Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023

The metaphor of death in Ahmadreza Ahmadi's poetry from the perspective of cognitive linguistics

sedighe sharifzade
[1] *PhD of Persian language and literature, Mazandaran University*

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
23/07/2023
Accepted:
26/02/2024

ABSTRACT

Conceptual metaphor is one of the most important perspectives of modern linguistics, which plays a special and new role in the analysis of text and communicative language. Death is a slippery and incomprehensible concept and is always understood through objective and tangible objects. In the theory of conceptual metaphor, which is formed based on the thinking of cognitive linguists, death is expressed with mappings such as "death is power", "death is travel", "death is human". Therefore, with the aim of examining the concept of death in the poetry of Ahmadreza Ahmadi, a contemporary poet, we first discussed the general concepts of metaphor, then defined and classified conceptual metaphor from the perspective of cognitive linguists. The current study examines the link between metaphor and the intellectual foundation of the poet and how Ahmadi was able to express his ideology and attitude about death through metaphor. The evidence shows that the concept of death in Ahmadi's poetry, due to the use of conceptual metaphor, is mixed with his pure poetic feelings and often exceeds conventional metaphorical concepts. Death is often considered as an entity or a body that accompanies the poet, and with such mappings as "death is a present phenomenon", "death is human" it indicates Ahmadi's death thinking and the frequency of the concept of death in his poetry. According to the history of the studied collections, the conceptual metaphor of death gradually becomes more prominent in the poet's thought.

Cite this article: sharifzade.,sedighe.*(2023).*The metaphor of death in Ahmadreza Ahmadi's poetry from the perspective of cognitive linguistics*, Interdisciplinary research in persian Language and literature*,*Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023*, pages:1-23.

DOI: 10.30479/irpli.2024.19114.1103

© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: sedighe sharifzade
Address: *PhD of Persian language and literature, Mazandaran University*
E-mail: *sediqe.n.62@gmail.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول ، بهار و تابستان، ۱۴۰۲

استعارهٔ «مرگ» در شعر احمدرضا احمدی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی

صدیقه شریف‌زاده*[۱]

[۱] دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۰۱

پذیرش:
۱۴۰۲/۱۲/۰۷

چکیده

استعارهٔ مفهومی یکی از مهمترین دیدگاه‌های زبان‌شناسی نوین است که در تحلیل متن و زبان ارتباطی، نقش ویژه و جدیدی را ایفا می‌کند. مرگ مفهومی لغزنده و درک‌ناپذیر است و همواره ازطریق ابژه‌های عینی و ملموس درک می‌شود. در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی که بر پایهٔ تفکرات زبان‌شناسان شناختی شکل گرفته است، مرگ با نگاشت (mapping) «مرگ قدرت است»، «مرگ سفر است»، «مرگ انسان است» بیان شده است. براین‌اساس، با هدف بررسی مفهوم مرگ در شعر احمدرضا احمدی، شاعر معاصر، ابتدا به طرح مفاهیم کلی استعاره پرداخته، سپس استعارهٔ مفهومی را از دیدگاه زبان‌شناسان شناختی تعریف و طبقه‌بندی کرده‌ایم. پژوهش حاضر پیوندِ میان استعاره و بنیانِ فکری شاعر را بررسی می‌کند؛ و به این می‌پردازد که احمدی چگونه توانسته ازطریق استعاره، ایدئولوژی و نگرش خود را دربارهٔ مرگ بیان کند. شواهد نشان می‌دهد مفهوم مرگ در شعر احمدی باتوجه‌به کاربرد استعارهٔ مفهومی، با احساسات ناب شاعرانهٔ او درآمیخته و اغلب از مفاهیم قراردادی استعاری فراتر رفته است. مرگ اغلب به‌مثابهٔ موجود یا جسمی انگاشته شده که همراه شاعر است و با نگاشت‌هایی نظیر «مرگ پدیده‌ای حاضر است»، «مرگ انسان است» به مرگ‌اندیشی احمدی و بسامد مفهوم مرگ در شعر او دلالت دارد.

کلمات کلیدی: استعارهٔ مفهومی، طرح‌واره، مرگ، احمدرضا احمدی، شعر.

استناد: شریف زاده، صدیقه. (۱۴۰۲). استعارهٔ «مرگ» در شعر احمدرضا احمدی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، بهار وتابستان ۱۴۰۲: ۱-۲۳.

DOI : 10.30479/irpli.2024.19114.1103

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

مقدمه

زبان‌شناسی شناختی شاخه‌ای نسبتاً نو در زبان‌شناسی است که زبان را وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌داند. یکی از موضوعات مهم زبان‌شناسی شناختی استعاره است که می‌توان سرچشمهٔ آن را در آرای ارسطو پیگیری کرد.

نخستین کسانی که تعریف جدیدی از استعاره ارائه کردند، لیکاف و جانسون (Johnson, & Lakoff 1980) بودند. آن دو بر این عقیده‌اند که استعاره منحصر به زبان ادبی نیست؛ بلکه در زبان روزمره هم کاربرد وسیعی دارد و ریشهٔ آن را باید در نظام مفهومی زبان بررسی کرد. لیکاف و جانسون نظریهٔ خود را بر این نکته استوار کردند که «استعاره صرفاً ابزاری زبانی برای بیان اندیشه نیست؛ بلکه راهی برای اندیشیدن دربارهٔ چیزها است» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۴). «در سال ۱۹۸۰ جورج لیکاف و مارک جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (Metaphors we live by) دریچهٔ جدیدی به‌سوی مطالعات استعاره گشودند؛ به باور آنان نظام مفهومیِ ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است در ذات خود ماهیت استعاری دارد» (فیاضی و دیگران،۱۳۸۷: ۹۱)؛ بنابراین استعاره را نمی‌توان منحصر به کلام خلاقانه دانست.

استعارهٔ مفهومی در زبان شعر با خلاقیّت شاعر درمی‌آمیزد و مفهومی فراتر از زبان روزمره کسب می‌کند؛ هرچند که پایه‌های زبان استعاری روزمره هم در آن قابل‌مشاهده است. ارزیابی و تحلیل نگاشت‌های استعاری در شعر احمدرضا احمدی تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است؛ مفهوم مرگ در شعر احمدی از مفاهیم کلیدی شعر او است و پژوهش حاضر درصدد تحلیل این مفهوم برآمده.

مرگ در زیست هر موجود زنده‌ای مستتر است؛ از بدو تاریخ همیشه برای آدمی همچون معمایی لاینحل باقی مانده است و هر شخص با نگرش و ایدئولوژی‌های خود با آن روبه‌رو شده. یکی از رویکردهایی که می‌توان با آن به تحلیل مقوله و احساس مرگ پرداخت، استعارهٔ مفهومی است. اینکه انسان‌ها در زبان روزمره و بالاخص شعر چگونه با مرگ مواجه می‌شوند و از آن سخن می‌گویند، نقشی کلیدی در واکاوی شناخت ذهن دارد.

مقالهٔ حاضر در چارچوب استعارهٔ مفهومی، نگرش و مفهوم‌سازی مرگ را در شعر احمدرضا احمدی، با تکیه بر مجموعه‌های *یک منظومهٔ دیریاب در برف و باران یافت شد* (۱۳۸۰)، *عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود* (۱۳۸۷)، مجموعه شعر *عزیز من* (۱۳۸۳)، مجموعه

قافیه در باد گم می‌شود (۱۳۸۶)، *لکه‌ای از عمر بر دیوار بود* (۱۳۷۲)، *کتاب منتخبات* (۱۳۸۱) بررسی می‌کند.

۱. بیان مسئله

معنی‌شناسان شناختی در مطالعات خود نقش مهم و کلیدی‌ای برای استعاره در نظر گرفته‌اند؛ آن‌ها استعاره را ابزار مطلوبی برای تشخیص شیوهٔ اندیشیدن و رفتارهای زبانی می‌دانند و می‌توان بیان کرد که میان دو دیدگاه کلاسیک و رمانتیک به استعاره، این دسته از معناشناسان پیرو نگرش رمانتیک بوده و به بسط این نگرش دست یافته‌اند.

ارسطو مبنای استعاره را در واژه و بر اساس تشبیهی می‌داند که یکی از طرفین آن حذف شده است. ارسطو استعاره را جایگزینیِ واژه‌ای به جای واژهٔ دیگر معرفی می‌کند؛ دیدگاه بلاغیون سنتی تاکنون بر پایهٔ همین تعریف جلو رفته است. ارسطو در طبقه‌بندی مجاز انتقال برحسب قیاس یا تناسب را در نسبت بین پیری و عمر با غروب خورشید می‌آورد که این مفهوم با مفهوم استعاره در کتب بلاغت مطابقت دارد؛ طبق تعریفی که مجاز با علاقهٔ مشابهت را استعاره نام‌گذاری می‌کنند (نگا. ارسطو، ۱۳۴۳: ۹۱).

عبدالقاهر جرجانی در *اسرارالبلاغه* در تعریف استعاره چنین می‌گوید: «آگاه باش که استعاره فی‌الجمله این است که واژه‌ای در هنگام وضع لغت اصلی شناخته شده باشد و شواهدی دلالت کند که در هنگام وضع بدان معنی اطلاق می‌شد؛ و سپس شاعر یا غیر شاعر واژه را در غیر آن معنی اصلی به‌کار گیرد و این معنی را به آن لفظ منتقل سازد، انتقالی که نخست لازم نبوده و به‌منزلهٔ عاریت است» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۸). پژوهش جرجانی در زمینهٔ استعاره همواره مورد توجه بلاغت‌دانان بعد از او قرار گرفته است. از نظر ادیبان و سخنوران کلاسیک، استعاره موضوعی زینتی و مربوط به بخش غیرعادی زبان است که در آن یک یا چند کلمه خارج از معنای معمول خود و برای بیان معنایی مشابه به‌کار می‌رود. در کتاب‌های معانی و بیان و صناعات ادبی مبحث مربوط به استعاره وامدار تعریف ارسطو و جرجانی است و در مفهوم اولیه‌ای که مورد نظر ارسطو بوده، تفاوت چندانی باهم ندارند. جلال‌الدین همایی، سیروس شمیسا و شفیعی کدکنی نیز صرفاً با زبان‌های متفاوت به همان تعریف پیشین می‌پردازند و در هرکدام از کتاب‌های ایشان، تقسیم‌بندی و ذکر جزئیات با یکدیگر متفاوت است.

در مطالعات ادبی و زبان‌شناختی «بین زبان روزمره و زبان ادبی تمایز می‌نهند و کاربرد صنایع ادبی، ازجمله استعاره و مجاز را خاص زبان ادبی می‌دانند. در دیدگاه سنتی دو پیش‌فرض وجود دارد: یکی اینکه مفهومی مشخص به‌نام زبان روزمره وجود دارد و دیگر اینکه تمایزی قطعی و مشخص بین زبان روزمره و زبان ادبی وجود دارد؛ اما گیبز (Gibbs) بر اساس بررسی ویژگی‌های این دو حوزه و بررسی‌های تجربی به این نتیجه رسید که شواهد قطعی برای تمایز این دو رویه از زبان وجود ندارد. وی اظهار می‌دارد، در آثار زبان‌شناسی، زبان روزمره را دارای ویژگی‌های خاصی می‌دانند که فاقد آرایه‌های ادبی است؛ کاربرد استعاری ندارد، رک و صریح به‌کار می‌رود، صدق و کذب آن را به‌راحتی در ارجاع به جان واقعیت می‌توان تعیین کرد؛ اما به‌نظر او زبان روزمره چنین ماهیّتی ندارد و بسیاری از ویژگی‌هایی که تصور می‌شود خاص متون ادبی است، در زبان روزمره هم به‌وفور یافت می‌شود. مثال زیر مؤید این فرض است:

احمد در فکر فرو رفت.

در این مثال طوری از احمد و فرورفتن در فکر صحبت شده که انگار حجمی است و هر فرد می‌تواند به داخل آن حجم فیزیکی برود یا از آن خارج شود» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۱). در تعریف استعارهٔ مفهومی نکتهٔ حائز اهمیت این است که مفاهیم مربوط به استعاره باتوجه‌به فرهنگ هر ملتی شکل می‌گیرد و از فرهنگی به فرهنگی دیگر تغییر می‌کند.

۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

احمدرضا احمدی از شاعران مطرح و از بنیانگذاران جریان «موج نو» در شعر معاصر است. شعر او از دیدگاه‌های مختلف مورد توجه علاقه‌مندان به شعر معاصر بوده است. اغلب پژوهش‌هایی که در آثار احمدی صورت گرفته در قالب سبکی، محتوایی و پرداختن به تصاویر شعری او بوده است.

این پژوهش باتوجه‌به دیدگاه زبان‌شناسان شناختی به تحلیل جنبه‌های استعاری زبان شعر احمدی می‌پردازد و به داده‌های پژوهش در جایگاه راهی به شناخت ذهنی و مفهومی شاعر از مقوله مرگ با کارکرد استعاری توجه دارد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

تصویرپردازی در موضوعات بنیادینی ازجمله مرگ، عشق و زندگی در شعر، از مهم‌ترین دغدغه‌های مورد توجه شاعران در طول قرن‌ها بوده است. پیش‌از این پژوهش‌های بسیاری در زمینۀ مطالعۀ متون ادبی باتوجه‌به آرای زبان‌شناسان شناختی نوشته شده است؛ اما پژوهش‌ها و مقالاتی که در آن به بررسی استعارۀ مرگ در آثار شاعران معاصر پرداخته شده باشد، اندک‌شمار است: حسام‌پور، نبوی و حسنی (۱۳۹۴) در مقالۀ «مـرگ و مرگ‌اندیشـی در اشـعار اخـوان ثالث، شـاملو و فروغ فرخزاد»، صادقی تحصیلی و کاظمی (۱۳۹۷) در «بررسی استعارۀ مفهومی مرگ در آثار مجید زمانی‌اصل»، آریان و تلخابی (۱۳۹۹) در «تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریۀ استعارۀ شناختی»، نوروزی و رابحی (۱۳۹۱) در «بررسی استعارۀ مفهومی مرگ در دیوان فروغ فرخزاد و نازک الملائکه» و ساکی و موحدی‌راد (۱۴۰۰) در «بررسی استعارۀ مفهومی مرگ در شعر هرمز علیپور بر اساس دیدگاه‌های لیکاف و جانسون»، به این موضوع پرداخته‌اند.

ویژگی مشترک پژوهش‌هایی که به آن‌ها اشاره شد، طرح دیدگاه مرگ از منظر استعاری در ادبیات معاصر فارسی است. تاکنون پژوهشی از دیدگاه زبان‌شناسان شناختی و استعارۀ مفهومی با تکیه بر مفهوم مرگ در شعر احمدرضا احمدی صورت نگرفته است.

٤. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و هدف از انجام آن بررسی کاربرد استعارۀ مفهومی مرگ در شعر احمدرضا احمدی است. واحد تحلیل پژوهش حاضر بندهایی از شعر احمدی است که در آن استعارۀ مفهومی مرگ با طرح‌واره‌های مختلف شکل گرفته است.

۵. پرسش‌های پژوهش

این مقاله درصدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

۱. استعارۀ مرگ با استفاده از چه طرح‌واره‌هایی با عاطفۀ شعری و نگرش شاعر گره می‌خورد و نمود می‌یابد؟

۲. میزان نوآوری شاعر در شکل‌دادن به استعارۀ مفهومی چگونه است؟

٦. چارچوب نظری پژوهش

٦-١. زبان‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی یکی از نگرش‌های مهم در حوزهٔ زبان‌شناسی است «که به زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد. این رویکرد که در سه دههٔ اخیر در زبان‌شناسی مورد توجه روزافزون قرار گرفته است، زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می‌داند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۵۹). زبان‌شناسی شناختی در کنار زبان‌شناسی صورت‌گرا و زبان‌شناسی نقش‌گرا، از دیدگاه‌های مهم در زبان‌شناسی امروز به‌شمار می‌آید که هرکدام با نگرشی متمایز زبان را مطالعه می‌کنند. «زبان‌شناسی شناختی نقش شناخت، یعنی نقش اطلاعات موجود در ذهن را در مفهوم‌سازی موقعیت‌های خارجی بررسی می‌کند. به‌عبارت‌دیگر این دانش این نکته را بررسی می‌کند که وقتی کاربران زبان می‌خواهند موقعیتی را توصیف کنند، اطلاعات موجود در ذهن آن‌ها چگونه در مفهوم‌سازی – مقوله‌بندی و سامان‌دهی – آن موقعیت تأثیر می‌گذارد؛ درنتیجه تحلیل تعابیر زبانی، راهی برای دست‌یافتن به اطلاعات و ساختار آن‌هاست» (قائمی‌نیا، ۱۳۸۶: ۵). استعارهٔ مفهومی زیرمجموعهٔ نظریات زبان‌شناسان شناختی است.

معنی‌شناسان شناختی تأکید دارند که تفکر انتزاعی دارای بنیانی عینی است. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) به این نکته اشاره دارند که در استعارهٔ مفهومی بین حوزه‌های عینی و انتزاعی، نگاشت صورت می‌گیرد (راسخ مهند،۱۳۸۹: ۴۶). اگر عناصر حوزهٔ مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزهٔ مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم، نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه روی می‌دهد، یعنی عناصری از حوزهٔ مبدأ بر عناصر حوزهٔ مقصد نگاشته می‌شوند (هوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۴).

آرای محوری و مهم لیکاف و جانسون را درخصوص استعاره می‌توان چنین خلاصه کرد:

– استعاره‌ها به‌طور اساسی، طبیعتی مفهومی دارند.

– استعاره‌های مفهومی، ریشه در تجربیات هرروزهٔ ما دارند.

– اندیشهٔ انتزاعی به‌طورکامل استعاری است.

– مفاهیم انتزاعی بدون استعاره‌ها کامل نیستند. برای مثال عشق، بدون استعاره، عشق نیست و معانی آن همگی استعاری‌اند: جذابیت، دیوانگی، اتحاد، مهربانی و مانند آن.

– نظام‌های ادراکی ما، به‌طور ثابت همه‌گیر نیستند؛ زمانی که استعاره برای استدلال در رابطه با دیگر مفاهیم به‌کار می‌رود، ممکن است ناپایدار باشد.

– ما برپایهٔ استنباط‌هایی که به‌وسیلهٔ استعاره‌ها به‌دست می‌آوریم، زیست می‌کنیم» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)؛ بنابراین «استعاره صرفاً موضوع واژه‌ها یا عبارت‌های زبانی نیست؛ بلکه مسئلهٔ مفاهیم یا

فکرکردن به یک چیز برحسب چیزی دیگر است» (کوچش، ۱۳۹۶: ۱۵). باتوجه‌به این دیدگاه استعاره، مفهومی عام را در بر می‌گیرد که تنها محدود به تخیل و زبان هنری نمی‌شود؛ بلکه در جایگاه ابزاری شناختی تعریف می‌شود.

نگاشت مهم‌ترین رکن در ساخت استعاره است و شامل مفاهیمی است که از حوزه مبدأ به حوزۀ مقصد وارد می‌شود: «سرشت استعاره‌ها فهم تجربۀ چیزی درچارچوب چیز دیگری است. نگاشت‌ها متناظرهای ثابتی نیستند؛ زیرا بنیادهای تجربی هر فرد متفاوت است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر، حتی از گفتمانی به گفتمان دیگر فرق می‌کند» (کریمی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۴۵). «لیکاف با استفاده از مثال‌هایی از قلمرو استعاره‌های متعارف روزمره شواهدی برای اثبات وجود نظام استعاره‌های مفهومی متداول مطرح می‌کند. یکی از مثال‌های او دربارۀ رابطۀ عاشقانه است؛ وی جملۀ "رابطۀ ما به کوچۀ بن‌بست رسیده است" را به‌عنوان توصیفی از رابطۀ عاشقانه آورده است. در این جمله عشق در قالب یک سفر مفهوم‌سازی شده است، با این اشارۀ ضمنی که رابطه از حرکت ایستاده است و عشاق نمی‌توانند در راهی که پیمودنش را آغاز کرده بودند، ادامه دهند یا بازگردند یا رابطه را به‌کلی رها کنند» (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۰۲). برای درک قلمرو عشق بر اساس قلمرو سفر، اصلی که می‌توان آن را به‌طور سردستی و غیررسمی سناریویی استعاری نامید، به این شرح است:

عاشقان مسافرانی هستند که در سفری با هم همراهند و اهداف مشترکشان در زندگی مقصدهای سفرشان است (همان: ۲۰۳). در این نگاشت مفاهیم حوزۀمبدأ (سفر) به مفاهیم حوزۀ مقصد (عشق) نگاشته می‌شود. «در دیدگاه سنتی، هرکدام از این استعارات مجزا قلمداد می‌شود؛ اما در نظریۀ معاصر، یک نگاشت وجود دارد که در آن مفاهیم حوزۀ عشق بر اساس مفاهیم حوزۀ سفر درک می‌شوند و تناظرهایی را به‌وجود می‌آورند» (راسخ مهند، ۱۳۹۱: ۴۶).

زبان‌شناسان شناختی مباحث بسیار گسترده‌ای دربارۀ طرح‌واره‌های تصویری مطرح و اقسام مختلفی برای آن‌ها ذکر کرده‌اند. ترنر (Turner) به اقسام مختلفی از طرح‌واره‌های تصویری اشاره کرده است:

۱- طرح‌واره‌هایی که حرکت در یک مسیر را نشان می‌دهند؛

۲- طرح‌واره‌هایی که رابطۀ درون و داخل را بیان می‌کنند؛

۳- طرح‌واره‌هایی که توازن را نشان می‌دهند؛

۴- طرح‌واره‌هایی که تقارن را نشان می‌دهند؛

۵- طرح‌واره‌های نیرو-پویایی (نگا. قائمی‌نیا، ۱۳۸۶: ۶۱-۶۲).

۲-٦. استعارهٔ مفهومی در ادبیات

چه رابطه‌ای میان استعاره‌های به‌کاررفته در زبان معمولی و استعاره‌های به‌کاررفته در ادبیات، از جمله شعر، وجود دارد؟ آیا استعاره‌های به‌کاررفته در ادبیات مقوله‌ای متمایز و مستقل از استعاره‌های زبان معمولی شکل می‌دهند؟ مردم عادی و همین‌طور محققان بر این باورند که سرچشمهٔ «واقعی» استعاره در ادبیات، زبان روزمره است. وقتی ما این باور را از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی بررسی کنیم، درمی‌یابیم که از یک طرف این ایده تا حدی درست است و ازطرف‌دیگر، زبان و نظامِ مفهومی روزمره سهم زیادی در عملکردِ نبوغ هنرمند دارند؛ اما این بدان معنی نیست که شاعران و نویسندگان هرگز استعاره‌های جدید و اصیل خلق نمی‌کنند؛ بلکه خلق استعاره‌های جدید در آثار آن‌ها نوعی نابه‌هنگامی در خود مستتر دارد. این استعاره‌ها که «به ناگهان» از متن برمی‌خیزند؛ به‌واسطهٔ سرشتِ غالباً غیر عادی یا عجیب‌وغریب خود، جلب توجه می‌کنند (کوچش، ۱۳۹۶ :۸۵). استعاره‌های اصیل و خلاق ادبی از نوع ساختاری به‌طور معمول از استعاره‌های مبتنی بر نظامِ مفهومی عادی و روزمرهٔ ما کم‌بسامدترند.

یکی از نتایج برجستهٔ کار بر رویِ زبان شعر توسطِ زبان‌شناسانِ شناختی کشف این نکته است که بخش عمده‌ای از زبان شعر، مبتنی بر استعاره‌های مفهومیِ روزمره و متعارف است (همان: ۸۶) کاربرد استعاره‌های مفهومی در شعر به این معنا نیست که شاعران توان خلق استعاره‌های اصیل را ندارند. «یکی از نتایج برجستهٔ کار بر روی زبان شعر توسطِ زبان‌شناسان شناختی کشف این نکته است که بخش عمده‌ای از زبان شعر، مبتنی بر استعاره‌های مفهومی روزمره و متعارف است» (همان). جورج لیکاف، مارک ترنر و ری گیبز خاطر نشان کرده‌اند که شاعران برای خلق زبان و «تصاویر» نامتعارف و جدید از مصالح متعارف زبان و اندیشهٔ روزمره، به‌طور منظم از ابزارهای مختلف استفاده می‌کنند. این ابزارها عبارت‌اند از: بسط، تفصیل، پرسش و ترکیب (همان:۹۲).

۱-۲-٦. بسط

وقتی می‌گوییم شاعر طرح‌واره را بسط یا استعاره را گسترش می‌دهد، همواره منظورمان این است که ما خوانندگان، بسط و گسترش‌دادن را به شیوه‌هایی انجام می‌دهیم که فکر می‌کنیم شعر به ما نشان داده یا تلقین کرده است. در بسط، یک استعارهٔ مفهومی متعارف که وابسته به برخی عبارت‌های زبانی است، به کمک ابزارهای جدیدی بیان می‌شود که مبتنی بر ورود یک عنصرِ مفهومی تازه در حوزهٔ مبدأ است.

۲-۲-٦. تفصیل

تفصیل با بسط از این لحاظ متفاوت است که یک عنصرِ موجود مبدأ را به یک روشِ غیرعادی طول و تفصیل می‌دهد. عوض افزودن یک عنصر جدید به حوزهٔ مبدأ، یک عنصر ازپیش‌موجود را به یک شیوهٔ جدید و نامتعارف توضیح می‌دهد.

۳-۲-٦. پرسش

شاعران در تمهید شعری پرسش، می‌توانند خودِ مناسبتِ استعاره‌های عادیِ روزمره را زیر سؤال ببرند. شاعر با زیر سؤال بردن مفهوم متعارف، استعاره‌ای نو می‌آفریند که دلالت بر نارسایی استعارهٔ متعارف دارد.

٤-۲-٦. ترکیب

ترکیب شاید توانمندترین سازوکاری باشد که به کمکِ آن می‌توان از نظام مفهومی روزمره فراتر رفت (اما باز هم با استفاده از مصالحِ اندیشهٔ متعارف روزمره) (نگا. کوچش، ۱۳۹۶: ۹۳-۹۶).

۳-٦. بحث و بررسی

۱-۳-٦. احمدرضا احمدی

احمدرضا احمدی کارنامهٔ هنری گسترده‌ای دارد. او در شعر، سینما، نقاشی، ادبیات کودک و ادبیات داستانی فعالیت کرده و آثاری از خود به یادگار گذاشته است. احمدی زادهٔ کرمان است و در کودکی به‌همراه خانواده به تهران کوچ می‌کند. تاکنون از او مجموعه شعرهای بسیاری به چاپ رسیده است. او از پایه‌گذاران «موج نو» در شعر معاصر است و به‌همراه تنی‌چند از شاعران دیگر، گروه طرفه را راه‌اندازی کرده است؛ از فعالیت‌های اعضای این گروه چاپ چندین جلد کتاب و همچنین مجله طرفه بود. «با انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی، نوعی از شعر با نام موج نو،

در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به‌دنبال آورد» (نگا. لنگرودی، ج۳، ۱۳۷۰: ۴۰). احمدی، در شعر با کاربرد واژگانی خاص به زبان موقعیتی نوستالژیک می‌بخشد. او جزو معدود شاعرانی است که در سیر تکاملی نوشتارش، رفتاری یکدست داشته و تغییر رویه چندانی در نگرش شعری او اتفاق نیفتاده است. در شعر احمدی برخی واژگان جنبهٔ کلیدی پیدا کرده‌اند «سه واژهٔ کلیدی و ایده‌آل او **درخت، پرنده، آسمان**؛ و **مرگ، طبیعت** و **انزوا** در کنار دغدغه‌های انسانی و موتیف‌های عاشقانه مبتنی‌بر هستی‌شناسی، سه رکن اساسی غالب آثار او را تشکیل می‌دهد» (کریمیان، ۱۳۸۵: ۶۸). شاعر مدت‌ها با بیماری قلبی دست‌وپنجه نرم کرد و سرانجام در سال ۱۴۰۲ دار فانی را وداع گفت.

۲-۳-٦. الگوی مرگ در ادبیات و شعر احمدرضا احمدی

گویی اندیشدن به مرگ بُعدِ جدایی‌ناپذیر زندگی هر انسانی است. یکی از اندیشه‌های مطرح و تکرارشونده در آرای فلاسفه نیز مفهوم مرگ است؛ «مرگ و زندگی همواره از آغاز در کانون آثار برجستهٔ هنر و ادبیات جهان بوده است، شگفتی ندارد اگر نخستین کتابی که از تمدن‌های بزرگ باستانی به‌دست ما رسیده است، کتاب مردگان مصر و نخستین افسانه، افسانهٔ *گیلگمش* بابلی باشد که در تلاش و تکاپو برای یافتن گیاه جوانی و زندگانی جاودانی بود» (جیمز، ۱۳۸۴: ۳). در اسطوره‌ها و افسانه‌های فارسی هم اسکندر در همراهی خضر به جستجوی آب حیات و مایهٔ زندگانی جاوید می‌رود. این آثار در لایه‌های اندیشگانی، دلالت بر خواست انسان به بی‌مرگی و هراس از مرگ دارند. «درواقع زندگی سپنجی انسان را تحقیر می‌کند. در نگاه عرفای بزرگ شرق و در عرفان زندگی گریز نیز جز این نبوده است. عمری فناپذیر که ***پنج روز و شش باشد*** مرگی که زندگی جاودانه است (جیمز، ۱۳۸۴: ۳). در نگاه وجودشناسانه شاعران کلاسیک ، ازجمله مولانا و سنایی هستی انسان «از آغاز تا انجام در معرض ولادت و مرگی مستمر قرار دارد» (همان: ۳) و زندگی چیزی نیست جز سفر مرگ.

سوی مرگ است خلق را آهنگ　　دم‌زدن گام و روز و شب فرسنگ
جان‌پذیران چه بینوا، چه به برگ　　همه در کشتی‌اند و ساحل مرگ

(همان: ۴)

مرگ در شعر احمدرضا احمدی هم وجهی شخصی دارد و هم می‌توان در شکوهمندکردن و برجسته‌ساختن مفهوم مرگ، عمق رمانتیسم را در آثارش شاهد بود. بازنمود مفهوم مرگ در ادبیات

و توجه به رنج‌ها و ناکامی‌های زندگی در آثار رمانتیک‌ها نسبت به مکتب‌های هنری دیگر بسامد بسیار زیادی دارد که به زیبایی‌شناسی مفهوم مرگ منجر شده است. تأثیر دیدگاه رمانتسیم در شعر و اندیشهٔ احمدرضا احمدی مشهود است؛ او حتی گاهی مجموعه‌اش را با نقل قولی از «وردزورث (Wordsworth)» الگو و سردمدار مکتب رمانتیک انگلستان آغاز می‌کند.

اگر بخواهیم به زمینه‌های فکری و اجتماعی مرگ در هنر و بالاخص ادبیات بپردازیم بهتر است با ذهن بشر آغاز کنیم؛ چراکه مرگ در ابعاد زیستی و فکری هر انسانی که به او زندگی این‌جهانی داده شده، وجود دارد؛ گاه این رویارویی توأم با هراس است و گاه پذیرش. شاید بتوان ایدهٔ مرگ‌اندیشی را در ادبیات فارسی باتوجه‌به گفتمان هر دوره و زمینه‌های سیاسی–اجتماعی این مرز و بوم مورد واکاوی قرار داد. در زمان‌های مختلف، شاعران در جایگاه بخشی از جامعه و مردم، دیدگاه‌ها و واکنش‌های متفاوتی نسبت به مرگ داشته‌اند. در دوره‌های تاریخی‌ای که کشور با تسلط بیگانگان یا جنگ و آشفتگی مواجه بوده، اندیشیدن به مرگ در آثار شاعران و هنرمندان نمود بیشتری پیدا کرده است. چنان‌که در دورهٔ تسلط سلجوقیان و متعاقباً با حملهٔ مغول، پرداختن به این سوژه و در کنار آن درون‌گرایی شاعران پررنگ‌تر از دورهٔ آرام سامانی است. از دورهٔ مشروطه به بعد نیز توجه به مفهوم مرگ در کنار گفتمان دوره و همچنین وجه فردی آن، ازطریق ترجمه و آشنایی شاعران با آرای فلاسفه و مکاتب مختلف، ازجمله مکتب رمانتیک شکل می‌گیرد. در کنار این عوامل، ازدست‌دادن دیگری و رویارویی با مرگ ازطریق بیماری منجر به خلق شعرهایی با محوریت مرگ می‌شده است.

ترس از مرگ و اضطراب از نابودی، مسئلهٔ تازه‌ای نیست و در کل ساختار زندگی هر انسانی وجود دارد؛ اما نوع مواجهه و تعریف آن در زندگی فردی و همچنین تاریخ هر دوره از زیست بشر، به‌مرور تغییر کرده است. احمدرضا احمدی شاعر احساس و مرگ و اندوه است. در اغلب مجموعه شعرهایش مرگ نمود دارد. تقابل مرگ و زندگی «یکی از تقابل‌هایی است که در همهٔ دفترهای شعری او و به‌طور مشخص دفترهای پایانی او حضور پررنگی دارد. احمدی زندگی را با گله از مرگ صمیمانه‌تر سپری می‌کند» (طالبیان، ۱۳۸۸: ۲۱–۳۴). علاوه‌بر توجهی که احمدی به مکتب رمانتیک دارد، زندگی فردی و دست‌وپنجه نرم‌کردن او با بیماری در پرداختن و توجهش به سوژهٔ مرگ بی‌تأثیر نبوده است. احمدی در شعرهایش مرگ را در زیست روزمره جاری می‌بیند

و در بیمارستان آن را نزدیک‌تر از خانه احساس می‌کند. مواجههٔ او با مرگ مواجه‌ای پوچ‌گرایانه و تاریک نیست؛ بلکه می‌توان گفت، رغبت به زندگی در آن موج می‌زند.

٤-٦. استعارهٔ مفهومی در شعر احمدرضا احمدی با توجه به استعارهٔ مرگ

الف) استعارهٔ جهتی

در این نوع استعاره «نظام کاملی از مفاهیم باتوجه‌به یک نظام کامل دیگر سازماندهی می‌شوند. این نوع استعاره با جهت‌های مکانی مانند عقب–جلو، بالا–پایین، بیرون–درون و غیره پیوند دارند؛ و درنتیجهٔ ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزیکی معنا می‌شوند» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷). نمود این استعاره در شعر احمدرضا احمدی به این گونه است.

پس از تشییع/ چای سرد است/ صبح سرد است/ چای بر زمین می‌ماند (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴).

صبح به‌مثابهٔ ماده و مکانی سرد است. صفتِ «سرد» از چای به صبح تسری می‌یابد و متضمن نوعی اندوه و رخوت برای به‌جاماندگان در مراسم تشییع است. در این سطرها به‌طور ضمنی به مرگ اشاره می‌شود و احساس سردی و بی‌پناهی‌ای که برای بازماندگان به جا مانده است. تشییع و مرگ با کاربرد واژهٔ «پس» استعاره‌ای جهتی می‌سازند.

در سرای بامدادان/ همانگونه که متولد شده بودیم/ می‌مردیم (احمدی، ۱۳۸۷: ۵۷).

بامدادان در جایگاه زمان، به‌مثابهٔ مکانی ثابت درنظر گرفته شده که مردم از آن عبور می‌کنند. کاربرد حرف اضافهٔ «در» برای سرای بامدادان – که اشاره به زمان مردن دارد – استعاره‌ای جهتی شکل می‌دهد. احمدی «ما»ی جمعی را به جای ضمیرِ من به‌کار می‌برد تا مؤلف و مخاطب برای درک واقعیت‌های گریزناپذیر یکی شوند. شاعر با استفاده از تجمیع (آمیختگی زندگی و مرگ) مفهومی نو را وارد حوزهٔ استعاریِ متعارف می‌کند. گویی در یک فضای مکانی (مرگ و تولد) به یک شکل و سیاق اتفاق می‌افتند و کنش آن‌ها همسان دانسته شده است.

کدام شب/ که طوفان بود/ و دست‌ها گرم بود/ دستت را به‌سوی مرگ/ برای من/ چشمان را باز می‌کنم/ کسوف تمام شد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۰۰).

در اینجا مرگ با استعاره‌ای جهتی به‌مثابهٔ موجودی در نظر گرفته شده که ازطریق جهت می‌توان آن را درک کرد. در زبان روزمره مرگ در مسیر زندگی قرار دارد و انسان با گذر زمان به‌سوی آن می‌رود؛ بنابراین مرگ در جلو قرار دارد و دست به‌سوی مرگ درازکردن، احساس مثبت شاعر را در مواجهه با مرگ نشان می‌دهد.

غلغل آب بود و مرگ به روی ریگ/ زبان در پهناوری نیاموخت/ که من مثل چه کس می‌توانم گریه کنم (احمدی، ۱۳۸۱: ۶۰).

مرگ در جایگاه موضوعی انتزاعی و ناملموس به‌مثابهٔ حباب‌هایی در نظر گرفته شده که هنگام غلغل آب و بیرون‌آمدن از سطح به خاک می‌افتند. مرگ با افتادن به روی ریگ با استعاره‌ای جهتی درک می‌شود و پایین افتادن، دلالتی بر نابودی و از بین رفتن دارد که با جهت پایین و بر خاک افتادن (مرده که به خاک باز می‌گردد) شکل می‌گیرد.

ب) استعارهٔ هستی‌شناختی

استعارهٔ هستی‌شناختی شیوه‌ایی از دیدن مفاهیم نامحسوس، ایده‌ها و باورها را به‌منزلهٔ هستی یا جوهر فراهم می‌کند. این نوع از استعاره در حقیقت نحوهٔ نگرش ما به رویدادها، فعالیت‌ها، هیجان‌ها، انگاره‌ها و غیره به‌صورت یک موجود یا جسم است (کریمی و علامی، ۱۳۹۲: ۱۵۰). تجربهٔ انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج به‌خصوص اشیا، مبنای شکل‌گیری گسترهٔ وسیعی از استعاره‌های هستی‌شناختی را فراهم می‌کند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۳). استعاره‌هایی که ازطریق آن‌ها یک مفهوم انتزاعی به‌واسطهٔ در نظر گرفته شدن، به‌عنوان یک شیء، ماده، ظرف یا یک شخص به‌شکلی ویژه مقوله‌سازی می‌شود، در طبقهٔ استعاره‌های هستی‌شناختی معرفی می‌شود (افراشی و همکاران ۱۳۹۱: ۸). استعاره تشخیصی از زیرمجموعه‌های استعارهٔ هستی‌شناختی است و واضح‌ترین نوع آن استعاره‌ای است که در آن به چیزها، ویژگی‌های انسانی داده می‌شود.

مرگ در میان گل‌های اطلسی خانه/ در گلدان‌ها مخفی است/ خون‌ریز و دلربا/ به‌سوی مرگ می‌روم (همان: ۹۴).

مرگ در جایگاهی جاندارانگارانه، به‌مثابهٔ هستی و موجودی در نظر گرفته شده است و در عناصری که دلالت بر زندگی دارند (گل‌های اطلسی و گلدان‌ها) پنهان است. شاعر به وجه جاندارانگارانهٔ مرگ با صفات خون‌ریز و دلربابودن – که از عناصر شناخته شدهٔ معشوق در شعر کلاسیک است – وضوح می‌بخشد.

ازآنجاکه بسیاری از عناصر تحت‌اللفظی در زبانِ کاربردی و روزمره از نگاشت‌های استعاری ناشی می‌شوند. گاهی به‌کارگیری حروف اضافه ایجاد استعارهٔ مفهومی می‌کند. برای مثال حرف اضافهٔ «به‌سویِ» استعاره‌ای جهتی ایجاد می‌کند؛ و بر فضایی تأکید دارد که شاعر مرگ را آنجا می‌بیند و به آن سمت می‌رود. مرگ در شعر احمدرضا احمدی با استعارهٔ مفهومی «مرگ پدیده‌ای

حاضر است» معنا می‌یابد. حضوری که با زندگی و رشد آمیخته است و هرلحظه خود را به رخ می‌کشد.

نگاه می‌کنم مرگ در میان بوته‌های خاموش گزنه/ گم شده است (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

در این سطرها استعارهٔ مرگ با نگاشت «مرگ پدیده‌ای حاضر است» نمود می‌یابد که در اطراف مشاهده‌گر و ساختار طبیعت حضور دارد. در این سطر بوته‌های گزنه مرگ را در خود نهفته دارند و شاعر با وجود گم‌شدن مرگ در بوتهٔ گزنه به دریافت و درک آن می‌رسد، به‌عبارتی‌دیگر مرگ با مفهوم انتزاعی دیگری در ذهن مفهوم‌سازی شده است.

من در جستجوی مرگ/ نه به خانه رفتم/ و نه از کسی ساعت دفن/ زمان را شنیدم/ و نه در باران/ به کسی گفتم/ که سرما است – سرد است/ دور نرویم/ شاخه‌های چیده شده/ که روی پل انبوه بود/ در دستانم ماند (احمدی،۱۳۸۰: ۱۲).

با استعارهٔ «مرگ پدیده‌ای حاضر است» شاعر به جستجوی آن نمی‌رود؛ بلکه آن را در سرمای باران و در شاخه‌های چیدهٔ روی پل می‌بیند؛ نوعی همزمانیِ مرگ و زندگی در اندیشهٔ احمدی جاری است. در این سطرها زمان و مرگ با استعاره‌ای هستی‌شناختی و جاندارانگارانه بر یکدیگر منطبق می‌شوند و در استعاره‌ای نو باهم در درجهٔ زوال و زندگی، یک رویه را تشکیل می‌دهند.

در خانه چهار فصل بود/ مرگ روز را باخته بود/ مرگ شب را باخته بود/ مرگ گمان بازگشت نداشت/ آسمان ابری – زمین خیس ... (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۵).

مرگ بر اساس نگاشت «مرگ موجودی قمارباز است» شکل می‌گیرد که در زمرهٔ استعارهٔ خلاقانه جای می‌گیرد. مرگ و زمان در استعاره‌ای هستی‌شناختی تشخص می‌یابد و همچون موجودی انسانی رفتار می‌کنند. مرگ به‌مثابهٔ قماربازی است که زمان را می‌بازد و به دلیلی شاعرانه فصل‌ها باهم می‌آمیزند.

دستانم دیگر دست نیست/ در ورطهٔ شکست و گمان گم می‌شوند/ پس از هر سلام دوباره دستانم را می‌یابم/ روزهایی که مرگ از صخره‌ها–اتاق عمل/ سبد میوه در مه بالا می‌آید و بر چشمان من/ آویخته می‌شود و مرا دردی نیست (همان: ۳۶).

با نگاشت «مرگ انسان است» مرگ در مسیر خود با طرح‌واره‌ای حرکتی از نقطهٔ مبدأ – که در آن اتاق عمل همسانِ با صخره‌ها است – با سبدی میوه (که نمادی از زندگی طبیعی و تازگی در آن است) به نقطهٔ مقصد (چشمان شاعر) می‌آویزد، و با حضور خود درد را از معنا می‌اندازد.

هزار سال در ابر/ خانه و لباس مرا ملامت کردید/ گفتم: از من بگذرید که لباس سپیدی بر تن دارم/ و مهیای مرگ/ دشتبانانِ شما مرا به دشت بردند/ غذای من، جامی از باران بود (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

نگاشت مرگ در این سطرها به‌مثابهٔ مهمانی‌ای در نظر گرفته شده که شاعر برای آماده‌شدن و حضور در آن، لباسی سپید بر تن می‌کند و خواننده را با استعاره‌ای از کفن مواجه می‌شود که از ملزومات تشییع است.

مرا جواب نبود/ دیگر مرگ بود/ که خفته در صدای سنتور/ مرا بر سنگ‌ریزه‌های ساحل رها کرد (همان: ۱۱۵).

مرگ با استعاره‌ای هستی‌شناختی و ناب به‌مثابهٔ صدایی برآمده از سنتور، شاعر را بر سنگ‌ریزه‌های ساحل می‌گذارد و با آمدنش خاموشی پیشه می‌کند. نگاشت مرگ معادل طنینی است که در طبیعت به‌جا می‌ماند.

رفته بودم/ و مرگ را یافته بودم/ در کرانهٔ دستان تو (همان: ۳۸).

مرگ در استعاره‌ای هستی‌شناختی به‌مثابهٔ گمشده‌ای است که شاعر آن را در دستان آن کس که از دست داده، به دست می‌آورد و همین بازی با مفهوم به دست آوردن و یافتن هنگام از دست دادن، این استعاره را به استعاره‌ای شاعرانه تبدیل می‌کند که در آن رنج شاعر نمود می‌یابد.

فضای روشنی را دیدم/ که ما در آن عاشق شدیم/ هنگام که کوک سنتور تمام شد/ نوازنده نواخت/ مرگ را از آن خانه دفع کردیم (همان: ۵۶).

مرگ به‌مثابهٔ موجودی شوم در نظر گرفته شده است و گویی عشق و موسیقی جادویی هستند برای راندن این پدیدهٔ شوم که مرگ نام دارد و حضورش در جنگ و بمباران پیوسته قابل‌مشاهده است.

مرگ در سیاق این شب/ گمراه از تو/ چه نیت دارد/ که میوه‌ها را بر زلف تو تبخیر می‌کند/ مرگ نمی‌داند/ من می‌دانم/ این فصل بهار است (همان: ۶۶).

با نگاشت مرگ انسان است، نوعی استعارهٔ هستی‌شناختی–انسان‌پندارانه شکل گرفته است. این نگاشت دو قلمروی مفهومی را در بر می‌گیرد که ازطریق رابطهٔ ساختاری که در آن مرگ جزئی از انسان و موجود زنده است، معادل موجودی انسانی در نظر گرفته شده است؛ گویی این دو قلمرو از یک قلمرو نشئت گرفته‌اند. آن‌طور که مرگ به‌طور مضمر در نهاد هر موجود زنده‌ای

وجود دارد. مرگ، درخت وجود انسان و همچنین میوه‌هایی را که نماد طراوت و زندگی هستند، تبخیر می‌کند؛ بنابراین می‌توان استعاره‌ای از قدرت را هم برای آن در نظر گرفت که با عدم آگاهی از زندگی و طراوت همراه است. در این استعاره با ترکیب و تسری‌دادن انسان به درخت و زندگی او به بهار، استعاره‌ای خلاقانه شکل گرفته است.

۳-٤-٦. طرح‌واره‌های تصویری

الف) طرح‌وارهٔ حجمی

طرح‌وارهٔ حجمی یکی از اصلی‌ترین طرح‌واره‌های تصویری است. «به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد درک مفهوم انتزاعی **حجم** را برای او امکان‌پذیر می‌سازد» (lakkof,1987:272). انسان مظروف ظرف‌ها و مکان‌هایی می‌شود که دارای حجم هستند و این تجربه فیزیکی را به مفاهیم دیگر که به‌لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط می‌دهد. ازطریق طرح‌وارهٔ حجمی می‌توانیم مفاهیم انتزاعی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد در قالب مفهوم و تجربه مرگ دریابیم.

شجاعت‌هایی/ که در یک لیوان شیر سرد/ تکرار می‌شود/ دلشوره‌های ما/ برای آن مردگانی/ که ناتمام مردند (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۰).

شاعر با مفهوم ناتمام مردنِ مردگان دست به ترکیبی نو در زبان روزمره می‌زند و در قالب استعاره‌ای تصویری که بر شمول و احاطه بنا شده است، به مفهومی فراتر از مفهوم شناخته‌شده اشاره می‌کند. گویی مرگ حجمی است که مرده را به‌طور کامل فرانگرفته است.

ب) طرح‌وارهٔ حرکتی

طرح‌واره‌های حرکتی، منعکس‌کنندهٔ تجربهٔ انسان از حرکت خود یا دیگر اشیا هستند. این حرکت یک نقطهٔ آغاز به نام مبدأ، یک نقطهٔ پایان به نام مقصد دارند. آنچه را بین این دو نقطه قرار می‌گیرد مسیر می‌نامند (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴). طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند اساس سایر مفاهیم واقع شوند؛ ازاین‌رو، مثلاً، طرح‌وارهٔ حرکت در زیرساخت مفهوم سفر قرار می‌گیرد (کوچش، ۱۳۹۶: ۷۱).

مجموعه شعر *عزیز من* در کلیت خود و حتی در نام‌گذاری مجموعه، مفهومی استعاری را در بر دارد. مرگ با نگاشت «مرگ عزیز و آمدنی است» در کل مجموعه جاری است. کل اشعار این

مجموعه در همراهی یکدیگر و در زیربنای خود استعارهٔ مفهومیِ «مرگ عزیز است» را شکل می‌دهند. مفهوم کلیدی مجموعهٔ *عزیز من* دلالت بر مفهوم مرگ دارد، که به دیدار نمی‌آید و آن زمان هم که به دیدار می‌آید در حضورش به غیبت می‌رسیم. استعارهٔ مفهومی مرگ در شعر احمدرضا احمدی در نگاشت «مرگ رفتن است» دست می‌برد؛ با بسط و گسترش استعارهٔ مفهومی از آن آشنایی‌زدایی می‌کند و خواننده را با مفهوم و نگاهی جدید مواجه می‌کند. در استعارهٔ مفهومی، مرگ همیشه با مفاهیمی همچون «پایان» درک می‌شود، حال آنکه در شعر احمدی، مرگ مفهومی جدا از زندگی نیست.

مرگ به اتاق رفته بود/ از پشت شیشه‌های بخار گرفته/ از پشت بخار سماوری که در اتاق می‌جوشد/ ما را نظاره می‌کرد/ آیا ما را نظاره می‌کرد/ ما نمی‌دانیم (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۶).

نگاشت «مرگ انسان است» در این سطرها با طرح‌وارهٔ تصویری–حرکتی نمود می‌یابد. مرگ گویی دو چشم یک انسان است که از بخار و مهی در نقطه‌ای از اتاق نگاهش برجسته می‌شود و به‌واسطهٔ تجربه انسان از مشاهدهٔ پدیده‌ها به چشم می‌آید. طرح‌وارهٔ مرگ از مشاهدهٔ شاعر با جهان و تعامل او ناشی می‌شود، وقتی که مرگ با استعاره‌ای خلاقانه از شیشه‌های بخارگرفته و سماوری درحال جوشیدن که متضمن زندگی و غلیان است به «ما» خیره می‌شود.

نه پایانی است/ نه آهسته مردن است/ باید/ با دردهای کهنهٔ آواره/ و چشمان کنجکاو مانده بر در/ این ایام بیمارستان را به پایان برد (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۶).

به‌دلیل درک انسان از سرعت، مفهوم آهستگی با طرح‌واره‌ای تصویری به مرگ نسبت داده شده است؛ این استعاره در دستهٔ استعاره‌های سطح عام جای می‌گیرد که تغییر از زندگی به‌سمت مرگ را با حرکت نشان می‌دهد. گویی شاعر برای حرکت زندگی به‌سوی مرگ سفری را در نظر گرفته که پایانی ندارد؛ و می‌باید تا ابد با دردهای کهنه روبه‌رو بود. زندگی بخشی از سفر مرگ است که شاعر در انتظار آمدنش آن را «نیامدنی» می‌یابد.

حتی گمان ندارم/ که صدای این ساعت را/ در آب گم کنم/ که این عمری که به پایان است (احمدی، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

عمر انسان که از نقطه‌ای در جایگاه مبدأ با استعاره درک می‌شود و با طی مسیر به پایان می‌رسد. در این بندها مرگ به‌مثابهٔ آغازِ این پایان است.

دردی است به رنگ گل‌های آفتابگردان/ دیگر چه بگویم/ آرام می‌گویم: روز و عمر تمام شد (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

احمدی اغلب در پیوند بین زمان و مرگ، پایان روز یا پاییز و زمستان را به‌کار می‌برد. در اینجا تمام‌شدن در معنای پایان‌یافتن به‌کار رفته و با طرح‌واره‌ای حرکتی به‌طور ضمنی آمدن شب (که پیری را به ذهن متبادر می‌کند) دالّ بر پایان عمر و آغاز مرگ دانسته شده است.

مرگ زودتر از موعد/ نارس و گنگ به ما سلام گفت/ کلاه از سر برگرفتیم/ جواب سؤال را نارس و کال گفتیم (همان: ۲۴)

طرح‌وارهٔ حرکتی مرگ در این سطرها با زمان آمیخته می‌شود و دلالت بر نقطهٔ پایان دارد. مرگ در جایگاه پدیده‌ای متحرک که به‌صورت ضمنی بر زمانِ مرگ اشاره دارد، آن‌گاه که انتظار آمدنش نیست، به مقصد می‌رسد. مرگ با استعاره‌ای هستی‌شناختی و جاندارانگارانه در حضورِ پیش‌از موعدش چون میوه‌های کال و نارس درخت، به آدمی تعارف می‌شود.

ما ایستاده بودیم/ گمان داشتیم/ شمع را پایانی نیست/ و صبوری و حوصلهٔ ما تا آغاز مرگ/ ماندنی است (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۲).

در حافظهٔ ادبیات کهن ما، شمع و سوختن آن، همچون مرگ انسانی به تصویر کشیده می‌شود که در نقطهٔ پایان سوختن آغاز می‌شود. احمدی از این حافظه مدد گرفته و با شرح و تفصیلی نو برای سوختن آن با گمانی شاعرانه پایانی متصور نیست؛ بنابراین آغاز مرگ نامشخص است. کاربرد واژه «آغاز» برای مرگ درک ما را از مرگ با استعاره‌ای جهتی عینی می‌کند.

من دیگر معنی تو را می‌دانم/ سفری پایان یافته/ در ناتمامی خویش/ سفری پایان یافته در کمبود تجربه‌های مشترک .../ و تنها سؤال می‌کنم/ آیا اصفهان هنوز بوی کاشی دارد (احمدی، ۱۳۸۱: ۵۵).

در این سطرها مرگ با نگاشت «مرگ سفر است» شکل می‌گیرد. این شعر که در رثای فروغ فرخزاد سروده شده است؛ کل جسم و زندگی ازدست‌رفتهٔ فروغ فرخزاد را به‌مثابهٔ سفری می‌داند که او را از تجربهٔ زیستن محروم می‌کند و در حرکت خود به نقطهٔ پایان رسیده است. علاوه‌بر طرح‌وارهٔ حرکتی، طرح‌واره‌ای حجمی نیز در این سطرها شکل می‌گیرد که با ناتمام‌ماندن زندگی شاعر و مرگ زود هنگام او معنا می‌یابد.

پ) طرح‌وارهٔ قدرتی

طرح‌واره‌های قدرتی از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهایی تصویری در ذهن ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها تجارب انتزاعی قابل درک می‌شوند (جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷).

من کودکی‌ام را در شهرستان زمزمه کردم/ دخترمان در مدرسه بود/ هنوز نمی‌دانست مرگ چگونه بر خانه ما خیمه زده است (احمدی، ۱۳۸۳: ۹۱).

در این بندها مرگ به‌مثابهٔ پدیده‌ای حاضر بر کل زندگی سایه می‌اندازد و در قالب نگاشت «مرگ قدرت است»، مفهوم‌سازی می‌شود. شاعر با استفاده از ترکیبِ خیمه‌زدن مرگ بر خانه، در جایگاه مکانی برای زندگی و زندگان، شیوهٔ زندگی‌کردن در شهرهای بزرگ و توقف و ایستایی را نشان می‌دهد که نقطهٔ مقابل آن زندگی در شهرستان است. احمدی در همنشینی واژگان کودکی و شهرستان، مفهوم سرشاری و امید به زندگی را شکل می‌دهد و در این ترکیب از مفهوم قراردادی روزمره فراتر می‌رود. در این مثال مرگ سدّی است که نمی‌توان آن را از سر راه برداشت؛ بلکه بر کل زندگی سایه انداخته است.

در خیابان‌های بزرگ/ شگفت/ در برابر مرگ ایستاده بودم/ لباس بر تنم/ سنگین بود (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸).

مرگ با نگاشت «مرگ قدرت است» شکل می‌گیرد؛ شاعر آن را به‌مثابهٔ قدرتی زنده و پویا در نظر گرفته است که در برابر آن می‌ایستد و مانع از حرکت آن می‌شود؛ ازآن‌رو که ذات خیابان‌های بزرگ، احتمال مرگ را در خود نهفته دارد. تسری سنگینی به لباس نشان‌دهندهٔ عدم قدرت راوی در مقابل حضور مرگ است.

نتیجه‌گیری

در شعر احمدرضا احمدی مفهوم مرگ معنای تازه‌ای می‌یابد. او اغلب در مواجهه با مرگ آن را پذیرا است و همچون محبوبی گمشده به‌سوی آن می‌رود. مرگ در شعر او موجودی عزیز است که مورد خطاب قرار می‌گیرد. در مطالعات زبان‌شناسی شناختی استعارهٔ مفهومی مرگ با نگاشت «مرگ رفتن است» و «مرگ قدرت است» کاربرد زیادی دارد؛ اما در شعر احمدی مفهومِ رفتن از مرگ تهی می‌شود.

احمدرضا احمدی به‌واسطهٔ سبک و زبان ویژه‌اش در برخورد با مفاهیم، خالق روشی ساده و درعین‌حال نو است. استعارهٔ مرگ در شعر او، با مفاهیمی که کمتر در نگاشت‌های استعاری زبان

متعارف به‌کار گرفته شده همراه است؛ و گاهی حتی با نگاشت‌های شناخته‌شده نقطه‌ای تقابلی دارد و از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند. برای مثال در مجموعهٔ *عزیز من* نگاشت «مرگ آمدنی و عزیز است» به کلیّت شعرهای مجموعه تسری می‌یابد. این استعاره از مفاهیم قراردادی فاصله می‌گیرد و به خلق استعاره‌ای ناب در حوزهٔ استعارهٔ مفهومی مرگ دست می‌یابد.

استعارهٔ مرگ در شعرهای احمدی اغلب با استعاره‌ای هستی‌شناختی شکل می‌گیرد و به‌مثابهٔ پدیده‌ای حاضر انگاشته می‌شود که در اطراف شاعر جاری و ناظر به زندگی او است. نحوهٔ نگرش احمدی به رویداد مرگ به‌مثابهٔ جوهر و هستی‌ای است که اغلب شاعر خود را برای آن مهیا می‌کند؛ اما در برخی شعرها مرگ به‌مثابهٔ قدرت و پدیده‌ای شوم شاعر را از زندگی و عشق محروم می‌کند. استعارهٔمفهومی مرگ باتوجه‌به تاریخ مجموعه‌های مورد بررسی، به‌مرور در اندیشهٔ شاعر نمود پررنگ‌تری می‌یابد.

منابع

– احمدی، احمدرضا (۱۳۸۰). ***یک منظومهٔ دیریاب در برف و باران یافت شد***. تهران: انتشارات ماه‌ریز.

_____ (۱۳۷۸). ***عاشقی بود که صبحگاه دیر به مسافرخانه آمده بود***. تهران: انتشارات افکار.

_____ (۱۳۸۱). ***کتاب منتخبات***. تهران: انتشارات افکار.

_____(۱۳۸۳). ***عزیز من***. تهران: انتشارات افکار.

_____ (۱۳۸۶). ***قافیه در باد گم می‌شود***. تهران: انتشارات افکار.

_____ (۱۳۷۲). ***لکه‌ای از عمر بر دیوار بود***. تهران: انتشارات نوید.

– ارسطو (۱۳۴۳). ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– افراشی، آزیتا؛ حسامی، تورج و سالاس، بئاتریس (۱۳۹۱). ***«بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی جهتی در زبان‌های اسپانیایی و فارسی»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴: صص ۱–۲۳.

– جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). ***اسرارالبلاغه***، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چاپ چهارم. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

– جیمز، ویلیام (۱۳۸۴). ***«انسان و مسئلهٔ بودن یا نبودن»***، ***ارغنون***، شمارهٔ ۲۶ و ۲۷، مرگ (مجموعه مقالات)، بهار و تابستان: ص۲–۶۴.

– حسن‌دخت فیروز، سیما (۱۳۸۸). **بررسی استعاره از دیدگاه شناختی در اشعار فروغ فرخزاد**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

– طالبیان، یحیی و همکاران (۱۳۸۸). ***«تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی»***، ***پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)***، سال سوم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ۱۲، زمستان: ص ۲۱–۳۴.

– راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی***. تهران: انتشارات سمت.

–قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۸۶). ***معناشناسی شناختی قرآن***. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

– کریمی، طاهره؛ علامی، ذوالفقار (۱۳۹۲). ***«استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن»***، ***نقد ادبی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۴، زمستان: صص ۱۴۳–۱۶۸.

– کریمیان، کاظم (۱۳۸۵). **سیر تحول در شعر امروز خاصه‌ها و شناسه‌های رفتاری**. تهران: انتشارات مروارید.

– کوچش، زولتان (۱۳۹۶). **استعاره (مقدمه‌ای کاربردی)**، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. تهران: نشر آگاه.

– گلفام، *ارسلان*؛ یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱). ***«زبان‌شناسی شناختی و استعاره»***، ***مجله تازه‌های علوم شناختی***، پاییز، شمارهٔ ۱۵: صص ۵۹–۶۴.

– لنگرودی، شمس (۱۳۷۰). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. تهران: نشر مرکز.

– لیکاف، جرج (۱۳۸۳). **نظریه معاصر استعاره؛ استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی**، ترجمهٔ فرزان سجودی، به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سوره مهر.

– هاشمی، زهره (۱۳۸۹). ***«نظریه استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف»***، ***ادب پژوهی***، دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱۲. تابستان: صص ۱۱۹–۱۳۰.

– هاوکس، ترنس(۱۳۸۰). **استعاره**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

- هوشنگی، حسین و سیفی پرگو، محمود (۱۳۸۸). ***«استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»***، ***پژوهش‌نامهٔ علوم و معارف قرآن کریم***، سال اول، شمارهٔ ۳.

- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980), **Metaphors we live by**, Chicago and of Chicago Press. London: University

- Johnson, M. (1987). **The body In the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination**, Chicago: Chicago University Press.