دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص۱۳۷ـ۱۲۳

استعارهٔ مفهومی و تصویرسازی در شعر غادةالسمان بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون

Conceptual Metaphor and Illustration in the Poem of *Ghaeda Al-Samsan* based on the Theory of Lakoff and Johnson

ربابه رمضانی*
رضا ناظمیان**

Robabe Ramezani *
Reza Nazemian**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۱۹

چکیده

زبان‌شناسان شناختی برداشت تازه‌ای از استعاره را ارائه کرده‌اند که با مفهوم سنتی آن متفاوت است. این برداشت از استعاره را نخستین بار، لیکاف و جانسون معرفی کردند. در این برداشت تازه، استعاره دیگر واحدی برحسب مشابهت با واحدی دیگر جایگزین نمی‌شود؛ بلکه نوعی ساخت اسنادی است و قبلاً بر اساس تجربهٔ حسی در ذهن ثبت شده‌است. برای مثال استعارهٔ زبانی «عاشق، کوله‌باری از رنج بر دوش دارد» بازنمود یک استعارهٔ مفهومی ثبت شده در ذهنمان است که: «عشق، سفر است». استعاره‌های مفهومی به سه دسته: جهتی، هستی شناختی، ساختاری تقسیم می‌شوند. این مقاله بر آن است تا استعارهٔ مفهومی را تشریح کرده و چگونگی ورود آن به زبان شعر نو را بر اساس نمونه‌های متعددی تحلیل کند و آن‌گاه به تحلیل و تطبیق استعاره‌های مفهومی در نمونه‌هایی از اشعار خانم غادة السمان، شاعر پرآوازه سوری بپردازد. در این میان، ارزش تصویری اشعار غادة السمان و هنجارگریزی در شعر وی نیز به روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی می‌شود. مهم‌ترین دستاورد این مقاله را می‌توان اثبات حضور پررنگ استعاره‌های مفهومی در شعر غادة السمان و تحلیل تصویرشناسانهٔ این اشعار و تاثیر محیط زندگی و جغرافیای عربی شاعر بر شعر وی دانست و این که صحرا به‌عنوان تصویر مرکزی و محوری شعر وی محسوب می‌شود.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، تصویر، هنجارگریزی، غادة السمان.

*. استادیار دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛ dr.rramezani@gmail.com
**. استاد دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران؛ reza_nazemian2003@yahoo.com

Abstract

Cognitive linguists have introduced a new conception of metaphor, which is different from the traditional notion of it. This metaphor was first introduced by Lakoff and Johnson. In this new conception, the other metaphor of one unit is not replaced in the same way as another, but rather a documentary formulation, and has already been documented based on the sensory experience. For example, the linguistic metaphor "loves a lot of suffering" is the representation of a conceptual metaphor recorded in our minds: "Love is a journey." Conceptual metaphors are divided into three categories: directional, ontological, structural. This article is intended to explain the conceptual metaphor and analyze how it enters into the language of new poetry based on numerous examples, and then analyzes and adapts conceptual metaphors in samples of the poems of Mrs. Ghadat al-Samman, the great Syrian Poet It deals. In the meanwhile, the visual value of the poems of al-Sammān and Normality in his poetry is also examined by descriptive-analytic method. The most important achievement of this article is to prove the presence of the meaningful metaphors in Ghadat al-Samman's poetry and the illustrative analysis of these poems and the influence of the poet's Arabic environment on his poetry and that the desert is considered as the central image of his poetry.

Keywords: Conceptual Metaphor, the Image, Abnormality, Ghadat Samsan.

*. Assistant Professor, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author); dr.rramezani@gmail.com
**. Professor, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran; dr.rramezani@gmail.com

مقدمه

با ورود زبان‌شناسی به بلاغت، برخی از تعریف‌ها و مفاهیم بلاغی که بدیهی پنداشته می‌شد به هم ریخت و حوزهٔ معنایی آن‌ها گسترش یافت. یکی از این مفاهیم «استعاره» است که زبان‌شناسی توانست در تعریف آن دست ببرد و نمونه‌هایی را مطرح کند که تعریف بدیهی انگاشته‌شدهٔ استعاره، شامل آن‌ها نمی‌شد و این زمینه را فراهم کرد تا تعریف و انواع تازه‌ای از استعاره مانند «استعارهٔ مفهومی» که در این مقاله به آن خواهیم پرداخت، مطرح شود. در این میان، نقش معنی‌شناسان شناختی پررنگ‌تر از سایر زبان‌شناسان است. معنی‌شناسی شناختی که از دستاوردهای زبان‌شناسی است، بر آن است که ساختار زبان انعکاس مستقیم شناخت ما از فضای پیرامونی است؛ به این صورت که تعابیر زبانی، با مفهوم‌سازی‌های ما از موقعیت‌های خاص شکل می‌گیرد و معنا همان مفهوم‌سازی ذهن است. به عبارت دیگر، زبان به‌طور مستقیم، موقعیت‌های خارجی را نشان نمی‌دهد، بلکه ذهن از این موقعیت‌ها مفهوم‌سازی ویژه‌ای دارد و زبان آن مفهوم‌سازی را نشان می‌دهد. بر این اساس، انسان از همان بدو تولد از طریق حواس پنج‌گانهٔ خود، کار شناخت جهان اطراف خود را آغاز می‌کند و بسیاری از دانش‌های پیش‌زمینه‌ای و طرحواره‌ای در مغزش شکل می‌گیرد و همین طرحواره‌های تصوری زمینهٔ شکل‌گیری استعارهٔ مفهومی را به وجود می‌آورند.

«در واقع، در معنی‌شناسی شناختی، معنا مفهومی است که در اثر کاربرد یک صورت زبانی، و تجربهٔ حسی یک موقعیت در ذهن شکل می‌گیرد و این همان تجسم است که در ساخت زبانی انعکاس می‌یابد» (نک: راسخ مهند، ۱۳۸۹: مقدمه). در نتیجه می‌توان گفت انسان از هر تجربهٔ دیداری یا شنیداری یا حسی، مفهوم‌سازی می‌کند و بر اساس همین مفهوم‌سازی است که تعابیر زبانی شکل می‌گیرد. فراتر از آن باید گفت: «استعاره به این معنی، نه تنها در حوزهٔ زبان، بلکه در حوزهٔ اندیشه و عمل، بخش‌های وسیعی از زندگی ما را در بر می‌گیرد». به عبارت دیگر، نظام مفهومی ما یعنی همان نظامی که ما برمبنای آن اندیشه و عمل می‌کنیم، مبتنی بر استعاره است. «مفاهیمِ حاکم بر اندیشهٔ ما فقط شامل موضوعات فکری نمی‌شود، بلکه همچنین اعمال روزمرهٔ ما را تا پیش پا افتاده‌ترینِ جزئیات در بر می‌گیرد. ساختار ادراکات، نحوهٔ مراودهٔ ما در جهان، و چگونگی تعامل ما با سایر افراد را همین مفاهیم [ذهنی] ما تشکیل می‌دهد. بنابراین نظام مفهومی ما نقشی اساسی در تعریف واقعیات روزمره‌مان ایفا می‌کند. اگر نظر ما مبنی بر این‌که نظام مفهومی‌مان عمدتاً مبتنی بر استعاره است درست باشد، آن‌گاه [باید بپذیریم که] نحوهٔ اندیشیدن ما، تجربه های ما، و اعمال روزانه‌مان موضوعاتی هستند بسیار مرتبط با استعار. (لیکاف،۱۳۸۱: ۲).

هدف مقاله حاضر آن است که استعارهٔ مفهومی را که بر پایهٔ طرحواره‌های تصوری شکل می‌گیرد تشریح کند و نشان دهد چگونه چنین استعاره‌هایی در شعر نو پدیدار می‌شوند، و پایه زبان شعری قرار می‌گیرند. پس از شرح و بررسی اجمالی استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی و اشاره به آراء و نظریات جورج لیکاف و مارک جانسون، به بحث و تحلیل و تطبیق استعاره‌های مفهومی در نمونه‌هایی از اشعار خانم غادة السمان شاعر پرآوازهٔ سوری می‌پردازیم. جامعه آماری این پژوهش، از یک سو، کتاب‌ها و مقالاتی است که رویکرد معاصر به استعاره را تحلیل کرده‌اند و از هویت استعارهٔ زبانی و مفهومی سخن گفته‌اند و از سوی دیگر، اشعار غادة السمان و به ویژه دفتر شعری

«شهادت می‌دهم بر خلاف باد» است که نمونه‌های تازه‌ای از تجدد در محتوا و خلاقیت در شکل را دربردارد، و جلوه‌های طغیان‌گری نهفته در آن، اعتراض نسل جدید جوانان عرب علیه سنت‌های قبیله‌ای حاکم بر جامعهٔ عربی را بازمی‌تاباند.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع استعارهٔ مفهومی، دست کم در زمینهٔ تطبیقی و کاربردی، دیرینهٔ پژوهشی چندان گسترده‌ای ندارد و بیشتر در آثار زبان‌شناسان مطرح شده‌است. در این زمینه، چند مقاله و کتاب به رشته تحریر در آمده‌است؛ از جمله: مقاله «استعاره‌هایی که به آن‌ها باور داریم» از جورج لیکاف با ترجمهٔ حسن شعاعی که در فصلنامهٔ هزراوش شماره یک به چاپ رسیده‌است. مقاله «نظریه معاصر استعاره از دیدگاه لیکاف و جانسون» از زهره هاشمی که در فصلنامه *ادب‌پژوهی* شماره دوازده چاپ شده و به تشریح موضوع استعاره از دیدگاه معناشناسان شناختی پرداخته‌است. مقاله «بررسی استعارهٔ مفهومی «رفتن» در شعر قیصر امین‌پور بر پایه معناشناسی شناختی» از مصطفی گرجی و محمود صارمی. این مقاله، ابتدا در بحثی نسبتاً مفصل به نمودهای استعارهٔ سنتی و مفهومی پرداخته و فقط بر مفهوم رفتن در شعر قیصر امین پور تأکید کرده‌است. کتاب «*عشق صوفیانه در آینه استعاره*» از زهره هاشمی علاوه‌بر تحلیل استعارهٔ مفهومی، سعی کرده‌است مصادیق آن را در ادبیات صوفیانه ردیابی کند. کتاب «*استعاره*» از کورش صفوی که مجاز و استعاره و توسیع معنایی و رابطهٔ آن‌ها با استعاره، پی‌ریزی سنت استعاره در غرب و در میان ایرانیان را بررسی کرده، و با نمونه‌های فراوان سعی کرده‌است مفاهیم و دلالت‌های تازه استعاره را بیان کند. البته در این کتاب، زبان‌شناسی پررنگ‌تر است تا ادبیات. سرانجام باید گفت در زمینهٔ استعاره از دید زبان‌شناسی و نیز در شعر معاصر فارسی، پژوهش‌های زیادی انجام شده‌است، اما در شعر کلاسیک عربی نمونه‌هایی از تحلیل استعارهٔ مفهومی می‌بینیم. مانند: «بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی عشق در اشعار ابن فارض و سلطان ولد» از آرزو ماند علی و همکاران، و «استعارهٔ مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه» از اصغر ذوالفقاری و همکار. در این میان، بهرهٔ شعر نو عربی از بازشناسی این نوع از استعاره بسیار اندک است مانند مقاله: «استعاره‌های مفهومی زنانه در شعر فروغ فرخزاد و غادة السمان» از سعید زهره‌وند و همکار، که استعاره‌های جنسیتی را تحلیل کرده‌است. پژوهش حاضر گامی نو در مسیر تحلیل و بازخوانی استعارهٔ مفهومی، در شعر نو عربی به شمار می‌آید.

مبانی نظری

اصطلاح استعارهٔ مفهومی برای نخستین بار در کتاب «*استعاره‌هایی که باور داریم*» از لیکاف و جانسون معرفی شد و به‌تدریج، به یکی از موضوعات اصلی معنی‌شناسی شناختی مبدل شد. (صفوی، ۱۳۹۶: ۱۰۷). استعارهٔ مفهومی، با استعاره در مفهوم سنتی‌اش متفاوت است. در تعریف سنتی از استعاره، واحدی برحسب مشابهت با واحدی دیگر جایگزین می‌شود (نک: شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۳)، اما استعارهٔ مفهومی در حقیقت نوعی ساخت اسنادی است، و چنان که پیشتر گفتیم قبلاً بر اساس تجربهٔ حسی در ذهن ثبت شده‌است.

«رویکرد نظریهٔ معاصر استعاره آن است که استعاره، صرفاً امری زبانی و در حد واژه‌ها نیست، بلکه فرایندهای تفکر انسان اساساً استعاری هستند. ارائه‌دهندگان نظریهٔ معاصر استعاره دو ادعای مهم دارند: اول این‌که استعاره به زبان ادبی اختصاص

ندارد، بلکه در کاربرد روزمره زبان جای دارد و دوم این‌که استعاره اصولاً امری زبانی نیست، بلکه در نظام تصوری ذهن بشر جریان دارد» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۵). بر این اساس نتیجه می‌گیریم که استعاره در معنای سنتی با استعاره در مفهوم معاصر (یا بهتر بگوییم استعاره‌شناختی) تفاوت‌های اساسی دارند. این تفاوت‌ها را می‌توان این‌گونه ارزیابی کرد که: «در نگاه سنّتی، استعاره به زبان ادبی و هنری مربوط است امّا در نگاه شناختی، استعاره فرآیند اندیشیدن انسان است و با همهٔ ناپایداریشان، مفاهیمی پایدار می‌سازند. در نگرش سنّتی، استعارهٔ ادبی تنها شامل استعاره‌های زنده می‌شود و استعاره‌های پربسامد را استعاره‌هایی مرده می‌نامند.

استعارهٔ مفهومی، هنجارگریزی نیست بلکه کاربرد زبان خودکار و روزمره است. در نگاه سنّتی، استعاره کاربرد واژه است با علاقهٔ مشابهت امّا در نگاه شناختی، علاقه‌های دیگر هم نگاشت‌های استعاره‌ساز را پیوند میزنند» (زهره‌وند، ۱۳۹۷: ۱۱۴).

این قاعده‌ها یا استعاره‌های مفهومی، ساخت‌های ذهنی نظیر «خشم گرما است»، «عشق سفر است» هستند که با گذشت زمان و به‌دست آوردن تجربه-های دیداری و شنیداری به‌صورت قانون درآمده‌اند. از سوی دیگر، «استعارهٔ مفهومی، بنا به باور معنی‌شناسان شناختی، در فرهنگ و هنر و آداب و رسوم انسان‌ها ظاهر می‌شوند و هیچ ضرورتی ندارد که حتماً بازنمود زبانی داشته باشند. به این ترتیب، کافی است ما در رفتار اعضای جامعه‌ای ببینیم که کالاهای گرانقیمت را بهتر می‌دانند و به این نتیجه برسیم که استعارهٔ مفهومی‌ای نظیر «گران بهتر است» در ذهن آن‌ها ثبت شده‌است، خواه نمونه‌ای از چنین قاعده را در زبان آن جامعه بیابیم، خواه نیابیم» (افراشی، ۱۳۹۵: ۶۵). حال اگر با این جمله روبرو باشیم که: «عاشق، کوله‌باری از رنج بر دوش دارد». می‌توانیم بگوییم که این استعارهٔ زبانی، بازنمود یک استعارهٔ مفهومی ثبت‌شده در ذهنمان است که: «عشق، سفر است».

به باور لیکاف، وقتی قرار باشد یک استعارهٔ مفهومی، بازنمود زبانی بیابد و به استعارهٔ زبانی مبدل شود، ما با فرآیندی به نام نگاشت سروکار خواهیم داشت. در چنین شرایطی، هر استعارهٔ مفهومی‌ای یک عاملِ نگاشت نامیده می‌شود. ساخت استعارهٔ مفهومی، چیزی شبیه به «A , B است» در نظر گرفته می‌شود. معنی‌شناسان شناختی بر این باورند که در این‌جا، ما با دو حوزه سروکار داریم: یکی حوزه‌ی A که حوزهٔ مقصد نامیده می‌شود، و دیگری حوزهٔ B که حوزهٔ مبدأ است. «زمانی که پدیده‌ای انتزاعی از رهگذر پدیده‌ای حسی، مفهومی می‌شود، با فرافکنی نظام‌مندِ عناصر قلمروی منبع به حوزهٔ هدف روبرو هستیم. بدین ترتیب، نظامی از تناظرهای مفهومی شکل می‌گیرد که لیکاف و جانسون از آن به نام نگاشت یاد می‌کنند» (هاشمی، ۱۳۹۴: ۳۵).

بنابراین اگر استعارهٔ مفهومی «زمان پول است» را در نظر بگیریم، این استعارهٔ مفهومی یا عامل نگاشت از دو حوزه تشکیل می‌شود. «زمان» در اینجا حوزهٔ مقصد است و «پول» حوزهٔ مبدأ به حساب می‌آید. حال ادعا بر این است که مفاهیم حوزهٔ مبدأ (=پول) بر مفاهیم حوزهٔ مقصد (=زمان) نگاشت می‌شود. مثلاً در جمله: «وقتم هدر رفت» ما در ذهن خود، یک استعارهٔ مفهومی به شکل «زمان پول است» را ثبت کرده‌ایم. از آن‌جا که این استعارهٔ مفهومی، بازنمود زبانی می‌یابد، «زمان پول است» به یک عاملِ نگاشت مبدل می‌شود. این عامل نگاشت از دو حوزهٔ مقصد، یعنی «زمان»، و حوزهٔ مبدأ، یعنی «پول» تشکیل شده‌است و وقتی ما نمونهٔ «وقتم هدر رفت» را تولید می‌کنیم، با یک استعارهٔ زبانی سروکار داریم که در آن نگاشت

مفهومی از حوزه مبدأ (=پول)، یعنی «هدر رفتن»، بر مفهومی از حوزهٔ مقصد (=زمان)، یعنی «وقت» صورت پذیرفته‌است (نک: صفوی: ۱۳۹۶: ۱۰۸). نظریه استعارهٔ مفهومی زمانی درک می‌شود که ما با تصویرهای انتزاعی سروکار داشته باشیم. در تصویرهای انتزاعی، ساختمان تصویر ترکیبی است از (امر انتزاعی+ امر حسی) که از آن به «اضافه شدن اسم معنا به اسم ذات» نیز تعبیر شده‌است (شفیعی کدکنی۱۳۷۰: ۱۷). فتوحی در کتاب *بلاغت تصویر*، تصویرهای انتزاعی را خارج از چارچوب تشبیه عقلی، استعارهٔ مکنیه و تشخیص، اسناد مجازی آورده ولی هیچ اشاره‌ای به گونه آرایهٔ بیانی آن نکرده است (فتوحی ۱۳۸۹: ۳۸۷).

گونه‌های استعارهٔ مفهومی

«لیکاف و جانسون، استعاره‌ها را بر اساس روش مفهوم‌سازی به سه دسته: ۱. جهتی/ فضایی، ۲. هستی‌شناختی، ۳. ساختاری تقسیم کرده‌اند» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۶). در استعاره‌های جهتی، امور انتزاعی بر اساس تجربه‌های عینی و بیرونی در تعامل با جهت‌های مختلف مانند: بالا و پایین و جلو و عقب و.. مفهومی می‌شوند. به عنوان مثال، تعبیر «به دام عشق افتاد»، «از دام عشق آزاد شد» بر مبنای این نگاشت‌ها ساخته می‌شوند که «دام پایین است و آزادی بالاست».

در استعاره‌های هستی شناختی، امور مجرد را به منزلهٔ جوهر و هستومند عینی فرض می‌کنیم و بیان تصویری به آن می‌بخشیم. به‌عنوان مثال، در جملهٔ «مهربانی‌اش طغیان کرد» مفهوم مهربانی که امری انتزاعی است، جوهرینه و هستومند می‌شود و آن را همانند رودخانه فرض می‌کنیم. در واقع، عامل نگاشتِ جملهٔ «مهربانی، رودخانه است» می‌باشد که مبنای این استعارهٔ زبانی قرار می‌گیرد. در جملهٔ «از خجالت، عرق کردم» دارای عامل نگاشت: «خجالت، گرما است» می‌باشد و باعث می‌شود مفهوم خجالت، هستومند شود. این تعبیر را در نظر بگیرید: «عشق، باریدن گرفت». در اینجا عشق در قالب باران، هستومند شده و عناصر قلمرو مقصد یعنی (دل عاشق، حضور عاشق، ناز معشوق) به یاری عناصر قلمرو مبدأ (آسمان، رطوبت، ابر) مفهوم شده و گوینده قادر است با استفاده از باران، از عشق سخن بگوید. «عشق، باران است» می‌تواند مبنای این استعاره قرار بگیرد.

در استعاره‌های ساختاری، «یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر ساماندهی می‌شود؛ بدین معنا که عناصر قلمروی مبدأ، عناصری به چارچوب‌های قلمرو مقصد می‌بخشند، و ما از این طریق توانایی اندیشیدن و سخن گفتن درباره مفاهیم مقصد را پیدا می‌کنیم» (هاشمی، ۱۳۹۴: ۵۲). به این مثال توجه کنید:

«این راه که تو می‌روی به ترکستان است».

«پدرم به آخرین ایستگاه زندگی‌اش رسید».

«با کوله‌باری از موفقیت، دار فانی را وداع گفت».

معنی‌شناسان بر این باورند که این سه نمونه، استعاره‌ای زبانی هستند که از عامل نگاشت: «زندگی، سفر است» شکل گرفته‌اند. در این‌جا، «زندگی» حوزهٔ مقصد به‌شمار می‌آید و «سفر» حوزهٔ مبدأ است و مفاهیم مرتبط با سفر مثلاً ترکستان و ایستگاه و کوله‌بار و وداع گفتن بر مفاهیم حوزهٔ مقصد یعنی «زندگی» نگاشت شده‌اند. کورش صفوی، زبان شناس ایرانی، برمبنای سخنان معنی‌شناسان شناختی، استعاره‌های مفهومی را به چهارگونه طبقه‌بندی می‌کند و حتی معتقد است گونه‌های بیشتری نیز وجود دارد. وی در کتاب «*استعاره*» مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی را «استعاره‌های مفهومی جهتی، استعاره‌های مفهومی ساختی، استعاره‌های مفهومی هستی شناختی و استعاره‌های مفهومی تصویری» در نظر

می‌گیرد و این مثال‌ها را می‌آورد:
قیمت مرغ بالا رفت.
فشار مالی کمرش را خم کرد.
از خجالت عرق کرده است.
وقتی با من حرف می‌زنی، دستت رو آفتابه نکن.

وی می‌نویسد: «نمونهٔ اول را می‌توان، بنابه نظر معنی‌شناسان شناختی، نوعی استعارهٔ زبانی از عامل نگاشت خاصی به‌شکل **بیشتر بالا است** در نظر گرفت. در این مورد، ادعا بر این است که جهت‌هایی نظیر «بالا-پایین»، «جلو-عقب»، «پس-پیش»و غیره، طبقه‌ای از استعاره‌های مفهومی را تشکیل می‌دهند که **جهتی‌اند**. نمونه‌هایی نظیر نمونهٔ دوم، برای اشاره به استعاره‌های مفهومی **ساختی** به‌کار می‌روند. فرض بر این است که در این نمونه، عامل نگاشت **مشکل نیرو است** دخالت داشته‌است. در نمونهٔ سوم، عامل نگاشت **خجالت گرما است** را می‌توان برای معرفی استعاره‌های مفهومی **هستی شناختی** در نظر گرفت. در نمونهٔ چهارم، درک شکل «آفتابه» که دسته‌اش، شباهت به فردی دست به کمر دارد، احتمالاً ما را به عامل نگاشت **آفتابه انسان است**، یا چیزی شبیه به این خواهد رساند که به نظر می‌رسد نمونه‌ای برای طرح استعارهٔ مفهومی **تصویری** باشد» (صفوی، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

هدف این مقاله آن است که انواع استعاره‌های مفهومی را در شعر خانم غادة السمان بررسی کند و نشان بدهد شعر این شاعر بزرگ، سرشار از تصویرهای چند بعدی است که اغلب آن‌ها ناب و نو هستند و در قالب استعارهٔ مفهومی تحلیل می‌شوند.

معرفی غادة السمان

غادة السمان، نویسنده، شاعر و متفکر اهل سوریه، در سال ۱۹۴۲ میلادی در دمشق به دنیا آمد. پدرش دکتر احمد السمان، رییس دانشگاه سوریه و وزیر آموزش و پرورش بود. نخستین تجربه‌های غادة السمان با تشویق‌ها و نظارت پدرش، در نوجوانی به چاپ رسید. مادرش در سنین ابتدایی زندگی غادة السمان از دنیا رفت و پس از آن غادهٔ مورد توجه بیشتری از سوی پدرش قرار گرفت. غادهٔ با وجود این مشکلات تحصیلاتش را سرسختانه ادامه داد و لیسانس ادبیات انگلیسی‌اش را از دانشگاه سوریه گرفت .سپس برای اخذ مدرک فوق لیسانس به بیروت رفت و در دانشگاه بیروت مدرک فوق لیسانس زبان انگلیسی گرفت. سپس در دانشگاه لندن دکترای همین رشته را هم گرفت و به دنیای مطبوعات روی آورد. او برای نشر آثار خود ، دفتر انتشاراتی تأسیس کرد که آثار خود را منتشر کند. نخستین مجموعه قصهٔ او، با نام «*چشمانت سرنوشت من است*» در سال ۱۹۶۳ منتشر شد. «*به تو اعلان عشق می‌کنم*»، یکی از مجموعه قصه‌های اوست که سال ۱۹۷۶ میلادی به چاپ رسید و او را به‌عنوان یک زن نویسنده به جهان معرفی کرد. غادة السمان ۷۴ ساله اکنون در لندن سکونت دارد و گاهی به دیار خود یعنی دمشق هم مسافرت می‌کند. غادة السمان در قصه هایش، از رنج‌های مردم لبنان به‌ویژه آثار ویران‌گر جنگ، سخن رانده‌است. از دیگر آثار او می‌توان به مجموعه شعرهای «*عشق*» ۱۹۷۳، «*شهادت می‌دهم برخلاف باد*» ۱۹۸۷، «*غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها*» ۱۹۹۶، «*زنی عاشق در میان دوات*» ۱۹۹۵، «*ابدیت، لحظه عشق*» ۱۹۹۹ نام برد (نک: شکری،۱۹۸۹:۳۴؛ شامی،۱۹۹۹: ۱۲). بیشتر دفترهای شعری او در ایران را دکتر عبدالحسین فرزاد ترجمه کرده‌است.

بحث و بررسی: استعاره در شعر غادة السمان

استعاره و تصویر

دانشی که از حواس پنج‌گانهٔ مادی و باطنی در ذهن ذخیره می‌شود در نقطه‌ای به نام تخیل با ابزاری به نام تصور، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا

تصویرهای متعددی تولید شود؛ وقتی این تصویرها به زبان می‌آید، شعر نام می‌گیرد. در حقیقت، شاعر از طریق بهره‌گیری از داده‌های ذخیره‌شده از حواس ظاهری و باطنی، مخاطب را با تصور خود آشنا می‌کند که این آشنایی از طریق تصویرهای شاعرانه صورت می‌گیرد و در واقع تصور شاعر و مخاطب در این تصویر اشتراک می‌یابند. شعر و تصویر، درهم تنیده‌اند؛ «تصویر برخاسته از تصور است و تصور نیز ساخته وهم و خیال است و خیال، حاصل حواس باطنی است. تصور، فرایند بین ذهنیت مطلق و عینیت مطلق است» (طهماسبی، ۱۳۹۲: ۲۴۱). «در ساده‌ترین نگاه، عکسی را که پس از شنیدن واژه انار در ذهن حاضر می‌شود تصویر نامیده‌اند و در پیچیده‌ترین ذهنیت، هر امر خیالی مرکب و پیچیده و چند بعدی را که از ترکیب امور متعدد حتی از ترکیب حالات و اصوات متناقض حاصل آید تصویر نامیده‌اند. تصویر یکی از اساسی‌ترین عناصر سازنده شعر است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۲).

شعر غادهٔ سراسر تصویر است؛ تصویرهایی که بر پایهٔ مجاز و استعاره توانسته‌است مفاهیم انتزاعی همچون عشق، مهربانی، انتظار، سکوت، غربت و... را در قالب این تصویرها تجسم بخشیده و این مفاهیم مجرد را برای خوانندهٔ خود قابل تصور کند. غادة السمان در شعری به نام «گواهی می‌دهم به هذیان» از دفتری به نام «*اشهد عکس الریح*» (شهادت می‌دهم بر خلاف باد) چنین می‌گوید:

(۱)

ضبطتُ نفسی مُتلبّسة بِحبّک
مثل لصّة صغیرة
تَسرقُ رَغیف حَنان... (السمان، ۱۹۹۲: ۲۵)
درآمده در تن‌پوش عشقت، خویشتن را مهار کردم
مثل دزدی کوچک
که گرده نانی از مهربانی را می‌دزدد...

«درآمده در تن‌پوش عشقت» به تعبیر معنی‌شناسان شناختی یک استعارهٔ مفهومی هستی شناختی است؛ یعنی ما برای تولید جملهٔ «لباس عشق تو را پوشیدم» که یک استعارهٔ زبانی است باید استعارهٔ مفهومی «عشق، لباس است» را در ذهن خود ثبت کرده باشیم. به عبارت دیگر، حوزهٔ انتزاعی عشق به‌واسطهٔ حوزهٔ جسمانی لباس، مفهومی شده و عشق در قالب لباس، تجسم یافته‌است. در این زمینه باید گفت برای ساخت یک استعارهٔ مفهومی باید نگاشتِ آن را در ذهن داشته باشیم. برای مثال همین جملهٔ «عشق به مثابه لباس» را در نظر بگیرید که مفاهیم حوزهٔ مبدأ یعنی لباس به مفاهیم حوزهٔ مقصد یعنی عشق نگاشته می‌شود؛ و استعاره‌هایی چون «عشق تو بر قامتم راست آمد»، «عشق تو مرا گرم کرد»و «عشقت بر تنم کهنه شد» بر اساس رابطهٔ عاشقانه‌ای شکل می‌گیرد که به‌طور ضمنی بیانگر نزدیک بودن عاشق و معشوق است.

تنگ یا گشاد بودن لباس یا پاره بودن آن نیز می‌تواند نشانگر موانع و مشکلات یک رابطهٔ عاشقانه باشد. این در حالی است که در استعاره از دیدگاه سنتی، هر کدام از این جمله‌ها یک استعاره محسوب می‌شوند، اما در نظریه استعارهٔ مفهومی، یک نگاشت وجود دارد که مفاهیم حوزهٔ عشق، بر اساس مفاهیم حوزهٔ لباس، درک می‌شوند و تناظرهایی را به‌وجود می‌آورند.

در تعبیر «گرده نان مهربانی را دزدید» نیز استعارهٔ مفهومی هستی شناختی وجود دارد؛ یعنی مهربانی که مفهومی غیرمادی و انتزاعی است، هستومند شده و به مثابه مفهوم گرده نان گمان شده‌است. عامل نگاشتِ آن: «نان، مهربانی است» می‌باشد.

(۲)

وسط موقد الحمّی

رأيتُ جنونی بک یلتهب
و انتظاری لحبوب ریاحک
لاینتهي... (السمان، ۱۹۹۲: ۲۵)
در میان اجاقِ تب
جنونم به تو را دیدم که زبانه می‌کشد
و انتظارم برای وزیدن بادهای تو
پایانی ندارد...

شاعر استعاره‌های گوناگونی را برای مفهوم‌سازی دل به کار گرفته‌است. جنون در این سطر از شعر، هستومند فرض شده و در قالب آتش، به آن تجسم داده شده‌است. پس این جمله، معادل زبانی استعارهٔ «جنون، آتش است» می‌باشد که به دنبال تناظرهای مفهومی قلمرو هدف، یعنی (دل مجنون، وجود مجنون، رفتارهای جنون‌آمیز عاشق)، به کمک عناصر قلمرو منبع (اجاق آتش، هیزم، آتش‌افروز) مفهوم شده و گوینده را قادر می‌سازد با کمک آتش، از جنون عشق سخن بگوید. حال تعبیر زبانی «جنون زبانه می‌کشد» یک استعارهٔ مفهومی و هستومند است. در این استعاره، میان جنون (قلمروی هدف) و آتش (قلمروی منبع) ارتباط برقرار شده و مفهوم انتزاعی «جنون» به صورت یک هستومند فرض شده‌است و استعارهٔ مفهومی آن «جنون، آتش است» می‌باشد. آشنایی شاعر با آتش و حضور آن در ذهن شاعر، باعث شده که ذهن او از این تجربهٔ عینی برای مفهوم‌سازی پدیدهٔ جنون استفاده کند. از این رو، ویژگی‌های آتش همچون سوزاندن، ویرانی و روشن کردن را به حوزهٔ جنون منتقل می‌کند. بنابراین از یک استعارهٔ مفهومی «جنون، آتش است» استعاره‌های زبانی «جنون، زبانه می‌کشد»، «جنون، می‌سوزاند» ساخته می‌شود و نگاشت فرعیِ «عقل، آب است» شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، جملهٔ «مجنون به خاک سیاه نشست» حاصل تناظر میان حوزه‌های جنون و آتش است. «وزیدن بادهای تو» نیز می‌تواند از جمله تلاش‌های شاعر برای مفهوم‌سازی جنون باشد، زیرا عاشق منتظر است تا بادهای معشوق بوزد و آتش جنون را خاموش کند. اضافهٔ تشبیهی «اجاق تب» می‌تواند یک استعارهٔ مفهومی فضایی/ جهتی باشد چرا که تب، اجاقی دارای عمق است که جنون از آن زبانه می‌کشد.

در جملهٔ «انتظارم برای وزیدن بادهای تو پایانی ندارد» یک استعارهٔ ساختاری وجود دارد که بر اساس نگاشتِ «عشق، سفر است» شکل گرفته‌است، پس «انتظار برای رسیدن معشوق» نیز بخشی از این سفر است که شاعر می‌گوید این انتظار پایانی ندارد. «عشق، حرکت است» یا «عشق، رسیدن است» نیز می‌تواند نگاشت باشد که وزیدن و باد هر دو بر حرکت دلالت دارند.

(۳)

حنجرتي، محشوة برمال عصور
من صحاری الصمت...
لكنني أصرخ رعدا: أحبک! (السمان، ۱۹۹۲: ۲۹)
حنجره‌ام مالامال از ریگ دوران‌هایی است
از صحراهای سکوت...
اما تندرگونه فریاد می‌زنم: دوستت دارم!

منظور از حنجره، دهان است (استعمال مجازی با علاقه محل) که مالامال از ریگ‌هایی است که از صحراهای سکوت آورده شده‌است. صحرا می‌تواند اشاره‌ای کنایی به کشورهای عربی باشد که آزادی زنان را برنمی‌تابند و دهان زنان را با دستورات مردسالارانه پُر کرده و زنان را مجبور به سکوت می‌کنند. «دوران‌ها» نیز اشاره به سنت‌های کهن عربی در زمینهٔ مردسالاری است، یعنی این ریگ‌ها در طول قرن‌ها شکل گرفته‌اند و تاریخچهٔ طولانی دارند. شاعر با وجود آن که حنجره یعنی دهانش از ریگ‌های سکوت پر شده‌است، ولی با دشواری زیاد فریاد عشق سر می‌دهد و اعلام می‌کند که معشوقش را دوست دارد. در واقع بر خلاف مسیر هزاران ساله گام بر می‌دارد و صدای زنانه‌اش را

بلند می‌کند. به نظر می‌رسد استعارهٔ زبانی «ریگ‌های دوران‌ها» برمبنای استعارهٔ مفهومی «شبانه‌روز، ریگ است» ساخته شده‌است، همچنان که استعارهٔ زبانی «صحراهای سکوت» برمبنای استعارهٔ مفهومی « کلام، آب است» به‌گونه‌ای متقابل شکل گرفته‌است.

(٤)

لاتخرج من دمی..
طموحي اليک شاسع متجدد
و مع حبّک
القناعة کنز یفنی.. (السمان، ۱۹۹۲: ۲۹)
از خون من بیرون نیا
بلند پروازی‌ام برای رسیدن به تو دور است و تازه می‌شود هر دم
با عشق تو
قناعت گنجی است که تمام می‌شود..

در این سطر شعری که «قناعت گنجی است که تمام می‌شود...» استعارهٔ مفهومی ساختاری وجود دارد، زیرا بر اساس استعارهٔ مفهومیِ «عشق، ثروت است» این استعاره‌های زبانی، قابلِ تصور هستند یعنی بازنمود زبانی پیدا می‌کنند:

«در دوست داشتن (عشق) تو باید اسراف کرد»
«در عشق، قناعت مکن»
«عشقت را در پستو نهان کردم»
«عشق، همیشه ماندگار است»

در این‌جا، «عشق» حوزهٔ مقصد به‌شمار می‌آید و «ثروت» حوزهٔ مبدأ است و مفاهیم مرتبط با ثروت مثلاً قناعت، اسراف و نهان کردن، بر مفاهیم حوزهٔ مقصد یعنی «عشق» نگاشت شده‌اند. از سوی دیگر، باید گفت این سطر از شعر برمبنای حدیثی از امام علی (ع) است که فرمود: «القناعة کنز لایفنی» (نهج‌البلاغة، حکمت ۴۷۵). شاعر این سخن حکمت‌آمیز را که به کلیشهٔ زبانی تبدیل شده ،تغییر داده‌است. وی با آشنایی‌زدایی از این کلیشهٔ زبانی، در جهت ابراز عشق از آن استفاده کرده و معتقد است در عشق به معشوق نباید قناعت کرد. به عبارت دیگر، قناعت در عشق به معشوق را زیر سؤال برده‌است.

(٥)

فنصمت...
لحظة صمت مُتوحشة الأشواق
کعناق صحراوي مَشبوب
فی لیل الدفء و الظلمة... (السمان، ۱۹۹۲: ۳۲)
پس سکوت می‌کنیم
لحظه سکوتی که دلتنگی‌هایش رمیده است
همچون آغوشی داغ در دل صحرا
در شبی گرم و تاریک..

شاعر با اختصاص دادن یک سطر شعر به فعل «نصمت= سکوت می‌کنیم» خواسته‌است سکوت را به خواننده القا کند، زیرا سکوت و تنهایی، قرین یکدیگرند و با تنها آوردن فعل در یک سطر، سعی کرده‌است مفهوم سکوت را برای خواننده به تصویر بکشد؛ «ایقاع تصویری یا نوشتاری می‌تواند گویای فکر و تجربه شاعر باشد که از نحوهٔ نگارش واژگان شعری دریافت می‌شود» (نک: رضایی، ۱۳۹۰: ۳۰). بنابراین با نوعی بلاغت تصویر مواجه هستیم که تجربهٔ شعری را از نظام یک‌سویه محتوامحور خارج کرده و رابطهٔ دوسویه‌ای را بین فرم شعری و محتوای آن ایجاد می‌کند. از سوی دیگر، شاعر با ایجاد یک پارادوکس یا متناقض‌نما در این بخش از شعر، به‌نوعی به تضاد و تناقض در لایه‌های فرهنگی جامعه عرب اشاره دارد. شاعر سکوت را لحظه‌ای می‌داند که دلتگی‌هایش چون آهوانی زیبا رمیده‌اند، اما این سکوت مثل یک بغل گرفتن و به سینه چسباندن است، پس در دل این سکوت، عشق و محبت جریان دارد و افکار کهنه و خرافی نتوانسته‌است مانع حرکت عشق در دل مردم بشود.

شب که می‌تواند تجسم اختناق و خفگی حاصل از سلطهٔ فرهنگی در جامعه عرب باشد، از سویی تاریک و از سوی دیگر گرم است. به عبارت دیگر، شاید سلطهٔ فرهنگی موفق شده باشد فضا را سنگین و تاریک کند اما گرمای عشق و آزادی در دل‌ها موج می‌زند.

در جملهٔ «سکوتی که دلتنگی‌هایش رمیده است» یک استعارهٔ مفهومی هستی شناختی وجود دارد که برمبنای این نگاشت: «سکوت صحرا است» بنا شده‌است.

در زمینهٔ تصویرسازی این سطر شعری باید گفت شاعر، این مفهوم را با تصاویر مرکب یا چند وجهی بیان کرده‌است. به عبارت دیگر، به جای توصیف حقیقی یک مفهوم از چند تصویر مختلف و ناهمگون استفاده شده‌است که پریشانی و بیخودی را برای مخاطب، بهتر و واضح‌تر بیان می‌کند. تشبیه سکوتی که دلتنگی‌اش رمیده‌است به آغوش داغ در دل صحرا در شب تاریک، یک تصویر چند وجهی است.

(٦)

بین ثلوج الغربة
نمت بذرة حبک
فکانت نخلة عربیة... (السمان، ۱۹۹۲: ۳۱)

در میان بذرهای غربت
دانه عشق تو رویید
آنگاه به نخلی عربی بدل شد..

غربت در شعر غادة السمان به فضای سرد حاصل از مردسالاری در جامعه عربی بازمی‌گردد و برای آن‌که خواننده، سردی آن را احساس کند آن را با برف همنشین کرده‌است. عشق در شعر این شاعر با مفهوم آزادی زنان و مبارزات برابری‌خواهانه فمینیستی گره خورده‌است و به نظر می‌رسد که می‌خواهد بگوید در دل این جامعهٔ مردسالار و حاکمیت جنس غالب، چنان مبارزه‌ای صورت گرفته و چنان مقاومتی حاصل شده‌است که بذر کوچک عدالت‌خواهی رشد کرده و ریشه دوانیده و پس از سال‌ها مبارزه، اینک به نخلی بزرگ تبدیل شده‌است که از میان برداشتن آن کار ساده‌ای نیست. فاء در «فکانت» این فاصله را نشان می‌دهد که ما آن را به «آن‌گاه» ترجمه کرده‌ایم تا این فاصله را نشان بدهیم. جالب این که در تعبیر «نخلهٔ عربیهٔ» هر دو واژه همراه با تای تأنیث است که به همراه کلمات مونث دیگر (نمت، کانت، بدرهٔ) بر پیروزی «تای تأنیث» دلالت دارد. از نظر زبانی و تصویری می‌توان برف‌های غربت را استعاره‌ای زبانی دانست که بر پایهٔ استعارهٔ مفهومی «غربت، سرد است» شکل گرفته‌است که استعارهٔ هستی شناختی است؛ به این معنا که «غربت» در این‌جا هستومند شده‌است تا بتوانیم مفهوم غربت را که در حوزهٔ غیرمادی قرار می‌گیرد لمس و درک کنیم.

(۷)

صباح اللیل یا سیدی..
وکل صباح لا یشرق صوتک فیه
لیل منفي کئیب..
یصیر فیه الاسبوع
سبعة قرون... (السمان، ۱۹۹۲: ۳۱)

صبحت شب باد سرورم
هر صبحی که صدایت در آن نتابد
شبی است تبعیدی و فسرده..
که یک هفته
هفت قرن می‌شود...

شاعر در این فراز از شعر، هنجارگریزی زبانی کرده‌است. «هنجار گریزی به هر نوع استفادهٔ زبانی که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد» (داد، ۱۳۹۰: ۵۴). هنجارگریزی، از یافته‌های مهم فرمالیست‌هاست و امروزه اساس بحث‌های سبک‌شناسی را تشکیل می‌دهد. فرمالیست‌ها، زبان ادبی را «عدول از زبان معیار»

معرفی کرده و سبک را نیز بر همین اساس مطالعه می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۵۸). هنجارگریزی انواعی دارد:

۱. هنجارگریزی معنایی: در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست، بلکه تابع قواعد خاص خود است.

۲. هنجارگریزی واژگانی: هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که بر مبنای آن، شاعر برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ها در زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌سازد و یا آن را به طرزی خاص مورد استفاده قرار می‌دهد که برای خواننده سابقهٔ ذهنی ندارد.

۳. هنجارگریزی زمانی: این نوع هنجارگریزی وقتی به وجود می‌آید که شاعر از گونه زبان هنجار یا زبان استاندارد امروزی بگریزد و آن ساخت زبانی را به‌کار گیرد که قبلاً در زبان رایج بوده‌است و امروزه کاربرد ندارد. این نوع هنجارگریزی را «باستان‌گرایی» نیز گویند (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

غادة السمان به سراغ یک تعبیر اصطلاحی یعنی صباح الخیر (صبح بخیر) رفته‌است که همه هر روز از آن استفاده می‌کنند و به شکل کلیشه‌ای زبانی و غیرقابل تغییر درآمده است. وی با یک هنجارگریزی زبانی و آشنایی‌زدایی، این ساختار همیشگی و جاافتاده را تغییر می‌دهد و مفهوم آن را کاملاً عوض می‌کند که می‌تواند نمادی از هنجارشکنی و عادت‌گریزی زنان در جامعهٔ جنسیت‌زدهٔ عربی باشد. جملهٔ دعایی «صباح الخیر» که خیر را برای مخاطب آرزو می‌کند به «صباح اللیل» تبدیل شده‌است. شاعر بر آن است هر صبحی که جلوهٔ معشوق در آن نباشد شب است و تاریک. پس در این تصویر، برای جامعه‌ای که صدای عشق در آن طنین‌انداز نیست، زوال و تاریکی، آرزو شده‌است.

(۸)

أیها القادم من مسقط رأس أجدادي
من مسقط قلبي
أطلق سراحي من حریتي...
سعدت بک فاشتعلتُ حبّا (السمان، ۱۹۹۲: ۳۲)
ای که از زادگاه نیاکانم آمده‌ای
از زادگاه قلبم
مرا از آزادی‌ام آزاد کن..
نیک‌بخت شدم با تو، پس شعله‌ور شدم از عشقت.

تعبیر «مرا از آزادی‌ام آزاد کن» یک استعارهٔ مفهومی جهتی است که برمبنای این نگاشت‌ها ساخته شده‌است که:
«دام پایین است و آزادی بالاست».
«به دام عشق افتاد».
«از دام عشق آزاد شد».

شاعر در ادامهٔ همین شعر، یک استعارهٔ مفهومی دیگر را به‌کار می‌گیرد و می‌گوید:
هل ترضی بأن تموت امرأة مثلي
بغیر خنجر العشق المستحیل؟ (السمان، ۱۹۹۲: ۳۲)
آیا خشنود می‌شوی که زنی همچون من
با چیزی جز خنجرِ عشقِ محال بمیرد؟

یکی از استعاره‌های مفهومی که در حوزهٔ عشق، پرکاربرد است، سفاکی و خونریز بودن عشق است که بر پایهٔ این استعارهٔ مفهومی، استعاره‌های زبانی همچون: عشق تو مرا کشت و... ساخته شده‌اند. طبعاً عشق حوزهٔ مقصد، و خونریز بودن، حوزه مبدأ می‌باشد و مفاهیم مرتبط با خونریزی مانند: از پای درآمدن با تیر، زخم زدن، طعمه قرار دادن و... بر مفاهیم حوزهٔ مقصد یعنی عشق، نگاشت شده‌اند. بنابراین، «کشته شدن شاعر با خنجر عشق» یک استعارهٔ مفهومی است.

ویژگی‌های تصویری در شعر غادة السمان

تصویر در شعر غادهٔ، فراز و نشیب‌های زیادی دارد

و می‌توان گفت مجموعه‌ای از تصاویر ساده و تکراری، در کنار تصاویر چند بعدی و نوآورانه و گاه مبهم و غیر هماهنگ قرار گرفته‌است. در این تصاویر، ابعاد و اجزای تشکیل دهندهٔ تصویر، با یکدیگر ناساز و نامرتبط و گاه متناقض هستند و زیبایی تصاویر حاصل گره‌خوردگی همین تناقض‌هاست. این ناسازگاری باعث ایجاد تکانه‌های احساسی و روانی در دل خواننده می‌شود. از برخورد دو تصویر ناساز با یکدیگر، معنا و احساسی حاصل می‌شود و خواننده با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند و این ناسازگاری اجزای سطر شعری، شگفتی و زیبایی می‌آفریند. تصویرهایی نظیر: «حنجره‌ای مالامال از ریگ دوران‌ها»، «از صحراهای سکوت»، «سکوتی که دلتنگی‌های رمیده است» و «آزاد کردن از آزادی» و... از این دست هستند. البته باید اذعان کرد که این ویژگی باعث دشواری شعر نیز می‌شود و به طور کلی، ابهام و پیچیدگی شعر نو از همین ویژگی ناشی می‌شود. گفتنی است که تصویرهای شاعرانهٔ شعر غادة السمان یکدست نیستند، برخی تصویرها سورئالیستی و چند وجهی و ابهام‌آفرین است و برخی دیگر چنان ساده و حتی تکراری است که هیچ نوآوری و آفرینشی در آن دیده نمی‌شود. برای مثال باید به تصویر روییدن بذر عشق در برف، اشاره کرد که تصویری پیش‌پا افتاده است و در شعر شاعران زیادی به‌کار رفته‌است. اما در این بخش از شعر:

در میان اجاقِ تب
جنونم به تو را دیدم که زبانه می‌کشد
و انتظارم برای وزیدن بادهای تو پایانی ندارد

شاهد تصویری چند وجهی هستیم که عناصر: اجاق، جنون، تب، انتظار، باد و آغاز و پایان را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. برقرار کردن نسبت‌های جدید بین عناصر دور از هم و بی‌تناسب که نشان دهندهٔ محیط‌زیست شاعر و فرهنگ جغرافیایی وی می‌باشد، از جمله ویژگی‌های این بخش از شعر است و محیط جغرافیایی عربی، صحرا را به ذهن متبادر می‌کند که تصویر مرکزی و محوری آن آتش است و کلمات اجاق و زبانه کشیدن و وزیدن باد با بافت شعر و تصویر ارتباط دارند. بازتاب دادن جغرافیای فرهنگی شاعر (جهان عرب) که شاید ناخودآگاه نیز باشد در تصویر زمینه و مرکزی صحرا جلوه‌گر می‌شود. به عبارت دیگر، اگر دقت کنیم، درمی‌یابیم در بیشتر بخش‌های شعر غادة السمان، صحرا یا عناصر آن نقش اساسی دارند. مثلا:

حنجره‌ام مالامال از ریگ دوران‌هایی است
از صحراهای سکوت...
اما تندرگونه فریاد می‌زنم: دوستت دارم!

سکوت و رمیدن و داغ از عناصری هستند که با تصویر صحرا پیوند می‌خورند و با ابزارهای تصویر سازی، یعنی تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، اغراق، مبالغه و گاه تلمیح و ... تابلوی تصویر را فراهم می‌آورند:

پس سکوت می‌کنیم
لحظه سکوتی که دلتنگی‌هایش رمیده است
همچون آغوشی داغ در دل صحرا

از سویی دیگر، غادة السمان برخی از تصویرها را از بلاغت قرآنی و زیبایی‌شناسی آیات الهی وام گرفته‌است. مثلاً «سعدتُ بک فاشتعلتُ حباً» (نیک‌بخت شدم با تو، پس شعله‌ور شدم از عشقت) برداشتی از این اسلوب قرآنی است که «اشتعل الرأس شیبا» (سر از پیری شعله‌ور شد). گسترش ناگهانی آتش و درخشندگی آن و خاکستر سفیدی که از آن برجای می‌ماند، تصویر بلیغ و رسای قرآنی است. در شعر غادة، عشق جایگزین پیری شده‌است.

بند زیر یکی دیگر از تصویرهای شعری نو و

ابداعی شاعر است:

أيها القادم من مسقط رأس أجدادي
ومسقط قلبي..
أطلق سراحي من حريتي.. (السمان، ۱۹۹۲: ۳۲)

ای که از زادگاه نیاکانم آمده‌ای
از زادگاه دلم..
بند بگشای از آزادی‌ام ...

تصویر غغافل‌گیرانهٔ «آزاد کردن از آزادی»، از زیبایی‌های بلاغی این سطر شعری غادهٔ است، زیرا کسی که اسیر است و دستانش بسته است را آزاد می‌کنند، اما کسی که آزاد است نیازی به برداشتن بند از دستانش ندارد. این تصویر از دو جنبهٔ محتوایی و ساختاری، قابل بررسی است. اول این که اسارت در بند عشق، عین آزادی است؛ یعنی دل‌بستگی به شخص دیگر، با وجود همهٔ تعهداتی که به همراه خود می‌آورد، به‌معنای آزادی از بند فردیت و رسیدن به وحدت است. از نظر ساختاری نیز، از یک سو صنعت تشخیص یا استعارهٔ مکنیه باعث زیبایی آن شده‌است و از سوی دیگر مراعات‌النظیر: *بند*، *گشودن* و *آزادی* بر زیبایی آن افزوده‌است. به‌علاوه این سطر از شعر، دارای یک استعارهٔ مفهومی نیز هست که «عشق، اسارت است». چنان‌که پیداست، «عشق» حوزهٔ مقصد و «اسارت» حوزهٔ مبدأ است و مفاهیم مرتبط با اسارت مثلا آزادی و بند، بر مفهوم حوزهٔ مقصد یعنی «عشق» نگاشت شده‌اند و استعارهٔ زبانی «او را از آزادی‌اش آزاد کرد» شکل گرفته‌است.

غادهٔ در شعر «بر جنون شهر گواهی می‌دهم» نیز هنر تصویرپردازی خود را نشان داده‌است:

شاهدت امرأة عمياء
تُزيّن شجرة الميلاد
فتتدلّي منها الأفاعي...

***

شاهدتُ بابا نويل
يُساق الى الجندية مُرغَما
و يُعبّئون جعبته بالمتفجرات..
أي جنون يجتاح هذه المدينة؟ (السمان، ۱۹۹۲: ۴۲)

زنی نابینا را دیدم
که درخت کریسمس را تزیین می‌کرد
پس مارهای زهرآگین از آن آویزان بودند...

***

بابا نوئل را دیدم
که به سربازی اجباری برده می‌شد
وجعبه‌اش را از مواد منفجره پر می‌کردند..
این شهر را کدام جنون درنوردیده است؟

بند اول شعر تضادی نهفته را در خود دارد، که از یک سو با تقابل فعل دیدن و صفت نابینایی زن و از سوی دیگر، با فعل تزیین کردن و آویزان بودن مارهای زهرآگین، تفسیر می‌شود. این تضاد تصویری موجود در ساختار، نشان دهندهٔ این است که با وجود شعارها و ادعاهای مربوط به پیشرفت و تحول در جامعهٔ عربی و پای نهادن به دنیای مدرن (که تزیین درخت کریسمس نماد آن است) جهل و عقب‌ماندگی زنان در این جامعه کاملاً نمایان است. نابینایی زن و زیورآلاتی که ماهیت زهرآلوده دارند، ناکارآمدی فرهنگ دینی در این جامعه را نشان می‌دهد. کشاندن بابا نوئل به سربازی اجباری، تصویری رسا برای ارائهٔ این حقیقت تلخ است که در این جامعه از دین، استفاده ابزاری می‌شود.

نتیجه‌گیری

۱. بخشی از تصویرهای شعری را نمی‌توان در قالب استعارهٔ سنتی تحلیل کرد، بلکه باید آن‌ها را در قالب نوع تازه‌ای از استعاره یعنی استعارهٔ مفهومی قرار داد. استعارهٔ مفهومی، نوعی ساخت اسنادی است و قبلاً بر اساس تجربهٔ حسی در ذهن ثبت شده‌است. مثلاً استعارهٔ زبانی: «عاشق، کوله‌باری از رنج بر دوش دارد». بازنمود یک

استعارهٔ مفهومی ثبت‌شده در ذهنمان است که: «عشق، سفر است». این استعاره‌ها اغلب، پایهٔ زبان شعری در شعر نو قرار گرفته‌اند. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی زمانی درک می‌شود که ما با تصویرهای انتزاعی سروکار داشته باشیم.

۲. استعاره‌های مفهومی به سه دسته: جهتی/ فضایی، هستی شناختی، ساختاری تقسیم می‌شود که هر سه نوع این استعاره‌ها در شعر غادة السمان دیده می‌شود، که نشان از نو بودن تصویرهای شعری وی دارد.

۳. تصویرهای شعر غادة السمان به هم پیوسته است؛ یعنی در روندی پیوسته چنان پشت سر هم می‌آیند که گویی دانه‌های درهم‌پیوستهٔ یک زنجیرند و از یکدیگر حمایت می‌کنند و بار احساسی و عاطفی شاعر را بر دوش می‌کشند.

۴. ارتباط تصاویر با یکدیگر لزوماً بر اساس مشابهت یا تقابل و تضاد نیست، بلکه اهمیت این تصاویر، اشتراک آن‌ها در حمل عاطفه و احساس شاعر است. به عبارت دیگر احساس در میان تصاویر جاری است، همچنان که نخ تسبیح در میان دانه‌ها نفوذ می‌کند و فرو می‌رود و مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته و متحد را می‌سازد.

۵. یکی از شگردهای شعری و تصویری غادة السمان این است که با آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارشکنی‌های زبانی خود، مخاطب را غافلگیر می‌کند. به‌عنوان مثال، اصطلاح جاافتادهٔ «صباح الخیر» را به «صباح اللیل» تغییر می‌دهد و مفهوم و پیام آن را کاملاً عوض می‌کند که چون از زبان یک زن گفته می‌شود، می‌تواند نمادی از هنجارشکنی و عادت‌گریزی زنان در جامعهٔ مردسالار و جنسیت‌زدهٔ عربی باشد.

۶. تصویرهای شعر غادة، دارای فراز و نشیب‌های زیادی است و گاه تصاویر ساده و تکراری در کنار تصاویر چند بعدی و نوآورانه و گاه دور از ذهن قرار گرفته‌است. در این تصاویر، اجزایی که تصویر را شکل می‌دهند با یکدیگر ناهمگون و نامرتبط و گاه متناقض هستند و از گره‌خوردگی همین تناقض‌هاست که شاهد زیبایی تصاویر هستیم.

۷. بازتاب دادن محیط جغرافیایی و فرهنگی شاعر از دیگر ویژگی‌های شعر غادة السمان است که ممکن است ناخودآگاه اتفاق افتاده بباشد صحرا، تصویر محوری تشبیه‌ها و استعاره‌های و سایر ابزارهای تصویری این شاعر است که بین عناصر دور از هم و بی‌تناسب، نسبت‌های جدید برقرار می‌کند.

۸. غادة السمان با تصویرهای ساده و واقعی که از حوادث روزمره انتخاب می‌شوند، در جستجوی ارائهٔ مفاهیم نمادین است که با هدف ایجاد روشنگری و بیدارسازی انجام می‌گیرد.

منابع

افراشی، آزیتا (۱۳۹۵). *مبانی معناشناسی شناختی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ پنجم. تهران: مروارید.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*. تهران، سمت.

رضایی هفتادر، غلامعباس؛ گرجامی، جواد (۱۳۹۰). «بررسی ساختار موسیقیایی شعر سپید عربی». *مجلهٔ علمی پژوهشی ادبی عربی دانشگاه تهران*. س۳. ش۲. صص۲۹ـ۵۰.

روحانی، مسعود؛ فیاضی، محمد (۱۳۸۸). *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ش۳۳. صص۱۰۹ـ۱۲۶.

زهره‌وند، سعید؛ جبارپور، حسین (۱۳۹۷). *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*. دانشگاه شهید باهنر کرمان. ش۱۹. صص۱۱۴ـ ۱۳۴.

السمان، غادة (۱۹۹۲). *أشهد عکس الریح*. چاپ دوم. بیروت: منشورات غادة السمان.

شامی، یحیی (۱۹۹۹). موسوعة شعراء العرب. بیروت: دارالفکر العربی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شکری، غالی (۱۹۸۰)، غادة السمان بلا أجنحة. الطبعة الثانیة، بیروت: دارالطبیعة للطباعة و النشر.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *بیان*. چاپ سوم. تهران: میترا.
ـــــــــ (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. چاپ سوم از ویرایش دوم. تهران: میترا.
صفوی، کورش (۱۳۹۶). *استعاره*. چاپ اول. تهران: علمی.
طهماسبی، فرهاد؛ صارمی، زهره (۱۳۹۲). «تحلیل و بررسی تصویر شعری و معرفی ساختار آن در شعر احمد شاملو». *فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون ادبیات فارسی*. ش۱۶.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چاپ دوم. تهران: سخن.
گلفام، ارسلان؛ آقازاده، فردوس؛ عاصی، مصطفی؛ یوسفی‌راد، طیبه (۱۳۸۷). «دو استعارهٔ مفهومی منفاوت متضاد؛ مطالعه موردی واژهٔ پیش». *فصلنامهٔ دستور*. ش۴. صص۵۸ـ۶۸.
لیکاف، جورج (۱۳۸۱). «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم». ترجمهٔ حسن شعاعی. *فصلنامهٔ هنروارش*. ش۱. صص۱ـ۱۸.
هاشمی، زهره (۱۳۹۴). *عشق صوفیانه در آینه استعاره*. تهران: انتشارات علمی.
ـــــــــ (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*. ش۱۲. صص۱۱۹ـ۱۳۹.