بررسی کارکرد استعاره‌های مفهومی در پرورش درونمایهٔ رمان سمفونی مردگان

محمود صارمی *
دکتر محمّد ایرانی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی
دکتر عامر قیطوری
دانشیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه رازی

چکیده

مقالهٔ پیش رو می‌کوشد با تکیه بر «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» نظامهای استعاری حاکم بر رمان سمفونی مردگان (۱۳٦۸) را نشان دهد و بر اساس آنها برجسته‌ترین درونمایه‌های رمان را معرفی، و اثبات کند که این نظامهای استعاری قدرتمند، متن را به کل منسجم و یکپارچه‌ای تبدیل کرده است؛ از این رو با بررسی استعاره‌های خُردِ رمان، سه نوع استعارهٔ مفهومی «جهتی»، «وجودی» و «ساختاری» در متن شناسایی و معرفی شده‌است که هر کدام یک مضمون محوری را پرورش می‌دهد. پژوهش به این نتیجه می‌رسد که مؤلّف بر اساس این سه استعاره، جهان‌نگریها و مضمونهای حاکم بر ذهن خود را در قالب سه «نگاشت کلان» «قدرت، بالا است/ ضعف، پایین است»، «انسان، حیوان است» و «زندگی، جنگ است» عرضه کرده‌است. این طرحواره‌ها نمودار نظام فکری مسلّط بر ذهن نویسنده است که به شکلی نامحسوس در سراسر متن گسترش یافته و سبب انسجام محتوایی آن نیز شده است.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، رمان سمفونی مردگان، عباس معروفی، استعاره و درونمایه در رمان فارسی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/٥/٤

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه (نویسنده مسئول)saremi.m4@gmail.com

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

۱. درآمد

«نظریهٔ استعاره‌های مفهومی»[1] پس از چهار دهه، دیگر از حدّ یک روش زبانشناختیِ صرف برای کشف و معرفی انواع استعاره‌های مفهومی در آثار مختلف یا سخنرانیهای سیاسی–اقتصادی و امثال آنها فراتر رفته‌است. این نظریه بخوبی توانسته است جایگاه خود را در مطالعات سبک‌شناسی، نقد ادبی و هم چنین تحقیقات میان‌رشته‌ای تثبیت کند.

یکی از زمینه‌هایی که پژوهشگران ما به آن توجه کمتر کرده‌اند و جای آن در پژوهشهای ادبی ما خالی است، نقد و تحلیل ساختاری و محتوایی آثار داستانی براساس مطالعات معنی‌شناختی است. به کمک «نظریهٔ معاصر استعاره» می‌توان عناصر مختلف آثار داستانی را تحلیل و ارزیابی کرد و به الگوهای جدیدی از سبک‌شناسی و نقد در این‌گونه متون دست یافت. این مقاله قصد دارد براساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی (لیکاف و جانسون؛ ۱۹۸۰) و با توجه به اصول و روشهای مطرح «سبک‌شناسی شناختی»[2]، استعاره‌های محوری رمان ***سمفونی مردگان*** (معروفی؛ ۱۳۶۸) را کشف و معرفی کند. هدف از شناسایی این استعاره‌ها، یکی تبیین دقیق و روشمند درونمایهٔ[3] رمان و دیگری بررسی میزان تأثیر این استعاره‌ها در انسجام‌بخشی به ساختار درونی اثر است. از آنجا که این روش بر اصول سبک‌شناسی شناختی مبتنی، سبک‌شناسی علم بررسی بسامدهاست، بررسی بسامد استعاره‌های خرد و چگونگی پراکنش آنها در متن رمان و ارائه الگوی شناختی دقیق از آنها، مهم‌ترین گامی است که ما را به شناخت استعاره‌های محوری یا «استعاره‌های کلان» اثر می‌رساند.

مهمترین پرسشهای پژوهش عبارت است از:

۱. استعاره‌های مفهومی در انسجام متن رمان چه نقشی دارد؟

۲. کدام طرحواره‌های محوری در سمفونی مردگان به کار رفته است؟

۳. با توجه به الگوهای شناختی مسلط بر متن، درونمایه(های) اصلی رمان کدام است؟

۲. پیشینه پژوهش

معنی‌شناسان شناختی با طرح نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در مقابل یک سنت دیرپا و سرسخت قرار گرفتند؛ سنتی که استعاره را جزء خارج از زبان، و اصلا ابزاری زینتی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

فرض می‌کرد. آنها با این نظریه بکلی تعریف و جایگاه استعاره را تغییر دادند و آن را جزء جدایی‌ناپذیر زبان و در مرکز اندیشه معرفی کردند. لیکاف[٤] و جانسون[٥] بنیانگذاران این نظریه هستند؛ اما خود لیکاف در مقاله «نظریهٔ معاصر استعاره» می‌گوید: «ردی[٦] نخستین کسی بود که این ویژگیها را در تحلیلی دقیق و بی‌کم‌وکاست نشان داد» (۱۳۹۰: ۱۳۸). آنچه اثر لیکاف و جانسون را متمایز می‌کرد ارائه تحلیلی فراگیر و نظام‌مند با ارائه شواهد گوناگون در زبان بود (افراشی و دیگران، ١٣٩٤: ٤٢). بعداً لیکاف در کتاب *زنان، آتش و چیزهای خطرناک؛ آنچه مقوله‌ها در مورد ذهن آشکار می‌کنند* (١٩٨٦) و مقاله «نظریهٔ معاصر استعاره» (۱۹۹۳) به گسترش آرای خود پرداخت. مارک جانسون نیز در کتاب *بدن در ذهن* نظریهٔ «طرحواره‌های تصوّری» را مطرح کرد. زولتان کوچش[٧] از جمله کسانی است که با نگاهی نو به نظریه لیکاف و جانسون پرداخت و آن‌را در کتابهای *استعاره در فرهنگ؛ جهان شمولیت و تنوع* (۲۰۰۵)، *زبان، تفکر و فرهنگ* (۲۰۰٦)، و دو کتاب ارزشمند *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره* (۲۰۱۰) و *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره* (۲۰۱۵) گسترش داد.

ترنر[٨] در سال ۱۹۸۷ در کتابی به نام *مرگ، مادر زیبایی است* نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را در ادبیات به کار گرفت و سپس در ۱۹۸۹ کتابی با نام *فراتر از استدلال محض، راهنمای مطالعه استعاره شعری* را به همراه لیکاف نوشت. اوج نظریه‌پردازی ترنر درباره شعرشناسی‌شناختی در کتاب *ذهن ادبی* (۱۹۹٦) دیده می‌شود (افراشی، ۱۳۹۵: ۲۱).

این نظریه در زبان فارسی مورد استقبال گستردهٔ پژوهشگران قرارگرفت و بر اساس آن تحقیقات قابل توجّهی در سالهای اخیر ارائه شده است. از میان این پژوهشها به چند نمونه از مواردی اشاره می‌شود که آثار ادبی را تحلیل و بررسی کرده‌اند. زهره هاشمی (۱۳۹۲) در رسالهٔ دکتری خود به «بررسی نظامهای استعاری عشق در پنج متن عرفانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی» پرداخته و نشان داده که مفهوم عشق در نظر این عارفان چگونه ساختاربندی و مفهومی شده است. رخساره سهرابی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه «بررسی استعاره در شعر سنتی و شعر نو بر اساس دیدگاه شناختی»، ویژگیهای شناختی شعر حافظ و سهراب سپهری را بررسی کرده است. مصطفی گرجی و محمود صارمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل استعارهٔ رفتن در شعر قیصرامین‌پور برمبنای معنی‌شناسی شناختی»، مفهوم زندگی و مرگ را در اشعار قیصر امین‌پور بررسی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

و تحلیل کرده و نشان داده‌اند که این مفاهیم در قالب نگاشت عام «زندگی سفر است» مفهوم سازی شده است. شیوا روستایی (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامهٔ خود «بررسی طرحواره‌های تصوری در رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی»، نمونه‌هایی از این نوع استعاره‌ها را در این رمان استخراج، و تنها به ذکر بسامد هر کدام بسنده کرده است. در این پژوهش تحلیلهای محتوایی و سبک‌شناختی دیده نمی‌شود. علیرضا اسدی و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی کاربرد نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در تعیین سبک نوشتار زنانه؛ مطالعهٔ موردی چهار رمان سووشون، پرندهٔ من، دالان بهشت و ای کاش گل سرخ نبود» به تأثیر فکر و هویت و زندگی زنانه برشکل‌گیری الگوهای استعاری و سبک زنانه در آثار مورد نظر پرداخته‌اند. مطهره قبادی و فاطمه خان‌محمدی (۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «استعارهٔ مفهومی در دو رمان مرتبط با دفاع مقدس (مطالعه موردی، نخل و کوه)» با بررسی مفاهیم پرکاربرد در رمانهای «زمین سوخته» اثر احمد محمود و «وقتی کوه گم شد» از بهزاد بهزادپور و ارائه بیست عبارت استعاری از هر رمان به این نتیجه می‌رسند که در رمان محمود استعاره هستی‌شناختی و در اثر بهزادپور استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری بیشترین بسامد را دارد. نویسندگان ضمن تأیید اختلاف در نگرش نویسندگان به مقوله‌های جنگ و دفاع به نقاط مشترک این دو اثر بر اساس استعاره‌های مفهومی آنها نیز پرداخته، و اشاره کرده‌اند که استعاره‌های مفهومی، چند صدایی باختینی در این آثار را هم نشان می‌دهد.

از سوی دیگر نقد و تحلیلهای فراوانی هم بر رمان سمفونی مردگان نوشته شده است. سیمین بهبهانی (۱۳۷۰) در مقالهٔ «نقد کتاب رمان سمفونی مردگان» آن را داستان «جامعه‌ای بیمار و منحط» می‌داند که «سرانجامی جز زوال ندارد» و در پاسخ کسانی که معروفی را به الگوبرداری از «خشم و هیاهو» متّهم می‌کنند، می‌نویسد: «نمی‌توان یکی را رونوشت دیگری به شمارآورد» (بهبهانی، ۱۳۷۰؛ ۱٤۰). الهام یکتا (۱۳۸٤) نیز در کتاب *ازل تا ابد*، رمان را از زوایای گوناگون از جمله بستر تاریخی قصهٔ هابیل و قابیل و نزاع دو برادر بررسی می‌کند و معتقد است که درونمایهٔ اصلی رمان، «چالشی بر سر عدالت است» (یکتا، ۱۳۸٤، ۳۰۳). او به ساختار دایره‌وار رمان و انسجام محتوایی آن در عین آشفتگیهای ظاهری آن نیز اشاره می‌کند و می‌نویسد: «می‌توان با چیدمان متفاوتی زیرساخت دایره‌ای رمان را به روساخت هم منتقل کرد به این معنا که رمان تمامی یک

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

دوران را در برمی‌گیرد؛ اگرچه آن را به شکل مقطع و بریده بریده ارائه می‌دهد» (همان، ۳۰۳-۳۰٤). حسن میرعابدینی (۱۳۸۵) در کتاب *صد سال داستان نویسی ایران* به معرفی ساختار و پاره‌ای از مضمونهای رمان پرداخته است. حسین بیات (۱۳۹۰) نیز در بخشی از کتاب *داستان نویسی جریان سیّال ذهن* آن را با خشم و هیاهوی فاکنر مقایسه، و شگردهای روایت، زمان و برخی از نمادهای رمان را تحلیل و بررسی کرده است. حورا یاوری (۱۳۸٦) در مقالهٔ «بررسی کتاب سمفونی مردگان» شخصیت‌های اثر را با دیدگاهی روانکاوانه تحلیل و ارزیابی کرده است. حسین ثنایی‌مقدم (۱۳۸۸) در پایان‌نامه خود با عنوان «نقد و تحلیل آثار عباس معروفی» به تحلیل جامعی از آثار داستانی معروفی از جمله رمان سمفونی مردگان پرداخته و ویژگیهای ساختاری و محتوایی هر اثر را بررسی کرده است. هم‌چنین بسیاری دیگر از محققان به بازشناسی مضمونها و شگردهای روایتگری این اثر پرداخته‌اند؛ اما پژوهشی یافت نشد که کارکرد استعاره‌های مفهومی را در این رمان بررسی کرده باشد.

۳. مباحث نظری

۱-۳ استعاره‌های مفهومی

نظریه‌ای که لیکاف و جانسون در کتاب معروف «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم[۹]»، مطرح کردند در نگرش همگان نسبت به مبحث استعاره تغییری بنیادین ایجاد کرد و آن را به کلیدواژهٔ اصلی معنی‌شناسی شناختی مبدل ساخت؛ واژه‌ای که تا پیش از آن چندان مورد توجه زبانشناسان نبود و بیشتر ابزاری عاریتی و زینتی در دست بلاغیونِ سنّتگرا بود. این نظریه نشان داد که باید تعریف و تفسیرمان را از استعاره تغییر دهیم. استعاره را نه در حاشیه، که در خودِ متن باید جستجو کرد؛ در خود ذهن و اندیشه، نه در زبان و کلام (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۷؛ نیز: راسخ‌مهند، ۱۳۹٦: ۵۹). جانسون در این باره می‌نویسد: « من استعاره را به مفهوم سنتی به مثابه صنعت گفتار به کار نمی‌برم؛ برعکس، آن را ساختاری فراگیر و ضروری از فهم انسان می‌دانم که به کمک آن ما جهان را به صورت مجازی درک می‌کنیم» (۱۳۹۸: ۲۳). پس از این، استعاره در مرکز اندیشه جای گرفت و مشخص شد که اساساً بسیاری از تصوّرات ما از عالم هستی، استعاری است.

طبق نظر لیکاف و جانسون - برخلاف نظر بلاغیون- دسترسی به استعاره، سخت و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

دشوار نیست. آنها معتقدند که استعاره‌های مفهومی جزئی از زبان است و در ذهن و زبان همه افراد حضور دارد و «چون استعاره‌های مفهومی و نگاشتهای آنها براحتی دسترس‌پذیر است، سخنگویان / مفهوم‌سازان در جریان ارتباطات روزمره، هر زمان به معنیهای مبتنی بر این نگاشتها نیاز داشته باشند، می‌توانند آنها را براحتی به کار ببرند» (کوچش، ۱۳۹٦: ۷). بر اساس همین اصل، زبانشناسان شناختی، یک الگو از معنی‌سازی را (تقریباً به اتفاق آرا) فرض می‌گیرند که می‌توان آن را به این صورت توصیف کرد:

> مردم بر مبنای تجربه‌های بدنی خود درباره جهان، دانش کسب می‌کنند و درباره جهان مفهوم می‌سازند. بازنمودهای ذهنیِ ناشی از این تجارب بدنی در فعالیتهای اجتماعی ما حک، و در جریان آن، این امکان برای ما فراهم می‌شود که جنبه‌های مختلف جهان را با دیگران به اشتراک بگذاریم (همان: ۸).

زبانشناسی شناختی معتقد است علاوه بر شباهتهای عینیِ از پیش موجود، استعاره‌های مفهومی بر پایهٔ مجموعه‌ای از تجربیات بشر شکل گرفته است؛ از آن جمله می‌توان به روابط تجربی، انواع مختلف شباهتهای انتزاعی، بنیانهای زیستی و فرهنگی و غیره اشاره کرد (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۲۱). بنابراین، درک مفاهیمی چون خوب و بد، زندگی و مرگ، ظلم و عدل، عشق و نفرت، رشد و فساد و مانند اینها به کمک استعاره‌هایی میسر می‌شود که از طریق تجربه‌های زیستی به دست می‌آید.

> در نظریهٔ استعاره‌های مفهومی، استعاره در معنای وسیعتر به مثابهٔ مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه برحسبِ حوزهٔ دیگر، تعبیر می‌شود. حوزه‌ای که برای درک حوزهٔ دیگر به کار می‌رود از حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، نوعاً فیزیکی‌تر، تجربهٔ آن مستقیم‌تر و شناخته‌شده‌تر است؛ حوزهٔ دوم نوعاً انتزاعی‌تر، تجربهٔ آن غیرمستقیم‌تر و کمتر شناخته‌شده است (کوچش، ۱۳۹٦: ۱٤).

۲-۳ انواع استعاره‌های مفهومی

معنی‌شناسان چند الگوی شناختی را فرایندهای اصلی مفهوم‌سازی و انتقال معنا معرفی می‌کنند که هر کدام به اختصار توضیح داده می‌شود.

۱-۲-۳ استعاره‌های جهتی[۱۰]

به اعتقاد معنی‌شناسان، بدن انسان، اساس خلق بسیاری از استعاره‌های مفهومی واقع می‌شود؛ به عبارت دیگر از آنجا که بدن انسان، مکانمند و فضایی است در تولید و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

انتقال بسیاری از مفاهیم نقشی بنیادین دارد؛ به این ترتیب امور غیرحسی و انتزاعی با توجه به موقعیت فیزیکی جسم انسان شناسانده می‌شود.

استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازماندهی می‌کند: یکی مفاهیم ساده فضایی مثل بالا / پایین، جلو/ عقب و ... و دیگری مفاهیم مربوط به قلمرو قضاوتهای ذهنی، احساسات و عواطف، عقاید و ... .

- ***بالاترین*** مقام وزارت، استعفا داد.
- ***سطح پایین*** درآمد، قشر ضعیف جامعه را آزار می‌دهد.

۲-۲-۳ استعاره‌های هستی‌شناختی[۱۱]

این نوع از استعاره‌های مفهومی، شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیتها و عقاید را به مثابه هستی یا جوهر فراهم می‌سازد. تجربه‌های ما از اجسام فیزیکی (بویژه جسم خودمان) بنیانی را برای گسترهٔ وسیع و گوناگونی از استعاره‌های هستی‌شناختی فراهم می‌سازد (لیکاف، ۱۳۹۵:۵۰)؛ چنانکه در مثالهای زیر می‌بینیم:

- اصغر ***کودکی تلخی*** داشته است.

در این مثال مفهوم ***کودکی*** به مثابه خوراکی مفهوم‌سازی شده‌است.

- رضا در ***عشق*** مینا ***می‌سوزد***.

در این نمونه هم مفهوم عشق به مثابه آتش مفهوم‌سازی شده‌است.

