مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ (پیاپی۲۸)، صص ۵۵-۸۲
DOI: 10.22099/JCLS.2022.44159.1936

استعاره‌های مفهومی در شعر قالیچه‌ی سلیمون اثر قدمعلی سرامی

مهری تلخابی*

چکیده

هدف مقاله‌ی حاضر، تبیین پایه‌های شناخت سرامی، براساس نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی است. برمبنای این نظریه، این مقاله برآن است، نشان دهد، استعاره در ادبیات، تنها برای آراستن زبان به کار نمی‌رود؛ بلکه کارکرد شناختی دارد و در ارتباط مستقیم با جهان‌بینی شاعر می‌تواند مورد تحلیل قرار گیرد. چارچوب نظری این مقاله، وام‌دار نظریه‌ی طرح‌واره‌های تصویری جانسون است. در این مقاله، پس از تأمل بر روی استعاره و معرفی نظریه‌ی طرح‌واره‌های تصویری، به گزارش طرح‌واره‌های تصویری شعر سرامی پرداخته‌ایم. نتایج این مقاله حاکی از آن است که طرح‌واره‌های تصویری این شعر، نشانگر نظام شناختی شاعر بوده و تقویت‌کننده‌ی شالوده‌ی تجربیات او برای دستیابی به زبانی خاص به‌حساب می‌آید. به یاری کشف استعاره‌های مفهومی در این اثر می‌توان دریافت که تصاویر این شعر از وحدت نگرش و کنش‌های پایدار شاعر با محیط فرهنگی و فیزیکی و... سرچشمه می‌گیرد و درنهایت به شکل‌گیری زبانی خاص منجر می‌شود. این مقاله به روش تحلیلی‌توصیفی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژه‌های کلیدی: استعاره، زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، قالیچه‌ی سلیمون، قدمعلی سرامی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی زنجان، ایران mehri.talkhabi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ٤٠١/٤/٢٤ تاریخ پذیرش مقاله: ٤٠١/٨/٣٠

۱. مقدمه

از دید زبان‌شناسان شناخت‌گرا، استعاره، با اندیشه ارتباط تنگاتنگی دارد. به‌بیان دیگر، استعاره، نحوه خاصی از تفکر است. به گونه‌ای که این امکان را به سخنگویان می‌دهد تا اندیشه‌های غیرمحسوس خود را به وسیله‌ی استعاره بیان کنند. پایه‌ی خلق استعاره، برخورد با جهان بیرون و محیط اطراف و کسب تجربیات متعدد از این رهگذر است. انسان با تکیه بر این تجربیات، می‌تواند در باب مفاهیم غیرمحسوس نیز به‌راحتی بیندیشد و آن‌ها را به شکلی ملموس‌تر به نمایش بگذارد. از این منظر، استعاره اساس زبان است نه ابزاری برای زیبا نشان‌دادن کلام. ازاین‌رو، از رهگذر بررسی استعاره‌های مفهومی موجود در آثار یک شاعر، می‌توان ساختارشناخت و تفکر او را مشخص کرد و کلان‌استعاره‌هایی را در آثارش جست که به صدها خرداستعاره‌ی این آثار انسجام می‌بخشد.

چارچوب نظری این مقاله، برگرفته از نظریه‌ی زبان‌شناسی‌شناختی و وام‌دار نظریه‌ی جانسون و لیکاف است. در این مقاله برآنیم نشان دهیم، سرامی چگونه توانسته با تکیه بر طرح‌واره‌های تصویری، اندیشه‌های خود را نظم داده، تفکراتش را به نحو محسوسی بیان کرده ونشان دهد چگونه از رهگذر برخورد با محیط و کسب تجربیات متعدد، به لحاظ ادراکی، الگوی مکرری در ذهن او ایجاد شده است؛ الگویی که نشانگر شناخت خاص او از محیط و جهان بیرون از زاویه دید خاص است. سرامی به مدد این شناخت به زبان خاص خود نیز دست یافته است. می‌توان گفت هدف این مقاله، آن است که اساس و شالوده بنیادین شناخت سرامی از هستی را بر پایه‌ی طرح‌واره‌های تصویری شعر «قالیچه‌ی سلیمون» تبیین کند و نحوه‌ی دستیابی به زبانی خاص را از این منظر نشان دهد؛ زبانی که کمتر در چارچوب تفکر متعارف می‌گنجد و بیشتر بیانگر درک درستی از جهان از زاویه‌ی دید یک نگرش خاص شاعرانه است.

۱. ۱. روش پژوهش

این مقاله به روش تحلیلی‌توصیفی انجام شده است. ابتدا منابع و مآخذی که در ارتباط با موضوع پژوهش بوده، تهیه، مطالعه و یادداشت برداری شده‌اند. پس از تنظیم و طبقه‌بندی

یادداشت‌ها، نخست یگان‌های استعاری شعر «قالیچه سلیمون» مشخص شده است و حوزه هدف و مبدأ و مقصد را مورد مطالعه قرار داده ایم و در پایان بر پایه‌ی اطلاعات، متن را به لحاظ محتوایی و سمت و سوی فکری شاعر مورد تحلیل قرار داده ایم. دلیل انتخاب شعر «قالیچه‌ی سلیمون» تسلط نگاشت استعاری بر سبک شاعر در این شعر است که بخش بزرگی از ساخت‌های خرداستعاری را نیز پوشش می‌دهد.

۱. ۲. پیشینه‌ی تحقیق

لیکاف[1] و جانسون[2] در سال ۱۹۸۰ با کتابی به نام *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* برای نخستین‌بار، نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی را تبیین کردند. از دیدگاه این دو نظریه‌پرداز، استعاره، اصل بسیار اساسی در طبقه‌بندی اجزای هستی و نحوه‌ی ادراک و اندیشیدن است؛ ازاین‌رو استعاره با مباحث پایه‌ای چون طرح‌واره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی ارتباط مستقیم دارد. در سال ۱۹۸۰، جانسون در کتاب مطرح خود یعنی *جسم در ذهن*، ذهن را جسم‌بنیاد معرفی می‌کند. به این معنی که اگر تجربه‌های فیزیکی نبودند، امکان شکل‌گیری طرح‌واره‌های تصویری نیز نبود. به گونه‌ای می‌توان گفت تفکر و شناخت در بسیاری از موارد بدون تجارب فیزیکی امکان شکل‌گیری نداشت. ازاین‌رو، جانسون بر این باور است، طرح‌واره‌های تصویری ریشه در تجربه‌های فیزیکی و محسوس دارند.

در میان پژوهش‌های موجود، اثری که به شعر «قالیچه‌ی سلیمون» از منظر استعاره‌ی شناختی نگریسته باشد، وجود ندارد. اما در باب دیگر آثار سرامی، تلخابی (۱۳۹۴) در کتاب *عشق است اگر حقیقتی هست*، آثار این شاعر را از منظر شالوده‌شکنی، بینامتنیت و... به شکل جامع تحلیل کرده است نیز همین نویسنده (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «یادی از آینه‌زارهای فریاد» تحلیلی ساختارشکنانه از مجموعه‌ی شعر *چهارفصل دوستت دارم* سرامی به‌دست داده است.

از مقالات زیر نیز به علت اشتراک در مبانی نظری، به‌عنوان پیشینه‌ی این پژوهش

---

[1]. Lakoff
[2]. Johnson

می‌توان یاد کرد:

آریان و تلخابی (۱۳۹۹)در مقاله «تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه‌ی استعاره‌شناختی» با نشان دادن طرح‌واره‌های تصویری فروغ از مفهوم انتزاعی مرگ، به این نتیجه می‌رسند که سمت و سوی زندگی و اندیشه‌ی فروغ، تابع تعداد محدودی نگاشت است که وحدت نگرش او نسبت به مرگ نیزاز همان منبع سرچشمه می‌گیرد.

دارابی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «تحلیل شناختی استعاره‌های مفهومی در کتاب *کافی* بر مبنای الگوی لیکاف و جانسون، استعاره‌ها را از سراسر کتاب کافی استخراج کرده و سپس میزان بهره‌گیری معصومان از این ابزار بیانی و ذهنی را در موضوعات مختلف به‌دست آورده‌اند. تحلیل پیکره‌ای و معرفی پربسامدترین حوزه‌های مبدأ و مقصد در این اثر درخور تأمل است.

مباشری و ولی‌زاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی استعاره‌ی مفهومی عشق، جنگ است در مفهوم‌سازی «فنا» در دیوان شمس و قرآن» به مبحث استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند. این مقاله برآن است که بشر بدون استعاره‌ی مفهومی، توانایی اندیشیدن ندارد و در حوزه‌ی ادبیات فارسی به این نتیجه می‌رسد که در دوره‌ای که ادبیات فارسی، گزارشگر حالات عرفانی بوده، برای مفهومی‌کردن بسیاری از این حالات، از حوزه‌های مادی استفاده کرده است. این مقاله در تحلیل امر انتزاعی فنا به مدد حوزه‌ی عینی «جنگ» موفق عمل کرده است.

تلخابی و عقدایی (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل طرح واره‌های قدرتی در شعر حافظ» بر روی استعاره درنگ کرده‌اند و با معرفی نظریه‌ی طرح‌واره های تصویری و شاخه‌های آن، به گزارش طرح‌واره‌های قدرتی شعر حافظ پرداخته‌اند. این مقاله، در پایان، به این نتیجه می‌رسد که به مدد کشف نگاشت‌های استعاری حافظ، در حوزه‌ی استعاره‌های قدرتی نیز، می‌توان، خوشه‌هایی را که از این بدنه‌ی اصلی روئیده‌اند، ردیابی کرد و مورد تحلیل قرار داد.

حمیدی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «استعاره‌ی مفهومی و کارکردهای آن در متون دینی، رویکردی زبان‌شناختی به استعاره» پس از تبیین استعاره‌ی مفهومی، در بررسی استعاره‌ی مفهومی در

قرآن نشان می‌دهد که این استعاره‌ها ریشه در تجارب فیزیکی دارند و نتیجه می‌گیرد که استعاره‌های موجود در قرآن، متناظر است با قلمروهایی چون طبیعت، اشیاء، بی‌جان و...

فتوحی و همکار (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین» بر این باورند که به‌کارگیری استعاره‌های مفهومی در هر اثری، نشانگر شناخت و تجربه‌هایی است که شخص در گذر زندگی به دست می‌آورد. در این میان تجربه‌ی عرفانی، تجربه‌ای است برخاسته از مواجهه با غیب و عارف به‌واسطه‌ی انتزاعی‌بودن تجربیاتش، از بیان استعاری سود می‌جوید. این مقاله به این نتیجه می‌رسد که مفهوم انتزاعی تجلی در قالب استعاره‌های کشف و التباس بروز یافته است.

براتی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «بررسی و ارزیابی استعاره‌ی مفهومی» برآن است که استعاره در باور شناختیان، اختصاص به دنیای شعر و ادبیات ندارد؛ بلکه در شناخت و تعریف واقعیت‌های زندگی، نقش اساسی ایفا می‌کند. این مقاله ارزیابی جامعی از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی دارد.

شهری (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «پیوند میان استعاره و ایدئولوژی» معتقد است که استعاره ابزار مناسبی برای شناخت ایدئولوژی است و ایدئولوژی‌های مختلف برای نهادینه‌کردن باورهای بنیادینشان می‌توانند دست به تولید استعاره‌های متفاوت بزنند.

گلفام (۱۳۸۱) در مقاله‌ی «زبان‌شناسی شناختی و استعاره» پس از تبیین استعاره به‌عنوان پدیده‌ای شناختی، به این نتیجه می‌رسد که آنچه در زبان ظاهر می‌شود، تنها نمود این پدیده‌ی شناختی است.

صفوی درقسمتی از کتاب *درآمدی بر معناشناسی* (۱۳۷۹) معنی‌شناسی شناختی و مبانی مطرح‌شده در آن را با ارایه سیمای کلی آن تبیین می‌کند.

۱. ۳. ضرورت تحقیق

تحلیل نوع و میزان طرح‌واره‌های به‌کاررفته دراثری، سبب درک بهتر و عمیق‌تر اثر با استفاده از دریچه‌ای نوین می‌گردد؛ به گونه‌ای که نگریستن به اثری از این زاویه دید، در درک ساختار نظام شناختی و فهم معنای مدنظر شاعر، بسیار راهگشاست. نگریستن

از این زاویه‌دید، به اثر *قالیچه سلیمون* که اثری در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان محسوب می‌شود، می‌تواند نشان دهد که چگونه این اثر در شکل‌دهی درست نظام شناختی کودکان و نوجوانان می‌تواند تأثیرگذار باشد. ازآن‌جایی‌که تاکنون مطالعه‌ای در زمینه‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری اندیشه‌ی سرامی در اشعار کودکانه، از رهگذر استعاره‌های مفهومی انجام نگرفته و نیز ازآن‌جایی‌که این مقاله بر روی نقش تاثیرگذار مباحث شناختی در واشکافی متن و نحوه‌ی مقوله‌سازی و ادراک و شناخت در متنی ادبی تأمل می‌کند، ضرورت انجام این پژوهش نیز از این منظر آشکار می‌گردد.

۲. مبانی نظری

۲. ۱. زبان‌شناسی شناختی و معنی‌شناسی شناختی

از شاخه‌های علوم‌شناختی می‌توان به زبان‌شناسی شناختی اشاره کرد. «در علوم‌شناختی بر روی چگونگی کارکرد ذهن انسان و نحوه‌ی اخذ داده‌ها از جهان اطراف به‌وسیله‌ی حواس پنج‌گانه تأمل می‌شود. همچنین شیوه‌های پرداخت این اطلاعات توسط ذهن مطمح نظر است. از سوی دیگر، شناخت و تشخیص و ارزیابی آنچه ادراک شده و در نهایت قیاسی که ذهن میان داده‌های جدید با داده‌های قبلی ایجاد می‌کند و برمبنای همین قیاس، دست به نظم‌دهی و ذخیره‌ی این داده‌ها می‌زند، از جمله مباحثی است که در علوم شناختی تأکید عمده‌ای بر روی آن می‌شود» (Loebner, 2002: 171). بنابراین می‌توان گفت از جمله اهداف علوم‌شناختی، روشن‌ساختن این نکته است که ذهن آدمی برمبنای تجارب زیستی خود و نوع تعاملی که با محیط دارد، به شناخت دست می‌یابد.

ازاین‌رو، زبان‌شناسی شناختی «رویکردی است که به زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۵۹). زیرا برآن است که زبان تابعی است از ساختار کلی شناخت در انسان و در واقع، زبان به‌عنوان قسمت مهمی از توانمندی شناختی انسان لحاظ می‌شود. ازاین‌رو از رهگذر زبان می‌توان به ارتباط میان نظام اطلاعاتی انسان با جهان خارج دست یافت.

معنی‌شناسی شناختی نیز «بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر مدل‌ها و

سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد، تأکید می‌کند» (همان: ۶۱). در معنی‌شناسی شناختی، بخش مهمی از دانش زبانی ما، همان شناخت و اندیشه است و اصولاً زبان زیرمجموعه‌ی توانایی‌ها و استعدادهای شناختی انسان طبقه‌بندی می‌شود؛ استعدادهایی که آدمی با تکیه‌بر آن‌ها امکان آموزش و یادگیری و قدرت تحلیل و استدلال می‌یابد (رک. صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۵). «معنی‌شناسی شناختی با مطالعه‌ی معنی به‌دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان، در درک معنی از طریق زبان است» (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۸).

۲. ۲. نگره‌ی شناختی به استعاره

همان‌گونه که گفته شد، دانشمندان علوم‌شناختی، بر روی نحوه‌ی تاثیر استعاره‌ها و طرح‌واره‌های تصویری بر شناخت، ادراک و چگونگی طبقه‌بندی و مقوله‌سازی ذهن انسان تأمل می‌کنند. باید به یاد داشت که مراد از استعاره در این بحث، مفهوم استعاره از دیدگاه بلاغت سنتی نیست؛ بلکه تمام شکل‌هایی مدنظر است که در زبان به شکل مجازی به کار می‌رود؛ یعنی همه‌ی اقسام نماد و استعاره و تشبیه و تمثیل و.... از این نظرگاه، شیوه‌ی ساخت استعاره در ذهن، محصول فرایندی است به نام «انگاشتن» و این درواقع طرز خاصی از تفکر و شیوه خاصی از نگریستن است که ما چیزی را مانند چیز دیگری به حساب می‌آوریم. بنابراین فرایند، این شیوه خاص از تفکر یعنی تفکری بر پایه‌ی استعاره، بدین معناست که چیزی را به جای چیز دیگری می‌انگاریم یا محسوب می‌کنیم (رک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۲–۳۲۳).

جانسون، فیلسوف‌شناختی و لیکاف، معنی‌شناس شناختی، مفهوم استعاره را بسط دادند و ابعاد متنوع نگره‌ی کلاسیک استعاره را زیر سؤال بردند (رک. Gibbs &Steen,1997:723). نگره‌ی جانسون و لیکاف در پاسخ به چهار فرض مهم کلاسیک است که به باور آن‌ها، اجازه‌ی شناخت درست استعاره و اندیشه‌ی استعاری را نمی‌دهد. نخست آنکه دیدگاه کلاسیک برآن است که همه‌ی مفاهیم، حقیقی است و تنها استعاره است که به قسمت مجازی زبان ارتباط دارد؛ دوم اینکه استعاره تنها در کلمه اتفاق می‌افتد؛ سوم اینکه

همانندی، مبنای استعاره است و چهارم اینکه از پذیرش آمیختگی استعاره با ذهن و جسم پرهیز می‌کند (رک. Lakoff & Johnson, 1980 :244). در واکنش به نگره‌ی کلاسیک استعاره، نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی برآن است که: ۱. استعاره در مفهوم رخ می‌دهد نه در واژگان؛ ۲. اساس استعاره شباهت نیست؛ بلکه استعاره برمبنای ارتباطی که بین زمینه‌های مختلف که نقاط مشترکی برمبنای تجربه‌ی انسان می‌توان میان آن‌ها یافت، شکل می‌گیرد؛ ۳. قسمت بزرگ نظام مفهومی در ذهن انسان، ماهیت استعاری دارد. مفاهیم چون اخلاقیات، علت‌ها و عوامل، مرگ، زندگی، زمان و... این مفاهیم پیچیده، برای بشر جز از دریچه‌ی استعاره‌ها مفهوم نیست و ۴. نظام مفهومی که استعاره‌ها در بستر آن جاری می‌شوند، به دلخواه عمل نمی‌کنند و در این میان بیش از هر عاملی، تجربه‌های مشترک زیستی انسان در خلق این استعاره‌ها تأثیر دارد (رک. همان: ۲۴۵).

همان‌گونه که می‌بینیم «لیکاف و جانسون زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می‌دانند و نگرش جدیدشان به استعاره، تمام نظریات و رویکردها را درباره‌ی استعاره‌ی سنتی زیر سؤال می‌برد»(تلخابی و عقدایی، ۱۳۹۸: ۸۵). به اعتقاد آن‌ها استعاره، شامل هر نوع شناخت و بیان این شناخت به شکل محسوس است. آن‌ها بر این باورند که ساختار شناخت در ذهن آدمی، تکیه بر نظام خرد تجربیات او دارد. بنابراین شناخت متکی‌بر تجربه است. این سخن در ژرف‌ساخت خود بدین معناست که آن دسته از تجربیات آدمی که در قلمرو تجربیات فیزیکی نمی‌گنجند، سرشتی استعاری دارند؛ بدین معنا که آدمی برای به‌اشتراک‌گذاشتن تجربیات غیرفیزیکی‌اش، ناگزیر باید از استعاره‌ها بهره گیرد. ازاین‌رو پای‌گذاشتن در وادی مفاهیم انتزاعی در گرو بهره‌جستن از استعاره‌هاست. با تکیه بر این استدلال، جانسون و لیکاف نگره‌ی کلاسیک استعاره را کنار گذاشتند و نگره‌ی نوین خود را با عنوان «نظریه‌ی معاصر استعاره» معرفی کردند که برپایه‌ی قلمرو مبدأ و مقصد تبیین شده است. استعاره‌هایی که از رهگذر مناسبات، مطابقات و مشابهات حوزه‌ی مبدأ و مقصد شکل می‌گیرند، متکی‌بر ساخت‌های مفهومی ذهن هستند. طرح‌واره‌های تصویری، یکی از ساخت‌های مفهومی بنیادینی است که در ذهن وجود دارد و از آن رهگذر، ذهن از قلمرو محسوسات، نقبی به قلمرو مفاهیم انتزاعی می‌زند و

از این طریق و با مناسبت‌ها و مطابقت‌های قلمرو مبدأ، به شناخت قلمرو مقصد نایل می‌آید (رک. معصومی و کردبچه، ۱۳۸۹: ۸۴).

نگره‌ی نوین لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ با کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، موجب آن گردید که استعاره از زاویه‌دید دیگری مورد مطالعه قرار گیرد. به باور آنان، حتی همه ساختار مفهومی ذهن انسان که همه اعمال و افکار بر پایه آن بنا شده، ذاتاً خاصیت استعاری دارد (رک. فیاضی و همکاران، ۱۳۸۷: ۹۱). بنابراین استعاره‌ها، فقط سبب ادراک بهتر و تبیین‌گری درست تفکرات ما نیستند بلکه نظام ادراکات ونیز نحوه شکل بندی ادراکات ما را از جهان اطراف شکل می‌دهند. ازاین‌رو از نظر لیکاف و جانسون، «استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به‌شمار می‌رود و به سایر ساخت‌های بنیادین همچون طرح‌واره‌های تصویری مربوط می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۷). بنابراین، «تنها زبان ادبی نیست که از استعاره بهره می‌برد؛ بلکه همان‌طور که لیکاف و جانسون شواهد فراوانی به دست داده‌اند، بیشترین فهم ما از تجربه‌ی روزانه برپایه‌ی استعاره ساخته می‌شود» (تیلر، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

بنابراین اگر بر این باور باشیم که نظام‌های مفهومی ما عملاً سرشتی استعاری دارند، در واقع با این اندیشه شناختیان آشتی کرده‌ایم که تمام هستی ما با ابعاد متنوع خود، از اندیشیدن تا عملکردهای روزانه، آمیختگی عجیبی با استعاره دارد. به‌گونه‌ای که نظام استعاری به شکل ناخودآگاه بر هستی ما سیطره پیدا کرده است و ما درون این نظام نفس می‌کشیم، می‌اندیشیم، احساس می‌کنیم، واکنش نشان می‌دهیم و دست به عمل می‌زنیم.

۲. ۳. استعاره‌ی مفهومی

همان‌گونه که گفته شد از منظر شناختی، استعاره در شمار پایه‌های بنیادین زبان به حساب می آید ودر شکل گیری معنا و تفکر نقش اساسی دارد. شناختیان بر این باورند که انسان بی‌آنکه خود نیز آگاه باشد، برای بیان دقیق منظور خویش بر آن است در موضوعاتی که به قلمروهای متنوع و متباین تعلق دارند، نکات مشترک پیدا کند تا مباحث انتزاعی و دشوار را به یاری این اشتراک، ادراک کند. این فرایند یعنی جستجوی ناخودآگاهانه‌ی

ذهن برای یافتن اشتراکات در قلمروهای متنوع، استعاره‌ی مفهومی نام دارد. از دید شناختیان هر نوع ادراک ما از پیرامونمان مدیون این فرایند است؛ بنابراین اگر از این منظر به استعاره بنگریم، درمی‌یابیم که استعاره، ابزاری است برای ادراک مفهومی از حوزه‌ای مشخص به کمک حوزه‌های مفهومی دیگر. بنابراین «فراگیری و درک ما از زندگی و محیط، وابسته به این فرایند است. در این دیدگاه، استعاره عبارت است از ادراک یک مفهوم از یک قلمرو در اموری از قلمرو مفهومی دیگر»(تلخابی و عقدایی، ۱۳۹۸: ۸۷).این سخن به این معناست که برای درک استعاره، توجه به دو قلمرو مفهومی ضرورت دارد و نیز ادراک یک قلمرو به‌منزله‌ی ادراک قلمرو دیگر است. از سوی دیگر باید به یاد داشت هر قلمرو مفهومی متکی‌بر دانش و تجربه‌ی زیستی انسان است که به شکل منسجمی در ذهن وجود دارد.(Kovecses, 2010: 4)

> «انسان در عالم طبیعت به‌دنیا می‌آید، در آن رشد و تکامل می‌یابد. بنابراین همه‌چیز را در حیطه و قلمرو مکان درک می‌کند؛ اما این مطلب به معنای این نیست که او نمی‌تواند اشیاء غیرمکانی را بفهمد؛ بلکه منظور این است که تنها الگویی که انسان با آن آشنایی دارد و تجربه‌هایش براساس آن شکل گرفته است، الگویی است که بر روابط مکانی استوار است. در نتیجه او از راه گسترش و توسعه‌ی این الگو می‌تواند اشیاء و امور غیرمکانی را درک کند» (Lee, 2007: 18).

می‌توان گفت که واحدهای معین و معلومی در استعاره‌ی مفهومی دیده می‌شود. در واقع، دراستعاره‌ی مفهومی، شاهد فرایند مشخصی هستیم. دوحوزه مشخص در استعاره مفهومی وجود دارد: حوزه الف و حوزه ب. در استعاره مفهومی، به وسیله ی حوزه ب و متعلقات آن ، حوزه الف فهم و تجربه می شود. بنابراین هر استعاره سه واحد بنیادین دارد:

«۱. قلمرو «الف» را هدف[1] می‌نامند که عمدتاً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند (البته نسبت به قلمرو منبع انتزاعی‌ترند)؛ ۲. قلمرو «ب» را منبع (مبدأ)[2] می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر و متعارف‌تر هستند و ۳. نگاشت: رابطه‌ی میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی

[1]. target domain
[2]. Source domain

میان دو مجموعه صورت می‌گیرد که آن را نگاشت[1] می‌نامند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶).

از دید لیکاف، نگاشت یک گزاره‌ی محض نیست؛ به واقع، سازنده‌ی استعاره‌ها کلمات نیستند بلکه سازنده آن‌ها، روابط مفهومی دو حوزه‌ی مبدأ و مقصد است. از این رو، در استعاره، عملکرد واژگان و عبارات، آن است که ذهن انسان را به برقراری ارتباط کامل با تمام ابعاد و ویژگی‌ها، میان دو حوزه برانگیزد.(رک. Lakoff,1993:186). ازاین جهت، برای فهم یک استعاره‌ی مفهومی باید سامانه‌ی نگاشتی را که بین دو حوزه‌ی مبدأ و مقصد وجود دارد، ادراک کنیم (رک. Kovecses, 2010: 118).

فرافکنی سامانه‌بندی عناصر یک حوزه‌ی مفهومی به حوزه‌ی دیگر، نه‌تنها شامل اشیاء و ویژگی‌های خاص آن حوزه می‌شود؛ بلکه ارتباط‌ها، رخدادها و طرح‌های آن حوزه را نیز شامل می‌شود.(رک. آریان و تلخابی، ۱۳۹۹: ۱۷) به‌طور خلاصه «استعاره‌ی مفهومی مربوط است به نگاشت استنباط‌هایی از حوزه‌ی هدف» (Grady, 2007: 191). بنابراین نگاشت مفهوم اصلی در استعاره‌های مفهومی است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت دارد که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد.(رک. آریان و تلخابی، ۱۳۹۹: ۱۷)

البته باید افزود «نگاشت‌ها متناظرهای ثابتی نیستند، زیرا بنیادهای تجربی آن‌ها متفاوت است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر و حتی از گفتمانی به گفتمان دیگر فرق می‌کند. نگاه کنید به مفهوم تجلی در نظرگاه عارفان. تفاوت‌های سبک شخصی عارفان، ناشی از تفاوت در نگاشت‌های آن‌ها از مفهوم تجلی است. در واقع قلمرو هدف (مفهوم تجلی) در نگاه همه‌ی آن‌ها یکی است. اما قلمرو منبع متفاوت است. تفاوت در نگاشت‌ها، ناشی از تفاوت در تجربه‌ی زیستی و پایه‌های تجربی تفکر استعاری هر شخص است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

بنابراین می‌توان گفت نگاشت‌ها، همان قیاس‌ها هستند که به‌صورت گسترده، در قالب جملاتی خبری و اسنادی بیان می‌شوند و حوزه‌های مفاهیم را مطرح می‌کنند نه نمودهای آن‌ها را. (رک. آریان و تلخابی، ۱۳۹۹: ۱۷)

برمبنای آنچه گفته شد، تفاوت‌های زبانی، نمودار تفاوت در سازوکار شناختی شاعران

---

[3]. Mapping

و نویسندگان است. به‌واقع تفاوت‌هایی که در زبان ظاهر می‌شود، نمود و تجسم مکانیسم شناختی است و چون بنیادهای تجربی شاعران و نویسندگان متفاوت است، بنابراین زبان نیز می‌تواند متفاوت شود.

۲. ۴. تقسیم بندی طرح‌واره‌های تصویری

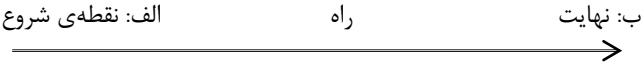
«دیدگاه اصلی در نظریه‌ی طرح‌واره‌ی تصویری جانسون این است که انسان به‌دلیل حضور فیزیکی و فعالیت و حرکت در جهان خارج، از طریق بدن و محیط پیرامونش، تجربه‌هایی کسب می‌کند که او را در سازمان‌دهی افکار و اندیشه‌هایش در حوزه‌های انتزاعی یاری می‌دهند» (تلخابی و عقدایی، ۱۳۹۸: ۸۹). از دید جانسون، نظامی در ذهن ما وجود دارد که متأثر از حضور ما در جهان است. انسان تجربه حضور در جهان را به زبان منتقل می‌کند. این ساختارهای مفهومی، معادل همان طرح‌های تصویری به حساب می‌آیند (رک. صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸). با توجه به نظر جانسون، طرح‌واره‌ی تصویری بر مبنای تعامل‌های ادراکی مکرر ما با محیط شکل می‌گیرد و منجر به خلق الگویی مکرر در ذهن می‌شود که انسجام و ساختار تجربیات ما مدیون آن است (رک. Yu, 1988: 23-24).

«لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند که طرح‌واره‌های تصویری، اساس تفکر انتزاعی را تشکیل می‌دهند. چراکه در نگاشت‌های استعاری، حوزه‌ی مبدأ به‌حساب می‌آیند.»(تلخابی و عقدایی، ۱۳۹۸: ۸۹) «اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در این است که پایه و اساس عینی این نگاشت‌های استعاری را فراهم می‌کنند» (Evans, 2006: 107).

جانسون (۱۹۸۷) دست به گروه‌بندی طرح‌واره‌های تصویری می‌زند. او سه گروه مشخص را معرفی می‌کند: طرح‌واره‌ی حرکتی، حجمی و قدرتی.

۲. ۴. ۱. طرح‌واره‌ی حرکتی

طرح‌واره‌ی حرکتی، در واقع بیانگر نوع تجربه‌ی زیستی آدمی، از مقوله‌ای به نام حرکت است و نمایشگر تحرک خود انسان یا اشیاء در جهان هستی است. بدیهی است حرکت آدمی یا اشیاء، یک شروع به نام مبدأ و یک نهایت به نام هدف دارد و البته میان شروع و نهایت بی‌تردید مسیری وجود دارد که طی می‌گردد.



طرح‌واره‌ی حرکتی (Johnson, 1987: 114)

براساس اصول کاربردی این طرح‌واره «حرکت از نقطه‌ی الف به ب مستلزم عبور از تمام نقاطی است که در مسیر الف به ب هستند. نکته‌ی دیگر این‌که این مسیرها جهت دارند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است»(Saeed, 2013: 369).

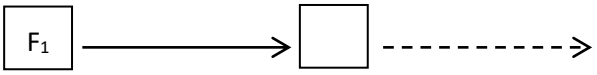
۲. ۴. ۲. طرح‌واره‌های حجمی

طرح‌واره‌های حجمی منبعث از این تجربه‌ی آدمی است که انسان یا اشیاء درون فضاهای متعددی قرار دارند. این طرح‌واره‌ها به ذهن آدمی این امکان را می‌دهند که از این تجربه‌ی محسوس قرارگیری چیزی درون چیز دیگر، بهره برده و آن را برای امور انتزاعی یا کمتر محسوس نیز به‌کار ببرند (رک.Johnson, 1987: 23).

این طرح‌واره بر دو اصل استوار است: «براساس طرح‌واره‌ی حجمی، اشیاء یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوم این است که اگر شیء الف در درون شیءِ ب قرار گیرد و شیءِ ب در درون شیءِ ج باشد آن‌گاه شیءِ الف در درون هر دو قرار دارد» (Saeed, 2013: 367).

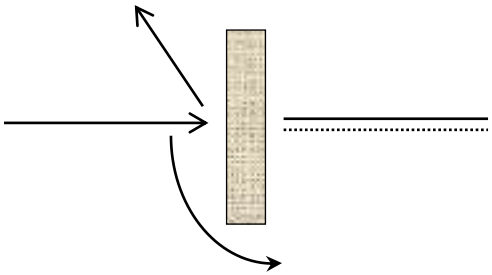
۲. ۴. ۳. طرح‌واره‌های قدرتی

طرح‌واره‌های قدرتی از تجربه‌ی زیستی آدمی به‌هنگام برخورد با موانع نشأت می‌گیرد. ذهن انسان از همین تجارب محسوس در برخورد با موانع بهره می‌گیرد و آن را به نمونه‌های غیرمحسوس و انتزاعی نیز تسری می‌دهد. ازاین‌رو الگوی برخورد با موانع که از تجارب محسوس آدمی گرفته می‌شود، تبدیل به الگوی تصویری می‌گردد که ذهن انسان به مدد آن، تجربه‌های غیرمحسوس را هم ادراک می‌کند (رک.Johnson,1987:47). جانسون در تبیین طرح‌واره‌ی قدرتی، سه وضعیت مشخص را در هنگام مواجهه با سد یا مانع درنظر می‌گیرد. در وضعیت نخست، مانعی در راه حرکت ایجاد می‌شود که تداوم حرکت را مختل می‌کند و به ایست و توقف منجر می‌شود:



طرح‌واره‌ی قدرتی، ایست حرکت (همان)

در وضعیت دوم طرح‌واره‌ی قدرتی، مانع ایجادشده در راه حرکت، به‌گونه‌ای نیست که به ایست منجر شود. در برابر چنین وضعیتی، می‌توان مانع را از پیش پای برداشت و به راه خود ادامه داد. در وضعیت سوم، می‌توان کاری به مانع نداشت. مانع بر سر جای خود می‌ماند و ما مسیر جدیدی پیدا می‌کنیم. بنابراین مانع نمی‌تواند ما را از ادامه‌ی مسیر باز دارد.



طرح‌واره‌ی قدرتی، شکست مانع یا تغییر مسیر (همان: ۴۷)

۳. بحث و بررسی

قدمعلی سَرّامی زاده‌ی هشت بهمن۱۳۲۲، نویسنده، شاعر و پژوهشگر ایرانی در حوزه‌ی ادبیات کودکان، شاهنامه‌پژوهی و ادبیات عرفانی است. آثار سرامی در حوزه‌ی ادبیات کودکان مشخصه‌های ممتازی در بعد اندیشگانی دارد. او قادر است دشوارترین اندیشه‌ها را با زبانی نرم و آرام و لطیف به کودکان انتقال دهد.

در میان آثار کودکانه‌ی سرامی، کتاب *شیرین‌تر از پرواز*، از انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، از سوی شورای کتاب کودک به‌عنوان بهترین کتاب سال برگزیده شد. در این مقاله، شعر «قالیچه‌ی سلیمون» به سبب داشتن لحن صمیمانه و عاطفه‌ی سرشار و جاری‌ساختن اندیشه‌ی بزرگ بر بستر زبانی محسوس برای تحلیل انتخاب شده است.

برای ورود به بحث، نخست مروری بر شعر «قالیچه‌ی سلیمون» خواهیم داشت:

بچه که بودیم همه‌چی صفا داشت شیطونی‌ام نشونی از خدا داشت.
روزا تو کوچه بازی کارمون بود. رفیقمون، دار و ندارمون بود.
یادم میاد گاهی واسه یه تیله، دعوا می‌شد بین دو تا قبیله.
با هم سر یه گردو جنگ می‌کردیم. عرصه رو بر بزرگا تنگ می‌کردیم.
واسه یه نون‌قندی یا یه کلوچه، قشقرقی به پا می‌شد تو کوچه.
حرفای مفت بار هم می‌کردیم. مشت و لگد نثار هم می‌کردیم.
اما هنوز غروب‌نکرده خورشید، باز چش تو، تو چشم من می‌خندید.
بازم رفاقت قدیمو داشتیم. سربه‌سر همدیگه می‌گذاشتیم.

درسته که آشتیامون صفا داشت؛ قهرامونم هزار تا ماجرا داشت.
حلقه بودیم. بازی نگین ما بود. همه‌ش دلامون توی کوچه‌ها بود.
شب که می‌شد دنبال آب و دونه، می‌اومدیم یکی‌یکی به لونه،
هنوز فرو نرفته بود غذامون مادربزرگ قصه می‌گفت برامون
قصّه‌ی «یک مویز و چل قلندر» قصّه‌ی «گل چه گفت با صنوبر»
قصّه‌ی «خیر و شر» و «راه و بیراه» قصّه‌ی «یوسف» که درومد از چاه
قصّه‌ی «چل کرّه» و «چار درویش» قصّه‌ی «مردی که گذشت از آتیش»
قصّه هنوز نیومده به آخر، دستمونو گرفته بود مادر.
می‌گفت: بخوابین که سحر تو راهه؛ غصّه نداره اگه شب سیاهه!
تو نمی‌دونی چقد صفا می‌کردیم تو دل گهواره که جا می‌کردیم!
گهواره، آی قالیچه‌ی سلیمون! ما رو ببر تو آسمون بگردون
گهواره‌ی من چل‌وهف سالشه، اما هنوز چِشَم به دنبالشه.
اون داره از بچگی‌یام نشونه. هنوز تو را پلّه‌ی خونَمونه.
هنوز بهش بند درازی بسته. مادرم انگار بغلش نشسته.
هنوز نبرده جنب‌وجوشو از یاد. انگاری که بازم می‌جنبه با باد!
خیال بچّگی‌م تو اونجا مونده. تازه مامان انگار اونو خوابونده
صدای غژغژش هنوز بلنده. بازم داره به کار من می‌خنده.
بعضی شبا هنوز میگم: مامان جون! ببر منو تو گهوارەم بخوابون!

با خنده میگه: عقلتو صدا کن! اقلّکن از بچه‌هات حیا کن!
واسه‌ت حالا،اون دیگه خیلی تنگه! بچه تو گهواره باشه، قشنگه!
حسرت اونو می‌خورم همیشه. خوشا به حالش که بزرگ نمیشه!
یادم میاد مادربزرگ شب عید، داشت‌واسه‌مون‌قصّه‌می‌گفت‌که خوابید.
با اینکه من میلی به خواب نداشتم؛ اون شب مامان تو گهوارم گذاشتم
یواش‌یواش‌یواش، اونو تکون داد. دروازه‌ی خوابو بهم نشون داد.
خونـــــد: لالا لالا لالا لالایـــــی! کوچولوی من چقد تو با صفایی!
حالا تو میری سفر به دور دنیا. ایشالّا بر میگردی صبح فردا.
غصه نخور که بال و پر نداری. همین الان تو خواب درمیاری
حالا، تو ماه و با ستاره‌هایی! لالا لالا لالا لالایـــــــــــــی!
اونقده جُنبوند تا منو خوابم کرد. با یه تکون تو ابرا پرتابم کرد!
رو پشت یه ابر سیا نشستم. پیچوندم افسارشو دور دستم.
با همدیگه از آسمونا آونگ، انگار سیاووشه سوار شبرنگ
یه مرتبه، شیهه کشید و غُرّید. گفت: داریم میریم سراغ خورشید.
می‌دونی چه‌جایی خونه داره آفتاب؟ اون‌ور چشمه‌ی زلال مهتاب.
می‌بینی چقد قشنگه شهر آبی؟ می‌خوام بگردونم تو رو حسابی.
تا خونه‌ی خورشیدخانومو ببینی؛ از توی باغش بری گل بچینی.
وقتی که برگشتی زمین دوباره، اونو به مامان بدی تا واسه‌ت بکاره.
بکاره تو باغچه اونو به یاد آفتاب. هر صبح زود پاشی و بهش بدی آب
آسمونا رو پشت سر گذاشتیم. امّا هنوز راه درازی داشتیم.
آخر سر به چشمه‌ای رسیدیم. توچشمه، یه ماهی نقره دیدیم.
ستاره‌ها به ما سلام کردن. همه ادای احترام کردن.
گفتنمون ماهی نقره ماهه مدّتییه که اینجا چش به راهه.
هرکی نشوره تنشو تو مهتاب نخوره از این چشمه‌ی روشنی، آب؛
آفتاب اونو را نمیده به خونه. باس اینو هر مسافری بدونه.
ماهم سلامی کرد و علیکی گفتیم. با هم گل گفتیم و گل شنفتیم.
گفتیم: «داریم میریم سراغ خورشید. تو هم بیا بریم به باغ خورشید!»

گفت: «برین! من اینجا چش براهم. ایشالّا خوش باشین دوتایی با هم!
منتظر بچّه‌های زمینم. رفیقای آفتابو باس ببینم.
عجله کنین که راهتون درازه. حالاحالاها ابره بایـد بتازه.»
بعدش به من گفت: «حالا آبتنی کن! شنایی تو چشمه‌ی روشنی کن!
جاتون خالی! با ناز و با کرشمه، از پشت اسبم پریدم تو چشمه.
آبتنی، راستی که بهم صفا داد. آیینه‌ی روح منو جلا داد.
سبک شدم، سبک‌تر از همیشه، سایه نداشتم عین شیشه!
پا از تو چشمه که بیرون گذاشتم؛ زلال بودم، هیچی غبار نداشتم!
ماه دوباره گفت: «برین که دیره! تو را کسی وقتتونو نگیره!
دیگه چیزی نمونده تا خروس‌خون. برین تا از خونه‌ش نرفته بیرون!
صُب که بشه دیگه قرار نداره. آسمونا رو زیر پا میذاره.
امّا الان تو چادرش نشسته. میآن پیشش رفیقا دسته‌دسته.»

از ماه مهربون جدا شدیم ما. آواره‌ی شب سیا شدیم ما.
کم‌کمی گم شدیم تو راه تاریک. نه دور پیدا بود دیگه، نه نزدیک.
دور و بر ما همه جا سیا بود. انگاری آسمون تو قعر چا بود!
دیدم هوا داره خنک‌تر میشه. ابری که زیرمه تُنُک‌تر میشه!
افسارِ ابره دیگه نیس تو دستام! خیسم و انگار توی آب دریام
دیدم که ابر من داره می‌باره! دارم می‌افتم رو زمین دوباره!
میون را خداخدا می‌کردم. همه‌ش مامانمو صدا می‌کردم.
ترس ورم داشت و تنم مثل بید، که باد باهاش بازی کنه، می‌لرزید!

زبونم از ترس شد آخرش لال. یهو با کلّه افتادم تو گودال.
جیغی کشیدم و پریدم از خواب! دیدم تو گهواره و زیر آفتاب!
گرفته دستامو مامان تو دستاش. افتاده روم سایه‌ی قدّ و بالاش.
میگه: «پاشو! پاشو! دراومد آفتاب! بپر پایین از گهواره‌ت، بسه خواب!»
خورشیدخانوم، گوشه‌ی آسمون بود. مثل همیشه گرم و مهربون بود.

گفت: زیاد منتظرم گذاشتی! حتماً باهام کار مهمّی داشتی؟
گفتم بهش درشت و ریز خوابو. قصّه‌ی سَیر و گشت ابر و آبو.
گفتم: تورو، تو روز دیده بودم. وصفتو از خروس شنیده بودم.
تو شب،می‌خواستم ببینم چه جوری! آیا بازم گرمی و غرق نوری؟
اومده بودم تا خونه‌تو ببینم. می‌خواستم از باغ تو گل بچینم.
حرفم هنوز دنباله‌داشت که خورشید، با ناز و غمزه، ریزه‌ریزه خندید.
گفت: پسرم سیاهیه شکارم. تاریکی رو هم زیر پا می‌ذارم.
من که باشم جایی برای شب نیس. عجب نگو، تو کار من عجب نیس.
شب اگه خواستی بکنی تماشام، نیگا به ماه کن، منم همونجام.
آینه‌ی من شبا، همیشه ماهه. درسته ماهی دو سه شب، سیاهه.
بعدش با خنده گفت: خدا نگهدار! دیگه باید هر دو بریم سر کار.
من باس برم زمینو روشن کنم. بازم چراغ ماهو روغن کنم.

تو هم باید بری سر کلاست. جمع کتاب و درس باشه حواست.
حرفای خورشید و که می‌شنفتم، انگاری گل بودم و می‌شکفتم!
آرزو کردم مث آفتاب باشم. بگردم و پُر از تب و تاب باشم.
کاشکی چش‌من مث چشم خورشید، تموم دنیا رو یه روزه می‌دید!
کاشکی به هر جا که سفر می‌کردم، سیاهیا رو دربه‌در می‌کردم!
بیدارم آی خواب! بری که نیایی! مامان دیگه نخون واسم لالایی!
گهواره، آی قالیچه‌ی سلیمون! دیگه از آسمون برم نگردون!

اومدم از گهواره وقتی بیرون، رفتم سراغ باغچه‌ی خونمون.
دیدم که یه بوته گل تازه داشت. گفتم:«مامان‌کی‌اینوآوردوکی‌کاشت؟»
گفت: اینو آفتاب واسه‌مون فرستاد. چون‌دوسِمون داشت‌بهمون هدیه داد.
مگه تو نرفتی این گلو بیاری، که با مامانی تو باغچه‌مون بکاری؟
می‌بینی که این گل آینه‌ی آفتابه. می‌پیچه به هر طرف که اون بتابه.
روشو رو به آفتاب می‌کنه همیشه. از دیدنش معلومه سیر نمیشه!
من کاشتمش، نوبت آب دادنه! تخمه‌های سیاشو کی می‌شکنه؟
بیا تا با اون خودمونو همخو کنیم! به هر طرف رو می‌کنه، رو کنیم!

آی کوچولـــو! مـــن اومـــدم، مـــی‌آیـــی، بـــا هـــم باشـــیم رفیـــق روشـــنایی؟

۳. ۱. نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های حرکتی شعر قالیچه‌ی سلیمون

در این بخش نمونه‌هایی از این شعر به‌عنوان شاهد مثال آورده می‌شود تا کیفیت مقوله‌سازی و محسوس‌سازی مفاهیم انتزاعی در بخش طرح‌واره‌های حرکتی بازنموده شود. در اینجا می‌توان با استعاره‌هایی مواجه شد که شناخت سرامی را از دنیای پیرامونش ساختاربندی می‌کنند. از سوی دیگر، از رهگذر شناخت برخی از این کلان‌طرح‌واره‌ها، می‌توان سمت‌وسوی خرداستعاره‌های متن را نیز کاوید.

قلمرو هدف	قلمرو منبع	شواهد مثال
سحر	مسافر	«می‌گفت بخوابین که سحر تو راهه»
بازی	کار(که توأم با تکاپو و حرکت است)	«روزا تو کوچه بازی کارمون بود»
قصه	مهمان یا مسافری در راه و مسیر	«قصّه هنوز نیومده به آخر»
گهواره	قالیچه‌ی سلیمان (درحال حرکت)	«گهواره، آی قالیچه‌ی سلیمون!/ ما رو ببر تو آسمون بگردون!»
خواب	راه و مسیر	«دروازهی خوابو بهم نشون داد»
ابر سیاه	اسب در حرکت	«رو پشت یه ابر سیا نشستم/ پیچوندم افسارشو دور دستم»
دیدن	گل چیدن (چیدن ملازم حرکت است)	«از توی باغش بری گل بچینی»
مهتاب	چشمه‌ی روشنی(چشمه ملازم جوشش و حرکت است در تقابل با سکون)	«اونور چشمه‌ی زلال مهتاب»
نگاه‌کردن به مهتاب	آبتنی در چشمه‌ی روشنی (مستلزم حرکت)	«هر کی نشوره تنشو تو مهتاب/ نخوره از این چشمه‌ی‌روشنی، آب...» «بعدش به من گفت: «حالا آبتنی کن!/ شنایی تو چشمه‌ی روشنی کن!»
لرزیدن تن	حرکت بید با باد	ترس ورم داشت و تنم مثل بید/ که باد باهاش بازی کنه، می‌لرزید!
کودک (قهرمان شعر)	آفتاب (مستلزم گشتن و پر از تب‌وتاب بودن)	«آرزو کردم مث آفتاب باشم/ بگردم و پُر از تب‌وتاب باشم...»

کودک(قهرمان شعر)	گل آفتاب‌گردان (مستلزم حرکت و رویگردانی مداوم به سمت خورشید)	«بیا تا با اون خودمونو همخو کنیم!/ به هر طرف رو می‌کنه، رو کنیم!»
کودک(قهرمان شعر)	خورشید (مستلزم تب‌وتاب و روشنایی)	«بگردم و پُر از تب و تاب باشم»

باتوجه‌به نمونه‌های ذکرشده از طرح‌واره‌های حرکتی آثار سرامی، فرایندهای شناختی شاعر و شکل اندیشه‌های او به دست می‌آید. اگر بر روی همین نمونه‌ها تأمل کنیم، می‌توانیم دریابیم شاعر برای توصیف دقیق قلمروهای هدف از قلمروهای دیگر استفاده کرده است. مبنای تمامی این تناظرها، حرکت و مشاهده حرکت و در اختیاردادن تجربه‌ی انسان از حرکت فیزیکی برای توضیح و تبیین مواردی از قلمروهای دیگر است. حرکت، متضمن گذر زمان است و انگار مسیری وجود دارد که در آن حرکت اتفاق افتاده است. شاعر باتوجه‌به تجربه‌ی حرکت‌کردن و مشاهده‌ی حرکت سایر اشیاء و موجودات متحرک برای آنچه که در ذهن دارد، ویژگی حرکت را در نظر می‌گیرد. در شعر سرامی مسائلی بیان شده است که اگر با زبان صریح و روشن گفته می‌شد، چنین تأثیری را نداشت. شاعر در این شعر فعالیت شناختی خود را اغلب از رهگذر طرح‌واره‌ی حرکتی به نمایش گذاشته است. هدف اصلی او گزارش دقیق این نکته است که زندگی و معنای آن چیست؟ اگر بر روی طرح‌واره‌های حرکتی شعر سرامی تأمل کنیم، درمی‌یابیم که بخشی از اموری که شاعر در ذهن داشته و قصد انتقال آن را به مخاطب دارد، برپایه‌ی امور عینی‌تری تبیین شده است؛ یعنی شاعر به بسیاری از مفاهیمی که ذهنش را درگیر کرده، ازجمله زندگی، خواب و... تجسم حرکتی بخشیده است. از سوی دیگر، اگر بر استعاره‌های مفهومی این شعر تأمل کنیم، روشن می‌شود که همه‌ی این طرح‌واره‌ها در ذهن شاعر برمبنای دو نگاشت اصلی شکل گرفته است: «زندگی، جنبش است» و «زندگی، روشنی است». این دو نگاشت برمبنای تناظرهای مفهومی که می‌توان بین قلمرو منبع و هدف ساخت به دست می‌آید. در اینجا ما به گزاره‌های صرفی که میان این دو قلمرو وجود دارد، نمی‌پردازیم بلکه شاعر رابطه‌ی مفهومی در میان این دو قلمرو می‌سازد. کلیت این شعر به‌مثابه دستورالعملی برای زندگی است و همخوشدن با خورشید

و روشنی را چونان سرمشقی برای زندگی پیشنهاد می‌دهد. ازاین‌رو با تأمل بر واژگان قلمرو منبع و هدف، ذهن مخاطب به برقراری رابطه‌ای برانگیخته می‌شود که از رهگذر آن می‌توان ویژگی‌ها، ارتباطات و موضوعات دو حوزه را به همدیگر انتقال داد. در این شعر، این دو نگاشت، زنجیره‌ای از استعاره‌ها را به وجود آورده است که مانند اجزای یک خوشه، با هم مرتبط‌اند؛ گویی همه‌چیز در حال حرکت است. نگاهی به واژگان و افعالی که حرکت را در ذهن تداعی می‌کنند، روشنگر خواهد بود. می‌توان گفت تمرکز شاعر بر روی این نگاشت بزرگ، به ذهنیت پایدار و نگرش بنیادین شعرش منجر شده است و ازاین‌رو در شعر سرامی، انبوهی از استعاره‌های همگون و هم‌خانواده می‌بینیم و البته باید یادآور شد که تداوم چنین ذهنیتی و استمرار و اصالت آن در تک‌تک اشعار سرامی دیده می‌شود (رک. تلخابی، ۱۳۹۴). انسجام و پیوستگی در استعاره‌های مفهومی این شعر نیز به نوعی پیوستار استعاری انجامیده است. این پیوستار، از آغاز تا پایان شعر «قالیچه‌ی سلیمون»، در بخش طرح‌واره‌های حرکتی با انسجام اندیشه‌ی شاعر هم‌سو شده است و ازاین‌رو هم فرم شعر را پیکربندی کرده است و هم محتوای همبسته‌ی فرم را. در واقع می‌توان گفت استعاره‌های این شعر از ژرف‌ساخت واحدی مایه گرفته‌اند و نگاشت بنیادینی دارند و طرح‌واره‌ی ذهنی مشخصی ذهن و زبان شاعر را هدایت می‌کند. اگر بر جدول طرح‌واره‌های حرکتی تأمل کنیم، زنجیره‌ای از استعاره‌های مربوط‌به حرکت را در سرتاسر شعر می‌بینیم. این ذهنیت حرکت‌وارگی تمامیت زندگی، براساس نگاشت مفهومی «زندگی جنبش است» شکل گرفته است و ساختار استعاری شعر را پیکربندی کرده است. به واقع آنچه ساختار تنومند این شعر را به نمایش می‌گذارد، آن است که تمام استعاره‌های مفهومی در راستای یک نگاشت در حرکتند و این بیش از هر چیز، وحدت ساختاری شعر را تجسم بخشیده است.

۳. ۲. نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های حجمی شعر «قالیچه‌ی سلیمون»

همان‌گونه که در بخش طرح‌واره‌ی حرکتی گفته شد، عمده‌ترین نگاشت این شعر عبارت است از «زندگی، جنبش است». فرایند شناخت در این شعر برپایه‌ی همین نگاشت پیش

می‌رود و از رهگذر طرح‌واره‌های متفاوتی چون حرکتی، حجمی و قدرتی مانند یک شبکه از ساختارهای حسی، تجربی و شناخت شاعر عبور می‌کند و درنهایت نحوه‌ی فعالیت ذهن و جهان‌نگری شاعر را به نمایش می‌گذارد. شاعر از رهگذر این طرح‌واره‌ها، به احساسات و تفکرات خویش معنا می‌بخشد. در بخش طرح‌واره‌های حجمی، شاعر به مدد تجربیات پیشین‌مان، ساختارهای زبانی جدیدی می‌سازد؛ به گونه‌ای که قلمروهای انتزاعی یا قلمروهای که ذهن شاعر برروی آن‌ها به‌عنوان بن‌مایه‌ی بنیادین تأمل کرده، به شیوه‌ای نشان داده می‌شود که گویی دارای حجم و فضای هندسی هستند و چیزی می‌تواند داخل چیزی، پشت چیزی یا روی چیزی قرار گیرد. شاعر از رهگذر طرح‌واره‌های حجمی، مفاهیم خاصی را با امور حسی و مقولات عینی تجربه‌شده برای مخاطب، درک‌پذیر می‌سازد. بی‌تردید نباید فراموش کرد که بخش بزرگی از برجسته‌سازی‌ها و انحرافات هنری زبان در شعر شاعران بزرگ از رهگذر همین طرح‌واره‌ها به‌انجام می‌رسد.

قلمرو هدف	قلمرو منبع	شواهد
حرف	بار	«حرفای مفت بار هم می‌کردیم»
بازی	نگین حلقه	«حلقه بودیم. بازی نگین ما بود»
خواب	قرارگرفتن در دل ابرها	اونقده جُنبوند تا منو خوابم کرد/ با یه تکون تو ابرا پرتابم کرد!
خانه‌ی آفتاب	آن‌سوی چشمه‌ی زلال مهتاب	می‌دونی چه جایی خونه داره آفتاب؟/ اون‌ور چشمه‌ی زلال مهتاب
محل خیال	درون گهواره	خیال بچّگی‌م تو اونجا مونده/ تازه مامان انگار اونو خوابونده.
خورشید	داخل باغ/ داخل خانه	تا خونه‌ی خورشید خانومو ببینی/ از توی باغش بری گل بچینی
قرارگرفتن ماه در آسمان	ماهی نقره درون چشمه	تو چشمه، یه ماهی نقره دیدیم.
سیاهی شب	قرارگرفتن کسی در قعر چاه سیاه	انگاری آسمون تو قعر چا بود!
قهرمان سوار بر ابر	قرارگرفتن سیاوش بر روی شبرنگ	انگار سیاووشه سوار شبرنگ
قرارگرفتن خورشید در دل	قرارگرفتن زنی زیبا در چادری سیاه	صُب که بشه دیگه قرار نداره/ آسمونا رو زیر پا میذاره/ امّا الان تو چادرش نشسته

آسمان شب سیاه		
پریدن از خواب	افتادن در درون گودال	یهو با کلّه افتادم تو گودال/ جیغی کشیدم و پریدم از خواب!
تاریکی	قرارگرفتن چیزی در زیر پا	تاریکی رو هم زیر پا می‌ذارم.

نگاهی به طرح‌واره‌های حجمی آثار سرامی نشان می‌دهد که چگونه از رهگذر طرح‌واره‌های حجمی، شاعر ادراک یک مفهوم از یک قلمرو را به اموری از قلمرو مفهومی دیگر منتقل کرده است. براساس طرح‌واره‌ی حجمی، انسان به‌واسطه‌ی تجربیات زیستی محسوس خود، مفهوم قرارگرفتن چیزی درون یک فضا را می‌شناسد و از رهگذر همین امر، درک مفهوم حجم نیز برایش امکان‌پذیر می‌گردد. انسان برپایه‌ی همین تجربه‌ی محسوس وارد قلمرو انتزاعیات یا کمتر محسوس می‌شود. ازاین‌رو، از طریق طرح‌واره‌ی حجمی می‌توانیم مفاهیمی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد، در قالب مفاهیم و تجربه‌های مدنظر شاعر بررسی قرار کنیم؛ براساس طرح‌واره‌ی حجمی، شاعر به‌وسیله‌ی مفاهیمی که از تجارب فیزیکی ذخیره‌شده در ذهن خود دارد، می‌تواند فضاهای مدنظر خود مانند خواب، خیال، حرف، خانه، آفتاب و... را تبیین کند. بدیهی است رابطه‌ی بین این دو قلمرو، به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد؛ یعنی بین قلمرو هدف و مبدأ روابط مفهومی وجود دارد، ازاین‌رو وقتی چنین شعری خوانده می‌شود، خواننده از خلال کلمات و عبارات، ارتباطی را بین موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه برقرار می‌کند و همین امر سبب می‌شود زوایای متنوع ذهن شاعر تا حدودی برای خواننده مفهوم می‌شود.

نمونه طرح‌واره‌های قدرتی

قلمرو هدف	قلمرو منبع	شواهد
تاریکی	مانع	تاریکی رو هم زیر پا می‌ذارم
شب	مانع	آواره‌ی شب سیاه شدیم ما
شب	مانع	گفت پسرم سیاهیه شکارم
شیطان	مانع	شیطونی هم نشونی از خدا داشت

بخش بزرگی از نگره‌ی شاعر از خلال همین طرح‌واره‌های قدرتی محدود این شعر، استخراج می‌شود. باتوجه‌به نگاشت اصلی شعر، یعنی «زندگی جنبش و روشنی است»، بدیهی است زندگی سرشار و شاد و پرتحرک برای شاعر بسیار اصیل و ارزشمند است و هر چیزی که این شادی، نور و تحرک را تهدید کند، ذهن شاعر آن را چون سد و مانعی بازمی‌شناسد. اما آنچه مهم است، این مانع سبب‌ساز تسلیم و درماندگی روان شاعر نیست. نگارنده همان‌گونه که با بررسی آثار قدمعلی سرامی در کتاب *عشق است اگر حقیقتی هست*، درمی‌یابد که او شاعر و نغمه‌سرای نور، روشنی، امید و تکاپو است و با قدرت تمام با موانع می‌جنگد. در این شعر نیز به‌روشنی، بخشی از همین نگره را می‌توان دریافت. نغزترین بخش در طرح‌واره‌های قدرتی در این شعر، استحاله‌ی موانع بزرگی چون شیطان در مسیر راه آدمی است. شاعر واقع‌بین ما می‌داند که پیکره‌ی این هستی با شر، رنج و تاریکی عجین شده است. ازاین‌رو نفس این موانع را می‌پذیرد و با نگاهی دیگرگون به این موانع، بر مسیر پرتکاپوی زندگی می‌تازد. وقتی در اعمال شیطانی نشانی از خدا می‌بیند، به واقع با نگرش خاص خود از پس این مانع هم برمی‌آید. باتوجه به نگاشت اصلی شعر، شاعر تاریکی را که می‌تواند نمادی از غم، ناامیدی و... باشد، به‌عنوان مهم‌ترین مانع، شناسایی می‌کند و آن را چون شیء به زیر پا می‌گذارد و محو می‌کند یا از آن عبور می‌کند و این اجازه را نمی‌دهد که تاریکی چونان سدی در برابر خاطر شاعر بایستد. روح شاد، امیدوار، طربناک و عشق‌ورز سرامی این سد را می‌شکند و با نگاه ساختارشکنانه، راهی می‌سازد تا علی‌رغم تاریکی‌ها و ابعاد شیطانی و اهریمنی این هستی، به روشنی، امید، نور و جنبش راه یابد و نور، امید و تکاپو را در دل تاریکی و قلمروهای شیطانی باز یابد (رک. تلخابی، ۱۳۹۴).

همان‌گونه که می‌بینیم گزارش دقیق سرامی از تجربیات خود در برخورد با موانع در جهان هستی، منجر به شکل‌گیری گروه مشخصی از طرح‌واره‌های قدرتی شده است؛ سرامی به کمک این طرح‌واره‌های قدرتی، مفاهیم مشخصی را که در ذهن داشته، مقوله‌سازی کرده و شناخت خود را از هستی، با شاکله و ساختار معینی به مخاطب عرضه می‌کند. با بررسی این طرح‌واره‌ها باید گفت: استعاره‌های قدرتی نیز در این شعر، آشکار

کننده‌ی نظام فکری و شناختی این شاعر هستند. این بخش از استعاره‌ها نیز، به اساس و بنیان تجربیات این شاعر شکل داده اند وآن ها را به شکلی منسجم ، مکرر و برجسته به نمایش گذاشته اند.

۴. نتیجه‌گیری

این مقاله بر آن بود نشان دهد که آبشخور این شعر، یک نگاشت بنیادین استعاری است و این نگاشت بنیادین، می‌تواند مرکز هستی‌شناسی سرامی در این شعر به‌شمار آید. برپایه‌ی این نگاشت در سه بخش طرح‌واره‌های حرکتی، حجمی و قدرتی، دریافتیم استعاره‌های مفهومی پراکنده در سراسر این شعر، چگونه حول محور نگاشت بنیادین در حرکتند و به‌طور مداوم نگاشت بنیادین را تقویت می‌کنند و تناظرهای هستی‌شناسانه‌ای را یادآور می‌شوند تا آگاهی و شناخت مخاطب به مرور همراه و همگام با نگاشت بنیادین شعر شود. ارتباط این سه نوع طرح‌واره هم، زمانی مشخص می‌شود که دریابیم ذهن برای محسوس‌سازی به‌طور ناخودآگاه از این سه قالب از پیش‌موجود استفاده می‌کند و از همه مهم‌تر برای رسیدن به استخراج نگاشت نهایی، ناگریز باید بر تقابل استعاره‌های حرکتی و قدرتی تأمل کرد. طرح‌واره‌های حجمی نیز بیشتر نقش توصیفی و بسترسازی را در این شعر برعهده داشتند.

ازاین‌رو می‌توان گفت اساس شناخت شاعر را می‌توان برپایه‌ی نگاشت بنیادین اثرش کاوید و گزارد. این نگاشت در شعر «قالیچه سلیمون» به‌مثابه گزاره‌ای استوار در ذهن شاعر است و تفسیرهای هستی‌شناسانه‌ی سرامی را سمت‌وسو می‌دهد. این نگاشت در شعر سرامی حاصل دیدگاه‌ها و جهان‌نگری‌های منحصربه‌فرد اوست و ازاین‌رو به ساخت‌های استعاری خاص و توصیف‌ها و تصویرهای منحصربه‌فرد انجامیده است. از سوی دیگر، میزان هم‌بستگی خوشه‌ای استعاره‌های مفهومی این شعر سرامی، نشانگر سبک اصیل او و وحدت و انسجام شعرش است.

در قسمت نگاشت‌های استعاری سرامی، باید افزود که نگاشت‌های استعاری سرامی، اغلب نگاشت‌های نو و غیرقراردادی است؛ مانند زندگی نور است. از سوی دیگر شاعر

انبوهی از استعاره‌های نو را از بدنه‌ی این نگاشت غیرقراردادی خلق کرده است و البته به‌نظر می‌رسد این حجم از استعاره‌های مفهومی نو، حول آن «نگاشت بنیادین» برمبنای یک عمل غیرارادی و یک رانش اجباری که از ناخودآگاه شاعر متاثر شده، خلق شده است. در واقع نگاشت اصلی این شعر یعنی «زندگی نور و جنبش است» تمامیت استعاره‌های مفهومی این شعر را کنترل می‌کند و کلی یک‌پارچه، منسجم و شکیل ایجاد می‌کند؛ البته باید افزود این ویژگی مختص تمام شاعران صاحب‌سبک است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت کارگردانی و کنترل‌گری یک نگاشت، ناشی از آنست که ریشه در اندیشه‌ای اصیل و تجربه‌ای درونی دارد و به‌دلیل همین اصالت، شاعر اندیشه‌ی خود را به‌راحتی در استعاره‌هایی منسجم کشف می‌کند.

به‌عنوان نتیجه‌ی بحث باید گفت، شعر سرامی دربرگیرنده‌ی فکر مشخص و جهان بینی آشکار است. همین امر منجر به خلق نگاشت‌های ابداعی در شعر او شده است. نگاشت‌هایی که بی‌تردید ریشه در تحلیل هستی‌شناسانه‌ی منحصر به فرد شاعر دارد. همین امر منجر به آفرینش نگاشت بنیادین شعرش شده است و از رهگذر این نگاشت بنیادین، شاهد هم خانوادگی خوشه‌ای استعاره‌های مفهومی در شعر این شاعر هستیم.

منابع

آریان، حسین؛ تلخابی، مهری. (۱۳۹۹). «تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه استعاره شناختی». *مطالعات زبانی بلاغی*، سال ۱۱، شماره‌ی ۲۲، صص۷-۳۶.

براتی، مرتضی. (۱۳۹۶). «بررسی و ارزیابی استعاره‌ی مفهومی». *مطالعات زبانی و بلاغی*، دوره‌ی۸، شماره‌ی۱۶، صص ۵۱-۸۷.

تیلر، جان رابرت. (۱۳۸۳). *بسط مقوله‌ی مجاز و استعاره*. ترجمه‌ی مریم صابری‌پور.

تلخابی، مهری. (۱۳۹۴). *عشق است اگر حقیقتی است؛ نیم‌نگاهی به شعر قدمعلی سرامی*. تهران: ترفند.

تلخابی، مهری؛ عقدایی، تورج. (۱۳۹۸). «تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شماره ۱، بهار و تابستان، صص۸۱-۹۹

ـــــــــــــ (۱۳۸۸). «یادی از آینه‌زارهای فرایاد». *کتاب ماه*، سال۳، شماره‌ی۳۰، صص ۷۰-۷۹.

حمیدی، شیما. (۱۳۹۷). «استعاره‌ی مفهومی و کارکردهای آن در متون دینی؛ رویکردی زبان‌شناختی به استعاره». *آموزش زبان، ادبیات و زبان‌شناسی*، دوره‌ی۲، شماره‌ی ۳، صص۲-۲۱.

دارابی، فرشته و همکاران. (۱۳۹۸). «تحلیل شناختی استعاره‌های مفهومی در کتاب *کافی* برمبنای الگوی لیکاف و جانسون». *ذهن*، شماره‌ی ۷۸، صص ۹۷-۱۲۳.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). *استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی (مجموعه مقالات)*. تهران: سوره‌ی مهر.

سرامی، قدمعلی. (۱۳۶۸). *شیرین‌تر از پرواز*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). *قالیچه‌ی سلیمون*. تهران: روزگار.

شهری، بهمن. (۱۳۹۱). «پیوند میان استعاره و ایدئولوژی». *نقد ادبی*، سال۵، شماره‌ی۱۹، صص ۵۹-۷۶.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۲). «بحثی درباره‌ی طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی». *نامه‌ی فرهنگستان*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۱، (پیاپی ۲۱)، صص ۶۵-۸۵.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره‌ی مهر.

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

فتوحی رودمعجنی، محمود؛ رحمانی، هما. (۱۳۹۷). «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین». *پژوهش‌نامه‌ی عرفان*، سال۹، شماره‌ی۱۸، صص۱۳۷-۱۶۴.

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

مباشری، محبوبه؛ ولی‌زاده پاشا، لیلا. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی استعاره‌ی مفهومی عشق، جنگ است در مفهوم‌سازی «فنا» در دیوان شمس و قرآن». *پژوهش‌های ادبی‌قرآنی*،

سال۷، شماره‌ی۱، (پیاپی ۲۵)، صص۱۷۹-۲۲۱.

معصومی، علی؛ کردبچه، مریم. (۱۳۸۹). «استعاره‌ی هستی‌شناسی در دست‌نوشته‌ی کودکان». *پازند*، سال ۶، شماره‌ی ۲۲ و۲۳، صص ۷۹-۹۷.

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

Cixous,H. (1981). *castration or decapitation*. pluto ,London

Evans ,V and Green ,M.(2006). *Cognitive Linguistic: An introduction*, Edinburgh university press.

Gibbs & Steen. (1997). *Metaphor in cognitive Linguistics*, selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference, Amsterdam : John Benjamin

Grady, J. E. (2007). *Metaphor*. the oxford Hand book of cognitive Linguistics. Oxford, oxford university press, s 188-213.

Johnson, M. (1987). *The body in the mind*: *The bodily Basis of meaning*. Reason and Imagination, Chicago: Chicago university press.

Kovecses, Z. (2010). *Metaphor. A practical Introduction*. New York: oxford university press.

Lakoff, G and Johnson.(1980). *the Metaphors we live by*. university of Chicago press.

Lakoff, G. (1993). *the contemporary theory of metaphor*. Newyork: oxford university press

Lee, David. (2007). *cognitive linguistics*. New York: oxford university press.

Loebner, S. (2002). *understanding semantics.* first edition, Rutledge.

Saeed, J.I. (2013). *Semantics*. Oxford: Black well.

Yu, N. (1998). *the contemporary theory of metaphor*. Amsterdam: John Benjamin B.V