



## Role of Image Schemata in Conceptualization of Themes in Zakaria Tamer's Short Stories A Case Study of Sahil al-Jawad al-Abyad Short Story Collection

Salahadin Abdi \*<sup>1</sup> | Farideh Bahrami<sup>2</sup>

1. Corresponding Author , Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran . Email: [s.abdi@basu.ac.ir](mailto:s.abdi@basu.ac.ir)
2. Ph.D. in Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: [farideh.bahrami22@gmail.com](mailto:farideh.bahrami22@gmail.com)

---

### Article Info

**Article type:**  
Research Article

**Article history:**

**Received:** 27/04/2023

**Received in revised form:**  
16/10/2023

**Accepted:** 18/10/2023

**Published online:** 28/03/2026

**Keywords:**

cognitivesemantics,  
image schemas,  
Zakaria Tamer,  
short story  
Sahil al-Jawad al-Abyad

---

### ABSTRACT

Image schemas are the most salient topics in semantic-based linguistic-cognitive approach. Zakaria Tamer is a contemporary Syrian writer who has taken advantage of cognitive mechanisms in his stories. Image schemas are an efficient semantic tool for understanding the story themes of this author. The application of image schemas has established a special literary style for Tamer. Intelligently using this cognitive tool in his stories, he simply conveys his desired meanings and concepts. Via a descriptive-analytical approach, this research investigated and analyzed image schemas based on Evans and Green's (2006) schemas model in one of this author's short stories. The data analysis indicates that Tamer has exploited all types of image schemas in expressing the themes of the story, among which three schemas (container- path- force) have played the most important role in conceptualization. The contribution of existence, unity and spatial schemas to conceptualization is at moderate. The schema of consistency and balance are the least used.

---

**Cite this article:** Abdi, S. & Bahrami, F. (2026). Role of Image Schemata in Conceptualization of Themes in Zakaria Tamer's Short Stories A Case Study of Sahil al-Jawad al-Abyad Short Story Collection. *Research in Narrative Literature*, 15 (1), 235-256.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.9073.1769

---

## Extended abstract

### Introduction

Language, as an important tool in meaning and concept transfer, has always attracted the attention of researchers and scientists of different fields. Researchers in the field of cognitive sciences attach a lot of importance to language and consider it as the gateway into the mind. From a cognitive point of view, language is the instrument for representing the mind and a reflection of the world within mankind. In cognitive linguistics, understanding the nature of conceptualization method is of utmost importance. One of the important subjects in the meaning-based approach of this school, is image schemas. Schemas are meaningful and incarnated constructs that result from the physical movement of humans in the three-dimensional space, their perceptive interactions, and encounters with objects. In other words, an image schema is a conceptual construct which emerges as a representation of our experience of the outside world in language.

Discussing literature from a cognitive point of view leads to an investigation of language in its most complicated form. Since the fabric of literature consists of language and linguistics is concerned with scientific study of language, some of the findings of linguistics can be useful in the study of literary works. Studying image schemas as an intellectual and cognitive mechanism and analyzing them in literary texts allows access and gives tangibility to thoughts, ideas, and ideology of the writer on the one hand, and facilitates understanding, recognition, and comprehension of the text's messages by the reader on the other.

In this study, Zakaria Tamer's short stories are selected as a suitable sample for such analysis. He is an eminent contemporary Syrian writer who expresses humanistic and social concerns in his stories and has composed his themes and objectives in the form of short story in a unique manner. Undoubtedly, proper appreciation of the stories of this author requires an understanding of the way the linguistic representations are created in the conceptualization of their themes. This study aims at adopting such a framework in studying the themes of Tamer's stories and answering the following questions:

1. How do image schemas function in conceptualization of the themes of this story collection?
2. Which image schema plays a more significant role in conceptualization?

## **2. Materials and methods**

This study uses Evans and Green's (2006) model to study image schemas in Şahil al-Jawād al-Abyaḍ story collection with a descriptive-analytic method. The author uses components of Surrealism to demonstrate poverty and class conflicts in the society and describes the thoughts, ideas, feelings, desires, and dreams of the characters who are all poor, disappointed youths who lack name or identity. Tamer has exploited all intellectual and sensory elements in this collection to demonstrate the agony and suffering of the society and has used different image schemas to conceptualize it. In this study, after presenting the theoretical framework of the discussion, different image schemas are extracted from the text of Tamer's stories and separately discussed.

## **3. Results and discussion**

Analysis of the data in this study shows the author has used all types of image schemas presented by Evans and Green in conceptualization of stories of Şahil al-Jawad al-Abyaḍ collection and has addressed humanistic and social predicaments including poverty and class conflict and the negative implications of these predicaments in their feelings, emotions, and point of view. Among different types of schemas, containment, locomotion, and force schemas have been most widely used in conceptualization. Containment schema is mostly used in conceptualization of feelings and emotions. The features of this schema have led Tamer to use it for showing the depth of the emotions and feelings of characters of stories. At times, he depicts feelings and emotions such as rage, sorrow, fear, despair, misery, etc. as a container that surrounds the story characters, and at other times, the body parts of characters are depicted as containers within which these feelings and emotions are piled. Locomotion schema is mostly used in conceptualization of death, time, and life. Tamer uses force schema in expressing the intensity and dominance of feelings and emotions on the story characters. The author has also used space, existence, and unity schemas on a moderate level to conceptualize story themes, while balance and identity schemas are the least used schemas in his stories.

## **4. Conclusion**

It should be stated that because of the deep relationship between language and literature, scientific study of literature with a linguistic approach can lead to useful results in the study of literary texts. As seen in this study, analysis of image schemas as a cognitive mechanism has a significant impact in accessing the author's thoughts and ideas. In addition to creating subtlety

and beauty in the text, use of image schemas in conceptualization of themes of stories can help to highlight the main themes of stories and present a higher level of recognition and awareness and deeper understanding and experience of their message to the reader.



## نقش طرحواره‌های تصویری در مفهوم‌سازی مضامین داستان‌های کوتاه زکریا تامر (بررسی موردی: مجموعه سهیل الجواد الأبيض)

صلاح الدین عبدی<sup>۱\*</sup> | فریده بهرامی<sup>۲</sup>

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

رایانامه: s.abdi@basu.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

رایانامه: farideh.bahrami22@gmail.com

### اطلاعات مقاله

### چکیده

#### نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۸

#### واژه‌های کلیدی:

معناشناسی شناختی،

طرحواره‌های تصویری،

مجموعه داستان،

زکریا تامر،

سهیل الجواد الأبيض.

یکی از مباحث مهم در رویکرد معنا‌بنیاد زبان‌شناسی شناختی طرحواره‌های تصویری هستند. زکریا تامر نویسنده معاصر سوری است که از سازوکارهای شناختی در داستان‌هایش به بهترین وجه بهره برده است. طرحواره‌های تصویری ابزار معناشناختی کارآمدی برای فهم مضامین داستانی این نویسنده هستند. استفاده از طرحواره‌های تصویری سبک ادبی خاصی را برای تامر رقم زده است. وی با بهره‌گیری هوشمندانه از این ابزار شناختی در داستان‌های خود به انتقال معانی و مفاهیم مورد نظرش به مخاطب می‌پردازد. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی و تحلیل طرحواره‌های تصویری بر مبنای مدل طرحواره‌های ایوانز و گرین (۲۰۰۶) در یکی از مجموعه داستان‌های کوتاه این نویسنده پرداخته است. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که تامر از همه انواع طرحواره‌های تصویری در بیان مضامین داستانی استفاده کرده است که از میان آنها طرحواره‌های (ظرفی - حرکتی و قدرتی) بیشترین نقش را در مفهوم‌سازی ایفا کرده‌اند. سهم طرحواره‌های وجودی، پیوستگی و فضایی برای مفهوم‌سازی در حد متوسط است. طرحواره همسانی و تعادل کمترین کاربرد را دارند.

**استناد:** عبدی، صلاح‌الدین و بهرامی، فریده (۱۴۰۵). نقش طرحواره‌های تصویری در مفهوم‌سازی مضامین داستان‌های کوتاه زکریا

تامر (بررسی موردی: مجموعه سهیل الجواد الأبيض). پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۵(۱)، ۲۳۵-۲۵۶.



حق مؤلف © نویسندگان.

ناشر: دانشگاه رازی

## ۱. پیشگفتار

زبان به عنوان یک ابزار مهم در انتقال معانی و مفاهیم همواره مورد توجه پژوهشگران و دانشمندان علوم مختلف بوده است. پژوهشگران علوم شناختی برای زبان اهمیت زیادی قائلند و آن را دریچه ورود به ذهن می‌دانند. از منظر شناختی زبان وسیله نمود ذهن و بازتاب دهنده جهان درون انسان است. آنچه در زبان‌شناسی شناختی بیش از هر چیز اهمیت دارد درک ماهیت شیوه مفهوم‌سازی است. یکی از مباحث مهم در رویکرد معنابیناد این مکتب طرحواره‌های تصویری هستند. مفهوم طرحواره‌های تصویری نخستین بار توسط جانسون<sup>۱</sup> (۱۹۸۷) مطرح شد و سپس توسط زبان‌شناسان دیگر از جمله ایوانز<sup>۲</sup> و گرین<sup>۳</sup> (۲۰۰۶) گسترش پیدا کرد. «طرحواره‌ها ساختارهای معنی‌دار و جسمی شده‌ای هستند که حاصل حرکات جسم انسان در فضای سه بعدی، تعاملات ادراکی و نحوه برخورد با اجسام هستند. ایجاد طرحواره حاصل تعامل انسان با دنیای اطراف است و ذاتی نیست» (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۶۶). به عبارت دیگر یک طرحواره تصویری ساختی مفهومی است که در زبان به عنوان نمودی از تجربه ما از دنیای بیرونی بروز پیدا می‌کند.

بحث درباره ادبیات از منظر شناختی موجب می‌شود زبان را در پیچیده‌ترین شکل خود بررسی کنیم. از آنجا که تاروپود ادبیات از زبان تشکیل شده و زبان‌شناسی به مطالعه علمی زبان می‌پردازد؛ برخی از نتایج آن می‌تواند در بررسی آثار ادبی شیوه مؤثری باشد. بررسی طرحواره‌های تصویری به عنوان سازوکار ذهنی و شناختی و تحلیل آن در متون ادبی، از یک سو امکان دستیابی به افکار، اندیشه و ایدئولوژی نویسنده و ملموس ساختن آن را فراهم می‌کند و از سوی دیگر موجب سهولت درک، فهم و دریافت پیام‌های متن توسط مخاطب می‌شود.

در این پژوهش داستان‌های کوتاه زکریا تامر<sup>۱</sup> به عنوان نمونه‌ای مناسب برای چنین تحلیلی برگزیده شده است. وی نویسنده معاصر و سرآمد سوری است که در داستان‌هایش به بیان دغدغه‌های انسانی و اجتماعی پرداخته و مضامین و اهداف خود را در قالب داستان کوتاه با شیوه‌ای منحصر به فرد به نگارش درآورده است. بی‌تردید دریافت صحیح از داستان‌های این نویسنده مستلزم فهم شیوه آفرینش نمودهای زبانی در مفهوم‌سازی مضامین آنها است. از آنجا که رویکرد زبان‌شناسی شناختی<sup>۴</sup> به تبیین

1. Johnson

2. Evans

3. Green

4. Cognitive Linguistics

رابطه زبان و اندیشه می‌پردازد گزینش چنین چارچوبی برای مطالعه مضامین داستان‌های تامر شیوه کارآمدی به نظر می‌رسد. در سایه چنین نگاهی این جستار به شیوه توصیفی و تحلیلی و با بهره‌گیری از مدل طرحواره‌ای ایوانز و گرین (۲۰۰۶) به بررسی یکی از مجموعه داستان‌های کوتاه زکریا تامر با عنوان "صهیل الجواد الأبیض" پرداخته و به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

- ۱- عملکرد طرحواره‌های تصویری در مفهوم‌سازی مضامین این مجموعه داستانی چگونه است؟.
- ۲- کدامیک از طرحواره‌های تصویری نقش پررنگتری در مفهوم‌سازی دارد؟ و برای بیان چه مفهومی بکار رفته است؟.

### ۱-۱. پیشینه پژوهش

در حیطه بررسی طرحواره‌های تصویری در حوزه ادبیات عربی پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. از پژوهش‌های انجام شده در این حوزه می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

- ذوالفقاری و عباسی (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی و تحلیل استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه» به این نکته دست یافته‌اند که استعاره‌های «ابن خفاجه» ابزار توانمندی برای معانی پیچیده، مبهم و دور از ذهن است که با استفاده از تجربه شعری و زبان شاعر به بهترین شکل به بار نشسته است. پاره‌ای از استعاره‌ها در اشعار وی از مفاهیم قراردادی و زبان خودکار به وجود آمده و پاره‌ای دیگر با گسترش مفاهیم قراردادی لباس نظم بر تن می‌کند و در موارد متعدد استعاره‌های بدیع و خلاق دارد.

- باقرآبادی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «کاربرد طرحواره‌های تصویری در سروده‌های سهراب سپهری و خلیل حاوی براساس نظریه معنا شناختی» تطبیقی بین اشعار خلیل حاوی و سهراب سپهری انجام داده و به این نتیجه دست یافته‌اند که هنر نقاشی سپهری، درونمایه عرفانی سروده‌ها و نیز عزلت شاعرانه وی موجب شده است تا طرحواره‌های حجمی بسامد بیشتری در اشعار وی داشته باشد در مقابل به دلیل پاره‌ای از نابسامانی‌های اندیشگی و اندوه حاکم بر قصیده‌های خلیل حاوی که بیانگر شکست در مسیر فعالیت‌های اجتماعی است، طرحواره‌های قدرتی در اشعار این شاعر از بسامد بالایی برخوردار است.

- جلالی زاده و معروف (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی طرحواره‌های تصویری در اشعار (مطریات) عدنان الصانع با تأکید بر نظریه جانسون» به این نتیجه رسیده‌اند که استفاده شاعر از

طرحواره‌های تصویری، سبک استعاری و شاعری خاصی را برای عدنان به وجود آورده است. شاعر با بهره‌گیری هوشمندانه توأم با ظرافت‌های ادبی از این سبک در مطریاتش به انتقال معانی و مفاهیم مورد نظرش به مخاطب می‌پردازد.

پیرامون آثار زکریا تامر نیز پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که از بین آنها می‌توان به مورد زیر اشاره کرد که مجموعه *صهیل الجواد الابيض* را از لحاظ مضمون و سبک نوشتاری مورد تحلیل قرار داده است:

- نوروژی و صحرایی (۱۳۹۳) در مقاله: «سوررئالیسم<sup>۱</sup> در داستان‌های شیبه اسب سفید» به اثبات حاکمیت جو سوررئالیستی بر این مجموعه داستانی پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان داده است که احساس پوچی، مرگ اندیشی، پناه بردن به عالم رؤیا و خیال‌پردازی نمونه‌های معدودی از ادبیات سوررئالیستی است که در این مجموعه به تصویر کشیده شده است. به عقیده نگارندگان تامر در این مجموعه جسورانه از قالب کلاسیک ادبی بیرون آمده و به مکاتب ادبی و جبهه محلی داده و از جنبش‌های ادبی تأثیر پذیرفته تا با استفاده از آنها به بیان مشکلات و معضلات جامعه خود بپردازد.

علیرغم پژوهش‌های بسیار درباره آثار تامر تاکنون پژوهشی شناختی پیرامون بررسی طرحواره‌های تصویری در آثار این نویسنده انجام نگرفته است. همچنین بررسی طرحواره‌های تصویری در حوزه ادبیات عربی محدود و اغلب در حوزه شعر و با تکیه بر نظریه جانسون صورت گرفته است، اما تاکنون پژوهشی با تکیه بر مدل طرحواره‌ای ایوانز و گرین در حوزه داستان کوتاه صورت نگرفته است.

## ۱-۲. روش پژوهش و چارچوب نظری

زبان‌شناسی شناختی یکی از مکاتب نوین زبان‌شناسی است که ریشه در علوم شناختی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م و سنت‌های اولیه روان‌شناسی گشتالتی<sup>۲</sup> دارد. زبان‌شناسان شناختی با نظریه‌های زبان‌شناسی ساختارگرا که بر صورت زبان تأکید داشتند و آن را از دیگر حوزه‌های شناختی مجزا می‌دانستند، مخالفت کردند و در مقابل به بررسی رابطه زبان انسان و ذهن و تجربه‌های بدنی و اجتماعی او پرداختند. «این مکتب بر اهمیت نقش معنا، فرآیند مفهوم‌سازی و تجربه کالبدی شده در مطالعه زبان و ذهن و روش تعامل آنها با یکدیگر تأکید دارد» (ایوانز، ۲۰۰۷: ۲۲).

معناشناسی شناختی یکی از شاخه‌های مهم در زبان‌شناسی شناختی است که به بررسی رابطه تجربه،

نظام مفهومی و ساختار معنایی که به وسیله زبان تعیین می‌شود، می‌پردازد (ایوانز و دیگران، ۲۰۰۷: ۵). به عبارت دیگر توجه دانشمندان در حوزه معناشناسی شناختی به ساختار معنایی و مفهوم‌سازی است و اهمیت زبان از این جهت است که ابزاری برای کشف و بررسی مسائل شناختی محسوب می‌شود و می‌تواند مدلی از ذهن آدمی را ارائه کند.

معناشناسی شناختی معتقد است که تصور و ادراک انسان از تجارب جسمانی او نشأت می‌گیرد. در این دیدگاه ساختارهای تصویری انسان در دو زمینه طرحواره‌های تصویری و استعاره بررسی می‌شوند و طرحواره‌های تصویری پایه و اساس شکل‌گیری استعاره را فراهم می‌کنند.

مارک جانسون در سال ۱۹۸۷ مبنای جسمانی معنا، تصور و منطق معنا را بر حسب ساخت‌های طرحواره‌ای تصویری بررسی کرد. این طرحواره‌ها برخاسته از تجارب حسی و در مراحل آغازین رشد انسان شکل می‌گیرند و از بخش‌هایی تشکیل شده‌اند که در ارتباط با یکدیگرند. این ساخت‌ها در آغاز از تعاملات جسمانی پدید می‌آیند، اما می‌توانند به سطوح انتزاعی‌تر معنایی، یعنی معنای استعاری گسترش یابند (جانسون، ۱۹۸۷: XIX). جانسون و لیکاف<sup>۱</sup> معتقدند که معنا نه فقط از ساختارهای درونی موجود زنده و داده‌های بیرونی شکل می‌گیرد بلکه به واسطه الگوهای تکرار شونده‌ای از برخورد و تعامل میان موجود زنده و محیط اطراف او ساخته می‌شود. (۲۰۰۲: ۲۴۸). «اصل مسئله این است که ما در این دنیا موجوداتی هستیم و اعمالی را انجام می‌دهیم؛ مثلاً محیط اطرافمان را درک می‌کنیم، بدنمان را حرکت می‌دهیم، خود را به دیگران تحمیل می‌کنیم، می‌خوریم و می‌خواهیم و هزاران فعالیت دیگر که بر اساس آنها ساخت‌های مفهومی بنیادینی را برای خود پدید می‌آوریم و این ساخت‌ها را برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌بریم. از دیدگاه جانسون این طرحواره‌های تصویری، سطح اولیه‌تری از ساخت‌شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهند و امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری نظیر زبان فراهم می‌آورند» (صفوی، ۱۳۹۵: ۳۷۳).

به عقیده ایوانز و گرین طرحواره‌های تصویری از لحاظ منشأ پیش مفهومی هستند و مستقیم در تجربه جسمی ریشه دارند، خود به خود معنا دار هستند، با صورتهای ذهنی یکی نیستند، چند وجهی و تعاملی می‌باشند؛ یعنی از ارتباط جسمی ما با دنیای اطراف حاصل می‌شوند و توان تبدیل شدن از یک طرحواره به طرحواره دیگر را دارند (۲۰۰۶: ۱۸۷-۱۷۹).

زبان‌شناسان‌شناختی تقسیم‌بندی مختلفی از طرحواره‌های تصویری ارائه کرده‌اند. جانسون (۱۹۸۷) سه طرحواره حجمی، حرکتی و قدرت را معرفی می‌کند. ترنر طرحواره‌های حجمی، حرکتی، توازن و تقارن، نیرو و پویایی را مطرح کرده است. ایوانز و گرین تقسیم‌بندی جانسون را به شکل زیر گسترش داده‌اند:

طرحواره فضایی، طرحواره ظرفی (مهارشدگی)، طرحواره حرکتی (جابجایی)، طرحواره تعادل (توازن)، طرحواره نیرو (قدرتی)، طرحواره پیوستگی (اتحاد)، طرحواره همسانی، طرحواره وجودی (همان: ۱۹۰).

برای هر نوع از این طرحواره‌ها می‌توان مثال‌هایی به شرح زیر ذکر کرد:

۱- او در این شرکت مقام بالایی دارد (فضا) ۲- غرق شادی شد (ظرف) ۳- در مسیر زندگی سختی بسیار کشیده‌ام (حرکت) ۴- دخل و خرجش با هم می‌خونه (تعادل) ۵- ترک تحصیل مانع موفقیت من در زندگی شد (قدرت) ۶- ما مثل یک روح در دو جسم هستیم (اتحاد) ۷- خواب مرگ است (همسانی) ۸- زندگیش را خراب کرد (وجودی).

## ۲. پردازش تحلیلی موضوع

### ۲-۱. مجموعه سهیل الجواد الأبیض

مجموعه "سهیل الجواد الأبیض" اولین اثر زکریا تامر است که در سال ۱۹۶۰ منتشر شده است. تامر در این اثر رویکردی سورئالیستی دارد و مانند دیگر نویسندگان این جریان از نظریه‌های روانکاوی جدید و آراء فروید تأثیر پذیرفته است (الصمادی، ۱۹۹۵: ۳۱). نویسنده در داستان‌های این مجموعه با بهره‌گیری از مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم به بیان فقر و تضاد طبقاتی در جامعه می‌پردازد و ذهنیات، اندیشه‌ها، احساسات، امیال و رؤیاهای شخصیت‌های داستانی را که همگی جوانان فقیر، سرخورده و بی‌نام و هویت هستند، ترسیم می‌کند. این شخصیت‌ها همه انسان‌های ناامید و مأیوسی هستند که هیچ شور و نشاطی برای زندگی در آنها مشاهده نمی‌شود؛ آدمهای سرد و بی‌روح که به شدت احساس ضعف و درماندگی می‌کنند، زندگی در نظرشان یکنواخت، پوچ و بی‌معنی شده و آرزوی مرگ می‌کنند. آنها هیچ تلاشی برای بهبود وضعیت موجود نمی‌کنند و برای رهایی از درد و رنج و مشکلات به عالم رؤیا و خیال پناه می‌برند. تامر در این مجموعه از تمام عوامل ذهنی و حسی کمک گرفته تا درد و رنج اجتماع را نشان دهد و برای مفهوم‌سازی آن از انواع طرحواره‌های تصویری استفاده کرده است که

در ادامه به تحلیل آنها پرداخته شده است:

## ۲-۲. تحلیل داده‌ها

### ۲-۲-۱. طرحواره ظرفی (مهارشدگی):

این نوع طرحواره از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی و تجربیات انسان از قرار گرفتن در مکان‌های حجم‌دار مانند خانه، اتاق، تخت، غار و این گونه فضاها ایجاد می‌شود این طرحواره‌ها امکان تجسم ظرف و مظلوف را با شبیه‌سازی قرارگرفتن اشیاء در درون یکدیگر ممکن می‌سازد (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۲). این نوع طرحواره در زبان عربی اغلب با دو حرف «فی» و «من» بیان می‌شود.

تامر از طرحواره ظرفی اغلب در مفهوم‌سازی احساسات و عواطف شخصیت‌های داستانی استفاده کرده است. در این مفهوم‌سازی احساسات و عواطف گاه به مثابه ظرف و گاه به مثابه مظلوف تلقی شده‌اند و در عبارات زبانی زیر تجلی پیدا کرده‌اند:

۱. لو سألني ابو أحمد: متى ستتزوج، لغرقت في الأسي. (تامر، ۱۹۶۰: ۹): اگر ابو احمد از من سؤال می‌کرد:

کی ازدواج خواهی کرد؟ غرق در غم و اندوه می‌شدم.

غم به عنوان یک احساس در مقوله مفاهیم انتزاعی است که برای مفهوم‌سازی آن از امور عینی و ملموس استفاده می‌شود. راوی عبارات فوق نیز برای ملموس ساختن مفهوم غم و اندوه خود که ناشی از فقر و بیکاری است از یک تجربه ملموس یعنی غرق شدن استفاده کرده است. عبارت استعاره (غرق در غم شدن) بر مبنای یک طرحواره ظرفی شکل گرفته است؛ گویی غم به مثابه ظرف (مکانی) است که راوی در آن گرفتار یا غوطه ور شده است.

۲. سینتشر في دمي خوف مبهم (همان: ۹): ترسی مبهم در خونم منتشر خواهد شد.

گاهی برای عینی ساختن مفهوم احساسات و عواطف آنها را به مثابه ماده‌ای که در داخل یک ظرف قرار دارد لحاظ می‌کنیم. در عبارت بالا، شخصیت داستان در مونولوگ با معشوق خود که به سبب فقر نتوانسته با او ازدواج کند، دچار ترسی مبهم می‌شود و این احساس را با زبان استعاره و با استفاده از یک طرحواره ظرفی مفهوم‌سازی می‌کند. در این جمله ترس به منزله ماده‌ای (مظلوف) تلقی شده که در رگها (ظرف خون) جاری شده است.

۳. شرعت ترقص. كان في جسدها اله راح يعبر عن ياسه وعجزه وخيبته... واستولى عليّ حنين متوحش إلىّ

تجرع خمر الاله المجنون المختيء في جسدها (همان: ۳۰-۳۱): شروع به رقصیدن کرد. در اندامش خدایی

بود که از یأس، ناتوانی و ناامیدی حکایت می‌کرد.... و اشتیاقی وحشی‌گونه برای نوشیدن شراب خدای مجنون و پنهان در جسمش، بر من مستولی گشت.

یأس و ناامیدی، ناتوانی، وسوسه، جنون و مستی که بیانگر احساسات و حالات روحی می‌باشند از جمله مفاهیم انتزاعی هستند که با استفاده از امور حسی قابل فهم و درک می‌باشند. در اینجا این حالات و احساسات به مثابه ماده و مظروف در ظرف (اندام و جسم زن رقاص) مفهوم‌سازی شده‌اند.

۴. أرجع مرة ثانية إلى الشوارع حاملاً في أعماقي نشوة معلقة بالقمر المتألي (همان: ۴۴): دوباره به خیابان‌ها برمی‌گردم در حالیکه در وجودم هیجانی موقت نسبت به ماه تابان دارم.

در این جمله راوی با ذکر عبارت «فی اعماقی» درون خود را به منزله مکان تلقی کرده که احساس هیجان در آن جا گرفته است.

۵. لماذا لا أنتحر؟ أعجبنى جداً هذا السؤال فقد جعلني أغرق في احلام وتصورات عنيفة قاسية حزينة (همان:

۵۲): چرا خود کشی نمی‌کنم؟ این سؤال مرا سخت متعجب می‌کند و باعث می‌شود که در رؤیاها و تصورات بیرحم و اندوهگین غرق شوم.

غرق شدن در آب یکی از تجربیات حسی انسان در زندگی است. ما از این تجربه گاهی برای مفهوم‌سازی امور انتزاعی بهره می‌بریم. در این داستان نیز راوی با استفاده از این تجربه، مفاهیم غیر حسی مانند رؤیا و تصورات بیرحم و غمگین را دریایی در نظر گرفته که وجودش در آن غرق می‌شود.

۶. فرمقتني الفتاة الصغيرة بنظرة جمديني نادماً في مكاني. نظرة فيها أسف وازدراء و حزن (همان: ۷۵): دختر

کوچک با نگاهی پر از اندوه، ناراحتی و تحقیر، طوری به من خیره شد که مرا پشیمان در جایم می‌خکوب کرد.

در عبارات استعاره‌ای اندام‌واژه‌هایی مانند قلب، دل، سینه و چشم می‌توانند مانند ظرفی باشند که احساسات و عواطف به عنوان ماده در آنها قرار می‌گیرند. در عبارت فوق چشم دختر کوچک اندام‌واژه‌ای است که احساس اندوه و تحقیر در آن جای گرفته است.

۷. لاشيء في داخلي سوى بعض العناكب والقبور المهجورة (همان: ۳۹): در درون من جز تعدادی عنکبوت

و قبرهای دور افتاده چیزی وجود ندارد.

یکی از ویژگی‌های بارز برای بیان مضامین در داستان‌های تامر، استفاده از رمز و نماد است. در

عبارت فوق عنکبوت و قبرهای دور افتاده نماد احساس پوچی و بی‌معنا بودن زندگی در نگاه شخصیت داستان است. این احساس به مثابه ماده در ظرف (وجود راوی) مفهوم‌سازی شده است. علاوه بر مفهوم‌سازی احساسات و عواطف، تامر از طرحواره ظرفی در مفهوم‌سازی فقر، گرسنگی و بدبختی نیز استفاده کرده است:

۸. كنت أحلم أن بأن أغدو ملكاً لكي أنقذ أميمة من الجوع و الفقر (همان: ۱۰): آرزو می‌کردم پادشاهی شوم تا "أمیمه" را از گرسنگی و فقر نجات دهم.

یکی از تجارب حسی ما در زندگی زندانی و اسیر شدن در یک مکان است. تعمیم این تجربه در امور غیر ملموس موجب ساخت طرحواره ظرفی در ذهن می‌شود. در عبارت فوق گرسنگی و فقر به مثابه زندانی تلقی شده است که راوی داستان می‌خواهد معشوق خود را آن برهاند. در این جمله علاوه بر طرحواره ظرفی، طرحواره قدرتی نیز وجود دارد که در جای خود توضیح داده خواهد شد.

۹. ليعش البشر ببراءة تنقذ مدینتی من تعاسة متوحشة (همان: ۴۴): انسان باید با معصومیت زندگی کند و شهر مرا از بدبختی بیرحم برهاند.

مشابه عبارت بالا در این جمله نیز راوی داستان معتقد است که زندگی کردن با معصومیت موجب نجات و رهایی شهرش از بدبختی که در آن اسیر است، خواهد شد.

## ۲-۲-۲. طرحواره حرکتی

طرحواره‌های حرکتی، منعکس‌کننده تجربه انسان از حرکت خود و یا دیگر اشیاء است. این حرکت یک نقطه آغاز به نام مبدأ، یک نقطه پایان به نام مقصد دارند. آنچه بین این دو نقطه قرار می‌گیرد مسیر نام دارد. و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۹). به اعتقاد تیلر<sup>۱</sup> «سفر و اجزای تشکیل‌دهنده آن (یعنی مبدأ، مسیر و مقصد با موانع و مسیرهای فرعی و احتمالی راه) طرحواره حرکتی را در ذهن و شناخت آدمی شکل می‌دهند» (۱۳۸۳: ۳۲۰).

طرحواره حرکتی (مبدأ-مسیر-مقصد) در داستان‌های تامر را می‌توان در مفهوم‌سازی مرگ، زندگی و عشق مشاهده کرد که در قالب عبارات زبانی زیر بیان شده است:

«زندگی سفر است»

۱۰. هل يبدو من حركاتي ما بيني عن عزمي على الموت... هكذا سأموت؛ طعنة واحدة في القلب تماماً وعندئذ سينتهي كل شيء ثم لتأت بعد ذلك النهاية الباكية (همان: ۵۳): آیا از رفتار من مشخص نیست که قصد خودکشی دارم. این چنین خواهم مرد؛ با یک ضربه در قلب و آن وقت همه چیز تمام می شود و بعد آن پایان غم انگیز فرا می رسد.

۱۱. آه یا مدینتی. لقد ولدت في يوم ما على أرفصتك وسأظل حتى الموت مغلولاً اليها (همان: ۷۴): آه ای شهر من. یک روز در پیاده رو تو به دنیا آمدم و تا زمان مرگ در غل و زنجیر آن خواهم ماند. در این عبارات استعاری مبدأ سفر، تولد و شروع زندگی است. مسیر عبارت است از طول زندگی و حوادث آن و مقصد سفر بسته به نوع جهان بینی افراد متفاوت است. با توجه به عبارات فوق می توان دریافت که در نگاه شخصیت های داستانی تامل زندگی سفری پر از درد و رنج است که مرگ می تواند به آن پایان دهد.

«مرگ سفر است»

۱۲. الموت لا يخيفني. إنه بدء طريق إلى عالم كبير جداً ومجهول (همان: ۴۷): مرگ مرا نمی ترساند. مرگ شروع یک راه به دنیایی بسیار بزرگ و نامعلوم است. مفهوم مرگ نیز مانند مفهوم زندگی می تواند با طرحواره سفر مفهوم سازی شود. مبدأ سفر، مرگ است. مسیر، وقایع پس از مرگ است که با گذشت زمان همراه می باشد. و مقصد از دیدگاه راوی داستان عبارت از رسیدن به دنیایی بزرگ و مجهول است.

«عشق سفر است»

۱۳. أنا أحبك وسأظل أحبك حتى النهاية (همان: ۲۰): من عاشق تو هستم و تا آخر عاشقت خواهم ماند.

۱۴. سَأحِب هذه المرأة بصمت حتى موتي (همان: ۶۷): در سکوت و تا پایان عمر، عاشق این زن خواهم بود.

مبدأ سفر در این استعاره عاشق شدن است. وقایع و اتفاقات رابطه عاشقانه که با گذر زمان روی می دهد مسیر این سفر است. عبارات بالا نشان می دهد که در داستان های تامل، مقصد سفر عشق، پایان عمر است.

زمان نیز یک مفهوم انتزاعی است که با طرحواره های تصویری حرکت و فضا درک می شود. لیکاف یکی از نگاشت های استعاری برای مفهوم سازی زمان در ذهن را استعاره «زمان حرکت است» می داند. در این استعاره هر یک از عناصر ناظر یا زمان می توانند حرکت کنند که دو صورت

خاص دارد: در حالت اول ناظر ثابت است و زمان از برابر وی می‌گذرد؛ او این استعاره را استعاره «حرکت زمان» می‌نامد در حالت دوم زمان‌های حال و آینده و گذشته مکان ثابتی هستند و فرد از میان آنها می‌گذرد؛ که وی این استعاره «حرکت ناظر» می‌نامد (۱۹۹۳: ۱۵-۱۴).

تامر از استعاره "حرکت زمان" اغلب برای نشان دادن بیهودگی و ملال آور بودن زندگی در نگاه شخصیت‌های داستانی استفاده کرده است:

۱۵. عقربا الساعة يتمطيان بضجر. أنا تمثال من صخر صلد أملس. عقربا الساعة يحفران قبراً للنهار، نهار هزيل بهجتته ميتة (همان: ۲۷): زمان به شکل آزاردهنده‌ای به کندی می‌گذرد. من مانند یک مجسمه سنگی سخت و صاف هستم. عقربه‌های ساعت برای روز، قبر حفر می‌کنند؛ روزی رو به پایان که شادیش مرده است.

راوی داستان که جوان بیکاری است خود را مانند مجسمه بی‌روح می‌پندارد که روز (زمان) به کندی از برابر او می‌گذرد و پایان آن نیز یک شادی مرده بیشتر نیست. (راوی ثابت و زمان در حرکت است).

۱۶. آذار، نيسان، مایس... الثلاثاء، الأربعاء، الخميس... متى يتوقف هذا الركض المجنون؟ (همان: ۱۰۲): اسفند، فروردین، اردیبهشت... سه‌شنبه، چهارشنبه، پنج‌شنبه... چه زمانی این دویدن دیوانه‌وار پایان می‌پذیرد. عبارت فوق نمونه دیگری از احساس بیهوده بودن زندگی است که در قالب شکایت از گذر زمان مطرح شده و راوی منتظر به پایان رسیدن آن (گذر و حرکت زمان) است.

۱۷. رجعت إلى قبوي حيث تتعاقب أيامي بلا فرح (همان: ۲۷): به سردابم بازگشتم جایکه روزهایم بدون شادی می‌گذشت.

این جوان تمام روز به در پی یافتن کار بوده و شب به سرداب محقری که محل زندگیش است برمی‌گردد در حالیکه که روزهایش (زمان) بدون شادی پشت سرهم سپری می‌شود.

۱۸. هكذا سأموت... غير أني أجلت هذه النهاية حتى مقدم الربيع (همان: ۵۳): این چنین خواهم مرد ..... با این وجود من این پایان (خودکشی کردن) را تا آمدن بهار (زمان آینده) به تأخیر می‌اندازم. این راوی از زندگی خسته است و قصد خودکشی دارد اما آن را به زمان آینده موکول می‌کند. (ناظر یعنی راوی ثابت و زمان در حرکت است).

۱۹. وتعاقت علي الأعوام الكثيرة وأنا راقد على ظهري دون فرح (همان: ۴۲): و سالیان متوالی، بدون شادی در حالیکه به پشت خوابیده‌ام بر من گذشت.

در این عبارت نیز راوی ثابت است و سالها (زمان) از برابر او عبور و حرکت کرده است.

۲۰. لقد مرت علي شهوور عديده وأنا بلا عمل... وأريد أن لا يمر يوم أجوع فيه وإذا مرضت أن يكون معي نقود تكفي لأجرة الطبيب ولثمن الدواء (همان: ۶۰): ماه‌های زیادی سپری شده است و من بیکارم... می-خواهم روزی بیاید که در آن گرسنه نباشم و اگر مریض شدم پول کافی برای پرداخت هزینه پزشکی و دارو را داشته باشم.

راوی این عبارت نیز منتظر است زمان بگذرد و روزی برسد که او مشکل گرسنگی و پرداخت هزینه‌های پزشکی نداشته باشد.

### ۲-۳. طرح‌واره‌های قدرتی

این طرح‌واره از تجربه تعامل با اشیاء اطراف ناشی می‌شود و بیشتر به صورت اجبار، مانع (سد)، نیروی متقابل، انحراف، رفع مانع، توانایی، جذب و مقاومت است «طرح‌واره‌های قدرتی به لحاظ استعارای بیشتر قلمرو انتزاعی علت‌ها را ساختار بندی می‌کند» (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۵: ۱۲۹).

#### ۱. طرح‌واره اجبار/علت

تجربه ما از تحت تأثیر قرار گرفتن جسم خود و یا اشیاء پیرامون از یک نیروی خارجی، تصویری را در ذهن ما ایجاد می‌کند که همان طرح‌واره اجبار است مانند رانده شدن ما به جلو در اثر فشار جمعیت و یا حرکت اشیاء تحت تأثیر باد و سیل شدید. نمونه‌هایی از این نوع طرح‌واره در داستان‌های تامر که در بیان احساسات و عواطف و همچنین فقر و گرسنگی و غلبه آنها بر شخصیت‌های داستانی بیان شده، عبارتند از:

۲۱. علمت أن أميمة اغمى عليها بينما كانت تمشي في الطريق بسبب جوعها الشديد (همان: ۱۰): فهمیدم أمیمه در حال راه رفتن از گرسنگی شدید بیهوش شده است.

در جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم روزانه شاهد تجربه‌های ملموس از علت‌ها و معلول‌ها هستیم به عنوان مثال بارها شاهد تصادف و برخورد اتومبیل به یک شخص بوده‌ایم که باعث صدمه به وی شده است. مشاهده این صحنه موجب ایجاد طرح‌واره‌ای در ذهن ما می‌شود که طرح‌واره علت نام دارد. سپس ما از این طرح‌واره برای بیان امور انتزاعی بهره می‌بریم. در عبارت فوق راوی داستان، گرسنگی را که مفهومی انتزاعی است علت بیهوشی «أمیمه» بیان کرده است.

۲۲. دهمني ألم صاعق (همان: ۳۲): دردی برق‌آسا مرا هلاک کرد.

همانطور که پیشتر اشاره شد تصادف با اتومبیل موجب صدمه می‌شود این صدمه گاهی ممکن است مرگ و هلاکت باشد. تعمیم این طرحواره به مفهوم انتزاعی درد باعث می‌شود که بتوانیم درد را علت هلاکت بدانیم.

نمونه‌های دیگری از این نوع طرحواره را می‌توان در عبارات زیر مشاهده کرد:

۲۳. فاستولی علی أحمد یأس مَرّ دفعه أن یرکض نحو البحر (همان: ۹۴): چنان ناامیدی تلخی بر احمد چیره شد که او را مجبور به دویدن به سوی دریا کرد.

راوی این عبارت ناامیدی تلخ را علت و عاملی بیان می‌کند که او را وادار به دویدن به سوی دریا می‌کند.

۲۴. فاجتاحتني غضب هائل جعلني أحس أن یدیّ قد انفصلتا عن جسدي (همان: ۴۸): خشمی ترسناک مرا هلاک کرد طوری که احساس کردم دستانم از بدنم جدا شده‌اند.

در این عبارت نیز با بهره‌گیری از طرحواره علت، قطع شدن دستها معلول علتی غیر ملموس و عینی یعنی خشم شده است.

۲۵. آه ما أتعس حیاتي. سئمت البؤس (همان: ۶۴): آه من چقدر بدبختم. از فقر خسته شدم.

یکی از تجربیات ملموس ما در زندگی خستگی جسمی است. انجام برخی کارها مانند بلند کردن اشیاء سنگین، نظافت خانه، رانندگی طولانی و... موجب ایجاد خستگی بدنی می‌شود. همین تجربه موجب تشکیل طرحواره علت در ذهن می‌شود که می‌تواند به مفاهیم غیر ملموس گسترش پیدا کند. مانند آنچه که راوی در عبارت فوق در بیان فقر بیان کرده است؛ یعنی فقر به عنوان یک مفهوم انتزاعی موجب خستگی او شده است.

## ۲. طرحواره مانع و سد

این طرحواره از تجربه قرارگرفتن مانع یا سد در برابر انسان و یا پدیده‌های پیرامون وی در ذهن شکل می‌گیرد مانند نمونه‌های زیر در بیان احساسات در داستان‌های نامر:

۲۶. إني أحس أن جداراً شامخاً قد انتصب بیننا ولن نستطيع أن نتبادل كلمة (همان: ۷۳): احساس می‌کنم دیوار بلندی بین ما بوجود آمده و نمی‌توانیم با هم گفتگو کنیم. (فاصله احساسی، مانع و سد برای ارتباط).

طرحواره مانع و سد نیز تجربه‌ای است که از تعامل با اشیاء اطراف ناشی می‌شود مانند زمانی که

یک تخته سنگ بزرگ جلوی مسیر روخانه را می‌بندد و مانع جریان آب می‌شود. همین امر موجب ساخت طرحواره مانع و سد می‌شود. سپس یک امر انتزاعی در قیاس با یک پدیده عینی، مفهومی را در ذهن سخنگو ایجاد می‌کند. همانند مفهومی که در ذهن گوینده عبارت فوق به وجود آمده است. دیوار بلند استعاره برای فاصله احساسی است که بین دو نفر به وجود آمده و مانع گفتگوی آنها شده است.

۲۷. الفرح أفقدها القدرة على الكلام (همان: ۷۰): از شادی، قادر به حرف زدن نبود.

در اینجا نیز شادی مانع و سد سخن گفتن راوی شده است.

۲۸. حاولت أن أعني ولكن كآبة قاهرة أسكتني (همان: ۳۰۲): سعی کردم آواز بخوانم اما غصه و اندوهی غالب مرا ساکت کرد.

در این جمله غم و اندوه برای آواز خواننده مانع ایجاد کرده است.

۲۹. أنا أريد أن أتزوج لكن بلا عمل (همان: ۹): من می‌خواهم ازدواج کنم اما بی‌کارم.

در اینجا بی‌کاری به عنوان یک مفهوم انتزاعی مانع و سد ازدواج شده است.

### ۳. طرحواره توانایی

طرحواره توانایی از رویایی انسان با موقعیت‌های متعدد و احساس داشتن نیرو و یا عدم آن در مقابل این موقعیت، در ذهن انسان شکل می‌گیرد مانند توانایی انسان در آغوش گرفتن یک نوزاد و عدم توانایی وی در بلند کردن یک سنگ بزرگ. دو عبارت زیر از زبان شخصیت‌های داستانی تامر که در توصیف فقر بیان شده، نمونه این نوع طرحواره است:

۳۰. ليتنا نستطيع أن نعيش دون خبز (همان: ۵۲): کاش می‌توانستیم بدون نان زندگی کنیم.

نان در مجموعه داستان‌های تامر نماد فقر است. در این جمله عدم توانایی در مقابل فقر و گرسنگی که مفاهیمی انتزاعی هستند؛ یک عبارت استعاری است که بر مبنای طرحواره توانایی شکل گرفته است.

۳۱. كنت أحلم أن بأن أغدو ملكاً لكي أنقذ أميمة من الجوع والفقر (همان: ۱۰): آرزو می‌کردم پادشاهی

شوم تا بتوانم "أمیمه" را از گرسنگی و فقر نجات دهم.

در این عبارت نیز فقر و گرسنگی در مقوله مفاهیم انتزاعی هستند که راوی توانایی نجات معشوق خود را از آنها ندارد.

## ۲-۲-۴. طرحواره‌های فضایی

مقصود از طرحواره فضا سنجش موقعیت جسمانی نسبت به پدیده‌های دیگر است. از نظر ایوانز و گرین طرحواره فضا در برگیرنده طرحواره‌های بالا-پایین، عقب-جلو، دور-نزدیک، مرکز-پیرامون است (۲۰۰۶: ۹۰). این طرحواره در داستان‌های نامر در عبارات زیر تجلی پیدا کرده است:

## ۱. طرحواره عقب-جلو

۳۱. فکل الأحران خلفتها وراءك (همان: ۳۵): پس همه غمها را پشت سر گذاشتی. (طرحواره عقب: غم در عقب است).

انسان با قراردادن خود در موقعیت رویدادها و پدیده‌ها در وضعیتی جلوتر و یا عقب‌تر قرار می‌گیرد. به عنوان مثال در رویدادی مانند مسابقه دوندگی، دوندگان نسبت به یکدیگر در وضعیت جلوتر و عقب‌تر قرار می‌گیرند. این تجربه ملموس موجب شکل گرفتن طرحواره تصویری از نوع عقب یا جلو می‌شود. با توجه به این تصویر ذهنی، در عبارت بالا غم به عنوان یک امر غیر ملموس عقب‌تر از راوی است.

## ۲. طرحواره بالا-پایین

۳۲. ما هو الشيء الذي يرفع المخلوق البشري إلى مرتبة انسان؟ (همان: ۶۵): آن چیزی که مخلوق بشری را تا مرتبه انسانیت بالا می‌برد چیست. (طرحواره بالا: انسانیت بالا است).

در طرحواره بالا-پایین انسان جسم یا اشیاء پیرامون خود را محور قرار می‌دهد و وضعیت و موقعیت پدیده‌ها را نسبت به آنها می‌سنجد و تعیین می‌کند که در وضعیتی پایین‌تر یا بالاتر قرار گرفته‌اند. برای مثال مشاهده کشتی‌گیری که حریف خود را زمین می‌زند و خود بالای سر او می‌ایستد تصویری از این موقعیت را در ذهن ما می‌سازد که همان طرحواره بالا و پایین است. گسترش این طرحواره به امری انتزاعی مانند انسانیت موجب می‌شود تا راوی داستان بتواند عبارت بالا بودن صفت انسانیت را در مورد بشر بیان کند.

۳۳. لا صحة إذن للشائعة القائلة إن ثمن العرق ارتفع (همان: ۶۹): بنابراین شایعه‌ای که می‌گوید بهای شراب بالا رفته است صحت ندارد. (طرحواره بالا: بیشتر بالاتر است).

گاهی تکرار همزمان دو رویداد نیز می‌تواند تصویری از طرحواره بالا یا پایین را در ذهن تشکیل دهد. برای مثال در تجربه روزانه اگر به لیوانی که کمی آب دارد، مقدار بیشتری آب اضافه کنیم، آب در لیوان بالا می‌آید. این تجربه موجب خلق طرحواره «بیشتر بالاتر است» می‌شود که قابل

تعمیم به امور انتزاعی است. در عبارت بالا راوی با بکارگیری همین طرحواره، بیشتر شدن قیمت شراب را با عبارت ارتفاع (بالا رفتن) مفهوم سازی کرده است. (قیمت یا ارزش: مفهوم انتزاعی).

## ۲-۲-۵. طرحواره پیوستگی

این طرحواره حاصل تجربه مشاهده و درک ما از امتزاج، مجموعه و جزء و کل بودن پدیده‌ها پیرامونمان می‌باشد که به امور انتزاعی گسترش پیدا می‌کند.

### ۱. امتزاج

انسان در زندگی تجربه‌ای از ترکیب و آمیخته شدن مواد با یکدیگر دارد که طرحواره امتزاج را در ذهن وی شکل می‌دهد مانند آمیخته شدن آب با خاک. سپس این طرحواره به امور انتزاعی گسترش می‌یابد مانند نمونه‌های زیر در داستان‌های تامر:

ناخودآگاه جوان فقیری که در عالم خیال در جستجوی آمال خود است او را به عمل غیر اخلاقی دعوت می‌کند و در پاسخ جوان که ناخودآگاهش را پلید می‌نامد، می‌گوید:

۳۴. فقال: الإنسان الكامل مزيج من القدارة والنبيل (همان: ۱۸): ناخودآگاه گفت: انسان کامل آمیزه‌ای از ناپاکی و شرافت است.

جوان دیگری که فقر مانع ازدواجش شده و به جای عشق واقعی عاشق یک مانکن در فروشگاه است، معشوقش را این چنین توصیف می‌کند:

۳۵. هو مزيج من الوداعة والكآبة العميقة (همان: ۵۴): او آمیزه‌ای از مهربانی و اندوه عمیق است.

و شخصیت داستانی دیگر که به دلیل اندوه فقدان خواهر جوانش در اثر فقر و گرسنگی در خیابان پرسه می‌زند و با له شدن ناگهانی یک موجود کوچک زیر پایش می‌گوید:

۳۶. واستولی علی خجل ممتزج بخوف (همان: ۱۰۱): شرمی آمیخته با ترس بر من مستولی گشت.

در عبارات فوق: ناپاکی و شرافت، مهربانی و اندوه، شرم و ترس مفاهیم انتزاعی هستند که بر مبنای طرحواره امتزاج در وجود شخصیت‌های داستانی تامر به هم آمیخته شده‌اند.

## ۲. مجموعه

ما در تجارب روزمره با مجموعه‌های متعددی مواجه هستیم. این مجموعه‌ها دارای اعضای هستند که داشتن ویژگی‌های مشترک موجب ارتباط و پیوستگی آن‌ها می‌شود مانند انواع حیوانات، انواع لوازم خیاطی که همگی در یک مجموعه قرار می‌گیرند. ساخت طرحواره مجموعه در ذهن، حاصل

گسترش تجربه از چنین امور مادی به امور انتزاعی است مانند عبارات زبانی زیر از زبان شخصیت‌های داستانی تامر که عقیده یکی از شخصیت‌ها در مورد قیمت زن، شراب و نان این چنین بیان شده است:

۳۷. فثمن العرق والنساء والخبز يجب أن يظل على الدوام رخيصاً (همان: ۶۹): پس قیمت شراب، نان و زن همیشه باید ارزان بماند.

در این عبارت ارزان بودن یک مفهوم انتزاعی است که به عنوان یک ویژگی مشترک، زن، شراب و نان را در یک مجموعه قرار می‌دهد.

### ۳. جزء و کل

مواجهه روزمره با اشیاء و اموری که دارای پیوستگی کل و جزء هستند، چنین طرحواره ای را در ذهن انسان شکل می‌دهد. این طرحواره را می‌توان در عبارت زبانی زیر که شخصیت داستانی تامر در مورد فقر موجود در جامعه بیان می‌کند، مشاهده کرد:

۳۸. فإن جيوي تظل على الدوام خالية، وحالي هذه لا تخجلني لأني أعتقد أن الجيوب الفارغة جزء من روح العصر الذي أعيش فيه (همان: ۵۲): جیب‌های من همواره خالی است اما از این وضعیت شرمنده نیستم برای این که معتقدم جیب‌های خالی، جزئی از کالبد زمانی است که در آن زندگی می‌کنم. مشاهده برگ و شاخه درخت به عنوان جزیی از کل درخت و یا هر کدام از اعضای بدن به عنوان جزیی از کل بدن یک تجربه ملموس در زندگی است که طرحواره جزء و کل را در ذهن می‌سازد. گسترش این طرحواره به امور انتزاعی را می‌توان در عبارت فوق مشاهده کرد. در اینجا کالبد زمان (شرایط و اوضاع فعلی جامعه) مفهومی انتزاعی است که به صورت کل در نظر گرفته شده که جیب خالی (فقر) جزئی از آن محسوب می‌شود.

### ۲-۲-۶. طرحواره همسانی

این نوع طرحواره حاصل تجربه روزمره انسان از مشاهده اشیاء و پدیده‌های مشابه و یکسانی است که در محیط پیرامونش وجود دارد. این شباهت می‌تواند به دلایل مختلف فیزیکی، ظاهری یا رفتاری باشد این نوع طرحواره با این عبارت در داستان تامر نشان داده شده است:

۳۹. أما أنا فلا أتحدث عن مستقبلي لأني أعرفه. فهو سيكون كيومي هذا الذي أعيشه الآن ولن يتبدل أي شيء (همان: ۵۴): اما من درباره آینده‌ام صحبت نمی‌کنم چرا که می‌دانم آینده نیز شبیه همین روزی خواهد بود که در آن زندگی می‌کنم و چیزی تغییر نخواهد کرد.

تشابه ظاهری فرزندان به والدین و یا دوقلوها به یکدیگر نمونه‌هایی از تجربه ملموس مشابهت‌هایی است که موجب شکل‌گیری طرحواره همسانی (این همانی) در ذهن انسان می‌شود و سپس بصورت انتزاعی فعال گردیده و در ساخت‌های زبانی و گفتار سخنوران ظهور پیدا می‌کند. مانند طرحواره همسانی در مورد تشابه دو مفهوم انتزاعی زمان حال و آینده که از زبان راوی داستان بیان شده است.

### ۲-۲-۷. طرحواره تعادل (توازن)

انسان از طریق تجربه حاصل از مشاهده تعادل و توازن بین پدیده‌ها، انگاره تعادل و توازن را در ذهن خود تصویر می‌کند. حفظ تعادل بدن در دوچرخه‌سواری، قایقرانی، وزنه‌برداری و همچنین مشاهده توازن و برابری دو کفه ترازو نمونه‌هایی از تعادل و توازن در زندگی روزمره است که امکان قائل شدن این ویژگی را برای امور انتزاعی فراهم می‌کند. در داستان تامر نمونه طرحواره تعادل از نوع برابری در عبارت زیر تجلی پیدا کرده است:

راوی داستان جوانی است که به دلیل فقر و بیکاری نتوانسته ازدواج کند؛ اما در خیال و رؤیای خود به مرد ثروتمندی مبدل شده و معتقد است که اکنون حق دارد با زنی که مدتی پیش در خیابان دیده ازدواج کند و اگر آن زن متأهل باشد به همسر وی چنین خواهد گفت:

۴۰. سأقول لزوجها بصرامه: العدالة فوق الأشخاص. أنت تمتعت بمباهج تلک المرأة طوال سنين والآن جاء دوری أنا المعذب لکی أعرف طعم اللذة والسعادة (همان: ۱۲): با قاطعیت به همسرش خواهم گفت: عدالت برتر از اشخاص است. تو چندین سال از جذاییت و زیبایی‌های آن زن بهره‌مند شدی حال نوبت من دردمند است که طعم لذت و خوشبختی را بچشم.

در این عبارات لذت و سعادت مفاهیمی انتزاعی هستند که به عقیده جوان فقیر او باید با دیگر اشخاص جامعه در برخورداری از آن برابر باشند.

### ۲-۲-۸. طرحواره موجودیت

انسان در تجربیات روزمره خود در ارتباط با اشیاء و مواد پیرامون خود درمی‌یابد که این اشیاء و مواد دارای مختصات و ویژگی‌هایی هستند که آنها را از دیگر موجودات زنده متمایز می‌نماید. این خصوصیات می‌توانند شنیداری، بویایی، حس لامسه و حتی چشیدن را شامل شود. این ویژگی اشیاء و مواد در اطراف انسان موجب شکل‌گیری طرحواره موجودیت در ذهن گوینده شده و به صورت

انتزاعی گسترش می‌یابد. عبارات زیر نمونه‌هایی از این نوع طرحواره در مفهوم سازی فقر و احساسات در داستان‌های تامر است:

۴۱. أنا أنفث دخان سيكارتني حاملاً تعاسني على وجهي الشاحب (همان: ۶۸): دود سیگارم را بیرون می‌دهم در حالیکه بدبختیم را بر رخسار رنگ پریده‌ام حمل می‌کنم.

در این عبارت بدبختی با دو عبارت‌زبانی: بدبختی بار است و بدبختی رنگ است درک می‌شود. بار و رنگ هر دو از ویژگی‌های اشیاء و مواد است. در واقع بدبختی که امری انتزاعی است به منزله شیء در نظر گرفته شده که دارای وزن و رنگ است.

۴۲. أي كان فقيراً، لم يترك لي شيئاً عندما مات ... أنا أكره جدي، فلو زوج أمي من رجل غني لما ذقت طعم الشقاء (همان: ۸): پدرم فقیر بود، زمانی که از دنیا رفت چیزی برایم نگذاشت. من از پدر بزرگم بیزارم اگر مادرم را به ازدواج مردی ثروتمندی درمی‌آورد من طعم بدبختی را نمی‌چشیدم. راوی این عبارت نیز بدبختی را که مفهومی انتزاعی است به منزله ماده خوراکی دارای طعم و قابل چشیدن تلقی کرده است.

۴۳. ليتني قطع من المدي المتوحشة المنغوسة في قلب مدينة لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكابة (همان: ۱۰-۱۱): ای کاش همچون چاقوهایی بیرحم و فرورفته در قلب شهری باشم که به فرزندانش جز گرسنگی و آوارگی و اندوه چیزی نمی‌بخشد.

در اینجا راوی بر مبنای طرحواره وجودی که در ذهن دارد گرسنگی و آوارگی را که امری انتزاعی هستند به مثابه اشیایی در نظر گرفته که به کسی داده می‌شود.

۴۴. لا أجد خبزي وفرحي (همان: ۳۳): نان و شادی‌ام را نمی‌یابم.

در این عبارت نیز تجربه انسان از پیدا یا گم کردن اشیاء به امری انتزاعی گسترش یافته و راوی فقر و شادیش را گم کرده است.

۴۵. الجراد يطفئ أفرح الحقول (همان: ۱۰۳): ملخ‌ها شادی دشت‌ها را خاموش می‌کنند.

تجربه آتش گرفتن اموال و اشیاء و ... موجب ساخته شدن طرحواره وجودی در اندیشه راوی شده و سرایت این تجربه به مفهوم شادی، عبارت استعاری فوق را تشکیل داده است.

۴۶. ومحبوتي تمثال مصنوع من الشمع أو من الجص (همان: ۵۴): عشق من مجسمه‌ای از موم یا گچ است.

در این جمله نیز مانند موارد پیشین تعمیم طرحواره وجودی در مورد عشق که در مقوله مفاهیم انتزاعی قرار دارد موجب شده تا با دو ماده موم و گچ مفهوم‌سازی شود.

### ۳. نتیجه گیری

در این مقاله به بررسی طرحواره‌های تصویری بر اساس مدل ایوانز و گرین (2006) در یکی از مجموعه داستان‌های کوتاه زکریا تامر پرداخته شد. در پاسخ به پرسش‌های این پژوهش باید اذعان کرد که تحلیل طرحواره‌های تصویری به عنوان یک سازوکار شناختی تاثیر بسزایی در دستیابی به افکار و اندیشه نویسنده دارد. بهره‌گیری از طرحواره‌های تصویری در مفهوم‌سازی مضامین داستان‌ها، علاوه بر ایجاد ظرافت و زیبایی در متن، موجب برجسته‌سازی مضامین محوری در داستان‌ها شده و عملاً شناخت و آگاهی بیشتر و درک و تجربه عمیق‌تری از پیام آنها را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. تامر از همه انواع طرحواره‌های تصویری ارائه شده توسط ایوانز و گرین در مفهوم‌سازی داستان‌های مجموعه سهیل الجواد الأبیض استفاده کرده و با بهره‌گیری از آنها به بیان معضلات انسانی و اجتماعی از جمله فقر و تضاد طبقاتی و پیامدهای سوئی که این معضلات در احساسات و عواطف و دیدگاه آنها نسبت به زندگی گذاشته، پرداخته است. از میان انواع طرحواره، طرحواره‌های (ظرفی - حرکتی و قدرتی) بیشترین کاربرد را در مفهومی‌سازی داشته است. طرحواره ظرفی اغلب در مفهوم‌سازی عواطف و احساسات بکار رفته است. ویژگی این طرحواره باعث شده تامر برای نشان دادن عمق احساسات و عواطف شخصیت‌های داستانی از آن مدد بگیرد. وی گاه احساسات و عواطفی چون خشم، غم، ترس، یأس و بدبختی و ... را به منزله ظرفی تلقی کرده است که شخصیت‌های داستانی را در بر گرفته است و گاه اعضای وجودی شخصیت‌های داستانی را به منزله ظرفی پنداشته که این احساسات و عواطف در درون آنها انباشته شده است. طرحواره‌های حرکتی اغلب در مفهوم‌سازی مرگ، زمان، زندگی استفاده شده است. تامر از قابلیت طرحواره قدرتی برای بیان شدت و غلبه احساسات و عواطف بر شخصیت‌های داستانی بهره برده است. نویسنده برای مفهوم‌سازی مضامین داستانی از طرحواره‌های فضایی، وجودی، پیوستگی نیز در حد متوسط استفاده کرده است و طرحواره‌های تعادل و همسانی کمترین کاربرد را در داستان‌های وی دارند.

### پی نوشت

۱. زکریا تامر در سال ۱۹۳۱ در دمشق در یک خانواده متوسط به دنیا آمد و آموزش ابتدایی را در همانجا فرا گرفت. وی با وجود این که مجبور شد به خاطر فقر و تنگدستی، تحصیل در مدرسه را رها کند اما دست از مطالعه و خواندن برنداشت و برای پرورش نفس و شخصیت خود به خواندن میراث‌های فرهنگی و انسانی روی آورد. تامر علاوه بر مطالعه آثار ادیبان بزرگ عرب، آثار ادبی نویسندگان معاصر از جمله آثار سارتر، کافکا و کامو را نیز مطالعه کرد. او همچنین مقالات و کتاب‌های بسیاری درباره مکاتب

مختلف ادبی مانند سورتالیسم، اگزیستانسیالیسم، امپرسیونیسم و نهیلیسم را مورد تأمل قرارداد که همین امر باعث شد تا در شیوه بیان و ارتقاء سطح ادبی بر نویسندگان هم عصر خود فائق آید (الصمادی، ۱۹۹۵: ۲۴-۲۵).

### کتابنامه

- تامر، زکریا (۱۹۶۰). *صهیل الجواد الأبيض*. لندن، ریاض الریس للکتب و النشر، ط ۱.
- تیلر، جان رابرت (۱۳۸۳). *بسط مقوله مجاز و استعاره*. ترجمهٔ مریم صابری پور نوری فام. مجموعه مقالات استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبا آفرینی با همکاری گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، صص ۶۲-۳۵، تهران، سوره مهر.
- راسخ مهندس، محمد (۱۳۹۴). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*. چاپ پنجم، تهران، انتشارات سمت.
- روشن، بلقیس و لیلی اردبیلی (۱۳۹۵). *مقدمه‌ای بر معنا شناسی شناختی*. تهران، نشر علم.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۵). *درآمدی بر معنا شناسی*. تهران، انتشارات سوره مهر.
- الصمادی، عثمان امتنان (۱۹۹۵). *زکریا تامر و القصة القصيرة*. عمان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط ۱.

### References

- Al-Smadi, I. O. (1995). *Zakaria Tamer & The short story*. Oman, Arab Foundation Studies, 1<sup>st</sup> edition. (In Arabic).
- Belghis, R & Ardabili, L. (2012). *An Introduction to Cognitive Semantics*. Tehran. Alam Publications. (In Persian).
- Evans, V & Melanie, G. (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburgh University press.
- Evans, V. (2007). *Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University press.
- Johnson, M. & Lakoff, G. (2002). "Why Cognitive Linguistics Requires Embodied Realism Cognitive Linguistics". pp. 3-13.
- Johnson, M. (1987). *The Body in Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993). "The Contemporary Theory of Metaphor in A. Ortony (Ed). *Metaphor and Thought*". Cambridge: Cambridge University Press. pp. 202- 251.
- Rasekh Mohhand, M. (2016). *An Introduction to Cognitive Linguistics: Thories & concepts*. Tehran. Samt Publications. (In Persian).
- Saeed, J.I. (2013). *Semantics*, Oxford: Blackwell.

---

Safavim, K. (2012). *An Introduction to Semantics*. Tehran. Mehr Publications. (In Persian).

Tamer, Zakaria. (1960). *Sahil al-Javad al-Abyad*, London, Reyaz Aris Publications. (In Arabic).

Taylor, J. R. (2004). "Expanding the imagery and metaphor categories, translated by Maryam Sabripour Nourifam. *A collection of essays on metaphor as a basis for thinking and a tool for creating beauty with the cooperation of a group of translators, with the efforts of Farhad Sassani*". P. 62-35. Tehran. Mehr Publications. (In Persian)