فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۱۸-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

# بررسی نقش استعاره‌های مفهومی در تحول سبک‌های ادبی (با تکیه بر استعاره‌های حوزهٔ بدن در اشعار فرخی سیستانی، انوری و حافظ)

محمد طاهری*
معصومه ارچندانی**

**چکیده**

استعارهٔ مفهومی، شگرد ذهن برای مفهوم‌سازی امور انتزاعی است. ذهن به کمک این سازهٔ بنیادین می‌کوشد برخی از امور ناملموس را برای خود ملموس سازد و با آن بیندیشد. از این‌رو انتظار می‌رود که با تغییر آن، شاهد تغییر در کلان‌سیستم‌های وابسته به اندیشه نیز باشیم. از جمله این کلان‌سیستم‌ها، سبک‌های ادبی‌اند که عوامل زیادی در تغییر آنها دخالت دارد. این مقاله با روش تحلیلی- توصیفی می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که تغییر استعاره‌های مفهومی در زمان، چه تأثیری در تغییر سبک‌های ادبی دارد و برای پاسخ به آن، استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن را که شامل واژه‌های «دست، چشم، دل و سر» است، در منتخبی از اشعار فرخی سیستانی، انوری و حافظ ردیابی می‌کند و با تحلیل اطلاعات به‌دست‌آمده، به کمک نظریه‌های سبک‌شناسی شناختی و سبک‌شناسی درزمانی، نتیجه می‌گیرد که استعاره‌های مفهومی در طول زمان دچار تغییراتی معنی‌دار شده‌اند که همسو با تحولات سبک‌های ادبی و از متغیرهای اثرگذار بر تحول سبک‌ها بوده است.

**واژه‌های کلیدی:** استعاره‌های مفهومی، حوزهٔ مبدأ، حوزهٔ مقصد، نگاشت و سبک.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران mtaheri@basu.ac.ir
** دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران m.archandani@mail.com

**مقدمه**

شگردهای بلاغی چه به شکل‌های بدیع خود و چه به صورت تکرار کلیشه‌وار تجربه‌های پیشینیان، دری به جهان فکری متن و مؤلف آن هستند. هر کدام از صنایع بلاغی به ظهور ویژگی‌هایی کمک می‌کنند که در پدید آمدن سبک‌های مختلف ادبی نقش دارند؛ چراکه صناعات بلاغی غالباً تابعی از محتوای متن هستند و بخشی از ژرف‌ساخت نهفته در متن و سبک را در خود دارند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۶۱-۳۶۲). بنابراین برای داشتن تحلیلی جامع از هر سبک ادبی ناگزیریم به نقش صنایع بلاغی در آنها توجه کنیم.

از میان صنایع بلاغی، استعاره، پیوندی عمیق با سبک‌های ادبی دارد تا جایی که سبک‌شناسان آن را «از مهم‌ترین صورت‌های مجازی می‌دانند و گاه آن را به منزلهٔ یک سبک رده‌بندی می‌کنند؛ زیرا فراوانی هر یک از صور استعاری در یک متن، سبک متفاوتی را شکل می‌دهد و سبب تفاوت محتوا و شکل اندیشهٔ مؤلف می‌شود» (همان: ۳۱۴). بر همین اساس استعاره تاکنون موضوع مطالعات بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته و نظریه‌های تازه‌ای درباره آن مطرح شده است. نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی»، یکی از آنهاست.

استعاره‌های مفهومی بنا بر ماهیت مفهوم‌سازشان از زیرساخت‌های مهم شناختی بشراند؛ شناختی که منجر به آفرینش جهان متن شعر می‌شود و ردپای سبک را نیز باید در همین جهان جست. بنابراین می‌توان انتظار داشت که نظریه‌های دانشمندان شناختی در حوزهٔ سبک‌شناسی به‌ویژه رویکرد سبک‌شناسی شناختی بتواند ارتباط میان استعاره‌های مفهومی و تحولات سبکی را نشان دهد و نیز بتوانیم استعاره‌های مفهومی را مقوله‌هایی زمانمند و مکانمند در نظر بگیریم، تحولاتشان را بررسی کنیم و این سؤال‌ها را از خودمان بپرسیم که:

۱) آیا استعاره‌های مفهومی در طول زمان و در سبک‌های مختلف دچار تغییر می‌شوند؟

۲) در صورت تغییر درزمانی استعاره‌های مفهومی، آیا می‌توان انتظار داشت همانند سایر صور بلاغی در تحول سبکی نقش ایفا کنند؟

۳) استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن در شعر فرخی سیستانی، انوری و حافظ که نمایندهٔ دو سبک (بنا بر سنت، موسوم به خراسانی و عراقی) هستند، چه تغییری داشته و چه نقشی در تحول سبک ایفا کرده‌اند؟

پاسخ به این پرسش‌ها به پژوهشگران کمک می‌کند تا به عوامل پنهان در زیرساخت سبک‌ها پی ببرند و راه را برای مطالعات نو در حوزهٔ بلاغت باز می‌کند. نگارندگان در پژوهش حاضر می‌کوشند تا با روش توصیفی- تحلیلی، تغییرات استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن را در اشعار منتخب بیابند؛ سپس به کمک نظریهٔ سبک‌شناسی شناختی به مقایسهٔ آنها بپردازند و به پرسش‌های تحقیق پاسخ دهند. بدین منظور، ابتدا چهارچوب نظری بحث مطرح می‌گردد و سپس با ارائهٔ یافته‌های تحقیق به بحث و بررسی آنها و پاسخ به پرسش‌ها پرداخته می‌شود.

**پیشینهٔ پژوهش**

درباره مطالعات سبک‌شناسانهٔ شگردهای بلاغی، محمود فتوحی (۱۳۸۵) در کتاب «بلاغت تصویر» مقولهٔ تصویر (ایماژ) را در سبک‌های شعری فارسی با تکیه بر سبک‌های ادبی اروپایی واکاوی کرده و در هر سبک از مقوله‌هایی چون «ماهیت تصویر در آن سبک، کارکرد تصویر، مبانی معرفتی آن و...» سخن گفته است. در این پژوهش، هنگام تحلیل یافته‌ها به مباحث مهمی از این کتاب (همچون معرفت حسی، توصیف مستقیم و...) توجه شده است. وجه تمایز این پژوهش، انتخاب استعاره‌های مفهومی به عنوان محور اصلی بحث و محدود کردن استعاره‌ها به استعاره‌های اعضای بدن است. همچنین در زمینهٔ استعاره‌های مفهومی در ایران، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات ارزشمندی نوشته یا ترجمه شده که برخی از آنها عبارت‌اند از:

کتاب «استعاره‌هایی که باور داریم»، اثر جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۶)، کتاب «مبانی تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی استعاره» اثر جورج لیکاف و همکاران (۱۳۸۳)، نوشته‌ها و ترجمه‌های زبان‌شناسانی چون فرزان سجودی، لیلا صادقی و کوروش صفوی مانند کتاب «استعاره» نوشتهٔ کوروش صفوی (۱۳۹۶) و «استعاره و مجاز با رویکرد شناختی» اثر آنتونیو بارسلونا (۱۳۹۰)، ترجمهٔ فرزان سجودی و همکاران، کتاب «استعاره و شناخت» از ؛ آزیتا افراشی (۱۳۹۹)، مقالهٔ «استعاره‌های مفهومی زمان در زبان فارسی: رویکردی شناختی پیکره‌ای» (۱۳۹۹) نوشتهٔ فاطمه رئیسی و همکاران، مطالعات سلیمان قادری از جمله رسالهٔ «شعرشناسی شناختی: تحلیل پاره‌ای از استعارات برگرفته

از انـدام‌هـای بـدن در بوسـتان سـعدی» (۱۳۹۱)، مقالـۀ «اسـتعاره، بـدن و فرهنـگ: مفهوم‌پـردازی دل، جگـر و چشـم در بوسـتان سـعدی» (۱۳۹۲) و مقالـۀ «شعرشناسـی شناختی و استعارات بدنی: الگوهای فرهنگی تفکر و زبان در بوستان سعدی» (۱۳۹۵).

از این پژوهش‌ها در طرح مبانی نظـری بهـره گرفتـه شـده اسـت. همچنـین منیـره محرابی کابلی (۱۳۹۳) در رسـالۀ «بررسـی و مقایسـۀ طـرح‌واره‌هـای تصـویری غزلیـات سعدی و حافظ»، الگوهای طرح‌واره‌های تصوری را در یک‌چهارم غزلیات سعدی و حـافظ بررسی و مقایسۀ کرده است. زهره هاشمی (۱۳۸۹) در مقالۀ «نظریۀ استعارۀ مفهـومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» به معرفی استعارۀ مفهومی و انواع آن پرداخته اسـت. ارسـلان گلفام و همکاران (۱۳۸۸) در مقالـۀ «اسـتعارۀ زمـان در شـعر فـروغ فرخـزاد از دیـدگاه زبان‌شناسی شناختی»، استعاره‌های مفهومی حوزۀ زمان را در شعر فروغ فرخـزاد بررسـی کرده و نتیجه گرفته‌اند که استعاره‌های مفهومی به همان شکل موجود در گفتارِ روزمـرۀ فارسی‌زبانان، در شعر فروغ نیز یافت می‌شود.

با وجود حجم زیاد مطالعات انجام‌شده در حوزۀ استعاره‌های مفهومی، درباره بررسـی درزمانی آنها بر اساس نظریۀ سبک‌شناسی شناختی و به طور جزئی‌تر، تحلیل تطبیقی و سبک‌شناسانۀ استعاره‌های مفهومی شعر کلاسیک فارسی، تاکنون پژوهشی انجـام نشـده و این جستار می‌تواند آغازی برای مطالعات سبک‌شناسانۀ این استعاره‌ها باشد.

## روش گردآوری و تشخیص داده‌ها

برای شناسایی استعاره‌ها از روش محققان پیکره‌بنیاد استفاده شده است. «استفانوویچ (۲۰۰۶) در مقدمه‌ای بر کتاب *رویکرد پیکره‌بنیاد* در بررسی استعاره و مجـاز، سـه روش جست‌وجوی استعاره معرفی می‌کند: ۱- جست‌وجوی دستی؛ ۲- جست‌وجوی واژه‌هـای حوزۀ مبدأ؛ ۳- جست‌وجوی واژه‌های حوزۀ مقصد» (افراشی و دیگـران، ۱۳۹۴: ۴۷). بنـابراین با ترکیبی از روش‌های دوم و سوم، ابتدا با جست‌وجو در پیکـرۀ تحقیـق (۲۵ قصـیده از ابتدای دیوان انوری، ۲۵ قصـیده از ابتـدای دیـوان فرخـی و ۵۰ غـزل از ابتـدای دیـوان حافظ)، استعاره‌های مفهومی اعضای بدن با کلیـدواژه‌هـای دسـت، چشـم، دل و سـر در تارنمای گنجور جست‌وجو شد. سپس با روش MIP ، تعداد ۴۱۱ استعارۀ مفهومی (۱۷۱

مورد فرخی، ۱۰۴ مورد انوری و ۱۳۶ مورد حافظ) تشخیص داده شد و در ادامه، به مطالعهٔ تطبیقی داده‌ها پرداخته شد. گفتنی است که روش MIP روش پرگلیجاز (۲۰۰۷) برای تشخیص صحیح و معتبر استعاره در متن است و نشان می‌دهد که «آیا کاربرد هر واحد واژگانی در جریان گفتمان و در بافت زبانی خاص می‌تواند استعاره در نظر گرفته شود یا خیر» (علیپور و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

**چرایی انتخاب اعضای بدن به عنوان کلیدواژه‌های پژوهش**

تجربه‌های جسمانی، نقش مهمی در شناخت ما از جهان دارد. ما بدن خود را مرکز قرار می‌دهیم و بر اساس آن شروع به تعیین تکلیف برای دیگران می‌کنیم. پژوهشگران شناختی نشان داده‌اند که «بخش اعظم معنای استعاری، محصول تجارب ما از بدنمان است» (کوچش، ۱۳۹۳: ۳۶). جانسون در کتاب «بدن در ذهن» به اهمیت الگوهای برخاسته از تجربهٔ بدنی ما در شکل‌دهی به مفاهیم عقلانی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ذهن از آنها استعاره می‌سازد. از این‌رو بدن را می‌توان یکی از وسیع‌ترین حوزه‌های نمود استعارهٔ مفهومی و تحقیق دربارهٔ آنها دانست. بنابراین با توجه به گستردگی حیطهٔ موضوع، پیکرهٔ تحقیق بر اساس نام چند عضو از اعضای بدن شکل گرفت.

## ملاحظات نظری

### استعارهٔ مفهومی

در حالی که گفته می‌شد استعاره فقط به کار ادبا می‌آید، مارک جانسون و جورج لیکاف ادعا کردند که استعاره تنها یک شگرد بلاغی و حتی فراتر از آن، یک ویژگی زبانی نیست، بلکه یکی از موضوعات بنیادین در فرایند ادراک بشر است. ترفندی که ذهن به کمک آن، پدیده‌ها را درک می‌کند و با آن سخن می‌گوید. بر این اساس آنها ادعا کردند که «استعاره در زندگی ما چنان جاری است» که اگر نباشد نمی‌توانیم بدون آن «روزگارمان را به‌خوبی بگذرانیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ زیرا نظام مفهومی بشر، زیرساختی استعاری دارد. استعارهٔ مفهومی، «الگوبرداری نظام‌مند از عناصر مفهومی یک حوزهٔ ملموس و عینی (حوزهٔ مبدأ[1]) تجربهٔ بشری و انطباق (نگاشت[1]) آن بر حوزهٔ

1. Source Domain

دیگری (حوزهٔ مقصد[2]) است که معمولاً انتزاعی‌تر است» (Lakoff, 1993: 243).

لیکاف و جانسون با انتشار کتاب «استعاره‌هایی که باور داریم» در دههٔ ۸۰، دیدگاه‌های سنتی درباره استعاره را نقد کردند و «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[3]» را تکامل بخشیدند. این نظریه بر اساس این الگو شکل می‌گیرد که «حوزهٔ مفهومی الف همان حوزهٔ مفهومی ب است» (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۳)؛ یعنی از حوزهٔ ب کمک گرفته می‌شود تا حوزهٔ الف توضیح داده شود و بهتر درک شود. برای مثال در این بیت حافظ:

تخم وفا و مهر در این کهنه کشته‌زار  آنگه عیان شود که بود موسم درو

استعاره‌های «وفا و مهر، تخم است» و «دنیا کشتزار است»، از حوزه‌های مفهومی «تخم و کشتزار» که ملموس‌اند، استفاده کرده تا مفاهیم انتزاعی «وفا، مهر و دنیا» را توضیح دهد.

**استعاره مفهومی و سبک‌شناسی شناختی**

سبک‌شناسی شناختی از مواجههٔ سه قلمرو زبان‌شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی به وجود آمده که همزمان هم به مسائلی مانند رابطهٔ گزینش‌های زبانی و تأثیرات سبکی توجه می‌کند و هم گزینش‌های زبانی را به علوم شناختی پیوند می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۵۹-۱۶۰) و «به انسان‌ها به عنوان انسان‌های شناختی می‌نگرد که برای درک متون ادبی به دانش و تجربیات پیشین خود اتکا می‌کنند» (Al-Saeedi, 2016: 18). برای درک این رویکرد، لازم است با مبانی زبان‌شناسی شناختی آشنا شد. «از آنجا که سبک‌شناسی شناختی، بیشتر فرایندهای شناختی نهفته در فهم عناصر شاعرانه را می‌آزماید، تحلیل استعاره در مطالعات این رویکرد، اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). زیرا هر کدام از ما هنگام تولید یا به کار بردن استعاره‌های مفهومی، جهان‌های فکری مقصد را بر اساس تجربه‌های زیستی خود و دیگران انتخاب می‌کنیم و همین، استعاره‌های مورد استفادهٔ ما را از دیگرانی با فرهنگی دیگر متفاوت می‌سازد. «بدین ترتیب تغییر در برخی از استعاره‌ها می‌تواند شاخصی باشد برای ارزیابی جنبه‌هایی از تحولات اجتماعی و فرهنگی» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۱). بنابراین می‌توان

1. Mapping
2. Target Domain
3. Conceptual Theory of Metaphor

سبک‌های ادبی را بستری برای ردگیری تحولات استعاره‌های مفهومی دانست. در ادامه، استعاره‌های مفهومی اعضای بدن در اشعار سه شاعر منتخب، بررسی و تحلیل می‌شود.

## استعاره‌های مفهومی یافت‌شده در اشعار منتخب

### استعاره‌های پرکاربرد در اشعار فرخی

**جدول ۱- استعاره‌های حوزهٔ دست**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| دست ابر است. | همانا دست گوهربار او جان است و رادی تن /بلی رادی به او زنده‌ست و تن زنده به جان باشد |
| دست، انسان (راد) است. | خلق به‌یکباره ز تو شاکرند/ زان دل بخشنده و زان دست راد |
| دست جانب/ طرف است. | چون بنگرد بزرگی بیند به دست چپ/ چون بنگرد سعادت بیند به دست راست |
| مالکیت در دست داشتن است. | به دست اوست همه علم حیدر کرار/ به نزد اوست همه عدل عمر خطاب |

فرخی در ۲۵ قصیدهٔ ابتدایی دیوان اشعارش، با کمک استعاره‌های مفهومی، به شخصیت‌پردازی دست ممدوح پرداخته است. استعاره‌های «دست انسان (سخی، راد) است» و «دست ابر است»، مفهوم بخشندگی را به دست ممدوح نسبت می‌دهد. در واقع می‌توان آنها را کلان‌استعاره‌هایی دانست که مخاطب درباری و ساختار قصیده احضار کرده است. افزون بر این، استعارهٔ «دست جانب/ طرف است» را می‌توان از کلان‌استعاره‌هایی دانست که از استعاره‌های جهتی مبتنی بر جایگاه دو دست در دو طرف بدن پدید آمده است. از این استعاره نیز برای نسبت دادن ویژگی‌های بزرگی و سعادت به ممدوح استفاده شده است. فرخی در استعارهٔ «دست (ممدوح) مالک (علم حیدر کرار) است»، جایگاه ممدوح را با بزرگان دین برابر نهاده است. این امر که می‌توان آن را مصداق ترک ادب شرعی دانست، یکی از ویژگی‌های مدایح سبک خراسانی است. بنابراین می‌توان این استعاره را نیز برخاسته از ساختار مدح دانست.

**جدول ۲- استعاره‌های حوزهٔ چشم**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| چشم، ظرف است. | تا ببردی از دل و از چشم من آرام و خواب/<br>گه ز دل در آتش تیزم گه از چشم اندر آب |
| چشم، انسان (سیرناشدنی) است. | سیر نگردد همی از تو دو چشم/ خلق ندیده است ملک زین نهاد |
| چشم، انسان (ستمگر) است. | تا ز بیداد چشم او برهی/ از لب لعل او بیابی داد |

استعارهٔ «چشم ظرف (برای آرامش، خواب و اشک) است» از حوزهٔ مبدأ ظرف برای مفهوم‌سازی احساسات استفاده کرده است. این استعاره از کلان‌استعارهٔ «بدن ظرف است» برخاسته و خود موجب تولید استعاره‌های «احساسات (اشک یا غم و امید) مایع‌اند» شده است. در فرایند نگاشت این استعاره‌ها از شیوه‌های نوسازی استفاده نشده است. همچنین در استعارهٔ «چشم انسان (سیرناشدنی، بیدادگر) است»، ویژگی‌های ستمگری و سیرناشدنی که از حوزهٔ مبدأ انسان انتخاب شده، به شخصیت‌پردازی چشم کمک می‌کند و نیز صفت سیرناشدنی، نشان از حضور کلان‌استعارهٔ «سیری/ بیشتر، بهتر است» در زیرساخت این استعاره دارد. این کلان‌استعاره تا قبل از رواج عرفان و برتری ریاضت بر رفاه، ارزش رایج جامعه بود، ولی در دوره‌های بعد به کلان‌استعارهٔ «گرسنگی/ کمتر، بهتر است» تحول یافت.

**جدول ۳- استعاره‌های حوزهٔ دل**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| دل، انسان (مسکین، دوست‌دار) است. | صد عیب دارد این دل مسکین و یک هنر / کو را به کدخدای جهان از جهان هواست |
| دل مکان/ ساختمان است./ شادی در است. | دیدن تو در دل هر بنده‌ای/ از طرب و شادی صد در گشاد |
| دل ظرف (احساسات) است | گر تهی شد زین بتان اکنون سرایم باک نیست/ دل پُر است از آفرین خسرو خسرونسب |

در شعر فرخی، «دل ظرف (احساساتی مانند آفرینِ خسرو) است». در این استعاره، کلان‌استعارهٔ «احساسات مایع‌اند» نیز دیده می‌شود. هر دوی این استعاره‌ها از استعاره‌های رایج و متعارف محسوب می‌شوند. همچنین کلان‌استعارهٔ «دل ذهن است» باعث شده که دل، ظرف فکر و متعلقات آن باشد (دل ترسا همی‌داند). فرخی در شخصیت‌پردازی دل، استعارهٔ «دل انسان است» را با متعلقات انسان همچون توانگردلی (بخشندگی)، شیفتگی و دل مسکین به کار گرفته و استعارهٔ «دل مکان است» را با کمک مفهوم‌سازی استعاری «شادی و طرب شیء است» پدید آورده است. این ساختار را نیز می‌توان نتیجهٔ ساختار مدح دانست، زیرا دیدار ممدوح، دلیل شادی است.

**جدول ۴- استعاره‌های حوزهٔ سر**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| سر پایان است؛ برخاسته از استعارهٔ «عشق مسیر است/ مسیر بدن است» | جورم ز دل خویش است از عشق چه نالم/ عشق ارچه دراز است هم آخر به سر آید |
| سر مکان/ ساختمان (عشق) است. | هر روز مرا عشق نگاری به سر آید/ در باز کند ناگه و گستاخ درآید |
| کهسار بدن است./ سر بالا، رو است. | برآمد از سر کهسارها طلایه ابر/ چو جوق‌های حواصل که برکشی به طناب |
| سر ظرف (کِبر) است. | از همه خلق دل من سوی او دارد میل/ بیهده نیست پس آن کبر که اندر سر اوست |
| نرگس انسان (دارای سر) است. | چو سیر گشت سر نرگس غنوده ز خواب/ گل کبود فرو خفت زیر پرده آب<br>به سر چنگ همی‌برکشد ابریشم چنگ/ بو که با زیر همی راست کند رود و رباب |

در شعر فرخی از اندام سر برای شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی «نرگس/ گل/ چنگ، انسان است» استفاده شده که نشان از طبیعت‌گرایی شاعر و تلاش او برای شناخت طبیعت در حوزهٔ مفهومی بدن خود دارد. به همین شکل، ترکیبات «سرِ کهسار، سرِ زلفین و سرِ چوب» نیز با حوزهٔ مبدأ بدن شخصیت‌پردازی شده‌اند. در زیرساخت این استعاره‌ها، استعارهٔ «سر بالا/ رو است» دیده می‌شود. اینگونه استعاره‌ها را می‌توان استعاره‌های مرده دانست که در زبان روزمره نیز رایج‌اند و ترفندی برای نوسازی و برجسته‌سازی آنها به کار نرفته است. همین امر باعث شده شعر فرخی در این بخش‌ها زودیاب و سطحی باشد.

بر اساس آنچه گفته شد، ویژگی‌های استعاره در شعر فرخی چنین است: ۱- کاربرد کلان‌استعاره‌ها بدون نوسازی آنها؛ ۲- استفاده از حوزهٔ بدن برای شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی؛ ۳- حضور ارزش‌های مبتنی بر دنیاگرایی در مفهوم استعاره‌هایی مانند «سیری/ بیشتر، بهتر است»؛ ۴- تأثیر مخاطب درباری در تولید استعاره‌هایی مانند «دل ظرف (احساساتی مانند آفرینِ خسرو) است»؛ ۵- ترک ادب شرعی در مدح.

## استعاره‌های پرکاربرد در اشعار انوری

**جدول ۵- استعاره‌های حوزهٔ دست**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| دست ظرف احساسات (درد دل) | ای دریغا که ز تو درد دلی ماند به دست/ |

| | |
|---|---|
| است. | وان که این درد نه دردی است که درمانش دواست |
| دست مکان/ ساختمان است. | چون بخت جوان و خرد پیر گشادند/ بر منفعت خلق در دست و زبان را |
| دست انسان است. | ای قاعدهٔ تازه ز دست تو کرم را/ وی مرتبهٔ نو ز بنان تو قلم را |
| زمانه انسان (دارای دست) است. | خصم تو را به فرق بر است از زمانه دست/<br>تا پای تو ز مرتبه بر فرق فرقد است |

در ۲۵ قصیدهٔ اول دیوان انوری، حوزه‌های مقصد انتزاعی مانند هجر، حوادث/ حادثه، زمانه، عدل، جهان و چرخ با حوزهٔ مبدأ انسان، مفهوم‌سازی شده‌اند. این استعاره در ترکیباتی همچون «دست زمانه، دست عدل، دست لطف، دست جهان، دست هجر، دست بخشش، دست به شطرنج بردن چرخ» دیده می‌شود. گفتنی است حضور حوزه‌های مقصد «زمانه، جهان، حوادث» نشان از انتقال تدریجی محورهای شخصیت‌پردازی دست از دست ممدوح به عناصر انتزاعی به‌ویژه مفاهیم تقدیرگرایانه دارد. این انتقال تدریجی مرکزیت توجه یا قدرت را می‌توان از نشانه‌های تحول سبکی دانست. استعارهٔ «دست انسان (واضع قاعدهٔ کرم) است» نیز در عبارات «جود و دستت هر دو همزادند» و «دست جهان (را) گو که دور ماء معین است» نشانهٔ دیگری از تحول شخصیت‌پردازی دست است، زیرا قدرت و مرکزیت توجه دیگر صرفاً در انحصار دست ممدوح نیست. در استعاره‌های «دست مکان/ ساختمان است» و «دست ظرف احساسات است» نیز همین ویژگی در فاعلیت بخت و خرد و ظرف درد دل قرار گرفتن دست قابل مشاهده است.

**جدول ۶- استعاره‌های حوزهٔ چشم**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| خبر داشتن و دانستن، دیدن است. | ز کنه رتبت تو قاصر است قوت عقل/ بلی ز روز خبر نیست چشم اعمی را |
| چشم ابزار آسیب‌رسان است. | چشم بد از تو دور که در روزگار تو / چشم بلا و فتنهٔ ایام ارمد است |
| چشم انسان (سیر) است. | چون وقت صبح چشم جهان سیر شد ز خواب/ بگسسته شد ز خیمهٔ مشکین شب، طناب |
| زره انسان (دارای چشم) است. | عکس سنان در کف تو معرکه‌سوز است/ چشم زره در بر تو حادثه‌بین است |

در استعارهٔ «زره انسان (دارای چشم) است» و نیز ترکیبات «چشم جور، چشم فتنه، چشم نیاز، چشم بلا، چشم جهان و چشم نرگس»، حوزه‌های مقصد انتزاعی، فراوانی بیشتری نسبت به حوزه‌های مقصد طبیعی دارند و این به دلیل حرکت شعر به سمت

درون‌گرایی است که بارقه‌های آن در شعر انوری نمایان می‌شود. در استعارهٔ «چشم انسان است» نیز ترکیباتی مانند «چشم عیار؛ چشم سیر»، حوزه‌ای از مفاهیم تازه را وارد شخصیت شعری چشم کرده و آن را به سمت پویایی، چندلایگی و غنای بیشتر سوق داده است. گفتنی است در زیرساخت این استعاره، چند استعارهٔ دیگر را نیز می‌توان مشاهده کرد: استعارهٔ «چشم انسان سیر است»، خرده‌استعارهٔ «خواب غذاست» و بیت مثال، استعارهٔ «جهان انسان (دارای چشم) است» را در بردارد. همچنین استعارهٔ «خبر داشتن و دانستن، دیدن است» از کلان‌استعارهٔ «چشم ذهن است» برخاسته است. استعارهٔ «چشم ابزار آسیب‌رسان است» نیز از استعاره‌های فرهنگی تکرارشونده در شعر فارسی است.

**جدول ۷- استعاره‌های حوزهٔ دل**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| دل مکان (دارای درگاه) است. | گفتم که کنون ز درگه دل / امید عیان کند وفا را |
| دل شیء (باارزش قابل ربوده شدن) است. | بردی دل و عشوه دادی ای جان / پاداش جفا بود وفا را |
| دل، انسان (آشفته) است. | آشفته‌دل از جهان جافی / آسیمه‌سر از سپهر غاضب |
| دل ظرف (قرار) است. | گشت از دل من قرار غایب/ کارم نشود به از نوایب |

در استعارهٔ «دل، ظرف است»، محتوای داخل دل عمدتاً احساساتی همچون کرب (هیچ دل نیست که از آز در آن دل کرب است) و هوای ممدوح (هر که را در دل هوای توست ایمن از هوان) است و هنوز چندان خبری از الهامات غیبی در دل شاعر نیست. هرچند شاید بتوان استعاره‌هایی مانند «دل مکان دارای درگاه است» و «دل شیء (باارزش قابل ربوده شدن) است» را مقدمه‌ای برای ارزش بخشیدن به دل قلمداد کنیم. البته این ارزش برخاسته از عشق است، چون دل ظرف عشق قرار گرفته که لایق ربوده شدن گشته است.

**جدول ۸- استعاره‌های حوزهٔ سر**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| سر ابتداست؛ برخاسته از استعارهٔ منقار بدن است. | بر جای عطارد بنشاند قلم تو/ گر در سر منقار کشد جذر اصم را |
| آفتاب انسان (دارای سر) است. | آنجا برد که رای تو باشد دل آسمان/ و آنجا نهد که پای تو باشد سر آفتاب |
| سر ظرف است. | با کرم او الف که هیچ ندارد/ در سرش اکنون هوای ثروت شین است |

در شعر انوری نیز می‌توان استعاره‌های مرده را در ترکیبات «سرِ زلف، سرِ منقار، سرمایه، سرِ سبزه، سرِ تیغ، سرِ مُلک» یافت. در این استعاره‌ها که با کمک حوزهٔ مبدأ بدن مفهوم‌سازی شده‌اند، سر بیشتر در قالب کلان‌استعارهٔ «زلف، منقار، سبزه، راه و... بدن است» و خرده‌استعارهٔ «سر ابتدا/ انتهاست» به کار رفته است. همچنین عناصر طبیعت همچون دودی که سر از مطبخ جود درمی‌آورد، قطره باران که کلاهی از حباب بر سر می‌گذارد، آفتاب که به شکل زنان چادر در سر می‌کشد و ماه و آفتاب که بر خاک بارگاه ممدوح سر می‌نهند، با کمک حوزهٔ مبدأ بدن شخصیت یافته‌اند.

با توجه به آنچه در جدول‌های ۵-۸ آمد، برخی از ویژگی‌های استعاره‌های شعر انوری چنین است: ۱- حضور بیشتر حوزه‌های مقصد انتزاعی مانند هجر، حوادث/ حادثه، زمانه، عدل؛ ۲- انتقال تدریجی محورهای شخصیت‌پردازی اجزای بدن از اجزای ممدوح به عناصر انتزاعی به‌ویژه مفاهیم تقدیرگرایانه؛ ۳- پویایی، چندلایگی و غنای بیشتر استعاره‌های اجزای بدن نسبت به شعر فرخی.

## استعاره‌های پرکاربرد در اشعار حافظ

**جدول ۹- استعاره‌های حوزهٔ دست**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| نسیم، انسان (دارای دست) است. | تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده است/ دل سودازده از غصه دونیم افتاده است |
| تسلط/ کنترل/ مالکیت در دست داشتن است. | چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم/ گرم به باده بشویید، حق به دست شماست |

در استعارهٔ «تسلط/ کنترل/ مالکیت در دست داشتن است»، مالکیت حق به دست داده شده است. این استعاره نقطهٔ مقابل استعارهٔ «خارج شدن از دست، نداشتن کنترل/ مالکیت/ تسلط است» که در مصراع «دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را» نمود پیدا کرده است. بنابراین عبارت‌هایی همچون «از دست دادن» معادل «از میان رفتن حق مالکیت» قرار می‌گیرد که از همین استعاره مشتق شده است. این استعاره جزء استعاره‌های مرده و قاموسی است، اما حافظ با برابر نهادن مالکیت با شستن وی به باده

آن را گسترش می‌دهد و نو می‌سازد. در حقیقت می‌توان به این این‌همانی‌های استعاری رسید که: حق شستن من با باده است/ حق مالکیت است/ مالکیت در دست است. در مصراع‌های «حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح» و «یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست» نیز می‌توان این استعاره را مشاهده کرد. همچنین استعارهٔ «نسیم، انسان (دارای دست) است» با استفاده از حوزهٔ مبدأ بدن، مفهوم‌سازی شده است. حافظ از حوزهٔ مبدأ بدن برای شخصیت‌بخشی عناصری مانند نسیم و صبا (ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردم/ سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت) استفاده کرده است. حافظ با نسبت دادن ویژگی داشتن دست به صبا (در تقابل با بیماری و افتان‌وخیزان رفتن وی) به او قدرت و تسلط برای ریختن خاک در دهان سمن بخشیده است.

**جدول ۱۰- استعاره‌های حوزهٔ چشم**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| فکر کردن/ دانستن، دیدن است. | مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است/ زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما |
| چشم، انسان (فریبکار) است. | به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد/<br>فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت |
| چشم ظرف (خیال) است. | می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت/ هیهات از این گوشه که معمور نمانده است |
| چشم ابزار آسیب‌رسان است. | به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد/ زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست |

استعارهٔ «فکر کردن/ دانستن، دیدن است» از کلان‌استعارهٔ «ذهن چشم است» برخاسته و حافظ با آن علاوه بر نشان دادن طرز فکر ساقی، تناسب‌های مفهومی و تصویری میان چشم ساقی و مستی و خوشی را به هم گره زده و شعری چندلایه پدید آورده که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند. همین روابط تودرتو و تناسب‌های بدیع را می‌توان در استعارهٔ «چشم، انسان (فریبکار) است» هم دید. حافظ با این استعاره، چشم معشوق را صدها بار بر نرگس برتری می‌دهد؛ زیرا نرگس با یک کرشمه، همهٔ داشته‌هایش را عرضه کرد، ولی چشم فریبکار معشوق، دل عاشقان را فریفت و بدون آنکه خودش را بنمایاند، صدها تصور در دل آنها ایجاد کرد.

همچنین چشم، ظرف خیال معشوق است که این حکایت از غیاب معشوق دارد، برعکس معشوق سبک خراسانی که معمولاً در دسترس شاعر است. نکتهٔ دیگر، حضور استعارهٔ فرهنگی «چشم ابزار آسیب‌رسان است» است. حافظ این استعاره را هم با پیوند

دادن آن به فیروزه که در باور ایرانیان در دفع آسیب چشم بد مؤثر است، در شبکه‌ای از تناسب‌های بدیعی نو کرده است.

**جدول ۱۱- استعاره‌های حوزهٔ دل**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| دل انسان (شیدا) است. | محرم راز دل شیدای خود/ کس نمی‌بینم ز خاص و عام را |
| دل ظرف (آتش) است. | از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند/ که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست |
| دل شیء (سنگ) است. | با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی/ آه آتشناک و سوز سینهٔ شبگیر ما |
| دل ابزار تفکر است. | ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد/ چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا |

دل از پویاترین حوزه‌های استعاری شعر حافظ است که با نگاشت‌های گوناگونی مفهوم‌سازی می‌شود. ویژگی‌ها و صفات متعدد در استعارهٔ «دل انسان است» باعث شده تا دلِ عاشق، موجودی زنده با کنش‌های انسانی باشد. دل در بسیاری موارد منادا قرار می‌گیرد (ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش)، در بند زلف زندانی می‌شود (عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است/ عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما) و فریب می‌خورد (مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است/ کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا). در مقابل، در استعارهٔ «دل ذهن است»، دلِ دشمن است که ابزار ناکارآمد تفکر و چراغی مرده و تاریک است (ز روی دوست، دل دشمنان چه دریابد/ چراغ مرده کجا، شمع آفتاب کجا). همچنین استعارهٔ «دل ظرف است»، مظروف‌هایی مانند آتش و صبر (چنان بردند صبر از دل...) در دل عاشق قرار دارد و دل معشوق با استعارهٔ «دل شیء (سنگ) است» مفهوم‌سازی شده که البته خود از استعارهٔ «سختی بی‌رحمی است/ نرمی مهربانی است» برخاسته است. این ساختارهای تودرتو و تقابل‌ها و تناسب‌های معنایی، غنای شخصیت دل را بیشتر و پویاتر می‌کند.

**جدول ۱۲- استعاره‌های حوزهٔ سر**

| استعاره مفهومی | مثال |
|---|---|
| سر پول است. | دلا طمع مبُر از لطف بی‌نهایت دوست/<br>چو لاف عشق زدی سر بباز چابک و چست |
| سر ظرف است. | سرم به دنیی و عقبی فرونمی‌آید/ تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست |

در استعارهٔ «سر پول است»، مفهوم «ارزش» از رهگذر کلان‌استعارهٔ «عشق قمار است» به سر اضافه شده تا عاشق در قمار عشق با آن بازی کند و آن را از دست بدهد. از طرفی سر را باختن، معادل جان را باختن است و این یعنی عاشق باید در عشق پاک‌باز باشد تا لاف عشق را به سر برد. این نوع نگرش به عشق و سربازی در راه معشوق از ویژگی‌های تفکر سبک عراقی است که در استعاره‌های مفهومی هم نمود پیدا کرده است و نیز تقابل میان دل و سر را شاید بتوان با دعواهای کلیشه‌ای دل و عقل توجیه کرد که جهان‌بینی شاعر، دل را بر عقل برتری می‌نهد و از مفاهیم پرتکرار شعر حافظ است.

با توجه به آنچه در جدول‌های ۹-۱۲ آمد، برخی از ویژگی‌های مفهومی استعاره‌های شعر حافظ چنین است: ۱- گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شعری چندلایه که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند؛ ۲- جدایی عاشق از معشوق و آرزوی وصال او؛ ۳- انسان‌انگاری دل با مخاطب قرار دادن او و شخصیت انسانی دادن به او؛ ۴- نوع نگرش به عشق و سربازی در راه معشوق.

## تحلیل شناختی استعاره‌های مفهومی در اشعار منتخب

از جمله مفاهیم مهم در نظریهٔ سبک‌شناسی شناختی، مفاهیم نقش و زمینه است. زمینه به عناصری تکرارشونده گفته می‌شود که در کنار هم بستری برای ظهور عناصر نوظهور فراهم می‌کنند. این عناصر نوظهور که نسبت به زمینه دارای برجستگی و تمایزند، نقش نامیده می‌شوند (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۳۴). مفاهیم نقش و زمینه معادل اصطلاحات «نُرم» و «انحراف از نُرم» یا «برجسته‌سازی»[1] هستند. به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی، «هیچ سبکی را جز از طریق مقایسهٔ نرم و درجهٔ انحراف آن از نرم نمی‌توان تشخیص داد و سبک یعنی انحراف از نرم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۸). بنابراین بر اساس رویکرد درزمانی (سبک‌شناسی تاریخی)، اگر سبک عصر فرخی را یک نرم یا زمینه بپنداریم، برای پیگیری چگونگی تحول آن به سبک بعدی باید دنبال عواملی باشیم که به مثابه نقش یا همان انحراف از نرم عمل کرده‌اند و برجسته شده‌اند.

1. Foregrounding

با توجه به ویژگی‌های استعاره‌های مفهومی در شعر سه شاعر، استفاده از حوزهٔ مبدأ بدن برای شخصیت‌پردازی عناصر طبیعی و انتزاعی می‌تواند زمینه‌ای در نظر گرفته شود که در شعر فرخی به وفور دیده می‌شود، ولی در شعر انوری هرچند همچنان تداوم دارد، تاحدودی از آن عدول نیز شده است. بنابراین حضور عناصر معقول در حوزه‌های مقصد، در زمینهٔ شعر دورهٔ انوری برجسته و تبدیل به نقش شده و زمینه را برای حرکت از محسوس به معقول در دورهٔ بعد فراهم آورده است. در شعر حافظ، زمینهٔ طبیعت‌گرایی و حرکت از محسوس به معقول که در شعر انوری جرقه‌های آن زده شده، زمینه محسوب می‌شود که حافظ با تمهیداتی جدید از آن عدول کرده است. وی با ویژگی گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شعری چندلایه که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند، به پیچیده کردن ساختار سادهٔ استعاره‌های دوره‌های قبل دست زده است.

## نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه بیان شد، اکنون می‌توان به پرسش‌های آغاز پژوهش، چنین پاسخ گفت:

۱- آیا استعاره‌های مفهومی در سبک‌های مختلف دچار تغییر می‌شوند؟ بله، با توجه به ویژگی‌های متفاوت استعاره‌های مفهومی سه شاعر که در سه دورهٔ متفاوت قرار دارند، مشخص شد که استعاره‌های مفهومی همگام با تحولات سبکی دچار تغییرات معنی‌دار می‌شوند.

۲- در صورت تغییر درزمانی استعاره‌های مفهومی، آیا می‌توان انتظار داشت همانند سایر صور بلاغی در تحول سبکی نقش ایفا کنند؟ بله، استعاره‌های مفهومی می‌توانند حوزه‌های جدیدی از معنا را وارد شعر کنند و با تغییر ساختار خود باعث ایجاد تحول در سبک شوند. برای مثال با پیچیده‌تر شدن ساختار استعاره‌ها (مقایسهٔ ساختار چندلایهٔ استعاره‌های حافظ در مقابل ساختار سادهٔ استعاره‌های فرخی)، سبک نیز به سوی پیچیدگی و چندلایگی میل می‌کند.

۳- استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن در شعر فرخی، انوری و حافظ که نمایندهٔ سه دورهٔ سبکی (بنابر سنت، موسوم به سبک خراسانی، سبک بینابین یا دورهٔ سلجوقی و

سبک عراقی) هستند، چه تغییری داشته و چه نقشی در تحول سبک داشته‌اند؟ در شعر فرخی، شخصیت‌پردازی اجزای بدن ممدوح با کمک عناصر طبیعی و کاربرد تک‌وجهی کلان‌استعاره‌ها باعث ایجاد ساختاری ساده در استعاره‌ها شده که نتیجهٔ آن رسیدن به نوعی معرفت حسی و میل به طبیعت‌گرایی است. در مقابل در شعر حافظ و تاحدودی در شعر انوری، گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شبکه‌ای از خرده‌استعاره و کلان‌استعاره، استعاره‌های پیچیده‌ای را پدید می‌آورد که جریان خطی حصول معنا را بر هم می‌ریزند و شعری چندلایه را پدید می‌آورند که برای فهم آن باید به رمزگشایی از این زیرساخت‌ها رو آورد. بنابراین شعر، دیگر سادگی گذشته را ندارد. در شعر فرخی، اجزای بدن در حوزه‌های مبدأ یا مقصد با همان شکل حقیقی خود حاضر می‌شوند، اما در شعر حافظ و تا اندازه‌ای در شعر انوری، اجزای بدن هرکدام فراتر از ماهیت عینی خود، شخصیتی فعال و نقش‌آفرین پیدا می‌کنند. در شعر فرخی، حوزه‌های مبدأ یا مقصد معقول کمتر دیده می‌شود، اما در شعر حافظ، حضور حوزه‌های مبدأ و مقصد معقول و در شعر انوری، گسترش آنها با عناصر معقول باعث حرکت شعر از توصیف تجربه و شناخت مبتنی بر معرفت حسی به معرفت شهودی و از انفعال به پویایی شده است.

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که تغییر در استعاره‌های مفهومی موجب ایجاد تغییرات مفهومی و ساختاری در کلام می‌شود و می‌تواند حوزه‌های تازه‌ای از معنا را به شعر وارد کند و بر تغییر و تحول سبک‌ها نیز اثر بگذارد.

پرتال جامع علوم انسانی

## منابع


استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳) درآمدی بر شعرشناسی شناختی، ترجمه لیلا صادقی، تهران، مروارید.

افراشی، آزیتا و دیگران (۱۳۹۴) «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار»، زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان، صص ۳۹-۶۱.

انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد بن محمد (۱۳۳۷) دیوان قصاید و غزلیات و مقطعات، ج ۱، تصحیح مدرس رضوی، تهران، بنگاه ترجمه.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷) دیوان حافظ، [درباره زندگی و آثار بیدل دهلوی]، تصحیح قزوینی و غنی، تهران، اساطیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها، تهران، آگاه.

صفوی، کوروش (۱۳۹۶) استعاره، تهران، علمی و فرهنگی.

علیپور، ساناز و دیگران (۱۳۹۵) «معرفی ام‌آی‌پی: روشی برای شناسایی استعاره در گفتمان»، مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ پیاپی ۱۴، صص ۱۱۱-۱۳۹.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۵) سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۵) دیوان اشعار، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ هفتم، تهران، زوار.

کوچش، زُلتَن (۱۳۹۳) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران، سمت.

لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۶) استعاره‌هایی که باور داریم، ترجمه راحله گندمکار، تهران، علمی و فرهنگی.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.

Habeeb Al-Saeedi (2016) "A Cognitive Stylistic Analysis of Simon's Lyric the Sound of Silence", The Journal of University of Qadisiyah, ·pp: 16-35.

Lakoff, G.(1993) "The Contemporary Theory of Metaphor, in Methafor and Thought", Combridge University Press, pp: 257-202.