Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism
Vol. 6, No. 2, January 2022 (99-30)
DOI: 10.30473/prl.2022.8727

دوفصلنامه علمی، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی
دوره ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۳۰-۹۹)

تحلیل استعاره‌های مفهومی جهتی یا فضایی بن‌مایهٔ «جنون» در منتخب غزل‌های بیدل دهلوی

مهیار علوی‌مقدم[۱]، *محمود فیروزی‌مقدم[۲]، حمید خصلتی[۳]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی و مدیر پژوهش دانشگاه آزاد اسلامی واحد تربت حیدریه

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تربت حیدریه

(دریافت: ۱۴۰۰/۵/۱۱ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۱۵)

Study of the Effect of Economic Growth and Government Spending on Inflation Rate Using the Soft Transition Regression (STR) Approach

Hamid Kheslati [1], *Mahmoud Firouzimoghaddam[2], Alavi Moghaddam, Mehyar[3]

1. Hakim Sabzevari Universit

2. Department of Persian Literature and Language,Torbat-e-Heydariyeh Branch,Islamic Azad University,Torbat-e-Heydariyeh, Iran

3. Phd students Department of Persian Literature and Language, Torbat-e-heydariye Branch, Islamic Azad University, Torbat-e-heydariye, Iran.

(Received: 2/Agu/2021 **Accepted:** 5/May/2022**)**

مقاله پژوهشی **Original Article**

چکیده:

در زبان شناسی شناختی،استعاره مفهومی سازوکاری است که بـر اسـاس آن امور انتزاعی و ذهنی بر پایهٔ امور عینی تعریف، فهمیده و توصیف مـی‌شـود. می‌توان گفت: اندیشیدن به شیوهٔ استعاری، یعنی تجسم بخشیدن به مفاهیم ذهنی و انتزاعی؛ مفاهیمی مانند مرگ، زندگی، وهم، عشق حیرت، مهربانی، خشم و صداقت اموری انتزاعی هستند کـه بـا اسـتفاده از مفـاهیمی عینـی قابل‌درک و فهم می‌شوند. در شعر بیدل دهلوی که به‌واسطه زبان خـاص و سبک ویژه‌اش، در بین شاعران سبک هندی متمایز است نیز از این واژه‌ها و مفاهیم کم نیست. در غزلیات بیدل دهلـوی بعضـی واژه‌هـا بسـامد بـالایی دارندکه به‌صورت یک موتیف و بن‌مایه شناخته می‌شوند و نماینده نگرش او به جهان هستند. یکی از واژه‌های کلیدی پربسـامد در شـعر بیـدل، مفهـوم انتزاعی «جنون» است. این پژوهش، استعاره‌های جهتی بن‌مایهٔ «جنون» را با تکیه بر نظریه معناشناسیِ شناختی و کـارکرد اسـتعاره مفهـومی، تحلیـل می‌کند. شعر بیدل سرشار از مفاهیم پیچیده و دور از ذهن سرشار اسـت کـه با استفاده از کارکرد استعاره مفهومی در عینیت‌بخشی به حوزه‌های انتزاعـی قابلیت شرح، توصیف و تحلیل پیدا خواهد کرد. این مقاله توصیفی تحلیلـی، با گـردآوری اطلاعـات بـه روش کتابخانـه¬ای و روش اسـتدلالی از نـوع استقرایی (جز به‌کل) به تحلیل کیفی و گاه کمّیِ مفهوم انتزاعی «جنون» در غزل‌های بیدل دهلوی بـر پایـهٔ تحلیـل اسـتعاره‌هـای جهتـی مـی‌پـردازد. استعاره‌های جهتی در شعر بیدل با الگوهای جهتیِ حرکـت دورانـی، بـالا و پایین، درون و بیرون، حدفاصل، مرکـز و حاشـیه، پـیش و پـس و اسـتعاره اینجاوآنجا قابل بیان است. در بسیاری از ابیات بیدل، جنون با سرگشتگی یا حرکت دورانی و گاه با گردش و چرخش و حرکتی رو به بالا و پایین، مفهوم سازی شده است. همخوانی استعاره‌های بـه‌کـار رفتـه بـرای مفهـوم‌سـازی مضـامین اسـتعاری، بـر قـدرت شـاعری بیـدل دهلـوی و اسـتفاده وی از تجربه‌های محیطی در بیان اندیشه‌های عرفانی‌اش دلالت دارد.

واژه‌های کلیـدی: بیـدل دهلـوی، جنـون، مفهـوم انتزاعـی، اسـتعاره مفهومی جهتی.

Abstract:

Biedl Dehlavi is one of the poets who distinguish himself among the poets of Indian style due to his special language and style. His poem is complex and mysterious, full of deep fantasy material and deep philosophical and mystical thoughts, and a special look at the world. In His poems, some words have a high frequency that is known as a motif and represents a kind of attitude toward the world. One of the high frequency words in Biedl's poems is the abstract concept of "madness", which is a key word. In this paper, directional metaphors of "madness" are analyzed based on cognitive semantic theory and conceptual metaphor function. Biedl's poetry is rich in complex concepts that can be described, and analyzed using the conceptual metaphor function in objectifying the abstract realms. This analytical and descriptive article, a collection of information from library method, inductive method of reasoning (except all) and qualitative data analysis and sometimes quantitative method, examines the abstract concept of "madness" in Biedl Dehlavi's sonnets based on metaphorical analysis Directions. Directional metaphors are expressed in Biedl's poems with directional motions of rotation, up and down, inward and outward, the distance, the center of the antichrist, before and after this Java. However, in many passages, the madness is conceptualized as perplexity or occasional movement with the upward and downward motions of movement. The congruence of the metaphors used to conceptualize the metaphorical themes implies Biedl's poetic power and his use of environmental experiences in expressing his mystical thoughts.

Keywords: Inflation, Economic Growth, Government Spending, STR Model.

نویسنده مسئول: محمود فیروزی‌مقدم
E-mail: firouzimoghaddam@gmail.com

Corresponding Author: Mahmoud Firouzimoghaddam

۱- مقدمه

سبک هندی، سرشار از تخیلات شاعرانه و مفاهیم فلسفی و عرفانی است. بیدل دهلوی از شاعرانی است که بر قلهٔ سبک هندی ایستاده است و این هیچ اغراق نیست اگر او را دانشمندترین شاعر فارسی‌زبان در روزگارش بنامیم. شعر او «اندیشمندانه‌ترین شعری است که در قلمرو زبان فارسی، در فاصله زمانی حافظ تا اقبال لاهوری سروده شده است» (کاظمی، ۱۳۸۷: ۲۹). شاید شاعرانی چون صائب تبریزی و کلیم کاشانی یا غنی کشمیری را بتوان مثال زد که در سبک هندی از مفاهیم و آموزه‌های عرفانی بهره گرفته و این مفاهیم را در شعرهایشان منتقل کرده‌اند، امّا به‌جرئت می‌توان گفت هیچ‌کدام از شاعران سبک هندی، به گستردگی بیدل به مفاهیم فلسفی و عرفانی نپرداخته‌اند. شاید نتوانیم به‌راحتی غزلی از بیدل را بیابیم که خالی از تأملات عرفانی، فلسفی و جهان‌بینی شاعر باشد. برای سراغ کردن این معنی (مفاهیم عرفانی و فلسفی) در دیوان دیگران باید مدام ورق زد و این‌سوی و آن‌سوی، چشم تحقیق دواند. حال‌آنکه در دیوان بیدل عکس این قضیه صحت دارد؛ یعنی برای یافتن غزلی در دیوان او که حاوی ضربان عارفانه نباشد، باید سخت کوشید و مدام چشم فرسایی کرد (حسینی، ۱۳۶۷: ۲۷).

۱-۱- بیان مسئله

بیدل، شاعری است که اندیشه‌های عرفانی و نگاه فلسفی خود به جهان را با نگاهی نو و زبانی ژرف در لایه‌های تعابیر و اصطلاحاتی پیچیده است که برای رسیدن به سرمنزل فهم جهان‌بینی و اسرار شعر او، باید رفیق راه شعرش باشیم و با او به سرزمین شورانگیز و رنگارنگ اندیشه‌اش سفر کنیم؛ ازاین‌رو، برای درک این پیچیدگی‌ها، به کاربرد ابزارهایی نیازمندیم تا بتوانیم به تحلیل و فهم آنها دست‌یابیم. یکی از این شیوه‌های دقیق، علمی و مناسبِ فهمِ تأویل و دریافت شعر بیدل دهلوی، بی‌گمان، کاربرد مباحث معناشناسی شناختی و مولّفه‌های استعاره مفهومی است. در این مقاله، استعاره‌های جهتی مفهوم انتزاعی «جنون» را در جلد اول غزل‌های بیدل که شامل ۸۰۰ غزل‌است، تحلیل و تأویل می‌کنیم.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

در شعر بیدل، بعضی واژه‌ها هستند که به سبب تکرار زیاد به یک گفتمان یا بن‌مایهٔ یک اندیشه خاص تبدیل شده‌اند. هر یک از این واژه‌ها و تصاویر پرکاربرد به دلیل تکرار زیاد، نقش بن‌مایه‌هایی به خود گرفته‌اند. بن‌مایه به این اعتبار که هر عنصر «تکرارشونده» در اثر ادبی که «حساسیت آفرین» باشد. این عنصر تکراری معمولاً به دو مفهوم اطلاق می‌شود: یکی به باور مسلط و موضوع مرکزی اثر ادبی مانند مرگ، عشق، خیزش، ویرانی و سفر و دیگری به عنصر یا ترکیبی از عناصر زبانی که در یک متن تکرار می‌شود برجستگی و تمایز می‌یابد یا بر متن مسلط می‌شود؛ مانند «دریا» در آثار مولانا «ذره و آفتاب» در آثار عطار و «شکست رنگ» در دیوان بیدل (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۶۶). در غزل‌های این شاعر بزرگ سبک هندی، واژهٔ «جنون»، جایگاه ویژه‌ای دارد. برای رسیدن به لایه‌های پنهان و اندیشه‌های عمیق بیدل به تحلیل مفهوم «جنون» در قالب استعاره‌های جهتی خواهیم پرداخت و همچنین می‌کوشیم به این دو پرسش اساسی پاسخ دهیم:

۱. الگوهای اندیشگانی حوزه جنون چگونه با استعارهٔ جهتی تبیین می‌شود؟

۲. آیا مفاهیم استعاری و جهتی حوزه جنون در محور جانشینی با مضامین انتزاعی آن همنوایی دارد؟

۱-۳- پیشینه پژوهش

کتاب‌ها: اگرچه نویسندگان زیادی درباره بیدل، زندگی و شعر او پژوهش‌های ارزشمندی انجام داده‌اند ولی کمتر منابعی به طوره ویژه به استعاره در شعر بیدل توجّه است.تنهادر کتاب استعاره در غزل بیدل (محمدرضا اکرمی، ۱۳۹۹) به انواع استعاره‌ها در غزل بیدل پرداخته است، امّا هیچ منبعی به بررسی شناختی استعاره‌های جهتی مفاهیم انتزاعی در شعر بیدل دهلوی نپرداخته است.

ب. مقاله‌ها: در مقالهٔ «نظریه معاصر استعاره» (لیکاف، ۱۳۹۰) و همچنین در مقالهٔ «نظریه استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» (هاشمی، ۱۳۸۹)، به مباحث زبان‌شناسی شناختی، معناشناسی شناختی، استعاره مفهومی و انواع آن پرداخته که در پژوهش پیش رو از مباحث نظری مورد مطالعه بوده است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل استعاری – ساختاری غزلی از بیدل دهلوی بر پایه معنی‌شناسی شناختی» (شاملو، ۱۳۹۵) سعی شده است به تحلیل استعاری-ساختاری یک غزل بیدل پرداخته شود و در ادامه به بررسی و تحلیل بعضی از استعاره‌های مفهومی از جمله جهت گیرانه، ساختاری و تشخیص پرداخته و با توجّه به اینکه قصد داشته یک غزل

کامل را بررسی کند، بسیار گذرا به مباحث شناختی غزل پرداخته است. جز آنچه نام برده شد، هیچ پژوهش دیگری به تحلیل شعر بیدل دهلوی بر اساس نظریهٔ استعاره شناختی نپرداخته است و همچنین در مقاله‌ای با عنوان «بن‌مایهٔ حباب و شبکه‌های تصویری آن در غزلیات بیدل دهلوی» (طباطبایی، ۱۳۹۳)، به بن‌مایه «حباب» پرداخته است. حسن توفیقی (۱۳۹۸) و دیگران درمقالهٔ «تحلیلِ نگاشت مفهومیِ «بهار» و خوشه‌های استعاری آن در غزلیات شمس» به نگاشت مفهومی «بهار» در غزلیات مولانا، به‌عنوان یک نگاشت مفهومی کلان، با همهٔ نمودهای دیدنی، شنیدنی، بوییدنی، چشیدنی و بسودنی خود که در خدمت تبیین یک جهان‌بینی شهودی و مفاهیمی چون حق، غیب، عشق، عاشق، روح، تجلّی و وصال است پرداخته‌اند. این نگاشت مرکزی توانسته است با بهره‌گیری از جنبه‌های استعاره ساز بهار و خوشه‌های تصویری مرتبط و متضاد و نیز قدرت تناظر پذیری استعاره‌ها، شبکه‌ای از استعاره‌ها را گرد خود بیافریند. تحلیل نگاشت مفهومی در غزلیات شاعری که بیدل دهلوی بی‌گمان از او تأثیر پذیرفته است درخور توجّه می‌نماید امّا در مورد بن‌مایه جنون و تحلیل آن بر اساس استعاره‌های جهتی، هیچ پژوهشی انجام نگرفته است و نبود این خلأ پژوهشی، نگارندگان این مقاله را به تحلیلِ استعاره‌های جهتی مفهوم انتزاعی «جنون» در شعر بیدل دهلوی، بر پایه نظریهٔ استعاره مفهومی ترغیب کرد.

۱-٤- روش پژوهش

این تحقیق بر اساس گردآوری اطلاعات به‌صورت روش کتابخانه‌ای وشیوه توصیفی تحلیلی، به بررسی مفهوم انتزاعی «جنون» در غزل‌های بیدل دهلوی بر پایهٔ تحلیل استعاره‌های فضایی یا جهتی می‌پردازد. نخست، نظریهٔ شناختی استعاره و انواع آن از جمله استعاره‌های جهتی تبیین می‌شود؛ سپس، به کاربرد انواع استعاره‌های جهتی، در مفهوم انتزاعی «جنون» پرداخته می شود. روش استدلالی این مقاله، بر پایهٔ روش استقرایی (از جز به‌کل) و روش تحلیل داده‌ها بر اساس روش کیفی و نیز بر پایه روش تحلیل کمّی گرایانه استواراست. در متن پژوهش ابیاتی از غزل‌های بیدل به‌عنوان شاهد استفاده‌شده است که از جلد اوّل دیوان بیدل دهلوی به کوشش و تصحیح سید مهدی طباطبایی انتخاب و در ارجاع درون‌متنی به شماره غزل اکتفا شده است.

۲- مبانی نظری تحقیق

در بلاغت سنّتی «استعاره»، آرایه‌ای است که ظرفیت شاعرانگی را بالا می‌برد و به عنصر تخیّل که یکی از عناصر اصلی شعر است، عمق می‌بخشد. به عقیده صاحب‌نظران بلاغت سنتی، استعاره به زبانی خاص تعلّق دارد، زبانی که زبان مردم کوچه و بازار نیست. آنها استعاره را اینگونه تعریف کرده اند:

استعاره در لغت به معنای عاریت گرفتن است و در اصطلاح آن است که کلمه‌ای را به‌جای کلمه‌ای دیگر باعلاقه‌ی مشابهت به کاربرند و قرینه‌ای نیز مبنی بر معنای مجازی کلمه در نظر گرفته‌شده باشد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۷۸).یکی از دقیق‌ترین تعاریف استعاره را عبدالقادر جرجانی (۴۷۴ ه.ق) به دست داده است.از نگاه او آنچه در استعاره مهم است، رعایت شباهت ظاهری و ارتباط عقلی است و استعاره بر اساس همین همانندی شکل می‌گیرد.به نظر جرجانی رابطه استعاری میان پدیده‌هایی که هیچ ارتباط و شباهتی باهم ندارند برقرار نمی‌شود (افراشی، ۱۳۸۱: ۷۶) صاحب‌نظران سنتی بیشتر استعاره را مانند دیگر صنایع ادبی زینت کلام ادبی می‌شمردند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۲۲). و همچنین ویژگی‌هایی از قبیل فاقد آرایه ادبی بودن،کاربرد استعاری نداشتن، به کار رفتن با صراحت و قابلیت صدق و کذب داشتن به‌وسیله ارجاع به جهان خارج را برای زبان روزمره برمی‌شمردند؛ حال‌آنکه واقعیت خلاف این است و بسیاری از ویژگی‌های زبان ادبی در زبان روزمره قابل مشاهده است (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۱).

در نگاه صاحب‌نظران شناختی و به‌ویژه از دیدگاه لیکاف و جانسون، استعاره در زندگی انسان‌ها جاری است. لیکاف و جانسون در کتاب استعاره‌هایی که باور داریم می‌گویند: «ما دریافتیم که استعاره در زندگی روزانهٔ ما جاری است، یعنی استعاره چیزی نیست که فقط در زبان وجود داشته باشد، بلکه در اندیشه و رفتار ما نیز نمود پیدا می‌کند» (گندم‌کار، ۱۳۹۶: ۲۱). کرافت و کروز نیز معتقدند که «زبان منعکس‌کنندهٔ الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان است» (راسخ مهند، ۱۳۸۶: ۱۷۲). در واقع، نظام مفهومی متداولی که در قالب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، اساساً از ماهیتی استعاری برخورداراست. مفهوم، واژه‌ای است که در انتقال رویکردهای صاحب‌نظران شناختی جایگاه ویژه‌ای دارد. از نظر لیکاف «مفاهیم چیزهایی را که ما درک می‌کنیم ساخت بندی

می‌کنند» (گندم‌کار، ۱۳۹۶: ۲۲). آنچه در ذهن ما می‌گذرد و به عبارتی درک می‌شود به‌وسیلهٔ مفاهیم ساخت بندی شده و در زبان نمود واژگانی پیدا می‌کند. مفاهیم واژه‌هایی اختصاصی نیستند که فقط در ارتباط باخرد وبیان تعابیر علوم عقلی، نقلی، ریاضیات، فیزیک یا فلسفه و مانند آن کاربرد داشته باشد بلکه به اعتقاد لیکاف و جانسون این مفاهیم بر عملکرد روزانهٔ ما حتی در ساده‌ترین رفتارهایمان نمود پیدا می‌کند. با این نگاه، نظام مفهومی ما نقش مهمی در ایجاد ارتباط‌های روزمرهٔ ما با جهان خارج ایفا می‌کند. لیکاف در نظریهٔ معاصر استعاره The contemporary theory of metaphor (1993) و همچنین در کتاب استعاره‌هایی که باور داریم (۱۹۸۰)، این عقیده را بیان می‌کند که ذهن ما ماهیتی استعاری دارد. لیکاف برای شرح مفاهیمی که از آن به مفاهیم استعاری یاد می‌کند، از مثال‌هایی چون مفهوم «بحث» استفاده می‌کند و از استعارهٔ مفهومی «بحث جنگ است» نام می‌برد؛ این نوع نگاه از ذهنیتی سرچشمه می‌گیرد که شباهت‌هایی بین بحث و جنگ می‌بیند و برای عینی کردن گزاره‌های انتزاعی که پیرامون بحث شکل می‌گیرند، از واژه‌ها و ترکیب‌هایی استفاده می‌کند که در حوزهٔ عینی جنگ کاربرد دارد. لیکاف می‌گوید هنگام بحث و صحبت در مورد آن ما فقط از اصطلاحات مربوط به جنگ استفاده نمی‌کنیم بلکه هنگامی‌که با یک نفر مباحثه می‌کنیم او را دشمن خود فرض می‌کنیم و از موضع خودمان دفاع می‌کنیم، سعی بر تصرف موضع دفاعی دشمن‌داریم و با استفاده از فن‌های زبانی که تجربه کرده‌ایم سعی به عقب راندن او در مباحثه و درنهایت رسیدن به پیروزی راداریم (گندم‌کار، ۱۳۹۶: ۲۴). نکتهٔ مهم تا اینجا با توجّه به نظرات لیکاف و جانسون، این است که استعاره، صرفاً به زبان تعلق ندارد و در انحصار واژه‌ها نیست، بلکه فرآیندهای ذهنی و فکری و در یک‌کلام، اندیشیدن انسان؛ ماهیتی استعاری دارد.

۲-۱- سازه‌های استعاره مفهومی

در زبان‌شناسی شناختی، استعاره مفهومی مجموعه‌ای است از مطابقت‌های مفهومی یا در اصطلاح دقیق‌تر، نگاشت بین دو حوزهٔ مفهومی مبدأ و مقصد.(Covekses, 2002:5) استعاره مفهومی، سازوکاری است که بر اساس آن امور انتزاعی و ذهنی بر پایهٔ امور عینی تعریف، فهمیده و توصیف می‌شود. می‌توان گفت: اندیشیدن به شیوهٔ استعاری، یعنی تجسم بخشیدن به مفاهیم ذهنی و انتزاعی؛ مفاهیمی مانند مرگ، زندگی، وهم، عشق حیرت، مهربانی، خشم و صداقت اموری انتزاعی هستند که با استفاده از مفاهیمی عینی قابل‌درک و فهم می‌شوند. استعارهٔ مفهومی شامل یک نمودار و شمای کلی است که از دو قلمرو تشکیل‌شده است، یک قلمرو امور ذهنی را شامل می‌شود و یک قلمرو دیگر که امور عینی را در خود دارد و نیز رابطه‌ای که این دو قلمرو را شبیه به یک کانال ارتباطی به هم پیوند می‌دهد؛ بنا بر نظر لیکاف در (۱۹۸۷:۲۷۶) Women, fire and dangerous things) هر استعارهٔ مفهومی دارای نموداری است (نمودار-۱) که از سه بخش یا سازه تشکیل‌شده است:

الف. قلمرو مقصد یا هدف: به قلمروی گفته می‌شود که شامل امور ذهنی و انتزاعی بوده و به‌خودی‌خود قابل‌فهم نیست یا برای فهم آن دچار مشکل هستیم.

ب. قلمرو مبدأ یا منبع: قلمروی است که معمولاً اموری عینی و ملموس را شامل می‌شود.

ج. نگاشت: رابطه‌ای است میان قلمروهای منبع و مقصد که تناظرهایی را بین دو قلمرو ایجاد می‌کند و در اصطلاح آن را نگاشت یا mapping می‌گویند. نگاشت در اصل یک اصطلاح ریاضی است که به‌نوعی تناظر یک‌به‌یک اشاره می‌کند که در آن هر عضو در قلمرو الف فقط با یک عضو در قلمرو ب متناظر است.

نمودار ۱. استعاره مفهومی

امّا در تعریف لیکاف «نگاشت» عبارت است از «قلمروهای متناظر» در نظام مفهومی؛ بنابراین هر نگاشت مجموعه‌ای از تناظرهاست و نه یک تناظر و گزارهٔ صرف؛ در استعاره با مفهوم کلاسیک و سنتی، واژه‌ها هستند که استعاره را می‌سازند حال‌آنکه از دید لیکاف و جانسون، آنچه استعاره را می‌سازد روابط مفهومی است که بین قلمرو مبدأ و مقصد برقرار است. در این نگاه هر واژه مخصوصاً در قلمرو منبع کارش برانگیختن ذهن ما برای بهتر فهمیدن قلمرو دیگر است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۶). به باور دانشمندان شناختی، استعاره به خاطر قابلیت انتقال و جایگزینی که دربارهٔ مفاهیم دارد، نه‌تنها ابزاری زبانی و ادبی است بلکه ابزاری مفهوم بنیان است. آن‌گونه که از سوی لیکاف و جانسون مطرح‌شده است، استعاره ویژگی الفاظ زبانیِ منفرد و معانی‌شان نیست؛ بلکه ویژگی حوزه‌های مفهومی

است. درواقع، هر مفهومی از حوزهٔ مبدأ می‌تواند برای تبیین یک مفهوم دیگر از حوزهٔ مقصد به کار رود. استعاره، ابزاری مفهومی برای شناخت بهتر پدیده‌ها مخصوصاً پدیده‌های انتزاعی و مجرد است. با توجّه به دیدگاه مطرح‌شدهٔ شناختیان می‌توان گفت: استعاره درک و تجربهٔ بعضی امور و مفاهیم با استفاده از اصطلاحات و تعابیر حوزه‌ای دیگر از مفاهیم است. استعاره که حاصل نگاشت بین دو حوزهٔ عینی و انتزاعی است یک نگاشت همه‌جانبه نیست. جریان ارتباط بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد که عبارت است از: ۱- نگاشت یک قلمرو مبدأ بر یک قلمرو مقصد. ۲- نگاشت یک قلمرو مبدأ بر چند قلمرو مقصد. ۳- نگاشت چند قلمرو مبدأ بر یک قلمرو مقصد. ارتباط هریک از موارد گفته‌شده می‌تواند استعاره‌هایی متعدد و گوناگون را شکل دهد و استفاده از هریک از انواع ارتباط‌های ذکرشده، نقش ویژه‌ای در ایجاد مفهوم‌سازی دارد. به‌عنوان نمونه نگاه به عشق در آثار عرفای اسلامی با توجّه به رابطهٔ شمارهٔ سه قابل توصیف و تحلیل است. گاه یک عارف عشق را چراغ راه سالک معرفی می‌کند و عارفی دیگر عشق را آتشی سوزنده می‌بیند، حال آنکه از نظرگاه استعارهٔ مفهومی هر دو عارف قلمرو هدفشان عشق و قلمرو مبدأشان برای توصیف عشق، یکی از مظاهر نور و روشنایی است. این نوع از نگاه به یک مفهوم در آثار بسیاری از شاعران قابل مشاهده است که در موقعیت‌های مختلف به یک موضوع ثابت نگاه‌های متفاوتی داشته‌اند. با توجه به آنچه گفته شد، استعاره‌ی مفهومی در تحلیل آثار ادبی می‌تواند نقش ویژه‌ای داشته باشد زیرا استعاره با زبان شعر که خاصیتی چندمعنایی و انتزاعی دارد، پیوند عمیقی برقرار می کند؛ چراکه زبان شعر استعاری است. در استعاره، معانی در الفاظ حبس و محدود نمی‌شوند، چون شعر نیز کارکردی هنری و شاعرانه دارد (داوری اردکانی، ۱۳۹۳: ۱۳-۱۰).

۲-۱- انواع استعاره مفهومی

لیکاف و جانسون تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از استعارهٔ مفهومی ارائه کرده‌اند (نمودار ۲) که بر این اساس از استعاره‌های جهتی یا فضایی، استعاره‌های هستی شناختی یا هستومند و استعاره‌های ساختاری نام برده‌اند. از آنجا که تمرکز این مقاله بر استعاره‌های جهتی در شعر بیدل است فقط به معرفی استعاره‌های جهتی بسنده می‌شود.

نمودار ۲. انواع استعاره مفهومی

۲-۱-۱- استعاره جهتی یا فضایی

در استعارهٔ جهتی نظامی از مفاهیم به‌طورکلی در ارتباط با یک نظام دیگر از مفاهیم سازمان‌بندی می‌شوند. به دلیل اینکه این مفاهیم با جهت‌های فضایی چون بالا و پایین، عقب و جلو، دور و نزدیک، عمیق و غیر عمیق، مرکز و حاشیه، داخل و بیرون در ارتباط هستند، آنها را استعاره‌های جهتی نامیده‌اند.

این استعاره‌ها به‌هیچ‌وجه اختیاری یا دل‌بخواهی نیستند و از تجارب فیزیکی ما ناشی می‌شوند و بسته به فرهنگ‌های مختلف می‌توانند تغییر کنند (Ortiz diaz guerra,2009:59). لیکاف و ترنر ۱۹۸۹:۹۹)) همچنین استعاره‌های جهتی را استعاره‌های طرح‌واره‌ای نامیده‌اند و کووچس (۲۰۱۰:۴۰) از «استعاره‌های انسجامی» برای استعاره‌های جهتی استفاده کرده و معتقد است که این اصطلاح، نقش شناختی این گروه از استعاره‌های مفهومی را بهتر معرفی می‌کند.

لیکاف و جانسون به نمونه‌هایی از فرهنگ مردم اشاره‌کرده‌اند که به عبارت‌های بالا توجّه شده است. به‌عنوان‌مثال این استعاره که شادی بالا و غم پایین است عبارت‌های زیر را به دست می‌دهد: از خوشحالی پر درآورده‌ام.از شادی از جایم پریدم. کمرش از غصه خم‌شده است. پر درآوردن در جملهٔ اول نوعی حرکت به سمت بالا را نشان می‌دهد. از جا پریدن در جملهٔ دوم هم حرکت سریع به سمت بالا را در خود دارد. در عبارت پایانی، خم شدن کمر با غصه و غم همخوانی دارد و ایستاده بودن و سرپا بودن با شادی مطابقت دارد. نمونه‌های دیگری از این استعاره دربارهٔ مفاهیمی چون خوابیدن و سلامتی به عمومیت این استعاره اشاره دارد:

خوابیدن پایین و بیدار شدن بالا است: این استعاره یک مبانی فیزیکی و طبیعی دارد که انسان‌ها و حیوانات برای خوابیدن معمولاً دراز می‌کشند. عبارت‌های استعاری متناظر با این الگو از قبیل این جمله‌ها هستند: دراز به دراز افتاده اس، بلند شو کافی است خوابیده‌ای، ملت ما بیدار شده‌اند.

«سلامتی بالا و مریضی پایین است»: خوب الحمدالله سرپا هستی. هفته‌هاست که در بستر بیماری افتاده. از پا افتاده است. زندگی بالا و مرگ پایین است. این هم از این مبنا سرچشمه گرفته است که هر انسانی که می‌میرد به‌صورت افقی قرار خواهد گرفت. عبارت‌های روبه‌رو از این استعاره پیروی می‌کنند. هشتاد سال سن دارد ولی مثل سرو ایستاده است. سرطان او را به بستر کشانده است. او افتاد و مرد/ تسلط بالا و ضعف پایین است: شانه‌هایت را بالا بگیر. شانه‌هایش فروافتاده است.

استعاره‌های فضایی ریشه در تجربه‌های واقعی ما دارند و تصادفی نیستند (گندم‌کار، ۱۳۹۶: ۴۴). به نظرمی رسد برای هر استعاره ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی متعددی وجود داشته باشد و اینکه ما یک موقعیت خاص یا یک مفهوم خاص را برمی‌گزینیم شاید به این دلیل است که این موقعیت خاص یا این مفهوم ویژه را نسبت به بقیهٔ مفاهیم موجود در این حوزهٔ معنایی جامع‌تر دیده‌ایم و بی‌شک مفاهیم دیگر در این حوزهٔ معنایی می‌تواند کاربردهای شناختی دیگری داشته باشد و در موقعیتی دیگر استعاره‌ای با ویژگی‌هایی متفاوت خلق کند. به عنوان مثال وقتی برای شرح زیبایی یا دلربایی فضایی از عبارت «اینجا چقدر دل‌باز است» استفاده می‌کنیم، باز بودن را یک ویژگی همه‌جانبه در شرح خوب بودن دانسته‌ایم و در مقابل آن از دلگیر استفاده می‌کنیم که گیر بودن یا گیرکردن به مفهوم محدودیت بوده و نشانه‌ای از نازیبایی فضا است.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- استعاره جهتی حرکت دورانی

یکی از استعاره‌های جهتی که شاید خاص زبان فارسی باشد و در استعاره‌های لیکاف و جانسون معرفی نشده است حرکت دورانی است. این استعاره جهتی که با استعاره بیرون و درون لیکاف نزدیکی دارد از باورهای فرهنگی شرق و همچنین تجارب فیزیکی خاصی چون مشاهده گردباد سرچشمه گرفته است. در مقایسه این استعاره جهتی و تحلیل آن با استفاده از استعاره درون و بیرون، می‌توان مرکز گردباد را درون در نظر گرفت و اطراف و حاشیه آن را بیرون انگاشت. البته با جهت‌نماهای مرکز و حاشیه نیز قابل‌تعریف است اما بهترین نامی که برای آن می‌توانیم انتخاب کنیم همین استعاره دورانی است.

از جنون جولانی تحقیق این بیدل مپرس
شعله جواله‌ای برگرد خودگردید و سوخت
(بیدل دهلوی، ۱۳۹۳: ۳۸۶)

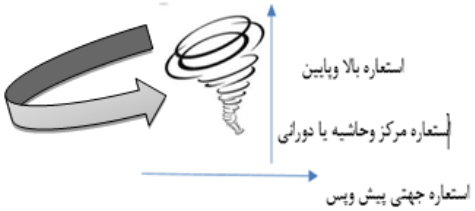
«جوّاله» یعنی بسیار جولان دهنده و شعله جواله به شعله‌ای گفته می‌شود که در حال چرخش است. در خراسان برای روشن کردن آتش یا گیرایی زغال از وسیله‌ای بانام آتش‌گردان استفاده می‌کنند که همان جواله است. ویژگی چرخندگی شعله جواله در این بیت به‌عنوان حوزه مبدأ انتخاب‌شده است و بیدل خودش را به‌عنوان حوزه مقصد به شعله تشبیه کرده است (شکل ۱). آنچه در این بیت به چشم می‌آید چرخشی است که بیدل از آن به جنون جولانی یعنی حرکتی دیوانه‌وار تعبیر کرده است که این حرکت دیوانه‌وار حاصلی جز سوختن ندارد. استعاره جهتی مرکز و حاشیه یا حرکت دورانی در این بیت به زیبایی بار محتوایی و انتقال پیام شعر را به عهده گرفته است.

شکل ۱. استعاره حرکت دورانی

گردباد شوقم و عمری است در دشت جنون
خیمه‌ام چون چرخ بر سرگشتگی استاده است
(همان، ۱۳۹۳: ۷۴۴)

این بیت زنجیره‌ای از استعاره‌های تو در تو را شکل داده است. گردباد شوق، دشت جنون، خیمه و چرخ استعاره‌هایی را ایجاد کرده‌اند که در عین زیبایی نوعی تزاحم خیال ایجاد کرده است. شاید یکی از دلایل دشوار انگاری شعر بیدل تزاحم تصاویری باشد که شاعر آگاهانه برای شرح خیالات پیچیده‌اش استفاده کرده است. نخستین حلقه از این زنجیره استعاری گردباد شوق است. آنچه در بلاغت سنتی از آن به‌عنوان اضافه تشبیهی یادشده است در این بیت استعاره‌ای زیبا را شکل داده است (شکل-۲). گردبادی که ویژگی مهم آن شوق در چرخش است. در همین تعبیر نخست، استعاره جهتی دورانی برای انتقال پیام سرگشتگی شاعر و شوق او برای رسیدن به مراحل بالاتر سلوک را می‌رساند گردباد شوق، هم‌زمان هم حرکت چرخشی وهم حرکت روبه‌جلو را نشان می‌دهد.

شکل ۲. مجموعه‌ای از چند استعاره جهتی

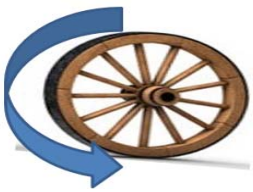


گردِ بیتاب از طواف دامنی محروم نیست
زد به صحرای جنون آخر پریشانی مرا
(همان، ۱۳۹۳: ۲۸۲)

این بیت هم مانند بیت قبل شامل دو استعاره جهتی است. کنش جهت‌مند طواف استعاره دورانی را شکل می‌دهد و بیتابی در مصراع اول و پریشانی در مصراع دوم استعاره دیگری را که از نوع جهتی دور و نزدیک است ایجاد می‌کند. ازآنجاکه در شعر بیدل همیشه جنون با سرگشتگی معادل شده است، بیتابی گرد و پریشانی، تداعی‌گر گردبادی است که در صحرای جنون درحرکت است.

حلقه دوم این زنجیره استعاری، دشت جنون است که مرکزیت پیام را به عهده دارد یعنی در حقیقت، کلان استعاره «جنون، دشت است» می‌باشد که استعاره‌های خرد دیگر به‌واسطه آن شکل‌گرفته‌اند. همچنین، دشت جنون شبیه به یک فونداسیون عمل کرده است که طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های جهتی ساخته شده در آن ایجاد پویایی کرده و ما را با مفهوم مورد نظر بیدل که همان جنون است، آشنا می‌کند.

در استعاره خرد بعدی گردباد شوق به خیمه‌ای واژگون مانند شده که برمدار عمود مرکزی خود می‌چرخد و همین خیمه به چرخی مانند شده است که برپای ایستادنش را مدیون چرخیدن مرکزش می‌باشد (شکل ۳). در تمامی استعاره‌های ذکرشده استعاره جهتی دورانی به عینی سازی مفهوم انتزاعی جنون کمک کرده است.



شکل ۳. استعاره حرکت دورانی جنون

سطری از مشق دبستان جنون آشفته نیست
بر خط پرگار نازد حلقه زنجیر ما
(همان، ۱۳۹۳: ۳۴۸)

در مصراع اوّل واژه‌های جهت‌مندی چون سطر و مشق دبستان وجود دارد که حرکتی افقی را تداعی می‌کنند و واژه جنون نیز حرکتی دورانی را به ذهن می‌رساند. استعاره جهت بیت اول ترکیبی از دو استعاره جهتی پیش و پس و دورانی است و مصراع دوم نیز که تمثیلی در جهت تکمیل مصراع اول است نیز استعاره‌ای دورانی را نشان می‌دهد که به‌واسطه خط پرگار شکل گرفته است.

۳-۲- استعاره جهتی بالا و پایین

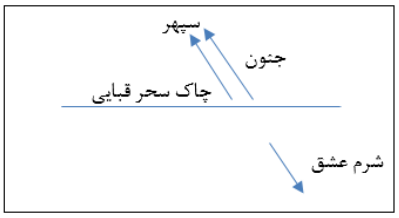
در استعاره‌های بالا و پایین گاه خود واژه بالا و پایین بی‌واسطه و مستقیماً استفاده شده و یک جریان حرکتی از پایین به بالا نشان می‌دهد.

برون می‌تازد از این نُه حلقه زنجیر
جنون عاشقان یک نشئه بالاست
(همان، ۱۳۹۳: ۶۱۵)

ترکیب «نشئه بالا» صفتی است که به جنون عاشقان داده شده است. پویایی به‌واسطه جنون در تقابل با حلقه‌های زنجیر مصراع اول قرارگرفته است. جنون در استعاره‌ای تشخیصی به انسانی تشبیه شده است که می‌تواند محدودیت‌ها را از بین ببرد و از حلقه زنجیر دل‌بستگی‌های جهان به کمک جنون به بیرون بتازد. در این بیت هم‌زمان از جهت‌های مکانی بیرون و درون و بالا و پایین کمک گرفته‌شده است. در نمونه‌های دیگری از اشعار بیدل واژه‌هایی که در خود مفهوم بالا و پایین دارند به‌کاررفته‌اند مانند واژه سپهر در بیت زیر:

بیدل اگرنه شرم عشق، لب گزد از جنون تو
تا به سپهر می‌رسد چاک سحر قبایی‌ات
(همان، ۱۳۹۳: ۵۳۱)

در شعر بیدل، جنون با مفاهیم بسیار گسترده‌ای آمده است. در بیت بالا جنون نوعی بی‌پروایی، جسارت و جوش‌وخروش را به ذهن می‌رساند که شرم عشق به‌نوعی کنترل‌کننده این بی‌پروایی است. شرم مفهوم سرپایین بودن و سکون را می‌رساند (شکل ۴).



شکل ٤. کنش حرکتی جنون، شرم و سپهر

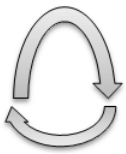
و در مقابل آن، جنون تحرکی ایجاد می‌کند تا در کنار واژه سپهر، حرکتی سریع از زمین تا آسمان را تداعی کند. چاک هم در کنار قبا یک طرح‌واره تصویری از حرکتی عمودی ایجاد کرده است. چاک سحر قبایی، به معنی افشا شدن یک نقصان یا عیب است. کسی که قبایی از سحر پوشیده همیشه در مخاطره از بین رفتن فاصله زمانی صبح و تبدیل آن به‌روز روشن است. در شعر بیدل صبح و سحر نماد گذران سریع لحظه‌هایی است که انسان بی‌مورد به آن دل‌بسته است. رسیدن چاک سحر قبایی به آسمان به این معنا است که آوازه افشای رازهای تو تا سپهر خواهد رفت اگر که شرم عشق نباشد.

بیدل از طور جنون غافل مباش

خاک‌برسر کردن آداب فناست

(همان، ۱۳۹۳: ۶۹۹)

طور در این بیت نماد رفعت و بلندی است و درعین‌حال با اشاره تلمیحی به آیه‌ی ۱۴۳ سوره اعراف، زیرورو شدن کوه را نمادی از فنا شدن در برابر تجلی حق می‌داند. در بیت فوق با ایجاد استعاره‌ی «جنون کوه طور است» ویژگی‌های کوه طور را به جنون نسبت می‌دهد وزیر و رو شدن و انهدام کوه براثر تجلی قدرت الهی بر آن را با فنا که یکی از مراحل سلوک است مقایسه می‌کند. زیرورو شدن کوه طور یک حرکت گردشی و عمودی از پایین به بالا و از بالا به پایین را تداعی می‌کند (شکل ۵) که با تعبیر کنایی «خاک‌برسر کردن» در مصراع دوم تکمیل می‌شود. البته در این بیت، استفاده بیدل از تمثیل‌های رایج در جامعه گاهی کاربردی خاص پیدا می‌یابد.



شکل ۵. کنش جهتی بالا و پایین و چرخشی در تلمیح کوه طور

تعبیر خاک‌برسر شدن در استفاده رایج آن معنای بدبختی و فلاکت می‌دهد حال آنکه شاعر در این بیت از خاک‌برسر شدن به‌عنوان وسیله و آدابی برای سلوک و ارزشمندتر شدن استفاده برده است

بر جنون زن گر کند تنگی لباس عافیت

غنچه را بعد از پریشانی گریبان دامن است

(همان، ۱۳۹۳: ۶۸۷)

عافیت‌طلبی و دوری از خطر کردن با سلوک منافات دارد. شاعر سالک را برای دوری از عافیت به سلوک دعوت می‌کند. استعاره‌های مصراع به بعد به‌خوبی ویژگی‌های جنون را با دو استعاره جهتی پیش و پس و بالا و پایین، تشریح می‌کند. با استفاده از استعاره جهتی بالا و پایین بین گریبان و دامن ارتباطی تصویری ایجاد کرده است. غنچه، نماد انسانی است که در کنج عافیت زندگی می‌کند و این عافیت‌طلبی در امنیت ظاهری برای غنچه تنگنا ایجاد کرده است. شکوفا شدن برای غنچه به‌مثابه دست به جنون زدن است. غنچه تا زمانی که غنچه است مانند انسانی است که به شکلی طبیعی ایستاده است اما با شکوفا شدن، غنچه بازشده به‌مثابه دامنی است که از گریبان گل بیرون زده و شکل‌گرفته است. استعاره جهتی بالا و پایین بین دامن و گریبان خطی را ایجاد کرده است که این حرکت در استعاره مفهومی مصراع اول بین عافیت و جنون تقابل جهتی ایجاد می‌کند؛ بنابراین از نگاشت عمومی بالا خوب است به نگاشت «جنون بالا و عافیت پایین است» می‌رسیم. غنچه در جایگاه عافیت قرار می‌گیرد و گل شکوفا شده در جایگاه جنون؛ با این توصیف‌ها و باور استعاری «بالا خوب است»، عافیت‌طلبی مذموم و جنون امری ستایش‌شده معرفی می‌شود، شاعر حتی در مصراع اول با استفاده از صفت تنگی برای عافیت، قصد دارد این باور را ایجاد کند که با رسیدن به جنون از تنگی لباس عافیت به گشادگی و رهایی می‌رسیم. همان‌گونه که گل از تنگ لباسی غنچه به رهایی و شکوفا شدن رسید. این بیت مجموعه‌ای از استعاره‌های بالا و پایین «دامن و گریبان»، مرکز و حاشیه «غنچه و شکوفایی» ونیز پیش و پس «آرامش و پریشانی» است.

از مژه تا دامنم مشق ز خود رفتنی است

اشک جنون تاز من طفل دبستان کیست؟

(همان، ۱۳۹۳: ۸۶۷)

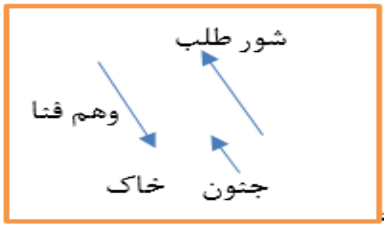
از خود رفتن کنشی جهت منـد اسـت کـه اسـتعاره درون و بیرون را با مرکزیت من تداعی می‌کنـد. اگرچـه در بسـیاری از ابیات و متون چه در شعر بیدل و چـه در اشـعار شـاعران دیگـر به‌وفور می‌توان به این‌گونـه اسـتعاره‌هـایی رسـید امـا بـه نظـر می‌رسد آن استعاره‌های جهتی که بار تصویری انتقال پیام بیـت را به عهده دارند با استفاده از حروف اضافه و همچنین بـه مـدد دیگر واژه‌های استفاده شده در بیت بیشتر مورد توجه شاعر بوده و مرکزیت بیشتری دارند. بعد از استعاره جهتی از خود رفـتن در همین مصراع، کنش جهتی مشق کردن از مژه تا دامن، استعاره بالا و پایین را شکل داده است. همان‌طور که در مباحث گذشته نیز گفته شد باور «بالا خوب است» در بسیاری از عقاید عرفانی ما به عبارت «پـایین خـوب اسـت» تبـدیل مـی‌شـود. در بیـت ذکرشده منیّت یا خودبینی و غرور ازنظر جهتی در بالا و تواضـع در پایین قرارگرفته است به همین دلیل اسـتعاره جهتـی بـالا و پایین، کنش از خود رفتن را به سمت پایین نشان مـی‌دهـد. در مصراع دوم که اشک‌بار معنایی از خود رفتن را برعهـده گرفتـه است و این از خود رفتن را نوعی جنون می‌داند که با پسوند تاز هم بـه‌سـرعت اشـک ریخـتن اشـاره شـده وهـم اینکـه پیـام سرگشتگی که از جنون برداشت مـی‌شـود را تقویـت مـی‌کنـد. حرکت اشک از بالا به پایین تمرینی جنون‌مند است کـه گـویی طفلی بیش نیست. تناسب مشق و طفل دبستانی در کنار اشـک جنون تاز، تصویری از جنون و سرگشـتگی در حـال افـزایش و گسترش را نشان می‌دهد که شاعر در حـال تمـرین کـردن آن است.

هرچه بینی در جنون زار عدم پر می‌زند
گرد ما هم بال می‌ریزد به صحرایی که نیست
(همان، ۱۳۹۳: ۹۱۷)

استعاره جهتی پر زدن که از باور بالا خوب است، سرچشمه می‌گیرد در شرح مفاهیمی به کار می‌رود که معنای گشـادگی و بسط می‌دهد. از آنجا که عدم در شعر بیـدل مفهـومی در برابـر هستی است و نوعی نبودن و نیستی را تداعی می‌کند، پـر زدن در فضایی که ویژگی آن عدم است نوعی دیوانگی اسـت. البتـه مفهوم کنایی پر زدن در این بیـت بـه معنـی زنـدگی کـردن و بالیدن و به سر بردن است. از آنجا که استعاره جهتی پـر زدن از باور بالا خوب است سرچشمه می‌گیرد، در مصراع اول به یکسر خوشی کاذب و شادمانی بی‌مورد اشاره می‌کند که به‌واسطه نشو و نما و بودن در فضای عدم است که شاعر این بودن و شـادی کاذب را به جنون زار تشبیه کرده است. بعد از این گویـا شـاعر برای خودش دلیل موجه و قابل استنادی می‌تراشـد کـه چـون همه در جنون زار عدم زندگی می‌کنند ما نیز که غبار و گـردی بیش نیستیم در همان صحرا بال می‌ریزیم. البته در این مصراع بال ریختن معنایی دیگر را نیز به ذهن می‌رسـاند و آن نـاموفق بودن پرواز است که این مفهوم نیز هم‌جهت با عدم است.

شور طلب ز وهم فنا سر به جیب ماند
ور نه به خاک نیز جنون احتمال داشت
(همان، ۱۳۹۳: ۹۴۰)

مرکز توجه بیدل در این بیت، استعاره جهتـی خـاک اسـت. شور طلب، کنشی رو بـه بـالا (شـکل ۶) و مفهـومی از جـنش شادی دارد اما استعاره مفهومی وهم فنا با آن تقابلی جهتی و رو به پایین دارد و به همین دلیل شاعر از عبـارت کنـایی سـر بـه جَیب داشتن، بهره برده است تا سرگشـتگی و ابهـام طالـب راه حقیقت را به‌واسطه فانی بودنش نشان دهد.



شکل ٦. کنش جهتی جنون، طلب، وهم و خاک

با ایجاد تصاویر مصراع اول به هسته معنایی مرکـزی بیـت می‌رسیم که شاعر خودش را خاک مـی‌دانـد و اسـتعاره جهتـی خاک، در کنار جنون که نوعی حرکت گردشی را تداعی می‌کند، کنشی حرکتی جهتی رو به بالا را ایجاد و تصویر می‌کند.

عشق می‌بازد سراپایم به نقش عجز خویش
خاکساری‌هاست لازم بید مجنون
(همان، ۱۳۹۳: ۲۷۹)

در بیت فوق، عشق بالا و عجز پایین است و خاکساری نیز همانند عجز کنشی رو به پایین دارد، درنتیجه، استعاره جهتی بـا کنش عشق‌بازی حرکتی رو به بالا نشـان مـی‌دهـد. همچنـین نقش عجز حرکتی رو به پایین دارد. نکته قابل‌توجه در این بیت اشاره آگاهانـه شـاعر بـه جنـون اسـت کـه در شـعر بیـدل بـا سرگشتگی معادل شده اسـت و از طرفـی حالـت فیزیکـی بیـد مجنون هم این سرگشتگی را به تصویر مـی‌کشـد. شـاعر ایـن

سرگشتگی را امری ارزشمند می‌داند و از آن به عشق‌بازی یاد می‌کند. بید مجنون نمادی از خاکساری و عجز است و شاعر می‌گوید با اینکه من نقش عجز به تصویر می‌کشم اما خاکساری لازمه جنون است.

به هر جا پرفشان باشد نفس، صید جنون دارد
نشان پوچ بسیار است این تیر هوایی را
(بیدل، ۱۳۹۳: ۳۲۵)

پر فشانی در مصراع اول و تیر هوایی در مصراع دوم استعاره‌های جهت مندی است که کنش فیزیک رو به بالا دارد. البته این استعاره مفهومی به باور «بلندپروازی بالا و تواضع پایین است» می‌انجامد و از این عبارت نیز به «بالا بد و پایین خوب است» می‌رسیم. در سلوک عرفانی بیدل، پرافشانی‌های نَفَس امری مذموم است که صیدی جز جنون ندارد، جنونی که مانند نشان و اهدافی پوچ بر سر راه بلندپروازی‌های بیهوده است.

۳-۳- استعاره جهتی درون و بیرون

بی‌خودان اول قدم زین عرصه بیرون تاختند
ای جنون رحمی که ما را هوش ما زنجیر پاست
(همان، ۱۳۹۳: ۵۶۶)

در شعر بیدل، بیخودی راز آزادی از بند جهان است. عرصه جان مکانی جهت‌مند است که با فعل تاختن، استعاره درون و بیرون ایجاد شده است. عقل و هوش یا همان عقل معاش مانعی است که شاعر از آن به زنجیر یاد می‌کند. جنون کردن امری است که در تقابل با زنجیر دل‌بستگی به جهان قرارگرفته و عبور از این عرصه را تسهیل می‌کند. کنش جهتی جنون رو به بیرون است و انسان به‌واسطه عقل معاش و دل‌بستگی‌هایش به دنیا در مرکز قرار گرفته است. با توجه به فعل تاختن که به بی‌خودان نسبت داده شده است، کنش جهتی جنون علاوه بر حرکت به سمت بیرون سرعت را نیز تداعی می‌کند، یعنی همان‌گونه که بی خودان در اولین فرصت به بیرون از عرصه جهان تاخته‌اند اگر جنون همراهی کند ما هم می‌توانیم بر عقل معاش اندیش پیروز شده و به بیرون از این عرصه حرکت کنیم.

بیدل، تو جنونی کن و زین ورطه به در زن
عالَم همه زندانی تقلید و رسوم است
(همان، ۱۳۹۳: ۶۷۹)

در شعر بیدل همیشه عافیت‌طلبی و جنون در مقابل هم قرارگرفته‌اند. عافیت‌طلبی و دل‌بستگی به جهان ورطه‌ای خطرناک است. استعاره جهتی بیرون و درون با دعوت به بیرون زدن از گرداب جهان شکل می‌گیرد و عبارت جنون کردن برخلاف ظاهر اصطلاحی آن، نوعی جسارت و دوراندیشی را می‌رساند. استعاره جهتی درون و بیرون خطی افقی از مرکز به حاشیه را مجسم می‌کند که این حرکت باقدرتی ارادی همراه است. مصراع دوم که تکمیل‌کننده پیام مصراع اول است، مردم جهان را زندانی عافیت‌طلبی و عادت کردن به رسومی می داند که پویایی و تحرک را از انسان سلب کرده است ،گویی حاصل جنون، جوشش و پویایی است و حاصل تقلید رسوم ،ایستایی و رکود است.

جنون می‌جوشد از طرز کلامم
زبانم لغزش مستانه کیست
(همان ،۱۳۹۳: ۸۷۱)

جنون جوشی و نیز فعل جوشیدن از عبارت‌های پرکاربرد در شعر بیدل است. در این استعاره جهتی که حاصل یک استعاره ظرف نیز می‌باشد، بدن انسان ظرفی است که رفتار و گفتار بروز کننده از انسان به کنش فیزیکی جوشیدن تشبیه شده است و جوش و خروش و سرعتی که در رفتارهای جنون‌مند انسان وجود دارد به جنون جوشی تعبیر شده و کنشی حرکتی جهتی از درون به بیرون بدن دارد.

می‌برد چون گردباد از خویش سرگردانیم
سرخوش دشت جنون را ساغری در کار نیست
(همان، ۱۳۹۳: ۸۸۱)

از خویش رفتن و از خویش بردن بر مبنای تجارب فیزیکی از حال رفتن یا از حالی به حالی شدن، شکل گرفته است. بر همین اساس استعاره جهتی درون و بیرون با مرکزیت بدن ایجاد شده است. این مصراع همچنین متشکل از نگاشت «سرگردانی، قدرتی گردباد مانند است» می‌باشد که طرح‌واره‌ای قدرتی در خود دارد. ابیاتی مانند این با کاربست استعاره مفهومی و جهتی در کنار هم تصاویری جداگانه ایجاد می‌کند که از جنس استعاره یا مجاز نیستند. در تعریف سنتی مجاز با دو معنای متفاوت روبه‌رو هستیم که یکی ظاهری و دیگری معنای باطنی یا اصلی است و معنای ظاهری یا نزدیک ما را به معنای دوم راهنمایی می‌کند؛ اما در این بیت که نمونه‌ای از صدها بیت بیدل است که جوشش و حرکت در خود دارد این تصاویر به‌گونه‌ای دیگر ذهن را به خود مشغول می‌کند. در مصراع اول

بدون اینکه به دنبال پیام موردنظر شاعر باشیم حرکت سریع و چرخنده گردباد را می‌بینیم و ذهن تقریباً از پیام موردنظر شاعر دور می‌شود تا اینکه به مصراع دوم می‌رسیم و در مصراع دوم شاعر اشاره به این مطلب می‌کند که برای سرگشتگی در دشت جنون ساغر یا شرابی نیاز نداریم این تمثیل است که ما را دوباره به مصراع اول برمی‌گرداند و به مفهوم سرگردانی و اهمیت و مرکزیت معنایی آن پی می‌بریم. آنچه در این بیت و ابیاتی مانند این به مدد تصویر می‌آید و این نازک‌خیالی را ایجاد می‌کند تجارب فیزیکی بدنمندی است که استعاره جهتی درون و بیرون را شکل داده است. در مصراع دوم هم استعاره مفهومی «جنون دشت است» به پرورش پیام مرکزی بیت که همان سرگردانی است کمک می‌کند و در نهایت، سرگردانی که از لحاظ ساخت‌واژه به گردباد شبیه است، ما را در دشت جنون از خود می‌برد.

کثرت، جنون معاملگی‌های وحدت است
یک‌دانه کم شو از خود و چندین ثمر بر آ
(همان، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

جهان‌بینی که و معرفتی که عالم آفرینش را در پرتو تجلی تبیین می‌کند، جهان‌بینی و معرفت وحدت‌گرایانه است. بیدل دارای چنین جهان‌بینی و معرفتی است؛ یعنی جان‌مایه جهان‌بینی‌اش با وحدت سرشته شده است (آرزو، ۱۳۸۸: ۳۴۸). در نظر بیدل اگر کثرتی هم در جهان وجود دارد نمود و تجلی وحدت است و تأکید می‌کند که نمود جلوه‌های کثرت تو را از حقیقت وحدت غافل نکند که:

به این کثرت نمایی غافل از وحدت مشو بیدل
خیال آیینه‌ها در پیش دارد شخص تنها را
(همان، ۱۳۹۳: ۲۰۱)

و دیگر اینکه مقایسه وحدت و کثرت راه به‌جایی نمی‌برد و چون معامله‌ای جنون‌آمیز و بی‌نتیجه است، اگر می‌خواهی نتیجه‌ای عایدت شود باید خودت را در میانه نبینی. از خود کم شدن نتیجه‌اش به ثمر رسیدن دوباره است. در مصراع اول از نوعی معامله جنون‌آمیز سخن می‌گوید که در مصراع دوم مایه یک استعاره جهتی می‌شود. استعاره درون و بیرون؛ در این استعاره جهتی خود در مرکز قرارگرفته واکنش جهتی کم شدن از خود به سمت داخل است و دوباره برآمدن چندین ثمر جهتی رو به بیرون دارد. به نظر می‌رسد بیدل در این بیت از قابلیت تصویرسازی وحدت و کثرت در ایجاد مضمونی استفاده برده است که خود در راستای تجلیات وجودی یکتاست. انسان که نمونه‌ای از کثرت است در این بیت با کم شدن از خود یعنی نفی خودبینی، در اصل به وحدت نزدیک می‌شود اما در تعبیر ظاهری بیت و شاید بهتر باشد بگوییم در روساخت معنایی آن به کثرتی دیگر می‌رسد. درست مثل دانه‌ای گندم که در ابتدا با کاشته شدن در خاک به‌ظاهر از زندگی زایل می‌شود ولی بعد در چهره خوشه‌ای متکثر می‌شود. شاعر علاوه بر اینکه به مفهوم وحدت و کثرت توجه کرد است از همین قابلیت برای خلق مضمون جدید بهره خوبی گرفته است.

نمرده چند شوی خشت خاکدان تعلّق؟
دمی جنون کن و زین دخمه‌های پست برون آ
(همان، ۱۳۹۳: ۱۵۸)

بیدل وابستگی و دلبستگی به خاکدان دنیا را با مرگ برابر می‌داند. تعبیر خشت خاکدان تعلق شدن به معنی مردن در زندگی یعنی ذلت دلبستگی را پذیرفتن است. خشت خاکدان تعلق شدن، ایستایی و مرگ را می‌رساند و از همین‌جاست که استعاره جهتی ایجاد می‌شود. خاکدان تعلق سرشار از دخمه‌های تنگ است که انسان باید جسارت ترک تعلقات یا به تعبیر بیدل جنون کردن را داشته باشد و از این محدودیت بیرون بزند. جنون کردن کنشی جهت‌مند و به سمت بیرون است. کنشی که در تقابل با ایستایی خشت تعلق است، کنشی که از دخمه‌های تنگ به سمت بیرون حرکتی سریع را تداعی می‌کند. به‌طورکلی هر جا که بیدل صحبت از جنون کرده است سرعت تغییر، اولین چیزی است که به ذهن متبادر می‌شود.

جنون هم جهدها باید که دامانش به چنگ افتد
دری صد پیرهن تا پیکر عریان شود پیدا
(همان، ۱۳۹۳: ۱۸۸)

برخلاف آنچه برداشت می‌شود رسیدن به جنون چندان هم کار ساده‌ای نیست. گویی سال‌ها تجربه در مسیر سلوک لازم است تا به جنون دست پیدا کنیم. تعبیر صد پیراهن پاره کردن به معنی سعی و تلاش در سالیان متمادی است. استعاره درون و بیرون در این بیت در جهت عکس اعمال می‌شود. جنون با استعاره تشخیص به انسانی تشبیه شده است که صد پیراهن پوشیده است و برای رسیدن به عریانی جنون باید صد لایه پیراهن را پاره کنیم. پاره کردن لایه‌های پیراهن کوششی جهت‌مند و روبه‌داخل است که برای رسیدن به مرکز که همان جنون است شکل‌گرفته است.

شرار کاغذ اگر در خیال بال گشاید
جنون به‌حکم وفا مجمری برآورد از ما
فسرده‌ایم به زندان عقل، چاره محال است
جنون مگر که قیامتگری برآورد از ما
(همان، ۱۳۹۳: ۳۴۹)

اضافه تشبیهی شرار کاغذ، کنشی جهتی و رو به بالا دارد همچنین بال گشودن از نظر مکانی، بالا را تداعی می‌کند و در کنار هم استعاره جهتی را شکل داده‌اند که از پایین به بالاست؛ و در ادامه، فعل برآوردن بنای استعاره درون و بیرون را فراهم می‌سازد. ابیات بعد با واژه‌های فسردن و زندان عقل نوعی مرکزیت و البته سکون را پدید می‌آورد که با استعاره جهتی جنون در بیت ایجاد تحرک و پویایی می‌کند. عقل نماد خودداری، سکون و رخوت است و در مقابل جنون حرکتی جسورانه و رستاخیزی از درون به بیرون را نشان می‌دهد، به همین دلیل شاعر تیزبینانه جنون را در کنار قیامتگر قرار داده است.

۳-٤- استعاره حدفاصل یا بینابینی

بعضی استعاره‌های جهتی در شعر بیدل وجود دارد که با نمونه‌های معرفی‌شده لیکاف همخوانی ندارد. به‌عنوان مثال کنش استعاری کشاکش حرکتی را در دو جهت نشان می‌دهد که این دو جهت به سمت چپ یا راست می‌تواند باشد و با اینکه این کنش کاملاً جهت‌مند است ولی نه به استعاره درون و بیرون تعلق دارد و نه می‌شود آن را در ردیف استعاره‌های جهتی مرکز و حاشیه یا بالا و پایین قرارداد. تنازعی بین جسم و جان ایجاد کرده است که در ابتدا به استعاره درون و بیرون شبیه است ولی وقتی صحبت از کشاکش می‌کند، هم ترازی و هم ارزی نیروها کاملاً به چشم می‌آید. جان آداب‌دان و خوددار است ولی دل جنونمند و عاصی است و نزاع و مقابله بین این دونیرو با استعاره زیبای کشاکش، تصویری عمیق و هنرمندانه ساخته است. شاعر به‌گونه‌ای این تنازع را بیان می‌کند که انگار هیچ‌یک از این دو قدرت برتری بر دیگری را ندارد و مدام در حال کشاکش هستند.

در کشاکش‌های نیرنگ خیال افتاده‌ام
دل جنون می‌خواهد و آداب می‌باید مرا
(همان، ۱۳۹۳: ۲۶۷)

۳-۵- استعاره جهتی عمق و سطح

چاره سودای من، بیدل، ز چشم یار پرس
عشق در مغز جنون پرورده بادام مرا
(همان، ۱۳۹۳: ۲۷۳)

قبل از اینکه به استعاره جهتی در این بیت بپردازیم نیاز است قدری در معنای بیت تأمل کنیم. بیدل چاره سودای خودش را چشم یار می‌داند. نمونه‌های متعددی از شعر بیدل هست که چشم به بادام تشبیه شده است و از طرفی در طب سنتی، بادام چاره جنون و مالیخولیاست اما در این بیت، عشق، چشم یار را در مرکز جنون پرورش داده است یعنی اگرچه چشم یار به بادامی شبیه است که درمان‌کننده جنون و مالیخولیاست، ولی عشق کاری کرده است که چشم یار خود عامل جنون من است. اشاره به پرورده شدن عشق در مغز بادام‌چشم، نوعی کنشی حرکتی از نوع عمق و سطح ایجاد کرده است.

۳-٦- استعاره مرکز و حاشیه

از لب خاموش، طوفان جنون را ساحلم
این حباب بی نفس پل بست جیحون مرا
(همان، ۱۳۹۳: ۲۷۹)

سکوت و خاموشی در شعر بیدل بسیار توصیه شده است و حتی در بسیاری موارد از ضبط نفس به‌عنوان تمرینی ریاضتی نام‌برده است.

ز ما و من به سکوت ای حباب! قانع باش
که غیر ضبط نفس نام این معما نیست
(همان، ۱۳۹۳: ۸۷۴)

شاعر انسان را حبابی می‌داند که ضبط نفس لازمه حیات اوست. یا در جایی دیگر ضبط نفس را راه عبور از دریای سختی‌ها می‌داند.

ضبط نفس طرفه پلی داشته است
قطره به این جهد ز دریا گذشت
(همان، ۱۳۹۳: ۹۵۸)

با توجه به نمونه‌های گفته شده، لب خاموشش، انسان را از طوفان جنون به ساحل آرامش می‌رساند و در مصراع دوم حباب بی نفس استعاره از انسانی است که به‌منزله پلی بر روی جیحون است. جیحون نماد ناملایمات و مشکلات بر سر راه سالک است و چاره حل این مشکلات هم بی‌نفسی حباب یا همان خاموشی لب است. در مصراع اول کنش خاموشی لب، استعاره جهتی مرکز و حاشیه را ایجاد کرده است و نیز در مصراع دوم استعاره جهتی حدفاصل یا بینابینی تداعی شده

است. حباب بی‌نفس در نقش پلی برای گذر از جیحون است.

۳-۷- استعاره پیش و پس

خزان اندیشی از فیض بهارت بی‌خبر دارد

جنونْ تاراجِ مستقبل مگردان نقد حالی را

(همان، ۱۳۹۳: ۳۱۶)

باور استعاری «آینده پیش رو و گذشته پشت سر است» از شاخصه‌های بیت بالاست. همچنین واژه‌های خزان و بهار مبنای استعاره جهتی پیش و پس قرارگرفته‌اند که البته می‌توان از آن به‌عنوان استعاره نزدیک و دورهم یاد کرد. بیدل از جمله شاعران و عارفانی است که نقد حال و ارزش زمان حال را بیشتر از آینده می‌داند و مانند خیام حاضر نیست نقد حال را با بشارت آینده عوض کند. بیدل صوفی ابن‌الوقتی است که فیض بهار را با اندیشه خزان به تاراج جنون نمی‌دهد.

۳-۸- اینجا و آنجا یا نزدیک و دور

بوریا راحت مخمل به فراموشی داد

صد جنون شور نیستان، رگ خواب است اینجا

(همان، ۱۳۹۳: ۱۷۴)

در استعاره جهتی نزدیک و دور، گاهی یک مقایسه اتفاق می‌افتد، مقایسه‌ای بین آنچه در نزدیک واقع شده با آن چیزی که در جایی دیگر و دورتر است. بوریا نمادی از سلطنت فقر است که سالکان به آن افتخار می‌کنند. در مصراع اول، هم‌نشینی با بوریا باعث فراموشی مخمل و راحتی شده است. بوریا از نظر مکانی تداعی‌گر اینجا و مخمل مبین آنجاست. استفاده از عبارت به فراموشی دادن، قابلیت زمانی به این استعاره جهتی اضافه کرده که مخمل را به زمانی متعلق می‌داند که گذشته است و بوریا به زمان حال اشاره دارد. ایجاد ظرف زمانی در این بیت باعث شده است تا استعاره اینجا و آنجا ملموس‌تر شود.

٤- بحث و نتیجه گیری

در این پژوهش به بررسی استعاره‌های جهتی بن‌مایهٔ جنون پرداخته شد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌های جهتی در شعر بیدل با الگوهای متعددی قابل‌تعریف است که این الگوها با یافته‌های لیکاف و جانسون قابل تطبیق بوده که الگوها استعاره‌های جهتی حرکت دورانی، بالا و پایین، درون و بیرون، حدفاصل، مرکز و حاشیه، پیش و پس و استعاره اینجا و در ابیات نمونه یافت و تحلیل شده است. یکی از انواع استعاره جهتی که از لحاظ فرهنگی به تجربه‌های عرفانی بیدل و فضای اجتماعی او برمی‌گردد، استعاره دورانی است که در استعاره‌های معرفی‌شده لیکاف و جانسون موجود نبوده و در این مقاله به‌عنوان یافته پژوهشی بر مبنای استعاره‌های جهتی لیکاف و جانسون معرفی گردید. همچنین ملاحظه شد که مفاهیم استعاری به‌کار برده شده در شعر بیدل که به‌عنوان حوزه مبدأ استفاده شده است، در محور جانشینی همنوایی مناسبی داشته و در جهت مفهوم‌سازی عناصر عینی بسیار مفید و ارزشمند بوده است. به‌عنوان مثال جنون در بیتی با حرکت دورانی تصویرسازی شده و سرگشتگی را نشان می‌دهد و در نمونه‌ای دیگر جنون حرکتی رو به بالا دارد. البته لازم به ذکر است که اگرچه در بسیاری از ابیات جنون با سرگشتگی یا حرکت دورانی و گاه با گردش و چرخش مفهوم‌سازی شده ولی در نهایت حرکتی رو به بالا را نشان می‌دهد و در نمونه‌هایی دیگر استعاره‌های جهتی، فنا را رو به پایین، شور طلب را رو به بالا تصویر و مفهوم‌سازی کرده است. همخوانی استعاره‌های به‌کار رفته برای مفهوم‌سازی مضامین استعاری به قدرت شاعر در استفاده از تجارب محیطی در بیان اندیشه‌های عرفانی‌اش دلالت دارد. تنوع استعاره‌های جهتی در حوزه‌ی جنون به این نکته اشاره دارد که این بن‌مایه در جهان‌بینی بیدل جایگاه ویژه‌ای دارد و شاعر با استفاده از ایجاد تنوع در استعاره‌ها سعی در مفهوم‌سازی مضامین انتزاعی داشته که به‌نوعی دغدغه‌ی ذهنی اوست. می‌توان گفت که استعاره‌های جهتی به‌کار رفته در حوزه‌های مختلف اندیشگانی بیدل از جمله جنون توانسته است در تبیین اندیشه‌های فلسفی و عرفانی او که ذاتی پیچیده دارند مؤثر باشد و به فهم آن کمک کرده و در عین حال ایجاد لذت ادبی نماید، با توجه به آنچه گفته شد به نظر می‌رسد نظریه استعاره‌های شناختی و به‌ویژه استعاره‌های جهتی در جهت تحلیل آثار ادبی نقش بسزایی دارد.

منابع

آرزو، عبدالغفور (۱۳۸۸). "مقایسه انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ". چاپ اول، تهران: سوره مهر.

افراشی، آزیتا (۱۳۸۱). "اندیشه‌هایی در معنی." تهران: فرهنگ کاوش، ۹۰ ۷۱.

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۹۳). "تصحیح انتقادی غزلیات بیدل". تصحیح سید مهدی طباطبایی، تهران: سوره مهر.

توفیقی، حسن و همکاران (۱۳۹۸). "تحلیلِ نگاشت مفهومیِ «بهار» و خوشه‌های استعاری آن در غزلیات شمس". شعر پژوهی (بوستان ادب)، انتشار به‌صورت آنلاین از اردیبهشت ۱۳۹۸.

حسینی، حسن (۱۳۶۷). "بیدل، سپهری و سبک هندی". چاپ اوّل، تهران: سروش.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۳). "زبان و استعاره". مجموعه مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، تهران: هرمس.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). "درآمدی بر زبان شناسی شناختی". تهران: سمت.

راسخ مهند، محمد (۱۳۹۳). "اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناختی". بخارا، شماره ۶۳. صص ۱۹۰-۱۷۲

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). "معانی و بیان ۲". تهران: پیام نور.

طباطبایی، سید مهدی (۱۳۹۳). "بن‌مایه حباب و شبکه تصویرهای آن در غزلیات بیدل". متن پژوهی ادبی، سال ۱۸، شماره ۶۲. ۱۲۳-۸۱.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰). "سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها". تهران: سخن.

کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷). "کلید درباز". چاپ اوّل، تهران: سوره مهر.

گندم‌کار، راحله (۱۳۹۶). "استعاره‌هایی که باور داریم". چاپ اول، تهران: علمی.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). "نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون". ادب پژوهی، شماره ۱۴۰، ۱۴۰-۱۱۹.

Covekses, Zolten. (2002). Metaphor,Apractical Introduction: Oxford University Press(p5(

Lakoff, g., M. Johnson, & Turner, M. (1989). More Than Good Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1993) .The Contemporary Theory of Metaphor; In A.Ortony(ed). Metaphor and Thought (pp.202-251) Cambridge: Cambridge University press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live by. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1987). Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the mind. Chicago: University of Chicago press.

Oritiz Diaz Guerra, M. j. (2009). La metaforavisual Incorporada: Aplicacion De la Tearia Integrada de la Metafora Primaria a Uncorpus Audiovisual. phd. Disseration. Alicante: Universidad De Alicante, Departmento De Comunicaciony Psicologia Social.