مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال پانزدهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۴۰۲، پیاپی۵۷، صص ۱۴۷-۱۷۶
DOI: 10.22099/JBA.2023.45136.4322

بررسی استعاره‌ی فضایی و طرح‌واره‌های تصویری در غزل‌های حسین منزوی

حسنا محمدزاده*
امیرحسین مدنی**

چکیده

معنی‌شناسی شناختی با مطالعه‌ی معنی به چگونگی عملکرد ذهن و تجربه‌ی انسان در درک مفاهیم ازطریق زبان دست می‌یابد. چکیده‌ی کلام این رویکرد این است که استعاره امری صرفاً زبانی نیست، خاستگاه اصلی استعاره ذهن است؛ اما برای پیدایش و ظهور خود، به بسترهای مناسب زبانی، فرهنگی و اجتماعی نیاز دارد و رابطه‌ی استعاره با ذهن، اجتماع و فرهنگ، رابطه‌ای دوسویه است. استعاره‌ها کمک می‌کنند تا حوزه‌های انتزاعی بر اساس حوزه‌های عینی درک شوند. طرح‌واره‌های تصویری ازجمله ساخت‌های مفهومی هستند که در این حوزه به آن توجه شده است و با زیربنایی استعاری ساخته می‌شوند تا به‌منزله‌ی پلی برای ارتباط میان تجربه‌های فیزیکی ما با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تر محسوب شوند و به درک مفاهیمی کمک کنند که به‌لحاظ جوهری حجم ناپذیرند. جستار حاضر می‌کوشد با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به نظریه‌ی معنی‌شناسان شناختی به تحلیل استعاره‌های فضایی و طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی در غزل‌های حسین منزوی بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان hosna.kashani@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان gh_taheri@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۱/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۲/۵/۲

منزوی برای تجسم مفاهیمی چون عشق، تردید، آرزو، بغض، غم، طاقت، شادی، جنون و... از طرح‌واره‌های تصویری استفاده کرده و تجسّم این مفاهیم، نقشی اساسی در قدرت عاطفی غزل وی، تمایز تخیل و محتوای آن داشته است. استعاره‌های مفهومی او نشان می‌دهند که عشق، جنون، مستی، شرم و مهربانی در دنیای ذهنی شاعر و در فرهنگ زیسته‌ی او جایگاه والایی دارند، عشق از قدرتمندترین اندیشه‌ی او و مسلّط بر همه‌چیز است و بعد از عشق، تفرقه، تقدیر و غم ازنظر قدرتی در سطح بالایی قرارگرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: استعاره‌ی فضامدار، حسین منزوی، طرحواره‌ی تصویری، معنی‌شناسی شناختی.

۱. مقدمه

زبان‌شناسان شناختی عقیده دارند که زبان ابزاری برای کشف نظام شناختی انسان است و استعاره را پدیده‌ای شناختی می‌دانند. پیش از پیدایش زبان‌شناسی شناختی، استعاره را به‌عنوان شگردی برای سامان‌دهی خیال در شعر می‌شناختند و با استناد به آرای ارسطو استعاره را صرفاً وسیله‌ای برای آراستن زبان ادبی می‌دانستند؛ اما امروزه این مقوله مورد توجه شاخه‌های مختلف علمی وابسته به مکتب‌شناختی قرار گرفته و به کارکرد آن در گفتمان روزانه‌ی اهل زبان توجه شده است. «نگرشی که به مطالعه‌ی معنی می‌پردازد، معنی‌شناسی شناختی نامیده می‌شود. این نگرش را می‌شود در آثار لانگاکر، لیکاف، بروگمن، جانسون، فوکونیه و تالمی، دنبال کرد. لیکاف نخستین بار اصطلاح معنی‌شناسی شناختی را مطرح کرد. در معنی‌شناسی شناختی، دانش زبانی از اندیشیدن و شناخت انسان جدا نیست» (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۴، ۳۶۵).

از نظر لیکاف و جانسون (lakoff & Johnson) استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار می‌رود. هدف علوم شناختی، تبیین رابطه‌ی میان شناخت انسان و پدیده‌های پیرامونش و نحوه‌ی تعامل با این پدیده‌ها برای درک بهتر آن‌هاست. چکیده‌ی کلام این رویکرد این است که تفکر انسان و مفاهیم مربوط به آن امری استعاری

است و ازآنجاکه بیان استعاری در زبان ارتباط مستقیم با تصورات استعاری موجود در ذهن انسان دارد، می‌توان از آن برای درک مفاهیم غیرفیزیکی استفاده کرد.

حسین منزوی از شاعرانی است که در غزل‌هایش از امکانات نهفته‌ی زبان، با شکستن هنجارها و پدید آوردن ارتباط تازه میان واژه‌ها بهره برده و به نوآوری‌هایی پرداخته است. غزل‌های او در دسته‌ی غزل‌های نو قرار می‌گیرند. غزل نو بعد از تحولات نیما در عرصه‌ی شعر شکل گرفت. تفاوت غزل نو و غزل سنتی «در شیوه‌ی ساده‌ی بیانی، نزدیک شدن به زبان مردم، صور تازه‌ی خیال و فرونهادن برخی از سنت‌های کهنه‌ی ادبی بود» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۲۸). این پژوهش بر آن است تا با تفحّص در آرای کلاسیک و رمانتیک در باب استعاره و با تکیه بر نظر معنی‌شناسان شناختی، به استخراج و تبیین استعاره‌های مفهومی غزل‌های حسین منزوی و معنی‌شناسی شناختی آن‌ها همت گمارد.

۱. ۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی شعر منزوی پژوهش‌های متعددی انجام شده است. در زمینه‌ی تخیل و تصویر در غزل وی با چند مقاله مواجهیم، ازجمله: مقاله‌ی «تصویر و شیوه‌های توصیف در غزل نو با تکیه بر اشعار سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی» نوشته‌ی فاطمه مدرسی و رقیه کاظم‌زاده (۱۳۸۸)، که به بررسی و مقایسه‌ی تصویر در غزل گذشته و امروز در سه حوزه‌ی مضمون، محور و شیوه‌های توصیف پرداخته و نتیجه گرفته که در غزل امروز ارتباط تصویرهای محور عمودی کامل‌تر و بیشتر است و همه‌ی شیوه‌های توصیف که به سه مرحله‌ی: ۱. شاعر و طبیعت بی‌جان؛ ۲. شاعر و طبیعت جاندار؛ ۳. وحدت شاعر و طبیعت تقسیم می‌شود، در غزل نو دیده می‌شود.

جمال‌الدین مرتضوی و سجاد نجفی بهزادی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ی «بررسی و مقایسه‌ی صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور» ذیل نام هرکدام از شاعران به بررسی انواع مجاز، تشبیه و استعاره پرداخته‌اند. بررسی عنصر تشبیه نشان داده که تشبیه مؤکد، مجمل، بلیغ و حسّی به حسّی بیشترین بسامد را در غزل وی دارند. ذیل استعاره به بررسی

استعاره‌های مصرحه، مرشّحه، مکنیه، تشخیص، مناداهای استعاری و... پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که تصاویر شعری منزوی بیشتر با عنصر تشبیه به نمایش گذاشته شده است.

در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی ساختار تصویرهای شعری حسین منزوی و محمدعلی بهمنی» نوشته‌ی نرگس عبدالهی و همکاران (۱۳۹۹)، ضمن بررسی تطبیقی بلاغت و صورخیال در صد غزل انتخابی از هرکدام از این دو شاعر، ذیل نام منزوی به بررسی تشبیه، پارادوکس، آشنایی‌زدایی از تلمیحات، استعاره و بازی با اعداد و کلمات پرداخته شده و نتیجه این بوده که در غزل معاصر یک تصویر فی نفسه در شعر مطرح نیست؛ بلکه تلفیق آن با دیگر تصاویر در سرتاسر یک غزل مطرح است. دیگر اینکه حسین منزوی تصویرسازتر از بهمنی است و ارتباط بین ابیات غزل‌های او چنان مستحکم است که حذف و جابجایی آن‌ها ممکن نیست و صورخیالش، هنجارگریزی محسوب می‌شود.

سیّداصغر موسوی و سیّدحسین سیّدی (۱۳۹۷)، نیز در مقاله‌ی «تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیاب» به بخشی از ویژگی‌های تصویر در شعر منزوی پرداخته‌اند، ازجمله: استحاله در طبیعت و اشیا، سایه‌واری و ابهام پدیده‌ها و انعکاس فردیت شاعر در تصویر. نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر برای بیان حالات روحی، خاطرات، آرزوها و حسرت‌های مبهم و سایه‌وار خود از تصویر استفاده کرده است؛ حتی تصویر توانسته بخشی از فردیّت شاعر را در مواجهه با فقر، تبعیض و اختناق نشان دهد.

مقاله‌ی «فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پرکاربرد در غزل‌های نیستانی، بهمنی و منزوی» نوشته‌ی حسنا محمدزاده و رضا شجری (۱۴۰۱)، با استناد به بررسی‌های آماری و غیرآماری در غزل‌های این سه شاعر به این نتیجه رسیده که تعدد و تنوع انواع هنجارگریزی دستوری، کاربرد دیگرگونه‌ی شگردهای بلاغی و ترسیم تصاویر ذهنی در غزل منزوی بیش از دو غزل‌پرداز نوگرای دیگر است؛ ازاین‌رو منزوی را پرچم‌دار غزل نو شناخته. از تمام پژوهش‌های بالا چنین برمی‌آید که آنچه غزل منزوی را نسبت به هم‌عصرانش متمایز کرده، قدرت تخیل و اثرگذاری حسی آن است.

از میان پژوهش‌های انجام‌شده تنها مقاله‌ی اسم‌علی‌پور (۱۳۹۵)، باعنوان: «استعاره‌ی شناختی نور در اشعار حسین منزوی» مرتبط با بحث استعاره‌های مفهومی است که در آن استعاره‌ی مفهومی معشوق را با تکیه بر نماد خورشید بررسی کرده و متذکر شده که خورشید در دنیای اسطوره‌ها نماد خداست و از ناخودآگاه شاعر به خودآگاه او انتقال یافته و یگانگی با چنین معشوقی حاکی از میل حسین منزوی به تکامل است. این پژوهش با نگاه سمبلیک به خورشید، آن را در جایگاه خداوند، قهرمان ملی و آنیما بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که ازآنجاکه بخش نورانی روح آدم آنیماست، درک آنیما و القائات او ازطرف شاعر، طی کردن یکی از مراحل تکامل بر اساس مکتب روان‌کاوی یونگ است. هیچ‌یک از مقالات یادشده به شیوه‌ی مقاله‌ی پیش‌رو استعاره‌های شناختی و طرح‌واره‌های تصویری غزل منزوی را با هدف بررسی تأثیر جهان‌نگری او روی شکل‌گیری ساخت‌های تصویری و تأثیر این ساخت‌ها بر قدرت حس‌برانگیزی و اثرگذاری تصویری و معنایی غزل وی تحلیل نکرده است.

اغلب مباحث و نظریه‌های ارائه‌شده دررابطه با استعاره مربوط به نظریه‌پردازان غربی است که ترجمه‌هایی از آن‌ها در دسترس است؛ مانند کتاب‌های *استعاره* اثر ترنس هاوکس (Trans Hawks)، *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* اثر

جورج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson)، *زبان و شناخت* اثر الکساندر رومانویچ لوریا (Alexender Romanovich Luriia) و *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ (شناخت بافت در استعاره)* اثر زولتان کوچش (Zoltan Kovecses) که در روند شکل‌گیری مقاله‌ی پیش‌رو اثرگذار بوده‌اند.

۱. ۲. روش تحقیق

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و با مطالعه‌ی منابع متعدد انجام شده است. ابزار تحقیق فیش‌برداری از کتاب‌ها و مقاله‌های مرتبط با بحث است. جامعه‌ی آماری پژوهش ۴۳۶ غزل منتشرشده در *مجموعه اشعار* حسین منزوی است که از این تعداد، ۱۰۳ غزل، مربوط

به کتاب *با عشق در حوالی فاجعه* است که تاریخ سرایش آن‌ها به سال‌های ۱۳۶۷-۱۳۷۱ برمی‌گردد. جمع‌آوری اطلاعات با مراجعه‌ی مستقیم به مراکز کتابخانه‌ای بوده است. در این جستار ابتدا مباحث نظریه‌پردازان پیرامون استعاره، بررسی و مطالب محوری مرتبط با پژوهش استخراج و سپس غزل‌های منزوی از دیدگاه شناختی بررسی شده است و یافته‌های مرتبط با طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی با روش نمونه‌برداری دستی و کتابخانه‌ای استخراج و از آن میان، مواردی که آفرینش معناداری داشته‌اند، با روش توصیفی- تحلیلی واکاوی شده است. از میان ۳۶۷۲ بیت از ۴۳۶ غزل منزوی، ۱۷۱ بیت دربرگیرنده‌ی استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری بوده که آمار مربوط به آن در نمودارهای همین متن ذکر شده است. ازآنجاکه تحلیل همه‌ی نمونه‌ها در این جستار نمی‌گنجید، انتخاب بیت‌ها به‌گونه‌ای بوده که علاوه بر نشان دادن چگونگی کاربرد استعاره‌های مفهومی، موارد قابل‌توجّهی از دیدگاه‌های شناختی و حس‌های درونی او را نیز در خود داشته باشد. سعی نگارندگان بر این بوده که از کلی‌گویی بپرهیزند و مبتنی بر داده‌های اولیه به تحلیلی جامع در این زمینه برسند. لازم است ذکر شود که *مجموعه اشعار حسین منزوی* به‌کوشش محمد فتحی در سال۱۳۸۹ ازسوی نشر نگاه، روانه‌ی بازار کتاب شده و کتاب با *عشق در حوالی فاجعه* نخستین‌بار در سال ۱۳۷۱ ازسوی نشر پاژنگ منتشر شده است.

۱. ۳. مسئله‌ی تحقیق

اگر تفکر انسان استعاری نبود، بسیاری از فعالیت‌های ذهن و زبان برای عینیت بخشیدن به مفاهیم انتزاعی مختل می‌شد؛ پس استعاره را می‌توان رابط میان حوزه‌های تفکر، تجربه و عمل دانست. استعاره‌های فضامدار و مفهومی بخش قابل‌توجّهی از غزل‌های حسین منزوی را به خود اختصاص داده‌اند؛ اما تاکنون از این چشم‌انداز تحلیلی در غزل وی انجام نشده است. این جستار می‌کوشد با تکیه بر نظر معنی‌شناسان شناختی، به استخراج و تحلیل طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی در غزل‌های وی بپردازد و به پاسخ این

پرسش‌ها برسد که: «حسین منزوی طرحواره‌های تصویری را در شکل‌دهی چه مفاهیمی به کار گرفته است؟»، «ازطریق بررسی لایه‌های پنهان طرح‌واره‌های تصویری به چه شناختی نسبت به اندیشه‌ها و جهان‌بینی وی می‌توان دست یافت؟»، «می‌دانیم که یکی از مهم‌ترین برجستگی‌های غزل منزوی، تمایز تخیل و عاطفه‌ی آن است، کاربرد استعاره‌های فضامدار چه تأثیری در قدرت تخیل و حسّ غزل او و تمایز آن نسبت به آثار دیگر غزل‌سرایان داشته‌است؟» هدف پژوهش این بوده که با بررسی استعاره‌های مفهومی در غزل‌های حسین منزوی و تفحّص در طرح‌واره‌های تصویری و تحلیل آن‌ها در گروه‌های حجمی، حرکتی و قدرتی، به بررسی تأثیر دیدگاه‌های شناختی شاعر و جهان فکری او در شکل‌گیری استعاره‌ها بپردازد و ازطرفی تأثیر کاربرد این استعاره‌ها را در تمایز خیال غزل وی و اثرگذاری حسّی و معنایی قابل‌توجه آن بسنجد.

۲. متن

امروزه استعاره توجه بسیاری از نظریه‌پردازان علوم مختلف ازجمله، زبان‌شناسی، فلسفه و بلاغت را به خود جلب کرده است و به‌سبب اهمیت آن، به بررسی دیدگاه‌های کلاسیک و رمانتیک در این زمینه می‌پردازیم.

۲. ۱. استعاره از منظر کلاسیک

در گذشته عالمان علم بلاغت بر این باور بودند که استعاره (metaphor) پدیده‌ای صرفاً ادبی و مختص ادبیات و زبان بلاغی است؛ درنتیجه دنبال ردّ آن در دنیای ادبیات بودند و به‌طورکلی از بازنمود آن در گفتمان روزمره و زبان مردم عادی غافل ماندند. قریب به‌اتفاق صاحب‌نظران نظریه‌ی کلاسیک استعاره، آن را «زاییده‌ی زبان بلاغت و تصویر و خلاصه‌شده‌ی تشبیهات گوناگون می‌دانستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۸) و خارج از این چارچوب، برای آن موجودیّتی قائل نبودند. همایی در تعریف استعاره با پرداختن به بحث مجاز و بیان اینکه اگر علاقه‌ی مشابهت بین معنای حقیقی و مجازی باشد، آن را

استعاره و اگر چیزی غیر از آن باشد آن را مجاز می‌نامیم، بیان می‌کند که کلمه‌ی استعاره در اصل به‌معنی عاریت خواستن و به عاریت گرفتن است (رک. همایی، ۱۳۶۱، ج۲: ۲۵۰). تجلیل در تعریف استعاره آن را تشبیهی می‌داند که یکی از دو سوی آن ذکر نشود و می‌گوید استعاره، استعمال واژه‌ای در معنای مجازی آن است به‌واسطه‌ی همانندی و پیوند مشابهتی که با معنای حقیقی دارد (رک. تجلیل، ۱۳۶۹: ۶۳). ازمنظر کزازی بنیاد مانندگی در تشبیه بر مانسته نهاده شده است؛ اما در استعاره سخنور بر این مانندگی خرسند نیست؛ ازاین‌رو مانند و مانسته را با هم درمی‌آمیزد و یکی می‌کند. در چشم او مانند در آن ویژگی که آن را به مانسته می‌پیوندد، آنچنان به مانسته می‌ماند که نمی‌توان در میانه‌ی آن دو جدایی نهاد؛ ازاین‌رو نیازی نیست که در سخن نامی از مانند برود (رک. کزازی، ۱۳۶۸، ج۱: ۹۴)؛ همان‌گونه که ارسطو در *بوطیقا (فن شعر)* و *ریطوریقا (فن خطابه)* به تفصیل به استعاره می‌پردازد و در تعریف خود می‌گوید: «استعاره عبارت از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر است» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۹). از این تعاریف چنین برمی‌آید که استعاره مجموعه‌ای از کاربردهای نامأنوس است که به‌واسطه‌ی نامصطلح بودن می‌تواند سیاق کلام را از سطح متعارف بالاتر ببرد و گفته می‌شود که آمیزش عبارات نامأنوس و استعاره‌ها و انواع دیگر دخل و تصرف‌ها در زبان تنها بر شاعران روا دانسته می‌شود و استعاره نوعی اضافه‌ی افزوده به زبان است.

۲. ۲. استعاره از منظر رمانتیک

شاعران و نظریه‌پردازانی که می‌توان آن‌ها را در دسته‌ی رمانتیک قرار داد، به‌کلی با تصور کلاسیک ارسطویی مخالفند و مدعی رابطه‌ی استعاره با کل زبان هستند. سرفیلیپ سیدنی (Sir Philip Sidney) توصیفی در بیان نظریه‌ی ادبی عصر الیزابت دارد که ترکیبی از آرای ارسطو و افلاطون است. او می‌گوید: «تنها شاعر است که به کمک شور و اشتیاق و توانایی ابداع و آفرینش خود تعالی می‌یابد و عملاً به طبیعتی دیگر دست می‌یابد و اشیا و پدیده‌ها را به‌گونه‌ای می‌آفریند که یا بهتر از آن چیزی است که طبیعت عرضه می‌کند

یا کاملاً نو و تازه است» (آر. آل. برت، ۱۳۷۹: ۱۰). زبان‌شناسان شناختی بر این باورند که استعاره را نمی‌توان لباسی دانست که بر اندیشه‌ای مشخص می‌پوشانند؛ بلکه استعاره فی‌نفسه اندیشه است و هیچ راهی برای جدایی استعاره از زبان وجود ندارد و نظام ادراکی انسان ذاتاً استعاری است. استعاره در نظریه‌های معاصر به‌معنای مفهوم‌سازی پدیده‌های پیچیده‌ی ذهنی با کمک تجارب محسوس و عینی است. «درحقیقت انسان در حیطه‌ی تأثیرات مستقیم برخاسته از جهان پیرامون خود باقی نمی‌ماند؛ بلکه از حدود مرزهای تجربه‌های حسی فراتر و عمیق‌تر رفته، به ماهیت پدیده‌ها راه می‌یابد، مشخصات جداگانه‌ی آن‌ها را تجرید کرده و روابط حاکم بر آن‌ها را درک می‌نماید» (لوریا، ۱۳۹۱: ۵۱). کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، اثری است که تحولی در معناشناسی استعاره پدید آورد. لیکاف (George Lakoff) و جانسون (Mark Johnson)، در این کتاب بر این باورند که منظور از استعاره همان مفهوم استعاری است (رک. لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۲)؛ درواقع استعاره‌ی مفهومی «به نگاشت میان دو قلمرو مبدأ و مقصد و تناظر میان این دو مجموعه اشاره دارد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶) تا آنچه نادیدنی و ذهنی است، با کمک دیدنی‌ها به تصویر درآید. در این رویکرد استعاره به‌منزله‌ی مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه، برحسب حوزه‌ی دیگر تعبیر می‌شود. «حوزه‌ای از تجربه که برای درک حوزه‌ی دیگر به کار می‌رود، از حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، نوعاً فیزیکی‌تر تجربه‌ی آن مستقیم و شناخته‌شده‌تر است. حوزه‌ی دوم نوعاً انتزاعی‌تر، تجربه‌ی آن غیرمستقیم‌تر و کمتر شناخته‌شده است» (کوچش، ۱۳۹۶: ۱۴)؛ بعد از مقبولیّت نظریه‌ی معاصر استعاره که در سال (۱۹۸۰) مطرح شد، بحث درباره‌ی آن از حوزه‌ی ادبیات و زبان بلاغی خارج شد و به گفتار روزمره رسید؛ اما با وجود اینکه خاستگاه اصلی استعاره ذهن است، برای پیدایش و ظهور خود به بسترهای مناسب زبانی، فرهنگی و اجتماعی نیاز دارد و می‌توان گفت رابطه‌ی استعاره با شرایط موجود در اجتماعات و فرهنگ‌ها رابطه‌ای دوسویه است.

۲. ۳. استعاره‌های فضامدار و طرح‌واره‌های تصویری

مفاهیم استعاری جزء جدایی‌ناپذیر زندگی ما انسان‌ها هستند که به همه‌ی فعالیت‌های روزمره‌ی ما سمت‌وسو می‌بخشند و بر همه‌ی زوایای زندگی سایه انداخته‌اند. با کمک استعاره می‌توان مفاهیمی مانند غم، عشق، جنون، رنج، زمان و... را ازطریق مفاهیم عینی بازنمایی کرد. لیکاف و جانسون معتقدند نوعی استعاره وجود دارد که آن را استعاره‌های جهتی ـ فضایی می‌نامند؛ چون بیشتر آن‌ها با سمت‌گیری فضایی سروکار دارند: بالا ـ پایین، داخل ـ خارج، جلو ـ عقب، دور ـ نزدیک، عمیق ـ کم‌عمق، مرکز ـ پیرامون. این سمت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت ناشی می‌شوند که ما بدن‌هایی از این نوع داریم (رک. لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۳). می‌توان به مفاهیم ذکرشده مفهوم ایستایی ـ تحرّک را هم افزود؛ مانند وقتی‌که «مهربانی» در نگاه شاعری چون منزوی، جاری و پاکی‌آفرین تلقّی می‌شود و استعاره‌ی «مهربانی نهر است» را شکل می‌دهد: «به نهر کوچکی از مهر خویش کُر دادی/ مرا که تر نشد از هیچ بحر دامن من» (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۹۷).

این سمت‌گیری‌های فضایی با تجربه‌های فیزیکی ـ فرهنگی ما مرتبط هستند و می‌توانند از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشند؛ برای نمونه «شادی بالاست»، این وضعیت که مفهوم شادی سمت‌گیری بالا دارد، منجر به عبارتی چون «امروز احساس می‌کنم آن بالاها هستم» می‌شود و همین ارزش‌گذاری در شعر منزوی استعاره‌ی «خنده آفتاب است» را شکل می‌دهد یا «شرم» و «حیا» در فرهنگ ما ارزشمند است؛ ازاین‌رو می‌تواند در جایگاه بالایی قرار بگیرد و استعاره‌ی «شرم پرنده است» را شکل بدهد و ممکن است در فرهنگ‌های دیگر چنین نباشد:

خورشید گو نخندد، صبحی تتق نبندد ای برق خنده‌هایت، از آفتاب خوش‌تر
(همان: ۳۲۴)

در آسمانه‌ی دریای دیدگان تو شـــرم گشـــوده بال‌تر از مرغکان دریایی‌ست
(همان: ۲۴)

زبان‌شناسی شناختی می‌کوشد تا لایه‌های پنهان تفکر انسان و جهان‌بینی حاکم بر عقاید وی را شناسایی کند؛ بنابراین آثار شاعران انعکاسی از درونیّات آن‌ها و تجسّمِ حس‌های انتزاعی‌شان است که از ذهن به زبان منتقل شده. آنچه در ذهن انسان شکل می‌گیرد، با آنچه در دنیای بیرون تجربه کرده؛ مانند تجربه‌ی مظروف بودن ارتباط مستقیم دارد؛ مثل وقتی که در اتاق است یا سوار قایق یا تجربه‌ی تحرّک، مانند وقتی از پله بالا می‌رود و پایین می‌آید یا تجربه‌ی خوردن. به‌طورکلی هر تجربه‌ی فیزیکی که انسان در تعامل با محیط اطراف کسب می‌کند، این قابلیت را دارد که در نظام تصویری ذهن اثرگذار باشد؛ درنتیجه تصوّرات ما از چیزهایی که قابل‌دیدن نیستند؛ مانند «غصه» با کمک شناخت ما از دیدنی‌ها شکل می‌گیرند؛ ازاین‌رو به‌راحتی عبارت «غصه می‌خورم» را می‌پذیریم. «تصوّرات انتزاعی ازطریق الگوبرداری استعاری از یک مجموعه‌ی کوچک از مفاهیم تجربی ساختاردهی و درک می‌شوند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۶۳)؛ برای نمونه «دیوانگی» مفهومی غیرحسّی است؛ اما ازآنجاکه در ذهن و تفکر شاعر، امری مقدّس و قابل‌اهمیّت است، می‌تواند مانند بیرقی قابل برافراشتن تصوّر شود، این تصویر از استعاره‌ی مفهومی «جنون بالاست» نشئت گرفته است:

دوباره بیرق مجنون را دلم به شوق می‌افرازد دوباره عشق دراین‌صحرا هوای خیمه‌زدن دارد

(منزوی، ۱۳۸۹: ۷۶)

«عشق» و وابسته‌های آن اعم از «عاشق» و «معشوق» هم در ذهن و فرهنگ شاعر، ارزش ویژه‌ای دارند؛ ازاین‌رو جایگاهی مانند آفتاب، ماه، ستاره و آسمان می‌پذیرند، پذیرفتن این جایگاه از استعاره‌ی مفهومی «عشق بالا است» یا «عشق نور است» نشئت گرفته است:

خورشید شدی سر زدی از خویش که من باز روشن شوم از ظلمت و پیدا شوم از گم

(همان: ۳۶۳)

می‌بینیم که منزوی برای ملموس کردن مفاهیم انتزاعی «عشق» و «جنون»، آن‌ها را در قالب‌های فیزیکی بیان کرده است. این قالب‌های فیزیکی، طرح‌واره‌های تصویری

(Image schema) نامیده می‌شوند. طرح‌واره‌های تصویری «ساختار معنی‌دار و جسمی‌شده‌ای هستند که حاصل حرکات جسم انسان در فضای سه‌بعدی، تعاملات ادراکی و نحوه‌ی برخورد با اجسام هستند» (راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۳) یک طرح تصویری می‌تواند در سه دسته‌ی «طرح‌واره‌های حجمی»، «طرح‌واره‌های حرکتی» و «طرح‌واره‌های قدرتی» نمایان شود.

