکاف و جانسون اشاره داشت که از استعاره به عنوان فرایندی شناختی به عنوان انتقال‌دهنده مضامین انتزاعی یاد می‌کنند. از این رو، در این پژوهش نیز استعاره جهت‌ی لیکاف و جانسون در نمادهای حیوانی غزلیات شمس بررسی شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که الگوهایی از جمله عشق و روح از نظر مولانا جهت‌ی رو به بالا دارند؛ چراکه عشق عنصر بارورکننده وجود آدمی است. از این رو، کنشی رو به بالا می‌طلبد و روح نیز بنا بر باور فرهنگی، بعد از مرگ جسمانی، رو به سوی بالا، معشوق یا حق سیر می‌کند. اما از نظر مولانا، الگوهای متضمن معنای منفی، از جمله فراق، نفسانیات و جسمانیت، کنش جهت‌ی رو به پایین دارند و القاگر مضامین اندیشگانی سلبی هستند. اما از منظری دیگر، خوشه‌های استعاره جهت‌ی بالا با نشانه‌هایی از جمله آسمان، بهار، بالا، شاه، رهیدن، پران شدن نمود یافته‌است و خوشه‌های استعاره الگوهای رو به پایین با دال‌هایی از جمله زمین، دزد پنهان، ظلمت، شب، سایه نشان داده شده‌است که این خوشه‌های استعاره با رمزگان فرهنگی و اجتماعی و نیز موقعیت فیزیکی- جسمانی استعاره جهت‌ی مطابقت دارد.

منابع و مأخذ

استیس، والتر ترنس. (۱۳۸۸). *عرفان و فلسفه*. ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی. ج ۷. تهران: سروش.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس». *نقد ادبی*. د ۳. ش ۱. صص ۹۱-۱۱۴.

پورابراهیم، شیرین، ارسلان گلفام، فردوس آقاگل زاده و عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا. (۱۳۸۸). «بررسی زبان‌شناختی استعاره جهتی بالا/ پایین در زبان قرآن». *الجمعية العلمية*

الإیرانیة للغة العربیة و آدابها. د ۵. ش ۱۲. صص ۵۵-۸۱.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). *گمشده لب دریا*. چ ۴. تهران: علمی.

داوری اردکانی، رضا. (۱۳۹۳). «زبان و استعاره». *مجموعه مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*. چ ۲. تهران: هرمس.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۹۳). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*. چ ۴. تهران: سمت.

_____. (۱۳۸۶). «اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی». *بخارا*. ش ۶۳. صص ۱۷۲-۱۹۰.

شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ج ۲. ترجمه سودابه فضاییلی. تهران: جیحون.

_____. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ج ۴. ترجمه سودابه فضاییلی. تهران: جیحون.

صفایی، علی و رقیه آلیانی. (۱۳۹۴). الف. «تحلیل الگوهای فکری مولوی در نمادپردازی‌های حیوانی». *مطالعات عرفانی*. ش ۲۲. صص ۱۴۷-۱۸۸.

_____. (۱۳۹۴). ب. «نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانه نمادهای حیوانی در غزلیات شمس». *ادبیات عرفانی*. ش ۱۲. صص ۱۶۱-۱۹۴.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چ ۲. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری.

علمی سولا، محمد کاظم و سیده سوزان انجم‌روز. (۱۳۹۱). «بررسی خاستگاه‌های قبض و بسط در دیوان شمس». *مطالعات عرفانی*. ش ۱۶. صص ۱۷۷-۲۱۶.

فرشاد، محسن. (۱۳۹۳). *اندیشه کوانتومی مولانا*. چ ۶. تهران: علم.

قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۶). *آیین آیینها*. چ ۱. تهران: تربیت مدرس.

کربن، هانری. (۱۳۹۴). *زمان ادواری در مزدیسنا و عرفان اسماعیلیه*. ترجمه انشاءالله رحمتی. چ ۱. تهران: سوفیا.

- کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی. (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کش حسی خوردن». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. ش ۲۴. صص ۱۶۸-۱۲۳.
- کوچس، زولتان. (۱۳۹۴). *استعاره در فرهنگ*. ترجمه نیکتا انتظام. چ ۱. تهران: سپاه‌رود.
- لیکاف، جورج و مارک جانسون. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*. ترجمه هاجر آقابراهیمی. چ ۱. تهران: علم.
- لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). «نظریه معاصر استعاره». *مجموعه مقالات استعاره*. با همکاری گروه مترجمان. به کوشش فرهاد ساسانی. چ ۲. تهران: سوره مهر.
- محمدی آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری. (۱۳۹۱). «طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. د ۶. ش ۲ (پیاپی ۲۲). صص ۱۴۱-۱۶۲.
- مشتاق مهر، رحمان. (۱۳۹۲). *فرهنگ‌نامه رمزهای غزلیات مولانا*. چ ۲. تهران: خانه کتاب.
- موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۹۴). *تاریخ جامع ایران*. ج ۱۳. چ ۲. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. چ ۱. تهران: هرمس.
- نیلپور، رضا. (۱۳۹۳). «معرفت‌شناسی و استعاره مفهومی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی». *مجموعه مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*. چ ۲. تهران: هرمس.
- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف». *ادب پژوهی*. س ۴. ش ۱۲. صص ۱۱۹-۱۴۰.
- یوسفی‌راد، فاطمه و ارسلان گل‌فام. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی شناختی و استعاره». *تازه‌های علوم شناختی*. ش ۱۵. صص ۵۹-۶۴.
- Lakoff, G. (1993). *The Contemporary Theory of Metaphor and Thought*. Andrew Ortony (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reddy, M.J. (1984). "The Conduit Metaphor; A Case of Frame Conflict in Our Language More about Thought". *Metaphor and Thought*. Andrew Ortony (Ed.). Pp. 284-324. Cambridge: Cambridge University. Press