

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز

سال دوازدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۹، پیاپی ۴۴، صص ۸۴-۱۱۷

DOI: [10.22099/JBA.2019.31867.3250](https://doi.org/10.22099/JBA.2019.31867.3250)

## نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی

بهناز وهابیان\*\*

دانشگاه بوعلی سینا همدان

مسعود دهقان\*

دانشگاه کردستان

### چکیده

هدف از انجام پژوهش حاضر، بررسی و خوانش استعاره‌های به‌کاررفته از دیدگاه زبان‌شناسی در اشعار شاملو و بهار، شعرای معاصر، بوده که یکی شعر نو و دیگری شعر سنتی دارد. همچنین تحلیل و خوانش داده‌ها براساس رویکرد شناختی و به‌طورویژه، انگاره‌ی نظریه‌ی آمیختگی مفهومی (انگاره‌ی نام) فوکونیه و ترنر (1994, 1998, 2002) انجام گرفته که هدف آن، فراهم‌سازی یک الگوی شناختی عام، برای معناسازی و پیدایش مفاهیم نو است. انگاره‌ی نام، مفهوم‌سازی یک حوزه براساس حوزه‌ی دیگر نیست که یک‌سویه و جهت‌دار باشد؛ بلکه به فضای آمیخته‌ی نوبنیاد چهارمی که در پدیدآمدن آن؛ مفهومی‌سازی ذهنی مخاطب که از نگاشت و تناظر عناصر در فضاهای درون‌داد ۱ و ۲ به دست آمده است، اشاره دارد. ماهیت انجام این پژوهش کیفی، توصیفی-تحلیلی بوده که به دلیل محدودیت حجم مقاله، نگارندگان به‌گونه‌ای تصادفی به بررسی برخی استعاره‌ها با استفاده از انگاره‌ی نام در اشعار شاملو و بهار پرداخته‌اند. نتایج نشان داد که استعاره‌ها و ترکیب‌های به‌کاررفته در این مجموعه‌ی اشعار، با استفاده

\* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی dehghan\_m85@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

\*\* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی و مدرس دانشگاه گنجنامه همدان vahabian\_behnaz@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۴/۲۹

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۲

از فرایندهای ترکیب، بسط و تکمیل، فضاهاى نوبنیادی را به‌وجود آورده است؛ یعنی با فرافکنی عناصر متناظر در هر دو فضای درون‌داد، فضای آمیخته‌ی نوبنیادی ساخته شده است؛ بنابراین، یافته‌ها نشان داد که شاملو و بهار در اشعار خود، از انگاره‌ی استعاره‌ی مفهومی (انگاره‌ی اسم) لیکاف و جانسون (1980) فراتر رفته و از انگاره‌ی نام بهره گرفته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که استعاره‌های به‌کاررفته در این اشعار، از نوع شبکه‌ی دوساحتی هستند. به عبارتی، فضای آمیخته‌ی نوبنیاد، متعلق به عناصر متناظر و متفاوت در هر دو فضای درون‌داد است. در پایان، بررسی‌ها نشان داد که بهار در اشعارش از استعاره‌ی «یأس و ناامیدی» و در مقابل شاملو از استعاره‌ی «امید» استفاده کرده است.

**واژه‌های کلیدی:** انگاره‌ی نام، زبان‌شناسی شناختی، فضای آمیخته.

#### ۱. مقدمه

استعاره (metaphor) مقوله‌ای است که امروزه بیش از پیش، نگاه نظریه‌پردازان علوم مختلف بلاغی، زبان‌شناسی و فلسفه را نیز به خود معطوف کرده است. از جمله مکاتبی که نگاه ویژه‌ای به استعاره دارد، مکتب شناختی است. معنی‌شناسی شناختی (cognitive semantics) نیز شاخه‌ای پاگرفته از مکتب شناختی است که هرگونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر را کاربردی استعاری می‌داند. انگاره‌ی استعاره‌ی مفهومی (Conceptual Metaphor Theory) (از این پس، انگاره‌ی اسم) را نخستین بار جورج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson) (1980) مطرح کردند. به باور آنها، استعاره‌ی مفهومی فقط جانشین‌شدن یک لفظ با لفظی دیگر نیست؛ بلکه آنها استعاره را پدیده‌ای شناختی می‌دانند که برای تسهیل ادراک مفاهیم ذهنی و مجرد، یک دامنه‌ی مفهومی عینی را جانشین یک دامنه‌ی مفهومی انتزاعی می‌سازد. از این منظر، استعاره‌ی مفهومی منحصر به ادبیات نیست؛ بلکه در ذهن و منطق تمام گویندگان زبان حضور دارد و آدمیان در مفهوم‌سازی‌های روزانه‌ی خود، چاره‌ای جز بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی ندارند؛ از این رو لیکاف و جانسون (1980) بر این باورند که زبان به‌طور بنیادین و نمادین، ساختاری استعاری دارد. این نظریه از زمان ظهور

آن، با استقبال محققان روبه‌رو شده است؛ بسیاری از پژوهشگران، این شیوه‌ی نگرش به استعاره را در رشته‌های گوناگون به‌کار گرفته‌اند و بر پایه‌ی آن به دیدگاه‌های جدیدی رسیده‌اند.

همچنین، موضوع انگاره‌ی نظریه‌ی آمیختگی مفهومی (Conceptual Blending Theory) (از این پس، انگاره‌ی نام) از سوی فوکونیه (Gills Fauconnier) و ترنر (Mark Turner) (1994, 1998, 2002) مطرح شد که به‌گونه‌ای خاص در بررسی استعاره‌ی مفهومی در متون ادبی کاربرد دارد. آن‌ها استعاره‌ی مفهومی را موردی خاص از یک عرصه‌ی عام‌تر و وسیع‌تر دانسته که این عرصه‌ی وسیع‌تر، در واقع تحلیل سازوکار دستگاه ذهن، هنگام مواجهه با دامنه‌های مفهومی است. آن‌ها، همچنین، برای توصیف این فرایند از اصطلاح «فضای ذهنی» (mental space) استفاده می‌کنند. به باور آن‌ها در انگاره‌ی نام، به دنبال شکل‌گیری یک الگوی شبکه‌ای از فضاهای ورودی (input spaces) و فضای آمیخته و به‌طور کلی فضای فراگیر خواهیم بود. خواست نگارندگان آن است تا دریابند که شاملو و بهار چگونه در اشعار خود از استعاره‌ها استفاده کرده‌اند و نوع شبکه‌ی آمیخته‌ی استعاره‌های به‌کاررفته در این اشعار کدام است. در واقع، هدف اساسی پژوهش حاضر، پاسخ‌دادن به این پرسش است که این دو شاعر معاصر تا چه اندازه در اشعار خود به استعاره توجه داشته‌اند و این‌که چگونه با ترکیب قلمروهای مبدأ و مقصد و نگاشت عناصر متناظر بین آن‌ها، فضاسازی صورت گرفته است؛ یعنی، به‌عبارتی فضای نوین (emergent space) چگونه در اشعار این دو شاعر معاصر پیداست. با پژوهش‌ها و بررسی‌های انجام‌گرفته، تفاوت‌های چشمگیری در زمینه‌ی واژگان، مفاهیم، وزن، آهنگ و حتی موضوع در میان اشعار سنتی و نو دیده شده است؛ اما با ظهور زبان‌شناسی شناختی و پیدایش انگاره‌های مختلف در این رویکرد، دریچه‌ی جدیدی به روی پژوهشگران، ادیبان و زبان‌شناسان گشوده شد؛ تا آنجا که این افراد برآن شدند تا مطالعه‌های خود را در زمینه‌ی صنایع ادبی گسترش دهند و مفهوم استعاره را که در گذشته صرفاً در حیطه‌ی ادبیات بود، از جنبه دیگری بررسی نمایند.

شایان ذکر است که دلیل اساسی انتخاب این دو شاعر و نقطه‌ی اشتراک آن‌ها که نگارندگان را بر آن داشت تا به تحلیل برخی اشعار این دو شاعر معاصر در قالب این پژوهش بپردازند، آن است که هر دوی آن‌ها دغدغه‌ی مشکلات اجتماعی مردم و غم نداشتن آزادی و رهایی و در بند گرفتاربودن انسان‌های زمان خود را دارند و هر دو شاعر، بسیار وطن‌پرستند که این دغدغه و حس عشق به میهن و وطن را در قالب شعر بیان نموده‌اند. بهار این دغدغه را در قالب «شعر سنتی» و شاملو آن را در قالب «شعر نو» بیان کرده است؛ بنابراین، اگرچه زبان شعری آن‌ها و گزینش واژگانی‌شان با هم تفاوت اساسی دارد، اما هر دوی آن‌ها، غم وطن دارند و به‌نوعی می‌توان گفت که حس وطن‌پرستی در هر دوی آن‌ها نمایان است. از این رو، انتخاب این دو شاعر معاصر بدان دلیل بود تا با وجود این اشتراک فکری، دریابیم که زبان استعاری آن‌ها چه تفاوتی با هم دارد. نمونه‌ای از این اشتراک محتوایی و افتراق واژگانی را در اشعار آن‌ها ملاحظه می‌کنیم و به همین منظور در ذیل، ابتدا شعری از بهار (۱۳۸۷) و پس از آن شعری از شاملو (۱۳۸۲) را با هم مقایسه خواهیم کرد:

«ای خطه‌ی ایران مهین، ای وطن من

ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من دردا و دریغا که چنان گشتی بی‌برک

کاز بافته خویش نداری کفن من» (بهار، ۱۳۸۷: ۱۷۵)

در مقایسه با این شعر شاملو

«بگذار آفتاب من پیرهنم باشد و آسمان من آن کهنه کرباس بی‌رنگ.

بگذار بر زمین خود بایستم بر خاکی از بُراده‌ی الماس و رعشه‌ی درد

بگذار سرزمینم را زیر پای خود احساس کنم و صدای رویش خود را بشنوم» (شاملو، ۱۳۸۲:

۸۱۰)

درواقع، مخاطب بهار، انسانی است گرفتار که ظاهراً امیدی به آزادی ندارد؛ حال آن‌که مخاطب شاملو، انسانی پویاست که امید آزادی در او زنده است. به عبارتی، بر شعر بهار روحیه‌ای یأس‌آلود حکم فرماست و این را می‌توانیم از واژگانی نظیر «کفن، دردا، دریغا، بی‌برگ»

دریابیم؛ اما شعر شاملو واژگانی دارد که حس امید و استقلال را القا می‌کند، واژگانی همچون «آفتاب، آسمان، الماس، رویش، ایستادن».

#### ۱.۲. پیشینه‌ی پژوهش

شایان ذکر است که با توجه به جدیدبودن این انگاره که اخیراً از سوی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) مطرح شده است، مطالعه‌های اندکی در این خصوص انجام گرفته که نگارندگان در ذیل به معرفی بعضی از آن‌ها خواهند پرداخت.

اردبیلی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «پیوستگی معنایی از منظر آمیختگی مفهومی» به بحث پیرامون میزان کارایی نظریه‌ی آمیختگی مفهومی در تبیین مؤلفه‌ی شناختی فرایند ساخت معنا در قصه‌های عامیانه پرداختند. آن‌ها نشان دادند که با توجه به مبانی نظریه‌ی «آمیختگی مفهومی»، پیوستگی معنایی را که یکی از مهم‌ترین عوامل ساخت معناست، در قصه‌های عامیانه‌ی ایرانی می‌توان بررسی کرد. نتایج بررسی آن‌ها نشان داده است که با استفاده از انگاره‌ی چهارفضایی مطرح شده در رویکرد شناختی، می‌توان چگونگی تصویرسازی در ذهن مخاطب و پیوستگی معنایی این تصاویر را با هم نشان داد.

