مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۱ ـ شماره ۲۱ ـ بهار و تابستان ۹۹
صفحات ۱۰۱ ـ ۱۲۸

تحلیل ایجاد معنای آیرونیک درآمیختگی مفهومی تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» در مثنوی معنوی بر اساس نظریه ذهن ادبی مارک ترنر

سیما رحیمی*/حسن ذوالفقاری**/ نسرین فقیه ملک مرزبان***/حسینعلی قبادی****

چکیده

آیرونی یکی از شیوه‌های بیان است که بر ایجاد غافلگیری و طنز از طریق دوگانگی و تقابل میان دو معنا یا موقعیت تکیه دارد. تمثیل‌های مثنوی مولوی (۶۰۴-۶۷۲ ه.ق) غالباً برگرفته از فرهنگ عامه و حکایات رایج شفاهی یا مکتوب است. بااین‌همه مولانا در تمثیل‌سازی‌های خود عالمی شگرف از معنا ورای جهان مبتنی بر عرف و عادت عامه پیش چشم خواننده گسترانیده است. تأثیر این معناپردازی مرهون شیوه خاص تمثیل‌سازی و فرایند ذهنی خلاقانه او در انتخاب فضاهای متعارف برای اشاره به معنای هدف نامتعارف، سازوکار آمیزش فضاهای دوگانه و ارائه معنا از دل این آمیختگی است. معنایی که حاصل تنش میان مفاهیم و عناصر دور از هم و گاه متضاد است و بااین‌همه از برجستگی و تأثیر بسیار برخوردار است. در این پژوهش قصد داریم به روش توصیفی- تحلیلی طی تحلیل سازوکار معناپردازی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» بر اساس تحلیل فرافکنی و آمیزش فضاهای مرجع و هدف، طبق نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر (۱۹۵۴)، چگونگی ایجاد معنای آیرونیک در این تمثیل را بررسی کنیم. نتایج نشان می‌دهد که قدرت و ارزش معناپردازی در این تمثیل برخاسته از خلاقیت مولانا در انتخاب فضاهای نامتعارف مرجع و هدف به گونه‌ای است که

---

* دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول) zolfagari@modares.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)
**** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۶/۲۴ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۰۴

آمیزش آنها در عین تطبیق الگوهای ساختاری، حائز تنش و تقابلی قدرتمند در سطح عناصر و مفاهیم است. از درون این کشمکش نامتعارف شگرد معناساز و زیبایی‌آفرینی چون آیرونی به وجود می‌آید. تضادهای آیرونیک و طنزی که از این امتزاج و تنش ایجاد می‌شود تأثیری اقناع‌کننده و ساختارشکن بر اذهان مخاطبین باقی می‌گذارد که عامل برجستگی معنایی این تمثیل است.

کلیدواژه: *آیرونی، تمثیل، معناشناسی شناختی، نظریه آمیختگی مفهومی مارک ترنر.*

۱- مقدمه

بیان مسئله

مثنوی مولوی بر یکی از ریشه‌دارترین و پرکاربردترین سنت‌های ادب فارسی که استفاده از تمثیل به هدف تعلیم است استوار شده است. از آنجا که مثنوی عرفان عملی و سرمشق سلوک روحانی است، مخاطب آن هم از زمره کسانی که با علم نظری سر و کار دارند؛ از این رو تمثیل بیش از برهان قیاس در آن، محل حاجت است. به‌علاوه معانی مجرد و غیرحسی هم در آن نقش عمده دارد و پیوسته یک معنی انتزاعی و تصویرناپذیر معنی مشابه دیگری را به ذهن گوینده القا می‌کند و این هر دو نکته سبب می‌شود که گوینده مکرر به تمثیل توسل جوید. (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲۵۲) تمثیل‌های مثنوی، غالباً برگرفته از فرهنگ عامه و حکایات رایج شفاهی یا مکتوب در آثار پیشین و به عبارتی بافت زندگی روزمره است که در جهان حاکم بر این فضا واجد معنا و تأویل خاص خود بوده است. با این همه مولانا در مثنوی عالمی شگرف از معنا ورای جهان و ساختار مبتنی بر عرف و عادت عامه پیش چشم خواننده گسترانیده است، آن‌چنان‌که در میان آثار مشابه تعلیمی - عرفانی نمی‌توان نظیری برای آن یافت. تأثیر این انتقال معنا مرهون شیوه خاص تمثیل‌سازی مولانا و فرایند ذهنی خلاقانه او در فرافکنی داستان‌ها و فضاهای متعارف بر معنای هدف نامتعارف، سازوکار آمیختن این فضاها و ارائه معنای تمثیلی از دل این آمیختگی است. در تمثیل‌های او ساختار و الگوهای تصویری آشنا در عرف به منظور اشاره به معانی در بافت یکسره دیگرگون عالم راز، بر ساختارهایی از این جهان منطبق و به گونه‌ای هنرمندانه بر آن فرافکنده

می‌شوند. این فرایند منجر به ایجاد معنای رمزی در فضایی برآمده از این انطباق و فرافکنی (با همان روابط میان اجزا) می‌گردد. گرچه فرایند آفرینش معنا در تمثیل را می‌توان در حوزهٔ فرافکنی عناصر جزئی (قرائن موجود در دو بافت) نیز بررسی کرد، بخش عمده این خلاقیت در فرافکنی ساختار قصه قابل بررسی و مشاهده است. همانطور که جزء جزء تمثیل هرگز یک جزء از امر غیرمحسوس را عرضه نمی‌کند و فقط کل آن است که از مجموع امرِ منظور تصویری کلی القا می‌کند (ن. ک. همان، ۲۵۱).

رابطه/ تناظر میان عناصر/ ساختار داستان روساخت (فضای مرجع) و عناصر/ ساختار ژرف‌ساخت عرفانی (فضای هدف) در مثنوی در بیشتر موارد بعید و نامألوف به نظر می‌آید. این دوگانگی و تقابل فضاها موجب می‌شود تا معنای برآمده از فرافکنی و آمیزش این فضاها، حاصل تنش و کشمکش آیرونیک میان مفاهیم و عناصر دور از هم و گاه متضاد بوده و در نتیجه از برجستگی و قدرت تأثیر بسیاری برخوردار باشد. در این پژوهش قصد داریم به روش توصیفی- تحلیلی طی تحلیل سازوکار معناپردازی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» بر اساس تحلیل فرافکنی و آمیزش فضاهای مرجع و هدف در تمثیل، طبق نظریه ذهن ادبی مارک ترنر[1]، چگونگی ایجاد معنای آیرونیک را در این تمثیل بررسی کنیم. نتایج تحلیل نشان می‌دهد که قدرت و ارزش معناپردازی در این تمثیل برخاسته از خلاقیت مولانا در انتخاب فضاهای نامتعارف مرجع و هدف به‌گونه‌ای است که فرافکنی و آمیزش آنها در عین تطبیق الگوهای ساختاری، حائز تنش و تقابلی قدرتمند و معنادار در سطح مفاهیم است. از درون این کشمکش نامتعارف است که شگرد معناساز و زیبایی‌آفرینی چون آیرونی به وجود می‌آید. تضادهای آیرونیک و طنزی که از این امتزاج و تنش ایجاد می‌شود تأثیری اقناع‌کننده و ساختارشکن بر اذهان مخاطبین باقی می‌گذارد که عامل برجستگی معنایی این تمثیل است.

1.Mark Turner

پرسش‌های پژوهش

– فرایند انتخاب فضاهای مرجع و هدف، نحوه فرافکنی و آمیزش این فضاها و ایجاد معنای نهایی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» بر اساس تحلیل آمیختگی مفهومی در تمثیل، طبق نظریه مارک ترنر چگونه است؟

– نقش آیرونی به عنوان شیوه معناپردازی تمثیلی تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» در برجستگی معنایی، قدرت تعلیمی و تأثیرگذاری ادبی این تمثیل چیست؟

فرضیه‌های پژوهش

– رابطه/ تناظر میان عناصر/ ساختار تمثیلی موجود در داستان مگس کشتی‌ران (فضای مرجع) و عناصر/ ساختار تأویل عرفانی (فضای هدف) بعید و نامألوف است. ارتباط میان دو سوی این تناظر یا فرایندی که طی آن فرافکنی و آمیزش این دو فضا و آفرینش نهایی تمثیل صورت می‌پذیرد براساس تحلیل آمیختگی مفهومی ترنر، مسیری ساده و مستقیم نبوده بلکه سازوکاری پیچیده و حائز تنش و تقابل فضاها و عناصر دوگانه دور از هم است. معنای تمثیلی، حاصل همین تنش و کشمکش مفاهیم است.

– مولانا با فرافکنی خلاقانه داستانی آشنا در فضای روزمره بر فضای عرفانی بسیار متفاوت و حتی متقابل و آمیزش تنش‌زا و متناقض‌نمای مفاهیم درون این دو فضا، موجب برانگیختن تضادهای آیرونیک و از طریق غافل‌گیری ناشی از کشف شباهت میان امور نامتجانس، طنز و استهزا می‌شود. برجستگی نهایی معنای تمثیلی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» مستقیماً حاصل باریک‌اندیشی طنازانه و کشمکش آیرونیک حاصل از آن در هنگام آمیزش مفاهیم است که در ذهن آفریننده تمثیل پرداخته و در ذهن مخاطب نیز هنگام خوانش تمثیل و تأویل آن بازتولید می‌شود.

روش پژوهش و آزمون فرضیه

روش این پژوهش توصیفی – تحلیلی است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

درباره تمثیل‌ها و داستان‌های مثنوی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است؛ اما در بیشتر این پژوهش‌ها تحلیل شیوه‌های داستان‌گویی یا پردازش عناصر داستانی، روایت‌شناسی و تحلیل ساختاری اثر و مقایسهٔ موردی ساختار و محتوای تمثیل‌های مثنوی با نمونه‌های موجود در آثار عرفای دیگر یا روایت اصلی آن‌ها مدنظر قرار گرفته است. حال آن‌که خواست ما در پژوهش پیش رو نه بررسی ساختاری روایت و نه اشاره به شیوه‌های داستان‌پردازی است، بلکه تحلیل موردی شیوه معناپردازی تمثیلی در مثنوی است. بر این باوریم که حتی یک مخاطب معمولی و ناآشنا با شیوه‌های تحلیل زیبایی‌شناسانه، در مواجهه با شیوه تمثیل‌سازی مولانا در داستان‌های مثنوی بسیار بیش از هنگام مواجهه با آثار مشابه تعلیمی – عرفانی (چون کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، مثنوی‌های عطار و ...) تحت تأثیر قدرت اقناع‌کنندگی، زیبایی‌آفرینی ادبی و تعلیم اخلاقی قرار می‌گیرد. آبشخور این تأثیر بی‌شک باریک‌اندیشی و فرایند ذهنی خاص مولانا در به‌کارگیری تمثیل در جهت آفرینش معناست. با استفاده از تحلیل شناختی معنای تمثیلی به روش ترنر، برآنیم تا مکانیسم ایجاد معنای آیرونیک را در آمیختگی مفهومی تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» بررسی نماییم.

درباره آیرونی در معناپردازی تمثیلی در مثنوی تا کنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

همچنین پژوهش‌هایی که در آنها شاهد کاربست نظریه آمیختگی مفهومی ترنر و همکاران او بر متون ادبی فارسی باشیم بسیار اندکند. آثار ترنر و همکاران او عمدتاً به زبان فارسی ترجمه نشده و به ویژه در حوزه مطالعاتی این پژوهش یعنی سازوکار معناپردازی تمثیلی هیچ پژوهشی با این رویکرد انجام نگرفته است. تنها لیلا اردبیلی در پایان‌نامه دکتری خود «معناشناسی شناختی و کارکرد نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی» (۱۳۹۲)، و دو مقاله «روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی)» (۱۳۹۱) و «پیوستگی معنایی متن از منظر

نظریه آمیختگی مفهومی» (۱۳۹۴) به همراه بهزاد برکت، بلقیس روشن و زینب محمدابراهیمی کوشیده است تا با رویکرد شناختی به آفرینش قصه‌های عامیانه، کاربست نظریه آمیختگی مفهومی را در ایجاد معنا و فضاهای تخیلی در داستان‌های عامیانه مورد بررسی قرار داده و نشان دهند که با استفاده از این رویکرد در متون ادبی می‌توان به درک بهتر و عمیق‌تری از خلاقیت دخیل در فرایندهای معناساز و سازوکار تخیل در داستان‌های عامیانه ایرانی رسید. همچنین نویسندگان نشان داده‌اند که آمیختگی‌های مفهومی به عنوان سازوکارهای معناساز ذهن انسان در حفظ پیوستگی معنایی متن قصه‌های عامیانه نقش دارند. آزیتا افراشی و فاطمه نعیمی حشکوائی نیز در مقاله «تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی» (۱۳۸۹) با استفاده از نظریه ذهن ادبی ترنر حوزه‌های مفهومی و طرح‌واره‌های حرکتی در دو داستان کودکانه را بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که نویسندگان ادبیات کودک با استفاده از عناصر واژگانی هم‌حوزه در این داستان‌ها در متن ایجاد انسجام کرده‌اند.

همچنین امید اخوان در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود «تجزیه و تحلیل رمان مرگ و زندگی مرا خسته می‌کنند نوشته مو ین بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی» کوشیده است تا با تحلیل آمیختگی‌های مفهومی به‌کاررفته در این رمان، نقش این شیوه را در ایجاد فضاهای انتقادی از نظام‌های خودکامه بررسی نماید.

۳- مبانی نظری

۳-۱ آیرونی(Irony)

به گفته علمای بلاغت رومی، مخصوصاً سیسرو[1] (۴۳-۱۰۶ پیش از میلاد) و کویین تیلیان[2] (۳۵-۱۰۰ پس از میلاد) آیرونی صنعتی بلاغی و سبکی از سخن است که در آن بیشتر کلمات و معانی با یکدیگر تفاوت دارند. این قدیمی‌ترین تعریف آیرونی است که در روم قدیم رایج بوده است. (Cuddon, 1979: 336) رتوریک‌شناسان

1.Cicero
2.Quintilian

کلاسیک آیرونی را صنعتی بدیعی و نوعی مجاز می‌دانستند. صاحبنظران سده میانه نیز آن را به مثابه نوعی دیگر-گفت در ردیف یکی از مقوله‌های فرعی تمثیل قرار می‌دادند. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴) تا پایان سده هجدهم نیز آیرونی به یک وجه رتوریکی به معنای پنهان کردن ناآگاهی از سوی کسی که چیزی را می‌گوید که منظور او نیست اشاره می‌کند. (همان: ۱۴) در اوایل قرن نوزدهم برای نخستین بار آیرونی موقعیت در تعریف نظریه‌پردازان رمانتیک آلمانی به چشم خورد. بعدها نظریه‌پردازان نقد نو همچون ریچاردز[1] (۱۹۷۹-۱۸۹۳)، پن وارن[2] (۱۹۸۹-۱۹۰۵) و بروکس[3] (۱۹۹۴-۱۹۰۶)، آیرونی موقعیت را به مثابه ناهماهنگی‌ها و تنش موجود در متن معرفی کرده و گستردند.

در تمامی تعاریف آیرونی اشاره به ناهماهنگی، دوگانگی، تقابل، مغایرت و تناقض وجود دارد و از این لحاظ آیرونی مفهومی پارادوکسیکال داشته و می‌توان آن را معادل استعاره تهکمیه در بلاغت کلاسیک فارسی دانست. ساموئل جانسون[4] (۱۷۸۴-۱۷۰۹) آیرونی را وجهی از گفتار تعریف می‌کند که در آن معنای کلام در تقابل با معنای تحت‌اللفظی کلمات قرار می‌گیرد. (همان: ۱۴) ریچاردز بر این باور بود که آیرونی مجموعه‌ای از تضادهاست که به نوعی به تعادل می‌رسند. (همان: ۱۵) موکه[5] (۱۹۵۱)، آیرونی را مستلزم تقابل یا بی‌تناسبی ظاهر و واقعیت می‌داند. از نظر او هرچه این تضاد بیشتر باشد، آیرونی برجسته‌تر خواهد بود. (موکه، ۱۳۹۵: ۴۶) او که هر تعریفی از چیستی آیرونی را با دشواری روبه‌رو می‌داند، با برشمردن عناصر و خواصی که اساس همه اشکال آیرونی است به تعریف آن می‌پردازد. (همان: ۳۸) این ویژگی‌های بنیادین از نظر او عبارتند از: اعتماد بی‌خبرانه واقعی یا وانمودی، تضاد ظاهر با واقعیت، عنصر خنده‌آوری، عنصر جدامانی و عنصر ذوقی. (همان:۶۶)

1.I. A. Richards
2.Penn Warren
3.Brooks
4.Samuel Johnson
5.Muecke

در تقسیم‌بندی‌های انجام شده در مورد انواع آیرونی نیز مفهوم دوگانه یا وارونه‌گویی، تضاد و تقابل و گاهی طنز و استهزا به چشم می‌خورد. دو تقسیم‌بندی عمده آیرونی عبارتند از: آیرونی کلامی (Verbal Irony) که در آن معنای مورد نظر گوینده با معنای تحت‌اللفظی کاملاً متفاوت است و آیرونی موقعیت (Situational Irony) که در آن میان موقعیتی که اتفاق می‌افتد و موقعیتی که مورد انتظار است یا میان آگاهی خواننده و شخصیت داستان تضاد وجود دارد. تفاوت میان این دو نوع این است که آیرونی کلامی در سطح واژگان و آیرونی موقعیت در سطح ساختار متن صورت می‌گیرد. سایر انواع آیرونی مانند آیرونی تقدیر، آیرونی کیهانی، آیرونی رمانتیک، آیرونی سقراطی و آیرونی نمایشی نیز به دسته آیرونی موقعیت تعلق دارند. انواعی از آیرونی به دلیل ایجاد غافلگیری ناشی از کشف ارتباط میان کلمات و معانی آنها و یا میان دو موقعیت بسیار متناقض، ایجاد طنز کرده و از این لحاظ به مفهوم مطایبه نزدیک می‌شوند.

۳-۲ تمثیل

تمثیل در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن، صور چیزی را مصور کردن، داستان یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن، داستان آوردن است. (داد، ۱۳۷۸: ۸۷) تمثیل یکی از صور خیال در علم بیان محسوب می‌شود، و در اصل یکی از انواع تشبیه است که وجه‌شبه در آن امری متنزع از امور عدیده باشد. (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۲-۱۱۳). در حوزه ادبیات داستانی، تمثیل به حکایتی اطلاق می‌شود که تمامی عوامل و اعمال داستانی و گاه محیط ظاهری در آن تنها به مفهوم خودشان حاضر نیستند، بلکه برای بیان نظم ثانوی و همبسته‌ای میان اشیاء، مفاهیم و حوادث حضور دارند. به تعریف دیگر، در حکایت تمثیلی، اشیاء و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزه آن روایت قرار دارند. (داد، ۱۳۸۷: ۸۸) در واقع تمثیل تشبیهی گسترده‌است که یک طرف آن (مشبه) حکایت و یا داستانی است و طرف دوم ممثول یا مورد نظر است. (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۸۴) در کتاب‌های بلاغت قدیم نیز تمثیل عموماً

شاخه‌ای از تشبیه به شمار رفته است و با تعابیر تشبیه تمثیل، تمثیل تشبیهی، استعارهٔ تمثیلیه از آن یاد شده است. (ن. ک. شیری، ۱۳۷۶: ۴۲ و جرجانی، ۱۳۶۱: ۶۱-۶۰) این در حالی است که برخی از بلاغیون همچون ابن وهب (۳۳۷ ه.ق.) به ویژگی استدلالی و اقناعی تمثیل توجه نموده‌اند. وی به تمثیل از زاویه دلالت احتجاجی مبتنی بر ربط میان نظایر و اشباهی می‌نگرد که در آنها ممثل ٌبه، استدلال یا حجت قانع‌کننده‌ای است که حالت یا فکری را در ممثل ٌله توضیح می‌دهد و این یعنی تمثیل از دو طرف تشکیل می‌شود که یکی از طرفین برای تأیید صحّت طرف دیگر آورده می شود. (اکبری و ابوعلی، ۱۳۹۷: ۲۹-۲۸)

از آنجا که تمثیل یا شکل کوتاه دارد و یا به صورت گسترده است؛ به دو بخش کلی تقسیم می‌شود: تمثیل‌هایی که شکل داستانی دارند و به تمثیل روایی معروفند و تمثیل‌هایی که چنین نیستند و توصیفی خوانده می‌شوند. تمثیل‌های روایی شامل: فابل، پارابل و تمثیلات رمزی است؛ و تمثیل‌های توصیفی شامل تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال المثل و استعارهٔ تمثیلیه است. (حمیدی،۱۳۸۴: ۷۶)

۳-۳ معنی‌شناسی شناختی (Cognitive Semantic)

معنی‌شناسی شناختی و رویکردهای شناختی در بررسی دستور، دو شاخه اصلی زبان‌شناختی شناختی هستند که مطالعات آن از دهه ۱۹۷۰ میلادی شروع شد و به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پرداخت. به عبارت دیگر، در زبان‌شناسی شناختی تلاش می‌شود با مطالعه زبان براساس تجربیات ما از جهان، نحوه درک و شیوه مفهوم‌سازی میسر شود و مطالعه زبان از این نظر، مطالعه الگوهای مفهوم‌سازی است.

مبنای معنی‌شناسی شناختی بر این اصل استوار بود که دانش زبانی انسان از شناخت او ناشی شده و چیزی مستقل از ذهن او نیست. (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۳۸) معنی‌شناسان شناختی معنی زبانی را بازنمود ساختار مفهومی می‌دانند. و این آن چیزی است که معنی‌شناسی شناختی را به رویکردی متمایز به معنای زبانی تبدیل می‌کند. (Evans

and Green, 2006: 156) در معنی‌شناسی شناختی درک ما از مفاهیم، حاصل تعامل جسمانی ما با جهان خارج است. برای درک نقش این تعاملات جسمی با محیط در فرایند مفهوم‌سازی انسان، معنی‌شناسان شناختی مبحث طرحواره‌های تصویری را مطرح کرده‌اند.

۳-۳ -۱ مقوله‌بندی (Categorization)

یکی دیگر از مباحث اصلی‌ای که معنی‌شناسی شناختی مورد بررسی و بازشناسی قرارمی‌دهد مبحث مقوله‌بندی است. مقوله‌بندی توانایی ما برای شناسایی شباهت‌ها (و تفاوت‌های) دریافت شده میان مقولات و دسته‌بندی آنهاست. (Evans and Green, 2006:248) النور روچ[1] (۱۹۳۸) از محققان «نظریه سرنمون» در آثار اولیه‌اش پیشنهاد کرد که انسان نه از روی شرایط لازم و کافی آنچنان که نظریه سنتی می‌پنداشت، بلکه با رجوع به یک نمونه اصلی یعنی سرنمون، مقولات را دسته‌بندی می‌کند. «سرنمون» یک بازنمود ذهنی نسبتا انتزاعی شامل ویژگی های اصلی‌ای است که بیش از همه بیانگر نمونه یک مقوله خاص باشند. (Ibid:249)

۳-٤ نظریه ذهن ادبی مارک ترنر (Literary Mind Theory by Mark Turner)

دیدگاه شناختی در تحلیل ادبی بر آن است تا دریابد ادبیات همچون زبان، از چه سازوکار شناختی‌ای پدید آمده است. از این نظر مطالعهٔ ادبیات و اشکال ادبی بیان، مطالعهٔ کارکرد ذهن بدنمند است. مارک ترنر (۱۹۵۴) در کتاب *ذهن ادبی* (۱۹۹۶) طی تحلیل تمثیل با رویکرد شناختی نتیجه می‌گیرد که تمثیل اساساً نه یک شکل ادبی، بلکه کارکرد روزمرهٔ ذهن انسانی است که در فرایند اندیشیدن از فرافکنی عناصر داستانی ساده و تکرارپذیر مربوط به تجربیات بدنمند بر داستان‌های انتزاعی ایجاد می‌شود. این عناصر و الگوهای تکرارپذیر که در تجربهٔ حسی و حرکتی ما تکرار می‌شوند (Turner:1996:16) همان طرحواره‌های تصویری (Image Schemas)

1.Eleanor Rosch

هستند:

ما روابط علّی را به مثابهٔ طرحواره‌های تصویری فضایی مثل مسیرها و پیوندها در نظر می‌گیریم. این طرحواره‌های تصویری لزوماً ایستا نیستند. برای مثال ما تصویری پویا داریم که در آن چیزی از درون چیز دیگر بیرون می‌آید و این طرحواره را برای شکل بخشیدن به یکی از تصوراتمان دربارهٔ سببیت فرافکنی می‌کنیم. مانند وقتی که می‌گوییم زبان ایتالیایی از مادرش زبان لاتین زاده شده است. استدلال انتزاعی غالباً با فرافکنی ساختار طرحواره‌های تصویری از مفاهیم فضایی به مفاهیم انتزاعی صورت می‌گیرد... این تمثیل است. (Ibid:18)

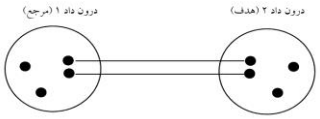
ترنر فرایند تطبیق طرحواره‌های تصویری بر یکدیگر در تمثیل را فرافکنی (Projection) می‌نامد. طی این فعالیت طرحواره‌های تصویری مربوط به داستان‌ها و تجربیات عینی بر ساختارهای همسو با خود در داستان‌های انتزاعی نگاشته (فرافکنده) می‌شوند تا در ادغامی نهایی معنای تمثیلی یا آنچه را که ترنر آمیختگی مفهومی (Conceptual Blending) می‌نامد به وجود آورند. این‌گونه، تمثیل داستان را از طریق فرافکنی بر یک داستان دیگر می‌گسترد. (Ibid:37)

۳-٤- ۱ فضاهای ذهنی (Mental Spaces)

فضاهای ذهنی دامنه‌های مفهومی موقتی هستند که در حین مباحثه ایجاد می‌شوند. (Evans and Green, 2006: 371) در معنی‌شناسی شناختی، همان‌گونه که واژه‌ها دریچه‌ای به معنی دایرةالمعارفی هستند، جمله‌ها نیز دستورالعمل‌هایی هستند برای ساختن معنی، یا حوزه‌های مفهومی، که در متن کنار هم قرار می‌گیرند. این حوزه‌ها را فضاهای ذهنی می‌نامند. (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۱۲۱) در این دیدگاه مفهوم حاصل کاربرد واقعی زبان در بافت است (همان: ۱۲۲-۱۲۱) و ساختن معنی حاصل دو فرایند است: ساختن فضاهای ذهنی و ایجاد نگاشت‌هایی بین آن فضاها. (همان: ۱۲۳) طبق نظریهٔ ترنر معنای تمثیلی از فرافکنی و آمیزش این فضاهای ذهنی ساخته می‌شود. هر تمثیل از دو فضای درون‌داد، یک فضای عام و آمیختگی مفهومی نهایی که محصول آمیزش این فضاهاست تشکیل می‌شود.

۳-٤-۲ فضاهای درون‌داد (Input Spaces)

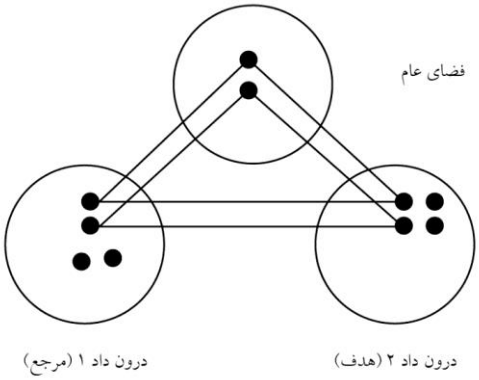
تمثیل معنا را دستکم میان دو داستان توزیع می‌کند. (Turner, 1996: 85) این داستان/ فضاها از آنجا که حاوی اطلاعاتی هستند که در ساخت معنای نهایی در فرایند تمثیل‌سازی وارد می‌شوند، فضاهای درون‌داد نامیده می‌شوند. از دو فضای درون‌داد فضای شناخته شده آغازین که از آن برای تبیین فضای دوم استفاده می‌کنیم فضای مرجع (Source Space) و فضای ناشناخته و عموماً انتزاعی دوم که به کمک فضای مرجع قصد شناختش را داریم فضای هدف (Target Space) هستند. شکل (۱-۱) نگاشت عناصر میان دو درون‌داد را نشان می‌دهد. شرط فرافکنی از یک داستان درون‌داد به دیگری و آمیزش آنها وجود ساختاری یکسان میان آن دو است که ارتباطات قرینه‌ای میان عناصر آنان را میسر می‌سازد. این عناصر متناظر قرائن (Counterparts) نامیده می‌شوند.



(شکل۳-٤-۱) نگاشت عناصر دو درون‌داد (Evans and Green, 2006: 403)

۳-٤-۳ فضای عام (Generic Space)

ساختار انتزاعی مشترک میان فضاهای درون‌داد در یک فضای عام قرار می‌گیرد. این فضای عام ارتباطات مقارنه‌ای میان فضاهای درون‌داد را نشان می‌دهد. (Turner, 1996: 86). فضای عام شامل اطلاعات عمومی‌ای آن‌قدر انتزاعی است که می‌تواند در هر دو (یا همه) فضاهای درون‌داد مشترک باشد. عناصر موجود در فضای عام بر قرائن موجود در فضاهای درون‌داد نگاشته می‌شوند. این نگاشت در شکل (۳-۵-۲) نمایش داده شده است. (Evans and Green, 2006: 404)



شکل (۳-٤-۲) اضافه شدن فضای عام (Ibid: 404)

ترنر و لیکاف این نوع فرافکنی از یک داستان مرجع به یک داستان عام را اصل «عام خاص است» نامیده‌اند: اطلاعات عمومی، اغلب به شکل طرحواره تصویری از یک فضای خاص فرافکنی می‌شوند، تا فضایی عام را شکل دهند. البته فضای عام در مورد فضای خاصی که از آن آمده {فضای مرجع} به کاربستنی است. اما می‌توانیم به محض ایجاد، آن را به گستره‌ای از فضاهای هدف خاص فرافکنی کنیم. (Turner, 1996: 87) می‌توانیم حتی بدون داشتن یک هدف خاص برای فرافکنی بر آن، به فضای عام یا تفسیر کلی و عمومی از داستان مرجع برسیم. (Ibid: 87)

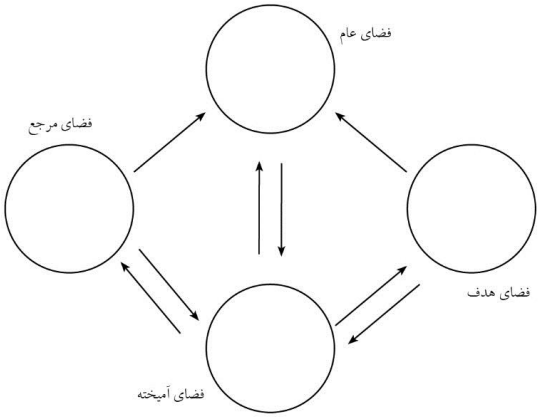
انواع ساختارهای انتزاعی که ممکن است میان دو داستان مشترک باشند ساختارهای مقوله‌ای، ساختارهای چهارچوبی، ساختارهای نقشی و ساختارهای طرحواره‌های تصویری هستند. گاهی نیز دو فضای درون‌داد بیش از یک ساختار یکسان دارند. (Ibid: 86)

۳-٤-٤ فضای آمیخته/ آمیختگی مفهومی (Blended Space/ Conceptual Blending)

خاستگاه نظریهٔ آمیختگی مفهومی علاوه بر مطالعات ترنر در تحقیقات ژیل فوکونیه

نیز نهفته است. آن دو دریافتند که در بسیاری موارد به نظر می‌رسد معنا از ساختاری منتج می‌شود که ظاهراً در ساختار مفهومی یا زبانی‌ای که به عنوان درون‌داد در فرایند شکل‌گیری آن عمل کرده وجود ندارد. نظریهٔ آمیختگی از تلاش آن دو برای توضیح این دریافت پدید آمد. (Evans and Green, 2006: 401) آمیختگی یا فضای آمیخته فضای چهارمی است که درنتیجه فرافکنی فضای مبدأ بر فضای هدف به کمک فضای عام شکل می‌گیرد. این فضا ویژگی‌هایی را از مبدأ و هدف به هم می‌آمیزد که منجر به ایجاد ساختاری غنی‌تر و اغلب غیرواقعی یا ناممکن می‌شود. فضای آمیخته به طور عادی شامل ساختاری برآیندی است که به سادگی از هر یک از درون‌دادها به دست نمی‌آید. (Fauconnier and Turner,1994: 5)

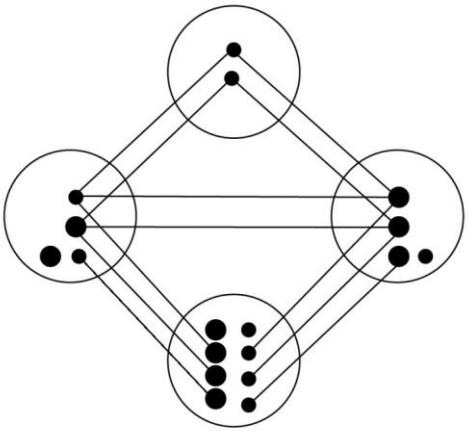
ترنر و فوکونیه شکل عمومی فرافکنی مفهومی‌ای را که در پس فرضیات، تخیّلات، قیاس‌ها و استعاره وجود دارد در الگوی زیر که آن را الگوی چهارفضایی نامیده‌اند، نشان داده‌اند:



شکل (۳-٤-۳) الگوی چهار فضایی (Fauconnier and Turner,1994: 5)

در این الگو آمیختگی عناصری را از هر دوی درون‌دادها برمی‌گیرد که با خطوط در شکل (۳-۴-۳) نشان داده شده است، اما با فراهم آوردن ساختاری دیگر که آمیختگی را از هر یک از درون‌دادها متمایز می‌سازد از آن پیش‌تر می‌رود. این ساختار

برآیندی یا معنای بدیع در شکل با عناصری از فضای آمیخته نشان داده شده است که با هیچ‌یک از درون‌دادها مرتبط نیستند. (Evans and Green, 2006: 404)



شکل (۳-٤-٤) شبکه یک‌پارچه (مدل چهارفضایی) (Evans and Green,) 2006: 405 برگرفته از(Fauconnier and Mark Turner, 2002:46)

بنابراین علاوه بر دریافت ساختار جزئی از هر یک از درون‌دادها، فضای آمیخته محتوای برآیندی خاص خود را نیز که از تضاد و کشاکش عناصر درون‌دادها ناشی می‌شود ایجاد می‌کند. (Grady, Oakley and Coulson, 1999)

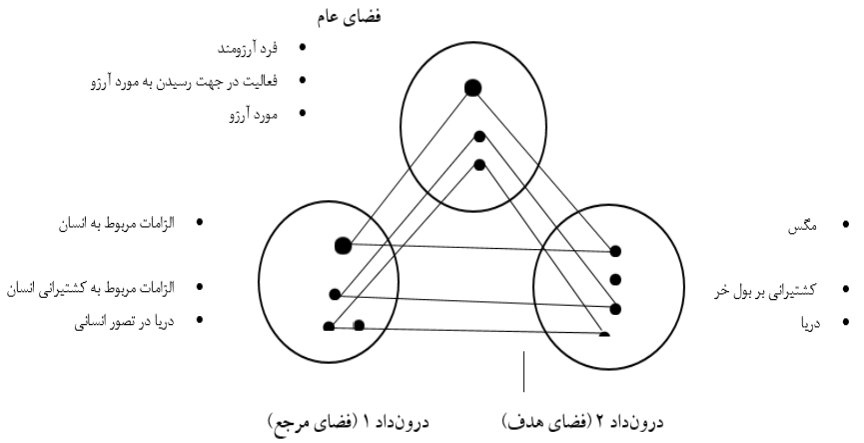
٤- تحلیل ایجاد معنای آیرونیک در آمیختگی مفهومی تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» براساس نظریه ذهن ادبی مارک ترنر

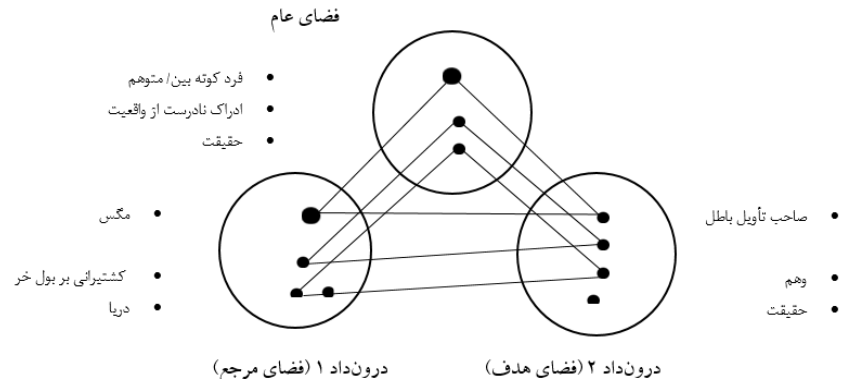
٤-١ فضاهای ذهنی، طرحواره‌ها و مقولات متناظر

علم شناخت از این تفکر شروع شد که شناخت تجسم‌یافته انسان الگوهای مشخصی از واقعیتی ایجاد می‌کند که عرصه ظهور آنها زبان است. (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۲۲۰) سپس این الگوها به صورت داستان‌های مرجع، در تفکر انسانی برای شکل‌دادن به

مفاهیم انتزاعی یا فضاهای هدف استفاده می‌شوند. در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» فضای مرجع، داستان مگسی شناور بر بول خر است که تصور می‌کند در حال کشتی‌رانی بر روی دریاست. فضای هدف، داستان افرادی است که تأویل باطل و موهوم خود را حقیقت پنداشته‌اند. با این‌حال باید اشاره کرد که خود داستان مرجع در این تمثیل حاصل آمیزش دو داستان دیگر است: نخستین داستان انسانی صاحب تفکر، آرزو و وهم که بر دریا کشتیرانی می‌کند و دومین داستان مگسی که بر برگ کاهی شناور بر ادرار خر نشسته است. این یک نمونه آمیختگی منجر به تشخیص یا جاندارپنداری(Personification) است که در تمامی تمثیل‌های از نوع فابل روی می‌دهد. در اینجا الزامات زندگی انسانی همچون قدرت تفکر، سخن گفتن، آرزومندی، تأویل و توهم از داستان اول وارد فضای آمیخته شده و با نقش مگس و ماجرای شناوری او بر برگ کاهی روی بول خر می‌آمیزد تا فابل مگس سخن‌گوی آرزومند کشتی‌رانی را به وجود آورد. این فابل سپس بر داستان صاحبان تأویل باطل که از روی وهم خود را واصل به حقیقت می پندارند، فرافکنده می‌شود. ساختار انتزاعی مشترک در دو داستان که فرافکنی را مسیر می‌کند این است که فردی بر اثر دامنه دید و بینش اندک دچار خیالی می‌شود که گرچه از حقیقت بسیار فاصله دارد آن را حقیقت غایی می‌پندارد. این ساختار انتزاعی یا فضای عام ناشی از طرحواره‌های تصویری، مقولات، چهارچوب و نقش‌های یکسان، در عین تفاوت حوزه‌های معنایی، در هر دو داستان است. برای مثال، محدودیت گستره دید یک طرحواره تصویری ساده است که در هر دو داستان مرجع و هدف وجود داشته و ساختار طرحواره تصویری (Image-schematic structure) مشابه ایجاد کرده است. مقولات یکسان «کوتاه‌بینی» و «توهم‌پردازی» نیز ساختار مقوله‌ای (Category Structure) مشترکی میان دو داستان ایجاد کرده‌اند. علاوه بر این نقش‌های مشترکی چون کوته‌بین و متوهم، حقیقت غایی و تصویر نادرست و ناقص آن در هر دو داستان وجود دارند که ساختار نقشی (Role structure) مشترک میان دو داستان به وجود آورده و

مجموع اینها چهارچوب (Frame structure) مشترکی به دو داستان داده است. تناظر موجود میان قرائن دو داستان در هر یک از فرافکنی های دوگانه این تمثیل در شکل‌های زیر نشان داده شده است:



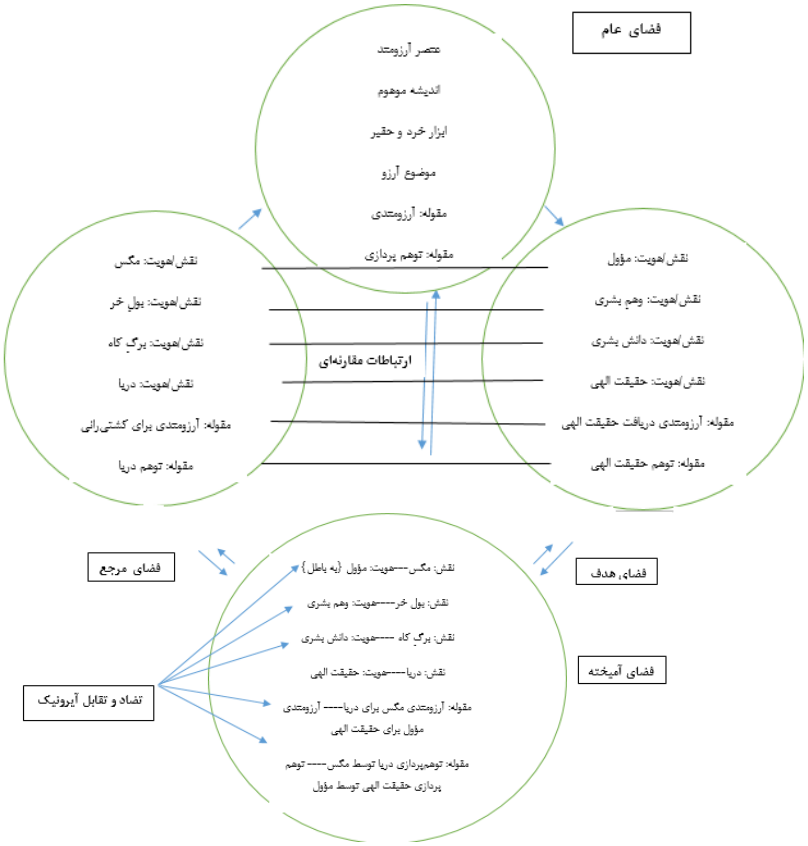


۲-٤- سازوکار فرافکنی و آمیزش فضاها

تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» نمونه‌ای است که در آن فرافکنی به صورت ارجاعی روی داده و بنابراین شکل‌گیری معنا در شبکه گسترده‌تری از فرافکنی و آمیختگی روی می‌دهد. به این ترتیب که آمیختگی‌ای که از فرافکنی یک فضای مرجع بر یک فضای هدف به وجود می‌آید، خود درون‌نهاده‌ای برای آمیختگی دیگر شده است. تحلیل فرافکنی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» نقش فضاهای میانی و شبکه معنایی دخیل در شکل‌گیری معنای نهایی تمثیل را آشکار می‌سازد: نخست ساختار انتزاعی داستان مرجع در فرایندی ذهنی استخراج و فضایی عام را تشکیل می دهد که عبارت است از: موجودی که آرزومند تجربه و دریافت دانش است، با وجود دید اندک و ابزار حقیر، دریافت خود را وصول به نهایت دانش می‌پندارد. این ساختار انتزاعی سپس بر فضای هدف مگسی که بر برگ کاه و بول خر شناور است فرافکنده می‌شود. در این فرافکنی ویژگی‌های انسانی دخیل در این موقعیت مانند آرزومندی، خیال‌پردازی و وهم وارد فضای آمیخته شده و با نقش مگسی که بر بول خر شناور است ترکیب می‌شود تا فابل مگس سخن‌گو و آرزومند را بیافرینند. سپس این فابل که خود حاصل آمیختگی دو فضای اولیه است، درون‌دادی برای یک آمیختگی دیگر می‌شود و بر داستان مؤولان باطل‌اندیشی که آنچه به دید کوتاه و اندیشه ناتوانشان می‌رسد را حقیقت الهی می‌پندارند فرافکنده می‌شود. در این آمیختگی دوم نقش مگس از فضای مرجع و هویت تأویل‌کننده به باطل از فضای هدف، به فضای آمیخته وارد می‌شوند و نقش – هویتِ مگس- تأویل‌کننده به باطل را می‌سازند. این همان معنای برآیندی برخاسته از آمیختگی است که نه دقیقاً مگس فابل اول و نه دقیقاً مؤول داستان دوم، بلکه باطل‌اندیشی است که حقارت نظر او در مقابل حقیقت تقابلی آیرونیک به وجود آورده است. زیرا علاوه بر ساختار جزئی که آمیختگی از هر یک از درون‌دادها می‌گیرد، این فضا معنای برآیندی خاص خود را نیز، که از تضاد عناصر مفهومی درون‌دادها ایجاد می‌شود، به وجود می‌آورد. در تمثیل «زیافت تأویل رکیک

مگس»، با وجود مشابهت طرحواره‌ها و ساختارها در دو فضا، روابط مفهومی میان مگس، بول خر، برگ کاه و دریا با روابط مفهومی میان مؤول، وهم و دانش او و حقایق الهی متفاوت است. طنز و مضحکه‌ای که در حوزه معنایی مرجع از حقارت مگس و آرزوی او برای کشتیرانی بر دریا ایجاد می‌شود، در حوزه معنایی هدف وجود ندارد. چه بسا که مؤول آرزومند تأویل حقایق، در دامنه مفهومی خود شیخ و فقیه قشری‌ای باشد که به سبب این جایگاه، از پایگاه اجتماعی نیز برخوردار است. اما در فضای آمیخته این تقابل مفهومی سرانجام به امتزاج حقارت مگس شناور بر بول خر با جایگاه مؤوّل مشغول به تأویل می‌انجامد. در این امتزاج هویت مؤوّل، با پذیرش نقش مگس، وابسته‌های مفهومی آن چون حقارت وجودی، ابزار خُرد و وهم و آرزومندی مضحک او را می‌پذیرد. زیرا همین که مؤوّل، نقش مگس کشتی‌بان را پذیرفت، فضل و دریافت او نیز ابزار مگس و وهم او، یعنی برگ کاه و بول خر، خواهند بود. این امتزاج با برهم‌کنش و تقابلی همراه است که از آمیزش ناهمخوان‌ها ایجاد می‌شود. معنای نهایی آمیختگی، حاصل زدوخوردی است که در ذهن از دریافت این نکته حاصل می‌شود که در پیشگاه حقیقت، دانش بشری برگ کاه، و درک و دریافت او بول خری بیش نیست. تضاد ظاهر/ نقش (مگس) با باطن/هویت (مؤوّل) و به نوبه خود تضاد سایر وابسته‌های مفهومی/ قرائن، و دریافت مطایبه‌آمیزی که از این ناهمخوانی به وجود می‌آید، به آمیختگی و معنای نهایی حاصل از آن برجستگی‌ای از نوع آیرونیک می‌دهد. هر چه فاصله و ناهمخوانی مفاهیم بیش‌تر باشد، چنانکه فاصله بسیاری میان دامنه‌های مفهومی در تمثیل مورد بررسی وجود دارد، آیرونی از نظر موکه برجسته‌تر خواهد بود (موکه، ۱۳۹۵: ۴۶).

الگوی چهارفضایی زیر شبکه فرافکنی‌های صورت‌گرفته در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» را نشان می‌دهد. می‌بینیم که معنای برآیندی در هیچ از اجزا و نه حتی در حاصل جمع آنان یافت نمی‌شود. بلکه حاصل آمیزشی است که همچون مکانیسمی شیمیایی از فعل و انفعال دو مفهوم، عنصر مفهومی‌ای یکسره تازه ایجاد می‌کند:

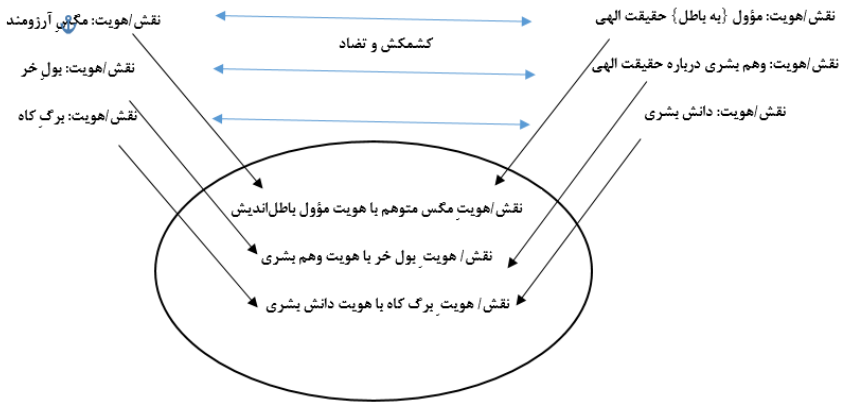


آمیختگی مفهومی آغازین این تمثیل از نوع جاندارپنداری است. اهمیت تحلیل این آمیختگی در این جاست که در حین آن نحوه شکل‌گیری اجتماع نقیضین «حیوان سخنگو و متفکر» که از غایت تکرر در سنت فابل‌پردازی در ادبیات تمثیلی شرق و غرب، وجه ناممکن خود را از دست داده است، آشکار می‌شود. بررسی این آمیختگی نشان می‌دهد که چگونه در حین شکل‌گیری یک فابل معانی از دو دامنه مفهومی متفاوت در فضایی تازه وارد و با یکدیگر ترکیب می‌شوند. به این ترتیب که اشکال و نقش‌های حیوانی، با وانهادن ویژگی‌های خویش هویت و ویژگی‌های انسانی (همچون مقولات آرزومندی و توهم‌پردازی) را پذیرفته و این هر دو در فضایی جدید که دقیقاً به علت تضاد دامنه‌های مفهومی یاد شده فضایی خیالین است ترکیب می‌شوند. پس از

آن که این آمیختگی ایجاد می‌شود، همانطور که شکل نشان می‌دهد، خود آن به مثابه مرجع بر داستان هدف مؤولان باطل‌اندیش فرافکنده می‌شود. ساختار انتزاعی یکسان این دو داستان نیز شامل نقش‌های فرد آرزومند دریافت دانش، اندیشه موهوم، ابزارخرد و حقیر، و دو مقوله آرزومندی و توهم‌پردازی است. مکانیسم فرافکنی و دادوستد عناصر متناظر فضاهای مرجع و هدف پیش‌تر تشریح شد. اما تحلیل آمیختگی حاصل از این مکانیسم رهیافتی به برجستگی معنایی حاصل از آن ایجاد می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد که از رویارویی نقش‌ها و مفاهیم درون آمیختگی نوعی تنش و تقابل آیرونیک در تمثیل به وجود آمده است. طبق نظر موکه، نخست آیرونی مستلزم تقابل یا بی‌تناسبی ظاهر با واقعیت است و دوم درصورت برابری همه عوامل دیگر، هرچه تضاد بیشتر باشد آیرونی نیز برجسته‌تر خواهد شد. (موکه، ۱۳۹۵: ۴۶) تنش آیرونیک در این تمثیل نیز بیش از هر چیز محصول فاصله بسیار میان فضاهای دوگانه مرجع و هدف در عین شباهت ساختاری روابط میان اجزای آنها یا طرحواره‌های تصویری دو داستان است. بیش از هرچیز، هنگام نگاشت نقش مگس بر نقش مؤوّل باطل‌اندیش کشمکش و تضادی ایجاد می‌شود که برآمده از تنش میان حقارت ظاهری یکی و جایگاه اجتماعی ظاهری دیگری است. در این کشاکش مگس به مثابه نقشی ظاهری وارد فضای آمیخته شده و در مقابل هویت باطل‌اندیش و کوتاه‌بین تأویل‌گر -که با توجه به نقش‌اش احتمالاً زاهد و فقیه و عالم قشری است- را می‌پذیرد تا آیرونی طنزآمیز مگسِ عالم‌نما یا عالمِ مگس‌عقل! در درون تمثیل شکل بگیرد. همچنین تضاد میان بول خر و بینش عالمان قشری آمیزه‌ای آیرونیک و طنزآمیز از حد درکِ عالمان باطل‌اندیش به دست می‌دهد که به علت همین تضاد و طنز ناشی از آن، برجستگی معنایی قابل‌توجهی در تمثیل ایجاد کرده است. طنز در اینجا ناشی از تناقض یا بی‌تناسبی، توأم با اعتماد بی‌خبرانه (واقعی یا وانمودی) است که موکه آن را ذاتیِ عنصر خنده‌آوری در آیرونی می‌داند. (همان: ۴۹) فاصله بسیاری که میان دو فضای مفهومی مرجع و هدف در این تمثیل وجود دارد موجب می‌شود بی‌تناسبی‌ها و

برجستگی معنایی حاصل از ترسیم کشمکش‌آمیز آنها بر یکدیگر بیشتر شود. مقولات یکسان «آرزومندی» و «توهم‌پردازی» نیز در این دو بافت متفاوت در تضاد و کشمکش با یکدیگر قرار می‌گیرند: «آرزومندی مگسی برای راندن بر دریایی که از بول خری گسترده‌تر نیست» در مقابل «آرزومندی عالمی که به تأویل حقایق الهی مشغول است برای رسیدن به حقیقت غایی» و «توهم حقیر مگسی خرد درباره برکه‌ای از بول خر» در مقابل «توهم عالم {قشری} درباره تأویل خود از حقیقت غایی». غافلگیری ناشی از بی‌تناسبی و طنزی که از دل این رویارویی‌ها برمی‌خیزد به دنبال یکدیگر شبکه قدرتمند و برجسته‌ای از معنای آیرونیک در صورت نهایی ممثل به وجود آورده است. این آیرونی ناشی از تنش دو مقوله یا طرحواره تصویری برهم نگاشته شده است که در عین جذب سویه‌های متضاد یکدیگر از کشمکش با هم فروگذار نمی‌کنند. معنای برآیندی حاصل از این نگاشت نیز به میزان قابل‌توجهی برآمده از تنش و کشمکش میان مفاهیم و طرحواره‌های تصویری دوگانه است تا پذیرش ساده یکی از آن دو توسط دیگری.

تحلیل این آمیزش نشان می‌دهد که در پس نگاشت و تطبیق ساده اشکال و اجزای دو داستان، آمیختگی‌ای تناقض‌آمیز و ناهمخوان و بنابراین خلاقانه و مؤثر در سطح مفاهیم در جریان است:



این اجتماع کشمکش‌آمیز متقابل‌ها همچون مورد حیوانات سخنگو از جمله

ناممکن‌هاییست که تنها در فضای آمیخته میسر می‌شود. ناممکن‌ها در فضای آمیخته به این دلیل روی می‌دهند که مفاهیم از دامنه‌های مفهومی متفاوت در آن با یکدیگر ترکیب می‌شوند. قدرت تأثیر این تمثیل نیز در خلاقیت مولانا در انتخاب دو فضای درون‌داد با دامنه مفهومی متفاوت و نحوه آمیزش مفاهیم نامتجانس به هدف ایجاد یک آمیختگی قدرتمند نهفته است. آمیختگی‌ای آیرونیک که از جنبه تعلیمی تأثیر آن در نمایش قدرتمند سویه‌های متضاد و کمتر آشکار مفاهیم و آموزه‌های از پیش‌دانسته در مخاطب است.

آمیختگی در این تمثیل، همچنین از این لحاظ که آنچه را که ناهمخوان به شمار می‌رود (مگس/مؤول، بول خر/تأویل حقیقت الهی و برگ کاه/دانش {قشری}) به هم می‌آمیزد طبق نظر ترنر یک آمیختگی نامتعارف است. (Turner:89) این عدم تعارف و غرابت موجب می‌شود عمل فرافکنی و آمیختگی فضاها - که حاوی عناصر ناسازگارند- در این تمثیل برجسته‌تر و قابل توجه‌تر باشد. به عقیده ترنر در اینجا در مقایسه با موارد متعارف و جایگیر شده (همچون آمیختگی حاصل از فرافکنی یک سفر به گذر عمر) فرافکنی علاوه بر غیرمستقیم بودن منفی نیز هست. (Ibid: 90) به این معنا که عملکرد آن شامل ناهمانندی مرجع و هدف است. این ناهمانندی به سادگی سرکوب نمی‌شود. بلکه اطلاعاتی که در دو فضای مرجع و هدف با یکدیگر همانندی ندارند و نمی‌توانند بر هم نگاشته شوند وارد فضای آمیخته می‌شوند و دقیقاً این‌گونه است که می‌توانیم تفاوت {و در عین حال شباهت} میان آنها را درک کرده و تصادم به وجود آمده را دریابیم. (Ibid:66) آمیختگی نامتعارف همچنان‌که در این تمثیل می‌بینیم، به دلیل غرابت آن، نیازمند تفسیر و تعمق بیشتر و به دلیل تأثیر آشنایی‌زدایانه‌اش از ارزش زیباشناسی بالاتری برخوردار است.

۵-نتیجه‌گیری

بررسی آمیختگی مفهومی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» پاسخ‌های زیر را برای پرسش‌های پژوهش فراهم می‌آورد:

۱_ نشان دادیم که در فضای آمیخته مفاهیم از دامنه‌های متفاوت به هم می‌آمیزند و اجتماع ناهمخوان‌ها در این فضا ممکن می‌شود. حال هر چقدر فضاهای درون‌داد مرجع و هدف از دامنه‌های مفهومی متفاوت‌تری انتخاب شوند، نگاشت مفاهیم در درون آمیختگی کشمکش‌آمیزتر و خلاقانه‌تر خواهد بود. چنین آمیختگی‌ای در عمل نتیجه انتخاب هوشمندانه داستان‌های مرجع و هدف است به نحوی که در عین همخوانی ساختارهای عمومی، به دلیل غرابت حوزه‌های مفهومی، آمیختگی آنها حائز تنش و تصادمی باشد که فرایند فرافکنی را پیچیده، منفی و بنابراین خلاقانه و موثر می‌سازد. فرایند فرافکنی و آمیزش داستان‌های مرجع و هدف در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» نیز به علت فاصله بسیار میان دامنه‌های مفهومی دو درون‌داد (فضای ماجراهای عینی یک فابل درباره مگسی خُرد در مقابل فضای مفاهیم انتزاعی درباره تأویل حقایق)، به هیچ وجه سرراست و مثبت نبوده بلکه سازوکاری کشمکش‌آمیز و تقابلی است. شکل نهایی یک تمثیل خلاقانه، همان طور که ترنر در نظریه آمیختگی مفهومی نشان داده است، معنایی برآیندی را بازمی‌تاباند که چیزی بیش از معانی موجود در هر یک از فضاهای درون‌داد و اصولاً دیگرگون از آن است. عامل اصلی بیشی و پیشی این معنا آن است که تنها از مانندگی و تطبیق مفاهیم و الگوهای ساختاری دو داستان برنخاسته، بلکه حاصل برهم‌کنش، مقابله و در نهایت امتزاج و دادوستد مفاهیم در یک ساختار مشترک است.

۲ – وکه حس آیرونی را هم نیازمند دیدن تضادهای آیرونیک می‌داند و هم توانایی شکل دادن به آنها در ذهن. (موکه، ۱۳۹۵: ۶۴) نتایج تحلیل نشان داد معنای تمثیلی در تمثیل «زیافت تأویل رکیک مگس» از استعداد مولانا در کشف شباهت ساختاری میان فضاهای ناهمخوان و طرح خلاقانه شبکه روابط مفهومی در درون هر فضا، به نحوی که ناسازگاری میان آنها (همچون تقابل مگس/مؤول، بول خر/تأویل حقیقت الهی و برگ کاه/دانش بشری) موجب کشاکش و تصادم درون آمیختگی و ایجاد یک ترکیب برآیندی آیرونیک از جذب ناهمخوانی‌ها و معنابخشی به آنها

می‌شود، ناشی شده است. به عبارت دیگر آنچه به این تمثیل قدرت تأثیر فراوان بخشیده آیرونی حاصل از باریک‌بینی طنازانه مولانا در خلق معنا از دل تناقض‌های ظاهری است. شیوه‌ای که نه براساس مانندگی‌های مرسوم در تمثیل‌سازی بلکه از طریق نگاشت و آمیزش جنبه‌های نامتناجس از فضاهای مفهومی متفاوت ایجاد شده است. قدرت عمده تقابل‌های آیرونیک در این تمثیل، در غافل‌گیری ناشی از کشف روابط میان عناصر به ظاهر نامتناسب و دریافت مطایبه‌آمیز از این تقابل و ناهمخوانی است. دریافتی که از طریق ایجاد شوک زیبایی‌شناسیک در اقناع ذهن مخاطب نقش داشته و عامل برجستگی ادبی و قدرت تعلیمی بسیار این تمثیل است.

منابع

- اخوان، امید، (۱۳۹۳)، **تجزیه و تحلیل رمان مرگ و زندگی مرا خسته می‌کنند نوشته مو ین بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی**، اسماعیل زاهدی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان۱۳۹۳.
- اردبیلی، لیلا، برکت، بهزاد، روشن، بلقیس، محمد ابراهیمی، زینب (۱۳۹۴)، **پیوستگی معنایی متن از منظر نظریه آمیختگی مفهومی**. جستارهای زبانی، شماره ۵ (پیاپی ۲۶)، ۴۷-۲۷.
- اردبیلی، لیلا (۱۳۹۲)، **معناشناسی شناختی و کارکرد نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی**، بهزاد برکت، دانشگاه پیام نور مرکز.
- استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، **درآمدی بر شعرشناسی شناختی**، ترجمه لیلا صادقی، چاپ اول، تهران: مروارید.
- افراشی، آزیتا، نعیمی حشکوائی، فاطمه (۱۳۸۹)، **تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی**، زبان‌شناخت، سال اول، شماره دوم، ۲۵-۱.
- اکبری، زینب، ابوعلی، رجاء (۱۳۹۷)، **بلاغت تمثیل، در پرتو رویکردهای مختلف بلاغی**، مطالعات زبانی و بلاغی، سال نهم، شماره ۸۱، ۳۸ـ۷.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، **فرهنگنامه ادب فارسی**، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برکت، بهزاد، روشن، بلقیس، محمدابراهیمی، زینب، اردبیلی، لیلا (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی)**، ادب پژوهی،

دوره ۶، شماره ۲۱، ۳۲-۹.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- حمیدی، سید جعفر؛ شامیان، اکبر (۱۳۸۴)، **سرچشمه تکوین و توسعه انواع تمثیل**، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. ۱۰۳-۷۵.

- داد، سیما (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید.

- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۶)، **تمثیل و مثل در مثنوی**، فرهنگ، صص ۳۶۸ – ۳۲۵.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، **زبان و ادبیات عامه ایران**، تهران: انتشارات سمت.

- راسخ مهند، محمد (۱۳۹۴)، **درآمدی بر زبان شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم**، چاپ پنجم، تهران: سمت.

- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸)، **بحر در کوزه**، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.

- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۹)، **قمار عاشقانه**، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

- شیری، قهرمان (۱۳۷۶)، **تمثیل و مثل، نماد و نشانه**، مجله رشد آموزش ادب فارسی، شماره ۴۲، سال یازدهم.

- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۶)،**ادبیات عامیانه ایران**، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ سوم، تهران: نشرچشمه.

- مکاریک، ایرنا یرما (۱۳۸۴)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگه.

- موکه، داگلاس کالین (۱۳۹۵)، **آیرونی**، ترجمه حسن افشار، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

- مولوی، جلال‌الدین(۱۳۷۱)، **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ سوم، تهران: انشارات بهزاد.

- نیلی پور، رضا (۱۳۹۴)، **زبان شناسی شناختی دومین انقلاب معرفت شناختی در زبان شناسی**، چاپ اول، تهران: هرمس.

- Cuddon, J.A (1993). **A dictionary of literary terms**. Penquin Books.
- George Lakoff and Mark Johnsen (2003). **Metaphors we live by**. London: University of Chicago Press.
- Gilles Fauconnier and Mark Turner (1994). "**Conceptual Projection**

and Middle Spaces" Department of Cognitive Science University of California, San Diego La Jolla, California, 1-39. (available online at:www.cogsci.ucsd.edu/research/files/technical/9401.pdf).
- Grady, Joseph E, Oakley, Todd, Coulson, Seana (1999). "**Blending and Metaphor**" in Metaphor and cognitive linguistics, G. Steen & R. Gibbs, Philadelphia: John Benjamins.
- Turner, Mark (1996). **Literary Mind**, Oxford University Press.
- Vyvyan Evans and Melanie Green (2006). **Cognitive Linguistics an Introduction**, Edinburgh University Press.