استعاره، بدن و فرهنگ:

مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در *بوستان* سعدی

سلیمان قادری*

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه اصفهان

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س۶، ش ۲۳، پاییز ۱۳۹۲ (صص ۱۰۵-۱۲۳)

چکیده

لیکاف و ترنر (1989) مسئلهٔ خلاقیت شاعرانه را در کتاب ***فراتر از استدلال محض*** بررسی، و دو ادعای مهم را در این زمینه مطرح کردند: ۱. شاعران اغلب استعاره‌های مفهومی را که در شعر به‌کار می‌گیرند، با مردم عامی شریک‌اند. ۲. خلاقیت استعاری در شعر نتیجهٔ به‌کارگیری و تغییر استادانهٔ این استعاره‌های مفهومی مشترک بر اثر بهره‌گیری شاعران از چهار ابزار مفهومی ترکیب، پرسش، پیچیده‌سازی و گسترش است. هدف اصلی این پژوهش، معرفی این شگردها و بررسی قابلیت کاربرد آن‌ها در تحلیل شناختی پاره‌ای از استعاره‌های شعری مبتنی‌بر واژگان اندام‌های بدنی *دل* و چشم در ***بوستان*** سعدی است. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد سعدی اغلب از استعاره‌های مفهومی روزمره در شعرش استفاده کرده است. بنابراین، خلاقیت این شاعر می‌تواند نتیجهٔ بهره گرفتن از ابزارهای نام برده در به‌کارگیری استادانهٔ استعاره‌های مشترک باشد. برپایهٔ تحلیل داده‌ها، سعدی در آفرینش استعاره‌های بررسی‌شده بیشتر از ابزار ترکیب و کمتر از ابزار پرسش بهره برده و از ابزارهای پیچیده‌سازی و گسترش به‌طور متوسط استفاده کرده است.

واژه‌های کلیدی: شعرشناسی شناختی، خلاقیت شاعرانه، استعاره‌های بدنی، ***بوستان***.

---

* نویسندهٔ مسئول: Soleimanghaderi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۲

۱. مقدمه

زبان‌شناسی شناختی مکتبی است از تفکر زبان‌شناسی که در علوم شناختی جدید دهه‌های ۱۹٦۰ و ۱۹۷۰م و سنت‌های اولیهٔ روان‌شناسی گشتالتی ریشه دارد. «تأکید اصلی این مکتب بر اهمیت نقش معنا، فرایند مفهوم‌پردازی[۱] و تجربهٔ کالبدی‌شده در مطالعهٔ زبان و ذهن، و روش تعامل آن‌ها با یکدیگر است.» (Evans, 2007: 22). پیش‌گامان این مکتب با نظریه‌های زبان‌شناسان ساختگرا به‌ویژه در تأکید بر صورت زبان و جداسازی آن به‌صورت یک حوزهٔ شناختی، جدای از سایر حوزه‌های شناختی، به مخالفت برخاستند. درمقابل، این زبان‌شناسان شناختگرا به رابطهٔ بین زبان انسان با ذهن و تجربه‌های بدنی و اجتماعی او پرداختند و از این دیدگاه نقش مطالعهٔ زبان را در بازتاب الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن بشر بررسی کردند. بنابراین، «زبان‌شناسی شناختی رویکردی به مطالعهٔ زبان براساس تجربیات ما از جهان، نحوهٔ درک و شیوهٔ مفهوم‌سازی است.» (راسخ‌مهند، ۱۳۸۹: ٦).

شعرشناسی شناختی[۲] روشی مقبول در مطالعهٔ ادبیات است که از نگرش‌ها، ساختارها و روش‌شناسی زبان‌شناسی شناختی (مانند استعاره) استفاده می‌کند (Evans, 2007: 26). در این رشته به بافت اجتماعی و فردی و تجربهٔ کالبدی‌شده اهمیت زیادی داده می‌شود. براساس این، پایه‌های شعرشناسی شناختی بر زبان‌شناسی، روان‌شناسی و علوم شناختی دیگر استوار است (Stockwell, 2002: 4- 5).

در دیدگاه سنتی، استعاره جزئی از صنایع ادبی[۳] و تزیینی در کلام بود و وابستهٔ ادبیات به‌شمار می‌رفت؛ ازاین‌رو استعاره جولانگاه خلاقیت شاعر بود. اما با ظهور زبان‌شناسی شناختی و درپی نگاهی نو، استعاره به پدیده‌ای رایج در کلام روزمره و عامل مهمی در درک واقعیت‌های جهان تبدیل شد. لیکاف و جانسون[۵] (1980) در کتاب ***استعاراتی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم***[٤] ادعا کردند مفهوم‌پردازی انتزاعی ما در بسط استعاری مفهوم‌پردازی عینی ریشه دارد. آن‌ها نقش اصلی استعاره را کمک به درک مفاهیم مشکل، انتزاعی و نه‌چندان روشن می‌دانند. به عبارت دیگر، نقش اولیهٔ استعاره، عمل به‌شکل ابزاری شناختی برای درک یک مفهوم براساس درک مفهوم دیگر

است. بنابر این نظر، استعاره را نمی‌توان فقط نتیجهٔ تخیل شاعر و منحصر به ادبیات دانست؛ بلکه استعاره در زندگی روزمره کاربردی ملموس یافته است و نظام مفهومی ما را شکل می‌دهد.

ازدیدگاه لیکاف (1993a: 202- 203)، ساختار استعاره شامل یک مجموعه‌نگاشت[٦] یا انطباق صورت‌گرفته بین حوزه‌های مفهومی مجزاست. هر نگاشت به‌شکل «حوزهٔ مقصد[٧] حوزهٔ مبدأ[٨] است» نشان داده می‌شود و شامل یک مجموعهٔ ثابت از نگاشت‌ها بین اجزای حوزهٔ مبدأ و اجزای حوزهٔ مقصد است. این امر باعث می‌شود یک حوزهٔ ذهنی (مقصد) را در چارچوب یک حوزهٔ ذهنی آشناتر (مبدأ) مفهوم‌پردازی کنیم. استعاره در این مفهوم‌پردازی ساختار، روابط داخلی و منطق الگوی شناختی حوزهٔ مبدأ را انتقال می‌دهد. حوزهٔ مبدأ، حوزهٔ مفاهیم عینی و حوزهٔ مقصد، حوزهٔ مفاهیم انتزاعی است. یکی از حوزه‌های عینی که در شکل‌گیری استعاره از آن کمک می‌گیریم، حوزهٔ اندام‌های بدن[٩] است.

مطالعات زبان‌شناسی شناختی[١٠] به استفاده از اندام‌های بدن به‌عنوان منبعی در مفهوم‌پردازی فرهنگیِ بسیاری از مفاهیم روزمره، توجه ویژه‌ای داشته است. به بیانی دیگر، در مکتب زبان‌شناسی شناختی و به‌دنبال آن در مکتب شعرشناسی شناختی، یکی از حیطه‌هایی که زبان به بهترین شکل در آنجا تعامل بین شناخت و فرهنگ و زبان را بازتاب می‌دهد، استفاده از عبارات و الفاظی مانند «چشم نیکی داشتن» است که به اندام‌های بدن اشاره دارد. در ساختار استعاره‌ها گاهی اجزای حوزهٔ اندام‌های بدن در ابتدا خود به‌شکل حوزه‌ای مقصد تحت امر مفهوم‌پردازی عینیت می‌یابند؛ سپس به‌عنوان حوزه‌ای مبدأ، در مفهوم‌پردازی و ساختاربخشی به مفاهیم انتزاعی ایفای نقش می کنند. برای مثال، در استعارهٔ «دل از چیزی کندن» در ابتدا استعارهٔ «دل ظرف امید است» با استفاده از طرح‌وارهٔ تصویری[١١] «ظرف»[١٢] شکل می‌گیرد که به مفهوم «دل» عینیت می‌بخشد؛ سپس استعارهٔ «قطع امید کردن، دل کندن است» برای توصیف مفهومی انتزاعی‌تر یعنی «قطع امید» صورت می‌پذیرد.

نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای در یک استعارهٔ مفهومی[١٣] مانند «زندگی سفر است» ممکن است به‌شکل عبارت‌های استعاری[١٤] متعارف[١٥] مانند «انسان‌ها مسافران

خسته‌اند» یا عبارت‌های نو[۱٦] مانند «ما در بزرگراه عشق می‌تازیم» نمود یابند. این عبارت‌ها در ساخت خود از منابع لغوی حوزهٔ مبدأ بهره می‌گیرند. ویژگی متعارف‌بودن به این معناست که استعاره‌های یک جامعهٔ زبانی خاص ابزار مفهومی مشترک در دست اعضای آن جامعه است؛ به همین دلیل این نظام استعاری باید دارای نگاشت‌هایی معین بین حوزه‌های مبدأ و مقصد باشد. در نگاه اول، این ویژگی با نو، تخیلی و ویژه‌بودن استعارهٔ شعری سازگاری ندارد؛ ولی ازدیدگاه زبان‌شناسی شناختی، واقعیت این‌گونه نیست؛ زیرا از این دیدگاه، استعارهٔ شعر حاصل خلاقیت شاعر در استفاده از همان نظام استعاری مشترک بین افراد جامعه است. به‌گفتهٔ لیکاف: «استعارهٔ شعر اصولاً بسطی از نظام متعارف روزمرهٔ ما از تفکر استعاری است» (همان، ۲۰۵)؛ بنابراین «خلاقیت فردی همیشه در یک چارچوب مفهومی که از طریق جامعه وضع شده شکل می‌گیرد.» (Crisp, 2003: 101). براساس این، می‌توان ادعا کرد آفرینش و درک استعارهٔ ادبی بر شناخت استعارهٔ معمول بنا شده و «مطالعهٔ استعارات بدیع در ادبیات بسطی از مطالعهٔ استعارات روزمره است.» (Lakoff, 1993a: 203).

لیکاف و ترنر[۱۷] (1989) در کتاب ***فراتر از استدلال محض: هدایتی میدانی بر استعارهٔ شعری***[۱۸] دو ادعای اصلی دربارهٔ خلاقیت استعاری بیان کرده‌اند: ۱. شاعر در آفرینش شعرهایش از همان استعاره‌های مفهومی افراد عادی بهره می‌برد. ۲. خلاقیت استعاری در شعر درنتیجهٔ بهره‌گیری از چهار ابزار مفهومی رایج است که شاعر ضمن به‌کار بردن استعاره‌های مفهومی، آن‌ها را استادانه به‌کار می‌گیرد. این ابزارها ترکیب[۱۹]، گسترش[۲۰]، پیچیده‌سازی[۲۱] و پرسش[۲۲] هستند. به بیانی دیگر، شاعر در تفکر شاعرانهٔ خود از ابزارها و شگردهای تفکر روزمره بهره می‌برد؛ با این تفاوت که آن‌ها را گسترش می‌دهد، پیچیده می‌کند یا به‌شیوه‌ای فراتر از شیوهٔ معمول با یکدیگر ترکیب می‌کند (Lakoff & Turner, 1989: 67). همچنین، این دو پژوهشگر به استعاره‌های سطح- عام[۲۳] اشاره کرده‌اند که در سطح فوقانی انطباق می‌یابند، سپس با اضافه شدن به محتوای خاص مانند عقاید فرهنگی، استعاره‌های سطح- خاص[۲٤] سطوح تحتانی را می‌سازند. مطابق این روند، استعاره‌های شعری اغلب از محتوای سطح- عام به‌همراه محتوایی خاص در سطح تحتانی‌تر تشکیل می‌شوند. برای مثال، لیکاف و ترنر از

استعارهٔ سطح- عام «رویدادها اعمال‌اند» (همان، ٤٠) و نیاز به حضور عامل در آن استعاره یاد می‌کنند. برای مثال، چون سپری‌شدن زندگی یک رویداد به‌شمار می‌آید، عاملی مثل گذر زمان می‌خواهد؛ ازاین‌رو این عامل در فرهنگ زبان انگلیسی به‌صورت استعاره‌های سطح- خاصی مانند «زمان یک بلعنده است» (همان، ٢٢٣) ظاهر می‌شود؛ درحالی که در فرهنگ ما ممکن است به‌شکل «زمان یک تغییردهنده است» آشکار شود.

گوینز و استین[٢٥] (2003: 1) معتقدند مطالعهٔ ادبیات در دهه‌های گذشته از حالت نخبه‌گرایی محض خارج شده است و رشته‌های مطالعات فرهنگی گوناگون مطالعهٔ ادبیات را به‌عنوان یکی از روش‌های متعددی که مردم مقصود خود را به‌وسیلهٔ آن بیان می‌کنند، پذیرفته و بررسی کرده‌اند. ازاین‌رو، نگاه رویکرد شعرشناسی‌شناختی به ادبیات یکی از شکل‌های تجربه‌های معمول انسان است و آن را حاصل نوعی شناخت می‌داند که در توانایی‌های شناختی عمومی ما در درک معنای جهان ریشه دارد.

درزمینهٔ شناخت عوامل دخیل در آفرینش استعاره‌های نو و تبیین قدرت استفهامی استعارهٔ شعری در آثار شاعران ایرانی کار مدوّن و جامعی صورت نگرفته است. بنابراین، تحقیق حاضر با درنظر گرفتن دیدگاه مطالعات یادشده و فرض بهره‌بری شاعر از یک مجموعه ابزار در قدرت‌بخشی و برجسته کردن استعارهٔ شعری، برآن است در چارچوب مکتب نوظهور شعرشناسی شناختی و با تکیه بر مبانی نظری معرفی‌شده در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و همچنین شگردهای شاعرانهٔ تبیین‌شده در کتاب لیکاف و ترنر (1989)، به بررسی خلاقیت سعدی در آفرینش استعاره‌ها و یا برجسته‌سازی استعاره‌های عامیانهٔ برگرفته از واژگان بدنی چشم *(دیده)* و *دل* در ***بوستان*** بپردازد. دلیل برگزیدن استعاره‌های بدنی، محدود کردن پژوهش به مطالعهٔ استعاره‌هایی است که آمیختگی آن‌ها با فرهنگ جامعه در مطالعات شناختی به اثبات رسیده است. انتخاب ***بوستان*** نیز به‌سبب شهرت این اثر و نیز مشحون بودن آن از استعاره‌های مبتنی‌بر واژگان بدن است.

٢. پیشینهٔ تحقیق

در تأیید، تکمیل یا به‌چالش کشیدن نظریهٔ لیکاف و ترنر (1989) و همچنین بررسی شعر ازنظر عوامل دخیل در خلق استعاره‌های شعری تحقیقاتی انجام گرفته است که به

پاره‌ای از آن‌ها به‌اختصار اشاره می‌شود.

فلورس[۲٦] (1998) با هدف بررسی کاربرد شگردهای آفرینش استعاره‌های شعر که لیکاف و ترنر (1989) معرفی کردند و نیز بررسی مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعارهٔ» لیکاف (1993a)، به مطالعهٔ مفهوم‌پردازی «زمان»، «زندگی» و «مرگ» در شعرهای شکسپیر پرداخته است. او پس از بررسی چند استعارهٔ سطح- عام، از استعاره‌های سطح- خاص «زمان فاتح است»، «زمان ستمگر است»، «زندگی جنگ با زمان یا مرگ است» و «مرگ حاکم است» در شعر شکسپیر نام برده است که قبلاً مورد توجه نبودند. او در شکل‌گیری استعاره‌های سطح- خاص، شگردهای گسترش، پیچیده‌سازی و پرسش را در خلق نگاشت‌های نو در شعر شکسپیر دخیل دانسته است. همچنین، فلورس به هم‌پوشانی این شگردها در شکل‌گیری نگاشت‌های سطح- خاص و نیز به فراوانی شگرد ترکیب در خلق این استعاره‌های شعری نو اشاره کرده است. به‌گفتهٔ فلورس، شکسپیر در خلق اثرش از شگرد پرسش استفاده نکرده است. او شگرد پرسش را بیشتر ویژگی اشعار فراواقع‌گرا می‌داند. به‌گفتهٔ او، شکسپیر در به‌کارگیری سه شگرد دیگر اندکی از عرف فاصله گرفته است. در پایان، فلورس به جنبهٔ کاربردی‌بودن الگوی لیکاف و ترنر (1989) در بررسی شعرهای شکسپیر اذعان داشته و استعاره‌های بررسی‌شده را گواهی بر وابستگی استعاره‌های شعر به تفکر متعارف می‌داند.

برخی پژوهشگران مختص بودنِ شگردهای لیکاف و ترنر (1989) به آفرینش استعارهٔ شعری را به‌چالش کشیده‌اند؛ ازجمله جکنداف و آرون[۲۷] (1990) و سمینو[۲۸] (2008) نشان داده‌اند کاربرد شگردهای یادشده در بعضی سیاق‌های دیگر زبان مثل روزنامه‌نگاری نیز ملموس است. از سویی، برخی محققان مانند ترنر (1996) و فوکونیه[۲۹] و ترنر (2002) ادعا کرده‌اند همهٔ آفرینش‌های خلاقانهٔ نوی استعاری در شعر نتیجهٔ بهره‌گیری از این شگردها نبوده و عواملی مثل آمیزهٔ مفهومیِ[۳۰] اجزای حوزه‌ها یا قالب‌های ذهنی متفاوت در این کار دخیل‌اند. کوچش[۳۱] (2009) نیز از تأثیر انواع بافت‌های فرهنگی، مادی و اعتقادی که شاعر تحت فشار آن‌ها شعر و استعاره‌های شعری را می‌آفریند، سخن گفته است.

البته، آنچه در پژوهش‌های نام‌برده آمده است، منکر نقش ابزارهای لیکاف و ترنر

(1989) در زایش استعاره‌های نوی شعری نیست و اغلب، به موارد تأثیرگذار دیگری درزمینهٔ خلق استعاره‌ها اشاره دارد که در استعارهٔ شعر باید بررسی شود.

۳. استعاره در دستان شاعر

براساس پیشینهٔ تحقیق، شاعران در خلق آثار خود از همان منابع فکری و استعاری روزمرهٔ مردم بهره می‌برند. پس چشمگیر بودن نگاشت‌ها در آثار ادبی ناشی از چیست؟ لیکاف و ترنر (72 -67 :1989) برای تبیین قدرت استفهامی استعارهٔ شعری بر این باورند که شاعر به‌طور منظم از چندین ابزار در خلق اصطلاحات زبانی و تصاویر نامتعارف یا نو برپایهٔ منابع فکری و زبان متعارف روزمره بهره می‌برد. این ابزارها شامل گسترش، پیچیده‌سازی، پرسش و ترکیب است. در ادامه، تعریف هریک از این ابزارها آمده و مصادیقی از کاربرد آن‌ها در استعاره‌های برگرفته از اندام‌های بدن در ***بوستان*** سعدی بررسی شده است.

۳- ۱. گسترش

در این بخش به‌اختصار به مواردی از بهره‌گیری سعدی از این ابزار در ساخت یک عبارت استعاری و یا استعاره‌های یک مصراع یا بیت اشاره می‌کنیم. ذیلِ هر بیت برخی استعاره‌های تشکیل‌دهندهٔ عبارات آن را که در ساخت خود از اندام‌های بدن بهره برده یا مفهوم‌پرداز احساسات یا مفاهیم دیگری بوده‌اند، خواهیم آورد.

یک استعارهٔ مفهومی متعارف با خلق نگاشت‌های مفهومی بین حوزه‌های مبدأ و مقصد موجب ایجاد چندین عبارت استعاری متعارف می‌شود؛ پس چنین استعاره‌ای نسبی است و همهٔ اجزا را در نگاشت شرکت نمی‌دهد. شاعر در بهره‌گیری از ابزار گسترش، یک استعارهٔ متعارف را با زبانی نو به‌صورت عبارت استعاری بدیع بیان می‌کند. او این کار را با گسترشِ استعاره، یعنی معرفی یک جزء مفهومی جدید در حوزهٔ مبدأ انجام می‌دهد که قبلاً در نگاشت شرکت نکرده است. به مثال زیر بنگرید:

۱. *منه دل بدین دولت پنج‌روز* ***به دود دل خلق خود را مسوز*** (۹٤۰)[۳۲]

در بیت بالا، عبارت استعاری «به دود دل خلق خود را سوزاندن» بیانگر این استعارهٔ

مفهومی است: «احساسات آتش هستند» و به‌طور خاص، «غم آتش است». از این استعارهٔ مفهومی عبارت‌های متعارفی مانند «دلم می‌سوزه» یا «دلم براش کبابه» در زبان روزمره به‌چشم می‌خورد. چنان‌که که از این عبارت‌ها برمی‌آید، در ساخت این استعاره‌ها دو جزء «سوختن» و «حرارت داشتن» از حوزهٔ مبدأ «آتش» قبلاً استفاده نشده؛ اما سعدی در عبارت استعاری نوی «به دود دل خلق خود را سوزاندن» عنصر «دود» را از حوزهٔ مبدأ «آتش»- که تاکنون استفاده نشده- برگزیده و در این عبارت استعاری نشانده است. این مانند آن است که عبارت زبانی «دود دل» جزء مفهومی نوی «دود» را در حوزهٔ مبدأ «آتش» معرفی کرده باشد.

۲. *دلش بر وی از رحمت آورد جوش* ***که اینک قبا پوستینم بپوش*** (۳٤۰٥)

در نمونهٔ شماره دو، عبارت استعاری نوی «جوش آمدن دل از رحمت» برگرفته از این استعاره‌های مفهومی است: «احساسات داغ/ آتش هستند» و «دل ظرف احساس است» که در آنجا، ورود احساس «رحمت» به ظرف «دل» آن را به جوش و خروش درآورده است. سعدی در عبارت استعاری نوی «جوش آمدن دل از رحمت»، عنصر «جوش آمدن» را از حوزهٔ مبدأ «آتش» فعال کرده و در این عبارت استعاری متجلی کرده است.

۳. ***که ای چشم‌های مرا مردمک*** *یکی مردمی کن به نان و نمک* (۱۱٦٦)

در این نمونه، استعارهٔ مفهومی نوی «عزیزترین فرد مردمک چشم است» براساس استعارهٔ متعارف «چشم ظرف عزیزان است» فعال شده است. در این استعاره، طرح‌وارهٔ «ظرف» حوزهٔ مبدأ است و سعدی در خلق این عبارت استعاری نو جزء «مرکز» از این طرح‌واره را- که قبلاً فعال نبوده- فعال کرده یا به‌عبارتی، گسترش داده است. از سوی دیگر، طرح‌وارهٔ تصویری «مرکز- پیرامون»[۳۳] در اینجا کاربرد معیار ارزش‌دهی را دارد و نقش مهم‌تر را به مرکز طرح‌واره داده است؛ بنابراین عزیزترین فرد از بین افراد عزیزی که در ظرف چشم قرار گرفته‌اند، با مرکز چشم یعنی «مردمک» آن نگاشت می‌یابد.

در تبیین هرچه بیشتر کاربرد شگرد گسترش به مثال بعد توجه کنید:

٤. *بدین شیوه مرد سخنگوی چست* ***به آب سخن کینه از دل بشست*** (۲۱۱۲)

در بیت بالا، سعدی برپایهٔ استعارهٔ مفهومی «دل آینه است» عبارت استعاری نوی «به

آب سخن کینه از دل شستن» را ساخته است. از استعارهٔ مفهومی «دل آینه است» تاکنون عبارت‌هایی مانند «دل شستن از چیزی» و «غبار از دل زدودن» آفریده شده است. در استعارهٔ شعری نوی «به آب سخن کینه از دل شستن»، نخست «جزء پاک‌کننده» برای شکل‌گیری نگاشتی نو گسترش می‌یابد؛ سپس این «جزء پاک‌کننده» تحت شگرد پیچیده‌سازی- که در قسمت بعد توضیح داده می‌شود- به‌صورت «آبی» که به‌شکل «سخن» تعبیر شده است، پیچیده می‌شود.

٣- ٢. پیچیده‌سازی

یکی دیگر از ویژگی‌های تفکر شاعرانه که آن را بالاتر از تفکر استعاری روزمره قرار می‌دهد، پیچیده‌سازی نامعمول طرح‌واره‌های زیربنایی یک استعارهٔ مفهومی است. در این شگرد، جزء یا اجزایی از حوزهٔ مبدأ که قبلاً در نگاشت شرکت داده شده‌اند، به‌گونه‌ای نامتعارف پر[٣٤] یا پیچیده می‌شوند و این بدین معنا نیست که جزء یا اجزای جدیدی در حوزهٔ مبدأ ایجاد می‌شوند یا گسترش می‌یابند. پیچیده‌سازی در خلق نگرشی نو و یا احساسی تازه به حوزهٔ مقصد نقشی اساسی دارد و باعث تازگی استعاره و بروز خلاقیت شاعرانه می‌شود.

٥. *ز سر تیزی آن* ***آهنین‌دل*** *که بود		به عیب پری‌رخ زبان برگشود* (٢٨٥٨)

٦. *به* ***سندان‌دلی*** *روی درهم مکش		به‌تندی پریشان مکن وقت خوش* (٣٨٥٢)

در ابیات بالا، با اینکه عبارت استعاری «دل‌سنگ» برپایهٔ استعارهٔ مفهومی «بی‌رحمی سفتی است» در زبان روزمره آشنا و متعارف است، عبارت‌های «آهنین‌دل» و «سندان‌دل» این‌گونه نیست؛ بنابراین این عبارت‌ها از استعاره‌های نوی زبان شعر هستند. درواقع، سعدی با اعمال شگرد پیچیده‌سازی بر استعارهٔ مفهومی «بی‌رحمی سفتی است»، باعث آفرینش این تازگی شده است. با بهره‌گیری از این ابزار، جزء «سفتی» که در گذشته از حوزهٔ مبدأ یعنی «حس لامسهٔ» انسان فعال شده و با «بی‌رحمی» از حوزهٔ احساسات نگاشت شده بود، به‌طریقی نو پیچیده، و به‌شکل «آهن» یا «سندان» مفهوم‌پردازی می‌شود.

٧. ***سرشک غم از دیده باران*** *چو میغ		که عمرم به غفلت گذشت ای دریغ* (٢٠٣٧)

عبارت استعاری «سرشک غم از دیده باریدن» در مصراع اول این بیت براساس استعارهٔ مفهومی «احساسات مایع هستند» (به‌طور خاص «غم مایع است») و «چشم‌ها ظرف احساس هستند» بنا شده است. در این مصراع جزء «مایع» از حوزهٔ مبدأ «ماده» که ازقبل با احساس «غم» نگاشت شده بود، طی فرایند پیچیده‌سازی به‌شکل «سرشک» یا «قطرهٔ باران» مفهوم‌پردازی شده است.

۸. *کرم کرد و غم خورد و پوزش نمود بدانـدیش را* ***دل به نیکـی ربـود*** (۱٤۲۳)

عبارت استعاری متعارف «دل ربودن» با بهره‌گیری از حوزهٔ مبدأ «ربودن» مفهوم‌پردازِ عمل «عاشق کردن» از حوزهٔ مقصد احساسات شده است. در استعارهٔ «به نیکی دل رَبودن»، جزء «وسیلهٔ ربودن» از بین اجزای حوزهٔ مبدأ- که قبلاً فعال نشده بود- فعال و با «نیکی کردن» پر یا پیچیده می‌شود؛ به‌طوری که «نیکی کردن» وسیله‌ای درنظر گرفته می‌شود که با آن عمل «ربودن دل» انجام شده است. در این عبارت استعاری، همایندی شگردهای گسترش و پیچیده‌سازی مشهود است. این همایندی به‌گونه‌ای است که نخست جزء «وسیلهٔ ربودن» فعال شده، سپس با عبارت «نیکی کردن» که مفهوم مثبتی است به‌گونه‌ای نامتعارف پر شده است. این کار از آنجا پیچیده و نامتعارف است که معمولاً ربودن با وسایلی که مفهومی منفی دارند، انجام می‌پذیرد؛ اما در اینجا وسیلهٔ ربودن مفهومی مثبت دارد.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در شکل‌گیری برخی استعاره‌ها، همایندی دو شگرد گسترش و پیچیده‌سازی در ساخت استعاره‌های سطح- خاص شعری نمایان است. دلیل این همایندی، هدف مشترک این دو شگرد در اضافه کردن محتوای مفهومی جدید به استعاره‌های متعارف قبلی است؛ به‌طوری که شگرد گسترش این کار را با خلق اجزایی جدید در طرح‌وارهٔ مبدأ و شگرد پیچیده‌سازی با پرکردن این اجزا به‌شیوه‌ای نامعمول انجام می‌دهد.

۳- ۳. پرسش

علاوه‌بر گسترش و پیچیده‌سازی، گاهی شاعران مرزهای درک استعاری ما از مفاهیم مهم را به‌چالش می‌کشند. به عبارت دیگر، آن‌ها نارسایی یا نامناسب بودن یک استعارهٔ مفهومی را یادآوری می‌کنند و حتی گاهی استعارهٔ مفهومی جدیدی را بنا می‌گذارند. در تبیین این شگرد به ابیات زیر توجه کنید:

٩. *تأمـل در **آیینـهٔ دل** کنـی		صفایی به‌تدریج حاصل کنـی* (٥٩)

١٠. *گر آیینه از آه گردد سیاه		شود روشـن آیینـهٔ دل بـه آه* (٣٨٦٥)

استعارهٔ مفهومی «دل آینه است» در شکل‌گیری عبارت‌های ابیات بالا دخیل است. با اندکی تأمل به‌نظر می‌رسد سعدی در بیت دوم مرزهای تفکر ما دربارهٔ این استعارهٔ متعارف را به‌چالش می‌کشد. به این ترتیب که اگر «دل» را مطابق این استعارهٔ متعارف «آینه» بدانیم، با توجه به روند انتقال ساختار طرح‌واره‌ای و منطق و روابط اجزای حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد، باید انتظار داشته باشیم که دل نیز مانند آینهٔ عادی با آه تیره شود؛ اما عبارت‌های استعاری بیت دوم نشان می‌دهد این‌گونه نیست و آینهٔ دل با آه کشیدن انسان- که نشانهٔ پشیمانی از اعمال ناپسند است- نه‌تنها تیره نمی‌شود؛ بلکه با تابش بخشش و الطاف حق روشن و پاک می‌شود.

١١. *طبیبی پریچهـره در مـرو بـود		که در **باغ دل** قامتش سرو بـود* (١٧٩٠)

١٢. ***به سبزی کجا تازه گـردد دلـم**		که سبزی بخواهد دمید از گلم* (٣٦٢١)

پیش از بررسی استعاره‌های این قسمت یادآوری نکته‌ای لازم است و آن این است که هر حوزهٔ مبدأ دارای یک کانون معنایی اصلی[٣٥] خاص است که به حوزهٔ مقصد به ارث می‌رسد (Kovecses, 2010: 137). این کانونْ معنایی متعارف و ثابت دارد که متعلق به تمام نمونه‌های یک حوزهٔ مبدأ و مورد تأیید همهٔ افراد است. در ابیات بالا، کانون معنایی اصلی حوزهٔ مبدأ، یعنی «باغ»، «سرسبز بودن و با سبزی تروتازه شدن» است. اما آنچه در اینجا جلب توجه می‌کند این است که سعدی استعارهٔ مفهومی «دل باغ است» را- که از ابیاتی مانند بیت اول برداشت می‌شود- در بیت دوم به‌چالش می‌کشد؛ به‌گونه‌ای که کانون معنایی اصلی «باغ»، یعنی «با سبزی تازه شدن»- که باید به حوزهٔ مقصد «دل» به ارث برسد- در مقطعی از زمان (یعنی پس از مرگ) به آن حوزه منتقل نمی‌شود. سعدی اظهار می‌کند حوزهٔ مقصد، یعنی «دل» پس از مرگ با سبزی تروتازه نمی‌شود؛ بلکه خودِ دل خاک می‌شود و از آن سبزی می‌روید. در بیت شمارهٔ سیزده، همین اتفاق برای به‌چالش کشیدن استعارهٔ «دیده منبع نور است» رخ داده که در اینجا هم به موقتی بودن این استعاره تا زمان مرگ اشاره شده است:

۱۳. *دگر دیده چون برفروزد چـراغ چو کرم لحد خورد پیه دماغ؟* (۳۳٤۱)

۱٤. *دل زنـده هرگـز نگـردد هـلاک تن زنده‌دل گر بمیرد چه باک؟* (۱۲۷۸)

بیت شمارهٔ چهارده بر استعارهٔ مفهومی «دل موجود زنده است» استوار است. از سوی دیگر، استعارهٔ متعارف «مرگ پایان سفر زندگی است» این استلزام استعاری[۳٦] را درپی‌دارد که هرچیز زنده در پایان مسیر خود به مرگ می‌رسد؛ بنابراین انتظار داریم درمورد دل- که موجود زنده‌ای فرض می‌شود- نیز این‌گونه باشد. اما سعدی در این بیت ادعا می‌کند درمورد دل این‌گونه نیست و «دل زنده» هرگز نمرده و باقی است حتی اگر جسم فانی شود.

۱۵. *دو چشم و شکم پر نگردد بـه هـیچ تهی بهتر ایـن رودهٔ پـیچ‌پـیچ* (۲۷۲۵)

یکی از استعاره‌های مفهومی در زیربنای عبارت استعاری «پر نشدن چشم» در این بیت این استعاره است: «چشم ظرف است» که در آن از طرح‌وارهٔ «ظرف» به‌عنوان حوزهٔ مبدأ بهره گرفته شده است. در اینجا شاعر به محدودیت منطق طرح‌وارهٔ «ظرف» اشاره کرده است؛ به این دلیل که مطابق با درک مردم عامی[۳۷] هر ظرفی پر می‌شود؛ اما در اینجا ظرف چشم و شکم آدم حریص پرنشدنی است.

شاعر با به‌چالش کشیدن گوشه‌هایی از نظام استعاری روزمره که به‌شکل متعارف در میان افراد جامعه کاربرد دارد، توانسته است به‌نحوی ناکارآمدی و کاستی این استعاره‌ها یا نگاشت‌ها و محدودیت‌های آن‌ها را بنمایاند و نشان دهد این استعاره‌های مفهومی در همهٔ شرایط صادق نیستند. به‌گفتهٔ لیکاف و ترنر (71 :1989)، همین عامل باعث جذابیت بیشتر استعاره‌های شعری در مقایسه با استعاره‌های متعارف می‌شود. کوچش (55 :2010) خاطرنشان می‌کند که به‌چالش کشیدن یک استعارهٔ متعارف و یا به‌کار گرفتن استعارهٔ مفهومی خاص اعتقادات آن شاعر را بیان می‌کند. انتقاد کوچش (همان، ۲۸۹) به نظریهٔ استعارهٔ مفهومی این است که در این نظریه، استعاره به‌عنوان نگاشت‌های مفهومی ثابت و بسیار متعارفی بین اجزای حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد معرفی می‌شود که خود را به‌صورت عبارت‌های زبانی بسیار متعارف نشان می‌دهند. بنابراین، این نظریه در توجیه خلاقیت‌های استعاری و نگاشت‌های نو توانایی زیادی ندارد. این موضوع تاحدی در به‌چالش کشیده شدن استعاره‌های متعارف توسط شگرد پرسش و همچنین

آفرینش استعاره‌های بدیع توسط شگردهای دیگر، خود را نشان می‌دهد.

٣- ٤. ترکیب

بی‌تردید، پربسامدترین و قوی‌ترین شگردی که سعدی در برجسته‌سازی تفکر خلاق شاعرانه نسبت به تفکر روزمره به‌کار گرفته، ترکیب است. ترکیب شاید قوی‌ترین ابزار شاعر در گذشتن از مرز نظام مفهومی روزمره باشد. البته، در این روش نیز شاعر از همان منابع فکری روزمره مانند استعاره‌های مفهومی متعارف بهره می‌گیرد. در این روند، «شاعر از دو یا چند استعارهٔ متعارف که توصیفگر یک حوزهٔ مقصد است، به‌طور هم‌زمان برای توصیف آن حوزه بهره می‌گیرد. این کار شاید در یک متن یا حتی در یک جمله رخ دهد.» (Lakoff & Turner, 1989: 70).

١٦. *نصیحت شنو مردم دوربین* ***نپاشند در هیچ دل تخم کین*** (١٢٩٣)

«دل زمین است» و «دل ظرف کینه است» از استعاره‌های ترکیب‌شده در ساخت عبارت استعاری نوی «تخم کینه در دل پاشیدن» است. البته، استعارهٔ سطح- خاص «دل ظرف کینه است» برگرفته از این استعاره است: «دل ظرف احساسات است» که خود برگرفته از استعارهٔ «اندام‌های بدن جایگاه احساس‌اند» است. این استعاره، خود صورت ویژه‌تری است از استعارهٔ سطح- عام «اندام‌های بدن ظرف‌اند». این خیزش استعاره‌ها از یکدیگر به ساختار سلسله‌مراتبی تشکیل استعاره‌های خاص از استعاره‌های سطح- عام و نقش چشمگیر طرح‌واره‌های تصویری مانند «ظرف» در اولین سطوح آن اشاره دارد. در ساخت مصراع دوم این بیت استعاره‌های دیگری نیز دخیل است: استعارهٔ متعارف هستی‌شناختیِ[٣٨] سطح- عامِ «احساسات جسم هستند» که استعارهٔ نوی ساختاری[٣٩] سطح- خاصِ «کینه تخم است» را ایجاد کرده است و استعارهٔ ساختارِ رویداد[٤٠] «تغییر حرکت است» که در مفهوم‌پردازی تغییر احساس فرد به «کینه‌توزی» به‌صورت حرکت «تخم پاشیدن» نقش داشته است. همچنین، می‌توان از مشارکت استعارهٔ ساختار رویدادِ سطح- عام «رویدادها اعمال‌اند» سخن گفت که در این بیت باعث مفهوم‌پردازی «مردم» به‌صورت عامل ایجاد احساس «کینه‌ورزی» شده است.

١٧. *منه دل بدین دولت پنج‌روز* *به دود دل خلق خود را مسوز* (٩٤٠)

در این بیت، مفهوم‌پردازی دل به‌شکل استعارهٔ «دل جسم است» دیده می‌شود؛ به این دلیل که این اندام با قابلیت نهاده شدن بر چیزی و نیز قابلیت مورد تملّک واقع شدن مفهوم‌پردازی شده است. استعارهٔ «دل ظرف احساسات است» نیز در مصراع اول به‌شکل مفهوم‌پردازی دل بسان ظرفی برای احساس «علاقه» و در مصراع دوم به‌صورت ظرفی برای احساس «غم» خود را نشان داده است. استعاره‌های دیگر به‌کاررفته در ساخت عبارت مصراع دوم عبارت‌اند از: «دل گوشت است»، «احساسات داغ/ آتش هستند» یا «غم آتش است» و استعارهٔ ساختار رویداد «احساسات نیرو هستند» که احساس «غم» را به‌صورت نیروی سوزاننده تصور کرده است.

۱۸. چپ *و راست لشکرکشیدن گرفت* ***دل پردلان زو رمیدن گرفت*** (۲۸۳۱)

در مصراع دوم، سعدی از ترکیب استعاره‌های «دل ظرف جرئت است»، «دل جانور دربند است»، «دل ماهیت متحرک است» و «دل جرئت است» بهره گرفته است. البته، استعاره‌هایی مانند «جرئت شیء است» و استعارهٔ ساختار رویداد «تغییرات حرکت‌اند» در مفهوم‌پردازی «ترسیدن» به‌شکل حرکت «رمیدن» در ترکیب استعاری مصراع دوم مشارکت دارند.

۱۹. ***مرا بار غم بر دل ریش نیست*** *که دنیا همین ساعتی بیش نیست* (۹۳٦)

در اینجا نیز استعاره‌های «دل بارکش است» و «دل ظرف غم است» مفهوم‌پرداز حوزهٔ احساسات‌اند. از استعاره‌های دخیل دیگر در ساخت عبارت مصراع اول عبارت‌اند از: «احساس یک نیروی ملموس است» که به‌شکل «غم بار است» ظاهر شده، «تأثیر احساس یک برخورد است» و «غم مخرّب است». همچنین، استعارهٔ سطح- عامِ «تغییرات حرکت‌اند» که ناراحتی را به‌صورت فشار غم بر دل مفهوم‌پردازی کرده، درخور توجه است.

۲۰. *پسر را نکو دار و راحت رسان* ***که چشمش نماند به دست کسان*** (۳۱۷۱)

در ساخت این مصراع نیز سعدی از مشارکت استعارهٔ «چشم ظرف امیدواری است» و «چشم شیء متحرک است» با استعاره‌های «دیدن دوست‌داشتن است» و «دیدن تماس بین چشم و هدف است» بهره گرفته است. دو استعارهٔ اخیر برپایهٔ مجاز «ابزار عمل به‌جای عمل» یا «چشم به‌جای دیدن» استوارند.

بررسی بهره‌بری سعدی از ترکیب در این ابیات نشان می‌دهد که این ابزار شاید شایع‌ترین یا قوی‌ترین ابزاری است که شاعر در گذشتن از مرز نظام متعارف روزمره آن را به‌کار می‌گیرد؛ اما در استفاده از این شگرد، مانند شگردهای قبل، از همان منابع فکری روزمره مثل استعاره‌های مفهومی متعارف بهره می‌گیرد؛ اگرچه ترکیب استعاره‌های شعری معمولاً به‌شیوه‌هایی رخ می‌دهد که در منطق استعاره‌های روزمره متعارف نیست.

ترکیب استعاره‌ها فرایندی ذهنی است که آمیزه‌ای از استعاره‌های مفهومی را صورت می‌بخشد و فقط ترکیبی محض از کلمات تلقی نمی‌شود. این آمیزه باعث ایجاد یک قدرت استنباطی می‌شود که از قدرت استنباطی تک‌تک استعاره‌های به‌کاررفته در ترکیب بالاتر است.

٤. نتیجه‌گیری

این پژوهش به‌منظور معرفی و شناخت برخی ابزارهای شاعر در آفرینش نگاشت‌های نوی شعری انجام شد. تبیین برجستگی تفکر خلاقانه در شعر و تحلیل آفرینش نگاشت‌های نوی شعری در استعاره‌های بدنی اشعار ***بوستان*** با استفاده از منطق شگردهای لیکاف و ترنر (1989) امکان‌پذیر است. به عبارت دیگر، می‌توان درک کرد که چگونه سعدی با بهره‌گیری خلاقانه از استعاره‌های متعارف روزمره به‌واسطهٔ ابزارهای گسترش، پیچیده‌سازی، ترکیب و پرسش به خلق استعاره‌های چشمگیر یا برجسته‌سازی استعارهٔ شعر دست زده است. از سوی دیگر، بررسی کلی استعاره‌های مبتنی‌بر واژگان اندام‌های بدنی *دل* و چشم در این چارچوب نشان می‌دهد شاعر از شگرد ترکیب بیشتر و از شگرد پرسش کمتر استفاده کرده و از شگردهای پیچیده‌سازی و گسترش در حد میانه بهره گرفته است. علاوه‌بر آن، شاعر گاهی در به‌کارگیری شگردهای گسترش و پیچیده‌سازی هم‌زمان عمل کرده است؛ به‌طوری که نخست یک جزء از اجزای دانش ما دربارهٔ حوزهٔ مبدأ را- که در نگاشت‌های استعاری قبلی شرکت نکرده بود- گسترش می‌دهد و فعال می‌کند و در ادامه این جزء را تحت تأثیر ابزار پیچیده‌سازی به‌شکلی نامتعارف یا نو پر می‌کند. این دو شگرد به استعاره‌های متعارف

سطح- عام پیشین محتوای مفهومی جدیدی می‌بخشند و به این ترتیب، خالق استعاره‌ای نو یا سطح- خاص می‌شوند. اما در فرایند به‌کارگیری ابزار ترکیب، آمیزش استعاره‌های مفهومی متعارف در متن یا جمله قدرتی استنباطی به ما می‌دهد که فراتر از قدرت استنباطی تک‌تک آن استعاره‌ها از مفاهیم آن متن است. در به‌کارگیری شگرد پرسش نیز، شاعر مرزهای درک استعاری ما را از برخی مفاهیم به‌چالش می‌کشد و گاهی ما را درجهت بازسازی یک استعاره سوق می‌دهد. دلیل نادر بودن این شگرد در شعرهای سعدی، پایبندی او به تفکر متعارف است که باعث شده شعرهایش برای همگان قابل فهم باشد.

آنچه از بررسی استعاره‌های شعری در این مطالعه حاصل شد، گواهی است بر این ادعا که اساس استنباط و تفکر استعاری شعر همان استعاره‌های مفهومی است که شالودهٔ استعاره‌های روزمره‌اند. آنچه به شاعر در خلق استعاره‌های نو و یا اعتلای تفکر شاعرانه قدرت می‌بخشد، استفاده از ابزارهایی مانند گسترش و پیچیده‌سازی استعاره‌های مفهومی یا ترکیب آن‌ها با یکدیگر است.

پی‌نوشت‌ها

1. conceptualization
2. cognitive poetics
3. figures of speech
4. *Metaphors We Live By*
5. Lakoff & Johnson
6. mapping
7. target domain
8. source domain
9. body parts
۱۰. ر.ک: Sharifian, 2008 & 2011; Maalej, 2008 & 2011; Yu, 2002.
11. image-schemas
12. CONTAINER
13. conceptual metaphor
14. metaphorical expression
15. conventional
16. novel

17. Turner
18. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*
19. composing
20. extending
21. elaborating
22. questioning
23. generic-level metaphors
24. specific-level metaphors
25. Gavins & Steen
26. Flores
27. Jackendoff & Aaron
28. Semino
29. Fauconnier
30. conceptual blending
31. Kovecses

۳۲. این شماره‌ها به شماره‌های ابیات کتاب ***بوستان*** تـصحیح و توضـیح غلامحـسین یوسـفی (۱۳۵۹) ارجاع دارند.

33. CENTER-PERIPHERY
34. fill
35. main meaning focus
36. metaphorical entailment
37. folk understanding
38. ontological
39. structural
40. event structure metaphor

منابع

- راسخ‌مهند، محمد (۱۳۸۹). ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم***. تهران: سمت.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۵۹). ***بوستان سعدی***. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- Crisp, P. (2003). "Conceptual Metaphor and Its Expression" in J. Gavins & G. Steen (Eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge. Pp. 99- 114.
- Evans, V. (2007). *A Glossary of Cognitive Linguistics***.** Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fauconnier, G. & M. Turner (2002). *The Way We Think*. New York: Basic Books.
- Flores, M.C. (1998). "Time, Life and Death Metaphors in Shakespeare's

Sonnets: The Lakoffian Approach to Poetic Metaphors". *RESLA*. *No*. *13*. Pp. 287- 304.
- Gavins, J. & G. Steen (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.
- Jackendoff, R. & D. Aaron (1991). "Review Article: More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor by George Lakoff and Mark Johnson". *Language. No*. *67.2*. Pp. 320- 328.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kovecses, Z. (2009). "Metaphor and Poetic Creativity: A Cognitive Linguistic Account". *Philologica*. *No*. *1, 2*. Pp. 181- 196.
- _____ (2010). *Metaphor: A Practical Introduction***.** 2nd Ed. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____ (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. (1993a). "The Contemporary Theory of Metaphor" in A. Ortony (Ed.)**.** *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 202- 251.
- _____ (1993b). "The Metaphor System and Its Role in Grammar" in K. Beals, G. Cooke, D. Kathman, S. Kita, K. McCullough & D. Testen (Eds.). *What We Think, What We Mean, and How We Say It: Papers from the Parasession on the Correspondence of Conceptual. Semantic and Grammatical Representations*. Chicago: Chicago Linguistic Society. Pp. 217- 241.
- Lakoff, G. & M. Turner (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maalej, Z. (2008). "The Heart and Cultural Embodiment in Tunisian Arabic" in F. Sharifian, R. Dirven, N. Yu & S. Niemeier (Eds.). *Culture, Body, and Language: Conceptualizations of Internal Body Organs Across Cultures and Languages*. Berlin: Mouton de Gruyter. Pp. 395- 428.
- _____ (2011). "Figurative Dimensions of 3ayn 'Eye' in Tunisian Arabic" in Z. Maalej & N. Yu (Eds.). *Embodiment via Body Parts: Studies from Various Languages and Cultures***.** Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. Pp. 213- 240.
- Rasekh Mahand, M. (2010). *An Introduction to Cognitive Linguistics, Theories and Concepts***.** Tehran: Samt. [In Persian]

- Sa'di. M.(1981). *Bustân-e Sa'di*. Gh. Yousefi (Ed.). Tehran: Kharazmi. [In Persian]
- Semino, E. (2008). *Metaphor in Discourse*. Cambridge: Cambridge UP.
- Sharifian, F. (2008). "Conceptualizations of del 'Heart-stomach' in Persian" in F. Sharifian, R. Dirven, N. Yu & S. Niemeier (Eds.). *Body, Culture, and Language: Conceptualisations of Heart and Other Internal Body Organs Across Languages and Cultures*. Berlin/ New York: Mouton De Gruyter. Pp. 247- 267.
- _____ (2011). "Conceptualisations of Cheshm 'Eye' in Persian" in Z. Maalej & N. Yu (Eds.). *Embodiment via Body Parts: Studies from Various Languages and Cultures*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. Pp. 181- 192.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. London/ New York: Routledge.
- Turner, M. (1996). *The Literary Mind.* New York: Oxford UP.
- Yu, N. (2002). "Body and Emotion: Body Parts in Chinese Expression of Emotion". *Pragmatics and Cognition. No. 10 (1).* Pp. 341- 367.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی