دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال دوم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۶۵ـ۴۵

بررسی استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح واره‌های تصویری در اشعار ناصرخسرو با تکیه بر رویکرد معنی شناسی شناختی جورج لیکاف و جانسون

considered metaphor of the pictorial and orientated schema in naser khosrow hyrics according to the theory semantic approach lakoof and gohnson

یحیی طالبیان[–]
پریسا نصیری[—]

Yahya Talebian[–]
Parisa Nasiri[—]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱

چکیده

استعاره به عنوان یکی از مهم‌ترین پدیده‌های مطالعاتی رویکرد معنی شناسی شناختی، ابزاری برای بیان مفاهیم و تجارب انتزاعی براساس تجربه‌های عینی و ملموس‌تر بشر به شمار می‌رود. جورج لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ در کتاب استعاره هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، دیدگاه تازه‌ای را در زمینه‌ی استعاره مطرح ساختند و با ارائه‌ی شواهد تجربی نظراندیشمندان سنت بلاغی را که استعاره را صرفا وسیله‌ای برای زینت گفتار و صورکلام می دانستند،مورد تردید قرار دادند. تحقیقات جدید لیکاف و جانسون، در باب استعاره ثابت کرد که استعاره فقط یکی از صور کلامی و مختص زبان ادبی نیست؛بلکه استعاره‌ها نقشی مهم‌تر از زبان در زندگی آدمی دارند و نظام شناختی انسان اساسا استعاری بوده و به اندیشه، رفتار و زبان او جهت می‌دهد. به بیان دیگر نقش استعاره در بررسی ویژگی های سبکی و میزان نوآوری یک شاعر بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که خلاقیت و نوآوری، بیش از هرچیزی با خلق استعاره امکان پذیر است. ازاین روی، با توجه به این نظریه و تاکید بر اشعار ناصرخسرو و با تمرکز بر استعاره‌های جهت دار، به روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی و تحلیل اشعار ناصرخسرو خواهیم پرداخت و با عرضه‌ی شواهدی از شعر او و بررسی زیرساخت‌های شناختی استعاره‌های اشعار وی، نشان داده می‌شود که چگونه استعاره‌ی شناختی به استعاره‌ای بدیع وادبی تبدیل می‌شود. کلیت بررسی و تحلیل این مقاله نشان می‌دهد که استعاره‌های طرح‌واره‌های تصویری و جهت‌دار در اشعار ناصرخسرو قابلیت طرح و واکاوی دارد.

کلیدواژه‌ها: استعاره، ناصرخسرو،استعاره‌های جهت دار، طرح‌واره‌های تصویری، لیکاف، جانسون.

Abstract

Metaphor as one of the most important studied phenomena with semantics and semantic approach is considered acognitive means to express abstract concepts and experiences based on objective and tangible human experiences. George Lakoff and Mark Johnson in their book "Metaphors we live by "published in 1980, talked about a new view in the area of metaphor. Presenting empirical evidence, they have questioned the traditional rhetoric view that considered metaphor asmerely a mean to adorn speech and form words. New research by Lakoff and Johnson on metaphor proved that not only metaphor is only one of the specic forms of verbal and literary language, but it also has more important roles in human lifethan language. Moreover, human cognitive system is basically metaphorical which orientates on human thought, behavior and language. In other words, the role of metaphor in the study ofstylistic features and the measure of the innovation of poet is very important, because creativity and innovation are made possible by creating metaphors. There fore, according to thetheory and to emphasize Naser Khosrow lyrics, using ananalytical- descriptive method, we will peruse the poems ofNaser Khosrow and by providing evidence from his poetry ,explain how surveyed cognitive infrastructure become novel and literary metaphor. The overall analysis and analysis of this paper shows that visual projections and directional metaphors in Naser Khorsrow poems are capable of analysising.

Keywords: Metaphor, Naser Khosrow, orientated metaphors, pictorialschema, Lakoof and Johnson.

–. استاد گره زبـان و ادبیـات فارسـی دانشـگاه علامـه طباطبـائی، تهران، ایران؛ ytalebian@gmail.com

—. کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسـی دانشـگاه علامـه طباطبایی (نویسنده مسئول)؛ parisanasire@yahoo.com

–. Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran; ytalebian@gmail.com

—. M.Sc. Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University (Corresponding Author); parisanasire@yahoo.com

مقدمه

استعاره‌های مفهومی یا استعاره‌ی تصویری یکی از مهم‌ترین رویکردهای جدید در معنی‌شناسی‌شناختی است که خود از شاخه‌ی زبان‌شناسی است. نظریه‌ی استعاره‌ی تصویری که به نظریه‌ی استعاره‌ی معاصر نیز شهرت دارد، اولین بار توسط جورج لیکاف و مارک جانسون معرفی و تبیین شد و به سرعت جای خود را در مطالعات معنی شناختی باز کرد. در تعریفی که جورج لیکاف و جانسون از استعاره عرضه کردند، استعاره مختص زبان ادبی نیست و اساسا موضوعی زبانی نیست، بلکه مسئله‌ای اندیشگانی و مفهومی است که در ذهن ما جای دارد نه زبان. بنابر آنچه گفته شد، استعاره در رویکرد معاصر نه تنها پدیده‌ای زبانی، بلکه پایه‌ی تفکر انسان است. از این رو، استعاره تنها در واژگان زبان دیده نمی‌شود،بلکه در عناصر مفهومی اندیشه نهفته است. به بیان بهتر، جایگاه دقیق و واقعی استعاره در زبان نیست، بلکه ما به طریقی یک حوزه‌ی ذهنی را با استفاده از استعاره بر مبنای حوزه‌ی دیگر مفهوم سازی می‌کنیم.

حکیم ناصرخسرو قبادیانی،ازجمله سخنوران مطرح وصاحب سبکی است که با اتکا به توان و قریحه‌ی قدرتمند شاعرانه ی خود، توانسته است حرکتی تازه و تحولی عظیم در شعر فارسی ایجاد کند و با نگاهی تازه در باب زبان و ارتباط آن با هستی انسان، تعبیرات عمده‌ای را در دستگاه ادراکی و ادبی شاعران و سخنوران به وجود آورد و مکتب ادبی خاصی را در نحوه‌ی نگریستن به منزلت شعر و هدف سخنوری پی افکند. استعاره در شعر ناصرخسرو جایگاه خاصی دارد. وی در سراسر دیوان اشعارش از زبان استعاره برای بیان مفاهیم انتزاعی و کلامی و اخلاقی و تبیین اندیشه‌های خویش سود جسته است؛ چرا که استعاره، این توان را به شاعر می دهد که مقصود خود را به گونه‌های مختلف بیان بکند و از سویی دیگر، ذهن خواننده را به کاوش در آفاق گوناگون کلام و خلق معانی جدید وا دارد. زبان شعری ناصرخسرو به علت سرو کار داشتن با مفاهیم انتزاعی و کلامی و اخلاقی که به نوعی با آموزه‌های دینی ما نیز سروکار دارد حوزه‌ی مناسبی را برای بررسی استعاره‌های جهت‌گیرانه لیکاف و جانسون فراهم می‌کند.

پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی پژوهش‌هایی که درخصوص استعاره‌های مفهومی جورج لیکاف و جانسون، استعاره‌های جهت گیرانه و طرح واره‌های تصویری در ایران انجام شده است می‌توان به مقاله‌های نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون از زهره هاشمی(مجله‌ی ادب پژوهی،۱۳۸۹)،بحثی درباره طرح‌واره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی از کورش صفوی(فصلنامه‌ی فرهنگستان،۱۳۸۲) و زبان شناسی شناختی و استعاره از ارسلان گلفام و فاطمه یوسفی راد(نشریه‌ی علوم شناختی،۱۳۸۱) اشاره کرد که به طورکلی به شرح و تحلیل نظریه‌ی لیکاف و جانسون در خصوص استعاره‌ی مفهومی و طرح‌واره های تصویری پرداخته و استعاره را به عنوان ادوات مهم زبان ادبی ضروری نشان می‌دهند. در خصوص مقاله‌های مربوط به ناصرخسرو نیز می‌توان به هنرشاعری ناصرخسرو از محمدفشارکی(مجله‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگده‌ی اصفهان،۱۳۵۵)و بررسی استعاره در دیوان ناصرخسرو از حمید رضایی و ابراهیم ظاهری(مجله‌ی مطالعات زبانی بلاغی،۱۳۹۲) در خصوص تحلیل اشعار ناصرخسرو اشاره کرد. اما

با این حال هنوز پژوهش منسجمی که به تحلیل و واکاوی اشعار ناصرخسرو براساس استعاره‌های جهت گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری بپردازد، تاکنون انجام نگرفته است. بنظر می‌رسد، با تحلیل اشعار ناصرخسرو براساس استعاره‌های تصویری و جهت گرایانه بتوان به درک بهتر و شفاف‌تری از استعاره‌های مفهومی چندمعنا رسید.

روش تحقیق

داده‌های این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی بررسی می‌شود. ازاین رو در ابتدا نظریه‌ی استعاره‌های جهت دار و طرح واره‌های تصویری جورج لیکاف و جانسون توصیف و بعد از آن به تحلیل اشعار ناصرخسرو براساس نظریات لیکاف و جانسون خواهیم پرداخت. این پژوهش با تحلیل و بررسی طرح‌واره های تصویری در اشعار ناصرخسرو،بر آن است تا بداند استعاره‌های جهت دار در اشعار ناصرخسرو از چه نوعی است و اینکه استعاره‌های ادبی و یا استعاره‌هایی که در بلاغت فارسی می‌شناسیم، چگونه مفهومی شناختی داشته و مبنای تفکر انسان به شمار می‌رود. از این رو، ابتدا به پیشینه‌ی تحقیقات و ادبیات استعاره پرداخته می‌شود. بعد از آن،به تعریف سنتی استعاره اشاره می‌کنیم، سپس دیدگاه‌های جانسون و لیکاف در باب استعاره، به عنوان چارچوب نظری این تحقیق بررسی می‌شود؛ بعد از آن استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح واره‌های تصویری در پرتو همین بحث در اشعار ناصرخسرو تبیین می‌شوند و در ادامه شواهد استعاره‌های جهت گیرانه ارائه خواهد شد.

مفهوم استعاره

«واژه‌ی «metaphor» به معنای "استعاره"، از واژه‌ی یونانی«metaphora» گرفته شده که خود مشتق است از meta به معنی " فرا" و pherein در معنی" بردن». مقصود از این واژه دسته‌ی خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شی به شی دیگر« فرابرد» یا منتقل می‌شوند، به نحوی که از شی دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شی اول است.» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱). دو نظر اساسی سنتی و معاصر در باب استعاره وجود دارد که در ادامه به شرح و توضیح این دو دیدگاه می‌پردازیم:

استعاره براساس دیدگاه کلاسیک

در تعریفی که دیدگاه سنتی یا کلاسیک در باب استعاره ارائه می‌دهد، استعاره را صناعتی انفکاک ناپذیر از زبان می داند که می توان برای حصول تاثیرات ویژه و از پیش اندیشیده وارد زبان کرد. اندیشمندان سنت بلاغی زبان روزمره را زبانی حقیقی و بدون استعاره و استعاره را وسیله‌ای برای آراستن سخن و پر کردن خلا یا تزیین گفتار می‌دانند. این دیدگاه بعدها توسط صاحبنظرانی همچون ریکور،لیکاف و جانسون که استعاره را نشانه‌ای عینی برای تجارب ذهنی بشر و اندیشه‌های او قلمداد می‌کنند مورد تردید قرارگرفت که در بخش دیدگاه اندیشمندان معاصر در باب استعاره از آن سخن خواهیم گفت. اندیشمندان و صاحبنظران دیدگاه سنتی نظریات متفاوت و گاها متشابهی را در باب استعاره بیان کرده‌اند که به شرح آن می‌پردازیم:

«ارسطو به عنوان نخستین کسی که به تعریف استعاره می‌پردازد، استعاره را آرایه‌ای در نظر می‌گیرد که کاربرد آن در زبان محاوره ضروری نیست و تنها جنبه زیبایی شناختی دارد. رویکرد او به استعاره همان است که نظریه‌ی قیاس نامیده می‌شود. فیلسوفان دیگری نیز پیش از ارسطو از جمله افلاطون به اظهار نظر در خصوص استعاره

پرداخته‌اند. افلاطون و به تبع وی، فلیسوفان رمانتیک، استعاره را ناشی از مسئله خلاقیت و زبان می‌دانسته‌اند؛ لذا آن را نه چیزی جدا از زبان، بلکه جزئی از زبان تلقی می‌کردند. رمانتیک‌ها بر نقش خلاق استعاره به عنوان ابزار حیاتی برای بیان قوه‌ی تخیل تاکید کرده‌اند. در میان متفکران اسلامی و ایرانی نیز افراد زیادی در تعریف و بازشناخت استعاره و اقسام آن سعی کرده‌اند. جاحظ در البیان و التبیین در مورد استعاره می‌گوید: استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد.»(شفیعی کدکنی، ۱۰۹:۱۳۷۵). علاوه بر جاحظ، عبدالقاهر جرجانی نیز درباب استعاره می‌نویسد:« فضیلت استعاره در این است که هر لحظه بتواند بیان را صورتی تازه ببخشد و از یک واژه در نتیجه چندین فایده حاصل شود، چنان که در موارد مختلف تکرار شود، و با این همه در هر موردی مقام خاص خود را داشته باشد و از خصوصیات دیگر ان یکی این است که معنای بسیاری را در لفظ اندک نشان می‌دهد و از یک صدف چندین مروارید بیرون می‌آورد.»(همان، ۱۱۲). شاید بتوان گفت در میان متفکران مسلمان دقیق‌ترین تعریف استعاره را عبدالقاهر جرجانی ارائه کرده است. اما متفکران مسلمان نیز در این زمینه به اظهار عقیده پرداخته و تعریفات متفاوت و متعددی را عرضه کرده‌اند:

«کزازی استعاره را یکی از ترفندهایی می‌داند که سخنوری به یاری آن می‌کوشد تا سخن خویش را بیشتر در ذهن سخن دوست جایگیر گرداند.»(کزازی،۹۴:۱۳۶۸).به باور کزازی استعاره شیوه‌ای است در بازنمود اندیشه‌ی شاعرانه. وی استعاره را از گونه‌ی پرورده‌تر و هنری‌تر تشبیه می‌کند و می‌نویسد:« تشبیه آن‌گاه که می‌پرورد و پندارینه تر می‌شود، به استعاره دیگرگون می‌گردد. بنیان مانندگی در تشبیه برمانسته نهاده شده است. اما در استعاره سخنور به این مانندگی خرسند نیست؛ مانند، در آن ویژگی که آن را به مانسته می‌پیوند آن چنان به مانسته می‌ماند که نمی‌توان در میانه‌ی آن دو جدایی نهاد. پیوند و مانندگی در میانه‌ی دوسوی تا بدان جاست که یکی به ناچار، دیگری را به یاد می آورد. مانند آن‌چنان در مانسته رنگ باخته است و با آن یکی شده است که نمی‌تواند از آن جدا نگاشته شود. از این روی نیازی نیست که در سخن یادی از مانند برود»(همان، ۹۷). علوی و اشرف زاده در تعریف استعاره چنین می‌نویسند:« استعاره از باب استفعال و معنی آن چیزی را به عاریت خواستن است. استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن محذوف باشد با وجود قرینه‌ای که ذهن خواننده را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند. یا استعاره مجازی است با علاقه‌ی شباهت، با وجود قرینه‌ای که ذهن را ازمعنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند. یا استعاره مجازی است با علاقه‌ی شباهت، با وجود قرینه‌ای که ذهن را از معنی حقیقی دور می‌کند و به معنی مجازی می‌رساند.»(علوی مقدم،۱۳۷۶:۲۵).

صفا استعاره را نوعی مجاز می‌داند که شرط آن وجود علاقه‌ی مشابهت بین معنی حقیقی و معنی مجازی است. به باور او« استعاره از طرفی مجاز و از طرفین تشبیه است. مجازی که علاقه‌ی آن مشابهت باشد و تشبیهی که یکی از طرفین تشبیه را در ان حذف کنند. اما استعاره از تشبیه شدیدتر است، چه در تشبیه همیشه مشبه به از مشبه اقوی باشد و بنابراین نه تنها مشبه نمی‌تواند با مشبه به متحد باشد بلکه باید از ان متمایز گردد. لیکن در استعاره حال خلاف این است.» (صفا،۴۵:۱۳۷۷).

شمیسا در باب استعاره می‌گوید:«استعاره، واژه‌ای را به علاقه‌ی شباهت به جای واژه‌ی دیگر به کار بردن است. مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقه‌ی شباهت است که به آن استعاره می‌گویند،به عبارتی می‌توان استعاره را از تشبیه نیز بیرون اورد، به دین معنی که از جمله‌ی تشبیهی، مشبه و وجه شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم به نحوی که فقط مشبه‌به باقی بماند، به این مشبه به استعاره می‌گویند. پس استعاره هم گشتاری از جمله‌ی تشبیهی است و یا به اصطلاح ژرف ساخت هر استعاره‌یی یک جمله‌ی تشبیهی است.پس می‌توان گفت استعاره همان تشبیه است با این تفاوت که در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی مطرح است.»(شمیسا، ۱۳۹۳:۱۵۸-۱۵۷).

همایی درباره‌ی استعاره می‌نویسد:«کلمه‌ی استعاره در اصل به معنای عاریت خواستن و به عاریت گرفتن است؛استعاره عبارت است از آن‌که، یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند»(همایی،۱۳۸۹:۱۶۴).و در نهایت جلیل تجلیل استعاره را تشبیهی می‌داند« که یکی از دو سوی آن ذکر نشود و به عبارت دیگر استعمال واژه ای در معنای مجازی آن است بواسطه‌ی همانندی و پیوند مشابهتی که با معنی حقیقی دارد.»(تجلیل، ۱۳۶۹: ۶۳).

استعاره به دو نوع استعاره‌ی مصرحه و استعاره‌ی مکنیه قابل تقسیم بندی است. از نظر شمیسا استعاره‌ی مصرحه« به کاربردن واژه‌ای به جای واژه‌ی دیگر به علاقه‌ی شباهت است، یا تشبیهی است که از آن فقط مشبه به به جا مانده باشد.مانند شیر که استعاره از فرد شجاع و نرگس که استعاره از چشم و سرو که استعاره از قد بلند و موزون است»(شمیسا،۱۳۹۳:۱۶۵) حال آنکه در استعاره‌ی مکنیه یا استعاره‌ی تخییلیه مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبه به را و آن را در دل و ضمیر خود به جانداری تشبیه می‌سازند و برای آن‌که این تخییل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار(مستعارمنه) را در کلام ذکر می‌کنند؛همانند دست روزگار که در آن مشبه یعنی روزگار را همراه با یکی از ملائملت مشبه به (انسان) که دست باشد آمده است.»(همان،۱۷۹)

«به طور خلاصه آن‌چه از این فرضیات در خصوص استعاره‌ی سنتی درک می‌شود، این است که استعاره یک کارکرد اصلی و اساسی دارد و آن شکوهمندسازی و پیرایه بندی گفتار و نوشتاری است کارکردی که می‌تواند سیاق کلام را از سطح عادی و معمول زبان فراتر برد.»(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). حال باید دید صاحبنظران دیدگاه معاصر چه عقیده‌ای در باب استعاره ارائه کرده‌اند:

استعاره براساس دیدگاه معاصر

مطالعات زبان شناختی در چند دهه‌ی اخیر، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که براساس آن، استعاره فقط آرایه ای ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود.«جورج لیکاف و مارک جانسون در سال۱۹۸۰در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، دریچه‌ی جدیدی به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنان، نظام مفهومی ذهن بشرکه اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است در ذات خود ماهیت استعاری دارد. به اعتقاد لیکاف و جانسون استعاره تنها موجب افزایش وضوح و نیز ادراک بهتر اندیشه‌های ما نیستند بلکه حتی در مرحله‌ی عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافت‌های ما از جهان خارج را شکل می‌دهند و نظام مفهومی هر روزه‌ی ما که براساس

آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساسا مبتنی بر استعاره دارند.مبانی نظریه‌ی لیکاف و جانسون بر دو فرض بنا شد: نخست اینکه استعاره تنها مربوط به زبان ادبی نیست و به نوعی در کاربرد روزمره‌ی زبان جاری و ساری ست، و دوم آنکه استعاره ریشه در نظام مفهومی زبان دارد و در واقع پدیده‌ای زبانی نیست. رویکرد لیکاف و جانسون به استعاره،«نظریه‌ی معاصر استعاره»(contemporary theory of metaphor)نامیده می‌شود.»(بیابانی و طالبیان،۱۳۹۱: ۱۰۹–۱۰۸).

«لیکاف و جانسون براساس دیدگاه زبان شناختی، استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه‌های نظریه‌ی سنتی را به شیوه ای منسجم و نظام یافته به چالش کشیدند.آن‌ها نظرشان را در واکنش به چهار فرضیه‌ی عمده‌ی کلاسیک بیان کردند که به ادعای آنان مانع از درک طبیعت اندیشه‌ی استعاری و ژرفای آن است ؛ چهار فرضیه‌ای که پیشینه‌ی آن در سنت غربی به زمان ارسطو بازمی‌گردد. از نظر لیکاف و جانسون، دیدگاه کلاسیک در چهار مورد اشتباه می‌کند:ماهیت استعاره را کلمه می‌داند، اساس استعاره را شباهت می‌داند؛ همه‌ی مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند ؛ استعاره را مربوط به بخش غیرحقیقی زبان می‌داند و سرانجام اینکه استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند، به شیوه‌ای که با طبیعت ذهن دیدن‌های ما شکل گرفته است. نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی به فرضیات فوق چنین پاسخ می‌دهد: کانون استعاره در مفهوم است نه در کلمات؛ بنیان استعاره نه براساس شباهت، که بر پایه‌ی ارتباط قلمروهای متقاطع همزمان در تجربه‌ی انسان و درک شباهت‌های این دوحوزه شکل گرفته است. هم چنین بخش عمده‌ی نظام مفهومی ما استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و...می‌شود. این مفاهیم به وسیله‌ی استعاره‌های چندگانه‌ای درک و فهمیده می‌شوند که دارای مفهومی مستدل‌اند و سرانجام اینکه نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری و دلبخواهی نیستند؛ اگرچه براساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل دهی استعاره‌ها موثر است.»(هاشمی،۱۳۸۹ : ۱۲۲–۱۲۳).

« جورج لیکاف، زبان شناس معاصر آمریکایی، در مقاله‌ای با عنوان«نظریه‌ی معاصر استعاره» فرضیه اساسی در شکل گیری دیدگاه کلاسیک استعاره را تقسیم زبان به حقیقی و مجازی یا ادبی و روزمره دانست که بر طبق آن، آن‌چه حقیقی است، استعاری نیست. بدین ترتیب، او مجموعه‌ای از فرضیات کلاسیک در باب استعاره را ارائه می‌کند که به زعم وی موجب تغییر نادرست از استعاره شده است این فرضیات عبارتنداز:

–زبان متعارف روزمره به طور کلی حقیقی است استعاری نیست.

– همه چیز را می‌توان با زبان حقیقی و بون استعاره درک کرد.

– تنها زبان حقیقی می‌تواند متحمل صدق و کذب باشد.

– تمام تعاریف ارئه شده در فرهنگ لغت یک زبان، حقیقی‌اند و استعاری نیستند.

– مفاهیم به کار رفته در دستورزبان حقیقی‌اند و هیچ کدام استعاری نیستند»(همان، ۱۲۱–۱۲۲).

حال اگر بخواهیم تفاوت نظریه‌ی معاصر و سنتی در باب استعاره را در یک مجموعه‌ی کلی مطرح کنیم باید گفت:

۱.براساس دیدگاه سنتی موضوعی زبانی است اما در رویکرد نظریه‌ی معاصر موضوعی مربوط به

اندیشه است.

۲. در دیدگاه سنتی، زبان روزمره زبانی عاری از حقیقت و استعاره متعلق به زبان مجازی دانسته شده است در حالی که از نظر دیدگاه معاصر، زبان روزمره خالی از استعاره نیست .

۳. دیدگاه سنتیف استعاره را در سطح واژه یا عبارت می‌داند؛حال آنکه در نظریه‌ی معاصر، استعاره مجموعه‌ای از تناظرهای یک به یک مفهومی قاعده مند به شمار می‌رود و این تناظر از دو جهت حائز اهمیت است:

- این تناظر یک طرفه است؛ به طوری که جهت این تناظر از حوزه‌ی مبدا به سمت مقصد است و جهت عکسی ندارد.
- در این انطباق لزومی ندارد که تمامی مفاهیم از حوزه‌ی مبدا به حوزه‌ی مقصد منتقل شود. به عبارت دیگر،توجه به بخش‌های خاص از حوزه‌ی مقصد یکی از ویژگی‌های اساسی استعاره است.

۴. در دیدگاه سنتی، اصطلاحات استعاره دارای معانی دلبخواهی است در حالی که استعاره در دیدگاه معاصر واجد مفاهیمی قراردادی‌اند که براساس قوانینی زایا ساخته می‌شوند.

۵. دیدگاه سنتی، استعاره را ابزاری از صناعات ادبی برای زینت گفتار می‌داند اما در رویکرد معاصر،استعاره نشانه‌ای عینی برای ملموس ساختن تجارب ذهنی انسان به شمار می‌رود.

به تعبیر بهتر« تحقیقات جدید لیکاف و جانسون در باب استعاره ثابت کرد که کاربردهای استعاره، محدود به حوزه‌ی مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه استعاره هم چون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدده‌ها و امور دارد.درحقیقت استعاره، یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره‌ی رفتاری طبق آن برنامه ریزی می‌شود. از این دیدگاه استعاره برحسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا، با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرد و نقشی بسزا در جولان فکری و تخییل ایفا می‌کند. هم چنین بسیاری از مفاهیم و اندیشه‌ها از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه‌ای دیگر نظم می‌یابند. بدین ترتیب توجه به بیان استعاری به ویژه از این نظر اهمیت دارد که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد.» (هاشمی، ۱۲۰:۱۳۸۹).

در کنار جورج لیکاف و جانسون، فیلسوفان و اندیشمندان دیگری نیز در باب استعاره با مبانی جدید پرداخته اند که از این بین، می‌توان از پل ریکور، مایکل ردی و دیوید لی نام برد که در ادامه به شرح و توضیح مختصری از اندیشه‌های هر کدام از آنان می‌پردازیم:

پل ریکور

پل ریکور، فیلسوف معاصر فرانسوی، نقش استعاره را به عنوان شیوه‌ای که با آن‌ها معانی جدید دز زبان ظهور پیدا می‌کند، توضیح می‌دهد. او با تصدیق به اینکه مسئله‌ی زبان و مطالعه درباره‌ی استعاره یک دغدغه‌ی فلسفی قدیمی است،اظهار می‌دارد که در سنت بلاغی، کاربرد استعاره اساسا وسیله‌ای برای آراستن و زینت گفتار به هدف مقاعدسازی بود. استعاره مجاز تلقی می‌شود، مجازی که کاربرد بلاغی لغات در غیرمعانی حقیقی آن‌هاست. استعاره یکی از این صنایع است؛ همان که به خاطر تشابه برای جانشین کردن یک لغت مجازی به جای یک لغت حقیقی که وجود ندارد یا حذف شده است مثل یک دلیل عمل می‌کند. پل

ریکور تمام پیش فرض‌های سنت بلاغی کهن را مورد تردید قرار می‌دهد و نظریه‌ی متفاوتی را درباره‌ی استعاره پیش نهاد می‌کند. از نظر وی، استعاره تنها صرف زینت گفتار نیست، بلکه به عنوان روشی است که معانی جدید از طریق آن وارد زبان می‌شود. گزاره‌ی «زمان گداست» را در نظر بگیرید.این گزاره با فرض حقیقی بودن بی معنی است حال آنکه به عنوان یک استعاره مطلب جدیدی را درباره‌ی زبان بیان می‌کند.« از مجموع تحلیل‌های ریکور، دو نتیجه به دست می‌آید. اوّل اینکه یک استعاره‌ی واقعی در معنی خودش- نه صرف جایگزینی یک لغت به جای دیگری- غیرقابل ترجمه است، زیرا استعاره معنا را می‌سازد. دوم اینکه یک استعاره صرفا یک زینت در زبان نیست، بلکه شامل آگاهی جدید و شیوه‌های از صحبت کردن درباره‌ی واقعیت است.»(نقوی، ۱۳۸۶: ۸۴و۸۳).

مایکل ردی

«مایکل ردی (Michael red d y) از دیگر صاحب نظرانی است که نظر جالبی درباب استعاره مطرح کرده و آن را استعاره‌ی مجرا(the conduit metaphor نامیده است.وی معتقد است که شیوه‌ی بیان ما درباره‌ی زبان کمابیش براساس استعاره‌های پیچیده‌ی «تصورات اشیاء هستند».«اصطلاحات زبانی، ظرف هستند.» و«ارتباط، فرستادن است».نظام مند شده است. طبق نظر وی، چنانچه شخص سخن می‌گوید، در واقع تصورات خود را درون ظرف مصطلاحات و واژگان قرار می‌دهد و آن را از طریق ارتباط(مجرایی) برای مخاطب می‌فرستد. ردی برای اثبات ادعای خود بیش از صد نوع اصطلاح رایج را ذکر می‌کند که برای مثال جمله‌ی« سخت می‌شد مفهوم را به او رساند» نمونه‌ای از آن مثال‌هاست.»(بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

دیوید لی

دیوید لی(devid lee) نیز از دیگر معاصرانی است که در باب استعاره به عنوان یک پدیده‌ی شناختی و طرح‌واره‌ای اظهار نظر کرده و برآن است که: «استعاره از آن جهت پدیده‌ای شناختی است که انسان مجموعه‌ای از پدیده‌ها را درک می کند. به بیان دیگر، رابطه‌ی استعاری زبان، واژه‌ی واحدی را برای پدیده‌هایی که به حوزه‌های متفاوتی تعلق دارند به کار می برد.»(فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۳)

بنابرآنچه گفته شد و براساس نظریه‌ی معنی شناسی شناختی که جورج لیکاف و جانسون مطرح ساختند، می‌توان گفت که دانش زبانی انسانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست. این دیدگاه در نقطه مقابل آراء زبان شناسانی چون چامسکی قرار می‌گیرد که دانش ساخت‌ها و قواعد زبان را از دیگر فرایندهای ذهنی انسان، از جمله اندیشیدن جدا می کند. لیکاف و جانسون براین نکته تاکید کردند که استعاره عنصری بنیادین در مقوله بندی ما از جهان خارج و فرایندهای اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌وارهای تصویری یا فضاهای ذهنی و امثال آن مربوط می‌شود. اصل مسئله این است که از ما، در این جهان، اعمال و رفتارهایی بروز می‌کند؛ مثلا حرکت می‌کنیم،می خوریم، می‌خوابیم، محیط اطرافمان را درک می‌کنیم و ازاین طریق، ساخت‌های مفهومی بنیادین پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن درباره‌ی امور انتزاعی به کار می‌روند..این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌واره‌های تصویری‌اند. این طرح‌واره‌ها زیربنای استعاره‌ی مفهومی‌اند و دارای سه جزء مبدا، مسیرو مقصد هستند. بنابر تعریف جانسون«طرح واره‌های

تصویری عبارت است از الگویی تکرار شونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه ما انسجام و ساختار می‌بخشد.» به عبارت ساده‌تر، طرح‌واره‌های تصویری، نوعی ساخت مفهومی است که برحسب تجربه‌ی ما ازجهان خارج در زبان ما نمود می‌یابد. طرح‌واره‌های تصویری به عنوان یکی از ساخت‌های مفهومی مورد توجه در نظریه‌ی معنی‌شناسی شناختی، انواعی دارد که در ذیل بدان می‌پردازیم:

استعاره‌ی حجمی

«یکی از انواع طرح‌واره‌های تصویری که لیکاف وجانسون به بررسی آن پرداخته‌اند، طرح حجمی(containment schema) است. از نظر جانسون انسان از طریق تجربه‌ی قرار گرفتن در اتاق، تخت،خانه، غار و دیگر جاهایی که حکم ظرف پیدا می‌کنند، بدن خود را مظروفی تلقی می‌کند که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد و یا طرح واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورد.برای روشن تر شدن مباحث گفته شده به ارائه‌ی چند نمونه می‌پردازیم:

– چرا می‌پری تو حرفم؟

– قبلا هم گفتم می‌افتی توی دردسر

–رفته توفکر!

باتوجه به شواهد، به نظر می‌رسد، فارسی زبانان برای فکر، دردسر و حروف و نظایرآن نوعی حجم را در نظر می گیرند که حکم ظرف را دارد و انسان را به صورت مظروف در خود می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۷۹: ۶۸–۶۷).

استعاره‌ی فضامدارانه

نمونه‌ای دیگر از طرح‌واره‌های تصویری استعاره‌ی فضامدارانه است. «استعاره‌ی فضامدار (spatialization metaphors) از گونه‌ی استعاره‌های جهت گیرانه می‌باشد که لیکاف و جانسون استعاره‌های جهت گیرانه را سوای استعاره‌های مفهومی– که یک مفهوم را در چهارچوب مفهومی دیگر سازمان می‌داد– می دانند. این گونه استعاره‌ها عمدتا از جهت‌گیری‌ای فضایی مثل بالا، پایین، درون، بیرون و....ناشی می‌شوند. تاکید بیشتر در باب این استعاره، جهات بالا و پایین است و مفاهیمی چون درون و بیرون، چپ و راست و....را در گونه‌های دیگر استعاره مورد کنکاش قرار می‌دهند. در یک تقسیم بندی کلی می‌توان گفت کمابیش تمام مطلوب‌ها بالا و تمامی نامطلوب‌ها پایین قرار دارند به عنوان مثال:

–از شدت خوشحالی دارم پرواز می‌کنم.

– روی این قضیه حسابی اشراف داره.

– پاشو مثل مرد وایسا تا همه بدونن تواناییش رو داری.

– از اریکه‌ی قدرت به زیر افتاد

– تو کنج عزلت خونه کردی که چی؟»(طالبیان و بیابانی،۱۳۹۱:۱۱۱)

همانگونه که در مثال‌های فوق می بینیم موارد یک، دو و سه که اموری مطلوب‌اند در بالا و موارد چهار و پنج رو به پایین قرار دارند.

طرح‌واره‌ی حرکتی

یکی دیگر ازانواع طرح‌های تصویری که جانسون به معرفی آن می‌پردازد طرح حرکتی است. طرح‌واره‌ی حرکتی از نظر معنی‌شناسان شناخت‌گرا انعکاسی از تجربیات روزمره‌ی ما از حرکت در اطراف جهان و تجربه‌های هستنده‌های دیگر است که دارای یک نقطه‌ی آغاز و پایان می‌باشند.«به نظر جانسون،انسان از طریق تجربه‌ی حرکت کردن خود و سایر پدیده‌های متحرک، برای پدیده‌های گوناگون، فضایی می‌آفریند که قابل حرکت و فعل

و انفعالات‌اند که با ذکر مثال‌هایی به شرح و تفصیل آن می‌پردازیم:

–رسیدیم به ته قصه

– برای رسیدن به موفقیت باید تلاش کرد

– بالاخره یک روز به حرفم می رسی

– راهت را از دوستانت جدا کن

به نظر می‌رسد که فارسی زبان‌ها برای پدیده‌هایی نظیر، قصه،موفقیت،حرف، و جز آن مسیری در نظر گرفته‌اند که انسان در مسیر آن حرکت می‌کند.» (صفوی، ۱۳۷۹: ۶۹).

طرح واره‌ی قدرتی

طرح‌واره‌ی قدرتی آخرین نمونه از طرح‌واره‌های تصویری است که در آن انسان و پدیده‌های پیرامونش را در مقابل قدرتی بالاتر از خود قرار می‌دهد که در آن انسان یا موفق به گذر از موانع پیش رو می‌شود و یا تسلیم قضای پیش آمده گشته و دست از تلاش می‌کشد.« به هنگام صحبت کردن درباره‌ی طرح حرکتی به ساخت‌هایی اشاره کردیم که انگارحرکتی را در مسیری می‌نمایانند. اکنون شرایطی را در نظر می‌گیریم که در برابر این حرکت، نیروی مقاومت یا سدی قرار گرفته باشد. به نظر جانسون، انسان در برابر برخورد با چنین سدی با امکانات متعددی مواجه شده است و قدرت خود را در برخورد با این سد آزموده است. به این ترتیب، طرحی از این برخورد فیزیک در ذهن انسان پدید آمده و باعث شده است که وی این کیفیت را به پدیده‌هایی نسبت دهد که در واقع فاقد آن‌اند.جانسون در این مورد، سه حالت را در برخورد با چنین سدی و سه طرح تصویری مربوط به آن را مطرح می‌سازد.

نخستین نوع طرح قدرتی آن است که در مسیر حرکتی سدی پدید آید و ادامه‌ی حرکت را ناممکن می‌سازد؛از جمله در موارد زیر:

–گرفتار مصیبتی شدم که نه راه پیش داشتم نه راه پس

– باازدواج ش راه ادامه‌ی تحصیل‌ش را به روی خودش بست.

– سعی کن کارکردنت سد راه تحصیل ت نشود.»(صفوی،۱۳۷۹: ۶۹).

«دومین نوع طرح قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی پدید آید ولی بتوان آن را شکست و به حرکت مستقیم ادامه داد یا آن را دور زد و به حرکت ادامه داد و یا مسیر دیگری را انتخاب کرد که کاملا مسیر تازه‌ای است ولی به پشت آن سد راهی نمی‌یابد.

–باهر بدبختی بود، کنکور را پشت سر گذاشتیم

– عمویش را چون سد راه خوشبختی اش شده بود، از سر راه برداشت

– برای وضعیت دوم یعنی دور زدن سد و ادامه در همان مسیر مستقیم اولیه می توان شواهد زیر را اورد:

– خودت را درگیر این مخمصه نکن و از کنارش بگذر

– هر طورشده باید مشکل را دور برنی

برای وضعیت سوم، یعنی وقتی که این سد مارا وادار می‌سازد تا مسیر خود را تغییر دهیم و راه کاملا متفاوتی را انتخاب کنیم می‌توان به شواهد زیر اشاره کرد:

–این ازدواج ممکن است، مسیر زندگی ات را تغییر بدهد

– اگر از سد کنکور می‌گذشتی مجبور نمی‌شدی بروی کارکنی» (صفوی،۱۳۷۰:۷۰).

«سومین نوع طرح قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی پدید آید و انسان بتواند با قدرت خود سد مذکور را از مسیر کنار بزند و به راهش

ادامه دهد:

– برای اینکه به مدیریت اداره برسم، همه را کنار زدم و جلو رفتم.»(همان).

تحلیل و بررسی نمونه‌ها

ناصرخسرو

حکیم ناصرخسرو قبادیانی، شاعر ارجمند، نویسنده ی توانا و فیلسوف متفکرو چیره دست در سال ۳۹۴ هجری دیده به جهان گشود. دوران جوانی‌اش را در دربار شاهان و به شغل درباری گذرانده و همچون دیگر درباریان به عیش و عشرت مشغول بود. در سن چهل سالگی که بعثت انسانی او آغاز شد انقلابی درونی در وجودش برپاشد که با آن دوره از زندگانی‌اش که صرف عیش و حال اندوزی بود فاصله داشت. بعد ازآن ناصرخسرو سیرو سیاحت را انتخاب کرد و به مدت هفت سال راهی سفر شد. چندبار حج کرد و به مصر رفت و در آن‌جا با عقاید فاطمیان و آرای اسماعیلیان آشنا گشت. وی شیفته‌ی مذهب اسماعیلیان و طریقه‌ی فاطمیان شد و با عنوان حجت خراسان به زادگاهش بازگشت. ناصرخسرو بعد از بازگشت به خراسان مورد تکفیر و خصومت عالمان دینی شهرش،غوغای عامه و هجوم آن‌ها بر ضد وی قرار گرفت که به موجب آن، امرای سلجوقی درصدد آزار او برآمده و محکوم به تبعیدش ساختند. در نتیجه‌ی این اقدامات،ناصرخسرو از خراسان دل کند و به یمگان که قلعه‌ای مستحکم و منیع و نزدیک به خراسان بود پناه برد و تا پایان عمرش در آن‌جا به تبلیغ مذهب اسماعیلیه پرداخت.

ناصرخسرو یک شاعر انتقادی است که آگاهی و رهنمونی جامعه‌ی انسانی را وظیفه‌ی خویش می‌داند. از این روی، با جلوه‌گر ساختن گوهر خرد و دانش، دین و جان و مواردی چون آن در جای جای اشعار خویش سعی در نجات جامعه‌ای دارد که مشتاق اجرای فرمان‌های الهی‌اند و منتظر اشاره‌ای از جانب فرمان‌روایند. ناصرخسرو بیش ازهر شاعر دیگری در خصوص بی‌اعتباری دنیا، زندگانی و خیالی بودن این سرای مادی به بحث و گفتگو نشسته است و با عاطفه ی شدید فلسفی و انسانی خود که ناشی از ایمان شدید او نسبت به عقاید شخصی است، به دنیا و نیرنگ‌های مردم دون همت تاخته است. او می‌خواهد جامعه‌ای را که اسیر و فریفته‌ی زر و سیم‌اند و از جهل و نادانی در خویش فرو رفته‌اند، از این خفقان و تباهی نجات دهد. ناصرخسرو تنها راه نجات را در دانش آموختگی و خردورزی و اصل و اساس هر بلایی را نادانی و جهل می‌داند. از این رو در صدد آن برمی‌آید که به هر طریقی که شده جامعه‌ی در خواب فرو رفته را آگاه سازد و راه پارسایی و نیکوکاری را بدیشان نشان دهد. از آن‌جا که ترس از عالمان دینی و خلیفه‌ی عصر اجازه‌ی هر نوع ابراز عقیده و طرز فکری را به شاعر نمی‌دهد، ناصر خسرو از انواع مختلف استعاره در اشعارش استفاده کرده است تا بدین وسیله، همواره مردم را به تقوا، عدالت، آزادگی، زهد و علم، طاعت یزدان و پیروی از خلفای فاطمی مصر فرابخواند که در ادامه با تحلیل طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی موجود در اشعارش به تبیین اندیشه‌های وی می‌پردازیم.

نمونه‌هایی ازاستعاره‌ی حجم‌گرایانه:

*این پنج درعلم بدان بر تو گشادند
تا باز شناسی هنر و عیب جهان را

(ناصرخسرو،۱۳۸۰: ۱۳۶)

با توجه به آنچه در بخش استعاره‌ی حجمی گفتیم، به نظر می‌رسد که شاعر در این بیت با استفاده از استعاره‌ی مکنیه علم را یک نوع مظروف

در نظر گرفته است و با مکان بخشیدن به آن، علم را مانند خانه‌ای دانسته است که در دارد. به عبارت بهتر، شاعر حجمی را برای علم در نظرگرفته است. از این رو می‌توان گفت در بیت فوق استعاره‌ی تصویرگرایانه از نوع حجمی اتفاق افتاده است که این خود همان چیزی است که در اغلب شاعران و سخنگویان فارسی زبان شاهد آنیم. چراکه شاعران و سخنوران ما برای بیان وضعیت و احساسات ذهنی و درونی خویش به طور استعاری از افعال مربوط به قالب های حسی و الفاظی که قابل شهود عینی هستند استفاده می‌کنند. ادراکات ذهنی انسان به قیاس با تجربه‌های حسی‌اش درک می‌شوند و به وسیله‌ی افعال حسی به بیان در می‌آیند. از سوی دیگر، کاربردهای مجازی افعال حسی موجب انباشت معانی استعاری این گونه افعال بر تنها معنای صریحشان می‌شود و از این راه به چند معناشدن آن‌ها می‌انجامد. و اینکه نمونه‌ای چند از استعاره‌ی حجمی:

*کی شود زندان تاری مر تورا بستان خوش
گرچه زندان را به دستان‌ها کنی بستان لقب؟
(همان، ۱۴۴).

زندان در این بیت، استعاره‌ی مصرحه از دنیاست. شاعر دنیا را به زندانی تاریک با محیطی بسته، یک نوع مکان و مظروف در نظر گرفته است که انسان‌ها را به صورت ظرفی در خود جای داده است. که اگر بخواهیم براساس نگاه ناصرخسرو به تحلیل بیت بپردازیم، باید گفت، دنیا زندانی تنگ و تاریک است و انسان ها به عنوان ظرف، حکم زندانیانی را دارند که به امید رهایی از این زندان دنیا ورسیدن به بستان حقیقی که سرای دیگر است، تاریکی‌ها و خفقان هستی را به دوش می‌کشند.

رنگ مذهبی داشتن از ویژگی‌های استعاره در دیوان ناصرخسرو است. وی مبلغ دین و حجت اسماعیلیان در خراسان بود، بدین خاطر اندیشه‌های دینی و اسماعیلی در استعاره‌های وی تاثیری بسزایی گذاشته است.به بیان بهتر، تفکر دینی و اخلاقی و حکمی، از عوامل مهمی است که به موجب آن شاعر در بخش‌های مختلف اشعارش، دنیا را مانند زندانی تنگ و تاریک دانسته و دل بستن و امید وفا نسبت به آن را کار جاهلان و بی خردان می‌داند. و اینک نمونه‌ای دیگر از تشبیه دنیا به زندان:

*هرگز نشد این خلق از این زندان
جز کز ره نردبان علم آن‌جا (همان، ۱۳۱)

زندان استعاره مصرحه از دنیاست و ناصرخسرو به عنوان شاعری خرد گرا با مظروف قرار دادن دنیا، آن را مثل زندانی در نظر گرفته است که انسان‌ها در آن زندانی‌اند و راه برون شویی ندارند مگر آن‌که به نردبان علم و خرد متوصل شوند و خود را از این زندان نجات دهند.

*گرچه سرای بهائمی، حکما را
تو نه سرایی چون بی‌گمان به سرائی
(همان، ۴۵۸)

سرای بهائم استعاره از دنیاست که شاعر با مظروف قرار دادن دنیا آن را مانند خانه‌ای درنظرگرفته است که جاهلان و بی خردان همچون بهایمی در آن سکنی گزیده اند و به فکر سرای آخرت خویش نیستند.« ناصرخسرو شاعری‌است خراسانی که طنطنه‌ی الفاظ و انسجام کلمات و اصالت و فصاحت آن‌ها همراه با اوزان سنگین نامطبوع و استادانه که بیشتر با سکته‌ی ملیح همراه است به زبان شعری ناصرخسرو،ویژگی خاص و سبکی ممتاز بخشیده است که می‌توان او را مبدا و پیشرو و مقتدای گروهی دانست که بعد از او به پیروی از وی پرداخته‌اند.» (فشارکی، ۱۴۱:۱۳۵۵)

* بدین دار اندرون بایدت دیدن

که بیرون زین و به زین هست داری
(همان، ۴۶۴)

دار در مصراع اول استعاره از دنیا و در مصراع دوم استعاره از آخرت است که شاعر با مظروف دانستن آن، دنیا و آخرت را مانند خانه‌ای در نظرگرفته است که انسان باید همواره بدین بیندیشد که از سرای اولی که دنیاست باید گذشت تا به سرای آخرت که مقصد و خانه‌ی نهایی اوست برسد. این همان چیزی ست که لیکاف بدان معتقد است و در طرح‌واره‌های تصویری سعی در بیان آن دارد.

از نظر لیکاف، استعاره‌های مفهومی از طریق تعمیم چندمعنایی باعث ایجاد استعاره‌های مختلف در زبان می‌شوند و کاربرد کلمات مختلف مربوط به مفهوم اولیه، برای درک مفهوم ثانویه، باعث ساخت استعاره‌های جدید می‌شود. در استعاره‌های مفهومی«هدف سفر است» کلماتی همچون: آغاز راه، مقصد، چهارراه، بن بست و... که مربوط به حوزه ی مفهوم اولیه یا مبدا یعنی سفر هستند برای حوزه‌ی مفهومی ثانویه یا مقصد که همان هدف است به کار می‌روند. براین اساس هست که می‌توان گفت در استعاره‌ی مفهومی انسان توانسته است از طریق تجربه‌ی عینی سفر که مربوط به حوزه‌ی مبدا یا اولیه است به بیان مفاهیم انتزاعی هدف که مربوط به حوزه‌ی مقصد است دست یابد که نمونه‌ی آن را در بیت فوق شاهدیم. دراین بیت شاعر، با در نظر گرفتن دنیا و آخرت به صورت خانه توانسته است این مفهوم انتزاعی را برای ما عینی بکند و شکل ملموس تری بدان ببخشد.

*زیر این چادر نگه کن کز نبات
لشکری بسیار خوار و بی مراست (همان، ۱۵۴)

چادر استعاره‌ی مصرحه از گنبد یا فلک است که شاعر با مظروف قرار دادن آن، فلک را مانند چادری در نظر گرفته است که لشکرخورنده و بی اندازه‌ای از نباتات را در خود جای داده است.

*مردمان چون کودکان بی‌هشند
وین دبیرستان علم است از حساب
(همان، ۱۵۱)

دبیرستان استعاره‌ی مصرحه از زمین یا جهان است که با استفاده از استعاره‌ی حجم گرایانه به صورت مکان و مظروف پنداشته شده است.

*بنگر که خداوند زبهر تو چه آورد
از نعمت بی مرّدرین حصن مدور
وانگاه درین حصن تو را حجرگکی داد
آراسته و ساخته به اندازه و در خور
بگشاد درین حجره تو را پنج در خوب
بنشسته تو چون شاه درو بر سر منظر
(همان، ۲۴۶)

حصن مدّور در بیت اول استعاره‌ی مصرحه از دنیا، حجره در بیت دوم و سوم استعاره از جسم انسان و پنج در خوب استعاره از پنج حواس است. درهر سه استعاره‌ی مورد نظر شاعر فضا و حجمی را برای آنان در نظر گرفته است؛در استعاره نوع اول، شاعر دنیا را مانند حصن مدور و مظروفی می‌داند که نعمت‌های بی اندازه‌ای را خداوند درین ظرف برای ما قرار داده است. در استعاره‌ی نوع دوم، شاعر با مانند کردن جسم به حجره، فضای محسوسی را برای جسم در نظر گرفته است. اگرچه جسم خود محسوس و عینی ست اما شاعر برای تشبیه و همانندی استعاره‌ی نوع سوم یعنی پنج حواس ما به پنج در،جسم را به حجره مانند ساخته است تا امور انتزاعی حس را بدین صورت برای ما ملموس‌تربکند وبا فضامندی و مکان پنداشتن جسم به عنوان حجره و پنج حواس به صورت پنج در، به صورت صوری، بین حوزه‌ی مبدا و حوزه‌ی مقصد، روابط معنایی ایجاد بکند.

نمونه‌هایی از استعاره‌ی فضامدارانه

*مردمان بر تو بخندند ای برادر به گمان
چون پلاس و ژنده را سازی به دیبا آستر
(همان، ۲۴۹)

براساس آنچه در استعاره‌ی فضامدارانه گفتیم، پلاس استعاره از جسم و دیبا استعاره از روح و جان است که شاعر با انتخاب الفاظی چون پلاس برای جسم و دیبا و ابریشم برای روح و جان ادمی سعی در ارزش گذاری و طبقه بندی این دو دارد که جسم را در پایین و روح و جان را در جهت بالا قرار می‌دهد.اگر بخواهیم براساس اصول نظریه شناختی به تحلیل استعاره‌های فضامدارانه بپردازیم باید گفت که فضایلی چون علم، قدرت،تسلط، نعمت، فضل، جان، خرد و مواردی نظیر آن همه در بالا قرار دارند و مواردی چون بدی،ضعف، دنیاف جسم و.... در مراحلی پاین قرار دارند.بالا بودن مکانی بر مفاهیم خوبی، قدرت و ارزش منطبق می‌شوند و پایین بودن مکانی بر حوزه‌ی انتزاعی بدی، ضعف و ضدارزش تا بدین صورت ثابت شود که خوبی ارزشمندتر از بدی است که همانطوری که در بیت بالا دیدیم شاعر برای محسوس کردن جسم از ژنده و برای روح جان که در مراتب بالاتری نسبت به جسم قرار دارد از دیبا استفاده کرده است که نسبت به پلاس در مراتب بالا قرار دارد. و اینک نمونه‌ای چند از استعاره‌ی فضامدارانه:

*درختی ساختم مانند طوبی خرم و زیبا
که هر لفظش دنیایست هر معنیش خرمایی
(همان، ۴۵۹)

درخت در این بیت، استعاره از شعر است. ناصرخسرو با استفاده از استعاره‌ی فضامدارانه، به مفهوم شعر، جهت مکانی بخشیده است. به این صورت که وی،برای همانندی شعراز درخت بهره برده است که از امور مطلوب بوده وبه جهت بالا گرایش دارد.استعاره‌های جهتی ریشه در تجربیات جسمی ما دارند و به مدد مبنای تجربه‌های عینی ماست که به عنوان وسیله‌ای برای درک یک مفهوم انتزاعی به کار گرفته می‌شود.می توان گفت، در برخی موارد ارتباط میان مکان شدگی و مفهوم ب قدری تنگاتنگ است که تصور یک حالت و یا استعاره‌ی دیگر برای آن مفهوم دشوار است.در این بیت، شاعر با مکان بخشی به شعر و تشبیه آن به درخت، ارتباط عمیقی را بین مفهوم مبدا و مقصد برقرار ساخته است. به تعبیری همان ویژگی مطلوب و ارزشمند شعر در درخت که خود از جهات بالا و مطلوب است،تحقق یافته است.

*گرجهد کنی، به علم از این چاه
یک روز به مشتری برآیی (همان، ۴۲۲)

چاه در این بیت استعاره‌ی فضامدارانه از جهل نادانی است که شاعر با جهت بخشی بدان، جهل و نادانی را مانند چاهی در نظر گرفته است که رو به سرازیری و جایگاه آن در پایین‌ترین جهات است.

*هل تا بکشد به مکر زی دوزخ
دیو از پس خویشتن، لگامش را (همان، ۱۳۴)

دیو در بیت زیر استعاره از حرص و طمع است و شاعر با استفاده از استعاره‌ی فضامدارانه، پایین‌ترین جهت را برای تشبیه آن به کار برده است و برآن است که حرص و طمع با مکر و نیرنگ در نهایت انسان را به سمت دوزخ رهسپار می‌کند.

*تا راه بدید این دل گمراه به جودش
برگنبد کیوان شد از این چاه مقعّر(همان، ۲۴۸)

گنبد کیوان استعاره از آسمان است و چاه مقعبر استعاره مصرحه از دنیا است که براساس استعاره‌ی جهت گیرانه،شاعر برای عینی کردن آسمان بالاترین مرتبه یعنی گنبد کیوان را در نظر

گرفته است که در بالاست و برای تشبیه دنیا و نشان دادن پستی و بی‌ارزشی آن پایین‌ترین مرتبه یعنی چاه را برای آن در نظر گرفته است که در پایین است.ازآن جایی که نگاه ناصرخسرو به دنیا و امور دنیوی، منفی و تیره است، هرپدیده‌ای که در وصف آن به کار می‌برد، به طور مطلق از جهت پایین است؛ درحالی که برای توصیف خرد، سخن و جهانی دیگر از امور مطلوب و بالا استفاده کرده است.

*ای افسرکوه و چرخ را جوشن
خود تیره به روی و فعل تو روشن(همان،۴۲۳)

افسرکوه در این بیت استعاره‌ی مصرحه از ابر است که شاعر برای همانند کردن ابر که در بلندیست و آسمان فضای اوست از افسرکوه استفاده می‌کنند که آن نیز در بالاست، به بیان بهتر شاعر از استعاره‌ی جهتی فضامدارانه‌ی بالا برای تشبیه ابر که در بالاست کمک گرفته است.

*بگویشان که جهان سرو من چو چنبرکرد
به مکر خویش خود این است کار گیهان را
(همان، ۱۱۶)

سرو در این بیت استعاره‌ی مصرحه از قد بلند و استوار انسان است که در چنبر روزگار و ناملایمتی‌های آن خمیده گشته است. شاعر در این بیت برای استواری و قد بلند که رو به جهات بالا دارد از سرو که مانند قد ایستاده و رو به بالاست استفاده کرده است.

*فردات تهیدست به کنجی بسپارند
هرچند ملک‌وار کنون بر سر گنجی
(همان، ۵۲۰)

کنجی استعاره‌ی مصرحه از گور است که شاعر برای بیان گور که در استعاره‌ی فضامدارانه رو به جهت پایین دارد کلمه‌ی کنج را که آن نیز در جهت پایین است به کاربرده است و بین این دو روابط معنایی ایجاد کرده است.

نمونه‌هایی از طرح‌واره‌ی حرکتی:

*صید زمانه شدی و دام تست
مرکب راهوار به سیمین رکاب (همان، ۱۴۷)

«اشاره کردیم که معنی‌شناسان شناخت‌گرا معتقدند زمان چیز است. گذر زمان حرکت است:زمان‌های آینده در برابر مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند؛ چیزی حرکت می‌کند و چیزی دیگر ایستا است. آن چیز ایستا مرکز اشاری است ؛ پس از آن‌جا که حرکت پیوسته است و تک بعدی، گذر زمان نیز تک بعدی و پیوسته است. شناخت‌گرایان معتقدند استعاره در سطح مفهومی اتفاق می‌افتد و به همین دلیل در سطح مفهومی زمان از طریق مکان و حرکت مفهوم سازی می‌شوند و با افعالی چون رسیدن، گذر کردن و دویدن و مثابه آن بیان می‌شود.»(سجودی، ۵۲:۱۳۸۵)

مرکب راهوار در این بیت استعاره‌ی مکنیه از دنیاست. ناصرخسرو دنیا را مانند مرکبی رونده و در حال حرکت دانسته است که انسان را اسیر دام تعلقات و تجملات خویش ساخته و در مسیر حرکت و گذر خود او را با خود می‌کشد.با نگاهی به نمونه‌های ارئه شده ازاستعاره‌های متحرک دراشعار ناصرخسرومی‌توان گفت، تجربه‌ی انسان ازحرکت خود و اجسام متحرک پیرامونش به او امکان داده است تا طرح‌واره‌های انتزاعی به نام طرح‌واره‌های حرکتی از این حرکت فیزیکی را در ذهن خود پدید آورد و به پدیده‌ای انتزاعی مانند دنیا در مفهوم هستی، زمان و جز آن اعطا بکند.و اینک نمونه‌هایی دیگر از استعاره‌ی حرکتی:

*کناره گیر ازو کاین سوار تازان است
کسی کنار نگیرد سوار تازان را (همان، ۱۲۳)

سوار تازان استعاره از دنیاست دانسته شده است. شاعر جهان را مانند سوار تازانی در حال حرکت و گذرا می‌داند که باید ازآن کناره گرفت؛ چرا که دنیا گذران و درحال حرکت است؛ ازاین رو دل بستن بدان برای بشرعاری از فایده بوده و زیان آور است.

*آسیایی راستست این کآبش از بیرون اوست
من شنیدستم به تحقیق این سخن از راستی
(همان،۴۷۶)

آسیابان را ببستی چون ازو بیرون شوی
اندرین جاهم ببینی چشمت ار بیناستی
(همان، ۴۷۷)

آسیا استعاره از دنیا و آسیابان در بیت دوم استعاره‌ی مصرحه از خداوند است که شاعربا در نظر گرفتن جنبه‌ی حرکتی دنیا و در گردش بودن آن، آسیاب را بدان مانند کرده است که در حال حرکت و گرداننده‌ی آن خداوند متعال است.

*رهگذر است این جهان، یارا بدو دل مبند
دل نبندد هوشیار اندر سرای رهگذر
(همان، ۲۵۰)

در این بیت شاعر با استفاده از استعاره‌ی مکنیه، دنیای و این سرای باقی را مانند رهگذری در حال حرکت دانسته است که درحال گذر است؛ از این روی انسان هوشیار و دانا نباید بدان دل ببندد. بنظر می‌رسد شاعر برای دنیا حرکتی را در نظر گرفته است که چون انسانی زنده در حال گذر و حرکت است.به بیان بهتر، در این طرح‌واره‌ی حرکتی، برای دنیا تمام ویژگی‌های یک متحرک فیزیکی مانند نقطه‌ی شروع، مبدا، نقطه‌ی پایان یا مقصد، طی مسیر وسرعت بر آن در نظر گرفته شده است.

*ای برادر به چنین راه درون مرکب
فکرتت باید و از عقل بدو بر زین
جزبراین مرکب و زین،زین چه زشت و ژرف
جان دانا نشود بر فلک پروین (همان، ۲۸۳)

در بیت فوق، مرکب استعاره‌ی مصرحه از فکر واندیشه می‌باشد. بنظر می‌رسد شاعر با جان بخشی برای فکر، تفکر و اندیشه را مانند مرکبی رونده ودر حال حرکت دانسته است که جان انسان دانا تنها با سوار شدن و هم مسیر شدن با این مرکب رونده‌ی تعقل، می‌تواند به افلاک برسد.

*از رفتن نه نیز از شتاب خویش
آگاه نیست بیشتر از خلق کاروان
جای درنگ نیست مرنجان درین رباط
برجستن درنگ به بیهودگی روان (همان، ۴۱۲)

رباط استعاره‌ی مصرحه از دنیا و مانند مسافرخانه‌ای دانسته شده است که باید از آن چون کاروانی گذر کرد. به طور کلی،ناصر خسرو جهان را درحال حرکت وآدمی را رونده می‌داند. نمونه‌های متعددی از استعاره در جای جای اشعار ناصرخسرو به چشم می‌خورد که در آن دنیا را به سان مسافرخانه و رباطی در نظر گرفته است که گذراست از جمله در این بیت:

*چه بندی بر رباط پر خطر دل
مسافر؟تا به کی مانی به منزل (همان، ۵۷۸)

همانطور که در بالا گفتیم، شاعر در این بیت دنیا را مانند مسافرخانه و رباط پرخطر دانسته و انسان را مانند مسافری رونده می‌داند که باید از این دنیای موقتی و سرای سپننجی بگذرد. از این روی رباط و منزل استعاره‌ی مصرحه از دنیا و مسافر استعاره مکنیه از انسان است که مخاطب شاعر در این بیت واقع شده است.

*یکی بی جان و بی تن ابلق اسپی کو نفرساید
به کوه و دشت و دریا همی تازد که ناساید
(همان، ۳۸)

اسب ابلق به اعتبار روندگی ودو رنگی و سیاه و سفید بودن آن استعاره مصرحه از فلک و آسمان

در نظر گرفته شده است. بنظر می‌رسد، شاعر برای دنیا حرکتی را قائل شده است و فلک را مانند اسپی دو رنگ ودر حال حرکت می داند که بر کوه و دشت و دریا می‌تازد و در مسیر حرکت خود همه ی اجزای دنیا را فرسوده ساخته و ازبین می برد؛به گونه ای که لحظه‌ای در تخریب و فرسایش خود درنگ ندارد و چون اسپی در تکاپوست.

*مرد در این تنگ راه ره نبرد
گرنه خرد را دلیل و یار کند (همان، ۲۰۱)

تنگ راه استعاره‌ی مصرحه از دنیاست؛ شاعر دنیا را مانند راه تنگ و باریکی در نظر گرفته است که باید ازآن عبور کرد و این راه را پیمود. ناصرخسرو، تنها راه عبور از راه تنگ و تاریک دنیا را همراهی با عقل و خرد می داند.به تعبیری دیگر، شاعر دنیا را مانند مسیر ی در نظر گرفته است که انسان باید با کمک خرد از آن گذر بکند.

نمونه‌هایی از طرح‌واره‌ی قدرتی:

*بخواهد خورد مر پروردگان خویش را گیتی
نخواهد رستن از چنگال او سند و نه هندی
(همان، ۵۱۹)

شاعر در این بیت با استفاده از استعاره‌ی مکنیه دنیا را به حیوان درنده‌ای مانند کرده است که چنان پرقدرت و درنده است که هیچ کس، خواه سندی یا هندی نمی‌تواند از چنگال او برهد و جان سالم به در ببرد.ازرواین تمام موجودات چون طمعه‌ای مغلوب چنگال پرقدرت او هستند. ازاین رو می‌توان گفت بیت فوق در زمره‌ی طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌ی قدرتی از نوع اول می‌باشد. به این صورت که از نظر ناصرخسرو دنیا چنگال پرصلابت خود را در گلوی انسان‌ها فرو کرده است و در مسیر زندگی آنان چنان سدی کشیده است که نمی‌توان هیچ گونه حرکتی کرد.و اینک نمونه‌هایی دیگر از استعاره‌ی قدرتی:

*خوش خوش این گنده پیر بیرون کرد
از دهان تو درّهای خوشاب
وان نقاب عقیق رنگ ترا
کرد خوش خوش به زرّ ناب خضاب
(همان، ۱۴۲)

گنده پیر استعاره‌ی مصرحه از دنیا، درّهای خوشاب استعاره‌ی مصرحه از دندان، نقاب عقیق رنگ استعاره‌ی مصرحه از رخ سرخ و زرّ ناب خضاب استعاره‌ی مصرحه از رخ زره و اندوهگین است.ارز نظر شاعر، دنیا همچون گنده پیری است که باتمام زرق و برق‌ها و نعمت‌های عوام فریبانه‌اش،در نهایت با قدرتی که دارد آدمی را گرفتارپیری و مرگ می‌کند و تمام نعمت‌هایش را از قبیل رخسار زیبا و سرخ رنگ،و دندان‌های همچون درّ پس گرفته و به چهره‌ی زردو چروکیده تبدیل می‌سازد؛این درحالی است که آدمی گرفتار سد دنیا شده و کاری برای رهایی از این وضعیت ندارد.

*وین ستمگر جهان به شیر بشست
بر بناگوشهات پر غراب (همان، ۱۴۲)

براساس قدرتی نوع اول، در این جهان به انسانی ستمگر و پر قدرت مانند شده است است که موهای سیاه را به شیر شسته و سفید کرده است؛ درحالی که انسان مغلوب او گشته و تسلیم این شرایط می‌شود.

*برون کند چون درآمد به خشم گشت زمان
زقصر، قیصرو از خان خویشتن خان را
(همان، ۱۲۳)

در این بیت،گشت زمان چون انسانی پنداشته شد است که از چنان قدرتی برخورداراست که اگر خشمگین شود،قیصر و خان را نیزمی‌تواند از خانه‌ی خود و قصرشان بیرون می‌کند.استعاره مورد نظر از نوع مکنیه است و شاعر براساس استعاره‌ی

قدرتی، نوعی قدرت و چیرگی را برای دنیا و روزگار قائل شده است و حتی قصر و شاعران عصر خود زبون قدرت آنند.

*چون نخورم اندوه چون همی بخورد
گردش این چرخ مرده خوار مرا
چون نکنم پیش از آنش خوار که او
برکند از پیش خویش خوار مرا (همان، ۱۲۴)

چرخ مرده خواراستعاره‌ی مکنیه ازدنیای فانی است. به بیان بهتر، ناصرخسرو به شیوه‌ی استعاره‌ی قدرتی نوع دوم دنیا را به انسان مرده خواری مانند ساخته است که لاشه‌ی مردگان را می‌خورد و شکم و خود را با لاشه‌ی آنان سیر می‌کند.حال که دنیا با لاشه‌خوارگی و قدرتی که دارد،قصد غلبه بر ادمی را دارد وکاری نیز از دست آدمی در برابرقدرت و چیرگی دنیا برنمی‌آید، شاعر بهترین راه حل برای مقابله با دنیا را این می‌داند که قبل از آنکه دنیا آدمی را طعمه‌ی خویش سازد و خوار کند،خود انسان‌ها،این دنیا و تعلقات آن را خوار داشته و از اینکه اسیر خوشی‌های گذری آن باشند دوری کنند؛ به تعبیر سعدی شیراز، قبل ازآنکه دنیا شام مفصلی برانسان‌ها بخورد، آدمی، نهارمفصلی بر او بخوریم وزبون خویش سازیم.در این صورت است که می‌توانیم در برابر سدی که دنیا بنا ساخته، تغییر حرکت داده و براو فائق آمد.

*گرنه خرد بستدی مهارم ازو
دیوکشان کرده بود، مهار مرا (همان، ۱۲۵)

در بیت فوق،شاعر با استفاده از استعاره‌ی مکنیه، خرد را مانند سوارکاری پنداشته شده است که مهار به دست گرفته و بر شیطان غلبه کرده است.به دیگر روی، شیطان همچون سدی در برابرآدمی قرار گرفته و با قدرت خویش او را از هرنوع تصمیم درست و آگاهانه بازداشته بود تا آنکه خرد همچون سوار تازانی از راه رسیده و مهار آدمی را به دست گرفت و از هر نوع گناه و جهالتی بازداشت.به تعبیر استعاره‌ی جهت گیرانه قدرتی می‌توان گفت،شیطان مهار انسان را بدست گرفته و او را وادار به تسلیم ساخته بود تا آنکه آدمی، مسیر خویش را تغییر داده و با انتخاب خرد و سپردن مهار خویش بدو ازهرنوع آفاتی امان یافت.

*گوی از همه مردان خرد جمله ربودی
گر میش نزار نو براین گرگ سوار است.
(همان، ۱۶۰)

میش نزار استعاره‌ی مصرحه از جان خردمند و گرگ استعاره‌ی مصرحه از کالبد جاهل است.از نظر ناصرخسرو،جسم انسان جاهل همچون گرگ سواری ست که با تعلقات و زراندود،قدرت غلبه و فائق شدن برآدمی را دارد. ازاین روی، تنها چیزی که می‌تواند آن را شکست دهد جان خردمند آدمی است که اگر انسان بتواند جان و روح روشنگر خویش را که میشی نزار است بر جسم گرگ وار خویش چیره گرداند،در آن صورت می‌تواند بر همه کس و چیز غلبه یافته و پیروز گردد. به تعبیر دیگر، اگر انسان بتواند در برابر سد جهالت، راهی درست را انتخاب بکند(همراهی با خرد) بی شک راه متفاوت و بهتری پیش روی او خواهد بود.

*گر با خردی چرا نپرهیزی
ای خواجه از این خورنده اژدها؟(همان، ۱۳۱)

ناصرخسرو، به کمک استعاره‌ی مصرحه جهان را مانند اژدهایی خورده در نظر گرفته است که انسان خردمند باید از آن پرهیز کند؛چرا که دنیا چون اژدهایی ست که اگر انسان از او احتراز نکند، به راحتی طعمه‌ی او می‌شود. به تعبیراستعاره‌ی قدرتی از نوع دوم، جهان چون اژدهایی قدرتمند که ولع خوردن انسان‌ها را دارد،همچون سدی پیش پای آدمی قرار گرفته است؛ از این روی انسان

ناگزیر است که اگر،قدرت غلبه بر آن را ندارد، راهی در پیش بگیرد که بتواند از گزند آن محفوظ بماند. ناصرخسرو در این بیت، راه مصون ماندن از خطرات جهان خورنده را احتراز از او می‌داند .

*زیر پای روزگار اندر بماندم شصت سال
تا به زیر پای بسپردم سر این مرد شرّ
(همان، ۲۵۰)

پای روزگار دربیت فوق استعاره مکنیه است؛ به بیان دیگر شاعر، روزگاررا مانند انسانی دانسته است که پای دارد. براساس استعاره‌ی تصویرگرایانه می‌توان گفت استعاره این بیت ازسومین نوع استعاره‌ی قدرتی است؛همانگونه که در بالا گفتیم، استعاره‌ی قدرتی نوع دوّم یعنی آن‌که، در مسیر حرکت سدی پدید آید و انسان بتواند با قدرت خود سد مذکور را از مسیر کنار بزند و به راهش ادامه دهد.در این بیت نیز انسان بعد از شصت سال سختی و رنج‌های که روزگار بدان داده است، در نهایت توانسته است بر این سختی فائق آمده و روزگار را شکست بدهد.

بحث و نتیجه‌گیری

نگاهی به اشعار ناصرخسرو نشان می‌دهد که او جریان زندگی،خرد و عقل و معنویت را بر مبنای شناختی و به شکلی ادبی به تصویر کشیده است و این تصاویر شاعرانه به وسیله‌ی استعاره های جهت دار بخش عمده ای از تصاویر و استعاره‌ی شعر ناصرخسرو را شکل می‌دهد که در سراسر آثار او با بسامدهای متفاوت قابل بررسی و مشاهده است. ناصرخسرو در اشعارش به صورت‌های متعدد از طرح‌واره‌های حجمی،فضامدارانه، متحرک و قدرتی بهره برده است. او بارها و بارها آسمان را چون آسیا،ابلق،گوی گردان، دولاب، سوارکار تازان و در حال حرکت دانسته است.خرد و عقل و سخن چنان در ذهن و ضمیر شاعر نقش بسته است که او هرجا به کمک استعاره آن را به شکل‌های مختلف به تصویرکشیده است و به صورت استعاره‌ی قدرتی، تنها راه غلبه بر جهل،نادانی و دنیای فریب کار سپنجی را گوهر خرد و عقل بشری می‌داند. ناصرخسرو برای زمان، دنیا و متعلقاتش که مربوط به امور انتزاعی و فاقد جسم و حجم هستند، با رباط، مسافرخانه وچادر قلمداد کردن آن‌ها، فضا و حجم قائل شده است. او از طبیعت، جهان، دنیا،آسمان، فلک، اعضای بدن و طبقات مختلف بیشتر از هرچیز دیگری برای استعاره سازی استفاد کرده است. مهم‌ترین هدف ناصرخسرواز به کار بردن استعاره روشن کردن اندیشه‌ی خود و پند دادن و ارزشمندسازی و بی ارزش کردن مفاهیمی است که بیان می‌کند.به بیان بهتر، نگاه منفی ناصرخسرو به جهان و متعلقات آن ازطریق استعاره‌های او مشخص است؛زیرا وی در بخش‌های مختلف دیوانش،هرجا که باید به تشبیه دنیا،جسم وجزء آن بپردازد، از امور نامطلوب، بی‌ارزش وجهات پایین استفاده کرده است و هرجا که پای معنویات،خرد و سخن و جان ادمی در میان است از الفاظ مطلوب و والا برای ساخت استعاره مدد جسته است. با توجه به پژوهشی که در خصوص استعاره‌های جهت دار در شعر او انجام شد شاید بتواند گفت، استعاره‌های فضامدارانه در اشعار ناصرخسرو، نسبت به طرح‌واره‌های حجمی،قدرتی و متحرک او بیشتر است. بنظر می رسد،ناصرخسرو توانسته است با بهره گیری از ظرفیت‌های زبانی و ادبی خویش استعاره را از سطح مفهوم شناختی و زبانی به استعاره‌ای کاملا ادبی و بدیع ارتقاء بدهد و با نگرشی تازه نسبت به پدیده‌ها و امور انتزاعی حجم، فضا، حرکت و طرح‌واره‌ی قدرتی ببخشد. یا اینکه مخاطب با

قدرت و آگاهی در مواجهه با متنی که از افق انتظار وی بسیار دور است، موفق می‌شود با آن رابطه برقرار کند و در نتیجه افق انتظار خویش تغییر دهد. قرطاجنی نیز چگونگی تأثیر متن بر مخاطب را چند دسته می‌داند: «إن الأقاویل المخیله لا تخلو من أن تکون المعانی المخیله فیها: ۱) مما یعرفه جمهور من یفهم لغتها ویتأثر له. ۲) أو مما یعرفه ولا یتأثر له. ۳) أو مما یتأثر له إذا عرفه. ۴) أو مما لا یعرفه ولا یتأثر له لو عرفه: معانی خیال‌انگیز موجود در سخنان مخیل از چهار دسته خارج نیستند: ۱) آن معانی که همگان آن را درمی‌یابند و متأثر می‌شوند؛ ۲) یا آن معانی که آن را درمی‌یابند ولی از آن متأثر نمی‌شوند؛ ۳) یا آن معانی که چنانچه آن را دریابند تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند؛ ۴) یا آن معانی که آن را درنمی‌یابند و حتی اگر آن را دریابند نیز متأثر نمی‌شوند» (القرطاجنی، ۱۹۸۶:۲۱). اگر بخواهیم به زبان نظریه دریافت این بخش از سخنان حازم را تحلیل کنیم می‌توانیم بگوییم وجود معانی دسته نخست در متن، «هم‌سو شدن افق انتظار» مخاطب با متن را به دنبال دارد چراکه خواننده هنگام خوانش متن با معانی‌ای مواجه می‌شود که با مطالعات و اطلاعات ادبی و تاریخی‌اش و تجربه و آگاهی خود از ژانرِ اثری که می‌خواند، کاملاً همخوانی دارد. البته باید توجه داشت که این هم‌سویی نباید برای خواننده چندان ملال‌آور شود که اساساً از خواندن اثر لذتی نبرد و آن را کنار بگذارد. چنانکه هنگام رویارویی با دسته دوم معانی علی رغم آنکه آن‌ها را درمی‌یابد از آن‌ها متأثر نمی‌شود. بلکه مطابق نظر یائوس متن ادبی باید فاصله‌ای از افق انتظار خواننده داشته باشد تا این فاصله انگیزه‌ای برای ورود وی به فرآیند خوانش خلاق متن باشد. لذا وجود معانی دسته سوم در هر متن ادبی ضروری است؛ آن معانی که اگرچه در وهله نخست موجب «شکست افق انتظار»خواننده می‌شود اما در خلال تجربه زیبایی‌شناختی جدیدی که حین عمل خواندن بدان دست می‌یابد، به فهم آن‌ها می‌رسد، از آن‌ها متأثر می‌شود و درنهایت افق انتظار خود را «تغییر» می‌دهد.

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۷۰). ساختار و تاویل متن. تهران: مرکز، چاپ هفدهم.

بیابانی، احمد و طالبیان، یحیی، (۱۳۹۱).بررسی استعاره‌های جهت گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو. پژوهشنامه‌ی نقدادبی:بهارو تابستان، دوره‌ی یکم،شماره‌ی ۱. صص۱۲۶-۹۹.

پورابراهیم، شیرین،گلفام، ارسلان و آقاگل‌زاده، فردوس،(۱۳۸۸). بررسی زبان شناختی استعاره‌ی جهتی بالا/پایین در زبان قران با رویکرد معنی شناسی شناختی. مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی،علمی- پژوهشی، شماره‌ی ۱۲، پاییز. صص۸۱-۵۵.

تجلیل، جلیل، (۱۳۶۹). معانی و بیان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

تقوی، نصرالله (۱۳۸۰). دیوان اشعار ناصرخسرو قبادیانی. تهران: انتشارات معین، چاپ دوم.

داوری اردکانی، رضا و دیگران، (۱۳۹۳). زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی. تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم.

رضایی، حمید، ظاهری، ابراهیم، (۱۳۹۲). بررسی استعاره در دیوان ناصرخسرو. مطالعات زبانی بلاغی،بهار و تابستان، سال چهارم، شماره‌ی ۷(علمی- ترویجی)صص ۵۴-۲۷.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری. پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، بهمن و اسفند، شماره‌ی ۱. صص۶۴-۴۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)صورخیال در شعر فارسی. تهران: موسسه‌ی انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳). بیان. تهران: نشر میترا، چاپ سوم.

صفا،ذبیح‌الله، (۱۳۷۷).آیین سخن مختصری در معانی و بیان فارسی. تهران: نشرققنوس.

صفوی، کوروش (۱۳۷۹). درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: سوره‌ی مهر

------،(۱۳۸۲). بحثی درباره‌ی طرح‌واره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی. فصلنامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۲۱، صص۸۶-۸۵.

علوی مقدم، محمد و اشرف زاده، رضا،(۱۳۷۶). معانی و بیان. تهران: سمت.

فشارکی، محمد (۱۳۵۵). هنر شاعری ناصرخسرو. دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشکده اصفهان):دوره‌ی اول، شماره‌ی ۱۳و۱۴. صص۱۶۹-۱۴۰.

فیاضی، مریم سادات و دیگران، (۱۳۸۷). خاستگاه استعاری افعال حسی چندمعنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسان شناختی. نشریه‌ی ادب پژوهی. شماره‌ی ۴صص۱۰۹-۸۷.

کزازی، جلال الدین، (۱۳۶۸). بیان، زیبایی‌شناسی سخن پارسی تهران: وابسته به نشر مرکز.

گلفام، ارسلان و یوسفی راد،فاطمه (۱۳۸۱). زبان‌شناسی شناختی و استعاره. نشریه‌ی تازه‌های علوم شناختی. سال ۴، شماره‌ی۳. صص۶۴-۵۹.

نقوی، حسین (مترجم) (۱۳۸۶). استعاره و ایجاد معنی جدید در زبان. اثر پل ریکور. نشریه‌ی معرفت. سال ۱۶، شماره‌ی ۲۰. صص۹۴-۸۱.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون. ادب پژوهی، شماره‌ی ۱۲، تابستان. صص ۱۴۰-۱۱۹.

هاوکس،ترنس (۱۳۷۷). استعاره. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: مرکز،چاپ اول.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صنعات ادبی. تهران: اهورا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی