Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 13, No.4 Serial Number. 27

Conceptualization of Emotions based on Image Schemas in the Novel e Cranes Nightly Travels in the Carnelian Towns

Doi:10.22067/jallv13.i4. 2108-1071

Tayyebe Fathi Iranshahi
PhD in Arabic Language and Literature,Lorestan University, Khorramabad, Iran

Seyyed Mahmoud Mirzaee Al-Hoseini[1]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran

Shirin Pourebrahim
Associate Professor of Linguistic, Payame Noor University, Tehran Iran

Received: 12 August 2021 ▌Received in revised form: 18 October 2021 ▌Accepted: 21 December 2021

Abstract

Emotions are among the significant abstract concepts in cognitive semantics analyses. Human language, speech or written, is a representation which relatively reveals the complexities relevant to the conceptualizations of abstract concepts, including emotional ones. Image schemas, which are based on the idea of embodied cognition and experience, are the main mechanism in these meaning constructions. Thus, an analysis of image schema in a literary text can lead us to some aspects of the emotional system governing the literary and narrative text. This research aimed at describing and analyzing the emotion image schema in the novel *The Cranes Nightly Travels in the Carnelian Towns* (مسرى الغرانيق في مدن العقيق) by Amima al-Khamis (Saudi author), based on the Image Schema Theory of Lakoff and Johnson (1987). The objective of this research is identifying the author's subjectivity, mentality, and thought through linguistic devices which refer to emotions in the novel. The questions are: what emotion image schemas are in the text? How these schemas contribute to the emotion conceptualization in the mind of readers?, and what is their relation to the theme of the story? To find answer to these questions, the relevant schemas are extracted from the text through purposive sampling, and then explained on the basis of Image Schema Theory. The results show that the author could embody his ideas and thoughts through meaning constructing devices (linguistic forms in the text). These forms are based on image schemas including container, quantity, movement, path, orientation, near/far, and force schemas. These schemas project emotional meanings on the text and evoke them in the readers' mind, mostly metaphorically. Besides, these image-based conceptualizations are aligned with the narrator/author's rational subjectivity and philosophy.

Keywords: Image Schema Theory, Emotion Concept, Literary Texts, Amima al-Khamis, *The Cranes Nightly Travels in the Carnelian Towns*.

[1]. Corresponding author. Email: mirzaei.m@lu.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی، دورهٔ سیزدهم، شماره٤ (پیاپی۲۷) زمستان ۱٤۰۰، صص:۱۰۲-۸٤

مفهوم‌سازی احساسات براساس طرحواره‌های تصوری در رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق»

(پژوهشی)

طیبه فتحی ایرانشاهی (دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران)
سید محمود میرزایی الحسینی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران، نویسنده مسئول)[1]
شیرین پور ابراهیم (دانشیار گروه زبانشناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv13.i4. 2108-1071

چکیده

احساسات از مفاهیم انتزاعی قابل‌تأمل در بررسی‌های معناشناسان شناختی است. زبان بشر، کلامی یا نوشتاری، نمودی است که تا حدودی پرده از راز مفهوم‌سازی‌های مربوط به مفاهیم پیچیده انتزاعی از جمله مفاهیم عاطفی برمی‌دارد. طرحواره‌های تصوری که مبتنی‌بر شناخت مجسم و تجربه‌بنیادند، سازوکار اصلی بسیاری از چنین مفهوم‌سازی‌هاست. از طرفی، زبان ادبی و متون روایی بازتاب گستردهٔ حوزه‌های انتزاعی مربوط به احساس‌اند؛ بنابراین بررسی طرحواره‌های تصوری در یک متن ادبی می‌تواند ما را به جنبه‌هایی از نظام احساسی عاطفی حاکم بر آن متن ادبی و روایی رهنمون کند. پژوهش حاضر به توصیف و تحلیل طرحواره‌های تصوری حوزهٔ احساسات در رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» اثر أمیمة الخمیس (نویسنده سعودی) در چهارچوب نظریهٔ طرحوارهٔ تصوری لیکاف و جانسون (۱۹۸۷) می‌پردازد. ضرورت و اهداف پژوهش حاضر شناخت ذهنیت نویسنده و نظام فکری وی با استفاده از ابزار زبانی موجود در متن رمان است که در باب حوزهٔ احساسات به کار رفته است. مسألهٔ این است که طرحواره‌های موجود در متن کدام‌اند و چگونه به مفهوم‌سازی احساسات در ذهن مخاطب کمک می‌کنند و با درون‌مایهٔ داستان چه ارتباطی دارند. برای این منظور، طرحواره‌های مربوط به احساسات از متن مذکور به روش نمونه‌گیری هدفمند استخراج و در چهارچوب نظریه طرحواره‌های تصوری مورد بررسی قرار گرفت. نتایج تحقیق نشان می‌دهد نویسنده با به‌کارگیری ابزارهای معنی‌ساز (صورت‌های زبانی موجود در متن)، توانسته‌است به احساسات مدنظر خود عینیت بخشد. این صورت‌ها طرحواره بنیاد و شامل طرحواره‌های حجمی، مقدار، حرکتی و مسیر، جهتی، دور و نزدیک و قدرتی می‌باشند. این طرحواره‌ها مفاهیم احساسی را اغلب به‌طور استعاری، در متن منعکس می‌کند و در ذهن خواننده برمی‌انگیزند. همچنین، این مفهوم‌سازی‌های طرحواره -بنیاد همراه با ذهنیت و اندیشهٔ عقل‌گرای راوی و نویسنده است.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ طرحواره‌های تصوری، حوزهٔ مفهومی احساس، متون ادبی، أمیمة الخمیس، مسری الغرانیق في مدن العقیق.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۵/۲۱ تاریخ بازنگری:۱٤۰۰/۷/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۹/۳۰
[1] رایانامه نویسنده مسئول: mirzaei.m@lu.ac.ir

۱. مقدمه

معنی‌شناسی شناختی از نظریه‌های زیر مجموعهٔ زبانشناسی شناختی است که سعی دارد معنی‌سازی در زبان را به مفهوم‌سازی در ذهن پیوند دهد و اولی را متأثر از دومی و راهی برای کشف آن محسوب نماید. در این چهارچوب تاکنون نظریه‌های مهمی چون نظریهٔ طرحواره تصوری، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نظریهٔ مجاز مفهومی، نظریهٔ آمیختگی مفهومی مطرح‌شده است. آنچه در این مقاله مبنای بحث قرار خواهدگرفت؛ نظریهٔ طرحوارهٔ تصوری لیکاف و جانسون (۱۹۸۷) است که در کنار سایر نظریه‌ها و در تعامل با آنها تلاش می‌کند ساخت معانی در زبان را به کمک طرحواره‌های تصوری تبیین کند. به عبارتی، این نظریه قائل است به اینکه بشر مفاهیم انتزاعی را به واسطهٔ مفاهیم عینی تجربه‌شده درک می‌کند و این امر در زبان مشهود است.

محققان زیادی به بررسی صحت و سقم و نیز ارتباط این نظریه با سایر مسائل حوزه زبان پرداخته‌اند. در زبان ادبی به‌ویژه روایت نیز می‌توان فرض‌کرد که چنانچه مفهوم‌سازی در ذهن مبنای تجربی دارد، معنی‌سازی در زبان ادبیات نیز باید مبنایی تجربی–حسی داشته باشد. در این صورت می‌توان فرض کرد که نویسندگان ادبی، خودآگاه یا ناخودآگاه، برای بیان مفاهیم انتزاعیِ دور از دسترس به این ساز و کار متوسل خواهند شد و یا بالعکس، این ساز و کار ذهنی، ردپای خود را در زبانِ اثر خواهدگذاشت؛ بنابراین با کشف این رد در متن ادبی، می‌توان مفاهیم را بازیابی کرد. با این مقدمه، در مورد تعامل ذهن، زبان و زبان ادبی و نقش طرحواره‌های تصوری، برآنیم که به بررسی این ایده در یک رمان بپردازیم.

به‌عبارت‌دیگر، «صاحب نظران علوم شناختی بر این باورند که ساختار زبانی، انعکاسی مستقیم از شناخت است؛ به این معنی که یک اصطلاح خاص مربوط به ادراک یک وضعیت خاص است و تمام اصول زبانی ریشه در شناخت دارند» (لی، ۲۰۰۱: ۱). با این وصف هرگونه توصیف زبانی خواه ادبی یا عادی که منجر به شناخت ذهن شود ضرورت دارد. اهمیت پژوهش بر روی متون ادبی از این چهارچوب به‌دلیل آن است که جنبه‌هایی از نظام فکری و احساسی نویسنده را می‌توان به کمک طرحواره‌های حاکم بر متن درک کرد. این امر می‌تواند چرایی درک متن‌های پیچیدهٔ ادبی توسط خواننده را تا حدی تبیین نماید.

نظریهٔ طرحواره با نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در تعامل است. ازاین‌جهت است که گاه طرحواره‌ها بنیاد شکل‌گیری رابطه‌ای استعاری بین دو پدیدهٔ عینی و انتزاعی را فراهم می‌کنند. هرچند استعاره، محور بحث این مقاله نیست ولی به‌دلیل تعامل میان طرحواره‌های تصوری، به ناچار طرح برخی نگاشت‌های استعاری ناگزیر می‌نماید. به ویژه اینکه زبان ادبی خلاق‌تر از زبان عادی است و انتظار این است که پیچیدگی‌های ذهنی بیشتری در آن نمایان شود. نورترپ فرای در بیان نقش پرورشی ادبیات معتقد است با داشتن «ذهن فرهیخته»، ذهن انسان حق انتخاب زبان مفهومی متفاوتی را دارد. ذهن از گفتارهای واکنشی و گفته‌های معمولی که متوجه ضبط و بیان واکنش‌های مکانیکی نسبت به پدیده‌های پیرامونی است، آزاد است و از کاربرد عبارات کلیشه‌ای و پیش‌پا افتاده و هیجانی که ذهن را به وحشت و ترس مفرط فرا می‌خواند، پرهیز می‌کند و در آن از برچسب‌گذاری‌های مطلق‌گرایانه به گروه‌ها و پدیده‌های اجتماعی خبری نیست (نیلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱٤۸). رمان یکی از گونه‌های ادبی است که در دروهٔ معاصر نویسندگان و ادیبان به اشکال متنوع روایی و تکنیک‌های خاص زبانی از آن بهره

می‌جویند. در یک رمان یا در گفتمان غالبِ یک حوزۀ علمی، کلان استعاره‌هایی را می‌توان بازشناخت که بر اندیشۀ زیربنایی آن رمان یا گفتمان علمی حاکم‌اند؛ گاهی شناسایی بازنمودهای صوری و عبارات استعاری که از آن کلان استعاره سرچشمه گرفته‌اند آسان نیست. کلان استعاره‌ها بر نگرش نسبت به کلیّت اثر یا حوزه علمی یا تمامیت یک متن تأثیر می‌گذارند و بر خرد استعاره‌ها انسجام می‌بخشند (کووچش به نقل از افراشی، ۱۳۹۷: ۲۵). استعاره‌ها در زبان ادبیات بسیار مورد بررسی قرارگرفته است، اما به مبنای طرحواره‌ای آن‌ها کمتر پرداخته شده است.

از طرف دیگر حوزۀ احساس در زبان عادی بسیار مورد توجه معنی‌شناسان شناختی بوده است. این مفهوم در زبان ادبیات و نیز زبان روایت، به‌وفور کاربرد دارد و به‌دلیل خاصیت انتزاعی ماهوی آن بسیار استعاری می‌شود. در زیرساخت استعاره‌های احساس، طرحواره‌هایی مثل نیرو، حرکت و حجم کاربرد فراوان دارند. در معنی‌شناسی شناختی این اعتقاد وجود دارد که چگونگی مفهوم‌سازیِ احساسات، نیازمند طرحواره‌های تصویری است که بر پایۀ تجربیات جسمانی شکل‌گرفته‌اند (کوچش،۱۳۹۸: ۱۶۹). پژوهش در زمینۀ روانشناسی رشد نشان داد که الگوی بازتاب‌های عاطفی در اشخاص، در دورۀ نوزادی آغاز به شکل‌گیری می‌کند و از مبانی اصلی شخصیت به‌شمار می‌آید، اشخاص در تجربۀ احساسات با هم تفاوت دارند. به بیان ساده‌تر عوامل متفاوتی می‌تواند به ایجاد غم، شادی، ترس و احساسات دیگر منتهی شود (همان: ۳۹). رمان، ظرفیت آن را دارد تا اندیشه‌ها، احساسات و آرمان‌های والای انسانی را به بهترین وجه و با زبان خاص خود به تصویر کشیده و چنان ابزاری در دست نویسنده‌اش بیانگر دغدغه‌ها، آمال و آلام او باشد (سادات الحسینی و میرزایی، ۱۳۹۳: ۱). رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» اثر أمیمة الخمیس نویسنده سعودی است. این رمان، سیر سفری است در بستر تاریخ که نویسنده در نقاب شخصیت اول داستان (مزید حنفی) که راوی داستان نیز می‌باشد، مباحث و مناظرات علمی و عقلی را مطرح می‌کند، راوی داستان در پی بافتن پاسخِ پرسش‌هایی که در ذهن دارد کشورهای عربی سفر می‌کند تا از علوم زمان خود، آگاهی یابد، این سفرها در واقع سفر وجودی و عقلی راوی داستان هستند که در لابه‌لای آنها اطلاعات حوزه‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و... به مخاطب ارائه می‌دهد. به طور کلی این رمان تأکید ویژه‌ای بر عقل‌گرایی دارد اما نویسنده با روش هوشمندانه‌ای از بیان احساسات غافل نمانده است و احساسات همسو باعقل در رمان بیان شده‌اند، به نحوی که رنگ واقعی بودن بر این اثر ادبی بخشیده است.

باتوجه به اینکه رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» رمانی تاریخی است و نویسنده با بهره‌گیری از حقایق تاریخی آن را با قلم ادبی نگاشته است، چگونگی بیان احساسات در سطح رمان که همسو با عقل‌گرایی (هدف اصلی نویسنده) است، بیانگر رویدادهای درونی داستان است؛ بنابراین، در این پژوهش تلاش بر آن است که با روش توصیفی ـ تحلیلی، طرحواره‌های تصوری حوزۀ احساسات در رمان مذکور بررسی گردد. در بخش مبانی نظری تحقیق معرفی مختصری از نظریۀ معنی‌شناسی شناختی، استعارۀ مفهومی و سپس نظریۀ طرحوارۀ تصوری و انواع طرحواره‌ها ارائه شده است و در بخش اصلی پژوهش طرحواره‌هایی که درباب حوزۀ احساسات در کلام نویسنده به‌کار رفته‌اند، به منظور چگونگی بروز افکار نویسنده با استفاده از این صورت‌های زبانی معنی‌ساز مورد ارزیابی قرارگرفته است.

۱. ۱. پرسش‌های بنیادین

۱- نویسندهٔ رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» از چه طرحواره‌هایی برای ایجاد مفاهیم حوزهٔ احساسات بهره برده است؟
۲-طرحواره‌های حوزهٔ احساسات در رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» چه ارتباطی با درون‌مایه داستان دارند؟

۱. ۲. فرضیه‌ها

۱- طرحواره‌های تصوری مبنای تجربی دارند، رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» تقریباً به‌صورت یک سفرنامه مطرح شده است، طرحواره‌هایی چون طرحوارهٔ حجمی، حرکتی و مقدار که با مکان، جسم و حرکت تناسب بیشتری دارند، می‌تواند در متن داستان به‌کار رفته باشد.
۲- طرحواره‌ها ساز و کار شناختی‌اند، این نوع قالب بیانی وسیله دستیابی به ذهن بشر است. بررسی مفاهیم انتزاعی حوزهٔ احساسات براساس نظریهٔ طرحواره در یک اثر ادبی به‌خصوص رمان، امکان دستیابی به درون‌مایه داستان را فراهم می‌کند.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

با جست‌وجو در سایت‌های معتبر و نیز نشریات مختلف، فقط یک مقاله دربارهٔ رمان «مسری الغرانیق في مدن العقیق» از هیلة عبدالله عثمان تحت عنوان «ثنائیة التاریخ والتخییل في روایة مسری الغرانیق في مدن العقیق لأمیمة الخمیس» یافت شد که در مجلهٔ آداب البصرة (۲۰۱۸) به چاپ رسیده است. نویسنده به این نتیجه رسیده که این داستان دوگانگی تکامل‌یافته بین واقعیت و خیال را به تصویر کشیده است و چیزی فراتر از قیدها و چهارچوب‌های این دو مقوله را مدنظر قرار داده که سبک جدیدی در داستان‌نویسی عربی محسوب می‌شود.

در حوزهٔ طرحواره‌های تصوری نیز مقالات زیادی نگاشته شده است که به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌شود: زهرا علی-نتاج‌منصور (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «کارکرد طرحواره‌های تصوری در گفتمان قرآنی (مطالعه موردی رذائل اخلاقی) به این نتایج رسیده است که در فرهنگ قرآنی، مفهوم‌سازی رذائل اخلاقی همچون بخل، بهتان، غیبت و... با الگوبرداری از تجربیات بشری در قالب طرحواره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی صورت گرفته است تا ذهن عینی‌گرایی بشر قادر به درک مفاهیم الهی و ضرورت‌های دینی و اخلاقی خود باشد.

سیدفاطمه سلیمی و کبری راستگو (۲۰۱۷) در مقالهٔ «المخطّطات التّصوریة ودورها فی فهم مضامین الصّحیفة السّجادیة الأخلاقیة (علی ضوء اللسانیات الإدراکیة)» به‌بررسی طرحواره‌های تصوری مربوط به مفاهیم اخلاقی در صحیفه سجادیه با رویکرد شناختی پرداخته‌اند؛ نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اخلاق در فرهنگ قرآنی امام سجاد علیه‌السلام، مبنای استعاری دارد، به نحوی که فلسفهٔ اخلاقی ایشان مجسم شده و طرحواره‌های جهتی که در باب بدی اخلاق به‌کار رفته‌اند، بینش اعتدالی امام (ع) را نشان می‌دهند و طرحوارهٔ (استعاره) وجودی نسبت به طرحواره‌های جهتی و (استعاره) ساختاری بسامد بیشتری دارد.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع حاضر مقاله‌ای با عنوان «طرحواره‌های تصویری حوزهٔ احساسات در رمان حکایات یوسف تادرس» از فتحی ایرانشاهی و همکاران (۱٤۰۰) می‌باشد. نگارندگان در این مقاله ده احساس پربسامد موجود در رمان حکایت یوسف تادرس را که در قالب زبانی سه طرحوارهٔ حجمی، حرکتی و مقدار بیان شده‌اند، مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که مجسم کردن احساسات در این رمان یکی از اهداف نویسنده بوده و طرحوارهٔ حجمی بیشترین بسامد را داراست و از بین احساسات رغبهٔ بالاترین و غضب کمترین میزان را به خود اختصاص داده است.

تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش مذکور در آن است که اول در «رمان حکایات یوسف تادرس» بیان احساسات درونی یکی از اهداف نویسنده در نگارش رمان بوده است و پژوهشگران ده احساس را در سه طرحوارهٔ تصوری مورد بررسی قرار داده‌اند، اما در پژوهش پیش‌رو نویسندگان در پی آن هستند تا ارتباط حوزهٔ احساسات که اغلب برای شخص راوی به‌کار گرفته شده‌اند را با درون‌مایه و هدف اصلی نویسندهٔ رمان که مباحث تاریخی و عقلی است، مشخص کنند؛ همچنین طرحواره‌ها و احساسات مورد بررسی در این پژوهش بیشتر و متنوع‌تر از پژوهش مذکور است. باتوجه به اینکه رمان مورد پژوهش یک رمان تاریخی است و تأکید اصلی آن بر عقل‌گرایی است، بررسی چگونگی مفهوم‌سازی احساسات با رویکرد شناختی، به‌ویژه چگونگی تعامل میان ذهنیت نویسنده و برداشت خواننده که از طریق طرحواره‌های مشترک اتفاق می‌افتد، تبیین می‌شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

نظریه طرحوارهٔ تصوری ابتدا در معنی‌شناسی شناختی مطرح شد، سپس در سایر علوم شناختی، به‌ویژه روانشناسی شناختی، مورد توجه قرار گرفت. در معنی‌شناسی شناختی که زیر مجموعهٔ زبانشناسی شناختی است، فرض بر این است که ساز و کارهای ساخت معنی در زبان، بازنمایی ساز و کارهای ساخت مفهوم در ذهن هستند و با مطالعهٔ زبان می‌توان به چگونگی شکل‌گیری مفاهیم در ذهن دسترسی پیدا کرد. به عنوان یکی از رویکردهای ساخت معنا در ذهن می‌توان به استعارهٔ مفهومی اشاره کرد که پدیده‌ای زبانی تلقی می‌شد. لیکاف از صاحب‌نظران اصلی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی معتقد است: «جایگاه استعاری به شکل کلّی در زبان نیست، بلکه جایگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی برحسب قلمرو ذهنی دیگر یافت. نظریهٔ عام استعاره از طریق تعیین مشخصات نگاشت‌های بین قلمروهای ذهنی تحقق یافته است. در این فرآیند مشاهده می‌شود مفهوم‌های انتزاعی روزمره مانند زمان حالت‌ها، علیت و هدف نیز استعاری‌اند. حاصل کار آن است که استعاره (همان نگاشت بین قلمروهاست) قطعی در کانون معنی‌شناسی زبان طبیعی متعارف قرار دارد و مطالعهٔ ادبی استعاره، بسط مطالعه استعارهٔ روزمره است» (۱۳۹۰: ۱۳۷).

اما بنیادین‌تر از استعاره‌ها، طرحواره‌ها هستند. طرحواره‌ها فرایند شناختی را که در اثر تجربه‌های فیزیکی انسان در برخورد با جهان خارج شکل می‌گیرند، فراهم آورده و امکان درک مفاهیم انتزاعی را به‌وجود می‌آورند (حاجی رجبی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۷). طبق نظریهٔ طرحواره‌های تصوری، طرحواره‌ها می‌توانند مبنای شکل‌گیری نگاشت‌های استعاری باشند. مفهوم

طرحوارۀ تصوری با فرضیۀ شناخت جسمی‌شده در ارتباط است. اولین بار لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) این پرسش را مطرح کردند که پیچیدگی نظام مفهومی ما از کجا ناشی می‌شود. پاسخ آن‌ها این بود که این پیچیدگی حاصل ارتباط میان ویژگی‌های جسمی ما و انواع مفاهیمی است که می‌توانیم بسازیم؛ یعنی تجربۀ جسمی‌شدۀ ما، بنیان ساختن مفاهیم است. ما هرروز کارهای مختلفی انجام می‌دهیم؛ مثلاً به کتابخانه می‌رویم، کتاب انتخاب می‌کنیم، آن را از کتابدار امانت می‌گیریم و به خانه می‌بریم. شاید هرکدام از ما این‌کار را چندین بار انجام داده باشیم؛ امّا توصیف این‌کار روزمره چندان ساده نیست. انجام این‌کار نیازمند استفاده از حواس مختلف، ادراک و حرکت در فضای سه‌بعدی است که البته ریشه در بافت اجتماعی و فرهنگی نیز دارد. ساختار مفهومی حاصل جسمی‌شدگی است (راسخ مهند، ۱۳۹۳: ٤٥). طرحواره‌ها از تجربه‌هایی مشتق شده‌اند که خود توسط حواس مختلف دریافت می‌شوند، بنابراین به یک حس خاص محدود نیستند. به‌عبارت‌دیگر، طرحواره‌های تصوری که در بطن نظام شناختی قرار دارند داری الگوهای انتزاعی‌اند و از دامنه وسیعی از تجربه‌ها دریافتی به‌وجود می‌آیند (روشن و اردبیلی،۱۳۹۵: ٥٤). طرحواره‌های تصوری انواع مختلفی دارند که به تعریف آنها در چهارچوب نظریه خواهیم پرداخت. همچنین از ارائۀ تعریف در مورد طرحواره‌های دیگر که در متن حاضر به‌کار نرفته‌اند، به‌دلیل محدودیت فضا خودداری می‌شود.

طرحوارۀ حجمی: طبق نظر لیکاف «ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم. عناصر اصلی طرحواره حجمی عبارتند از: درون، محدوده و بیرون» (Lakoff,۱۹۸۷: ۲۷۲). طرحوارۀ حجمی، طرحواره‌ای برآمده از تجارب قرار گرفتن انسان در محیط‌های روزانه است. «براساس طرحوارۀ حجمی، تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی‌بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی حجم را برای او امکان‌پذیر می‌سازد و انسان، مظروف ظرف‌ها و مکان‌هایی می‌شود که داری حجم هستند و این تجربۀ فیزیکی را به مفاهیم دیگر که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط می‌دهد و طرحواره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید می‌آورد» (محمدی آسیا آبادی و همکاران، ۱۳۹۱: ١٤١).

طرحوارۀ مقدار: این طرحوارۀ با اندازۀ کمّی اشیاء ارتباط دارد. به همین خاطر طرحوارۀ تصوری شیئی نیز خوانده می‌شود. برای مجسم کردن مفاهیم انتزاعی واژگانی که دال بر مقدار باشند، مانند افزود، زیاد کرد، کم کرد، کاهش داد، اضافه کرد و... کاربرد دارد که نمودار این طرحواره‌اند (شاملی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۷: ٢٦).

طرحوارۀ حرکتی و مسیر: انسان بنابر تجربه حرکت خود و مشاهدۀ حرکت دیگر پدیده‌های متحرک، طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکات در ذهن خود ایجاد می‌کند و برای آنچه توانایی حرکت ندارد، چنین ویژگی‌ای را در نظر می‌گیرد (صفوی ۱۳۷۹: ۳۷۵). طرحوارۀ مسیر هم در دسته طرحوارۀ حرکتی قرار می‌گیرد که حرکت از مبدأ به سمت مقصد است و فاصلۀ بین این دونقطه، مسیر است. براساس اصول کاربردی این نوع طرحواره، حرکت از نقطۀ «الف» به نقطۀ «ب» مستلزم عبور از تمام نقاطی است که در مسیر «الف» به «ب» هستند. نکتۀ دیگر اینکه مسیرها جهت‌دار هستند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است (سعید، ۲۰۱۳: ٣٦٩).

طرحوارۀ جهتی: نوع دیگری از مفهوم استعاری هست که برمبنای آن، مفهومی در ارتباط با مفهوم دیگری ساخت‌بندی نمی‌شود بلکه کل یک نظام از مفاهیم را در ارتباط با یک نظام دیگر سازمان‌بندی می‌کند. این استعاره‌ها، استعاره‌های جهتی- اند، به‌دلیل اینکه اکثرشان با جهت‌های فضایی، مانند: بالا_ پایین، درون- بیرون، جلو _ عقب، دور _ نزدیک، عمیق _ کم‌عمق و مرکز – حاشیه در ارتباطند، طرح این جهت‌های فضایی از این حقیقت نشأت می‌گیرد که بدن ما از این ویژگی‌ها برخوردار است و در محیط فیزیکی دارای عملکرد خاص خود است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۳۸).

طرحوارۀ دور و نزدیک: تیلر معتقد است زمانی که یک طرحوارۀ مبتنی‌بر روابطِ مکانی در دامنۀ غیر مکانی فرافکنده شود، در واقع طرحوارۀ نزدیکی و دوری ترسیم گردیده است. او معتقد است این فرافکنی‌ها میزان تداخل عاطفی و احتمال تأثیر متقابل را برحسب نزدیکی و دوری تغییر می‌دهد (تیلر،۱۳۹۰: ۵۳).

طرحوارۀ قدرتی: به‌گفته جانسون «بدن‌های ما خوشه‌هایی از نیروست و هر رویدادی که ما در آن دخالت داریم، به‌طور عمده متشکل از نیروها در عمل است؛ امّا یک لحظه تأمل آشکار می‌سازد که واقعیاتِ روزمرۀ ما پر است از توالی‌های علّی معلولی که با نیرو تداعی می‌شود. این نیروها فوق‌العاده زیاد هستند طوری که توسط نیروهای دیگر خنثی نمی‌شوند، متوجه وجود آن‌ها می‌شویم؛ برای مثال من معمولاً متوجه وجود باد نمی‌شوم، مگر اینکه آن‌قدر شدید باشد که مانع حرکت من بشود. ویژگی‌هایی که نوعاً در مضمون نیرو نقش بازی می‌کنند عبارت‌اند از: اول، نیرو همواره از طریقِ برهم‌کنش تجربه می‌شود. دوم، تجربۀ ما از نیرو معمولاً شاملِ حرکت یک جسم (ماده) از طریق فضا در یک جهت خاص است؛ به عبارت دیگر نیرو یک کمیّت بُرداری جهت‌دار است. سوم، نوعاً یک تک مسیر حرکت وجود دارد. این مسیر، وابسته به کیفیتِ بردارِ حرکتِ همراه با نیروست. چهارم، نیروها مبدأ یا منبع دارند و چون جهت‌دارند، کنش‌گران می‌توانند آن‌ها را به‌سوی هدف‌ها هدایت کنند. پنجم، نیروها درجات قدرت یا شدت دارند. وقتی توان وجود دارد امکان اندازه‌گیری نیرویی که تولید می‌کند هم وجود دارد. ششم، چون نیرو را از طریق برهم‌کنش احساس می‌کنیم، همواره یک ساختار یا دنباله‌ای از علیت وجود دارد» (۱۳۹۷: ۱۰۲–۱۰۵). از بین طرحواره‌های نیرو دو نوع الزام و جذب در حوزۀ احساسات در رمان مطرح است که در بندهای زیر به آن می‌پردازیم.

طرحوارۀ الزام یا فشار: همه با تجربۀ رانده‌شدن توسط نیروهای خارجی، مثل باد، آب، اجسام فیزیکی و افراد دیگر آشنا هستند. وقتی جمعیتی فشار وارد می‌آورد، شما با نیرویی که یارای مقابله با آن را ندارید در جهتی رانده می‌شوید که ممکن است خود مایل نباشید. گاهی این نیرو وحشتناک است، مثلاً وقتی جمعیت از کنترل خارج می‌شود؛ در موارد دیگر نیرو را می‌توان خنثی‌کرد یا تغییر داد. این انواع فشار نیرو از جایی اعمال می‌شود، اندازۀ معینی دارد در مسیری حرکت می‌کند و دارای جهت است (همان: ۱۰۶).

طرحوارۀ جذب: آهن‌ربا براده‌های آهن را به خود جذب می‌کند، جارو برقی گرد و خاک و آت و آشغال را به داخل خود می‌کشد و وقتی ما به هوا می‌پریم، زمین ما را به طرف خود به پایین می‌کشاند. یک ساختار رایج طرحواره‌ای برای جذب وجود دارد که میان این تجربه‌ها مشترک است. وقتی ما از لحاظ فیزیکی احساس می‌کنیم فردِ دیگری را به سوی خود

جذب می‌کنیم نیز همین ساختار وجود دارد. این نیرو به معنای استاندارد، گرانشی (جاذبه‌ای) نیست، بلکه نوعی گرایش به‌سوی جسم دیگر است. این نیرو به معنای دقیق کلمه، در همین طرح‌وارهٔ زیربنایی جذب شریک است (جانسون: ۱۳۹۷: ۱۱۰).

۳. خلاصهٔ رمان

«مسری الغرانیق في مدن العقیق»، رمانی تاریخی است که نویسنده حوادثی مربوط به قرن چهارم هجری از جوامع عربی را در بستر بیان سرگذشت شخصی به نام مزید حنفی ارائه می‌دهد. راوی در این داستان از نوع اول شخص است، شخصیت اصلی و قهرمان داستان، مزید حنفی، راوی داستان است. وی در ابتدای داستان، خود را تاجر کتاب در زمان فتنه و آشوب معرفی می‌کند و در ادامه از سفری دور و طولانی که عزم آن کرده است که هدف اصلی در ورای آن دارد، می‌گوید. مزید در این سفر از یمامه به بصره، بغداد، قدس، قاهره، قیروان و اندلس می‌رود. در رفتن به این شهرها مزید جزئیات تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی از اوضاع و احوال آن زمان ارائه می‌دهد. وی در بغداد در میان گروهی (غرانیق) قرار می‌گیرد که فعالیت علمی و پنهانی دارند و به دنبال ارائهٔ فلسفه خاصی هستند. این گروه با روش‌های متفاوت به دنبال نشر هفت دستور برای حمایت از فلسفه و اثبات آن هستند که این هفت دستور که بر مزید نیز ارائه می‌شوند؛ به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: ۱- مسیرهای طولانی را که انتخاب کردی، تردید نکن ۲-وقتی به دنبال شناخت بودی، از خودت شروع کن و قلبت را به کار بگیر و به عقلت رجوع کن. ۳- از خورشید معرفت و شناخت بنوشان ٤- بین خود و حقیقت حجاب و مانع قرار نده. ۵- وحدت هدفی است دست‌نیافتنی و هرکس آن را از حیث عقل و توانایی خود می‌یابد. ٦- از دشمنی‌کردن با علوم حکمی و تعصب برای فرقه‌ای از فرقه‌ای یا دانشی از دانش‌ها پرهیز کن. ۷- همه این وصایا را بسوزان تا به لاهوتی (معبود) تبدیل نشوند که تو را بین میله‌های زندانش زندانی کنند. سفرهای مزید جلوه‌ای از این هفت فرمان است. در واقع مزید در این سفرها آراء عقلی معتزله را بیان می‌کند و فلسفهٔ وجودی را که همسو با آراء معتزله و متکی بر عقل است به تصویر می‌کشاند. این سفرها، سفرهای عقل مزید هستند؛ چراکه به دنبال یافتن پاسخ قطعی و درستِ پرسش‌هایی است که در ذهن دارد. آنچه به این رمان در کنار عقل‌گرایی مزید رونق می‌بخشد، احساساتی است که از دریچه قلب نشأت می‌گیرند و همچنین وجود دیگر شخصیت‌ها چون ابن الهیثم، عمرو القیسی و... رنگ و صبغهٔ واقعی را به این اثر ادبی می‌بخشد.

٤. طرحواره‌های حوزهٔ احساسات در رمان «مسری الغرانیق فی مدن العقیق»

در این بخش به بررسی طرحواره‌های حجمی، مقدار، مسیر، حرکتی، جهتی، دور و نزدیک و قدرتی پرداخته شده است؛ لازم به ذکر است برای نشان دادن ارتباط حوزه احساسات با نظام فکری نویسنده در هر طرحواره تا حد امکان تلاش شده است که به بررسی احساسات متفاوتی از دیگر طرحواره‌ها پرداخته شود. همچنین در کلام نویسنده گاهی شاهد تلفیق طرحواره‌ها هستیم که تلاش شده است به آن‌ها اشاره شود. طرحواره‌ها از طریق واژگان موجود در متن انگیخته می‌شوند؛

بنابراین واژگانی که حاوی طرحواره‌های هر بخش است استخراج می‌شود و توضیحات بر مبنای این شواهد زبانی است هرچند بدان محدود نمی‌شود.

٤. ١. طرحوارۀ حجمی

در بندهای زیر به بررسی سه احساس نشوۀ (سرخوشی)، شجن (اندوه) و قلق (نگرانی) پرداخته‌شده است:

زمانی که مزید در بغداد است از روزی سخن می‌گوید که در حال ورق‌زدن کتاب بوده است و غلامی به اسم عبدالله صدایش کرده و گفته است که اسقف سمعان منتظر او می‌باشد: «وبينما أنا مستغرق في نشوة تقليب الورق، سمعت صوت عبدالله و هو يقول: «الاسقف سمعان بالباب ينتظرك»» (الخميس، ۲۰۱۷: ۲۱۸) (ترجمه): «در حالی که من غرق در مستی ورق زدن بودم، صدای عبدالله را شنیدم که می‌گفت: اسقف سمعان دم در منتظر شماست». این مثال در حقیقت بیانگر میل و توجه شخصیت اول داستان به علوم زمان خود است که زمان مطالعه، احساس وجد و سرخوشی به او دست می‌دهد. حرف «في» حامل معنای مکان و برانگیزانندۀ طرحوارۀ حجمی است. زمانی‌که در کنار اسمی قرار گیرد باعث مکان‌شدگی آن اسم می‌شود، در مثال فوق حرف «في» متعلق به اسم مفعول «مستغرق» است که بر سر «نشوة التقليب» آمده‌است؛ یعنی غرق شدن در حالت مستی ناشی از ورق زدن کتاب‌ها مد نظر راوی داستان بوده است؛ بنابراین حرف «في»، «نشوة» را چون محدوده‌ای مشخص مجسم کرده که مزید در آن به سر برده است؛ و واژۀ «مستغرق» که غرق شدن را به ذهن متبادر می‌کند بیانگر میزان بودن مزید در این حالت است.

در یکی از حلقه‌های عمروالقیسی (از چهره‌های برجسته علمی بغداد)، وی بحث اصول معتزله را پیش می‌کشد و مزید در پی صحبت‌های وی شروع به صحبت کردن می‌کند که عمروالقیسی سکوت می‌کند و مزید باتوجه به نگاه او می‌گوید: «...كأنه دخل في حالة نشوة ...»(الخميس، ۲۰۱۷: ۲۰۵) (ترجمه) «گویا وارد حالت مستی شده است». در این مثال نیز بحث علوم عقلی معتزله که متناسب با روحیه و خواست عمروالقیسی بوده است در قالب احساس «نشوة» بیان شده است. در حقیقت این مثال بیانگر همسو بودن عقل و احساس در رمان هستند؛ یعنی صحبت از اصول عقل‌گرایی که یکی از مشخصه‌های بارز رمان است، احساسات را نیز در پی دارد. نویسنده با فعل «دخل» همراه با حرف «في»، «نشوة» را چون مکانی که قابلیت ورود دارد به تصویر کشانده که عمروالقیسی به آن وارد شده است.

مزید بعد از رفتن به بغداد یک شب احساس غربت و دلتنگی می‌کند که در ادامه گفته‌هایش می‌گوید: «فغطست روحي بشجن غربتي ووحشتي والأسئلة التي تتقابل داخل رأسي كالسباع الضارية» (الخميس، ۲۰۱۷: ۱۱۳) (ترجمه) «سپس روحم در اندوه غربت و وحشتم غوطه‌ور شد و پرسش‌هایی که در سرم با یکدیگر روبرو می‌شوند، مانند حیوانات درنده هستند». در این مثال، فعل «غطست» با حرف «ب» به‌کار رفته است. این حرف به معنای حرف «في» است و فعل «غطست» نیاز به مکان دارد؛ بنابراین فعل مذکور با حرف «ب» خاصیت مکان‌شدگی را به واژۀ «شجن» داده‌اند و در بافت داستان نیز مزید از غوطه‌ور شدن روحش در غم غربت و وحشت و سؤالاتی که در ذهنش هست سخن می‌گوید؛ به عبارتی، روحش را چون شخصی که در دریای غم غربت و وحشت و سؤالات افتاده متصور می‌شود. از این نمونه می‌توان به دقت نویسنده در ابراز

احساسات پی برد؛ به نحوی که شخصیت اول داستان او پا به عرصه سفر دور و درازی گذاشته و دوری خانواده و دیار را متحمل شده است و نویسنده از بیان این غم غربت غافل نشده است.

مزید و عطاء (یکی از مصریان طالب علم) به منظور بهره‌مندی از علم ابن هیثم (یکی از عالمان مصر)، نزد او می‌روند. ابن هیثم جواب آنها را نمی‌دهد. از این رو مزید چنین می‌گوید: «أمضيت ثلاثة أيام بلياليها في حال من القلق والتوتر» (الخميس، ۲۰۱۷: ٤٠٣) (ترجمه) «سه شبانه روز را در حالت اضطراب و تنش به سر بردم». این مثال بیانگر علاقهٔ زیاد مزید به کسب علم است، به نحوی که وقتی شاهد تأخیر در پاسخ عالم مصر می‌شود، دچار آشوب و نگرانی می‌شود. از این مثال، نحوهٔ بیان راوی داستان مدنظر است که به‌جای آنکه گفته باشد «کنت قلقاً» ازجملهٔ فوق استفاده کرده است تا به احساس خود عینیت بخشد و آن را به صورت ملموسی مجسم کند. به نحوی که سه شبانه‌روز را در حالت نگرانی و اضطراب گذرانده است. حرف «من» بیانیه در پی «في حال» که متعلق به فعل «امضیت» می‌باشد، آمده است تا خاصیت مکان شدگی را به احساسات «قلق» و «توتر» بدهد.

مثال‌های فوق حاکی از آن است که نویسنده از ابزار زبانی حروف اضافه یا افعال همراه آن‌ها، برای بیان طرحواره‌هایی بهره‌برداری می‌کند که خود زیر بنای شکل‌گیری استعاره و تبیین ابعاد احساسی مد نظر متن هستند. احساسات موجود دارای ابعاد مادی می‌شوند و می‌توان آن‌ها را در گروه استعاره‌های هستی‌شناختی (ontological) قرارداد.

٤. ۲. طرحوارهٔ مقدار

در نمایش این طرحواره سه احساس نفور (نفرت)، شوق (اشتیاق) و هلع (ترس) مورد بررسی قرارگرفته است:

زمانی‌که مزید در بغداد است از تنفر خود نسبت به ابوالعباس مغازه‌دار سخن می‌گوید؛ وی معتقد است که ابوالعباس نیز متوجه این نفرت شده است. در این مثال «ازدیاد» برای «نفرت» به عنوان یک احساس که امری مجرد است، به کار رفته است که قابلیت کم و زیاد شدن دارد: «...لمس ازدياد نفوري منه» (الخمیس،۲۰۱۷: ۱۱۹) (ترجمه)«او بیزاری روز افزونم را نسبت به خود احساس کرد.»

مزید در مصر عاشق پری‌ای به اسم کهرمانهٔ می‌شود که در آن ایام پیوسته خیال او را در سر دارد و در اواخر اقامتش در آنجا دربارهٔ احساسش به او می‌گوید. در این مثال مزید برای اشتیاق و میل به کهرمانهٔ از قید «شدید» استفاده کرده است تا میزان آن را بیان کند: «شعرت في تلك الحظة بشوق شديد إلى كهرمانة» (همان: ٤١٥) (ترجمه) «در آن لحظه اشتیاق زیادی به کهرمانهٔ احساس کردم». این نمونه در حقیقت بیانگر تمایلات شخصی و احساسی است که در طول سفر برای مزید به وجود آمده است؛ یعنی نویسنده برای جلوه دادن داستان خویش به صورت واقعیت در پی آن است که احساسات جوان جویای علم را که در هر سرزمین دل در گروه جنس مخالف می‌گذارد، به تصویر بکشد.

مزید بعد از آنکه سر ابوالعباس (یکی از دکان‌داران بغداد) بریده می‌شود تا مدتی به خاطر این موضوع احساس ترس و آشفتگی دارد، در قسمتی از داستان می‌گوید: «هلع عظيم اطبق على صدري» (ترجمه): «ترس و اضطراب شدیدی (بزرگی) وجودم را فراگرفت». یکی از امور واجب در این داستان بیان احساس آشفتگی برای مزید است که بی‌یار و یاور و متکی به

خود در راه بادیه اقدام به سفر کرده است. مثال فوق نشان می‌دهد که نویسنده از عهده بیان احساس آشفتگی به خوبی برآمده است؛ به طوری که با قید «عظیم» برای این آشفتگی به وجود آمده، مقدار و میزان مجسم کرده است.

٤. ٣. طرحوارۀ مسیر، حرکتی و جهتی

باتوجه به اینکه طرحواره‌های مسیر، حرکتی و جهتی با هم تناسب دارند و در یک بافت زبانی جدا از هم نیستند، در یک عنوان آمده‌اند و در مجموع احساسات لذة (لذت)، هاجس (نگرانی)، وعي (هوشیاری)، خیبة (ناامیدی) و حزن (اندوه)، هموم (نگرانی‌ها)، خوف (ترس) مورد بررسی قرار گرفته‌اند:

مزید دربارۀ شرابی (بصره) که از دست حسن گرفته است، می‌گوید: «وهو في غاية اللذة» (الخمیس، ٢٠١٧: ٧٦) (ترجمه): «آن در نهایت لذت است». این مثال می‌تواند، بیانگر آن باشد که یکی از اهداف نویسنده ارائه اطلاعاتی از هر سرزمین است که مزید به آنجا می‌رود. مرغوبیت خرمای بصره تا حدی است که به بغداد هم رسیده است. واژۀ «غاية» برای پایان و نهایت زمان و مکان کاربرد دارد اما در مثال فوق برای احساس «اللذة» به‌کاربرده شده است که طرحوارۀ مسیر را در بردارد به نحوی که گویی لذت، مسیری دارد که نقطۀ پایان آن مشخص است.

مزید و عطاء به دیدار ابن‌هیثم می‌روند که درب ورودی خانه‌اش، مردی را می‌بینند که خوب صحبت نمی‌کند. مزید دربارۀ آن مرد از عطاء می‌پرسد که او در پاسخ می‌گوید: «يقال أنه قد غادر وعيه وهو يهذر بكلام غيرمعقول ولا مفهوم» (الخمیس، ٢٠١٧: ٤٠١) (ترجمه) «گفته می‌شود او هوشیاری‌اش را از دست داده است در حالی که کلمات نامعقول و نامفهومی را بر زبان می‌آورد». در این مثال برای عدم هوشیاری آن مرد از فعل «غادر» استفاده شده است که مبین طرحوارۀ دوری و طرحوارۀ حرکتی می‌باشد. حروف غین، دال و راء بر یک معنا دلالت دارند و آن ترک کردن چیزی است (ابن فارس،١٩٧٩، ج ٤: ٤١٣).

مزید بعد از رفتن به اندلس از اینکه ممکن است مردم المریه (شهری در اندلس قدیم و اسپانیای کنونی) به خواندن کتاب علاقه‌ای نداشته باشند، دچار احساس ناامیدی شده است: «داخلتني الخيبة» (الخمیس، ٢٠١٧: ٤٧١) (ترجمه) «ناامیدی در من ورود کرد». مثال فوق، بیانگر نظام فکری شخصیت اول داستان است که طالب سرزمین‌های است که مردمش مشتاق علم باشند که در این مثال مزید از اینکه مبادا مردم مرية به علوم تمایل نداشته باشند، دچار ناامیدی می‌شود اما بیان جملۀ فوق با فعل «دخل» تداعی‌کنندۀ حرکتی برای «خیبة» (ناامیدی) است. این فعل در واقع بیانگر آن است که این احساس در آن زمان به خاطر موضوع ترس از عدم علاقۀ مردم مریه در مزید به وجود آمده و راوی از قبل چنین احساسی نداشته است، در حقیقت مسئله بالا گویی محرکی برای حرکت احساس نامیدی در وجود مزید است. این مثال متضمن طرحوارۀ حجمی نیز می‌باشد به این صورت که درون مزید همچون مکانی است که «خیبة» در آن ورود پیدا کرده است.

در قرطبه، روزی زاهرة همسر مزید در نبود وی درباس (یکی آشنایان زاهرة که مزید از ارتباط همسرش با او نگران است) را می‌بیند، مزید با همسرش برخورد می‌کند و خانه را ترک می‌کند و زمان برگشت، نگران است که آیا زاهرة او را بخشیده است یا هنوز ناراحت است. سرانجام با خود می‌گوید، زاهرۀ تنها در صورتی آرام می‌شود که در حلقۀ بهاءالزمان (یکی از

چهره‌های علمی قرطبه) حاضر شود: «لن يطيب خاطر الزاهرة ويسكن حزنها سوى أن تثني الركب بين يدي بهاء الزمان» (الخمیس، ۲۰۱۷: ٥٤٠) (ترجمه) «فکر و خیال زاهره خوب نمی‌شود و اندوهش آرام نمی‌گیرد مگر آنکه در مقابل بهاءالزمان بنشیند» این مثال، بیانگر آن است که همسر مزید نیز در مصاحبت با وی مشتاق علم شده است و فقط در حضور یک عالم است که آرام می‌گیرد. نویسنده برای مجسم کردن این مسئله فعل «سکن» را برای «حزن» به‌کار برده است که حرکتی است به معنای مستقر و آرام شدن است که در بردارنده طرحوارۀ جهتی نیز می‌باشد.

مزید که قصد رفتن از قدس را دارد، شب قبل از حرکت نمی‌تواند بخوابد، احساس دل‌نگرانی و اضطراب وجود او را فراگرفته است. وی که نتوانسته بخوابد از رختخوابش بیرون آمده و دست و صورت خود را می‌شوید و می‌گوید: «وشعرت أن همومي تساقطت مع قطرات الماء» (الخمیس، ۲۰۱۷: ۲۵۵) (ترجمه) «احساس کردم که نگرانی‌هایم با قطرات آب پی‌درپی فروریخت».

زمانی‌که مزید در سفر به قیروان مریض می‌شود، یکی از افراد قافله از جوانی به اسم معین می‌خواهد که مراقب حال او باشد. مزید در دیدار اول که معین را می‌بیند دربارۀ او می‌گوید: «رحبت به بعد أن جعل حضوره النشط نصف همومي تتساقط» (الخمیس، ۲۰۱۷: ٤٢٩) (ترجمه) «بعد از اینکه حضور پرنشاط او باعث شد نیمی از نگرانی‌هایم فروریزد، از او استقبال کردم.» استفاده از فعل «تساقط» برای هموم در مثال‌های فوق که در موقعیت‌های جداگانه‌ای بیان شده‌اند، نشانگر تفکر یکنواخت نویسنده درباب ساخت‌های ذهنی برای این احساس انتزاعی است. به طور کلی در بیان احساسات جهت‌ها حضور دارند، شادی در جهت بالا و غم و اندوه در جهت پایین تصویرسازی می‌شود. به‌گفتۀ بارسلونا «درک مجازی اندوه، به عنوان یکی از قلمروهای «حالت جسمانی» پایین بودن، این احساس را به کمک عنصر دیگری فراهم می‌کند که خود شامل شبکه دانشی است که با این بخش ساختار طرحواره تصویری ذاتی خود تداعی می‌شود، به عنوان مثال، مفهوم مقیاس سنجش که اندوه را در یک قطب و شادی را در قطب دیگر قرار می‌دهد. ایجاد نگاشت استعاری به این‌دلیل ممکن است که به لطف مجاز «مادر»، مبدأ استعاری (پایین) همچنین با مقصد استعاری (اندوه) که بخشی از دانش متداعی است، مشارکت دارد. مفهوم سنجش(برای شدت احساسی) زیر قلمروی اندوه به شمار می‌رود که اغلب به اجبار با استعاره برجسته می‌شود» (۱۳۹۹: ۷۷).

مثال‌های فوق تلفیقی از طرحوارۀ جهتی و حرکتی هستند؛ به این‌صورت نگرانی‌ها و اندوه مزید همچون بارانی یا همچون آلودگی‌هایی که با باران شسته شوند است که به پایین سرازیر می‌شوند، به نحوی که از او دور می‌گردند به این معنا که از بین رفتن آنها به‌مثابه افتادن آنهاست.

مزید روزی به مغازۀ ابوالعباس می‌رود. در آنجا دو نفر را می‌بیند که با پارچه‌های پشمی ضخیم و موهای بلند بر چوب-های قطور تکیه کرده‌اند. او که از دیدن این صحنه احساس خطر می‌کند و می‌ترسد، می‌گوید: «فحلّ بي خوف عظيم» (الخمیس، ۲۰۱۷: ١٦٦) (ترجمه) «ترسی بزرگ بر من مستولی شد». بیان جزئیات یکی از تکنیک‌های نویسنده است. در این مثال، مزید برای «خوف» (ترس) با فعل «حلّ»، حرکتی را مجسم کرده که از بالا به سمت پایین است؛ بنابر این مثال هم متضمن طرحوارۀ جهتی و هم طرحوارۀ حرکتی است.

موارد فوق نیز به تأثیر طرحواره‌هایی که واژگان متن بر می‌انگیزد بر مفهوم‌سازی احساسات مختلف اشاره می‌کند. مجموع احساسات مذکور که به این شکل در ذهن فراخوانده می‌شوند، حاکی از اهمیت تجربهٔ حرکتی و مؤلفه‌های آن مثل جهت و مسیر در مفهوم‌سازی احساساتی مثل شادی و اندوه، اضطراب، ترس و ... است، احساساتی که بیان آنها بخش زیادی از شخصیت‌پردازی روانی در راستای درون‌مایهٔ داستان است.

٤. ٤. طرحوارهٔ دور و نزدیک

در شواهد زیر مربوط به این طرحواره، احساسات هواجس (دغدغه، دل مشغولی) و فراق (دوری) مورد بررسی قرار گرفته است. در بخشی از رمان، مزید از خاطرات دوران کودکی‌اش سخن گفته و به توصیف خستگی‌های پدرش اشاره کرده است. در چنین صحنه‌ای وی نگرانی و اضطراب پدر را در زمان استراحت او احساس کرده است: «وذهب في هواجس بعيدة» (الخميس، ٢٠١٧: ٤٨) (ترجمه) «در نگرانی‌های دور (فرو) رفت)». در این مثال، مزید از واژهٔ «بعيدة» به عنوان صفت برای «هواجس» استفاده کرده است به این منظور تا عمق نگرانی پدر را بیان کند. نگرانی احساسی فاقد بعد جسمی است. با جسمی‌شدگی این حس، و قرار دادن آن در مکانی دور، جنبه‌ای از شخصیت‌پردازی این شخصیت محقق می‌شود. این بیان می‌توانست به‌سادگی با گفتن اینکه او نگران بود، بیان شود. اما تأثیری که مفهوم‌سازی استعاری نگرانی به مخاطب منتقل می‌کند، به این صفت عمق می‌دهد. این تأثیر ادبی تابعی است از کاربرد توأمان و خلاقانهٔ طرحواره‌های حجمی و دور/ نزدیک و شکل‌گیری استعاره‌ای هستی شناختی (نگرانی به مثابه ظرف مکانی بزرگ و دور). حالا به دو مثال پایین توجه کنید:

مزید در زمان رفتن به اندلس مریض می‌شود و قافله او را در کنار قبری رها می‌کنند؛ امّا جان سالم به در می‌برد، می‌گوید: «ولعجبي خرجت من القبر وقد غابت عن ذهني تماماً لواعج فراق مصر، وشوق كهرمانة وحديث الكراكي» (الخميس، ٢٠١٧: ٤٣٠) (ترجمه) «با کمال تعجب، از قبر بیرون آمدم درحالی‌که سوز و گداز عشق به مصر و شوق دیدار کهرمانه و داستان غرنوق (نوعی پرنده) از ذهنم دور شده بود». «الغَيْب» هر آن چیزی است که از تو غایب و پنهان شود (ابن منظور، ١٩٥٥، ج ١: ٦٥٤).

مزید که شیفتهٔ علوم زمان خود است، نسبت به دیگر امور، احساسات سطحی و خاص خود را دارد. مثال فوق مبین تمایلات سطحی و زود گذر مزید به امور دیگر است که بعد از بیماری، احساسی نسبت به آن امور ندارد و با فعل «غابت» دور شدن از آنها را بیان دشته است و حرکتی را به این احساسات سطحی بخشیده است. در واقع با مثال فوق بیان می‌کند که بی‌خیال تمام امور می‌شود و به دنبال خواسته اصلی خود که فراگیری دانش است می‌رود.

٤. ٥. طرحوارۀ قدرتی

٤. ٥. ١. طرحوارۀ الزام یا فشار

در این قسمت احساسات خجل و رقة الفؤاد (شرم و دل‌نازکی)، وحشت، خوف و رعب (ترس) و عشق مورد بررسی قرار گرفته است:

مزید در ابتدای داستان از احساسات خود، وقتی با پدربزرگش به مسجد رفته است، سخن می‌گوید: «خجلي ورقّة فؤادي جعلاني ألتصق بجدي» (همان: ١٩) (ترجمه) «شرم و دل نازکی‌ام باعث شد که به پدربزرگم بچسبم». این مثال در ابتدای داستان مطرح شده است به نحوی که نویسنده گویی می‌خواهد اثبات کند که مزید در کودکی دارای احساسات لطیفی بوده است که در حضور در جماعات هم احساس خجالت کرده است. لذا برای بیان این احساس، آن را دارای نیرو نشان می‌دهد. نیرویی که باعث می‌شود او خود را وابسته به پدربزرگش بداند و خود را به او بچسباند.

بدون شک برای مسافر در قرن چهارم، ترس امری بدیهی بوده است. نویسنده نیز در موقعیت‌های مختلفی از عوامل ترس سخن گفته است و آنچه در اینجا مدنظر است نوع تجسم ترس از نظر وی برای مخاطب است که آن را دارای نیرو و قدرت می‌داند. مزید در ابتدای سفر با مسلمۀ و صخر، دو جوان تمیمی، راهی بصره می‌شود و از ترس خود سخن می‌گوید: «وحشتي من القادم، وخوفي من ظلمة الطريق، جعلاني أتعالق بمسلمة وصخر التميميين» (الخمیس، ٢٠١٧: ٣٣) (ترجمه) «دل‌مشغولی من نسبت به آینده و ترس از تاریکیِ مسیر باعث شد که به مسلمۀ و صخر تمیمی بچسبم» در این مثال «وحشة» و «خوف» که در وجود مزید هستند باعث شده که با دو هم‌سفرش همراه گردد. در حقیقت ترس و وحشت فاعل فعل «جعلا» هستند. باتوجه به اینکه «جعلا» نیاز به یک فاعل کنشگر دارد، این کنشگری به احساسات ترس و خوف نسبت داده می‌شود. در بسیاری از موارد بحث سببیت یا عاملیت یک احساس از طریق طرحوارۀ قدرتی یا نیرو بیان می‌شود. این احساس می‌تواند عشق یا ترس یا هر احساسی باشد که عامل یک وضعیت پنداشته می‌شود؛ بنابراین هرچند در ترجمۀ فارسی «باعث شد» همراه «جعلا» قرارگرفته، اما با استناد به اصل جملۀ عربی، این طرحوارۀ نیروست که رابطۀ سببیت را منتقل می‌کند.

در بخش دیگری از داستان، مزید که از طریق دریا به اندلس سفر کرده در دریا گرفتار ترس می‌شود و به این خاطر به قبطان، هم‌سفرش که شخص تنومندی هست، نزدیک می‌شود در حالی که به خاطر ترس خشکش زده است: «اقتربت منه مستفسراً وقد جمدني الرعب» (همان: ٤٣٧) (ترجمه) «با حالت کنجکاوی به او نزدیک شدم و وحشت مرا منجمد کرد.» در این مثل ترس چنان نیرویی دارد که مزید را بی‌حرکت و منجمد کرده است. اینجا نیز طرحوارۀ نیرو فعال است. طوری که مبنای شکل‌گیری نوعی جاندار پنداری ترس می‌شود. جاندار پنداری هم نوعی استعارۀ هستی شناختی است که ویژگی‌های شخص را به غیر شخص منتقل می‌کند. همین امر در مثال زیر نیز دیده می‌شود. دلدادگی‌های مزید در سفرهایش منجر به آن می‌شود که برای عشق هم نیرو و قدرت تجسم کند، نیرویی که بر او سیطره می‌یابد:

مزید در مصر دل به کهرمانه می‌سپارد، بعد از مدتی که درد عاشقی را کشیده است، اعتقاد دارد که عشق انسان را به سمت حماقت می‌کشاند: «انتبهت من أفكاري لأكتشف أن العشق يأخذك إلى مشارف السفه والخبل» (الخميس، ۲۰۱۷: ۵۱۱) (ترجمه) «متوجه افکارم شدم تا دریابم که عشق تو را به اوج حماقت و دیوانگی می‌کشاند.» در این مثال عشق چنان نیرویی دارد که انسان را به سمت حماقت و دیوانگی می‌کشاند.

درجایی دیگر، مزید در زمان عروسی خود با زاهرة، از نیروی عشق می‌گوید که محبت او را بیشتر کرده به طوری که همچون شیرخواره‌ای شده است که از روی محبت بر روی سینه مادرش راه می‌رود: «كيف يجعلني العشق ودوداً كريماً كالطلي الذي يماشي ضرع أمه؟» (همان: ٤٩٨) (ترجمه) «چگونه عشق مرا مهربان و عزیز می‌کند که چون برّه‌ای که پهلو به پهلوی پستان مادرش راه می‌رود؟»

٤. ٥. ٢. طرحوارۀ جذب

در این قسمت، طرحواره جذب در مورد احساسات رغبة، حب و شغف مورد بررسی قرار گرفته است:

مزید از حلقه‌های عمرو القیسی سخن می‌گوید؛ زمانی‌که وی قصد سفر به مصر را دارد، با عجله به حلقۀ او رفته است تا از یک‌سو از دانش او استفاده کند و از دیگر سو او را از رفتن خودآگاه کند: «ولربّما سأعلمه رغبتي في الرحيل إلى مصر»(الخميس، ۲۰۱۷: ۲۵۹) (ترجمه) «شاید او را باخبر کنم از تمایلی که برای سفر به مصر دارم.» سفر یکی از موضوعات مهم این رمان است که مزید از ابتدای داستان به قصد شرکت در حلقه‌های علمی شهرهای متمدن آن زمان شروع به سفر می‌کند، در مثال فوق نیز مزید برای سفر از فعل «رغب» با حرف «فی» استفاده کرده که ضمن اینکه بیانگر کشش و جذب به سفر است، دربرگیرندۀ طرحواره حجمی نیز است.

زمانی‌که مزید در قدس است قصد دارد با مصریانی که در خانۀ سمعان جمع می‌شوند، دیدار داشته باشد؛ او معتقد است که تمایل وی برای دیدار با آنها فقط به خاطر تبلیغ کتاب‌هایش نیست بلکه بیشتر به‌خاطر همراهی با قافلۀ آنها و آگاه شدن از شرایط مصر است: «حرصي على اللقاء بهم ليس لترويج كتبي فقط، فجلّ مصدره رغبتي في مرافقة قافلتهم وتقصي أحوال مصر من أحاديثهم» (همان: ٢٦٥) (ترجمه) «اشتیاق من برای ملاقات با آنها فقط به‌خاطر تبلیغ کتاب‌هایم نیست، زیرا این امر بیشتر ناشی از تمایل من به همراهی کاروان آنها و بررسی شرایط مصر از طریق گفت‌وگوهای آنها است.» در این مثال فعل «رغب» با حرف «في» برای همراهی کاروان و باخبر شدن از شرایط مصر به کار رفته است که میل و کشش مزید را به سمت خواسته و هدف اصلی‌اش بیان می‌کند.

مزید در قدس به حلقه عمرو القیسی می‌رود. روزی وی در مسیر مؤذن را می‌بیند و به گفت‌وگو با او می‌پردازد. در طول گفت‌وگو مؤذن دربارۀ علاقۀ مردم قدس به علم می‌گوید: «ونحن أهل المقدس نحب العلم» (الخميس، ۲۰۱۷: ۲۰۱) (ترجمه): «ما اهل قدس علم را دوست داریم.» در این مثال فعل «نحب» دال بر میل و گرایش مردم نسبت به علم است که مردم قدس طالب آن هستند.

ابوالعباس دکان‌دار از علاقه مزید به کتب و فراگیری علوم آگاه است و کتابی را به او می‌دهد تا مطالعه کند، مزید درباره او می‌گوید: «**هو یعلم شدة شغفي بالکتب**» (همان: ۱۱۹) (ترجمه) «او از شدت علاقه من به کتاب‌ها آگاه است.» در این مثال مراد از «کتب» در حقیقت علوم آن زمان است که مزید طالب آن‌ها بوده و پیوسته از کتاب‌های متفاوت استفاده کرده است که به‌گفته مزید، ابوالعباس از این تمایلات مزید آگاهی داشته است و آن را با واژه «شغف» بیان کرده است که بیانگر طرحواره جذب است. آنچه در این مثال طرحواره فعل «شغف» را نشان می‌دهد بیشتر حرف‌اضافه «ب» هست؛ یعنی انگیختگی طرحوراه در ذهن حاصل عملکرد یک عنصر دستوری است.

مزید در قرطبه به دنبال حلقه‌های علمی است؛ وی روزی به‌طور اتفاقی، در حال عبور از یکی از مجالس است که صدای شیخی را می‌شنود که در حال نقل داستان فرزندی است که پدرش او را به تجارت فرستاده امّا پسر در پی علم رفته است. شیخ دربارهٔ آن پسر می‌گوید: «**ولکن الفتی شغف بالعلم**» (همان: ۵۳۳) (ترجمه) «اما جوان شیفته علم شد.»

در این مثال نیز حرف اضافه «ب» مبین طرحواره جذب است بیانن داستان کوتاه فوق در خلال داستان؛ بیانگر تفکر محوری نویسنده در حوزهٔ علم است که فرزندی که به پدر او را به تجارت می‌فرستد به دنبال علم می‌رود؛ در این مثال دل‌بستگی پسر جوان با واژهٔ «شغف» بیان شده است تا کشش و میل او را نمایان سازد.

نتیجه

نتایج تحقیق نشان می‌دهد که بررسی احساسات به‌عنوان یکی از مفاهیم انتزاعی براساس نظریهٔ طرحواره‌ای جانسون امکان دسترسی به ذهن و چگونگی عینی‌سازی این مفاهیم را فراهم می‌کند. از مجموع شواهد طرحواره‌ای فوق می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده برای مفهوم‌سازی احساسات از طرحواره‌های حجمی، مقدار، حرکتی و مسیر، جهتی، دور و نزدیک و قدرتی استفاده کرده است. در این میان، نویسنده یا از ابزار واژگانی مثل صفات، قیود و افعال با حرف اضافه برای انگیختن طرحواره‌ها به‌منظور مفهوم‌سازی احساسات سود برده است. به‌عبارت ساده‌تر، زبان روایت حاوی این امتیاز بالقوه هست که با کاربرد امکانات واژگانی و نحوی موجود در آن، نویسنده بتواند به مفهوم‌سازی احساسات که نمایانگر دیدگاه نویسنده در حوزه‌های مختلف می‌باشند، بپردازد.

طرحواره‌های مذکور به کمک استعاره‌سازی مفاهیم می‌آیند و به‌ویژه باعث شکل‌گیری استعاره‌های هستی‌شناختی برای احساسات می‌شوند. احساسات مذکور در قالبی استعاری بیان می‌شوند و پیچیدگی معنایی و به‌دنبال آن خلاقیت‌های معنایی افزایش می‌یابد. احساسات حرکت می‌کنند، در حجم‌ها واقع می‌شوند، در حجم‌ها حرکت می‌کنند، دور می‌شوند، نزدیک می‌شوند و اعمال نیرو می‌کنند. ارائهٔ احساسات با کمک این طرحواره‌ها و استعاره‌ها متن را پویا، متحرک، جهت‌مند و قوی می‌کند و انسجام معنایی آن را در تکمیل درون مایهٔ عقل‌گرایی متن وثیق‌تر و متعادل‌تر و جذاب‌تر می‌نماید. هرچند این نویسنده با اجزاء خُرد زبان در سطح واژگان و نحو بازی می‌کند، اما برآیند آن در مجموعهٔ کلان معانی داستان و پویایی و تحرک و جنبندگی عواطف حاکم بر متن خود را نشان می‌دهد.

کتابنامه

۱. افراشی. آزیتا. (۱۳۹۷). **استعاره و شناخت**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. جانسون، مارک. (۱۳۹۷). **بدن در ذهن: مبنای جسمانی معنا. تخیل و استدلال**. ترجمه جهانشاه میرزا بیگی. تهران: آگاه.

۳. الخمیس، أمیمه. (۲۰۱۷). **مسری الغرانیق في مدن العقیق**. لبنان: دارالساقي.

٤. راسخ، مهند. (۱۳۹۳). **درآمدی بر زبانشناسی شناختی. مفاهیم و نظریه‌ها**. تهران: سمت.

۵. روشن. بلقیس و لیلا اردبیلی. (۱۳۹۵). **مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی**. چاپ دوم. تهران: علم.

٦. صفوی، کورش. (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معناشناسی**. تهران: حوزه هنری.

۷. ابن فارس، احمد بن فارس. (۱۹۷۹). **معجم مقاییس اللغة**، تحقیق: عبدالسلام محمد هارون. بیروت: دارالفکر.

۸. ابن منظور. محمد بن مکرم. (۱۹۵۵ و ۱۹۵٦). **لسان العرب**. الطبعة الثالثة. بیروت: دار صادر.

۹. کوچش، زولتن (۱۳۹۸). **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**. ترجمه شیرین پور ابراهیم. چاپ دوم، سمت.

۱۰. لیکاف، جورج. مارک جانسون. (۱۳۹۹). **استعاره‌های که با آن زندگی می‌کنیم**. ترجمه راحله گندمکار. تهران: نشر علمی.

۱۱. نیلی‌پور، رضا (۱۳۹۸). **زبانشناسی شناختی. دومین انقلاب معرفت‌شناختی در زبانشناسی**. تهران: هرمس.

۱۲. بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۹). «در توجیه‌پذیری ادعای انگیختگی مجازی برای استعاره مفهومی». استعاره و مجاز با رویکردی شناختی (گردآورنده آنتونیو بارسلونا). برگردان فرزان سجودی، لیلا صادقی، تینا امراللهی. تهران: نقش‌جهان. صص ٤۹-۹۵. (Doi: ۱۰/۱۵۱۵/۹۷۸۳۱۱۰۸۹٤٦۷۷/۱)

۱۳. تیلر، جان رابرت (۱۳۹۰). «بسط مقوله مجاز و استعاره». ترجمه مریم صابری نوری فام در کتاب استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی آفرینی. گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سوره مهر. صص ٦٦-۳۵. (doi:۱۰/۱۵۱۵/۹۷۸۳۱۱۰۲۱۹۱۹۷/۳/۳۲۳)

۱٤. حاجی رجبی، نفیسه، عبدالهی، حسن، نوروزی، علی(۱۳۹۹).«طرحواره‌های قدرتی و جهتی در حبسیه‌های محمدجواد جزایری»، زبان و ادبیات عربی (دو فصلنامه علمی). ۱۲(۱). صص ۳۲- ۱۷. (doi:۱۰/۲۲۰٦۷/jall.v۱۲.i۱/۵۳٤۲٤).

۱۵. سادات الحسینی، راضیه سادات، میرزایی، فرامرز (۱۳۹۳)، «کارکردهای توصیف در رمان حین ترکنا الجسر»، مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق). ٦(۱۱).صص ۲۸-۱. (doi: ۱۰/۲۲۰٦۷/jall.v٦i۱۱/۳۲٤۰۳).

۱٦. شاملی، نصرالله. حاجی قاسمی، فرزانه. (۱۳۹۷). «بسط استعاری مفاهیم ذهنی مرتبط با «روز قیامت» در قرآن کریم از منظر معناشناختی (بر اساس طرح‌واره‌های تصویری حجمی)». پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن.۷ (۲). صص ۱۷-۳٤. (doi: ۱۰/۲۲۱۰۸/nrgs.۲۰۱۷/۸۵۸۷٤).

۱۷. لیکاف، جورج. (۱۳۹۰)، «نظریه معاصر استعاره». ترجمه فرزان سجودی. در کتاب استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی، گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، صص ۲۳۰-۱۳۵. (doi:۱۰/۱۰۱۷/CBO۹۷۸۱۱۳۹۱۷۳۸٦۵/۰۱۳)

۱۸. محمدی آسیا آبادی. علی و همکاران (۱۳۹۱). «طرح‌واره حجمی، کاربرد آن در تجارب عرفانی». پژوهش‌های ادب عرفانی٦(۲۰).صص ۱٦۲-۱٤۱.

References

Afrashi.A.(2018). Metaphor and Cognition. Tehran: Research Institute for Humanities and Cultural studies. [in Persian].

alkhamis O. (2017). masray algharaniq fi mudun aleaqiq. First edition Beirut: dar alsaaqi Publishing. [in Arabic]

Ibn Faris, A. (1979). A Dictionary of Language Measures. Edited by: Abd al-Salam Muhammad Harun, Cairo: Dar al-Fikr Publications. [in Arabic].

Ibn Manzur, M. (1955/1956). Tongue of Arabs (Lisan Al-Arab). Beirut: Dar Sadr. [In Arabic]

Johnson, M. (2018). The Body in the Mind; The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason. Translated by: Jahanshah Mirzabeigi, Tehran: Agah. [in Persian].

Kovecses, Z. (2019). Metaphor: A Practical Introduction. Translated by Shirin Pourebrahim.

Lakaff. G. J. M. (2020). Metaphors We Live By. Tr. by Gandomkar Raheleh, Tehran: Nashr-e-elmi. [in Persian].

Lakoff, G. (1987). Women, Fire, and Dangerous Things;What Categories Reveal about the Mind. Chicago and London: theUniversity of Chicago Press. [in Persian].

Rasekh Mahand, M. (2014).Cognitive Linguistics: Theories and Concepts. Tehran: Samat.[In Persian].

Rowshan, B. & Leila. A (2016). An introduction to cognitive semantics. Tehran: Elm Publication. [In Persian].

Safavi, K. (2000). An introduction to semantics. Tehran: Hozeh Honari. [in Persian].

Barcelona, A. (2020). "Introduction The cognitive theory of metaphor and metonymy". in the book Esteāre va Majid ba rūikardi šenaxti (compiler Barcelona Antonio). Tr,by Sojoodi Farzan, Sadeqi Leyla, Amr allahi Tina, Tehran: *Naqsh -e- Jahan*: 49_95.
(https://doi.org/10.1515/9783110894677.1). [In Persian].

Hajirajabi, N&&ed-al "Image force and orientation schemas in Mohammad Javad Jazaiery" prison.. *Journal of Arabic Language & Literature*,12(1): 17-32.
(doi.org/10.22067/jall.ϖ12.i1.53424). [In Persian].

Lakoff, G. (2011). . The Contemporary Theory of Metaphor" Translated by: Farzan Sojudi, In: Metaphor of the Basis of Thought and Beauty-Creating, Tehran: *Surah Mehr*: 135-230. (doi: https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865.013). [in Persian].

Mohamadi Asiabadi. A.& ed- al. . he Container Schema and its Usage in the Expression of Mystical Experiences». (2012). *researches on mystical literature(gowhar-i-guya)*, 6-20(2):141-162. [In Persian].

Sadatolhosseini, R.&F. mirzaei.(2014). "the function of description in the novel of "Hina tarakna al-jisr,(When we left the bridge""" *Journal of Arabic Language & Literature*, 6 (11):1-26. (doi: 10.22067/JALL.V6I11.32403). [In Persian].

Shameli, N. &F. Haji Ghasemi. (2018). "Metaphorical Expansion of Mental Concepts Related to Doomsday in the Holy Quran from a Semantic Perspective (Based on Volumetric Schematic Schemas)"" *Linguistic Research in the Holy Quran*,7(2) (14: 17-34.
(http://dx.doi.org/10.22108/nrgs.2017.85874). [In Persian].
Taylor, J. R. (2011). "Category Extension by Metonymy and Metaphor", translated by Maryam Saberi Nouriifam; Metaphor Is the Basis of Thinking and Tools of Aesthetic Creation, Tehran: *Surah Mehr*: 35-66. (https://doi.org/10.1515/9783110219197.3.323).[in Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی