

تحلیل برخی از استعاره‌های مفهومی فارسی با استفاده از الگوی

شبکه‌ای و ادغام

علی محمد مؤذنی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

شهر روز خنجر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

(از ص ۱ تا ۱۶)

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۴/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۳۱

چکیده

ژیل فوکونیه و مارک ترنر، موضوع استعاره مفهومی را موردی خاص از یک عرصه عام‌تر و وسیع‌تر دانسته‌اند؛ این عرصه وسیع‌تر، تحلیل ساز کار دستگاه ذهن به وقت مواجهه با دامنه‌های مفهومی است. ایشان برای توصیف این فرایند، از اصطلاح «فضای ذهنی» یا «مفهومی» استفاده می‌کنند. آنان معتقدند که برای درک بسیاری از پیچیدگی‌های اندیشه آدمی، الگوی یک یا دو دامنه‌ای کفایت نمی‌کند، بلکه باید در تشریح اندیشه تصویری انسان، یک الگوی شبکه‌ای (یا چندین فضایی) فراهم آورد. یک الگوی شبکه‌ای، از فضاهای ورودی و فضای ادغام‌شده و فضای فراگیر تشکیل می‌شود. در این مقاله، هدف آن است که نشان دهیم چگونه این الگو می‌تواند تحلیل استعاره مفهومی را دقت بخشد و خواننده را در تحلیل عناصر خیالی شعری یاری رساند. همچنین بررسی خواهیم کرد که الگوی شبکه‌ای برای تحلیل استعاره‌های مفهومی فارسی، خاصه در شعر، تا چه اندازه کارآمد است.

واژه‌های کلیدی: استعاره مفهومی، ادغام، الگوی شبکه‌ای، زبان‌شناسی شناختی، استعاره مفهومی

در شعر.

مقدمه

نظریه استعاره مفهومی (conceptual metaphor) را نخستین بار جرج لیکاف (George Lakoff) و مارک جانسون (Mark Johnson) (۱۹۸۰) مطرح کردند. مطابق با این نظر، استعاره مفهومی فقط جانشین شدن یک لفظ در جای لفظی دیگر شمرده نمی‌شود، بلکه آن را پدیده‌ای شناختی می‌دانند که برای تسهیل ادراک مفاهیم ذهنی و مجرد، یک دامنه مفهومی انضمامی را جانشین یک دامنه مفهومی انتزاعی می‌سازد. از این منظر، استعاره مفهومی منحصر به ادبیات نیست، بلکه در ذهن و منطق تمام گویندگان زبان حضور دارد و آد미ان در مفهوم‌سازی‌های روزانه خود، چاره‌ای جز بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی ندارند. این نظریه، از زمان صدور، با استقبال محققان دانشگاهی روبه‌رو شده است؛ بسیاری از پژوهشگران، این شیوه نگرش به استعاره را در رشته‌های گوناگون به کار گرفته‌اند و بر پایه آن، به دیدگاه‌های جدیدی رسیده‌اند. موضوع مقاله حاضر، بررسی نظریه ادغام، پرداخته ژیل فوکونیه (Gilles Fauconnier) و مارک ترنر (Mark Turner) است که خاصه در بررسی استعاره مفهومی در ادبیات کاربرد دارد.

۱. الگوی شبکه‌ای فوکونیه و ترنر

ژیل فوکونیه و مارک ترنر (۱۹۹۴) نوشته‌اند که موضوع استعاره مفهومی، موردی خاص از یک پدیده عام‌تر و وسیع‌تر است؛ در این عرصه گسترده‌تر، چنین پرسش‌هایی مطرح می‌شود: چگونه نظام مفهومی در دامنه‌ها عمل می‌کند؟ چگونه عناصری را از یک دامنه به دامنه دیگری داخل می‌سازد؟ چگونه دو دامنه را در هم می‌آمیزد؟ چگونه از دامنه‌های پیشین، دامنه‌های تازه به وجود می‌آورد؟ در عرصه‌ای وسیع‌تر، اندیشه‌های تصویری یا خیالی آدمی با تصرف در دامنه‌های ساختاری تجربه‌ها حاصل می‌شود. فوکونیه و ترنر، برای توصیف این فرایند، از اصطلاح «فضای ذهنی» یا «مفهومی» (mental, or conceptual space) استفاده می‌کنند. فضای ذهنی، یک «بسته مفهومی» (conceptual pocket) است که (به زبان رایانشی) به صورت «برخط» (online) ایجاد می‌شود، یعنی در همان لحظه ادراک. یک فضای ذهنی، همواره از یک دامنه مفهومی، کوچک‌تر و نیز بسیار مشخص‌تر است. فضاهای ذهنی اغلب از راه (بیش

از) یک دامنه مفهومی ساخته می‌شوند؛ برای مثال، جمله «دیروز فلان را دیدم» به ما امکان می‌دهد تا یک فضا برای وضع «کنونی» گوینده بسازیم و یک فضای دیگر (دیروز) که در آن گوینده فلان را می‌بیند. اینها فضاهای ذهنی‌اند، اما دامنه‌های مفهومی مانند «سفر» یا «آتش» نیستند. فضای ذهنی «دیروز» گوینده خاص و فلان خاص را در بر می‌گیرد، اما دامنه‌های مفهومی بسیار فراگیرتر از این است. حال چنین جمله‌ای را در نظر بگیریم: «دیروز فلان را به میهمانی دعوت کردم». فضای ذهنی «دیروز» از دامنه یک ارتباط موقت (دیروز در برابر امروز)، از دامنه مکالمه و دعوت و نیز از دامنه یک میهمانی در آینده تشکیل می‌شود. یک فضای ذهنی، یک دامنه نیست، ولی اغلب از دامنه‌هایی ساخته شده است.

اصل سخن فوکونیه و ترنر آن است که برای درک خیلی از پیچیدگی‌های اندیشه آدمی، الگوی یک یا دو دامنه‌ای کفایت نمی‌کند، بلکه باید در تشریح اندیشه تصویری انسان، یک الگوی شبکه‌ای (یا چندفضایی) (network [or many space] model) فراهم کنیم. اینک ببینیم که یک الگوی شبکه‌ای چگونه ایجاد می‌شود. باید توجه داشت که در این گفتار، فقط به اصلی‌ترین سرفصل‌های بحث «ادغام» پرداخته می‌شود و تلاش بر آن است که مثال‌ها، تا سر حد امکان، به مثال‌های فوکونیه و ترنر شبیه باشد.

۱.۱. فضای ادغام‌شده

در آغاز، این بیت سعدی (۱۳۶۳: ۱۸۳) را در بوستان در نظر بگیریم:

اگر مرده مسکین زبان داشتی به فریاد و زاری فغان داشتی

برای درک معنای این جمله، به چندین دامنه نیاز داریم: دامنه یک انسان مرده و دامنه یک انسان زنده. در «دامنه مرده»، فغان کردن امکان ندارد، حال آنکه در «دامنه زنده» چنین چیزی امکان دارد. جمله بالا، این دو دامنه را در قالب دامنه سوم در هم می‌آمیزد: فضایی که در آن مرده‌ای، با امکان فغان کردن دیده می‌شود. به عبارت دیگر، ما فضایی ذهنی را می‌یابیم که در آن دامنه مرده و زنده یکی شده است: «دامنه مرده - زنده». در این فضای ذهنی جدید، مرده ممکن است فغان کند. دامنه مرده (با غیرممکن بودن فغان کردن) با دامنه زنده (با امکان فغان کردن) در هم ادغام شده است. در

این فضای «ادغام‌شده» (blended space)، مُرده‌ای هست که ممکن است فغان کند. این فضای ادغام‌شده، بی‌گمان دامنه‌ای ناممکن است. ادغام در تخیل مطرح می‌شود. بدین ترتیب، برای توضیح معنای آن شرط ناممکن، ما به دو دامنه مفهومی و یک فضای ذهنی نیاز داریم: دامنه حقیقی مرده، دامنه حقیقی زنده، فضای ناممکن «مرده - زنده»؛ این فضای اخیر، جایی است که دامنه مرده به شیوه‌ای ناممکن و خیالی با دامنه زنده درآمیخته است.

توجه باید داشت که دامنه مرده و دامنه زنده، همان دامنه مبدأ (source domain) و مقصد (target domain) در بحث استعاره مفهومی نیست. چنین نیست که در اینجا، ویژگی‌های دامنه مرده با زنده هم‌سان انگاشته شود تا دامنه مرده ادراک شود؛ بلکه دامنه مرده و زنده، بر پایه دو دامنه با هم ادغام می‌شود. پس می‌توان گفت که دو فضای (یا دامنه) ورودی (input space) وجود دارد که فضای سوم را به دست می‌دهد: فضای ادغام‌شده. در فضای ادغام‌شده، مرده می‌تواند صاحب زبان باشد تا فغان کند یا به فغان کردن بیندیشد.

مطالبی که تا بدین جا مطرح شد، چه ارتباطی با بحث استعاره مفهومی دارد؟ فوکونیه و ترنر معتقدند که فضاها (یا دامنه‌ها)ی ادغام‌شده از فضاها (یا دامنه‌ها)ی ورودی ناشی می‌شوند و شاید رابطه این دو فضای ورودی، رابطه مبدأ و مقصد باشد؛ این سخن بدین معناست که امکان دارد آنها یک استعاره مفهومی بسازند. فضاها و ورودی، اغلب ارتباط استعاری ندارند. همان‌طور که در نمونه پیش دیدیم، ارتباط دامنه‌های مرده و زنده، ارتباط دامنه‌های مبدأ و مقصد نبود؛ به عبارت دیگر، مبنای آن بیت، بر این نبود که فهم یکی از دامنه‌ها را از راه دیگری میسر سازد. اما مثال بعدی، بر یک رابطه مبدأ و مقصد بین دو فضای ورودی مبتنی است؛ به عبارت دیگر، می‌توان در این مورد، آنها را موجد یک استعاره مفهومی دانست. این دو فضای ورودی، دامنه سومی ایجاد خواهد کرد که آن را فضای ادغام‌شده نامیده‌اند:

در داستان زال و رودابه از شاهنامه فردوسی، هنگامی که زال به دربار منوچهر می‌رود تا به الحاح و لابه، شاه ایران را به وصلت خود با رودابه، دختر مهرباب کابلی، که از تبار ضحاک ماردوش است، راضی کند، پادشاه، پس از رای‌زنی با اخترشناسان، درمی‌یابد که این پیوند برای ایرانیان هرگز زیان‌بار نخواهد بود، لیکن پیش از اظهار موافقت با آن ازدواج، از برای آزمودن هوش و دانش زال، شش موبد را به مجلسی فرا می‌خواند تا از

