THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 34, Winter 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Image-schema metaphor of "resurrection" and "rebirth" with the source domain of "journey" in children's stories

Zanjanbar.Amir Hossein[1]
1: Master's degree, Children's and Adolescent Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. (mosafer_e_barfi@yahoo.com)

Abstract: Johnson and Lakoff consider conceptual metaphors as mappings between two domains called source and target domain. The function of these mappings is to objectify the abstract concepts of the target domain through the schemas of the source domain. The purpose of this research is to classify death-awareness stories based on "rebirth" in children's literature. In this regard, paying attention to the metaphor "death is a journey," this article seeks to answer how the schema-images of "journey" work in the conceptualization of "rebirth" and "resurrection." The method of this research is analytical-descriptive, and its statistical population is children's stories with the theme of rebirth and resurrection for the demographic group of early childhood. The result of this research shows that, according to the up/down orientational metaphor and the "path" scheme, the mentioned stories are divided into four categories: resurrection without transcendence, resurrection with transcendence, transfiguration with transcendence, and the chain of renewal. The above categories are also classified into subcategories. For the first time in Iran, this research examines reversible deaths with a cognitive semantics approach.

Keywords: Children's Stories, Cognitive semantics, conceptual metaphor, schema, death, rebirth.

- A.H. Zanjanbar (2023). Image-schema metaphor of "resurrection" and "rebirth" with the source domain of "journey" in children's stories, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(34), 275-300.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.30012.2249

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۴ ـ زمستان ۱۴۰۲
صفحات ۲۷۵ ـ ۳۰۰ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۱۲/۱۳ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۲/۱۲ـ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳

استعارهٔ تصویری-طرح‌واره‌ایِ «رستاخیز و نوزایی» با حوزهٔ مبدأ «سفر» در داستان‌های کودک

امیرحسین زنجانبر [۱]

۱: کارشناسی‌ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. mosafer_e_barfi@yahoo.com

چکیده: جانسون و لیکاف، استعاره‌های مفهومی را نگاشت‌هایی بین دو حوزهٔ موسوم به مبدأ و مقصد می‌دانند. کارکرد این نگاشت‌ها عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی حوزهٔ مقصد از طریق طرح‌وارهٔ حوزهٔ مبدأ است. هدف از این پژوهش، رده‌بندی داستان‌های مرگ‌اندیشانهٔ مبتنی بر «نوزایی» در ادبیات کودک است. در همین راستا، این مقاله با التفات به استعارهٔ «مرگ، سفر است»، در پی پاسخ‌گویی به چگونگی کارکرد طرح‌واره-تصویرهای حوزهٔ «سفر» در مفهوم‌سازی «نوزایی» و «رستاخیز» است. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی و جامعهٔ آماری آن، داستان‌های مبتنی بر درون‌مایهٔ نوزایی و رستاخیز برای گروه سنّی الف و ب است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد وفق استعارهٔ جهتی بالا/ پایین و طرح‌وارهٔ «مسیر»، داستان‌های مذکور به چهار دسته تقسیم می‌شوند: رستاخیز بدون استعلا، رستاخیز با استعلا، پیکرگردانی با استعلا، و زنجیرهٔ نوبه‌نو. پژوهش پیش‌رو برای نخستین بار در ایران، مرگ‌های بازگشت‌پذیر را با رویکرد معنی‌شناسی شناختی مطمح نظر قرار می‌دهد.

کلیدواژه: داستان کودک، معنی‌شناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی، طرح‌واره، مرگ، نوزایی.

- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۲). استعارهٔ تصویری-طرح‌واره‌ایِ «رستاخیز و نوزایی» با حوزهٔ مبدأ «سفر» در داستان‌های کودک. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۴، صفحات ۲۷۵- ۳۰۰.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.30012.2249

۱. مقدّمه

مرگ[1]، مفهومی سلبی است که در تقابل با زندگی تعریف می‌شود؛ بنابراین، مفهوم مرگ، مستلزم داشتن طرح‌واره‌ای[2] از زندگی است. در رایج‌ترین مفهوم‌سازی[3]، مردن به‌معنای پایان حیات است؛ از همین رو، بسته به اینکه مفهوم پایان حیات بر چه طرح‌واره‌ای استوار باشد، معنای آن تغییر می‌کند. از یک سو ممکن است مرگ بر پایهٔ طرح‌واره‌ای فرایندی (تدریجی) مفهوم‌سازی شود (لوپر[4]، ۱۳۹۶: ۱۵)؛ مثلاً جملهٔ «خورشید ما لب بام است»، مبتنی بر طرح‌وارهٔ فرایندیِ مرگ است؛ چراکه گوینده مردن را با فرایند افولِ تدریجی خورشید مفهوم‌سازی کرده است. از سوی دیگر می‌تواند بر پایهٔ طرح‌واره‌ای رخدادی (ناگهانی) مفهوم‌سازی شود (همان)؛ مثلاً جملهٔ «آدمیزاد به یک دم بند است»، مبتنی بر طرح‌وارهٔ رخدادیِ مرگ است. علاوه بر این، هریک از دو طرح‌وارهٔ فوق می‌تواند به‌عنوان یک طرح‌وارهٔ کلان، چندین طرح‌وارهٔ خرد (زیرطرح‌واره) داشته باشد. مثلاً رخداد مرگ می‌تواند به‌عنوان نقطهٔ حدّیِ فرایند زیستن باشد. وفق طرح‌وارهٔ مذکور، مرگ با امحای آخرین علائم حیات، مفهوم‌سازی می‌شود. مردنِ مبتنی بر این طرح‌واره را «مرگ فرجامین»[5] می‌گویند (همان). دومین خرده‌طرح‌وارهٔ مرگِ رخدادی شامل لحظه‌ای از فرایند مردن است که از آن لحظه به بعد، احتمال بازگشت برخی علائم حیات صفر می‌شود؛ مانند وضعیت شخصی که در کما رفته است و با اینکه هنوز جان دارد، پزشکان از احیایش قطع امید می‌کنند. مردنِ مبتنی بر این طرح‌واره را «مرگ آستانه‌ای»[6] می‌نامند (همان). در واقع، مرگ فرجامین، بالفعل است و مرگ آستانه‌ای، بالقوه. مشابه با طرح‌واره‌های مرگ بالقوه و بالفعل، طرح‌واره‌های زندگی بالقوه و بالفعل نیز پایهٔ مفهوم‌سازی‌ها قرار می‌گیرند. مثلا جنین

---

1. death
2. schema
3. conceptualization
4. Steven Luper
5. denouement death
6. threshold death

منجمدی که در آزمایشگاه نگهداری می‌شود یا بذری که قابلیت رویش دارد، زندگی فرجامین (زندگی بالفعل) ندارند؛ امّا واجد ویژگی زندگی آستانه‌ای (زندگی بالقوّه) هستند. طرح‌واره‌هایی که پایهٔ مفاهیم مرگ‌اندیشی[1] واقع می‌شوند، محدود به طرح‌واره‌های رخدادی، فرایندی، فرجامین و آستانه‌ای نیستند. هدف از اشاره به موارد فوق، گشایش مدخلی برای تبیین نقش طرح‌واره‌ها در مفهوم‌سازی مرگ است. وجه ممیّز انسان از سایر موجودات، قابلیت مرگ‌اندیشی اوست (مک‌کواری، ۱۳۷۶: ۱۹۶). پایهٔ مرگ‌اندیشی‌ها طرح‌واره‌ها هستند. مرگ‌اندیشی در داستان‌های کودک، به‌ویژه داستان‌های کودک ایرانی، معادباورانه و مبتنی بر نوزایی[2] و رستاخیز است. در همین راستا، این پژوهش با روش توصیفی – تحلیلی، در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: ۱. وفق استعارهٔ «مرگ سفر است»، طرح‌واره–تصویرهای حوزهٔ سفر چگونه «نوزایی» و «رستاخیز» را در داستان‌های کودک مفهوم‌سازی می‌کنند؟ ۲. استعارهٔ جهتیِ[3] «بالا/ پایین» چگونه طرح‌وارهٔ استعلای سوژهٔ پسامرگ را شکل می‌دهد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ مرگ‌پژوهی[4] به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی، به اوایل دههٔ ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. مرگ‌پژوهی به دو گرایش ابژکتیو و سوبژکتیو انشقاق یافته است. در گرایش ابژکتیو، مرگ به‌عنوان پدیده‌ای عام (مشترک انسان، حیوان و گیاه) مورد مطالعه قرار می‌گیرد و در گرایش سوبژکتیو، مرگ به‌عنوان امری خاصّ انسان (کمپانی زارع، ۱۳۹۰: ۷). *کشف مرگ توسّط کودکان* (آنتونی، ۱۹۹۰)، کتابی با رویکرد روان‌شناختی دربارهٔ «تجارب کودکان از مرگ» است. نیاکو و همکارانش (۲۰۱۲)، دو استعارهٔ مفهومی[5]

1. death-awareness
2. renaissense
3. orientational metaphore
4. thanatology
5. Conceptual metaphore

«مرگ سفر است» و «مرگ، آرامش است» را در زبان اکه‌گوسی بررسی کرده‌اند. موضوع پژوهش گایر (۲۰۱۴)، تأثیر فرهنگ بر مفهوم‌سازی مرگ است. کوچوک (۲۰۱۶) اشتراکات و افتراقات مفهوم‌سازی‌های مرگ را در دو زبان لهستانی و آمریکایی مطابقت داده و لو (۲۰۱۷) نقش مذهب را در مفهوم‌سازی استعاری مرگ در زبان تایوانی مطالعه کرده است. مقالهٔ زنجانبر (۱۴۰۲) و آریان و تلخابی (۱۳۹۹)، از معدود مرگ‌پژوهی‌های شناختی در زبان و ادبیات فارسی است. مقالهٔ نخست با رویکردی طرح‌واره‌ای، به مفهوم‌سازی «خودکشی» در داستان‌های کودک پرداخته است و مقالهٔ دوم با مبنا قرار دادن طرح‌واره‌های تصویری جانسون، به مطالعهٔ استعاره‌ها، تشبیه‌ها، تمثیل‌ها و نمادها در اشعار فروغ فرّخزاد. از پژوهش‌هایی که با رویکردهای غیرشناختی در زبان و ادبیات فارسی به موضوع مرگ پرداخته‌اند، می‌توان به مقالات خادمی و ابوالحسنی (۱۴۰۰)، عسکری و بوذری (۱۴۰۰)، یوسفی و همکاران (۱۴۰۰) و محمودی و طغیانی (۱۳۹۹) اشاره کرد.

۳. روش و دامنهٔ پژوهش

داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. از میان ۱۲۵ عنوان کتاب داستان تصویری گروه سنّی «الف» و «ب»، ۳۲ اثر درون‌مایه‌ای صریحاً مرگ‌اندیشانه داشته‌اند. از این میان، ۱۵ اثر حاوی دورن‌مایهٔ رستاخیز یا نوزایی بوده‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

٤. مبانی نظری

٤-۱. طرح‌واره

حافظهٔ درازمدّت، چیزی جز شبکه‌ای از طرح‌واره‌ها نیست. اصطلاح طرح‌واره را جانسون[1] از کانت[2] وام گرفته است. به اعتقاد جانسون، طرح‌واره‌ها از درونی‌شدن دامنهٔ وسیعی از تجربه‌های زیستهٔ ما شکل می‌گیرند و کارکرد اصلی آن‌ها سازمان‌دهی، تفسیر

1. Mark Johnson
2. Immanuel Kant

و تبادل اطّلاعات است. «طرح‌واره‌ها بسته‌هایی با ترکیب مناسبی از دانش دربارهٔ جهان، وقایع، مردم و کارکردها هستند» (آیزنک و کین، ۱۳۹۷: ۱۱۵) و «از آنجا که میان‌برهایی مقتصدانه برای رسیدن به شناخت می‌باشند، بنابراین فاقد جزئیات و تنها حاوی کلّیتی از ویژگی‌های شاخصِ سرنمونگی هستند» (زنجانبر و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۲).

٤-۲. استعارهٔ مفهومی

استعاره‌های مفهومی، نگاشت‌هایی از یک حوزهٔ مبدأ[1] به یک حوزهٔ مقصد[2] هستند. کارکرد این نگاشت‌ها عینی‌سازیِ مفاهیم حوزه‌های انتزاعی است؛ مثلاً استعارهٔ «مرگ سفر است»، نگاشتی از حوزهٔ عینی «سفر» به حوزهٔ انتزاعی «مرگ» است. این نگاشت، مفهوم انتزاعی «مرگ» را از طریق مفهوم عینیِ «سفر» مکانمند می‌کند. عبارت «رحلت‌کردن» مبتنی است بر استعارهٔ «مرگ سفر است». سفر که حوزهٔ مبدأ این استعاره را شکل می‌دهد، مبتنی بر طرح‌وارهٔ مسیری است که آغاز و پایان دارد. مسیرها جهتمند و طی‌شدن آن‌ها مستلزم صرف زمان است؛ از همین رو، وفق نگاشت استعاری مذکور و در تناظر با طرح‌وارهٔ «سفر»، مفهوم «مرگ» نیز مسیری جهتمند، با آغاز و پایان و مستلزم صرف زمان تلقّی می‌شود. برخی پژوهشگران معتقدند که درک بخش اعظمی از استعاراتِ کلیشه‌ای و خودکارشده بدون نیاز به فعّال‌سازی حوزه‌های مبدأ، قابل درک است؛ امّا پژوهش‌های اخیر نشان داده است که درک عبارتی استعاری (یعنی درک معنی مقصد)، همیشه همراه با فعّال‌سازیِ هم‌زمانِ حوزهٔ مبدأ است و نه جدا از آن (کوچش، ۱۳۹۳: ۶۷). طرح‌واره‌ها از استعارات بنیادی‌ترند؛ چراکه استعارات بدون داشتن طرح‌واره‌ای از حوزهٔ مبدأ قابل درک نیستند.

٤-۳. استعاره‌های ساختاری[3]

1. source domain
2. target domain
3. stractural metaphore

درک استعاره‌های ساختاری، مستلزم ایجاد مجموعه‌ای از انطباق‌ها[1] بین عناصر حوزهٔ مقصد با عناصر حوزهٔ مبدأ است؛ از همین رو، استعاره‌های ساختاری، تناظری[2] را بین ساختار حوزهٔ مقصد و مبدأ ایجاد می‌کنند؛ مثلاً تعدادی از پیش‌فرض‌های انطباقیِ استعارهٔ «مردن سفر است» می‌تواند بدین شرح باشد: مسافرِ مرگ‌پذیر در حرکت روی مسیری است/ مسیر دارای ابتدا و انتهاست که در انطباق با لحظهٔ تولّد و لحظهٔ مرگ است/ انتهای مسیر (لحظهٔ مرگ) به‌لحاظ جهتی، در پیش روی مسافرِ مرگ‌پذیر قرار دارد و ابتدای آن (لحظهٔ تولد) در پشت‌سر او/ انتهای مسیر در انطباق با مرگ است/ هرچه زمان می‌گذرد، مسافرِ مرگ‌پذیر به مقصد (مرگ) نزدیک‌تر می‌شود/ در پایان مسیر، مسافرِ مرگ‌پذیر از حرکت بازمی‌ایستد. لیکاف[3] این‌گونه مطابقه‌های مکان مادّی بر مکان مفهومی را «مکانمندسازی انگارهٔ صورت» می‌نامد (لیکاف، ۱۹۸۷: ۲۸۳).

٤-٤. استعاره‌های تصویری-طرح‌واره‌ای[4]

طرح‌واره-تصویرها بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به‌صورت استعاری ساختاربندی می‌کنند. «به نظر می‌رسد اکثر مفاهیم غیرطرح‌واره‌ای-تصویری (مثل سفر)، مبنایی طرح‌واره‌ای-تصویری دارند؛ بنابراین، می‌توان گفت حوزه‌های مقصد بسیاری از استعاره‌های ساختاری توسّط حوزهٔ مبدأ خود به‌صورت تصویری- طرح‌واره‌ای ساختاربندی می‌شوند» (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۱). مثلاً «سفر» مبدئی است برای استعارهٔ ساختاریِ «مرگ سفر است» و پایهٔ مفهوم غیرطرح‌واره‌ایِ «سفر» بر طرح‌واره- تصویرِ «حرکت» استوار است.

تفاوت استعاره‌های ساختاری با استعاره‌های تصویری-طرح‌واره‌ای در غنای انطباق‌های بین مبدأ و مقصد است. در استعارهٔ ساختاری «حوزهٔ مبدأ، ساختار معرفتی نسبتاً پرمایه‌ای است برای شناسایی حوزهٔ مقصد» (کوچش، ۱۳۹۳: ۶۲)؛ از همین رو،

---

1. mappings
2. correspondens
3. George Lakoff
4. image-schema metaphor

تعداد مؤلّفه‌های انطباق بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد در آن‌ها بسیار زیاد است؛ امّا در استعاره‌های تصویری-طرح‌واره‌ای، تعداد انطباق‌ها به‌مراتب کمتر و بسیار کلّی است (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۱)؛ مثلاً طرح‌وارهٔ حرکت فقط با سه مؤلّفه مصوّر می‌شود: نقطهٔ شروع، مسیر و نقطهٔ پایان. از همین رو، طرح‌وارهٔ حرکت می‌تواند پایهٔ استعارهٔ تصویری-طرح‌واره‌ایِ «سفر» قرار گیرد و «نقطهٔ عزیمت»، «مسافرت» و «مقصد» را در تناظر با سه مؤلّفهٔ «شروع»، «حرکت» و «پایان» مفهوم‌سازی کند.

٤-٥. طرح‌واره‌های فضایی و حرکتی

تاکنون دسته‌بندی‌های مختلفی از طرح‌واره‌ها انجام شده است. در دسته‌بندی جانسون (۱۹۸۷)، طرح‌وارهٔ حرکتی، یکی از انواع طرح‌واره‌های تصوّری است. طرح‌وارهٔ حرکتی از درونی‌شدن تجربهٔ حرکت انسان و سایر پدیده‌های اطرافش شکل می‌گیرد (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۳). استعارهٔ «مرگ سفر است» از نظر ثابت یا متحرّک‌بودن مرگ، می‌تواند به دو صورت با طرح‌وارهٔ سفر (طرح‌وارهٔ ساختاریِ مبدأ) انطباق یابد: ۱. مرگ متحرّک است و انسان، ساکن؛ ۲. انسان متحرّک است و مرگ، ساکن. جملهٔ «به فکر آخرت خود باشید، قبل از اینکه مرگ فرابرسد»، مبتنی بر طرح‌وارهٔ نخست است و جملهٔ «سیگار گامی به‌سوی مرگ است»، مبتنی بر طرح‌وارهٔ دوم.

همچنین استعارهٔ مذکور می‌تواند به‌لحاظ اینکه نقطهٔ مرگ در انطباق با نقطهٔ آغاز سفر تلقّی شود یا در انطباق با نقطهٔ پایان، دو نوع مفهوم‌سازی متفاوت را ایجاد می‌کند. برخلاف طرح‌وارهٔ متعارف زبان روزمرّه که مرگ را نقطهٔ پایان سفر می‌انگارد، معمولاً برای مفاهیم «رستاخیز» و «نوزایی»، مرگ نقطهٔ آغاز سفر انگاشته می‌شود.

طرح‌وارهٔ مسیر می‌تواند در استعاره‌های مبتنی بر سفر به‌صورت مستقیم‌الخط باشد یا به‌صورت دایره‌ای. غالب اصطلاحات روزمرّه، مرگ را با طرح‌وارهٔ سفر بر مسیر مستقیم‌الخط مفهوم‌سازی می‌کنند؛ امّا در مفاهیم مرتبط با «نوزایی» و «رستاخیز»، معمولاً از طرح‌وارهٔ مسیر دایره‌ای برای مفهوم‌سازی مرگ استفاده می‌شود؛ مثلاً در جملهٔ «هر

سال زمستان که می‌رسد، درختان می‌میرند»، گذشت زمان روی مسیری دایره‌ای و تکرارپذیر تصوّر شده است. زمستان مانند مسافر روی آن حرکت می‌کند و به تبعِ آن، مرگ درختان نیز بر مسیر همین حرکت دایره‌ای رقم می‌خورد.

٤-٦. استعاره‌های جهتی

کودک با به‌کارگیری اداراکات حسّی- حرکتی خود، با پیرامونش وارد تعامل می‌شود و رابطهٔ اشیای پیرامون خود را نسبت به بدن خود مفهوم‌سازی می‌کند و سپس این مفاهیم شناختی را با حروف اضافه‌ای مانند روی، توی، زیرِ، در قالب زبان درونی‌سازی می‌کند (لی، ۲۰۰۱: ۱۹). طرح‌واره‌های فضا شامل طرح‌واره‌های بالا/ پایین، جلو/ عقب، راست/ چپ، مستقیم‌الخط و امتداد قائم است (اوانز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۹۰). جهت‌ها برای عینی‌سازی احساس مثبت و منفی انسان نسبت به مفاهیمِ منتسب به این جهت‌ها به کار می‌روند. «جهت رو به بالا با ویژگی‌های مثبت و جهت رو به پایین با ویژگی‌های منفی همراه می‌شود... این طرح‌واره‌های مکانی به‌طور کلّی دوقطبی و دوظرفیتی‌اند» (کوچش، ۱۳۹۳: ۶۶). عباراتی مانند «رسیدن به قلّهٔ آزادی و افتادن در چالهٔ گرفتاری»، ناظر بر دو استعارهٔ جهتیِ «رهایی، بالا است و گرفتاری، پایین» است. در تعابیر مثبت‌اندیشانهٔ مفهوم نوزایی، تولّد دوبارهٔ انسان (زندگی پس از مرگ) نسبت به تولّد ابتدایی او، در جایگاه بالاتری انگاشته می‌شود؛ از این رو، انسان‌های خوب در خلد برین (بهشت آسمانی) سکنا دارند و انسان‌های پلید در اسفل‌السافلین (پایین‌ترین طبقهٔ دوزخ).

۵. بحث و بررسی

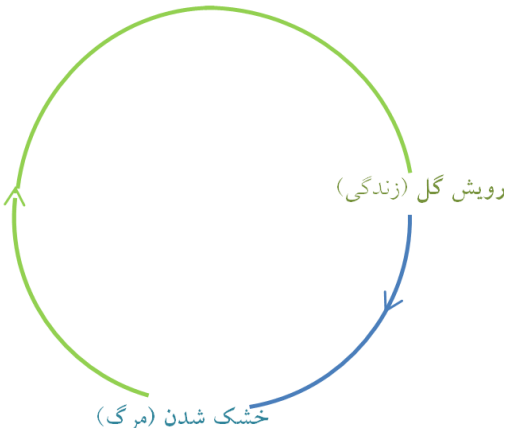
نوزایی بر پایهٔ استعارهٔ مفهومی «مرگ سفر است» مفهوم‌سازی می‌شود. سفر به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای این استعاره، می‌تواند دو نوع بازنمایی از حیات پسامرگ ایجاد کند: ۱. با استعلا؛ ۲. بدون استعلا.

۵-۱. رستاخیز بدون استعلا

رستاخیز بدون استعلا با دو گونه تصویر- طرح‌واره مفهوم‌سازی می‌شود: دایره‌ایِ بدون استعلا و خطّیِ بدون استعلا.

۵-۱-۱. دایره‌ایِ بدون استعلا

وفق این استعاره، سوژه می‌میرد و پس از مدّتی دوباره با همان کالبد پیشامرگی خود به زندگی بازمی‌گردد. طرح‌وارهٔ سفر در این استعاره به‌لحاظ هندسی، از دو قوس تشکیل شده است که یکی در جهت نزولی است و مبیّن افول سوژه به مرگ است و دیگری قوسی صعودی است که مبیّن بازگشت از افول به سطح و ساحت نخستین حیات. شخصیت اصلی *داستان گل حسرتی* (دهریزی، ۱۳۹۹)، گلی است که هر سال چند هفته قبل از فرارسیدن نوروز، پا به جهان هستی می‌گذارد و با اطمینان به همه می‌گوید: «امسال حتماً بهار را می‌بینم»؛ امّا درست قبل از بهار می‌میرد و سال بعد دوباره با همان شکل و شمایل و در همان پیکر قبلی از درون خاک سر برمی‌آورد.



نمودار ۱- رستاخیز دایره‌ای بدون استعلا

«اصلان» نام شیری عادل در مجموعهٔ هفتگانهٔ *ماجراهای نارنیا* (Lewis, 1998) است. در داستان «نبرد آخر» از این مجموعه، اصلان برای نجات ادموند، به استقبال مرگ می‌رود؛ ولی پس از مرگ، دوباره پیکر بی‌جانش چون مسیح رستاخیز می‌کند و سرزمین نارنیا را از زمستان جادویی نجات می‌دهد.

۵-۱-۲. خطّیِ بدون استعلا

در طرح‌وارهٔ دایره‌ای، با وقوع مرگ، خطّ سیر حیات نخستین به پایان می‌رسد و سوژه مدّتی در نقطهٔ مرگِ تعلیقی[1] متوقّف می‌ماند. سپس از ساحت مرگ به ساحت زندگی نخستین خود بازمی‌گردد؛ امّا در طرح‌وارهٔ خطّی، سوژه در دورهٔ مرگ دچار توقّف نمی‌شود؛ بلکه مرگ، نقطهٔ آغازین سفری دیگر است و مسیر این سفر، بازگشتی به حیات نخستینِ سوژه ندارد. شخصیت اصلی در *مرگ بالای درخت سیب* (شارر، ۱۳۹۶) روباهی است که پای درخت سیب زندگی می‌کند. روباه مرگش را بالای درخت سیب طلسم کرده است؛ امّا وقتی با فقدان همهٔ همسالان خود، تنهایی را تجربه می‌کند، مرگش را از طلسم آزاد می‌سازد. مرگش سیبی از بالای درخت می‌چیند و به روباه می‌دهد و مانند دو دوست، هر دو پابه‌پای یکدیگر از آنجا دور می‌شوند. در این داستان، درخت سیب مکان زندگی روباه است و ترک درخت سیب به‌معنای ترک ساحت زندگی است. رفتن از کنار درخت، در معیّت مرگ، یعنی نقل مکان. برخلاف طرح‌وارهٔ سفرِ دایره‌ای که در آن، زندگیِ پسامرگ و پیشامرگ هر دو با مکانی یکسان و منطبق بر هم بازنمایی می‌شود، در طرح‌وارهٔ سفرِ خطّی، دو زندگی پسامرگ و پیشامرگ دو وادی جداگانه‌اند که دقیقاً پشت سر هم قرار دارند. طرح‌وارهٔ سفر در این استعاره، به‌لحاظ هندسی تشکیل شده است از یک پاره‌خط و یک نیم‌خط که در توالی یکدیگر قرار دارند. سفر پیشامرگ بر پاره‌خطّی از نقطهٔ تولّد تا نقطهٔ مرگ طی می‌شود و سفر پسامرگ بر نیم‌خطّی در جریان است که نقطهٔ آغاز دارد؛ امّا نقطهٔ پایان ندارد. از این رو، داستان‌های مبتنی بر این استعاره، فقط نقطهٔ شروع سفر پسامرگ را به تصویر می‌کشند و نقطهٔ پایان آن را به‌عنوان ناکجاآبادی مبهم، مسکوت می‌گذارند.

نمودار ۲- رستاخیز خطّی بدون استعلا

1. suspended death

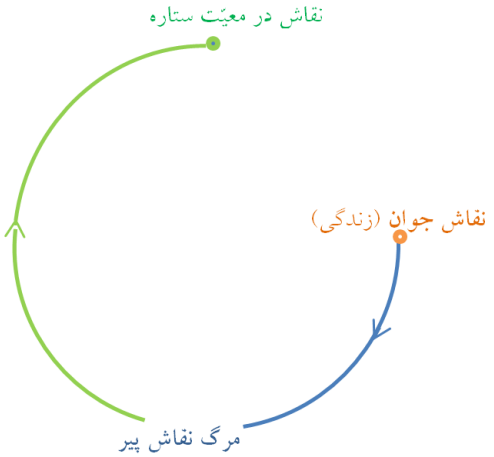
۵-۲. رستاخیز با استعلا

داستان‌هایی که از طرح‌واره‌های استعلایی استفاده می‌کنند، زندگی پسامرگ را به‌مثابهٔ زندگی اتوپیایی بازنمایی کرده و وفق استعاره‌های جهتی، مسیر سفر سوژهٔ مرگ‌پذیر را در زندگیِ پسامرگ صعودی و موضع نهایی او را بالاتر از موضع پیشامرگی او می‌انگارند.

۵-۲-۱. با استعلای مکان

تفاوت این طرح‌واره با طرح‌وارهٔ دایره‌ایِ بدون استعلا در این است که سوژهٔ پسامرگ پس از بازگشت به ساحت زندگی، نسبت به جایگاه نخستینش در موضع بالاتری قرار می‌گیرد؛ یعنی سوژهٔ احیاشده به‌لحاظ مکان در موقعیت جغرافیایی بالاتر قرار می‌گیرد. در *برای من یک ستاره بکش* (کارل، ۱۳۹۰)، کودک از نقّاش جوان می‌خواهد که برایش ستاره بکشد. پس از کشیدن ستاره، ستاره از نقّاش طلب یک خورشید می‌کند. نقّاش برای ستاره خورشید می‌کشد. خورشید از نقّاش درخت می‌خواهد و درخت از او انسان و به همین ترتیب، هر بار نقّاش برای رضایت مخلوق خود، نقّاشی جدیدی می‌کشد. تصاویر نشان می‌دهد که نقّاش با کشیدن هر نقّاشی، کمی پیرتر می‌شود. در پایان داستان، ماه از نقّاش پیر می‌خواهد که برایش ستاره‌ای بکشد. پس از ترسیم ستاره، ستاره دست نقّاش را می‌گیرد و او را به آسمان می‌برد. در این داستان، سلسلهٔ درخواست‌های شخصیت‌های داخل نقّاشی‌ها تمثیلی از زنجیرهٔ نیازهایی است که خودِ نقّاش، عمرش را وقف تأمین آن‌ها می‌کند. این داستان، مرگ نقّاش را تلویحاً با پیرشدن‌های متوالی و رفتنش به آسمان بیان می‌کند. تصویر پایانی کتاب نشان می‌دهد نقّاش در آسمان، شاد و خوشحال همچنان ادامهٔ حیات می‌دهد. تفاوت طرح‌وارهٔ سفر مرگ‌اندیشانهٔ مذکور با طرح‌وارهٔ داستان قبلی در این است که در داستان *مرگ بالای درخت سیب* (شارر، ۱۳۹۶)، اگرچه پس از مرگ (ترک درخت

سیب) همچنان سفر بدون هیچ درنگی ادامه می‌یابد، رابطهٔ مکانیِ ساحت مرگ و ساحت زندگی در عرض همدیگر و به‌شکل هم‌جوارند؛ امّا در داستان *برای من یک ستاره بکش* (کارل، ۱۳۹۰)، نقّاش پس از مرگ، به موقعیتی بالاتر از ساحت زندگی زمینی (به آسمان) استعلا می‌یابد؛ از همین رو، طرح‌وارهٔ این سفر به‌شکل دایره‌ای است که موقعیت سوژهٔ پیشامرگ و پسامرگ در دو سطح ناهم‌تراز قرار دارند. وفق استعاره‌های جهتی، موضع بالا بازنمایندهٔ استعلایافتگی و موقعیت مطلوب است.



نمودار ۳- رستاخیز با استعلای مکان

در *لولوی قشنگ من* (انواری، ۱۳۸۷)، قهرمان داستان، یک مترسک (لولو) است که از چوب و کاه و لباسی کهنه ساخته شده است. مترسک نمی‌تواند حرکت کند یا گردنش را بچرخاند. بنا به تصویر کتاب، چوبی که از بدن او خارج شده و پای او را به زمین متصل کرده، کمی کج شده است و از همین رو، گویی به‌سوی کوهی در روبه‌روی مزرعه چشم دوخته است؛ بزی بهترین دوست اوست. مترسک از اینکه شب و روز یک جا ایستاده، خسته شده است و آرزو دارد به بالای کوه برود. بزی شاخش را به چوبی می کوبد که مترسک را به زمین متصل کرده است و او را به پشتش سوار می کند و از کوه بالا می‌رود. در بین راه، علف‌ها کم‌پشت و کمیاب‌تر می‌شوند. هر بار که بزی می‌خواهد بازگردد؛ مترسک به او کاه می‌دهد و مانع از بازگشت می‌شود. وقتی به کوه می‌رسند؛ بزی با خوشحالی خبر رسیدنشان را به مترسک می‌دهد؛ اما در کمال تعجب،

هیچ صدایی از او نمی‌شنود؛ «بزی تازه فهمید آن کاه‌هایی که می‌خورد از کجا می‌آمد. لولو از تنش کاه درمی‌آورد و به بزی می‌داد تا به آرزویش برسد» (همان: ۲۵). در این داستان، مرگ تدریجیِ مترسک از همین زمین‌افتادن بر اثر شاخ بزی آغاز می‌شود. مترسک مرگی باعزّت بر قلّهٔ کوه را به زندگی بی‌تحرّک (ناتوان از چرخاندن سر)، در اسارت (متّصل به زمین و در پشت نرده) و اجباری (وظیفه‌مندی برای نگهبانی مزرعه) روی زمین ترجیح می‌دهد. مترسک پس از مرگ، استعلای مکانی پیدا می‌کند؛ چراکه بر قلّه‌ای قرار می‌گیرد که تا چندی پیش توان صعود از آن را نداشت. در پایان، بزی بدن مترسک را از گل‌هایی که روی کوه روییده، پر می‌کند و مترسک بار دیگر چشم به جهان می‌گشاید.

۵-۲-۲. با استعلای ماهیت

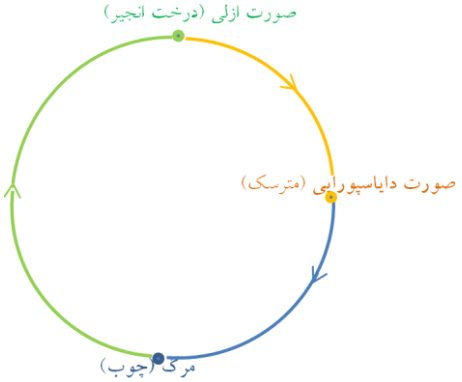
این استعاره بیانگر استعلای ماهیت سوژهٔ پسامرگ است، نه استعلای موضع مکانی او. سوژهٔ پیشامرگ، سوژه‌ای دایاسپورایی و دورمانده از اصل خویش است که هویتی دگردیس‌شده (مسخ‌شده) و برساخته دارد؛ از این رو، در سراسر داستان، این سوژهٔ دگردیس‌شده، نسبت به هویت ازلی خود احساس دل‌تنگی می‌کند و میل به بازگشت به‌صورت پیشادگردیسی دارد. پیرنگ این داستان‌ها بیانگرِ «هرکسی که او دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش» است.

من مترسک نیستم (امینی، ۱۳۹۸)، ماجرای مترسکی است که به‌تازگی از چوب درخت انجیر درست شده است. مترسک دچار بحران هویت است. از هرکس که به مزرعه می‌آید می‌پرسد که من کی هستم. خرگوش‌ها او را یک تکه چوب به‌دردنخور می‌خوانند، روباه او را غولی ترسناک و کلاغ او را مترسکی ترسو و بی‌عرضه. فقط ابر است که به او می‌گوید تو بوی درخت انجیر می‌دهی. کشاورز به مزرعه می‌آید و می‌بیند که خرگوش‌ها و کلاغ‌ها بدون هیچ ترسی از مترسک، مزرعه را چپاول کرده‌اند. مترسک را از جا می‌کند و به گوشه‌ای پرتاب می‌کند. پس از چندی، مترسک

لباس‌هایش می‌پوسد. خاک او را در آغوش می‌گیرد و از پیکر مترسک، درخت انجیری می‌روید. در ابتدای داستان، مترسک از اصل خود (درخت انجیر) بریده شده است. مترسک همچنان میل به بازگشت دارد و پس از ملاقاتش با ابر، مرتّب توی دلش تکرار می‌کند که «من یک درخت انجیرم». سفر از مسخ‌شدگی به مرگ، از زمانی رقم می‌خورد که وضعیت مترسک در اثر پرتاب‌شدن از حالت ایستاده به حالت افتاده تغییر می‌یابد و مرگ فرجامین او زمانی رقم می‌خورد که خاک، چوب دورافتادهٔ پیکر مترسک را در بر می‌گیرد.

طرح‌وارهٔ سفر در این استعاره، با سه نقطهٔ عطف (صورت ازلی، صورت مسخ‌شده و صورت مرگ) روی محیط دایره و سه قوس دایره‌ای (سفر از صورت ازلی به مسخ، سفر از مسخ به مرگ و سفر واپس‌گرا از مرگ به‌سوی صورت ازلی) شکل می‌گیرد. از آنجا که صورت نخستین و ازلی سوژه، به‌عنوان آرمانی‌ترین صورت سوژه مفهوم‌سازی می‌شود، وفق قانون استعاره‌های جهتی، صورت نخستین سوژه در بالاترین نقطهٔ مکانی دایرهٔ سفر قرار می‌گیرد و مرگ، در پایین‌ترین نقطه. سوژهٔ دایاسپورایی که بر اثر جدایی از صورت ازلی خود دچار مسخ‌شدگی است، در نقطهٔ میانی بین صورت ازلی و مرگ قرار دارد. وفق طرح‌وارهٔ این سفر، سوژه از بالاترین نقطهٔ دایره (نقطهٔ درخت‌بودن) که مبیّن صورت ازلی سوژه است، به نقطهٔ دایاسپورایی (نقطهٔ مترسک‌بودن) اضمحلال می‌یابد و با ادامهٔ این مسیر نزولی، به نقطهٔ مرگ (نقطهٔ چوب بی‌ارزش‌بودن) می‌رسد. مدّتی را در ایستگاه مرگ (در خاک) درنگ می‌کند تا بستر برای حرکت به‌سوی کمال فراهم شود و سپس به‌تدریج در مسیری صعودی به‌سوی صورت ازلی خود (نقطهٔ درخت انجیربودن) حرکت می‌کند. درواقع، سوژه از پیکرگردانی و دگردیسی اوّلیهٔ خود (که در زمان حیاتش رخ داده است) ناراضی است و در زمان مرگ، با عدول از پیکرگردانی اوّلیه (با عدول از مترسک‌شدگی) هویت طبیعی خود (درخت انجیربودگی) را بازمی‌جوید. با رویکرد بوم‌شناختی، صورت‌های دست‌سازِ انسانی (مترسک، آدم‌برفی، مجسّمه و...) صورت‌هایی مسخ‌شده‌اند و به‌لحاظ

هویت، اصالت و ارزش ندارند. در مقابل، صورت‌های طبیعی (درخت، آب، خاک و...) به‌لحاظ ماهیت، حائز جایگاهی والاترند. وفق این طرح‌واره، استعلای پسامرگ نه به‌خاطر تغییر جایگاه، بلکه به‌خاطر تغییر هویت سوژه محقّق می‌شود.



نمودار ٤- رستاخیز با استعلای ماهیت

آوازی برای آدم‌برفی (جمشیدی، ۱۳۷۵)، داستان یک آدم‌برفی در قطب است که به دریایی در دوردست چشم دوخته و آرزوی رسیدن به آن را دارد. «او هر وقت چشمش به دریا می‌افتاد، مثل کسی که یاد عزیزی افتاده باشد، آهی از ته دل می‌کشید و به خودش می‌گفت: کاش الان توی دریا پیش ماهی‌ها بودم» (همان: ۴). در این داستان نیز مکرّراً دگردیسی آب دریا به آدم‌برفی (مسخ) برجسته شده است: «جنس آدم‌برفی از برف است و برف هم از آب دریا درست شده. بهار که بیاید، خورشید می‌تابد و او هم با گرمای خورشید ذرّه‌ذرّه آب می‌شود و می‌رود به همان جایی که از آنجا آمده» (همان: ۱۶). سرانجام آدم‌برفی می‌میرد (آب می‌شود) و مرگ، پلی است برای گذر از صورت دایاسپورایی به صورت ازلی: «لحظاتی بعد، دیگر چیزی به نام آدم‌برفی باقی نمانده بود. آن جوی به رودی تبدیل شده بود و داشت به‌سمت دریا می‌رفت» (همان: ۱۷).

تغییر ماهیت قهرمان‌های داستان‌هایی چون *من مترسک نیستم* (امینی، ۱۳۹۸) و *آوازی برای آدم‌برفی* (جمشیدی، ۱۳۷۵)، نمودی بیرونی دارند؛ مثلاً آدم‌برفی به‌صورت آب

(که پیکر واقعی و اوّلیهٔ آدم‌برفی بوده است) تغییر شکل می‌دهد و این تغییر ماهیت (با اینکه پیکرگردانی محسوب نمی‌شود) نمودی بیرونی دارد. تغییر ماهیت قهرمان می‌تواند به‌جای نمود بیرونی، فقط نمودی درونی داشته باشد. قهرمان *لولوی قشنگ من* (انواری، ۱۳۸۷)، علاوه بر اینکه به‌لحاظ مکانی (از حضیض به قلّه) استعلا می‌یابد، به‌لحاظ ماهیت نیز ارتقا پیدا می‌کند؛ امّا این ارتقا یک استعلای درونی است. درواقع، مترسک در همان پیکر مترسک (بدون نمود بیرونی) به زندگی بازمی‌گردد؛ امّا این بار به‌جای اینکه درون آن از کاه پر شده باشد، پیکرش با انواع گل‌های زیبا پر می‌شود. این داستان مبتنی بر رستاخیز است؛ اما بر اساس آنچه در بخش بعد توضیح داده می‌شود، فقط به‌لحاظ درونی، از الگوی استعلای پیکرگردانی تبعیت می‌کند، نه به‌لحاظ نمود بیرونی.

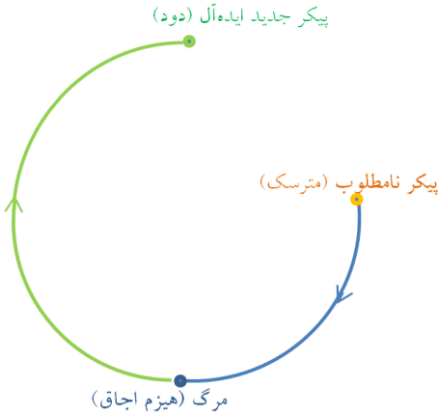
۵-۳. پیکرگردانی با استعلا

تنها تفاوت این طرح‌واره با طرح‌وارهٔ قبلی، در پایان سفر (نقطهٔ بازگشت به ساحت زندگی) است. در «رستاخیز استعلاییِ مبتنی بر تغییر ماهیت»، سوژهٔ پیشامرگ، سوژه‌ای دایاسپورایی است که در ساحت زندگی دچار پیکرگردانی (دگردیسی) شده است و با رستاخیزی که در پایان داستان انجام می‌پذیرد، رفع پیکرگردانی از سوژهٔ دایاسپورایی می‌شود. این در حالی است که در طرح‌وارهٔ «پیکرگردانیِ استعلایی»، سوژه تا قبل از مرگ، دچار دگردیسی نشده است؛ بلکه دگردیسی سوژه (پیکرگردانی) پس از مرگ (در بازگشت به ساحت زندگی) رخ می‌دهد. در طرح‌وارهٔ «رستاخیزِ استعلاییِ مبتنی بر هویت»، پیکرگردانی از نوع نزولی (مسخ‌شدگی) است و بازگشت به پیکر ازلی، استعلا محسوب می‌شود؛ امّا در طرح‌وارهٔ «پیکرگردانی استعلایی»، پیکرگردانی از نوع صعودی (استعلایی) است.

در *قلب فروزان مترسک* (اکرمی، ۱۴۰۰)، مترسک در نم‌نم برف با دیدن دود قطار، برای مسافران دست تکان می‌دهد و به‌خاطر ناتوانی خود از سفر، آه حسرت می‌کشد. کلاغی که آشیانه‌اش را باد برده، از سرما به کت مترسک پناه می‌آورد. مترسک کلاه حصیری‌اش را به او می‌دهد تا کلاغ آن را آشیانه کند. مترسک در پیش کلاغ از حسرت

سفرش به آسمان پرده برمی‌دارد. به‌طور مشابه، در دو اپیزود بعدی داستان نیز مترسک بخشی از پوشال‌هایش را به موش کور و کتش را به دوره‌گرد می‌بخشد تا آن‌ها گرم شوند. سرانجام وقتی مزرعه‌دار می‌آید و مترسک را جز تکّه‌ای صلیبِ چوبیِ لخت نمی‌بیند؛ آن را به پشت گاری خود می‌اندازد و به خانه می‌برد. مترسک از اینکه سوار بر گاری می‌تواند دنیا را ببیند و حرکت کند خوشحال است. مزرعه‌دار که به خانه می‌رسد، مترسک را توی اجاق می‌اندازد. مترسک از اینکه می‌تواند اهالی خانه را گرم کند، خوشحال است. سرانجام مترسک دود می‌شود و به آسمان پرواز می‌کند و زغال سرخی که از چوب مترسک باقی مانده است، به‌سان قلب فروزان مترسک همچنان در داخل اجاق دیده می‌شود. در این داستان، وقتی که مترسک کلاه خود را به‌منظور گرم‌کردن به کلاغ می‌بخشد و کارکرد طردکنندگی خود را از دست می‌دهد، نقطهٔ آغاز سفر به‌سوی مرگ است. از آن پس، رفته‌رفته هویت مترسکیِ او از بین می‌رود تا اینکه سرانجام به‌عنوان تکّه‌ای چوب خشک در داخل اجاق می‌میرد. مترسک با از دست دادن اعضای خود، از هویت مترسک‌بودنش جز یک تکّه چوبِ صلیب‌مانند چیزی باقی نمی‌ماند که آن هم مسیح‌وار در راه آسایش دیگران می‌سوزد و به آسمان می‌رود و آنچه از او باقی می‌ماند، قلب مهربان و فروزانش است. بنا به تصویر، دود پیکرمند است و مانند غول چراغ جادو، شبح‌وار دارای سر و دست و چشم و دهانی مشخّص است. درواقع، پیکرِ ناتوان از حرکتِ مترسک، به پیکر دودی سیّال تبدیل می‌شود و از زمین به آسمان استعلا می‌یابد. در این طرح‌واره، بین پیکر نخستین سوژه و پیکر جدید (پیکر استعلایافته)، هیچ رابطه‌ای از نوع ماکان و مایکون وجود ندارد. در *قلب فروزان مترسک* (اکرمی، ۱۴۰۰)، ماهیت ازلی، شخصیت اصلی (مترسک) چوب است؛ امّا پیکرگردانیِ نهایی او به چوب ختم نمی‌شود؛ بلکه در کالبد دود به‌سوی آسمان به پرواز درمی‌آید. این در حالی است که در *من مترسک نیستم* (امینی، ۱۳۹۸)، سوژه، هویت پیشادگردیسی

خود را بازمی‌جوید و متناسب با کالبد نخستین خود به دگردیسی (به درخت انجیر) نائل می‌آید.

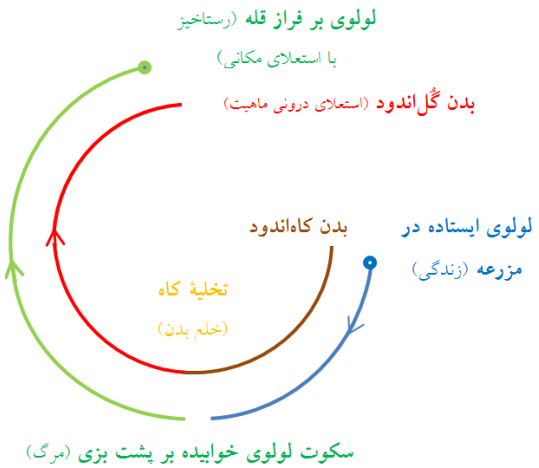


نمودار ۵- پیکرگردانی با استعلای ماهیت

در *یخی که عاشق خورشید شد* (موزونی، ۱۳۸۹)، تکّه یخ، عاشق خورشید می‌شود؛ امّا خورشید به او تحذیر می‌دهد که دیدن من به قیمت جان تو تمام خواهد شد. یخ با خودش می‌گوید: «چه فایده که زندگی کنی و کسی را دوست نداشته باشی؟ چه فایده که کسی را دوست داشته باشی، ولی نگاهش نکنی؟» (همان: ۱۶). یخ با نگاه به خورشید، سفر مرگ خود را کلید می‌زند. پس از مرگ در زمین فرومی‌رود و در پیکر گلی آفتاب‌گردان بار دیگر تجدید حیات می‌یابد؛ یعنی از مراتب مادون وجودی (از عالم جماد) به عالم والاتر (عالم گیاه) استعلا پیدا می‌کند و به‌لحاظ مکانی نیز از زیر زمین (مکانی دون) به روی زمین (مکانی والاتر) و به‌سوی خورشید می‌بالد. برخلاف *آوازی برای آدم‌برفی* (جمشیدی، ۱۳۷۵) که سوژه پس از آب‌شدن، به هویت ازلی خود (دریا) بازمی‌گردد، یخ پس از آب‌شدن، به هویتی جدید (گل آفتاب‌گردان) که ربطی به هویت ازلی‌اش (آب) ندارد، پیکرگردانی می‌کند.

اگر رستاخیز/پیکرگردانی هم با استعلای مکانی و هم با استعلای ماهوی همراه باشد، الگوی طرح‌واره‌ایِ رستاخیز/پیکرگردانی، مرکّب از دو دایرهٔ تودرتو خواهد بود: دایرهٔ

بیرونی منطبق بر الگوی رستاخیزِ استعلایی مکانی و دایرهٔ درونی، منطبق بر الگوی پیکرگردانی. مثلاً قهرمان *لولوی قشنگ من* (انواری، ۱۳۸۷)، تحت دو استعلا قرار دارد: یکی به‌لحاظ مکانی (از حضیض به قلّه) و دیگری به لحاظ ماهیت درونی (از بدنی کاه‌اندود به بدنی گُل‌اندود). مترسک بدون هیچ پیکرگردانی، در همان پیکر مترسک رستاخیز می‌کند؛ امّا این بار به‌جای اینکه درون آن از کاه پر شده باشد، از انواع گل‌های رنگارنگ پر شده است. رابطهٔ گل و بدن مترسک، مثل رابطهٔ آب و بدن آدم‌برفی نیست؛ چراکه برخلاف آب که در زمان‌های دور (در ازل)، سازهٔ بدن آدم‌برفی بوده است، گل محتوای بدن اوّلیه و ازلیِ مترسک را تشکیل نمی‌داده است؛ از همین رو؛ گُل‌اندودشدن بدنِ پسامرگِ لولو، رستاخیز (با استعلای ماهیت) به شمار نمی‌آید. از سوی دیگر، گل یکَ محتوای نوین برای بدن مترسک است؛ امّا این محتوای نوین، تظاهر بیرونی در پیکر مترسک ندارد؛ از این رو، گل‌اندودشدن بدن پسامرگ لولو، پیکرگردانی نیز محسوب نمی‌شود. این نوع احیاشدگی را می‌توان رستاخیزی توأم با تغییر ماهیت درونی (یا توأم با پیکرگردانی درونی) دانست. درواقع، پیکرگردانی در آن، نمود بیرونی ندارد. «رستاخیز با تغییر ماهیت درونی» مبتنی بر طرح‌واره‌ای مرکّب از دو دایرهٔ تودرتو است: یکی لولویی که در هیئت اوّلیهٔ مترسک (بدون پیکرگردانی) به نوک کوه استعلا یافته و دیگری لولویی است که با جایگزینی گل، تغییراتی درونی در پیکرش رخ داده و از درون، استعلای ماهیت داده است.

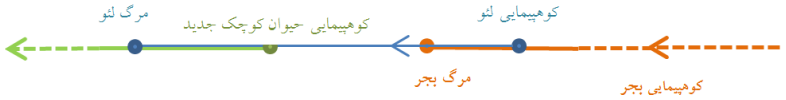


نمودار ٦- رستاخیز با استعلای مکان و پیکرگردانی درونی (استعلای درونیِ ماهیت)

٥-٤. زنجیرهٔ نوبه‌نو شدن

در این نوع داستان‌ها، به معاد و پیکرگردانی فردی کمتر توجّه می‌شود و درعوض، نوبه‌نوشدن جهان زندگان در آن برجسته می‌شود. به عبارت دیگر، این طرح‌واره، قائل به بازگشت‌پذیری مرگ برای فرد نیست؛ بلکه نظام هستی را به‌عنوان مجموعه‌ای تکرارشونده و منظّم از تناوب مرگ و تولّد بازنمایی می‌کند. طرح‌وارهٔ سفر به‌عنوان حوزهٔ مبدأ این مفهوم‌سازی، مبتنی بر مسیری به‌شکل زنجیره‌ای از پاره‌خط‌هایی به هم پیوسته است. کتاب تصویریِ *در راه کوه* (دوبوک، ۱۴۰۰)، با گورکن پیری به نام خانم بَجِر آغاز می‌شود که دارد مطابق معمول یکشنبه‌ها به کوه‌پیمایی می‌رود. در بین راه، گربهٔ کوچکی به نام لئو نیز به او می‌پیوندد. در ابتدا برای گربه سخت است که از کوه بالا برود. خانم بجر به لئو همهٔ چیزهای زیبا و مناظر قشنگ را نشان می‌دهد. در هفته‌های بعد، خانم بجر به‌سختی از کوه بالا می‌رود و لئو راحت. در پایان، خبری از خانم بجر نیست و لئو با حیوان کوچک دیگری هر یکشنبه به کوه می‌رود. روز یکشنبه به‌عنوان روز پایانی هفته، به‌مثابهٔ واسطِ دو هفتهٔ پیاپی است؛ از همین رو، یکشنبه استعاره‌ای از دوران گذارِ بینانسلی (حلقهٔ واسط بین زندگی دو نسل از دو دورهٔ زمانی متفاوت) است. این داستان تلویحاً زنجیرهٔ مرگ و زندگی و فرایند نوبه‌نو شدن نسل‌ها را به نمایش می‌گذارد و هدف زندگی را درک زیبایی‌های مسیر کوه (زندگی) می‌داند. پیمودن

مسیر کوه، ابتدا برای گربهٔ کوچک (کودک) سخت است؛ امّا به کمک خانم بجر پیر (بزرگ‌ترها)، کم‌کم کوه‌پیمایی راحت‌تر می‌شود. در عوض، بزرگ‌ترها پیرتر می‌شوند و سرانجام لحظهٔ درگذشتشان فرامی‌رسد و کودکان لذّت کوه‌پیمایی را با فرزندان خود تکرار می‌کنند. طرح‌وارهٔ نوبه‌نو شدن هستی در داستان مذکور، به‌صورت خطّی بازنمایی می‌شود.



نمودار ۷- نوبه‌نو شدن خطّی

در *خداحافظ راکون پیر* (ژوبرت، ۱۳۹۶)، داستان با مرگ راکون پیر و تولّد سنجاب پایان می‌پذیرد. راکون پیر، قابله‌ای است که نوزاد خرگوشی را به دنیا می‌آورد. راکون پیر می‌میرد و نوزاد خرگوش که حالا بزرگ شده است، نقش قابله را برای تولّد حیوانی دیگر (برای تولّد سنجاب) ایفا می‌کند. در *قورباغه و پرنده* (ولتهاوس، ۱۳۹۱)، قورباغه، پرنده‌ای مرده را نقش بر زمین می‌بیند. سگ را خبر می‌کند؛ امّا سگ و دیگر حیوانات جنگل، درکی از مرگ ندارند، تا اینکه خرگوش دانا به آن‌ها می‌گوید پرنده مرده است و باید به خاک سپرده شود. خرگوش از آوازهای زیبای پرنده یاد می‌کند. داستان با صدای آواز پرنده‌ای دیگر تمام می‌شود.

جدول ۱

نام کتاب	طرح‌واره-تصویر حوزهٔ «سفر»
داستان گل حسرتی (دهریزی، ۱۳۹۹)	دایره‌ای بدون استعلا
ماجراهای نارنیا (Lewis, 1998)	دایره‌ای بدون استعلا
مرگ بالای درخت سیب (شارر، ۱۳۹۶)	خطّی بدون استعلا
برای من یک ستاره بکش (کارل، ۱۳۹۰)	رستاخیز با استعلای مکان
لولوی قشنگ من (انواری، ۱۳۸۷)	رستاخیز با استعلای مکان و استعلای درونیِ ماهیت
من مترسک نیستم (امینی، ۱۳۹۸)	رستاخیز با استعلای بیرونی ماهیت

آوازی برای آدم‌برفی (جمشیدی، ۱۳۷۵)	رستاخیز با استعلای بیرونی ماهیت
قلب فروزان مترسک (اکرمی، ۱۴۰۰)	پیکرگردانی با استعلا
یخی که عاشق خورشید شد (موزونی، ۱۳۸۹)	پیکرگردانی با استعلا
خطّ سیاه تنها (هنرکار، ۱۳۹۴)	پیکرگردانی با استعلا
روباه و دانه کوچولو (ترکئورست، ۱۴۰۱)	پیکرگردانی با استعلا
قورباغه و پرنده (ولتهاوس، ۱۳۹۱)	زنجیرهٔ نوبه‌نو
خداحافظ راکون پیر (ژوبرت، ۱۳۹۶)	زنجیرهٔ نوبه‌نو
خزان برگک (بوسکالیا، ۱۳۹۵)	زنجیرهٔ نوبه‌نو
در راه کوه (دوبوک، ۱۴۰۰)	زنجیرهٔ نوبه‌نو

٦. نتیجه‌گیری

استعاره‌های مفهومی، تمام فرایندهای شناختی انسان، حتی استدلال و تفکّر صوری او را مدیریت می‌کنند. از آنجا که کودک در مرحلهٔ پیش‌عملیاتی به مرحلهٔ تفکّر صوری نرسیده، یکی از راه‌های دریافت مفاهیم انتزاعی (به‌ویژه مفهوم فلسفی مرگ) برای او، دریافت از طریق استعاره‌های مفهومی است؛ چراکه استعاره‌های مفهومی، پلی میان مفاهیم انتزاعیِ غیر قابل درک (در حوزهٔ مقصد) و مفاهیم عینیِ منبعث از تجربه‌های زیستهٔ جسمانی (در حوزهٔ مبدأ) ایجاد می‌کند. تصویر- طرح‌واره‌های حوزهٔ مبدأ، به‌مثابهٔ تمثیلی پنهان، بین طرفین حوزهٔ مبدأ و مقصد، تناظر و مطابقه ایجاد می‌کنند. از آنجا که نگاشت‌های استعاری به‌صورت پنهان، ایجاد تناظر می‌کنند، نویسندگان کودک می‌توانند بار ایدئولوژیکِ معادباوریِ فرهنگ خود را به‌طور غیرمستقیم به ذهن آن‌ها القا کنند. بسته به تصویر- طرح‌واره‌ای که در داستان برای مفهوم‌سازی مرگ اتّخاذ می‌شود، شناخت کودک شکل می‌گیرد. در این مقاله نشان داده شده است که اگرچه نوزایی و رستاخیز با استعارهٔ «مرگ، سفر است» مفهوم‌سازی می‌شوند، در هر داستان، بسته به نوع تصویر- طرح‌وارهٔ مبدأ (حوزهٔ سفر)، مرگ (حوزهٔ مقصد) می‌تواند به گونه‌ای متفاوت مفهوم‌سازی شود. در این مقاله، شش گونه مفهوم‌سازی از مرگ‌های بازگشت‌پذیر (نوزایی و رستاخیز) در داستان‌های مرگ‌اندیشانهٔ کودک معرفی شده

است: رستاخیز دایره‌ایِ بدون استعلا، رستاخیز دایره‌ایِ خطّی، رستاخیز با استعلای مکان، رستاخیز با استعلای ماهیت، پیکرگردانی با استعلا، زنجیرهٔ نوبه‌نو شدن. استعلایی بودن یا نبودن این مرگ‌ها بر پایهٔ استعاره‌های جهتی «بالا و پایین» مفهوم‌سازی می‌شود.

منابع

- آریان، حسین و مهری تلخابی (۱۳۹۹)، **تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرّخزاد بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۷-۳۶.
- آیزنک، مایکل و مارک کین (۱۳۹۷)، **روان‌شناسی شناختی، زبان، تفکّر، هیجان‌ها و هوشیاری**، ترجمهٔ حسین زارع، ویرایش هفتم، تهران: ارجمند.
- اکرمی، جمال (۱۴۰۰)، **قلب فروزان مترسک**، با تصویرگری افسانه صانعی، تهران: مدرسه.
- امینی، نسرین‌نوش (۱۳۹۸)، **من مترسک نیستم**، با تصویرگری سحر حق‌گو، تهران: علمی و فرهنگی.
- انواری، سحر (۱۳۸۷)، **لولوی قشنگ من**، با تصویرگری افرا نوبهار، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- بوسکالیا، لئو (۱۳۹۵)، **خزان برگک**، با تصویرگری ایرج خانباباپور، ترجمهٔ رباب فرهنگ، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ترکنورست، الیزا (۱۴۰۱)، **روباه و دانه‌کوچولو**، با تصویرگری ناتالیا مور، ترجمهٔ نعیمه جلالی‌نژاد، قم: جامعهٔ القران الکریم.
- جمشیدی، مریم (۱۳۷۵)، **آوازی برای آدم‌برفی**، با تصویرگری مهشید مهاجر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خادمی، غلامرضا و زهرا ابوالحسنی چیمه (۱۴۰۰). **مفهوم‌سازی‌های فرهنگی مرگ درگویش بختیاری زز و ماهرو**، جستارهای زبانی، سال ۱۲، شمارهٔ ۶، صص ۱-۳۱.
- دوبوک، ماریان (۱۴۰۰)، **در راه کوه**، ترجمهٔ رضی هیرمندی، تهران: بازی و اندیشه.
- دهریزی، محمّد (۱۳۹۹)، **داستان گل حسرتی**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۲)، **مفهوم‌سازی خودویرانگری در داستان‌های کودک بر اساس طرح‌واره‌های کاربردشناختی**، زبان‌شناخت، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، صص ۷۷-۹۷.
- زنجانبر، امیرحسین و همکاران (۱۴۰۰)، **روان‌روایت‌شناسی طنز در داستان‌های کودک با رویکردی طرح‌واره‌ای**، تفکّر و کودک، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۷۷-۱۰۱.

- ژوبرت، کلر (۱۳۹۶)، **خداحافظ راکون پیر**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شارر، کاترین (۱۳۹۶)، **مرگ بالای درخت سیب**، ترجمهٔ پروانه عروج‌نیا. تهران: فاطمی.
- عسکری، ریحانه و علی بوذری (۱۴۰۰)، **نقد اسطوره‌شناختی مرگ در کتاب مرگ بالای درخت سیب**، مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۷۷-۱۰۴.
- کارل، اریک (۱۳۸۹)، **برای من یک ستاره بکش**، ترجمهٔ رزا اسلام‌پور، تهران: امیرکبیر.
- کمپانی زارع، مهدی (۱۳۹۰)، **مرگ‌اندیشی از گیلگمش تا کامو**، تهران: نگاه معاصر.
- کوچش، زلتن (۱۳۹۳)، **مقدّمه‌ای کاربردی بر استعاره**، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.
- لوپر، استیون (۱۳۹۶)، **دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد: مرگ**، ترجمهٔ مریم خدادادی، تهران: ققنوس.
- محمودی، علی‌محمّد و اسحاق طغیانی (۱۳۹۹)، **واکاوی نگاه‌ها به مرگ در غزل معاصر**، شعرپژوهی، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۲۰۵-۲۳۳.
- مک‌کواری، جان (۱۳۷۶)، **مارتین هایدگر**، ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی، تهران: گروس.
- موزونی، رضا (۱۳۸۹)، **یخی که عاشق خورشید شد**، با تصویرگری میثم موسوی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ولتهاوس، ماکس (۱۳۹۱)، **قورباغه و پرنده**، ترجمهٔ پیمان عدالتی، تهران: امیرکبیر.
- هنرکار، لیلا (۱۳۹۴)، **خط سیاه تنها**، با تصویرگری زهرا کیقبادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- یوسفی، سحر، محمّد ایرانی، خلیل بیگ‌زاده و امیرعبّاس عزیزی‌فر (۱۴۰۰)، **مرگ‌اندیشی و نوزایی در قصّه‌های ایرانی انجوی شیرازی**، دهخدا، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۸، صص ۸۳-۱۱۳.