Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism *Open Access*

Spring & Summer (۲۰۲٤) ۱۷ (۱): ٤۲-٦۳

Doi.org/۱۰,۳۰٤۷۳/prl.۲۰۲٤,٦۸٥٦۸,۲۰۸۰

**ORIGINAL ARTICLE**

# Analysis of Up and Down Directional Metaphors in poetry collection "Sharab-e Khanegi Tars-e Muhtasib khordeh" of Mehrdad Avesta Based on the theory of "Conceptual Metaphor"

**Fereshteh Shahsanam [۱], Ahmad Khajehim [۲], Abolqasem Rahimi [۳], Hassan Delbari [٤]**

۱.Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature at Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
۲.Assistant Professor of Persian Language and Literature at Hakim Sabzevari University, Sabzevar Iran.
۳.Assistant Professor of Persian Language and Literature at Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
٤.Associate Professor of Persian Language and Literature at Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Correspondence:
A. Khajehim
Email: a.khajehim@hsu.ac.ir

Received:۲۰۲۳/۰۷/۱٥
Accepted:۲۰۲٤/۰۱/۱۰

**How to cite:**
Alavi Moghaddam, M. & Firouzimoghaddam, M. & Kheslati, H. (۲۰۲۲), An alyzing conceptual Conceptual Directional Metaphors from madness motif in a selection Bidel Dehlavi's Ghazals, Volume ٦, Issue ۲, Practical rhetoric and critique of rhetoric, ۹۹-۱۱۲. , Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism. ۱۷ (۱), ٤۲-٦۳.
Doi.org/۱۰,۳۰٤۷۳/prl.۲۰۲٤,٦۸٥٦۸,۲۰۸۰

**ABSTRACT**

The current analytical-descriptive research in the framework of conceptual metaphor theory (Lakoff & Johoson ۱۹۸۰) analyzes the up and down directional metaphors in one of the most important poetic collections of Mehrdad Avesta, namely *Sharab-e Khanegi Tars-e Muhtasib Khordeh.* Mehrdad Avesta (۱۳۷۰-۱۳۰۸ AH) is one of the prominent poets of the revolution, who his fighting and idealistic spirit can be seen everywhere in his works. In addition, his poetry is full of abstract concepts that he has made tangible and objective with opposing directions. The main aim of the authors in investigating the up and down direction metaphor in his poem was to pay a close attention to his point of view and then to discover the perception that which concepts, in his thought and attitude, have been placed with the up direction, and which concepts with the down direction. In this collection, ۱۰۹ upward directions and ۱۱۹ downward directions were found. The result of the directional metaphors analysis in the two mentioned directions shows that in the poet's thought system, in line with his revolutionary spirit, positive concepts, such as shouting, happiness, freedom, victory, courage, clarity, and youth, are associated with high direction and negative concepts, such as silence, sadness, bondage, failure, baseness, darkness, and old-age are mapped with the downward direction.

**KEYWORDS**

Cognitive Semantics, Conceptual Metaphor, Directional Metaphor, Mehrdad Avesta, *Sharab-e Khanegi Tars-e Muhtasib Khordeh.*

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۳ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY ٤,۰) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/٤,۰/)
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

# بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال نهم، شماره اول، پیاپی ۱۷، بهار و تابستان ۱۴۰۳ (۶۳-۴۲)

Doi.org/۱۰,۳۰٤۷۳/prl.۲۰۲٤,٦٨٥٦٨,۲۰۸۰


**«مقاله پژوهشی»**

# تحلیل استعاره‌های جهتی بالا و پایین در مجموعه‌شعر «شراب خانگی ترس محتسب‌خورده» مهرداد اوستا بر پایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی


**فرشته شاه‌صنم[۱]، احمد خواجه‌ایم[۲]، ابوالقاسم رحیمی[۳]، حسن دلبری[۴]**

۱.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

٤. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

نویسنده مسئول:
احمد خواجه‌ایم
رایانامه: a.khajehim@hsu.ac.ir



تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

**استناد به این مقاله:**
علوی‌مقدّم، مهیار؛ فیروزی‌مقدّم، محمود و خصلتی ، حمید (۱۴۰۰)، «تحلیل استعاره‌های مفهومی جهتی یا فضایی بن‌مایهٔ جنون در منتخب غزل‌های بیدل دهلوی» بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال ۶، شمارهٔ ۲، ۱۱۲-۹۹ ، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۷ (۱)، ۶۳-۴۲
Doi.org/۱۰,۳۰٤۷۳/prl.۲۰۲٤,٦٨٥٦٨,۲۰۸۰



## چکیده

پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، در چارچوب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰)، استعاره‌های جهتی بالا و پایین را در یکی از مهم‌ترین مجموعه‌های شعری مهرداد اوستا یعنی «*شراب خانگی ترس محتسب‌خورده*» تحلیل و واکاوی می‌نماید. مهرداد اوستا (۱۳۰۸- ۱۳۷۰ ه. ش) از شاعران برجستهٔ انقلاب است که روحیّهٔ مبارز و آرمان‌خواه وی در جای‌جای آثارش قابل مشاهده است. افزون بر آن، شعر او سرشار از مفاهیم انتزاعی است که آن‌ها را با جهات متضاد، ملموس و عینی ساخته است. دلیل نگارندگان در بررسی استعارهٔ جهتی بالا و پایین در شعر او توجّه به این دیدگاه و سپس کشف این دریافت بوده است که چه مفاهیمی در اندیشه و نگرش او با جهت بالا و چه مفاهیمی با جهت پایین، مکانی شده‌اند. با توجّه این نگرش در این مجموعه، ۱۰۹ جهت بالا و ۱۱۹ جهت پایین یافت شد. حاصل تحلیل استعاره‌های جهتی در دو جهت یادشده این است که در نظام فکری شاعر، همسو با روحیّهٔ انقلابی وی مفاهیم مثبت، مانند فریاد، شادی، آزادی، پیروزی، همّت، روشنی و جوانی، با جهت بالا و مفاهیم منفی، مانند، سکوت، غم، اسارت، شکست، پستی، تاریکی و پیری با جهت پایین نگاشت می‌شود.



## واژه‌های کلیدی

استعارهٔ جهتی، استعارهٔ مفهومی، شراب خانگی ترس محتسب‌خورده، مهرداد اوستا، معنی‌شناسی شناختی.



© ۲۰۲٤, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY ٤,۰ license
(http://creativecommons.org/licenses/by/٤,۰/).
https//prl.journals.pnu.ac.ir/

**مقدمه**

ابتدایی‌ترین کاربرد زبان از دیرباز، برقراری ارتباط میان افراد بشر با هدف انتقال ساده‌ترین پیام‌ها بوده؛ ولی رفته‌رفته با پیشرفت جوامع و نیاز به انتقال اندیشه، تبادل گفتمان و بیان تجربیات، کارکردی دیگر نیز یافته است. زبان در کارکرد جدید به عنوان محملی برای القای مفاهیم انتزاعی مورد توجّه قرار گرفت و نظر پژوهش‌گران بسیاری را به این حوزه معطوف ساخت. بررسی ساختارهای زبانی و شیوهٔ درک انسان از مفاهیم را علم «زبان‌شناسی»[۱] عهده‌دار گردید؛ موضوع زبان‌شناسی را «شناخت و بررسی زبان به طریقهٔ علمی» (باقری، ۱۳۸۶ :۱۸) دانسته‌اند. زبان‌شناسی شناختی[۲] نیز به عنوان شاخه‌ای از این دانش به واکاوی زبان بر اساس ساختار ذهن انسان، همچنین نقش معنی و شیوهٔ شناخت انسان از پدیده‌ها و مضامین می‌پردازد. از مهم‌ترین رویکردهای این شاخه، معنی‌شناسی شناختی[۳] است. این رویکرد تازه «به بررسی رابطهٔ میان تجربهٔ انسانی، نظام مفاهیم و ساختار معنایی زبان می‌پردازد» (راسخ‌مهند، ۱۴۰۰: ۲۴) و از بنیادی‌ترین موضوعات در آن، نگاه ویژه به مفهوم استعاره[۴] است.

مطالعات گستردهٔ استعاره، نقش ارزشمندی در شناساندن الگوهای شناختی دارند؛ چنان‌که گفته‌اند «اگر زبان‌شناسی شناختی را مطالعهٔ ویژگی‌های زبان بدانیم که از طریق آن، سایر جنبه‌های شناخت انسانی منعکس می‌شود، استعاره، برجسته‌ترینِ مظاهر این ویژگی‌هاست» (روشن و اردبیلی: ۱۳۹۹، ۱۱۴). در علوم شناختی با محوریّت زبان‌شناسی از دو تحوّل بزرگ معرفت‌شناختی یاد می‌شود که اولی با پیشتازی نوآم چامسکی[۵] (– ۱۹۲۸م.) «انقلاب اوّل شناختی» و دومی با رهبری جورج لیکاف[۶] (–۱۹۴۱م.) به «انقلاب دوم شناختی» مشهور شد. وجه مشترک این دو انقلاب، اعتراض به مبانی فلسفی پیشین دربارهٔ ماهیت شناخت و رابطهٔ ذهن و زبان بود (ر.ک: نیلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱). اوّلین بار، در سال ۱۹۸۰م. دو زبان‌شناس و فیلسوف آمریکایی: جورج لیکاف و مارک جانسون[۷] با انتشار کتاب «*استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*»[۸] مفهوم کلاسیک استعاره را به چالش کشیدند. آنان در این اثر، نشان دادند که انسان، جهان را از راه تجربه می‌شناسد و شیوهٔ بیان مفاهیم انتزاعی از راه زبان، عمدتاً به شیوهٔ استعاری است (Lakoff & Johonson: ۱۹۹۹: ٤٣-٤٤). این دو نظریه‌پرداز حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی، پس از پژوهش‌های دقیق دریافتند که «جایگاه استعاره، اندیشه است و نه زبان،... و رفتار انسان، بازتاب درک استعاری او از تجربه» است (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۹: ۱۱۸). پس از اینان، مفهوم استعاره در نزد برخی از نظریه‌پردازان علوم شناختی چنان نقش بنیادینی یافت که ادعا گردید «ظهور و توسعهٔ تمدّن‌ها، حاصل پیشرفت تدریجی استعاره‌هاست!» (جی ان جاج، ۱۳۹۱: ۶۲).

درحقیقت، معنی‌شناسان شناختی؛ لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) با بررسی بسیاری از زبان‌ها ثابت می‌کنند که جایگاه استعاره در اندیشه و زبان روزمرّه و در خدمت شناخت است و اصولاً ذهن انسان، بدون آن کار نمی‌کند. اینان معتقدند که آدمی با مفاهیم انتزاعی بی‌شماری سروکار دارد و برای فهم و درک این مفاهیم از استعاره کمک می‌گیرد. به این روش که مفاهیم ذهنی، انتزاعی و ناآشنا را با به کار بردن مفاهیم عینی قابل درک می‌کند و در واقع با استعارهٔ مفهومی[۹] از اصطلاحات یک حوزهٔ ملموس برای تبیین یک حوزهٔ ناملموس دیگر بهره می‌گیرد. در دیدگاه شناختی آنان، استعاره، «شاهدی برای نقش تخیّل در مفهوم‌سازی و استدلال به حساب می‌آمد و در نتیجه تمایزی میان زبان خودکار [زبان روزمرّه برای ایجاد ارتباط] و زبان ادب مطرح نبود» (صفوی، ۱۳۹۹: ۳۶۸). به عبارت دیگر، شناخت‌گرایان بر این باورند که انسان، ناخودآگاه در زندگی خود از استعاره بهره می‌برد تا آن‌جا که گویی جهان او بدون استعاره، معنا ندارد و این رابطه، «بنیادی‌تر از آن چیزی است که بتوان هستی او را خارج از معادلات استعاری به حساب آورد» (قهرمانی: ۱۳۹۵، ۱۰).

### ۱-۱ بیان مسئله

با توجه به تعاریف بیان‌شده دربارهٔ استعارهٔ مفهومی، استعاره، ابزاری شناختی است، نه زبانی و جایگاه آن در اندیشهٔ انسان است. از سوی دیگر «شعر، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱، ۳)؛ بنابراین تردیدی نیست که تحلیل شعر با این رویکرد از حوزه‌های مورد توجّه این علم است؛ از این رو شعر، که محل ظهور و بروز دیدگاه‌ها، تجربه‌ها و

---

۱. Linguistics
۲. Cognitive Linguistics
۳. Cognitive Semantics
٤. Metaphor
٥. Noam Chomsky
٦. George Lakoff
۷. Mark Johnson
۸. Metaphors we live by (۱۹۸۰)
۹. Conceptual Metaphor

احساسات یک شاعر است، بستر مناسبی برای شناخت جهان‌بینی و نوع تجربیات محیطی وی خواهد بود. بررسی هر یک از شاخه‌های استعارهٔ مفهومی در آثار ادبی، گوشه‌هایی از دیدگاه شاعران و نویسندگان را بر ما روشن می‌سازد. استعاره‌های جهتی[۱] نیز به عنوان نوعی از انواع استعارهٔ مفهومی، به مفاهیم ذهنی انسان صورت مکانی می‌دهند و گوینده، با توجّه به محدود بودن جهت‌های مکانی، ناخودآگاه از این ویژگی بهره برده و مفاهیم انتزاعی را با جهت‌های شناخته‌شدهٔ قابل فهم، عینی و ملموس می‌کند. جهات بالا- پایین، راست- چپ، بیرون-درون، عمق- سطح، جلو- عقب، دور- نزدیک در استعارهٔ جهتی مورد توجّهند. از این‌رو، این استعاره‌ها که بر اساس فرهنگ و نیز تجربهٔ انسان در محیط و محوریت جسم او نسبت به سایر پدیده‌ها شکل می‌گیرند و درک مفاهیم مجرّد را با جهات مکانی، ملموس می‌نمایند از بهترین شاخص‌ها برای دریافت اندیشهٔ شاعر یا نویسنده دربارهٔ موضوعات ذهنی است.

محمدرضا رحمانی یاراحمدی با نام شعری مهرداد اوستا[۱] «از اولین شاعرانی است که پس از پیروزی انقلاب اسلامی، در شکل‌گیری ادبیات انقلاب، نقش اصلی، و پرورش‌دهندهٔ نسل جدید و جوان را بر عهده داشت. او خود آثاری ارزنده دربارهٔ انقلاب اسلامی و هشت سال دفاع مقدس به وجود آورد و هم راهنمای بسیاری از رهروان شعر پس از انقلاب و جوانان پرشور آن سال‌هاست» (خواجه، ۱۳۹۲: ۴۳). در جریان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در پی سخنرانی انقلابی‌اش به دلیل طرفداری از مصدق و مخالفت با شاه، دستگیر و هفت ماه زندانی شد (ر.ک: سعیدی کیاسری: ۱۳۷۳، ۱۹). دربارهٔ روحیّهٔ آرمان‌خواه و آزادی‌طلب وی گفته‌اند: «در بین هنرمندان معاصر کمتر کسی است که به اندازهٔ اوستا و به این درجه از وضوح و بی‌پروایی به فاشیست زمان خود و اربابانش بتازد» (رحمانی، ۱۳۷۳ الف: ۸۸). یکی از مهم‌ترین آثار منظوم مهرداد اوستا، مجموعه‌شعر *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده است که در آن* قالب‌های قصیده، غزل، چهارپاره، قطعه، رباعی و مثنوی‌ها و نیز شعرهای نو و نیمایی با درون‌مایه‌های دینی، سیاسی- اجتماعی و عاشقانه به چشم می‌خورد. «شعر اوستا آیینهٔ زندگی اوست، با همهٔ فراز و فرودها و لحظاتش؛ به این ترتیب شعر او سخن از جوانی، پیری، اندوه، شادی، شکست و امید و... را با هم دارد» (امامی، ۱۳۹۱: ۱۳۹) این مفاهیم کاملاً انتزاعی‌اند. دلیل نگارندگان در انتخاب این اثر نیز از میان دیگر آثار شاعر، بسامد بالای ابیاتی با مفاهیمی این‌چنین و نیز نزدیکی زمان سرایش آن به سال ۱۳۵۷ه.ش و پیروزی انقلاب اسلامی بوده است. در انجام این پژوهش، موارد زیر، عامل ترغیب نگارندگان بوده‌اند؛ نخست اینکه با توجّه به گسترش تحقیقات در شاخه‌های علوم شناختی، پیوند زبان‌شناسی با دیگر دانش‌ها و ایجاد دانش‌های میان‌رشته‌ای، افزایش آثار در این حوزه در داخل کشور بیش از پیش احساس می‌شود؛ زیرا با هر پژوهش تازه در این زمینه، گامی نو در جهت توضیح و تبیین این رویکرد در زبان فارسی برداشته می‌شود. دیگر اینکه کتب و مقالات نوشته‌شده دربارهٔ استعارهٔ جهتی بیشتر حول شعر نو و منابع مذهبی بوده است؛ تحلیل شعر مهرداد اوستا با رویکرد زبان‌شناسی شناختی با در نظرداشتن این نکته که وی از سنّت‌گرایان شعر فارسی معاصر و از سویی شاعری آرمان‌خواه انقلابی است؛ بی‌گمان کاری سودمند است. چنین پژوهشی، کیفیّت ذهن و زبان یک شاعر آزادی‌خواه و عدالت‌طلب را هرچه بیشتر نمایان خواهد کرد و به پژوهندگان در شناخت بهتر زبان و کارکرد ذهنی این شاعر معاصر، یاری خواهد رساند.

هدف نوشتارِ حاضر، به طور خاص، استخراج و تحلیل استعاره‌های جهتی با محوریّت جهات بالا و پایین و نوع کاربرد آن در *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده* به عنوان حجیم‌ترین مجموعهٔ شعری اوست و نیز در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: در ذهن و اندیشهٔ مهرداد اوستا چه مفاهیمی بالا و با ارزش‌های مثبت و چه مفاهیمی پایین و با ارزش‌های منفی هستند؟ اندیشهٔ مبارزِ این شاعر تا چه میزان با انتخاب این مفاهیم و بازنمایی آن‌ها در شعرش همسویی دارد؟ و چه نام‌نگاشت‌هایی در اندیشهٔ شاعر از فراوانی بیشتری برخوردارند و آیا نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در تبیین این فراوانی موفّق است؟

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

چند دهه از مطرح شدن زبان‌شناسی شناختی و نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در جهان می‌گذرد و آثار ارزشمندی در این زمینه، مسیر را برای تحقیقات بعدی روشن کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به تعدادی از مهم‌ترینِ این آثار به اجمال اشاره کرد. برجسته‌ترین اثر، کتاب جریان‌ساز و تحوّل‌آفرین *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (۱۳۹۵)؛ نوشتهٔ جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰) است که نویسندگان در آن با تکیه بر پژوهش‌های خود، مبانی نظری شناخت استعاره را از زبان ادب فراتر برده و قلمرو حضور آن را تا زبان خودکار روزمرّه گسترش دادند. آثار مهمّ

---

۱. Orientational Metaphors

دیگری که به طور گسترده به موضوع زبان‌شناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری می‌پردازند و برخی در بخش نظری و تحلیلی یاری‌سان نگارندگان بوده‌اند، عبارتند از: *نظریهٔ معاصر استعارهٔ*[۱] (۱۳۹۰) از جورج لیکاف و کتاب دیگری از وی با عنوان زنان، آتش و چیزهای خطرناک[۲] (۱۳۹۸)، *بدن در ذهن: مبنای جسمانی، معنا، تخیّل و استدلال*[۳] (۱۳۹۹) از جانسون، *فراسوی عقل سرد: راهنمای تخصصی استعارهٔ شعری*[۴] (۱۳۹۹) از لیکاف و مارک تُرنر[۵] (ت. ۱۹۵۴م)، آثار زبان‌شناس سوئیسی، زولتان کوِچش[۶] (ت. ۱۹۴۶م) با *عناوین استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره*[۷] (۱۳۹۹)؛ *استعاره در فرهنگ*[۸] (۱۳۹۴)؛ *استعاره، مقدّمه‌ای کاربردی*[۹] (۱۳۹۸)؛ کتاب ویویان ایوانز[۱۰] (ت. ۱۹۶۸م) و ملانی گرین[۱۱] با عنوان *زبان‌شناسی شناختی*[۱۲] (۱۳۹۹) و دو مجموعه از مقالات نویسندگان خارج از کشور شامل: استعاره مبنای تفکّر و ابزار زیبایی‌آفرینی (۱۳۹۰) و استعاره و مجاز با رویکرد شناختی (۱۳۹۰).

افزون بر نویسندگان خارجی، پژوهشگران بسیاری نیز در داخل ایران به این حوزه از علوم شناختی علاقه نشان داده و تحقیقات خود را به آن‌سو متمایل نموده‌اند؛ از معدود کتاب‌های فارسی با این موضوعات باید به این نوشته‌ها اشاره کرد: ۱. *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریّه‌ها و مفاهیم* (۱۴۰۰) اثر محمّد راسخ‌مهند ۲. کتاب‌های *درآمدی بر معنی‌شناسی شناختی* (۱۳۹۹) و *استعاره* (۱۳۹۸) از کورش صفوی. ۳. *مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی* کتاب مشترک بلقیس روشن و لیلا اردبیلی (۱۳۹۹). ۴. *استعاره و شناخت* (۱۳۹۷) نوشتهٔ آزیتا افراشی. ۵. *مقدّمه‌ای بر شناخت‌پژوهی استعاره* (۱۳۹۸) و *استعاره و شناخت* (۱۳۷۹) از آثار حبیب‌الله قاسم‌زاده. ۶. *زبان استعاری و استعارهٔ مفهومی* (۱۳۹۱) و *زبان‌شناسی شناختی* (۱۳۹۸) از رضا نیلی‌پور.

گفتنی است در میان پژوهش‌های بیشماری که با رویکرد شناختی وجود دارد، فقط چند مقالهٔ اندک، به‌طور ویژه به موضوع استعاره‌های جهتی و آن هم در آثار و منابعی معدود پرداخته‌اند. در این بخش به عنوان پیشینه به تعدادی از این منابع می‌پردازیم که در پیوند با موضوع محوری مقالهٔ حاضر بوده‌اند. با توجّه به فراوانی مفاهیم انتزاعی در قرآن کریم و نهج‌البلاغه، نویسندگان بسیاری به بررسی استعاره‌های مفهومی در آن‌ها پرداخته‌اند. به عنوان نمونه، پورابراهیم و دیگران (۱۳۸۸)، کرد زعفرانلو کامبوزیا و حاجیان (۱۳۸۹)، یگانه و افراشی (۱۳۹۵) در مقالات خود استعاره‌های جهتی در قرآن را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند و هریک به نتایجی مشابه دست یافته‌اند که در قرآن کریم مفاهیم انتزاعی مثبت با جهت بالا و مفاهیم متضاد با آن‌ها با جهت پایین مفهوم‌سازی شده‌اند. ایمانیان و نادری (۱۳۹۲) نیز استعاره‌های جهتی را در نهج‌البلاغه واکاوی نموده‌اند آنان امّا چنین دریافتند که جهت بالا همیشه بیانگر مفاهیم مثبت نیست و جهت پایین نیز همیشه معادل مفاهیم منفی نیست؛ بلکه در این میان عوامل دیگری نیز مانند جایگاه گوینده، مخاطب و موضوع دخیلند. پژوهشگران ذیل نیز به تحلیل استعاره‌های جهتی در آثار ادبیات فارسی همّت گماشته‌اند: بیابانی و طالبیان (۱۳۹۱) استعاره‌های جهتی، طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی را در شعر شاملو بررسی کرده، نتیجه گرفته‌اند که استعاره‌های حجمی، حرکتی و جهتی به ترتیب بیشترین فراوانی را در شعر شاملو دارند و از دیگر سوی، استعارهٔ قدرتی در اشعار پیش از انقلاب وی فراوان‌تر است. روشن، یوسفی‌راد و شعبانیان (۱۳۹۲) به مبنای طرح‌واره‌ای استعاره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان پرداخته، در بخشی از مقالهٔ خود به طرح‌وارهٔ فضایی بالا-پایین اشاره کرده‌اند. این طرح‌واره، زیرساخت استعاره‌های جهتی در این دو سوی مکانی است؛ زیرا انسان بدن خود را محور قرار می‌دهد و موقعیت پدیده‌ها را نسبت به آن بالاتر یا پایین‌تر می‌سنجد. پورالخاص و آلیانی (۱۳۹۷) در پژوهشی دیگر نمادهای حیوانی در غزلیات شمس را مورد بررسی قرار داده و نظام‌های فکری حاکم بر ذهن مولانا را با توجّه به استعاره‌های جهتی نشان می‌دهند. خاتمی‌نیا و حسن‌زاده نیری (۱۳۹۸) تحلیل استعاره‌های شناختی در پانصد بیت آغازین شاهنامه را دستمایهٔ پژوهش خویش قرار می‌دهند. اینان درمی‌یابند که استعارهٔ جهتی بالا در این ابیات، بارها به معنی

---

۱. The Contemporary Theory Of Metaphor (۱۹۹۳)
۲. Woman, Fire and Dangerous Things (۱۹۸۷)
۳. The Body In The Mind: The Bodily Basis Of Meaning Imagination and Reason (۱۹۸۷)
٤. More Than Cool: A Field Guide to Poetic In Metaphor (۱۹۸۹)
٥. Mark Turner
٦. Zoltan Kovecses
۷. Where Metaphors Com From: Reconsidering Context In Metaphor (۲۰۱۰)
۸. Metaphor In Culture (۲۰۰۵)
۹.Metaphor A Practical Introduction (۲۰۱۰)
۱۰. Vyvyan Evans
۱۱. Melanie Green
۱۲. Cognitive Lingustics: An Introduction (۲۰۰٦)

برتری مقام معنوی، تسلط داشتن، ارجمندی، سرکشی و محلّ جای‌گیری خدا و نیروهای معنوی به‌کار رفته و استعارهٔ جهتی پایین نشانگر پستی و تیرگی و مرگ، تحت تسلط بودن، تحت حمایت و پناه بودن، غم و بداقبالی و از دست دادن آرامش و ثبات، و تسلیم و سکوت است. خادم‌زاده (۱۳۹۸) همچنین استعاره‌های جهتی را در حکمت ملاصدرا واکاوی می‌نماید و به توضیح جهان‌بینی او از این راه دست می‌یازد. موسوی و رحیمی (۱۳۹۹) در مقالهٔ آسمان و زمین بر محور استعاره، نشان می‌دهند که چگونه بشر، مفاهیمی را از حوزهٔ تجربه‌های مختلف خود به عاریه می‌گیرد و بر پدیده‌های طبیعی بر اساس استعاره‌های جهتی فرا می‌فکند. منوچهری و اسماعیل شفق (۱۴۰۰) نیز در پژوهشی پس از تحلیل بیست و دو نگاشت استعاری به دست‌آمده از قصاید خاقانی به این نتیجه دست می‌یابند که جهت بالا و پایین به ترتیب برای توصیف امور مثبت و منفی و جهات درون و جلو برای توصیف امور مثبت و جهات بیرون و پشت برای شرح امور منفی به کار رفته است. همچنین علوی‌مقدّم، فیروزی‌مقدّم و خصلتی (۱۴۰۰) استعاره‌های جهتی یا فضایی بن‌مایهٔ جنون را در منتخب غزل‌های بیدل دهلوی بررسی می‌کنند و نشان می‌دهند که جنون در شعر او گاه با حرکتی دورانی و گاه حرکتی رو به بالا و پایین مفهوم‌سازی شده است و این نشان از استفادهٔ وی از تجربیات محیطی در بیان اندیشه‌های عرفانی‌اش دارد.

دربارهٔ مهرداد اوستا و آثار وی پژوهش‌های بسیار انگشت‌شماری در قالب کتاب یا مقاله صورت گرفته‌است که جز یک مورد، هیچ‌یک همسو با پژوهش‌های زبان‌شناختی نیست: حسین‌زاده و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بازتاب مفاهیم اخلاقی در دو منظومهٔ حماسی «آرش کمانگیر» کسرایی و «حماسهٔ آرش» مهرداد اوستا» دو منظومهٔ آرش را از دیدگاه مضامین مورد توجّه اخلاق، بررسی و مقایسه نموده‌اند. پورزینی و خاک‌پور (۱۳۹۵) نیز در پژوهش خود «بررسی سبک‌شناسانه‌ی قصاید مهرداد اوستا» به تحلیل قصاید اوستا در سه سطح زبانی، ادبی و فکری می‌پردازند. تنها مقاله‌ای که به بررسی زبان‌شناختی آثار مهرداد اوستا پرداخته است؛ مقالهٔ شاه‌صنم و همکاران (۱۴۰۲) است که نویسندگان در آن به تحلیل استعاره‌های هستی‌شناختی در حماسهٔ آرش این شاعر معاصر می‌پردازند و نشان می‌دهند که در این اثر هم‌سو با ذات پویا و پرتحرّک حماسه، بیشترین مفهوم‌سازی با حوزهٔ مبدأ شخصیت صورت گرفته است. بنابراین بر اساس این پیشینه، این خلأ پژوهشی در این زمینه به چشم می‌آید؛ زیرا تا کنون هیچ اثر جامع و مانعی دربارهٔ استعارهٔ جهتی در اشعار مهرداد اوستا ارائه و منتشر نشده است. این در حالی است که بررسی این نوع استعاره در سروده‌های او می‌تواند نشان‌دهندهٔ برخی تفکّرات و جهان‌بینی این شاعر معاصر بوده، در شناساندن زبان و اندیشهٔ وی مؤثر و نیز آزمونی بر کارایی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در تحلیل آثار شاعران ادبیات انقلاب باشد.

## ۳. شیوهٔ پژوهش

پژوهش پیشِ رو با روش توصیفی_تحلیلی انجام شده است. جامعهٔ آماری آن، اشعار *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده اثر* مهرداد اوستاست. پس از ذکر پیشینهٔ مطالعات، ابتدا مبانی استعارهٔ مفهومی به صورت مبنایی و در عین حال، موجز بیان و سپس با بررسی اشعار این مجموعه، داده‌های مورد نظر استخراج و نام‌نگاشت‌های استعارهٔ جهتی بالا و پایین و فراوانی آن‌ها در جداولی آورده می‌شود. در ادامه برای جلوگیری از افزایش حجم مقاله، تحلیل تعدادی از مهم‌ترین مفاهیم به صورت دو به دو صورت می‌گیرد. در خلال تحلیل نمونه‌ها مصادیق روحیّهٔ انقلابی شاعر نیز بازنمایی می‌گردد.

## ۴. مبانی نظری پژوهش

استعاره در دیدگاه شناختی، جزو جدایی‌ناپذیر زندگی انسان‌هاست و «مقصود از این واژه، دستهٔ خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگری فرابرده یا منتقل می‌شود، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اوّل است» (هاوکس، ۱۳۹۷: ۱۱). این تعریف کلاسیک و سنّتی از استعاره است که در دههٔ هشتاد قرن بیستم میلادی با مطرح‌شدن نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) تحوّل یافت. به این صورت که استعاره «ویژگی مفاهیم است نه واژه‌ها، نقش استعاره فهم بهتر برخی مفاهیم است نه صرفاً به منظورهای هنری یا زیبایی‌شناسانه؛ غالباً مبتنی بر شباهت نیست؛ در زندگی روزمره توسط افراد عادی به صورت ناآگاه و بدون تلاش زیاد به کار می‌رود و نه صرفاً توسط برخی افراد نابغه یا برجسته؛ یک فرایند اجتناب‌ناپذیر از اندیشه و استدلال است نه صرفاً یک چیز زائد که ممکن است از لحاظ زبانی نوعی تزیین خوشایند تلقی شود» (کوچش، ۱۳۹۸: ۱۲).

نخستین‌بار مایکل ردی[۱] با مطرح کردن «نظریهٔ مجرا»[۲]، (۱۹۸٤) استعاره را از حوزهٔ مطالعات ادبی و بلاغی به ذهن و زبان روزمرّه تعمیم داد. از دیدگاه ردی، استعاره، فرایندی شناختی بود که افکار و اندیشه‌ها را در ظرف زبان برای تعامل با جهان نمایان می‌ساخت (Reddy,۱۹۸۴: ۲۸۶). او زبان‌ها را مانند مجرایی می‌دانست که افکار آدمیان از طریق آن از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شود. «سخنگو، ایده‌ها (اشیاء) را درون واژه‌ها (ظرف‌ها) قرار می‌دهد و آن‌ها را (به‌واسطهٔ یک مجرا) برای شنونده می‌فرستد و شنونده ایده‌ها و اشیاء را از درون واژه‌ها/ظرف‌ها خارج می‌سازد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۲۴). بعدها لیکاف، نظریهٔ او را گسترش داد و استعارهٔ مفهومی را مطرح ساخت. او در مقالهٔ مشهور خود؛ نظریهٔ استعارهٔ معاصر (۱۹۹۳: ۲۳۲) به ماهیّت استعاره چنین اشاره می‌کند: ۱. استعاره، فرایندی مهم است که از طریق آن مفاهیم انتزاعی را درک و دربارهٔ آنها استدلال می‌کنیم. ۲. استعاره‌های زبانی فقط ظهور سطحی استعاره‌های مفهومی هستند. ۳. بخش قابل‌توجّهی از نظام مفهومی ما استعاری است و ادراک استعاری ما نیز مبتنی بر همین بخش است. ۴. استعاره ما را قادر می‌سازد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا فاقد ساخت را بر حسب امری عینی، ملموس یا دست‌کم ساختمندتر کنیم. در کتاب مشترک لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) استعاره، تمام اندیشه و رفتارهای ما را دربرمی‌گیرد و ما بدون اینکه بدانیم از استعاره استفاده می‌کنیم: «آن‌چه تجربه می‌کنیم و آن‌چه هر روز انجام می‌دهیم، نیز بسیار استعاری است؛ اما نظام مفهومی ما چیزی نیست که به طور معمول از آن آگاهی داشته باشیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۴). آنان معتقد بودند دیدگاه سنّتی در موارد زیر به بیراهه رفته است: ۱. ماهیّت استعاره واژه است. ۲. اساس استعاره بر شباهت است. ۳. تمام مفاهیم، حقیقی‌اند و استعاره مربوط به بخش غیرحقیقی زبان است. ۴. استعاره یک تفکّر عقلانی و خودآگاه است نه شیوه‌ای که به طور طبیعی و تجربی در ذهن، شکل گیرد (Lakoff ۱۹۸۰: ۲۴۴ & Johnson,).

درحقیقت، استعاره در زبان‌شناسی شناختی با فهم یک حوزه از مفاهیم بر اساس حوزهٔ مفهومی دیگر تعریف می‌شود و «در معنای وسیع‌تر به‌مثابه مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه برحسب حوزهٔ دیگر» است (کوچش، ۱۳۹۹: ۱۴). استعاره به ما این امکان را می‌دهد که امور ذهنی و انتزاعی را ملموس و عینی کنیم و بتوانیم این مفاهیم را به‌راحتی درک و تصور کنیم. به عبارت دیگر استعارهٔ مفهومی «الگوبرداری نظام‌مندی است میان عناصر مفهومی حوزه‌ای از تجربهٔ ملموس و عینی بشر بر روی حوزه‌ای دیگر که انتزاعی‌تر است؛ یعنی حوزهٔ مقصد» (lakoff, ۱۹۹۳: ۲۴۳). حوزهٔ مبدأ[۳] را قلمرو معنای تحت‌اللفظی و حوزهٔ مقصد[۴] را قلمرو استعاری یا مفهوم‌سازی می‌دانند (قائمی‌نیا؛ ۱۳۹۱، ۳۳). حوزهٔ ذهنی و انتزاعی که برای انسان قابل شناخت و درک نیست «حوزهٔ مقصد» و حوزهٔ عینی و ملموس، «حوزهٔ مبدأ» نام دارد.

انتقال و انطباق یک قلمرو مفهومی بر قلمرو مفهومی دیگر از بنیادی‌ترین مسائل در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی است. «آن‌چه توسط استعاره، منتقل می‌شود، فقط ویژگی‌های ذاتی تک تک مفاهیم نیست، بلکه ساختار، روابط داخلی یا منطق یک مدل شناختی کامل است» (اونگرر و اشمیت، ۱۳۹۷: ۱۶۲) به انتقال از حوزهٔ مبدأ به مقصد «نگاشت»[۵] می‌گویند. «این اصطلاح از ریاضیات به زبان‌شناسی وارد شده است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت می‌کند که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد» (افراشی ۱۳۹۷: ۱۱). در ریاضیات «نگاشت» تناظر ثابت و یک به یک اعضای دو مجموعه به یکدیگر است؛ امّا در استعارهٔ مفهومی نه عیناً با همان مفهوم؛ بلکه به تناظری نامتقارن و غیرهمسان میان دو قلمرو مبدأ و مقصد گفته می‌شود. چنان‌که نگاشت‌ها در استعارهٔ مفهومی «به گونه‌ای خلّاق موجب ایجاد هستومند[۶]های قلمرو مقصد در قلمرو مبدأ و نیز اضافه‌کردن هستومندهای جدید به آن می‌گردند» (هاشمی ۱۳۸۹: ۱۳۶). لیکاف (۱۹۹۳) بر این نکته تأکید دارد که او و جانسون در نامگذاری نگاشت‌ها راهبردی ویژه در پیش گرفته‌اند و از یادافزاری استفاده کرده‌اند که آن نگاشت را به خاطر می‌آورد. وی سپس به اصطلاحی با عنوان «نام‌نگاشت»[۷] اشاره می‌کند که البتّه نوعاً و نه همیشه به شکل «قلمرو مقصد، قلمرو مبدأ است» نشان داده می‌شود. لیکاف در ادامه می‌گوید که نباید نام‌نگاشت را با خود نگاشت خلط کرد؛ زیرا نام‌نگاشت‌ها شکل گزاره‌ای دارند؛ امّا خودِ نگاشت‌ها گزاره نیستند و استعاره‌ها نگاشت هستند؛ یعنی مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی‌اند (رک، لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳–۱۴۵). برای مثال، «عشق یک سفر است»

---

۱. Michael J. Reddy
۲. The Conduit Theory
۳. Source Domain
٤. Target Domain
٥. Mapping
٦. Entity
۷. Name Of The Mapping

نام‌نگاشتی است که شامل گروهی از تناظرهای مفهومی هستی‌شناختی است که با کمک آن‌ها می‌توان دربارهٔ عشق اندیشید و آن را از ذهن به زبان آورد و برای درک بهتر آن را از حالتی انتزاعی به حالتی ملموس نزدیک کرد.

### ۱-۴. اقسام استعارهٔ مفهومی

انواع متمایز استعاره‌های مفهومی را می‌توان به چندین روش دسته‌بندی کرد: بر اساس شیوهٔ متعارف، نقش، ماهیت و سطح عمومیت استعاره (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۱). لیکاف و جانسون با توجّه به نقش شناختی، استعاره‌های مفهومی را به سه نوعِ ساختاری، جهتی و هستی‌شناختی، تقسیم می‌کنند.

### الف) استعاره‌های هستی‌شناختی[۱]

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) به معرفی دسته‌ای از استعاره‌های مفهومی با عنوان استعاره‌های هستی‌شناختی بر اساس تجربهٔ اجسام فیزیکی و اشیا می‌پردازند و معتقدند با توجّه به آن‌ها می‌توانیم تجربیات خود را طبقه‌بندی کرده و دربارهٔ این تجربیات بیندیشیم «درک تجربه‌ها به واسطهٔ اجسام و مواد به ما اجازه می‌دهد که بخش‌هایی از تجربه‌های خود را برگزینیم و آن‌ها را وجودها یا موادی مجزا و مستقل از یک کل واحد به شمار آوریم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۴۹). همچنین، مفاهیم انتزاعی را که درک یا بیان آن‌ها با سختی همراه باشد، می‌توان بر مبنای این نوع از استعاره‌ها قابل درک و بیان کرد (رک: افراشی، ۱۳۹۷: ۲۴).

### ب) استعاره‌های ساختاری[۲]

در استعارهٔ ساختاری، یک ساختار مفهومی، در چارچوب مفهوم دیگری سازمان‌دهی می‌شود. «آن‌ها به ما اجازه می‌دهند که از یک مفهوم به شدت ساختمند و به وضوح تعریف‌شده برای ساختار بخشیدن به یک مفهوم دیگر استفاده کنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۱۰). به عبارت دیگر، «نقش شناختی این استعاره‌ها این است که گویندگان را توانا می‌سازند تا هدف الف را از طریق ساختار مبدأ ب بفهمند. این فهم از طریق نگاشت مفهومی بین عناصر الف و عناصر ب، عملی می‌شود» (کوچش، ۱۳۹۸: ۶۷).

### ج) استعاره‌های جهتی

نوع دیگری از استعاره‌های مفهومی، استعاره‌های جهتی هستند که با توجّه به شناخت انسان از جهات مکانی، بیشتر با این سمت‌گیری‌های فضایی بالا- پایین، داخل- خارج، جلو- عقب، دور- نزدیک، عمیق- کم‌عمق، مرکز- پیرامون سر و کار دارند. «این جهت‌های مکانی نتیجهٔ ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزیکی هستند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۲۹). در مثال «شادی بالاست» یا «غم پایین است»، شادی و غم با جهت بالا و پایین مکانی می‌شوند. نکتهٔ مهم این است که این مفاهیم در فرهنگ و زبان‌های متفاوت ممکن است با جهات مختلفی صورت مکانی بیابند. به عنوان مثال «در برخی فرهنگ‌ها، آینده پیش روی ماست، در حالی که در دیگر فرهنگ‌ها آینده در عقب است» (همان: ۳۰). این استعاره‌ها دو نوع از مفاهیم را سازمان‌دهی می‌کنند: دستهٔ اوّل، مفاهیم سادهٔ فضایی مانند بالا و پایین و دستهٔ دوم، مفاهیمی که آشکارا مربوط به فیزیک بدن ما نیستند؛ بلکه در تجربهٔ روزمره و پیش‌فرض‌های فرهنگی ما ریشه دارند. این مفاهیم مربوط به قضاوت‌های ذهنی، احساسات، عواطف و مانند این‌ها می‌شوند؛ مانند سلامت و زندگی (ر.ک: هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷-۱۲۸). در زبان روزمرّه و به صورتی ناخودآگاه از این نوع استعاره بسیار بهره می‌گیریم به عنوان نمونه وقتی می‌خواهیم از رشد اقتصادی فردی در مدتی کوتاه یاد کنیم، می‌گوییم «در این زمان کوتاه، خیلی خوب خودش را بالاکشیده است». یعنی ناخودآگاه، وضعیت خوب را با موقعیت مکانی بالا مفهومی‌سازی کرده‌ایم.

## ۵- بحث و بررسی

با توجه به اندیشه‌های انقلابی مهرداد اوستا، شناخت و بررسی مضامین و مصادیق استعاره‌های جهتی بالا و طبیعتاً نقطهٔ مقابل آن؛ یعنی استعاره‌های جهتی پایین، ضروری است. در این بخش، استعاره‌های جهتی بالا و پایین از مجموعه‌شعر *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده* مورد تحلیل و استنتاج قرار می‌گیرد. از این رو در جداول زیر، نام‌نگاشت‌های مربوط به این استعاره‌ها و فراوانی هر یک ثبت شده است. سپس به طور مجزا در شاهدمثال‌هایی، کاربرد و کارکرد استعاره‌های یادشده، تحلیل می‌شود.

**جدول ۱- نام‌نگاشت‌های جهت بالا و فراوانی آن‌ها**

| نام‌نگاشت | فراوانی | نام‌نگاشت | فراوانی |
|---|---|---|---|

۱. Ontological Metaphors

۲. Structural Metaphors

| | | | |
|---|---|---|---|
| جوانی و زیبایی بالاست | ۱۳ | اندیشه/ روز/ صبح/ طلوع/ همت بالاست | ۴ |
| تفاخر/ خروش/ صدا/ فخر/ فریاد/ نوا بالاست | ۷ | آتش/ اتفاق‌های خوب/ آرزو/ استغنا/ ایجاد کردن/ توانمندی/ دوستی/ قدرت/ نیک‌بختی/ قدرتمندی بالاست | ۳ |
| کلام/ شعر بالاست | ۶ | آزادگی/ خدایان/ عصمت/ فرّ و شکوه/ قدسیان/ ناله بالاست | ۲ |
| آه/ پیشرفت/ خوشی/ شادی بالاست | ۵ | آبرو/ آسایش/ برتری/ پیروزی/ تسلط/ تقدیر/ جاه/ حکمت/ حیات/ خاطر/ خوش‌نامی/ رشد/ روان/ سروری/ سروش/ عهد و سوگند/ مقام/ هنر بالاست | ۱ |
| شکست پایین است | ۷ | آسیب رساندن/ آشوب/ اتفاق ناگوار/ اسراف/ بندگی/ پایین دست بودن/ تسلیم شدن/ تشویش/ خستگی/ خواری/ خون و خونریزی/ دام/ درماندگی، دلدادگی/ دوری/ درگیر شدن/ دشواری/ روز بد/ سرنگونی/ شکستن/ ضعیف/ عجز/ عصیان/ غروب/ فرومایگی/ فنا/ گرفتاری/ محنت/ مذلت/ مشکل / نادانی و حماقت/ نادان بی‌هنر/ نفاق/ هوس پایین است | ۱ |
| پیری/تاریکی/ شب/ مرگ پایین است | ۵ | ــــــــ | ـــ |

**جدول ۲- نام‌نگاشت‌های جهت پایین و فراوانی آن‌ها**

| نام‌نگاشت | فراوانی | نام‌نگاشت | فراوانی |
|---|---|---|---|
| غم پایین است | ۱۵ | افتادگی/ اسارت/ پستی و زبونی/ بدبختی/ شرمندگی پایین است | ۳ |
| سکوت/ ناتوانی پایین است | ۹ | از دست دادن/ اندوه/ بی‌آبرویی/ بیماری/ خاموشی/ خواب/ سستی/سوگ/ عزا/ ناامیدی/ ناهشیاری/ نگرانی/ دشمنی و کینه پایین است | ۲ |

### ۵-۱. فرّ و شکوه بالا است:

تو، بی‌خبر و غروب می‌کرد آن **فرّ و شکوه آسمانی** تو
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۵)

### - در مقابل، خواری پایین است:

این دیو را، تا **خاک خواری** بر سر آری
خواهم دمار از روزگار او برآری!
(اوستا؛ ۱۳۸۸: ۱۷۵)

فر، همواره، همزاد و همراه شکوه است. چنان‌که می‌گویند: «فر در اصطلاح اوستایی، حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که چون برای کسی حاصل شود او را شکوه و جلال و مرحلهٔ تقدّس و عظمت معنوی می‌رساند و صاحب قدرت و نبوغ و خرّمی و سعادت می‌کند» (یاحقی، ۱۳۹۸: ۶۰۸). با نگاهی به ابیات یادشده، بهره‌گیری شاعر از صور خیال را می‌توان مشاهده کرد؛ به‌طوری‌که در مثال نخست، فر و شکوه را که در باور پیشینیان

موهبتی الهی و آسمانی و فرازمینی بوده است به خورشید تشبیه کرده است. اوستا در این بیت، فرّ و شکوه را با آسمان و خورشید –که در بالای سر ما قرار دارد– همسو ساخته و آن را با جهت بالا، مکانی کرده است.

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در بخش استعاره‌های جهتی از بنیان تجربی استعاره‌ها یاد می‌کنند؛ زیرا این استعاره‌ها بیش از دیگر استعاره‌های مفهومی با تجربه سر و کار دارند و در زندگی روزمره به گونه‌ای ناخودآگاه فراوانی بسیاری دارند. «استعاره‌های مکانی ریشه در تجربه‌های فیزیکی و فرهنگی ما دارند و تصادفی نیستند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۷). افزون بر آن‌که ما آسمان و خورشید را همیشه در بالای سر دیده‌ایم در بیت بعد، با ترکیب «خاک خواری» روبه‌رو می‌شویم که دقیقاً نقطهٔ عکس (جهت پایین) نسبت به مثال نخست (جهت بالا) است. خاک را همواره در زیر پای خود لمس کرده‌ایم همچنین در فرهنگ ما نیز خاک همواره جایگاه پی‌سپردنی‌ها و مردارها بوده است. بنابراین شاعر، خواری را به‌عنوان مفهومی با جهت پایین با خاک (که آن هم در جهت پایین قرار دارد) همنشین و به آن تشبیه کرده است. شاعر در این بیت، آمریکا را دیوی دانسته که باید با خاک پستی و مذلّت را بر سر و روی او ریخت و دمار از روزگار او درآورد.

### ۵-۲. صدا/ فریاد/ آه/نوا/ ناله بالا است:

او خواب در اندیشهٔ من بیند و **خیزد**
چون نای، مرا **زمزمهٔ** عشق ز هر بند
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۱۴)

ز صحراها ستیغ کوهساران
چو **فریاد به گردون سرکشیده**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۴۲)

**شعله‌های آه** من در پرده‌های شب گرفت
اینک اندر پردهٔ شب **آه دودآسای** من

زین **برآورده به گردون، گردباد** ناپدید
شهسواری رهسپر در دامن بیدای من
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲)

**ناله‌ای بگشود پر**، بگرفت پای
**سوی عرش** هرگزآباد **خدای**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

**-در مقابل، سکوت پایین است:**

**ناگفته** ز بس به سینه بنهفتم
خون گشت و **فروچکید** از نایم
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۹۹)

چو عیسی **فروبست از گفته لب**
به پاسخ **نوایی برآمد**، ز شب
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۸)

سر تا به قدم شدم نگه، وانگاه
**خاموش نشستم** و سخن گفتم
(اوستا، ۱۳۸۸: ۴۷)

همان‌گونه که در مثال نخست مشاهده می‌شود، کاربرد فعل «خیزد» در دریافت جهت استعاره، مؤثر و یاری‌رسان است. صدای عشق از بندهای وجود آدمی برخاسته و منتشر می‌شود؛ همچنین اوستا با تشبیه آه به دود، در مثال دوم، تصویری با جهت بالا از آن فرا روی قرار داده است؛ چنانکه حافظ نیز به برخاستن آواز عشق و بازتاب آن در زیر گنبد دوّار چنین اشاره می‌کند:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که در این گنبد دوّار بماند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۱۴)

در دومین نمونه نیز «به گردون سرکشیده» سوی مکانی بالا را برای فریاد می‌رساند. در بیت بعد نیز ناله، پرنده‌ای‌ست که به جهت بالا پرگشوده است. پرواز، نشانهٔ حرکت رو به بالاست و جهت مکانی ملموسی برای پرندهٔ ناله می‌شود. اوستا در اشعار *شراب خانگی* صدا، نوا، ناله، زمزمه، فریاد را به سوی بالا پرواز می‌دهد و رها می‌کند. او در بیان حرف‌هایش واهمه ندارد و در مسیر جریان انقلاب آرام نمی‌گیرد. فریاد او شکوه از زمانه است. بنابراین مفاهیم انتزاعی یادشده در این ابیات با جهت مکانی بالا ملموس می‌شوند. از سوی دیگر اوستا در مقابلِ این مفاهیم، در دو بیت پایانی، افعال پیشوندی فروچکید و فروبست را به کار می‌برد و با این افعال «سکوت و سخنان ناگفته» را به «قطرات خون در حال چکیدن» تشبیه می‌کند و بار دیگر با ترکیب فروبستن به جهت پایین آن اشاره دارد. بر اساس تعامل فیزیکی انسان با محیط، نیز همواره خون گرایش به پایین داشته و روی زمین می‌ریزد و «فرو چکیدن» در این بیت بر همین ارتباط جهتی، صحّه می‌گذارد؛ زیرا انسان در طول عمر خود همواره بر اساس مشاهدات تجربی درک کرده است که حرکت اجسام و سیالات به دلیل جاذبهٔ زمین از جهت بالا به سمت پایین بوده است و هیچ‌گاه به طور طبیعی، مخالف آن را تجربه نکرده است.

در تحلیل بیت بعدی همچنین پیشوند فرو در ابتدای فعل بست، فعلی می‌سازد که جهت پایین را برای سکوت یادآور می‌شود و ما را به نام‌نگاشت «سکوت پایین است» می‌رساند. شاعر در همین بیت، نوا و سکوت را با دو سوی مکانی متفاوت بالا و پایین جهت‌مند کرده است. اوستا نسبت به آن چه در زمانهٔ او و پیرامونش می‌گذرد بی‌تفاوت نیست و بارها، سکوت را نکوهیده است. در این بیت نیز، سکوت را به خونی مانند کرده که در نهایت از بسیاریِ نهفتن در سینه از نای شاعر بر زمین فروچکیده است. شاعر بر این باور است که روزی نهفته‌های نهانی او سرریز خواهند کرد. در واپسین نمونه نیز خاموش نشستن، بار دیگر به جهت مکانی پایین و بر نگاشت «سکوت پایین است» تأکید دارد. فراوانی بیشتر نام‌نگاشت «صدا، نوا و آه بالاست» نسبت به فراوانی کمتر «سکوت، پایین است»، می‌تواند مؤیّد این موضوع باشد که شاعر، روحیّه‌ای آرمان‌گرا و ظلم‌ستیز دارد و سکوت در برابر بی‌عدالتی‌ها را نمی‌پذیرد. چنان‌که در زندگی‌نامهٔ او نیز به سخنرانی‌های روشنگرانهٔ وی در پیش از پیروزی انقلاب اسلامی و ممنوع‌القلم شدن او به دلیل آرمان‌خواهی و مخالفت با حکومت پهلوی اشاره شده است.

### ۵-۳. همّت بالا است:

برنتابد مهر گردون با فروغ بخت تو
بس نیاید آسمان با **همّت والای** من
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۵)

گر یکی دریا نبودی تشنه، دریایی نبود
**همّت** طوفانی **والای** بی‌مانند من
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۲۴)

هیچم ار نیست، مرا هست یکی **همّت**
که **فراتر** بود از فرّ سلیمانی
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۷۳)

**-در مقابل، خواری و ناتوانی پایین است:**

کجاست تا نگرد این چنین **فتاده زبون**
به موج‌خیز بلا ملّت مسلمان را
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۶۰)

اگر همّتت را سر بی‌نیاز نیاید به **خاک مذلّت** فراز
نکوهش کنندت که فرزانگی نگر! اینت برخیره دیوانگی!
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۳۱)

مفهوم تلاش و اراده در جهان‌بینی اوستا بسیار والاست. او از خمودگی و کاهلی گریزان است. در سراسر عمر خود لحظه‌ای آرام و قرار ندارد. [۱]. چنان‌که در مثال نخست نیز با کمک واژه‌های آسمان و طوفان، به ارزشمندی همّت و تلاش اشاره و این واژهٔ غیرملموس را در جهت بالا، به زیبایی تصویر می‌کند. از سوی دیگر، در مصراع دوم نیز با تکرار ترکیب وصفی همّت والا، بر این امر تأکید می‌نماید. این نمود همچنان در مثال سوم نیز قابل پیگیری است که در آن با استفاده از اغراق، همّت خویش را در بالاترین مرتبه و فراتر از فرّ سلیمانی قرار داده است.

شاعر در بیتی از مجموعه‌شعر *از کاروان رفته* نیز به همّت بلند خویش چنین فخر می ورزد.

از **همّت بلند** که جز اینچنین مباد
بر **سایهٔ همای** نیایـــد فرو سرم
(اوستا، ۱۳۳۹: ۳)

در اینجا باز هم با واژه‌های بلند و همای که مرغ بلندپرواز و آسمان‌سیر است، بار دیگر بر بالا بودن همّت تأکید می‌نماید.

در مقابل، در دیدگاه او ناتوانی و پستی از مفاهیم بی‌ارزش‌اند و در نگرگاه شناختی، جهتی رو به پایین دارند که در بیت اوّل با فعل «فتاده» نیز این موضوع، تصدیق می‌شود. شاعر، همچنین در بیت دوم، با توجّه به تجربهٔ پیرامونی انسان از زیرِپا بودن خاک، ذلّت و ناتوانی را همسو با این دریافت در جهت پایین بهتر به تصویر می‌کشد.

### ۵-۴. استغنا بالا است:

ای من آن تقدیر هرگز خواسته از سرنوشت
هرگزآباد خدا، **معراج استغنای** من
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۴)

**مرا نیاز نباشد** اگرچه بستان را
جمال و خرّمی از رنج بوستان‌پیراست
به آب گوهر خود هر که سرخ‌روی افتاد
**چو لعل، روی نیازش به آفتاب خطاست**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۹۸)

---

۱. در ابتدای شـراب خانگی (۱۳۸۸: ۱۶) آمده اسـت: «در طول سـاعات و آن لحظه‌های تلاش، پیرامون کاری بزرگ که به روزی هر روزه و یا هر شـبی همه‌شـب می‌باید رنج برد و رنج؛ بی‌هیچ خوابی و بی‌هیچ آسـایشـی! هرگز در این چندسـاله ندانسـته‌ام که می‌خوانم، می‌نویسـم، می‌اندیشـم تا زندگی کنم؟ یا زندگی می‌کنم که بخوانم، بنویسم و بیندیشم؟ نمی‌دانم!».

**-در مقابل، بندگی پایین است:**

شادی خاطر یک هرچه به مزد

**بندهٔ پست** زبان‌بازی چند

(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۳۹)

بیشتر مفاهیم مثبت در فرهنگ ما با جهت بالا مفهوم‌سازی می‌شوند. در شعر اوستا بی‌نیازی انسان از دیگر همنوعان و دست طلب بیش دیگران دراز نکردن از اهمیّت بسیاری برخوردار است. از آنجا که معراج نیز به امری شکوهمند، خارق‌العاده و تکرارناپذیر اشاره دارد که در عالم بالا رخ داده است، در این بیت، اوستا آن را با واژهٔ استغنا همراه کرده و با ساخت این ترکیب به استغنا، جایگاه مکانی بالا بخشیده است. دیگر آن‌که اگر معراج را به معنای لفظی آن؛ یعنی«نردبان» نیز در نظر بگیریم، ابزاری است که برای صعود انسان از جهت پایین به بالا کاربرد دارد؛ بنابراین هدف شاعر در این بیت از کاربرد واژهٔ معراج، برتری استغنا و جهت‌بخشی بالا به آن بوده است. استغنا در لغت به معنای بی‌نیازی و بی‌نیاز شدن است (بندریگی، ۱۳۷۵: ذیل واژه) و در اصطلاحات عرفانی، همواره یکی از مراحل سیر و سلوک بوده که عارف سالک با رسیدن به آن از ما سوی الله بی‌نیاز شده است. در این بیت نیز اوستا استغنا را بی‌نیازی از خلق می‌داند. در نمونهٔ بعد، خود را بی‌نیاز از خلق می‌داند؛ به گوهر انسانیّت باور دارد تا آنجا که به باور وی حتّی از آفتاب نیز طلب خواسته کردن نابجاست. در آخرین مصرع همین نمونه، جایگاه نیازمندی را با به کاربردن واژه‌های لعل و روی به آفتاب کردن، پایین به تصویر می‌کشد و نتیجه این نام‌نگاشت‌هاست: «نیازمندی و بندگی پایین است» و «استغنا و بی‌نیازی بالاست». در ادبیات فارسی، سنگ برای آنکه قیمت یابد و به کانی گرانقیمتی چون لعل بدل گردد، باید سال‌ها در مقابل تابش خورشید قرار گیرد و به عبارتی، دست نیاز به سوی آفتاب دراز کند؛ شاعر امّا اینجا بر این کار لعل، خرده می‌گیرد و استغنا و اکتفای افراد با اصالت به خویشتن را بر این نوع قیمت یافتن برتری می‌دهد. چنان‌که در بیت سوم و متناظر با مثال نخست نیز بندگی (زبونی) با صفت پست، مذموم، منفی و پایین آمده است. در فرهنگ و ادبیات ما همواره از خواری خواهش از دیگران، سخن به میان آمده و «بندگی به شرط مزد کردن کار گدایان» شمرده شده است. عنقای روح اوستا نیز چنان بلندآشیان است که خواهش از خلق را نمی‌پذیرد. اگرچه بندگی خالق در عرفان، جایگاه بالایی دارد؛ ولی خدمت دونان، انسان را خوار و ذلیل می‌کند و در این بیت نیز اوستا به مفهوم دوم اشاره دارد و هشدار می‌دهد که بندهٔ زبان‌بازان و بی‌مایگان نشویم.

**۵-۵. جوانی بالا است:**

دریغ، فرّ **جوانی** که همچو مجمر صبح

**به چاه** باختر از دور **چرخ پیر نشست**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

در دامن این افق چو خورشید **بنشست** طراوت **جوانی**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۵)

**- در مقابل، پیری پایین است:**

خورشید من سیه شد و شبرنگ من سپید

امید من تبه شد و **بالای** من **دوتای**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۷۷)

بر لب من زار می‌گرید دریغی ای فسوس

**زین به خم پیوسته بالا** وآن دل برنای من

(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۳)

جوانی از بهترین دوره‌های زندگی انسان بوده و در ذهن و زبان شاعران از جایگاه بلندی برخوردار است. اوستا نیز برای جوانی ارزش والایی قائل بود چنان که اگر جوانی به محفلی وارد می‌شد باز هم با ضعف کهنسالانهٔ خویش تمام‌قد می‌ایستاد و در برابر او تواضع و اکرام می‌نمود (ر.ک: کاظمی، ۱۳۹۰: ۵۷). در مثال نخستِ این بخش، از شکوه و فرّ جوانی یاد می‌شود که دیگر از دست رفته است؛ بنابراین، حالت جوانی که در پیوند با عواطف و تجربیات انسان جهت بالا دارد، با رسیدن دورهٔ کهنسالی و پیری از بین رفته؛ شاعر از آن با افسوس یاد می‌کند. بار عاطفی مصراع دوم بر همین امر دلالت دارد؛ چرا که شاعر، غروب خورشید را به پیری و طبیعتاً طلوع خورشید را همسو با جوانی در نظر گرفته است. در این مصرع، روزگار پیری را با فعل «نشست» متناظر می‌کند که این فعل جهت پایین را برای دوران پیری به ذهن می‌آورد. در مثال دوم نیز نشستن طراوات جوانی به دلیل تجربهٔ نشستن و سوی مکانی آن همین نگاشت را به یاد می‌آورد. در نمونه‌های دیگر، پیری به‌عنوان پایان جوانی و آرزومندی و از بین برندهٔ امید انسان، جهت پایین دارد و شاعر با اشاره به خمیدگی قامت، به این مسأله اشاره کرده است. از ویژگی‌های جوانی، شادی، سلامتی و امید است که با راست ایستادن و جهت بالا همسو هستند، در مقابل، پیری با خمیدگی و بیماری و گاه افسردگی و ناامیدی، همراه است که سمت و سویی پایین دارند. از سوی دیگر می‌توان کاربرد «واو» را نیز در این بیت مورد توجه قرار داد و آن را «واو حالیه» محسوب کرد: درحالی‌که پیر شدم، امیدم تباه و نابود شد.

**۵-۶. دوستی بالا است:**

گیریم از آن‌سان تا دشمنی‌ها را براندازیم بنیان
تا دوستی را **برج و بارو** یکسر برآریم بر بام پروین
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

**-نفاق و عصیان و دشمنی پایین است:**

طلوع دین تو روشن‌ترین دلیل حکیم
چو آفتاب، **غروب نفاق و عصیان** را
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۶۲)

در طریق وفا گام هر گام مهرشان **دانهٔ کینه‌ای کاشت**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

در سنّت ادبی ما، دوستی همواره مورد توجّه و تأکید شاعران بوده؛ همچنین در تمامی فرهنگ‌ها و زمان‌ها نیز امری پسندیده تلقّی شده است. همان‌طور که پیش‌تر نیز در جدول نام‌نگاشت‌ها اشاره شد، جهت آن رو به بالا است. حافظ می‌گوید:

**درخت دوستی بنشان** که کام دل به بار آرد
**نهال دشمنی برکن** که رنج بی‌شمار آرد
(حافظ، ۱۳۸۵:۲۷۱)

تشبیه دوستی به درخت و دشمنی به نهال، درخور توجه است. شاعر، درخت کهنسال دوستی را در زمین پست برای نشر خوبی‌ها می‌کارد و در مقابل، نهال تازه‌رستهٔ کینه و دشمنی را از خاک به سمت بالا می‌کشد تا بیش از این قدرت نیابد و رشد نکند. این که حرکت به جهت بالاست نشانگر این مطلب است که بالا، جایگاه ارزش‌هاست. در مثال نخست از شعر اوستا، مشابه این تشبیه و همانندی به چشم می‌خورد. در آن بیت، شاعر، دوستی را با قلعه‌ای همسان‌سازی نموده و آن را دارای برج و بارویی می‌داند که در جایگاه بسیار بالایی از زمین قرار دارد. در مثال دوم، دوری و نفاق و عصیان که اموری ناپسند و در تقابل با دوستی و مهر قرار دارند، به غروب آفتاب که به‌خودی‌خود به دلیل حرکت عمودی خورشید به سمت پایین، مفهومی با جهت پایین است، تشبیه شده است. اوستا در نمونهٔ سوم، باز هم با عبارت «دانهٔ کینه‌ای کاشت» دشمنی و کینه را به دانه‌ای همانند کرده که آن را در زمین (پایین) می‌کارند بنابراین این مفهوم ناملموس را با جهت پایین ملموس کرده است.

**۵-۷. قدرت و پیروزی بالا است:**

بر اروپایی اگر ای آسیا **سرور** نبودی
گر بدین، این بی‌نژادان را، تو پیغمبر نبودی
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۳۶)

به خون درتپید و **ز نیرو فتاد**
**به خاک** آن شکافیده‌پهلو **نهاد**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲۴)

اوستا از شاعران توانمند انقلاب است که با زبان و قلم و خود به مبارزان، روحیّهٔ مقاومت و پیشروی می‌بخشد و آنان را بر ادامهٔ این راه تا دست یافتن به پیروزی تشویق می‌کند. در قصاید *شراب خانگی* بارها مبارزان ایرانی، فلسطینی، افغانی، ویتنامی و .... را به بیداری و ایستادگی در برابر ستمگران و استعمارگران روزگار فرا می‌خواند. شاعر در شاهد مثال نخست، قدرت را در ژرف‌ساخت سروری بیان کرده است و آسیا را که مجاز از دلیران کشورهای آسیایی است بر اروپا و غربیان برتری می‌دهد. در دیدگاه او قدرت و پیروزی با واژهٔ سروری و با جهت بالا مفهوم‌سازی می‌شود. همچنین در همان بیت، تمایل و گرایش‌های ملی و جغرافیایی و تفاخر –که در ادبیات فارسی نیز کم‌سابقه نیست– به‌نوبهٔ خود جهت بالا را نشان می‌دهد. از نیرو افتادن در سومین بیت نیز آن را در جایگاهی بالاتر از جسم مکانی ما قرار می دهد که مبارز در هنگامهٔ شکست از بلندای نیرومندی با طرح‌وارهٔ حرکتی نزولی به سوی زمین (جهت پایین) سقوط خواهد کرد.

**-ضعف و شکست پایین است:**

بزی شاهین، اگر خواهند مردم ترا بینند، زی بالا ببینند
که افتد سایهٔ بالت به سرها/ نه چون **خاکت** به **زیر پا** ببینند
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۴۵)

از پویه **فروشکست** شبدیزم
وز کینه فرو درید خفتانم
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۸۹)

نه غرّه به پیروزی و **در شکست**
زبون و نگون‌بخت **افتاده پست**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲۵)

وای تو گر غم ستیزد! از هر کران فتنه خیزد
**بنشین** وگرنه بریزد خون تو در محفل من
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۱۸)

تا خوک زخمی را **به زانو درنیاری**
یک ره نگیرد خواب در چشم تو آرام
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۷۵)

اوستا در نقطهٔ مقابل، ابیاتی از *شراب خانگی* را به بیان ناپسندی مفهوم شکست و ناامیدی و تسلیم اختصاص می‌دهد. چنان‌که در بیت اوّل شاهد مثال‌ها، جایگاه ضعف و شکست را با سوی پایین مکانی می‌کند. شاعر در این بیت با استفاده از واژه‌های خاک و زیر پا که یادآور جهت پایین هستند به مفهوم غیرملموس شکست و تسلیم، جهتی مکانی بخشیده و در رویکرد شناختی نام‌نگاشت «شکست و تسلیم پایین است» را ساخته است. در مصرع نخست بیت بعد نیز به از تلاش بازماندن شبدیز وجودش اشاره می‌کند و آن را با عبارت «فروشکست» نشان می‌دهد. پیشوند فرو در ابتدای این فعل همچون بسیاری از افعالی که در بیان روزمرّه و نیز در دستور زبان ما کاربرد دارند بار جهتی رو به پایینی به فعل پس از خود می‌دهد؛ به عنوان مثال حرفهایش را فروخورد، نگاهش را فروانداخت و ... در این موارد سکوت پایین است و شرم پایین است نام‌نگاشت‌های این عبارات خواهند بود. در اینجا نیز «از پویه فروشکست» با همین توضیح، نام نگاشت تسلیم/ شکست پایین است را به ذهن می‌رساند. در سه بیت بعد نیز شاعر، سستی و ضعف را که در اثر ناتوانی جسمی و گاه روحی انسان حاصل می‌شود با افعالی از مصدر نشستن و افتادن و نیز به زانو درآوردن با جهت پایین مفهوم‌سازی نموده است. در این ابیات، فعل «بنشین» و صفت «افتاده» که در تجربهٔ جسمانی و محیطی همهٔ انسان‌ها، جهت حرکتی نزولی دارند و «زانو» که عضوی در بخش پایینی بدن است در درک آسان‌تر مفاهیم انتزاعی ناتوانی و شکست به ذهن یاری می‌رسانند. بنابراین قدرتمندی و توانایی و تلاش در دیدگاه اوستا با جهت بالا؛ و تسلیم و شکست با سوی مکانی پایین نگاشت می‌شود.

**۵-۸. آسایش بالا است:**

**برخیز** و **بیاسای** ز پندار و به مستی
این دفتر برخیره سیه‌گشته فروبند
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

دریغا عقابی اگر بودمی ز پرواز یک ره نیاسودمی
اگر هیچم آسودگی ره زدی **به دامان پرواز آسودمی**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۶۹)

**- در مقابل، تشویش پایین است:**

پرواز آرزو که فرازی‌ست، بی‌فرود
**تشویش** زندگی که **فرودی‌ست**، **بی‌فراز**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۶۸)

اندیشه‌های خیامی و خوش‌باشی؛ به‌عبارت‌دیگر پرهیز از غم و دست یافتن به شادی و سرخوشی اثر قابل‌توجهی بر درون‌مایهٔ اشعار دیگر شاعران گذاشته و به یکی از موتیف[۱]های مشهور ادبیات فارسی تبدیل شده است. به عنوان نمونه در جای جای دیوان خاقانی-که ولادتش همزمان با وفات خیام بوده - انعکاسی از اندیشهٔ خیامی را می‌توان دید:

گوید که تو از خاکی و ما خاک توایم اکنون
گامی دو سه بر ما نِه و اشکی دو سه هم بفشان
خون دل شیرین است آن می که دهد رزبُن
ز آب و گل پرویز است آن خُم که نهد دهقان
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۶۶)

در شاهد مثال اول نیز اوستا به برخاستن از پندار و فکر و آسودن با مستی و سرخوشی سفارش کرده است. دوری از تفکر بیهوده و مخرب (اندوه) با سوگیری مثبتی که در خود دارد، در جهت بالا و از طرف دیگر آسایش - به عنوان امری فراتر از آرامش- نیز چنین است. آسودگی در بیت دوم با کلیدواژهٔ پرواز -که بار معنایی و سوی مکانی بالا دارد - مفهومی شده است. در بررسی مثال‌های نگاشت جهتی متضاد، تشبیه تشویش (نقطهٔ مقابل آسایش) به فرود (گاه) درخور توجه و حاکی از جهت پایین آن است. این امر بویژه با عبارت «بی‌فراز» مبرهن و مؤکد می‌گردد. زندگی در جهان‌بینی اوستا همچون دریایی درتلاطم است. او گرچه آسایش را می‌ستاید؛ امّا هرگز به تن‌آسایی نمی‌گراید و از دلشوره‌ها و تشویش‌ها گریزان نیست. در جایی دیگر خود را هم‌پیوند تشویش‌های زندگی می‌خواند:

من کی‌ام یک سینه ناله، اینت فرزندی شگرف
**شِکوه مادر، غم پدر، تشویش خویشاوند من!**
(اوستا، ۱۳۳۹: ۱۲۳)

**۵-۹. خوشی و شادی بالا است:**

ز خاور **شادی** پیروزی‌اش را سحر بر **بام** گیتی مشعل‌افروز
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۵۲)

**برخیز** و گزین کن به تکی **لولیکی شنگ**
وان گاه دل از بیهده برگیر و در او بند
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

**در مقابل، غم و اندوه پایین است:**

چرا به **غم نشسته‌ای**؟ چرا که دلشکسته‌ای؟

---

۱. Motif

پرندهٔ سپید من، ترانهٔ امید من!
(اوستا، ۱۳۸۸: ۵۶)

چه گویمت؟ که رفته‌ای
که این چنین مرا به **داغ** خود **نشانده‌ای**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۶۳)

دیگر این سرگشتگی بس نیست؟ تا کی بایدم
از تو ای دریای طوفانی، **دل** شیدا **گرفت؟**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۷۷)

شادی و انبساط خاطر با توجه به مطالب یادشده، دارای بار عاطفی و تجربی مثبت بوده و بنابراین جهت آن بالا است. همچنین در بیت اوّل، شادی حاصل از پیروزی و در نگاهی کلی مفهوم شادی به خورشید تشبیه شده است. از دیگر مصادیق یاری‌رسان به تعابیر شادی، «سحر» و «بام» هستند که هر دو در کنار ترکیب «مشعل افروختن» در تقابل با تاریکی و غم قرار گرفته و بار عاطفی مثبت و ویژه‌ای ایجاد نموده‌اند.

در بیت دوم نیز شاعر با فعل برخیز به جهت مکانی بالا برای شادکامی و شادی توجّه دارد. از طرف دیگر و در نمونه‌های نگاشت پایین، حالت غم، همسو و همراه با «نشستن» آمده است که بر پایین بودن جهت آن دلالت دارد. همچنین در ادامه به تأثیر حالت «به غم نشستن» اشاره شده است و واژه‌هایی نظیر **داغ** و **نشاندن** مؤیّد این مطلب است. در مثال سوم باید توجه داشت که در کنار واژهٔ «دل»، صفت مفعولی «گرفته» را به کار برده که نشان‌دهندهٔ انقباض خاطر (غم) است؛ «تجربه‌های فیزیکی و فرهنگی ما بنیان‌های احتمالی پرشماری را برای استعاره‌های مکانی فراهم می‌سازند. این‌که کدام استعاره‌ها انتخاب می‌شوند و کدام استعاره‌ها از اهمیت بیشتری برخوردارند در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۹). لیکاف و جانسون معتقدند که دلیل این‌که ما از بلندای شادی و انبساط خاطر سخن می‌گوییم این است که «**شاد بالاست** بیشترین انسجام را با **خوب بالاست**، **سلامتی بالاست** و جز این‌ها دارد» (لیکاف و جانسون،۱۳۹۵: ۳۷). اصولاً یکی از پس‌زمینه‌های شعر اوستا درد و رنج و غم است و در *مجموعه شعر شراب خانگی* نیز بیشترین فراوانی در حوزهٔ استعارهٔ جهتی پایین، مربوط به غم (۱۵ مورد) است. برخی، دلیل توجّه بسیار او به مفهوم غم در اشعارش به ویژه در قصاید این مجموعه را استقبال‌هایی می‌دانند که از قصاید پیشینیان همچون مسعود سعد سلمان، ناصرخسرو، خاقانی و ملک‌الشعرای بهار دارد که همه به داشتن روحیه‌ای غمگین یا ناشاد در میان قصیده‌سرایان شعر فارسی مشهورند (رک: محمودی، ۱۳۷۳: ۱۹۲). اوستا در سراسر آثارش از دردهایی سخن می‌گوید که «یک عمر در کنار آن‌ها زیست و در آن‌ها خلاصه شد. دردهای بینوایان، دردهای یتیمان، دردهای زحمتکشان، دردهای شهیدان، دردهای مادران و خواهران داغدیده، دردهای مردم ستمدیده جامعهٔ او؛ دردهایی که نمی‌توانست آن‌ها را نادیده بگیرد و از هجوم آن‌ها دوری گزیند» (حمیدی، ۱۳۷۳: ۶۲). دردمندی او چنان بود که مشفق کاشانی نیز بر این نکته صحّه گذاشته و گفته است: «درد او درد مردم بود؛ هدف عالی او رهایی انسان از چنگال بیداد و نامرادی بود، حرف حق را بی‌پروا با زیباترین الفاظ در شعر و نثر باز می‌گفت» (رحمانی، ۱۳۷۳ب: ۳۶). درد او، درد تمام مردم جهان بود؛ کسانی که زیر تیغ ظلم و ستم در حال مبارزه برای آزادی بودند.

### ۵-۱۰. حیات و زندگی بالا است:

ز یک‌دم ار چه نپایید بیش با تو ز عمر
**دمی برآمد** اگر خوش مرا، همان دم بود
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۶۸)

بر اروپایی اگر ای آسیا سرور نبودی
گر بدین این بی‌نژادان را تو پیغمبر نبودی
دشمن دزدان دریاگرد بدگوهر نبودی
بود گیتی را **بنای زندگی یکسر شکسته**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۳۶)

### در مقابل، مرگ و سوگ، پایین است:

شنیدم ز نرگس که با چشمه گفت
که سلطان صحرا به **خون** در، **بخفت**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲۰)

ستاره‌خیز دامن سپهر و شب
چو مادری **نشسته در عزای من**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۳۹)

چو از زلف شب باز شد تاب‌ها **فرومرد** قندیل محراب‌ها
(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲۱)

در مثال نخست، بار دیگر با تجلّی افکار خیّامی مواجهیم و شاعر از حیات به «برآمدن دم» تعبیر کرده و به همین سبب، جهت آن بالا است. دیگر آن‌که در لایهٔ پنهان عبارت یادشده، قدردانستن وقت و خوشی‌ها (حتّی کوتاه و زودگذر) نیز که از ویژگی‌های

خیّامی است، دیده می‌شود که آن نیز در جهت بالا قرار دارد. در بیت بعد نیز زندگی بنایی است سرفراز و آبادان که نگاشت زندگی بالاست را یادآور می‌شود. گفتنی است که «استعارهٔ مفهومی، ارتباط عمیقی با رمزگان‌های فرهنگی هر ملّت دارد؛ چرا که مطلوب و غیرمطلوب در باورها و اندیشه‌های هر فرهنگ، بنابر زیرساخت‌های اجتماعی آن‌ها فرق می‌کند؛ مثلاً ممکن است در فرهنگی، مرگ به سفر روحانی؛ امّا در فرهنگی دیگر به اتمام زندگی و نقطهٔ سیاه تعبیر شود» (پورالخاص و آلیانی، ۱۳۹۷: ۲۱۱). گرچه در فرهنگ اسلامی ما مرگ، نقطهٔ پایان نیست؛ بلکه عروج روح به ملکوت است؛ بنابراین، جهت مرگ را متناظر با صعود روح به عالم بالا در همان جهت بالا مکانی می‌کنند.

اوستا در ابیاتی در نقطهٔ مقابل زندگی، مرگ را با عبارتی همچون خفتن، در عزا نشستن و فرومردن، با سوی مکانی پایین متناظر می‌نماید و این مرگ، همان است که ما از آن به «مردن» تعبیر می‌کنیم و با مفهوم «شهادت» و «مرگ در راه خدا» متفاوت است. این مرگ و سوگواره در اشعار این مجموعه با نگاشت پایین مفهومی شده است. افزون بر آن باید گفت که استعاره افزون بر فرهنگ‌بنیاد بودن بر اساس درک تجربی ما نیز مفهوم‌سازی می‌شود؛ زیرا در حال مرگ نیز جسم انسان از حالت بالا و عمودی بودن به حالت پایین و افقی و درازکشیده مبدّل می‌شود.

### ۵-۱۱. عصمت، آبرو و خوشنامی، بالا است:

فدیهٔ پاکی و تقوای تو، رسوایی من

برخی **عصمت والای تو**، شیدایی من

(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۳۶)

نازم آن **عصمت والای تو** را هر دو مخمور فریبای تو را

(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۴۵)

**برتر ز نام و ننگ** مرا بود **آشیان**

همچون **عقاب‌ها** به **پر آسمان‌گرای**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۷۹)

**در مقابل، بی‌آبرویی و از دست رفتن آبرو، پایین است:**

نمی‌بودی وگر بودی، فروغ چشم من بودی

نه زینسان **آبروی** من به پای هر کسی **ریزی**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۱۸)

به بی‌رغبتی شهوت انگیختن همه‌روزه و **آبرو ریختن**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۳۲۸)

پاکی و پاک‌دامنی نیز از صفات برجسته و همواره مطلوب آدمی است؛ بنابراین مثبت بوده و جهت آن بالا است. در دو نمونهٔ نخستین، شاعر با کمک صفت «والا» بر این امر تأکید ورزیده و همچنین فخر به عصمت نیز دلیل دیگری بر این مدّعاست. آبرو و بی‌آبرویی یا به تعبیری دیگر نام و ننگ از دیگر مصادیق اندیشهٔ تقابلی (دووجهی) انسان است. در بیت سوم، شاعر، نام و آبروی خود را با عباراتی همچون آشیان، عقاب و پر آسمان‌گرای با جهت بالا مکانی کرده است. بدین‌ترتیب در دیدگاه او آبرو و عصمت و شرافت بالا بوده و در مقابل، جهت «بی‌آبرویی» پایین است. توجّه به فعل «ریختن» در دو بیت واپسین و همچنین تعابیر مشهور عامیانه‌ای همچون «آبرو بردن» و «آبرو رفتن» بر منفی بودن بار عاطفی و طبیعتاً شکل‌دهی ذهنیت رو به پایین و نزولی اثرگذار است. همچنین کاربرد «هر کسی» در این ابیات، افزون بر افادهٔ عموم، مفید معنای تحقیر نیز می‌تواند باشد که به‌نوبهٔ خود، سهم قابل توجهی در ساختار منفی عبارت مصرع دوم بیت نخست دارد.

### ۵-۱۲.روز، طلوع، صبح و روشنی بالاست:

کرد چو از طبع نظامی **طلوع**

داد چنان داد سخن‌پروری

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۳۴)

چون **صبحدم** از فروغ اندیشه

**خورشید برآید از گریبانم**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۹۰)

**نوری و نایره‌ای**، قصری و کنگره‌ای

پیدای نادره‌ای، پنهان همپری

(اوستا، ۱۳۸۸: ۹۹)

### شب، غروب و تاریکی پایین است:

در ابیات زیر، «فروهشته»، «فروپوشید» و «فروشد»، این دیدگاه شاعر را دربارهٔ نگاشت پایین مفاهیم شب، غروب و تاریکی تأیید می‌کند:

مه برآورده سپرانه یکی خرگه

شب **فروهشته** پرندینه **یکی دامن**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۸۳)

برآمد تندپو ابری سیه‌فام **فرو پوشید** گردون را سراسر

(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۸۱)

**فرو شد مهر** در امواج نیلی برآمد ماه بر گردون اخضر

(اوستا، همان)

به طور کلّی، روز، صبح و روشنی در اندیشهٔ شاعر رو به سوی بالا دارد و روز جایی است که خورشید از گریبان اندیشه سر می‌زند. اوستا شاعری دردآشناست، نمادهای روشنی را بالا و ارزش می‌داند و در مقابل، نمادهای تاریکی؛ یعنی شب و غروب را با جهت پایین، مکانی می‌کند. قصیدهٔ آشیانگیر افسانه در آغاز *شراب خانگی* با توصیف شب است. در میان شاعران، خاقانی به دلیل توصیف‌های شاعرانه و بی‌نظیر از صبح به «شاعر صبح» مشهور است؛ اما در مقابل، «اوستا در توصیف طبیعت بیش از هر چیز شاعر شب است... شب را به شکل تمثیلی به کار برده و آن را نماد ظلم و بیداد و تاریکی زمانه دانسته و از توصیف شب، قصد و منظوری فراتر از توصیف محض و تصویرهای شاعرانهٔ خالی داشته است.» (محمودی، ۱۳۷۳: ۱۸۴–۱۸۵). این نگاه ویژه به شب و توصیف آن در شعرش نشانه‌ای دیگر از درک ملموس استبداد و ستمگری حکومت پهلوی در دوران زندگی اوست.

### ۵-۱۳. آزادی و آزادگی بالاست:

زین پرده‌ها هر **نغمه خیزد** جاودانه

**هر نغمه‌ای آرد ز آزادی نشانه**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

زمانه، عرصهٔ طفلان نی‌سوار آید

چو شهسواران خالی کنند میدان را

شرف نیابد و **آزادگی** اگر روزی

**به اوج کیوان سر برفرازد ایوان را**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۶۱)

**اسارت پایین است:**

بمویم ای چراغ آرزوها را فروغ از تو

که دور از تو **افتادستم اسیر چاه** بیژن‌ها

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۲۸)

گریست ابر و دل افسرد و جان، **اسیر نشست**

چکید خون گل و مرغ از صفیر نشست

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

بشکوه، ای خاک فلسطین! ای سرزمین چشم هر سو برگشاده!

افسوس، افسوس! **در پنجهٔ مهمان ناخوانده، فتاده**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۹۰)

آزادی، مفهومی مجرّد است که در ادب فارسی، گاه از آن با تصاویر متفاوتی یاد شده است. در فرهنگ ما یکی از این تصاویر، کبوتر در حال پرواز است؛ گرچه این پرواز می‌تواند نماد صلح و امید نیز باشد. در هر صورت حرکت پرنده رو به بالا و به سوی آسمان است. افزون بر این گاه کبوتر، وظیفهٔ پیغام‌رسانی نیز می‌یافته است. اوستا در بیت نخست، با به ذهن آوردن صحنهٔ پرواز و نامه‌رسانی کبوتر، آزادی را پرنده‌ای تصور می‌کند که نغمه‌ای به همراه دارد و به سوی مکانی بالا خیز برداشته است. چنان‌که نغمه از پرده‌های موسیقی برمی‌خیزد و با حس شنوایی درک می‌شود، آزادی نیز همراه آن با فعل «خیزد» که مفید معنای برخاستن و بلند شدن است ملموس و عینی می‌شود. در بیت بعد، جایگاه آزادگی در بالا دانسته شده که با اوج کیوان متناظر و همراه شده است.

شاعر در بیتی دیگر خود را اسیری گرفتار در چاه بیژن می‌داند. در این بیت، فعل «افتادستم» و کلیدواژهٔ «چاه»، جهتی پایین را نسبت به برخاستن و بلندی نشان می‌دهند و بنابراین اسارت با جهت پایین نگاشت می‌شود. در بیت سوم نیز همین مضمون استعاری تکرار می‌شود. این بار، شاعر، فلسطین را اسیر مهمان ناخواندهٔ رژیم اشغالگر می‌خواند و با تجربهٔ محیطی از افتادن، عبارت «در پنجه فتاده» و سوی جهتی پایین این امر، در ذهن خود به نام‌نگاشت اسارت پایین است توجّه دارد. همین چند نمونهٔ اندک از شعر اوستا می‌تواند دلیلی بر روحیّهٔ آزادی‌خواه وی داشته باشد. او گاه اندیشه‌های انقلابی و مفاهیم انتزاعی ذهن خود را در لباس توصیف پدیده‌های طبیعت و استفاده از صور خیال بیان می‌کند. چنان که بیت سوم، خفقان دورهٔ پهلوی را به یاد می‌آورد. در این بیت، دو مفهوم ناملموس اسارت و سکوت به زیبایی با دو جهت متضاد مکانی شده‌اند. «جان اسیر نشست» با فعل نشستن و جهت پایین این حرکت، نام‌نگاشت «اسارت پایین است» و «مرغ از صفیر نشست» نام‌نگاشت «سکوت پایین است» را ساخته است.

### ۵-۱۴. بهروزی و نیکبختی بالاست:

خوار مبینم که چو عقد پرن  داد مرا شعر، **بلنداختری**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۳۶)

ای جام شعر من، ز بیاض سحر بتاب!

وی **صبح بخت** من، **ز سواد افق برآی!**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۸۰)

چون موج، در اضطراب و چون دریا

در اشکِ روان خویش غلتانم

هر چند که **آفتاب بهروزی**

**خرگاه** نزد به طرف **ایوانم**

(اوستا، ۱۳۸۸: ۱۸۹)

**بدبختی پایین است:**

مگر پرسید، از آن دیوانه، صوفی
خدا را می‌شناسی، هیچ این دست؟
بگفتش: چون بنشناسم کسی را
که **او عمری بدین روزم نشانده‌ست!**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۸۵)

به **دامن سیاه بخت خویشتن**
تمام شب مرا **ستاره می‌چکد**
(اوستا، ۱۳۸۸: ۶۸)

چو شمع **بر سر بالین بخت می‌گریم**
بدین لطیفه که نقصان من، کمال من است
(اوستا، ۱۳۸۸: ۲۱۹)

انسان از ابتدای خلقت، تلاش خود را بر حرکت به سوی نیک‌فرجامی گمارده است و از نظر او نیکبختی و بهروزی بسیار ارزشمند است. این مفهوم در ابیات اوستا نیز با عباراتی که همه جهت بالا دارند مانند «بلنداختری»، «صبح بخت»، «برآمدن صبح از افق»، «آفتاب بهروزی»، «خرگاه»، «ایوان» ملموس شده است. بنابراین وی، بخت نیک را با عناصری از طبیعت و یا عناصر ساخت دست انسان که از نظر مکانی جایگاه بالایی دارند همنشین و متناظر می‌نماید و این موارد، نگاشت «نیکبختی بالاست» را در ذهن او نشان می‌دهد. وی با کاربرد این عناصر خاص، ما را نیز به دریافت حسی بهتری از مفهوم خوشبختی می‌رساند. شاعر در مقابل، مفهوم متضاد با آن؛ یعنی بدبختی را با عبارات نشاندن، دامن و بالین متناظر می‌سازد. این واژه‌ها در تجارب عینی روزمرّه به سوی پایین اشاره دارند. نشاندن، حرکت جسمانی با جهت مکانی پایین است؛ دامن، پوشش پایین‌تنه، و بالین یادآور خواب، مرگ و حالت رو به پایین بدن است. در بیت سوم وقتی حال بخت از خوشی به بدی می‌گراید به محتضری می‌ماند که اوستا بر سر بالین او حاضر می‌شود و می‌گرید. همهٔ این کلمات بار معنایی منفی را دربارهٔ شوربختی منتقل می‌کنند؛ حتّی «گریستن» و «ستاره چکیدن از چشم» و صفت «سیاه» برای دامن بخت نیز به درک عینی پایین بودن مفهوم بدفرجامی و بدبختی می‌انجامد.

## نتیجه‌گیری و پیشنهادها

پس از آرای لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)؛ نگاه به استعاره، سمت و سویی دیگر یافت. این دو، استعاره‌ها را در ذهن و دنیای تجربیات روزمرّه یافتند و از این‌رو تحوّلی بزرگ در معنی‌شناسی شناختی ایجاد کردند. با توجه به داده‌های پژوهشِ حاضر، تحلیل آن‌ها و نگاهی به نمونه‌های بسیار دیگر در مجموعهٔ شعر *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده* ۱۰۹ نگاشت استعاری با جهت بالا و ۱۱۹ نگاشت با جهت پایین حاصل شد. آن‌چه مهرداد اوستا در این مجموعه‌شعر بر زبان رانده است از ضمیر آگاه و دردمند او سرچشمه می‌گیرد. برخی از این مفاهیم چندین بار تکرار شده‌اند که می‌تواند نشان‌دهندهٔ تأکید شاعر و اهمیّت آن‌ها در نگاه وی باشد. مفاهیم تکرارشونده بی‌ربط به روحیهٔ انقلابی شاعر نیست؛ به‌عبارت‌دیگر شاعر در اندیشهٔ خود افکار انقلابی می‌پروراند و شعر وی نمود و بستری برای جولان این افکار است. وی در هفت (۷) جا به بالا بودن صدا اشاره می‌کند و در نُه (۹) جا به پایین بودن سکوت؛ این امر از آنجا اهمیت پیدا می‌کند که اشعارش گاهی رنگ و بوی سیاسی دارد؛ پس سکوت که نشان‌دهندهٔ پذیرش ظلم است در نگاه و اندیشهٔ شاعر پایین و مورد سرزنش بوده، در مقابل، صدا یا به تعبیری دادخواهی برای شاعر مفهومی بالا و مورد ستایش دارد؛ بنابراین در جای جای شعرش این دو مفهوم با صورت‌های متفاوت جلوه می‌کند. مفاهیمی مانند تاریکی، ناتوانی، شکست، پیری، غم، اسارت و ... در نظر مهرداد اوستا پایین است و او چندین بار به پایین بودن این مفاهیم اشاره می‌کند و در مقابل مفاهیم صبح، توانایی، پیروزی، جوانی، خوشی، آزادی و ... در دیدگاه او بالا هستند. ارزش و ضد ارزش‌ها در این مجموعه‌شعر به ترتیب با جهات بالا و پایین نشان داده می‌شوند. در یک نگاه کلی می‌توان گفت شاعر با استفاده از صور خیال و تصویرسازی‌های منسجم هر دو ساحت یادشده را پوشش داده و تقویت کرده است. نگاهی به جهت‌های بالا و پایین در اشعار وی و توجّه هم‌زمان به آرایش کلام، فضای ذهنی سیاسی و اجتماعی او را نمایان ساخته و همسو با آرمان‌ها و روحیهٔ مبارز، عدالت‌خواه و انقلابی شاعر است. از این‌رو نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در درک و دریافت جهان‌بینی و نوع نگاه مهرداد اوستا به حوادث پیرامونی و تحرّکات انقلابی زمانهٔ خود کارایی داشته و با پژوهش‌های پیشین یادشده در پیشینهٔ تحقیق، همسو و هم‌جهت است. پژوهشگران نیز در مطالعات آتی می‌توانند موضوع استعاره‌های جهتی و طرح‌واره‌های تصویری بویژه طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتی را در ادبیات انقلاب واکاوی نموده و بر غنای تحقیق‌های

پیشین دربارهٔ تحلیل استعاره‌های شناختی در نوشته‌های شاعران فارسی‌زبان بیفزایند.

## پی‌نوشت

۱. از این هنرمند معاصر، آثار تحقیقی و تألیفی بسیاری در زمینهٔ شعر، نثر و نیز پژوهش‌های ادبی و هنری به یادگار مانده است. مهم‌ترین آثار منظوم او عبارت است *از کاروان رفته (۱۳۳۹)*، *حماسهٔ آرش (۱۳۴۴)*، *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده (۱۳۵۱)*، *امام حماسه‌ای دیگر (۱۳۶۰)*. وی مجموعه‌شعر *شراب خانگی ترس محتسب‌خورده* را در زمان حکومت پهلوی سرود و یک سال بعد (۱۳۵۲) دیباچه‌ای با عنوان *تیرانا* برآن افزود. این دو کتاب در سال‌های مزبور به سبب طرح افشاگری‌ها و مفاهیمی ضداستبدادی از جمله ذکر نام امام خمینی(ره) در *تیرانا*، توقیف و خودِ شاعر تا یک سال ممنوع‌القلم شد (سعیدی کیاسری، ۱۳۷۳: ۲۱) مهرداد اوستا، سرانجام در روز هفدهم اردیبهشت سال ۱۳۷۰ه. ش در سن ۶۲ سالگی و در هنگام تصحیح یک قطعه‌شعر، بر اثر سکتهٔ قلبی درگذشت و پیکرش در قطعهٔ هنرمندان بهشت زهرای تهران به خاک سپرده شد.

## تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

## References


Afrashi, A. (۲۰۱۸). *Metaphor and Cognition*, Tehran, Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies publications. (in Persian).

Alavi Moghaddam, M. & Firouzimoghaddam, M. & Kheslati, H. (۲۰۲۲), An alyzing conceptual Conceptual Directional Metaphors from madness motif in a selection Bidel Dehlavi's Ghazals, Volume ٦, Issue ۲, *Practical rhetoric and critique of rhetoric*, ۹۹-۱۱۲. (in Persian).

Avesta, M. (۲۰۰۹). *In fear of the Muhtasib, the house (secret)-wine having drunk (Sharab-e Khanegi Tars-e Muhtasib khordeh*, Tehran, Iranian Qalam Association Publications. (in Persian).

Avesta, M. (۱۹٦۰). *From The Caravan Has Gone (Az Karavan-e Rafte)*, Tehran, Zawwar Publications. (In Persian).

Bagheri, M. (۲۰۰۷). *Introduction to Linguistics*. Tehran, Gatreh Publications. (in Persian).

Bandarrigi, M. (۱۹۹٦). *Arabic-Persian Al-Munjad*, Tehran, Payam Publications (in Persian).

Barcelona, A. (۲۰۱۱). *Metaphor and Metonymy at the crossroads: a cognitive perspective*, Translated by Farzan Sojudi, Leila Sadeghi, Tina Amrollahi, Tehran, Naqsh-e Jahan Publications. (in Persian).

Biabani, A. & Talebian, Y. (۲۰۱۲). "Investigation of directional metaphor and image schemas in Shamlou's poetry". *Literary Criticism and Rhetoric*, Volume ۱, Issue ۱, Serial Number ۱, ۹۹-۱۲٦. (in Persian).

Eco, U & els, (۲۰۱۱). *Metaphor: Base of Thought and Beauty creation*, Translated by Farhad Sasani and els, Tehran, sourah Mehr publications. (in Persian).

Emami, S. (۲۰۱۲). *Contemporary Poetry of Iran (until the Islamic Revolution)*, Tehran, Samt publications. (in Persian).

Ghaeminia, A. (۲۰۱۲). *Conceptual metaphors in Quranic verses, metaphorical language and conceptual metaphors*, Tehran, Hermes Publications. (in Persian).

Ghahramani, M. (۲۰۱۵). *in the metaphors that we are*, Tehran, Parsi neviseh publication. (in Persian).

Ghasemzadeh, H. (۲۰۰۰). *Metaphor and Cognition*, Tehran, Frahangan Publication. (in Persian).

Ghasemzadeh, H. (۲۰۱۹). *An Introduction to the Cognitive Science of Metaphor*, Tehran, Arjmand publication. (in Persian).

Hamidi, S. (۱۹۹٤). "Rama in a short glance". *Unspeakable sadness: Memoir of Mehrdad Avesta*. Volume ۱. Under the supervision of Saeedi Kiasari, H., Tehran, Sazman Tabligat Eslami publication, ٥٧-٦٧. (in Persian).

Hafez, S.M. (۲۰۰٦). *Diwan Hafez*. By Qazvini, M. & Ghani, Q., Tehran, Zawwar Publications (in Persian).

Hashemi, Z. (۲۰۱۰). "Theory of Conceptual Metaphor from Lakoff and Johnson's Point of View", *Literary Studies*, Volume ٤, Issue ۱۲, ۱۱۹-۱٤۰. (in Persian).

Hawkes, T. (۲۰۱۸). *Metaphor*, translated by Farzaneh Taheri, the seventh edition, Tehran, Central Publications. (in Persian).

Hosseinzadeh, A. & Qari, M.R. & Yaqubi, A.S. (۲۰۱۸). Reflection of Moral Concepts in two epic poems of Arash Kamangir and the epic of Arash Mehdad Avesta. *Islamic Lifestyle centeted on health*, Volume ۹, Issue ٤ (۳٤), ٦۹-۹۰. (in Persian).

Imanian, H. & Naderi, Z. (۲۰۱۳). "Nahj al-Balagha's directional metaphors from a cognitive perspective", *Nahj al-Balagha Research*, Volume ۱, Issue ٤, ۷٤-۹۲. (in Persian).

J-N-Jaj, A. (۲۰۱۲). "Emergence of Conceptual Metaphorical Language for the Future", *Metaphorical Language and Conceptual Metaphors*, translated by Davari Ardakani, N. & Agha Ebrahimi, H., Tehran, Hermes Publications. (in Persian).

Johnson, M. (۲۰۲۰). *The Body in the Mind: The Bodily of Meaning, Imagination, and Reason*, fourth edition, Translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran, Agah Publications. (in Persian).

Kabuli, P, & els (۲۰۱٤). *Semiotics and Linguistics: Semiotics, Communication and Language*, translated by Gandomkar, R., Tehran, Siahroud Publication. (in Persian).

Kazemi, M.H. (۲۰۱۰). *Ten poets of the revolution*, Tehran, Surah Mehr publications. (in Persian).

Khajeh, F. (۲۰۱۲). Study of Imagination in Mehrdad Avesta's Poems [Master's Thesis, Salman Farsi University of Kazeroon], Faculty of Literature and *Humanities*, Department of Persian Language and Literature. (in Persian).

Khaqani, B. Ali. (۱۹۹٦). *Divan Khaqani*, (two volumes), Tehran, Markaz publication (in Persian).

Khataminia, M. & Hasanzadeh Nayyeri, M. (۲۰۲۰). Orientational Metaphor at the Beginning of the Shahnameh, *Literary Text Reserch (Persian Language and Literature)*, Volume ۲۳, Issue ۸۲, ۷-۳٤. (in Persian).

Khademzadeh, V. (۲۰۲۰). A Study On Up-Down Orientational Metaphors In Mulla Sadra's Phillosophy, *International Journal Of Humanitis (The Journal Of Humanitis)*, Volume ۲۷, Issue ۳, ۸٦-۹۹. (in Persian).

Kovecses, Z. (۲۰۱٥). *Metaphor In Culture: Universality and variation*, Translated by Nikta Entezam, Tehran, Siahroud Publication. (in Persian).

Kovecses, Z. (۲۰۱۸). *Metaphor, a practical introduction*, translated by Mirzabeigi, J., Tehran, Agah Publications. (in Persian).

Kovecses, Z. (۲۰۱۹). *where metaphors come from: Reconsidering Context in Metaphor*, translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran, Agah Publications. (in Persian).

Kurd Saffronlu Kambuzia, A. & Hajian, A. (۲۰۰۹). Directional metaphors of the Qur'an with a cognitive approach,

*Literary Criticism*, Volume ۳, Issue ۹, ۱۱۵-۱۳۹. (in Persian).

Lakoff, G. (۱۹۹۳). *The Contemporary Theory of Metaphor* in Andrew Ortony (Ed.). Metaphor and Thought. ۲nd Ed. Cambridge: Cambridge University Press. ۲۰۲- ۲۵۱.

Lakoff', G. & johnson, M. (۱۹۸۰). *Metaphor We Live By*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Lakoff', G. & johnson, M. (۱۹۹۹). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenges to Western Thought*, New York: Basic Books.

Lakoff, G. (۲۰۱۶). "Contemporary Theory of Metaphor", Metaphor: Base of Thought and Beauty creation translated by Sojoudi, F., with the effort of Sassani, F., Tehran, Surah Mehr Publications. (in Persian).

Lakoff, G. & Johnson, M. (۲۰۱۶). *Metaphors we live by*, translated by Agha Ebrahimi, H., Tehran, Elm Publication. (in Persian).

Lakoff, G, and Turner, M. (۲۰۲۰). More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic In Metaphor, Translated by Mona Babaei, Tehran, Parsi neviseh publication. (in Persian).

Mahmoudi, S. (۱۹۹۳). "As the wave of all sighs and as the storm of all screams", *Unspeakable regret: Memoir of Mehrdad Avesta*, two volumes, volume one, under the supervision of Saeedi Kiasari, H., Tehran, Islamic Propaganda Organization's art department publications. ۲۰۱-۱۵۹. (in Persian).

Manouchehri M. & Shafaq, S. (۲۰۲۱). "Directional Metaphor in Khaqani Poems with a Cognitive Approach", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Volume ۱۰, Issue ۱, ۱۱۳-۱۳۱. (in Persian).

Mousavi, Sh.S. & Rahimi, M. (۲۰۲۰). The Ground and the Sky on the Axis of Metaphor (The metaphorical process of sense-giving to the natural phenomena funded on the Orientational Metaphors), *Linguistic and Rhetorical Studies*, Volume ۱۱, issue ۲۲, ٤٧١-٤٩٦. (in Persian).

Nilipour, R. (۲۰۱۸). Cognitive Linguistics: The Second Epistemological Revolution *in Linguistics*, Third Edition, Tehran, Hermes Publication. (in Persian).

Nilipour, R. (۲۰۱۲). *Metaphorical Language and Conceptual Metaphors*, Tehran, Hermes Publications. (in Persian).

Pouralkhas, S., & Alyani, R. (۲۰۱۷). "Examination of Directional Metaphors in Shams's Poems", *Literary Text Research*, Volume ۲۲, Issue ۷۵, ۲۰۷-۲۲۸. (in Persian).

Pourebrahim, Sh. & Golfam, A. & Aghagolzade, F. & Kurd Saffronlou Kambuzia, A. (۲۰۰۹). Linguistic Study of Up- Down Orientational's Metaphors in the language Qur'an: A Cognitive Semantic Approach, Iranian Association of Arabic Language and Literature, Issue ۱۲, ۵۵-۸۲. (in Persian).

Pourzeini, Kh. & Khakpour, M. (۲۰۱٦). A Stylistic Inquiry into Mehrdad Avesta's Qasidas, *journal of the stylistic of Persian Poem and prose (Bahar-e abab)*, volume ۹(٤). issue ۳٤, ٦۹-۹۰. (in Persian).

Rasekh Mahand, M. (۲۰۲۱). *an introduction to cognitive linguistics*, theories and concepts, second edition, Tehran, Samt publications. (in Persian).

Rahmani, M.H. (۱۹۹۳). *Professor Mehrdad Avesta*, Special Issue of Contemporary History and Culture, No. ٤, Qom, Center for Islamic Studies (in Persian).

Rahmani, M.H. (۱۹۹۳). Art and artist from the perspective of the master of Avesta, *Unspeakable regret: Memoir of Mehrdad Avesta*, (two volumes).

Volume ۱, under the supervision of Saeedi Kiasari, H., Tehran, Sazman Tabligat Islami Publications, ٦٩-٩٣. (in Persian).

Reddy, M.J. (١٩٨٤). *The Conduit Metaphor; A Case of Frame Conflict in Our Language More a bout Thought. Metaphor and Thought*. Andrew ortony (Ed.). Combridge: Cambridge University Press. ٢٨٤-٣٢٤.

Roshan, B. & Yousefi Rad, F & Shabanian, F. (٢٠١٣). The Schematic Basis of the Metaphors in the Proverbs Of Eastern Guilan, *Language Study*, Volume ٤, Issue ٨, ٧٥-٩٤. (in Persian).

Roshan, B. & Ardabili, L. (٢٠١٩). *An Introduction to Cognitive Semantics*, Tehran, Elm Publication (in Persian).

Shafiei Kadkani, M.R. (٢٠١١). *Music of Poetry*, second edition, Tehran, Agah Publication (in Persian).

Safavi, K. (٢٠١٨). *Metaphor*, second edition, Tehran, Elmi Publications. (in Persian).

Safavi, K. (٢٠١٩). Introduction to Semantics, sixth edition, Tehran, Surah-Mehr Publications. (in Persian).

Saidi Kiasri, H. (١٩٩٣). *Unspeakable Regret: Memoir of Mehrdad Avesta*, Yearbook of Master Mehrdad Avesta's Life, (two volumes), volume one, under the supervision of Saeedi Kiasari, H., Tehran, Islamic Propaganda Organization's Art Department Publications, ١٩-٢٢. (in Persian).

Shahsanam, F. & Khajehim, A. & Rahimi, A. Delbari, H. (٢٠٢٣). Analysis of Ontological Metaphors in Mehrdad Avesta's "Arash Epic" based on Lakoff and Johnson, *Epic Literature (Pazhuhesh-Nameh Farghang-O-Adab)*, Volume ١٩, Issue ١, ١٩٩-٢٣٠. (in Persian).

Ungerer, F & Schmid, H.J. (٢٠١٩). *An Introduction to Cognitive Linguistics*, translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran, Agah Publications. (in Persian).

Vyvyan, E. & Melanie, G. (٢٠٢٠). *Cognitive Lingustics: An Introduction*, translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran, Agah Publications. (in Persian).

Yahaghi, M.J. (٢٠١٨). *The Culture of Myths and Stories in Persian Literature*, Tehran, Farhang Moaser Publications. (in Persian).

Yeganeh, F. & Afrashi, A. (٢٠١٦). "Orientatonal Metaphors in Qur'an: A Cognitive Semantic Approach", *Linguistic Essays*, Volume ٧, Issue ٣٣. ١٩٣-٢١٦. (In Persian).