فصلنامهٔ مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال هفتم، شمارهٔ ۲٤، بهار ۱۳۹۸، صص ۹۳-۱۱۵

تحلیل فشرده‌سازی در سینما در چارچوب نظریهٔ آمیختگی مفهومی در فیلم سینمایی *رقص در غبار*[۱]

آرزو مولوی وردنجانی[۲]
دانشجوی دکتری گروه زبان شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران
گروه زبان‌شناسی همگانی، پردیس علوم تحقیقات خوزستان، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران
ساسان شرفی[۳]
استادیار گروه زبان‌شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران
الخاص ویسی[٤]
دانشیار گروه زبان‌شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران
دانشیار گروه زبان و زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، ایران
منصوره شکرآمیز[۵]
استادیار گروه زبان‌شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

چکیده

فشرده‌سازی از مفاهیم کلیدی و نقطهٔ عطف نظریهٔ آمیختگی مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲) است. این نظریه که در چارچوب معنی‌شناسی شناختی تدوین شده است، درپی ارائهٔ مدلی شناختی برای ساخت معنا است. فشرده‌سازی به انسان امکان می‌دهد تا به‌طور هم‌زمان زنجیره‌های پی‌درپی و پراکندهٔ استدلال منطقی را کنترل و معنای آن‌ها را درک کند. پژوهش حاضر سعی دارد با هدف تبیین فرایند فشرده‌سازی در ایجاد نوآوری، تصویرسازی و ماهیت پویای ساخت معنا در شبکهٔ آمیختگی مفهومی به بررسی مضامین نهفته در فیلم *رقص‌درغبار* به کارگردانی اصغر فرهادی (۱۳۸۱) بپردازد. یافته‌ها بیان‌گر آن است که رابطهٔ حیاتی برون‌فضاییِ بازنمایی به‌کاررفته، از بسامد تکرار بالایی نسبت به سایر روابط حیاتی برخوردار بوده و پس از آن، به‌ترتیب بسامدِ کاربرد روابط قیاس و تغییر، علّت – معلول و جزء – کل و درنهایت، روابط زمان، واسنجی و مکان قرار می‌گیرند که در فضای آمیخته در روابط حیاتی درون‌فضایی یکتایی، هویت، زمان‌سنجه‌ای، رابطهٔ مقوله‌ای و ویژگی فشرده می‌شوند. افزون بر این، یافته‌ها نشان می‌دهد این نظریه در ایجاد مفاهیم نوظهور و پیوستگی معنایی کفایت قابل قبولی دارد، امّا به‌نظر می‌رسد در بازنمایی انسجام روایی فیلم چندان توانمند ظاهر نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ آمیختگی مفهومی، آمیختگی، فشرده‌سازی، روابط حیاتی.

۱- تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۷/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۹
۲- پست الکترونیکی: molavi_ar@yahoo.com
۳- پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ssnsharafi@yahoo.com
٤- پست الکترونیکی: elkhas@yahoo.com
۵- پست الکترونیکی: mansoore.shekaramiz@gmail.com

۱- مقدّمه

فشرده‌سازی[۶] یکی از نقاط قوّت نظریهٔ آمیختگی مفهومی به شمار می‌رود که رویدادهای پراکنده را به نفع رسیدن به مقیاس انسانی[۷] فشرده ساخته و زمینهٔ انسجام اطّلاعات را در ذهن انسان فراهم می‌آورد (فوکونیه، ۲۰۰۰). به‌باور فوکونیه و ترنر[۸]، فشرده‌سازی به انسان امکان می‌دهد به طور هم‌زمان زنجیره‌های پیاپی و پراکندهٔ استدلال منطقی را کنترل و معنای کلّی این زنجیره‌ها را درک کند؛ برای مثال، زمانی که شخصی در فروشگاه فرش ایستاده و با نگاه به فرش مورد نظر، آن را در خانهٔ خود تصوّر می‌کند، یا زمانی که مکالمه‌ای که سال‌ها پیش با کسی داشته‌است را در ذهن مرور می‌کند و می‌اندیشد چه پاسخی می‌توانست به آن بدهد، در واقع مکان و زمان را فشرده می‌سازد (فوکونیه، ۲۰۰۰). گیبز[۹] (۲۰۰۰) از دیدگاه روان‌شناختی، به نظریهٔ آمیختگی می‌نگرد و معتقد است که تبیین پدیده‌های زبانی و مفهومی، توجّه به ساخت معنا از چشم‌اندازی پویا و بازشناسی ویژگی‌های شناختی آن در این رهیافت، قابل توجّه است.

پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که روش معناسازی در نظریهٔ آمیختگی مفهومی در مطالعات روایت‌شناختی و گفتمانی چندی به کار گرفته شده است؛ برای نمونه، جوی[۱۰] و دیگران (۲۰۰۹) در مطالعه‌ای، آگهی‌های بازرگانی را براساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی بررسی کردند. مطالعهٔ فرایندهای شناختی ساخت معنا در تبلیغات به آن‌ها نشان داد چطور طرح‌بندی[۱۱] دیداری به کمک رنگ‌ها، واژه‌ها، تصاویر و زاویهٔ دوربین در شیوه‌های درک مخاطب از متن آگهی تأثیرگذار است. به اعتقاد آنان، بروز واکنش احساسی درپی فرایندهای استنتاج، مقایسه، انتخاب و ترکیب بافت کلامی و تصویری اتّفاق می‌افتد؛ افزون بر این، آگاهی از دانش بین فرهنگی نیز، در درک چرایی و چگونگی موفّق بودن برخی آگهی‌ها ضرورت دارد.

کوک[۱۲] (۲۰۱۰) معتقد است پژوهش‌گران علوم شناختی نگاه متفاوتی به تئاتر و اجرای نمایش دارند که افق‌های جدیدی از پرسش و پاسخ در مورد بازخوانی متون باز می‌کند. او فکر می‌کند نظریهٔ استعارهٔ

6. compression
7. human scale
8. G. Fauconnier & M. Turner
9. R. W.Gibbs
10. A. Joy
11. layout
12. A. Cook

مفهومی لیکاف و همچنین نظریهٔ آمیختگی مفهومی فوکونیه و ترنر رهیافت تازه‌ای از مطالعهٔ شکسپیر فرا روی پژوهش‌گران قرار می‌دهند؛ به‌همین منظور، با مطالعهٔ نمایشنامهٔ *هملت* در چارچوب نظری آمیختگی مفهومی، سعی می‌کند نشان دهد چطور این نظریه درک ساختار ادبی و مفهومی آثار شکسپیر و نحوهٔ درک مخاطب از آن‌ها را ممکن می‌سازد. کوک (۲۰۱۰)، این‌طور نتیجه می‌گیرد که زبان تنها نظامی از نشانه‌ها نیست که انسان آن را در روایت‌گری و توصیف رویدادها به کار گیرد؛ بلکه پدیده‌ای خلاّق و بدیهی است؛ بنابراین، زبان و اجرا می‌تواند در مخاطب اثر بگذارد و ذهنیت او را تغییر دهد. پورتو و رومانو[۱۳] (۲۰۱۰) به مطالعهٔ آمیزش مفهومی در روایات شفاهی پرداخته و نتیجه می‌گیرند فضاهای روایی در سطح خرد روایت به مخاطب کمک می‌کند اطّلاعات پراکنده را به صورت یک کلّ منسجم درک نماید.

استانکو[۱۴] (۲۰۱۵) در پژوهشی به تحلیل کاربردشناختی از الگوی استند-آپ کمدیِ ایزارد[۱۵] پرداخته و به‌منظور درک چگونگی خلق طنز توسّط کمدین و ادراک آن از سوی مخاطب، نقش شبکهٔ آمیختگی مفهومی را در ساختار ژانر کمدی بررسی کرده است. یافته‌های این پژوهش، اهمّیّت استنتاج کاربردشناختی در بازشناسی ایده‌های طنز و معنای طنزآمیز را که ازطریق فرایند تفسیر گزینشی به مخاطب امکان می‌دهد تا معنای درون بافتی و برون بافتی را از بافت زبانی و فرازبانیِ اجرا برداشت کنند، برجسته می‌سازد.

