مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۳ ـ تابستان ۱۴۰۰
صفحات ۱۷۵- ۲۰۴ (علمی ـ پژوهشی)

استعارهٔ مفهومی و فردیت خلاّق ادبی

سید امیرحسین مرتضائی*/ محمود فتوحی رودمعجنی**

چکیده

آیا استعاره‌های مفهومی در شعر، همان‌هایی هستند که ما با آن‌ها زندگی می‌کنیم؟ این مقاله در پی یافتن پاسخی برای این پرسش است. در این مسیر، نخست رابطهٔ استعارهٔ مفهومی و فرهنگ عمومی، تبیین و جایگاه استعاره‌های مفهومی در نظام شناختی مرسوم اجتماع، مشخص شده است. سپس ساختارهایی تکرارشونده معرفی شدند که مانند قالب‌هایی، شکل کاربرد انواع مختلف استعاره‌های مفهومی عمومی (فرهنگی) را تعیین می‌کنند. پس از این مقدّمات سراغ استعاره در ادبیات رفتیم. فهمیدیم منبع شناختی شاعر با سایر افراد جامعه تفاوتی ندارد. نظام شناختی او نیز مانند دیگران، برآیندی از جامعه و فرهنگ است؛ امّا استعارهٔ فرهنگی در شعرش به طرزی دیگر جلوه می‌کند. پیش از توصیف این طرز بدیع، از منظر شناختی، دو نوع اصلی استعاره (مفهومی/تصویری یا غیرمفهومی) را تعریف کردیم و به وجوه تفاوت آن‌ها پرداختیم. در بخش بعدی مقاله، مرز استعارهٔ فرهنگی و استعارهٔ نوآورانهٔ شاعر ترسیم گردید و در ادامه، ضمن ورود به این مرز، شگردهایی شناسانده شدند که استعاره را شاعرانه می‌کنند. در نهایت، سعی شد فردیت هنری بر اساس شکل کاربرد استعاره در شعر فهمیده شود. نتیجه آن شد که بیان خودکار مستقیم و ابداع استعارهٔ مفهومی می‌توانند به‌ترتیب نمود کمینه و بیشینهٔ فردیت هنری باشند.

کلیدواژه: *نظام شناختی، استعارهٔ فرهنگی، شگرد هنری کردن، استعارهٔ شاعرانه، فردیت هنری.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول) fotoohirud@gmail.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۵/۱۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۱/۳۰

مقدّمه

امروز این باور، همگانی شده که زندگی سراسر استعاره است و آدمی با استعاره زندگی می‌کند. ادبیات و شعر نیز همچون سایر قلمروهای فکری و فرهنگی، عرصهٔ رویش و زایش استعاره‌هاست. البته در این مباحث، مراد از استعاره، فرایند شناختی استعاری یا استعارهٔ مفهومی است، نه استعارهٔ تصویری[1] یا تزیینی. استعارهٔ مفهومی در ادبیات مانند دیگر ابعاد زندگی آدمی، حضور فعال دارد و نقش‌های مهمی ایفا می‌کند. حال که شناخت استعاری بر همهٔ ابعاد فکری آدمی غالب است، این پرسش پیش می‌آید که آیا نمود و نقش استعارهٔ مفهومی در ادبیات، با دیگر قلمروهای فکری انسان یکسان است؟ به بیان دیگر، آیا استعارهٔ مفهومی در شعر که تجلّی‌گاه اصلی خلاقیت و تخیّل و به‌طور کلّی فردیت هنرمند است، همان «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» هستند؟ این، پرسش اصلی مقالهٔ حاضر است.

سخن ادبی، با دیگر شکل‌های سخن در زندگی اجتماعی (علمی، حقوقی و...)، از نظر دلالت و کارکرد، تفاوت‌هایی دارد. اگر نظریهٔ شناخت‌گرایان را بپذیریم که استعاره‌های مفهومی، پایهٔ شناخت و اساس ادراک ما را شکل می‌دهند و مبنای مبادلات اندیشگانی و شناختی در فرهنگ عمومی هستند، باید ببینیم خلاقیت ادبی و هنری چه نسبتی با این استعاره‌های شناختی مرسوم در فرهنگ عمومی دارند.

پیشینهٔ انتقادی پژوهش

مسئلهٔ این مقاله، یک بحث نظری در باب استعارهٔ مفهومی در شعر است. دربارهٔ استعاره‌های مفهومی در شعر، پژوهش‌های زیادی در زبان فارسی انجام شده که عمدتاً به استخراج و رده‌بندی استعاره‌های مفهومی در آثار یک شاعر اختصاص یافته است. این پژوهش‌ها بیشتر کاربردی هستند و چندان به مباحث نظری وارد نشده‌اند. دیگر

1. Image metaphor

اینکه، مسئلهٔ خلاقیت در استعارهٔ مفهومی در شعر را مورد توجه قرار نداده‌اند؛ از این رو نتایجی قابل اطمینان برای شناخت خلاقیت و فردیت شاعر از آن‌ها حاصل نمی‌شود. در مجموع، آن پژوهش‌ها بیش از آنکه بتوانند منبعی برای نقد ادبی و سبک‌شناسی باشند، داده‌هایی برای مطالعات فرهنگی فراهم می‌آورند. کریمی و علامی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن»، مجموعه‌ای از استعاره‌های مفهومی را در دیوان شمس استخراج و طبقه‌بندی کرده‌اند. راکعی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، استعاره‌های مفهومی در اشعار قیصر امین‌پور را شناسایی کرده است. گرجی و صارمی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی استعارهٔ مفهومی «رفتن» در شعر قیصر امین-پور بر پایهٔ معناشناسی شناختی» و پورابراهیم و غیاثیان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق»، به‌ترتیب، شعرهای قیصر امین‌پور و حافظ را مدّنظر قرار داده‌اند. این پژوهش‌ها به بررسی شگردهای شاعرانه‌سازی استعاره‌ها نپرداخته و به ابداع استعارهٔ مفهومی در موضوع کار خود نیز توجهی نشان نداده‌اند.

در ضمنِ بحث‌ها شواهدی از شعر کلاسیک و مدرن در کنار هم آورده‌ایم تا نشان دهیم هنری کردن استعاره‌های فرهنگی، وابسته به نوع خاصی از شعر یا دورهٔ زمانی مشخص نیست و در تمام زمان‌ها و در اشعار شاعران مختلف دیده می‌شود؛ از این رو، در کنار شعر مشاهیر شعر فارسی، از شاعران امروز هم شواهدی آمده است.

پیش از ورود به بحث استعارهٔ مفهومی در ادبیات، لازم است نسبت استعارهٔ مفهومی را با چند مقوله روشن کنیم؛ یکی، با فرهنگ عمومی و دیگری، استعاره‌های ادبی.

استعارهٔ مفهومی، شناخت و فرهنگ

شناخت‌گرایان به این نتیجه رسیده‌اند که نظام شناختی معمول آدمی، از نظر تفکّر و عمل، ذاتاً استعاری است (Lakoff & Johnson, 1980: 4)؛ یعنی ما مفاهیم ذهنی[1] را به کمک استعاره می‌فهمیم (Ibid, 1999: 45). محقّقان شناخت‌گرایی بر این باورند که «استعارهٔ مفهومی در تمام شئون زندگی، نه‌تنها در زبان، بلکه در فکر و عمل نیز شایع است» (همان). دامنهٔ نفوذ این نظام استعاری چندان گسترده است که فرایندهای فکر، شناخت و عمل در ذهن انسان، هر سه بر بنیاد استعاره استوار است.

استعاره، نقشی مهم در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت، مدلی فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری، طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود. با این دیدگاه، استعاره به ابزاری لازم برای درک بشر از جهان پیرامونش مبدّل می‌شود؛ ابزاری که نقشی مهم در شیوهٔ اندیشیدن انسان عهده‌دار است (شکری و شمسی‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۱۶). استعاره‌های مفهومی، چنان‌که از نامشان برمی‌آید – استعاره برای مفهوم– مسئول شناساندن مفاهیم ذهنی هستند (Lakoff and Johnson, 1999: 4). در فرایند این شناساندن، یک رسانگر[2] عینی[3] برای یک مقصود[4] ذهنی[5] به کار می‌رود.

ذهن یک فرد به‌طور عادی، صریح‌ترین، عینی‌ترین و احیاناً تجربه‌پذیرترین مصادیق محسوس و عینی را برای یک مفهوم ذهنی به عاریت می‌گیرد تا فرایندهای شناخت، درک و انتقال آن مفهوم (امر معقول) آسان‌تر انجام پذیرد. در این صورت، ما به مدد یک محسوس، امری معقول را می‌فهمیم. نظام شناختی استعاری انسان

1. Subjective Concepts
2. Vehicle
3. Objective
4. Tenor
5. Subjective

این‌طور عمل می‌کند. بدین ترتیب، نقش اصلی استعارهٔ مفهومی، نقش شناختی آن است.