۲. ۳. ۱. طرح‌واره‌های حجمی

ما تجربه‌های مجرّد و مبهم خود را برحسب جسم، ماده، ظرف و انسان می‌فهمیم، بدون اینکه مشخص کنیم کدام نوع ماده یا ظرف موردنظر است (رک. کوچش، ۱۳۹۶: ۶۹). طرح‌واره‌ها بر اساس این تصور شکل می‌گیرند که اشیا یا درون ظرف هستند یا خارج آن. انسان بر اساس آنچه درباره‌ی اشغال محیط توسط اجسام دیده و درمورد وجود فیزیکی خودش تجربه کرده است، می‌تواند حالتی مشابه را برای مفاهیم غیرحسی در نظر بگیرد و آن‌ها را با کمک فضاهای حسی به تصویر بکشد. گاهی این مفاهیم فراحسی، مربوط به دنیای درون و باطن است؛ ازاین‌جهت جسم انسان مظروف ظرف‌های نادیدنی یا ظرف مظروف‌های نادیدنی می‌شود و به این طریق مفاهیمی که قابل‌دیدن نیستند، مجسم می‌شوند. لیکاف و جانسون در این زمینه از اصطلاح نگاشت (Mapping) استفاده می‌کنند. نگاشت رابطه‌ی میان دو قلمرو است که به‌شکل تناظرهایی میان دو مجموعه برقرار می‌شود و هر استعاره‌ی مفهومی دارای یک حوزه‌ی مبدأ، یک حوزه‌ی مقصد و یک نگاشت مبدأ بر مقصد است. «قلمرو مبدأ به‌طورمعمول مفهومی ملموس است که با تجارب فیزیکی انسان ارتباط دارد و درنتیجه به‌راحتی درک می‌شود. قلمرو مقصد غالباً مفهومی انتزاعی است که درک آن دشوارتر است» (زرقانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳-۴)؛ برای نمونه مفهوم «اندوه» به‌شکل دست تصور می‌شود و «رنج»، می‌تواند چلپیایی شود در ناصره‌ی وجود انسان:

من آن بیکران کویرم که در من نیفشانده جز دست اندوه دانه

(منزوی، ۱۳۸۹: ۴۹)

این رنج چلیپاوار بر دوش من،آه! انگار مردی و صلیبی را، در ناصره می‌بینم
(همان: ۳۰۵)

در این دو بیت، دو مبدأ و دو مقصد داریم؛ در اولی قلمرو مبدأ «دست» انسان و قلمرو مقصد مفهوم «اندوه» است و در دومی قلمرو مبدا جسمی مانند چلیپا و قلمرو مقصد مفهوم «رنج» است. پیداست که مفاهیمی چون «اندوه» و «رنج» بر اساس دیدگاه‌های شناختی حجم پذیرفته‌اند؛ مهم‌تر از کاربرد این استعاره‌ها و طراوتی که به خیال بخشیده، حسّی است که پس از تجسّم آن در مخاطب ایجاد می‌شود؛ برای نمونه وقتی مخاطب بتواند رنج را به‌شکل چلیپایی ببیند که بر دوش انسانی قرار گرفته و صحنه‌های به صلیب کشیدن عیسی (ع) را در ذهن بازسازی کند، ازنظر حسّی به عمق آن رنج بیشتر پی می‌برد. گاهی هم وجود انسان مظروف ظرف‌های نادیدنی می‌شود؛ برای نمونه مفهومی مانند «دربه‌دری» حجم می‌پذیرد و به‌شکل زورقی تصوّر می‌شود که دلِ انسان سوار بر آن است یا «عمر» به شکل مَرکبی تصوّر می‌شود تا ظرفی برای وجود انسان باشد:

ســـــوار زورق بی‌بادبـــــان دربـــه‌دری دوباره عـزم کجا داری ای دل سفری؟
(همان: ۱۸۱)

بر مرکبی که عمر است،یک تاختن سوارم وان گاه زیر سمّش، خاک رهم، غبارم
(همان: ۲۷۵)

قابل‌ذکر است که در دیدگاه شناختی منزوی، انسان بیشتر ظرف تصور شده تا مظروف، درنتیجه مفاهیمی که تصوّری عینی از آن نمی‌توان داشت با کمک تصاویری قابل‌تجسّم در وجود او قرار گرفته‌اند. تنوع طرح‌واره‌های حجمی در غزل‌های منزوی زیادتر از سایر طرح‌واره‌هاست و حجم‌گرایی او تنها محدود به مفاهیم انتزاعی نمی‌شود؛ برای نمونه وقتی می‌گوید: «تو مثل عشق لطیفی، سزد که خوابت را/ ز شعر بستر و از نغمه گاهواره کنی» (همان: ۱۰۳)؛ درواقع «شعر» و «نغمه» را به‌صورت مکانی تصور کرده است. با توجه به بسامد این‌گونه طرح‌واره‌ها و تنوعشان می‌توان آن‌ها را به دسته‌هایی مجزا تقسیم

کرد که در آن‌ها حجم‌گرایی ازطریق جاندارانگاری، شیءانگاری و مکان‌انگاری صورت گرفته است.

الف) جاندارانگاری

استعاره‌های فضامدار به‌سهولت در اذهان مجسم شده و به تصویر درمی‌آیند. جاندارانگاری یکی از این کلان‌استعاره‌های پرکاربرد در غزل منزوی است که در آن میان، کاربرد استعاره‌های انسان‌مدار گسترده‌تر است؛ برای نمونه منزوی «تجربه» را به‌شکل انسانی تصور می‌کند که می‌تواند در مکانی مانند «تردید» پابه‌پا کند: «دلم به وسوسه‌اش رفته بود و تجربه‌ام/ در آستانه‌ی تردید پا به پا می‌کرد» (همان: ۴۳۳) یا «یأس» و «تنهایی» به شمایل انسان درمی‌آیند:

خلق،بی‌جان،شهر گورستان و ما در غار پنهان یأس و تنهایی و من، مانند لوط و دخترانش
(همان: ۱۴۱)

در استعاره‌های انسان‌مدار دیده می‌شود که برای نمونه «کوچه» که مکانی است، شخصیت پذیرفته و به‌شکل انسان تصور شده، یا «شب» به شکل انسانی درآمده است:

کوچه خود درخواب قیلوله‌است و می‌بینم سایه‌ای در انحنای کوچه بیدار است
(همان: ۱۶۷)

گل از پیراهنت چینم که زلف شب بیارایم چراغ از خنده‌ات گیرم که راه‌صبح بگشایم
(همان: ۳۹)

این شخص‌انگاری‌ها به ما اجازه می‌دهند که گستره‌ی وسیعی از پدیده‌های غیرانسانی را در چارچوب انگیزه‌ها، مشخصه‌ها و فعالیت‌های انسانی درک کنیم (رک. لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۶۱)؛ حتی اجزای مرتبط با انسان می‌توانند شخصیتی مجزا داشته باشند و شخص انگاشته شوند؛ برای نمونه «چشم» می‌تواند انسانی تصور شود که امضای خاص خودش را دارد یا «دل»، انسانی پنداشته شود که می‌تواند سوار اسب باشد:

شاعرم من یا تو ای‌چشمان تو امضای‌خود را پای هر یک زین غزل‌های سلیمانی نهاده
(منزوی، ۱۳۸۹: ۷۳)

عشق می‌کشد شیهه،پای در رکابش نه آری ای دل عاشق!اسب آرزو زین شد
(همان: ۵۲۵)

در نگاه شناختی منزوی، دل آن‌قدر اهمیت دارد که می‌تواند بر همه‌چیز فرمان براند؛ حتی می‌تواند بر آرزوهایی که به‌شکل اسب درآمده‌اند، سوار شود و به مقصد برسد؛ پس شاعر هم‌زمان هم «دل» را انسان انگاشته و هم «آرزو» را به‌شکل جاندار دیگری مانند «اسب» تصور کرده است. به همین ترتیب مفهوم «میل» جاندار انگاشته شده است:

میلی کمین گرفته پلنگانه در دلم تا آهوی تو، کی به کمین‌گاه می‌رسد
(همان: ۱۸۹)

از همه‌ی این‌ها می‌توان نتیجه گرفت که در نگاه شناختی منزوی همه‌چیز زنده است و جان دارد و انگار روح هستی در همه‌ی مفاهیم و اشیا دمیده شده است.

ب) جسم‌انگاری

یکی از انگاره‌های پرکاربرد در غزل منزوی، نگاشت مفاهیم بر اشیا و اجسام است. در این نگاه شناختی مفاهیمی مانند دانایی، بغض، پیوند، هجران، تزلزل، اراده، شوق، طاقت و... که در دنیای بیرون قابل دیده شدن نیستند، حجم‌دار می‌شوند و جسمیت می‌پذیرند:

من و اندیشه‌ی زیر و زبر و سود و زیان؟ مـن که بر سنگ زدم، شیشه‌ی دانایی را؟
(همان: ۹۴)

پر آتش است بغضـم، تا کی رود، سر آیا این دیگ تفته‌ی پر،از اشک‌های جوشان
(همان: ۲۸۹)

به‌این‌ترتیب نه‌تنها مفاهیم نادیدنی با کمک طرح‌واره‌ی تصویری قابلیت دیده شدن یافته‌اند و به خیال رنگ و بویی نو بخشیده‌اند؛ بلکه توانسته‌اند حس‌وحال درونی شاعر را بهتر منتقل کنند. تصور کردن بغض به‌شکل دیگی روی آتش، عمق سوزندگی حال درونی انسان را نشان می‌دهد و حسّ مخاطب را با خود درگیر می‌کند. اشیا به‌دلیل اینکه دارای تعیّنات و ویژگی‌های متعدد هستند، محمل بسیار مناسبی برای عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی به شمار می‌روند و در این حوزه میدان وسیعی برای جولان اندیشه و انتقال عمیق

حس وجود دارد؛ ازاین‌رو تصاویر متعدد و متنوعی آفریده می‌شود؛ برای نمونه «طاقت» شیشه‌ای قابل‌شکستن می‌شود:

ای شوق تو بر شیشه‌ی طاقت زده سنگم وی آمدنـــت عقـــده‌گشای دل تنگم

(همان: ۱۰۱)

ج) مکان‌انگاری

مکان انگاشتن چیزهای دیدنی و نادیدنی، یکی دیگر از فرایندهای شناختی است که با کمک تجارب حسی به ذهن‌ها راه یافته و در زبان نمودار شده است. این انگاشت‌ها در اشعار منزوی بسامد و تنوع قابل‌تأملی دارد؛ برای نمونه ابیاتی دیده می‌شود که در آن هریک از اجزای بدن به‌شکل مکانی تصور شده‌اند؛ مانند ذهن که به‌صورت «باغ مه‌گرفته» درآمده است:

در بـاغ مه‌گرفتـه‌ی ذهنم همیشگی است رعنایـــی تـــو، سبـزی تـو، اعتـدال تو

(منزوی، ۱۳۸۴: ۵۲)

مواردی هم هستند که زمان به‌شکل مکانی تصور شده‌است؛ برای نمونه «فلق» که برابر با سپیده و زمانی معین است، مکانی تصور می‌شود یا وجود معشوق به‌شکل مکانی مانند «شرابخانه» تصور می‌شود:

تو خواهی‌آمدوچونان‌که پیش‌ازاین بوده‌است کلیـد قفـــل فلـق، بـــاز با تو خواهد بود

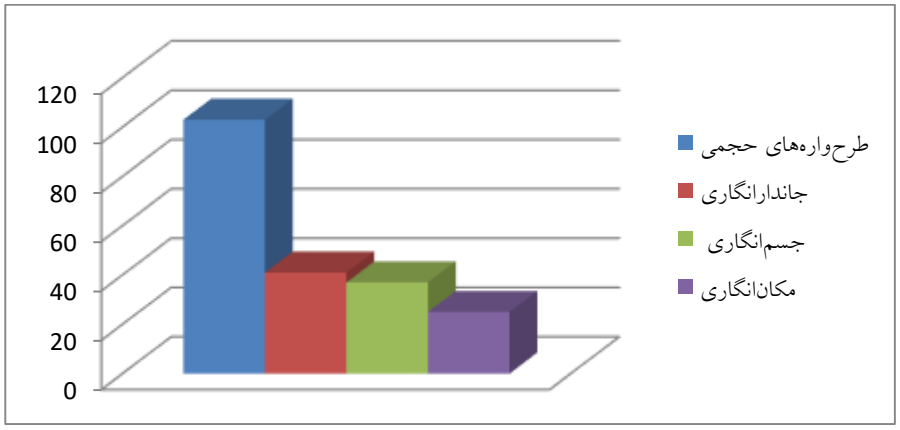
(منزوی، ۱۳۸۹: ۱۳۳)

شرابخانـــه‌ی حیرانـــیِ همیشه! الا تـو! نشد که بی‌تو کسی بشکند خمار مدامم

(همان: ۵۹)

«شرابخانه» تصوّر کردن معشوق، علاوه بر مکان‌انگاری در کاربرد طرح‌واره‌های تصویری، حکایت از این مسئله دارد که در دنیای شناختی شاعر «مستی» و رهایی از عقل، ملازم وجود «عشق» و «معشوق» است. از میان طرح‌واره‌های تصویریِ غزل‌های منزوی ۱۰۳ مورد طرح‌واره‌ی حجمی به چشم می‌خورد که از آن میان، جاندارانگاری با

۴۱ کاربرد پربسامدتر از بقیّه بوده است و بعد از آن جسم‌انگاری با ۳۷ و مکان‌انگاری با ۲۵ کاربرد به چشم می‌خورد.



نمودار شماره‌ی ۱: طرح‌واره‌های حجمی در غزل‌های حسین منزوی

۲. ۳. ۲. طرح‌واره‌های حرکتی

طرح‌واره‌های حرکتی منعکس‌کننده‌ی تجربه‌ی انسان از حرکت خود یا دیگر اشیاست. این حرکت، مبدأ، مقصد و مسیری مشخص دارد. گفته‌های روزمرّه‌ی ما بر این اساس، به‌گونه‌ای شکل می‌گیرند که گویی از نقطه‌ای شروع و به نقطه‌ای ختم می‌شوند؛ برای نمونه آخرش یک روز به حرف من می‌رسی، این قصه سر دراز دارد، دوستی با آدم‌های ناباب آخرش تو رو به ترکستان هدایت می‌کنه. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، تصوّر رسیدن به مقصودِ حرف با طی کردن مسیری آبستن زمان یا سروته داشتن قصّه همچون مسیری طولانی یا رسیدن به مکانی نامعلوم در جریان رفاقت با افراد ناباب، همه و همه برگرفته از تجربیات مورداشاره است (رک. بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۱۷) منزوی در غزلی می‌گوید:

به گرد حسن تو هم این پیادگان نرسند پیاده‌انـــد حریفـــان و شهســـوار تویی

(منزوی، ۱۳۸۹: ۲۱۱)

او در این بیت با کمک طرحوارهی حجمی، «حُسن» محبوب را بهشکل شهسواری تصوّر میکند و سپس مضمون را با طرحوارهی حرکتی میپروراند یا «عشق» را مسیری تصور میکند که قابل طی کردن است:

گـــم اندر گم، چه راهی تو که پایانـــت رسیدن نیست،
به منزل، گرچه بیش از هر رهی، کردم طیات، ایعشق! (همان: ۳۰۶)

در این نگاه «مهربانی» میتواند مقصود حرکتی هدفمند باشد؛ حرکتی که از مکانی نامعلوم مانند «شهر نیستی» به مقصد «دیار جاودان» شروع شده است:

من شکسته زورقی غریب و دربهدر مهربانـــی تو ساحلم، کرانـــهام
بازگشتـــه ز آستـــان شهر نیستی با تـــو تا دیـار جاودان، روانهام

(همان: ۶۷)

وقتی شاعر خودش را به زورقی شکسته و درحال غرق شدن تشبیه کند و «مهربانی» معشوق را بهمثابهی ساحلی ببیند، ارزش و اهمیت این مهربانی و حرکت بهسمت آن را میتوان عمیقتر حس کرد. اینها مفاهیمی هستند که در عالم بیرون امکان حرکت کردن بهسوی آنها وجود ندارد. در مثال زیر هم به همین ترتیب، «بغض»، «خنده»، «یاد»، «خاطره»، حجم دارند و قابلیت حرکت کردن پذیرفتهاند و ازطرفی «خشم»، «تنهایی» و اوراق کتاب *التفهیم* مکانهایی بهعنوان مقصد این حرکت هستند:

بغضهایم ـ غدههای شوخ سرطانیم–بیوقفـه بین خشم و چشم من خوش خیم یا بدخیم چرخیدند
مثل اخترها بهگرد کعبه و کانون خود خورشید خندهها و اشکهایم، گـرد تنهاییم چرخیدند
یادهایت خاطرات روشـن تنجیـــم ذهـن من مثـل سیّارات در اوراق *التّفهیـــم* چرخیدنـــد

(همان: ۴۳۸)

«بغضها»، «خندهها»، «اشکها»، «یادها» در تنهایی شاعر مثل ستارهها و سیّارههای اطراف خورشید درحال چرخیدن هستند و این چرخیدن مدام و بیوقفه به زیبایی هرچه تمامتر حسّ آشفتگی درونی او را به مخاطب منتقل و تأثّر عاطفی شعر را دوچندان میکند. متصور شدن جهت و حرکت برای مفاهیم، مخاطب را به درک جدیدی از آنها

می‌رساند. علاوه بر این نمونه‌ها که همگی نشان‌دهنده‌ی طرحواره‌های حرکتی در مسیر افقی‌اند، طرحواره‌هایی هم با تصور حرکت در مسیری عمودی طراحی می‌شوند؛ برای نمونه «وجود محبوب» به‌شکل مسیری تصور شده که شاعر در آغاز آن مسیر است و این حرکت لزوماً به‌سمت جلو و حرکتی افقی نیست؛ بلکه می‌تواند حرکتی عمودی و از پایین به بالا به‌سمت «آفاق وجود او» تصور شود. کمک گرفتن از استعاره‌ی حرکتی برای رسیدن به آفاق وجود معشوق، نشان از جایگاه والای معشوق در ذهنیّت شاعر دارد:

شوق سفرم هست در اقصای وجودت　　لب تـر کن و یک بوسه جواز سفـرم کن
دارم سَرِ پرواز در آفاق تـــو، ای یـــار!　　یاری کـن و آن وسوسه را بال و پرم کن
(همان: ۸۴)

در عمق این استعاره‌ها، دیدگاه‌های شناختی شاعر نهفته است؛ مانند تصور کردن معشوق به‌شکل کسی که سوار بر اسب رهایی از سمت «روشنایی» می‌آید یا وقتی جاذبه‌ی معشوق او را به‌سمت «جانب بی‌جانبی» بالا می‌برد:

از سوی روشنایـــی بر اسبی از رهایـــی　　می‌آیی و ز خورشید، پر کرده خورجینت
(همان: ۷۷)

دلم هـوای که دارد به سر کـه از قفسش　　دوبـاره جانب بی‌جانبی، به پر زدن است
(همان: ۲۸۳)

طرح‌واره‌های جهتی مفاهیم ذهنی را هم مانند مفاهیم حسّی در جهت‌های گوناگون به حرکت درمی‌آورند. به‌طورکلی می‌توان گفت طرح‌واره‌های جهتی که بر اساس درک ما از تجربه‌ی حضور و حرکت در محیط شکل می‌گیرند، علاوه بر شکل‌دهی به خیال در انتقال بهتر احساسات و عواطف به مخاطب نقش قابل‌توجهی دارند. قابل‌ذکر است که طرح‌واره‌ی حرکتی در غزل منزوی کم‌کاربردتر از طرح‌واره‌ی حجمی است و کاربرد آن از ۲۶ مورد تجاوز نمی‌کند.

۲. ۳. ۳. طرح‌واره‌های قدرتی

از چندوچون برخورد انسان با موانع و حالت‌های مختلفی که در پیش رو دارد، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌شود که به کمک آن مفاهیم انتزاعی قابل‌درک می‌شوند. درباره‌ی طرح‌واره‌ی قدرتی گفته‌اند: «آن‌گاه که در برابر حرکت، نیروی مقاومت و سدّی قرار گرفته باشد، طرح انتزاعی برخورد با مشکلات و موانع این است که انسان در ذهن خود برای پدیده‌هایی که فاقد سد و موانع فیزیکی‌اند، حالات و کیفیاتی را بدان‌ها منسوب کند» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۴)؛ به‌عبارت‌دیگر برای مفاهیمی که جسمیّتی ندارند تا در برابر نیروهای مخالف ایستادگی کنند، می‌توان هم جسمیّت قائل شد و هم قدرت ایستادگی. طرح‌واره‌ی تصویری قدرتی از آنجا شکل می‌گیرد که ما قدرت و کارکردهای آن را در دنیای زیسته‌ی خود درک می‌کنیم. وقتی سنگی بزرگ جلو راه ما قرار می‌گیرد و تلاش می‌کنیم آن را به هر طریقی از سر راه برداریم، درواقع قدرت را شناخته‌ایم. آنچه مشخص است این است که در طرح‌واره‌ی قدرتی مشکلات و موانعی سر راه انسان قرار می‌گیرند و برای رفع آن‌ها حالات و راه‌حل‌های مختلفی در ذهن شکل می‌گیرد که مربوط به برخوردهای فیزیکی است. این طرح‌واره‌ها می‌توانند حالتی انگیزشی داشته باشند و در انسان اراده‌ای برای کنار زدن سدهای نادیدنی به وجود بیاورند. در کتاب *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی* دررابطه با طرح‌واره‌ی قدرتی سه طرح تصویری مطرح شده که به‌شکل زیر قابل دسته‌بندی است:

– در مسیر مانعی ایجاد می‌شود، به‌طوری‌که حرکت به جلو را غیرممکن می‌کند؛ مانند وقتی که می‌گوییم: دچار مشکلی شدم که از آن هیچ راه فراری نداشتم؛

– مانعی ایجاد می‌شود که قابلیت شکستن و ادامه دادن مسیر را دارد یا مانع به‌شکلی است که می‌توان آن را دور زد یا می‌توان مسیر تازه‌ای انتخاب کرد؛ مانند وقتی که می‌گوییم: مشکل پولی‌ام را حل کردم و به کارم ادامه دادم؛

ـ در مسیر مانعی ایجاد شود که بتوان آن را با تکیه بر قدرت کنار زد و به حرکت ادامه داد؛ مانند وقتی که می‌گوییم: باید به هر قیمتی شده این مشکل را از سر راه بردارم (برای اطّلاع بیشتر رک. راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۴۷).

طرح‌واره‌های قدرتی در غزل منزوی به شکل‌های زیر نمود یافته‌اند:

الف) شکست و تسلیم در برابر موانع

گاهی طرح‌واره‌های قدرتی به‌گونه‌ای نمود می‌یابند که انگار در مسیر حرکت و مواجهه با موانع، چاره‌ای جز شکست وجود ندارد؛ اما مگر در دنیای عاشقانه‌ی منزوی چیزی قدرتمندتر از «عشق» هم می‌تواند وجود داشته باشد؟! عشقی که ازمنظر منزوی هیچ‌کس در برابر آن راه برون‌شُدی نمی‌یابد: «از دور عشق، آهوی من! راه برون‌شُد نداری/ بار از ختن چون ببندی، سوی ختا می‌گریزی» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۲۱). منزوی بارها اعلام کرده که این شکست و تسلیم را با جان و دل پذیرفته و در نگاه او، «عشق» همیشه پیروز است. با توجه به بسامد طرحواره‌های قدرتی شکل‌گرفته با مفهوم «عشق» می‌توان گفت که قدرتمندترین مقوله در دنیای شناختی وی «عشق» است:

آتش عشقم به خاکستر بدل کرد آخرم　　گر نداری باور از دنیای ویرانم بپرس

(همان: ۵۳۳)

قابل‌ذکر است که در نگاه او تسلیم بودن در برابر عشق، شکست محسوب نمی‌شود؛ بلکه بزرگ‌ترین پیروزی است، به‌شکلی که اگر در دنیای شاعر شکستی وجود داشته باشد، به دلیل فقدان عشق خواهد بود؛ مانند ابیات زیر که در آن‌ها «شب» و «سیاهی» وقتی به شاعر غالب می‌شوند که عشق وجود نداشته باشد:

این سان که شب، سیاهی خود را، چون پیله‌ای تنیده به گردم
یک شاخـــه نـور نیز ز خورشیـد، راهی در این حصار ندارد
وقتی که نیست عشق تـو با مـــن، نومیـــدم از جهان سترون
وز هیـــچ ســـوی، معجـــزه‌ای را، دل دیگر انتظـــار نـــدارد (همان: ۲۶۱)

در فقدان «عشق» است که نورها در برابر سیاهی شکست می‌خورند و راهی به آن نمی‌یابند و حتی امیدی به پیروزی معجزه هم نیست. بعد از «عشق» مفاهیمی چون «تقدیر»، «فتنه»، «تفرقه» و «غم» با بسامد کمتری، قدرتمندهای دنیای ذهنی منزوی‌اند:

تقدیر که می‌غرد،گرگی‌است که در چنگش خود را و تو را، مشتی آهوبره می‌بینم
(همان: ۳۰۵)

چون موریانه،بیشه‌ی ما را ز ریشـــه خـورد کـــاری که کـــرد تفرقه با ما تبر نکرد
(همان: ۴۴۷)

«عشق» او می‌تواند با توانایی خود سدها را بشکند و از همه‌چیز عبور کند و عاشق را از تنگه‌های سخت عبور دهد:

ای باد شرطه‌ی من! عشق تو ورطه‌ی من! با خود مرا گذر ده، زین سخته‌ی خروشان
(همان: ۲۸۹)

تـــا عشـــق می‌گشایـــد، با ناخن بلندش ای غم هر آنچه خواهی، بفکن گره به کارم
(همان: ۲۷۵)

تسلیم شدن در برابر عشق، درواقع برای منزوی پیروزی بر همه‌ی موانع است و اگر قرار است شاعر تسلیم و شکستی را بپذیرد، دربرابر تقدیر، تفرقه، فتنه و غم خواهد بود.

ب) شکستن موانع، دور زدن آن یا انتخاب مسیری تازه

در این نوع طرح‌واره‌ها، یا سد پیش‌رو شکسته می‌شود یا دور زده می‌شود یا مسیر تازه‌ای برای عبور انتخاب می‌شود؛ مانند «آه» که قرق را شکسته یا «مستی» که توانایی شکست دادن «شرم» و «شکیبایی» را یافته است:

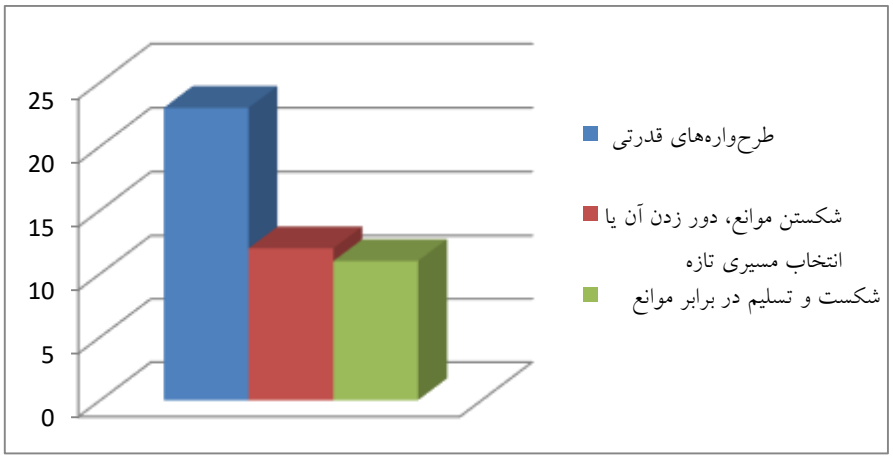
نه بیم سنگ فنایش به دل نـــه تیـــر بلا پرنده‌ای که قرق را شکسته، آه من است
(همان: ۳۱۵)

مست‌مستم‌کن از آن‌گونه که درهم شکند قیـــد شـــرم مـــن و زنجیر شکیبایی تو
(همان: ۳۱۷)

در ابیات زیر هم علاوه بر اینکه «مستی» غالب شده، در مسیر دیگری به راه افتاده است. وقتی در چند طرح‌واره‌ی قدرتی متنوع، کنار زدن موانع عشق تنها از «مستی» ساخته است، حکایت از آن دارد که در نگاه منزوی جنون و مستی هم مانند عشق قابلیت ارزش‌گذاری دارند:

گر شرم راه‌بسته‌است،بر حرف‌وبوسه،باهم بگـــذار تـــا بگردنـد، یک دور شرم و باده
وان‌گـــــاه بـــاش لختـی تا هر دو را ببینی مستی سواره در پیش، شرم از پی‌اش پیاده
(همان: ۳۳۸)

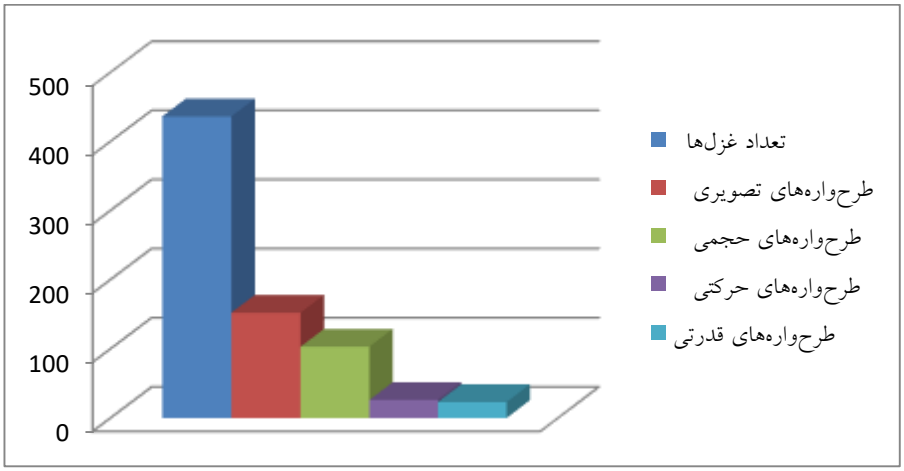
بررسی طرح‌واره‌های قدرتی در غزل‌های منزوی نشان می‌دهد که از ۲۳ مورد کاربرد آن ۱۲ مورد مربوط به نوع (ب) یعنی شکستن موانع، دور زدن آن یا انتخاب مسیر تازه بوده و ۱۱ مورد مربوط به نوع (الف) یعنی شکست و تسلیم در برابر موانع بوده است که البته این شکست که اغلب تسلیم شدن در برابر عشق و معشوق است هم نوعی پیروزی محسوب می‌شود و این مسئله می‌تواند از شکست‌ناپذیری او در دنیای ذهنی و جهان زیسته‌اش حکایت کند.



نمودار شماره‌ی ۲: طرح‌واره‌های قدرتی در غزل‌های حسین منزوی

بررسی شناختی ۴۳۶ غزل منتشرشده در *دیوان اشعار* حسین منزوی نشان می‌دهد که او در ۱۵۲ مورد (بدون احتساب موارد تکراری مثل جاندارانگاری عشق)، از طرح‌واره‌ی

تصویری استفاده کرده که ۱۰۳ مورد آن طرح‌واره‌ی حجمی، ۲۶ مورد طرح‌واره‌ی حرکتی و ۲۳ مورد طرح‌واره‌ی قدرتی بوده است:



نمودار شماره‌ی ۳: طرح‌واره‌های تصویری در غزل‌های حسین منزوی

۲. ۳. ۴. تلفیق طرح‌واره‌ها

علاوه بر طرح‌واره‌های حجمی و حرکتی و قدرتی که هرکدام به‌تنهایی در شکل‌دهی مفهومی نقش دارند، گاهی با تلفیقی از دو نوع طرح‌واره مواجه می‌شویم. یکی از پایه‌های این تلفیق اغلب طرح‌واره‌ی حجمی است. به‌عبارت‌دیگر در اغلب طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتی مشاهده می‌شود که با طرح‌واره‌ی حجمی تلفیق شده‌اند، به‌ویژه در مواردی که برای مفاهیم انتزاعی مانند «غم»، «عشق»، «مستی» و... قدرت یا مسیر حرکتی در نظر گرفته شده است. در تمام این موارد ابتدا با کمک طرح‌واره‌ی حجمی برای هرکدام از این مفاهیم، حجمی تصور و سپس شاعر برای آن‌ها حرکت و قدرت قائل شده است؛ ازاین‌رو با توجه به شعرهای منزوی، طرح‌واره‌های تصویری تلفیقی را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد: الف) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی و حرکتی؛ ب) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی و قدرتی؛ ج) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی، حرکتی و قدرتی.

الف) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی و حرکتی

در نمونه‌های متعددی دیده می‌شود که طرح‌واره‌ی حجمی با حرکتی تلفیق شده است؛ مانند جسمیت پذیرفتن «عشق» و سپس حرکت کردن و دویدن آن یا انسان تصور کردن «چشم» و سپس راهزنی آن:

می‌دود در تنـم این عشق که راکد نشـود رگ‌به‌رگ،من هم ازاین رخوت جاری مستم
(همان: ۲۹۷)

این شبروان مهربان هم،چشم‌های توست که می‌زند هـــر سـوی راهـــم را به عیّـاری
(همان: ۳۱۶)

دویدن «عشق» یا راهزنی و عیّاری «چشم» حرکتی ورای واقعیت است که در آن طرح‌واره‌ی حجمی و طرح‌واره‌ی حرکتی برای به‌ثمرنشاندن تصوّر شاعر با هم تلفیق شده‌اند یا برای نمونه در نمونه‌ی زیر ابتدا با طرح‌واره‌ی حجمی برای «خزان»، جسم و برای «تنهایی» حجمی تصور می‌شود و سپس با کمک طرحواره‌ی حرکتی از رمیده شدن خزان سخن به میان می‌آید:

گل من! گل عذار من! که حتّی عطر نام تو خـــزان را می‌رمانـد از حریم باغ تنهایم
(همان: ۳۹)

ب) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی و قدرتی

در این نمونه‌ها هم ابتدا شاعر با کمک طرح‌واره‌ی حجمی برای مفاهیم انتزاعی حجمی قائل می‌شود و سپس مفاهیم با کمک طرح‌واره‌ی قدرتی در برابر هم به کشاکش واداشته می‌شوند؛ مانند «شوق» و «صبوری» که زنده‌اند و قابلیت رویارویی و مقابله دارند:

صبر ازتوچون‌کنم؟که چو دور از منی،مدام شوق تو با صبوری من در کشاکش است
(همان: ۳۳۷)

یا در نمونه‌ی زیر «غم عشق» با طرح‌واره‌ی حجمی انسان تصور می‌شود و با طرح‌واه‌ی قدرتی، توان چیرگی پیدا می‌کند:

به هر طریق که رفتم غم تو پیشاپیش کمیـــن گرفتـــه و بربستـــه بود راهم را

(همان: ۵۳۱)

