

# بررسی استعاره مفهومی مرگ در شعر هرمز علی‌پور بر اساس دیدگاه‌های لیکاف و جانسون

بهمن ساکی\*

میلاذ موحدی راد\*\*

چکیده

هرمز علی‌پور از شاعران برجسته معاصر است که از بنیان‌گذاران اصلی نحله‌ی ادبی «موج ناب» به‌شمار می‌آید. یکی از مؤلفه‌های اصلی شعر «موج ناب» علاوه بر توجه به طبیعت و عناصر اقلیمی، مرگ‌اندیشی و توجه به مسئله‌ی مرگ است. علی‌پور نیز در شعرهایش توجه بسیاری به مسئله‌ی مرگ دارد و استعاره‌های مرگ را به شکل‌های گوناگون و متنوع در شعرش به‌کار برده است. این تصاویر عموماً دارای بافت و فضایی استعاری هستند و از بسامد بالایی در شعر او برخوردارند. در بررسی استعاره‌ی مرگ در شعر هرمز علی‌پور بر اساس دیدگاه‌های لیکاف و جانسون در سه دسته استعاره‌های جهت‌ی، استعاره‌های ساختاری و استعاره‌های هستی‌شناسانه درمی‌یابیم که رویکرد او به استعاره‌ی مفهومی مرگ در سروده‌هایش، به تدریج از «طبیعت» به «انسان»؛ یعنی از استعاره‌های جهت‌ی به هستی‌شناسانه گرایش بیشتری می‌یابد. علی‌پور با تکیه‌ی بر این الگو و با بسط و گسترش این نوع از استعاره، موفق به خلق استعاره‌های بدیع و تازه از مرگ شده است که شکل‌های دیگری از زندگی را نشان می‌دهند.

واژگان کلیدی: استعاره‌ی مفهومی، مرگ، هرمز علی‌پور، لیکاف و جانسون.

سال پنجم (بهار و تابستان ۱۴۰۰)، شماره ۱۱، پژوهش‌های نثر و نظم فارسی (صص ۹۱ تا ۱۰۸)

تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۱

bahmansaki@gmail.com

miladmovahedirad@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۳/۱

\* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی، دانشگاه مازندران.

## ۱- مقدمه

مرگ و چپستی آن، به‌عنوان یک دغدغه‌ی بنیادین بشری همواره مورد پرسش و دستمایه‌ی خلق آثار هنری از سوی شاعران بوده است. به‌زعم موریس بلانشو «مرگ درون زندگی است و اصلاً زندگی به‌واسطه‌ی مرگ است که امکان‌پذیر است؛ مرگ و زندگی دارای یک ارتباط دیالکتیکی با یکدیگر هستند» (بلانشو، ۱۳۸۵: ۱۲). استعاره مرگ همواره به شکل‌ها و تصاویر بدیع در آثار هنری تجلی یافته است.

استعاره از آغاز نصیح‌یافتن علوم بلاغی و ادبی همواره موضوعی بحث‌آفرین بوده است. «استعاره را معمولاً یک صنعت ادبی و بلاغی دانسته‌اند که پیشینه‌ی آن به آراء یونانیان به‌ویژه ارسطو بازمی‌گردد. به عبارتی «استعاره این است که به چیزی که نامی دارد نام دیگر بدهند. این نام‌گذاری اختصاص به شعر و ادبیات و هنر ندارد؛ یعنی کار زبان نام‌گذاری است» (داوری اردکانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۸). مطالعات زبان‌شناختی در چند دهه‌ی اخیر، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که براساس آن، استعاره فقط آرایه‌ای ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. تحقیقات لیکاف و جانسون ثابت کرد که کاربردهای استعاره، محدود به حوزه‌ی مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست، استعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

فتوحی بر این نظر است که استعاره به شاعر امکان می‌دهد تا یک معنا را در عبارات مختلف تکرار کند به‌گونه‌ای که نامکرر بنماید و هربار بر قدرت کلام خود بیفزاید. قدما فضیلت استعاره را در این دانسته‌اند که در هر لحظه می‌تواند بر قامت سخن جامه‌ی نو ببوشاند و از تکرار ملال‌آور آن جلوگیری کند. در کتاب‌های بلاغت نقش‌های استعاره را این‌گونه برشمرده‌اند: شرح و توضیح معنا، تقویت بیان معنا، تأکید بر معنا، مبالغه در معنا، گسترش معنا، ایجاز و فشرده‌سازی، نوسازی بیان و ادای معنای واحد به‌صورت‌های