۳-۲-۳ استعاره‌های ساختاری[۱۲]

استعاره‌های ساختاری به ما اجازه می‌دهد علاوه بر جهتمند ساختن مفاهیم، ارجاع به آنها، کمّی کردن آنها و...، یعنی عملکردهایی که با استعاره‌های هستی‌شناختی و جهت‌مند ساده نیز امکان‌پذیر است، عملکردهای بسیار بیشتری داشته باشیم. آنها به ما اجازه می‌دهند از مفهومی بشدت ساختمند و آشکارا تعریف شده برای ساختار بخشیدن به مفهومی دیگر استفاده کنیم؛ مانند بحثِ منطقی، جنگ است (همان: ۱۰۹و۱۰۸). در این گونه از استعاره‌ها، یک مفهوم در چارچوبِ مفهومی دیگر نگاشته می‌شود. مفاهیم، متناظر یکدیگر است؛ چنانکه ساختار مفهومی عشق بر ساختار عینی و ملموس سفر نگاشته می‌شود و می‌گوییم: در ***مسیر عشق*** باید همراه و همدل باشیم.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

۳-۳ سبک‌شناسی شناختی

سبک‌شناسی شناختی[۱۳] رویکرد نوینی است که در دو دهۀ اخیر رشد و نمو یافته و افقهای نوینی در مطالعات سبک‌شناختی، پیش‌روی پژوهشگران این حوزه گشوده است؛ رویکردی که در واقع مولود مطالعات معنی‌شناسی نوین بویژه نظریات لیکاف و جانسون است. این رویکرد بدرستی بخشی از کارآمدی و ظرفیتهای نهفتۀ نظریات آنان را نشان داده است.

> سبک‌شناسی شناختی نوعی تحلیل است که هم دقتها و جزئی‌نگریهای سبک‌شناسی شناختی و هم روشهای زباشناسی را در بررسی متن ادبی داراست و هم از زمینه‌های نظری و روشمندی در بررسی ساختارها و فرایندهای شناختی بهره می‌گیرد. این ساختارها و فرایندها در واقع همان خاستگاه تولید متن و منشأ درک و دریافت زبانی است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

پژوهشگر در سبک‌شناسی شناختی دو هدف اساسی را دنبال می‌کند: یکی بررسی و کشف عوامل و زمینه‌های تولید عناصر زبانی برجسته در متن و دیگر بررسی و تبیین فرایندهای درک و دریافت این ساختارهای سبکی از سوی خواننده متن. بنابراین از یک سو به دنبال شناختِ «بافت»[۱۴] است و از سوی دیگر در پی فرایند «تفسیر».

٤-۳ جایگاه استعاره در سبک‌شناسی شناختی

از آنجا که استعاره، کلیدی‌ترین اصطلاح در معنی‌شناسی شناختی است و محور اغلب مباحث این رشته به شمار می‌رود، طبیعتاً در سبک‌شناسی شناختی نیز بررسی جایگاه استعاره‌های مفهومی در شکل‌گیری نظامهای خاصّ استعاری متن، اهمیت ویژه‌ای دارد. شناخت الگوهای شناختی استعاره در رویکرد سبک‌شناسی شناختی به قصد تبیین ویژگیهای سبکی هر اثر، اساسی‌ترین کاری است که محقّق سبک‌شناس انجام می‌دهد. در این راستا بررسی بسامد انواع استعاره‌های مفهومی، بافتهای گوناگون این استعاره‌ها، نقش آنها در شکل‌گیری ساختارهای بیرونی و درونی اثر و هم چنین کارکردی که در انسجام متن دارند از جمله اقداماتی است که افقها و ساحتهای جدیدی از متن را به روی منتقد می‌گشاید.

> یکی از شاخصه‌های مهم سبک، مسأله تکرار و تداوم رفتارهای زبانی خاص در یک پیکره متنی است. سبک، زمانی هویت پیدا می‌کند که تکرار و تداوم عناصر صوری و محتوایی در سخن یک گوینده محسوس باشد. لازمه شکل‌گیری سبک

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

وجود بسامد زیاد مشخصه‌های سبک‌ساز است و نـه کـاربرد انـدک و رخـدادهای اتفاقی در متن. بسامد یا میزان تکرار ویژگـی سـبکی در علـم سبک‌شناسـی، کلیـد تفسیر سبک است. تکرار و تداوم در واقع، مهمترین عامل شکل‌گیری سبک اسـت؛ گرچه گاه آگاهانه و قصدی صورت گیرد، تکرار در آثار ادبی، طبیعی و ناخودآگـاه است (فتوحی، ۱۳۹۲: ٤٩و٤٨).

۳-۵ استعاره و انسجام متن

مقصود ما از استعارهٔ خرد[۱۵] در این مقاله همان نمونه‌های واحدی است که جای جـای در متن اثر شناسایی و ذکر می‌شود و هر کدام ذیل نگاشت خاصی قـرار می‌گیـرد؛ امـا استعارهٔ کلان[۱٦] مفهوم کلی و انگارهٔ عامی است که در تک‌تک استعاره‌های خـرد مـتن پراکنده، و البته «جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روسـاخت مـتن ظاهر می‌شود» (کـوچش، ۱۳۹۳: ۹۰). آنچه بعضـاً در متـون ادبـی نمـود روسـاختی پیـدا می‌کند، استعاره‌های خرد است؛ اما آنچـه در زیرسـاخت ایـن اسـتعاره‌ها وجـود دارد، استعاره‌های کلان است که استعاره‌های خرد را سامان می‌بخشند (همان: ۸۹). نکتهٔ قابـل تأمّل این است که همین درهم‌آمیختگی و ارتباط تنگاتنگ و البته پنهـانی و مـؤثر ایـن استعاره‌ها سبب نوعی انسجام درونی و محتوایی در متن می‌شود؛ همان انسـجامی کـه مورد نظر رمانتیکها بود و از آن با عنوان وحدت انداموار یاد می‌کردند.

رمانتیکها معتقد بودند که یک اثر ادبی کلیتـی اسـت ادبـی کـه در بـین اجـزای آن پیوندی انداموار و ارگانیک وجود دارد. هر جزء در یک اثر هنری، خواه شعر، خواه رمان، خواه داستان کوتاه و سایر انواع ادبی، موجب ایجـاد تـأثیرات کلـی در ذهـن خواننده می‌شود که این تأثیر، هم از تک تک اجزا ناشـی می‌شـود و هـم ناشـی از ارتباط مجموع اینهاست (مقدادی،۱۳۹۷: ۵۱۸).

۳-٦ درونمایه و استعاره

درونمایه را فکر اصلی و مسلّط بر هر اثری دانسته‌اند و از آن به عنوان خط یـا رشـته‌ای نام می‌برند که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیتهای داستان را به هم پیونـد می‌دهـد (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۷٤). ماکسیم گورکی می‌نویسد:

مضمون، عبارت از اندیشه‌ای است که از تجربه مؤلّف گرفته می‌شود؛ اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او نهاده است؛ ولی در انبان تأثیرات او به صورت خام

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد» (همان: ۱۷۷).

بنابراین می‌توان گفت که درونمایه (مضمون) نمودار اندیشه‌های خاصِّ مؤلّف و به عبارتی بیانگر جهان‌نگری و بینش شخصی اوست؛ حاصل تأمّلات، تأثّرات، تجربیات و دریافتهای آگاهانه‌ای است که آرام آرام و در طول زندگی، ساختار و قوامی استوار یافته است و اکنون خود را در قالبی نو و خلّاقانه نشان می‌دهد.

نوآوری و خلّاقیت در طرح و گسترش درونمایه از سویی به پختگی و تکامل آن فکر و اندیشه بستگی دارد و از سوی دیگر حاصل هنرمندی و تسلّط نویسنده بر شیوه روایتگری است. شیوهٔ طرح و گسترش مضمون در قدرت و استحکام اثر تأثیر بسزایی دارد؛ به همین دلیل نقش درونمایه در داستان از هر عنصر دیگری مهمتر است. درونمایه عنصری هماهنگ‌کننده و انسجام‌بخش است و به عناصر دیگر هویّت و جهت می‌دهد.

> داستان وقتی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساخت و ترکیب آن در عناصر تشکیل دهنده‌اش وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همه عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم پیوسته و هر عنصری دلالت ضمنی بر عنصر دیگر بکند. این خصوصیت، یعنی ایجاد هماهنگی و وحدت را درونمایه در داستان به عهده می‌گیرد (همان: ۱۷۳).

از جمله راه‌های پرورش درونمایه، بهره‌گیری عالمانه از نمادها، کنایات و استعاره‌های متعدد در متن است. به کارگیری درست این ابزارها از سویی جنبه‌های مختلف اندیشه‌های مؤلّف را آشکار می‌کند و از سوی دیگر پراکنش یکنواخت آنها در متن موجب پیوستگی و انسجام آن می‌شود.

استعاره‌های مفهومی به لحاظ خاستگاه ویژه‌ای که در اندیشه و زبان انسان دارد، خواسته یا ناخواسته بر چنین امری- پرورش درونمایه- تأثیر خواهد گذاشت. به همین دلیل اتخاذ رویکرد شناختی در بررسی هر متن بروشنی قوّت و ضعف درونمایهٔ آن را آشکار می‌سازد؛ به عبارت دیگر درونمایه می‌تواند به شکل طرحوارهٔ محوری در سراسر اثر گسترده شود و همچون شبکه‌ای منسجم و یکپارچه تمام عناصر ریز و درشت متن را به یکدیگر پیوند بزند. این طرحوارهٔ محوری و کلان نیز حاصل همان نمادها، تصاویر و استعاره‌های منفردی است که در جای جای اثر به کار رفته است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

۳-۷ درونمایه در سمفونی مردگان

سمفونی مردگان، شناخته‌شده‌ترین اثر عباس معروفی است که پس از انتشار بسرعت جایگاه خود را در میان آثار داستانی ایران پیدا کرد و مورد قبول بسیاری از منتقدان و صاحبنظران قرار گرفت. این رمان از ساختاری نو و شیوهٔ روایتی مدرن بهره‌مند است. سمفونی مردگان دارای چهار موومان است. موومان پایانی در واقع بازگشتی است به موومان یکم و بخش دوم آن است که به شیوهٔ جریان سیّال ذهن نوشته شده و با زاویهٔ دید مرکب سوم شخص و اول شخص درونی اورهان و برخی شخصیت‌های دیگر روایت شده است.

معروفی در این رمان دو زمان را روایت می‌کند: بیست و چهار ساعت پایانی زندگی اورهان که در واقع زمان خطی و بیرونی اثر است و چهل و سه سال از تاریخچهٔ خاطرات خانوادگی و اوضاع سیاسی- اجتماعی اردبیل. او در این روایت به «ترسیم زندگی یک خانواده، تاریخچهٔ بیماریها، آشفتگیها و دیوانگیهایِ الگویی و گره‌های سرکوفتهٔ جنسی» (یاوری، ۱۳۸۹: ۱۶۲) آنها می‌پردازد.

برجسته‌ترین مضمون اثر، تقابل دو برادر است به نامهای اورهان و آیدین که یکی نمایندهٔ جامعهٔ سنّتی، متعصّب و منفعت‌طلب است و دیگری نمایندهٔ قشر روشنفکر، متجدّد و آزادیخواه. نویسنده با ذکر ترجمهٔ آیه ۲۶ سورهٔ مبارکهٔ مائده، که به داستان هابیل وقابیل اشاره می‌کند، آن را در بستر تاریخی کهن گسترانده است. همین امر برخی از پژوهشگران و منتقدان را به گمان انداخته‌است که درونمایهٔ اصلی اثر باید مفهوم اساطیری «برادرکشی» و مسأله «مرگ و مرگ‌اندیشی» باشد (هاشمیان و دهقان‌پور، ۱۳۸۹؛ پورعزیز، ۱۳۹۵؛ امیدعلی، ۱۳۹۷)؛ حتی خود مؤلّف نیز بر محوری‌بودن این مضمون تأکید می‌کند:

> من هابیل و قابیل درونم را روایت می‌کنم. مصداق قابیل در رمان، اورهان و مصداق هابیل آیدین است. همه چیز نسبی است. بدِ بد و خوب مطلق وجود ندارد؛ به عبارت دیگر اختلاف آیدین و اورهان نزاع ازَلی و ابدی است؛ به همین دلیل این نوع درونمایه به زمان خاصی تعلق ندارد بلکه تمام زمانها را دربرمی‌گیرد (پورعزیز، ۱۳۹۵: ٦٨).

واقعیت این است که محدود کردن آثار برجستهٔ داستانی- بویژه رمان- به یک درونمایه، بخش مهمی از موجودیت و توان آن آثار را محو و سرکوب می‌کند. به اعتقاد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

برخی از صاحبنظران، آثار بزرگ ادبی از جمله رمان و شعر، تنها یک درونمایه ندارند؛ بلکه ممکن است در کنار درونمایهٔ اصلی، یک یا چند درونمایهٔ فرعی و ضمنی هم باشد که این درونمایه‌های ضمنی «در معانی تصاویر تکوین یابنده تجسّم و نمود می‌یابد» (آبرامز، ۱۳۸۷: ۲۵٦). هاوتورن معتقد است که « رمان پیچیده، مسلماً مستعد تحلیل بر حسب شمار زیادی از درونمایه‌های مختلف و چه بسا در هم تنیده است» (۱۳۹۵: ۸۳). او هم چنین از درونمایهٔ آشکار و پنهان سخن می‌گوید و می‌نویسد: «یا نویسنده آگاهانه قصد کرده است چنین باشد یا متقابلاً، خواننده/ منتقد آن را در مقام عنصری کشف می‌کند که شاید حتی نویسنده هم بر آن وقوف نداشته باشد» (همان: ۸۲).

بنابراین اگر گاهی نویسنده هم از درونمایهٔ آشکاری در اثر خود سخن می‌گوید و احیاناً دیگر درونمایه‌های پنهان آن را نمی‌بیند، ناشی از همین ویژگی پنهان بودن درونمایه‌ها است.

٤. بحث و بررسی

یافتن الگوهای استعاری مسلّط بر متن در سبک‌شناسی شناختی ، راه ارزیابیها و تحلیلهای بعدی را باز می‌کند و سبک‌شناس می‌تواند بر اساس الگوها به نتایجی منطقی و علمی برسد. بر همین اساس در رمان سمفونی مردگان برای هر یک از انواع سه‌گانهٔ استعاره‌های شناختی، که در بخش مقدمه معرفی شد، نمونه‌های فراوانی به دست آمد. در ارزیابی و دسته‌بندی این نمونه‌ها مشخص شد که از میان انواع استعاره‌های جهتی، بیشترین تعداد مربوط است به الگوی جهتی «بالا/ پایین» و از میان استعاره‌های هستی‌شناختی، بیشترین بسامد را الگوی «انسان، حیوان است» دارد. هم چنین از مجموع استعاره‌های ساختاری، الگوی استعاری « زندگی، جنگ/ رقابت است» بیشترین بسامد را دارد.

٤-١ کلان استعارهٔ جهتی (بالا- پایین)

استعارهٔ جهتی بالا- پایین بیشترین بسامد را از میان انواع استعاره‌های جهتی در رمان سمفونی مردگان دارد. نگاشت استعاری بالا- پایین در این اثر در راستای عینی‌سازی مفاهیم متضادی چون قدرت- ضعف، تواضع- غرور، آزادی- اسارت، خوب- بد و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

امثال اینها به کار رفته است؛ اما بیشترین آنها به مفهوم «قدرت- ضعف» مربوط است که نگاشت استعاری آن چنین است: «قدرت، بالاست/ ضعف، پایین است.»

این الگو به شکل طرحواره‌ای استعاری، درونمایهٔ محوری رمان را بازافرینی و القا می‌کند: «جامعهٔ ایران جامعه‌ای دوقطبی و طبقاتی است». در طبقهٔ بالا نمایندگانِ «جریان فکری سلطه‌جو و گروه حاکم» مستقرند. پدر و اورهان، نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار و متعصّب ایرانی هستند. ایاز پاسبان، نمایندهٔ حاکمیّت وقت ایران و حافظ امنیّت است که بر تمام مقدَرات مردم، حتی پدر و اورهان مسلّط است. آقای لُرد، نمایندهٔ استعمارِ پیر انگلیس است و انوشیروان آبادانی، نمایندهٔ استعمار نو امریکایی، سربازان و نیروهای روس هم نمایندهٔ استثمار شوروی هستند و خانوادهٔ میرزایان، نمایندهٔ قشر سرمایه‌داری است که با بهره‌کشی از نیروی کار ارزان و خلّاق ایرانی، خانهٔ آمال و آرزوهای خود را در جای دیگری (امریکا) بنا می‌کند.

پیش از پرداختن به نمونه‌ها باید اشاره کرد که این استعاره‌ها به دو شکل در اثر به کار رفته است: یکی استعاره‌هایی که از زبان راوی داستان یا دیگر شخصیت‌ها بیان می‌شود و غالباً قراردادی و خودکار است و دیگر از طریق نمادها و تصاویر و موقعیتهای فیزیکی و مکانیِ طراحی‌شده در اثر که احیاناً حاصل تأمل و تعمَد نویسنده است. به این نوعِ دوم، استعاره‌های بدیع می‌گویند. معنی‌شناسانی چون لیکاف، ترنر و گیبز بر این باورند که «شاعران [و نویسندگان] برای خلق زبان غیر قراردادی و «ایماژها» از زبان و تفکر روزمره بهره می‌برند» (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۳)؛ یعنی اساس خلق استعاره‌های بدیع و شاعرانه در هر متنی، زبان خودکار و فرایند شناختی ذهن است. نمود استعاره‌های بدیع در سمفونی مردگان را می‌توان در موقعیتهای نمادینی چون تصویر اتاق بالا، زیرزمین، آشپزخانه و پستوی خانهٔ پدری، گودالی که کارخانهٔ پنکه سازی در آن قرارگرفته، زیرزمینی که آیدین در آن مشغول کار است و شورآبی، پاپاخ و پالتو، پرنده‌هایی چون کلاغ و مرغ مهاجر و پرندهٔ صلح مشاهده کرد. هرکدام از این تصاویر به این دلیل که از ویژگی تکرار برخوردارند، هم به نماد تبدیل شده است و هم نوعی موتیف (بنمایه) به شمار می‌رود و مضمون خاصّی را در رمان تقویت می‌کند.

با توجه به این مباحث در نمونه‌های زیر نشان داده می‌شود که هریک از قشرهای جامعهٔ طبقاتی ایران، چگونه به کمک استعارهٔ جهتی بالا- پایین، معرفی و تصویرسازی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

شده است:

الف) پدر و اورهـان: جـابر اورخـانی پـدری اسـت متعصَـب، سـَتَگرا، خرافـی و منفعت‌طلب. او از میـان فرزنـدانش از اورهـان بیشـتر حمایـت می‌کنـد؛ زیـرا افکـار و رفتارش شبیه پدر است. در مقابل، آیدین را بشدت سرزنش و سرکوب می‌کند؛ چراکـه با این افکار و کردار مخالف است و تفکّراتی نوگرایانه دارد.

بنابراین پدر و اورهان نمایندهٔ جامعهٔ سنتی و مردسـالار ایرانـی هسـتند و بـا افکـار مخالف و هم چنین حضور زن در کنار خود و در جامعه، میانه‌ای ندارند.

> زمانی بود که پدر وقتی از پله‌ها بالا می‌رفت؛ دستش را به نرده‌های لوله‌ای می‌گرفت و می‌شمرد. بیست و یک. آنجا پاپاخش را برمی‌داشت و به جارختی می‌آویخت. پالتوش را می‌کند و می‌تکاند و می‌آویخت (معروفی، ۱۳۸٦؛ ۱۱).

پاپاخ و پالتو دو نماد مهم و مؤثّر در رمان سمفونی مردگان است. پالتو و مخصوصـاً پاپاخ را به تن و سر افرادی می‌بینیم که عموماً از یک تیپ و طبقـه هسـتند؛ پـدر، ایـاز، اورهان. ارزش و اهمیت پاپاخ در نظر پدر تا جایی است که به اورهان می‌گوید: «وقتـی باد به زیر لبهٔ پاپاخت بیفتد، بلندش می‌کند؛ مراقب باش» (همان: ١٤). انگار پاپاخ بخشـی از هویت آنها و نشانهٔ اقتدار و مردانگیشان است. در این نمونه، که اولین تصویر پدر در رمان است، او را بالای پله‌ها و همراه با نشانه‌های مردانگی می‌بینیم.

> دفترها را در چارچوب چرتکه گذاشت و یادش رفت آن را در کشو میز بگذارد و درش را قفل کند؛ اما پاپاخ را فراموش نمی‌کرد. تابستان و زمستان سرش بود. موقع کار آن را روی میز می‌گذاشت و بعد که می‌خواست برود برمی‌داشت. برداشت؛ به سر گذاشت و دکمه‌های پالتو را بست (همان: ۱۳).

این نمونه به زمانی مربوط است که ایاز حجره را تـرک کـرده اسـت و اورهـان در وسوسهٔ رفتن به شورآبی است. تا زمانی کـه ایـاز حضـور دارد، خبـری از پاپـاخ بـرای اورهان نیست؛ اما همین که او می‌رود، اورهان پاپاخ بر سر می‌گـذارد؛ پـالتو می‌پوشـد؛ می‌ایستد؛ به کارگرها فرمان می‌دهد و شخصیت و موجودیت می‌یابد. در واقع تـا وقتـی ایاز هست، اورهان در موضع ضـعف اسـت و در نبـودن او قـدرت و هویـت می‌یابـد. هنگامی که پاپاخ بر سر افراد است، قدرت و هویت مردانگی دارنـد. سـر هـم بـالاترین نقطهٔ بدن است؛ به این ترتیب این نگاشت شکل می‌گیرد: قـدرت، بـالا اسـت/ ضـعف، پایین است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

«[پدر] مثل همیشه لبهٔ پاپاخ را محکم به کف دست کوبید و با خشم گفت:«اگر من نباشم...» پاپاخ را به سر گذاشت و از پله‌ها که سرازیر شد پرسید:«کلاس چندم باید بنویسمشان؟» (همان: ۹٤) در این تصویر هم پدر را بالای پله‌ها و همراه پاپاخ و در حال خشم و اقتدار می‌بینیم.

«پدر با آن پوستین، درست مثل وقتی که بر تخت پوست می‌نشست، ابهت داشت» (همان: ۱۱). «اورهان دستش را به نرده‌های لوله آهنی گرفت و شمرد. بیست و یک پله رفت بالا» (همان: ۲۹٦).

«[اورهان] یادش رفته بود پاپاخ را بردارد. به رسم عادت برمی‌گشت که یک چیزی را بردارد. همیشه چیزی را فراموش می‌کرد؛ اما نه پاپاخ. و این بار پاپاخ»(همان: ۳۱۳). این نمونه به زمانی مربوط است که اورهان در قهوه‌خانه شورابی تنها و بی‌پناه مانده است و هیچ امیدی به زنده ماندن ندارد؛ به همین دلیل ابزار و نشانه قدرت مردانگی (پاپاخ) نیز از او جدا می‌شود. «پدر با وقار خاصی مرد. با همان ابهت همیشگی. کف اتاق بزرگ طبقهٔ بالا رو به قبله اش کرده بودیم... من سمت راست پدر نشسته بودم و آیدین سمت چپ» (همان: ۳٤۹).

ب) ایاز پاسبان: او نمایندهٔ حکومت و حافظ «قانونهای جامعهٔ پدرسالار» (یکتا، ۱۳۸۳: ۱۷٤) و نظم موجود است. جابر و اورهان به او اعتماد کامل دارند و به عنوان مشاور و پشتیبانی راستین، گوش به حرفها و مشورتهایش می‌سپارند. «او روشنگر راه کسانی است که جز با زور و قلدری قادر به ادامه بقا نیستند» (همان: ۱۲۹). ایاز نیز در این جامعهٔ دو قطبی در جایگاه برتر قرار دارد: «پاپاخش را بر سر گذاشت؛ ایستاد؛ دکمه‌های پالتوش را به ترتیب از پایین به بالا بست؛ صاف و مرتب» (معروفی، ۱۳۸٦: ۱۲). به سر گذاشتن پاپاخ و پوشیدن پالتو نشانهٔ مردسالاری و جامعهٔ مردسالار ایران است. به کار بردن فعل «ایستاد»، توصیف بستن دکمه از «پایین به بالا» و «صاف و مرتب» بودن او، دیگر نشانه‌هایی است که بر این مفهوم تأکید می‌کند. در ادامه نیز برای تأکید بیشتر چنین آمده است: «آن وقت با تحکّمی انگار به مادون گفت: «چه می‌کنی؟» «[پدر] خوشحال سوی ایاز خیز برداشت که بالای پله‌ای ایستاده بود و به جماعت چشم دوخته بود» (همان: ۹۲).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

پ) آقای لُرد انگلیسی: او صاحب کاخانهٔ پنکه‌سازی است. کارگران زیادی هر روز به انتهای گودالی (استعارهٔ جهتی؛ نماد ضعف) می‌روند که کارخانه در آنجا قرار داشت و تا شب برای او کار می‌کردند. جابر بشدت شیفته و طرفدار اوست: «آقای لرد موقعی که با پدر دست می‌داد، گفت: «به این صد سال فکر نکنید، به نفع شماست که زیر نظر ما باشید» وخندید» (همان: ٣٤٦).

ت) چتربازها و نیروهای روسی: این نیروها در سراسر رمان حضور پررنگی دارند. این نیروها در ایران آن روزگار با اختیار و آزادی تمام بر جان و مال مردم مسلط بودند و منافع خود را در کشور تأمین می‌کردند. معروفی این نفوذ و سلطهٔ بی‌قیدوشرط را در قالب استعاره‌های جهتی به این شکل نشان می‌دهد:

> و سر شب هواپیماهای روسی دسته دسته چترباز پیاده می‌کرد » (همان: ۹۸). بعد از ظهر یک روز پر گرد و غبار [سربازان روسی] چنان با ضرب در می‌زدند که [پدر] ناچار شد آیدا را در سوراخ زیر پله پنهان کند» (همان: ۱۰۷). «فرمانده گروه یک کلاه خز به آیدین داد که مال خودش باشد؛ اما سالها بعد وقتی که آیدین مشاعرش را از دست داده بود و نمی‌توانست کلاه خز را با پاپاخ کهنهٔ پدر از هم تمییز دهد، اورهان آن را به سر می‌گذاشت و دکمه‌های پالتوش را می‌بست و به حجره می‌رفت» (همان: ۱۰۸). «چتربازها همچنان در شهر فرود می‌آمدند» (همان: ۱۱۵).

ث) انوشیروان آبادانی: پس از افول سلطهٔ روس وانگلیس در ایران، استعمار امریکایی بر مقدَرات کشور خیمه می‌زند. آبادانی آرشیتکتی است که در مریکا درس خوانده است و در بازگشت به عنوان نمایندهٔ استعمار نو در ایران به اصرار خود و به‌رغم رضایت پدر با آیدا ازدواج می‌کند و او را به آبادان می‌برد. او در برخوردهایش با جابر از موضع قدرت سخن می‌گوید. نویسنده، این برتری را در قالب چند استعارهٔ جهتی به تصویر کشیده است:

> پدر متحیر مانده بود که چرا مرد غریبه بی‌تعارف وارد خانه شده و دارد سوی پله‌ها می‌رود. [در واقع وارد قلمرو شخصی پدر (ایران) می‌شود]. با این‌حال احترامش کرد و گفت: « بفرمایید بالا. بفرمایید.» مرد در پاگرد اول پله ناگاه ایستاد و گفت:« آبادانی هستم.» پدر گفت: «خوش آمدید» و او را به اتاق خودش در طبقهٔ بالا راهنمایی کرد. [آبادانی] در حالی که به پنجره‌ها و دیوارها نگاه می‌کرد به صدر اتاق رفت و درست کنار تخت پوست پدر نشست. پدر مثل آدمهای طلبکار،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

درست روبه‌روی آبادانی، دوزانو نشست» (همان، ص ۱۳٦). «پدر چندشش شد ولی سکوت کرد و سرش را زیر انداخت» (همان: ۱۳۷).

ه) خانوادهٔ میرزایان: آیدین پس از فرار از خانه و از ترس نیروهای امنیتی از کارخانهٔ یک خانوادهٔ ارمنی سردرمی‌آورد ودر زیر زمین کلیسای آنها مشغول قاب‌سازی با چوب می‌شود. این موقعیت مکانی و جهتی خود به شکلی استعاری بازگوی موقعیت ضعیف آیدین و برتری میرزایان است:

[میرزایان گفت:] «هرچه فکر می‌کنم می‌بینم هیچ جا امن نیست مگر زیر زمین کلیسا.» آیدین گفت: «من حاضرم در یک غار زندگی کنم و به هدفم برسم. پدرم می‌خواهد مرا به زانو در آورد» (همان: ۲۰٦). «رفتیم توی ساختمان. دم پله‌ها [سورملینا] دستم را گرفت. بعد رفتیم بالا. اتاق بالا پشت دریهای سفید داشت» (همان: ۲۳۳).

اما ساکنان طبقهٔ زیرین و قشر ضعیف و فرودست عبارتند از زنان و دختران، کارگران، فقرا، شاعران و روشنفکران که در نمونه‌های زیر به آنها می‌پردازیم:

الف) مادر و آیدا: «یک خواهری هم بود که اسمش «آیدا» بود. آن پشت و پسله‌ها در آشپزخانه یا انباری از درد رماتیسم می‌ساخت و می‌سوخت و سوخت» (همان: ۱۱). آیدا تنها دختر خانواده است که به همراه مادر همواره در پشت و پسله‌ها و در آشپزخانه یا انباری (مکانهای پست و درجه دوم خانه) به سر می‌برد. «آیدا همهٔ عمر در شب می‌زید تا توسری خور مردان باشد؛ حتی برادر کوچکترش اورهان» (یکتا، ۱۳۸۳: ۱۲٦). «[پدر] از مادر کمک می‌گرفت و از او می‌خواست که آیدین را در آشپزخانه تربیت کند. و آیدا در آشپزخانه نم می‌کشید و با تنهایی وحشت بار خو می‌گرفت» (معروفی،۱۳۸٦: ۹۲). مادر نیز به حکم «زن» بودن، تحت سلطه و سیطرهٔ نگاه و تفکر مردانه و مردسالارانهٔ جابر، یک عمر در سایه و پستوی نمور زندگی کرد.

ب) یوسف: یوسف برادر میانی است که به تقلید از چتربازهای روس، خود را با چتر پدر از پشت بام خانه به پایین پرت می‌کند و علیل می‌شود. هر چند یوسف برای پدر همانند اورهان دوست‌داشتنی است و او را از جنس خودش می‌بیند و در جایی می‌گوید: «به خودم رفته است»، پس از آن حادثه به موجودی بی‌خاصیت و مصرف‌کننده تبدیل می‌شود. در این وضعیت، دیگر یوسف هیچ سود و منفعتی برای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

پدر ندارد؛ به همین دلیل او را به زیرزمین منتقل می‌کند و هیچ توجهی به حال او نمی‌شود.

مادر کمک کرد که او را به اتاق زیرزمین برسانیم» (همان: ۲۲). «یوسف بعد از آن سقوط حالا به یک تکه گوشت بی‌مصرف تبدیل شده بود که صبح تا شب، شب تا صبح بی‌وقفه بخورد و پس بدهد. گوشهٔ اتاق پایین افتاده بود، بی‌حرکت و بی‌حرف (همان: ٦٦).

پ) آیدین: او فرزند ارشد خانواده است و روحیه‌ای لطیف و شاعرانه دارد؛ چندان پیرو اخلاق و پیشهٔ پدر نیست؛ به همین دلیل از سوی او طرد و تحقیر می‌شود.

بی‌رغبتی آیدین به ادامه شغل پدر و میل به ادامه تحصیل و خارج شدن از زادگاهش و ازدواج با بیوهٔ ارمنی که سه سال از او بزرگتر است، حاکی از دگراندیشی او و مقابله با سنتهای خانوادگی و جامعه است (یکتا، ١٣٨٤: ١٧٤).

و سرانجام تحت این فشارهای ذهنی و با مغز چلچله‌ای که اورهان به او می‌خوراند، کارش به دیوانگی و پریشانحالی می‌کشد. معمولاً او را در موقعیتهای مکانی‌ای چون زیرزمین خانه یا کلیسا و... می‌بینیم:

«شب که در اتاقم پای پنجره به آسمان نگاه می‌کردم، صدای پلک زدن و فکر کردن آیدین را از زیرزمین خانه می‌شنیدم» (معروفی، ١٣٨٦: ٧٦). «آیدین سرش را از زیرزمین بیرون می‌آورد که ببیند چه خبر است» (همان: ۲۹۵).

۲-٤ کلان استعارهٔ هستی‌شناختی (انسان، حیوان است)

یکی از پرتکرارترین استعاره‌های هستی‌شناختی در رمان سمفونی مردگان، استعارهٔ کلانِ «انسان، حیوان است»، است. کاربرد این نگاشت در متن می‌تواند گونه‌ها و اهدافِ مختلفی داشته باشد؛ به طور مثال اگر نویسنده انسان را به حیوانی محبوب و مورد پسند تشبیه کند، هدف او تقدیس و تکریم و برترشماری مشبه است؛ مانند دیو چو بیرون رود فرشته درآید و اگر مشبه‌به حیوانی منفور و کریه یا ویژگی از آنها باشد، هدف نویسنده توهین، تحقیر و اصطلاحاً «فروترشماری» مشبه است؛ مانند دیو در مثال پیش.

با توجه به آنچه پیش از این بیان شد در جامعهٔ طبقاتی، گروه برتر و صاحبان قدرت و حاکمیت براساس برخی مبانی فکری و ایدئولوژیک حاکم، گروه زیردست خود را پست و بی‌ارزش تلقی می‌کنند. طبیعتاً چنین نگرشی سبب می‌شود تا گفتمان خاصی در میان طبقهٔ برتر شکل بگیرد و همواره در رویارویی با طبقهٔ فرودست از الفاظ و عباراتی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

توهین‌آمیز و سرکوب‌کننده استفاده کنند. گروه برتر در سایهٔ چنین تفکر خطرناکی این حق را برای خود قائل می‌شود که طبقهٔ ضعیف را زیر سلطه درآورد و از او به عنوان موجودی بی‌ارزش کار بکشد و در نازلترین سطح قرارش دهد:

ایاز گفت: «مثل شیر پشت سرت ایستاده‌ام» (همان: ۹). در اینجا، ایاز خود را شیری شجاع و قوی، توصیف می‌کند؛ موجود برتر. گفت: «مارتا به سگ لرزه افتاده‌ای؟» (همان: ١٤) خطاب اورهان است به مارتا؛ گدایی که در سرمای کاروانسرا کز کرده است و گدایی می‌کند. «اگر آیدین در خانه بند می‌شد، کافی بود بگویم: «سوجی کجایی؟» آدمی پوشیده در پالتو بلند، شال گردن و پاپاخ کهنه پدر، مثل یک گراز از آن سوراخ بالا می‌خزید و حضور خود را بی کوچکترین صدایی اعلام می‌کرد» (همان: ۱۵). اورهان، آیدین را به شکل گراز (حیوانی منفور) می‌بیند و فعل خزیدن را برای رفتار او به کار می‌برد تا ترس و تسلیم و حقارت را بیشتر در وجود او نمایان سازد. گفتم: «تو اینجا چه می‌کنی، نره غول؟» (همان: ۲۰). نره غول استعارهٔ بالکنایه‌ای است برای وصف افراد درشت‌هیکل و کریه (انوری، ۱۳۹۰: ج ۲/ ۱۵۹۷). در اینجا اورهان خطاب به آیدین از این کنایه استفاده می‌کند. «محکم کوبیدم روی میز و گفتم: «خَر هم از من بزرگتر است و احترامش واجب» (معروفی، ١٣٨٦: ۲۷). اورهان به کنایه آیدین را خَر می‌نامد و معتقد است که چون برادر بزرگتر است، لزومی ندارد به او احترام بگذارد.

«پدر نگاهی به بقیهٔ کتابهای روی طاقچه انداخت و ناگاه برگشت: «توله سگ، باز هم چرندیات می‌خوانی؟» (همان: ٤٠) پدر خطاب به آیدین از ناسزای «توله سگ» استفاده می‌کند و او را مورد تحقیر و توهین قرار می‌دهد. در چند نمونهٔ زیر نیز این جریان را می‌بینیم:

– پدر گفت: «کره بز تو آنجا چه می‌کنی؟» (همان: ۱۰۳) [خطاب به آیدین]

– پدر گفت: «مگر آن یکی [آیدین] در دوازده ماه تخم دو زده می‌کند؟» (همان: ۲۳۵)

– و به آیدین گفت که او به قول انگلیسیها یک احمق تمام عیاری است که به اندازهٔ الاغ هم نمی‌فهمد (همان:٣٤٥).

