خوانش شعر «حکایت» اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی

لیلا صادقی*

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

دریافت: ۹۰/۹/۶ پذیرش: ۹۰/۱۱/۱۸

چکیده

نظریهٔ شعرشناسی شناختی نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات ارائه می‌دهد که بر زبان متون ادبی و نوع چیدمان واحدهای زبانی مبتنی است و همچنین، بر شگردهای زبان‌شناسی شناختی ازجمله استدلال قیاسی استوار است. بر اساس چارچوب نظری مارگریت فریمن (2000)، هر متن دارای سه سطح نگاشت ویژگی، نگاشت رابطه‌ای و نگاشت نظام است. در سطح اول، دریافت شباهت میان اشیاء بررسی می‌شود. در سطح دوم، روابط میان اشیاء واکاوی می‌شود و در سطح سوم، تشخیص الگوهای موجود به‌واسطهٔ روابط میان اشیاء که امکان تعمیم را برای ساختار بسیار انتزاعی‌تر ایجاد می‌کند.

در این پژوهش، برای بررسی عملکرد این نظریه، به بررسی شعری از احمد شاملو می‌پردازیم. این مقاله درصدد یافتن پاسخ این پرسش است: نظریهٔ شعرشناسی شناختی چگونه می‌تواند به‌مثابهٔ یک نظریهٔ ادبی مناسب برای تحلیل سازمند و خوانش اثر عمل کند؟ فرضیهٔ مقاله این است که هر نظریه‌ای باید دارای هفت معیار باشد که به‌مثابهٔ نظریه‌ای مناسب تلقی شود و شعرشناسی شناختی ابزار قدرتمندی برای ایجاد تمایز میان کارکرد زبانی و کارکرد شعری فراهم می‌کند و مهارت‌های عمومی نگاشت که توانایی شناختی را برای تولید و تفسیر استعاره تشکیل می‌دهند، از پایه‌های این نظریه هستند که می‌توانند بینش‌ها و محدودیت‌های نقد ادبی سنتی را روشن کنند. همچنین، کاربرد شعرشناسی شناختی می‌تواند سبک ادبی را مشخص و ارزیابی کند. هدف اصلی پژوهش، نشان دادن چگونگی تفاوت میان زبان و ساختار شعر با زبان روزمره یا دیگر ژانرهاست و اینکه چگونه خوانش نظام‌مند هر شعری، با توجه به «نگاشت نظام»، رخ می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: شعرشناسی شناختی، شعر حکایت، شاملو، نگاشت، استدلال قیاسی، جهان متن، استعاره.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: leilasadeghi@gmail.com

آدرس مکاتبه: تهران، خیابان انقلاب، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، گروه زبان‌شناسی همگانی

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د۳، ش۴ (پیاپی ۱۲)، زمستان ۱۳۹۱، صص ۱۴۹-۱۶۷

Archive of SID

www.SID.ir

۱. مقدمه

در زبان‌شناسی شناختی رویکردهای مختلفی وجود دارد. تحقیقات تالمی در زمینهٔ زبان‌شناسی شناختی (۲۰۰۰) تحلیل‌هایی درون‌گرامحور به‌شمار می‌آیند و اثر لانگاکر به نام ***دستور شناختی*** (۱۹۸۷)، نظریهٔ دستور در زمینهٔ زبان‌شناسی شناختی است. اما یکی از اثرگذارترین نظریه‌ها، انضمام مفهومی (ادغام) است که فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) آن را مطرح کردند و برخاسته از مطالعات ادبی است. تحلیل شناختی آثار ادبی و دیگر تولیدات زیبایی‌شناختی راه جدیدی را به سمت یکی شدن دانش در حال گسترش علوم شناختی برای درک خلاقیت انسان و لذت هنری او باز می‌کند. این رویکرد برآن است که بداند چیدمان واژه‌ها و الگوهای دیداری و شنیداری چگونه می‌توانند ذهن و بدن انسان را هم‌زمان با انتقال دانش معنایی و دگرگون کردن ادراک فعال کنند. یکی از رویکردهای زبان‌شناسی شناختی اخیر که برخاسته از آثار ترنر و فوکونیه است و به‌طور اختصاصی به مطالعهٔ ادبیات و شناخت می‌پردازد، «شعرشناسی شناختی» است. ریون تسر[1] برای اول‌بار در سال ۱۹۸۰م این اصطلاح را به‌کار برد. کتاب او با نام ***به‌سوی نظریهٔ شعرشناسی شناختی*** (1992) طرحی کلی از خاستگاه‌های این رویکرد را که در روان‌شناسی گشتالت، فرمالیسم روسی، نقد نو، نقد ادبی، زبان‌شناسی و عصب‌شناسی پایه دارد، ارائه می‌دهد. رویکرد ریون تسر نه‌فقط به مطالعهٔ شناختی ادبیات می‌پردازد؛ بلکه به رویکردهای نقد ادبی برای متمایز کردن اصطلاحات هنری از گفتمان هرروزه کمک می‌کند. علوم شناختی به بررسی ویژگی‌هایی می‌پردازد که برای شناخت انسان رایج است و شعرشناسی شناختی به بررسی روش‌هایی که در آن پردازش شناختی انسان محدود می‌شود و زبان و فرم شعری و همچنین پاسخ خوانندگان به آن‌ها شکل می‌گیرد. مارگریت فریمن در ادامهٔ پژوهش‌های تسر در شعرشناسی شناختی، ابزاری را برای بررسی شعر پیشنهاد می‌دهد. در این پژوهش، با استفاده از ابزار فریمن به تحلیل شعر «حکایت» اثر احمد شاملو می‌پردازیم.

پرسش پژوهش این است که نظریهٔ شعرشناسی شناختی چگونه می‌تواند به‌مثابهٔ نظریهٔ ادبی مناسب عمل کند. مهارت‌های عمومی نگاشت که توانایی شناختی را برای تولید و تفسیر استعاره تشکیل می‌دهند، چگونه می‌توانند نظریهٔ منسجم‌تری نسبت به رویکردهای شهودی و فاقد عمومیت نقد سنتی فراهم کنند و چگونه رویکرد استعارهٔ شناختی می‌تواند بینش‌ها و محدودیت‌های نقد ادبی سنتی خواننده‌محور را روشن کند.

در پاسخ به این پرسش، با بررسی شعر مورد نظر شاملو مشخص می‌شود که این نظریه

www.SID.ir

مبنای مناسبی برای نظریهٔ ادبی می‌تواند باشد؛ چرا که هفت معیار مورد نظر فریمن را برآورده می‌کند؛ همچنین از آنجایی که متون ادبی محصول درک ذهن هستند و تفسیرهایی که از متون ادبی صورت می‌گیرند در این بافت ایجاد شده‌اند، این نظریه می‌تواند نشان دهد چه ویژگی‌هایی در یک اثر هست که آن را از آثار دیگر مؤلفان متمایز می‌کند و برای مثال، شعری را شاملوگونه رقم می‌زند. همچنین، در این رویکرد می‌توان تفاوت ژانر شعر را با مکالمات روزمره، داستان، متن روزنامه و غیره مشخص کرد. درنتیجه، این نظریه می‌تواند ابزار قدرتمندی برای وضوح بخشیدن به فرایندهای استدلالی انسان و روشن کردن ساخت و مفهوم متون ادبی ارائه دهد.

۲. شعرشناسی شناختی

در انگلیسی، شعرشناسی از ریشهٔ یونانی poiesis به معنای خلاقیت است که به همهٔ جنبه‌های خلاق زبان برمی‌گردد؛ ازجمله شامل ادراک، شناخت، تخیل، احساس و همچنین ساخت، ساختار و رمزگشایی. این رشته در نیمهٔ ۱۹۹۰م شکل گرفت و نظریه‌های مختلفی در آن مطرح شد. به عقیدهٔ تسر، شعرشناسی شناختی نظریه‌ای ارائه می‌دهد که به‌صورت نظام‌مند روابط میان ساختار متون ادبی و تأثیرهای دریافتی را شرح می‌دهد. درواقع بر اساس این رویکرد، متون ادبی فقط برای ایجاد معنا و انتقال فکر نیستند؛ بلکه کیفیت‌های احساسی دریافتی به‌واسطهٔ خواننده را نشان می‌دهند. او دو نوع خواننده را برمی‌شمرد: ۱. دسته‌ای که در جست‌وجوی مفهوم‌سازی سریع هستند و عدم‌قطعیت و ابهام را تاب نمی‌آورند و در هنگام خواندن، کیفیت‌های زیبایی‌شناختی شعر را از دست می‌دهند؛ این دسته مفهوم‌سازی تسریعی[۲] انجام می‌دهند. ۲. دسته‌ای که مفهوم‌سازی تأخیری[۳] انجام می‌دهند و لذت‌های هنری را درمی‌یابند. مفهوم‌سازی تأخیری به امکاناتی گرایش دارد که آن را پایان گشوده می‌سازد و زیبایی‌شناسی متن ادبی را شکل می‌دهد (Tsur, 2002: 279). به عقیدهٔ تسر، مفهوم‌سازی تسریعی مورد توجه زبان‌شناسی شناختی قرار می‌گیرد و نه شعرشناسی شناختی که به مفهوم‌سازی تأخیری می‌پردازد.

بر اساس نظریهٔ شناختی، «زبان محصول است و نه متعلق به نظام ساختاری مجزایی درون مغز، بلکه متعلق به فرایندهای شناختی عامی که ذهن انسان را قادر به مفهوم‌سازی تجربه می‌سازد»؛ فرایندهایی که زبان‌شناسانی مانند جانسون (1987) آن‌ها را «درک تجسم‌یافته[۴]» می‌نامند (Freeman, 2000: 81). بررسی درک تجسم‌یافته در متون ادبی فقط به‌واسطهٔ جایگاه نظریهٔ شناختی امکان‌پذیر است و نه رویکردهای ادبی ازجمله نشانه‌شناسی ریفاتر و غیره که در

www.SID.ir

آن، چارچوبی ساختاری برای شکل‌گیری دلالت در ذهن خواننده وجود ندارد؛ زیرا در نقدهای نوین، محوریت نقش خواننده پایگاه نظری محکمی ندارد و فقط شعرشناسی شناختی با تکیه بر درک تجسم‌یافته و مفهوم‌سازی‌های ذهن می‌تواند یک دیدگاه خواننده‌محور با چارچوب نظری مناسب به‌شمار آید.

۳. نگاشت مفهومی

زبان‌شناسان شناختی به مطالعهٔ زبان به‌منظور توصیف و شرح نظام‌مندی، ساخت و کارکردهای آن می‌پردازند و اینکه چگونه این کارکردها به‌واسطهٔ نظام زبان تشخیص داده می‌شود. گرچه دلیل مهم مطالعهٔ زبان این است که زبان الگوهای فکر را منعکس می‌کند. در نتیجه، «مطالعهٔ زبان، مطالعهٔ الگوهای مفهوم‌سازی است» (Evans & Green, 2006: 5) و از آنجایی که «شعر نوعی از کاربرد زبان است» (Riffaterre, 1999: 149)، مطالعهٔ الگوهای مفهوم‌سازی زبان به مطالعهٔ الگوهای مفهوم‌سازی شعر کمک می‌کند.

به عقیدهٔ لیکاف، زبان یکی از فعالیت‌های شناختی انسان است و برای فهم چگونگی طبقه‌بندی مفاهیم به‌کار می‌رود. او بر این باور است که باید طبقه‌بندی ذهن انسان را دربارهٔ زبان طبیعی بررسی کنیم و چهار نوع الگوی شناختی را برای این منظور پیشنهاد می‌کند: الگوی پیش‌انگاره‌ای، الگوی طرح‌واره‌ای، الگوی استعاری و الگوی مجازی (Lakoff, 1987: 113). الگوی پیش‌انگاره‌ای به مشخص‌کردن عناصر، مشخصه‌ها و رابطهٔ میان آن‌ها می‌پردازد و قسمت زیادی از ساخت دانش بشری در این الگو شکل می‌گیرد. الگوی طرح‌واره‌ای به مشخص کردن تصویرهای طرح‌واره‌ای می‌پردازد. الگوی استعاره‌ای، نگاشت از الگوی پیش‌انگاره‌ای یا طرح‌واره‌ای در یک قلمرو به ساختار متناظر در قلمروی دیگر است. الگوی مجازی به ترکیب یک یا چند الگوی طرح‌شده با کارکرد یک عنصر در الگو برای عنصری دیگر تلقی می‌شود (Ibid: 114). از میان این الگوها استعاره از آنجایی که دو الگوی قبلی را در خود دارد و مجاز از آنجایی که مبنای استعاره است اهمیت بیشتری دارند.

بعدها نظریه‌پردازان دیگری ازجمله فوکونیه (۱۹۹۴) بیان کردند که نگاشت مفهومی بر سه گونه است: نگاشت فرافکنی، نگاشت نقش‌کاربردی و نگاشت طرح‌واره. در نوع اول نگاشت، ساختار یک قلمرو بر دیگری نگاشت می‌شود که شکل ابتدایی «نگاشت نظام» مورد نظر هولیوک و تاگارد (1995) و فریمن (2000) است. در نوع دوم، تجربهٔ مشترک میان دو موجودیت به‌واسطهٔ یک قاب ایجاد می‌شود که مانند «نگاشت رابطه‌ای» عمل می‌کند. برای مثال، در مجاز، دو موجودیت

Archive of SID
www.SID.ir

وجود دارد که یکی بر دیگری دلالت می‌کند. نوع سوم نگاشت، فرافکنی یک طرح‌واره یا قاب بر پاره‌گفتارهای ویژه‌ای صورت می‌گیرد (Evans & Green, 2006: 167-168).

بعدها ترنر و فوکونیه، استعاره و مجاز را به‌مثابهٔ سازوکار نگاشت عمومی ذهنی تلقی کردند و آن را با عنوان نظریهٔ ادغام یا تلفیق مفهومی که همان بسط نظریهٔ فوکونیه در باب فضاهای ذهنی است، مطرح کردند. در این رویکرد، قلمروهای مبدأ و مقصد (درون‌داد) بر فضای میانی دیگری که ساختار مفهومی‌اش از فضاهای درون‌داد درک نمی‌شود، نگاشت می‌شوند. همچنین فضای دیگری شامل ساختار مفهومی پایهٔ مرتبط با قلمروی مبدأ و مقصد است که فضای عام نام دارد و ادغام در این فضا صورت می‌گیرد (Turner & Fauconnier, 1995: 183).

منتقدان ادبی برای تحلیل متون ادبی از همان فرایندهای قیاسی استفاده می‌کنند که ساخت استعاره را ممکن می‌سازد. در قیاس، دست‌کم سه مهارت شناختی به‌کار می‌رود: «نگاشت ویژگی[۵]»، «نگاشت رابطه‌ای[۶]» و «نگاشت نظام[۷]». بر اساس این تقسیم‌بندی هولیوک و تاگارد، نگاشت ویژگی عبارت است از نگاشت یک شیء بر شیء دیگر بر اساس شباهت معنایی میان ویژگی‌هایشان (Holyoak & Thagard, 1995: 26). در نگاشت رابطه‌ای، میان اشیاء متناظر اندکی شباهت وجود دارد و همین شباهت به روابط میان آن اشیاء تعمیم داده می‌شود (Ibid: 31). نگاشت نظام، رابطه‌ای است که در آن شباهت بر اساس رابطهٔ هم‌شکلی عناصر مبدأ بر هم‌شکلی عناصر مقصد و بر اساس رابطهٔ علّی است که به نگاشت یک ساختار بر ساختار دیگر منجر می‌شود (Ibid). به‌عبارت دیگر، در نگاشت نظام، الگوهایی به‌واسطهٔ روابط میان دو موجودیت ایجاد می‌شود که امکان تعمیم برای ساختاری بسیار انتزاعی‌تر را فراهم می‌کند.

از دیدگاه پیرس، نشانه‌های زبانی (شمایل[۸]، نمایه[۹] و نماد[۱۰]) با دو سطح اول نگاشت قیاسی قابل انطباق هستند. شمایل نشانه‌ای است که شیئی را به‌واسطهٔ شباهتش با شیء دیگر بازنمایی می‌کند و مانند نگاشت ویژگی عمل می‌کند. نمایه نشانه‌ای است که شیء را به‌واسطهٔ رابطهٔ وجودی‌اش با شیء دیگر بازنمایی می‌کند. این نشانه نیز تاحدودی با نگاشت رابطه‌ای منطبق است و رابطه‌ای مبتنی بر مجاورت تلقی می‌شود. در نهایت، نماد به شیء به‌وسیلهٔ یک قرارداد دلالت می‌کند (Hoopes, 1991) که بر اثر تکرار استفاده از حوزهٔ مفهومی مقصد به‌جای مبدأ، مفهوم مقصد به‌جای مبدأ به‌کار می‌رود.

بر اساس نظریهٔ فریمن، خوانشی که فقط به نگاشت ویژگی و رابطه‌ای وابسته باشد و به نگاشت نظام اهمیتی ندهد، فقط درکی نسبی از شعر تولید می‌کند (Freeman, 2000: 260). مفهوم دلالت در نظریهٔ سنتی خواننده‌محور بر پایهٔ نگاشت نظام می‌تواند توجیه نظری پیدا کند؛ چرا که

www.SID.ir

«دلالت حاصل وحدت صورت و ماده در شعر است» و دلالت فقط می‌تواند از کل شعر مستفاد شود (Hawthorn, 2000: 204). درنتیجه، فقط نگاشت نظام است که با نگاشت یک ساختار بر دیگری می‌تواند به دلالت منجر شود و کلیت یک شعر را خوانش کند و این امر در نقد سنتی دارای چارچوب نظریِ مناسب نیست.

۴. تحلیل شعر

بنا به نظر فریمن (2000)، نقد ادبی در تحلیل متن از همان فرایندهای قیاسی استدلال استفاده می‌کند که به ساخت استعاره می‌انجامد. استدلال قیاسی که مبنای شکل‌گیری استعاره تلقی می‌شود، دارای سه مهارت شناختی است: نگاشت ویژگی (درک شباهت میان اشیاء)، نگاشت رابطه‌ای (درک حساسیت رابطهٔ میان اشیاء) و نگاشت نظام (بازشناسی الگوهای موجود به‌واسطهٔ روابط پدیده‌هایی که ساختار انتزاعی‌تری ایجاد می‌کنند). از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، زبان در ماهیت، دارای ساختی استعاری است و چنان که شعر نوعی کاربرد زبان است، شعر نیز در ذات، استعاری تلقی می‌شود. اما تمایز زبان و شعر باید در سطح نگاشت نظام رخ دهد که این سطح ویژگی خاص شعر است. همچنین، کل متن شعر از منظر دلالت، بنا به گفتهٔ ریفاتر، واحد معناشناختی یکپارچه است (پاینده، ۱۳۸۷: ۹۸) که این یکپارچگی با بررسی روابط مفهومی و ساختاری واحدهای زبانی در کل شعر به‌دست می‌آید.

نکتهٔ مهم این است که ریفاتر در نشانه‌شناسی شعر خود به فرایندهایی نظام‌ساز اشاره می‌کند که به حصول دلالت منجر می‌شوند؛ اما نظریهٔ او برای خوانش مخاطب‌محور دارای چارچوب نظری نیست. درحالی که در شعرشناسی شناختی با توجه به بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ فرایندهای ذهنی انسان و به‌واسطهٔ قیاس و تصویرگونگی می‌توان به سطح‌های مختلف خوانش و دلالت خواننده‌محور از متن ادبی دست یافت. درواقع، برای سرودن و خواندن شعر، باید از اصول شناختی «درک تجسم‌یافته» بهره برد که بر اساس آن، برخی طرح‌واره‌های محدود در جهان به‌منظور تجسم بخشیدن به درک انسان به‌کار می‌روند و این طرح‌واره‌ها در خلال کاربرد زبان و یا ایجاد اثر هنری گسترش داده می‌شوند. اما اثر هنری این طرح‌واره‌ها را در سطح نظام به‌کار می‌برد؛ برخلاف زبان که به باور هولیوک و تاگارد (1995)، در سطح ویژگی و رابطه‌ای باقی می‌ماند.

به‌طور کلی، انسان جهان خود را در استعاره‌هایی مانند ظرف یا راه ایجاد و مفهوم‌سازی می‌کند و این امر به‌واسطهٔ فرایند نگاشت قیاسی رخ می‌دهد؛ همان‌طور که در شعر «حکایت»

www.SID.ir

شاملو دیده می‌شود:

مطرب درآمد
با چکاوک سرزنده‌ای بر دستهٔ سازش.
مهمانانِ سرخوشی
به پایکوبی برخاستند.

از چشم ینگهٔ مغموم
آنگاه
یاد سوزان عشقی ممنوع را
قطره‌ای
به زیر غلتید.
□
عروس را
بازوی آز با خود برد.
سرخوشانِ خسته پراکندند.
مطرب بازگشت
با ساز و
آخرین زخمه‌ها در سرش
شاباش کلان در کلاه‌اش.

تالار آشوب تهی ماند
با سفرهٔ چیل و
کرسی باژگون و
سکّوبِ خاموشِ نوازنده‌گان
و چکاوکی مُرده
بر فرشِ سردِ آجرش.

از دیدگاه سنتی، این شعر حکایتی است از مهمانی عروسی که با شادی شروع، و با خاموشی تمام می‌شود. در آن میان، حکایت ینگه نیز مطرح می‌شود که به یاد عشق ممنوع خود به حال عروس غبطه می‌خورد و حکایت مطرب که شادی آفریدن شغل اوست. برخی منتقدان ادبی این

Archive of SID
www.SID.ir

شعر را به‌دلیل استعاره‌های ورود، خروج، اندوه و شادی به‌مثابهٔ زندگی تفسیر کرده‌اند. البته، خوانش‌های بسیاری از این شعر امکان‌پذیر است؛ اما این خوانش‌ها بدون ابزار مشخص و بیشتر به‌صورت سلیقه‌ای و حسی ایجاد می‌شوند. خوانش نخستین‌الگویی این شعر به‌مثابهٔ زندگی، راه، رابطه و غیره- که تحلیل شناختی آن را آشکار می‌کند- فقط به‌واسطهٔ شعرشناسی شناختی- که دارای روش‌شناسی منسجمی برای محدود کردن تفسیرهای ادبی است- امکان‌پذیر خواهد بود.

در این شعر، نگاشت ویژگی و رابطه‌ای در لایهٔ روساختی شعر کمتر دیده می‌شود و استعاره‌پردازی به‌صورت مستقیم رخ نمی‌دهد. درواقع، در ظاهر شعر حکایتی نقل می‌شود و نگاشت‌های استعاره‌ساز در سطحی زیرساختی، پس از تجسم نگاشت نظام مشاهده می‌شود. شاید دلیل اصلی این اتفاق این باشد که بر اساس نظریهٔ سکوت (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹) بخش‌های ناگفته‌ای در شعر وجود دارد[۱۱] که با کامل شدن آن بخش‌ها، نگاشت‌های ویژگی و رابطه‌ای شکل می‌گیرند و آن‌گاه نگاشت نظام قادر خواهد بود همهٔ عناصر قلمروی مبدأ را بر قلمروی مقصد به‌صورت لایه‌ای نگاشت کند.

ویژگی قلمروی مبدأ «ساز» بر قلمروی مقصد «چکاوک» (به‌دلیل صدای خوش) در سطح روساخت نگاشت می‌شود. با توجه به سکوت پیش‌انگاشتی (ر. ک همان)، می‌توان ساز را دارای دو بخش مرده و زنده (دوقطبی بودن) درنظر گرفت: بخش مردهٔ آن، بدنهٔ ساز است و بخش زندهٔ آن، تارها یا چکاوک. در سطح زیرساختی، قلمروی مبدأ «آغاز شعر» بر قلمروی مقصد «درآمد آواز» نگاشت می‌شود و همچنین بخش‌های دیگری در شعر هست که ویژگی‌شان بر مفهومی در حوزهٔ مقصد نگاشت می‌شود که در جدول زیر آمده است:

جدول ۱ نگاشت ویژگی عناصر شعری

آغاز شعر	⟵	درآمد آواز
شاخهٔ درخت	⟵	دستهٔ ساز
حضور چکاوک در باغ	⟵	حضور چکاوک در مهمانی
پایان شعر	⟵	پایان (بازگشت) آواز
ینگه (عروس قبلی)	⟵	عروس (جدید)
داماد	⟵	بازوی آز
سرریز شدن آب	⟵	بیرون ریختن قطرهٔ اشک
آتش	⟵	عشق
جوشش آب	⟵	یاد عشق سوزان

Archive of SID
www.SID.ir

در نگاشت رابطه‌ای، «چکاوک» بر احساس شادی و عشق، «دستهٔ ساز» (بخش بی‌جان) بر مرگ (سکوت)، «مهمانان» بر نقش دیگران در یک رابطه، ینگه بر سرنوشت انسان و «آز» بر عدم عشق نگاشت می‌شوند.

جدول ۲ نگاشت رابطه‌ای عناصر شعری

چکاوک	←	احساس شادی و عشق
دستهٔ ساز	←	(بخش بی‌جان) مرگ (سکوت)
مهمانان	←	نقش دیگران در یک رابطه
ینگه	←	سرنوشت انسان
آز	←	عدم عشق

برخی از دیگر نگاشت‌های ویژگی و رابطه‌ای در ساختار کلی شعر با توجه به رابطهٔ ساختاری عناصر شعر مشخص می‌شوند که لازمهٔ مشخص شدن آن‌ها، عملکرد نگاشت نظام است؛ به این معنا که برخی از نگاشت‌های رابطه‌ای پس از شکل‌گیری نگاشت نظام، به‌دلیل وجود بخش‌های ناگفته (سکوت) در فرایندهای شناختی مخاطب ایجاد می‌شوند. همچنین، بر اساس نظریهٔ جهان‌های متن (Stockwell, 2002)، در دل هر جهانی که در متن ایجاد می‌شود، جهان‌های زیرشمولی هست که در هرکدام، نگاشت‌های سه‌گانه رخ می‌دهد و همین ویژگی متن است که باعث ایجاد روابط شبکه‌ای و غیرخطی در متن می‌شود.

برای نمونه‌ای از نگاشت‌های ویژگی در جهان‌های زیرشمول، می‌توان به ینگه اشاره کرد که بر ظرفی نگاشت می‌شود که اشک (آب) به‌دلیل جوشش (عشق) از آن سرریز می‌شود و به زیر می‌غلتد. «سرریز شدن آب» به‌دلیل جوشش بر «بیرون ریختن قطرهٔ اشک» به‌دلیل یاد سوزان عشق و همچنین «آتش» بر «عشق» نگاشت می‌شود. درواقع، آتش باعث جوشش آب و عشق باعث جوشش اشک می‌شود.

از لحاظ دستوری، «ینگهٔ مغموم» مفعول ازی، «یاد سوزان عشق» مفعول رایی و فاعل دستوری «قطره» است: آن‌گاه قطره‌ای از چشم ینگهٔ مغموم یاد سوزان عشقی ممنوع را به زیر غلتید. اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که جمله فاعل منطقی ندارد؛ یعنی قطره نیز فاعل منطقی نیست؛ بلکه از چشم ینگه به زیر غلتیده شده است. در این بند، «قطره»، «ینگه» و «یاد عشق» هر سه مفعول هستند و فعل «به زیر غلتیدن» بدون فاعل، کنشی را بر این سه مفعول نشان می‌دهد. از

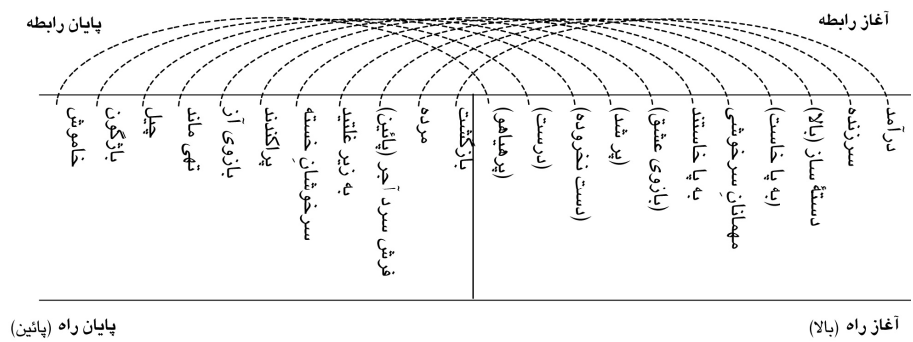
www.SID.ir

آنجایی که هیچ فعلی بدون فاعل رخ نمی‌دهد، فاعل این جمله در بافت شعر، بر اساس تناظر در سطح نگاشت نظام (جدول ۳)، باید جست‌وجو شود.

نگاشت «ینگه» بر «عروس» بر اساس نگاشت ویژگی به‌دلیل شباهت مستقیم شکل نمی‌گیرد؛ چرا که ینگه در بخش زندهٔ وجود خود با عروس شباهت‌هایی دارد و عروس در بخش مردهٔ وجود خود با ینگه؛ زیرا طبق الگوی نگاشت- که توضیح داده خواهد شد- طرح‌وارهٔ «بالا» بر عروس و طرح‌وارهٔ «پایین» بر ینگه نگاشت می‌شود. بر اساس تعریف *لغت‌نامهٔ* دهخدا، ینگه زن باتجربه‌ای است که در شب زفاف همراه عروس به خانهٔ داماد می‌رود و او را در شیوهٔ زفاف راهنمایی می‌کند. عروس بر اساس آموزه‌های ینگه به حجله می‌رود. پس وجه شباهت ینگه و عروس در دو زمان متفاوت شکل می‌گیرد: ینگه «عروس قدیمی» و دیگری «عروس جدید» است. به این معنا که در نگاشت ویژگی، حوزهٔ مفهومی ینگه بر حوزهٔ مفهومی عروس در زمانی دیگر نگاشت می‌شود. ینگه زن مجربی است که از نظر جامعه شایستگی راهنمای عروس‌بودن را دارد؛ درنتیجه زنی ازدواج‌کرده است با خاطره‌ای از «عشق ممنوع» که به‌مثابهٔ رازی در درونش است (در بافت شعر)؛ به همین دلیل این راز به‌صورت غمی از چشم ینگه به زیر می‌غلتد. پس بر اساس تناظر موجود، می‌توان سرنوشت غم‌انگیز ینگه را بر سرنوشت غم‌انگیز عروس نگاشت کرد. بر اساس الگوی نظام که بر همهٔ عناصر شعر تعمیم می‌یابد، ازجمله بالا/ پایین، طرب/ غم، زنده/ مرده، آغاز/ پایان، عروس/ ینگه، داماد/ آز و غیره، این جنبه از نظریهٔ شعرشناسی شناختی قادر به پیشگویی بخش‌های ناگفتهٔ متن در زمانی پیش‌رو است.

نگاشت نظام، بر اساس تقسیم‌بندی ساز به دو بخش جاندار و بی‌جان در نگاشت ویژگی زیرساختی، به یک راه دوقطبی تقسیم می‌شود: آغاز راه و پایان راه. از آنجایی که بر اساس نظریهٔ طرح‌واره‌ها (Lakoff, 1987)، فرد در آغاز راه انرژی بیشتری برای پیمودن راه دارد، آغاز راه با انرژی و طرب همراه است؛ ولی پایان راه که فرد انرژی کمتری برای ادامهٔ راه دارد، همراه با حزن و خستگی است. همچنین، انرژی و شادی با طرح‌وارهٔ «بالا» مرتبط است و خستگی و اندوه با طرح‌وارهٔ «پایین». درنتیجه، دو طرح‌وارهٔ «شادی بالا است» و «اندوه پایین است»، می‌تواند اساس ساختار این شعر قرار گیرد؛ به این معنا که این شعر به‌مثابهٔ راهی است که به دو بخش تقسیم می‌شود: آغاز (بالا) و پایان (پایین).

Archive of SID
www.SID.ir



شکل ۱ نگاشت نظام به‌صورت «راه»

در شکل شمارهٔ یک، بر اساس تقسیم کل شعر بر دو بخش زنده (بالا) و مرده (پایین)، همهٔ عناصر سازندهٔ شعر در یکی از دو قطب این شکل قرار می‌گیرند و هر کجا در قطب مقابلِ یک عنصر، جای خالی باشد، بر اساس رابطهٔ متناظر تضادی که در طرح‌وارهٔ بالا و پایین وجود دارد، عنصر مقابل در پرانتز جایگزین می‌شود و حضور مفهومی عنصر جایگزین باعث ساختن بخشی ناگفته از جهان متن می‌شود که در لایه‌های زیرین شعر قرار دارد.

اما از آنجایی که این نگاشت در لایه‌های مختلف رخ می‌دهد، می‌توان گفت این شعر به‌مثابهٔ راهی است که در سه دورهٔ زمانی متفاوت پیموده می‌شود: گذشته (ینگه- آز)، اکنون (عروس- داماد)، آینده (مطرب- دیگران). همچنین، سه شخصیت محوری در شعر هست که بقیهٔ شخصیت‌ها در سطح ویژگی بر آن‌ها نگاشت می‌شوند: عروس (ینگه)، داماد (آز) و مطرب (دیگران). این سه شخصیت در شکل شمارهٔ یک گنجانده نشدند؛ زیرا این شکل بر اساس قطبیت راه شکل گرفته بود. آغاز و پایان راه در شعر برای هر سه شخصیت تعمیم پیدا می‌کند و به نتیجهٔ مشترک می‌انجامد (عروس و داماد در زمان آینده به بخشی از دیگران تبدیل می‌شوند).

در کل، شعر را می‌توان به‌صورت سه فضا بر یک راه ترسیم کرد؛ سه فضای مفهومی که آن را به‌مثابهٔ آوازی در سه گوشهٔ مختلف بر یک دستگاه نشان می‌دهد. کوچک‌ترین آهنگ‌های موسیقی ایرانی، جمله‌های مستقلی هستند که گوشه نام دارند. گوشه‌های دستگاه موسیقی، قطعه‌هایی جدا و در عین حال به‌هم‌پیوسته‌اند که از پیوستن آن‌ها به یکدیگر یک آواز، و از مجموعهٔ آوازهای مشابه یک دستگاه ساخته می‌شود (برخوردار، ۱۳۸۶: ۲۲). درنتیجه، می‌توان ساختار این شعر را با ساختار آوازی که مطرب می‌خواند، هم‌شکل دانست: شعر با ورود مطرب

www.SID.ir

آغاز می‌شود و با رفتن مطرب به‌پایان می‌رسد و سرانجام به مرگ عشق می‌انجامد. به‌عبارت دیگر، سه بخش شعر عبارت‌اند از: «درآمد»، «بازگشت» و «سکوت». برخی از نگاشت‌های رابطه‌ای پس از شکل‌گیری برخی لایه‌های نگاشت نظام ایجاد می‌شوند.

بخش «درآمد» مدخلی برای ورود به متن و یا در موسیقی سنتی، مدخلی برای ورود به آواز است که در این شعر با تصویر مهمانی شروع می‌شود و با تصویر به زیر غلتیدن ینگه (یا اشک او) پایان می‌یابد. از آنجایی که «درآمد» و «بازگشت» دو اصطلاح موسیقیایی هستند و از گوشه‌های موسیقی به‌شمار می‌روند و همچنین از آنجا که واژه‌هایی که متعلق به حوزهٔ مفهومی موسیقی باشند، در این شعر کاربرد محوری دارند، ازجمله مطرب، ساز، زخمه، نوازندگان، درآمد و بازگشت؛ می‌توان این شعر را نگاشت حوزهٔ مفهومی سه حکایت (عروس، داماد و دیگران) بر دستگاه موسیقی (درآمد، بازگشت و سکوت) در قالب طرح‌وارهٔ «راه» درنظر گرفت. در نتیجه، الگوی «درآمد» بر الگوی «بازگشت» و «سکوت»، با تغییرهایی در برخی عناصر متناظر، نگاشت می‌شود و هرجا این الگو به‌صورت عینی مشاهده نشود، به بخش ناگفتهٔ شعر (سکوت تضمنی) مربوط خواهد بود که بر اساس الگوی پیشنهادی در جدول شمارهٔ سه بازسازی می‌شود.

