



Investigation and Analysis of Metaphoric-Imaginary Schemas in the "Al-alaviyat" Epic by Mohammad Abd al-Muttalib based on Likaf and Johnson's Theory

Zeynab Azarboo¹, Sayyed Mahdi Nori Keyzghani², Abbas Ganjali³, Hojjatollah Fasanghari⁴

1. Ph.D. Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: z.azarboo@gmail.com

2. Corresponding Author, Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: sm.nori@hsu.ac.ir

3. Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: a.ganjali@hsu.ac.ir

4. Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: h.fasanghari@hsu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
14, May, 2024

In Revised Form:
07, July, 2024

Accepted:
05, August, 2024

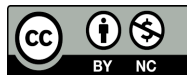
Published Online:
30, May, 2026

Keywords:
Muhammad 'Abid Jābirī, 'Abd al-Qāhir Jurjānī, Analogy, System of Reasoning, Reason, Method.

Abstract

According to scholars of rhetoric and traditional and classical linguists, metaphor is word-oriented and limited and exclusive to words. According to them, metaphor is used only in literature and has an aesthetic aspect. But in cognitive linguistics, looking at metaphor is very broad and metaphor is concept-oriented, not word-oriented. From the perspective of cognitive linguistics, not only literature, but also language, including literary language, is the manifestation of conceptual structures such as metaphors, metaphors, and imaginary schemas in the human mind. According to George Likoff and Mark Johnson, metaphor is a means of thinking that is present in human behavior, including language behavior. The present article aims to study and analyze imaginary metaphors in Al-alaviyat by Mohammad Abd al-Muttalib according to the theory of Likaf and Johnson. The results indicate that the poet has conceptualized the abstract and abstract concepts well by means of objective concepts by using the three schemes (volume, power and movement) and beautifully depicted intangible and abstract concepts. After the investigations, it was determined; Out of the total imaginary schemes used in this supplement, 65 percent are volumetric, 18 percent are movement and 17 percent are strength.

Cite this The Author(s): Azarboo, Z, Nori Keyzghani, S. M., Ganjali, A., Fasanghari, H., (2026): Analysis of Approach from Jābirī to the Two Categories Analogy and the System of Reasoning of Jurjānī Based on Critical Thinking Paradigms. Journal of Adab-e-Arabi, Vol. 18, No. 1, Serial No. 47- Spring - (125-148). <https://doi.org/10.22059/jalit.2024.376434.612827>



Publisher: University of Tehran Press.

© Author(s) retain the copyright. Zeynab Azarboo, Sayyed Mahdi Nori Keyzghani, Abbas Ganjali, Hojjatollah Fasanghari

DOI: <https://doi.org/10.22059/jalit.2024.376434.612827>

1. Introduction

In ancient rhetoric, metaphor was discussed from the perspective of beauty and literature. According to the thinkers of the past, metaphor was only limited to the domain of language and had no way to thought. Metaphor, in the new literary criticism of the West in the 20th century and in linguistic studies, is not just a mere imaging tool or a characteristic of the literary and artistic language style, but is an essential element in text production and a product in cultural, social and human relationships. The application of image schemas and conceptual metaphors is one of the important infrastructures in the field of cognitive semantics. These schemas are formed as a result of human connection with the outside world and in the form of abstract concepts and are a means to understand many mental concepts. The book by Likoff and Johnson entitled "Metaphors We Live With" and another book by Johnson called "Contemporary Theory" "Metaphor" created a huge revolution in the field of metaphor. Likoff and Johnson believe that the conceptual structure of the mind is metaphorical in the way that thinking, experiencing, and perceiving are metaphorical. Schema theory interacts with the idea of conceptual metaphor because schemas provide the basis for the formation of a metaphorical relationship between two concrete and abstract phenomena. Image schemas are not simple; They can have a complex structure. These schemas are the basis of conceptual metaphor and have three components: origin, path (map) and destination.

2. Research Methodology

In this work, based on the descriptive-analytical method, imaginary schemas (volume, power and movement) in "Al-Alaviyat" by Mohammad Abd al-Muttalib have been analyzed and investigated. In this way, first, examples of these schemas were extracted from the text and then based on Likoff and Johnson's theory of these schemas has been analyzed. This research aims to answer two questions:

How did the three imaginary schemas (volume, power and movement) help the poet in creating abstract and mental concepts?

What is the frequency of each of these schemes in Al-Alaviyat's ode?

3. Discussion and findings

By examining "Al-Alaviyat" by Mohammad Abd al-Muttalib, it was found that the poet has used all kinds of imaginary schemes in his work. The most frequent of these schemas are: volume schema, motion schema and power schema.

Volumetric schema: Volumetric schema is placing a concept inside another concept. This experience is created by the physical experience of a person from a specific place such as inside the house, car or classroom. As a result of this schema, a person abstractly thinks that he is in a certain environment. According to Johnson (1987: 23), the empirical basis for recognizing the situation in - outside or inside - outside is its boundary; In the sense that, based on it, something can be located either inside the container or outside it. The basis of the volume schema is based on the fact that a person, with the help of his experience of being in something or of being something in himself; It can give volume to abstract concepts as well (Mohammadi, 2011: 95). According to Johnson's belief, according to the experience of being in places with volume, man has expanded the characteristic of having volume to concepts for which volume is unimaginable (Safavi, 2004: 73).

Movement schema: during his life and during doing various things, a person travels different paths: the path from home to work, from work to home, from home to shop, etc., through these paths, an experience in his mind. It exists and as a result, abstract schemas are created from this movement in his mind. The movement of humans or other phenomena and creatures in the universe is the basis for the formation of movement patterns. According to the experience of moving oneself and observing the movement of other moving objects and beings, man creates an abstract schema of this physical movement in his mind and considers the characteristic of movement for what is unable to move (Safavi, 2007: 375).

Movement in metaphor is not necessarily a tangible and external movement, but some movement schemas involve an internal movement, which is a physical, tangible and objective movement, changing the state of an object or phenomenon to another object or phenomenon, which is a kind of transformation; It also implies a kind of internal movement and transfer, for example, we can give an example of the change from childhood to adolescence, adolescence to youth, youth to middle age, and middle age to old age (Biabani, 2012: 100-104).

Power schema: throughout his life, a person faces problems that act as a strong barrier preventing him from achieving his goals and success; Humans do not act the same in dealing with these barriers and obstacles. Some with a strong will try to overcome obstacles and reach their goal in any possible way. Others try to find solutions and bypass obstacles and reach their goals, while others give up in front of obstacles and give up on success. Power schemas are another conceptual schemas whose nature and function are formed in connection with movement schemas. In this type of schema, metaphorical mappings are created based on the physical experience of movement and displacement; with the difference that in power schemas there is an obstacle or a barrier in the middle of the road, which causes the performance and type of human behavior in dealing with obstacles to be variable and different, and according to the type of existing obstacle and the amount of its resistance force, there are different and different reactions (Safavi, 2012: 70) In this valuable work, the poet has used all three schemes, although the volume scheme in this work has a much higher frequency than the other two schemes.

4. Results

Based on the conceptual-schematic metaphor point of view, we observe that metaphor with its cognitive concept is seen throughout Al-Alaviyat by Mohammad Abd al-Muttalib. After examining all Al-Alaviyat's verses, it became clear that the poet was well able to portray more general and abstract concepts in the form of cognitive-imagination metaphor by using the daily and concrete experiences he dealt with in life. These metaphors are conceptualized by a set of tangible and objective mappings and metaphors to make the text clearer and more understandable for the audience. Therefore, the use of metaphor by this great poet is a tool to conceptualize an abstract experience based on a more tangible and understandable experience. Conceptual-imaginary metaphor in this poem is expressed in the form of volume, motion and power schemas, and the poet was able to use his daily experiences to create abstract and intangible concepts that lack volume, movement and power; understand and conceptualize. The distribution of these schemas in this work is not the same, but the volume schema in this work has a much higher frequency than the other two schemas. While the other two schemas, i.e. movement schema and power schema, have almost the same frequency in this work. Out of a total of 186 imaginary schemas used in this work, 65% are volumetric schemas, 18% are movement schemas, and 17% are power schemas.



بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری- تصویری در حماسه «العلویه» اثر محمد عبدالمطلب

بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون

زینب آذربو^۱، سید مهدی نوری کیدقانی^۲، عباس گنجعلی^۳، حجت الله فسنگری^۴

z.azarboo@gmail.com

sm.nori@hsu.ac.ir

a.ganjali@hsu.ac.ir

h.fesanghari@hsu.ac.ir

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه:

۲. نویسنده مسئول دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه:

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه:

۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه:

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۳/۰۲/۲۵

تاریخ بازنگری:

۱۴۰۳/۰۴/۱۷

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۳/۰۵/۱۵

تاریخ انتشار:

۱۴۰۵/۰۳/۱۰

واژه‌های کلیدی: محمد

عابد جابری، عبدالقاهر

جرجانی، قیاس، نظام

استدلالی، عقل، روش

استناد: آذربو، زینب، نوری کیدقانی، سید مهدی، گنجعلی، عباس، فسنگری، حجت الله (۱۴۰۵): بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری- تصویری در حماسه «العلویه» اثر محمد عبدالمطلب بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون: ادب عربی سال ۱۸، شماره ۱، شماره پیاپی ۴۷، بهار- (۱۴۸-۱۲۵).

<https://doi.org/10.22059/jalit.2024.376434.612827>



ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان: زینب آذربو، سید مهدی نوری کیدقانی، عباس گنجعلی، حجت اله فسنگری

۱. مقدمه

در بلاغت قدیم از منظر زیبایی و ادبی به استعاره پرداخته می‌شد. طبق نظر اندیشمندان گذشته، استعاره فقط محدود به حوزه زبان بود و به فکر و اندیشه راه نداشت. علمای بلاغت و زبان‌شناسان در قدیم و جدید هر کدام تعاریف گوناگونی در مورد استعاره ارائه داده‌اند. قدیمی‌ترین تعریف در این زمینه تعریف ارسطو از استعاره می‌باشد. ارسطو، استعاره را اضافی و طفیلی و چون خس و خاشاکی می‌داند که علفزار علم و منطق را زشت کرده است (هاوکس، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۳). از علمای بلاغت اسلامی «رمانی» (۲۹۶ ق) معتقد است: «استعاره یعنی استعمال عبارت در موردی که با اصل لغوی تفاوت کند» (خفاجی، ۲۰۰۱، ۱۳۴). ناقد و نویسنده قرن سوم هجری «جاحظ» (۲۵۵ ه) می‌نویسد: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (جاحظ، ۱۹۸۷/ ۱: ۱۵۳). «عبدالله بن معتر» در کتاب «البدیع» می‌نویسد: «استعاره یعنی جانشین کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش‌ازین بدان شناخته نباشد» (بدوی طبانه، ۱۹۹۲: ۱۳۲). استعاره در نقد ادبی جدید غرب در قرن بیستم و در پژوهش‌های زبان‌شناسی شناختی، فقط یک ابزار تصویرپردازی صرف یا یک ویژگی سبک زبان ادبی و هنری نیست بلکه یک عنصر اساسی در تولید متن و یک محصول در روابط و مناسبات فرهنگی، اجتماعی و بشری می‌باشد. کاربرد طرح‌واره‌های تصویری و استعاره‌های مفهومی، از زیرساخت‌های مهم در حوزه دانش معناشناسی شناختی می‌باشد. این طرح‌واره‌ها در نتیجه ارتباط انسان با عالم بیرون و در قالب مفاهیم انتزاعی شکل می‌گیرند و وسیله‌ای برای درک بسیاری از مفاهیم ذهنی می‌باشند. زبان‌شناسی شناختی، یکی از گرایش‌های زبان‌شناسی است که عمدتاً از دهه ۱۹۷۰م اوج گرفته و اکنون به زمینه پژوهشی برجسته‌ای در زبان‌شناسی تبدیل شده است. این گرایش محصول و مدیون سه زبان‌شناس برجسته «جورج لیکاف^۱، لئو تالمی^۲ و دیوید لانگاکر^۳ بوده است (خسروی و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶). از جمله مکاتبی که نگاهی ویژه به استعاره دارد؛ مکتب شناختی است. معناشناسی شناختی، نیز شاخه‌ای از مکتب شناختی است که هرگونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند (بیابانی، ۱۳۹۱: ۹۹). طرح‌واره‌های تصویری، از مهم‌ترین زیرشاخه‌های مطالعات معناشناسی شناختی هستند. طرح‌واره‌های تصویری، ریشه در درک جسمی شده‌ی ما دارند و عینی هستند (Lakoff, 1987: 245). بر اساس استعاره مفهومی «یک حوزه مفهومی ناشناخته و انتزاعی با تطبیق با مفاهیم شناخته شده و ملموس در ذهن انسان قابل درک می‌گردد که این مفاهیم شناخته‌شده برخاسته از تجربیات انسان در همه ابعاد زندگی‌اش اعم از فلسفه و ادبیات است» (چالسری و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۲).

1. George Lakoff
2. Leo Talmy
3. David Langacker

۱-۱. بیان مسئله

در مقاله حاضر به بررسی و واکاوی طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در منظومه بلند العلویه اثر شاعر مصری محمد عبدالمطلب خواهیم پرداخت. بعد از مطالعه این چکامه مشخص شد که شاعر به‌خوبی از طرح‌واره‌های استعاری - تصویری در جهت انتقال اندیشه و القای عواطف به خوانندگان بهره برده و در این زمینه بسیار موفق عمل کرده است؛ لذا واکاوی و تحلیل این طرح‌واره‌ها در چکامه وی می‌تواند موضوع مناسبی برای تحقیق باشد. محمد بن عبدالمطلب بن واصل به سال ۱۸۷۱ م در باصونه از توابع شهر جهینه چشم به جهان گشود. او از تبار عرب و منسوب به خاندان ابوالخیر از خاندان‌های بزرگ جهینه بود. وی پیش از ۱۰ سالگی قرآن را حفظ کرد و برای تحصیل در الأزهر به قاهره رفت. هفت سال در الأزهر به مطالعه علوم دینی همت گماشت، سپس به دارالعلوم رفت و باعلاقه فراوان به یادگیری ادبیات قدیم عرب روی آورد. (الخفاجی ۱۹۹۲ م: ۲۵۲). محمد عبدالمطلب افزون بر تبحر در علوم دینی و ادبی از فعالان عرصه سیاست نیز به شمار می‌رفت (الرافعی، ۱۹۹۶ م: ۲۳۰). وی در نهایت به دارالعلوم پیوست و تا ۶۰ سالگی به تدریس در آنجا مشغول شد تا این که در واپسین روزهای سال ۱۹۳۱ م دار فانی را وداع گفت (الدسوقی: ۱۹۵۰: ۳۷۴). عبدالمطلب ملحمه العلویه را در بیش از ۳۰۰ بیت به نظم درآورد (القعود، بی‌تا: ۱۴۴). در این حماسه زیبا شاعر، حوادث مهم زندگی امام علی (ع) را به تصویر می‌کشد. ابتدا از نوجوانی و اسلام آوردن حضرت، فداکاری بی‌نظیر در لیلۃ المبیت، دلاوری‌ها و رشادت‌های ایشان در جنگ احد، خندق و خیبر سخن می‌راند و در ادامه به بیان فضایل و توصیف عبادت و اخلاق ایشان می‌پردازد و به کشته شدن عثمان و نقش مؤثر امام علی (ع) در دفاع از او و سپس جنگ جمل و صفین اشاره می‌کند. در انتها نیز با احساسات و عواطفی راستین که برخاسته از عمق جان است، ابیاتی را در باب شهادت ایشان می‌آورد که گواه ارادت و محبت شاعر نسبت به امام علی (ع) است. (الدسوقی، ۱۹۵۰: ۴۱۸)

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

طرح‌واره‌های سه‌گانه تصویری (حجمی، قدرتی و حرکتی) چگونه یاریگر شاعر در خلق مفاهیم انتزاعی و ذهنی بوده است؟

بسامد هریک از این طرح‌واره‌ها در قصیده علویه چگونه است؟

۱-۳. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته؛ مشخص شد در زمینه بررسی طرح‌واره‌های تصویری در علویه محمد عبدالمطلب پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما از جنبه‌های دیگر بر روی این قصیده پژوهش‌هایی انجام شده است از جمله:

۱۳۱ بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در حماسه «العلویه» اثر محمد عبدالمطلب بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون - «تحلیل التقنیات الملحمیة فی ملحمة العلویة اساساً علی تقنیات الشاهنامه الملحمیة» عنوان مقاله ای است که توسط سید مهدی نوری کیدقانی نوشته شده و در مجله «اللغة العربیة و آدابها» در سال ۲۰۲۲ م میلادی به چاپ رسیده است. این مقاله به مقایسه عناصر حماسی مشترک بین شاهنامه فردوسی و علویه عبدالمطلب پرداخته و به طرح‌واره‌های تصویری موجود در این حماسه اشاره‌ای نموده است از این رو این مقاله با موضوع پژوهش حاضر همپوشانی ندارد.

-سیمای امام علی (ع) در علویه محمد عبدالمطلب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، خدیجه نوری، دانشگاه تربیت معلم سبزوار، ۱۳۹۰ ش. در این پایان‌نامه دانشجو به ترجمه و شرح برخی ابیات علویه پرداخته است و به مباحث تصویر و طرح‌واره‌ها نپرداخته است.

-علویه الشاعر محمد عبدالمطلب بین التجدید و التقليد، عبدالفتاح، محمد زغلول عباس أحمد، مجلة كلية اللغة العربیة بالزقازیق، ۱۴۲۲ ق.

-السرد القصصی فی شعر محمد عبدالمطلب (القصيدة العلویة أنموذجاً)، علی عبود خضیر مهدی مجلة كلية العلوم الإسلامیة، ۱۳۳۹ ق. در این مقاله محقق محترم به بررسی شیوه روایت داستانی در قصیده علویه و زیبایی‌های آن پرداخته است.

جدای از قصیده «العلویه» بر روی شعر عبدالمطلب به طور عام هم برخی پژوهش‌ها انجام شده است که عبارت است از:

- «خوانشی انتقادی-جامعه‌شناختی از بینامتنی قرآنی در شعر محمد عبدالمطلب»، أبوالحسن أمین مقدسی، طاهره حیدری، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربیة و آدابها، رقم ۴۰، ۱۳۹۵ ش. در این پژوهش سخنی از علویه به میان نیامده است.

۲- چارچوب نظری

۲-۱. استعاره در زبان‌شناسی شناختی^۱

زبان‌شناسی شناختی، رویکردی در مطالعه زبان است که به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پردازد در زبان‌شناسی شناختی تلاش می‌شود تا مطالعه زبان براساس تجربیات ما از جهان، نحوه درک و شیوه‌ی مفهوم‌سازی باشد؛ پس‌از این نگاه مطالعه زبان، مطالعه الگوهای مفهوم‌سازی است. زبان‌شناسی شناختی، باوجود سابقه کم، بر نوع نگرش پژوهشگران به‌ویژه پژوهشگران حوزه علوم انسانی تأثیر بسزایی داشته است. این شاخه جذاب برگرفته از انقلاب شناختی نیمه دوم قرن دوم میلادی است. مطالعات زبان‌شناسی شناختی از دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز شد و در دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد به‌تدریج گسترش پیدا کرد. زبان‌شناسی شناختی اکنون یکی از پرطرفدارترین و مهم‌ترین مکاتب زبان‌شناسی در غرب به‌ویژه اروپا می‌باشد و رشته‌ای است که سعی دارد ماهیت استعداد‌های ذهنی انسان را مشخص و شیوه‌ی

کاربرد این استعدادهای را بررسی کند (چامسکی، ۱۳۸۴، ۱۴۷). در زبان‌شناسی شناختی، دیدگاه مهم سوسور مبنی بر اینکه زبان، نظامی از نشانه‌هاست پذیرفته شده؛ در این نگرش، نمادهای معنایی، ثابت و از پیش تعیین شده نیستند بلکه فرآیندهایی ذهنی در نظر گرفته می‌شوند که لانگاکر در اشاره به آن‌ها به جای اصطلاح «مفهوم» از «مفهوم‌سازی» استفاده می‌کند. مطالعه استعاره در این رویکرد و به‌ویژه در معناشناختی شناختی از جایگاه والایی برخوردار است. تقسیم‌بندی که لیکاف و جانسون به‌عنوان مبدعان این نوع استعاره ارائه دادند؛ شامل استعاره ساختی (Structural metaphor)، استعاره جهت‌ی (Orientational metaphor) و استعاره هستی‌شناختی (Ontological metaphor) می‌شد؛ اما پس از مدتی لیکاف و ترنر (M. Turner) دسته دیگری به نام استعاره‌های تصویری (Image metaphor) را به آن‌ها اضافه نمودند.

۲-۲. استعاره مفهومی (Conceptual metaphor)

استعاره، یکی از مهم‌ترین شگردها در تلاش برای فهم نسبی چیزی است که امکان فهم کامل آن وجود ندارد مثل: احساسات، تجربیات زیباشناختی، عادات، اخلاق و آگاهی روحی (فیارتز، ۱۳۹۹: ۹۸). تفتازانی (قرن ۸ هجری) عقیده دارد استعاره، مجازی است که مناسبت میان معنای مجازی و حقیقی آن مشابهت است یعنی مقصود به‌کارگیری لفظ در معنای مجازی به جهت مشابهت آن با معنای حقیقی است (تفتازانی، ۱۳۸۳: ۲۲۱). ابوهلال عسکری، استعاره را انتقال عبارات از موضع استعمالشان در اصل لغت به‌غیراز استعمال اصل آن به خاطر غرض یا دلیلی می‌داند (العسکری، ۱۹۵۲: ۲۵۹). لیکاف و جانسون بر اساس شواهد زبانی دریافته‌اند که بخش اعظمی از نظام مفهومی هرروزه ما از ماهیتی استعاری برخوردار است. اندیشه‌ی استعاری، اصلی، طبیعی و همه‌جا حاضر است که در زندگی به شکل خودآگاه و ناخودآگاه به‌کار می‌رود. ما درباره اشیاء به شیوه‌ای که آن‌ها را تجسم می‌کنیم، سخن می‌گوییم و این امری کاملاً جدید و البته ریشه‌دار در تجربه و فرهنگ ماست؛ از این‌رو استعاره نه‌تنها موجب وضوح و گیرایی بیشتر اندیشه‌های ما می‌شود بلکه ساختار ادراکات و دریافته‌های ما را نیز تشکیل می‌دهد. همچنین آن‌ها به این نتیجه رسیدند که مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک کنیم. آن‌ها این نوع استعاره را که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و اساساً مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایه امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است «استعاره مفهومی یا ادراکی» نامیدند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۲۴). معانی ثانوی و اغراض بلاغی متکلم همواره ورای پرده‌های ناپیدای مجاز و از جمله استعاره مفهومی پنهان است و تحلیل استعاره مفهومی در متون ادبی لایه‌های پنهان و اغراض نهفته ادیب را برای مخاطب آشکار می‌سازد. (دهقان، رسولی و رضایی، ۱۴۰۲: ۱۰۹) استعاره مفهومی اصطلاحی است در زبان‌شناسی شناختی که به فهمیدن یک ایده یا یک حوزه‌ی مفهومی براساس ایده یا حوزه‌ی مفهومی دیگر اشاره می‌کند مثلاً وقتی می‌گوییم

۱۳۳ بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری- تصویری در حماسه «العلویه» اثر محمد عبدالمطلب بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون
قیمت‌ها بالا می‌رود از مفهوم بالا رفتن در حوزه‌ی جهت‌ها برای درک کمیت‌ها استفاده می‌کنیم.
ایده‌های لیکاف و جانسون که ریشه در دیدگاه افلاطون دارند، نقش بسزایی در ظهور استعاره
مفهومی دارد. افلاطون معتقد است که استعاره‌ها نه تنها طفیلی زبان نیستند بلکه جزء لاینفک
زبان محسوب می‌شوند و میان زبان و استعاره پیوندی عمیق برقرار است و در حقیقت استعاره‌ها
مدلی برای اندیشیدن هستند (سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۳۶). کتابی که لیکاف و جانسون تحت
عنوان «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» (metaphor we live by) و نیز کتاب دیگر
جانسون به نام «نظریه معاصر استعاره» (Contemporary theory of metaphor) انقلابی عظیم
در زمینه‌ی استعاره به پا کرد. لیکاف و جانسون معتقدند که ساختار مفهومی ذهن، استعاری است
بدین شکل که اندیشیدن، تجربه کردن و ادراک به صورت استعاری است. لیکاف می‌نویسد: «بر
مبنای شواهد زبانی، درمی‌یابیم که ساختار ذهنی متداول در ذات خود استعاری
است» (Lakoff & Johnson, 1980: 5)؛ بنابراین طبق این نظریه که طرفداران زیادی دارد؛ استعاره
محدود به زبان ادبی نیست بلکه علاوه بر ادبیات، فکر و اندیشه‌ی انسان را مسخر کرده و در
تمام مراحل زندگی انسان جاری است برعکس نظریه پیشینیان که استعاره را فقط در سطح کلمه
قابل اجرا می‌دانستند. از این رهگذر، درک و فهم ما از بسیاری از مفاهیم انتزاعی و غیر محسوس
از طریق استعاره صورت می‌گیرد؛ به این معنا که از یک قلمرو محسوس و عینی برای تجسم
قلمروی غیر محسوس و انتزاعی استفاده می‌شود. به عنوان مثال انسان از تجربیات روزانه‌ی خود
مانند خوردن، خوابیدن، رفتن و هزار فعالیت دیگر جهت درک مفهوم‌سازی و ادراک مفاهیم ذهنی
مانند عشق، عدالت، زمان و... که درک آن‌ها به مراتب دشوارتر و سخت‌تر است بهره می‌گیرد
(کوچش، ۱۳۹۳: ۷۳-۷۶). در استعاره مفهومی، نگاشت مهم‌ترین مسئله است که از ریاضیات
برداشت شده است (افراشی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶). در تعریف نگاشت می‌توان گفت: اگر عناصر یک
حوزه مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزه مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم؛
نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه روی می‌دهد؛ یعنی عناصری از حوزه مبدأ (Source domain)
بر عناصر حوزه مقصد (Target domain) نگاشت می‌شود. به عنوان مثال مفهوم بحث کردن را به
شکل جنگ درک می‌کنیم؛ از موضع خود دفاع می‌کنیم، به موضع حریف حمله می‌کنیم و
در نهایت پیروز می‌شویم یا شکست می‌خوریم؛ بنابراین درک ما از بحث بر پایه‌ی استعاره‌ی
«بحث، جنگ است» قرار دارد که در آن ویژگی‌های حوزه مبدأ «جنگ» به حوزه مقصد «بحث»
نسبت داده می‌شود (نگاشت می‌شود) (لیکاف، ۲۰۰۳: ۸). از آنجاکه زبان‌شناسان شناختی معتقدند که
انسان‌ها یک مفهوم را از طریق مقایسه کردن و برابر کردن با یک مفهوم دیگر می‌شناسند؛ صور
خیالی مثل استعاره برای دانشمندان علوم شناختی دارای اهمیت هستند (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰). آن‌ها
معتقدند که نباید خاستگاه استعاره را تنها در زبان جستجو کرد؛ بلکه باید آن را در چگونگی
مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت (لیکاف، ۱۳۸۳: ۱۹۶-۱۹۷). لیکاف

و جانسون معتقدند که استعاره، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی ما از جهان خارج و فرآیند اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی و جز آن مربوط می‌شود (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۸-۳۶۷). با کمک طرح‌واره‌های تصویری که زیربنای استعاره هستند؛ انسان می‌تواند مفاهیم انتزاعی و پیچیده را به صورت عینی و ملموس بشناسد.

۲-۳. طرح‌واره‌های تصویری (Image schimas)

طرح‌واره‌های تصویری، الگوهای شناختی ذهن انسان هستند که در زبان بازتاب می‌یابند. این طرح‌واره‌ها از تجربه بدنی انسان نشأت می‌گیرند. اندیشه طرح‌واره‌های تصویری به آرای کانت برمی‌گردد. کانت معتقد است که طرح‌واره‌ها در بطن مفاهیم کاملاً حسی قرار دارند و متفاوت از تصورات‌اند؛ به عبارت دیگر وی معتقد است که طرح‌واره‌ها، ساختارهای انتزاعی هستند که حدفاصل ساختارهای منطقی و تصورات ذهنی ملموس‌تر واقع شده‌اند (جانسون، ۱۹۸۷، ۲۵-۲۶) به دیگر سخن می‌توان گفت: طرح تصویری، نوع ساخت مفهومی است که بر حسب تجربه ما از جهان خارج در زبان ما نمود می‌یابد. طرح‌واره‌ها انواع گوناگونی دارند و هر یک از پژوهشگران انواعی را برای آن ذکر کرده‌اند: طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، قدرتی، ارتباطی، چرخه، مقیاس، مرکز و پیرامون. نظریه طرح‌واره، با نظر استعاره مفهومی در تعامل است چراکه طرح‌واره‌ها، اساس شکل‌گیری رابطه استعاری بین دو پدیده عینی و انتزاعی را فراهم می‌کنند. طرح‌واره‌های تصویری که در حوزه معناشناسی شناختی جای می‌گیرند؛ یکی از روش‌های درک مفاهیم انتزاعی به شمار می‌روند یعنی انسان طی تعامل تجربی که با محیط اطراف خود برقرار می‌کند؛ ساخت‌های مفهومی را برای این امور در ذهن ایجاد می‌کند. این ساخت‌ها در قالب جملات بر زبان جاری می‌شوند که طرح‌واره تصویری نامیده می‌شوند. اصل مهم در طرح‌واره تصویری این است که ما در این دنیا زندگی و فعالیت می‌کنیم مثلاً محیط اطرافمان را درک می‌کنیم، بدن خود را حرکت می‌دهیم، می‌خوریم و هزاران فعالیت دیگر که بر اساس آن‌ها ساخت‌های مفهومی بنیادینی را برای خود پدید می‌آوریم و این ساخت‌ها را برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی به کار می‌بریم. این طرح‌واره‌های تصویری، امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه شناختی پیچیده‌تری نظیر زبان فراهم می‌آورند (پور ابراهیم و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۳). مفهوم طرح‌واره، در واقع مفهومی است که از تجربه جسمی شده حاصل می‌شود به نظر لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) پیچیدگی مفهومی ساختار ذهنی، حاصل ماهیت جسمی انسان و نوع مفاهیمی است که انسان‌ها می‌توانند بسازند. به عبارت دیگر جسمی شدگی تأثیری مستقیم بر ساخت مفهومی ما دارد و مهم‌ترین موضوع مورد بحث در جسمی شدگی و ارتباط آن با ساختار مفهومی، همان طرح‌واره‌های تصویری هستند (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۴۲). طرح‌واره‌ها، الگوهایی شناختی هستند که مبتنی بر درک و شناخت انسان از محیط فیزیکی در ذهن وی شکل گرفته‌اند و با تکیه بر

۱۳۵ بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در حماسه «العلویه» اثر محمد عبدالمطلب بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون
الگوهای شناختی ایجادشده توسط ادراکات حسی - حرکتی در اثر تعامل با محیط بیرونی در
ذهن قادر هستند تا مفاهیم انتزاعی و غیرمادی را در چهارچوب همان الگوهای شناختی حسی -
حرکتی وادار سازند و به این‌روش معانی پیچیده را برای خود و دیگران قابل‌درک سازند (شاملی،
۱۳۹۵: ۷۳). طرح‌واره‌ها در حقیقت فرآیندی از ساختارهای شناختی زبان هستند که به‌واسطه
تجربه‌های فیزیکی انسان در برخورد با جهان خارج به‌وجود می‌آیند (باقری، ۱۳۹۲: ۱۲۵).
طرح‌واره‌های تصویری ساده نیستند؛ می‌توانند ساختار پیچیده داشته باشند. این طرح‌واره‌ها،
زیربنای استعاره مفهومی‌اند و دارای سه جزء: مبدأ، مسیر (نگاشت) و مقصد هستند. بنابر تعریف
جانسون: «طرح‌واره‌ی تصویری عبارت است از الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما
که به تجربه‌ی ما، انسجام و ساختار می‌بخشد» (آسیابادی، ۱۳۹۱: ۱۴۵).

۳. انواع طرح‌واره‌های تصویری در چکامه علویه

۳-۱. طرح‌واره حجمی (Containment schema)

طرح‌واره‌های تصویری حجمی الگوهای ذهنی انسان می‌باشد که از طریق تجربیات حسی و
عینی وی از محیط زندگی دریافت شده است آن‌گاه برای مفاهیم انتزاعی در قالب واژگان، از
همان دریافت‌های حسی استفاده می‌کند و به این‌روش به آن‌ها حجم و اندازه (فرم هندسی)
می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). به اعتبار لیکاف و جانسون تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود
مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد؛ درک مفهوم انتزاعی حجم را برای او امکان‌پذیر می‌سازد. پس
انسان می‌تواند خود را مظلوف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم می‌باشد و
می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود بپندارد و این تجربه فیزیکی را به مفاهیمی دیگر که به لحاظ
جوهری یا مفهومی حجم‌ناپذیر هستند، بسط دهد و در نتیجه طرح‌واره‌های انتزاعی از حجم‌های
فیزیکی در ذهن خود پدید آورد (Lakoff & Johnson, 1982: 272). برای مثال وقتی می‌گوییم «به
دام مرگ افتاد» یا «از دام مرگ جست» برای مرگ یک عبارت حجمی قائل شده‌ایم یعنی مرگ
مانند ظرفی در نظر گرفته شده که کسی در داخل آن افتاده یا از آن خارج شده است و در واقع
برای مرگ، محدوده‌ای در نظر گرفته‌ایم. عناصر اصلی طرح‌واره حجمی عبارت است از: درون،
محدود و بیرون. بر اساس این طرح‌واره، هر چیزی دارای ظرف و ابعاد است پس طرح‌واره
حجمی (ظرف و مظلوفی) طرح‌واره‌ای تصویری است که بر اساس آن یک مفهوم انتزاعی به
مثابه ظرفی تلقی می‌شود که دارای جهت‌های «درون» و «بیرون» است (Yu, 1998: 25).
طرح‌واره حجمی، قرار داشتن مفهومی در درون مفهومی دیگر است. این تجربه در اثر تجربه
فیزیکی انسان از یک مکان مشخص مانند داخل منزل، اتومبیل و یا کلاس ایجاد می‌شود
در نتیجه‌ی این طرح‌واره، فرد به‌طور انتزاعی می‌پندارد که درون محیط خاصی قرار دارد به اعتقاد
جانسون (۱۹۸۷: ۲۳) مبنای تجربی برای تشخیص موقعیت درون - بیرون یا داخل - خارج،
مرزدار بودن آن است؛ به این معنا که بر مبنای آن چیزی می‌تواند یا درون ظرف واقع شود یا

بیرون آن. اساس طرح‌واره‌ی حجمی بر این است که انسان به کمک تجربه‌ای که از بودن خود در چیزی یا از بودن چیزی در خود دارد؛ بتواند برای مفاهیم انتزاعی نیز حجم قائل شود (محمدی، ۱۳۹۱: ۹۵). به اعتقاد جانسون، انسان بر حسب تجربه قرار گرفتن در مکان‌های دارای حجم، ویژگی حجم داشتن را به مفاهیمی گسترش داده است که برایشان حجمی قابل تصور نیست (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۳). در علویه عبدالمطلب ما با نمونه‌های متعددی از طرح‌واره‌های حجمی مواجه هستیم که بر پویایی تصاویر این چکامه افزوده است. در بیت زیر شاعر برای مرگ که امری مجرد است حجم قائل شده و آن را بسان موجود یا انسانی قلمداد نموده که به «عمروین عبدود» خدمت می‌کند:

قَسَى تَسْعِينَ يَخْتَدِمُ الْمَنَايَا فَتَسَعَى تَحْتَ صَارِمِهِ اخْتِدَامًا
(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۱)

ترجمه: او نود سال به مرگ‌ها خدمت کرد و مرگ‌ها نیز زیر شمشیرش به خدمت می‌شتافتند. شاعر در ابیات بالا با استفاده از طرح‌واره حجمی، مظلوف مرگ را در قالب ظرف آورده است و به مرگ جان بخشیده و آن را به امری عینی و حسی تشبیه نموده؛ مرگ که امری ناشناخته و انتزاعی است در قالب طرح‌واره حجمی به صورت انسانی به تصویر کشیده شده که همواره در خدمت عمروین عبدود بوده است: محمد عبدالمطلب در بیت زیر با توجه به تجربیات روزمره خود، مفاهیم انتزاعی تری را به تصویر می‌کشد:

حَوَى عِلْمَ النَّبْوَةِ فِي فُؤَادِ طَمًا بِالْعِلْمِ زَخَارًا فَطَامًا
(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۵)

اینجا، قلب امام علی (ع) به ظرفی تشبیه شده که دارای ابعاد مادی و گنجایش است و علم نبوت در این ظرف جای گرفته است. شاعر در این بیت، دل یا همان قلب را که مظلوف است به عنوان ظرفی در نظر گرفته که محتوی علم و دانش است و علم و دانش را که انتزاعی و غیرمادی است به صورت عینی و مادی مفهوم‌سازی کرده است. وی از تجربه پرشدن ظرف و لبریز شدن آن برای توصیف این مفهوم بهره برده و آن را مفهوم‌سازی کرده است. در پاره‌گفت زیر شاعر، فتنه را به آتشی تشبیه می‌کند که به حدی خانمانسوز است که همه مسلمانان را سوزانده و شراره‌هایش همه شهرهای مهم اسلام را احاطه نموده است:

فِيَا لَكَ فِتْنَةً ضُرِمَتْ فَكَانَتْ نَفُوسُ الْمُسْلِمِينَ لَهَا ضَرَامًا
رَأَيْتُ شَرَارَهَا يَنْتَابُ مِصْرًا وَمَكَّةَ وَالْجَزِيرَةَ وَالشَّامَا
(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۸)

ترجمه: شگفتا از برافروخته شدن آتش فتنه‌ای که روح و جان مسلمانان در شعله آن سوخت. گویی زبانه‌ها و شراره‌های آن آتش را می‌بینم که سراسر مصر و مکه و جزیره و شام را گرفته است.

در اینجا، فتنه که امری انتزاعی و مجرد می‌باشد در قالب طرح‌واره حجمی به صورت آتش به تصویر کشیده شده تا برای مخاطب بیشتر قابل درک باشد. علاوه بر طرح‌واره حجمی، در این بیت طرح‌واره قدرتی هم وجود دارد. شاعر فتنه را بسان سد و مانعی می‌داند که مانند کوهی از آتش در برابر مسلمانان قد علم کرده و آنان را از پای درآورده است. شاعر برای بیان مفهوم فتنه که امری انتزاعی است از پدیده‌ها و اشیاء پیرامون خویش که حاصل تجربیات روزانه‌اش می‌باشد؛ بهره برده و با هنر زبانی خود، این ویژگی نفوذ فتنه را که امری مجرد و مفهومی است برای مخاطبین مفهوم‌سازی کرده است.

در بیت زیر شاهدیم که شاعر، مرگ را به تاجری تشبیه کرده که به تجارت مرگ مشغول است و کالای این بازار، نفوس مردم است که چقدر ارزان مبادله می‌گردد:

أَقَامَ الْمَوْتُ فِي صَفِينٍ سُوقًا وَأَرْحَصَتِ النَّفُوسُ بِهَا سَوَامًا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۹)

ترجمه: در صفین بازار مرگ به پا شد و جان‌ها چه ارزان معامله گشت! در پاره‌گفت بالا، معرکه صفین به تصویر کشیده شده است. نبردی که مرگ در آن جولان می‌داد و جان مردم به بهایی اندک نابود می‌شد. در استعاره مفهومی مذکور، مرگ که حوزه مقصد است توسط حوزه مبدأ (برپایی بازار و تجارت کالا) مفهوم‌سازی و ادراک شده است. حجم و جسم قائل شدن و شخصیت‌بخشی به مرگ در چندین بیت از این چکامه تکرار شده است. در پاره‌گفت زیر شاعر، «عمایه» (گمراهی) را به صورت دریایی ژرف متصور شده که قریش در آن فرو رفته‌اند. شاعر با این توصیف زیبا، عمق گمراهی و نادانی برخی از قریش را در قالب استعاره مفهومی به تصویر می‌کشد.

وَ لَجَّتْ فِي عِمَائِهَا قَرِيشٌ تُصَارِحُهُ الْعَدَاوَةَ وَ الْخِصَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۶)

ترجمه: قریش در گمراهی و نادانی خویش پافشاری کرد و آشکارا با رسول خدا (ص) دشمنی ورزید. در بیت مذکور، شاعر «گمراهی» را بسان دریایی قلمداد کرده که قریش در آن فرو رفته‌اند. وی از مفهوم عینی دریا که با چشم قابل دیدن است بهره گرفته و مفهوم مذکور را به مفاهیم مجرد و نامحسوسی چون نادانی و گمراهی انتقال داده است. مفهوم انتزاعی «گمراهی» با مفهوم عینی واقع شدن هر مظلوف در ظرف قابل توضیح است به این ترتیب «گمراهی» را که مظلوف است در ظرف دریا قرار داده و چنان می‌پندارد که این گمراهی بسان دریایی است که قریش در آن شناورند. این تصور ریشه در اندیشه شاعر دارد که با بهره‌گیری از مفاهیم و تجربیات روزمره، مفاهیم انتزاعی را در تسهیل فرآیند ادراک مفهوم‌سازی می‌کند.

در بیت زیر شاعر، با بهره‌گیری از مفهوم حجم‌داشتن جسم بشری یا حیوانی برای عرض و آبروی، چنین مفهومی در نظر می‌گیرد و آبروی قهرمان نامی عرب «عمرو بن عبدود» را مانند

حیوانی متصور می‌شود که زنان قبیله آن را خورده‌اند و هیچ چیز حتی پاره‌ای گوشت یا استخوان از آن به‌جای نگذاشته‌اند.

لَقَدْ أَكَلَتْ نِسَاءُ الْحَيِّ عِرْضِي فَلَا لِحْمًا تَرَكْنَ وَلَا عِظَامًا
(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۰)

ترجمه: تمام عزت و شرافت و آبرویم به سخره زنان قبیله درآمد و آنان چیزی را برایم به‌جای نگذاشتند

در بیت بالا، شاعر در قالب طرح‌واره حجمی، «عرض» را بسان گوسفند و قربانی قلمداد کرده که طعمه زنان قبیله شده است.

در بیت زیر مانند بیت بالا، دین به شکل انسانی تصور شده که دارای جسم است و به ظهر یا پشت آن اشاره شده است:

قَوَاصِمُ عَى ظَهْرُ الدِّينِ عَنْهَا وَلَوْ لَا اللَّهُ لَانْقَصَمَ انْقِصَامًا
(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۷)

ترجمه: مصیبت‌هایی کمرشکن و مهلک بر پیکره‌ی اسلام وارد شد و اگر مدد خداوند نبود اثری از دین باقی نمی‌ماند.

ظهر داشتن از ویژگی‌های انسان یا حیوان است که نمی‌توان آن را جز در قالب استعاره به پدیده‌های انتزاعی و غیر محسوس چون دین تسری داد؛ شاعر در اینجا با استفاده از تجربیات روزانه خویش و مشاهده سایر مفاهیم عینی، آن‌ها را به مفهوم انتزاعی «دین» منتقل کرده است؛ زیرا واضح است که دین دارای عضوی به نام «ظهر» نیست بلکه این برداشت از دین، برگرفته از تجربیاتی است که شاعر روزانه با آن‌ها سروکار داشته مثلاً مشاهده اعضای مختلف بدن انسان باعث شده این تصویر در ذهن شاعر شکل بگیرد. سپس با چنین مشاهداتی، آن‌ها را جهت ادراک‌سازی مفاهیم نامحسوس و انتزاعی به کار گرفته‌است. از طرف دیگر در بیت زیر می‌توان نوعی استعاره قدرتی هم کشف کرد چراکه مصیبت‌ها به مانند سد و مانعی تصویرسازی شده که در برابر دین، قد علم کرده و پشت آن را شکسته‌اند و دین، توانایی عبور از آن را نداشته در نتیجه تسلیم شده است.

۳-۲. طرح‌واره حرکتی (Path schema)

انسان در طول زندگی خود و در طی انجام امور مختلف، مسیرهای گوناگونی را طی می‌کند: مسیر خانه تا محل کار، محل کار تا منزل، منزل تا مغازه و... که از طی این مسیرها، تجربه‌ای در ذهن وی به وجود می‌آید و در نتیجه، طرح‌واره‌های انتزاعی از این حرکت در ذهن وی ایجاد می‌شود. حرکت انسان یا سایر پدیده‌ها و موجودات در عالم هستی، اساس شکل‌گیری طرح‌واره‌های حرکتی است. «انسان با توجه به تجربه حرکت کردن خود و مشاهده حرکت سایر

اشیاء و موجودات متحرک، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید می‌آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، ویژگی حرکت را در نظر می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

ما همواره در گفتمان‌هایمان در طول شبانه‌روز، تغییراتی را مشاهده می‌کنیم که گویا نمودار مسیر حرکتی‌اند و آدمی برای رسیدن به آن‌ها بایستی از نقطه‌ای آغاز کند تا به نقطه‌ی پایان برسد؛ این حرکت و گذر نیازمند زمان است که به‌طور پنهان یا آشکارا در این طرح‌واره مطرح است (بیابانی، ۱۳۹۱). حرکت در استعاره، حرکتی لزوماً ملموس و بیرونی نیست بلکه بعضی طرح‌واره‌های حرکتی متضمن حرکتی درونی‌اند که حرکتی فیزیکی، ملموس و عینی، تغییر حالت یک شیء یا پدیده به شیء یا پدیده‌ای دیگر که نوعی استحاله است؛ نیز متضمن نوعی حرکت و انتقال درونی است به‌عنوان مثال می‌توان تغییر دوران خردسالی به نوجوانی و نوجوانی به جوانی و جوانی به میان‌سالی و میان‌سالی به پیری را نمونه آورد (بیابانی، ۱۳۹۱: ۱۰۰-۱۰۴).

در طول قرن‌ها در میان فرهنگ‌های گوناگون، انگاره‌هایی که مفهوم‌سازی زمان در آن انجام می‌گرفته است ذاتاً مکانی بوده‌اند. نگاشتی که از این طریق بین حوزه مبدأ و مقصد برقرار می‌شود «نگاشت گذر زمان به مثابه حرکت در مکان» است به این معنا که فهم زمان و درک چگونگی آن بر مبنای حرکت در مکان قابل فهم است (سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۴۴-۱۴۵).

نمونه‌ای از طرح‌واره حرکتی را در بیت زیر از علویه می‌بینیم:

وَمَا زَالَتْ بِهَ الْأَيَّامُ تَرْقَى عَلَى دَرَجِ النَّهْيِ عَامًا فَعَامًا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۶)

ترجمه: پیوسته و سال به سال روزگار بر مراتب عقل و درایت و کمال ایشان افزود. در بیت مذکور شاعر اشاره می‌کند که روزگار کم کم بر مدارج علمی امام علی (ع) افزود. در اینجا مفهوم انتزاعی زمان و ادراک آن به وسیله مفهوم حسی و عینی مکان قابل ادراک است. شاعر با توجه مفهوم عینی مکان و تجربیات گوناگون حرکتی که در مکان رخ می‌دهد؛ این حرکت را به روزگار نسبت می‌دهد در صورتی که روزگار دارای چنین صفتی نیست. در پاره‌گفت زیر شاعر، از تغییر و تحولات زمانه سخن می‌راند که انسان‌های فصیح و شیوا را به انسان‌هایی لال و گنگ تبدیل نموده است.

وَلَكِنَّ الزَّمَانَ لَهُ صُرُوفٌ يَعُودُ الْمُفْلِقُونَ بِهَا فِدَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۷)

ترجمه: ولی دگرگونی‌های روزگار زبان‌آوران زمانه را به انسان‌هایی گنگ تبدیل می‌کند. چنین صفت و توانایی در روزگار وجود ندارد اما شاعر در قالب استعاره مفهومی از نوع حرکتی این امر را بیان کرده و این توانایی را به روزگار بخشیده است. درواقع شاعر، با توجه به مفهوم مکان و تجربیات گوناگون حرکتی که در مکان رخ می‌دهد؛ این حرکت را به زمانه نسبت می‌دهد. این

مسئله مستلزم حرکت از مبدأ (شیوایی و فصاحت مردم) به سمت مقصد (لال و گنگ شدن مردم) می‌باشد.

در پاره‌گفت زیر، محمد عبدالمطلب به پراکندگی مسلمانان در گذر زمان اشاره کرده است:

رَمَتْ بِالْمُسْلِمِينَ إِلَى شَتَاتٍ وَأُمَسَى حَبْلُ وَحَدَّتْهُمْ رَمَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۸)

ترجمه: مسلمانان دچار اختلاف و تفرقه شدند و ریسمان وحدتشان از هم گسسته شد.

در بیت بالا شاعر سیر حرکتی مسلمانان را به تصویر می‌کشد و در قالب طرح‌واره حرکتی بیان می‌کند که چگونه وحدت مسلمانان به سمت تفرقه رفته و ریسمان وحدت آن‌ها از هم گسسته شد. این امر یعنی تبدیل شدن وحدت به تفرقه مستلزم حرکتی استحاله‌ای است. چگونه می‌توان برای وحدت و تفرقه حرکت در نظر گرفت؟ در واقع ادراک این حرکت و هر نوع حرکتی که در قالب زمان رخ می‌دهد از طریق حرکت در مکان قابل فهم است. شاعر با استمداد از حرکاتی که در عالم بیرون مشاهده می‌کند؛ برای مسلمانان حرکتی استحاله‌ای از وحدت به سمت تفرقه در نظر گرفته‌است. علاوه بر طرح‌واره حرکتی، در این بیت طرح‌واره حجمی هم وجود دارد و شاعر، با تشبیه وحدت به ریسمان برای آن حجم در نظر گرفته است.

در پاره‌گفت زیر شاهد جانشینی انسان‌های پست و رذل به جای انسان‌های شریف هستیم:

طَوَى السَّلْفُ الْكِرَامُ وَجَاءَ قَوْمٌ فَكَانُوا بَعْدَ مَنْ سَلَفُوا قُمَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۲۰)

ترجمه: انسانهای بزرگ و شریف روزگار درگذشتند و انسانهای پست جانشین آنان شدند.

جایگزینی در عالم بیرون مستلزم نوعی حرکت و جهش است به عبارت دیگر در عالم خارج، رفتن یک گروه و جایگزینی گروه دیگر، بدون حرکت ممکن نیست. شاعر این حرکت استحاله‌ای را که بوضوح قابل لمس نیست به تصویر درآورده است و اشاره می‌کند که انسان‌های پست جایگزین انسان‌های کریم شدند. در پاره‌گفت زیر، حمد و ثنای الهی از حضرت علی (ع) را به عطر تشبیه نموده است که رایحه‌ای خوش از آن به مشام می‌رسد:

ثَنَاءٌ فِي الْكِتَابِ لَهُ عَبِيرٌ تُقْصَرُ عَنْهُ أَرْوَاحُ الْخُزَامِي

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۶)

ترجمه: ستایشی که رایحه آن در قرآن استشمام می‌شود، رایحه‌ای که بوی خوش گل‌های خزامی به آن نرسد، استشمام بوی خوش مستلزم حرکت و پیمودن راه می‌باشد؛ شاعر با مشاهده حرکت انسان یا هر موجود دیگر، این امر را به اشیاء دیگر هم انتقال داده است و برای آن‌ها حرکت و جهشی برای رسیدن به هدف در نظر گرفته است در صورتی که نمی‌توان برای اشیاء و امور مختلف حرکت در نظر گرفت. شاعر در این بیت حمد و ثنای الهی را در قالب رسیدن بوی عطر به مشام دیگران، مفهوم‌سازی نموده است.

۳-۳. طرح‌واره قدرتی (Force schema)

انسان در طول دوران زندگی خود، با مشکلاتی روبرو می‌شود که به‌عنوان سدی محکم مانع دستیابی وی به اهداف و موفقیت می‌شوند؛ انسان‌ها در برخورد با این سدها و موانع یکسان عمل نمی‌کنند. برخی با اراده‌ای محکم سعی می‌کنند به هر نحو ممکن از موانع عبور کرده و به هدف خود برسند. برخی دیگر به چاره‌جویی می‌پردازند و موانع را دور می‌زنند و به هدف خود می‌رسند برخی دیگر در برابر موانع تسلیم شده و از موفقیت دست می‌کشند. طرح‌واره‌های قدرتی یکی دیگر از طرح‌واره‌های تصویری است که ماهیت و عملکرد آن در ارتباط با طرح‌واره‌های حرکتی شکل می‌گیرد. در این نوع طرح‌واره، نگاشت‌های استعاری بر پایه تجربه فیزیکی حرکت و جابه‌جایی به‌وجود می‌آید؛ با این تفاوت که در طرح‌واره‌های قدرتی مانع و یا سدی در میانه راه قرار دارد که موجب می‌شود عملکرد و نوع رفتار انسان در برخورد با موانع، متغیر و متفاوت باشد و با توجه به نوع مانع موجود و میزان نیروی مقاومتی آن، واکنش‌های مختلف و متفاوتی از انسان سر بزند (صفوی، ۱۳۸۲: ۷۰). مهند یکی از ویژگی‌های طرح‌واره تصویری قدرتی را تعاملی بودن آن می‌داند. وی در کتاب «درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی» می‌نویسد: طرح‌واره تصویری یعنی حاصل ارتباط جسمی ما با دنیای اطراف؛ طرح‌واره تصویری قدرت، چنین ویژگی‌ای را به‌خوبی نشان می‌دهد زیرا ما قدرت را در تعامل با دنیای اطراف خود درک می‌کنیم. وقتی سنگ بزرگی جلو راه افتاده، می‌خواهیم آن را از سر راه برداریم، مفهوم تعاملی بودن مفهوم قدرت را متوجه می‌شویم (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۴۳). به گفته جانسون، 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 استعاره قدرتی که شاعر در بیت زیر استفاده کرده، به جنگ بدر اشاره نموده، نبردی سخت که مسلمانان با تمام قدرت در برابر سپاهیان کفر مقاومت نموده و بر آن‌ها غلبه نمودند:

فَهَلْ يَنْسُونَ لِلْفُرْقَانَ يَوْمًا سَقَاهُمْ مِّنْ صَوَارِمًا سَمَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۸)

ترجمه: آیا دشمنان روز سخت بدر را فراموش کردند، آن روزی که از شمشیرهای زهرآلودمان سیراب شدند. شاعر در بیت بالا، با به تصویر کشیدن مرگ دشمنان، به مرگ که امری انتزاعی است حجم بخشیده و آن را بسان آبی قلمداد کرده که در ظرفی قرار گرفته و به کام دشمنان ریخته شده است. ابتدا در قالب طرح‌واره حجمی مرگ را توصیف نموده و در ادامه، مرگ را مانند سدی متصور شده که دشمنان را یارای عبور از آن نیست. بدین وسیله شاعر مفهوم انتزاعی مرگ را مفهوم‌سازی کرده است چراکه ادراک و مفهوم‌سازی پدیده‌های انتزاعی چون مرگ از طریق پدیده‌ای جسمی مانند دیوار یا سد که مقابل انسان قرار گرفته برای مخاطب بسیار ساده‌تر و قابل

فهم‌تر می‌باشد. به این ترتیب مرگ از طریق مفهوم مادی قرار گرفتن سد و دیوار در برابر انسان یا موجودات دیگر به روشنی مفهوم‌سازی شده است.

نمونه‌ای دیگر از این طرح‌واره‌ها بیت زیر است:

فَلَمَّا كَادَ حُكْمُ السَّيْفِ يَمْضِي وَوَلَّى الْجَمْعُ وَاسْتَبَقُوا الْخِيَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۱۹)

ترجمه: آن هنگام که شمشیر حکم به پیروزی مسلمانان داد، سپاهیان کفر از جنگ روی برتافتند و به سوی خیمه‌هایشان شتافتند. شاعر در بیت بالا حکم شمشیر (پیروزی) را مانند سد و مانعی به تصویر می‌کشد که همگان در برابر آن سر تسلیم فرود می‌آورند و توانایی عبور از آن را ندارند. اینجا شاعر با استفاده از تجربیات روزمره خود، برای شمشیر که شیء بی‌جان است، حکم و فرمان تصویرسازی کرده و بدین ترتیب امری انتزاعی را به زیبایی هر چه تمام‌تر برای مخاطب مفهوم‌سازی نموده است. شاعر در پاره‌گفت زیر به بی‌اثر بودن موعظه‌ها و نصایح حضرت علی (ع) در دل خوارج اشاره می‌کند و می‌سراید:

فَلَيْتَهُمْ وَعَوَا خَطْبًا أَتْتَهُمْ ضَوَافِي تَسْمَعُ الصَّمَّ السَّلَامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۲۲)

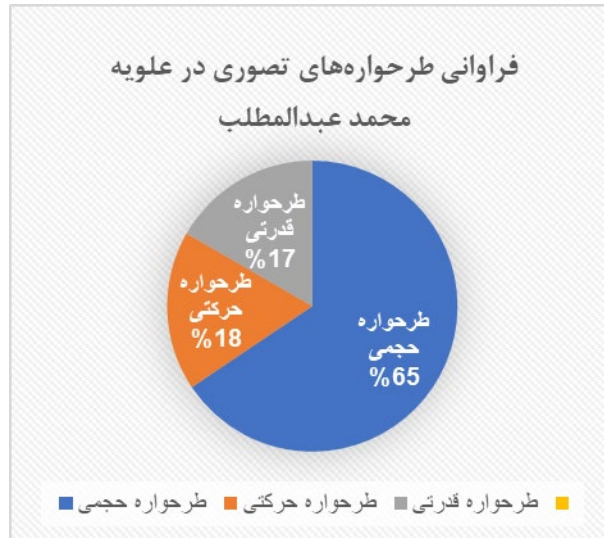
ترجمه: کاش پند و اندرزهایی که بر سنگ سخت اثر می‌کند، بر قلب‌های سخت و تاریکشان مؤثر افتد و آنان را از خواب غفلت بیدار کند. اینجا در قالب طرح‌واره قدرتی، شاعر به کوردلی خوارج در جنگ صفین اشاره می‌کند که هر چه امام علی (ع) برایشان موعظه خواند و آن‌ها را از پذیرش حکمیت برحذر داشت، در آن‌ها هیچ اثری نداشت. موعظه‌هایی که حتی سخت‌ترین سنگها را هم نرم می‌کرد اما در دل تیره و تاریک آنان کوچکترین تاثیری نداشت. شاعر در این بیت، دل‌های خوارج را به شکل سد و مانعی عظیم در برابر حق و حقیقت تصویرسازی کرده است. سدی که غیرقابل نفوذ است و موعظه‌های دلسوزانه امام علی (ع) هم قدرت نفوذ به آن سد را ندارد. در پاره‌گفت دیگر، به توانایی حق و حقیقت در ریشه‌کن کردن کذب اشاره شده است:

إِذَا مَا رَنَّ صَوْتُ الْحَقِّ فِيهَا تَوَلَّى الْإِفْكَ وَانْحَطَّمْ اِنْجَطَّامَا

(عبدالمطلب، ۱۹۱۹: ۲۲)

ترجمه: آن هنگام که ندای حق در میان آنان طنین‌انداز شد، ریشه‌ی کذب و دروغ را از بنیاد برکنند. در بیت بالا شاعر برای حق حجم قائل شده چراکه حق دارای صوت نیست و این صفت برایش متصور نیست اما شاعر با استمداد از تجربیات روزانه و مشاهده محیط پیرامون خود برای حق، صوت در نظر گرفته و این امر انتزاعی را ملموس نموده است و از طرف دیگر، حق را بسان سدی متصور شده که در برابر کذب ایستاده و مانع از رشد و پیشروی آن شده است. این سدی به اندازه‌ای مستحکم است که کذب به محض برخورد با آن نابود می‌گردد.

نمودار فراوانی طرح‌واره‌های تصویری در «علویه» عبدالمطلب



با مشاهده نمودار فوق مشخص می‌گردد که از مجموع طرح‌واره‌های تصویری به کار رفته در این چکامه، ۶۵ درصد حجمی، ۱۸ درصد حرکتی و ۱۷ درصد قدرتی هستند.

۴. نتیجه

در مقاله حاضر به واکاوی طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در حماسه علویه پرداخته شد. طبق نظر گذشتگان، استعاره مخصوص زبان ادبی بود و صرفاً جنبه زینتی داشت اما طبق نظریه زبان‌شناسی شناختی، نگاه به مقوله استعاره از جنبه ادبی صرف خارج شد و به ابزاری تبدیل شد برای مفهوم‌سازی یک حوزه انتزاعی بر اساس حوزه ای ملموس یعنی می‌توان گفت: استعاره وسیله‌ای است جهت درونی کردن و مفهوم‌سازی یک پدیده انتزاعی بر اساس تجربه‌ای محسوس. بر این اساس و با واکاوی تمام ابیات حماسه علویه می‌توان گفت که استعاره در سراسر این علویه و در جهت تبیین مفاهیم انتزاعی و مجرد به کار گرفته شده و این مفاهیم بوسیله حوزه‌هایی شناخته شده، مفهوم‌سازی شده‌اند. از بررسی طرح‌واره‌های تصویری به کار رفته در این علویه مشخص گردید که حوزه‌های مبدأ عمده‌تاً مفاهیم عقلی و انتزاعی مانند مرگ، زندگی، فتنه، وحدت، تجارت و... هستند که از طریق نگاشت آنها با حوزه‌های ملموس و عینی مانند ظرف، مکان، آتش، ریسمان، بازار و... مفهوم‌سازی شده‌اند. براساس دیدگاه استعاره‌تصوری- طرح‌واره‌ای مشاهده می‌کنیم که استعاره با مفهوم شناختی آن در سرتاسر علویه محمد عبدالمطلب به چشم می‌خورد. بعد از بررسی تمام ابیات علویه، روشن شد که شاعر به‌خوبی توانسته با استفاده از تجربیات روزانه و ملموسی که در زندگی با آنها سروکار داشته، مفاهیم کلی‌تر و انتزاعی‌تر را در قالب استعاره شناختی - تصویری به تصویر درآورد. این استعاره‌ها به‌وسیله مجموعه‌ای از نگاشت‌ها و استعاره‌های قابل لمس و عینی مفهوم‌سازی شده‌اند تا متن را

برای مخاطب روشن‌تر و قابل فهم‌تر نمایند. از این رو به کارگیری استعاره از سوی این شاعر بزرگ، به مثابه ابزاری برای مفهوم‌سازی یک تجربه انتزاعی براساس یک تجربه محسوس‌تر و قابل درک‌تر می‌باشد. استعاره مفهومی - تصویری در این علویه در قالب سه طرح‌واره حجمی، حرکتی و قدرتی نمود یافته است و شاعر توانسته با استفاده از تجربیات روزمره خویش، مفاهیم انتزاعی و نامحسوسی را که فاقد حجم، حرکت و قدرت هستند؛ ادراک و مفهوم‌سازی نماید. پراکندگی این طرح‌واره‌ها در این اثر یکسان نیست بلکه طرح‌واره حجمی در این علویه از بسامد بسیار بالاتری نسبت به دو طرح‌واره دیگر برخوردار است. در حالی که دو طرح‌واره دیگر یعنی طرح‌واره حرکتی و قدرتی در این اثر تقریباً از فراوانی یکسانی برخوردارند. از مجموع ۱۸۶ طرح‌واره تصویری به کار رفته در این اثر، ۶۵ درصد طرح‌واره حجمی، ۱۸ درصد حرکتی و ۱۷ درصد قدرتی هستند. بر اساس آمار بدست آمده از بررسی علویه، می‌توان نتیجه گرفت که:

۱. به کارگیری استعاره از سوی شاعر، ابزاری است برای مفهوم‌سازی یک تجربه انتزاعی براساس تجربه‌ای ملموس‌تر.

۲. با به کارگیری استعاره تصویری، شاعر توانسته بخش‌هایی از سروده‌هایش را که مورد نظرش بوده‌اند؛ برجسته‌تر نماید.

۳. فراوانی بالای طرح‌واره‌های حجمی نسبت به طرح‌واره‌های دیگر در این حماسه ارزشمند، نشان از توان شاعر در به تجربه درآوردن و عینیت بخشیدن به مفاهیم و تصورات پیش روی وی دارد. از بررسی طرح‌واره‌های تصویری به کار رفته در این حماسه، روشن شد که استعاره‌های ادبی و خیال‌انگیز در واقع ادامه و بسط همین استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری هستند.

اعلامیه تعارض منافع و حمایت مالی: نویسندگان در خلال انجام این پژوهش حمایت مالی دریافت نکرده و هیچ گونه تعارض منافی برای اعلام نداشته‌اند.

منابع

افراشی، آریتا و افخمی ستوده، حنیف. (۱۳۹۶). تبیین معانی علی در تفسیر کشف بر مبنای استعاره‌های مفهومی، *مجله مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی*، ش ۱، صص ۳-۲۰.

التفتازانی، سعدالدین. (۱۳۸۳ ه. ش). *مختصر المعانی*، چاپ هشتم، بیروت: دارالفکر.

الخفاجی، ابن سنان، ۲۰۰۱، *سرافصاحه، صححه و علق علیه: عبدالمتعال الصعیدی، الطبعة الثانية، القاهرة، بیروت: دار صادر.*

الخفاجی، محمد عبدالمنعم (۱۹۹۲ م): *قصه الأدب فی مصر، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، بیروت، دارالجیل.*

الدسوقی، عمر (۱۹۵۰ م): *فی الأدب الحدیث، الجزء الأول، الطبعة السادسة، بیروت.*

الرافعی عبدالرحمن (۱۹۹۶ م): *شعراء الوطنیه فی مصر، الطبعة الثالثة، بیروت، دارالفکر.*

العسکری، ابوهلال. (۱۹۵۲). *الصناعتین*، بیروت، دار احیاء الکتب العربیه.

القاعود، حامی محمود (بی تا): *التصانید الإسلامیه الطوال فی العصر الحدیث، قاهره، دار الاعتصام.*

- ۱۴۵ بررسی و تحلیل طرح‌واره‌های استعاری-تصوری در حماسه «العلویة» اثر محمد عبدالمطلب بر مبنای نظریه لیکاف و جانسون بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). نظریه شناختی درباره استعاره و مجاز، ترجمه تینا امراللهی. استعاره و مجاز با رویکرد شناختی، گردآورنده: آنتونیو بارسلونا. تهران: نقش جهان. صص ۷-۴۶.
- باقری خلیلی، علی اکبر، منیره، محرابی کالی. (۱۳۹۲). طرح‌واره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ، نقد ادبی، سال ۶، شماره ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.
- بدوی طبانه، احمد، ۱۹۹۲، علم البیان و دراسة تاریخیة، الطبعة الخامسة، قاهرة: مكتبة الانجلو المصریة
- بیابانی، احمدرضا و یحیی، طالبان. ۱۳۹۱، بررسی استعاره‌های جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو، پژوهشنامه‌ی نقد ادبی، دوره ۱، شماره ۱، صص ۹۹ تا ۱۲۶
- پورابراهیم، شیرین و همکاران. (۱۳۹۰). بررسی مفاهیم بصیرت در زبان قرآن در چارچوب معناشناسی شناختی، مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال سوم، شماره ۵، صص ۷۷-۹۹.
- جاحظ، ابو عمرو بن بحر، ۱۹۸۷، کتاب الحيوان، حقه: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، بیروت: دارالنفائس.
- چامسکی، نوام. (۱۳۸۴). زبان و ذهن، ترجمه کوروش صفوی، چاپ سوم، تهران هرمس.
- خسروی، سمیرا، حسین خاکپور، سمیرا دهقان. ۱۳۹۳، بررسی طرح‌های تصویری در ۱ معناشناسی شناختی واژگان قرآن (با تمرکز بر طرح حجمی، حرکتی و قدرتی)، پژوهش‌های ادبی-قرآنی، سال دوم، شماره ۴، صص ۹۴ تا ۱۱۲.
- راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۹). درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم، تهران: انتشارات سمت.
- سجودی، فرزانه و زهرا قنبری. ۱۳۹۱، بررسی معناشناسی استعاره‌ی زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی الف و ب و ج)، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۹، صص ۱۳۵ تا ۱۵۶.
- شاملی، نصرا... و فرزانه حاجی قاسمی. (۱۳۹۵). طرح‌واره‌های تصویری حجمی مفهوم قیامت در قرآن کریم، مطالعات ترجمه قرآن و حدیث، دور سوم، شماره ۶، صص ۵۶-۷۵.
- صفوی، کوروش. (۱۳۷۹). معنی‌شناسی، تهران: مهر. (۱۳۸۴). فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۲). بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی: نامه فرهنگستان. ۶ (۲)، صص ۶۵-۸۵.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۷). درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
- عبدالمطلب، محمد. (۱۹۱۹). علویة عبدالمطلب، مطبعة المعارف: مصر.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران: سخن.
- فیارتز، کورت. (۱۳۹۹). تصحیح فرضیه توارث: تعامل میان سلسله مراتب استعاری و مجازی، استعاره و مجاز با رویکردی شناختی، گردآورنده: آنتونیو بارسلونا، ترجمه فرزانه سجودی، لیلا صادقی، تینا امراللهی، تهران: نقش جهان، صص ۹۵-۱۲۵.
- کوچش، زلتن، ۱۳۹۳، مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه: شیرین پورابراهیم، تهران: انتشارات سمت.
- لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۷). استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم. به پیوست مقاله نظریه معاصر استعاره، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- لیکاف، جورج. (۱۳۸۳). نظریه معاصر استعاره، ترجمه فرزانه سجودی. استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی، گردآورنده: فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، صص ۱۹۵-۲۹۸.

- محمدی آسیابادی، علی. اسماعیل صادقی و معصومه طاهری. (۱۳۹۱). طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در زبان عرفانی میبیدی، *پژوهش‌های ادب عرفانی* (گوهر گویا)، سال ششم، شماره ۲، صص ۱۴۱-۱۶۲.
- محمدی آسیابادی، علی. معصومه طاهری. (۱۳۹۱). بررسی طرح‌واره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، سال ششم، شماره سوم (پیاپی ۲۳)، صص ۹۵-۱۲۴.
- نوردگارد، نینا و دیگران. (۱۳۹۴). *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمه احمدرضا جمکرانی و مسعود فرهمند، چاپ اول. تهران: مروارید.
- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و حانسون، *ادب پژوهی*، ش ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.
- هاوکس، ترنس، ۱۳۸۵، *استعاره*، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: مرکز
- چالسری، آرزو و همکاران، (۱۴۰۲ش) استعاره مفهومی در خوانش اگزستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی، *ادب عربی*، شماره ۳۷، مهر ۱۴۰۲، صص ۹۹-۱۱۳.
- دهقان، فاطمه، رسولی، حجت و رضایی، ابوالفضل، (۱۴۰۲ش) تحلیل استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در کتاب *أوراق الورد* از مصطفی صادق الرافی، *ادب عربی*، شماره ۳۵، صص ۱۰۷-۱۲۸.
- هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو. (۱۳۸۸). استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی، *پژوهش‌نامه علوم و معارف قرآن کریم*، ش ۳، صص ۳۴-۹.

- Abdulmutallib, M. (1919). *Al-alavia*, Matbaatol Maaref: Egypt. [in arabic]
- Afrashi, A and Afkhami, H. (2017). *Explaining the meanings of Ali in the interpretation of Kashaf based on conceptual metaphors*, Journal of Quranic Studies and Islamic Culture, vol. 1, pp. 20-3. [In Persian]
- Al-Askari, A. (1952). *Al-Sanaatayn*, Beirut, Dar Iehya al-Katb al-Arabiya. [in arabic]
- Al-Dusoqi, U. (1950): *Fi al-Adab al-Hadith*, first part, sixth edition, Beirut. [in arabic]
- Al-Ghauod, H. *Long Islamic poems in the modern era*, Cairo, DarIetsam. [in arabic]
- Al-Khafaji, I, (2001), *Serrol-Fasaha*, Sahih and Commentary on: Abd al-Mutaal al-Saeidi, second edition, Cairo, Beirut: Dar Sadir. [in arabic]
- Al-Khafaji, M. (1992): *The Story of Literature in Egypt*, Part III, First Edition, Beirut, Dar al-Jeil. [in arabic]
- Al-Rafa'i ,A. (1996): *National Poets in Egypt*, Al-Attaba Al-Thulta, Beirut, Dar al-Fikr. [in arabic]
- Al-Taftazani, S. (2004). *Mokhtasar al-Ma'ani*, 8th edition, Beirut: Dar al-Fakr. [in arabic]
- Badawi Tabaneh, Ahmed, 1992, *Il Bayan and historical study*, 5th edition, Cairo: Al-Angelo Al-Masriyya School. [in arabic]
- Bagheri Khalili, A and Mehrabi Kali, M. (2013). *Rotation schema in Saadi and Hafez's sonnets*, literary criticism, year 6, number 23, pp. 148-125.
- Barcelona, A. (2011). *Cognitive theory about metaphor and permission*, translated by Tina Amrollahi. Metaphor and permission with a cognitive

- approach, compiled by: Antonio Barcelona. Tehran: Naqsh Jahan. pp. 46-7.[_In Persian]
- Biabani, A and Taliban, Y. 2011, *investigation of directional metaphors and visual schemas in Shamlou's poetry*, Research Journal of Literary Criticism, Volume 1, Number 1, pp. 99-126.[_In Persian]
- Chalsari, A.(2023) *Conceptual metaphor in the existentialist reading of the concepts of freedom and death in the poems of Khalil hawi*, Arab Literature, No. 37, Mehr 2023, pp. 113-99.[_In Persian]
- Chomsky, N. (2005). *Language and Mind*, translated by Korosh Safavi, third edition, Tehran Hermes.[_In Persian]
- Dehghan, F, Rasouli, H and Rezaei, A (2023), *analysis of conceptual metaphors in the field of love in the book of "Awragh Al-Ward" by Mustafa Sadiq Al-Rafii*, Arabic Literature, No. 35, pp. 107-128.[_In Persian]
- Fiartz, K. (2019). *Correcting the Inheritance Hypothesis: Interaction between Metaphorical and Virtual Hierarchies, Metaphor and Permissive with a Cognitive Approach*, Compiler: Antonio Barcelona, translated by Farzan Sajjoudi, Leila Sadeghi, Tina Amrollahi, Tehran: Naqsh Jahan, pp. 125-95.[_In Persian]
- Fotuhi, M. (2006). *Image rhetoric*, second edition, Tehran: Sokhan.[_In Persian]
- Hashemi, Z. (2010). *Conceptual metaphor theory from the point of view of Likaf and Hanson*, Adab Pazhuhi, vol. 12, pp. 119-140.
- Hashemi, Zohra. (2010). *Conceptual metaphor theory from the point of view of Likaf and Hanson*, Adab Pazhuhi, vol. 12, pp. 119-140.
- Hawks, T.(2005) *Metaphor*, translated into Farsi: Farzaneh Taheri, Tehran: markaz.[_In Persian]
- Hawks, trans, 2005, *Metaphor*, translated by: Farzaneh Taheri, Tehran: Center.[_In Persian]
- Hoshangi, H and Seifi,M. (2008). *Conceptual metaphors in the Qur'an from the perspective of cognitive linguistics*, Research Journal of Sciences and Education of the Holy Qur'an, vol. 3, pp. 9-34.[_In Persian]
- Jahiz, Abu Amr bin Bahr, 1987, *Kitab al-Haywan*,research fellow: Abdus Salam Mohammad Haroun, 3rd edition, Beirut: Dar al-Nafais.[in arabic]
- Johnson.M(1987)*The body in the mind*.Chicago and London.The university of Chicago press.
- Khosravi, S, Khakpour,H and Dehghan,S. 2013, *examination of visual designs in the cognitive semantics of Quranic words (focusing on volume, movement and power design)*, LiteraryQuranic researches, second year, number 4, pp. 94-112.[_In Persian]
- Kochesh, Z. 2014, *A practical introduction to metaphor*, translated by: Shirin Pourabrahim, Tehran: Somit Publications.[_In Persian]

- Lekoff, G and Johnson, M. (2018). *Metaphors we live by*. Attached to the article on the contemporary theory of metaphor, translated by Jahanshah Mirzabigi, first edition, Tehran: Aghah.[_In Persian]
- Lekoff, G. (2004). *Contemporary Theory of Metaphor*, translated by Farzan Sojodi. Metaphor as the basis of thinking and creating beauty, compiled by: Farhad Sasani, Tehran: Surah Mehr, pp. 298-195.[_In Persian]
- Mohammadi Asiabadi, A and Taheri, M. (2012). *Investigating the volumetric schema of the temple and light in Malawi's Masnavi*, Mystical Literature Researches, 6th year, 3rd issue (23 consecutive), pp. 124-95.[_In Persian]
- Mohammadi Asiabadi, A. *Ismail Sadeghi and Masoumeh Taheri*. (2012). Volumetric schemas and its application in mystical language Meybodi, researches of mystical literature (Gohar Goya), 6th year, number 2, pp. 162-141.[_In Persian]
- Nordgaard, N and others. (2015). *A dictionary of stylistics*, translated by Ahmadreza Jamkarani and Masoud Farahmand, first edition. Tehran: Morvarid.[_In Persian]
- Pourabraham, S. (2011). *Examining the concepts of insight in the language of the Qur'an in the framework of cognitive semantics*, Journal of Linguistic Research, third year, number 5, pp. 77-99.[_In Persian]
- Rasakh Mohand, M. (2010). *An Introduction to Cognitive Linguistics: Theories and Concepts*, Tehran: Somit Publications.
- Safavi, K. (2000). *Semantic*, Tehran: Mehr. (2005). Descriptive culture of semantics, Tehran: Contemporary Farhang.[_In Persian]
- Safavi, K. (2003). *A discussion about image designs from the perspective of cognitive semantics*: Nameh Farhangistan. 6 (2), pp. 65-85.
- Safavi, K. (2008). *An introduction to semantics*, third edition, Tehran: Surah Mehr.[_In Persian]
- Shameli, N, and Haji Ghasemi, F. (2016). *Volumetric pictorial schemas of the concept of resurrection in the Holy Qur'an*, Quran and Hadith translation studies, third round, number 6, pp. 5675.[_In Persian]
- Sojodi, F and Ghanbari, Z. 2012, *a review of the semantics of the metaphor of time in children's stories in Persian language* (age groups A, B and C), Scientific-Research Quarterly of Literary Criticism, Year 5, Number 19, pp. 135-156.[_In Persian]
- yu.Ning. (1998). *the Bodily Demension of Meaning In Chinese*. What we do and mean with Hands? In: Eugene H.Casad&Gary B. palmer (Eds) Cognitive linguistics and NonIndo European Languages. Berlin: Mouton deGruter.