دنسیگیر[۱۶] با استفاده از مفاهیم نظریهٔ فضاهای ذهنی، به الگوی تازه‌ای با عنوان آمیختگی فضاهای ذهنی روایی دست یافت. به‌باور دنسیگیر بررسی فضاهای ذهنی نشان می‌دهد چطور شبکهٔ فضاهای ذهنی همبستگی توأم میان انتخاب مفاهیم، تصاویر و برش‌های گفتمان و معنای حاصل را باز می‌کنند؛ حال آن که داستان روایی در مقایسه با این موارد، بسیار پیچیده‌تر بوده و هدف روایی داستان درپی گزینش، فشردگی و آمیختگی ساختارهای روایی محقّق می‌شود (دنسیگیر، ۲۰۱۲: ۳۵-۳۶). او انگاره‌ای کلّی از فضای روایی داستان به دست می‌دهد که شامل فضای چشم انداز داستان، فضای روایی‌اصلی، فضای راوی و فضای شخصیت‌ها می‌شود. مخاطب با شناسایی این فضاها و ادغام آن‌ها در سطح خرد تحلیل شناختی، داستان نوظهور را در سطح کلان در می‌یابد.

13. M. D. Porto & M. Romano
14. Z. Stanko
15. Izzard
16. B. Dancygier

در مطالعات داخلی، این نظریه بیشتر در مطالعهٔ متون مختلف ادبی، روایی نوشتاری/ شفاهیِ عامیانـه و رسانه به‌کار گرفته شده است؛ از جمله، برکـت و همکـاران (۱۳۹۱) کوشـیدند بـا بررسـی داسـتان‌هـای عامیانهٔ ایرانی، به توصیف تصویرسازی مفهومی و نقش مفهوم‌سازی و تخیّل در ساخت معنـا بپردازنـد و نتیجه می‌گیرند که استفاده از دستاوردهای تازهٔ علوم‌شناختی ما را به دریافت عمیق‌تر و درک بهتر معنـای متون ادبی راهنمایی می‌کند.

صادقی (۱۳۹۲) مسئلهٔ ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی را بر پایهٔ نظریه آمیختگی مفهـومی مـورد مطالعه قرار داده و نوع جدیدی از درک رابطهٔ بین تصویر و نوشتار را معرّفـی مـی‌کنـد کـه براسـاس آن، تصویر سبب تغییر معنای استعاری نوشتار می‌شود. اردبیلی و دیگران (۱۳۹٤) به مطالعهٔ پیوستگی معنـایی متن از منظر آمیختگی مفهومی همّت گمارده و داده‌های خود را از خلال قصّه‌های عامیانـهٔ زبـان فارسـی که نمونهٔ بارزی از تلفیق واقعیّت و پدیده‌ها یـا امـور خـلاف واقـع هسـتند، برگزیدنـد. یافتـه‌هـای ایـن پژوهش، بر نقش مهمّ ابزارهای این نظریه در ساخت پیوستگی معنایی و تفسیر گفتمان صحه می‌گذارد.

در پژوهشی دیگر، حسام‌پور و سینایی نوبندگانی (۱۳۹٤) مسئلهٔ فرایندهای ساخت معنـا در ذهـن را در مجموعهٔ تلویزیونی *کلاه قرمزی* مورد مطالعه قرار داده، با ارائهٔ تفسیرهای شناختی به مفاهیم رمزگونـهٔ روایت‌شده وضوح بخشیده و کاربست نظریهٔ درهم‌آمیزی مفهومی را در تقویت مهارت‌های تفکّر نقّادانـه مؤثّر می‌دانند. نجفی و همکاران (۱۳۹۵) نیز، با هدف تحلیـل شـناختی متـون روایـی، الگـوی آمیختگـی فضاهای ذهنی روایی دنسیگیر را برگزیده و فرایندهای شکل‌گیری معنا در متون روایی را بررسی کردنـد. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد فضاهای ذهنی روایی از برخی پیچیدگی‌ها و ویژگی‌های سـاخت معنـا در این متون پرده برمی‌دارد.

مرور مطالعات یادآور آن است که متن فیلم سینمایی، به‌مثابهٔ نوع پیچیده‌ای از متون گفتمـانی تـاکنون کمتر مورد توجّه معنی‌شناسان شناختی، به‌ویژه در مطالعات داخلـی، قـرار گرفتـه اسـت. فـیلم، یکـی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده به زبان و روایت ما از جهان اجتمـاعی و زنـدگی روزمـرّه بـوده و سـینمای معاصر نشانهٔ متمایز و ممتازی از تحوّلات فرهنگـی – اجتمـاعی و ابـزاری بـه‌منظـور خلـق، بازتولیـد و بازنمایی نشانه‌های فرهنگی در جوامع مدرن است؛ بنابراین، پژوهش حاضر بر آن شد تـا بـه جسـتجوی شیوهٔ فشرده‌سازی و بازنمایی مفاهیم و مضامین در متن فیلم سینمایی *رقـص در غبـار*، سـاختهٔ فرهـادی (۱۳۸۱) پرداخته و از این رهگـذر، میـزان کارآمـدی الگـوی شـبکه‌ای آمیختگـی مفهـومی را در تحلیـل معناسازی در فیلم‌های سینمایی تبیین و توصیف کند.

۲- چارچوب نظری آمیختگی مفهومی

رویکرد نظری آمیختگی مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۱۹۹۸ و ۲۰۰۲) که از دو سنّت استعارهٔ مفهومی و نظریهٔ فضاهای ذهنی در معنی‌شناسی ریشه گرفته است، افق‌های تازه‌ای فراروی پژوهش‌گران زبان‌شناسی شناختی و روایت‌شناسان می‌گشاید. این نظریه به‌لحاظ طرح و مفاهیم اصلی، با نظریهٔ فضاهای ذهنی قرابت دارد و برخی معنی‌شناسان شناختی به‌دلیل جنبه‌های پویای ساخت معنا و ارتباط آن با ساختار فضاهای ذهنی، این رویکرد را شکل گسترش‌یافتهٔ نظریهٔ یادشده می‌دانند. نظریه‌پردازان این دیدگاه معتقدند فرایند آمیختگی مفهومی یا ادغام، عملیات شناختی پایه‌ای برای تفکّر به‌شمار می‌رود. ادّعای اصلی مطرح‌شده در نظریهٔ آمیختگی این است که فضاهای ذهنی یا بسته‌های مفهومی و قالب‌ها که فضاهای درون‌داد را می‌سازند، در مواجهه با محرّک‌های کلامی و غیرکلامی در ذهن فرد برانگیخته شده، با پیکربندی جدیدی در قالب فضای آمیخته ترکیب می‌شوند و ضمن گسترش گفتمان، معنا را شکل می‌دهند؛ بنابراین، این فضاها سازه‌های شناختیِ از پیش موجود در نظام مفهومی هستند، یا در جریان گفتمان ساخته می‌شوند.

پیوستگی ساختار مفهومی فضای آمیخته مدیون فرافکنی مؤلّفه‌ها از فضاهای درون‌داد و گزینش انتخابی اجزای خاصّی از آن و فشردگی روابط حیاتی[17] است؛ بنابراین، پیدایش مفهوم آمیخته وابسته است به ساختار درونی فضاهای درون‌داد که خود شامل مشارکان[18]، ویژگی‌های زمانی و مکانی و سایر روابط میان عناصر درون آن‌ها می‌شود و به‌صورت برخط[19]، یعنی همگام با پیشرفت گفتمان شکل می‌گیرد. ادامهٔ این بخش، با صرف نظر از جزئیات شبکهٔ آمیختگی مفهومی، به عملیات فشرده‌سازی که نقطهٔ عطف سازوکار آمیختگی و مورد توجّه این مقاله است می‌پردازد.

۲-۱- فشرده‌سازی

مهم‌ترین کارکرد آمیختگی، دستیابی به نگرش جهانی است؛ به‌عبارت دیگر، هر مفهوم آمیخته، شاهکاری خلاّقانه به‌شمار می‌رود که به فرد امکان می‌دهد با نگاه دوباره به پدیده‌ای، به معنای تازه‌ای دست یابد. فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) ادّعا می‌کنند درهم‌آمیزی مفاهیم به [ذهن] فرد توانایی کاهش پیچیدگی‌ها تا حد و مقیاس درک انسانی را می‌دهد؛ یعنی تا آن اندازه که دامنهٔ تجربه از زندگی در

17. vital relations
18. participants
19. on-line

جهان خارج به او امکان دهد تا میان پدیده‌ها یا ایده‌ها ارتباط برقرار کند و درک جدیدی از آن داشته باشد؛ بنابراین، هدف اصلی آمیختگی مفهومی، رسیدن به مقیاس انسانی است و این هدف به‌نوبهٔ خود به زیرمجموعه‌ای از اهداف، ازجمله فشردگی مفاهیم پراکنده، دست‌یافتن به نگرش جهانی، تقویت روابط حیاتی، رسیدن از کل به مفهومی واحد و درک آن مفهوم مربوط می‌شود (ایوانز و گرین[20]، ۲۰۰٦: ٤۱۹). عملیات فشرده‌سازی می‌تواند به یکی از دو حالت خلاصه‌سازی[21] یا کوتاه‌سازی و قیاس[22] یا هم‌سنجی روی دهد. خلاصه‌سازی زمانی رخ می‌دهد که برش‌هایی از مفاهیم تجربی یا بخش‌های زیادی از رویداد در یک رابطهٔ حیاتی کاسته شود؛ برای نمونه، در مثالی که پیش‌تر گفته شد، زمانی که در فروشگاه فرش به ابعاد و طرّاحی فضای خانهٔ خود می‌اندیشیم، درواقع فاصلهٔ بین فروشگاه تا خانه را در یک فضای فیزیکی خلاصه می‌کنیم. به این ترتیب، فرایند خلاصه‌سازی بر روابط بین فضاهای درون‌داد یا بر روابط میان عناصر درون یک فضای درون‌داد خاص اعمال می‌شود.

دوّمین پدیده‌ای که در فشردگی اتّفاق می‌افتد قیاس است، به این صورت که فرایند یا مفهومی در چیزی هم‌رتبه با آن که همان معنی را منتقل کند، خلاصه می‌شود؛ برای مثال، طول یک عمر زندگی را در به‌تصویرکشیدن موی سپید می‌توان فشرده و ادغام کرد؛ امّا در قیاس برخلاف خلاصه‌سازی، پیکربندی پدیدهٔ فشرده‌شده حفظ می‌شود؛ برای مثال، قیاس زمانی، ترتیب حوادث و قیاس مکانی، روابط هم‌جواری را حفظ می‌کند.

عملیات فشرده‌سازی روی مجموعهٔ کوچکی از پیوندهایی اعمال می‌شود که بنابر تجربیات مشترک جسمی و اجتماعی – فرهنگی فرد، می‌توان گفت ریشه در امکانات بیولوژیک اساسی نوع بشر دارد. این پیوندهای مفهومی که در فضاهای ذهنی عمل می‌کنند و در اصل پلی بین عناصر خلاف واقع[23] ایجاد می‌کنند، روابط مفهومیِ حیاتی نامیده می‌شوند. اهمّیّت روابط حیاتی در این است که سبب ایجاد فشردگی در شبکهٔ آمیختگی می‌شوند؛ به‌عبارت دیگر، آمیختگی فاصلهٔ میان مفاهیم خلاف واقع را از میان برمی‌دارد. این اتّفاق، در روابط برون‌فضایی رخ می‌دهد و موجب فشردگی ارتباط حاصل شده، در فضای آمیخته به شکل رابطهٔ درون‌فضایی نمایان می‌شود؛ برای مثال، تصوّر کنید در جلسهٔ سخنرانی با موضوع تکامل شرکت کرده‌اید و سخنران می‌گوید *دایناسورها در ساعت ده شب به‌وجود آمدند و یک*

20. V. Evens & M. Green
21. syncopation
22. analogy
23. counterfactual

ربع بعد منقرض شدند. سپس نخستی‌ها پنج دقیقه مانده به نیمه‌شب ظهور پیدا کردند و انسان رأس ساعت دوازده به‌وجود آمد (ایوانز و گرین، ۲۰۰۶: ٤١٩). در این مثال، آمیختگی زمان‌سنجه‌ای تکامل با مقیاس انسانی، در زمان تجربی و ملموس یک شبانه‌روز فشرده شده است؛ به این معنا که ساختار پراکندهٔ میلیون‌ها سال تکامل در یک ساختار فشرده و در عین حال با پیچیدگی کمترِ ٢٤ ساعت کاهش می‌یابد و با مقیاس انسانی سازگار می‌شود، چراکه یک شبانه‌روز، بازهٔ زمانی ملموس و قابل درکی برای انسان است؛ همچنین، از آنجا که انسان از گسترهٔ زمانی یادشده تجربهٔ مستقیم ندارد، با آسان‌سازی درک زمان تکامل، موفّق به دریافت نگرش جهانی نسبت به بازهٔ زمانی تکامل می‌شود.

۲-۲- روابط حیاتی

همان‌طور که گفته شد، گروهی از پیوندهای مفهومی، میان عناصر خلاف واقع در فضاهای ذهنی ارتباط ایجاد می‌کنند. درواقع این فرایند، نوعی فرافکنی مفهومی است که منجر به تطابق یا نگاشت میان فضاهای شبکهٔ آمیختگی می‌شود؛ بنابراین، رابطهٔ حیاتی پیوندی است که دو عنصر خلاف واقع یا دو ویژگی متقابل را با هم مطابقت می‌دهد. فوکونیه و ترنر این رابطها را از آن جهت که به‌طور مداوم در سراسر شبکه حضور دارند، حیاتی می‌نامند (فوکونیه و ترنر، ۱۹۹۸). روابط حیاتی، عناصر همتا در درون‌دادهای شبکهٔ آمیختگی را به‌واسطهٔ پیوندهای درون‌فضایی و برون‌فضایی مختلف در ارتباط با یکدیگر نگه می‌دارند و همچنین سبب بروز فشردگی در آمیختگی می‌شوند. چنین فشرده‌سازی را که به ایجاد مقیاسی تقلیل‌یافته می‌انجامد، مقیاس‌گذاری یا پیمایش[۲٤] می‌گویند. بدین صورت، آمیختگی مفهومی با تلفیق رویدادها و تجربه‌های نامتجانس و قراردادن مفاهیم مبهم در قالب پدیده‌ها و تجربیات آشنا و ملموس، بازنماییِ تخیّلیِ زیربنایی از شیوهٔ استدلال و تفکّر انسان را به‌تصویر می‌کشد. این بخش با مرور تعدادی از روابط حیاتی به بررسی آن می‌پردازد که این نظرگاه چطور با فشرده‌سازی روابط حیاتی به اهداف خود می‌رسد.

۲-۲-۱- زمان[۲۵]

از آنجا که وقایع[۲٦] در بُعد زمان رخ می‌دهند، زمان به‌مثابهٔ یک رابطهٔ حیاتی که دو رویداد را ازطریق فضاهای درون‌داد به هم مرتبط می‌سازد، عمل می‌کند. برای نمونه، به مثال زیر از فوکونیه (۱۹۹۷: ۱٥٦)

24. scaling
25. time
26. events

دقّت کنید:

۱) *گریت امریکن* (۱۸۵۳) به‌سختی یک سفر ٤/۵ روزه را به دنبال قایق *نورترن لایت* (۱۹۹۳) می‌گذراند.

در این مثال، بازهٔ زمانی ۱٤۰ سالهٔ میان این دو رویداد، در فرایند آمیختگی فشرده می‌شود و به لحظهٔ اکنون تبدیل می‌شود (زمان سنجه‌ای). از آنجا که مسیر دو قایق بر ما آشکار نیست، با فشرده‌سازی زمان و فضای دو قایق، امکان مسابقهٔ آن‌ها در یک مسیر یکسان فراهم می‌آید. در این فرایند، چنانچه در مثال زیر مشاهده می‌شود، تعداد رخدادها در یک زنجیره کاهش می‌یابد.. در اینجا راوی مدّت عمرش را خلاصه نموده و آن را در چند رخداد کاهش می‌دهد.

۲) من در سال ۱۳٦۰ متولّد شدم. تحصیلاتم را به اتمام رساندم. ازدواج کردم و از آن زمان به بعد مشغول تدریس در دانشگاه هستم.

۲-۲-۲- مکان[۲۷]

با یادآوری مثال مسابقهٔ قایقرانی، می‌شود درک کرد که مفهوم آمیخته، سنجه‌ای برای رابطهٔ حیاتی مکان است. در دو فضای درون‌داد، هر کدام از قایق‌ها یک موقعیّت یکتایی فضایی دارند. درواقع، ممکن است مسیر دو قایق به‌طور دقیق بر هم منطبق نباشد، امّا در فضای آمیخته، این رابطه طوری فشرده می‌شود گویی هر دو قایق یک مسیر یکسان را پیموده‌اند.

۲-۲-۳- بازنمایی[۲۸]

رابطهٔ بازنمایی، پدیده یا رخدادی را در یک فضای درون‌داد، به پدیده یا رخداد متناظری در درون‌داد دیگر می‌پیوندد؛ درحالی‌که روابطی که پیش از این بحث شد، خلاف واقع‌های متقابل را وصل می‌کردند؛ برای مثال، تصوّر کنید بارش باران را تماشا می‌کنید و از آن لذّت می‌برید. به‌لحاظ ذهنی این تجربه با بازنمایی آن، چه در قاب فیلم یا نقّاشی و چه توصیف گفتاری آن، مرتبط می‌شود و تصویر باران و نقّاشی آن ازطریق رابطهٔ بازنمایی به یکدیگر وصل می‌شوند؛ البتّه این دو، از رابطهٔ قیاس نیز به‌هم پیوند می‌خورند؛ به این معنا که نقّاشی باران، برخی ویژگی‌های ریخت‌شناسی مشترک با منظرهٔ باران دارد (ترنر، ۲۰۰٦).

27. space
28. representation

۲-۲-٤- هویت[۲۹]

فوکونیه و ترنر (۲۰۰۰) هویت را اصلی‌ترین رابطهٔ حیاتی می‌دانند که بدون آن، سایر روابط معنادار نیستند. «نمونهٔ این نوع رابطهٔ حیاتی را می‌توان در این موقعیتّ دید که وقتی به یک شخص در دوره‌های متفاوت زندگی (کودکی، جوانی و پیری) اشاره می‌کنیم، این تصویر ایجاد می‌شود که در این دوران هویت او تغییر نکرده است.» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۵۷)

۲-۲-۵- تغییر[۳۰]

رابطهٔ برون‌فضایی تغییر یا دگرگونی می‌تواند به رابطهٔ درون‌فضایی یکتایی فشرده شود؛ برای مثال، به جملهٔ (۳) نگاه کنید:

۳) جوجه‌اردک زشت به قوی زیبایی تبدیل شده بود.

تغییری که با گذر زمان اتّفاق افتاده است فشرده شده و هر دو جوجه‌اردک زشت و قوی زیبا در قالب یک موجود درک می‌شوند و به یکتایی می‌رسند.

۲-۲-٦- نقش - ارزش[۳۱]

این رابطه، نقش و ارزش را به هم مرتبط ساخته و با فشرده‌سازی آن‌ها در فضای آمیخته، به یکتایی می‌رسد؛ برای مثال، نقش *رئیس جمهور* و ارزش *روحانی*، در فضای آمیختهٔ فشردگی، سبب بروز یکتایی می‌شود، به‌گونه‌ای که نقش و ارزش در یک موجود تجلّی می‌یابند.

۲-۲-۷- قیاس[۳۲]

قیاس یا هم‌سنجی درپی فشرده‌سازی رابطهٔ نقش - ارزش حاصل می‌شود؛ به مثال زیر از ایوانز و گرین (۲۰۰٦) توجّه کنید:

٤) شهر برایتون نزدیک‌ترین جای انگلیس به سانفرانسیسکو است.

در این مثال، دو آمیختگی در دو شبکهٔ آمیختگی مجزّا وجود دارد. یکی شامل نقش شهر و ارزش برایتون می‌شود و دیگری نقش شهر و ارزش سانفرانسیسکو را دربر می‌گیرد. فشردگی روابط حیاتی نقش - ارزش در این دو فضای آمیخته از دو شبکهٔ آمیختگی مجزّا، سبب‌ساز قیاس بین برایتون و

29. identity
30. change
31. role-value
32. analogy

سانفرانسیسکو می‌شود؛ بنابراین، قیاس را می‌توان نوعی رابطهٔ حیاتی دانست که بین دو فضای آمیخته در شبکه‌های آمیختگی مختلف بروز می‌کند. این فضاهای آمیخته، خود به‌مثابهٔ درون‌دادی برای یک شبکهٔ آمیختگی سوّم عمل می‌کنند و در فضای آمیختهٔ بعدی، رابطهٔ قیاس در رابطهٔ حیاتی جدید هویت فشرده و خلاصه می‌شود.

۲-۲-۸- واسنجی[۳۳]

رابطهٔ واسنجی یا عدم تشابه، بر پایهٔ قیاس بنا شده و در رابطهٔ درون‌فضایی تغییر و همچنین رابطهٔ یکتایی در فضای آمیخته فشرده می‌شود؛ به بیان دیگر، زمانی که دو چیز شبیه به هم باشند، امّا در بعضی عناصر با هم تفاوت داشته باشند، رابطهٔ واسنجی دارند.

۲-۲-۹- جزء - کل[۳٤]

این رابطه، بیان‌گر نمونه‌ای از کاربرد مجاز است؛ برای مثال، در مصرع *من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم*، *نگین* در معنی *انگشتر* به کار رفته درحالی‌که جزئی از *انگشتر* است (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۳۲). توجّه به مجاز از دیدگاه آمیختگی مفهومی، تصویر واضح‌تری از آن به دست می‌دهد. مجاز از دو فضای درون‌داد تشکیل می‌شود. در مثال بالا، *نگین* و *انگشتر* رابطهٔ جزء - کل را به دو فضای درون‌داد در یک شبکهٔ آمیختگی بدل می‌سازد که درنهایت، این رابطه در رابطهٔ یکتایی فشرده می‌شود.

۲-۲-۱۰- علّت - معلول[۳۵]

رابطهٔ بالا، فرد را متوجّه روابط علّی می‌سازد؛ برای مثال، با دیدن دود، می‌شود حدس زد جایی آتش روشن است. این رابطه به‌طور معمول با رابطهٔ حیاتی زمان درمی‌آمیزد و سبب قیاس می‌شود. همین‌طور با رابطهٔ حیاتی تغییر پیوند می‌خورد که در فضای آمیخته به یکتایی می‌رسد؛ افزون بر این، رابطهٔ علّت - معلول، می‌تواند در رابطهٔ حیاتی *ویژگی* فشرده شود؛ برای مثال، در عبارت *کتِ گرم*، دلیل پوشیدن کت در معلولِ گرم‌شدن فشرده شده است که در فضای آمیخته، به‌صورت ویژگی کت فشرده می‌شود.

روابط حیاتی که در این بخش ذکر شد، زیرمجموعه‌ای از روابط حیاتی پیشنهادی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) است. در قسمت بعد، سعی می‌شود با مطالعه شبکه‌های آمیختگی و روابط حیاتی موجود درون‌داد، در راستای پرسش‌های پژوهش، شیوه فشردگی‌های به‌کار گرفته‌شده در فیلم سینمایی *رقص*

33. disanalogy
34. part-whole
35. cause-effect

در غبار و چگونگی کارکرد نظریه مورد بحث در تحلیل ساختار معنایی فیلم سینمایی بررسی شود.

۳- تحلیل فشرده‌سازی در فیلم *رقص در غبار*

این بخش پس از ارائهٔ خلاصه‌ای از فیلم *رقص در غبار* و با توجّه به روابط حیاتی یادشده در بخش قبل، به پژوهش در فشرده‌سازی‌های به کاررفته در فیلم می‌پردازد؛ همچنین، به فراخور آمیزه‌های مشاهده‌شده، ابتدا برخی شبکه‌های آمیختگی مفهومی ترسیم و با روش تحلیل کیفی، چگونگی عملکرد فشردگی در توصیف آن‌ها به‌تفصیل بررسی می‌شود؛ سپس، سایر نمونه‌ها به‌طور خلاصه در جدول (۱) ارائه می‌شود.

رقص در غبار داستان جوانی به نام نظر را روایت می‌کند که روزی در مینی‌بوس با ریحانه آشنا می‌شود و پس از مدّتی ازدواج می‌کنند، امّا مردم عقاید ناپسندی در مورد مادر ریحانه دارند که او را مجبور می‌کند تا از همسرش جدا شود. باوجود بدهی وام ازدواج، نظر تصمیم می‌گیرد مهریهٔ ریحانه را پرداخت کند. او در انستیتو سرم‌سازی مشغول به‌کار است، ولی قادر به پرداخت هر دو بدهی نیست و با شکایت ضامن وام، دستور بازداشت او صادر می‌شود. نظر در اتومبیل ونی مخفی می‌شود و می‌گریزد. اتومبیل متعلّق به پیرمردی مارگیر و تنها است که روزها را در بیابان به مارگیری و شب‌ها را در اتومبیلش به میگساری و سوگواری برای عشق گذشته‌اش می‌گذراند. نظر با اندیشهٔ شکار مار و کسب درآمد از فروش آن‌ها به انستیتو، به‌سختی موفّق می‌شود پیرمرد را راضی کند تا ابزار مارگیری را در اختیارش قرار دهد، ولی در اوّلین تلاش، یک مار سمّی دست او را نیش می‌زند و پیرمرد برای نجاتش ناگزیر به قطع انگشت او می‌شود. پیرمرد او را به بیمارستان می‌رساند و با فروش اتومبیل، هزینه درمان را فراهم می‌کند؛ امّا در فاصله‌ای که اتاق عمل آماده شود، نظر پول را برداشته، حلقهٔ نقرهٔ خود را به‌جا می‌گذارد و می‌رود و پس از اینکه پول پیرمرد را در عوض مهریه به ریحانه می‌دهد، درپی او به بیابان بازمی‌گردد، ولی متوجّه می‌شود او ابزار مارگیری را برایش گذاشته و رفته‌است.

رقص در غبار روایتی است از اتّفاقاتی که برای *نظر* رخ می‌دهد و او را از فردی عادّی به قهرمان تبدیل می‌کند. همین مسئله آمیختگی اصلی فیلم را شکل می‌دهد که فیلم‌ساز، آن را به کمک صداها و تصاویری در صحنه‌های آغازین فیلم و نیز با اشاراتی در پایان فضاسازی می‌کند. فضاسازها[۳۶] درواقع سر نخ‌های کلامی/ غیرکلامی و بافتی/ موقعیّتی هستند که به تشکیل فضاهای ذهنی جدید یا ارجاع به

36. space-builders

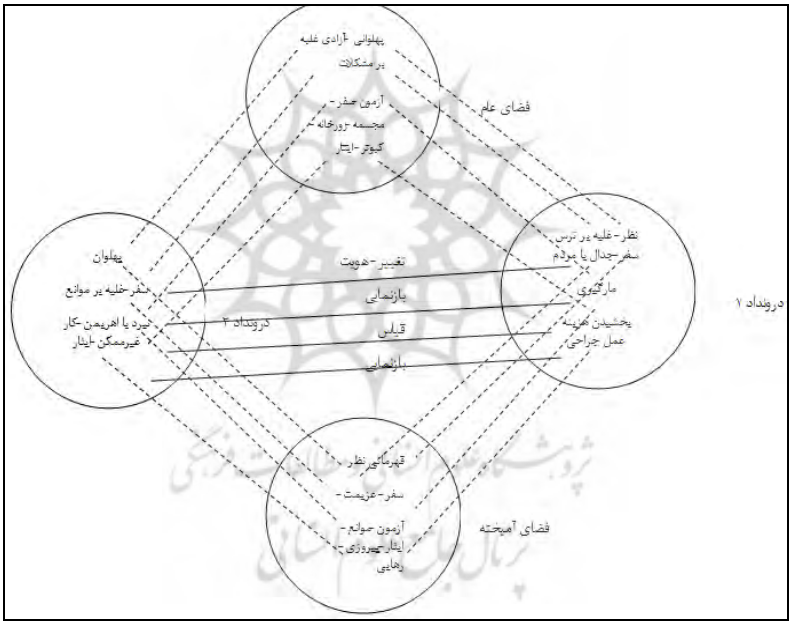
فضاهای پیشین کمک می‌کنند (فوکونیه، ۱۹۹٤: ۱٦)؛ بنابراین، با توجّه به اینکه هر صورت زبانی دارای معنای بالقوّه‌ای است و تنها در کنار اجزای دیگر بافت به فعلیت می‌رسد (فوکونیه، ۱۹۹۷: ۳۷)، توجّه به عناصر سازندهٔ فیلم، شامل رویدادها و سر نخ‌های مطرح‌شده در بخش‌ها یا سکانس‌های پی‌درپی برای درک ساختار معنایی گفتمان فیلم ضرورت دارد؛ برای نمونه، تیتراژ آغازین این فیلم با آوایی از زورخانه شروع می‌شود و نمای آغازی، مجسّمهٔ پهلوانی درحال مبارزه با اژدها را نشان می‌دهد. این دو نقش فضاساز دارند. در اینجا فیلم‌ساز برای فضاسازی مضمون مورد نظر خود، از دو کهن‌الگوی[۳۷] اسطوره‌ایِ *زورخانه* و *آیین پهلوانی* که بخشی از دانش پیش‌زمینه‌ای و فرهنگی مخاطب هستند، بهره جسته و با نمایش پی‌درپی آن‌ها زمینهٔ پهلوانی داستان را به تماشاگر القا می‌کند.

تصویر (۱). نمای آغازین فیلم

براساس آرای یونگ، قهرمان برای رسیدن به هدف دست به کارهای خطیری زده و به سه صورت ظاهر می‌شود: جست‌وجو، پاگشایی یا نوآموزی و بلاگردان یا فدایی. در حالت اوّل، قهرمان سفری طولانی در پیش می‌گیرد که در آن باید از عهدهٔ انجام کارهای غیرممکنی چون نبرد با هیولا، حلّ معمّا و غلبه بر موانع دشوار برآید. در حالت دیگر، او آزمون‌های دشواری از سر می‌گذراند تا به بلوغ فکری و معنوی برسد؛ و درنهایت، قهرمان باید با ایثارگری، خود را فدای مردم و سرزمین خود سازد تا دیگران از رنج و سختی رهیده و به آزادی و باروری رسند (طاهری و آقاجانی، ۱۳۹۲: ۱۷۵). به همین صورت، نظر از شهر به بیابان می‌رود و برای تأمین مهریهٔ ریحانه تصمیم به شکار مار می‌گیرد و فوت و فنّ مارگیری را نزد پیرمرد می‌آموزد. انگارهٔ این شبکهٔ آمیختگی در شکل (۱) نمایش داده شده‌است. نظر به‌همراه افعال

37. archetype

و اطّلاعات مربوط به وی در درون‌داد اوّل و پهلوان با طرحواره‌ها و قاب پهلوانی در درون‌داد دوّم جای می‌گیرد. قاب ساختاردهندهٔ درون‌داد دوّم (پهلوانی) به فضای آمیخته فرافکنده شده و شبکهٔ آمیختگی ساده‌ای شکل می‌گیرد. به کمک اصل دسترسی، اطّلاعاتی که در بافت موقعیّتی فضاسازی شده‌اند، زمینه‌ساز تقویت و فرافکنی پیوندهای میان عناصر متقابل از دو درون‌داد به فضای آمیخته می‌شوند؛ افزون بر این، ساختار فضای آمیخته درنتیجهٔ ترکیب خصوصیات و عناصری از درون‌دادها به‌وجود می‌آید که با اطّلاعات طرحواره‌ای، پیش‌زمینه‌ای و فرهنگی تکمیل می‌شود. فرایند جزئیات‌افزایی به بسط و پویایی ساختار فضای آمیخته می‌انجامد و ساختار پیدایشیِ این آمیختگی، فضایی خلق می‌کند که در آن نظر قهرمانی است که در برابر اهریمن (مردم) می‌ایستد و با گذر از موانع و آزمون‌ها برای نجات و تأمین آتیهٔ ریحانه فداکاری می‌کند.



شکل (۱). شبکهٔ آمیختگی مفهومی *نظر قهرمان است*

فرهادی در صحنه‌های پایانی با تکرار تصویر مجسّمهٔ قهرمان و به‌تصویرکشیدن پرواز کبوترها بر مفاهیم پهلوانی و آزادگی تأکید می‌ورزد.

امّا فیلم‌ساز در سکانس‌های دیگر فیلم از کهن‌الگوهای بیشتری همچون فالگیری، اسب، مار، سفر و پیرِ خرد نیز بهره می‌جوید؛ برای مثال، پیش‌آگهی جدایی نظر و ریحانه در سکانس آشنایی آن دو در قالب *فال کارت* فضاسازی شده‌است. ریحانه فال را این‌طور تفسیر می‌کند: «*دلا‌مون پیش هم، ولی خودمون از*

هم دوریم.» تصویر (۲)، دو شبکهٔ آمیختگی در ذهن شکل می‌دهد که در یکی ریحانه در قیاس با ملکه و در دیگری نظر در قیاس با سرباز قرار می‌گیرد و در فضای آمیخته به یکتایی رسیده، ریحانه ملکه و نظر سرباز می‌شود. پس دو آمیختگی دیگر روی می‌دهد که در آن تصاویر ملکه و سرباز با ریحانه و نظر رابطه جزء – کل دارند و در فضای آمیخته به یکتایی می‌رسند. همچنین تصویر، علّت جدایی را هم در خود نهفته دارد و آن شبکهٔ آمیختگی سوّم است که پادشاه در قیاس با پدر نظر بوده و با جای‌گرفتن بین کارت‌های آن دو، یکی از موانع باهم‌بودن‌شان و یک طرحوارهٔ قدرتی را بازنمایی می‌کند.

تصویر (۲). ترتیب کارت‌ها بازنمای موقعیّت نظر و ریحانه

کهن‌الگوی دیگری که در جهت شکل‌گیری یکی دیگر از آمیختگی‌های عمدهٔ *رقص در غبار* به کار گرفته شده است، *اسب* است.

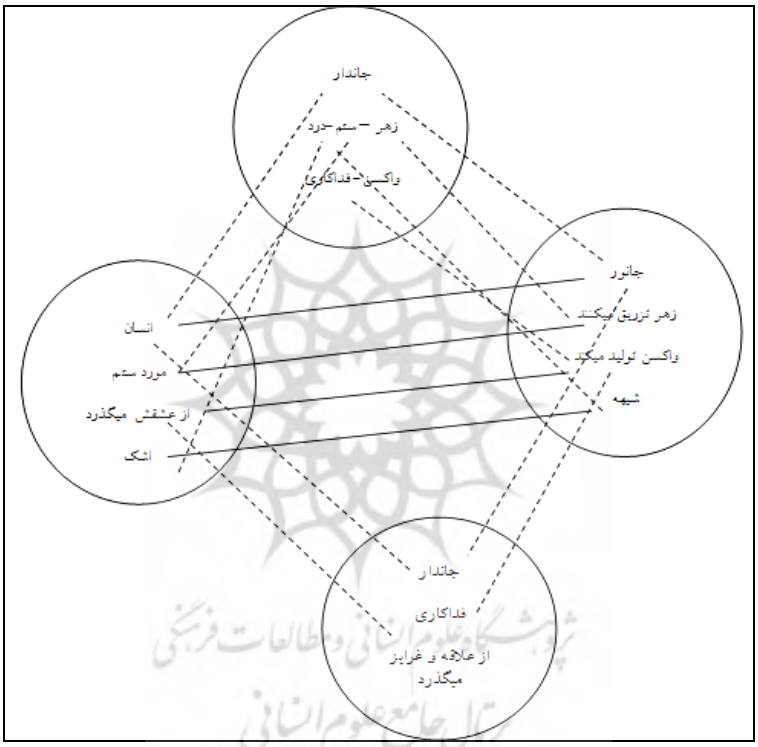
> «اسب پرتکرارترین کهن‌الگوی جانوری است که معمولاً در ارتباط با کهن‌الگوی قهرمان و در پیوند با آب و دریا که نماد طبیعت هستند، به‌کار می‌رود. اسب را می‌توان تجسّم قدرت غریزی قهرمان دانست که با رام‌کردن آن (مهار غریزه) وی مسیر پیکار برای کمال را می‌پیماید.» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)

همچنین، در پیش‌زمینهٔ فرهنگی این سرزمین، اسب نماد نجابت و نیکوگهری است.

تصویر (۳). قرارگرفتن نظر در جایگاه اسب

در دو سکانس مجزّا در انستیتو، فرهادی، نظر و اسب را در اصطبل در جایگاه تهیهٔ سرم نمایش

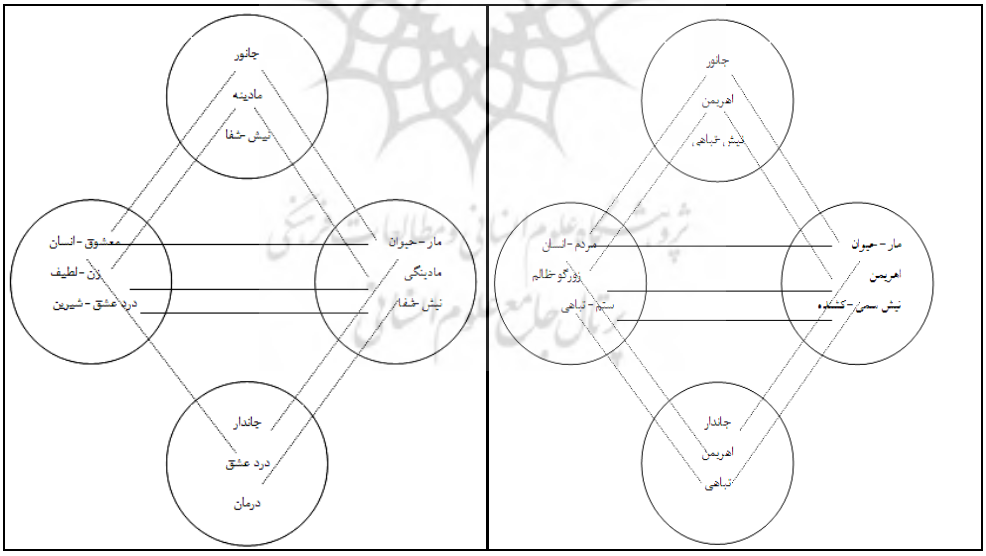
می‌دهد و آمیختگی مفهومی دیگری در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که در آن دو مفهوم خلاف واقعِ *اسب* و *نظر* با رابطه‌های حیاتی قیاس، تغییر و هویت به‌هم‌پیوسته و درهم ادغام‌شده و فضای معنایی تازه‌ای خلق می‌شود که در آن استعارهٔ مفهومیِ *عاشق اسب است* شکل می‌گیرد. این فضا، ویژگی‌هایی از هر دو قاب درون‌داد اسب و نظر را با هم ترکیب می‌سازد که با اطّلاعات پیش‌زمینه‌ای فرهنگی کامل می‌شود؛ بنابراین، فضای جدید دارای قالب ترکیبی و دوساحتی است. درنهایت فرایند بسط ساختاری، مسئول ایجاد پویایی و تحرّک در شبکهٔ آمیختگی است.



شکل (۲). شبکهٔ آمیختگی مفهومی *عاشق اسب است*

افزون بر این، سکانس بیابان، نمایش پیچیده‌ای از کهن‌الگوی *مار* را به‌تصویر می‌کشد. مار در زبان فارسی دو معنی زاینده و میراننده دارد، در هنر پیشاتاریخی ایران‌زمین و سرزمین‌های هم‌جوار، نقش ایزدی، شگون‌مند و محافظ داشته و در افسانه‌های عامیانه، نماد ایزدبانوی آب است و رفته‌رفته به نیروی اهریمنی پیوند می‌خورد (طاهری، ۱۳۹٤: ۲۵ و غیبی و ویسی، ۱۳۹٤: ۱۱۷). در بیابان، کهن‌الگوی مار در دو نقش معشوق و اهریمن ظاهر می‌شود و ویژگی‌های این حیوان، با خصوصیات انسان تلفیق گشته، فضای آمیخته‌ای به‌دست می‌دهد که در آن مار، توانایی‌های انسانی افسون‌گری و ستمکاری را

پیدا می‌کند. دستیابی به چنین فضایی با استفاده از دانش دایرة المعارفی و ازطریق واپس‌فکنی عناصر فضای آمیخته به درون‌دادها ممکن می‌شود؛ یعنی، مفهوم آمیخته‌ای برآمده از ترکیب عناصر متقابل درون‌دادها و تکمیل آن‌ها با جزئیات طرحواره‌ای و پیش‌زمینه‌ای حاصل می‌شود و فضای آمیخته با کمک هر دو قالب درون‌دادها ساختاردهی شده، گسترش می‌یابد، مؤلّفه‌های ستیزه‌جویی و آسیب‌رساندن و همچنین افسون‌گری و مادینگی از فضای انسانی به فضای حیوانی مار افزوده می‌شود و دو استعارهٔ مفهومی *معشوق مار است* و *اهریمن مار است* را در قالب دو شبکهٔ آمیختگی مفهومی دوساحتی مجزّا شکل می‌دهد. در یک شبکهٔ آمیختگی، *مار* در یک درون‌داد و *یار* در درون‌داد دیگر جای گرفته، معشوق را بازمی‌نماید (شکل ۳). در شبکهٔ آمیختگی دیگر، مار در تقابل با اهریمن قرار می‌گیرد (شکل ٤)، چنانچه در شعر پروین ظالمان به مار و اژدها تشبیه می‌شوند که با سم مهلکِ ستم سبب نابودی انسان‌ها می‌شوند (بهادری و سلمانی، ۱۳۹٤: ۲۱). براساس این، مفهوم مار، اندیشه‌های اهریمنی در مورد زندگی زن بی‌سرپرستی در جامعه و ستمی که مردم در مورد نظر و ریحانه روا داشتند را بازنمایی می‌کند و در آخر به همان انگشتی که حلقهٔ انگشتری در آن خودنمایی می‌کند، نیش می‌زند که بازتابی از فشار و اصرار مردم در جدایی ریحانه و نظر است.



شکل (۳). شبکهٔ آمیختگیِ *(معشوق مار است)* **شکل (٤). شبکهٔ آمیختگیِ *(اهریمن مار است)***

کهن‌الگوی دیگری که فیلم‌ساز به‌کار می‌گیرد و آمیختگی دیگر را شکل می‌دهد، پیر خرد است. پیرمرد مارگیر راه و رسم زیستن در بیابان و مارگیری را به نظر می‌آموزد و هویتش از مارگیر به پیر خرد

دگرگون می‌شود؛ چراکه نظر او را به نام پدر خود، آقا حیدر، می‌نامد و هویت پیرمرد تغییر می‌کند؛ درواقع، نظر او را به‌لحاظ سنّ و سال و خلق وخوی با پدر خود مقایسه می‌کند و با فرافکنی رابطهٔ قیاس در فضای آمیخته پیرمرد در مفهوم پیر خرد به یکتایی می‌رسد؛ از سوی دیگر، سادگی و احساسات پاک نظر در بیان اینکه تمام آرزوهایش را در سعادت ریحانه می‌بیند، چشم پیرمرد را که سال‌هاست از یار دیرینه‌اش کینه در دل دارد، به حقیقت عشق باز می‌کند. در این لحظه، نظر و پیرمرد ازطریق رابطهٔ واسنجی با هم مرتبط می‌شوند، هویت نظر تغییر می‌کند و در نقش پیر خرد می‌نشیند.

رقص در باد دو نوع سفر را روایت می‌کند؛ یکی سفر پیرمرد که در راه شناخت خویشتن خویش و در جستجوی تکامل است و دیگری سفر نظر که قهرمان روایت و درپی رهایی و نجات ریحانه است. قهرمانِ اسطوره مراحل چندگانه‌ای برای رسیدن به هدف انسانی پشت سر می‌گذارد. در این فیلم نیز سفر قهرمان در راه پهلوانی تصویرسازی شده است؛ نظر شهر را ترک می‌کند و به بیابان می‌رود، در آنجا راه غلبه بر موانع را می‌آموزد و به هدف انسانی خود که ازخودگذشتگی در راه عشق است، دست می‌یابد.

افزون بر این، فیلم‌ساز در تولید ساختار معنایی فیلم ابزار شناختی دیگری به‌کار می‌گیرد که لنگر روایی نام دارد. لنگرهای روایی نشان‌گرهایی هدفمند برای بازنمایی مفهومی هستند و در پیوستگی معنایی سکانس‌های فیلم نقش مهمّی ایفا می‌کنند؛ برای نمونه، صوت اذان، آیین وضو، سوگند و عاق والدین در سکانس خانهٔ پدریِ نظر بازنمای اعتقادات مذهبی و فرهنگی حاکم بر فضای فیلم و مشارکان است.

در بالا، تحلیل شناختی از فشرده‌سازی روابط حیاتی به‌کار رفته در برخی آمیختگی‌های مفهومی اصلی فیلم سینمایی *رقص در غبار* ارائه شد. برای بررسی نمونه‌های بیشتر به روابط حیاتی برون‌فضایی و فشردگی آن‌ها در روابط حیاتی درون‌فضایی، در جدول زیر توجّه کنید:

جدول (۱). روابط حیاتی و فشردگی آن‌ها در فیلم *رقص در غبار*

روابط حیاتی برون‌فضایی	روابط حیاتی درون‌فضایی (فشردگی)
زمان	
صدای زورخانه، فضاساز: پهلوانی	زمان سنجه‌ای
فال کارت: وقایع **ازدواج تا جدایی و سرنوشت دو جوان را خلاصه‌سازی می‌نماید.**	زمان خلاصه‌شده
صدای هلهله: مراسم خواستگاری تا ازدواج را در خود فشرده می‌سازد.	زمان خلاصه‌شده
تصویر نظر که موقع فرار در رختخواب پیرمرد دراز کشیده و پنهان شده، سفر نظر تا تبدیل به مارگیر را فشرده می‌سازد.	زمان سنجه‌ای

ادامهٔ جدول (۱)

روابط حیاتی برون‌فضایی	روابط حیاتی درون‌فضایی (فشردگی)
مکان	
اتومبیل: خانهٔ پیرمرد	مکان خلاصه‌شده
بازنمایی	
بازنمایی صوتی:	
صدای زورخانه: پهلوانی	یکتایی
صدای هلهله: ازدواج	یکتایی
صوت اذان: فضای **مذهبی حاکم**	یکتایی
بازنمایی تصویری:	
مجسّمهٔ میدان شهر: قهرمان	یکتایی
صفحهٔ سیاه و هلهله: ازدواج شوم	یکتایی
سیب: عشق	یکتایی
اسب: گذشتن از غرایز و فداکاری	یکتایی
بیابان: خودشناسی، رهایی	یکتایی
حلقه: پیوند عاطفی	یکتایی
مار: معشوق/ اهریمن	یکتایی
کبوتر: آزادگی	یکتایی
بازنمایی کلامی:	
قسم خوردن: تأکیدی/ اعتقادی	یکتایی
عاق کردن: بازدارنده/ اعتقادی	یکتایی
بازنمایی غیرکلامی:	
رقص بستنی روی شیشه: از خودگذشتگی	یکتایی
وضوگرفتن: آداب اعتقادی	یکتایی
سادگی لباس و **ظاهر مادر ریحانه: مبرّا از تهمت مردم**	یکتایی
شستن رخت‌های بسیار: کارگر رخت‌شور	یکتایی
خوابیدن نظر در رختخواب پیرمرد: جای او را می‌گیرد، تغییر هویت نظر	
نیش مار: ظلم و ستم مردم	یکتایی
قطع انگشت حلقه: متارکه	یکتایی
پوشش سفید ریحانه: معصومیت	یکتایی
نمایش مجدد مجسمه میدان **در پایان: نظر هویت قهرمان یافت**	یکتایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادامهٔ جدول (۱)

روابط حیاتی برون‌فضایی	روابط حیاتی درون‌فضایی (فشردگی)
تغییر	
نظر و ریحانه از تجرّد **به تأهّل**	یکتایی
نظر و ریحانه متارکه می‌کنند	یکتایی
نظر از پیرمرد می‌آموزد	یکتایی
نظر پیر خرد می‌شود	یکتایی
نظر قهرمان می‌شود	یکتایی
نظر مارگیر می‌شود	یکتایی
پیرمرد پیر خِرد می‌شود	یکتایی
پیرمرد از این مرحله می‌گذرد و وارد سفر دیگری می‌شود	یکتایی
قیاس	
ریحانه با ملکه	یکتایی
نظر با سرباز	یکتایی
پدر نظر با پادشاه	یکتایی
ماه با صورت ریحانه	مقوله‌ای
پیرمرد عاشق با نظر	مقوله‌ای
پیرمرد با پدر نظر	هویت
نظر با اسطورهٔ قهرمان	هویت
واسنجی	
حلقهٔ نظر با حلقهٔ دود **سیگار**	یکتایی
شیوهٔ دلدادگی پیرمرد و نظر	تغییر
سفر پیرمرد و سفر نظر	تغییر
جزء – کل	
عکس زن با خود او	یکتایی
نخ روسری ریحانه با خود او	یکتایی
عکس ملکه با ریحانه	یکتایی
عکس سرباز با نظر	یکتایی
عکس پادشاه با پدر نظر	یکتایی
علّت – معلول (آمیخته با زمان و تغییر)	
فال‌گرفتن/ ناتوان از حلّ مشکل	یکتایی
جدایی/ نارضایتی پدر	یکتایی
پیرمرد تنها/ بیابان	یکتایی
تصویر انگشت و مار در شیشه	یکتایی
علّت – معلول	
نیش مار	ویژگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل‌های ارائه شده نشان می‌دهد فیلم مورد مطالعه در ساخت و انتقال مضامین مورد نظر خود از روابط حیاتی و فشرده‌سازی آن‌ها بسیار بهره برده‌است. بیشترین بسامد تکرار روابط حیاتی به رابطهٔ بازنمایی مربوط می‌شود که شامل انواع بازنمایی‌های زبانی، صوتی، تصویری، بازنمایی‌های کلامی و غیرکلامی به‌منظور فضاسازی و افزودن لنگرهای روایی فرهنگی در راستای ایجاد ساختار معنایی سکانس‌های فیلم می‌شود. از روابط حیاتی پربسامد دیگرِ جدول، می‌توان رابطهٔ تغییر و قیاس را نام برد؛ همچنین، از فشردگی‌های دیگر به کاررفته در این فیلم می‌توان به فشرده‌سازی روابط علّت – معلول، جزء – کل، زمان، واسنجی و مکان اشاره کرد.

٤- بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با استفاده از سازوکار فشرده‌سازی که یکی از فرایندهای اصلی نظریهٔ آمیختگی مفهومی است، در قالب دو پرسش به تحلیل چگونگی فرایند فشرده‌سازی و بازنمایی مفاهیم برای تولید و درک ساخت معنایی فیلم سینمایی و تبیین میزان کارآمدی چارچوب نظری مورد مطالعه پرداخت. به این منظور، فیلم *رقص در غبار* به کارگردانی اصغر فرهادی (۱۳۸۱) انتخاب شده و به روش تحلیل کیفی مورد بررسی قرار گرفت.

تحلیل داده‌های پژوهش در پاسخ به پرسش اوّل بیان‌گر آن است که آمیختگی‌های عمدهٔ فیلم حول محورهای عشق، تعصّب و فداکاری شکل گرفته‌اند. بیشترین فشرده‌سازی‌های مشاهده‌شده در این فیلم، ازطریق رابطهٔ حیاتی بازنمایی (صوتی، تصویری، کلامی و غیرکلامی) صورت گرفته است. فیلم‌ساز با به‌کارگیری کهن‌الگوهای اساطیری و فرهنگی چندی همچون زورخانه، قهرمان، فال، استفاده از حیواناتی مانند اسب و مار، آرکی تایپ سفر و پیر خِرد و تزریق دانش بین فرهنگی در ساختار سکانس‌ها، مفاهیمِ پهلوانی، عشق، تعصّب، فداکاری و آزادی را به روایت تصویر درآورده و یک سناریوی استعاری را رقم می‌زند. از این جهت، نتایج مطالعهٔ حاضر با یافته‌های جوی و همکاران (۲۰۰۹)، صادقی (۱۳۹۲) و حسام‌پور و سینایی نوبندگانی (۱۳۹٤) هم‌سو است، چنانچه فرهادی با اشراف بر دانش بین فرهنگی کهن‌الگوها و کاربرد درهم‌تنیدهٔ آن‌ها در قالب حیوانات، تصاویر و مفاهیم استعاری متناسب با فضای داستان و شخصیت‌ها، بافت تأثیرگذار و باورپذیر فیلم را شکل می‌دهد و همان‌طور که برکت و دیگران (۱۳۹۱) بیان می‌دارند، مخاطب را به دریافت معانی دقیق‌تر نهفته در ورای آن‌ها هدایت می‌کند. افزون بر رابطهٔ بازنمایی، روابط حیاتی پربسامد دیگرِ جدول به‌ترتیب روابط تغییر، قیاس، علّت – معلولی، جزء –

کل، زمان، واسنجی و مکان هستند. نقش این روابط در فشردگی‌های تحلیل‌شده، ضرورت توجّه به جزئیات و ویژگی‌های مفاهیم و ساختار درونی فضاهای شبکه را بیش از پیش نشان می‌دهد و می‌شود گفت آمیختگی مفهومی در بازگشایی مفاهیم رمزگذاری‌شده و درک مضامین و ساخت معنایی کلّی فیلم از کفایت قابل قبولی برخوردار است؛ بنابراین، از سویی به‌نظر می‌رسد نتایج این پژوهش، یافته‌های استانکو (۲۰۱۵) و پورتو و رومانو (۲۰۱۰) را دربارهٔ اهمّیّت تفسیر گزینشی اطّلاعات در برجسته‌سازی معنای درون‌بافتی و نقش مؤثّر شبکهٔ آمیختگی مفهومی در درک و تفسیر اطّلاعات پراکنده به‌صورت یک کلّ منسجم تأیید می‌کند و از سوی دیگر، آنچه آن‌ها در مورد ضرورت وجود فضاهای روایی مطرح می‌کنند، ما را به تأمل بیشتر در مورد پرسش دوّم وامی‌دارد. پیشینهٔ مطالعات نشان می‌دهد ادغام مفهومی می‌تواند از عهدهٔ درک ساخت معنا در جریان گفتمان برآید. در مورد متون چندوجهی با ترکیبی از محرّک‌های صوتی، تصویری و زبانی مانند فیلم نیز چنین است، با این تفاوت که نمایش ساختار روایی داستان مستلزم بازنمایی توالی زمانی است، به‌گونه‌ای که بازنمایی شبکهٔ فضاهای ذهنی مبهم و گیج‌کننده نشود. به‌همین منظور، عدّه‌ای از زبان‌شناسان شناختی ازجمله دنسیگیر به توسعهٔ دیدگاه فضاهای ذهنی اهتمام ورزیدند و رویکردهای شناختی نسبت به گفتمان روایی را مورد مطالعه قرار دادند.

دنسیگیر، با قیاس از فضاهای روایی فوکونیه (۱۹۹۷) فضاهای جدیدی چون فضای چشم‌انداز، فضای روایی اصلی، فضای راوی و فضای شخصیت‌ها، به ساخت ساختارهای روایی در سطوح مختلف شبکهٔ آمیختگی می‌افزاید و آن را با عنوان نظریهٔ آمیختگی فضاهای ذهنیِ روایی مطرح می‌سازد (دنسیگیر، ۲۰۱۲) که توصیف آن در این مجال نمی‌گنجد. براساس این، داستان نوظهور، محصول آمیختگی عناصر فرافکنی‌شده از فضاهای موجود از تمام سطوح در روایت است. به‌باور نگارنده، این مسئله را می‌توان از کاستی‌های نظریهٔ آمیختگی مفهومی در تبیین ساخت معنایی فیلم سینمایی به‌شمار آورد، چراکه پیدایش مفهوم نوظهور، بستگی به ریخت‌شناسی یا ساختار درونی فضاهای درون‌داد دارد و به‌نظر می‌رسد الگوهایی که دورنمایی از فضاهای گفتمانی را توصیف می‌کنند، ساختار معنایی گفتمان یک فیلم را با دقّت بالاتری بازمی‌نمایند.

منابع

اردبیلی، لیلا، بهزاد برکت، بلقیس روشن، و زینب محمدابراهیمی (۱۳۹٤). پیوستگی معنایی متن از منظر نظریهٔ آمیختگی مفهومی. *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، ٦ (۵)، ۲۷-٤۷.

اردبیلی، لیلا (۱۳۹۲). *معناشناسی شناختی و کارکرد نظریهٔ آمیختگی مفهومی در قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی*. پایان‌نامهٔ دکتری زبان‌شناسی. دانشگاه پیام نور تهران.

برکت، بهزاد، بلقیس روشن، زینب محمدابراهیمی و لیلا اردبیلی (۱۳۹۱). روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی). *ادب‌پژوهی*، ٦ (۲۱)، ۹-۳۱.

بهادری، محمد باقر و افسانه سلمانی (۱۳۹٤). بررسی تحلیلی مفهوم ظلم و مصادیق آن در شعر پروین. *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، ٦۸ (۲۳۱)، ۱۷-٤۰.

حسام‌پور، سعید و هاله سینایی نوبندگانی (۱۳۹٤). بررسی ارتباط مهارت‌های تفکّر نقّادانه و فرایندهای ساخت معنا در ذهن در نمایشی از مجموعهٔ کلاه قرمزی. *تفکّر و کودک*، ٦ (۱)، ۱۹-٤٤.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲). ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی براساس نظریهٔ ادغام مفهومی. *جستارهای زبانی*، ٤ (۳)، ۷۵-۱۰۳.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چاپ دوّم، تهران: سورهٔ مهر.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹٤). باژگونی مفهوم یک نماد (بررسی کهن‌الگوی مار در ایران و سرزمین‌های همجوار). *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، ۲۰ (۳)، ۲۵-۳٤.

طاهری، محمد و حمید آقاجانی (۱۳۹۲). تبیین کهن‌الگوی سفر قهرمان براساس آرای یونگ و کمبل در هفت‌خوان رستم. *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۹ (۳۲)، ۳۵-٤۵.

غیبی، مژده و الخاص ویسی (۱۳۹٤). تجلّی سه نمود حیوانی آناهیتا در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی. *دوفصلنامهٔ علوم ادبی*، ۵ (۸)، ۱۱۷-۱٤۲.

قائمی، فرزاد، ابوالقاسم قوام و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۸). تحلیل نقش نمادین اسطوره آب و نمودهای آن در شاهنامه فردوسی براساس روش نقد اسطوره‌ای. *جستارهای ادبی*، ٤۲ (۱٦۵)، ٤۷-٦۷. .

Cook, A. (2010). *Shakespearean Neuroplay: Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science*. PALGRAVE MACMILLAN Publication.

Dancygier, B. (2012). *The Language of Stories: A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Evens, V. & M. Green (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Great Britain: Rutledge.

Fauconnier, G. (1994). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (1997). *Mapping in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.

---------- (2000). *Compression and Emergent Structure*. at http://blending. stanford.edu/.

---------- & M. Turner (2000). Compression and Global Insight. *Cognitive*

Linguistics, *11* (3/4), 283-304.

---------- (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.

Gibbs, R. W. (2000). Making Good Psychology out of Blending Theory, *Cognitive Science*, *11* (3/4), 347-358.

Joy, A., J. Sherry & J. Deschenes (2009). Conceptual Blending in Advertising. *Journal of Business Research. 62* (1), 39-49.

Porto, M. D. & M. Romano (2010). Conceptual Integration in Natural Oral Narratives. *Narratology*, 12, 15-31.

Stanko, Z. (2015). Pragmatic Aspects of Humor in Eddie Izzard s Stand -Up Routines, Master s thesis. Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb.

Turner, M. (2006). Compression and Representation. *Language and Literature*', *15* (1), 17-27.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی