دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۱۱، ش۱ (پیاپی ۲۲)، بهار و تابستان ۱۳۹۹

خوانش شعری از علی باباچاهی و شعری از عباس صفاری بر اساس نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در سبک‌شناسی شناختی

ابراهیم محبی
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر مظاهر نیکخواه (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر محمد حکیم آذر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران

چکیده

در این مقاله ضمن تعریف مختصری از نظریه‌ی شناختی و یکی از مهمترین مباحث شناختی یعنی انواع استعاره‌های مفهومی، به تحلیل شعری از علی باباچاهی پرداختیم که از شاعران زبان‌گرای معاصر است. همچنین با استفاده از نظریه‌ی شناختی به تحلیل شعری از عباس صفاری پرداختیم که از شاعران معناگرای معاصر است هدف از تحلیل این دو شعر نشان دادن کاربرد نظریه‌ی شناختی در تحلیل متون است زیرا به زعم نگارندگان این مقاله نظام بلاغت سنتی فارسی از تحلیل اشعاری مانند شعر باباچاهی ناتوان است. از سوی دیگر در این مقاله سعی شده با تحلیل یکی از شعرهای عباس صفاری که از زمره‌ی شاعران معنا گرا است کاربرد نظریه‌ی شناختی در تحلیل زوایای پنهان این گونه اشعار نیز نشان داده شود.

واژگان کلیدی: شعر، استعاره‌ی مفهومی،نظریه‌ی شناختی، علی باباچاهی، عباس صفاری

Email: ebrahimpage@yahoo.com
mazahernikkhah@gmail.com
hakimazar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۳/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۵

۱- مقدمه

در شعر فارسی از ظهور نیما یوشیج تاکنون تحولات بسیاری پشت سر گذاشته است و در دهه‌های سی و چهل شمسی با ظهور چند شاعر بزرگ از جمله مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، فروغ فرخ زاد و احمد شاملو به عنوان یک جریان جدی مورد پذیرش جامعه فارسی زبان و محافل ادبی رسمی قرار گرفت. علی باباچاهی که از شاعران نوگرای معاصر است. از دهه چهل شمسی فعالیت‌های ادبی خود را آغاز کرد. او «متولد ۱۳۲۱ در شهرستان کنگان در استان بوشهر است که اولین مجموعه شعرش در سال ۱۳۴۶ شمسی منتشر شده است.» سبک شعر باباچاهی از دهه‌ی چهل تا هفتاد شمسی به سبک نیمایی است اما از دهه‌ی هفتاد شمسی شعر او تغییرات اساسی پیدا کرد؛ زیرا مقارن با دهه‌ی هفتاد کتاب‌های تئوریک زیادی توسط مترجمان از زبان انگلیسی به زبان فارسی ترجمه شد. این کتاب‌ها نظریه‌های ادبی غرب بودند که تأثیر بسیاری بر فضای ادبی ایران گذاشتند. باباچاهی نیز از این تأثیرها بر کنار نبود. او از دهه‌ی هفتاد تا دهه‌ی نود شمسی با رویکردی کاملاً متفاوت دست به انتشار نزدیک به سیزده مجموعه شعر زد که تفاوت زبان، بیان و ساختار این مجموعه‌ها را نسبت به مجموعه‌های پیشین او به راحتی می‌توان شاهد بود. «عباس صفاری متولد ۱۳۳۰ شمسی در شهر یزد است اما او از سال ۱۳۷۶ به قصد ادامه تحصیل به آمریکا می‌رود و در آنجا ماندگار می‌شود. اولین مجموعه‌ی شعر او در سال ۱۹۹۲ میلادی در کالیفرنیا چاپ شده است ». اما اولین مجموعه شعری که از او در ایران چاپ شده است مجموعه‌ی شعر «دوربین قدیمی» است که در سال ۱۳۸۱ شمسی به بازار آمد و سپس تا سال ۱۳۹۳ شمسی سه مجموعه شعر دیگر از او نیز در ایران به چاپ رسید که جمعاً هر چهار مجموعه مورد توجه مخاطبان فارسی زبان قرار گرفت و چندین بار تجدید چاپ شده است.تفاوت اساسی سبک شعر باباچاهی و صفاری در عین حال که هر دو تقریبا از یک نسل هستند و تفاوت سنی کمی دارند در ساختار شعر و نحوه ی رفتار آنها با زبان است. صفاری به زبان و ساختار شعر مدرن وفادار مانده است و زبان ساده و سلیس شعر او باعث ارتباط مخاطبان و همه فهمی شعر او شده است در حالی که زبان و ساختار شعر باباچاهی از دهه‌ی هفتاد شمسی تغییرات اساسی کرده و مخاطبان را در ارتباط با شعر او دچار مشکل کرده است. شعر باباچاهی با عدول از هنجارهای شعر مدرن در زمره‌ی شعر زبان گرا و اصطلاحاً پسامدرن قرار میگیرد. در این مقاله سعی داریم با استفاده از بالقوه‌های نظریه‌ی شناختی از هر دو شاعر شعری را تحلیل کنیم زیرا گمان داریم که نظریه‌ی شناختی قادر است زوایای پنهان شعر زبانگرا و معناگرا را روشن کند و درک واضح‌تری از فضا و مفهوم شعر را نمایان کند. برای این منظور ابتدا مختصری به معرفی نظریه‌ی شناختی

می‌پردازیم.

«نظریه‌ی شناختی، رویکرد نوینی در مطالعات و تحلیل‌های ادبی است که از مواجهه‌ی سه قلمرو زبان شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی پدیدار شده است (فتوحی،۱۳۹۰: ۱۵۹) تحلیل متن با استفاده از بالقوه‌های علوم شناختی از آن نظر دارای اهمیت است که قادر است زوایا و ابعادی از مفهوم و ساختار متن را نشان دهد که علم بلاغت سنتی از تحلیل آن ناتوان است. یکی از ابزارهای بسیار کارآمد که نظریه‌ی شناختی در اختیار ما قرار می‌دهد نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی است. «قلمرو استعاره و زبان مجازی با شبکه‌ی تذاعی و فرایند خودکار شناخت بیش‌تر پیوند دارد. به همین دلیل تمرکز اصلی مطالعات شناختی بر زبان مجازی و استعاره است، از آنجا که سبک شناسی شناختی بیش‌تر فرایندهای شناختیِ نهفته در فهم عناصر شاعرانه را می‌آزماید، از این رو تحلیل استعاره و زبان مجازی در مطالعات این رویکرد اهمیت بیش‌تری پیدا کرده است. البته آن عناصر را منقدان فرمالیست و سبک شناسان سنتی هم بررسی می‌کردند ولی تحلیلِ شناختیان بر اساس یک طرح واره‌ی شبکه مانند است که همه‌ی عناصر مجازی زبان را درون یک کلیت مفهومی بررسی می‌کنند این نوع یک پارچه سازی عناصر و نگاه ترکیبی به مفاهیم در کار فرمالیست‌ها وچود نداشت» (همان، ۱۶۴)

