[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
https://lrr.modares.ac.ir
https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21

Tarbiat Modares University

Vol. 12, No. 4, Tome 64
pp. 661-690
October & November 2021

A Study of Discourse Space in the ofol Play by Akbar Radi, Based on the Theory of Conceptual Metaphors

Fereshteh Paidar nowbakht[1] *& Mohamad Jafar Yousefian Kenari*[*2]

Received: 11 May 2020
Received in revised form: 31 August 2020
Accepted: 12 October 2020

Abstract

Discourse space is a key element in conveying concepts in a play text. This article will look forward to answer this question how metaphors could be used in discourse about social and historical problems and their usage in play texts as a linguistic form. Hence we will use George Lakoff and Zoltan Kovecses views and then we will show how metaphors which are the building blocks of Language and Culture, are used to help form the discourse space. Lakoff and Kovecses look to discourse space, as a result of interaction between mind, body and type of the culture that interactors live within. Hence in a play text, we will face a complex interaction between writer's / audience mind in one hand, and experience and physical and mental abstraction on the other hand. Also the context where the play text is formed in, and the context where it is comprehend, are the key elements. This article will show how by using metaphors and cultural and historical contexts, Akbar Radi has managed to create a complex and deductive discourse space in *Ofool* text. So at first, we are facing linguistic metaphors which act in text structures (dialogues, atmospheres and characterizations), and in higher level, we are facing conceptual metaphors which act by making connection between play text origination and audience experiences that merge contextual discourse space into audience mind space which will result in a new discourse space.

Keywords: Conceptual metaphors, Discourse Space, Culture, *Ofool* playwriting, Akbar Radi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. M.A Graduate Student of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran; ORCID ID: http://orcid.org/0000000266989224
2. Corresponding author: Associate Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.; *E-mail: yousefian@modares.ac.ir*;
ORCID ID: http://orcid.org/0000000316549586

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

Discourse space is one of the key elements in conveying concepts in any dramatic text. This article seeks to answer the question of how metaphors can be the subject of discourse on social and historical issues and what function they play in the play as a linguistic form.

Based on this statement, we have used the ideas of George Lakoff (1941) and Zoltan Kovecses (1946) and shown how metaphors, which are rooted in language and culture, help to shape the space of discourse. Lakoff and Kovecses see the space of discourse as the result of an interaction between the mind, body, and cultural context in which actors are present.

Thus, in a Dramatic text, we are faced a combination of the interaction between the writer's mind and the audience, as well as both physical and mental experiences and abstractions. Also, the context in which the play is formed and the context in which the play is understood are an essential element.

The results obtained in this article show that Akbar Raadi, using metaphors and cultural and historical contexts of the text, has created a multi-discourse and inferential atmosphere in the Ofool Play.

In this way, on one level we are confronted with linguistic metaphors that operate in the structure of the text (dialogues, atmosphere and characterization), and on a higher level we are dealing with conceptual metaphors that operate through the relationship between the objectivity of the play and the audience's experiences. It integrates the text into the audience's mind and creates a new discourse.

One of the contexts of discourse is culture. Culture is a set of our shared understanding of the world, and frameworks form a major part of that understanding.

Based on the results obtained in this study, frameworks have emerged from the interaction of metaphors and structure our perception of events.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

Metaphor in meta-historiography is not an array or literary industry, but a linguistic and discourse capacity.

In this respect, we are faced two spectrums of metaphor that represent one category of non-linguistic concepts (related to context and culture) and the other category of linguistic concepts (discourse space).

In the play entitled "*ofool*" by Akbar Radi , the native context and culture of *Narestan* are considered, by default. On the other hand, the discourse space in the play is the result of time, mental spaces, parts of culture and texture.

From a discursive point of view, parts of speech and actions play an essential role in the interpretation of events and the formation of concepts. Radi has made dramatic use of confrontations in the direction of discourse about the present and the past, and has tried to construct a form of discourse from different mental spaces, without seeking orientation toward a particular idea.

The basic atmosphere in the play of"ofool" is a broad historical and social context that is not even limited to *Narestan* or the climate of northern Iran.

The conceptual metaphors of "action is power" and "failure is ignorance", "understanding is freedom", "fighting against nature is oppression", "happiness is obedience" and similar metaphors are concepts that do not remain limited to the text of the play and they can be studied from a cognitive point of view and in the form of any other historical phenomenon in Iran.

As the conflict between Emad and Ascension is a metaphorical reference to the failure of the idea of reform in the history of Iran. *Meraj* seems to have devoted all his efforts to building the school until the end of the play, but it is Emad who, by "transferring" the property to *Kasmai*, shows the main action (moving forward) and that he simply surrenders to the situation. Yes, *Jahangi*r is Ascension.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

Thus, the passive intellectual who until then had urged the people to wait, to come out of their "dark cocoons" and to use their "terrible power" is doomed to failure.

The evidence presented in this article shows that conceptual metaphors are more culturally and sociologically determined, and that the play, as a text that engages the audience's mental space more dynamically, is a mechanism between understanding abstract concepts and performing them.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]

دوماهنامهٔ بین‌المللی
د۱۲، ش٤ (پیاپی ٦٤) مهر و آبان ۱٤۰۰، صص٦٦۱- ٦۹۰
مقاله پژوهشی
DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4

فضایِ گفتمان در نمایش‌نامهٔ *افول*، نوشتهٔ اکبر رادی، با تکیه بر تئوری استعاره‌های مفهومی

فرشته پایدار نوبخت[۱]، محمدجعفر یوسفیان کناری[۲*]

۱. دانش‌آموختهٔ ادبیات نمایشی، مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. دانشیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۰٤

چکیده

فضای گفتمان ازجمله کلیدی‌ترین عناصر موجود در انتقال مفاهیم در هر متن نمایشی است. این مقاله بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که استعاره‌ها چگونه می‌توانند زمینهٔ گفتمان دربارهٔ مسائل اجتماعی و تاریخی باشند و چه کارکردی در نمایشنامه به‌منزلهٔ یک فُرم زبانی دارند. بر این اساس از نظرات جورج لیکاف و زولتان کوچش استفاده کرده و نشان داده‌ایم که چگونه استعاره‌ها، که ریشه در زبان و فرهنگ دارند، به شکل‌گیری فضای گفتمان کمک می‌کنند. لیکاف و کوچش فضای گفتمان را حاصل تعامل میان ذهن، بدن و بافت فرهنگی که کنشگران در آن حضور دارند، می‌دانند. بنابراین، در یک متن نمایشی ما با ترکیبی از تعامل میانِ ذهن نویسنده و مخاطب و همچنین، تجربه‌ها و انتزاع‌هایِ جسمی و ذهنی هر دو روبه‌رو هستیم. همچنین، بافتی که در آن نمایش‌نامه شکل می‌گیرد و بافتی که در آن نمایش‌نامه فهم می‌شود عنصری اساسی است. نتایج به‌دست آمده در این مقاله نشان می‌دهد که اکبر رادی با استفاده از استعاره‌ها و زمینه‌های فرهنگی و تاریخیِ متن، فضای گفتمانی چندگانه و استنباطی را در نمایشنامهٔ *افول* پدید آورده است. به این شکل که در یک سطح با استعاره‌هایِ زبانی روبه‌رو هستیم که در ساختار متن (دیالوگ‌ها، اتمسفر و شخصیت‌پردازی) عمل می‌کنند و در سطحِ بالاتر با استعاره‌های مفهومی روبه‌رو هستیم که از طریقِ برقراری روابط میانِ عینیتِ نمایش‌نامه و تجربه‌های مخاطب عمل می‌کند و فضایِ گفتمان متن را در فضایِ ذهن مخاطب ادغام و فضای گفتمانِ تازه‌ای را پدید می‌آورد.

واژه‌های کلیدی: استعارهٔ مفهومی، فضای گفتمان، فرهنگ، نمایشنامهٔ *افول*، اکبر رادی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: yousefian@modares.ac.ir

[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

۱. مقدمه

الیزابت کلارک[1] در کتاب *تاریخ، متن و نظریه* می‌نویسد: اندیشیدن به تاریخ از دلِ سازمان‌بندی‌هایِ زبانی از زمانی آغاز شد که رولان بارت[2] ایدهٔ امرِ مفهوم را در نسبت با امر واقع، یعنی روایت خیالیِ گذشتهٔ تاریخی مطرح کرد (کلارک، ۲۰۰٤، ترجمهٔ آقاجری، ۱۳۹۷، ص. ۱۳۷). همچنین، کلارک اضافه می‌کند که نظریهٔ بارت بعدها به‌گونه‌ای بسیار گسترده و متنوع از سوی ایده‌پردازانی نظیر هایدن وایت دنبال شد. وایت ازجمله نظریه‌پردازانی بود که در کتاب *فراتاریخ* (۱۹۷۳) شرح داد چگونه درون هر اثر تاریخی، فراتاریخی لانه کرده است که فهم آن بدون شناختِ استعاره‌ها ممکن نیست، اما بسیاری از همفکرانِ هایدن وایت، نظیرِ هانس کلنر و همچنین، کلارک معتقد هستند که او نتوانست تردید خود را میان این دو ایده روشن کند که آیا استعاره‌ها زیربنایی گفتمانی دارند و ارجاعاتی از حواس و عواطف به ناخودآگاهِ ذهنِ انسان‌ها هستند یا فقط ظرفیت‌های بلاغی‌اند که از پیش در ذاتِ زبان‌ها وجود داشته‌اند. این پرسش همچنان به قوت خود باقی است و به‌نظر می‌رسد نظریه‌های متأخرتری در بابِ شناختِ کارکردهایِ زبان، همچون تئوریِ استعاره‌های مفهومی که ذهن و بدن را جنبه‌هایی از الگوهای استدلالی و در نتیجهٔ فرایند تولید معنا و گفتمان درنظر می‌گیرند در این زمینه راهگشاست. در این تحقیق بر مبنایِ الگوی حرکت خیال در تئوری استعاره‌های مفهومی، با فرض قرار دادنِ این نکته که ذهن و بدن در تعاملی دوسویه با بافت و محیط فیزیکی فضای گفتمان و آمیزه‌های مفهومی را ساختار می‌بخشند و ادراکات فردی و مشترک انسان‌ها را در چارچوب‌های فرهنگی پدید می‌آوردند، کوشیده‌ایم به بررسی کارکردهای فرهنگی فضاهای گفتمان در ساختار بخشیدن به مفاهیم و معناها در نمایش‌نامهٔ افول نوشتهٔ اکبر رادی بپردازیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

تئوری استعاره‌های مفهومی را جورج لیکاف و مارک جانسون ابتدا در سال ۱۹۷۸ مطرح کردند و بعدها در کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* (۲۰۰۳) به تفصیل به شرح آن پرداختند. براساس این نظریه، آن‌ها معتقد هستند که فهم و ادراک هرگز در خلأ زبان اتفاق نمی‌افتد و ما برای معنا بخشیدن به یک پاره‌گفتار، هم تجربهٔ عامِ خود از جهان را به‌کار

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

می‌بریم و هم باورهایِ فرهنگی از موقعیتِ فعلی را. این توصیف به آنچه در نظریهٔ فراتاریخ در بابِ شناختِ جهان از طریقِ بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی و تفسیرِ استعاره‌ها مطرح شده بود، نزدیک است. این نزدیکی وقتی بیشتر عیان می‌شود که به مطالعهٔ تحقیقاتی که از سویِ زبان‌شناسانی نظیرِ مارک ترنر[۳] انجام گرفت و منجر شد به تدوینِ *تئوریِ بوطیقای شناخت*[٤] (1989)، بپردازیم. برای مثال، ترنر نشان داد که استعاره‌های مفهومی درحقیقت ترکیبی از استعاره‌های بنیادین در فضاهایِ ذهنیِ مشترکِ انسان‌ها هستند که از طریقِ برقراری روابط میانِ فضاهای ذهنی نوعی از گفتمان و درنهایت، شناخت و فهم را پدید می‌آورند. کمی بعد لیکاف (1992) با نوشتن مقالهٔ «استعاره‌های خیالین» ماهیتِ ادبیِ استعاره‌ها را در رمان بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که کانونِ مفاهیم تنها در کلمات نیست، بلکه در تصاویرِ ذهنِ انسان‌ها به شکل پیش‌فرض وجود دارند و بر این اساس دامنهٔ معنا، استوار بر آن تصاویر یا طرح‌واره‌ها هستند. ایده‌هایی که لیکاف و همکاران مطرح کردند ابهاماتی داشت، ازجمله اینکه توجه چندانی به زمینه‌هایِ ساخت‌مند شدن و بروزِ استعاره‌ها نداشت. بر این اساس، زولتان کوچش کوشید به تبیین نقش فرهنگ در استعاره‌ها بپردازد. او در کتاب *زبان، ذهن و فرهنگ* (2006) نشان می‌دهد که فضای گفتمان در هر فرهنگی بر پایهٔ استعاره‌های مفهومی استوار است که ریشه در آن فرهنگ دارند.

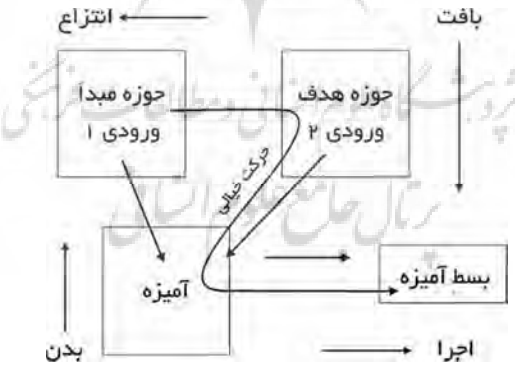
در ایران نظریهٔ استعاره‌های مفهومی، کم‌تر از یک دهه است که ازمنظر زبان‌شناسی شناختی و ادبیات مورد توجه واقع شده است و بیشتر هم در زمینهٔ مطالعاتِ تحلیلی و نقد ادبی بوده است، اما توجهِ کم‌تری در حوزهٔ فلسفهٔ تاریخ یا مطالعات درام را به خود معطوف کرده است. برای نمونه، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد (۱۳۹۵)، با عنوان *بررسی استعارهٔ زندگی، مرگ و زمان در غزل‌واره‌های منتخب ویلیام شکسپیر* در دانشگاه فردوسی مشهد کار شده است که به مفهومِ شناخت ازمنظر نگاشت در استعاره‌های مفهومی پرداخته است و همچنین، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در دانشگاهِ خوارزمی (۱۳۹۵) با عنوان *استعاره‌های مفهومی در گفتمان ادبی با تمرکز بر نمایش‌نامه* مکبث نوشته شده است که با رویکردی ادراکی به بررسی سه ترجمه از نمایش‌نامهٔ مکبث در ایران و مقایسهٔ آن با متن انگلیسی پرداخته است. اگرچه این نظریه بسیار مورد توجه استادان و دانشجویان علوم شناختی بوده

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

است، اما مطالعه یا پژوهشی که به‌طور مشخص ازمنظر استعاره‌های مفهومی بر روی نمایش‌نامه‌های ایرانی تدمل کرده باشد یا بکوشد ازمنظرِ جامعه‌شناختی و فرهنگی متون نمایشی را مطالعه کند، یافت نشد. از این حیث به‌نظر می‌رسد توجه به این نظریه در مطالعاتِ درام‌شناسیِ ایران می‌تواند افقِ دید تازه و گسترده‌ای بر پژوهش‌ها در حوزهٔ نمایش بگشاید.

۳. روش و رویکرد تحقیق

استعاره‌های مفهومی، زمینه‌هایی برای بیانِ معانی و فرایندهایی برای فهمیدنِ چیزها هستند و از آنجا که زمینهٔ پدید آمدنِ آن‌ها را تجربه‌های انسانی[۵] فراهم می‌سازند، می‌توان گفت استعاره‌های مفهومی ابزارهایی برای تفکر و اندیشیدن هستند. این ایده را نخستین‌بار، جورج لیکاف و مارک جانسون، در کتابی به نام *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (۱۹۸۰) مطرح کردند. آن‌ها نشان دادند که در واژگانِ ذهنی[۶] و در زبانِ ملت‌ها و اقوام، نطفه‌هایی وجود دارد که بی‌آنکه معنا را محدود کند، مفاهیم را در خود نهفته دارد و فرایندی را میانِ حوزه‌های ذهنی و تجربی شکل می‌دهند. بررسی این فرایندها از سوی لیکاف، جانسون و زبان‌شناسانِ دیگری مانند زولتان کوچش و همکاران نشان داد که معنا تنها موضوع واژه‌ها نیست، بلکه نگاشتی درونی و غریزی میانِ انسان و جهان وجود دارد که به واسطهٔ استعاره‌ها و با جریانی از خیال[۷] (Kovecsec, 2016) چارچوب‌بندی[۸] (Lakoff & Johnson, 2003) می‌شوند.



نمودار ۱: فرایند حرکت خیالی در فضای ذهنی براساس دیدگاه زولتان کوچش (منبع، نگارندگان)

Chart 1: Fictive motion process in mind space, based on the view of Zoltan Kovecses (source, authors)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

آنچه در عمل اتفاق می‌افتد تجسم‌بخشی بهِ ادراک است و از آنجا که تجسم‌ها حاصلِ انتزاع‌ها و تجربه‌های فیزیکی انسان هستند، پس «اولین مرحله از فرایندِ مفهوم‌سازی، طرح‌واره‌سازی است» (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹٦، ص. ۳۷). طرح‌واره‌ها در چارچوب‌های فرهنگی معنا می‌شوند و عملکردِ فضاهایِ گفتمانی حاصلِ تعامل میانِ آن‌هاست. بنابراین، فضای گفتمان را باید طرحی طبقه‌بندی‌شده از سه‌نظمِ هم‌زمان شامل تجربه‌های جسمانی (طرح‌واره‌ها)، نهادها[۹] (چارچوب‌های فرهنگی) و تعاملِ میانِ آن‌ها دانست (جنکینز، ۲۰۰٤، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹٦، ص. ۳۳).

۳ ـ ۱. نقش طرح‌واره در فضای گفتمان

طرح‌واره‌ها تصاویرِ انتزاعی «از تجربه‌هایِ چندگانهٔ مشترک» در حافظهٔ عموم هستند و «بنیادی‌ترین نقش را در خلقِ بازنمودِ فشرده از وقایع دارند» (کوچش، ۲۰۱۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۵، ص. ۳٦۸). نکتهٔ مهم در طرح‌واره‌ها این است که مستقل از بافت (فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی) نیستند، بلکه از برهم‌کنش بدن‌ها و بافت‌ها حاصل می‌شوند. بنابراین، می‌توان آن‌ها را کوچک‌ترین واحدِ فرهنگ در ذهنِ افراد دانست. کوچش برای توضیح این نکته از اصطلاح فشار انسجام[۱۰] استفاده می‌کند تا چگونگی عملکرد میان طرح‌واره و استعاره را نشان دهد. او فشار انسجام را مدلِ تعامل میانِ ذهن، بدن و بافت توصیف می‌کند. ازنظر او ذهن، بدن و بافت فرهنگی به‌مثابهٔ قیدهایی عمل می‌کنند که گاهی هم را خنثی و گاه تقویت می‌کنند و در هر حال به استعاره‌ها ساختار می‌بخشند (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹٦، ص. ۸۷). به عبارتی، این فشار انسجام است که نشان می‌دهد چگونه جامعه از تجربه‌هایِ جسمانی خود طرح‌واره ساخته و طرح‌واره‌ها را در آنچه تجربه می‌کند (آمیزه)[۱۱] به‌کار می‌برد. از این حیث الگوهایِ فرهنگی حاصلِ «طرح‌واره‌های مشترک بین ذهن‌ها هستند که انسان‌ها برای تفسیرِ تجربه‌های خود از آن بهره می‌گیرند. درواقع، این الگوها هستند که به زندگی انسان معنا می‌بخشند یا کمک می‌کنند تا انسان‌ها جهانِ واقع را درک کنند» (ویسی‌حصار، ۱۳۹۳، ص. ۲۰۰) و ادراک خود را در تحلیل و تفسیرِ پدیده‌ها به‌کار بندند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

۳ـ۲. مفهومِ نهاد و چارچوبِ فرهنگی در فضای گفتمان

چنانچه شرح داده شد فهم حاصلِ نگاشت میان طرح‌واره‌ها در حوزهٔ مبدأ (عینی) و مقصد (ذهنی) است. از برهم‌کنش طرح‌واره‌ها چارچوب‌ها ساخته می‌شوند که دانش مفهومی مشترک انسان‌ها یا مدل‌های فرهنگی هستند و یک موقعیتِ کلیشه‌ای را بازنمایی می‌کنند (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۶، ص. ۳۶۷). برای مثال، طرح‌وارهٔ «زخم»، تجربهٔ جسمانی (نورونی) خراش، خون‌ریزی، التهاب و درد را تداعی می‌کند و طرح‌وارهٔ درد یا خراش انتزاع‌هایِ دیگری را در ارتباط با رنج تداعی می‌کنند که هم ذهنی و هم عینی است. حال اگر این طرح‌واره در ارتباط با بافت محیطی (فرهنگ و جامعه) قرار بگیرد، خواهیم دید که معناهایِ عمیق‌تر و پیچیده‌تری را فرا می‌خواند. براساس دیدگاه لیکاف و جانسون، تداعی‌ها نتیجهٔ برهم‌کنشِ طرح‌واره‌ها و فشار انسجامِ آن‌ها هستند و چارچوب یا دانشِ مفهومیِ ما را دربارهٔ مسائل می‌سازند. دانش مفهومی قادر است مفاهیمی را در ارتباط با خود ساختار ببخشد (Lakoff & Johnson, 2003, pp. 57 - 61). به‌طور مثال، وقتی برای توصیف یک واقعهٔ دردناک از چارچوب زخم استفاده می‌شود، به‌طور پیش‌فرض مفاهیمی در ارتباط با «زخم» به محتوایِ سخن وارد می‌شود و به‌دنبالِ خود خاطرهٔ تجربه‌هایِ فیزیکی و انتزاع‌ها و سپس معناهایی را فرا می‌خواند (جدول ۱، مثال الف).

جدول ۱: روند فراخوانیِ معنا از طرح‌واره تا پاره‌گفتار (منبع، نگارندگان)

Table 1: creating meaning Process from schema to Utterances (source, authors)

مثال الف	مثال ب
«تاراج مغولان در تاریخ ایران یک زخم بود».	«تاراج مغولان در تاریخ ایران زخمی فراموش‌نشدنی است».
«زخم خونریزی می‌کند»	«زخم خونریزی می‌کند»
«زخم دردناک است.»	«زخم دردناک است»
«زخم التیام می‌پذیرد»	«زخم زخم است»
«حملهٔ مغول در تاریخ ایران واقعه‌ای سهمناک بود»	

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

مثال الف	مثال ب
	«پیامدهای حملهٔ مغول به ایران جبران‌ناپذیر است»
طرح‌وارهٔ «زخم»	طرح‌وارهٔ «زخم» + طرح‌وارهٔ «حافظه»

حال برای روشن‌تر شدن مطلب به مثالِ دوم توجه می‌کنیم.

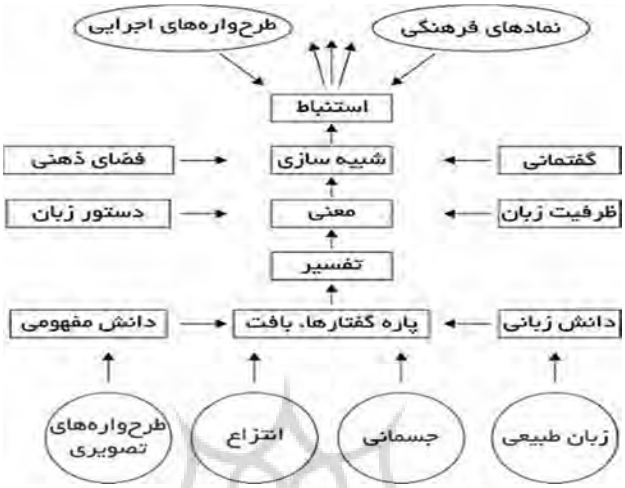
کارگر: اگر لازم شد با خونمان این جاده رو صاف می‌کنیم.

دانشجو: روی این بیرق علامت مشترک ماست؛ دانشجویان، کارگران، معلمان؛ ما فکر و بازوی جامعه هستیم (بیضایی، ۱۳۹۷، ص. ۹۳).

از طرح‌وارهٔ «خون» در مبدأ تا «جاده» در مقصد نگاشتی صورت می‌پذیرد که در پاره‌گفتارِ مربوط به دانشجو، بسطِ معنایی می‌یابد. خون یک وجهِ انتزاعی دارد که تصویری انتزاعی و ذهنی و مشترک بین همهٔ انسان‌هاست و یک وجهِ عینی دارد که تجربه‌پذیر، فیزیکی و جسمی است. در جملهٔ بعدی، «خون» مبدأ حرکتِ بازوها و تولیدِ فکر قرار می‌گیرد و در این فرایند استنباط‌های چندگانه صورت می‌پذیرد. این شبیه‌سازی‌ها[۱۲] در فضایِ فعالِ ذهنِ مفهوم‌ساز[۱۳] اتفاق می‌افتد و فضای گفتمان[۱٤] را شکل می‌دهد (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹٦، ص. ۳٤۳). در نمونه‌ای که مثال زده شد، «خون» طرح‌واره‌ای است که با طرح‌واره‌هایِ دیگر، «بازو»، «فکر»، «جاده» و «حرکت» ادغام شده است و چارچوبِ تازه‌ای را بنا می‌سازد.

جروم فلدمن[۱۵]، این فرایند را به تفصیل در فصلی زیر عنوانِ «فهمِ زبانی» (2006) شرح می‌دهد. (فلدمن، ۲۰۰٦، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۷) و ما آن را در تلفیق با ایدهٔ استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون (2003) و شرحِ زولتان کوچش (2005, 2015) بر آن، به‌صورت نموداری عملیاتی پیاده‌سازی کرده و اینجا می‌آوریم (نمودار ۲.)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]



نمودار ۲: فرایندِ فهمِ زبانی (منبع، نگارندگان)

Chart 2: Language perception of process (Source, authors)

چنانچه در بخش عملکرد استعاره‌ها اشاره شد و نیز براساسِ نمودار فرایندِ فهمِ زبانی، طرح‌واره‌ها کوچک‌ترین واحدِ معنا هستند و دانشِ مفهومی در هر فرهنگی بر پایهٔ آن‌ها استوار است. بر این اساس لیکاف[۱۶] و جانسون[۱۷] چند طرح‌واره معرفی می‌کنند که می‌توان گفت بنیانِ ساخت مفاهیم هستند. برای نمونه، طرح‌وارهٔ «ظرف» از آن جمله است. براساس الگوی این طرح‌واره، در یک نگاشت مبتنی بر تجربه‌های فیزیکی و انتزاع‌ها، بدنِ انسان به‌مثابهٔ ظرفی است که پدیده در آن قرار گرفته است و تمامی ارجاع‌ها به تجربه‌های حسی - حرکتیِ بدن خواهد بود. به تعبیری بدن، مرکزِ ارجاعِ فرایندهای روایی است و مقر و منشایی که غایت و دریافت معنا را مشخص می‌کند (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۵۵). الگوی طرح‌واره‌ایِ دیگری که براساسِ سازوکارِ بدن عمل می‌کند، «جزء - کل» است. انتزاع‌های مربوط به «جزء - کل»، نه تنها بخشی از روش معمول ما در سخن گفتن (دانش زبانی)، بلکه بخشی از چگونگی اندیشیدن و عملکرد ما (دانش مفهومی) نیز هستند (Lakoff & Johnson, 2003, p. 36). لیکاف و جانسون، نمادهایِ فرهنگی را در زمرهٔ این دسته از طرح‌واره‌ها می‌شمارند که «منشأ افکار و اعمالِ ما به‌شمار آمده و ذاتاً

