مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، علمی- پژوهشی، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، شمارهٔ پیاپی ۱۷

DOI: 10.22067/lj.v9i17.66243

سازوکارهای مفهومی دخیل در خوانش‌های گوناگون شعراز منظر شعرشناسی شناختی: موردِ کامران رسول‌زاده

دکتر حدائق رضائی (استادیار زبان شناسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
دکتر عادل رفیعی (استادیار زبان شناسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)[2]
مجتبی پردل (دانشجوی دکتری زبان شناسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)[3]

چکیده

هدف از پژوهش حاضر آن است تا با استفاده از نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، فرایند معنی‌سازی را در یکی از اشعارِ کامران رسول‌زاده مورد بررسی قرار دهد، و از این رهگذر، به تجزیه و تحلیل امکاناتی می‌پردازد که این چارچوب در باب چگونگیِ فرایندِ خوانش و تفسیر و محدودیت‌های حاکم بر آن در شعر در اختیار منتقدان قرار می‌دهد. تحلیلِ شعرِ برگزیده در چارچوب نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی به‌عنوان نظریه‌ای در بابِ شرایط و چگونگی فرایند خوانش، با مکانیسم‌هایی چون انتقالِ طرح‌واره‌ای، فرافکنی گزینشی، برقراری پیوندهای حیاتی و فشرده‌سازی آن‌ها، در کنارِ بهره‌گیری از چند مفهوم در نظریهٔ حوزه‌های مفهومیِ لانگاکر مانندِ رخ‌نمایی، نشان می‌دهد که مخاطب چگونه و بر پایهٔ چه عملکردها و فرایندهایی شناختی به خوانش‌های مختلفی از متنی یکسان دست می‌یابد. در این میان، مخاطب ممکن است با انجام یا عدمِ انجام عملکردی در طولِ فرایند بازسازی (مثلاً فشرده‌سازی پیوندهای حیاتی یا فرافکنیِ گزینشیِ ساختارهای مفهومیِ متفاوت) شبکه‌های ادغامی به خوانشی متفاوت از متن برسد. در نتیجه، از یک منظر، به این نظریه می‌توان در حکمِ روایتی شناختی از نظریهٔ خوانشِ پساساخت‌گرایانهٔ دریدا نگریست که برای مفهومِ نسبیت در خوانش توصیف و تبیینی مبتنی‌بر یافته‌های تجربیِ زبان‌شناسی شناختی فراهم می‌آورد. از طرف دیگر، پژوهشِ حاضر آشکار می‌کند که متونِ شعری بررسی‌شده واجدِ

تاریخ دریافت:۱۳۹۶/۰۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۹/۲۲

پست الکترونیکی: 1. hadaeghrezaei@fgn.ui.ac.ir 2. a.rafiei@fgn.ui.ac.ir
3. mo_po532@yahoo.com

ابهـام، چندمعنایی و امکانِ خوانش‌های مختلف هســـتند، و از آن‌جا که این ویژگی‌ها،جزو ویژگی‌های متنی شعری هستند،شعرِ مزبور یکی از معیارهای مهمِ شعریت را احراز می‌کند.
کلیدواژه‌ها: شعرشناسی شناختی، هم‌آمیزی مفهومی، خوانش، ابهام، شعر سپید

۱. مقدمه

از چشم‌اندازی فلسفی، می‌توان چنین گفت که در درازنای تاریخِ نظریهٔ ادبی در سدهٔ بیستم همواره دو دیـدگاه عمده در باب ماهیتِ متون ادبی و، در نتیجه دو دســـته رویکرد نســـبت‌به خوانش آن‌ها، وجود داشـــته اســـت: یکی دیدگاهی که آثار ادبی را اُبژه‌های زیبایی‌شـــناســـانهٔ خودبسنده‌ای در نظر می‌گیرد که ابهام، چندمعنایی، بی‌تعینی و عدم‌قطعیت لازمه‌ای جدایی‌ناپذیر از آن‌ها را تشـــکیل می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان این آثار را به معنای تک‌صـــداییِ یگانه‌ای به‌لحاظِ تاریخی، سیاسی، اخلاقی، روانی و یا آموزشی فروکاست. رویکردهای مبتنی‌بر این نگاه چگونگیِ خودِ فراینـدِ خوانش متون ادبی را وجهـهٔ نظر قرار می‌دهند، و در پی آنا هســـتند تا چندوچونِ امکانِ تفسیرهای گوناگون از یک اثر را به‌بررسی بگیرند، نه آن‌که به عرضهٔ تفسیری مشـــخص از آن بـه‌عنوان تنها تفســـیرِ «واقعی» و «درســـت» بپردازند. به‌طور کلی، نقد نوی انگلیســی‌امریکایی، صـورت‌گرایی روسی، ساخت‌گرایی چک و فرانسوی، نقدِ واکنشِ خوانندهٔ آلمانی و نقد نشـانه‌شناسانهٔ بارت و نقد ساخت‌شکنانهٔ مبتنی‌بر نظراتِ دریدا در این گروه جای می‌گیرند.

دیدگاه دیگرمتون ادبی را نمودگاری از پیشـــرفتِ آگاهیِ تاریخیِ در نظر می‌گیرد و، هم از این‌رو، رویکردهای مبتنی‌بر این دیدگاه در پی آن‌اند تا به بررسی آثار ادبی جهت آشکارساختنِ خوانشِ معینِ یگانه‌ای بپردازند که این آگاهی تاریخی را، در ابعاد تاریخی، سـیاسـی، اجتماعی، نمودار می‌ســـازد. در این دیـدگاه و رویکردهای مبتنی‌بر آن، ابهام و چندمعناییِ آثار ادبی رد و انکار می‌گردد و تنها یک خوانشِ «درسـت» و «واقعیِ» تک‌صـدایی به‌رسمیت شناخته می‌شود. برای نمونه، نقدهای مارکسـیسـتی، روان‌کاوانه، اگزیسـتانسـیالیسـم در این گروه قرار می‌گیرند (زیما، ۱۳۹٤: ۱٦–۹). شـعرشـناسـیشـعرشـناسـی شـناختی، در این میان، به دیدگاه نخسـت و رویکردهای مبتنی‌بر آن تعلق دارد، چه در پی آن نیســـت تا با فروکاســـتنِ آثار ادبی به بافت و زمینهٔ تاریخی، سـیاسـی، اجتماعی به خوانشـی یکه‌ویگانه دست یابد، بلکه، از رهگذرِ توصیفِ

عملکردهـای شـــناختیِ درگیر در فرایند خوانش که خوانندگانِ باتجربه هنگامِ رویارویی با آثار ادبی در ذهن خود صورت می‌دهند، چگونگی شکل‌گیری خوانش‌های گوناگون را، که از طریق واسـازی بخش‌های سازندهٔ متن و سوارکردنِ دوبارهٔ آن‌ها در هیئتی منسجم و معنی‌دار صورت می‌گیرند، بررسی می‌کند. به‌زبان فن‌واژه‌های رولان بارت در **لذت متن**، شعرشناسی شناختی به بررسـیِ فرایندهایی می‌پردازد که به تجربهٔ «ژوئیسـانسِ» نزد خوانندهٔ «نویسـنده‌وار» می‌انجامند (هاوکس، ۲۰۰۳: ۹۴-۹۲).

هدف نگارندگان در پژوهش حاضر این است تا به‌شیوه‌ای تحلیلی در چارچوب شعرشناسی شـناختی به بررسـیِ شـعری از یکی شـاعران سـپیدسـرای فارسـی بپردازند و، از این رهگذر، امکـانـاتی را مورد تجزیـه و تحلیـل قرار دهنـد که این چارچوب در باب چگونگیِ خوانش و تفســـیر آثـار ادبی در اختیار می‌نهد. نظریه‌ای که در این راســـتا پایهٔ کار قرار می‌گیرد به نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی[1] موسـوم اسـت که از سـوی ژیل فوکونیه و مارک ترنر (۲۰۰۲، ۱۹۹۸) پیش نهاده شـده اسـت. به‌طور کلّی، بر پایهٔ نظریهٔ مزبور، هر متن شـعری را می‌توان چونان آمیزه[2] یا مجموعه‌ای از آمیزه‌های مفهومی (ابرآمیزه) در نظر گرفت که به‌مدد فرایندهای شـناختی چندی، نظیر فرافکنی، نگاشـت، فشـرده‌سازی و مانند این‌ها، از رهگذر خلقِ شبکه‌هایی ادغامی ساخت و پرداخت شـده اسـت، و دسـتیابی به تفسیری از آن در میان خوانش‌های بالقوه امکان‌پذیر نیز مسـتلزمِ ساخت‌وپرداختِ شبکه‌هایی ادغامی به‌یاری فرایندهای شناختیِ مزبور است. تفاوت در بازســـازیِ شـــبکه‌های ادغامی نهفته در پشـــتِ آمیزه‌های مزبور منجر به پیدایش خوانش‌های متفاوت از متنی یکسان می‌شود و چنان‌که خواهیم دید، نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی و سازوکارهای دخیـل در آن، در ترکیـب بـا مفـاهیمی چنـد برگرفته از نظریهٔ حوزه‌های مفهومیِ لانگاکر،ابزارِ نظریِ نیرومندی جهتِ تبیین این مســـأله به‌دســـت می‌دهند. وانگهی، نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی ابزاری نیز برای ســـنجشِ میزان درســـتی یا بهینگیِ خوانش‌های گوناگون در اختیار می‌نهد که به‌مدد آن‌ها می‌توان از میان قرائت‌های مختلف برخی را بهینه به‌شـــمار آورد و اعتبار بیش‌تری بدان‌ها نسبت داد.

1. Conceptual Blending Theory
2. blend

۲. پیشینهٔ پژوهش

فوکونیه و ترنر صورتِ نهاییِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی را،پس از چند مقالهٔ منفرد در سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۹۰، در کتابی موسوم‌به*شیوه‌ای که بدان می‌اندیشیم* (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲) عرضه می‌کنند. جدای از پژوهش‌های فراوانی که بر پایهٔ نظریهٔ مزبور در گسترهٔ پهناوری از فعالیت‌های انسانی همچون هنر، آیین و مذهب و علمی صورت گرفته است، از ریاضیات و زبان‌شناسی گرفته تا روان‌شناسی و روان‌درمانی و مردم‌شناسی (ترنر، ۲۰۱۵: ۲٦۱)، در حوزهٔ ادبیات و مطالعات ادبی نیز نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی چارچوب نظریِ تازه‌ای برای کندوکاو در آثار ادبی فراهم آورده است. نظریه نخستین کاربست خود را در حوزهٔ ادبیات در کار ترنر به‌نام *ذهن ادبی* (ترنر، ۱۹۹٦) می‌یابد، که در آن با استفاده از نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی به بحث دربارهٔ سویه‌های مختلفِ حضورِ فراگیرِ «حیوان سخنگو» در ادبیات ملل پرداخته می‌شود.

از میان مقاله‌های بسیاری که به کاربست نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در ادبیات پرداخته‌اند می‌توان به تحلیلِ سمینو از جنبه‌ای محوری از زندگیِ ذهنیِ شخصیت‌های داستانِ کوتاهِ ویرجینیا وولف، «لَپین و لَپینُوا» (۲۰۰٦) اشاره کرد که در آن، به‌مدد ابزارهای مفهومیِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، به توصیفِ چگونگیِ پیدایشِ جهانِ خیالیِ «خرگوشی» درونِ جهانِ «بالفعلِ» داستان می‌پردازد، و چنین بیان می‌دارد که جهانِ خیالیِ مزبور حاصلی است از تشکیلِ شبکهٔ ادغامیِ پویایی با چندین فضای درون‌داد که از طریقِ فرافکنیِ گزینشی به‌درونِ فضای آمیزه «ساختارهای پیدایشیِ» تازه‌ای درونِ آن پدید می‌آورند. مارکوس هارتنر (۲۰۰۸) به کاربستِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در مورد مفهومِ چندگانگیِ چشم‌انداز[1] در نظریهٔ روایت می‌پردازد، و پس از اشاره به فراگیرشدنِ مفهومِ چشم‌اندازباوری در سدهٔ بیستم و بیست‌ویکم در حوزه‌های گوناگون علوم اجتماعی، از کم‌بهادادن به پدیدهٔ ادبیِ «چندگانگیِ چشم‌انداز» در حوزهٔ روایت‌شناسی یاد می‌کند، و هدفاش را در مقالهٔ خود بازنگریِ میان‌رشته‌ای از مفاهیمِ نظری به‌مددِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در رُمانِ نامه‌نگارانهٔ توبیاس اسمالت به‌نامِ *هامفری کلینکر* (۱۷۷۱) بیان می‌دارد.

1. multuperspectivity

سیلویا گلُوواچکا (۲۰۱۲) به کاربستِ یافته‌های نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در مورد تحلیلی از صورت‌های زبانی در داستان‌های تخیلیِ کُمیکِ پرچت (به‌نامِ «دیسک‌جهان»[1]) می‌پردازد، صورت‌هایی زبانی که از گزینش‌های زبانیِ مربوط‌به کاربردِ عادی و روزمره فراتر می‌روند. کارِ گلوواچکا در مجموع کاربستی بسیار نوآورانه از نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی بر روی آثار ادبی به‌شمار می‌رود، چه وی سازوکارهای نظریهٔ مزبور را بر روی اثری ادبی در چندین سطح (از سطحِ ساختار روایی گرفته تا سطحِ واجی) مورد بررسی قرار می‌دهد، و قابلیت‌های این نظریه را در سطوح مختلف واکاوی می‌کند. دانسی‌گیر نیز در کتاب *زبان داستان* (دانسی‌گیر، ۲۰۱۱) نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی را در مورد روایت به‌کار می‌بندد و به‌مدد نظریهٔ فضاهای ذهنی و هم‌آمیزی مفهومی روایت را در ادبیات از دیدگاهی شناختی مورد بررسی قرار می‌دهد.

از تازه‌ترین کارهای انجام‌شده در زبان فارسی در حوزهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌توان به کار پُردل، رضایی و رفیعی (۱۳۹۶) اشاره کرد که به بررسی معانی نوینی که در آمیزه‌های مفهومی پدید می‌آیند می‌پردازند و چگونگیِ پیدایشِ چنین مفاهیمی را در شعری از گروس عبدالملکیان مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. پیش‌تر از آن نیز کارهایی در زمینهٔ ادبیات بر پایهٔ چارچوبِ مزبور از سوی شماری نویسنده صورت گرفته است که از میانِ آن‌ها می‌توان به «ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریهٔ ادغام مفهومی» اشاره کرد که به بررسی شبکه‌های آینه‌ای در متون ادبیِ تصویری اختصاص دارد (صادقی، ۱۳۹۱)، با این کم‌داشت که از نقشِ پیوندهای حیاتی غافل می‌ماند، پیوندهایی که عملکرد یا عدمِ عملکرد آن‌ها باعث پیدایش خوانش‌های گوناگون از متنی واحد می‌شوند.هم‌چنین می‌توان از «معناشناسی شناختی و نقش نظریهٔادغام مفهومی در قصه های عامیانهٔ ایرانی»(۱۳۹۲) از اردبیلی یاد که نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی را در مورد قصه های عامیانه ایرانی به‌کار می‌برد. برکت و همکاران (۱۳۹۱) نیز در مقاله‌ای موسوم‌به «روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانهٔ ایرانی)» نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی را به‌شیوه‌ای مشابه کارِ اردبیلی بر روی دو قصهٔ عامیانه به‌نام «روباه و خروس» و «ننه‌ماهینک» اعمال می‌کند.

1. Discworld

۳. چارچوب نظری

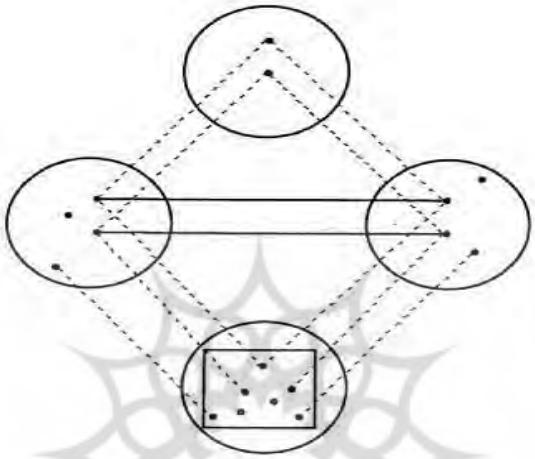
به‌طور کلّی، می‌توان نظریهٔ هم آمیزی مفهومی را به چهار بخش تقسیم کرد: اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختاری و فرایندی؛ گونه‌شناسیِ شبکه‌های ادغامی؛ گونه‌شناسی پیوندهای حیاتی؛ و اصولِ بهینگی یا حاکمیت. در ادامه، هر یک از بخش‌های یادشده تا آن‌جا که با موضوع پژوهش حاضر ارتباط می‌یابند مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱.۳. اجزای تشکیل‌دهندهٔ ساختاری و فرایندیِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی

آمیزه‌های مفهومی از دل شبکه‌هایی متشکل از فضاهای ذهنی پدید می‌آیند. شبکه‌های ادغامی در حالتِ کمینهٔ خود از چهار فضای ذهنی درون‌داد تشکیل می‌شوند، دو فضای درون‌داد، فضای مشترک و فضای آمیزه (فوکونیه وترنر، ۲۰۰۲: ٤٧). شکلِ (۱) نمودارِ مربوط‌به شکلِ پایه‌ای[1] شبکه‌های ادغامی را نشان می‌دهد. فضاهای ذهنیِ درون‌داد «بسته‌های مفهومیِ کوچکی هستند در حینِ اندیشیدن و صحبت‌کردن جهتِ درک و فهم و انجامِ کنش ساخت‌وپرداخت می‌شوند» (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ٤٠). فضاهای درون‌داد در شکل (۱) شبکه‌های ادغامی به‌صورتِ دایره نشان داده شده‌اند. در هر لحظه از ساخت‌وپرداختِ شبکه‌های ادغام مفهومی، ساخت‌هایی که به‌نظر می‌رسد میان فضاهای درون‌داد مشترک‌اند درونِ فضای سومی قرار می‌گیرند که به فضای مشترک موسوم است (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰٦: ۳۰۹–۳۰۸). کارِ تشخیصِ عناصر مشترک میان فضاهای درون‌داد به‌عهدهٔ فرایندِ همتایابی است که نگاشت‌هایی میان‌فضایی[2] مابینِ دو فضای درون‌داد برقرار می‌کند. در شکل (۱) نگاشت‌های برقرارشده میان فضاهای درون‌داد به‌صورت خط تیره و عناصرِ مشترکِ درونِ فضای مشترک به‌صورتِ خطوطِ نقطه‌چین نمایش داده شده‌اند.سپس، ساخت‌هایی چند از دل دو فضای درون‌داد به‌درون فضایی چهارم به‌نام فضای آمیزه فرافکنی می‌شوند، که گرچه شاملِ ساخت‌هایی مشترک است که درون فضای عام قرار گرفته‌اند اما ساخت‌هایی خاص‌تر و ویژه‌تر را نیز دربردارد، و ممکن است ساخت‌هایی را در دل خود جای دهد که درون فضاهای درون‌داد امکان‌ناپذیر است (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰٦: ۳۱۰–۳۰۹). این ساخت‌ها به ساخت‌هایی

1. Basic Diagram
2. cross-space mapping

پیدایشی[1] موسوم هستند، ساخت‌هایی که فضاهای درون‌داد فاقد آن‌ها هستند. در شکل (۱) ساخت‌های پیدایشی به‌صورت مربع نشانه داده شده‌اند سه عملکردِ شناختی این ساخت‌ها را پدید می‌آورند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ٤٨-٥١): هم‌نهشی[2]؛ کامل‌سازی[3]؛پرداخته‌سازی[4].



شکل ۱. شبکهٔ ادغامیِ پایه (برگرفته از فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ٤١)

هم‌نهشی عناصری را از درون فضاهای درون‌داد به درونِ فضای آمیزه فرافکنی کند و بدین‌سان ساخت‌هایی را پدید آورد که در فضاهای جداگانه به‌چشم نمی‌خورند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ٤٨). کامل‌سازی از طریقِ فرایندِ انتقال طرح‌واره‌ای که گسترهٔ وسیعی از ساختارهای مفهومیِ مرتبط را از حافظهٔ بلندمدت فراخوانی می‌کند، ساختِ مفهومیِ برآمده از عناصر هم‌نهشته را تکمیل می‌سازد (فوکونیه و ترنر ۲۰۰۲: ٤٨). پرداخته‌سازی نیز در ادمهٔ کامل‌سازی و از طریقِ شبیه‌سازی‌هایی ذهنی[5] مفهومِ پیدایشیِ پدیدآمده درون آمیزه را ساخت‌وپرداخت بیش‌تری می‌دهد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ٤٨).و در نهایت نیز می‌بایستی به فرایند شناختیِ فرافکنیِ گزینشی[6] اشاره کرد که به‌موجبِ آن، در شبکه‌های ادغام مفهومی،

1. emergent structure
2. Composition
3. Completion
4. Elaboration
5. simulation
6. selectional projection

جملگیِ عناصر و روابط موجود میان آن‌ها در فضاهای درون‌داد به‌درون فضای آمیزه فرافکنی نمی‌شوند، بلکه گزینش صورت می‌گیرد، و این گزینش می‌تواند از فردی به فردی دیگر متفاوت باشد، و لذا ساخت‌ها یا معانیِ پیدایشیِ متفاوتی را درون آمیزه پدید آورد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۶۸–۱۶۶).

۲.۳. پیوندهای حیاتی و فشرده‌سازی

در نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، پیوندهای موجود میان فضاهای درون‌داد به پیوندهای حیاتی[1] موسوم هستند. پیوندهای حیاتی عناصر همتا را در فضاهای درون‌داد با یک‌دیگر پیوند می‌دهند و روابطی موسوم‌به روابط برون‌فضایی[2] پدید می‌آورند. روابط برون‌فضایی درونِ آمیزه فشرده می‌شوند و در آن به‌هیئت روابطی درون‌فضایی[3] در آمیزه نمودار می‌گردند. عملکرد فشرده‌سازی[4] به ایجاد معانی و ساخت‌های پیدایشی کمک می‌کند. چند مورد از پیوندهای حیاتی مهم به‌قرار زیراند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۰۲–۹۳):

الف. زمان و مکان[5]: از آن‌جا که رویدادها در زمان و مکان واقع می‌شوند، هم از این‌رو زمان و مکان چونان پیوندی حیاتی عمل می‌کند که دو یا چند رویداد را درون فضاهای درون‌داد به یک‌دیگر مرتبط می‌سازند (اونگرر و اشمیت، ۲۰۰۶: ۲۶۳). برای نمونه، طرحی تصویری که زنجیرهٔ زمانیِ تکامل جانوران را نمایش می‌دهد می‌تواند به گزینش شماری چند رویدادهای قابل‌ذکر در فرایند تکامل بسنده کند، مثلاً پیدایش و نابودی دایناسورها و به‌دنبال آن پدیداریِ انسان؛ این نمونه‌ای است پیوندهای حیاتی زمان و مکان که تحتِ سازوکارِ فشرده‌سازی قرار گرفته‌اند و کوتاه‌گردانی شده‌اند (ایونز و گرین، ۲۰۰۶: ۴۲۱).

ب. تغییر و دگرگونی[6]: تغییر و دگرگونی پیوند حیاتیِ بسیار عامی است که میانِ دو فضای درون‌داد برقرار می‌گردد. مثلاً در کاربردِ عبارتی مانندِ «دکتر!» خطاب به کسی که هنوز در حالِ تحصیلِ پزشکی است گونه‌ای هم‌آمیزی مفهومی به چشم می‌خورد، بدین‌ترتیب که دو فضای درون‌دادِ «فرد مشغولِ تحصیلِ پزشکی» با فضای درون‌دادِ «فرد پس از فراغت از تحصیل و

1. vital relation
2. outer-space relation
3. inner-space relation
4. compression
5. Time and Place
6. Analogy

پزشک‌شدن» (که دومی صروتِ تغییریافتهٔ نخستین است) درهم‌می‌آمیزند و با یک‌دیگر یگانه می‌شوند و کاربردِ عبارتِ بالا را امکان‌پذیر می‌سازند.

ج. این‌همانی یا هویت[1]: از طریقِ این پیوند حیاتی است که افراد فضاهایی ذهنیِ بی‌شماری را که شاملِ دورانِ نوزادی، کودکی، نوجوانی و بزرگسالی‌شان (یا به‌عبارتی دیگر، ابعادِ گوناگونِ شخصیتیِ آنان در محورهای زمان، مکان و نقش‌های متنوعِ اجتماعی) می‌شود، به‌رغمِ تفاوت‌های آشکاری که با هم دارند، به یک‌دیگر مرتبط می‌سازند و حسی از یک‌پارچگی شخصیتی پیدا می‌کنند. پیوندِ مزبور با پیوندهای حیاتیِ دیگری چون تغییر، زمان و علت و معلول مرتبط است (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۹۵).

د. علت و معلول[2]: پیوندی حیاتی است که میانِ دو فضای درون‌داد برقرار می‌گردد، به‌طوری‌که یکی از دو فضای مزبور علت و دیگری معلول به‌شمار می‌رود. مثالی که ایونز و گرین برای این پیوندِ حیاتی می‌آورند (۲۰۰۶: ٤٢٤) به صحنه‌ای برمی‌گردد که طیّ آن فردی به خاکسترهای درون بخاری اشاره می‌کند و این جمله را بر زبان می‌آورد، «آن کُنده خیلی طول کشید تا بسوزد.» به‌گفتهٔ آنان، در این مثال، فرد آمیزه‌ای مفهومی پدید آورده است که شبکهٔ ادغامیِ آن از دو فضای درون‌داد «کندهٔ سوزان درون شومینه» و «کُپهٔ خاکستر» تشکیل شده است، و فضای نخست علتِ درون‌دادِ دوم را تشکیل می‌دهد. در جملهٔ یادشده، پیوندِ حیاتیِ علت و معلول میان دو فضای درون‌داد فشرده‌سازی شده و به‌صورتِ پیوندِ یگانگی درآمده است: فرد به خاکستر (معلول) اشاره می‌کند اما مرادش کندهٔ سوزان (علت) است.

۳.۳. رده‌شناسی شبکه‌های ادغامی

۱. شبکه‌های ساده[3]: ساده‌ترین نوعِ شبکه‌های ادغامی شامل دو فضای درون‌داد می‌شود که یکی از آن‌ها قالبی مفهومی به‌همراه چند نقش را در بردارد و دیگری محتویِ ارزش‌هایی چند برای نقش‌های مزبور است (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۰).

1. identity
2. Cause-Effect
3. Simplex Networks

۲. شبکه‌های ادغامی آینه‌ای[1]: شبکه‌های ادغامی آینه‌ای شبکه‌هایی ادغامی هستند که در آن‌ها جملگیِ فضاهای ذهنی، یعنی فضاهای درون‌داد، فضای مشترک و آمیزه، از قالبِ مفهومیِ سازمان‌دهندهٔ یکسانی برخوردارند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۲–۱۲۳).

۳. شبکه‌های تک‌دامنه[2]: شبکه‌ای تک‌دامنه دارای دو فضای درون‌داد است که هر کدام قالب‌های سازمان‌دهندهٔ متفاوتی دارند و تنها یکی از آن‌ها برای سازمان‌دهی به فضای آمیزه فرافکنی می‌شود. (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲٦).

٤. شبکه‌های چنددامنه[3]: در شبکه‌ای دودامنه درون‌دادها دارای قالب‌های سازمان‌دهندهٔ متفاوت و اغلب متضاربی هستند ضمن آن‌که آمیزه نیز قالب سازمان‌دهنده‌ای دارد که محتوای آن را بخش‌هایی از قالب‌های مربوط‌به درون‌دادهای شبکه تشکیل می‌دهند و افزون‌بر آن دارای ساخت‌هایی پیدایشی از آنِ خود نیزهست (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۳۱).

٤.۳. اصول بهینگی

در نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، شماری اصولِ نیز در کاراند که بر ساخت‌وپرداختِ آمیزه‌ها حاکمیت دارند و در آفرینش و بازآفرینیِ شبکه‌های ادغامی محدودیت ایجاد می‌کنند. اصولِ مزبور در عینِ آن‌که اغلب یک‌دیگر را تکمیل می‌سازند، گاه با یک‌دیگر در رقابت قرار می‌گیرند (نظیر اصول بیشینه‌سازیِ فشرده‌سازی و توپولوژی) و می‌بایستی به‌نحوی از انحا میانِ آن‌ها سازگاری ایجاد کرد تا به آمیزهٔ بهینه دست یافت. در زیر خلاصه‌ای از اصول مزبور می‌آید:

اصل بیشینه‌سازی فشرده‌سازی[4]: به‌موجبِ این اصل، پیوندهای حیاتیِ موجود میانِ فضاهای درون‌داد می‌بایستی به‌نحوی از انحا (میزان‌سازی[5]، کوتاه‌گردانی[6]، تبدیل[7]) درونِ فضای آمیزه فشرده‌سازی شوند، و از میانِ آمیزه‌های ممکنی که می‌توان در یک شبکهٔ ادغامی ایجاد کرد، آمیزه‌ای بهینه خواهد بود که این اصل را برآورده سازد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۲٤).

1. Mirror Networks
2. Single-Scope Network
3. Double-Scope Networks
4. Maximization of Compression Principle
5. Scaling
6 . Syncopation
7. Conversion

اصلِ توپولوژی[1]: به‌موجبِ این اصل، از میانِ آمیزه‌های ممکنی که در یک شبکهٔ ادغامی می‌توان شکل داد، آمیزه‌ای بهینه است که در آن توپولوژی یا عناصرِ سازمان‌دهندهٔ موجود درونِ فضاهای درون‌داد بی هیچ‌گونه تغییری به‌درون فضای آمیزه فرافکنی شده باشند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۲۷). اصل بیشینه‌سازی فشرده‌سازی اغلب با اصل توپولوژی در تعارض قرار می‌گیرد، و یک شبکهٔ ادغامی برای رسیدن به انسجام می‌بایستی به‌نحوی میان آن‌ها تعادل و سازش برقرار سازد، و این امر معمولاً از طریقِ الگوهای فشرده‌سازی پیوندهای حیاتی و فرافکنیِ گزینشی صورت می‌گیرد.

اصل ادغام[2]: «به آمیزه‌ای منسجم و یک‌پارچه دست یابید» (فوکونیه و ترنر: ۳۲۸).

اصل بیشینه‌سازیِ پیوندهای حیاتی[3]: «در شرایط برابر، پیوندهای حیاتیِ را در شبکهٔ ادغامی به حداکثر برسانید» (فوکونیه و ترنر: ۳۳۰).

اصل شدت‌بخشی به پیوندهای حیاتی[4]: «در شرایطِ برابر، پیوندهای حیاتیِ را تشدید کنید» (فوکونیه و ترنر: ۳۳۰).

اصل شبکه‌واری[5]: «در شرایط برابر، دستکاری در فضای آمیزه به‌عنوان یک واحد می‌بایستی روابطِ شبکه‌وارِ مناسب با فضاهای درون‌داد را به‌سادگی و بدون نظارت یا محاسبهٔ اضافی حفظ کند» (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۳۱).

اصل واسازی[6]: «در شرایط برابر، فضای آمیزه خود به‌تنهایی می‌بایستی قادر به انگیختنِ بازسازیِ کلِّ شبکهٔ ادغامی باشد» (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۳۲).

۵.۳. نظریهٔ حوزه‌های مفهومی[7]: نظریهٔ حوزه‌های مفهومی نظریه‌ای دربارهٔ چگونگیِ سازمان‌بندیِ ساختارهای مفهومی در ذهن است. مطابق این نظریه، معانی در ذهن انسان در چارچوبِ حوزه‌ها یا قالب‌های[8] مفهومی ذخیره می‌شوند، به‌گونه‌ای‌که درک و فهمِ هر معنا

1. Topology Principle
2. Integration Principle
3. Maximization of Vital Relations Principle
4. Intensification of Vital Relations Principle
5. Web Principle
6. Unpacking Principle
7. Conceptual Domain Theory

۸. هرچند اصطلاح «قالب» (frame) به نظریهٔ معنی‌شناسیِ قالبی فیلمور برمی‌گردد، اما معنای آن با «حوزه» یکسان است، و ما نیز در این پژوهش، به‌پیروی از کرافت و کروز (۲۰۰۴: ۱۵) گاه آن‌ها را به‌جای هم به‌کار می‌بریم.

مستلزمِ فعال‌سازیِ قالبِ مفهومی معینی است که این معنا بخشی از آن را تشکیل می‌دهد. قالبِ مفهومی به رشته‌ای از مفاهیم اشاره دارد که چنان با یک‌دیگر درپیوسته‌اند که برای فهم یکی از آن‌ها می‌بایستی کل این شبکهٔ مفهومی را درک کرد، و وانگهی، میان این خودِ حوزه‌های مفهومی در ساختارِ شناختیِ ذهن نیز پیوندهایی چندسویه و درهم‌تنیده برقرار است (فیلمور، ۱۹۷۷a؛ لنگاکر، ۱۹۸۷: ۱۵۱–۱۵۰؛ کرافت و کروز، ۲۰۰٤: ۲۸).مفهومِ دیگری که از دلِ این تعریف از حوزهٔ مفهومی بیرون می‌آید «رخ‌نمایی»[1] است. رخ‌نمایی یک عملیاتِ تفسیری[2] است، و به برجسته‌سازیِ بخشی از ساختارِ پیچیدهٔ یک قالبِ مفهومی به‌بهای حاشیه‌رانیِ دیگر بخش‌های تشکیل‌دهندهٔ آن حوزهٔ مفهومی اشاره دارد. برای نمونه، چنان‌چه حوزهٔ مفهومی «عشق» را در نظر بگیریم، می‌بینیم که حوزهٔ مزبور با شبکه‌ای وسیع از دیگر عناصر مفهومی مرتبط و هم‌پیوسته است، از ساختارِ درونیِ آن گرفته («عاشق» و «معشوق» و «خواستن» و...) تا حوزه‌هایی مفهومی چون «نیاز زیستی»، «احساسات و عواطف» و مانند این‌ها، و به‌طور کلّی تمامی معانی و مفاهیمی که حولِ «عشق» در یک فرهنگ خاص گرد آمده‌اند (مانند انواع و اقسام عشق: آگاپه، افلاطونی، رمانتیک و...)، و شبکه‌ای پیچیده و درهم‌تنیده از مفاهیم را تشکیل داده‌اند[3]. رخ‌نمایی به‌معنای برگزیدن و برجسته‌سازیِ بخش معینی از این شبکهٔ تودرتو و درهم‌پیوسته است، و هر رخ‌نمایی تفسیر متفاوتی از قالبِ مفهومی مزبور عرضه می‌دارد؛ مثلاً این شعر از شاملو، «در فراسوی مرزهای تن‌ات تو را دوست‌می‌دارم...، («میعاد»، از مجموعهٔ «آیدا در آینه»)»، به‌وضوح قالب مفهومی «عشق» را متفاوت از، مثلاً، این شعر حافظ، «بوسیدنِ لبِ یار اول ز دست مگذار...، (۳۹۲)»، رخ‌نمایی می‌کند، و لذا تفسیر متفاوتی از «عشق» را برجسته می‌سازد: در مورد نخست، جنبه‌های مربوط‌به «تجربهٔ اوج و استعلا» و «فراروی از ادارکات و احساسات عادی و روزمره» در مورد «عشق» رخ‌نمایی و برجسته می‌شود، و در دومی «نیازِ بیولوژیک» و «عواطف و احساسات عادی» دربارهٔ «عشق» برجستگی می‌یابند و رخ‌نمایی می‌گردند. ترکیب این مفاهیم از نظریهٔ حوزه‌های مفهومی نزد لنگاکر با مفاهیم یادشدهٔ

1. profiling
2. construal operation

۳. بررسی و توصیفِ دقیقِ ساختار درونی و پیوندهای بیرونیِ قالب مفهومی «عشق»، یا به‌طور کلّی هر حوزهٔ مفهومی دیگری، خود می‌تواند موضوع یک مقاله، بلکه کتاب، جداگانه‌ای باشد، و لذا از حوصلهٔ پژوهش حاضر بسیار فراتر می‌رود (برای نمونه، بنگرید به استین، ۲۰۰۳).

نظریـهٔ هم‌آمیزی مفهومی، چنـان‌که در ادامه خواهیم دید، ابزار نظری نیرومندی برای بررســی چگونگی پیدایش خوانش‌های گوناگون از متنی واحد فراهم می‌آورد.

٤. تجزیه و تحلیل

پس از معرفی چـارچوب نظری، اکنون بـه تجزیـه و تحلیـل شـــعری برگزیـده از کـامران رســـول‌زاده در قالب نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌پردازیم. این شـــاعر را از آن‌رو برگزیدیم که به‌نظر می‌رسـد در میان دیگر سـپیدسـرایان از محبوبیت بالایی برخوردار باشد (گواه آن دوازده نوبت چاپ برای مجموعهٔ «فکر کنم باران...» از ۱۳۹۱ تا ۱۳۹۵ می‌باشـد). لازم به ذکر است که تفسـیرهای متفاوتِ صورت‌گرفته از شعرمنتخب در این پژوهش خوانش‌های گوناگونی هستند که نگارنده از مخاطبانِ مختلف به‌دسـت آورده اسـت، بدین‌ترتیب که اشـعار به چندین نفر (از جمله دانشـجویانِ یکی از کلاس‌های ادبیاتِ نگارنده) عرضـه شده و تفسیرِ آن‌ها از متون مزبور ثبت‌وضبط شده است.

شعر شمارهٔ (۱)

نور به قبرم ببارد

که عاشقِ توام...

(کامران رسول‌زاده، مجموعهٔ *فکر کنم باران دیشب مرا شسته، امروز «تو»ام*، ۱۳۹۱)

تصـویری که این متن شعری به مخاطب عرضه می‌دارد به فردی برمی‌گردد که عاشقِ کسی اسـت و به‌سـببِ این عشـق از خویشـتن به‌نیکی یاد می‌کند.اما چندوچونِ این ذکرِ خیر به‌طور دقیق مشخص نیست، و هم از این‌رو متن به خوانش‌های گوناگونی راه می‌دهد. به‌عبارتی دیگر، متن قطعی نیست و ابهام دارد، و صداهای متنوعی از آن به‌گوش می‌رسد. در زیر، به چند مورد از این خوانش‌ها اشـــاره می‌کنیم، و ســـپس، از طریق ابزارهای نظری نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی چگونگی شکل‌گیری آن‌ها را توصیف و تبیین می‌کنیم.

به‌طور کلّی، خوانش‌های ممکن از شـــعر شـــمارهٔ (۱) را می‌توان ذیل دو دســـته قرار داد: خوانش‌هایی که در محدودهٔ حوزهٔ مفهومیِ «عشـق» صورت می‌گیرند، بدین‌معنی که در هر یک از این خوانش‌ها حوزهٔ مفهومی «عشـــق» در ســـاختار مفهومی افراد فعال می‌گرددو، از همان ابتدای کنشِ خوانش، ذهن به‌سـوی عناصـرِ مفهومی مرتبط با قالبِ مزبور سوق می‌یابد. به‌رغمِ

اشـتراک این دسـته از خوانش‌ها در فعال‌سـازی حوزهٔ مفهومی «عشـق»، با این‌همه تفاوت‌هایی میـان آن‌هـا وجود دارد، و آن هم این‌که هر یکاز این خوانش‌ها، چنان‌که در ادامه خواهیم دید، بخش متفاوتی از شبکهٔ پیچیده و درهم‌بافتهٔ گردآمده پیرامونِ حوزهٔ مفهومی «عشق» را رخ‌نمایی می‌کنند. اما سـؤالی که در این‌جا با توجه به ابزارهای نظری مورداستفاده در این پژوهش مطرح می‌شـود این است که اگر مخاطب در همان آغاز کنشِ خوانش، به‌جای حوزهٔ مفهومیِ «عشق»، به فعال‌سـازی حوزه‌ای دیگر بپردازد چه می‌شـود؟ مثلاً، چنان‌چه وی، به‌جای «عشـق»، حوزهٔ مفهومی «وسـیلهٔ نقلیه» را فعال سـازد چه؟در این صـورت،وی به خوانش یا خوانش‌هایی کاملاً متفاوت از متن بالا خواهد رسـید، و این‌ها دسـتهٔ دوم خوانش‌هایممکن از متن بالا را تشـکیل می‌دهند. در این دسـته از خوانش‌ها، ضـمیر «تو» در متن دیگر نه به معشـوقِ انسـانی بلکه به «وسـیله‌ای نقلیه» برخواهد گشـت، که در صـورتِ رخ‌نمایی از طریقِ عناصـری مانند «خرابی»، «تعمیر»، «عشـقِ مـاشـین»، «جوانی» و مانند این‌ها، به همین تعداد خوانش‌های گوناگون راه می‌دهد[1]. این مسـئله در مورد فعال‌سـازی و رخ‌نماییِ هر حوزهٔ مفهومی دیگری جز «وسـیلهٔ نقلیه» و عناصـر مفهومیِ تشـکیل‌دهندهٔ آن نیز صـدق می‌کند، و در نتیجه شـمارِ بالقوه ممکنِ خوانش‌ها از متن مزبور، و اساساً هر متن دیگری، بی‌نهایت می‌گردد.[2]

خوانش‌های دسـتهٔ دوم ما را به تمایزی می‌رسانند که اکوی متأخر در *محدودیت‌های تفسیر* (۱۹۹۰) میانِ «تفسـیر» و «بیش‌تفسیر» قائل می‌گردد. توضیح این نکته آن‌که اکو، برخلافِ موضعِ اولیهٔ خود در اثر گشـوده (۱۹۷۵) که هر تفسیری را روا می‌دانست، در محدودیت‌های تفسیر از در مخالفت با نظرات پسـاسـاخت‌گرایانهٔ دریدا برمی‌آید، و میان «تفسـیر» یک متن و «استفادهٔ» دل‌به‌خواهی از آن برای مصـارف دیگر (که وی «بیش‌تفسـیر» می‌نامد) تمایز می‌گذارد.به‌زعمِ اکوی متأخر، هر تفسیری از متن روا نیست، و عوامل پراگماتیک یا عملگرایانه کنش خوانش را

۱. برای نمونه، از میان بی‌شمار خوانشِ ممکنِ دیگر، می‌توان فردی را در نظر آورد که از خرابی‌های مکررِ ماشین‌اش، که در عین‌حال علاقه‌ای نوستالژیک به آن نیز دارد، کلافه شده است و گفتهٔ مزبور را بر زبان می‌آورد. خوانش‌هایی مانند این را می‌توان به‌تقریب برای هر حوزهٔ مفهومی دیگری نیز در نظر گرفت، نظیر حوزهٔ مفهومی «حیوانات خانگی»، «کتاب» و بی‌شمار حوزهٔ مفهومی دیگر.

۲. چنان‌که مشاهده می‌شود، این مثال‌ها نشان می‌دهند ابزارهای نظری برگرفته از نظریهٔ حوزه‌های مفهومی لانگاکر، یعنی قالب یا حوزهٔ مفهومی و رخ‌نمایی، کارکردی را که به‌خاطرِ آن در این پژوهش همراه با نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی مورد استفاده قرار گرفته‌اند به‌خوبی به‌انجام می‌رسانند: تبیینِ نظریچگونگی رسیدن به خوانش‌های متفاوت از متنی واحد.

در عمل محدود می‌سازند (بیانکی و جِری، ۲۰۰۹: ۲۷-۲٤). طبق این دیدگاه، خوانش‌های دستهٔ دوم مصداقی از بیش‌تفسیر به‌شمار می‌روند، زیرا متن شعر (۱) را از بافتِ اصلی خود که بافتی مربوط‌به اشعار عاشقانه است جدا کرده و آن را به‌طور دل‌به‌خواهی در سایر بافت‌ها مورد استفاده قرار داده‌اند. نکتهٔ اصلی در این‌جا آن است که چارچوبِ نظری مورداستفادهٔ ما در این پژوهش، در سطح نظری، به‌خوبی از عهدهٔ تبیینِ امکان خوانش‌های گوناگون از سوی افراد مختلف برمی‌آید، هرچند، در بُعدِ عملی، به‌پیروی از نظریاتِ نشانه‌شناسانی چون اکو، می‌توان برای آن‌ها محدودیت‌هایی قائل گشت.

و اما خوانش‌های دستهٔ اول. چنان‌که در آغاز این بخش اشاره شد، خوانش‌های گوناگونی که در این‌جا مورد بررسی قرار می‌گیرند، چه دستهٔ اول یا دوم، از افراد مختلف جمع‌آوری شده‌اند و اعتبارِ آن‌ها به‌صورت تجربی مورد تأیید قرار گرفته است. در خوانش‌های دستهٔ دوم، بر اساس تفسیرهایی که افراد مختلف از متن شعری بالا ارائه داده‌اند، سه الگوی کلّیِ خوانش قابل‌تشخیص است: در خوانش اول، با فردی روبه‌رو هستیم که، با درتصورآوردنِ خود در آینده و مرگِ خویش، به روح و روانِ خود به‌جهتِ عشق‌اش به محبوبی متعالی در دورانِ زندگی‌اش درود می‌فرستد. در این خوانش، عبارتِ «ببارد»، در واقع، صورتِ التزامی از مصدر فعلیِ «باریدن» است، و در معنایی دُعایی به‌کار رفته است: راوی از خداوند می‌خواهد زمانی در آینده پس از آن‌که درگذشت (هرچند در متنِ شعر اشارهٔ صریحی به آینده و مرگِ راوی نشده با این‌حال تصور آن پذیرفتنی است، به‌ویژه آن‌که فعل «ببارد» در وجه دعایی یا آرزویی قرار دارد، و آرزو معطوف‌به آینده است)، مورد مغفرت و عنایت ویژهٔ الهی قرار گیرد، چرا که وی، به‌زعم خود، به‌خاطر عشق‌ورزیدن به معشوقی دارای خصالی والا و ستوده تعالی یافته و به درجهٔ بالایی رسیده است. در این خوانش، آن‌چه مهم است این‌که تأکید بر روی معشوق و خصال نیکِ وی قرار می‌گیرد، و شایستگیِ عاشق برای چنین فرجامِ نیکی پس از مرگ به عشق‌ورزیِ او به چنان معشوق والایی نسبت داده می‌شود. به‌عبارتی دیگر، در این خوانش، معشوق ستایش می‌شود، و عاشق نیز از دولتِ عشقِ او است که شایستهٔ تحسین می‌گردد. در خوانش دوم، فردی تصویر می‌شود که، با تصورکردنِ خود در آینده زمانی پس از مرگ‌اش (هرچند در این مورد نیز متن هیچ اشارهٔ صریحی به زمان آینده و مرگِ راوی نمی‌کند، با این‌همه چنین برداشتی با توجه با حضورِ صورتِ التزامیِ فعل «باریدن» موجه و قابل‌قبول

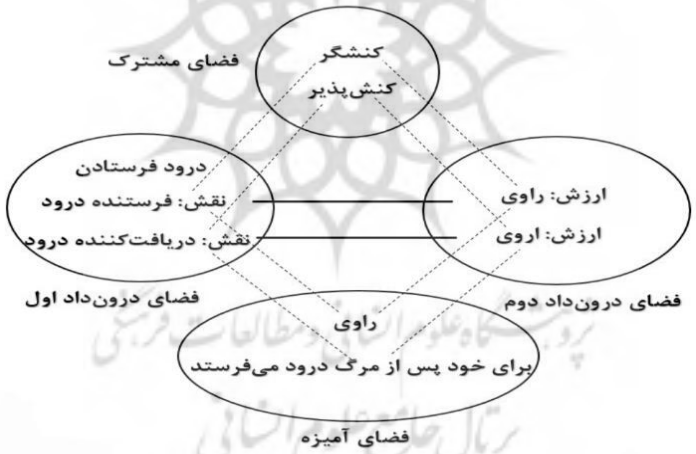
است)،به‌جهتِ عشق‌اش به معشوق خود را شایستهٔ عاقبت‌به‌خیری می‌داند. در این خوانش، برخلافِ خوانشِ اول، این عاشق است که ستایش می‌شود و معشوق، یا ذکری از او به‌میان نمی‌آید، و یا مورد نکوهش قرار می‌گیرد: عاشق نه به‌سببِ خصالِ نیک معشوق بلکه به‌خاطرِ اصرارِ خود در عشق‌ورزی به معشوق در عینِ تحمّلدشواری‌ها (که ممکن است از سوی خود معشوق باشند یا غیر او)، خود را شایستهٔ فرجامی نیک پس از مرگ می‌داند. در این خوانش، چنان‌چه معشوق مورد نکوهش قرار گیرد، با هجوِ یا شوخی با معشوق مواجه خواهیم بود، چنان‌که در ادامه خواهیم دید؛و در خوانش سوم، می‌توان عاشقی را تصور کرد که از شدت و حدتِ عشقِ پرشور و سوزان‌اش به معشوق خود را ازدست‌رفته می‌بیند، به‌نحوی که گویی هم‌اکنون مُرده است. در ادامه، به این خوانش بیش‌تر خواهیم پرداخت.خوانش چهارمی نیز می‌توان برای این متن در نظر گرفت، که در انتها، پس از بررسی این سه خوانش به آن اشاره خواهیم کرد[1]. به این سه خوانش در ادامه به‌ترتیب با عناوینِ «خاکسارانه»، «خودستا» یا «وفادارانه» و «پرشور» یا «رمانتیک» یاد می‌کنیم.

اکنون به توصیفِ چگونگی شکل‌گیری خوانش‌های یادشده در چارچوب نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌پردازیم. از منظر فن‌واژه‌های نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، در خوانش اول و دوم، خوانش‌های «خاکسارانه» و «خودستا»،با فضای آمیزه‌ای مواجه هستیم که از دو شبکهٔ ادغامی ساده تشکیل شده است: یکی شبکهٔ ادغامی مربوط‌به بخشِ نخستِ شعر، یعنی «نور به قبرم ببارد»، و دیگری شبکهٔ ادغامی مربوط‌به بخش دوم شعر، یعنی «که عاشق توام». هر دوی این شبکه‌های ادغامی شبکه‌هایی ساده هستند، وهر یک از دو فضای درون‌داد تشکیل شده است. در ادامه به بازسازی هر یک از دوشبکهٔ مزبور به‌طور جداگانه می‌پردازیم.

شبکهٔ ادغامی نخست: فضای درون‌داد اول شاملِ قالبِ معناییِ «درودفرستادن به مردگان» و نقش‌های «فرستندهٔ درود» و «دریافت‌کنندهٔ درود» می‌شود؛ و فضای درون‌داد دوم که ارزش«راوی» را دربردارد. پس از ساخته‌وپرداخته‌کردنِ این دو فضای درون‌داد، مخاطب متوجه عملکردِ همتایابی می‌شود، و در نتیجه آغاز به یافتنِ تناظرهایی (نگاشت‌هایی) میان‌فضایی مابینِ دو فضای درون‌داد می‌کند، و عناصر مشترک میان آن‌ها را مشخص می‌سازد؛ بدین ترتیب است

۱. شمار خوانش‌های بالقوه ممکن برای این متن، اگر نه بی‌نهایت، دست‌کم بسیار است، و ما در این‌جا به‌خاطر کمبود جا برای تحلیل به همین موارد بسنده می‌کنیم.

که نقش‌های «فرستندهٔ درود» و «دریافت‌کنندهٔ درود»در فضای درون‌داد اول با ارزش «راوی» در فضـای درون‌داد دوم انطباق می‌یابند: لذا، فضـای عام یا مشترکِ شبکهٔ مزبور شاملِ ساختارهای کلّی و انتزاعی‌ترِ «کنش»، «کنشـگر» و «کنش‌پذیر» می‌شـود. مخاطب، سـپس، بر بنیادِ فرایندِ هم‌نهشـی، نقش‌های «فرستندهٔ درود» و «دریافت‌کنندهٔ درود» را از فضای درون‌داد اول و ارزش «راوی» را از فضـای درون‌داد دوم می‌گیرد و درونِ فضـای آمیزه قرار می‌دهد و درهم‌می‌آمیزد. به‌طور همزمان، پیوند حیاتیِ نقش و ارزشـی نیز که میان دو فضـای درون‌داد اول و دوم برقرار است تحت سازوکار فشرده‌سازی قرار گرفته به‌صورتِ پیوند حیاتیِ یگانگی درون فضای آمیزه درمی‌آید. حاصل پیدایشِ ساختاری درونِ فضای آمیزه است که در آن ارزش«راوی» با نقش‌های «فرسـتندهٔ درود» و «دریافت‌کنندهٔ درود»یگانه می‌گردد، و در نتیجه با فردی مواجه می‌شویم که به روح و روانِ خود پس از مرگ[1] درود می‌فرستند:

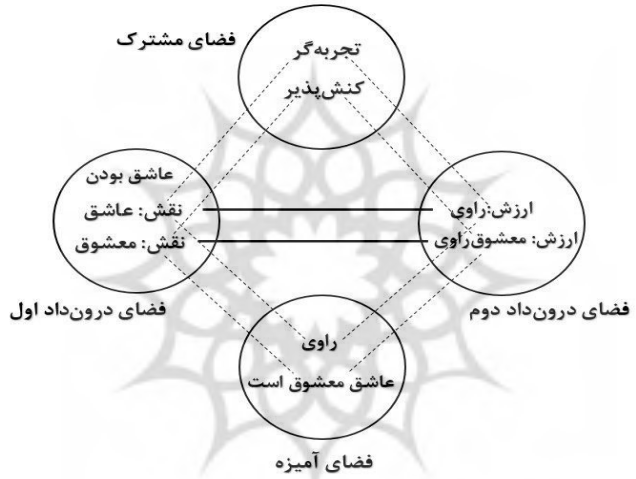


شکل ۲. شبکهٔ ادغامی بخش اول شعر شماره (۱)

شـبکهٔ ادغامی دوم: تمامی مراحلِ ساخت‌وپرداختِ شبکهٔ ادغامی دوم همانند شبکهٔ نخست اسـت، با این تفاوت که فضـای درون‌داد اول آن شـاملِ قالبِ معنایی «عاشـق‌بودن» و نقش‌های «عاشق» و «معشوق» می‌شود؛ و فضای درون‌داد دوم آن از ارزش‌های «راوی» و «معشوق راوی»

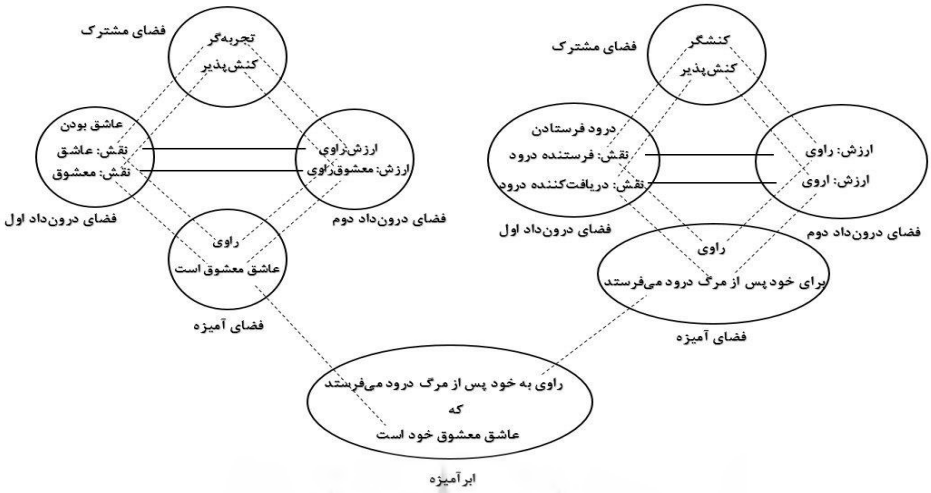
۱. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، گرچه در متن هیچ اشارهٔ آشکاری به زمان آینده نشده است، با این‌همه مفهومِ مزبور با توجه به کاربردِ وجه التزامی و دعایی («ببارد») قابل‌استنباط است.

تشکیل یافته است. در این‌جا نیز، فرایند همتایابی دو ساختار کلّی‌تر و انتزاعی‌تر «تجربه‌گر» و «کنش‌پذیر» را میان دو فضای درون‌داد شناسایی می‌کند. سپس، از طریقِ فرایند هم‌نهشی، نقش‌های «عاشق» و «معشوق» با ارزش‌های «راوی» و «معشوق راوی» درهم‌می‌آمیزند، و با عملکردِ سازوکارِ فشرده‌سازی، پیوند حیاتی نقش و ارزش میان دو فضای درون‌داد فشرده می‌گردد و درون فضای آمیزه به‌صورت یگانگی درمی‌آیند. حاصل پیدایش ساختاری درون آمیزه است که در آن ارزش‌های «راوی» و «معشوق راوی» با نقش‌های «عاشق» و «معشوق» یگانه می‌گردند، و در نتیجه فردی پدید می‌آید که عاشقِ معشوق خود است:



شکل ۳. شبکهٔ ادغامی بخش دوم شعر شمارهٔ (۱)

این دو شبکهٔ ادغامی، پس از ساخت‌وپرداخت، درون فضای آمیزه‌ای بزرگ‌تر (ابرآمیزه) درهم‌می‌آمیزند، و کلّیتِ متن شعر موردبررسی را پدید می‌آورند. بدین‌ترتیب، راوی خطاب‌به معشوق به خود درود می‌فرستد و از خود تجلیل می‌کند چرا که عاشقِ او است:



شکل ٤. شبکهٔ ادغامی مربوط‌به کلیتِ شعر شمارهٔ (۱)

دراین مرحله، بسته‌به این‌که مخاطب در ادامهٔ فرایند بازسازیِ شبکهٔ ادغامی این متن کدام عناصرِ مرتبط با حوزهٔ‌مفهومی «عشق» را رخ‌نمایی (یا «برجسته») کند به خوانش‌های متفاوتی از این متن شعری خواهد رسید، که همان خوانش‌های اول و دوم یادشده در بالا هستند. در ادامه به تحلیل این مطلب در چارچوبِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌پردازیم.

چنان‌چه وی، پس از فرایند هم‌نهشی، طیِّ فرایند مربوط‌به کامل‌سازی و از طریق عملکردِ انتقالِ طرح‌واره‌ای، عنصرِ «عشق خاکسارانه» و دیگر مفاهیم وابسته به آن را از شبکهٔ پیچیده و درهم‌پیوستهٔ حوزهٔ مفهومیِ «عشق» از حافظهٔ بلندمدت فعال و رخ‌نمایی کند و به درونِ فضای آمیزه انتقال دهد، خوانشِ اول درون فضای آمیزه پدیدار خواهد شد: راوی از طریقِ عشقی خاکسارانه و عفیفانه به معشوقی والامنش و نیک‌سیرت تعالی می‌یابد، به‌طوری که پس از مرگ شایستهٔ درود و تحسین می‌شود. عناصری مفهومی که فعال‌سازی و رخ‌نمایی آن‌ها چنین خوانشی را امکان‌پذیر می‌سازند شاملِ طرح‌واره‌هایی فرهنگی چون «کیمیای مهر»، «اکسیر عشق» و مانند این‌ها می‌شود که هم در ادبیات فارسی (کلاسیک و معاصر) و هم ادبیات جهان مسبوق‌به سابقه هستند و نمونه‌های فراوانی از آن‌ها را می‌توان سراغ گرفت.[۱] ناگفته پیدا است،

۱. اندیشهٔ «معشوق چونان موجودی تعالی‌بخش» و «تعالی‌یافتن از طریق عشق» در سرتاسر دیوان غزلیات سعدی («گویند روی سرخ تو سعدی که زرد کرد / اکسیر عشق بر مسرام افتاد و زر شدم»، ۳۷٤) و حافظ («از کیمیای عشق تو زر گشت روی من / آری به یمن لطف شما خاک زر شود»، ۲۲٦) حکمفرما است، و حتی در متون عرفانی فارسی نیز نفوذ قدرتمندی

فعال‌سازی و دسترسی به چنین طرح‌واره‌هایی فرهنگی مستلزم آن است که فرد پیشاپیش آن‌ها را در ساختار مفهومی ذهن خود داشته باشد، و الا چنین خوانشی از شعر مزبور امکان‌پذیر نمی‌گردد. لذادانش پیش‌زمینه‌ای متفاوت نیز یکی دیگر از عوامل مؤثر در نسبیت در تفسیر است.

خوانشِ دوم، که شاملِ ساختارِ پیدایشیِ «خودستایی» از سوی عاشق می‌شود، زمانی پدید می‌آید که مخاطب، ضمنِ فرایندِ کامل‌سازی، از رهگذرِ عملکردِ انتقال طرح‌واره‌ای،عنصرِ «عشق وفادارانه» و برخی مفاهیمِ هم‌پیوسته با آن را مانند «مخالفت خانوادهٔ معشوق با عاشق»، «رقیب عشقی»، «گذر از هفت‌خوان برای وصال معشوق» و مانند این‌ها را در حافظهٔ بلندمدت فعال و رخ‌نمایی کند و به‌درون فضای آمیزه انتقال دهد.در این خوانش نیز، هم‌چنان‌که در خوانش نخست بدان اشاره شد، رخ‌نماییِ حوزهٔ مفهومی «عشق» در قالب چنین مفاهیمی مستلزم آن است تا مخاطب در نظام مفهومیِ شخصی خود به طرح‌واره‌هایی فرهنگی نظیرِ «فرهاد کوه‌کن» (که در عین داشتنِ رقیبِ عشقی، خسرو، و تحمل دشواری‌ها همچنان وفادارانه عاشق شیرین می‌ماند)، «رومئو و ژولیت» (که در عین مخالفتِ خانواده‌ها هم‌چنان عاشق یک‌دیگر می‌مانند) و مانند این‌ها، در کنارِ بسیاری طرح‌واره‌های فرهنگی دیگر در زبان فارسی و دیگر زبان‌های جهان برای توصیف چنین موقعیتی وجود دارد، دسترسی داشته باشد. دسترسی به این طرح‌واره‌های فرهنگی حاصلی از درونی‌سازیِ آن‌ها طیّ تجربهٔ جهان بیرون از سوی فرد است، گونه‌ای درونی‌سازی که، به‌قول اکو، منجر به شکل‌گیری دانشِ دایره‌المعارفیِ شخصی از دلِ دایره‌المعارفِ جمعی می‌شود (فارُوناتو، ۲۰۰۹: ٦٤-٥٦). پس از فرافکنی این ساخت‌ها به‌درون آمیزه است که مخاطب، از رهگذرِ فرایندِ پرداخته‌سازی، قادر می‌شود در ذهنِ خود فضایی آمیزه را شبیه‌سازی کند که در آن فردی معشوق خود رامخاطب قرار می‌دهد

دارد («عاشقی گر زین سر و گر زان سر است / عاقبت ما را بدان شه رهبر است»، مولانا، مثنوی، دفتر اول، بخش ششم). در شعر معاصر فارسی نیز بهترین نمونه‌های چنین نگاهی به عشق را می‌توان در اشعار شاملو یافت («لبانت / به ظرافت شعر / شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی چنان مبدل می‌سازد / که جاندار غارنشین از آن سود می‌جوید / تا به‌صورت انسان درآید»، آیدا در آینه، از مجموعهٔ «آیدا در آینه»). در ادبیات مغرب‌زمین نیز، برای نمونه، می‌توان به سنتِ «عشق درباری» در سده‌های میانه به‌طور کلی، و به‌طور مشخص عشقِ دانته به بئاتریس، که به‌طور غیرمستقیم و مستقیم او را در سفرش از دوزخ به بهشت راهنمایی می‌کند (دانته، دوزخ، سرود اول)، و عشق پترارکا به لائورا، که در دیوان غزل‌واره‌های خود از عشق به او به عشق به خداوند می‌رسد (کِرک‌هم و ماجّی، ۲۰۰۹: ۳٦)، اشاره کرد.

و خودش را به‌خاطرِ وفاداری در عشق به او در عینِ تحملِ دشواری‌ها شایستهٔ تحسین و ستایش می‌داند.

در خوانشی دیگر،که هم‌چنان ذیلِ خوانش دوم می‌گنجد، می‌توان این‌طور تصور کرد که، از رهگذرِ عملکردِ انتقال طرح‌واره‌ای، عنصرِ «عشق زناشویی» و برخی مفاهیمِ هم‌پیوسته با آن مانند «زن سلطه‌جو»، «زن نافرمان و سرکش» و مانند این‌هادر حافظهٔ بلندمدت فعال و رخ‌نمایی می‌گردند و به‌درون فضای آمیزه انتقال می‌یابند.در این خوانش نیز رخ‌نماییِ حوزهٔ مفهومی «عشق» در قالب چنین مفاهیمی می‌طلبد تا مخاطب در نظام مفهومیِ خود به طرح‌واره‌هایی فرهنگی نظیرِ «گزانتیپ، زن سقراط» (که به بدخُلقی و تندمزاجی معروف است)، «زنِ ناشزه» (که یک مفهوم فقهی و حقوقی است) و مانند این‌ها[1]، در کنارِ بسیاری عبارت‌ها و اصطلاحات دیگر در زبان فارسی که برای توصیف چنین موقعیتی وجود دارد[2]، دسترسی داشته باشد.[3]پس از فرافکنی این ساخت‌ها به‌درون آمیزه است که مخاطب، از رهگذرِ فرایندِ پرداخته‌سازی، قادر می‌شود در ذهنِ خود فضایی آمیزه را شبیه‌سازی کند که در آن فردی معشوق یا همسر خود را، به‌جد یا شوخی، مخاطب قرار می‌دهد و خودش را به‌خاطرِ تحملِ خصلت‌های ناپسند وی شایستهٔ تحسین و ستایش می‌داند. مقصود از این خودستایی نیز این است تا معشوق، به‌طور جدی یا از سر شوخی، مورد انتقاد قرار گیرد. برای آن‌که از سوگیری مردسالارانه در این خوانش کاسته شود، می‌توان خوانشی متناظر را نیز در تصور آورد که به موجبِ آن عاشق شخصی مؤنث است و معشوق مذکر، و در این‌جا، برعکس مورد اول، این زن است که خصلت‌های معشوق خود را (مانند «بی‌توجهی»، بی‌مسئولیتی» و مانند این‌ها) با بیانِ چنین جمله‌ای دعایی مورد نکوهش و انتقاد قرار می‌دهد و، در مقابل، صبر خودش را تحسین می‌کند.

رسیدن به خوانش سوم، خوانش «عشق پرشور» یا «رمانتیک»، مستلزم آن است که مخاطب، برخلافِ دو خوانش قبلی، تشخیص دهد که شبکهٔ ادغامیِ نهفته در پسِ آمیزهٔ متن مزبور نه یک شبکهٔ ساده بلکه شبکه‌ای چنددامنه است، و لذا پیچیدگیِ بیش‌تری دارد. تشخیصِ این نکته

---

۱. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، می‌توان از نمایشنامهٔ کمدی شیکسپیر به‌نامِ «رام‌کردنِ زنِ سرکش» یاد کرد.

۲. مانند عبارت «مرد زن‌ذلیل» و نظایر آن.

۳. نگارنده واقف است که چنین خوانشی ممکن است مردسالارانه به‌نظر رسد، با این‌همه صرفاً به‌عنوان یکی از خوانش‌های ممکن به آن اشاره شد.

مستلزم آن است که وی به رخ‌نمایی بخش‌های متفاوتی از حوزهٔ مفهومیِ «عشق» در مقایسه با دو خوانش قبلی بپردازد، مانند عناصری مفهومی چون «علاقهٔ شدید»، «قهر و عتاب معشوق»، «ناز و بی‌اعتنایی معشوق»، «درد و رنجِ هجران» و مانند این‌ها که بخشی از شبکهٔ درهم‌تافتهٔ حوزهٔ مفهومی «عشق» را تشکیل می‌دهند، مفاهیمی که، چه در زبان عادی و چه در ادبیات فارسی، به‌وفور به‌چشم می‌خورند.[1] دو خوانشِ قبلی راوی را به‌سادگی در حالِ بیانِ جمله‌ای دعایی و آرزویی برای خود به‌خاطر عشق‌اش به معشوق مورد تصور قرار می‌دهند، اما این خوانش سوم از پیچیدگی بیش‌تری برخوردار است. برخلافِ دو خوانش نخست که در آن‌ها راوی زمانِ آینده را به‌صورتِ فضایی ذهنی در تقابل با اکنونِ بالفعل صرفاً «تصور» می‌کند، در این خوانش وی آینده را نه «تصور» بلکه هم‌اکنون، گویی به‌طور حسّی‌ادراکی، «زیست» می‌کند: در این خوانش، راوی طلبِ خیر برای خود را به‌جهت عشق‌اش به معشوق، در قالبِ وجه التزامی و دعایی («ببارد»)،به آینده حواله نمی‌کند بلکه هم‌اکنون آن را می‌خواهد، زیرا برای وی میانِ اکنون و آینده (و در نتیجه مرگِ وی) تفاوتی وجود ندارد، و فاصلهٔ میان آن‌ها از میان برداشته شده است، چنان‌که گویی وی هم‌اکنون مُرده است. به‌عبارتی دیگر، راوی به‌سببِ عشق خود به معشوق دچار چنان زحمت و مشقتی شده است که از فرط آن جان داده ولی در عین حال همچنان زنده است و به روحِ خودش پس از مرگ درود می‌فرستد. فردی که در آنِ واحد هم مُرده است و هم زنده آشکارا تصویری تناقض‌آمیز است، هرچند ناسازواری یکی از مشخصه‌های زبان شعر را تشکیل می‌دهد. در ادامه به بررسی چگونگی پیدایش چنین معنای متناقضی در چارچوب اصطلاحات نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌پردازیم.

چنان‌که گفته شد، شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به این خوانش شبکه‌ای چنددامنه است، بدین‌معنی که همهٔ فضای درون‌داد در تشکیل فضای آمیزه سهم دارند، چنان‌که در ادامه خواهیم دید. شبکهٔ

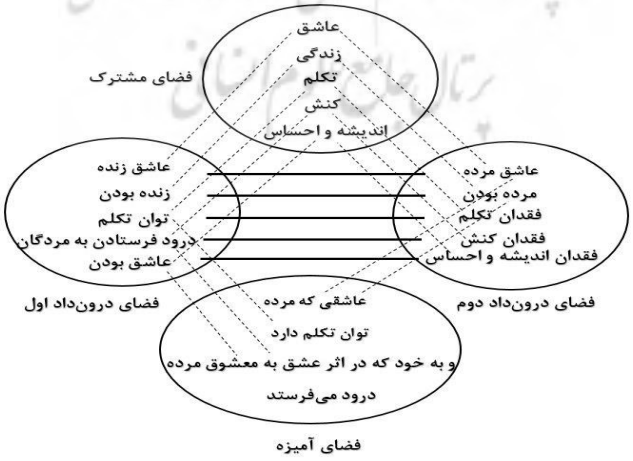
۱. در زبان عادی و روزمره، عبارت‌هایی چون «کُشته‌مُردهٔ کسی بودن»، «برای کسی مُردن»، «سر کسی را به باد دادن» و مانند این‌ها معنای مزبور را می‌رسانند. در زبان ادبی نیز، اشعار و ابیاتی که در آن‌ها معشوق با جلوه‌گری، عتاب و ناز و هجران عاشق را گوشمال می‌دهد در دیوان سعدی و حافظ بسیار است (برای نمونه، «نالهٔ زیر و زار من زارتر است هر زمان / بس که به هجر می‌دهد عشق تو گوشمال من»، سعدی، ٤٧١)، و بیش‌تر آن‌ها را نیز می‌توان به استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» مربوط دانست، جنگی که البته عاشق همواره در آن شکست می‌خورد و یا کشته می‌شود («آفرین بر دلِ نرم تو که از بهر ثواب / کُشتهٔ غمزهٔ خود را به‌نماز آمده‌ای»، حافظ، ٤٢٢) و یا به‌اسارت درمی‌آید («من از آن روز که در بند توام آزادم / پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم»، سعدی، ۳۷۱).

ادغامی مزبور از دو فضـای درون‌داد تشـکیل شـده اسـت: فضـای درون‌داد اول که شاملِ «فرد عاشـق زنده» می‌شـود؛ و فضـای درون‌داد دوم که «فرد عاشـق مُرده» را در خود جای می‌دهد. سـاختارِ مفهومیِ انتزاعی‌تر و کلی‌ترِ میان این دو فضای درون‌داد عنصر «انسان عاشق» است که از سـوی سـازوکار همتایابی مورد شـناسایی قرار می‌گیرد. در این‌جا، عملکرد کامل‌سازی به‌کار می‌افتد و از طریقِ عملیاتِ انتقال طرح‌واره‌ای شـماری عناصـر مرتبط با هر یک از دو فضـای درون‌داد را از حـافظـهٔ بلنـدمـدت فعال می‌سـازد و به‌درون آن‌ها انتقال می‌دهد: بدین‌ترتیب، عناصـری مفهومی چون «زنده‌بودن»، «توان تکلم»، «درود فرسـتادن به مردگان» و «عاشـق‌بودن» برای فضـای درون‌داد اول؛ و مؤلفـه‌هـایی چون «مُرده‌بودن»، «فقـدان تکلم»، «فقدان کنش» و «فقدان اندیشـه و احسـاس» برای فضـای درون‌داد دوم فعال و منتقل می‌گردند. سـپس، فرایند هم‌نهشـی به‌کار می‌افتد و از فضای درون‌داد دوم (یعنی «فرد عاشق مُرده») عنصرِ «مُرده‌بودن» را درون فضـای آمیزه قرار می‌دهد، و از فضـای درون‌داد اول عناصرِ «توان تکلم»، «درود فرستادن به مردگان» و «عاشـق‌بودن» را. چنان‌که به‌روشـنی پیدا است، این فرافکنی عناصر به‌درون آمیزه حالتی گزینشـی دارد، و تمامی سـاختارهای مفهومیِ مرتبط با هر یک از دو فضـای درون‌داد به‌درون آمیزه فرافکنی نمی‌شـوند؛ مثلاً درون آمیزه صـحبتی از زمان و مکان و چگونگی مُردنِ فرد عاشـق و یا خصـوصـیات فرد عاشق زنده و مانند این‌ها نمی‌شود. بدین‌ترتیب، درون آمیزه سـاختاری پیدایشـیِ تناقض‌آمیزی پدید می‌آید که فردی عاشـق در عین آن‌که از فرط عشـق و علاقه به معشوق مُرده است ویژگی‌های فردِ عاشقی را که زنده است، یعنی «توان تکلم»، «درود فرسـتادن به مردگان» و «عاشـق‌بودن»، از خود نمودار می‌سـازد. اما در پیدایش این سـاختار تناقض‌آمیز عملیات شـناختی دیگری نیز نقش دارد، یعنی تشـخیص پیوندهای حیاتی میان دو فضای درون‌داد و فشرده‌سازی آن‌ها درون فضای آمیزه.

پیوندهایی حیاتی که میان دو فضـای درون‌داد، یعنی میان «عاشـق زنده» و «عاشـق مُرده» برقرارند شـاملِ زمان، مکان، علت و معلول و هویت می‌شـوند. آشـکار اسـت که میان «عاشـق زنده» و «عاشـق مُرده»، یا به‌عبارتی دیگر، «زندگی» و «مرگ»، فاصـله‌ای زمانی و مکانی، ولو بسـیار کوتاه، وجود دارد. همچنین آشـکار اسـت که میان «زندگی» («عاشـق زنده») و «مرگ» («عاشـق مُرده») پیوندی علی‌معلولی برقرار اسـت، زیرا زندگی از طریقِ رشـته‌ای از علت‌ها و معلول‌های میانی در نهایت به مرگ ختم می‌شـود. و بالاخره آشـکار اسـت که هویتِ «عاشـق

زنده» با هویت «عاشـــق مُرده» متفاوت اســـت و میان آن‌ها این‌همانی وجود ندارد. با این‌همه، تمامی این پیوندهای حیاتیِ میان‌فضـایی، زیر تأثیر عملکرد فشـرده‌سـازی، درونِ فضـای آمیزه کوتاه‌گردانی و فشـــرده شـــده‌اند و به‌صـــورتِ پیوند یگانگی درآمده‌اند. بدین‌ترتیب، از طریقِ فشـرده‌سـازی فاصلهٔ زمانی و مکانی و نیز علی‌معلولی میان «عاشق زنده» و «عاشق مُرده» است که فردبه‌یک‌باره از میانهٔ زندگی به انتهای آن پرتاب می‌شود، یا به‌عبارتی دقیق‌تر، انتهای زندگی ناگهان به میانهٔ زندگی می‌افتد. و نیز به‌علت فشـــرده‌ســـازیِ پیوند حیاتی هویت یا این‌همانی در هیئت پیوند یگانگی است که تفاوت میان «عاشق زنده» و «عاشق مُرده» از میان برداشته می‌شود و فرد هر دوی آن‌ها را خویشتنِ خود احساس می‌کند.

پس از فراغت از عملیات‌های شـناختی یادشـده، مخاطب، به‌مدد عملکردِ پرداخته‌سازی، در ذهنِ خود فضایی آمیزه را شبیه‌سازی می‌کند که در آن فردی در عین آن‌که از شدتِ عشق خود به معشـوق (و/یا از سـرِ بی‌اعتنایی معشـوق به او) مُرده اسـت، با این‌همه زنده است و به مُردهٔ خود درود می‌فرســتد، و بدین‌ســان به‌شــیوه‌ای غیرمســتقیم از بی‌اعتناییِ معشـــوق شـــکایت می‌کند.معنای پیدایشـیِ موجود در این خوانش به سـاختاری اغراق‌آمیز و متناقض‌نما برمی‌گردد که درونِ فضـای آمیزه پدید می‌آید، و شـاعر از آن جهتِ ابرازِ شـکایتِ خود به معشـوق، البته به‌شـیوه‌ای غیرمسـتقیم و ظریف، سود می‌جوید: رنجِ رسیده از سوی معشوق (به هر دلیلی، چه بی‌اعتنایی یا هر چیز دیگر) باعث شـده اسـت وی بمیرد اما در عینِ حال هم‌چنان زنده است و می‌تواند به مُردهٔ خود درود بفرستد.



شکل ۵. شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به خوانشِ سوم (پارادوکسیکال) از شعر شمارهٔ (۱)

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، خوانشِ چهارمی نیز، هرچند تا اندازه‌ای دور از ذهن، قابل‌تصور است، و در این‌جا به‌طور مختصر به آن می‌پردازیم. مطابق این خوانش، که می‌توان آن را خوانش «بیمارناک» خواند، راوی،به‌جهتِ تثبیت عاطفی بر روی معشوق در حالی‌که مورد بی‌اعتنایی یا طردِ او قرار گرفته، دچارِ تجزیه و دوگانگی شخصیت شده است، به‌گونه‌ای که بخشی ازشخصیت وی بخش دیگر آن را، مُرده می‌پندارد و به آن درود می‌فرستد[1]. شبکهٔ ادغامیِ این خوانش شبکه‌ای چنددامنه است که از سه فضای درون‌داد تشکیل یافته است: فضای درون‌دادِ نخست شاملِ «دوگانگیِ هویتی یا شخصیتی» می‌شود؛ فضای درون‌داد دوم را مجازِ مفهومیِ «هر بخشی از شخصیت به‌منزلهٔ کلِّ شخصیت است» شکل می‌دهد؛ فضای درون‌داد سوم نیز از استعارهٔ مفهومیِ «آسیب و مرگ روحی آسیب و مرگ جسمانی است» تشکیل شده است.

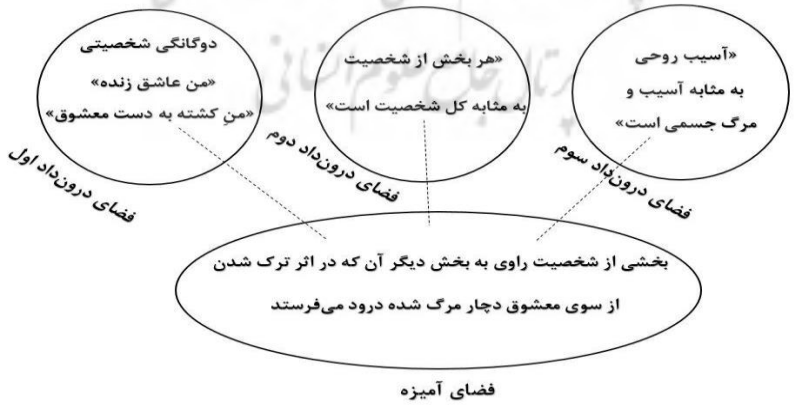
فضای درون‌دادِ اول، یعنی «دوگانگی شخصیتی»، صورتی فشرده‌زدایی‌شده[2] از یک آمیزهٔ مفهومی دیگر، «منِ آدمی» یا «یگانگیِ هویت»، است. شبکهٔ ادغامیِ این آمیزهٔ مفهومی («یگانگیِ هویت») از بی‌شمار فضاهای درون‌داد تشکیل یافته است: برای نمونه، «منِ دورانِ کودکی» برای فضای نخست؛ «منِ بزرگسالی» برای فضای درون‌دادِ دوم؛ «منِ دیروز» برای فضای درون‌دادِ سوم؛ «منِ عاشقِ زنده» برای فضای درون‌دادچهارم؛ «منِ کُشته به‌دستِ معشوق» برای فضای درون‌دادِ پنجم؛ و همین‌طور الی آخر. میانِ این فضاهای درون‌داد شماری پیوندِ حیاتی، از جمله زمان، مکان، تغییر و این‌همانی (هویت) برقرار است؛ بدین‌معنی که، برای نمونه، میانِ فضای درون‌دادِ نخست («منِ دوران کودکی») و فضای درون‌دادِ پنجم («منِ کُشته به‌دستِ معشوق») به‌لحاظِ زمانی و مکانی فاصله وجود دارد؛ یکی (منِ کشته به‌دستِ معشوق) حاصلِ تغییرِ دیگری (منِ کودک) است؛ و در عین‌حال همهٔ آن‌ها با هم این‌همانی دارند («من» همیشه «من» است). درونِ فضای آمیزه، همهٔ این فضاهای درون‌داد درهم‌می‌آمیزند و پیوندهای حیاتیِ موجود میانِ آن‌ها فشرده‌سازی می‌شود و به‌صورتِ پیوندِ حیاتیِ مبتنی‌بر یگانگی درمی‌آید: هم

---

۱. چنان‌چه شعر مزبور این‌گونه بود، «نور به قبرِ من بیارد / که عاشقِ توست»، در این صورت خوانش یادشده مقبولیت بیش‌تری می‌یافت، چه تفاوت میان ضمایر اول‌شخص و سوم شخص برای ارجاع به خویشتن به‌روشنی نشان از شکاف و انقسامِ شخصیتی دارد.

2. decompressed

از این‌رو است که افراد قادر می‌گردند، در زندگیِ عادی و روزمرهٔ خود، از موجودیتی به‌نامِ «من» سخن بگویند که، در عینِ تکثّر و چندگانگی، از ماهیتی یگانه برخوردار است. آن‌چه مخاطب در فضای درون‌دادِ اول، یعنی «دوگانگی هویت»، با آن مواجه می‌شود، در واقع، همان آمیزهٔ «من» یا «یگانگیِ هویت» است که پیوندهای حیاتیِ موجود میان فضاهای درون‌دادش (در این‌جا، دو فضای درون‌داد «من عاشقِ زنده» و «من کُشته به‌دستِ معشوق») فشرده‌زدایی شده‌اند، و لذادوگانگیِ شخصیتی پدید آورده‌اند،وضعیتی مشابه در برخی بیمارانِ روحی‌روانی. فرافکنی این دو فضای درون‌دادِ فشرده‌زدایی‌شده (که محتوای فضای درون‌دادِ اول شبکهٔ ادغامیِ آمیزهٔ شعر موردبررسی را تشکیل می‌دهند) در کنار دو فضای درون‌داد دیگر («هر بخشی از شخصیت به‌منزلهٔ کلِّ شخصیت است» و «آسیب و مرگ روحی آسیب و مرگ جسمانی است») به‌درون فضای آمیزه خوانش چهارم یادشده را پدید می‌آورند: فرافکنیِ مجازِ مفهومیِ «هر بخشی از شخصیت به‌منزلهٔ کلّ آن است» به‌درون آمیزه باعث می‌شود هر یک از دو بخش شخصیتی که در اثرِ فروپاشیِ روحی‌روانیِ ناشی از آسیبِ عاطفی تجزیه و از یک‌دیگر جدا شده‌اند حکمِ شخصیتی کامل را (در اثرِ کارکردِ مجازِ مفهومیِ جزء به کل) پیدا کنند. پس از آن، فرافکنیِ استعارهٔ «آسیب و مرگِ عاطفی آسیب و مرگِ جسمانی است» به‌درونِ فضای آمیزه یکی از بخش‌های جداشدهٔ راوی را که دچار آسیب روحی شده به موجودی مُرده تبدیل می‌سازد. نتیجه: بخشی از شخصیت راوی به بخش دیگر آن که در اثر بی‌اعتنایی یا ترکِ معشوق دچار مَرگ روحی شده درود می‌فرستد.



شکل ٦. شبکهٔ ادغامی خوانش چهارم از شعر شمارهٔ (۱)

چنان چه از دیدگاه اصـــولِ بهینگی به خوانش‌های بالا بنگریم، در خوانشِ نخســـت و دوم، اصـولِ بیشـینه‌سازیِ فشرده‌سازی و توپولوژی (ساخت‌های موجود در فضاهای درون‌داد اول و دوم، یعنی نقش‌هـا و ارزش‌هـا، درونِ آمیزه در عینِ هم‌آمیختگی بـا یـک‌یگر هم‌چنـان حفظ شده‌اند: راوی در عینِ آن‌که ارزش است نقشِ فرستندهٔ درود و عاشق را هم به‌عهده دارد)، اصل کامل‌سـازیِ الگو (طرح‌واره‌های فرافکنی‌شده به‌درونِ آمیزه طرح‌واره‌هایی هستند که از پیش در زبان فارســی موجود بوده‌اند، مانند «عشــقِ تعالی‌بخش» و «عشــق وفادارانه»)، اصــولِ ادغام و شـبکه‌واری (معنای پدیدآمده درونِ آمیزه مفهومی یک‌دسـت و یک‌پارچه اسـت)، واسـازی (از طریقِ عناصـرِ موجود در آمیزه، مانندِ اصـطلاحِ «نور باریدن به قبرِ کسی» و «عاشقِ کسی بودن»، می‌توان به بازسـازی کلّ شـبکهٔ ادغامی نهفته در پسِ پشتِ آن پرداخت، چون معنای ستایش از عشق و عاشقی را می‌رسانند) رعایت شده‌اند. اما در خوانشِ سوم، علاوه‌بر این اصولِ حاکمیتی، دو اصـلِ بیشینه‌سازیِ پیوندهای حیاتی و شدت‌بخشی به پیوندهای حیاتی نیز برآورده شده‌اند، بدین‌ترتیب که مخاطب، نخسـت، با تشـخیص این‌که شبکهٔ ادغامیِ نهفته در پسِ متن مزبور نه یک شـبکهٔ سـاده بلکه شبکه‌ای چنددامنه است، به شناساییِ پیوندهای حیاتیِ زمان، مکان، علت و معلول وهویت میان فضـاهای درون‌داد آن نائل می‌آید، و بنابراین، شـمار پیوندهای حیاتی را از یکی (پیوند نقش و ارزش، در دو خوانش نخست) به چهار مورد افزایش می‌دهد، و دوم، از طریقِ حـذفِ بســیاری از مراحلِ میانی در زنجیرهٔ زمانی، مکانی و علی‌معلولیِ رویدادهایی که می‌توانند به مرگِ فردی عاشـق در اثر عشـق به معشـوق بینجامند (تنها به ذکرِ دو نقطهٔ آغازین (عاشــق‌بودن) و نقطهٔ پایانی (مُردن) اکتفا شــده اســت)، پیوندهای مزبوررا فشــرده‌ســازی و کوتاه‌گردانی ساخته و لذا به آن‌ها شدت بخشیده است. طبقِ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، هر آمیزه یا خوانشی که بیش‌ترین اصولِ بهینگی را در ساخت‌وپرداختِ خود برآورده سازد خوانشِ بهینه محسـوب می‌شود، و بنابراین، خوانشِ سوم را می‌توان در مقایسه با دو خوانشِ نخست خوانشِ بهینه قلمداد نمود. البته این بدان معنا نیســت که خوانش‌های دیگر نادرســت‌اند، بلکه صــرفاً اصولِ بهینگیِ کم‌تری را برآورده می‌سازند.

در مورد خوانش چهارم، گرچه درست است اصل کامل‌سازی الگو در آن رعایت شده است (سـاختارِ مفهومیِ «دوگانگی شـخصـیت» در قالبِ مفاهیمی مثل «فروپاشی شخصیت»، «با خود حرف زدن» و مانند این‌ها پیشاپیش در زبان فارسی وجود دارد)، با این‌همه بسیاری اصول دیگر

در آن برآورده نشده‌اند، و بنابراین، نسبت‌به بقیهٔ خوانش‌ها از بهینگی کم‌تری برخوردار است؛ برای نمونه، اصولِ واسازی و ارتباط در آن رعایت نشده‌اند، زیرا هیچ عنصری در متن شعری وجود ندارد که حکایت از تجزیهٔ شخصیتِ راوی داشته باشد، و بنابرآن بتوان به‌مدد آن به بازسازیِ شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به چنین خوانشی پرداخت: چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، اگر متن بدین‌صورت می‌بود، «نور به قبر من ببارد / که عاشق توست»، در این‌صورت، از آن‌جا که هر دو ضمیر اول‌شخص و سوم‌شخص به موجودیت یگانه‌ای اشاره می‌کنند و لذا حاکی از انقسام شخصیتی هستند، در چنین حالتی دو اصل مزبور برآورده می‌شدند، حال آن‌که متن اصلیِ شعر این‌گونه نیست. گرچه در این خوانش، اصول ادغام و شبکه‌واری برآورده شده‌اند (خوانش مزبور خوانشی نسبتاً منسجم است)، با این‌همه در متن شعری، چنان‌که اشاره شد، به‌علت عدم رعایت دو اصل واسازی و ارتباط، قرینه‌ای یافت نمی‌شود که از چنین خوانشی حمایت کند. هم‌چنین در مقایسه با خوانش سوم، خوانش چهارم، به‌طور مشخص، اصل شدت‌بخشی به پیوندهای حیاتی را نیز رعایت نکرده است: گرچه در خوانش چهارم، مانند خوانش سوم اصل بیشینه‌سازی پیوندهای حیاتی از طریقِ شناسایی پیوندهای زمان، مکان، علت و معلول و هویت رعایت شده است، با این‌همه در آن، برعکس خوانش سوم، به‌جای آن‌که پیوندهای حیاتیِ زمان، مکان، علت و معلول و هویت فشرده‌سازی و یگانه گردند، ارتباط میانِ حلقه‌های تشکیل‌دهندهٔ این پیوندها از میان رفته است و لذا از یک‌دیگر جدا و منفک شده‌اند، و هم از این‌رو است که دو بُعد از شخصیت راوی تبدیل به موجودیت‌هایی کاملاً مستقل و جداگانه گشته‌اند. همهٔ این نکات ما را به این سو سوق می‌دهند تا خوانش سوم را خوانش بهینه به‌شمار بیاوریم، هرچند خوانش‌های دیگر نادرست نیستند، بلکه تنها از بهینگی کم‌تری برخوردارند.

جدول ۱. ویژگی‌های مربوط‌به خوانشِ نخست از شعر شمارهٔ (۱)

نوع شبکهٔ ادغامی	ساده
نوع آمیزهٔ مفهومی	ساده
پیوندِ حیاتی و فشرده‌سازیِ آن	نقش و ارزش، که به یگانگی فشرده‌سازی شده است
ساختارِ پیدایشی	تجلیل از معشوق

جدول ۲. ویژگی‌های مربوط‌به خوانش دوم از شعر شمارهٔ (۱)

نوع شبکهٔ ادغامی	ساده
نوع آمیزهٔ مفهومی	ساده
پیوندِ حیاتی و فشرده‌سازیِ آن	نقش و ارزش، که به یگانگی فشرده‌سازی شده است
ساختارِ پیدایشی	تجلیل از عاشق

جدول ۳. ویژگی‌های مربوط‌به خوانشِ سوم از شعر شمارهٔ (۱)

نوع شبکهٔ ادغامی	چنددامنه
نوع آمیزهٔ مفهومی	ساده
پیوند حیاتی و فشرده‌سازیِ آن	زمان، مکان، علت‌ومعلول و هویت، که به یگانگی فشرده‌سازی شده‌اند
ساختار پیدایشی	فردِ مُرده‌ای که زنده است و به روحِ خود درود می‌فرستد

جدول ٤. ویژگی‌های مربوط‌به خوانش چهارم از شعر شمارهٔ (۱)

نوع شبکهٔ ادغامی	چنددامنه
نوع آمیزهٔ مفهومی	ساده
پیوند حیاتی و فشرده‌سازیِ آن	زمان، مکان، علت‌ومعلول و هویت، که فشرده‌زدایی شده‌اند
ساختار پیدایشی	بخشی از شخصیت راوی به بخش دیگر آن که در اثر بی‌اعتنایی یا ترکِ معشوق دچار مَرگ روحی شده درود می‌فرستد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵. نتیجه‌گیری

چنان‌که در تجزیه و تحلیلِ شعرِ برگزیده از رسول‌زاده مشاهده شد، نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، به‌مدد سازوکارهای شناختی خود، به‌خوبی از عهدهٔ تبیین و توجیه خوانش‌های گوناگون از متنی یکسان برمی‌آید. مطابق این چارچوب، خوانش‌های گوناگون از متون یکسان عمدتاً حاصلی هستند از تفاوت در اجرای فرایندها و عملکردهایی شناختی، به‌ویژه انتقال طرح‌واره‌ای و فشرده‌سازیِ پیوندهای حیاتی، که در مراحل مختلف بازسازی شبکه‌های ادغامیِ نهفته در پسِ پشتِ آمیزه‌های مفهومی در طول عمل خوانش از سوی مخاطب صورت می‌گیرند. بدین‌سان، می‌توان به نظریهٔ مزبور در حکمِ روایتی شناختی از نظریهٔ پساساخت‌گرایانهٔ دریدا نگریست که برای مفهومِ نسبیت در خوانش توصیف و تبیینی مبتنی‌بر یافته‌های

زبان‌شناسی شناختی فراهم می‌آورد، و تنها به کلی‌گویی اکتفا نمی‌کند، بلکه به‌طور دقیق چندوچون این نسبیت تفسیری و شرایطِ شکل‌گیری آن را به‌لحاظ شناختی توجیه می‌کند. هم‌چنین، نظریهٔ مزبور گرچه در نظر به تفسیرهای مختلف از متن مجال می‌دهد، با این‌همه بر اساس اصولِ بهینگیِ خود که بر خوانش حاکمیت دارند در عمل برخی از خوانش‌های ممکن را ارجح یا بهینه تلقی می‌کند و برای تمامی آن‌ها اعتباری یکسان قائل نمی‌شود. از سویی دیگر، امکان خوانش‌های گوناگون از متنی واحد مستلزم آن است که متن واجد ابهام باشد، و، چنان‌چه ابهام را یکی از ویژگی‌هایی در نظر بگیریم که متنی را تبدیل به متنی ادبی یا شعری می‌سازد (گراهام، ۱۳۹٤: ۲٤۳-۲٤۲)، در این صورت، بر پایهٔ یافته‌های خود در این پژوهش (خوانش‌های گوناگون از متنِ شعریِ واحد)، می‌توانیم این‌طور نتیجه‌گیری کنیم که اشعار سپید این شاعر، چنان‌که نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی آشکار می‌سازد، واجد این ویژگیِ ادبی‌ساز هستند و لذا می‌توانند در ردهٔ آثارِ ادبی و شعری قرار بگیرند.

کتابنامه

۱. اردبیلی، لیلا. (۱۳۹۲). *معناشناسی شناختی و کارکرد نظریهٔ آمیختگی مفهومی در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی*. پایان‌نامهٔ دکتری منتشرنشده دانشگاه پیام نور.

۲. برکت، بهزاد، و همکاران. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانهٔ ایرانی)*. ادب‌پژوهی:۲۱. صص. ۳۱-۹

۳. پُردل، مجتبی، و حدائق، رضایی، و رفیعی، عادل. (۱۳۹٦). «آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایهٔ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی».«*جستارهای زبانی* »،«۳۸:٤۳-٦٦.»

٤. رسول‌زاده، کامران. (۱۳۹۵). *فکر کنم باران دیشب مرا شسته امروز «تو»ام*. تهران: انتشارات مروارید.

۵. زیما، پیتر وی. (۱۳۹٤). *فلسفهٔ نظریهٔ ادبی مدرن*. رحمان ویسی‌حصار و عبدالله امینی. تهران: رخداد نو.

٦. صادقی، لیلا. (۱۳۹۲). ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریهٔ ادغام مفهومی. *جستارهای زبانی، «۱۲:». صص. ۷۵-۱۰۳*

۷. گوردن، گراهام. (۱۳۹٤). *فلسفهٔ هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی*. مسعود علیا. تهران: ققنوس.

8. Bianchi, C. & Gieri, M. (2009). 'Eco's Semiotic Theory'. In P. Bondanella, (ed.), *New Essays on Umberto Eco*: 17-33. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Coulson, S., & Oakley, T. (2000). 'Blending Basics'. *Cognitive Linguistics* 11: 175-196

10. Cristina, F. (2009). 'From the Rose to the Flame: Eco's Theory and Fiction between the middle Ages and Postmodernity.' In P. Bondanella, (ed.), *New Essays on Umberto Eco*: 50-70. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Dancygier, B. (2011). *The Language of Stories: A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Dzeren-Glowacka, S. (2012). 'Formal and Conceptual Blending in Terry Pratchett's Discworld'. *UK-CLA Meetings* 1: 193-208
13. Fauconnier, G. & Turner, M. (1999). 'Metonymy and conceptual'.*Metonymy in Language and Thought*: 77–90.
14. Fauconnier, G. & Turner, M. (2000). 'Compression and global insight'. *Cognitive Linguistics* 11, 3–4: 283–304.
15. Fauconnier, G. & Turner, M. (2003). 'Polysemy and conceptual blending'. *Polysemy: Patterns of Meaning inMind and Language*: 79–94.
16. Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
17. Gavins, J & Steen, G. (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge
18. Grady, J., Oakley, T., & Coulson, S. (1999). 'Blending and metaphor'. *Metaphor in Cognitive Linguistics*: 101–124.
19. Hartner, M. (2008). 'Narrative Theory Meets Blending: Multiperspectivity Reconsidered.' In Schlaeger, J. & Stedman, G. (eds.), *The Literary Mind* [*REAL* 24]: 181-194. Tübingen: Narr.
20. Hawkes, Terence (2003). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge
21. Semino, E. (2006). 'Blending and characters' mental functioning in Virginia Woolf's *Lappin and Lapinova*'. *Language and Literature* 15(1): 55-72.
22. Turner, M (2014). *The Origins of Ideas*. Oxford: Oxford University Press.
23. Turner, M. (1996). *The Literary Mind: The Origins of Language and Thought*. Oxford: Oxford University Press.
24. Ungerer, F., & Schmid, H.-J. (2006). *an Introduction to Cognitive Linguistics.* Harlow/London: longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی