Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winer 2024-2025, 179-209
https://www.doi.org/10.30465/copl.2024.48136.4118

Image Schemas in "Reality is My Dream" Poem by Bijan Najdi

Hosna Mohammadzade[*]
Alireza Fouladi[**]

Abstract

Cognitive semantics is one of the important theories in semantics. In cognitive semantics, it is assumed that cognitive functions match our senses. Image schemas are conceptual constructions which have drawn significant attention in this field. Image schemas are built with a metaphorical underpinning and act as a bridge to connect our physical experiences with more complex cognitive domains. Accordingly, the experience which man has of his physical existence and the space he occupies by it becomes a context to facilitate understanding abstract concepts. Therefore, any concept having no external existence can also be the container of different content and places. The present article tries to analyze conceptual metaphors with the help of concepts such as orientational metaphors, ontological metaphors and image schemas in Bijan Najdi's poems using descriptive-analytical method after presenting theories related to cognitive semantics. The findings of this research indicate that Najdi used image schemas to visualize abstract concepts and volumize colors, solid objects, body parts, different times and places. The high frequency of human-oriented metaphors shows that everything in the poet's cognitive world is alive and dynamic. In Najdi's poetry, power-type image schemas are less used compared to volume, motion, and visual ones. More use of power schemas (the second and third type) implies the fighting spirit of the poet.

Keywords: metaphor, Bijan Najdi, cognitive semantics, conceptual metaphor, image schema.

* PhD in Persian language and literature, Kashan University (Corresponding Author), hosna.kashani@yahoo.com
** Associate Professor of Persian Language and Literature, Kashan University, fouladi@mail.kashanu.ac.ir
Date received: 29/01/2024, Date of acceptance: 20/05/2024

Introduction

Cognitive linguists believe language is a tool to discover the human cognitive system. They refer to metaphor as an important principle. Before the emergence of cognitive linguistics, metaphor was known as a technique for incorporating imagination in poetry and considered merely a means of embellishing literary language. However, today its role in language users' daily lives has been brought to the fore. According to cognitive semanticists, metaphor is one of the fundamental components in the process of thinking. In short, this approach believes in the metaphoric nature of human thinking and the concepts associated with thought. Given that metaphorical expressions in language are directly linked to metaphorical concepts within human mind, they can be utilized to comprehend abstract notions. Structures such as image schemas presented by cognitive semanticists are a product of such an attitude towards metaphor.

Bijan Najdi is a contemporary poet and writer. The present article tries to achieve two objectives by adopting the theory of image schema and examining Bijan Najdi's poems: 1- Identifying the image schemas in the poems; 2- Determining the scope of their semantic applications. In other words, in accordance with the mentioned objectives, it aims to indicate that human thinking is metaphorical. Thus, justifying many activities of the mind and language in order to objectify abstract concepts.

Materials & Methods

Poets and theorists who can be placed in the romantic category assert that metaphor is intrinsically linked to language as a whole, and maintain that metaphor is fundamentally cognitive in nature. They believe that if human thought was not metaphorical, many mental and linguistic activities involved in the objectification of abstract concepts would be disrupted. Therefore, metaphor can be considered as the link between the domains of thinking, experience, and action. In fact, a conceptual metaphor seeks to depict what is intangible and mental through the use of tangible imagery. In this approach, metaphor is understood as the conceptualization of one experiential domain in terms of another. "The domain of experience that is employed to comprehend another domain is typically more concrete, more straightforward, and easier to grasp compared with the second domain that is generally more abstract, more indirect and difficult to grasp" (Kuchesh, 2016: 14); Poets express some concepts in a physical form in order to make them tangible. These physical forms are image schemas. Each image schema contains a concept expressed in language according to our experience in the outside world. In the present research, the main image schemas used in Bijan Najdi's poems,

which are also volumetric, motion, power and visual schemas, are separated and analyzed, and the authors investigate the influence of his intellectual world in the formation of metaphors and show that what concepts did he use metaphor to shape.

Discussion & Result

Image schemas are defined as “tangible and meaningful structures that arise from human bodily movements within the three-dimensional space, his perceptual interactions, and his engagement with objects’ (Rasakh Mohand, 2013 pp. 41-43). Image schemas can be classified into three categories: ‘Container schemas,’ ‘path schemas,’ and ‘force schemas.’”

Image schemas are constructed based on the idea that objects are either within or outside a container. Based on the observations of how objects occupy space and personal experiences of physical existence, individuals can conceptualize non-sensory notions by representing them within sensory spaces. Accordingly, the human body becomes the content for intangible containers or a container for intangible contents. That way, concepts that cannot be seen could be embodied. For example, in Monzavi’s ghazal, a concept such as "wandering" is embodied and is visualized as a "boat" on which the human heart is riding, or "life" is imagined as a “steed” to be a container for human existence. As a result, concepts that cannot be objectively conceived are embodied in the human mind. For example, a space is imagined for the inside of a human being in Najdi's poem, in which there is a weighing scale, and "heart" and "heart's dream" are its plates. He uses a concept like "lamentation" or has a bowl full of "sobbing" in his hands. These mappings help us understand a wide range of non-human phenomena within the framework of human motivations, characteristics and activities. Therefore, not only invisible concepts become visible, but they can also better convey the inner feeling of the poet.

Conclusion

Investigating image schemas and analyzing them from a cognitive perspective in Bijan Najdi's poetry shows that:

1. Visual, volumetric, motion and power schemas are used in his poems with a frequency of 38%, 32%, 23% and 7% respectively.

2. According to the findings of the research, it is understood that concepts including loneliness, dream, innocence and things like darkness, night, desolation, misgiving, violence, cry, nothingness, and so on were the target in conceptual metaphors. As a

result, metaphor has been a means to shape an abstract phenomenon based on physical experiences in Najdi's poetry.

3. Najdi has also used image schemas to volumize colors, solid objects, body parts, different times and places in addition to visualizing abstract concepts;

4. Everything is alive and dynamic in the cognitive world of the poet, and life-giving is the most widely used figure of speech.

Bibliography

Holy Quran

Arian, Amir (2012), "Going through the text: A look at the Sisters of this Summer poems by Bijan Najdi", Parvin, No. 12, pp. 23. [in Persian]

Beyabani, Ahmad Reza; Talebian, Yahya (2012). "Investing Bias Metaphor and Image Schemas in Shamloo's Poems, Journal of Literary Criticism and Rhetoric, vol. 1, no. 1, pp. 126-99. [in Persian]

George Lakoff, Mark Johnson (2014). Metaphors We Live By, translated by Hajar Agha Ebrahimi, Tehran: Nashr Elm Pub. [in Persian]

Rasekh Mahnad, Mohammad (2018). An introduction to cognitive linguistics, 2nd Edition, Tehran: SAMT. [in Persian]

Shafi'i-Kadkani, Mohammad Reza (1971). Fiction in Persian Poetry, Tehran: Nil Pub. [in Persian]

Shahsavari, Ali (2001). "Investigating a poem by Bijan Najdi", Month of Literature and Philosophy Book, no. 43, pp. 76-77. [in Persian]

Sadeghi, Leila (2014). "Textual schemas in the Formation of a New Version of “Novel-in-Stories” Using a Cognitive Poetic Approach (Analyzing a Work by Ebrahim Golestan), Literary Essays, no 183, pp. 87-109. [in Persian]

Safavi, Kourosh (2005). A Descriptive Dictionary of Semantics, Tehran: Contemporary Culture Pub. [in Persian]

Abdullahian, Hamid (1384). "Poetry factors in Bijan Najdi's stories ", Al-Zahra University Humanities Research Quarterly, Volume 15 & 16, NO 56 and 57, pp.115-128. [in Persian]

Fotuhi, Mahmud (2011). Stylology of theories, approaches and methods, Tehran: Sokhan Pub. [in Persian]

Fayyazi, Maryam Sadat (2022). " An Image-Schematic View to Guilaki Proverbs in the Domain of Food and Its Related Concepts", Scientific Journal of Persian Language and Iranian Dialects, Volume 6, Issue 2, December, pp. 265-287. [in Persian]

Kovecses, Zoltan (2017). Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor, translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran: Agah Pub. [in Persian]

Kovecses, Zoltan (2014), "Metaphor: A Practical Introduction", translated by Shirin Pour Ibrahim, Tehran: The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). [in Persian]

Alexander Romanovich, Luria (2012). "Language and Knowledge", translated by Habibullah Ghasemzadeh, 3rd Edition, Tehran: Arjmand Pub. [in Persian]

Mohammadi Asiyabadi, Ali; Sadeghi, Ismail and Masoumeh Taheri (2012). "Volumetric scheme and its application in the expression of mystical experiences", researches of mystical literature (Gohar-e-Goya), Volume 6, NO 2, Summer, pp. 141-162. [in Persian]

Jalal al-Din Muhammad Rumi (1981). Masnavi-ye-Ma'navi, edited by Reynold A. Nicholson, Tehran: Mola Pub. [in Persian]

Mehraban, Sediqeh; Zeinali, Mohammad Javad (2012). "The Artistic Language of Story-Poetry in the Works of Bijan Najdi", Contemporary Persian Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Volume 2, NO 1, Spring and Summer, pp. 155-139. [in Persian]

Najdi, Bijan (2020). "Reality is My Dream", Fifth Edition, Tehran. [in Persian]

Nikkhah Nuri, Umm al-Binin; Samsam, Hamid (2018). "Highlighting with images of fantasy and literary arts in Bijan Najdi's poetry", Baharestan Sokhan Quarterly, Volume 15, NO 40, Summer, pp. 1-18. [in Persian]

Hawkes, Terence (1972). Metaphor, translated by Farzaneh Taheri, Tehran. [in Persian]

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

طرح‌واره‌های تصوّری در مجموعهٔ واقعیّت رؤیای من است سرودهٔ بیژن نجدی

حسنا محمدزاده*

علیرضا فولادی**

چکیده

یکی از نظریه‌های مهم در شاخه‌های معنی‌شناسی، معنی‌شناسی شناختی است. در معنی‌شناسی شناختی فرض بر آن است که عملکردهای شناختی، در امتداد حواس ما قرار دارند. طرح‌واره‌های تصوّری از جمله ساخت‌های مفهومی هستند که در این حوزه به آن توجه شده‌است. طرح‌واره‌های تصوّری با زیربنایی استعاری ساخته می‌شوند و پلی برای ارتباط بین تجربه‌های فیزیکی ما با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تر می‌شوند. بر این اساس تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود و اشغال بخشی از فضا توسط آن دارد، زمینه‌ای می‌شود تا درک مفاهیم انتزاعی را برای او آسان کند و از این طریق، هر مفهومی که ممکن است وجود خارجی نداشته باشد هم می‌تواند مظروف ظرف‌ها و مکان‌های مختلف شود. جستار حاضر می‌کوشد با روش توصیفی ـ تحلیلی و پس از ارائهٔ تعارف و نظریه‌های مرتبط با معنی‌شناسی شناختی، به تحلیل استعاره‌های مفهومی با کمک مفاهیمی چون استعاره‌های جهت‌گیرانه، هستی‌شناختی و طرح‌واره‌های تصوّری در شعرهای بیژن نجدی بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نجدی برای تجسّم مفاهیم انتزاعی و حجم‌دهی به رنگ‌ها، جمادات، اعضای بدن، زمان‌ها و مکان‌های مختلف از طرح‌واره‌های تصوّری استفاده کرده‌است؛ بسامد بالای استعاره‌های انسان‌مدار نشان می‌دهد که در دنیای شناختی شاعر همه چیز زنده و پویا است. در شعر نجدی کاربرد طرح‌واره‌های تصوّری از نوع قدرتی در مقایسه با انواع حجمی، حرکتی و تجسّمی کمتر

* دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان (نویسندهٔ مسئول)، hosna.kashani@yahoo.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، fouladi@mail.kashanu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۳۱

است. استفادهٔ بیشتر از طرح‌واره‌های قدرتی نوع دوم و سوم حاکی از روح مبارز و شکست‌ناپذیر شاعر است.

کلیدواژه‌ها: استعاره، بیژن نجدی، معنی‌شناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی، طرح‌وارهٔ تصوری.

۱. مقدمه

استعاره (metaphor) از گذشته مورد عنایت بزرگان علم بلاغت بوده‌است، اما امروزه، توجه صاحب‌نظران علوم دیگر از جمله، زبان‌شناسی و فلسفه نیز به آن جلب شده‌است، تا جایی که آن را ابزاری برای درک نظام شناختی انسان و مربوط به زبان عادی قلمداد می‌کنند. از دو کتاب *فن شعر* و *فن خطابهٔ* ارسطو چنین برمی‌آید که: «آمیزش عبارات نامأنوس و استعاره‌ها و انواع دیگر دخل و تصرف‌ها در زبان است که بر شاعران روا دانسته می‌شود. استعاره نوعی اضافهٔ افزوده به زبان است، چاشنی‌زدن به گوشت است» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۲). شفیعی‌کدکنی در کتاب *صورخیال* به بیان تعبیر استعاره از دید ارسطو، قاضی جرجانی، جاحظ، عبدالله بن معتز، رمّانی، ابن اثیر و... می‌پردازد و درنهایت می‌نویسد: «با خوگرشدن ذهن‌ها و دریافت ارتباط میان دو سوی تشبیه، صورخیال شاعرانه‌ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیشتری است، خلاصه می‌شود و به گونهٔ استعاره درمی‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۹۳). از این تعریف‌ها، چنین درمی‌یابیم که استعاره مختص زبان شعر است و باید بخش شاعرانه یا استعاری زبان را جدا در نظر گرفت و استعاره را برای زبان امری زینتی دانست؛ اما سمیوئل تیلور کلریج (Samuel Taylor Coleridge) به عنوان یکی از نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسیسم می‌گوید:

> زبان قالبی می‌گیرد که علاوه بر شیء تنها، القاکنندهٔ شخصیت، حالت و مقاصد شخصی می‌شود که آن را ارائه می‌کند. پس زبان یعنی گفتار، واقعیت درونی را بر زبان جاری می‌کند یا بیرونی می‌کند و به مدد قوهٔ تخیل آن را بر جهان بیرونی تحمیل می‌کند؛ به این ترتیب زبان و واقعیت ارتباط تنگاتنگ می‌یابند. (هاوکس، ۱۳۷۷: ۸۳).

در ادامهٔ دیدگاه رمانتیک‌ها، نظریه‌پردازان شناختی هم بر این باورند که استعاره، نخست از اندیشه سرچشمه می‌گیرد و سپس به زبان راه می‌یابد و کم‌کم جزئی از زندگی ما می‌شود. آنان معتقدند که «انسان فقط به‌شیوهٔ استعاری می‌اندیشد و با استعاره زندگی می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰ :۳۲۴) و نمی‌توان استعاره را زینتی برای اندیشه‌ای خاص شمرد، بلکه نظام ادراکی انسان استعاری است. کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، یکی از آثاری است که تحولی در معناشناسی استعاره پدید آورد، لیکاف و جانسون(lakoff & Johnson) در این کتاب اذعان دارند

که «استعاره در زندگی روزمره و نه تنها در زبان که در اندیشه و عمل ما جاری و ساری است. نظام مفهومی معمول ما، که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد.» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۱۳). زبان‌شناسان شناختی بر این باورند که حوزه‌های انتزاعی از طریق حوزه‌های حسی قابل درک می‌شوند و از این طریق مفاهیمی چون عشق، عدالت، زمان و ... را می‌توان بازنمایی کرد. آنان، از طریق مطالعهٔ معنی به چگونگی عملکرد ذهن انسان هنگام درک مفاهیم پی می‌برند. از نظر لیکاف و جانسون(۱۹۸۰) استعاره عنصری بنیادین در فرآیند اندیشیدن است. چکیدهٔ کلام این رویکرد این است که تفکر انسان امری استعاری است و استعاره فقط مختص واژگان نیست، بلکه می‌توان از آن برای درک مفاهیم غیرفیزیکی مرتبط با انسان استفاده کرد.

بیژن نجدی متولد ۱۳۲۰، شاعر و داستان‌نویس معاصر است. این پژوهش بر آن است با تکیه بر نظریات معنی‌شناسان شناختی و معرفی طرح‌واره‌های تصوّری، به بررسی اشعار «بیژن نجدی» بپردازد.

۱.۱ پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ داستان‌های نجدی صورت گرفته است، اما در حاشیهٔ اشعار وی، جز چند مقاله، پژوهش گسترده‌ای انجام نشده است. مقاله‌هایی چون: «برجسته سازی با صور خیال و صنایع ادبی در شعر بیژن نجدی» (۱۳۹۷)، نوشتهٔ ام البنین نیکخواه نوری و حمید صمصام؛ «گذر از هاله‌های پیرامون متن: نگاهی به مجموعه شعر خواهران این تابستان اثر بیژن نجدی» (۱۳۸۲)، نوشتهٔ امیر آریان و «بازخوانش سروده‌ای از بیژن نجدی» (۱۳۸۰)، نوشتهٔ علی شهسواری. همچنین بیشتر بحثهای جدید در بارهٔ استعاره، از صاحب‌نظران غربی است که ترجمهٔ آنها در دسترس ما قرار دارد؛ مانند کتاب *استعاره* اثر ترنس هاوکس(Trans Hawks) کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* اثر جورج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson)، کتاب *زبان و شناخت* اثر اسکندر رومانویچ لوریا (Alexender Romanovich Luriia) و کتاب *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟(شناخت بافت در استعاره)* و *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره* اثر زولتان کوچش (Zoltan Kovecses) که در روند شکل‌گیری مقالهٔ پیش‌رو اثرگذار بوده‌اند. علاوه بر این‌ها، چند مقاله در رابطه با طرح‌واره‌های تصویری به زبان فارسی منتشر شده است که از میان آن‌ها می‌توان به: «طرح‌وارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»(۱۳۹۱)، به قلم علی محمدی آسیابادی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری و مقالهٔ

«بررسی استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو» (۱۳۹۱)، به قلم احمدرضا بیابانی و یحیی طالبیان اشاره کرد. با این وصف، بحث طرح‌واره‌های تصوری در شعر بیژن نجدی، بویژه از جهت تمرکز بر گونه‌هایشان پیشینه ندارد؛ کاری که این مقاله به آن می‌پردازد.

۲.۱ روش‌شناسی پژوهش

مقالهٔ پیش‌رو می‌کوشد با اتخاذ نظریهٔ طرحوارهٔ تصوّری و بررسی شعرهای بیژن نجدی به دو هدف دست یابد: نخست، شناسایی طرحواره‌های تصوری موجود در این شعرها؛ دوم، تعیین دامنهٔ کاربردهای معنایی آنها. به عبارت دیگر بر آن است تا منطبق با اهداف ذکر شده، نشان دهد که تفکر انسان استعاری است، از همین جهت می‌توان بسیاری از فعالیت‌های ذهن و زبان برای عینیت‌بخشیدن به مفاهیم انتزاعی را توجیه کرد و استعاره را ابزار معنی‌آفرینی و رابط میان حوزه‌های تفکر، تجربه و عمل دانست. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که: ۱ــ در اشعار بیژن نجدی از کدام نوع طرحوارهٔ تصوّری استفاده شده است؟ ۲ـ طرح‌واره‌ها برای شکل‌دهی به چه مفاهیمی مورد استفاده قرار گرفته است؟ چارچوب کلی پژوهش، زبان‌شناسی شناختی و به طور مشخص طرح‌واره‌های تصوری است که از جمله ساخت‌های مفهومی هستند که در این حوزه به آن‌ها توجه شده‌است. قلمرو تحقیق به کتاب *واقعیت رؤیای من است* محدود می‌شود که مجموعهٔ کامل اشعار بیژن نجدی است و چاپ اول آن بعد از مرگ شاعر، در سال ۱۳۹۲به بازار آمده‌است، گردآوری و گزینش داده‌های پژوهش به روش اسنادی از کتاب‌های: *استعاره* اثر ترنس هاوکس، *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* اثر جورج لیکاف و مارک جانسون، کتاب *زبان و شناخت* اثر اسکندر رومانویچ لوریا و کتاب *استعاره‌ها از کجا می‌آیند ؟(شناخت بافت در استعاره)* و *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره* اثر زولتان کوچش به سامان رسیده‌است. یافته‌های مرتبط با طرح‌واره‌های تصوری و استعاره‌های مفهومی با روش نمونه‌برداری دستی و کتابخانه‌ای استخراج شده و از آن میان، مواردی که آفرینش معناداری داشته‌اند، با روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس نظریهٔ طرح‌واره‌های تصوری جانسون مورد واکاوی قرار گرفته‌است.

۲. بنیان نظری: طرح‌واره‌های تصوّری

زبان‌شناسی شناختی و روانشناسی شناختی دو بخش مهم از علم شناختی را تشکیل می‌دهد. کتاب‌های جورج لیکاف (۱۹۸۷) و رونالد لنگاکر (Langacker) (۱۹۸۷) دو اثری است که پایهٔ مکتب شناختی در آنها شکل گرفته‌است. زبان‌شناسی شناختی رویکردی نوین در عرصهٔ تحقیقات زبانی محسوب می‌شود. زبان‌شناسان شناختی معتقدند که استعاره تنها شگردی برای زینت کلام نیست، بلکه تفکر انسان امری استعاری است و می‌توان از استعاره برای درک مفاهیم ذهنی بهره برد. از این منظر استعاره فقط در محدودهٔ دیده‌ها و شنیده‌های جهان پیرامون، متوقف نمی‌شود، بلکه «از حدود مرزهای تجربه‌های حسی فراتر و عمیق‌تر رفته، به ماهیت پدیده‌ها راه می‌یابد، مشخصات جداگانهٔ آنها را تجرید کرده و روابط حاکم بر آنها را درک می‌نماید» (لوریا، ۱۳۹۱: ۵۱). تا جایی که یک حوزهٔ مقصد (مفهوم ذهنی) از سوی حوزه مبدأ (مفهومی عینی) درک شود. مفهوم طرح‌واره یکی از مفاهیم مهم در زبان‌شناسی شناختی است.

> مفهوم طرح‌واره به عنوان بازنمایی ذهنی می‌تواند به اثر کانت با عنوان سنجش خرد ناب (۱۷۸۷) بازگردد، اما ریشهٔ مفهوم نوین طرح‌واره در کتاب بارتلت (Bartlett) به نام به *یاد آوردن* (۱۹۳۲) یافت می‌شود. او در تحقیقات خود به این نتیجه رسید که دریافت، درک و حافظه به واسطهٔ انتظاراتی ایجاد می‌شوند که انسان‌ها بر پایهٔ دانش پیشین خود شکل می‌دهند و از واژهٔ طرح‌واره برای ارجاع به دانش پیشین استفاده می‌کند (بارتلت، ۱۹۳۲: ۲۰۱، به نقل از صادقی، ۱۳۹۲: ۹۳-۹۴).

مفهوم طرح‌واره ارتباط نزدیکی با نظریهٔ شناخت بدن‌مند دارد. طرح‌وارهٔ تصوری ریشه در روان‌شناسی گشتالت رادولف آرنهایم (Rudolf Arnheim) و پدیدارشناسی بدن موریس مرلو – پونتی (Maurice Merleau – Ponty) دارد. این مفهوم از اوایل دههٔ هشتاد میلادی با مطالعات مارک جانسون به زبان‌شناسی راه یافت. در پدیدارشناسی مرلو – پونتی، انسان سوژه‌ای بدنمند است. در زبان‌شناسی منظور از بدن‌مندی تجربیاتی است که طی آن بدن انسان و تعاملات جسمانی‌اش با دنیای پیرامون، به اندیشه‌ها، کنش‌ها، هویت فردی و فرهنگی او ساختار می‌بخشد. (ر.ک. فیاضی، ۱۴۰۰: ۲۷۲) معنی‌شناسان شناختی معتقدند بخش عظیمی از گزاره‌های ما ریشه در اعمال جسمانی و ادراک ما از جهان دارند. در این رویکرد استعاره در معنای وسیع‌تر، به‌منزلهٔ مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه، برحسب حوزهٔ دیگر تعبیر می‌شود. «حوزه‌ای از تجربه که برای درک حوزهٔ دیگر به کار می‌رود، از حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، نوعاً فیزیکی‌تر، تجربهٔ آن مستقیم و شناخته‌شده‌تر است؛ حوزهٔ دوم نوعاً انتزاعی‌تر،

تجربهٔ آن غیرمستقیم‌تر و کمتر شناخته‌شده است» (کوچش، ۱۳۹۶: ۱۴). لیکاف و جانسون بر این باورند که استعاره‌ها ماهیتاً مفهومی‌اند و می‌توان به عنوان یکی از ابزارهای مهم برای ادراک از آن‌ها یاد کرد، چراکه نقشی مهم در ساختن واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی بر عهده دارند. (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۲۴۵) در استعاره‌های مفهومی یک مفهوم به شکلی استعاری در چارچوب مفهوم دیگری سازمان می‌یابد، برای مثال «در استعارهٔ بحث جنگ است اصطلاحات مربوط به قلمرو جنگ، مانند حمله کردن به یک موضع غیرقابل دفاع، استراتژی، خط جدید حمله، پیروزی، تصرّف و ...، شیوه‌ای نظام‌مند برای صحبت‌کردن دربارهٔ جنبه‌های نبردگونهٔ بحث پدید می‌آورند» (همان: ۱۹) از این رو در مورد «بحث» چنین جمله‌هایی به کار می‌بریم: «ادعای شما غیرقابل دفاع است»، «انتقاداتش به هدف خورد»، «به همهٔ نقاط ضعف استدلال من حمله کرد». هر استعارهٔ مفهومی دارای یک حوزهٔ مبدأ و یک حوزهٔ مقصد است. حوزهٔ مبدأ، تجربیات جسمی و حوزهٔ مقصد، مفاهیم انتزاعی را در خود جای می‌دهد.

> حوزهٔ مبدأ در استعاره‌های مفهومی عمدتاً طرح‌واره‌های تصوری هستند، چرا که چنین طرح‌واره‌هایی از الگوهای تکرار شوندهٔ تجربه‌های بدنمند نشأت می‌گیرند. بنابراین، طرح‌وارهٔ تصوری را به طور کلی می‌توان بازنمایی قیاسی و پویای رابطهٔ مکانی با حرکت‌های بدن در فضا توصیف کرد (فیاضی، ۱۴۰۰: ۲۷۳)

از این رو لایه‌های پنهانی زبان و تفکر انسان با تجربه‌های بدنمند او مرتبط است، چرا که ما به عنوان یک موجود زنده رفتارهایی مانند خوردن، خوابیدن، حرکت کردن و ... را انجام می‌دهیم. ساختارهای حاصل از آنچه در این زمینه درک کرده‌ایم در ذهن ما پدید می‌آید و زمان درک مفاهیم انتزاعی به کار می‌آید.

بعد از طرح نظریهٔ معاصر استعاره در سال (۱۹۸۰)، استعاره از حوزهٔ ادبیات و زبان بلاغی خارج شد و به اندیشه و زبان روزمره راه یافت.

۳. بیژن نجدی

بیژن نجدی (۱۳۲۰ـ ۱۳۷۶) از پدر و مادر گیلانی در خاش زاهدان متولد شد، تحصیلات ابتدایی خود را در رشت گذراند و پس از اخذ دیپلم، تحصیلاتش را در دانش‌سرای عالی تهران ادامه داد. او از سال ۱۳۴۵ فعالیت ادبی خود را آغاز کرد. نجدی در زمان زندگی خویش و در سال ۱۳۷۳ تنها مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* را منتشر ساخت؛ کتابی که

توانست جایزه «قلم زرین» را به خود اختصاص دهد. سایر آثار نجدی پس از درگذشت وی توسط همسرش به چاپ رسیده‌است؛ مجموعه داستان‌هایی چون: *دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستانهای ناتمام* از جمله این آثار است. نجدی نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست؛

> او با درآمیختن شعر و داستان سبک خاصی ابداع کرد و با ظرافت از پس مهارت‌های آن برآمد تا جایی که می‌توان گفت در این سبک مقلّد به حساب نمی‌آید. پیش از وی کسانی چون نادر ابراهیمی سعی کردند شاعرانه بنویسند، اما هیچ‌کدام نتوانستند موفقیت او را به دست آورند. نجدی با خلق تصاویر انتزاعی، آمیختن رؤیا و واقعیت و شخصیت‌بخشی به اشیاء از طریق زبان و عملکرد آنها در طی داستان، رویکرد تازه‌ای از جایگاه زبان در ادبیات داستانی به نمایش گذاشت (مهربان، زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

پس از مرگ نجدی مجموعه‌های اشعارش با نام‌های *خواهران این تابستان*، *پسرعموی سپیدار* و *واقعیت رؤیای من است* منتشر شد. کتاب *واقعیت رؤیای من است*، مجموعهٔ کامل اشعار اوست.

> گرچه در شعر نجدی ویژگی‌های یگانه و متفاوتی به چشم می‌آید و از این نظر شعر او تشخّص می‌یابد، اما نجدی از معدود شاعرانی است که جهان زندگی‌اش عین جهان هنری‌اش است. هستی را شاعرانه می‌بیند و شاعرانه زندگی می‌کند (همان: ۱۴۱)

و از این رو از عناصر شاعرانه به شکلی گسترده در آثارش بهره برده است.

> نجدی اولا با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده می‌کند، ثانیا نه به عنوان یک تفنن در بعضی قسمت‌های داستان، بلکه به عنوان ویژگی سبکی و نوع نگاه خود، در همه جای داستان‌هایش از آن بهره می‌برد، ثالثا نجدی خود شاعر است (عبداللهیان، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

علاوه بر متفاوت‌نویسی در داستان، در اشعار وی برجسته‌سازی‌های متنوعی با بسامد بالایی به چشم می‌خورد. «او اشعارش را با ملموس کردن اسامی شهرها، کشورها، ماه‌ها، فصل‌ها و... در ذهن خواننده قابل فهم و درک کرده. او از زبان مردم کوچه و بازار بهره گرفته و باورها و فرهنگ‌های مردم را در شعرش بیان کرده‌است» (نیکخواه نوری، صمصام، ۱۳۹۷: ۱۶). چنان که گذشت، ادامهٔ بحث ما به مطالعهٔ انواع و شیوهٔ کاربرد طرح‌واره‌های تصوری در اشعار این شاعر اختصاص دارد.

۴. استعاره‌های مفهومی و طرح‌وارهای تصوّری در اشعار نجدی

استعاره‌های مفهومی از دو مفهوم تشکیل شده‌اند و به صورت الف ب هستند به این صورت که الف در قالب ب درک می‌شود. استعاره‌های زبانی هم مظاهر همین استعاره‌های مفهومی هستند.

> استعاره‌های مفهومی بر اساس نقش شناختی‌شان به سه دستهٔ ساختاری، جهتی و هستی‌شناختی تقسیم می‌شوند. استعاره‌های ساختاری، ساختار حوزهٔ میدأ را بر حوزهٔ مقصد منطبق می‌کنند و بدین طریق گویندگان را قادر می‌سازند یک حوزه را به وسیلهٔ حوزهٔ دیگر درک کنند. (کوچش،۱۳۹۳: ۷۵).

لیکاف و جانسون بر آن بودند که

> نوع دیگری از مفهوم استعاره وجود دارد که به یک مفهوم در چارچوب مفهوم دیگری ساختار نمی‌بخشد، بلکه نظام کاملی از مفاهیم را با توجه به یک نظام کامل دیگر سازماندهی می‌نماید. این استعاره‌ها را استعاره‌های جهتمند می‌نامیم زیرا بسیاری از آنها با جهت‌های مکانی پیوند دارند: بالا ـ پایین، درون ـ بیرون، جلو ـ عقب، دور ـ نزدیک، عمیق ـ کم‌عمق، مرکز ـ حاشیه. این جهت‌های مکانی نتیجهٔ ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزیکی هستند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۲۹).

برای مثال «تنهایی» در فرهنگ ما مقدس و ارزشمند است و می‌تواند استعارهٔ «تنهایی بالاست» را شکل بدهد و ممکن است در فرهنگ دیگری چنین نباشد، از این رو می‌توان به علت شکل‌گیری ترکیبی مانند «آذین تنهایی» در زبان شاعر پی‌برد و به این نتیجه رسید که در اندیشهٔ او، تنهایی جایگاه بالایی دارد:

«آن‌جا، در گور کوچهٔ ذهنم من/ کلبه‌ای/ آذین‌های تنهایی‌اش/ آهسته می‌ریزد/ بر صبح استخوانی تو» (نجدی، ۱۳۹۹: ۵۵)

بالا بودن جایگاه «تنهایی» در ذهن شاعر، زمانی بیشتر آشکار می‌شود که تنهایی را چیزی مانند نزول آسمانی تصور می‌کند، چنانکه گویی تقدّس دارد و بالاتر از صبح قرار گرفته‌است و می‌تواند بر آن بریزد. این‌گونه سمت‌گیری‌ها از تجربه‌های فیزیکی- فرهنگی ما ناشی می‌شوند و مسلّما در فرهنگ‌های متفاوت، به گونه‌های مختلف ظهور می‌کنند. همچنین برای مثال این ذهنیّت که صداقت و پاکی کودکانه امری مقدس و ارزشمند است، باعث می‌شود در زبان شاعر

«تنفس کودکانه» یا به عبارت بهتر «معصومیت» کودکی سمت‌گیری بالا داشته‌باشد و قابلیت نزول و باریدن پیدا کند، مانند آنچه در این سطرها می‌بینیم:

«هنوز بر دریاچهٔ کبود پستان‌ها/ ـ بر آن چراغ‌های تیرهٔ دریایی ـ/ تنفس کودکانه می‌بارد» (همان: ۶۶)

تجربه‌های فیزیکی و فرهنگی ما بنیان‌های احتمالی پرشماری را برای استعاره‌های مکانی فراهم می‌سازند این که کدام استعاره‌ها از اهمیت بیشتری برخوردارند در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت است. متمایز دانستن مبنای فیزیکی و فرهنگی یک استعاره دشوار است. انتخاب یک مبنای فیزیکی مثلا «تنهایی بالاست» یا «معصومیت بالاست» از میان مبانی پرشمار احتمالی، با رویکردهای فرهنگی و چگونگی درک جهان مرتبط است.

استعاره‌های جهتمند عمدتاً نقش ارزیابی دارند. جهت‌های مکانی مانند بالا ـ پایین، جلو ـ عقب، دور ـ نزدیک و مرکز ـ حاشیه، بنیانی غنی برای درک مفاهیم در چارچوب عبارت‌های جهتمند فراهم می‌کنند.

تجربهٔ ما از اجسام فیزیکی و مواد، بنیان دیگری را برای ادراک فراهم می‌سازد، بنیانی که فراتر از جهت‌هاست. درک تجربه‌ها به واسطهٔ اجسام و مواد به ما اجازه می‌دهد که بخش‌هایی از تجربه‌های خود را برگزینیم و «بنیانی را برای گسترهٔ بسیار وسیع و متنوعی از استعاره‌های هستی‌شناختی فراهم سازیم؛ استعاره‌هایی که پنجره‌هایی هستند برای نگریستن به رویدادها، فعالیت‌ها، احساسات، ایده‌ها و... به مثابهٔ هستی‌ها و مواد.» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۵۰) استعاره‌های هستی‌شناختی درکی از مفاهیم مقصد به ما می‌دهند که مقدمات فهم استعاره‌های ساختاری را فراهم می‌کند. تصورات ما از چیزهایی که قابل دیدن نیستند، با کمک آن‌چه از دیدنی‌ها می‌شناسیم، شکل می‌گیرند، به این ترتیب ما موفق می‌شویم درک و تصوری از مفاهیم غیرحسی و چیزهای نادیدنی به دست آوریم؛ درست شبیه استعاره‌های جهت‌مند، پایه و اساس استعاره‌های هستی‌شناختی هم ارتباطات نظام‌مند تجربه‌های ماست، مثلا استعارهٔ «دیروز، ماده است» بر اساس ارتباط میان آنچه می‌بینیم و یک فضای فیزیکی مشخص شکل گرفته‌است و به مفهومی مثل «دیروز» که برهه‌ای از زمان است، شکل بخشیده‌است. حتی می‌توان برای واژه‌ای مثل «ناگهان» هم موجودیّت قائل شد:

«اتاق پر شده از دیروز/ سرمای صبح و ناگهان و آینه‌های پر از چاقو» (نجدی، ۱۳۹۹: ۴۹)

در نمونهٔ بالا، شاعر برای ملموس کردن مفهوم «زمان» آن را در قالبی فیزیکی بیان نموده‌است. این قالب‌های فیزیکی، همان طرح‌واره‌های تصوّری هستند. هر طرح‌وارهٔ تصوّری

حاوی مفهومی است که بر حسب تجربهٔ ما از دنیای بیرون در زبان نمود یافته‌است. طرح‌واره ـ تصوّرهای گوناگون مثل طرح‌وارهٔ ظرف یا نیرو، بسیاری از مفاهیم انتزاعی را ساختاربندی می‌کنند. استعاره‌ها بر اساس شناخت یا تصور ما شکل می‌گیرند و در آن‌ها ساختار دانش مقدماتی ما که برساختهٔ برخی عناصر پایه است، از مبدأ بر مقصد منطبق می‌شود و استعارهٔ تصوّری ـ طرح‌واره‌ای را شکل می‌دهد. استعاره‌های تصوّری هم در شعر و هم در سایر گفتمان‌ها حضور دارند. اساس استعاره‌های ساختاری ممکن است شباهت‌هایی باشد که نتیجهٔ استعاره‌های جهتمند و هستی شناختی‌اند، برای مثال اساس «اتاق پر شده از دیروز» را استعارهٔ «دیروز ماده است» (هستی‌شناختی) و «اتاق ظرف است» (هستی‌شناختی و جهتمند) تشکیل می‌دهد. این استعاره شباهتی ساختاری میان «دیروز» و «مواد» مطرح می‌سازد و منجر به شباهت‌های استعاری می‌شود. استعاره‌های ساختاری می‌توانند شباهت‌هایی را خلق کنند که نتیجهٔ استعاره‌های هستی‌شناختی و جهتمند است. تجربه‌های استعاری مقوله‌های نظام مفهومی ما را تعیین می‌کنند. «به باور ما، ویژگی‌ها و شباهت‌ها وجود دارند و تنها می‌توان آن‌ها را در ارتباط با یک نظام مفهومی تجربه کرد. بنابراین، شباهت‌های مربوط به استعاره‌ها تجربی‌اند و نه عینی» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۲۳۸–۲۳۹).

پژوهشگران شناختی تاکنون شمار زیادی از طرح‌واره‌های تصوّری را پیشنهاد کرده‌اند که «به شکل‌گیری مجموعهٔ متفاوتی از ساخت‌های زبانی و به تبع آن خلق معانی گوناگون می‌انجامند. از جمله طرح‌واره‌های مهارشدگی، فضایی، حرکتی، مسیر، حجمی، مبدأ ـ مسیر ـ مقصد، مرکز ـ حاشیه و انسداد.» (فیاضی، ۱۴۰۰: ۲۷۴) در این پژوهش عمده‌ترین طرح‌واره‌های تصوّری به کار رفته در شعرهای بیژن نجدی، که در دسته‌های حجمی، حرکتی، قدرتی و تجسّمی جا دارند، تفکیک و تحلیل می‌شوند.

۱.۴ طرح‌واره‌های حجمی

طرح‌واره‌های حجمی با کمک شبیه‌سازی قرار گرفتن اجسام در فضا یا درون یکدیگر امکان تجسم ظرف و مظروف را برای مفاهیم غیرحسی پدید می‌آورند. درواقع «ما تجربه‌های مجرد و مبهم خود را هم بر حسب جسم، ماده، ظرف و انسان می‌فهمیم، بدون اینکه مشخص کنیم کدام نوع ماده یا ظرف مورد نظر است» (کوچش، ۱۳۹۶: ۶۹). انسان می‌تواند با کمک آنچه از اشغال فضا توسط اجسام دیده‌است و در خاطر دارد، فضاهای غیرحسی، فراطبیعی و مفاهیم انتزاعی را دیدنی کند. می‌تواند با ظرف قرار دادن جسم انسان، تصویری از دنیای درون و آنچه در آن

می‌گذرد، به وجود آورد؛ حتی می‌تواند جسم انسان را مظروف ظرف‌هایی نادیدنی در نظر بگیرد، می‌تواند مفاهیم انتزاعی، رنگ‌ها، اعضای بدن و ... را مکانی در نظر بگیرد که زندگی در آن جریان دارد. در اشعار نجدی نمونه‌های متعددی به چشم می‌خورد که در آن‌ها جسم انسان ظرفی است که می‌تواند از چیزهای عینی و غیرعینی، پر یا خالی باشد؛ چیزهایی مثل: کلمه، بوی سیگار، یاد بوسه، لبخند، شنبه و... در شعر زیر:

> پر از بوی خستهٔ سیگار/ خالی از کلمه/ پر از یاد بوسه‌های دور/ خالی از دندان/ پر از پای‌ماله‌های گریه‌های خشک/ خالی از لبخند/ پر از خون بسته، خالی از شیر پستان‌های خودش/ مُرده، مادربزرگ/ می‌برندش با کتان و در پنبه/ خالی از همین شنبه‌ای که می‌گذرد (نجدی، ۱۳۹۹: ۹۵)

«درون انسان» می‌تواند به شکل فضایی درآید که «ترازویی» در آن قرار دارد؛ ترازویی که «دل» و «رویاهای دل» کفه‌های آن شده‌اند و دائم در حال نوسانند:

«در من ترازویی است/ که یک کفه‌اش دل من/ آن کفه‌اش رؤیای دل من» (همان: ۱۱۰)

از این رهگذر، شاعر حتی می‌تواند هر چیز غیرظرف و غیرمظروف را ظرف یا مظروف تصوّر کند، چنان که نجدی برای رطوبت کافور تن اجساد نیز حجم در نظر گرفته است:

«عاشقان رستاخیز/ که سفته‌ای لای کفن آن‌ها بود/ و نگران بی‌بیِ خشت که به خواب می‌رفت/ در رطوبت کافور تن‌شان» (همان: ۲۳)

یا خودش را مظروف «تاریکی خطوط زمینگیر» دیده‌است، آنجا که می‌گوید: «آن دورترهای شکنجه/ آن دورترهای اعتراف/ تاریکی خطوط زمینگیر/ باردار من بودند» (همان: ۹۷)؛ حتی زمان‌هایی چون «تابستان» و مفاهیمی چون «هق‌هق» و «بوی تنهایی» هم مظروف می‌شوند و قابلیت پر کردن ظرفی یا ریختن از ظرفی را پیدا می‌کنند:

«با گوش‌هایم می‌بینم که تابستانی آهسته می‌ریزد/ از تقویم/ و مشک آهوانهٔ من پر از بوی تنهایی‌ست» (همان: ۲۶۹)

«مرا به میهمانی مویه بفرستید/ تا کاسه‌ای بیاورم برایتان پر از هق‌هق» (همان: ۳۳۷)

از این طریق درک و دریافت مفاهیم ناملموس برای ما فراهم می‌شود و می‌توانیم به شناختی از آن برسیم؛ نجدی حتی برای رنگ «آبی» حجمی متصور می‌شود و چون مکانی در آن به جست‌وجوی رنگ «سفید» می‌پردازد، حتی این جست‌وجو در بی‌قراری پردهٔ آویزان پشت پنجره، ادامه دارد:

«آبی‌ها را شکافته‌ام با ناخن در جستجوی سفید/ بر خاکستری راه رفته‌ام در جستجوی سفید/ در بی‌قراری پرده صدایی بود در جستجوی سفید» (همان: ۱۹)

گویی در دنیای زیستهٔ شاعر، سفیدی، گمشده‌ای است که همه جا به دنبالش می‌گردد، حتی پرده‌ها و پنجره‌ها نشانی از این سفیدی یا همان نور می‌جویند؛ حتی مفهوم انتزاعی «ویرانی» ظرف تصور می‌شود و «قصه» در آن قرار می گیرد: «کسی مرا می‌سازد/ که دست‌هایش از ویرانی دریا/ قصهٔ آب آورده‌است و/ یک ماهی» (همان: ۷۹) نمونه‌های دیگری هستند که در آن‌ها هر یک از اعضای بدن به شکل مکانی تصور می‌شوند، مثلا «سر»، «خانقاهی» است برای حضور «آشفته‌مویان»:

«سرم/ خانقاه آشفته‌مویان است» (همان: ۶۱)

بررسی‌های آماری نشان می‌دهد که در ۲۵۷ شعر منتشر شده در کتاب *واقعیّت رؤیای من است*، ۳۲۰ طرح‌واره به کار رفته‌است که از آن میان ۱۰۳ طرح‌وارهٔ حجمی به چشم می‌خورد.

۲.۴ طرح‌وارهٔ حرکتی

طرح‌واره‌های حرکتی بر اساس تجربه‌هایی که انسان از حرکت جسمانی خود و دیگر موجودات دارد، شکل می‌گیرند؛ این حرکت چه افقی باشد چه عمودی، ابتدا، انتها و مسیری معیّن دارد؛ بر همین اساس، گفته‌های روزانهٔ ما شکلی متفاوت می‌گیرند، چنان که گویی از مبدأیی شروع و به مقصدی ختم می‌شوند، مثلا در عبارت‌هایی مانند: «این قصه سر دراز دارد»، «آخرش یک روز به حرف من می‌رسی»، «دوستی با آدم‌های ناباب تو رو به ترکستان هدایت می‌کنه»، می‌بینیم که، تصوّر سر و ته داشتن قصه و تجسم مسیری طولانی برای آن، تصور رسیدن به مقصود حرف با طی کردن مسیری معین و زمانی نامعلوم، یا رسیدن به جایی نامشخص به واسطهٔ دوستی با افراد ناباب، همه برگرفته از تجربه‌های انسان در بارهٔ حرکت است (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۱۷). طرح‌واره‌های حرکتی در شعر نجدی در دو مسیر افقی و عمودی حرکت کرده‌اند:

۱.۲.۴ حرکت در مسیر افقی

در این طرح‌واره‌ها مسیر حرکت با در نظر گرفتن مبدأ و مقصدی در سطح شکل می‌گیرند، نجدی در شعری می‌گوید:

من از انتهای جهان نهراسیده‌ام هرگز/ که پایان همین واژه‌های سیمانی‌ست/ شبی از یکشنبه‌ها/ روزی از پاییز/ و غروبی سوخته با آتش زرتشت/ و این به زیارت انتهای جهانم کشانده/ که آنجا هیچ نیست مگر پرسشی ساده/ من آغاز جهان شده‌ام آری/ و پایان من گریه‌ای‌ست که دیگران/ نمی‌بارن (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۷)

در این شعر، واژه‌های سیمانی به شکل مسیری تصور شده‌اند که شاعر، آغاز آن مسیر است و در پایان به انتهای جهان می‌رسد. از طرفی دیگر انتهای جهان چیزی نیست مگر پرسشی ساده؛ یعنی پرسش، به شکل مکانی تصور می‌شود که شاعر از مسیر واژه‌ها می‌خواهد به آن برسد؛ می‌بینیم که در ذهن شاعر، کلمات و پرسش‌ها، حجم می‌یابند و انسان را از طریق زمان که ممکن است «شبی از یکشنبه‌ها» یا «روزی از پاییز» یا «غروبی سوخته» باشد از خود عبور می‌دهند. گفتنی است که پشت همین استعاره‌های حجمی و حرکتی، مفاهیم عمیقی نهفته‌است که با پی بردن به آن، چگونگی شناخت شاعر از جهان، قابل دریافت است؛ مواردی مثل، کوتاه تصور کردن عمر به اندازهٔ ادای یک کلمه، آنجا که شاعر می‌گوید: «از انتهای جهان نمی‌هراسم که پایان واژه‌های سیمانی است»، گویی تمام جهان را به قدر ادای کلمه‌ای می‌بینند یا از این دو سطر: «و این به زیارت انتهای جهانم کشانده/ که آنجا هیچ نیست مگر پرسشی ساده». بنا به ذهنیّت مخاطب، می‌توان برداشت‌های متفاوتی از این چند سطر داشت؛ مثلا می‌توان چنین برداشت کرد که انتهای جهان در واقع رسیدن به همان گواهی دادن بندگان، نسبت به یگانگی خدا و پرسش «اَلَستُ برَبِّکُم قالو بَلَی...» (قرآن، اعراف: ۱۷۲) است، یعنی فاصلهٔ بین ابتدا و انتهای جهان به اندازهٔ ادای همین پرسش و رسیدن به «قالو بَلَی» است؛ هرچند می‌تواند به ناآگاهی انسان و همیشه پرسان بودن او هم، اشاره داشته باشد یا به بی‌تفاوتی عضو عضو اجتماع نسبت به یکدیگر وقتی که می‌گوید: «و پایان من گریه‌ای‌ست که دیگران/ نمی‌بارند»؛ به هر حال «واژه‌ها و انسان‌ها را به شکل مسیر تصور کردن» و «پرسش‌ها و گریه‌ها را به شکل مکانی در انتهای مسیر، تصور کردن» تنها برای تزیین کلام نبوده‌است و از اندیشهٔ شاعر حکایت دارد. در قطعه‌ای دیگر خواب، به شکل مسیری درمی‌آید که «تکه‌های تن کودکان» در آن حرکت می‌کنند و به سمت مقصدی مثل «گهواره» می‌روند:

«تکه‌های تن کودکان بوسنی هرزگوین/ در خواب‌های من، باز می‌گردند به گهواره و گریه‌ای نه از سر اندوه/ آن‌ها، بزرگ می‌شوند در خواب‌های من» (نجدی، ۱۳۹۹: ۵)

۲.۲.۴ حرکت در مسیر عمودی

برخی طرح‌واره‌ها با تصور حرکت در مسیری عمودی طراحی می‌شوند. انسان‌ها به سبب شناختی که از حرکت فیزیکی خود و سایر موجودات دارند می‌توانند حرکت رو به بالا و پایین را برای مفاهیم نیز متصور شوند. طرح‌واره‌های تصوری بالا ـ پایین به همین ترتیب شکل می‌گیرند. مثلا وقتی می‌گوییم: قیمت خودرو بالا رفته‌است یا فشارم افتاده است. می‌دانیم که «قیمت» و «فشارخون» جسم نیستند که بتوانند حرکتی افقی به سمت بالا یا پایین داشته‌باشند؛ در این گزاره‌ها از ویژگی و قابلیّت مفاهیم ملموس برای درک مفاهیم ذهنی استفاده شده‌است. برخی با قائل شدن حرکتی عمودی از پایین به بالا و برخی با حرکتی از بالا به پایین:

الف) حرکت عمودی بالا ـ پایین

در این نوع حرکت برای مثال، «ناکجا» مکانی تصوّر شده و مبدأیی می‌شود برای حرکت بوی کافور:

«چادر نماز خالی تو/ از ناکجایی دور می‌آید/ و بوی کافور/ قدم‌زنان و خسته بازمی‌گردد به خانه‌اش در خاک» (همان: ۸۷)

«ناکجا» در این شعر وقتی در ارتباط با چادر نماز و بوی کافور قرار می‌گیرد، مکان‌های اشراقی را به ذهن متبادر می‌کند، مانند ناکجاآبادی که در آثار مولانا با عناوین مختلف؛ از جمله لامکان، کارگاه عدم، غیبستان و... آمده‌است: «تو مکانی اصل تو در لامکان/ این دکان بربند و بگشا آن دکان» (مولوی، ۱۳۶۰: ۶۱۲/۲)، لامکان در این بیت، جغرافیایی فراتر از جهان ماده است؛ می‌بینیم که این بیت هم متضمن مفهوم حجم است، حتی مکان تصوّر کردن انسان در این بیت، به تنهایی حکایت از شکل‌گیری طرحواره‌ای تصوّری دارد.

ب) حرکت عمودی پایین ـ بالا

در این گونه، حرکتی ورای قواعد شناخته شدهٔ زمین، و از «پایین به بالا» متصوّر شده‌است؛ برای مثال «من» شاعر با حرکتی فواره‌وار از پایین به بالا می‌بارد، یعنی «از زمین به درخت»:

«این باران نیست/ من هستم که می‌بارد از زمین به درخت» (نجدی، ۱۳۹۹: ۶۴)

بررسی آماری شعرهای نجدی نشان می‌دهد که از بین ۷۴ طرح‌وارهٔ حرکتی، اغلب موارد شامل حرکت در مسیر افقی است و حرکت‌های عمودی از چند مورد انگشت‌شمار تجاوز نمی‌کنند

۳.۴ طرح‌واره‌های قدرتی

انسان‌ها در فعالیت‌های روزمرهٔ خود با موانع متعددی روبرو می‌شوند و برای رفع آن به شیوه‌های مختلف تلاش می‌کنند، چند و چون این شیوه‌ها در گذر از موانع و حالت‌های مختلف حاصل از آن، الگوهایی را در ذهن ایجاد می‌کند که برای ترسیم مفاهیم انتزاعی به کار می‌آیند و مفاهیم غیر حسی از طریق این حالت‌ها قابل درک می‌شوند. پس «انسان با دیدن سدها و دیوارها و آنچه در مسیر، حرکت متحرک‌ها را قطع می‌کند، طرحواره‌ای در ذهن خود پدید می‌آورد که به قدرت او در گذر از سدها مربوط است» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۴)؛ در نتیجه برای مشکلات و پدیده‌هایی که در دنیای بیرون قابل دیدن نیستند و مانع فیزیکی ندارند، همان حالات مرتبط با چگونگی برخورد انسان‌ها در برابر موانع فیزیکی را متصوّر می‌شود و به این ترتیب برای مفاهیم انتزاعی و غیرحسی، جسم قائل می‌شود و برای آن‌ها توان مقابله در برابر موانع را در نظر می‌گیرد. طرح‌وارهٔ قدرتی حاکی از درک مفهوم قدرت توسط انسان و کاربرد آن در تعامل با دنیای بیرون است؛ وقتی دری بسته در مسیر عبور ما قرار دارد و می‌خواهیم به هر نحوی آن را باز کنیم به لزوم قدرت در تعامل با دنیا پی می‌بریم. در طرح‌واره‌های قدرتی مشکلات نادیدنی به شکل مانعی دیدنی درمی‌آیند و برای رفع این موانع، حالت‌ها و راه حل‌های متعددی در ذهن شکل‌می‌گیرد که مربوط به همان موانع فیزیکی است و می‌تواند ارادهٔ انسان را برای کنار زدن مشکلات برانگیزد. در کتاب *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی* در رابطه با طرح‌وارهٔ قدرتی، سه طرح مطرح شده که به شکل زیر قابل دسته‌بندی است:

الف) در مسیر انسان مانعی ایجاد می‌شود به طوری که ادامهٔ حرکت ناممکن می‌شود، مثل وقتی که می‌گوییم: دچار مشکلی شدم که هیچ راه فراری از آن وجود نداشت.

ب) در مسیر انسان مانعی ایجاد می‌شود که می‌توان آن را شکست و به مسیر ادامه داد، یا می‌توان آن مانع را دور زد و یا مسیر تازه‌ای را انتخاب کرد، مانند وقتی که می‌گوییم: مشکل‌های مالی را حل کردم و به کسب و کارم ادامه دادم.

ج) در مسیر انسان مانعی ایجاد شود و او بتواند با استعانت از توانایی خود آن مانع را کنار بزند و به مسیر خود ادامه دهد؛ مثل وقتی می‌گوییم: هر طور شده این مشکل را از سر راه برمی‌دارم (برای اطّلاع بیشتر ر.ک. به: راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۴۷).

طرح‌واره‌های قدرتی در شعرهای نجدی به شکل‌های زیر نمود یافته‌اند:

۱.۳.۴ شکست و تسلیم در برابر موانع

این طرح‌واره را با نگاهی تازه‌تر می‌توان به سه دستهٔ «ماندن از ناچاری پای مانع»، «نابودی به وسیلهٔ مانع» و «فرار از مانع» تقسیم‌بندی کرد که تاکنون به آن اشاره‌ای نشده‌است؛ مثلا وقتی می‌گوییم «پای دوری تو ماندم» (ماندن) یا «از درد هجران می‌گریزم» (فرار) یا «غم هجران مرا کشت» (نابودی)؛ در همهٔ این موارد شکست در برابر مانع ترسیم شده‌است، اما به گونه‌های مختلف و با معانی متنوع.

الف) ماندن از ناچاری پای مانع: مثلا در نمونهٔ زیر، به شکست‌خوردن، اشارهٔ مستقیم نمی‌شود، اما ماندن و ترسیدن هم، از نشانه‌های پذیرفتن شکست است، گویی شاعر خودش را کلمه‌ای می‌داند که از قدرت «نبض تند روزنامه» و «ستون‌های ملامت‌کننده» آن می‌ترسد:

«از نبض تند روزنامه می‌ترسم/ از این همه ستون ملامت‌کنندهٔ سربی/ آیا کدام روزن/ به صفحهٔ بعدم خواهد برد؟» (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۶۰)

یا گویی شاعر در مواجهه با مصائب، پای مانعی مانده‌است که می‌داند در نهایت چاره‌ای جز شکست‌خوردن نخواهد داشت، مانند ایستادن اسکلت‌ها در زمینی که درخت‌هایش در برابر «هیچ» شکست خورده‌اند:

«پس روز ایستادن استخوان‌بندی‌ست/ ایستادن اسکلت‌هامان/ بر زخم زمین درختانی که هیچ‌شان انداخت» (همان: ۱۴)

ب) نابودی در برابر مانع: در بند زیر «فریاد» به صورت مانعی فیزیکی تصور شده‌است که «استخوان‌بندی پیشانی مردی» در مواجهه با آن شکسته‌است:

«صورتی در کوه به در می‌شود از سنگ/ نیم‌رخ مردی‌ست/ که دندان‌هایش درختان افتاده‌است/ .../ پس در فریاد شما/ استخوان‌بندی پیشانی‌اش/ می‌شکند» (همان: ۸۸)

کاربرد طرح‌واره‌های قدرتی منحصر به زبان شعر نیست و در گفتار روزمره هم بسیار استفاده می‌شود، مثلا وقتی می‌گوییم: «هر طور شده این درد را از پا درمی‌آورم» یا می‌گوییم:

«این درد بالاخره مرا از پا درمی‌آورد» در واقع «درد» را که مفهومی انتزاعی است و قابل دیدن نیست به شکل مانع یا دشمنی تصور کرده‌ایم که می‌توان در برابرش بُرد یا باخت را تجربه کرد؛ و در هر دو صورت با طرح‌واره‌ای قدرتی مواجهیم.

۲.۳.۴ شکستن موانع، دور زدن آن یا انتخاب مسیری تازه

الف) شکستن موانع: در این نوع طرح‌واره‌های قدرتی، یا سد پیش‌رو شکسته می‌شود یا دور زده می‌شود و یا مسیر تازه‌ای برای عبور انتخاب می شود، مثلا وقتی که شاعر می‌گوید «خطوط من»، «تقارن اشیاء» را شکسته‌است، گویی می‌خواهد از شکستن سدی که پیش رویش بوده خبر دهد:

«تا در هم‌آغوشی با برگ‌ها/ و سبز نجیب ساقه‌های جذامی/ خطوط من تقارن اشیا را بشکند» (همان: ۹۸)

یا وقتی شاعر «پلکان» که مانعی بین «دست‌های گرسنهٔ او» و «شانه‌های برهنهٔ معشوق» بوده‌است را، فرو می‌اندازد، در واقع دارد طرح‌واره‌ای قدرتی را ساماندهی می‌کند تا در آن از قدرت دست‌هایش برای شکستن سدها خبر دهد:

«و شانه‌های برهنهٔ تو/ و دست‌های گرسنهٔ من/ که پلکان را فرو انداخت» (همان: ۱۱۷)

در نمونهٔ زیر که به نظر می‌رسد، راوی‌اش در عالم خیال خود، سوار اتوبوسی در حال حرکت است و در شیشه‌های آن، درختان کنار جاده را در حال رقص می‌بیند و کوه را در حال حرکت و عبور از سد شب:

«شیشهٔ اتوبوس/ قابگاه رقص درختان است/ خوابگاه رؤیای کوهستان/ هنگام که راه می‌رود یک کوه/ شب سوراخ سوراخ می‌شود» (همان: ۲۹)

در این سطرها، «رویا» که مفهومی انتزاعی است، حجم می‌یابد و در «شیشهٔ اتوبوس» می‌خوابد و همزمان با آن «شب» که سدی در برابر «کوه» است، شکسته می‌شود.

ب) دور زدن موانع: گاهی هم به نظر می‌رسد که شاعر به جای شکستن مانع از کنار آن عبور کرده‌است، مثلا شاعر از «شب» که به تأویل نگارنده، نماد ظلمت و تباهی است و چون مانعی در برابر او قد برافراشته است، نتوانسته عبور کند، اما از «حاشیهٔ مأیوس شب» گذشته‌است، گویی با طرح‌واره‌ای قدرتی مواجهیم که با دور زدن سد، به سرانجام رسیده‌است:

«و مرا که از جنگل‌های باشکوه خواب بازمی‌گشتم/ و از حاشیه‌ی مأیوس آن همه شب/ به سیلاب‌های گم بخشیدند» (همان: ۹۷–۹۸)

۳.۳.۴ عبور از موانع

در این طرح‌واره‌های قدرتی سد با قدرت و توانایی کنار زده می‌شود و انسان از آن عبور می‌کند و به مسیرش، ادامه‌می‌دهد، مثل «بی‌گناهان» وقتی که از «قالیچه‌های آتش» می‌گذرند و نمی‌سوزند:

«هنوز ایستاده روی زمین خانهٔ من/ در آستان گشایش زیتون/ و بی‌گناهان از قالیچه‌های آتش می‌گذرند» (همان: ۱۷۰)

یا در مثال زیر، «ذهن» و «صبح» مکانی شده‌اند و کسی در آنها قرار دارد که با قدرت «مویه»اش به «منظومه‌های بی‌تاریخ» راه پیدا کرده‌است. در بند زیر هم با طرح‌وارهٔ قدرتی نوع سوم مواجهیم:

«مردی هست در کوچه‌باغ ذهن من/ در صبح سوخته، در صبح‌گاه یخ/ با مویه‌اش رفته در منظومه‌های بی‌تاریخ/ که پنهان در آذین‌های تنهایی‌اش فریاد می‌کند» (همان: ۵۵–۵۶)

طرح‌واره‌های قدرتی در شعرهای نجدی از ۲۳ مورد تجاوز نمی‌کنند که ۷ مورد از آن مربوط به قدرتی نوع اول، ۸ مورد قدرتی نوع دوم و ۸ مورد قدرتی نوع سوم است.

۴.۴ طرح‌واره‌های تجسّمی

در آثار بیژن نجدی علاوه بر طرح‌واره‌هایی که مورد تحلیل قرار گرفت، موارد دیگری به چشم می‌خورد که از طریق تجسم مفاهیم انتزاعی شکل گرفته‌اند و می‌توانند یک طرح‌وارهٔ عمدهٔ دیگر در کنار سه‌طرح‌وارهٔ بررسی شده ایجاد کنند که می‌توان آن را طرح‌وارهٔ تجسّمی نامید که استعاره‌های بلاغی بخصوص استعارهٔ مکنیه و تشخیص در این دسته قرار می‌گیرند؛ طرح‌واره‌های تجسّمی در شعرهای نجدی گاهی بدون شکل مشخص و تعیین شده‌ای مجسّم می‌شوند گاهی با شکل اجسام معینی جسمیّت می‌یابند و حتی انسان تصوّر می‌شوند از این رو قابل دسته بندی ذیل دو عنوان «تجسّم‌های بی‌شکل»، «تجسّم‌های شکل‌دار» می‌باشند

۱.۴.۴ تجسّم‌های بی‌شکل

شاعر مفاهیمی مانند «دقیقه»، «پایین‌ترین پنجره»، «لحظهٔ بی‌تقویم» را که امکان مجسّم شدن ندارند، مجسّم می‌کند و می‌گوید:

«از این دقیقهٔ سرطان، تا پایین‌ترین پنجرهٔ پاییز/ از این لحظهٔ بی‌تقویم، تا میعادگاه من و ریشه‌های درخت/ کاری نمانده مگر به دیدار شن بروم/ به زیارت نخل» (نجدی، ۱۳۹۹: ۱۹۴)

اینها مفاهیمی هستند که امکان مجسّم شدن ندارند، اما در خیال شاعر، می‌توانند دیدنی باشند تا شاعر بتواند بگوید تمام اجزای طبیعت مقدس‌اند و او کاری ندارد جز این که به همه چیز، عشق بورزد. یا مفاهیمی انتزاعی چون «دلشوره»، «خشونت» و «بوی دهان» در بندهای زیر مجسّم می‌شوند.

«دلشورهٔ غروب ریخته از پنجره/ بر آیینه، بر قالی من» (همان: ۳۲)

«و خشونت صیادان/ از گونه‌هایم چکیده‌است» (همان: ۷۸)

«از تاقچه/ بوی دهان گوینده‌ی اخبار/ هم‌چنان بر قالیچه می‌ریزد» (همان: ۹۹)

یا شاعر برای ستایش عشقش، «تقدس بوسه» را مجسم می‌کند و می‌تواند آن را به سرزمین «خواب» خود ببرد: «امروز که در ستایش دست و ناخن‌هات/ و عطر گیج پستان‌هات/ به نماز ایستادم/ حال تقدس بوسیدن را/ رازگونه به خوابم خواهم برد» (همان: ۱۸۰) یا «پرندهٔ خواب» می‌تواند «بوی قلب پرومته» که معلوم نیست به چه شکلی مجسّم شده‌است را به زمین بپاشد: «آن پرندهٔ خواب/ که از باغ‌های خشخاش می‌آمد/ بوی قلب پرومته را بر زمین می‌پاشید/ تا در هم‌آغوشی با برگ‌ها/ و سبز نجیب ساقه‌های جذامی/ خطوط من تقارن اشیاء را بشکند» (همان: ۹۸). همانطور که پیداست در نمونه‌های یادشده برای هیچ یک از مفاهیم، شکل مشخصی تعریف نشده‌است.

۲.۴.۴ تجسّم‌های شکل‌دار

استعاره فرایندی گریزناپذیر در شکل‌دهی به درک و دریافت‌های انسان و بازتاب چگونگی شناخت او از هستی است؛ یکی از انگاره‌های قابل توجه در شعرهای نجدی، نگاشت مفاهیم بر اجسام و انسان‌هاست؛ برای مثال «روز»، پارچه‌ای تصور می‌شود که قابل قیچی شدن است: «تکه‌ای از روز قیچی شده/ با درازای تونل» (همان: ۲۹) یا «خاطرات» به شکل میوه‌ها مجسم می شوند:

«و این خاطرات من و توست/ که توت می‌شود یک روز/ انار می‌شود گاهی/ که دیروز انگور شده‌بود/ که فردا زیتون و تلخ.» (همان: ۲۵۶)

این انگاشت‌ها در شعر نجدی از بسامد و تنوع بالایی برخوردارند، مثلا طرح‌واره‌هایی به چشم می‌خورد که در آن، «صبح» انسان است و در کلبهٔ ذهن شاعر می‌نشیند: «این صبح سوخته را در ذهن من کلبه‌ای‌ست/ که بنشیند/ خستهٔ این سال‌های خستگی» (همان: ۵۳)؛ یا در نمونهٔ زیر «پاییز» مجسّم می‌شود و شاعر آن را به شکل انسان تلقّی می‌کند و «ماه آبان» را به شکل چکمه‌هایی که به پای «پاییز» است مجسم می‌کند: «مهر، برگ می‌ریزد/ بستری از برگ/ راه می‌رود پاییز با چکمهٔ آبان‌ماه/ با تقدس زرد شدگان» (همان: ۹) گویی در دیدگاه شناختی شاعر، پاییز، فصلی سلطه‌گر است، یا بهار جسم دارد و از ساعت‌های شنی زاده می‌شود و فصل‌ها مانند انسان می‌توانند پیراهن بپوشند:

«کدام ساعت شنی بهار را زایید؟/ کدام فصل پیرهنی دارد گرم‌تر از تابستانی/ که من عاشق دختر همسایه‌ام بودم؟» (همان: ۱۵۹)

از این چند سطر و شیوهٔ پردازش آن، پیداست که در نگاه شناختی شاعر، تنها «عشق» است که ساعت‌ها را به زاییدن بهار واداشته و به لحظه‌ها گرمایی رؤیایی بخشیده‌است. در نگاه نجدی علاوه بر فصل‌ها و زمان‌ها، مکان‌ها هم زنده‌اند و جان دارند، مثلا سرزمینی چون خوزستان می‌تواند شخصیت بپذیرد و به شکل انسان تصور شود:

«خوزستان پسر عموی من است/ های، پسر عموی من!/ صبحانه را میهمان قبیلهٔ من باش» (همان: ۳۱)

انسان‌انگاری یکی از کلان‌استعاره‌های پرکاربرد در شعر نجدی است، به عنوان مثال، شاعر چیزهایی چون لوبیا، نخل و... را زنده می‌پندارد و برای آنها ویژگی‌های انسان را در نظر می‌گیرد:

«به لوبیا می‌نگرم/ به درد کشیدن یک دانه لوبیا/ که دارد لوبیای تازه می‌زاید» (همان: ۲۱)

این‌گونه استعاره‌ها از نگاهی انسان‌مدار نشأت می‌گیرند، نگاهی که می‌تواند به هر چیزی که در دنیای بیرون دیده می‌شود، جان ببخشد و حاصل این جان‌بخشی به دست آوردن مجموعه‌ای عظیم از مفاهیم، اشیاء، مکان‌ها، زمان‌ها و... است که زنده‌اند و در چارچوبی انسانی تعریف شده‌اند و می‌توانند با شاعر به گفتگو بنشینند؛ مهم‌ترین نکته‌ای که باید دربارهٔ بنیان طرح‌واره‌های تصوّری به آن اشاره شود تمایز میان تجربه و شیوهٔ مفهوم‌سازی آن تجربه‌است. ادعا نمی‌کنیم که تجربه‌های جسمانی مهم‌تر از سایر تجربه‌ها اعم از احساسی و ذهنی و

فرهنگی‌اند، اما نمی‌توانیم انکار کنیم که تجربه‌های غیرجسمانی را در ارتباط با تجربه‌های جسمانی می‌توانیم مفهوم‌سازی کنیم، یعنی «تجربه‌های با وضوح کمتر را در ارتباط با تجربه‌هایی با وضوح بیشتر به شکل مفهوم درمی‌آوریم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۱۰۷) زمانی که شاعر با کمک استعارهٔ «ترس انسان است» به این سطرها می‌رسد: «ترسی چنین عاشقانه که با من است/ با هیچ صیادی به دریا نرفته‌است» (نجدی، ۱۳۹۹: ۳۲)، به «ترس» که مفهومی انتزاعی است، قابلیّت تجسم داده‌است، «ترس» جان دارد، حرکت می‌کند و به دریا می‌رود. چنین استعاره‌ای به مخاطب اجازه می‌دهد که چیستی «ترس» را به واسطهٔ چیزی که درک آن برایش ساده‌تر است، مفهوم‌سازی کند. ما می‌توانیم همراهی یک انسان را با دیگری به راحتی درک کنیم، از این رو استعارهٔ «ترس انسان است» آن هم با کاربرد صفت «عاشقانه»، کنش‌های عاطفی میان دو انسان اعم از همراهی‌شان در زمان خواب، بیداری، نشستن، برخاستن، سفر و ... را یادآور می‌شود، در نتیجه مفهومی مانند «ترس» از طریق نگاشت آن بر «انسان» تحقق می‌یابد و درک می‌شود. می‌بینیم که درک ما از همیشگی بودن «ترس» و همراهی دائمش با انسان از طریق تجربهٔ فیزیکی ما حاصل می‌شود. مشاهده می‌شود که طرح‌وارهٔ تصوّری «ترس انسان است» حاوی مفهومی است که بر حسب تجربهٔ ما از دنیای بیرون در زبان نمود یافته‌است و به ما اجازه می‌دهد که به این مفهوم از دریچه‌ای جدید بنگریم. به عبارت دیگر این استعاره معنای جدیدی به ترس می دهد و ما می‌توانیم آن را بطور نسبی درک می‌کنیم و مسلما روی جنبه‌های دیگر ترس در این استعاره، سرپوش گذاشته می‌شود، طبیعی است که استعاره‌ای چون «ترس زهر است» ما را به جنبه‌های دیگری از این مفهوم آگاه خواهد کرد. در نتیجه استعاره‌های متفاوت این توان را دارند که به جنبه‌های متفاوت یک مفهوم واحد، ساختار ببخشند و نباید انتظار داشت که جنبه‌های گوناگون یک مفهوم از طریق یک استعارهٔ مفهومی بازنمایی شوند. طرحواره‌های تصوری نه فقط برای زیبایی کلام، بلکه برای انتقال مفهومی شکل می‌گیرند، به عنوان مثالی دیگر از «رؤیا» یاد می‌کنیم که مفهومی انتزاعی است و در دنیای بیرون قابل دیده شدن نیست، اما در ذهن شاعر، جسمیّت می‌پذیرد و می‌تواند خون داشته‌باشد آن هم خون سبز:

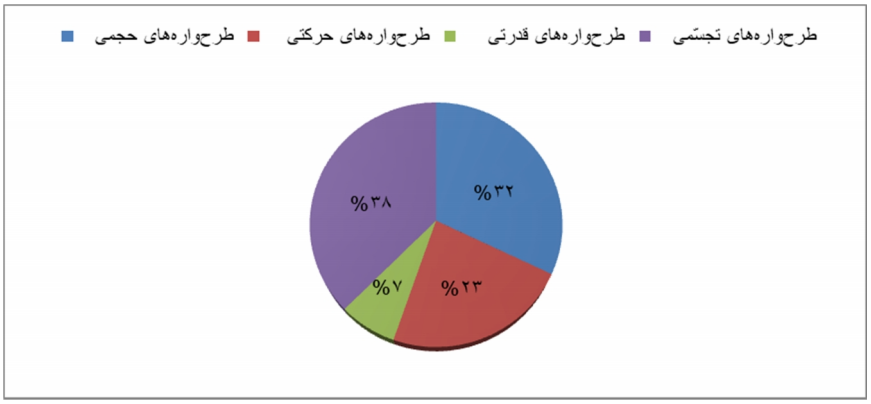
«و خون رؤیای من، برگ‌تر از سبز/ و سبزتر از برگ گیاهان است» (همان: ۵)

در این چند سطر، یک مبدأ و یک مقصد داریم؛ قلمرو مبدأ انسان یا هر موجود جاندار دیگری است که خون دارد و قلمرو مقصد مفهوم «رؤیا» است و از طریق این نگاشت و شکل‌گیری طرح‌واره‌ای تصوری، مفهوم انتزاعی «رؤیا» مفهوم‌سازی شده است

از میان ۳۲۰ طرح‌وارهٔ تصویری به کار رفته در شعرهای نجدی، طرح‌واره‌های تجسّمی با بالاترین بسامد و ۱۲۰ کاربرد در شعر وی به چشم می‌خورد که کم‌تر از ۲۰ مورد تجسم‌های بی‌شکل را در برمی‌گیرد و بیشترین کاربرد مربوط به تجسم‌های شکل‌دار است که غالبا از طریق جاندارانگاری برای مفاهیم انتزاعی طراحی شده‌اند.

۵. نتیجه‌گیری

با تفحص در مجموعه اشعار بیژن نجدی و در پی پاسخگویی به پرسش نخست پژوهش، مبنی بر اینکه در اشعار این شاعر کدام نوع از طرح‌واره‌های تصوّری پربسامدتر است، می‌توان از تحلیل‌ها و یافته‌های پژوهش نتیجه گرفت که در اشعار وی طرح‌واره‌های تجسّمی، حجمی، حرکتی و قدرتی قابل توجهی با میزان فراوانیِ به ترتیب ۳۸٪، ۳۲٪، ۲۳٪ و ۷٪ به کار رفته است.



نمودار ۱. میزان رخداد انواع طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، قدرتی و تجسّمی در شعرهای بیژن نجدی

کاربرد پربسامد انواع طرح‌واره‌ها در اشعار نجدی حاکی از آن است که استعاره بر نظام مفهومی طبیعی ما حاکم است. بسیاری از مفاهیمی که برای ما مهم‌اند یا انتزاعی‌اند یا در تجربیات ما تعریف روشنی برای آن‌ها وجود ندارد، در نتیجه مجبوریم آن‌ها را به وسیلهٔ اصطلاحات روشن‌تری درک کنیم و این ضرورت ما را به سمت تعریف استعاری در نظام

مفهومی‌مان هدایت می‌کند. طرحواره‌های تصوّری به ما کمک می کنند که قلمروی از تجربه را به واسطهٔ قلمرو دیگر درک کنیم.

پرسش دوم پژوهش ناظر بر این است که در شعر نجدی طرحواره‌ها برای شکل‌دهی به چه مفاهیمی مورد استفاده قرار گرفته است. از یافته‌های پژوهش چنین برداشت می‌شود که حوزهٔ مقصد در استعاره‌های مفهومی غالبا مفاهیمی چون: تنهایی، یاد و خاطره، رؤیا، معصومیّت و مواردی چون: تاریکی، شب، مویه، ویرانی، دلشوره، خشونت، فریاد، هیچ و... بوده‌است. چنین کاربردهایی نشان می‌دهند که استعاره وسیله‌ای برای شکل‌دهی و مفهوم‌سازی یک پدیدهٔ انتزاعی بر اساس تجربیات فیزیکی است و در اندیشه و عمل ما جریان دارد. ساختارهایی چون طرح‌واره‌های تصوّری که از سوی معنی‌شناسان شناختی از جمله «جورج لیکاف» و «مارک جانسون» ارائه شده، حاصل چنین نگاهی به استعاره بوده‌است و بر اساس آن نتیجه گرفته می‌شود که استعاره فقط زینتی برای زبان و مختص زبان ادب نیست، بلکه تفکر و زبان دو مقولهٔ در هم تنیده و تفکیک‌ناپذیرند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نجدی علاوه بر تجسّم مفاهیم انتزاعی، برای حجم‌دهی به رنگ‌ها، جمادات، اعضای بدن، زمان‌ها و مکان‌های مختلف نیز از طرح‌واره‌های تصوّری استفاده کرده‌است؛ بسامد بالای استعاره‌های انسان‌مدار نشان می‌دهد که در دنیای شناختی شاعر همه چیز زنده و پویا است و او توانسته به هر چه در جهان اطرافش وجود دارد، اعم از دیدنی و نادیدنی، هویت و هستی ببخشد. قابل ذکر است که استفاده از طرحواره‌های قدرتی در مقایسه با حجمی، حرکتی و تجسمی کمتر است و طرح‌واره‌های قدرتی نجدی بیشتر از نوع دوم و سوم هستند، تلاش برای کنار زدن موانع و دفع مشکلات، حکایت از روح مبارز و شکست‌ناپذیر خالق اثر دارد.

کتاب‌نامه

قرآن کریم

آریان، امیر(۱۳۸۲)، «گذر از هاله‌های پیرامون متن: نگاهی به مجموعه شعر خواهران این تابستان اثر بیژن نجدی»، پروین، اردیبهشت ماه، شماره ۱۲، صص۲۳

بیابانی، احمدرضا؛ طالبیان، یحیی(۱۳۹۱). «بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو»، *پژوهشنامه نقد ادبی*، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان، صص ۹۹-۱۲۶.

جورج لیکاف، مارک جانسون(۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمه هاجر آقاابراهیمی، تهران: نشر علم.

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: نیل.

شهسواری، علی(۱۳۸۰). «بازخوانش سروده‌ای از بیژن نجدی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، اردیبهشت، شماره ۴۳، صص۷۶-۷۷.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲). «طرح‌واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از «رمان در داستان» با رویکرد شعرشناسی شناختی (تحلیل اثری از ابراهیم گلستان)»، *جستارهای ادبی*، شماره ۱۸۳، زمستان، صص۸۷-۱۰۹.

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

عبداللهیان، حمید(۱۳۸۴). «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷، زمستان ۸۴ و بهار ۸۵، ضص۱۱۵-۱۲۸.

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

فیاضی، مریم سادات (۱۴۰۰). «مثل‌های گیلکی حوزهٔ خوراکی‌ها و ابسته های آن در قاب طرح‌واره‌های تصوّری»، نشریهٔ علمی زبان فارسی و گویش‌های ایرانی، سال ششم، دورهٔ دوم، پاییز و زمستان، شماره پیاپی ۱۲، صص۲۶۵-۲۸۷.

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

کوچش، زولتان (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

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

محمّدی آسیابادی، علی؛ صادقی، اسماعیل و معصومه طاهری (۱۳۹۱). «طرحوارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال ششم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۲۲، تابستان، صص۱۴۱-۱۶۲.

مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۶۰). *مثنوی معنوی به تصحیح رینولد ا. نیکلسون*، تهران: مولی.

مهربان، صدیقه؛ زینعلی، محمدجواد(۱۳۹۱). «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی»، *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان، صص۱۳۹-۱۵۵.

نجدی، بیژن (۱۳۹۹). *واقعیت رؤیای من است*، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

نیکخواه نوری، ام‌البنین؛ صمصام، حمید(۱۳۹۷). «برجسته‌سازی با صور خیال و صنایع ادبی در شعر بیژن نجدی»، *فصلنامه بهارستان سخن*، سال پانزدهم، شماره ۴۰، تابستان، صص۱-۱۸.

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