آن‌گاه که شناخت استعاری به شکلی که بیان کردیم، سرشت عام ذهن نوع بشر باشد، طبیعی است اگر گروه اجتماعی انسانی دارای شرایط زیستی مشابه و مشترکی باشند، شناخت مشترکی نیز داشته باشند. استعاره‌هایی که تجارب و ادراکات مشترک را بازنمایی می‌کنند، به‌سرعت به استعاره‌های عمومی و همگانی در میان آن گروه اجتماعی بدل شده، مدار شناخت و تجربهٔ زیستی یک گروه را شکل می‌دهند و به کانون فرهنگ سوق داده می‌شوند. مثلاً مفاهیم مشترکی مانند مرگ، گذر زمان، تولد، و نیز عواطف عام انسانی در میان عموم افراد یک فرهنگ، با استعاره‌های مشترک و عمومی شناخته می‌شوند. کوتاه سخن آنکه، زیست مشابه و مشترک، ادراک و شناخت مشابهی را رقم می‌زند و از آنجا که اساس شناخت آدمیان، استعاری است، عمومی شدن استعاره‌های شناختی در یک فرهنگ، امری است طبیعی.

استعاره‌های فرهنگی، آنجا که هنجارهای عمومی یک فرهنگ را می‌سازند، نقش مفهوم‌سازی در فرایند شناخت را برعهده دارند و آنجا که مفاهیم را به نسل‌های جدید می‌شناسانند، در کار ترویج و تثبیت فرهنگ هستند. در هر دو فرایند مفهوم‌سازی و فرهنگ‌سازی، کارکرد اصلی استعارهٔ مفهومی، شناسایی، تعریف و آگاهی‌بخشی است.

در فرهنگ عمومی، برای آرمان‌ها، تجارب، عواطف و موقعیت‌های عمومی زندگی، استعاره‌های بسیار می‌توان یافت؛ مثلاً مفهوم زمان که امری است معقول، با استعاره‌هایی از این دست فهمیده می‌شود: «زمان، یک تغییردهنده است»، «زمان حرکت می‌کند»، «زمان تعقیب‌کننده است» یا استعاره‌های عام برای زندگی: «زندگی یک سفر است»، «انسان‌ها گیاه هستند»، «طول زندگی یک سال است»، «طول زندگی یک روز است»، «زندگی یک دارایی گران‌بها است»، «زندگی نمایش است»، «زندگی شعله است»، «زندگی آتش است»، «زندگی سیّال است»، «زندگی اسارت است»،

«زندگی بار است» یا استعاره‌های مرگ: «مرگ ترک کردن است»، «مرگ خواب است»، «مرگ استراحت کردن است»[۱] (Lakoff and Turner, 1989: 52).

تعابیر «طراوت جوانی» یا «پژمردگی پیری»، ریشه در استعارهٔ فرهنگی «انسان‌ها گیاه هستند» دارد. تعبیر «رحلت» (رحله: سفر)، از استعارهٔ «مرگ، سفر است» مایه می‌گیرد. بخش زیادی از عواطف ما نیز با استعاره بیان می‌شود؛ مثلاً عاطفهٔ خشم با استعارهٔ آتش و شرم با استعارهٔ آب شدن. اگر در زبان روزمره دقیق شویم، می‌بینیم که فهم و شناخت ما از مسائل عام و روزمرهٔ زندگی بر اساس چنین استعاره‌هایی شکل گرفته است.

هر گروه از استعاره‌های مفهومی، دارای الگوی تکرارشونده‌ای هستند. این الگوها را می‌توان شاکله‌های شناختی نامید. به نظر می‌رسد نظام شناختی عمومی انسان عمدتاً برای تسهیل در فهم و نیز ایجاد ارتباطات هماهنگ و یکپارچه‌سازی، از این شاکله‌ها بهره می‌برد. زمانی که یک مجموعه فرمول مشخص و تعریف‌شده وجود داشته باشد، جای دادن مفاهیم مختلف (مقصود) و مابازای محسوس بیرونی (رسانگر) در آن فرمول از پیش شناخته‌شده، فهم را ساده‌تر می‌سازد. شاکله‌های شناختی، همین فرمول‌های تکرارشونده و شناخته‌شده هستند که در میان افراد یک فرهنگ عمومیت یافته‌اند. شاکلهٔ شناختی مهم در زندگی آدمی در زیرمجموعهٔ خود، استعاره‌های مفهومی مشخصی دارد؛ مثلاً اهداف، مقصدها هستند: به مقام ریاست رسیدم. فنای فی الله بالاترین درجهٔ تقرب است. سه روز دیگر به پولی که می‌خواهم، می‌رسم. وضعیت‌ها، مکان‌ها هستند: من در جایگاه تصمیم‌گیری نیستم. او به مسند قدرت تکیه زد. شما موقعیت علمی درخور توجهی دارید. اتفاقات، کنش‌ها هستند: مرگ، ترک کردن است. مرگ، خواب است. مرگ، استراحت کردن است (همان).[۲]

۱. بعضی از این استعاره‌ها در بررسی نمونه‌های شعر در این مقاله نقش دارند.

۲. در مواردی از این دست، استعاره‌های مفهومی عمومی را نیز می‌توان ذیل شاکله‌های شناختی جای داد.

فرهنگ عمومی زیستگاه شناختی شاعران

شاعر به‌مثابهٔ یکی از افراد جامعه، در نظام شناختی معمول می‌بالد، می‌زیَد، فرامی‌گیرد، می‌اندیشد و همچون دیگران از منابع فرهنگی جامعه‌اش تغذیه می‌کند. اگر جامعه را چون یک کلیت مدیریت‌شونده توسط گفتمان/های مسلّط بدانیم، نمی‌توان تفاوت چشمگیری در منابع شناختی یک گروه خاص (در اینجا شاعران) با دیگر مردم آن جامعه متصوّر شد. فرهنگ عمومی، زادگاه و زیستگاه شناختی شاعر است؛ بنابراین نظام شناخت و منابع فرهنگی شاعر و دیگر اعضای جامعه، یکی است. «شاعران بزرگ از آن رو می‌توانند با ما حرف بزنند که از شیوه‌های تفکّری که ما همگی از آن برخورداریم استفاده می‌کنند» (Lakoff and Turner, 1989: xi). از این رو شناخت شاعر، برآمده از زیستگاه فرهنگی او، یعنی شناخت عمومی است و اگر مبتنی بر شناخت عمومی نباشد، دشوار است که نوآوری‌های ایشان را فرهنگ عمومی بپذیرد و اگر شناخت شاعر با شناخت عموم همسو نباشد، آثار شاعر به مرکز فرهنگ نمی‌آید و از همگان نمایندگی نمی‌کند. با این حال، شاعر برای حفظ فردیت هنری خود که در چگونگی بروز خلاقیت او نمود می‌یابد، نمی‌تواند عیناً و صرفاً از ساختارها، چارچوب‌ها و مصداق‌های رایج در قلمرو استعاره‌های مفهومی عمومی یا همان استعاره‌های فرهنگی استفاده کند؛ زیرا در این صورت وجه خلاقه‌ای در اثر وجود نخواهد داشت تا نشان‌دهندهٔ فردیت خلاق هنری شاعر باشد و سبب تمایز اثر او با کلام و نوشتار معمول شود. هرگونه نوآوری هنری در استعاره‌ها را باید در طرز مواجههٔ شاعر با فرهنگ عمومی و به‌طور اخص، مواجهه با منابع شناختی عام جست‌وجو کرد.

استعارهٔ مفهومی در ادبیات

همهٔ استعاره‌های موجود در سخن ادبی، مفهومی نیستند. استعاره در ادبیات، نقش‌هایی متعدد دارد، از تزئین و آرایش معنی گرفته تا توضیح، اکتشاف، شناخت و

خلق. ادبیات و به‌ویژه شعر، ماهیتاً نمایش تجربهٔ حسّی است و استعاره، یکی از عناصر مهم در کشف و بازنمایی این تجربهٔ حسّی به مدد تصویرهای استعاری است که از سنخ استعارهٔ مفهومی نیستند. بنابراین در این مقال شایسته است پیش از بحث دربارهٔ استعارهٔ مفهومی در شعر، بر تفاوت ماهوی استعارهٔ مفهومی با استعارهٔ تصویری تأکید کنیم.

استعاره‌های تصویری، مفهومی نیستند

برخلاف آنچه برخی پژوهشگران استعارهٔ مفهومی در ادبیات فارسی پنداشته‌اند، تمام استعاره‌های موجود در آثار ادبی، مفهومی نیستند. گفتیم که استعارهٔ مفهومی، استعاره برای یک مفهوم ذهنی یا امر معقول است؛ یعنی یک رسانگر محسوس برای شناخت یک امر معقول (غیرمحسوس) به کار گرفته می‌شود؛ بنابراین اگر رسانگر و مقصود، هر دو محسوس باشند، دیگر استعاره، مفهومی نیست. این‌گونه استعاره‌ها، غیرمفهومی هستند. جرج لیکاف[1] (م ۱۹۴۱) و مارک ترنر[2] (م ۱۹۵۴) از اصطلاح استعارهٔ تصویری برای استعارهٔ غیرمفهومی استفاده می‌کنند (Lakoff and Turner, 1989: 89)؛ مثلاً اگر برای خودرو، لفظ «عروسک» را استعاره بگیریم، هدفمان این است که زیبایی خودرو را به مدد تصویر عروسک بشناسانیم. رسانگر و مقصود، هر دو عینی هستند. مصداق[3] هر دو طرف استعاره در عالم واقع وجود دارند و به‌وسیلهٔ حواس ظاهری درک می‌شوند؛ امّا اگر یک ویژگی محسوس در خودرو (مثلاً جوش‌آوردن) را برای حالت خشم انسان به کار ببریم، از یک رسانگر محسوس برای فهم یک حالت عاطفی غیرمحسوس بهره گرفته‌ایم.

1. George Lakoff
2. Mark Turner
3. Referent

در استعارهٔ تصویری، چه در متن ادبی با مقاصد زیباشناختی، چه در نوشتار یا گفتار روزمره، آنچه اهمیت دارد وجود یک یا چند ویژگی مشابه در دو سوی استعاره است. از این رو، نقش اصلی این استعاره را می‌توان بیان شباهت دانست. به‌طور خاص، زمانی که در متن ادبی، رسانگری محسوس برای مقصودی محسوس به کار می‌رود، به دلیل عینیت و محسوس بودن دو سویهٔ استعاره (رسانگر و مقصود) و توانایی انسان برای درک آن‌ها با حواس پنج‌گانه، شناخت مفهومی اولویت ندارد؛ بلکه مشترکات و شباهت‌های میان رسانگر و مقصود اهمیت می‌یابد و هدف از آن، نه شناخت، بلکه ایضاح، تزیین، بسط و شرح و مقاصد دیگر است. بر همین اساس، در استعاره‌های تصویری برخلاف استعاره‌های مفهومی، سعی شاعر بر این است تا میان دو سوی استعاره، تشابهی بدیع و تازه بیابد یا آن تشابه را ایجاد کند تا خواننده را به درنگ و شگفتی وادارد؛ امّا در استعارهٔ مفهومی، برخلاف استعاره‌های تصویری، عینی‌ترین و محسوس‌ترین مصادیق برای رسانگر استفاده می‌شوند؛ زیرا در استعاره‌های مفهومی، شناخت مفهوم انتزاعی اولویت دارد. در مقام مقایسهٔ استعاره‌های مفهومی با استعاره‌های تصویری، سنخ دوم سهم بیشتری از نمایش فردیت خلاق هنری دارد. اگر بپذیریم که در استعاره‌های تصویری، تمام تمرکز شاعر بر بدعت و شگفتی‌آفرینی استعاره است، تخیّل او صرف کشف روابط تازه میان مقوله‌های مختلف و آفرینش استعاره‌هایی می‌شود که تازگی داشته باشند. از این رو، استعاره‌های تصویری به‌طور کامل جلوه‌گاه فردیت شاعر می‌شوند. نقش شناختی استعاره‌های مفهومی مانع از آن می‌شود که شاعر بتواند کاملاً مستقل از آثار هنری پیشین و نوشتار و گفتار پیش برود و حداقل دست‌مایهٔ او برای پذیرش استعاره‌های مفهومی‌اش در شعر، فرهنگ عمومی است. همین تناسب و هماهنگی استعارهٔ مفهومی او در اشعارش با فرهنگ، هرچند اندک، سبب می‌شود فردیت شاعر آن‌چنان آزادانه نتواند بروز پیدا کند. بنابراین انواع استعاره‌های تصویری که گونه‌ها و تقسیمات بسیار در علم بلاغت دارد، از دایرهٔ بحث این مقاله بیرون است.

سه شکل حضور استعارهٔ مفهومی در ادبیات

حال که روشن شد شاعران از منابع شناختی فرهنگ و استعاره‌های فرهنگی تغذیه می‌کنند و نظام شناختی ایشان از استعاره‌های مفهومی گریز ندارد، باید ببینیم که استعاره‌های مفهومی چگونه در شعر نمودار می‌شود و مواجههٔ شاعران با استعارهٔ مفهومی چه تفاوتی با مردمان عادی دارد. برای پاسخ به این پرسش، ناگزیر باید شکل‌های نمودار شدن استعارهٔ مفهومی در شعر را متمایز کرد. به‌طور کلّی استعاره‌های مفهومی به سه شکل در ادبیات حضور دارند: الف. روند طبیعی و خودکار و غیرهنری؛

ب. دست‌کاری هنری؛ ج. ابداع و خلق.

۱. ورود طبیعی استعارهٔ مفهومی در متن ادبی

مقصود از بیان خودکار استعاره‌های مفهومی، هرگونه کاربرد معمول و رایج آن‌ها در ادبیات و شعر است. هرگاه شناخت شاعر، همسو با شناخت عموم و معطوف به آن باشد و به هر دلیلی نخواهد تغییری در ساختار یا مفهوم استعاره‌ای فرهنگی ایجاد کند، استعاره‌های مفهومی به‌طور خودکار در بیان او وارد می‌شوند. بیان خودکار، طبیعی‌ترین شکل حضور استعارهٔ مفهومی در شعر است. استعاره‌های مفهومی مرسوم در فرهنگ عمومی، بدون هیچ‌گونه تغییری در شعر می‌آیند. در این شکل، استعاره‌ها کاملاً عادی و طبیعی هستند و سبب انگیزش هنری نمی‌شوند.

بیان خودکار استعاره‌ها به دو زیر شاخهٔ کلّی قابل تقسیم‌بندی است: کل‌نگرانه و جزءنگرانه.

در بیان مستقیم کل‌نگرانه، استعاره‌های مفهومی مرسوم و قراردادی بدون هیچ تغییری در شعر حضور دارند. برای مثال، شاعری ممکن است استعارهٔ مفهومیِ «زندگی، یک سفر است» را در همین شکل مرسوم و قراردادی خود به کار ببرد. در این شیوه، استعاره به همان شکل کلّی و ساده‌اش در شعر بیان می‌شود. هیچ‌یک از اجزای قلمرو

منبع یا هدف استعاره بیان نشده است. بیان خودکار کلّی را می‌توان ساده‌ترین نمود استعارهٔ مفهومی در شعر دانست.

امّا در بیان مستقیم جزءنگرانه، شاعر به جای اینکه استعارهٔ مفهومی را به همان شکل کلّیِ مرسوم خود به کار ببرد، جزئی از اجزای قلمرو منبع یا هدف را در نظر می‌گیرد و در استعاره، آن جزء را بیان می‌کند. برای مثال، به جای استعارهٔ «زندگی، یک سفر است»، از استعارهٔ «در جوانی به مقصد رسید» استفاده می‌کند. در این استعاره، «جوانی» که جزئی از قلمرو هدف (زندگی) و «مقصد» که جزئی از قلمرو منبع (سفر) است، مورد توجه شاعر قرار گرفته است. در مجموع، شکل بیان خودکار استعاره، چندان ارزش هنری و خلاقه ندارد؛ زیرا بیان شاعر، هم‌سطح دانش، ادراک و شناخت همگان است و چیزی از خلاقیت و نوآوری در آن مشهود نیست.

هر دوگونهٔ بیان مستقیم، نشانگر فردیت خلاق هنری اندک شاعرند؛ زیرا بیشترین هماهنگی و شباهت را با استعاره‌های فرهنگی رایج دارند. از میان این دوگونه، بیان مستقیم جزءنگرانه نسبت به بیان مستقیم کل‌نگرانه، کمی بیشتر بر فردیت شاعر متّکی است؛ زیرا محصول خلاقیتی هرچند اندک از سوی شاعر است تا استعارهٔ مفهومی شعرش، حداقل از نظر ظاهر و نه معنا، تطابق تام و تمام با استعارهٔ فرهنگی مرسوم نداشته باشد.

