

تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه استعاره شناختی

حسین آریان* / مهری تلخایی**

چکیده

هدف مقاله حاضر، تبیین پایه‌های شناخت فروغ فرخزاد از مفهوم مرگ است. این مقاله، بر مبنای نظریه طرح‌واره‌های تصویری جانسون، بر آن است تا به شیوه تحلیل مفهومی نشان دهد که استعاره‌ها، تشبیه‌ها، نمادها و تمثیل‌های فروغ، چه تصویری از مرگ ارائه می‌دهند. در این مقاله، با نشان دادن طرح‌واره‌های تصویری فروغ از مفهوم انتزاعی مرگ، به این نتیجه می‌رسیم که استعاره‌های شعر فروغ، شالوده تجربیات و نشانگر نظام شناختی او هستند. با شناسایی نگاشت‌های استعاره‌ای فروغ درباره مرگ، می‌توان زیرشاخه‌هایی را که از این بدنه اصلی در شعر او رویداده‌اند، کاوید و گزارش کرد و بدین نکته پی برد که چگونه سمت‌وسوی زندگی و اندیشه فروغ، تابع تعداد محدودی نگاشت است که سبب وحدت نگرش او و کنش‌های پایدارش با محیط فرهنگی، فیزیکی، اجتماعی و... می‌شود.

کلیدواژه: فروغ فرخزاد، استعاره شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، مرگ، نگاشت.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

** استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران (نویسنده مسئول)

۱. مقدمه

آیا استعاره، سوژه‌ای اندیشگانی است؟ به عبارت دیگر، آیا می‌توان گفت که استعاره، شکلی از اندیشیدن است و سخنگو، اندیشه‌های درونی و انتزاعی خود را در استعاره جا می‌گذارد؟ آیا می‌توان در شعر فروغ، کلان‌استعاره‌هایی جست که به صدها خرداستعاره متن شعرهایش انسجام می‌بخشد؟

از نظر لیکاف^۱ و جانسون^۲ (۱۹۸۰)، استعاره، بخشی از فرایند اندیشیدن به حساب می‌آید؛ زیرا به‌واسطه استعاره، درک تصورات انتزاعی توسط محسوسات انجام می‌گیرد. بنابراین از این منظر، استعاره اساس زبان است، نه ابزاری برای تزئین کلام؛ از این رو، می‌توان گفت، استعاره، ابزاری شناختی است، نه زبانی. این مقاله، با تأمل بر مفهوم مرگ از منظر فروغ، درصدد است نشان دهد که او چگونه با استفاده از طرح‌واره‌های تصویری، افکار خود را سازماندهی کرده، اندیشه‌هایش را به شکلی ملموس بیان نموده و الگویی تکرارشونده از تعامل ادراکی خویش با مفهوم مرگ را به نمایش گذاشته است. به شکلی مشخص‌تر، می‌توان گفت این مقاله بر آن است، پایه و بنیان شناخت فروغ از مفهوم مرگ را تبیین کند و از این رهگذر، نگاشت‌های شعر او را بیابد؛ نگاشت‌هایی که ریشه در نظام باورها و اعتقاداتش داشته است؛ چراکه همین نگاشت‌های استعاری، منجر به خلق استعاره‌هایی در حوزه‌های مفهومی می‌شود و به زبان شاعر، به شیوه‌ای خاص شکل می‌دهد. از آنجا که استعاره مفهومی، برخاسته از ادراک و نظام مفهومی انسان است، می‌تواند محملی مناسب برای دستیابی به معانی پنهان و نظام فکری و اندیشگانی افراد باشد. بنابراین، هدف مشخص این پژوهش، بررسی دقیق نوع کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در ارتباط با مفهوم مرگ است و کشف و تبیین این نکته که کاربرد چنین طرح‌واره‌ای منجر به چه تأثیری در مخاطب می‌شود و چگونه راه را برای کشف نظام اندیشگانی شاعر هموارتر می‌کند. با توجه به

اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در ترسیم زبانی تجارب فرد و اینکه شکل بازنمایی حقایق و تجارب در زبان هر فردی، تابع مستقیم طرح‌واره‌های خاص به کاررفته در زبان وی است، برآیند تا شکل کاربرد طرح‌واره‌های تصویری را در شعر فروغ در ارتباط با مفهوم مرگ نشان دهیم.

۲. روش پژوهش

در این پژوهش، از روش تحلیل مفهومی^۱ استفاده شده است. تحلیل مفهومی، روشی است که در آن، مفاهیم به منزله طبقات اشیا، رویدادها، ویژگی‌ها و روابط مورد توجه قرار می‌گیرند. این روش، متضمن معنای نهفته در مفاهیم از طریق مشخص ساختن شرایطی است که تحت آن شرایط، هر پدیده‌ای ذیل مفهوم مورد نظر طبقه‌بندی می‌شود. هدف از این روش، بهبود فهمی است که در آن، مفاهیمی خاصی در زمینه مورد نظر به کار گرفته می‌شوند؛ از این رو، در این مطالعه، ابتدا واحدهای استعاری شعر فروغ، در حوزه مفهومی مرگ استخراج شدند و سپس به ترتیب قلمرو هدف، قلمرو مبدأ و نگاشت استعاری بررسی شدند و نهایتاً بر اساس آن‌ها، مفهوم مرگ تحلیل گردید.

۳. پیشینه تحقیق

در حوزه استعاره‌شناختی، مقالات زیر تا کنون به شکل جدی به این مسئله پرداخته‌اند:

بهنام (۱۳۸۹) در مقاله «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، با استفاده از نظریه شناختی استعاره معاصر، کارکردهای استعاره نور و خوشه‌های تصویری مرتبط بدان، یعنی خورشید، آفتاب، شمع، چراغ و... را در غزل‌های مولوی تبیین کرده و به این نتیجه رسیده است که این انگاره‌های استعاری، بستری مناسب برای تحلیل و تبیین مقولات انتزاعی مورد نظر مولوی محسوب می‌شود و انسجام درون‌متنی غزل‌ها را در

پرتو ایده‌ای واحد و انگاره‌ای نخستین به تصویر می‌کشد. هاشمی (۱۳۸۹) در مقاله خویش، نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون را بررسی کرده است. ذوالفقاری و عباسی (۱۳۹۴) استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری را در اشعار ابن خفاجه، مورد بررسی قرار داده‌اند.

در میان مطالعاتی که درباره شعر فروغ انجام شده، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد: «مرگ در شعر فروغ فرخزاد» از مقدسی (۱۳۸۴)، مقایسه مرگ در شعر فروغ و سپهری در مقاله «بررسی مقایسه‌ای شعر فروغ و سپهری از نظرگاه فکری و محتوایی» از حسین‌پور و همکاران (۱۳۸۴)، «مرگ و مرگ‌اندیشی در اشعار اخوان ثالث، شاملو و فروغ» از حسام‌پور و همکاران (۱۳۹۴). اما در این میان، به اثری که مفهوم مرگ را از منظر نظریه استعاره شناختی بررسی کرده باشد، برخورد نکردیم. با این حال، در میان پژوهش‌های انجام‌گرفته در باب فروغ، از موارد زیر استفاده کردیم: آهنگری (۱۳۹۶) به طرح‌واره‌های تصویری در اشعار فروغ فرخزاد از دیدگاه بوطیقای شناختی پرداخته است. در این پژوهش، در چارچوب بوطیقای شناختی، به تحلیل دو شعر «دل‌م برای باغچه می‌سوزد» و «پنجره» از فروغ فرخزاد پرداخته شده است. آب‌شیرینی (۱۳۹۶) به بررسی تقابل عشق و مرگ در ساختار شعر فروغ پرداخته و به این نتیجه رسیده است که مفهوم عشق و تصاویر و عواطفی که از آن نشئت می‌گیرد، تنها در تقابل با مفهوم مرگ و تصاویر و عواطف خاص آن، قابل شناخت و در نهایت، قابل تحلیل و بررسی است. محمودی (۱۳۹۱) اندیشه مرگ و زوال در شعر فروغ فرخزاد را بررسی کرده و بر آن است که نگرش فروغ به مرگ، به‌مرور از یک امر فردی به امری اجتماعی متحول می‌شود. مروری بر پژوهش‌های پیشین، نشان می‌دهد که درباره مفهوم مرگ در شعر فروغ از منظر نظریه استعاره شناختی، ناگفته‌ها بسیار است و هنوز رابطه بین این استعاره‌ها و ادراکات و نظام اندیشگانی فروغ به‌درستی کاویده نشده است. در این مقاله سعی شده مشخصاً نظام تصویری ذهن فروغ از مرگ بر مبنای استعاره‌های شناختی‌اش کاویده و گزارش شود.

۴. چارچوب نظری

نظریه استعاره مفهومی^۱ نخستین بار توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مطرح شد. استعاره از دیدگاه این دو، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی جهان خارج و فرایند اندیشیدن است و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری یا فضا‌های ذهنی مربوط می‌شود. جانسون (۱۹۸۷)، ذهن را جسم‌بنیاد^۲ می‌خواند؛ به این معنا که تجربه‌های جسمی را منشأ بروز طرح‌واره‌های تصویری، در یک نظام مفهومی معرفی می‌کند. او معتقد است طرح‌واره‌های تصویری، از تجربه‌های جسمی و ادراکی، نشئت می‌گیرند.

۵. زبان‌شناسی شناختی و معنی‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی، یکی از شاخه‌های علوم شناختی است؛ از این رو، پیش از تأمل بر زبان‌شناسی شناختی، درنگی کوتاه بر چیستی علوم شناختی داریم. علوم شناختی به منزله یک قلمرو بین رشته‌ای، درصدد فهم ماهیت ذهن / مغز است. در این حوزه مطالعاتی، پژوهشگرانی از روان‌شناسی، علوم اعصاب، هوش مصنوعی، فلسفه و سایر رشته‌ها گرد هم آمدند تا ابعاد مختلف شناخت را مورد بررسی قرار داده، از همدیگر یاد بگیرند. حاصل این علایق پژوهشی مشترک، ظهور قلمرو بین رشته‌ای علوم شناختی در تاریخ علم است (تاگارد، ۱۳۹۱: ۱۲).

اما زبان‌شناسی شناختی، «رویکردی است که به زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹)؛ زیرا زبان‌شناسان شناختی معتقدند زبان آدمی از نظام عام شناخت وی تبعیت می‌کند و زبان، تابع نظام شناختی است؛ از این رو، به مطالعه نقش شناختی زبان که ارتباط ساختارهای اطلاعاتی انسان با جهان خارج است، می‌پردازند؛ چراکه تعامل با جهان، به کمک ساختارهای اطلاعاتی

1. conceptual metaphor theory

2. Bodily-based

ذهن، امکان پذیر است. این گروه از زبان شناسان بر آن اند که زبان، اطلاعات دریافتی از جهان را مقوله بندی می کند.

معنی شناسی شناختی نیز، «بخشی از زبان شناسی شناختی است که بر مدل ها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت های زبان ما قرار دارد - و آن ها را ممکن می سازد- تأکید می کند» (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۶۱).

در معنی شناسی شناختی، دانش زبانی، جدای از اندیشیدن و شناخت نیست، بلکه خود بخشی از استعداد های شناختی انسان محسوب می شود؛ استعدادهایی که برای انسان امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می کند (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۵). معنی شناسی شناختی با مطالعه معنی «به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان، در درک معنی از طریق زبان است» (همان، ۱۳۸۲: ۲۸).

۶. نگره شناختی به استعاره

شناخت گرایان، تأثیر استعاره ها و طرحواره های مفهومی را بر فرایندهای شناختی و شکل اندیشه های انسان نشان می دهند. «استعاره مفهومی در اصل، فهم و تجربه چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)؛ از این رو، در اینجا وقتی می گوئیم استعاره، مراد، کل صورت های مجازی زبان است؛ یعنی همه اقسام تشبیه و استعاره و نماد و تمثیل. از این دیدگاه، سازوکار استعاره سازی ذهن، حاصل فرایند «انگاشتن» است و این در حقیقت، نوعی از اندیشیدن، طرزی از دیدن و نوعی بینش است که ما چیزی را به منزله چیزی دیگر می بینیم یا می انگاریم. پس فرایند تفکر استعاری، عبارت است از انگاشتن چیزی به جای چیز دیگر (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۳-۳۳۲).

لیکاف، معنی شناس شناختی و جانسون، فیلسوف شناختی، بر اساس دیدگاه زبان شناسی شناختی، استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه های نظریه سنتی را به شیوه ای منسجم و نظام یافته به چالش کشیدند (گبیز و دیگران، ۱۹۹۷: ۷۲۳). آن ها

نظرشان را در واکنش به چهار فرضیه عمده کلاسیک بیان کردند که به ادعای آنان، مانع از درک طبیعت اندیشه استعاری و ژرفای آن است؛ چهار فرضیه‌ای که پیشینه آن در سنت غربی، به زمان ارسطو باز می‌گردد. به باور آنان، دیدگاه کلاسیک در چهار مورد زیر اشتباه می‌کند:

- همه مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش غیرحقیقی زبان می‌داند.
 - ماهیت استعاره را کلمه می‌داند.
 - اساس استعاره را شباهت می‌داند.
 - استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند؛ نه شیوه‌ای که با ذهن و بدن ما شکل گرفته است (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴).
 - نظریه استعاره مفهومی به فرضیات فوق چنین پاسخ می‌دهد:
 - کانون استعاره در مفهوم است، نه در کلمات.
 - بنیان استعاره نه بر اساس شباهت که بر ارتباط قلمروهای متقاطع هم‌زمان در تجربه انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است.
 - بخش عمده نظام مفهومی، استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. این مفاهیم به وسیله استعاره‌های چندگانه‌ای فهمیده می‌شوند که دارای مفهومی مستدل‌اند.
 - نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری و دل‌بخوایی نیستند؛ اگرچه بر اساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل‌دهی به استعاره‌ها مؤثر است (همان: ۲۴۵).
- همان‌گونه که می‌بینیم، لیکاف و جانسون، زبان را نمودی از نظام تصویری ذهن می‌دانند و نگرش جدیدشان نسبت به استعاره، تمام نظریات و رویکردها را نسبت به استعاره سنتی، زیر سؤال می‌برد. به اعتقاد آن‌ها استعاره، به هر گونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود. آن‌ها همچنین معتقدند نظام تصویری ذهن انسان، بر پایه مجموعه‌ای کوچک از مفاهیم تجربی شکل گرفته

است؛ مفاهیمی که از تجربه خود انسان ناشی می‌شوند. بر اساس این رویکرد، دیگر تجربیات انسان که به‌طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاری هستند؛ بنابراین، صحبت کردن از حوزه‌های انتزاعی، مستلزم به‌کارگیری استعاره است. آن‌ها به این ترتیب، دیدگاه سنتی استعاره را رد می‌کنند و دیدگاهی جدید ارائه می‌دهند که «به نظریه معاصر استعاره» معروف است. دیدگاه جدیدی که لیکاف و جانسون درباره استعاره مطرح می‌کنند، همراه با یک الگوبرداری مبدأ-مقصد است. استعاره‌هایی که از این الگوبرداری بین حوزه مبدأ و مقصد ساخته می‌شوند، از طریق ساخت‌های مفهومی بنیادین پدید می‌آیند. یکی از این ساخت‌های بنیادین، طرح‌واره‌های تصویری هستند؛ بنابراین، استعاره، گذاری است از حوزه ملموس به حوزه ناملموس؛ به عبارت دیگر، حوزه مقصد از طریق حوزه مبدأ فهمیده می‌شود؛ زیرا شباهت‌ها یا مطابقت‌هایی میان این دو وجود دارد (معصومی و کردبچه، ۱۳۸۹: ۸۴).

در واقع، لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، دریچه‌ای جدید به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنان، حتی کلیت نظام مفهومی ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان، بر آن استوار است، در ذات خود ماهیت استعاری دارد (فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۱)؛ بنابراین، استعاره‌ها تنها موجب افزایش وضوح و نیز درک بهتر اندیشه‌های ما نیستند؛ بلکه حتی در مرحله عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافت‌های ما را از جهان خارج شکل می‌دهند. در تاریخ معرفت‌شناسی^۱ نیز، استعاره‌ها با مقوله‌بندی مفاهیم، ارتباطی تنگاتنگ دارند؛ از این رو، از نظر لیکاف و جانسون، استعاره، یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار 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 تجربه روزانه بر پایه استعاره ساخته می‌شود (تیلر، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

از این رو می‌توان گفت، از دید شناخت‌گرایان، استعاره، یک سازوکار شناختی است، نه زبانی؛ یعنی آنچه در زبان ظاهر می‌شود، نمود و تجسم آن مکانیسم شناختی است؛ بنابراین، نظام مفهومی، شالوده شناخت و بیان ما از واقعیات روزمره را می‌سازد. اگر بپذیریم نظام‌های مفهومی ما عمدتاً استعاری‌اند، پذیرفته‌ایم که کردار و رفتار روزانه، نحوه اندیشیدن و تجربه‌های ما، همگی بنیادی استعاری دارند. ما در حالت عادی از این نظام آگاه نیستیم. در انجام امور جزئی روزانه و اندیشه‌ها و تفکرات، به گونه‌ای ناخودآگاه در درون آن نظام مفهومی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم؛ بنابراین، سازوکار استعاری اندیشیدن، در ذهن و زندگی ما یک اصل طبیعی و همیشگی است که در زندگی ذهنی ما به شکل خودآگاه و ناخودآگاه عمل می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۳۲۵؛ به نقل از لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴).

۶-۱. استعاره مفهومی

استعاره مفهومی، از دو حوزه مفهومی تشکیل می‌شود که در آن، یک حوزه توسط حوزه دیگر درک می‌شود. حوزه مفهومی، هر نوع سازمان ذهنی منسجم تجربه است؛ برای مثال، ما دانش سازمان‌یافته منسجمی از سفرهایی داریم که در درک زندگی به آن تکیه می‌کنیم (کوچش، ۲۰۱۰: ۴).

لی^۱ می‌گوید: «انسان در عالم طبیعت به دنیا می‌آید و در آن رشد و تکامل می‌یابد؛ بنابراین همه چیز را در حیطه و قلمرو مکان درک می‌کند؛ اما این مطلب به معنای این نیست که او نمی‌تواند اشیای غیرمکانی را بفهمد؛ بلکه منظور این است که تنها الگویی که انسان با آن آشنایی دارد و تجربه‌هایش بر اساس آن شکل گرفته، الگویی است که بر روابط مکانی استوار است. در نتیجه، او از راه گسترش و توسعه این الگو می‌تواند اشیای و امور غیرمکانی را درک کند (لی، ۲۰۰۷: ۱۸).

می توان گفت سازه‌هایی مشخص در استعاره مفهومی وجود دارد. استعاره مفهومی، در حقیقت، فرایند فهم و تجربه قلمرو الف است به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلق به قلمرو ب. برای طی این فرایند، استعاره‌های مفهومی، متکی بر طرح‌واره‌های تصویری‌اند. «طرح‌واره‌های تصویری، ساده نیستند و می‌توانند ساختار پیچیده داشته باشند. این طرح‌واره‌ها زیربنای استعاره مفهومی‌اند و دارای سه جزء مبدأ، مسیر (نگاشت) و مقصد هستند (ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴: ۱۱۱)؛ بنابراین هر استعاره، سه سازه دارد:

• قلمرو الف را هدف^۱ می‌نامند که عمدتاً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند (البته نسبت به قلمرو منبع انتزاعی‌ترند).

• قلمرو ب را منبع (مبدأ)^۲ می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشنا تر و متعارف‌تر هستند.

• نگاشت: رابطه میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد که آن را نگاشت^۳ می‌نامند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶).

لیکاف در اصل، استعاره را نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی تعریف می‌کند و از این رو هر نگاشت را مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی و نه یک گزاره صرف می‌داند. به عبارت دیگر، برخلاف آنچه نظریه کلاسیک استعاره مطرح می‌کند، این کلمات یا عبارات نیستند که استعاره را می‌سازند؛ بلکه اساس آن بر روابط مفهومی دو حوزه مبدأ و مقصد استوار است. از این منظر، کار کلمات و عبارات، برانگیختن ذهن ما به برقراری ارتباطی است که در خلال آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود (لیکاف، ۱۹۹۳: ۱۸۶). از این رو، درک یک استعاره مفهومی، درک دستگاه نگاشت‌هایی است که برای یک جفت مبدأ و مقصد به کار می‌روند.

1. target domain
2. Source domain
3. Mapping

تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد _____ ۱۷
چنین ایده‌ای از نگاشت، بین مبدأ و مقصد برای بیان منطق قیاس و استنتاجی استفاده می‌شود (کوچش، ۲۰۱۰: ۱۱۸).

فراکنی سامانه‌مندی عناصر یک حوزه مفهومی به حوزه دیگر، نه تنها شامل اشیا و ویژگی‌های خاص آن حوزه می‌شود، بلکه ارتباطها، رخدادها و طرح‌های آن حوزه را نیز شامل می‌گردد. به‌طور خلاصه، «استعاره مفهومی مربوط است به نگاشت استنباط‌هایی از حوزه هدف» (گرادی، ۲۰۰۷: ۱۹۱)؛ بنابراین، نگاشت، مفهوم اصلی در استعاره‌های مفهومی است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت دارد که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد.

البته باید یادآور شد، نگاشت‌ها، مناظرهایی ثابت نیستند؛ زیرا بنیادهای تجربی آن‌ها متفاوت است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر و حتی از گفتمانی به گفتمان دیگر فرق می‌کنند. 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 همه آن‌ها یکی است؛ اما قلمرو منبع متفاوت است. تفاوت در نگاشت‌ها ناشی از تفاوت در تجربه زیستی و پایه‌های تجربی تفکر استعاری هر شخص است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

بنابراین می‌توان گفت، نگاشت‌ها، همان قیاس‌ها هستند که به صورت گسترده، در قالب جملاتی خبری و اسنادی بیان می‌شوند و حوزه‌های مفاهیم را مطرح می‌کنند؛ نه نمودهای آن‌ها را. پس «اساس رابطه در استعاره مفهومی میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه، به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۳) و بر اساس این تناظر می‌توان درباره پدیده‌های انتزاعی اندیشید. در واقع، استعاره شناختی از رهگذر این تناظرها و نگاشت‌هایی که حاصل می‌شود، کمک می‌کند تا بر این اساس دریابیم «زبان و تفکر درهم تنیده شده‌اند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۶۳).

۲-۶. شاخه‌های طرح‌واره‌های تصویری

همان‌طور که گفته شد، دیدگاه اصلی در نظریه طرح‌واره تصویر این است که به دلیل حضور فیزیکی و فعالیت و حرکت ما در جهان خارج، از طریق بدن و محیط

پیرامون تجربه‌هایی کسب می‌کنیم که ما را در سازماندهی افکار و اندیشه‌هایمان در حوزه‌های انتزاعی یاری می‌دهند. به نظر جانسون، تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸). بنا بر تعریف جانسون، «طرح‌واره تصویری عبارت است از الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (یو، ۱۹۹۸: ۲۳-۲۴).

لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند که طرح‌واره‌های تصویری، اساس تفکر انتزاعی را تشکیل می‌دهند؛ زیرا در نگاشت‌های استعاری، حوزه مبدأ به حساب می‌آیند. اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در این است که پایه و اساس عینی این نگاشت‌های استعاری را فراهم می‌کنند (ایوانز، ۲۰۰۶: ۱۰۷).

مارک جانسون (۱۹۸۷) طرح‌واره‌های تصویری را در سه گروه طرح‌واره حرکتی، طرح‌واره حجمی و طرح‌واره قدرتی طبقه‌بندی می‌کند.

۶-۲-۱. طرح‌واره حرکتی

طرح‌واره حرکتی، منعکس‌کننده تجربه انسان از حرکت خود یا دیگر اشیاست. این حرکت، یک نقطه آغاز به نام مبدأ و یک نقطه پایان به نام مقصد دارد. آنچه را بین این دو نقطه قرار می‌گیرد، مسیر می‌نامند.

ب: نقطه پایان → مسیر ← الف: نقطه آغاز

طرح‌واره حرکتی (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴)

بر اساس اصول کاربردی این طرح‌واره، «حرکت از نقطه الف به نقطه ب، مستلزم عبور از تمام نقاطی است که در مسیر الف به ب هستند. نکته دیگر اینکه این مسیرها جهت دارند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است» (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۹).

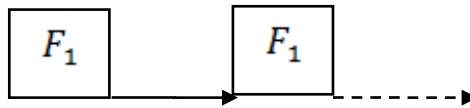
۶-۲-۲. طرح‌واره‌های حجمی

طرح‌واره‌های حجمی، از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از قرار گرفتن در محیط‌های اتاق، تخت‌خواب و این گونه فضاها ناشی می‌شود. این طرح‌واره‌ها امکان تجسم ظرف و مظهر را با شبیه‌سازی قرار گرفتن اشیا در درون یکدیگر ممکن می‌سازند (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳).

این طرح‌واره، بر دو اصل استوار است؛ «بر اساس طرح‌واره حجمی، اشیا یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوم این است که اگر شیء الف در درون شیء ب قرار گیرد و شیء ب در درون شیء ج باشد، آن‌گاه شیء الف در درون هر دو قرار دارد» (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۷).

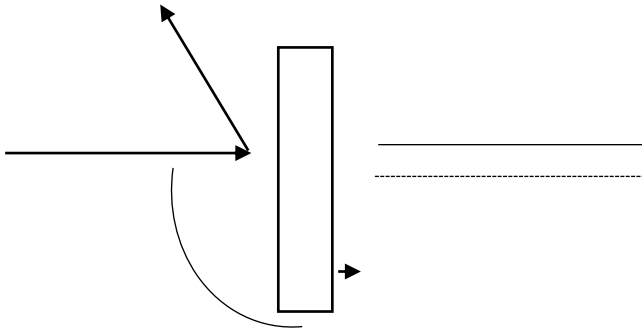
۶-۲-۳. طرح‌واره‌های قدرتی

طرح‌واره‌های قدرتی، از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌کنند که به کمک آن‌ها تجارب انتزاعی، قابل درک می‌شوند (جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷). جانسون، حالت‌های مختلفی را در برخورد با موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست در مسیر حرکت، مانعی پیش می‌آید که ادامه حرکت را ناممکن می‌سازد. وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد تیم رسید، همگی مأیوس شده، دست از کار کشیدند.



طرح‌واره قدرتی، توقف حرکت (جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷)

در دومین نوع طرح‌واره قدرتی، در مسیر حرکت، سد به وجود آمده، مانع ادامه مسیر نمی‌شود. در اینجا دو حالت پیش می‌آید؛ یا می‌توان سد را شکست و مسیر مستقیم را ادامه داد یا با تغییر مسیر برای ادامه مسیر، بدون برخورد مجدد با مانع، راهی تازه یافت؛ بنابراین، سد به وجود آمده نمی‌تواند انسان را از ادامه مسیر بازدارد.



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

۷. تحلیل شناختی مرگ در شعر فروغ

در این قسمت به چگونگی بازتاب مرگ در شعر فروغ می‌پردازیم و نحوه محسوس کردن این مفهوم انتزاعی را در شعر او آشکار می‌کنیم و سپس نشان می‌دهیم مفهومی چون مرگ که تجربه ادراکی انسان‌ها از آن، بسیار گنگ و خام و اغلب از روی ترس است، از رهگذر تجربیات فروغ، چگونه به شکل ادبی بازتاب یافته است. از سوی دیگر، از آنجا که «تفکر استعاری و آفرینش استعاره، هم در سطح مفهومی و هم در سطح ادبی و بلاغی، فعالیت ذهنی پیچیده‌ای است که تنها از اذهان دقیق و باریک‌بین برمی‌آید، باید بر این نکته نیز پای فشاریم که میزان ارزش ادبی و محتوایی هر اثری، رابطه‌ای مستقیم با میزان استعاره‌های به کاررفته در آن، در دو سطح کمی و کیفی دارد. به دیگر سخن، اگر هر متن زبانی، توفیقی در خلق استعاره‌های جدید یا حسن استعمال استعاره‌های معمول، مصطلح و قراردادی داشته باشد، شایسته قرار گرفتن در زمره آثار فاخر ادبی است» (شکری و شمسی‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۲۹)؛ بنابراین، از این منظر نیز کشف و بررسی استعاره‌های فروغ از مرگ اهمیت می‌یابد.

«مرگ به‌عنوان حقیقتی انسانی، دستمایه شعر فروغ است. بررسی ادوار مختلف زندگی فروغ نشان می‌دهد که نگرش او به مسئله مرگ نیز برکنار از تحولات مختلف زندگی‌اش نیست» (محمودی، ۱۳۹۱: ۱۶۳). از سوی دیگر، «مرگ، از جمله

موضوعات ابدی است؛ موضوعاتی که از بدو پیدایش انسان و در سراسر تاریخ همراه آدمی و مشغله ذهن او بوده است و اصولاً ارکان و رشته‌های ناپیدای حیات و هستی وابسته به آنان است؛ چون عشق، مرگ، پیری، بدی و متفرعات چندی که هم بر گرد همین مقولات می‌چرخند؛ چون شادی، تلاش و...، اما همین اصول و فروع در دستگاه‌های مختلف فکری و در زمان‌های مختلف، نه فقط مضامین ثابت و یکسانی ندارند که گاه حتی متضمن مفاهیم متضاد نیز می‌شوند؛ مثلاً مرگ، مهم‌ترین مشغله ذهن بشر که در یک دستگاه فکری، به معنای پایان هستی است و در دستگاه‌های فکری دیگر، به معنی آغاز زندگی حقیقی است» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ۱۱۰/۱).

در شعر فروغ نیز مرگ همواره یکی از موضوعات اساسی است که البته برای ذهنیت حساس و روان پیچیده شاعری از نوع فروغ، بی‌تردید، غلبه و تسلط این مفهوم، از جنسی دیگر خواهد بود. شاید ادعایی به گزاف نباشد اگر بگوییم عشق، زنانگی، اجتماع و... همه و همه در شعر فروغ با مرگ در ارتباط است. مرگ در شعر فروغ با تجربه‌ای از زندگی زنی ناآرام و سرکش گره خورده است؛ زنی که روحش دیرزمانی است معنای مرگ را دریافته است. در این میان، چالش فروغ بین مرگ و زندگی و تصویری که او از مرگ به شکلی محسوس در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد، چالشی سخت قابل کاوش و جست‌وجوست.

نگاه فروغ به زندگی، نزدیک به نوعی نگاه اگزستانسیالیستی است. او آدمی را مسئول سرنوشت خود می‌داند؛ یعنی موجودی بدون سرنوشت و تقدیر پیشین که در این جهان رها شده و تنها مرگ است که از پیش برای او مقدر شده است. فروغ، مرگ را هم جزئی از هستی می‌داند که هستی با وجود آن معنا یافته است. پس مرگ آگاهی، یکی از ویژگی‌های نگره اگزستانسیالیستی فروغ است؛ اما این مرگ آگاهی برای فروغ توأم با آرامش نیست؛

بلکه با وحشت و کابوسی بزرگ همراه است. در شعر فروغ، وحشت و هراس این مرگ آگاهی، اغلب با مکانیزم دفاعی به نام عشق جبران می‌شود؛ اما با این حال، فضای مرگ و یأس و ناامیدی، اغلب بر این مکانیزم دفاعی پیروز است.

براهنی، مرگ را یکی از مضامین ثلاثه شعر فروغ برمی‌شمارد. او می‌گوید: «در فرخزاد، هم در زندگی و هم در شعرش یک حالت هیستریک، یک حالت هجوم و حمله ناگهانی و غیر قابل کنترل، یک تهاجم غریزی و در عین حال رمانتیک وجود داشت... در فرخزاد یک من وجود دارد که حاکم بر همه چیز است. این من، یک من تغزلی است که گاهی سر از اجتماع درمی‌آورد، گاهی سر از فلسفه... به طور کلی سکوی پرتاب فروغ، آن من تغزلی است... و هر تغزلی در جهان با مضامین ثلاثه مرگ، عشق و زیبایی معشوق سروکار داشته است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۰۴۴/۲-۱۰۵۰).

عابدی می‌گوید: «شعر فروغ، حکایت دل و روانی است که از بودن خود سخت آزرده است و همواره در پی پاسخ به پرسش وهم‌آلود و سنگینی چون چگونه بودن و چگونه زیستن است» (عابدی، ۱۳۷۷: ۸۶).

شفیعی می‌گوید: «سنت، پدیده‌ای است ایستا و نگاه سنتی، نگاهی است مطمئن؛ اما نگاه فروغ، از دریچه وصف‌هایش، نگاهی است که در آن همه چیز مغشوش، سرگردان، مشوش، مضطرب، گیج و گذران، درهم، نامعلوم، بی‌اعتبار، فرار، دوردست، پریشان، بی‌سامان، بی‌تفاوت و مخدوش و پیچاپیچ است» (شفیعی، ۱۳۸۴: ۲۱).

در ادامه به مفهوم مرگ در شعر فروغ می‌پردازیم، با این توضیح که مهم‌ترین شعرهای دو دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و تولدی دیگر، از لحاظ طرح مفهوم مرگ، مورد تأمل قرار گرفته‌اند.

۲-۱. نمود مرگ در شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، دغدغه مرگ و زوال، تمام درون‌مایه شعر فروغ را تشکیل می‌دهد. تم مسلط، آغاز فصل سرد تباهی و زوال و تنهایی و غربت و مرگ است که از آن، هیچ‌گیزی نیست» (مشرف آزاد، ۱۳۷۶: ۲۵۹).

«فروغ در شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نگرش نهایی خود راجع به مرگ را به نمایش می‌گذارد. در این شعر با وقوف بر آلودگی زمین و نومیدی آسمان و

ناتوانی دست‌های سیمانی و زمستان تاریخی عصر خود، مرگ را نه فقط در فرجام محتوم این هستی آلوده، بلکه به‌عنوان راه رسیدن به رهایی و تولدی دیگر کشف می‌کند» (نیک‌بخت، ۱۳۷۳: ۱۰۱).

«من سردم است/من سردم است و انگار هیچ‌وقت گرم نخواهم شد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۱۰).

خاطرات فروغ، او را عذاب می‌دهد. «سردی، نشانهٔ مرگ و فناست. او دیگر امیدی به گرمای زندگی ندارد. سرما با مرده تناسب دارد» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۸). طرح‌وارهٔ قدرتی سرما، به‌مثابهٔ مانع و تسلیمی که فروغ در برابر این مانع دارد، قابل تأمل است. شاید بتوان از این سطور شعر، به چنین نگاشتی دست یافت: مرگ، سرما است.

«نگاه کن که در اینجا زمان چه وزنی دارد/ و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جونند» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۱۱). شاعر در اعماق یک دریای سرد، در حال غرق شدن است:

«من این جزیرهٔ سرگردان را/ از انقلاب اقیانوس/ و انفجار کوه گذر داده‌ام» (همان).

در اینجا، طرح‌وارهٔ حجمی قرار گرفتن شاعر در اعماق یک دریای سرد یا در اعماق اقیانوس، قابل تأمل است.

«این کیست این کسی که روی جاده ابدیت/ به سوی لحظهٔ توحید می‌رود/ و ساعت همیشگی‌اش را/ با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند» (همان: ۳۱۷).

او به خود (و مطلق انسان) اشاره می‌کند که به سوی فنا و اتحاد با هفت‌هزارسالگان در سفر است. به سوی مرگ می‌رود و کوک ساعت او از فنا و پراکندگی است که در آن مسامحه و گذشتی نیست (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۸). در اینجا نیز نوعی طرح‌وارهٔ حرکتی، بر مبنای این نگاشت به دست می‌آید که: مرگ، سفر است.

«سلام ای غرابت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۱۸).

اتاق، رمز وجود و هستی و زندگی شاعر است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۸).

«و در شهادت یک شمع / راز منوری است که آن را / آن آخرین و آن کشیده‌ترین
شعله خوب می‌داند» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۱۸).

شمع، سمبل خود شاعر است که سوخته و تمام شده است. در اینجا نیز نوعی
طرح‌واره حرکتی دیده می‌شود؛ طرح‌واره‌ای که نشان می‌دهد شاعر از مبدئی به نام
زندگی به مقصدی به نام سوختن حرکت کرده و تمام این مسیر را با همه جزئیات
تجربه کرده است؛ بنابراین، چنین طرح‌واره‌ای بر مبنای این نگاشت شکل می‌گیرد که:
مرگ، سوختن است.

نگاشت‌های شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را می‌توان چنین برشمرد:

- مرگ، سرمای سوزنده است.
- مرگ، اقیانوس است.
- مرگ، سفر است
- مرگ، سوختن است.

۷-۲. نمود مرگ در وهم سبز

«و آن بهار و آن وهم سبزنگ / که بر دریچه گذر داشت با دلم می‌گفت / نگاه
کن / تو هیچ‌گاه پیش رفتی / تو فرو رفتی» (همان: ۲۷۲).

نگاشت مرگ، فرو رفتن است یا زندگی، فرو رفتن است، نوعی طرح‌واره حرکتی
است. گویی شاعر مسیری برای زندگی یا مرگ در نظر گرفته است. البته با توجه به
سطر پایانی، یعنی «تو فرو رفتی»، می‌توان با یک طرح‌واره قدرتی نیز برخورد داشت؛
بدین معنا که شاعر، زندگی را سرشار از موانع می‌داند و به جای آنکه موانع را از میان
بردارد و پیش برود، اغلب تسلیم می‌شود.

«کدام قلّه، کدام اوج؟ / مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ / در آن دهان سرد مکنده /
به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسند / به من چه دادید ای واژگان ساده‌فریب؟» (همان:
۲۶۹).

استعارهٔ دهان سرد مکنده برای گور، استعارهٔ شناختی مهمی است و دربرگیرندهٔ یک طرح‌وارهٔ حجمی است که قرار گرفتن چیزی در درون چیزی دیگر را تداعی می‌کند.

«چگونه روح بیابان مرا گرفت/ و سحر ماه ز ایمان گله دورم کرد/ چگونه ناتمامی قلبم بزرگ شد/ و هیچ نیمه‌ای، این نیمه را تمام نکرد/ تمام روز، تمام روز/ رهاشده، رهاشده چون لاشه‌ای بر آب/ به سوی سهمناک‌ترین صخره‌ها پیش می‌رفتم / به سوی ژرف‌ترین غارهای تنهایی / و گوشت‌خوارترین ماهیان / و مهره‌های نازک پشتم / از حسّ مرگ تیر می‌کشید/ چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری» (همان: ۲۷۱).

در این شعر، نگاشت‌های زیر در باب مرگ قابل ردیابی است:

- مرگ، موجودی مکنده است.
- مرگ، گور است.
- مرگ، بیابان است.
- مرگ، قعر دریاست.
- مرگ، ماهی گوشت‌خوار است.

طرح‌واره‌های این شعر، همگی حجمی هستند و این بیش از هر چیز، نمایانگر نگرش فروغ به مرگ است. بدیهی است نوع نگرش فروغ به مرگ، به مثابهٔ یک طرح‌وارهٔ حجمی، مدیون تجربهٔ زیستی اوست. از آنجا که آن که می‌میرد، در دل گور جای می‌گیرد، تلقی فروغ از مرگ نیز به مثابهٔ نوعی قرار گرفتن در دل چیزی شکل می‌گیرد و چنین تلقی را فروغ تنها با طرح‌واره‌های حجمی می‌تواند نشان دهد.

۳-۷. نمود مرگ در شعر بعد از تو

در شعر «بعد از تو»، فروغ بار دیگر از فرورفتن در اعماق آب سخن گفته است: «بعد از تو آن عروسک خاکی / که هیچ چیز نمی‌گفت هیچ چیز به جز آب، آب، آب/ در آب غرق شد» (همان: ۳۲۱).

و سپس مشخصاً از مرگ سخن می‌گوید:

«بعد از تو، به قبرستان‌ها رو آوردیم/ و مرگ زیر چادر مادر بزرگ نفس می کشید/
و مرگ آن درخت تناور بود/ که زنده‌های این سوی آغاز/ به شانه‌های ملولش دخیل
می بستند/ و مرده‌های آن سوی پایان/ به ریشه‌های فسفریش چنگ می زدند/ و مرگ
روی آن ضریح مقدس نشسته بود/ که در چهار زاویه‌اش ناگهان چهار لاله آبی روشن
شد (همان: ۳۲۲).

از این شعر می توان این نگاهت‌ها را استنباط کرد:

مرگ، درخت تناور است (طرح‌واره قدرتی): مرگ از دید فروغ، درخت تناوری
است که آدمی بی تردید با این مانع بزرگ مواجه خواهد شد و برای رهایی از این
زندگی، به آن دخیل خواهد بست. نوعی نگاه متفاوت در این استعاره قدرتی وجود
دارد. فروغ، تسلیم شدن در برابر این مانع را دلخواه، خواستنی و مطلوب می یابد؛ زیرا
پشت سر، چیزی نیست و زندگی چیزی برای عرضه ندارد.

مرگ، آب است (طرح‌واره حجمی): یعنی آدمی مانند موجودی در دل آب قرار
می گیرد و نابود می شود.

زندگی، سفر است (طرح‌واره حرکتی): یعنی آغازی دارد که زندگان در آن اند و
پس از طی مسیری به پایانی می رسند که مردگان در آن هستند.

۴-۷. نمود مرگ در شعر باد ما را خواهد برد

«در شب کوچک من افسوس / باد با برگ درختان میعاد دارد / در شب کوچک
من دلهره ویرانی است» (همان: ۲۰۷).

باد در شعر فروغ، واژه‌ای است که در بستر کلی اشعارش، یادآور مرگ و نیستی و
تباهی است.

«گوش کن / وزش ظلم را می شنوی / من غریبانه به این خوشبختی می نگرم / من به
نومیدی خود معتادم / گوش کن / وزش ظلمت را می شنوی» (همان).

شب نیز یادآور دلهره ویرانی و تباهی است.

در ادامه می گوید:

«در شب اکنون چیزی می‌گذرد/ ماه سرخ است و مشوش/ و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است/ ابرها همچون انبوه عزاداران / لحظه باریدن را گویی منتظرند» (همان: ۲۰۸).

باید توجه کرد فضایی که فروغ برای محسوس کردن مفهوم انتزاعی مرگ می‌سازد، فضایی قابل درنگ است؛ ماه مضطرب و پریشان است، بام در حال فرو ریختن است و ابرها مانند عزاداران‌اند و در عزای کسی به سوگ نشسته‌اند. نگاهت‌های این شعر را می‌توان چنین برشمرد: مرگ، شب است (طرح‌وارهٔ حجمی)، مرگ، باد است (طرح‌وارهٔ حرکتی)، مرگ، قعر دریاست (طرح‌وارهٔ حجمی).

از سوی دیگر، تقابل‌ها هم در وزن کردن این طرح‌واره‌ها بسیار نقش دارند. فروغ آنجا که می‌گوید: «در کوچه باد می‌آید / این ابتدای ویرانی است / آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد»، در ادامهٔ شعر اعتراف می‌کند که «سردم است». سردی تن، از ملائمت مرگ است در تقابل با گرمی که از نشانه‌های زندگی است. شاعر، شراب گرم عشق را برای ادامهٔ حیات از «یار و آن هم یگانه‌ترین یار» طلب می‌کند: «من سردم است / من سردم است و انگار هیچ وقت گرم نخواهم شد / ای یار ای یگانه‌ترین یار، آن شراب مگر چندساله بود» (آب شیرینی، ۱۳۹۶: ۲۲). به باور نگارندگان، درک درست طرح‌واره‌ها در سامانهٔ شعر فروغ، در گرو درک تقابل‌هایی است که وی بر ساخته است.

۵-۷. نمود مرگ در شعر هدیه

«من از نهایت شب حرف می‌زنم / من از نهایت تاریکی / و از نهایت شب حرف می‌زنم» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۰).

«شب می‌تواند سمبل تنهایی و انزوا و قطع ارتباط باشد و این معنی چه بخواهیم و چه نخواهیم، ما را به زندگی خود فروغ که زنی تنها بود، می‌برد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۸۲).

نگاشت «مرگ، شب است»، از این شعر قابل استخراج است و طرح‌واره از نوع حجمی است. شاعر بر آن است که در دل شب جای دارد.

۶-۷. نمود مرگ در شعر دیدار در شب

«و چهره شگفت / با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست / که باد طرح جاریشان را / لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد / و گیسوان نرم و درازش / که جنبش نهانی شب می‌ربودشان / و بر تمام پهنه شب می‌گشودشان / همچون گیاه‌های ته دریا / در آن سوی دریچه روان بود / و داد می‌زد / باور کنید / من زنده نیستم... / حق با شماست / من هیچ‌گاه / پس از مرگم / جرئت نکرده‌ام که در آینه بنگرم / و آن‌قدر مرده‌ام / که هیچ چیز / مرگ مرا دیگر / ثابت نمی‌کند» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۳).

در این شعر، فروغ با درون خویش نجوایی دارد. این چهره شگفت، درون خود شاعر است، روح پژمرده اوست. چهره شگفت ناامید است و به شاعر می‌گوید: می‌دانی من مدت‌هاست که مرده‌ام (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹۰).

نکته جالب آن است که این چهره شگفت، این درون شاعر یا روح پژمرده او چنین شاعر را تسلی می‌دهد:

«گاهی به این حقیقت یأس آور / اندیشه می‌کنید / که زنده‌های امروزی / چیزی به جز تفاله یک زنده نیستند» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۴).

«آری چهره شگفت، این گونه شاعر را تسلی می‌دهد که اندوهگین مباش، این فقط من و تو نیستیم که مرده‌ایم، همه این زنده‌ها هم در حقیقت، چیزی به جز تفاله یک زنده نیستند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹۰).

در این شعر، دریا و اقیانوس، گاه رمز وجود و هستی و زندگی است و گاه رمز اعماق خاطره و دلالت بر تنهایی و غربت و مرگ (همان، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

نگاشت‌های این شعر را می‌توان چنین گزارش کرد: مرگ، شب است (طرح‌واره حجمی)، مرگ، قعر دریا است (طرح‌واره حجمی)، خاطره، آینه است (طرح‌واره حرکتی).

«من مثل حس گمشدگی وحشت آورم / اما خدای من / آیا چگونه می‌شود از من ترسید / من، من که هیچ‌گاه / جز بادبادکی سبک و ولگرد / بر پشت بام‌های مه‌آلود

آسمان/ چیزی نبوده‌ام/ و عشق و میل و نفرت و دردم را/ در غربت شبانه قبرستان/
موشی به نام مرگ جویده است» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

«یعنی همه عواطف و احساساتم را، همه چیزهایی را که نشانه زنده بودن است، از دست داده‌ام. در فرهنگ سمبل‌ها آمده که موش، معمولاً با مفهوم شکستگی و ناخوشی و ضعف و مرگ همراه است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۹۰).

در اینجا نگاهیست «مرگ، موشی جویده است»، دیده می‌شود. این استعاره، استعاره قدرتی است که نهایتاً منجر به تسلیم در برابر موش مرگ می‌شود. همچنین می‌توان این استعاره را نوعی استعاره حجمی قلمداد کرد؛ زیرا موش مرگ، آدمی را می‌جود و در اندرونش جای می‌دهد.

«و گیسوان نرم و درازش/ که جنبش نهایی شب می‌ربودشان/ و بر تمام پهنه شب می‌گشودشان/ همچون گیاه‌های ته دریا/ در آن سوی دریچه روان برد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

دریا رمز وجود است و گیاه‌های ته دریا، زندگی نباتی پنهان و مرموز اعماق وجود است. فروغ در بسیاری از شعرهایش، خود را در اعماق دریا دیده است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۹۰-۱۹۱). بار دیگر نگاهیست «مرگ، اعماق دریاست» در این شعر دیده می‌شود. «طرح‌واره مرگ در اشعار فرخزاد، بیشتر در قالب نوعی نیرو یا خشونت به تصویر کشیده شده است و این طرح‌واره، روح غالب اشعار فروغ را شامل می‌شود» (آهنگری، ۱۳۹۶: ۲۵). دریا نیروی خشونت‌ورز و مکنده است که فروغ بر اساس همین تصور از دریا، این نگاهت را می‌سازد.

۷-۷. نمود مرگ در شعر در آب‌های سبز تابستان

در این شعر، فروغ خود را تنهاتر از برگ می‌داند که آرام تا سرزمین مرگ می‌راند: «تنهاتر از برگ/ با بار شادی‌های مه‌جورم/ آرام می‌رانم تا سرزمین مرگ / تا ساحل غم‌های پاییزی» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۹۹).

شاعر در این شعر، زندگی را چون سفری ترسیم می‌کند که مانند یک برگ آن را شروع می‌کند و آرام به طرف سرزمین مرگ در حرکت است.

نگاشت «مرگ، سرزمین است» را هم می‌توان نوعی استعاره حرکتی در نظر گرفت؛ زیرا زندگی در یک سرزمین، متضمّن حرکت در آن و طی مسیر و مسافتی است و هم می‌توان آن را نوعی استعاره حجمی در نظر گرفت؛ چون آدمی در سرزمین جای می‌گیرد.

۸-۷. نمود مرگ در شعر تولدی دیگر

«سهم من پایین رفتن از یک پله متروک است/ و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن» (همان: ۳۰۳).

نگاشت: مرگ، فرو رفتن است (طرح‌واره حرکتی)، مرگ، غربت است (طرح‌واره حجمی).

شاعر، مرگ را قرار گرفتن در سرزمینی غریب و پوسیده می‌داند. اگر این نگاشت را بدین معنا بگیریم که مرگ، نوعی حرکت تدریجی به سمت غریب شدن و پوسیده شدن است، با یک استعاره حرکتی مواجه خواهیم بود.

۹-۷. نمود مرگ در شعر در غرویی ابدی

کار... کار/ آری اما در آن میز بزرگ/ دشمنی مخفی مسکن دارد/ که تو را می‌جود آرام آرام/ همچنان که چوب و دفتر را/ و هزاران چیز بیهوده دیگر را/ و سرانجام تو در فنجانی جای فرو خواهی رفت/ مثل قایق در گرداب/ و در اعماق افق چیزی جز دود غلیظ سیگار/ و خطوط نامفهوم نخواهی دید» (همان: ۲۴۹).

در این شعر، زندگی با کار تجسم یافته است و سپس باقی شعر، در بیان فنای آدمیان در همان فرایند ناگریز کار که نمادی از زندگی است، طرح می‌شود.

نگاشت‌ها: مرگ، گرداب است (طرح‌واره حجمی)، مرگ، موجودی جویده است (طرح‌واره قدرتی)، مرگ، فرو رفتن است (طرح‌واره حرکتی).

۱۰-۷. نمود مرگ در شعر گذران

«آن چنان آلوده است/ عشق غمناکم با بیم زوال/ که همه زندگیم می‌لرزد/ چون تو را می‌نگرم/ مثل این است که از پنجره‌ای/ تک‌درختم را سرشار از برگ/ در تب زرد

تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد _____ ۳۱
خزان می‌نگرم/ مثل این است که تصویری را/ روی جریان‌های مغشوش آب روان
می‌نگرم» (همان: ۱۹۷).

تشبیه معشوق به عناصر طبیعت، مانند درخت و برگ، بی‌تردید برای محسوس و
ملموس کردن جریان زوال و نیستی است یا فروغ برای نشان دادن تزلزل هستی و
ناپایداری آن، از تصویر روی آب استفاده می‌کند.
«مرگ، خزان است» (طرح‌واره قدرتی) و «مرگ، آب است» (طرح‌واره حرکتی)،
از نگاشت‌های مطرح این شعرند.

۷-۱۱. نمود مرگ در شعر در میان تاریکی

فروغ، جریان مرگ را می‌پذیرد؛ زیرا می‌داند مرگ با حیات آمیخته شده است.
این پذیرش، او را به سوی نوعی انفعال می‌برد. نگاه کنید چگونه پذیرش جریان مرگ
را محسوس کرده است: «میان تاریکی/ تو را صدا کردم/ سکوت بود و نسیم/ که پرده
را می‌برد/ در آسمان ملول/ ستاره‌ای می‌سوخت/ ستاره‌ای می‌رفت/ ستاره‌ای می‌مرد»
(همان: ۲۱۵).

نگاشت‌های این شعر عبارت‌اند از: «مرگ، سوختن است» و «مرگ، رفتن است».

۷-۱۲. نمود مرگ در شعر پرنده مردنی است

«چراغ‌های رابطه تاریک‌اند/ کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد/ کسی مرا به
میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد» (همان: ۳۶۵).
نگاشت: «مرگ تاریکی است» (استعاره حجمی).

۸. نتیجه‌گیری

بر مبنای آنچه در این مقاله گذشت، می‌توان دریافت، مرگ، مفهومی است
انتزاعی و بر مبنای دستاوردهای نظریه استعاره شناختی، استعاره، فهمیدن چیزی انتزاعی
از طریق چیزی ملموس است. مرگ به مثابه یک مکان یا شیء یا فضای بسیار سرد و
عمیق، چون اعماق دریا از بارزترین نمونه‌های درک استعاره مفهوم انتزاعی مرگ،
در شعر فروغ است. در بسیاری از نمونه‌ها، مفهوم انتزاعی مرگ، به شکل یک مکان

یا موجود یا یک حالت، خود را نشان داده است؛ مانند یک مکان و فضای سرد و مکنده چون دریا یا اقیانوس یا مثل موجودی چون ماهی گوشت خوار یا موشی چونده یا حالتی چون سوختن.

بنابراین بر مبنای داده‌ها، می‌توان گفت قلمرو هدف فروغ، یعنی مرگ، به کمک قلمرو مبدأ یا منبع، مکان محصور، موجودی چونده یا شیء یا چیزی گذرا یا حالتی محسوس درک شده است. بدون تردید، میان قلمروهای یادشده، تناظرهایی وجود دارد که فرایند فهم را تسهیل می‌کند؛ بنابراین، مرگ به مثابه مکان یا شیء متحرک یا موجودی چونده ... درک می‌شود. در همه این موارد، ناظر، ثابت است و نظر از اهمیت بسیار فراوانی برخوردار است؛ زیرا دیدگاه شاعر را آشکار می‌کند و بدیهی است بر اساس موقعیت و جنسیت، دانش و عقیده ناظر نیز متفاوت می‌گردد.

تجربه فروغ از اعماق سرد دریا، حیوان چونده، باد تند گذران، شب، تاریکی، سوختن، گرداب، خزان، فرو رفتن، گور، بیابان و ... مبنای درک او از پدیده انتزاعی مرگ شده است. درک تجربیات ملموس بر مبنای مکان‌ها، موجودات، اشیا، حالات و ... شاعر را قادر می‌سازد آن‌ها را با پدیده‌ای به نام مرگ انطباق دهد و آن را ملموس سازد. از این رو، پدیده‌ای انتزاعی چون مرگ را مانند پدیده عینی و ملموس، مقوله‌بندی و تقسیم می‌کند.

از سوی دیگر، تجربه انسان از حرکت خود و اجسام پیرامونش این قدرت را به او داده است که به مفاهیم انتزاعی با طرح‌واره حرکتی حرکت دهد؛ به عنوان مثال، مرگ در شعر فروغ، باد تند یا طوفان تند در حال گذر است که همه چیز را با خود می‌برد. تمام خصوصیات یک متحرک فیزیکی، مانند نقطه شروع، نقطه پایان و مقصد در این طرح‌واره دیده می‌شود. زمانی که مرگ را فرو رفتن در داخل چیزی تلقی می‌کند، از تجربه حجم بهره می‌برد یا وقتی می‌گوید مرگ به مثابه دریاست، درک مفهوم انتزاعی مرگ به مثابه مکان یا فضایی سرد و مکنده، بارزترین شکل ملموس کردن مرگ در شعر فروغ است که مطابق با طرح‌واره حجمی است. از سوی دیگر،

موقعیت ناظر و شاعر به این مفاهیم نیز ثابت است. شاعر ثابت است و مرگ چون دریایی مکنده و سرد او را می‌مکد و در خود جای می‌دهد. شاعر ثابت و ایستاست و مرگ چون موشی جونده او را می‌جود و شاعر در برابر چنین مانعی، جز تسلیم چاره‌ای دیگر ندارد. در مواقعی دیگر، شاعر، ثابت و ایستاست و مرگ چون باد یا طوفان مهیب او را با خود می‌برد که چنین تصاویری با طرح‌واره حرکتی قابل تطبیق است.

بر مبنای این مقاله و طرح‌واره‌های تصویری ساخته‌شده از مفهوم مرگ، می‌توان گفت فروغ با این تصاویر محسوس از مرگ، ساختار ادراک و دریافت‌های خود را از دنیای ذهنی خویش شکل داده است. او به نوعی با این تصاویر، عقیده و احساس خود را نسبت به مرگ و حتی نسبت به زندگی به نمایش گذاشته است. استعاره‌های مربوط به مرگ در شعر فروغ، بسیار بدیع و نو است و فاصله‌ای بنیادین با استعاره‌های قراردادی این مفهوم انتزاعی در فرهنگ و ادب ما دارد.

می‌توان به‌طور خلاصه نتیجه‌گیری را این گونه جمع بندی کرد:

۱. طرح‌واره‌های تصویری فروغ از مرگ، شالوده نوع نگاه او به زندگی و تجربه‌ای غریب به نام مرگ است.

۲. بسیاری از نگره‌های تلخ و یأس‌بار فروغ در شعرهایش، از بدنه همین چند نگاهت پایه‌ای او در باب مرگ روئیده و سمت‌وسوی غم‌بار زندگی او را با پوچی و تمام شدن و دلهره و اضطراب توأم کرده‌اند و به واکنش‌هایش در باب محیط، جهت بخشیده‌اند.

۳. با توجه به استعاره‌های مفهومی فروغ از مرگ، می‌توان به ادراکات و نظام اندیشگانی او نیز پی برد.

۴. نظام تصویری ذهن فروغ از مرگ، بر پایه مفاهیم تجربی او از پایین رفتن از گودال، جای سرد، شب، تاریکی، باد و... شکل گرفته است.

۵. از برآیند استعاره‌های مفهومی فروغ، چنین برمی‌آید که فروغ از مرگ، تصویری خوشایند در ذهن ندارد. او آدمی را در برابر مرگ تسلیم می‌داند و همین

حسّ تسلیم، نوعی انفعال روانی و ترس که امکان هر اقدامی را از او می‌رباید، بر جای می‌گذارد.

منابع

- آب‌شیرینی، اسد (۱۳۹۶)، **تقابل عشق و مرگ در ساختار شعر فروغ**، شعرپژوهی، سال ۹، شماره ۲، صص ۱-۲۴.
- آهنگری، ناهید (۱۳۹۶)، **طرح‌واره‌های تصویری در اشعار فروغ از دیدگاه بوئیقای شناختی**، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۱۴، شماره ۵۷، صص ۹-۲۷.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، **طلا در مس**، تهران: زریاب.
- بهنام، مینا (۱۳۸۹)، **استعاره مفهومی نور در دیوان شمس**، فصلنامه نقد ادبی، سال ۳، شماره ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.
- تاگارد، پل (۱۳۹۱)، **مقدمه‌ای بر ذهن**، ترجمه رامین گلشایی، تهران: سمت.
- تیلر، جان (۱۳۸۳)، **بسط مقوله مجاز و استعاره**، ترجمه مریم صابری پور نوری فام در کتاب: **استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی**، تهران: سوره مهر.
- شفیعی، محمد رضا (۱۳۸۷)، **ادوار شعر فارسی**، ج ۴، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۴)، **وصف‌های فروغ فرخزاد**، کلک، شماره ۴۴، صص ۱۸-۲۳.
- شکری، یدالله و سمانه شمسی‌زاده (۱۳۹۷)، **بررسی استعاره زمان در تاریخ بیهقی با رویکرد زبان‌شناسی شناختی**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شماره ۱۸، صص ۲۱۱-۲۳۲.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۰)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۱، تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، **نگاهی به فروغ**، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۹۰)، **راهنمای ادبیات معاصر**، تهران: میترا.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۷)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، ج ۳، تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۸۲)، **بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی**، نامه فرهنگستان، دوره ۶، شماره ۱، صص ۶۵-۸۵.
- عابدی، کامیار (۱۳۷۷)، **تنها تو از یک برگ**، تهران: دیبا.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکرد و روش‌ها**، تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹)، **دیوان فروغ فرخزاد**، تهران: پل.

- فیاضی، مریم سادات و دیگران (۱۳۸۷)، **خاستگاه استعاری افعال حسّی چندمعنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسان شناختی**، مجله ادب پژوهی، شماره ۶، صص ۸۷-۱۰۹.
- گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد (۱۳۸۱)، **زبان‌شناسی شناختی و استعاره**، مجله تازه‌های علوم شناختی، سال چهارم، شماره سوم، صص ۵۹-۶۴.
- لیکاف، جورج (۱۳۸۲)، **نظریه معاصر استعاره**، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیباآفرینی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.
- محمودی، مریم (۱۳۹۱)، **اندیشه مرگ و زوال در شعر فروغ فرخزاد**، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۱، صص ۱۴۹-۱۶۴.
- معصومی، علی و مریم کردبچه (۱۳۸۹)، **استعاره هستی‌شناختی در دست‌نوشته‌های کودکان**، پازند، شماره ۲۲ و ۲۳، صص ۹۰-۹۷.
- مشرف آزاد، محمود (۱۳۷۶)، **پریشادخت شعر**، تهران: ثالث.
- نیک‌بخت، محمود (۱۳۷۳)، **از گمشدگی تا رهایی**، اصفهان: مشعل.
- هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، **نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون**، مجله ادب پژوهی، دوره ۴، شماره ۱۲، صص ۱۱۹-۱۳۹.
- Evans, V and Green, M. (2006) **Cognitive Linguistic: An introduction** Edinburgh university press
- Furner, J. (2004). **Conceptual analysis: A method for understanding information as evidence, and evidence as information**, Archival, science, 4, 233-265.
- 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
- Saeed, J.I, (2013), **Semantics**, Oxford, Black well.

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