



بسط مفاهیم استعاری عشق در حوزه شکار (با تکیه بر استعاره «چهره معشوق شکارگاه است» در ادبیات فارسی)

جهاندوست سبزعلیپور^{۱*}

راضیه رستمی جوریابی^۲

مقاله پژوهشی

چکیده

استعاره مفهومی یکی از روش‌های مناسب برای شناخت و بیان تجربه عاطفی و انتزاعی عشق است. شاعران، برای درک حالات معشوق، از طریق گسترش و برجسته‌سازی، از اصطلاحات حوزه شکار مانند ابزار و ادوات، ترفندهای شکار، مکان و ویژگی‌های شخصیتهای مربوط به شکارچی و غیره، برای به‌وجود آمدن این نگاه سودجسته‌اند و برای دستیابی به این مفهوم‌سازی از ابزارهای شناختی چون: استعاره مفهومی تصویری، انسان‌انگاری و مجاز مفهومی استفاده کرده‌اند. این تحقیق به دنبال آن است که نشان دهد اولاً چطور از دل مفاهیم متعدد در کلان استعاره «عشق شکار است» مفهوم میدان شکار، توانسته به تنهایی در محیط و اعضای چهره معشوق مکان‌مندی شود و پاسخگوی دیگر ملزومات شکار گردد؟ ثانیاً چگونه برای آشکار ساختن اطوار و احساسات معشوق، از استعارات بدنی چهره معشوق در به‌وجود آمدن کلان استعاره دیگری به نام «چهره معشوق میدان شکار است» کمک گرفته شده است؟ نتایج به‌دست آمده از این مقاله نشان می‌دهد چهره معشوق همانند میدانی جنگی در نظر گرفته شده است، یعنی با مژه‌هایش تیر می‌زند، از ابرویش کمان درست می‌کند، با گیسوش کمند می‌اندازد، در زنجدهانش چاه می‌کند تا عاشق را گرفتار یا «کشته» خود کند. نتایج به‌دست آمده از خوانش ابیات تحقیق، بسط و گسترش کلان استعاره «عشق شکار است» را با استفاده از ابزارهای شناختی تأیید و اثبات می‌کند و همچنین ارتباط نگاهت‌های این تحقیق «چهره معشوق میدان شکار است» و «معشوق شکارچی است» را با نگاهت‌های «عشق انسان است» و «عشق سلطان است» محکم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: استعاره مفهومی، عشق، شکار، بدن‌مندی استعارات، گسترش استعاری، جسمانیت.

✉ sabzalipor@gmail.com

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت*

✉ razi.h.rostami@chmail.ir

۲- کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد رشت

۱- مقدمه

استعاره که روزگاری یکی از ابزارهای ادبی بود و اغلب برای پیرایه‌بندی کلام محسوب می‌شد و در حوزه ادبیات به آن می‌پرداختند، امروزه به برکت مطالعات جدید در حوزه علوم شناختی به یکی از موضوعات پربسامد این حوزه تبدیل شده و در زبان‌شناختی شناختی نیز از استعاره مفهومی بسیار سخن رفته است. «استعاره مفهومی»^۱ که بیشتر با نام لیکاف^۲ و جانسون^۳ (۱۹۸۰) در تحقیق ماندگارشان تحت عنوان «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» گره خورده، بعد از قرن نوزدهم در علوم شناختی، در حد یک انقلاب تأثیرگذار بود. براساس این نظریه که به «دیدگاه زبان‌شناسی شناختی استعاره» معروف است (کووچش^۴، ۱۳۹۶: ۱۲)، محققین در تمام زبان‌ها دنبال کشف این حقایق هستند تا بدانند چطور زبان آنها از یک حوزه مادی، قرض گرفته و مفاهیم حوزه غیرمادی را بیان می‌کند. این دغدغه گاه باعث پاسخ‌گویی به سؤالات جهان‌شمول^۵ شده است، گاه به سؤالات استعاره‌های محلی و بومی پاسخ داده است. به‌عنوان مثال، عده‌ای در تمام جهان، عقب‌ماندگی و پسرقت را با استفاده از مکان نشان می‌دهند و عده‌ای هم مفاهیم حوزه‌های ذهنی همچون عرفان را با استفاده از حوزه‌های مادی و فیزیکی مثل سفر و راه بیان می‌کنند.

استعاره در زبان عادی انسان‌ها بدون هیچ دخالتی جریان دارد و غیر اختیاریست و ذهن برای بیان مفاهیم پیچیده و دشوارش که به خودی خود قابلیت بازگویی آن هم بدون استفاده از تجربیات و اطلاعات عینی و ملموس بشری را ندارند؛ از زبان به‌عنوان ابزار مدد می‌جوید. استعاره شناختی دارای دو حوزه مفهومی است، مفاهیم حوزه مبدأ (تجربه‌های عینی) برای شناخت دقیق مفاهیم انتزاعی (غیر عینی) که در حوزه مقصد قرار دارند به کمک آمده تا شناختی بهتر صورت بگیرد. به‌عنوان مثال در نگاشت «زندگی سفر است» ما جملاتی نظیر: «لو در زندگی بارها بر سر دوراهی قرار گرفت» را برای بیان تردیدهای انسان در زمان تصمیم‌گیری‌های دشوار به ناچار از واژه دوراهی استفاده کردیم. و یا ما از این جمله استعاری بارها در زندگی خود استفاده کرده ایم که «من اندر خم یک کوچه‌ام». این عبارت به سادگی و شیوایی منظور ما از وضعیت و میزان پیشرفت‌مان در زندگی را به دیگران منتقل می‌کند و «این غافله عمر عجب می‌گذرد». و ... نیز از دیگر عبارات مورد استفاده درباره زندگی سفر است.

لیکاف نفوذ استعاره‌ها را نه فقط در سطح زبان بلکه حتی عمق آن را در تفکر و حرکات بدنی می‌داند و بیان می‌دارد که استعاره‌ها ضمن توسعه و فریبی زبان، به خلق معانی جدید نیز می‌پردازند. در فرآیند استعاره واژه‌ها و اصطلاحات به خاطر ویژگی انگیزشی که دارند شنونده را به جستجو وادار می‌سازند تا به دنبال استعاره‌های نو و تازه باشند و از این طریق به هدف مورد نظر خود دست یابند (زنگویی و همکاران، ۱۳۸۹: ۸۹). فایده استعاری بودن تفکرات این امکان را به ما می‌دهد تا مفاهیم انتزاعی موجود در جهان را با عینیتی که به آن می‌بخشیم، بهتر درک کنیم. بخش مهمی از زندگی احساسی هر شخص را عشق در بر می‌گیرد که اصل و پایه شناختی عام و فراگیر آن در بین تمام افراد و مکان‌ها یکسان است و به علت پیچیدگی و گستردگی‌اش جز با استعاره امکان بازگویی ندارد. باید این نکته را قبول کرد که اختلاف‌های فرهنگی و اقلیمی، تجارب و دانش و آگاهی‌های هر شخص در درک و دریافت او از هستی و پدیده‌های پیرامونش تفاوت‌هایی ایجاد می‌کند و این تفاوت‌ها موجب شکل‌گیری

1. Conceptual metaphor
2. Lakoff
3. Johnson
4. Kövecses
5. Universal

پایه‌های استعاری متفاوت و در نتیجه ساخت استعاره‌هایی متفاوت می‌شود» (قوام و اسپرغم، ۱۳۹۴: ۶-۷). این استعاره‌ها با تمام ابعاد زندگی انسان‌ها در ارتباط هستند و با پیدایش هر تغییری در هر کدام از ابعاد زندگی، آنها نیز دگرگون می‌شوند. اطوار و حالات عاطفی که بین عاشق و معشوق ظهور می‌یابد، نیاز به الگوهایی دارد تا علاوه بر درک حس ناتوانی عاشق، قدرت شکار معشوق را نیز به خواننده القا کند. به همین دلیل برای ملموس کردن آن، از الگوی شکار، به منظور سازمان‌دهی و گسترش هر چه بیشتر مفهوم عشق استفاده شده و در این بین، نباید استفاده از کالبد انسان برای بیان تجربه‌های انتزاعی را نادیده گرفت. زیرا بدن انسان به‌عنوان رایج‌ترین حوزهٔ مبدأ برای ما کاملاً شناخته شده است و در مسیر این فهم استعاری از «اجزای مختلف بدن، از جمله سر، صورت، پاهای پست، قلب، استخوان‌ها، شانه‌ها و بقیه» استفاده می‌کنیم (کووچش، ۱۳۹۶: ۴۱). در این بین سر، چهره و اجزای آن به‌طور خاصی برجسته گردیده است. تلاش مقاله حاضر بررسی چگونگی استفاده از واژه‌های مربوط به سر و صورت در به‌وجود آمدن استعاره «چهره معشوق میلان شکار است» و تعیین ابزارهای زبانی به کار رفته، در این استعاره بدنی است. ناگفته نپیداست که شکار ارتباط تنگاتنگی با پیکار و جنگ دارد و اعمال مشترکشان بسیار است. اشعار به کار برده شده در این تحقیق، از دیوان سعدی (۱۳۶۶) به تصحیح خلیل خطیب رهبر؛ و از دیوان حافظ (۱۳۸۹) به تصحیح جهانگیر منصور انتخاب شده‌اند. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته و سعی دارد تا نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را در حوزهٔ ادبیات منظوم، که با عوامل مختلفی آمیخته و به این نگاشت ختم شده‌است، بررسی کند تا از این طریق با ذهنیات شاعران آشنا گردد.

۲- پیشینه تحقیق

در زمینه نقش بدن و اجزای آن در ساخت استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری، پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. لیکاف از اولین کسانی بود که به همراه جانسون در پژوهش‌های خود به این امر اشاره کرد. آنها اساس «بدنمندی ذهن» را در کتاب‌های «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم» (۱۹۸۰)، و «فلسفهٔ بدنمندی» (۱۹۹۱) مطرح کردند. مباحثی که بعدها گسترش فراوانی یافت و دیگران نیز بدان پرداختند. کووچش نیز در پژوهش‌هایش به بدنمندی و جسمانیت اشارات فراوانی دارد. ایشان در کتاب «استعاره مقدمه کابردی» (۱۳۹۶)، فصلی را به مدل‌های شناختی، استعاره و جسمانیت اختصاص داده و در کتاب «استعاره در فرهنگ» (۱۳۹۴) مباحثی در مورد «زبان و بدن» آورده است. قادری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی پاره‌ای از استعاره‌های مربوط به اندام‌های دل در بوستان سعدی» پرداخته است. هدف اصلی این پژوهش، معرفی شگردهای ترکیب، پرسش، پیچیده‌سازی، گسترش، و بررسی قابلیت کاربرد آنها در تحلیل شناختی پاره‌ای از استعاره‌های شعری مبتنی بر واژگان اندام بدنی دل در بوستان سعدی است. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد سعدی اغلب از استعاره‌های مفهومی روزمره در شعرش استفاده کرده است. صباغی گراغانی و حیدریان شهری (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی زبان شناختی استعاره‌های مربوط به اعضای بدن در سورهٔ بقره (رویکرد شناختی)» به این نتیجه رسیده‌اند که استعاره‌های مفهومی در سراسر گفتمان سورهٔ بقره حضور دارند و چنان به درک و بیان ما از پدیده‌ها سایه افکنده‌اند که تصور غیر آن بسیار دشوار است. هاشمی و قوام

(۱۳۹۲) در مقاله «نگرش احمد غزالی به عشق بر بنیاد نظریه استعاره شناختی»، به بررسی شبکه‌های استعاری و تحلیل نظریات احمد غزالی در کتاب سوانح‌العشاق پرداخته و همچنین در مقاله «زنجیره‌های استعاری «محبت» در تصوف (بررسی دیدگاه صوفیه درباره محبت از قرن دوم تا ششم هجری بر بنیاد نظریه استعاره مفهومی)» (۱۳۹۲) به تفحص در دیدگاه‌های هستی‌شناسانه صوفیه درباره مفهوم محبت و چگونگی تبدیل آن به واژه عشق پرداخته‌اند و پس از طرح دو استعاره «خلوند سلطان است» و «خلوند محبوب است» استعاره‌های مربوط به معشوق در عشق عرفانی را بررسی کرده‌اند. هاشمی در رساله‌ای (۱۳۹۲) به بررسی استعاره عشق در سوانح‌العشاق احمد غزالی، تمهیدات عین‌القضات همدانی، لویح حمیدالدین ناگوری، عبهرالعاشقین روزبهان بقلی و لمعات فخرالدین عراقی پرداخته و مجموع آنها را در کتابی به نام «عشق صوفیانه در آینه استعاره» (۱۳۹۴) بیان کرده است.

در ادبیات منطوق نیز، آید، زرقاتی و مهدوی در مقاله‌ای، (۱۳۹۲) به تحلیل اشعار مربوط به عشق از دیدگاه استعاره‌های شناختی و دسته‌بندی استعاره‌ها از سنایی تا مولانا با نام «تطور استعاره عشق از سنایی تا مولانا» پرداخته‌اند که افزون بر آن مریم آید (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌اش، نیز به تحلیل استعاره شناختی مذکور اهتمام ورزیده است. قوام و اسپرغم (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با استفاده از استعاره شناختی به مطالعه ابیات عامیانه و شفاهی خراسان پرداخته و حاصل درک و برداشت مردم را که در حوزه‌های مفهومی بروز یافته، بازگو کرده و علت تفاوت معنایی عشق را فرهنگ، اقلیم و ایدئولوژی‌های مختلف بیان کرده‌اند. پورابراهیم، روشن و عابدی (۱۳۹۶) نیز به بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی عشق در زبان شعر و زبان روزمره معاصر پرداخته‌اند و تفاوت‌های بین مفهوم‌سازی زبان روزمره و شعر را در چهار ساز و کار شناختی «ترکیب، گسترش، پیچیده‌سازی و پرسش» بیان می‌کنند. اسپرغم و تصدیقی (۱۳۹۷) با پژوهش در مقاله «استعاره شناختی در مثنوی مولانا» به بررسی و استخراج واژه عشق به‌عنوان اصلی‌ترین کلید واژه در کتب عرفانی که بدون ابزارهای مفهومی قابلیت روشن و واضحی برای آن متصور نیست، پرداخته و نتایج به‌دست آمده را در چهار گروه تقسیم‌بندی نموده و در پایان معشوق را قدرتمند و عاشق را نیازمند، بیمار و تحت نفوذ معشوق معرفی نموده‌اند. سبزه‌علیپور و رستمی جوریبایی (۱۳۹۷) در مقاله «مفهوم‌سازی استعاری و مبانی فرهنگی آن در ادبیات فارسی (مطالعه موردی: عشق جنگ است)» به بررسی استعاره مفهومی «عشق جنگ است»، پرداخته‌اند. اگرچه تحقیقات متعددی درباره عشق انجام شده، اما تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، پژوهشی که به بررسی چگونگی زایش استعارات بدنی و درک مفاهیم انتزاعی مانند خشونت، بیرحمی و بی‌وفایی عاشق و معشوق پرداخته باشد، و نحوه مفهوم‌سازی عشق، از طریق سر و چهره معشوق را نشان بدهد، تا حال انجام نشده است.

۳- انواع استعاره‌های مفهومی

استعاره‌های مفهومی را می‌توان از سه منظر بررسی نمود: ماهیت، کارکرد و متعارف‌بودگی آن. هاشمی (۱۳۹۴: ۴۸) دو منظر «ساختار» و «گستره کاربرد» را نیز به آن اضافه نموده است و برای آن دلایلی نظیر «تحلیل نوع استعاره‌سازی نویسندگان، وابستگی آنها به گفتمان متعارف استعاری عشق، سنجش میزان عمومیت و متعارف‌بودگی استعاره‌های هر متن و خلاقیت نسبی نویسندگان» را مطرح کرده است. لیکاف و جانسون استعاره‌ها را از منظر مفهومی و کاربردی به سه دسته تقسیم کرده‌اند که مشهورترین آنها عبارتند از:

- استعاره‌های چپتی

- استعاره‌های هستی‌شناختی

- استعاره‌های ساختاری.

در استعاره‌های جهت‌ی یا فضایی، جهاتی مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور و نزدیک با توجه به جسم و فیزیک بدن و عملکرد آن، برای کارکرد استعاری مفاهیم ذهنی استفاده می‌شوند. مانند تسلطش بالاست، شادی بالاست و غم پایین است. در استعاره‌های هستی‌شناختی برای درک بهتر مفاهیم انتزاعی از ماده، ظرف و جاندارانگاری یا همان شخصیت‌بخشی برای مفاهیم قلمرو هدف استفاده می‌گردد مانند ذهنش کامپیوتر است و یا سرم ترکیب استعاره‌های ساختاری نیز ضمن ساماندهی مفاهیم در حوزه مقصد، عناصر و ویژگی‌هایی از حوزه منبع را بر حوزه هدف قالب می‌کند که در این شاهد مثال‌ها، عشق جنگ است، زندگی قمار است (برد و باخت) قابل رؤیت هستند.

دسته دیگری از استعاره‌ها را که لیکاف و ترنر به این تقسیم‌بندی‌ها افزودند، استعاره‌های تصویری و کلان استعاره است. در استعاره‌های تصویری آنچه که با آن سر و کار داریم، تصویر است نه مفهوم. به طوری که یک تصویر از حوزه مبدأ ساختار خود را به حوزه دیگر منطبق می‌کند به عنوان مثال، در عبارت: «یال اسبم رنگین کمان زیبایی است» ساختار منحنی شکل بودن رنگین کمان بر حالت یال‌های موی اسب منطبق می‌شود (پوراابراهیم و دیگران، ۱۳۹۱: ۷). و اما استعاره‌های بسط یافته که در سراسر متن گسترده شده و از مجموع استعاره‌های خرد تشکیل شده‌اند، کلان استعاره نام دارند.

۳-۱- تصویر و استعاره‌های تصویری

ماهیت استعاره برای تفهیم پیام خود به مخاطب، تصویرسازی است. گاهی تنوع تصویرسازی‌ها و گاهی تکرار آنها باعث جذب و فهم عمیق‌تری توسط شنونده می‌شود. «زبان فارسی در گستره مفهوم‌سازی برای حوزه‌های انتزاعی گرایش چشمگیری به تصویرسازی و دیداری کردن مفاهیم دارد» (افراشی و صامت جوکندان، ۱۳۹۱: ۵۲). زیرا تصاویر به لحاظ ماهیتی که دارند، معنا را تفهیم می‌کنند و هدف از استعاره نیز تحقق پیام است.

در میان انواع ادبی نظیر رمان، نمایشنامه، قصه و ... شعر بیش از همه قدرت تصویرسازی دارد و شاعر با استفاده از این ویژگی، بین تخیلات درونی و دنیای بیرون، ارتباطی همراه با تغییر و تصرف در واقعیات عالم بیرون، برقرار می‌کند و عواطف و احساسات خود را به زیباترین شکل بیان می‌دارد که «تشخیص» و «تجسیم» ویژه‌ترین آنها در شکل‌گیری استعاره است (خزعلی و انصاری، ۱۳۹۱: ۵۰-۵۱). اهمیت تصویر در شکل‌گیری و ساختمان کلام منظوم به گونه‌ایست که شاعر با تبحری استادانه افکار و اندیشه‌های خود را با الفاظی شاعرانه، در قالب تصاویری برجسته و صحنه‌های بدیع همراه با احساس و جزئیات ارائه می‌کند و در این میان غزل جزو قالب‌های شعرپست که از امکانات تصویرسازی غنی‌تری برخوردار است که آن را از طریق تشبیه و استعاره در اختیار شاعر قرار می‌دهد.

در استعاره‌های تصویری مانند سایر استعاره‌های مفهومی، صحبت از قابل درک کردن یک مفهوم نیست. «بنابر نظر کووچش، زبان شعر، مملو از استعاره‌های مفهومی است که بر اساس تصویر ساخته شده‌اند، اما مبنای طرح‌واره‌ای ندارند.

استعاره‌های تصویری برخلاف سه نوع استعاره‌های دیگر، «شناخت» را ساختاربندی نمی‌کنند، بلکه حاصل فرافکنی ساختارهای یک تصویر بر روی تصویری دیگر هستند. به‌عنوان مثال، می‌توان به «ایتالیا چکمه است» اشاره کرد که در آن «چکمه» حوزه مبدأ و «شبه‌جزیره ایتالیا» حوزه مقصد می‌باشد» (افراشی و حسامی، ۱۳۹۲: ۱۴۷).

۴- مجاز مفهومی

استفاده از الگوی شناختی مجاز در زبان روزمره ما همانند استعاره مفهومی به طور ناخودآگاه و غیرارادی صورت می‌گیرد و زبان را از حیطة ادبی به حیطة زبان خودکار می‌کشاند. مجاز سنتی عبارت است از به‌کاربردن یک واژه به جای واژه دیگر که اولاً با قرینه موجود، مقصود فهمیده می‌شود و ثانیاً بین معنی حقیقی لغت و معنای ثانویه آن رابطه‌ای وجود داشته باشد که به این رابطه در علم بیان «علاقه» گفته می‌شود. مانند: پرنده آهنین دشمن بر بالای شهر در حال پرواز بود. اطلاق کلمه پرنده آهنین در مورد هواپیما و وجود قرینه پرواز نشان می‌دهد اینجا پرنده در معنای حقیقی به کار نرفته است، همه خانه منتظر بودند که مهمانان از راه برسند. منظور از اهل خانه افرادی هستند که در خانه بودند و کلمه انتظار که مختص انسان قرینه و علاقه است. مجاز ادبی که با استفاده از فنون و آرایه‌ها شکل می‌یافت «به مسئله حقیقت» در برابر «مجاز» مربوط می‌شود، آن هم به این دلیل که قرار بود «مجاز» کاربرد لفظ در غیر معنی حقیقی اش باشد. در چنین شرایطی، رابطه معنایی بین معنی حقیقی و معنی مجازی در قالب «علاقه» مورد بررسی قرار می‌گرفت و بر همین اساس، انواع متعددی از این مقوله به دست داده می‌شد. برای نمونه می‌توان به ۳۸ نوع مجاز اشاره کرد که در مجاز القرآن از سوی ابو عبیده معمر بن المثنی (متوفی ۲۸۰ هـ ق.) معرفی شدند» (گندمکار و طیب‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۵۴). در دیدگاه جدید مجاز مفهومی از نظر زبان‌شناسان شناختی «نگاشتی مفهومی است که در آن یک قلمروی تجربی (مقصد) تا حدود زیادی از طریق قلمروی تجربی دیگر (مبدأ) درک می‌شود؛ هر دوی این قلمروها دارای قلمرو تجربی مشترکی هستند» (بارسلونا، ۱۹۵۴: ۱۲). شناخت مجاز مفهومی از طریق روابطی همچون کل به جای جزء (مثل نشای چیز و اجزای آن) / جزء به جای کل (مواد سازنده شیء به جای خود شیء)، یا یک جزء به جای جزء (مثل نشای کنشگر به جای کنش) فهمیده و درک می‌شود و نشاهای کامل مربوط به هر چیز دیگر نیز در زیر مجموعه این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرد. «در واقع هدف مجاز دسترسی به یک عنصر مقصد در درون یک حوزه واحد است» (پورابراهیم، ۱۳۹۴: ۲۸). در مجاز مفهومی شناخت از طریق رابطه مجاورت فهمیده و درک می‌شود. مثل مجاورت سر با تمام اجزاء چهره و مو «در واقع هدف مجاز دسترسی به یک عنصر مقصد در درون یک حوزه واحد است» (پورابراهیم، ۱۳۹۴: ۲۸). اگرچه استعاره و مجاز هر دو جزو الگوهای شناختی هستند و تجربیات ما باعث برانگیختگی‌شان می‌شود، اما یکی از تفاوت‌های اصلی آنها با یکدیگر در همین نگاشت در استعاره است که همواره حرکت از نقطه مبدأ به مقصد است و در این روند حرکت عکس اتفاق نمی‌افتد. اگرچه استعاره و مجاز هر دو جزو الگوهای شناختی هستند اما تفاوت‌های بارز و آشکاری نیز با هم دارند که در این روش‌ها قابل تمایزند.

« ۱) مجاز بر اساس مجاورت است، یعنی بر اساس عناصری که بخش‌های یک نشا هستند، اما استعاره مبتنی بر شباهت است؛ ۲) مجاز یک حوزه دارد، اما استعاره حاوی دو حوزه مجزاست؛ ۳) در حالی که مجاز دسترسی به عنصر مقصد را در یک حوزه فراهم می‌کند، استعاره اصولاً برای درک نظامی از عناصر در قالب نظامی دیگر به کار گرفته می‌شود؛ ۴) مجاز میان مفاهیم،

یا بین صورت‌های زبانی و مفاهیم، و یا بین صورت‌های زبانی و چیزها/ رویدادهای جهان رخ می‌دهد، در حالی که استعاره صرفاً بین مفاهیم رخ می‌دهد» (پور ابراهیم، ۱۳۹۳: ۲۵۶).

۵- استعارهٔ مربوط به اجزای بدن (بدن‌مندی یا جسمانیت)

در بحث استعاره مفهومی، یکی از محورهای بحث استفاده از اعضای بدن برای بیان پاره‌ای از امور هستی است. نه تنها تعداد زیادی از واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحات هر زبانی از اندام‌های مربوط به بدن مشتق شده‌اند، تعداد زیادی استعاره نیز در هر زبان وجود دارد که در شکل‌گیری آنها اجزای بدن نقش اساسی دارند. کووچش از جمله محققینی است که به این امر اشارات فراوانی داشته است. ایشان معتقدند: «بدن انسان یک حوزهٔ مبدأ ایده‌آل است، چون برای ما کلاً مشخص است و (فکر می‌کنیم که) خیلی خوب آن را می‌شناسیم. این بدان معنی نیست که ما از تمامی جنبه‌های این حوزه به‌صورت استعاری برای فهم هدف‌های انتزاعی استفاده می‌کنیم. جنبه‌هایی که مخصوصاً در فهم استعاری به‌کار می‌روند عبارت‌اند از اجزای مختلف بدن، از جمله سر، صورت، پاهای، دست‌ها، پشت، قلب، استخوان‌ها، شانه‌ها، و بقیه (کووچش، ۱۳۹۶: ۴۱).

کووچش در تحقیق خود از نتایج یک پژوهش سخن به میان می‌آورد که در آن یکی از دانشجویانش به نام رکا هجو مجموعه اصطلاح‌های استعاری اخیر آمریکا زیر نام اصطلاح‌های مجازی، از جرج نگی^۱ را بررسی کرده است. طبق گفتهٔ کوچس «او [رکا هجو] تمامی اصطلاح‌های استعاری مبتنی بر بدن را در واژه‌نامهٔ برشمرد و متوجه شد که از دوازده هزار اصطلاح، بالغ بر دوهزار مورد مربوط به بدن هستند. این یافته جالب توجه نشان می‌دهد که بخش عمده‌ای از معنی استعاری حاصل تجربهٔ ما در مورد بدن خود ماست. این «جسمانیت» معنی شاید ایدهٔ اصلی دیدگاه زبان‌شناسی شناختی در مورد استعاره و در واقع دیدگاه زبان‌شناسی شناختی در مورد معنی باشد» (همان).

عوامل متعددی در بروز عواطف و به‌وجود آمدن واکنش‌های معین مربوط به آن، نقش دارند که جامعه برای بیان و ظهور آن قوانینی وضع کرده و آن را به چارچوب کشانده است. این قیدهای اجتماعی و روش کنترل آن نیز بالطبع در جوامع مختلف متفاوت خواهد بود. شریفیان معتقد است که یک زبان «بایگانی و گنجینهٔ ذهنی جمعی» برای مفهوم‌پردازی‌های فرهنگی است که در مراحل متفاوتی از تاریخ یک جامعه زبانی رایج هستند و ردپای این مفهوم‌پردازی‌ها را می‌توان در مطالعات زبانی جدید جستجو کرد» (قادری نجف آبادی و توانگر، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۶). از این میان، عشق به‌عنوان یک تجربهٔ ذهنی و احساس شده، از بدن شخص به‌ویژه اندام سر و صورت برای بیان شدن کمک می‌گیرد و انطباق این اعضا به‌عنوان حوزهٔ مبدأ با مفاهیم انتزاعی مربوط به عشق در حوزهٔ مقصد منجر به زایش عبارات استعاری گسترده‌ای گشته است.

عشق که از زیر مجموعه‌های عواطف انسانی است برای آشکار شدن و بروز یافتن به مبداهای فیزیکی، زیستی، طبیعی و اجتماعی نیاز دارد، در این میان بدن انسان، در دسترس‌ترین و رایج‌ترین حوزهٔ منبع را در اختیار دارد. پس برای انتقال این حس، سر نسبت به سایر اعضای بدن، دارای قلمروهای منبع بیشتری برای انتزاع‌زدایی و مفهوم‌سازیست. «تجربه‌های ذهنی و

احساس شده مردم از بدن‌های خود در عمل بخشی از شالوده‌ی اساسی زبان و اندیشه است. شناخت هنگامی پدید می‌آید که بدن با جهان فرهنگی - فیزیکی برهم کنش می‌کند و این شناخت باید بر حسب برهم کنش‌های پویای میان مردم و محیط مطالعه بشود. زبان و اندیشه انسان از الگوهای تکراری فعالیت جسمانی‌ای منشأ می‌گیرد که رفتار حاکی از هوش‌مندی جاری را مقید می‌سازند. ... ما باید در جست‌وجوی راه‌های آشکار و مفصلی باشیم که در آنها زبان و اندیشه به صورت اجتناب‌ناپذیری از کنش جسمانی سرچشمه می‌گیرند» (کووچش، ۱۳۹۶: ۱۹۲).

تعامل اولیه انسان‌ها با نگاه به چهره هم آغاز شده و بهترین نوع انتقال پیام، چهره به چهره است و سپس سایر اعضای چهره مثل لب و دهان که وسیله گفتگوست، به ادامه برقراری این ارتباط کلامی کمک می‌نمایند و سپس حتی حرکات ابرو و چهره به صورت زبان بدن این اعضا درآمده و به فهم و درک بهتر احساسات درونی افراد یاری می‌رساند که اگر با لبخند و یا اخم همراه باشد پیام متفاوتی خواهند داشت که عشو و ناز معشوق نام گرفته است.

«یو معتقد است که بسط مجازی و استعاری در مورد صورت انسان، از واقعیت‌های بیولوژی بین صورت و شخص رابطه‌ی جزء و کل برقرار است. همچنین صورت در طرف تعامل گر و جلوی بدن شخص قرار دارد. وقتی می‌خواهیم با کسی که تعامل داشته باشیم، صورت ما به سوی او می‌چرخد و بالعکس وقتی نخواهیم، روی خود را از وی برگردانیم و آن شخص را پشت سر خود می‌گذاریم. در واقع، صورت انسان کانون تعامل اوست. نیز صورت عضو خارجی بدن شخص است (سطح در مقابل ذات)» (صبحی‌گراغانی و حیدریان شهری، ۱۳۹۴: ۳۴).

اگرچه از معیارهای نخست زیبایی‌شناسی انسان، اول نگاه به چهره و جزئیات آن است ولی در ادامه معاشرت‌هاست که ملاک آن تعبیر می‌یابد و جای خود را به زیبایی‌های طبیعی و انسانی می‌دهد که همان ویژگی‌های شخصیتی یا همان لایه‌های پنهانی و درونی مثل مهربانی، انسان دوستی، همدلی، خوشرویی و... است که بالعکس آن نیز امکان دارد و ما در اشعار این تحقیق شاهد ویژگی‌های این چنینی هستیم. «وجه به معنای چهره، روی و صورت است. راغب می‌گوید «وجه» در اصل صورت و چهره است و چون صورت اولین چیزی است که با تو روبه‌رو می‌شود و نیز از همه اعضای بدن اشرف است، لذا به معنی روی هر چیز، اشرف هر چیز، اول هر چیز به کار رفته است» (همان).

۶- مفهوم‌سازی‌های استعاره «چهره معشوق میدان شکار است»

شاعران برای نشان‌دادن جلوه‌های ناز معشوق، به کمک تصویرسازی‌های که در زبان خود به کار می‌برند، به حرکات و سکنات معشوق لباس عینیت می‌پوشانند. تصویرها، به‌ویژه تصویرهای غنایی در غزل سعدی شیرازی، در حقیقت ماحصل اندیشه، تجربه و تأثیر شاعر از یک موضوع هستند. زمانی که این اندیشه‌ها رنگ عاطفه به خود بگیرند و به خصلتی احساسی و فردی مبدل شوند، برای خروج از این حالت ذهنی و انتزاعی به کمک قریحه شاعر تصاویری پدید می‌آیند که معرف آن اندیشه‌های عاطفی هستند. «روش سعدی در حرکت از اندیشه برای تصویرسازی چنان است که نکته‌ای را از اندیشه، برجسته می‌کند و به این نکته گره یا ایهام شاعرانه می‌بخشد این گره یا ایهام شاعرانه چیزی سواى تصویر یا پرداختن نکته به زبان شاعرانه نیست» (منصور احمد، ۱۳۸۵: ۸۳).

حافظ هم نازهای معشوق را به دو صورت آشکار و پنهان جلوه‌گر ساخته، آن چنان که مصادیقی همچون: «غمزه، خرامیدن، شیرین‌کاری، شیرین‌زبانی، حسن‌فروشی و خنده زیر لب» را جزء نازهای جلی معرفی می‌کند و مصداق‌هایی مثل «استغنا،

غیرت، فراق، خشم و تندخویی، جور و ستم، مستی و غرور، بی‌وفایی و پیمان شکنی، ملامت و گستاخی، سنگین‌دلی، معاشرت و آمیختن با بیگانگان و نکته‌گویی» را برای نازهای خفی بر می‌شمرد (عدالت‌پور، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

در این بخش از مقاله، استعاره‌های زبانی مربوط به چهره معشوق، از غزلیات سعدی و حافظ، که با وام‌گیری از قلمرو شکار ایجاد شده بودند، جمع‌آوری و بررسی شده‌اند و ماحصل تحقیق استعاره مفهومی «چهره معشوق میدان شکار است» به نتایجی انجامید که باعث بسط و گسترش زبان در حیطة انتزاعی مفهوم عشق شده است. آنچه، از این تحقیق به‌دست آمده در سه بخش به شرح زیر بررسی شده است: ۱- استعاره‌های تصویری؛ ۲- استعاره‌های مفهومی انسان‌انگار؛ ۳- مجاز مفهومی.

۱-۱- استعاره‌های تصویری

اهمیت تصویر در شکل و ساختمان کلام منظوم به گونه‌ایست که شاعر با تبحری استادانه افکار و اندیشه‌های خود را با الفاظی شاعرانه، در قالب تصویری برجسته و صحنه‌های بدیع همراه با احساس و جزئیات ارائه می‌کند منظور از استعاره‌های تصویری استعاره‌های هستند که تصاویر حوزه مبدأ (شکار) آنچنان ویژگی‌ها و جزئیات را بر تصاویر حوزه مقصد (اعضا چهره معشوق) منطبق می‌کند که آن ویژگی و جزئیات ابزار شکار برجسته‌تر و کامل‌تر در زلف، ابرو، مژه و غیره نمود می‌یابند به‌طوری‌که مژه از تیغ تیزتر، زلف از کمند محکم‌تر و زرخندان از چاه عمیق‌تر بنظر می‌رسد. تصاویری از اجزای سر و صورت معشوق که بر تصاویر ابزار شکار منطبق گشته‌اند و بدین طریق به گسترش زبانی مفهوم عشق کمک کرده‌اند. در این تحقیق واژه‌ها و کلماتی که در ساخت استعاره‌های تصویری، نقش دارند، در جدول زیر به‌صورت خلاصه ذکر شده‌اند:

جدول ۱: انواع داده‌های به‌دست آمده در تقسیم‌بندی نوع اول و میزان بسامد استفاده از آن در غزلیات سعدی و حافظ

تعداد در شعر حافظ	تعداد در شعر سعدی	نگاشت‌های به‌دست آمده در ابیات	تعداد در شعر حافظ	تعداد در شعر سعدی	نگاشت‌های به‌دست آمده در ابیات
۲	۱	خط، دام است.	۶	۱۲	کمند است.
۲۲	۲۴	ابرو، کمان است.	۱۱	۴	دام است.
۱۰	۱۳	غمزه، تیر، خدنگ و تیغ است.	۱۲	۴	زنجیر است.
۱۰	۶	زرخندان، چاه است.	۴	۲	حلقه است.
			۰	۲	مقتول است
			۲	۳	زره است.



شاعر با استفاده از اعضای چهره معشوق و ابزار شکار، رفتار و اطوار عاشقانه عاشق و معشوق را بیان کرده است. و این امر از طریق استعاره تصویری ممکن گشته‌است، تا ابزارها، نقشه‌ها و حیل‌هایی را که لازمه یک شکار است، در اختیار شنونده قرار

زلف: به موی سر و یا گیسوی بلند زنان اطلاق می‌شود که از جمله زیبایی‌های ظاهری زن و یا معشوق به حساب می‌آید که دارای حالت‌های مجعد، صاف و تابدار می‌باشد که در ابیات مورد بررسی، به حالت صاف به‌صورت کمند و به حالت تابدار به‌صورت دام و حلقه و ... نشان داده شده است.

۶-۱-۱- زلف یار زنجیر است.

بسته زنجیر زلفت زود نیا بد خلاص
اگر دانی که در زنجیر زلفت
بعد از این دست من و زلف چو زنجیر نگار
منال ای دل که در زنجیر زلفش

دیر بر آید به‌جهد، هر که فرو شد به قیر (سعدی: ۴۴۹)
گرفتارست، در پایش میفکن (همان: ۶۵۱)
چند و چند از بی کام دل دیوانه روم (حافظ: ۲۳۳)
همه جمعیت است آشفته حالی (همان: ۲۹۹)

۶-۱-۲- زلف معشوق کمند است.

حصار قلعه باغی به منجنیق مده
به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس
در زلف چون کمندش ای دل میبچ کازجا
می‌نوش و جهان بخش که از زلف کمندت

بیام قصر برافکن کمند گیسو را (سعدی: ۳۳)
که به هر حلقه موئیت گرفتاری است (همان: ۱۶۸)
سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت (حافظ: ۶۵)
شد گردن بدخواه گرفتار سلاسل (همان: ۱۹۸)

۶-۱-۳- زلف معشوق دام است.

نه من تنها گرفتارم به دام زلف زیبایی
به دام زلف تو دل مبتلای خویشن است
ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال
در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنج

که هر کس با دلارامی سری دارند و سودائی (سعدی: ۴۶۷)
بکش به غمزه که اینش سزای خویشن است (حافظ: ۳۷)
مرغ زیرک چون به دام افتد تحمل بایدش (همان: ۱۸۰)
آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد (همان: ۷۵)

۶-۱-۴- زلف معشوق حلقه است.

سلسله موی دوست حلقه دام بلاست
دل زحلقه زلفش به جان خرید آشوب
دست در حلقه آن زلف دو تا نتوان کرد
زلف را حلقه مکن تا نکنی در بندم

هر که درین حلقه نیست فارغ ازین ماجراست (سعدی: ۷۲)
چه سود دید ندانم که این تجارت کرد (حافظ: ۸۹)
تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد (همان: ۹۰)
طره را تاب مده تا ندهی بر بادم (همان: ۲۰۵)

۶-۱-۵- زلف یار مقتول است.

منظور از مقتول، حلقه‌های سیمی درهم بافته شده زره‌های شکاری قدیم است. در این تصویر استعاری، موهای شکن در شکن و پر چین و یا مجعد معشوق زره شکاری فرض شده است.

آب از نسیم باد زره روی گشته گیر
 کمند عشق نه بس بود زلف مفتولت
 مفتول زلف یار زره موی خوشترست (سعدی: ۱۰۸)
 که روی نیز بکردی ز دوستان مفتول (همان: ۵۱۲)

این نکته که موی معشوق همچون زره‌ای دانسته شود، شاید در بدو امر کمی دور از ذهن باشد، اما با دقت در نمونه‌ها متوجه خواهیم شد که در زبان و نیز در ادبیات فارسی چنین چیزی بسیار رایج است. نمونه‌اش شاهد زیر است:

۶-۱-۶- زلف یار زره است.

تو خود به جوشن و برگستوان نه محتاجی
 آب از نسیم باد زره روی گشته گیر
 منش با خر قه پشمین کجا اندر که ند آرم
 نواک غمزه بیار و زره زلف که من
 که روز معرکه بر خود زره کنی مو را (سعدی: ۳۳)
 مفتول زلف یار زره موی خوشترست (همان: ۱۰۸)
 زره مویی که مژگانش ره خنجر گزاران زد (حافظ: ۱۰۲)
 جنگ‌ها با دل مجروح بلاکش دارم (همان: ۲۱۲)

همچنان که از شواهد بالا پیداست، معشوق که زن است، مویش زره است، و این استعاره اطوار و حرکات شکار و جنگ را به ذهن نزدیک می‌کند و نکته دیگر اینجاست که این ابزارهای پیکار و شکار همه در چهره معشوق جمع شده‌اند.

۶-۱-۷- خط موی یار دام است.

منظور از خط در اینجا موی بناگوش است. کاربرد خط برای اشاره به موی زنان در ادبیات جنبه زیبایی‌شناسی دارد و گاهی با خط نوشتاری مقایسه‌اش کرده‌اند: «در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست / نقطه دوده که در حلقه جیم افتاده‌ست» (حافظ، ۱۳۸۹: ۲۸)، (یعنی خط موی سیاه تو مثل نقطه حرف «ج» است که حاصل ریختن دوات یا مرکب بر روی آن است). امروزه در زبان فارسی به موی کنار گوش مردان «دم خط» گفته می‌شود.

ای نقطه سیاهی بالای خط سبزش
 به لطف خال و خط از عارفان ربودی دل
 دانست که خواهد شدنم مرغ دل از دست
 خوش دانه و لیکن بس بر کنار دامی (سعدی: ۸۷۴)
 لطیفه‌های عجیب زیر دام و دانه توسط (حافظ: ۲۶)
 وز آن خط چون سلسه دامی نفرستاد (همان: ۷۴)

۶-۱-۸- ابروی معشوق کمان است.

سرو بالای کمان ابرو اگر تیر زند
 ای زلف تو که ندی، ابروی تو که مانی
 خم ابروی تو در صنعت تیراندازی
 کمان ابروی ما را گو بزن تیر
 عاشق آنست که بر دیده نهد پیکان را (سعدی: ۱۸)
 وی قامت تو سروی، وی روی تو بهاری (همان: ۸۲۱)
 برده از دست هر آن کس که کمانی دارد (حافظ: ۸۴)
 که پیش دست و بازویت بمیرم (همان: ۲۱۴)

همچنان که پیداست در این بخش، علاوه بر گسترش عشق توسط استعاره‌هایی از نوع استعاره‌های تصویری (چون ساختار خمیدگی و انعطاف‌پذیری ابرو کاملاً با تصاویر واقعی ابزارهای شکار منطبق است) همه این مصادیق ذکر شده، تصویر یک شکارچی نیرومند با تجهیزات شکار را نیز به تصویر کشیده‌اند و چون همه این نگاشته‌ها از محیط چهره معشوق برگرفته شده، می‌توان گفت که ما شاهد ادامه نگاشت «عشق انسان است» و به تبع آن «عشق سلطان است» هستیم.

۶-۱-۹- مژه معشوق تیر/ ناوک/ خدنگ است.

سعدی نگفتمت که مرو در کمند عشق
دل ز ناوک چشم‌مت گوش داشتیم لیکن
دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت
چشم تو خدنگ از سپر جان گذرا ند
تیر نظر بیفکند افراسیاب را (سعدی: ۱۶)
ابروی کما ندرت می‌برد به پیشانی (همان: ۳۰۶)
باز مشتاق کمان‌خا نه ابروی تو بود (همان: ۱۳۸)
بیمار که دیده‌ست بدین سخت کمانی (همان: ۳۰۷)

۶-۱-۱۰- غمزه یار تیر / خدنگ/ تیغ/ ناوک است.

کمان سخت که داد آن لطیف بازو را؟
خدنگ غمزه از هر سو نهان انداختن تا کی؟
تیری که زدی بر دلم از غمزه خطا رفت
مزن بر دل ز نوک غمزه تیرم
که تیر غمزه تمامست صید آهو را (سعدی: ۳۱)
سپر انداخت عقل از دست ناوکهای خونریز (همان: ۵۹)
تا باز چه اندیشه کند رای صوابت (حافظ: ۱۵)
که پیش چشم بی‌مارت بمیرم (همان: ۲۱۵)

۶-۱-۱۱- زنخدان یار چاه و دام است.

آب حیوان توان گفت که در عالم هست
هر چند نمیسوزد بر من دل سنگینت
مبین به سبب زنخدان که چاه در راه است
بین که سبب زنخدان تو چه می‌گوید
گر چنانست که در چاه زنخدان تو نیست (سعدی: ۱۹۱)
گوئی دل من سنگیست در چاه زنخدانت (همان: ۲۱۶)
کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا (حافظ: ۶)
هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست (همان: ۲۰)

در «نگاشت زنخدان چاه است» زیبایی چهره معشوق همچون چاهی فرض شده است که باعث گرفتار شدن عاشق می‌شود. برای این اتفاق دو پایان متصور است: الف) این چاه ممکن است عاشق را از رسیدن به مقصد برای مدتی و یا تا پایان باز دارد: ب) ممکن است عاشق از چاه بیرون آمده و به مقصد برسد. از نگاشت‌های اولیه آن می‌توان به «عشق سفر است» اشاره کرد. که علاوه بر ویژگی پیشروی و مکان‌مندی عشق، به موانع و مشکلات سفر و حرکت کردن در مسیر عشق نیز اشاره دارد.

۶-۲- استعاره‌های انسان‌انگار

این استعاره‌ها با کمک گرفتن از حالت چهره یا ناز و اطوار معشوق با ترکیب افعال شکاری ساخته شده‌اند و در بسط و درک مفهوم عشق ما را یاری می‌کنند. شاعران با استفاده از نازها و اطوارهای دلدار و اضافه نمودن افعال شکاری به آن برای میدان

شکار خود افراد و سربازان شکاری فراهم آورده‌اند که صفات جسمی و روحی نظیر: شکارچی‌گری، زبده‌گی، بیرحمی و سنگدلی را به نمایش گذاشته‌اند.

نگاشت‌های به‌دست آمده در این حوزه:

غمزه خونریز است.

غمزه غارتگر است.

۶-۲-۱- غمزه غارت می‌کند.

دو چشم مست تو شهری به غمزه‌ای بیرند

کرشمه تو جهانی بیک نظر گیرد (سعدی: ۲۶۹)

زهی سوار که صد دل به غمزه‌ای بیری

هزار صید بیک تاختن بیندازی (همان: ۸۴۰)

۶-۲-۲- غمزه خونخوار / خونریز است.

دگر از حر به خونخوار اجل زندیشم

که نه از غمزه خونریز تو ناباکترست (سعدی: ۱۰۹)

بتیغ غمزه خونخوار لشکر بزی

بزن که با تو درو هیچ مرد جنگی نیست (همان: ۱۹۳)

به دام زلف تو دل مبتلای خویشتن است

بکش به غمزه که اینس سزای خویشتن است (حافظ: ۳۷)

غمزه شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد

فرستش باد که خوش فکر صوابی دارد (همان: ۸۳)

از آنجا که غمزه معشوق جزو حالات و اطوار خلقی و ظاهری اوست، و با توجه به نگاشت (معشوق انسان و یا سلطان است) مفاهیمی مانند بیرحمی، خونریزی، سرکشی و قدرتمندی که از خصوصیات سلطان است، باعث شده استعاره انسان‌انگار قوت گیرد. همچنین در راستای کسب قدرت، استعاره غارتگر بودن نیز به صفات شخصیتی انسان اضافه شده است. همه این تممیه‌های چند معنایی فقط به منظور درک بهتر عشق صورت گرفته است.

انواع داده‌های به‌دست آمده در تقسیم‌بندی نوع سوم و میزان بسامد استفاده از آن در غزلیات سعدی و حافظ به شرح زیر در جدول آمده است:

جدول ۲: جدول نگاشت‌های به دست آمده از غزلیات سعدی و حافظ

نگاشت‌های به‌دست آمده در ابیات	سعدی	حافظ
چشم، مژه و ... خون‌خوار، کشنده، خون‌ریز، قتال، صف شکن و ... است.	۴	۱۲
ابرو کُشنده و خون‌ریز است.	۳	۰
زلف و طره کُشنده، اسیرکننده، خون‌ریز است.	۱	۱۱

۶-۳- مجاز مفهومی در حوزه عشق

در این بخش تصاویری بررسی می‌شوند که از اعضای چهره معشوق با اضافه شدن صفات، و افعال شکاری ساخته شده‌اند و گسترش مفهوم عشق را با مجاز مفهومی در حیطه شکار میسر ساخته‌اند. ویژگی این طبقه‌بندی در عباراتی است که سراینندگان

با آوردن یکی از اعضای چهرهٔ دلبر با افعال و صفات شکاری، همهٔ وجود معشوق را چون سربازی فرض کرده که دارای مهارت‌های لازم برای نبرد است. مجاز هم مانند استعاره قابلیت مفهوم‌سازی را داراست «مجاز نه تنها زبان، بلکه فکر، نگرش و عمل ما را سازماندهی می‌کند. به عبارتی، مفاهیم مجازی (مثل جزء به منزلهٔ کل است) بخشی از روش معمول ما در اندیشیدن و صحبت کردن هستند» (پور ابراهیم و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در این بخش شاهد بسط درون‌حوزه‌ای مفاهیم هستیم یعنی نگاشت اجزای صورت بر چهره فرد و در یک قلمرو مشترک و درون‌شبکه‌ای صورت گرفته است.

۶-۳-۱- چشم/ مژه خون‌خوار، خون‌ریز، قتال، صف‌شکن است.

من هم اول که دیدمت، گفتم	حذر از چشم مست <u>خونخوار</u> (سعدی: ۵۷)
چشم بکرشمه <u>خون من ریخت</u>	وز قتل خطا چه غم خورد مست؟ (همان: ۶۳)
مژه سیاهت ار کرد به <u>خون</u> ما اشارت	ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا (حافظ: ۸)
می‌روی و مژگانت <u>خون خلق می‌ریزد</u>	تیز می‌روی جانا ترسمت فرو مانی (همان: ۳۰۶)

۶-۳-۲- ابرو خون‌ریز و کشنده است.

خصمی که تیر کافرش اندر غزا نکشت	<u>خونش بریخت ابروی همچون کمان</u> دوست (سعدی: ۱۵۵)
وقتی کمند زلفت دیگر کمان ابرو	این میکشد بزورم و آن <u>می‌کشد</u> به زاری (همان: ۸۱۴)
خود کشتهٔ <u>ابروی</u> توأم من بحقیقت	گر کشتیم، باز بفرمای بابروی (همان: ۹۱۵)

۶-۳-۳- زلف / طره کشنده اسیر کننده و خون‌ریز است.

وقتی کمند زلفت دیگر کمان ابرو	این <u>می‌کشد</u> به زورم و آن <u>می‌کشد</u> به زاری (سعدی: ۸۱۴)
بی‌گفت و گوی زلف تو دل را همی کُشد	با زلف دلکش تو که را روی گفت و گوی ست (حافظ: ۴۳)
زلف را حلقه مکن تا نکنی در بندم	طره را تاب مده تا ندهی بر بادم (همان: ۲۰۵)

عبارت‌های زبانی به‌وجود آمده در بخش مجاز مفهومی که بر اساس مجاورت این اعضا با سر انسان ساخته شده‌اند، نگاشت‌های مانند «معشوق شکارچی است» را به زنجیرهٔ نگاشت‌های استعاری «عشق انسان است و عشق سلطان است» متصل ساخته‌اند، چنان که سلطان در جایگاه، بالاترین قدرت حاکم بر روح و جان عاشق تسلط دارد و احکام ظالمانه‌ای در حق دلدادۀ خود روا می‌دارد. تمام این استعاره‌ها روایتگر شکوه، اقتدار، استیلا و نابودگری عشق هستند. لازم به ذکر است که سعدی در غزلیات خود تصویرسازی‌های خلاقانهٔ روحی و جسمی را با واژهٔ کمند به کار گرفته است که اسارت، بردگی، بندگی، گرفتاری، تسلیم بودن و موافقت با یار را به تماشا می‌گذارد و توانسته نگاشت‌های از «شکارچی بودن» معشوق را به ذهن شنونده متبادر کند.

۷- تحلیل شناختی استعاره «چهره معشوق شکارگاه است»

احساسات و تجربه‌های فردی انسان‌ها متأثر از فرهنگ جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کنند در مورد عشق ممکن است استعاره‌های متفاوتی در یک زمان در جوامع مختلف وجود داشته باشد اما انسان‌ها در ابتدا از تجربیات جسمانی، فعالیت‌های عصبی مغز و سطوح فکری نسبتاً شبیه به هم بهره‌مند بودند. پس استعاره عشق از استعاره‌های جهانی است که به علت ترکیب و ادغام در فرهنگ‌های دیگر و زبان‌های مختلف به استعاره‌های غیرجهانی تبدیل شده‌اند. کووچش معتقد است که عشق در بسیاری از فرهنگ‌ها همچون انگلیسی، مجارستانی و چینی در مفهوم سفر، پیوند، شکار و از این دست به کار رفته است (کووچش، ۱۳۹۴: ۱۹). بشر ابتدایی برای رسیدن به شکار، به‌ویژه شکارهای بزرگ، ترندها به کار می‌گرفت. او همچنین معشوق را هم یک شکار می‌پنداشته، چون معشوق هم، مانند شکار تیزیا و بلندپرواز بوده است. نمونه عالی آن در ادبیات فارسی آهو است که معشوق را فراوان بدان تشبیه کرده‌اند. «به‌طور کلی استعاره عشق به‌مثابه شکار برخاسته از زندگی در دل طبیعت است. نزدیکی با طبیعت و سر و کار داشتن با جانوران مختلف و رواج شکار در گذشته موجب شکل‌گیری این استعاره در ذهن عامه شده است» (قوام و اسپرغم، ۱۳۹۴: ۱۷). استفاده از واژه‌های مربوط به شکار و ابزار آن، در گسترش مفهوم عشق نشان‌دهنده این موضوع است. در ادبیات فارسی شواهد فراوانی وجود دارد که در آنها معشوق، شکارچی تصور شده است:

خیال زلف تو گفتا که جان وسیله مساز	کزین شکار فراوان به دام ما افتد (حافظ: ۲۲)
یا رب این بچه ترکان چه دلیرند به خون	که به تیر مژه هر لجزله شکاری گیرند (حافظ: ۶۵)
صید بیابان سر از کمند نیچد	ما همه پیچیده در کمند تو عمدا (سعدی: ۴)
میرود تا در کمند افتد پپای خویشتن	گر بر آن دست و کمان چشم اوفتد نخجیر را (همان: ۱۷)
دل هرکه صید کردی نکشد سر از کمندت	نه دگر امید دارد که رها شود ز بندت (همان: ۵۴)

نمونه مثال‌هایی که با توجه به ابیات بررسی شده، نگاشت «معشوق صیاد است» را در بر می‌گیرد، بسیار است و در این بخش فقط شماره صفحات اشعار سعدی ذکر می‌شود: ۴، ۱۴، ۱۷، ۲۱، ۵۴، ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۷۲، ۸۳، ۱۱۵، ۱۳۳، ۱۴۰، ۱۷۰، ۳۶۷، ۴۵۴، ۵۵۱، ۸۳۴ و ۸۴۹.

در ادبیات فارسی دوره اسلامی شاید به دلیل عفت و پاک‌دامنی اسلامی زن، از مجموع زیبایی‌های معشوق، زیبایی‌های چهره‌اش بیشتر به تصویر کشیده شده است و این چهره، خود میدانی است که از هر گوشه‌اش هنری متجلی می‌شود. چشم، ابرو، خط و خال، رخسار، زلف، گیسو، چاه زنخدان و ... همه دست به دست هم داده و متحد شده‌اند تا در کمین عاشق بنشینند و عاشق را به زانو در آورند. این استعاره زمانی خودش را بیشتر نشان می‌دهد که بدانیم در ادبیات فارسی هنرنمایی دست و بازوی معشوق، در هنگام تیراندازی، کمتر مورد توجه بوده است (شاید به این دلیل که زن به شکار نمی‌رفت)، ولی به تیراندازی مژه‌هایش در هنگام خشم، غمزه، زلف، ابروی و چاه زنخدان معشوق که بسیار اشاره شده است. این اندیشه چنان در زبان فارسی

ریشه دوانیده که اگر کسی بخواهد نهایت بی‌وفایی معشوق را بیان کند، سعی می‌کند آن را با خون‌ریزی نشان دهد. عاشق حتی راضی به اینست که خودش ریخته شود و اگر خودش ریخته شود، آن خون‌ریزی حلال‌تر از شیر مادر خواهد بود:

گر آن شیرین پسر خونم بریزد دلا چون شیر مادر کن حلالش (حافظ: ۱۸۲)

اندیشه تند دیگری که برخاسته از این حوزه است، چنین است که اگر معشوقی عاشق را بکشد، معشوق به جای غرامت دادن، باید غرامت بگیرد، یعنی کشته و مقتول غرامت می‌دهد، نه کشته و قاتل آن:

درویش مکن ناله ز شمشیر احبا کاین طایفه از کشته ستانند غرامت (همان: ۶۲)

مفهوم کشتن عاشق با کمند زلف و پاسخ‌گو نبودن و نپرداختن دیه و غرامت به عاشق، چنان در ذهن شاعران فارسی‌زبان نهادینه شده است که گویا چاره‌ای جز بیان آن از طریق پیکار و شکار ندارند. چون عشق به خودی خود هیچ چیزی برای بیان شدن ندارد و این اعمال و افعال عاشق و معشوق است که تعریفش می‌کند.

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت (همان: ۶۵)

عجیب واقعه‌ای و غریب حادثه‌ای انا اصطبرت قتیلاً و قاتلی شاکی (همان: ۲۹۷)

معنای مصرع عربی بیت دوم چنین است: من که کشته هستم، شکیبایی می‌کنم و شکایتی ندارم ولی قاتلم شاکی است. حالات و اطوار معشوق در حافظ به دو صورت آشکار و پنهان جلوه می‌کند که شاعر مصادیقی همچون: «غمزه، خرامیدن، شیرین‌کاری، شیرین‌زبانی، حسن‌فروشی و خنده زیر لب» را جزء نازهای جلی معرفی می‌کند و مصداق‌هایی مثل «استغنا، غیرت، فراق، خشم و تند خویی، جور و ستم، مستی و غرور، بی‌وفایی و پیمان شکنی، ملامت و گستاخی، سنگین‌دلی، معاشرت و آمیختن با بیگانگان و نکته‌گویی» را برای نازهای خفی بر می‌شمرد (عدالت‌پور، ۱۳۹۳: ۱۶۹). بهره‌گیری از رفتارها و اطوارهای معشوق برای تصویرسازی، نشان از تبحری زیرکانه دارد، زیرا شاعر از صفات خود معشوق کمک گرفته است. عشق دارای دو جنبه مثبت و منفی است. پس به تبع آن معشوق نیز یا عزیز و دوست‌داشتنی، یا بیرحم و سنگدل و قاتل است (قوام و اسپرغم، ۱۳۹۴: ۲۴). عشق منفی که از استعاره‌های ابتدایی و پایه صورت گرفته، و بعدها گسترش یافت، ابتدا در نگاشت «عشق ابزار شکار و قدرت است، عشق انسان است، عشق سلطان است، عشق صیاد است و عاشق صید است» که بر پایه الگوبرداری از مفاهیم حسی شکار مثل: کمند، شست، کمان، تیر و دام استفاده شده است و بعد از آن به حوزه شکار نیز تعمیم داده شد. عشق در جنبه مثبت دلنشین و لذت‌بخش برای هر دو طرف بوده که بازتاب‌هایی همچون شراب، گل و گیاه، شراب و غیره بروز می‌کند (همان).

دلیل این‌که عشق در برخی از اشعار این غزلسرایان معروف ادبیات، پیکار و یا شکار معرفی شده چیست؟ این شاعران که به‌عنوان حکیم و عارف معروفند، پس اگر عشقی که آنها بیان نموده‌اند عرفانی باشد، چرا معشوقشان این چنین بد خصال بوده، در حالی که عشق عرفانی همه نور و روشنی است، همانند معشوق در اشعار مولانا. عشق کشش و تمایلی دوطرفه است، اما چرا در این اشعار عاشق مشتاق و معشوق سر ناسازگاری و پیکار دارد؟ اگر بحث عرفان مطرح است عارف همه تلاشش به وصال است نه به فراق. در حالی که معشوق در این ابیات به فراق خوشتر است. آیا جز نظام حکومتی حاکم بر جامعه، قدرتی نیرومندتر برای شکل‌گیری این نگاشت می‌توان یافت؟

بحث مورد نظر در این نوع استعاره‌ها، شکارهایی است که در آن روزگاران اتفاق افتاده است. در زمان سعدی اتابکان سلغری برای جلوگیری از پیکار و خطر ویرانی فارس با محمد خوارزمشاه و پسران او مصالحه می‌کنند، تا در عوض خراجی سالانه شیراز

را به‌عنوان پناهگاهی برای مردم، علما و فضلا حفظ نماید. همین رویه در دوره زندگی حافظ نیز ادامه دارد با این تفاوت که پیکارهای داخلی که پسر ابوبکر بن سعد بن زنگی (معروف به قطب الدین مبارز) با شاه شجاع (معروف به ابواسحاق اینجو) انجام داده است برای شاعران مذکور که از دوستاران و خاصان دربار آنها بودند، نمی‌تواند بی‌تأثیر باشد (صفا، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۴). البته ذکر این نکته ضروری است که این عامل در استفاده از برخی از استعاره‌هایی که سعدی و حافظ به‌کار برده‌اند، مؤثر بوده است. به‌عنوان مثال، با توجه به جداول بالا، حافظ از استعاره‌هایی نظیر: دام، چاه، کشتن، ویران کردن و غیره، بیش از سعدی استفاده نموده است. این می‌تواند مؤید نکته باشد که سعدی خراج دادن و تسلیم شدن را و حافظ غارت کردن، دام و چاه و فریب را بیشتر از سعدی تجربه کرده است.

۸- ارتباط «عشق شکار است» با نظام حکومتی و معنوی

معشوق در فرهنگ ایران قدیم، سهل‌الوصول و دست‌یافتنی نبود، چرا که در این فرهنگ، معشوق جایگاهی والایی داشت و برای رسیدن به آن باید تلاش‌ها و پیکارها صورت می‌گرفت، پس لازم بود برای بیان عشق از واژگان پیکار برای حرکات و غمزه معشوق که در حال مبارزه با عاشق بود، استفاده شود. از آنجایی که در فرهنگ ایرانی، برخلاف سایر فرهنگ‌ها به‌ویژه فرهنگ یونانی- رومی و بعدها فرهنگ غربی، معشوق در پوشش کامل است، و فقط گاهی چهره‌اش نمایان است، عاشق تنها می‌تواند تماشاگر صورت معشوق باشد و این صورت و رخسار معشوق است که با عاشق سرگرم گفتگو است، بنابراین عاشق همیشه چهره معشوق را میدان پیکار و شکاری فرض کرده که در آن میدان، دلدار با مژه تیر پرتاب می‌کند، و هنگامی که اخم می‌کند یا خم به ابرو می‌آورد، تیر از آن کمان به طرف عاشق پرتاب می‌شود و با ابروی خود سپر در برابر نگاه عشاق می‌کشد و نمی‌گذارد نگاه مستقیم به چشمش دوخته شود. معشوق در مسیر عشق، عاشق را با حيله‌ها به چاهی که در چهره‌اش، به چاه زرخندان معروف است گرفتار می‌کند و یا با موی بلند و پریشانی که دارد، کمندی می‌سازد تا عاشق را اسیر کند.

در مورد استعاره مفهومی «عشق شکار است»، نکته قابل تأمل دیگر اینست که از روزگار ساسانیان، که ترکان آسیای میانه، از جمله غزنویان، به‌عنوان برده و یا افراد شکاری در سپاه ایرانیان راه یافتند (نک. رضا، ۱۳۷۴)؛ شاعران واژه‌هایی همچون ترک را برای معشوق به‌کار می‌بردند، پس این امکان وجود دارد که شاعران استعاره‌های قدیمی را که در زبان روزمره و متعارف مردم رواج داشت، با ابتکار شاعرانه خود به استعاره‌های نو بدل کرده باشند. یعنی در همان زمان بسیاری از ویژگی‌های ترکان، از جمله غارتگری و شکار و فتح سرزمین‌ها را به معشوق نسبت داده باشند. نمونه‌های بسیار معروفی در ادبیات فارسی وجود دارد. مانند: «به تنگ چشمی آن ترک لشکری نازم» (حافظ: ۹۷)، «گر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» (حافظ: ۶) «ترک عاشق کش من مست برون رفت امروز» (حافظ: ۱۳۵)، «غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی» (حافظ: ۲۶۵) و ...

وقتی استعاره‌هایی با مبدأ پیکار و شکار را با مقصد عشق بیان می‌کنیم، در حقیقت به‌گونه‌ای در حال ستیز با باور یا عقیده‌ای هستیم که ما را از رسیدن به خواسته مد نظرمان باز می‌دارد. که آن‌هم با توجه به تحولات به وقوع پیوسته در قرون گذشته، صحت ادعایمان را ثابت می‌کند. «از جمله در حدیثی که عرقا بارها از پیامبر اکرم نقل کرده‌اند: «مَنْ عَشِقَ فَعَفَّ وَ كَتَمَ ثَمَّ مَاتَ»

مات شهیداً^۱ ... نقل چنین احادیثی، کتمان عشق را به‌عنوان ارزشی دینی معرفی می‌کرد و آشکار کردن آن، چه در نوع زمینی و چه عرفانی، در واقع به‌مثابه جدال با نظام ارزشی مسلط و شکستن تابوها و عبور از خط قرمزهاست. در چنین فضایی، عاشقی برابر با پیکار و جنگ است و انگاره مرکزی این گروه «تابوشکنی و نتایج آن» است (زررقانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۵۲). کلام‌های دیگری که در عشق عرفانی به ذهن هر شنونده آگاهی‌بخش می‌کند، عبارت‌های دیگری مانند: «کُنْتُ كُنْزاً مَخْفِياً...»، «يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» و «أَنْتَ فِي طَلِبِي وَأَنَا فِي طَلَبِكَ» هستند که اساس و پایه کشش را از جانب خداوند بیان می‌کنند. خداوند عاشق انسان بوده و نظری خاص به او داشته، به‌طوری که خودش طینت انسان را سرشته و بخاطر این خلقت به خود بالیده و از ملائک خواست که او را سجده کنند همچنین در روز ازل با او پیمان بسته و هیچ‌گاه نیز عهدشکنی نکرده در حالی انسان بارها نقض پیمان نموده است. این عشق الهی دست مایه‌ای برای عشق انسانی و التذاذ برای عشق زمینی قرار گرفت. آنچه که در بین تمام حواس انسانی، تأثیر اولیه را می‌گذارد، چشم است پس، عاشق با دیدن جمال ظاهری عشق را به ذهن و قلب خود منتقل می‌کند و این ذهن است که با توجه به علاقمندی عاشق تصویرسازی می‌کند (بهمنی و نیک‌منش، ۱۳۹۴: ۵۴).

۹- نتیجه‌گیری

نظریه لیکاف و جانسون در باب استعاره مفهومی، به ابزاری برای شناخت بهتر و دقیق‌تر زبان، فرهنگ و هویت انسان تبدیل شده است. این ابزار به ما امکان می‌دهد تا با یک «مهندسی معکوس» به درون ذهن سازندگان عبارات و ترکیبات زبانی برویم و بدانیم آنها چگونه اندیشیده و جهان درونی و بیرونی خویش را بر زبان جاری ساخته‌اند. یکی از مقولاتی که هنوز بشر نتوانسته حرف آخر و دقیق‌تری در موردش بزند، عشق است. از عشق تفسیرهایی همچون لطیفه روحانی، حالت عاطفی، نیاز مادی و ... شده است. عشق در نزد ملل شرق و غرب تفاوت فاحشی دارد. در ادبیات فارسی رخسار معشوق شکارچی است. این تعبیر که محصول شکل‌گیری چندین استعاره مفهومی است، بسیار کهن است و شاید به دلیل جامعه پر آشوب و قتل و غارتی باشد که در فرهنگ این کشور بوده است. یعنی به دلیل ساختار قبیلگی این مرزوبوم، همواره جنگ، پیکار، شکار و تاخت و تاز در آن رواج داشته و حتی عروس را هم بعضاً با جنگ و خونریزی و پیکار، همچون شکاری از دست خانواده عروس می‌زدیدند. دلیل شکل‌گیری این استعاره هر چه باشد، نتیجه‌اش یکی است و آن رواج اندیشه «کمین‌گاه بودن چهره معشوق» است، که با تصاویری از نبرد دائمی معشوق با عاشق به یادگار مانده است. این استعاره‌ها شیوه درک ما انسان‌ها، از تجربیات گذشتگان درباره عشق را نشان می‌دهند. چون عشق در نظام مفهومی ما در مبحث عاطفه می‌گنجد و ما بدون استفاده از واژگان حوزه‌های دیگر قادر به ارائه توضیحی برای آن نیستیم. ساختار عشق واضح و شفاف نیست زیرا تمام موجودیت خود را از طریق استعاره به دست آورده و همین استعاره‌ها هم نتوانسته‌اند توصیفی کامل در این مورد داشته باشند. کالبد شکافی چنین استعاره‌هایی مهر تأکیدی می‌زند بر نظریات زبان‌شناسی شناختی، به‌ویژه، استعاره مفهومی و آرای لیکاف و جانسون که قدرت استعاره را فراتر از کارکرد ادبی‌اش می‌دانستند و آن را ابزاری برای شناخت ذهن انسان تصور می‌کردند. در نگاه اول کسی باور نمی‌کند عشق جنگ تصور شود، اما با دقت در استعاره‌هایی که در ذهن، زبان و ادبیات ما ایرانی‌ها رایج است، مشخص می‌شود عشق جنگ است و معشوق از چهره‌اش به‌عنوان میدان مبارزه و جنگ استفاده می‌کند، یعنی با مژه‌هایش تیر می‌زند، با ابرویش کمان

۱. هر کس عشق بورد و عقیف باشد و سر عشقش را کتمان کند و در این حالت بمیرد، شهید محسوب می‌شود.

می‌گیرد و از زرخندان اش همچون چاهی برای گرفتاری عاشق استفاده می‌کند. با دقت در مثال‌هایی که بررسی شد، مشخص می‌شود، استعاره «معشوق شکارچی است» و «چهره معشوق میدان شکار است» در زبان فارسی شکل گرفته و همین امر ارتباطش را با «عشق انسان است» و «عشق سلطان است» محکم می‌کند.

منابع

- اسپرهم، داوود؛ تصدیقی، سمیه (۱۳۹۷). «استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا»، *متن پژوهی ادبی*، سال ۲۲، شماره ۷۶، تابستان، ۸۸-۱۱۳.
- افراشی، آریتا؛ حسامی، تورج (۱۳۹۲). «تحلیل استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان فارسی و اسپانیایی»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، سال ۳، شماره ۵، بهار و تابستان، ۱۴۲-۱۶۵.
- افراشی، آریتا؛ صامت جوکنان، سیدسجاد (۱۳۹۱). «استعاره‌های مفهومی رنگ در زبان فارسی: تحلیلی شناختی و پیکره بنیاد»، *مجموعه مقالات دانشگاه طباطبایی*، شماره ۲۸۰، ۴۲-۵۴.
- افراشی، آریتا؛ مقیمی‌زاده، محمدمهدی (۱۳۹۳). «استعاره‌های مفهومی در حوزه شرم با استناد به شواهدی از شعر کلاسیک فارسی»، *زبان‌شناخت*، سال ۵، شماره ۲، پاییز و زمستان، ۱-۲۰.
- آیاده، مریم (۱۳۹۳). «استعاره مفهومی عشق در غزلیات سنایی، عطار و مولانا». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۹۳.
- آیاده، مریم؛ زرقانی، سید مهدی؛ مهدوی، محمد جواد (۱۳۹۲). «تحلیل استعاره‌های شناختی عشق در غزلیات سنایی»، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۸۳، ۱-۳۰.
- بارانی، محمد؛ نسیم بهار، علی‌اصغر (۱۳۹۱). «تکرار در معانی عاطفی و زبان هنری غزلیات سعدی»، *پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ۱۰، شماره ۱۸، بهار و تابستان، ۲۹-۵۰.
- بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*، مترجم فروزان سجودی؛ لیلا صادقی؛ تینا امراللهی، تهران: نشر جهان.
- بهمنی، کبری؛ نیک‌منش، مهدی (۱۳۹۴). «ارتباط بینامتنی دیوان حافظ و آثار روزبهان بقلی»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال ۶، شماره ۱ (علمی-پژوهشی)، بهار، ۷۰-۴۷.
- پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۴). «سازوکارهای شناختی و نقش آنها در مفهوم سازی دعا»، *زبان‌شناخت*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۶، شماره ۱، بهار و تابستان، ۴۷-۲۷.
- پورابراهیم، شیرین؛ گلفام، ارسلان؛ آقاگل‌زاده، فردوس؛ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیبه (۱۳۹۱). «بررسی معنی شناختی استعاره صورت در زبان قرآن»، *فصلنامه لسان مبین*، سال ۴، دوره جدید، شماره ۹، پاییز، ۱۰-۱۸.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹). *دیوان حافظ*، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: دوران، چاپ چهل و هشتم.

- خزعلی، انسیه؛ انصاری، نرگس (۱۳۹۲). «تصویرپردازی شعری در شعر عاشورایی فارسی و عربی (تصویر استعاری)»، *دوفصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره ۱، شماره ۱ (پیاپی ۱)، بهار و تابستان، ۴۷-۶۹.
- رضا، عنایت‌الله (۱۳۷۴). *ایران و ترکان در روزگار ساسانیان*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- زرقانی، سیدمهدی؛ مهدوی، محمد جواد؛ آیاد، مریم (۱۳۹۳). «تطور استعاره عشق از سنایی تا مولانا»، *دوفصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهر*، سال ۶، شماره ۱۱، پاییز و زمستان، ۴۳-۷۹.
- زنگویی، اسدالله؛ شعبانی ورکی، بختیار؛ فتوحی، محمود؛ مسعودی، جهانگیر (۱۳۸۹). «استعاره: مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت»، *مطالعات تربیتی و روان‌شناختی*، دوره یازدهم، شماره ۱، ۷۰-۱۰۸.
- زور وز، مهدیس؛ افراشی، آریتا؛ عاصی، سیدمصطفی (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی شادی در زبان فارسی یک تحلیل پیکرمدار»، *زیباشناسی و گویش‌های خراسان*، شماره پیاپی ۹، پاییز و زمستان، ۵۰-۷۲.
- سبزه‌علیپور، جهاندوست؛ رستمی جوریبی، راضیه (۱۶۹۷). «مفهوم‌سازی استعاری و مبانی فرهنگی آن در ادبیات فارسی (مطالعه موردی: عشق شکار است)»، *فصلنامه مطالعات زبانی- بلاغی*، سال ۹، شماره ۱۸، ۲۳۳-۲۶۰.
- سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۶). *دیوان غزلیات*، دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: سعدی.
- صباحی گراغانی، حمید؛ حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹۴). «بررسی زبان شناختی استعاره‌های مربوط به اعضای بدن در سوره بقره (رویکرد شناختی)»، *دوفصلنامه پژوهش‌های قرآنی در ادبیات*، سال دوم، شماره دوم، پیاپی چهارم، پاییز و زمستان، ۱-۳۰.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶). *تاریخ و ادبیات در ایران* (جلد دوم)، (خلاصه جلد سوم، بخش اول - دوم)، تلخیص از دکتر سیدمحمد ترابی، تهران: فردوس، چاپ هجدهم.
- عدالت‌پور، هادی (۱۳۹۳). «جلوه‌های ناز معشوق در شعر حافظ»، *شعرپژوهی*، شماره ۲۲، زمستان، ۱۵۳-۱۷۰.
- فتوحی، محمود (بی‌تا). «تحلیل تصویر دریا در مثنوی»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، دانشگاه تربیت‌معلم تهران.
- قادری، سلیمان (۱۳۹۲). «استعاره، بدن و فرهنگ، مفهوم‌پردازی دل، جگر، چشم و دل در بوستان سعدی»، *نقد ادبی*، سال ۶، شماره ۲۳، ۱۰۵-۱۳۳.
- قوام، ابوالقاسم؛ اسپرغم، ثمین (۱۳۹۴). «بررسی استعاره‌های «عشق» و «معشوق» در دوبیتی‌های عامیانه منطقه خراسان بر بنیاد نظریه استعاره شناختی»، *کهن‌نامه ادب پارسی*، سال ۶، شماره ۳، ۱-۲۷.
- کووچش، زولتان (۱۳۹۴). *استعاره در فرهنگ جهانی‌ها و تنوع*، مترجم نیکتا انتظام، تهران: سپاه‌رود.
- کووچش، زولتان (۱۳۹۶). *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمه جهان‌شاه میرزا بیگی، تهران: نشر آگاه، چاپ یکم.
- کووچش، زولتان (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمه شیرین پور ابراهیم، تهران: نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ یکم.
- گندمکار، راحله؛ طیب‌زاده، امید (۱۳۹۶). «بررسی مجاز در زبان فارسی بر مبنای نظریه مفاهیم واژگانی و الگوی شناختی»، *زبان‌پژوهی*، سال نهم، شماره ۲۳، تابستان، ۱۵۲-۱۷۶.
- لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، مترجم هاجر آقا ابراهیمی، تهران: انتشارات علمی.
- منصف، مصطفی؛ صیادی، احمدرضا (۱۳۸۸). «کدام افضل است؟ عشق یا محبت»، *ادب و زبان*، شماره ۲۲، دوره جدید، ۲۶۸-۲۷۳.
- منصور احمد حافظ (۱۳۸۵). «تصویر در شعر سعدی»، *نامه پارسی*، سال ۱۱، شماره ۱، بهار، ۷۴-۶۷.
- هاشمی، زهره (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، شماره ۱۲، تابستان، ۱۱۹-۱۴۰.

- هاشمی، زهره (۱۳۹۲). بررسی نظام‌های استعاری عشق در پنج متن عرفانی، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد.
- هاشمی، زهره (۱۳۹۲). «زنجیره‌های استعاری محبت در تصوف (بررسی دیدگاه صوفیه درباره محبت از قرن دوم تا ششم هجری بر بنیاد نظریه استعاره مفهومی»، *نقد ادبی*، شماره ۳۲، تابستان، ۴۸-۲۹.
- هاشمی، زهره (۱۳۹۴). *عشق صوفیانه در آینه استعاره نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانی منشور بر اساس نظریه استعاره شناختی*، تهران: علمی.
- هاشمی، زهره؛ قوام، ابوالقاسم (۱۳۹۲). «نگرش احمد غزالی به عشق بر بنیاد نظریه استعاره شناختی»، *ادب پژوهی*، شماره ۲۶، زمستان، ۷۱-۴۹.
- ویسی، الخاص؛ ورکی، غلامحسین (۱۳۹۴). «تحلیل ساختار زبان قرآن، در چارچوب نظریه‌ی معاصر استعاره»، *پژوهش‌های ادبی قرآنی*، شماره ۹، ۸۰-۱۰۰.