۲. دست‌کاری خلّاق در استعاره‌های مرسوم

استعاره‌های عمومی از فرط کاربرد مکرّر در گفتار و نوشتار رسمی، رایج و روزمرّه، به حالت خنثی و خودکار درآمده‌اند؛ چنان‌که وجه استعاری آن‌ها توجه کمتر کسی را به خود جلب می‌کند. آن‌ها جزء ساختار عادی و طبیعی زبان هستند و تنها کارکرد شناختی دارند. شاعر با بهره‌گیری از شگردهایی، استعاره‌های مرسوم در فرهنگ و نظام شناخت عمومی را دست‌کاری می‌کند و با تغییراتی، ساخت تازه و صورت هنری به آن‌ها می‌دهد. به بیان فرمالیستی، او از استعاره‌های مفهومی مأنوس، آشنایی‌زدایی می‌کند. شاعر این استعاره‌های مرده را تغییر می‌دهد و آن‌ها را از شکل

معتاد و حالت خودکار خارج می‌کند. در واقع او با فرایند غریبه‌سازی، به احیای استعاره‌های مرده و بازآفرینی استعاره‌های فرهنگی دست می‌زند. استعاره‌های مفهومی، زمانی ادبی می‌شوند که سرشت زیباشناختی، خلّاقه و هنری داشته باشند. استعارهٔ فرهنگی (عمومی) دست‌کم با چهار شگرد، صورتی هنری پیدا می‌کند:

الف. جایگزینی در قلمرو منبع

هر استعارهٔ مفهومی، دو قلمرو دارد: یکی، منبع یا رسانگر و دیگری، هدف یا مقصود. یکی از شگردهای هنری کردن استعارهٔ مفهومی، جایگزینی در یکی از قلمروهاست. از آنجا که در یک استعارهٔ مفهومی، هدف اصلی، شناخت قلمرو مقصد است، قلمرو هدف باید ثابت باشد و جایگزینی در قلمرو منبع صورت بگیرد. اگر جایگزینی در قلمرو مقصد باشد، واژهٔ جایگزین‌شده حتماً از زیرمجموعه‌ها و خانوادهٔ مفهوم اصلی و اولیه است. «شاعر می‌تواند از کلماتی برای تداعی یک استعارهٔ مفهومی استفاده کند؛ اگرچه آن کلمات به‌طور معمول و خودکار برای تداعی آن استعاره به کار نمی‌روند» (Lakoff and Turner, 1989: 107). در این صورت، مفهوم استعاره تغییر نمی‌کند؛ بلکه برای به یاد آوردن آن مفهوم استعاری رایج، از واژه‌های نامتعارف استفاده می‌کند. البته واژهٔ جایگزین‌شده در قلمرو منبع، با آنچه به‌طور قراردادی و مرسوم در یک استعارهٔ مفهومی عمومی و روزمره به کار می‌رود، تشابه دارد. جایگاه نمود فردیت هنری شاعر در این شگرد، قلمرو منبع استعاره فرهنگی است. هرچه جایگزینی شاعر برای قلمرو منبع استعارهٔ فرهنگی بدیع‌تر باشد، می‌توان سهم فردیت خلّاق هنری او را پررنگ‌تر دانست.

عمر چون قافلهٔ ریگ روان در گذر است تا بنا بر سر این ریگ روان نگذاری

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۳۳۲۳/۶)

«زندگی، سیّال است»، یکی از استعاره‌های فرهنگی رایج برای گذر زندگی است. در شعر فارسی، آب روان برای گذر زندگی بسیار مرسوم است؛ امّا صائب «ریگ روان»، را جایگزینِ سیّال در قلمرو منبع کرده است. بدین ترتیب، استعارهٔ «زندگی،

سیّال است» یا استعارهٔ رایج «زندگی، آب روان است»، با شکل جایگزینی «زندگی، ریگی روان است» نوسازی شده است.

باید این شب با شعر/ و/ نیستی من پایان/ پذیرد/ چهره‌هایی را/ که در صبح دیدم/ اکنون کم‌رنگ‌تر/ و پژمرده‌تر شده‌اند/ پرده‌ها رنگ آبی/ صبح را به خود/ گرفته‌اند/ کفش‌هایم را/ در تعجب/ در برف/ از پا بیرون آوردم/ آن‌قدر دیر و آشفتگی/ بود/ که تا آب شدن برف‌ها/ کفش‌ها را به پا/ نکردم/ چشمانش هنوز/ در کنار مدادرنگی‌ها/ می‌درخشیدند (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۳۹-۱۴۰).

در این شعر، دو استعارهٔ مفهومی «طول زندگی، یک سال است» و «طول زندگی، یک روز است»، با شگرد جایگزینی اندکی تغییر یافته‌اند. استعاره‌های این شعر «شب، مرگ است» و «زمستان، مرگ است» هستند. این دو استعاره بخشی از دو استعارهٔ مفهومی عمومی بزرگ‌تر مذکورند. جایگزینی در این شعر به این نحو است که دو واژهٔ زیرمجموعهٔ قلمروهای منبع و هدف در دو استعارهٔ عمومی یادشده، جایگزین شده‌اند؛ شب به جای یک روز و زمستان به جای یک سال در قلمرو منبع و مرگ به جای زندگی در قلمرو هدف. بر اساس دو استعارهٔ مفهومی اصلی نیز بخش آخر زندگی، یعنی مرگ، با بخش آخر سال، یعنی زمستان و بخش آخر روز، یعنی شب انطباق می‌یابد.

دلم امید فراوان به وصل روی تو داشت ولی اجل به ره عمر رهزن امل است

(حافظ، ۱۳۸۷: ۶۰)

استعارهٔ «عمر و زندگی یک سفر است» بسیار مرسوم است. حافظ در این بیت، «راه» را جایگزین «سفر» کرده و مطابق با آن، استعارهٔ «مرگ، راهزن است» را پدید آورده است. جایگزینی در این شعر به نحوی است که یکی از متعلقات رسانگر (سفر)، یعنی راه جایگزین آن شده است.

حالا که رفته‌ای، بیا/ بیا برویم/ بعد مرگت قدمی بزنیم/ ماه را بیاوریم/ و پاهامان را تا ماهیان رودخانه دراز کنیم/ بعد/ موهایت را از روی لب‌هایت بزنم کنار/ بعد/

موهایت را از روی لب‌هایت بزنم کنار/ بعد/ موهایت را از روی لب‌هایت/ لعنتی/ دستم از خواب بیرون مانده است (عبدالملکیان، ۱۳۹۰الف: ۳۶-۳۷).

استعارهٔ «مرگ، خواب است» به شکل غیرمستقیم و تلویحی در این شعر نمود دارد. رابطه و مکالمه‌ای که بین فرد فوت‌شده با فرد زنده برقرار می‌گردد، در زمان خواب است. این موضوع تلویحاً به ما نشان می‌دهد در زمان خواب می‌توان با فرد مرده ارتباط برقرار کرد. از این رو خواب در این شعر به‌طور غیرمستقیم به مرگ مرتبط شده است. شاعر، مکالمه با فردی مرده را جایگزین «مرگ» کرده و این مکالمه همراه با بیان مجموعه‌ای از تصاویر مرتبط شکل گرفته است.

ب. مجموعه‌سازی ارگانیک

هماهنگی میان استعاره‌ها، یکی از منابع اصلی قدرت شعر است. در بیان روزمره، استعاره‌های مفهومی معمولاً هرکدام جداگانه و مستقل به کار می‌روند؛ امّا شاعر گاه چند استعارهٔ مفهومی مختلف را با پیوندهای تصویری به یکدیگر مرتبط می‌سازد. این نحوه از ترکیب استعاره‌های مفهومی که در سخن روزمره کمتر رخ می‌دهد، به بیان شعری، وجه هنری می‌بخشد. شاعر با ترکیب کردن تعداد زیادی از استعاره‌ها، بر زمینهٔ مشترک آن استعاره‌ها در تجربه و دانش رایج تکیه می‌کند. زمانی که میان دانش و تجربه تطابق وجود داشته باشد، استعاره‌ها طبیعی‌تر و متقاعدکننده‌تر به نظر می‌رسند. در این شگرد، استعارهٔ مفهومی، همان استعارهٔ فرهنگی است و تفاوت شناختی میان آن‌ها نیست؛ تنها تفاوت در ساختار تازه‌ای است که از ترکیب اجزای سادهٔ چند استعارهٔ مرسوم پدید آمده است. این ساختار تازه، ممکن است استعاره‌های پیچیده‌ای در شعر به وجود آورد. نیروی این استعاره‌ها ناشی از قدرت استعاره‌های مرسوم به‌اضافهٔ ترکیب اجزای آن‌ها با یکدیگر است که سبب تعالی و ارتقای آن‌ها شده است. شاعر چند استعارهٔ مفهومی را در قالب یک تصویر گسترده، چنان ترکیب می‌کند که کلّیتی منسجم پدید می‌آید.

استعارهٔ مرکّب (پیچیده) از سه جهت نظر ما را به خود جلب می‌کند: ۱. در ما تجربه و دانشی را بیدار می‌کند که مبنای مشترک آن استعاره‌هاست؛ ۲. تطابق تجربه و دانش را برمی‌انگیزد؛ ۳. ما را به ایجاد تطابق‌های جدید درخصوص آنچه می‌دانیم و تجربه می‌کنیم هدایت می‌کند (Lakoff and Turner, 1989: 89). دانش در این مورد، معادل شناخت است. در واقع آگاهی عمومی نسبت به یک موضوع است که عموماً با تجربهٔ زیستی و روزمره نیز تطابق دارد. استعاره‌های مفهومی زیادی وجود دارند که علاوه بر تطابق با دانش و تجربهٔ عمومی، با یکدیگر شباهت‌ها و اشتراک‌های زیادی دارند؛ گویی از اصل واحدی نشئت گرفته‌اند. شاعر به‌واسطهٔ همین شباهت‌ها و اشتراک‌ها، ساختاری متشکّل از استعاره‌های مشابه پدید می‌آورد. در این ساختار عموماً شاهد یک قلمرو هدف هستیم که قلمروهای منبع مختلف و در عین حال دارای شباهت، برای آن متصوّر می‌شویم. به‌عنوان مثال، برای زندگی که قلمرو هدف است، روز، سال، سفر و... را به‌عنوان قلمروهای منبع در نظر می‌گیریم که وجه مشترک آن‌ها حرکت و گذر از زمان یا مکانی به زمان یا مکانی دیگر است. این شگرد نسبت به شگرد پیشین، یعنی جایگزینی کمتر بر فردیت شاعر تکیه دارد؛ زیرا شاعر در ساختار هریک از استعاره‌های فرهنگی تغییری ایجاد نمی‌کند؛ بلکه نهایتاً ترکیبی بدیع از همان استعاره‌های رایج ارائه می‌دهد؛ مانند این سخن مولوی:

دردی‌ست غیر مردن آن را دوا نباشد پس من چگونه گویم کاین درد را دوا کن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۶۴)

در مصراع نخست، استعارهٔ «مرگ، دارو است» به صراحت آمده است: دردی که غیر مرگ درمانی ندارد. آن درد که از بین برندهٔ مرگ است، باید نقطهٔ مقابل مرگ باشد؛ پس آن درد، زندگی است. می‌بینیم که دو استعارهٔ مفهومی «مرگ، دارو است» و «زندگی، درد است» در مصراع نخست با هم ترکیب شده و ساختاری بدیع شکل داده‌اند.

یا شاعر امروز می‌گوید:

پس زندگی همین قدر بود؟ / انگشت اشاره‌ای به دوردست؟ / برفی که سال‌ها / بیاید و ننشیند؟ / و عمر که هر شب از دری مخفی می‌آید / با چاقویی کند (عبدالملکیان، ۱۳۹۰ب: ۱۰).

سه استعارهٔ مفهومی با یکدیگر ترکیب شده‌اند: «زندگی، یک سفر است»، «طول زندگی یک سال است» و «طول زندگی یک روز است». انگشت اشاره‌ای به دوردست، از ریشهٔ استعارهٔ «زندگی، سفر است» گرفته شده است. دوردست را می‌توان نشانهٔ پایان مسیر سفر زندگی دانست. برف از متعلّقات استعارهٔ دوم است؛ یعنی «طول زندگی یک سال است». آغاز زندگی، بهار و پایانش زمستان است. برف زمستان که مدام تکرار می‌شود و ساکن نمی‌شود، فصل پایانی زندگی است. شب از متعلّقات استعارهٔ سوم است که عبارت است از «طول زندگی یک روز است». طلوع خورشید، آغاز زندگی و پایان آن، شب است. عمری که هر شب از دری مخفی می‌آید، با توجه به صفت «هر» برای «شب» باز هم به مکرّر بودن مرگ بخش پایانی زندگی اشاره دارد. سه استعاره به‌طور خلّاقه‌ای درهم پیچیده شده و بافت استعاری غنی و تناقض‌آلودی را ساخته‌اند.

باز این چه جوانی و جمال است جهان را
وین حال که نو گشت زمین را و زمان را
مقدار شب از روز فزون بود بدل شد
ناقص همه این را شد و زاید همه آن را

(انوری، ۱۳۷۶: ۹)

در این ابیات از قصیدهٔ انوری، سه استعارهٔ مفهومی به‌صورت مجموعه‌ای پویا در قالب یک تصویر آمده‌اند. ابیات به‌طور کلّی بر دگرگونی ناشی از گذر زمان دلالت می‌کنند؛ امّا پیکره‌ای ارگانیک از سه استعاره را شکل داده‌اند:

۱. زمان، تغییردهنده است: نوشوندگی زمین و زمان حاکی از تغییر است و استعارهٔ مفهومی «زمان یک تغییردهنده است» به ذهن متبادر می‌شود.

۲. جهان، انسان است. جهان، جوان شده است. جوانی صفت انسان است و استعاره آشکار است.

۳. زندگی یک سال است. جوان شدن جهان، با استعارهٔ بهار، استعارهٔ مفهومی «طول زندگی یک سال است» را به خاطر می‌آورد.

می‌بینیم که سه استعاره با روابط معنایی درهم‌تنیده به‌صورت مجموعه‌ای پویا و بالنده ظاهر شده‌اند.

در باب جوانی و پیوند دادن استعاره‌های مختلف دربارهٔ زندگی، بیت زیر از صائب نمونه‌ای درخور است:

ز روزگار جــوانی تمتّعی بردار　　سبک‌رکابی باد بهار معلوم است

(صائب، ۱۳۸۷: ۸۴۵/۲)

در این بیت، سه استعارهٔ مفهومی در یک شبکهٔ معنایی پیوسته ترکیب شده‌اند:

۱. «زندگی یک دارایی گران‌بها است»: تمتّع و بهره‌مندی و بهره برداشتن از روزگار جوانی، زندگی را چون دارایی و متاعی جلوه می‌دهد که می‌توان از آن برداشت و بهره‌مند شد.

۲. «طول زندگی یک سال است»: در سالِ زندگانی، بهار، فصل نخست آن، معادل جوانی است که در این بیت نیز جوانی در مصراع نخست، معادل بهار در مصراع دوم قرار می‌گیرد.

۳. «زندگی گذران است»: درحال عبور بودن و گذر کردن زندگی در این بیت، در ترکیب «سبک‌رکابی باد بهار» جلوه‌گر شده است. این ترکیب به‌وضوح اشاره به سرعت زیاد گذران عمر در دورهٔ جوانی زندگی دارد و در مجموع به حرکت و سرعت زندگی اشاره می‌کند.

استعاره‌های سه‌گانهٔ بالا در یک اسلوب معادلهٔ متشکّل از دو جمله، مجموعه‌ای نظام‌مند و پویا را تشکیل داده‌اند.

ج. بسط و شرح

در جریان نگاشت تصویر میان قلمرو منبع و هدف استعاره، ممکن است بسط و شرحی رخ دهد که استعاره را هنری کند و موجب تمایز آن با استعارهٔ فرهنگی (عمومی) شود. در مواردی که استعارهٔ مفهومی در شعر، مرکّب از چند استعارهٔ قراردادی است، نگاشت‌های تصویری سبب می‌شوند ما شناخت مرسوم و قراردادی را دربارهٔ تصویری که از قلمرو منبع ارائه شده است، بر قلمرو هدف انطباق دهیم. این نگاشت تصویری میان قلمرو منبع و هدف، همراه با گسترش و بسط مفهومی خواهد بود که پیش‌تر از قلمرو هدف می‌دانستیم؛ امّا این گسترش و بسط در آنچه از قلمرو منبع می‌دانیم، تغییری ایجاد نمی‌کند (Lakoff and Turner, 1989: 92).

نگاشت تصویر در این مورد، نگاشت میان قلمرو منبع و هدف در استعارهٔ مفهومی نیست؛ بلکه نگاشت تصویر در استعاره‌هایی است که استعارهٔ مفهومی را به ذهن متبادر می‌کنند؛ بنابراین با استعاره‌های ثانویه‌ای روبه‌رو هستیم که نگاشت تصویر میان قلمرو منبع و هدف در آن‌ها ما را به استعارهٔ مفهومی می‌رساند. شاعر مجموعه‌ای از تصاویر را برای قلمرو منبع ارائه می‌دهد. «استعارهٔ شاعرانه، عموماً بسط و گسترش نظام مرسوم و روزانهٔ تفکّر استعاری ماست» (Ortony, 1993: 246). خوانندهٔ اثر، فهمی را که به‌طور قراردادی و مرسوم از آن مجموعهٔ تصویر قلمرو منبع دارد، بر قلمرو هدف انطباق می‌دهد تا بتواند به شناختی دربارهٔ قلمرو هدف دست پیدا کند. شناخت خواننده از این انطباق، یادآور استعاره یا استعاره‌های مفهومی برای خواننده خواهد بود. از آنجا که در این موارد نگاشت به شیوهٔ مرسوم میان قلمرو هدف و منبع استعارهٔ مفهومی برقرار نمی‌شود و مربوط به استعاره‌های ثانویه است، خوانندگان مختلف خوانش‌های متفاوتی خواهند داشت.

فردیت خلاق هنری شاعر در «بسط و شرح»، مجال بروزی گسترده‌تر دارد. شاعر می‌تواند با تکیه بر خلاقیت خود، استعاره‌هایی بدیع بیافریند تا نقش یادآوری استعاره‌های فرهنگی را عهده‌دار باشند. این شگرد بیش از دو شگرد پیشین، نمایشگر

فردیت است؛ چراکه در اینجا با ترکیب چند استعارهٔ مرسوم یا جایگزینی در یکی از قلمروهای استعاره‌ای شناخته‌شده روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با آفرینش استعاره‌ای مواجهیم که می‌خواهد یادآور استعاره‌ای فرهنگی باشد.

ایمنیم از خمـــار مرگ ایرا می باقی بی‌خمار خوریم (مولوی، ۱۳۷۶: ۶۶۴)

بر اساس این بیت مولانا، «مرگ، خماری است». حالت خماری، خستگی، بی‌حالی و به‌طور کلّی خمودگی و عدم تحرّک را در پی دارد. اگر به استعاره‌های فرهنگی رجوع کنیم، می‌بینیم که «خمارِ مرگ» در این بیت، استعارهٔ «مرگ، خواب است» را به یاد می‌آورد. ویژگی‌های مشترک میان خماری و مرگ باعث می‌شود «مرگ، خماری است» را استعاره‌ای ثانویه بدانیم که استعارهٔ فرهنگی «مرگ، خواب است» را به ذهن متبادر می‌کند.

راه طولانی است / می‌دانم / کفش‌های من هم / کهنه است / و شیشه‌های عینک من / شکسته و تار هستند / گاهی خوشبختی / داشتن یک جفت / کفش نو / و عینکی با شیشه‌های / شفاف است (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۱۴).

نگاشت تصویر میان قلمرو هدف (خوشبختی) و منبع (داشتن یک جفت کفش نو و عینکی با شیشه‌های شفاف) در دو استعارهٔ «خوشبختی، داشتن یک جفت کفش نو و (خوشبختی، داشتنِ) عینکی با شیشه‌های شفاف است»، استعاره‌های مفهومیِ «زندگی یک سفر است» و «فهمیدن، دیدن است» را به ذهن متبادر می‌کند. نگاشت، محصول تصویر ما از کفش نو و عینکی با شیشه‌های شفاف (قلمرو منبع) و انطباق آن بر خوشبختی (قلمرو هدف) است. تصویری که از این نگاشت حاصل می‌شود، برای ما طبیعی است. دلیل طبیعی بودن تصویر، دانش ما نسبت به دو استعارهٔ مفهومی «زندگی، یک سفر است» و «فهمیدن، دیدن است» می‌باشد. همچنین دانستن اینکه کفش نو و عینک، به‌ترتیب سبب آسان‌تر راه رفتن و صحیح دیدن می‌شود، ما را از نگاشت تصویر در استعاره‌های خوشبختی (استعاره‌های ثانویه) به دو استعارهٔ مفهومی دربارهٔ زندگی و فهمیدن می‌رساند.

بلکه دعای همین چند چراغِ ناامید/ آوازی تازه از ترانه‌های تو بازآورد،/ ورنه با هق‌هقِ بسیارِ این بی‌امان/ هیچ ستاره‌ای از سفرهای دورِ دریا/ به آسمان برنمی‌گردد / دارم خودم را تکرار می‌کنم،/ اصلاً بیا معامله را تمام کن!/ چقدر باید ببوسمت/ تا کتابِ این همه گریه بسته شود؟/ تا هق‌هقِ این‌همه آدمی... تمام؟! (صالحی، ۱۳۸۹: ۶۰۶)

استعارهٔ مفهومی عمومی «خوبی و خوشبختی، روشنایی و نور است» در این شعر با دو تعبیر نمود یافته است؛ یکی، «دعای همین چند چراغ ناامید» و دیگری، «هیچ ستاره‌ای از سفرهای دور دریا به آسمان برنمی‌گردد». از آنجا که استعارهٔ مفهومی مذکور، در این شعر از مواجهه با استعاره‌های ثانویه‌ای نظیر «دعای چراغ» و «سفر ستاره» به ذهن متبادر می‌شود، با شگرد بسط و شرح برای شاعرانگی استعارهٔ مفهومی شعر مواجهیم. چراغ و ستاره به‌عنوان قلمرو منبع در استعاره‌های ثانویه و میل و امید به استجابت دعای چراغ و بازگشت ستاره، تمایل به ظهور مجدّد خوبی و خوشبختی است که قلمرو هدف استعاره‌های ثانویه‌اند؛ استعاره‌هایی که در مجموع، استعارهٔ مفهومی عمومی مذکور را به ذهن متبادر می‌کنند.

فریب شعبدهٔ زندگی مخور بیدل　　به پردهٔ نفست وهم، ریسمان‌باز است

(بیدل، ۱۳۸۹: ۳۰۸/۱)

استعارهٔ مفهومی عمومی «زندگی، نمایش است» در این شعر در قالب دو استعارهٔ ثانویهٔ «زندگی، شعبده‌باز است» و «زندگی، وهم است» نمود یافته است. شعبده‌بازی به نمایش درمی‌آید؛ از این رو می‌تواند یکی از انواع نمایش به شمار بیاید. وهم و نمایش نیز ویژگی مشترک دارند. ویژگی مشترک این دو در «خیال» است. وهم بر «خیال» استوار است و در نمایش، تخیّل نویسنده و صحنه‌پرداز و... موجب خلق یک اثر می‌شود. «ریسمان‌بازیِ وهم» نیز گونه‌ای نمایش به شمار می‌آید. همچنین اضافهٔ تشبیهی «پردهٔ نفس» در نقش راهنمایی عمل می‌کند که ذهن را از دو استعارهٔ بیت به

استعارهٔ مفهومی عمومی مذکور هدایت می‌کند. علاوه بر این، پردهٔ نفس به‌طور کاملاً مستقیم پردهٔ نمایش را به ذهن متبادر می‌سازد.

د. نگرش انتقادی

یکی دیگر از روش‌های مواجههٔ شاعران با استعاره‌های مفهومی، چالش با نگره‌های شناختی موجود و مرسوم است. به چالش کشیدن مفاهیم عام و طبیعی، عقاید مرسوم و ایدئولوژی‌های طبیعی‌شده، از رهگذر نقد استعاره‌های مفهومی مرسوم و متداول صورت می‌گیرد. نگاه انتقادی به شناخت عادی ما عمدتاً برانگیزنده و محرّک است و ادراک عادی را مختل می‌کند. نقد نظام‌های شناختی، ایدئولوژی‌ها و طرز فکرهای رایج توسط یک شاعر، مولود تفاوت نگرش و زاویهٔ دید هنرمند نسبت به مفاهیم و استعاره‌های رایج است.

این نگاه متفاوت سبب می‌شود درک و تلقّی او از یک مفهوم، در نقطهٔ مقابل فهم عموم از آن مفهوم قرار گیرد یا به وجهی از آن فاصله داشته باشد. این تفاوت خودبه‌خود سبب شکل‌گیری استعاره‌ای مفهومی در شعر می‌شود که گرچه خاستگاهش یک استعارهٔ مفهومی رایج است، از نظر قلمرو منبع یا هدف، با آن استعارهٔ رایج تفاوت دارد.

از میان شگردهایی که به نحوی متّکی بر استعاره‌های فرهنگی‌اند، «نگرش انتقادی» از لحاظ نمود فردیت خلّاق هنری در صدر قرار می‌گیرد. بر اساس این شگرد، استعاره‌ای فرهنگی به وجود می‌آید که درکی متباین، مخالف یا فراتر نسبت به استعاره‌های فرهنگی مرسوم عرضه می‌کند. شاعر برای آفرینش چنین استعاره‌ای که مورد پذیرش خوانندهٔ شعر نیز قرار بگیرد، خلاقیتی فراتر از سه شگرد پیشین به کار می‌برد. ممکن است این شگرد با «بسط و شرح» از نظر آفرینش استعاره مشابه در نظر گرفته شود؛ امّا باید توجه داشت که در شگرد پیشین، استعاره قرار است خواننده را به استعاره‌های از پیش آشنا رهنمون شود؛ ولی در اینجا، استعاره‌ای از پیش آشنا از بنیان به چالش کشیده می‌شود و استعاره‌ای دیگر جای آن را می‌گیرد؛ استعاره‌ای که از

حیث مرتبه، نه در مرتبهٔ استعاره‌ای یادآور، بلکه در مقام استعاره‌ای فرهنگی قرار می‌گیرد.

اگر درک مرسوم این است که «غفلت، تاریکی است»، شاعری ممکن است بیاید و این شناخت را وارونه کند و بگوید «غفلت، نور است». بیدل دهلوی (۱۰۵۴–۱۱۳۳ق) که نظریهٔ وی در باب غفلت جالب توجه است، می‌گوید:

غفلت به چشم صاف‌دلان نور آگهی است　　نظـــاره است لمعهٔ مژگان آفتــاب

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۹: ۱۵۵/۱)

در این نگاه نقّادانه، نگرش به غفلت از اساس تغییر کرده و نوعی وارونه‌سازی شناختی رخ داده است. بیدل در جای دیگر در همین معنی می‌گوید «غفلت، آگاهی است» یا «هستیِ صرف همان غفلت آگاهی بود».

یا وقتی شناخت عمومی مبتنی بر این است که «زمان، حرکت می‌کند»، ناگاه شاعر این ادراک رایج را به چالش بکشد و بگوید در اتاق من زمان، متوقّف و ساکن شده:

و چرا پنج عصر / گاهی تا ساعت‌ها بعد / در اتاقم می‌ماند (عبـدالملکیان، ۱۳۹۰ب: ۴۸).

در این شعر دو استعارهٔ مفهومی عمومی دربارهٔ زمان به چالش کشیده شده‌اند: «زمان یک تغییردهنده است» و «زمان حرکت می‌کند». شاعر از ثبات و سکون زمان می‌گوید. «ماندن ساعت پنج تا ساعت‌ها بعد در اتاق شاعر»، یعنی اسقاط حرکت از زمان. قلمرو منبع استعارهٔ این شعر (ثبات و سکون)، نقطهٔ مقابل قلمرو منبع در دو استعارهٔ مفهومی مذکور (تغییردهندگی و حرکت) است. شاعر با وارونه‌سازی ادراک رایج، نظام شناختی و ادراک معمول خوانندگانش را برانگیخته است. این انگیزش همان نقشی است که ما از هنر انتظار داریم.

در جوانی هرچه کردی گشت غفلت عذر خواه

صبح آگاهی ز پیری بردمید اکنون بس است

(صائب، ۱۳۸۷: ۵۰۹/۲)

یا

ز صبح صادق پیری چه فیض خواهم برد؟

مرا که بهره به‌جز غفلت از جوانی نیست

(همان: ۸۹۴/۲)

در هر دو بیت، استعارهٔ «زندگی یک روز است» به چالش کشیده شده و دریافتی کاملاً متفاوت ارائه گردیده است. بر اساس استعارهٔ مذکور، صبح و روشنایی روز معادل جوانی و شب و تاریکی‌اش معادل پیری است؛ امّا در این بیت‌ها، معادله وارونه است. در بیت نخست، صبح واقعی، پیری دانسته شده است که آگاهی در آن احتمالاً متّکی بر تجارب به‌دست‌آمده از گذر سالیان است. در بیت دوم نیز صبح صادق، پیری دانسته شده است و گویی جوانی، صبح کاذب است. در مجموع، هر دو بیت متضمّن نوعی نگرش انتقادی به استعارهٔ مفهومی رایج است که جوانی را صبح زندگی می‌داند.

آنچه زبان می‌خورَد/ همیشه همان چیزی‌ست/ که زبان را می‌خورَد/ امیدِ آمدنِ لغتی/ لغتی که نمی‌آید/ تو آن‌سوتر آنجاتر/ برابر من ایستاده‌ای/ برابر با من/ و چهره‌ام/ چیزی به آینه از من نمی‌دهد/ چیزی از آینه در من می‌کاهد/ و انتظارِ صخرهٔ سرخ/ نوکِ زبانِ تو امید آمدن لغتی‌ست/ لغتی که نمی‌آید (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۴۷).

در اشعار دیگران، استعارهٔ «حیات زبان» به اشکال مختلف نمود دارد؛ امّا استعارهٔ «زبان، خوردنی/ غذا است» نوآورانه است. در این مورد، با نگرش انتقادی، استعاره شاعرانه شده است. نخست به این دلیل که شاعر کوشیده است از تصاویر دست‌فرسود مربوط به حیات زبان فاصله بگیرد و تصویری جدید خلق کند و دیگر اینکه، در همان تصویر تکراری دربارهٔ حیات زبان، با افزودن قابلیت خورده شدن به آن، تحوّل ایجاد کند. مطابق استعارهٔ به‌کاررفته در این شعر دربارهٔ حیات زبان، زبان به‌عنوان موجودی زنده هم قابلیت خوردن دارد، هم خورده شدن؛ به تعبیری دیگر، شاعر قائل به «مرگ زبان» است؛ پدیده‌ای که از خورده شدن زبان منتج می‌شود.

درک و دریافت جدیدی که از چالش با استعاره‌های مفهومی رایج به دست می‌آید، لزوماً درک و دریافت صحیح‌تر و بهتری از یک مفهوم نیست؛ بلکه صرفاً با آگاهی و شناخت عمومی و قراردادی ما از یک مفهوم تفاوت دارد؛ بنابراین، نگرش متفاوت بیدل به مفهوم غفلت و حتّی انگیزشی که از این نگرش متفاوت ایجاد می‌شود، دلیل بر صحیح بودن نگرش وی در باب غفلت نیست.

لیکاف و ترنر می‌گویند: «شاعران بزرگ می‌توانند با ما حرف بزنند؛ چون آن‌ها از شیوه‌های تفکّری استفاده می‌کنند که همهٔ ما دارا می‌باشیم؛ بنابراین، آن‌ها می‌توانند تجربه‌های ما را به‌روشنی توضیح دهند، نتایج عقاید ما را کشف کنند، طرز تفکّر ما را به چالش بکشند و از ایدئولوژی‌های ما انتقاد کنند» (Lakoff and Turner, 1989: xi).

شاعران با نقد استعاره‌های مرسومی که ما از طریق آن‌ها مفاهیم انتزاعی را به‌طور خودکار درک می‌کنیم، ادراک و شناخت خودکار ما را درهم می‌ریزند، با روشنگری، ما را در فهم مسائل زندگی‌مان یاری می‌رسانند، ما را به ورای استعاره‌های رایجی می‌برند که با آن‌ها زندگی می‌کنیم و از این رهگذر به ما بصیرت بیشتری نسبت به زمانی که تنها از طرق معمول و رایج می‌اندیشیدیم، می‌بخشند و ما را به راه‌های جدید درک دنیایمان هدایت می‌کنند.

۳. ابداعِ استعارهٔ مفهومی جدید

هنری‌ترین نمود استعارهٔ مفهومی در شعر، ابداع استعارهٔ بی‌سابقه و بدیع است که پیش از آن وجود نداشته است؛ یعنی شاعر با خلق یک استعارهٔ مفهومی جدید، شناختی تازه و بدیع دربارهٔ یک مفهوم انتزاعی طرح می‌افکند. این نوع استعارهٔ ابداعی، از تغییر قلمرو منبع یا جایگزینی هدف یک استعارهٔ مرسوم به دست نمی‌آید، بلکه شاعر اساساً استعارهٔ جدید مبتنی بر شناخت تازه می‌آفریند که قلمرو منبع و هدفِ آن، ارتباطی با قلمرو منبع و هدف استعارهٔ مرسوم و قراردادی ندارد. کمابیش ابداع استعارهٔ مفهومی را در میان عارفان فارسی‌زبان می‌بینیم؛ مثلاً عین‌القضات همدانی (۴۹۲-۵۲۵

ق) فعل «نوشتن» را برای آفرینش عاریت گرفته، استعارهٔ مفهومی «هستی، کتابت است» را ابداع می‌کند. این چنین شناختی از هستی و آفرینش، پیش از قاضی همدانی سابقه ندارد.

نادرگی ابداع و فردیت هنری

ابداع استعارهٔ مفهومی، کاری بس نادر و اندک است و گفته‌اند که «استعاره‌های ادبی اصیل و خلّاقانه در بُعد ساختاری، نسبت به استعاره‌هایی که بر مبنای نظام مفهومی معمول و هرروزهٔ ماست، در متون ادبی، فراوانی کمتری دارند» (Kövecses, 2010: 50). خلق استعارهٔ مفهومی بدیع، مستلزم دستیابی به شناختی تازه و متفاوت است که گاه ممکن است به تقابل دیدگاه شاعر با نگرش‌های مرسوم فرهنگ بکشد. نادرگی استعاره‌های ابداعی در ادبیات به این دلیل است که ابداع استعاره، مستلزم سطح بالایی از معرفت و فردیت خلّاق است که دستاوردهای کاملاً بدیع در نظام شناختی را به ارمغان بیاورد. شاید بیراه نرفته باشیم اگر بگوییم ابداع استعارهٔ مفهومی، اوج فردیت هنری است. هنرمند با خلق چنین استعاره‌هایی، از شناخت مرسوم و قراردادی در فرهنگ خویش فاصله می‌گیرد.

از آنجا که نظام استعاری و منابع شناختی اغلب شاعران، برآمده از جامعه و فرهنگ عمومی است، شاعران عمدتاً با عموم جامعه هم‌سویی شناختی دارند؛ به همین دلیل در قلمرو استعاره‌های مفهومی، بیشترین خلّاقیت شاعران از نوع دست‌کاری هنری در استعاره‌های فرهنگی معمول و مرسوم است. هرچه استعاره‌های مفهومی در کار شاعر طبیعی‌تر و خودکارتر نمودار شوند، شاعر با فرهنگ عمومی هم‌سوتر است و به میزانی که استعاره‌های شناختی را بیشتر دست‌کاری و تحریف کند، از قراردادهای شناختی فاصله می‌گیرد؛ امّا آن‌گاه که استعارهٔ نامتعارفی ابداع کند، ممکن است در تقابل با فرهنگ و شناخت عمومی قرار گیرد.

نتیجه‌گیری

آنچه شعر را از دیگر انواع سخن جدا می‌کند، اوصافی است مانند ابداع، خلّاقیت، خیال‌انگیزی و حدیث نفس. اگر این اوصاف، ممیزه‌های شعر باشند، نمی‌توان انتظار داشت استعارهٔ مفهومی در شعر، عیناً همان‌گونه بیاید که در فرهنگ عمومی یا در دیگر انواع سخن حضور می‌یابد و نقش آن نیز صرفاً شناختی باشد. به نظر می‌رسد تجلیات خلّاقهٔ زیبایی‌شناختی و ماهیت خیال‌انگیز شعر موجب می‌شود استعارهٔ مفهومی در ادبیات، نقش‌های دیگری علاوه بر نقش شناختی ایفا کند؛ مثلاً نقش زیبایی‌آفرینی، ابداع، حدیث نفس و مانند آن. مجموعهٔ این نقش‌ها را «نقش هنری» استعارهٔ مفهومی در شعر می‌نامیم. در خلاقیت ادبی اگر سهم نقش هنری استعارهٔ مفهومی را بیش از نقش شناختی آن ندانیم، دست‌کم باید برای هر دو نقش (شناختی و هنری) سهمی برابر در نظر بگیریم.

تفاوت دیگر استعارهٔ مفهومی ادبی با استعارهٔ فرهنگی عام، در سادگی و پیچیدگی آن دو است. استعارهٔ مفهومی عمومی، صریح و ساده و برای همگان آشناست؛ چراکه کار آن، تسریع در انتقال شناخت است؛ در حالی که «استعارهٔ ادبی می‌تواند غنی، پیچیده و حاوی تناقض باشد» (Ortony, 1993: 476). پیچیدگی و تناقض، دو ویژگی امر خلّاق و نوآورانه است که ادراک عادی و خودکار را با درنگ همراه می‌کند.

می‌توانیم در انواع گفته‌ها و نوشته‌ها، از جمله متون ادبی، تعداد زیادی استعارهٔ مفهومی پیدا کنیم. صرف نشان دادن یک یا چند استعارهٔ مفهومی و اجزای آن در یک متن، برای نقد ادبی و سبک‌شناسی انتقادی چندان فایده‌ای دربر ندارد. مطالعهٔ استعاره‌های مفهومی در متون ادبی، زمانی اهمیت می‌یابد که وجوه برجسته و متمایز استعاره‌های مفهومی را دریابیم و تفاوت آن استعاره‌ها را در ادبیات با کاربرد روزمرهٔ آن‌ها کشف کنیم، آن‌گاه وجه خلّاقهٔ متن ادبی را شناخته‌ایم.

فرهنگ و فردیت هنری از منظر استعاره‌های مفهومی، رابطه‌ای متقابل دارند. هر جا سویهٔ فرهنگ عمومی در شناخت هنری پررنگ‌تر می‌شود، فردیت هنری کمتر نمود خواهد داشت و برعکس. این رابطه در بیان خودکار، به نفع فرهنگ عمومی است. شاعر در بیان خودکار، استعاره را به همان شکلی که هست یا با کمترین تغییری به کار می‌برد؛ از این رو به جای فردیت هنری، بر فرهنگ عمومی اتّکا دارد.

سرچشمهٔ شناخت شاعرانه و شناخت مرسوم، فرهنگ عمومی رایج در جامعه است. نظام شناختی شاعر نیز تفاوتی با دیگر افراد جامعه ندارد؛ امّا همان طور که دیدیم، شاعر با استعاره‌های مفهومی به‌مثابهٔ منبع شناخت، به طرزی هنری برخورد می‌کند. او با شگردهای هنری، شناخت مرسوم را بازسازی و استعاره‌های مفهومی خسته و فرسوده را نوسازی می‌کند، با جایگزینی صور بدیع برای مفاهیم دست‌فرسود به آن‌ها تازگی می‌بخشد، مجموعه‌ای پویا از چند استعاره پدید می‌آورد، با استعاره‌هایی ثانویه، مفهوم استعاره‌ای فرهنگی را گسترش می‌دهد یا نگرشی استعاری را به چالش می‌کشد. شاعرانه‌سازی استعاره‌ها ممکن است محصول تلفیق چند شگرد باشد. با هر شگردی که استعاره شاعرانه شود، شناختی بدیع نسبت به شناخت مرسوم ارائه می‌گردد که البته لزوماً شناختی بهتر نیست.

واکاوی شگردهای شاعرانه‌سازی استعاره‌ها در سنجش فردیت هنری مفید است. هرچه شاعر از استعاره‌های مرسوم فاصله بگیرد و به بدعت‌های هنری نزدیک شود، فردیت بیشتری خواهد داشت. ابداع استعاره‌های مفهومی را می‌توان نقطهٔ اوج فردیت هنری دانست. بر اساس مطالب بیان‌شده در این جستار می‌توان چنین نتیجه گرفت که سبک‌شناسی و نقد شناخت‌گرا که وظیفه‌شان کشف ابداع و فردیت در شناخت مؤلف است، به دو ویژگی در استعارهٔ مفهومی باید نظر داشته باشند: ۱. شناسایی دست‌کاری‌های هنری مؤلف در استعاره‌های فرهنگ عمومی؛ ۲. کشف مفهوم‌سازی و استعاره‌های بی‌سابقه.

در نوع دوم، اوج فردیت خلّاق و سبک فردی شکل می‌گیرد. مطالعات شناختی در ادبیات (سبک‌شناسی و نقد ادبی) اگر موفق به دستیابی به این دو ویژگی نشده باشند، ارزش انتقادی چندانی ندارند.

منابع

- احمدی، احمدرضا (۱۳۹۱)، **دفترهای واپسین: دفتر چهارم: به رنگ سبز**، تهران: کتاب نشر نیکا.
- انوری، محمّد بن محمّد (۱۳۷۶)، **دیوان**، به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، چ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیدل دهلوی، ابوالمعانی میرزا عبدالقادر (۱۳۸۹)، **کلّیات**، ج۱، تصحیح خال محمّد خسته و خلیل‌الله خلیلی، تهران: نشر علم.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۷)، **دیوان حافظ**، تصحیح سلیم نیساری، چ ۲، تهران: سخن.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۸۷)، **در جستجوی آن لغت تنها**، چ ۱، تهران: کاروان.
- شکری، یدالله و سمانه شمسی‌زاده (۱۳۹۷)، **بررسی استعارهٔ زمان در تاریخ بیهقی با رویکرد زبان‌شناسی شناختی**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۱۱-۲۳۲.
- صائب تبریزی، محمّدعلی (۱۳۸۷)، **دیوان**، تصحیح محمّد قهرمان، ج۲ و۶، چ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- صالحی، سید علی (۱۳۸۹)، **مجموعهٔ اشعار**، چ۴، تهران: نگاه.
- عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۰الف)، **حفره‌ها**، چ۵، تهران: چشمه.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۰ب)، **سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند**، چ۸، تهران: مروارید.
- مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۷۶)، **کلّیات شمس تبریزی**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۱۴، تهران: امیرکبیر.

-Kövecses, Zoltán (2010), **Metaphor: a practical introduction**, Second edition, New York: Oxford University press.
-Lakoff, George and Johnson, Mark (1980), **Metaphors we live by**, Chicago and London: University of Chicago press.
-Lakoff, George and Turner, Mark (1989), **More than cool reason: a field guide to poetic metaphor**, Chicago and London: University of Chicago press.

-Lakoff, George and Johnson, Mark (1999), **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**, New York: Basic books.
-Ortony, Andrew (edition) (1993), **Metaphor and though**, Second edition, Cambridge: Cambridge university press.