مجلهٔ علمی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی،
شماره ۵۸، بهار ۱٤۰۰ هـ ش ۲۰۲۱ م،
صص ۱۵٤-۱۳۱

طرحواره‌های تصویری حوزهٔ احساسات در رمان "حکایات یوسف تادرس"

نوع مقاله: پژوهشی

طیبه فتحی ایرانشاهی۱، سیدمحمود میرزایی الحسینی*۲، شیرین پورابراهیم۳
۱.دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان
۲.دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه لرستان
۳.دانشیار گروه زبانشناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
تاریخ دریافت: ۱۹/ ۱۳۹۹/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۰/۰۳/ ۱۳۹۹

چکیده

طرحواره‌های تصویری یکی از موضوعات مطرح در زبان‌شناسی شناختی است. در این طرحواره‌ها انسان براساس تجارب خود از امور عینی، ساخت‌هایی را برای امور انتزاعی در ذهن خود متصور می‌شود که فهم آن‌ها را ممکن می‌سازد. این سازوکار ذهنی و شناختی و تحلیل آن در متن روایی سبب می‌شود، دستیابی به ویژگی‌های فکری نویسنده و نمایش محتوای ذهنی و ملموس‌ساختن آن از یک‌سو و چگونگی فهم و درک دنیای درونی نویسنده توسط مخاطب، از سوی دیگر، تسهیل شود. بنابراین پژوهش حاضر بر آن است با تکیه بر آراء شناختی جانسون و لیکاف و با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی به بررسی طرحواره‌های تصویریِ حوزهٔ احساسات در رمان «حکایات یوسف تادرس» اثر عادل عصمت، نویسنده مصری بپردازد. به این صورت که طرحواره‌هایی که قالب شکل‌گیری مفاهیم احساسی چون رغبت، ترس و عشق... در داستان بودند، از کل متن استخراج گردید. با توجه به گستردگی طرحواره‌های تصویری و محدودبودن فضای مقاله، سه نوع طرحواره حجمی، حرکتی و مقدار مورد کنکاش قرارگرفت. نتایج تحقیق نشان می‌دهد اگرچه رمان از داستان‌های کوتاه و تقریباً مرتبط با هم تشکیل‌شده است، امّا بیان احساسات و ملموس‌ساختن آن‌ها یکی از اهداف نویسنده و موضوع غالب بر تفکّر اوست. همچنین طرحواره‌های حجمی نسبت به دیگر انواع، بسامد بیشتری دارند که در بیشتر موارد به‌وسیله حرف "فی" بیان شده‌اند. رغبت، بالاترین بسامد طرحواره‌ها و غضب، کمترین میزان را به خود اختصاص داده است.

کلیدواژه‌ها: معنی‌شناسی شناختی، طرحواره تصویری، حوزه مفهومی احساس، حکایات یوسف تادرس، عادل عصمت.

---

* نویسندهٔ مسئول mirzaei.m@lu.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

ارتباط بین زبان و ذهن یکی از موضوعات مطرح در زبان‌شناسی است؛ زبان‌شناسی شناختی رویکردی است که بر زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای سامان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات تأکید می‌کند. در این رویکرد، زبان، نظامی از مقوله‌ها در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان فقط به‌عنوان پدیده‌ای مستقل بررسی نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکارهای پردازش و تأثیرهای تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (Geeraerts,1995:115)؛ بنابراین، زبان وسیلهٔ نمود ذهن و بازتاب‌دهندهٔ جهان درون انسان است. معنی‌شناسیِ شناختی که یکی از حوزه‌های مهم زبان‌شناسیِ شناختی است به بررسی رابطهٔ میان تجربهٔ انسانی، نظام مفاهیم و ساختار معنایی زبان می‌پردازد (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۲۲).

رویکردِ شناختی به ادبیات، چگونگی درک رویدادها را بررسی می‌کند به وسیلهٔ آنچه در این رویکرد اصطلاحاً ذهنِ ادبی نامیده می‌شود. معنی‌شناسانِ شناختی در مطالعات خود نقش عمده‌ای برای استعاره قائل شدند و آن را ابزاری مناسب برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبان می‌دانند، در رویکرد شناختی، استعاره از کسوت یک فن کلامی بیرون می‌آید و پا به زبان روزمره می‌گذارد و توانایی ادراک مفاهیم انتزاعی مانند، زمان، مرگ و عشق را با مفاهیم ملموس‌تر مکان، عزیمت و سفر، برای ما امکان‌پذیر می‌سازد (پورابراهیم و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۰).

"حکایات یوسف تادرس" اثری از عادل عصمت، نویسنده مصری است که در سال ۲۰۱۶ م موفق به اخذ "جایزه نجیب محفوظ" شده است. راوی در این رمان از نوع دانای کل یا سوم شخص است. این رمان متشکل از داستان‌های کوتاهی دربارهٔ زندگی شخصیت اصلی داستان یوسف تادرس است. در این رمان راوی پیوسته به بیان احساسات خود خصوصاً میل و رغبتی می‌پردازد که یا توأم با ترس است یا به ترس منجر می‌شود و وجود او را فراگرفته است. نقاشی تنها راهی است که به کمک آن می‌تواند خود را از گرداب این احساس نجات دهد. در پایان رمان، تادرس نود و نه تصویر از خود را طراحی می‌کند که با هم متفاوت‌اند.

جستار حاضر تلاشی است برای تصریح پیوند و ارتباط نظریه‌های زبان‌شناسیِ شناختی و ادبیات خصوصاً رمان و تأکید بر اینکه توسل به طرحواره‌های شناختی در زبانِ ادبیات، قادر است بینش و درک نسبتاً جامع و منسجمی از رویدادها و معانی درون داستان به ما بدهد و همچنین مشخص می‌شود که نویسنده چگونه و چقدر از طرحواره‌های تصویری برای قالب‌بندی و مفهوم‌سازی احساسات خود استفاده می‌کند.

پژوهشگران در پی پاسخگویی به این دو سؤال‌اند: ۱- طرحواره‌های حوزهٔ احساسات تا چه میزان در رمان حکایات یوسف تادرس به کارگرفته‌شده است؟ ۲- طرحواره‌های تصویری حوزهٔ احساسات در این رمان چه کارکردی دارند و چه شناختی از سطح فکری نویسنده ارائه می‌دهند؟

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ طرحواره‌های تصویری مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری نگاشته شده است. ازجمله ذوالفقاری و عباسی (۱۳۹٤) در مقالهٔ «استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری در شعر ابن‌خفاجه» به این نتیجه دست‌یافته‌اند که ابن‌خفاجه به‌عنوان سرآمد وصف ادبیات اندلس، از نظر آفرینش استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری حجمی، حرکتی و قدرتی در چکامه‌های هنری خود در دستهٔ خلاق‌ترین شاعران است. قائمی و ذوالفقاری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «طرحواره‌های تصویری در حوزهٔ سفر زندگی دنیوی و اخروی در زبان قرآن» در پی دستیابی به طرحواره‌های تصویری در زبان قرآن در حوزهٔ زندگی دنیوی و اخروی بوده‌اند. تحقیق آن‌ها بیانگر آن است که طرحواره‌های حرکتی، حجمی، قدرتی، موقعیت بالا و پایین، خطی و نزدیکی و دوری و موقعیت عقب و جلو در حوزه زندگی دنیوی و اخروی به‌کار رفته است. عابدی جزینی و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی طرحواره‌های تصویریِ عذاب در قرآن کریم از منظر زبان‌شناسی شناختی» تلاش کرده‌اند با بهره‌گیری از انواع طرحواره‌ها، مفهوم انتزاعی "عذاب" را جهت درک بهتر مخاطب از این امر انتزاعی، با استفاده از تعامل فیزیکی با پدیده‌های بیرونی، گسترهٔ معنایی بخشند. با این وجود، تاکنون مقاله‌ای پیرامون رمان «حکایات یوسف تادرس» و نیز بررسی طرحواره‌های تصویری در آن یافت نشد. همچنین، اگرچه بررسی طرحواره‌های تصویری در متون

عربی بیشتر در حوزهٔ متون دینی و چند نمونه نیز در حوزه شعر صورت گرفته امّا تا به حال مقاله‌ای در حوزه بررسی طرحواره‌های تصویری در رمان‌های عربی به رشته تحریر در نیامده است.

۳-۱. مبانی نظری و روش تحقیق

مفهوم طرحواره را نخستین بار بارتلت (۱۹۳۲م) که از پیروان مکتب روانشناسی گشتالت بود، به‌کار برد. این مفهوم در ارائهٔ پاسخ به این سؤال شکل گرفت که چگونه اطلاعات مربوط به وقایع و رویدادها برای کاربردهای بعدی در ذهن ذخیره می‌شوند. بارتلت معتقد بود که فهم و یادآوری، عمدتاً در بافت تجربیات پیشین و با اشاره به اطلاعاتِ مرتبطِ موجود در ذهن صورت می‌گیرد. وی واژهٔ طرحواره را برای ساختار این تجربیات پیشین به کار برد (یوسفی راد، ۱۳۸۲: ٤٤). در دههٔ ۱۹۷۰م، نظریهٔ طرحواره‌ای به‌عنوان الگویی برای دانش انسانی و به‌عنوان ابزار تهیهٔ برنامه‌های رایانه‌ای در تحقیقات هوش مصنوعی و به مثابهٔ «دانش بافتی» مطرح شد که امکان پردازش زبانی را در این برنامه‌ها فراهم آورد (استاکول،۱۳۹۳: ۱۳۹).

اصطلاح «طرحواره‌های تصویری» نخستین بار در سال ۱۹۸۷ میلادی هم‌زمان در کتاب "بدن در ذهن" اثر مارک جانسون و کتاب "زن‌ها، آتش و خطر" اثر جورج لیکاف مطرح شد. برداشت هر دو از این اصطلاح «یک بخش کلیدی از تعبیر خاستگاه‌های جسمی‌شدگیِ اندیشه و مقصود انسان» بود؛ ضمن آنکه به سه محور فلسفهٔ عمیق، روانشناسی ژرف و مباحث زبانشناسی توجه داشتند (Johnson,2005: 15). جانسون (۱۹۸۷م) در مطالعات شناختی خود، ویژگی‌های متعددی را برای طرحواره‌های تصویری برشمرده است ازجمله اینکه طرحواره‌ها، مستقیماً در تجربهٔ بدنمند ما زمینه‌سازی می‌شوند و از تجربه‌های حسی بشر مشتق می‌شوند و با این تجربه‌ها رابطه دارند. به‌این‌ترتیب می‌توان ادعا کرد که طرحواره‌های تصویری، پیش‌مفهومی و جزء اولین مفاهیمی هستند که در ذهن بشر ظاهر می‌شوند و پایه‌های نظام مفهومی به شمار می‌آیند (روشن و اردبیلی،۱۳۹۵: ٤۹).

طرحواره حجمی یکی از طرحواره‌هایی است که براساس تجربیات روزمرهٔ انسان در قرارگرفتن در محیط دارای حجم و نیز مظروف قرارگرفتن برای ظرف‌های مختلف را به امور انتزاعی انتقال می‌دهد و برای آن‌ها حجم قائل می‌شود. در این نوع طرحواره، قلمروهای

انتزاعی مانند «دردسر یا حال خودش» در دو جمله «علی توی دردسر افتاده» و «بابک توی حال خودش بود» طوری نشان داده می‌شوند که انگار حجم و فضای هندسی هستند و کسی می‌تواند به داخل آن‌ها قرارگیرد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱٦۳). صاحب‌نظران زبان‌شناسی شناختی بر این باورند که هر حرف‌اضافه دارای یک معنای اولیه است که با گذشت زمان و بر اثر کاربرد آن در بافت‌های گوناگون، دستخوش گسترش معنایی شده و معانی تازه‌ای را می‌پذیرند. به اعتقاد آن‌ها این معانی به‌صورت شبکه‌ای به یکدیگر متصل هستند. در شبکهٔ معنایی، معنای اولیهٔ حرف در کانون قرار می‌گیرد و دیگر معناها در گرداگرد معنای اولیّه به آن پیوند می‌خورند (بامشادی و همکاران، ۱۳۹۵: ٦۰).

این نوع از طرحواره‌های تصویری با اندازهٔ کمّی اشیاء سروکار دارد. به همین خاطر طرحوارهٔ تصویری شیء‌ای نیز گفته می‌شود. در به تصویرکشیدن مفاهیم انتزاعی از واژگانی که دلالت بر مقدار (میزان) دارند مانند افزود، زیاد کرد، کم کرد، کاهش داد، اضافه کرد و غیره استفاده می‌شود (شاملی و حاجی‌قاسمی، ۱۳۹۷: ۲٦) مانند زیادشدن ترس در جملهٔ «در زمان تنهایی ترسش زیاد شد».

حرکت انسان و مشاهدهٔ حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکت، در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد (صفوی،۱۳۷۹: ۳۷۵) مانند «برای گرفتن مدرک دکتری خود، یک مسیر طولانی را پشت سر گذاشتم».

در پژوهش پیش‌رو، ده مفهوم احساسی رغبت، ترس، عشق، حزن، عزلت، نگرانی، توهم، آرامش، غضب و هوشیاری موجود در رمان مورد بررسی قرار گرفته است. تلاش محقق این است که طرحواره‌های بنیادین(حجمی، حرکتی، مقدار) که در زیرساخت این مفاهیم است کشف شود. این کشف از راه زبان داستان و ابزارهای دستوری و واژگانی موجود در زبان روایت صورت می‌گیرد. در هر مثال با توسل به شواهد زبانی، به ذکر طرحواره‌های زیرساختی خواهیم پرداخت. ملاک تحلیل، زبان عربی است و ترجمه‌ها صرفاً برای خوانندگان فارسی‌زبان است. در زیر هر بخش نیز نموداری که بیانگر تعداد و درصد طرحواره‌های مربوط به آن احساس است، طراحی شده است.

٤-۱. خلاصه رمان

این رمان نوعی «خود زندگینامه‌نگاشت» است که یوسف تادرس به عنوان راوی، شخصاً مراحل زندگی خود را از زمان تولد تا بزرگ‌سالی شرح داده است؛ او در شرایطی خاص متولد شده زیرا شاهد مرگ زودرس مادرش بوده و این امر تأثیری منفی بر روان وی نهاده است. اصلی‌ترین بخش این رمان، علاقهٔ تادرس به نقاشی است که سبب شکل‌گیری سؤالاتی در ذهن وی دربارهٔ خدا، فلسفهٔ زندگی، عشق و... می‌گردد. به دنبال این افکار وی به کاوش جهان می‌پردازد و به دنبال منِ وجودیِ گمشدهٔ خویش است. شخصیت اصلی این رمان، خود یوسف تادرس است که بر تمام جوانب رمان سایه افکنده است. وی در خلال تلاش برای رسیدن به آرامش و جستجویِ من وجوی خود، شخصیت‌های فرعی داستان را تحت‌الشعاع قرار داده است. وی در این رمان، کوچکترین اسرار خویش را حتی در مورد مشکلات خود با همسرش ژانت و روابط عاشقانه با سناء و تهانی بیان می‌کند. در رمان علاوه بر زندگی شخصی تادرس، موضوعات اجتماعی مانند نوع زندگی قدیمی خانواده‌های مصری و درگیری‌های خانوادگی و اختلافات مربوط به ارث گنجانده شده است که هرکدام از موضوعات مطرح‌شده در داستان، به گونه‌ای تبیین‌کنندهٔ احساسات تادرس هستند.

۲- مفهوم‌سازی احساسات در قالب طرحواره

۱-۲. رغبة (میل)

لفظ "رغبة" به معنای میل و خواستن چیزی است که در آن نوعی کشش و جذب هست؛ امّا با توجه به خلاقیت نویسنده در تلفیق طرحواره‌ها، علاوه بر طرحواره جذب شاهد طرحواره‌های حجمی و حرکتی و مقدار برای "رغبة" به‌عنوان پربسامدترین احساس راوی هستیم:

«أمّا رَغبَتي في "سناءَ" فَقَد ظَهَرت مُمَثلةً بالنورِ»(عصمت، ۲۰۱۵: ۱۲۰) (ترجمه: علاقه‌ام به سناء، سرشار از نور آشکار شد).

تادرس به توصیف تفاوت احساسات خود در برابر همسرش و سناء می‌پردازد و برای خود او سؤال است که آیا شهوت انواعی دارد که او این‌گونه است؟ زیرا شهوت او نسبت به همسرش با مرور زمان به تاریکی مبدل شده امّا گرایش به سناء روشن است. میل و رغبت یا شهوت هرچند ذاتاً مفهومی یکسان است، در موقعیت داستان با توجه به اینکه در مورد چه

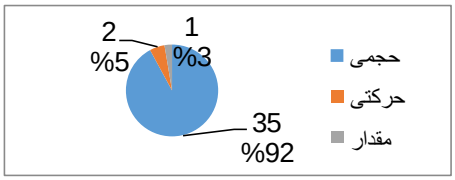
کسی گفته می‌شود، مفهوم‌سازی‌های سوگیرانه‌ای دارد. میل به معشوقه به‌مثابه نور و میل به همسر به‌مثابهٔ تاریکی انگیخته می‌شود.

«أَشعُرُ بِحُبّها مَعكُوساً، عَلَى شَكلِ رَغبةٍ فی التدمیر» (*همان*: ۱۹٤) (ترجمه: عشق به او را به گونه‌ای وارونه و به‌صورت تمایلی ویرانگر احساس می‌کنم).

بعد از آن که رابطهٔ تادرس و همسرش به تیرگی می‌گراید، وی نسبت به زندگی و گمراهی خود هوشیار می‌شود و به سمت خانواده‌اش برمی‌گردد؛ امّا احساس می‌کند به خاطر کم‌لطفی در حق ژانت وی در پی خلاصی از دست اوست و ژانت در عشق، به نابودی او تمایل دارد. نویسنده در اینجا دو طرحوارهٔ جذب و حجمی را چنان با هم تلفیق کرده است که تشخیص و گزینش یکی از آنان سخت به نظر می‌رسد. این مثال با توجه به کشش و میل، در دستهٔ جذب و با توجه به حرف"فی"، در دستهٔ حجمی قرار می‌گیرد.

«كُنتُ قَلِقاً في ذلك الصّيف خائفاً، من رغبة أمّي مُفرِطَةً في إبعادي عن حياة الزقاق» (*همان*: ۵۸) (ترجمه: در آن تابستان، به خاطر اینکه مادرم شدیداً علاقه داشت که مرا از زندگی در کوچه دور کند نگران و مضطرب بودم).

مادر تادرس که موافق تحصیل او در اسکندریه بود، او را به آشنایان خود معرفی کرد و به سبب مشکلات عدیده، علاقه‌مند بود که از محل زندگی آنان فاصله بگیرد. نویسنده برای نشان‌دادن میل او به دوری تادرس از واژهٔ "مفرطة" استفاده کرده یعنی برای میل همچون اشیاء فیزیکی اندازه قائل است.



۲-۲. ترس

ترس، از دیگر احساسات غالب بر وجود یوسف تادرس است که وجود او را به‌طور کامل فراگرفته است. نویسنده از طرحواره‌های حجمی، مقدار و حرکتی در جهت ملموس نشان دادن آن بهره برده و از واژگان «خوف»، «رعب»، «دهشة» و «وحش» استفاده کرده است.

«الرَّسمُ يُخَلِّصُكَ مِنَ الخَوف» (*همان*: ۱۸) (ترجمه: نقاشی، تو را از ترس رها می‌سازد).

تکیهٔ اصلی رمان حاضر بر روی هنر نقاشیِ یوسف تادرس است. وی گاهی نقاشی را رهایی‌بخش دانسته و بین نقاشی و عدم ترس برای خود، ارتباط ایجاد کرده است. در مثال فوق "خوف" (ترس) فضایی در نظر گرفته‌شده که در آن راه گریزی نیست و همچون حصاری او را کاملاً محاصره کرده است؛ امّا نقاشی هنری است که ریشه در ذات یوسف تادرس دارد و فکر او را مشغول می‌سازد و راهی برای خروج از این حصار درونی است. در حقیقت نویسنده از زبان تادرس، به بیان داستان می‌پردازد، از حرف "مِن" برای فضاسازی یا مکان‌شدگی احساس ترس استفاده می‌کند، تا آن را احاطه‌کننده بر خود القا کند.

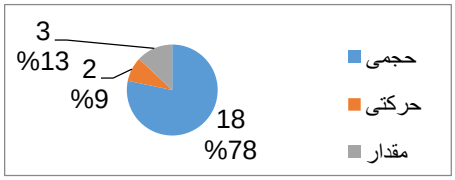
«لَكنَّ الخَوفَ يَظَلّ في قلبي كما هو، ليلٌ دَاكِنٌ» (*همان*: ۲۵۲) (ترجمه: امّا ترس، همان‌گونه که بوده، پیوسته در قلبم جای گرفته، (به‌سان) شبی تاریک).

شب و تاریکی آن همواره یکی از دست‌مایه‌های هنری نویسندگان و ادیبان بوده است تا ترس خویش را در قالب این کلمه ریخته و به مخاطبی که خود نیز از شب می‌ترسد، ترسی چند برابر القا سازند. این تاریکی و خوف زمانی شدت می‌یابد که تاریکی محض بر آن سایه انداخته باشد. عادل عصمت آن را با صفت "داكن" برای خواننده ترسیم ساخته است. در نمونه فوق یوسف تادرس همیشگی‌بودن ترس را در قلب خود بیان می‌کند. نویسنده قلبِ تادرس را چون خانه‌ای می‌داند که ترس آن را تسخیر کرده و چنان بر آن مسلط شده که گویی عضوی از آن است.

«في الأيام الأولى في الكُلّيّة ازداد الخوف» (*همان* :٦١) (ترجمه: روزهای نخست ورود به دانشکده، ترسم رو به فزونی نهاد).

ترس، امری درونی برای یوسف تادرس است. تادرس زمانی که برای ادامهٔ تحصیل به اسکندریه می‌رود و برای اولین بار است که از دامن پرمهر مادر، کوچه و محل زندگی و عادات پدرش دور می‌شود، این دوری بر او تأثیر می‌گذارد و ترسش بیشتر می‌شود. در این مثال نویسنده

برای خوف، مقدار قائل شده و آن را رو به افزایش دانسته است. در واقع وی یک امر انتزاعی را با استفاده از الفاظِ بیانگرِ مقدار، برای خواننده به‌صورت عینی مجسم ساخته است.



۳-۲.حُبّ (عشق و دوست داشتن)

عشق و دوست‌داشتن را می‌توان سومین احساس مهم درونی تادرس دانست که منجر به ترس و احساساتی دیگر چون اندوه و نگرانی در وجود تادرس است، نویسنده برای بازتاب این احساس از طرحواره‌های حجمی، مقدار و حرکتی بهره گرفته است.

«لَقَد وَقَعتُ في حُبّ كلِّ مَن رسمت تقريباً بعضهم نَفر منّي وكَرِهَني» (همان: ۷۳) (ترجمه: تصویر هرکسی را که می‌کشیدم تقریباً به دام عشق او می‌افتادم. بعضی‌ها از من دوری می‌جستند و متنفر می‌شدند).

تادرس برهه‌ای را به نقاشی چهرهٔ دیگران اختصاص می‌دهد، او از فشار احساسی که متحمل می‌شوند، سخن می‌گوید. گویی نقاشی، پرده از اسرار آنان برمی‌دارد، امّا خود تادرس شیفته آنان می‌شود؛ با وجود اینکه بعضی از آن‌ها از وی نفرت دارند. نویسنده در اینجا این عشق یوسف تادرس را همچون مکانی می‌داند که در آن فرومی‌افتد، این مکان حریم مشخصی دارد همچون ظرفی که چیزی در آن قرار بگیرد، در اینجا یوسف تادرس مظروف آن است.

«وشَعَرتُ أَنّني غَارِقٌ في الحُبّ» (همان: ۱۱٦) (ترجمه: احساس کردم که در عشق، غرق‌شده‌ام).

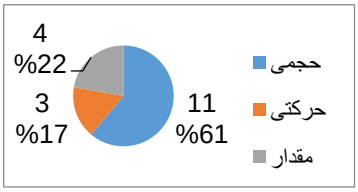
بعد از شروع رابطهٔ دوستی تادرس و سناء، سناء او را با خبر می‌سازد که پدرش از رابطه آنان مطلع شده، باید دیدارهای‌شان را کمتر کنند. سناء به خاطر این موضوع غمگین می‌شود. با گذر زمان عشق سناء تمام وجود یوسف تادرس را فراگرفته است که اوج احساسش را با غرق‌شدن

در عشق بیان کرده است. آنچه ابتکار نویسنده را در جملهٔ فوق نشان می‌دهد انتخاب واژگان برای القای فکر خود است که اولاً در باب مادهٔ "غرق" آمده است: «غین»، «راء» و «قاف» در اصل دلالت بر پایان چیزی دارند که به نهایت خود می‌رسد» (ابن‌فارس، ۱۹۷۹، ج٤: ٤۱۸)، پس استفاده از این واژه، نهایت عشق یوسف تادرس را نشان می‌دهد. ثانیاً استفاده از اسم فاعل بیانگر آن است که عشق را همچون مقدار مشخص و محدودی از آب در نظر گرفته که یوسف تادرس خود در آن فرورفته است. در حقیقت نویسنده این خاصیت را به عشق داده است که حجم دارد و قابل‌رؤیت است به‌طوری‌که انسان در آن فرو می‌رود.

«هذا الحُبّ كَادَ يُدَمِّرُنِي والغَريب أنّه، لم يكن أعمقَ حُبّ من جانبي» (عصمت، ۲۰۱۵: ۱۱۵)

(ترجمه: این عشق داشت مرا نابود می‌کرد. عجیب این‌که عمیق‌ترین عشق من نبود).

در نمونهٔ فوق تادرس ابتدا از ضعف انسان در برابر عشق سخن گفته و عشق را دارای قدرتی دانسته که انسان را ضعیف می‌کند، سپس به صحبت دربارهٔ خود پرداخته است. نویسنده برای تفهیم گفته‌های یوسف تادرس مجبور است که از طرحواره استفاده کند؛ یعنی علاوه بر این‌که عشق را ویرانگر بداند –یعنی طرحواره قدرتی– میزان آن را بیان کند که کم است و عمق ندارد.



٤-۲. حزن (اندوه)

حزن از دیگر احساسات یوسف تادرس است که به سبب ترس و سایر اعمال در وجود او جای می‌گیرد. نویسنده برای مفهوم‌سازی آن از طرحواره‌های حجمی، مقدار و حرکتی استفاده کرده است. گاه راوی به‌تنهایی و قدم‌زدن نیاز دارد به‌گونه‌ای که این عمل مانع فکرکردن به کارهای دیگر می‌شود و حتی تشخیص احساسات غالب بر او در آن لحظه برای او سخت می‌شود:

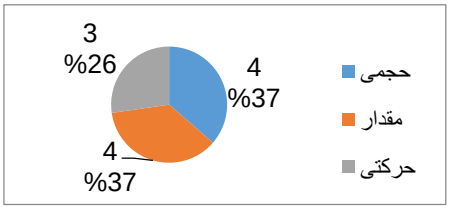
«سِرتُ في شَارِع النُّحاس خفيفاً لا أعرف أن كان ما في قلبي فَرَحٌ أم حُزنٌ» (*همان*: ۸۵)
(ترجمه: در خیابان النحاس، چست و چابک به راه افتادم درحالی‌که نمی‌دانستم در قلبم شادی است یا اندوه).

نویسنده قلب را مکان‌واره‌ای می‌داند که ظرف آن احساسات است. نویسنده قلب را جای دو احساس شادی و غم می‌داند و در واقع برای این دو حس متقابل، حجم در نظر گرفته که در قلب جای می‌گیرند.

«العَينُ فيها نَوعٌ غَائرٌ من الحُزن» (*همان* :۲۰۹) (ترجمه: در چشم، حزنی عمیق وجود دارد).
تادرس زمانی که در آستانهٔ خروج از گرداب مشکلات روحی خود است، برای آرامش وجود خود، نود و نه تصویر از خود ترسیم می‌کند که در هر مرحله نسبت به قبل تغییر و تحول می‌یابد. نویسنده در نمونهٔ فوق حزنی که در چهرهٔ او هست را فرورفته در چشمش می‌داند؛ یعنی چشم ظرفی است که مظروف آن امر انتزاعی حزن و اندوه است. در واقع هدف نویسنده این است که به مخاطب القا کند حزن و اندوه تمام وجود او را احاطه کرده است.

«أَبدَت حُزناً على تركي كُليَّة الفنون أكثر من حزني نفسه»(*همان*: ۱۰۹) (ترجمه: به خاطر انصراف از دانشکده هنر، (سناء) بیشتر از من، اندوهش را ابراز کرد).

زمانی که تادرس به سناء می‌گوید که با اختیار خود دانشکده هنر را ترک کرده، سناء ناراحت می‌شود. نویسنده برای بیان تفاوت بین ناراحتی تادرس و سناء از واژه "اکثر" استفاده کرده است؛ گویی ترازویی برای اندوه این دو شخص در نظر گرفته که طرف سناء بیشتر و سنگین‌تر است.



۵-۲. عزلت (تنهایی)

احساس تنهایی نیز احساس دیگری است که نویسنده بـرای مفهوم‌سـازی آن از طرحواره‌هـای حجمی، مقدار و حرکتی بهره گرفتـه اسـت؛ وی در چنـد مـورد از واژه " عُزلة " و یک‌بـار از "حس الوحدة" استفاده کرده است:

«نُحِيطُنا عُزلةٌ لا نهائية» (*همان* :٦٥) (ترجمه: عزلتی بی‌پایان، ما را احاطه می‌کند).

تادرس به توصیف حال مادرش در بیمارستان می‌پردازد کـه در یـک اتـاق یک‌تختـه بـوده است. او همچنین از تنهاییِ دسته‌جمعی سخن می‌گوید که به نحوی شکایت از بی‌کسی اسـت. این تنهایی آن‌ها را احاطه کرده است که پایانی نـدارد. در مثـال فـوق عـلاوه بـر احاطـه‌شـدن به‌وسیلهٔ تنهایی که طرحوارهٔ حجمی هست شـاهد طرحـواره مسـیر بـرای تنهـایی پایان‌ناپـذیر هستیم.

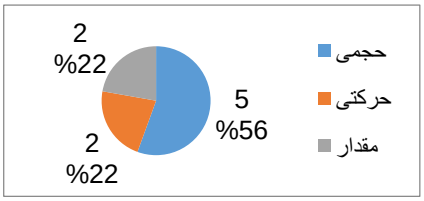
«يُحَطّم الصّورةَ التي كَوَّنتَها عَن نفسك، وعَن الدّنيا في عزلتك»(*همان*: ٨٦) (ترجمـه: تصـویری را که از خودت و دنیای تنهایی‌ات ساخته‌ای، در هم می‌شکند).

تادرس گاه برای انسان، تفاوتی نمی‌بیند که بیانگر تمایز او با دیگر کائنات باشد. وقتی با قطار به مدرسه می‌رود، احساس غربت به او دست می‌دهد که نگرش انسانی نسبت به خود را تغییر می‌دهد. ظرافت بیان و ابتکار نویسنده در نحوهٔ بیان خیلی بارز به نظر می‌رسد، زیرا با توجه به اینکه نقاشی، هنر تادرس است نگرش انسان نسبت به خود را در قالب تصویری بیان کرده که از خود می‌کشد. نویسنده در اینجا تنهایی را مکانی خالی از دیگر امور ترسیم کرده که انسانی با لوحی در آن ساکن است و به ترسیم دیدگاهش دربارهٔ خود و دنیایش می‌پردازد.

«شَعَرتُ بِكَثَافةِ العُزلة التي تُحِيطُني» (*همان*: ۲۳۷) (ترجمه: انبوهیِ عزلت را احساس کردم کـه مرا احاطه می‌کرد،).

در پایان داستان، رضا بولس، تادرس را به نقاشی تشویق می‌کنـد؛ او در یـک شـب، هفـت تصویر را ترسیم می‌کند که بسیار به‌هم شبیه بودند و در عین شباهت، بسـیار متفـاوت هسـتند. تمام شب را بیدار می‌ماند و به‌نوعی خود را موجودی دیگر می‌یابد و آن لحظه را لحظهٔ تجلـی می‌داند. احساس تنهایی بر او چیره می‌شود و او را احاطه می‌کند. نویسنده در اینجـا هـم بـرای عزلت از فعل احاطه‌کردن استفاده کرده است که طرحواره حجمی است و هم از لفـظ "كثافة"

استفاده کرده است که در زبان عربی برای فزونی امور عینی و ملموس به کار می‌رود. یعنی در اینجا ویژگی شیئی به آن بخشیده است.



٦-٢. قَلَق (نگرانی)

احساس نگرانی و تشویش خاطر، احساس انسانی دیگری است که نویسنده برای ترسیم و تفهیم این احساس نیز مانند دیگر احساسات از طرحواره حجمی، مقدار و حرکتی بهره برده است.

«ظَلّ وَجَلُه من سيرة الفئران كامناً، وإن تَجَسَّد في قَلَقه وإحساسه برائحة نتنة تفوح من كل مكان» (*همان*:٤٤) (ترجمه: ترسش از رفتار موش‌ها همچنان پنهان بود؛ گرچه این ترس در نگرانی و احساس بوی بد پخش‌شده در همه‌جا، خودش را نشان می‌داد).

تادرس در ابتدای داستان به شرایط و جوّ حاکم بر کوچه و محل زندگی خود پرداخته است. وی در ادامه از زیادشدن موش‌ها صحبت کرده و دلیل آن را به مرگ بط (مرغابی) زینات یکی از زنان کوچه مرتبط دانسته است. در چنین شرایطی جوانان برای گرفتن موش‌ها شرط‌بندی می‌کنند، امّا پدر وی خانه را ترک می‌کند؛ چراکه از موش‌ها می‌ترسد. نویسنده دل‌نگرانی او را با واژه "قلق" نشان داده است. وی با آوردن حرف "فی" ، مفهوم انتزاعی "قلق" را به صورت مکانی متصور کرده که پدر تادرس در آن مجسم می‌شود.

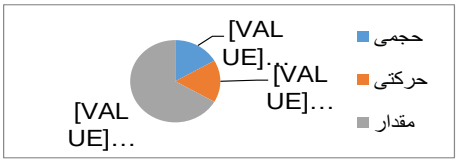
«أضاف هذا التعارض إلى قلقي»(*همان* :٦٠) (ترجمه: این مخالفت (تعارض)، بر نگرانی‌ام افزود).

زمانی که تادرس در اسکندریه رضا بولس، از بستگان دور مادرش را می‌بیند، تفاوت‌هایی با بولس در نوع نگرش به دنیا و احساس دینی دارد؛ تادرس افکار او را ناشی از نبوغ و توانایی او می‌داند. غربت و تنهایی سبب دل‌نگرانی تادرس می‌شود، زیرا به این خاطر است که مادرش

او را به بستگان می‌سپارد. تعارض افکار او با بولس نیز بر دل‌نگرانی‌اش می‌افزاید. نویسنده باز "قلق" را همچون شیئی در کفهٔ ترازو ترسیم کرده و به آن افزوده است.

«ضَخَّمَت قَلقَ أُمّي»(*همان*: ٦٦) (ترجمه: نگرانی مادرم را دوچندان کرد).

قبل از ازدواج تادرس، خواهر وی از پدرش می‌خواهد که تادرس را با خود سرِ کار ببرد تا بیکار نباشد امّا تادرس تمایلی به کارکردن ندارد و تا حدودی از خانه فاصله می‌گیرد. مادرش که او را بیش‌ازحد دوست دارد، بیش از پیش نگران او می‌شود. نویسنده برای ترسیم نگرانی مادرش از واژه "ضخمت" استفاده کرده است تا نگرانی زیاد او را توصیف کند، امّا این واژه روشن می‌سازد که نگرانی از قبل بوده و الآن بیشتر شده است. در حقیقت ما در زندگی روزمره شاهد چیزهایی همچون گیاهان و میوه و جانداران هستیم که در حال رشد هستند و با گذشت زمان بزرگ‌تر می‌شوند. نویسنده "قلق" را مانند آن‌ها ترسیم کرده است.



۷-۲. هدوء و سکینهٔ (آرامش)

آرامش احساسی است که امنیت و سلامت انسان درگرو آن است. نویسنده این احساس را به کمک طرحواره حجمی و حرکتی ترسیم کرده است:

«كنت مغموراً في حالة من السكينة» (*همان*: ۲۳۳) (ترجمه: در حالتی از آرامش غوطه‌ور بودم).

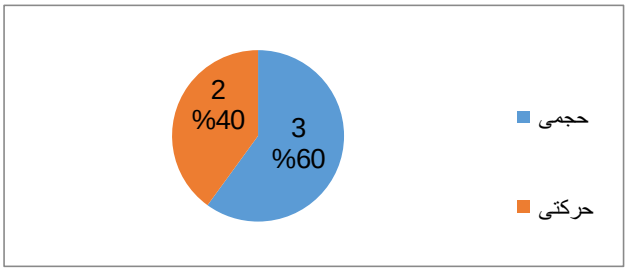
تادرس بعد از آنکه از گرداب قضایای عاشقانه بیرون می‌آید، گاه به امور دیگر مانند زندگی و روح در وجود اشیاء فکر می‌کند و با این تفکّرات به آرامش می‌رسد. نویسنده در اینجا آرامش را همچون دریایی در نظر گرفته است که انسان می‌تواند در آن غرق شود، آن‌چنان‌که تادرس در آن غوطه‌ور شده است.

«ربما عاد الهدوء إلى حياتي بعد ذلك» (*همان*: ۱۹۹) (ترجمه: شاید آرامش، بعد از آن به زندگی‌ام برگردد).

بعد از آن که تادرس سرگرم زندگی خود می‌شود، همیشه ترس و اندوهی به خاطر احساس ژانت دارد، یک روز فاتن به او می‌گوید که تو حق ژانت را ضایع کرده‌ای و او به جز تو کسی را دوست ندارد. بعد از این گفتهٔ فاتن، تادرس احساس آرامش می‌کند که نویسنده این آرامش را مانند شیء متحرکی ترسیم کرده که به زندگی او باز می‌گردد. در حقیقت برای "هدوء" حرکتی ترسیم می‌کند که ضمیر متکلم "ي" در واژه "حياتي" منظور نویسنده را القا می‌کند که نقطه شروع و پایان حرکت این آرامش زندگی تادرس است. گویی آرامشی نسبی است که مخصوص خود اوست و با آرامش دیگران متفاوت است.

«والسّكينة التي تَسَرَّبت إلى الرُّوح، بعد أن هدأت عاصفة رسم صورتي، ساعدتني على العمل لفترات طويلة في هذه الرسوم المملة» (*همان* :۲۲۸) (ترجمه: آرامشی که در روح من نفوذ کرد، پس از اینکه طوفان نقاشی چهره‌ام آرام گرفت، به من کمک کرد تا مدت‌های مدیدی در میان نقاشی‌های کسالت‌آور کار کنم).

تادرس تصمیم می‌گیرد حالت‌های مختلف خود را به تصویر بکشد و برای این کار تشویش‌خاطر خاصی دارد، امّا آرامش چیزی است که در این عمل او را قوت می‌بخشد. نویسنده برای این آرامش، حرکتی را به سمت روح متصور می‌شود او برای بیان این طرحوارهٔ حرکتی از حرف "الی" استفاده کرده که غایت و نهایت چیزی را نشان می‌دهد، یعنی روح را نقطه و مسیر نهایی آرامش می‌داند.



۸-۲. وهم

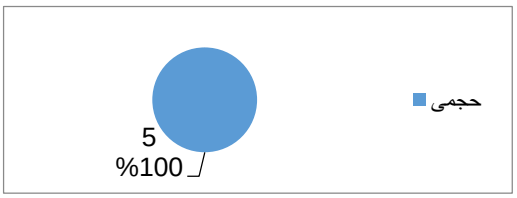
وهم، اندیشه و خیال آدمی است که امور را برای انسان، بدون قصد، مجسم می‌سازد. طرحواره‌های این حس اکثراً از دستهٔ حجمی هستند.

«أتركيني أعيش في الوهم» (*همان* :٦٨) (ترجمه: رهایم کن، تا در توهم زندگی کنم).

زمانی که تادرس از کارکردن با پدرش خسته و ناراحت است، مادرش او را به یکی از نزدیکانش معرفی می‌کند تا در مدرسه‌ای کار کند. وی در آنجا با دختری روبرو می‌شود که نسبت به او ابراز علاقه می‌کند؛ امّا تادرس به او پاسخ منفی داده و از او می‌خواهد رهایش سازد؛ زیرا تادرس در وهم زندگی می‌کند. در این مثال نویسنده وهم را به‌صورت مکان زندگی ترسیم کرده که انسان در آن تنهاست و نیاز به همراه ندارد.

«كنت سأبقى عائشاً في الوهم» (*همان*: ۲۲۱) (ترجمه: من در زندگی متوهمانه باقی خواهم ماند).

تادرس زمانی که به تفکّر در خویشتن می‌پردازد و خود را از مسیر حق دور می‌داند، به کلیسا می‌رود و حالات خود را بازگو می‌کند که یکی از آن‌ها زندگی در وهم است. اگرچه این مثال مانند نمونه‌های قبل است؛ امّا فعل "سأبقى" استمرار زمانی از گذشته تا زمان حال را به مخاطب القا می‌کند، یعنی تادرس از گذشته تاکنون در وهم بوده است. به نحوی خلاقیّت فکریِ نویسنده را بازگو می‌کند که در قالب یوسف تادرس نمایان شده است.



۹-۲. غضب (خشم)

خشم از دیگر احساسات راوی است که در قالب دو طرحواره حجمی و حرکتی ترسیم شده است.

«وألمح غضباً مثل الأبخرة يتراكم في الداخل» (*همان* :۱۹۵) (ترجمه: خشمگینانه می‌نگرم، خشمی چون بخار متراکم در درون).

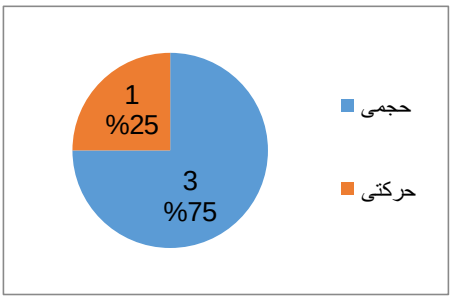
زمانی که استاد نعیم (از بستگان رضا بولس و مدیران اداره) می‌خواهد در مورد راه و روش زندگی با تادرس صحبت کند، او در حالتی که اوضاع روحی خوبی ندارد به دیدن استاد

می‌رود. نویسنده برای بیان این حالت، خشم را مظروف درونی انسان ترسیم کرده است، که به‌صورت بخار متراکم می‌شود.

«ربما كنت أنتظر هذا اللقاء حتى يفتح وعيي على الغضب الكامن في داخلي» (*همان*: ۲۰۷)

(ترجمه: شاید انتظار چنین دیداری داشتم تا اینکه دیده‌ی وجدانم را به روی خشم نهفته در درونم بگشاید)

زمانی که تادرس، بلال، یکی از مدرسان جماعة عنخ (گروه زندگی) را می‌بیند، نوعی احساس سرخوردگی پیدا می‌کند؛ زیرا یادآور گذشتهٔ دردآور اوست. این دیدار او را نسبت به خود و احساس خشمی آگاه می‌کند که در وجودش متراکم شده است. نویسنده در اینجا خشم را امری ملموس فرض کرده که در وجود تادرس جای گرفته است؛ امّا وی تابه‌حال از آن آگاه نبوده است. اگرچه محرکی بیرونی (دیدن بلال) برای این آگاهی وجود دارد؛ امّا حرکت او حرکتی خودجوش به نظر می‌رسد. در حقیقت نویسنده برای تفهیم موضوع، به هوشیاری، نوعی حرکت، بخشیده است. گشوده‌شدن هوشیاری نسبت به غضب، نشانگر احاطهٔ هوشیاری بر دیگر احساسات است.



۱۰-۲. وعی (هوشیاری)

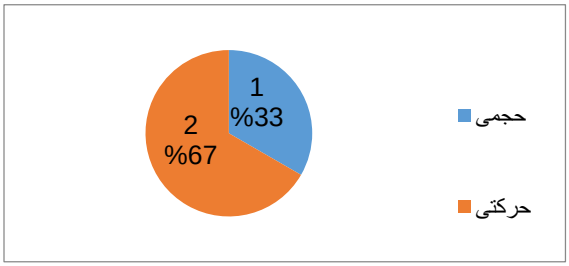
"وعی" به معنای هوشیاری و آگاهی انسان است. هوشیاری بر تمام احساسات انسان احاطه دارد یعنی شخص هوشیار نسبت به تمام احساسات خود آگاه است که در این رمان نویسنده برای ترسیم آن از طرحواره حجمی و حرکتی استفاده کرده است.

«حتى لو لم أكن في كامل وعيي» (*همان*: ۱٤٥) (ترجمه: حتی اگر در هوشیاری کامل نباشم).

تادرس علاوه بر تفکّر در چیستی خود، به اشیاء و دیگر امور فکر می‌کند، مثلاً به معنای کلمات و اینکه اگر معنا از اشیاء گرفته شود، اموری بی‌هویت می‌گردند. در چنین حالتی دوست دارد که این فکر را ادامه بدهد حتی اگر آگاه نباشد. نویسنده این عدم آگاهی را با استفاده از حرف "في" مانند مکان در نظر می‌گیرد.

«من أنا؟ السؤال الصعب الذي ظل مشكلة الإنسان منذ بزوغ الوعي» (*همان*:۲۰۳) (ترجمه: من کیستم؟ این سؤال سختی است که از زمان ظهور آگاهی انسان، مسأله او بوده است).

تادرس گاه به دنبال فلسفهٔ چیستی خود است. به نظر وی این امر، سپری است بین خود انسان و موجودی که در درون او می‌باشد. وی سؤال فلسفی «من کیستم» را مشکل انسان می‌داند. شخصیت داستان این مشکل را منوط به زمان بروز آگاهی انسان دانسته یعنی در حقیقت به مخاطب می‌گوید که انسان همیشه در حالت آگاهی نیست که بتواند منِ وجودی خویش را بشناسد. نویسنده با استفاده از لفظ "بزوغ"، طلوع و تجلّی خاصی برای هوشیاری قائل است، به این صورت که هوشیاری در ذات انسان وجود دارد و این امر پنهان، کتمان شده است؛ زیرا که انسان از آن بی‌اطلاع است امّا آگاهی انسان نسبت به آن را درگرو ظهور خود آن می‌داند. پس تغییر از پنهان به آشکار و نمایان شدن، مستلزم حرکت است.



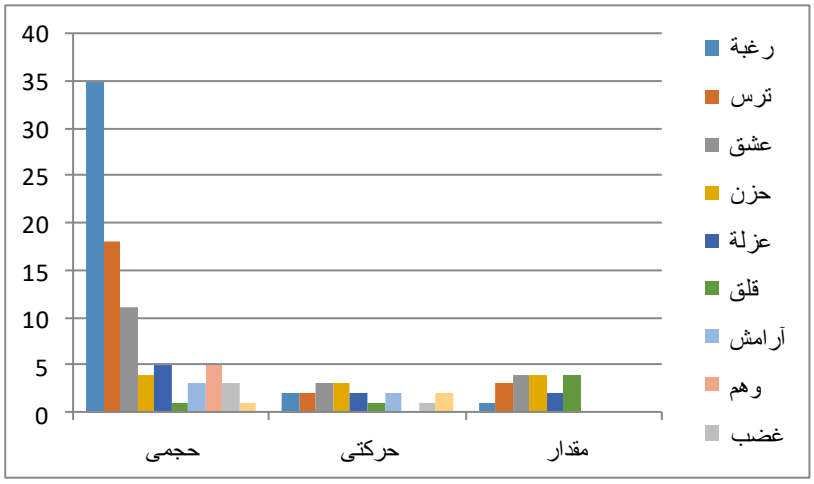
نتایج

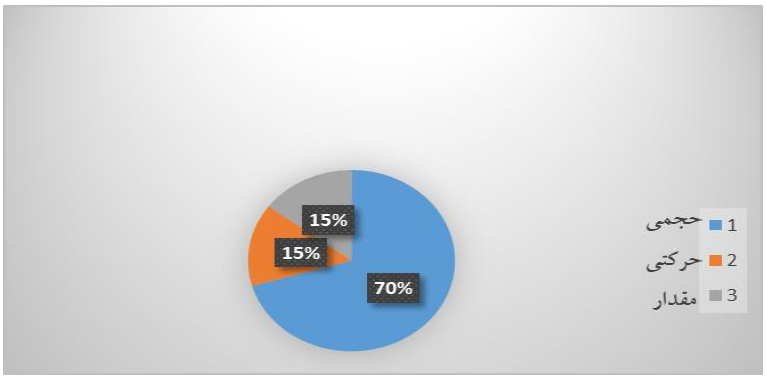
داده‌های تحقیق بیانگر آن است که عادل عصمت از طرحواره‌های حجمی، حرکتی و مقدار برای ترسیم حوزهٔ احساسات بهره برده است. احساسات نمونه‌های بررسی‌شده، گاه بیانگر آمیختگی چند نوع طرحواره هستند که این امر نشان‌دهندهٔ تفکّر مفهومی و ایدئولوژی نویسنده

است که در شخصیت گمشدهٔ خود غرق است. طرحواره‌های تصویری، مهارت زبانی نویسنده را برای ابراز احساسات افزایش داده است. از بین طرحواره‌های بررسی‌شده در مقالهٔ حاضر، طرحواره حجمی با اختصاص ۷۰٪ میزان طرحواره‌ها به خود، بیشترین بسامد را دارد؛ نویسنده از چند روش بیانی برای ترسیم و مفهوم‌سازی احساسات در قالب این طرحواره بهره گرفته است. از جمله استفاده از حرف "فی" که خاصیت مکان‌شدگی به احساسات داده است. از دیگر خلاقیت‌های نویسنده در استفاده از حرف "فی" می‌توان به انتخاب افعالی اشاره کرد که در زبان روزمره غالباً با یک امر ملموس به‌کار می‌روند، مانند فعل "غرق شدن" که عمل آن در آب صورت می‌گیرد. همچنین استفاده از حرف "من" نیز خاصیت مکان‌شدگی به احساسات می‌بخشد که اکثراً با مصدر "تخلص"،"خلاص" و افعال آن به‌کار رفته است.

امّا این نوع مکان‌شدگی در حقیقت احساسات مکان‌های ترسیم‌شده است که راوی در آن‌ها قرار دارد و در نمونه‌های کمتری احساسات را مظروف ظرف‌هایی چون قلب، وجود و... می‌بینیم. از بین احساسات بررسی‌شده، میل و رغبتی که یا توأم با ترس باشد یا منجر به ترس شود، احساس غالب بر رمان و شخصیت اول داستان است. تجربه بدنی نویسنده به او تفکّر یکنواختی در حوزهٔ امور انتزاعی داده است، مثلاً در حوزه طرحواره حجمی در اکثر موارد، ما شاهد فعل‌های احاطه‌کردن یا غرق‌شدن هستیم که گویی نویسنده در طول زندگی حصار و حریم خاصی را تجربه کرده که فعل احاطه‌کردن در احساساتش نیز نفوذ پیدا کرده است یا در حوزه طرحواره مقدار، افعال زاد و اضاف برای احساسات که اموری انتزاعی هستند مورد استفاده قرارگرفته است. همچنین در حوزهٔ طرحواره حرکتی شاهد آمدن احساساتی همچون ترس هستیم که برای مدتی از راوی دور می‌شوند و سپس دوباره او را فرامی‌گیرند. با توجه به اینکه اکثر احساسات مطرح‌شده در مقاله از نوع احساسات منفی هستند، در حقیقت نظام فکری راوی بر این اساس ارائه شده که زندگی را در چارچوبی سخت گذرانده است. در باب طرحوارهٔ هر احساس، فکر غالب نویسنده تا پایان رمان خواسته یا ناخواسته خود را در قالب عبارت زبانی بروز می‌دهد که تغییر و تحولی اندک در آن وجود دارد. این امر نشان می‌دهد که سبک فکری نویسنده یکنواخت است. مثلاً در صفحات متفاوت و موقعیت‌های مختلف، وهم را عرصهٔ زندگی می‌داند. براساس نمودار ذیل احساس رغبهٔ بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است که بیشترین نوع آن طرحواره حجمی است و احساس غضب کمترین

میزان را دربرگرفته است. اگرچه طرحواره حجمی بیشترین بسامد را دارد امّا در احساس "قلق"، طرحوارۀ مقدار میزان بیشتری را دارد و همچنین احساس "حزن" بیشترین میزان طرحواره حرکتی را در بردارد.





منابع

کتاب‌ها

عربی

ابن فارس، احمد (۱۹۷۹)، **معجم مقاییس اللغة**، تحقیق: عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: انتشارات دار الفکر.

عصمت، عادل (۲۰۱۵)، **حکایات یوسف تادرس**، القاهرة: الکتب خان للنشر والتوزیع.

فارسی

استاک ول، پیتر (۱۳۹۳)، **درآمدی بر شعرشناسی شناختی‌شناسی**، ترجمه لیلا صادقی، تهران: مروارید.

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

روشن، بلقیس و لیلا اردبیلی (۱۳۹۵)، **مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی**، تهران: علم.

صفوی، کورش (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معناشناسی**، تهران: سوره مهر.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.

لاتین

Geeraerts, D. (1995). **Cognitive Linguistics: Handbook of Pragmatic**s. Amsterdam: J. Benjamin Publisher Company

پایان‌نامه‌ها

یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۲)، **بررسی استعارهٔ زمان در زبان فارسی: رویکرد معناشناختی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

مجلات

بامشادی، پارسا، جواد بامشادی و شادی انصاریان (۱۳۹۵)، «بررسی معنایی سه حرف‌اضافهara وta وwat در کردی گورانی از دیدگاه شناختی»، **مجله جستارهای زبانی**، ش ۳۲، صص ۵۹-۸۰.

بیابانی، احمدرضا و یحیی طالبیان (۱۳۹۱)، «بررسی استعاره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو»، **پژوهشنامه نقد ادبی**، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص۱۲۶-۹۹.

پورابراهیم، شیرین، بلقیس روشن و مهدیه عابدی (۱۳۹۶)، «استعاره‌های مفهومی در زبان شعر و زبان روزمره (رویکرد تطبیقی)»، **مجله شعرپژوهی**، شماره ۳۲، صص ٦٦- ٤٩.

شاملی، نصرالله و فرزانه حاجی‌قاسمی (۱۳۹۷)، «بسط استعاری مفاهیم ذهنی مرتبط با «روز قیامت» در قرآن کریم از منظر معناشناختی (براساس طرحواره‌های تصویری حجمی)»، **پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن**، سال هفتم، شماره دوم، شماره پیاپی (١٤)، صص ٣٤- ١٧.

Johnson, Mark (۲۰۰۵), "The Philosophical Significance Of Image Schemas". From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive **Linguistics By B.Hampe**, PP. ۱۵– ۳۳

مخطّطات حقل المشاعر التصويرية فی رواية «حكايات يوسف تادرس»

نوع المقالة: أصيلة

طيبة فتحي ايرانشاهي[1]، سيدمحمود ميرزايي الحسيني [2]، شيرين بور ابراهيم[3] *

١.طالبة مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان

٢. أستاذ مشارک في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة لرستان

٣. أستاذة مشاركة في قسم اللسانيات بجامعة پيام نور ، طهران، إيران

الملخّص

تُعدّ المخطّطات التصويرية أو خطّاطات الصورة من المواضيع المطروحة في اللغويات المعرفية. في هذه المخططات يتخيّل الإنسان بناءً على تجاربه في مجال المسائل الموضوعية، بِنىً للأمور المجردة في ذهنه والتي تجعلها ممكنة الفهم. لهذه الآلية الذهنية والمعرفية وتحليلها في النصّ السردي دور بارز في تمهيد الطريق لتحقيق الخصائص الفكرية للكاتب وعرض المحتوى الذهني و جعله ملموسًا من جهة وكيفية فهم الجمهور العالم الداخلي للكاتب من جهة أخرى. يهدف البحث الحالي إلى دراسة المخططات الهيكلية في مجال المشاعر في رواية «حكايات يوسف تادرس» للكاتب المصري عادل عصمت، بناءً على آراء لايكوف وجونسون وباستخدام المنهج الوصفي- التحليلي؛ لذلك تمّ استخراج المخططات التي تكوّن مفاهيم عاطفية مثل الرغبة والخوف والحبّ وما إلى ذلك في لغة الرواية، من النصّ بأكمله. ونظرًا لاتّساع المخططات المرئية والمساحة الصغيرة للمقال، تمّت دراسة ثلاثة أنواع من المخططات الاحتوائية والحركية والكمّية. تظهر النتائج على أنّ الرواية تتكوّن من قصص قصيرة وشبه مترابطة إلّا أنّ التعبير عن المشاعر وجعلها ملموسة ومجسّدة يعدّ من أهداف الروائي والموضوع السائد في تفكيره. وأيضًا إنّ المخططات الحجمية لها تكرار أكثر بالنسبة إلى الأنواع الأخرى التي تمّ التعبير عنها في معظم الحالات بواسطة «في» الجارّة؛ وأن إحساس«الرغبة» احتلّ الرتبة العليا في تكرار المخططات وإحساس «الغضب» هو الأقلّ رتبة فيها.

الكلمات الرئيسة:اللغويات المعرفية، المخططات الهيكلية، المشاعر المفهومية، حكايات يوسف تادرس، عادل عصمت.

* الكاتبة المسؤولة mirzaei.m@lu.ac.ir

Image schemas in the field of emotions in the novel "Tales of Yousef Tadres"

Article Type: Research

Tayyebe Fathi Iranshahi[1], Seyyed Mahmoud Mirzaee Al-Hoseini[2]*, Shirin Pourebrahim[3]

1-Ph. D Student Arabic Language and Literature Department, Lorestan University.
2- Associate Professor, Arabic Language and Literature Department, Lorestan University.
3- Associate Professor, Linguistics Department, Payame Noor University, Tehran Iran.

Abstract

Image schemas are among the subjects of investigation in cognitive semantics. The analysis of this cognitive device in narrative texts help us discovering the ideas and ideologies of the author from its language. Therefore, the present study intends to examine the image schemas of the field of emotions in the novel "Tales of Yusuf Tadres" by Adel Esmat, the Egyptian author, based on the views proposed by Lakoff and Johnson. To do so, the image schemas underlying 10 emotion concepts were extracted from the novel of Yousef Tadres Then, they were categorised and analysed in three schema s categories of containment, movement and quantity. The results showed that although the novel is composed of short but related stories, expressing the emotions of the narrator is the common element in all. The narrator tried to make the emotions more tangible and concrete and in doing so image schemas are beneficial cognitive and linguistic devices.

Keywords: Cognitive Semantics, Image Schemas, Emotions, Joseph Tudders Anecdotes, Adel Esmat.

* Coorresponding Author mirzaei.m@lu.ac.ir