۲- بحث و بررسی

۲-۱- استعاره مفهومی

همانطور که می‌دانیم در نظام سنتی بلاغت استعاره نوعی مجاز با علاقه‌ی شباهت است. در واقع استعاره، تشبیه فشرده است به عبارت دیگر استعاره تشبیهی است که مشبه، ادات تشبیه و وجه شبه آن حذف شده و فقط مشبه به ذکر شده است ضمن اینکه همراه با "مشبهٌ به" ملائم یا قرینه صارفه‌ای نیز ذکر شده است که ذهن را از معنای واقعی منصرف و به معنایِ مجازی هدایت می کند و براساس همین ملائمات برای استعاره انواعی قائل شده اند مثلاً در استعاره مصرحه مجرده، مشبه به همراه با ملائمی از مشبه می آید یعنی وقتی گفته می‌شود :"سرو خرامان" واژه‌ی "خرامان" یکی از ملائمات مشبه است و همین ملائم ، قرینه صارفه‌ای است که ذهن را از معنای واقعی "سرو" به معنای مجازی آن یعنی "معشوق بلند قد" هدایت می‌کند.در نظام سنتی بلاغی انواعی از استعاره‌ها ذکر شده است مثل استعاره‌ی مصرحه مطلقه، مصرحه‌ی مرشحه، استعاره در فعل یا استعاره تبعیه و همچنین استعاره مکنیه که بر عکس استعاره مصرحه در آن مشبه ذکر می‌شود و مشبه به حذف می‌شود اما استعاره در نظریه‌ی شناختی تعریف دیگری دارد، در نظریه‌ی شناختی چنان که در ادامه به آن خواهیم پرداخت اساساً کل زبان و شیوه‌ی تفکر انسان

استعاری است. سه نوع استعاره‌ای که به انسان کمک می‌کند که مفاهیم را ادراک کند از این قرار است:

۲-۱-۱- استعاره‌های جهت مند:

مهم ترین مساله‌ای که می‌بایست به عنوان اصلی ترین رکن نظریه شناختی بیان شود این است که بدانیم بنیان نظریه‌ی شناختی بر اصلِ "درک جسمیت یافته " استوار است به عبارت دیگر تمام حوزه‌ی ادراکی ما و کل نظام مفهومی بشر بر اساس ساختار بدن و تجربه مندی جسم و حواس پنجگانه‌ی انسانی است برای مثال «ساختار جسم انسان اینگونه است که به صورت عمود برزمین می‌ایستد؛ مفاهیم "بالا" ، "پایین" ، "راست" ، "چپ" ، "جلو" و "عقب" را براساس ساختار جسم خود درک می‌کند.انسان زنده و سالم انسانی ایستاده است و انسان مریض، خواب یا مُرده انسانی است که بر زمین افتاده است بر همین اساس مفاهیم مثبت و خوب مفاهیمی است که مربوط به "بالا" و ایستاده می‌شود و تمام مفاهیم منفی و بد مفاهیمی است که مربوط به پایین و افتاده می‌شود؛ تمام مفاهیم "بالا" مرتبط با "بیشتر" و تمام مفاهیم پایین مرتبط با "کمتر" تلقی می‌شوند.وقتی میگوییم "فلانی مقام بالایی دارد" درواقع این "بالا" بودن در کنه خود مفهومی است که از ساختار جسمی انسانِ ایستاده و سالم اخذ شده است. درمقابل در تداول عامه می گویند: "فلانی افتاد مرد" زیرا مفاهیم منفی منتزع از ساختار جسمیِ انسانِ افتاده و غیر سالم اخذ شده است.پس تا اینجا مشخص شد که درک مفهوم بالا یا پایین مبتنی بر کمیت مقداری است و این "مقدار" را انسان ابتدا از جسم خود استنباط نموده است.»(نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص۲۹-۴۱)

لیکاف و جانسون بر اساس همین نوع ادراک "استعاره های جهت مند" را تعریف کرده‌اند.آنها معتقدند که استعاره‌های جهت‌مند از آنجا که بر مکان دلالت دارند «نتیجه‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزکی هستند»(لیکاف و جانسون،۱۳۹۵: ۲۹) و انسان حتی مفاهیم انتزاعی را به وسیله‌ی استعاره های جهت‌مند مفهوم سازی می‌کند. اینکه ما مفاهیم شادی و غم را بر اساس کمیت مقداری و ارتفاع درک می‌کنیم نشان دهنده‌ی این است که مفهوم عقلانی و ادراکی "شاد" را که اسم معنی است با نگاشت کردن بریک مفهوم مکانی که از ارتفاع منتزع شده در ناخودآگاه خود تبدیل به اسم ذات می‌کنیم تا بتوانیم آن را درک کنیم. و همین نگاشت قلمرو عقلانی بر قلمرو فیزیکی نشان دهنده‌ی آن است که اساساً ماهیت ادراک و فهم ما ازچیزها و چیستی ها،استعاری است. وقتی می‌گوئیم "فلانی یک جو معرفت ندارد" در ذهن خود ابتدا معرفت را که اسم معنی است تبدیل به شیء کرده‌ایم. انگار از این شیء می‌توان یک جو جدا کرد در نتیجه در

واقع به مفهوم عقلانیِ معرفت، جسمیت بخشیده‌ایم. پس می‌توان نتیجه گرفت که "مفاهیم انتزاعی، شی‌اند"

مفهوم "مکان" در استعاره‌های جهت مند یک مفهوم بنیادین است. در نظام دستوری قیدهای مکان "بالا" ، "پایین" ، "جلو" ، "عقب" ، "مرکز" ، " کنار" صرفاً قیدهایی است که اشاره به مکان خاصی می کند اما در نظریه‌ی شناختی این واژگان صرفاً قید مکان نیستند بلکه با توجه به تجربه جسمانی و بافت فرهنگی حاوی مفاهیمی هستند که ادراک "فضایی" ما را شکل می دهند برای مثال وقتی گفته شود "فلانی از کار افتاده شده است" برای ما مفهوم "افتادگی" با مفهوم "پایین" ارتباط دارد و وقتی گفته می‌شود "فلانی شاد و سر زنده است" برای ما مفهوم "شادی" و "سرزندگی" با مفهوم "بالا" ارتباط دارد پس می‌توان گفت "شاد، بالا است" و "غمگین و مریض پایین است" در اینجا مفهوم بالا و پایین صرفا یک قید مکان از نظر دستوری نیست به همین منوال می‌توان بسیاری از مفاهیم جهت مند را فهرست کرد:

هوشیار، بالا است .نا هوشیار، پایین است. بیشتر، بالا است.کمتر، پایین است. فضیلت، بالا است. شرارت پایین است. استعاره بودن این مفاهیم بالا، پایین و... به این دلیل است که ما به مفاهیم انتزاعی غمگین، سرزنده، فضیلت، شرارت، وغیره کمیت مقداری می‌بخشیم یا در واقع در ناخوداگاه خود این مفاهیم را به شیء دارای ارتفاع تشبیه می کنیم که بدون این تشبیه مضمر اساساً درکی از این مفاهیم حاصل نمی شود.

۲-۱-۲- استعاره‌های هستی شناختی

«استعاره‌های هستی شناختی به ما (انسانها) اجازه می‌دهد که بسیاری از پدیده‌ها را که دارای مرز مشخصی نیستند مرز بندی کنیم برای مثال وقتی می‌گوئیم: "فلانی غرق در شادی شد" شادی را ظرفی پر از آب فرض کرده‌ایم که شخص می‌تواند در آن غرق شود در حالی که شادی اسم معنا است و مرز مشخص و ظرف گونه ای ندارد از سوی دیگر استعاره-های هستی شناختی به ما اجازه می‌دهد که از طریق موجودیت بخشی یا مکان بخشی یا بُعد بخشیدن به مفاهیم عقلانی به آنها جنبه‌ی فیزیکی و محسوس بدهیم و از این طریق برای آنها ماهیت ادراکی به وجود آوریم مثلاً وقتی می‌گوئیم: "تورم زندگی را مختل کرده است" برای تورم شیء وارگی قائل شده‌ایم یا وقتی می‌گوئیم: برای رسیدن به صلح تلاش می‌کنیم برای صلح، مکان قائل شده‌ایم یا وقتی می‌گوئیم :"او روی زشت شخصیت خود را نشان داد" برای شخصیت قائل به بُعد شده‌ایم.

یکی از جنبه‌های بسیار با اهمیت استعاره‌های هستی شناختی، استعاره‌ی ظرف و "میدان دید" است.ما انسان‌ها جسم خود را در ناخودآگاه ظرف فرض می‌کنیم برای مثال

وقتی می‌گوئیم: "او ازخشم یا شادی لبریز شد" جسم را ظرفی فرض کرده‌ایم که می‌تواند از چیزی پُر یا خالی شود؛ به همین سیاق جهان خارج از جسم خود را نیز ظرف گونه فرض می‌کنیم مثلاً وقتی می‌گوییم:"او وارد جنگل شد" جنگل را ظرف فرض کرده‌ایم» (نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص ۴۹-۶۰) یا وقتی می‌گوئیم: "علی آمد" میدان دید خود را ظرفی فرض کرده‌ایم که علی وارد آن شده است در نتیجه می‌توان گفت که ساده‌ترین کنش‌های ما نیز ناخودآگاه استعاری‌اند.

۲-۱-۳- استعاره‌های ساختاری

«استعاره‌های ساختاری از طریق ایجاد شباهت بین دو نوع ساختار، این امکان را برای ما فراهم می‌سازد که چیستی یک موضوع را از طریق تشبیه آن به چیزی دیگر، بهتر درک کنیم برای مثال بین ساختار "بحث" و ساختار "جنگ" شباهت وجود دارد و استعاره : "بحث جنگ است" به ما اجازه می"دهد برای توضیح و درک "بحث" از اصطلاحات "جنگ" استفاده کنیم و مثلاً بگوییم " او از مواضع تئوریک خود دفاع کرد"، "به مواضع حریف حمله کرد"، "او در بحث پیروز شد" مسأله‌ی اصلی این است که ما مفهوم "بحث"را در ارتباط با مفهوم "جنگ" درک می‌کنیم که ریشه در مبارزه فیزیکی دارد به همین صورت استعاره "زمان، پول است" یا "زمان ثروت است" را نیز می‌توان مثال زد. همانگونه که منابع مادی محدود هستند و برای اهداف مهم خرج می شوند زمان نیز محدود است و برای صرف کردن و اختصاص دادن آن به امری باید برنامه ریزی کرد به این ترتیب استعاره‌های ساختاری نیز مانند استعاره‌های جهت مند و استعاره‌های هستی شناختی ریشه در تجربه‌ی جسمانی و فرهنگی ما دارند.» (نک:لیکاف و جانسون،۱۳۹۵ : صص ۱۰۹-۱۱۸)

۲-۲- تحلیل شعر با استفاده از نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی

برای ورود به بررسی شعر زبانگرا و در اینجا شعر باباچاهی، مهم‌ترین نکته‌ای که باید به آن توجه کرد، بحث «ساختار» است؛ زیرا ساختارِ شعر و ساختمندی و پیکره‌بندی شعر، اساسی‌ترین خصیصه‌ای است که در شعر زبان‌گرا مورد تردید و انحراف قرار می‌گیرد. مفهوم ساختار و ساختارگرایی با نام کلود لوئی استروس گره خورده است. هرچند خود استروس تحلیل و روش ساختاری را از زبان‌شناسی اخذ کرد، اما از دید روش شناسیک، منطق اساطیر لویی استروس دقیق‌ترین و کامل‌ترین بررسی ساختاری در هر گستره‌ی فعالیت فکری ساختارگرایان محسوب می‌شود. (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۳) «معنای ساختار از نظر لویی استروس به دو گونه مطرح می‌شود، یکی معنایی که در معماری دارد و به معنای چارچوب