در بخش «بازگشت»، نگاشت ویژگی از حوزهٔ مبدأ «آز» بر حوزهٔ مقصد «داماد» نگاشت می‌شود و به‌دلیل تناظرهای موجود در الگوی نگاشت نظام، فاعل منطقی بخش پایانی «درآمد» در این بخش یافته می‌شود. آنچه باعث به زیر غلتیده شدن ینگه، اشک و یاد عشق می‌شود، دوگانهٔ عشق/ آز (فاعل دستوری و منطقی بخش بازگشت) است که در بخش «بازگشت»، آز باعث بردن عروس به حجله می‌شود و به عشق غیرممنوع می‌انجامد؛ اما آنچه ینگه را به حجلهٔ ممنوع برده، عشق (ممنوع) و نه آز بوده است. درنتیجه، سرنوشت ینگه و عروس در بخشی ناگفته از متن بر هم نگاشت می‌شود. بخش ممنوع سرنوشت ینگه بر عروس و بخش غیرممنوع سرنوشت عروس بر ینگه نگاشت می‌شود. درواقع، آنچه باعث جایگزینی «عشق» به‌عنوان فاعل منطقی «از چشم ینگهٔ مغموم...» می‌شود، شباهت سرنوشت ینگه و عروس است که دارای سرنوشتی دوگانه‌اند؛ چرا که در شعر واژهٔ آز به‌جای داماد (و نه عشق) قرار می‌گیرد و برای ینگه واژهٔ عشق ممنوع؛ درصورتی که می‌دانیم اگر ینگه ازدواج نکرده بود، هرگز به‌عنوان ینگه پذیرفته نمی‌شد. بنابراین، دوگانهٔ آز/ عشق بر سرنوشت عروس و ینگه در دو زمان متفاوت نگاشت می‌شود.

در ابتدای «بازگشت» مانند ابتدای «درآمد»، با نگاشت «بالا» بر الگوی ساختاری و مفهومی شعر روبه‌رو می‌شویم و همچنین طرح‌وارهٔ «پایین» بر انتهای هر دو بخش بازگشت و درآمد

www.SID.ir

نگاشت می‌شود. درواقع، آغازگر «درآمد»، شروع مهمانی با طرب است (بالا) و به زیر غلتیدن اشک ینگهٔ مغموم (پایین) پایان آن است. همچنین، آغازگر بخش «بازگشت»، رفتن عروس به همراه بازوی آز (بالا) و پایان آن، پراکنده شدن مهمانان سرخوشی است.

پراکنده شدن از آن جهت که دارای طرح‌وارهٔ «پایین» است، هم‌ردهٔ فعل‌هایی مانند تهی شدن و به زیر غلتیدن قرار می‌گیرد؛ به همین دلیل به دو مرجع بازمی‌گردد: پراکنده شدن عروس و داماد و پراکنده شدن مهمانان. اگر سطر «سرخوشان خسته پراکندند»، بعد از «مطرب بازگشت» می‌آمد، فقط به مهمانان سرخوشی ارجاع می‌داد؛ اما به آن دلیل که بعد از ازدواج عروس و داماد با یکدیگر آمده است، به‌مثابهٔ طرح‌وارهٔ پایین در انتهای «بازگشت» قرار می‌گیرد و به دو مرجع بازمی‌گردد. در واقع، طرح‌وارهٔ «کسانی که ظرف خوشی آن‌ها مملو است» بر «عروس و داماد که سرخوش‌اند» و همچنین بر «مهمانانی که سرخوش‌اند» نگاشت می‌شود و در اینجاست که تعمیم طرح‌وارهٔ «حرکت در یک راه مشترک» به‌صورت الگویی مشابه برای خواننده و شخصیت‌های شعر رخ می‌دهد. گویی شعر حکایتی است که برای همهٔ انسان‌ها قابل‌تعمیم است و این مفهوم، به‌صورت آوازی در سه گوشه و دو مرحله از زندگی در نگاشت نظام در شعر دیده می‌شود. این شعر بر دستگاه موسیقی نگاشت می‌شود و الگوهای ساختاری موسیقی را برای فرم شعر مورد استفاده قرار می‌دهد؛ سپس بر طرح‌وارهٔ «زندگی به‌مثابهٔ یک راه» نگاشت می‌شود و ساختار دلالت‌های شعری به‌صورت متناظر از شعر بر این طرح‌واره نگاشت می‌شود و امکان خوانش لایه‌ای و متکثر شعر را در سطحی کلان (جدول ۳) ایجاد می‌کند.

بر اساس نگاشت نظام، هر بخش به‌صورت حرکت از حالتی به حالتی آغاز می‌شود: مطرب درآمد، مطرب بازگشت و یا همه (نوازندگان و مهمانان) خاموش شدند. آخرین زخمه‌ها در سر با سکوب خاموش نوازندگان در تناظر است و طبق الگوی نظام، در بخش درآمد نیز قابل بازسازی به‌صورت سکوب پرهیاهوی نوازندگان است. بخش‌هایی از روایت که در شعر گفته نشده است، در بافت شعر متناظرهایی دارد که باعث ساخت فضا در ذهن مخاطب می‌شود. برای مثال، با ساختن سکوب پرهیاهوی نوازندگان است که «مهمانان سرخوشی به پایکوبی برخاستند» معنا می‌دهد. اما سکوب پرهیاهو در شعر گفته نشده است و در فرایند ذهنی مخاطب بر اساس نگاشت نظام ساخته می‌شود و معنای آن از بافت درک می‌شود. همچنین، «شاباش کلان در کلاهش» در بخش بازگشت با عبارت ناگفتهٔ شادباش (شادی) کلان در هنگام پایکوبی مهمانان متناظر است.

در حرکت از بخش درآمد به بخش بازگشت، از بالا به پایین حرکت می‌کنیم. درنتیجه در بخش سکوت، «چکاوکی مرده بر فرش سرد آجرش» بر طبق طرح‌وارهٔ پایین تصویر می‌شود؛ یعنی از

www.SID.ir

شادباش کلان به سمت چکاوک مرده (پایان آواز، پایان رابطه، پایان شادی) و همچنین از پایکوبی مهمانان سرخوشی به تهی ماندن تالار آشوب حرکت می‌کنیم.

بخش پایانی شعر (آواز)، سکوت نامیده شده است که در پایان راه قرار دارد. عناصری که در بخش درآمد در بالا قرار داشتند، متضاد آن‌ها در بخش سکوت به‌صورت طرح‌وارهٔ پایین یافته می‌شوند. درنتیجه، حرکت از بالا (سفرهٔ دست‌نخورده، کرسی راست، سکوب پرهیاهو) به پایین (سفرهٔ چپل، کرسی باژگون، سکوب خاموش) صورت می‌گیرد و این بازسازی با توجه به چکاوک سرزنده و چکاوک مرده- که یکی در بخش درآمد و یکی در بخش سکوت می‌آید- بازسازی می‌شود. تقسیم دنیای شعر به دو بخش مرده و زنده، در همهٔ عناصر دیده می‌شود و دستهٔ ساز که به‌مثابهٔ بخش مردهٔ ساز پیشتر به آن اشاره شد، بر فرش سرد آجر به‌صورت نگاشت ویژگی عمل می‌کند و در نگاشت رابطه‌ای دستهٔ ساز و فرش سرد آجر به بخش مردهٔ جهان تعبیر می‌شوند.

در بخش آخر، سفره محلی برای صرف غذاست که در آغاز مهمانی پر از غذاهای رنگارنگ بوده و در پایان غذاها تمام شده و سفرهٔ کثیف برجای مانده است. سفره به‌صورت متناظر بر «مصرف شدن» نگاشت می‌شود که آثار مصرف، همان چربی موجود است. کرسی محل نشستن و تماشاست که با باژگون شدن، امکان استقرار بر آن از بین می‌رود که بر طرح‌وارهٔ عدم استقرار یا «پایین بودن» در یک رابطه نگاشت می‌شود. سکوب نوازندگان محلی بوده است که منشأ طرب به‌شمار می‌رفته که خالی و خاموش شده است و بر طرح‌وارهٔ خاموش شدن منشأ شادی نگاشت می‌شود. بنابراین، تمام عناصر تالار بر عناصر یک رابطه نگاشت می‌شوند و در آخر این رابطه چکاوکی می‌میرد؛ مانند قطره‌ای که از چشم ینگه به زیر می‌غلتد. چکاوک و چکه کردن همدیگر را تداعی می‌کنند و به زیر غلتیدن چکه (قطره) و مردن چکاوک تکرار نگاشت طرح‌وارهٔ پایین بر اجزای پایانی شعر است.

جدول ۳ نگاشت نظام به‌صورت سه گوشهٔ موسیقی

	درآمد	بازگشت	سکوت
داماد	(ینگه را)	عروس را	(هرکسی را)
	(X)	(X)	(X)
	(آنگاه)	(آنگاه)	(آنگاه)
	(X)	(X)	(X)
	(بازوی عشق)	بازوی آز	(بازوی آز)
	(X)	(X)	(X)

Archive of SID
www.SID.ir

ادامهٔ جدول ۳

	درآمد	بازگشت	سکوت
	(با خود برد)	با خود برد	(با خود برد)
	(قطره‌ای) (به زیر غلتید)	سرخوشان خسته پراکندند	(سرخوشان خسته) (پراکندند)
دیگران	مطرب درآمد	مطرب بازگشت	(همه خاموش شدند)
	با چکاوک سرزنده‌ای (با سفرهٔ دست‌نخورده) (کرسی راست) (سکوب پرهیاهوی نوازندگان) (شادباش کلان) بر دستهٔ سازش	با ساز (مرده‌ای) و (با سفرهٔ دست‌نخورده) (کرسی راست) آخرین زخمه‌ها در سرش شاباش کلان در کلاهش	(با چکاوکی مرده) با سفرهٔ چیل و کرسی باژگون و سکوب خاموش نوازندگان و چکاوکی مرده بر فرش سرد آجرش
	مهمانان سرخوشی به پایکوبی برخاستند	تالار آشوب تهی ماند	(سرخوشان خسته) (پراکندند)
عروس	(فاعل) (X) از چشم ینگهٔ مغموم آنگاه یاد سوزان عشقی ممنوع را قطره‌ای (چکه‌ای) به زیر غلتید	(بازوی عشق) = (X) (از چشم عروس مغموم) (آنگاه) (یاد سوزان عشقی مرده را) (تکه‌ای از چکاوک) (به زیر غلتید)	(بازوی عشق) = (X) (از چشم هر انسان مغموم) (آنگاه) (یاد سوزان عشقی مرده را) (تکه‌ای از چکاوک) (به زیر غلتید)

مردن چکاوک بر فرش سرد آجر تالار بر مردن نوای ساز بر سردی فضای مهمانی نگاشت می‌شود. در نگاشت نظام، چکاوک- که از دستهٔ ساز به فرش آجر می‌افتد- در حرکتی از بالا به پایین، همان «عشق» است که در پایان شعر از اوج (بالا) به حضیض (پایین) می‌رسد و از لحاظ تصویری نیز این حضیض و پایین بودن اجرا می‌شود؛ چه از لحاظ نوشتاری در چیدمان سطرها (بخش آخر شعر به‌صورت تکه‌تکه نوشته شده است) و چه از لحاظ مفهومی (طرح‌وارهٔ پایین بودن)؛ به‌گونه‌ای که همهٔ عناصر مربوط به پایان راه در پایان شعر به‌کار می‌روند و عناصر مربوط به آغاز راه، در شعر به‌واسطهٔ عناصر دیگر بازسازی می‌شوند.

با توجه به جدول شمارهٔ دو، می‌توان به نکته‌ای اشاره کرد که تصویرگونگی گسست رابطهٔ عروس و داماد است. در این جدول که با توجه به چیدمان عناصر زبانی در شعر تقسیم‌بندی، و

Archive of SID
www.SID.ir

بخش‌های خالی بازسازی شده است، مشاهده می‌کنیم که الگوی راهی که دارای آغاز و پایان است، در هر سه بخش شعر عمل می‌کند؛ اما در یک جمله، این الگو در ظاهر عمل نمی‌کند. در ستون مربوط به نگاشت حوزهٔ مفهومی «عروس»، طرح‌وارهٔ «بالا» عمل نکرده است و فقط شاهد طرح‌وارهٔ «پایین» (به زیر غلتیدن) هستیم. اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم بازسازی تجربهٔ آغاز رابطهٔ ینگه بر اساس تجربهٔ آغاز رابطهٔ عروس ایجاد می‌شود. طبق این الگو، می‌توانیم تصور کنیم که عبارتی مانند «ینگه را بازوی عشق با خود برد» پیش از عبارت «از چشم ینگهٔ مغموم قطره‌ای به زیر غلتید» وجود داشته است. دلیل بر این بازسازی یکی واژهٔ «آنگاه» است که باید رویدادی وجود داشته باشد که قید آنگاه به آن ارجاع کند و همچنین به‌دلیل نگاشت ویژگی ینگه بر عروس و برعکس. با توجه به این بخش، متوجه یک گسست به‌واسطهٔ بخش «دیگران» در جدول شمارهٔ دو می‌شویم. بر اساس این جدول، میان بخش عروس و بخش داماد، به‌واسطهٔ بخش دیگران جدایی ایجاد شده است. این گسست یا جدایی بر اساس چیدمان واژگانی شعر رخ داده است که در فرایندهای ذهنی مخاطب نیز رخ می‌دهد و به‌نوعی تصویرگونگی ایجاد می‌کند. به این معنا که جدایی میان عروس/ ینگه و داماد/ آز (عشق) به‌لحاظ ساختاری، در شعر اتفاق می‌افتد و ساختار شعر منعکس‌کنندهٔ گسست و جدایی است و نه پیوند؛ همچنان که در موضوع شعر، حکایت از گسست و خاموشی است و نه سرزندگی؛ مرگ چکاوک (عشق) هم در پایان شعر، به‌گونه‌ای این گسست و جدایی میان عروس و داماد را پیش‌بینی می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

چنان که در تحلیل شعر بر اساس نظریهٔ شعرشناسی شناختی مشاهده می‌شود، نگاشت قیاسی در سه سطح ویژگی، رابطه‌ای و نظام رخ می‌دهد که لایه‌های شناختی متن را می‌نمایاند. بر اساس پرسش این پژوهش که درپی یافتن چگونگی عملکرد شعرشناسی شناختی به‌مثابهٔ یک نظریهٔ ادبی مناسب است، هر نظریه‌ای باید دارای هفت معیار باشد: توصیفی، تبیینی، نظری، پیش‌گویانه، اثباتی، ارزیابی و برازنده (Freeman, 2000: 277).

در این پژوهش با توصیف و تبیین شعر «حکایت»، از شاملو و نیز ارائهٔ توضیحی دربارهٔ ویژگی‌های متن شعر و تفسیری منسجم از معنای آن در بافت فرهنگی، معیار توصیفی نظریه برآورده شد. ویژگی تبیینی بر آن است که دربارهٔ ایجاد متن و آنچه در آن وجود دارد و دربارهٔ راه‌های چندگانه‌ای که خواننده به‌واسطهٔ آن‌ها متن را می‌فهمد، توضیحی ارائه دهد و نشان دهد کدام خوانش معتبر است و به چه دلیل. در این مقاله، کارکرد روش‌های تحلیل

www.SID.ir

شعرشناسی شناختی با توجه به سه سطح نگاشت در مقایسه با رویکردهای نقد سنتی که فاقد چارچوب نظری است، نشان داده شد. ویژگی نظری برای تفسیر چگونگی کارکرد زبان توجیهی فراهم می‌کند که طبق تحلیل ارائه‌شده در این مقاله، نشان دادیم چگونه نگاشت‌های مفهومی در زبان عمل می‌کنند و مفهوم‌سازی رخ می‌دهد. همچنین، این تحلیل قادر به پیشگویی متن و نشان دادن ناگفته‌هاست؛ به‌گونه‌ای که بر اساس این نظریه، روابط عروس و ینگه و رابطهٔ رو به گسست عروس و داماد و مرگ عشق (چکاوک) قابل پیش‌بینی بود. همچنین، بر اساس معیار اثباتی نشان دادیم چرا متن شعر به‌جای اینکه فقط معنایی بازنمودی داشته باشد، اثری هنری است که باعث تمایز زبان شعر از زبان روزمره یا دیگر ژانرها می‌شود. بر اساس معیار ارزیابی، کیفیت‌های زیبایی‌شناختی اثر هنری را مطرح کردیم و در نهایت برای بازنمایی تمام معیارهای لازم برای یک نظریه، درپی ساده کردن صورت‌بندی‌ها بوده‌ایم؛ چنان که فقط در سه سطح نگاشتی، کل شعر را تحلیل کردیم و تقسیم‌بندی‌های جانبی و پیچیدگی‌های نظری دیگر شیوه‌های نقد ادبی را کنار گذاشتیم.

بر اساس هفت معیاری که فریمن برای یک نظریهٔ مناسب برای ادبیات برمی‌شمرد، نظریهٔ شعرشناسی شناختی در تحلیل شعر «حکایت» نشان می‌دهد دارای هر هفت ویژگی است و امکان ارائهٔ خوانشی مبتنی بر ساختار و عناصر نشانه‌ای به‌کاررفته در متن را دارد. در نهایت، به‌واسطهٔ این نظریه، خوانش معنایی اثر با توجه به فرایندهای شناختی عمومی برای درک ذهن مؤلف فراهم می‌شود که باعث تمایز اثر او از دیگر آثار می‌شود و برای خواننده این انتظار را ایجاد می‌کند که با تحلیل دیگر آثار شاملو، با ساختاری نظام‌مند و مشابه روبه‌رو شود؛ چرا که هر اثری به غیر از دخالت عناصر فرهنگی و اجتماعی، محصول ادراک ذهنی مؤلف از جامعهٔ پیرامون خود است و آنچه باعث شکل‌گیری ساختار اثر و مفاهیم نشانه‌شناختی فرهنگی و تفسیرهای مختلف آن می‌شود، درک ساختارهای ذهنی مؤلف اثر از خلال اثر است. در این مقاله، بر اساس شعرشناسی شناختی مشخص شد که این نظریه به چه میزان می‌تواند در به‌دست آوردن قدرت، تأثیر و شفافیت شعر توانایی داشته باشد.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Reuven Tsur
2. rapid conceptualization
3. delayed conceptualization

www.SID.ir

4. embodied
5. attribute mapping
6. relational mapping
7. system mapping
8. icon
9. indice
10. symbol

۱۱. این بخش‌ها بر اساس شش نوع سکوت کامل می‌شوند: حذف، ارجاع پس‌رو، استعاره، مجاز، پیش‌انگاشتی، سکوت تضمنی که موضوع این مقاله نیست؛ به همین دلیل بدون ذکر انواع سکوت، جاهای خالی لازم برای خوانش شعر در جدول شماره دو پر می‌شوند.

۷. منابع

- برخوردار، ایرج (۱۳۸۶). ***موسیقی سنتی ایرانی***. تهران: طرح آینده.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷). «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی». ***نامهٔ فرهنگستان***. س ۱۰. ش۴ (پیاپی ۴۰). صص۱۱۳-۱۲۹.
- شاملو، احمد (۱۳۷۶). ***در آستانه***. تهران: نگاه.
- صادقی، لیلا و فرزان سجودی (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. د۱. ش۲. (تابستان). صص۶۹-۹۰.
- Brandt, Line & Per Aage Brandt (2005). "Cognitive poetics and imagery". *European Journal of English Studies*. *Vol. 9. No. 2 (August).* Pp. 117- 130.
- Evans, Vyvyan & Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Freeman, Margaret H. (2000). "Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature" in Antonio Barcelona (Ed.). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter. Pp. 253-81.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hawthorn, Jeremy (2000). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. 4th Ed. London: Arnold.

Archive of SID
www.SID.ir

- Holyoak, K. J. & P. Thagard (1995). *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Hoopes, James (1991). *Peirce on Signs*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Peirce, C. (1991). *Peirce on Signs*. J. Hoopes (Ed.). Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Lakoff, Goerge (1987). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. University of Chicago Press.
- Moran, Dermot (2005). *Husserl: Founder of Phenomenology*. Cambridge: Polity Press.
- Riffaterre, Michael (1999). "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats' " in Julian Wolfreys (Ed.). *Literary Theories: A Reader and Guide*. Edinburgh University Press, Edinburgh. Pp. 149-161.
- Tabakowska, Elzbieta (1993). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tiibingen: Gunter NarrVerlag.
- Turner, Mark & Gilles Fauconnier (1995). "Conceptual Integration and Formal Expression". *Metaphor and Symbolic Activity. 10:3*. Pp. 183-203.
- Tsur, Reuven (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North Holland.
- _____ (2002). "Aspects of Cognitive Poetics" in Elena Semino & Jonathan Culpeper (Eds.). *Cognitive Stylistics-Language and Cognition in Text Analysis*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/ Philadelphia.
- Stockwell, Peter. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. New York: Routledge.
- Zlatev, Jordan (2009). "Phenomenology and Cognitive Linguistics" in Shaun Gallagher and Dan Schmicking (Eds). *Handbook on Phenomenology and Cognitive Science*. Pp. 415-446. Dordrecht: Springer.

Archive of SID

www.SID.ir