پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی، دانشگاه ولایت ایرانشهر
دوفصل‌نامهٔ تخصصی، سال نخست، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۶۵-۷۲

بررسی اشعار دراگو اشتامبوک در مجموعهٔ آینهٔ تار با نگاهی به رویکرد شناختی

پریسا پوینده*

چکیده

از آنجا که شعرشناسی شناختی به طور کلی چگونگی بیان ذهنیات است و نیز به‌واسطهٔ قابلیت بیان شعر به روش‌های مبدعانه و شخصی در دنیای امروز جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است، از این رو این پژوهش به بررسی اشعار دراگو اشتامبوک، شاعر معاصر کروات می‌پردازد تا بررسی دیدگاه و فرآیندهای ذهنی شاعری از ملت و فرهنگی دیگر دریچه‌ای تازه و در عین حال تجربه‌ای همگانی را پیش روی خوانندگان و ادب‌دوستان بگشاید. در این جُستار، اشعار با دیدگاه شناختی بررسی می‌شوند تا جهان‌شمول بودن نحوهٔ ابراز افکار و احساسات به طور ملموس فهم شود. به همین جهت، برای مرتبط‌ساختن تجارب زیسته، ذهن و ادبیات، برخی مفاهیم رویکرد شناختی از جمله کارکرد استعاره‌ها و طرح‌واره‌ها، وجه معلوم/مجهول افعال، کاربرد نقش و زمینه و نیز بدن‌مندی مفاهیم در این پژوهش به کار گرفته شده است. با کاربست این مفاهیم، به عمق نظرگاه شاعر نسبت به اتفاقات عصر خود پی خواهیم برد. تفسیر این مفاهیم به معانی از طریق نشانه‌های متنی و ژرف‌خوانی با روش تحلیلی-کیفی صورت می‌پذیرد.

واژه‌های کلیدی: دراگو اشتامبوک، فرآیند ذهنی، رویکرد شناختی، بدن‌مندی، استعاره، طرح‌واره.

۱. مقدمه

به طور کلی در مورد شعر و به طور خاص دربارهٔ شعر مدرن و پسامدرن می‌توان گفت مفاهیم به صورت کاملاً غیرمستقیم، شخصی و با تکیه بر مفاهیم دیگر به خواننده منتقل می‌شوند. آنچه مسلم است شعر سراسر احساس است و با فکر و احساسات ناشی از تعمق سر و کار دارد و از این جهت با روایت متفاوت است؛ هرچند که در روایت‌های معاصر نیز از تکنیک‌های پیچیده و نوین پرابهام و شعرگونه نیز استفاده می‌شود. ابهام و پیچیدگی مفاهیم و همچنین نوع زندگی عصر حاضر سبب شده است که این گونه اشارات و کنایات به راحتی در شعر پذیرفته شود. در مورد دراگو اشتامبوک (Drago Štambuk) (متولد

* دکترای تخصصی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران pooyandeh.p@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲

۱۹۵۰)، به اختصار می‌توان گفت که او شاعر تصویر و تلمیح است. او در اشعارش با بـه تصـویر کشـیدن ذهنیت خود به بیان الفاظ پرداخته و تصـاویر را از طریـق تجربـه زیسـته و ذهنیـت بدن‌منـد بـا واژه‌هـا درمی‌آمیزد. منظور از ذهنیت بدن‌مند، همان تصـاویر یـا طرح‌واره‌هـایی (schemata) اسـت کـه در بـدو شکل‌گرفتن واژه‌ها به وجود آمده‌اند. به عنوان مثال، مفاهیم «بالا و پایین» (استاکوِل ۲۰۰۲: ۵) با توجـه به موقعیت مکانی انسان به وجود آمده‌اند، چون طرح‌وارهٔ بالا برای او معنایی آسمانی و وجهـی خداگونـه دارد؛ در حالیکه طرح‌وارهٔ پایین در بردارندهٔ مفاهیمی چون مرگ و نیستی یا کمبود و نقصان است. چنـین مفاهیمی در همهٔ زبان‌ها وجود داشته و نقش بسزایی ایفا می‌کنند؛ بـه ایـن دلیـل زبـان حـاوی فرهنـگ انسانی است که اندیشه‌های کم و بیش یکسانی آن را به وجود آورده است و با عوامل زیستی سـر و کـار دارد.

اگر اشعار از منظر پساساختارگرایی تحلیل شوند، از آنجا که در این دیدگاه یک مـدلول نهـایی وجـود ندارد معنایی هم که برداشت می‌شود قطعـی و یگانـه نیسـت. از منظـر پیتـر اسـتاکوِل، نویسـندهٔ کتـاب *مقدمه‌ای بر شعرشناسی شناختی*، «کلید فهم ارزش ادبی، معنا و جایگاه یـک اثـر ادبـی در داشـتن یـک دیدگاه روشن نسبت به متن، بافت، شرایط و کاربردها، دانش و عقاید است» و از این جهـت شعرشناسـی شناختی را در دستیابی به این مهم مؤثر می‌داند (۲۰۰۲: ۴). در این نظرگاه، روابط فرهنگی و اجتماعی به عنوان دیدگاهی بافت‌محور در نظر گرفته می‌شود؛ بنابراین به دلیل اینکه زبان به صورت زیرمجموعـه‌ای از شناخت بررسی می‌شود (همان: ۵)، فرهنگ نیز در همین زیرمجموعه قـرار گرفتـه و تجزیـه و تحلیـل می‌شود.

از جمله تکنیک‌هایی که به جهت شناختی مورد کـاربرد در ادبیـات و خصوصـاً شـعر قـرار می‌گیـرد، تکنیک ادبی نقش و زمینه (figure and ground) است؛ بدین مضمون کـه نویسـنده موضـوعی را بـا شگردی خاص برجسته می‌سازد و آن را در پیش‌زمینـه (foreground) قـرار می‌دهـد (اسـتاکوِل ۲۰۰۲: ۱۴). در چنین چیدمان معنایی، همیشه یک پس‌زمینه (background) دربردارندهٔ پیش‌زمینه خواهد بود و در این ترکیب، «نقش» همان عنصر برجسته‌شده و «زمینه» شکل‌دهنده و تقویت‌کنندهٔ این نقش اسـت. مفاهیم نامبرده از نتایج تجربی هنر بصری گرفته شده است که در ادبیات هم به‌واسطهٔ کاربرد تصـاویر و ترکیب آنها با الفاظ به کار می‌رود. از نظر استاکوِل، این شگرد شامل نام‌گذاری‌های غیرمعمـول، تکـرار و آرایه‌های تکان‌دهنده و خلاق جهت برجسته‌سازی موضوع و برانگیختن توجـه خواننـده اسـت (اسـتاکوِل ۲۰۰۲: ۱۴).

بر همین اساس، عناوینی که شاعر برای قطعات برگزیده است، به لحاظ شناختی هم بیانگر درونمایـه اشعار و دیدگاه وی هستند. هر کدام از عناوین لایهٔ معنایی تازه‌ای به مفاهیم قبلی می‌افزاید و به تحلیـل خواننده نیز کمک می‌کند. عنوان کتاب *آینه تار* که از عنوان یکی از قطعات انتخاب شده است، به صورت نمادین بیانگر عقاید و نظرگاه کلی شاعر نیز هست. این عنوان، جهـان مـتن او را تشـکیل می‌دهـد کـه

خواننده به خوانش خاصی از آن دعوت شده است. آینه که نماد صیقلی و پاک بودن است درونمایهٔ تاری و تیرگی را بیان می‌کند و به همین ترتیب بسیاری از عناوین قطعات نیز همین درونمایه را به ذهن متبادر می‌سازند؛ عناوینی همچون *سنگ‌ریزه‌ای در چشم*، *موش‌های یخ‌زده سارایوو*، *سوزاندن خاطرات*، *دریای خاکستری*، *دریای مار*، *خفاش سفید*، *چاقو در تنه درخت*، *رستاخیز استخوان‌های مرده* تنها بخشی از آنها هستند که در جای خود از آنها صحبت خواهد شد. یکی از عناوینی که به درک درونمایه شعر اشتامبوک کمک می‌کند عنوان *کلوخ‌کوب* است، با این تفسیر که آگاهی همچون تلنگری برای انسان امروزی لازم است. همچنین شاعر با محتوای شعرش همین تلنگر را نیز بر ذهن و روان خوانندگان می‌زند.

از همین نظرگاه می‌توان از برخی مفاهیم رویکرد شناختی از جمله بدن‌مندی و استعاره‌ها –یا طرح‌واره‌های شباهت– برای فهم بهتر اشعار اشتامبوک استفاده کرد؛ از این جهت که بعضی از اشعار اشارات سیاسی–اجتماعی دارند و برای فهم و کارکرد واژه‌ها به کار می‌آیند. در این جُستار سعی شده است نظام فکری شاعر از دید رویکرد شناختی مورد بررسی قرار گیرد؛ از این رو که تصاویر در اشعار او سرشار از تلمیحات استعاری هستند و واژه‌ها مدام از متنی به متن دیگر کوچ می‌کنند. پنداری شاعر به معنای یگانه و مانای تصاویر و واژه‌ها اعتقاد و اعتمادی ندارد و با عناوین و قطعات جدید در تکاپو است افکار خود را با واژگان و معانی تازه‌تری نمایان سازد. چنین تلمیحات استعاری در ذات رویکرد شناختی می‌گنجد؛ زیرا استعاره نه صرفاً به عنوان یک ابزار ادبی بلکه به عنوان ذات زبان در نظر گرفته می‌شود و الگوهای شناختی، ما را به شناخت معانی رهنمون می‌سازند.

۲. تحلیل و بررسی

یکی از مهم‌ترین استعاره‌هایی که تأثیر بسزایی در دیدگاه شاعر و پس از آن در فهم خواننده دارد مفاهیم «بالا و پایین» (لیکاف و جانسون ۱۹۸۰: ۱۰۸) است که برای شکل‌گیری و مقوله‌بندی‌ها نقش پررنگی ایفا می‌کنند. هنگامی که شاعر صُور فلکی را در قطعهٔ *رایگل*، *بلاتریکس* به ارواحی مانند می‌کند که ستاره‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها یاخته‌های شفافی هستند و سبدهای یخین را با دانه‌های برف در آسمان حمل می‌کنند، تصاویری بس شگرف و در عین حال واقعی ارائه می‌دهد. اشارات شاعر به بالا و موقعیت ستارگان در آسمان است و سبد یخین همان صورت فلکی است و تصویری از به‌هم وصل کردن ستاره‌های آن به ذهن می‌آورد که از روشنایی انگار یخ زده باشد و حاوی ستاره‌هایی است که به دانه‌های برف تشبیه شده‌اند. صورت فلکی که فقط با خط کشیدن از ستاره‌ای به ستاره دیگر فرم گرفته و از دید بینندهٔ زمینی بُعد و حجم ندارد، به یک روح بدون جسم مانند شده است. اما چرخش این فرم آسمانی ناگهان رو به پایین و زمینی بودن جهت می‌یابد؛ هنگامی که «بالهای شکننده را یارای پر زدن در یخ نیست» و به صورت «سر به زیر در دشت‌های پرحفره با کرنش به اوریون و در کفن‌های سپید» (۱۸) هویدا می‌شود. آن مفاهیم فرشته‌سا و آسمانی رو به دشت‌های پرحفرهٔ تاریک در پایین اشاره دارد و سرانجامی غمبار به یاد می‌آورد که از درونمایه‌های اصلی اشعار اشتامبوک محسوب می‌شود. در قطعهٔ

گاسپارد هم از ستاره‌ها گفته می‌شود اما ستاره‌هایی که خاموشند؛ اشک‌هایی که در طول شب ریخته شده و اثر خیس آنها بر لباس‌های روی میز باقی مانده به «ستاره‌های خاموش» (۴۳) تشبیه می‌شوند؛ آنها دیگر نه در بالا و در آسمان بلکه روی زمین هستند و پدیدآورندهٔ آن اشک‌ها در اثر خاموشی و مرگ رو به افول رفته است.

همچنین از آنجا که تجربهٔ شاعر از طریق جهان پیرامون تأثیر می‌پذیرد و تمام ادراکات وی و مفهوم‌سازی‌ها بر اساس الگوهایی است که در این دنیا معنا خلق می‌کنند، دال و مدلول‌ها در رویکرد شناختی بسیار بر بدن‌مندی تأکید دارد. تصاویر و مفاهیم ارائه شده در اشعار بر اساس تجربهٔ بدن‌مند شدهٔ شاعر که تفکراتش از طرح‌واره‌های ذهنی به وجود آمده و از محیط اطراف برگرفته شده است شکل می‌گیرند. در این تصاویر، اشیاء و جانداران عموماً بدن یا بدنه‌ای انسانی به خود گرفته‌اند؛ همچنان که دریا «گلویی سرد و سپید و بی‌رحم» دارد (*محرک آینه*، ۵۴) یا فلاندر که «سرزمین بیوه‌ای» (*فلاندر*، ۵۲) در کشور بلژیک خوانده می‌شود. در قطعهٔ *صخره دریایی* نیز صخرهٔ احساسی انسانی دارد که چنگال‌های یک خرچنگ همچون انبر در «عضلهٔ قلبش» (۶۲) چنگ می‌زند؛ به تعبیری، صخره خود عامل انسانی است که قلبش با چنین تشبیهاتی حالت فشردگی را نشان می‌دهد. یا هنگامی که «چوب‌های پوسیدهٔ قایق‌های غرق شده» از «گلوی موج» بیرون می‌آید و باد صبا در ریه‌های خود می‌دمد (*گنبد بهاری*، ۸۴). وقتی «هیچ بادی نبض دریا را به طپش نمی‌آورد» (*به دوک امبریایی شمالی*، ۷۳)، به تنگی آئورت قلبی بی‌رمق تشبیه شده است. همه این نمونه‌ها حاکی از تعمق و تجربهٔ زیستهٔ شاعر در دنیای واقعی است که از طریق فرافکنی بر طبیعت به منصهٔ ظهور رسیده است. البته ناگفته نماند که تجربهٔ زیستهٔ شاعر و کاربرد اجزاء مختلف بدن از جمله ریه و قلب به واسطهٔ شغل پزشکی کاملاً توجیه‌پذیر است.

گاهی نیز برعکس، اجزای بدن انسانی یا عناصر زندگی انسان به اشیاء بی‌جان مانند شده‌اند؛ همچنانکه گذر زندگی انسان به برگ‌های درختی مرده شباهت پیدا کرده است که در شرف افتادن هستند (*فراخوانی*). در بسیاری از اشعار، از تصاویر مرگ و قبر به کرات استفاده شده است که بیانگر حالت روحی اصلی و کلی شاعر هستند و توجیه کننده استعاره پایین به شمار می‌آیند. به دلیل اینکه مفاهیمی چون مرگ با حالت افقی و مدفون شدن در زیر زمین همراه است، با این استعاره درک می‌شود و سپس در فرآیند ذهنی و انتخاب واژگان توسط شاعر از آنها استفاده شده است. در قطعهٔ *مرد توتونی* که بقایای استخوان و دست و پاها با غبار مرده پوشانده شده است، تصویر پایین بودن و مرگ به ذهن متبادر می‌شود. در نهایت قبری که «در کالبد خاک و ریشه‌های جزیره» ریشه دوانده است (۹۳) که حتی در طبیعت هم نفوذ پیدا کرده و آن را همسان با فرهنگ[1] انسانی کرده است.

۱. تقابل طبیعت و فرهنگ (nature/culture)

همچنین، در برخی از قطعات می‌توان از طرح‌وارهٔ کل بـه جـزء بـرای تفسـیر حرکـت از وحـدانیت و تکامل به سمت شکست و تلاش بهره برد. به عنوان مثال در قطعهٔ *تاوان*، این طرح‌واره را به صورت کل به جزء و سپس برعکس آن می‌توان واکاوی کرد؛ راوی شعر می‌گوید:

پروردگارا، از تو می‌خواهم که خودم را گم نکنم
بین آتش قله‌های نزدیک و باتلاق‌های دور،
بلکه بگذار تا در آسمان آبی پراکنده شوم
و دوباره آنچنان با دقت بازسازی شوم
همانند خطوط اتصالی (ارتباطی) که نامرئی هستند، (۸۸)

در ابتدا از خدا می‌خواهد تا در آسمان پراکنده شود و سپس درخواست می‌کند مجدداً با دقت بازسازی شود؛ یعنی یکبار از وحدانیت جدا شده و پراکنده شود و بار دیگر تقاضای بازسازی و رسیدن بـه ارتبـاط و وحدانیت اولیه را دارد. لحنی که در این قطعه به کار رفته است لحن آرزو و در نتیجه فاعل نقش مفعـولی و فعل حالت ناگذرایی[۱] دارد؛ یعنی کنشگر که تقاضای پراکنده شدن و بازسازی شـدن دارد خـود منفعـل است. به عبارت دیگر، کنشی در عالم واقع وجود ندارد و کنشگر درصدد است راهی بـرای کـنش واقعـی دریابد و این همان وضعیتی است که شاعر از آن گله‌مند است؛ چراکه در دنیای واقعی شرایطی را تجربـه می‌کند که کنش ملموس و واقعی در آن رخ نمی‌دهد و صرفاً در حد امید و آرزو از آن صـحبت می‌شـود. فعل لازم در سطور مذکور صرفاً حاوی حس است تا اینکه دربرگیرنـدهٔ عملـی مـؤثر باشـد و از ایـن رو، ناشمایل‌گونگی را هم در محتوا و هم در واقعیت دنیای امروزی پدید آورده است.

گاه احساسات درونی شاعر به قدری تحت تأثیر وقایع تاریخی–سیاسی روزگارش قرار گرفته است که از شدت تلخی به واژه درنمی‌آیند؛ آنگونه که در قطعهٔ *زمستان پراگ*، یکـی از غم‌انگیزتـرین رویـدادهای سیاسی را فقط با سه سطر بر خواننده آشکار می‌سازد. این قطعه خطاب به جان پالاش، دانش آمـوز اهـل چک است که در اعتراض به حمله به شوروی خود را آتـش زد. شـاعر ایـن لحظـه را بـا دوگانـهٔ متضـاد گرما/سرما به طور بسیار مختصر نشان می‌دهـد؛ انگـار کـه راوی خـود در شـوک فـرو رفتـه و قـادر بـه سخنگویی نیست، در حالیکه جان پالاش در حال سوختن و مردن اسـت؛ «بـرف شـکننده» (۴۴) نیـز در زمستان پراگ بر فراز آنها می‌میرد و به نوعی همان استعاره از بالا به پایین نـزول کـردن را نیـز تـداعی می‌کند. در اینجا کارکرد گفتمانی سکوت به خواننده این امکان را می‌دهد تا اختلال و شکست بـه وجـود آمده را تشخیص دهد و درک کند.

گاه نیز شاعر آنقدر واژه‌ها را برای بیان احساسات و مقصود خود کم و ناقص می‌بیند که خود در صدد خلق اصطلاحات هنجارشکن برآمده است و این همان نام‌گذاری تکان‌دهنده یا استعارهٔ خلاقانه است کـه

۱. تضاد مفهومی فعل لازم و متعدی یا جملات معلوم و مجهول که پیتر استاکول از دیدگاه شـناختی از آن صـحبت کـرده است.

مفهوم نقش و زمینه را توجیه می‌نماید. ترکیب نامأنوس «غبار درخشان» (*III*، ۷۶) بیانگر مفهومی است که نمی‌تواند وجود عینی داشته باشد؛ چراکه غبار همیشه نشان از تیرگی و تارگونگی دارد. حال آنکه در وصفش صفت درخشان آمده و آنقدر همه چیز دگرگون شده می‌نماید که حتی غبار نیز درخشان و دیگرگونه توصیف شده است چون شاعر همه چیز را در غلیان و متلاشی شدن می‌بیند. این تلاشی با مفاهیمی مثل «سرنگون» کردن، «گردابی هولناک»، «شناور» شدن «غرق‌شدگان» بر «جزر و مد خاطره» و «مدفون» شدن «گذشته در شب» (۷۶) همراه شده است. تمامی این مفاهیم به عنوان زمینه‌ای در نظر گرفته می‌شود تا نقش مورد نظر برجسته شده و خواننده آن را دریابد.

به طور کلی احساسات شاعرانه بیشتر در وصف حالات غمگینانه ابراز شده‌اند که آن هم بیشتر در سیر وقایع تاریخی–سیاسی به واژه درآمده است. شاعر آنقدر شاهد ناهنجاری و ناشمایل‌گونگی در جامعه عصر خود بوده است که آنها را به طبیعت هم فرافکنی می‌کند و مقصود نهایی او اینطور استنباط می‌شود که ساختار اجتماعی نادرست چقدر می‌تواند آسیب‌زننده و فلاکت‌بار باشد. در قطعهٔ *اسپالاتوم*، واژه‌ها و اصطلاحاتی همچون فرورفتن در «اعماق تاریکی»، «درد و دلسوزی»، «شبح»، «ملال»، «بلایا» و «مرگ‌های خاموش» (۱۴۲) گویای این حالات هستند و دفتر بندرگاه به شبحی مانند شده است که با ملالت قرن‌های متمادی بر روی آب شناور است. چنین اوصافی نشان از درد درون و ناخشنودی گوینده اشعار از اوضاع اسف‌بار جهان و بخصوص کشور کرواسی، زادگاه شاعر است. دیدگاه او این‌گونه تلقی می‌شود که بشر به همه این اوضاع فاجعه‌آمیز با دیدهٔ درون بنگرد، عمیق فکر کند و دست به اقدام زند و طرحی نوتر از پیش دراندازد. در *سوزاندن خاطرات*، تصویری بس بدیع خلق شده است که در آن شاعر کل جهان را با آتش خود می‌سوزاند. البته قبل از این مفهوم باید گفت جهان در اینجا نقشه‌ای کاغذی است که راوی آن را همانند رواندازی دور خودش می‌پیچاند و نقشه در نتیجهٔ آتش سیگارش که روی آن می‌افتد، می‌سوزد. نکته نقیضه‌نمای شعر این است که دریای آدریاتیک که خود ذاتاً خاموش کنندهٔ آتش است می‌سوزد و این امر جز با کاغذی پنداشتن نقشهٔ جهان ممکن نیست و در شعری دیگر (*جانور بامبورگ*)، آتش همین دریای آدریاتیک محل عبور «خاکستری بیکران» (۷۲) است. گویی دریا با درک مفهوم استعاره پایین محلی برای تدفین بازماندگان جنگ‌افروزی است.

از جمله حالات اندوهباری که در اشعار وصف می‌شود، در جنگ و عواقب آن بیان شده است. بسیاری از قطعات، وضعیت آدم‌ها و کشورها را در حالت جنگ و عواقب ناشی از آن نشان می‌دهند. در قطعهٔ *موش‌های یخ‌زده سارایوو*، این شرایط در گلوگاه سارایوو به تصویر کشیده شده است؛ همچنانکه کاروانی با «تهدید چاقو» برای کاشت «استخوان‌های نرم نوزادان» (۳۶) آمده‌اند و شمشیر می‌زنند. استخوان نوزادان به جای رشد و بزرگ شدن در زمین کاشته می‌شوند؛ استعاره‌ای که برای دفن آنها گزینش شده است و باز هم طرح‌وارهٔ پایین گویای همان درونمایهٔ مرگ، فاجعه و نابودی است.

ویژگی دیگر اشعار اشتامبوک استفاده از مفاهیم و شخصیت‌های خاص اساطیری است که البته آن هم باز در شرایط اندوهبار به کار گرفته شده است. در قطعهٔ *زاگرئوس*، طبق افسانه‌ها پس از اینکه دمتر

پرسفونه را به دنیا می‌آورد، از زئوس و پرسفونه فرزندی به دنیا می‌آید که قرار است وارث زئوس باشد. تیتان‌ها کودک را می‌ربایند، تکه تکه می‌کنند و می‌خورند و تنها قلب کودک باقی می‌ماند. «قبرستان کرواسی» هم در اینجا همان کودکان تکه‌تکه شده هستند، در زمانیکه آخرین فرمانروای کرواسی به قتل می‌رسد و این کشور استقلال خود را از دست می‌دهد. «نگاه خورشید خشمگین»، «دندان‌های خشم» و «خیانت ابدی» (۶۹) همه نشان از غمگساری درون راوی دارد. تِتیس نیز که پری دریایی و الهه آب‌ها در اساطیر یونان است «هق هقی غمناک بر باد» می‌کند و زمزمهٔ نسیم را از جوان اندوهناکی به ارمغان آورده است که رو به آسمان می‌گرید (*کیتیرا*، ۵۹).

یکی از تصاویر مهم مکان‌مند و طبیعی که به کرات در اشعار اشتامبوک به چشم می‌خورند، تصویر دریا است. دریا که مظهر پاکی و سرچشمهٔ زلالی است در بسیاری از قطعات با مرگ و مفهوم غم و اندوه همراه است. وقتی که از مرگ گلوکوس، یکی از خدایان دریا در اساطیر یونان صحبت می‌شود (*چاقو، در تنه درخت*، ۸۷)، یا هنگامی که سیگار راوی دریای آدریاتیک را در روی نقشه می‌سوزاند و آن را به درد می‌آورد (*سوزاندن خاطرات*، ۳۷) و آنگاه که جنگجویان چینی در دریا با نمادهای اژدهای خود جنگ‌افروزی می‌کنند (*هتل سلطنتی باث*، ۳۸)، همه نشان از درد یا جنگی است که در دریا رخ می‌دهد و یا با مفهوم دریا نشان داده می‌شود. دریا به عنوان طرح‌وارهٔ ظرف در نقش یک تدفینگر است که دربرگیرندهٔ مردگان و حامل آنان است و در مواردی با سوگوارهٔ باد صبا که به خاطر «دریانوردان مرده گمشده در دریا» دمیده می‌شود (*گنبد بهاری*، ۸۴) همراهی می‌شود. گاهی هم از دریا به عنوان «آینه لرزان مرگ» یاد می‌شود (*رستاخیز استخوان‌های مرده*، ۹۹). در قطعهٔ *کیتیرا* حتی راوی خود را «مرگ و عاشق دریا» می‌نامد که از «سفر و پروازها» یعنی هر آنچه مفهوم بالا و اوج‌گیری دارد، رها است (۶۰).

حتی رنگ آبی که در روانشناسی از آن به‌عنوان رنگ افسردگی نام می‌برند، هم رنگ دریا و هم رنگ آسمان است و از طرف دیگر با غم و اندوه توأم است آنگونه که از آن برای توصیف مزار استفاده شده است؛ یعنی در واقع منظور از مزار آبی، مزار اندوهبار است (*رستاخیز استخوان‌های مرده*، ۹۸). همچنین در قطعهٔ *منظومه‌ای نامتناهی* که تکه کاغذی در آب افتاده و حل شده است، در عین حال که رنگ نیلگون آب را گرفته غم‌انگیز نیز هست (۱۰۷). بنابراین، این‌گونه استنباط می‌شود که چه در دریا که دربرگیرندهٔ استعارهٔ پایین است و چه در آسمان که بالا و در اوج است و هر دو به کرات در اشعار اشتامبوک به کار رفته است، مفاهیمی همچون اندوه و مرگ تداعی می‌شوند. سرانجام هنگامی که راوی می‌گوید:

من نام تو خواهم بود،
ضربان تو، رویای تو،
و قایقی آبی
که ما را به دریا متصل کند. (*موج سیاه*، ۱۳۴)

خود در طبیعت مستحیل می‌شود تا هر دو با یگانگی و وحدت به دریا بپیوندند. آرزو می‌کند هر چه باشد جز آنچه موج سیاه با خود می‌برد؛ یعنی گذشته و خاطرات مدفون‌شده‌اش یا مرده‌ای بی‌تحرک و بدون معنا. این مفهومی است که راوی شعر و به نوعی شاعر به دنبال آن هستند، اما در خیال و آمال خود می‌پرورانند و در واقعیت معنا نمی‌یابد. آنچه به اجمال درباره مجموعه اشعار ترجمه شده دراگو اشتامبوک در این جستار گفته شد، به تمامی قطعات نیز به طور جداگانه قابل بسط و توضیح هستند و بدیهی است هر کدام از اشعار وی چه با رویکرد شناختی و چه با سایر دیدگاه‌ها و نظریه‌ها بحثی مفصل و تحلیل و بررسی جذابی می‌طلبد.

۳. نتیجه‌گیری

اشعار دراگو اشتامبوک با کاربست رویکرد شناختی مورد بررسی قرار گرفت و آنچه ما را در این رهیافت به معنا و افکار شاعر رهنمون ساخت برگرفته از تجربهٔ زیستهٔ شاعر و وقایع پیرامون وی در دنیای معاصر بود. عناصری چون بدن‌مندی، طرح‌واره‌ها یا استعاره‌هایی که انسان با آن دنیای اطراف خود را لمس و تجربه می‌کند به کار گرفته شدند تا مفاهیم آشکار و پنهان متن اشعار بر ما هویدا شود. آنچه از ورای به کارگیری عناصر شناختی دریافتیم بر اندوهی که شاعر از اتفاقات عصر خود در اشعار ابراز کرده است دلالت داشت. وقایعی که عموماً به واسطهٔ جنگ‌افروزی‌ها و تأثیر عواقب ناشی از آنها بر افراد جامعه و ملت‌ها و اقوام تحمیل شده و مسبب آسیب‌های اجتماعی در حال و آینده خواهد بود. از این رهگذر چنین استنباط شد که شاعر در پی فهماندن عمق فجایع بر خوانندگان و شنوندگان و نیز انگیزه‌مند کردن آنان جهت براندازی چنین سنگدلی‌ها و شرارت‌هاست. تمامی استعارات و طرح‌واره‌ها و همچنین عناوین قطعات مبین احساسات و همدلی‌های شاعر بود که در قطعات به طرق مختلف تکرار می‌شد و همان درونمایه را بیان می‌کرد. همچنین تکرار به عنوان سبکی پساساختارگرایانه در شعر معاصر به مثابهٔ عدم تعین معنای واحد بیان شد که نشانگر وضعیت انسان امروز بازشناخته می‌شود؛ گویی شاعر در پی شناختن و شناساندن یک معنای واحد بوده اما در این مسیر قادر به ارائهٔ معنا در یک قالب و محتوا نبوده است.

کتاب‌نامه

اشتامبوک، دراگو، (۱۴۰۰)، *آینهٔ تار*، ترجمهٔ دکتر محمود جعفری دهقی، تهران: انتشارات فارس.

Lakoff, George and Mark Johnson, (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Stockwell, Peter, (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.