پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال پانزدهم، شماره بیست و نهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶ (صص ۴۸-۳۱)

محدودیت‌های شناختی موجود در آرایهٔ استعاره

۱- مجید ترابی مقدم **۲-سید فرید خلیفه لو**

چکیده

استعارهٔ مفهومی در زبان‌شناسی شناختی _که در آن زبان هم محصول و هم وسیله تفکر است_ به درک یک حوزهٔ مفهومی بر پایهٔ حوزهٔ مفهومی دیگر می‌پردازد. کاربرد این آرایه در زبان روزمره و همچنین اشعار غنایی‌سرایان مشرق و مغرب‌زمین به حدی است که دیگر آرایه‌ها را تحت‌الشعاع قرار داده است. بعد از انتشار نظریهٔ مفهومی استعاره (The conceptual theory of metaphor) توسط لیکاف و جانسون (Lakoff & Jhonson)، کتابها و مقالات بی‌شماری تألیف گردیده که در بسیاری از آنها تمرکز اصلی نویسندگان بر حوزه‌های مبداء مرتبط با یک یا چند حوزهٔ مقصد خاص می‌باشد. پژوهش حاضر با در پیش گرفتن رویه‌ای متفاوت می‌کوشد تا بر اساس دیدگاه کوچش(Kovecses) محدودیت‌های شناختی اعمال شونده بر سه آرایهٔ استعاری استخدام (zeugma)، حس‌آمیزی(synaesthesia) و پادآمیزه (oxymoron) را تبیین نماید. مشاهده می گردد که هریک از سه آرایهٔ نامبرده تحت سیطرهٔ نوعی خاص از محدودیت‌های شناختی قرار دارد. این پژوهش مبتنی بر روش تحلیلی آماری تصادفی و توصیف زبان‌شناختی می‌باشد که در آن داده‌ها برگرفته از منابع مختلف کتابخانه‌ای می‌باشد.

کلید واژه‌ها: محدودیت‌های شناختی، استخدام، حس‌آمیزی، پادآمیز.

۱- مقدمه

پژوهش پیش رو در پی تبیین نقش نظام شناختی بشر در فرآیندهایی است که شالودهٔ به کار

۱-دانشجوی دکتری زبان شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Email: m.torabi.m@chmail.com
۲- استادیار زبان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسئول)Email: khalifehloo@lihu.usb.ac.ir
تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۶/۳/۲۲

گیری عبارات استعاری در گفتمان ادبی را تشکیل می‌دهد. این مسئله در نظریهٔ ادبی معاصر و در علوم شناختی و همچنین در حوزه‌های بینابینی دو مقولهٔ مذکور یعنی مطالعات تجربی ادبی (مثلاً، Steen 1994; Miall and Kuiken 1994)، زبان‌شناسی شناختی(Lakoff and Johnson 1980)، بوطیقای شناختی(Tsur 1992) و نظریهٔ شناختی استعاره (Freeman 1995) مورد توجه قرار داشته و از قدمتی دیرینه برخوردار است. ابتدا لازم است نظریه‌ای موسوم به " نظریهٔ محدودیت‌های شناختی" که در دههٔ گذشته توسط شن (Shen) ارائه گردیده است بطور مختصر معرفی گردد. بطور کلی این نظریه در تلاش است تا نظام‌مندی‌های خاصی که در کاربرد زبان استعاری در گفتمان ادبی وجود دارد را تبیین نموده و برای فلسفهٔ وجودی آنها توضیحی ارائه کند و در این راستا بر این نکته پا می‌فشارد که وجود چنین نظام‌مندی‌هایی از یک سو حاکی از وجود نوعی توازن یا تراضی میان ابعاد زیبایی شناختی خلاقیت و از سوی دیگر سازگاری با محدودیت-های شناختی متضمن انتقال مفهوم آن می‌باشد. در آغاز سه دیدگاه سنتی موجود دربارهٔ رابطهٔ میان شناخت و ساختارهای ادبی/ شاعرانه مختصراً ارائه می‌گردد. سپس به چارچوب کلی " نظریهٔ محدودیت‌های شناختی " اشاره می‌گردد که در این راستا به جهت عینی نمودن بحث، سه آرایهٔ ادبی که همگی زیرمجموعهٔ مقولهٔ استعاره می‌باشند مورد بررسی قرار خواهند گرفت. در گام بعد ارتباط نظریهٔ فوق‌الذکر با دیدگاه‌های موجود در علوم شناختی تبیین می‌گردد.

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

مطابق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، این آرایه صرفاً محدود به حوزهٔ ادبی زبان نمی‌باشد و در گفتمان روزمره نیز جایگاه مهمی دارد. اهمیت این آرایه به حدی است که زبان‌شناسانی نظیر فاولر (Fowler) ادعا کرده‌اند با تمرکز بر عبارات استعاری یک گفتمان حتی می‌توان قالب ذهنی (mind style) و ایدئولوژی نویسنده را نیز احصاء نمود. نکته‌ای که از اهمیت مضاعف برخوردار می‌باشد این است که بسیاری از آرایه‌هایِ کلامی نظیر "تشخیص" (personification)، "خطاب" (apostrophe)، "استخدام"، "حس آمیزی" و ... نیز زیرمجموعهٔ استعاره هستند. یکی از افرادی که نقش بسیار مهمی در توسعهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی داشته است، یشایاهوشن (Yeshayahu Shen) است که نظریه‌ای تحت عنوان محدودیت‌های شناختی (The cognitive constraints theory) را به سال ۱۹۹۷ ارائه نمود. وی بر این باور است که خلاقیت‌های کلامی بعضا تحت

سیطرهٔ محدودیت‌هایِ شناختی قرار دارند. با این رویکرد سوالات تحقیق حاضر این است که ۱- نظامِ شناختی بشر در فرآیندهایی که شالودهٔ بکارگیری عبارات مشتمل بر استعاره را تشکیل می دهند چه نقشی دارد؟ ۲- آیا استعاره به عنوان یک خلاقیت کلامی تحت سیطرهٔ محدودیت‌های شناختی قرار دارد؟ ۳- در صورت وجود محدودیت‌هایِ شناختی در استعاره، سه آرایهٔ استعاریِ "استخدام"، "حس آمیزی" و "پادآمیزه" هرکدام تحت سیطرهٔ چه نوع محدودیت شناختی قرار دارند؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش پیش رو در درجهٔ اول اثبات وجود محدودیت‌های شناختی در آرایهٔ استعاره و در گام بعد احصاء و تبیین این محدودیت‌ها در سه آرایهٔ استعاری استخدام، حس آمیزی و پادآمیزه می‌باشد. ضرورت پژوهش در این است که نشان می‌دهد محدودیت‌های شناختی خاصی بر استعاره – فارغ از بافت زبان (انگلیسی/ فارسی) و بافت گفتمان (روزمره/ ادبی) – اِعمال می‌گردد.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش مبتنی بر روش تحلیلی آماری تصادفی و توصیف زبان‌شناختی می‌باشد که در آن آرایه‌های استعاریِ مورد تحلیل در دو زبان انگلیسی و فارسی بررسی و مقایسه گردیده‌اند.

۴-۱- پیشینه تحقیق

علی رغم اینکه در سال های اخیر کتاب ها و مقالات نسبتاً قابل توجهی به زبان فارسی در مورد استعارهٔ مفهومی نگاشته شده است، هیچ کدام آنرا از منظر محدودیت‌های شناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار نداده‌اند. تنها نوشتار مرتبط با محدودیت‌های شناختی مقاله‌ای است با عنوان "محدودیت‌های شناختی برای بازنمایی‌های فرهنگی" اثر پاسکال بویر(Pascal Boyer 1994:391-411) که جبار رحمانی به سال ۱۳۹۳ آن را به فارسی برگردانده است. نوشتار حاضر اولین پژوهشی است که محدودیت‌های شناختی را در قلمرو زبان فارسی بررسی نموده و آن را با زبان انگلیسی مقایسه می‌نماید. در میان نویسندگان خارجی، شن و فریمن چندین مقاله با محوریت محدودیت‌های شناختی در استعاره به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند که در این پژوهش از آنها استفاده شده و در بخش منابع این مقاله به آنها اشاره شده است.

۲- مبانی نظری بحث

۲-۱- رابطهٔ میان نظام شناختی بشر و ساختارهای ادبی/ شاعرانه

سه رویکرد سنتی دربارهٔ رابطهٔ میان شناخت و ساختارهای ادبی/ شاعرانه به قرار ذیل می‌باشند:

الف- رویکرد پیش‌زمینه‌سازی: مطابق این رویکرد که مورد قبول بسیاری از منتقدان گوناگون ادبی، روان شناسان و فلاسفه است ویژگی‌های سبک‌شناختیِ ساختارهایِ ادبی (که ویژگی‌های سبک‌شناختیِ ساختارهایِ استعاری را نیز شامل می‌شود)، اصول و قواعد شناختی را نقض می‌نماید تا بدین طریق تأثیراتی حاصل گردد که خاص گفتمان ادبی است (Shklovsky 1965). این دیدگاه بر این باور است که هدف یا کارکرد گفتمان شاعرانه، ایجاد "تأثیراتی شاعرانه" در خوانندگان است که این امر از طریق نقض قواعد و فرآیندهای شناختی متعارف تحقق می‌یابد. شوکلوفسکی که یکی از طرفداران پروپاقرص این دیدگاه است معتقد است که هدف هنر " ناآشناسازی پدیده‌ها، دشوارسازی اَشکال و افزودن بر مدت زمان ادراک می‌باشد زیرا فرآیند ادراک و مشاهده فی نفسه یک هدف زیباشناختی است که می‌بایست طولانی گردد" (Shklovsky 1965:12). وقتی شاعر تعمداً از دماوند تحت عنوان " دیو سپید پای دربند" یاد می‌کند، یک پدیدهٔ آشنا را ناآشنا می‌سازد و این بالطبع بر مدت زمان ادراک خواننده می‌افزاید. بنابراین، بر طبق این رویکرد، گفتمان شاعرانه نوعی " تخطی سازمان یافته و تعمدی از فرآیندهای شناختی" قلمداد می‌گردد. برخی پژوهش‌ها و مطالعات (مثلاً Steen 1994; Miall and Kuiken 1994) در جهت تأیید تجربی این دیدگاه انجام پذیرفته‌اند.

ب- رویکرد تأثیر شاعرانه: این رویکرد را می‌توان شکلی تکامل‌یافته‌تر از رویکرد قبلی تلقی نمود. مطابق این دیدگاه، گفتمان شاعرانه " به منظور تحقق اهداف زیباشناختی از فرآیندهایی شناختی بهره می‌گیرد که در ابتدا برای اهداف غیر زیباشناختی شکل گرفته بودند " (Tsur 1992:4). بر طبق این رویکرد، خوانندگان گفتمان شاعرانه – الزاماً نه بصورت آگاهانه – سعی دارند قواعد شناختی متعارف و معمول را بر گفتمان شاعرانه‌ای که مشغول مطالعهٔ آن هستند اِعمال نمایند. اما این راهبرد به دلیل ساختارهای نامتعارف و غیرمعمول موجود در آن متون شاعرانه، کارگر نمی‌افتد و این امر منجر به پیدایش نوعی تأثیرات شاعرانه می‌گردد. به عنوان مثال، آواها می‌توانند در انتقال احساس و مفهوم شعر نقش داشته باشند؛ در بیت " خیزید و خز آرید که هنگام خزان

است / باد خنک از جانب خوارزم وزان است "، (منوچهری دامغانی ۱۵۳:۱۳۷۵) تکرار غیرمعمول دو واج /خ/ و / ز/ مفهوم خشکی و خشونت پاییز را به شنونده منتقل می‌کند.

ج- رویکرد سنتی یا متعارف: مطابق این دیدگاه، گفتمان شاعرانه مستلزم قواعد و فرآیندهای شناختی خاص خود می‌باشد. فی‌الواقع، این رویکرد ناقض رویکردهای پیشین نیست بلکه جنبه‌ای دیگر از نقش ایفا شونده توسط شناخت بشر و گفتمان شاعرانه را برجسته می‌سازد. شایان ذکر است که رویکرد اول که مستلزم " تخطی از فرآیندهای شناختی " است، صرفاً بر نقض فرآیندهای معمول شناختی تأکید می‌ورزد بدون اینکه الزاماً خود را متعهد به اخذ هیچ موضع خاصی در قبال این مسئله که آیا قواعدی دیگر باید جایگزین قواعد شناختی معمول گردند یا خیر بداند، چه برسد به اینکه آن قواعد را تصریح و تبیین نماید. در نقطهٔ مقابل، رویکرد سوم بر این باور است که گفتمان شاعرانه مستلزم فرآیندها و قواعدی خاص یا منحصر بفرد می‌باشد. بر طبق این رویکرد، خواننده مجموعه‌ای از " فنون یا راهکارهای خوانش " را در اختیار دارد که هرکدام مناسب نوعی متفاوت از گفتمان مثلاً شاعرانه، غیرشاعرانه، متون حاوی اطلاعات نظیر متون مطبوعاتی و غیره می‌باشد و زمانی که خوانندهٔ یک گفتمان خاص آن را گفتمان شاعرانه یا ادبی تشخیص دهد آنگاه باید به راهکار خوانش متناسب متوسل گردد یعنی استفاده از قواعد یا سنت‌های خوانشی مناسب آن نوع خاص گفتمان (Culler 1976:32-63).

۲-۲- نظریهٔ محدودیت‌های شناختی

نکته‌ای که در همان ابتدا باید مد نظر قرار داد این است که هرسه رویکرد فوق‌الذکر متفق القول بر این باورند که ساختارهای شاعرانه/ ادبی از قواعد شناختی متعارف یا معمول تبعیت نمی‌کنند و فرآیندهای شناختی دخیل در خواندن یک گفتمان شاعرانه کاملاً با فرآیندهای دخیل در خواندن گفتمان معمولی تفاوت دارند. تلفیق این ویژگی ساختارهای شاعرانه با روش استدراک این ساختارها از سوی خوانندهٔ گفتمان شاعرانه این امکان را فراهم می‌سازد که اهداف زیباشناختی آن محقق گردد اما نکتهٔ ظریفی که در اینجا وجود دارد این است که عبارت " گفتمان شاعرانه" از دو واژه تشکیل شده است؛ یعنی نباید توجه را صرفاً معطوف به " شاعرانه" نمود؛ واژهٔ " گفتمان" که به معنی متنی است که قرار است به خواننده انتقال یابد نیز به همان اندازه اهمیت دارد. انتقال مفهوم یک متن منوط به تبعیت آن از برخی اصول شناختی – و همچنین اصول زبان‌شناختی – است یعنی اصولی کلی که منحصر به گفتمان شاعرانه نمی‌باشند. این بدین معنی است که علاوه بر

بدیهی دانستن این نکته که گفتمان شاعرانه واجد ویژگی‌هایی همچون خلاقیت و نوآوری است این مساله را نیز باید مدنظر قرار داد که تأثیرات شاعرانهٔ یک گفتمان شاعرانه تنها زمانی محقق می‌گردند که گفتمان مربوطه از قواعدی شناختی تبعیت نماید که امکان انتقال مفهوم را فراهم سازند. این خود مؤید این نکته است که در جهت تکمیل مطالعات صورت‌گرفته در زمینهٔ نقشی که اصول و قواعد شناختی در گفتمان شاعرانه ایفا می‌کنند لازم است پژوهش‌هایی نیز در زمینهٔ آن جنبه‌ها از گفتمان شاعرانه که از اصول و قواعد شناختی عام تبعیت نمی‌کنند صورت پذیرد. شاید یکی از دلایلی که برای توجیه میزانِ اندکِ تحقیقات صورت گرفته در این زمینه بتوان ارائه کرد این باشد که منتقدان ادبی و همچنین روان‌شناسان شناختی علاقمند به مطالعهٔ تجربی گفتمان شاعرانه نظیر شوکلوفسکی، میال و کوئیکن عمدتاً توجه خود را بر ویژگی‌های خلاقیت و نوآوری گفتمان شاعرانه که آن را از دیگر انواع گفتمان متمایز می‌سازد معطوف ساخته‌اند و نه بر محدودیت‌های شناختیِ اعمال شونده بر دو ویژگی فوق‌الذکر. چنان که گفته شد، هدف اصلی این نوشتار تبیین چارچوبی نظری و روش‌مند در زمینهٔ این محدودیت‌هاست که مراد از آن توضیح و تبیین همزمان " خلاقیت" و " انتقال معنی" در عبارات استعاری مورد استفاده در گفتمان شاعرانه می‌باشد. در این راستا سه صنعت ادبی استعاری یعنی " استخدام" ، " حس آمیزی" و " پادآمیزه" مورد مداقه قرارخواهند گرفت. به طور کلی این نظریه مشتمل بر دو ادعاست:

۱- برخی آرایه‌های ادبی نظیر " استخدام" و "حس‌آمیزی" دارای ساختار نظام‌مند زبانی می باشند. به بیان دقیق‌تر، برخی گزینه‌های ساختاری در گفتمان شاعرانه فارغ از بافت خاص (شعر، شاعر، مکتب ادبی، دورهٔ تاریخی و حتی زبان) از دیگر گزینه‌ها بسامد بیشتری دارند.

۲- از منظر شناختی، گزینه‌های ساختاری پربسامدتر، " مبنایی‌تر" از گزینه‌های کم‌بسامدتر می باشند. در اینجا منظور از " مبنایی‌تر" یعنی طبیعی‌تر، ساده‌تر و قابل‌درک‌تر.

ادعای اول دلالت بر وجود برخی قواعد و نظام‌مندی‌ها در کاربرد زبان استعاری در گفتمان شاعرانه دارد؛ ادعای دوم از منظر شناختی توضیحی برای وجود چنین نظام‌مندی‌هایی ارائه می‌کند. این دو ادعا بر روی هم از طریق مطرح ساختن این احتمال که اصول شناختی مبنا، شالودهٔ کاربرد زبان استعاری در گفتمان شاعرانه را تشکیل می‌دهند به نوعی مکمل سه رویکرد مورد اشاره در قسمت پیشین می‌باشند.

۳- بحث اصلی

۱- ۳- ملاحظات روش‌شناسانهٔ بحث

پیش از آنکه از طریق تجزیه و تحلیل سه آرایهٔ ادبی فوق‌الذکر، چارچوب نظری و روش‌شناسانهٔ نظریهٔ محدودیت‌های شناختی معرفی گردد ضروری است که برخی ملاحظات روش‌شناسانهٔ مرتبط با دو ادعای مطروحه در نظریهٔ محدودیت‌های شناختی که در تجزیه و تحلیل این سه آرایه لحاظ می‌گردند تبیین شوند. لازم به یادآوری است که طبق ادعای اول، برخی گزینه‌های ساختاری برگرفته از مجموعهٔ مُجاز ساختارها برای هریک از سه آرایهٔ نامبرده از بسامد بیشتری در گفتمان شاعرانه برخوردارند. به منظور اثبات این ادعا، لازم است هر آرایه بطور مجزا مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد تا گزینه‌های ساختاری ممکن مرتبط با آن مشخص گردد. در گام بعد، تعداد مشخصی از نمونه‌های هر آرایه در دو زبان فارسی و انگلیسی مورد تجزیه و تحلیل قرارخواهندگرفت تا مشخص گردد کدام ساختار مُجاز از بسامد بیشتری برخودار است.

اولین عاملی که در این پژوهش لحاظ گردیده تا تعمیم‌دهی نتایج حاصله معتبر تلقی گردد انتخاب سه آرایهٔ استعاری بجای تمرکز بر یک آرایهٔ واحد می‌باشد. دیگر عاملی که می‌تواند باعث اعتبار تعمیم‌دهی نتایج بدست آمده باشد انتخاب دو زبان متفاوت یعنی انگلیسی و فارسی است که به ترتیب زیرمجموعهٔ زبانهای ژرمانیک و ایرانی هستند. عامل سوم لحاظ شده در این راستا، انتخاب نمونه‌های تصادفی برای هریک از این سه آرایه می‌باشد و این بدین معنی است که نمونه‌های انتخاب شده برگرفته از یک منبع یا مأخذ واحد نیستند.

در فرایند اعمال نظریهٔ محدودیت‌های شناختی بر سه آرایهٔ استعاری فوق‌الذکر، تلویحاً به وجود دو گزینهٔ محتمل اذعان می‌گردد؛ به عنوان مثال در آرایهٔ " استخدام"، یا لفظ استعاری بر لفظ غیراستعاری مقدم می‌گردد و یا لفظ غیراستعاری بر لفظ استعاری. بنابر ادعای این نظریه، گزینهٔ پربسامدتر را باید " طبیعی‌تر " یا " مبنایی‌تر " از گزینهٔ دیگر دانست، علیرغم این نکته که هر دو گزینه از منظر ساختاری به یک اندازه قابل قبول هستند.

۲-۳- اعمال نظریهٔ محدودیت‌های شناختی بر سه آرایهٔ استخدام، حس آمیزی و پادآمیزه

در تجزیه و تحلیل هر آرایه، دو گزینهٔ محتمل پیش رو به تفکیک مورد اشاره قرار می‌گیرند و در گام بعدی این دو گزینه از نظر بسامد با هم مقایسه می‌شوند. هدف این است که توجیهی شناختی

برای دلیل ترجیح یک گزینه بر گزینهٔ دیگر ارائه گردد. فرضیهٔ کلی این است که در هر مورد گزینهٔ مورد ترجیح، از منظر شناختی "مبنایی‌تر" از گزینه دیگر می‌باشد. دلیل "مبنایی‌تر" بودن این ساختارها این است که چنین ساختارهایی، برخی محدودیت‌های شناختی عام را برآورده می‌سازند.

۱-۲-۳- استخدام

استخدام در لغت به معنی " به خدمت گرفتن " است و در اصطلاح بدیع مراد از آن به خدمت گرفتن یک واژه به دو معنی – یکی مَجازی و دیگری غیرمَجازی – می‌باشد : "شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت / چو چنگ اندر آن بزم خَلقی نواخت"(سعدی ۲۴:۱۳۷۵)؛ در این بیت شاعر، فعل نواختن را همزمان در ارتباط با "چنگ" و "خلق" به کار می‌برد که اولی به معنی زدن ساز و دومی به معنی نوازش مردم می‌باشد. در جملهٔ "هم بارش سنگین است و هم گوشش"، واژهٔ "سنگین" در اطلاق همزمان بر واژه‌های "بار" و "گوش"، به ترتیب در مفهوم غیرمَجازی و مَجازی استعمال گردیده است. از منظر دستوری، این ساختار دربردارندهٔ یک مقولهٔ نحوی است (در زبان‌های انگلیسی و فارسی عموماً یا فعل یا صفت) که دو واژهٔ دیگر را که به مقولهٔ نحوی دیگر (عموماً اسم) تعلق دارند تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد: یکی از این دو واژه مفهوم غیراستعاری و دیگری مفهوم استعاری دارد. در جملهٔ Mary lost her purse and her temper. فعل lost – به ترتیب به صورت غیرمَجازی و مَجازی – بر دو اسم purse و temper اعمال گردیده است. سوال بسیار مهمی که در ارتباط با ساختار آرایهٔ ادبی استخدام مطرح می‌شود این است که آیا مؤلفه‌های سازندهٔ این آرایه از آرایش نظام‌مندی تبعیت می‌کنند؟ اگر پاسخ این سوال مثبت باشد یکی از دو گزینهٔ ذیل متصور است: تقدم لفظ غیراستعاری بر لفظ استعاری و یا تقدم لفظ استعاری بر لفظ غیراستعاری. این یعنی در ارتباط با مثال دوم علاوه بر این جمله، ساختار دیگری نیز محتمل است:"هم گوشش سنگین است و هم بارش". نکتهٔ بسیار مهمی که باید مد نظر داشت این است که هر دو ساختار از منظر دستوری کاملاً قابل قبول هستند. اما اگر پاسخ سوال فوق منفی باشد این بدین معنی خواهد بود که ترتیب مؤلفه‌های سازنده متأثر از عواملی نظیر سلیقهٔ گویشور، سبک و سیاق جمله و ... بوده و فاقد آرایشی نظام‌مند است.

پژوهش‌های انجام شده توسط ش (Shen 1997) که برروی دو زبان انگلیسی و عبری انجام گرفت نشان از این داشت که در ۸۳٪ جملات و عبارات حاوی آرایهٔ استخدام، لفظ غیراستعاری بر لفظ استعاری مقدم است. پژوهش وی حاوی ۳۵۰ آرایهٔ استخدام بود که نمونه‌های انگلیسی آن

برگرفته از اشعار آلن گینزبرگ (Allen Ginsberg) شاعر معروف آمریکایی و نمونه‌های عبری آن برگرفته از منابع مربوط به هشت دههٔ ابتدایی قرن بیست بود. (Shen 1997:45-68)

همان طور که پیشتر گفته شد، در زبان فارسی در آرایهٔ استخدام یک فعل یا یک صفت همزمان بر دو اسم اِعمال می‌گردند. وقتی که فعل همزمان بر دو اسم اطلاق گردد، این اسامی می‌توانند دارای نقش‌های نحوی متفاوت باشند مثلاً متمم ("هم از پله‌ها افتاد و هم از چشمم") یا نهاد ("هم بادکنکش ترکید و هم بغضش") یا مفعول ("هم پسرش را گم کرده بود و هم دست و پایش را"). برخی ضرب‌المثل‌های فارسی نیز مبتنی بر آرایهٔ استخدام هستند ("از اسب افتاده نه از اصل") (ایران:۲۳). نکتهٔ دیگری که در اینجا باید مدنظر قرار داد این است که عباراتی نظیر " از چشم کسی افتادن" یا " گم کردن دست و پا" به مقولهٔ اصطلاح (idiom) تعلق دارند که در رویکرد شناختی، زیرمجموعهٔ استعاره می‌باشد. عباراتی نظیر "شکستن دل" یا "ترکیدن بغض" نیز عملاً دربردارندهٔ آرایهٔ استعاره هستند چون مثلاً در اولی "دل" از نظر شکنندگی و ظرافت به شیشه تشبیه می‌شود: "هم پایش شکست و هم دلش"؛ "هم بادکنکم ترکید و هم بغضم".

در انجام پژوهش پیش رو، تعداد ۵۰ جملهٔ حاوی آرایهٔ استخدام در هر دو حالت متصور (یعنی تقدم لفظ استعاری بر لفظ غیراستعاری و بالعکس) در اختیار ۳۰ دانشجوی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مقطع کارشناسی قرارداده شد و از آنها خواسته شد جمله‌ای را که به نظر آنها طبیعی‌تر و قابل قبول‌تر است انتخاب کنند. نتیجهٔ پژوهش حکایت از انتخاب ۸۸٪ جملاتی بود که در آنها لفظ غیراستعاری بر لفظ استعاری تقدم دارد.

۲-۲-۳- حس‌آمیزی

حس‌آمیزی که در زبان انگلیسی synaesthesia نامیده می‌شود هم از نظر زبان‌شناسی و هم از منظر روان‌شناسی از دیرباز مورد توجه محققان بوده است. این واژهٔ یونانی از ترکیب syn به معنی "با هم" و aesthesis به معنی "ادراک" ساخته شده است و مراد از آن پدیده‌ای روان‌شناختی است که در آن تجربه‌ای فیزیکی به صورت غیرارادی تداعی می‌گردد.(Cuddon: 845) مثلاً شنیدن یک صدای خاص، رنگی خاص را به ذهن متبادر می‌کند؛ به بیان دیگر در آرایهٔ حس‌آمیزی با عباراتی مواجه هستیم که در آن مفهومی که به یک قلمرو حسی تعلق دارد با تمسک به قلمرو حسی دیگری توصیف می‌گردد؛ وقتی کیتس (Keats) می‌گوید" Heard Melodies are sweet, but those unheard are sweeter ترانه‌های شنیداری، شیرین هستند" (Cuddon: 845)، برای

توصیف "ترانه‌ها" که به قلمرو حس شنوایی تعلق دارند به واژه "شیرین" توسل می‌جوید که به قلمرو حس چشایی مربوط می‌شود. شاید معروف‌ترین نمونهٔ این آرایه در زبان فارسی عبارت "جیغ بنفش" باشد که در شعری بنام "کبود" (ایرانی،۱۳۳۰:۱۶) بکار رفت که تعجب و حتی استهزای بسیاری از اهل ادب و شعر را به دنبال داشت. عجیب اینجاست که این آرایه حتی در سده‌های گذشته توسط غنایی‌سرایان کلاسیکی نظیر حافظ و بیدل دهلوی نیز بکار گرفته شده بود و آرایه‌ای نوظهور و متأثر از ادبیات فرنگ نبود. حتی عین عبارت "ترانه های شیرین" در غزل مولوی به چشم می‌خورد: "به ترانه‌های شیرین به بهانه‌های زرین/ بکشید سوی خانه مه خوب خوش‌لقا را" (مولوی، ۱۳۷۷:۷۴). همان گونه که در نمونه‌های ذکرشده مشهود است، ادراک خواننده از طریق نگاشت صورت می‌پذیرد مثلا در "آهنگهای شیرین"، نگاشت از حوزهٔ مبداء چشایی به حوزهٔ مقصد شنوایی صورت می‌پذیرد. جهت تسهیل درک مطلب می‌توان گفت که در ترکیبهای وصفی نظیر "ترانه‌های شیرین" (sweet melodies)، صفت معرف حوزهٔ مبداء و اسم معرف حوزهٔ مقصد می‌باشد. مسالهٔ بسیار مهمی که در بحث مطالعهٔ حس‌آمیزی باید مورد توجه قرار گیرد به سمت و سوی نگاشت موجود در استعاره‌های مشتمل بر این آرایه در گفتمان شاعرانه مربوط می‌شود. به عبارت دیگر پرسش این است که آیا برخی ادراکهای حسی برای نگاشت بر دیگر ادراکهای حسی مستعدتر هستند یا اینکه هر ادراک حسی را می‌توان بر ادراک حسی دیگر نگاشت کرد؟ در پژوهش پیش رو ابتدا تلاش می‌گردد که با توسل به شواهدی از منابع و مآخذ گوناگون این ادعا مطرح گردد که استعاره‌های مشتمل بر آرایهٔ حس‌آمیزی از الگویی کلی تبعیت می‌کنند. در گام بعد، خلاصه‌ای از نتایج برخی پژوهش‌های انجام گرفته در این خصوص در مورد زبانهای اروپایی و همچنین زبان عبری که همگی مؤید فرضیهٔ فوق‌الذکر هستند ارائه می‌گردد. نهایتاً، با بهره‌گیری از عبارات مشتمل بر این آرایه در زبان فارسی، صحت یا سقم ادعای مذکور را در مورد این زبان بررسی خواهیم‌کرد. برطبق پژوهش‌های انجام گرفته تلقی کلی این است که حواس پنج گانه با الگویی منطبق با جایگاه عضو مربوطه در بدن انسان مطابقت دارند. در این الگوی پلکانی از بالا به پایین اندام‌های چشم، گوش، بینی، دهان و دست قرار دارند. در نتیجه حواس پنج گانه نیز در این الگو به ترتیب عبارت از بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه می‌باشند (Ullmann 1945: 811-27) با لحاظ کردن این الگوی پلکانی، هر آرایهٔ حس‌آمیزی می‌تواند نمایانگر نگاشتی باشد که یا از پایین به بالا و یا بالعکس انجام می‌پذیرد. این بدین معنی است که

عبارت "ترانهٔ شیرین" (sweet melody) همتایی دیگر دارد یعنی به جای اینکه حس چشایی در مقام صفتی در جهت توصیف حس شنوایی بکار رود، حس شنوایی را به عنوان صفتی در جهت توصیف حس چشایی بکار گیریم و در نتیجه "شیرینی آهنگین" (melodious sweetness) را استعمال نماییم. در عبارت اول، نگاشت از پایین به بالا صورت می‌گیرد چون حوزهٔ مبداء یعنی صفت "شیرین" (sweet) در پلکان ما جایگاه پایین‌تری از حوزهٔ مقصد یعنی "ترانه/ آهنگ" (melody) دارد (حس چشایی پایین‌تر از حس شنوایی قرار دارد). پر واضح است که در عبارت دوم نگاشت از بالا به پایین صورت می‌گیرد.

با تأمل در دو نمونهٔ فوق‌الذکر می‌توان مسئلهٔ سمت و سو در حس‌آمیزی شاعرانه را به طریقی دقیق‌تر بیان نمود: آیا عبارات مشتمل بر آرایهٔ حس‌آمیزی در گفتمان طبیعی بسامد بالاتری در بکارگیری یکی از دو حالت فوق‌الذکر دارند؟ به عبارت دیگر، آیا ترجیحی جهان شمول در استفاده از یکی از نگاشت‌های پلکانی بالا وجود دارد یا خیر؟

پژوهش‌های انجام گرفته در گذشته و حال حکایت از رجحان گزینهٔ نگاشت پایین به بالا دارد. اولین محققی که در پژوهشی عظیم و گسترده در زمینهٔ شعر اروپا، دو هزار عبارت مشتمل بر آرایهٔ حس‌آمیزی را از منظر فوق‌الذکر بررسی نمود، اولمان بود که نشان داد به استثنای چند مورد معدود، این آرایه از ساختار نگاشت پایین به بالا تبعیت می‌کند(Ullmann 1945: 818). البته نکته‌ای اساسی که باید مدنظر قرار داد این است که در قاعدهٔ کلی مذکور یک استثناء وجود دارد و آن هم مربوط به جایگاه دو حس بالای پلکان یعنی بینایی و شنوایی می‌شود بدین معنی که حس بینایی، حوزهٔ مبداء و حس شنوایی حوزهٔ مقصد را تشکیل می‌دهد: نگاشت"جیغ بنفش" در فارسی و " purple crying" در انگلیسی براساس همین الگو انجام پذیرفته است.

شن نیز همین پژوهش را در زمینهٔ شعر مدرن عبری انجام داد. تحقیق وی مشتمل بر ۱۳۰ مورد از آرایه‌های حس‌آمیزی برگرفته از نوشته‌های بیست شاعر مدرن عبری است (Shen 1997: 48-60). از آنجا که شعرای انتخاب شده توسط وی معرف چهار دورهٔ تاریخی متفاوت در تکامل شعر عبری بودند منطقی است که اینگونه تصور نمود که الگوی ساختاری مرجح به هیچ عنوان متأثر از عوامل بافتی نظیر یک شعر خاص، یک شاعر خاص یا یک مکتب شعری خاص نمی‌باشد. بنابراین می‌توان به ضرس قاطع ادعا کرد که انتخاب الگوی نگاشت پایین به بالا که هم تحقیق اولمان و هم تحقیق شن بر آن صحه گذاشته‌اند هیچ ارتباطی به عوامل بافتی خاص نداشته و الگویی جهان شمول

است(Shen 1997: 70-71). دِی نیز در پژوهشی مشابه، آرایه‌های حس‌آمیزی به کاررفته در آثار منثور را مورد بررسی قرار داد. پژوهش وی هرچند منحصر به زبان انگلیسی است اما از نظر بازهٔ زمانی آثار قرون چهارده تا بیست را دربرمی‌گیرد. نتایج حاصله از پژوهش وی نیز مهر تائید دیگری بود بر رجحان الگوی نگاشت پایین به بالا در اکثریت قریب به اتفاق آرایه‌ها (Day 1996: 35-41). در پژوهش پیش رو ۵۰ نمونه از آرایه‌های مشتمل بر حس‌آمیزی بطور تصادفی از چند پایگاه اینترنتی انتخاب شد که از میان آنها ۴۴ مورد (۸۸٪) دقیقاً از الگوی نگاشت اولمان تبعیت کرده بودند. از میان ۶ موردی که ناقض الگوی اولمان بودند در ۲ مورد تقریبا مشابه ("چشم پرحرف" و "چشم گویا")، حس شنوایی به عنوان حوزهٔ مبداء برای توصیف حس بینایی – حوزهٔ مقصد – استعمال گردیده بود و این بدین معنی است که در این دو مورد باز هم نگاشت از پایین به بالا صورت گرفته است و استثناء قاعدهٔ اولمان لحاظ نگردیده است. بنابراین می‌توان گفت که زبان فارسی نیز همچون زبانهای اروپایی و زبان عبری در آرایش صنعت استعاری حس آمیزی از قاعدهٔ پلکانی اولمان تبعیت می‌کند. شعرای فارسی زبان نیز – نظیر بیدل دهلوی، صائب تبریزی و سهراب سپهری – از آرایهٔ حس‌آمیزی بهره جسته‌اند اما مسالهٔ مهمی که حتماً باید بدان پرداخته شود، ارائهٔ دلیلی از منظر شناختی برای رجحان نگاشت پلکانی پایین به بالاست: چرا نگاشت پایین به بالا را باید مبنایی تر و طبیعی تر از نگاشت معکوس آن تلقی نمود؟

تمامی استعارات و از آن جمله آرایهٔ حس‌آمیزی از یک قاعدهٔ کلی تبعیت می‌کنند. برطبق این قاعده، نگاشت از مفهومی که برای ذهن آشناتر است به مفهومی که کمتر برای ذهن آشناست صورت می‌پذیرد و نه بالعکس.

نتایج پژوهش‌های به عمل آمده نشان می‌دهد که این یک قاعدهٔ کلی است که سمت و سوی نگاشت استعاری را مشخص می‌کند(Shen 1997: 70-71). لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) نیز بر این باورند که دانشی که بشر دربارهٔ حوزه‌های عینی دارد به حوزه‌هایی که عینیت کمتری داشته و در نتیجه برای ذهن کمتر آشنا هستند، نگاشت می‌گردد. از منظر شناختی، حوزه‌های عینی برای ذهن بشرآشناتر و قابل حصول‌تر هستند چون از طریق تجربهٔ بدنی ارتباط بشر با آنها بلاواسطه می‌باشد. این قاعدهٔ یک سویه در عبارات کلامی روزمره نیز دیده می‌شود؛ مثلاً توصیف عواطف و احساسات هم در زبان فارسی و هم انگلیسی از طریق بکارگیری حوزهٔ مبداء جهت‌یابی یا ظرف صورت می‌پذیرد: در زبان فارسی عباراتی نظیر"سرشار از اندوه"؛ "اوج شادی" و در زبان انگلیسی ترکیباتی

همچون "full of sadness" و feel up/down مؤید این مدعا هستند. چنین نگاشتی بوضوح یکسویه می‌باشد چون جهات یا ظروف از طریق احساسات متصور نمی‌گردند بنابراین در اغلب عبارات زبانی، نگاشت بالا به پایین به چشم نمی‌خورد. صدق کردن این قاعدهٔ کلی شناختی بر آرایهٔ حس‌آمیزی تلویحاً بدین معناست که مفاهیمی که به حواس پایین پلکان نظیر لامسه و چشایی تعلق دارند برای ذهن آشناتر و قابل حصول تر از مفاهیم مرتبط با حواس بالای پلکان نظیر شنوایی و بینایی می‌باشند. علت این امر این است که حواس پایین پلکان مستلزم تجربهٔ ادراکی مستقیم‌تر و بلاواسطه‌تری هستند. براساس منطق، مفاهیم عینی برای ذهن آشناتر و قابل درک‌تر از مفاهیم انتزاعی می‌باشند و بر همین مبنا می‌توان گفت که مفاهیم حسی پایین پلکان، عینی تر از مفاهیم حسی بالاتر هستند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد آرایهٔ حس‌آمیزی درگفتمان طبیعی تابع محدودیت شناختی نگاشت پایین به بالا می‌باشد.

از جمله پژوهش‌های تجربی انجام گرفته‌ای که مهر تأییدی بر وجود قاعدهٔ تحدیدی شناختی نگاشت پایین به بالا در آرایهٔ حس‌آمیزی زده‌اند می‌توان به مطالعات شن (Shen 1997: 33-71) و شن و کوهن (Shen and Cohen 1998: 123-40) اشاره نمود.

۳-۲-۳- پادآمیزه

واژهٔ oxymoron که در این پژوهش معادل "پادآمیزه" برای آن اختیار شده است ترکیبی از دو واژهٔ یونانی oxus به معنی "تیز" و moros به معنی "کند" است. در این آرایه، دو واژه که تصریحاً یا تلویحاً در تضاد با یکدیگر قرار دارند، در کنار هم قرار می‌گیرند. از منظر نحوی سه حالت برای این آرایه متصور است: الف) ترکیب وصفی مثلاً "غم شیرین" یا "دیوانهٔ عاقل" ب) ترکیب اضافی مثلاً "شرم سرافرازی" یا "دولت فقر" ج) استعمال در یک کلمهٔ واحد مثلاً "ریشخند" یا واژهٔ انگلیسی sophomore که به معنی "دانشجوی سال دوم" است و از ترکیب دو واژهٔ یونانی sophos به معنی "عاقل" و moros به معنی " نادان" ساخته شده است.(Cuddon 1997: 531). شن (Shen 1987: 109) این آرایه را به دو دستهٔ "مستقیم" و "غیرمستقیم" تقسیم می‌کند. اگر دو واژه تصریحاً در تضاد با یکدیگر باشند (مانند "مردهٔ زنده") آن را " پادآمیزهٔ مستقیم" و اگر تضاد تلویحی میان آنها وجود داشته باشد (مانند "آتش سرد") آن را " پادآمیزهٔ غیرمستقیم" می‌نامند؛ در حالت دوم، این تداعی معانی دو واژه است که باعث می‌گردد آنها متضاد یکدیگر تلقی گردند: چرا که " آتش" فی نفسه" گرم" است نه "سرد".(Shen 1987: 110). تجزیه و تحلیل

عبارات مشتمل بر این آرایه نشانگر بسامد بالاتر کاربرد پادآمیزهٔ غیرمستقیم بر نوع مستقیم آن است. شن (Shen 1987:115-119)، ۱۴۰ نمونه از این آرایه را که برگرفته از اشعار انگلیسی و عبری دوره‌های مختلف زمانی بود بررسی نمود و عیناً به همین نتیجه دست یافت. نتایج پژوهش انجام شده توسط بار یوسف (Bar-Yosef 1987: 40-93) که مبتنی بر تجزیه و تحلیل کاربرد این آرایه در آثار یک رمان‌نویس عبری به نام "جنسین" (Genessin) است نیز حکایت از بسامد بالاتر نوع غیرمستقیم این آرایه دارد.

پادآمیزه در زبان فارسی نیز بسیار پرکاربرد است و در اشعار شعرای کلاسیک هم به وفور استعمال گردیده است: "درکارگه کوزه‌گری رفتم دوش / دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش" (خیام، ۱۲۳:۱۳۸۶). "چنین نقل دارم ز مردان راه / فقیران منعم، گدایان شاه" یا "هرگز وجود حاضر غایب شنیده ای؟ / من در میان جمع و دلم جای دیگر است" (سعدی، ۲۵۳:۱۳۷۵ و ۳۸۳)

"فلک در خاک می‌غلتید از شرم سرافرازی / اگر می‌دید معراج زپا افتادن ما را" (بیدل دهلوی،۲۳۳:۱۳۸۴)

علاوه بر این، زیبایی این آرایه موجب گردیده است که عنوان برخی سریالهای تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی نیز مشتمل آن باشد: "مزد ترس"، " ارتفاع پست"، "تب سرد". برخی ترکیبات حاوی نوع غیرمستقیم این آرایه به حدی استعمال گردیده‌اند که در ذهن گویشوران معنا و مفهوم خاص را القاء می‌کند، به عنوان مثال "جنگ نرم" که مراد از آن اقدامات تبلیغاتی و روانی علیه جامعه یا گروهی خاص است، " زهرخند " که خنده‌ای است که از روی اعراض و خشم باشد یا "شهید زنده" که به جانباز جنگ اشاره دارد.

در راستای انجام این پژوهش، ابتدا ۸۰ ترکیب حاوی این آرایه بطور تصادفی از پایگاه‌های اینترنتی جمع‌آوری گردید. تجزیه و تحلیل این ۸۰ آرایه نشان داد که ۵۲ آرایه (۶۵٪) حاوی نوع غیرمستقیم و ۲۸ آرایه (۳۵٪) حاوی نوع مستقیم این آرایه بودند. در مرحله بعد ۵۰ آرایه از میان ترکیبات فوق‌الذکر که نیمی "مستقیم" و نیمی دیگر "غیرمستقیم" بودند در دو ستون مجزا در اختیار ۳۰ دانشجوی مقطع کارشناسی زبان و ادبیات فارسی قرار گرفت و از آنها خواسته شد در خصوص اینکه آرایه‌های کدام ستون شاعرانه‌تر به نظر می‌رسد و همچنین در خصوص میزان سهولت تفسیر آنها اظهارنظر کنند. از دیدگاه تمامی این دانشجویان، ستون سمت چپ که حاوی انواع غیرمستقیم

این آرایه بود شاعرانه‌تر از آرایه‌های نوع مستقیم بود و ۲۷ دانشجو (۹۰٪) درک و تفسیر پادآمیزه‌های ستون سمت چپ را آسان‌تر تلقی نموده بودند.

بنابراین هم راستا با ادعای اول مطروحه در نظریهٔ محدودیت‌های شناختی، آرایهٔ پادآمیزه نیز از ساختاری نظام‌مند تبعیت می‌کند و آن عبارت است از بسامد بالاتر کاربرد پادآمیزهٔ غیرمستقیم بر پادآمیزهٔ مستقیم. لازم به یادآوری است که بنا بر ادعای دوم مطروحه در نظریهٔ محدودیت‌های شناختی، ساختار پربسامدتر را از منظر شناختی باید "طبیعی تر" و "مبنایی تر" از ساختار کم بسامدتر تلقی نمود. گیبز و کیرنی (Gibbs and Kearney 1994: 75-89) دریافتند که علاوه براینکه پادآمیزهٔ غیرمستقیم از منظر خوانندگان شاعرانه‌تر تلقی می‌گردند، درک و تفسیرشان نیز آسان‌تر انجام می‌گیرد و نیاز به زمان کمتری دارد. پژوهش آنها یافتهٔ جالب دیگری را نیز به همراه داشت: پادآمیزهٔ غیرمستقیم زایاتر از نوع مستقیم آن است؛ این یافته تلویحاً بدین معنی است که انتساب معنی به پادآمیزهٔ غیرمستقیم آسانتر است چون تعداد ویژگی‌هایی که از تفسیر تلفیق این ویژگی‌ها می‌تواند محقق گردد بیشتر از نوع مستقیم آن است: انتساب معنی به "مردهٔ متحرک" آسانتر از انتساب معنی به "مردهٔ زنده" است چون صفت "متحرک" ناقض یکی از ویژگی‌های فرعی "مرده" یعنی " بی‌حرکت بودن" محسوب می‌گردد حال آنکه صفت " زنده" ناقض بارزترین ویژگی یک فرد مرده یعنی " زنده نبودن" می‌باشد.

جمع‌بندی مباحث فوق می‌تواند موید ادعای دوم مطروحه در نظریهٔ محدودیت‌های شناختی باشد که برطبق آن "نقیض‌نمای ترکیبی غیرمستقیم" به علت پربسامدتر بودن، از منظر شناختی "مبنایی‌تر" و "طبیعی‌تر" از نوع مستقیم آن است.

۴- نتیجه

پژوهش حاضر مؤلفه‌های اصلی نظریهٔ محدودیت‌های شناختی را معرفی نموده که بر طبق آن کاربرد زبان استعاری در گفتمان شاعرانه تابع نظام‌مندی ساختاری خاصی بوده و برای این نظام مندی می توان توضیح و توجیهی شناختی ارائه نمود.

شالودهٔ زیربنایی این نظریه پاسخی است به سؤال اول این پژوهش مبنی بر اینکه نظام شناختی بشر نوعی توازن، تراضی یا مصالحه میان اهداف زیباشناختی از یک سو و تبعیت از محدودیت‌های شناختیِ متضمنِ انتقال معنی از سویی دیگر اِعمال می‌نماید. در پاسخ به پرسش های دوم و سوم

پژوهش، همانگونه که مشاهده گردید استعاره به عنوان آرایه‌ای ادبی تحت سیطرهٔ محدودیت‌های شناختی قرار دارد. در آرایهٔ استخدام، لفظ غیرمَجازی مقدم بر لفظ مَجازی است و در آرایهٔ حس-آمیزی، محدودیت نگاشت پلکانی حواس پنجگانه از پایین به بالا حاکم است و در آرایهٔ ادبی پادآمیزه نیز گویشوران بیشتر تمایل به استفاده از پادآمیزهٔ نوع غیرمستقیم دارند تا پادآمیزهٔ مستقیم.

بررسی آرایه‌های ادبی فوق‌الذکر نشان دهندهٔ ماهیت دو بعدی ساختارهای خلاقانه و زیباشناختی است یعنی وجود نوعی کشمکش میان نوآوری از یک سو و انتقال معنی از سوی دیگر. به بیان دیگر، آرایه‌های ادبی موجود در گفتمان ادبی نمایانگر کاربرد نوآورانه و بدیع ظرفیتهای زبانی است که بار ارزش زیباشناختی گفتار را بر دوش دارد (یا از طریق مرتبط ساختن دو حوزهٔ مفهومی متفاوت یا از طریق پدیدآوردن موارد بدیع و جدید بر مبنای استعاره‌های مبنایی ریشه). از این منظر، این آرایه‌های ادبی نمایانگر همان چیزی هستند که صورت‌گرایان روسی از آن تحت عنوان "تخطی سازمان یافته و تعمدی از فرآیندهای شناختی" یاد می‌کنند. در این میان چیزی که انتقال معنی را ممکن می‌سازد تبعیت از قوانینی شناختی است که نقش تحدیدی دارند.

۵-منابع

۱- استاکول، پیتر، **درآمدی بر شعر شناختی شناختی**، ترجمهٔ لیلا صادقی، تهران: مروارید، ۱۳۹۳.

۲- ایران، امید، **ضرب‌المثل های معروف فارسی**، تهران: آوای سحر، ۱۳۶۳.

۳- ایرانی، هوشنگ، **بنفش تندبر خاکستری**، تهران: کتابناک، ۱۳۳۰.

۴- بیدل دهلوی، عبدالقادرین عبدالخالق، **دیوان بیدل دهلوی**، تصحیح خلیل الله خلیلی، تهران: نشر سیمای دانش، جلد اول، ۱۳۸۴.

۵- خیام، حکیم عمر، **رباعیات خیام**، تهران: اکتا، ۱۳۸۶.

۵- راسخ مهند، محمد، **درآمدی بر زبان شناسی شناختی**، تهران: سمت، ۱۳۸۹.

۶- سعدی، مصلح‌الدین، **کلیات سعدی**، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: ناهید، ۱۳۷۵.

۸- قاسم‌زاده، حبیب‌الله، **استعاره و شناخت**، تهران: کتاب ارجمند، ۱۳۹۲.

۹- عابدی، مهدیه، **مقایسه استعاره‌های مفهومی در فارسی نوشتاری روزمره و شعر معاصر**، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران، ۱۳۹۱.

۱۰- کوچش، زلتن، **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران: سمت،۱۳۹۳.

۱۱- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدبن قوص، **دیوان منوچهری دامغانی**، به کوشش محمددبیر سیاقی، تهران: زوار، چاپ دوم، ۱۳۷۵.

۱۲- مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، **دیوان شمس تبریزی**، مقدمه بدیع الزمان فروزانفر، تهران: سنایی، ۱۳۷۷.

13. Bar- Yosef, H. **Metaphors and Symbols in U.N. Genessin's Stories.** Hakibbutz Hameuchad., Publishing House. 1987.
14. Boyer, Pascal. **Cognitive constraints on cultural representations**. Journal of Natural Ontologies, 734: 391-411.1994.
15. Cuddon. J.A. **A Dictionary of Literary Terms**. London: Andre Deutsch. 1977.
16. Culler, J. and Kegan, P. **Structuralist Poetics.** London: Routledge. 1975.
17. Day, S. **" Synaesthesia and synaesthetic metaphors."** Psyche. http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-32-day.html. 1996.
18. Freeman, D. **" Catch[ing] the nearest way': Macbeth and Cognitive Metaphor."** Journal of Pragmatics, 23 (6): 689 -708. 1995.
19. Gibbs, R.W. **The Poetics of Mind: Figurative thought, language and understanding**. Cambridge University Press. 1994.
20. Gibbs, W.R. and Kearney, L.R.**" When parting is such sweet sorrow: the comprehension and appreciation of oxymora."** Journal of Psychologinguistic Research 23 (1): 75-89. 1994.
21. Lakoff, G. and Johnson, M. **Metaphors We Live** By. Chicago: University of Chicago Press. 1980.
22. Lakoff, G. and Turner, Mark. **More Than Cool Reason – A Field Guide To Poetic Metaphor**. Chicago University Press. 1989.
23. Miall, D.S., and Kuiken, D. **"Foregrounding,defamiliarization, and affect: Response to literary stories."** Poetics 22: 389-407. 1994a.
24. Shen, Y. **"The structure and processing of the poetic oxymoron."** Poetics Today 8/1 (fall issue): 105-122. 1987.

25. Shen, Y. **"Cognitive constraints on poetic figures."** Cognitive Linguistics 8(1): 33-71. 1997.
26. Shen, Y. and Cohen, M. **"How come silence is sweet but sweetness is not silent: A cognitive account of directionality in poetic synaesthesia."** Language and Literature 7(2): 123-140. 1998.
27. Shklovsky, V. **"Art as technique."** In L. T. Lemon and M.J.Reis (eds), Russian Formalist Criticism, 3-24. Lincoln: Nebraska University Press. 1965.
28. Steen, G.J. **Understanding Metaphor in Literature**. London: Longman. 1994.
29. Tsur, R. **Toward a Theory of Cognitive Poetics**. Amesterdam: Elsevier. 1992.
30. Ullmann, S.De. **"Romanticism and Synaesthesia."** PMLA 60: 811- 827. 1945.
31. Ward, T. **"What's old about new ideas."** In Smith et al. (eds.), The Creative Cognition Approach, 157-178. Cambridge, MA: The MlT Press. 1995.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی