Representation of Image Schemas in "Bijan and Manijeh" Story of Ferdowsi's Shahnameh: A Cognitive Approach

Setareh Mojahedi Rezaeian

PhD Candidate in Cognitive Science-Linguistics, Department of Linguistics, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Mohammad Reza Pahlavannezhad*

Professor, Department of Linguistics, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

In Press

Abstract

Image schemas are mental representations that emerge the main patterns for understanding conceptual relations. Human beings represent image schemas based on the interaction between their bodily conditions and status and the external world. Then, they share these image schemas with society and their audiences. Ferdowsi's Shahnameh is an excellent, mythical, and heroic work in Persian literature that conveys and reifies the cultural, social, and, human valuable concepts and effects on using image schemas in conceptualization. There are various characters in Shahnameh, each indicating a symbol of different features of human beings. Among the effective stories in Shahnameh, "Bijan and Manijeh story" with the events can be a representation, conceptualization, and schematicity of human life concepts. Cognitive linguists believe language has a metaphorical nature and image schemas play an important role in the formation of conceptual metaphors. Accordingly, the present study aims to investigate the representation of different types of image schemas, including path schema, containment schema, and force schema, following Johnson's (1987) model in "Bijan and Manijeh story" of Ferdowsi's Shahnameh. The results revealed that there was a significant difference ($p<0.05$) between the representation of image schemas in "Bijan and Manijeh story" of Ferdowsi's Shahnameh. In particular, the most important finding is that path schema is the dominant image schema in this story which represents the concept of movement and dynamic in life.

* Corresponding Author: pahlavan@um.ac.ir

How to Cite: xxxxxxx

Keywords: Conceptualization, Cognitive Linguistics, Embodiment, Path Schema, Containment Schema, Force Schema, Ferdowsi's Shahnameh

In Press

بازنمایی طرح‌واره‌های تصویری در داستان «بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی: براساس رویکرد شناختی

ستاره مجاهدی رضائیان
دانشجوی دکتری علوم شناختی-زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

محمدرضا پهلوان‌نژاد *
استاد زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

In Press

چکیده

طرح‌واره‌های تصویری به‌عنوان بازنمایی‌های ذهنی محسوب می‌شوند که الگوهای اصلی برای درک روابط مفهومی را شکل می‌دهند. انسان طرح‌واره‌های تصویری را بر پایه تعامل شرایط و وضعیت جسمانی خود نسبت به جهان در ذهن بازنمایی می‌کند و سپس با جامعه و مخاطب خود به اشتراک می‌گذارد. شاهنامهٔ فردوسی یکی از آثار فاخر، حماسی و اسطوره‌ای در ادبیات زبان فارسی است که مفاهیم ارزشمند فرهنگی، اجتماعی و به‌طورکلی انسانی را منتقل و عینی‌سازی می‌کند و بازنمایی طرح‌واره‌های تصویری در آن بر مفهوم‌سازی معانی تاثیرگذار است. شخصیت‌های گوناگونی در شاهنامه ایفای نقش می‌کنند که هر کدام نمادی از ویژگی‌های مختلف بشر را بازنمایی می‌کنند. در میان داستان‌های تأثیرگذار در شاهنامهٔ فردوسی، «داستان بیژن و منیژه» با رویدادهایی همراه است که می‌تواند بازنمایی، مفهوم‌سازی و به‌طورخاص طرح‌واره‌سازی از مفاهیم زندگی انسان باشد. براین‌اساس، هدف پژوهش حاضر بررسی بازنمایی انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی براساس الگوی جانسون (۱۹۸۷) در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی است. نتایج تحلیل داده‌ها نشان داد تفاوت معناداری ($p<۰/۰۵$) بین بازنمایی طرح‌واره‌های تصویری در «داستان بیژن و منیژه» وجود دارد. به‌طورخاص، مهم‌ترین یافته پژوهش حاضر این است که طرح‌واره تصویری حرکتی طرح‌واره غالب در «داستان بیژن و منیژه» است که مفهوم حرکت و پویایی در زندگی را بازنمایی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: مفهوم‌سازی، زبان‌شناسی شناختی، جسمانی‌شدگی، طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی، طرح‌واره تصویری قدرتی، شاهنامهٔ فردوسی

* نویسنده مسئول: pahlavan@um.ac.ir

مقدمه

علوم شناختی که به مباحث مربوط به ذهن می‌پردازد در دهه‌های اخیر جایگاه ویژه و برجسته‌ای را در حوزه‌های گوناگون به‌دست آورده است. همهٔ جنبه‌های خودآگاه و ناخودآگاه عملکرد و فرآیندهای ذهنی تحت تاثیر شناخت قرار دارند که به نوبه خود بر درک، مفهوم‌سازی، تصمیم‌گیری و حل مسأله اثر می‌گذارند (ایونز[1]، ۲۰۰۷: ۲۲؛ مندلر[2]، ۲۰۰۴: ۲۸۴). رویکرد زبان‌شناسی شناختی در تحلیل زبان بر این عقیده تأکید دارد که زبان ابزاری برای سازمان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات است. زبان‌شناسی شناختی در اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد در آثار اندیشمندانی همچون لیکاف[3] (۱۹۸۷)، لیکاف و جانسون[4] (۱۹۸۰)، لانگاکر[5] (۱۹۸۷، ۱۹۹۱)، و تالمی[6] (۲۰۰۰) مطرح شد. براساس رویکرد زبان‌شناسی شناختی، تحلیل پایه‌های مفهومی و تجربی مقوله‌های زبانی به‌عنوان انعکاس‌هایی از سازمان‌دهی، اصول طبقه‌بندی، سازوکارهای پردازش و تأثیرهای تجربی و محیطی مورد بررسی قرار می‌گیرند (گیرارتز و کیکنز[7]، ۲۰۰۷: ۳). همچون زبان‌شناسی صورت‌گرا و زبان‌شناسی نقش‌گرا در زبان‌شناسی شناختی نیز ما با یک نظریه واحد مواجه نیستیم، بلکه با تنوعی از رویکردهایی که در بنیان وجوه اشتراک دارند، سروکار داریم (دبیرمقدم، ۱۳۹۶: ۶۵؛ گیرارتز، ۲۰۰۶: ۲-۳).

اگرچه رویکردهای شناختی به ذهن و زبان به‌طور کلی مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان است، اما بیشترین پژوهش‌های انجام‌شده در رابطه با دستورشناختی و معناشناسی‌شناختی صورت گرفته است. اگر بپذیریم که هر نماد زبان به چیزی در جهان خارج دلالت دارد، چنین نگرشی صرفاً به معانی صریح واژه‌ها محدود می‌شود؛ درحالی‌که معناشناسی باید از مبانی برخوردار باشد که بتواند معانی صریح، ضمنی، مجازی، استعاری و حتی بافتی را مورد مطالعه و بررسی قرار دهد؛ یعنی معنا به آن گونه‌ای مطالعه شود که انسان در زندگی به‌کار می‌برد و درک می‌کند (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۹۷). در معناشناسی شناختی، معنا مبتنی بر ساخت‌های مفهومی قراردادی شده است. به این ترتیب، ساخت‌های معنایی همچون

1. Evans
2. Mandler
3. Lakoff
4. Johnson
5. Langacker
6. Talmy
7. Geeraerts & Cuyckens

In Press

سایر حوزه‌های شناختی مقولات ذهنی‌ای را بازنمایی می‌کنند که انسان‌ها از طریق تجربیاتشان به آن‌ها شکل داده‌اند (ایونز ، ۲۰۰۷: ۲۶-۲۷؛ کرافت و کروز[1]، ۲۰۰۴: ۱۹).

در دهه‌های اخیر، دانشمندان و پژوهشگران حوزه‌های مرتبط با رویکرد شناختی، همچون زبان‌شناسان شناختی و روان‌شناسان شناختی در پژوهش‌های خود توجه ویژه‌ای به طرح‌واره‌های تصویری[2] دارند. مفهوم طرح‌واره تصویری از فرضیه شناخت و تجربه جسمی‌شده[3] نشأت می‌گیرد که نخستین بار با پرسش لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مبنی‌براینکه پیچیدگی نظام مفهومی انسان از کجا ناشی می‌شود، مطرح شد. به اعتقاد آنها این پیچیدگی حاصل ارتباط میان ویژگی‌های جسمی ما و انواع مفاهیمی است که می‌توانیم بسازیم، به این معنا که تجربه جسمی‌شده پایه و اساس ساختن مفاهیم است. البته شکل‌گیری این مفاهیم مستلزم به‌کارگیری حواس مختلف، ادراک و حرکت در فضای سه بعدی است که ریشه در بافت اجتماعی و فرهنگی نیز دارد (ایونز، ۲۰۰۷: ۷۲؛ ایونز و گرین[4]، ۲۰۰۶: ۲۱۵-۲۱۶؛ راسخ‌مهند، ۱۳۹۷: ۳۹).

جانسون (۱۹۸۷) طرح‌واره‌های تصویری را الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل‌های ادراکی و برنامه‌های حرکتی درنظر می‌گیرد که به تجربه ما پیوستگی و ساختار می‌دهد. براین اساس، طرح‌واره‌ها میان تجربه‌ها و دریافت‌ها و پردازش‌های ذهنی انسان ارتباط برقرار می‌کنند که می‌توانند در شکل‌گیری تجربه‌ها و دریافت‌های جدید و همچنین شناخت بهتر تاثیرگذار باشند. اصطلاح «تصویر» در طرح‌واره تصویری معادل این اصطلاح در روان‌شناسی است، به‌طوری‌که تجربه تصویرگرا[5] را به تجربه نشأت گرفته از جهان خارج مرتبط می‌سازد و تجربه حسی[6] نیز نامیده می‌شود. اصطلاح «طرح‌واره» نیز که از روان‌شناسی شناختی گرفته شده به این معنا تعبیر می‌شود که طرح‌واره‌های تصویری مفاهیم غنی و با جزئیات نیستند، بلکه مفاهیمی انتزاعی شامل الگوهایی شکل‌گرفته از نمونه‌های تکراری از تجربه جسمی‌شده و بازنمایی‌های ذهنی هستند (اونز، ۲۰۰۷: ۱۰۶؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۲۸- ۳۰؛ روملهارت[7]، ۱۹۸۰:

1. Croft & Cruse
2. image schemas
3. embodied
4. Green
5. imagistic
6. sensory experience
7. Rumelhart

In Press

۳۴؛ شریفیان، دیرون و نایمیر[1]، ۲۰۰۸: ۹). بدین‌ترتیب، طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند پایه و مبنایی را برای شکل‌گیری ساختار مفهومی[2] و مفاهیم واژگانی غنی‌تر در ذهن انسان فراهم سازند (اونز، ۲۰۰۷: ۱۳۴؛ اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۲۲۳؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۱۳). طرح‌واره‌های تصویری با توجه به ماهیت مفهوم‌سازی براساس جسمی‌شدگی انواع گوناگونی همچون طرح‌واره تصویری حجمی[3]، طرح‌واره تصویری حرکتی[4] و طرح‌واره تصویری قدرتی[5] دارند. ساختار مفهومی برحسب نظام استعاری[6] سازمان‌دهی می‌شود که با مجموعه‌های مرتبطی از تداعی‌ها یا نگاشت‌های[7] قرادادی بین حوزه‌های عینی و انتزاعی مشخص می‌گردد. حوزه در نظریه استعاره مفهومی[8] مجموعه‌ای از دانش است که مفاهیم مرتبط را سازمان‌دهی می‌کند. اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در این است که می‌توانند پایه و بنیان عینی را برای این نگاشت‌های استعاری فراهم سازند (اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۹۰؛ کووچش[9]، ۲۰۲۰: ۱۷؛ لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۵۴). در این رابطه، کووچش (۲۰۲۰: ۵۱–۵۵) استعاره‌های مفهومی را به‌عنوان ساختارهای مفهومی براساس سطوح متمایز طرح‌وارگی[10]، شامل چهار سطح طرح‌واره‌های تصویری، قلمروها[11]، قالب‌ها[12] و فضاهای ذهنی[13] در نظر می‌گیرد. براین مبنا، اولین **و** بنیادی‌ترین سطح، سطح طرح‌واره‌های تصویری است. بنابراین، مرحله آغازین شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی را می‌توان طرح‌واره‌های تصویری در نظر گرفت. به اعتقاد کوچش (۲۰۲۰: ۵۳) به دلیل ماهیت بسیار طرح‌واره‌ای، طرحواره‌های تصویری در بالای کل نظام مفهومی قرار می‌گیرند و به گستره وسیعی از مفاهیم و تجربه‌ها معنا می‌بخشند. به این دلیل، طرح‌واره‌های تصویری از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای در شکل‌گیری و بهبود مهارت‌ها و توانایی‌های شناختی و زبانی انسان برخوردار هستند و نقش مهمی را در این راستا ایفا

1. Sharifian, Dirven & Niemeier
2. conceptual structure
3. containment schema
4. path schema
5. force schema
6. metaphor system
7. mappings
8. Conceptual Metaphor Theory
9. Kövecses
10. schematicity
11. domains
12. frames
13. mental spaces

In Press

می‌کنند. همین امر موجب شده است طرح‌واره‌های تصویری و کارکرد آنها به‌طور فزاینده‌ای موردتوجه متخصصان در حوزه‌های گوناگون همچون روان‌شناسی شناختی، زبان‌شناسی شناختی، زبان‌شناسی تربیتی، متن‌پژوهی و ادبیات قرار گیرد.

در میان آثار فاخر ادبی در زبان فارسی، شاهنامهٔ فردوسی اثری اسطوره‌ای، باستانی و حماسی است که از نظر فرهنگ و زبان شاهکاری ارزشمند محسوب می‌گردد و از جنبه‌های مختلفی مورد توجه پژوهشگران قرار دارد. به اعتقاد رضوانیان و همکاران (۱۳۹۵: ۱۳۰) روایت شاهنامهٔ فردوسی استعاری است؛ به‌طوری‌که اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی در قالب متن ادبی با به‌کارگیری استعاره‌ها و بیان ادبی پیکربندی شده‌اند تا چنین متن سترگی پدید آید. فردوسی با توصیف روانی ژرف شخصیت‌های مثبت و منفی و میانه، الگویی از بسیاری شخصیت‌های نوع بشر را در طول زمان به تصویر کشیده که با روان‌شناسی نوین مطابقت دارد (بازگیر، ۱۳۹۸: ۸۰).

داستان «بیژن و منیژه» از روایت‌های پهلوانی-غنائی شاهنامه محسوب می‌شود که در آن نقش مهم و اصلی زن قابل‌توجه است (آیدنلو، ۱۳۹۵: ۱۲۰). علاوه‌براین، داستان بیژن و منیژه را می‌توان داستان شرح به فردیت رسیدن قهرمان داستان یعنی بیژن دانست که با دریافت فراخوان، داوطلبانه پای در مسیر فردیت و رشد روانی می‌نهد. او در چرخه کمال خود که از ایران‌زمین آغاز و به آن ختم می‌شود، پس از رویارویی با نیروهای اهریمنی سایه (گرازهای وحشی)، با نیرنگ پیر دانای اهریمنی قصه (گرگین) با آنیمای روان ناخودآگاهی خود که در پایین‌ترین سطح زیستی و غریزی‌اش قرار دارد، دیدار می‌کند و وارد مخمصه‌ای دشوار می‌شود. بیژن که از سرزمین خیر آمده است، در سرزمین شر، زندانی چاهی می‌شود که نماینده زهدان مادری است. او سرانجام به دستیاری رستم از این مخمصه رهایی می‌یابد و با بازگشت به ایران‌زمین، نقطه پایان دایره کمال خود را به آغاز آن پیوند می‌دهد. داستان با ازدواج نمادین بیژن با منیژه که اکنون از جنبه‌های زیستی و غریزی صرف فراتر رفته و وجهه مثبت خود را آشکار کرده است، پایان می‌یابد (جعفری و چوقادی، ۱۳۹۲: ۱۵۶). در حقیقت داستان «بیژن و منیژه» آمیزه‌ای از چاره‌گری، نیرنگ، مهر و جنگ است و تقدیر در روند امور دخالت دارد (محمودی و قاسمی، ۱۴۰۰: ۱۵۵). به‌علاوه، ساختار داستان «بیژن و منیژه»، براساس بررسی ژرف ساخت داستان، تحت تأثیر آیین‌های باروری شکل گرفته است و اشکال متنوع آن در دیگر داستان‌ها نیز وجود دارد (مالمیر و حسین‌پناهی، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

In Press

براساس آنچه عنوان گردید با توجه به اهمیت به‌کارگیری، مفهوم‌سازی و بازنمایی انواع طرح‌واره‌های تصویری به منظور انتقال مفاهیم مختلف مرتبط با زندگی بشر در شاهنامهٔ فردوسی و همچنین ویژگی‌های خاص دو شخصیت «بیژن» و «منیژه» در این اثر حماسی، غنائی و اسطوره‌ای، پژوهش حاضر درصدد است به بررسی بازنمایی انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی براساس الگوی جانسون (۱۹۸۷) در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی بپردازد. براین اساس، فرضیهٔ صفر پژوهش حاضر به این صورت مطرح می‌گردد که «تفاوت معناداری در فراوانی به‌کارگیری انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی وجود ندارد».

پیشینه پژوهش

نظریه طرح‌واره‌های تصویری مطرح‌شده توسط جانسون (۱۹۸۷) مورد توجه بسیاری از پژوهشگران علاقه‌مند به مسئله شناخت، به‌طورخاص شناخت جسمی‌شده، در حوزه‌های مختلف از جمله ادبیات قرار گرفته است. همانطورکه عنوان شد طرح‌واره‌های تصویری پایه و بنیان عینی برای نگاشت‌های استعاری فراهم می‌کنند که هر دو از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند. در ادامه برخی از پژوهش‌های انجام شده در این رابطه ارائه می‌گردد.

فضائلی و شریفی (۱۳۹۲) در پژوهشی به بررسی ضرب‌المثل‌های زبان فارسی که در آنها مشکل و نوع برخورد با آن مطرح‌شده براساس چارچوب طرح‌واره قدرتی پرداختند. یافته‌های آنها حاکی از آن بود که در ۶۰ ضرب‌المثل بررسی‌شده طرح‌واره‌های قدرتی سه امکان مطرح است: وجود مشکل به مثابه یک سد که نمی‌توان آن را از سر راه برداشت. در این گونه ضرب‌المثل‌ها راهکار یا توصیه‌ای برای حل مشکل وجود ندارد. امکان دوم این است که مشکل را می‌توان از طریق ارائه راهکاری پیشنهادی برطرف کرد. وجود مشکل به‌عنوان یک سد که می‌توان آن را پشت سر گذاشت، امکان سوم محسوب می‌شود. بررسی‌های آماری آنها نشان داد امکانات دوم و سوم به ترتیب بیشترین و کمترین میزان بسامد را در ضرب‌المثل‌های بررسی شده داشتند. به باور آنها، بسامد امکانات طرح‌واره قدرتی در ضرب‌المثل‌های بررسی شده، رهیافت‌هایی را درباره روان‌شناسی قوم‌شناسی ایرانی ارائه می‌دهند؛ بدین ترتیب که تفکر حاکم بر رفتار و منش قوم ایرانی در گذشته و

In Press

حال این بوده و هست که توصیه می‌شود خود در برابر سد مشکلات پایداری داشته باشد، برای هر مشکلی در جستجوی راهکار و راه حلی باشد و همچنین سعی کند بهترین راه حل را در مواجهه با مشکل و رفع آن برگزیند.

در پژوهشی عامری، سرکشیک‌زاده‌مقدس و ابوالحسنی‌چیمه (۱۳۹۸) براساس نظریه طرح‌واره‌های تصویری جانسون (۱۹۸۷) به بررسی طرح‌واره‌های تصویری در شعر حافظ به‌عنوان نمونه‌ای از شعر کلاسیک فارسی و شعر سهراب سپهری به‌عنوان نمونه‌ای از شعر نو فارسی پرداختند. همچنین این موضوع را بررسی کردند که علاوه بر قالب شعری، چه تفاوت و شباهتی در نوع مفهوم‌سازی از نظر طرح‌واره‌های تصویری در شعر کلاسیک و نو فارسی وجود دارد. نتایج حاکی از آن بود که هر دو شاعر بیشتر از طرح‌واره‌های حجمی و حرکتی استفاده کرده‌اند. با این تفاوت که در نمونه کلاسیک حافظ تعداد طرح‌واره‌های حرکتی و حجمی با اختلاف اندکی نزدیک بوده است؛ اما در نمونه شعر نو سهراب سپهری، طرح‌واره‌های حجمی با اختلاف زیادی بیشتر از طرح‌واره‌های دیگر از جمله طرح‌واره‌های حرکتی مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین، شعر این دو علاوه‌بر غالب، در استفاده از طرح‌واره‌های تصویری تفاوت دارند.

قادری نجف‌آبادی، عموزاده و توانگر (۱۳۹۵) در مطالعه‌ای میان‌رشته‌ای در حوزه‌های ادبیات و زبانشناسی شناختی تعامل استعاره، شناخت، بدن و فرهنگ را مورد بررسی قرار دادند. به این منظور، پاره‌ای از عبارات مبتنی بر واژه چشم (دیده) در بوستان سعدی براساس رویکرد زبان‌شناسی شناختی تجزیه و تحلیل شد. بررسی داده‌ها نشان داد چشم (دیده)، به شکل واژه‌ای زایا در تجسم ذهن فارسی‌زبانان از طریق یک الگوی شناختی مشارکت دارد و در آن به مفهوم‌سازی «احساسات» (عشق، تمایل، شادی، حسادت)، «قوای ذهنی» (دانستن، درک کردن، فکر کردن)، «ارزش‌های فرهنگی» (احترام، مهمان‌نوازی)، «ویژگی‌های شخصیتی» (حرص، بی‌رحمی) و «پدیده‌های محسوس و جسمانی» (مرگ، زمان) می‌پردازد. نتایج پژوهش آنها همچنین حاکی از آن بود که حضور قالب‌های شناختی استعاره، طرح‌واره‌های تصویری و مجاز در این مفهوم‌پردازی است.

تلخابی و عقدایی (۱۳۹۸) با هدف تبیین پایه‌های شناخت حافظ، به تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی براساس نظریه طرح‌واره‌های تصویری جانسون (۱۹۸۷) در شعر حافظ پرداختند. نتایج مطالعه آنها حاکی از آن بود که استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، نشانگر نظام شناختی او

In Press

هستند و تقویت‌کننده شالوده تجربیات او محسوب می‌شوند. استعاره‌های قدرتی حافظ تابع تعداد محدودی نگاشت هستند و این نگاشت‌ها از وحدت نگرش حافظ و کنش‌های پایدار او با محیط فرهنگی و فیزیکی سرچشمه می‌گیرند. بنابراین، با بررسی طرح‌واره‌های قدرتی شعر حافظ می‌توان طرز نگرش حافظ و نوع زیست جهان و تجربه زیستی او را نیز شناخت. براین‌اساس، برمبنای شواهدی همچون «ریا، سرنوشت و ... سدّ است» بیانگر این است که انگاره‌های حافظ تحت تاثیر محیط زندگی، ایدئولوژی و تجربه‌های شخصی او شکل گرفته است.

باقرآبادی، سلیمی و زینی‌وند (۱۳۹۹) در پژوهشی به مقایسه کاربرد و بسامد انواعی از طرح‌واره‌های تصویری در اشعار سهراب سپهری و خلیل حاوی پرداختند. به‌طورخاص، آنها درصدد پاسخ به این پرسش‌ها بودند که سهم هر یک از طرح‌واره‌ها در شعر دو شاعر به چه میزانی بوده است و نیز مبانی فکری شاعران چه تاثیری در بهره‌گیری از نوع طرح‌واره‌ها و بسامد آنها داشته است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن بود که هنر نقاشی سپهری، دورن مایه عرفانی سروده‌ها و نیز عزلت شاعرانه او موجب شده است تا «طرح‌واره‌های حجمی» بسامد بیشتری در اشعارش داشته باشد. درمقابل، به دلیل برخی نابسامانی‌های اندیشه و اندوه حاکم بر قصاید خلیل حاوی، «طرح‌واره‌های قدرتی» که نمایانگر شکست در مسیر فعالیت‌های اجتماعی هستند از فراوانی بیشتری برخوردار بودند.

فیّاضی و احمدپور لختگی (۱۴۰۱) در پژوهشی به بررسی نقش طرح‌واره‌ها در انتقال مضامین شعر فروغ فرخزاد پرداختند. آنها درصدد یافتن پاسخی برای این پرسش بودند که چه مفاهیمی از طریق طرح‌واره‌های تصویری حرکتی در اشعار فروغ بازنمایی می‌شوند. نتایج پژوهش آنها نشان داد طرح‌واره‌های تصویری حرکتی در شعر فروغ مضامین و مفاهیمی همچون «تنهایی»، «ناامیدی و اندوه»، «اجتناب و پرهیز از گناه»، «میل به تکاپو و نوجویی» و غیره را بازنمایی می‌کنند.

همان‌گونه که مشخص است بررسی و شناسایی طرح‌واره‌های تصویری، انواع آن و همچنین مفاهیمی که بازنمایی می‌کنند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که در این رابطه خلاء پژوهشی در بررسی شاهنامه، این اثر ماندگار و تاثیرگذار زبان و ادبیات فارسی مشاهده می‌گردد. بیشتر پژوهش‌های انجام شده در رابطه با شاهنامه فردوسی براساس رویکرد شناختی به بررسی استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند، از جمله می‌توان به سراج و محمودی‌بختیاری

(۱۳۹۷) و خلیفه‌لو و مجاهدی رضائیان (۱۴۰۱) اشاره کرد. با وجود این، بسیاری از زبان‌شناسان شناختی معتقدند طرح‌واره‌های تصویری پایه و اساس شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی را تشکیل می‌دهند، بنابراین بررسی و درک آنها ضروری و موثر به‌نظر می‌رسد.

چارچوب نظری پژوهش

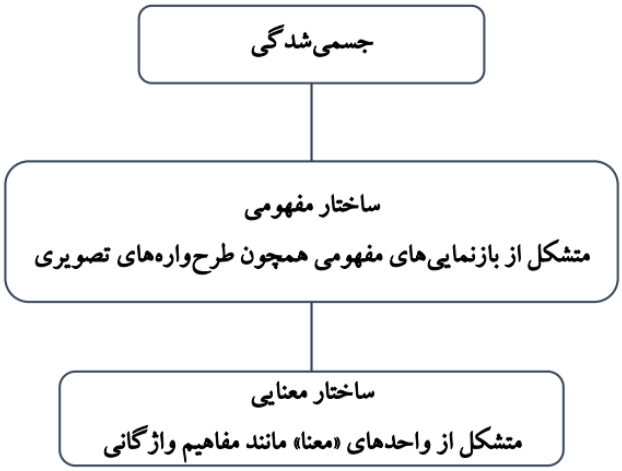
اصل کلیدی و مهم در درک ارزش، جایگاه و معنای ادبی بر پایه داشتن دیدگاهی آشکار نسبت به متن و بافت، شرایط و کاربردها، دانش، باورها و احساسات شکل می‌گیرد. پایه‌های شعرشناسی شناختی به‌طور مستقیم بر مبنای زبان‌شناسی شناختی و روان‌شناسی شناختی قرار دارد که هر دو بخشی از علوم شناختی را تشکیل می‌دهند (استاکول[1]، ۲۰۲۰: ۶). به اعتقاد استاکول (۲۰۲۰: ۳۸) در زبان‌شناسی شناختی، عبارت‌های مکانی (و به‌طور استعاری، زمانی) به صورت طرح‌واره‌های تصویری درک می‌شوند. طرح‌واره‌های تصویری بازنمایی‌های ذهنی هستند که به‌عنوان الگوهای اصلی برای درک روابط مفهومی که به‌طور معمول روی می‌دهند، به‌کار می‌روند. بدین ترتیب، انسان طرح‌واره‌های تصویری را به دلیل تعامل شرایط و وضعیت جسمانی خود نسبت به جهان در ذهن شکل می‌دهد و با جامعه و مخاطب خود به اشتراک می‌گذارد.

نظریه طرح‌واره‌های تصویری که توسط جانسون (۱۹۸۷) تکوین یافت، نخست در معناشناسی شناختی و سپس در دیگر حوزه‌ها همچون روان‌شناسی شناختی و روان‌شناسی رشد مورد توجه پژوهشگران قرار گرفت (اونز، ۲۰۱۹: ۱۰۶؛ اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۰۹). در این راستا، ارتباط و اهمیت جسم، مفهوم و معنا در رابطه با دو اصل پایه‌ای در معناشناسی شناختی، شامل ۱) ساختار مفهومی برخاسته از تجربه جسمانی است (جانسون، ۱۹۸۷)؛ و ۲) ساختار معنایی این ساختار مفهومی را منعکس می‌کند (تالمی، ۲۰۰۰) را می‌توان در شکل (۱) زیر تصویرسازی کرد:

1. Stockwell

In Press

شکل ۱. از جسمی‌شدگی تا معنای زبانی (اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۷۷)



براساس این دیدگاه، جسمی‌شدگی انسان به‌طورمستقیم باعث شکل‌گیری و ساختاربخشی مفاهیم درنظر گرفته می‌شود. به این معنا که تجربه جسمانی ما به طرح‌واره‌های تصویری در درون نظام مفهومی منجر می‌گردد. هنگامی‌که با جهان در تعامل هستیم و در آن حرکت می‌کنیم، طرح‌واره‌های تصویری از تجربه حسی و ادراکی شکل می‌گیرند (ایونز و گرین، ۲۰۰۶: ۴۵؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۵-۷). برای مثال، اینکه انسان به صورت ایستاده و قائم راه می‌رود، و به دلیل اینکه سر در بالای جسم و پاها در پایین قرار دارند، و با فرض اینکه وجود گرانش اشیا بی‌تکیه را جذب می‌کند، محور عمودی بدن انسان از نظر نقشی و عملکردی نامتقارن است. به این معنا که محور عمودی با نامتقارنی بالا-پایین مشخص می‌شود؛ به این ترتیب، بخش‌های بالایی و پایینی بدن متفاوت در نظر گرفته می‌شوند (ایونز و گرین، ۲۰۰۶: ۴۵).

در این راستا، برخی ویژگی‌های طرح‌واره‌های تصویری را می‌توان به قرار زیر مطرح کرد: ۱) طرح‌واره‌های تصویری در اصل پیش‌مفهومی هستند؛ ۲) طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند به مفاهیم ویژه‌تر منجر شوند؛ ۳) طرح‌واره‌های تصویری از تعامل با جهان و مشاهده آن شکل می‌گیرند؛ ۴) طرح‌واره‌های تصویری به‌طور ذاتی دارای معنا هستند؛ ۵) طرح‌واره‌های تصویری بازنمایی‌های قیاسی هستند؛ ۶) طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند

ساختار درونی پیچیده داشته باشند؛ ۷) طرح‌واره‌های تصویری همان تصویرهای ذهنی نیستند؛ ۸) طرح‌واره‌های تصویری چند وجهی هستند؛ ۹) طرح‌واره‌های تصویری قابلیت تبدیل شدن به طرح‌واره‌های تصویری دیگر را دارند؛ و ۱۰) طرح‌واره‌های تصویری می‌توانند به صورت خوشه‌ای روی دهند (اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۸۰-۱۸۸).

با توجه به ماهیت و ویژگی‌های گسترده طرح‌واره‌های تصویری، فهرست طرح‌واره‌های تصویری به صورت فهرستی باز در نظر گرفته می‌شود (اونز و گرین، ۲۰۰۶: ۱۹۴؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۴۵-۴۴؛ مندلر، ۲۰۰۴: ۹۳-۹۴). برخی از این طرح‌واره‌های تصویری عبارتند از: طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، قدرتی، تعادل[1]، فشار[2]، انسداد[3]، حذف‌مانع[4]، توانمندی[5]، جذب[6] و غیره. از میان طرح‌واره‌های تصویری جانسون (۱۹۸۷) سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی که برجسته‌تر هستند در ادامه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف) **طرح‌واره تصویری حجمی:** طرح‌واره‌ای است که انسان از تجربه قرار گرفتن در مکان‌های حجم‌دار مثل «خانه»، «اتاق» یا «تخت»، و نیز قرار دادن اشیاء گوناگون در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، کسب می‌کند و به واسطه این تجربه، «طرح‌واره‌های انتزاعی» در ذهن خود ایجاد می‌کند (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۲-۲۳)، همچون در مثال (۱) و شکل (۲):

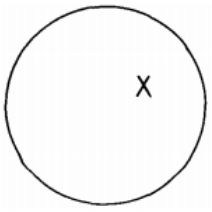
۱. معلم در فکر فرو رفته است.

در مثال (۱)، «فکر» به‌عنوان مکانی دارای حجم در نظر گرفته شده است که شخص قادر به قرار گرفتن در آن است.

1. equilibrium
2. compulsion
3. blockage
4. removal of restraint
5. enablement
6. attraction

In Press

شکل ۲. طرح‌واره تصویری **حجمی** (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳)



ب) **طرح‌واره** تصویری **حرکتی**: طرح‌واره‌ای انتزاعی است که به‌واسطه تجربه حرکت انسان و سایر پدیده‌های اطرافش در ذهن وی شکل می‌گیرد و در مورد هستارهایی[1] کاربرد می‌یابد که قادر به حرکت نیستند (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۸-۲۹)، مانند مثال (۲) و شکل (۳):

۲. رسیدیم آخر داستان.

در مثال (۲)، «داستان» همچون مسیری در نظر گرفته شده است که انسان قادر به حرکت در میان آن یا به سمت آن است.

شکل ۳. طرح‌واره تصویری حرکتی (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۸)

پ) **طرح‌واره** تصویری **قدرتی**: محصول تجربهٔ برخورد فیزیکی انسان با حرکت، نیرو و یا مانعی است. انسان‌ها در زندگی خود با کسی یا چیزی مواجه می‌شوند که در تقابل با آنهاست. آنها معمولاً در رویارویی با این تقابل و مانع، سه امکان درپیشِ رو دارند: پشت مانع قرار می‌گیرند و قادر به حرکت نیستند، از وسط یا کنار مانع می‌گذرند و به راه خود ادامه می‌دهند و یا این که مانع را از سر راه برمی‌دارند. حال انسان با کسب تجربیاتی از این قبیل، طرح‌واره‌هایی تصویری در ذهن خود خلق می‌کند و از آن در درک و دریافت تجربه‌های مختلف یاری می‌جوید (جانسون، ۱۹۸۷: ۷)، همچون مثال (۳) و شکل (۴):

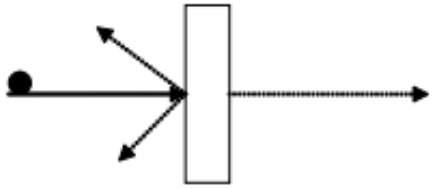
۳. این آزمون ممکن است مسیر کاری تو را تغییر دهد.

1. entities

In Press

در مثال (۳)، «آزمون» به‌عنوان سدی در نظر گرفته است که در برابر کار قرار می‌گیرد و می‌تواند باعث تغییر مسیر آن شود.

شکل ٤. طرح‌واره تصویری قدرتی (ایونز و گرین، ۲۰۰٦: ۱۸۸)



براین‌اساس، همانگونه که آشکار است طرح‌واره‌های تصویری نقش به سزایی در شکل‌گیری مفاهیم براساس تجربه جسمی‌شدگی انسان از محیط اطراف ایفا می‌کنند.

روش

به منظور بررسی طرح‌واره‌های تصویری، پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. داده‌های این پژوهش براساس شاهنامهٔ فردوسی (براساس نسخه ژول مول و چاپ مسکو به کوشش اقبال، ۱۳۸۷) از آغاز داستان «بیژن و منیژه» تا انتهای «بازآمدن بیژن با گستهم»، در مجموع ۱۲۸۳ بیت، انتخاب گردید و مورد توصیف و تحلیل قرار گرفت. به این ترتیب که ابتدا انواع طرح‌واره‌های تصویری مطرح شده توسط جانسون (۱۹۸۷)، شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شناسایی و مشخص شد. سپس داده‌های حاصل به‌وسیلهٔ نرم‌افزار اس‌پی‌اس‌اس[1] مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. بر این اساس، ابتدا توصیف داده‌ها و فراوانی انواع طرح‌واره‌های تصویری مشاهده شده در جدول فراوانی ارائه شد. در مرحلهٔ بعد با استفاده از آزمون کای‌دو[2] فرضیهٔ صفر پژوهش مبنی‌بر اینکه «تفاوت معناداری در فراوانی به‌کارگیری انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره

1. SPSS
2. Chi-square

In Press

تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی وجود ندارد» در سطح معناداری ۰/۰۵ (p <۰/۰۵) مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت.

یافته‌ها

به منظور توصیف و تحلیل داده‌های گردآوری شده، ابتدا توصیفی از نمونه‌هایی از انواع طرح‌واره‌های تصویری شناسایی‌شده شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی براساس الگوی جانسون (۱۹۸۷) در ادامه ارائه می‌شود.

الف) طرح‌واره تصویری حجمی

طرح‌واره تصویری حجمی مفاهیم را با توجه به جهت‌های فضایی همچون بالا، پایین، عقب، جلو و غیره براساس ویژگی‌های جسمانی در محیط فیزیکی سازمان‌دهی می‌کنند، همچون در بیت (۴)، (۵) و (۶):

(۴) بشد گیو با دل پر اندوه و درد　　دو دیده پر از خون و رخساره زرد

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۹۲)

مثال (۴)، انسان از تجربه قرار گرفتن در مکان‌های حجم‌دار همچون «خانه» و قرار دادن اشیاء گوناگون در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند طرح‌واره تصویری حجمی را می‌سازد. براساس بیت (۴)، «دل» و «دیده» به‌عنوان مفاهیمی دارای حجم در نظر گرفته شده‌اند که می‌توانند پر از اندوه یا خون باشند.

(۵) زبان بر گرفته دلی پر گناه　　دو رخ زرد و لرزان تن، از بیم شاه

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۹۲)

In Press

در بیت (۵) نیز، انسان از تجربه قرار گرفتن در مکان‌های حجم‌دار همچون «خانه» و قرار دادن اشیاء گوناگون در مکان‌هایی که دارای حجم هستند طرح‌واره تصویری حجمی را می‌سازد. در بیت (۵)، «دل» به‌عنوان مفهومی دارای حجم در نظر گرفته‌شده است که می‌تواند پر از گناه باشد.

(۶) بیامد پر امّید دل پهلوان　　ز بهر پسر کوژ گشته، نوان

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۹۴)

همچنین در بیت (۶)، از نظر شناختی تجربه بودن در مکان‌های حجم‌دار و قرار دادن اشیاء گوناگون در مکان‌های دارای حجم منجر به شکل‌گیری طرح‌واره تصویری حجمی شده است؛ به این ترتیب که «دل» به‌عنوان مفهومی دارای حجم در نظر گرفته‌شده است که می‌تواند پر از امید باشد. همان‌گونه که از مثال‌های (۴)-(۶) مشخص است در داستان «بیژن و منیژه» به‌طور کلی واژه‌هایی مانند «دل» به‌عنوان مکانی دارای حجم به‌کار گرفته شده است که می‌تواند مفاهیم انتزاعی همچون اندوه، گناه و امید را در خود جای دهد. این نوع مفهوم‌سازی برمبنای جسمی‌شدگی به مفاهیم انتزاعی عینیّت می‌بخشد.

ب) طرح‌واره تصویری حرکتی

طرح‌واره تصویری حرکتی طرح‌واره‌ای انتزاعی است که به‌واسطه تجربه حرکت انسان و سایر پدیده‌های اطرافش در ذهن وی شکل می‌گیرد و در مورد چیزهایی کاربرد می‌یابد که قادر به حرکت نیستند، همچون در دو نمونه بیت (۷) و (۸):

(۷) به پیش نیاکان خسرومنش　　پس از مرگ بر من بود سرزنش

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۸۳)

In Press

(۸) دریغا که شادان شود دشمنم　　برآید همه کام دل بر تنم

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۸۳)

در دو بیت اخیر، طرح‌واره تصویری حرکتی به این صورت بازنمایی می‌شود که بیژن بیمناک و نگران از مرگی زبون که بدان دچار خواهد شد، می‌گوید که اگر بمیرد و به نزد نیاکان خویش که منش و خویی خسروانه دارند باز رود، با نکوهش آنان روبه‌رو خواهد شد و از شرم پدر، روان او در گیتی خواهد ماند و توان رفتن به جهان دیگر و به مینو را نخواهد داشت (کزازی: ۱۳۸۴، ۳۵۴). بنابراین، به‌واسطه تجربه حرکت انسان و سایر پدیده‌های اطرافش در ذهن وی مفهومی انتزاعی شکل می‌گیرد و در مورد هستارهایی به‌کار می‌رود که قادر به حرکت فیزیکی نیستند.

(۹) به زیر یکی سرو رفتم به خواب　　که تا سایه دارد مرا زآفتاب

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۸۲)

(۱۰) چو نوروز خرّم فراز آمدش　　بدان جام فرّخ نیاز آمدش

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۹۴)

در بیت (۹) و (۱۰) نیز دو طرح‌واره تصویری حرکتی به کار گرفته شده است. در بیت (۹)، «خواب رفتن» طرح‌واره تصویری را بازنمایی می‌کند که خواب را به‌واسطه تجربه حرکت فیزیکی انسان به‌عنوان مسیری در نظر می‌گیرد که می‌توان به سمت آن حرکت کرد. علاوه‌براین، در بیت (۱۰)، «فراز آمدن نوروز» به معنای «رسیدن نوروز» می‌باشد که برمبنای طرح‌واره تصویری حرکتی شکل گرفته است، به این ترتیب که رویداد «نوروز» به‌عنوان شیء فیزیکی در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند حرکت کند و به مکان و مقصدی برسد.

پ) طرح‌واره تصویری قدرتی

In Press

حاصل تجربهٔ برخورد فیزیکی انسان با حرکت، نیرو و یا مانعی است که منجر به شکل‌گیری طرح‌واره تصویری قدرتی می‌شود. انسان‌ها در زندگی خود با کسی یا چیزی مواجه می‌شوند که در تقابل با آنهاست. آنها به‌طور معمول در رویارویی با این تقابل و مانع، سه امکان درپیشِ رو دارند: پشت مانع قرار می‌گیرند و قادر به حرکت نیستند، از وسط یا کنار مانع می‌گذرند و به راه خود ادامه می‌دهند، و یا این که مانع را از سر راه برمی‌دارند. حال انسان با کسب تجربیاتی از این قبیل، طرح‌واره‌هایی تصویری در ذهن خود می‌سازد و از آن در درک و دریافت تجربه‌های مختلف استفاده می‌کند، همچون در دو بیت (۱۱)، (۱۲) و (۱۳):

(۱۱) بدو گفت خسرو که: ای پر هنر! همیشه، به پیش بدیها، سپر!

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۷۲)

در بیت (۱۱)، «سپر» به‌عنوان «مانعی در مقابل بدی‌ها» طرح‌واره تصویری قدرتی را براساس تجربه‌های انسان از محیط واقعی شکل می‌دهد.

(۱۲) شده بیژن از بند و زندان رها ز دست بد اندیش نرّ اژدها

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۸۲۲)

در بیت (۱۲)، «بند و زندان» به‌عنوان «مانع و سدّ» در نظر گرفته شده است که طرح‌واره تصویری قدرتی را براساس تجربه‌های انسان از محیط واقعی بازنمایی می‌کند.

(۱۳) بدان داد تا دست فریاد خواه بگیری برآری ز تاریک چاه

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۹۶)

همچنین در بیت (۱۳)، واژه «چاه» برای بازنمایی مفاهیمی همچون رنج، دشواری، تنگنا و مانعی برای حرکت به‌کار گرفته شده است که طرح‌واره تصویری قدرتی را براساس تجربه‌های انسان از محیط واقعی و فیزیکی می‌سازد.

در ادامه این بخش، میزان فراوانی به‌کارگیری طرح‌واره‌های تصویری در بیت‌های مورد بررسی از شاهنامهٔ فردوسی ارائه می‌شود. همانطورکه جدول (۱) و همچنین نمودار (۱) نشان

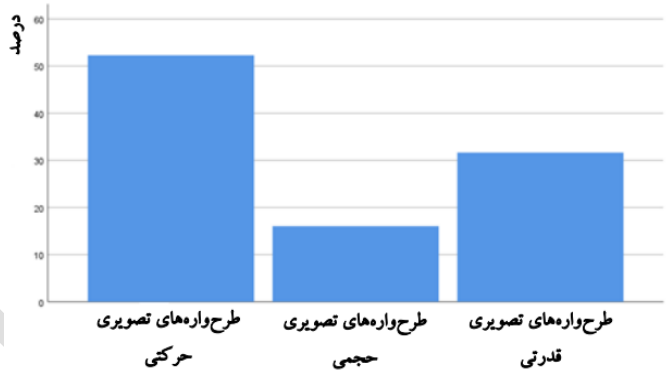
In Press

می‌دهند از میان سه طرح‌واره‌های تصویری، طرح‌واره‌های تصویری حرکتی با فراوانی ۵۲/۳ درصد بیشترین فراوانی و کاربرد را در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی دارد. در رتبه‌های بعدی، طرح‌واره‌های تصویری قدرتی با ۳۱/۷ درصد و طرح‌واره‌های تصویری حجمی با ۱۶/۱ درصد در «داستان بیژن و منیژه» به خود اختصاص می‌دهند.

جدول ۱. فراوانی انواع طرح‌واره تصویری در داستان «بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی

طرح‌واره تصویری	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
طرح‌واره‌های تصویری حرکتی	۱۱٤	۵۲/۳	۵۲/۳	۵۲/۳
طرح‌واره‌های تصویری حجمی	۳۵	۱٦/۱	۱٦/۱	٦۸/۳
طرح‌واره‌های تصویری قدرتی	٦۹	۳۱/۷	۳۱/۷	۱۰۰
کل	۲۱۸	۱۰۰	۱۰۰	

نمودار ۱. فراوانی انواع طرح‌واره تصویری در داستان «بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی



در ادامه، به منظور بررسی فرضیه صفر پژوهش مبنی‌بر اینکه «تفاوت معناداری در فراوانی به‌کارگیری انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی وجود ندارد» از آزمون کای‌دو استفاده شد. براساس جدول (۲)، نتایج آزمون کای‌دو نشان می‌دهد تفاوت معناداری در به‌کارگیری طرح‌واره‌های تصویری در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی وجود دارد. به‌عبارت دیگر، در این داستان به‌کارگیری طرح‌واره‌های

تصویری متفاوت است؛ به‌طوری‌که طرح‌واره‌های تصویری حرکتی به‌طور معناداری بیشتر از دیگر طرح‌واره‌های تصویری به‌کار گرفته شده است.

جدول ۲. آزمون کای‌دو انواع طرح‌واره‌های تصویری در داستان «بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی

	ارزش	درجه آزادی	سطح معناداری تقریبی (دو- سویه)
آزمون کای دو	٤٣٦/٠٠٠	٤	٠/٠٠
نسبت درست‌نمایی	٤٣٤/٦٠٦	٤	٠/٠٠
رابطه خطی	١١٦/٣٢٩	١	٠/٠٠
تعداد موارد معتبر	٢١٨		

با توجه به مقدار p حاصل از آزمون آماری (۰/۰۰)، فرضیه صفر پژوهش مبنی‌بر اینکه «تفاوت معناداری در فراوانی به‌کارگیری انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل سه طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی وجود ندارد» در سطح معناداری ۰/۰۵ (p< ۰/۰۵) رد می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، بازنمایی انواع طرح‌واره‌های تصویری شامل طرح‌واره تصویری حجمی، طرح‌واره تصویری حرکتی و طرح‌واره تصویری قدرتی براساس الگوی جانسون (۱۹۸۷) در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی مورد بررسی قرار گرفت. بازنمایی انواع طرح‌واره‌های تصویری به منظور انتقال مفاهیم و معانی مختلف شناختی یکی از ویژگی‌های شاهنامهٔ فردوسی است. هر یک از طرح‌واره‌های تصویری با توجه به کاربرد، ویژگی و نقش خود با هدف خاصی در متن استفاده می‌شوند.

نتایج حاصل از بررسی داده‌های پژوهش نشان داد تفاوت معناداری بین به‌کارگیری انواع طرح‌واره‌های تصویری مطرح شده توسط جانسون (۱۹۸۷) در «داستان بیژن و منیژه» وجود دارد. به این معنا که طرح‌واره‌های تصویری حرکتی، به‌طورقابل ملاحظه‌ای بیشتر از دیگر انواع طرح‌واره‌های تصویری مورد استفاده قرار گرفته است. طرح‌واره‌های تصویری حرکتی درواقع، طرح‌واره‌های تصویری هستند که بر مبنای تجربهٔ انسان از حرکت و امکان جابه‌جایی و به‌طورکلی از محیط پیرامون شکل می‌گیرند (جانسون، ۱۹۸۷). حرکت به‌نوبهٔ خود بیشترین

In Press

میزان فراوانی را از نظر بازنمایی در زندگی و به تبع آن در شناخت و زبان انسان دارد. بنابراین، شخصیت «بیژن» به‌عنوان شخصیتی در شاهنامهٔ فردوسی بازنمایی می‌شود که نمادی از پهلوانی است و مسیری را انتخاب می‌کند و در آن مسیر حرکت می‌کند تا به هدف برسد. در همین راستا، جعفری و چوقادی (۱۳۹۲) نیز عنوان کردند داستان «بیژن و منیژه» فردوسی مبتنی‌بر سفر قهرمان داستان و پا نهادن در مسیری نمادین و خطرناک به منظور دستیابی به شخصیتی کامل‌تر و غنی‌تر است. این ویژگی می‌تواند دلیلی بر غالب بودن میزان فراوانی طرح‌واره‌های تصویری حرکتی مشاهده‌شده در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی باشد که با یافته‌های پژوهش عامری، سرکشیک‌زاده مقدس و ابوالحسنی‌چیمه (۱۳۹۸) در رابطه با شعر حافظ به‌عنوان نمونه‌ای از شعر کلاسیک فارسی و همچنین فیّاضی و احمدپور لختگی (۱۴۰۱) در اشعار فروغ فرخزاد به‌عنوان نمونه‌ای از شعر نوی فارسی در به‌کارگیری طرح‌واره‌های تصویری حرکتی همسو است.

کووچش (۲۰۲۰: ۵۱–۵۵) استعاره‌های مفهومی را به‌عنوان ساختارهای مفهومی برمبنای سطوح متمایز طرح‌وارگی، شامل چهار سطح طرح‌واره‌های تصویری، قلمروها، قالب‌ها و فضاهای ذهنی در نظر می‌گیرد. براین اساس، اولین و بنیادی‌ترین سطح، سطح طرح‌واره‌های تصویری است. به‌عبارت دیگر، مرحله آغازین شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی را می‌توان طرح‌واره‌های تصویری دانست. به اعتقاد کوچش (۲۰۲۰: ۵۳) به دلیل ماهیت بسیار طرح‌واره‌ای، طرحواره‌های تصویری در بالای کل نظام مفهومی قرار می‌گیرند و گستره وسیعی از مفاهیم و تجربه‌ها را معنادار می‌سازند. برای مثال، مفهوم «سفر» ساختار طرح‌واره‌ای «حرکت»، و به‌طور خاص، «حرکت مبدأ–مسیر–مقصد» را پیش‌انگاری می‌کند. همان‌طورکه یافته‌های پژوهش حاضر نشان داد، در مقایسه با دو طرح‌واره تصویری حجمی و قدرتی، به‌کارگیری طرح‌واره تصویری حرکتی به‌طور غالب در داستان «بیژن و منیژه» مفهوم «سفر» و درنتیجه ساختار طرح‌واره‌ای «حرکت» را به‌عنوان ساختار مفهومی اصلی بازنمایی می‌کند.

از آنجایی‌که بر مبنای رویکردهای شناختی، استعاره فقط یک ویژگی سبکی ادبی محسوب نمی‌شود، بلکه تفکر، ذهن و زبان انسان به‌طور کلی از ماهیتی استعاری برخوردار است (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۳؛ کووچش، ۲۰۲۰: ۱۷؛ لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۵۴)، نقش مهمی را در شکل‌گیری نظام مفهومی ما ایفا می‌کند. بنابراین، اولین سطح طرحوارگی، یعنی سطح طرح‌واره‌های تصویری اهمیت قابل‌ملاحظه‌ای را در شکل‌گیری دیگر سطوح و در

In Press

نهایت استعاره‌های مفهومی دارد. در این راستا، بررسی و تحلیل اولین سطح طرحوارگی در آثار تاثیرگذار در زبان فارسی همچون شاهنامه فردوسی می‌تواند به درک عمیق‌تر مفاهیم و ویژگی‌های حماسی، تاریخی، اسطوره‌ای، فرهنگی و روایی و به‌کارگیری آنها در حوزه‌های مختلف مانند روان‌شناسی، نقد ادبی، آموزش و غیره منجر شود.

علاوه‌براین، نتایج پژوهش حاضر حاکی از وجود نوعی نظام‌مندی در به‌کارگیری طرح‌واره‌های تصویری حرکتی مطرح‌شده توسط جانسون (۱۹۸۷) در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامهٔ فردوسی است. به این معنا که نوعی توازن بین نظام شناختی بشر و هدف‌های مفهوم‌سازی و وجود محدودیت‌های شناختی به منظور انتقال معنا مشاهده می‌شود. به‌نظر می‌رسد فردوسی در «داستان بیژن و منیژه» شاهنامه از مناسب‌ترین نوع طرح‌واره‌های تصویری حرکتی، قدرتی و حجمی برای بازنمایی ویژگی‌های شخصیت «بیژن» و همچنین «منیژه» استفاده کرده است تا از این طریق تصویرسازی مناسبی را برای انتقال مفاهیم متعالی انسانی همچون حرکت و زندگی خلق کند. در مسیر این حرکت موانعی وجود دارد که انسان با توجه به موقعیت با آن مواجه می‌شود و دست به انتخاب می‌زند. بنابراین در تایید دیدگاه جعفری و چوقادی (۱۳۹۲) و مالمیر و حسین‌پناهی (۱۳۹۱)، داستان «بیژن و منیژه» با به‌کارگیری غالب طرح‌واره تصویری حرکتی، مفاهیم مرتبط با پویایی و حرکت در مسیر زندگی را بازنمایی و تصویرسازی می‌کند. همان‌گونه‌که مشخص است این مفهوم‌سازی از طریق طرح‌واره‌های تصویری در زبان فارسی امروز نیز کاربرد گسترده‌ای دارد که نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که شاهنامهٔ فردوسی بر زبان فارسی امروز تأثیرگذار بوده است. در این راستا، بررسی دیگر داستان‌های شاهنامه و هچنین مطالعه طرح‌واره‌های به‌کارگرفته‌شده برای شخصیت‌های مختلف در هر داستان و مقایسه تطبیقی آنها می‌تواند نتایج جامع‌تری را در رابطه با بازنمایی مفاهیم شناختی و زبانی در اختیار پژوهشگران قرار دهد. در مرحله بعد می‌توان بازنمایی طرح‌واره‌ها را، به‌عنوان اولین سطح از طرح‌وارگی، در ارتباط با شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی در زمینه‌های بافتی، فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی شاهنامه فردوسی مورد بررسی قرار داد.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

In Press

منابع

آیدنلو، سجّاد. (۱۳۹۵). *شاهنامه (۲): شاخ سرو سایه‌فکن (برگزیده داستان فرود، بیژن و منیژه و رستم و اسفندیار)*. تهران: سمت.

بازگیر، نسرین. (۱۳۹۸). *تراژدی سیاوش*. رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۳۲(۳)، ۸۰-۸۴.

باقرآبادی، شهریار، سلیمی، علی و زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۹). کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در سروده‌های سهراب سپهری و خلیل حاوی (براساس نظریه معناشناسی شناختی). *ادب عربی*، ۱۲(۴)، ۱۸-۱.

تلخابی، مهری و عقدایی، تورج. (۱۳۹۸). تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ. *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، ۸(۱)، ۸۱-۹۹.

جعفری، طیبه، و چوقادی، زینب. (۱۳۹۲). بازشناسی کهن الگوها و عناصر نمادین در داستان بیژن و منیژه. *فنون ادبی*، ۵(۱)، ۱۵۵-۱۶۸.

خلیفه‌لو، سیّدفرید، و مجاهدی رضائیان، ستاره. (۱۴۰۱). بررسی بازنمایی استعاره‌های مفهومی در داستان «سیاوش» شاهنامه فردوسی: براساس رویکرد شناختی. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۶(۹۲)، ۳۳۷-۳۱۳. doi: 10.22054/ltr.2020.47252.2835

سراج، اشرف و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۳۹۷). استعاره‌های مفهومی حوزه اخلاق در شاهنامه فردوسی: رویکردی شناختی. *پژوهش‌نامه اخلاق*، ۱۱(۴۰)، ۱۲۷-۱۴۲.

دبیرمقدم، محمد. (۱۳۹۶). *زبانشناسی نظری: پیدایش و تکوین دستور زایشی*. ویراست سوم، تهران: سمت.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۹۷). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*. تهران: سمت.

رضوانیان، قدسیه، ندا غیاثی و محمد اعظم‌زاده. (۱۳۹۵). مطالعه تأثیر روایت استعاری فردوسی بر شاهنامه‌نگاری. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، ۱۳، ۱۲۹-۱۶۰.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۷). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: انتشارات سوره مهر.

عامری حیات، مقدس سرکشیک‌زاده، محمد مهدی، ابوالحسنی‌چیمه، زهرا. (۱۳۹۸). بررسی مقابله‌ای طرح‌واره‌های تصوری در اشعار حافظ و اشعار سهراب سپهری. *جستارهای زبانی*، ۱۰(۲)، ۲۰۱-۲۲۳.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *شاهنامهٔ فردوسی جلد دوم با استفاده از نسخه ژول مول و نسخه مسکو*. تهران: اقبال.

فضائلی، سیده مریم و شریفی، شهلا. (۱۳۹۲). بررسی طرحواره‌های قدرتی در برخی از ضرب‌المثل‌های زبان فارسی. *زبانشناسی و گویش‌های خراسان*، ۵(۸)، ۱۳۱-۱۴۴.

In Press

فیاضی، مریم سادات، و احمدپور لختگی، عطیه. (۱۴۰۱). بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرخزاد. *مطالعات زبانی و بلاغی*، ۱۳(۲۹)، ۱۹۱-۲۱۸.

قادری نجف‌آبادی، سلیمان، عموزاده، محمد، و توانگر، منوچهر. (۱۳۹۵). زبانشناسی‌شناختی: الگوی شناختی چشم در بوستان سعدی. *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، ۱(۱)، ۷۱-۹۵.

کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۸۴). *نامه باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی (جلد پنجم: از داستان بیژن و منیژه تا آغاز پادشاهی لهراسب)*. تهران: سمت.

مالمیر، تیمور، و حسین‌پناهی، فردین. (۱۳۹۱). بررسی ساختاری داستان بیژن و منیژه. *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۶(۵۳), ۱۳۲-۱۰۹. doi: 10.22054/ltr.2012.6587

محمودی، سکینه خاتون، و قاسمی، مرضیه. (۱۴۰۰). ... شبی چون شَبَه روی شسته به قیر (بررسی ارتباط موضوعی متن و تصویر در داستان بیژن و منیژه). *نگارینه هنر اسلامی*، ۸(۲۲)، ۱۵۴-۱۷۰.

References

Ameri, H. Sar Keshik Zadeh Mohaghegh, S.K.Z.S, and Abolhassani Chimeh Z. (2019). Contrastive Analysis of Image Schemas in Hafiz and Sohrab Sepehri's Poems. Language Related Research, 10(2), 201-223. [In Persian]

Aydenloo, S. (2016). *Shahname (vol. 2): Branches of Shady Cypress (Chosen from Story of Forud, Bizan and Manize and Rostam and Esfandyar)*. Samt: Tehran. [In Persian]

Bagherabadi, S., Salimi, A., & Zeinivand, T. (2021). The Function of the Pictorial Schemes in Sohrab Sepehri and Khalil Hawi's Poetry (Based on Cognitive Semantics). *Arabic Literature*, 12(4), 1-18. doi: 10.22059/jalit.2019.242402.611791[In Persian]

Bazgir, N. (2019). Siyavash's Tragedy. *Teaching Development of Persian Literary and Language*, 32(3), 80-84. [In Persian]

Croft, W. and Cruse, D.A. (2004). *Cognitive linguistics*. Cambridge University Press.

Dabir-Moghaddam, M. (2018). *Theoretical Linguistics: Emergence and Development of Generative Grammar*. Tehran: SAMT. [In Persian]

Evans, V. (2007). *A glossary of cognitive linguistics*. Edinburgh University Press.

Evans, V. (2019). *Cognitive linguistics: A complete guide*. Edinburgh University Press.

Evans, V. and Green, M. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh University Press.

Fayyazi, M. & Ahmadpour Lakhtagi, A. (2022). An Investigation of Movement Schema in Forough Farrokhzad's Poems. *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*, 13(29), 191-218. [In Persian]

Fazaeli, F. and Sharifi, Sh. (2013). Surveying Force Image Schemas in Some Proverbs of Persian Language. *Linguistics and Khorasan Dialects*, 5(8), 131-144. [In Persian]

Ferdowsi, A. (2008). *Ferdowsi's Shahnameh*, *Volume 2, based on the Julius von Mohl and Moscow Edition*. Tehran: Iqbal. [In Persian]
Geeraerts, D. (Ed.). (2006). *Cognitive linguistics: Basic readings (Vol. 34)*. Walter de Gruyter.
Geeraerts, D. & Cuyckens, H. (2007). Introducing cognitive linguistics. In Geeraerts, Dirk, and Cuyckens, Hubert. (Eds.), *The Oxford handbook of cognitive linguistics*, (pp. 3-21). Oxford University Press.
Ghaderi Najaf Abadi, S., Amoozade, M., & Tavangarzade, M. (2016). Cognitive Linguistics: A cognitive model of 'eye' in Bustan-e Sa'di. *Persian Language and Iranian Dialects*, 1(1), 71-95. [In Persian]
Jafari, T., & Choghadi, Z. (2013). Archrtypal Analysis of Bijan and Manije Story. *Literary Arts*, 5(1), 155-168. [In Persian]
Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. University of Chicago press.
Kazzazi, M.J. (2003). *Ancient Book The Edition and Interpretation of Shahname of Ferdowsi (Volum 5: From Bizan and Manizheh Story to the Beginning of Lohrasb's Kingdom*). Tehran: SAMT. [In Persian]
Khalifehloo, S. F., & Mojahedi Rezaeian, S. (2022). The Study of the Representation of Conceptual Metaphors in "Siyavash" Story of Ferdowsi's Shahnameh: A Cognitive Approach. *Literary Text Research*, 26(92), 313-337. doi: 10.22054/ltr.2020.47252.2835 [In Persian]
Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge University Press.
Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago press.
Langacker, R. (1991). *Foundations of Cognitive Grammar, Volume II*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Mahmoodi, S. K., & Ghasemi, M. (2022). ... A Night Like a Ghost which has Washed the Face with Tar A Study on the Thematic Relation of Text and Illustrations in Bijan and Manijeh Story. *Negarineh Islamic Art*, 8(22), 154-170. doi: 10.22077/nia.2022.4801.1549
Malmir, T. & Hosseinpanahi, F. (2012). Bijan story structure review and Manizheh. *Literary Text Research*, 16(53), 109-132. doi: 10.22054/ltr.2012.6587 [In Persian]
Mandler, J.M. (2004). *The Foundations of Mind: Origins of Conceptual Thought*. Oxford: Oxford University Press.
Rasekh Mahnad, M. (2019). *An Introduction to Cognitive Linguistics Theories and Concepts*. Tehran: SAMT. [In Persian]
Rezvaniyan, Gh., Ghiyasi, N., & Azamzadeh, M. (2016). The Study of the Effect of Ferdowsi's Metaphorical Narrative on the Iconography of Shahnameh. *Comparative Literature (The Academy of Persian Language).* 13. 129-160. [In Persian]
Rumelhart, D.E. (1980). Schemas: The building blocks of cognition. *In Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives in*

Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence and Education, Rand J. Spiro, Ber-tram C. Bruce, and William F. Brewer (eds.), 33–58. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Safavi, K. (2008). *An Introduction to Semantics*. Tehran: Sure-ye-Mehr Publication. [In Persian]

Seraj, A., Mahmoudi Bakhtiyari, B. (2018a). Conceptual Metaphor of Moral Domain in Ferdowsi's Shahnameh: A Cognitive Approach. *Research Quarterly in Islamic Ethics*. 11(40). 127-142. [In Persian]

Sharifian, F., Dirven, R., Yu, N., & Niemeier, S. (2008). *Culture, body and language: Conceptualizations of internal body organs across cultures and languages*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Stockwell, P. (2020). *Cognitive poetics: An introduction*. Routledge.

Talkhabi, M., & Aghdaie, T. (2019). Analyzing the Power Schema in Hafez's Poetry. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 8(1), 81-99. doi: 10.22059/jlcr.2019.71458 [In Persian]

Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics (2 vols)*. Cambridge, MA: MIT Press.

In Press

استناد به این مقاله: نام خانوادگی نویسنده اول، نام. (سال). عنوان مقاله. *عنوان نشریه (ایتالیک)*، سال(شماره)، ص آغاز-ص پایان.

Name of Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.