

فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دورهٔ جدید، شماره بیست و پنجم، پاییز ۱۳۹۵، ص ۹۳ - ۱۱۵

استعاره شناختی و چگونگی نمود آن در قصیدهٔ «علی بساط الريح» اثر فوزی معلوف*

حسن گودرزی لمراسکی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

فاطمه خرمیان، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

چکیده

استعاره مقوله‌ای است که امروزه بیش از گذشته، نگاه نظریه‌پردازان مختلف را بویژه در حیطهٔ شناختی به خود معطوف ساخته است. آنچه در استعاره مهم است، تعیین الگویی است که بتواند در درک معنای آن به وضوح مؤثر باشد. در این پژوهش، استعاره از نگاه نو، با تأکید بر استعاره مفهومی - که نخستین بار جورج لیکاف و مارک جانسون مطرح کردند - بررسی شده است و طرح‌واره‌های تصویری آن؛ یعنی ساخت‌های مفهومی که بر اساس تجربیات مختلف شکل می‌گیرد، در قصیدهٔ «علی بساط الريح» از فوزی معلوف، یکی از شاعران اثر گذار ادبیات مهاجر تحلیل و این نتیجه حاصل شد که شاعر در بخش‌هایی متعدد در این قصیده، از استعاره بهره گرفته است و با استفاده از طرح‌واره‌های مختلف تصویری از جمله حرکتی، قدرتی، حجمی و جهتی یا استعاره فضا مدار به برجسته‌سازی بخش‌هایی از شعر که مورد توجه او بوده، پرداخته است.

کلمات کلیدی: استعارهٔ معاصر، فوزی معلوف، علی بساط الريح، مفهوم و طرح‌واره تصویری.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۰۷/۲۶

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: h.godarzi@umz.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

با نگاهی نو به زبان و مطالعه آن با ابزارهای متفاوت، زبان شناسی، علاوه بر اینکه به صورت دانشی مستقل مطرح شد و مسائل خود را با روش‌های علمی نو در حوزه آواشناسی، واج شناسی، صرف و نحو، معنی شناسی و کاربرد شناسی بررسی و تحلیل کرد؛ در ارتباط با پژوهش‌های گسترده زبانی با مسائلی روبرو شد که در حوزه‌های پنجگانه فوق نمی‌گنجد. استعاره، یکی از همین فرایندهای ذهنی- زبانی است که آرای زبان‌شناسان شناختی، تحولاتی گسترده را در دیدگاه‌های سنتی نسبت به آن پدید آورده است. قبل از پیدایش علم زبان‌شناسی شناختی، عموم زبان‌شناسان استعاره را به عنوان ابزاری برای پردازش خیال در شعر می‌دانستند؛ لذا آن را غالباً مفهومی ادبی و وابسته به زبان و ادب به شمار می‌آوردند؛ اما با گسترده شدن الگوهای شناختی، کارکرد این مفهوم در گفتمان روزانه مورد توجه قرار گرفت.

سوی آرای پیشینیان در باب استعاره- که اکثر آنان به تبعیت از ارسطو، استعاره را تنها ابزار زینت زبان ادبی به شمار می‌آوردند و آن را در حیطه علوم بلاغی مطالعه می‌کردند- امروزه این مقوله مورد توجه شاخه‌های مختلف علم، مخصوصاً علوم وابسته به مکتب شناختی قرار گرفته است. (شمیسا، ۱۳۹۰ش: ۱۶۲) مطالعات زبان‌شناختی، ماهیتی جدید برای استعاره تعریف کرده که طی آن دیگر استعاره فقط آرایه ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر است. اندیشه‌های استعاری در معنای جدید، اصلی طبیعی و همه‌جا حاضر است که در زندگی به شکلی خودآگاه و ناخودآگاه به کار می‌رود. (هاشمی، ۱۳۹۰ش: ۱۲۴) در واقع استعاره در معنای معاصر، موضوعی اساسی و بنیادین است که در مطالعات زبان‌شناسی شناختی، به کوشش لیکاف و همکاران او مورد تحقیق قرار گرفت. این گروه معتقدند که استعاره به خوبی نشان می‌دهد که چگونه برخی از جنبه‌های تجربه زندگی انسان به سایر تجربه‌ها مربوط می‌شوند. (روشن، ۱۳۹۲ش: ۱۱۵) مقاله حاضر به تحلیل و واکاوی باب استعاره، با تکیه بر نظریه رمانتیک و با توجه به طرحواره‌های مختلف تصویری، در قصیده «علی بساط الريح» اثر فوزی معلوف می‌پردازد تا به این دو سؤال پاسخ دهد که:

۱. استعاره در معنای نو آن چه جایگاهی در قصیده «علی بساط الريح» دارد؟

۲. هر یک از انواع طرح‌واره‌های تصویری (قدرتی، حرکتی، حجمی و جهتی) چگونه در قصیده مذکور جلوه‌گر شده است؟

۱-۲ پیشینه پژوهش

دربارهٔ فوزی معلوف، مقالات چندی نگاشته شده است، از جمله علی منتظمی به همراه همکاران خود به موضوع «اندیشه آرمانشهر در قصیدهٔ علی بساط الریح» روی آورده است که در آن به تحلیل اندیشهٔ آرمانشهری فوزی معلوف با تکیه بر مفهوم آزادی - به عنوان بزرگ‌ترین رؤیای شاعر- و چگونگی نمود آن در قصیدهٔ مذکور پرداختند. (منتظمی، ۱۳۸۹ش: ۱۴۷) زهرا خسروی و امیر گوهر رستمی هم در یک نگاه تطبیقی، به بررسی دیدگاه فوزی معلوف و شاملو در مقولهٔ زندگی و مرگ در مقاله‌ای با عنوان «زندگی و مرگ در اشعار فوزی معلوف و احمد شاملو» پرداخته‌اند، که نتیجهٔ نهایی مقاله این است که هر دو شاعر به سبب دیدگاه بدبینانه‌ای که نسبت به زندگی دارند، زندگی را صحنهٔ نبرد بین خیر و شر می‌دانند و مرگ را تنها راه نجات از دردها و سختی‌های زندگی می‌شمارند. (خسروی، ۱۳۹۲ش) پایان‌نامه‌هایی نیز دربارهٔ معلوف نگاشته شده است که از جمله آن می‌توان به پایان‌نامهٔ هدی نادرزاده اشاره کرد با موضوع «بررسی و تحلیل تشاؤم در شعر فوزی معلوف» اشاره کرد. وی در پایان‌نامهٔ خود به موضوع بدبینی در اشعار شاعر پرداخته و افکار بدبینانهٔ مؤثر را در شعرش بررسی نموده است. (نادرزاده، ۱۳۹۲ش) «شرح افکار و بررسی اشعار فوزی معلوف با تکیه بر قصیده علی بساط الریح» نیز رساله‌ای است که در آن نویسنده به بررسی افکار فوزی و تأثیر آن در اشعار این شاعر پرداخته است. (سیفی، ۱۳۸۴ش) موسی نتاج نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تکرار در اشعار فوزی معلوف» به بررسی نمودهای تکرار روی آورده است و به این نتیجه رسیده که شاعر از جان‌بخشی در اشعار خود برای تأثیرگذاری بیشتر و تشویق مخاطب استفاده کرده است. (موسی نتاج، ۱۳۹۲ش) اما مقاله‌ای یا پژوهشی نوشته نشده که به‌طور منسجم، به چگونگی نمود استعاره در اشعار فوزی معلوف خاصه قصیدهٔ مشهور او - علی بساط الریح - پرداخته باشد که در این جستار به آن پرداخته می‌شود.

فوزی معلوف (۱۸۹۹-۱۹۳۰م) از جمله مهاجرانی بود که در اوایل قرن بیستم در اثر آشفته‌گی اوضاع سیاسی و اجتماعی شام به قارهٔ آمریکا مهاجرت کرد. «او ضمن اشتغال به امر

بازرگانی در برزیل، به فعالیت‌های ادبی نیز پرداخت و در این راه «انجمن ادبی الزحلی» را در سائو پائولو بنیان نهاد.» (الفاخوری، ۱۹۸۶م: ۵۴۳)

شهرت فوزی در ادبیات، بیشتر مرهون منظومه بلند او با عنوان «علی بساط الريح» است که شرح سفرهای خیالی او به آسمان است که در آنجا با ستارگان، پرندگان و روح خویش دیدار می‌کند. وی این قصیده را در سال ۱۹۲۶ در هواپیمای در حال پرواز بر فراز سواحل ریودوژانیرو سرود. به همین دلیل به او لقب «شاعر الطیاره» داده‌اند. (همان: ۵۴۸) این منظومه، در چهارده قسمت که شاعر هر بخش را «نشید» یا سروده نام نهاده است و در ۲۲۵ بیت سروده که هر بخش آن قافیه متفاوتی دارد. زبان این شعر، همچون بسیاری از آثار ادبی مکتب مهجر، زبانی فلسفی است و رویکرد فلسفی شاعر در آن تحت تأثیر دو جریان عمده فکری (دیدگاه مکتبی مهجر و فلسفه اسلامی) است که به طور کلی در زندگی ادبی او تأثیری عمیق بر جای گذاشته است. (منتظمی، ۱۳۸۹ش: ۱۵۲)

۳-۱ مبانی نظری تحقیق

۳-۱-۱ استعاره

واژه استعاره (Metaphor) از واژه یونانی metaphora گرفته شده که خود مشتق از meta به معنای «فرا» و pherein «بردن» است. (هاوکس، ۱۳۸۰ش: ۱۱) استعاره؛ یعنی به کار بردن کلمه-ای بجای کلمه دیگر با رابطه مشابهت و وجود قرینه‌ای که دلالت بر این امر داشته باشد. (انیس، ۱۴۱۲: ذیل ماده عار) عبدالقادر جرجانی در مورد استعاره می‌گوید: «استعاره؛ یعنی آنچه براساس رابطه تشبیه وضع شده باشد؛ به عبارت دیگر کلمه، بر مسمای اصلی خود دلالت نکند و به جای آن لفظی دیگر به صورت عاریت قرار داده شود.» (القزوینی، بی‌تا: ۱۳۳) و در «اسرار البلاغه» آمده است که استعاره در جمله؛ یعنی شاعر یا غیر شاعر لفظ را در جایگاه اصلی خود بکار نمی‌برد و آن را به عاریت می‌گیرد. (الجرجانی، ۱۹۸۸م: ۲۲)

موضوع استعاره در طول قرن‌های متمادی مورد توجه دانشمندان علوم مختلفی چون ادبیات، فلسفه و زبان‌شناسی بوده است. در کتب پیشینیان تعریف‌های بسیاری از استعاره شده است؛ قدیم‌ترین آن در «البيان والتبيين» جاحظ آمده است. (الجاحظ، ۱۹۶۰م، ج ۱: ۱۵۳) و جزء اول «البدیع» ابن معتر نیز با استعاره آغاز شده است. (ابن معتر، ۱۴۰۲ق: ۲)

این نگرش از استعاره در آرای قدما، همان نگرش کلاسیک (classical view) است که به صورت‌های مختلف تا به امروز رواج داشته است. نگرش مقابل با این نوع نگاه به استعاره، به قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی برمی‌گردد که به مقتضای حال و هوای سیطره یافته بر آن عصر، نگرش رمانتیک (Romantic view) نام گرفت. در این نگرش خاص، استعاره از قیدوبند و چارچوب محدود زبان ادب خارج شده به نوعی لازمهٔ زبان و اندیشیدن برای جهان خارج به حساب می‌آید. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۱۰۴) در قرون معاصر صاحب نظرانی چون ای. ای. ریچاردز^۱، یاکوبسن^۲، ماکس بلک^۳، جانان کوهن^۴، جان سرل^۵، اولمان^۶ و مارک جانسون^۷ از جمله زبان‌شناسانی هستند که به طور جدی به مسأله استعاره پرداخته‌اند. مایکل ردی^۸ نیز آن را استعاره مجرا نامید. سپس جورج لیکاف^۹ (۱۹۸۷) به همراهی مارک جانسون «نظریهٔ معاصر استعاره» (contemporary theory of metaphor) را در حوزهٔ استعاره مفهومی مطرح کردند.

۲-۳-۱ استعاره در نگاه نو

در دیدگاه کلاسیک، استعاره تشبیهی است که یکی از دو سوی آن ذکر نشود، و به عبارت دیگر استعمال واژه‌ای در معنی مجازی آن است به واسطهٔ همانندی و پیوند مشابهتی که با معنای حقیقی دارد. (تجلیل، ۱۳۶۹ش: ۶۳) اما در نظریهٔ رمانتیک، کانون استعاره در مفهوم concept است نه کلمات، و بنیان استعاره نه بر اساس شباهت که بر پایهٔ ارتباط قلمروهای متقاطع cross-domain همزمان در تجربهٔ انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است. (هاشمی، ۱۳۹۰ش: ۱۲۲) با وجود آن‌که در زیرمجموعه‌های زبان‌شناسی؛ چون نشانه‌شناسی، معنی‌شناسی و کاربردشناسی و همچنین در حوزهٔ سبک‌شناسی به نظریه‌پردازی در مورد استعاره پرداخته‌اند، (راکعی، ۱۳۸۸ش: ۸۰) به منظور احتراز از گستردگی بحث، تنها به مقوله معنی‌شناسی می‌پردازیم. اصطلاح «معنی‌شناسی شناختی» که نخستین بار به همت جورج لیکاف (۱۹۸۷م) مطرح شده، بابتی تازه در نگرش به معنی باز کرده است؛ معنی در واقع مفهومی است که در اثر کاربرد یک صورت زبانی و تجربهٔ عینی و یا حسی یک موقعیت در ذهن شکل می‌گیرد و این تجسم مجدداً در ساخت‌های زبان منعکس می‌شود. به عبارت دیگر، مقولات ذهنی انسان از طریق تجربیات او شکل می‌گیرند. (گندمکار، ۱۳۹۱ش: ۱۵۶)

معنی‌شناسان شناختی استعاره را منحصر به زبان ادب و شعر نمی‌دانند، بلکه آن را عنصری لازم برای اندیشیدن در مورد پدیده‌های جهان خارج به حساب می‌آورند. به عقیدهٔ آن‌ها روش‌های

مختلف فکر کردن در مورد یک پدیده به عبارت دیگر، مفهوم سازی‌های مختلف سبب شکل‌گیری استعاره‌های گوناگون می‌شود و در واقع، استعاره بارزترین تجلی شناخت در انسان است؛ افزون بر این استعاره تنها منحصر به واژه‌های یک زبان نیست؛ زیرا تمامی ساخت‌های زبانی می‌توانند ساختاری استعاری داشته باشند. (همان: ۱۵۶) این رویکرد از استعاره که به همت لیکاف و جانسون مطرح شده به «نظریه معاصر استعاره» (contemporary theory of metaphor) یا استعاره مفهومی (conceptual metaphor) معروف گردید. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۱۰۹) به عبارتی دیگر، در زبان‌شناسی شناختی و در حوزه معنائشناسی آن، به فهم یک حوزه مفهومی (conceptual domain) برحسب حوزه مفهومی دیگر، استعاره مفهومی گفته می‌شود؛ یعنی در استعاره مفهومی، یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر فهمیده می‌شود و این با فهم، یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیده‌های دیگر متفاوت است. (هوشنگی، ۱۳۸۸ش: ۱۳) آنچه در استعاره مفهومی روی می‌دهد، نگاشت دو حوزه مبدأ و مقصد است؛ توضیح آنکه اگر عناصر حوزه 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 می‌شوند؛ مثلاً در استعاره «اندیشه غذاست»، حوزه مفهومی «اندیشه»، حوزه مقصد و حوزه مفهومی «غذا» حوزه مبدأ خوانده می‌شود. (همان: ۱۴)

۳-۳-۱ طرح‌واره در استعاره

طرح نظریه‌های جدید در باب استعاره، موجبات به وجود آمدن ساخت‌های بنیادین خاصی تحت عنوان «طرح‌واره» می‌گردد. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۱۱۰) طرح‌واره‌ها، انگاره‌هایی هستند که ویژگی قلمروی مبدأ (ظرف و راه) را تعیین می‌کنند و بر قلمروهای مقصد (مقوله‌ها، مقیاس‌های خطی) نگاشته می‌شوند. (اکو، ۱۳۸۳ش: ۲۱۲) این طرح‌واره‌ها را اولین بار جانسون (۱۹۸۷م) در کتاب «بدن در ذهن» مطرح کرد. وی در این کتاب استدلال می‌کند که تجربه‌های بدن‌مند در نظام مفهوم، طرح‌واره‌ها را به وجود می‌آورد. جانسون همچنین ادعا می‌کند که طرح‌واره‌ها از تجربیات دریافتی و حسی نشأت می‌گیرند که نتیجه تعامل ما با جهان و محیط اطرافمان هستند. (اردبیلی، ۱۳۹۱ش: ۳۴) همه انسان‌ها بنابر مختصه‌ها و ویژگی‌های واحدی که دارند، به مجموعه جهانی از طرح‌واره‌ها دسترسی دارند؛ اما همان‌گونه که اقوام ملت‌های گوناگون به لحاظ فیزیکی و ظاهری متفاوت از یکدیگرند، انسان‌ها نیز بنابر فرهنگ و جهان بینی متفاوتشان به لحاظ شناختی به بعضی از

طرحواره‌ها، اولویت متفاوت می‌دهند. (عسکری، ۱۳۸۹ش: ۴) به نظر جانسون، تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی را در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری (Imageschemas) هستند. (صفوی، ۱۳۸۲ش: ۶۸) که طرح اولیه از ساخت شناسی زیر بنای استعاره را تشکیل می‌دهند.

طرحواره‌های تصویری یا تصویری، در واقع از ویژگی‌های حوزه مبدأ هستند که بر حوزه مقصد منطبق می‌شوند؛ اصل مهم در طرحواره تصویری این است که ما در این دنیا زندگی و فعالیت می‌کنیم؛ مثلاً محیط اطرافمان را درک می‌کنیم، بدن خود را حرکت می‌دهیم، می‌خوریم، می‌خواهیم و هزاران فعالیت دیگر که بر اساس آن‌ها ساخت‌های مفهومی بنیادینی را برای خود پدید می‌آوریم و این ساخت‌ها را برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی تر به کار می‌بریم. این طرحواره‌های تصویری، امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری نظیر زبان فراهم می‌آورند. (پورا‌براهیم، ۱۳۹۰ش: ۲۳) به بیانی دیگر طرحواره‌های تصویری، مفاهیمی جزئی و انضمامی نیستند، بلکه مفاهیمی کلی و انتزاعی به شمار می‌روند. (روشن، ۱۳۹۲ش: ۴۸) برای اینکه بدانیم منظور از «یک تصور، مفهومی استعاری است یا اینکه یک تصور استعاری، فعالیت روزمره ما را تشکیل می‌دهد» چیست؟ نگاهی به مفهوم «وقت» و استعاره «وقت طلاست» می‌اندازیم. این استعاره در عبارات و اصطلاحات زیادی در زبان روزمره «خودکار» ما منعکس می‌شود. این مفهوم استعاری را می‌توان در نمونه‌های ۱ تا ۳ ملاحظه نمود:

۱. دارد وقتش را تلف می‌کند.

۲. کلی وقت صرفش کردیم.

۳. از وقتش استفاده نمی‌کند.

در تمام این موارد، 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، ۱۳۸۳ش: ۲۷۹) بنابراین ملاحظه شد که از واژگان و عبارات حوزه ملموس‌تر - پول و طلا - برای صحبت کردن در مفهوم انتزاعی «وقت» استفاده می‌شود. از سوی دیگر، استعاره صرفاً محدود به کلمات استفاده شده نیست، بلکه در مفاهیم آن نهفته است. این طرحواره‌ها انواع گوناگونی دارند؛ اما مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری که لیکاف و جانسون مطرح می‌کنند؛ عبارتند از: طرحواره حرکتی، قدرتی، حجمی و جهتی.

۲. بحث

۱-۲ انواع طرحواره‌های تصویری در قصیده علی بساط الريح

الف) طرحواره‌های حرکتی:

یکی از انواع طرح‌های تصویری، طرحواره حرکتی (path schema) است. به اعتقاد جانسون، «حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکت، در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد.» (صفوی، ۱۳۷۹ش: ۳۷۵) ما همواره در گفت‌وگوهای خود، در طول شبانه‌روز تغییراتی را مشاهده می‌کنیم که گویا نمودار مسیر حرکتی‌اند و آدمی برای رسیدن به آن‌ها بایستی از نقطه‌ای آغاز کند تا به نقطه پایانی برسد و این حرکت و گذر، نیازمند زمان است که به طور پنهان یا آشکار در این طرحواره ممکن است. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۳۷۵)

البته همیشه در استعاره حرکتی لزوماً ملموس و بیرونی نبوده، بلکه گاهی طرحواره حرکتی به صورتی درونی صورت می‌پذیرد که به نوعی تغییر حالت، در آن مطرح است؛ نه حرکتی عینی و فیزیکی که این طرحواره، به نوعی استحاله‌ای است. در استحاله یک چیز به چیز دیگر هم، نوعی حرکت مطرح است؛ اما این حرکت به صورت ضمنی و درونی بوده و لزوماً فیزیکی نیست؛ مثلاً رشد انسان از کودکی به بزرگسالی، گویای حرکتی است که در درون صورت می‌گیرد؛ (همان: ۱۱۹) به تعبیر دیگر، گرچه مصداق رشد تغییر اندازه‌های فیزیکی بدن است؛ اما فی‌ذاته حرکت ظاهری و فیزیکی محسوب نمی‌شود و از آنجا که این رشد روندی طولانی مدت و نامحسوس دارد، حرکتی درونی به حساب می‌آید. به شاهد مثال ما در قصیده مورد بررسی و در سروده شماره ۳ (العبد) توجه کنید:

كلُّ ما بي في الكون أعمى و منقادٌ
علی رَغْمِهِ لأعمى نظيره

غیر رُوحی فالشعرُ فكُ جناحِیها
فطارت في الجوّ فوق نسوره

(المعلوف، ۲۰۰۸م: ۵۳)

فوزی روح شعری یا الهام شاعرانه را وسیله‌ای برای گریز از تقلید و زندگی کورکورانه دنیایی می‌شمرد؛ شاعر به این تقلید کورکورانه در بیت اول اشاره می‌کند؛ ابتدا همه چیز عالم را در سیری کورکورانه در هستی قرار می‌دهد و سپس روح شاعرانه خویش را از آن مستثنی می‌کند. از این رو، بال گشودن روح شاعر (غیر رُوحی فالشعرُ فكُ جناحِیها)، از استعاره مفهومی «روح،

پرنده است» درک می‌شود. در واقع، در نگاشت «روح، پرنده است» شاهد رابطه‌ای متناظر میان پرواز پرنده و حرکت روح و سیر او به سمت بالا هستیم. پرنده مقوله‌ای است کلی که پایه‌های مختلفی (انواع پرنده اعم از جاندار و بی‌جان؛ مثل هواپیما) را در بر می‌گیرد. از آنجا که نگاشت‌ها در سطح عام و فراگیر رخ می‌دهند، نه در سطح پایه (اکو، ۱۳۸۳ش: ۲۱۴) بنابراین وقتی که حرکت روح، به حرکت پرنده با لوازم آن؛ یعنی داشتن بال برای پرواز، مفهوم سازی شود، امکان نگاشت ساختار مفاهیم انتزاعی مشابه دیگر را پیدا می‌کند؛ یعنی تعمیم‌ها در سطحی بالاتر اتفاق می‌افتد، از جمله نگاشت مفهومی «رؤیا، پرنده است» در شاهد مثال زیر:

هو حلمٌ مجتَعٌ رافقُ الشاعرِ يطوی الأجيالَ جِلاً فجیلاً

(المعلوف، ۲۰۰۸م: ۵۴)

رؤیایی که بال خود را از عقل بیدار انسانی می‌گیرد که عقول خواب زده انسان از درک آن حیران و سرگردان گشته است:

خلعت یقظةُ العقولِ جناحین علیه یحیران العقولاً

(همان: ۵۴)

و یا نمونه‌ای دیگر:

أنا عبد الحياة و الموتِ أمشی مکرهاً من مهودها لقبوره

(همان: ۵۱)

شاهد در این مثال در مصرع دوم آن مشاهده می‌شود؛ در این بیت شاعر ذات خود را در این پدیده‌ها استحاله می‌کند تا تجربه‌های شعری خود را بازتاب دهد. از آن روی که در روایت خیالی، ضمیر متکلم و مخاطب تنها ضمیری ساده نیستند، بلکه در ورای ضمیر «أنا»، «هو» پنهان است و در ورای «أنت» و «أنتم» سایر ضمایر که بین آن‌ها پیوند دائمی برقرار است. (منتظمی، ۱۳۸۹ش: ۱۵۴-۱۵۵) یعنی انسان از ابتدای خلقت تا وقت مرگ در یک استحاله حرکتی است؛ گرچه این حرکت ظاهری و عینی نیست؛ اما حرکتی است از مهد تا لحد. از این رو، این سخن مبین طرحواره حرکتی است؛ اما از نوع دوم؛ یعنی استحاله ضمنی و غیر ملموس که در آن شاهد تغییر حالت هستیم، که آن همان حرکت در مسیر زندگی از تولد تا مرگ است.

در بیت نهم از سرودهٔ دوازدهم (کفارة الشاعر) از دفتر شعر معلوف نیز شاهد استعاره

حرکتی هستیم؛ حرکتی که در بازی سرنوشت وجود دارد:

غده مثل یومه تلعب الأقدار فیه، و یومه مثل أمسه

(همان: ۷۹)

استعاره بازی سرنوشت از استعاره مفهومی منطبق، با عنوان «سرنوشت، انسان، کودک است» درک و دانسته می‌شود. در واقع شاعر سرنوشت را مانند انسانی در نظر گرفته که در عالم هستی مشغول بازی است. گرچه این بازی لزوماً حرکتی رو به جلو نیست؛ اما در هر بازی حرکتی نهفته است. از این رو، می‌توان نوعی حرکت غیر ملموس را در استعاره بازی سرنوشت دریافت. به قسمتی دیگر از سروده سوم فوزی معلوف (روح الشاعر) توجه کنید:

أنت من عالم بعيد عن الأرض يفيض الجلال عن جانيه
نسمه الشعر أنت، فيه تبين أريح الشعور في بردتیه
هو فردوسك السحيق فلا الإثم و لا الشرُّ يبلغان إليه

(همان: ۴۹)

شاهد این مثال در آخرین مصرع آن موجود است. این سخن در واقع از استعاره مفهومی «شر و گناه انسان هستند» ناشی می‌شود. در این نمونه گناه و بدی که دو پدیده انتزاعی هستند، در قالب پدیده‌ای قابل لمس به نام انسان قرار می‌گیرند؛ با قابلیت‌های بی‌شمارش که یکی از این قابلیت‌ها، توانایی حرکت و طی طریق است. لذا شاعر در این بیت از استعاره حرکتی بهره‌گرفته است. این دو پدیده در حرکتی رو به جلو، سعی دارند به روح شعری شعرا برسند؛ اما از درک و رسیدن به آن ناتوانند، از جهتی چون با تمام تلاش خود هرگز به مقصد خود نمی‌رسند، مشمول استعاره قدرتی نیز می‌شوند که در ادامه درباره آن توضیح خواهیم داد.

ب) طرحواره قدرتی

یکی از طرحواره‌های مطرح در نظریه استعاره معاصر، طرحواره قدرتی (force scema) است، که نسبت به طرحواره‌های دیگر حالات مختلفی را پذیراست. قدرت همیشه از طریق تعامل با محیط تجربه می‌شود. هنگامی که نیروی چیزی بر حوزه دریافتی ما اثر می‌گذارد، قدرت آن را درک می‌کنیم؛ مثلاً وقتی وارد اتاق تاریک می‌شویم و با لبه میز برخورد می‌کنیم، ویژگی تعاملی قدرت را تجربه می‌کنیم. (روشن، ۱۳۹۲ش: ۵۱)

انسان در طول زندگی، گاه با مشکلات و موانعی برخورد می‌کند که همچون سدی مستحکم در مقابلش قرار دارند و قابلیت انعطاف پذیری‌اش موجب می‌شود که برای رفع این مشکل،

حالات و راه حل‌هایی متفاوت در ذهن نقش ببندد؛ بدین ترتیب طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان صورت می‌بندد که باعث می‌شود، وی این حالات و کیفیات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌اند. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۱۱۹) باید توجه داشت که طرحوارهٔ قدرتی، به سبب حالات مختلفی که در برخورد با موانع، پیدا می‌کند به سه نوع تقسیم می‌شود:

نوع اول: نخستین نوع طرحوارهٔ قدرتی آن است که آدمی در مسیر حرکت با سدی مواجه می‌شود که جز قطع مسیر و ناتوانی از عبور، چاره‌ای دیگر نداشته باشد.

نوع دوم: این نوع از طرحوارهٔ قدرتی، خود دارای سه حالت متفاوت است: اول آنکه در مقابله با سد پیش‌رو، بتوان آن را شکست و به حرکت رو به جلو ادامه داد و به قدرت از میان آن عبور کرد. حالت دوم آن که انسان بتواند با گذر از کنار سد به راه خود ادامه دهد و با دور زدن مانع، در همان مسیر مستقیم اولیه پیش برود. حالت سوم آنکه، انسان با انتخاب مسیری دیگر، راهی تازه را در پیش بگیرد؛ اما باید اشاره کرد که انتخاب مسیر دیگر؛ به معنی دست یافتن به پشت سد نیست، بلکه تغییر مسیر است.

نوع سوم: این نوع طرحوارهٔ قدرتی، نوعی است که در آن انسان موفق به گذر از سد پیش‌رو می‌شود و با تلاش و قبول سختی و کنار زدن سد مذکور، به راه خود ادامه می‌دهد. (همان: ۱۲۰-۱۲۱) در سرودهٔ سوم از دفتر شعر فوزی معلوف (قرب النجوم)، شاعر در آسمان با ستارگان مواجه می‌شود، به گفت‌وگوی آنان گوش فرا می‌دهد و خود نیز با آنان سخن می‌گوید. در بخشی از این قطعه دو ستاره دربارهٔ موجودی که به آنان نزدیک می‌شود با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند:

وانبرت نجمهٌ لأخرى تقول من يحوم من البعيد
أهو نجمٌ مذنبٌ أم دخيل في النجوم و ما يريد؟

(المعلوف، ۲۰۰۸م: ۶۳)

ستارهٔ دوم پاسخ می‌دهد که او موجودی است که از عالمی به نام زمین که شقاوت و بدبختی همه جای آن را پوشانده، اوج گرفته و به سمت ما می‌آید؛ اما درون این مه و ابر ناتوان‌تر از آن است که به ستارگان برسد:

هو تحت السديم أعجز عن أن يبلغ النجم فوق متن رياحه

هو مخلوق عالم إسمه الأرض يغطي الشقاء كلَّ بطاحه

(همان: ۶۴)

آنچه از مفهوم شعر فوزی بر می‌آید، آن است که شاعر در این سفر خیالی تا ژرفای آسمان می‌رود؛ اما همچنان از دسترسی به ستارگان عاجز است. بر این اساس نوع اول از طرحواره قدرتی در ذهن مخاطب تداعی می‌شود؛ چرا که شاعر تمام همت خود را مصروف رسیدن به هدف متعالی خود ساخته؛ اما از نظر دیگران چندان در این باره موفق نیست. و یا در سروده آخر (علی الأرض) هنگامی که شاعر از این سفر خیالی خود به زمین باز می‌گردد تا حقایق را بازگو کند، قلمش را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او به عنوان دوستی باوفا یاد می‌کند که همراه همیشگی شاعر است:

أنت رغم الجحود خلك وبيء حول المستحيل غولاً و عنقاء

(همان: ۸۵)

فوزی قلم خود، همان یار همیشگی‌اش را ستایش می‌کند که چون دوستی وفادار همراه اوست و کارهای غیرممکن انجام می‌دهد. این بیت هم مبین نوع دوم از استعاره قدرتی است؛ حالتی که در آن می‌توان از موانع با قدرت عبور کرد، کاری که قلم شاعر انجام داد؛ یعنی تبدیل امور محال به ممکن. در آخرین بیت از این دفتر شاعر از ناتوانی خود در حفظ سکوت در مقابل قلم سخن می‌گوید:

أنا لم ألق مثل صمتك صمتاً حوَّلتَه عرائسُ الشعر نطقاً

(همان: ۸۶)

در این بیت نیز نوعی استعاره قدرتی به کار گرفته شده است. شاعر از عجز خویش در حفظ سکوت می‌گوید، از این رو، برای رسیدن به هدف خویش راهی دیگر در پیش می‌گیرد و آن اینکه با شعر گفتن آن را به نطق در می‌آورد. این نوع از طرحواره قدرتی بیان‌کننده حالت سوم از حالت‌های سه‌گانه است؛ یعنی گزینش راهی تازه برای رسیدن به هدف.

ج) طرحواره حجمی:

یکی از اصلی‌ترین طرحواره‌های تصویری است که با آن می‌توان مفاهیم انتزاعی و تجربه‌های عرفانی را- که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد- در قالب استعاره شناختی بررسی کرد. 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، ۱۳۹۱ش: ۹۵) به اعتقاد لیکاف و جانسون، تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی حجم را برای او امکان‌پذیر می‌کند. پس انسان می‌تواند خود را مظروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی بپندارد که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود و این تجربه فیزیکی را به مفاهیمی دیگر که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. (Lakoff & Johnson, 1980:13) به عقیده این دو، ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم. عناصر اصلی طرحواره حجمی عبارتند از: درون، محدود و بیرون. (محمدی، ۱۳۹۱ش: ۱۰۰) به شواهد زیر در این زمینه توجه کنید:

عبدقلبي، و القلبُ عبدُ شعوره	إن جسمی عبدٌ لعقلي، و عقلي
یحاکي بئینةً و جمیلاً	ألفَ اليأس قلبه، فهو و اليأس
هو في الكون مثل قلب ملاحه	سامحَ اللهُ فيك قلباً نسباً
ما دنسته شهوة حسه	و التظـى قلبه فطهر بالآلام

(المعلوف، ۲۰۰۸م: ۵۲، ۶۱، ۶۵ و ۷۹)

در تمامی موارد «قلب» در قالب یک انسان مفهوم‌سازی شده است. همه از نگاهت استعاری «قلب، انسان است» درک و فهمیده می‌شوند. این نگاهت، مجموعه‌ای هستی‌شناختی است که مشخصه‌های معرفت‌شناسی را با نگاهت دانش مربوط به انسان بر دانش مربوط به قلب تعیین می‌کند؛ به عبارت دیگر، دل و قلب که مفهومی انتزاعی است در قالب استعاره‌شناختی انسان قرار می‌گیرد که امری ملموس و قابل تجربه بدنی است. بدین ترتیب برای این مفهوم انتزاعی نوعی حجم قائل می‌شود. با شناختی که فرد از تجربه بدنی و فیزیکی انسان دارد، مفهومی انتزاعی؛ مانند قلب را بسط می‌دهد که حجم ناپذیر است و طرحواره‌ای حجمی در ذهن خود می‌سازد. شایان ذکر است که منظور از قلب در این ابیات، دل و درون انسان است. علت اینکه استعاره مفهومی «دل یا قلب، انسان است» وجود دارد، این است که اکثر تمایلات و عواطف آدمی برخاسته از دل و قلب اوست. از طرفی دیگر، از آنجا که ما همیشه درباره انسان به دلیل دانشی

که از آن داریم، مفاهیمی قابل درک داریم؛ این خود باعث تعمیم استعاری دیگر می‌شود؛ اما در جملات استعاری زیر، دل و قلب از استعاره مفهومی دیگری نشأت می‌گیرد:

يا له طائراً بصورة شيطان	بيث الله-يب برکان صدره
كم ليالٍ في الروض أحييتها	أبكي، و أشكو إليك بين أفاحه
ساكباً في الفوادِ من طرفك	السيال بالنور بلسماً لجراحه

(همان: ۵۷ و ۶۵)

«دل و قلب» مرکز وجود آدمی، هسته اصلی زندگی او و کانون احساسات و عواطفش است. در عین حال، مکان‌واره‌ای است که به دلیل ظرفیت فراوان آن، می‌تواند مظروف‌هایی مختلف در خود جای دهد. بنابراین عبارات استعاری درون دل، و آتشفشان سینه براساس استعاره مفهومی «دل، ظرف است» ساخته شده‌اند که بر مبنای طرحواره حجمی و بدنی قابل بررسی‌اند. تعبیر استعاری «آتشفشان سینه»، نشان دهنده تطبیقی است که میان دل - که امری انتزاعی است - و آتشفشان - که تجربه‌ای ملموس است - صورت گرفته است. ظرف بودن سینه و دل آدمی، به این معنی است که مکانی تلقی می‌شود که اشیا در «درون» آن جای می‌گیرند و منظور از تجربه ملموس و بدنی این است که انسان، تجربه درون دل بودن را از طریق تجربه «در جایی بودن» خویش کسب کرده است. به نمونه‌ای دیگر از شعر فوزی معلوف توجه کنید:

أنا عبد الحياة و الموت، أمشي	مكرهاً من مهودها لقبوره
------------------------------	-------------------------

(همان: ۵۱)

منظور شاعر از لفظ «أنا» (من) در این بیت، من فردی نیست، به عبارت دیگر خود شاعر به طور خاص، مطمح نظر نیست، بلکه «أنا» در اینجا استعاره‌ای از «هو» است که بر انسان به طور کلی اشاره دارد. بنابراین آنچه مورد نظر شاعر است، من حجمی اوست؛ گرچه در ظاهر به نظر می‌رسد، شاعر به بیان دیدگاه‌هایش درباره خود پرداخته است. از این رو، می‌توان گفت که جمله «أنا عبد الحياة» از استعاره مفهومی «انسان، بنده است» درک می‌شود.

در نمونه‌های زیر استعاره «جام عشق» از استعاره مفهومی «عشق، ظرف است» حاصل می‌شود:

ما ندی الفجر غير لؤلؤ دمع	رشفته الأزهار من محجريه
و بريق النجوم غير شطايا	كأس حب تحطمت في يديه

(همان: ۵۱)

فوزی در مصرع آخر این ابیات، «عشق» را که پدیده‌ای انتزاعی و حجم ناپذیر است با استعاره مفهومی «عشق ظرف است» منطبق دانسته و برایش حجم -پدیده‌ای فیزیکی و ملموس- در نظر گرفته است تا درک آن به راحتی در ذهن انجام شود و از آنجا که از خصوصیات ظرف، افتادن و شکستن است، آن را به استعاره قابل شکستن دانسته است. در قطعه سیزده قصیده «علی بساط الريح» به این مفهوم به شکلی دیگر اشاره دارد:

إذ جلسنا على بساطٍ من السحب يفوح الغرامُ من جنّاته....
رافقته قيثارة الحب فانسلا أنين الأوتارِ في نَمّاته

(همان: ۸۱-۸۲)

در بیت اول «یفوح الغرام»، از استعاره مفهومی «عشق، معطر است» و در بیت بعدی «قیثارة الحب» از استعاره مفهومی «عشق، موسیقی است» درک می‌شود که در نهایت هر دو از مفهوم استعاری کلی‌تر؛ یعنی «عشق، ظرف است» حاصل می‌آیند. از نظر شاعر، عشق زمینی بر مبنای شهوت استوار است و باعث آلوده شدن انسان و در نهایت موجب هلاکت و بدبختی می‌شود؛ اما مصاحبت با ارواح مثالی و برتر، عشقی متعالی را جایگزین عشق زمینی می‌کند که رایحه این عشق، انسان را سرمست می‌سازد بگونه‌ای گوش جان به نوای دلپذیر عشق می‌سپارد و غرق در لذت و سرور می‌شود. از این رو، درک مفهوم انتزاعی عشق مثالی در قالب استعاره حجمی امکان‌پذیرتر است. به عبارت دیگر برای عشق، نوعی حجم (گیتار) و فضا قائل می‌شویم که در نتیجه آن یک طرحواره حجمی شکل می‌گیرد.

د) طرحواره جهتی و استعاره فضامدار:

طرحواره‌های وضعی یا جهتی، استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را براساس جهت‌گیری فضایی؛ مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و... سازمان دهی و مفهومی می‌کنند. کارکرد استعاری این جهت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت نشأت می‌گیرد که بدن انسان مکانمند و فضایی است و شکل عملکرد جسم وی با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است. (Lakoff & Johnson, 1980:14) استعاره فضامدار (spsthalthation metaphor) هم، از گونه‌های استعاره جهت‌گیرانه است که از جهت‌گیری فضایی مانند بالا-پایین، درون-بیرون و... ناشی می‌شوند. تأکید بیشتر در باب این نوع استعاره، جهات بالا و پایین است. در یک تقسیم

بندی کلی می‌توان گفت کمابیش تمام مطلوب‌ها، بالا و تمامی نامطلوب‌ها پایین قرار دارند. به نمونه‌های ۴ و ۵ توجه کنید:

۴. از شدت خوشحالی دارم پرواز می‌کنم.

۵. از اریکه قدرت به زیر افتاد.

چنانکه ملاحظه می‌شود، نمونه شماره ۴ که محتوی امری مطلوب است در بالا و نمونه بعدی که در نقطه مقابل آن قرار دارد، در پایین است. (بیابانی، ۱۳۹۱ش: ۱۱۱-۱۱۲) به نمونه‌هایی از دفتر شعر معلوف توجه کنید:

در سرود اول (ملک فی الهواء) - که مرحله اول از سفر خیالی و روحانی شاعر به فضا است - فوزی به معرفی مقصد و هدف خود از این سفر روحانی و شرح ویژگی‌های این سفر می‌پردازد. برای آنکه به بیان عظمت و تأثیر روح شعر در زندگی بپردازد، روح شاعر را در آسمان تصور می‌کند:

ملکهُ رکنهُ الهواء و ما اقواه رکناً قام الخلودُ بدعِمه

(المعلوف، ۲۰۰۸م: ۴۶)

معلوف در این قطعه به سرزمین و موطن حقیقی‌اش اشاره می‌کند؛ سرزمینی که پایه‌های آن در هوا بنا شده است. از آنجا که آسمان و هوا بر فراز زمین قرار دارد، یک نوع طرحواره جهتی و فضامدار را به ذهن متبادر می‌کند که خود از استعاره مفهومی «مطلوب، بالا است» حاصل می‌شود. با ذکر این استعاره، مخاطب را به درک این معنا می‌رساند که آنچه بر بلندای آسمان و فراتر از زمین بنا شود، مستحکم، مطلوب و ایده‌آل است. همچنین در سرود دوم (روح الشاعر)، آنجا که فوزی می‌خواهد عظمت روح شاعر را به اثبات برساند، آن را از زمین و عالم خاکی رها می‌سازد و به اوج آسمان می‌برد؛ زیرا در نظر وی، زمین مظهر شر و بدی است و این تعبیر از یک استعاره مفهومی دیگر؛ یعنی «نامطلوب، پایین است» در ذهن وارد می‌شود.

و نیز در قطعه سوم (العبد)، شاعر از استعاره جهتی بالا و پایین استفاده می‌کند، که مانند نمونه‌های قبلی از استعاره مفهومی «مطلوب بالا و نامطلوب پایین است» به ذهن می‌رسد:

لست من عالم التراب و إن كنتِ تقصمتِ بالترابِ عليه
أنت من عالمٍ بعيدٍ عن الأرض يفضُّ الجلالُ عن جانيه

(همان: ۴۹)

از آنجا که در این نوع از استعاره، نیاز به ذکر لفظی استعاره نیست، و گاهی می‌توان از روی مفهوم جمله به استعاره موجود در آن رسید، می‌توان گفت که زمین و نیز ژرفای آسمان، مصداق‌هایی هستند که دو جهت بالا و پایین (برتری‌ها و پستی‌ها) را برای مخاطب تداعی می‌کنند. در نظر معلوف، این روح شعر است که شاعر را به جهانی آرمانی و عالم معنا می‌رساند:

أبي روح في بُرْدَةِ الشعراء رفعتهم إلى الهواء أبعدتهم عن عالم الأحياء قرتهم من السماء

(همان: ۴۸)

«روح شعری»، تعبیری است از استعارهٔ مفهومی «روح، انسان است» که دارای حرکتی رو به جلو و به سمت بالاست. به عبارت دیگر روح شعری شاعر این توانایی را دارد که وی را در گذر از مسیر زندگی، از میان سختی‌های زندگی - اهل زمین و عالم زندگان - عبور دهد و به افق اعلی و عالم ارواح بکشاند و انسان با گذر از این سختی‌ها، خود را به بلندای هستی بکشاند. توضیح آنکه عالم زندگان به دلیل وجود موانع و سختی‌ها، مانع رسیدن انسان به تعالی است. زندگی دنیایی که مخصوص عالم احیا و زندگان است، او را در بند خود می‌سازد به طوری که نمی‌تواند از قید و بند آن رهایی یابد؛ اما روح شعر قدرتی دارد که شاعر را از این بندها رها می‌سازد و به عالم برتر (سرزمین ارواح) می‌رساند که بر بلندای هستی قرار دارد؛ همین روح شعری شاعر است که چون نهری جاری زمین و آسمان را به هم پیوند می‌دهد:

أنتِ يا روحهم تنورُ ذرات أضائت في الكون في عالميه
تصل الأرض و السماء بنهر غمر الحسن و الهوى ضفتيه

(همان: ۴۸)

چنانکه ملاحظه شد، از آن منظر که روح شعری شاعر را به فضا و برتری‌ها می‌رساند، و «برتر، مطلوب است» ما با یک استعارهٔ جهتی و فضامدار مواجه هستیم؛ اما از سوی دیگر، چون روح شعری شاعر پس از عبور دادن وی از موانع دنیایی او را به مقصد می‌رساند، با یک حالت از طرحوارهٔ قدرتی مواجه می‌شویم و بالاخره در قطعهٔ چهاردهم (علی الأرض) که شاعر پس از سفر نمادین خود به زمین باز می‌گردد، روحش وی را رها می‌کند و به جایگاه خود برمی‌گردد؛ اما شاعر به زمین می‌آید تا با قلم و دفترش حقیقت زندگی را بازگو کند.

و إذا بي أهوي إلى الأرض وحدي بعد حررتي أكابد رقاً
ترکتني روحي و عادت لماواها تشق الشعاع في الجو شقاً

(همان: ۴۸)

بازگشت روح به آسمان و فضا، امری مطلوب محسوب می‌شد. از این رو، در یک استعاره جهتی، به بلندای آسمان اوج می‌گیرد؛ اما رها کردن جسم شاعر، امری است که آن را نمی‌پسندد؛ لذا جهت آن رو به پایین است.

توجه داشته باشید که گرچه واژگان صراحتاً به جهات بالا و پایین نمی‌پردازند؛ اما مفهوم «أرض» و «الجو» که در شعر آمده، موجب می‌شود که منطبق بر استعاره متعارف بالا و پایین، انگاره‌ای متعارف ذهنی را دریابیم. حرکت شاعر به سمت زمین، جهت پایین و شکافتن جو توسط روح، جهت بالا را تداعی می‌کند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش حاکی است که آرای کلاسیک درباب استعاره به پیروی از تعریف ارسطو و بر اساس اصل قیاس و تشابه، استعاره را صرفاً امری زینتی و مخصوص زبان ادب می‌شمارند؛ اما با گذشت زمان و روی کار آمدن مکاتب جدید از جمله مکتب شناختی، استعاره را بازنمود ادعایی دانستند که به عنوان یکی از اصول اساسی در زبان‌شناسی شناختی مطرح گشته و بر این اساس دو مقوله تفکر و زبان درهم تنیده شده‌اند. در نظریه رمانتیک عقیده بر آن است که استعاره نه تنها امری تزئینی و صرفاً مخصوص زبان ادبی نیست، بلکه در عمل و اندیشه هر روز ما جریان دارد. بر اساس آمار به دست آمده، از سروده‌های مورد بررسی فوزی معلوف، می‌توان به نتایج زیر رسید:

- به کارگیری استعاره از سوی شاعر، ابزاری برای مفهوم‌سازی یک تجربه انتزاعی بر اساس تجربه‌ای ملموس‌تر است.

- با به کارگیری استعاره تصویری، شاعر به برجسته‌سازی قسمت‌هایی از شعرش پرداخته که بیشتر مورد توجه او بوده است و در همان زمان، مفاهیمی را - که مطمح نظر وی نبوده - پنهان ساخته است.

- در قصیده مذکور، استعاره فضامدار (جهتی)، و قدرتی نسبت به سایر موارد از نوسان زیادی برخوردار نبودند؛ اما می‌توان سیر صعودی را در سروده‌های پایانی شاعر مشاهده کرد. این افزایش کاربرد می‌توان حاصل پختگی روح شاعر باشد که موجب شده با نگاهی خاص به

پدیده‌های اطراف خود نظر کند و به امور انتزاعی جهت و قدرت بخشد تا در ضمیر خود راحت‌تر بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند.

- فراوانی طرحوارهٔ حجمی نسبت به طرحواره‌های دیگر نیز، بیان‌کنندهٔ توان شاعر در به تجربه درآوردن و عینیت بخشیدن مفاهیم و تصورات پیش روی شاعر است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ای.ای. ریچارد (A.A. Richards): نظریه‌پرداز انگلیسی که نخستین بار نظریهٔ تعاملی استعاره را به عنوان یک نظریهٔ مدرن جایگزین دیدگاه سنتی آن کرد.

۲. رومن یاکوبسن (R. Jakobson): زبان‌شناس روسی و نظریه‌پرداز ادبی بود. او یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ به شمار می‌رود.

۳. ماکس بلک (Max Blak): فیلسوف آمریکایی که از طرفداران نظریهٔ تعاملی استعاره است و آن را یک عمل ذهنی متمایز می‌شمارد.

۴. جانان کوهن (L-j cohen): زبان‌شناس و نظریه‌پرداز معاصر انگلیسی است که کتاب «معانی استعاره» از اوست.

۵. جان راجرز سرل (Lj.R searl): فیلسوف سرشناس و معاصر آمریکایی که در فلسفه زبان و فلسفه ذهن آرایی جامع دارد.

۶. استفان اولمان (s. Ullmann): از زبان‌شناسان معاصر است که به طرح مسأله چندمعنایی پرداخته و کتاب «مبانی معنی‌شناسی» در این رابطه از اوست.

۷. ارک جانسون (Mark Johnson) و جورج لیکاف: جانسون در کتاب خود (بدن در ذهن) طرحواره‌های تصویری را معرفی کرد و به همراهی جورج لیکاف - که نگرشی جدید از استعاره را مطرح کرده بود- نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را بنیان نهادند.

۸. مایکل ردی (Michael Reddy): مبدع نظریهٔ استعاره مجراست که معتقد است شیوهٔ بیان ما دربارهٔ زبان، کمابیش براساس استعاره‌های پیچیده نظام‌مند شده است.

۹. امانوئل کانت (George Lakoff): فیلسوف بزرگ آلمانی که تحقیقات جامع وی دربارهٔ معرفت‌شناسی، اخلاق و زیبایی‌شناسی بر بسیاری از مکاتب فکری اثرگذار بود.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

- اردبیلی، لیلا. (۱۳۹۱). *مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی شناختی*: تاریخ تکوین مفاهیم و نظریه‌ها؛ چاپ اول، تهران: نشر علم.
- اکو، امبرتو. (۱۳۸۳). *استعاره بر مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*؛ ترجمه ساسانی و گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: نشر سوره مهر.
- بیابانی، احمدرضا و یحیی طالبیان. (۱۳۹۱). «بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو»؛ *پژوهشنامه نقد ادبی*، دوره ۱، شماره ۱، صص ۹۹-۱۲۶.
- پورابراهیم، شیرین و دیگران. (۱۳۹۰). «بررسی مفهوم بصیرت در زبان قرآن در چارچوب معنی‌شناسی شناختی»؛ *مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی*، سال سوم، شماره ۲، صص ۷۷-۹۹.
- تجلیل، جلیل. (۱۳۶۹). *معانی و بیان*؛ چاپ چهارم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- خسروی، زهرا و امیر گوهر رستمی. (۱۳۹۲). «زندگی و مرگ در اشعار فوزی معلوف و احمد شاملو»؛ *مجله ادبیات تطبیقی*، سال هفتم، شماره ۲۵، صص ۷-۳۵.
- راکعی، فاطمه. (۱۳۸۸). «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»؛ *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال هفتم، شماره ۲۶، صص ۷۷-۹۹.
- روشن، بلقیس و لیلا اردبیلی. (۱۳۹۲). *مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی*؛ چاپ اول، تهران: نشر علم.
- سیفی، محسن. (۱۳۸۴). «شرح افکار و بررسی اشعار فوزی معلوف با تکیه بر قصیده علی بساط الريح»؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *بیان*؛ چاپ اول، تهران: نشر میترا.
- صادقی فیروزآبادی، مصطفی. (۱۳۹۳). «زبان در اندیشه نیچه»؛ *مجله اطلاعات حکمت و معرفت*، ۲۷ خرداد ۹۳.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۲). «بحثی درباره طرحواره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسان شناختی»؛ *فصلنامه فرهنگستان*، شماره ۲۱، صص ۶۵-۸۵.
- - (۱۳۷۹). *درآمدی بر معنی‌شناسی*؛ چاپ اول، تهران: نشر سوره مهر.
- عسکری، طیبه. (۱۳۸۲). «بررسی انگاره‌های تصویری در غزلیات سعدی»؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات.

- گندم‌کار، راحله. (۱۳۸۸). «بررسی معنایی افعال مرکب اندام بنیاد در زبان فارسی رویکردی شناختی»؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی دانشگاه علامه طباطبائی.
- ----- (۱۳۹۱). «نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی»؛ *مجله ادب پژوهی*، شماره ۱۹، صص ۱۵۱-۱۶۷.
- محمدی آسیابادی، علی و معصومه طاهری. (۱۳۹۱). «بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی»؛ *فصلنامه پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال ششم، شماره سوم، صص ۹۵-۱۲۴.
- منتظمی، علی و دیگران. (۱۳۸۹). «اندیشه آرمانشهر در قصیده علی بساط الریح فوزی معلوف»؛ *مجله زبان و ادب عربی*، شماره ۲، صص ۱۴۷-۱۷۲.
- موسی نتاج، الهام. (۱۳۹۲). «تکرار در اشعار فوزی معلوف»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران.
- نادر زاده، هدی. (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل تشاؤم در شعر فوزی معلوف»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کردستان.
- هاشمی، زهره. (۱۳۹۰). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»؛ *فصلنامه ادب پژوهی*؛ شماره ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.
- هاوکس، ترنس. (۱۳۸۰). *استعاره*؛ ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- هوشنگی، حسین و محمود سیفی. (۱۳۸۸). «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی»؛ *پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم*، سال اول، شماره ۳، صص ۹-۳۴.
- (ب) منابع عربی
- ابن معتز، عبدالله. (۱۴۰۲ق). *البدیع*: الطبعة الثالثة، بیروت: دار المسیرة.
- أنیس، ابراهیم و الغیر. (۱۴۱۶ق). *المعجم الوسیط*: الطبعة الخامسة، الجزء الأول و الثاني، مکتب نشر الثقافة الإسلامية.
- جاحظ. (۱۹۶۰م). *البیان و التبیان*؛ به شرح عبد السلام محمد هارون، ج ۱، الطبعة الثانية، قاهره: مرجعة التألیف و الترجمة و النشر.

- الجرجاني، عبدالقاهر. (١٩٨٨م). *اسرار البلاغة في علم البيان*: الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الفاخوري، حنا. (١٩٨٤م). *الجامع في تاريخ الدب العربي (الادب الحديث)*: الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل.
- القزويني، جلال الدين. (دون تا). « *الإيضاح في علوم البلاغة* »؛ مأخوذ من: al-mostafa.com
- معلوف، فوزی. (٢٠٠٨م). *الأعمال الكاملة*: الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة.
- (ج) منبع لاتین:
- Lakoff,G&Jonson,M,(1980). *Metaphors we live*,Chicago:univ.of chicagopress.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و پنجم، پاییز ۱۳۹۵

الإستعارة المعرفية و كيفية تجليها في قصيدة « على بساط الريح » لفوزي معلوف*

حسن گودرزی لمراسکی، أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران

فاطمه خرمیان، ماجستيرة في اللغة العربية وآدابها من جامعة مازندران

الملخص

الإستعارة هي التي قد استرعت هذه الأيام، إنتباه المنظرين المختلفين أكثر من أي زمن آخر، خاصة المجال المعرفي منها. المهم في الإستعارة، ايجاد أسوة لإدراك مفهومها واضحاً. يسعى هذا المقال أن يعالج الاستعارة معالجة حديثة، متكناً على الاستعارة المفهومية التي طرحها جورج ليكاف و مارك جانسون لأول مرة و بعد ذلك، يتطرق إلى تصاميمها التصورية التي تحمل معنى البنى المفهومية المكوّنة من التجارب المختلفة، في قصيدة على بساط الريح لفوزي معلوف و نستنتج أن الشاعر قام بتحديد قطع من أشعاره مستعينا بالاستعارة و بالتصاميم التصورية المختلفة نحو الديناميكية، القدرية، الحجمية و الاتجاهية.

كلمات الدليلية: الإستعارة الحديثة، فوزي معلوف، على بساط الريح، المفهوم و التصميم التصوري.

* - تاريخ الوصول: ۹۴/۱۲/۰۱ تاريخ القبول: ۹۵/۰۷/۲۶

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني: h.goodarzi@umz.ac.ir