یک بنا یا ساختمان است، به این معنی که شالوده‌ای است که بر آن می‌توان عناصری را قرار داد. این چارچوب تعیین-کننده مناسبات درونی عناصر یا اجزاء است. معنای دوم زیست‌شناسانه است و به مفهوم هم‌خوانی ارگانیک میان اجزاء». (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۷) آنچه برای ما و در بحث شعر معاصر اهمیت اساسی دارد، این است که شعر معاصر، از نیما به بعد، مفهوم ساختار و پیکره‌مندی را به عنوان یک نظام اندیشگانی که همگرایی تمام عناصر و اجزاء شعر را در یک کانون مرکزی هماهنگ می‌کند، پذیرفت و شاگردان اصلی نیما (اخوان، شاملو، سپهری، فروغ) نیز به این ماهیت ساختاری شعر وفادار ماندند. برای روشن‌تر شدن موضوع، اگر نگاهی به ساختارهای شعر کلاسیک فارسی بیندازیم، متوجه خواهیم شد، که در شعر کلاسیک، مفهوم اصلی ساختار، بیشتر در محور افقی ابیات وجود دارد و در محور عمودی شعر، ساخت‌مندی به صورتی که در شعر معاصر، ارتباط جزء به جزء عناصر وجود دارد، حائز اهمیت نیست. برای مثال، در غزل فارسی قدمایی مخاطب می‌تواند یک بیت را از پیکره‌ی غزل جدا کند و به صورت منفرد و مستقل آن را بخواند یا حفظ کند، اما در شعر معاصر از آنجا که ساخت‌مندی و پیکره‌مندی بر تمام فضای شعر حاکم است، مخاطب مجبور است تمام شعر را به صورت یکپارچه و کامل به ذهن بسپارد؛ زیرا جدا کردن بخشی از شعر حق مطلب را ادا نخواهد کرد. البته امکان دارد مخاطبان به صورت سلیقه‌ای، بخشی از شعر معاصر را جدا کنند و آن را در تابلویی بنویسند، اما معمولاً و غالباً این کار به منزله‌ی مخدوش کردن تفکر و ذهنیت شاعر و نادیده گرفتن لایه‌های دیگر شعر خواهد بود. پس منظور از ساختمندی در شعر معاصر، ارتباط تک تک اجزاء با کانون مرکزی اندیشه و تفکر شاعر است، که نقش همگرا کردن تمام عناصر در نقطه-ی مرکزی دارد. اکنون می‌توان گفت که آنچه در شعر زبانگرا به صورت اعم و در شعر باباچاهی به صورت اخص از بین رفته است، همین نقطه‌ی کانونی یا مرکزی است، که اجزاء و عناصر شعر را یک کاسه و همگرا می‌کند. البته منظور از آثار زبان‌گرای باباچاهی، آثار شعر او از دهه‌ی هفتاد شمسی به بعد است. در حالی که آثار شعری او قبل از دهه‌ی هفتاد از نظر ساختار به همان شیوه‌ی متعارف و مألوف ساخت‌مندی مورد نظر نیما را داشت. برای مثال، اگر به آثار او از همان دفتر اول؛ یعنی «در بی‌تکیه‌گاهی» (۱۳۴۶) و آثار بعدی او از قبیل: «جهان و روشنایی‌های غمناک ۱۳۴۹»، «از نیل آفتاب ۱۳۵۳»، «صدای شن ۱۳۵۶»، «از خاکمان آفتاب بر می‌آید ۱۳۶۸»، «آوای دریا مردان ۱۳۶۸»، نگاهی بیندازیم، تمام اشعار را هم حائز ساخت‌مندی و پیکره‌مندی مورد نظر نیما می‌بینیم و هم حائز ویژگی‌های عروضی شعر نیمایی. مشکل ارتباط با شعر باباچاهی و استنباط مفهوم منسجمی از شعر او از مجموعه‌هایی شروع می‌شود که از دهه‌ی هفتاد شمسی به بعد منتشر شده اند به همین

دلیل در اینجا به خوانش یکی از شعرهای زبانگرای او از مجموعه‌ی «عقل عذابم می‌دهد» با استفاده از نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در نظریه‌ی شناختی خواهیم پرداخت. با اینکه در مقدمه‌ی مقاله در مورد استعاره های مفهومی صحبت کردیم و به تفاوت مفهوم استعاره در علوم شناختی با مفهوم استعاره در علوم بلاغی اشاراتی شد. در اینجا ضروری است که برای ورود به تحلیل شعر باباچاهی با رویکرد شناختی،چند نکته‌ی دیگر را نیز ذکر کنیم:

«مفاهیم حاکم بر اندیشه‌ی ما، تنها منحصر به خرد نیست. این مفاهیم عملکردهای هر روزه‌ی ما تا معمولی ترین جزئیات را نیز کنترل و هدایت می‌کنند. مفاهیم ما، ساختار آن چه را که درک می‌کنیم شکل می‌دهند و چگونگی حرکت ما در جهان و رابطه مان با دیگران را تعیین می‌کنند. بنابراین نظام مفهومی، نقش اساسی در تعیین واقعیت روزمره دارد... اما نظام مفهومی ما چیزی نیست که به طور معمول از آن آگاهی داشته باشیم. در بسیاری از فعالیتهای جزیی که هر روز انجام می‌دهیم، کمابیش به شکل خودکار بر اساس الگوهای مشخصی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. یکی از راه‌های شناخت این الگوها بررسی زبان است؛ زیرا بخش عمده‌ای از نظام مفهومی معمول ما استعاری است». (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۴)

منظور از استعاری بودن نظام مفهومی، اما آن تعریف از استعاره نیست که در کتب بلاغت سنتی آمده است، بلکه منظور از استعاره «سازوکار شناختی است که از طریق آن یک قلمرو تجربی به طور تقریبی بر قلمرو تجربی دیگری نگاشت می-شود، به طوری که قلمرو دوم تا حدودی از طریق قلمرو اول درک می‌گردد. قلمرویی که نگاشت می‌شود، قلمرو مبدأ یا "دهنده" نامیده می‌شود و قلمرویی که نگاشت بر آن صورت می‌گیرد قلمرو مقصد یا "گیرنده" نام دارد» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰)

به انواع استعاره‌های مفهومی در مقدمه اشاره کردیم و در اینجا سعی خواهیم کرد، کارکرد این نوع استعاره را در تحلیل شعر نشان دهیم:

درون تاریکی افتاده‌ای از هر طرف
قاطی فکرهای از هر طرف
با چشم‌بندی که لزوماً سیاه نیست
انتخاب رنگ با خودمان است
بنفش؟
طوسی چطور؟
که به موهای نقره‌ای‌ات هم بخورد!
کم کم همه چیز دستگیرت می‌شود

از بالاتر از سیاهی گرفته تا به جز همه چیز
فیل در تاریکی دستگیرت می‌شود
و فنجانی قهوه که فرضاً گرم و گیراست
نه به هندوستان
و نه به کافه‌ای که چرا و کجایش را
به همه جا سر می‌زنی به جز همه جا
انتخاب فیل و فنجان که با خودمان است
دیگر چه گریه کنی چه بخندی
باخته‌ای همه چیزت را به جز همه چیز
آن هم به پای دو چشم سیاه که لزوماً سیاه نیست
طرح لبخندی هم در میان بوده
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را
انتخاب خنده و گریه هم که همین طور
سرفه می‌کنی که چه؟
نه آب از آب
نه فیل از فیل
و نه تاریکی تکان می خورد از جا که تکان بخورد
جز اینکه از این جا به بعد
به جای نئون‌های رنگی فکر کنی در خیابان‌های اصلی شهر
و برگردی از آن جا/ و این جا به بعد
با رنگ‌های مختلفی فکر کنی
بالاتر از سیاهی تا هر کجا:
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را / به جز
چاره چیست؟
کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را
روزهای رفته را اگر شده از شیطان هم
و از روباه دم بریده اگر شده می‌پرسی راه فرارِ از تاریکی را
از فیل و فنجان اگر شده

و از یک تا هزار می‌شماری
و می‌پرسی از دلهره‌ای به دلهره‌ی بعدی
بالاتر از سیاهی اما
هیچ چشمی تعقیب نمی‌کند
جز آن دو چشم سیاهی که لزوماً
سیاه نیست (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۷۲)

در مقدمه‌ی مقاله گفتیم یکی از جنبه‌های بسیار با اهمیت استعاره‌های هستی شناختی، «استعاره ظرف» و «میدان دید» است، در ابتدای این شعر وقتی می‌خوانیم:

درون تاریکی افتاده‌ای از هر طرف
قاطی فکرهای از هر طرف

دو واژه‌ی «درون» و «طرف» یکی بر «استعاره‌ی ظرف» و دیگری بر «استعاره‌ی جهت مند» دلالت می‌کند.

اینکه راوی ـ شاعر، خودش یا دیگری را «درون تاریکی» یا «قاطی فکرها» فرض می‌کند نشان از ظرف پنداری تاریکی و حجم گونگی فکر است، این موضوع از این نظر حائز اهمیت است که، در ادامه همچنان که توضیح خواهیم داد چند استعاره‌ی ساختاری نیز در شعر ظاهر می‌شود که با این استعاره‌های هستی شناختی ارتباط پیدا می‌کند.

در سطر سوم شعر می‌خوانیم:

«با چشم‌بندی که لزوماً سیاه نیست»

این سطر موضوع مهم و اساسی را روشن می‌کند. اول آنکه متوجه می‌شویم، اینکه شاعر می‌گوید درون تاریکی افتاده‌ای به دلیل این است که چشم‌بند روی چشم‌ها است. دوم و مهم‌تر آنکه، این چشم‌بند لزوماً سیاه نیست؛ یعنی اصلاً چشم‌بند مادی و فیزیکی نیست، در نتیجه تصوّر حالتی برای یک فرد است که، سردرگم و بلاتکلیف است و مانند این است که چشم‌بندی روی چشم‌ها دارد. سطرهای بعدی طنز است:

انتخاب رنگ که با خودمان است
بنفش؟
طوسی چه طور؟
که به موهای نقره‌ای‌ات هم بخورد

در واقع این چشم بند را هر رنگی که دوست داریم می‌توانیم فرض کنیم! عبارت «موهای نقره‌ای» نشان از سن و سال و پیری است.

کم کم همه چیز دستگیرت می‌شود به جز همه چیز

این سطر نیز طنز است «همه چیز، به جز همه چیز»؛ یعنی هیچ چیز! اما عبارت «کم کم همه چیز دستگیرت می شود» خود یک استعاره‌ی مفهومی است؛ یعنی «زمان همه چیز را روشن می‌کند»، «زمان درمانگر است». اما راوی شاعر می‌خواهد این استعاره را که در بین مردم و اجتماع رایج است و اعتقاد عمومی وجود دارد که، «زمان همه چیز را درست می‌کند» به چالش بگیرد و بگوید زمان همه چیز را درمان نمی‌کند «همه چیز، به جز همه چیز» !

از بالاتر از سیاهی گرفته تا به جز همه چیز
فیل در تاریکی دستگیرت می‌شود
و فنجانی قهوه که فرضاً گرم و گیراست
نه به هندوستان
و نه به کافه‌ای که چرا و کجایش را
به همه جا سر می‌زنی به جز همه جا
انتخاب فیل و فنجان که با خودمان است.

فیل در تاریکی تلمیح دارد به داستان مثنوی فیل اندرخانه تاریک بود . در داستان بسیار معروف مثنوی فیلی در خانه تاریک است و هر کس قسمتی از بدن آن را لمس می‌کند و تصورات خودش را به فراخور آن عضو از بدن فیل که لمس کرده، به کل شکل و شمایل فیل تسری می‌دهد. در اینجا نیز شاعر از همین تمثیل بهره گرفته و می‌گوید آنچه دستگیرت می‌شود از این تاریکی که درون آن گیر افتادی، صرفاً همه چیز به جز همه چیز است و زمان نیز نمی‌تواند چیزی را روشن کند؛ چرا که بالاتر از سیاهی رنگی نیست.

استعاره‌ی مفهومی دیگری که در این سطور می‌توان کشف کرد، استعاره‌ی «دانستن و دیدن است»؛ زیرا همان‌طور که قبلاً اشاره شد بخش عمده‌ای از نظام مفهومی ما انسان‌ها، استعاری است. این عبارت که «من با چشم خودم دیدم» را همواره برای اثبات حقانیت به کار می‌بریم و این نشان می‌دهد، که آنچه به آن آگاهی پیدا می‌کنیم، بیشتر از طریق قوه‌ی بینایی و دیدن است، در نتیجه یک استعاره‌ی مفهومی رایج به صورت پنهان در ذهن ما وجود دارد که: «دانستن، دیدن است». به این ترتیب چند تصویر پشت سر هم به تاریکی اشاره می‌کند: فیل در تاریکی و قهوه که سیاه رنگ است. اما فیل و فنجان نیز به ترتیب طبق سیستم تداعی معانی در ارتباط با هندوستان و کافه قرار می‌گیرند، که ضرب المثل «فیلش یاد هندوستان کرده» به ذهن متبادر می‌کند و انگار شاعرِ پا به سن گذاشته، وقتی به دام عشق می‌افتد فیلش یاد هندوستان کرده است! اما فیل و فنجان چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ به نظر می‌آید راوی ـ شاعر با معشوقش به کافه‌ای رفته‌اند و فنجانی قهوه

سفارش داده‌اند و معشوق در برابر راوی ـ شاعر مانند فیل و فنجان است یا از نظر دانایی، یا از نظر سن و سال؛ زیرا قبلاً راوی به موهای نقره‌ای و خاکستری خودش اشاره کرده بود. از سوی دیگر می‌توان این استنباط را نیز منطقی دانست که در برابر فیل در تاریکی (یعنی جهل به آنچه باید بدانی) تو مانند فنجان هستی در نتیجه به شناخت و آگاهی دست پیدا نمی‌کنی.

دیگر چه گریه کنی چه بخندی
باخته‌ای همه چیزت را به جز همه چیز
آن هم به پای دو چشم سیاه که لزوماً سیاه نیست
طرح لبخندی هم در میان بوده
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را
انتخاب خنده و گریه هم که همین طور

در این بخش از شعر، با توجه به تحلیل بخش‌های قبل؛ شاعر در واگویه‌ی درونی گریه و خنده را کارساز نمی‌داند؛ زیرا چه گریه کند چه بخندد اسیر سیاهی چشمان یار شده و همه چیز را باخته است (به جز همه چیز)؛ زیرا در عین حال چیزی هم از دست نداده است.

«طرح لبخند» می‌تواند اشاره به لبخندِ از روی تمسخرِ معشوق به شاعر باشد. در ادامه، شاعر با تعریضی بازیگوشانه ادامه می‌دهد که انتخاب گریه و خنده با خودت است! زیرا از خنده و گریه‌ی تو نه آب از آب تکان می‌خورد نه فیل از فیل! و نه تاریکی تکان می‌خورد. «باختن» نیز در اینجا استعاره مفهومی دیگری را روشن می‌کند و آن « به هدف رسیدن، دارایی است» وقتی کسی به هدف مورد نظرش نمی‌رسد باخته است و در اینجا مانعی که بر سر راه به هدف رسیدن وجود دارد بسیار سترگ است؛ زیرا آن مانع، تاریکی است. پس در بند پایانی، شاعر به این نتیجه می‌رسد که هیچ راهی وجود ندارد:

جز اینکه از این جا به بعد
به جای نئون‌های رنگی فکر کنی در خیابان‌های اصلی شهر
و برگردی از آن جا/ وَ این جا به بعد
با رنگ‌های مختلفی فکر کنی
بالاتر از سیاهیِ تا هر کجا:
بوده یا نبوده؟
پس باخته‌ای همه چیزت را / به جز...
چاره چیست؟

کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را ...

قاعدتاً باید شعر در همین سطر «کوک می‌کنی دوباره ساعت مچی‌ات را» به پایان می‌رسید؛ زیرا شاعر با وجود آنکه نومیدانه استعاره «زمان، درمانگر است» را به چالش کشید و به این نتیجه رسید که زمان چیزی را درمان نمی‌کند. با این حال این فرایند و دور باطل را باید در همین سطر تکرار می‌کرد و باز ساعتش را کوک می‌کرد تا دوباره شروع و باز امتحان کند اما شعر را ادامه می‌دهد:

روزهای هفته را اگر شده از شیطان هم
و از روباه دم بریده اگر شده می‌پرسی راه فرار
از تاریکی را
از فیل و فنجان اگر شده
و از یک تا هزار می‌شماری
و می پرسی از دلهره‌ای به دلهره‌ی بعدی
بالاتر از سیاهی اما
هیچ چشمی تعقیب نمی‌کند
جز آن دو چشم سیاهی که لزوماً سیاه نیست

دوباره روزهای هفته را پشت سر می‌گذارد و دنبال راهِ فرار از این تاریکی است و حاضر است حتی از شیطان یا روباه دم بریده راه چاره‌ای بپرسد، دائماً اضطراب و دلهره را تجربه می‌کند و هرجا می‌رود آن دو چشم سیاه معشوق که مانند تاریکی مبهم و بی‌انتها است تعقیب اش می‌کند. می‌بینیم که کُل سازوکار شعر بر اساس چند استعاره مفهومی شکل گرفته است:

الف) استعاره‌ی: ظرف
ب) استعاره‌ی: زمان درمان‌گر است
ج) استعاره‌ی: دانستن، دیدن است
د) استعاره‌ی : به هدف رسیدن، دارایی است

از سوی دیگر می‌بینیم که در این شعر هیچ ادات تشبیهی به کار نرفته است؛ یعنی شاعر به شیوه‌ی پیشینیان نیامده بگوید: "مثل این است که در تاریکی محبوس شده باشم" و "مانند این است که بخواهی اجزاء بدن فیل را در تاریکی لمس کنی و پی به حقیقت وجود فیل ببری". در واقع شیوه و سبک شعر باباچاهی منحصر به فرد است و از هیچ نظر قابل مقایسه با دیگران نیست. نمی‌توان ارزش گذاری هنری کرد و مدعی شد که این سبک و سیاق آیا زیبایی دارد یا ندارد و چقدر مقبول طبع عامه خوانندگان است، اما حداقل این

است که این شیوه تفاوت‌های بذاتی با شیوه‌های از پیش تجربه شده دارد. در این شعر از اندام و زیبای معشوق حرفی به میان نیامده جز، چشمی که آن هم معلوم نیست سیاه باشد؛ زیرا لزوماً سیاه نیست و طرح لبخندی از معشوق که آن هم بیشتر به خنده‌ی تمسخرآمیز می‌خورد صحبت شده است.

به نظر می‌رسد که این گونه نگاه به معشوق، محصول وضعیتی است که جهانِ امروز در آن قرار گرفته است و آن وضعیت پُست مدرن است، وضعیتی مبهم و اصطلاحاً ابزورد (absurd) که ضمن آن که پیچیدگی‌های جامعه و انسان امروزی را موجب شده است، باعث سردرگمی و جهل به امور نیز شده؛ به عبارت دیگر شکل جهان و جامعه‌ی امروزیِ بشر چنان از هم گسیخته و در هم پاشیده است که فرد قادر به تشخیص راه درست از غلط و خوب از بد نیست و مثل کسی است که از همه طرف در محاصره‌ی تاریکی است. انگار جهان امروز همان فیل در خانه‌ی تاریک است و افراد بشر هر کسی به فرا خور درکی که از چنین جهانی دارد آن را به گونه‌ای می‌بیند و وصف می‌کند اکنون اگر برگردیم به مسأله‌ی «ساختار» که در ابتدای بحث مطرح کردیم در می‌یابیم که این شعر بر خلاف ظاهر ساختارگریزی که دارد، کاملاً دارای ساختار است و رشته‌ی افکار و معضلات و دغدغه‌های شاعر در کل پیکره‌ی شعر دنبال شده است. از سوی دیگر در می‌یابیم که کشف استعاره‌های مفهومی تا چه اندازه می‌تواند در تحلیل و کشف روابط بین بندها و عناصر شعر کارساز و روشن کننده باشد.

۲-۳- تحلیل شعر صفاری با استفاده از استخراج استعاره‌های مفهومی

در شعر صفاری خبری از استعاره‌های غامض و پیچیده نیست و ساختار شعر نیز ساختاری ساده است. از سوی دیگر حوزه‌ی واژگان صفاری در اغلب مجموعه‌های شعر او نیز بیشتر واژگانی است که در تداول عامه و زبان محاوره‌ای امروزی مستعمل است.در اینجا برای آنکه ساختار ساده‌ی شعر صفاری را نشان داده باشیم و کاربرد نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی را در تحلیل شعر نشان دهیم شعری از او بررسی خواهیم کرد:

شب که از نیمه برگذشت
تمام کلمات جهان
طنینی یگانه دارند
تا این جام آخر را
جرعه جرعه
به پایان برسانی

لکنت هم
مانند برگ مرده‌ای
از بان میدان
فرو خواهد افتاد
صدایی که امشب
در انتهای چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد
و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند
تهی بی‌پایان صندوق پستی‌ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان
هر شبی که در تاریکی به هرز می‌رود
گیسوی بریده‌ی لیلای من
و ماریای تو است (صفاری، ۱۳۹۰: ۴۵)

در مقدمه‌ی رساله در مورد "استعاره‌های جهت مند" صحبت کردیم و گفتیم تمام حوزه ی ادراکی ما و کل نظام مفهومی بشر بر اساس ساختار بدن و تجربه مندی جسم و حواس پنجگانه ی انسانی است برای مثال ساختار جسم انسان اینگونه است که به صورت عمود برزمین می ایستد؛ مفاهیم "بالا" ، "پایین" ، "راست" ، "چپ" ، "جلو" و "عقب" را براساس ساختار جسم خود درک می کند. ذکر نکته ای دیگر نیز ضروری است که استعاره‌های مفهومی و از جمله استعاره‌های جهت‌مند معمولاً بر طرح‌واره‌های تصویری مبتنی است به عبارت دیگر انسان بر اساس ادارک و دانش پیشینی که بر تجربه‌های حسی و تصویری بنا شده است برای هر عمل و کنش در جهان هستی طرح‌واره‌ی تصویری در ذهن خود می‌سازد یعنی وقتی ما می‌شنویم که یک درخت در جنگل در اثر باد شدید افتاده است هم طرح‌واره‌ای تصویری از نحوه‌ی افتادن درخت در ذهن خود داریم و هم صدای شکستن تنه‌ی درخت را می‌توانیم در ذهن خود و بر اساس تجربه‌ی پیشینی از حس

شنیداری بازسازی کنیم اکنون با در نظر داشتن این نکات شعر را مرور میکنیم:

شب که از نیمه برگذشت
تمام کلمات جهان
طنین یگانه ای دارند
تا این جام آخر را
جرعه جرعه
به پایان برسانی

سه واژه‌ی «نیمه»، «آخر»، «پایان» بر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» دلالت دارند و فضای حسی عاطفی این بند، در هاله‌ی معنایی همین کلمات شکل می‌گیرد. تصویر جامی که جرعه جرعه به پایان می‌رسد بر حوزه معناییِ "طنین کلماتی که رنگ می‌بازند" نگاشت می‌شود.

لکنت هم
مانند برگ مرده‌ای
از زبان میدان
فرود خواهد افتاد

واژه‌های «لکنت»، «مرده»، «فرو افتادن» نیز استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» را مؤکد می‌کند عبارت کنایی «از زبان افتادن» بر طرح‌واره‌ی تصویری "برگ مرده ای که از شاخ می‌افتد" نگاشت می‌شود تا فضای حسی عاطفی این بند تشدید شود.

صدایی که امشب
در انتهای چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد

در این بند واژه‌های «پرواز»، «پرنده»، «آسمان» بر استعاره‌ی مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد. در عین حال حوزه‌ی شنوایی و بینایی با هم تلفیق می‌شود. "صدایی که در چشم‌ها پرواز می‌کند" تا از آن آواز پرنده بر بستر آسمان، انتزاع شود. پنداشتی شاعرانه که سعی دارد پلک زدن چشم‌ها را نیز هم‌چون بال زدن پرنده به ذهن متبادر کند.

و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی‌ی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند

این بند اشاره دارد به کتاب داستان «پستچی» که بر اساس زندگی واقعی پابلو نرودا نوشته شده؛ زیرا در زمان تبعید نرودا، تنها کسی که با وی ارتباط داشت پستچی محل تبعید او بود. (نک، اسکارمن، ۱۳۸۰)

انگار صفاری با اشاره ظریفی به نرودا شاعر شیلیایی و داستان پستچی می‌خواهد خود را غربت زده‌ی تبعیدی بپندارد که از یار و معشوق دور افتاده، اما در عین حال امید دارد که از یار و معشوق خبری به او برسد:

تهی بی‌پایان صندوق پستی‌ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان

فراموش کردن ناامیدی و اینکه صندوق پستی‌اش تهی باشد، بر استعاره‌ی مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد. لازم به توضیح است که صندلی لهستانی نوعی صندلی چوبی است که به دلیل شکلِ خاصِ آن، در ایران نیز به صندلی لهستانی معروف است. «پلازا» میدان‌های معروفی است که در اکثر کشورهای جهان وجود دارد و محل تجمع مردم است مانند میدان نقش جهان در اصفهان؛ در این میدان‌ها گاه مردم بر صندلی‌های لهستانی می‌نشینند و آواز و ترانه‌ای می‌خوانند. به همین دلیل این بند با تأکید بر فراموش کردن نومیدی‌ها و خواندن ترانه در میدان، بر استعاره مفهومی «شاد، بالا است» دلالت دارد.

هر شبی که در تاریکی به هرز می‌رود
گیسوی بریده‌ی لیلای من
و ماریای تو است

واژگان «تاریکی»، «هرز رفتن»، «گیسو بریده» بر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» دلالت دارد. ارتباط مفهوم «گیسو» با «تاریکی» و «بریده» با «هرز» این استعاره را قوام می‌بخشد و نام لیلا نیز از آنجا که بر شب دلالت می‌کند غنای حسی ـ عاطفی دور بودن از یار و معشوق را مضاعف می‌کند.

ساختار شعر بر همین دو استعاره شکل گرفته است، دور بودن و اندوه از یک سو و چشم انتظار بودن به خبری امیدبخش از سوی دیگر.

تا اینجا دانستیم که اساس شعر بر دو استعاره‌ی مفهومی بنیان گرفته است، اما مسأله‌ی بسیار مهمی که وجود دارد، مسأله‌ی «ادغام» «گستره» و «نگاشت» است. در دو بند ابتدای شعر استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است» را داریم اما در بند میانی شعر، ادغام دو فضا صورت می‌گیرد که هر دو فضا، گستره‌ی معناداری دارند و هر دو در هم تلفیق شده و

نگاشت می‌شوند:

صدایی که امشب
چشمان تو پرواز می‌کند
شبیه پرنده‌ای است
که از آسمان نیشابور آمده باشد
و ساعتی دیگر شاید
بر شیروانی پستخانه‌ای
در خواب‌های شیلیایی من
فرو بنشیند
تهی بی‌پایان صندوق پستی ات را
فراموش کن
و از صندلی‌های لهستانی در باران پلازا
ترانه‌ای بخوان!

در این بند فضای وطن و موطن اصلی شاعر، یعنی ایران با تمام بار فرهنگی و گستره‌ی جغرافیایی‌اش بر فضای غربت سایه می‌اندازد و نگاشت می‌شود. در فضای مبدأ (ایران، نیشابور) چشم‌هایی که ترانه می‌خواند به هیأت پرنده‌ای در آسمان نیشابور در می‌آید؛ در فضای مقصد پست خانه، تبعیدگاه نرودا، صندوق پستی خالی، صندلی لهستانی و ترانه در میدان پلازا، با بار فرهنگی کشورهایی غریب تصویر می‌شود، بر هم نهی و ادغام این دو فضا با هم؛ هر دو استعاره‌ی مفهومی «اندوه، پایین است و شاد، بالا است» را در هم مستحیل می‌کند تا حس غربت زدگی از آن منتزع شود. در واقع از ادغام دو فضای متناقض یعنی جهان وطنی و جهان غربت، فضایی معلق ساخته می شود که از چنین فضای برزخ گونه‌ای، بی‌قراری شاعر زائید می‌شود که دوباره در بند پایانی شعر منتج به استعاره مفهومی «اندوه، پایین است» می‌شود. ساختار شعر، ساختار ساده‌ای است، اما پیچیدگی‌های سازوکار روانی عاطفی شاعر را در دل خود جای داده است.

۳- نتیجه گیری

همانطور که نشان داده شد بهره گیری از نظریه‌ی شناختی و استخراج استعاره‌های مفهومی می‌تواند ابزار مناسبی برای تحلیل شعر باشد و از آن مهم‌تر این نظریه از آنجا که مستقیماً به سراغ طرحواره‌ها و عناصر اصلی درک جسمیت یافته‌ی انسان می‌رود قادر به تحلیل متونی مانند شعر زبان‌گرا است هر چند همانطور که نشان داده شد در تحلیل

متون معناگرا و ساده نیز می‌تواند کارایی داشته باشد. از سوی دیگر استفاده از این نظریه در تحلیل شعر باباچاهی نشان داد که ساختار نامتعارف و ظاهراً مشوش و در هم ریخته‌ی شعر او ژرفساختی پیکره‌مند و مرتبط و منسجم دارد که بر چند استعاره‌ی مفهومی استوار است. تحلیل شعر صفاری با استفاده از نظریه‌ی شناختی نیز نشان داد که تاثیر عاطفی شعر بر مخاطب نتیجه‌ی برهم نهی و ادغام دو فضای متناقض است که از آن اندوه غربت زاییده می‌شود. پس می‌توان نتیجه گرفت که این نظریه قادر است زوایایی از متن را آشکار کند که نظام سنتی بلاغت از تحلیل آن ناتوان است.

منابع

۱- اسکارمتا، آنتونیو. (۱۳۸۰). **پستچی**، ترجمه جلال خسروشاهی، تهران: نگاه.

۲- احمدی ،بابک. (۱۳۸۳). **ساختار و هرمنوتیک**، تهران: گام نو

۳- باباچاهی، علی. (۱۳۹۲). **عقل عذابم می‌دهد**، چ ۲، تهران: زاوش.

۴-بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). **استعاره و مجاز با رویکرد شناختی**، ترجمه‌ی دکتر فروزان سجودی و دیگران، تهران: نقش جهان.

۵-صفاری، عباس. (۱۳۹۰). **خنده در برف**، تهران: مروارید.

۶-فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن

۷-لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۵). **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم**، ترجمه‌ی هاجر آقا ابراهیمی، تهران: علم

۸-مولوی، جلال الدین. (۱۳۷۴). **مثنوی معنوی**، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: جاویدان