Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ هفتم (سری جدید)، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۶، بهار ۱۴۰۳ (صفحات ۱۱-۱)

Original Research **مقالهٔ پژوهشی**

تحلیل شناختی شیوهٔ معنا سازی درگفتمان رمان بر پایهٔ نظریهٔ آمیختگی مفهومی (مطالعهٔ رمان *پرندهٔ من* اثر فریبا وفی)

مریم شاهرخی شهرکی*
استادیار زبانشناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

دریافت: **۱۴۰۲/۰۴/۱۱** پذیرش: **۱۴۰۲/۰۹/۱۹**

Cognitive Analysis of Meaning-making Method Based on the Theory of Conceptual Blending (The study of *My Bird* written by FaribaVafi)

Maryam Shahrokhi-shahraki*
Assistant Professor of Linguistics, Payame- Nooe University, Tehran, Iran

Received: 2023/07/02 **Accepted: 2023/12/10**

10.30473/il.2024.68434.1605

چکیده

ادبیات با امکانات گونه‌گون با مداخلهٔ تجربه و حواس و از همه مهم‌تر با درگیر کردن ذهن پویای مخاطب بالقوه به ساخت و روایت داستان‌های خلاقانه می‌پردازد، هدف از این پژوهش تحلیل شناختی معناسازی در گفتمان داستان بر پایهٔ شبکه‌های آمیختگی مفهومی فوکونیه وترنراست.مطالعهٔ حاضربا بهره گیری ازروش تحلیل محتوای کیفی وبا رویکرد توصیفی-تفسیری، شیوه‌های انطباق و عناصر سازندهٔ شبکهٔ مفهومی آمیختهٔ رمان پرندهٔ من از فریبا وفی را ازنظر می‌گذراند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد وجود فضاهای درونداد متعدد، روابط حیاتی مختلف چون هویت، تغییر، زمان و بازنمایی ازجمله مواردی است که به رمان پرندهٔ من یک ساختار آمیختهٔ مفهومی می‌دهد. شخصیت‌های اصلی داستان که در جایگاه درونداد اول قرار می‌گیرند، از طریق روابط حیاتی هویت، تغییر، بازنمایی و زمان با درونداد دوم مرتبط می‌شوند. دروندادها در ذهن با یکدیگر ادغام شده و جنبه‌هایی از دگرگونی هویت افراد جامعه و خسران انسان را نشان می‌دهند. وفی توجه مخاطب را به روابط حیاتی هویت، تغییر و زمان جلب کرده و بر مسئله هویت زدایی ودگرگونی شخصیت انسانی تأکید می‌کند. نتایج این مطالعه بر ضرورت توجه به ذهن در مطالعات گفتمانی تأکید می‌کند و نشان می‌دهد گسترش کاربرد نظریهٔ آمیختگی مفهومی به واکاوی گفتمان رمان می‌تواند در تبیین شیوه‌های معناسازی متون ادبی مؤثر باشد.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ آمیختگی مفهومی، روابط حیاتی، تحلیل گفتمان، رمان پرندهٔ من، زبانشناسی اجتماعی.

Abstract

Literature, with various possibilities, deals with creating and narrating creative stories by involving experience and senses, and most importantly, by involving the dynamic mind of the potential audience and thus confronts writers and artists with many options in how to create art. The purpose of this research is the cognitive analysis of grounding in the discourse of the story based on the conceptual blending networks of Fauconnier and Turner. Using the qualitative content analysis method and descriptive-interpretive approach, the present study examines the methods of adaptation and the constituent elements of the mixed conceptual network of the story of My Bird written by FaribaVafi.Blending theory presents a systematic conceptualization of behinde-the-scenes cognition that includes Identity, categorization, mappings, Tense, and Representation. The existence of multiple input spaces, various vital relationships such as identity, change, time and representation are among the things that give the bird a conceptually mixed structure. The results of this study emphasize the necessity of paying attention to the mind in discourse studies and show the extension of the application of the theory of conceptual mixing to analysis to the discourse of the novel can be effective in explaining the basic methods of meaning making methods in literary texts.

Keywords: Conceptual Blending Theory, Vital Relations, Discourse Analysis, My Bird Novel, Sociolinguistic.

***Email:** shahrokhymaryam@pnu.ac.ir

مقدمه

آنگاه که نظریه‌های صورت‌گرا در توصیف و تبیین معنا و برخی فرآیندهای معناساز دچار مشکل شدند، برخی از زبان‌شناسان دریافتند که فرآیند ساخت معنا، نگاشت سادهٔ بین صورت و معنا نیست و به‌کارگیری نظام‌مند صورت‌ها توانایی تبیین دقیق عملکردهای شناختی را ندارد(فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۳: ۳). در این میان معناشناسان شناختی که همواره به دنبال راهی برای تبیین و توصیف چرایی و چگونگی فرآیندهای معناساز در ذهن و زبان بودند، به‌تدریج نظریه‌ای به نام آمیختگی مفهومی[1] را مطرح کردند. طبق گفتهٔ فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸) آمیختگی مفهومی یا تلفیق مفهومی در بسیاری از فرایندهای شناختی حضور دارند. آن‌ها مدعی هستند که آمیختگی، فرآیندی پویا و فعال است و در حین اندیشیدن، حرف‌زدن و گوش‌دادن وارد عمل می‌شود. ترنر در کتاب خواندن ذهن‌ها[2] (۱۹۹۱) که یکی از اولین کتابها در خصوص مطالعهٔ کاربست نظریهٔ آمیختگی است، بر این باور تاکید می کند که روایت یکی از عرصه‌هایی است که تولید معنا در آن را می‌توان به‌خوبی با مدل چهار فضایی آمیختگی تبیین کرد. این ایدهٔ ترنر توجه بسیاری از محققان را به ظرفیت بالای الگوی شبکه‌های تلفیق در تبیین و توصیف فرآیندهای معناساز در انواع روایت جلب کرده است. از طرف دیگر، یکی از فرآیندهای معنا ساز در روایت، پیوستگی معنایی[3] متن است. درواقع پیوستگی معنایی یکی از اجزای مهم و چند لایهٔ واقعیت یک متن به شمار می‌آید که در فرآیند معنابخشی به متن نقشی حیاتی دارد. البته برای فهم ماهیت پیوستگی معنایی متن به داده‌های زبانی و غیرزبانی متعددی ازجمله اطلاعات ساختاری معنایی، کاربردشناختی و مفهومی نیاز است؛ ولی در این مقاله تمرکز تنها بر داده‌های مفهومی است. در این راستا، این پژوهش با اتکا به روش تحلیل محتوا و با استفاده از انگارهٔ چهار فضایی نظریهٔ آمیختگی، داستان "*پرندهٔ من*" از فریبا وفی رامطالعه میکند. هدف از انجام پژوهش کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی و بازشناسی امکان بررسی مؤلفهٔ شناختیِ پیوستگی معنایی در متن داستان است. درواقع بررسی متن‌های ادبی چون رمان‌ها که نمونهٔ بارزی از تلفیق واقعیت و امور غیرواقع هستند، در چارچوب نظریه‌هایی همچون نظریهٔ آمیختگی مفهومی کمک می‌کند تا دریابیم که چگونه پیوستگی معنایی به‌عنوان یکی از سازوکارهای ساخت معنای متن در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و به او در درک معنای متن یاری می‌رساند.

1. conceptual blending
2. *Reading Minds*
3. Semantic continuity

چارچوب نظری

نظریه آمیختگی مفهومی

اگرچه از آغاز زبان‌شناسی شناختی[4] زمان زیادی نمی‌گذرد، اما امروزه می‌توان‌آن را یکی از مهم‌ترین مکاتب زبانشناسی دانست. زبان‌شناسی شناختی، یعنی مطالعهٔ زبان چنان‌که با آنچه به‌مثابه ذهن بشرمی‌شناسیم، سازگار باشد و با زبان به‌گونه‌ای برخورد کند که منعکس‌کننده و افشاگر ذهن باشد (ایوانز[5] و گرین[6]، ۲۰۰۶: ۵۰) فوکونیه[7] و ترنر[8] نظریهٔ آمیختگی مفهومی را در سال ۱۹۹۸ مطرح کردند و در سال ۲۰۰۲ در کتاب *شیوه‌ای که بدان می‌اندیشیم*[9] این نظریه را به‌طور کامل معرفی کردند. نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر پایهٔ مطالعات نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مطرح شد که بر مبنای آن صورت‌ها بر اساس الگوهای منظمی صورت‌بندی می‌شوند و به توانایی خلاق انسان برای بیان مفاهیم انتزاعی از طریق مفاهیم عینی در قلمروهای مختلف اشاره دارند و معتقد است آنچه این قلمروها را به یکدیگر مرتبط می‌کند، یک ساختار طرح‌واره‌ای مشترک است. آمیختگی مفهومی شامل مجموعه‌ای از عملکردهای شناختی است که در ذهن انسان صورت می‌گیرد و سبب تلفیق فضاهای مختلف با یکدیگر می‌شود(فوکونیه و ترنر، ۱۹۹۸: ۱۱). بر اساس این نظریه، ساخت معنا از دو مرحلهٔ «ساخت فضاهای ذهنی[10]» و «نگاشت فضاهای ذهنی ایجادشده[11]» تشکیل‌شده است(همان). ایدهٔ اصلی در این نظریه این است که در روند ساخت معنا آنچه درنهایت به‌دست می‌آید چیزی فراتر از ترکیب صرف ساختارها و داده‌های اولیه است. بر اساس نظر فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸) این آمیختگی‌ها به‌صورت الگوهای مجزا صورت نمی‌گیرند؛ بلکه به‌صورت شبکه‌ای از آمیختگی‌های مفهومی عمل می‌کنند. چهار فضا در شکل‌گیری معنا دخیل هستند که عبارت‌اند از فضای درونداد[12]

4. Cognitive Linguistics
5. Evans
6. Green
7. Fauconnier, G
8. M. Turner
9. *The Way We Think (2002)*
10. Construction of mental spaces
11. Mapping of created mental spaces
12. input space

که فضای مفهومی قلمرو مبدأ به شمارمی‌رود. فضای برونداد[1] که همان فضای مفهومی قلمرو مقصد است. نگاشت فضای درون داد و فضای برون داد که به مثابه نگاشت بین فضایی است و فضای عام[2] که شامل ساختاری انتزاعی و طرحواره‌ای است و میان همهٔ فضاهای موجود در شبکه مشترک است. حتی فضای آمیخته که از میان ساختارهای موجود در فضای درونداد دست به انتخاب می‌زند، از بخشی از ویژگی ساختاری در فضای عام استفاده می‌کند. فضای آمیخته به واسطهٔ فرافکنی دو فضای درونداد بر فضای سوم شکل می‌گیرد. فضای آمیخته با نگاشت بخشی از ساختارها با انگاره‌های شناختی موجود در شبکهٔ مفهومی و فرافکنی آن ساختار از فضای درونداد فضای سوم شکل می‌گیرد و معنایی نوظهوررا موجب می‌شود که با قوهٔ استدلال و استنباط انسان مرتبط است. بر اساس این نظریه، بخشی از یک ساختار بر بخشی از ساختار دیگر و همچنین بخشی از نقش بر بخشی از نقش دیگر نگاشت می‌شود تا دلالت ضمنی شباهت میان دو امر ایجاد شود(جوی و همکاران،۲۰۰۹: ۴۵). درواقع، مفاهیم نگاشت شده از یک فضا به فضای دیگر بر فضای آمیخته فرافکنی می‌شود و در آن فضا ترکیبی صورت می‌گیرد که مفاهیم جدیدی در درک و تفسیر خواننده به وجود می‌آورد. اساس آمیختگی مفهومی بر توانایی شبکه‌های آمیختگی در فشرده‌سازی مفهومی پراکنده به‌صورت موقعیت‌های قابل‌درک و با مقیاس بشری در فضای آمیخته است. فشردگی براساس مجموعه‌ای از روابط حیاتی شامل علت و معلول، شباهت و عدم شباهت، زمان، مکان، تغییر، هویت، جزء ـ کل و بازنمایی عمل می‌کند که می‌توانند در یک نسخه مقیاس بشری ازخودشان یا در روابط حیاتی مختلف فشرده‌سازی شوند (پن، ۲۰۱۲، فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲). فوکونیه و ترنر در کتاب خود (۲۰۰۲) برای تبیین این مسئله مثال راهب بودایی را طرح می‌کنند: «راهب بودایی در سپیده دمی شروع به بالا رفتن از کوه می‌کند، هنگام غروب به قله می‌رسد. پس از یک شب مراقبه، هنگام سپیده‌دم شروع به بازگشت می‌کند هنگام غروب به پایین کوه می‌رسد. بدون هیچ فرضی در مورد آغاز یا توقف او در مورد سرعت حرکتش این معما مطرح می‌شود: آیا در مسیر نقطه‌ای وجود دارد که راهب در یک ساعت از روز در دو سفر جداگانه (بالا رفتن و پایین آمدن) در آن نقطه بوده باشد؟ به‌زعم فوکونیه و ترنر برای حل این معما، می‌توانیم صعود راهب را با فرودش آمیخته کنیم. تصور صعود و فرود را روی‌هم می‌اندازیم. از فضای ذهنی صعود و فضای ذهنی فرود، ساختار رابه‌صورت گزینشی به یک فضای سوم نگاشت می‌کنیم، یعنی فضای ذهنی آمیخته. در اینجا، دو فضای ورودی وجود دارد (روز بالا رفتن و روز پایین آمدن)، فضای آمیخته و فضای عام، شامل آنچه بین دروندادها مشترک است. فرد در حال حرکت و موقعیت او، مسیری که پای کوه را به قله متصل می‌کند، روز و سفر حرکت در جهت نامعین (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۰: ۳۹).

فضای آمیخته دارای ساختاری نوظهور است که از سوی دروندادها فراهم نمی‌شود و به سه طریق مرتبط به هم رخ می‌دهد: ترکیب، تکمیل و گسترش (فوکونیه، ۱۹۹۷: ۱۴۹). ترکیب شامل ترکیب عناصر از دروندادهای مجزاست. تکمیل شامل برانگیختگی طرحواره‌هاست. ساختار درون آمیخته را می‌توان گسترش داد، این فرایند، فرایندی فعال است که ساختار منحصربه‌فردی را برای فضای آمیخته ایجاد می‌کند. فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) چهار نوع آمیختگی را برای ساخت معنا برمی‌شمرند؛ آمیختگی به‌صورت شبکه ساده، آینه‌ای، تک‌ساحتی و دو ساحتی؛ که هرکدام به‌صورت مختصر درادامه بیان می‌شوند.

شبکه ساده

ساده‌ترین نوع شبکه آمیختگی شامل دو درونداد است. در این نوع آمیختگی، فرهنگ انسانی و تاریخ بیولوژیکی قالب مؤثری را مهیا کرده است که برای انواع خاصی از عناصر ارزش محسوب می‌شود. یکی از قالب‌های آماده و در دسترس بشر، خانواده است که در آن نقش‌هایی چون پدر، مادر، خواهر و برادر مشخص است. برای نمونه فرض کنید یک شبکه آمیختهٔ فضایی دارد که فقط شامل همین قالب است و فضای دیگری تنها شامل دو انسان باشد بانام: پل و سالی. وقتی‌که ما پل را به‌عنوان پدر سالی می‌پذیریم آمیخته‌ای را خلق می‌کنیم که در آن بخشی از ساختار قالب خانواده با عناصر پل و سالی آمیخته‌شده است. در این فضای آمیخته پل پدر سالی است. عناصر از یک فضای درون داد به مثابه «ارزش» بر فضای درون داد دیگر (قالب) به مثابه «نقش» نگاشت می‌شوند. در این نوع رابطه، در فرافکنی «ارزش» بر فضای آمیخته، نقش‌های یک درونداد با «ارزش» درون داد دیگر آمیخته و مفهوم ترکیبی از ارزش ـ نقش ایجاد می‌شود؛ مفهومی که از ویژگی‌های هر دو فضا

1. output space
2. generic space

شکل‌گرفته است (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۰).

شبکه آینه‌ای

شبکه‌های آینه‌ای در مقایسه با شبکه‌های ساده، کمی پیچیده‌تر هستند. شبکه آینه‌ای قالبی است که همه فضاهای ذهنی را به یکدیگر متصل می‌کند و ماهیت کنش‌ها، رویدادها و مشارکان را به منظور ایجاد شباهت به یکدیگر می‌پیوندد (جوی، ۲۰۰۹: ۴۵).

شبکهٔ تک‌ساحتی

شبکهٔ تک ساحتی زمانی رخ می‌دهد که دو فضای درون داد دارای دو قالب کاملاً مختلف باشند و فقط یکی از قالب‌ها برای شکل‌دهی به فضای آمیختگی فرافکنی شود(فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۶).

شبکهٔ دو ساحتی

شبکهٔ دو ساحتی، پیچیده‌ترین شبکه در میان چهار شبکه است. در این نوع آمیختگی مانند آمیختگی تک‌ساحتی، دو مفهوم متقابل به صورتی که امکان تصادم میان آن‌ها وجود دارد، باهم ترکیب می‌شوند تا سبب ایجاد یک ساختار قالب‌ساز جدید و ساختار معنایی تازه شوند(پیشین: ۱۳۱).

روابط حیاتی

با توجه به آنچه گفته شد، پیوندهایی میان عناصر خلاف واقع متناظر میان فضاهای شبکه به وجود آمده و موجب نگاشت میان فضاهای درونداد و فضاهای دیگر و درنتیجه فرافکنی مفهومی درون شبکه می‌گردد. فوکونیه و ترنر این اتصال‌دهنده‌ها را روابط حیاتی می‌نامند و تعداد محدودی از آن‌ها را توصیف کرده‌اند که به‌کرات در عملیات آمیختگی به کار می‌روند؛ بنابراین، رابطهٔ حیاتی به پیوندی گفته می‌شود که دو ویژگی متقابل یا خلاف واقع را به یکدیگر ارتباط می‌دهد. روابط حیاتی خلاف واقع‌ها را از فضاهای درونداد مختلف به هم وصل می‌کنند و روابط برون‌فضایی را به وجود می‌آورند. همچنین روابط حیاتی سبب ایجاد فشردگی در شبکهٔ آمیختگی می‌شوند. این اتفاق درروابط برون‌فضایی سبب فشردگی پیوندهای حاصل‌شده و در فضای آمیخته به شکل یک رابطهٔ درون‌فضایی نمایان می‌شود. ازجمله روابط حیاتی می‌توان به رابطه‌های هویت، بازنمایی، تغییر، علت–معلول، زمان، جزء–کل و قیاس اشاره کرد(پیشین: ۱۲۲–۱۲۳).

تحلیل گفتمان

تحلیل گفتمان[1]، چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون زبانی (زمینهٔ متن، واحدهای زبانی، محیط بلا فصل زبانی مربوطه و نیز کل نظام زبانی) و عوامل برون زبانی (زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌کند(فرکلاف: ۱۳۷۹: ۸). گفتمان در گسترهٔ مفهومی خود، به ویژه در بیان غیر فنی، صرفاً به مفهوم صحبت، مکالمه یا گفتگو می‌باشد، که گاه به طور تلویحی بیانگر نوعی هدف آموزشی و تعلیمی نیز هست. یول و براون[2]در تعریف تحلیل گفتمان می‌نویسند: «تحلیل گفتمان، تجزیه وتحلیل زبان در کاربرد آن است، در این صورت نمی‌تواند منحصر به توصیف صورت‌های زبانی مستقل از اهداف و کارکردهایی باشد که این صورت‌ها برای پرداختن به آنها در امور انسانی به وجود آورده‌اند. شیفرین[3] نیز با تکیه برگسترهٔ متنی، تحلیل گفتمان را چنین تعریف می‌کند: «تحلیل گفتمان می‌کوشد تا نظام وآرایش متنی عناصر زبانی را مطالعه کند. بنابراین، واحدهای زبانی نظیر مکالمه‌ها یا متون نوشتاری را بررسی می‌کند. بر این اساس، تحلیل گفتمان با کاربرد زبان در زمینه‌های اجتماعی به ویژه با تعامل‌ها یا مکالمه‌ها میان گویندگان سر و کار دارد(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹ـ۱۹). مهم‌ترین اهداف تحلیل گفتمان نیز با توجه به پیش‌فرض‌های مطرح شده عبارتند از:

الف) نشان دادن رابطهٔ بین نویسندهٔ متن و خواننده.

ب) روشن ساختن ساختار عمیق و پیچیدهٔ تولید متن، یعنی «جریان تولید گفتمان».

ج) نشان دادن تأثیر بافت متن (واحدهای زبانی) و بافت موقعیتی (عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، تاریخی و شناختی) بر روی گفتمان.

د) نشان دادن موقعیت و شرایط خاص تولیدکنندهٔ گفتمان (شرایط گفتمان).

ه) نشان دادن بی‌ثباتی معنا. یعنی معنا همیشه در حال تغییر است، هرگز کامل نیست و هیچ وقت به طور کامل درک نمی‌شود.

و) آشکار ساختن رابطهٔ بین متن و ایدئولوژی.

تحلیل گفتمان از بدو پیدایش همواره در صدد بوده است تا نشان دهد که هیچ متن، گفتار یا نوشتاری بی‌طرف نیست،

1. Discourse
2. Yule& Brown
3. Shifrin

بلکه به موقعیتی خاص وابسته است. این امر ممکن است کاملاً عمدی و ناآگاهانه باشد. هدف عمده تحلیل گفتمان این است که این دسته تکنیک‌ها و روش‌های معناسازی هدفمند را در مطالعه متون، رسانه‌ها فرهنگ‌ها، علوم، سیاست، اجتماع و ... به دست آورد (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۴).

پیشینهٔ پژوهش

شبکه‌های آمیخته در زندگی ادراکی و مفهومی انسان بسیار کاربردی هستند. تجربیات زیستی و فرهنگی به‌طور ناخودآگاه زمینه‌ساز فرایندهای آمیختگی مفهومی بسیاری می‌شوند و این مسئله از چشم پژوهشگران زبانشناسی دور نمانده است. در بین مطالعات خارجی، هیراگا(۱۹۹۹) از این نظریه درزمینهٔ شعرشناسی شناختی در تحلیل اشعار هایکوی باشو بهره جسته و فضای آمیختهٔ آن را توصیف کرده و به این طریق مخاطب را با شیوهٔ به‌کارگیری این نظریه در تبیین فرایند معناسازی در شعر آشنا می‌کند. کالسن (۲۰۰۱) نشان می‌دهد آمیختگی مفهومی چگونه در کارهای روزمره، مانند بازی بسکتبال با سطل زباله کاربرد دارد. این بازی را معمولاً مردم در خانه یا اداره با یک کاغذ مچاله و یک سطل زباله انجام می‌دهند. در این بازی، کاغذ مچاله نقش توپ بسکتبال و سطل زباله نقش حلقه را دارد و کارمندان اداره هم می‌توانند تبدیل به قهرمان بسکتبال شوند؛ همچنین اداره به زمین بسکتبال و صدای چاپگرها به هیاهوی تماشاچیان تبدیل می‌شود. این فرایند جزئیات افزایی نشان‌دهندهٔ نیروی تخیلی آمیختگی مفهومی است. در بین مطالعات داخلی، می‌توان به مقالهٔ «روایت شناسی‌شناختی باهدف کاربست نظریهٔ آمیختگی که توسط برکت و همکاران» (۱۳۹۱) نوشته شده است، اشاره کرد. در این پژوهش با بررسی دوقصه ازداستان‌های عامیانهٔ ایرانی به توصیف تصویرسازی مفهومی ونقش مفهوم‌سازی وتخیل ساخت معنا می‌پردازند و درنهایت نتیجه می‌گیرند که استفاده ازدستاوردهای تازهٔ علوم شناختی مارا به دریافت عمیق‌تر و درک بهتر معنای متون ادبی راهنمایی می‌کند. صادقی (۱۳۹۱) مسئلهٔ ادغام نوشتار و تصویر درمتون ادبی رابرپایهٔ نظریهٔ آمیختگی مفهومی مورد مطالعه قرارداده و نوع جدیدی ازدرک رابطهٔ بین تصویر و نوشتار را معرفی می‌کند. اردبیلی وهمکاران در (۱۳۹۲) به مطالعهٔ پیوستگی معنایی متن ازمنظرنظریهٔ آمیختگی مفهومی همت گمارده و داده‌های خود را ازخلال متون قصه‌های عامیانه زبان فارسی که نمونهٔ بارزی ازتلفیق واقعیت وامورخلاف واقع هستند، برگزیدند. یافته‌های این تحقیق برنقش مهم ابزارهای این نظریه در ساخت پیوستگی معنایی و تفسیر گفتمان صحه می‌گذارد. در پژوهشی دیگر، نجفی و همکاران(۱۳۹۵) چگونگی خلق شخصیت نوظهور در متن زبانی را به کمک آمیختگی مفهومی مورد مطالعه قراردادند. در پژوهش دیگری پردل و همکاران(۱۳۹۶) به غور در آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایهٔ نظریهٔ مذکور که نویسنده آن را می‌پرورد وخواننده در ورای آن به درک و تفسیرمعنای پیدایشی برآمده ازاین آمیزه‌ها دست می‌یازد. درپژوهشی مشابه، پورابراهیم (۱۳۹۶) با بررسی شواهد شعری با مضمون شهادت، مقاله‌ای باعنوان « کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی درمفهوم‌سازی برروی داستان‌های کتاب فارسیِ خوان‌داری دورهٔ ابتدایی نگارش کرده است که یک تحلیل شناختی روشمند از فرایند آفرینش شخصیت در متون روایی دورهٔ دبستان به دست می‌دهد. این مقاله نشان می‌دهد این نوع ادبیات با توسل به ادغام مفاهیم دو حوزه‌ای و چند حوزه‌ای، زمینهٔ تلفیق مفاهیم حوزه‌های دروندادی را برای رسیدن به فضای مفهومی شهادت برمی‌انگیزد؛ و درنهایت، اورکی و همکاران(۱۳۹۷) سازوکار شناختی آمیختگی و نقش آن را در مفهوم‌سازی قرآنی مورد مطالعه قراردادند و یافته‌های آن‌ها تأییدی بر کارآیی انگارهٔ چهار فضای آمیختگی مفهومی در درک ساختار چند وجهی آیات قرآنی است.

معرفی رمان پرندهٔ من

پرندهٔ من نخستین رمان فریبا وفی بود و در سال ۱۳۸۱ منتشر شد. این کتاب برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۱، جایزهٔ سومین دورهٔ جایزهٔ هوشنگ گلشیری و جایزهٔ دومین دورهٔ جایزهٔ ادبی یلدا شده است و از سوی بنیاد جایزهٔ ادبی مهرگان و جایزهٔ ادبی اصفهان مورد تقدیر واقع گشته است. ترجمهٔ آلمانی این کتاب با عنوانKellervogel (*پرنده زیرزمین*)در آلمان منتشرشده است. در نگاه اول، «پرندهٔ من» اثر فریبا وفی نمونه‌ای دیگر از رمان‌های نویسندگان زنی به نظر می‌رسد که قهرمان اول آن‌ها زنی خانه‌دار است و در آن قرار است صدای زن خانه‌دار و دغدغه‌های روزمره فضای اندرونی ثبت شود، یعنی اثری که در دل سنتی جای می‌گیرد که زویا پیرزاد و گلی ترقی غالباً از نمونه‌های شاخص آن تلقی می‌شوند؛ اما از قرار معلوم این رمان تفاوت‌هایی اساسی با برداشت رایج از این سنت دارد. هدف رمان «پرنده من» نه صرفاً صدا دادن به زن و ثبت

زندگی روزمرهٔ زنان خانه‌دار، بلکه ثبت حضور تناقضات کلی جامعه در دل‌زندگی روزمره زنانه و فضای اندرونی خانه است.

بحث و بررسی

در این بخش ابتدا خلاصه‌ای از رمان *پرندهٔ من (۱۳۸۱)* ارائه‌شده و سپس برخی از آمیختگی‌های مفهومی اصلی داستان مورد تحلیل قرار می‌گیرد و شبکهٔ آمیختگی مفهومی ترسیم‌شده و نوع آمیختگی، نوع شبکه، فرایندها و روابط حیاتی دخیل بررسی می‌شود. گفتنی است با توجه به رویکرد پژوهش، در این بخش از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. پرندهٔ من رمانی است کوتاه. با بخش‌بندی‌های دو–سه صفحه‌ای از روایت‌های زنی خانه‌دار. در هر بخش موضوعی خاص مطرح می‌شود. *پرندهٔ من* داستان زنی با دو بچه کوچک است که بعد از مدت‌ها دربه‌دری صاحب‌خانه‌ای پنجاه متری می‌شود و از این بابت خوشحال است. خانه در این اثر همچون منادی بی پنجره است که نه پناهگاهی برای گریز از آنتاگونیسم‌های اجتماعی، بلکه عرصهٔ ظهور آن‌هاست:

« ناامنی مثل گربهٔ کثیفی به خانه آمده و می‌دانم اگر چشمانم را روی هم بگذارم صدای خرخر شومش را در خواب هم خواهم شنید» (وفی، ۱۳۸۱: ۱۳۱).

برای مثال هنگامی‌که راوی پس از سال‌ها مستأجربودن سرانجام خانه‌دار شده است از «حس‌های کوچک و ناچیزی» سخن می‌گوید که به او «احساس آزادی» ناشی از مالکیت می‌دهند، اما دقیقاً در همین «حس‌های کوچک و ناچیز» است که شاهد رسوب تضادهای طبقاتی و آنتاگونیسم اجتماعی هستیم:

«حالا آزادیم اثاثمان را بدون ترس از درودیوارخوردن، جابه‌جا کنیم. بچه‌ها آزادند با صدای بلند حرف بزنند. بازی کنند. جیغ بزنند و حتی بدوند. من می‌توانم عادت هیس هیس کردن را مثل یک عادت فقیرانه برای همیشه کنار بگذارم» (همان: ۱۰).

شاید بهترین راه برای ورود به تناقضات این رمان سطر آغازین آن است. نقطهٔ شروع رمان اغلب تنش‌زاترین نقطهٔ بحرانی آن است و این امر از الزامی ساختاری ناشی می‌شود. شاید به همین دلیل است که هوراس سطر اول شعر را هدیهٔ خدایان می‌دانست، آستانه‌ای که صحنه را می‌چیند و قاب اصلی اثر را می‌سازد. عجیب نیست که به یادماندنی‌ترین بخش بسیاری از رمان‌های بزرگ سطور آغازین آن‌هاست؛ آغاز مشهور « بوف کور» شاهدی بر این مدعاست: « در زندگی زخم‌هایی هست که...». این اشاره به «زخم» در آغاز این رمان نقشی ساختاری دارد. زخمی که کل رمان پنداری از درون آن زاده می‌شود و کلیت فرمال اثر هدفی جز جسم بخشیدن به این زخم ندارد.آغاز رمان «پرندهٔ من» غافلگیرکننده است: «*اینجا چین کمونیست است*». در کل بخش اول، واریاسیون‌های دیگری از این جمله می‌بینیم:

«اینجا بیشتر هندوستان است؛ *اینجا*، چه چین چه *هندوستان*، پر از آدم است» (همان: ۹).

اما آنچه در جملهٔ نخست توجه آدمی را جلب می‌کند اضافی بودن کلمه «کمونیست» است. در ادامه متوجه می‌شویم اشاره به کشور چین برای تأکید بر شلوغی و «پر از آدم» بودن محله زندگی راوی است؛ بنابراین راوی می‌توانست فقط از کلمه «چین» استفاده کند، بی‌آنکه آسیبی به معنای مورد نظرش وارد شود؛ اما با درنظرگرفتن کل رمان متوجه می‌شویم این کلمه نقشی نظیر آنچه لکان نقطهٔ آجیدن می‌نامد دارد: «شیء کوچکی که بدان تعلق ندارد و چونان وصله‌ای ناجور و بی‌ربط جلوه می‌کند»، دالی که «باعث رویشِ یک معنای استعاری و مکملی برای همهٔ عناصر دیگر می‌شود» (ژیژک،۱۳۸۷: ۱۶۹)، چنانچه تمامی جزئیات زندگی روزمره و گفت‌وگوهای عادی دچار نوعی دوگانگی معنایی می‌شوند، نوعی اتصال کوتاه میان پیش پا افتاده‌ترین جزئیات زندگی روزمره و تناقضات کلی جامعه؛ این دوپارگی در استفادهٔ مکرر از کلماتی بروز می‌کند که علاوه بر معنای روزمره‌شان به اقتصاد سرمایه‌داری، مالکیت خصوصی و بانکداری اشاره می‌کنند. ازاین‌رو تشبیه این جامعه به جامعه‌ای کمونیستی حالتی آیرونیک دارد:

«همه در پارکینگ جمع شده‌اند. مردی که بعدها مدیر ساختمان می‌شود از همه می‌خواهد برای آشناشدن باهم بگویند مالک هستند یا مستأجر؟ نوبت به من می‌رسد می‌گویم مالک؛ و تعجب می‌کنم از طعم شیرین آن. می‌آیم بالا و کلمه را مثل شکلاتی که یک‌دفعه کاکائویش دهان را پر کند مزمزه می‌کنم. مالک. خدایا من مالکم. مالک. این کلمه گنده‌ام کرده است. دیگر مفلوک نیستیم. دیگر دربه‌در نیستیم. این دیوارها مال ما هستند. این پله‌ها مال ما هستند. این حمام و دستشویی مال ماست. تا مدت‌ها افسون این تک کلمه با من است. باورم نمی‌شود یک کلمه بتواند چنین کاری با آدم بکند. هیچ نمی‌دانستم مالک‌ها می‌توانند این‌قدر کیف بکنند» (وفی،۱۳۸۱: ۱۳)

در خلال داستان مخاطب متوجه می‌شود که شوهر

راوی/ امیر می‌خواهد خانه را بفروشد و به کانادا مهاجرت کند. زن نمی‌خواهد جایی برود. تازه دارد با نگاه به گذشته و تجزیه و تحلیل آن جایگاه خودش را در زندگی پیدا می‌کند. در واکاوی گذشته، نکته‌های ظریف و تازه‌ای از زندگی یک زن ایرانی درمی‌یابیم و همراه با رنج‌ها و شادی‌های او با بغرنجی موقعیت کنونی روبرو می‌شویم. هم‌زمان با رفت و برگشت بین زمان حال و گذشته به محل زندگی‌اش نیز سر می‌کشیم و به مفهوم ماندن و رفتن فکر می‌کنیم. در این تأمل و درون‌نگری است که راوی متوجه می‌شود هر کس برای خودش پرنده‌ای دارد و از خودش سؤال می‌کند آیا او هم پرنده‌ای دارد؟

هویت

بااینکه به نظر می‌رسد هویت یک ویژگی خاص انسان باشد، ولی درواقع از دستاوردهای تخیل به شمارمی‌رود. آمیختگی مفهومی به هر توانایی فشرده‌سازی و فشردگی‌زدایی ذهن بشر تأکید می‌کند و میزان کارایی هر سیستم زبانی بستگی به برانگیختگی این فشرده‌سازی و فشردگی‌زدایی‌ها دارد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۰: ۲۹۹). برای نمونه، همان‌طور که اشاره شد، شخصیت‌های اصلی رمان *پرندهٔ من*که در جایگاه درونداد اول قرار می‌گیرند، از طریق رابطهٔ حیاتی هویت با یکدیگر در درونداد دوم مرتبط می‌شوند.هویت راوی و سایر شخصیت‌ها در شبکهٔ آمیختگی *پرندهٔ من* متناظر با چندین شخصیت متفاوت داستان است. شخصیت همسر (مرد) مفهومی فشرده از هویت افراد خردمند و زحمتکش است؛ اما در فضای آمیخته پروتوتایپی از انسان، به‌عنوان هویتی اجتماعی جای می‌گیرد که در زندگی روزمره همواره در مظان انتخاب میان خیر و شرّقرار دارد؛ بنابراین، رابطهٔحیاتی هویت بین درونداد‌ها نگاشته شده وبه فضای آمیخته فرافکنی می‌شود و در آنجا به یکتایی می‌رسد. این فشردگی زمینهٔ دریافت بینش جهانی رابرای مخاطب فراهم می‌سازد و او علیرغم پیچیدگی شبکه از طریق فشرده‌سازی انبوه هویت‌هایی که در ادوار تاریخ در جوامع بشری زیسته‌اند، ارتباط مفهوم آمیختهٔ خسران و تباهی را با انتخاب‌های زندگی روزمره درمی‌یابد. در داستان هویتی که راوی برای خود و شوهرش و اساساً خانواده تعریف می‌کند هویت کارگری است. توصیف راوی ازفضای زندگی و جامعه‌اش، فضایی از بیخ وبن سرمایه‌دارانه است که در آن شوهر کارگر راوی یک برده است.

«برده است، برده‌ای که نیروی کار بیست سال بعدش هم فروش رفته است. امیر تا بیست سال دیگر به بانک بدهکار است. بانک نیروی کارش را از او خریده است» (وفی، ۱۳۸۱: ۱۴).

توصیفات مذکور فضایی را می‌گشاید که رمان در بطن آن زاده می‌شود؛ بنابراین تعجبی ندارد که مکرراً به کلماتی برمی‌خوریم که علاوه بر معنای روزمره‌شان تلویحاً یادآور اصطلاحات اقتصاد سرمایه‌داری‌اند. در رمان به نمونه‌هایی ازاین‌دست بسیار برمی‌خوریم:

«سی‌وپنج سال مستأجر این ملک بودم و حالا دیگر احساس مالکیت می‌کنم»؛ «...هنوز هم آدم کم‌حرفی به‌حساب می‌آیم...»، «...دو کلمه حرف حساب...»، «...سکوت من اولین دارایی من به‌حساب می‌آمد...»، «نیروی کار»، «امیر پول می‌آورد و ما خرج می‌کنیم. ما مصرف‌کننده‌ایم»، «بچه‌ها... بدون هیچ شرط‌وشروطی مال من‌اند»، «...تمبر مال آن‌یکی است»، «مال یک نفر»؛ «خوشحالی داشتن چیزی که هر زنی را ثروتمند می‌کند، اعتماد به نفس»؛ «ممکن است روزی باشد که فقط پول جلوی اتفاقی را بگیرد. نمی‌دانم، خلاصه باید روزی باشد که من بتوانم از پس‌اندازم بگذرم»؛ «صاحب‌خانه»؛ «آن‌طرف سایه‌ها و مالک همه‌شان هستم»؛ «نکند مال خودم باشد...» (وفی،۱۳۸۱: ۲۳)

این دوگانگی متناقض که در آغاز رمان ثبت‌شده به شکل درون‌مایه در سراسر متن حاضر است، آن‌هم در مقام «امر واقعی نمادینی» که بازنمایی نمی‌شود ولی بر کل این جامعه «جهنمی» سایه افکنده و مناسبات و هویت تمام شخصیت‌ها با یکدیگر را تعیین می‌کند. در این رمان گردش سرمایه به‌طور مستقیم و ملموس مورداشاره قرار نمی‌گیرد اما ردپاها و تأثیراتش در هویت راوی و شوهرش امیر و برخی دیگر از شخصیت‌ها همه‌جای رمان ثبت‌شده است و در هیئت دوپارگی معناییِ کلمات روزمره‌ای متجلی می‌شود که به‌شکل وسواس‌آمیزی واجد دلالت‌های اقتصادی‌اند. اصلاً می‌توان گفت هویت شخصیت‌های مختلف رمان براساس تفاوت واکنششان به این تناقض مرکزی ساخته‌شده‌اند. در این میان واکنش اساساً متفاوت راوی او را از سایر شخصیت‌ها متمایز می‌کند. برای فهم این واکنش متفاوت باید به‌عنوان اثر رجوع کرد. در متن می‌خوانیم:

«پرندهٔ او [یعنی پرنده شوهر راوی] رفته است. خودش هم دیگر نمی‌تواند بماند. باید دنبال پرنده‌اش برود. بگذار برود». «مامان می‌گوید که هرکسی پرنده‌ای دارد. اگر پرواز

کند و جایی بنشیند صاحبش را هم به دنبال خودش می‌کشد» (همان: ۸۶).

یا در جای دیگر: «*پرندهٔ امیر قبل از خودش به باکو رفته و منتظر صاحبش است*» (همان:۸۷).

چنان‌که از این جملات برمی‌آید، پرنده را می‌توان مصداق «ابژهٔ فانتزی» در گفتار روانکاوی لکانی دانست. هرکدام از شخصیت‌ها پرنده یا ابژهٔ فانتزی خاص خودش را دارد که معرف «راه نجات» او از فضای جهنمی این جامعه است. واژهٔ موردعلاقه راوی برای توصیف وضعیتی که در آن گرفتارند کلمه «جهنم» است؛ مثلاً راوی پارکی را که بچه‌هایش در آن بازی می‌کنند «گوشه‌ای از جهنم» می‌نامد و در جای دیگر به «چیزهای باقی‌مانده از جهنم» اشاره می‌کند.

تغییر

این رابطهٔ برون فضایی تغییر وضعیت یا هویت عنصری در یک فضای درونداد با عنصر متناظر آن در فضای درونداد دیگر را مرتبط می‌سازد و درنهایت در فضای آمیخته در رابطهٔدرون فضایی یکتایی فشرده می‌شود.نگاه دقیق‌تر به شبکهٔ آمیختگی مفهومی*پرندهٔ من* مفاهیم و روابط آمیختهٔ بسیاری را فرا روی مخاطب قرار می‌دهدکه در کنار یکدیگر منجر به پیدایش مفهوم نوظهور خسران و هبوط می‌شوند. *پرندهٔ من* و شخصیت راوی جنبه‌هایی از دگرگونی هویت را نشان می‌دهد که با توجه به تنوع و تعداد فضاهای درونداد شبکهٔ آمیختگی مفهومی، پیداست و چندان دوراز مخاطب نیست؛ یا به بیان دیگر، تماشاگر احساس می‌کند خیلی هم نسبت به آن ایمن نیست. در جریان داستان، خواننده با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شود که در ابتدا افرادی عادی بودند ولی رفته‌رفته به‌سوی غیرعادی بودن سوق داده شدند و این مسئله در دگرگونی شخصیت‌های داستان به‌خوبی نشان داده‌شده است. در این میان تضاد بین واکنش راوی و شوهرش (امیر) به جهنمِ سرمایه‌داری است که محور اصلی رمان و مجموعه‌ای از تقابل‌ها و تغییرها را شکل می‌دهد. راوی در درون تغییر می‌کند و شوهرش در بیرون. در این راستا امیر کارگری است بردهٔ بانک‌ها که تنها «راه نجات» خود را گریختن به کانادا می‌داند؛ اما راوی تصمیم می‌گیرد به کسی وابسته نباشد و شخصیتی مستقل و محکم داشته باشد.

راوی دربارهٔ امیر می‌گوید:

«*امیر عاشق کاناداست...گاهی وقت‌ها جوری از کانادا حرف می‌زند که انگار سال‌ها آنجا زندگی کرده است... [امیر] آه می‌کشد و می‌گوید: می‌روم کانادا و خلاص*» (وفی،۱۳۸۱: ۲۰).

«*رفتن تنها فعلی است که امیر همیشه در حال صرف آن است*»، برخلاف راوی که از چشیدن «مزهٔ یکجا ماندن» حرف می‌زند: «*امیر به‌طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد، آن‌هم گذشتهٔ زنانه... امیر حاضر نیست حتی یک قدم با من به عقب برگردد*» (همان: ۱۵).

چنان‌که خود راوی می‌گوید، واکنش امیر به این وضعیت که خود آن را «روزگار سیاه» می‌نامد شبیه خواهر راوی، مهین، است که جهان غرب را «دنیایی یکدست، بدون تناقض و بدون رنج و حسرت» می‌داند، جهانی خیالی که در رمان به «هالیوود» تشبیه می‌شود؛ اما راوی نسبت به این دو واکنش، دیدگاهی انتقادی دارد و ایمانِ امیر به «فرنگ، به‌خصوص کانادا» را «تنها خرافات زندگی او» می‌داند:

«*می‌ترسم به بهشت تو بیایم و چشمم به چیزهای باقی‌مانده از جهنم بیفتد که به تنم چسبیده است.*» (همان: ۷۱)

امیر که تغییر را بیشتر در بیرون جستجو می‌کند به راوی تلنگر می‌زند و می‌گوید:

«*این‌قدر سرت توی لاک خودت است که فراموش کرده‌ای زندگی دیگری هم وجود دارد و این زندگی نیست که تو می‌کنی*» (همان:۳۷).

این گفتهٔ امیر دربارهٔ امکان یک زندگی دیگر ما را به یاد شعار مشهور معترضان به جهانی‌شدن می‌اندازد: «جهان دیگری امکان‌پذیر است». این نشان می‌دهد نگاه امیر در مقام یک کارگر به جهان اطرافش به‌درستی با ایده اتوپیایی امکان جهانی دیگر جز «روزگار سیاه» موجود پیوند می‌خورد، اما تلقی او از این جهانِ دیگر نشان‌دهندهٔ محدودیت ایدئولوژیک این نگاه است. این تصور وجود «زندگی دیگر» نمونه دیگری از ارجاع آیرونیک به کمونیسم در ابتدای رمان است. این جهنم، فانتزیِ «جهانی دیگر» را در شخصیت‌ها ایجاد می‌کند. امیر کارگری است که می‌داند در جهنم، در «همین محیط گند و آشغال» زندگی می‌کند؛ از دید او «آینده تاریک است؛ بسیار تاریک»، چنان تاریک که او راه نجاتی جز رفتن ندارد:

«*راه دیگری نیست. باید بروم*» (همان:۸۷)«امیر در جستجوی عدالت است و آن را هیچ‌جا پیدا نمی‌کند می‌گوید: «*آنجا هم بروی برده‌ای*» (همان:۴۸).

اما باید توجه داشت که در این تقابل بین گذشته و آینده یا رفتن و ماندن، علاقهٔ راوی به «ماندن» و «گذشته»

حاصل نگاهی نوستالژیک و ارتجاعی به گذشته نیست:

«من هم گذشته را دوست ندارم. تأسف‌آور است چون گذشته مرا دوست دارد. بعضی وقت‌ها مثل جانوری روی کولم سوار می‌شود و خیال پایین آمدن ندارد» (همان: ۱۵).

این نگاه در برابر نگاه امیر قرار می‌گیرد که «ماندن» و «پوسیدن» را یکی می‌گیرد: «می‌مانی اینجا و می‌پوسی. هیچ‌کدام آینده ندارید. نه تو و نه بچه‌ها، می‌فهمی؟» و مشتاق «حرکت روبه‌جلو» و «پیشرفت» است، یعنی همان ایدئولوژی پیش‌برنده سرمایه‌داری؛ اما واپسین پاراگراف کتاب حاوی پرسش محوری رمان است، راوی از خود می‌پرسد:

«آیا من هم پرنده‌ای دارم؟ پرندهٔ خودم. ولی مگر ممکن است کسی پرنده نداشته باشد» (همان:۱۴۱).

و درست از همین‌جاست که تغییر در راوی رنگی جدی به خودمی‌گیرد. وجه تمایز راوی با باقی شخصیت‌ها در همین آگاهی او از معیوب بودن رؤیاهای اوست. چنان‌که در آغاز مقاله اشاره شد، در این رمان تناقضات اقتصادی جامعه در فضای اندرونی و «چهاردیواری» اتفاق می‌افتد و مواجهه راوی با این تناقضات درون چارچوب «مقدس» خانه باعث «ترک برداشتن» فانتزی‌هایی می‌شود که حول مضمون «زن خانه‌دار» شکل‌گرفته است و فضای اندرونی را همچون پناهگاهی برای رهایی از تناقضات اجتماعی جلوه می‌دهد:

«دیگر هیچ‌جا نمی‌رویم. توی همین چهاردیواری می‌مانیم. سه نفری. انگار برای اولین‌بار است که با واقعیت زندگی‌ام روبرو می‌شوم. انگار تنها امشب قادر هستم مزخرفاتی مانند زندگی مشترک و کانون گرم‌خانه و کوفت و زهرمار را دور بریزم» (همان:۱۱۵).

بنابراین عجیب نیست که در اواخر رمان بامیانجی استعارهٔ «چراغ» تفاوت خود را با امیر چنین بیان می‌کند:

«امیر هم چراغ‌هایش زیاد است. وقتی مال خانه خاموش است، می‌تواند بیرونی‌ها را روشن کند... من فقط... یک چراغ‌دارم. وقتی خاموش می‌شود درونم ظلمت مطلق است» (وفی،۱۳۸۱: ۱۳۶).

بازنمایی

بازنمایی درواقع بازتابی از واقعیت‌های جهان بیرونی نیست، بلکه تصویری جهت داده‌شده از واقعیت در رابطه با متن گفتمان اجتماعی و فرایندهای ایدئولوژیک جاری در آن است(راودراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۱۵۷). در شبکهٔ‌آمیختگی مفهومی، بسیاری ازروابط حیاتی برون‌فضایی، ازجمله رابطهٔ بازنمایی، درقالب رابطهٔ حیاتی درون‌فضاییِ یکتایی فشرده می‌شوند. رابطهٔ حیاتی بازنمایی، رویداد یا چیزی را به رویداد یا چیز دیگر مرتبط می‌کند که بازنمودی از آن، هرچند از جنس دیگر است(همان). در داستان *پرندهٔ من*موارد متعددی از رابطهٔ حیاتی بازنمایی کلامی و غیرکلامی مشاهده می‌شود که به‌عنوان ابزار فضاسازی برای پیش‌آگهی و معرفی شخصیت‌ها و حتی نشان دهندهٔ هویت‌ها و جزئیات شخصیتیِ شخصیت‌های داستان است که برای نشان دادن ایده‌ای خاص یا رخدادهای بعدی به کار گرفته‌شده‌اند؛ برای مثال علاقهٔ‌راوی به دید زدن از چشمی و پنجره که در ادبیات از عناصر ثابت ارجاع به فانتزی محسوب می‌شود اشاره‌ای به همین موضوع است؛ اما رابطهٔ او با فانتزی‌های شخصی‌اش تداعی‌گر فرایند درنوردیدن فانتزی در روانکاوی است:

« فکر می‌کنم رویای من معیوب است. مثل آن بلور ترک برداشته است که حیفم آمد توی سطل آشغال بریزم ولی می‌دانم که دیگر به درد نمی‌خورد» (همان: ۱۰۷).

و یا در مثالی دیگر:

« و به‌صورت تک‌تک مردهای پارک نگاه می‌کنم. ولی عشق مهین شباهتی به هیچ‌کدام از این آدم‌ها ندارد.عشق او نه آروغ می‌زند، نه خودش را می‌خاراند، نه زل‌زل نگاه می‌کند و نه فحش می‌دهد...»(همان: ۱۱۲)

در رابطه با امیر نیز اوضاع ازاین‌قرار است؛ درجایی از رمان، امیر برای ترغیب راوی به مهاجرت، دستش را به دور کمر او می‌اندازد، به آهنگی که شنیده نمی‌شود می‌رقصد و راوی را نیز با خودش به این‌طرف و آن‌طرف می‌کشد: « *چشمانش را می‌بندد. من نمی‌توانم این کار را بکنم. چشمان یکی باید باز باشد تا به مبل و کاردستی شاهین که زیر پاست و فرصت نکرده‌ام بردارم، نخوریم. به او حسودی‌ام می‌شود که می‌تواند با بستن چشم‌هایش سرنوشتش را عوض کند و خودش را در جای بهتری فرض کند. می‌گویم: وای ببخش! پایش را لگد کرده‌ام»* (همان: ۳۹).

این تصاویر با کمک رابطهٔ حیاتی بازنمایی مفهوم دگرگونی هویت و ویرانی را فشرده و تکرار این بازنمایی، مفهوم آمیختهٔ موردنظر را تقویت می‌کند.علاوه بر این، بازنمایی‌های تصویری به‌طور قابل‌توجهی قابلیت فشردن جزئیات فرهنگی و جنسیتی را دارد و همچنین می‌توان گفت به دلیل شمایلی بودن، انگیختگی و صراحت بیشتری دارند (سجودی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۷).

زمان

رابطهٔ حیاتی زمان،بازهٔ زمانی بین دو رویداد را درخود خلاصه می‌کند و شامل زمان سنجه‌ای و زمان برش‌یافته می‌شود. «زمان سنجه‌ای بازهٔ فشرده‌شده بین دو رویداد و زمان برش‌یافته آن حوادث بین دو رخداد که کنار گذاشته می‌شود را فشرده می‌سازند»(لیتلمور و تیلور،۱۳۹۵: ۸۸). در انتهای رمان با دورریختن «*مزخرفاتی مانند زندگی مشترک و کانون گرم‌خانه و کوفت و زهرمار*»، این تنها چراغ باقی‌مانده خاموش می‌شود و برای راوی چیزی نمی‌ماند جز «ظلمت مطلق». اما دقیقاً این خاموش شدن چراغ‌های فانتزی و مواجهه با «ظلمت مطلق» است که به او امکان رویارویی با حقیقت میل خود را می‌دهد و اساس رابطهٔ متفاوت او با «آینده» را می‌سازد. گذشته برای راوی نه یک «بهشتِ» «بدون تناقض» برای گریز از آنتاگونیسم و تعارضات اکنون، بلکه حاوی ریشه‌های دردناک این تعارضات است .این تصور از گذشته در رمان عموماً با مضمون «زیرزمین» پیوند خورده است:

«*همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم*» (وفی، ۱۳۸۱: ۱۳۸)

این همان زیرزمینی است که پدر در آن می‌میرد، مرگی که خاطرهٔ دردناکش وجدان او را معذب می‌کند چراکه در آن نیمه‌شب به‌هنگام شنیدن ضجه‌های احتضار پدر از زیرزمین خود را به خواب‌زده است. بدین ترتیب زیرزمین معرف حفره‌ای تروماتیک در دل گذشته است:

«از هرجهت که به گذشته سفر می‌کنم به این زیرزمین می‌رسم»، زیرزمینی «*با دالان‌های تودرتو*» (وفی،۱۳۸۱: ۵۱).

و انباشته از سایه‌هایی که راوی از آن‌ها هراس دارد:

«من می‌ترسیدم، از تاریکی، از زیرزمین، از سایه‌ها» (همان:۴۶).

فرایندی که راوی در طی رمان از سر می‌گذراند یعنی همان درنوردیدن فانتزی درنهایت به او شهامت و توان رویارویی با هستهٔ تروماتیک گذشته خود، یعنی زیرزمین را می‌دهد:

«*از وقتی کشف کرده‌ام آنجا مکان اول من است زیاد به آنجا سر می‌زنم. این دفعه شهامتش را پیداکرده‌ام که در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش افتادم چراغی به سقف کوتاهش بزنم. زیرزمین دیگر مرا نمی‌ترساند. می‌خواهم به آنجا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس*» (همان: ۱۳۸).

بنابراین، گذشته‌ای که راوی آن را به «جانوری» تشبیه می‌کرد که روی کولش سوار بود و خیال پایین آمدن نداشت، دیگر نه بر دوش او که در دست‌هایش جای گرفته است:

«*می‌خواهم از کنج‌ها و دالان‌هایش باخبر شوم. می‌خواهم پله‌هایش را خوب ببینم. راه‌های درورویش را بشناسم و از نزدیک به آدم‌هایش نگاه کنم. همیشه از توی تاریکی نگاه کرده‌ام و فقط سایه‌ها و اشباحی در آن دیده‌ام. چطور می‌توانستم چیز دیگری ببینم وقتی‌که ترس چشمانم را کور می‌کرد و بیزاری راه نفسم را می‌برید*». ازاین‌رو، او در انتهای رمان خود را به «مسافری» تشبیه می‌کند که «به زادگاهش برمی‌گردد» (همان: ۱۳۹).

چنین است که گویی به نحوی فشرده و موجز پاسخی برای پرسش نهایی راوی فراهم می‌کند: «آیا من هم پرنده‌ای دارم؟»؛ «آینده‌ای» که پرنده راوی بهسویش پر می‌کشد جایی است مدفون در دالان‌های تودرتوی گذشته. پرنده او نه به‌سوی «دنیایی یکدست، بدون تناقض و بدون رنج و حسرت» در آینده، بلکه به‌سوی دنیای «رؤیاهای معیوب»، به‌سوی نقاط کوری درگذشته پرواز می‌کند که مواجهه با آن‌ها تنها راه حقیقی حرکت به‌سوی آینده است.این تصمیم تمام دوران زندگی انسان، روزها و ماها و سال‌ها را در خود خلاصه می‌کند؛انسان با سرمایهٔ زندگانی عظیم پا به عرصهٔ دنیا نهاده، درگذر ساعات و ایام، هرروز بخشی از توان و سرمایهٔ خودرا از دست می‌دهد و این طبیعت زندگی دنیاست.

بحث و نتیجه‌گیری

*پرندهٔ من*ساختار و فرمی ساده دارد و نویسنده با رعایت ویژگی‌های روایترئالیستی زندگی یکخانوادهٔ متوسط به پایین ایرانی و روزمرگی‌های یک زن خانه‌دار را نشان دهد. زنی بی‌نام که نمایندهٔ زنان خانه‌دار است. او یکی از میلیون‌ها زنِ کدبانو و خانه‌دار ایرانی است.راوی (زن) در فضایی زندگی می‌کند که گفتمان غالب و ایدئولوژی هژمونیک جنسیتی، زن را متعلق به محیط «خانه» و «همسری» را مهم‌ترین و بلکه تنها معنای وجودی او می‌داند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد شخصیت‌های اصلی داستان که در جایگاه دروندداد اول قرار می‌گیرند، از طریق روابط حیاتی هویت، تغییر، بازنمایی و زمان با دروندداد دوم مرتبط می‌شوند. دروندادها در ذهن با یکدیگر ادغام‌شده و جنبه‌هایی از دگرگونی هویت افراد جامعه و خسران انسان را نشان می‌دهند. وفی توجه

مخاطب را به روابط حیاتی هویت، تغییر و زمان جلب کرده و بر مسئلهٔ هویت زدایی ودگرگونی شخصیت انسانی تأکید می‌کند. به‌این‌ترتیب این متن، داستان انتخاب و خسران انسان‌ها را روایت می‌کند به‌طوری‌که حتی مخاطب ممکن است متوجه نباشد که در ذهن خود مشغول آمیختن مفاهیم است، ولی می‌توان به‌روشنی برهم‌کنش فضاهای ذهنی، کلامی و غیرکلامی داستان را تحلیل و درک کرد.

منابع

راودراد، اعظم و معصومه تقی زادگان (۱۳۹۲) "*سپیده یا الی، خوانش انتقادی فیلم درباره الی.*" فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال سوم، دوره ۱۶: ۶۳-۶۹.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۷) *کژ نگریستن*، ترجمه صالح نجفی؛ مازیار اسلامی، تهران، نشرمرکز.

سجودی، فرزان، عروجی، نفیسه و فرزانه فرحزاد (۱۳۹۰) "*بررسی روابط بینامتنی در ترجمه بینا نشانه ای فیلم "کنعان" از داستان کوتاه "تیر و تخته""*. نشریه مطالعات تطبیقی هنر، شماره اول: ۷۷-۹۳.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

وفی، فریبا (۱۳۸۱)، *پرندهٔ من*، تهران، نشر مرکز

یارمحمدی ، لطف الله (۱۳۸۳) گفتمان شناسی رایج و انتقادی ، تهران ، نشر هرمس

لیتلمور، جنت وتیلور، جانر (۱۳۹۵) *درآمدی بر نظریه‌های زبانشناسی شناختی همراه با برخی جنبه‌های کاربردی*. ترجمهٔ پارسا بامشادی وشادی انصاریان؛ تهران، نشر کاوش.

Evans, V., & Green, M. (2006). Cognitive Linguistics: An Introduction (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315864327

Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139174220

Fauconnier, G., & Turner, M. (1998), Conceptual integration networks. *Cognitive Science, 22* (2),133-187.

Fauconnier, G. (2000). Compression and global insight. *Cognitive Linguistics, 11*(4), 283-304.

Fauconnier, G., & Turner, M. (2000) Compression and global insight. *Cognitive Linguistics*, 11(3–4), 283–304.

Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic books.

Fauconnier, G., & Turner, M. (2003). Conceptual integration. *Journal of Foreign Languages*, *2*, 2-7.

Joy, A., Sherry, J., & Deschenes, J. (2009). Conceptual blending in advertising. *Journal of Business Research, 62*, 39-40.

Pan, X. (2012). Metaphor in advertisement: *An integrated approach based on conceptual blending theory and relevance theory*. MA Dissertation. East China Normal University.

Turner, M. (1996). *The literary mind: The origins of thought and language*. Oxford University Press.

Turner, M. (1991). *Reading minds: The study of English in the age of cognitive science*. Princeton University Press.

COPYRIGHTS
© 2024 by the authors. Licenses PNU, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0) (http:/creativecommons.org/licenses/by/4.0)