مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۶، پیاپی ۳۲

استعاره‌های مفهومی عشق در زبان شعر و زبان روزمره(رویکرد تطبیقی)

شیرین پورابراهیم* بلقیس روشن مهدی عابدی*****
دانشگاه پیام نور

چکیده

مقاله‌ی حاضر به روش تطبیقی استعاره‌های مفهومی عشق در زبان شعر و زبان روزمره را بررسی می‌کند. این مقاله درصدد یافتن پاسخ این پرسش‌هاست که مفهوم سازی عشق در دو گونه‌ی زبان شعر و زبان محاوره‌ای فارسی معاصر چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند؛ همچنین، به فرض وجود شباهت ساختاری، چه عواملی موجب تفاوت و تمایز استعاره‌های شعری از استعاره‌های قراردادی در زبان روزمره می‌شود. بدین منظور، عبارات استعاری از زبان روزمره و اشعار فارسی دهه‌ی ۸۰ استخراج شده و ساختار استعاری و نگاشت‌های موجود در آن‌ها بررسی و مقایسه شده‌اند. تحلیل داده‌ها بر اساس کوچش(۲۰۱۰) نشان می‌دهد که در هر دو گونه‌ی زبانی از استعاره های عشق و نگاشت‌های اصلی میان مفهوم مقصد عشق و مفاهیم حوزه‌ی مبدأ، به طور یکسان استفاده شده است. با این حال، در گونه‌ی شعری زبان فارسی، چهار سازوکار شناختی «ترکیب»، «گسترش»، «پیچیده‌سازی» و «پرسش» بیشتر به کار رفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد کاربرد این سازوکارها، همراه با تصویرهای استعاری و جاندارپنداری، باعث تفاوت در مفهوم‌سازی‌های شعری و غیرشعری از عشق در زبان فارسی شده است.

واژه‌های کلیدی: استعاره‌ی مفهومی عشق، ترکیب، گسترش، پیچیده‌سازی، پرسش.

---

* دانشیار زبان و ادبیّات فارسی pourebrahimsh@pnu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی bl_rovshan@pnu.ac.ir
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی mahdie.aabedi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۱۰/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۲/۱۱

۱. مقدمه

معنی‌شناسان شناختی در مطالعات خود نقش عمده‌ای برای استعاره قائل شده‌اند و آن را ابزار مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبان می‌دانند. در رویکرد شناختی، استعاره از کسوت یک فن کلامی بیرون می‌آید و پا به زبان روزمره می‌گذارد و توانایی ادراک مفاهیم انتزاعی مانند زمان، مرگ و عشق را با مفاهیم ملموس‌تر مکان، عزیمت[1] و سفر، برای ما امکان‌پذیر می‌سازد. نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی را که «نظریه‌ی استعاره‌ی معاصر»[2] نیز شهرت دارد، اولین بار لیکاف[3] و جانسون[4] (۱۹۸۰)، معرفی و تبیین کرده‌اند و به‌سرعت در مطالعات معنی‌شناختی بدان توجه کرده‌اند. در پژوهش حاضر در چارچوب کوچش[5] (۲۰۱۰)، چهار استعاره‌ی مفهومیِ[6] قراردادیِ[7] «عشق سفر است»[8]؛ «عشق یکی‌شدن است»[9]؛ «عشق آتش است»[10] و «عشق یک ماده‌ی غذایی است»[11] بررسی شده است. فرضیه‌ی پژوهش این است که این استعاره‌ها در زبان روزمره‌ی فارسی و زبان شعر از نظر ساختار زیربنایی شبیه‌اند. مقاله‌ی حاضر با روش تطبیقی استعاره‌های مفهومی عشق را در زبان شعر و زبان روزمره بررسی می‌کند. این مقاله درصدد یافتن پاسخ این پرسش‌هاست که مفهوم سازی عشق در دو گونه‌ی زبان شعر و زبان محاوره‌ای فارسی معاصر چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند؛ همچنین، به فرض وجود شباهت ساختاری، چه عواملی موجب تفاوت و تمایز استعاره‌های شعری[12] از استعاره‌های قراردادی در زبان روزمره می‌شود؟ برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها، نمونه‌هایی از گفتار معیار روزمره‌ی فارسی‌زبانان که در آن‌ها این چهار استعاره به کار رفته است، با ۱۲ نمونه از اشعار عاشقانه حاوی همین استعاره‌ها در دهه‌ی هشتاد مقایسه شده‌اند. چنین به‌نظر می‌رسد که

---

[1] departure
[2] Contemporary theory of metaphor
[3] G. Lakoff
[4] M. Johnson
[5] Kövecses
[6] conceptual metaphor
[7] conventional
[8] Love is Journey
[9] Love is Unity
[10] Love is Fire
[11] Love is Nutrient
[12] poetic metaphor

استعاره‌های عشق دارای ساختاری مشابه با ساختار استعاره‌های عادی روزمره هستند و سازوکارهایی مثل ترکیب،[1] گسترش،[2] پیچیده‌سازی،[3] یا پرسش،[4] باعث ایجاد تفاوت میان میان استعاره‌های شعری و گونه‌ی غیرشعری خود شده است.

روش تحلیل داده‌های شعری، مدل شناختی کوچش (۲۰۱۰) است که در آن ابتدا عناصر شناختی مشابه و متفاوت در عبارات استعاری استخراج می‌شوند و سپس چرایی تفاوت‌های موجود در دو گونه‌ی عادی و ادبی زبان براساس سازوکارهای موجود در تحلیل‌های شناختی بررسی می‌شوند. این پژوهش از این نظر حائز اهمیت است که یکی از مباحث مطرح در نظریه‌ی زبانی و به‌تبع آن نقد ادبی است. به عبارت دیگر، تفاوت میان زبان ادبیات و زبان غیرادبی از مباحث چالش‌برانگیز در حوزه‌ی زبان و ادبیات است که به ویژه در سال‌های اخیر، بحث‌های فراوانی درباره‌ی آن انجام شده است. در این میان یکی از بحث‌هایی که کوئیگلی (۲۰۰۴) به آن پرداخته و آرای نظریه‌پردازان مختلف نظریه‌های ادبی و زبانی را برمبنای آن مطالعه کرده بحث میان خلاقیت در زبان و ادبیات است. می‌توان گفت که در نظریه‌ی شناختی به طور غیرمستقیم اما کامل‌تر از نظریه‌های پیشین مانند نظریه‌های سوسور، چامسکی، هلیدی، باختین و فرث به این بحث توجه شده است و رویکرد به نسبت واقعی‌تری درباره‌ی زبان و ادبیات اتخاذ شده است. هدف ما در این پژوهش استفاده از ابزارهای نظریه‌ی شناختی برای تبیین تفاوت و تشابه میان زبان و ادبیات است.

۲. پیشینه‌ی مطالعات درباره‌ی استعاره‌ی مفهومی

۲. ۱. استعاره‌ی شناختی

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) معتقدند که استعاره در تفکر ریشه دارد و یکی از مظاهر آن زبان است؛ بنابراین، قلمرو ظهور استعاره‌ها از ادبیات فراتر می‌رود و مرزهای زبان و حتی هنر و معماری و سایر پدیده‌های اجتماعی و سیاسی را نیز در بر می‌گیرد. بنابراین، این مسئله پیش می‌آید که اگر استعاره هم در ادبیات و زبان ویژه‌ی آن وجود دارد و هم در زبان غیر ادبی،

---

[1] composing
[2] extending
[3] elaborating
[4] questioning

پس چه چیز باعث تفاوت این دو می‌شود. به عبارت دیگر، استعاره‌های موجود در ادبیات چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با گونه‌ی غیرادبی آن دارند؟

رویکرد استعاره‌ی شناختی معتقد است که زبان استعاری با یک نظام استعاری زیرساختی، یعنی نظام تفکر در پیوند است. ما برای صحبت‌کردن و حتی فکرکردن درباره‌ی یک مفهوم انتزاعی از مفاهیم عینی‌تری استفاده می‌کنیم که تجربه‌ی بیشتری یا تجربه ادراک‌شده‌ای از آن داشته باشیم. در عباراتی مثل «راه درازی را تا اینجا آمده‌ایم»، «رابطه‌ی ما به بن‌بست رسیده است»؛ رابطه‌ی عشق میان دو انسان، از طریق مفهوم ابتدایی‌تر و ملموس‌تر زندگی توصیف می‌شود. این الگو، لیکاف و جانسون را به این فرضیه رهنمون کرد که یک رابطه‌ی مفهومی بین حوزه‌ی روابط عاشقانه و سفر وجود دارد. بر این اساس، **عشق** مفهوم مقصدی[1] است که برحسب مفهوم **سفر** ساختاربندی می‌شود. این رابطه، استعاره‌ی مفهومی نامیده می‌شود (ایوانز و گرین[2]، ۲۰۰۶: ۳۱۶). افزون بر این، لیکاف و جانسون معتقدند تعدادی نقش مجزا در حوزه‌های مبدأ و مقصد وجود دارد، برای مثال سفر شامل مسافر، راه و وسیله‌ی نقلیه و موانع است و رابطه‌ی عاشقانه نیز شامل عاشقان، اتفاقات عشقی و مانند اینهاست. نگاشت[3] یا به زبان غیرعلمی انطباق این نقش‌ها از حوزه‌ی مبدأ به حوزه‌ی مقصد باعث شکل‌گیری استعاره در ذهن می‌شود. بنابراین، عشاق به مثابه‌ی مسافرانی هستند که پیاده یا با یک وسیله‌ی نقلیه در یک مسیر حرکت می‌کنند و با موانعی مواجه می‌شوند. در ادبیات تحقیق، از رابطه‌ی **الف ب است (عشق سفر است)** برای توصیف استعاره‌ی مفهومی استفاده می‌شود (همان).

کوچش(۱۹۸۶) در کتاب *استعاره های خشم، غرور و عشق، یک رویکرد واژگانی به ساختار مفاهیم*[4] و سپس در سال (۱۹۸۸) جداگانه در کتاب *زبان عشق*[5] استعاره‌های مفهومی عشق را بررسی کرده است. همچنین، کوچش (۲۰۰۰) در کتاب *استعاره و احساسات*[6]، استعاره‌های مفهومی احساسات و عشق را در بخش جداگانه‌ای بررسی کرده است، برخی از استعاره‌های عشق که در این کتاب فهرست شده عبارتند از: **عشق یک**

---

[1] Target
[2] V.Evans and M.Green
[3] mapping
[4] Metaphors of Anger, Pride and Love. A Lexical Approach to the Structures of Concepts
[5] The Language of Love
[6] Metaphor and Emotion

ماده‌ی غذایی است *(من تشنه‌ی عشقش بودم.)*/**عشق یکی شدن است** *(تو نیمه‌ی دیگر من هستی.)* / **عشق سفر است** *(رابطه‌ی ما به بن‌بست رسیده است.)*/**عشق نزدیکی است**[1] *(نمی‌تونم ازش جدا شم.)* / **عشق سیالی درون ظرف است**[2] (از عشق لبریزم.)/ **عشق آتش است** *(با هر مخالفتی، آتش عشق من تیزتر می‌شد.)(۱۲۲)*

از حوزه‌های مبدأ دیگری چون نیروی طبیعی، مبادله‌ی اقتصادی، حریف، حیوان اسیر، جنگ، دیوانگی سحر و جادو، مستی، بازی، بیماری و غیره نیز می‌توان برای حوزه‌های مقصد عشق استفاده کرد.

۲. ۲. زبان عادی و ادبی از دیدگاه کوچش و معنی‌شناسان شناختی

از دیدگاه لیکاف و جانسون و سایر محققانی که دنباله‌رو آنها بودند، در مجموع سه عامل باعث تمایز زبان عادی و ادبی می‌شود؛ الف: در زبان ادبی، بسیار از تصویر استفاده می‌شود که خود دارای مبانی تجربی و فرهنگی است و در استعاره‌های تصویری ادبیات یک تصویر بر تصویر دیگر منطبق شده و معنی به‌صورت درک‌شدنی به مخاطب منتقل می‌شود. ب: استفاده از جاندارپنداری‌های خلاقانه در زبان ادبیات بسیار بیشتر از زبان عادی است. این مسئله در صورت کلیشه‌ای و قالبی زبان روزمره نیز به چشم می‌خورد، ولی در زبان ادبیات بسیار خلاقانه است. ج: سومین امر در تولید زبان ادبیات و دورشدن آن از زبان عادی، استفاده از چهار سازوکار شناختی است که عبارتند از ترکیب، گسترش، پیچیده‌سازی و پرسش که شعر را از مفهوم‌سازی‌های عادی متمایز کرده و زبان ادبیات را زیباتر می‌کنند (کوچش، ۲۰۱۰: ۵۹).

در پاسخ به اینکه چه سازوکاری در شکل‌گیری استعاره‌های یک شعر روی می‌دهد که آن را از گونه‌ی غیرادبی مرسوم زبان متمایز می‌سازد، تحقیقات زیادی انجام شده است. یکی از دلایل اصلی تفاوت مفهوم‌سازی‌های شعری و غیرشعری، خلاقیت در انتخاب حوزه‌ی مبدأ است، مثلاً شاعری عشق را به مثابه‌ی تابلو نقاشی خیال‌انگیزی در ذهن و زبان خود ترسیم می‌کند؛ یا مثلاً وقتی حافظ در شعرش می‌گوید: «*عجب علمی است علم هیئت عشق/ که چرخ هشتمش هفتم‌زمین است*»، بدیهی است درجه‌ی خلاقیت حافظ برای

---

[1] LOVE IS CLOSENESS
[2] LOVE IS A FLUID IN A CONTAINER

تصوّر عشق به مثابه‌ی علم هیئت در مفهوم‌سازی‌های روزمره کمتر رخ می‌دهد. همان‌طور که گفته شد، استفاده‌ی زیاد از استعاره‌های تصویری[1] که در آن یک تصویر بر تصویر دیگری نگاشته می‌شود، ازجمله دلایل تمایز شعر از غیر شعر است. برای مثال، سهراب سپهری در شعر خود تصویر دست خواهشگر را بر تصویر فواره‌ای که بالا می‌رود منطبق می‌کند: «*تا اناری ترکی بر می‌داشت/ دست فواره خواهش می‌شد*»؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد که بسامد بسیار استفاده از تصویر، از خلاقیت‌های شاعرانه است که در زبان مردم فقط در صورت‌های قالبی آن کاربرد دارد. جاندارپنداری نیز از سازوکارهای شناختی است که در تقسیم‌بندی استعاره‌های مفهومی قرار می‌گیرد. در زبان شعر از این سازوکار برای اعطای ویژگی‌های موجودات جاندار به بی‌جان یا انسان به غیرانسان بسیار استفاده می‌شود. هرچند این کاربرد به شعر محدود نمی‌شود، اما در شعر بیشتر به کار می‌رود و نیز به‌شکل خلاقانه‌ای با سایر سازوکارها مانند «مجاز مفهومی» پیوند می‌خورد. در «مجاز مفهومی» یک مفهوم به جای یا به نمایندگی از یک مفهوم دیگر که به‌شکلی با آن ارتباط کل به جزء، ظرف به مظروف و امثال آن دارد، به‌کار می‌رود؛ اما در استعاره‌های مفهومی که حوزه مبدأ عامی دارند، لیکاف، ترنر[2] و گیبز نشان داده‌اند که شاعران معمولاً اسباب متعددی را برای خلق زبان بدیع و تصاویر غیرمعمول، از ابزار معمول زبان و تفکر روزمره به‌کار می‌برند. این ابزار عبارت‌اند از گسترش، پیچیده‌سازی، پرسش و ترکیب (کوچش، ۲۰۱۰: ۵۳). یکی از روش‌های تفکر شاعرانه، درنظرگرفتن یک استعاره‌ی قراردادی و گسترش آن است. در مثال زیر از یک شعر فارسی، گسترش استعاره‌ی «**انسان گیاه است**» رخ داده است:

پاهایم را خیس می‌کنم/ سرانگشتهایم سبز می‌شود
آواز می‌خوانم/ جغدی از شاخه‌هایم پرواز می‌کند (خواجوی، ۱۳۹۵: ۲۷)

شاعر در این شعر، جزئیاتی را به حوزه مبدأ گیاه افزوده تا به‌کمک آن حوزه‌ی مفهومی انسان و پیام مربوط به آن را مفهوم‌سازی کند، سبزشدن سرانگشت، آواز، پریدن جغد از شاخه باعث شده است استعاره‌ی انسان به مثابه‌ی گیاه که استعاره‌ای عام و رایج در زبان‌های مختلف است گسترش یابد و زیباتر شود. این روش بیانی در بسیاری از اشعار مربوط به دهه‌ی هشتاد نیز به کرّات آمده است.

---

[1] Metaphorical images
[2] M. Turner

یکی دیگر از اصول تفکر شاعرانه که فراتراز زبان روزمره قرار می‌گیرد، پیچیده‌سازی غیرمرسوم طرحواره‌هاست؛ یعنی به‌جای گسترش یک حوزه از طریق افزودن جزئیات، با روش‌هایی غیرمعمول این جزئیات را شرح دهیم (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: ۶۷). در حقیقت، تفاوت گسترش با پیچیده‌سازی در این است که در اولی یک عنصر جدید به حوزه‌ی مبدأ اضافه می‌شود و در دومی، یک عنصر موجود به‌شیوه‌ای غیرمعمول شرح داده می‌شود (گیبز، ۲۰۰۸: ۲۳۶).

عشق
از زمستان‌های سیاهم گذشت
و هیزم آفتاب را گردآورد (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۹۴)

در عبارت بدیع «*عشق از زمستان‌های سیاهم گذشت*»، با یک شیوه‌ی غیرمعمول برای صحبت درباره‌ی عشق از استعاره‌ی «**عشق آتش است**» و «**زمستان، جنگل (سیاه) است**» استفاده می‌کند. جنگل سیاهی که از هیزم‌های آن برای روشن نگه‌داشتن آفتاب استفاده می‌شود. در این تعبیر شاعرانه از استعاره‌ی «عشق آتش است»، شیوه‌ای غیرمعمول و درهم‌تنیده برای مفهوم‌سازی عشق برگزیده می‌شود و این اتفاق با کاربرد عبارت «*هیزم آفتاب*» و نیز پیوند آن با عبارت *از زمستان سیاه گذشتن عشق* رخ می‌دهد. در اینجا زمستان که مفهومی زمانی است به‌مثابه‌ی مکان،جنگل، در ذهن تداعی می‌شود.

علاوه بر گسترش و پیچیده‌سازی، شاعران با انتقاد و اعتراض به جنبه‌ای از مفاهیم موجود استعاره‌های قراردادی، به محدودیت‌های استعاره‌هایی که همواره از آن‌ها استفاده می‌کنیم، اشاره می‌کنند. نکته‌ی اصلی که شاعر ما را با آن مواجه می‌کند، نارسایی و کافی‌نبودن استعاره‌های قراردادی برای بیان مفاهیم مورد نظر ما است (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: ۶۹).

عشق
صحرایی سراب است
در پیاله‌ی نازکی
و شگفتا
غرقت می‌کند (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۴۴۴)

شاعر، در آغاز به استعاره‌ی «**عشق سراب است**» اشاره می‌کند، اما در پایان با این حقیقت مواجه می‌شویم که سراب عشق در پیاله‌ی نازکی است و در عین حال شاعر را غرق می‌کند و به این شکل سراب‌بودن عشق را نقد می‌کند.

شاعر در سازوکار شناختی ترکیب، ترکیب دو یا چند استعاره‌ی مفهومی را به کار می‌برد. آنچه یک شعر را از متنی عادی متمایز می‌کند، به‌کارگیری همزمان این استعاره‌ها در یک قطعه‌شعر یا حتی در یک جمله است. به نظر می‌رسد که ترکیب، قدرت‌مندترین روشی است که تخیّل شاعرانه را فراتراز زبان روزمره می‌برد (کوچش، ۲۰۱۰: ۵۵). در بیت زیر از دیوان حافظ ترکیب دو استعاره‌ی «**عشق راه است**» و «**عشق قتل است**» آمده است:

راهی‌ست راه عشق که هیچش کناره نیست آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

کوچش در مقاله‌ی (۲۰۰۹) خود به پیروی از مارک ترنر بینان‌گذار نظریه‌ی آمیختگی مفهومی می‌پردازد و معتقد است که آمیختگی مفهومی نیز در تمایز زبان شعر و غیرشعری مؤثر است. در «آمیختگی مفهومی» دو یا چند حوزه‌ی مفهومی با هم تلفیق می‌شوند. این ادغام‌های تودرتو در زبان شعر بیشتر است. وی معتقد است برای پرداختن کامل به مسئله‌ی خلاقیت شعری از سطح آمیختگی مفهومی نیز فراترویم و به تحلیل بافتی بپردازیم که در آن شاعر شعر را خلق می‌کند (کوچش، ۲۰۰۹: ۱۸۱) در این مقاله به عواملی مثل آمیختگی و نقش بافت در آفرینش شعر به‌دلیل گسترگی موضوع پرداخته نمی‌شود.

در ایران پورابراهیم و غیاثیان (۱۳۹۲)، خلاقیت شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق را بررسی کرده‌اند. آنها معتقدند که از ویژگی‌های بارز شعر حافظ کاربرد سازوکارهای شناختی، استفاده از جاندارپنداری‌های خلاق و تصاویر استعاری در انعکاس مفهوم عشق است. همچنین، قادری (۱۳۹۲)، مفهوم‌پردازی چند عضو بدن در اشعار بوستان سعدی را بررسی کرده است تا ارتباط استعاره، بدن و فرهنگ را نشان دهد. نتیجه‌ی این تحقیق که با بحث ما در پیوند است، این است که وی به شباهت‌های مفهوم‌سازی را مطالعه کرده و معتقد است که سعدی اغلب از استعاره‌های مفهومی در شعرش استفاده کرده است؛ بنابراین خلاقیت این شاعر می‌تواند نتیجه‌ی بهره‌گرفتن از ابزارهای نامبرده در به کارگیری استادانه‌ی استعاره‌های مشترک باشد (قادری، ۱۳۹۲: ۱۰۵)

۳. تحلیل داده‌های پژوهش

در این بخش داده‌های دوگانه را مقایسه می‌کنیم، نوع اول، داده‌های زبان روزمره است که از گفتار شفاهی و یا رسانه‌ها جمع‌آوری شده و به منبع آنها اشاره نشده است و نوع دوم، بررسی اشعار عاشقانه‌ی چهار شاعر معاصر، شمس لنگرودی، شهاب مقربین، غلامرضا بروسان و رسول یونان است که در دهه‌ی هشتاد هجری شعر سروده‌اند و از میان آن‌ها ۱۲نمونه شعر عاشقانه که استعاره‌های موردنظر در آن‌ها وجود داشته انتخاب و بررسی شده‌اند. از هرشاعر به طور میانگین سه شاهد شعری ذکر شده است. در چهار استعاره‌ی ذیل، ابتدا نمونه‌ای از زبان روزمره‌ی معاصر بیان می‌شود. بخش اصلی هر تحلیل به ارائه‌ی داده‌های شعری اختصاص دارد. سازوکارهای شناختی بررسی‌شده در نظریه‌ی شناختی، اساس تحلیل‌های ذیل است.

۳. ۱. عشق یکی‌شدن است

این استعاره در زبان روزمره به طور همزمان با سه استعاره‌ی دیگر به‌کار می‌رود. مثال‌ها درون پرانتز و به صورت مورب نوشته می‌شوند:

عشق یکی‌شدن است (*ما دو روح در یک بدن هستیم.*)

عشق یکی‌شدن دو بخش مکمل است (*من نیمه‌ی دیگر خودم را پیدا کردم.*)

عشق نزدیکی است (*همیشه توی فکرم هستی.*)

عشق اسارت است (*منو اسیر خودت کردی.*)

حال به گونه شعری این استعاره در عبارات استعاری زیر توجه کنید:

(۱)اگر لازم باشد زنانه فکر می‌کنم/ و چون سوزنی در خیالت فرومی‌روم
به دکمه‌های لباست دست می‌کشم/ و زندگی را بیدار می‌کنم
می‌بوسمت/ آنقدر که دهانم را با دهان تو اشتباه بگیرند (بروسان، ۱۳۸۷: ۴۵).

در سطر اول، استعاره‌ی «**عشق نزدیکی است**» انگیخته می‌شود. شاعر به شیوه‌ای غیرمعمول جزئیات این نزدیکی را شرح می‌دهد، عاشق برای نزدیک‌ماندن به معشوق می‌خواهد چون سوزنی به خیال او نفوذ کند. شاعر نزدیکی ذهنی را به صورتی غیر از آنچه که ما انتظار داریم شرح می‌دهد و پیچیده می‌کند و در دو خط پایانی، استعاره‌ی «**عشق**

یکی‌شدن است» فعال شده و گسترش می‌یابد، یکی‌شدنِ دهان‌ها، توصیفی است که به حوزه‌ی مبدأ اضافه شده است.

(۲) «سادگی‌ات *عسل* است /که صبح زود با *شیری* تازه می‌آمیزد/ می‌خواهم/ به ساده‌ترین شکل با تو *حل* شوم» (بروسان، ۱۳۸۴: ۶۱).

در اینجا نیز استعاره‌ی **عشق یک ماده‌ی غذایی است** گسترش یافته است و مؤلفه‌های شیر و عسل این بار برای نشان‌دادن سادگی و لطافت معشوق به کار رفته‌اند، علاوه بر اینکه شاعر با ترسیم تصویر حل شدن عسل در شیر زمینه‌ی به‌کارگیری استعاره‌ی **عشق یکی‌شدن است** را فراهم می‌کند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت که این تصویر که خود استعاره‌ای تصویری است، در حکم پیچیده‌سازی استعاره‌ی عشق به مثابهٔ یکی‌شدن و یا یکی‌شدن دو جزء مکمل به کار گرفته شده است.

۳. ۲. استعاره‌ی عشق سفر است

ادراک عشق یک مفهوم انتزاعی و با مدت زمان مشخص از طریق حوزه‌ی ملموس‌ترِ سفر، شامل نگاشت‌های ذیل است: «مفهوم مسافر بر مفهوم عاشق نگاشته و منطبق می‌شود؛ «وسیله‌ی سفر بر رابطه‌ی عاشقانه نگاشته می‌شود»؛ «هدف‌های مشترک عاشقان با مقصدهای مشترک آن‌ها در سفر متناظر است و مشکلات و مسائل موجود در رابطه متناظر است با موانعی که بر سر راه سفر وجود دارد». در داده‌های زبان روزمره، این تناظرها را می‌بینیم:

راه ما خیلی وقت پیش از هم جدا شده بود.

بی‌انتهاترین جاده‌ی دنیا، جاده‌ی عشق است.

در طول این یک‌سال مسیر سختی را پشت سر گذاشتیم.

در بررسی داده‌های شعری، به عبارات استعاری زیر برمی‌خوریم که حاوی نگاشت‌هایی از حوزه‌ی سفر بر حوزه‌ی مفهومی عشق است:

(۳) کوپه‌های قطارند روزهای من/ با دزدها و پلیس‌ها، گمشدگان و مسافران

و به هرسو که نگاه می‌چرخانم / تویی

در رفت و آمد سایه‌ها و چراغ‌ها/ باران سپیده‌دمی که شیشه‌های قطار را روشن می‌کند

ای مسافر خاموش!/ تو همسفرم نیستی

همراه توام/ با دستبندی که بر مچ من بسته‌یی (لنگرودی، ۱۳۸۹: ۷۰).

در این شعر استعاره‌ی «**زندگی سفر است**»، استعاره‌ی کلانی است که باعث انسجام کل شعر شده است. این استعاره‌ی کلان با استعاره‌های دیگر مثل «**زمان یکی شیء متحرک است**»؛ «**عشق نزدیکی است**»؛ «**عشق آتش است**» و «**عشق اسارت است**» ترکیب شده است. همچنین علاوه‌بر سازوکار ترکیب، سازوکار پیچیده‌سازی نیز باعث ایجاد نوعی تفاوت و نمایش خلاقیت شاعرانه شده است.

در ابتدای شعر، گذران روزها بر گذار قطاری در حال حرکت نگاشته شده است. استعاره‌ی «**زمان یک شیء متحرک است**»، استعاره‌ای بسیار پرکاربرد در اکثر زبان‌های دنیاست؛ اما در اینجا شاعر به شرح مسافران این قطار می‌پردازد: *با دزدها و پلیس‌ها، گمشدگان و مسافران*. درواقع تصویر یک قطار شلوغ بر تصویر روزهای شلوغ شاعر نگاشته می‌شود. همین استعاره در سطر بعد با استعاره‌ی «**عشق نزدیکی است**» ترکیب می‌شود. معشوق در معرض دید عاشق است و گویی این دو همسفر هم هستند: «و به هر سو که نگاه می‌چرخانم/ تویی» . شاعر با درهم‌آمیختن این دو چیزی که شعر فوق را جذاب می‌کند، حضور و غیبت معشوق را همزمان به کاربرده است: «در رفت و آمد سایه‌ها و چراغ‌ها/ باران سپیده‌دمی که شیشه‌های قطار را روشن می‌کند/ ای مسافر خاموش!/ تو همسفرم نیستی». در اینجا ابتدا استعاره‌ی «**عشق سفر است**» را با تصویرهایی از قطار، باران و روشنایی مطرح می‌کند. شاعر از استعاره‌ی تصویری که در آن تصویر باران بر تصویر نور نگاشته می‌شود، خلاقانه استفاده می‌کند و بیان نوی به اندیشه‌ی خود می‌دهد.

در پایان شعر، عبارت *همراه توام/ با دستبندی که بر مچ من بسته‌یی*، استعاره‌ی «**عشق اسارت است**» نیز فعال می‌شود. بیان این استعاره به عبارت دزدها و پلیس‌ها نیز مرتبط می‌شود. اینکه شاعر چرا از میان تمام مشاغلی که بالقوه در قطار هست، دزدها و پلیس‌ها را انتخاب کرده است در همین خط آخر مشخص می‌شود؛ زیرا انسجام متن شعر اقتضا می‌کند که هیچ عنصری بدون معنی خاص خود وارد شعر نشود. بنابراین، معشوق اسیر عاشق است و عشق اسارت است. در این شعر اسارت و سفر با هم در نقش حوزه‌های مبدأ عمل می‌کنند تا مفاهیم موردنظر شاعر را به‌زیبایی منتقل کنند. همچنین، جزئیات مفاهیم مبدأ نیز برای گسترش آن به کار رفته‌اند. بنابراین، در این شعر سازوکارهای ترکیب و گسترش، استعاره‌های قراردادی را به سمت استعاره‌های شعری می‌برند. همان‌گونه که از

نظر گذرانده شد، در داده‌های زبان روزمره در هرجمله یک استعاره به کار رفته است؛ اما در یک عبارت شعری ممکن است چند استعاره به‌صورت ترکیبی به کار برود. در شعر دیگری می‌خوانیم:

(۴) ***اما همه‌ی راه‌ها / که با پا پیموده نمی‌شوند/ دستت را به من بده*** (مقربین، ۱۳۸۹: ۲۷).

در این شعر استعاره‌ی «**عشق سفر است**» به پرسش و چالش کشیده شده است. در پیمودن یک مسیر به این اشاره نمی‌کنیم که این مسیر را با پا می‌پیماییم، چراکه این فرض به‌صورت پیش‌انگاری وجود دارد، اما شاعر این فرض را زیر سؤال می‌برد و چگونگیِ پیمودن مسیر در شعر پررنگ می‌شود. شاعر علاوه بر پیچیده‌سازی مفهوم مسیر، چگونگی طی مسیر را با پرسشی مواجه می‌سازد. شاید پیمودن مسیری ناهموار و موانع پیش رو آنقدر دشوار باشد که طی‌کردن مسیر را غیرممکن سازد و ازاین‌رو، شاعر راهی غیرمعمول را برای پیمودن این مسیر دشوار پیش رو قرار می‌دهد. بنابراین، در همین شعر کوتاه با دو سازوکار پیچیده‌سازی و پرسش روبه‌رو می‌شویم. حال به نمونه‌ی دیگری دقت شود:

(۵) کاش/ در خانه‌ی خود نشسته بودیم و/ هوای *سفر* نمی‌کردیم/ *جاده*‌های دنیا/ از کف دست تو می‌گذشتند/ به موهایت که دست کشیدی/ ما در تاریکی گم شدیم! (یونان،۱۳۸۷: ۸۸).

در شعر رسول یونان، مانند مثال‌های زبان روزمره، هیچ حرفی از عشق به میان نیامده است؛ اما سفر نیز در معنای حقیقی به کار نرفته است. در اینجا، تنها از واژه‌های حوزه‌ی سفر مثل «در خانه نشستن»، «سفر» و «جاده» استفاده شده است؛ عاشق‌شدن و سفرکردن در یک‌راستا قرار گرفته‌اند و شاعر هوای سفرکردن را نوعی خطرکردن می‌داند که در عاشق‌شدن نیز این مخاطره وجود دارد. جاده‌های دنیا استعاره‌ی «**زندگی سفر است**» را فعال می‌کند و منظور از جاده‌هایی که از کف دستِ دیگری (معشوق) می‌گذرند، خطوط کف دست است و اشاره‌ای به این باور عامیانه دارد که سرنوشت آدمیان را می‌توان از خطوط کف دستشان فهمید.

در این شعر سازوکار تغییر شکل استعاره، یکی **ترکیب** دو استعاره‌ی «**عشق سفر است**» و «**زندگی سفر است**» و دیگری پیچیده‌سازی است، به این صورت که جاده‌های دنیا که از آن مفهوم زندگی سفر است برداشت می‌شود، از خطوط دستان معشوق می‌گذرند؛ در اینجا

شاعر نگاشتِ «**شیوه‌ها راه هستند**» را به روشی غیرمعمول به کار می‌گیرد، راهی که اصلاً وجود ندارد و به صورت مجازی در دستان دیگری است. به علاوه نگاشت حوزه‌ی سفر بر اعضای بدن دیگری (کف دست و موها) و اشاره به تکان‌خوردن موها و تاریکی مسیر یک فضای تلفیقی ایجاد می‌کند که مفهوم نزدیکی یعنی استعاره‌ی «**عشق نزدیکی است**» نیز از آن برداشت می‌شود. همچنین نگاشت تصویر کامل خطوط منشعب و پرپیچ‌وخم دست، بر راه‌های پرپیچ‌وخم و دشوار عشق، فن شاعرانه‌ی دیگری است که برای بیان دشواری راه عشق از آن استفاده شده است و دلیل اینکه چرا تصویر خطوط دست و نه خط دیگری برای تصویرسازی استفاده شده است، ریشه در مبانی فرهنگی و فکری موجود در جامعه دارد. بر اساس چنین مبنای فکری، سرنوشت (زندگی یا عشق) را از راه خطوط موجود در دست هر فرد می‌توان دریافت. در اینجا زندگی عاشق از کف دست معشوق دریافتنی است. از سوی دیگر، طرحواره‌ی تصوری مسیر که در حالت عادی دارای ابتدا، مسیر و انتهاست، با استفاده از تصویرسازی خطوط دست، گنگ و مبهم و بی‌پایان یا بن‌بست می‌نماید؛ بنابراین، در این شعر دو سازوکار ترکیب و پیچیده‌سازی به کار رفته است.

۳. ۳. استعاره‌ی عشق آتش است

استعاره‌ی «**عشق آتش است**» از استعاره‌های بسیار پرکاربرد در زبان و حتی در غیرزبان (مثل فیلم و کارتون) است. به شواهدی از زبان روزمره توجه کنید:

این ارتباط ساده در دل خود عشقی آتشین را به همراه داشت.

مدت‌ها بود که شعله‌ی عشقشان خاموش شده بود.

یک‌سال تمام در عشقش می‌سوختم.

اما همین استعاره در داده‌های شعری دچار تغییراتی می‌شود:

(۶) ای کاش/ نمی‌خندیدی

و آتش عشق/ هرگز روشن نمی‌شد

پیراهن‌مان سوخت / به شهر که آمدیم/ به عریانی‌مان خندیدند (یونان، ۱۳۸۱: ۲۵).

در این شعر، با خنده‌ی معشوق (دلیل عشق) آتش روشن می‌شود. در اینجا تنها عاملی که استعاره‌ی شعری را از استعاره‌ی قراردادی متمایز می‌کند، فعل خندیدن است که

توضیحی برای ایجاد عشق به استعاره اضافه می‌کند و حوزه‌ی مبدأ استعاره را گسترش می‌دهد. در قطعه‌ی دیگری می‌خوانیم:

(۸) دیدار تو کشتزار نور است/ آهویی بی‌قرار/ که از لب تشنه‌اش/آفتاب سحر فرومی‌ریزد
لیوانی عسل/ در کف ناخدایی خسته که بوی نهنگ می‌دهد (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۵۹۰).

کشتزار نور تعبیر شاعرانه‌ای است که از گسترش استعاره‌ی «**عشق آتش است**» حاصل شده است. نور یکی از مؤلّفه‌های آتش است که به صورت مستقل در این استعاره وجود ندارد، ولی محصول آتش است. شاعر از نور و روشنایی استفاده می‌کند و تعابیر *کشتزار نور* و *آفتاب سحر که از لب تشنه‌ی آهویی فرو می‌ریزد*، تعابیر نوی است که از گسترش این مؤلّفه در حوزه‌ی مبدأ حاصل شده است. افزون بر این، تعبیر دیدار معشوق به «لیوان عسل»، استعاره‌ی «**عشق یک ماده‌ی غذایی است**» **را تداعی می‌کند**. بنابراین، سازوکار گسترش و ترکیب، هردو در این جا به‌کار گرفته شده‌اند. در قطعه‌ی دیگری، شاعر خود را برف و معشوق را آفتاب می‌داند:

(۹) برفی که می‌بارید من بودم.../ تابیدی به من/ آب شدم (مقربین، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

به مثال دیگری از مفهوم‌سازی عشق توجه کنید:

جز عشق
سایه‌ای نیست خنک‌ات کند
سایه‌ی آتشی
که به سوختن خانه‌ات مشغول است (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۵۸۵)

در دو سطر اول با مفهوم‌سازی عشق به‌مثابه‌ی سایه‌ی خنک مواجهیم. مفهوم سایه، آن‌هم *سایه‌ی خنک*، مفهوم درخت یا دیوار یا در بدترین حالت شیئی سایه دار را در ذهن ایجاد می کند. این مفهوم سازی در سطر بعد با عبارت سایه‌ی آتش به نوع دیگری انگیخته می‌شود که **عشق به‌مثابه‌ی آتش و عشق به مثابه سایه‌ی آتش** را در ذهن تداعی می کند. دو استعاره‌ی «**عشق به مثابه‌ی سایه**» و «**عشق به‌مثابه‌ی آتش**» در این شعر با هم ترکیب می‌شوند، ترکیبی که حاصل آن جزئیات مفهومی و درنتیجه زیبایی و خلاقیت بیشتر است. همچنین، استعاره‌ی نخست، «عشق به‌مثابه سایه» که با افزودن صفت خنک در ذهن مخاطب تثبیت شده، ناگاه با آوردن استعاره‌ی دوم، «عشق به

مثابه‌ی آتش» به نقد کشیده می‌شود. شاعر زیرکانه با آوردن عبارت *سوختن خانه*، استعاره‌ی نخست را نقد می‌کند.

۳. ۴. استعاره‌ی **عشق یک ماده‌ی غذایی است**

در این استعاره وضعیت عاشق بر وضعیت فردی گرسنه نگاشت می‌شود. ضرورت نیاز به عشق برای عاشق مثل ضرورت نیاز به غذا برای یک انسان گرسنه است.

حسرت چشیدن طعم میوه‌ی عشق در دلم ماند.

با یک جرعه از عشقش سیراب شدم.

تمام مدت من را تشنه نگه می‌داشت.

عشق می‌تواند نیروی شما را تقویت کند.

علاوه بر این استعاره‌ی «**معشوق یک غذای اشتهاآور است**»، استعاره‌ی دیگری است که در عبارتی مثل *عسلم کجا بریم؟* در زبان روزمره فعال می‌شود. حال به شواهد شعری این استعاره اشاره می‌شود:

(۱۰) امروز/ صبحانه‌ی من تو بودی/ نان گرم و شیر و عسل/ روزنامه‌ها و خبر

صبحانه‌ی امروزم/ برشی از تو بود/ سیرم از این جهان/ اشتهای تو دارم (لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۷۵).

در این شعر حوزه‌ی مبدأ استعاره‌ی «**معشوق یک غذای اشتهاآور است**»، با مؤلّفه‌های نان، شیر و عسل گسترش یافته است. به نظر می‌رسد که شاعر با به کاربردن نان، شیر و عسل به ناب‌بودن عشق اشاره می‌کند، چراکه از میان بسیاری از مواد غذایی این سه را انتخاب می‌کند؛ در شعرهای دیگری نیز به نان و عسل اشاره می‌شود و این نشان می‌دهد که گسترش حوزه‌های مبدأ در شعر تصادفی نیست. در قطعه‌ی دیگری، عناصر شیر و عسل در شرح اشتیاق عاشقانه به کار گرفته شده‌اند:

(۱۱) سادگی‌ات عسل است/ که صبح زود با شیری تازه می‌آمیزد

می‌خواهم/ به ساده‌ترین‌شکل با تو حل شوم (بروسان، ۱۳۸۴: ۶۱)

در اینجا نیز استعاره‌ی «**عشق یک ماده‌ی غذایی است**» گسترش یافته و «**عشق یکی شدن است**» ترکیب شده‌اند.

در شعر دیگری می‌خوانیم:

(۱۲) «نه راز/ نه قصه/ و نه رؤیایی دور
تو خورشیدی زیبایی/ برای پنجره‌ی کوچک من
شادی هستی تو/ مثل شیرینی و شمع روی میزهای میهمانی
تو، نان/ تو، امید/ تو، کلید گنجه‌های قدیمی زندگی!» (یونان، ۱۳۸۱: ۱۸)

همان‌طور که دیده می‌شود نان مؤلّفه‌ای است که در این شعر هم به کار گرفته شده، گویی نان همان عنصر مقدس در آیین مسیحیت، از یک‌سو به تقدس عشق اشاره می‌کند و اشاره‌ای پنهان به استعاره‌ی **مفعول عشق الهی است** دارد و از سویی بایستگی عشق را چون بایستگی نان گوشزد می‌کند. دی پریما، شاعر آمریکایی در یکی از شعرهایش می‌گوید: «نان منی/ و صدای ریز استخوان منی/ تو تقریباً دریایی» (فرزاد، ۱۳۸۱: ۲۹). ازاین رو، نان مؤلّفه‌ای است که بسیاری شاعران برای نشان‌دادن تقدّس عشق آن را به‌کار می‌گیرند. نان و شیرینی هردو جزو مؤلّفه‌های افزوده‌شده به حوزه‌ی مبدأ استعاره‌ی «**معشوق یک غذای اشتهاآور است**» هستند؛ همچنین اشاره به خورشیدی زیبا، استعاره‌ی **عشق آتش است** را فعال می کند که حوزه‌ی مبدأ آن گسترده شده و خورشید به آن افزوده شده است.

۴. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد که بین استعاره‌های قراردادی در زبان روزمره و استعاره‌هایی که در شعر متبلور می‌شوند، یک پیوستار وجود دارد، یک استعاره‌ی قراردادی در این پیوستار، با سازوکارهای «ترکیب»، «گسترش»، «پیچیده‌سازی» و «پرسش» به تدریج به سمت یک استعاره‌ی نو حرکت می‌کند؛ این روند تا جایی ادامه می‌یابد که گاهی شناسایی استعاره‌ی قراردادی از یک متن شاعرانه به سختی امکان‌پذیر می‌شود.

از نتایج تحلیل داده‌ها فرضیه‌ی نخست پژوهش یعنی وجود شباهت زیرساختی میان استعاره‌های قراردادی و شعری در دو گونه‌ی زبان فارسی تأیید می‌شود. از سویی دیگر، به کارگیری سازوکارهای ترکیب، گسترش، پیچیده‌سازی و پرسش میان استعاره‌های قراردادی و شعری پیوستاری ایجاد می‌کنند که در یک‌سوی آن استعاره‌ی قراردادی و در سوی دیگر استعاره‌ی شعری قرار دارد. استعاره‌های شعری گاه به استعاره‌ی نو نزدیک می‌شوند. در این پژوهش، بین ۱۲ نمونه‌ی شعری ارائه‌شده در ۸ مورد سازوکار گسترش، ۶ مورد

سازوکارهای ترکیب و پیچیده‌سازی، و ۱ مورد سازوکار پرسش به کار رفته است. مشاهده می‌شود که در داده‌های تحقیق سازوکار پرسش کم‌کاربردتر است. شاعران با استفاده از ترکیب استعاره‌های قراردادی چندین مفهوم را در شعر در کنار هم قرار می‌دهند و با سازوکار گسترش و همچنین پیچیده‌سازی و با کمک‌گرفتن از استعاره‌های تصویری، به آفرینش مفاهیمی پیچیده‌تر دست می‌یازند. چنین به نظر می‌رسد که شاعران بیشتر تمایل دارند که از ترکیب استعاره‌های قراردادی برای بیان یک مفهوم شاعرانه استفاده کنند.

منابع

بروسان، غلامرضا (۱۳۸۴). *یک‌بسته سیگار در تبعید* (مجموعه شعر). مشهد: شاملو.

پورابراهیم، شیرین، مریم سادات غیاثیان (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق». *نقد ادبی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۵۹-۸۲.

حافظ، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۸۸) *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اقبال.

خواجوی، کورش. (۱۳۹۵). *کنار حوض الفبا*. تهران: مایا.

فرزاد، محمدرضا. (۱۳۸۱). «شعرهایی از شاعران نسل بیت». *ماهنامه‌ی فرهنگی، اجتماعی، ادبی کارنامه*، شماره‌ی ۲۸، صص ۲۸- ۳۸.

قادری، سلیمان. (۱۳۹۲). «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی». *نقد ادبی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۱۰۵-۱۲۳.

لنگرودی، شمس. (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

ـــــــــــ (۱۳۸۹). *رسم کردن دست‌های تو(مجموعه‌شعر)*. تهران: آهنگ دیگر.

مقربین، شهاب. (۱۳۸۸). *سوت‌زدن در تاریکی* (مجموعه‌شعر). تهران: چشمه.

یونان، رسول. (۱۳۸۱). *روز بخیر محبوب من* (مجموعه‌شعر). تهران: مینا.

ـــــــــــ (۱۳۸۷). *پایین آوردن یک پیانو از پله‌های یک هتل یخی*. تهران: نقد افکار.

Evans,Vyvyan and Melanie Green. (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press.

Gibbs, Raymond. (2008). "Metaphor in Litrature". in *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kovecses, Zoltán. (1986). Metaphors of Anger. Pride and Love. A Lexical Approach to the Structures of Concepts. *Pragmatics and Beyond*, VII:8. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

_____. (1988). *The Language of Love*: *the semantics of passion in conversational English.* Lewisburg: Bucknell University Press.

_____. (2000). *Metaphor and Emotion* (Language, Culture,and Body in Human Feeling). Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (2009). Metaphor and Poetic Creativity: A Cognitive Linguistic Account. *Acta Universitatis Sapientiae*, Philologica, 1, 2: 181- 196.

_____. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. 2nd ed, New York: Oxford University Press.

Lakoff, George and Mark Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 2003.

Lakoff, George and Mark Turner. (1989). *More than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Quigley, Austin E. (2004). *Theoretical Inquiry: Language, Linguistics, and Literature*. New Haven & London: Yale University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی