گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل و مقایسه‌ی استعاره‌ی مفهومی مرگ در شعر سیاوش کسرایی و احمد شاملو بر اساس نظریه‌ی طرحواره‌های تصویری جانسون

صدیقه پریداد[۱]، یوسف نیک‌روز[۲*]، محمد حسین نیکدار اصل[۲]، علی علی زاده[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: ynikrouz@yu.ac.ir

چکیده

یکی از دیدگاه‌های مورد توجه در زمینه تحقیقات زبانشناسی شناختی، نظریه‌ی استعاره‌ی شناختی است. از نظر لیکاف و جانسون استعاره ابزاری شناختی است که نه فقط در زبان، بلکه در سرتاسر زندگی روزمره و اندیشه و عمل ما جاری است. از نظر آنان نظام اندیشگانی انسان ماهیتی کاملاً استعاری دارد، که بر اساس تجربیات عینی و ملموس او در زندگی شکل می‌گیرد. هدف نگارنده‌ی این مقاله بررسی و مقایسه‌ی پایه‌های شناخت سیاوش کسرایی و احمد شاملو از مفهوم مرگ است، که در آن بر اساس نظری طرحواره‌های تصویری جانسون تلاش می‌کند تا به شیوه‌ی تحلیل مفهومی نشان دهد که تمثیل‌ها، نمادها، تشبیهات و استعاره‌های سیاوش کسرایی و احمد شاملو، چه تصویری از مرگ به خوانندگان ارائه می‌دهند. در این مقاله با بررسی طرحواره‌های تصویری کسرایی و شاملو از مرگ، می‌توان به این نتیجه دست یافت که استعاره‌های این دو شاعر بر اساس تجربیات شخصی و نظام شناختی آنان شکل گرفته‌اند. با بررسی نگاشت‌های استعاری در شعر کسرایی و شاملو درباره مرگ، می‌توانیم زیرشاخه‌های ساخت استعاره‌ی این مفهوم انتزاعی را در شعر آنان بررسی کنیم و پی ببریم که چگونه جهت و سیر زندگی و اندیشه‌ی کسرایی و شاملو، متاثر از نگاشت‌هایی است که حاصل تجربیاتی آنان در زندگی عادی و روزمره‌شان است. این تجربیات خاص، باعث شده زیرساخت‌های فکری این دو شاعر در برخورد با مفهوم انتزاعی مرگ با هم متفاوت باشد. در شعر کسرایی این نگاشت‌ها بیشتر به صورت مقابله‌ی یک شیء یا موجودی ناتوان در مقابل شی یا موجودی قدرتمند ارائه گردد؛ که شخص قدرت مقاومت در برابر آن را ندارد؛ پس راهی به جز تسلیم در مقابل آن نمی‌بیند. پس طرحواره‌ی غالب در شعر کسرایی، به دلیل ترس شاعر از پدیده‌ی مرگ، طرحواره‌ی قدرتی است. اما در شعر شاملو به دلیل عدم ترس و هراس او از مرگ، این مفهوم انتزاعی در اکثر موارد به شکل همراهی دو دوست و حرکت در مسیری که به ابدیت منتهی می‌شود به تصویر کشیده شده است؛ و طرحواره‌ی غالب شاملو از استعاره‌ی مرگ، طرحواره‌ی حرکتی است. این نگاشت‌ها در مجموع، نگرش کلی شاعران را نسبت به مسأله‌ی مرگ نشان می‌دهد.

کلیدواژگان: *مرگ، استعاره‌ی مفهومی، طرحواره‌های تصویری، نگاشت، سیاوش کسرایی و احمد شاملو.*

شیوه استناددهی: پریداد، صدیقه.، نیک‌روز، یوسف.، نیکدار اصل، محمد حسین.، و علی زاده، علی. (۱۴۰۵). تحلیل و مقایسه‌ی استعاره‌ی مفهومی مرگ در شعر سیاوش کسرایی و احمد شاملو بر اساس نظریه‌ی طرحواره‌های تصویری جانسون. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴ (۲)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۲ دی ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۸ دی ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ تیر ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Analysis and Comparison of the Conceptual Metaphor of Death in the Poetry of Siavash Kasraei and Ahmad Shamlou Based on Johnson's Image Schema Theory

Sedigheh Paridad[1], Yousef Nikrouz[2]*, Mohammad Hossein Nikdar Asl[2], Ali Alizadeh[3]

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Yasuj University, Yasuj, Iran
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Yasuj University, Yasuj, Iran
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Yasuj University, Yasuj, Iran
*Corresponding Author's Email: ynikrouz@yu.ac.ir

Abstract

One of the prominent perspectives in cognitive linguistics research is the theory of conceptual metaphor. According to Lakoff and Johnson, metaphor is a cognitive instrument that operates not only in language but throughout our everyday life, thought, and action. From their viewpoint, the human conceptual system is fundamentally metaphorical in nature and is formed on the basis of concrete and embodied experiences of lived reality. The objective of the present article is to analyze and compare the cognitive foundations through which Siavash Kasraei and Ahmad Shamlou conceptualize the notion of death. Relying on Johnson's image schema theory, the study attempts, through a conceptual-analytical approach, to demonstrate what kind of image of death is presented to the reader by the allegories, symbols, similes, and metaphors employed by Kasraei and Shamlou. By examining the image schemas of death in the poetry of these two poets, it becomes evident that their metaphors are shaped by their personal experiences and individual cognitive systems. Through an analysis of the metaphorical mappings related to death in the poetry of Kasraei and Shamlou, the substructures involved in constructing metaphors for this abstract concept can be identified, revealing how the direction and course of life and thought of both poets are influenced by mappings derived from their ordinary and everyday experiences. These specific experiences have caused the cognitive infrastructures of the two poets, in their engagement with the abstract concept of death, to differ from one another. In Kasraei's poetry, these mappings are predominantly represented as a confrontation between a weak object or being and a powerful object or being, against which the individual is unable to resist and therefore perceives no option but submission. Consequently, the dominant schema in Kasraei's poetry, owing to the poet's fear of the phenomenon of death, is a force schema. In contrast, in Shamlou's poetry, due to his lack of fear or dread of death, this abstract concept is in most cases depicted as the companionship of two friends moving along a path that leads to eternity; accordingly, the dominant schema of Shamlou's metaphor of death is a motion schema. Collectively, these mappings reflect the poets' overall attitudes toward the issue of death.

Keywords: *Death, conceptual metaphor, image schemas, mapping, Siavash Kasraei, Ahmad Shamlou.*

How to cite: Paridad, S., Nikrouz, Y., Nikdar Asl, M. H., & Alizadeh, A. (2026). Analysis and Comparison of the Conceptual Metaphor of Death in the Poetry of Siavash Kasraei and Ahmad Shamlou Based on Johnson's Image Schema Theory. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(2), 1-17.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 23 August 2025
Revise Date: 02 January 2026
Accept Date: 08 January 2026
Publish Date: 22 June 2026

مقدمه

در طول تاریخ شعر و فلسفه و هنر، شاعران، اندیشمندان، هنرمندان و فیلسوفان همواره برای بیان مفاهیم انتزاعی درون خود، از زبان استعاری بهره برده‌اند. یکی از این مفاهیم انتزاعی، مرگ است که به دلیل مرموز بودن آن، همواره مورد توجه شاعران و فیلسوفان و حتی مردم عادی قرار گرفته است. شاخه‌ی زبان شناسی شناختی از زیرشاخه‌های علوم شناختی از دهه‌ی ۱۹۷۰ در آمریکا به وجود آمد و سپس در اواخر دهه‌ی ۸۰ میلادی به اروپا راه پیدا کرد و سپس در بقیه‌ی نقاط جهان گسترش پیدا کرد. تمرکز اصلی علوم شناختی بر شناخت‌های ذهنی است. ذهن انسان همچون یک سیستم، اطلاعات را می‌گیرد و آنها را بازیابی و تغییر شکل می‌دهد. یکی از این علوم شناختی، استعاره‌ی شناختی است. لیکاف و جانسون معتقدند که به واسطه‌ی استعاره می‌توان تصورات و مفاهیم انتزاعی را به کمک محسوسات درک کرد. بنابراین استعاره بخشی از فرایند اندیشیدن به حساب می‌آید. پس از این دیدگاه استعاره ابزاری برای تزیین کلام نیست؛ بلکه پایه و اساس زبان است. از این منظر، استعاره ابزاری شناختی است که مختص زبان ادبی نیست؛ بلکه در سراسر زندگی روزمره جریان دارد.

در این پژوهش برآنیم تا با تأمل بر اشعار سیاوش کسرایی و احمد شاملو و تحلیل مفهوم مرگ از منظر آنان، نشان دهیم که این دو شاعر چگونه با استفاده از طرحواره‌های تصویری جانسون، به سازماندهی افکار خود پرداخته و مفاهیم ذهنی درون خود از مرگ را چگونه بر اساس تجربیات خود و با استفاده از طرحواره‌های تصویری سازماندهی کرده و این مفاهیم انتزاعی را به شیوه‌ای ملموس بیان کرده‌اند. در این پژوهش متوجه می‌شویم که چه تفاوتی در طرح استعاره‌های این دو شاعر از مفهوم مرگ وجود دارد؛ و این تفاوتها به چه دلیل است. نگارنده سعی می‌کند پایه و بنیان شناخت سیاوش کسرایی و احمد شاملو از مرگ را بررسی کند و نگاشت‌های شعری آنان را، که ریشه در باورها، اعتقادات و تجربیات این دو شاعر دارد، بیابد. از آنجا که استعاره‌ی شناختی ریشه در ادراک انسان و تجربه‌های فردی او دارد، بنابراین می‌تواند راهی برای کشف دریافت‌های درونی و نظام اندیشه و فکر شخص باشد. بنابراین نگارنده در این پژوهش، به تحلیل و بررسی دقیق طرحواره‌های تصویری ارائه شده‌ی کسرایی و شاملو در ارتباط با مسئله‌ی مرگ می‌پردازد؛ و پی می‌برد که هر شاعر، بیشتر از کدام طرحواره‌ی تصویری برای عینی کردن مفهوم انتزاعی مرگ استفاده کرده‌است و به چه صورت از طریق بررسی این طرحواره‌ها می‌توان به نظام اندیشگانی شاعران، و تفاوت میان ذهن و زبان و اندیشه‌ی آنان پی برد و علت تفاوت را کشف کرد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل مفهومی و توصیفی انجام شده است؛ به این صورت که ابتدا استعاره از دیدگاه شناختی به صورت اجمالی معرفی، و سپس به روشن کردن زیرساخت‌ها و طرحواره‌های تصویری آن پرداخته شده است. در این روش پس از بررسی اشعار سیاوش کسرایی و احمد شاملو درباره‌ی مرگ، و تحلیل زیرساخت‌های استعاره‌های مفهومی موجود در این اشعار، تجربیات عینی شاعران از مفهوم انتزاعی مرگ بازیابی می‌شود و نظام اندیشگانی شاعران آشکار می‌گردد.

اهداف و پرسش‌های پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل مفهوم انتزاعی مرگ در شعر سیاوش کسرایی و احمد شاملو، و برون‌داد آن از طریق عینی ساختن این مفهوم انتزاعی با استفاده از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی و زیرساخت‌های آن، یعنی طرحواره‌های تصویری انجام شده است؛ و هدف از آن دستیابی به زیرساخت‌های فکری کسرایی و شاملو در ساخت استعاره‌های مفهومی از مرگ است. نگارنده در این پژوهش بر آن است تا با پی بردن به تفاوت استعاره‌های مفهومی این دو شاعر از مرگ، به تفاوت نظام اندیشه و زبان کسرایی و

شاملو دست یابد و علت این تفاوت را کشف کند. پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

۱. مفهوم انتزاعی مرگ در شعر کسرایی و شاملو با کمک چه استعاره‌هایی عینی و ملموس شده‌است؟

۲. حوزه‌های حسی یا قلمروهای منبع که کسرایی و شاملو برای بیان مفهوم مرگ انتخاب کرده‌اند، چیست و با کمک کدام طرحواره قابل بررسی هستند؟

۳. استعاره‌های مفهومی شاملو و کسرایی از پدیده‌ی مرگ، با هم چه تفاوتی دارند و دلیل این تفاوت، چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی استعاره‌ی مفهومی مقالات و پژوهش‌هایی که تاکنون انجام شده‌اند عبارتند از: "استعاره مفهومی نور در دیوان شمس" که بهنام (۱۳۸۹) آن را انجام داده است. در این پژوهش با استفاده از نظریه‌ی استعاره‌ی شناختی، کارکردهای استعاره‌ی نور و خوشه‌های تصویری که با آن در ارتباط است، در غزل‌های مولوی تحلیل شده است. نتیجه‌ی به دست آمده از این پژوهش، این است که این استعاره‌ها زمینه‌ای مناسب برای تبیین و آشکارسازی مفاهیم انتزاعی مورد نظر مولوی به حساب می‌آیند (1). هاشمی (۱۳۸۹) نظریه استعاره مفهومی را از دیدگاه لیکاف و جانسون بررسی کرده است. در سال ۱۳۹۴ ذوالفقاری و عباسی نیز استعاره مفهومی و طرحواره‌های تصویری را در اشعار ابن خفاجه مورد بررسی قرار داده‌اند (2).

پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی شعر سیاوش کسرایی و احمد شاملوانجام شده است، عبارتند از: "تجلی یأس و امید در شعر سیاوش کسرایی" نوشته ناصری و قریشی (۱۳۹۲). در این مقاله جلوه‌هایی از امیدواری و یأس در شعر کسرایی به تصویر کشیده شده است. "اندوه و حسرت در شعر کسرایی" عنوان پژوهش دیگری است که درباره شعر کسرایی انجام شده است (3). عبداللهی و اصطهبانی این پژوهش را در سال ۱۳۹۷ انجام داده‌اند. نتیجه‌ی این پژوهش این است که حس عاطفی غم و حسرت در شعر کسرایی در حقیقت بیان دلتنگی حسرت‌های شاعر نسبت به گذشته و همه‌ی چیزهایی است که در زمان حال دیگر آنها را ندارد. از "احمد شاملو در روند شعر معاصر ایران" نوشته‌ی حسن احمدی و نزهت نوحی (۱۴۰۴). این پژوهش، شعر احمد شاملو را در دو جریان و سیر تحولی مطالعه کرده است. "قدرت ستیزی با گفتمان فرهنگ عامه و فولکلور در اشعار احمد شاملو" عنوان پژوهش دیگریست که محسن عباسی و واثق عباسی (۱۴۰۴) نجام داده‌اند. این پژوهش تحلیل می‌کند که ادبیات عامه چگونه با فاصله گیری از منابع قدرت و اقتدارگرایی، تلاش می‌کند با اقتدارگرایی ستیز کند. "شگردهای آشنایی زدایی در اشعار احمد شاملو بر اساس مکتب فرمالیسم روسی" (۱۴۰۳) عنوان پژوهش دیگری است که ناهید علیزاده و زهرا قرقی انجام داده‌اند. مصطفی یگانی و رضا کوچری (۱۴۰۳) پژوهشی با عنوان بن‌مایه‌ی آزادی در شعر قاسم حداد و احمد شاملو انجام داده‌اند.

مروری بر پژوهش‌های انجام شده درباره شعر کسرایی و شاملو نشان می‌دهد که تا کنون مفهوم انتزاعی مرگ از دیدگاه نظریه استعاره مفهومی در اشعار آنان مورد پژوهش قرار نگرفته است. از آنجا که استعارات هر شاعر نشان دهنده‌ی زیرساخت فکری و تجربیات شخصی و نظام اندیشگانی یک شاعراست، از این جهت پژوهش حاضر پژوهشی جدید است و جنبه نوآورانه دارد.

چهارچوب نظری

دیدگاه استعاره‌ی مفهومی برای اولین بار در سال ۱۹۸۰ توسط لیکاف و جانسون مطرح شد. از دید آنها اساس و پایه‌ی استعاره، فهم و تجربه‌ی چیزی بر اساس چیزی دیگر است (4) لیکاف و جانسون برآنند که بخش اصلی نظام مفهومی ما به شکل استعاره ساخته می‌شود (4). بنابراین «استعاره یکی از اصلی‌ترین عناصر در فرایند اندیشیدن ما و مقوله‌بندی جهان خارج است که با

ساخت‌های دیگری مثل فضاهای ذهنی طرحواره‌های تصویری ارتباط پیدا می‌کند.» (5)

علوم شناختی

به طور کلی مطالعات پیرامون مسئله‌ی شناخت، به دو دسته‌ی روانشناسی و فلسفی تقسیم می‌شوند. «دیدگاه روانشناسانه‌ی این علوم، به بررسی مکانیزم روانشناسانه‌ی دستیابی، ذخیره و تکامل باورها در افراد بشر می‌پردازد.». تمرکز اصلی علوم شناختی بر شناخت‌های ذهنی است؛ به این معنی که ذهن انسان به عنوان سیستم یا شبکه‌ای در نظر گرفته می‌شود که اطلاعات را می‌گیرد، نگهداری می‌کند، بازیابی می‌کند و می‌تواند آنها را تغییر شکل دهد. بنابراین «علوم شناختی با مسئله‌ی پردازش اطلاعات در ذهن سر و کار دارد و در پارادایم رویکردهای پردازشی قرار می‌گیرد.» (6). این علوم سعی در فهم ماهیت ذهن/مغز دارد.

یکی از زیر مجموعه‌های علوم شناختی، معنی‌شناسی شناختی است. «تاکید این شاخه از علوم شناختی بر مدل و سازه‌های شناختی است که فراتراز فعالیت زبان ما قرار دارد.» (7).

برای نخستین بار اصطلاح معنی‌شناسی شناختی را جورج لیکاف مطرح کرد. او دیدگاهی را طرح کرد که بسیاری از معناشناسان را مجذوب خود ساخت. به عقیده تالمی «مطالعه بر روی معنی‌شناسی شناختی، مطالعه بر روی محتوای مفهومی و سازمان یافتگی آن در زبان است.» (8). در این شاخه از علوم شناختی دانش زبانی متفاوت و جدا از اندیشیدن و شناخت نیست؛ و خود «قسمتی از استعدادهای شناختی آدمی به شمار می‌آید که امکان یادگیری و تحلیل و استدلال را برای انسان مهیا می‌کند.» (9).

نگرش شناختی نسبت به استعاره

همانطور که پیشتر اشاره شد، «استعاره ابزاری شناختی است که با استفاده از آن، یک قلمرو تجربی بر قلمرو تجربی دیگری نگاشت می‌شود؛ به طوری که قلمرو دوم تقریبا از طریق قلمرو اول فهمیده می‌شود.» (10). لیکاف و جانسون برآنند که «یکی از مهم‌ترین ابزارها برای فهمیدن و درک مفهوم یک پدیده‌ی انتزاعی، استعاره است. اموری از قبیل احساسات، تجربیات مربوط به حوزه‌ی زیبایی شناسی، خلق و خو و تجربه‌های حسی و روحی.»

بر اساس نگرش کلاسیک، استعاره‌ها معانی و مفاهیم دل‌بخواهی دارند؛ اما لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره‌ها دل‌بخواهی نیستند؛ بلکه خودجوشند. به این معنی که اصطلاحات استعاره به صورت خودکار و زایا بوجود می‌آیند؛ اما از الگوهای موجود در نظام مفهومی تبعیت می‌کنند. «استعاره‌ی مفهومی فهم و تجربه‌ی یک قلمرو ناشناخته با استفاده از اصطلاحات و عبارات قلمرو شناخته‌شده‌ای است.» (2). پس استعاره در حقیقت ملموس کردن یک مفهوم ذهنی با کمک یک پدیده‌ی عینی است؛ و مراد از استعاره در این نگرش، همه‌ی اشکال مجازی زبان است که شامل تشبیه استعاره نماد تمثیل و غیره می‌شود. ساخت استعاره در ذهن، محصول پدیده‌ای به نام انگاشتن است. یعنی چیزی را به منزله‌ی چیز دیگر ببینیم و در نظر بگیریم. بنابراین «پدیده‌ی تفکر استعاری در حقیقت انگاشتن یک چیز یا یک مفهوم به جای چیز دیگر است.» (11). لیکاف و جانسون «نظریه‌ی سنتی در مورد استعاره را به بحث و چالش کشیدند و بر اساس دیدگاه زبانشناسی شناختی استعاره را بسط دادند.» (12). آنان فرضیه‌ی سنتی در راجع به استعاره را رد کردند. دیدگاه کلاسیک ماهیت استعاره را کلمه می‌داند؛ اما نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی کانون و پایه‌ی استعاره را در مفهوم می‌داند نه در کلمات. از دید نظریه‌ی کلاسیک، استعاره بر پایه‌ی شباهت شکل می‌گیرد؛ اما از دید نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی، پایه و اساس استعاره بر پایه‌ی درک شباهت بین تجربه‌های انسانی و مفهوم ذهنی شکل گرفته است (4).

بنابر بر آنچه تاکنون در مورد استعاره و چگونگی ساخت آن در ذهن بر اساس تجربیات گفته شد، «استعاره الگویی بنیادین در شیوه عملکرد ذهن انسان است. درک نقش الگو بندی استعاری در فرایند شناختی، روانشناختی و زبان شناسی شناختی را به سمت

دریافت‌های بنیادین در مطالعه‌ی ذهن سوق داده است.» (13). بنابراین به عقیده‌ی شناخت گرایان، استعاره یک فرایند شناختی است نه زبانی. آنچه در زبان و کلام آشکار می‌شود، تجسم مفهومی است که از ذهن متبادر شده است.

استعاره مفهومی

استعاره‌ی مفهومی متشکل از دو حوزه‌ی مفهومی ذهنی و عینی است که حوزه‌ی ذهنی توسط حوزه‌ی عینی، ملموس و درک می‌شود. به عنوان مثال در عبارت "زندگی یک سفر است"، مفهوم انتزاعی زندگی به وسیله‌ی استعاره‌ی مفهومی سفر بیان شده است؛ زیرا «ذهن ما اطلاعات منظم و منسجمی از سفرهایی دارد که در درک بهتر مفهوم زندگی به آن کمک می‌کند.» (14) تجربه‌های شخصی هر انسان از زندگی و شرایطی که در آن رشد کرده، می‌تواند زمینه ساز کاربردهای او از استعاره‌های مفهومی در شناخت و درک بهتر امور انتزاعی باشد. لی می‌گوید: «آدمی در طبیعت به دنیا می‌آید و همان جا هم رشد و تکامل پیدا می‌کند. بنابراین همه‌ی تجربیات او و درک او از امور، در حیطه‌ی مکان واقع می‌شود. به این معنی که انسان تنها با الگوهایی آشنایی دارد که تجربه‌هایش بر اساس آن شکل گرفته است؛ و این الگوها بر روابط مکانی استوارند. پس انسان از راه گسترش همین الگوهاست که امور ذهنی را درک می‌کند.» پس استعاره‌ی مفهومی در حقیقت فهم قلمرو الف است که قلمروی انتزاعی است به کمک دیده‌ها و تجربیات قلمرو ب، که عینی و ملموس است. استعاره‌ی مفهومی برای رسیدن به این فرایند بر طرحواره‌های تصویری متکی است. «این طرحواره‌ها تا حدودی پیچیده هستند و دارای سه جز هستند: مبدا، مسیر یا نگاشت و مقصد.» پس هر استعاره می‌تواند سه سازه داشته باشد «یکی قلمرو الف که همان هدف یا مقصد است، که مشبهی است و انتزاعی. دوم قلمرو ب، که مبدا یا منبع و در حقیقت همان مشبه‌به ملموس و عینی است. سوم، نگاشت، که رابطه میان این منبع و مقصد است.» (11). از نظر لیکاف استعاره نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی است. بنابراین از نظر لیکاف «کار کلمات و عبارات برانگیختن ذهن ما به ایجاد ارتباطی است که در طی آن موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود.» (4)

پس نگاشت‌ها در اصل قیاس‌ها و برداشت‌هایی هستند که به صورت گسترده در قالب جملات خبری و اسنادی بیان می‌شوند. بنابراین «در استعاره‌ی مفهومی ارتباط میان دو مجموعه، به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد.» (1). بر اساس همین تناظرها انسان می‌تواند درباره‌ی پدیده‌های انتزاعی بیندیشد. به بیان ساده‌تر، استعاره‌ی شناختی از طریق همین تناظرها و نگاشت‌هایی که حاصل می‌شود، ما را به این اصل رهنمون می‌شود که «تفکر و زبان در هم گره خورده‌اند.» (7).

شاخه‌های طرحواره‌های تصویری

در نظریه طرحواره‌های تصویری دیدگاه اصلی این است که حضور فیزیکی ما در طبیعت و جهان خارج، و حرکت و فعالیت ما در آن، باعث شده که ما در برخورد با محیط اطراف خود تجربه‌هایی کسب کنیم؛ که به ما در انسجام افکار و اندیشه‌هایمان کمک می‌کنند. «جانسون معتقد است که تجربیات ما از دنیای خارج سازه‌هایی در ذهن ما به وجود می‌آورد، که ما آنها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این سازه‌های ذهنی و مفهومی، همان طرحواره‌های تصویری‌اند.» (15) لیکاف و جانسون معتقدند که پایه و اساس تفکر انتزاعی را همین طرحواره‌های تصویری که ما از طبیعت الهام گرفته‌ایم تشکیل می‌دهند؛ «زیرا همین طرحواره‌ها در استعاره‌های مفهومی، حوزه‌ی مبدا یا منبع به حساب می‌آیند. این طرحواره‌های تصویری به این دلیل دارای اهمیت‌اند که پایه و اساس عینی نگاشت‌ها را در استعاره‌ی مفهومی را پدید می‌آورند.» (14)

مارک جانسون طرحواره‌های تصویری را به سه گروه طبقه‌بندی می‌کند: طرحواره‌های حرکتی، طرحواره‌های حجمی و طرحواره‌های قدرتی (16).

طرحواره‌ی حرکتی:

طرح واره حرکتی بیان‌کننده‌ی تجربه‌ی انسان از حرکت خود یا حرکت اشیا پیرامون خود اوست. این حرکت از یک نقطه به نام مبدأ آغاز می‌شود و در نقطه‌ای به نام مقصد پایان می‌پذیرد. بین این دو نقطه مسیر قرار دارد. «بر اساس این طرحواره برای حرکت از نقطه‌ی الف و رسیدن به نقطه ب، لازم است از همه نقاطی که در مسیر الف به ب قرار دارند، عبور کرد.» (17)

طرحواره‌ی حجمی:

این طرحواره ناشی از انگاشت میان یک پدیده‌ی ذهنی با تجربیات شخصی، از قرار گرفتن در یک محیط و یک فضا همچون اتاق، تخت خواب، گودال و ... است. «در این طرحواره تجسم ظرف و مظروف با شبیه‌سازی قرار گرفتن یک شیء درون شیء دیگ ممکن می‌شود.» (16). بر اساس این طرحواره «اشیاء یا در درون ظرف هستند و یا خارج از آن. اگر شیء الف در درون شیء ب قرار گیرد، و شیء ب در درون شیء ج قرار گیرد، پس شیء الف در درون هر دو قرار دارد.» (17).

طرحواره‌ی قدرتی:

این طرحواره‌ها از نحوه برخورد شخص با مانع و حالت‌های مختلفی که به دنبال آن برای او قابل تصور است، الگوهای تصویری در ذهن شخص به وجود می‌آورد که به کمک همین الگوهای تصویری، مفاهیم انتزاعی برای او قابل درک می‌شوند (16). جانسون معتقد است که در این طرحواره در برخورد با مانع، حالت‌های مختلفی ممکن است پیش آید. یکی اینکه در مسیر حرکت مانعی پیش آید که ادامه حرکت را ناممکن می‌سازد. مثلاً وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد گروه رسید، همگی ناامید شده، دست از کار کشیدند، دوم اینکه سد به وجود آمده مانع ادامه‌ی حرکت نمی‌شود؛ که در این صورت یا سد شکسته می‌شود و مسیر ادامه می‌یابد، یا با تغییر مسیر، راهی تازه باز می‌شود (16).

بحث و بررسی

تحلیل شناختی مرگ در شعر سیاوش کسرایی

کسرایی از شاعران برجسته‌ی معاصر است که «روح اجتماعی و حماسی در کنار غنا و تغزل کمابیش به موازات هم در اشعار او جریان دارد.» (18). عنصر عاطفه و احساس در شعر کسرایی از اساسی‌ترین عناصر آفرینش شعر است. این عنصر با توجه به تجربه‌هایی که کسرایی در طول زندگی خود کسب کرده، خود را به صورت نمودهای مختلفی از امیدواری، ناامیدی، اندوه، یأس و... نشان می‌دهد.

کسرایی از مرگ می‌هراسد؛ زیرا مرگ برای او نوید یک زندگی دیگر نیست. او به حیات و بقای روح پس از مرگ اعتقادی ندارد. در آن سوی دیوار مرگ، هیچ آینده‌ی امید بخشی در انتظار او نیست. سایه این ترس و ناامیدی را در شعر او به خوبی می‌توان مشاهده کرد. همین مسئله باعث شده که تصاویری که او از مرگ می‌سازد، وحشت‌زا و ترسناک جلوه کند.

در باب مرگ، در آثار ادبی سرتاسر جهان تصویرسازی‌هایی دیده می‌شود که متاثر از جهان بینی خاص هر شخص و تجربیاتی است که در زندگی خود کسب کرده است: چرا که «مرگ از جمله مفاهیم ابدی است. مفاهیمی که از آغاز پیدایش انسان، در همه جای تاریخ ذهن آدمی را به خود مشغول کرده است. مرگ مهمترین مشغله‌ی ذهن آدمی است.» (19).

از آنجا که کسرایی در طول حیات خود سه دوره‌ی مختلف از یأس و امید را تجربه کرده است، سه دفتر از شعرهای او که از مهم‌ترین سروده‌های او هستند، به عنوان نمونه و شاهد برای تحلیل و بررسی مرگ و استعاره‌ی مفهومی انتخاب شده‌اند؛ که عبارتند از: آرش کمانگیر، مهره سرخ و خون سیاوش.

کسرایی دو دفتر آرش کمانگیر و مهره‌ی سرخ را به شیوه‌ی تمثیل‌سازی با عناصر اسطوره‌ای سروده است. او آرش کمانگیر را در دوره‌ی جوانی و مهره‌ی سرخ را در زمان پیری خود سروده است. آرش و سهراب هر دو از شخصیت‌ها برجسته‌ی شاهنامه‌اند،

که هر کدام به طریقی مرگی خاص را تجربه کرده‌اند. همین امر، مرگ آنان را تبدیل به قهرمان اسطوره‌ای کرده است. کسرایی خود در مورد این دو منظومه می‌گوید: «آرش کمانگیر میوه‌ی جوانی گوینده، و مهره‌ی سرخ، میراث سالخوردگی من است. اگر شباهتی در میان این دو شعر باشد، در وجه کلی آنهاست، که هر یک به زبان روزگار خویش در جستجوی پاسخی به ناامیدی هستند.» (20)

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در منظومه‌ی آرش کمانگیر

آرش پهلوان ایرانی و نماد وطن دوستی و ایثار جان در راه حفظ وطن است. زمانی که دشمن مکر و حیله می‌کند تا با پرتاب تیری مرزهای ایران زمین را به حداقل برساند، آرش با پرتاب یک تیر، نقشه‌های آنان را نقش برآب می‌کند.

اکنون به استعاره‌های مفهومی مرگ در این منظومه می‌پردازیم. «فصل‌ها فصل زمستان شد/ ترس بود و بال‌های مرگ» (20) در این عبارت سرما و زمستان، نماد مرگ است. شاعر جامعه‌ی خود را زمستان زده و در حال مرگ می‌بیند که هیچ نشانی از زندگی و گرما در آن نیست. شمیسا می‌گوید: «سردی نشانه‌ی فنا و مرگ است و سرما با مرده تناسب دارد.» (19). در این عبارت سرما و زمستان همچون مانعی بر سر راه زندگی شاعر قرار گرفته‌اند و شاعر، راه گریزی از آن نمی‌بیند و در مقابل آن تسلیم است. بنابراین، طرحواره‌ی حاکم بر این استعاره، طرحواره‌ی قدرتی است و نگاشت آن این گونه است: مرگ زمستان است. در عبارت بعد مرگ همچون پرنده شومی در نظر گرفته شده است که سایه‌ی بال‌های خود را بر سر آدمی می‌افکند او را در آغوش می‌گیرد بنابراین طرحواره حاکم بر این استعاره طرحواره حجمی است می‌توان برای این استعاره به این نگاشت دست یافت: مرگ پرنده‌ای است دارای بال‌های بزرگ و احاطه کننده.

کسرایی این بار مرگ را با نقابی سهمگین بر چهره می‌بیند: «ز پیشم مرگ/ نقابی سهمگین بر چهره می‌آید» (20). در این عبارت مرگ همچون یک دیو یا موجودی ترسناک و قدرتمند در نظر گرفته شده، که وقتی که می‌آید امکان هرگونه حرکت و فعالیت را ز شخص می‌گیرد و شخص راهی جز تسلیم در برابر آن نمی‌بیند. طرحواره‌ی این استعاره طرحواره قدرتی است؛ چرا که این موجود سهمگین مانعی است که عبور از آن ممکن نیست؛ و نگاشت آن این گونه است: مرگ دیوی سهمگین است.

و نیز می‌گوید: «دلم از مرگ بیزار است/ که مرگ اهریمن خو آدمی خوار است» (20) در این عبارت شاعر نسبت به مرگ، اظهار بیزاری و ملال می‌کند؛ چرا که مرگ را قدرتمند و آدمخوار می‌داند و در وجود خود قدرت رویارویی با آن را نمی‌بیند؛ و حتی نمی‌تواند راهی برای گریز از مقابل آن پیدا کند. پس طرحواره‌ی این استعاره‌ی مفهومی نیز طرحواره قدرتی است و نگاشت آن چنین است: مرگ، اهریمن آدم‌خوار است.

کسرایی این بار از مرگ به فرو رفتن تعبیر می‌کند. «ولی آن دم که ز اندوهان روان زندگی تار است/ فرو رفتن به کام مرگ شیرین است» (20) از نظر شاعر زندگی فرو رفتن به کام مرگ است و شاعر برای زندگی مسیری در نظر گرفته است که به مرگ منتهی می‌شود. پس طرحواره‌ی این استعاره، طرحواره حرکتی است؛ اما از آنجا که در این فرو رفتن، راهی به جز تسلیم نیست، بنابراین طرحواره‌ی قدرتی نیز بر آن حاکم است؛ چرا که در این استعاره امکان هیچگونه تلاشی برای غلبه بر مرگ و مقاومت در برابر آن وجود ندارد و راهی جز تسلیم نیست. نگاشت این استعاره اینگونه است: زندگی فرو رفتن در کام مرگ است.

کسرایی در استعاره‌ای دیگر، مرگ را به پرتاب تیر تشبیه کرده است: «آری آری جان خود در تیر کرد آرش/ کار صدها صدهزاران تیغه‌ی شمشیر کرد آرش» (20) آرش برای حفظ مرزهای سرزمین خود تمام جانش را به همراه تیر درون کمان می‌گذارد. از آنجا که

تیر باید مسیری را طی کند تا به مقصد برسد، بنابراین طرحواره حاکم بر این استعاره حرکتی است؛ و نگاشت آن اینگونه است: مرگ، پرتاب تیر است.

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در منظومه مهره سرخ

منظومه‌ی مهره‌ی سرخ، بازآفرینی غمنامه‌ی رستم و سهراب شاهنامه‌ی فردوسی است. کسرایی در این منظومه تراژدی روزگار خود را به تصویر کشیده است. او از عناصر داستانی رستم و سهراب استفاده کرده تا غمنامه‌ی روزگار خود را حکایت کند. کسرایی در این منظومه، حکیم طوس را به خاطر عاقبتی که برای سهراب رقم زده، محاکمه می‌کند و تدبیرهای زال زر را در این مورد بی اثر می‌داند. در این غم‌نامه وقتی سهراب برای بیگاه کشته شدن خود فردوسی بزرگ را سرزنش می‌کند، چرا که او فردوسی را نویسنده تقدیر خویش می‌داند، فردوسی در مقام دفاع از خود برمی‌آید و این گونه پاسخ می‌دهد: «اما حدیث مرگ تو انسان پر بها/ نشناختی مرا که در همه‌ی این دفتر درشت/ حتی نمونه وار/ آزار مور دانه کشی را فراز خاک/ فرمان نمی‌دهم/ نه من نمی‌کِشم گردونه‌های ساکت و سنگین مرگ را/ نه من به باغ خویش بیگاه بر نمی‌یکنم از شاخه برگ را» (20). در این عبارات دو طرحواره وجود دارد یکی اینکه کسرایی مرگ را به گردونه‌های ساکت و سنگین تشبیه می‌کند. گردونه وسیله‌ای است گرد، سنگین و متحرک. با این نگاشت که مرگ گردونه است، طرحواره‌ی این استعاره طرحواره‌ی حرکتی است؛ اما از آنجا که این گردونه هر چیزی را که در مسیرش قرار گیرد نابود می‌کند، می‌توان گفت که طرحواره‌ی قدرتی نیز در این استعاره دیده می‌شود. در استعاره‌ی دوم، مرگ به برکندن برگ از شاخه تشبیه شده است. در این طرحواره، دست مرگ آنقدر قوی و محکم تصور شده است که آدمی در مقابل آن همچون برگی ضعیف است و و توان مقاومت و گریز در برابر آن را ندارد. بنابراین طرحواره‌ی قدرتی بر این استعاره‌ی مفهومی حاکم است.

در عبارت «سهراب/ خون تو/ همراه خون سرخ سیاوش، اسفندیار و رستم و بسیار چهره‌ها/ گمنام یا به نام/ از هر فراز در شط شهنامه ریخته است» (20) کسرایی از زبان فردوسی خطاب به سهراب در توجیه بیشتر به ناگاه کشته شدن او می‌گوید که خون تو و تمام جوانان پاک و بی‌گناه، همچون رودخانه‌ای در مسیر تاریخ ریخته است. در این عبارات، خون مجاز از مرگ و کشته شدن است. از آنجا که در این استعاره، مرگ همچون رودخانه‌ای انگاشته شده که در حال حرکت است، پس طرحواره‌ی حاکم بر این استعاره، طرحواره‌ی حرکتی است و نگاشت آن چنین است: مرگ رودخانه است.

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در دفتر خون سیاوش

یکی از منظومه‌های شعری کسرایی، دفتر "*خون سیاوش*" است، که طبیعت، امید و انسان مهم‌ترین بن‌مایه‌های آن است؛ ولی سایه‌ی مرگ همچنان در آن غالب و سنگین است. کسرایی می‌گوید: «من دمی از روزگارم بی‌درنگ/ کنده از دیروز و در فردا نهان/ گرچه مرگم کام بگشوده است باز/ شبنمم خندان به راه خود روان» (20) کسرایی در این عبارت خود را یک دم و لحظه در روزگار می‌بیند که مرگ همچون پرنده‌ای برای بلعیدن او دهان باز کرده است. در این استعاره کام گشودن پرنده‌ی مرگ برای شکار شاعر، نوعی طرحواره‌ی قدرتی است و نگاشت آن چنین است: مرگ پرنده است.

در عبارت «به گورستان تلاشی گنگ دارد نم نم باران/ درون پرده‌ی اشکی که در چشمم نمی‌افتاد/ تو را در اشک می‌دیدم نه یاران را نه باران را/ نه حتی مردمانی را که روی جنگل انبوه خاموشان/ نهال دیگری را غرس می‌کردند» (20) گفتیم که گاه عشق باعث می‌شد که ترس از مرگ و اندیشیدن به آن، هر چند برای مدت کوتاهی، از ذهن و روح و روان شاعر دور شود. در این عبارات نیز عشق باعث شده است که کسرایی حتی در گورستان هم که مرده‌ای در حال دفن شدن است، جز معشوق را نبیند. رابطه بین

گور و نهال از یک طرف بر اساس طرحواره حجمی و قرار گرفتن چیزی درون یک مکان است؛ و از طرف دیگر، از آنجا که این نهال امکان رشد و حرکت دارد، بعد از طرحواره‌ی حجمی یک طرحواره حرکتی نیز به دنبال خود دارد. نگاشت آن نیز اینگونه است: مرگ غرس کردن نهال است.

در شعر "*ننگ*"، کسرایی چند استعاره به کار برده‌است: «هان‌ای دریا سرود من بشنو/ دیریست که یک گیاه وحشی‌خوی/ پیچیده به پای من چو اژدرها/ وای ار که مرا به چشمت‌ای دریا/ آخر به شکستگی فرو ریزد/ غرقاب فنا مرا به بر گیرد/ او در دل موج مرگ بگریزد» (20) استعاره‌ی اول این عبارت این است: مرگ همچون یک گیاه پیچک وحشی و همچون اژدهاییست که دور انسان می‌پیچد و امکان هرگونه حرکت و فعالیتی را از او می‌گیرد. این استعاره‌ی مفهومی، با طرحواره‌ی قدرتی مطابقت دارد و نگاشت آن چنین است: مرگ اژدهاست. استعاره‌ی مفهومی بعدی در این عبارت، "غرقاب فنا" است. در این استعاره مرگ به دریای غرق کننده مانند شده است؛ که شخص را رون خود فرو می‌برد و امکان دفع کردن آن وجود ندارد. طرحواره‌ی این استعاره، طرحواره‌ی قدرتی است و نگاشت آن این است: مرگ غرق شدن است.

کسرایی در شعر "*واریز*" در همین دفتر نیز چندین استعاره مفهومی به کار برده است که قابل تأملند: «داس درو به دست ددان ماند و گزمه‌ها/ تا برکنند ریشه‌ی خورشید از زمین/ بنگر ببین چگونه در این آتش سیاه/ هر سو ترانه‌های تو دارند رقص مرگ/ خفته است زندگانی بر روی بال مرگ/ شبدیز مرده را دگر آن شهسوار نیست» (20) اولین استعاره در این ابیات، "داس درو" است. در این استعاره مرگ به داسی تشبیه شده که به هیچ چیز رحم نمی‌کند. بنابراین طرحواره‌ای که بر این استعاره حاکم است، طرحواره‌ی قدرتی است؛ و نگاشت آن چنین است: مرگ داس است. استعاره‌ی مفهومی دوم در این ابیات، "آتش سیاه" است. مرگ به آتشی مانند شده است که می‌سوزاند و نابود می‌کند. این استعاره با طرحواره‌ی قدرتی و طرحواره‌ی حجمی قابل تفسیر است؛ زیرا در مقابل این آتش سیاه هیچ راه گریزی نیست و از طرفی تلقی قرار گرفتن در دل گور در اینجا با احاطه شدن توسط آتش سیاه بیان شده است. نگاشت این استعاره چنین است: مرگ آتش است. آخرین استعاره در این ابیات، "*بال مرگ*" است. در این استعاره مرگ به پرنده‌ای تشبیه شده است که زندگانی بر روی بال‌های آن خفته است. از آنجا که بال وسیله‌ی پرواز است و زندگی هم بر روی بال جای گرفته است، طرحواره‌ی حاکم بر این استعاره، طرحواره‌ی حرکتی است و می‌توان گفت نگاشت آن چنین است: مرگ پریدن پرنده است.

در شعر "*وادی*" کسرایی خود را در این دنیا چون مسافری می‌داند که وقتی چشم می‌گشاید، خود را درون بیابان وسیعی می‌بیند، که ماندن یا خوابیدن در آنجا برابر با مرگ است. او در این مسیر پرمخاطره تبدیل به انسانی ژولیده‌مو و آشفته‌رو می‌شود، که سایه‌ی مرگ و بال لاشخوران برای او نوعی امید به رهایی است: «چشم وا کردم نه آبی و نه آبادی/ بیابان بود و وادی از پی وادی/ به ماندن یا به خفتن گرچه آسان بود/ درنگم بی‌گمان با مرگ یکسان بود/ به من گر سایه‌ای آسایش جان بود/ ز چشم مرگ و بال لاشخواران بود/ شگفتا من چه می‌دیدم /به هر سو گور و گورستان/ فراموش از هراس و هول آن وادی/ گذشتم از فراز قبرها رقصان» (20) در این ابیات دو استعاره‌ی مفهومی از مرگ قابل دریافت است: یکی اینکه مرگ به یک وادی و بیابان بی سر و ته مانند شده است و گم شدن شاعر در آن، با طرحواره‌ی حجمی قابل استنباط است. دیگری مرگ به پرنده‌ای لاشخور مانند شده است که با طرحواره قدرتی درک می‌شود. نگاشت‌های این استعاره‌ها عبارتند از: مرگ وادی است. مرگ لاشخور است.

تحلیل شناختی مرگ در شعر احمد شاملو

شاملو از شاعران نامی معاصر است. او از پیشگامان شعر اجتماعی امروز است. روند حوادث اجتماعی زمان شاملو، وی را به سمت

حزب توده کشاند. شاملو نیز مانند اکثر شاعران آزادی‌خواه زمان خود، شعارهای حزب توده را بهشت موعود خلق می‌دانست؛ اما دیری نپایید که راه خود را از آنان جدا کرد. شاملو شاعری اجتماعی است و نمی‌تواند نسبت به جامعه و اطرافیان خود بی‌تفاوت باشد. «تفکر درباره‌ی انسان و زندگی انسانی، ناخواسته راه مرگ اندیشی را پیش پای او قرار داده و به تامل در آن واداشته و به اشکال مختلف ذهن شاملو را به خود مشغول می‌دارد.» (21) آنچه شعر شاملو را از دیگر شاعران عصر خود و نیز کسرایی متمایز می‌کند، این است که او اصلاً ترس و واهمه‌ای از مرگ ندارد و هیچگونه بدبینی و بدگویی نسبت به مرگ در شعر او دیده نمی‌شود. شاملو نه تنها از مرگ نمی‌ترسد، بلکه مرگ را محرم رازی برای خود می‌داند و با او حرف می‌زند. دلیل این امر به دوران نوجوانی شاعر برمی‌گردد؛ زمانی که شاملو و پدرش از طرف دموکرات‌ها دستگیر شدند و تصمیم بر اعدام آنها گرفته شد. آنان حدود دو ساعت پای چوبه‌ی دار ماندند. این دو ساعت که برای شاملو به اندازه‌ی یک عمر می‌گذرد، تکلیف او را با بسیاری از مسائل، از جمله مرگ و زندگی روشن می‌کند. او خود می‌گوید: «تکلیف من در این دو ساعت با مرگ و زندگی روشن شد. پس از آن هیچگاه از مرگ نهراسیدم. مرگ برایم بی‌اعتبار شده بود.» (22)

در شعر شاملو مرگ و زندگی دو نقطه مقابل و متضاد هم نیستند؛ بلکه همراه و همزاد یکدیگرند. این اعتقاد شاملو، بی‌شباهت به سخن ریکله، شاعر آلمانی قرن نوزدهم نیست، که گفت: «در رحم هر مادری دو چیز بالیدن می‌گیرد: مرگ و زندگی.» (23). در اشعار او، مرگ و عشق با همدیگر خواهر و برادر، و یا زن و شوهر هستند؛ و شاملو در دنیای خود معجونی تلخ و شیرین از عشق و مرگ می‌سازد تا با کمک آن، خود را از دست پوچی نجات دهد. برای تحلیل استعاره‌های مفهومی مرگ در شعر شاملو، سه دفتر قطع‌نامه، هوای تازه و آیدا:درخت، خنجر و خاطره انتخاب شده‌اند.

اکنون به تحلیل مرگ و استعاره مفهومی آن در این سه دفتر می‌پردازیم.

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در دفتر قطع‌نامه

شاملو در اعتراض به کشتار حزب توده در تظاهرات ۲۳ تیر ۱۳۳۰، که در آن تظاهرات تعداد ۴۰ نفر در تهران و خوزستان کشته شدند، شعر "*بدن لخت خیابان*" را سرود. در این شعر می‌خوانیم: «جوانه‌ی زندگی بخش مرگ/ بر رنگ پریدگی شیارهای پیشانی شهر دوید/ یک ستاره جنبید صد ستاره/ ستاره‌ی صد هزار خورشید/ از افق مرگ پرحاصل در آسمان درخشید/ مرگ متکبر.» (23) از کاربرد اصطلاحات مرگ پرحاصل، درخشیدن صد هزار خورشید و مرگ مغرور متوجه می‌شویم که این مرگ، که شاملو از آن سخن می‌گوید، مرگ معمولی نیست؛ بلکه مرگی از نوع شهادت است مرگی که بوی زندگی می‌دهد و جوانه زندگی از آن می‌روید. این مرگ، مرگی بارور است که با نیستی و عدم فاصله دارد و ثمره و نتیجه‌ی آن، زنده شدن در دل تاریخ برای همیشه و ماندگاری ابدی است. جوانه زدن مرگ در این عبارات، نشان می‌دهد که این این استعاره‌ی مفهومی بر پایه‌ی طرحواره‌ی حرکتی ساخته شده است و نگاشت آن چنین است: مرگ جوانه زدن است.

شاملو در شعر "*قصیده برای انسان ماه بهمن*" مرگ در راه آرمان و هدف را می‌ستاید و آن را زندگی‌بخش می‌داند. او در این شعر، مرگ را این گونه توصیف می‌کند: «تو نمی‌دانی مردن وقتی که انسان مرگ را شکست داده است،/ چه زندگی است!» (23) شاملو در این عبارت، انسانی را که در راه آرمان و هدف از جان خود گذشته است، زنده‌ی حقیقی می‌داند؛ و از آنجا که زندگی کردن، نقطه مقابل ایستایی است و با شور و نشاط و تحرک همراه است، پس این استعاره بر اساس طرحواره حرکتی ساخته شده است؛ و نگاشت آن این است: مرگ در راه آرمان زندگی است. او در ادامه برای کشته‌شدگان آبادان در تظاهرات ۲۳ تیر ۱۳۳۰ می‌گوید: «چگونه او طبل سرخ زندگی‌اش را به نوا درآورد/ در نبض زیراب/

در قلب آبادان/ و حماسه طوفانی شعرش را آغاز کرد» (23) در این عبارت، شاملو مرگ در راه هدف را به صدا درآوردن طبل زندگی می‌داند. نواختن طبل با شور و تحرک همراه است. بنابراین، این استعاره نیز بر پایه‌ی طرحواره حرکتی ساخته شده و نگاشت آن چنین است مرگ: به صدا درآوردن طبل زندگی است.

باز شاملو در ستایش این گونه مرگ می‌گوید: «شعر زندگی هر انسان که در قافیه‌ی سرخ یک خون پایان بپذیرد/ مسیحِ چهارمیخِ ابدیتِ یک تاریخ است.» (23) او در این عبارت، مرگ انتخابی در راه آزادی را نه تنها مردن و نابودی نمی‌داند، بلکه زندگی همیشگی و پیوستن به ابدیت تلقی می‌کند. از آنجا که پیوستن به ابدیت و زندگی جاوید، مستلزم پویایی و حرکت است، پس این استعاره نیز بر اساس طرحواره‌ی حرکتی ساخته شده است و نگاشت آن چنین است: مرگ پیوستن به ابدیت است.

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در دفتر هوای تازه

شاملو مرگ و زندگی، این دو همراه همیشگی را می‌ستاید و هیچ کدام را دامی برای گرفتاری نمی‌داند؛ و کسانی را که به واسطه‌ی مرگ از نظرها غایب شده‌اند آزاد و پاک می‌داند: «زندگی دام نیست/ عشق دام نیست/ حتی مرگ دام نیست/ چرا که یاران گمشده آزادند/ آزاد و پاک» (23). پس شاملو نه تنها مرگ را دامی بر دست و پا مانع حرکت نمی‌داند، بلکه از آن به آزادی و رهایی تعبیر می‌کند؛ و کسانی را که به واسطه مرگ ز نظر غایب شده‌اند، آزاد و پاک می‌شمارد. بنابراین توضیح، پایه‌ی این استعاره بر طرحواره‌ی حرکتی استوار است و این نگاشت را می‌توان برای آن در نظر گرفت: مرگ رهایی است.

شاملو به طور کلی نسبت به مرگ بدبین نیست. در یک مرحله از زندگیش، حضور معشوقی مسیح گونه به نام آیدا، خوش‌بینی او را نسبت به مرگ و زندگی، هر دو، بیشتر کرده است؛ و او حتی اگر مرده‌ای درون تابوت باشد، با حضور این عشق زنده می‌شود: «دائم آهسته به نام/ای مسیحا اینک/ مده‌ای در دل تابوت تکان می‌خورد آرام آرام» (23). عشق به آیدا در مرحله‌ای از زندگی، که شاملو امیدش را از جامعه و اطرافیان کاملاً از دست داده بود، و در زندگی شخصی دچار بحران شده بود، همچون معجزه‌ای باعث نجات او شد. پوران فرخزاد در این مورد می‌گوید: «حوای آیدانام، هنگامی بر سنگلاخ زندگانی شاعر هبوط کرد که طناب دار چنان بر گردنش پیچیده بود که هر دم بیم کشیده شدنش می‌رفت. اما درست در آخرین لحظه‌ی فرجام، دستی مهربان با دشنه‌ای درشت طناب را از هم درید.» (24)

شاملو کسانی را که در راه عشق و هدف خود عاشقانه جان باخته‌اند، عاشق‌ترین زندگان می‌داند. او برای آنان گریه می‌کند؛ برای آنها سرود می‌خواند و با لبان آنها سخن می‌گوید: «من ریشه‌های تو را دریافته‌ام/ با لبانت برای همه لب‌ها سخن گفته‌ام/ در خلوت روشن با تو گریسته‌ام/ برای خاطر زندگان/ و در گورستان تاریک با تو خوانده‌ام زیباترین سرودها را/ زیرا مردگان این سال عاشق‌ترین زندگان بوده‌اند» (25) لازمه‌ی عاشقی، شور و حرکت و سرزندگی است؛ و این با مرگ در تضاد است. شاملو در پارادوکسی زیبا مردگان راه آزادی و هدف را زندگان عاشق خطاب می‌کند. طرحواره‌ی این استعاره نیز طرحواره حرکتی است و نگاشت آن چنین است: مردگان زندگانی عاشق هستند.

تحلیل مرگ و استعاره‌های مفهومی آن در دفتر آیدا: درخت، خنجر و خاطره

شاملو نه تنها از مرگ نمی‌ترسد، بلکه آن را همراه، همدل و محرم اسرار خود می‌داند. او با مرگ حرف می‌زند و حتی با مرگ، از مرگ خود سخن می‌گوید؛ چرا که می‌داند بهترین دوست و رازدار اوست: «از مرگ سخن گفتم/ پس من مرگ خویش را رازی کردم/ و او را محرم رازی/ و با او از مرگ، من سخن گفتم» (25). شاملو در این عبارت، مرگ را به عنوان بهترین دوست، همراه و همراز خود می‌داند. از میان سه طرحواره‌ی قدرتی حجمی و حرکتی، وجود یک دوست و همراه همیشگی را تنها با طرحواره‌ی حرکتی

می‌توان توجیه کرد. نگاشت این استعاره چنین است: مرگ دوست و همراز است.

شاملو مرگ را سفری بی بازگشت نمی‌داند که ترسی به دنبال داشته باشد؛ بلکه هجرت از سرزمینی می‌داند که از دست نامردی‌ها و اعمال غیر انسانی اهل آن سرزمین، مجبور به هجرت از آنجا شده است: «مرگ من سفری نیست/ هجرتی است از وطنی که دوست نمی‌داشتم» (25). مرگ از نظر شاملو هجرت است و هجرت مستلزم حرکت است. زمانی که شاملو بخاطر حوادث و اتفاقاتی که در جامعه و اطرافیان خود می‌بیند، احساس سرخوردگی و ناامیدی می‌کند، دست به دست همراه و همراز خود، مرگ، از آن دیار هجرت می‌کند؛ به امید آینده‌ای بهتر و بازگشتی دوباره. پس این استعاره‌ی مفهومی نیز بر پایه‌ی طرحواره‌ی حرکتی بنا شده است و نگاشت آن این گونه است: مرگ هجرت است. مرگ برای شاملو از کار افتادن ساعت سرخ قلب از تپش، و خاموش کردن شمع نیست؛ زیرا اگر این گونه بود ذره‌ای تردید نمی‌کرد و همچون معشوقه‌ای آن را در آغوش می‌کشید: "اگر مرگ، همه آن لحظه‌ی آشناست که ساعت سرخ از تپش باز می‌ماند/ و شمعی که به رهگذر باد میان بودن و نبودن درنگی نمی‌کند/ خوشا آن دم که زن‌وار با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم» (25). در این استعاره، مرگ را "به آغوش کشیدن معشوق" تعبیر کرده است. قرار گرفتن در آغوش معشوق و احاطه شدن با آن، با طرحواره‌ی حجمی قابل توجیه است. پس نگاشت آن چنین است: مرگ، قرارگرفتن در آغوش معشوق است.

شاملو زندان را باغ مردم آزاده و آزادی‌خواه می‌داند؛ جایی که شکنجه‌ها و غل و زنجیرهایش نه توهین به ساحت آدمی، بلکه معیار ارزشمندی اوست، آنکه در راه عقیده و آرمانش زندان و شکنجه و مرگ را برگزیده است، به مقدسات و جاودانان پیوند خورده است؛ و مرگ از ساحت او بسیار دور است: «زندان باغ آزاده مردم است/ و مرگ، زندگیست/ و آنکه چوبه‌ی دار را بیالاید/ با مرگی شایسته‌ی پاکان/ به جاودانان پیوسته است» (25) دو نگاشت در این عبارات دیده می‌شود: یکی مرگ زندگی است. دیگری مرگ پیوستن به جاودانان است. در هر دو نگاشت، مرگ نه به معنای نیستی و عدم، بلکه ادامه دادن یک مسیر، و جریان داشتن تا ابدیت است. پس طرحواره‌ی حاکم بر هر دو نگاشت، طرحواره حرکتی است.

نتیجه‌گیری

بنابرآنچه در این مقاله گذشت، درمی‌یابیم که مرگ، مفهومی است ذهنی و انتزاعی که به خاطر ناشناس بودن آن، همواره مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده‌است. نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی از زیرشاخه‌های علوم شناختی است. پایه و اساس این نظریه، درک و فهم یک مفاهیم انتزاعی به وسیله‌ی امور قابل لمس و عینی است، بر اساس همین نظریه، مرگ در سه دفتر "آرش کمانگیر"، "خون سیاوش" و "مهره‌ی سرخ" سیاوش کسرایی، و سه دفتر احمد شاملو با عنوان "قطعنامه"، "هوای تازه" و "آیدا: درخت، خنجر و خاطره" بررسی شد. طرحواره‌ها و زیرساخت‌های استعاره‌های به کار رفته از مرگ در اشعار این دو شاعر، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. حاصل این پژوهش آن شد که به دلیل ترس و هراس کسرایی از مرگ، بیشترین نمونه‌ها برای درک مفهوم انتزاعی مرگ در اشعار او، از طریق تسلط یک شی یا موجودی قدرتمند بر موجودی ضعیف و بی‌دفاع بیان شده است؛ مانند تسلیم شدن به بال لاشخواران یا گرفتار داس درو شدن. بنابراین طرحواره‌ی حاکم بر اکثر استعارات کسرایی از مرگ، طرحواره قدرتی است. بعد از طرحواره قدرتی، در شعر کسرایی مفاهیم و استعارات مرگ بر پایه‌ی طرحواره حرکتی و طرحواره‌ی حجمی بیان شده‌اند. استعاره‌های مفهومی کسرایی از مرگ با زیرساخت‌های هر سه طرحواره، بازتاب ترس و هراس او از مرگ است. پس استعاره‌های او در هر سه طرحواره، نشان‌دهنده‌ی ترس و ضعف و زبونی و تسلیم آدمی در مقابل پدیده‌ی مرگ است، و مرگ در هر صورت

بر آدمی محیط و مسلط است وآدمی در برابر پدیده‌ی مرگ تسلیم است؛ و این احساس تسلیم، امکان فعالیت و جنگیدن را از او سلب می‌کند و نوعی انفعال و احساس ترس را جایگزین آن می‌کند.

اما شاملو به قول خودش، از مرگ نمی‌ترسد. اتفاقی که او در دوره‌ی نوجوانی تجربه کرد، و پیشتر به آن اشاره شد، ترس از مرگ را به کلی از ذهن او دور می‌کند. همین مسئله، نگاه او را نسبت به مرگ و زندگی و خیلی از مسائل دیگر با نگاه کسرایی و دیگر شاعران معاصر خود، متفاوت کرده است. همین نگرش باعث شده که آن دسته از تجربیاتی که شاملو از آنها در ساخت استعاره‌های مفهومی خود از مرگ به کار برده‌است، تفاوت زیادی با استعاره‌های کسرایی از مرگ داشته باشد. شاملو با مرگ احساس دوستی و رفاقت می‌کند؛ و آن را گاه خواهر و یا شوهر عشق و گاه همراه و همزاد زندگی می‌داند.

از بررسی مفهوم استعاری مرگ در سه دفتر شعری منتخب شاملو، به این نتیجه می‌رسیم که طرحواره‌ی حاکم و غالب بر استعاره‌های مفهومی شاملو از مرگ در این سه دفتر، طرحواره‌ی حرکتی است. در این حرکت، مرگ بر شاملو چیره نمی‌شود؛ بلکه او همراه و دست در دست مرگ، به ابدیت می‌پیوندد. شاملو هرجا که سخن از مرگ در راه آرمان می‌گوید، این مرگ برای او با مشبه‌به جوانه زدن و رویش دوباره همراه است. او مرگ در راه هدف را زندگی حقیقی می‌داند و مردگان راه هدف را زنده‌ترین زندگان می‌نامد. حوزه‌های حسی و قلمرو عینی که شاملو برای بیان مفهوم مرگ به کار می‌برد، بیشتر از نوع همراهی و حرکت همزمان دو دوست و همراز انتخاب شده‌اند؛ که یا منتهی به رویش و حیات مجدد می‌شوند و یا به جاودانگی و ابدیت پیوند می‌خورند. اما همین حوزه‌های حسی در شعر کسرایی، از نوع تسلط یک شیء غالب مثل پرنده‌ای آدم‌خوار و یا غرق شدن در دریا و... انتخاب شده‌اند؛ که شاعر قدرت مقابله و مقاومت در برابر آنان را در وجود خود نمی‌بیند و به ناچار خود را تسلیم آن می‌کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The present study addresses the conceptualization of death in modern Persian poetry through the analytical framework of cognitive linguistics and conceptual metaphor theory, with particular emphasis on Johnson’s theory of image schemas as a foundational mechanism of meaning construction. Cognitive linguistics, which emerged in the late twentieth century as an interdisciplinary field focused on the study of mental representation and conceptual organization, considers metaphor not merely as a rhetorical ornament but as a fundamental cognitive operation shaping human thought, perception, and language (4, 6-8). Within this paradigm, conceptual metaphor is understood as a systematic mapping between a concrete experiential domain and an abstract conceptual domain, allowing speakers to structure intangible phenomena through embodied experience (10, 11, 14). Among the most profound and elusive abstract concepts is death, a phenomenon that has continuously preoccupied human consciousness and artistic expression throughout history (19). The present research examines how two major

figures of contemporary Persian poetry, Siavash Kasraei and Ahmad Shamlou, conceptualize death through distinct metaphorical systems rooted in their individual cognitive structures and lived experiences. By applying Johnson's taxonomy of image schemas—motion, force, and containment (14-16)—the study aims to demonstrate how each poet organizes perception, emotion, and worldview in relation to death, revealing not only aesthetic differences but fundamentally divergent cognitive and existential orientations.

Conceptual metaphor theory, introduced by Lakoff and Johnson, posits that human conceptual systems are inherently metaphorical and that abstract reasoning depends on concrete sensorimotor experience (4). Within this framework, meaning is constructed through systematic correspondences, or mappings, between a source domain and a target domain, whereby experiential knowledge structures abstract understanding (1, 11). These mappings are grounded in image schemas—recurring embodied patterns such as movement, containment, and force—that emerge from human interaction with the physical world (15, 16). Motion schemas involve trajectories from source to goal (17), containment schemas arise from experiences of inside–outside relations (16), and force schemas derive from interactions with resistance, obstacles, and compulsion (16). Cognitive linguistics maintains that these schemas constitute the infrastructure of abstract thought and enable the conceptualization of intangible phenomena such as emotion, identity, time, and mortality (13, 14). Accordingly, metaphors of death are not arbitrary poetic inventions but manifestations of deep cognitive organization reflecting each poet's experiential history and existential stance toward life and mortality (18, 19, 21).

The research employs a qualitative conceptual-analytical methodology based on close reading and systematic identification of metaphorical expressions related to death in selected poetic corpora of Kasraei and Shamlou. For Kasraei, the study analyzes the poetic cycles *Arash Kamangir*, *Mehr-e Sorkh*, and *Khoon-e Siavash* (20), which represent distinct stages of the poet's intellectual and emotional development. For Shamlou, the collections *Ghat'nameh*, *Havaye Tazeh*, and *Aida: Derakht, Khanjar va Khatereh* are examined (23, 25). Through systematic extraction of metaphorical constructions, each metaphor is classified according to its dominant image schema and its underlying conceptual mapping. The approach integrates principles of cognitive semantics (7), embodied cognition (6), and metaphorical mapping theory (4, 10) in order to reconstruct the poets' cognitive models of death.

Analysis reveals that Kasraei's poetic representation of death is overwhelmingly governed by force schemas. His metaphors portray death as a dominant, oppressive, and unavoidable power: death appears as winter,

as a monstrous enemy, as a devouring demon, as a crushing wheel, as predatory birds, and as an annihilating sea (19, 20). These metaphors construct a cognitive universe in which the human subject is fragile, vulnerable, and ultimately submissive before the irresistible authority of death. Even when motion or containment schemas appear—such as life as a path leading into the "mouth of death" or burial as the planting of a seed—the overarching structure remains one of coercion and domination, reinforcing existential anxiety and metaphysical despair (20). Kasraei's imagery reflects his historical, social, and personal struggles, marked by political disillusionment and existential uncertainty (18). The force schema thus functions as the central organizing principle of his death metaphors, encoding fear, helplessness, and resignation into the conceptual architecture of his poetry.

In sharp contrast, Shamlou's conceptualization of death is dominated by motion schemas, portraying death as movement, companionship, transformation, and passage toward eternity. His metaphors present death as growth, germination, liberation, migration, friendship, and union with immortality (23, 25). Shamlou's life experience—particularly his early confrontation with imminent execution—eradicated his fear of death and restructured his existential orientation toward it (22). Consequently, death in his poetry is not the negation of life but its extension and culmination. Even when containment schemas appear, as in the metaphor of embracing death as a beloved, they are subsumed under a broader trajectory of motion toward continuity and transcendence (25). Shamlou's cognitive system thus constructs death as an active, meaningful, and hopeful process, fundamentally opposed to Kasraei's vision of passive submission and annihilation.

The comparative analysis demonstrates that the conceptual metaphor of death in Kasraei's poetry is structured primarily by force schemas, encoding fear, domination, and existential vulnerability, whereas in Shamlou's poetry it is structured by motion schemas, encoding transformation, companionship, and transcendence. These divergent metaphorical systems reflect two radically different cognitive worldviews shaped by distinct life experiences, emotional dispositions, and philosophical orientations. Kasraei's metaphors reveal a consciousness overwhelmed by mortality and powerlessness, while Shamlou's metaphors reveal a consciousness reconciled with mortality and oriented toward continuity and meaning. The study thus confirms that poetic metaphor is not merely stylistic expression but a cognitive manifestation of each poet's internal conceptual system and lived reality.

References

1. Behnam M. The Conceptual Metaphor of Light in the Divan of Shams. Literary Criticism Quarterly. 2010;3(10):91-114.
2. Hashemi Z. Conceptual Metaphor Theory from the Perspective of Lakoff and Johnson. Adab-Pazhouhi Journal. 2010;4(3):119-39.

3. Naseri N. The Manifestation of Despair and Hope in the Poetry of Siavash Kasraie. Baharestan-e Sokhan: Scientific-Research Quarterly of Persian Literature. 2014;9(21):27-56.
4. Lakoff G, Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press; 1980.
5. Arian H, Talkhabi M. Analysis of the Concept of Death in Forough Farrokhzad's Poetry Based on Cognitive Metaphor Theory. Scientific Journal of Linguistic and Rhetorical Studies. 2020;11(22):7-36.
6. Friedenberg J, Silverman G. Cognitive Science: An Introduction to the Study of Mind. Tehran: Future Studies Center; 2009.
7. Golfam A, Yousefirad F. Cognitive Linguistics and Metaphor. Advances in Cognitive Science. 2002;4(3):59-64.
8. Talmy L. Toward Cognitive Semantics. Cambridge, MA: MIT Press; 2000.
9. Safavi K. An Introduction to Semantics. 2nd ed. Tehran: Sooreh Mehr; 2008.
10. Barcelona A. Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective2011.
11. Fotouhi M. Stylistics: Theories, Approaches, and Methods. Tehran: Sokhan; 2011.
12. Gibbs RW, Steen GJ. Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference. Amsterdam: John Benjamins; 1997.
13. Stockwell P. Cognitive Poetics. Tehran: Elmi Publishing; 2013.
14. Evans V, Green M. Cognitive Linguistic: An introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press; 2006.
15. Safavi K. A Discussion on Image Schemas from the Perspective of Cognitive Semantics. Nameh-ye Farhangestan. 2003;6(1).
16. Johnson M. The body in the mind: The bodily basis of meaning, Reason and Imagination. Chicago: University of Chicago Press; 1987.
17. Saeed JI. Semantics. Oxford: Wiley-Blackwell; 2013.
18. Abedi K. The Great Shepherd of Hope: A Study of the Life and Works of Siavash Kasraie. Tehran: Negah; 2008.
19. Shamisa C. A Look at Forough. Tehran: Morvarid; 1997.
20. Kasraie S. Collected Poems: From Sound to the Air of Sunshine. Tehran: Ketab-e Nader; 2007.
21. Baghinejad A. Humanism in Shamlu's Poetry. Urmia: Islamic Azad University of Urmia Publications; 2015.
22. Mojabi J. The Biography/Profile of Ahmad Shamlu. 2nd ed. Tehran: Ghatreh; 1998.
23. Baghaei-Makan M. Shamlu and the World of Meaning. Tehran: Morvarid; 2002.
24. Farrokhzad P. The Mother Christ. Tehran: Iran-Jam; 2004.
25. Shamlu A. Collected Works. Tehran: Zamaneh Publications, Negah Publishing Institute; 2002.