مختلف (فتوحی، ۱۳۹۵: ۹۳). فتوحی به پیروی از دیدگاه‌های معاصر، استعاره را مجالی برای خلق معنای جدید می‌داند. به عقیده‌ی او استعاره در واقع یک نوع انتقال معنا است و از رهگذر انتقال معنا از حوزه‌ای به حوزه دیگر قلمروهای زبان گسترش می‌یابد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴۲). بسیاری از منتقدان ادبی نیز عقیده دارند استعاره نقش انتقال تجربه‌های بشری را ایفا می‌کند، استعاره صرفاً تشبیهی نیست که ادات تشبیه در آن حذف شده باشند؛ بلکه به‌کارگیری بخشی از یک تجربه است برای روشن و مشخص ساختن بخشی دیگر از همان تجربه. استعاره به ما کمک می‌کند تا بخشی از یک تجربه را درک کنیم و به عمق آن پی ببریم (واینر، ۱۳۸۵: ۲۹۴). پل ریکور نقش استعاره را به‌عنوان شیوه‌ای که با آن معانی جدید در زبان ظهور پیدا می‌کند توضیح می‌دهد و با اقتباس از برخی نویسندگان معاصرش، ضمن مورد تردید قرار دادن تمام پیش‌فرض‌های سنت بلاغی قدیم می‌گوید: «استعاره فقط برای زینت گفتار به کار نمی‌رود. استعاره‌ها از تنش میان دو لغت به وجود می‌آیند. چنانچه آن‌ها به شیوه‌ای غیر معمول و غیر از معانی حقیقی به کار روند شنونده را به راه‌های جدیدی از فهم رهنمون می‌شوند (ریکور، ۱۳۸۶: ۸۱).

## ۲- مبانی نظری و تبیین مسئله

### ۲-۱- استعاره مفهومی

استعاره یکی از انواع مجاز است. استعاره و مجاز مهم‌ترین پدیده‌های زبانی هستند که در چارچوب علوم‌شناختی معنا و مفهوم جدیدی پیدا کرده‌اند. استعاره و مجاز در زبان‌شناسی سنتی صرفاً ابزارهایی برای زیبایی‌تعبیر زبانی بودند؛ اما در چشم‌انداز جدید این علوم، جزء اساسی تفکر بشر و بلکه وجه بنیادین آن هستند. لیکاف و جانسون برای نخستین بار تحلیل شناختی از استعاره را ارائه دادند که نظریه مفهومی در باب استعاره و یا استعاره مفهومی نام گرفت. در استعاره، ما یک قلمرو مفهومی را بر اساس قلمرو دیگر بیان می‌کنیم و میان دو قلمرو مفهومی متفاوت ارتباط ایجاد می‌کنیم؛ بنابراین استعاره در اصل، کاری

ذهنی و فعالیتی تعبیری است (داوری اردکانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۳).

استعاره از نظر رویکرد زبان‌شناسی شناختی، یک پدیده زبان‌محور نیست؛ بلکه با توجه به ذهنی‌بودن استعاره، چنین به نظر می‌رسد که این مفهوم به حوزه‌های زبان، فکر، فعالیت‌های اجتماعی- فرهنگی، مغز و جسم تعلق داشته باشد. به بیان دیگر می‌توان ادعا کرد که استعاره پدیده‌ای است زبان‌شناختی، ادراکی، اجتماعی- فرهنگی، عصبی، جسمی و به صورت هم‌زمان در تمام این سطوح متفاوت حضور دارد (کوچس، ۱۳۹۴: ۲۶). استعاره بر نظام مفهومی طبیعی ما حاکم است؛ زیرا بسیاری از مفاهیمی که برای ما مهم‌اند یا انتزاعی‌اند و یا در تجربه‌ی ما تعریف روشنی از آن‌ها وجود ندارد (احساسات، ایده‌ها، زمان و...) ما باید آن‌ها را به واسطه مفهوم دیگری بفهمیم. مفاهیمی که ما آن‌ها را به واسطه‌ی اصطلاحات روشن‌تری درک می‌کنیم (جهت‌های مکانی، اشیاء و...) این ضرورت ما را به سمت تعریف استعاری در نظام مفهومی مان هدایت می‌کند. استعاره‌ها به ما اجازه می‌دهند قلمرویی از تجربه را به واسطه‌ی قلمرو دیگر درک کنیم. این نکته بیانگر آن است که ادراک به واسطه‌ی کلیتِ قلمروهای تجربه حادث می‌شوند و نه به واسطه‌ی مفاهیم جداگانه (همان: ۱۸۵). هر یک از قلمروها یک «کُلِ ساختاریافته» در تجربه‌ی ما هستند که به مثابه‌ی چیزی که یک گشتالت تجربی نامیده می‌شود، مفهوم‌سازی می‌شوند. این قلمروها تشکیلات منسجم تجربه‌ی ما را در ارتباط با قلمروهای طبیعی به تصویر می‌کشند. به نظر می‌رسد این قلمروهای تجربه، گونه‌های طبیعی تجربه باشند. گونه‌های تجربی خود محصول عوامل زیر هستند

(الف) بدن‌های ما (سیستم ادراکی و حرکتی، قابلیت‌های ذهنی، ویژگی‌های احساسی و...)

(ب) تعامل ما با محیط فیزیکی پیرامونمان (حرکت، کاربرد اشیاء و...)

(ج) تعامل درون فرهنگی ما با سایر افراد (در ارتباط با نهادهای اجتماعی سیاسی اقتصادی و مذهبی) (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۴: ۱۸۸)

در دیدگاه سنتی استعاره چیزی نیست جز رابطه‌ای که بین دو شیء یا دو واژه در

حوزه‌ی زبان اتفاق می‌افتد، آن‌هم زبان ادبی نه زبان عادی، اما لیکاف و جانسون استعاره‌ها را مختص زبان ادبی نمی‌دانند چراکه استعاره‌ها در زبان روزمره هم کاربرد وسیعی دارند، آن‌ها ادعا کردند که استعاره، تنها قسمت شاعرانه‌ی سخن نیست، بلکه قسمتی از نظام عظیم استدلال شناختی بشر محسوب می‌شود. از طرفی دیگر استعاره تنها پدیده‌ای زبانی نیست، بلکه بیشتر به نظام مفهومی انسان (اندیشه، تفکر و تعقل) مربوط می‌شود. انواع استعاره‌های موجود در زبان روزمره و عادی را به سه دسته‌ی اصلی تقسیم می‌کنند: ۱- استعاره‌های جهتی ۲- استعاره‌های ساختاری ۳- استعاره‌های هستی‌شناسانه.

از این منظر، بررسی و تحلیل «نظریه‌ی استعاره» نه تنها از باب چالش‌های مربوط به آن در مقایسه با نظریه‌های کهن درباره‌ی استعاره و ماهیت معنا و تفکر و زبان، بلکه از نظر طرح نگرش نو و تازه به استعاره بسیار ضروری و مهم به نظر می‌رسد. بدین ترتیب توجه به بیان استعاری، به‌ویژه از این نظر اهمیت دارد که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

### ۳- پیشینه‌ی پژوهش

استعاره در مباحث بلاغی همواره جایگاه و اهمیت ویژه‌ای داشته است و اغلب منتقدان و نظریه‌پردازان به آن توجه نشان داده‌اند. استعاره مفهومی نیز از مباحث جدیدی است که در مسئله‌ی استعاره مطرح شده است. تصویرپردازی‌ها از موضوع مرگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های بشری، در ادبیات و به‌ویژه شعر، عموماً با رویکردی استعاری بوده است. پژوهشگران در مقالاتی بسیاری به بررسی استعاره مرگ در آثار شاعران متقدم و معاصر پرداخته‌اند که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: تحلیل نگاشت‌های استعاری و طرح‌واره‌ای در مفهوم اجل در آثار مولوی (۱۳۹۸) زهرا عباسی، امین خسروی و مهدی دهقانی، تحلیل تطبیقی تصاویر بلاغی عشق، غم و مرگ در اشعار سهراب سپهری و مولوی (۱۳۹۸) آزاده اسلامی، سید اسماعیل قافله‌بانی و مهدی فیاض، ماهیت مرگ و اهداف مرگ‌ستایی از دیدگاه مولانا (۱۳۹۸) منوچهر کمری و ملک محمد فرخزاد و...؛ اما مقالاتی که به

استعاره مرگ از منظره استعاره‌ی مفهومی در شعر شاعران معاصر پرداخته شده باشد، بسیار اندک‌شمارند که می‌توان از آن‌ها به مقالات مرگ و مرگ‌اندیشی در اشعار اخوان ثالث، شاملو و فروغ فرخزاد (۱۳۹۴) سعید حسام پور سمیه نبوی اعظم حسینی، بررسی ساختار شعری مجموعه‌ی تولدی دیگر بر مبنای استعاره‌ی شناختی (۱۳۹۶) محمدباقر شهرامی و سید علی هاشمی عرقطو، تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه استعاره شناختی (۱۳۹۹) حسین آریان و مهری تلخایی و بررسی استعاره‌ی مفهومی مرگ در آثار مجید زمانی اصل به بررسی و واکاوی تصاویر استعاری مرگ با تکیه بر آرای لیکاف و جانسون (۱۳۹۷) طاهره صادقی تحصیلی و داودرضا کاظمی اشاره نمود.

#### ۴- شعر و شاعری هرمز علی‌پور

هرمز علی‌پور (۱۳۲۵، خوزستان- ایذه) یکی از پرکارترین شاعران ایرانی است و تقریباً قالب‌های گوناگونی را از سنتی گرفته تا شعر نو و بی‌وزن تجربه کرده است. او نخست با سرودن و چاپ غزل و دوبیتی در نشریاتی چون فردوسی به جامعه‌ی ادبی معرفی شد. سپس به شعر بی‌وزن روی آورد و از میانه‌ی دهه‌ی پنجاه، زیر عنوان موج ناب سرودن را ادامه داد. منوچهر آتشی در مجله‌ی تماشا (شماره‌ی ۳۲۱، به تاریخ ۲۵ تیر ۱۳۵۶) سه شعر از هرمز علی‌پور چاپ کرد و در برنوشته این شعرها چنین نوشت: «هرمز علی‌پور، از روزهایی که صفحه‌های «تجربه‌های جوان» در تماشا دایر بود با ما همکاری داشت؛ و چه زیباست که می‌بینیم او تجربه را هم‌چنان روی به بلندی‌های توفیق دارد...» (آتشی، تیر ۲۵۳۶: ۲۰). چندی بعد، یعنی در مهر همان سال، آتشی در پیشانی چند شعر از هرمز علی‌پور نوشت: «در لحظه‌های ناب صمیمت با خود، شاعر، ناگزیر - آوار همه‌ی قیدها را از شانه فرو می‌ریزد تا به لب کلام دست یابد. این‌که آیا چنین خواستی دست‌یافتنی است یا نه و این‌که آیا چنین رودررو شدن با شعر، انگیزه‌ی زبانی مشترک و مشابه نخواهد شد» (آتشی، مهر ۱۳۵۶: ۸۰). از هرمز علی‌پور، البته پیش از این نمونه‌هایی از شعر سنتی در سایر مطبوعات سراسری به چاپ رسیده بود و تا آن زمان، کم‌وبیش آشنای صفحات شعر

مجلات سراسری بود و شعرهای تازه‌اش، نشان از دل‌کندن از تجربیات پیشین و جهش و دستیابی به گویشی تازه در سرودن داشت (یاری، ۱۳۹۲: ۱۷۷).

شعر علی‌پور، در دفترهای با کودک و کبوتر و نرگس فردا با معیارهای موج ناب هم‌خوانی دارد و از بهترین نمونه‌های این جریان شعری است. علی‌پور پس از انتشار نرگس فردا، در شعرهای دفتر سپیدی جهان و مجموعه‌های بعدازآن، اندکاندک از فضاهای مرسوم شعرش جدا شد و به آفریدن شعرهایی ساده و روایی روی آورد، به گونه‌ای که دیگر درست به نظر نمی‌آید این دفترها را شعر ناب بنامیم. او با کاستن از ابهام، تعقید زبانی و فشردگی تصاویر و سطرهای شعرش، نوعی گفتارگرایی را به شعرش راه داد و همین امر باعث شد که خواننده تنفس گاه‌های بیشتری در کارش بیابد و درک و دریافت تصاویر و لحظات شاعرانه‌ی او چندان دور از دست نباشد (همان: ۲۰۷). علی‌پور، پس از چاپ نرگس فردا به آزمون‌هایی تازه در شعرش دست زد. ساده‌نگاری، گفتارگرایی و برگزیدن لحنی تازه و خودویژه، از جمله‌ی تجربیات علی‌پور در دهه‌ی هفتاد است. شاعر، با تأیید این گفتارگرایی و ساده‌نگاری در کارهایش، آن‌ها را از وجوه غایب شعرهای پیشین خود دانسته است که با تأخیر و در دهه‌ی هفتاد در شعر او بیدار شده‌اند. او این ساده‌گویی را از امتیازات شعرهای خود برشمرده است (محیط، ۱۳۸۳: ۴). برگزیدن لحن تازه و رسیدن به هم‌نشینی‌های تازه‌ی واژگان، از دیگر وجوه تمایز شعر علی‌پور است. از این رو، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر او پس از نرگس فردا برجسته شدن عنصر زبان است. علی‌پور در سلوک زبانی خود، دو مرحله‌ی متفاوت را آزموده است: نخست، تصویرسازهای او پیچیده، انتزاعی و دیرپابند و در گام بعد به تصویرهای خودجوش و عاطفی تمایل نشان داده است که بیشتر، باری عاطفی دارند، به گونه‌ای که می‌توان «نقطه‌ی عزیمت بسیاری از شعرهای او را تصویرگرایی» (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۹۲۴) به شمار آورد.

شعر علی‌پور، از نظر فکری و محتوایی، شعری مرگ‌اندیش است. شعری اندوهگین، با بسامد بالای واژگانی چون: مرگ، اندوه، غمین، غمگین، گریه، گور، تنهایی، گورستان،

مرده. نگاهی به سروده‌های علی‌پور از جوانی تا امروز، نشان می‌دهد که او نرم‌انرم شعرش را به اندوه تنیده است. به‌هرروی، فورانِ اندوه در تمامی دفترهای او، رنگی اندوهناک و غمگین بر بسیاری از سروده‌های او پاشیده است (یاری، ۱۳۹۲: ۲۱۵). روی‌هم‌رفته، شعر علی‌پور را می‌توان به سه مرحله تقسیم کرد. مرحله‌ی نخست: شعرهای سستی که بیشتر در قالب غزل سروده شده‌اند. مرحله‌ی دوّم: شعرهای دهه‌ی پنجاه و شصت است که در دفترهای کودک و کبوتر و نرگس فردا گرد آمده‌اند و زیر عنوان موج ناب قرار می‌گیرند. مرحله‌ی سوّم: شعرهای دفتر سپیدی جهان تا به امروز. علی‌پور، در دوره‌های دوّم و سوّم شاعری‌اش، تقریباً شعرهایی با حال و هوایی ثابت سروده است. این خصوصیت، به‌ویژه در شعرهای مرحله‌ی سوّم او بیشتر نمود دارد و در بیشتر شعرها، از لحن، درون‌مایه و شگردهای منحصربه‌فرد خودش سود جسته است و درست است که زبان او از آن فشردگی، ایجاز و بستگی شعر ناب جدا شده و شیوه‌های تازه‌ای را تجربه کرده است، اما کمتر به فراروی از ذهن و زبان ثابت خویش دست یازیده است. علی‌پور، بیش از پنج‌دهه است که شعر می‌سراید و توانسته است که گام‌به‌گام با دگرگونی‌های شعر امروز ایران کنار بیاید. برخی از منتقدان دگرگونی‌های شعر علی‌پور را در مرحله‌ی سوّم شاعری‌اش، متأثر از تحولات شعر موسوم به دهه‌ی هفتاد و شاعران این نسل دانسته‌اند. هرچه هست، او شاعری است که آهسته و پیوسته به غنی‌کردن تصویرها و بخشیدن رنگ و لعابی فلسفی به شعرهایش همّت گماشته است. از این‌رو، می‌توان او را یکی از شاعران تأثیرگذار چند دهه‌ی گذشته در خوزستان به شمار آورد (همان).

## ۵- انواع استعاره‌های مفهومی در شعر هرمز علی‌پور

### ۵-۱- استعاره‌های جهتی - فضایی

استعاره‌های جهت‌مند (جهتی)؛ استعاره‌های جهتی تلاشی است در حوزه‌ی استعاره‌های مفهومی برای درک مفاهیم با استفاده از جهت مکانی (بالا، پایین، جلو، عقب، کم‌عمق و...)



این استعاره‌ها از بدن انسان گرفته می‌شود و یا ریشه در تجارب فیزیکی او دارد.

در این نوع از استعاره‌ها نگاه‌های استعاری به صورت فضایی استعاری شکل می‌گیرند در واقع «نه یک مفهوم برحسب دیگری، بلکه یک نظام کامل از مفاهیم نسبت به دیگری سازمان‌دهی می‌شود» (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۴: ۲۳). لیکاف و جانسون برای نشان دادن نسبت استعاره‌های جهتی از اصطلاحات بالا و پایین بهره می‌گیرند: شادی بالاست، اندوه پایین است. خوب بالاست و بد پایین است (همان: ۲۶).

استعاره‌ی جهتی در شعر علی پور، برآمده از تجربه‌ی فعال، مستقیم، حسی و ارادی شاعر با پدیده‌ها است.

در زیر برخی نمونه‌های استعاره جهتی در شعر علی پور را می‌آوریم:

- کتاب را که باز می‌کنی / در صفحه‌ی اول دختری است / که به درد هرچه می‌خورد  
مگر که مرگ (علی پور، ۱۳۸۹: ۷).

- اول تاریخ مرگ را می‌نویسیم / تولد را بعد / چون مرگ موقت نیست / و تولدها  
در اوست. (همان: ۲۸).

- دوست دارم بنویسم بلند / که در دیار باقی / همین کلمات هستند. (همان: ۷۴).

- من از نگاه خود است که مرده‌ام بیشتر. (همان: ۲۸).

- از گفته‌ها برس به مرگ / به زندگی برس. (همان: ۵۸).

#### ۵-۱-۱- بررسی تحلیلی سه نمونه از استعاره‌های جهتی در شعر هرمز علی پور

۱- بر این مگاک / تنها صدای آب می‌آید / با این دهل / که می‌کوبد / بر خون من / که  
رو به مرگ نشسته‌ام و... (علی پور، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

۲- رو کرد به این جهان / هرمز به اسفندماه و / آبان به ململی سپید او را به خاک  
بخشیدند (همان: ۳۸).

۳- مرگ به من می‌نگرد / از شاخه درختی که سبزی خود را / وانهاد در غبار مرگ / به  
من نگاه می‌کند / و چون / به خانه می‌رسم / روشن تر است نگاه او (همان: ۴۱).

جدول شماره ۱: جهت مبداء - مقصد					
نمونه	مبداء	جهت مبداء	(نگاشت استعاری)	مقصد	جهت مقصد
۱	صدای آب	(بالا)	صدای دهل	مرگ	مستقیم (پایین)
۲	تولد	(بالا)	اسفندماه - آبان ماه	مرگ	غیر مستقیم (پایین)
۳	شاخه‌ی درخت	(بالا)	غبار (تردید) رو به روشنی	مرگ	مستقیم (پایین)

جدول شماره ۲: وضعیت نگاشت			
نمونه	مبداء نگاشت	وضعیت (نگاشت استعاری)	مقصد نگاشت
۱	صدای آب	وسیله‌ی نگاشت: کوبش دهل	مرگ
		کاربرد نگاشت: صدای دهل	
		هدف نگاشت: مقابله با مرگ	
۲	تولد	وسیله‌ی نگاشت: جهان	مرگ
		کاربرد نگاشت: رشد و ریش	
		هدف نگاشت: مرگی سپید	
۳	شاخه‌ی درخت	وسیله‌ی نگاشت: شاخه‌ی درخت	مرگ
		کاربرد نگاشت: نگرستن (تردید)	
		هدف نگاشت: رسیدن به روشنایی	

مبداء و مقصد استعاره‌های جهتی از منظر لیکاف و جانسون، نسبت به یکدیگر وجهی تقابلی دارند و همان‌گونه که در این نمونه‌ها مشخص است؛ جهت استعاره‌های مبداء (بالا) و جهت استعاره‌های مقصد (پایین) است. روشن است که جهت استعاره مقصد از نظر روساختی (پایین) است؛ اما با توجه به نگاشت استعاری و هدف نگاشت می‌توان از نظر زیرساختی، مفهوم (بالا) را ادراک نمود؛ به این مفهوم که مرگ و زندگی در نگاه شاعر و از منظر استعاره‌های جهتی ارزشی برابر دارند؛ علاوه بر آن استعاره‌های جهتی در شعر

علی‌پور عموماً از طبیعت و زیست‌بوم شاعر اخذ شده‌اند و ریشه در تجربه‌های مستقیم اجتماعی، فرهنگی و قومی شاعر دارند و به‌صورت تصادفی انتخاب نشده‌اند.

### ۵-۲- استعاره‌های ساختاری

سازمان‌دهی و قالب‌بندی یک مفهوم در حوزه‌ی یک مفهوم دیگر با استعاره‌های ساختاری صورت می‌گیرد. به عبارتی استعاره‌های ساختاری، وظیفه‌ی انتقال یک مفهوم را در حوزه یک مفهوم دیگر به‌گونه‌ای نظام‌مند به عهده دارند (عباسی و خسروی، ۱۳۹۶: ۱۴). این استعاره‌ها «به ما امکان می‌دهند که چیزی بسیار بیشتر از سمت دادن به مفاهیم، اشاره کردن به آن‌ها و کمی سازی آن‌ها، انجام دهیم؛ به‌علاوه به ما امکان می‌دهند که یک مفهوم کاملاً ساخت‌مند را برای ساختاربخشی به مفهوم دیگر به کار ببریم» (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۴: ۸۴)

استعاره‌ی ساختاری در شعر علی‌پور، برآمده از تجربه‌ی عقلی و مشاهده‌ی مستقیم رفتار پدیده‌های پیرامون است که شاعر نسبت به آن‌ها بر اساس نتایج عقلی خود، رفتاری تفسیری دارد.

در زیر برخی نمونه‌های استعاره ساختاری در شعر علی‌پور را می‌آوریم:

- اکنون که خفته این نوزاد/ با ترکیب دوباره‌ی گل و عروسک‌ها / دوباره برخواهم گشت (علی‌پور، ۱۳۹۳: ۳).

حوزه مبداء (انتزاعی) ----- حوزه مقصد (عینی)

مرگ ----- نوزاد

- چون زندگی خویش نمی‌نویسیم / دیگران هستند و / در صحنه‌های عمرمان غبارها می‌دود. (همان: ۵).

حوزه مبداء (انتزاعی) ----- حوزه مقصد (عینی)

مرگ ----- غبار

- این دو صندلی برای همیشه خالی اند / کنار دریا و خیس نمی‌شوند. (علی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۱).

حوزه مبداء (انتزاعی) ----- حوزه مقصد (عینی)

مرگ----- صندلی خالی

- دست تو که نیست عزیز من / تو نیز مهمانی / گیرم ساعتی بیشتر می‌مانی (همان: ۱۵).

حوزه مبداء (انتزاعی) ----- حوزه مقصد (عینی)

مرگ----- میزبان بودن

### ۵-۲-۱- بررسی تحلیلی سه نمونه از استعاره‌های ساختاری در شعر هرمز علی‌پور

۱- حالا که خنده‌های گل به شب / آن‌گونه محو شده است / که از فرط گریه‌ها این

خانه شبیه گورستان است (علی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۱).

۲- این گونه‌ایم بله! / که دائماً درختی قدیمی در مردمک‌هامان / باژگونه می‌میرد /

تا این که مرگ بیاید و ما را و خاطره‌ی درخت را / با هم به شانه‌های گریانی بسپارند

(علی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۰).

۳- آورده‌اند در قدیم قمریانی بود که از بوی یکی / یکی می‌مرد / شاعر که از قمری

کمتر نیست (علی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

استعاره‌های ساختاری در شعر علی‌پور همواره امکان درک حوزه مقصد را از طریق

ساختارهای موجود در حوزه مبداء با تفسیر عوامل شناختی برای ما روشن می‌کند.

جدول شماره ۳: عوامل شناختی			
نمونه	حوزه‌ی مبداء	عوامل شناختی	حوزه‌ی مقصد
۱	محو شدن خنده گل	فرط گریه	گورستان
۲	شانه‌های گریان	خاطره‌ی درخت	مرگ درخت -- انسان
۳	مرگ قمری	بوی قمری	مرگ (انسان)

### ۳-۵- استعاره‌های هستی‌شناسی

از دیگر انواع استعاره‌های به‌کاررفته در شعر علی پور استعاره‌های هستی‌شناسی است این استعاره‌ها به قدری در اندیشه‌ی ما طبیعی و رایج‌اند که معمولاً آن‌ها را توصیف‌های صریح و روشن پدیده‌های ذهنی در نظر می‌گیریم؛ در واقع استعاره‌های هستی‌شناسی را برای فهم رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و حالت‌ها به کار می‌بریم (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۴: ۴۲)

در زیر برخی نمونه‌های استعاره هستی‌شناسانه در شعر علی پور را می‌آوریم:

- و زنده‌ام اگر هنوز/ یادم رفته است تا که بمیرم من / که دیده‌ام صبح و پسین پنجره یکی است / چه رو به روی دریا و چه صحن گورستان / بگشایم آن را به جز خموشی غمین نمی‌بینم (علی پور، ۱۳۸۹: ۷۰).

مرگ = مفهوم انتزاعی      دیدن صبح و عصر = مفهوم عینی

حوزه مبداء مرگ = مفهوم انتزاعی      دیدن دریا و گورستان = مفهوم عینی

زمینه‌ی تداعی سکوت و خاموشی = مفهوم عینی

- فرسوده نیستم / از نشستن به یک اتاق است / که تا نفس‌های مرگ رسیده / نفس‌هایم. (همان: ۷۳).

- که دور باشد مگر که چشم مرگ / بعد از دردهای تازه به رنگ خود بنویسیم. (همان: ۸۴).

### ۳-۵-۱- بررسی تحلیلی سه نمونه از استعاره‌های هستی‌شناسانه در شعر هرمز علی پور

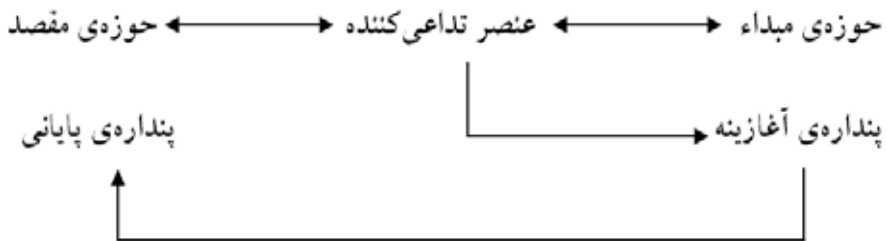
۱- نویس چون این جهان که با کسی نمی‌ماند / من با واژگان خویش حتی نخواهم ماند (علی پور، ۱۳۷۷: ۵).

۲- وز خوشه‌های آب / چون توشه‌ها بردارم / آن پاسخ کهن را بگویم و گورم را بگسترم (علی پور، ۱۳۷۱: ۳۰).

۳- و چون ما که بر گورهای کهنه راه می‌رویم و نمی‌دانیم که گور کیست / آیندگان نیز بر گورهای ما راه خواهند رفت و نخواهند دانست (علی پور، ۱۳۷۷: ۲۸).

نوعی مکانیسم تداعی و برابرسازی در ماهیت استعاره‌های هستی‌شناسانه وجود دارد که پنداره‌ی آغازینه در حوزه‌ی مبداء را زمینه‌ی تداعی برای پنداره‌ی پایانی در حوزه‌ی مقصد قرار می‌دهد.

### نمودار شماره ۱: فرایند تداعی و پنداره‌ها



استعاره‌ی هستی‌شناسانه در شعر علی‌پور، وجهی آرمانی و نوستالژیک دارد. تجربه‌ی شاعر ادراکی ذهنی و توأم با تداعی است و نوعی آبرونی تقدیر در استعاره‌های مفهومی هستی‌شناسانه او دیده می‌شود.

جدول شماره ۲: عنصر تداعی و پنداره‌ها			
نمونه	حوزه‌ی مبداء پنداره‌ی آغازینه	عنصر تداعی	حوزه‌ی مقصد پنداره‌ی پایانی
۱	جهان با کسی نمی‌ماند	تنهایی (مرگ)	واژگانم نیز با من نخواهند ماند
۲	توشه برداشتن از خوشه‌های آب	پاسخ کهن (مرگ)	گسترانیدن گور
۳	بر گورهای کهنه راه می‌رویم	گورها (مرگ)	آیندگان نیز بر گورهای ما راه خواهند رفت

### ۶- تحلیل یافته‌ها

هرمز علی‌پور گونه‌های مختلف استعاره‌ی مفهومی را در شعر خود به کار گرفته است که همه‌ی آن‌ها نتیجه‌ی تجربه‌های زیستی او به صورت تجربه‌های بدنی، عقلی و

ادراکی هستند. در مرور و بررسی استعاره‌های مفهومی شعر علی پور، نوع استعاره مفهومی در رابطه با نوع تجربه، رویکرد شاعر، شکل تجربه و کنش شاعر در جدول زیر نشان داده شده است.

جدول شماره ۵: رابطه‌ی انواع استعاره با انواع تجربه و کنش شاعر				
نوع استعاره مفهومی	نوع تجربه شاعر	رویکرد شاعر	شکل تجربه شاعر	کنش شاعر
جهتی	ارادی	استعلایی	تجربه‌ی بدنی	فعال
ساختاری	واقعی	تفسیری	تجربه‌ی عقلی	مفسر
هستی‌شناسانه	نوستالژیک	تقدیری	ادراک ذهنی	منفعل

#### ۷- نتیجه

در بررسی شعر هرمز علی پور این نکته را دریافتیم که کمتر شعری از علی پور می‌توان یافت که در آن استعاره‌ی مفهومی مرگ به شکل‌های متنوع و گوناگون آن به کار نرفته باشد و با قطعیت می‌توان گفت مرگانندیشی وجه غالب اشعار اوست. گرچه زبان شعری علی پور در طول پنجاه سال شاعری، همواره تغییرات مکرر و متنوعی متناسب با تحولات ادبی و رویکردهای زبانی جدید داشته است؛ اما مرگانندیشی در تمام مراحل شاعری او عنصری جدانشدنی از اندیشه و زبان شاعرانه‌ی او بوده است و این خط سیر، در مرور منزل به منزل شعر او از زبان فشرده‌ی «موج ناب» تا شعری «گفت و گو محور» با مخاطبی «حاضر غایب» به وضوح قابل مشاهده است. همان‌طور که در آغاز گفته شد، توجه به اقلیم و طبیعت از عناصر شعر «موج ناب» بوده‌اند و نوع مستعار منه اغلب استعاره‌های مرگ در شعرهای این دوره‌ی شاعری علی پور، «طبیعت» بوده است و با رویکرد متأخر او به شعری «گفت و گو محور»، رفته‌رفته نوع مستعار منه بیشتر استعاره‌های مرگ در شعرهای او به «انسان» گرایش بیشتری یافته است.

استعاره‌ی جهتی در شعر علی پور، برآمده از تجربه‌ی فعال، مستقیم، حسی و ارادی شاعر با پدیده‌ها است، شاعر خود را دارای کنش فعال می‌داند و استعاره‌های مفهومی

جهتی شعر او سنجی استعلایی دارند.

استعاره‌های ساختاری در شعر او نیز برآمده از تجربه‌ی عقلی و مشاهده‌ی مستقیم رفتار پدیده‌های پیرامون است که شاعر نسبت به آن‌ها بر اساس نتایج عقلی خود، موضعی تفسیری دارد، همچنین استعاره‌های هستی‌شناسانه در شعر علی‌پور، وجهی آرمانی با لحنی نوستالژیک دارد. تجربه‌ی شاعر ادراکی ذهنی و توأم با تداعی است و نوعی آبرونی تقدیر در استعاره‌های مفهومی هستی‌شناسانه او دیده می‌شود.

اما باین‌همه گرچه از منظر نظریه‌ی لیکاف و جانسون، جهت استعاره‌های مقصد از نظر روساختی (مرگ رو به پایین) است؛ اما با توجه به نگاشت استعاری و هدف نگاشت می‌توان از نظر زیرساختی، مفهوم (بالا) را برای این استعاره‌ها در نظر گرفت که وجه مرگ عموماً در شعر او ارزشی برابر با زندگی دارد و فراوانی کم‌نظیر تصاویر و استعاری مرگ در شعر هرمز علی‌پور را می‌توان طرحی پیش‌دستانه برای مواجهه و مقابله با مفهوم مرگ دانست.

### منابع

آتشی، منوچهر، (۲۵ تیر ۱۳۵۶)، «شعرهایی از هرمز علی‌پور و فیروزه میزانی»، تماشاشا، سال هفتم، شماره‌ی ۳۳۱، ص ۲۰.

آتشی، —. (۲۵ مهر ۱۳۵۶)، «شعرهایی از هرمز علی‌پور»، تماشاشا، سال هفتم، شماره‌ی؟، ص ۸۰.

باباچاهی، علی. (۱۳۸۰)، *گزاره‌های منفرد (مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز)*، ۲ جلد، چاپ نخست، تهران: موسسه‌ی انتشاراتی سپینتا.

بلانشو، موریس. (۱۳۸۵). *ادبیات و مرگ*، مترجم: لیلا کوچک منش، چ نخست، تهران: گام نو.

داوری اردکانی، رضا و دیگران. (۱۳۹۳). *زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*، چ دوم، تهران: هرمس.



- ریکور، پل. (۱۳۸۶). «استعاره و ایجاد معانی جدید در زبان»، مترجم: حسین نقوی، فصلنامه معرفت، سال شانزدهم، شماره ۱۲۰، صص ۹۴-۸۱.
- زاهدی، کیوان و عصمت دریکوند. (۱۳۹۰). «استعاره‌های شناختی در نثر فارسی و انگلیسی». پژوهشنامه علوم انسانی. دوره سوم. شماره ۶. صص ۲.
- عباسی، زهرا و امین خسروی. (۱۳۹۶). «بررسی مفهوم تکاملی مرگ در اشعار مولانا براساس نظریه استعاره شناختی مدل فرهنگی استعاره زنجیره بزرگ». دو فصلنامه علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. سال نهم. شماره ۱۷. صص ۱۴.
- عباسی، علی. (۱۳۹۱). *تخیل و مرگ در ادبیات و هنر*. چ اول. تهران: سخن.
- علی پور، هرمز. (۱۳۷۷). *الواح شفاهی، چ نخست*، تهران: گیل.
- علی پور، —. (۱۳۹۳). *نیمرخ آهو، چ نخست*، تهران: مروارید.
- علی پور، هرمز. (۱۳۹۶). *ای پوست مار، چ نخست*، تهران: نزدیک‌تر.
- علی پور، —. (۱۳۹۶). *نرگس فردا، چ نخست*، شیراز: نوید شیراز.
- علی پور، —. (۱۳۹۷). *به نام کوچک هرمز، چ نخست*، تهران: نیماژ.
- علی پور، —. (۱۳۸۹). *به لامکان به نرگس‌ها، چ نخست*، تهران: تکا.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)*، چ نخست، تهران: سخن
- فتوحی، —. (۱۳۹۵). *بلاغت تصویر، چ چهارم*، تهران: سخن
- کوچس، زولتان. (۱۳۹۴). *استعاره در فرهنگ*، مترجم: نیکتا انتظام، چ نخست، تهران: سیاه‌رود.
- لیکاف، جرج و مارک جانسون. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. مترجم: جهان‌شاه میرزا بیگی، چ نخست، تهران: علم.
- محیط، هادی. (۱۱ تیر ۱۳۸۳)، «فردیت خود را در شعر بسیار دوست‌تر دارم (گفت‌وگو با هرمز علی پور)»، هنگام (ضمیمه‌ی ادبی - فرهنگی روزنامه‌ی عصر مردم)، شماره‌ی ۶۲، صص ۳-۴.

واینر، فیلیپ. پ. (۱۳۸۵). *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها*، گروه مترجمان، ج سوم، چ نخست، تهران: سعادت.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». نشریه ادب پژوهی. شماره ۱۲. صص ۱۲۰-۱۳۰.

یاری، علی. (۱۳۹۲). *از کتیبه جنوب*. چ نخست، آبادان: پرسش.

یاری علی و منوچهر جوکار. (۱۳۹۲). «بررسی شعر موج ناب فارسی از سرآغاز تا سرانجام». فصلنامه کاوش نامه. سال چهاردهم. صص ۲۰۹-۲۰۷.