افراشی و همکاران (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار» به تحقیق و بررسی درباره‌ی استعاره‌های به‌کاررفته در زبان فارسی پرداخته‌اند. در این پژوهش، پیکره‌ای از متون نوشتاری زبان فارسی معاصر که شباهت بیشتری به زبان روزمره سخنوران دارد، نمونه‌گیری و استعاره‌های مفهومی نهفته در آن استخراج گردیده، سپس این استعاره‌ها براساس طبقه‌بندی لیکاف و جانسون (1980) در قالب استعاره‌های «ساختاری»، «هستی‌شناختی»، «جهتی» و نیز طبقه‌ای از استعاره‌های مفهومی که لیکاف و ترنر (1989) با عنوان «استعاره‌های تصویری» معرفی کرده‌اند، دسته‌بندی شده‌اند. در گام بعدی، نسبت بسامد هر یک از این استعاره‌ها در مقایسه با یکدیگر تعیین شده و تلاش شده است تا پربسامدترین حوزه‌های مبدأ در طبقه‌ی

استعاره‌های هستی‌شناختی تعیین گردد و در مجموع با توجه به یافته‌های پیکره‌ای، مشخص گردید که در زبان فارسی، به ترتیب حوزه‌های مبدأ شیء و نور-تاریکی به میزان ۴۱٪ و ۱٪ از بیشترین و کمترین فراوانی برای بیان مفاهیم انتزاعی برخوردارند.

پوراابراهیم (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «کاربست نظریه‌ی آمیختگی مفهومی در مفهوم‌سازی شهادت در شعر پایداری» نشان داده است که ادبیات پایداری از مفاهیمی مانند «شهادت»، «ایثار»، «جهاد»، «مقاومت» و نظایر آن تشکیل شده است؛ معنی‌شناسی به چگونگی ایجاد این معانی نپرداخته است، اما معنی‌شناسی شناختی تاکنون توانسته است مبنای بسیاری از پژوهش‌های زبان ادبی قرارگیرد. این مقاله با بررسی شواهد شعری مربوط به ادبیات پایداری با مضمون شهادت نشان داد که در موارد زیادی، شاعر به جای توسل به مفهوم‌سازی‌های دو حوزه‌ای و نگاشت از حوزه‌ی مبدأ به مقصد، به شبکه‌ی چندحوزه‌ای مفاهیم و ادغام آن‌ها دست می‌زند تا از این رهگذر فضایی خلق کند که در آن، برخی مفاهیم حوزه‌های درون‌دادی، به روشی معمولاً نامتعارف، با هم آمیخته شوند و فضای مفهومی شهادت را در شعر ایجاد نمایند.

دهقان و وهابیان (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «خوانش استعاری-شناختی اشعار «کابوس‌های روسی» اثر پناهی براساس انگاره‌ی نظریه‌ی آمیختگی مفهومی» به بررسی استعاره‌های مفهومی اشعار کابوس‌های روسی، دفتر چهارم، از مجموعه‌ی هفت‌دفتری چشم چپ سگ اثر پناهی (۱۳۸۹) براساس انگاره‌ی نام فوکونیه و ترنر (1994, 1998, 2002) پرداخته و برای توصیف آن، از اصطلاح فضای ذهنی یا مفهومی استفاده نموده‌اند. نتایج نشان داده است که چگونه پناهی در اشعارش به‌خوبی از انگاره‌ی نام بهره گرفته است.

### ۳.۱. روش‌شناسی پژوهش

روش انجام این پژوهش کیفی، توصیفی-تحلیلی بوده که در آن، داده‌های گردآوری‌شده، به‌گونه‌ای تصادفی از استعاره‌های به‌کاررفته در سروده‌های شاملو و بهار استخراج شده‌اند. نگارندگان، پس از استخراج داده‌ها از حجم مشابهی از کلیات این دو شاعر، براساس

دیدگاه انگاره‌ی نام به تحلیل و واکاوی استعاره‌های به‌کاررفته در بعضی از این اشعار پرداخته‌اند. شایان ذکر است که حجم کم و گزینش تصادفی داده‌ها به دلیل محدودیت حجم مقاله بوده است.

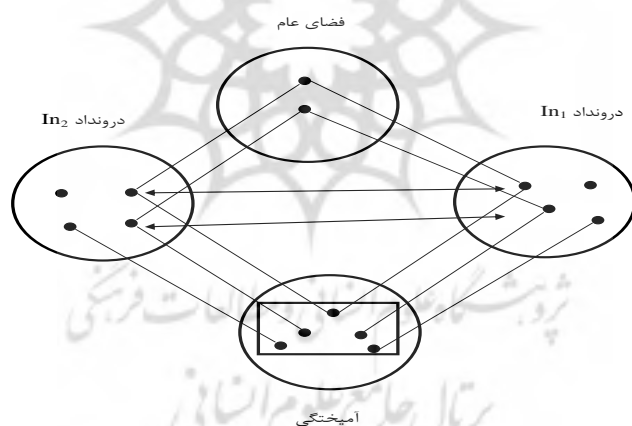
## ۲. انگاره‌ی نظریه‌ی آمیختگی مفهومی

یکی از مسائلی که همواره در حوزه‌ی معناشناسی بسیار مورد بحث و توجه قرار گرفته است، مبحث آمیختگی مفهومی یا شبکه‌های ادغام (blending networks) است که توسط فوکونیه و ترنر طرح شده است. اما پیش از آن، لیکاف و جانسون (1980) انگاره‌ی اسم را مطرح کردند که یکی از اولین قالب‌های نظری در حوزه‌ی معناشناسی شناختی به‌شمار می‌رود. مبنای اصلی انگاره‌ی اسم آن است که استعاره تنها جنبه‌ی، هنری و زیبایی‌بخشی به کلام ندارد؛ بلکه تفکر نیز اساساً ماهیتی استعاری دارد. براساس این دیدگاه، ساختار مفهومی براساس نگاشت (mapping) بین حوزه‌های شناختی سازماندهی می‌شود (Evans & Green, 2006). شایان ذکر است که استعاره‌ها در زبان روزمره نیز فراوان یافت می‌شوند. در مثال «عشق سفر است»، دو حوزه‌ی شناختی مبدأ (source domain) و حوزه‌ی شناختی مقصد (target domain) وجود دارد و خصوصیات حوزه‌ی مبدأ (سفر) به خصوصیات حوزه‌ی شناختی مقصد (عشق) نگاشت شده است. عشق آن‌ها مانند وسیله‌ی نقلیه است که قرار است، آن‌ها را به مقصد برساند (Lakoff, 1993:189). فوکونیه و ترنر (1998, 2002) بر این باورند در مواردی انگاره‌ی اسم که نگاشتی نامتقارن و جهت‌دار از یک فضای درون‌داد (حوزه‌ی مبدأ) به فضای درون‌داد دیگر (حوزه‌ی مقصد) است، نمی‌تواند به‌طورکامل فرایندهای درکی صورت گرفته را توضیح دهد. مثال معروفی که ایوانز و گرین در توضیح این مطلب به‌کار می‌برند، جمله‌ی «آن جراح قصاب است» است که در آن از نظر استعاری، دو حوزه‌ی شناختی «جراح» و «قصاب» وجود دارد، اما هدف، صرفاً مفهوم‌سازی حوزه‌ی مقصد (یعنی جراح) براساس حوزه‌ی مبدأ (یعنی قصاب) نیست. علاوه‌بر شباهت‌هایی که بین جراح و قصاب

وجود دارد، هدف گوینده رساندن این مطلب است که جراح موردنظر «بی‌کفایت و نالایق» است که این بی‌کفایتی و بی‌لیاقتی در هیچ‌یک از حوزه‌های مبدأ و مقصد وجود ندارد (Evans & Green, 2006: 223). همچنین، به باور نگارندگان پژوهش حاضر، شاید بتوان گفت که این استعاره، علاوه بر «کارایی نداشتن» و «نالایق بودن» جراح، «ظالم بودن» و «بی‌رحم بودن» او را نیز نشان می‌دهد. فوکونیه و ترنر برای توضیح این موضوع که ویژگی بی‌کفایتی و بی‌لیاقتی از کجا نشأت می‌گیرد، انگاره‌ی چهارفضایی نام را مطرح می‌کنند و به حوزه‌ای به نام «حوزه‌ی نوبنیاد» قائل می‌شوند که از ادغام دو حوزه‌ی جراح و قصاب شکل می‌گیرد؛ بنابراین، تمرکز فوکونیه و ترنر بر ساختن حوزه‌های جدیدی است که دارای چارچوب‌های نوبنیاد هستند که نمی‌توان آن‌ها را به صورت مستقیم از حوزه‌ای درون‌داد (input) دریافت کرد (Fauconnier & Turner, 1998: 123). به باور فوکونیه و ترنر (1998) برای ایجاد آمیختگی مفهومی، گاهی به جای ادغام دو حوزه‌ی درون‌داد با هم، باید سه یا چهار حوزه را با هم ادغام کرد. یکی از مثال‌هایی که آن‌ها در این زمینه به بررسی آن پرداخته‌اند، مربوط به «مرگ دروگر بی‌رحم» است که همان مأمور مرگ است؛ موجودی با صورت اسکلت‌مانند و ردای کلاه‌دار و داس‌به‌دست که مأمور گرفتن جان افراد است. در این مثال، سه حوزه‌ی فرد دروگر، قاتل و مرگ با هم آمیخته می‌شوند تا تصویر نهایی و مفهوم نهایی مرگ به شکل و شمایل خاص خود به وجود آید (Fauconnier & Turner, 1998: 143). فوکونیه و ترنر به معرفی انواع گوناگون شبکه‌های یکپارچه‌سازی پرداخته‌اند که از نظر پیچیدگی، می‌توان آن‌ها را بر یک پیوستار چهار مرحله‌ای فرض کرد؛ این شبکه‌ها به ترتیب پیچیدگی عبارتند از: شبکه‌های ساده (simplenetwork)، شبکه‌های انعکاسی (mirror network)، شبکه‌های تک‌ساحتی (single-scope network) و شبکه‌های دوساحتی (double-scope network) (Fauconnier & Turner, 2002: 144). نوع اول، شبکه‌های ساده است. این شبکه‌ها به یک حوزه تعلق دارند. در این نوع ادغام، یک شبکه وجود دارد که متعلق به چارچوب نقش (role) است و شبکه‌ای دیگر نیز وجود دارد که مربوط به چارچوب ارزش (value) است؛ نوع دوم، شبکه‌های انعکاسی هستند که



فضاهای این شبکه، یعنی فضاهای درون‌دادی و فضای آمیخته، همچون شبکه‌های ساده قالبی مشترک دارند؛ با این تفاوت که این شبکه‌ها به هر دو فضای درون‌داد تعلق دارند. نوع سوم ادغام، شبکه‌های تک‌ساحتی هستند که در آن‌ها دو حوزه‌ی درون‌داد، قالب‌های مجزا دارند، اما تنها یکی از آن‌ها در آمیختگی مفهومی استفاده می‌شود. دسته‌ی آخر، شبکه‌هایی هستند که به آن‌ها شبکه‌های دوساحتی گفته می‌شود که در آن‌ها علاوه بر این که در هر دو حوزه‌ی شناختی درون‌داد، چارچوبی مجزا وجود دارد، در حوزه‌ی آمیختگی مفهومی نیز از هر دو چارچوب استفاده می‌شود (Fauconnier & Turner, 1998:143-144). هدف از نوشتار حاضر آن است که با استفاده از انگاره‌ی نام و با استفاده از دسته‌بندی‌ها و جزئیاتی که فوکونیه و ترنر (2002) ارائه می‌دهند، به بررسی استعاره‌های برخی سروده‌های بهار و شاملو از دیدگاه شناختی پردازیم. با توجه به توضیحاتی که در مورد انگاره‌ی نام ارائه شد، در زیر، شکل این الگو از فوکونیه و ترنر ترسیم شده است:



تصویر ۱. نمای شبکه‌ای انگاره‌ی نام (Fauconnier & Turner.2002:46)

### ۳. بررسی استعاره در اشعار شاملو و بهار براساس انگاره‌ی نام

در ذیل ابتدا به بررسی و واکاوی برخی اشعار شاملو براساس انگاره‌ی نام فوکونیه و ترنر (2002) خواهیم پرداخت و براساس آن نشان خواهیم داد که او چگونه در اشعار خود

از این انگاره بهره گرفته است. پس از آن، در بخش ۲.۳ نیز به بررسی اشعار بهار خواهیم پرداخت تا نشان دهیم که او چگونه در اشعار خود به فضا سازی پرداخته است.

### ۳.۱. آمیختگی فضاهای ورودی در اشعار شاملو

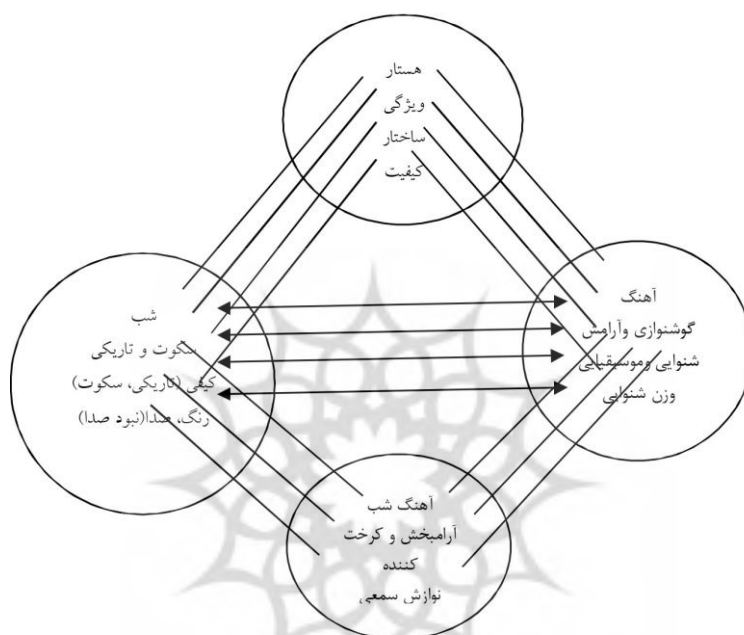
نگارندگان در ذیل، با استفاده از انگاره‌ی نام، تلاش کرده‌اند که برخی از سروده‌های شاملو (۱۳۸۲) را واکاوی نموده و نشان دهند که او چگونه در اشعار خود با به‌کارگیری استعاره‌ها توانسته است فضاهای نوین را به‌وجود آورد.

«با قارقار وحشی اردک‌ها

آهنگ شب به گوش من آید؛ لیک» (شاملو، ۱۳۸۲: ۲۳)

در شبکه‌ی الگوی نام و ترکیب استعاره‌ی «آهنگ شب»، دو عنصر «آهنگ» و «شب» هر دو عناصر متناظر در فضاهایی درون‌داد ۱ و ۲ هستند. در بالای این دو فضا، فضای عام از عناصر انتزاعی مشترک بین دو فضای درون‌داد، یعنی هستار (entity)، ویژگی، ساختار و کیفیت تشکیل شده است که این فضای انتزاعی عام به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد فرافکننده (فرافکنی کل به جزء) و سبب پیوند عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود. طی فرافکنی فراگیر و در مرحله‌ی بعد، عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته فرافکننده (فرافکنی جزء به کل) می‌شوند و فرافکنی فراگیر عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته، شکل‌گیری معنای پیدایشی و در واقع فضای نوین را به دنبال دارد. آنچه از ترکیب فضاهای درون‌داد ۱ و ۲ حاصل می‌شود، آن است که آرامش و هارمونی موسیقی با هارمونی و آرامش شب متناظر شده است. همچنین، گوش‌نوازی «آهنگ» با گوش‌نوازی «سکوت شب» تناظر دارد. در این ترکیب، شاعر تناوب «سکوت شب» و صداهای مختلف از جمله «صدای پرندگان» در دل شب را به یک قطعه‌ی موسیقایی تشبیه کرده است. شایان ذکر است که در ترکیب استعاره‌ی دو واژه‌ی «آهنگ» و «شب» از شبکه‌ی دوساحتی استفاده شده که اولی شنیداری و انتزاعی، بدون تعریف فیزیکی است که با تعریف کیفی واژه‌ی «شب» در هم آمیخته و ترکیب

استعاره‌ی «آهنگ شب» را به وجود آورده است. معنای پیدایشی و حوزه‌ی نوین‌یاد در این ترکیب استعاره‌ی «موسیقی آرامش‌بخشی» است که «شب» با «سکوت» خودش آن را می‌نوازد تا مردم را به خواب فروبرد.



در اینجا شاعر، سکوت شب و صداهای گاهگاه پرندگان در آن را به یک اجرای موسیقی تشبیه کرده است

تصویر ۲. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت «آهنگ شب»

«با چهره‌های گریان می‌خندند،

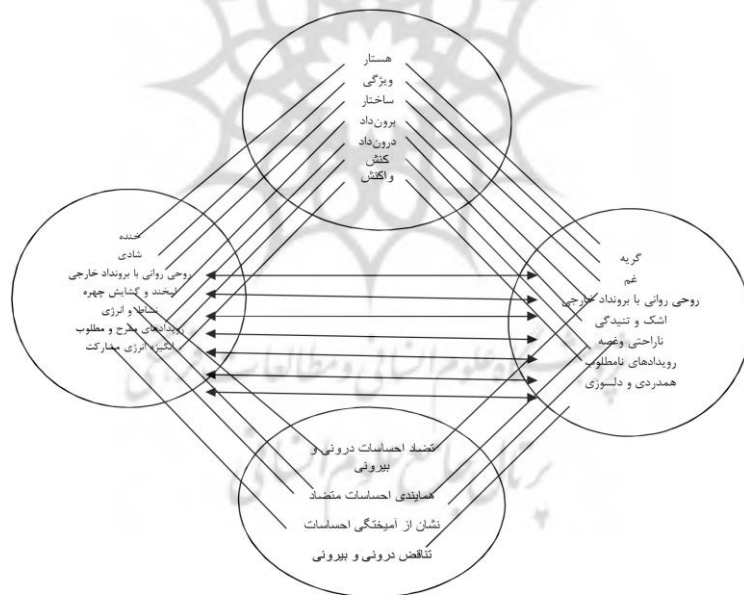
وین خنده‌های شکلک نابینا

بر چهره‌های ماتم‌شان نقش است

چون چهره‌ی جذامی، وحشت‌زا» (همان: ۲۵)

در اینجا، شاملو برای بیان استعاره‌ی مورد نظر خود و برای ارجاع به ناهمگونی احساسات ظاهری و باطنی فرد، از پارادوکس گریه و خنده در کنار یکدیگر، استفاده کرده است. خندیدن با چهره‌ی گریان یا گریه کردن با ظاهر خندان، هر دو اشاره به حالاتی دارد

که حس درونی فرد از یک وضعیت خاص متضاد با نمایش بیرونی است که به خاطر اجبار یا حفظ ظاهر خود، اقدام به تظاهر آن کرده است. در این بند، ابتدا عناصر انتزاعی هستار، ویژگی، ساختار، برون‌داد، درون‌داد، کنش و واکنش در فضای بالایی موجب شکل‌گیری یک فضای عام شده‌اند که در فرایند اول (فرایند کل به جزء) ابتدا این عناصر انتزاعی به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد ۱ و ۲ فرافکنده می‌شوند و پس از آن، در فرایند دوم (فرایند جزء به کل) و طی فرافکنی فراگیر عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته در پایین فرافکنده می‌شوند و فضای آمیخته‌ی نوبنیاد شکل می‌گیرد. در اینجا، اجزای ترکیب، در واقع فضاهای درون‌داد ۱ و ۲ هستند که هر دو ورودی، به‌طور اخص با یکدیگر در تضاد هستند. باین‌حال فضای آمیخته‌ی نوبنیاد «خنده‌ی تلخ» استدلال و استنباطی است که از ترکیب آن دو فضای درون‌داد به دست آمده است؛ بنابراین، شبکه‌ی آمیخته در این ترکیب استعاری، از نوع دوساحتی است.



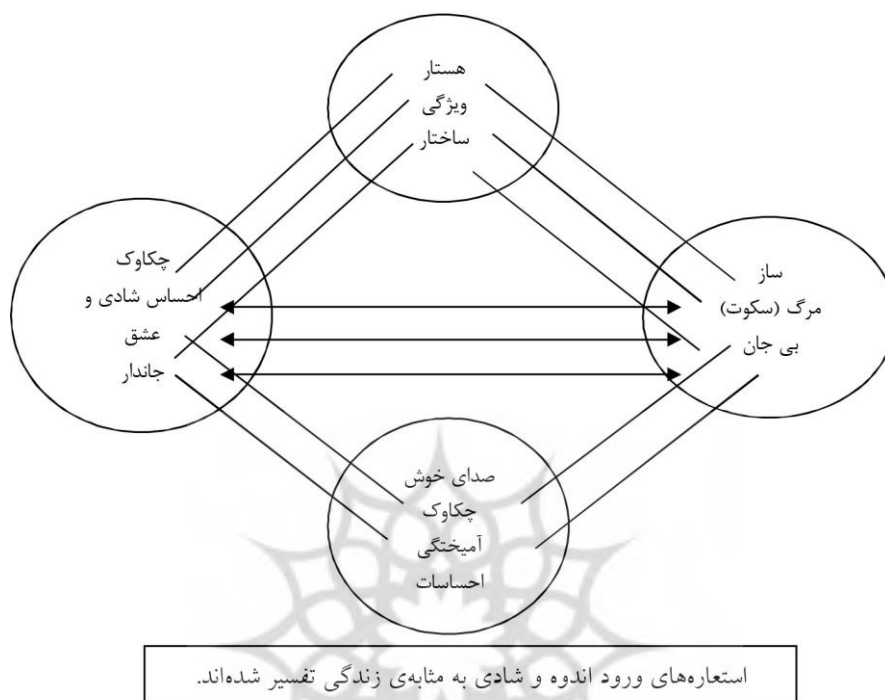
پارادوکس گریه و خنده هم‌زمان در این ترکیب استعاری نشان از یکسان‌نبودن احساسات درونی و تظاهرات بیرونی افراد است؛ یعنی با وجود ظاهر شاد، درون فرد غمگین است که در اینجا، منظور این است که می‌خندند در حالی که چهره‌های آن‌ها نشان‌دهنده‌ی غم و ناراحتی است.

تصویر ۳. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت «با چهره‌های گریان می‌خندند»

«مطرب در آمد

با چکاوک سرزنده‌ای بر دسته‌ی سازش» (همان: ۹۶۳)

در این ترکیب استعاری، دو جزء «ساز» و «چکاوک» عناصر متناظر در فضاهایی درون‌داد ۱ و ۲ هستند. در بالای این دو فضای کناری مبدأ و مقصد، فضای عام از عناصر انتزاعی مشترک بین این دو فضای درون‌داد، یعنی هستار، ویژگی و ساختار تشکیل شده است که موجب پیوند عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود. از این رو، ابتدا و طی فرایند اول (کل به جزء) عناصر انتزاعی در فضای عام به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد فرافکنده می‌شوند تا ساختار مشترک بین آن‌ها شکل بگیرد و در مرحله‌ی بعد و برای شکل‌گیری فضای آمیخته‌ی نوبنیاد، در فرایند دیگری (جزء به کل) عناصر متناظر «ساز» و «چکاوک» و همچنین ویژگی‌های هر کدام از این دو عنصر متناظر، به فضای چهارم پایینی فرافکنده می‌شوند تا معنای پیدایشی و در واقع فضای آمیخته‌ی نوبنیاد شکل بگیرد. شایان ذکر است که از دیدگاه سنتی، این شعر شاملو حکایتی است از مهمانی عروسی که با شادی شروع می‌شود. خوانش الگویی این شعر به مثابه‌ی زندگی، راه، رابطه و غیره است که تحلیل شناختی آن را آشکار می‌سازد. ویژگی قلمروی مبدأ «ساز» بر قلمروی مقصد «چکاوک» (به خاطر صدای خوش) در سطح روساخت نگاشت می‌شود. ساز را می‌توان دارای دو بخش زنده و مرده در نظر گرفت: بخش زنده‌ی آن، «تارها یا چکاوک» و بخش مرده‌ی آن، «بدنه‌ی ساز» است. در سطح زیرساختی، قلمرو مبدأ «آغاز شعر» بر قلمروی مقصد «درآمد آواز» نگاشت می‌شود. در نگاشت رابطه‌ای، «چکاوک» بر احساس شادی و عشق و «دسته‌ی ساز» بر مرگ نگاشت می‌شوند. از آنجایی که فضای آمیخته‌ی نوبنیاد «ظواهر زندگی» یعنی غم و شادی به هر دو فضاهای درون‌داد تعلق دارد، ساخت معنا در این ترکیب استعاری، از نوع شبکه‌ی دوساحتی است.



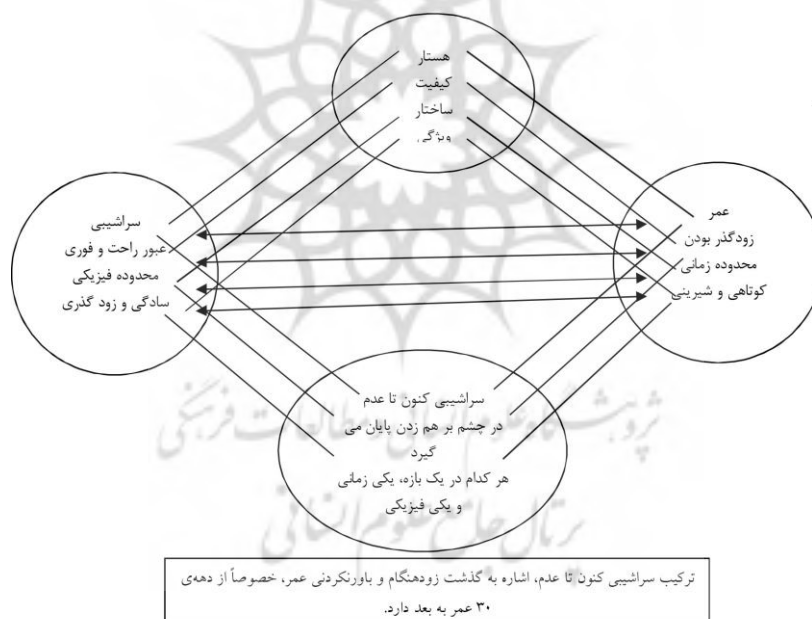
تصویر ۴. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته «استعاره‌های ورود اندوه و شادی به مثابه‌ی زندگی»

«سالم از سی رفت و غلتک‌سان دوم

از سرایشی کنون سوی عدم» (همان: ۱۳۰)

در این ترکیب، شاعر با تمثیل‌های ناب و زیبا، به گذرآبودن عمر و پایان زندگی زودگذر اشاره می‌کند. در اینجا، مرگ مانند مقصدی است که انسان بی‌اختیار و غلتک‌وار به سوی آن در حرکت است. غلتک‌وار رفتن به سمت مرگ برگرفته از تجربه‌ی مرگ در یکی از مظاهر دست‌ساخته‌های بشری است و این‌که چگونه این صنایع بشری می‌توانند در درک بشر از مفاهیم قلمروهای انتزاعی کمک‌کننده باشند، درخور توجه است. این رفتن به سمت مقصد در مسیر سرایشی، بیانگر آن است که شاملو، مرگ را در هیأت یک ورطه‌ی نابودی می‌بیند که انسان به سمت آن سقوط می‌کند. در حوزه‌ی مفهومی انتزاعی و مقصد «عمر» دو مؤلفه وجود دارد که یکی «زودگذری و ناپایداری» و دیگری «حرکت

غیرقابل کنترل و غیرقابل توقف» است و در حوزه‌ی مفهومی عینی و مبدأ «سراشیبی» هم دو مؤلفه وجود دارد که یکی «سرازیری» و دیگری «غلتیدن در سراپایینی» است. اما همان‌گونه که پیداست، در اینجا هدف شاعر، مفهوم‌سازی حوزه‌ی مقصد (یعنی عمر) براساس حوزه‌ی مبدأ (یعنی سراشیبی) نیست؛ بلکه منظور از آن، «گذشت زودهنگام و باورنکردنی عمر» است که در این ترکیب استعاری، از تناظر یک‌به‌یک میان عناصر موجود در فضاهای درون‌داد و فرافکنی آن‌ها به فضای آمیخته‌ی نویناد به‌وجود آمده است. در این ترکیب استعاری، دو ساحت متفاوت زمانی و فیزیکی در کنار یکدیگر جمع شده‌اند. از آنجایی که فضای آمیخته‌ی چهارم به هر دو فضاهای درون‌داد کناری متعلق است، این ترکیب استعاری نیز از نوع دوساحتی است.

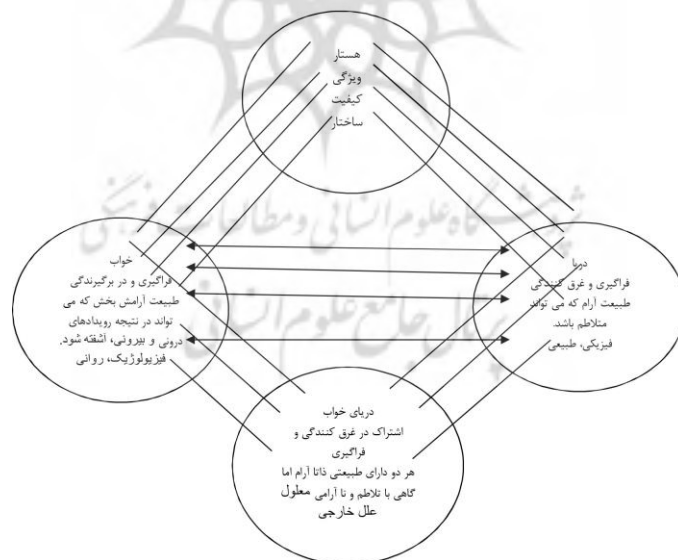


تصویر ۵. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت «سراشیبی عمر»

«دل به دریای خواب می‌زنیم»

که حاجت نومیدانه، چنین معجز آیت برآمد» (همان: ۱۰۳۹)

در این ترکیب استعاری، دو جزء «دریا» و «خواب»، هر دو، عناصر متناظر در فضاهایی درون‌داد ۱ و ۲ هستند. در اینجا، عناصر این فضاهای کناری با فضای انتزاعی عام بالایی ساختار مشترکی دارند؛ از این رو عناصر انتزاعی در فضای عام، به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد فراقکنده می‌شوند. در این ترکیب، هدف، مفهوم سازی حوزه‌ی مقصد (خواب) براساس حوزه‌ی مبدأ (دریا) نیست؛ در این ترکیب استعاری، «آرامش دریا» با «آرامش خواب» متناظر شده است و «غوطه‌وری در عمق دریا» با «خواب عمیق» و همچنین «آشفته‌گی دریای موج» با «پریشانی و آشفته‌گی کابوس دیدن در خواب» متناظر است و براساس تناظرهای برقرارشده و در ترکیب آمیخته‌ی آن‌ها، «خواب» به «غوطه‌وری در دریا» تشبیه شده است. در ترکیب استعاری دو واژه‌ی «دریا» و «خواب» از شبکه‌ی دوساحتی استفاده شده است که اولی حالت فیزیکی دارد و خواب، حالت فیزیولوژیکی و روانی انسان است. همچنین، «آرامش عمیق» معنای پیدایشی و حوزه‌ی نوبنیاد این ترکیب استعاری است.



در اینجا، شاعر «خوابیدن» را همانند «غوطه‌وری و غرق‌شدن» در دریا توصیف کرده و به جای «خوابیدن» از عبارت «دل به دریای خواب‌زدن» استفاده کرده است

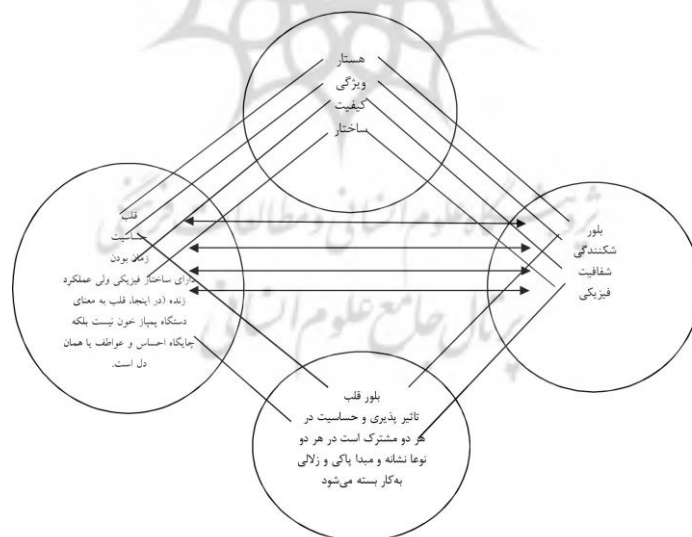
تصویر ۶. نمای شبکه‌ای الگوی نام برای عبارت استعاری «دریای خواب»



«و عشق سرخ یک زهر

در بلور قلب یک جام» (همان: ۲۰۵)

در تصویر زیر طی فرآیند ساخت معنا در این عبارت استعاری، نخست، فضاهای درون‌داد متناظر با هریک از اجزا شکل می‌گیرند و هستار بودن، دارای ویژگی بودن و دارای کیفیت، به‌عنوان عناصر مشترک، شکل‌گیری فضای آمیخته را به دنبال دارد. در اینجا، در ترکیب استعاری «بلور قلب»، شکنندگی و حساسیت قلب و بلور به یکدیگر تشبیه شده و قلب عاشق همانند بلوری حساس و شکننده است. همچنین در استعاره‌ی بلور از قلب، پاکی و درخشندگی قلب عاشق هم مد نظر شاعر بوده است. قلمرو مبدأ «بلور» که فیزیکی است و قلمرو مقصد «قلب» که همان دل است، جایگاه احساسات می‌باشد و شفافیت و شکنندگی بلور به قلب انتقال داده شده است. در اینجا، از شبکه‌ی دوساحتی استفاده شده که اگرچه متفاوتند، با شباهت‌های تمثیلی بسیاری به‌کارگرفته شده‌اند. در این ترکیب استعاری، شکنندگی بلور با شکنندگی قلب تناظر دارد و از طرفی دیگر، شفافیت بلور با زلالی و شفافیت قلب متناظر شده است. فضای آمیخته‌ی نویناد در ترکیب استعاری بلور قلب همانا «پاکی و شکنندگی قلب» است.



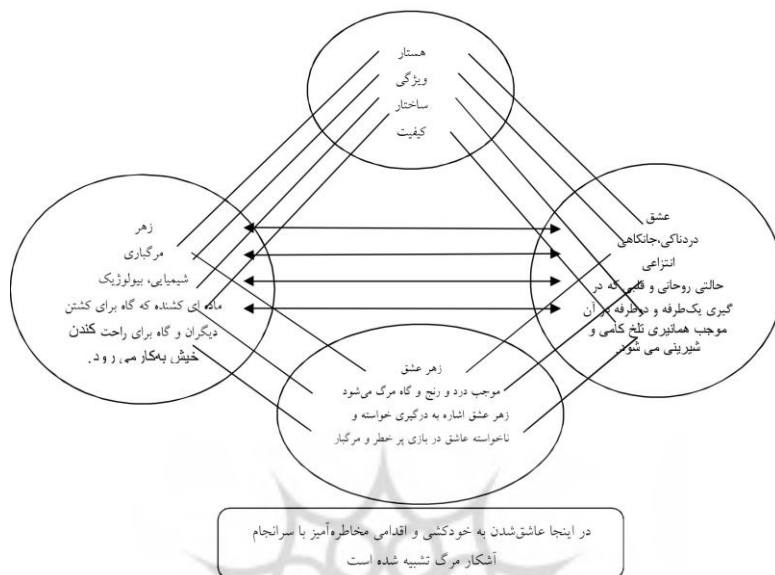
در اینجا، شاعر قلب(دل) عاشق را به شفافیت و شکنندگی یک جام بلورین تشبیه کرده است

تصویر ۷. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «بلور قلب»

«و از قلب زلال یک جام

که زهر سرخ یک عشق را در آن نوشیده‌ام» (همان: ۲۵۱)

در این بند، شکل‌گیری دو فضای ذهنی «زهر» و «عشق» نقطه‌ی آغاز ساخت معنا و تشکیل یک شبکه‌ی آمیخته‌ی مفهومی است. به این صورت که نخست عناصر انتزاعی شامل هستار، ویژگی، کیفیت و ساختار، در فضای عام بالایی به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد کناری فرافکنده (فرآیند کل به جزء) می‌شوند. سپس، وجود فضای عام موجب نداشت عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود. پس از آن، طی فرافکنی فراگیر، عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته فرافکنده می‌شوند و فضای آمیخته‌ی «مرگ ناخواسته» که معنای استدلالی این ترکیب استعاری است، شکل می‌گیرد. در اینجا، شاعر دو درون‌داد از دو حوزه‌ی معنایی و ساختاری متفاوت را در قالب یک ترکیب شاعرانه برای اشاره به سختی و مشکلات راه عشق که تقریباً با اشکال مختلف در همه‌ی آثار شاعران آورده شده، به‌کار گرفته است. در اینجا، یک شبکه‌ی آمیخته‌ی دوساحتی از ترکیب فضاهای درون‌داد که یکی ساحت انتزاعی «عشق» و دیگری ساختار فیزیکی و شیمیایی «زهر» است، شکل گرفته است. در این ترکیب استعاری، «کشندگی زهر» با «کشندگی درد عشق» تناظر دارد. «زهر عشق» به درگیری خواسته یا ناخواسته‌ی عاشق در بازی پرخطر و مرگبار عشق اشاره می‌کند. با توجه به رنگ سرخ زهر، مشخص است که منظور شاعر، شراب عشق بوده که به زهر، آلوده شده است. از سوی دیگر، با در نظر گرفتن پیشینه‌ی تاریخی این تصویر، شاعر به جام شوکران زهرآلودی که سقراط نوشید نظر داشته؛ بنابراین خود را در مقام شهید گذاشته است.



تصویر ۸. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «زهر عشق»

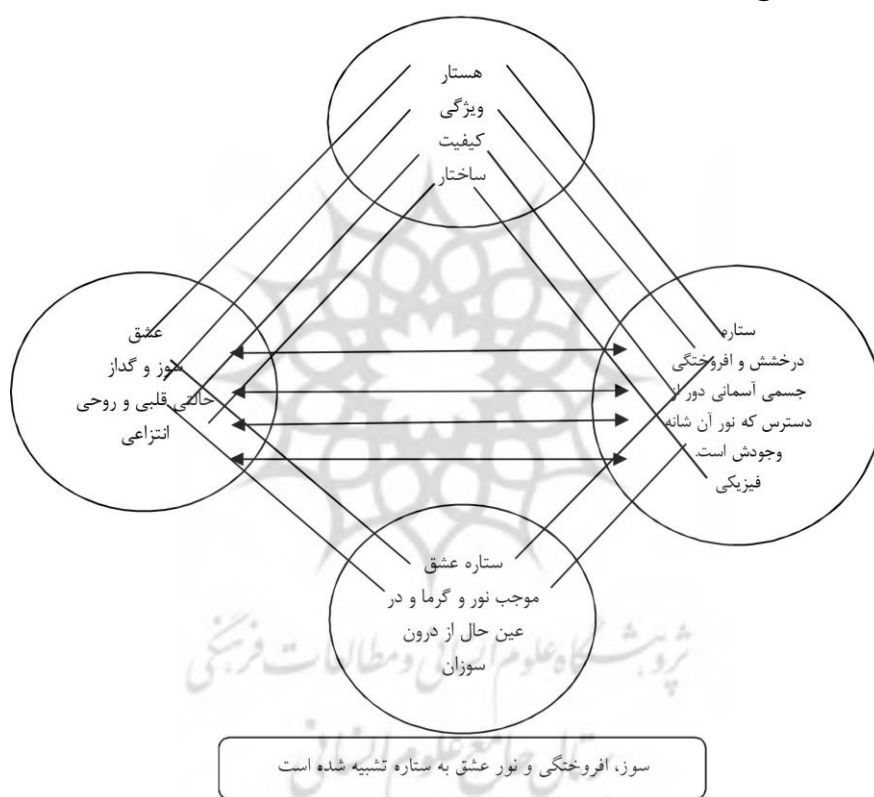
«و آتشین این همه حرف در گلویم

که برای برافروختن ستارگان

هزار عشق فزون است» (همان: ۲۵۳)

در این ترکیب استعاری، شاعر از دو ساحت متفاوت با دو ساختار و کیفیت مختلف، دو ویژگی کلی «عشق» و «ستاره»، یعنی گرم‌آزایی و ایجاد نور و درخشش (درباره‌ی ستاره، نور به معنای فیزیکی و درباره‌ی عشق، نور قلبی و درونی) و از طرف دیگر، سوزش و گدازش درونی هر دو ساختار را با هم ترکیب کرده است. در حوزه‌ی مفهومی و مبدأ «ستاره» دو مؤلفه وجود دارد که یکی «درخشش» و دیگری «شعله‌وری و سوزان‌بودن» است و در حوزه‌ی مفهومی مقصد «عشق» هم دو مؤلفه وجود دارد که یکی «روشنایی و درخشندگی قلب عاشق و معشوق» و دیگری «سوزاندگی عشق» است که طی فرآیند آمیختگی و ترکیب، این عناصر دو به دو، با هم متناظر می‌شوند تا ساختار مشترک خود را با فضای عام بالایی به دست آورند. سپس در مرحله‌ی بعد و طی فرآیند

دوم (جزء به کل) عناصر متناظر فضاهاى درون‌داد کناری به فضای آمیخته فرافکننده می‌شوند تا معنای پیدایشی و درواقع حوزه‌ی نوبنیاد «روشن‌شدن قلب عاشق» به‌دست آید که این فضای آمیخته با قوای استدلال و استنباط در ارتباط است. از آنجایی که فضای آمیخته‌ی چهارم به عناصر درون هر دو فضای درون‌داد کناری تعلق دارد، این ترکیب استعاری از نوع شبکه‌ی دوساحتی است.



تصویر ۹. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «ستاره‌ی عشق»

### ۲.۳. آمیختگی فضاهای ورودی در اشعار بهار

نگارندگان در ذیل با استفاده از انگاره‌ی نام، به بررسی برخی از سروده‌های بهار (۱۳۸۷) پرداخته و نشان می‌دهند که او چگونه در اشعار خود با به‌کارگیری استعاره‌ها توانسته است فضاهای نوین را به‌وجود آورد.

«ای دیو سپید پای در بند!

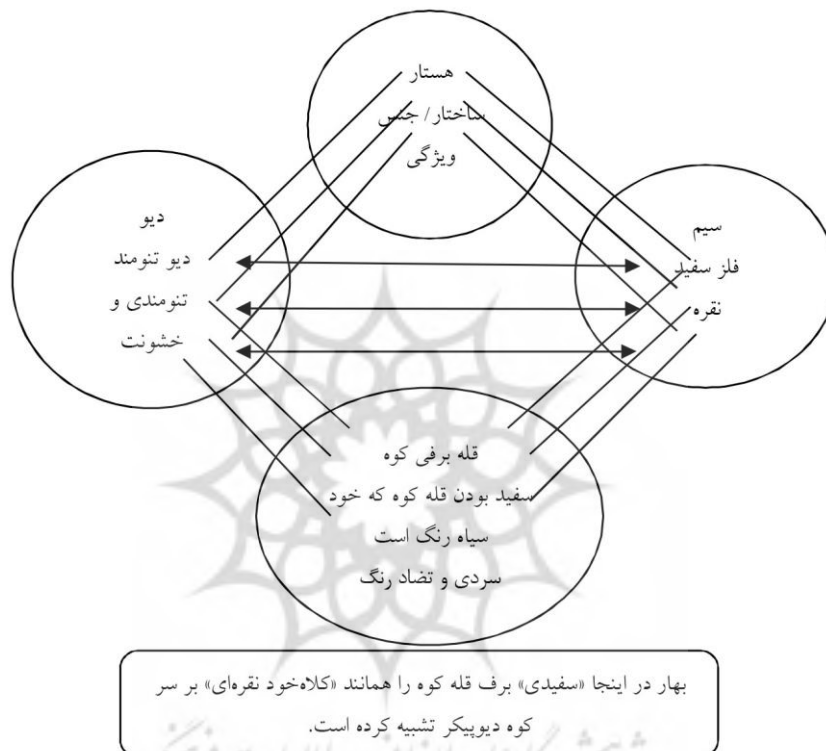
ای گنبد گیتی! ای دماوند!

از سیم به سر یکی کله خود

ز آهن به میان یکی کمر بند» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۸۶)

در این بند، دو جزء «سیم» و «دیو»، متناظر با دو فضای درون‌داد هستند. عناصر مشترک بین دو فضای درون‌داد در فضای عام به عناصر متناظر در فضاهای درون‌داد فرافکننده شده و این عناصر متناظر در مرحله‌ی بعد به فضای آمیخته در پایین فرافکننده می‌شوند تا از طریق این فرافکنی فراگیر، آمیختگی مفهومی منجر به ایجاد معنای پیدایشی در فضای آمیخته و نوین‌داد شود. در این قصیده، واژه‌ی «دماوند» استعاره از «جامعه‌ی خفقان‌گرفته‌ی ایران» است که بهار آن را دعوت به جنبش و اعتراض می‌کند. اما در اواسط قصیده، بهار از توصیف و تمجید دماوند دست می‌کشد و از انقلاب جامعه ناامید می‌گردد. او در شعر *دماوندیه* در توصیف دماوند از مفهوم اساطیری «دیو سفید» استفاده کرده و در این عبارت، قله‌ی برفی «کوه دماوند» را به مثابه‌ی یک «کلاه‌خود نقره‌ای» بر سر «دیو سپید» تشبیه کرده است. «سیم» یعنی نقره و استعاره از «برف» روی کوه است. در اینجا، شبکه‌ی آمیخته از نوع دوساحتی است و شاعر از دو ساحت ورودی «کلاه‌خود نقره‌ای» و «دیو سپید» برای اشاره به «برف» روی قله‌ی دماوند استفاده کرده است. تناظر این دو مفهوم با هم، آمیختگی معنایی بین دو ساحت متفاوت را رقم زده است. حوزه‌ی مبدأ «سیم» یعنی نقره و حوزه‌ی مقصد «سپیدی نوک کوه (برف)» است که با هم متناظر شده‌اند تا فضای نوین‌داد به‌وجود آید. در اینجا، سفیدبودن سیم و نقره، متناظر است با سفیدبودن کلاه دیو، یعنی قله‌ی دماوند و از طرفی دیگر، سردی فلزی نقره متناظر است با سردی

قله‌ی برفی کوه که این عناصر در فضاها‌ی درون‌داد دو به دو با هم ترکیب و متناظر شده‌اند تا با فرافکنی به فضای آمیخته، معنای پیدایشی و فضای نوبنیاد «استقامت و پایداری» ساخته شود.



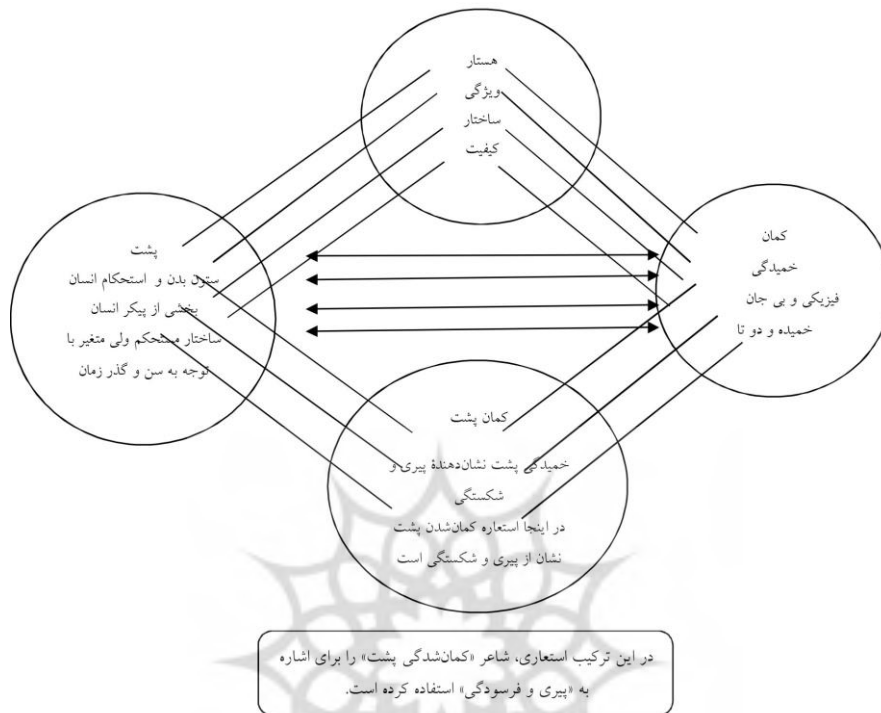
تصویر ۱۰. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته‌ی برای عبارت «از سیم به سر یکی کله خود»

«تیر غم نشست به پهلو

چندان که پشت گشت کمانی» (همان: ۲۸۲)

هریک از عناصر «پشت» و «کمان» فضاها‌ی ذهنی متناظر با خود را شکل می‌دهند. شکل‌گیری دو فضای ذهنی «پشت» و «کمان»، نقطه‌ی آغاز ساخت معنا و تشکیل یک شبکه‌ی آمیخته‌ی مفهومی است. به این صورت که نخست عناصر انتزاعی مشترک بین دو فضای درون‌داد شامل هستار، ویژگی، ساختار و کیفیت، فضای عام را در بالای نمودار

آمیختگی مفهومی ایجاد می‌کنند. سپس، وجود این فضای انتزاعی و فرافکنی آن به فضاهای درون‌داد ۱ و ۲، موجب نگاشت عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود؛ پس از آن، طی فرافکنی فراگیر عناصر فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته فرافکنده می‌شوند و فضای آمیخته شکل می‌گیرد. قلمرو مبدأ، «کمان» و قلمرو مقصد، «پیری و خمیدگی» است. در اینجا، در حوزه‌ی مفهومی «کمان» دو عنصر وجود دارد که یکی «خمیدگی کمان در اثر فشار و کشش چوب کمان» و عنصر دیگری «منحنی شدن» است. همچنین، در حوزه‌ی مفهومی «پشت»، دو عنصر وجود دارد که یکی «خمیدگی و کوژی پشت در پیری» و دیگری «خمیده شدن آن در اثر فشار و تنش وقایع زندگی» است. حال، در این ترکیب استعاری، این عناصر دو به دو با هم متناظر می‌شوند. در اینجا، بهار برای اشاره به «خم شدن پشت انسان» در نتیجه‌ی «فشار غم و اندوه»، پشت را به «کمان تیراندازی» تشبیه کرده و «غم» همچون «تیری» است که از «کمان»، بر پشت و پهلوی شاعر نشسته است. شبکه‌ی آمیختگی در این ترکیب استعاری از نوع دوساحتی است که به هر دو فضای ذهنی درون‌داد متفاوت از هم، یعنی «کمان بی‌جان ساخته‌ی دست انسان و پشت یا ستون فقرات انسان» تعلق دارد. در این ترکیب استعاری، معنای پیدایشی و فضای آمیخته‌ی نوبنیاد به «خم شدن کمر انسان در زیر بار مشکلات و غم‌ها» اشاره دارد که «پیری و شکستگی» آدمی را به ارمغان دارد. شایان ذکر است که همواره از «کمان» برای اشاره به «خم و خمیدگی» استفاده شده است؛ از جمله در کمان زلف، پشت چون کمان، کمان ابرو و غیره.



تصویر ۱۱. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «کمان پشت»

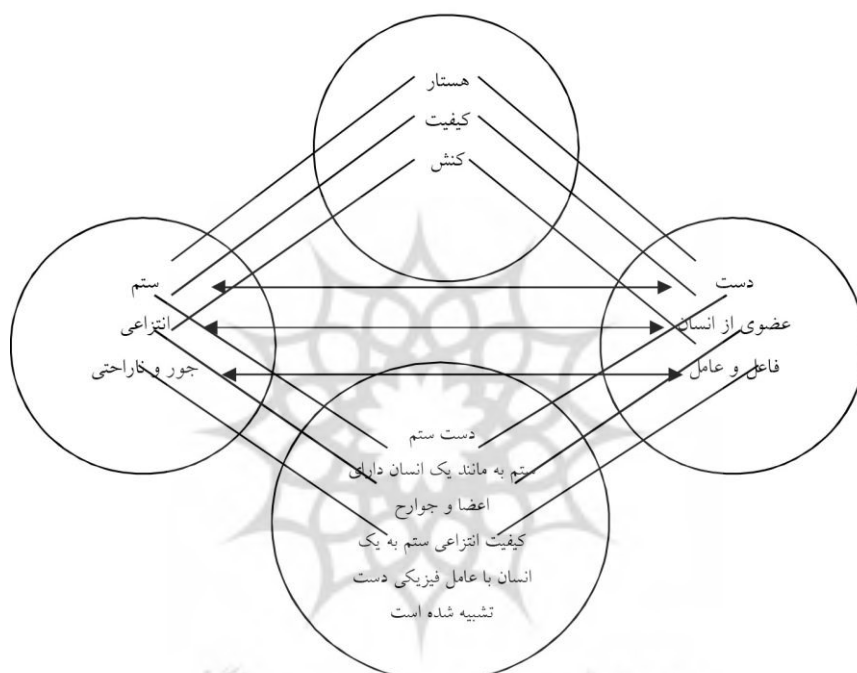
«دست ستم از دشمن خانگی

بر بسته‌ی پلنیکتان» (همان: ۱۱۳)

یکی از مضمون‌های شعر بهار، در حوزه‌ی روابط بین دولت‌ها است. وی پس از انقلاب آزادی‌خواهی دولت عثمانی و سقوط پادشاه مستبد ترک که مقارن با مشروطیت ایران بود، در مشهد این شعر را سروده است. در این ترکیب استعاری، «ستم» به انسان تشبیه شده و «دست» برای «ستم»، تصور و فرض است و قدرت عاملی و اجرایی «دست» به مفهوم انتزاعی «ستم» انتقال داده شده است. عناصر متناظر در دو قلمرو مبدأ «دست» و مقصد «ستم» با ماهیت متفاوت، استعاره‌ای دوساحتی ایجاد کرده‌اند که ادغام آن‌ها یک مفهوم انتزاعی پدید آورده است. در اینجا، در حوزه‌ی مفهومی «دست» دو عنصر وجود دارد که یکی «قدرت عاملی و نیروی دست» است و دیگری «خردکنندگی دست در حالت



مشت‌شده» و در حوزه‌ی مفهومی «ستم» هم دو عنصر وجود دارد که یکی «قدرت توانایی ستم و ستمگر» و دیگری «ویرانگی و نابودگری» است که در این ترکیب استعاری، این عناصر، دو به دو با هم نگاشت شده و عناصر متناظری را به وجود آورده‌اند که بر فضای آمیخته فرافکننده شده تا حوزه‌ی نوین «قدرتی» را نشان دهد که سبب ویرانگی است.



بهار در این ترکیب استعاری، «ستم» را به «انسان» تشبیه کرده است.

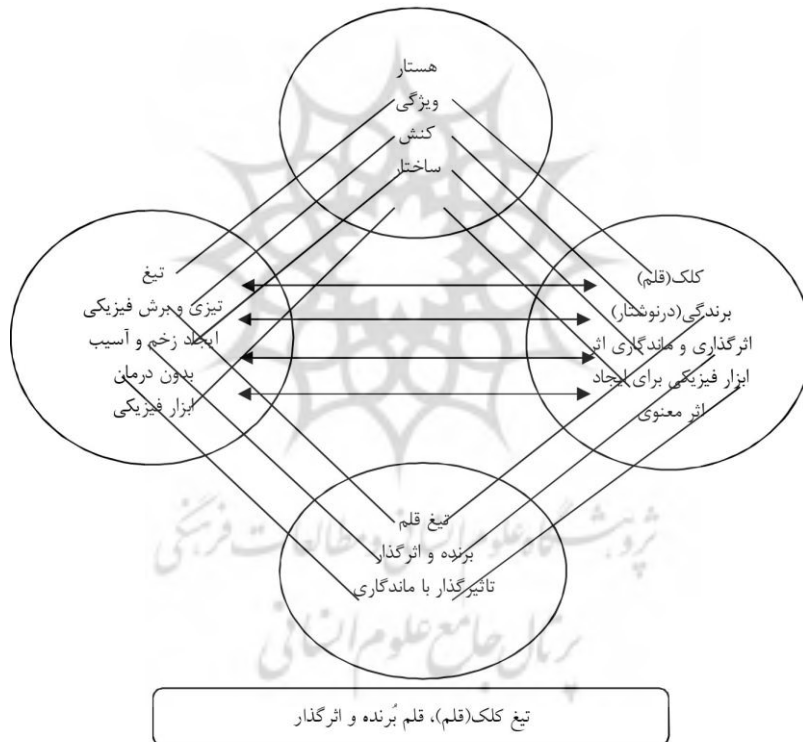
تصویر ۱۲. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «دست ستم»

«شد نرم همچو شاخه‌ی سوسن

آن کلک همچو تیغ یمانی» (همان: ۲۸۳)

این استعاره با ترکیب و ادغام دو ماهیت فیزیکی با کارکرد و قلمرو عملکردی متفاوت، ویژگی بُرندگی و آختگی تیغ را به قلم (کلک) انتقال داده و استعاره‌ای دوساحتی با دو قلمرو مبدأ (تیغ) و مقصد (کلک) ایجاد کرده است. در حوزه‌ی مفهومی «قلم» دو عنصر

وجود دارد که یکی «برندگی و تأثیرگذاری نوشتار» است و دیگری «ماندگاری اثر قلم» و در حوزه‌ی مفهومی «تیغ» هم دو عنصر وجود دارد که یکی «برندگی» و دیگری «ماندگاری آسیب و زخم» است. حال، در این ترکیب استعاری، این عناصر متناظر، دو به دو با هم نگاشت می‌شوند؛ بنابراین، میان «خرابی و فروریختگی»، «رنج‌ها و ناگواری‌ها» و همچنین «سکوت و خاموشی»، «تنهایی و بی‌کسی» تناظر وجود دارد و براساس تناظرهای برقرارشده، فضای آمیخته‌ی نوینیا، «خرابی و ناملايمات زندگی» است.

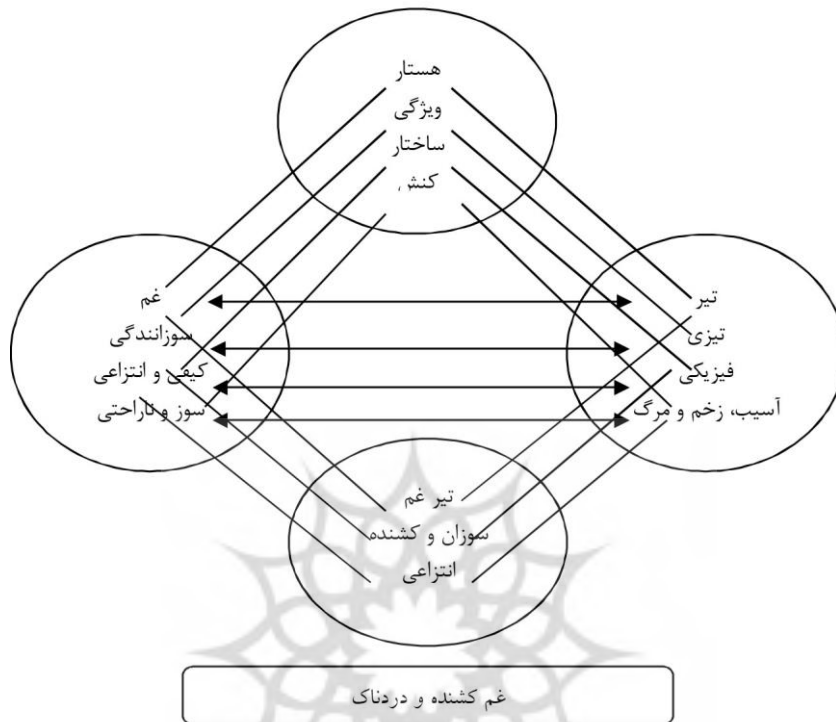


تصویر ۱۳. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «تیغ کلک»

«تیر غم نشست به پهلو

چندان که پشت گشت کمانی» (همان: ۲۸۲)

شعر «دل شکسته» را بهار در زمانی که خراسان، به حال انقلاب افتاد و در تهران، هرج و مرج احزاب برپا شده و مجلس چهارم به حال اختلال دچار آمده بود، سرود. در این ترکیب استعاری، «غم» را مثل «تیری» و «پشت» را مانند یک «کمان» در نظر گرفته که این تیر غم، داخل کمان می‌نشیند. «تیر» و «غم» هر دو انسان را زخمی می‌کنند و باعث رنج و آزار می‌شوند؛ همچنان که آدم تیرخورده نیز پشتش خم می‌شود، انسان غم‌دیده هم کمرش خم می‌شود. در این ترکیب، «غم» به «تیر» تشبیه شده و «تیر» استعاره از «غم» است و دو جزء «تیر» و «غم» متناظر با دو فضای درون‌داد هستند. سپس، عناصر مشترک بین دو فضا، ضمن ایجاد فضای عام، به عناصر مرتبط در هریک از فضاهای درون‌داد فرافکنده می‌شوند. قلمرو مبدأ «تیر» و قلمرو مقصد «غم» است. در ترکیب دو واژه‌ی «تیر» و «غم» از شبکه‌ی دوساحتی استفاده شده که اولی حالت فیزیکی دارد و «غم» حالت کیفی و انتزاعی دارد. در این ترکیب استعاری، «تیر» جسمی است که به هدف آسیب می‌رساند و با «غم» که نوعی احساس است و در نتیجه‌ی ازدست‌دادن توانایی یا بعد از احساس ضرر ایجاد می‌شود، تناظر برقرار کرده و تیزی «تیر» که باعث زخمی شدن می‌شود با سوز و ناراحتی «غم» متناظر است و براساس تناظرهای برقرار شده و در ترکیب آمیخته‌ی آن‌ها، فضای نوبنیاد «غم» کشنده و دردناک پدیدار می‌شود.



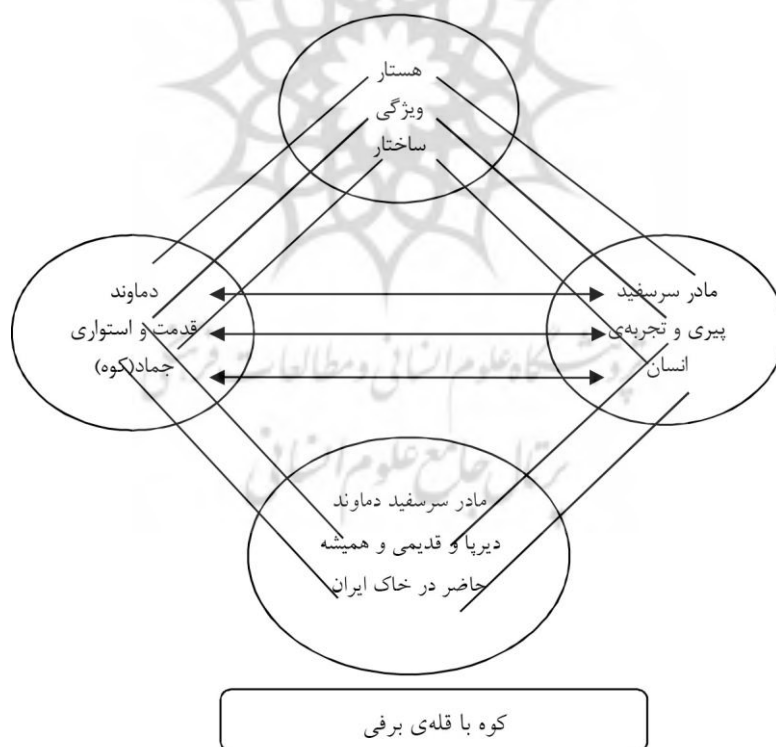
تصویر ۱۴. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «تیر غم»

«ای مادر سر سپید! بشنو

این پند سیاه بخت فرزند» (همان: ۲۸۷)

اوج بیزاری بهار از تهران در قصیده‌ی دماوند مشخص است. آنجا که عاطفه‌ی شاعر با نیروی تخیل پیوند می‌خورد و از دماوند، از آن «مادر سرسپید»، نیروی شگرف برای نابودی ری می‌آفریند. گفتگوی بهار با دماوند، نشان از بیزاری و نفرت عمیقی است که در اعماق وجود شاعر، جای گرفته و همچون آتش‌فشانی خاموش در انتظار خروشی کارساز است. بهار میان خود و این کوه سراسر آتش، اما خاموش، همسانی زیبایی برقرار می‌کند. «سر»، در اینجا استعاره از «مو» است. «مادر سرسپید»، منظور «کوه دماوند» است که در چکادش (قله‌اش)، برفی سپید نشسته است. «سیاه‌بخت فرزند»، ترکیب وصفی مقلوب است (همان موصوف و صفت که موصوف و صفتش جابه‌جا شده باشد).

«سیاه‌بخت فرزند» گونه‌ی غیرمقلوب «فرزند سیاه‌بخت» بوده است که منظور از آن، خود شاعر است. چنان‌که مشاهده می‌شود، در شبکه‌ی الگوی نام «کوه با قلعه‌ی برفی»، دو جزء «مادر سرسفید» و «دماوند» متناظر با دو فضای درون‌داد هستند. در کنار این دو فضا، فضای عام از عناصر انتزاعی مشترک بین دو فضای درون‌داد، یعنی هستار، ویژگی و ساختار شکل گرفته است که موجب پیوند عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود. طی فرافکنی فراگیر، برخی عناصر و روابط موجود و مرتبط در فضاهای درون‌داد، به فضای آمیخته فرافکنده می‌شوند و فرافکنی فراگیر عناصر به فضای آمیخته، شکل‌گیری معنای پیدایشی و فضای نوبنیاد «آزادی‌خواهان جامعه» را در این فضای آمیخته به دنبال دارد. از آنجایی‌که این فضای نوبنیاد، به هر دو فضاهای درون‌داد متعلق است، ساخت معنای پیدایشی در این عبارت استعاری، در شبکه‌ای دوساحتی رخ می‌دهد.

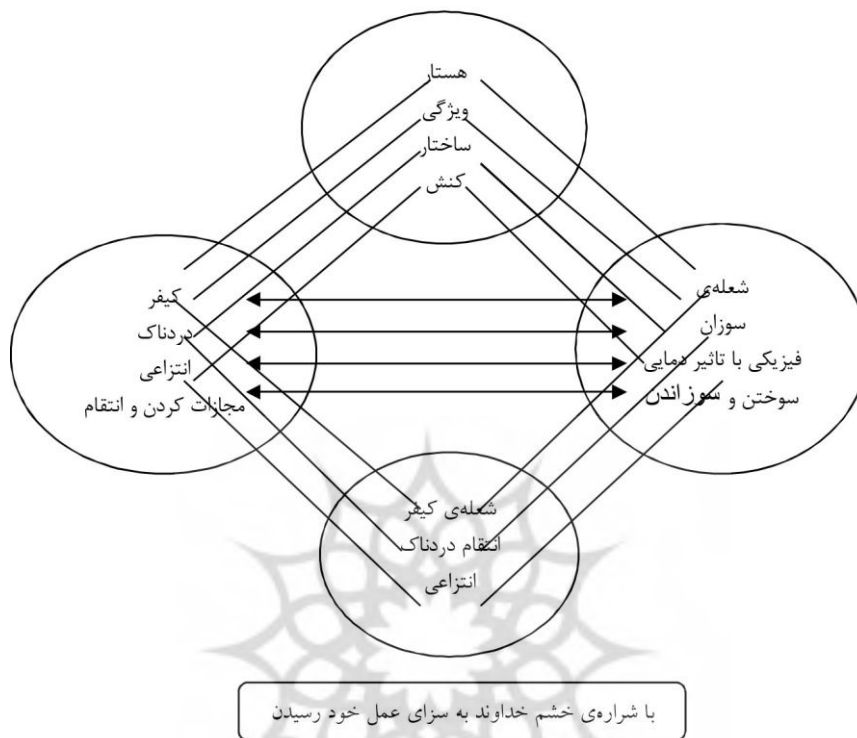


تصویر ۱۵. نمای شبکه‌ای الگوی آمیخته برای عبارت استعاری «کوه با قلعه‌ی برفی»

«از دود و حمیم و صخره و گند  
از آتش آه خلق مظلوم  
و از شعله‌ی کیفر خداوند

ابری بفرست بر سر ری» (همان: ۲۸۸)

شاعر، از آن مادر سرسپید، دماوند، درخواست می‌کند که ترکیبی بی‌همانند از دود و حمیم و صخره و گند، از آتش آه خلق مظلوم و از شعله‌ی کیفر خداوند بسازد و آن را همچون ابری، بارانش از هول و... بر سر ری بفرستد، تا اساس و بنیان این شهر را که بر تزویر نهاده شده، از بنیان برافکند. در این ترکیب استعاری، هریک از سازه‌ها، فضای ذهنی متناظر با خود را شکل می‌دهند. شکل‌گیری دو فضای ذهنی شعله و کیفر، نقطه‌ی آغاز ساخت معنا و تشکیل یک شبکه‌ی انضمام مفهومی است. به این صورت که نخست عناصر انتزاعی مشترک بین دو فضای درون‌داد شامل هستار، ویژگی، ساختار و کنش، فضای عام را ایجاد می‌کنند. سپس وجود فضای عام، موجب نگاشت عناصر متناظر در دو فضای درون‌داد می‌شود. پس از آن، طی فرافکنی‌گزینشی، برخی عناصر از هریک از فضاهای درون‌داد به فضای آمیخته فرافکنده می‌شوند و فضای آمیخته‌ی «شراره‌ی خشم خدا، باعث رسیدن سزای عمل خود می‌شود» را شکل می‌دهد. در اینجا، قلمرو مبدأ، «شعله» و قلمرو مقصد، «کیفر» است. در اینجا، شبکه‌ی دوساحتی رخ داده است؛ یک ساحت انتزاعی، یعنی کیفر و دیگری شعله که ساختار فیزیکی دارد. در این عبارت استعاری، سوزاندن آتش با دردناک‌بودن کیفر عمل متناظر است.



تصویر ۱۶. نمای شبکه‌ای الگوی نام برای عبارت استعاری «شعله‌ی کیفر»

#### ۴. نتیجه‌گیری

بهار پیام خودش را در قالب شعر کلاسیک و با گوشه‌چشمی که به عینیت‌گرایی سبک خراسانی داشت، بیان کرد و اگر غزل هم گفت بیشتر به «غزل اجتماعی» روی آورد تا بتواند مشکلات میهن را بازگو کند. اما شاملو به شعر نو رو آورد که انسان را در منجیق کلماتش قرار می‌دهد و به سال‌های نیامده پرتاب می‌کند. از این رو، پیچش استعاره‌ها و مفاهیم در شعر شاملو قدرت بیشتری دارد. شعر بهار اغلب مخاطب عام دارد و جامعه را هدف قرار می‌دهد؛ همانند قصیده‌ی دماوندیه که مخاطبش جامعه‌ی ایران است. اما شعر شاملو ابتدا از خوداتهامی شروع شده و سپس به فرد مخاطب سرایت پیدا می‌کند و هم اوست که می‌خواهد «فانوس عمرش» را «بر بلندکاج کوچه‌ی بن‌بست» بیاویزد، اگر که نتواند خودش را از «زیستن پست» نجات دهد. همان‌گونه که در این پژوهش ذکر گردیده است، علت انتخاب این دو شاعر معاصر آن است که هر دو غمگین

و داغدار انسانی هستند که گرفتار ظلم شده است؛ البته هرکدام، راه‌هایی را در شیوه‌ی خود می‌دانند. به عبارتی، مام میهن و خفقان حاکم بر آن، که از مضامین اصلی شعر هر دوی آنهاست، نگارندگان را بر آن داشت تا زبان استعاری این دو شاعر را بررسی و واکاوی کنند. به همین دلیل، در پژوهش حاضر، برخی سروده‌های شاملو و بهار با توجه به انگاره‌ی نام در رویکرد شناختی تحلیل شدند. نتایج نشان داد که بهار از زبان استعاری ساده و قابل‌درکی استفاده کرده است؛ اما زبان استعاری شاملو پیچیده و دور از ذهن است. شایان ذکر است که در سروده‌های این دو شاعر معاصر که هرکدام سبکی متفاوت دارند، از صنعت ادبی استعاره استفاده شده تا مضامین عمیق ذهنی‌شان را تداعی کنند. در طیف باشکوه بیانی، استعاره، فروغی چشمگیر، هوش‌ریا و خیال‌انگیز دارد؛ چراکه استعاره کارآمدترین ابزار تخیل و ابزار نقاشی کلام است و زبان شعری را بسیار قوی‌تر و رساتر کرده و برد کلام را نیز ارتقاء داده است. نگارندگان با این بررسی دریافته‌اند که در آثار ادبی شیوه‌ی شناختی «آمیختگی» به‌وفور یافت می‌شود. شاید یکی از ترفندهای شاعرانه در آفرینش کلام خیال‌انگیز همین باشد. برخی شاعران از این ابزار آفرینش ادغام‌های خیالی، با هنرمندی بهره می‌برند و معانی باریکی را منتقل می‌کنند که جز از راه تحلیل این ادغام‌ها، قابل فهم نیستند. همچنین انگاره‌ی چهارفضایی نام به‌عنوان مدلی که درصدد یافتن مبانی شناخت ذهن انسان است، نه تنها اهمیتی که فرایندهای ذهنی در تفکر و استدلال دارند را روشن می‌سازد، بلکه با کمک مفاهیم موجود در این انگاره‌ی شناختی می‌توان سطوح شناختی متمایز و پیچیدگی ذهن نهان در سطوح مختلف اشعار را نیز آشکار کرد. همچنین، یافته‌ها نشان داد که چگونه با استناد به مؤلفه‌ها و فرایندهای مطرح در انگاره‌ی چندفضایی نام، می‌توان به بررسی استعاره‌های مفهومی به‌کاررفته در این اشعار پرداخت. همچنین، مشخص شد که با استفاده از این انگاره می‌توان فرایندهای سه‌گانه‌ی ترکیب، بسط و تکمیل را در این سروده‌ها بررسی کرد. به‌طورکلی، یافته‌ها حاکی از آن است که این دو شاعر معاصر، آگاهانه یا ناآگاهانه، با به‌کارگیری آمیختگی مفهومی در فضاها و فرافکنی فراگیر این فضاها، فضایی نوین را خلق کرده‌اند که از طریق تجارب زیستی



بدن‌مندی شده در جهان خارج و عینیت‌بخشیدن آن‌ها به دست آمده است. همان‌گونه که بررسی‌ها نشان داد، استعاره‌های به‌کاررفته توسط این دو شاعر که دو سبک متفاوت دارند، از نوع شبکه‌ی دوساحتی بوده است؛ بنابراین، بررسی اشعار این دو شاعر معاصر نشان داد که در استعاره‌های به‌کاررفته، هدف صرفاً مفهوم‌سازی عناصر حوزه‌ی مقصد، براساس حوزه‌ی مبدأ نیست؛ بلکه مفهوم‌سازی در این اشعار، حاصل آمیختن عناصر متناظر در فضاها‌ی درون‌داد است که به پیدایش فضای آمیخته‌ی نوین‌یاد منجر شده است. همان‌گونه که تحلیل‌ها نیز نشان داد در اشعار بهار زبان استعاری «یأس و ناامیدی» موج می‌زند؛ حال آن‌که در اشعار شاملو استعاره‌ی «امید» نهفته است.

#### منابع

- اردبیلی، لیلا و همکاران. (۱۳۹۴). «پیوستگی معنایی از منظر آمیختگی مفهومی». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۶، صص ۲۷-۴۷.
- افراشی، آزیتا و همکاران. (۱۳۹۴). «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار». *زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۶، شماره‌ی ۲، صص ۳۹-۶۱.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۷). *دیوان اشعار*، تهران: آگاه.
- پناهی، حسین. (۱۳۸۹). *کابوس‌های روسی (از مجموعه چشم‌چپ سگ)*. تهران: دارینوش.
- پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۶). «کاربست نظریه‌ی آمیختگی مفهومی در مفهوم‌سازی شهادت در شعر پایداری». *مجله‌ی تخصصی نور*، شماره‌ی ۱۷، صص ۶۵-۸۶.
- دهقان، مسعود؛ وهابیان، بهناز. (۱۳۹۷). «خوانش استعاری اشعار «کابوس‌های روسی» اثر حسین پناهی بر اساس رویکرد آمیختگی مفهومی». *مطالعات زبانی-بلاغی*، سال ۹، شماره‌ی ۱۷، صص ۱۴۴-۱۶۶.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۲). *مجموعه‌ی آثار، دفتر یکم: شعرها*. تهران: نگاه.

Evans, V. & Green, M. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*.  
Edinburg: Edinburg University Press.

- Fauconnier, G. & Turner, M. (1994). *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Technical Report No. 9401, Department of Cognitive Science, University of California, San Diego (available online at: [www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.pdf](http://www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.pdf)).
- \_\_\_\_\_. (1998). Conceptual integration networks, *Cognitive Science*, 22, 2, pp.33–187.
- \_\_\_\_\_. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor, in A. Ortony (ed), *Metaphor and Thought*, (2<sup>nd</sup> ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp.51\_202.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Turner. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

