Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Study of Conceptual Metaphor in the Poetries by Saadi Yousef and Ahmad Shamloo Based on Cognitive Semantics

Abbas Najafi [1] | **Khodadad Bahri** [2*] | **Rasoul Balavi** [3] | **Haydar far Shirazi** [4]

1. Ph.D. Student in Arabic Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: abbasnajafi3900@gmail.com.
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: bahri@pgu.ac.ir.
3. Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: r.balavi@scu.ac.ir.
4. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: shirazi@pgu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 14 May 2023
Received in revised form: 04 March 2024
Accepted: 05 March 2024

Keywords:
cognitive semantics,
conceptual metaphor,
image schemas,
Saadi Yusuf,
Ahmed Shamlou.

ABSTRACT

Metaphor, being addressed either as a decorative element or as a cognitive process, has attracted the researchers' attention for a long time. According to the findings of cognitive linguistics, humans create and store fundamental conceptual constructions called image schemas in their minds so that when thinking about abstract matters by transferring these concrete constructions to language facilitate and complete the perception process. Saadi Yousef and Ahmad Shamlou have conceptualized many abstract concepts in their poems with the assistance provided by schemata. This research, descriptive-analytical method, while examining and analyzing the schemata in two selected poems of these two poets, to explain the way of thinking and, also, the foundations of their understanding of the world around them. As being indicated through the results, abstract concepts such as death, life, change, and immortality have been embodied in the form of these images and the three schemes of volume, movement, and force have been able to communicate in an organized, organic, and coherent manner with each other and in line with a certain goal. This may lead to the production of meaning and finally put the abstract concept of immortality and impact in the form of a visual tableau before the audience.

Cite this article: Najafi, A., Bahri, Kh., Balavi, R., Far Shirazi, H. (2024). Study of Conceptual Metaphor in the Poetries by Saadi Yousef and Ahmad Shamloo Based on Cognitive Semantics. *Research in Comparative Literature*, 14 (3), 149-171.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/jccl.2024.9128.2495

Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Extended Abstract

Introduction:

Schemas are considered a tool for conceptualizing and simplifying incomprehensible concepts and a tool for deeper understanding of the text and adding a new meaning to the existing meanings. One of the important functions of schemas is reaching a first-hand, different, and sometimes contradictory reading of the text with the assistance of studying its examples. The feature that caused the emergence of multiple voices from the text, frees the text from freezing and monotony, and in this way provides the possibility of producing new meanings.

The poetry of Saadi Youssef and Ahmed Shamlou has become a difficult and difficult poem due to features such as the use of symbols, frequent defamiliarizations, language and social context specific to the creation of the work, and the intellectual geometry corresponding to this behavior.

Since pictorial schemas are formed aligned with the framework of objective experiences and, furthermore, the origin of conceptual metaphor is human perception and conceptual system, these schemas can act as a tool to delve into the depths of the intellectual and ideological system of the creators of the text and open the problems and dilemmas of these two poets' poetry to come to the help of the audience. Iran and Iraq are two neighboring countries. This neighborhood and the cultural closeness has resulted in creating a remarkable kinship and similarity between the literatures of these two countries. Countless common themes and concepts used in the poetry of Saadi Yousef and Ahmad Shamlou clearly prove the validity of this claim. What has happened in Arab poetry in this hundred years has also happened in Persian poetry, with slight differences arising from the different conditions of the cultures and structures of these two peoples" (Shafi'i Kodkani, 1380: 15). The commonality of concepts and themes, as well as how they are presented in the poetry of these two poets is due to their benefiting from common ideological sources and the proximity of these two geographies to each other. The commonality of concepts and themes in Yousef and Shamlou's poems is to a great extent that it is possible to show a similarity in Shamlou's poetry in terms of the concepts and themes compared to Yousef's poetry correspondingly and one by one. There are undeniable similarities between the two odes "Al-Qatli Yasirun Lila" and "Song of Ibrahim in the Fire", since it is a praise of the freedom and freedom of the fighters who made their lives the support of their immortality, in terms of structure and content. This provides the basis for comparing these two poems.

In the upcoming research, an attempt has been made to examine and analyze the schemas in the two odes in the interactive space that are formed between these schemas, in a descriptive-analytical approach and a library study manner. In what follows, the given research questions are being addressed.

1. What are the most important conceptual metaphors used in the ode "Al-Qatli Yasiron Lila" by Saadi Yousef and "Song of Ibrahim in the Fire" by Ahmad Shamlou?
2. How are the provided metaphors in the two poems related to each other?
3. How have these metaphors led to the production of meaning?

Method:
This research is based on the descriptive-analytical method, while examining and analyzing the schemata in two selected poems of these two poets, and followed by that, explains the way of thinking and the foundations of their understanding of the world around them.

Results and Discussion:
The victims of Yousef and Shamlou's poems are multi-layered and multi-meaning characters, and the image schemas used in these two poems generalize the coordinates of these characters to all the "awakened" and "non-awakened" people in history. The three schemes of volume, movement, and force have been able to produce meaning in an organized, organic, and coherent relationship with each other and in line with a certain goal. This means, the volume and movement design provide the ground for the presence of free people in the dimensions of space and time. Followed by that, the design reflects the power of intransigence and non-compromise with the status quo to ultimately lead to the embodiment of the abstract concept of immortality.
Saadi Yousef personifies the martyrs in the form of voices that have not been silenced to show that their physical removal has not been able to have an effect on silencing their voices. This way, the abstract concept of "immortality" and the concept of "effect" are firstly made. The presence of the dead in the dimension of space (night is a place) and in the dimension of time (night is a path) reinforces the presence of the metaphor "meaningful death is life". It goes without saying that the march in all the authoritarian nights is an expression of the constant and historical presence of the martyrs.
Yousef and Shamlou do not find a word to describe their hero and they inevitably start a composite creation with the help of schemas to make the understanding of the dimensions of the quasi-abstract hero's personality objective and comprehensible. With the help of the metaphor "these dead are sound" and "sound is a compound being", Yousef personifies the dead in his poem as a group of voices that have not been silenced. In Shamlu's poem, an objective aspect is found beyond imagination with the help of the metaphor "a different kind of man is a complex being". A man who has inherited courage from a lion, stubbornness from iron, steadfastness and permanence from a mountain, and the sum of these qualities makes him a different, immortal, and transhistorical personality.
In Yousef's poem, the general and simple concept of change is understood through the concrete concept of awakening; the path that begins with sleep and ends with waking. Also, considering the movement that is moving during the night, the metaphor of "these dead are walking" can be extracted. This is not a night stay because the verb "Yiseron" refers to movement. By directing intangible and aimless concepts such as death and its types in the language of poetry, Shamlou tries to make these concepts tangible by means of up-down directions. After giving up his life, a common person goes beyond the sky and joins the immortals.
In Yousef's poem, in addition to the resonance of the "voice" of the awakener and the current time of the martyr, his "blood" is also an obstacle. The blood mentioned in the final stanza will remove sleep, which is an obstacle on the way to awakening and, consequently, the realization of consciousness. The eyes of the dead are open forever. Their voices flow in time and space and no obstacle, even a shroud, can cover or erase their bodies. All the above characteristics are the coordinates of "immortals". In Shamlu's poem, fire is an obstacle that stands in the way of

Abraham and finally produces the third form of the metaphor of power that is, crossing the obstacle. In the following, by using the adjective "other species" for his praised hero, the poet reminds us of his non-surrender to the existing obstacles. The metaphor of power in these two poems can have a motivational role. It means to show the audience the way to overcome the obstacles in a society disillusioned with social changes. This scheme expresses the hope of human will to change his destiny.

Conclusion:

The findings of the research indicate that abstract concepts such as death, life, change and immortality have been embodied in the form of these images and the three schemes of volume, motion and force have been able to lead to a certain goal in an organized, organic and coherent relationship with each other produce meaning and finally put the abstract concept of immortality and effect in the form of a visual tableau before the audience.

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

استعارهٔ مفهومی در *قصیدة القتلی یسیرون لیلاً* سعدی یوسف و *سرودِ ابراهیم در آتش* احمد شاملو (بر اساس نظریهٔ معناشناسی شناختی)

عباس نجفی[۱] | خداداد بحری[۲*] | رسول بلاوی[۳] | حیدر فرع شیرازی[۴]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: abbasnajafi3900@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: bahri@pgu.ac.ir
۳. استاد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: r.balavi@scu.ac.ir
۴. ، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: shirazi@pgu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۵

واژه‌های کلیدی:
معناشناسی شناختی،
استعارهٔ مفهومی،
طرحواره‌های تصویری،
سعدی یوسف،
احمد شاملو.

چکیده

استعاره، چه به عنوان عنصری تزیینی و خواه به مثابهٔ فرآیندی شناختی، از دیرباز در کانون توجّه پژوهش‌گران بوده‌است. بر اساس یافته‌های زبان‌شناسی شناختی، انسان به دلیل جسدمند بودن و نیز تجربهٔ هستی به واسطهٔ این جسد، ساخت‌های مفهومی بنیادینی به نام طرحواره‌های تصویری را در ذهن خویش می‌آفریند و می‌انبارد تا در مواقع اندیشیدن به امور انتزاعی، با انتقال دادن این ساخت‌های انضمامی به زبان، فرآیند ادراک را تسهیل و تکمیل کند. سعدی یوسف و احمد شاملو، به یاری طرحواره‌ها، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را در اشعار خویش مفهوم‌سازی کرده‌اند. این پژوهش بر آن است تا با تکیّه بر روش توصیفی- تحلیلی، ضمن بررسی و تحلیل طرحواره‌ها در دو قصیدهٔ منتخب از این دو شاعر، چگونگی تفکّر و نیز پایه‌های شناخت آنان از جهان پیرامونشان را تبیین کند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که مفاهیم انتزاعی همچون مرگ، زندگی، تغییر و جاودانگی در قالب این تصویرها تجسم یافته‌اند و سه طرحوارهٔ حجمی، حرکتی و نیرو توانسته‌اند در ارتباطی سازمان یافته، اندام وار و منسجم با یکدیگر و در راستای هدفی معیّن منجر به تولید معنا شوند و در نهایت مفهوم انتزاعی جاودانگی و اثرگذاری را در شکل تابلویی تصویری پیش دیدگان مخاطب قرار دهند.

استناد: نجفی، عبّاس؛ بحری، خداداد؛ بلاوی، رسول؛ فرع شیرازی، حیدر (۱۴۰۳). استعارهٔ مفهومی در *قصیدة القتلی یسیرون لیلاً* سعدی یوسف و *سرودِ ابراهیم در آتش* احمد شاملو (بر اساس نظریهٔ معناشناسی شناختی). *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۴ (۳)، ۱۴۹-۱۷۱.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/jccl.2024.9128.2495

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

طرح‌واره‌ها ابزار مفهوم‌سازی و ساده‌سازی مفاهیم غیر قابل درک و وسیلهٔ درک عمیق‌تر متن و افزودن معنایی جدید بر معانی موجود است. از کارکردهای مهم طرح‌واره‌ها این است که گاه می‌توان به مدد مطالعهٔ مصادیق آن، به خوانشی دست اوّل، دیگرگونه و گاه متناقض از متن رسید. ویژگی که باعث برخاستن صداهای متعدّد و متکثر از متن شده، متن را از انجماد و تک‌صدایی خارج کرده و به این ترتیب امکان تولید معانی جدید را فراهم می‌کند.

شعر سعدی یوسف و احمد شاملو به دلیل ویژگی‌هایی مانند استفاده از نماد، هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های مکرّر، کژتابی‌های زبان و بافتار اجتماعی خاصّ پیدایش اثر و هندسهٔ فکری متناسب با این رفتار، به شعری مشکل و دیریاب بدل شده است. از آن‌جا که طرح‌واره‌های تصویری در چارچوب تجربیّات عینی شکل می‌گیرند و از آن روی که خاست‌گاه استعارهٔ مفهومی، ادراک و نظام مفهومی انسان است، این طرح‌واره‌ها می‌توانند به مثابهٔ ابزاری در جهت نقب زدن به اعماق نظام فکری و اندیشگانی خالقان متن عمل کنند و در گشودن گره مشکلات و معضلات شعر این دو شاعر، به کمک مخاطب بیایند. ایران و عراق دو کشور همسایه اند. این همسایگی و نزدیکی فرهنگی ناشی از آن، خویشاوندی و شباهت شایان توجهی بین ادبیّات این دو کشور پدید آورده است. مضامین و مفاهیم مشترک بی‌شمار به کار رفته در شعر سعدی یوسف و احمد شاملو، به روشنی صحّت این مدعا را اثبات می‌کند «آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد. آن‌چه در این صد ساله در شعر عرب اتفاق افتاده است عیناً در شعر فارسی نیز روی داده است، با تفاوت‌های مختصری که برخاسته از شرایط متفاوت فرهنگ‌ها و ساختارهای این دو قوم است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵). اشتراک مفاهیم و مضامین و همچنین چگونگی ارائهٔ آن در شعر این دو شاعر، به دلیل بهره‌مندی آنان از آبشخورهای مشترک عقیدتی و نیز نزدیکی این دو جغرافیا به یکدیگر است. اشتراک مفاهیم و مضامین در شعر یوسف و شاملو تا بدان حد است که می‌توان برای مفاهیم و مضامین شعر یوسف به صورت تناظری و یک به یکی، مشابهی در شعر شاملو نشان داد. بین دو قصیدهٔ *القتلی یسیرون لیلاً* و *سرودِ ابراهیم در*

آتش[۱] از آنجا که سراپا ستایش آزادی و آزادگی مبارزانی است که جانشان را پشتوانهٔ جاودانگی خویش ساخته اند، از نظر ساختار و محتوا، شباهت‌های غیر قابل انکاری وجود دارد؛ امری که زمینه را برای مقایسهٔ این دو شعر فراهم می‌آورد.

۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف

این پژوهش بر آن است تا با اعتماد و استناد به تازه‌ترین یافته‌های معنی‌شناسی شناختی، به تحلیل استعاره‌های موجود در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو –از آن حیث که ابزار شناخت ذهن و زمینه-های تفکر شاعرند و نه از آن روی که آرایه‌هایی محض هستند- بپردازد؛ ازآنجاکه اجزاء مختلف معرفت بشری به هم پیوسته است، گاه در متون درجهٔ یک، طرح‌واره‌ها با ظاهر کردن نقش حمایتی و پشتیبانی کنندهٔ خود، دست در دست هم، گرد محور پیام کانونی متن یا کانونی‌ترین پیام آن می‌گردند تا گواهی بر انسجام متن باشند. از آن روی که طرح‌واره‌های موجود در دو شعر «القتلی یسیرون لیلاً» و «سرودِ ابراهیم در آتش» ادبی باعث تولید معنا شده‌اند، ضروری است که طرح‌واره‌های موجود در این اشعار بررسی شوند تا لایه‌های زیرین معنا در پیش چشمان مخاطب نمایش داده شوند. هدف پژوهش حاضر این است تا با اعتماد بر تحلیل طرح‌واره‌های تصویری، زوایای متعدّد و متکثر معنا را باز کند و از رهگذر تحلیل طرح‌واره‌ها به شناخت نگرش و شخصیّت این دوشاعر، پایه و اساس شناخت آنان و کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های اندیشگی میان آنان بپردازد.

۳-۱.پرسش‌های پژوهش

در پژوهش پیش رو، سعی بر آن است تا طرح‌واره‌های موجود در دو قصیدهٔ مورد نظر، در فضای تعاملی شکل گرفته میان این طرح‌واره‌ها، به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای بررسی و تحلیل شده و به سوالات زیر پاسخ داده شود:

– مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی به کار رفته در قصیدهٔ *القتلی یسیرون لیلاً* سعدی یوسف و *سرودِ ابراهیم در آتش* احمد شاملو کدامند؟

– استعاره‌های موجود در شعر دو شاعر چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟

---

۱. شباهت مضمونی دو قصیدهٔ «القتلی یسیرون لیلاً» و «سرودِ ابراهیم در آتش» از این نظر است که هر دو قصیده، روایت مرگ انسانهایی آزاده است که جانشان را در راه تحقق عدالت و آزادی از دست می‌دهند؛ وارستگانی بی‌مرگ که پس از مرگ نیز امتداد می‌یابند، به جاودانگان می‌پیوندند و به این ترتیب، مرگشان نیز به اندازهٔ زندگیشان، بر روی زندگی انسان‌های دیگر اثر گذار است.

- این استعاره‌ها چگونه به تولید معنا منجر شده‌اند؟

٤-١.پیشینهٔ پژوهش

استعارهٔ مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری که نخستین‌بار توسط جورج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم»، مطرح شد، بعدها توسط زبان‌شناسانی مانند زلاتان کوچش[1] و در آثاری مانند «مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره» بسط پیدا کرد. در ایران کوروش صفوی در کتاب استعاره، علاوه بر پرداختن به استعاره و استعارهٔ مفهومی، نظرات جدیدی را در این حوزه مطرح کرده است. ازدیگر مطالعات صورت‌گرفته در این زمینه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کتاب ***دراسات في الاستعارة المفهوميّة*** نوشته عبدالله الحراصی، ۲۰۰۲ م. نویسنده در این کتاب استعاره را از منظر علم ذهنی معاصر توصیف می کند. وی بر خلاف نظریّات سنتی، استعاره را پدیده‌ای مفهومی- ذهنی می داند نه پدیده‌ای بلاغی.

کتاب ***الاستعارة فی النقد الأدبي الحديث*** اثر یوسف ابوالعدوس که چاپ اوّل این کتاب در سال ۲۰۰۸ منتشر شد. نویسنده در چهار فصل اوّل این کتاب شش فصلی، به نظریّات مختلف استعاره از جمله نظریهٔ جانشینی، نظریهٔ زمینه‌ای و نظریهٔ تعاملی و روانشناسی استعاره پرداخته است.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «دلالات الاستعارة فی شعر محمد عفیفی مطر» اثر سوریهٔ لمجادی در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه وهران وجود دارد. این پایان نامه در سه فصل ارائه شده است. نویسنده در فصل اوّل به بررسی استعارهٔ سنّتی و معاصر پرداخته است. فصل دوّم آن، به مطالعهٔ مهم‌ترین نظریه‌های فلسفی استعاره اختصاص داده شده است و در فصل سوم رویکرد استعاره و دلالت های آن مورد بررسی قرار گرفته است.

مقالهٔ «بررسی استعارهٔ جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو» نوشتهٔ احمدرضا بیابانی و یحیی طالبیان که در نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی شماره ۱ در سال ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله به بررسی طرح‌واره‌های فضامدار، طرحواره‌های حجمی و... پرداخته‌اند.

مقاله ای با عنوان «**توظيف الاستعارة المفهوميّة لتكوين المنظومة الأخلاقيّة في نهج البلاغة التقوى وهوى النّفس أنموذجا (على أساس اللّسانيّات المعرفيّة)**» به قلم مرتضی قائمی ۱۴۳۸ق. نتایج این تحقیق حاکی از آن است

1. Zoltan Kovecses

که امام علی برای تعریف تقوا و هویت نفس، جوهر و آثار آن از استعاره‌های ساختاری، هستی‌شناختی، جهت‌دار و خلّاق استفاده کرده است.

پایان نامه به زبان فارسی تحت عنوان «تحلیل استعارهٔ مفهومی در اشعار شاملو» نوشته مهدی نجّار فیروزجایی، دانشگاه گیلان در سال ۱۳۹۲. نویسنده در این پایان نامه به بررسی استعاره به عنوان روشی مناسب برای شناخت و درک نظام فکری و بینش شاعر پرداخته است و استعاره‌های زمان، زندگی، عشق و مرگ را بررسی کرده است.

بر اساس بررسی‌های به‌عمل آمده، پژوهشی که به صورت مستقل به موضوع استعارهٔ مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری آن در این دو قصیدهٔ مشخّص پرداخته باشد، یافت نشد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. زبان‌شناسی شناختی

در زبانشناسی شناختی[1] زبان با اندیشیدن و شناخت، پیوند تنگاتنگ دارد و به زبان به عنوان ابزاری برای سازمان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات نگریسته می‌شود. در این رویکرد، «پدیدار گشتگی نشانه‌ها سبب می‌شود تا شرایط حسی - ادراکی و عاطفی دخیل در تولید معنا، در مطالعات زبانی در نظر گرفته شود.این پدیدارگشتگی، تابع شرایطی است، مثل از چه جایگاهی، با چه فاصله‌ای، با کدام زاویهٔ دید، تابع کدام چشم‌انداز، در چه زمان و تحت چه رابطه‌ای با نشانه مواجه می‌گردید» (شعیری، ۱۳۸۸، ۱۲۵). همین تعامل هرباره و نو به نو شونده با زبان و کنش زبانی است که در نهایت تولید معنا و سیّالیّت آن را منجر می‌شود. زبان‌شناسی شناختی، مطالعهٔ مثلّث زبان، ذهن و تجربیّات اجتماعی و فیزیکی را وجههٔ همّت خود قرار داده‌است. «در این دیدگاه، فرض بر این است که زبان، الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را بازتاب می‌دهد.» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۶-۷). این دیدگاه در تعارض با نگاه زبان‌شناسانی همچون چامسکی[2] است که ساخت و قواعد زبان را بی ارتباط با فرآیندهای ذهنی و حوزهٔ اندیشگانی انسان می‌دانند. می‌توان چکیدهٔ باور معنی‌شناسان شناختی را چنین خلاصه کرد که «دانش زبانی بخشی از شناخت عام انسان است» (سعید، ۱۹۹۷: ۲۹۹). تمام همّ زبان‌شناسی‌شناختی، مصروف مطالعهٔ معنی است؛ برخلاف رویکرد زایشی که در آن، زبان مجموعه‌ای از قواعد و ساخت‌های نحوی صرف شمرده می‌شود.

1. cognitive linguistics
2. Chomsky

در این رویکرد، زبان دریچه‌ای رو به درک ذهن و ساختار زبان، انعکاس مستقیم شناخت است و به همین جهت، استقلال زبان از ذهن مردود شمرده می‌شود؛ بدین معنا که هر تعبیر زبانی با مفهوم سازی موقعیّت خاصی همراه است. «زبان به طور مستقیم، موقعیت‌های خارجی را نشان نمی‌دهد بلکه ذهن از این موقعیّت‌ها، به وسیلهٔ واژه‌ها مفهوم‌سازی می‌کند و زبان آن مفهوم‌سازی را نشان می‌دهد. معنا چیزی جز مفهوم سازی ذهن نیست» (لی، ۲۰۰۱: ۲). به همین جهت، بررسی الگوهای مفهوم‌سازی به مثابهٔ ابزاری برای مطالعهٔ زبان، ضروری است. «مفهوم‌سازی به فرآیند پویایی گفته می‌شود که در آن، واحدهای زبانی در خدمت عملیّات مفهومی و دانش پس زمینه‌ای قرار می‌گیرند» (ایوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۵۷). ناگفته پیداست فرآیندی بودن درک معنا، با ثابت بودن آن در تعارض است. این دانش این موضوع را بررسی می‌کند که «وقتی فردی می‌خواهد موقعیّتی را توصیف کند، اطلاعات موجود در ذهن او چگونه در مفهوم سازی، مقوله‌بندی و سازمان‌دهی آن موقعیّت تاثیر دارد» (قائمی‌نیا، ۴۷:۱۳۹۰). در نتیجه تحلیل و بررسی تعبیرهای زبانی راهی برای دست یافتن به آن اطلاعات و ساختار ذهن است.

۲-۲. استعارهٔ مفهومی

پیشینه مطالعهٔ علمی استعاره در مغرب زمین، به ارسطو باز می‌گردد. از نظر ارسطو، استعاره، تشبیهی فشرده و تجسّد یافته در واژه و مخصوص زبان فاخر ادبی است که باید در ذیل صناعات ادبی بررسی شود. در قرن هجده و نوزده میلادی و با سر بر آوردن نحلهٔ رمانتیک‌ها، نظریهٔ سنّتی- ارسطویی شدیدا به زیر تیغ نقد کشیده شد. در رویکرد نوین «استعاره از قید و بند و چارچوب محدود زبان ادب خارج شده و به نوعی اساس زبان و اندیشیدن برای جهان خارج به حساب می‌آید» (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۰۴). استعارهٔ مفهومی[1] برای نخستین بار، در سال ۱۹۸۰ توسط جرج لیکاف و مارک جانسون در کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» مطرح شد. این کتاب تفسیر جدیدی از پدیدهٔ استعاره ارائه کرد، زیرا «با تفاسیر رایجی که بر ماهیّت صرفاً زبانی استعاره تمرکز داشتند، تفاوت اساسی داشت» (الحراصی، ۲۰۰۲: ۷). با این وجود، «این دو نویسنده، استعاره را متعلّق به ادبیّات نمی دانند، بلکه آن را واقعیّتی مانند هوا و آب می‌دانند که ما با آن زندگی می کنیم و این رویکرد در تضادّ کامل با رویکرد سنّتی به استعاره است» (همان: ۱۹). جورج لیکاف[2] و مارک جانسون[1] در این کتاب، با تحلیل شناختی

1. Conceptual Metaphor
2. George Lakoff

استعاره، نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی یا «نظریهٔ معاصر استعاره» را پایه گذاری کردند. اینان با به چالش کشیدن نگاه ارسطویی، میدان استعاره را دایرهٔ فراخ زندگی روزانه و قلمرو اندیشه و گفتار و رفتار آدمی دانستند. «استعاره پدیدهٔ مرکزی غالبی در گفتار عادی روزمره و بخشی از اندیشه است و از آن روی که ابزاری برای تصوّر جهان و اشیاء و بازنمایی آن‌ها در تمام مظاهر آن است، بخشی از نظام شناختی به شمار می‌آید» (الزّناد، ۲۰۱۰: ۱۴۲). از نظر این دو نظریّه پرداز و پیروانی مانند زلاتان کوچش«استعاره‌های مفهومی بخشی از زندگی روزمره و زندگی ما هستند. به تعبیر کوچش، استعاره های استفاده شده توسط افراد خلاق بخشی از زندگی و برداشت های ما در زندگی است» (دحمان، ۲۰۱۲: ۱۳۵). بنابراین، استعاره‌ها حضوری همه جانبه در تمام ابعاد زندگی بشر دارند. «در رویکردسنّتی، استعاره امری جدای از واژه به حساب می‌آمد یا به یاری واژه می‌آمد تا از نتایجی از پیش تعیین شده پرده برداری کند؛ امّا در رویکرد نوین، استعاره همراه جدایی ناپذیر واژه و واقعیّت محسوب می‌شود. در این رویکرد، استعاره در خدمت پویایی واژگان است و به همین سبب به خلق واقعیّت جدید کمک می‌کند» (غزاوی، ۱۴۳۳ق: ۱۰۹). در این رویکرد، ازآن‌روی که آدمی در حصار تن محصور است، درک او از هستی نیز درکی متجسّد و بدنمند است.

استعاره از دید لیکاف و جانسون، صرفاً «ابزاری برای تصویرسازی های شاعرانه و نوعی آرایهٔ ادبی نیست بلکه جوهرهٔ اصلی استعاره، تجربه و فهم یک چیز به وسیلهٔ چیزی دیگر است» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۳). بر اساس تقسیم بندی لیکاف و جانسون، استعاره به استعارهٔ هستی شناختی -که خود شامل دو استعارهٔ ظرف و شخصیّت می‌شود- استعارهٔ جهتی و استعارهٔ ساختاری تقسیم می‌شود. در استعاره‌های هستی‌شناختی، مفاهیم ناملموس به عنوان یک هستی یا جوهر دیده، درک و در نتیجه هستومند می‌شوند. در این نوع از استعاره، رخدادها، فعالیّت‌ها و حالات در هیأت اشیاء، موادّ و أحجام تصویری می‌شوند. بنابراین توضیحات، جان‌بخشی به أشیاء نیز نوعی استعارهٔ هستی‌شناختی محسوب می‌شود. استعاره‌های جهتی بر اساس جهت‌های مکانی بالا-پایین، درون-بیرون، جلو-پشت، نزدیک-دور و مواردی از این قبیل شکل می‌گیرند و کارکردی ابزار گرایانه دارند. در استعارهٔ ساختاری، مفهومی در قالب مفهومی دیگر ارائه می‌شود. استعاره‌های گزاره‌ایی مانند «زندگی، زندان است» از این نوع محسوب می‌شوند.

1. Mark Johnson

ازآنجاکه استعارهٔ مفهومی، عبارت است از «درک یک حوزهٔ مفهومی از طریق حوزهٔ مفهومی دیگر» (کوچش، ۱۳۹۳ش: ۱۴)؛ دارای اجزایی سه گانه است و می‌توان برای آن سه سازه در نظر گرفت : سازهٔ اوّل، قلمرو «الف» یا قلمرو هدف[1] که اموری ذهنی و مفاهیمی انتزاعی و یا دست کم در قیاس با قلمرو منبع امور انتزاعی‌تر را شامل می‌شوند. سازهٔ دوّم، قلمرو «ب» یا منبع[2] یا مبدأ که شامل امور عینی‌تر، هستند و سازهٔ سوّم نگاشت[3] یا تطبیق ویژگی‌های دو حوزهٔ شناختی است که در قالب استعاره به هم نزدیک شده‌اند» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۰). قلمرو مبدأ اهدا کننده و قلمرو مقصد پذیرنده است. نگاشت، اصطلاحی است که زبان شناسی آن را از ریاضیّات وام گرفته است و در واقع «رابطهٔ میان دو قلمرو است که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶). به عنوان مثال در زبان روزمره، کاربرد عباراتی از قبیل: ذهنم هنگ کرده؛ ذهنم درگیر است؛ ذهنش خراب است، متناظرها و برابرهایی هستند که بر اساس نگاشت استعارهٔ «ذهن به مثابهٔ ماشین» شکل گرفته‌اند.

از نظر معناشناسان، استعاره‌ها فقط وجه زیبایی‌شناختی و دکوراتیو ندارند، بلکه دارای نقش هستند و ازهمین‌روی، دریچه‌ای به جهان‌بینی هم هستند؛ «در رویکرد سنّتی سخن از انتقال معنا از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر بود. انتقال معنای قاموسی به معنای غیر مستعمل؛ آن هم به شیوهای عاریتی» (سلیمی و راستگو، ۱۴۳۸ق: ۳۸). حال آنکه «در رویکرد معاصر، به استعارهٔ مفهومی به عنوان ابزاری می‌نگرند که تغییر معنا نقش داشته و موجب تعدّد و تکثّر معنا می‌شود» (صبرهٔ، ۲۰۰۳: ۴۸۴). از همین روی، با تحلیل استعاره‌ها می‌توان نقبی به جهان فکر و اندیشهٔ شاعر یا نویسنده زد.

۳-۲. طرح‌واره‌های تصویری

اصطلاح «طرح‌واره» را، نخستین بار یکی از پیروان مکتب روان‌شناسی گشتالت، به نام «بارتلت»[4] به‌کاربرد. این اصطلاح جهت تبیین ساختار تجربیّات گذشتهٔ آدمی کاربرد دارد. به نظر بارتلت: «فهم و به یادآوری، عمدتاً در بافت تجربیّات پیشین و با اشاره به اطلاعات مرتبط موجود در ذهن، صورت می‌گیرد» (یوسفی راد، ۱۳۸۲: ۴۴). این اصطلاح بعدها در معنی‌شناسی شناختی، از آن نظر کاربرد پیدا

1. Target domain
2. Source domain
3. mapping
4. Bartlett

کرد که طرح‌واره‌ها «حاوی مفاهیمِ تفصیلی و نشانگر جزئیات نیستند، بلکه مفاهیمی کلیشه‌ای هستند که از تجربه‌های بدن‌مند پیدا شده‌اند»(قائمی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶۵۸). در تعریف طرح‌واره‌های تصویری [1] گفته شده است که فعالیّت روزانهٔ انسان موجب پدید آمدن ساخت‌های مفهومی بنیادینی می‌شود که برای اندیشیدن دربارهٔ امور انتزاعی به کار می‌روند. این تجربیات موجود در ذهن به زبان انتقال داده شده و در قالب طرح‌واره‌های تصویری نمود می‌یابند. «طرح‌واره‌های تصویری مقدمهٔ فهمیدن استعاره را موجب می‌شوند و باعث می‌گردند تا ما بتوانیم بین تجربهٔ زندگی جسمانی و بستر شناختی پیچیده‌ای مانند زبان، رابطه برقرار کنیم» (لیکاف، ۱۹۸۷: ۲). از تعامل بدنی انسان با جهان محسوس اطراف، ساخت‌های مفهومی بنیادینی در ذهن نقش می‌بندند که این ساخت‌ها در مواقع اندیشیدن در مورد مفاهیم انتزاعی، از ذهن فراخوانی شده، به زبان منتقل می‌شوند و سر انجام در هیات طرح‌واره‌های تصویری بروز و نمود پیدا می‌کنند. «طرح‌وارهٔ تصویری عبارت است الگویی تکرار شونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربهٔ ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (Yu, 1998: 23-24). طرح‌واره‌های تصویری بررسی حوزهٔ مقصد در استعارهٔ مفهومی و در نتیجه زیر مجموعهٔ آن محسوب می‌شوند.

۱-۳-۲. طرح‌وارهٔ حجمی

در طرح‌وارهٔ حجمی[2]، پدیده‌ها و امور انتزاعی فاقد حجم، دارای حجم می‌شوند. «یکی از طرح‌واره‌های مهمّ ذهن آدمی، طرح‌وارهٔ حجمی است که در آن قلمروهای انتزاعی طوری نشان داده می‌شوند که انگار حجم و فضای هندسی هستند و کسی می‌تواند داخل آنها قرار گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). تجربهٔ مداوم انسان از برخورد با ظروف و احجام و مشاهدهٔ قرار گرفتن چیزی در این ظروف و احجام، باعث پدید آمدن طرح‌واره‌های حجمی در اعماق ذهن می‌شود. «تجربهٔ مواجهه با ظروف باعث می‌شود تا انسان ویژگی‌های این ظروف را به مفاهیم انتزاعی سرایت دهد» (آریان‌فر، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۲۹).

۲-۳-۲. طرح‌وارهٔ حرکتی

مشاهدهٔ تجربهٔ حرکت انسان و سایر موجودات از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر، باعث شکل‌گیری طرح‌وارهٔ مبدأ ـ مسیر ـ مقصد[3] در ذهن می‌شود. این طرح‌واره در عینی و متجسّد کردن بسیاری از مفاهیم انتزاعی، نقش دارد. «به اعتقاد جانسون حرکت انسان و مشاهدهٔ پدیده‌های متحرّک سبب شده است تا

1. Image schemas
2. Containment schemas
3. Path schemas

انسان از حرکت، طرح‌واره‌ای در ذهن خود پدید آورد و برای پدیده‌هایی که درباره‌شان مسیر و حرکت قابل تصوّر نیست، مسیر حرکتی در نظر بگیرد» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۴).

در استعارهٔ جهتی، نظامی از مفاهیم با توجه به مفاهیمی دیگر سازمان‌دهی می‌شوند. «استعاره‌های جهتی قرادادی یا دل‌بخواهی نیستند بلکه بر مبنای تجربیّات فرهنگی و فیزیکی انسان‌ها شکل می‌گیرند و با دادن صورت مکانی در جهت‌های متقابل به مفاهیم، آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کنند. وظیفهٔ این نوع استعاره‌ها برقراری انسجام در نظام مفهومی ماست» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۱۴-۱۸).

۳-۳-۲. طرح‌وارهٔ قدرتی

جانسون این طرح‌واره را این‌گونه معرفی می‌کند: «شرایطی را در نظر بگیرید که در برابر حرکت، نیروی مقاومت یا سدّی قرار گرفته باشد. انسان بر حسب تجربیات خود، امکانات مختلفی را در برخورد با چنین سدّی تجربه کرده است و قدرت خود را در برخورد با چنین سدّی آزموده است. به این ترتیب، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است و این ویژگی را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که از چنین ویژگی‌ای برخوردار نیستند » (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۶). این طرح‌واره در ارتباط تنگاتنگ با طرح‌وارهٔ حرکتی است؛ بدین معنا که هر گاه در مسیر حرکت، مانعی قرار گیرد، مواجههٔ انسان با این مانع، ساخت مفهومی بنیادینی در ذهن او پدید می‌آورد که بعدا آن را به پدیده‌های انتزاعی تسرّی می‌دهد که فاقد چنین ویژگی هستند. «انسان در طول زندگی خود همواره با موانعی برای دستیابی به اهداف یا برای رسیدن به جایی روبرو شده است. بعضی از آنها برای فرد غیر قابل عبور بوده، بعضی را کنار زده و عبور کرده و برخی را با دور زدن پشت سر گذاشته است. این سه حالت، سه نوع طرح‌وارهٔ قدرتی[1] اجبار و اضطرار، انسداد و رفع مانع را در ذهن پدید آورده است» (ایوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۸۹-۱۹۰).

۳. طرح‌وارهٔ حجمی در قصیدهٔ «القتلی یسیرون لیلاً» و «سرودِ ابراهیم در آتش»

۳-۱. استعارهٔ «شب، بستر است»

افزودن بعد و حجم به مفاهیمی که فاقد این دو ویژگی هستند، باعث ایجاد طرح‌وارهٔ حجمی می‌شود. «به اعتقاد جانسون، انسان برحسب تجربه قرار گرفتن در مکان‌های دارای حجم، ویژگی حجم داشتن را به مفاهیمی گسترش داده است که برایشان حجمی قابل تصور نیست» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۳). از آن‌جا که

1. Force schemas

در معناشناسی شناختی، استعاره نمود عینی اندیشه و «زبان استعاری تجلّی روساختی استعاره‌های مفهومی است» (لیکاف، ۲۸۳:۱۳۸۳) می‌توان از طریق مطالعهٔ استعاره به شناخت رسید؛ «در این دیدگاه به جای آن‌که استعاره تا حدّ آرایه‌ای زبانی تنزّل پیداکند؛ به مثابهٔ ابزاری قدرتمند که جهان شناختی ما را شکل می‌بخشد ارتقا یافته است» (لی، ۲۰۱۶: ۲) بنابراین، همواره در این رویکرد این امکان وجود دارد که از طریق بررسی مظروف یک ظرف، معنایی تولید کرد یا به درکی از معنا رسید. «زبان‌شناسی شناختی به این معنا «شناختی» است که نقش شناخت، یعنی نقش اطلاعات موجود در ذهن را در مفهوم-سازی موقعیت‌هایی خارجی بررسی می‌کند. به عبارت دیگر، «این دانش این نکته را بررسی می‌کند که وقتی کاربران زبان می‌خواهند موقعیتی را توصیف کنند؛ اطلاعات موجود در ذهن آن‌ها چگونه در مفهوم‌سازی، مقوله‌بندی و سامان‌دهی آن موقعیت تأثیر می‌گذارد. در نتیجه تحلیل تعابیر زبانی، راهی برای دست‌یافتن به آن اطلاعات و ساختار آن‌هاست» (قائمی‌نیا ، ۱۳۸۶: ۵). از آن‌جا که حرف «فی» بر مکان دلالت دارد، در مصرع «فی اللیل، یستیقظ القتلی» کلمهٔ شب به مثابهٔ ظرفی در نظر گرفته شده است که مظروف آن خفتگانی مشخّص هستند و تشخّص این کشتگان، به وسیلهٔ حرف تعریف «ال»، صورت گرفته است. از دیگر وجوه تشخّص این کشتگان آن است که به جای زنده شدن، بیدار می‌شوند. گویی که اصلا نمرده‌اند و فقط در ظاهر و با استناد بر خاموشی تقدیری جسم، نام کشته بر آنان نهاده شده است. این نوع از کشتگان، بعد از تجسّم شب به مثابهٔ مکان، در بستر آن بیدار می‌شوند؛ بنا بر این، استعارهٔ «شب، بستر است» از این بند شعر قابل دریافت است. همچنین، با توجه به کلمهٔ «القتلی» که مظروف مکان شب است و با نظر داشت فعل «یستیقظ»، استعارهٔ مرتبط با استعارهٔ «شب، بستر است» یعنی استعارهٔ «این کشتگان، خوابیدگانند» قابل استخراج است. «استعارهٔ مفهومی می تواند توسط جملاتی بیان شود که اساساً شباهت لفظی چندانی به آن نداشته باشند. مثلاً جمله «امیر، کتاب را قورت داده بود» یکی از مصادیق زبانی استعارهٔ مفهومی «اندیشه، غذاست» می‌باشد، هرچند در آن از الفاظ «اندیشه » و «غذا » استفاده نشده است» (سیفی پرگو، ۱۳۸۸: ۱۴). همچنان که در عبارت «یستیقظ القتلی»، کاربرد فعل «یستیقظ» به جای فعل «یحیا» برای فاعل «القتلی» استعارهٔ «مرگ، خواب است» را خلق می‌کند. در ظاهر، خواب امری موقّت اما مرگ امری دائمی است. این واقعیّت می‌تواند به موقّتی یا ظاهری بودن کشتگی این کشتگان اشاره داشته باشد. از آن‌جا که جنس این نوع خاصّ از مرگ، انتزاعی‌تر از آن است که هاضمهٔ درک مخاطب توان هضم آن را داشته باشد، شاعر به مدد مفهوم عینی خواب، به مفهوم‌سازی آن پرداخته است و نیز از آن روی که در فضای سور رئال و خواب‌گونه شعر،

نسبت دادن افعالی مانند «یستیقظ»، «یمشون» و «یسیرون» به کلمهٔ «القتلی» بر هر چه موهوم‌تر و انتزاعی‌تر کردن ماهیّت این کشتگان افزوده است، به کار بردن فعل «نسمعهم» برای کلمهٔ «القتلی» که به ظاهر نامرئی و در نتیجه انتزاعی است و به تبع آن خلق استعارهٔ «این کشتگان، صدا هستند»، تلاشی است در جهت متجسّد کردن ماهیّت موهوم این نوع از کشتگان:

«**وحین یرتجف الاطفال، نسمعهم/..../ صوتاً یدقّ علی الأبواب.... محترقاً** » (یوسف، ۲۰۱۴: ۴۸۸)

۲-۳. استعارهٔ «صدا، موجودی مرکّب است»

در ادامه، شاعر با بدل قرار دادن کلمهٔ «صوتاً» از ضمیر «هم» در کلمهٔ «نسمعهم»، کشتگان را به مدد استعارهٔ هستی شناختی «این کشتگان، صدا هستند»، در هیأت یک هستی یعنی صداهایی خاموش ناشده متجسّد می‌کند تا نشان دهد که حذف فیزیکی آنان، نتوانسته است تاثیری در خاموش شدن صدایشان داشته باشند. ضمن اینکه این استعاره نیز در همکاری با استعاره‌های ذکر شده، استعارهٔ «این کشتگان، خوابیدگانند» و شقّ منفی آن یعنی «این کشتگان، مردگان نیستند» را تقویّت می‌کند؛ چرا که صدا مختصّ دنیای‌زندگان است. نسبت دادن فعل «یدقّ» که از افعال مخصوص انسان است و صفت «محترقاً» که از مختصّات آتش است به صدا و همچنین تشبیه صدا به پرنده، منجر به شکل‌گیری سه استعارهٔ هستی شناختی «صدا، انسان است»«صدا پرنده است»، «صدا، آتش است» شده است که به نوبهٔ خود ذیل استعارهٔ کلان‌تر استعارهٔ «صدا، موجودی مرکّب است» می‌شود گرد می‌آیند. این استعاره‌ها با هستومند کردن صدای مردگان، در جهت عینی کردن این صدای نامتعارف عمل کرده‌اند. استعارهٔ «این کشتگان، صدا هستند»، شهیدان را در هیأت صداهایی خاموش ناشده متجسّد می‌کند تا نشان دهد که حذف فیزیکی آنان، نتوانسته است تاثیری در خاموش شدن صدایشان داشته باشند. در واقع مفهوم انتزاعی «نامیرایی و جاودانگی» به کمک این استعاره مفهوم سازی شده است.

شاملو در شعر «سرود ابراهیم در آتش» از همان ابتدای شعر به مدد طرح‌واره‌های متنوّع سعی بر خارج کردن قهرمان مورد ستایش خود از دسترس زمانه دارد تا با زدایش غبار معاصرت ازچهرهٔ وی و بخشیدن ابعادی افسانه‌ای به او، تفاوت این قهرمان را با مردمان عادی بنمایاند. به همین دلیل در همان سطر آغازین شعر، با بر جسته کردن طرح‌وارهٔ «گرگ و میش، مکان است»، با استفاده از حرف «در»، «مرد دیگرگونهٔ» مورد ستایش خود را در آن فضا و مکان قرار می‌دهد.

«در آوار خونین گرگ و میش/ دیگرگونه مردی آنک/ که خاک را سبز می‌خواست/ و عشق را شایستهٔ زیباترینِ زنان» (شاملو: ۱۳۷۷: ۷۲۶)

ضمن اینکه، استعارهٔ «سرنوشت، میدان خونین است» نیز از این بند شعر قابل استخراج است. از آن‌جا که «نگاشت‌های استعاره‌ای منفک از یکدیگر رخ نمی‌دهند و برخی اوقات دارای ساختارهای سلسله مراتبی‌اند که در آن‌ها، نگاشت‌های«پایینی» سلسله مراتب نگاشت‌های بالایی را به ارث می‌برند؛ مثلاً انگارهٔ «عشق یک سفر است»، درون استعارهٔ «زندگی یک سفر است» قرار می‌گیرد»(لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۳۶) استعارهٔ «گرگ و میش، مکان است» که به تیرباران قهرمان در سحرگاه اشاره دارد، درون استعارهٔ «سرنوشت، میدانی خونین است» قرار می‌گیرد.

۳-۳. استعارهٔ «مرد دیگرگونه، موجودی مرکّب است»

در ادامه، گویی شاعر واژه‌ای حاضر برای توصیف این قهرمان نمی‌یابد و به ناگزیر دست به آفرینش ترکیبی بدیع می‌زند چرا که استعاره، «یکی از مهم‌ترین شگردها در تلاش برای فهم نسبی چیزی است که امکان فهم کامل آن وجود ندارد مثل احساسات ، تجربیّات زیبایی‌شناختی، عادات، اخلاق و آگاهی روحی» (فیارتز ، ۱۳۹۰ : ۹۸). این ترکیب سازی، بدین سبب است که درک ابعاد شخصیّت قهرمانی نامتعارف و دیگرگونه که در زمانه‌ای عافیت طلب، با بخشش جانش تا مرز شخصیّتی اساطیری و انتزاعی پیش رفته است را عینی و قابل درک کند:

«و شیرآهن‌کوه مردی از این‌گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنهٔ آشیل/ در نوشت» (همان: ۷۲۶).

ترکیب «شیر آهن کوه» حاوی سه استعارهٔ مفهومی «مرد دیگر گونه، شیر است»، «مرد دیگرگونه، آهن است»، «مرد دیگرگونه، کوه است» می‌باشد که این سه استعاره می‌توانند تحت استعارهٔ بزرگتر «مرد دیگرگونه، موجودی مرکّب است» گرد آیند. گویی این مرد که شجاعت را از شیر، سرسختی را از آهن و پا در جایی، استواری و ماندگار بودن را از کوه به میراث برده است، سرشتی چندان انتزاعی دارد که نمی‌توان او را در یک واژه یا موجود خلاصه کرد. در ادامهٔ شعر، بعد رویینه‌تنی که خود بعد افسانه‌ای دیگری است، بر ابعاد ذکر شده، افزوده می‌شود:

«رویینه‌تنی/ که رازِ مرگش/ اندوهِ عشق و/ غمِ تنهایی بود/ آه، اسفندیارِ مغموم/ تو را آن به که چشم/ فروپوشیده باشی» (همان: ۷۲۶).

استعارهٔ «مرد دیگرگونه، رویینه تن است» در ارتباطی ساختاری با استعارهٔ «مرد دیگرگونه، موجودی مرکّب است»، سعی در هرچه محسوس‌تر و ملموس‌تر جلوه دادن مرد دیگر گونهٔ منتزع و غیر قابل وصف دارد. در ادامهٔ اسطوره سازی از شخصیت مورد بحث، تن این قهرمان به عنوان مظروفی در نظر

گرفته شده است که در روی قرار گرفته شده است تا به این وسیله نقطهٔ ضربه پذیر او که همان عشق خواهی و اندیشیدن به غم تنهایی انسان است، برجسته شود. «استعاره‌ها تنها بخشی از توصیف یا توضیح حوزه‌ی مقصدِ مورد نظر را فراهم می‌کنند و جنبه‌های خاصی را برجسته و روشن و جنبه‌های دیگر را پنهان می‌دارند» (جاکل،۲۰۰۲ :۲۱-۲۲). شاعر در موضع‌گیری گفتمانی آشکاری که در کلمات «آه» و «دریغا» نمودار شده است، تعلّق خاطر شخصی خود را به این شخصیّت نشان داده و اندوه‌گنانه آرزو می‌کند که ای کاش این قهرمان نیز رویکردی مانند مردمان عادی زمانه داشت تا نقطهٔ ضعف او که همان نامتعارف اندیشی اوست، چنین سرنوشت خونینی برایش رقم نزند. راز مرگ این قهرمان، «اندوه عشق» و «غم تنهایی» عنوان شده است؛ چرا که در زمانه‌ای که اندیشیدن به عشق و غم تنهایی انسان بر تابیده نمی‌شود، اندیشیدن به این مفاهیم، نوعی نامتعارف اندیشی و در نتیجه نقطهٔ ضعف محسوب می‌شود. بنابر این، استعارهٔ «عشق خواهی، نقطهٔ ضعف است» در عبارات استعاری «عشق خواهی، چشم اسفندیار است»، «عشق خواهی، پاشنهٔ آشیل است»، نمود پیدا کرده است که در ارتباط با استعارهٔ «مرد دیگرگونه، رویینه تن است» قرار می‌گیرد.

٤-۳. طرح‌وارهٔ حرکتی در قصیدهٔ «القتلی یسیرون لیلاً» و « سرودِ ابراهیم در آتش»

۱-٤-۳. استعارهٔ مفهومی شب

در قصیدهٔ «القتلی یسیرون لیلاً» سخن از کشتگانی می‌رود که در شب بیدار می‌شوند و به شب‌روی می‌پردازند. «به اعتقاد جانسون، حرکت انسان و مشاهدهٔ حرکت سایر پدیده‌های متحرّک، تجربه‌هایی دراختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آن‌چه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۵). دو فعل حرکتی «یمشون» و «یسیرون» بر حرکت در امتداد شب دلالت دارند. در این شعر، شب به موازات یافتن ابعادی دارای حجم، به مثابهٔ مسیر نیز در نظر گرفته شده است. مسیری که طول آن توسط کشتگانی خاصّ پیموده می‌شود. به کار بردن کلمهٔ «لیلاً» در عنوان شعر، به صورت نکره و همنشینی آن با فعل «یسیرون»، طرح‌وارهٔ حرکتی شب به مثابهٔ مسیر را تقویّت می‌کند. بنابر این، استعارهٔ «شب، مسیر است» را از این بند شعر می‌توان دریافت. طبیعی است که انتهای مسیر شب، در نهایت به صبح ختم خواهد شد.

در فعل «یستیقظ» تبدیل وضعیّت از حالت خواب به حالت بیداری روی می‌دهد. «همیشه در استعارهٔ حرکتی لزوماً ملموس و بیرونی نبوده، بلکه گاهی طرح‌وارهٔ حرکتی به صورتی درونی صورت می‌پذیرد که به نوعی تغییر حالت، در آن مطرح است؛ نه حرکتی عینی و فیزیکی که این طرح‌واره، به

نوعی استحالهای است. در استحالهٔ یک چیز به چیز دیگر هم، نوعی حرکت مطرح است؛ اما این حرکت به صورت ضمنی و درونی بوده و لزوماً فیزیکی نیست» (بیابانی، ۱۳۹۱: ۱۱۹).استعارهٔ «شب، مسیر است» با توجّه به تحوّل صورت گرفته در آن، می‌تواند در ذیل استعارهٔ «بیداری، مسیر است» قرار گیرد و این استعاره نیز به نوبهٔ خود تحت استعارهٔ کلان‌تر «تغییر، بیداری است» قرار می‌گیرد. گویی درک مفهوم کلّی و مجرّد تغییر به وسیلهٔ مفهوم ملموس بیداری صورت گرفته است؛ مسیری که ابتدای آن خواب و انتهای آن بیداریست. همچنین با توجه به متحرّکی که در طول شب در حرکت است، استعارهٔ «این کشتگان، روندگانند» قابل استخراج است. این شب ماندنی نیست چرا که فعل «یسیرون» ناظر بر حرکت است. کاربرد کلمهٔ «لیلاً» به صورت نکره، تصویری از شبی تعمیم یافته را ارئه می‌دهد که لزوماً مختصّ زمانهٔ شاعر نیست؛ بلکه در تمامی ادوار تاریخ جاری است.

در «سرود ابراهیم در آتش»، استعارهٔ عبور از «بودن» و رسیدن به «شدن» در مقطع زیر قابل توجه است:

«صدایی بودم من- شکلی میان اشکال-/ و معنایی یافتم/ من بودم/ و شدم/ نه زانگونه که غنچه‌ای/ گلی/ یا ریشه‌ای که جوانه‌ای/ یا یکی دانه/ که جنگلی/ راست بدانگونه/ که عامی مردی/ شهیدی/ تا آسمان بر او نماز برد» (همان: ۷۲۸).

بر اساس باوری اگزیستانسیالیستی، همهٔ موجودات در «بودن» با هم مشترکند و انسان تنها حیوانی است که قابلیّت تغییر دارد و می‌تواند مسیر بودن تا شدن را طی کرده، از مرتبهٔ «بودن» فراتر رفته و به مرتبهٔ «شدن» بر شود. جنس این تغییر، آن‌چنان که در این مقطع آمده است، از جنس تبدیل شدن محسوس و ظاهری غنچه به جوانه و دانه به جنگل نیست بلکه از جنس استحالهٔ درونی«عامی مردی» به «شهیدی» است. مسیر طی شده از بودن تا شدن، مسیری نامحسوس و معنادار است. با توجّه به این‌که عامی مرد بعد از بخشش جانش و بعد از عبور از مرتبهٔ بودن و رسیدن به مرتبهٔ شدن معنا می‌یابد و در نتیجهٔ یافتن معنا، از آسمان هم فراتر می‌رود، دو استعارهٔ جهتی «مرگ معنادار، بالاست» و «مرگ بیهوده، پایین است» از مصرع‌های «تا آسمان بر او نماز برد» و «پیش از آنکه به خاک افتی» قابل دریافت است. بدین معنا که شاعر با جهت‌دار کردن مفاهیم غیر محسوس و بی‌جهتی مانند مرگ و انواع آن در زبان شعر، سعی در محسوس کردن این مفاهیم به وسیلهٔ جهات بالا-پایین دارد. «طرح‌واره‌های وضعی یا جهتی، استعاره‌هایی هستند که عمدتا مفاهیم را براساس جهت گیری فضایی مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و... سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند» (Lakoff & Johnson, 1980:14). پیداست

که تا آسمان بر شدن و حتّی از آسمان هم با همهٔ بلندی و رفعتش بر گذشتن و پیمودن مسیری صعودی، درخور مرگی ویژه و معنادار است؛ همچنان که «به خاک افتادن» و طیّ مسیری نزولی نمایانگر مرگی از معنا تهی و بیهوده است.

۲-٤-۳. طرح‌وارهٔ قدرتی در قصیدهٔ«القتلی یسیرون لیلاً» و « سرودِ ابراهیم در آتش»

سر تا سر قصیدهٔ «القتلی یسیرون لیلاً»، ترسیم فضایی استبداد زده، تاریک و پر از ترس و لرز است:

«والافواه مزرعةٌ من الرّصاص، تغنّی، والدّروبُ صدی/ وحین یرتجف الاطفال، نسمعّهم/ صوتاً لغیر الأسی الوحشیّ ما وُلدا» (یوسف، ۲۰۱۴: ۴۸۸)

در فضایی که دست‌هایی به عمد شهر را به خواب فرو برده‌اند و همین خواب زدگی مانعی بر سر مسیر بیداری و تغییر است، صدای بلند کشتگان راه آزادی که خود در قالب استعارهٔ جهتی «صدا پرنده است» نمود پیدا کرده، قابل ردّیابی است. این صدا، با کوبیدن خویش بر درهای بسته سعی در بیداری ساکنان خانه‌ها دارد:

«صوتاً یدقّ علی الأبواب....محترقاً/ کطائرٍ عبر وادي الموت قد وردا» (همان: ۴۸۸)

ظهور این صدا بعد از عبارت «وحین یرتجف الاطفال، نسمعهم» نقش مانع‌زدایی آن را پر رنگ می‌کند. گویی این صدا بر آن است تا عوامل لرزاندن کودکان را از بین ببرد و محو کند. «طرح‌وارهٔ قدرتی، پذیرای حالات مختلفی است. انسان در طول زندگی، گاه با مشکلات و موانعی برخورد می‌کند که همچون سدّی مستحکم در مقابلش قرار دارند و قابلیّت انعطاف‌پذیری موجب می‌شود تا در جهت رفع این مشکل، حالات و راه‌حل‌های متفاوتی در ذهن نقش ببندد؛ بدین‌ترتیب، طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان صورت می‌بندد که باعث می‌شود وی این حالات و کیفیّات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌اند» (بیابانی، ۱۳۹۱: ۱۱۴). در عبارت «**وفي المدینة حتی في ازقتها/ یمشون، أکفانهم لا تستر الجسدا**» کفن‌ها قادر به پوشاندن پیکرها نیستند. کفن‌ها که به صورت طبیعی رسالت پوشاندن جسد مردگان را برعهده دارند، قادر به پوشاندن جسد این نوع از کشتگان نیستند. در حقیقت، کفن در مواجهه با جسد این کشتگان مشخّص، به مانع بر می‌خورد و از انجام وظیفهٔ خویش باز می‌ماند. «به گفته جانسون دیدن سدّها و دیوارها و آن‌چه در مسیر حرکت متحرک‌ها را قطع می‌کند، طرح‌واره‌ای در ذهن خود پدید می‌آورد که به قدرت او در گذر از سدّها مربوط است» (صفوی: ۱۳۸۴: ۷۴). حرف تعریف «ال» در کلمات «القتلی» و «الجسدا» اشاره به نوع

ویژه‌ای از کشتگان و اجساد –که همان جاودانگان بی‌مرگ باشد–دارد. بنابراین، استعارهٔ مفهومی «پیکرها، مانع هستند» از بند زیر قابل استخراج است:

«في الليل، يستيقظ القتلى/ عيونهمو البيضاء، واسعةٌ،مفتوحةٌ ابداً/ وفي المدينة حتى في ازقتها/ يمشون، أكفانهم لا تستر الجسدا» (همان: ۴۸۸)

افزون بر طنین «صدای» بیدارگر و در زمان جاری شهید، «خون» او نیز به زعم شاعر مانع زداست و نقش خود را در بیداری خواب‌گرفتگان بازی خواهد کرد:

«أيار مرّ... وفي أمواج رايتِه/ دمٌ سيوقظ من تنويمةٍ بلدا» (همان: ۴۸۸)

خون ذکر شده در مصرع پایانی، سر انجام در آینده نزدیک، چون انسانی تاثیر گذار،کشور به خواب برده شده را بیدار خواهد کرد و خواب را که مانعی بر سر بیداری و به تبع آن هوشیاری است را از سر راه بر خواهد داشت. رابطهٔ دو فعل «یستیقظ» در مصرع اوّل و فعل «یوقظ» در مصرع پایانی «دمٌ سیوقظ من تنویمهٔ بلدا» نیز ذیل استعارهٔ قدرتی قابل بحث است. چرا که در همین مصرع، کلمهٔ «تنویمهٔ» که تداعی‌گر واژگانی مانند «تعمّد» و «توطئه» است مانعی در راه بیداری است و کلمهٔ «دم» در این مسیر، نقشی مانع‌زدا دارد. ذکر کلمهٔ «دم» در کنار فعل «سیوقظ» در ارتباطی ساختاری و محتوایی با کلمهٔ «القتلی» در مصرع نخست قرار دارد که در کنار فعل «یستیقظ» معنا پیدا کرده است. کشتگانی که بر می‌خیزند تا به وسیلهٔ خونشان، مانع موجود یعنی «خواب» را از سر راه بردارند. این خواب‌زدایی از آن جهت مطلوب شاعر است که آن را شرط تغییر می‌داند. در کشور عمدا به خواب برده شده‌ای که دهان‌ها با گلوله بسته شده‌اند و کودکان از وحشت بر خود می‌لرزند، موضع‌گیری گفتمانی شاعر کاملا مشخص است: زدودن موانع با امید تغییر در وضع موجود. یکی از این موانع «خواب» است که شاعر امید دارد در آینده نزدیک به وسیلهٔ خون کشتگانی که در نخستین بند شعر بر می‌خیزند و در نهایت، کلان استعارهٔ «شهیدان، زندگانند» را رقم می‌زنند، اتفاق بیفتد.

ناگفته پیداست که نسبت دادن فعل «یستقیظ» به فاعل «القتلی» بیانگر این حقیقت است که گویی این کشتگان مشخص که با «ال» تعریف از سایر کشتگان تشخّص یافته‌اند، نمرده‌اند بلکه به خواب رفته‌اند و اکنون و در این برهه بنا به ضرورتی تاریخی از آن خواب موقّت برخاسته‌اند تا در نهایت به بیداری شهر دامن بزنند. به کار نبردن فعلی مرتبط با حوزهٔ معنایی «مردن» یا «زنده شدن» برای فاعل «القتلی» می‌تواند در لایهٔ پنهان و زیرین متن به شکل‌گیری استعارهٔ تلویحی «مرگ معنادار، زندگی است» است بینجامد. زندگی مفهومی ملموس‌تر از مرگ است و بنابراین شاعر به وسیلهٔ آن دست به

مفهوم‌سازی زده است. مخصوصا که این کشتگانِ مشخّص در شب بیدار می‌شوند و طول شب را می‌پیمایند و این خود می‌تواند در تحلیلی نشانه‌شناسانه، مدلول نماد شب را که همان «استبداد» است نمایان کند. حضور کشتگان در بعد مکان (شب، مکان است) وبعد زمان (شب، مسیر است) و نقش بیدارگری آنان، تقویّت کنندهٔ حضور استعارهٔ «مرگ معنادار، زندگی است» می‌باشد. بدین معنا که چشم‌های کشتگان تا ابد باز و گشاده است. صدایشان در پهنهٔ زمان و مکان جاریست و هیچ مانعی ولو کفن قادر به پوشاندن یا محو پیکرهایشان نیست. تمام مشخصات فوق از مختصات «جاودانگانِ بی‌مرگ» است.

عنوان شعر شاملو، «سرود ابراهیم در آتش» است. عنوانی که تلمیح و گوشهٔ چشمی به داستان تاریخی در آتش افکندن ابراهیم و سالم ماندن او در دل شعله های آتش دارد. آتش مانعی است که بر سر راه ابراهیم قرار می گیرد و در نهایت شکل سوّم استعارهٔ قدرتی یعنی عبور از مانع را تولید می‌کند. در ادامه نیز شاعر با به کار بردن صفت «دیگر گونه» برای قهرمان مورد ستایش خویش، اشاره به تسلیم نشدن او در برابر موانع موجود دارد:

«در آوار خونین گرگ و میش/ دیگرگونه مردی آنک/ که خاک را سبز می‌خواست/ و عشق را شایستهٔ زیباترین زنان» (شاملو، ۱۳۷۷: ۷۲۶)

در محیطی که دیگران ،بی تفاوت به سبزی یا عدم سرسبزی خاک هستند و عشق مفهومی کم بهاست، این مرد دیگرگونه به جرم سبز خواستن سیّاره زمین و نیز به گناه جانب‌داری از مفهوم عشق، به تصریح شاعر در عنوان شعر، در میدان تیر چیتگر، تیرباران می‌شود. گویی او تسلیم وضع موجود نمی‌شود و هم در اینجاست که استعارهٔ «وضع موجود، مانع است» شکل می گیرد. در بندی از شعر از زبان قهرمان، با تکیّه بر قدرت القایی استفهامی انکاری، سوالی به این صورت مطرح می‌شود:

«ــ آیا نه/ یکی نه/ بسنده بود/ که سرنوشتِ مرا بسازد؟/ من/ تنها فریاد زدم/ نه/ من/ از فرو رفتن/ تن زدم» (همان: ۷۲۷)

آن‌چه از این بند بر می‌آید این است که «نه» گفتن این قهرمان در برابر وضع موجود که همچون مانعی بر سر عروج اسطایی اوست، باعث رسیدن او به مرتبه‌ای شایستهٔ مرتبهٔ انسانی شده است. در ادامه نیز زبان حال قهرمان محبوب شاعر به این صورت بیان می‌شود:

«من بی‌نوا بندگکی سربراه/ نبودم/ و راهِ بهشتِ مینوی من/ بُز روِ طوع و خاکساری/ نبود/ مرا دیگرگونه خدایی می‌بایست/ شایستهٔ آفرینهٔی/ که نوالهٔ ناگزیر را/ گردن/ کج نمی‌کند/ و خدایی/ دیگرگونه/ آفریدم» (همان: ۷۲۹)

سلب صفت «سر به راهی» از این قهرمان و همچنین «گردن کج نکردن او در ازای دریافت نواله‌ای ناگزیر»، نشان دهنده آن است که او در برابر مانع می‌ایستد و تسلیم آن نمی‌شود. همین تسلیم نشدن است که این انسان را از مرحلهٔ نازل و حیوانی «بودن» به مرحلهٔ رفیع و خدایی «شدن» می‌رساند تا جایی که در انتهای مسیرِ عبور از بودن به شدن، خداواره‌ای دیگر آفریده می‌شود. استعارهٔ مفهومی «شهید، خداست» از همین بخش شعر قابل استخراج است. گویی برای نشان دادن عظمت شأن این شهید و عینی کردن جایگاه او چاره‌ای جز یاری جستن از این طرح‌واره نیست. روشن است که رسیدن به مقصد که همان مرتبهٔ خدایی باشد، بعد از عبور از موانعی صورت می‌گیرد که افراد عامی و عادی قادر به پشت سر نهادن آن‌ها نیستند. در بند پایانی، آنچه سرنوشت قهرمان مبارز را خونین رقم زده است، «بت معبود دیگران» عنوان شده است:

«اما نه خدا و نه شیطان/ سرنوشتِ تو را/ بتی رقم زد/ که دیگران می‌پرستیدند/ بتی که/ دیگرانش می‌پرستیدند» (همان: ۷۳۰)

در حقیقت، این بت مانعی بر سر راه تحقّق آرمان‌های قهرمان و در نتیجه حقّ حیات او بوده است. تیر باران شدن قهرمان نشان‌گر آن است که او سر انجام با همه ایثار و جانفشانی‌ها نتوانسته است این بت و این مانع را از سر راه بردارد.

٤. نتیجه‌گیری

کشتگان شعر یوسف و شاملو شخصیّت‌هایی چند لایه و چند معنا بوده و طرح‌واره‌های تصویری به کار گرفته شده در این دوشعر، مختصات این شخصیّت‌ها را به تمام «بیداران» و «نه گویان» تاریخ تعمیم می‌دهد. سه طرح‌وارهٔ حجمی، حرکتی و نیرو توانسته‌اند در ارتباطی سازمان یافته، اندام‌وارو منسجم با یکدیگر و در راستای هدفی معیّن منجر به تولید معنا شوند؛ بدین معنا که طرح‌وارهٔ حجمی و حرکتی، زمینهٔ حضور آزادگان در ابعاد مکان و زمان را فراهم می‌آورند و طرح‌وارهٔ قدرتی تسلیم ناپذیری و عدم سازش با وضع موجود را بازتاب می‌دهد تا در نهایت منجر به تجسید مفهوم انتزاعی جاودانگی شوند.

سعدی یوسف شهیدان را در هیأت صداهایی خاموش ناشده متجسّد می‌کند تا نشان دهد که حذف فیزیکی آنان، نتوانسته است تاثیری در خاموش شدن صدایشان داشته باشد و به این ترتیب، مفهوم انتزاعی «نامیرایی و جاودانگی» و به طریق اولی مفهوم «اثرگذاری» مفهوم سازی شود. حضور کشتگان در بعد مکان (شب، مکان است) وبعد زمان (شب، مسیر است)، تقویّت کنندهٔ حضور استعارهٔ «مرگ معنادار، زندگی است» می‌باشد. ناگفته پیداست که سیر در تمام شب‌های استبدادی، بیان‌گر جاودانگی و حضور مداوم و تاریخی شهیدان است.

یوسف و شاملو واژه‌ای برای توصیف قهرمان خود نمی‌یابند و به ناگزیر به مدد طرح‌واره‌ها دست به آفرینش ترکیبی می‌زنند تا درک ابعاد شخصیّت قهرمانی شبه انتزاعی را عینی و قابل درک کنند. یوسف به مدد استعارهٔ «این کشتگان، صدا هستند» و «صدا موجودی مرکّب است» کشتگان شعر خویش را در هیأت صداهایی خاموش ناشده متجسّد می‌کند. در شعر شاملو نیز مرد دیگرگونه و فرا تصوّر به کمک استعارهٔ «مرد دیگرگونه، موجودی مرکّب است» جنبهٔ عینی پیدا می‌کند؛ مردی که شجاعت را از شیر، سرسختی را از آهن و پا در جایی، استواری و ماندگار بودن را از کوه به میراث برده است و مجموع این صفات از او شخصیّتی دیگرگونه، نامیرا و فرا تاریخی می‌سازد.

در شعر یوسف، درک مفهوم کلّی و مجرّد تغییر به وسیلهٔ مفهوم ملموس بیداری صورت گرفته است؛ مسیری که ابتدای آن خواب و انتهای آن بیداریست. همچنین با توجه به متحرّکی که در طول شب در حرکت است، استعارهٔ «این کشتگان، روندگانند» قابل استخراج است. این شب ماندنی نیست چرا که فعل «یسیرون» ناظر بر حرکت است. شاملو با جهت‌دار کردن مفاهیم غیر محسوس و بی‌جهتی مانند مرگ و انواع آن در زبان شعر، سعی در محسوس کردن این مفاهیم به وسیلهٔ جهات بالا-پایین دارد. عامی مرد بعد از بخشش جانش از آسمان هم فراتر می‌رود و به جاودانگان بی‌مرگ می‌پیوندد.

در شعر یوسف، علاوه بر طنین «صدای» بیدارگر و در زمان جاری شهید، «خون» او نیز مانع زداست. خون ذکر شده در مصرع پایانی، خواب را که مانعی در راه بیداری و به تبع آن تحقق هوشیاری است، از سر راه بر خواهد داشت. چشمان کشتگان تا ابد باز و گشاده است. صدایشان در پهنهٔ زمان و مکان جاریست و هیچ مانعی ولو کفن قادر به پوشاندن یا محو پیکرهایشان نیست. تمام مشخصات فوق از مختصات «جاودانگان بی‌مرگ» است. در شعر شاملو، آتش مانعی است که بر سر راه ابراهیم قرار می‌گیرد و در نهایت شکل سوّم استعارهٔ قدرتی یعنی عبور از مانع را تولید می‌کند. در ادامه نیز شاعر با به کار بردن صفت «دیگر گونه» برای قهرمان مورد ستایش خویش، تسلیم نشدن او در برابر موانع

موجود را یاد آور می‌شود. استعارهٔ قدرتی در این دو شعر، می‌تواند نقش انگیزشی داشته باشد؛ بدین معنا که در اجتماع سرخورده از تغییرات اجتماعی، راه عبور از موانع را به مخاطب نشان دهد. این طرح‌واره، بیانگر امید به ارادهٔ انسان برای تغییر سرنوشت خویش است.

منابع

آریان‌فر، سیمین (۱۳۸۵). «بررسی شماری از ضرب‌المثل‌های زبان فارسی بر اساس طرح‌واره‌های تصویری در چارچوب نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه الزهرا.

الأزهر، الزناد (۲۰۱۰). ***نظريات لسانية عرفنية*****، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم، ناشرون.**

إيفانز، ڤفيان وميلاني جرين (۲۰۱۷). «طبيعة اللسانيات الإدراكية»، ترجمة: عبده العزواى، ***مجلة فصول*****، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ۱۰۰، ۳۸-۶۲.**

ابن دحمان، عمر (۲۰۱۲). ***الاستعارات والخطاب الأدبي مقاربة معرفية معاصرة*****، الطبعة الاولى، الجزائر: جامعة مولود معمري.**

بیابانی، احمدرضا و یحیی طالبیان (۱۳۹۱). «بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی*، دوره ۱، شماره۱، ۱۲۶-۹۹.

الحراصي، عبد الله (۲۰۰۲). ***دراسات في الاستعارة المفهومية*****، الطبعة الثالثة، سلطنة عمان: مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان.**

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)*، تهران : سمت.

سليمي، فاطمه؛ راستگو، كبرى (۱۴۳۸). «المخطّطات التصوريّة ودورها في فهم مضامين الصّحيفيّة السجاديّة الأخلاقيّة(على ضوء اللسانية الإدراكية)»، ***مجلّة اللغة العربيّة وآدابها*****، المجلّد ۱۳، العدد ۱،۳۷-۶۱.**

شاملو، أحمد (۱۳۷۷). *مجموعه آثار*، دفتر یکم، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰). *شعر معاصرعرب*، تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *مکتب های ادبی*. تهران: قطره.

شعیری، حمید رضا (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه ـ معناشناسی گفتمانی». *نقد ادبی*، ۸، ۳۳ ـ ۵۱.

صبرة، أحمد (۲۰۰۳). «التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية»، ***مجلة علامات في النقد*****، العدد۴۹، ۴۷۸-۵۰۳.**

صفوی، کورش (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی شناسی*، چاپ دوم، تهران : سوره مهر.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰). *معنی‌شناسی شناختی قرآن*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

غزاوي، محمد دياب محمد (۱۴۳۳). «الاستعارة في قصيدة المديح بين ابن الحداد و ابن سهل: دراسة اسلوبية احصائية مقارنة»، ***مجلة العلوم العربية والإنسانية*****، ج ۵، العدد۲، ۵۱۵ - ۶۰۷.**

-فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی نظریه‌ها*، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

فیارتز، کورت (۱۳۹۰). «تصحیح فرضیه توارث : تعامل میان سلسله‌مراتب استعاری و مجازی»، ترجمهٔ لیلا صادقی، *استعاره و مجاز شناختی*، گردآوری آنتونیو بارسلونا، ترجمه‌ی فرزان سجودی و دیگران، تهران: نقش جهان، ۱۵۶-۱۸۲.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۸۶). «زبان‌شناسی شناختی و مطالعات قرآنی»، *ذهن*، شماره ۳۰، ۲۶-۳.

کوچش، زلتن (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*؛ ترجمه شیرین پور ابراهیم، تهران: سمت.

لیکاف، جرج (۱۳۸۳). «نظریهٔ معاصر استعاره»، ترجمهٔ فرزان سجودی، *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، ۲۹۸-۱۹۵.

هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو (۱۳۸۸). «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی»، *پژوهشنامهٔ علوم و معارف قرآن کریم*، سال اول، شماره ۳، ۳۴-۹.

یوسف، سعدی (۲۰۱۴). *اللیالي كلها: الاعمال الشعريّة*، ج ۱، الطبعة الاولی، بیروت: منشورات الجمل.

یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۲). «بررسی استعارهٔ زمان در زبان فارسی: رویکرد معنی شناسی شناختی»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی*، دانشگاه تربیت مدرس.

References

Lakoff, G. (1987). *Women*, Fire, and, Dangerous Things; What Categories Reveal about the Mind; Chicago and London: The University of Chicago Press.

Evans, Vyvyan and G, Melanie (2006): *Cognitive Linguistics: An Intruduction*, Edinburge University Press.

Jakel, O. (2002). *The Cognitive Theory of Metaphor Applied to Religious Texts*, in Metaphorik, 20-41.

Kovecses, Z. (2002). *Metaphor*: A Practical Introduction; New York: Oxford University Press.

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

Saeed, J.I. (1997), *Semantics*, Oxford: Blackwell Publications.

Yu, Ning. (1998). *The Contemporary Theory of Metaphor*. Amsterdam: John Benjamins B. V.

Lakoff, G. (1993). "The Contemporary Theory of Metaphor", In Metaphor and Thought, Ed.A.Ontoy, 2nd Edition, London: *Combridge University Press*, 257-202.

Lee, D. (2001). *Cognitive Linguistics*. NewYork: Oxford University Press.

Arianfar, S. (2006). "Examination of a Number of Persian Proverbs Based on Visual Schemas in the Framework of Cognitive-semantic Theory", Master's Thesis, Department of General Linguistics, Al-Zahra University. (In Persian).

Biabani, A., Talebian. Y. (2011). "Investigation of Directional Metaphor and Image

Schemas in Shamlou's Poetry", *Journal of Literary Criticism*, Volume 1, Number 1, pp. 99-126. (In Persian).

Rasakh Mohand, M. (2010). *An Introduction to Cognitive Anthropology* (Theories and Concepts), Tehran: Samt Publications. (In Persian).

Salimi, F.; & Rastogo, K. (2016). "Imaginary Manuscripts and Periods in the Understanding of the Literary Themes of Al-Sajdiyyah Al-Akhlaqiyyah (Ali Al-Sajdiyyah Al-Idrakiyah)", *Journal of Arabic Language and Manners*, 13(3), 1-61. (In Persian).

Shamlou, A. (1998). *Collection of Works*, First Office, Tehran: Negah Publications. (In Persian).

Shamisa, C. (2011). *Literary Schools*. Tehran: Ghatreh Publications. (In Persian).

Safavi, K. (2005). *Descriptive Culture of Semantics*, Tehran: Contemporary Farhang Publications. (In Persian).

Safavi, C. (2004). *An introduction to semantics*, second edition, Tehran: Surah Mehr Publications. (In Persian).

Safavi, C. (2011). *Cognitive Semantics of Quran*, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Thought Publications. (In Persian).

Fatouhi Roud Majani, M. (2011). *Stylology of Theories*, Approaches, and Methods, Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Fiartz, K. (2011). "Correcting the Inheritance Hypothesis: Interactionn Between Metaphorical and Virtual Hierarchies", Translated by; Leila Sadeghi, Metaphor and Cognitive Permission, Compiled by; Antonio Barcelona, Translated by; Farzan Sejoudi and others, Tehran: Naqsh-e Jahan, 156-182. (In Persian).

Ghaeminia, A. (2007). *Cognitive Linguistics and Quranic Studies*, Mind, No. 30, 3-26. (In Persian).

Koochesh, Z. (2013). *A Practical Introduction to Metaphor*; Translated by; Shirinpour Ebrahim, Tehran: Samet Publications. (In Persian).

Likoff, G. (2004). "Contemporary Theory of Metaphor", Translated by; Farzan Sajjoudi, Metaphor is the Basis of Thinking and a Tool for Creating Beauty, by Farhad Sassani, Tehran: Surah Mehr, pp. 195-298. (In Persian).

Hoshangi, H., Rago, M.S. (2008), "Conceptual Metaphors in the Qur'an from the Perspective of Cognitive Linguistics", *Journal of Sciences and Education of the Holy Qur'an*, 1(3), 9-34. (In Persian).

Yousefi Rad, F. (2012). "Examination of the Metaphor of Time (In Persian) language: a Cognitive Semantics Approach", Master's Thesis in General Linguistics, *Tarbiat Modares University*. (In Persian).

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

الاستعارة المفهومية في قصيدة *القتلى يسيرون ليلا* لسعدي يوسف وأغنية *إبراهيم في النّار* لأحمد شاملو (بناءً على نظريّة الدّلالات المعرفيّة)

عباس نجفي [١] | خداداد بحرى [٢*] | رسول بلاوى [٣] | حيدر فرع شيرازى [٤]

١. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. العنوان الإلكتروني: abbasnajafi3900@gmail.com

٢. الكاتب المسئول، أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. العنوان الإلكتروني: bahri@pgu.ac.ir

٣. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران. العنوان الإلكتروني: r.balavi@scu.ac.ir

٤. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. العنوان الإلكتروني: shirazi@pgu.ac.ir

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٤/١٠/٢٣
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٥/٠٨٨/٢٣
القبول: ١٤٤٥/٠٨/٢٤

الكلمات الدّليليّة:
الاستعارة المفهومية،
مخطّطات الصورة،
سعدي يوسف،
أحمد شاملو.

الملخّص

كانت الاستعارة، سواء كعنصر زخرفيّ خاصّ باللغة الأدبيّة أو كعمليّة معرفيّة وواقع موجود في الحياة اليوميّة للإنسان، موضع اهتمام الباحثين لفترة طويلة. وفقاً لنتائج علم اللغة المعرفيّ، نظراً لامتلاك الجسم وتجربة العالم من خلال هذا الجسد، يقوم البشر بإنشاء وتخزين بنى مفاهيمية أساسية تسمّى مخططات الصّور في ذهنه بحيث عند التفكير في الأمور المجرّدة، يكمل و يسهل عملية الإدراك من خلال فهم الأشياء المجرّدة بمساعدة الأشياء الملموسة عن طريق نقل هذه البنى إلى اللغة. سعدي يوسف وأحمد شاملو وضعوا العديد من المفاهيم المجرّدة في قصائدهم بمساعدة المخطّطات. يهدف هذا البحث معتمداً على المنهج الوصفيّ التحليليّ إلى فحص وتحليل المخطّطات التصوّريّة في قصيدتين مختارتين لهذين الشاعرين و شرح طريقة التفكير وكذلك أسس فهمهما للعالم. تشير نتائج البحث إلى أنّ المفاهيم المجرّدة مثل الموت والحياة والتغيير والخلود قد تجسّدت في شكل هذه الصّور وأنّ مخطّطات الحجم والحركة والقوة تمكّنت من التواصل و التفاعل بشكل منظم وعضوي ومتماسك مع بعضها البعض بحيث يتماشى مع هدف معيّن و يؤدّي إلى إنتاج المعنى؛ هذا يعني أن مخطّط الحجم والحركة يوفّر الأرضية لحضور الأحرار في أبعاد المكان والزمان، ومخطّط القوّة يرمز إلى قوة العناد وعدم المساومة مع الوضع الراهن بحيث في نهاية المطاف، المفهوم المجرّد للخلود توضع أمام أعين المتلقي على شكل لوحة بصريّة.

الإحالة: نجفي، عبّاس؛ بحرى، خداداد؛ بلاوى، رسول؛ فرع شيرازى، حيدر (١٤٤٦). الاستعارة المفهومية في قصيدة *القتلى يسيرون ليلا* لسعدي يوسف وأغنية *إبراهيم في النّار* لأحمد شاملو (بناءً على نظريّة الدّلالات المعرفيّة). *بحوث في الأدب المقارن*، ١٤ (٣)، ١٤٩-١٧١.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/jccl.2024.9128.2495