Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

A Semantic Reading of Conceptual Metaphors in the Poems of Khalil Matran and Golchin Gilani

Shiva Sadegi[1]| Ali Salimi[2]| Elyas Noraei[3]

1. P.HD. Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: sh.sadeghi11@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: Salimi1390@yahoo.com
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: nooraeielyas@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 01 July 2018
Received in revised form: 21 April 2019
Accepted: 01 July 2020

Keywords:
Cognitive science, conceptual metaphor, Arabic literature, Persian literature, Khalil Matran, Golchin Gilani.

ABSTRACT

Based on the patterns taken form cognitive science and semantic approaches, conceptual metaphors entered the field of literature. Conceptual metaphors were the one that George Lekoff and Mark Johnson first claimed to design. There are images that determine the characteristics of the source territory and are written on the destination territory. Also, the sensory experiences that are the result of our interaction with our surroundings. This research is to examine the conceptual metaphors (directional, structural and ontological) in the poems of Khalil Matran and Golchin Gilani so as to examine the extent to which two poets have utilized this pattern. Furthermore, the orientation and direction of the two poets in using these images is to be examined as well. After examining the poems of these two poets separately, it was found that both poets have used these metaphors in their poems in an entirely balanced way, and they, by using the images from the conceptual metaphors, have equipped their poems with dynamism, continuity, and more speed in publication. A distinction to be addressed is that Khalil Matran has used these concepts to portray in all positions and directions (love, politics, homeland, ignorance, oppression, etc. However, Gilani's anthology, except in few cases, has benefited from this conceptual metaphor in portraying nature and conveying his feelings.

Cite this article: Sadegi, Sh., Salimi, A., Noraei, E. (2023). A Semantic Reading of Conceptual Metaphors in the Poems of Khalil Matran and Golchin Gilani. *Research in Comparative Literature*, 12 (4), 65-84.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/JCCL.2020.3011.1818

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

قراءة دلالية للاستعارات المفاهيمية في أشعار خليل مطران وجولشين جيلاني

شيوا صادقي[١] | علي سليمي[٢] | الياس نورايي[٣]

١. طالبة الدّكتوراه في فرع اللّغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: sh.sadeghi11@gmail.com

٢. الكاتب المسؤول، أستاذ في قسم اللّغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: Salimi1390@yahoo.com

٣. أستاذ مشارك في قسم اللّغة الفارسية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: nooraeielyas@yahoo.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٣٩/١٠/١٧
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٠/٨/١٥
القبول: ١٤٤١/١١/٩

الكلمات الدّليليّة:
العلوم المعرفية،
الاستعارة المفاهيمية،
الأدب العربي،
الأدب الفارسي،
خليل مطران،
جولشين جيلاني.

الملخّص

على أساس أنماط العلوم المعرفية وفي المناهج الدلالية، دخلت الاستعارات المفاهيمية في مجال الأدب. الاستعارات المفاهيمية هي تلك التي ادعى جورج ليكوف ومارك جونسون تصميمها لأول مرة. الصور التي تحدد خصائص منطقة المصدر وتتم كتابتها في منطقة الوجهة. التجارب الحسية التي هي نتيجة تفاعلنا مع محيطنا. يبحث هذا البحث في الاستعارات المفاهيمية (الاتجاهية والبنيوية والأنطولوجية) في قصائد خليل مطران وجولشين جيلاني، بهدف دراسة مدى استخدام الشاعرين لهذا النمط، وتوجيه الشاعرين واتجاههما في استخدام هذه الصور. لتعرف بعد فحص قصائد هذين الشاعرين بشكل منفصل، تبين أن كلا الشاعرين قد استخدما هذه الاستعارات في قصائدهما بطريقة متوازنة تمامًا، وباستخدام الصور من الاستعارات المفاهيمية، تتمتع قصائدهما بالديناميكية والاستمرارية والسرعة والتسارع. قد غفر مع الاختلاف الذي استخدمه خليل مطران هذه المفاهيم لتصويرها في جميع المواقف والاتجاهات (الحب، السياسة، الوطن، الجهل، القهر، إلخ). لكن مجولشين جيلاني، باستثناء حالات قليلة، استفادت من هذه الاستعارة المفاهيمية في تصوير الطبيعة ونقل مشاعره.

الإحالة: صادقي، شيوا؛ سليمي، علي؛ نورايي، الياس (١٤٤٤). قراءة دلالية للاستعارات المفاهيمية في أشعار خليل مطران وجولشين جيلاني. *بحوث في الأدب المقارن*، ١٢ (٤)، ٦٥-٨٤.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/JCCL.2020.3011.1818

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶
کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

خوانشی معناشناختی از استعارههای مفهومی در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی

شیوا صادقی[۱] | علی سلیمی[۲] | الیاس نورایی[۳]

۱. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: sh.sadeghi11@gmail.com

۲. نویسندهٔ مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: Salimi1390@yahoo.com

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: nooraeielyas@yahoo.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۴/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۳۹۸/۲/۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۱

واژههای کلیدی:
علوم شناختی،
استعارهٔ مفهومی،
ادبیات عربی،
ادبیات فارسی،
خلیل مطران،
گلچین گیلانی

چکیده

برپایهٔ الگوهای علوم شناختی و در رویکردهای معرفتشناسی، استعارههای مفهومی پا به عرصهٔ ادبیات ذاشتهد. استعارههای مفهومی همانهایی بودند که نخستینبار جورج لیکناف و مارک جانسون مدّعی طرح آن شدند. انگارههایی که ویژگی قلمرو مبدأ را تعیین میکنند و بر قلمرو مقدم نگاشته میشوند. تجربیاتی حسی که نتیجهٔ تعامل ما با محیط پیرامونمان هستند. پژوهش حاضر استعارههای مفهومی (جهتی، ساختاری و هستیشناختی) را در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی برسی کرد ا ضمن واکاوی میزان استفادهٔ دو شاعر از این الگو، جهت‌گیری و سمت و سوی دو شاعر را در استفاده از این تداویر بشناسد. پس از بررسی اشعار این دو شاعر، بهطور جداگانه مشخص شد که هردو شاعر، بهصورت کامل متعادل از این استعارهها در اشعارشان بهره بردهاند. استفاده از تداویر حاصل از استعارههای مفهومی، به شعرشان پویایی، پیوستگی، سرعت و شتاب بخشیدهاند. بنا این‌ن تفاوت که خلیل مطران از این مفاهیم درراستای تدویرسازی در تمامی مواضع و جهت‌ها (عشق، سیاست، وطن، جهل، ستم و...) بهره برده است؛ اما گلچین گیلانی بهجز موارد اندک این استعارههای مفهومی در تدویرسازی طبیعت و انتقاس احساسات خود استفاده کرده است.

استناد: صادقی، شیوا؛ سلیمی، علی؛ نورایی، الیاس (۱۴۰۱). خوانشی معناشناختی از استعارههای مفهومی در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی. *کاوشنامه ادبیات تطبیقی* ۱ (۴)، ۶-۲۸.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/JCCL.2020.3011.1818

Edited with the demo version of Infix Pro PDF Editor
To remove this notice, visit: www.iceni.com/unlock.htm

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

رشد علوم شناختی در دهه‌های اخیر باعث جلب توجّه دانشمندان علوم شناختی به زبان‌شناسی و به‌ویژه معنی‌شناسی شد. حیطه علوم شناختی شامل بررسی نحوه کارکرد ذهن و چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوه پردازش آن‌ها، تشخیص چیزی که ادراک شده و مقایسه آن‌ها با داده‌های ذهنی قبلی، طبقه‌بندی و ذخیره این داده‌ها در حافظه می‌شود (لوبنر[b] ۲۰۰۲: ۱۷۱). این علوم سعی در توصیف اطلاعات ذهنی ما و نحوه کاربرد آن‌ها دارند. بررسی زبان یکی از شاخه‌های اصلی این علوم است؛ زیرا زبان مهم‌ترین پنجره گشوده به ذهن ماست که دانشمندان را از آنچه در ذهن می‌گذرد آگاه می‌سازد (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۳۸).

اصطلاح «معنی‌شناسی شناختی» که نخستین بار به همت جورج لیکاف[2] مطرح شده، دریچه‌ای تازه در نگرش به معنی باز کرده است. معنی درواقع مفهومی است که در اثر کاربرد یک صورت زبانی و تجربه عینی و یا حسی یک موقعیت در ذهن شکل می‌گیرد و این تجسم مجدداً در ساخت‌های زبان منعکس می‌شود و مقولات ذهنی انسان از طریق تجربیات او شکل می‌گیرند (گندمکار، ۱۳۸۸: ۲۴-۲۶). در معنی‌شناسی زبانی، توجّه معطوف به خود زبان است و معنی‌شناسی با مطالعه معنی، به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان در درک معنی از طریق زبان است (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۸). این‌گونه بررسی‌های زبانی در دهه‌های اخیر توجّه معنی‌شناسانی چون لیکاف، جانسون و لانگاکر را به خود جلب کرده است. در نگرش شناختی به معنی، دانش زبانی، مستقل از اندیشیدن و شناخت ما از جهان نیست که دیدگاهی کاملاً متفاوت از دیدگاه صورت‌گرایانه است (دبیرمقدم، ۱۳۸۳: ۱۹).

یکی از رفتارهای ظریف زبان که از قدیم متفکران را به خود مشغول داشته، ساخت استعاره است. در سنت مطالعات ادبی در قالب فن بیان، توصیف استعاره همواره با توجّه به صنایع ادبی مجاز و تشبیه صورت می‌گیرد، اما از دهه هفتم قرن بیستم به بعد رفته‌رفته توجّه فیلسوفان، زبان‌شناسان، تحلیل گران کلام و حتی روان‌شناسان و مردم شناسان هم به استعاره به‌طور روزافزونی بیشتر شد. جانسون می‌گوید: ما در این دنیا موجوداتی هستیم که فعالیت‌هایی همچون حرکت‌کردن، خوردن، خوابیدن و... را انجام می‌دهیم و از این طریق ساخت‌های مفهومی بنیادینی را پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن دربارهٔ موضوعات انتزاعی‌تر به‌کار

b. Lobner
2. Lakoff

می‌روند. به عبارتی تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی در ذهن ما به‌وجود می‌آورند که ما آن‌ها را به زبان انتقال می‌دهیم (جانسون[1] ۱۹۸۷: ۲۳).

نظریهٔ استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون بیان می‌کند که انسان‌ها بدون استعاره تفکر نمی‌کنند. آن‌ها در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، نگاه جدیدی به مطالعات استعاره داشتند. «آن‌ها براساس دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه‌های نظریهٔ سنتی را به شیوه‌ای منسجم و نظام‌یافته به چالش کشیدند» (گیبس و استین[2] ۱۹۹۷: ۱۲۳). مقاله حاضر به تحلیل و واکاوی استعارهٔ مفهومی، در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی می‌پردازد و به‌منظور ارائهٔ مقایسه‌ای بهتر، از بین سروده‌های دو شاعر به گزینش شصت سروده از اشعار آن‌ها بسنده کرده است تا انواع مختلف این مفاهیم را در شعر این دو شاعر بررسی نماید.

۲-۱. ضرورت، اهمّیت و هدف

هدف از پژوهش حاضر بررسی استعاره‌های مفهومی (جهتی، ساختاری و هستی‌شناختی) در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی است و نگارندگان قصد آن دارند ضمن بررسی میزان استفاده دو شاعر از این الگو جهت‌گیری و سمت و سوی هر دو شاعر را در استفاده از این تصاویر را نشان بدهند.

۳-۱. پرسش‌های پژوهش

- استعاره‌های مفهومی چه جایگاهی در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی دارد؟
- این مفاهیم در اشعار شاعران مذکور چگونه جلوه‌گر شده‌اند؟

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

مقالات چندی به اشعار و شیوه سرودن و مکتب ادبی خلیل مطران پرداخته‌اند: حریرچی و محمدی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «مظاهر رمانتیک در اشعار خلیل مطران»، پس از بررسی ویژگی‌های مکتب رمانتیک به مظاهر این مکتب در اشعار خلیل مطران پرداخته است. سلیمان‌پور (۱۳۹۳) در مقالهٔ «**المرأة فی شعر خلیل مطران**» به تحلیل قصائدی پرداخته است که مطران در آن اهتمام ویژه‌ای به جایگاه اجتماعی زن دارد.

سلیمی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «مقایسه تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج و خلیل مطران با تأملی بر خلاقیت هنری دو شاعر» به میزان خلاقیت دو شاعر در به‌کارگیری نمادهای افسانه‌ای و میزان ابتکارات دو شاعر در خلق مضامین نو می‌پردازد. سلیمی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نماد شیر در شعر نیما یوشیج و

1. Johanson
2. Gibbs & Steen

مطران» نگاه متفاوت این دو شاعر به «شیر» به‌عنوان یک نماد طبیعی را مورد بررسی قرار داده است. سلیمی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی تطبیقی تصویر طبیعت در شعر نیما یوشیج و خلیل مطران» به راهنمایی دکتر سلیمی در دانشگاه رازی، با توجّه به روحیه متفاوت دو شاعر پدیده‌های طبیعی را در شعر آن دو مورد بررسی قرار داده است.

هرچقدر به شعر و سبک شعری و ادبی خلیل مطران به‌عنوان یکی از پیشتازان تجدّد در ادب عرب پرداخته شده است و می‌توان او را پرچم‌دار مکتب رمانتیسم در شعر عربی به‌شمار آورد؛ به همان‌اندازه به اشعار و سبک شعری مجدالدین میرفخرائی (گلچین گیلانی) به‌عنوان یکی از نوپردازان ادبیات معاصر فارسی کمتر پرداخته شده است و شاید به همین دلیل بتوانیم او را نوپرداز گمنام ادبیات معاصر فارسی بنامیم.

دشتی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «آن روزها! تأملی در توجّه به دوران کودکی در آثار نیما، گلچین گیلانی، فروغ و سپهری» تلاش کرده است ضمن بررسی شعر این شاعران ره‌آورد ایشان را از دوران کودکی در دوره بزرگ‌سالی مورد ارزیابی قرار می‌دهد. دکتر فتوحی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «تصویر رمانتیک مبانی نظری، ماهیت و کارکرد» به شعر باران گلچین گیلانی پرداخته و آن را نمونه‌ای از تصاویر با سرعت و با شتابی که دارای پیوستگی و تداوم و پویایی بسیار بالایی است معرفی نموده و تجربه عاطفی واحدی را که در تمام شعر پابه‌پای تصویرهایش پیش می‌رود، پیش چشم خواننده می‌گذارد؛ اما آنکه بیش از هر پژوهشگر دیگری گلچین گیلانی را از یاد نبرده است کامیار عابدی با کتاب «ترانه باران» و گردآوری دیوان و مجموعه شعری گلچین گیلانی است.

آنچه مسلّم است تاکنون پژوهشی که به‌طور مستقیم و منسجم به بررسی استعاره‌های مفهومی در شعر مطران و گلچین گیلانی پرداخته باشد، نگاشته نشده است.

۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

در این پژوهش از روش توصیفی– تحلیلی بهره گرفته شده است. به این ترتیب که پس از مطالعه آرای اندیشمندان و زبان‌شناسان و معنی‌شناسان شناختی دیوان دو شاعر (خلیل مطران و گلچین گیلانی) به تفکیک مطالعه گردید و اشعار ایشان از منظر شناختی مورد بررسی قرار گرفت که تحلیل و نتایج آن به‌تفصیل خواهد آمد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

زبان‌شناسی شناختی، ریشه در مباحث زبانی و علوم شناختی نوظهور در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی

بـه‌ویژه در بررسـی مقوله‌بنـدی در ذهـن انسـان و روان‌شناسـان گشـتالتی دارد (ایـوانز و گـرین[1] ۲۰۰۶: ۳). زبان‌شناسان شناخت گرا، مانند همه زبان‌شناسان، زبان را به‌عنوان موضوع علم خـود مطالعـه مـی‌کننـد و سـعی در توصیف نظام و نقش زبان دارند. آن‌ها به بررسی رابطـه میـان زبـان انسـان، ذهـن او و تجـارب اجتمـاعی و فیزیکی او می‌پردازند. یکی از دلایل مهم آن‌ها در مطالعه زبـان براسـاس ایـن فـرض اسـت کـه زبـان الگـوی اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند زبـان‌شناسـی شـناختی رویکـردی اسـت بـه مطالعـه زبـان براسـاس تجربیـات مـا از جهـان، نحـوه درک و شـیوه مفهوم‌سـازی (راسـخ‌مهنـد، ۱۳۹۳: ۶) در زبـان‌شناسـی شناختی، زبان اساساً به‌عنوان نظامی از مقولات در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان به‌عنوان پدیـده‌ای مستقل بلکه در مقام نمودی از نظام مفهـوم کلـی اصـول مقوله‌بنـدی، سـازوکار پـردازش و تـأثیرات جربـی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (گریتس[2] ۱۹۹۵)

معنی‌شناسی شناختی، یکی از دو بخش عمده زبان‌شناسی شناختی است و بخش دیگر آن مطالعـه دسـتور است. (سویت سر[3] ۱۹۹۰: ۴) بـه اعتقـاد معنـی‌شناسـان شـناختی، انسـان تجربیـاتی را از جهـان خـارج کسـب می‌کند و در ذهن خود به‌صورت مفاهیمی انبار می‌کند. این مفاهیم باید بتوانند در ایجاد ارتباط به کـار رونـد، بنابراین باید قراردادی باشند (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۶۷). معنی‌شناسان شـناختی در مطالعـات خـود نقـش عمـده‌ای برای استعاره قائل شده‌اند و آن را ابزار مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن رفتارهای زبـان مـی‌داننـد و معتقدند استعاره پدیده‌ای لاینفک از زبان روزمره است. به اعتقاد لیکـاف و جانسـون براسـاس شـواهد زبـانی، نظام مفهومی ما ماهیتاً استعاری اسـت درواقـع بـه بـاور آنـان جایگـاه اسـتعاره اصـلاً در زبـان نیسـت، بلکـه در چگونگی مفهوم بندی یک قلمـروی ذهنـی بـا توجّـه بـه دیگـری اسـت. آنـان معتقدنـد کـه مفـاهیم انتزاعـی روزمره‌ای چون زمان، تغییر، علیت و هدف همگی استعاری هستند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۴).

لیکاف و جانسون به این نکته اشاره دارند که استعارهٔ مفهومی بین حوزه عینی و انتزاعی نگاشـت صـورت می‌گیرد. یک حوزه در نظریه استعارهٔ مفهومی مجموعه‌ای از دانـش اسـت کـه مفـاهیم را کنـار هـم مـی‌نهـد. (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۵۲) به این ترتیب استعارهٔ مفهومی به‌عنوان ابزار مهـم نویسـنده و شـاعر کـه ذهـن را بـرای حرف زدن، فکر کردن و تحلیل کردن فعال می‌کند، دارای کانونی است که ریشـه آن در مفهـوم اسـت و نـه در کلمات. این مفاهیم مـی‌تواننـد تصـاویر ذهنـی قدرتمنـدی در ذهـن بـه‌جای بگذارنـد و تـأثیر عظیمـی بـر تفکرات و ارتباطات روزمره داشته باشند. استعارهٔ مفهومی به‌عنوان یکی از نظریات مهم زبـان‌شناسـی شـناختی

1. Evans & Green
2. Geeraerts
3. Sweetser

همان گذر از اندیشیدن و بیان حقیقی به‌سوی زبان مجازی و خیال‌انگیز شاعر است؛ مفهومی که خواننده را بر آن اندیشه وامی‌دارد که در پس پرده بیان چه گذشته است که چنین تصویری آفریده است.

۱-۲. استعارهٔ مفهومی

هر استعارهٔ مفهومی دارای یک حوزه مبدأ، یک حوزه مقصد و یک نگاشت (انطباق) مبدأ بر مقصد است. لیکاف بیان می‌کند: «استعاره یعنی الگوبرداری نظام‌بند بین عناصر مفهومی یک حوزه از تجربهٔ بشر که ملموس و عینی است- حوزه مبدأ- بر روی حوزه دیگری که معمولاً انتزاعی‌تر است، یعنی حوزه مقصد.» (لیکاف، ۱۹۹۳: ۴۳)

۱-۱-۲. حوزه مبدأ و حوزهٔ مقصد

همواره دو حوزه در استعاره ایفای نقش می‌کنند: «یک حوزه مفاهیم خود را ارائه می‌دهد که به آن حوزه مبدأ می‌گوییم» و «حوزه دیگر مفاهیم ارائه‌شده را دریافت می‌کند که آن را حوزهٔ مقصد می‌نامیم» (افراشی و همکاران، ۱۳۹۱: ۶) حوزهٔ مبدأ حوزه‌ای مفهومی است که به کمک آن حوزهٔ مفهومی مقصد را درک می‌کنیم و حوزه مقصد حوزه‌ای مفهومی است که سعی داریم معنی آن را بفهمیم. (کووچز[1] ۲۰۰۲: ۲۵۲)

۲-۱-۲. نگاشت (انطباق)

مهم‌ترین و اساسی‌ترین موضوع در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، «نگاشت» است؛ منظور از آن، «تناظرهای نظام‌مند استعاری بین مفاهیمی است که ارتباطی نزدیک با یکدیگر دارند». (گرادی[2] ۲۰۰۷: ۱۹۰) اگر مؤلفه‌های حوزهٔ مفهومی را یک مجموعه و مؤلفه‌های حوزه مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم، از مطابقت آن‌ها بر یکدیگر نگاشت‌های جدیدی به‌وجود می‌آید که به فهم یک حوزهٔ مفهومی برحسب حوزهٔ مفهومی دیگر و منجر به ایجاد استعارهٔ مفهومی می‌گردد.

۲-۲. استعارهٔ جهتی

این استعاره‌ها بر مبنای تجربه‌های فیزیکی انسان در زندگی شکل می‌گیرد. انواع آن شامل استعاره‌های بالا یا پایین، چپ یا راست، جلو یا عقب، مرکزی یا حاشیه و درون یا بیرون می‌باشند. این استعاره‌ها با ایجاد تصاویر فضایی هندسی‌ای که در ذهن به‌وجود می‌آورند مفهومی جدید و درنتیجه درکی جدید خلق می‌کنند. کارکرد استعاری این جهت‌گیری‌های فضایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که بدن انسان مکان‌مند و فضایی است و شکل عملکرد جسم وی با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است (لیکاف و جانسون،

1. Kovecses
2. Grady

۱۹۸۰: ۱۴۰)

۳-۲. استعارهٔ ساختاری

این نوع از استعاره، ساماندهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر است. (کووچز، ۲۰۱۰: ۳۷) در استعارهٔ ساختاری، حوزهٔ مبدأ ساختاری بر حوزهٔ مقصد تحمیل می‌کند. استعارهٔ ساختاری با انواع استعاره تفاوت دارد و بیش از آنکه یک ابزار آشکار زبانی باشد، فرضی بنیادین و اغلب ناخودآگاه است... به‌کارگیری این استعاره‌ها تبعاتی برای حوزهٔ مفهومی مقصد دارد و میل دارد که تمام ویژگی‌های معنایی حوزهٔ مبدأ را بر حوزهٔ مقصد تحمیل کند. (کریپندورف[1] ۱۹۹۳: ۳-۲۵) استعاره ساختاری نه‌تنها بین حوزه‌هایی که تشابهی به هم ندارند شباهت ایجاد می‌کند بلکه حتّی مفاهیمی را بین حوزه‌ها ایجاد می‌کند که از پیش در حوزهٔ مقصد وجود نداشته‌اند، بنابراین با این عمل واقعیت را طبقه‌بندی می‌کند. (ریچارد[2] ۲۰۰۳: ۲۷۲)

٤-۲. استعارهٔ هستی‌شناختی

لیکاف و جانسون استعاره‌های هستی‌شناختی را استعاره فیزیکی نیز می‌نامند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۴۶۱). به‌نظر آن‌ها استعاره‌های هستی‌شناختی انعکاس حالت‌های هویت یا ماده‌ای بر چیز دیگری است که به‌طور ذاتی آن حالت‌ها را ندارد (همان: ۱۹۶)؛ البته شاید آشکارترین نوع استعاره‌های هستی‌شناختی، استعاره‌هایی باشند که یک شیء فیزیکی انسان در نظر گرفته می‌شود. این استعاره این امکان را فراهم می‌کند که بسیاری از تجربه‌هایمان درباره هویت‌های غیر انسانی را به‌صورت انگیزه‌ها، شخصیت‌ها و فعالیت‌های انسانی درک کنیم... و هر چیز غیر انسانی را انسان ببینیم (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳: ۳۴) و این همان انسان پنداری است. در این نوع استعاره، افزون بر نگاشت ویژگی‌های انسان بر مفاهیم انتزاعی، در قلمرو مبدأ مفهومی عینی به‌صورت شیء، ماده یا ظرف تصویرسازی می‌شود و نگاشت‌های هستی‌شناسی، یعنی موجودیت‌ها (افراد و اشیاء و...)، کنش‌ها یا حالات در قلمرو مبدأ بر همتای خود در قلمرو مقصد نگاشت می‌شوند (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۱).

۵-۲. تحلیل داده‌ها (کنکاشی در استعاره‌های مفهومی شعر دو شاعر)

۱-۵-۲. استعارهٔ جهتی

این نوع استعاره‌ها با جهت‌های فضایی مثل بالا، پایین، جلو، عقب (پشت)، درون، بیرون، مرکز، حاشیه و

1. Krippendorff
2. Richards

غیره مرتبط هستند. درواقع، این جهت‌های فضایی غالباً نسبت به بدن انسان، به‌عنوان نقطه صفر فضایی، در نظر گرفته و تعیین می‌شوند. این جهت‌های استعاری تصادفی و قراردادی نبوده و ریشه در تجارب فیزیکی و فرهنگی انسان‌ها دارد و ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد (اورتیز دیاز گوئرا، ۲۰۰۹).

١. كـــأنَّ اشَّـــعه أثنـــاءهُ مَغـــاورُ فـــی مَـــنجَمٍ مِـــن ذَهَـــب
٢. وَرَاع نـــواظرَنَا ايِّـــلٌ مَضَـــی قرنُـــه صُـــعُداًو انشَـــعَب
٣. تَلَفَّـــتَ يرنُـــو بيـــاقُوتتينِ وَسَـــالَ دمـــاً صُـــلبهُ والـــذَّنَب

(مطران، ۱۹۷۷، ج ۱: ۱۷۸)

(ترجمه: ۱. گویا پرتوهای خورشید در میان آن ابر، غارهایی بود در معدنی از طلا و گوزنی که شاخش بالا رفته و شاخه‌شاخه و پراکنده شده بود،۳. دیده‌های ما را شگفت‌زده کرد و به حیرت انداخت.۳. با مردمک دو چشمش که بسان دو یاقوت بود به این‌سو و آن‌سو نگاه کرد درحالی‌که از دم و پشتش خونی جاری شد.)

صحنه‌ای از غروب خورشید با واژه‌های «**اشعه، مغاور، ذهب، ایّل، یاقوت، دم**» در ذهن خواننده نقش می‌بندد و با واژه‌های «**أثناء، فی منجم، صعدا، انشعب تلفت یرنو**» به آن نقش، جهت و فضایی می‌بخشد تا خواننده بتواند تصویری زیبا از غروب خورشید، آن زمان که پرتوی نور آن از لابه‌لای ابرها و فضاهای خالی میان آن عبور کرده ایجاد نماید. و در نمونه‌ای دیگر:

١. مَتـی يَنجلـی هَـذَا السَّـحابُ المُخَـيَّمُ و يُقشِـــعُ عَنَّـــا ظِلُّـــهُ المُـــتَجَهَّمُ؟
٢. فَتَســطَعَ شَمْــسُ الحَــقِّ مِــلءَ سَمَائِهَــا وَتَطلُـــعَ فِـــی لَيَـــلِ الأَباطيـــلِ أَنجُـــمُ

(همان، ج ۳: ۲۱۵)

(ترجمه: ۱. این ابرهایی که بر آسمان خیمه زده است کی کنار می‌رود و سایه تاریک آن کی از پیش چشم ما کنار می‌رود؟ ۲. حقیقت چون خورشید نورش را در بر آسمان می‌افشاند و در شب باطل و گمراه ستارگان زیبا ظاهر می‌شوند.)

شاعر با استفاده از تصویری عینی متشکل از «**السحاب المخیم، ظلّ، شمس، اتساع، سماء، لیل، نجم**» مفهومی تازه و انتزاعی می‌آفریند و با استفاده از واژه «**ینجلی**» (کناررفتن) به زایل‌شدن ابرها از روی خورشید ساختاری جهت‌دار می‌دهد. در این‌گونه تصویرسازی‌هایی شاعر انس فراوانی با آسمان و عناصر وابسته به آن دارد که ابیات بعدی می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد:

١. أيا ليـلُ هـل تَصـفو و تطلُـعُ أنجُمـا لِتُقـذَی بِأرجـاسِ الـوَری أعـينُ السَّـما
٢. و يا زمنـاً قـالوا بـه الـرَّق حُرِّمـا عـلامَ أُبـيحَ الطفـلُ لِلجـوعِ و الظِّمـا

فباعـاهُ للفَحشـاءِ تحـتَ يـدِ العـدلِ

(همان: ج ۲: ۴۱۹)

(ترجمه: ۱. ای شب! هان آگاه باش! آیا ستارگانت به خاطر پلیدی‌هایی که در ورای آسمانت است، ظاهر می‌شوند؟ ۲. ای روزگاری که به او گفته‌شده (مقدس و بی‌نصیب و پاک) به کدامین علت حلال (جایز دانسته) می‌شود که کودکی گرسنه و تشنه باشد؟ که در زیر سایهٔ (به‌ظاهر) عدالتت برای کارهای سیاه فروخته شود.)

این قطعه تاریکی شب را برای ساختن مفهوم انتزاعی ظلم و بی‌عدالتی نشانه رفته است. به شب نهیب زده می‌شود که ستارگان ظاهر می‌شوند (جلو می‌آیند) تا پلیدی و بی‌عدالتی (تاریکی) را با نورشان پوشش داده و کم‌رنگ نمایند. شاعر ستارگان را سپر سیاهی شب قرار داده است و لازمه سپر بودن جلوی چیزی قرار گرفتن است. خلیل مطران در خلق نمونه‌هایی که گذشت در خلق استعاره‌های مفهومی با استفاده از نگاشت‌های جهتی تعاملات فضایی و جهت‌دار را بین حوزه مبدأ و مقصد در اشعارش ایجاد نموده است که همین امر را می‌توان در نمونه‌هایی از اشعار فارسی به‌گونه‌ای منحصر به گلچین گیلانی به تماشا نشست.

«در پشت شیشه باغ در آغوش آفتاب/ خوابیده است و باد فرومانده از شتاب/ باران دگر نمی‌زند انگشت روی آب.» (گلچین گیلانی، ۱۳۸۹: ۱۲۶)

گلچین در این قطعه آفرینندهٔ تصویر آرام آفتابی است که بعد از باد و باران شدید باغ بیرون از خانه یا اتاقش را به تابلویی چشم‌نواز تبدیل نموده است. شاعر در خلق این تصویر موفق بوده است؛ زیرا توانسته است با استفاده از مفاهیم جهتی، حرکت باد و جهت بالا به پایین باران به عناصر تصویرش سرعت و شتاب و تحرک ببخشد. قطعه زیر نیز به‌گونه‌ای مشابه به این مفاهیم پرداخته است:

«چرا می‌نالی ای مرغ شبانه/ مگر هستی چو من بی آشیانه / مگر افکند توفان سیه‌پوش/گل سرخ امیدت را به پستی؟/ به روی شاخهٔ لرزان هستی/ مگر مانند من گشتی فراموش.» (همان: ۱۳۹)

حوزه مبدأ در این قطعه بلند کردن و پرتاب اشیاء به‌وسیلهٔ توفان‌های شدید است. توفانی که همه‌جا را تیره و تار می‌کند و حوزه مقصد از بین رفتن امیدی باطراوت و پویا است که روزی در اوج بوده و هم‌اکنون به پایین‌ترین حد تنزل یافته است. مسئولیت خلق تصویر این ناامیدی به عهده مفهوم جهتی بالا به پایین به‌وسیلهٔ واژه‌های «افکندن» و «پستی» است. این تصویر در ذهن خواننده اوج ناامیدی را تداعی می‌کند؛ و در قطعه بعدی:

«توی خون و اشک می‌غلتد جهان/ خسته شد دل، ناتوان گردید جان/روزهای خوب رفتند از میان/ دور شد خورشید با چشم‌های زرین/ جز سیاهی نیست در روی زمین/جز سیاهی نیست زیر آسمان.» (همان: ۱۳۱)

تصویری از خون و اشک؛ فضایی که جهان درون آن می‌غلتد. روزهای خوبی که در این میان بودند به کنار و حاشیه رفته‌اند. نور دور شده است. به این ترتیب در این مورد نیز شاعر به تصویرش جهت‌هایی

فضایی می‌بخشد و برای خلق آن از واژه‌های «درون»، «کنار رفتن» «دور شدن» بهره می‌گیرد.

۲-۵-۲. استعارهٔ ساختاری

این استعاره‌ها وظیفهٔ سازمان‌دهی و قالب‌بندی یک مفهوم را در حوزه یک مفهوم دیگر به‌گونه‌ای نظام‌مند برعهده دارند و نقش شناختی این استعاره‌ها این است که امکان درک حوزهٔ مقصد را از راه حوزهٔ مبدأ برای فرد مهیا می‌کنند (کووچز، ۲۰۱۰: ۳۷) ازآنجاکه به عقیده ریچارد؛ استعاره ساختاری نه‌تنها بین حوزه‌هایی که باهم تشابهی ندارند شباهت ایجاد می‌کند بلکه حتی مفاهیم را بین حوزه‌ها ایجاد می‌کند که از پیش در حوزه مقصد وجود نداشته است و با این عمل واقعیت را طبقه‌بندی می‌کند (ریچارد، ۲۰۰۳: ۲۷۲).

۱. لَو کانَ فِی تلکَ النعاجِ مُقاوِمٌ لک لَم تجیء مَا جئتهُ استفحالا
۲. لکن أَرادَت مَا تریدُ مُطِیعةً و تناولت منکَ الأَذی إفضالا

(مطران، ۱۹۷۷، ج ۲: ۴۸۹)

(ترجمه: ۱. اگر در میان گوسفندان شخص پایدار و مقاومی در مقابل تو وجود داشت، تو به این سرمستی دست نمی‌زدی. ۲. اما گله مطیع تو شد و تو آنچه خواستی در پیش گرفتی و گله اذیت و آزار تو را به‌عنوان فضل و برتری پذیرفت.)

در این نمونه حوزه مبدأ گوسفند، حیوانی است که در هر حال مطیع چوپان است و درنهایت سلاخی می‌شود. حوزه مقصد انسان موجودی که ممکن است گاهی مطیع و گاهی طغیانگر باشد و البته همیشه محکوم به گردن زدن نیست. پس نمی‌توان شباهتی بین این دو موجود یافت؛ اما شاعر با یافتن یک شرط (یافتن گوسفندی پایدار و مقاوم به سلاخی!) برای ایجاد مفهومی جدید از نگاشت انسان و گوسفند مدد می‌جوید.

۱. بَنی الشَّرقِ فَلنفقَه حَقیقَه حَالنا لِنَنجُوَ أَو یُقضی القَضَاءُ المُحتَّمُ
۲. یَصولُ عَلَینا الجَهلُ غَیرَ مُدافِع بِجَیشٍ لَه فی کُلِّ رَبعٍ مُخَیَّمُ

(همان، ج ۲: ۱۳۲)

(ترجمه: ۱. ای فرزندان مشرق زمین ما باید حقیقت حال خود را درک کنیم تا نجات یابیم یا اینکه بلایی حتمی بر ما نازل شود. ۲. جهل و نادانی بر ما هجوم می‌آورد در حالی که ما در برابر آن با سپاه و لشگری بزرگ نمی‌ایستیم و از خود دفاع نمی‌کنیم.)

رد پای ایجاد مفهومی استعاری با نگاشتی تحمیلی که جهل و نادانی موجب هلاکت است را در حوزه مبدأ و مقصد این مفهوم نکته‌ای است که مطران خواننده را از درک آن بی‌نصیب نگذاشته است؛ و این همان چیزی است که در بیت زیر نیز به‌گونهٔ دیگر بدان پرداخته است:

۱. أَلیَـــأس مَنهَکـــةٌ لِلقَـــومِ مُبِقَـــةٌ فـــی حَمـــأَةٍ تتلاشَـــی عِنـــدَهَا الشِّـــیمُ
۲. یأس الجَمَاعَـــاتِ دَاءٌ إن تَمَلَّکَهَـــا فَهـــو التَّحلُّـــلُ یَتلـــوهُ الـــرَّدَی العَمَـــمُ
۳. کالشّـمسِ یأکُـلُ مِنهَـا ظِـل سُـفعَتِها حتـــی یَبیـــدَ شُـــعاعُ الشَّـــمسِ والضَّـــرَمُ

(همان، ج ۳: ۱۳۶)

(ترجمه: ۱. برای قومی که مرتکب خطا شده است یاس و نومیدی ویرانگر است و آبرویش را می‌برد و در سختی‌ها و مصیبت‌ها آن را متلاشی می‌کند و بیماری است که اگر مردم را دربر گیرد منجر به مرگ فراگیر می‌شود.)

و به این ترتیب مطران برای نشان دادن تصویری انتزاعی از نتیجه یأس و ناامیدی از مفهوم عینی بیماری استفاده نموده است اگرچه بیماری همیشه کشنده و مهلک نیست و پیوسته نمی‌توان بین این دو شباهتی ایجاد کرد اما شاعر سعی نموده تا با استفاده از این نگاشت مفهومی ملموس‌تر بیافریند.

فَـــإن ســـاءنا دَهـــرٌ بِفُرقـــهِ فَزِعنـــا إلـــی قَـــبرِ رَحـــیمٍ فَقَـــرَّبا

(همان: ج ۱: ۲۰۷)

(ترجمه: اگر روزگار جنایتکار ما را از هم جدا کند قبر مهربان ما را به‌هم نزدیک می‌کند.)

یَا أَیُّهـــا المُتَعَـــرِّبُ الفَطِـــنُ الَّـــذِي بِـــکَ ضَـــاقَ دَهـــرُکَ ظالِمـــاً وَ وَسِـــعتَه

(همان: ج ۳: ۴۴۵)

(ترجمه: ای کسانی که از ذکاوت به‌دورید، روزگار ظالم عرصه‌اش را بر شما تنگ کرده است.)

شاعر با استفاده از مفهوم عینی انسان ظالم مفهوم انتزاعی روزگار جنایتکار را می‌سازد و با استفاده از مفهوم عینی انسان مهربان مفهوم انتزاعی قبر مهربان را می‌سازد؛ اگرچه بین انسان مهربان و قبر نمی‌توان هیچ شباهتی یافت اما شاعر در خلق نگاشتی که بتواند این دو را بر هم منطبق سازد بسیار موفق بوده است. دگربار گلچین به‌نوعی دیگر جنایت را به تصویر می‌کشد:

«جنگ گیتی را فشارد زیر چنگ،/ جنگ می‌تازد به هر جا بی‌درنگ/ گرم گردد، گرم‌تر گردد چون جنگ.» (گلچین گیلانی، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

انطباق حوزه مبدأ و مقصد را می‌توان در این قطعه کوچک به‌راحتی درک کرد. نگاشتی وحشیانه که شاعر برای انطباق این دو حوزه انتخاب نموده است. حوزه مبدأ به‌عنوان حیوانی وحشی و درنده‌خو با چنگالی قوی و حوزه مقصد درک ذات جنگ؛ اما ارائه این نگاشت با انتخاب واژه‌های دیگر تصویری بدیع‌تر به خواننده ارائه می‌دهد:

«آری، در این سیاهی، ای ماه دلنواز/ مرغی نمی‌پرد که نگردد شکار باز/ بازی نمی‌پرد که نگردد شکار راز/ راز است هرکجا نگری، راز خون‌فشان/ بازیچه کرده ما را از پیر تا جوان/ بیچاره کرده ما را از آز یا نیاز.»

(همان: ۱۳۳)

حوزه مقصد و انتزاعی در این قطعه هم جنگ است؛ اما با نگاشتی از جنس قدرت. آنچه شاعر با استفاده از مفهوم ساختاری در ذهن خواننده خلق می‌نماید قدرت تخریب جنگی است که یکی براثر طمع به راه انداخته است و آن دیگری از روی نیاز. آنچه برای انطباق قدرت جنگ انتخاب شده است حوزه مبدأ یا همان طبیعت شکار پرندگان است. در نمونه‌ای دیگر:

«پنجه‌ای پرزور دارد روزگار/ می‌رباید یار را از دستِ یار/ رفتی و دیگر نمی‌بینم تو را/ رفتی و دیگر نمی‌گویم چرا؟» (همان: ۱۴۶)

گلچین با استفاده از مفهوم عینی حیوانی درنده با پنجه‌هایی پرقدرت به‌عنوان حوزه مبدأ و مفهوم انتزاعی توانمندی روزگار به‌عنوان حوزه مقصد و با استفاده از نگاشت قدرت تصویری زیبا و محسوس برای مخاطب خلق می‌کند.

۳-۵-۲. استعارهٔ هستی‌شناختی

تجربه انسان از رویارویی با پدیده‌های جهان خارج به‌خصوص اشیای فیزیکی، پایه و اساس استعاره‌های هستی شناسانه را تشکیل می‌دهد. درواقع، این نوع استعاره را می‌توان از روش‌های درک و دریافت رخدادها، فعالیت‌ها، احساسات، عقاید و غیره به‌مثابهٔ اشیاء و اجسام دانست (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۳).

۱. فَقَالَ لَهُم : بَل يَشهَدُ اللهُ بَيننا و أسقامُ قَلبِي الوالِهِ المُتوجّعِ
۲. وَتَشهَدُ هَذِي الشَّمسُ عِندَ غُرُوبِها وَ مَا حَولَنَا مِن نُورِهَا المُتَفَرّعِ
۳. وَيَشهَدُ ذا الرّوضُ أَلرِيضُ وَ دَوحُهُ وَ مَا فِيهِ مِن زَهرٍ وَ عِطرٍ مُضَوَّعِ
۴. وَهَذِي الظَّالُ البَاسِطَاتُ أَكُفَّهَا وَ هَذِي الشِّعَاعُ المُؤمِناتُ بأذرُعِ

(مطران، ۱۹۹۷، ج ۲: ۲۸۴)

(ترجمه: ۱. به آن‌ها گفت: که خداوند شاهد و گواه این عشقی است که بین ما (عاشق و معشوق) وجود دارد و همچنین آلام این قلب عاشق و دردکشیده.۲. و این خورشید در هنگام غروب و آنچه از نورش پیرامون ماست، گواه ما هستند ۳. این باغ پهناور و درخت‌ها و شکوفه‌ها و بوی خوش آن‌ها که همه‌جا را فراگرفته گواه ما هستند.۴. و این سایه و پرتوهای گسترده همگی شاهدند.)

اینکه در عقاید توحیدی خداوند همیشه ناظر بر اعمال است مطلبی بدون بحث است؛ اما آنجا که مطران خورشید و باغ پهناور و... را شاهدی بر ادعای عشق بین عاشق و معشوق می‌گیرد مفهومی انتزاعی برگرفته از مفهوم عینی قرار عشاق در چنین مکان‌هایی است؛ که البته استفاده از این‌گونه مفاهیم از این شاعر رمانتیک دور از انتظار نیست.

۱. ما بال قلبی آسف فکأن جنبی مهده کلفا بإقلاق الضلوع
۲. یبغی الشفاء مع الولع وکأنه عان ضجیع
۳. ولا شفاء مع الولوع

(مطران، ۱۹۷۷: ج ۱: ۲۲۱)

(ترجمه: ۱. چه بر سر قلبم آمده و غمگین و اندوهگین، به نگرانی و اضطراب درونی مشتاق است. ۲. گویی درون من گهواره غم اوست و هم‌خوابه‌اش را یاری می‌کند. ۳. شفا با دل‌باختن سزاوار و شدنی ست اما با دلباختگی شفایی نیست.)

در این قطعه، منطبق با اساس استعاره هستی‌شناسی شاعر برای اینکه بتواند اوج احساس خود را بیان نماید درون خود را به‌عنوان مظروفی برای ظرف غم به تصویر می‌کشد.

۱. مَن بِالمنونِ لِواله صب ذاکی الأضالاع مُقلق الجَنب
۲. لَیتَ الرزینه فیک أودت فنجوت من ألمی ومن کربی
۳. وفزعتُ من نفسی الی ربّی یا منیتی ما کنت بالجزع
۴. في حادث أیم کنت معی و الان بت مخلد الفزع
۵. میتا بلا أمل و لا طمع حیا بذکر معاهد الحب

(همان: ۲۰۹)

(ترجمه: ۱. برای چه کسی تقدیر محنت‌زده شیفته‌گر از درون سوخته و نگران است؟۲. ای کاش متانت تو بازمی‌گشت تا از غم و غصه نجات پیدا می‌کردم. ۳. ای آرزویم جزع و فزع و بی‌تابی نمی‌کنم و از شر نفسم به خداوند پناه می‌برم. ۴. ای نفسی که در اتفاقات با من بودی و حال، ترس ماندگاری.۵. ای نفسی که بدون آرزو و خواسته مرده‌ای، با یاد عهد و پیمان‌های عشق زنده شو.)

و در این ابیات مطران بین روح و نفس و جسم فیزیکی خود، نگاشتی ایجاد می‌کند که شامل مکنونات درونی است و با روح و نفس خویش به‌مثابهٔ یک انسان و هم‌نشین و مخاطب مستقل به بحث می‌نشیند و به این ترتیب استفاده از این مفهوم استعاری هستی شناسانه این مکالمه را برای خواننده قابل درک می‌نماید.

۱. أعد أیها المندیل ذکراً محببا وأنطق به الطیب الذی فیک مطربا
۲. تحکیه عنها فإنه إذا ساء إطناب حببتک مطنبا
۳. وما بک من نشرِ ففی القلب مثله طواه هوی قدماً و مازال طیبا

(مطران، ۱۹۷۷: ج ۱: ۲۱۸)

(ترجمه: ۱. ای دستمال یاد دوست را تکرار کن و با بویی که باعث طرب و شادی می‌شود با عاشق سخن بگو. حکایت یار را طولانی کن؛ زیرا حکایت یار زمانی ماندگار می‌شود که خود یار ماندنی نیست. ۲. ای دستمال انتشار

عطر خاطره یار چه سودی دارد ۳. زمانی که در جان چنان یاری قلبی مملو از آن عشق قدیمی است همواره خوشبو و معطر است.)

المندیل؛ شیء فیزیکی که انسان در نظر گرفته می‌شود تا با عاشق سخن بگوید. شیء که هیچ وجه تشابهی با انسان ندارد؛ اما شاعر تداعی خاطرات را به‌عنوان نگاشتی برای به‌وجود آوردن مفهوم انتزاعی جدیدی در نظر گرفته است تا با این ترتیب تصویری زیباتر و ملموس‌تر از یادآوری خاطرات عشق را به‌وسیلهٔ دستمال معطر در ذهن خواننده بسازد؛ و باید دید که گلچین چگونه از این مفهوم استعاری در خلق تصاویر اشعارش بهره برده است:

«داشتم یک دل بچه‌گانه/ پیر از رنج‌های جوانی/ سخت و تنها و بی آشیانه/ لیک لبریز از زندگانی/ همچو پروانه اینجا و آنجا/ کرد پرواز در باغ دانش/ بود در دیدگانش چه زیبا/ راز پیچیده آفرینش.» (گلچین گیلانی،۱۳۸۹: ۱۴۳)

مظروفی ترک‌خورده و بی‌رنگ و لعاب (یک دل بچه‌گانه/ پیر از رنج‌های جوانی) که لبریز از ظرف (عشق به زندگی) است. عشقی که پویایی آن با استفاده از این‌طرف و آن‌طرف رفتن پروانه در فضای علم به تصویر کشیده شده است.

«هان، ای زمین دل‌آزار.../ این چه بازی‌ست؟ آه این چه بازی‌ست؟/ هست چیزی بر روی تو جاوید؟/ هیچ‌کس در تو با خوش‌دلی زیست؟/ هیچ دل در تو دلدار خود دید؟/ در تو جز درد و افسون و نیرنگ/ چیز دیگر توان دید؟/ هرگز.» (همان: ۱۴۵)

فردی خودخواه و دل‌آزار که همه‌چیز را بازیچه قرار داده است و هیچ‌چیز و هیچ‌کس برایش اهمّیتی ندارد (مفهومی عینی و حوزه مبدأ) زندگی تلخ مادی در دنیا (مفهوم انتزاعی و حوزه مقصد) انطباق این دو حوزه بر هم که زمین و زندگی دنیوی به‌مثابهٔ انسانی در نظر گرفته شده است به درک خواننده از تصویر تلخی‌های زندگی و احساسات شاعر نسبت آن می‌انجامد.

«ای دیدهٔ سپهر، چه می‌خواهی از زمین؟ اینجاست تیره‌بختی و اینجاست جنگ و کین/ خون است هر جا نگری: خون سرخ‌رنگ.» (همان: ۱۳۲)

در این قطعه شاعر برای نشان دادن رخدادهای جنگی حقیقت جهان معاصر و درک حقایق آن زمین را مظروف و جنگ و کینه و خون را ظرفی برای آن قرار داده است و درنهایت شاعر خسته از این‌همه کینه و افسوس و تلخی گذشته و ناامیدی حال به آینده می‌تازد:

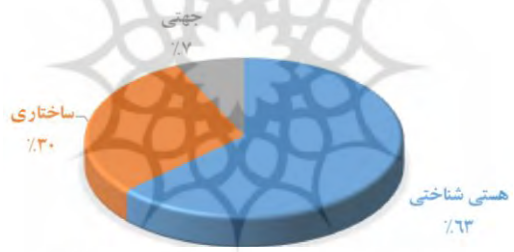
«آه ... ای آیندهٔ بی‌بال و پر/ گر درآری پر، چه داری زیر سر؟ همچنان امروز بهر سیم و زر/ می‌پری در

ابرهای جنگ و رشک؟/ می‌کنی هر دم شنا در خون و اشک؟ یا کشی پر در سپر پاک‌تر؟» (همان: ۱۳۱)

پرنده‌ای خسته (مفهوم عینی و حوزه مبدأ) و آینده‌ای تیره مملو از بلاتکلیفی (مفهوم انتزاعی و حوزه مقصد) و نگاشتی از ناامیدی، خستگی و بی‌رمقی از حوادث و رخدادها و مخیر بودن در انتخاب خوب از بد در آینده‌ای مبهم که با انطباق این دو حوزه بر یکدیگر خلق شده است. تصویری بر پایه انتخاب زندگی در جنگ و حسرت و خون و اشک و یا فرار از آن و انتخاب آرامش و صلح و پایداری.

٤-٥-٢. مقایسه کاربرد استعاره‌های مفهومی در اشعار مطران و گلچین گیلانی

بررسی استعاره‌های مفهومی در اشعار مطران و گلچین گیلانی و شمارش آن در شصت سرودهٔ انتخاب‌شده از مجموعه اشعار این دو شاعر حاکی از این است که هر سه نوع استعارهٔ هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی در اشعار آن‌ها به‌کار رفته است. مجموع این استعاره‌ها در سروده‌های گلچین ۱۶۴ مورد بود که در این میان ۱۰۰ مورد هستی‌شناختی، ۳۴ مورد ساختاری و ۳۰ مورد جهتی است. این استعاره‌ها در سروده‌های مطران ۸۴ مورد بود که ۵۳ مورد هستی‌شناختی، ۲۵ مورد ساختاری و تنها ۶ مورد جهتی تشخیص داده شد.



شکل ۱. درصد فراوانی استعاره‌های مفهومی در اشعار مطران

شکل ۲. درصد فراوانی استعاره‌های مفهومی در اشعار گلچین

میزان کاربرد استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی در شعر هر دو شاعر بیش از ۶۰ درصد است و بیشترین حجم را در سروده‌های آنان به خود اختصاص داده است. پس از آن استعاره ساختاری در سطح دوم قرار گرفته که درصد به‌کارگیری آن در شعر مطران ده درصد بیشتر از شعر گلچین است؛ و اما درصد استفاده از استعاره‌های جهتی در شعر گلچین تقریباً سه برابر سروده‌های مطران است.

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به بررسی استعارهٔ مفهومی (جهتی، ساختاری، هستی‌شناختی) با رویکرد شناختی لیکاف و جانسون در اشعار خلیل مطران و گلچین گیلانی پرداخته است. آنچه روشن شد آن است که هر دو شاعر سعی داشته‌اند که با شیوه‌ای متفاوت و نگاهی نو به موضوعات پیرامونشان بپردازند. حوزه مبدأ و مفاهیم عینی مورد استفاده این دو شاعر در غالب موارد عناصر طبیعت هستند. هر دو شاعر از مفاهیم انتزاعی عادی و رایج نظیر وصف طبیعت، ظلم و بی‌عدالتی، جنگ، جهل و نادانی، وصف عشق، امید و ناامیدی و تصویر زندگی بهره برده‌اند تا بتوانند تصاویر واضح و روشنی از موضوعات مذکور را در ذهن مخاطبشان تبیین نمایند. همچنین برای درک بهتر و ملموس‌تر تصاویر سعی نموده‌اند با استفاده از مفاهیم استعاری جهتی، ساختاری، هستی‌شناختی به تصویرشان سرعت، پویایی و حجم ببخشند. هردو شاعر از این مفهوم ادبی به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه در مقیاس وسیعی بهره برده‌اند. فراوانی استفاده از استعارهٔ مفهومی را می‌توان در تمامی سروده‌های این دو شاعر به‌خوبی حس کرد. در اشعار بررسی‌شده، بسامد به‌کارگیری استعاره‌های مفهومی در سروده‌های گلچین گیلانی بیشتر است اما درصد فراوانی استفاده از استعاره‌های هستی‌شناختی در اشعار وی و مطران تفاوت چندانی وجود ندارند و آنچه موجب تمایز این دو در استفاده از استعارهٔ مفهومی می‌گردد، درصد استفاده از استعاره‌های ساختاری و جهتی است.

نکتهٔ دیگری که دو شاعر را از یکدیگر متمایز می‌نماید شیوه فنی پرداختن به سرودن اشعار و نحوه استفاده از مفاهیم استعاری نیست بلکه استفاده متفاوت از موضوعات است. به‌طوری که خلیل مطران در خلق مفاهیم انتزاعی به وصف طبیعت، حق و باطل، ظلم و ستم، مقاومت در برابر ظلم و ستم و آزار و اذیت، مبارزه با جهل و نادانی، مبارزه با یأس و نومیدی، عشق و رنج فراق یار و یاد و خاطره معشوق می‌پردازد اما صرف نظر از وصف طبیعت که از شاهکارهای گلچین گیلانی است در بقیه موارد می‌توان ناامیدی، خستگی، رنجوری، بیماری، جنگ، اشک و خون را - که بر اشعارش سایه سنگین و غم‌انگیزی افکنده است - به‌خوبی احساس نمود و آنچه در اشعار گلچین گیلانی جایش خالی می‌نماید عشق است. چه قبل از خروج از وطن و چه در غربت.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) خلیل مطران در سال ۱۸۷۱ در بعلبک لبنان دیده به جهان گشود، تحصیلات خود را ضمن فراگیری زبان‌های فرانسوی و ترکی در بیروت نزد «خلیل یازجی» و برادرش «ابراهیم یازجی» به پایان رساند. سپس به‌عنوان نویسنده در مجلهٔ «**الأحوال البیروتیة**» مشغول به کار شد. وی از طرفداران نهضت ضدّ خلافت عثمانی بود. او به علت سرودن قصیده‌ای علیه سلطان عبدالحمید مجبور

به ترک بیروت و رفتن به فرانسه شد. بعد از دو سال اقامت در پاریس به مصر مهاجرت کرد و در آنجا مجله «**المصریة**» و روزنامه «**الجوائب المصریة**» را منتشر ساخت. (الفاخوری، ۱۹۸۶: ۴۶۴-۴۶۵) بعد از مدتی کار روزنامه‌نگاری را رها کرد و به سرودن شعر، بخصوص درزمینهٔ مدح رثا و وصف پرداخت. نمایشنامه‌هایی از شکسپیر، ویکتور هوگو و راسین را به زبان عربی ترجمه کرد و کتاب «**مرآة الأیام**» را نوشت. دیوان شعری او به نام *دیوان الخلیل* در چهار جزء در زمان حیات و بعد از مرگش منتشر شده است. او شعر عربی را از قید و بندهای سنتی و ابتدایی رهایی داد و به‌سوی اهدافی متناسب با عصر و زمان با حفظ اصول و چهارچوب زبان پیش برد. (شکیب انصاری، ۱۳۷۶: ۱۵۸) مطران در سال ۱۹۴۹ در قاهره درگذشت.

(۲) دکتر مجدالدین میرفخرائی «گلچین گیلانی» نیز در نهم دی‌ماه ۱۲۸۸ شمسی در رشت متولد شد. تحصیلات ابتدایی را در رشت و متوسطه را در دارالفنون تهران به پایان رساند و برای ادامه تحصیل رشته زبان و ادبیات فرانسوی و مطالعه درس‌های فلسفه و علوم تربیتی در «دار المعلمین عالی» را برگزید. در سال ۱۳۱۲ از دانشسرای عالی لیسانس گرفت. با آنکه رشتهٔ تحصیلی‌اش فلسفه و زبان فرانسه بود به انگلستان رفت و به تحصیل طب پرداخت و تا پایان عمر در همان کشور به طبابت اشتغال داشت. مجدالدین میرفخرائی در شصت و سه سالگی، به ناگهان و به‌سبب سرطان خون پیشرفته زندگی را در لندن بدرود گفت و در همین شهر به خاک سپرده شد. (عابدی، ۱۳۸۹: ۱۷) گذشته از برخی شعرهای سنتی آغازین و برخی تجربه‌های پراکنده پایانی درمجموع باید گفت که شعرهای گلچین در دو دهه ۱۳۲۰-۱۳۳۰ در روند تجدّد شعر فارسی در سده بیستم میلادی اهمّیت زیادی دارد. گلچین گیلانی از پیشگامان شعر نو بود و هنگامی که شعر «باران» را سرود هنوز نسل اول پس از نیما آثار خود را پدید نیاورده بودند. مجدالدین میرفخرائی در آغاز فعالیت ادبی خود با نام شعری گلچین گیلانی شناخته شد و با ترانه «باز باران» در ذهن‌ها جاویدان گردید. (همان: ۱۸)

منابع

افراشی، آزیتا؛ حسامی تورج؛ سالاس، بناتریس (۱۳۹۱). بررسی استعاره‌های مفهومی جهتی در زبان‌های اسپانیایی و فارسی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۴ (۱۲)، ۱-۲۳.

بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰). *نظریه شناختی در باب استعاره و مجاز. ترجمه تینا امراللهی. در: استعاره مجاز با رویکردی شناختی*. تهران: نقش جهان.

حریرچی، فیروز و مجتبی محمدی (۱۳۸۹). مظاهر رمانتیک در اشعار خلیل مطران. *مجله علوم ادبی*، (۵)، ۴۵-۹۹.

دبیر مقدم، محمد (۱۳۸۳). *زبان‌شناسی نظری*. تهران: سمت.

دشتی، مهدی (۱۳۸۵). آن روزها، تأملی در توجّه به دوران کودکی در آثار نیما، گلچین گیلانی، فروغ سپهر. *مجله علوم ادبی*، ۱ (۲)، ۸۹-۱۱۱.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۳). درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم؛ چاپ چهارم، تهران: سمت.

سلیمان‌پور، زهرا؛ زرکوب، منصوره (۱٤۳٦). المرأه فی شعر خلیل مطران. *مجله بحوث فی اللغة العربیة و آدابها*، (۱۱)، ۵۷-۷۰.

سلیمی، علی؛ یاری، بدری (۱۳۹۳). مقایسه تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج و خلیل مطران با تأملی در میزان خلاقیت هنری دو شاعر. *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، ۳ (۲)، ۱۵۶-۱۹۸.

سلیمی، علی، سلیمی، فاطمه (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی نماد «شیر» در شعر نیما یوشیج و خلیل مطران. *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (نقد و ادبیات تطبیقی سابق)*، ۱ (۲)، ۶۵-۹۸.

سلیمی، علی؛ سلیمی، فاطمه (۱۳۹۱). *بررسی تطبیقی تصویر طبیعت در شعر نیما یوشیج و خلیل مطران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، کرمانشاه: دانشگاه رازی.

شکیب انصاری، محمود (١٣٨٤). تطور الأدب العربی المعاصر، الطبعه الرابعه، جامعه شهید چمران، اهواز.

صفوی، کوروش (۱۳۷۹). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.

عابدی، کامیار (۱۳۷۹). *با ترانه باران زندگی و شعر گلچین گیلانی*. چاپ اول. تهران: نشر ثالث.

گیلانی، گلچین (۱۳۸۹). *مجموعه اشعار گلچین گیلانی*. رشت: نشر ایلیا.

الفاخوری، حنا (١٩٨٦). *الجامع فی التاریخ الأدب العرب الحدیث*. الطبعه الأولی. بیروت: دار الجیل.

فتوحی، محمود (۱۳۸۴). تصویر رمانتیک مبانی نظری، ماهیت و کارکرد. *مجلهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۳ (۹)، ۱۵۱-۱۸۰.

گندمکار، راحله (۱۳۸۸). *بررسی معنایی افعال مرکب انسدام بنیاد در زبان فارسی رویکردی شناختی*. رساله کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

مطران، خلیل (١٩٧٧). *دیوان الخلیل*. بیروت: دارمارون عبّود.

References

Abedi, K. (2001). *With the song "Rain of Life" and poetry by Golchin Gilani*. First Edition. Tehran: Third publication (In Persian).

Afarashi, A., Hosami, T., Salas, B. (2013). Examining directional conceptual metaphors in Spanish and Persian languages. *Comparative Language and Literature Research Quarterly*, 4 (12), 1-23 (In Persian).

Al-Fakhoury, H. (1986). *The mosque in the history of modern Arabic literature*. First edition. Beirut: Dar Al-Jil publications (In Arabic).

Barcelona, A. (2012). *Cognitive theory about metaphor and permission". Translated by Tina Amr Allahi. In: Permitted metaphor with a cognitive approach*. Tehran: Naqsh Jahan (In Persian).

Dashti, M. (2015). Those days, a reflection on childhood in the works of Nima, Golchin Gilani, Forough Sepehr. *Journal of Literary Sciences*, 1 (2), 89-111 (In Persian).

Deir Moghadam, M. (2005). *Theoretical linguistics*. Tehran: Samt Publications (In Persian).

Evans, V., Green, M. (2006) *cognitive linguistics: An lntroduction*. Edinburgh. University press.

Fatuhi, M. (2006). Romantic image of theoretical foundations, nature and function. *Journal of Literary Research*, 3 (9), 151-180 (In Persian).

Gandhamkar, R. (2008). *Semantic investigation of compound foundational verbs in Persian language, a cognitive approach*. Master's Thesis in Public Linguistics, Tehran: Allameh Tabatabai University (In Persian).

Geeraerts, D. (1995). *Cognitive linguistics: Handbook of pragmatics*. Amsterdam: J. benjamin pub.co.

Gibbs, R. W., Steen, G. J. (Eds), (1997). *Metaphor in conitive linguistic, Selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference*. Amsterdam: jhon benjamins.

Gilani, G. (2011). *A collection of Gilani poems*. Rasht: Ilya Publications (In Persian).

Grady, J. E. (2007). *Metaphor in the oxford handbook of cognitive linguistics*. D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford, oxford university press.

Harirchi, F., Mohammadi, M. (2009). Romantic manifestations in the poems of Khalil Matran. *Journal: Literary Sciences*, (5), 45-99 (In Persian).

Johanson, M. (1987). T*he body in the mined: the bodily basis of reason and imagination*. Chicago: university of Chicago press.

Kovecses, Z. (2002). *Metaphor, practicalintroduction*. Oxford, oxford university press.

Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical introduction*. New York: Oxford University Press.

Krippendorff, K. (1993). Major metaphors of communication and some reflections on their use. *Cybernetics and human knowing*, 2 (1), 3-25.constructivis

Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. in geeraerts, dirk (ED.). (2006) cognitive linguistics: basic reading, (cognitive linguistics research: 34), *mouton de gruyter berlin*, New York, 185-238

Lakoff, G., Johanson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago university press.

Lakoff, G., Johnsen, M. (1980) The Metaphorical Structure of the Human Conceptula System. *In Cognitive Scinece*. 4, 195-208.

Lakoff, G., Johnsen, M. (2003) *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Lobner, S. (2002). *Understanding Semantics*. London: Arnold

Mutran, Kh. (1977). *Divan Al-Khalil*. Beirut: Darmaroon Abboud Publications (In Arabic).

Ortiz Díaz Guerra, M. J. (2009). *La Metáfora Visual Incorporada: Aplicación de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria a UN corpus audiovisual. Alicante: Universidad de Alicante*, Departamento de Comunicación y Psicología Social.

Raskhmohand, M. (2014). *An introduction to cognitive linguistics, theories and concepts; Fourth edition*. Tehran: Samt Publications (In Persian).

Richards, S. (2003). *metaphors in expert and common-sense reasoning.in zelinsky-wibbelt (ED)*. Consepts (pp.243-298). The hague: mouton de gruyter.

Safavi, K. (2001). *An introduction to semantics*. Tehran: Research Institution for Culture and Art (In Persian).

Salimi, A., Salimi, F. (2011). *A comparative study of image in nature in the poetry of Nima Yoshij and Khalil Matran*. Master's Thesis of Arabic Language and Literature, Kermanshah: Razi University (In Persian).

Salimi, A., Salimi, F. (2018). A comparative study of the "lion" symbol in Nimayoshij and Khalil Matran's poetry. *Comparative Literature Review (Former Criticism and Comparative Literature)*, 1 (2), 65-98 (In Persian).

Salimi, A., Yari, B. (2014). Comparative comparison of the narrative poetry of Nima Yoshij and Khalil Matran reflecting on the level of artistic creativity of the two poets. *Journal of Literary Criticism and Rhetorics*, 3 (2), 156-198 (In Persian).

Shakib Ansari, M. (2006). *Evolution of contemporary Arabic literature*. 4th edition, Shahid Chamran Committee, Ahvaz (In Arabic).

Suleimanpour, Z., Zarkob, M. (2015). Al-Marah in the poetry of Khalil Matran. *Journal of research in Arabic language and manners*, (11), 57-70 (In Arabic).

Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: metaphoica and cultural aspects off semantic structure*.cambridge: Cambridge university press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی