

# کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در رباعیات وحشی بافقی از دیدگاه معناشناسی

دکتر الخاص ویسی\*

فاطمه دریس\*\*

## چکیده

پژوهش حاضر بر آن است تا با تحلیل اشعار وحشی بافقی، در چارچوب نظریه معناشناسی، میزان کاربرد هر یک از طرح‌واره‌های تصویری حرکتی، حجمی و قدرتی را در شعر این شاعر جهت خلق معنا بررسی کند. به این منظور تعداد ۶۶ رباعی وحشی بافقی گزینش شده و مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. از تعداد ۲۶۴ مصراع پیکره برگزیده از مجموع ۶۶ رباعی، در ۱۱۴ مورد از طرح‌واره‌های تصویری جهت مفهوم سازی استفاده شده است که بیش‌ترین سهم را نیز طرح‌واره‌های حرکتی داشته‌اند. افعالی نظیر گذشتن، شتافتن و رفتن که بر حرکت دلالت داشته و بسته به موضوع سخن شاعر، استفاده شده‌اند، نشان از اهمیت موضوع مقاله حاضر دارد. پس از آن طرح‌واره‌های حجمی با دلالت بر موضوعاتی چون دام و عزلت در مکانی محصور و عمدتاً همراه با غم و اندوه و طرح‌واره‌های قدرتی با در بر گرفتن مفاهیمی چون هجران و فراق و آنچه از نظر شاعر ممنوع نامیده شده بیش‌ترین فراوانی را دارند.

## واژه‌های کلیدی

معناشناسی، طرح‌واره‌های تصویری، طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی، طرح‌واره‌های قدرتی

## مقدمه

بر اساس تعریف لوینر از علوم شناختی، این علوم شامل نحوه کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوه پردازش آن‌ها، تشخیص آنچه ادراک شده و مقایسه آن با داده‌های پیشین ذهن و طبقه‌بندی و ذخیره این داده‌ها در حافظه می‌شود. (لوینر، ۲۰۰۲: ۱۷۱) در واقع هدف علوم شناختی، تبیین رابطه میان شناخت انسان و پدیده‌های پیرامونش، نحوه تعامل با این پدیده‌ها و دستیابی به درک بهتر از آن‌ها با استفاده از رویکرد «ذهن — تجربه محور» است. این نکته در زبان‌شناسی بسیار حایز اهمیت است. زیرا انسان غالب تجربیات و اندیشه‌های خود را از طریق زبان به اشتراک می‌گذارد. دیدگاه شناختی در معناشناسی بیش از دیگر حوزه‌ها کاربرد دارد. زیرا رابطه تجربیات انسان و فرآیندهای ذهنی بدون شک تأثیر بسزایی در درک معنا دارد. معناشناسی در واقع حاصل مجموعه‌ای از نظریه‌هاست که فصل مشترک همه آن‌ها رابطه ذهن و تجربه و دریافت معانی

\* استادیار دانشگاه پیام نور، گروه زبان‌شناسی، ایران.

\*\* دانشجوی دوره دکتری زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی اهواز.

است. نظریاتی از قبیل طرح‌واره‌های تصویری، استعاره<sup>۲</sup> و مجاز<sup>۳</sup> مقوله‌بندی<sup>۴</sup> و مفهوم‌سازی<sup>۵</sup> معناهای دایره‌المعارفی<sup>۶</sup>، فضاهای ذهنی<sup>۷</sup> و مقولات شعاعی<sup>۸</sup> توسط زبان‌شناسانی مانند جانسون، لیکاف<sup>۹</sup>، تالمی<sup>۱۰</sup>، لانگاکر<sup>۱۱</sup>، فیلمور<sup>۱۲</sup>، اسویتسر<sup>۱۳</sup>، فوکونیه<sup>۱۴</sup> و ترنر<sup>۱۵</sup> مطرح شده اند.

معناشناسی در اصل با مفهوم‌سازی و ساختار مفهومی سروکار دارد، یعنی در معناشناسی مطالعه معنی زبان، به خودی خود هدف نیست، بلکه هدف، استفاده از آن در درک ماهیت نظام مفهومی ذهن انسان است. (راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۳۸). طرح‌واره‌های تصویری از اساسی‌ترین مفاهیم معناشناسی است که در سال ۱۹۸۷ توسط جانسون مطرح شد. بر اساس این طرح‌واره‌ها بین تجربیات روزمره انسان و دریافت‌های ذهنی وی رابطه‌ای برقرار می‌شود که در دریافت تجربه‌های جدید راه‌گشا هستند. این پژوهش بر آن است تا در چارچوب رویکرد شناختی و با در نظر گرفتن نظریه مطرح شده توسط مارک جانسون، نحوه به‌کارگیری این طرح‌واره‌ها را در اشعار وحشی بافقی بررسی نماید. وحشی بافقی شاعر برجسته قرن دهم، در اواسط نیمه اول قرن دهم در بافق متولد شد. این شاعر بزرگ روزگار خود را با اندوه و سختی و تنگدستی و تنهایی گذراند و در اشعار زیبا و دلکش او سوز و گداز این سال‌های تنهایی کاملاً مشخص است. وی غزل سرای بزرگی بود و در غزلیات خود از عشق‌های نافرجام، زندگی سخت و مصائب و مشکلات خود یاد کرده است. با توجه به این که در تحقیقات اندکی خصوصاً از دیدگاه زبان‌شناختی، به آثار این شاعر پرداخته شده است، پرسش‌های تحقیق حاضر عبارتند از:

۱- در اشعار وحشی بافقی به چه میزان از طرح‌واره‌های تصویری در انتقال معنا استفاده شده است؟

۲- کدام طرح‌واره‌ها بیش‌ترین فراوانی و بیش‌ترین سهم را در انتقال معنا بر عهده دارند؟

۳- شاعر با کاربرد هر کدام از انواع طرح‌واره‌های تصویری (طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌واره‌های حجمی و طرح‌واره‌های

قدرتی)، سعی در انتقال چه مفاهیمی دارد؟

برای پاسخ به هر یک از پرسش‌های مطرح شده در بالا از روش آماری و توصیفی استفاده شده است.

---

<sup>۱</sup> Metaphore

<sup>۲</sup> Metonymy

<sup>۳</sup> categorization

<sup>۴</sup> conceptualization

<sup>۵</sup> Encyclopedic meanings

<sup>۶</sup> Mental Spaces

<sup>۷</sup> Radial categories

<sup>۸</sup> George Lakoff

<sup>۹</sup> Leonard Talmy

<sup>۱۰</sup> Ronald Langacker

<sup>۱۱</sup> Charles J. Fillmore

<sup>۱۲</sup> Eve E. Sweetser

<sup>۱۳</sup> Gilles Fauconnier

<sup>۱۴</sup> Mark Turner

## پیشینه تحقیق

از زمان مطرح شدن نظریه طرح‌واره‌های تصویری توسط جانسون، تحقیقات قابل توجهی در این زمینه انجام شده است. در ایران نیز پژوهش‌هایی در زمینه‌های مختلف با استفاده از این رویکرد انجام شده است. محمدی آسیابادی و دیگران (۱۳۹۱)، تجارب عرفانی را در قالب طرح‌واره‌های حجمی بررسی کرده‌اند. نگارندگان این طرح‌واره‌ها را که بر قرارگرفتن شیئی درون شیئی دیگر دلالت دارد در مفاهیم عرفانی مطالعه کرده‌اند. هدف آن‌ها از این پژوهش بررسی موارد مربوط به آیه نور، کلمه توحید، اطوار دل و اقلیم هشتم که در متون عرفانی از جمله مثنوی معنوی به کار رفته است، از لحاظ کاربرد طرح‌واره‌های تصویری از نوع طرح‌واره‌های حجمی است. بر اساس یافته‌های این پژوهش بسیاری از رؤیاهای الهام‌ها و کشف و شهودهایی که مبتنی بر مفهوم حجم هستند از این رهگذر قابل درک هستند.

باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۲) طرح‌واره‌های چرخشی را که یکی از زیر شاخه‌های طرح‌واره‌های حرکتی است در غزلیات حافظ و سعدی بررسی کرده‌اند. این مقاله که طرح‌واره چرخشی را به عنوان «دور» یا چرخش روزگار که حرکتی دایره‌ای و چرخشی از مبدأ تا مقصد و چرخش دوباره روزگار در این اشعار تفسیر می‌کند، به یافته‌های جالبی اشاره می‌کند. درک سعدی از حرکت زمان خطی و برداشت حافظ دایره‌ای است. درک خطی ناشی از واقع‌گرایی سعدی و درک دایره‌ای نمایانگر آرمان‌گرایی حافظ است. بر اساس همین درک، سعدی جزو شخصیت‌های تراژیک و حافظ در گروه انسان‌های حماسی قرار می‌گیرد و این که شکل کاربرد واژگان از مرکزگریزی سعدی و مرکزگرایی حافظ حکایت می‌کند.

جلالیان (۱۳۹۴) در پایان‌نامه خود به بررسی انواع طرح‌واره‌ها به کار رفته در داستان سیاوش شاهنامه کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که طرح‌واره‌ی حجمی با فراوانی ۵۴ درصدی، بیش‌ترین کاربرد را داشته است. نگارنده بر این باور است که فردوسی که شاعری حماسه‌پرداز است با بزرگ‌نمایی و پر نشان دادن مقولات در این داستان که با ژانر حماسی سنخیت دارد، بیش از همه ذهن حجم‌گرای خود را نمایان می‌کند.

روشن و دیگران (۱۳۹۲) به بررسی طرح‌واره‌های به کار رفته در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان پرداخته‌اند. این پژوهش با روشی توصیفی - استقرایی به این نتیجه رسیده است که انواع کلی طرح‌واره‌های مشخص شده توسط ایوانز و گرین در این نمونه‌ها یافت می‌شود. بالاترین درصد فراوانی مربوط به طرح‌واره مهارشدگی است که معادل طرح‌واره حجمی مطرح شده توسط جانسون است.

## روش انجام پژوهش

داده‌های این پژوهش برگرفته از رباعیات وحشی بافقی است. تعداد ۶۶ رباعی از دیوان وی انتخاب شده است. رباعی به معنای «چهارتایی» بر گرفته از «اربعه» چهارمین عدد در زبان عربی است. رباعی شعری است چهار مصراع که بر وزن «لا حول و لا قوة الا بالله» سروده می‌شود. سه مصراع اول رباعی تقریباً مقدمه‌ای برای منظور شاعر هستند و حرف اصلی در مصراع چهارم گفته می‌شود. در مجموع، رباعیات از حیث موضوع به سه دسته «فلسفی»، «صوفیانه» و «عاشقانه» تقسیم می‌شوند. رباعی‌های وحشی بافقی با موضوع عشق سروده شده و مضمونی عاشقانه دارند.

در این پژوهش پس از بررسی این رباعی‌ها ۱۱۴ مورد به عنوان داده‌هایی که شامل طرح‌واره تصویری هستند شناسایی و بررسی شده‌اند. سپس فراوانی هر یک از زیر شاخه‌های طرح‌واره‌های تصویری مطرح شده توسط جانسون (حرکتی، حجمی و

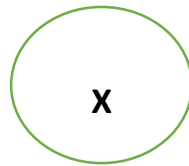


همراه است. (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۹)

- تمامی افراد تیم برای رسیدن به نتیجه مطلوب تلاش کردند.

### طرح‌واره‌های حجمی

طرح‌واره‌های حجمی از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از قرارگرفتن در محیط‌هایی نظیر اتاق، تختخواب و این‌گونه فضاها ناشی می‌شود. این طرح‌واره‌ها، امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازی قرارگرفتن اشیا در درون یک‌دیگر ممکن می‌سازد.



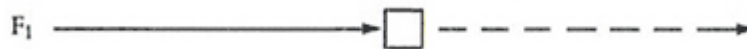
شکل (۲): طرح‌واره حجمی (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳)

این طرح‌واره بر دو اصل استوار است. بر اساس طرح‌واره حجمی، اشیا یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوم این است که اگر شیء «الف» در درون شیء «ب» قرارگیرد و شیء «ب» در درون شیء «ج» باشد، آن‌گاه شیء «الف» در درون هر دو قرار دارد. (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۷)

- افراد تیم معتقد بودند که باید برای خروج از این مخمصه فکری کرد.

### طرح‌واره‌های قدرتی

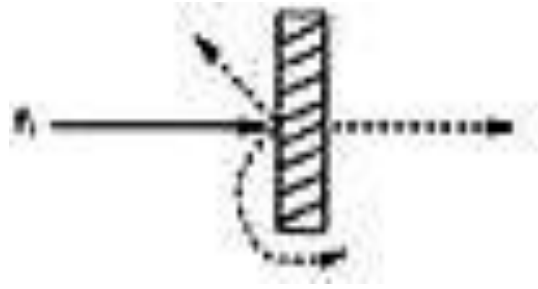
طرح‌واره‌های قدرتی از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها تجارب انتزاعی قابل درک می‌شوند. جانسون (۱۹۸۷: ۴۷)، سه حالت مختلف را در برخورد با موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست در مسیر حرکت مانعی پیش می‌آید که ادامه حرکت را ناممکن می‌سازد. - وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد تیم رسید همگی مأیوس شده و دست از کار کشیدند.



شکل (۳): طرح‌واره قدرتی نوع اول توقف حرکت (جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷)

در دومین نوع طرح‌واره قدرتی، در مسیر حرکت، سد به وجود آمده، مانع ادامه مسیر نمی‌شود. یعنی می‌توان آن را شکست و مسیر مستقیم را ادامه داد. یا این‌که با دور زدن به حرکت ادامه داد. یا با تغییر مسیر برای ادامه مسیر بدون برخورد مجدد با مانع، راه تازه‌ای یافت.

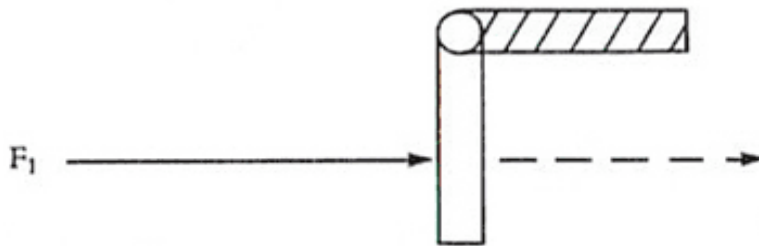
- وقتی آقای مدیر این تصمیم عجولانه را گرفت، افراد تیم مجبور به ارایه پروژه جدیدی شدند.



شکل (۴): طرح‌واره قدرتی نوع دوم شکست مانع یا تغییر مسیر<sup>۴</sup> (همان، ۴۷)

نوع سوم طرح‌واره قدرتی سد به وجود آمده نمی‌تواند انسان را از ادامه مسیر باز دارد و انسان همچنان با قدرت خود، مانع را از پیش‌رو برداشته و به مسیر حرکت خود ادامه می‌دهد.

- آقای مدیر با طرح پیشنهاد هوشمندانه خود باعث شد با وجود بحران مالی، تیم پروژه را ادامه دهد.



شکل (۵): طرح‌واره قدرتی نوع سوم از میان برداشتن مانع و ادامه مسیر<sup>۵</sup> (همان، ۴۷)

حال در ادامه به تحلیل و بررسی نمونه‌های مورد نظر با تکیه بر چارچوب نظری تحقیق پرداخته می‌شود.

## تحلیل داده‌ها

در این بخش به تحلیل داده‌های موضوع بحث این مقاله در چارچوب نظریه طرح‌واره‌های تصویری پرداخته شده است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد تعداد ۶۶ رباعی از دیوان اشعار وحشی بافقی انتخاب شد. در گام نخست، مصراع‌هایی که شامل طرح‌واره تصویری بودند شناسایی شدند. در این مرحله تعداد ۱۱۴ مورد از مجموع ۲۶۴ مصراع، به عنوان داده‌های نهایی این پژوهش که می‌بایست از نظر نوع طرح‌واره به کار رفته بررسی شوند، انتخاب شدند. در گام دوم با تحلیل طرح‌واره‌های به کار رفته و با استناد به تقسیم‌بندی جانسون (۱۹۸۷)، انواع مختلف طرح‌واره‌ها تشخیص داده و شمارش شدند. به نمونه‌های شعری زیر توجه کنید.

در کوی توام پای تمنا نرود	من سعی بسی کنم ولی پا نرود
عشرت بادا صبح تو و شام تو را	آغاز خوشی تو را و انجام تو را

<sup>۴</sup>blockage

<sup>۵</sup>Removal of restraint

از دیده ز رفتن تو خون می‌آید      بر چهره سرشک لاله‌گون می‌آید  
نی از پی آزار به کوی تو شتافت      آمد که شکایت کند از بیکاری

نقطه اشتراک مثال‌های فوق تصویر حرکتی است که به ذهن متبادر می‌شود. بدین معنا که حرکت از نقطه «الف» به نقطه «ب» انجام می‌گیرد. یک جابه‌جایی در محور زمان اتفاق می‌افتد.

در بیت اول حرکت پا که همراه با حرکت از مکانی (خارج از کوی مخاطب) به مکانی دیگر (درون کوی مخاطب) است، صورت گرفته است. در این جا ذکر نکته‌ای حایز اهمیت است و آن این که ممکن است هم‌زمان در یک عبارت از بیش از یک طرح‌واره استفاده شده باشد. در این بیت نیز علاوه بر این که مفهوم حرکت منتقل شده است، از طریق طرح‌واره حجمی، حریم کوی مخاطب ظرفی در نظر گرفته شده است که تمنای شاعر توانایی ورود به آن را ندارد.

در بیت دوم شاعر برای مخاطب خود در عبارتی با وجه دعایی خواستار پدیده‌ای به نام «خوشی» است که برای آن آغاز و پایانی متصور شده است. طبق آنچه پیش‌تر در شرح طرح‌واره حرکتی آمد این آغاز و پایان، در واقع در بازه زمانی که خوشی رخ می‌دهد متصور می‌شوند. بنا بر این همان‌گونه که حرکت همراه با سپری شدن زمان است، در این جا نیز از ابتدا تا انتهای خوشی مسیری است که قابل گذر است و این همان حرکتی است که با کاربرد این طرح‌واره حرکتی، به خواننده منتقل می‌گردد.

در بیت سوم افعال «رفتن» و «آمدن» که به ترتیب برای رفتن مخاطب شعر (فراق) و آمدن خون از دیده (جاری شدن اشک خون) به کار رفته‌اند، با القای حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر، به خواننده از طریق تصاویر حرکتی، به درک معنا کمک می‌کنند.

بیت چهارم به وضوح کاربرد طرح‌واره حرکتی را نشان می‌دهد، به نحوی که خواننده شعر در حین خواندن این بیت در خیال خود این «شتافتن» و «آمدن» را برای نی متصور می‌شود. با توجه به بافت پیشین این رباعی، از زمان حضور مخاطب شعر در کنار شاعر و رخت بر بستن غم و آمدن شادی، نی که در اشعار، همراه همیشگی غم و اندوه است، بازار گرم خود را از دست داده و به اصطلاح شاعر «بیکار» شده است. حال با «حرکت» به سمت کوی مخاطب شاعر سعی دارد نارضایتی خود را از این وضعیت اعلام کند. جدول زیر فراوانی طرح‌واره‌های حرکتی را در رباعیات بافقی نشان می‌دهد.

جدول (۱): فراوانی طرح‌واره‌های حرکتی در شعر وحشی بافقی

نوع طرح‌واره	تعداد	درصد
طرح‌واره حرکتی	۶۱	۵۴٪

حال به بررسی کاربرد طرح‌واره‌های حجمی می‌پردازیم.

بشتاب که بی تو جان ز غم‌خانه تن      اینک به وداع تو برون می‌آید  
من شیشه نیم که بشکند سنگ توام      مرغ قفسم که گشتم آزاد ز بند  
آن سرو که جایش دل غم‌پرور ماست      جان در غم بالاش گرفتار بلاست  
تا شمع رخش نهان شد از پیش نظر      شد دیده تھی ز نور و جایش خالیست

همان‌گونه که در تعریف طرح‌واره حجمی گفته شد، انسان از تجربه قرار گرفتن خود در مکان‌های مختلف تصویر ذهنی می‌سازد که به واسطه آن جهت مفهوم سازی در موارد مشابه، این رابطه ظرف و مظروفی را سرلوحه قرار داده و طرح‌واره‌ای را با

نام طرح‌واره حجمی پدید می‌آورد. در بیت اول «غم‌خانه تن» هم‌چون محیطی محصور یا ظرفی در نظر گرفته شده است که جان از درون این محیط به بیرون می‌آید. در این جا نیز طرح‌واره حرکتی برای نشان‌دادن نیاز به آمدن سریع مخاطب شاعر از طریق فعل «بشتاب» و حرکت جان به بیرون از طریق فعل «برون می‌آید»، در کنار طرح‌واره حجمی، به خلق معنا کمک می‌کند. در بیت دوم، مفهوم درون و یا بیرون بودن از ظرف، که در تعریف طرح‌واره حجمی آمد، با تصویری که در آن «بند»ی که شاعر به دلیل حضور در درون آن خود را «مرغ قفس» می‌خواند، برای انتقال معنای «در دام اسارت بودن» و رهایی از این دام به کار برده شده است. در بیت سوم شاعر آشکارا از جایی برای چیزی سخن می‌گوید. به این معنا که آن چیز یا مظروف جایش در آن مکان یا ظرف است. «سرو» که مخاطب شاعر است، به دلیل محبت شاعر، در قلب آکنده از اندوه شاعر جای دارد که در مصراع دوم با اصطلاح «غم بالاش» که به آزار مخاطب شاعر اشاره دارد، دلیل این اندوه را مطرح می‌کند.

شاعر در بیت چهارم با وضوح کم‌تر و ظرافت بیش‌تری این طرح‌واره را به کار برده است. در ابتدا مخاطب شاعر در دایره دید شاعر قرار دارد که با رفتن وی، هم مفهوم خروج از محدوده (ظرف) منتقل می‌شود و هم ظرف (دیده)، خالی از نور می‌گردد. یعنی مظروف مخاطب شاعر و نور هر دو از ظرف نظر و دیده شاعر خارج می‌شوند. جدول زیر فراوانی طرح‌واره‌های حجمی را در رباعیات بافقی نشان می‌دهد.

جدول (۲): فراوانی طرح‌واره‌های حجمی در شعر وحشی بافقی

نوع طرح‌واره	تعداد	درصد
طرح‌واره حجمی	۳۷	۳۲٪

ابیات زیر نمونه‌هایی از کاربرد طرح‌واره قدرتی را در اشعار بافقی نشان می‌دهند.

در مجلس عشرت تو غم خوردن دهر	یا رب که بود چو روزه در عید حرام
وقت است که دست از دهن بردارم	از دست غمت هزار بیداد کنم
از لطف تو عیدی طمع دارم لیک	ترسم که توام طفل طبیعت خوانی
در محملش آویز دلا هم‌چو جرس	وز ناله و فریاد زبان باز مدار

در ابیات فوق به شکلی ردپایی از یک مانع دیده می‌شود که جانسون بر این باور است که در برخورد با این طرح‌واره، سه حالت توقف از حرکت، تغییر مسیر و ادامه حرکت متصور می‌شود. در طرح‌واره‌های قدرتی که توسط بافقی به کار برده شده‌اند غالباً از طرح‌واره قدرتی نوع اول، که مانع ادامه مسیر می‌گردد استفاده شده و به ندرت دو نوع دیگر به کار رفته‌اند. به طور مثال در بیت دوم، طرح‌واره قدرتی نوع سوم استفاده شده است. به دلیل نادر بودن نوع دوم و سوم طرح‌واره قدرتی، در این جا به تفکیک زیرمجموعه‌های طرح‌واره قدرتی پرداخته نشده است. در بیت اول شاعر به ممنوع بودن روزه گرفتن در روز عید فطر بر اساس احکام دین مبین اسلام اشاره دارد. هر ممنوعیتی به معنی «مانعی» در نظر گرفته می‌شود. در واقع شخص قصه دارد روزه بگیرد اما با توجه به این که روز عید فطر می‌باشد و روزه گرفتن مجاز نیست، فرد با برخورد به این مانع، گویی از ادامه مسیر باز ایستاده و مجبور به عقب‌نشینی می‌شود. حال در این بیت با توجه به مصراع اول، شاعر حضور یار را هم‌چون مانعی برای غم و اندوه و غصه می‌داند.

بیت دوم با اشاره به حالت فیزیکی «برداشتن دست از روی دهان» به سدی اشاره می‌کند که مانع سخن گفتن است. این سد که

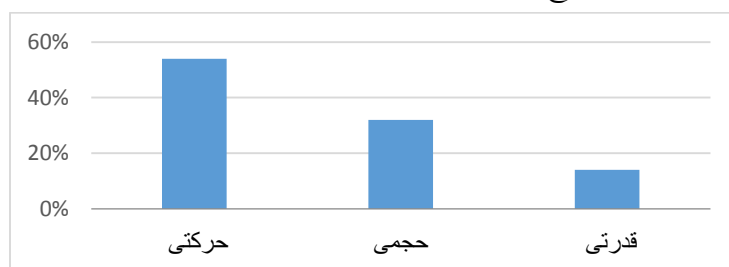


با برداشته شدنش توانایی اعلام نارضایتی را به شاعر می‌دهد، در واقع مانند مانعی، شاعر را از مسیر خود باز می‌داشت. هر گونه هراسی می‌تواند در ادامه مسیر خدشه‌ای وارد کند. مصراع دوم بیت سوم به ترسی اشاره می‌کند که می‌تواند مانع بروز احساسی باشد که شاعر در مصراع اول از آن یاد می‌کند. بیت چهارم نیز شاعر در قالب عبارتی منفی سعی می‌کند زبان را از مانع « سخن نگفتن» آگاه کند و به وی می‌گوید از این مانع بگذرد و اجازه دهد شکایت وی اعلام گردد. باز داشتن زبان از تکلم، تصویر برخورد با مانع را در ذهن خواننده متبادر می‌کند. جدول زیر فراوانی طرح‌واره‌های حرکتی را در رباعیات بافقی نشان می‌دهد.

جدول (۳): فراوانی طرح‌واره‌های قدرتی در شعر وحشی بافقی

نوع طرح‌واره	تعداد	درصد
طرح‌واره قدرتی	۱۶	۱۴٪

در نمودار زیر بسامد کاربرد هر یک از طرح‌واره‌ها در ۶۶ رباعی از وحشی بافقی، به صورت کلی نشان داده شده است



نمودار (۱): فراوانی کاربرد انواع طرح‌واره‌های تصویری در شعر وحشی بافقی

## نتیجه

نتایج حاصل از بررسی ۶۶ رباعی وحشی بافقی نشان داد که در ۱۱۴ مورد از طرح‌واره‌های تصویری در خلق معنا استفاده شده است. بنا بر این پاسخ پرسش اول این پژوهش است که در شعر بافقی میزان قابل توجهی از انتقال معنا توسط طرح‌واره‌های تصویری صورت گرفته است.

از بین سه طرح‌واره‌ای که توسط جانسون با عنوان طرح‌واره تصویری معرفی می‌شوند، طرح‌واره حرکتی با ۵۴ درصد بیش‌ترین بسامد را دارد. پاسخ پرسش دوم نیز با این نتیجه مشخص می‌گردد. افعالی نظیر گذاشتن، شتافتن، رفتن، گذاشتن و فرستادن که بر حرکت افقی دلالت دارند و در بازه‌های زمانی کوتاه و بلند، بسته به موضوع سخن شاعر، استفاده شده‌اند، نشان از اهمیت موضوعات این چینی دارد. در واقع بخش قابل توجهی از مفاهیم منتقل شده، از حرکت چیزی یا شخصی از مکانی به مکان دیگر دلالت دارند. پس از آن طرح‌واره‌های حجمی با دلالت بر موضوعاتی چون دام و عزلت‌گزینی در مکانی محصور و عمدتاً همراه با غم و اندوه با ۳۲ درصد بیش‌ترین بسامد را دارند. طرح‌واره‌های قدرتی با در بر گرفتن مفاهیمی چون هجران و فراق و آنچه از نظر شاعر ممنوع نامیده شده ۱۴ درصد از سهم طرح‌واره‌های حرکتی را در انتقال معنا ایفا می‌کند.

در پاسخ به پرسش سوم انگیزه بافقی در به کارگیری طرح‌واره‌ها باید توجه کرد که وحشی شاعری بلندمدت، حساس، وارسته و گوشه‌گیر بود با وجود این که شاعران هم‌عصر او برای برخورداری از نعمت‌های دربار گورکانی هند، امیران و بزرگان این دولت، به هند مهاجرت می‌کردند؛ وحشی نه تنها از ایران بیرون نرفت بلکه حتی از بافق تنها مدتی به کاشان رفت و پس از آن

تمام عمرش را در یزد اقامت کرد. این نکته بر اساس معانی منتقل شده طبق طرح‌واره‌های حجمی که عزلت‌گزینی همراه با غم و اندوه را منتقل می‌کنند، کاملاً منعکس‌کننده روحیات شاعر است. به‌کارگیری این طرح‌واره‌ها به خواننده کمک می‌کند تا از محیطی که شاعر خود یا پدیده‌های دیگر را محصور در ظرفی در برگیرنده متصور می‌شود، درک بهتری داشته باشد.

همان‌گونه که اشاره شد، فردوسی و مولوی بیش‌تر از طرح‌واره‌های حجمی و حافظ و سعدی از طرح‌واره‌های حرکتی چرخشی و خطی استفاده کرده‌اند. اما در اشعار وحشی بافقی، بنا بر یافته‌های این پژوهش، بیش‌ترین بسامد مربوط به طرح‌واره‌های حرکتی افقی است. به نظر می‌رسد این تفاوت‌ها می‌تواند ناشی از تفاوت در ایدئولوژی و سبک شعری شاعران فوق باشد.

## منابع و مأخذ

- ۱- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ محرابی کاله، منیره، «طرح‌واره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی»، فصل‌نامه نقد ادبی، سال ششم، شماره بیست و سوم، ۱۳۹۲.
- ۲- جلالیان، سارا، «بررسی برخی طرح‌واره‌های تصویری داستان سیاوش شاهنامه بر اساس نظریه جانسون»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۹۴.
- ۳- راسخ مهند، محمد. درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی، نظریه‌ها و مفاهیم. تهران: سمت، چاپ چهارم، ۱۳۹۳.
- ۴- روشن، بلقیس؛ یوسفی‌راد، فاطمه؛ شعبانیان، فاطمه، «مبتای طرح‌واره‌ای استعاره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان»، زبان شناخت، سال چهارم، شماره دوم، ۱۳۹۲.
- ۵- محمدی آسیابادی، علی؛ صادقی، اسماعیل؛ طاهری؛ معصومه، «طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۲۲، ۱۳۹۱.

6- Johnson, M. (1987). *The body In the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*, Chicago: Chicago University Press.

7- Loebner, S. (2002). *Understanding Semantics (Understanding Language)*, first edition, Rutledge.

8- Saeed, J.I. (2013). *Semantics*, Oxford: Blackwell.

9- Talmy, Leonard (2000). *Towards a Cognitive Semantics*, London: Cambridge.