مطالعات فرهنگ وهنر آسیا ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دو فصل نامهٔ علمی(مقالهٔ علمی – پژوهشی)،سال دوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۲۲۹-۱۸۶

تحلیلِ تطبیقیِ متن دو ترانهٔ ایرانی و افغانی در دورهٔ همه‌گیری کروناویروس کووید-۱۹ با رویکرد استعارهٔ شناختی

مریم سادات فیاضی[۱]

چکیده

باور به نقش انکارناپذیر موسیقی در کاهش استرس از یک سو و پذیرفتن آن به‌عنوان ابزاری کم‌هزینه و کارآمد در آموزش، بستر مناسبی فراهم آورده برای خلق آثار هنری موسیقیای در دورهٔ همه‌گیری کروناویروس کووید-۱۹. فصل مشترک این آثار وجوه هنری و زیبایی‌شناختی آنها و وجه ممیزشان- صرف نظر از سبک و سازبندی- محتوا و پیامی است که خالقان‌شان برآنند تا به شنوندگان خود منتقل کنند و شامل گسترهٔ کران‌گشاده‌ای است از موضوعات اجتماعی و سوگیری‌های سیاسی تا مسائل آموزشی و اخلاقی. پژوهش پیش‌رو، تحلیل تطبیقی متن دو ترانهٔ ایرانی و افغانی است تا از گذر آن بتوان مولفه‌های زبان‌شناختی آثار هنری را در دو پارادایم فکری بازشناخت. بنیان نظری پژوهش بر آرای زبان‌شناسان شناختی و به‌طور خاص استعارهٔ مفهومی استوار است. پیکرهٔ داده‌های پژوهشِ کیفی پیش‌رو، متن دو ترانه از رضا صادقی خوانندهٔ ایرانی و فرهاد دریا خوانندهٔ افغان است که با روش توصیفی تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

---

۱ . استادیار زبان شناسی پژوهشکده گیلان‌شناسی دانشگاه گیلان، msfayyazi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۲/۱۲/ ۱۳۹۹؛ تاریخ پذیرش: ۲۱/ ۶/ ۱۳۹۹

یافته‌های پژوهش ناظرند بر این که علی‌رغم گزینش استعارهٔ مفهومی واحدی برای بیان یک موضوع مشخص، برجسته‌کردن عناصر متفاوتی از حوزهٔ مبداء، به شکل‌گیری رویکردهای متباینی می‌انجامد که در کنار یکدیگر آنتی‌نومی کاملی را برمی‌سازند.

واژگان کلیدی: کرونا، استعاره مفهومی، متنِ ترانه، قالب

۱.مقدمه

موسیقی هنری است متعالی که با لمس روح آدمی بر جنبه‌های گوناگون هستی او اثر می‌گذارد. کارکردهایی چون حدیث نفس، وحدت‌بخشی میان جوامع فرهنگی متفاوت و نقش‌آفرینی آن در یادگیری، کنترل احساسات و درمان بیماری‌ها را می‌توان برای آن برشمرد. امروزه از اثربخشی موسیقی برای درمان بیماری‌ها با عنوان موسیقی‌درمانی یاد می‌شود که پیشینهٔ آن به دوران افلاطون و ارسطو باز می‌گردد و طی آن از موسیقی برای بازیافت، نگهداری و تقویت سلامت جسمی، روحی و عاطفی بیماران استفاده می‌شود.

نقش استرس، در مقام شایع‌ترین بیماری قرن، در کاهش سلامت افراد جامعه، در پژوهش‌های گوناگون به اثبات رسیده است. به‌زعم محققان، افرادی که برای مدت زمانی طولانی شرایط تنش‌زا را تجربه می‌کنند دچار نقص ایمنی شده و به‌شدت از میزان سلامت‌شان کاسته می‌شود(McEwen, 1998; 2008). این مسئله هزینه‌های مالی قابل توجهی را بر جامعه تحمیل می‌کند. از همین روست که یافتن رویکردهای مقرون‌به‌صرفه برای پیشگیری از استرس و مدیریت آن به یکی از جدی‌ترین چالش‌های پژوهشگران در حوزه‌های مختلف تبدیل شده است. مواجهه با پدیده‌های تازه همواره یکی از رعب‌آورترین تجربه‌های بشر بوده و هست. شیوع ویروس کرونا کوید-۱۹ در جهان موجی از تشویش و استرس را با خود به همراه داشت. ناشناخته بودن بیماری و راه‌های مقابله با آن، از دست دادن عزیزان، شیوهٔ سوگواری و مسائل بسیاری از این دست،

رویارویی با آن را به کلاف در هم‌پیچیده‌ای تبدیل کرده که باز کردن گره‌های آن جز از راه هم‌افزایی در حوزه‌های مختلف علوم امکان‌پذیر نمی‌شود.

استرس برآمده از موقعیتی است که فرد توقعات محیط پیرامونش را بیش از توان خود درک می‌کند و امنیت خود را در معرض خطر می‌یابد(Lazarus and Filkman, 1984). بر اساس این، اثرات استرس فیزیولوژیکی هم به‌وسیلهٔ فرایندهای از بالا به پایینِ سیستم عصبی مرکزی تنظیم می‌شود؛ مثل مولفهٔ استرس شناختی، مثلاً من نمی‌توانم با این موقعیت کنار بیایم یا مقابله کنم و هم به وسیلهٔ فرایندهای کناره‌ایِ سیستم لیمبیک؛ مثل مولفهٔ استرس عاطفی، مثلاً اضطراب.

گوش سپردن به موسیقی از جمله موثرین‌ترین راهکارهای رویارویی با استرساست. مطالعات پرشمار صورت گرفته در باب رابطهٔ میان موسیقی و تنش بیانگر تأثیر موسیقی بر بهبود عملکردهای فیزیولوژیکی (Nyklicek, et al. 1997; Khalfa, Bella, et al. 2003; Nater, Abbruzzese, et al. 2006)، شناختی (Burns, Labbé, Williams and McCall, 1999) و عاطفی (Juslin and Sloboda, 2010; Blood and Zatorre, 2001) هستند. اندازه‌گیری میزان کورتیزول، آلفا آمیلاز بزاقی، ضربان قلب، آریتمی سینوس تنفسی پس از شنیدن به موسیقی آرامش‌بخش، صدای موج آب و مقایسهٔ آن بدون تحریک صوتی چنین ادعای پیش‌گفته را به اثبات رسانده است(Thoma et al. 2013). در نتیجه، با استناد به یافته‌های پژوهشگران، می‌توان از ترانه وموسیقی به‌عنوان ابزاری کارآمد برای مداخلهٔ اقتصادی، غیرتهاجمی، دلپذیر و مقبول در امر آموزش، مدیریت استرس و موضوعات بهداشتی و درمانی مرتبط با بیماری کرونا به‌صورتی بهینه، با این پیش شرط که ابتدا مؤلفه‌های زبانی ترانه را باز شناخت.

پیکرهٔ پژوهش موردی حاضر، متن دو ترانهٔ ایرانی و افغانی خصیصه‌نماست از میان انبوه آثار تولیدشده به نمایندگی از دو نگرش جاری در جامعه در هنگامهٔ همه‌گیری

ویروس کووید-۱۹. از رهگذر تحلیل متن این دو اثر، پژوهش بر آن است تا دو پارادایم فکری نهفته در آثار پیش‌گفته را مورد مطالعه قرار دهد و پیام ارسالی هر یک از آنها را به جامعه معرفی کند. با طرح این پرسش که برای پدیدآیی چنین رویکردی، کدام استعاره‌های مفهومی در خدمت تران‌سرا بوده‌اند. دستاوردهای زبان‌شناسی شناختی در حوزهٔ استعاره‌های مفهومی و قالب‌های زبانی مبنای تحلیل داده‌هاست.

۲.پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مربوط به کاربرد زبان‌شناسی شناختی در تحلیل ترانه در ایران انگشت‌شمار است. پژوهش رستم‌بیک تفرشی و امیری(۱۳۹۸) را احتمالاً باید نخستین تحلیل شناختی در حوزهٔ ترانه در نظر آورد که با استناد به رویکرد پیکرهٔ، به تحلیل گفتمان استعارهٔ عشق در ترانه‌های فارسی می‌پردازد. پژوهشگران پس از بررسی حجم نمونه‌ای مشتمل بر۱۰۰۰ ترانهٔ فارسی دریافتند که از ۲۱۹ مورد کاربرد استعاری عشق، به ترتیب استعاره‌های هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی بیش‌ترین تا کم‌ترین رخداد را دارند. به باور آنها در ترانه‌های عاشقانه، مفهوم‌سازی عشق با توجه به روابط فردی صورت می‌گیرد، حال آن که در ترانه‌های اجتماعی مفهوم‌سازی عشق، متأثر از جنبه‌های اجتماعی است(رستم‌بیک تفرشی و امیری، ۱۳۹۸: ۷٤). مطالعات انجام‌شده در حوزهٔ ترانه در زبان فارسی نیز شامل پیوستاری است از تعریف ترانه و ترانه‌سرایی تا آسیب‌شناسی این حوزه و مضامین مطرح‌شده در آن. در میان مضمون آثار، مقالهٔ «جایگاه بیماری‌ها در ترانه» پس از مقدمه‌ای کوتاه، به معرفی ترانه‌هایی می‌پردازد که به انواع بیماری‌ها اشاره دارند. در این ترانه‌ها به بیماری‌هایی چون تب، سردرد، دیوانگی، چشم درد، تبخال، مارگزیدگی و سرماخوردگی اشاره شده است(فقیری، ۱۳۸٦: ٤٥-۵۲).

آنا جانسون سه ترانهٔ «به ژرفای یک هزار بوسه»[۲] «این‌جاست»[۳] و «خیابان بوگی»[۴] سرودهٔ لئونارد کوهن را از منظر استعاره‌های مفهومی مورد مطالعه قرار داده است.یافته‌های پژوهش او نشان می‌دهند که عبارات زبانی «عشق»، «زندگی» و «مرگ» در ترانه‌های پیش‌گفته به‌صورت استعاری صورت‌بندی می‌شوند(Johnson, 2016: 2). تحلیل استعاره‌های عشق در ترانه‌های اِد شیرن از منظر زبان‌شناسی شناختی[۵] پژوهشی است که به تحلیل متن ترانه‌های اِد شیرن اختصاص دارد. به باور پرادیکتا، در این ترانه‌ها، بیست و دو حوزهٔ مبداء برای بیان مفهوم عشق به‌کار رفته‌اند که عبارتند از: «سفر»، «چیز پنهان‌شده»، «آتش»، «جانورِ در بند»، «غذا»، «نزدیکی»، «بازی»، «زیبایی»، «وحدت»، «ارتفاع»، «مبادلهٔ اقتصادی»، «درس»، «دیوانگی/ جنون»، «شیء»، «مادهٔ مغذی»، «آرزو»، «موسیقی»، «نیروی فیزیکی»، «نیروی طبیعی»، «ظرف»، «درد/ شکنجه» و «رقیب»(Pradikta, 2017: 54-59). گاولین استعاره‌های مفهومی عشق را در دو آلبوم ماریا کری بررسیده و نشان می‌دهد که علی‌رغم گسست زمانی بیست‌ساله میان انتشار این آثار استعاره‌های مربوط به عشق بیش‌ترین مفهومی است که در متن ترانه‌ها منعکس شده، با این تفاوت که تنوع استعاره‌های عشق در آهنگ‌های آلبوم اول از بسامد وقوع بالاتری برخوردار است(Gavelin, 2016: 35).

۳- بنیان نظری

علوم شناختی مجموعه‌ای است از شش رشتهٔ فلسفه، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، عصب‌شناسی، هوش مصنوعی و علوم رایانه‌ای. در تمامی این شاخه‌ها پژوهشگران به دنبال یافتن الگوهای منظم و تکرارشونده در میان ذهن تک‌تکِ 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، در پی یافتن بنیان جسمی، مادی و تجربی مفاهیم انتزاعی هستند. در این رویکرد ساخت‌های زبانی برونداد دانش مفهومی انسان تلقی می‌شوند که به نوبهٔ خود تجربیات جسمی او و کارکردهای ارتباطیِ گفتمانی‌اش را برمی‌انگیزند.

در زبان‌شناسی شناختی، زبان به‌عنوان 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" (Saeed, 1997: 300). (ج) دستور، «مفهوم‌سازی»[۶]است؛ به این اعتبار که "انطباق میان عناصر جهان خارج و صورت‌های زبانی به صورت مستقیم برقرار نمی‌شود و راه‌های چندی برای رمزگذاری دنیا بیرون وجود دارد. از همین روست که معمولاً یک موقعیت واحد را می‌توان به شکل‌های متفاوتی مفهوم‌سازی کرد" (Lee, 2001:2). مفهوم‌سازی از جمله مهم‌ترین فرایندهای ساختی است که در دستور شناختی مطرح شده است و برای تحقق آن مفاهیمی همچون منظر[۷]برجسته‌سازی،[۸] مقولات شعاعی[۹]قالب،[۱۰] طرح‌واره[۱۱]و استعاره[۱۲]به خدمت گرفته می‌شود.

۳-۱ قالب

مفهوم قالب در زبان‌شناسی شناختی را می‌توان با ارائهٔ مثالی به روشنی توضیح داد. اگر از یک گویشور فارسی‌زبان بخواهیم مفهوم واژه‌ی «دادگاه» را توضیح دهد احتمالاً خواهد گفت «مکان مشخص و مخصوصی که از طرف قوه‌ی قضائیه برای رسیدگی به دعاوی تعیین شده است و در آن شخصی که قاضی نامیده می‌شود در ارتباط با رفتار شخص

دیگری که متهم نام دارد و کسی به نام شاکی از او شکایت کرده است قضاوت می‌کند». بنابراین، گویشور نه تنها درباره‌ی «دادگاه»، بلکه در خصوص نقش آن هم اطلاعاتی به‌دست می‌دهد. به عبارت دیگر، درک درست از واژه‌ی « دادگاه» زمانی صورت می‌گیرد که میزان قابل ملاحظه‌ای از اطلاعات ورای آن‌چه در فرهنگ لغت آمده است ارائه شود. به این دانش پیش‌زمینه، قالب گفته می‌شود. «به لحاظ نظری هر آن‌چه گویشور درباره‌ی دنیا می‌داند بخش بالقوه‌ای از قالب یک واژه‌ی خاص است. فیلمور قالب را نظامی از مفاهیم مرتبط می‌داند که برای درک هر یک از آنها باید ساختار دربرگیرنده‌اش را درک کرد» (Filmore, 1982, Lee, 2001: 8). به‌عنوان مثال، در این زمینه او به «رویدادهای تجاری» اشاره می‌کند و نشان می‌دهد طبقه یا مجموعه‌ی بزرگی از افعال از این جهت که صحنه‌ی مشابهی را برمی‌انگیزند یا شاخص می‌کنند به لحاظ معنایی مرتبط هستند و این‌که «رابطه‌ی نزدیکی میان قالب و برجسته‌سازی وجود دارد» (Langacker, 1990:6). عناصر این صحنه‌ی طرح‌واره‌ای شامل شخصی است که به مبادله‌ی پول برای کالا علاقه دارد(خریدار) و دیگری کسی است که به تبادل کالا به جای پول فکر می‌کند (فروشنده) چیزی که خریدار به دست می‌آورد(کالا) و آن‌چه به دست فروشنده می‌رسد(پول). با استناد به اصطلاحات این قالب، می‌توان « خریدن» را فعلی دانست که بر عمل خریدار در رابطه با کالا تأکید می‌کند و فروشنده و پول را در پس زمینه قرار می‌دهد. در حالی‌که فعل« فروختن» بر عمل « فروشنده» با توجه به « پول» و «خریدار» معطوف می‌شود و « کالا» را در پس‌زمینه می‌گذارد. این فرایند به روشی مشابه در مورد فعل‌های « خرج کردن»، «هزینه کردن»، «حساب کردن» و شمار دیگری از افعال تکرار می‌شود. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که هیچ‌کس نمی‌تواند معانی قالب پیش‌گفته را بفهمد مگر آن‌که درباره‌ی جزئیاتی که صحنه در اختیار می‌گذارد اطلاع داشته باشد. اگر « قالب» را روش ساخت‌مندی بدانیم که بر اساس آن صحنه نمایش داده می‌شود یا به یاد آورده می‌شود می‌توانیم قالب را این‌چنین تعریف کنیم: «قالب معانی واژه را ساختمند می‌کند و آن واژه قالبی را برمی‌انگیزد»

(Filmore, 1982:113). درنتیجه، قالب آن‌چه عمدتاً تصور می‌شود «معنای واژه نیست» بلکه چیزی است که « برای درک واژه مورد نیاز است»(Filmore, 1982:115).

از جمله ویژگی‌های قالب که به بحث حاضر مربوط می‌شود مفهوم « چندبُعدی بودن» قالب‌هاست. قالب‌ها هم دارای بعد مفهومی و هم بعد فرهنگی هستند. بعد فرهنگی بر معنای واژه تأثیر می‌گذارد به‌همین دلیل، بخشی از پایه‌ی دانش شامل درک الگوهای بسیار خاص فرهنگی است. به‌عنوان نمونه، معنای مجازی « جام شراب» در ادبیات عرفانی و ادبیات مسیحیت با یکدیگر تفاوت دارند. «ادبیات عرفانی، پس از تحول و بسط مفاهیم صوفیانه در شعر سنایی[...]، دل پاک و وارسته و باطن آیینه‌سان عارف را، که تجلی‌گاه اسرار و رموز الهی است مفهوم واقعی «جام جم» دانسته است. برخی « جام جهان‌نما» را همان « جام شراب» پنداشته‌اند و چون کشف شراب را به جمشید نسبت می‌دهند آن را به نام او « جام جمشید» و «جام جم» هم خوانده‌اند»(سعادت، ۱۳۸٦: ٤٧٣– ٤٧٤). در حالی‌که، در ادبیات مسیحیت منظور از « جام شراب»، « جام مقدس» است که « نان» را در روز عشا ربانی به آن آغشته می‌کنند و در دهان مسیحیان می‌گذارند.

با توجه به آن‌چه درباره‌ی مفهوم قالب گفته شد، نمی‌توان معنی واژه را صرفاً مجموعه‌ای از مولفه‌های معنایی دانست. بلکه باید آن را به صورت توده‌ی درهم‌آمیخته‌ای از جنبه‌های معنایی در نظر گرفت که معانی متفاوتی چون معانی دستوری، مفهومی، سبکی، کاربردی، تلویحی، هم‌آیندی و متداعی را در برمی‌گیرد.

۳-۲استعاره

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 اشاعهٔ الگوی شناختی، کارکرد استعاره در گفتار روزمرهٔ اهل زبان مورد توجه قرار گرفت. جرج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*[۱۳] دریچهٔ جدیدی به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنها نظام

مفهومی ذهن بشر که اندیشه و کنش 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 اندیشهٔ بشر خاستگاه تفکر یا اعمال اوست، اشارت زبانی هم، به‌عنوان گونه‌ای از اعمال انسان شاهد مهمی بر چیستی چنین نظامی است. به این ترتیب «استعاره را درک و تجربهٔ چیزی بر اساسِ چیزِ دیگر» تعریف کردند (Lakoff and Johnson, 1980: 5). رویکرد لیکاف و جانسون به استعاره، «نظریهٔ معاصر استعاره»[۱۴]نامیده می‌شود.

لیکاف و جانسون نظریهٔ خود را بر پایهٔ دو فرض بنیان نهادند: «(الف) استعاره مختص زبان ادبی نیست و در کاربرد روزمرهٔ 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»(Lakoff and Johnson, 1980; Lee, 2001: 7). به‌عنوان مثال، جانسون(Johnson, 1987: 127-137). چگونگی تغییر در روش‌های فکر کردن دربارهٔ بدن انسان را –که پس از نتایج مطالعات هانس سیل[۱۵]حاصل شد– به تفصیل توضیح می‌دهد. پیش از تحقیقات سیل، در آزمایش‌های پزشکی، استعارهٔ «بدن انسان یک ماشین است» رواج داشت. پس از کشف این که بدن انسان به محرک‌های بسیاری پاسخ می‌دهد، استعارهٔ جدید «بدن انسان یک موجود زنده است» رواج یافت. استعارهٔ بدن به مثابهٔ 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 به‌تدریج به این نتیجه رسید که چنین واکنش‌هایی نیازمند شیوهٔ جدیدی از اندیشیدن دربارهٔ بدن است. این مسئله سبب شد تا روش‌های تازه‌ای از فکر کردن دربارهٔ بیماری‌ها و مهم‌تر از آن، روش های نوین درمان آنها به‌وجود آید. به باور جانسون نمونهٔ بالا شاهدی است بر این که حوزه‌های گسترده‌ای از تجربیات ادراکی، اندیشه‌ای و جسمی انسان

به‌صورت استعاری مفهوم‌پردازی می‌شوند. مفاهیم، ساختار آن چه را انسان درک می‌کند و نحوهٔ 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، به معرفی سه مفهوم کلیدی «حوزهٔ مبدأ»، «حوزهٔ مقصد» و «نگاشت»، بپردازیم. حوزهٔ مبدأ، حوزهٔ تجربیات جسمی و حوزهٔ مقصد، حوزهٔ مفاهیم انتزاعی هستند. نگاشت نیز مجموعه‌مفاهیمی است که از حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد منتقل می‌شود.

بر اساس نظریهٔ معاصر استعاره، استعارهٔ مفهومی، امری تصوری و ذهنی است که در زبان استعاری تجلی می‌یابد و استعارهٔ مفهومی عبارت است از الگوبرداری نظام‌مند میان حوزه‌های مفهومی. لیکاف و جانسون(۱۹۸۰) با تکیه بر شواهد زبانی روزمره، نمونه‌های به دست آمده را به سه دستهٔ اصلی «استعاره‌های جهتی»[۱۶]،«استعاره‌های هستی‌شناختی»و[۱۷] «استعاره‌های ساختاری»[۱۸]تقسیم کردند. پس از آن لیکاف و ترنر(۱۹۸۹) دستهٔ دیگری را با نام «استعارهٔ تصویری»[۱۹]به این تقسیم‌بندی افزودند. کوچِش(۲۰۱۰) نیزدستهٔ دیگری را با نام «کلان‌استعاره‌ها»[۲۰]به این گروه اضافه کرد. در ادامهٔ این بخش استعارهٔ ساختاری معرفی خواهد شد.

۳-۲-۱استعاره‌های ساختاری

در استعاره‌های ساختاری ساختار دقیق تصوری که در حوزهٔ مبداء قرار گرفته به ساختار مفهوم انتزاعی حوزهٔ مقصد بازتاب می‌تابد و به عبارت دیگر بین دو گشتالت تجربی که یکی ابعاد دقیق‌تر و دیگری ابعاد نامشخص‌تر دارد ارتباط برقرار شده و بخشی از گشتالت حوزهٔ مقصد از روی ساختار دقیق حوزهٔ مبداء الگوبرداری می‌شود. باید توجه داشت که در این گونه موارد الگوبرداری نه به‌طور کامل، بلکه نسبی انجام می‌شود چرا که اگر الگوبرداری و ساختاربخشی به طور کامل صورت پذیرد دو مفهوم با هم یکی می‌شوند. استعاره های ساختاری ما را قادر می‌سازند که از یک مفهوم کاملاً تعریف شده و نظام‌مند،

برای ساختاردهی به یک مفهوم دیگر استفاده کنیم. استعاره‌های ساختاری دارای حوزهٔ مقصد کاملاً مشخص‌اند که باعث سازمان‌دهی حوزهٔ مبداء انتزاعی می‌شود. اما استعاره‌های هستی‌شناختی فاقد چنین حوزهٔ مقصد تعریف‌شده‌ای هستند. استعاره‌های هستی‌شناختی صرفاً به طبقه‌بندی حوزهٔ مبداء انتزاعی به صورت اشیاء، مواد و ظرف‌ها می‌پردازند و فهم ما از این سه نسبتاً محدود و کاملاً کلی است (Lakoff and Johnson. 1980: 25).

لیکاف و جانسون اساس استعارهٔ ساختاری را سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگرمی‌دانند و برآنند که اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند. آنها برای روشن کردن این استعاره‌ها، با طرح استعارهٔ «مباحثه، جنگ است»، نشان می‌دهند که ما چگونه بحث و مجادلهٔ لفظی را با تجربهٔ جنگ و نبرد، از منظر مفهومی می‌پردازیم. انطباق‌های موجود در استعاره‌های هستی‌شناختی به دقت آنچه در استعاره‌های ساختاری یافت می‌شود نیستند. استعاره‌های هستی‌شناختی از ابزارهای پایهٔ درک تجربی ما هستند. هر استعارهٔ ساختاری مجموعهٔ منسجمی از استعاره‌های هستی‌شناختی را به عنوان زیربخش‌های خود داراست. استفاده از مجموعه‌ای از استعاره‌های هستی‌شناختی برای درک یک موقعیت به معنای تحمیل ساختار یک پدیده بر آن موقعیت است. مثلاً در استعارهٔ «عشق به مثابهٔ سفر است»، این استعاره بر روی عشق، ساختار یک پدیده را وارد می‌کند؛ همانند «شروع»، «مقصد»، «مسیر»، «فاصله» و مانند آن. هر استعارهٔ ساختاری از درون یک‌دست است و ساختار یک‌پارچه‌ای را بر مفهومی که ساختاربندی می‌کند تحمیل می‌کند. مثلاً در استعارهٔ «گفت وگو به‌مثابهٔ جنگ است» این استعاره ساختار جنگ را که ساختار درونی یک‌پارچه‌ای است بر مفهوم گفتگو تحمیل می‌کند. مجموعهٔ یک‌پارچهٔ استعاره‌ها به آن دسته از استعاره‌هایی اطلاق می‌شود که با هم هماهنگ هستند. در این مجموعه از استعاره‌ها ما می‌توانیم یک موقعیت را به صورت ساختار تعریف شدهٔ یک پدیده در ارتباط هماهنگ میان پدیده‌ها درک کنیم(Lakoff and Johnson. 1980: 219-220).

لیکاف و جانسون دربارهٔ این نوع استعاره، به دو ویژگیِ«سامان‌دهی» و «برجسته‌سازی و پنهان کردن بخش‌هایی از مفاهیم» اشاره می‌کنند. مفهوم مهم دیگری که در این نظریه وجود دارد، مفهوم تعمیم‌پذیری استعاره است. به این معنا که استعاره خودش را تعمیم می‌دهد. این تعمیم‌ها دو گونه‌اند: تعمیم چندمعنایی که محصول واژگان مرتبط با استعاره است. مثلاً در استعارهٔ «شکست عشقی به مثابه بن‌بست» می‌توان تعمیم‌هایی چون «کوچه»، «درجازدن»، «دیوارِ روبرو» را به دست آورد؛ و دیگری، تعمیم استنتاجیِ مبتی بر استعاره؛ به عنوان نمونه در ارتباط با «شکست عشقی» می‌توان استنتاج کرد که «بیش از این نمی‌توان جلوتر رفت»، «گیر افتاده‌ایم» یا «باید برگشت».

٤.تحلیل داده‌ها

یکی از مهم‌ترین توانایی‌های شناختی انسان مفهوم‌سازی تجربه است که در چارچوب عملیات تعبیری انسجام می‌یابد. زبان‌شناسان شناختی، فرایندهای تعبیری زبانی را به مثابه فرایندهای تعبیری عام در نظر می‌آورند که چهار مولفهٔ اصلی توجه، قضاوت یا مقایسه، منظر و گشتالت را دربرمی‌گیرد. قضاوت یا مقایسه فرایندهای مقوله‌بندی، استعاره و نگاره–زمینه را دربرمی‌گیرد. شیوع بیماری کرونا در ایران و زمینهٔ بروز و پیامدهای آن، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه موجب مقایسهٔ وضعیت موجود با دورهٔ هشت‌سالهٔ دفاع مقدس شد و مفهوم «جنگ» را برجسته کرد. به این ترتیب، کلان‌استعارهٔ مفهومی «زندگی جنگ است» در ذهن گویشوران فارسی‌زبان شکل گرفت و اگرچه به تابعیات از اصول حاکم بر ساختار آن هرگز بازنمود صوری نیافت، لکن منجر به نظم‌بخشی به تمام استعاره‌های این حوزه شد. "کلان‌استعاره‌ها بر نگرش نسبت به کلیتِ اثر یا حوزهٔ علمی یا تمامیتِ یک متن تأثیر می‌گذارند و به خرده استعاره‌ها انسجام می‌بخشند"(Kövecses, 2010: 57).

استعارهٔ «کرونا دشمن است» را احتمالاً باید نخستین استعاره در این حوزه معرفی کرد که ریشه در کلان‌استعارهٔ مفهومی «زندگی جنگ است» دارد. از نخستین روزهای

شیوع بیماری شعار «کرونا را شکست می‌دهیم» در رسانهٔ ملی و فضای مجازی به شدت رواج یافت و به دنبال آن شعارهایی چون «با یاری خداکرونا را شکست می‌دهیم»، «با روحیهٔ جهادی کرونا را شکست می‌دهیم» و «ما قوی هستیم» کاربرد عام یافت و به تبع آن مفاهیمی چون «مدافعان سلامت»، «خط مقدم نبرد با کرونا»، «جبهه»، «سنگر»، «سلاح»، «شهید»، «پناهگاه»، «پیروزی»، «ترس» و «درگیری» از حوزهٔ مبداء به حوزهٔ مقصد منتقل شد. قیاس پیش‌گفته تعمیم‌های استنتاجی چندی به دنبال داشت. در دوران جنگ، جملگیِ شهروندان در خط مقدم با دشمن نمی‌جنگیدند و این رزمندگان بودند که در جبهه‌ها حضور داشتند. به همین قیاس، اکنون پزشکان، پرستاران، کادر درمان و سایر مشاغل مربوط به آنها در بیمارستان‌ها در مقام مرکز اصلی رویارویی حضور دارند. فرماندهٔ آنها رئیس *ستاد* مقابله با کروناست که همانند یک فرمانده جنگی از ستاد خود دستورهای مقتضی را صادر می‌کند. روش‌های جدید درمان به تاکتیک‌های جنگی و آرایش‌های نظامی متفاوت مانند است که از جبهه‌ای به جبههٔ دیگر تفاوت دارد و در قیاس با تاکتیک قرنطینه یا در خانه ماندن مردم، از سوی کادر درمان با وسواس به کار بسته می‌شود. ستاد کرونا سلاح «در خانه ماندن» را پیشنهاد می‌کنند حال آن که مردم سلاح کشنده‌تری چون واکسن را مطالبه می‌کنند و بر این باورند تا چنین سلاحی ساخته نشود، جنگ مغلوبه نخواهد نشد و صِرفِ استفاده از دستکش، شیلد، ماسک و مواد ضدعفونی‌کننده شاید تاریخ شکست احتمالی را اندکی به تعویق بیاندازد، چرا که بدون سلاح، نفوذ دشمن را قطعی می‌پندارند. از همین رو به استحکامات خود که همانا خانه در مقامِ پناهگاه است بی‌اعتمادند و تنها در بازه زمانی بسیار کوتاهی که آژیرهای خطر به صدا در آمد و شمار کشته‌شدگان به شدت فزونی یافت و در و دیوار شهرها پر شد از پارچه‌های سیاهی که خبر از وقوع فاجعه می‌دادند، تن به حکومت نظامی یا همان قرنطینه دادند؛ البته اعلام وضعیت سفید زودهنگام ستاد مقابله با کرونا، ورق جنگ را برگرداند و موج دوم شیوع و همه‌گیری آن در شهرهایی که اصلاً انتظار نمی‌رفت آغاز شد.

در حالی که خانواده‌های کادر درمان همانند خانواده‌های رزمندگان، بیش از سایر افراد جامعه از نبود عزیزان خود تحت تأثیر قرار می‌گیرند، دل‌تنگ و نگران هستند و حتی سوگوار، خانوادهٔ جانباختگان- به مثابه قربانیان- یا ناظرند یا عزادار؛ کم‌تر در باب چرایی از دست دادن عزیزان‌شان اندیشه می‌کنند. از سوی دیگر، همچون دورهٔ جنگ شماری از افراد جامعه به زندگی عادی و امور جاری خود می‌پردازند و گویی مسئولیتی برای مقابله با بیماری بر عهده‌شان نیست. در این میان، همچون روزگار جنگ، عده‌ای مشغول کمک رساندن به جبهه‌ها هستند و این کار را در قالب خرید تجهیزات و لوازم پزشکی به سامان می‌رسانند. عده‌ای نیز یاری‌رسان اقشار آسیب‌پذیر جامعه هستند و می‌کوشند با انجام این کار مانع از حضور اجباری کارگران روزمزد یا دست‌فروش‌ها در جامعه شوند. در عین حال، کمبودها و کاستی‌ها در هر حوزه‌ای و به‌طور خاص حوزهٔ تجهیزات پزشکی با استناد به شرایط روزگار جنگ توجیه می‌شود. ترانهٔ «یه چیزی می‌شه دیگه» قطعه‌ای سروده و اجرا شدهٔ رضا صادقی است که خود آهنگسازی آن را نیز بر عهده داشته و آن را به سبک موسیقی پاپ اجرا کرده است.

همیشه جای شکرش هست
همه چیمون از این که هست
میتونست بدترم باشه
این عشقی که به هم داریم
واسه هم وقت میذاریم
میتونست کمترم باشه
یه چیزی میشه دیگه
غصه هاتو بس کن یه چیزی میشه دیگه
حالتو عوض کن
... یه چیزی میشه دیگه
به این روی سکه چشامونو ببندیم

یه روزی میرسه که به این روزا میخندیم

... یه چیزی میشه دیگه

بجنگ واسه لبخندی که این روزا کمه

دلتو میشکونن تو ریشت محکمه ما با همیم

درد منه به خدا دردای تو دردای منه

بغضتو میفهمم ولی دل روشنه ما با همیم

یه چیزی میشه دیگه غصه هاتو بس کن

یه چیزی میشه دیگه حالتو عوض کن

... یه چیزی میشه دیگه

به این روی سکه چشامونو ببندیم

یه روزی میرسه که به این روزا میخندیم

... یه چیزی میشه دیگه

استعارهٔ «زندگی جنگ است» بر روح ترانهٔ رضا صادقی جاری است با برجسته کردن معانی متداعیِ «ویرانی»، «تخریب» و «مرگ» از قالب جنگ. نمی‌توان به جنگ فکر کرد اما ابعاد مخرب آن را از نظر دور داشت. خواننده در اثر خود تاکتیک عقب‌نشینی و شکرگذاری را برای مقابله با این وضعیت پیشنهاد می‌کند. گویی به شنونده یادآور می‌شود که اگر به بیماری مبتلا شده اما هنوز جان خود را از دست نداده، جای بسی خوشبختی است و اگر هنوز مبتلا نشده این خطر وجود دارد که اسیر بیماری شود پس باید تا این لحظه شاکر باشد. در عین حال او را دعوت می‌کند به جنگ. اما نه جنگ با دشمن، بلکه برای جنگ با فضای تلخ حاکم بر جامعه. اما استراتژی مشخصی جز بی‌خیال این وضعیت شدن، برای لبخند زدن پیشنهاد نمی‌کند. آن هم در شرایطی که صدای ضجهٔ مادری در سوگ فرزندی، یا گریهٔ کودکی در فقدان پدری به گوش می‌رسد. شاید خواننده از آن رو چنین صدایی را نمی‌شنود که این دشمن موذی راه بر هر صدایی می‌بندد چه آنجا که راه نفس را بر بیماران تنگ می‌کند و چه آنجا که

مغلوبین این جنگ در سکوت و به تنهایی در میان اندوه انگشت‌شمار عزیزان‌شان راهی خانهٔ ابدی خود می‌شوند. اگرچه سراینده ناتوان است از شنیدن چنین سکوت کرکننده‌ای، قدرتش تا به آنجاست که روان‌شناسان و جامعه‌شناسان را بر آن داشته تا اندیشه کنند در باب یافتن راهی برای «تاب‌آوری درد»، التیام قلب‌های شکسته، برای سوگواری‌های در دل مانده، برای تسلی‌های داده نشده و برای لحظه‌های رفتنِ بی‌خداحافظی.

نقشی که هنرمند در اثر خود به مخاطب پیشنهاد می‌کند نقشی است انفعالی و غیرکنشی؛ یعنی ناظر باش، بی‌تفاوت شو و در لحظه زندگی کن. ترجیع‌بند «یه چیزی می‌شهدیگه» که با کاربست فرایند تکرار، نقش انتقال پیام اصلی را شعر بر عهده دارد مخاطب را به‌طورناخودآگاه به وضعیتی کشانده که امروز در جامعه نظاره‌گر آنیم یعنی سلب هرگونه مسئولیت اجتماعی و تفویض آن صرفاً به کادر درمان و صد البته اگر خود یا وابستگان‌شان به بیماری مبتلا شوند انتظاری جز جان‌فشانی و خدمت‌گذاری ندارند.

در قالب جنگ، معنای متداعی موازنهٔ قوا وجود دارد. در موقعیتی که سنبهٔ حریف پرزور است چارهٔ کار چیست، آیا باید دشمن را فریب داد و از او دور ماند، به او حمله کرد یا از او گریخت. طبیعی است که انتخاب هر یک از گزینه‌های پیشنهادی پیش‌گفته بنابر شرایط جنگی خاص متفاوت خواهد بود اما بی‌تردید با استناد به آگاهی از میزان قدرت دو طرف سنجیده می‌شود. پیشنهاد خالق اثر به مخاطبانش عجیب و بسیار ساده‌انگارانه و در عین حال سهل‌الوصول است این که علیرغم قدرت ویران‌کنندگی بسیار زیاد دشمن، اساساً نادیده‌اش بیانگار و فقط زندگی کن. اتفاقاً اتخاذ چنین رویکردی به دل مخاطبانش خوش می‌نشیند و به محض برداشته شدن شماری از محدودیت‌ها، عده‌ای را راهی شمال و شماری را روانهٔ جشن‌ها و مهمانی‌های خانوادگی یا دوستانه می‌کند. رعایت اصول بهداشتی رنگ می‌بازد و اطاعت از فرمانده

ستاد مقابله با کرونا مبنی بر استفاده از ماسک حتی در بالاترین سطوح تحصیلاتی و اندیشگانی اگر نگوییم به سخره گرفته می‌شود، به‌شدت دشوار می‌نماید. پس آن روی سکه‌ای که صادقی به آن اشاره می‌کند بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی دارد است. در ادامه نوید می‌دهد روزهای روشن فردا را که خود و مخاطبانش *به* چنین روزهایی خواهند خندید. از یاد نبریم که پیروزی در جنگ هم عین شکست است چرا که مفهوم جنگ بسیاری از بدی‌ها و پلشتی‌ها را در خود دارد. شاید از همین روست که خوی حیوانی انسان را به جنگ‌طلبی و جنگ‌افروزی نسبت می‌دهند. در کدام جنگ است که خواه طرف حق باشی خواه باطل، از تماشای نابودی یک زندگی در مقام شریف‌ترین هدیهٔ خداوند به انسان، اندوهگین نشوی. در کدام جنگ است که آثار ویرانگر جنگ را از منظر دیداری، روانی و جسمانی تجربه کنی و بعد به آن بخندی. بی‌تردید، در ورای هزارتوی تاریخ و در گذار تمام قرون، علیرغم شکست مغولان، هرگز و هنوز هیچ ایرانی‌ای به آن روزگار نخندیده است. از خود بپرسیم آیا پس از هشت سال جنگ نابرابر، آن دفاع غیرتمندانه، آن عظمت و عزتی که خون شهیدان برای‌مان به ارمغان آورد آیا *به آن روزها خندیده‌ایم* که بتوانیم امروز در فراق آن چشم‌هایی که نبوغ در آنها موج می‌زد یا قلب‌هایی که سرشار از شوق و امید زندگی بودند، پدر و مادرانی که چراغ خانه‌ای بودند، فرزندانی که قرار بود امیدآفرین باشند*بخندیم*. شاید منظور هنرمند، آفرینش فضایی باشد برای خندیدن، همچون روزهای جنگ که در کمال یأس و بیم و امید، همدلی‌ها و همراهی‌ها خنده‌آفرین بودند. باری، هراندازه، *در روزگار جنگ*خندیدن هنر است، *به روزگار جنگ خندیدن* امری است نکوهیده و مذموم. از منظر عاطفی، سراینده، با شنوندهٔ خود هم‌دل و هم‌گام است. درد و بغض او را به‌طور کامل درک می‌کند و از منظر نوع‌دوستی با هم‌داستان می‌شود. به باور نگارنده، خالق این اثر هیچ گونه تعهدی برای هنر خود قائل نیست و یا از اساس نسبت به آن آگاهی ندارد. سبک خوانندگی گفتاری خواننده نیز به شدت آن را به زندگی روزمرهٔ مردم نزدیک می‌کند و به تدریج از زبان به اندیشه منتقل می‌شود همانند ویروس کرونا که خیلی موذیانه طی

یک دورهٔ کمون می‌خزد و به طرز لاعلاجی تسخیر می‌کند. انتشار آثاری از این دست نیز گاهی اندیشه٤ی مخاطبان را چنان آلوده می‌کند که برای پاک کردن آن صرف‌نظر از هزینه‌های اقتصادی باید هزینه‌های اجتماعی گزافی پرداخت.

ترانه٤ی «کرونا در بیروناست» سرودهٔ سامی حمید است که توسط فرهاد دریا (فرهاد ناشر)به سبک موسیقی پاپ اجرا شده.

این غم/ هم گذشتنی است ۲

ماتم گذشتنی است۲

با خنده‌ها دوباره هوا خوب می‌شود ۲

ای دوست حال کوچهٔ ما خوب می‌شود

بگذار چند روز ۲

ای یار چند روز ۲

چند روز

در خانه بمانیم ۲

صمیمانه بمانیم ۲

خانه جای ماست ۲

کرونا در بیروناست ۲

بر سفرهٔ فقیر نان و عسل شویم

بین کتاب‌ها غرق غزل شویم ۲

از آب شیرِ تر یک چای دم کنیم

با کودکان خویش الم دولم کنیم ۲

مانند گل به خاطر پروانه بمانیم ۲

در خانه بمانیم صمیمانه بمانیم ۲

خانه جای ماست ۲

کرونا در بیروناست ۲

کرونا در بیروناست ۲

همسایه گشنه است

نان را دو نیم کنیم

سیب و سرود خود را دو تقسیم کنیم ۲

بیهوده لَه مشو

این سایه رفتنی است

پشت دریچه‌ها فردا شکفتنی است ۲

گنجشکک خدا شده ۲

در لانه بمانیم

در خانه بمانیم ۲

صمیمانه بمانیم ۲

خانه جای ماست ٤

کرونا در بیروناست٤

کرونا در بیروناست ۳

فرهاد دریا از سال ۲۰۰٦ سفیر صلح سازمان ملل متحد در افغانستان است. کنسرت‌های او در افغانستان همیشه رایگان و بدون سود اجرا می‌شود. مواجهه با ترانهٔ فرهاد دریا با این پیش‌انگاره آغاز می‌شود: از آنجا که فرهاد دریا اعمال خیرخواهانه و وطن‌دوستانه‌اش در کشورش زبانزد خاص و عام است، پس احتمالاً موسیقی‌اش شنیدنی و پیامش آموختنی است. هنر او نیز همچون بسیاری از هنرمندان جهان، متأثر است از «هشتگ کرونا را شکست می‌دهیم». در نتیجه استعارهٔ «بیماری دشمن است» در اثر این هنرمند نیز به چشم می‌خورد. اما مولفه‌ای که در ترانهٔ او برجسته می‌شود مفهوم «پناهگاه» است که در قالب

«خانه» متجلی می‌شود. خانه یعنی مکانی که افراد هر اجتماع انسانی در آن ریشه می‌گیرند و هویت‌شان در چارچوب آن بیان می‌شود. ریشه داشتن از نگاه رلف (۱۳۸۹: ۹) یعنی داشتن نقطه‌ای امن و فهمی استوار از موقعیت شخص در رابطه با مکانی خاص؛ و نیز داشتن رابطهٔ روحی و روان‌شناختیِ معنامند با محیطی که در آن زیست می‌کنیم و تجربه می‌اندوزیم. از خلال همین تجربهٔ زیسته است که نسبت به خانه احساس احترام و مسئولیت در انسان پدید می‌آید.

با پذیرش رویکرد رلف و تعمیم آن به ترانهٔ فرهاد دریاستکهمعنای ترجیع بند «خانه جای ماست» را به روشنی درمی‌یابیم. خانه پناه است و مأوا برای در امان ماندن؛ و از راه سلبی بیت دوم همین ترجیع بند اطمینان می‌دهد که «کرونا در بیروناست» و ماندن در خانه راه بر نفوذ دشمن می‌بندد. پس فرهاد دریا «خانه» را به مثابه استحکامات جنگی در نظر می‌آورد. از رهگذر ترسیم فضای خانه در ذهن شنونده معانی متداعیِ قالب «خانه» را در ذهن مخاطب برجسته می‌کند.مفاهیمی چون «عشق»، «محبت»، «امنیت» و «آرامش» واین همه با به‌کارگیری جنگ‌افزارهایی برای مقابله با روزمره‌گی و دلزدگی برآمده از آن تداعی می‌شود: غزل خواندن، بازی با کودکان و چای دم کردن که این آخری خود بر صمیمت دلالت می‌کند. مگر جز این است که چای بخشی جدایی‌ناپذیر از خاطرات ایران فرهنگی است. به گاه سوگواری و شادمانی، و به سخن دقیق‌تر به گاهِ با هم بودن همیشه چای همدم نجواهای همدلانه بوده و هست.

فرهاد دریا نیز خنده را به عنوان سلاحی برای شکست کرونا پیشنهاد می‌کند. اما این خنده، *به* چیزی خندیدن نیست بلکه در موقعیت خاصی خندیدن است و ریشه در چشیدن طعم انسان‌دوستی و نوع‌دوستی دارد؛ آنجا که دعوت می‌کند به گشاده‌دستی برای میزبان کردن فقیر به نان و عسل و تقسیم سیب و سرود در میان همسایگان. سرود خود یادآورخوانندگی و گویندگی مرغان و آدمیان است که در ادامه با تلفیق خانه و لانه و تشبیه آدمی به کنجشگ استعارهٔ «انسان شکننده است» را به تصویر می‌کشد.

تاکتیک شاعر در مقابل ویروس کشندهٔ کرونا، پناه گرفتن است در جایی امن تا جریان زندگی تداوم یابد. اتخاذ چنین رویکردی توأم می‌شود به تفویض اختیار و مسئولیت به شهروندان در مقام کنش‌گرانی فعال و غیرمنفعل تا بار مسئولیت خود را بپذیرند. در چنین شرایطی هیچ کاری نکردن تمامی آن وظیفه‌ای است که از شهروندی جامعه‌پذیر انتظار می‌رود. یعنی صحنهٔ نبرد را ترک کردن تا گرد و خاک ناشی از تاخت و تاز این ویروس مرگبار هر چه سریع‌تر فرونشیند. آرایش جنگی دریا نیز همچون صادقی است همدلی و همراهی؛ خواه در وضعیت عقب‌نشینی خواه در حالت پناه گرفتن.

این ترانه تصویری است از باورمندی ترانه‌سرا و میزان اعتماد و توکلی که او به قدرت خدا دارد. اگرچه به ناتوانی انسان در برابر این دشمن خطرناک و مکار باور دارد اما ایمان او به خدا مانع از تسلیم شدنش می‌شود. از همین‌روست که انسان را به مثابه گنجشکی در نظر می‌آورد که باید با توکل در آشیانش منزل گزیند و مترصد رفتن این سایه‌ی شوم باشد. سایه یکی از کهن‌الگوهای روان جمعی انسان‌هاست. یونگ «دجال یا مسیح کاذبی را که ادعای نبوت می‌کند نیز نمونه‌ای از کهن‌الگوی سایه می‌داند (بیلسکر، ۱۳۹۸: ٦٧) واز همین روی، برخی وجود شیطان را همان سایه می‌پندارند(شمیسا، ۱۳۷٦: ۷۳). پس سایه یعنی کرونا همان شیطان است.

کلام آخر این که دریا با تلفیق عاطفه وتغزل به ترانه‌ی خود هویت می‌بخشد، و همزمان امید و تعهد می‌آفریند.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش پیش‌رو، تلاشی بود برای ژرف‌اندیشی در باب جهان‌نگری نهفته در پس دو اثر موسیقیایی خصیصه‌نما به نمایندگی از تمام آثار مشابه در حیطهٔ یک جغرافیای فرهنگی واحد و یک‌پارچه. از این‌رو، در این مطالعه ملیت و جغرافیای سیاسیِ محل تولد آثار بلاموضوع بوده است. این دو ترانه بیانگر دو رویکرد وارونه‌نگر هستند در دو سرحد یک پیوستار، به موضوعی واحد و سرایندگانشان پیشنهاددهندهٔ دو استراتژی متباین که در کنار

هم یک آنتی‌نومی(تضاد لاینحل) کامل را برمی‌سازند. مخاطبان یکی دعوت می‌شوند به کنش‌پذیریِ منفعلانهٔ بی‌اثر – اگر نگوئیم مخرب؛ و شنوندگان دیگری ترغیب می‌شوند به کنش‌ورزی تدافعی ولی نه منفعلانه و بی‌عار. اولی رویکرد تقدیرباوری را تبلیغ می‌کند و به لاادری‌گری(ندانم‌گرایی) باور دارد و مبلغ دیدگاه هرچه پیش آید خوش آید؛ و متکی به استراتژی بی‌تدبیری است. متن ترانه کنش‌ورزی باری به هر جهت، انفرادی و کور را اشاعه می‌دهد. ترانهٔ دوم نمایندهٔ نگرشیباورمند است و تدبیر توأم با توکل را به‌عنوان راهکاری برای رسیدن به آرامش در بحران جاری برمی‌گزیند.

این که پیام این دو ترانه تا چه اندازه در جان مخاطبان خود خوش نشسته‌اند و تا چه‌اندازه آنها را به تفکر و اقدام متناسب با آن وا داشته‌اند، نیازمند بررسی دقیق آماری است. گو این که موضوع آن مطالعهٔ کمی مخاطبان واقعی خواهند بود حال آن که موضوع پژوهش حاضر، مخاطبین هدف هر یک از این دو اثر بوده است. باری، در هر دو صورت تردیدی نیست که محتوای پیام بر مخاطبان آن اثرگذار است. اما چه بهتر که این تأثیر به جای انفعال، وادادگی و تسلیم معطوف به هم‌کوشی آحاد اعضای جامعه در مقابله با این بحران بیولوژیکی جهان‌گیر(پاندمیک) باشد. از قضا، آگاهی از قدرت تأثیرگذاری ترانه و موسیقی است که حساسیت و درایت بیش‌تری را در به‌کارگیری این ابزار کارآیند اقتضا می‌کند و لزوم انگیختگی یا خلق‌الساعگیِ آفرینش هنری، به هیچ‌روی توجیه‌گر کم‌مایگی یا سطحی‌نگری نهفته در صورت آراستهٔ آن نیست. خوشا موسیقی در چنین شرایطی درمانگری تلخ باشد تا مسکنی سُکرآور؛ و خوش‌تر آن که به نغمه‌ای دلنشین مترنم شود. از آن‌رو، که سرعت فراگیری‌اشبه شیوع ویروس کرونا در جامعه مانند است؛ ساز خود را در فضای مجازی و غیرمجازی کوک می‌کند و آوازش تا دورترین ده‌کوره‌ها شنیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱ . این دستگاه عامل زندگی احساسی انسان و فعالیت‌های مغزی او، مانند یادگیری و شکل گرفتن خاطره‌ها است. دستگاه کناره‌ای چرایی لذت بخش بودن برخی چیزها، مانند غذا خوردن، و علت برخی بیماری‌ها در

اثر فشار روانی، همچون فشار خون بالا را توجیه می‌کند. همچنین این دستگاه تالاموس را بـه بخـش‌هـایی از مخ متصل می‌کند این دستگاه از دو سازه‌ی اصلیوچندسـازه‌ی کوچـک‌تـر بهشـرحزیر پایـه‌ریـزی مـی‌شـود: هیپوکامپ، آمیگدال، تالاموس و هیپوتالاموس. بیماری‌های مالخولیا، جنون و افسـردگی بـه عملکـرد دسـتگاه کناره‌ای مربوط می‌شوند.

2 *A Thousand Kiss Deep*
3 *Here It Is*
4 *Boogie Street*
5 *Cognitive Linguistic Analysis of Love Metaphor in Ed Sheeran's Songs*
6 conceptualization
7 perspective
8 foregrounding
9 radial categories
10 frame
11 schema
12 metaphor
13 *Metaphors We Live By*
14 Contemporary Theory of Metaphor
15 Hans Seyle
16 Spatial – orientational metaphor
17 Epistimological metaphor
18 Structural metaphor
19 Schem metaphoe
20 Meta metaphor

کتاب‌نامه

بیلسکر، ریچارد،(۱۳۹۸). *اندیشه یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات مروارید.

دبیرمقدم، محمد،(۱۳۷۸).*زبان‌شناسی نظری(پیدایش و تکوین دستوری زایشی)*. چـاپ اول، تهـران: انتشـارات سخن.

رستم‌بیک تفرشی، آتوسا و امیری، محمدعارف،(۱۳۹۸). «تحلیل انتقادی استعارهٔ عشق در رتانه‌های فارسی: رهیافتی پیکره‌ای». *زبان‌پژوهشی (دانشگاه الزهرا)*، شمارهٔ ۳۰، صص. ۷۳–۹۸.

رلف، ادوارد،(۱۳۸۹). *مکان و بی‌مکانی*. ترجمهٔ محمدرضا نقصان محمدی، کاظم مندگاری و زهیر متکی. تهران: انتشارات آرمانشهر.

سعادت، ا. (۱۳۸٤). *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، جلد۱.

شمیسا، سیروس،(۱۳۷٦). *داستان یک روح*. چاپ سوم. تهران: فردوس.

فقیری، ابوالقاسم،(۱۳۸٦). «جایگاه بیماری در ترانه‌های محلی». *فرهنگ*. شمارهٔ ۳. صص. ۲۵–۵۲.

Blood, A.J.,Zatorre R.J. (2001). "*Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*". Proc Natl Acad Sci U S A 98: 11818-11823. doi:10.1073/pnas.191355898.

Burns, J.L., Labbé, E. Williams, K., McCall, J., (1999). "*Perceived and Physiological Indicators of Relaxation: as Different as Mozart and Alice in Chains.*" *Applied Psychophysiology Biofeedback*. 24: 197-202.

Fillmore, C.J. (1982). Frame Semantics. *in Linguistics in the Morning Calm*, Linguistic Society of Korea, Seoul, Hanshin, 111-137.

Gavelin, E. (2016). "*Conceptual metaphors: a diachronic study of LOVE metaphors in Mariah Carey's song lyrics*". Bachelor Degree Thesis,Umeå University.

Johnson, A. (2016). "*Conceptual Metaphors in Lyrics by Leonard Cohen".* diva2:967811.

Johnson, M. (1987). *The Body in The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Juslin P.N. and Sloboda J (2010). *Handbook of music and emotion*. Oxford: Oxford University Press.

Khalfa, S., Bella. S.D., Roy, M., Peretz, I., Lupien, S.J. (2003). "*Effects of Relaxing Music on Salivary Cortisol Level After Psychological Stress*". *AnnNY Acad Sci*. 999: 374-376.

Kövecses, Z. (2010), *Metaphor: A Practical Introductio.* Oxford: Oxford University Press.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphor We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. and Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

Langacker, R. W. (1990). *Concept, Image and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Lazarus R.S. and Folkman S. (1984). *Stress, appraisal, and coping*. New York: Springer Verlag Publishing Company. Lee, D. (2001). *Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

McEwen, B.S. (1998). 'Protective and Damaging Effects of Stress Mediators'. *The New England Journal of Medicine*. 338: 171-179.

McEwen, B.S. (2008) Central effects of stress hormones in health and disease: Understanding the protective and damaging effects of stress and stress mediators. *European Journal of Pharmacology*. 583: 174-185.

Nater, U.M., Gaab, J., Rief, W., Ehlert, U. (2006). "Recent Trends in Behavioral Medicine". *Current Opinion of Psychiatry*. 19: 180-183.

Nater, U.M., Abbruzzese, E., Krebs, M., Ehlert, U. (2006). "Sex Differences in Emotional and Psychophysiological Responses to Musical Stimuli. *Journal of Psychophysiology*. 62: 300-308.

Nyklicek I, Thayer JF, Van Doornen LJP. (1997). "Cardiorespiratory Differentiation of Musically Induced Emotions". *Journal of Psychophysiol*. 11: 304-321.

Paradikta, D.W. (2017). "Cognitive Linguistic Analysis of Love Metaphors in Ed Sheeran's Songs".Skripsi thesis, Sanata Dharma University.

Saeed, J. I. (1997), *Semantics*. Wiley- Blackwell.

Thoma, m., La Marca, R., Brönnimann, R., Finkel, L., Ehlert, U. and Nater, U.S. (2013). ' The Effect of Music on the Human Stress Response'. *Plos One*, 8, Published online 2013 Aug 5. doi: 10.1371/journal.pone.0070156

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی