

## نقش زبان‌شناسی شناختی در مطالعات ادبی

مریم سادات فیاضی\*

### چکیده

پیدایش زبان‌شناسی شناختی از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۷۰ در پیچه‌ی تازه‌ای به مطالعات زبان‌شناختی گشود که زمینه‌ساز دگرگونی‌هایی در حوزه‌های مطالعاتی رشته‌هایی چون ادبیات، نقد ادبی و هوش مصنوعی شد. پژوهش حاضر با هدف معرفی برخی از مفاهیم بنیادی مطرح در زبان‌شناسی شناختی، بر آن است مشخص کند که مفاهیم استعاره، طرح‌واره‌های تصویری (شامل طرح‌واره‌های حرکتی، قدرتی و حجمی) و قالب تا چه اندازه از کفایت لازم برای تحلیل داده‌های ادبی فارسی برخوردارند. به منظور پرهیز از اختلاط مباحث و افزودن بر دقت مطالعه، پیکره‌ی داده‌های پژوهش تنها شامل یک متن ادبی - مشخصاً شعر «در آستانه» سروده‌ی احمد شاملو - است. بدیهی است که دستاورد پژوهش را می‌توان در مورد نمونه‌های بیش‌تر و انواع متفاوت متون ادبی (نظم و نثر) به کار بست. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. نگارنده در مقاله‌ی حاضر نشان می‌دهد که به کارگیری ابزارهای شناختی مورد نظر، چگونه اندیشه‌ی شاعر را درباره‌ی موضوع اثر بازمی‌تاباند.

واژه های کلیدی: استعاره، طرح‌واره‌های تصویری، قالب، متن ادبی

## ۱- مقدمه

علوم شناختی مجموعه‌ای است از شش رشته‌ی فلسفه، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، عصب‌شناسی، هوش مصنوعی و علوم رایانه‌ای. در تمامی این شاخه‌ها پژوهشگران به دنبال یافتن الگوهای منظم و تکرارشونده در میان ذهن تک‌تک افراد هستند؛ همچنین می‌کوشند چگونگی ساختار و پردازش‌های ذهنی را مشخص سازند و محدودیت‌های ذهن را در تخصیص معنا نشان دهند.

در سال‌های اخیر، زبان‌شناسان شناختی بر آن بوده‌اند تا خاستگاه مفاهیم و تفکر را تعیین کنند. از این‌رو، می‌کوشند تا بنیان‌های جسمی و مفهومی دانش را از طریق تجزیه و تحلیل‌های نظام‌مند عبارات‌های زبانی معرفی کنند. در این رویکرد ساخت‌های زبانی برون‌داد دانش مفهومی انسان تلقی می‌شوند که به نوبه‌ی خود تجربیات جسمی او و کارکردهای ارتباطی گفتمانی‌اش را برمی‌انگیزند.

در زبان‌شناسی شناختی، زبان به عنوان نظامی ذهنی و شناختی در نظر گرفته می‌شود و سه فرض بنیادی زیر خاستگاه مطالعاتی آن را تشکیل می‌دهد: (الف) زبان قوای شناختی مستقلی نیست؛ "یعنی درک جامع نظام زبان بدون درک و شناخت کامل نظام شناختی میسر نمی‌شود" (دبیرمقدم، ۱۳۷۸: ۵۹)؛ (ب) دانش زبان از کاربرد زبان حاصل می‌شود؛ "به این صورت که توضیح الگوهای دستوری با توسل به اصول انتزاعی نحو ممکن نیست و چنین الگوهایی را باید بر اساس معنای مورد نظر گوینده در بافت‌های خاصی از کاربرد زبان توضیح داد" (سعید، ۱۹۹۷: ۳۰۰). (ج) دستور، «مفهوم‌سازی»<sup>۱</sup> است؛ به این اعتبار که "انطباق میان عناصر جهان خارج و صورت‌های زبانی به صورت مستقیم برقرار نمی‌شود و راه‌های چندی برای کدگذاری دنیا بیرون وجود دارد. از همین روست که معمولاً یک موقعیت واحد را می‌توان به شکل‌های متفاوتی مفهوم‌سازی کرد" (لی، ۲۰۰۱: ۲).

مفهوم‌سازی از جمله مهم‌ترین فرایندهای ساختی است که در دستور شناختی مطرح شده است و برای تحقق

---

<sup>۱</sup>. conceptualization

آن مفاهیمی همچون طرح‌واره<sup>۲</sup>، استعاره<sup>۳</sup>، قالب<sup>۴</sup>، مقولات شعاعی<sup>۵</sup>، منظر<sup>۶</sup> و برجسته‌سازی<sup>۷</sup> به خدمت گرفته می‌شود. در ادامه پس از معرفی سه مفهوم نخستین بالا، به نقش آنها در مطالعه‌ی متون ادبی خواهیم پرداخت. طبیعی است که سه مفهوم آخر نیز نقش برجسته‌ای در حوزه‌ی ادبیات دارند که به منظور تلخیص مطالب از طرح آنها در این مجال پرهیز کردیم. برای جلوگیری از اختلاط مباحث، در هر بخش ابتدا مفهوم مورد نظر را معرفی کرده‌ایم و بلافاصله به دنبال آن به ارائه‌ی نمونه‌ها و تحلیل آنها پرداخته‌ایم.

## ۲- طرح‌واره‌های تصویری

در زبان‌شناسی شناختی، تجربیات را می‌توان در قالب ساخت‌های دیگری که طرح‌واره‌های تصویری<sup>۸</sup> نامیده می‌شوند نیز صورت‌بندی کرد. طرح‌واره‌های تصویری در واقع صورت‌ طرح‌واره‌ای تصاویر هستند و تصاویر به نوبه‌ی خود تظاهر تجربیات خاص و جسمانی شده‌اند (فیلمور، ۱۹۷۵: ۱۲۳). حوزه‌هایی که به تصاویر جان می‌بخشند را «جسمانی شده»<sup>۹</sup> (لیکاف ۱۹۸۷: ۲۶۷؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۱۹-۲۳) یا «واقع شده»<sup>۱۰</sup> می‌نامند (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: ۲۶۷). فصل مشترک تمامی این حوزه‌ها، بنیادی بودنشان است. طرح‌واره‌های تصویری، مشخصاً تصویرهای خاصی نیستند بلکه «طرح‌واره‌ای»<sup>۱۱</sup>ند و الگوهای طرح‌واره‌ای را به نمایش می‌گذارند که خاستگاهشان حوزه‌های تصویری همچون ظرف، حرکت، پیوند و قدرت هستند. این طرح‌واره‌ها، درک وجوه متفاوت تجربه را امکان‌پذیر می‌سازند. از سوی دیگر میان انواع گوناگونی از حوزه‌های جسمانی شده و ساخت‌های تجربیات جسمی انسان که به تناوب تکرار می‌شوند توازن برقرار می‌کنند. در واقع، طرح‌واره‌های تصویری افزون بر تجربیات جسمی انسان، تجربیات غیرجسمی او را نیز به وسیله‌ی استعاره ساختمند می‌کنند (لیکاف،

---

<sup>۲</sup> . schema  
<sup>۳</sup> . metaphor  
<sup>۴</sup> . frame  
<sup>۵</sup> . radial categories  
<sup>۶</sup> . perspective  
<sup>۷</sup> . foregrounding  
<sup>۸</sup> Image schemas  
<sup>۹</sup> . embodied  
<sup>۱۰</sup> . grounded  
<sup>۱۱</sup> schematic

۱۹۸۷: ۲۶۷؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۲۹). به بیان دقیق‌تر، طرح‌واره‌های تصویری از آن جهت که طرح‌واره‌ای هستند، ساخت‌هایی «انتزاعی»<sup>۱۲</sup> و از این منظر که تجسم می‌یابند، «غیرانتزاعی»ند.

کرافت و کروز، طرح‌واره‌هایی را که جانسون (۱۹۸۷) و لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) معرفی کردند به صورت

زیر صورت‌بندی نموده‌اند (کرافت و کروز، ۲۰۰۴: ۴۵)

مکان بالا-پایین، جلو-عقب، چپ-راست، دور-نزدیک،

حاشیه-مرکز

مقیاس حرکت

ظرف حجم، درون-بیرون، سطح، پر-خالی، محتوا

قدرت توازن، نیروی مخالف، فشار، مقاومت، عجز، انسداد،

جذب

وحدت/کثرت ادغام، مجموعه، تجزیه، کل-جزء، توده-شمارش،

تکرار، پیوند

هویت انطباق، همگون‌سازی<sup>۱۳</sup>

وجود حذف، فضای محدود، چرخه، شیء، فرایند

از میان انواع متفاوت طرح‌واره‌ها سه طرح‌واره‌ی قدرت، حرکت و حجم بیش از دیگر طرح‌واره‌ها مورد

توجه قرار گرفته‌اند. در ادامه به معرفی طرح‌واره‌های پیش‌گفته از منظر جانسون خواهیم پرداخت.

## ۲-۱ طرح‌واره‌های حجمی<sup>۱۴</sup>

به باور جانسون، انسان از طریق تجربه‌ی قرار گرفتن در اتاق، تخت، غار، خانه و دیگر مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قرار دادن اشیاء مختلف در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته و در نتیجه، طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام

<sup>۱۲</sup>. abstract

<sup>۱۳</sup>. superimposition

<sup>۱۴</sup>. containment schema

فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳؛ به نقل از صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۴). به گفته‌ی جانسون، یا چیزی درون ظرف است یا بیرون ظرف و حد وسط وجود ندارد. از سوی دیگر احجام درون هم در شرایط تضمن قرار دارند. به این معنی که اگر چیزی درون اتاق باشد و اتاق درون خانه باشد، پس آن چیز درون خانه است. از جمله طرح‌واره‌های حجمی می‌توان به نمونه‌های (۱) اشاره کرد.

(۱) الف. رفته تو فکر.

ب. از این فکر بیا بیرون.

در شعر «در آستانه» نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های حجمی وجود دارد که بار معنایی خاصی به شعر می‌بخشد. آن چه سبب برجسته شدن معنایی این نمونه‌های می‌شود تاکید است که شاعر بر عدم حضور وجودی از پیش - موجود کرده است. به دیگر سخن، با وجود این که آن موجود حجمی را اشغال می‌کند، اما آن حجم در فضایی خالی قرار گرفته است. در نتیجه با استفاده از طرح‌واره‌های حجمی به جای آن که «بودن» چیزی مورد توجه قرار گیرد بر «فقدان» و «نبودن» آن تاکید می‌شود که این خود یکی از کارکردهای ادبیات است. یعنی آشنایی - زدایی از موقعیتی که خواننده انتظار آن را داشته است.

(۲) غیابات حضور قاطع اعجاز است

معمولاً معجزه چیزی است که بودنش گواه حقانیت آن است مانند ید بیضا یا عصای موسی؛ در حالی که در نمونه‌ی شماره‌ی (۲) چون دیگر آن فرد وجود ندارد اعجاز روی می‌دهد.

(۳) فروچکیدن [...] در تالار خاموش کهکشانی بی‌خورشید

(۴) تنها تو آن‌جا موجودیت مطلق

(۵) فروچکیدن قطره‌ی قطرانی ست در نامتناهی‌ی ظلمات

(۶) دستان بسته‌ام آزاد نبود تا هر چشم‌انداز را به جان دربرکشم

## ۲-۲ طرح‌واره‌های حرکتی<sup>۱۵</sup>

طرح‌واره‌ی حرکتی از دیگر طرح‌واره‌هایی است که جانسون به معرفی آن می‌پردازد. به اعتقاد جانسون حرکت انسان و مشاهده‌ی حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از

<sup>۱۵</sup> . path schema

این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آن چه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر گیرد (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴؛ به نقل از صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۵).

(۷) رسیدیم به ته قصه.

(۸) برای رسیدن به موفقیت باید تلاش کرد.

در زیر، نمونه‌های (۹) تا (۱۱) جملگی بر طرح‌واره‌های حرکتی دلالت دارند. آن چه موجب اهمیت این ساخت‌ها می‌شود تأکیدی است که بر معنای حرکت فیزیکی گذارده می‌شود. به این اعتبار که همانند هر حرکت فیزیکی که دارای آغاز و پایانی است و می‌تواند در میان مسیر از نقاطی در حد فاصل میان دو نقطه‌ی آغاز و پایان برخوردار باشد، حرکت آن کس که در این شعر در آستانه ایستاده نیز از همین ویژگی برخوردار است. اما باید به خاطر داشت که در هر مورد از شگردهای زبانی ظریف دیگری نیز استفاده شده است. مثلاً در قالب [گذشتن اجباری] معنای متداعی «دشوار»، «آزاردهنده» و «سخت» وجود دارد در حالی که در نمونه‌ی (۹) صفت «رقصان» معنای شادمانی را به ذهن متبادر می‌کند که مسلماً از گذشتن اجباری انتظار نمی‌رود. در نتیجه در ذهن خواننده این بیت به طور ناخودآگاه به یکی از برجسته‌ترین ابیات این شعر بدل می‌شود.

(۹) رقصان می‌گذرم از آستانه‌ی اجبار

از سوی دیگر حرکت از نقطه‌ی (الف) به نقطه‌ی (ب) و رسیدن به آن مستلزم گذر از نقاط مختلف مسیر حرکت است. حرکت متضمن گذر زمان است؛ بنابراین رسیدن از نقطه‌ی (الف) به (ب) نیازمند زمانی است که می‌تواند به صورت صریح یا ضمنی در طرح‌واره‌ی حرکتی مطرح باشد. در نمونه‌ی (۱۰) ابتدا به نظر می‌رسد با حرکتی فیزیکی مواجه هستیم، اما ادامه‌ی شعر نشان می‌دهد حرکت تماماً در ذهن گذرنده روی می‌دهد، یعنی آن «بیرون» و «درون» معنایی تلویحی دارد و منظور از آن حرکت از «بی‌خبری» به «آگاهی» است.

(۱۰) از بیرون به درون آمدم از منظر به نظاره به ناظر

در نمونه‌ی (۱۱) حرکت به گونه‌ی دیگری صورت می‌پذیرد. این بار حرکت جسمی است با این تفاوت که خود جسم حرکت نمی‌کند بلکه پدیده‌ی مربوط به آن حرکت می‌کند یعنی انسان ایستاده و «نگاه» او در گذر است.

(۱۱) دالان تنگی را که در نوشته‌ام

به وداع

## ۲-۳ طرح‌واره‌های قدرتی<sup>۱۶</sup>

اگر در برابر حرکت، نیروی مقاومت یا سدی قرار بگیرد، انسان بر حسب تجربیات خود، امکانات مختلفی را در برخورد با این سد خواهد آزمود؛ به این ترتیب، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است و این ویژگی را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که از چنین ویژگی‌ای برخوردار نیستند (جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷؛ به نقل از صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۶). جانسون این نوع طرح‌واره‌های تصویری را طرح‌واره‌های قدرتی نامیده و امکانات آن را برشمرده است.

نخستین نوع طرح‌واره‌ی قدرتی آن است که در مسیر حرکت، سدی ایجاد شده باشد که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود.

(۱۲) با ازدواجش راه ادامه‌ی تحصیلش را به روی خودش بست.

در شعر مورد نظر نمونه‌های زیر را می‌توان شاهدهی برای طرح‌واره‌ی قدرتی از این نوع برشمرد.

(۱۳) به‌جان منت‌پذیرم

(۱۴) انسان زاده شدن تجسد وظیفه بود (و چاره‌ای جز این نبود)

و گزیری هم نبود شاعر باید تنها «انسان» زاده می‌شد و نه چیزی غیر از آن.

دومین نوع طرح‌واره‌ی قدرتی آن است که در مسیر حرکت سدی به وجود آمده باشد و سه حالت مختلف را پیش روی انسان قرار دهد: نخست این که مسیر را تغییر دهد، ولی این تغییر به گذر از آن سد منجر نشود؛ دوم این که انسان بتواند از کنار آن سد بگذرد و به راهش ادامه دهد؛ سوم این که انسان با قدرت از میان آن سد عبور کند. این سه وضعیت را می‌توان به ترتیب در نمونه‌های زیر دید که جملگی از صفوی (۱۳۷۹: ۳۷۸) است.

(۱۵) اگر کنکور قبول می‌شدی، مجبور نبودی بروی کارکنی.

<sup>۱۶</sup>. force schema

(۱۶) هر جور شده باید این مشکل را دور بزنی.

(۱۷) شرّ این مصاحبه را از سرم رد کردم و رفتم بانک استخدام شدم.

در این ارتباط می‌توان به نمونه‌ی (۱۸) اشاره کرد که در آن دومین گزینه‌ی نوع دوم از طرح‌واره‌های حرکتی رخ می‌هد یعنی زمانی که انسان از کنار سدی می‌گذرد و بدون هیچ‌گونه تغییری به راهش ادامه می‌دهد.

(۱۸) رخصت زیستن را دست‌بسته دهان‌بسته گذشتیم دست و دهان بسته گذشتیم

سومین نوع طرح‌واره‌ی حرکتی آن است که انسان بتواند سد مذکور را از مسیر حرکت بردارد و به حرکت خود ادامه دهد.

(۱۹) هر جور شده باید این مشکل را از سر راحت برداری.

مثال (۲۰) نمونه‌ای از این نوع اخیر طرح‌واره‌ی قدرتی است. که در آن شاعر حقیقتاً مانعی را از میان برمی‌دارد و در حد توان خود، جهان را معنا می‌بخشد.

(۲۰) جهان را به قدر همت و فرصت خویش معنا دهم (که این کار را می‌کند سومین نوع طرح‌واره) زیرا

در ادامه: که کارستانی از این دست

از توان درخت و پرند و صخره و آب‌شار بیرون است

### ۳- استعاره همایش ملی پژوهش‌های ادبی

تا پیش از پیدایش زبان‌شناسی شناختی، بسیاری از زبان‌شناسان، استعاره را روشی برای خیال‌پردازی شاعرانه می‌دانستند. به همین دلیل، «استعاره» غالباً مفهومی ادبی به شمار می‌رفت. اما با اشاعه‌ی الگوی شناختی، کارکرد استعاره در گفتار روزمره‌ی اهل زبان مورد توجه قرار گرفت. جرج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ در کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم<sup>۱۷</sup>، دریچه‌ی جدیدی به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنها نظام مفهومی ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است، در ذات خود ماهیت استعاری دارد. اما از آنجا که در حالت عادی دسترسی مستقیم به آن مقدور نیست، برای کشف ساختار این نظام می‌توان از بازنمود ساختار مفهومی آن یعنی زبان بهره جست. از سوی دیگر، با توجه به این که نظام مفهومی اندیشه‌ی

<sup>۱۷</sup>. Metaphors We Live By



بشر خاستگاه تفکر یا اعمال اوست، اشارت زبانی هم، به عنوان گونه‌ای از اعمال انسان شاهد مهمی بر چیستی چنین نظامی است. به این ترتیب «استعاره را درک و تجربه‌ی چیزی بر اساس چیز دیگر» تعریف کردند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۵). رویکرد لیکاف و جانسون به استعاره، «نظریه‌ی معاصر استعاره»<sup>۱۸</sup> نامیده می‌شود.

لیکاف و جانسون نظریه‌ی خود را بر پایه‌ی دو فرض بنیان نهادند: «الف) استعاره مختص زبان ادبی نیست و در کاربرد روزمره‌ی زبان نیز جای دارد، (ب) استعاره اصولاً پدیده‌ای زبانی نیست، بلکه ریشه در نظام مفهومی انسان دارد. به باور آنان مفاهیمی که بر تفکر انسان حکم می‌رانند صرفاً محدود به هوش نمی‌شوند و حتی بر جزئی‌ترین و عادی‌ترین فعالیت‌های انسان حاکم‌اند» (لیکاف و جانسون ۱۹۸۰؛ نک. لی، ۲۰۰۱: ۷). به عنوان مثال، جانسون (۱۹۸۷: ۱۲۷-۱۳۷) چگونگی تغییر در روش‌های فکر کردن درباره‌ی بدن انسان را -که پس از نتایج مطالعات هانس سیل<sup>۱۹</sup> حاصل شد- به تفصیل توضیح می‌دهد. پیش از تحقیقات سیل، در آزمایش‌های پزشکی استعاره‌ی «بدن انسان یک ماشین است» رواج داشت. پس از کشف این که بدن انسان به محرک‌های بسیاری پاسخ می‌دهد، استعاره‌ی جدید «بدن انسان یک موجود زنده است» رواج یافت. استعاره‌ی بدن به مثابه‌ی ماشین باعث می‌شد تا پزشکان نسبت به واکنش‌های خاصی که بدن نشان می‌داد بی‌تفاوت باشند، زیرا آنها الگوهای پذیرفته‌شده و رایج بیماری و عملکردهای جسمی را ثابت نمی‌دانستند. سیل به تدریج به این نتیجه رسید که چنین واکنش‌هایی نیازمند شیوه‌ی جدیدی از اندیشیدن درباره‌ی بدن است. این مسئله سبب شد تا روش‌های تازه‌ای از فکر کردن درباره‌ی بیماری‌ها و مهم‌تر از آن، روش‌های نوین درمان آنها به وجود آید. به باور جانسون نمونه‌ی بالا شاهده‌ی است بر این که حوزه‌های گسترده‌ای از تجربیات ادراکی، اندیشه‌ای و جسمی انسان به صورت استعاری ساخته می‌شوند. مفاهیم، ساختار آن چه را انسان درک می‌کند و نحوه‌ی ارتباط او با جهان و هم‌نوعانش را مشخص می‌سازند. به این ترتیب، نظام مفهومی نقش مهمی در تعریف واقعیت‌های زندگی بازی می‌کند. پیش از معرفی مشخصه‌های استعاره است به معرفی سه مفهوم کلیدی «حوزه-ی مبدأ»، «حوزه‌ی مقصد» و «نگاشت»، پردازیم. حوزه‌ی مبدأ، حوزه‌ی تجربیات جسمی و حوزه‌ی مقصد، حوزه‌ی مفاهیم انتزاعی هستند. نگاشت نیز مجموعه‌مفاهیمی است که از حوزه‌ی مبدأ به حوزه‌ی مقصد منتقل می‌شود.

<sup>۱۸</sup>. Contemporary Theory of Metaphor

<sup>۱۹</sup>. Hans Seyle

به باور زبان‌شناسان شناختی استعاره‌ها مشخصاتی نظام‌مند را از خود به نمایش می‌گذارند. شماری از این مشخصات عبارتند از «الگوشدگی»<sup>۲۰</sup> که بر اساس آن یک استعاره الگویی برای استعاره‌های بعدی می‌شود. مشخصه‌ی «سامان‌یافتگی»<sup>۲۱</sup> ناظر است بر این که استعاره صرفاً جانشینی یک واحد زبان به جای واحد دیگر بر حسب تشابه نیست، بلکه همین جایگزینی سبب کاربرد سامان‌یافته‌ی این استعاره می‌گردد. مشخصه‌ی «تقارن-ناپذیری»<sup>۲۲</sup> به این معناست که جایگزینی مستعارله با مستعارمنه یک‌سویه ست و عکس آن کاربرد نمی‌یابد. مشخصه‌ی «انتزاع‌زدایی»<sup>۲۳</sup> به ویژگی تقارن‌ناپذیری باز می‌گردد و به اعتقاد زبان‌شناسان شناختی، چنین می‌نماید که معمولاً مستعارمنه کم‌تر از مستعارله انتزاعی باشد.

در شعر «در آستانه» «زندگی»، استعاره‌ای است از «سفر» که در آن به خوبی تمامی ساختار سفر در زندگی تجسم می‌یابد. ساختار این استعاره را می‌توان به طور خلاصه به صورت زیر نشان داد.



(۲۱) من به هیأت «ما» زاده شدم

به هیأت پرشکوه انسان

(۲۲) انسان زاده شدن تجسد وظیفه بود

<sup>۲۰</sup> conventionality

<sup>۲۱</sup> . systematicity

<sup>۲۲</sup> . asymmetry

<sup>۲۳</sup> abstraction

در نمونه‌های (۲۱) و (۲۲) عناصر سفر یک‌به‌یک گرد هم می‌آیند. ابتدا «مسافری» که «انسان» است از «مبدائی» به نام «تولد»، «سفر» خود را آغاز می‌کند.

«مقصدهای سفر» نیز -در ابیات زیر- به صورت «هدف‌های انسان» از زیستن در دنیا مشخص شده‌اند.

(۲۳) تا در بهارِ گیاه به تماشایِ رنگین‌کمانِ پروانه بنشینم (که خود استعاره ای است برای التذاذ زیبایی‌های

دیداری)

(۲۴) غرور کوه را دریابم و هیبتِ دریا را بشنوم (استعاره‌ای برای لذت بردن از ادراک و موسیقی)

(۲۵) تا شریطه‌ی خود را بشناسم و جهان را به قدرِ همت و فرصتِ خویش معنا دهم

(۲۶) توان دوست داشتن و دوست داشته شدن

(۲۷) توان شنفتن

(۲۸) توان دیدن و گفتن

(۲۹) توان جلیل به دوش بردنِ بار امانت

(۳۰) و توانِ غم‌ناکِ تحملِ تنهایی

تنهایی

تنهایی

## تنهاییِ عریان همایش ملی پژوهش‌های ادبی

و تاکید بسیار بر این که برخلاف سایر سفرهایی که یا کسانی در سفر همراهان هستند یا ما در سفر به دیدن کسانی می‌رویم یا با عده ای معاشرت می‌کنیم، این بار این سفر به تنهایی صورت می‌گیرد، مجدداً آشنایی زدایی از یکی از مولفه‌های قالب سفر.

اهمیت نگاهت‌های «تولد» و «هدف‌های انسان» در شعر بسیار برجسته است و این برجستگی از قرار دادن نگاهت‌های پیش‌گفته در دو قطعه‌ی بلافاصله پشت سر هم حاصل می‌شود.

موانع سفر

(۳۱) دستانِ بسته‌ام آزاد نبود تا هر چشم‌انداز را به جان در برکشم

(۳۲) رخصت زیستن را دست‌بسته دهان‌بسته گذشتم دست و دهان‌بسته گذشتیم

(۳۳) منظر جهان را

تنها

از رخنه‌ی تنگ چشمی حصارِ شرارت دیدیم

سفر غالباً لذت‌بخش و دل‌پذیر است اما بر خلاف انتظارمان

(۳۴) فرصت کوتاه بود و سفر جان‌کاه

مرگ، پایان راه

(۳۵) رقصان می‌گذرم از آستانه‌ی اجبار

(۳۶) باید استاد و فرود آمد بر آستانِ دری که کوبه ندارد

افزون بر این، مرگ نیز حرکتی رو به پایین و نشانه‌ی زوال انسان (نمونه‌های ۳۷-۴۰) همراه با خاموشی و

سکوت (نمونه‌های ۴۱-۴۲) در نظر گرفته شده است.

(۳۷) باید استاد و فرود آمد

(۳۸) کوتاه است در پس آن به که فروتن باشی

(۳۹) فروچکیدن قطره‌ی قطرانی است در نامتناهی ظلمات

(۴۰) پژواکِ آوازِ فرو چکیدنِ خود را در تالارِ خاموشِ کهکشان‌های بی‌خورشید چون هرآست آوار دریغ

می‌شنیدی (اما نمی‌توانی بشنوی)

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

(۴۱) شاید اگر تو توان شفتن بود

استعاره‌ی کاملاً بدیعی که در «در آستانه» معرفی می‌شود، «مرگ به مثابه‌ی رفتن به مهمانی» است. ویژگی‌های

«آراستگی»، «منتظر ماندن برای گشوده شدن در» و «وجود مهمانان» جمله‌ی از ویژگی‌های مهمانی رفتن هستند.

اما مجدداً اتفاقی غیرمنظره روی می‌دهد، دربانی در کار نیست و سراخی از مهمانان نیز نمی‌توان گرفت.

(۴۲) تا آراستگی را

پیش از درآمدن

در خود نظاره کنی

(۴۳) اگر به گاه آمده باشی دربان به انتظارِ توست و

اگر بی‌گاه

به در کوفتنات پاسخی نمی‌آید

(۴۴) که آن‌جا

تو را

کسی به انتظار نیست

(۴۵) که آن‌جا

جنبش شاید،

اما جُمده‌ئی در کار نیست (چگونه می‌توان در مرگی که سکون را به دنبال دارد نشانی از جنبش یافت)

(۴۶) هر چند که غلغله‌ی آن سویِ در زاده‌ی توهمِ توست نه انبوهی‌ی مهمانان

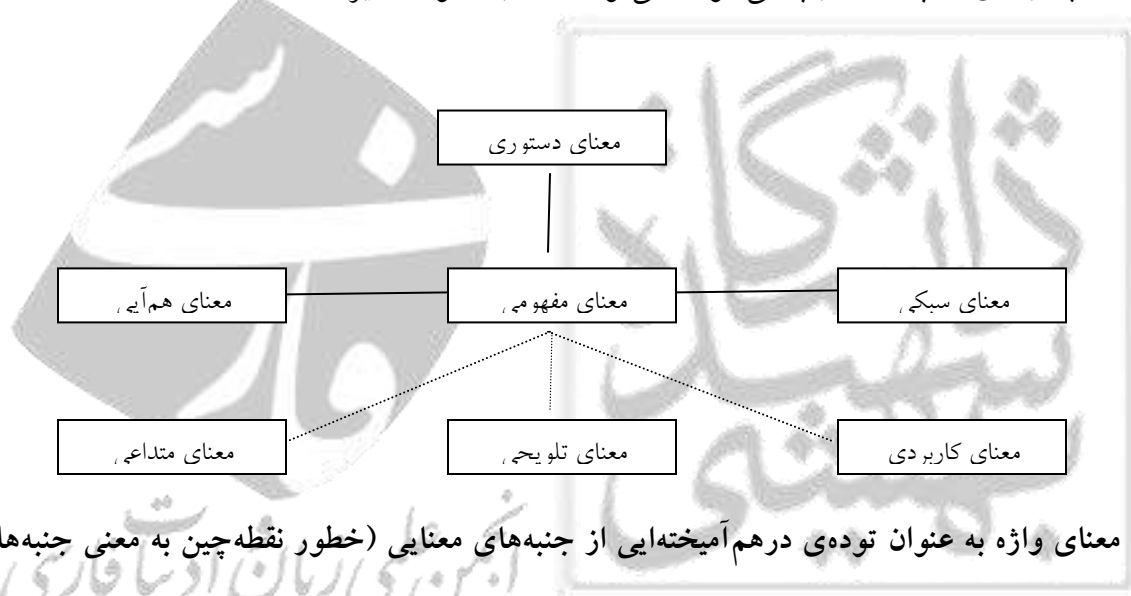
۴- قالب

بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۹۲ چارلز فیلمور<sup>۲۴</sup> رویکرد تازه‌ای را با عنوان «معنی‌شناسی قالب‌بنیاد»<sup>۲۵</sup> معرفی کرد که امروزه یکی از مباحث اصلی زبان‌شناسی شناختی است. به باور او، رویکرد قالب‌بنیاد، شیوه‌های بدیعی برای پرداختن به معنی واژه، پیدایش واژه‌های تازه، افزودن معانی جدید به واژه‌های از پیش موجود و نیز چگونگی انباشت معنایی به دست می‌دهد. فیلمور «قالب» را نظامی از مفاهیم مرتبط می‌داند که درک هر یک از آنها مستلزم درک ساختار دربرگیرنده‌ی آن است. به این اعتبار که هرگاه یکی از عناصر چنین ساختاری در متن یا گفتگو به کار رود، دیگر عناصر آن نیز به طور خودکار فعال می‌شوند. در دیدگاهی که فیلمور معرفی می‌کند واژه‌ها معرف مقوله‌بندی تجربیات هستند و هر یک از این مقوله‌بندی‌ها به واسطه‌ی موقعیتی انگیزشی که در پس‌زمینه‌ای از دانش و تجربه قرار دارند برجسته می‌شوند. بنابراین، قالب بر خلاف آنچه عمدتاً تصور می‌شود «معنای واژه نیست» بلکه «چیزی است که برای درک آن واژه مورد نیاز است». مثلاً پاسخ احتمالی به این که

<sup>۲۴</sup> Charles Fillmore

<sup>۲۵</sup> . Frame Semantics

«مدرسه» چیست، نمی‌تواند صرفاً «جا یا مکانی آموزشی» باشد. این واژه با مفاهیم دیگری چون «دانش‌آموز»، «معلم»، «درس دادن»، «کتاب» و «تکالیف درسی» معنا می‌یابد. مفاهیم پیش‌گفته از طریق «تجربه‌ی طبیعی انسان» با یکدیگر پیوند می‌یابند و نمی‌توان در تعریف «مدرسه» آنها را از یکدیگر منفک کرد. در نتیجه به لحاظ نظری هر آنچه گویشور درباره‌ی دنیا می‌داند بخش بالقوه‌ای از قالب یک واژه‌ی خاص است که به نوبه‌ی خود ساختار چندبعدی قالب‌ها را سبب می‌شود و می‌توان آن را به صورت زیر نشان داد.



معنای واژه به عنوان توده‌ی درهم‌آمیخته‌ایی از جنبه‌های معنایی (خطور نقطه‌چین به معنی جنبه‌های اختیاری است)

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی  
برای روشن شدن این بحث، ابتدا مفهوم قالب «دادگاه» را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

(۴۷) کاش کی کاش کی کاش کی

داوری داوری داوری ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

درکار درکار درکار ...

اما داوری آن سوی در نشسته است، بی‌ردای شوم قاضیان

ذاتش درایت و انصاف

هیأت‌اش زمان.

دادگاه مکانی است که در آن شخصی نوعی قضاوت درباره‌ی ارزش یک موقعیت یا رفتار شخصی دیگر انجام می‌دهد که «قاضی» نامیده می‌شود و شخصی که در ارتباط با رفتار یا شخصیت او قاضی قضاوت می‌کند «متهم» نام دارد. همچنین موقعیتی که با توجه به آن قضاوت صورت می‌پذیرد یعنی «دادگاه» جایی است که در آن فعل «قضاوت کردن» واقع می‌شود. در نمونه‌ی بالا، معنای متداعی «ردای شوم قاضیان» و معنای متداعی «درایت و انصاف» نیز به همراه این شعر منتقل می‌شود.

بحث «قالب» در پژوهش حاضر از آن جهت حائز اهمیت است که این مفهوم به شکلی نظام‌مند در تغییرات معنایی ایفای نقش می‌کند. اما در تحلیل‌های ادبی، نظام‌مندی تغییرات معنایی مورد نظر نیست چرا که نظم-پذیری به کاربرد روزمره‌ی زبان نسبت داده می‌شود و بخشی از آن چه ادبیت متن ادبی را سبب می‌گردد، جنبه-های خلاقانه‌ی کارکرد زبان است. چنین کارکردی را در ارتباط با قالب «میزبان» می‌توان نشان داد؛ آن جا که میزبان نه موجودی دلشین و خواستنی که مجموعه‌ای است از چیزهای وهم‌انگیز و خوف‌ناک.

(۴۸) که آن جا

تو را

کسی به انتظار نیست.

که آن جا

جنیش شاید،

سیسمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی  
اما جُمده‌ئی در کار نیست:

نه ارواح و نه اشباح و نه قدسیان کافورینه به کف

نه عفریتان آتشین گاو سر به مشیت  
۶ و ۵ دی ماه ۱۳۹۱

نه شیطان بهتان خورده با کلاه بوقی‌ی منگواله‌دارش

نه ملغمه‌ی بی‌قانونِ مطلق‌های مُتَنافی.

در ادامه به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعری شاملو - رویکرد اومانستی شاعر - که می‌توان با توسل به مفهوم قالب آن را تحلیل کرد می‌پردازیم.

(۴۹) دستان بسته‌ام آزاد نبود تا هر چشم‌انداز را به جان دربرکشم

هر نغمه و هر چشمه و هر پرنده  
هر بدرِ کامل و هر پگاهِ دیگر  
هر قلّه و هر درخت و هر انسانِ دیگر را

برای قالب چشم‌انداز می‌توان به ترتیب دو معنای مفهومی «آن چه از طبیعت یا شهر و مانند آنها که با چشم غیر ملسح دیده می‌شوند» و معنای تلویحی «آن چه از آینده در نظر مجسم می‌شود»<sup>۲۶</sup> را برشمرد. بنابراین معانی پدیده‌های مثبتی چون «گل»، «دریا» و «زندگی» جز معانی متداعی این واژه محسوب شده و ساختار این قالب را شکل می‌بخشند. در شعر «در آستانه» واژه‌هایی چون «نغمه، چشمه، پرنده، بدر کامل، پگاه و درخت» به عنوان مفاهیم سازنده‌ی قالب «چشم‌انداز» به کار رفته‌اند. تمامی موارد بالا دارای بار معنایی مثبت هستند. پس از گزینش آگاهانه‌ی این واژه‌ها شاعر واژه‌ی «انسان» را به عنوان حسن ختام به این مجموعه می‌افزاید و بی‌تردید این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که انسان نیز چیزی به غایت زیباست؛ گواه این ادعا معانی متداعی واژه‌های پیش‌گفته است. «ترانه‌ی روح‌نواز طبیعت» برای «نغمه»، «پاکی و زلالی» برای «چشمه»، «آزاد بودن» برای «پرنده»، «کمال و بلوغ پس از طی مسیر» برای «بدر کامل»، «روشنایی و امید» برای «پگاه»، «پیروزی و اقتدار» برای «کوه» و «ایستادگی» برای «درخت» جملگی به مفهوم انسان دلالت می‌کنند و به این ترتیب، علاوه بر افزودن معنای تازه‌ای به قالب «چشم‌انداز» تغییراتی نیز در قالب «انسان» به وجود می‌آورند. حال اگر چنین مسئله‌ای را در نمونه‌های شعری دیگر شاملو نیز مورد مطالعه قرار دهیم درمی‌یابیم که ساخت‌هایی از این دست که در شعر او فراوانی بسیار دارد موجب نام گرفتن او به عنوان «شاعر انسان‌گرا» شده است.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

<sup>۲۶</sup>. تعاریف برگرفته از فرهنگ سخن است.



## نتیجه‌گیری

با عنایت به این نکته که در پژوهش حاضر تنها یک نمونه‌ی شعری مورد بررسی قرار گرفته است، ناگزیر به برقراری رابطه میان مفاهیم مطرح‌شده در تحقیق هستیم تا نشان دهیم مجموعه‌مفاهیمی که به صورت مجزا معرفی شدند چگونه می‌توانند در قالب یک شبکه، به انتقال مضمون خاصی یاری رسانند.

چنانچه در مطالعات ادبی استعاره را در زمره‌ی مهم‌ترین صناعات ادبی به شمار آوریم؛ می‌توانیم تحلیل‌های خود را پیرامون این مفهوم جمع‌بندی کنیم. پیش‌تر خاطر نشان کردیم که استعاره‌ی غالب در شعر «در آستانه»، «زندگی به مثابه‌ی سفر» است و نشان دادیم چگونه عناصر حوزه‌ی مبدأ به عناصر حوزه‌ی مقصد نگاشته می‌شوند. حال اگر طی مسیر و حرکت را از جمله برجسته‌ترین مشخصه‌های حرکت بینگاریم، انتظار داریم که در شعر نمونه‌هایی برای آن بیابیم. کارکرد «طرح‌واره‌ی حرکتی» در نمونه‌ی مورد نظر دقیقاً این منظور را برآورده می‌کند.

افزون بر این، طرح‌واره‌ی قدرتی نیز در ایجاد زمینه‌ی مناسب برای شکل‌گیری یکی دیگر از مشخصه‌های سفر ایفای نقش می‌کند؛ یعنی این ویژگی که در هر سفر شماری منزل و هدف وجود دارد و مسافر از آنها می‌گذرد و بی‌تردید حق انتخاب دارد. این منازل همان گزینش‌های انسان در طول زندگی اوست که با استفاده از طرح‌واره‌های قدرتی نوع دوم و سوم نشان داده شده‌اند و بر مفهوم اختیار و آزادی انتخاب او تاکید می‌کنند. اما نقش طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول - زمانی که در مسیر حرکت مانعی پدید می‌آید - اشاره به مفهوم پایان راه یا مقصد است؛ یعنی زمانی که انسان ناگزیر از ایستادن می‌شود و ادامه‌ی راه غیرممکن می‌گردد (مانند نمونه‌ی ۱۳) و یا زمانی که چاره‌ای جز پذیرش ندارد (مانند نمونه‌ی ۱۴).

طرح‌واره‌ی حجمی نیز به القای استعاره‌ی زندگی به مثابه‌ی سفر کمک می‌کند. به این صورت که هر سفر نقطه‌ی آغاز و پایانی دارد. زندگی، همانا با «تولد» می‌آغازد و به «مرگ» می‌انجامد، دو مضمون پیش‌گفته با توجه به طرح‌واره‌ی حجمی «بودن» در چیزی و «نبودن» در چیزی به ترتیب برای «تولد» و «مرگ» به کار رفته‌اند.

قالب‌های «چشم‌انداز»، «میزبان» و «میهمان» نیز استعاره‌ی مورد نظر را تقویت می‌کنند. در عین حال، چنانچه دیدیم قالب «چشم‌انداز» که خود یکی از مولفه‌های سفر است راه به اندیشه‌ی شاعر می‌برد و رویکرد

اومانستی او را بیان می‌کند. این در حالی است که قالب‌های پیش‌گفته در کنار قالب «دادگاه» نامتجانس به نظر می‌رسند. با اندکی دقت می‌توان دریافت که پس از پایان یافتن هر سفر، نوعی ارزیابی پیرامون آن چه رخ داده صورت می‌گیرد که غالباً در مورد سفرهای رسمی به صورت «گزارش سفر» و در سفرهای غیررسمی به صورت «نقل خاطره» بیان می‌شود. اما به یقین تجربیات تلخ و شیرین سفر، در هیات واژه‌ها رخ می‌نمایند چنان‌چه در بند پایانی شعر می‌خوانیم «فرصت کوتاه بود و سفر جان‌کاه بود، اما یگانه بود و هیچ کم نداشت». در اینجا خود مسافر دیدگاهش را درباره‌ی آن‌چه در این سفر روی داده و پیش از عبور از «در» بیان کرده و قضاوت اصلی را به قاضی‌نشسته در آن سوی در وا گذاشته (که البته چندان اطمینانی به حضور او ندارد؛ «کاش‌کی کاش‌کی، داوری داوری داوری، در کار درکار در کار در کار...»).

با توجه به آن‌چه مطرح شده نگارنده بر این باور است که می‌توان از دستاوردهای نظریات مطرح‌شده در حوزه‌هایی غیر از ادبیات و مشخصاً «زبان‌شناسی شناختی» در تحلیل‌های ادبی بهره جست.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

## منابع

- انوری، حسن، ۱۳۸۱. فرهنگ بزرگ سخن. تهران: انتشارات سخن.
- دبیرمقدم، محمد، ۱۳۷۸. زبان‌شناسی نظری (پیدایش و تکوین دستور زایشی). تهران: انتشارات سخن.
- شاملو، احمد، ۱۳۷۹. احمد شاملو، مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها. تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- صفوی، کورش، ۱۳۷۹. درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: انتشارات حوزه‌ی هنری.
- هاوکس، ترنس، ۱۳۸۰. استعاره. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- Croft, W. & Cruse, A. (۲۰۰۴). *Cognitive Linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fillmore, C. J. (۱۹۷۵). "An Alternative to Checklist Theories of Meaning". *Proceedings of the first Annual Meeting of the Berkley Linguistics Society*, ed. Cathy Cogan et al. ۱۲۳-۱۳۱. Berkley, Berkley University Press.
- Fillmore, C. J. (۱۹۸۲a). "Frame Semantics". *Linguistics in the Morning Calm* ed. The Linguistic Society of Korea ۱۱۱- ۱۳۷, Seoul, Hanshin.
- Hampe, B. (۲۰۰۵). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- Johnson, M. (۱۹۸۷). *The Body in the Mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (۱۹۸۰). *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G (۱۹۸۷). *Women, Fire and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Turner, M. (۱۹۸۹). *More Than Cool Reason; a field guide to poetic metaphor*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lee, D. (۲۰۰۱). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Kovecses, Z.(۲۰۰۲). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford, Oxford University Press.

Saeed, J. I (۱۹۹۷). Semantics. Massachusetts, Blackwell.

Yu, N. (۱۹۹۸). Contemporary Theory of Metaphor, the perspective from Chinese.  
Amsterdam, John Benjamins Publishing Co.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