زال «سخن‌های نهفته» بپرسند. زال، راز این سخنان نهفته را به درستی می‌گشاید و در پایان داستان، با رضایت شاه، به وصال رودابه می‌رسد. معمای موبد چهارم چنین است:

چهارم چنین گفت کآن مرغزار	که بینی پر از سبزه و جویبار
یکی مرد، با تیزداسی بزرگ	سوی مرغزار اندر آید، سترگ
همی بدرود آن گیا، خشک و تر	نه بر دارد او هیچ از آن کار، سر

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۲۱۹)

زال پس از زمانی اندیشه، در پاسخ به موبدان، راز نهفته در این معما را چنین می‌گشاید:

بیابان و آن مرد با تیزداس	کجا خشک و تر، زو دل اندر هراس
تر و خشک یک سان همی بدرود	وگر لابه سازی، سخن نشنود
«دروگر زمان» است و ما چون گیا	همانش نبیره، همانش نیا
به پیر و جوان، یک به یک ننگرد	شکاری که پیش آیدش، بشکرد
جهان را چنین است ساز و نهاد	که جز مرگ را کس ز مادر نزاد
از این در درآید، بدان بگذرد	زمانه بر او دم همی بشمرد

(همان: ۲۲۳)

در این ابیات، «دروگر زمان» (اجلِ دروکننده) مرد بی‌رحمی تصویر می‌شود که داسی بزرگ به دست دارد. این شیوهٔ مردمواره کردن مرگ، دو استعارهٔ مفهومی را در خود گنجانده است: (۱) انسان‌ها گیاه‌اند؛ (۲) رویدادها (مرگ، بیماری، پیری...) کنش‌اند.

برای پنداشت استعاری اول، این جمله‌ها را به یاد آوریم: «زندگی پرباری داشت» «چهره‌اش پژمرده شده»، «او یک غنچهٔ تازه شکفته است». آن را چنین می‌توان مطابقت‌سازی کرد: انسان‌ها گیاه‌اند؛ دوران حیات ایشان هم چون دوران عمر یک گیاه است؛ پیشرفت آنها در زندگی، بالیدن گیاه است؛ حاصل کار ایشان، بار (و ثمره) گیاه است؛ و مانند آن. پنداشت استعاری دوم، یعنی فعال بودن رویدادها، یک استعاره در سطح عام (generic level metaphor) محسوب است که رویدادها را در قالب فعالیّت آگاهانه، مفهوم‌سازی می‌کند؛ برای مثال، وقتی کسی می‌میرد، به احترام و استعاره می‌گویند: او رحلت کرد. حال آنکه کوچیدن، عملی خودخواسته است و مرگ رویدادی است که اراده در آن، اغلب، دخالتی ندارد.

در تصویر «دروگر زمان»، ما دو دامنهٔ ورودی داریم؛ مرگ (و درو کردن) گیاهان، که

در این استعاره مفهومی، در دامنه مبدأ و مقصد قرار گرفته‌اند. اما «دروگر زمان» نه به دامنه مبدأ تعلق دارد نه به دامنه مقصد، بلکه به فضای ادغام‌شده میان این دو متعلق است، ولی چرا این تصویر برخاسته از هیچ‌کدام از این دامنه‌ها نیست؟ مارک ترنر (۱۹۹۶: ۷۶-۹۱) در توضیح این مطلب، دلایل زیر را آورده است: (البته باید توجه داشت که گفته‌های او درباره دروگر هولناک (grim reaper) است؛ موجودی خیالی که جامه‌ای سیاه بر تن و داسی بزرگ در دست دارد و در فرهنگ غرب، نماد مرگ شمرده می‌شود. این چهره را در پویانمایی‌ها و فیلم‌های انگلیسی‌زبان نیز می‌توان دید. به هر حال، این «دروگر هولناک»، این موجود خیالی شوم و هراس‌انگیز، از بسیاری لحاظ، به «دروگر زمان» شاهنامه شبیه است، اما ماهیتی متفاوت و عامیانه‌تر دارد.)

۱.۱.۱. «دروگر زمان» در دامنه مقصد قرار نمی‌گیرد، چون در دامنه مُردن نه گیاهی هست و نه دروگری. مرگ رویدادی است که در آن مردمان از مرض یا جراحت می‌میرند، و این بیماری و زخم آنان را دروگران پدید نمی‌آورند.

۲.۱.۱. «دروگر زمان» به فضای مبدأ، یعنی درو کردن و برداشت محصول نیز متعلق نیست؛ چراکه کار «دروگر زمان» با ادراک متعارفی که از درودن و برداشت کردن در ذهن داریم، تناسب ندارد.

۳.۱.۱. دروگران حقیقی زیادی داریم که می‌توانند جای هم را بگیرند، اما «دروگر زمان» مشخص و یگانه است؛ از همین رو، زال او را با صفت اشاره «این» و «آن» وصف نمی‌کند.

۴.۱.۱. دروگران حقیقی، عمر محدودی دارند، اما «دروگر زمان» بی‌مرگ است؛ او همان «دروگر زمان» است که نیاکان ما را به خاک افکنده است.

۵.۱.۱. دروگران متعارف، در دوره‌های مدید کار می‌کنند و «دروگر زمان» جز یک بار ظاهر نمی‌شود.

۶.۱.۱. دروگران حقیقی در نظر ما مهیب نیستند، اما ما مرگ و عامل مرگ را ترسناک می‌دانیم. پس باز هم فضای مبدأ (درو کردن) با کاری که در مقصد انجام می‌گیرد (مرگ) نامتناسب است.

باری، تفصیل گفتار ترنر از این بیشتر است ولی برای بیان مقصود ما، همین اندازه بسنده می‌نماید، تا این نکته معلوم شود که ادغام‌ها نه از مبدأ سرچشمه می‌گیرند و نه از مقصد، بلکه منشأ آنها، ادغام مفهومی در معنای اصیل «ادغام» است.

نکته دیگری هم باید در اینجا مطرح شود: اینکه چنین نیست که فضای ادغام‌شده همواره از برهم‌افتادن مبدأ و مقصدی متناظر در یک فضای سوم به دست آید؛ شاید فضای ادغام‌شده، عناصر جدیدی را در بر گیرد که حاصل ترکیب اولیّه عناصر مبدأ و مقصد نباشد. در مثال مذکور، دروگر زمان، آن مرد بی‌رحم که داس بزرگی در دست دارد و لابه مردمان را نمی‌شنود، فقط در فضای ادغام‌شده یافت می‌شود. دروگر در دامنه مقصد، با علت مرگ مطابقت می‌یابد، نه با کسی که نمی‌بیند و نمی‌شنود (= مرده) در دامنه مقصد. باری، ندیدن و نشنیدن وی مربوط به دامنه مقصد است؛ چراکه مردگان نمی‌توانند دید و شنید. با مجاز، این صفات مرده که به واقع، شخصی است از عالمی دیگر، به مجاز (معلول در جای علت) به عامل مرگ نسبت داده شده است. از طرفی، «دروگر زمان» نمی‌بیند و نمی‌شنود (یعنی از فهم گفتار و کردار مردمان عاجز است یا خود را عاجز می‌نماید)، چون از عالم دیگری آمده و مرده نیز نمی‌بیند و نمی‌شنود، چون به عالم دیگری رفته است و به همین سبب، هر دو هولناک می‌نمایند. در ادغام، «دروگر زمان» صفاتی از هر دو دامنه مبدأ و مقصد را دارد، اما درو کردن و نشنیدن، عناصر متناظر دامنه‌های مبدأ و مقصد نیستند. این مورد، مثالی است که می‌توان در آن مجازهای فشرده را دید: زنجیره‌ای از مجاز از علت عام مرگ به علت خاص مرگ به یک رویداد مرگ واحد به جسم فرسوده‌ای که وحشت‌آفرین شده است، همه در این ادغام فشرده شده‌اند و سرانجام به صورت مجاز جزء از کل درآمده‌اند و دروگر زمان را چهره‌ای مردّمواره از مرگ نشان می‌دهد.

۲.۱. فضای فراگیر

الگوی شبکه‌ای فوکونیه و ترنر، چیزی بیش از فضاهای ورودی (نظیر مبدأ و مقصد) و فضای ادغام‌شده را در بر می‌گیرد. یکی دیگر از موضوعات مهمی که ایشان مطرح کرده‌اند، چیزی است که «فضای فراگیر» (generic space) نامیده‌اند. فضای فراگیر، یک ساختار انتزاعی است که در هر دو فضای ورودی کارآمد است. ارتباط فضای فراگیر با استعاره مفهومی چیست، از دو راه مرتبط است: امکان دارد که فضای فراگیر هم‌انگاری (mapping) میان دامنه مبدأ و مقصد را میسر کند، یا ممکن است دو فضای ورودی در یک ساختار انتزاعی مشترک باشند که آن ساختار خود بر اساس استعاره‌های

مفهومی رایج ایجاد شده باشد. برای مثال، در تصویر «دروگر زمان» دروگر در دامنه مقصد گیاه، در تناظر با مرگ در دامنه مقصد مردم قرار می‌گیرد. فضای فراگیر مشترک را استعاره مفهومی «آدمیان گیاه‌اند» ایجاد می‌کند، و این فضای فراگیر، نهادهایی مانند «چیزهای اندام‌دار» و مسائلی نظیر «زیستن و توقف زیستن» را در بر می‌گیرد. انسان‌هایی که می‌میرند و گیاهانی که می‌پژمرند، نمونه‌هایی هستند از توقف حیات. این عوامل به ما امکان می‌دهد تا بین این دو دامنه، یک مطابقت یا تناظر برقرار کنیم: بین انسان و گیاه و بین عامل مرگ و مرد دروگر.

فضای فراگیر را در امثال و حکم، به سادگی بیشتر می‌توان یافت. به این بیت حکمت‌آمیز از مخزن/الاسرار نظامی (۱۳۷۶ الف: ۱۳۳) توجه کنیم:

تا نکنی جای قدم استوار پای منه در طلب هیچ کار

این مثل، معنا یا فضای فراگیری دارد: پیش از مبادرت به انجام هر کاری باید عواقب آن را در نظر گرفت. اینک دو عمل «استوار کردن جای قدم» و «پای نهادن»، همانند یک دامنه ورودی کار می‌کند و تمام موقعیت‌های دیگری که این دو عمل به تعبیری در آنها کاربرد می‌یابند، دامنه‌های ورودی افزوده دانسته می‌شوند. حکمت «پیش از نخست جای پای خویش را استوار کن»، در عرصه وسیع و متنوعی از اعمال روزمره انسان کارایی دارد و هشدار می‌دهد: «پیش از مبادرت به هر کار، نخست خوب بیندیش و زوایا را بررسی کن». آنچه فضای فراگیر بین دامنه «استوار کردن جای قدم/ پای نهادن» را با خیلی از دامنه‌های دیگر (که در آنها نیز سخن از احتیاط پیش از اقدام است) ایجاد می‌کند، این استعاره است: «اندیشیدن [پیش از کار]، استوار کردن جای پایت» (مربوط به بخش پیش‌اندیشی) و استعاره کنش‌بنیان (event structure metaphor) «اعمال [آدمی]، حرکات خودانگیخته است» (مربوط به بخش اقدام).

اما لزومی ندارد که ساختار انتزاعی مشترک بین دامنه‌های ورودی، فقط از راه بیان استعاری ایجاد شود. برای آنکه موردی غیر استعاری را نشان دهیم، این مثال را در نظر بگیرید. فرّخی سیستانی (۱۳۷۱: ۲۲۹) در یکی از قصایدی که در ستایش امیر یوسف، برادر سلطان محمود، پرداخته است، به مدیحه می‌گوید:

گر بدیدی تن چو کوه تو را به نبرد اندرون، نییره سام
در زمان، سوی تو فرستادی رخس با زین خسروی و ستام

در اینجا دو فضای ورودی هست؛ نبردهای رستم در اعصار اساطیری و نبردهای امیر یوسف در عهد غزنوی. این دو فضای ورودی در یک فضای ادغام‌شده با هم آمیخته‌اند. فقط در این ادغام است که امکان دارد رستم زال در نبردی امیر یوسف را ببیند و اسب خویش را بدو ببخشد. کلمه «نبرد» یک فضای ادغام‌شدهٔ محتمل می‌سازد، اما این دو فضای ورودی، ساختار انتزاعی مشترک دارند - که فضای فراگیر است - و اجزایش این چنین: اسب، مبارز، میدان، کشتار، و مانند آنها. این فضای فراگیر، یک تناظر (مطابقت‌سازی) را میان دو فضای ورودی میسر می‌کند، ولی این مطابقت استعاره‌ی نیست؛ دامنهٔ مبدأ و مقصد نداریم. به بیان دیگر، برخی از تناظرها عینی‌اند و به همین سبب فضای فراگیر ایجادشده، ساختار عینی دارد. روی هم رفته، فضای فراگیر مشترک (گاه به شکل عینی)، مطابقت و تناظر عناصر دو فضای ورودی را ممکن می‌تواند کرد.

۲. امتیازهای الگوی شبکه‌ای

الگوی چند فضایی، مزیت‌های بارزی را به همراه می‌آورد. می‌توان به تحلیل‌هایی که پیش از این در باب استعاره انجام یافته است، دقت بیشتری بخشید و متن‌های ادبی را با جزئی‌نگری بیشتری بررسی کرد و به برخی از مسائلی که از تحلیل استعارهٔ مفهومی ناشی می‌شود، پاسخ داد.

۱.۲. آتش خشم

برای آنکه فضای ادغام‌شدهٔ ناشی از پنداشت استعاره‌ی «خشم، آتش است» را بررسی کنیم، در ابتدا دو فصل از کتاب‌های نظامی را که در آنها صفات و کردار افراد خشمگین توصیف شده‌اند، در نظر بگیریم:

در *شرف‌نامهٔ نظامی* (۱۳۷۸: ۱۷۱)، نام یکی از فصل‌ها چنین است: «رای زدن دارا با بزرگان». در آن داستان، دارا پس از آنکه از لشکرکشی‌های اسکندر آگاه می‌شود و درمی‌یابد که وی قصد دارد به مُلک او نیز هجوم آورد، با بزرگان ایران به رای‌زنی می‌نشیند. لیکن هیچ رهنمونی او را چاره‌ای در نمی‌آموزد و هیچ غم‌خواره‌ای غم او را نمی‌خورد؛ چه، بزرگان و ناصحان دربار، او را سرکش می‌دانند و «به سوزندگی گرم چون آتش» می‌خوانندش. با این همه، سری از نام‌آوران، به نام فریبرز، که در آن انجمن‌گاه

حاضر است، به اندرز می‌گوید که بهتر آن است که شاه از نبرد با اسکندر صرف نظر کند؛ چه، پیشینیان و نیاکان ایشان در جام گوهرنگار کیخسرو دیده‌اند که گردن‌کشی از روم خواهد آمد و اختر بخت ایران را از بالا به زیر خواهد آورد. وی به شاه توصیه می‌کند که از مواجهه با این جوان نوحاسته پرهیز جوید تا از سویی به او اعتبار نبخشد، و از سوی دیگر این خطر شوم را از ایران دور کند؛ زیرا «فریب خوش از خشم ناخوش به است / برافشاندن آب از آتش به است». لیکن اگرچه دارا به سبب سخنان این پیر از عواقب رویارویی با اسکندر می‌هراسد، باز به خشم می‌آید و از سر کبر پرهیز از جنگ را مایه خواری و سرکوچکی می‌شمرد و این پند را نمی‌پذیرد؛ نظامی (همان: ۱۷۵) می‌گوید:

شاه از پند آن پیر پالوده‌مغز	هراسان شد از کار آن پای‌لغز
ولیکن نکشت آتش گرم را	به سرکوچکی داشت آرم را
شد از گفته رای‌زن خشمناک	بپیچید چون مار بر روی خاک

دارای خشمگین، به آن پیر اندرزگو تندی می‌کند و وی را از گفتن چنین نصایحی به نزد شاهان بر حذر می‌دارد و سپس درباره اسکندر نیز سخنان تحقیرآمیز می‌گوید و او را کمتر از آن می‌شمرد که بتواند در نبرد با دارا - که وارث تخت جم و جام کیخسرو است - پیروز شود. پس از تندی کردن شاه، آن پیر پشیمان می‌شود و عذر می‌خواهد:

چو آگاه گشت آن نصیحت‌گزار	که از پند او گرم شد شهریار،
سخن را دگرگونه بنیاد کرد	به شیرین‌زبان، شاه را یاد کرد

(همان: ۱۸۱)

وی نیز، هم‌داستان با دارا، اسکندر را خوار و بی‌مقدار می‌خواند؛ با این همه، دارا را به آرامش و شکیبایی توصیه می‌کند:

به آهستگی، کار عالم برآر	که در کار، گرمی نیاید به کار
چراغ ار به گرمی نیفروختی	نه خود را، نه پروانه را سوختی

(همان: ۱۸۲)

با این حال، به رغم این اندرزهای مشفقانه، خشم دارا فرو نمی‌نشیند. وی دبیر خویش را فرا خویش می‌خواند تا نامه‌ای بنویسد با سخنانی از «تیغ پولادتر» و به زبانی سخت و بی‌محابا. سپس آن را به نزد اسکندر می‌فرستد:

جهان‌دار دارای جوشیده مغز	نشد نرم‌دل ز آن سخن‌های لغز
در آن تندی و آتش افروختن	کز او خواست مغز سخن سوختن،

طلب کرد کآید ز دیوان دبیر به کار آورد مشک را با حریر
(همان: ۱۸۳)

در ضمن شرح این داستان، ابیاتی، بی‌تصرف، از متن شرف‌نامه نقل شد. در تمام آن ابیات، سخن از خشم دارا در میان است و اگر در آنها نیک تأمل کنیم، همه جا خشم را با «آتش» و «گرما» و «جوشیدن» در پیوند می‌یابیم.

در تکلمه‌های منظومه خسرو و شیرین نظامی (۱۳۷۶ ب: ۴۳۶)، داستان رسیدن نامه پیامبر اسلام^(ص) به خسرو پرویز نقل می‌شود. به موجب متن کتاب، پیامبر^(ص) خسرو پرویز را به اسلام فرامی‌خواند و از گبری و آتش پرستی باز می‌دارد. این عوامل، همه، سبب خشم خسرو پرویز می‌شود:

چو قاصد عرضه کرد آن نامه نو بجوشید از سیاست خون خسرو
به هر حرفی کز آن منشور برخواند چو افسون خورده مخمور درماند
ز تیزی گشت هر مویش سنانی ز گرمی هر رگش آتش‌فشانی

خسرو، از سر نخوت و غرور پادشاهی، نامه را از هم می‌درد و پیامبر^(ص) او را نفرین می‌کند و پس از آن، شکست بدان پادشاهی راه می‌یابد.

جرج لیکاف و زولتان کوچش (Zoltán Kövecses) (۱۹۸۷)، به تفصیل درباره این پنداشت استعاری که «خشم، مایعی داغ در یک ظرف است» بحث کرده‌اند. آنان براساس برخی از جملات روزمره انگلیسی که در زبان پارسی هم مشابهاتی دارد (مانند: از خشم می‌جوشید، داغ کرده بود، دود از سرش بلند می‌شد)، این پنداشت استعاری را چنین مطابقت‌سازی کرده‌اند:

- مایع داغ (آتش و ...)
- ظرف
- میزان حرارت بالا
- نشانه‌های فیزیکی یک خطر محتمل در
- مایع داغ
- حفظ مایع در ظرف
- ← خشم
- ← بدن فرد خشمگین
- ← خشم بیشتر
- ← نشانه‌های رفتاری ناشی از خطر
- ← محتمل خشم
- ← مهار خشم و ...

کوچش (۲۰۰۵: ۲۱۶) با به دست دادن شواهدی از هشت زبان در کشورهای مختلف، به حکم استقرا نتیجه گرفته است که این قبیل استعاره‌های مفهومی، جهان‌شمول می‌توانند بود و به احتمال، مبنای انسان‌شناختی دارند.

تحلیل این هم‌انگاری، بدین روش، تا حدودی روشن‌تر است. با این همه، این حقیقت را که برخی ادغام‌ها نیز در این تصویرها صورت گرفته است، نادیده می‌گیرد. شاید بود که دامنهٔ مبدأ و مقصد، هر دو، عناصری را به یک فضای ادغام‌شده داخل کنند. برای مثال، این مصراع را در نظر بگیریم که «بجوشید از سیاست (در این جا یعنی خشم گرفتن و قهر کردن) خون خسرو». در دامنهٔ مبدأ، ظرفی داریم، شاید دیگی، که زیر آن آتشی گرفته‌اند و در آن مایعی می‌جوشد. اینکه بدن آدمی را به شکل ظرف ببینند، تصویری رایج است. در شعر نظامی چندین بار جسد و بدن انسان به دیگ تشبیه شده است، در *لیلی و مجنون نظامی* (۱۳۷۶ ج: ۱۵۱) آمده است:

دیگ جسدش ز جوش رفته افتاده ز پای و هوش رفته

و *لیلی و مجنون* را نیز «دو دیگ پر جوش» می‌خواند (همان: ۲۴۳). در این تعبیر هم ادغام صورت گرفته است؛ دو استعارهٔ مفهومی «عشق، آتش است» و «بدن انسان ظرف است» در هم آمیخته‌اند و فضای جدیدی ساخته‌اند که در آن، دیگ تن از آتش عشق می‌جوشد.

در دامنهٔ مقصد، انسانی است که از فرط خشم، مهار نفس خویش را از دست داده است. لیکن یک فضای ادغام‌شده می‌بینیم که در آن، خون مردی خشمگین می‌جوشد. این ادغام، حاصل آمیختن چیزهایی از دامنهٔ مبدأ با مقصد است: خون، آب است یا مایع دیگری که می‌جوشد؛ بدن خسرو، دیگ است و خشم وی آتش، حال آنکه نه از آب ذکری هست و نه از دیگ و نه از آتش. جوشیدن (از مبدأ) در کنار خون (از مقصد) آمده و این همه را در هم ادغام کرده است.

زبان‌شناسی شناختی، پیش از این، در مطالعهٔ استعاره، بدین پیچیدگی‌ها توجهی نمی‌کرد. از سویی، باید مطمئن نظر داشت که در مطالعهٔ استعارهٔ مفهومی، هدف تحلیل دستگاه ذهن، به هنگام درک بیان استعاری است که بیشتر به شکل ناخودآگاه انجام می‌شود؛ وگرنه نیک پیداست که گوینده و سراینده، این کنایه‌ها و استعاره‌ها را بی‌توجه به این مطابقت‌سازی‌ها به کار می‌برد و خواننده و شنونده هم غالباً به این قبیل ریزبینی‌ها نمی‌پردازد.

۲.۲. جامهٔ شعر بر تن معنی

شیوهٔ شناختی «ادغام» به وفور در آثار ادبی یافت می‌شود. در حقیقت، ادبیات شمار

فراوانی از ادغام را می‌آفریند که بسیاری از آنها، در واقع، ناممکن‌اند؛ شاید یکی از ترفندهای شاعرانه در آفرینش کلام خیال‌انگیز همین باشد. برخی از شاعران از این ابزار آفرینش ادغام‌های خیالی، با هنرمندی بهره می‌برند و معانی باریکی را منتقل می‌کنند که جز از راه تحلیل این ادغام‌ها فهم نمی‌توانند شد. برای مطالعه متن‌های ادبی، درک استعاره مفهومی، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ اما بی‌گمان، فهم استعاره نمی‌تواند همه جوانب متن را آشکار سازد. متن‌هایی هست که در آنها، شناخت و تحلیل استعاره‌های مفهومی، هر چقدر هم که آگاهی‌بخش باشد، فقط تا حدّ معلومی کارآمد است؛ بسنده کردن به استعاره‌های مفهومی، باعث می‌شود که فهم عمده‌ای از پیام متن پوشیده بماند. در این ابیات، از مخزن‌الاسرار نظامی (۱۳۷۶ الف: ۱۷۹)، یک مثال مناسب را می‌توان مشاهده کرد که در آن، درک متن ادبی به چیزی فراتر از فهم استعاره نیازمند است:

بکر معانیم، که همتاش نیست	جامه به اندازه بالاش نیست
نیم‌تنی تا سر زانوش هست	از سر آن، بر سر زانو نشست
بایدش از حله قد آراستن	تا ادبش باشد، برخاستن

ابتدا استعاره‌های به‌کاررفته در این ابیات را تحلیل کنیم. در اینجا دو دامنه هست: صحنه دوشیزه‌ای که جامه به اندازه قامت خود ندارد و از سرم بر سر زانو نشسته است، و صحنه دیگری که در آن، همان دوشیزه، جامه فاخری می‌پوشد و برمی‌خیزد. برای این تصاویر، می‌توان بدین ترتیب، به شیوه شناختی، دستگاه مطابقت ساخت:

▪ سخن ناب	← دختر باکره
▪ شیوه بیان نامطلوب	← جامه نامناسب
▪ شعر سنجیده و پرورده	← حله فاخر

این مطابقت‌سازی شناختی که خود بر پایه قرینه‌هایی در ذهن انجام می‌گیرد، بر ما آشکار می‌سازد که منظور از این دوشیزه و حله، نمونه‌های حقیقی نیست. پیام این بیت آن است که شاعر تلاش بسیار کرده تا برای بیان معانی ناب، الفاظ مناسبی بیابد و آنها را بپرورد، ولی چگونه دانستیم که این بیت چنین منظوری دارد؟ آنچه مطابقت‌سازی مزبور را در ذهن مخاطب معنادار می‌کند، استعاره‌های مفهومی متداولی است که در ادب پارسی از برای معنی و شعر به کار رفته است.

در یک پنداشت استعاری در سطح عام، «هر چیز نوظهوری، باکره» انگاشته می‌شود؛

اما این پنداشت استعاری، خواه ناخواه، امور ناب و نویافته را به مردمواری می‌رساند؛ چه، دختر باکره، لاجرم انسان است. ولی یک پنداشت استعاری در سطح خاص هم هست که به موجب آن، «سخن ناب، دختر باکره» شمرده می‌آید. در *اقبال‌نامه* نظامی (۱۳۷۶: ۵: ۱۸) آمده است:

به ترتیب این بکر شوهر فریب مرا صابری باد و شه را شکیب

که منظور از «بکر شوهر فریب»، منظومه *اقبال‌نامه* است. یک استعاره مفهومی دیگر هم در تصویر بالا نقش‌آفرین است و آن هم‌انگاری «شعر» و «پارچه فاخر» است. با دانستن اینها، و با قرینه‌های نحوی و معنایی موجود در متن، می‌توان پس از رمزگشایی از استعاره‌ها، این سخن را در قالب دو سطر بازنویسی کرد: معنای مورد نظر شاعر، هنوز صورت بیانی مناسب خود را نیافته و در نتیجه، او شهادت عرضه کردن آن را نیافته است؛ لیکن این ابیات چیزهای بیشتری هم برای گفتن دارد.

اگر فقط به معنا کردن استعاره موجود در متن بسنده کنیم، لطایف باریک شاعرانه را نادیده گرفته‌ایم. اما این ظرایف پنهانی چگونه درک می‌شود؟ معنی مردمواره، خجالت‌زده بر سر زانو می‌نشینند تا حله شعر بر تن کنند. در نمونه‌هایی که از کاربرد استعاره مفهومی «شعر سرودن، حله بافتن است» در فصل ملازمت استعاری نقل شد، هرگز سخنی از پوشیدن این حله به میان نیامد. به عبارت دیگر، این عنصر از دامنه مبدأ، یعنی توان پوشیده شدن، بی‌کاربرد مانده بود. نظامی، در این تصویر، نوعی از باریک‌بینی را به کار بسته است. در پنداشت استعاری «سخن ناب، دختر باکره است» نیز موضوع نداشتن جامه مطرح نبوده است؛ پوشانیدن حله شعر بر تن دوشیزه معنی در فضای این تصویر، کنار هم و در آمیزش با هم، موضوعیت یافته‌اند.

شاید بتوان با نظریه ادغام، این تصویر را توضیح داد: چیزهایی در دامنه مبدأ و مقصد با هم ادغام شده است. پوشیدن لباس، امری منطقی است، ولی این کار نه در پنداشت استعاری اول مطرح است و نه در پنداشت دوم؛ بلکه در فضای ادغام‌شده میان این دو ممکن می‌شود. شعر در فرایند ادغام، این دو جنبه ناهم‌ساز را در هم می‌آمیزد و یک تناقض بنیادین را موجب می‌شود: دختری هست که چیزی (شعر) را بر تن می‌کند که هرگز نمی‌تواند به تن کند. اما اگر معنا را مردمواره بدانیم و شعر را حله بینگاریم، و آنها را با هم ادغام کنیم، چنین چیزی ممکن می‌شود. فراوان است مواردی که در آنها،

معنای نهانی و کامل‌تر بیت هرگز از راه معنا کردن استعاره‌ها به دست نمی‌آید، بلکه باید از آن سطح بالاتر رفت و متن را از حیث ادغام شناختی واکاوی و شناخت.

نتیجه

در این مقاله، بحث شد که دیدگاه شناختی درباره استعاره مفهومی، نیازمند آن است که با توجه به فرایند آنی (برخط) فهم آدمی تقویت شود. فوکونیه و ترنر، الگوی شبکه‌ای را جانشین الگوی دودامنه‌ای در استعاره مفهومی کرده‌اند، که برای توضیح چندین جنبه استعاری و غیر استعاری در فهم آنی، کارآمد است. این الگو می‌آموزد که در لحظه فهم بسیاری از استعاره‌های مفهومی، فضاهای ورودی عناصری را مرتبط با الفاظ وارد شده به ذهن، برای دستگاه ادراک تداعی می‌کنند. این عناصر، در یک فضای ادغام‌شده با هم می‌آمیزند و حاصل این ادغام یک فضای فراگیر است که عناصری از هر دو فضای ورودی را در خود دارد، لیکن جز در این فضای فراگیر - که تمام ذهنی و خیالی است - امکان وقوع نمی‌یابد. با استفاده از الگوی شبکه‌ای، می‌توان ساز کار ذهن را به وقت فهم آن عبارات استعاری که در آنها چندین استعاره مفهومی در هم تنیده‌اند، با تفکیک پنداشت‌های ابتدایی و فضاهای ورودی، دقیق‌تر از گذشته تحلیل کرد.

منابع

- سعدی شیرازی، شیخ مصلح بن عبدالله (۱۳۶۳)، *بوستان (سعدی‌نامه)*، به تصحیح دکتر غلام‌حسین یوسفی، تهران، خوارزمی.
- فرّخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۷۱)، *دیوان*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، ویرایش ۴، تهران، زوآر.
- فردوسی توسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳)، *شاهنامه*، متن انتقادی از روی چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.
- نظامی گنجوی، حکیم الیاس بن یوسف (۱۳۷۶ الف)، *مخزن‌الاسرار*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.
- نظامی گنجوی، حکیم الیاس بن یوسف (۱۳۷۶ ب)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.
- نظامی گنجوی، حکیم الیاس بن یوسف (۱۳۷۶ ج)، *لیلی و مجنون*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.

نظامی گنجوی، حکیم الیاس بن یوسف (۱۳۷۶ د)، *اقبال نامه*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.

نظامی گنجوی، حکیم الیاس بن یوسف (۱۳۷۸)، *شرف نامه*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، قطره.

Fauconnier, Gilles, and Mark Turner (1994), "Conceptual projection and middle spaces". In *Technical report 9401*. University of California, San Diego.

Kövecses, Zoltán (2005), *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Lakoff, George, and Zoltán Kövecses (1987), "The cognitive model of anger inherent in American English". In Dorothy Holland and Naomi Quinn, eds., *Cultural Models in Language and Thought*, 195–221. Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Mark (1996), *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.