

**Study and analysis Imaginary Metaphorical Schemes in Two Siniya
Bohtorei and Ahmad Shoghi***

Rouhollah Saijadi Nejad

*Associate professor of Arabic Language and Literature, Department of Humanities,
University of Kashan, Isfahan, Iran.*

Abbas Eghbali

*Associate professor of Arabic Language and Literature, Department of Humanities,
University of Kashan, Isfahan, Iran.*

Elham Baboli Bahmeh

*Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literature, Department of Humanities,
University of Kashan, Isfahan, Iran*

Abstract

Metaphor, in ancient and classic approach, has a word-based and artistic role with an aesthetic function which its presence in the text is not more than literally language, however, a conceptual one. Jorge Likaf and Mark Jonson think of metaphor as an instrument to think which runs through human behavior. Hence, the current study was an attempt to investigate the image metaphor in Siniya Bohtorei and Ahmad Shoghi by School of Comparative American Literature. The results of the study showed that the two poets could conceptualize abstract senses by visual senses in containment schemes (volume, ability, and motive). By considering the two poets, we can conclude that common cultural models are the bases of conceptual metaphors, so that the two poet could draw the concepts which are not abstract or intangible concepts by using their daily experiences of the events that take place around them. Although using containment schemas in Siniya Bohtorei in contrary to Ahmad Shoghi were more accurate and included more in the contents.

Keywords: Bohtorei, Ahmad Shoghi, cognitive linguistic, imaginary metaphor.

*-Received on: 28/08/2019

Accepted on: 22/10/2019

-Email: saijadi57@gmail.com

-DOI: 10.30479/lm.2019.11481.2857

-© Imam Khomeini International University. All rights reserved.

بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در قصاید سینه بحتری و احمد

شوقی*

روح الله صیادی نژاد، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، اصفهان

عباس اقبالی، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، اصفهان

الهام بابلی بهمه، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، اصفهان

چکیده

استعاره در رویکرد قدیمی و کلاسیک خود لفظ محور است و کارکردی زیبایی شناختی و هنری دارد و حضور آن فراتر از زبان ادبی نیست، درحالی‌که نگاه به استعاره در زبان‌شناسی شناختی نگاهی مفهوم محور و نه لفظ محور است. جورج لیکاف و مارک جانسون آن را وسیله‌ای برای تفکر و اندیشه به شمار می‌آورند که در رفتارهای انسان از جمله رفتار زبانی وی جاری است. مقاله حاضر می‌کوشد با توجه به مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی به واکاوی و تحلیل استعاره‌های تصویری در دو سینه بحتری و احمد شوقی بپردازد. نتایج بررسی حاکی از این است که دو شاعر با به کارگیری طرح‌واره‌های تصویری سه گانه (حجمی، قدرتی و حرکتی) به خوبی توانسته‌اند، مفاهیم انتزاعی و مجرد را از طریق مفاهیم عینی، مفهوم‌سازی نمایند. با تامل در دو سروده چنین استنباط می‌شود که الگوهای فرهنگی مشترکی مبنای طرح استعاره‌های مفهومی - تصویری آنان است، به طوری‌که هر دو شاعر با استفاده از تجربیات روزانه و حوادثی که در پیرامون خود شاهد بوده‌اند، مفاهیمی غیر قابل لمس یا انتزاعی را توانسته‌اند به خوبی به تصویر بکشند. همچنین به کارگیری طرح‌واره‌های سه‌گانه در سینه بحتری علی‌رغم حجم پایین آن در مقایسه با سینه احمد شوقی بیشتر و دقیق‌تر است.

واژگان کلیدی: بحتری، احمد شوقی، زبان‌شناسی شناختی، استعاره تصویری.

استعاره در بلاغت سنتی و کلاسیک جنبه تزیینی و ادبی داشته و مربوط به بخش غیر عادی زبان است که در آن کلمات و واحدهای زبانی از معنای شناخته شده خود خارج شده‌اند. بنابر تفکرات اندیشمندان کهن، استعاره جزو لاینفک و جدایی ناپذیر زبان است که در آن محصور مانده و به هیچ روی در فکر و اندیشه جریان ندارد. مبحث استعاره و چگونگی آن به آراء و اندیشه‌های ارسطو و فلاسفه یونان بازمی‌گردد. ارسطو، استعاره را اضافی و طفیلی و چون خس و خاشاک می‌داند که علفزار علم و منطق را زشت کرده است (هاوکس، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۳).

شاید به سختی بتوان میان علمای بلاغت برای مجاز استعاری یا استعاره تعریف واحدی پیدا کرد. «جاحظ» (۲۵۵ هـ)، ناقد و نویسنده قرن سوم هجری، می‌نویسد: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (جاحظ، ۱۹۸۷: ج ۱/۱۵۳). «عبدالله بن معتر» (۲۴۷ هـ)، در کتاب «البدیع» می‌نویسد: «استعاره یعنی جانشین کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش از این بدان شناخته نباشد» (بدوی طبانه، ۱۹۹۲: ۱۳۲). «رمانی» (۲۹۶ هـ)، معتقد است: «استعاره یعنی استعمال عبارت در موردی که با اصل لغوی تفاوت کند» (خفاجی، ۲۰۰۱: ۱۳۴). به نظر «ابن اثیر» (۶۳۷ هـ)، «استعاره به معنای انتقال دادن معنایی است از لفظی به لفظی دیگر به مناسبت و به دلیل مشارکتی که دارند» (علوی، ۱۹۹۷: ج ۱/۲۰۲).

ملاحظه می‌شود که مخرج مشترک تعاریف فوق از استعاره این است که استعاره کاربرد یک لفظ در غیر معنی اصلی خود یا جایگزینی واژه‌ای برای واژه‌ای دیگر است. این در حالی است که استعاره در پژوهش‌های زبان‌شناسی شناختی و نقد ادبی جدید در قرن بیستم نه به مثابه یک ابزار تصویرپردازی ادبی یا یک ویژگی سبک زبان ادبی یا یکی از مؤلفه‌های متن شاعرانه، بلکه به‌عنوان یک مؤلفه جوهری در تولید متن و به مثابه یک محصول در روابط و مناسبات فرهنگی، اجتماعی و بشری مطرح است.

فرآیند درک و اندیشه از دیدگاه شناختی ماهیتی کاملاً استعاری دارد، به این معنا که انسان با بهره گرفتن از تجربیات روزمره خویش به عنوان حوزه مبدأ (*Source domain*) راهی به سوی فهم مفاهیم انتزاعی و غیر محسوس به عنوان حوزه مقصد (*Target domain*) می‌گشاید. به عنوان مثال وقتی گفته می‌شود زندگی سفر است، سفر به عنوان حوزه مبدأ عینی‌تر و قابل فهم‌تر از زندگی به عنوان حوزه مقصد خواهد بود، چنین تعبیری از زندگی می‌تواند فهم و ادراک آن را برای خواننده تسهیل سازد. به این ترتیب باید گفت توجه به استعاره‌های مفهومی - شناختی از آنجا که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد دارای ارزش والایی است، از طرف دیگر امروزه از دیدگاه زبان‌شناسی و نقد ادبی به وضوح تأثیر ساخت فرهنگی و اجتماعی قابل تشخیص است. استعاره

شناختی - مفهومی نیز از این جهت که امکان بازخوانی و کشف این تأثیرات در زبان را بر عهده دارد، قابل توجه است.

شاعران عرب به خوبی می‌دانستند که طرح‌واره‌های استعاری - تصویری در انتقال اندیشه و القای عواطف آنها به خوانندگان بیشترین تأثیر را دارند. بختری و احمد شوقی از شاعرانی هستند که در این زمینه نبوغ بی‌نظیر خود را به خدمت می‌گیرند. ابو عباده و ولید بن عبید بن یحیی بختری از مشهورترین شاعران عصر عباسی و تاریخ ادب عربی زاده ۸۲۲ میلادی در منبج از توابع حلب امروزی است. از ایشان دیوان شعری بزرگ برجای مانده، که شهرت اصلی وی بدان و به موسیقی دلنواز و طنین انداز شعری اوست. سینه بختری از مشهورترین قصاید این شاعر است که در سنن پیری جهت رهایی یافتن از دردها و رنج‌های خود، به مدائن رو می‌آورد و چون آثار بجا مانده از کاخ خسروان ایران را می‌بیند به توصیف آن می‌پردازد (نگ: فاخوری، ۱۹۸۶ (الف): ۷۵۶ - ۷۴۱).

احمد شوقی زاده سال ۱۸۶۸ میلادی در مصر است که از طرف پدری به شرکس یونان و کردستان باز می‌گردد. از طرف مادری هم اصالتی یونانی و ترکی داشت. وی به سال ۱۹۳۲ در مصر دیده از دنیا فرو بسته است. از مشهورترین معارضه‌های شعری ایشان، سینه اوست که در معارضه با سینه بختری و هنگامی که تبعید می‌شد، آن را سروده است (نگ: فاخوری، ۱۹۸۶ (ب): ۴۶۰ - ۴۳۵). شایان ذکر است؛ دلیل انتخاب این دو سینه به دلیل تفاوت‌های ساختاری، واژگانی بود که در دو سینه وجود داشت، زیرا احمد شوقی سینه خود را در معارضه با سینه بختری سروده است.

نویسندگان در این جستار برآنند که با توجه به مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی و با انجام مطالعات کیفی به بررسی طرح‌واره‌های تصویری در دو سینه بختری و احمد شوقی بپردازند. در این نوع از ادبیات تطبیقی به وجوه زیبایی شناختی و جمال شناسی ادبی نیز توجه می‌شود، در حالی که در مکتب تطبیقی فرانسوی صرف مسائل تاریخی و تأثیر و تأثرهای صورت گرفته در میان زبان‌ها مورد توجه است.

بر اساس مفهوم جدید استعاره در انطباق مصداقی با دو سینه بختری و احمد شوقی که موضوع تحقیق است، این پرسش‌ها مطرح می‌شود:

أ. استعاره مفهومی - تصویری در دو سینه بختری و احمد شوقی به چه صورتی نمود یافته و چه طرح‌واره‌های مشترکی در دو سینه مذکور وجود دارد؟

ب. نقش طرح‌واره‌های سه گانه تصویری (حجمی، قدرتی و حرکتی) در دو سینه مذکور به چه صورت و چگونه یاریگر شاعران در خلق مفاهیم انتزاعی و ذهنی بوده است؟

ج. نمود هر یک از طرح‌واره‌های سه گانه در کدام سینه مشهودتر و دقیق‌تر است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته؛ مشخص می‌شود که پیشینه مطالعات درباره استعاره بسیار گسترده است. در چند سال اخیر مقالات گوناگونی با رویکرد شناختی به زبان و استعاره پرداخته‌اند که بیشتر این تحقیقات، زمینه مورد بررسی آنها قرآن بوده است که در ذیل به برخی از مهمترین آنها اشاره می‌شود:

«استعاره‌های زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی» عنوان مقاله‌ای است از گلغام، کرد زعفرانلو کامبوزیار و حسندخت فیروز که در مجله نقد ادبی سال ۱۳۸۸ چاپ شده است. این مقاله بر اساس استعاره مفهومی، زمان را مورد واکاوی قرار داده است. شایان ذکر است که در این مقاله نیز هیچ بحثی پیرامون طرحواره‌های تصویری مطرح نگردیده است.

بر اساس استعاره مفهومی مقاله‌ای تحت عنوان «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» از مینا بهنام در فصلنامه نقد ادبی سال ۱۳۸۹ به چاپ رسیده است. نگارنده آن کلان استعاره معرفت بصری را به عنوان حوزه مبدأ معرفی کرده که نور معنوی و ... را به عنوان حوزه مقصد مفهوم سازی کرده است.

«نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» عنوان مقاله‌ای است از زهره هاشمی که در مجله ادب پژوهی سال ۱۳۸۹ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله مسائل نظری استعاره مفهومی را به تفصیل و به صورتی علمی مورد بررسی قرار داده است. همچنین به مطرح کردن مسائل نظری و نقد و بررسی آنها بسنده کرده است و هیچ نمونه‌ای تطبیقی ارائه نداده است.

مقاله «تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج البلاغه با رویکرد زبان‌شناسی شناختی» توسط مهتاب نور محمدی، فردوس آقا گلزاده و ارسلان گلغام در مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی سال ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. این مقاله به بررسی مفهومی بعضی از استعاره‌های نهج البلاغه پرداخته و به مسأله استعاره تصویری یا طرحواره‌های استعاره‌ای نپرداخته است. «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی» عنوان مقاله‌ای است از آزیتا افراشی و محمد مهدی مقیمی زاده که در فصلنامه جستارهای نوین ادبی سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است. در این مقاله دسته‌ای از استعاره‌های مفهومی غزلیات سنایی مورد بررسی قرار گرفته و نگارندگان به بحث پیرامون طرحواره‌های سه گانه قدرتی، حجمی و حرکتی نپرداخته‌اند.

از دیگر آثاری که در این زمینه به نگارش درآمده است مقاله‌ای است تحت عنوان «مفهوم سازی زندگی در زبان قرآن» از شیرین پور ابراهیم که در فصلنامه زبان پژوهی دانشگاه الزهراء سال ۱۳۹۳ به چاپ رسیده است. نویسنده در مقاله نگاشت‌های گوناگونی مانند زندگی سفر است، زندگی بازی است، زندگی کالا است و ... را بررسی کرده، ولی هیچ تحلیلی پیرامون طرحواره‌ها مطرح نکرده است.

«استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه» عنوان مقاله‌ای است از اختر ذو الفقاری و نسیرین عباسی که در مجله پژوهش‌های ادبی و بلاغی سال ۱۳۹۴ به چاپ رسیده است. نویسندگان مقاله به بررسی طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه شاعر اندلسی پرداخته‌اند هر چند که در قسمت تطبیق، مثال و نمونه اشعار کافی ارائه نداده‌اند. «بررسی استعاره‌های مفهومی در سوره واقعه و نبأ» عنوان پایان نامه ارشدی است از حیدر علی امینی که در دانشگاه فردوسی مشهد در سال ۱۳۹۴ دفاع شده است. نویسندگان در این دو سوره استعاره‌های جهتی، هستی‌شناختی و ساختاری را مورد بررسی قرار داده است.

«بررسی کاربرد استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری با رویکرد معنی‌شناختی در کتاب "بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم"» عنوان پایان نامه ارشدی است از حمیده رحمتی که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی در سال ۱۳۹۴ دفاع شده است. نویسندگان در این پایان نامه به بررسی استعاره جهتی، استعاره زمان به مثابه مکان و انواع طرح‌واره‌های تصویری پرداخته است.

«استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی» عنوان مقاله‌ای است از عالیه کرد زعفرانلو و خدیجه حاجیان که در مجله جستارهای ادبی سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله صرفاً به استعاره جهتی پرداخته‌اند. واضح است که استعاره جهتی موضوعی جدا از پژوهش کنونی است. از جمله مقالاتی که به خوبی استعاره شناختی را در قرآن کریم بررسی کرده، مقاله‌ای است، تحت عنوان «بررسی استعاره‌های شناختی در حوزه زندگی دنیوی و اخروی در زبان قرآن» از مرتضی قائمی و اختر ذو الفقاری که در دو فصلنامه پژوهش‌های زبانشناختی قرآن سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است. در پژوهش مذکور توجه خاصی به استعاره‌های هستومند شده است.

«استعاره‌های جهتی در قرآن با رویکرد شناختی» عنوان مقاله‌ای است از فاطمه یگانه و آرزیتا افراشی که در دو ماهنامه جستارهای زبانی سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است. از عنوان این مقاله چنین برداشت می‌شود که به بررسی استعاره‌های جهتی در قرآن کریم پرداخته است. «استعاره شناختی و چگونگی نمود آن در قصیده علی بساط الریح اثر فوزی معلوف» عنوان مقاله‌ای است از حسن گودرزی لمراسکی و فاطمه خرمیان که در فصلنامه لسان مبین به سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است. نگارندگان در این مقاله طرح‌واره‌های سه گانه را در شعر مذکور مورد بررسی قرار داده‌اند.

مقاله «استعاره‌های شناختی و تاثیر آن در ترجمه نهج البلاغه (مطالعه موردی خطبه جهاد در ترجمه‌های شهیدی و فیض الاسلام)» از نعیمه پراندوچی و معصومه محتشم که در دو فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی سال ۱۳۹۷ به چاپ رسیده است. نویسندگان با توجه به الگوهای فرهنگی مشترک، میان زمان مبدأ و مقصد به بررسی نگاشت‌های استعاره نهج البلاغه در ترجمه‌های شهیدی و فیض الاسلام پرداختند.

علاوه بر موارد مذکور؛ در مقاله‌هایی چون «بررسی استعاره‌های شناختی در حوزه زندگی دنیوی و اخروی در زبان قرآن» از مرتضی قائمی و اختر ذوالفقاری، «بررسی استعاره مفهومی در سوره بقره با رویکرد زبان شناسی شناختی» از حمید صباحی گراغانی، احمد رضا حیدریان شهری و عبدالرضا حسین زاده و ... به تحقیق پیرامون استعاره پرداختند. پایان نامه‌هایی همچون «بررسی استعاره مفهومی در اشعار نزار قبانی»، «بررسی استعاره مفهومی «نور» در قرآن با رویکرد شناختی»، «استعاره جهتی در نهج البلاغه با رویکرد زبان‌شناسی شناختی»، «تحلیل استعاره‌های مفهومی مهدوی در شعر شاعران معاصر قطیف با رویکرد معنی شناسی شناختی»، «بررسی کاربرد استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری در کتاب‌های زبان انگلیسی دوره دوم متوسطه» به نوعی به موضوع استعاره شناختی پرداخته‌اند. همچنین در حوزه استعاره مفهومی کتاب‌هایی همچون «استعاره و شناخت» اثر آریتا افراشی و «استعاره و مجاز با رویکردی شناختی» اثر بارسلونا آنتونیو به چاپ رسیده است. «لسانیات الخطاب وأنساق الثقافة» عنوان کتابی است از عبدالفتاح أحمد یوسف که فصل چهارم آن را به نشانه شناسی استعاره‌ای و پیوندهای فرهنگی میان معارضه‌های شعری اختصاص داد. در واقع، تمرکز اصلی این اثر بر کشف رمزهایی است که از روابط دال و مدلول استنباط می‌شود. نویسنده بیشتر به شرح مباحث می‌پردازد و صرفاً به تحلیل چند بیت اکتفا می‌کند.

نتایج تحقیقات حاکی از این است که تاکنون پژوهشی در ارتباط با تحلیل استعاره شناختی - تصویری یا استعاره‌های طرحواره‌ای در دو سینه‌ی بحتری و احمد شوقی نگاشته نشده است و این مقاله در نوع خود بدیع و جدید می‌باشد.

۲. استعاره در زبان شناسی شناختی

زبان شناسی شناختی از علوم نوپایی است که سابقه‌اش کم و بیش به چهل سال می‌رسد. با وجود این توانسته است بر نوع نگرش پژوهشگران در حوزه‌های مختلف علوم به ویژه علوم انسانی تأثیر شگرفی بر جای گذارد. این شاخه جذاب برگرفته از انقلاب شناختی نیمه دوم قرن دوم میلادی است. مطالعه استعاره در این رویکرد و به طور خاص در معناشناسی شناختی از جایگاه ویژه و برجسته‌ای به‌رمنند است.

ایده‌های «لیکاف» و «جانسون» که در واقع ریشه در دیدگاه افلاطون دارند؛ نقش بسزایی در ظهور استعاره مفهومی دارد. در دیدگاه افلاطون، استعاره‌ها نه تنها طفیلی زبان نیستند؛ بلکه جزو لاینفک زبان محسوب می‌شوند و میان زبان و استعاره پیوندی عمیق برقرار است و در حقیقت استعاره‌ها مدلی برای اندیشیدن هستند (سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۳۶) در قرن بیستم نگاه افلاطون پیروز می‌شود و غالب متفکران نگاه رمانتیک را بر می‌گزینند. به این معنا که در علم جدید دیگر بحث استعاره زدایی مطرح

نیست و با وجود ابهامی که در کاربرد استعاره وجود دارد حیاتی‌ترین ابزار شناخته می‌شود (Garfiled, 1986: 270).

بنابر این دیدگاه، استعاره یک آرایه ادبی یا یکی از صور کلام نیست؛ بلکه بر نظام شناختی بشر و نوع تفکر و نظام اندیشگانی وی مستولی است. دانش زبانی انسان به هیچ وجه از شناخت و اندیشیدن مستقل نیست. این نگرش در مقابل آرای زبان شناسانی مانند چامسکی قرار می‌گیرد. چامسکی و طرفداران او قواعد زبان و ساخت‌های آن را از سایر فرایندهای ذهنی انسان از قبیل اندیشیدن مستقل می‌دانند (saeed, 1997: 299).

کتابی که لیکاف (G. Lakoff) و جانسون (M. Johnson) تحت عنوان «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم» (*metaphor we live by*) به رشته تحریر درآوردند و همچنین کتاب دیگر جانسون «نظریه معاصر استعاره» (*Contemporary theory of metaphor*) انقلابی در زمینه استعاره به پا کرد. شناخت‌گرایان معتقدند که انسان به طور ناخودآگاه در پی یافتن ویژگی‌های مشترک در موضوعات ناهمگون است تا امور را بر پایه اشتراک‌ها درک و تبیین کند. آنان این فرایند را استعاره مفهومی (*Conceptual metaphor*) می‌نامند. در این دیدگاه استعاره ادراک یک مفهوم از یک قلمرو در اموری از قلمرو دیگر است (lakoff and johnson, 1980: 56). لیکاف و جانسون معتقدند که ساختار مفهومی ذهن، استعاری است بدین شکل که طریق اندیشیدن، تجربه کردن و ادراک، به صورت استعاری است. لیکاف می‌نویسد «بر مبنای شواهد زبانی، در می‌یابیم که ساختار ذهنی متداول در ذات خود استعاری است» (lakoff and johnson, 1980: 5).

از دیدگاه آنان دیگر استعاره منحصر در زبان ادب نیست، بلکه حوزه فکر و اندیشگانی ما را نیز تحت تأثیر خویش قرار داده است. هر چند پیشینیان، استعاره را در سطح کلمه قابل اجرا می‌دانستند و به مفهوم و ساختار سرایت نمی‌کرد؛ اما با ظهور دیدگاه‌های جدید شناختی، استعاره پدیده‌ای است که در تمام مراحل زندگی انسان جای دارد و مفهومی است فراتر از واژه و ترکیب، به طوری که بر افق خیال و اندیشه سایه گسترانده است. از این رهگذر درک و فهم ما از بسیاری مفاهیم انتزاعی و غیر محسوس از طریق استعاره صورت می‌گیرد، به این معنا که از یک قلمرو محسوس و عینی برای تجسیم قلمروی غیر محسوس و انتزاعی استفاده می‌شود؛ به عنوان مثال انسان از تجربیات روزانه خود؛ مانند خوردن، خوابیدن، رفتن و هزاران فعالیت دیگر جهت درک مفهوم سازی و ادراک مفاهیم ذهنی مانند عشق، عدالت، زمان و... که درک و فهم آنها به مراتب دشوارتر و سخت‌تر است، بهره می‌گیرد (نگ: کوچش، ۱۳۹۳: ۷۳ - ۷۶؛ Johnson, 1987: 26).

تقسیم بندی‌ای که لیکاف و جانسون به عنوان مبدعان این نوع استعاره ارائه دادند؛ به سه نوع استعاره ساختی (*Structural metaphor*)^۱، استعاره جهتی (*Orientalional Metaphor*)^۲ و استعاره

هستی شناختی (*Ontological Metaphor*)^۳ تقسیم گردید؛ اما بعد از مدتی لیکاف و ترنر (*M. Turner*) دسته‌ای دیگر تحت عنوان استعاره‌های تصویری (*Image metaphor*) به طبقه بندی مذکور اضافه کردند.

۳. استعاره تصویری (تصویری) و تطبیق آنها در دو سینه بهتری و احمد شوقی

یکی از منابع استعاره مفهومی، تصور ذهنی یا تصویر است. طرحواره‌های تصویری در واقع از ویژگی‌های حوزه‌های مبدأ هستند که بر حوزه‌های مقصد منطبق می‌شوند. ما در زندگی روزانه خویش با توجه به فعالیت‌ها و تجربیات روزمره‌ای که داریم؛ مفاهیم و ساخت‌هایی مفهومی می‌سازیم که برای مفاهیم پیچیده و انتزاعی از آنها استمداد می‌گیریم.

طرحواره‌ها، انگاره‌هایی هستند که ویژگی قلمرو مبدأ (ظرف و راه) را تعیین می‌کنند و بر قلمروهای مقصد (مقوله‌ها، مقیاس‌های خطی) نگاشته می‌شوند (اکو، ۱۳۸۱: ۲۱۲). این طرحواره‌ها را نخستین بار جانسون در کتاب «بدن در ذهن» خویش مطرح ساخت. وی در این کتاب استدلال می‌کند که تجربه‌های بدن‌مند در نظام مفهوم، طرحواره‌ها را به وجود می‌آورد. اصل مهم در طرحواره‌های تصویری این است که ما در این دنیا موجوداتی هستیم و اعمالی را انجام می‌دهیم؛ مثلاً محیط اطرافمان را درک می‌کنیم، بدن‌مان را حرکت می‌دهیم، خود را به دیگران تحمیل می‌کنیم، قدرت نمایی می‌کنیم و هزاران فعالیت دیگر که بر اساس آنها ساخت‌های مفهومی بنیادینی را برای خود پدید می‌آوریم و این ساخت‌ها را برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌بریم (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۳). برای درک بهتر این مطلب به مثال‌های زیر توجه کنید:

دارد وقتش را تلف می‌کند/ کلی وقت صرفش کردیم/ از وقتش استفاده نمی‌کند.

در تمامی موارد مذکور ما وقت را مانند طلا می‌بینیم و نوع کاربرد زمان، درست به مانند روش صرف کردن پول یا طلاست که ما یا این چیز با ارزش را به دست می‌آوریم و یا آن را از دست می‌دهیم (اکو، ۱۳۸۱: ۲۷۹). استعاره تصویری سه نوع طرحواره را شامل می‌شود که در زیر با توجه به سینه بهتری و احمد شوقی به شرح و تحلیل آنها پرداخته می‌شود.

۳-۱. طرحواره‌های حجمی (*Containment schema*)

یکی از انواع طرحواره‌های تصویری‌ای که جانسون مورد بررسی قرار داده است طرحواره حجمی است. به اعتقاد جانسون انسان از طریق تجربه قرار گرفتن در اتاق، تخت، غار، خانه و دیگر مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قرار دادن اشیاء مختلف در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته است و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی‌ای از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است. به چند نمونه زیر توجه کنید: از این فکر

بیرون بیا/ توی همین حال خوش بمان/ توی بد مخمسه‌ای افتاده است. به نظر می‌رسد که فارسی‌زبانان برای فکر، حال خوش و مخمسه که نمی‌توان برایشان حجم قائل شد، نوعی طرح‌واره حجمی در نظر گرفته‌اند (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۴ - ۳۷۵؛ صفوی، ۱۳۹۱: ۲۰۹).

اساس طرح‌واره حجمی بر این است که انسان به کمک تجربه‌ای که از بودن خود در چیزی یا از بودن چیزی در خود دارد، بتواند برای مفاهیم انتزاعی نیز حجم قائل شود (محمدی، ۱۳۹۱: ۹۵).

بحتری در بیت زیر برای نفس خویش حجم قائل شده است و اجازه نمی‌دهد به هیچ نوع پلیدی و نجاستی آغشته شود:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدُنُّسُ نَفْسِي وَتَرَفُّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِسِّسِ

(بحتری، بی‌تا: ۱۱۵۲).

ترجمه: نفسم را از آنچه که آن را آلوده و چرکین کند، حفظ کردم و از پذیرش جود و بخشش هر فرد پست، سرباز زدم.

شاعر در پاره‌گفت فوق، نفس خود را بسان ظرفی قلمداد کرده که حاوی اخلاق و صفات نکوست، از این جهت سعی بر آن دارد که دست روزگار را از آن کوتاه کند و پلیدی و پلشتی را از ساختش دور سازد. وی از مفهوم عینی و مادی پلیدی ظروف یا پلیدی هر چیزی که با چشم قابل دیدن است، بهره گرفته و مفهوم مذکور را به مفاهیم مجرد و نامحسوسی چون «نفس» انتقال داده است. مفهوم انتزاعی نفس با مفهوم عینی واقع شدن هر مظرور در ظرف، قابل توضیح است. به این ترتیب شاعر در بیت مذکور یک مرتبه نفس خود را که مظرور پنداشته در ظرف جسم یا بدن خود قرار داده است، و دیگر بار آن مظرور را (نفس) چنان می‌پندارد که می‌بایست آن را از ناپاکی و پلیدی حفظ کند. در چنین طرح‌واره‌ای حجم و مکان برای چیزی در نظر گرفته شده که فاقد چنین ویژگی است. چنین تصویری در حقیقت ریشه در اندیشه شاعر و جامعه‌زبانی دارد که با بهره‌گیری از مفاهیم و تجربیات روزمره مفاهیمی انتزاعی چون نفس را در تسهیل فرآیند ادراک مفهوم سازی می‌کند.

همچنین بحتری در بیت زیر با توجه به مفاهیم روزمره‌ای که از طریق بدن خود یا پیرامون خویش تجربه می‌کند، مفاهیم انتزاعی‌تری را به تصویر می‌کشد. به این ترتیب که با درک مفهوم مادی بالا آمدن آب یا تجاوز بیش از حد آن از بستر رودخانه، که امری محسوس برای همگان است؛ مفهومی انتزاعی مانند شک و گمان را به تصویر درآورده است:

يُعْتَلِي فِيهِمُ اِزْتِيَابِي حَتَّى تَتَفَرَّاهُمُ يَدَايَ بِلَمْسِ

(بحتری، بی‌تا: ۱۱۵۷).

ترجمه: شک و تردیدم (درباره زنده یا مرده بودن سپاهیان بر روی دیوار) آنقدر شدت گرفت که دست‌هایم آنها را لمس کرد تا پی ببرم که آثار حیات در آنها وجود دارد یا خیر!

قرار گرفتن شک و گمان به عنوان مظلوف در یک نوع بستر بیانگر در نظر گرفتن حجم برای این امر انتزاعی است؛ زیرا شاعر در بیت مذکور ارتیاب یا گمان خود را گویا در بستر یا ظرف آبی قرار داده است، همانطور که آب در ظرف خود هنگام به جوش آمدن بالا می‌آید و خارج می‌شود، شک و گمان شاعر نیز با دیدن منظر سپاهیان به جوش آمده و از حد خود خارج گردیده و به همین جهت است که برای یافتن نشانه‌های حیات در آثار حک شده بر روی دیوار دست خود را به طرف آنها می‌برد. به هر روی؛ از مفهوم محسوس و عینی بالا آمدن آب در ظرف خود، برای مفهوم انتزاعی بالا آمدن شک استفاده شده است.

در بیت زیر شاعر زندگی خویش را به پس مانده آبی تشبیه می‌کند که در جایی یا مکانی یا ظرفی قرار گرفته و به این ترتیب برای زندگی که امری غیر محسوس و انتزاعی است حجم در نظر گرفته است به طوری که در ظرف یا مکان جای خواهد گرفت.

بُغْعٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي طَفَّفْتُهَا الْإَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۳).

ترجمه: هنوز ته مانده‌ای از زندگی نزد من است که روزگار (به آن هم رحم نمی‌کند) و ظالمانه از آن می‌کاهد.

بحتری برای زندگی خویش ته مانده‌ای می‌بیند که روز به روز با مرور زمان و آمد و شد روزگاران از آن نیز کاسته می‌شود. در استعاره مفهومی مذکور زندگی یا عیش که حوزه مقصد است، توسط حوزه مبدأ (صبابه الماء) مفهوم سازی و ادراک شده است، این ادراک از طریق طرحواره حجمی یا قرار گرفتن عیش (زندگی) در ظرف یا مکانی است که آب در آن قرار گرفته است.

همچنین بحتری در بیت زیر نیز با بهره‌گیری از مفهوم حجم داشتن جسم بشری یا حیوانی، برای زمانه و روزگاران نیز چنین مفهومی را در نظر می‌گیرد. بحتری در وصف ایوان که گذر زمان آن را دچار نابودی و فرو ریختگی کرده است، می‌گوید:

فَهُوَ يُبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلِيَّةٍ كَلْكُلٌ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

(بحتری بی تا: ۱۱۵۹).

ترجمه: او (ایوان) از خود صبوری نشان می‌دهد در حالی که سینه‌ای از سینه‌های (نابودگر) روزگار بر رویش لنگر انداخته (و در صدد از پای در آوردن اوست).

سینه (کلکل) داشتن از ویژگی‌های انسانی یا حیوانی است که نمی‌توان آن را جز در سایه سار استعاره به پدیده‌های انتزاعی و غیر محسوسی چون دهر یا ایام تسری داد. شاعر با مشاهده تجربیات روزمره خویش و مشاهده انبوهی از مفاهیم عینی دیگر، آنها را به مفاهیم انتزاعی‌ای چون دهر یا زمانه منتقل کرده است، زیرا واضح است که زمانه یا روزگار که با قدرت خود بر او هجوم آورده، دارای عضوی به اسم سینه نیست! بلکه اینچنین تلقی از زمانه برگرفته از تجربیات روزمره‌ای است که شاعر

روزانه با آنها سر و کار داشته است، تجربیاتی چون مشاهده اعضای مختلف بدن انسانی، سپس با چنین مشاهداتی، آنها را جهت ادراک سازی مفاهیم نامحسوس و انتزاعی به کار گرفته است.

از طرف دیگر، در بیت فوق می‌توان نوعی استعاره قدرتی کشف کرد؛ زیرا شاعر ایوان کسری را بسیار صبور و بردبار در برابر هجمات زمانه پنداشته است، این ایوان گویا سدی است که آمد و شد روزگاران او را از پای در نیاورده است. چنین مفهومی می‌تواند برگرفته از همان استعاره قدرتی - قرار گرفتن انسان در برابر سد یا موانع دیگر باشد- که با تمسک به چنین مفهوم محسوسی، مفهومی انتزاعی- تر را چون مقاومت در برابر زمانه و سختی‌های آن به زیبایی مفهوم سازی کرده است.

بازتاب این طرحواره در سینه احمد شوقی نیز با وجود تعداد زیاد ابیات سینه‌ی وی فراوان نیست. نگارندگان با بررسی این سینه فقط به دو نمونه دست یافتند. شوقی برای احساس خویش حجم قائل شده است، گویا حس شاعر مانند ظرفی است که از محبت و عشق به وطن خود هیچ وقت خالی نشده است.

شَهْدَ اللَّهِ لَمْ يَغِبْ عَن جُفُونِي شَحْصُهُ سَاعَةً وَلَمْ يَخْلُ جِسِّي

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۰).

ترجمه: خداوند گواه است که چشم‌هایم حتی یک لحظه از آن غافل نبود و (هیچ گاه) احساسم نسبت به مصر خالی نگردید (هیچ گاه دلم از مصر جدا نگشت و درونم همیشه به سویش پر می‌کشید).

احمد شوقی در تبعید است و به سوی منطقه‌ای می‌رود که خود از روی جبر اختیار کرده است. یاد و خاطره سرزمینش یک لحظه هم از نظرش جدا نمی‌شود و هیچ وقت شوقش نسبت به دیار مصر کم نمی‌شود. در پاره گفت فوق، طبق گفته احمد شوقی احساس ظرفی است که هیچ گاه از مظروف خود که همان عشق به وطن است خالی نشده است. شاعر با این شگرد بیانی مفهوم انتزاعی احساس را برای مخاطب به تصویر کشیده است. به وضوح بحتری احساس خود را ظرفی دانسته است که از مظروف عشق به وطن (مصر) پر است، ظرفی که هیچ گاه از مظروف خود خالی نگشته است.

در بیت زیر احمد شوقی برای شیری که اسم کوهی است، رأس قائل شده است. فرض چنین تصویری که کوه دارای رأس، پا و ... است، برگرفته از مفهوم مادی و عینی جسم بشری یا حیوانی است که دارای سر، پا، دست و ... است:

جَلَّلَ الثَّلُجُ دُونَهَا رَأْسَ شِيرِي فَبَدَأَ مِنْهُ فِي عَصَائِبِ بَرَسِ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۲).

ترجمه: (روبه رویش که نگاه می‌کردی) برف سر کوه شیری را همانند تکه‌های پنبه سفید رنگ پوشانده بود. با این چنین توصیفی باید گفت شاعر برای پدیده‌ای که حجم سر یا پا برای آن متصور نیست، چنین چیزی تصور کرده است. چگونه می‌توان برای کوه که موجودی فاقد شعور و فاقد دست، سر، گردن و پاست، چنین اندام‌هایی قائل شد؟ این مفاهیم برگرفته از تجربه روزمره ما از بدن انسانی یا حیوانی است

که دارای چنین اندام‌ها و عضوهایی است، با چنین مفهوم محسوسی که از زندگانی روزمره داشته، این مفاهیم را به اموری که فاقد چنین اندام‌هایی هستند، تسری داده است.

۳-۲. طرحواره‌های حرکتی (*Path schema*)

حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای در نظر بگیرد. به عنوان مثال در دو جمله زیر: رسیدیم به ته قصه، چیزی نمانده برسد به خوردن شمع‌های روی کیک، برای رسیدن به موفقیت باید تلاش کرد و تا دفاع از رساله دکتری راه زیادی در پیش دارد. در تمامی نمونه‌های مذکور انگار مسیری وجود دارد که در آن حرکتی صورت می‌گیرد (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۵ - ۳۷۶؛ Johnson, 1987: 113).

البته حرکت در استعاره حرکتی لزوماً ملموس و بیرونی نیست، بلکه بعضاً طرحواره‌های حرکتی متضمن حرکتی درونی‌اند که حرکتی فیزیکی، ملموس و عینی، تغییر حالت یک شیء یا پدیده به شیء یا پدیده‌ای دیگر که نوعی استحاله است، نیز متضمن نوعی حرکت و انتقال درونی است. به عنوان مثال می‌توان تغییر دوران خردسالی به نوجوانی و نوجوانی به جوانی و جوانی به میان سالی و میان سالی به پیری را نمونه آورد (نگ: بیابانی: ۱۳۹۱: ۱۰۰ - ۱۰۴). بحتری هنگامی که جایگاه و مرتبه‌های گوناگون قوم فارس را از خلال ایوان کسری نظاره می‌کند، به نهایت احساس خود رسیده است، گویا از نهایت دقت در تصاویر، خود را یکی از آن افرادی قلمداد می‌کند که در آنجا حضور دارند.

فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوْمَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخِرَ حَسِّي

(بحتری، بی تا: ۱۱۶۱).

ترجمه: گویا من جایگاه‌های (مختلف) و آن مردمان را می‌بینم وقتی که به نهایت احساسم رسیدم. شاعر سخن از رسیدن به نهایت حس خود را بر زبان جاری کرده است. مفهوم رسیدن به نهایت احساس ریشه در اندیشه استعاره بشری دارد. آنچه که قابلیت پیمودن دارد و طی می‌شود راه است، انسان می‌تواند مسیر مشخصی را در راهی بی‌پایان و به اول یا وسط یا نهایت آن راه برسد. شاعر با چنین مفهومی ساده و عینی‌ای توانسته مفهوم «حس» را به تصویر درآورد که طی نمی‌شود و در واقع راهی در آن وجود ندارد که بتوان به نهایت آن راه رسید؛ اما با استفاده از تعبیر قابل لمس راه، به خوبی «حس» یا احساس را مفهوم سازی کرده است.

از مهمترین طرحواره‌های حرکتی که در سینه بحتری قابل ملاحظه است، آمد و شد زمان است. در این استعاره مفهوم زمان از طریق مفهوم مکان قابل ادراک است. در طول قرن‌ها در میان فرهنگ‌های گوناگون انگاره‌هایی که مفهوم سازی زمان در آن انجام می‌گرفته است، ذاتا مکانی بوده‌اند. نگاشتی که از این طریق بین حوزه مبدأ و حوزه مقصد برقرار می‌شود نگاشت «گذر زمان به مثابه حرکت در مکان»

است. به این معنا که فهم زمان و چگونگی درک آن بر مبنای حرکت در مکان قابل فهم است (نگ: سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۴۴-۱۴۵).

بحتری در بیت زیر از عداوت زمانه سخن می‌راند که سلامت و شادکامی ایوان کسری و یاورانش را به تلخ کامی و نابودی کشانده است.

فَكَأَنَّ الْجِرْمَانَ مِنْ عَدَمِ الْإِنِّ قَلَّ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجِـ
سِ وَإِخْلَالِهِ بِنَيْتَةِ رُمْسِ دَّةَ حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۵).

ترجمه: زمانه آن کاخ‌ها را از طراوت و تازگی انداخته تا جایی که غیر قابل تشخیص شده‌اند. گویی که جرماز (که همان ایوان است) به دلیل نداشتن همدم و به خاطر کهنگی‌اش تبدیل به گورستان شده است.

در ابیات فوق زمانه عهد و دوران و خوشی دیوان کسری را با نابودی و بدبختی عجین ساخته و دیگر آن دیوان بسان سابق سربه فلک کشیده نمانده است! بلکه در اطراف آن خراباتی قرار دارد که زمانی قوی‌ترین قبایل عربی را یارای ساختن آنان نبود! مفهوم انتزاعی زمان و ادراک آن جز به وسیله مفهوم محسوس و عینی مکان قابل ادراک نیست، شاعر با توجه به مفهوم عینی مکان و تجربیات گوناگون حرکتی که در مکان صورت می‌گیرد، چنین حرکتی را به دهر یا زمانه نسبت می‌دهد که در واقع حاوی چنین صفتی نیست. بحتری با توجه به تجربیاتی که از زندگی خویش در حرکت خود و سایر پدیده‌هایی که از حرکت برخوردارند، مشاهده کرده است، این مفهوم عینی را به پدیده‌هایی انتزاعی چون دهر و انتقال از نکو حالی ایوان کسری به نگون بختی آن نسبت می‌دهد، چنین مسأله‌ای نیز بدون حرکت از مبدأ (عهد سامان و ثروت ایوان کسری) جهت رسیدن به مقصد (عهد فنا و نابودی ایوان) امکان پذیر نیست.

همچنین بحتری در بیت زیر نیز دو مرتبه طرحواره حرکتی سابق را از طریق همان دشمن سابق (دهر) که گاهی از آن به لیالی و ایام نیز تعبیر می‌کند، به تصویر در آورده است. این بار شاعر عداوت را به لیالی منسوب می‌کند که دوران شاد کامی و زمانه اوج ایوان و اصحابش را به بد فرجامی و نگون بختی مبدل ساخته است.

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَتْ فِيهِ مَاتَمًا بَعْدَ عُرْسِ

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۶).

ترجمه: اگر خوب بنگری در می‌یابی که روزگار بعد از آن دوران خوشی و عروسی اکنون در آن، مجلس سوگ و عزا به پا کرده است.

تحول یافتن دوران شاد کامی و عروسی به دوران ماتم و نگونبختی مستلزم حرکتی استحاله‌ای است. چگونه می‌توان برای عروسی و عزا حرکتی در نظر گرفت؟ جز اینکه ادراک این حرکت و هر نوع حرکتی که در قالب زمان رخ می‌دهد، از طریق حرکت در مکان قابل فهم است. شاعر با بهره گرفتن از

حرکاتی که در مکان‌های مختلف عالم واقعی مشاهده می‌کند، برای ایوان کسری حرکتی استحاله‌ای از خوشی به ناخوشی در نظر گرفته است. این استعاره در بیت زیر نیز دوباره به تصویر درآمده است، این بار بدون ذکر ایام و دهر، بلکه با سرنوشتی که خرابه‌های ایوان کسری خود از آن سخن می‌گوید:

عُمِّرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْرًا فَصَارَتْ لِلتَّعْزِي رِبَاعُهُمْ وَ النَّاسِي

(بحتری، بی تا: ۱۱۶۱).

ترجمه: روزگاری را در سرور و شادکامی به سر برد، (ولی اکنون) منزلگه‌هایشان جای سوگواری و ماتم است.

بحتری در بیتی دیگر در توصیف ناچیزی رزق و روزی خویش می‌گوید:

بُلِّغْ مِنْ صَبَابَةِ العَيْشِ عُنْدِي طَفَّفَتْهَا الاَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۳).

ترجمه: هنوز ته مانده‌ای از زندگی نزد من است که روزگار (به آن هم رحم نمی‌کند) و ظالمانه از آن می‌کاهد.

از این فراخی زندگانی جز اندکی نصیب نگردیده است، روزگاران نیز دست از آن اندک نکشیده و همواره از آن می‌کاهد! کم و زیاد شدن در اشیاء مادی مستلزم نوعی حرکت و جهش است؛ به دیگر تعبیر، درک کاسته شدن از یک چیز یا افزودن بر آن بدون حرکت امکان پذیر نیست. شاعر چنین حرکت استحاله‌ای را که به وضوح قابل لمس نیست، به زندگی خود نسبت داده است که روز به روز توسط زمانه از آن کاسته می‌شود. مشابه چنین حرکتی گذر از مرحله جوانی و وارد شدن به مرحله پیری است. جهت نظاره کردن چنین حرکات استحاله‌ای می‌بایست به نظاره آثار و تبعات آنها نشست، یعنی با مشاهده علائم جوانی و پیری، می‌توان به حرکت از جوانی به طرف پیری واقف گردید.

در مورد طرحواره‌های حرکتی سینه احمد شوقی باید گفت این طرحواره بیشترین بسامد تکرار را در مقایسه با دو طرحواره دیگر داراست. همانطور که بیان شد، درک مفهوم زمان که امری انتزاعی است از طریق حرکت در مکان امکان‌پذیر است. احمد شوقی در بیت زیر آمد و شد روز و شب را به تصویر می‌کشد. به تصویر درآوردن امری انتزاعی چون زمان جز از طریق آمد و شد هر پدیده یا شیء محسوس در مکان امکان پذیر نخواهد بود.

اختلافُ النَّهَارِ وَ اللَّيْلِ يُنْسِي اذْكَرُ اِلَى الصَّبَا وَ اَيَّامِ اَنْسِي

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۲۹).

ترجمه: آمد و شد روز و شب (اندوه‌ها و خاطرات) را به باد فراموشی می‌سپارد، (شما ای دو دوستم) دوران جوانی و الفت مرا به یادم آورید.

احمد شوقی در این بیت، نظاره‌گر حرکت زمان است، زمان که رو به جلو گام بر می‌دارد، زمانی که معمولاً هر چه بیشتر به جلو می‌رود، یادها و خاطره‌ها را از ذهن بر می‌دارد ولی گذر این زمان و حرکت

خطی آن روز به روز یاد و خاطر مصر را برای او تازه‌تر و تازه‌تر می‌کند. مفهوم مذکور، همچنین در ابیات زیر نیز تکرار شده است. احمد شوقی در بیت زیر از دوران جوانی و زود گذر بودن آن سخن می‌گوید:

صِفَا لِي مِلَاوَةٌ مِّنْ شَبَابٍ
عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّغُوبِ وَمَرَّتْ
صَوَّرْتُ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسَّ
سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ وَلَذَّةٌ خُلْسٍ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۲۹).

ترجمه: برهه‌ای از دوران جوانیم را برایم توصیف کنید که از تصورات و خاطراتی دلپذیر به وجود آمده بود. دورانی که بسان باد زود گذر صبا و خوابی شیرین و لذتی سریع گذشت (و به من پشت کرد). ملاوۀ در «ملاوۀ الشباب» به معنای قسمتی از زمان یا وهله‌ای از آن است. امری که انتزاعی و غیر محسوس است. در بیت دوم احمد شوقی بیان می‌کند دوران جوانی وی همچون باد شدید گذشت و اثری از آن باقی نماند. احمد شوقی برای گذشت سریع زمان که امری انتزاعی و مفهومی است از گذر باد و گردباد بهره گرفته است و این استعاره مفهومی - تصویری است که حرکت امور انتزاعی را در قالب حرکت اشیاء و پدیده‌های گوناگون در فضا و محیط مفهوم سازی کرده است. برای تبیین هرچه بیشتر این موضوع به دو بیت زیر توجه کنید:

كُلَّمَا مَرَّتْ اللَّيَالِي عَلَيَّ
مُسْتَظَلًّا إِذَا الْبَوَاحِرُ رَنَّتْ
رَقَّ وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقَسَّى
أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۲۹).

ترجمه: (قلبم) هر چقدر روزگاران بر آن بگذرد جدیدتر می‌شود (نسبت به مصر و خاطراتش)، این درحالی است که زمانه باعث کهنه شدن می‌شود! (قلبم) به پرواز در می‌آید زمانی که کشتی‌ها اول شب به صدا در می‌آیند و صدایشان زوزه کنان شنیده می‌شود.

گذر زمان و در نظر گرفتن آغاز و پایان برای شب و زمان پدیده‌ای غیر محسوس است؛ که بر ساخته ذهنی ما انسان‌ها از مفاهیمی محسوس و قابل ادراک چون مکان و حرکت در آن است. شاعر از طریق تجربه قرار گرفتن و حرکت اشیاء در مکان، چنین مفهومی را به پدیده‌هایی انتزاعی و ذهنی چون زمان و شب تعمیم داده است؛ زیرا واضح است ادراک شب و زمان از طریق حرکت اشیاء در مکان امکانپذیر است. احمد شوقی برای تمامی امور و پدیده‌ها، راه و مسیری مشخص در نظر می‌گیرد که حتماً از آن مسیر عبور خواهند کرد؛ وقتی که آن امور به زمان مشخص خود رسیدند، روی به نابودی می‌نهند.

وَمَوَاقِيتُ لِأُمُورٍ إِذَا مَا
بَلَغَتْهَا الْأُمُورُ صَارَتْ لِعَكْسِ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۱).

ترجمه: تمامی امور دارای زمانی مشخص هستند، گاه که آن امور به زمان خود رسیدند دگرگون می‌شوند.

رسیدن، امری محسوس و عینی است که از طریق پیمودن راه و طی طریق انجام پذیر خواهد بود. شاعر با مشاهده حرکت انسان یا هر موجود دیگری در راه یا مسیری مشخص، چنین امری را به تمامی اشیاء و امور طبیعت تسری داده است و بدین ترتیب برای تمامی آنها حرکت و جهشی در رسیدن به هدف در نظر گرفته است. چگونه می‌توان مسیری مشخص را برای امور یا اشیاء گوناگون در نظر گرفت؟ آن هم مسیری که آن امور سرانجام به آخر آن می‌رسند و وقتی چنین چیزی حاصل گردید، دچار زوال و دگرذیسی می‌شوند.

ویا به این سروده بنگرید:

وَرَقِيقٌ مِنَ الْبُيُوتِ عَيْتُ
جَاوَزَ الْأَلْفَ غَيْرَ مَذْمُومِ حَرَسِ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۱).

ترجمه: خانه‌ای قدیمی و کهنه در میان خانه‌ها که از هزار سال بدون اینکه هیچ لکه ننگی بر پاسداری و پاسداشت آن (از ارزش‌های اخلاقی) بنشیند، سپری کرده است. شاعر، خانه‌ای را توصیف می‌کند که عمرش بیش از هزار سال است. این خانه هر چند قدیمی و کهنه است و هزاران سال از عمر خویش را در نوردیده؛ اما هیچ لکه ننگی تا کنون بر پیشانی آن ننشسته است. شاعر در این بیت، از طرحواره حرکتی بهره جسته است. وی در مصراع اول با توجه به حرکت انسان‌ها یا حیوانات یا هر پدیده متحرک دیگری - که در بیت مذکور شبیه طی نمودن دوران جوانی و رسیدن به مرحله پیری است - چنین مفهوم حسی را به امری انتزاعی و غیر محسوس چون حادثه تعمیم داده و قائل به حرکت و راه رفتن حوادث شده است.

در بیت زیر شاعر به مرگ، حرکت و آمد و شد نسبت داده است. مرگ امری مادی و محسوس نیست که بتوان با دو چشم آن را دید؛ و برای مفهوم‌سازی آن از پدیده‌های متحرک و تجربیات روزانه خود کمک می‌گیرد.

مَسَّتِ الْحَادِثَاتُ فِي عُرْفِ الْحَمِّ
رَاءَ مَشَى النَّعْيِ فِي دَارِ عُرْسِ

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۲).

ترجمه: حوادث (گوناگون) در منزلگه‌های حمراء (حمراء همان قصر با شکوه و تاریخی مسلمانان در اندلس است و مقصود شاعر از «الحمراء» همان عظمت و ابهت گذشته اعراب در سرزمین اسپانیاست که امروزه از بین رفته و تنها نشانه‌های آن در لابلاهی صفحات تاریخ و ساختمان‌های باستانی باقی مانده است) همانند مرگ در خانه عروسی به حرکت در آمدند.

فهم پدیده‌ای انتزاعی چون مرگ و حرکت و آمد و شد آن و دیگر حوادث جانسوز و خانمان برانداز، بدون شک برگرفته از تجربه‌های روزمره ما از حرکت حیوانات یا انسان یا هر شیء متحرک دیگری است. چگونه می‌توان برای امری چون مرگ که قابلیت دیدن ندارد، مفهومی چون حرکت را به

آن نسبت داد؟ ولی شاعر در مصراع دوم بیت مذکور نعی یا مرگ را چنان موجودی متحرک می‌پندارد که در خانه عروسی ظاهر گشته و افرادی را از پای در آورده است!

۳-۳. طرح‌واره‌های قدرتی (Force scema)

انسان بر حسب تجربیات خود، امکانات مختلفی را در برخورد با موانع و سدهای مختلف تجربه کرده است و قدرت خود را در گذر از این سد 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. این نوع طرح‌واره‌ها نیز از حالات گوناگونی برخوردارند. نخستین نوع طرح‌واره قدرتی آن است که در مسیر حرکت، سدی ایجاد شده باشد که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود. مثال این نوع جمله «گرفتار مصیبتی شدم که نه راه پیش داشتم نه راه پس» است. نوع دوم این است که در مسیر حرکت سدی به وجود آمده باشد و سه حالت مختلف را پیش روی ما قرار دهد: نخست اینکه مسیر را تغییر دهد، دوم اینکه از کنار آن سد بگذرد و سوم اینکه با قدرت از میان آن سد عبور کند. مثال حالت اول جمله «اگر کنکور قبول می‌شدی، مجبور نبودی بروی کار کنی» و حالت دوم جمله «خودت را درگیر این مخمصه نکن و از کنارش بگذر» و حالت سوم «با هر بدبختی بود کنکور را پشت سر گذاشتم» است (نگ: صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۶ - ۳۷۸).

اولین استعاره قدرتی که در سینه بختری به چشم می‌خورد، سخن شاعر در مورد رؤیت ساسانیان است، آن سان که با چشمان خویش نظاره‌گر سپاه‌یانی است که بر روی ویرانه‌های دیوار حک گردیده و گویا در حال حرکت و تکاپو هستند. شاعر چنان به دیدگان خویش بدان سپاهیان می‌نگرد که راه هر گونه شک و گمانی را بر آنها مسدود گردانده است. وی چنین می‌سراید:

حُلْمٌ مُطَبَّقٌ عَلَى الشُّكِّ عَيْنِي
أُمُّ أَمَانٍ غَيْرِنَ ظَنِّي وَحَدْسِي

(بختری، بی‌تا: ۱۱۵۸).

ترجمه: (آیا آنچه که می‌بینم) رؤیاهایی است که چشمانم را بر شک و تردید بست (و اجازه نداد که چشمم دچار شک شود) یا آرزوهایی است که ظن و گمانم را دگرگون می‌کند؟ تجربه روزانه هر یک از ما القاگر این مطلب است که گاهی اوقات موانع و سدهای مختلفی فرا روی زندگی انسان قرار می‌گیرد، چنین موانعی که شامل مشکلات، گرفتاری‌ها، بیماری‌ها و... می‌شود، برگرفته از تجربه عینی تر ذهن انسانی از اشیاء محسوس است. هنگامی که انسانی در برابر سدی یا مانعی قرار می‌گیرد، به صورت طبیعی در صدد است که با قدرت یا از آن مانع عبور کند، یا اینکه بتواند آن را دور زده و راهی دیگر جهت طی کردنش پیش گیرد و گاهی اوقات نیز مجبور است که راه بازگشت پیش گرفته و سر تسلیم در برابر آن مانع فرود آورد.

در این طرحواره قدرتی، شاعر چشمان خود را همچون سدی مقتدر و مستحکم پنداشته است که در برابر هر گونه شک و تردید قرار گرفته و به هیچ روی اجازه ورود چنین چیزی را به درون خود نمی‌دهد. به این ترتیب تجربه قرار گرفتن انسان در برابر موانع ملموس، وسیله‌ای قرار گرفته است تا مفهوم انتزاعی بسته شدن چشم یا پلک بر روی شک و تردید، مفهوم سازی و قابل ادراک شود. همچنین بحتری در سینه خود حالتی را به تصویر می‌کشد که در آن زمانه به او هجوم آورده و در صدد از پای درآوردن وی است:

وَتَمَّاسَكْتُ حَيْنَ زَعْرَعَتِي الدَّهْرُ
رُ الْبِمَاسَا مِنْهُ لِتَعْسِي وَنُكْسِي

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۲).

ترجمه: و آن هنگام که روزگار مرا سخت دچار لرزه کرد و در پی سرنگونی و نابودی من بود، خودم را نگه داشتم (و از پای در نیامدم).

در این طرحواره شاعر زمانه‌ای را در نظر می‌گیرد که در صدد به لرزه درآوردن اوست. این زمانه از هیچ کوششی برای نابودی و خوار و ذلیل کردن شاعر فروگذاری نمی‌کند. گویا شاعر، زمانه را نیرویی مقتدر تصور می‌کند که به او هجوم می‌آورد و خواستار ذلیل کردن اوست، ولی با این وجود شاعر بسان سدی آهنین در برابر هجوم‌های وی ایستادگی می‌کند. دهر و روزگار، بازدارنده‌ای است که با لجاجت و دشمنی بر سر راه شاعر مانع می‌گذارد؛ اما شاعر در برابر آن سرتسلیم فرود نمی‌آورد. شاعر با هنر زبانی خود این ویژگی تسلیم ناپذیری- که امری انتزاعی و مفهومی است- را برای مخاطبین مفهوم سازی کرده است. می‌توان بیت مذکور را از نوع اول طرحواره‌های قدرتی به حساب آورد، زیرا شاعر نمی‌تواند از پس چنین دیوار سهمگینی بگذرد، بلکه تنها می‌تواند در برابر آن از خود صبر و استقامت نشان دهد. و در بیتی دیگر از همین سروده چنین می‌گوید:

فَهُو يُّبِدِي تَجَلَدًا وَعَلَيْهِ
كُلُّكُلٌّ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۹).

ترجمه: او (ایوان) از خود صبوری نشان می‌دهد در حالی که سینه‌ای از سینه‌های (نابودگر) روزگار بر رویش لنگر انداخته است.

در این بیت، شاعر زمانه را بسان سد و مانعی در برابر خوش اقبالی ایوان می‌داند. ایوان در برابر طوفان حملات زمانه و هجوم‌های خانمان سوزش بسان کوهی استوار قدم علم کرده و نتوانسته است آن را از پای درآورد. شاعر در این بیت برای بیان مفهوم ایستادگی و مقاومت که امری انتزاعی است از پدیده‌ها و اشیاء پیرامون خویش که حاصل تجربیات روزانه‌اش است بهره برده است. وی در قسمت-های مختلف سینه از این موانع با عناوین «دهر»، «لیالی» و «ایام» سخن به میان می‌آورد. لیالی در بیت زیر در حق ایوان کسری چنان عداوت و دشمنی پیشه کرده که عروسی و ایام کامرانی ایوان را به ماتم و زاری مبدل ساخته است.

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي

جَعَلَتْ فِيهِ مَاتَمًا بَعْدَ عُرْسٍ

(بحتری، بی‌تا: ۱۱۵۶).

ترجمه: اگر خوب بنگری در می‌یابی که روزگار بعد از آن دوران خوشی و عروسی اکنون در آن مجلس سوگ و عزا به پا کرده است.

شاعر بار دیگر تعبیر عداوت و دشمنی را به لیلی منسوب می‌کند. این بار قدرت روزگاران چنان است که خوشی و عروسی مردمان را به ماتم و زاری مبدل می‌کند. تحلیل استعاره تصویری ابیات مذکور بدین قرار است که شاعر با قرار گرفتن در برابر موانعی همانند سد و دیوارهای بلند و... که روزانه شاهد آنها بوده، چنین مفهومی را به زمانه و دهر انتقال داده که متضمن چنین مفهوم و معنایی نیستند.

همچنین از دیگر موانع راه «المنایا» است. منایا یا مرگ‌ها دیواری است که در برابر مسافران (انسان-ها) قرار می‌گیرد و برای کسی راه‌گریزی باقی نمی‌گذارد و همگان را به دام خویش گرفتار می‌کند:

وَالْمَنَايَا مُؤَاتِلٌ وَأَنْوَشِرٌ وَأَنْ يُرْجَى الصُّفُوفُ بَيْنَ الدَّرَفْسِ

(بحتری، بی‌تا: ۱۱۵۶).

ترجمه: شیخ مرگ‌ها در صحنه جنگ به چشم می‌خورد درحالی‌که انوشیران صف لشکریان خود را زیر درفش کاویانی به پیش می‌راند.

در بیت فوق، واژه «مواتل» که جمع «ماتله» است به معنای حاضر و نمایان است؛ یعنی مرگ‌ها در برابر آنان قد علم کرده‌اند و حاضرند. شاعر با استفاده از مفهوم قرار گرفتن در برابر سد یا موانعی که ناشی از تجربه روزانه است، مرگ را در برابر مردمان چنان توصیف می‌کند که بسان سدی در برابرشان قد علم کرده است تا بدین وسیله بتواند مفهوم انتزاعی و نامحسوس مرگ را مفهوم سازی کند، زیرا ادراک و مفهوم سازی پدیده‌ای انتزاعی چون مرگ، از طریق پدیدای قابل درک چون دیوار یا سد که در برابر انسان قد علم کرده و سر به فلک کشیده است، به وضوح ساده‌تر و قابل فهم‌تر خواهد بود، به این ترتیب مرگ از طریق مفهوم مادی - قرار گرفتن سد و دیوار در برابر انسان یا دیگر موجودات - به وضوح مفهوم سازی شده است.

بحتری در بیت زیر حال و وضع خود را در برابر دشمن چنان به تصویر می‌کشد که گویا دیواری بلند و سدی مستحکم است که کسی نمی‌تواند صدمه‌ای به وی برساند؛ به طوری‌که اگر کسی بخواهد در صدد آزمایش کردن وی درآید، از چنین کاری زود پشیمان خواهد شد.

لَا تَرُزْنِي مُرَاوِلًا لِاخْتِيَارِي بَعْدَ هَذِهِ الْبُلُوِي فَتَنْكِرَ مَسِّي
وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هِنَاتٍ آيَاتٍ عَلَى الدَّيَّيَاتِ شُمْسِ

(بحتری، بی‌تا: ۱۱۵۳).

ترجمه: در این مصیبت که برایم پیش آمده در صدد امتحان من نباش، زیرا از نزدیک شدن به من بد خواهی دید (و ناراحت خواهی شد). از دیرباز مرا می‌شناسی که من دارای خلق و خوی‌هایی سرباز زننده هستم و در برابر پستی‌ها رام نمی‌شوم.

بحتری می‌گوید هنگام دیدار من سعی نکن که من را آزمایش کنی؛ زیرا بعد از چنین کاری پشیمان خواهی شد و نزدیک شدن به من تو را پشیمان خواهد کرد. بدیهی است که شاعر خود را همانند سدی مستحکم می‌پندارد که هیچ کس نمی‌تواند از او بگذرد و وی را در بوته آزمایش قرار دهد. این چنین تعبیری برگرفته از مفاهیم قابل ملموس و حسی است که شاعر حین مواجه با اشیاء مادی در تجربه‌های زندگی خویش مشاهده کرده است و با استفاده از این تجربه‌های روزانه و محسوس مفاهیمی انتزاعی‌تر خلق کرده است.

از طرف دیگر، شاعر این مقاومت و امتناع را فقط به ذات خویش منتسب نکرده است، بلکه چنین ویژگی را به اخلاق و عادات نکو و پسندیده خود نیز انتقال داده؛ به این معنا که شاعر با بهره‌گیری از مفهوم عادی مقاومت و مانع ایجاد کردن در برابر اشیاء مادی، مفاهیمی انتزاعی‌تر چون مقاومت اخلاق و عادات نکو و پسندیده در برابر زشتی و پلشتی ایجاد کرده است؛ زیرا شاعر می‌گوید: من صاحب اخلاق و خصوصیتی هستم که از پلیدی‌ها امتناع خواهد ورزید.

احمد شوقی به ندرت از طرحواره‌های قدرتی در سینه خود بهره برده، بلکه او بیشتر از طرحواره‌های حرکتی استفاده کرده است. شاید دلیل آن این باشد که این شعر هنگام تبعید و دوری‌اش از موطن و زادگاهش سروده است. وی در این رحلت با دیدن صحنه‌ها و منظره‌های مختلف، این طرحواره‌ها به خوبی در فکر و روان شاعر جاری می‌شود و به بهترین شکل آنها را بیان می‌نماید. از مصادیق طرحواره‌های قدرتی در سینه احمد شوقی این بیت شاعر است که در وصف یک روستا می‌گوید:

قَرِيَةٌ لَا تُعَدُّ فِي الْأَرْضِ، كَانَتْ
تُمْسِكُ الْأَرْضَ أَنْ تَمِيدَ وَتُرْسِي

(شوقی، ۲۰۱۲: ۴۳۱).

ترجمه: (آن روستا) (روستا همان قصر «الحمراء» است که در ابتدا بنای آن بخشی از شهر غرناطه بود شاعر می‌پندارد وجود این سرزمین سبب ثبات و استواری زمین گردیده است گویی نقطه ثقل زمین همین جاست) روستایی بود که بر روی زمین به حساب نمی‌آید، در حالی که تمامی زمین را از حرکت و سرنگون شدن نگه داشته است.

هنگامی که انسان چیزی را نگه می‌دارد یا وسیله‌ای را حمل می‌کند، یا هر وسیله نقلیه دیگری مانند ماشین که به راحتی می‌تواند اشیائی را جابجا کند، با دیدن چنین تجربیاتی که روزانه نظاره‌گر آنهاست، می‌تواند این مفاهیم عینی را به مفهومی انتزاعی‌تر مانند روستایی که زمین را نگه داشته است، انتقال دهد. احمد شوقی نیز بر اساس تجربه‌های روزانه خویش توانسته است چنین مفهومی را به روستا و شهر انطباق دهد.

نتیجه‌گیری

استعاره‌های مفهومی که در مطالعات معناشناسی شناختی جایگاه والایی یافته است، به عنوان شبکه‌ای از مفاهیم درهم تنیده نقش بسزایی در تولید معنا دارند، به طوری که به وسیله آنها می‌توان راهکارها و روش‌های دقیقی را در درک و فهم متون ارائه داد.

بر اساس دیدگاه استعاره‌تصوری - طرحواره‌ای می‌توان گفت استعاره با مفهوم شناختی آن در جای جای دو سینه مشهور بختری و احمد شوقی نمود یافته است. بررسی اشعار دو قصیده سینه از دو شاعر نامدار عربی، بختری و احمد شوقی دلالت بر این امر دارد که این دو شاعر به خوبی توانسته‌اند با استمداد از مفاهیم روزمره و قابل لمس مفاهیمی کلی‌تر و انتزاعی‌تر را در قالب استعاره شناختی - تصویری به تصویر در آورند. این استعاره‌ها نیز به وسیله دسته‌ای از نگاشت‌ها و استعاره‌های قابل لمس و عینی مفهوم سازی شده‌اند. به این ترتیب بکارگیری استعاره از سوی هر دو شاعر ابزاری برای مفهوم سازی یک تجربه انتزاعی بر اساس تجربه ملموس‌تر است.

استعاره مفهومی - تصویری در دو سینه بختری و احمد شوقی در قالب سه طرحواره قدرتی، حجمی و حرکتی نمود یافته است که هر دو شاعر با استمداد از تجربیات روزانه خویش توانسته‌اند مفاهیم انتزاعی و پیچیده‌ای را که فاقد حجم، حرکت و قدرت هستند، ادراک و مفهوم سازی نمایند. هر چند تعداد ابیات سینه احمد شوقی دو برابر ابیات سینه بختری است، اما استعاره شناختی - تصویری با هر سه طرحواره آن در سینه بختری نمود بیشتری یافته است. البته نیز باید گفت طرحواره‌های تصویری - حرکتی در شعر شوقی بیشتر از بختری است، دلیل این مهم نیز همانطور که گذشت به خاطر سرودن این سینه هنگام تبعید شاعر به جزیره‌ای دور دست بوده است.

شایان ذکر است که بیشترین نوع استعاره مفهومی به کار گرفته شده در سینه احمد شوقی استعاره مفهومی هستومند یا هستی شناختی است، این استعاره نزدیک به استعاره مکنیه‌ای است که از قدیم تا کنون بدان پرداخته‌اند. در استعاره‌های مفهومی هستومند، پدیده‌ای مادی و حسی که نمی‌تواند حامل ویژگی‌ها و صفاتی انسانی یا حیوانی باشد، آن ویژگی در او تجلی می‌یابد، تا به خوبی بتوان پدیده مقصد را که دور از ذهن است، به تصویر در آورد. سرانجام باید گفت: بسامد تکرار طرحواره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی به ترتیب در سینه بختری ۴، ۵ و ۷ بار و در سینه احمد شوقی ۲، ۷ و ۱ بار بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- استعاره‌های ساختی وظیفه سامان دهی و قالب بندی یک مفهوم را در حوزه یک مفهوم دیگر به گونه‌ای نظامند بر عهده دارند. به عبارت دیگر، نقش شناختی این استعاره‌ها این است که امکان درک حوزه مقصد الف را از راه ساختار حوزه مبدأ ب برای زبانور فراهم کنند. برای نمونه در نگاشت استعاری زمان پول است شاهد شکل

گیری یک نظام منسجم در ذهن سخنگویان فارسی زبان هستیم که در آن زمان یک شیء مادی و با ارزش فرض شده است. باز نمود این نگاهت را در این نمونه می توان دید. می توانم کمی دیگر زمان فرض بگیرم؟ (یگانه وافرانی، ۱۳۹۵: ۱۹۸).

۲- استعاره های هستی شناختی: استعاره های هستی شناختی شیوه هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیت ها و عقاید را به مثابه یک هستی یا جوهر فراهم می سازند. برای مثال وقتی تورم را که امری انتزاعی است به صورت یک هستومند در نظر می گیریم و با عبارات زیر به آن ارجاع داده و درجه بندی اش می کنیم جنبه ای مشخص از آن را برگزیده و همچون یک علت محسوس می کنیم، با احتیاط با آن برخورد می کنیم و شاید حتی باور داشته باشیم که آن را درک می کنیم. تورم استانداردهای زندگی مان را پایین آورده است/ اگر تورم بیشتر شود ما دیگر هرگز زنده نخواهیم ماند/ باید با تورم بجنگیم (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۰).

از شواهد این نوع طرحواره ها در سینه بحتری عبارت «والمنايا موائل» در مصراع اول بیت زیر است:

والمنايا موائل وانوشر وان يُزجى الصُّفوفَ تحت الذُّرْفَسِ

(بحتری، بی تا: ۱۱۵۶).

شاعر در این تعبیر مرگ را بسان موجودی حی و حاضر قلمداد می کند، بسان آدم یا هر پدیده و شیء قابل لمس که در برابر دیدگان مردم حاضر می شود و از این مفهوم عینی برای مفهوم سازی و به تصویر کشیدن مفهوم عینی و انتزاعی مرگ بهره می گیرد.

۳- استعاره های جهتی: استعاره های جهتی با مفاهیمی که نشان دهنده جهت، موقعیت و مکانند مانند بالا/ پایین، پایین/ درون، جلو/ عقب، عمق/ سطح و... در ارتباطند. باید در نظر داشت که اگر چه این استعاره ها دل بخواهی نیستند و از تجارب فیزیکی ما ناشی می شوند بسته به فرهنگ های مختلف می توانند تغییر کنند (یگانه وافرانی، ۱۳۹۵: ۱۹۹).

بسیاری از مفاهیم انتزاعی به دلیل شناخت و درک انسان از جهت ها که معرف ویژگی های مکان هستند، درک می شوند. برای روشن شدن موضوع به نمونه های ذیل توجه کنید: به رغم مشکلات روحیه بالایی داشت/ در اوج شادی به سر می برم.

منابع فارسی و عربی

- اکو، امبرتو. (۱۳۸۱). **استعاره بر مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی**؛ ترجمه ساسانی و گروه مترجمین، چاپ اول، تهران: نشر سوره مهر.
- بحتری. (بی تا). **دیوان البحتری**؛ تحقیق حسن کامل الصیرفی، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف.
- بدوی طبانه، احمد. (۱۹۹۲). **علم البيان، دراسة تاريخية، الطبعة الخامسة، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.**
- بیابانی، احمد رضا و یحیی طالبان. (۱۳۹۱). «**بررسی استعاره های جهت گیرانه و طرحواره های تصویری در شعر شاملو**»؛ پژوهشنامه نقد ادبی، دوره ۱، شماره ۱، صص ۹۹ تا ۱۲۶.
- هاوکس، ترنس. (۱۳۸۵). **استعاره**؛ ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

- جاحظ، ابو عمرو بن بحر. (۱۹۸۷). **کتاب الحیوان**؛ حقیقه: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، بیروت: دار النفائس.
- الخفاجی، ابن سنان. (۲۰۰۱). **سر الفصاحة**؛ صححه وعلق علیه: عبدالمتعال الصعیدی، الطبعة الثانية، القاهرة - بیروت: دار الصادر.
- سجودی، فرزاد و قنبری، زهرا. (۱۳۹۱). «**بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی الف و ب و ج)**»؛ فصلنامه علمی - پژوهشی نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۹، صص ۱۵۶-۱۳۵.
- شوقی، احمد. (۲۰۱۲). **دیوان الشوقیات**؛ القاهرة: مؤسسه هندوای للتعلیم و الثقافة.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۹). **درآمدی بر معنی شناسی**؛ چاپ اول، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی (وابسته به حوزه هنری پژوهشکده هنر و فرهنگ اسلامی).
- _____ (۱۳۹۱). **نوشته‌های پراکنده (دفتر اول: معنی شناسی)**؛ تهران: نشر علمی.
- العلوی، ابن طباطبا، محمد بن احمد. (۱۹۹۷). **عیار الشعر**؛ حقیقه: محمد زغلول سلام، القاهرة: دارالثقافة.
- الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶). **الجامع فی تاریخ الأدب العربی الأدب القديم (الف)**؛ بیروت - لبنان: دار الجیل.
- الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶). **الجامع فی تاریخ الأدب العربی الأدب الحدیث (ب)**؛ بیروت - لبنان: دار الجیل.
- کوچش، زلتن. (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**؛ ترجمه شیرین پور ابراهیم، تهران: انتشارات سمت.
- محمدی آسیابادی و طاهری، معصومه. (۱۳۹۱). «**بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی**»؛ پژوهش‌های ادب عرفانی، سال ششم، شماره سوم (پیاپی ۲۳)، صص ۹۵ - ۱۲۴.
- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «**نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون**»؛ مجله ادب پژوهی، شماره ۱۲، صص ۱۱۹ تا ۱۴۰.
- یگانه، فاطمه، افراشی، آزیتا. (۱۳۹۵). «**استعاره‌های جهتی در قرآن با رویکرد شناختی**»، دو ماهنامه جستارهای زبانی، دوره هفتم، شماره پنجم (پیاپی ۳۳)، صص ۱۹۳-۲۱۶.

منابع لاتین

- Garfield, E. (1986). **The Metaphor science Connection**; Essay of an information science.
- Saeed, john, i. (1997). **Semantics**; Oxford: blackwell.
- Johnson, M. (1987). **The Body in the Mind**; Chicagc and London: The Univetrstity of Chicago press.
- Lakoff, G.& Johnson, M. (1980). **Metaphors We Live By**; Chicago and London: University of Chicago Press.

دراسة مقارنة للمخططات الاستعارية التصويرية في سينيّتي البحترى وأحمد شوقي*

روح الله صيادي نجاد، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إصفهان، إيران.
عباس اقبالي، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إصفهان، إيران.
إلهام بابلي بهمه، طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إصفهان، إيران.

الملخص:

الإستعارة في مفهومها القديمة تعتمد على اللفظ، ووظيفتها تنحصر على الجانب الجمالي والفني ولا يتجاوز حضورها في النصوص اللغوية، والأدبية؛ ولكن علم الدلالة المعرفية الحديثة تقيم وزناً ملحوظاً لمفهوم الإستعارة، فجورج ليكاف ومارك جنسون يعدّانها آلة للتفكير والإدراك تظهر في السلوك البشري اللغوي. وتحاول هذه الورقة البحثية دراسة الاستعارة -التصويرية في سينيّتي البحترى وأحمد شوقي دراسة مقارنة على ضوء المدرسة الأمريكية للأدب المقارن. ينمّ هذا البحث عن أنّ الشعارين قد جعلوا المخططات الاستعارية التصويرية الثلاث أداة لتجسيد المفاهيم الانتزاعية والعقلية. والجدير بالذكر أنّ الاستعارات المفهومية -التصويرية تبنّت على الأنماط الثقافية المشتركة التي تنبعث من التجربة الشعرية للشاعرين وما يجري في واقع عيشهما، والقصيدتان تتضمنان المخططات الاستعارية الثلاثة غير أنّ سينيّتي البحترى رغم قلة عددها تتسم بالدقة والحيوية التي كثر ما نجدتها في سينية أحمد شوقي.

كلمات مفتاحية: البحترى، أحمد شوقي، اللسانيات المفهومية، الاستعارة التصويرية.