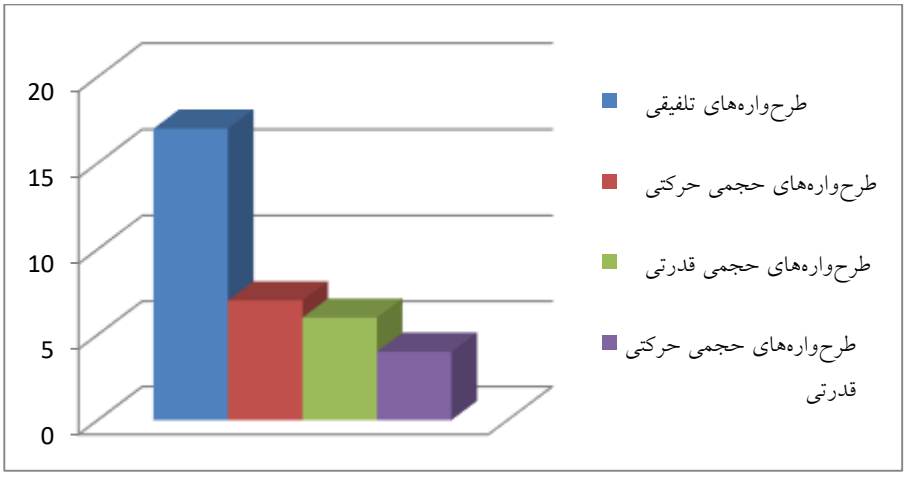
ج) تلفیق طرح‌واره‌ی حجمی، حرکتی و قدرتی

مواردی هستند که در آن سه طرح‌واره با هم تلفیق شده‌اند. اگرچه این موارد در اشعار منزوی بسامد کمتری دارند؛ برای نمونه در نمونه‌ی زیر شاعر ابتدا با کمک طرح‌واره‌ی حجمی، «سیب» و «پرهیز» را انسان‌گونه تصوّر کرده، بعد با کمک طرح‌واره‌ی حرکتی برای «پرهیز» حرکتی روبه‌جلو قائل و سپس به کمک طرح‌واره‌ی قدرتی برای «زلف» چیرگی متصور شده و به این مفهوم پرداخته است که: «موهای تو مانع پرهیز و خویشتن‌داری من است»:

آن سیب‌های راه به پرهیـــز بسته را در سایه‌سار زلف تو می‌پروری هنوز

(همان: ۱۲۹)

در غزل‌های منزوی ۱۷ مورد طرح‌واره‌ی تلفیقی به چشم می‌خورد که ۷ مورد آن طرح‌واره‌ی تلفیقی حجمی‌ـ حرکتی، ۶ مورد طرح‌واره‌ی تلفیقی حجمی ـ قدرتی و ۴ مورد طرح‌واره‌ی تلفیقی حجمی ـ حرکتی ـ قدرتی است:



نمودار شماره‌ی ۴: طرح‌واره‌های تصویری تلفیقی در غزل‌های حسین منزوی

۳. نتیجه‌گیری

در نظریه‌ی معنی‌شناسان شناختی از استعاره به‌عنوان اصلی در زبان‌شناسی شناختی یاد شده و وسیله‌ای برای شکل‌دهی و مفهوم‌سازی یک پدیده‌ی انتزاعی بر اساس تجربیات فیزیکی است. ساختارهایی چون طرح‌واره‌های تصویری که ازسوی معنی‌شناسان شناختی ارائه شده، حاصل چنین نگاهی به استعاره است. با تفحص در غزل‌های «حسین منزوی» می‌توان نتیجه گرفت که تنوع طرح‌واره‌های تصویری حجمی در آثار او بیشتر از طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتی است.

چگونگی شکل‌گیری طرح‌واره‌های تصویری با فرهنگ زیسته‌ی شاعر و دنیای ذهنی او مرتبط است. منزوی توانسته به هر مفهومی اعم از دیدنی و نادیدنی حجم ببخشد. مفاهیم انتزاعی در نگاشت استعاری او اغلب ازطریق جاندارانگاری، جسم‌انگاری و مکان‌انگاری به‌شکلی عینی نمود پیدا کرده و مفاهیمی چون یأس، تنهایی، شوق، طاقت، عمر، اراده، رنج، میل، اندوه و... با کمک طرح‌واره‌ها مجسم شده‌اند. قابل‌ذکر است که استفاده از طرح‌واره‌های قدرتی در غزل‌های او از سایر طرح‌واره‌ها کمتر است.

استخراج استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری و تحلیل آن‌ها ازمنظر شناختی نشان می‌دهد که: ۱. تجسّم حس‌های نادیدنی انسان اعم از یأس، رنج، شوق، اندوه و... ازطریق طرح‌واره‌های تصویری باعث افزایش قدرت عاطفی غزل منزوی و اثرگذاری قابل‌توجه آن در مخاطب شده است؛ ۲. مفاهیم استعاری که اغلب ازطریق حجم‌گرایی شکل گرفته، باعث تمایز خیال‌انگیزی غزل وی و قدرت شگفتی‌آفرینی آن شده است؛ ۳. با تأمل در استعاره‌های مفهومی می‌توان به چگونگی جهان‌نگری شاعر و نوع شناخت او از هستی پی برد؛ چنان که در جهان شناخته‌ی منزوی، مهربانی، عشق، شادی و جنون در جایگاه والایی قرار دارند. عشق، جنون و مستی موردستایش او بوده‌اند. عشق بر همه‌چیز حاکم است و غم، تفرقه و فتنه، جزء مفاهیم قدرتمند در دنیای ذهنی شاعر به شمار می‌روند؛ ۴. ارتباط معنا، خیال و حس در غزل منزوی ارتباطی چندسویه‌است؛ ازطرفی دیدگاه‌های شناختی شاعر او را به استعاره‌های تازه و متفاوتی نسبت به استعاره در غزل

کهن رسانده و ازطرف‌دیگر همین استعاره‌ها با تجسّم مفاهیم و عواطف درونی شاعر، آن‌ها را به گونه‌ای عمیق‌تر به مخاطب منتقل کرده‌اند و درهم‌تنیدگی خیال، حس و معنا باعث تمایز غزل او نسبت به دیگران شده است؛ ۵. کاربرد استعاره‌های مفهومی در غزل‌هایی که از *کتاب با عشق در حوالی فاجعه* انتخاب شده‌اند و تاریخ سرودن آن‌ها به سال‌های پایانی سرایش منزوی نزدیک‌تر است، بیشتر به چشم می‌خورد، به‌طوری‌که در ۱۰۳ غزل منتشرشده در این کتاب که حدود ۲۳٪ از کل غزل‌های منزوی است، ۹۶ طرح‌واره تصویری به چشم می‌خورد؛ یعنی بیش از ۶۳٪ از کل طرح‌واره‌های تصویری در غزل‌های او. این رشد می‌تواند حاصل پختگی روحی شاعر و عمیق‌تر شدن احساسات او باشد که باعث شده به تمام پدیده‌های جهان اطرافش با نگاهی متفاوت بنگرد و برای آن‌ها حجم، حرکت و قدرت متصوّر شود و از این طریق ارتباط قوی‌تری بین حس‌های درونی‌اش با جهان بیرون برقرار کند.

منابع

آر. آل. برت. (۱۳۷۹). *تخیل*. ترجمه‌ی مسعود جعفری جزی، تهران: مرکز.

اسمعلی‌پور، مریم. (۱۳۹۵). «استعاره‌ی شناختی نور در اشعار حسین منزوی». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره‌ی ۲۶، صص۳۳-۶۷.

بیابانی، احمدرضا؛ طالبیان، یحیی. (۱۳۹۱). «بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو». *پژوهشنامه‌ی نقد ادبی*، دوره‌ی۱، شماره‌ی۱، صص۹۹-۱۲۶.

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

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۰). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*. تهران: سمت.

زرقانی، سیدمهدی و همکاران. (۱۳۹۲). «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی». *جستارهای ادبی*، شماره‌ی ۱۸۳، صص۱-۳۰.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

صفوی، کورش. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــــــ (۱۳۸۷). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره مهر.

عبدالهی، نرگس و همکاران. (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی ساختار تصویرهای شعری حسین منزوی و محمدعلی بهمنی». *زیبایی‌شناسی ادبی*، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۴۶، صص ۲۱۸-۱۸۵.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۶۸). *بیان: زیباشناسی سخن پارسی*. ج۱، تهران: مرکز.

کوچش، زولتان. (۱۳۹۶). *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ (شناخت بافت در استعاره)*. ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

گلفام، ارسلان؛ یوسفی‌راد، فاطمه. (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی شناختی و استعاره». *تازه‌های علوم شناختی*، سال ۴، شماره‌ی ۳، صص۵۹-۶۴.

لوریا، اسکندر رومانویچ. (۱۳۹۱). *زبان و شناخت*. ترجمه‌ی حبیب‌الله قاسم‌زاده، تهران: ارجمند.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم به پیوست مقاله‌ی نظریه معاصر استعاره*. ترجمه‌ی جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

محمّدزاده، حسنا؛ شجری، رضا. (۱۴۰۱). «فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پرکاربرد در غزل‌های نیستانی، بهمنی و منزوی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*، دوره‌ی ۱۲، شماره‌ی ۲۲، صص ۸۰-۱۰۰.

مدرسی، فاطمه؛ کاظم‌زاده، رقیه. (۱۳۸۸). «تصویر و شیوه‌های توصیف در غزل نو با تکیه بر اشعار سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی». *ادبیات فارسی*، سال ۵، شماره‌ی ۱۴، صص۲۳-۴۶.

مرتضوی، سیّدجمال‌الدین؛ نجفی بهزادی، سجاد. (۱۳۹۰). «بررسی و مقایسه‌ی صورخیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور». *زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۹، شماره‌ی ۷۰، صص ۱۶۷-۱۹۶.

منزوی، حسین. (۱۳۸۴). *با عشق در حوالی فاجعه*. تهران: پاژنگ.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۹) *مجموعه اشعار*. به کوشش محمد فتحی، تهران: نگاه.

موسوی، سیّداصغر؛ سیّدی، سیّدحسین. (۱۳۹۷). «تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیّاب». *ادبیات تطبیقی*، سال۱۰، شماره‌ی ۱۸، صص ۲۲۳-۲۴۳.

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

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. ج۲، تهران: توس.