Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Resistance Literature

Homepage: https://jrl.uk.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 6881
Online ISSN: 2821 - 1022

Analysis of the Horizontal Movement Schema in Resistance Poetry of the 1980s

Shahram Ahmadi[1]✉ | **Ali Akbar Bagheri Khalili**[2] | **Mahboubeh Khatir**[3]

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran. E-mail: sh.ahmadi@umz.ac.ir
2. Full Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran. E-mail: aabagheri@umz.ac.ir
3. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran. E-mail: m.khatir04@umail.umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received
28 November 2024
Received in revised form
23 June 2025
Accepted
29 June 2025
Published online
14/July 2025

Keywords:
Conceptual Metaphor, Horizontal Schema, Horizontal Time, Movement Schema, Sustainability Literature.

ABSTRACT

The horizontal movement schema is a metaphorical conceptualization based on the embodied experience of movement, which is depicted in a straight line and depicts abstract situations as a movement in the horizontal direction of time. This schema shows the concept of "nation-people" in the poetry of the 60s as a continuous entity in the progressive movement.

Conceptual elements in the current research are located and directed based on the metaphor of "homeland as a footprint" in three points of origin, path, and destination; in this way, the nation's progressive movement starts from the point of "I" and reaches the point of "We" with the help of a travel guide that highlights the concept of leadership. The "I-We" metaphor in an event-driven reading leads to the sanctification of the concept of martyrdom with a value between "staying" and "going".

The findings of this research show that the megametaphor of "martyrdom is the eternal way" values excellence as a group journey in the context of "past", "present", and "future". The past shows historical events as the distance travelled, the present is a crossroads, and the future is visualized as a clear horizon in the distance ahead.

Cite this article: Ahmadi, Shahram. Bagheri Khalili, Ali Akbar. & Khatir, Mahboubeh. (2025). Analysis of the Horizontal Movement Schema in Resistance Poetry of the 1980s. *Journal of Resistance Literature*, 16 (31), 49-72. http//doi.org/10.22103/JRL.2025.24446.3001

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//10.22103/JRL.2025.24446.3001

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The embodied thought in Conceptual Metaphor Theory is defined as an image schema. Each schema is a pattern of bodily experience that frequently recurs in the human mind and forms the basis of metaphor. One of the most common embodied schemas in metaphorical thought is the movement schema, which conceptualizes changes in abstract positions as displacement. Internal elements within the movement schema are organized spatially and directionally. Spatial elements are highlighted in the "start of movement," "continuation of path," and "arrival at the endpoint," while directional elements evaluate concepts based on "horizontal," "vertical," or "rotational" orientations. If movement and dynamism are considered stylistic features of literary works, these works do not possess this feature to the same extent. The degree to which each work possesses this feature primarily relates to its subject, theme, and prevailing ideology. From this perspective, epic works and resistance literature exhibit greater dynamism compared to other genres. This dynamism, from a linguistic and aesthetic standpoint, is also related to various factors and elements such as short sentences, specific verbs, dynamic and active verbs, intensifiers, and concrete and sensory images. Therefore, the movement schema can be considered an image element that contributes to the dynamism of a text and appears more frequently in resistance literature. Examining this schema in the resistance poetry of the 1980s, by evaluating events that are spatially and proximally co-located in metaphorical language, portrays the agency of the Iranian nation as a horizontal movement along a historical continuum. This, in turn, can have a persuasive role, as national values, over time, become subject to criticism from future generations and undergo conceptual changes, especially concerning shifts in beliefs and perspectives. Re-evaluating such perspectives can occur through metaphorical signs. The conceptual elements in the data of this research are rooted in the discourse of the Islamic Revolution and, centered on themes such as anti-imperialism, justice-seeking, freedom-seeking, and the glorification of martyrdom, elucidate the foundations and ideals of resistance literature. The common thread in these themes is the historical-cultural continuity of 1980s poetry with religious-national values, which is metaphorically highlighted as a forward movement in a spatial sequence.

Literature Review: Based on the searches conducted, no independent article was found on the horizontal movement schema in resistance poetry of the 1980s, but some studies have been useful in writing this article. Doshmanziari et al. (2022), in "Examining Conceptual Metaphors in Male Narratives of the Sacred Defense," demonstrate through the frequency of cultural schemas that the megametaphor "The battlefield is Karbala" is the central core of Sacred Defense literature. Alipour (2022), in the article "Reflection of the Movement Schema of the Mystical Path in Sanai's *Hadiqat al-Haqa'iq* and Ain al-Qudat Hamadani's *Tamhidat*", shows that Sanai and Ain al-Qudat elucidate the concept of "union with God" based on the destination schema. Bagheri-Khalili and Taheri (2021), in the article "The Movement Schema in Attar's *Mantiq al-Tayr*", analyzed the abstract concept of "return to origin" with the help of the megametaphor "Mystical journey is movement," and examined the movement schema in three spatial positions: origin, path, and destination. Furthermore, the aforementioned authors (2019), in the article "The Vertical Schema in Attar's *Mantiq al-Tayr*", relying on ascending/descending metaphors,

consider the movement from the celestial to the earthly realm as an instance of human descending journey, which in mystical practice shifts to an ascending journey, transforming into a movement from the earthly to the celestial or a return to the origin. Bagheri-Khalili and Mehrabi Kali (2013), in the article "The Cyclical Schema in the Ghazals of Sa'di and Hafez Shirazi," conceptualize cyclical time and its distinction from horizontal time.

The research questions are:

1. What are the constituent elements of the horizontal movement schema in the resistance poetry of the 1980s?
2. What topics does the horizontal movement schema conceptualize in the resistance poetry of the 1980s, and what are its instances and objectives?

2. Method

The current research employs a descriptive-analytical method, with the unit of analysis being poems containing the horizontal movement schema. Information is collected through library research, and the extracted samples will be explained after thematic classification based on the principles of conceptual metaphor.

3. Results

Based on this research:

"Martyrdom is the eternal path":

Based on the data of this research, the megametaphor "Martyrdom is the eternal path" is based on the essence of "martyrdom," as martyrdom and the martyr are considered immortal and everlasting by Iranians from a cultural and religious perspective. This megametaphor is the origin of several schemas, the most important of which are:

Schemas:

a) **"Martyrdom is an unfinished path":**

b) **"Martyrdom is an unfinished trace":** Salman Harati, in his poem *Mirza and the Jungle*, calls Mirza's uprising and martyrdom an "unfinished trace," creating the schema "Martyrdom is an unfinished trace." In this poem, the poet attempts to highlight the horizontal movement of "Martyrdom is an unfinished trace."

Schema:

a) **"I am the origin of movement":**

b) **"We are the destination of movement":** These two schemas are, in fact, sub-metaphors of the megametaphor "Martyrdom is the eternal path." Therefore, "martyrdom as a path" must have an origin, a path, and a destination. This schema, in a state-oriented reading, addresses the spatialization of the state or position of "I" and "We" and then, by examining the unholy/holy dichotomy through an event-oriented reading, aligns the "I"-based life with "staying" at the origin point and the "We"-based life with "moving" towards the destination point to conceptualize the event of "how to be" or "how to live."

Schema:
a) **"Unholy is the origin":**
b) **"Holy is the destination":** The origin-destination schema focuses on the metaphysical proposition "to be is not to be." The explanation of this proposition is conceptualized within the framework of being as staying at the origin point and being as moving towards the destination. The history of every nation is composed of the choices it makes at different historical junctures from within one of these two existing positions. Although poets of resistance literature conceptualize the initial stage of martyrdom-seeking with the horizontal origin-destination schema, making it tangible and concrete, they ultimately connect it to an ascending schema, such as from "the dusty earth" to "the sky," or a cyclical movement schema, such as the sun's migration from "yellow" to "red" and the movement from "winter" to "spring," to conceptualize the "eternity of martyrdom" or "the eternal nature of the path of martyrdom" and "the transcendence and evolution of the martyr," thus unifying the "beginning" with the end through a "circular movement" symbolizing eternity and immortality.

Schema:
"Torture, silence, domination, etc., are the path": The structure of the path schema in horizontal movement is a sequence of purposeful actions that take place spatially and along a single direction. The realization of ideals such as justice, independence, and freedom is inscribed along a common path. Their achievement is made possible not merely by enduring hardships and tribulations, but by the movement of blood from the vein to the Arvand river bank.

Schema:
a) **"Leader is the guide of the path":**
b) **"Enemy is an obstacle to progress":** In the domain of this research, the position of leadership and its negative counterpart, the "enemy," are evaluated through the megametaphor of national-umma solidarity as a collective movement. For example, the collection of poems *Soroud-e Sepideh* (Song of Dawn) by Sabzevari examines the enemy/leadership dichotomy with the image of a collective journey by land and sea. The poet views the unity of the Islamic umma for the liberation of Palestine as a pilgrimage caravan that encounters the obstacle of the enemy on its path from the battlefield to the Al-Aqsa Mosque sanctuary.

Schema:
"Time is horizontal movement": Based on the observer's and actor's positions within the scope of this research, the horizontal line of time is spatialized on three points: past, present, and future.

4. Conclusion

The metaphor "homeland as a footprint" can be considered the foundation of directional notions within the horizontal movement schema. This metaphor, based on internal elements in the horizontal direction or orientation, creates three movement schemas: 1. Origin-Destination Schema; 2. Path Schema; 3. Path-Destination Schema. The semantic core in these three schemas is the abstract concept of "nation-umma," which is depicted as a moving entity in a forward collective movement to organize a system of conceptual metaphors.

The megametaphor "Martyrdom is the eternal path" values transcendence as a collective journey across the temporal landscape of "past," "present," and "future." This metaphor, within the structure of the horizontal movement schema, has three directions: origin, path, and destination. These three directions are structured in the resistance poetry of the 1980s as follows:

1. The conceptual sign of "coming from" is highlighted in the "Origin-Destination" schema to evaluate an "I"-based life in the past, based on staying at the origin point, negatively depicted as a desert or swamp. In the same schema, a "We"-based life in the present is evaluated positively, corresponding to the boundlessness of the sea at the "destination of movement."
2. The conceptual sign of "towards…" in the "Path" schema, focusing on the future, visualizes the extension of time as a terrestrial or maritime path. Additionally, the extension of the "present moment" in the "Path" schema is depicted based on the visual horizon regarding the abstract position of "weapon." Choosing a path in this situation means deciding which side of the gun to stand on and is evaluated as a two-way path. In the "Two-Way Path" schema, the dichotomies of Cain/Abel, Ali (AS)/Muawiyah, and Hussein (AS)/Yazid are explained as eternal crossroads in the present time.
3. The conceptual sign of "arrival" is highlighted in the "Path-Destination" schema, evaluating the abstract concept of "suffering" as a historical reality and as the distance traveled in a long-term journey, and outlining the inevitable future in the distance ahead. The horizon of the future metaphorically portrays the end of the era of ignorance and oppression as "drawing near" and "reaching the promised dawn." In this metaphor, "awaiting the Savior" in the distance or path towards the destination is valued as a dynamic situation from the perspective of the observer (=those awaiting the Savior) and the actor (=the Promised Mahdi).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پایداری
شاپا چاپی: ۶۸۸۱ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۲۲ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jrl.uk.ac.ir

تحلیل طرح‌وارهٔ حرکت افقی در اشعار پایداری دههٔ شصت

شهرام احمدی[۱]✉ | علی‌اکبر باقری‌خلیلی[۲] | محبوبه خطیر[۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. رایانامه: sh.ahmadi@umz.ac.ir
۲. استادتمام، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. رایانامه: aabagheri@umz.ac.ir
۳. دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. رایانامه: m.khatir04@umail.umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع‌مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ‌دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۰۸
تاریخ‌بازنگری:
۱۴۰۴/۴/۲
تاریخ‌پذیرش:
۱۴۰۴/۴/۸
تاریخ‌انتشار:
۱۴۰۴/۴/۲۳

کلیدواژه‌ها:
ادبیات پایداری،
استعارهٔ مفهومی،
زمان افقی،
طرح‌وارهٔ افقی،
طرح‌وارهٔ حرکتی.

چکیده

طرح‌وارهٔ حرکت افقی، مفهوم‌سازیِ استعاری بر پایهٔ تجربهٔ بدن‌مندِ حرکت است که بر روی یک خطِّ مستقیم، تصویر می‌شود و موقعیت‌های انتزاعی را به‌مثابهٔ حرکت در مسیرِ افقیِ زمان ترسیم می‌کند. این طرح‌واره در اشعار پایداری دههٔ شصت، مفهومِ «ملّت-امّت» را به‌منزلهٔ یک هستیِ رَوَنده در حرکت رو به‌جلو نشان می‌دهد. روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و واحد تحلیل، سروده‌های دارای طرح‌وارهٔ حرکت افقی است. اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای جمع‌آوری می‌گردد و نمونه‌های استخراج‌شده بعد از طبقه‌بندی موضوعی بر پایهٔ مبانی استعارهٔ مفهومی تبیین خواهندشد. استعارهٔ مفهومی از طریق نگاشت «غیرفیزیکی به‌مثابهٔ فیزیکی» ساختار استنباط و استدلال دربارهٔ حوزهٔ عینیِ حرکت افقی را برای شناخت حوزه‌های انتزاعی به‌کار می‌برد. عناصرِ مفهومی در پژوهش حاضر، بر مبنای استعارهٔ مفهومی «وطن به‌مثابهٔ ردّپا» در سه نقطهٔ مبدأ، مسیر و مقصد، مکان‌مند و جهت‌مند می‌شوند؛ به این صورت که حرکتِ پیش‌روندهٔ ملّت از نقطهٔ «من» شروع می‌شود و به کمک راهنمای سفر که مفهومِ هدایتگری را برجسته می‌کند به نقطهٔ «ما» می‌رسد. استعارهٔ «من-ما» در یک خوانش رویدادمحور با ارزش‌گذاری میان «ماندن» و «رفتن» به تقدّس مفهومِ شهادت می‌انجامد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که کلان‌استعارهٔ «شهادت راه ابدی است» تعالی را به‌صورتِ یک سفر گروهی در بسترِ زمانِ «گذشته»، «اکنون» و «آینده» ارزش‌گذاری می‌کند. زمانِ گذشته، وقایعِ تاریخی را به‌مثابهٔ مسافتِ طی‌شده نشان می‌دهد؛ زمانِ کنونی، مسیر دوراهی است و زمانِ آینده، به‌مثابهٔ مسافتِ پیش‌رو معطوف به یک افقِ روشن تصویرسازی می‌شود. افقِ آینده به زبان استعاری، پایان دوران جهل و ستم را به‌مثابهٔ «نزدیک شدن» و «رسیدن به» صبح موعود، نشان می‌دهد.

استناد: احمدی، شهرام؛ باقری‌خلیلی، علی‌اکبر؛ و خطیر، محبوبه. (۱۴۰۳). تحلیل طرح‌وارهٔ حرکت افقی در اشعار پایداری دههٔ شصت. *ادبیات پایداری*، ۱۶ (۳۱)، ۷۲-۴۹
DOI: http//10.22103/JRL.2025.24446.3001

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

استعاره از منظر شناختی بر پایهٔ مفهوم‌سازی استوار است. مفهوم‌سازی استعاری، رویکرد بدن–محور به زبان است که امکان توصیف و تفسیر مفاهیم ذهنی را در چارچوب تجربه‌های بدن‌مند فراهم می‌سازد. مارک جانسون و جورج لیکاف در تشریح استعارهٔ مفهومی، با استناد به شواهد زبانی نشان دادند که استدلالِ ذهن، بدن است (=ذهن به‌مثابهٔ بدن) در فرایند مفهوم‌سازی، نقش مرکزی دارد و استنباط انتزاعی را امکان‌پذیر می‌کند. این نظریه با نقد رویکردهای سنّتیِ غرب، ادعا می‌کند که استعاره تا پیش از این بر اصل دکارتیِ دوئالیسم[1] یعنی جدایی ذهن از بدن، استوار بود و پدیده‌ای زبانی به‌حساب می‌آمد که فقط برای اهداف هنری و بلاغی استفاده می‌شد اما بلاغت نوین، استعاره را محصول اندیشهٔ بدن‌مند می‌داند و آن را از انحصار زبان ادبی خارج می‌کند. اندیشهٔ بدن‌مند در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به‌صورت طرحوارهٔ تصویری تعریف می‌شود. هر طرحواره، الگویی از تجربهٔ بدنی است که در ذهن انسان به‌صورت یک تصویر پرتکرار حضور دارد و پایهٔ استعاره قرار می‌گیرد. یکی از رایج‌ترین طرحواره‌های بدن‌مند در اندیشهٔ استعاری، طرحوارهٔ حرکتی است که تغییر موقعیت‌های انتزاعی را به‌منزلهٔ جابه‌جایی مفهوم‌سازی می‌کند. عناصر داخلی در طرحوارهٔ حرکتی به‌صورت مکان‌مند و جهت‌مند، نظام می‌یابند؛ به این صورت که عناصر مکان‌مند در موقعیت «شروع حرکت»، «ادامهٔ مسیر» و «رسیدن به نقطهٔ پایانی» برجسته می‌شوند و عناصرِ جهت‌مند در سمت‌گیری «افقی»، «عمودی» یا «چرخشی» به ارزیابی مفاهیم می‌پردازند.

۱-۱. بیان مسئله

اگر حرکت و پویایی را یکی از ویژگی‌های سبکی آثار ادبی فرض کنیم، آثار مذکور از این ویژگی به یک میزان برخوردار نیست. درجهٔ برخورداری هریک از آثار، در مرتبهٔ نخست به موضوع، مضمون و ایدئولوژی حاکم بر متن مربوط می‌گردد؛ چنان‌که از این منظر، آثار حماسی و ادبیات پایداری نسبت به دیگر گونه‌ها از پویایی بیشتری برخوردارند. این پویایی از نظر زبانی و زیبایی‌شناختی به عوامل و عناصر مختلفی هم‌چون کوتاهی جمله‌ها، فعل‌های خاص، فعل‌های حرکتی و پویا، عناصر شدّت‌بخش و تصاویر عینی و حسی نیز مربوط می‌شود. از این‌رو طرحوارهٔ حرکتی را می‌توان از جمله عناصر تصویری دانست که پویایی متن را سبب می‌گردد و بیشتر در ادبیات پایداری پدیدار می‌شود. بررسی این طرحواره در اشعار پایداری دههٔ شصت، با ارزیابی رویدادهایی که به زبان استعاری، مکان‌مند و در مجاورت هم هستند؛ کنش‌گری ملّت ایران را به‌مثابهٔ حرکت افقی در یک امتداد تاریخی تصویرسازی می‌کند و از این‌جهت می‌تواند نقش اقناعی داشته‌باشد زیرا ارزش‌های ملّی در امتداد زمان با توجه به تغییر باورها و دیدگاه‌ها در معرض انتقاد نسل‌های آینده قرار می‌گیرند و دست‌خوش دگرگونی‌های مفهومی می‌شوند. بازاندیشی دربارهٔ چنین نگرشی‌هایی می‌تواند از رهگذر نشانه‌های استعاری صورت گیرد. عناصر مفهومی در داده‌های این پژوهش، ریشه در گفتمان انقلاب اسلامی دارند و با محوریت مضامینی مانند استکبارستیزی، عدالت‌طلبی، آزادی‌خواهی و تجلیل از فرهنگ شهادت به تبیین مبانی و آرمان‌های ادبیات پایداری می‌پردازند. وجه مشترک در این مضامین، پیوستگی تاریخی– فرهنگیِ شعرِ دههٔ شصت با ارزش‌های دینی–ملّی است که به زبان استعاری به‌صورت حرکت در یک توالی مکانی رو به‌جلو برجسته می‌شود.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به جستجوهای انجام‌گرفته، مقالهٔ مستقلی دربارهٔ طرحوارهٔ حرکت افقی در اشعار پایداری دههٔ شصت یافت نشد امّا پاره‌ای از پژوهش‌ها در نگارش این مقاله مفید بوده‌اند: دشمن‌زیاری، سیّدصادقی و حسینی کازرونی (۱۴۰۱) با «بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های مردانه از دفاع مقدس» از طریق بسامدِ طرحواره‌های فرهنگی نشان می‌دهند که کلان‌استعارهٔ «میدان جنگ، میدان کربلاست» هستهٔ مرکزی در ادبیات دفاع مقدس محسوب می‌شود. علی‌پور (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بازتاب طرحوارهٔ حرکتی سلوک طریقت در حدیقه الحقیقه سنایی و تمهیدات عین‌القضات همدانی» نشان می‌دهد که سنایی و عین‌القضات بر پایهٔ طرحوارهٔ مقصد به تبیین مفهومِ «وصال به خداوند» می‌پردازند. سنایی، وصال معنوی را با تجربهٔ بدن‌مندِ حرکت صعودی می‌بینند

[1]. dualism

و عین‌القضات به‌صورتِ حرکتِ دایره‌وار. باقری‌خلیلی و طاهری (۱۴۰۰) در مقالهٔ «طرح‌وارهٔ حرکتی در منطق‌الطیر عطار» مفهوم انتزاعیِ «بازگشت به اصل» را به‌کمک کلان‌استعارهٔ «سلوک، حرکت است» تحلیل نموده و طرح‌وارهٔ حرکتی را در سه موقعیت مکانیِ مبدأ، مسیر و مقصد بررسی کرده‌اند. هم‌چنین نویسندگان مذکور (۱۳۹۸) در مقالهٔ «طرح‌وارهٔ عمودی در منطق‌الطیر عطار» با تکیه‌بر استعاره‌های صعودی/ نزولی، حرکت از ملکوت به ناسوت را مصداق سیرِ نزولی انسان می‌دانند که در سلوک عرفانی به سیرِ صعودی تغییر مسیر داده و به حرکت از ناسوت تا ملکوت یا بازگشت به اصل، تبدیل می‌گردد. باقری‌خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «طرح‌وارهٔ چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی» به مفهوم‌سازی زمان چرخشی و تمایز آن با زمان افقی می‌پردازند. نتیجهٔ پژوهش، دال بر این است که ۱. درک سعدی از حرکتِ زمان، خطّی است و فهم حافظ، دایره‌ای؛ ۲. درک حرکتِ خطّی سعدی بر واقع‌گرایی و فهم دایره‌ای حافظ بر آرمان‌گرایی او دلالت دارد؛ ۳. سعدی به دلیل درک حرکت خطّی در گروه انسان‌های تراژیک جای می‌گیرد و حافظ به‌سبب فهم حرکت دایره‌ای در شمار انسان‌های حماسی؛ ۴. شکل کاربرد واژگان و ساختار کلّی غزل‌ها از مرکزگریزی سعدی و مرکزگرایی حافظ حکایت می‌کنند.

۱-۳. روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی و واحد تحلیل، سروده‌های دارای طرح‌وارهٔ حرکت افقی است. اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای جمع‌آوری می‌گردد و نمونه‌های استخراج‌شده بعد از طبقه‌بندی موضوعی برپایهٔ مبانی استعارهٔ مفهومی تبیین خواهندشد.

۱-٤. مبانی نظری

۱-٤-۱. استعارهٔ مفهومی

تحقیقات جورج لیکاف و رونالد لانگ‌آکر، دال بر این بود که زبان‌شناسی زایشی چامسکیایی که مبتنی‌بر نحو است به‌دلیل عدم تمرکز بر معنی نمی‌تواند فرایندهای شناختی را توصیف کند. (راسخ، ۱۳۸۴: ۷۷) این امر، آنان را به زبان‌شناسی شناختی و مشخصاً معنی‌شناسی شناختی رهنمون گشت؛ که معتقد است شاخصهٔ اصلی زبان، معنی و مفهوم‌سازی است و نه صورت. «زبان، نقش بیان معنی را برعهده دارد. در مطالعهٔ زبان و اندیشه، معنی مهم‌تر از صورت است. دستور زبان، کار مفهوم‌سازی را انجام می‌دهد. درواقع، دستور را «مفهوم‌سازی» می‌دانند.» (کوچش، ۱۴۰۱: ۲۲) مهم‌ترین پژوهش معنی‌شناسان شناختی، تحقیق دربارهٔ استعاره است. جورج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* را منتشر؛ و برای نخستین بار، تحلیلی شناختی از استعاره ارائه نمودند که استعارهٔ مفهومی[1] نام گرفت و با عنوان نظریهٔ معاصر استعاره نیز شناخته‌شد. ازاین‌رو زبان‌شناسی شناختی، رویکردی معنابنیاد است که نظریه‌های مختلفی هم‌چون استعارهٔ مفهومی و طرح‌وارهٔ تصویری را شامل می‌شود.

استعارهٔ مفهومی به شناسایی مفاهیم انتزاعی برپایهٔ تجربه‌های روزمره می‌پردازد. این نظریه از طریق نگاشت «**غیرفیزیکی فیزیکی است**» (=غیرفیزیکی به‌مثابهٔ فیزیکی) ساختار استنباط و استدلال دربارهٔ حوزه‌های عینی را برای شناختِ حوزه‌های انتزاعی به کار می‌برد. (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۸: ۹-۱۲) حوزهٔ انتزاعی به نام حوزهٔ مقصد یا هدف و حوزهٔ عینی به نام حوزهٔ مبدأ یا منبع شناخته‌می‌شود. استعاره‌های مفهومی، بر مبنای نقش شناختی به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: ساختاری، هستی‌شناختی و جهتی. (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۲) در استعاره‌های ساختاری، تناظر حوزهٔ مبدأ و مقصد بر مبنای طرح‌واره‌های تصویری صورت می‌گیرد و اندیشهٔ انتزاعی را امکان‌پذیر می‌کند. هر طرح‌وارهٔ تصویری، یک الگوی پرتکرار از تجربه‌های فیزیکی است که پایهٔ استعاره‌های مفهومی محسوب می‌شود. از میان طرح‌واره‌های متعدد بر اساس سه طرح‌وارهٔ پرکاربرد یعنی طرح‌وارهٔ حرکتی، طرح‌وارهٔ قدرتی و طرح‌وارهٔ حجمی(جانسون،۱۳۹۹: ۲۰۹) شیوهٔ مفهوم‌سازی استعاری بررسی می‌شود.

---

[1]. conceptual metaphor

۱-٤-۲. طرح‌وارهٔ حرکتی

یکی از بنیادی‌ترین تجربه‌ها در زندگی روزمره، تجربهٔ بدن‌مند حرکت است. این تجربهٔ پرتکرار که به‌صورت طرح و الگو در ذهن ما حضور دارد، شامل گسترهٔ وسیعی از ساختارها و الگوهای جابه‌جایی است و با نام طرح‌وارهٔ حرکتی شناخته‌می‌شود. (جانسون، ۱۳۹۷: ۴۶) کنش‌های انتزاعی را می‌توان برحسب حرکت به سمت مقصدهای فیزیکی سازمان‌دهی کرد. هر کنش هدف‌مند، جهت-بنیاد است. مارک جانسون بر پایهٔ استعاره‌های جهتی-فضایی که حوزهٔ عینی آن‌ها سمت‌گیری‌های فضایی چون جلو/عقب، بالا/پایین، مرکز/پیرامون، دور/نزدیک و مانند این‌هاست، طرح‌وارهٔ حرکتی را براساس سه جهت افقی، عمودی و چرخشی تقسیم‌بندی می‌کند. (جانسون،۱۳۹۹: ۲۰۵- ۱۹۳) تفاوت سمت‌گیری افقی با دیگر طرح‌واره‌ها، مجاورت زمانی-مکانی است؛ به این شکل که پیشرویِ جسمِ متحرّک را در امتداد زمان، به‌صورت توالی مکانی و بر روی یک گسترهٔ خطّی نشان می‌دهد.

۱-٤-۳. طرح‌وارهٔ حرکت افقی

طرح‌وارهٔ افقی،[1] مجاورت زمانی-مکانی رویدادها و کنش‌ها روی یک گسترهٔ خطّی است. این طرح‌واره به‌صورت خطِّ مستقیم رو به‌جلو ترسیم می‌شود. در تعریف حرکت افقی، سمت‌گیری جلو/عقب را نسبت‌به زاویهٔ دیدِ متحرّک و ناظرِ حرکت در نظر می‌گیرند. نگاه متحرّک، به‌صورت متعارف در راستای حرکت است و رو به جلو شناسایی می‌شود: «انسانِ ادراک‌کننده، جلو و عقب را بر اجسام متحرّک، تصویر می‌کند. جلو در جهت متعارف یا معیارِ حرکتِ جسم نگاشته‌می‌شود.» (جانسون،۱۳۹۷: ۵۸) اتومبیل، کشتی، قطار، هواپیما و مانند این‌ها به‌سمت جلو حرکت می‌کنند و اگر جهت حرکت، معکوس شود مفهوم عقب، معنا پیدا می‌کند. «اجسام متحرّک عموماً سمت‌گیری جلو-عقب دریافت می‌کنند به‌گونه‌ای که جلو در راستای حرکت باشد.» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۸: ۵۸) سمت‌گیری افقی به‌صورت ساختار «از-به» و در امتداد یک زمان خطّی، تعبیر می‌شود: «انسان در پیمودن یک مسیر، هدف دارد بنابراین تمایل دارد آن را جهت‌مند ببیند. یعنی ما، در امتداد یک مسیر از نقطهٔ «الف» به‌طرف نقطهٔ «ب» پیش می‌رویم. مسیرها می‌توانند ابعاد زمانی داشته‌باشند. من از نقطهٔ «الف» در زمانِ T1 شروع می‌کنم و در زمانِ T2 به نقطهٔ «ب» می‌رسم. به‌این‌ترتیب، یک خطِّ زمانی بر مسیر نگاشته‌می‌شود.» (جانسون،۱۳۹۹: ۱۹۳) زمان خطّی بر خلاف زمان چرخشی که به‌شکل دایره‌ای یا سینوسی است (باقری‌خلیلی و محرابی کالی،۱۳۹۲: ۱۳۵- ۱۳۹)، ساخت افقی دارد و نقطهٔ عطفش رویدادهای تاریخی است. (شایگان،۱۳۹۹: ۱۳۴- ۱۳۵) در طرح‌وارهٔ حرکت افقی، مواجهه با زمان در یک بستر خطّی به‌سمت جلو شکل می‌گیرد و به‌صورت رابطهٔ زمانی-فضاییِ «قبل»، «اکنون» و «بعد» نسبت‌به ناظرِ ساکن یا متحرّک، مفهوم‌سازی می‌شود؛ به این صورت که محل حضور ناظر، نقطهٔ مرجعی برای «قبل از» و «بعد از» اوست. از این‌رو روزهای قبل در «گذشته» و روزهای بعد در «آینده» است.

۱-٤-٤. ادبیات پایداری

کنش‌گری ملّی، به‌مثابهٔ یک حرکت گروهی با همهٔ فراز و فرودهایش در حافظهٔ تاریخی، ثبت می‌شود و بخش مهمّی از ادبیات یک کشور را می‌سازد. ایستادگی ملّت‌ها در برابر ستمگران و تجاوزگران، دستاوردی است که در حوزهٔ ادبیات پایداری به آن پرداخته‌می‌شود. ادبیات پایداری که به ادبیات مقاومت نیز شناخته‌می‌شود، صبغهٔ دین-وطن دارد و با دیدگاهی حق‌پرور و مظلوم-محور، جامعه‌ای را توصیف می‌کند که در برابر جبههٔ ستمگر، تسلیم نیست. (امیری و هدایتی،۱۳۹۳: ۳۰) با توجه به مؤلفه‌هایی که درنظر گرفته‌می‌شود؛ می‌توان ادبیات حوزهٔ مقاومت و پایداری را این‌گونه تعریف کرد: «ادبیات پایداری به مجموعهٔ آثار متعهد و ملتزمی گفته‌می‌شود که به‌منظور ایجاد انگیزه در جامعه برای حفظ هویت در برابر عوامل تهدیدکنندهٔ آن پدید آمده‌باشد.» (جهانگرد،۱۳۹۵: ۷۵) بدیهی است که شاخصه‌های ادبیات پایداری بر اساس میزان تأثیرپذیری از شرایط سیاسی-اجتماعی در بستر زمان، متغیّر خواهدبود.

[1]. horizontal schema

۱-٤-۵. شعر پایداری دههٔ شصت

شعری که پس از انقلاب اسلامی، متولد شد و تا پایان جنگ تحمیلی رشد یافت با عنوان شعر پایداری دههٔ شصت شناخته‌می‌شود. شعر این دوره، ریشه در گذشته نیز دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان شعر پایداری دههٔ شصت را محصول ادبیات متعهدی دانست که از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شروع شد. در بررسی هویت دغدغه‌مند و آرمان‌گرای شعر پایداریِ دههٔ شصت با تلفیقی از عناصر عارفانه، حماسی، سیاسی، اخلاقی و اجتماعی روبه‌رو هستیم که وجه مشترک همهٔ آن‌ها عنصر حرکت و پویایی است و نشانه‌ای از سلوک جبهه‌ای محسوب می‌شود. (سنگری،۱۳۹۷: ۲۰) تصویرسازی جهانِ آرمانی در عرفان مجاهدانهٔ دههٔ شصت، به‌منزلهٔ حرکت از آنچه «هست» به‌سوی آنچه «باید باشد» از طریق فرایندهای استعاری و در چارچوب طرح‌وارهٔ حرکتی امکان‌پذیر است.

۲. تحلیل داده‌ها

۲-۱. کلان‌استعارهٔ: «شهادت، راه ابدی است»

بر اساس داده‌های این پژوهش، هر کنش متعهدانه که درپیِ فرجام مشخصی باشد به زبان استعاری در چارچوب حرکت به‌سمت مقصد تصویرسازی می‌شود. حرکت در مسیر افقی رو به جلو، با ارزش‌گذاری مثبت به‌صورت یک راه یا ردِّ خط‌گونه که فرد معیار[1] از خود برجای گذاشته شکل می‌گیرد. کلان‌استعارهٔ[2] «شهادت، راه ابدی است» مبتنی بر چیستی «شهادت» است چنان‌که شهادت و شهید در نزد ما ایرانیان از نظر فرهنگی و آموزه‌های دینی، جاودانه تلقی می‌گردد. این کلان‌استعاره، خاستگاه طرح‌واره‌های متعددی است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

الف) «شهادت، راه ناتمام است»

ب) «شهادت، رد ناتمام است»

۲-۱-۱. طرح‌واره‌ها:

امین‌پور در شعر زیر:

* گفتی:/ «دیگر به خانه، باز نمی‌گردم!/ امروز، من به پای خودم رفتم؛/ فردا/ شاید مرا به شهر بیاورند/– بر روی دست‌ها–»/ امّا/ حتّی تو را به شهر نیاوردند!/ گفتند:/ «***چیزی از او به جای نمانده است/ جز راه ناتمام!***» (۱۳۹۸: ۳۶۹)

با خلق خرداستعارهٔ «**شهادت، راه ناتمام است**» از سرنوشت شهیدی سخن می‌گوید که پیکرش را نیافتند تا به شهر بیاورند و تشییع کنند. سراسر شعر، حرکت و پویایی را با خود دارد و چون هر حرکتی متضمن زمان است، هم راه و هم زمان، معنای نمادین می‌یابند. واژه‌هایی مثل: «وادی، رفتن، امروز، فردا و آوردن» که همگی بر «حرکت» دلالت دارند، عناصری هستند که «شهادت» را به‌مثابهٔ «راه ناتمام» یا «ابدی» و «جاودانه» مفهوم‌سازی می‌نمایند. اگرچه مبدأ این حرکت افقی، زمان‌مند است اما مقصد آن در بی‌کرانگی، جاودانه می‌گردد و همهٔ آزادگان جهان را به پویشِ خود فرا می‌خواند.

طرح‌وارهٔ فوق، با ساختارهای دیگری نیز در اشعار پایداری آمده‌است. سلمان هراتی در شعر *میرزا و جنگل*، قیام و شهادت میرزا را «ردّ ناتمام» می‌خواند و طرح‌وارهٔ «**شهادت، رد ناتمام است**» را می‌آفریند. شاعر به جست‌وجوی میرزا برمی‌خیزد، از باریکهٔ شمشادهای جنگل می‌گذرد و «ردّ پای» او را می‌جوید. او واژهٔ «ردّ» را پنج بار (ردّ پای تو ۲ بار، ردّ تو ۲ بار و ردّ اسب تو ۱ بار) در این شعر کوتاه، تکرار می‌کند تا تأکید، تمرکز و توجه را به آن جلب نماید. علاوه‌بر این، با کاربرد واژه‌هایی چون «جست‌وجو، باریکهٔ شمشادها، رفتن، جُستن، ردّ پا، ردّ تو، ردّ اسب تو، گذشتن سوار، برق سمّ راهوار»، به‌عنوان عناصر سازندهٔ طرح‌وارهٔ حرکتی می‌کوشد تا حرکت افقیِ «شهادت، ردّ ناتمام است» را برجسته نماید. شاعر بعد از جست‌وجوی فراوان و حرکت

---

[1]. canonical person
[2]. megametaphor

در امتداد ردّپای میرزا، نتیجهٔ جست‌وجوهایش را چنین تصویر می‌نماید:

* آی میرزا!/ در جست‌وجوی تو/ از باریکهٔ شمشادهای مقابل رفتم/ و ***ردپای*** تو را می‌جستم!/... ***تا منتهای جنگل***،/ دنبال ***رد تو*** بودم؛/ جنگل، تمام شد،/ ***رد تو ناتمام!*** (هراتی، ۱۳۶۸: ۴۰-۴۲)

در تحلیل شناختی طرحوارهٔ فوق، می‌توان‌گفت شعر *میرزا و جنگل*، سراسر استعاری و نمادین است. «جنگل» نماد ایران و «شب» نمادِ بیدادگران، غفلت مردم و پیمان‌شکنیِ همراهان میرزا است. شاعر در جست‌وجوی ردّ میرزا تا منتهای جنگل می‌رود، جنگل تمام می‌شود، امّا ردّ ناتمام می‌ماند و تا «دورترِ ستاره» فرا می‌رود. ناتمام ماندن ردّپا و از ستاره فراتر رفتن، بی‌کرانگی و جاودانگی قیام و شهادت میرزا کوچک‌خان را در تصاویری استعاری توصیف می‌کند؛ «ردّی» که از نظرِ «مقصد»، بی‌کران است و از نظر «زمان»، بی‌انتها. این بی‌کرانگی و بی‌انتهایی، ابدیت قیام و شهادت میرزا را تجسم می‌بخشد و از «ستاره فراتر رفتن» قداست و کمال او را. به‌تعبیری دیگر، شاعر، طرحوارهٔ حرکت افقیِ آغازِ قیام میرزا را در پایان به‌کمک طرحوارهٔ حرکت صعودی، معنای حماسی و عرفانی می‌بخشد.

علاوه‌بر این‌ها استعاره‌سازی با ترکیب «ردِّ پا» در بافت‌های دیگری از اشعار پایداری نیز به کار می‌رود چنان‌که صفارزاده در شعر *سفر در آینه‌ها* از مجموعهٔ *دیدار صبح* با خلق استعارهٔ «**وطن به‌مثابهٔ ردپا**» ایران را به‌عنوان فرد معیار در نقطهٔ ارجاعِ مفهومی قرار می‌دهد تا سایر مفاهیم نسبت‌به آن جهت‌گیری شوند:

* تو ***ردپای*** بیابانی/ در اغتشاش جادهٔ تاریخ!/ سلطه‌گران تو را به تحیر سپرده‌اند... (۱۳۶۶: ۱۶۱)

۲-۱-۲. طرحواره: «من، مبدأ حرکت است»/ «ما، مقصد حرکت است»

دو طرحوارهٔ فوق در حقیقت، خرداستعاره‌هایی از کلان‌استعارهٔ «شهادت، راه ابدی است»، به‌شمار می‌آیند. کلان‌استعارهٔ «عشق، راه ابدی است» به مفهوم‌سازی تجربهٔ «من» یا «تکثّرِ خود» برای تغییر در نگرش افراد جامعه نسبت‌به شرایط کشور نیز می‌پردازد تا ضمن حفظ هویت فردی، از مبدأ «کثرت» به مقصد «وحدت» که همان «شهادت» است حرکت کرده، در حفاظت از تمامیّت وطن، هویت ملّی و دینی بکوشند. «شهادت به‌مثابهٔ راه» باید مبدأ، مسیر و مقصد داشته‌باشد. این طرحواره در یک خوانشِ حالت-محور، به مکان‌شدگی حالت یا موقعیت «من» و «ما» می‌پردازد و سپس با بررسی دوگانهٔ نامقدّس/مقدّس از طریق خوانش رویداد-محور، زندگی من-بنیاد را متناظر به «ماندن» در نقطهٔ مبدأ و زندگی ما-بنیاد را متناظر به «رفتن» به‌سمت نقطهٔ مقصد قرار می‌دهد تا رویداد «چگونه‌بودن» یا «چگونه‌زیستن» را مفهوم‌سازی کند. تبدیل «خودِ فردی» به «خودِ جمعی» در طرحوارهٔ مبدأ-مقصد به نقطهٔ شروع و پایان مربوط می‌گردد چنان‌که ساختار «از-به» در طرحوارهٔ حرکت افقی به ارزش‌گذاری میان دوگانهٔ «من» و «ما» می‌پردازد:

حالت نامطلوب، نقطهٔ شروع است ----------◄ من، مبدأ حرکت است

حالت مطلوب، نقطهٔ پایان است ----------◄ ما، مقصد حرکت است

ماندن در «من»، منفی ارزش‌گذاری می‌شود. ارزیابی مثبت از مکان‌شدگی «من» به‌صورت بیرون آمدن از آن مفهوم‌سازی می‌گردد. رهایی از «من» و عزیمت به‌سمت «ما» که مفهوم استعاری «وحدت و شهادت» را با خود دارد، یک تمامیتِ متعالی است که درک آن با سازوکارهای استعاری امکان‌پذیر است. حسن حسینی در رباعی:

* بنگر که چگونه «***من***»، رها کرد و ***گذشت***، از خویش، بریده، ***عزم*** «***ما***» کرد و ***گذشت!***
«هَل مِن» چو شنید، پای در راه نهاد، بر خونِ حسین، اقتدا کرد و گذشت!
(۱۳۶۳: ۱۳۴)

شهادت و ندای «هَل مِن ناصر» امام حسین(ع) را جاری در گوش زمان و اهل هر زمانه‌ای توصیف می‌کند که باید به‌سوی آن-او حرکت کرد. از همین منظر، حسب حال شهیدی را روایت می‌نماید که با شنیدن «هل مِن»، «مَن» را رها و عزم «ما» می‌کند. «من» مبدأ حرکت و «ما» یا «شهادت» مقصد آن است که به قرینهٔ «شنیدن هل مِن» و «پای در راه نهادن» جاودانگی و ابدیت این راه را تصویر می‌کنند. بنابراین تغییر موقعیت **از من به ما** استعارهٔ «تکثّرِ خویشتن» را برجسته می‌سازد: «فرد می‌تواند

از چندین خویشتن متمایز، برخوردار باشد. کانون این استعاره، تغییر نقش از هریک از این خویشتن‌ها به خویشتنِ دیگر است که به‌عنوان نقش‌های اجتماعی درک می‌شوند.» (کوچش، ۱۳۹۴: ۸۴) با توجه به جنبهٔ «زنجیره‌ساز» در استعاره‌های مفهومی می‌توان «تکثّرِ خویشتن» را از طریق استعارهٔ **ملت به‌مثابهٔ جریان آب** به‌صورت حرکت آب‌های پراکنده به‌سمت دریا نیز تصویر کرد:

* ***جو به جو، دریا*** شدیم و ***آمدیم***، در شبِ «***من***»، «***ما***» شدیم و ***آمدیم***.
(معلم دامغانی، ۱۳۶۰: ۳۷)

«من–فرد» در شعر فوق به‌مثابهٔ «جو» و «هریک از افراد جامعه» به‌مثابهٔ «جو به جو» مفهوم‌سازی شدند و «ما» به‌مثابهٔ «دریا». بنابراین هریک از افراد باید مسیر رودخانه یا جوی را طی کنند تا از مبدأ «من» حرکت کرده و به مقصدِ «ما» یا «جامعهٔ توحیدی» بپیوندند. حمید سبزواری نیز به مکان‌شدگی «من» و «ما» در دو چشم‌انداز «جو» و «دریا» اشاره می‌کند:

* قتیلِ خنجرِ آن تشنه‌لب شهیدانم، که دل به ***بحر*** نهادند و ***ترکِ جو*** کردند.
(۱۳۶۸: ۴۰۹)

کانون اصلی تجربه در استعارهٔ «تکثّرِ خویشتن»، تغییر در نگرش افراد جامعه نسبت‌به شرایط کشور است که به‌مثابهٔ حرکت به‌سمت مکان‌های مجاور تصویرسازی می‌شود. در تحلیل‌های شناختی، شرایط را به‌منزلهٔ ویژگی‌های یک منظره یا چشم‌انداز توصیف می‌کنند. (چاتریس بلک، ۱۳۹۸: ۱۳۹) برای نمونه می‌توان به استعارهٔ کویر اشاره کرد که دلالت‌بر «من‌بودگیِ» ملّت دارد:

* حضیض ***جادهٔ هجرت***، جلالِ غربت داشت، ***کویر*** مُردهٔ هستی، ملالِ غربت داشت؛...
اگر گریز ندیدیم، اگر خطر کردیم، به عینِ خویشتن ***از خویشتن، سفر کردیم!***
(معلّم دامغانی، ۱۳۶۰: ۱۴)

چشم‌اندازهایی مانند کویر، برکه و مرداب، هستی‌های مرزدار[1] هستند که نشان می‌دهند وطن–ملّت به‌منزلهٔ یک هستیِ انتزاعی در موقعیّتِ فضایی–زمانی، مکان‌مند شده‌است. مفهوم «موقعیت» در رویکردهای شناختی، شامل مجموعه‌ای از شرایط زیستی، اجتماعی و فرهنگی است که می‌تواند به آنچه باید باشد، تغییر کند. (جانسون، ۱۳۹۷: ۱۱۳) هراتی در شعر زیر:

* من ***از*** سکوت ***می‌آیم***،/ ***از*** تاریک/ ***از*** خالی ***از*** خشکسالی؛/ من ***از*** عاقبتِ بیهودگی ***می‌آیم***!/ ای وطن من،
ای عشق!/ مرا به تماشای طوفان،/ مشتاق کن! (۱۳۶۸: ۶۱–۶۲)

تغییر موقعیت از «من» به «ما» را به‌صورت **آمدن از**: سکوت، تاریکی، خالی، خشک‌سالی و عاقبتِ بیهودگی تصویر می‌کند که بیش از هر چیز رنج کویر را تداعی می‌سازند. در این نمونه، عبارت «**آمدن از**» اصلی‌ترین عنصر زبانی در طرح‌وارهٔ مبدأ–مقصد به‌حساب می‌آید. حرف «از» دلالت‌بر نقطهٔ مبدأ دارد و حالتِ «آمدن» رسیدن به مقصدِ واحد یا وحدت و یگانگی را نشان می‌دهد که همان وطن است و در اینجا با استعارهٔ وطن به‌مثابهٔ معشوق توصیف می‌گردد. چشم‌انداز «برکه» و «مرداب» در بهمنی (۱۳۸۵: ۷۰) و اسرافیلی (۱۳۶۴: ۷۱) نیز مانند «کویر» است زیرا به صورت منفی و در نقطهٔ مبدأ ارزیابی می‌شود.

در یک نگاه کلّی، محور تصویرسازی در استعارهٔ من–ما را می‌توان ملّتی دانست که در یک مسیر دگردیسی، نیّت جمعی را با تعهد درآمیخته‌است و با تعارض و تضاد میان جهان نامطلوبِ «من» و آرمانی که در برابرش قرار می‌گیرد، از کابوس‌شهر «من‌بودگی» به آرمان‌شهرِ «ماشده: وحدت و شهادت» رهسپار می‌گردد.

۲-۱-۳. طرح‌واره: «نامقدس، مبدأ حرکت است»/«مقدس، مقصد حرکت است»

دوگانهٔ «مقدّس» و «نامقدّس» در طرح‌وارهٔ حرکت افقی، انتخاب دو شیوهٔ متفاوت از زندگی است و از اختیاراتِ «چگونه‌زیستن» یا «چگونه‌بودن» سخن می‌گوید. شیوه‌های مقدّس و نامقدّسِ «بودن»، مبتنی بر موقعیت‌های متفاوتی است که انسان در برهه‌های مختلف تاریخی پذیرفته‌است. (الیاده، ۱۴۰۱: ۱۵) طرح‌وارهٔ مبدأ–مقصد روی گزارهٔ متافیزیکی «**بودن، نبودن است**» تمرکز دارد. تبیین این گزاره در چارچوب **بودن به‌مثابهٔ ماندن** در نقطهٔ مبدأ و **بودن به‌مثابهٔ رفتن** به‌سمت مقصد

[1]. bounded entities

مفهوم‌سازی می‌شود. تاریخچهٔ هر ملّت، انتخاب‌هایی است که در برش‌های مختلف تاریخی از درونِ یکی از این دو موقعیتِ موجود برمی‌گزیند چنان‌که مردانی در شعر زیر، «بودن» را مبدأ و «نبودن» را مقصد انگاشته، تعالی را رهسپاری به‌سوی مقصد یعنی «مرگ» و «شهادت» می‌داند و آن را برمی‌گزیند:

* مردی زِ نسلِ خشم به غرقابهٔ جنون، با کوله‌بارِ مظلمه، در انتظارِ مرگ؛
آن‌کس که گفت: «معنیِ ***بودن***، ***نبودن*** است»، بی‌باک و ***پرشتاب***، ***شود رهسپارِ مرگ!***
(۱۳۷۰: ۱۸۱)

و احمد عزیزی نیز با ارزیابی منفی از انفعالِ «بودن»:

* ***راه*** ما از لاشهٔ «***بودن***» پُر است، ***راه*** ما از بوی فرسودن، پُر است!
(۱۳۶۹: ۱۱۱)

رسمِ زندگانی (=بودن) را رفتن به سوی مرگ می‌داند:

* زندگانی، ***رو به مرگ آوردن*** است، مرگ، رسمِ زندگانی کردن است!
(همان: ۶۷)

لذا استعارهٔ **بودن به‌مثابهٔ رفتن**، توانایی گذر از انفعالِ زندگیِ من-بنیاد به‌سمت رویدادِ شهادت است: «این توانایی را نمی‌توان مانند یک تقدیرِ ناگوار یا کیفری که نمی‌دانیم از سوی چه کسی به ما تحمیل شده، تصور کرد. منظورم روحِ ایثار است، روح خودِ ماهیتِ خدمت به هم‌نوع؛ این چیزی است که باید به‌عنوان یگانه شکلِ ممکنِ هستی پذیرفته شود و انسان به نام عشق، آن را آزادانه بر عهده بگیرد.» (تارکوفسکی، ۱۴۰۲: ۲۲۵) **بودن به‌مثابهٔ رفتن**، اختیارِ آزادانه و آگاهانهٔ مرگ است و به‌منزلهٔ تجلیِ یک امرِ مقدس و متعالی شناسایی می‌شود:

بودن، ماندن است ⟵ نامقدّس، مبدأ است
بودن، رفتن است ⟵ مقدّس، مقصد است

شهادت، تعالی افقی در راستای زمان است و به‌صورت حرکت **از زمین به زمان** در امتداد یک خطِّ مستقیم ترسیم می‌شود:

* ***زِ*** خاکدانِ ***زمین***، عاشقانه، ***کوچیدند***، ***به*** لوحِ سینهٔ تاریخ، ***ماندگار*** شدند!
(باقری،۱۳۶۸: ۱۸)

امین‌پور، تقدّس مفهومِ شهادت را متناظر به حرکتِ خطّیِ زمان **از زردی صبح به سرخی غروب**، مفهوم‌سازی می‌کند؛ زیرا ابدیّت به رنگ سرخ است که یک استعارهٔ دیداری از تقدّس خون محسوب می‌شود:

* یک روز به شوق، ***هجرتی*** خواهم کرد، چون ***هجرتِ آفتاب از زرد به سرخ!***
(۱۳۹۸: ۴۲۹)

هراتی نیز شهادت را به‌مثابهٔ حرکت خطی زمان **از زمستان به بهار** مفهوم‌سازی می‌کند. مکان‌شدگیِ بهار در نقطهٔ مقصد، اکنونِ ابدی را نشان می‌دهد:

* زمین، عرصهٔ ***کوچ*** است./... «بودن»، ضرورتی‌ست/ چنان‌که ***زمستان***؛/ و مرگ، ضروری‌تر،/ آن‌سان که ***بهار***/... ای مادرانِ شهید!/ سوگوارِ که‌اید؟!/ دلتنگی‌تان مباد!/... آنان/ ***در همیشه‌ای از بهار***، ایستاده‌اند،/ ***بی‌مرگ!*** (۱۳۶۸: ۵۴ و ۱۱۰-۱۱۱)

نکتهٔ مهم در نمونه‌های اخیر اینکه اگرچه شاعران ادبیات پایداری، مرحلهٔ آغازینِ شهادت‌طلبی را با طرحوارهٔ افقیِ مبدأ-مقصد، مفهوم‌سازی کرده، آن را محسوس و عینی می‌سازند امّا در نهایت برای مفهوم‌سازیِ «ابدیت شهادت» یا «ابدی بودن راه شهادت» و «تعالی و تکامل شهید» آن را به طرحوارهٔ صعودی مثل از «خاکدان زمین» به «آسمان» یا طرحوارهٔ حرکت چرخشی مثل هجرت آفتاب از «زرد» به «سرخ» و حرکت از «زمستان» به «بهار پیوند» می‌زنند و «آغاز» را به‌وسیلهٔ یک «حرکت دُوری» که نماد ابدیت و جاودانگی است با پایان یگانه می‌گردانند.

۲-۱-٤. طرح‌واره: «شکنجه، سکوت، سلطه‌گری و...، مسیر است»

ساختار طرح‌وارهٔ مسیر در حرکت افقی، توالی‌ای از کنش‌های هدف‌مند است که به‌صورت مکان‌مند و در یک راستا شکل می‌گیرد. تحقق آرمان‌هایی مانند عدالت، استقلال و آزادی در یک مسیرِ مشترک نگاشته‌می‌شود. حصول آن‌ها نه صرفاً با تحمل دشواری‌ها و مرارت‌ها بلکه با حرکت خون از جویبار رگ تا ساحل اروند میسّر می‌گردد. به تعبیرِ گرمارودی می‌توان گفت که مسیر، ردِّ خون است:

* ***خون ما*** / از رگ، نقبی می‌زد/ به جویباری/ ***و تا ساحل اروند***،/ ***راه می‌پیمود***/ و دیواری می‌شد/ از سیمان سرخ/ ***در مرزهای استقلال***!(۱۳۶۳: ۱۱۹)

صفارزاده را عقیده بر آن است که استقلال برای خلق‌های تحت ستم از مسیرِ سرخ شهادت حاصل می‌گردد. این مسیر عبارت است از رنجِ شکنجه، سکوت، سلطه‌گری و...:

* و چشم‌های شما/ در مشایعتِ مردی هستند/ که لحظه‌لحظه/ شعرِ بودنِ خود را/ ***در مقصد*** همیشگیِ ***استقلال***،/ با انتخاب مرگ/ به جلّادان دادا/... شما که جوهرِ بیداری هستید،/ – جوهرِ بیداری در تاریخ –/ ***مسیر سرخ شهادت*** را می‌دانید!/... راه شما و ما و خلق فلسطین،/ راهِ تمام خلق‌های تحت ستم/ ***از معبر شکنجه*** / ***از معبر سکوت و سلطه‌گری***/ به‌هم پیوسته‌است! (۱۳۶۶: ۲۴-۳۴)

رسیدن به عدالت، آزادی و استقلال از راهِ سرخِ شهادت به‌صورت اهدافِ همیشگی در یک راهِ ناتمام و بی‌پایان، ارزیابی می‌شوند:

* نتوان گفت که این ***قافله***، وا می‌ماند، ***خسته*** و خفته از این خیل، جدا می‌ماند؛...
این رهی نیست که از خاطره‌اش یاد کنی؛ این ***سفر***، ***همرهِ تاریخ***، به جا می‌ماند!
بروید ای دلتان نیمه! که در شیوهٔ ما، مرد با هرچه ستم هرچه بلا، می‌ماند.
(بهمنی،۱۳۸۵: ۲۹-۳۰)

در این حرکت همیشگی، هدف به‌مثابهٔ مسیر است زیرا تا زمانی‌که ستم و جهل در جهان، حکم‌فرماست، مصلحتِ حرکت نیز نامحدود است:

* ما، رد شدیم،/ از ***مقصدی*** که خود ***به آن نرسیدیم***!/ نه او که جانِ جوانش را/ به جُرمِ حق‌طلبی،/ فرازِ تیغ‌های توطئه سوزاندند،/ نه او که در طپشِ سال‌های آخرِ عمر/ – آن عمرِ بی‌طرف–/ بنا به مصلحتِ روزگار،/ ناگاه/ از ***عدالت*** و ***آزادی*** می‌گوید،/ فرقی به نزدِ ملّتِ دنیا نداشتند؛/ چرا که جهل، پراکنده است/ و مکر و سیاست‌بازی،/ هم‌جوهرند!/ شتاب، بیهوده است،/ ***مقصد***، دوباره ***هم‌سفر ماست***! (صفارزاده،۱۳۶۶: ۴۸-۴۹)

۲-۱- ۵. طرح‌واره: «رهبر، راهنمای مسیر است» / «دشمن، مانع پیشروی است»

تجربهٔ فراگیر و گستردهٔ ما از نیرو، پایهٔ اصلی در مسیرِ علّی را می‌سازد. نیرو یک کمیّتِ بُرداری[1] جهت‌دار است که موجب حرکت جسم در مسیر می‌شود. (جانسون، ۱۳۹۹: ۱۰۳) اثر علّی به‌منزلهٔ نیروی هدایت‌گر از لحاظِ زمانی، مقدّم بر معلول است و تا رسیدن به مقصد اِعمال می‌شود. برای نمونه، استعارهٔ شنیداریِ «بانگ هل مِن ناصر» در شعر پایداری دههٔ شصت، اثر علّی دارد و نشانهٔ عامل انسانی است که خود، زودتر به مقصد رسیده امّا صدایش هدایت‌گر مسیرِ روندگان به‌سوی هدف است. این استعاره بر مبنای الگوی نیرویی–پویشی[2] مفهوم «رهبری» را تبیین می‌کند. «رهبر» یک نقش کلّی و عام محسوب می‌شود که می‌تواند در شخصیت‌های متفاوت تحقق پیدا کند. شاعر، فریاد دادخواهیِ «هل مِن ناصر» امام حسین(ع) را از جماران می‌شنود:

* بانگِ «هل مِن ناصر» از کوی ***جماران*** می‌رسد، در طریقِ عاشقی، ***روح خدا*** ***می‌خواندم***؛
می‌روم آنجا که مشتاقانه با حلقومِ خون، جاودان تاریخ‌سازِ ***کربلا***، می‌خوانَدم!
(حسینی،۱۳۶۳: ۳۰)

نقش رهبری برحسبِ طرح‌وارهٔ مجاورت و همراهی با عنصرِ زمان‌سازِ «از» تداوم می‌یابد:

* ***رهبر*** ما از بهاران تاکنون، پیرِ ما ***از سربداران تاکنون***؛
(عزیزی،۱۳۶۹: ۶۰۸)

---

[1]. vector
[2]. force-dynamic

گاهی نیز نشانهٔ اثرِ علّی رهبری، فعل‌های متعدّی‌ای است که با حرف اضافهٔ «تا» یا «به» همراه است و نقش رهبری را تا رسیدن به مقصود که به‌مثابهٔ مقصد (=جاودانگی) است برجسته می‌سازد:

* مُرده بودیم و ***به سرچشمهٔ آبِ حیوان***، مددِ سینهٔ عیسی‌نفسی، ***ما را بُرد***؛
عمرِ آن رندِ بلاجوی به عشق، افزون باد! که صلایی زد و ***تا دوست***، بسی ***ما را بُرد***؛
دلِ آن ***هم‌سفران*** شاد که گفتند حمید! مانده بودیم و ***به مقصود***، کسی ***ما را بُرد***!
(سبزواری،۱۳۶۸: ۳۲۰)

در قلمرو این پژوهش، موقعیت رهبری و همتای منفیِ آن یعنی «دشمن» از طریق کلان‌استعارهٔ **هم‌بستگی ملت-امت به‌مثابهٔ حرکت گروهی**، ارزیابی می‌شود. برای نمونه می‌توان به مجموعه شعر *سرود سپیده* اشاره کرد که سبزواری، دوگانهٔ دشمن/رهبری را با تصویر مسافرت گروهی به‌صورت زمینی و دریایی بررسی می‌کند. شاعر، اتحاد امّت اسلامی برای آزادسازی فلسطین را در قالب حرکت یک کاروان زیارتی می‌بیند که در مسیرِ میدان تا حَرَم مسجدالاقصی با مانع دشمن، روبه‌رو است. در این مسیر، منافق به‌مثابهٔ راهزنی است که در پوشش هم‌سفر است؛ صدام به‌صورت سد و دامی تصویرسازی می‌شود که دیگران بر سرِ راه امّت قرار داده‌اند و ابرقدرت‌های جهانی نیز در نقش فرعون، عمل می‌کنند. نقطهٔ مقابل این دشمنی‌ها نقش رهبری است که عاملیت دارد و به‌مثابهٔ قافله‌سالار یا جلودار کاروان تا رسیدن به مقصد، کنش‌گری و اثرگذاری او دیده می‌شود. (همان: ۵-۹) به‌عبارت‌دیگر، مسافر در حرکت از مسیر به سوی هدف با طرح‌وارهٔ قدرتی از نوع ایجاد و رفع مانع نیز روبه‌رو می‌شود. لیکاف و جانسون مانع یا سد در مسیر حرکت را به سه نوع تقسیم می‌کنند:

«نخستین نوعِ طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که در مسیر حرکت، سدی ایجاد شده‌باشد که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود. دومین نوعِ طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی به‌وجود آمده‌باشد و سه حالت مختلف را پیش روی ما قرار دهد: نخست این‌که مسیر را تغییر دهد، ولی این تغییر مسیر، به گذر از آن سد منجر شود؛ دوم این‌که انسان بتواند از کنار سد بگذرد و راهش را ادامه دهد و سوم آن‌که انسان با قدرت از آن سد عبور کند. سومین نوعِ طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که انسان بتواند سد مذکور را از مسیر حرکت خود بردارد و به حرکت ادامه دهد.» (گلفام و اعلایی، ۱۳۸۷: ۷۸)

بنابراین رهبر به‌عنوان عاملِ پیش‌برنده به‌سوی هدف، نقش رافع موانع را برعهده دارد تا مسافران را از موانع سه‌گانهٔ موجود در مسیر، عبور دهد. هم‌چنین سبزواری در تصویر سفر دریایی، صحنهٔ متفاوتی از حضور دشمن به نمایش می‌گذارد. در فرایندهای استعاری «رابطه به‌مثابهٔ وسیلهٔ نقلیه» تصویرسازی می‌شود. (لیکاف و وهلینگ، ۱۴۰۲: ۲۲) کشتی و قایق، جایی است که مسافران در مجاورت هم با عاملیتِ ناخدا یا قایق‌ران به‌سوی یک مقصدِ مشترک، حرکت می‌کنند. این تصویر به رابطهٔ میان مردم و حکومت، تعمیم پیدا می‌کند:

* شرق اگر ***موج*** آفریند، غرب اگر ***طوفان***، حمید! ***کشتی*** ما را به ***ساحل***، صدقِ ***کشتی‌بان*** کشد!
(سبزواری،۱۳۶۸: ۳۳۲)

هر مفهومی که افقِ دیداری را بر خلافِ مسیرِ رو به جلو نشان دهد با دید منفی به‌صورت انسداد یا مانع، دیده می‌شود. سفر با قایق و کشتی به‌دلیل نقش مخرّب توفان و امواج، تصویر دشمن را برجسته می‌کند. رایج‌ترین استعاره دربارهٔ عواطف، نیروهای مخرّب و پرقدرتِ طبیعت مانند باد، امواج، توفان و جز این‌ها است که انسان در مقابل آن‌ها منفعل است. (کوچش،۱۴۰۱: ۳۵۶) در استعارهٔ «مسیر طوفانی است و مقصد به سمت ساحل است» اثرگذاری دشمن بر افکار عمومی جهان برای حمله به ایران به‌مثابهٔ شرایط نامساعد جوّی در یک سفر دریایی، دیده می‌شود:

* بیم ***طوفانت*** مبادا باز دارد/ بازوان از کار!/ هیچ نومیدی مبادَت از هجوم موج!/ لطمه‌ها هرچند سنگین است،/ سینه بر دریا زدن، دریادلان را نیز/ شیرین است!/ که ***حریف موج‌ها پاروست***/ و کلید ***ساحل آرام*** در بازو!/ در میان ساحل و گرداب،/ آی ***قایق‌ران!***/ سرنشینان را به رنج بازوان،/ دریاب! (سبزواری، ۱۳۶۸: ۲۱-۲۲)

در این سفر دریایی، قدرت تخریب در موج و طوفان به‌دلیل قدرت باد است که دیده نمی‌شود و به‌مثابهٔ دشمنِ پنهان عمل

می‌کند. شاعر، استعارهٔ پارو را به‌منزلهٔ توان دفاعیِ یک کشور برای مبارزه با دشمنِ اصلی(یعنی باد) به کار می‌برد:

* اگر دشمن، صدای کودکِ مرا نمی‌شنود،/ صفیرِ گلوله را خواهد شناخت!/ ***موج‌ها را پاروها*** پاسخ می‌گویند/ و تلاش، قدرت را جبران می‌کند! (همان: ۴۰)

۲-۱-٦. طرح‌واره: «زمان، حرکت افقی است»

توالی از رویدادها و حوادث تاریخی بر روی خطِّ زمان نگاشته‌می‌شود. یک پیش‌شرط برای مفهوم‌سازیِ زمان، وجود دارد و آن این است که زمانِ کنونی در همان مکانی است که بینندهٔ متعارف[1] (شاهد یا ناظرِ اصلی) حضور دارد. به این ترتیب زمانِ آینده در برابر بیننده و زمانِ گذشته در پشتِ سرِ او تصویرسازی می‌شود. (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۲) بر اساس موقعیت ناظر و کنش‌گر در قلمرو این پژوهش، خطِّ افقی زمان بر روی سه نقطهٔ اکنون، گذشته و آینده، مکان‌مند می‌شود:

۲-۱-٦-۱. طرح‌واره: «اکنون، مسیر دو راهی است»

سمت‌گیریِ خطّی در لحظهٔ «اکنون» بر اساس افقِ دیداری ما از مکانی که در آن واقع هستیم شکل می‌گیرد؛ مثلاً در شعر:

* ***بین*** شهادت و شقاوت،/ ***فاصله*** / به درازای «تفنگی»ست؛/ ***تا در کدام سوی آن ایستاده باشی!***

(موسوی گرمارودی،۱۳۶۳: ۲۵)

کانون توجه در خط افقی، جهت‌گیری شخصِ رونده نسبت‌به موقعیتِ انتزاعی «تفنگ» است که متناظر با چارچوب مکان–زمان، قاعدهٔ تخاصم و جنگ تاریخی ستمگر/ ستمدیده را به‌صورت مسیرِ دوراهی نشان می‌دهد و بیان می‌کند که در برابر ستمگرانی که آغازگر جنگ هستند، مفهومی به نامِ «بی‌طرفی» وجود ندارد یا در نمونهٔ زیر:

* ***میان*** هابیل و برادر،/ الفتی‌ست،/ فراسوی برادری/ که تنها «خنجر»،/ ***حد*** آن را معیّن می‌کند!... ***در کدام سوی*** پیشخوان ایستاده‌ای؟/ تا بگویم مشتری کیست!

(همان: ۷۸)

شاعر با جانشینی واژهٔ «خنجر» در جایگاه «تفنگ»، لحظهٔ ایستادن روبه‌روی شلیک گلوله را به‌سوی ازلیّت پیش برده تا در یک فضای مشترکِ توجه، ایستادن در سمت درست تاریخ را متناظر با اختیارِ آگاهانهٔ مرگ قرار دهد. خونی که به ناحق از تفنگ و خنجر، جاری می‌شود، موقعیتِ بیناذهنی تشکیل می‌دهد تا از طریق بازنمایی به حافظهٔ تاریخی، نگاه مخاطب را به صحنهٔ ارجاعیِ کربلا جلب کند. شرکت‌کنندگان در صحنه باید تصمیم بگیرند که به کدام سمت حرکت کنند:

* شمشیری که بر گلوی تو آمد،/ هر چیز و همه چیز را در کائنات/ به دو پاره کرد:/ هر چه ***در سوی تو*** حسینی شد/ و ***دیگر سو***، یزیدی!/... خونی که از گلوی تو تراوید،/ همه چیز و هر چیز را در کائنات به دو پاره کرد در رنگ:/ اینک هر چیز یا سرخ است،/ یا حسینی نیست!/ آه، ای مرگِ تو معیار!

(همان: ۱۴۰)

در چارچوب طرح‌وارهٔ مسیر دوراهی، سمت‌گیری‌های تاریخی نسبت به موقعیت تفنگ به‌منزلهٔ تداوم زمان در مکان‌های شناخته‌شده است و کنش‌های مشابه در تاریخ را به‌صورت حرکت هم‌زمان[2] در لحظهٔ اکنون نشان می‌دهد. برای نمونه، **دو راهی حسین(ع) و یزید** با یک‌سان‌انگاری قیام عاشورا و انقلاب اسلامی ترسیم می‌شود. در این دوراهی، هم‌اکنون وطن در موقعیتِ خیمهٔ امام حسین(ع)، هدفِ تیرِ دشمن است:

* شهیدِ ظهرِ عطش،/ حسین ای مظلوم!/... در آن شبی که چراغِ خموشِ خیمهٔ تو/ گریزِ پایان را/ مجالِ رفتن داد،/ ***به خیمه‌گاه تو ماندیم***، جُرمِ ما این است!

(باقری،۱۳۶۹: ۷۴)

نمونهٔ دیگر:

* در ما چو نی، نواست، ***جهان، نینواست*** هم، میقاتمان نخیله، حَرَم، کربلاست هم؛
مرهونِ کوله‌بار و عصا، پشت و مُشتِ ماست، ***این جاده***، بازماندهٔ هفتاد پُشتِ ماست!

[1]. canonical observer
[2]. synchronized movement

(معلم دامغانی،۱۳۶۰: ۹۹)

قزوه نیز موقعیت عاشورا و مبارزهٔ مردم فلسطین را به‌صورت حرکتِ هم‌زمان و در یک مسیر قرار می‌دهد:

* ***اردوگاه‌های فلسطینی را نگاه کن!/ ابوالفضل با مشک تشنه برمی‌گردد؛***/ صدای گریهٔ رقیّه را می‌شنوی؟!/ گورباچف و ریگان هم کاندیدِ صلحِ نوبل شده‌اند!/... اما سازمان ملل، هنوز جلسه تشکیل نداده است/ تا به علی‌اصغر، شیرِ خشک برسد؛/ علی اصغر باید تا ماهِ آینده، صبر کند!

(قزوه،۱۳۶۹: ۱۱۰-۱۰۹)

دوگانهٔ همیشگی کاخ و کوخ نیز به‌صورت **دوراهی معاویه و علی**(ع) در زمانِ اکنون، مکان‌مند می‌شود. محراب خونین مسجد کوفه، جهت‌گیری درست تاریخ را در برابر شمشیر نشان می‌دهد:

* حق، ***کوخ*** را پناه است؛/ به ***کاخش چه راه***؟!/ که الخضرا، از آنِ معاویه است/ و معاویه، معاویه است/ و علی، علی است!/... اگر علی را در نیم‌شبان ***کوچه‌های*** تاریک ***کوفه*** نیافتی،/ صبحگاهان ***در محراب خونین بجوی!***

(سبزواری،۱۳۶۵: ۱۲)

۲-۱-۶-۲. طرح‌واره: «اکنون ابدی، جریان آب است»

استعارهٔ **زمان، سیال است** به‌صورت عبور آب از کنارِ ناظر، تصویرسازی می‌شود و بیان‌گر این مفهوم است که گذشته و آینده به‌صورتِ هم‌زمان در زمانِ حال، جریان دارد. جریانِ خطیِّ زمان بر استمرار و گسترش یک هستی انتزاعی در زمانِ اکنون، دلالت دارد. امتدادِ آب، میزانِ دیرش زمان را نشان می‌دهد. (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۲۱۷) اکنونِ سیّال، یک جریانِ روان-عبوری[1] است که وحدت زمانی دارد و تقابل خوبی و بدی را در یک بستر واحد نشان می‌دهد. خیر و شر در قامت ابراهیم و نمرود، جنبه‌های یک جریان واحد از روندِ طبیعیِ زمان هستند:

* و ابراهیم و نمرود/ چون برادرند!/ هر دو برهنه ***از رود می‌گذرند***،/ اما/ با تبری که ابراهیم بت می‌شکند،/ نمرود، هیزم!

(موسوی گرمارودی،۱۳۶۳: ۷۹)

در نمونهٔ دیگری نیز اکنونِ سیّال به صورت جریان رود است که به خونِ شریعتی، رنگین شده و ننگِ طاغوت را نشان می‌دهد:

* دو رودخانه، برادر که روشن و تاری‌ست، دو ***رودخانه***، برادر! که ***تا ابد، جاری‌ست***:
یکی به جلوهٔ طاغوتِ روسیَه، ننگین، یکی به خونِ نجیبِ شریعتی، رنگین!

(معلم دامغانی،۱۳۶۰: ۶۴)

اکنونِ سیّال، تصویری از عبودیّت و ابدیّت را در اسطورهٔ رودهای شناخته‌شده شناسایی می‌کند. برای نمونه، احمد عزیزی در شعرِ *سماع سینه‌زنان* از مجموعهٔ *کفش‌های مکاشفه*، عبودیّت را مقصد همهٔ جاده‌هایی می‌داند که از معبر کربلا می‌گذرند. شاعر برای این منظور، شخصیت‌های مقدس یعنی امام حسین(ع) و حضرت محمد(ص) را از طریق استعارهٔ «انسان، مکان است» در لحظهٔ اکنون و به صورتِ هم‌زمان به منزلهٔ مسجدالاقصی و شهر اصفهان نشان می‌دهد تا تقدّسِ زمانِ حال را در جوشش همیشگی زاینده‌رود تصویرسازی کند:

* السلام ای ***مسجدالاقصی*** تنت! السلام ای طشت یحیی، دامنت!...
جدِّ تو خشتِ تمامِ جاده‌هاست، جدِّ تو ***شهری پر از سجاده‌هاست!...***
شهرِ سدهای عظیمِ ***زنده‌رود،*** شهرِ معدن‌های سرشارِ سرود!

(عزیزی،۱۳۶۹: ۱۶۰-۱۶۵)

شاعر، ابدیّت شهید و اثرگذاری او را از طریق استعارهٔ شنیداری در صدای جوشش رود توصیف می‌کند. شهید، جریان همیشگیِ رود زمزم و کارون است که فریادِ زمان را می‌شنود و پاسخ می‌گوید:

* کابوس مرگ تا بگریزد زِ چشمِ خاک، فریادهای حادثه بر خوابِ عالَمند؛
جاری زِ ***پایکوب*** عطش‌ناکِ تشنگان، بر گوش خاک، زمزمهٔ پاک ***زمزمند!***

[1]. streaming-past flow

(باقری،۱۳۶۸: ۱۳-۱۴)

نمونهٔ دیگر:

* ***فریاد دادخواهی مجروحان/ به‌جای محکمهٔ*** انسان/ ***به رودها*** / به «***شانن***» و «***کارون***» . . . / ***پناه می‌جوید!***. . /. و بمب،/ آن‌گونه ماهرانه،/ نقش شکنجه را/ از جسم‌های شهیدان، زدوده‌است/ که سازمان حقوق بشر/ -مدافعین نامیِ بین‌الملل-/ در غیبتِ گواه و سند/ ***در مرز داوری،***/ زبانشان بسته‌است! (صفارزاده،۱۳۶۶: ۲۷-۳۴)

۲-۱-٦-۳. طرح‌واره: «گذشته، مسافت طی‌شده است»

وقتی ناظر در زمان کنونی، حضور دارد، گذشته را مسافتِ طی‌شده می‌بیند؛ مثلاً در شعر:

* نسلِ بزرگِ بیداری،/ نسلی زِ قامتِ بلندِ شجاعت/ با کوله‌بارِ عزم/ ***از «بدر» آمده‌است!***/... نسلِ ادامهٔ «بدر» است،/ نسلِ ادامهٔ «خرداد»،/ نسلِ ظهورِ «شهریور»! (صفارزاده،۱۳۶۶: ۲۱-۲۳)

کاروان بیداری از صدر اسلام، حرکت خود را شروع کرده و به لحظهٔ کنونی رسیده‌است. عنصر زمان‌ساز، مکان‌شدگی غزوهٔ بدر را نشان می‌دهد و از طریق عنصر حرکتی «**آمدن از**» طرح‌وارهٔ مبدأ-مقصد را برجسته می‌کند. «**از**» نشانهٔ مبدأ و «**آمدن**» نشانهٔ مقصد است.

نسبت حرکت افقی با زمانِ گذشته در شیوهٔ اجرای کنش، برجسته می‌شود؛ برای نمونه، ضرب‌آهنگِ زمان در مسیری که در یک جادهٔ طولانی به‌صورت پیاده، طی شده با حالت دویدن متفاوت است. (جانسون، ۱۳۹۷: ۵۵) امین‌پور در شعر:

* ما/ از جنس ***پینه***، ***کفش به پا داریم***./ هرچند/ این ***کفش‌های کهنهٔ*** ما، درد می‌کند،/ اما/ با ***کفش‌های خستگی*** خود/ ***از ره رسیده‌ایم***؛/ میراثِ باستانیِ ابراهیم/ بر شانه‌های ماست! (۱۳۹۸: ۳۷۳)

از طریق طرح‌وارهٔ مسیر-مقصد، رنج ملّت‌ها را در گذشته‌ای بلندمدّت نشان می‌دهد. عنصر زبانی «کفش‌های پینه‌بسته» نشان‌دهندهٔ طرح‌وارهٔ مسیر است زیرا بر طی‌شدن مسافت طولانی و سخت، دلالت می‌کند و فعل «**از ره رسیده‌ایم**» نشانه‌ای از طرح‌وارهٔ مقصد است. بیت‌های پایانی شعر *مادر آهوان*، عنصر زمان‌سازِ «آمدن» را به لحاظ زمانی از واقعهٔ بمباران سردشت و دزفول تا لحظهٔ رسیدنِ شاعر به حَرَمِ ضامن آهو گسترش می‌دهد:

* لاله‌های فصلِ گل‌گشت ***آمدند***، بچه‌آهوهای «***سردشت***» ***آمدند***؛...
آمدیم از «درهٔ هول» آمدیم، ***آمدیم از*** دفنِ «***دزفول***» ***آمدیم***؛
«ضامن آهو» تو ما را بار ده! مرتعی در جلگه‌ای بی‌خار ده!
(عزیزی،۱۳۶۹: ۴۳۸-۴۳۹)

گرمارودی نیز در شعر:

* آنک ***درای کاروانیان*** «قرطاجنه»/ که **به** فتحِ «کنکورد» ***می‌آیند***/ و به شکستنِ تندیسِ دروغینِ آزادی!/ با شترانی/ که پلاس‌شان، معجرِ زنانِ مسلمان/ در جنگ‌های صلیبی‌ست؛/... ***شترانی*** کف بر لب آورده/ ***با گردنی به انحنای بار تاریخ***،/ با ***گردنی به انحنای بار رنج***،/ به درازای غم،/ به باریکیِ گرسنگی،/ اما ***توشه را بر کوهانه دارند!***/... آه! ما بر ***زانوان*** خویش/ ***پینه بر پینه*** دوختیم! (۱۳۶۳: ۳۴-۳۶)

رنج‌های گذشته را بر مبنای طرح‌وارهٔ مسافتِ طی‌شده، مفهوم‌سازی می‌کند. «زانوان پینه‌بستهٔ» مسافران از راه رسیده و «شترانِ خسته» از سنگینی بار، عناصری هستند که دلالت بر طی‌شدن یک مسیرِ طاقت‌فرسا دارند و رنج را مفهوم‌سازی می‌کنند. منظور از رنج، تجربه‌های دردناکی است که به‌صورت سازنده، ارزیابی می‌شوند و در حافظهٔ جمعیِ ملّت‌ها ثبت شده‌اند: «رنج، بسانِ یک واقعیت تاریخی؛ رنجی که بر اثر یک فاجعهٔ جهانی ناشی می‌شود یا از رهگذر حمله و تهاجم دشمن، فراهم می‌شود و یا حاصل بی‌عدالتی‌های اجتماعی است.» (الیاده، ۱۴۰۲: ۱۰۴) این رنج‌ها به زبان استعاری به‌شکل مثبت، ارزش‌گذاری می‌شوند.

۲-۱-٦-٤. طرح‌واره: «آینده، مسافت پیش‌روست»

آینده، توالی پیش‌بینی‌شدهٔ موقعیت‌ها و رویدادهاست و به‌صورت مسافتِ پیش‌رو ارزیابی می‌شود. اینکه چیزی به‌طور یقین در آینده، واقع خواهدشد یا نه را می‌توان با منطق ارسطویی توصیف کرد: «آنچه ما، هم توانایی و هم ارادهٔ انجام دادن آن را داریم،

واقع خواهدشد.» (ارسطو،۱۳۹۸: ۲۴۲) در استعارهٔ آینده، کنش‌های معطوف‌به مقصود بر مبنای طرح‌وارهٔ مسیر–مقصد شکل می‌گیرند. در نمونه‌های این پژوهش، برحسب استعارهٔ **مسیر، تاریک است؛ مقصد، روشن است**، جهان در آینده‌ای نزدیک به آگاهی می‌رسد. نور و تاریکی، دوگانه‌ای ازلی برای بیان فاصلهٔ آگاهی و جهل است: «نور و تاریکی، اساسی تجربی برای دوگانگی‌های ازلی را شکل می‌دهند که بنیان سایر دوگانه‌ها مانند ایمان و جهل است.» (چاتریس بلک، ۱۳۹۸: ۲۴۰) دوری یا نزدیکی رخداد در چارچوب مکان–زمان، ابزار سنجش کمیّتِ زمان در استعارهٔ آینده است. ناظر در حال عبور از امتداد شب است و به‌زودی به صبح، نزدیک می‌شود:

* آن قـوم کـه بـا یـادِ تـو بـر شـب، شـورید، ***تـا مطلـعِ فجـر، سـالکِ راه*** تـو بـاد!
(حسینی،۱۳۶۳: ۱۱۰)

رسیدن به صبح موعود، نشانهٔ امید به قطعیت یک عزیمت بی‌بازگشت است؛ زیرا در مقیاس تجربهٔ انسانی، هر شبانه‌روز فقط یک بار، جریان دارد و برگشت‌ناپذیر است.

* ***شـب*** است و مـوج، ولـیکن بـرای ***رهیـاران***، تـو ***از طلـوعِ سـحر***، از ***کرانـه*** حـرف بـزن!
(محمودی،۱۳۶۹: ۶۲)

حوادث و رخدادهای تاریخی به‌مثابهٔ کنش، تفسیر می‌شوند زیرا هر رخدادی، محصول قصد و ارادهٔ یک کنش‌گرِ فعال است. (کوچش، ۱۳۹۸: ۸۸) بنابراین صبح موعود در موقعیت ایستا نیست زیرا خود، یک کنش‌گرِ فعال است که به‌سمت ناظرِ متحرّک، نزدیک می‌شود. این تصویر در شعر پایداری دههٔ شصت، ظهورِ منجی و مهدی موعود(ع) را مفهوم‌سازی می‌کند:

* انتظار، سهمِ ماست،/ اعتراض نیز!/ ما ظهورِ نور را به انتظار،/ با طلوعِ هر سپیده، آه می‌کشیم!/... گوش را به نبضِ تندِ خاک می‌دهیم!/ ***گام عادلی*** بزرگ را/ منتظر، شماره می‌کند. (هراتی،۱۳۶۸: ۱۱۳)

نمونه‌های دیگر: (معلم دامغانی،۱۳۶۰: ۱۹)، (مردانی،۱۳۷۰: ۱۱ و ۸۹)، (محمودی،۱۳۶۹: ۱۰۱) و (صفارزاده،۱۳۶۶: ۴۱).

۳. نتیجه‌گیری

استعارهٔ «وطن به‌مثابهٔ ردّ پا» را می‌توان بنیادِ انگاره‌های جهت‌گیری در طرح‌وارهٔ حرکتِ افقی دانست. این استعاره بر مبنای عناصر داخلی در جهت یا سویهٔ افقی، سه طرح‌وارهٔ حرکتی می‌سازد: ۱. طرح‌وارهٔ مبدأ–مقصد؛ ۲. طرح‌وارهٔ مسیر؛ ۳. طرح‌وارهٔ مسیر–مقصد. کانون معنایی در این سه طرح‌واره، مفهومِ انتزاعیِ «ملّت–امّت» است که به‌مثابهٔ یک هستیِ رونده در حرکتِ گروهی رو به جلو، تصویر می‌شود تا نظامی از استعاره‌های مفهومی را سامان‌دهی نماید.

کلان‌استعارهٔ «شهادت راه ابدی است» تعالی را به صورت یک سفر گروهی در بستر زمانِ «گذشته»، «اکنون» و «آینده» ارزش‌گذاری می‌کند. این استعاره در ساختارِ طرح‌وارهٔ حرکتِ افقی دارای سه جهت است: مبدأ، مسیر و مقصد. سه جهت مذکور در اشعار پایداری دههٔ شصت بدین شکل صورت‌بندی می‌شوند که: ۱. نشانهٔ مفهومیِ «آمدن از» در طرح‌وارهٔ «مبدأ–مقصد» برجسته می‌شود تا زیستنِ من–بنیاد را در زمان گذشته برحسب ماندن در نقطهٔ مبدأ و به‌صورت منفی در موقعیت کویر یا مرداب ارزیابی کند. در همین طرح‌واره، زیستنِ ما–بنیاد در زمانِ حال، متناظر با بی‌کرانگیِ دریا در نقطهٔ «مقصد حرکت» و به‌صورت مثبت ارزیابی می‌شود. ۲. نشانهٔ مفهومیِ «به‌سمت و به‌سوی...» در طرح‌وارهٔ «مسیر» با تمرکز بر زمان آینده، امتداد زمان را به‌شکل مسیرِ زمینی یا دریایی تصویرسازی می‌کند. هم‌چنین امتدادِ «لحظهٔ اکنون» در طرح‌وارهٔ «مسیر» بر اساس افقِ دیداری نسبت‌به موقعیتِ انتزاعی «اسلحه» ترسیم می‌شود. انتخابِ مسیر در این موقعیت، به این معناست که در کدام سمتِ تفنگ بایستیم و به‌صورت مسیرِ دوراهی، ارزیابی می‌گردد. در طرح‌وارهٔ «مسیر دوراهی» دوگانهٔ هابیل/قابیل، دوگانهٔ علی(ع)/معاویه و دوگانهٔ حسین(ع)/ یزید به صورت دوراهی‌های ابدی در زمانِ کنونی تبیین می‌شوند. ۳. نشانهٔ مفهومیِ «از راه رسیدن» در طرح‌وارهٔ «مسیر–مقصد» برجسته می‌شود و مفهوم انتزاعی «رنج» را به‌منزلهٔ یک واقعیت تاریخی و به‌مثابهٔ مسافتِ طی‌شده در یک سفر بلندمدت ارزیابی می‌کند و آیندهٔ محتوم را در مسافتِ پیش‌رو ترسیم می‌نماید. افقِ آینده، پایان دوران جهل و ستم را به زبان استعاری به‌مثابهٔ «نزدیک شدن» و «رسیدن به صبح موعود» به نمایش می‌گذارد. در این استعاره، «انتظار منجی» در مسافت یا مسیر پیش‌رو به سوی مقصد از زاویهٔ دید ناظر (=منتظران منجی) و کنش‌گر (=مهدی موعود) در قالب یک موقعیت پویا

ارزش‌گذاری می‌گردد.

فهرست منابع

الف. منابع فارسی

ارسطو. (۱۳۹۸). ***خطابه***. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. چاپ ۳. تهران: هرمس.

اسرافیلی، حسین. (۱۳۶۴). ***تولد در میدان***. چاپ۱. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۱). ***مقدس و نامقدس***. ترجمهٔ نصرالله زنگویی. چاپ ۵. تهران: سروش.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۲). ***اسطورهٔ بازگشت جاودانه***. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چاپ ۷. تهران: طهوری.

امیری خراسانی، احمد؛ هدایتی، فاطمه. (۱۳۹۳). « ادبیات پایداری؛ تعاریف و حدود»، ***ادبیات پایداری***، سال۶، شمارهٔ ۱۰، صص۲۳-۴۲.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۸). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. چاپ ۱۷. تهران: مروارید.

باقری، ساعد. (۱۳۶۵). ***نجوای جنون***. چاپ ۱. تهران: برگ.

باقری‌خلیلی، علی‌اکبر؛ طاهری، عارفه. (۱۳۹۸). «طرح‌وارهٔ عمودی (نزولی/ صعودی) در منطق‌الطیر عطار». ***ادبیات عرفانی*** (علوم انسانی الزهرا)، سال ۱۱، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۴.

باقری‌خلیلی، علی‌اکبر؛ طاهری، عارفه. (۱۴۰۰). «طرح‌وارهٔ حرکتی در منطق‌الطیر عطار». ***مطالعات عرفانی***، شمارهٔ ۳۴، صص ۶۷-۹۴.

باقری‌خلیلی، علی‌اکبر؛ محرابی کالی، منیره. (۱۳۹۲). «طرح‌وارهٔ چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی». ***نقد ادبی***، سال ۶، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.

بهمنی، محمدعلی. (۱۳۸۵). ***گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود***. چاپ ۷. تهران: دارینوش.

تارکوفسکی، آندری. (۱۴۰۲). ***زمان مهرشده***. ترجمهٔ عظیم جابری. چاپ ۳. تهران: شورآفرین.

جانسون، مارک. (۱۳۹۷). ***زیبایی‌شناسی فهم انسان***. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ ۲. تهران: آگاه.

جانسون، مارک. (۱۳۹۹). ***بدن در ذهن***. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ ۴. تهران: آگاه.

جهانگرد، فرانک. (۱۳۹۵). «تحلیل سیر تکوینی تعاریف ادبیات پایداری در ایران». ***ادبیات پایداری***. سال ۸، شمارهٔ ۱۴، صص۶۱-۷۸.

چاتریس بلک، جاناتان. (۱۳۹۸). ***تحلیل انتقادی استعاره***. ترجمهٔ یکتا پناه‌پور. چاپ ۱. تهران: لوگوس.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۶۳). ***هم‌صدا با حلق اسماعیل***. چاپ ۱. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

دشمن‌زیاری، تورج؛ سیدصادقی، سیدمحمود؛ حسینی کازرونی، سیداحمد. (۱۴۰۱).«بررسی استعاره‌های مفهومی در روایت‌های مردانه از دفاع مقدس». ***ادبیات پایداری***. سال ۱۴. شمارهٔ ۲۶، صص۱۶۳-۱۸۴.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۴). «زبان‌شناسی شناختی»، ***مجلهٔ زبان‌شناسی***، سال ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی۴۰، صص ۷۷-۹۲.

سبزواری، حمید. (۱۳۶۸). ***سرود سپیده***. چاپ ۱. تهران: مؤسسهٔ کیهان.

سنگری، محمدرضا. (۱۳۹۷). ***قلم‌های قدبلند***. چاپ ۱. تهران: کانون اندیشهٔ جوان.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۹). ***بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی***. چاپ ۳. تهران: فرزان روز.

صفارزاده، طاهره. (۱۳۶۶). ***دیدار صبح***. چاپ ۱. نوید شیراز.

عزیزی، احمد. (۱۳۶۹). ***کفش‌های مکاشفه***. چاپ۲. تهران: الهدی.

علی‌پور، زهرا. (۱۴۰۱). «بازتاب طرح‌وارهٔ حرکتی سلوک در حدیقه‌الحقیقه سنایی و تمهیدات عین‌القضات همدانی».

عرفان‌پژوهی در ادبیات. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۴، صص۲۳۳-۲۶۲.

قزوه، علیرضا. (۱۳۶۹). ***از نخلستان تا خیابان***. چاپ ۲. تهران: همراه.

کوچش، زولاتان. (۱۳۹۸). ***مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره***. ترجمهٔ شیرین پورابراهیم. چاپ ۲. تهران: سمت.

کوچش، زولاتان. (۱۴۰۱). ***زبان، ذهن و فرهنگ***. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ ۴. تهران: آگاه.

کوچش، زولاتن. (۱۳۹۴). ***استعاره در فرهنگ***. ترجمهٔ نیکتا انتظام. چاپ ۱. تهران: سیاهرود.

گلفام، ارسلان؛ اعلایی، مریم. (۱۳۸۷). «بررسی ساخت‌های طرح‌واره‌ای در غزلیات حافظ به منظور معرفی طرح‌واره‌های جدید»، ***زبان و زبان‌شناسی***، سال ۴، شمارهٔ ۲، صص ۸۱-۹۴.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹۸). ***استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم***. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ ۲. تهران: آگاه.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹۹). ***فلسفهٔ جسمانی***. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چاپ ۴. تهران: آگاه.

لیکاف، جورج؛ وهلینگ، الیزابت. (۱۴۰۲). ***مغز سیاسی***. ترجمهٔ محسن توکلیان. چاپ ۱. تهران: لوگوس.

محمودی، سهیل. (۱۳۶۹). ***فصلی از عاشقانه‌ها***. چاپ ۱. تهران: همراه.

مردانی، نصرالله. (۱۳۷۰). ***خون‌نامهٔ خاک***. چاپ ۲. تهران: کیهان.

معلم دامغانی، محمدعلی. (۱۳۶۰). ***رجعت سرخ ستاره***. چاپ۱. تهران: حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی.

موسوی گرمارودی، علی. (۱۳۶۳). ***خط خون***. چاپ ۱. تهران: زوّار.

هراتی، سلمان. (۱۳۶۸). ***از آسمان سبز***. چاپ۲. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

References

Alipour, Z. (2022). "Reflection of the Movement Schema of the Path in Sanai's *Hadiqat al-Haqiqah* and Ain al-Qozat Hamadani's *Tamhidat*." ***Erfânpazhuhi dar Adabiât***, Vol. 2, No. 4, pp. 233-262. [in Persian]

Aminpour, Gh. (2019). ***Kolliyat-e Divan-e Ash'ar*** (Complete Collection of Poems). 17th ed. Tehran: Morvarid. [in Persian]

Amiri Khorasani, A. & Hedayati, F. (2014). "Paydâri Literature; Definitions and Boundaries." ***Paydâri Literature***, Vol. 6, No. 10, pp. 23-42. [in Persian]

Aristotle. (2019). ***Rhetorique***. Translated by Saadat, E. Tehran: Hermes. [in Persian]

Azizi, A. (1990). ***Kafsh-hâye Mokâshefeh*** (Shoes of Revelation). 2nd ed. Tehran: Al-Hoda. [in Persian]

Bahmani, M. A. (2006). ***Gahi Delam Barâye Khodam Tang Mishavad*** (Sometimes My Heart Misses Myself). 7th ed. Tehran: Darinoosh. [in Persian]

Baqeri Khalili, A. A. & Mehrabi Kali, M. (2013). "Rotational Schema in the Ghazals of Saadi and Hafez Shirazi." ***Neqd-e Adabi***, Vol. 6, No. 23, pp. 125-148. [in Persian]

Baqeri Khalili, A. A. & Taheri, A. (2019). "Vertical (Descending/Ascending) Schema in Attar's Mantiq al-Tayr." ***Erfânâli Adabi (Zahra University Humanities Sciences)***, Vol. 11, No. 12, pp. 119-144. [in Persian]

Baqeri Khalili, A. A. & Taheri, A. (2021). "Movement Schema in Attar's Mantiq al-Tayr." ***Erfâniyat Studies***, No. 34, pp. 67-94. [in Persian]

Baqeri, S. (1986). ***Najvay-e Jonoon*** (Whisper of Madness). 1st ed. Tehran: Barg. [in Persian]

Charteris Black, J. (2019). ***Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis***. Translated by Panahpour, Y. Tehran: Logos. [in Persian]

Doshmanziyari, T. Seyyed Sadeqi, S. M. & Hosseini Kazerouni, S. A. (2022). "A Study of Conceptual Metaphors in Male Narratives of the Sacred Defense." ***Paydâri Literature***, Vol. 14, No. 26, pp. 163-184. [in Persian]

Eliade, M. (2022). ***The Sacred and The Profane***. Translated by Zanguyi, N. Tehran: Soroosh. [in Persian]

Eliade, M. (2023). ***The myth of the eternal return***. Translated by Sarkarati, B. Tehran: Tahoori. [in Persian]

Esrafili, H. (1985). ***Tavalod dar Meydan*** (Birth in the Field). 1st ed. Tehran: Hozeh Honari, Sazemane Tablighate Eslami. [in Persian]

Gholfam, A. & Ala'ei, M. (2008). "A Study of Schema Structures in Hafez's Ghazals to Introduce New Schemas." ***Zabân va Zabânshenâsi***, Vol. 4, No. 2, pp. 81-94. [in Persian]

Harati, S. (1989). ***Az Âsmân-e Sabz*** (From the Green Sky). 2nd ed. Tehran: Hozeh Honari, Sazemane Tablighate Eslami. [in Persian]

Hosseini, S. H. (1984). ***Ham-seda ba Halq-e Esma'il*** (In Harmony with the Throat of Ishmael). 1st ed. Tehran: Hozeh Honari, Sazemane Tablighate Eslami. [in Persian]

Jahangard, F. (2016). "Analysis of the Developmental Trajectory of Paydâri Literature Definitions in Iran." ***Paydâri Literature***, Vol. 8, No. 14, pp. 61-78. [in Persian]

Johnson, M. (2018). ***Aesthetics of Human Understanding***. Translated by Mirzabeigi, J. Tehran: Aghah. [in Persian]

Johnson, M. (2020). ***The Body in the Mind***. Translated by Mirzabeigi, J. Tehran: Aghah. [in Persian]

Kovecses, Z. (2015). ***Metaphor in Culture Universality and Variation***. Translated by Entezam, N. Tehran: siahroud. [in Persian]

Kovecses, Z. (2019). ***Metaphor: A Practical Introduction*** . Translated by Poorebrahim, Sh. Tehran: Samt. [in Persian]

Kovecses, Z. (2022). ***Language, Mind ,and Culture***. Translated by Mirzabeigi, J. Tehran: Aghah. [in Persian]

Lakoff, G. & Wehling, E. (2023). ***Your Brain's Politics***. Translated by Tavakoliyan, M. Tehran: Logos. [in Persian]

Lakoff, G. & Johnson, M. (2019). ***Metaphors we live by***. Translated by Mirzabeigi, J. Tehran: Aghah. [in Persian]

Lakoff, G. & Johnson, M. (2020). ***Philosophy in the Flesh***. Translated by Mirzabeigi, J. Tehran: Aghah. [in Persian]

Mahmoudi, S. (1990). ***Fasli az Asheqânehâ*** (A Chapter of Love Poems). 1st ed. Tehran: Hamrah. [in Persian]

Mardani, N. (1991). ***Khun-nâme-ye Khâk*** (Blood-Scroll of the Earth). 2nd ed. Tehran: Keyhan. [in Persian]

Moallem Damghani, M. A.. (1981). ***Rej'at-e Sorkh-e Setareh*** (The Red Return of the Star). 1st ed. Tehran: Hozeh Andisheh va Honar-e Eslami. [in Persian]

Mousavi Garmaroudi, A. (1984). ***Khat-e Khun*** (The Line of Blood). 1st ed. Tehran: Zovvar. [in Persian]

Qazveh, A. R. (1990). ***Az Nakhlistân tâ Khiâbân*** (From the Palm Grove to the Street). 2nd ed. Tehran: Hamrah. [in Persian]

Rasekh Mahand, M. (2005). "Cognitive Linguistics." ***Majaleh Zabanshenasi***, Vol. 2, No. 2, Consecutive No. 40, pp. 77-92. [in Persian]

Sabzevari, H. (1989). ***Sorud-e Sepideh*** (The Hymn of Dawn). 1st ed. Tehran: Moseyese Keyhan. [in Persian]

Saffarzadeh, T. (1987). ***Didâr-e Sobh*** (Meeting of the Morning). 1st ed. Shiraz: Navid. [in Persian]

Sangari, M. R.. (2018). ***Qalamha-ye Qadboland*** (Tall Pens). 1st ed. Tehran: Kânun-e Andisheh-ye Javân. [in Persian]

Shaygan, D. (2020). ***Bot-hâye Zehni va Khatere-ye Azali*** (Idols of the Mind and Eternal Memory). 3rd ed. Tehran: Farzan Rooz. [in Persian]

Tarkovski, A. (2023). ***Sculpting in Time***. Translated by Jaberi, A. Tehran: Shoorafarin. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی