فصلنامه مطالعات قرآنی، سال دوازدهم، شماره ۴۷، پاییز ۱۴۰۰، صص ۸۹- ۱۱۸

کاربرد طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی در شعر انحطاط با تکیه بر مطالعات قرآنی

فرشته جمشیدی*

علی اکبر محسنی**

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۸/۳/۱۲

چکیده

در میان اسالیب زیباشناختی علم بیان، استعاره از رساترین و کارآمدترین ابزارهایی است که کاربرد آن بیش‌تر برای مفاهیم انتزاعی و دور از ذهن است تا فهم آن را ملموس و عینی کند و پیوسته می‌کوشد تا با ایجاد نوعی ساختارشکنی در معنا و واژگان توجه مخاطب را به خود جلب کند. از این طریق ساختار مفهومی و بنیادی را پدید می‌آورد که برای اندیشیدن امور انتزاعی‌تر به کار می‌روند. این ساختارهای زبانی همان طرح‌واره‌های تصویری هستند. طرح‌واره‌ها در حقیقت، فرآیندی از ساختارهای شناختی زبان هستند که به واسطه تجربه‌های فیزیکی انسان در برخورد با جهان خارج به وجود می‌آیند. کوتاه سخن آنکه، ذهن قادر است داده‌های دریافتی محیط را مورد پردازش قرار داده و مفاهیم پیچیده معنایی را در بافت زبانی- گفتاری واکاوی و رمزگشایی کند. گفتنی است که در ساختار قصیده‌های سنتی و متون قرآنی، قصاید حماسی و شعر رثا سهم بسزایی را در این باره دارا هستند.

کلیدواژگان: طرح‌واره تصویری، استعاره مفهومی، معناشناسی، ادب الطَّف.

* دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه.
fereshtehjamshidi1992@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه. mohseni0310@yahoo.com

نویسنده مسئول: علی اکبر محسنی

مقدمه

از میان عناصر سازنده صور خیال، استعاره از بسامد بالایی برخوردار است. از جمله مکاتبی که نگاه ویژه‌ای به استعاره دارد، مکتب شناختی است. معناشناسی شناختی نیز شاخه‌ای از مکتب شناختی است که هرگونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند(بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۹۹). طرح‌واره‌ها در حقیقت؛ الگوهایی شناختی هستند که مبتنی بر درک و شناخت انسان از محیط فیزیکی در ذهن وی شکل گرفته‌اند و با تکیه بر الگوهای شناختی ایجادشده توسط ادراکات حسی- حرکتی در اثر تعامل با محیط بیرونی در ذهن، قادر است تا مفاهیم انتزاعی و غیر مادی را در چارچوب همان الگوهای شناختی حسی- حرکتی، وارد سازد و بدین روش معانی پیچیده را برای خود و دیگران قابل درک قرار دهد(شاملی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۵: ۷۳). یکی از دانش‌هایی که به صورت گسترده و همه جانبه به بحث پیرامون استعاره پرداخته است، دانش زبان شناسیِ شناختی است. این نظریه، «رویکردی معنا بنیاد است و مجموعه‌ای از نظریات را شامل می‌شود که استعاره مفهومی و طرح‌واره تصویری از مهم‌ترین آن‌ها هستند. این نظریه زبان را ابزاری برای سازمان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌شناسد و اهمیّت ویژه‌ای برای تحلیل مفهومی و تجربی مقولات زبانی قائل است. پژوهشگران علوم شناختی تقسیم بندی‌های مختلفی از طرح‌واره‌های تصویری به دست داده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از طرح‌واره حجمی، طرح‌واره حرکتی و طرح‌واره قدرتی»(صفوی، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹). «طرح‌واره‌های تصویری در حقیقت ساختارهای ساده‌ای هستند که در تجارب بدنی(جسمانی) روزانه ما دائماً تکرار می‌شوند(بازگردانده می‌شود): ظرفیت، راه، روابط، نیروها، تعادل و جهت‌گیری‌های متعدد مانند بالا و پایین، جلو و عقب، جزء و کل، مرکز و پیرامون(حاشیه)»(لیکاف، ۱۹۸۷: ۲۶۷). لذا؛ نگارندان در این جستار به دنبال آن بوده تا با پرداختن به عناصر زیباشناسی «استعاره مفهومی» و انواع «طرح‌واره‌های تصویری» در باب چکامه‌های زیبای شاعران مرثیه‌سرا و نیز شناخت ظرفیت‌ها و زیبایی آن، تأثیر آن را در انتقال پیام به مخاطبین را به نمایش بگذارد. برای این منظور این پژوهش با در نظرگرفتن نظریه مطرح شده توسط *مارک جانسون*، نحوه بکارگیری این طرح‌واره‌ها را در مراثی جلد پنجم از مجموعه «أدب

الطَّف» در چارچوب رویکرد شناختی بررسی نماید. با توجه به اینکه در تحقیقات اندکی خارج از دیدگاه زبان شناختی، به آثار این مجموعه پرداخته شده است. لذا؛ این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که طرح‌واره‌های تصویری در قصاید شاعران این دوره، ما را به چه شناختی از عواطف و اندیشه‌های شعری عصر انحطاط رهنمون می‌سازد؟ بنابراین، همانطور که پیش‌تر گفته شد، نگارندان در این جستار به دنبال آن بودند تا با پرداختن به عناصر زیباشناسی استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در باب مراثی شاعران عصر انحطاط که خود برگرفته از آیات قرآن و روایات مختلف در این باره هستند به شناخت هرچه بیش‌تر ابعاد و ظرفیت‌ها و تأثیر آن را در انتقال پیام به مخاطبین را به نمایش بگذارد. برای پی‌جویی و پاسخ به سؤالات پژوهش، به بررسی عمیق‌تر در طیف گسترده‌تر و با تکیه بر مفاهیم نظری پژوهش، نیاز هست که در تنه اصلی این جستار پی گرفته می‌شود.

با بررسی انواع طرح‌واره‌ها در شعر شاعران متعهّد و نوپرداز علاوه بر استخراج نوآوری و دیدگاه‌های نوین در زمینه تخیل و عناصر سازنده آن، می‌تواند عواطف شاعر را برای ما آشکار سازد. چراکه عاطفه برخاسته از خیال است. با توجه به نقش سازنده صور خیال به ویژه استعاره در شعر متعهّد، در میان پژوهش‌های گسترده در قالب پایان نامه، که در چندین جلد از مجموعه گرانسنگ «ادب الطَّف» صورت گرفته، اثری دیده نمی‌شود که به بررسی این شیوه ادبی که مبتنی بر آیات قرآن در مراثی شاعر این دوره است، پرداخته باشد و از آنجا که طرح‌واره‌های تصویری به عنوان یکی از زیر ساخت‌های اساسی استعاره‌های مفهومی به شمار می‌آیند، لذا مقاله حاضر در پی آن بوده تا به واکاوی و تحلیل استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در مراثی جلد پنجم از این مجموعه با تکیه بر نظریه شناختی بپردازند. برای این منظور، ابتدا تعریفی از استعاره از منظر دیدگاه سنتی و دیدگاه زبان‌شناسی شناختی ارائه می‌دهد و سپس به نمونه‌هایی از استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های مختلف تصویری در مراثی عصر انحطاط می‌پردازد.

این جستار در صدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

- در مراثی جلد پنجم از مجموعه «ادب الطّف» که عمدتاً برگرفته از آیات قرآنی است، استفاده از طرح‌واره‌های تصویری در القای معنا به مخاطب چگونه مؤثر بوده است؟

- کدام طرح‌واره از نظر میزان فراوانی، بیش‌ترین سهم را در انتقال معنا به خود اختصاص داده است؟

پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری پیرامون طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی، به رشته تحریر درآمده است که از این دریای بیکران می‌توان به این آثار اشاره کرد: مقاله *باقری خلیلی* و *محرابی کالی*(۱۳۹۲)؛ با عنوان «طرح‌واره‌های چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ»، که در این مقاله طرح‌واره‌های چرخشی را که یکی از شاخه‌های طرح‌واره‌های حرکتی است در غزلیات *سعدی* و *حافظ* بررسی کرده‌اند و به تبیین درک هر دو شاعر از حرکت زمان می‌پردازد که ماحصل آن به این نتیجه رسیده‌اند که *حافظ* را به عنوان انسانی حماسی و *سعدی* به عنوان انسانی تراژیک معرفی می‌کند. *جلالیان* (۱۳۹۴)؛ در پایان نامه خود با عنوان «بررسی انواع طرح‌واره‌های بکار رفته در داستان سیاوش» نتایج حاکی آن است که طرح‌واره‌های حجمی با فراوانی ۵۴ درصدی، بیش‌ترین کاربرد را داشته است. *قاسمی* و دیگران(۱۳۹۴)؛ در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی طرح‌واره حجمی واژه غم در اشعار فریدون مشیری» به تجزیه و تحلیل طرح‌واره‌های حجمی واژه غم در اشعار *فریدون مشیری* پرداخته است. *ذوالفقاری* و *عباسی*(۱۳۹۴)؛ نیز در مقاله‌ای با عنوان « استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه» به بیان استعاره‌های مفهومی پرکاربرد و انواع طرح‌واره‌هایی که *ابن خفاجه* در اشعار خود به کار برده است، پرداخته‌اند. *الخاص ویسی* و *فاطمه دریس* (۱۳۹۴)؛ در مقاله‌ای تحت عنوان «کاربرد طرح‌واره تصویری در رباعیات وحشی بافقی بر اساس دیدگاه معناشناسی» که در آن به بررسی طرح‌واره‌های تصویری در اشعار *وحشی بافقی* در چارچوب رویکرد شناختی پرداخته است. *نصرالله شاملی* و *فرزانه حاجی قاسمی* (۱۳۹۵)؛ در مقاله خود با عنوان «طرح‌واره‌های تصویری حجمیِ مفهوم قیامت در قرآن کریم»، به بررسی و کند و کاو پیرامون طرح‌واره‌های حجمی مفهوم قیامت پرداخته‌اند. اما در مورد مجموعه ده جلدی «ادب الطَّف»، با وجود اینکه این مجموعه سراسر مملو از صنعت زیباشناسی و بدیعی است، تنها پایان نامه‌هایی به رشته تحریر درآمده که اغلب

به تحلیل ساختار و محتوای مراثی این مجموعه پرداخته است و در هیچ کدام حتی به مبحث استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری اشاره‌ای هم نشده است لذا، مقاله حاضر، در پی تشخیص چنین ضرورتی نگاشته شده است و از این نظر، پژوهشی نو در خصوص این موضوع خواهد بود. امید است که نتایج و بررسی‌های به عمل آمده از آن راهگشای دیگر ادیبان و اصحاب فن و نیز پژوهشگران حوزه شناختی باشد.

پردازش تحلیلی موضوع

طرح‌واره‌های تصویری یکی از مفاهیم اساسی زبان شناسی شناختی است که نخستین بار در سال ۱۹۸۷ میلادی توسط *مارک جانسون* مطرح شد. طرح‌واره‌های تصویری در حقیقت سازه‌هایی در تجارب بدنی(جسمانی) روزانه ما با جهت‌گیری‌های متعدد دائماً تکرار می‌شوند. این گونه ادبی، برخاسته از درک جسمی ما و عینی‌اند. ما با بهره‌گیری از این طرح‌واره‌های عینی می‌توانیم درباره حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم. از این رو؛ نویسندگان خود را بر آن داشته تا با استمداد از دانش زبان شناسی شناختی و نکاتی که در زمینه استعارة شناختی، دانشمندانی چون *لیکاف* و *جانسون* بدان دست یافته‌اند، ابیاتی چند از مراثی جلد پنجم مجموعه «ادب الطَّف» که در خصوص مرثیه‌های *حضرت اباعبدالله الحسین(ع)* و سایر شهدای کربلا می‌باشد را تحلیل شناختی کنند و ضمن آن، طرح‌واره‌های تصویری بکار رفته در بافت ابیات را بیان دارند. این امر مخاطب را از ساده انگاری و سطحی‌نگری و تنها محدود ساختن خویش به شناسایی صنایع بدیعی صرف، باز می‌دارد و افق تازه‌ای را فرا روی او قرار می‌دهد. در ادامه نگاهی گذرا به زندگی *سید جواد شبّر* مؤلف این مجموعه می‌اندازیم.

معرفی موسوعة ادب الطَّف و بیان جایگاه ادبی جواد شبّر

سید جوّاد شبّر در سیزده جمادی الثانی ۱۳۳۲ هجری در نجف اشرف، در خانواده‌ای عالم متولد شد و تحت نظر پدر خود و نزد سرشناس‌ترین اساتید حوزه نجف اشرف به تحصیل علم و معارف دین پرداخت. وی در کنار دروس حوزوی به مدارس «منتدی النشر الحدیثة» پیوست و به موفقیت‌های بسیاری دست یافت تا آنجا که به عنوان یکی

از استادان برجسته آن مطرح شد و سپس به‌عنوان دبیر آنجا منصوب گردید. *شبّر* پس از تحصیل در هر دو بخش حوزوی و دانشگاهی تمام توان و استعداد سرشار خود را در منبر و سخنرانی در منقبت حضرت سیدالشهدا(ع) قرار داد و در زمره برجسته‌ترین خطیبان منبر حسینی در زمان خود قرار گرفت. پاسداری از ساختارهای نظری ادبیات متعهد شیعه از دیگر تلاش‌های ایشان در حوزه ادبیات شیعه است. این ویژگی‌های ممتاز، سبب شده است که از *شبّر* به عنوان رکنی از ارکان ادبیات شیعه، به ویژه ادبیات عاشورایی، یاد شود(به نقل از مقاله «جواد شبر» در سایت: http://m-alhassanain.com).

این خطیب حسینی و شاعر عاشورایی، نقش بسیار مهمّی در گردآوری و تدوین سوگنامه‌های حسینی داشته است. مجموعه ده‌جلدی «ادب الطّف» یادگار جاویدان این ادیب متعهد است که شاید بتوان آن را دوّمین مجموعه شعری ادبیات شیعه پس از «الغدیر» *علّامه امینی* دانست. علّامه در این کتاب به گردآوری سوگنامه‌های حسینی از زمان رخداد حماسه حسینی تا قرن چهاردهم هجری پرداخته است. روش تدوین این مجموعه، چنین است که نویسنده در آغاز به معرّفی گزیده‌ای از زندگی شاعران مورد پژوهش پرداخته است و سپس به ذکر نمونه یا نمونه‌هایی از چکامه‌های عاشورایی ایشان پرداخته است(سورنی،۱۳۹۳: ۲۵). خطابه‌های مشهور وی در گرامیداشت حماسهٔ حسینی و پاسداری از ساختارهای نظری ادبیات متعهد شیعه از دیگر تلاش‌های ایشان در حوزه ادبیات شیعه است، این ویژگی‌های ممتاز سبب شده که از *شبّر* به عنوان رکنی از رکن‌های ادبیات شیعه، به ویژه ادبیات عاشورایی، یاد شود.

استعاره سنتی و چیستی آن

«واژه استعاره metaphor، از واژه یونانی metaphora گرفته شده است که خود مشتق است از meta به معنای فرا و pherein به معنای بردن. مقصود از این واژه، دسته خاصی از فرآیندهای زبانی است که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگری فرا برده یا مستقل می‌شوند، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است»(هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۱). ادیبان زیادی درباره استعاره از دیدگاه سنتی، نظریه‌پردازی کرده‌اند. از جمله آن‌ها *ابن رشیق قیروانی* است که در «المعدة» اینگونه نقل کرده است:

«شعر چیزی است که مشتمل بر تشبیهی خوش و استعاره‌ای دلکش باشد و در ماسوای آن‌ها، گوینده را وزنی خواهد بود و بس»(۱۴۰۱: ج۱/ ۱۲۲). و نیز از *ارسطو* نقل کرده‌اند که در تعریف بلاغت گفته است: «اَلْبَلاغَةُ حُسنُ الاستعارة»(همان: ۲۴۵). (http://www.farsicity.ir/index). یکی از هنرهای شاعرانه که سخنور به یاری آن می‌کوشد تا سخن خویش را هرچه بیش‌تر در ذهن جای گیر گرداند، استعاره است. از این رو استعاره، دامی است، تنگ‌تر و نهان‌تر از تشبیه که در برابر خواننده گسترده می‌شود(کزّازی، ۱۳۸۵: ۹۴). «ارزش غائی استعاره و ارزشی که کاربرد غیر حقیقی کلمات و عبارات را در آن توجیه می‌کند، ارزش تزئینی آن است. استعاره عالی‌ترین پیرایه سبک است»(همان: ۲۷).

متأسفانه اکثر یا شاید به جرأت بتوان گفت تمامی نظرات ارائه شده پیرامون مبحث استعاره و طرح‌واره مربوط به صاحبنظران غربی بوده و ما تنها به ترجمه‌هایی از مقالات و نوشته‌های آن‌ها در این باره اکتفا کرده‌ایم. برای این منظور، در این جستار تأکید نویسندگان برآن بود تا ضمن معرفی استعاره از دیدگاه جدید و بیان نقطه نظرات مطرح شده پیرامون آن به بررسی طرح‌واره‌های تصویری در جلد پنجم از مجموعة «ادب الطَّف» بپردازند. برای این منظور نخست مطالعات انجام گرفته و نظریه‌های پرداخته شده حول محور استعاره از دیدگاه زبان شناسی شناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته، سپس به تحلیل استعاره مفهومی و انواع طرح‌واره‌های تصویری در مراثی جلد پنجم این مجموعه پرداخته شده است.

استعاره سنتی و بیان نظریه‌های مختلف پیرامون آن

تقسیم بندی‌های زیادی در این زمینه انجام گرفته است. از جمله آن استعاره سنتی است. مشهورترین دیدگاه در این زمینه، نظریه جایگزینی می‌باشد. در این دیدگاه «زبان دو صورت مختلف دارد: یکی صورت تحت اللفظی که صورت اصلی زبان است و دیگر، صورت استعاری که صورت ثانوی و تحریف‌شده آن است. عبارت‌های استعاری جایگزین عبارت‌های تحت‌اللفظی می‌شوند که همان معنا را دارند»(قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۲). *شفیعی کدکنی* در کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، بحث خود پیرامون استعاره را با پریشانی

تعاریف در کتب بلاغت پیشینیان در باب استعاره از تعبیر *ارسطو* آغاز می‌کند که: «تشبیه همان استعاره است؛ با اندکی اختلاف»(ارسطو، ۱۳۵۰: ۸۵). در ادامه به اختلاف میان صاحبان آرا پیرامون استعاره و تشبیه می‌پردازد و نظریات *قاضی جرجانی* در قرن چهارم را مطرح می‌سازد. قدیمی‌ترین تعریف از استعاره- به مفهوم رایجش- را از آن *جاحظ* در «البیان والتبیین» چنین می‌آورد: «استعاره نامیدن چیزی است جز به نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در ادامه تعاریف مختلفی از *عبدالله بن معتز*، *رمّانی*، *ابن اثیر*، *ابوهلال*، *سکاکی* و... با این عناوین می‌آورد که *جاحظ* در «البیان والتبیین» چنین آورده است: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد»(جاحظ، ۱۴۱۲: ۶۱). *تفتازانی* بر این عقیده است که «استعاره مجازی است که مناسبت میان معنای مجازی و حقیقی آن مشابهت است یعنی مقصود بکارگیری لفظ در معنای مجازی به جهت مشابهت آن با معنای حقیقی است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۱). آنچه که در مبحث استعاره شایسته تأمل است این است که «استعاره را همواره اصلی‌ترین شکل زبان مجازی دانسته‌اند»(هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۲). *عسکری* همچنین استعاره را انتقال عبارات از موضع استعمالشان در اصل لغت به غیر از استعمال اصلی آن به خاطر غرض یا دلیلی می‌داند(۱۹۵۲: ۲۵۹) و در نهایت معتقد است که «شاید بتوان گفت که اغلب استعاره‌های شعری سابقه زمانی تشبیه دارد، یعنی در آغاز تشبیهی است و در طول زمان، با خوگر شدن ذهن‌ها و دریافت ارتباط میان دو سوی تشبیه، صورت خیال شاعرانه‌ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیش‌تری است، خلاصه می‌شود و به گونه استعاره درمی‌آید»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۳). اما باور اینکه استعاره‌ها می‌توانند واقعیت‌های جدیدی را خلق سازند در تقابل با سنتی‌ترین دیدگاه‌ها به استعاره قرار دارد. «زیرا استعاره به طور سنتی پدیده‌ای صرفاً زبانی قلمداد شده است و نه ابزاری که در درجه نخست به نظام مفهومی و انواع فعالیت‌های روزانه ما ساختار می‌بخشد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۲۲۶).

استعاره در دیدگاه سنتی و بر اساس نظریه جایگزینی در اصطلاح «کاربرد لفظ در غیر معنایی است که برای آن وضع شده است. بین معنای اصلی و معنای مجازی آن

علاقه مشابهت وجود دارد. استعاره همراه با قرینه‌ای است که ذهن را از اراده معنای اصلی باز می‌دارد و به سوی معنای دیگر(معنای مجازی) می‌کشاند»(الهاشمی، ۱۳۷۳: ۳۱۵). بنا بر تعاریفی که ادیبان و علمای بلاغت قدیمی درباره استعاره ارائه داده‌اند، می‌توان اصول کلی استعاره از دیدگاه سنتی را چنین بیان کرد:

الف) استعاره‌ها به واژه‌ها و نه اندیشه، مربوط می‌شوند. استعاره زمانی بیدار می‌شود که یک واژه در مورد مدلول متعارفش به کار نرود و بر چیزی دیگر اطلاق شود.

ب) زبان استعاری بخشی از زبان قراردادی متعارف نیست. بلکه این زبان نو بوده، به طور متعارف در شعر و عبارت‌های بلیغ و فصیح برای قانع‌سازی و در کشفیات علمی پیدا می‌شود.

ج) زبان استعاری، زبان انحرافی است؛ بدین معنا که در استعاره واژه‌ها در معنای اصلی خود به کار نمی‌روند»(قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۹).

به عقیدهٔ *لیکاف* و *جانسون* استعاره تنها موجب افزایش وضوح و نیز درک بهتر اندیشه‌های ما نیستند، بلکه حتی در مرحله عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافت‌های ما از جهان خارج را شکل می‌دهند و نظام مفهومی هر روزه ما که بر اساس آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیّتی اساساً مبتنی بر استعاره دارند. مبنای نظر *لیکاف* و *جانسون* بر دو فرض بنا شد: نخست اینکه استعاره تنها مربوط به زبان ادبی نیست و به نوعی در کاربرد روزمره زبان ساری و جاری است و دوم آنکه استعاره ریشه در نظام مفهومی زبان دارد و در واقع پدیده‌ای زبانی نیست. رویکرد *لیکاف* و *جانسون* «نظریه معاصر استعاره» نامیده شد. (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۰۸-۱۰۹). وی همچنن فرضیات سنتی در باب زبان حقیقی و استعاری را مورد انتقاد قرار می‌دهد. چراکه این فرض‌ها منجر به بدفهمی ما از استعاره شده است. «دیدگاه سنتی گرچه استعاره را به انواع مختلف تقسیم می‌کند و کارکردهای گوناگون برای آن در نظر می‌گیرد؛ اما یک کارکرد اصلی برای استعاره در نظر دارد و آن آراستن و نوسازی گفتار است»(ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴: ۱۱۰). از این رو؛ *لیکاف* و *جانسون* استعاره و ماهیت آن را چنین تعریف کردند: «اساس استعاره، درک و تجربه چیزی بر اساس مفهوم چیزی دیگر است»(لیکاف و جانسون، ۱۹۹۲: ۵).

استعاره از دیدگاه زبان شناسی شناختی و رویکردهای آن

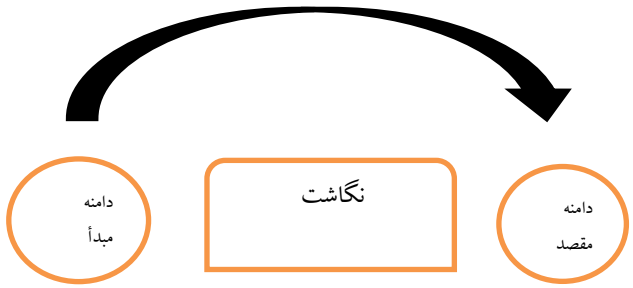
رویکرد کلی مطالعه زبان، که امروزه تحت عنوان «زبان شناسی شناختی» مطرح می‌شود، «به عنوان جزء لاینفک جنبشی گسترده‌تر به طور کلی برای دستیابی به شرحی رضایت‌بخش از طبیعت شناخت انسان و به طور خاص به معنای زبانی شکل گرفت. جنبشی که در آن گروه قابل توجهی از دانشمندان علوم شناختی از نیمه‌های دهه هفتاد ابتدا در ایالت متحده و اندکی بعد در اروپا و به طور محدودتر در دیگر نقاط جهان درگیر بودند. جنبه زبانی این تلاش گسترده زبان شناسی شناختی نام دارد» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۹). این رویکرد توجه بسیاری به استعاره داشته و استعاره را تنها منحصر به زیبایی شناسی و تزیین کلام به کار نبرده است، بلکه در طیفی وسیع‌تر آن را فرآیندی شناختی و مربوط به اندیشه به حساب آورده‌اند. به عقیده *کوچش* مقوله بندی «دیدگاه کلاسیک(عین‌گرا) بر این باور است که مقوله‌ها با شرایط لازم و کافی تعریف می‌شوند، شرایطی که ویژگی‌های مشترک میان اعضا را مشخص می‌کند»(۱۳۹۳: ۱۳-۱۴). با این اوصاف، نظریه پردازان معاصر، استعاره را به صورت موضوعی، در حافظه معنایی تحلیل می‌کنند. یعنی واژه‌های استعاری بر پایه بازیابی اطلاعات موجود در حافظه دراز مدت تداعی می‌گردد. در واقع ماهیّت و ساختار منظم این اطلاعات، تعیین می‌کند که در ترکیب استعاره، چه ویژگی‌هایی هدف، ناقل یا واسطه گردد(حامدی و کاویانی، ۱۳۸۳: ۱). زبان شناسی شناختی معتقد است که «استعاره اساساً پدیده‌ای شناختی است- نه صرفاً زبانی- و آنچه در زبان ظاهر می‌شود، تنها نمود آن پدیده شناختی محسوب می‌شود؛ اما این عقیده با آنچه قبلاً درباره استعاره استنباط می‌شده است، تعارض دارد»(همان). ماحصل دیدگاه *جانسون* و *لیکاف* این بود که کاربردهای استعاره، محدود به حوزه مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه «استعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد، و در حقیقت، یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود»(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). بر این اساس، زبان در علوم شناختی، یکی از عالی‌ترین نمودهای ذهن است که هم محصول شناخت و هم فرآیندی شناختی به شمار می‌آید و زبان شناسی شناختی، به عنون مکتبی که ساخت، یادگیری و بهره‌وری از

زبان را بهترین مرجع بازشناسی شناخت انسان می‌داند، در علوم شناختی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است(نورمحمدی، ۱۳۸۷: ۲). زبان را از دیدگاه کاربرد شناسی، به دو نوع تقسیم می‌کنند: یکی مجازی که خاص زبان ادبی و شاعرانه است و دیگری، حقیقی که به صورت زبان روزمره و متعارف ظهور پیدا می‌کند(صفوی، ۱۳۸۰: ۳).

استعاره پردازی در مرثیه‌های عصر انحطاط(جلد پنجم مجموعه ادب الطّف)

۱.استعاره مفهومی

«استعاره مفهومی در اصل فهم و تجربه یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه دیگر است. آنچه در استعاره مفهومی روی می‌دهد، «نگاشت» دو حوزه است. بدین ترتیب؛ نگاشت نیز مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند میان مبدأ و مقصد وجود دارند که عناصر مفهوم سازه‌ای حوزه «ب» را بر عناصر سازه‌ای حوزه «الف» منطبق می‌کنند. به این تناظرهای مفهومی، در بیان فنی، انطباق گفته می‌شود(کوچش، ۱۳۹۳: ۲۰). توضیح آنکه اگر عناصر حوزه‌ای مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزه مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم، نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه روی می‌دهد، یعنی عناصری از حوزه مبدأ بر عناصر حوزه مقصد نگاشته می‌شود»(هوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۴).



شکل (۱): سازه‌های سه گانه و پیوند آن‌ها با هم در میدان تناظرها

اساس رابطه در استعاره مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن «انگاره» می‌گویند. انگاره‌ها یکی متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع است که اغلب مفهومی، عینی و ملموس است و ارگان دیگر دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است(دست کم نسبت به قلمرو منبع) که قلمرو مقصد یا هدف

نامیده می‌شود(بهنام، ۱۳۸۰: ۹۳). *حسین بن مساعد* در ابیاتی ضمن بیان فضایل اهل بیت(ع)، از ایشان به انوار هدایت الهی و کشتی هدایت بشر تعبیر کرده است:

السادةُ الأبرارُ أنوارُ الهُدی قومٌ مآثرُ فَضلِهُم لا تُنکَرُ
أهلُ المکارمِ و الفوائدِ و النَدیَّ وبذلکِ القرآنُ عنهُم یخبرُ
فَهم النجاةُ لِمَن غَدا متمسکاً بهم وهُم نورٌ لِمَن یَتَحَیَّرُ
والرجسَ أذهبَهُ المُهَیمِنُ عَنهُم مِن فَضلِهِ فَتَقَدّسوا وتَطهّروا

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۵/ ۲۰)

- آنان سروران نیک، نورهای هدایت، گروهی(کسانی) هستند که فضیلت و برتری آنان غیر قابل انکار است. آنان اهل بزرگی و سود و بخشش‌اند و قرآن به این فضیلت‌های ایشان خبر داده است. آنان(راه) نجات برای کسانی هستند که به ایشان تمسک بجوید و برای کسانی که دچار حیرت و سرگردانی می‌شوند نور هدایت و روشنگری هستند. خداوند گواه، پلیدی را از آنان برده و از فضل او مقدس و پاک گردیده‌اند

شعر در بیت اول شاعر با آوردن عبارت «أنوارُ الهُدی» اهل بیت(ع) را اراده کرده است یعنی ذکر مشبهٌ به و اراده مشبه که استعاره از نوع مصرّحه می‌باشد. لازم به ذکر است که شاعر در بیت اخیر به مفهوم آیه شریفه ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾(احزاب/۳۳) اشاره کرده و بدین وسیله آنان را شایسته‌ترین افراد برای تمسک گرفتن جهت پیمودن راه راست، برشمرده است. شاعر همچنین به تعبیری دیگر هدایت‌گریِ اهل بیت(ع) اشاره می‌کند و با اقتباس از قرآن کریم از آنان به «حبل المتین» یاد می‌کند: ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا﴾(آل عمران/ ۱۰۳):

أنتُم صَفوه العلیّ مِن الخَلقِ جَمیعاً وَأنتُم أمَناهُ
أنتُم المَنهَجُ القَویمُ وَ أنتُم یا بَنی أحمَدَ مَنارُ هُداهُ
أنتُم حَبلُه المَتینُ فَطوبی لِمُحِبٍّ تَمسکّته یداهُ

(همان: ۵۲)

- شما برگزیدگان بلندمرتبه او(خداوند) و امینانش از همه خلق هستید. شما تنها راه و روش استوارید و ای بنی احمد! عَلَم هدایت او هستید. شما ریسمان مستحکم

او هستید و خوشا به حال آن دوستداری که دستانش به اهل بیت تمسّک جست

۲.طرح‌واره‌های تصویری

جانسون با مطرح کردن «طرح‌واره‌های تصویری» به این مسأله می‌پردازد که همه در زندگی روزمره بر اساس فعالیت‌ها و تجربه‌های شخصی، ساخت‌های مفهومی بنیادی را در ذهن خود پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌روند. این‌ها در واقع، طرح‌واره‌های تصویری است و سطحی اولیه‌تر از ساخت شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهد و امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری مانند زبان فراهم می‌آورد(جانسون، ۱۹۸۷: ۳۷۴).

لیکاف و *جانسون* نیز در کتاب مشترک خود، پایه و اساس طرح‌واره‌های تصویری را چنین بیان کرده‌اند: «بسیاری از طرح‌واره‌ها، پایه‌ای را به واسطه حروف اضافه‌ای چون بالا، روی، به سوی، بیرون از، شکل می‌گیرند. بنابراین، ساختمان مفهوم سازی کلی ما، از پیوندها و روابط فضایی- فاصله‌ای می‌باشد»(لیکاف و جانسون، ۱۹۹۹: ۳۶). اما، در زبان‌شناسی شناختی معاصر، «طرح‌واره تصویری به عنوان یک ساختار پیش‌زبانی بدن‌مند از تجربیات که استعاره مفهومی را برمی‌انگیزد، محسوب می‌گردد. شواهد مؤید طرح‌واره تصویری از بسیاری حوزه‌های مرتبط، شامل کارهای انجام شده روی شناخت بین حوزه‌ای در روان‌شناسی، شناخت فضایی در زبان‌شناسی و روان‌شناسی، زبان‌شناسی شناختی و علوم اعصاب، به دست آمده و در فارسی با عنوان «طرح‌واره تصویری» نیز ترجمه شده است»(www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id) بر پایه آنچه گفته شد، تجربیات بدنی انسان، بازگرداننده الگوهایی در ذهن هستند و از همین طریق، طرح‌واره‌های تصویری پدیدار می‌شوند(شاملی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۵: ۶۷). به عبارت دیگر، مفاهیم انتزاعی همان مفاهیمی هستند که ذهن از طریق داده‌های عینی و ملموس بدست آمده از محیط بیرون، دریافت می‌کند. *لیکاف* و *ترنر*، رفته رفته دیدگاه‌های خود را در باب استعاره بسط دادند و با کمک نمونه‌هایی از گفتار روزمره و شعر نشان دادند که «بیش‌تر مفاهیم مانند زمان، زندگی و مرگ به شکل استعاری درک

می‌شود. آن‌ها در رویکرد شناختی خود به بررسی استعاره‌های شعری، مستلزم فهم و آشنایی با استعاره‌های قراردادی است و شاعران هم از استعاره‌های مادی در زبان روزمره بهره می‌گیرند و آن‌ها را بسط می‌دهند تا جنبه‌های دیگر از واقعیّت را به ما نشان دهند» (لیکاف، ۱۹۹۲: ۱۸۶). مفاهیم انتزاعی بر اساس تجربیات فیزیکی انسان در قالب چیزی درمی‌آیندکه دارای طول، عرض و ارتفاع‌اند و فضایی از مکان را اشغال می‌کنند. در حقیقت، انسان در اثر تعامل با محیط خارج چنین برداشت کرده است که جسم مظروف و مکان ظرف است(شاملی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۵: ۷۱). در زبان فارسی نمونه‌های زیادی از این قبیل طرح‌واره‌ها یافت می‌شود که در آن مفهوم انتزاعی ظرفی است و مظروف می‌تواند درونش قرار گیرد؛ مانند:

- شرش را از سرم کم می‌کنم(سر: اداتی که برای اشاره به ظرف مکانی استفاده شده است و شر: مفهوم انتزاعی) است لذا شر همانطور که گفته شد دارای ماهیتی انتزاعی و غیر عینی است سر دارای مفهومی عینی و ملموس است و گوینده با حجم دادن آن را مظروفی در نظر گرفته که می‌تواند در ظرف عینی سر قرار گیرد و حجمی را اشغال کند.

- همه سرو پا یه کرباسن(سرو پا اداتی است که برای اشاره به ظرف مکانی استفاده شده، و کرباس: مفهومی عینی و انتزاعی دارد. گنجایش کافی را دارد تا انسان به عنوان مظروف در آن قرار گیرد. کرباس دارای حجم و عینی است و انسان یه عنوان مظروف در آن قرار گرفته است. کرباس به عنوان لباسی است که بسیار خشن و بی کیفیت است. لذا منظور از گفته گوینده از آن همه آن‌ها بدرد نخور هستند.

برای مثال شاعر در این بیت، مفهوم انتزاعی مرگ را به مثابه مظروفی عینی(شراب) تصور کرده که در ظرفی واقع شده و از آن می‌نوشند. لذا شاعر؛ تخیل قوی و عمیق خود به شیوه استعاره تصویری از صحنه کربلا و بزرگی مصیبت و شجاعت قهرمانان کربلا، برای مخاطب به نمایش گذاشته و با این زیبایی‌ها قدرت نفوذ خود را برای ابلاغ رسالت دینی- سیاسی افزون‌تر کرده است. افزون بر آن، شاعر با عاریت گرفتن فعل «ذاقُوا» برای فعل «أدرَکُوا» به شکل هنرمندانه‌ای به پذیرایی مرگ توسط شهیدان کربلا و عدم ترس از آن اشاره کرده‌است؛ با آوردن فعل ذاقوا به معنای چشیدن مرگ را به انسانی تشبیه کرده و سپس مشبهٌ به آن(انسان) را حذف کرده و از لوازم آن، چشیدن را آورده است که

استعاره از نوع تبعیه است در واقع چون لفظ مستعار در این بیت فعل است، استعاره از نوع مکنیه تبعیّه است:

ذاقُوا الحَتوفَ بِأکنافِ الطُّفوفِ عَلی رَغمِ الأُنوفِ وَلَم تَبرُد لَهُم غَلَلُ

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۲۹۵)

– در اطراف کربلا مرگ را چشیدند؛ علی رغم خشونت‌ها و تشنگی‌های آنان سرد نشد(عطششان از بین نرفت)

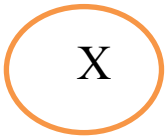
طرح‌واره‌های تصویری قابلیّت تبدیل به سایر طرح‌واره‌های دیگر را دارند. در ذیل به نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های تصویری به کار برده شده در جلد پنجم مجموعه «ادب الطَّف» می‌پردازیم.

۳.طرح‌واره حجمی

جانسون بر این باور است که «انسان بر حسب تجربه قرار گرفتن در مکان‌های دارای حجم، ویژگی حجم داشتن را به مفاهیمی گسترش داده است که برای‌شان حجمی قابل تصور نیست»(صفوی، ۱۳۸۴: ۱۴). طرح‌واره حجمی دارای مجموعه از استلزامات و ویژگی‌های منطقی، مثل حفاظت، مقاومت، محدودیت و ثبات مکانی نسبی است (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴). به عبارت دیگر، «طرح‌واره‌های تصویری حجمی، الگوهای ذهنی انسان می‌باشد که از طریق تجربیات حسی و عینی وی از محیط زندگی دریافت شده است. آنگاه برای بیان مفاهیم انتزاعی در قالب واژگان، از همان دریافت‌های حسی استفاده می‌کند و بدین روش به آن‌ها حجم و اندازه(فرم هندسی) می‌دهد»(فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). لذا، «این طرح‌واره انواع طرح‌واره ظرف و مظروف، پر و خالی، داخل و خارج، بزرگ و کوچک را شامل می‌شود»(آریان‌فر، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۳۲).

طرح‌واره‌های حجمی از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی یا تجربیات انسان از قرار گرفتن در محیط‌هایی نظیر اتاق، تختخواب و این گونه فضاها ناشی می‌شود(ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۷). «بر اساس طرح‌واره حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی را که مبتنی بر بودن چیزی در چیز دیگر است در قالب مفاهیم و تجربیات عینی مورد بررسی قرار داد» (قاسمی و دیگران، ۱۳۹۴: ۷).

این طرحواره‌ها، امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازی قرار گرفتن در درون یکدیگر ممکن می‌سازد. طرحواره‌های حجمی موجود در مرثیه جلد پنجم مجموعة ادب الطَّف به صورت شکل زیر است که امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه سازی قرار گرفتن اشیا در درون یکدیگر ممکن می‌سازد:



شکل (۲): طرحواره حجمی(جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳)

وَنادَت رُبابَ أُمَتاه فَأقبَلَت وَقَد كَضَّها فَقدُ الحُسَينِ وَأثكَلا

(به نقل از شبر، ۱۴۰۹: ۵/ ۲۸)

- و مادرش رباب را صدا زده و پیش آمد در حالی که غم فقدان حسین(ع) وجود او را پر کرده بود و او را به عزای خود نشانده بود

در این شاهد، شاعر وجود حضرت *رقیه(س)* را که سراسر غم فقدان پدر آن را پر کرده است به مثابه ظرفی تصور کرده و غمی که سراسر وجود ایشان را فرا گرفته و از آن لبریز شده است را به مثابه مظروفی پنداشته که در حال سرریزکردن است و در ظرف وجود حضرت قرار گرفته است.

قِفا نَبکِ مِن ذِکری حَبیبِ مُحَمَّدٍ وَخَلّوا لِذِکراکُم حَبیباً وَمَنزِلاً

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۵/ ۲۶)

- بایستید تا از یادآوری حبیبِ محمد(ص)، بگرییم؛ و یاد خود را از ذکر محبوب و منزل (اطلال و دمن) خالی کنید

«یاد» مفهومی ذهنی و غیر عینی دارد که نمی‌توان آن را نشان داد و یا لمس نمود. این مفهوم در این بیت به گونه‌ای عنوان شده است که گویی مکان و موضعی مشخص است. بنابراین با استمداد از طرحواره تصویری آن را مانند ظرفی در نظر گرفته که از چیزی پر و سپس خالی می‌شود و در ارائه مفهوم ذهنی «یاد» و تجارب عینی که در

واقعیت درک شده است می‌توان گفت مراد شاعر از یاد در این بیت، همان بغض‌های گره خورده هستند که با گریه کردن از بین می‌روند. از این رو؛ طرح‌واره حجمی احساسات را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است، مبتنی بر مفهوم حجم قابل درک می‌شود. طرح‌واره حجمی از مهم‌ترین طرح‌واره تصویری در تبیین مفاهیم انتزاعی به شمار می‌رود.

أیا إبنَ أمّی قَد أورَثتَنی کَمَدا　　أرهی فُؤادی وَأبلانی وَأنحَلنی
أخی أخی یابنَ أمّی یا حُسَینِ لَقد　　تَجَدَّدت لی أحزانَ عَلی حَزن

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۵۷/۵)

- ای برادر مادری‌ام(برادرم) تو اندوهی را برایم به ارث گذاشتی که دلم را سوزانده و مرا تکیده و لاغر گرداند. برادرم! برادرم! ای برادر مادری‌ام! ای حسین! غم‌هایی را بر غم من تازه کردی

به ارث گذاشتن یا میراث برای مفاهیم عینی چون اموال و دارایی به کار می‌رود. برای مفاهیم ذهنی حجمی را قائل شده، کسی که دارایی و اموال به ارث می‌برد. در این شاهد، مفهوم ذهنی «اندوه» همانند اموالی است که به ارث برده است. لذا با بخشیدن حجمی گسترده به احساس انتزاعی «اندوه» آن را برای خواننده ملموس ساخته است و نیز آن را به مثابه شیئی داغ در نظر گرفته که قلب او را سوزانده و به درد آورده، مثلاً وقتی دست ما با شیئی داغ برخورد می‌کند می‌گوییم (دستم سوخت) شاعر برای این منظور، از روش مفهوم سازی و تجسم(جسمی شدگی معانی) مانند حجم دهی، ظرفیت بخشیدن و قدرت بخشی بهره گرفته است. با توجه به آنچه که گفته شد، اینگونه می‌توان برداشت نمود که اندوه شاعران حسینی بر شخصیت‌های مصیبت‌زده واقعه کربلا، اندوهی راستین است که از عمق جان آنان برخاسته، از روی عقیده و مبتنی بر تفکر خاص است و در حقیقت نوعی تجدید میثاق با شهدای کربلا و راه و روش آن‌هاست. لذا شاعران، در بیش‌تر مرثیه‌های سروده شده این دوره برای بیان گستره اندوه این حادثه تراژیک مضامینی بلند و پر احساس وتأثیرگذار و جاودانه آفریده‌اند.

أیا أبَتا قَد شَتّتَ البَینُ شَملَنا　　وَجَرَّعَنا فِی الکأسِ صَبراً وحَنظَلا

(شبّر، ۱۴۰۹: ۵/ ۲۸)

- ای پدر! جدایی جمع ما را پراکنده کرد و باده تلخ صبر و شکیبایی را جرعه جرعه به ما نوشاند.

در مصرع اول، «جدایی» دارای مفهومی غیر عینی و انتزاعی است با مفهوم عینی یاد کرده و آن را همچون دشمن عینی تصور کرده که ملموس است و دشمن به عنوان مظروف در ظرف مکانی جمعیّت قرار گرفته است. در حقیقت شاعر با مفهوم حجم دادن به احساس انتزاعی «جدایی» آن را عینی کرده و برای خواننده ملموس ساخته است. در مصرع دوم نیز «صبر» که دارای مفهومی انتزاعی است از آن با عنوان مفهوم عینی (نوشیدنی‌ای تلخ) یاد کرده و برای آن حجم و اندازه و کمیّت و کیفیت قائل شده است و در ارائه مفهوم ذهنی «صبر» و تجارب عینی که در واقعیت درک شده است می‌توان گفت مراد شاعر از باده تلخ صبر و شکیبایی را جرعه جرعه به ما نوشاند یعنی تحمل این مصیبت و صبر بر ما خیلی طولانی شد و برای اینکه آن را برای مخاطب با شواهد عینی به تصویر بکشد از آن با عنوان «باده تلخ» یاد کرده است. از سوی دیگر، می‌توان شاهدی برای طرح‌واره حرکتی نیز باشد چراکه حرکت از نقطه «الف» باده تلخ است که آن را به سمت نقطه «ب» در حرکت و به عبارتی جاری و ساری است.

نکته مهمی که در اینجا حائز اهمیّت است این است، ممکن است در یک بیت یک یا چند طرح‌واره داشته یاد که این ویژگی نشان از خلاقیّت شاعر و ایدئولوژی و سبک خاص او است.

قد مَضَی الدَّهرُ، ویمضی بَعدَکُم لا الجَوَی بـاخَ وَلَا الدَّمعُ رَقَا

(شبر، ۱۴۰۹: ۲/ ۲۰۸)

- روزگار بعد از شما سپری شد، اما نه آتش سوزان غم و اندوه شما در سینه فروکش کرد و نه اشک‌های ریزان قطع شد

غمی که در سینه قرار گرفته از آن لبریز شده است. پس سینه مظروف و غم به مثابه ظرف آن است. لذا شاعر با دادن حجم و پر کردن جایی به احساس انتزاعی غم آن را عینی کرده و برای خواننده ملموس ساخته است. *شیخ محمود طریحی* در مرثیه خود از این انوار الهی به سرچشمه و نور هدایت یاد کرده و آنان را تنها دسته‌ای می‌داند که با تمسک به آنان مسیر هدایت و راه راست بر بندگان گشوده می‌شود:

هُم العُروَةُ الوُثقی هُم مَعدنُ التُّقی‌هُم الشَّـرَفُ السّامـی وَنـورُ الــهُدی هُـم

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۵/۹۰)

– (تنها) آنان دستگیره محکم‌اند آنان معدن تقوا هستند؛ آنان مرتبه بالای شرف‌اند و نور هدایت آنان‌اند

«تقوا» نیز دارای مفهومی انتزاعی است برای آن جا و مکانی متصـور شـده اسـت کـه آدمی می‌تواند در آن قرار بگیرد، بنشیند و زمان خود را سپری کند، بنابراین، باز هـم در اینجا «تقوا» به عنوان مظروفی در ظرف «معدن» به تصویر کشیده شده که حجـم قابـل توجهی را می‌تواند جایی به خود اختصاص دهد. همانطور که پیش‌تر بـه آن اشـاره شـد، درون، بیرون و محدوده از عناصر اصلی طرح‌واره‌های حجمی محسوب می‌شوند.

یـومٌ سیُـبلی حــینَ أذکُــرُه أن لا یـدورَ الصَّبــرُ فـی خلـدی

(الأمینی، ۱۴۲۷: ۵/ ۶۶۳)

- روزی که چون آن را به یاد بیاورم، صبر و طاقت از من می‌ستاند و مرا از پـای در می‌آورد

شاعر در این بیت برای مفهوم انتزاعی «صبر» که مفهومی ذاتی و غیر ملمـوس اسـت مفهومی عینی را متصوّر شده است. صبر را همچون کـالایی گرانبهـا در نظـر گرفتـه کـه دیگری او را از شـاعر سـتانده اسـت و او را از پـای در آورده اسـت. در اصـطلاح عامیانـه می‌گوییم(کاسه صبرم لبریز شد) اما در ارائه مفهوم ذهنی «صبر» و تجارب عینی کـه در واقعیت درک شده است می‌توان گفت مراد شاعر از صبر و طاقت را ستاند این اسـت کـه قدرت و توانایی او از دست رفته است.

مایکل ردی از دیگر صاحبنظران این حوزه است. به عقیده وی شیوه بیـان مـا دربـاره زبان، کمابیش بر اساس استعاره‌هـای پیچیـده «تصـورات، اشـیا هسـتند»، «اصـطلاخات زبانی، ظرف هستند» و «ارتباط، فرستادن است» نظام‌مند شده است. طبـق نظریـه وی، چنانچه شخص سخن می‌گوید، در واقع تصورات را درون ظرف اصطلاحات و واژگان قـرار می‌دهد و آن را از طریق ارتباط(عامل مجرایی) برای مخاطب می‌فرسـتند و بـرای اثبـات ادعای خود بیش از صد نوع اصطلاح رایج را ذکر می‌کند که برای مثال «سخت مـی‌شـد آن مفهوم را به او رساند» نمونه‌ای از این مثال‌هاست(بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

۴.طرح‌واره‌های حرکتی

از دیگر گونه‌های طرح‌واره تصویری، طرح‌واره‌های حرکتی هستند که مبتنی بر فعل و انفعالات نظیر شتافتن، برخاستن، تاختن است و پس از آن طرح‌واره‌های حجمی با دلالت بر موضوعاتی چون غم، اندوه بالاترین بسامد را دارا هستند. این نوع طرح‌واره نیز، همان تجربه انسان در قرار گرفتن یا بودن در چیزی به دست می‌آید. در این طرح‌واره انسان حجم خود را همچون مظروفی می‌پندارد که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد. به عبارت دیگر، «طرح‌واره‌های حرکتی، منعکس کننده تجربه انسان از حرکت خود با دیگر اشیاست. این حرکت یک نقطه آغاز به نام مبدأ و یک نقطه پایان به نام مقصد دارند. آنچه را بین این دو نقطه قرار می‌گیرد مسیر می‌نامند»(سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۹). به عقیده *کوچش*، در استعاره مفهومی فهم حوزه مقصد بر اساس حوزه مبدأ است و اصل استعاره بر پایه نگاشت‌ها استوار است. «آن حوزه مفهومی که ما از آن، عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزه مفهومی دیگری را درک کنیم، حوزه مبدأ و آن حوزه مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزه مقصد می‌نامیم»(۱۳۹۳: ۱۵).

وَقالت لَها یا أُمَّتا ما لِوالدی مَضی مُزمِعاً عنَّا الرَّحیلُ إلی البِلی

(به نقل از شبر، ۱۴۰۹: ۵/ ۲۸)

- و به او گفت: ای مادر! پدر را چه شده است که قصد سفر از ما به سوی بلا و مصیبت را دارد

شاعر در اینجا گفتمانی را طراحی می‌کند که نمودار مسیر حرکتی است و این حرکت از مبدأ(قصد سفر داشتن و ترک خانواده) آغاز می‌شود و به نقطه مقصد (مصیبت و بلا) ختم می‌شود. بر پایه آنچه گفته شد نوع طرح‌واره در این بیت حرکتی است و مبدأ در آن حرکت از نقطه «الف» آغاز می‌شود به مقصد که همان بلا و مصیبت‌ها یا نقطه «ب» می‌باشد.

در شاهدی دیگر که شاعر، *سید عبد الرؤف بحرانی*، برای تبیین جایگاه والای اهل بیت (ع) به مفهوم آیه ﴿فَمَن یَکفُر بِالطّاغوتِ وَیُؤمِن بِاللهِ فَقَدِ استَمسَکَ بِالعُروَةِ الوُثقیٰ لَا انفِصامَ لَها وَاللهُ سَمیعٌ عَلیمٌ﴾(بقره/ ۲۵۶) آنان را در چنان جایگاهی یافته است که کسی توان مخالفت با جایگاه آنان را ندارد چون قرآن هم به آن اشاره کرده است:

هُم أُمَنـاءُ اللّـهِ فـی هَـــل أتـــی أتی‌مَدیحُهـــم بِالنَّصِ غیرَ مُدافِـعِ
بَراهینُ فَضلٍ قد خَلَت مِن مُعارِضٍ وَآیاتُ فَصلٍ قَد عَلَت عَـن مضارِعِ

(همان: ۶۱)

- آنان امینان خداوند هستند که مدح آنان در سوره «هل أتی» بـا متنـی صـریح و غیر قابل دفاع آمده است. برهان‌ها و دلایل بر فضیلت آنان که خالی از معـارض و مخالف‌اند و آنان نشانه‌های تمییز حقّ از باطل‌اند و مشابهی ندارند

وی در بخشی دیگر از این مرثیه بار دیگر بر هدایت‌گری این بزرگواران اشاره می‌کند:

بِنورِکُم نَهـــدی إلی طُرُقِ الهُدی کَما یُرشِد الساری ضیاءُ المَشامِعِ

(همان: ۶۱)

- با نور شما به راه‌های راست هدایت می‌شویم؛ همانگونه که نور شمع‌هـا، رونـده را راهنمایی می‌کند

یکی از وظایفی که در بسیاری از روایات به آن تأکید شده است ذکر فضائل و مناقـب اهل بیت عصمت و طهارت مـی‌باشـد. تشـریح فضـائل اهـل بیـت(ع) بهتـرین راه اثبـات حقانیّت *امام حسین(ع)* و از بین بردن شبهات پیرامون دعوت ایشان است.

مَشیبٌ تَولّی لِلشَبـــابِ وَأقبَـــلا نَذیرٌ لِمَن أمسی وَأضحی مُغَفَّلا
تَرحَّلَتِ الجِـیرانُ عَنه إلی البِلی وَما رَحَـلَ الجِیـرانُ إلّا لِیَرحَـلا
وَلکنَّـه لَمّا مَضـی العُـمرُ ضایعاً بَکی عُمرَه الماضِی فَحَنَّ وَأعوَلا

(همان: ۲۶)

- پیری که به جوانی روی آورد و هشداردهنده‌ای برای کسی که در شـب و روز در غفلت بود، پیش آمد. همسایگان فرسودند و کهنه شدند و همسـایگان جـز بـرای رحلت به سفر نرفتند

نوع طرح‌واره در ابیات زیر نیز حرکتی می‌باشد. بـدین ترتیـب کـه شـاعر در ابتـدا از مسیری یا راهی عبور می‌کند در بیت اول از جوانی که نقطه مبدأ است به سـمت پیـری که نقطه مقصد است. در بیت دوم حرکت همسایگان را نقطه آغاز قرار مـی‌دهـد و نقطـه پایان سفر بی بازگشت همسایگان است.

لَکن بَکیتُ لِـرزءِ آلِ مُحمَّدٍ بِمَدامِعٍ تَهمی کَغَیـثٍ ماطِرٍ

(همان: ۱۶۱)

- برای مصیبت اهل بیت پیامبر(ص) بگریستم؛ با اشک‌هایی کـه پـی در پـی فـرو می‌ریزد

در این بیت نیز نوع طرح‌واره حرکتی است. بدین ترتیب برای ریزش اشک مسـیری را متصور شده که از نقطه «الف» آغاز شده و در طی مسیرخود پی در پی فرو می‌ریـزد، بـه نقطه «ب» که نقطه پایان آن است، مختوم می‌شود.

محمود *طریحی* با بیان واژگانی همچون «حزن، مدمع، أبکی» در آغاز قصیده خود، به خوبی توانسته‌است با حاکم کردن فضای اندوه بر مرثیه خود، خواننده را متأثر گرداند:

أجـدِّدُ حُـــزناً لا یَـــزالُ مُـجـدّداً وَلی مَدمَـعٌ هامَ هُمـولَ مُسَـــجَّمُ

وَأبکی عَـلی الأطهارِ مِن آلِ هاشمٍ وَما ظَفِرَت أیدی أُولی البَغی مِنهُم

(همان: ۹۰)

– من پیوسته حزن واندوهی بی پایان را تازه وتکرار می‌کنم و مجـرای اشـکم هرگـز خشک نمی‌شود و(دم به دم اشک می‌ریزد). من بـر پاکـان و پارسـایان خانـدان بنـی هاشمی می‌گریم که دستان متجاوزان بر آنان پیروز نشد(دسـت متجـاوزان بـه آنـان نرسید)

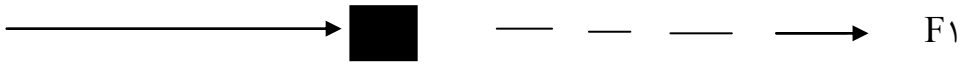
نوع طرح‌واره در این شاهد نیز حرکتی است. بدین ترتیب؛ این حرکت از نقطـه مبـدأ که چشمان است آغاز شده و در طی مسیری به نقطه پایانی آن که همـان جـاری شـدن اشک‌های پی در پی است، می‌رسد. زمان در طی این طرح‌واره، بـرای عبـور از مسـیر بـه صورت پنهـان مطـرح اسـت. چنانکـه پیداسـت؛ هـدف شـاعران ایـن دوره از بکـارگیری طرح‌واره‌های تصویری، القای حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر به خواننده از طریق تصاویر حرکتی است که منجر به فهم عمیق معنا می‌شود.

نقطه ب مسیر حرکت نقطه الف

شکل (۳): طرح‌واره حرکتی(جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴)

۵.طرح‌واره‌های قدرتی

این نوع از طرح‌واره با مقادیر اشیا سر و کار دارد و در به تصویر کشیدن مفاهیم انتزاعی از واژگانی که دلالت بر مقدار دارد، استفاده می‌شود. انسان در طول زندگی با موانعی بر سر تمایلات و خواسته‌های خود روبه‌رو می‌شود، اما حالت انعطاف‌پذیری او موجب می‌شود جهت برداشتن مانع راهکارهایی را بیندیشد. بدین ترتیب، «طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان نقش می‌بندد که باعث می‌شود وی این حالات و کیفیات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌هایند» (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۱۲). به گفت *جانسون*، «انسان با دیدن سدها و دیوارها و آنچه که در مسیر حرکت متحرک‌ها را قطع می‌کند، طرح‌واره‌ای در ذهن خود پدید می‌آورد که به قدرت او در گذر از سدها مربوط است»(صفوی، ۱۳۸۴: ۷۴). از این رو، «طرح‌واره قدرتی از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها تحارب انتزاعی قابل درک می‌شوند»(جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷). وی همچنین سه حالت مختلف را در برخورد موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست در مسیر حرکت مانعی پیش می‌آید که از ادامه حرکت باز می‌دارد.



شکل (۴): طرح‌واره قدرتی نوع اول توقف حرکت(جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷)

عُیونُ المَنایا لِلامانی حَواجِبٌ وَدونَ المُنی سَهمُ المَنیةِ صائِبُ

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۶۹)

- چشمان مرگ‌ها مانع آرزوها هستند و در حالی که بدون آرزوها تیر مرگ درست به هدف می‌خورد

نوع طرح‌واره در این بیت قدرتی نوع دوم می‌باشد، وقتی به مانع برخورد می‌کند از ادامه مسیر می‌ماند.

در شاهدی دیگر، شاعر بر تشنگی و عطش *امام حسین(ع)* در روز عاشورا و منع ایشان توسط دشمنان از نوشیدن آب را به تصویر کشیده است:

سَأبکی عَلَی الحَرّانِ قَلبَاً مِنَ الظَما وَقَـد مَنَـــعوه أن یَـــعلَّ وَیَنـهَلا

(همان: ۲۷)

- بر قلبی که از سوز تشنگی آتش می‌کشد، خـواهم گریسـت در حـالی کـه او را از اینکه بار اول و دوم بنوشد، منع کردند

در دومین نوع طرح‌واره قدرتی، در مسیر حرکت، سد، مانع از حرکـت نمـی‌شـود. بـه عبارت دیگر؛ می‌توان با دور زدن مانع به مسیر خود ادامه داد.

مقصد مانع مبدأ

شکل (۵): طرح‌واره قدرتی نوع دوم دور زدن مانع (همان: ۴۷)

نمونه سوم از طرح‌واره قدرتی این است که سد به وجود آمده نمی‌تواند مـانع حرکـت شود لذا می‌توان آن را شکست و به مسیر خود ادامه داد.

أزالوهم بِالقَهرِ عَن اِرثِ جَدِّهِم عِناداً وَما شاؤُا أحَـــلُّوا وَحَرَّمُوا

(به نقل از شبّر، ۱۴۰۹: ۱۳)

- آنان را با خشونت و سر لجاجت از میراث جدّشان کنار زدند و آنچـه را خواسـتند حلال (کردند) و (آنچه را خواستند) حرام کردند

شکل (۶): طرح‌واره قدرتی نوع سوم شکستن مانع و ادمه مسیر(همان: ۴۷)

نتیجه بحث

استعاره مقوله‌ای است که امـروزه توجـه نظریـه‌پـردازان علـوم بلاغـی و علـی الخصـوص زبان‌شناسی را به خود معطوف داشته است. از جمله مکاتبی که به صورت گسترده بـه بحـث پیرامون مبحث استعاره پرداخته، مکتب زبان شناسی شناختی است که هرگونه فهـم و بیـان

مفاهیم انتزاعی را در قالب مفاهیم ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند. از تحلیل‌های مقاله نتایج زیر حاصل شد:

۱. طرح‌واره‌ها در حقیقت؛ الگوهایی شناختی هستند که مبتنی بر درک و شناخت انسان از محیط فیزیکی در ذهن وی شکل گرفته‌اند و با تکیه بر الگوهای شناختی ایجادشده اثر تعامل با محیط بیرونی در ذهن، قادر است تا مفاهیم انتزاعی را برای خود و دیگران قابل درک قرار دهد. مفاهیم انتزاعی و تجارب جسمی شده، اندیشه‌هایی هستند که این الگوهای شناختی آن‌ها را توسط طرح‌واره‌های تصویری به یکدیگر متصل می‌کند و به مرحله عینیّت می‌رساند.

۲. بررسی‌های فوق نشان می‌دهد که مضامین نهفته در این مراثی همان مفاهیمی است که در دوره‌های پیشین مشاهده می‌شود و جز در برخی موارد اثری از نوآوری در مضمون این سروده‌ها دیده نمی‌شود. شاعران در کنار توجّهی که به محتوا و مضمون این قصاید داشته‌اند، شیوه‌ها و سبک‌های خاصّی را در سروده‌های خویش به کار گرفته‌اند. آن‌ها با بهره‌گیری از عاطفه صادقانه، واژه‌ها و ترکیب‌هایی ساده و استفاده از عناصر زیبای صور خیال به ویژه استعاره را برای القای این مضامین برگزیده‌اند.

۳. در هر سه طرح‌واره یادشده، طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتی از نوسان بالایی برخوردار نبوده و طرح‌واره حجمی بیش‌ترین میزان فراوانی را در این راستا داشته است و این افزایش را می‌توان حاصل پختگی روح شاعران این دوره با وجود تمام کم و کاستی‌هایی که در این عصر بر شریان‌های ادبی جامعه حاکم بوده است، باشد که احساس خاصی به پدیده‌های اطراف داشته و به پدیده‌های انتزاعی حجم و حرکت بخشیدند تا احساس خود را در مرثیه‌ها راحت‌تر بیان کنند.

۴. از مجموع آیات و احادیث استفاده شده در اشعار شاعران حسینی این نکته استنباط می‌شود که هدف شاعران حسینی از بکارگیری این مفاهیم و الفاظ قرآنی و الگو قرار دادن کلام معصومین(علیهم السلام)، اثبات حقانیت اهل بیت(ع) بوده است، افزون بر این؛ همین استناد به آیات و احادیث است که اشعار شیعی و حسینی را در زمره اسناد تاریخی، دینی و سیاسی در طول تاریخ قرار داده است.

کتابنامه

قرآن کریم.

الأمینی النجفی، عبدالحسین. ۱۴۲۷ق، **الغدیر**، تحقیق: مرکز الغدیر للدراسات الإسلامیة، ط۴، قم: مؤسسة دائرة المعارف الفقه الإسلامی.

بارسلونا، آنتونیو. ۱۳۹۰ش، **استعاره و مجاز با رویکردی شناختی**، مترجم: فرزان سجودی، تهران: نقش جهان.

التفتازانی، سعدالدین. ۱۳۸۳ش، **مختصر المعانی**، چاپ هشتم، بیروت: دار الفکر.

جاحظ، عمرو بن بحر. ۱۴۱۲ق، **البیان والتبیین**، بیروت: الهلال.

جرجانی، عبدالقاهر. ۱۳۷۰ش، **أسرار البلاغة**، ترجمه: جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

شبّر، سید جواد. ۱۴۰۹ق، **أدب الطف أو شعراء الحسین**، بیروت: دار المرتضی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶ش، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نیل.

صفوی، کوروش. ۱۳۸۳ش، **گفتارهایی در زبان‌شناسی**، تهران: هرمس.

العسکری، ابو الهلال. ۱۹۵۲م، **الصناعتین**، بیروت: دار احیاء الکتب العربیة.

فتوحی، محمود. ۱۳۸۵ش، **بلاغت تصویر**، چاپ دوم، تهران: سخن.

قائمی نیا، علیرضا. ۱۳۹۳ش، **استعاره‌های مفهومی در آیات قرآن**، به چاپ رسیده در مجموعه مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، چاپ دوم، صص۳۱-۵۹، تهران: هرمس.

کزازی، میرجلال الدین. ۱۳۸۵ش، **زیباشناسی سخن پارسی**، جلد ۳، چاپ ششم، تهران: نشر مرکزی.

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

لیکاف، جورج و مارک جانسون. ۱۳۹۴ش، **استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم**، ترجمه: هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم.

هاشمی، احمد. ۱۳۸۶ش، **جواهر البلاغة**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات اسماعیلیان.

هاوکس، ترنس. ۱۳۷۷ش، **استعاره**، تهران: مرکز.

کتب انگلیسی

Janson, M. (1987). The body In The Mind: The Bodily Basis Of Meaning, Reason and Imagingination, Chicago: Chicago University Press.

Saeed, J.I. (2013). Semantics,Oxford: Blackwell.

مقالات

آریان‌فر، سیمین. ۱۳۸۵ش، «**بررسی شماری از ضرب المثل‌های زبان فارسی بر اساس طرحواره‌های تصویری در چارچوب نظریه معناشناسی شناختی**»، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان شناسی همگانی، دانشگاه الزّهرا.

بهنام، مینا. ۱۳۸۰ش، «**استعاره مفهومی نور در دیوان شمس**»، نقد ادبی، سال سوم، شماره دهم، صص۹۱-۱۱۴.

بیابانی، احمدرضا و یحیی طالبیان. ۱۳۹۱ش، «**بررسی استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو**»، پژوهشنامه نقد ادبی، دوره۱، شماره۱، صص۹۹-۱۲۶.

حامدی، رباب و حسین کاویانی. ۱۳۸۳ش، «**بررسی ارتباط بین استعاره‌ها و خلق افسرده**»، تازه‌های علوم شناختی، سال اول، شماره ۱و۲، ص ۴۵.

ذوالفقاری، اختر و نسرین عباسی. ۱۳۹۴ش، «**استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شماره سوم، پیاپی۱۱، صص۱۰۵-۱۲۰.

سورنی، زهرا. ۱۳۹۳ش، «**تحلیل محتوایی و ساختاری رثای حسینی؛ مطالعه موردی: جلد اول کتاب ادب الطّف**»، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه رازی، استاد راهنما: دکتر تورج زینی وند کرمانشاه: دانشگاه رازی.

شاملی، نصرالله و فرزانه حاجی قاسمی. ۱۳۹۵ش، «**طرح‌واره‌های تصویری حجمیِ مفهوم قیامت در قرآن کریم**»، مطالعات ترجمه قرآن و حدیث، دوره سوم، شماره ۶، صص۵۶-۷۵.

قاسمی، آزاده و علی ایزانلو و محمود الیاسی. ۱۳۹۴ش، «**بررسی طرح‌واره حجمی واژه غم در اشعار فریدون مشیری**»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی.

گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی راد. ۱۳۸۱ش، «**زبان شناختی و استعاره، تازه‌های علوم شناختی**»، سال۴، شماره ۳، صص ۵۹-۶۰.

نورمحمدی، مهتاب. ۱۳۸۷ش، «**تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج البلاغه: رویکرد زبان شناسی شناختی**»، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان شناسی همگانی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو. ۱۳۸۸ش، «**استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زیباشناسی شناختی**»، پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم، سال اول، شماره سوم، صص۹-۳۴.

سایت‌های اینترنتی

مقاله جواد شبر در سایت: http://m-alhassanain.com
(تاریخ بازدید: ۹۶/۹/۱۱ ساعت: ۱۰:۳۰)

http://www.farsicity.ir/index
www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id
http://www.farsicity.ir/index

Bibliography

The Holy Quran.
Al-Amini Al-Najafi, Abdul Hussein 1427 AH, Al-Ghadir, research: Al-Ghadir Center for Islamic Studies, V 4, Qom: Foundation for the Encyclopedia of Islamic Jurisprudence.
Barcelona, Antonio. 2011, metaphor with a cognitive approach, Translator: Farzan Sojoudi, Tehran: Naghshe Jahan.
Al-Taftazani, Saad al-Din 2004, Summary of Meanings, Eighth Edition, Beirut: Dar al-Fikr.
Jahez, Omar bin Bahr. 1412 AH, Statement and Explanations, Beirut: Al-Hilal.
Jorjani, Abdul Qahir 1991, Secrets of Rhetoric, translated by Jalil Tajlil, Tehran: University of Tehran. Shabr, Seyed Javad 1409 AH, Adab al-Taf Av Shoara Al-Hussein, Beirut: Dar al-Murtaza.
Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. 1987, Images of Imagination in Persian Poetry, Tehran: Nil. Safavi, Sirus. 2004, Discourses in Linguistics, Tehran: Hermes.
Al-Askari, Abu al-Hilal. 1952, Al-Sanaatin, Beirut: Dar Al-Ahya Al-Kotab Al-Arabiya.
Fotuhi, Mahmoud 2006, Picture Rhetoric, Second Edition, Tehran: Sokhan.
Ghaemi Nia, Alireza. 2014, Conceptual Metaphors in Quranic Verses, published in the collection of articles on metaphorical language and conceptual metaphors, second edition, pp. 31-59, Tehran: Hermes.
Kazazi, Mir Jalaluddin 2006, Persian Aesthetics, Volume 3, Sixth Edition, Tehran: Markazi Publishing. Kuchesh, Zelten. 2014, A Practical Introduction to Metaphor, translated by Shirinpour Ebrahim, Tehran: Samt.
Lycoff, George and Mark Johnson. 2015, Metaphors we live with, translated by Hajar Agha Ebrahimi, Tehran: Alam Publishing.
Hashemi, Ahmad 2007, Jawahar al-Balaghah, fifth edition, Tehran: Ismailian Publications.
Hawks, Trance. 1998, Metaphor, Tehran: Center.

English books

Janson, M. (1987). The body In The Mind: The Bodily Basis Of Meaning, Reason and Imagingination, Chicago: Chicago University Press.
Saeed, J.I. (2013). Semantics,Oxford: Blackwell.

Articles

Arianfar, Simin. 2006, "Study of a number of Persian language proverbs based on pictorial schemas in the framework of cognitive semantics theory", Master Thesis in General Linguistics, Al-Zahra University.
Behnam, Mina. 2001, "Conceptual Metaphor of Light in the Divan of Shams", Literary Criticism, Third Year, No. 10, pp. 91-114.
Biabani, Ahmad Reza and Yahya Talebian. 2012, "Study of Oriental Metaphors and Visual Schemas in Shamloo Poetry", Journal of Literary Criticism, Volume 1, Number 1, pp. 99-126.
Hamedi, Rabab and Hossein Kaviani. 2004, "Study of the relationship between metaphors and depressed mood", Cognitive Science News, First Year, No. 1 and 2, p.45.
Zolfaghari, Akhtar and Nasrin Abbasi. 2015, "Conceptual Metaphor and Visual Schemas in Ibn Khafajah's Poems", Quarterly Journal of Literary and Rhetorical Research, Third Year, Third Issue, 11, pp. 105-120.
Surni, Zahra 2014, "Content and structural analysis of Hosseini's Rasa; Case study: the first volume of the book "Adab al-Taff", Razi University Master Thesis, Supervisor: Dr. Touraj Zeinivand Kermanshah: Razi University.

Shamli, Nasrollah and Farzaneh Haji Ghasemi. 2016, "Volumetric visual schemas of the concept of resurrection in the Holy Quran", Quran and Hadith Translation Studies, Volume 3, Number 6, pp. 56-75.
Ghasemi, Azadeh and Ali Izanloo and Mahmoud Eliassy. 2015, "Study of the volumetric schema of the word grief in the poems of Fereydoon Moshiri", Proceedings of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University. Gulfam, Arsalan and Fatemeh Yousefi Rad. 2002, "Linguistics and Metaphor, News of Cognitive Sciences", Volume 4, Number 3, pp. 59-60.
Noor Mohammadi, Mahtab. 2008, "Conceptual Analysis of Nahj al-Balagheh Metaphors: A Cognitive Linguistic Approach", Master Thesis in General Linguistics, Tehran: Tarbiat Modares University. Houshangi, Hossein and Mahmoud Seifi Pargo. 2009, "Conceptual Metaphors in the Qur'an from the Perspective of Cognitive Aesthetics", Journal of Sciences and Knowledge of the Holy Quran, First Year, Third Issue, pp. 9-34.

Website
Javad Shabar article on the site: m-alhassanain.com//http: (Visited: November 30, 2017 at 10:30)
m-alhassanain.com//http:
http://www.farsicity.ir/index
www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id
http://www.farsicity.ir/index

Quarterly Journal of Quranic Studies, Twelfth Year, No. 47, Fall 2021, pp. 89-118

Application of pictorial schemas and conceptual metaphors in poetry of degeneration relying on Quranic studies

Date of Received: March 7, 2018 Date of Acceptance: June 2, 2019

Fereshteh Jamshidi
Graduated from the Department of Arabic Language and Literature, Razi University of Kermanshah. fereshtehjamshidi1992@gmail.com
Ali Akbar Mohseni
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah. mohseni0310@yahoo.com Responsible author: Ali Akbar Mohseni

Abstract
Among the aesthetic forms of rhetoric, metaphor is one of the most eloquent and efficient tools that are used more for abstract concepts to make its understanding tangible and objective, and it constantly tries to attract the attention of the audience by creating a kind of deconstruction in the meaning and words. In this way, it creates a conceptual and fundamental structure that is used to think about more abstract matters. These linguistic structures are the same as pictorial schemas. Schemas are a process of language cognitive structures created by human physical experiences in dealing with the outside world. In short, the mind is able to process the input data of the environment and to analyze and decode complex semantic concepts in the linguistic-speaking context. It is worth mentioning that in the structure of traditional ode and Quranic texts, epic poems and eloquent poems have a significant role in this regard.

Keywords: pictorial schema, conceptual metaphor, semantics, Adaboltaff.