– باز پدر جلو چشمم زنده شد: «این جانور هنوز زنده است؟» (همان: ٣٠٦) [منظورش یوسف است.]

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

– نشخوار می‌کرد و خیره می‌شد و تکان نمی‌خورد (همان: ۳۰۷) [منظورش یوسف است.]

– و..

۱-۲-٤ تحلیل مختصر استعارهٔ «انسان، حیوان است»

استعاره‌هایی که برشمردیم از زبان افراد خاصّی بیان شده است: پدر، ایاز و اورهان. مخاطبِ این استعاره‌ها عبارتنداز: ایاز، اورهان، آیدین، جمشید، مارتا. پدر، این استعاره‌ها را بیشتر خطاب به آیدین و برای تحقیر و توهین به کار می‌برد و در یک جا هم خطاب به همهٔ بچه‌هایش. ایاز از این استعاره‌ها در راستای خوب و بزرگ جلوه دادن خودش در چشم خانوادهٔ اورخانی بهره می‌برد و اورهان برای توهین و تحقیر زیردستان خود از جمله آیدین، مارتا گدا و جمشید دیلاق و پیرمرد از آنها استفاده می‌کند.

بنابراین نگاهی تک‌بعدی و تمامیت‌خواه از سوی طبقهٔ حاکم نسبت به طبقهٔ زیردست و روشنفکر در جامعهٔ طبقاتی و نابرابر مشاهده می‌شود. طبقهٔ برتر در چنین وضعیتی همواره به دنبال تحقیر و سرکوب گروه مقابل خود است. چنین مَنشی نتیجهٔ قطعی و قهریِ انسانِ سلطه‌جو و حیوان‌صفت در جامعهٔ نابرابر است.

۳-٤ کلان استعارهٔ ساختاری (زندگی، جنگ/ رقابت است)

یکی از کارکردهای شناختی ذهن انسان، مفهوم‌سازی و صورت‌بندی مفاهیم انتزاعی در قالب پدیده‌های ملموس و عینی است؛ یعنی ساختار و جزئیات یک امر حسی و ملموس را بر ساختار امری انتزاعی می‌نگارد و میان آنها تناظری برابر پدید می‌آورد. در هر استعارهٔ ساختاری دو فرایند در کار است: اولاً، یک مفهوم بر اساس مفهوم دیگر ساختار می‌یابد؛ برای نمونه مفهوم زندگی را در قالب جنگ/ رقابت می‌فهمیم. ثانیاً، روابط حاکم بر مفاهیم ناظر به جنگ در مورد مفاهیم مرتبط با زندگی به کار می‌رود. بنابراین در استعارهٔ ساختاری با دو نوع ساختاردهی روبه‌رو می‌شویم: یکی در خود مفهوم و دیگری در مورد روابط میان مفاهیم مرتبط با آن مفهوم (قائمی‌نیا، ۱۳۹۷: ۷۰).

در استعارهٔ «زندگی، جنگ/ رقابت است» با مفهوم انتزاعی (زندگی) و مفهوم عینی (جنگ) روبه‌رو هستیم. هر یک از این دو مفهوم، ساختارها و ویژگیهای جزئی‌تر خود را دارد که به آنها استقلال می‌بخشد؛ اما شباهتهایی میان ساختارها و اجزای آنها، سبب

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

می‌شود ذهن انسان برای تبیین و مفهوم‌سازی یکی (زندگی) از ساختار دیگری (جنگ) استفاده کند. شکل‌گیری چنین نگاشتی در ذهن انسان به جهان‌نگری و عوامل فکری و فرهنگی او بستگی دارد؛ چنانکه همین مفهوم به کمک حوزه‌های ملموس (مبدأ) دیگری چون سفر، ساختمان، جنگ، بازی و... نیز ساختاربندی می‌شود. در سمفونی مردگان نظام شناختی حاکم بر متن، نگاشت «زندگی، جنگ است» را برجسته و معرفی کرده که خود برایند نظامهای شناختی کلانتری است؛ مثل «جامعه، ساختمان است» و «انسان، حیوان است.»

زندگی		جنگ / رقابت
حضور افراد درجریان زندگی	←	حضور افراد در صحنهٔ جنگ
وجود دوگروه در مقابل هم برای کسب منفعت	←	حضور دو گروه در دوجبههٔ نبرد
تلاش هر گروه برای کسب منافع	←	تلاش هر جبهه‌ای برای کسب پیروزی
تلاش برای از بین بردن رقیب	←	تلاش برای شکست دشمن
وجود طرح و برنامه برای موفقیت در زندگی	←	وجود نقشه و برنامه برای حمله و دفاع

«زندگی، جنگ است»، نتیجهٔ حتمی جامعهٔ طبقاتی است. پر واضح است که در چنین جامعه‌ای هر طبقه درصدد حفظ موجودیت و منافع خود است. این نگرش در هر طبقه ویژگیهای خاصّ خود را دارد. طبقهٔ برخوردار در تلاش کسب منافع حداکثری و تصاحب مال، فکر و توان دیگران است ولی طبقهٔ مستضعف می‌کوشد تا موجودیت خود را از دست ندهد و تنها زنده بماند. البته قشر روشنفکر، که در این طبقه حضور دارد، بیشتر از منافع و موجودیت خود دفاع می‌کند؛ ولی قشر کارگر و ضعیف جامعه به بقا و حیاتی حداقلی اکتفا می‌کند. در سمفونی مردگان، این نگاشت محوری را در گفتگوهای افراد با یکدیگر و در کلیّت و ماهیت روابط میان افراد جامعه بروشنی می‌بینیم.

ایاز گفت: «مثل شیر پشت سرت ایستاده‌ام ...» (معروفی، ۱۳۸٦: ۸). این جملهٔ ایاز بیانگر موضعگیری و حمایت و مقاومت او در جبهه‌ای خاص علیه دشمنی مشخص است. حس رقابت/ نبرد میان اورهان و آیدین در صحنهٔ مسابقهٔ کودکانه‌ای که برای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

رسیدن به پره‌های شکسته در کارخانهٔ پنکه‌سازی انجام می‌شود به شکلی نمادین به تصویر کشیده شده است. این صحنه از زبان اورهان روایت می‌شود: [آیدین] گفت: «اگر خیال می‌کنی که با این توهینها وادارم می‌کنی از دور بروم بیرون کور خوانده‌ای» (همان: ۲۷). از دور بیرون کردن و کُری خواندن دو برادر برای یکدیگر نشاندهنده رقابت و دشمنی آنهاست.

> مادر همهٔ راه‌ها را بسته بود» (همان). اورهان برای حمله به حریف خود به دنبال راه مناسب است؛ اما مادر همهٔ راه‌ها را بسته است. مادر همهٔ امکانات و مواضع تهاجمی را از او گرفته است. توی دلم گفتم: «به خدا قسم نابودت می‌کنم برادر (همان: ۲۸).

اورهان با بغض و خشم سوگند می‌خورد که آیدین را نابود کند. «جوری راه می‌رفت که انگار پشتم را به خاک مالیده است و من نمی‌دانستم چرا شب و روز بیست و چهار ساعت است» (همان: ۳٤). این نمونه نیز بیانگر حس رقابت و دشمنی میان دو برادر است: یکی فریفتهٔ مال و ثروت و دیگری شیفتهٔ کتاب و آگاهی. آیدین با خواندن چند سطر از یک روزنامهٔ وارونه، پشت اورهان را به خاک می‌مالد و تحقیر و تخریبش می‌کند.

«بعد از آن آتش‌سوزی رنجیده بود؛ انگار خودش سوخته بود و سوخته بود. او در خشم پدر و پدر در خشم طبیعت» (همان: ۵۵). زندگی عرصهٔ نبرد و ستیز با نیروهای گوناگون است. گاهی انسانها با خود دشمنی می‌کنند و گاهی این طبیعت است که رو در روی انسان می‌ایستد و با تمام وجود با او می‌جنگد. «جواز را به نام خودم به ثبت رساندم. ایاز پاسبان گفت: «ده قدم جلو افتاده‌ای. حالا ...» (همان). ایاز هم زندگی را عرصهٔ رقابت می‌بیند؛ اما دیدگاه او با آیدین بسیار متفاوت است. آیدین در نگاهی کلی، همهٔ افراد جامعهٔ بیمار را تباه‌شده می‌بیند. او کاملاً انسانی و از دید روشنفکری مصلح سخن می‌گوید در حالی که ایاز و امثال او با نگاهی سطحی و منفعت‌طلبانه به فکر غلبه بر منابع طبقهٔ مقابل خود هستند. «چشمم را بستم دیدمش که با یک کارد می‌خواهد هندوانهٔ سرخ مرا از وسط قاچ کند» (همان: ۷۷). اورهان حتی در خواب هم نگران وجود آیدین است. هندوانهٔ سرخ، ارث پدری است و او نگران از دست دادن آن است و آیدین را در **این** زمینه رقیب خود می‌داند.

پدر [...] درست کنار ایاز ایستاد و پرسید: «نه خبر؟»

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

«امن و امان.»

«باخته‌ایم یا برده‌ایم؟» (همان: ۹۶). در این نمونه نیز پدر نگران تحولات جامعه است و زندگی برای او در چنین جامعه‌ای مانند جنگ و رقابت است.

پدر گفت: «چه باید کرد ایاز؟»

«باید جلوش را گرفت.»

پدر گفت: «من که دیگر حریفش نمی‌شوم» (همان: ۱۶۵). پدر و ایاز، آیدین را رقیب و دشمن فرض می‌کنند که با وجود سرسختی باید جلوی او را گرفت.

پدرم [پدر سورمه] گفت: «من چیزی از زندگی نفهمیدم. [...] اگر فکری به آینده‌ات نکرده‌ام به خاطر این بوده که من دستهام را به حالت تسلیم بلند کرده‌ام. من باخته‌ام» (همان: ۲۴۸). موسیو سورن نیز زندگی را عرصهٔ جنگ و رقابت می‌داند و خود را در این عرصه بازنده و شکست‌خورده می‌بیند.

گفت: «کسی سر راه توست» (همان: ۳۵۸). پیشگو نیز زندگی اورهان را مسیر حرکتی فرض می‌کند که البته بر سر راه او دشمن و بدخواهی قرارگرفته‌است.

۵. تحلیل مختصر طرحواره‌ها و انسجام متن

در این بررسیها به سه نگاشت استعاری مهم در رمان سمفونی مردگان اشاره شد. این نگاشتها در عین حال که ماهیتی جداگانه و مستقل دارد با یکدیگر در ارتباط است به این معنی که برخی از آنها در حکم نگاشتهایی فرعی و وابسته به نگاشتهای دیگر است؛ به این ترتیب استعارهٔ جهتی بالا- پایین، یکی از طرحواره‌های کلان متن را پدید می‌آورد که بر کل اثر تسلّط دارد؛ سپس از نمونه‌های همین کلان استعاره، طرحوارهٔ کوچکتری تحت عنوان «استعارهٔ ساختاری» به دست می‌آید؛ به عبارت دیگر از نمونه‌های استعاره‌های جهتی، یک نگاشت اصلی (قدرت، بالا است/ ضعف، پایین است) و یک نگاشت فرعی (جامعه، ساختمان است) استنباط می‌شود.

یکی دیگر از طرحواره‌های کلانی که بر کل متن تسلّط دارد، استعارهٔ هستی‌شناختی «انسان، حیوان است»، است. این طرحواره بخوبی سرشت افرادی را به نمایش می‌گذارد که در جامعهٔ طبقاتی زندگی می‌کنند (بویژه طبقهٔ حاکم). این نگاشت نتیجهٔ قطعی جامعه‌ای است که در آن منافع مادی و حیوانی بر مصالح معنوی و انسانی برتری دارد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

استعارهٔ دیگری که در کنار این طرحواره شکل می‌گیرد، بازگوکنندهٔ معنای زندگی در جامعهٔ موصوف است؛ «زندگی، جنگ/ رقابت است» است. این نگاشت زیر مجموعهٔ استعاره‌های ساختاری است. در جامعه‌ای که افراد آن در مقابل یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند و هر گروه/ فردی تنها به منافع خود می‌اندیشد، معنای قطعی و برجستهٔ زندگی چیزی جز جنگ/ رقابت نیست.

٦. نتیجه‌گیری

این مقاله با هدف بررسی نظامهای استعاری حاکم بر رمان سمفونی مردگان بر اساس «نظریه استعارهٔ مفهومی» و برای تبیین درونمایه‌های محوری و انسجام متن انجام شد. براساس این رویکرد مشخص شد که سه کلان استعارهٔ جهتی، وجودی و ساختاری به ترتیب سه نگاشت کلانِ مسلّط بر متن را شکل داده که عبارت است از: «قدرت، بالا است/ ضعف، پایین استَ»، «انسان، حیوان است» و «زندگی، جنگ/ رقابت است». الگوی نخست مضمون محوری «جامعهٔ دو قطبی و تقابلهایی چون عشق و نفرت، بخشش و طمع، علم و جهل، نوگرایی و سنت و ..» را برجسته کرده است. الگوی شناختی دوم بیانگر نگاه و نگرش تحقیرآمیز طبقهٔ حاکم و سلطه‌جوی جامعه است که همواره طبقهٔ فرودست را خوار و ذلیل و به عبارتی «حیوان» می‌پندارد. نگاشت سوم زندگی را در چنین جامعه‌ای به مثابه جنگ و رقابت ترسیم می‌کند که در آن همهٔ افراد (حتی اعضای خانواده) دیگران را رقیب و دشمن خود می‌دانند. تصویر حاصل از این سه نگاشت، جامعه‌ای دو قطبی را ترسیم می‌کند که گروه حریص و سنتگرای حاکم، خود را از دیگران برتر می‌بیند و آنها را مورد توهین و تحقیر قرار می‌دهد، در چنین فضایی زندگی معنایی جز جنگ و رویارویی دو نیروی مخالف ندارد. از نگاهی دیگر این سه کلان استعاره با توجه به پیوستگی و اتباط تنگاتنگی که با یکدیگر دارند به شکلی شبکه‌ای و اندام‌وار همهٔ اجزا و عناصر متن را پوشش داده و از آن متنی یکپارچه و منسجم ساخته‌اند.

پی‌نوشتها

1. conceptual metaphors
2. cognitive stylistics
3. theme
4. G.Lakof

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

5. M. Johnson
6. M. Reddy
7. Zoltan kovecse
8. Turner
9. metaphors we live by
10. orientation l metaphor
11. ontological metaphor
12. structural metaphor
13. cognitive stylistics
14. context
15. micrometaphor
16. megametaphor

منابع

آبرامز، مایر هوارد؛ **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**؛ ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما، ۱۳۸۷.

افراشی، آزیتا؛ «تحلیل داستان در نظریهٔ جهانهای متن: مطالعهٔ موردی وداع اثر جلال آل احمد». **فصلنامهٔ زبان و زبانشناسی**؛ ش ۲۳، ۱۳۹۵؛ ۱۷ تا ۳۸.

افراشی، آزیتا و دیگران؛ «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره مدار»؛ **دو فصلنامه زبانشناخت**؛ س ششم، ش دوم، ۱۳۹٤؛۳۹-٦۱.

امیدعلی، حجت‌اله؛ «تحلیل سبک‌شناختی رمان سمفونی مردگان». **فصلنامه پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی**؛ س هفتم. ش ۲٤، ۱۳۹۷ ؛ ۲۷-٤۲.

انوری، حسن؛ ***فرهنگ کنایات سخن***.؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

بهبهانی، **سیمین**؛ «نقد کتاب رمان سمفونی مردگان»؛ **ماهنامه فرهنگی هنری کلک**؛ ش ۱۷، ۱۳۷۰.

پورعزیز، عالمه؛ **نقد فرمالیستی سمفونی مردگان عباس معروفی**؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، ۱۳۹۵.

جانسون، مارک؛ **بدن در ذهن: مبانی جسمانی معنا، تخیل و استدلال**؛ ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه، ۱۳۹۸.

راسخ‌مهند، محمد؛ **درآمدی بر زبانشناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم**؛ چ ششم، تهران: سمت، ۱۳۹٦.

فتوحی، محمود؛ **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روشها**؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۹۲.

قائمی‌نیا، علیرضا؛ **استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن**؛ چ دوم، تهران: سازمان انتشارت پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۷.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]

کوچش، زولتـان؛ **مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره**؛ ترجمـهٔ شـیرین پـورابراهیم، تهـران: سـمت، ۱۳۹۳.
کوچش، زولتان؛ **استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافـت در اسـتعاره**؛ ترجمـهٔ جهانشـاه میرزابیگی، تهران: آگاه، ۱۳۹٦.
لیکاف، جورج، «***نظریهٔ معاصر استعاره***»؛ ترجمهٔ فرزان سجودی؛ **استعاره: مبنای تفکر و ابـزار زیبایی آفرینی، مجموعهٔ مقالات امبرتو اکو و دیگران، به کوشش فـرزان سـجودی**، چ دوم، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۹۰؛ ۲۳۰-۱۳۵.
لیکاف، جورج و مارک جانسـون؛ **استعاره‌هایی که با آنهـا زنـدگی مـی‌کنیم**؛ ترجمـهٔ هـاجر آقاابراهیمی، چ دوم، تهران: نشر علم، ۱۳۹۵.
معروفی، عباس؛ **سمفونی مردگان**؛ چ بیستم، تهران: گردون، ۱۳٦۸.
مقدادی، بهرام؛ **دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا امروز**؛ چ دوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۷.
میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**؛ چ هشتم، تهران: سخن، ۱۳۹۲.
هاشمیان، لیلا و پیمان دهقان‌پور؛ «بازتاب اسطورهٔ هابیل و قابیل در برخی از رمانهـای ادبیـات ایران و جهان»؛ **ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**؛ ش ۲۱، ۱۳۸۹؛ ۱۸۳ تا ۲۰۸.
هاوتورن، جرمی؛ **پیش‌درآمدی بر شناخت رمان**؛ ترجمهٔ شـاپور بهیـان، تهـران: نشـر چشـمه، ۱۳۹۵.
یکتا، الهام؛ **ازل تا ابد: درونکاوی رمان سمفونی مردگان**؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸٤.
یاوری، حورا؛ **زندگی در آینه: گفتارهایی در نقد ادبی**غ تهران: انتشارات نیلوفر،۱۳۸۹.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-14]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1399.17.68.4.0]