Language Art, 5(4): pp. 7-34, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.19 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.7.15.4.1578.32
فصلنامه هنر زبان، دوره ۵، شماره ۴، سال ۲۰۲۰، از صفحه ۷ تا ۳۴

تحلیل متن‌شناسی سه شعر م.سرشک از دیدگاه مبانی زبان‌شناسی‌شناختی

دکتر احمدنور وحیدی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی مجتمع آموزش عالی سراوان، سراوان، ایران

دکتر حسین سلیمی[۲]
عضو هیئت علمی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

دکتر بشیر علوی[۳]©
مدرس دانشگاه فرهنگیان، بوشهر، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۵ مرداد ۱۳۹۹؛ تاریخ پذیرش: ۲۸ مهر ۱۳۹۹؛ تاریخ انتشار: ۱۰ آذر ۱۳۹۹)

این مقاله به بررسی مؤلفه‌های نظریه زبان‌شناسان‌شناختی با رویکردی متفاوت در سه شعر شفیعی کدکنی می‌پردازد. بررسی شناخت این گزاره‌ها در چهارچوب نظریه جورج لیکاف و جانسون صورت می‌گیرد که در این چهارچوب در چند بحث طرح‌واره‌ها، استعاره‌شناختی، فردیت استعاره و موتیف‌های آن به تحلیل شناختی متن پرداخته می‌شود. با خوانش این نوع نقد، ازلحاظ نگاشت نظام و جریان زبان‌شناسی‌شناختی به جهان فکری و ترسیم ساختار شعر شاعر می‌توان دست‌یافت. این پژوهش نشان می‌دهد، چگونه عناصر زبانی و برجستگی‌های زبان و طرح‌واره‌ها و استعاره‌های جهت‌گیرانه که مبانی شناختیان است، می‌توانند میان فرم و محتوا و باور نویسنده و زبان خودکار ارتباط قائل شوند و ثابت شود که تشابه و همسان‌سازی نمونه‌های این نظریه در بحث طرح‌واره‌ها و استعاره‌ها در این سه شعر شفیعی کدکنی آشکار است و می‌توان دریافت که فرم این سه شعر، با جریانات فرمالیسم که از خروجی مبانی زبان‌شناسی‌شناختی است تناسب و هم‌سویی قابل توجهی دارد. شواهد نشان‌دهنده آن است که علاوه بر حضور استعاره جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های مختلف در شعر شفیعی، اتفاق چند طرح‌واره و استعاره بر یک متن مشابه نیز ایجادشده است و استعاره‌ها علاوه بر نوگرایی در جریان متن، تن به ایدئولوژی مشخص نداده‌اند. در این پژوهش به استخراج نمونه‌ها و شاهد مثال‌های مطابق با این مفهوم از اشعار شفیعی کدکنی مبادرت ورزیده می‌شود. این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی انجام شده‌است.

واژه‌های کلیدی: شفیعی کدکنی، لیکاف و جانسون، زبان‌شناسی، طرح‌واره.

[1] E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com
[2] E-mail: hsalimi@pgu.ac.ir
[3] E-mail: eshkat1@yahoo.com ©(نویسنده مسؤول)

مقدمه

جرج لیکاف، زاده ۲۴ مه ۱۹۴۱ میلادی، زبان‌شناس شناختی آمریکایی از سال ۱۹۷۲ استاد زبان‌شناسی دانشگاه کالیفرنیا، برکلی است. وی در مقاله‌ای با عنوان «نظریه معاصر استعاره»، فرضیه اساسی در شکل‌گیری دیدگاه کلاسیک استعاره را تقسیم زبان به حقیقی و مجازی یا ادبی و روزمره دانست که بر طبق آن، آنچه حقیقی است، استعاری نیست. بدین ترتیب، او مجموعه‌ای از فرضیات کلاسیک در باب استعاره را ارائه می‌کند که به زعم وی موجب تعبیر نادرست از استعاره شده است. (Lakoff 1993, 187).

زبان‌شناسی‌شناختی که از مکاتب نوین زبان‌شناسی است، زبان را به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار و نظام شناختی ذهن انسان در نظر می‌گیرد. این رویکرد که در دهه اخیر موردتوجه بسیار قرارگرفته است، زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می‌داند. در زبان‌شناسی‌شناختی، روشی در نظر گرفته می‌شود که به‌وسیله آن، حوزه‌های ذهنی[1] بر اساس اصطلاحات و مفاهیم حوزه‌ای دیگر به تصویر کشیده می‌شود و مفهوم‌سازی می‌شود، یعنی به‌اختصار عبارت است از «تطابق بینا حوزه‌ای[2] در نظام مفهومی[3]». (Lakoff 1992, 1).

دامنه این پژوهش به بررسی استعاره‌ها و نمایان کردن کاربرد و توانایی آنان بر مبنایی است که جورج لیکاف و مارک جانسون، ارائه نموده‌اند. استعاره می‌تواند به‌عنوان ابزاری محکم و استوار در خدمت زبان و همسو با آن باشد.

معمولاً در این سبک، از مفاهیم و اصطلاحات، حوزه‌ای ملموس و عینی برای مفهوم‌سازی و توصیف حوزه دیگر یا تجربه انتزاعی بهره گرفته می‌شود. لیکاف و جانسون که از نظریه‌پردازان این نوع نگاه زبانی هستند به این نتیجه رسیدند که مفاهیم انتزاعی در حوزه مفهومی انسان با بهره‌گیری از مفاهیم عینی، سازمان‌بندی می‌شوند؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم انتزاعی را بر اساس مفاهیم عینی بیان یا درک کنیم. پس زبان‌شناسی در مورد زبان و نحوه انعکاس شناخت در زبان فرضیه‌پردازی می‌کنند. آن‌ها زبان را به‌عنوان ابزاری جهت کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌شناسند.

از دیدگاه آن‌ها، هرگونه درک و فهم و نیز استفاده از قالب تصورات ملموس جهت ارائه تصورات انتزاعی در زبان رخ می‌دهد. آن‌ها اعتقاد دارند که تمایل انسان به الگوگیری از افعال ذهنی، ریشه ایجاد ارتباط میان واژه‌هاست. اصطلاح زبان‌شناسی را که نگرشی در مطالعه معنی به شمار می‌آید، نخستین بار

---

[1] mental domain

[2] cross-domain mapping

[3] conceptualsystem

جورج لیکاف[1] مطرح نمود. طبق این نگرش، دانش زبانی انسان مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست و با این دیدگاه، در نقطه مقابل آراء زبان‌شناسانی چون *چامسکی*[2] و *فودور*[3] قرار می‌گیرد که دانش ساخت‌ها و قواعد زبان را از دیگر فرایندهای ذهنی انسان، ازجمله اندیشیدن، جدا می‌دانند. (صفوی ۱۳۸۲، ۶۵) زبان‌شناسان‌شناختی در آثار خود، به بررسی مؤلفه‌های متعددی برای اثبات فرایندهای زبان در متن می‌پردازند. با عناصر و گزاره‌هایی چون نوع طرح‌واره‌ها و چینش مشخص استعاره‌ها و نحوه حضور و کارایی آن‌ها در متن و چگونگی به‌کارگیری عناصر زبانی متن برای القا و درک استعاره و بن‌مایه‌های استعاره شناختی، می‌توان به ساخت و بنیان‌های موردنظر *شناختیان* در متن رسید.

پیشینه پژوهش

در باب نظریه زبان‌شناسی‌شناختی و اشعار شفیعی کدکنی، پژوهش‌های زیادی به انجام رسیده که مهم‌ترین آن‌ها ازاین‌قرار است:

- محمد راسخ مهند، کتابی به‌عنوان ***«درآمدی بر زبان‌شناسی‌شناختی نظریه‌ها و مفاهیم»*** در سال ۱۳۹۲ با انتشارات سمت روانه بازار کتاب کرده و به شکل‌های مختلف زبان شناسی‌شناختی پرداخته و اصول آن را از دیدگاه لیکاف بررسی کرده است.
- فاطمه علوی و فاطمه نعمتی کتابی به‌عنوان ***«روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی‌انتقادی»*** از *مایکل تولن* ترجمه کرده‌اند که در آن به روایت از دیدگاه شناختیان پرداخته‌اند.
- ارسلان گلفام و فاطمه یوسفی در مقاله ***«زبان‌شناسی‌شناختی و استعاره»*** (۱۳۸۱) به مدل های شناختی و مباحث معناشناسی و حوزه‌های تحقیق در زبان‌شناسی‌شناختی پرداخته‌اند.
- مهرناز شیرازی عدل و فرهاد ساسانی مقاله‌ای به‌عنوان ***«دیدگاه از منظر زبان‌شناسی‌شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی»*** در سال (۱۳۹۲) نوشته‌اند که به رویکرد شناختیان در داستان عزاداران بیل و گاو پرداخته‌اند و آن را از نقطه دید و برجستگی‌های دیگر زبان شناسی تحلیل و بررسی کرده‌اند.
- مهبود فاضلی و معصومه شیرین علیزاده کلور در سال (۱۳۹۳) مقاله‌ای با موضوع ***«بررسی نظام عاطفی گفتمان» در شعر «سفر بخیر»*** شفیعی با رویکردی معناشناسی نوشته‌اند که به نشانه‌های معناشناسی و عاطفه و نحوه تأثیرگذاری آن در شعر شفیعی اشاره‌کرده‌اند و

[1] George Lakoff
[2] Chomsky
[3] Fodor

شاخص‌های موردنظر را معلوم و تعیین کرده‌اند.

- عصمت اسماعیلی و ابراهیم کنعانی در مقاله‌ای با همین عنوان در شعر ***«غزل برای گل آفتابگردان»***(۱۳۹۱) به همین موضوعات و مؤلفه‌ها در شعر موردنظر، نظری افکنده‌اند.
- فاطمه مدرسی در سال (۱۳۸۸) به ***«فرایند فرا هنجاری واژگانی در اشعار شفیعی کدکنی»*** پرداخته و انواع واژگان بسیط و مشتق و تک‌واژه‌ها و صفت‌ها را از دیدگاه واژگانی مورد تحلیل قرارداده است.
- وحید مبارک و فرحناز حیدری نسب ***«صور خیال در شعر شفیعی کدکنی»*** (۱۳۸۹) را بررسی کرده است.
- تورج عقدایی، ***«ساختار زبان شفیعی کدکنی در هزاره دوم آهوی کوهی»*** (۱۳۹۰) را تحلیل کرده است.
- عباس محمدیان در مقاله ***«شفیعی کدکنی و شکل‌گرایی»***(۱۳۸۸) به تأثیر مکتب شکل‌گرایی به آثار و شعر شفیعی کدکنی اشاره‌کرده است.
- قاسم صحرایی و شهاب گلشنی در مقاله ***«وحدت و انسجام در شعر شفیعی کدکنی»*** (۱۳۹۲) به زیباشناسی و ارکان آن و وحدت و انسجام و وحدت مضمون و هماهنگی اجزا در شعر شفیعی پرداخته‌اند و به هماهنگی میان اوزان عروضی، مضمون و اندیشه مطرح‌شده در شعر وی اشاره‌کرده است.

ولی تاکنون پژوهشی از موضوع زبان‌شناسی‌شناختی در اشعار شفیعی کدکنی صورت نگرفته است و خلأ پژوهشی در این زمینه، نگارندگان را به این تحقیق واداشت. چنین پژوهشی می‌تواند، جستجویی نو در خوانش شعر شفیعی به وجود بیاورد.

روش پژوهش و ارائه داده‌ها با توجه به زبان‌شناسی‌شناختی در شعر شفیعی

در این پژوهش تلاش شده تا ضمن معرفی آرای زبان‌شناسان‌شناختی و مبانی آن‌ها – هرچند به‌اجمال- تکیه کار بیشتر بر چند اصل این جریان؛ یعنی طرح‌واره‌ها و چگونگی ورود استعاره به متن و نوع آن در ارتباط با فرم و محتوا در سه شعر اجتماعی و روشنگرانه محمدرضا شفیعی کدکنی باشد. ضمن بررسی عناصر فوق، به این مورد نیز پرداخته‌شده که در تصویرهای این اشعار، هر تصویر مختص یک طرح‌واره است یا می‌توان اطلاق چند طرح‌واره را بر یک تصویر متشابه نیز ثابت کرد. روش کار به کار گرفته‌شده در این پژوهش درواقع روش توصیفی- تحلیلی است که بدین منظور نخست مطالعات نظریه‌پردازان، پیرامون مفاهیم معرفی‌شده، بررسی و سپس اشعار شفیعی کدکنی – برگرفته از چند اثر انتخابی- از دیدگاه *شناختیان* مورد تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته است و یافته‌های حاصل از نگاه

این سبک‌شناسی، در آن‌ها استخراج‌شده است. تأکید مقاله بر سه شعر *«محاکمه فضل‌الله حروفی»* و *«کبریت‌های صاعقه»* و *«در آن‌سوی شب و روز»* از دفترهای *«بوی جوی مولیان»* و *«در کوچه‌باغ‌های نیشابور»* است. علت انتخاب آن‌ها بر اساس تشابه و ارتباط موتیف‌های ثابت به‌کاررفته شده در این سه شعر است و این‌که محور عاطفه و پیام هر سه، مشابه و اجتماعی است.

طرح‌واره

نظریه طرح‌واره[1] یکی از ساخت‌های مفهومی زبان‌شناسی‌شناختی است که موردتوجه معنی‌شناسان شناختی نیز واقع‌شده است که چگونگی اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی‌تر را نشان می‌دهد. در پژوهش‌هایی نظیر لیکاف و جانسون بر این نکته تأکید شده است که «طرح‌واره‌ها عنصری بنیادین در مقوله‌بندی ما از جهان خارج است و فرایند وابسته به اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری نیز مربوط می‌شود.» (صفوی ۱۳۷۹، ۲۷۸). طرح‌واره یک شبکه آگاهی‌دهنده از علومی است که در پس‌زمینه حافظهٔ انسان‌اندوخته شده است. فتوحی، ریشه این نظریه را به نظریه روان‌شناسی *گشتالت* (در دهه بیست و سی میلادی) می‌رساند و حتی پیشینه آن را تا کتاب *سنجش خرد ناب* (۱۷۸۷. م) *کانت* به عقب برمی‌گرداند. (فتوحی ۱۳۹۰، ۱۶۱).

طرح‌واره‌ها به کمک سبک‌شناسی‌شناختی نیز می‌آیند که باعث تحلیل الگوهای زبانی در پیوند با طرح‌واره‌های شناختی و درک مفهوم و اصول و رویکردهای آن می‌شود. طرح‌واره‌ها بسته به نوع آن‌ها متنوع‌اند: گروهی مربوط به‌ظاهر متن و مفاهیم صوری‌اند و گروهی نیز با مفاهیم عاطفی و بنیادی و محتوایی متن وابسته‌اند. هم در حوزه صوری ادبیات، طرح‌واره‌ها وظیفه‌ای جداگانه و هم در رویکرد محتوایی‌شان سبک‌شناسی‌شناختی ویژه دیگری را می‌طلبند. در نگرش به طرح‌واره‌ها که از مبانی نظریه زبان‌شناسی شناختی محسوب می‌شوند، شاید بتوان آن را نوعی زبان‌شناسی نقش‌گرا دانست؛ زیرا در آثار این دسته از زبان‌شناسان اغلب، به تفاوت «نگرش صوری‌گرا و نقش‌گرا به زبان اشاره‌شده است. بارزترین نگرش صوری‌گرا را به زبان می‌توان دستور زایشی چامسکی دانست که قائل به جدایی حوزه قواعد زبان از دیگر فرایندهای ذهنی است درحالی‌که نگرش نقش‌گرا، برخلاف صورت‌گرایان، زبان از سایر فرایندهای ذهنی انسان مستقل شمرده نمی‌شود.» (صفوی ۱۳۷۹، ۶۶)

این بحث که یکی از مباحث نظریه زبان‌شناسی‌شناختی است از جدیدترین مکتب‌های معرفی‌شده در حوزه زبان‌شناسی است که درخور توجه نظریه‌پردازان شده است. اخیراً این نظریه «از منظر رفتارشناسی روان‌شناختی نیز مورد مطالعه قرارگرفته است و دلیلی برای کنش و واکنش اجتماعی-

[1] schema theory

روانی تلقّی گردیده است.» (بورشه و دیگران ۱۳۸۶، ۳۰۲)

یکی از دلایل مهم زبان‌شناسان در مطالعه زبان از این فرض ناشی می‌شود که زبان الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند .(Croft & Cruse 2004)

بامطالعه زبان از این دیدگاه می‌توان به ماهیت و ساختار افکار و آرای ذهن انسان پی برد که در حقیقت ریشه در نزاع‌های زبان‌شناسی میان معنی‌شناسان زایشی و طرفداران *چامسکی* است.

۱- طرح‌واره فضا مدار

«طرح‌واره فضا مدار[1] از گونه استعاره‌های جهت‌گِرانه[2] می‌باشند که *لیکاف* و *جانسون* استعاره‌های جهت‌گِرانه را سوای استعاره‌های مفهومی -که یک مفهوم را در چهارچوب مفهوم دیگر سازمان می‌داد- می‌دانند». (بیابانی ۱۳۹۱، ۱۱۱) این‌گونه استعاره‌ها عمدتاً از جهت‌گیری فضایی مثل بالا-پایین، درون-برون و... ناشی می‌شوند. در این طرح‌واره، تمامی مطلوب‌ها به سمت‌وسوی بالا و نامطلوب‌ها سمت‌وسوی پایین و افول روندگی دارند. تمامی افکار متعالی رو به بالا هستند، همچون شادی‌ها، روح‌ها، علم‌ها، توانایی‌ها و افکاری که عدم اعتمادبه‌نفس و حضیض می‌طلبد رو به سقوط گزارها هستند.

۱- از شوق پیروزی نزدیک بود بال دربیاورم.

۲- علم و آگاهی نسبت به این مسئله مرا به اوج اعتمادبه‌نفس کشاند.

۳- باید مثل یک مرد روی پای خودم وایسم و حرفم را بزنم.

۴- مثل یک آدم مرده دراز دراز، خوابیده بودم.

۵- از بس غذا خوردم افتادم روی زمین.

۶- نادانی و بی‌خبری مرا به قهقرا کشاند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، موارد ۱،۲ و ۳ که بیانگر امور مطلوب‌اند رو به اوج و بالا، روندگی دارند و موارد ۴،۵ و ۶ درست در نقطه تقابل قرار دارند و با گزاره‌ها و مؤلفه‌های حضیض به پایان می‌رسند.

«دریا» در فرهنگ ما واژه‌ای متعالی و رو به عرفان است و مطلوب‌ها را برای جاودانگی به سمت‌وسوی خود می‌کشاند. در شعر شفیعی واژه‌هایی که از دریا می‌آیند و به دریا می‌روند، حرکت به فضایی مطلوب و بالا است.

---

[1] spatialization schema

[2] orientational metaphors

که واژه‌های من از دریا
می‌آیند
و هم به دریا می‌پویند. (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

«سپیده‌دم» که تردید را در متن از بین می‌برد و استوارتر امید را نشان می‌دهد، رو به بالا است و بر دوش مسافرانی است که شاعر وعده قدومشان می‌دهد. تناسبات به‌کاررفته در متن زیر، طرح‌واره فضا مدار به وجود آورده است.

مسافرانی درراه‌اند
سپیده‌دم را بر دوش می‌کشند آنان (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

کفر در معنای عرفانی تولیدشده در متن، جای نامطلوب خود را به مطلوب می‌دهد و در هم‌نشینی با واژه‌ها و تصویرهای به وجود آمده، حالتی پارادوکس گونه به خود می‌گیرد و مطلوب می‌شود و با این مطلوب‌گری در اوج‌ترین نقطه موردنظر قرار می‌گیرد که سیمرغ هم یارای رسیدن به آن را ندارد.

کفر من کفری‌ست
که هیچ سیمرغی
بر اوج آن
نیارد پر زد (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۴)

سپیده‌دم و کرانه دیدار و رؤیت آزادی و مطلوب‌های دیگر در محوری فضامدارانه «بر روی گستره» ای از «جنگل سبز» قرار می‌گیرد تا در شبکه‌ای از فضا و سمت‌وسوی بالا در جایگاهی مطلوب قرار گیرد.

به روی گستره سبز جنگل دیدار
خوشا سپیده دما و آن کرانه دیدار (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۶)

و مفاهیم نامطلوب در گستره واژه‌سازی در متن با گزاره‌های رو به افول پایان می‌یابند. حرکت «جسم ظلمت» به‌طرف «پای زخمی» و «بیرون افکندگی» حرکت به جهت پایین و سقوط فضایی کلام است که جهت گزاره را در متن نشان می‌دهد.

و جسم ظلمت را
این هزارپای زخمی را
از خواب نسترن‌ها بیرون می‌افکند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

فرود آمدن تازیانه‌ها در متنی که سه واژه دارد، فضایی رو به پایین برای این واژه که هم به‌خودی‌خود بار معنایی منفی دارد و هم در متن برای همین بار معنایی استفاده‌شده، تولید کرده است.

گزاره «فرود آمدن» رو به فضای پایین یک ساختار است.

تازیانه فرود آمد

و مرد شکوه نکرد (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۰)

۲- طرح‌واره حجمی

از دیگر طرح‌هایی که موردتوجه جانسون قرار گرفت، طرح‌واره حجمی[1] است. ذهن انسان از طریق ارتباط مقولات هندسی با مفاهیم انتزاعی، طرح‌هایی در ذهن تولید می‌کند:

از تو فکر بیرون آمدم و فهمیدم که مادرم توی حال خودش نیست.

در این مثال برای فکر و حال، شکل هندسی و حجمی‌ترسیم‌شده است و طوری نشان داده‌ایم که انگار دارای حجم و فضای هندسی است و می‌توان چیزی یا کسی را در آن قرارداد. پس در این جریان، کار ذهن توسط شناختیان یا ارجاع به گزاره‌های عینی موردبررسی قرار می‌گیرد و عملکرد هماهنگ ذهن و جسم را در این رویکرد مهم می‌دانند.

کجای اطلس تاریخ را

تو می‌خواهی

به آب حرف بشویی (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۰)

با دقت در مثال ارائه‌شده متوجه می‌شویم که شاعر برای تاریخ ظرفی فرض می‌کند که می‌تواند تاریخ را در آن ظرف شستشو دهد.

من این عفونت رنگین را

به آب همهمه خواهم شست (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱)

ظرفی در شعر فرض شده که با آب آن ظرف، عفونت رنگین را قابل شستشو می‌انگارد و همین شستشو دادن این مفهوم در ساختار طرح‌واره حجمی قرار می‌گیرد.

واژه‌های من از دریا

می‌آیند

و هم به دریا می‌پویند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲).

شاعر در اینجا از «واژه» نام می‌برد که انتزاعی و بدون ظرف است و دریا را گویی ظرفی فرض می‌کند که کلمات مظروف‌های آن‌اند. این کلام برای معانی حکم ظروفی رادارند که آن را در خود جای می‌دهند. این‌گونه نگاه به واژه، مناسبات حجم‌وارگی یک مفهوم انتزاعی را به دنبال می‌کند.

[1] containment schema

و جسم ظلمت را
این هزارپای زخمی را
از خواب نسترن‌ها بیرون می‌افکند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

از نظر م.سرشک، ظلمت دارای حجمی باقابلیت جسمی است که می‌توان در یک درگیری حسی و عینی، این جسم را از خواب که مظروفی دیگر فرض شده، بیرون انداخت.

خون از رگانِ فقر و شهامت
جاری بود (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۸)

«فقر و شهامت» که مفهوم انتزاعی است، در یک تصویری استعاره‌ای با طرحی حجمی، صاحب فضا فرض شده است که ظرف آن، رگ است و خون نیز از این رگ که ظرف فقر و شهامت است، جاری می‌شود.

سرود بودن را
در برگ برگِ آن بیشه
و موج موجِ خزر
جاودانگی بخشید (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۶)

بودن را در قالب سرودن می‌گذارد و در ظرف بیشه و موج موجِ خزر به جاودانگی می‌رساند تا بدین گونه یک مفهوم انتزاعی را در یک حجمی قرار دهد و طرح‌واره‌ای حجمی که از دیدگاه زبان-شناسی‌شناختی تعاملی میان ذهن و جسم است، تولید می‌کند.

۳- طرح‌واره حرکتی

حرکت مادی و عینی یا استحاله شدن در امری در امورات روزمره از فرایندهایی است که ما از طریق تجربه حرکتی به آن دست می‌یابیم، به این رویکرد، طرح‌واره حرکتی[1] می‌گویند. در برخوردهای مادی و روزمره، همواره اول و نهایتی مشاهده می‌شود، وقتی‌که این سیر زمانی را برای مفاهیم انتزاعی قائل می‌شویم و آن‌ها را در یک طرح حرکتی فرض می‌کنیم، مناسبات طرح‌واره حرکتی را انجام داده‌ایم.

- درد دل من جریانی دراز دارد
- سرانجام فهمید که به ته عقایدش رسیده است.
- یک روزی می‌رسی به آنچه پدرت برایت می‌گوید

[1] path schema

این مثال‌ها و صدها نمونه دیگر، شواهدی است که می‌نماید ما برای بسیاری از پدیده‌های انتزاعی، مسیری و زمانی در نظر می‌گیریم که انسان همراه با آن مفاهیم در آن مسیر حرکت می‌کند. به اعتقاد *جانسون* «حرکت انسان و مشاهدهٔ حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح واژه‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد». (صفوی ۱۳۷۹، ۳۷۵)

حروف: مبدأ فعل‌اند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱)

شفیعی، فعل را که مفهومی انتزاعی است، دارای اول و نهایتی می‌داند که حروف در نقطه آغاز این مسیرند. با این رویکرد شاعر به دنبال ترسیم طرحی حرکتی، فعل را در امتداد یک مسیر طولانی قرار داده است.

دریا را می‌توان در تصویر زیر، زمان بی‌آغاز یا بی‌پایان انگاشت و علاوه بر تمرکز اصلی متن که بر مجاری مکانی است، تأویل زمانی نیز در آن می‌توان فرض کرد و برداشت نمود و در این ساختار تأویلی شاعر برای واژه، زمان آغاز و انجامی در نظر گرفته است که شروع و پایانش هر دو دریاست. البته وضعیت استحالی در این مثال نیز وجود دارد که این وضعیت، یعنی استحالی واژه در دریا خود، ترسیم فضایی حرکتی است.

که واژه‌های من از دریا
می‌آیند
و هم به دریا می‌پویند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۶)

شاعر در مثال زیر، دستگاهی حرکتی از ظلمات تولید کرده است که آن را جاده‌ای دارای شروع و پایان زمانی دانسته و نهایت آن را رسیدن به آب زندگی می‌داند.

گذار بر ظلمات، آب زندگی را
به خضر خواهد بخشید (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۶)

۴- طرح‌واره قدرتی

از دیگر طرح‌واره‌هایی که همواره موردتوجه زبان‌شناسی‌شناختی به‌ویژه جانسون بوده است، همین طرح‌واره قدرتی[1] است که نسبت به طرح‌واره‌های دیگر، حالتی مختلف را پذیراست. در مسیر پرهیاهوی بشر، موانعی در جلوی آمال وی سد می‌کنند که گذشت از آن‌ها قدرتی می‌طلبد و نحوه برخورد آدمی با این موانع، قابلیت وی را تعیین می‌کند. بدین ترتیب «طرحی انتزاعی از این برخورد

[1] force schema

فیزیکی در ذهن صورت می‌بندد که باعث می‌شود وی این حالات و کیفیات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌اند». (بیابانی ۱۳۹۱، ۱۱۹) در این نقش‌آفرینی، زبان‌شناسی می‌گوید که مفاهیم انتزاعی به‌صورت عینی[1] در زبان منعکس می‌شود. انسان همواره در برابر موانعی که ایجاد می‌شود سه حالت پدید می‌آورد.

۱- از آن مانع نمی‌گذرد و با ناامیدی آن را رها می‌کند. مثال: با گرفتن مدرک در این دانشگاه، راه ورود به هر شغلی را به روی خودم بستم.

۲- با دور زدن یا گذشتن از کنار آن مانع یا یافتن راهی دیگر به مسیر خود ادامه دهد. مثال: باید طوری دورش بزنم که اصلاً فکرش نمی‌کند.

۳- سومین راه برد در برابر این سد عظیم، باقدرت پیش رفتن و سد را شکستن و از آن عبور کردن است و انسان با تلاش و کوشش از این مانع می‌گذرد و مسیر را ادامه می‌دهد. به‌گونه‌ای که شاملو می‌گوید:

من آن‌گونه با خویش به مهرم
که بسمل شدن را به جان می‌پذیرم (شاملو ۱۳۷۲، ۳۷)

شفیعی کدکنی با آوردن واژه «کجای» تاریخ، تأکیدی دارد بر این‌که گذشتن از این سد و مانع، غیرممکن است و یارا و توانایی کسی در آن نیست و مبارزه با آن امکان ندارد.

کجای اطلس تاریخ را
تو می‌خواهی
به آب حرف بشویی
و قصر قیصران و تاج خاقان را (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۰)

در سه شعر بررسی‌شده برای این پژوهش، همین مورد یافت شد که گویای عدم توانایی قدرت شاعر در برابر سدهای ایجادشده، است. طرح‌واره‌های قدرتی دیگر وی در تصویرهای ساخته‌شده، امید و گذر از موانع را تلقین می‌کند. در مثال زیر شکوه نکردن و فریاد نزدن، حاکی از امید به رهایی و گذر از سدّ قدرت است و تکرار این بند، این احتمال را بالاتر می‌برد.

که تازیانه فروآمد
و باز شکوه نکرد (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۰)

با پاک کردن عفونت‌های پوشالی و رنگین، باقدرت از آن خواهد گذشت و همه‌چیز را خواهد

[1] objective

شست.

من این عفونت رنگین را

به آب همهمه خواهد شست (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

خبرِ رسیدن باران، خبر گذر از مانع و قدرتی است که سالیان سال، قومی را گرفتار خودکرده است و تکرار این بند این مفهوم را قوی‌تر می‌کند.

خبر رسید که باران

دوباره

خواهد بارید (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

شب که از کلیدواژه‌های اصلی شعر شفیعی است همیشه نماد یک سدّ محکم و پابرجاست که توسط برادران شاعر سوراخ می‌شود و گذری برای عبور از آن یافت می‌شود.

برادرانم

شب را با واژه‌هایشان

سوراخ می‌کنند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

در شاهد مثال زیر، شاعر با قاطعیت می‌گوید دربند ماندگان و رفتگان تاریخ آزادی و اندیشه نگاه نکن، ببین که چگونه «رخان لاشه مردار»ی را که شش هزار سال بر افکار سایه افکند، پس می‌زنند و از آن به‌آسانی عبور می‌کنند.

ببین که این‌ها

این‌ها

چگونه در باران

رخان لاشه مردارِ شش هزاران سالی را

به خون گل‌ها سرخاب می‌کنند هنوز (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۶)

در شعر «کبریت‌های صاعقه در شب» ابتدا توان مبارزه باقدرت و مانع را ندارد و بیان می‌کند که:

کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی

خاموش می‌شود

شب همچنان شب است (شفیعی ب ۱۳۷۹، ۵)

ولی این رویکرد ادامه نمی‌یابد و شاعر کم‌کم توان کم‌رنگ و بی‌رنگ کردن و سرانجام نابود کردن شب را با تمام قدرت در خود و کبریت‌های صاعقه می‌بیند و باقدرت، امید به پیروزی در برابر این سد

و مانع را در خود می‌بیند.

کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی

شب را کمرنگ می‌کنند (شفیعی ب ۱۳۷۹، ۵۸)

کبریت‌های صاعقه شب را

بی‌رنگ می‌کنند (شفیعی ب ۱۳۷۹، ۵۹)

و سرانجام این‌که:

کبریت‌های صاعقه

شب را نابود می‌کند (شفیعی ب ۱۳۷۹، ۵۹)

استعاره شناختی

از فرآیندهای آگاهانه‌ای که در جهان متن[1] مطرح است و نیز از معیارها و گزاره‌های بسیار فعال در شناخت فهم عناصر شاعرانه‌ی سبک‌شناسی زبان‌شناسی‌شناختی است، نظریه استعاره‌ی شناختی[2] است. *لانگاکر* در این زمینه می‌گوید: «معنای زبان در معادل شناخت استعاره‌هایی است که زبان‌شناس از آن در مفهوم‌سازی‌های خود بهره می‌برد»(Langacker 1987, 29) و در مورد کارایی استعاره در زبان‌شناسی شناختی به ارزش آن اشاره‌شده است که «غیرقابل ترجمه است و شامل آگاهی جدید و شیوه‌های جدید از صحبت کردن دربارهٔ واقعیت است» (تقوی ۱۳۸۸، ۸۴) در جریان‌های زبان‌شناسی شناختی برای استعاره رویکردی معناشناسی شناختی می‌دهند که «بخشی زبان‌شناسی‌شناختی محسوب می‌شوند که بر مدل‌ها و سازوکارهای شناختی که برای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد – و آن‌ها را ممکن می‌سازد– تأکید می‌کند» (گلفام و یوسفی راد ۱۳۸۱، ۶۱)

زبان‌شناسی‌شناختی، بر رویکرد اهمیت استعاره در زبان که بیشتر فرآیندهای شناختی نهفته در فهم عناصر شاعرانه را دارند، تأکید می‌کنند. هرچند این جریان در تحلیل‌های منتقدان فرمالیست هم حضور دارد، ولی شناختیان بر این مسئله در یک طرح‌واره‌ای شبکه مانند تأکیددارند و بر آن تحلیل می‌کنند و یک انضمام و یکپارچه‌سازی در تحلیل استعاره تولید کرده‌اند که در کار فرمالیسم‌ها وجود نداشت. این فرآیند در تولید کلام و در خواندن نیز، پیوستگی و هم‌ریشگی را در ادراک و بیان ایجاد می‌کند. زبان‌شناسان در بررسی این مقوله، بر مؤلفه‌هایی چون نوع یا قراردادی، یا جهتی بودن، هستی شناسانه و

[1] text world

[2] cognitive metaphor theory

زمانی و مکانی ثابت یا متغیر تأکیددارند و با این معیارهای زبان نشان می‌دهند که «در درون سطح گسترده‌تری از یک فرهنگ توصیف علمی زبان‌شناختی با نقش ادبی متن پیوند دارد». (Hakemulder Peer 2006, 85).

ون پیر نشان داد که این مؤلفه به لحاظ شناختی یک مقوله‌ی روان‌شناسیک است که هم در گوینده تأثیراتی ایجاد می‌کند هم در خواننده. (Van Peer 1986, 54) با این رویکرد و این جریان می‌توانیم ذهن آدمی را که بر متون ساری شده است به مطالعه بگیریم و درعین‌حال نیز می‌دانیم که آنچه به‌عنوان زبان بررسی می‌شود، درواقع همان متن است. در این راستا هر چه آگاهی ما نسبت به ذهن آدمی افزایش بیابد شناخت و درک ما درباره زمان و قلمروهای آن و فرایند خواندن نیز متحول می‌شود، زبان‌شناسان شناختی این گزاره را از بنیادین‌ترین فرضیه‌های خود می‌دانند و با این الگو می‌توان استعاره‌ها و برجستگی‌های دیگر متن را از این دیدگاه در مقوله‌های مختلف رده‌بندی کرد و بر اساس بسامد یکی از طرفین هر قطب سبک را توصیف نمود:

۱- استعاره نو و قراردادی

استعاره‌ها در جریان متن از سه حالت خارج نیستند که دو حالت کلی نو و سنتی دارند و یک حالت سومی نیز فرض می‌شود که شاعر از استعارات قراردادی و سنتی، در صورت‌های نوسازی شده-ای بهره می‌برد و آن‌ها را در فرض و پوششی و بنیادی نوین پی‌ریزی می‌کند. خلق استعاره‌ها و نمادها یا دیگر برجستگی‌های نو در شعر معاصر، توسط نیما یوشیج و دیگر زبان‌شناسان تأکید و مورد دستور قرار گرفت. شناختیان عقیده دارند که «پردازش به استعاره‌های نو و جدید، در برانگیختن ذهن ما به گزاره‌های نو از قلمروهای متناظر در نظام مفهومی مؤثرند که به‌واسطهٔ آن می‌توان به ذهن و سبک شاعر نزدیک شد». (Lakoff 1993, 186) تلاش‌های شفیعی کدکنی در ترسیم استعاره‌های نو بسامد و توان بالاتری را از بهره‌گیری از استعاره‌های قراردادی نشان می‌دهد، شعر شفیعی از این منظر حرکتی روبه‌جلو دارد و درگیر تصویرهای استعاره‌های قراردادی نمی‌شود.

استعارهای وی پر تأثیر، پویا، طبیعی و محسوس به‌طورکلی ساخته‌وپرداخته نگارخانه خاطر شاعر است و بر پیشانی بسامد بالایی از این مؤلفه‌ها مهر ابداع و مالکیت او نقش بسته است.

کجای اطلس تاریخ را — من عفونت رنگین را
تو می‌خواهی — به آب همهمه خواهم شست
به آب حرف بشویی (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱) (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱)

خدا برهنه خواهد شد (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳) لباس صاعقه‌برتن‌دارند آنان (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

مسافری درراه است
که بادبانش از ارغوان و
ابر پر است (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)
برادرانم شب را با واژه‌هایشان
سوراخ می‌کنند
(شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

شقایقان پریشیده در نسیم
(شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۳)

ارغوان‌ها آنجا نماز می‌خوانند
(شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۵)

درون جنگل سبز
چکاوکی پر زد
و در نسیم آویخت (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۷)

پیام برگ شقایق را
در لحظه‌ای که می‌ریزد
و می‌فشاند
آن بذر سالیانه فصلش را
به دشت‌ها ببرند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۴)

در کنار این استعاره‌های نو و شخصی، شاعر استعاره‌هایی قراردادی را نیز در ساختار نو قرار داده است که بوی سنتی آن کمتر به مشام می‌رسد و در هم‌نشینی با واژه‌های دیگر در الگویی ابداعی قرار می‌گیرد. «دریا» که استعاره‌ای قراردادی در ادبیات فارسی است، در مثال زیر بهره‌وری دیگری می‌شود و علاوه بر مفهوم عرفانی سنتی به استعاره‌ای نو در شعر شفیعی نیز بدل می‌شود.

که واژه‌هایِ من از دریا می‌آیند
و هم به دریا می‌پویند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

باران در رویکردی جوششی در متن زیر، علاوه بر باورهای سنتی استعاری، مملو از گفته و ناگفته‌هایی از امید و رویش و کوشش و جوشش دوباره می‌شود:

خبر رسیده که باران
دوباره
خواهد بارید (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

مسافر و سپیده‌دم و صاعقه و شب و سوراخ در محور هم‌نشینی در متن زیرساخت قراردادی و سنتی خود را پشت سر گذاشته است و لباسی و پوششی نو در مثال زیر به خود گرفته است:

مسافرانی درراه‌اند
سپیده‌دم را بر دوش می‌کشند آنان
لباس صاعقه بر تن دارند آنان

برادرانم
شب را با واژه‌هایشان
سوراخ می‌کنند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۳)

خون و خاک گرم در مثال زیر:

دیدیم
در آب رودخانه همه‌سال
خون بود و خاک گرم
که می‌رفت (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۸)

دریا در مثال زیر نیز مفاهیم بسیار کلی‌تر و حجمی‌تر از مفاهیم استعاری سنتی به خود گرفته است:

همیشه دریا، دریاست (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۳)

و تشخیص قرار دادن آب و موج و بادهای پریشان که قراردادی و کاملاً سنتی است.

به آب‌های خزر
موج‌های سرگردان
و باد پریشان بگو (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۳)

و قلب‌های بزرگ که استعاره‌ای سنتی در مفاهیم نو و کلی و منظوری است:

چه قلب‌هایی بزرگی
دوباره از تپش افکندند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۵)

۲- استعاره هستی‌شناسی

تجربهٔ انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج به‌خصوص اشیا مبنای شکل‌گیری گسترهٔ وسیعی از استعاره‌ها هستی شناختی را فراهم می‌کند و واضح‌ترین نوع استعاره‌های هستی شناختی استعاره‌هایی هستند که در آن به اشیا و دیگر پدیده‌ها خصوصیات و ویژگی‌های انسانی داده می‌شود. در این جهت به دنبال یافتن استعاره‌هایی هستیم که از این منظر از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی مهم است، زیرا طبق این نظریه، انسان استعاری فکر می‌کند و می‌اندیشد و در دنیای افکار خود زندگی می‌کند. در مثال زیر شاعر خدا را انسانی فرض کرده است که توانایی برهنه شدن و پوشیدن را دارد و این تصویر هستی شناسانه‌ای است که شاعر از خدا دارد.

خدا برهنه خواهد شد (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۶۱)

نسترن‌ها در مناسبات هستی شناسانه خود در الگویی انسان‌مداری فرض می‌شود و به او ویژگی‌ها و خصوصیاتی انسانی چون خواب‌وبیداری عطا می‌کند.

از خواب نسترن‌ها بیرون می‌افکند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۶۳)

سپیده‌دم و صاعقه در جریان این مثال به انسان‌هایی انگاشته شده‌اند که هم قابلیت بر دوش کشیدن رادارند هم ویژگی‌هایی هستی‌انگاری مانند پوشش و لباس بر آن‌ها مترتب است.

سپیده‌دم را به دوش می‌کشند آنان

لباس صاعقه بر تن دارند آنان (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۶۳)

تندر وقتی بغضش می‌ترکد و مژه‌های خوشه‌های گندم، تر می‌شود و ارغوان‌ها به نماز می‌ایستند، نگاهی هستی شناسانه تشکیل می‌شود.

که بغض تندر ترکید

و تر شده مژهٔ خوشه‌های گندم

از شوق

و ارغوان‌ها آنجا نماز می‌خوانند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۶۵)

صحبت کردن با آب‌های خزر و موج‌های سرگردان و بادهای پریشان و حتی شنیدن پیام برگ شقایق مبنی بر نگاهی ست که در نظریه زبان‌شناس‌شناختی که توسط جانسون و هوادارانش مطرح‌شده است جایگاهی ژرف برای ساخت موتیف‌های متن دارد.

بر آب‌های خزر

موج‌های سرگردان

و بادهای پریشان بگو

پیام برگ شقایق (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۳)

۳- استعاره زمانی

زمان یک مفهوم انتزاعی است، از دیدگاه *جانسون*، از دستاوردهای استعاره عینی و ملموس کردن مفاهیم انتزاعی است. درک زمان به‌مثابهٔ مکان، شیء یا فضایی بسته، بارزترین نمونه‌های درک استعاری یک مفهوم انتزاعی است (حسندخت فیروز ۱۳۸۸، ۱۲۴) *لیکاف* و ترنر در کتاب فراسوی عقل خونسرد[1] (۱۹۸۹) به بسط دیدگاه‌های خود در باب استعاره زمانی پرداختند و با ارائه شواهد و نمونه‌هایی از گفتار روزمره و شهر نشان داده‌اند که بسیاری از مفاهیم مانند زمان، زندگی و مرگ به‌صورت استعاری درک می‌شوند و گفته‌اند که: «از طریق استعارهٔ زمان به‌مثابهٔ شیء، تغییر زمان از طریقِ تغییر مکان درک می‌گردد» (Lakoff 1989, 76)

[1] More than Cool Reason

شب در اشعار مورد بررسی شفیعی، مکانی است که گویی فضایی یا ظرفیتی معین است که می‌توان چیزی را از آن عبور داد یا می‌توان آن را سوراخ کرد.

شب را سوراخ می‌کنند (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱)

تاریخ که زمانی انتزاعی است در قالب مفهومی مکانی قرار می‌گیرد و استعاره زمانی به‌مثابه مکان شکل می‌دهد که این از شگردهای شاعر در ترسیم استعاره‌ها نو و شخصی است:

کجای اطلس تاریخ

تو می‌خواهی

به آب حرف بشویی (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

ظلمت و تاریکی که مفهوم زمانی را با خود حمل می‌کند با یک خیزش استعاره گونه به مفهوم مکانی تبدیل می‌شود که گذر از آن به‌مثابه مکان، امکان دارد.

گذار بر ظلمات، آب زندگانی را

به خضر خواهد بخشید (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۶)

شب و روز که در بافت زمان قرار دارند با هم‌نشینی با قید مکان «سوی»، تبدیل به ساختار و مفهوم مکانی می‌شود و بر این منوال، برای آن‌ها سو و جهت فرض می‌شود.

در آن‌سوی شب و روز (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۵)

و درجایی دیگر نیز با ارائه نظارگی برای زمان شب و روز، استعاره زمانی ایجاد می‌شود که هم در ساختار هستی شناسانه قرار می‌گیرند و هم استعاره‌های دل‌نشین و زیبا را از مؤلفه‌های زمان تولید می‌کنند که موردنظر و عقیده جانسون و لیکاف است.

نظارگان مات شب و روز

بسیار روزها و چه بسیار (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۸)

۴- استعارهٔ شخصی یا ایدئولوژیک

کار زبان‌شناس‌شناختی بر پایه بسامد رخدادهای زبانی استوار است. بسامد مطلوب در تحلیل سبک، نشان‌دهنده یک عادت زبانی یا یک مشخصه پایدار فکری و روحی است. در یک راستا، آنچه برای منتقد شناختی مهم است، نحوه‌ی چگونگی ایدئولوژی گوینده متن در متن است. یا این‌که آیا استعاره‌های به‌کاررفته، شخصی و فردی است و در دایره واژگانی یک ایدئولوژی خاصی سروده شده است یا خیر؟ حضور واژه‌های خنثی در یک متن نسبت به واژه‌های ایدئولوژیک چقدر است؟

با پاسخ به این پرسش‌ها میزان نشان‌داری زبان متن و تعلق یا عدم تعلق به یک نظام ایدئولوژیکی مشخص می‌شود. اگر قرار باشد نظام استعاری زبان در خدمت یک ایدئولوژی باشد در سطوح مختلف

آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی نمود می‌یابد و برای درک این رابطه باید به سراغ این سطوح زبان رفت تا به‌طور غیرمستقیم از ساختارهای سیاسی و اجتماعی متن آگاه شد. شناختیان می‌گویند، اگر سبک شناس بتواند میزان شخصی بودن یا ایدئولوژیک بودن استعاره‌های یک متن را معلوم گرداند، خیزش بلندی به‌سوی شناسایی و تبیین فردیت سبکی برداشته است و در این زمینه دکتر فتوحی گفته است که «در این مسیر، نظریهٔ استعاره مفهومی سخت به مورد سبک شناسان می‌آید و می‌تواند آرمان اصلی سبک‌شناسی؛ یعنی کشف رابط فرم و محتوا محقق‌تر سازد». (فتوحی ۱۳۹۰، ۳۳۴)

پیکره واژگانی سه شعر بررسی‌شده شفیعی برای درک فردیت یا ایدئولوژی بودن آن: این ابیات جمعاً از ۶۲۷ واژه مکرر و غیر مکرر شکل‌گرفته است (کل متن با احتساب ۱۳۱ واژه تکراری، ۴۹۶ واژه دارد). اسم ۱۸۱ مورد، فعل ۸۰ مورد، حروف و نقش‌نماها ۱۴۹ مورد، قید ۲۷ مورد، صفت ۴۳ مورد و ضمیرها ۱۶ مورد در متن این شعر به‌عنوان واژه‌هایی که می‌تواند نگاه ایدئولوژی یا شخص سبک را تشکیل دهند، به‌کاررفته است. نگاه شاعر، رسالت نویسندگان و شاعران یعنی دموکراسی است و واژه‌ای که بیانگر ایدئولوژی سیاسی خاص است در شعر نقش ندارد. در ارائه واژه‌ها هم از طریق صریح و هم به‌صورت ضمنی بازتابی از هیچ‌کدام از ایدئولوژی‌های سیاسی دیده نشده و این‌که استعاره‌ها و کل برجستگی‌های متن این اشعار در درون سبک شخص و گفتمان وی شکل‌گرفته است و به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم نشانه‌ها یا محتوای گروه ایدئولوژیک را بیان نمی‌کند.

اشعار شفیعی به‌جای این‌که در خدمت ایدئولوژی خاصی باشد به‌گونه‌ای محسوس در خدمت ابداع و نوآوری فردی و سبکی است و همه استعاره‌های خود را مرهون نگاره‌های اصیل و نوین خود می‌کند و همه واژه‌ها را در خدمت می‌گیرد تا به‌نظام باور خود شکل دهد و وابستگی گروهی یا ایدئولوژی ایجاد نکند، واژه‌ها «قادرند کوچک‌ترین و ناپایدارترین مراحل گذار را در دگرگونی‌ها ثبت کند». (باختین ۱۳۷۳، ۹۷). هنر، شدیداً تمایل به شخصی شدن و فرار از قلمرو تبلیغی دارد؛ زیرا به هر نسبتی که ارتباط متن با زیباشناختی و تاریخ‌مندی و مسئله معنی گسسته‌تر شود به ایدئولوژی نزدیک‌تر می‌شود و ادبیت متن و نقش ادبی آن تقلیل می‌یابد. برداشت‌های شفیعی از استعاره‌های به‌کاربرده در متن شعر، حاصل برداشت خود از واقعیت است و گفته‌اند که «معانی و دریافت متن، حاصل دوباره برداشت خود از واقعیت است». (سلدن ۱۹۸۵، ۷۹)

این تقابل ادبیت شعر شفیعی با تکنیک‌های ایدئولوژی و خلاقانه کردن استعاره‌های متن، ناشی از چهار عامل است: ۱- خاستگاه متن ۲- مسئله زیباشناختی ۳- مسئله معنا ۴- تاریخ‌مندی.

خاستگاه متن شفیعی تخیل فردی و باورهایی است که سال‌ها از گذر تجربه به دست آورده است و آن‌ها را از گستره چپ و راست‌گرایان ایدئولوژی فاصله انداخته و ازآنجاکه شفیعی باورمند به رسالت

گونه بودن شعر همراه با اولویت‌های زیباشناسیک دارد، همیشه مسئله زیباشناختی را در نظر داشته و تن به نوشتار ایدئولوژیک برای تبلیغ گروه یا حزبی نداد و نتیجه این رویکرد، پایدارتر و ماناتر بودن برداشت‌هایی است که از نظام و دیگر برجستگی‌های شعر وی می‌شود. این رویکرد که خلاقانه بودن یا ایدئولوژیک بودن یک متن را بررسی می‌کند، توسط منتقدان شناختی از درجه‌های بالایی در سبک‌شناسی برخوردار است.

مسئله دیگری که تقابل ادیب متن شفیعی را با ایدئولوژی مطرح می‌کند، مسئله معنی در شعر شفیعی است، ابهام ذاتی که ریشه در نمادها و پارادوکس‌ها و استعاره‌های شفیعی دارد و در چندلایه کردن و جاودان بخشیدگی شعر شفیعی مؤثر واقع‌شده است، شعر وی را تأویل‌پذیر و چندوجهی، تأمل‌برانگیز و انعطاف‌پذیر کرده است و متن را از حالت تند و شتاب ناکی و قاطع و صریح و تک معنا که خاص متون ایدئولوژیک است، جدا کرده و آن را عرصه آزادی نموده است، به همان‌گونه که «ژولیا کریستوا ادبیات را عرصه آزادی و کاشف و سازنده حقایق نوین معرفی کرده‌است»(باختین ۱۳۷۳، ۴۸).

شعر شفیعی ازاین‌دست تلاش دارد که در زمان خاصی نماند و قابلیت مکالمه با نسل‌های متفاوتی در تاریخ داشته باشد، این قابلیت در خدمت متن ایدئولوژیک نیست، به جهت تک‌صدایی و حضور در دامنه مکالمات خاص برای افراد معلوم، دوام و جاودانگی ندارد. درحالی‌که شعر شفیعی بر ارزش گروه‌های اجتماعی خاص تأکید نمی‌کند و به دنبال رسالت واقعی جامعه انسانی است. این کارد متن شعر وی را از هژمونیک، نهادسازی، تثبیت‌کننده و سلطه آوری دور می‌کند و با بازی با واژه‌ها در برجسته‌سازی‌شان، معانی مبهم و مجمل و تأویل‌پذیر به آن‌ها می‌دهد.

بن‌مایه و استعارهٔ شناختی

بن‌مایه که معادل موتیف[1] است، در روایت‌شناسی «عبارت است از درون‌مایهٔ کوچک‌ترین واحد روایی». (تقوی ۱۳۸۸، ۴۳). تحلیل این موتیف‌ها به زبان‌شناس‌شناسیک کمک می‌کند تا رابطهٔ میان فرم و محتوا را کشف کند. در تحلیل این نوع جریان می‌توان از سبک‌شناسی ساختاری، سبک‌شناسی-شناختی، سبک‌شناسی تکوینی و سبک‌شناسی انتقادی بهره برد. خاستگاه موتیف‌ها و نسبت آن با آگاهی نویسنده و تأثیر آن بر کلید متن و درک خواننده ازجمله مواردی است که در این بررسی برای ذهن یک زبان‌شناس شناختی اهمیت دارد.

بن‌مایه‌ها به دو صورت خود را در متن نشان می‌دهند:

۱- ایده مسلط و موضوع فکری ۲- عناصر زبانی تکرارشونده؛

[1] motif

۱- ایده مسلط و موضوع فکری هر سه شعر، دفاع از دموکراسی وامید به آینده است. در شعر «محاکمه فضل‌الله حروفی» ایده مسلط و موضوع فکری علاوه بر روایی بودن، تکرار حساسیت‌های مخاطب باانگیزه‌های روحی و روانی است. موتیف روشنگری و دموکراسی و امید به آینده، بن‌مایه اصلی متن است که مجالی برای یأس و ناامیدی ارائه نمی‌دهد. تکرار پیکره‌های مفاهیم خاص در نظام ذهنی شاعر برآیند حساسیت وی نسبت به موتیف‌های موردنظر است.

موتیف مسلط در شعر «کبریت‌های صاعقه در شب» نیز و امید و روشنگری و آینده دوستی و فرار از یأس و ناامیدی است، هرچند که این حرکت در آغاز کُند می‌نماید، ولی روند روبه‌جلو، ناامیدی را به امید تبدیل می‌کند و شب را کم‌رنگ و بی‌رنگ و سرانجام نابود می‌کند. همین جریان ثابت با گزاره‌های روایی درصحنه‌ها و حوادث و کلام و درون‌مایه‌های روایی و نحوی شعر «در آن‌سوی شب و روز» نیز رخ می‌دهد. این موتیف با دریا و طوفانی بودن آن آغاز می‌شود و شقایق‌های پریشیده در نسیم را می‌ستاید و پیام مرگ شقایق را در لحظه‌هایی که ریخته می‌شوند به همه‌ی دشت‌ها می‌برد. از عظمت و بزرگی قلب‌هایی می‌گوید که از تپش ایستادند و این‌که آن‌سوی شب و روز هنوز قلب‌هایی هستند و سرانجامش امید به رهایی و کرانه دیدار است.

۲- عناصر زبانی و تصویرهای مکرر در گفتمان شعر که موردتوجه شناختیان است و با استفادهٔ آن از متن به ذهن حرکت می‌کنند و تعاملی میان فرم و محتوا به دست می‌آورند، همراه با ایده مسلط و موتیف کلی شعر است. در شعر «محاکمه فضل‌الله حروفی» بند زیر که ازجمله‌ی تصویرهای واحد و اصلی شعر است، پنج بار تکرار شده است:

که تازیانه فرود آمد
و باز شکوه نکرد (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۹)

تصویر پایه و اصلی دیگری در این شعر سه بار تکرار شده که حاصل پرسشی فلسفه انگیز است و با تکرار آن در متن، روند اعتراض را پیگیری می‌کند.

کجای اطلس تاریخ را
تو می‌خواهی
به آب حرف بشویی
قصر قیصران را
یا تاج خاقان را؟ (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۱)

باران که خود از اصلی‌ترین عنصرهای تکراری این زبان است با تصویری که ساخته است به‌طور

مجزا دو بار تکرار می‌شود تا با این تکرار، عامل روانی و برجستگی مفیدی ایجاد کند.

باران خواهد بارید

خبر رسیده که باران

دوباره

خواهد بارید (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶۲)

برهنگی خداوند که تأویل‌ها و موتیف‌های سبکی شاعر را معلوم می‌کند از خاستگاه ذهن و شخص شاعر نشئت می‌گیرد، در متن شعر دو بار تکرار شده است.

خدا برهنه خواهد شد

و باغ خاکستر خواهد شکفت (شفیعی ۱۳۸۹ الف، ۶)

علاوه بر تصویرهای تکراری که موتیف اصلی متن هستند، واژه‌هایی که در این راستا، همراهی دارند و عناصر زبانی تکرارشونده‌ای تشکیل می‌دهند، نیز در متن حائز اهمیت‌اند. واژه خدا، آب، تاریخ، باران، مسافر، شب از تکرارشونده‌ترین واژه‌های ممکن است. تکرار فعل‌های مستقبل و مضارع که متضمن ملتزم ساختن متن به آینده‌اندیشی و روبه‌جلو حرکت کردن و از اصول عقاید متن است، با حضور ۹ فعل مستقبل و ۷ فعل مضارع اخباری و ۲ فعل مضارع التزامی در مسیر اندیشه متن، کاربرد واحدی دارند:

تو می‌خواهی–خواهم شست–تو می‌خواهی–خواهدبارید–خواهدشد–خواهدشکفت–خواهدبارید–خواهدشد–خواهدبخشید– بشویی– بسرایم– می‌آیند– می‌پویند– بیرون می‌افکند– بر دوش می‌کشند– سوراخ می‌کنند می‌خوانند و سرخاب می‌کنند.

این افعال برای تأکید بر حقیقی بودن نگر گاه شاعر و تحقیر اعمال و فشارهای متقابل به‌گونه‌ای نحوی به‌شدت سودمند هستند و با ساختارهای نحوی خود بر تحمیل ذهن شاعر بر متن، صریح و آشکار عمل می‌کنند و زبان‌شناسان‌شناختی از اهمیت ساختارهای نحوی در سخن که به روابط نحوی کلمات مربوط است و نوع خاص گرامر را پیشنهاد می‌دهند، سخن رانده‌اند (Haynes 1995, 60) در جریان واژه‌سازی در متن این شعر، واژه‌هایی فعال و واژه‌هایی متقابل حضور دارند که با بررسی رویکرد هر دو گونه واژه‌ها به نتایجی می‌رسیم. واژه‌های فعال که موتیف امید را در شعر القا می‌کنند همگی جایگزینی‌اند و استعاره گونه واردشده‌اند: سیب سرخ– خدا– خواهم شست–دریا– باران–دوباره خواهم بارید– برهنگی خدا– شکفتن باغ خاکستر– مسافر–بادبان پر از ارغوان و ابر–سپیده‌دم– سوراخ کردن شب–خبر رسیده–سبزبودن قلب–حالت آب و آتش–سرودن‌طاسین عشق–ترکیدن بغض تندر– شوق–ارغوان– آب زندگانی–خضر–سرخاب کردن خون گل–جنگل سبز–چکاوک–نسیم.

واژه‌های فوق همگی مفاهیم مورد جهان‌نگری شاعر را تلقین می‌کنند. نمودار فرایند واژه‌سازی شاعر در متن، حرکت سبک را در دسترس زبان‌شناسان قرار می‌دهد. طرح‌وارهٔ شناختی، در این واژه‌ها زیرساخت شناخت و معرفت شخص را سازمان‌دهی می‌کند و او را در محدوده‌ی ارزش‌های موردقبول خود قرار می‌دهد. بسامد بالای واژه‌های فعال در برابر اندک واژه‌های تقابلی گویای تحقق سبک شخصی است و مولود فردیت خلاق هنرمند است. واژه‌های تقابلی که حالتی منفعل نسبت به واژه‌های فعال در متن ایجاد می‌کنند و بسامد بالایی ندارد؛ تازیانه-شکوه-قصر قیصر-تاج خاقان-عفونت-رنگین-شب-باغ خاکستر-جسم ظلمت-کفر-لاشه مردار-باغ وحش چنگیزی.

هرچند این واژه‌ها متقابلی هستند، ولی در محور هم‌نشینی با واژه‌های دیگر، رویکردی سست می‌گیرند و از گردونه قدرت حذف می‌شوند. تأکید نگارندهٔ این سطور بر این است که واحدهای زبان، پس از هم‌نشینی با یکدیگر «تحت تأثیر کاهش یا افزایش معنایی قرار می‌گیرند و تغییراتی در معنی اولیه آن‌ها روی می‌دهد». (صفوی ۱۳۷۹، ۸۱)

گزاره واژه‌های تقابلی در شعر «محاکمه فضل‌الله حروفی» همگی جهت افول روندگی دارند؛ به‌طور مثال، تازیانه فرود آمد؛ فرود آمدن رو به سقوط و سستی را نشان می‌دهد. شاعر می‌توانست بگوید تازیانه اوج گرفت و بعد فرود آمد، ولی با ذکر فرود آمدگی، حضیض این موتیف متقابل را نشان می‌دهد.

گزارهٔ رو به افول «شستن و بیرون افکندن و سوراخ کردن و سرخاب کردن»، در متن زیر نیز گویای ادعای ماست که زبان در برخورد با مؤلفه‌های تقابلی رو به افول روندگی گزاره‌ها برخورد کرده است: قصر قیصر و تاج خاقان را شستن- عفونت رنگین را شستن- جسم ظلمت را بیرون افکندن-شب را سوراخ کردن -رخان لاشه مردار را سرخاب کردن.

عناصر زبانی یا تصویرهای مکرر در گفتمان شعر «کبریت‌های صاعقه در شب» به این طریق است: تصویر زیر سه بار تکرار شده است که از موتیف‌های اصلی این شعر است.

کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی

خاموش می‌شود (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۶)

استعاره شب که عضو اصلی عناصر تکرارشوندگی هستند ۲ بار با این تصویر در شعر تکرار شده است:

شب همچنان شب است (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۷)

در بند ۱ و ۲ که شاعر یأس و ناامیدی را گزاره می‌کند، فعل‌هایی منفعل و خنثی مانند: است، داد،

می‌رفت و گذردادند، در متن حضور دارند، این خنثی بودن فعل‌ها وقتی به بندهای ۳ و ۴ می‌رسند، ناگهان رویکردی فعال می‌گیرند و با تبدیل‌شدن به فعل‌های مضارع اخباری رویکرد رو به امید شدن گفتمان متن را تقویت می‌کنند؛ فعل‌هایی مانند، کم‌رنگ می‌کند، بی‌رنگ می‌کند، از روشنایی صبح می‌آویزد و نابود می‌کند.

در بندهای ۱ و ۲ کبریت‌های صاعقه کم‌رنگ و ضعیف‌اند و شب همچنان شب است و رفته‌رفته جان در کبریت‌های صاعقه به وجود می‌آید و شب را کم‌رنگ و بی‌رنگ و درنهایت خاموش می‌کند. شاعر در ردیف کردن واژه‌های یأس در محور عمودی تبدیل‌شده به تصویرهای امید را ایجاد می‌کند و درنهایت روشنگری و امید نمایان می‌شود.

بند ۱: کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی
خاموش می‌شود
شب همچنان شب است (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۶)

بند ۲: کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی
خاموش می‌شود
شب همچنان شب است (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۷)

بند ۳: کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی
شب را
کم‌رنگ می‌کند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۸)

بند ۴: کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی
شب را
نابود می‌کند (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۵۹)

«بگو» از موتیف‌های اصلی شعر «در آن‌سوی شب و روز» است که حاکی از خیزش انگیزی شاعر برای افشای واقعیت روشنفکری است.

بگو برای چه خاموش؟
بگو جوان بودند
بگو برای چه می‌ترسی؟
و به بادهای پریشان بگو بگو
بگو برای چه خاموشی (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۳-۷۴)

در این شعر، تکرار جملات در معانی پرسشی برای حصول به جوابی و جست‌وجویی است که خروجی‌اش فهم و ادراک آن از موضوع است.

بگو برای چه خاموشی؟
بگو برای چه می‌ترسی؟
سپیده می‌دانست آیا

که در کرانه آن

چه قلب‌های بزرگی را

دوباره از تپش افکندند

و باد می‌داند آیا

چه قلب‌های بزرگی که می‌تپند هنوز؟ (شفیعی ۱۳۸۹ ب، ۷۵)

واژه‌ها و عناصر زبانی تکرارشونده این شعر؛ دریا، سپیده هم، شقایق، قلب هستند و واژهٔ تقابلی در شعر وجود ندارد.

نتیجه‌گیری

خاستگاه استعاره در آثار شفیعی به کلی در حوزه زبان اتفاق نیفتاده است، بلکه خاستگاه آن را باید در جریان قلمرو ذهنی متن وی جستجو کرد. در اشعار شفیعی مشاهده می‌شود که مفاهیم انتزاعی روزمره نیز به گونه استعاره تولید شده‌اند. مفاهیم انتزاعی در اشعار انتخابی شفیعی کدکنی، همان چیزی است که در گفتار شناختیان دیده می‌شود.

در این مقاله کوشش شده است، میزان مبانی زبان‌شناسی‌شناختی در سه شعر شفیعی کدکنی بررسی شود. مفاهیم انتزاعی در اشعار انتخابی شفیعی کدکنی، همان چیزی است که در گفتار شناختیان دیده می‌شود. با بررسی‌های دقیق‌تر می‌بینیم که استعارهای شفیعی، نو و کاملاً جوششی است. در برخی موارد نیز با استعاره‌های کاملاً قراردادی روبه‌روییم که شاعر در آن، جنبه‌ای دیگر از یک پدیده را مورد توجه قرار می‌دهد و درپوششی و لباسی نو ارائه می‌دهد. در اشعار مورد مطالعه، استعاره فضا مدار و طرح‌واره‌های مختلف ازجمله حجمی و قدرتی و زمانی و تصویری به نسبت دقیق و زیاد استفاده‌شده است و می‌توان سیر صعودی را با توجه به مبانی شناختیان در آن مشاهده کرد. علاوه بر مسئله طرح طرح‌واره‌های مختلف، چیزی که حائز اهمیت است، اشتراک انواع طرح‌واره‌ها در یک متن خاص و مشابه است؛ یعنی اینکه ما با متونی در شعر شفیعی روبه‌رو هستیم که اطلاق چند طرح‌واره‌ها هم‌زمان بر آن قابل‌اثبات و بررسی است و این افزایشِ کاربرد هم‌زمانی طرح‌واره‌ها می‌تواند، حاصل پختگی روح شاعر و نازک شدن پوسته احساس وی باشد که موجب نگاهی خاص به پدیده‌های اطراف می‌شود و حجم و حرکت به پدیده‌های انتزاعی می‌بخشد تا در ضمیر خود راحت‌تر بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند. پررنگ‌تر بودن طرح‌واره قدرتی و نیز عینی‌تر بودن تکاپو برای کنار زدن مشکلات و سدهای پیش رو به روح آزادی‌خواه و روحیه مبارزه‌طلب شفیعی برمی‌گردد.

بن‌مایه استعاره‌ها و برجستگی‌های اشعار بررسی‌شده شفیعی، محصول زایش شخصی و فردی شاعر است که تن به هیچ ایدئولوژی خاصی نداده است و صرفاً در راستای دموکراسی و رهایی از وضعیت نابسامان قوم سروده شده است. با این گرایش، گویی شاعر می‌خواهد جنبه‌ای دیگر از جریان شناسی متن را به مخاطب خود عرضه کند.

خاستگاه عناصر زبانی تکرارشونده، در شعر شفیعی که از جنبه سبک‌شناسی تکوینی نیز قابل‌بررسی است، محوریت شخصی و ابداع و خلاقیت خود شاعر است که آن تکرارها پیکره مفهومی خاصی را در سراسر متن شعر به وجود آورده است. واژه‌های فعال و مؤثر، رویکردی بالا و بسامدی پر

زایش در شعر ایجاد می‌کنند و نقش‌هایی که می‌توان برای مؤلفه‌های موردنظر شناختیان در اشعار تحلیل‌شده شفیعی ذکر کرد، متعدد هستند: انگیزش و اقناع، نقش زیباشناسیک، ابهام‌آفرینی، کشف و آفرینش‌گری نقش، تأویل‌پذیری و تفسیر، شخصی‌سازی زبان و گسترش آن.

منابع و ارجاعات

باختین، میخاییل (۱۳۷۳). *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرست.

بورشه و دیگران (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و ادبیات*، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.

پل ریکور (۱۳۸۶). *استعاره و ایجاد معنای جدید در زبان*، مترجم حسین تقوی، نشریه معرفت، سال ۱۶ شماره ۲۰. صص ۸۱-۹۴.

دهقان، الهام و تقوی، محمد (۱۳۸۸). موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟، *نقد ادبی*،۲(۸)، زمستان ۱۳۸۸، صص ۴۱-۶۷.

سلدن، رامان (۱۹۸۵). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس‌مخبر، تهران: طرح نو.

شاملو، احمد (۱۳۷۲). *مرثیه‌های خاک*، **چاپ پنجم**، تهران: زمانه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹، الف). *بوی جوی مولیان*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹، ب). *در کوچه‌باغ‌های نیشابور*، تهران: سخن.

صفوی، کورش (۱۳۷۹). *درآمدی بر معناشناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

صفوی، کورش (۱۳۸۲). بحثی درباره طرح‌واره‌ها تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی، *فصلنامه فرهنگستان*، شماره ۲۱، صص ۶۵-۸۵.

بیابانی، احمدرضا و طالبیان، یحیی (۱۳۹۱). بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، دوره ۱ شماره ۱، تابستان و پاییز ۱۳۹۱، صص ۹۹-۱۲۶. شناسه دیجیتال *(DOI): 10.22059/jlcr.2012.35239*

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

حسندخت فیروز سیما، گلفام ارسلان. (۱۳۸۸). بررسی استعاره‌ی زمان از دیدگاه شناختی در اشعار فروغ فرخزاد. *نقد ادبی*. ۱۳۸۸؛ ۲ (۷) :۱۲۱-۱۳۶.

گلفام، ارسلان و یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱)، زبان‌شناسی شناختی و استعاره، *تازه‌های علوم شناختی*، سال ۴. شماره ۳. صص ۵۹-۶۴.

References

Bakhtin, Michael. (1994). *sodā-ye mokāleme, xande, āzādi,* translated by Mohammad Jafar Poyandeh, Tehran: Sherkat Farhani Honari Arst.

Biabani, Ahmad Reza and Talebian, Yahya (2012). A Study of Oriental Metaphor and Visual Schemas in Shamloo Poetry, *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Volume 1 Number 1, Summer and Fall 2012, pp. 99-126. Digital Identifier (DOI): 10.22059 / jlcr.2012.35239

Borshe et al. (2007). *Linguistics and literature*, translated by Cyrus Safavi, Tehran: Hermes.
Dehghan E, Taghavi M. (2010) Motif, Types and Functions in Sadeq Hedayat's Story. *LCQ*. 2010; 2 (8), 41-67.
Fatouhi, Mahmoud (2011). *sabkfenāsi, nazariyehā, roykardhā va raveſhā*, Tehran: Sokhan.
Golfam A, Yousefi rad F. (2002). Cognitive Linguistics and Metaphors. *Advances in Cognitive Sciences*. 2002; 4 (3):59-64.
Hasandokht Firooz Sima, Golfam Arsalan. (2009). Cognitive study of time metaphor in Forough Farrokhzad's poems. *LCQ*. 2009; 2 (7) :121-136.
Haynes, John (1995) *Style*. London. New York: Routledge.
Lakoff, George (1992) the contemporary theory of metaphor in ortory. Andrew (ed) metaphor and thaught. Cambridge: Cambridge unverstity press.
Lakoff, George and Mark Johnson. (1989) metaphor we live by. Chicago: university of Chicago press.
Lakoff, George (1993) the contemporary theory of metaphor in Geeraets. Dirk (editor) 2006. Cognitive linguistics: basic readings (congntive linguistics resarch: 34). Berlin. Newyork: mouton de Gruyter. pp. 187-238.
Langacker, R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical prerequisites* (Vol. 1). Stanford university press.
Paul Ricoeur (2007). The Metaphorical Process, (in David Stewart, Exploring the philosophy of Religion, 4th ed, 1998, prentice-Hall, p.189-200), *Journal of Marifat*, Volume 16, Number 20. pp. 81-94.
Safavi, Korash (2000). *An Introduction to Semantics*, Tehran: Pazhuheshgah-e Farhang va Nashr Islami.
Safavi, Kourosh, (2003) Discussion on Schemas and Images from the Perspective of Cognitive Semantics, *Farhangistan Quarterly*, No. 21, pp. 65-85.
Selden, Raman (1985). *Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas-Mokhbar, Tehran: Tarhe Nou.
Shafie'i Kadkani, Mohammad Reza (2010, a.), *bou-ye jo-ye mouliān*, Tehran: Sokhan.
Shafie'i Kadkani, Mohammed Reza (2010, b.), *dar kouche bāqhā-ye Neyshābour*, Tehran: Sokhan.
Shamlou, Ahmad (1993). *marsiyehā-ye xāk*, 5th Ed., Tehran: Zamaneh.
Croft, W., & Cruse, D. A. (2004). *Cognitive linguistics*. Cambridge University Press.
Van Peer W and Hakemulder J (2006), Foregrounding. In: Keith Brown, (Editor-in-Chief) *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Second Edition, volume 4, pp. 546-550.
Willie van Peer (1986). *Stylistics and psychology: Investigations of foregrounding*. London: Croom Helm

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Vahidi, A., Salimi, H. & Alavi, B. (2020). Textual Analysis of Three Poems by M. Sereshk from the Point of View of Linguistic and Cognitive Foundations. *Language Art*, 5(4):7-34, Shiraz, Iran. [in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2020.19
URL:https://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/187

Language Art, 5(4): pp. 7-34, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.19 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.7.15.4.1578.32
Article No.: 54.13.139909.734

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Textual Analysis of Three Poems by M. Sereshk from the Point of View of Linguistic and Cognitive Foundations

Dr. Ahmadnoor Vahidi[1]
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Higher Education Complex of Saravan, Saravan, Iran.

Dr. Hossein Salimi[2]
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Dr. Bashir Alavi[3]©
Lecturer at Farhangian University, Bushehr, Iran.

(Received: 05 August 2020; Accepted: 19 October 2020; Published: 30 November 2020)

This article examines the components of linguistic theory with a different approach in Shafiei Kadkani's three poems. The study of the knowledge of these propositions is done in the framework of the theory of George Lakoff and Johnson. In this context, cognitive analysis of the text is discussed in several discussions of schemas, cognitive metaphor, metaphorical individuality and its motifs. By reading this kind of critique, can be achieved the structure of the poetry in terms of mapping the system and the flow of linguistic cognition to the intellectual world and drawing. This study shows how the linguistic elements and prominence's of language and the orienting schemas and metaphors that are the foundations of cognition can relate the form and content and beliefs of the author to the automated language and prove that similarities and the similarity of the examples of this theory in the discussion of schemas and metaphors in these three poems of Shafiei Kadkani is obvious and it can be seen that the form of these three poems is in proportion with the currents of formalism which is the output of the foundations of cognitive linguistics. Evidence shows that in addition to the presence of directional metaphors and different schemas in Shafiei poetry, the occurrence of several schemas and metaphors on a similar text has been created and metaphors, in addition to modernity in the flow of the text, They have not given a clear ideology. In this research, samples are extracted from the Shafiei Kadkani poems in accordance with this concept. This research has been done by descriptive and analytical methods.

Keywords: Shafiei Kadkani, Lakoff, Johnson, Linguistics, Schema.

[1] E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com
[2] E-mail: hsalimi@pgu.ac.ir
[3] E-mail: eshkat1@yahoo.com © (Corresponding Author)