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

استعاری هستند و در تبیین واقعیات زندگی روزمرهٔ ما نقش کلیدی دارند» (افراشی و همکاران، ۱۳۹۱، ص. ۳). برای مثال، واژهٔ «فاخته» می‌تواند در سطحِ زبانی، اشاره‌ای کلی به یک پرنده باشد و در سطحِ مفهومی، معناهای عمیق‌تری نظیرِ آزادی یا صلح را در ارتباط با بافت فرهنگی متن احضار کند. آشکارترین تجربه‌ای از بدن که به وجودِ طرح‌وارهٔ جزء ـ کل منجر می‌شود، آن است که انسان‌ها خود را کل‌هایی حس می‌کنند که دارای اجزائی هستند. به بیان دیگر، اجزای بدنِ خویش را اجزایِ یک کل بزرگ‌تر که «ما» است تصور می‌کنند (کوچش، ۲۰۱۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۵، ص. ۳٤٥). درواقع، ویژگی‌های بدن انسان در فهم جزئیاتِ چنین نظامی نقش دارند. چشم‌ها، گوش‌ها، بازوها و پاها به همین صورت که اکنون می‌بینیم عمل می‌کنند و نه به یک روش احتمالی یا براساس نقشه‌های توپوگرافی (لیکاف و جانسون، ۱۹۹۹، ترجمهٔ ولدبیگی، ۱۳۹٤، ج. ۱/ ص. ٤۱). براساسِ طرح‌وارهٔ جزء ـ کل، اندیشه جنبه‌ای جزئی از واقعیت‌هایِ انضمامی است و تنها وقتی معنایِ حقیقی می‌یابد که در مجموعهٔ زندگی و رفتارِ انسان گنجانده شود و رابطه‌ای میانجی میانِ عمل و مفهوم برقرار سازد (گلدمن، ۱۳۷٦، ص. ۱۵۸). بنابراین، ساختارِ طرح‌واره‌های جزء ـ کل، رویدادی و سلسله‌مراتبی بوده و عناصری که روابطِ ساختارِ رویدادها را مشخص می‌سازند عبارت‌اند از: «کل»، «اجزا» و «پیکربندی» (فلدمن، ۲۰۰٦، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۷، ص. ۲۷۵).

در اینجا، توجه به دو نکته درمورد طرح‌وارهٔ جزء ـ کل ضرورت دارد: اول اینکه، مشخصهٔ این طرح‌واره ازمنظرِ مفاهیم فرهنگی و نظام‌هایِ اجتماعی، ناهمگون بودن آن است. به این معنی که اگر الف جزئی از ب باشد، ب جزئی از الف نیست. به معنای دیگر، در یک نظامِ طبقاتی، هستیِ الف همواره به ب وابسته است، اما هستیِ ب مستقل از الف است. فاخته، یکی از پرندگان است، اما پرنده یکی از فاخته‌ها نیست یا دست جزئی از بدن است، اما بدن جزئی از دست نیست. نکتهٔ دیگر این است که اجزا همواره باید در پیکربندی خاصی قرار داشته باشند، تا جزئی از کل به‌شمار آیند و اگر چنین نباشد، آن‌ها جزئی از کل محسوب نخواهند شد. ضمن اینکه استعاره‌هایِ مفهومی مبتنی بر طرح‌وارهٔ جزء ـ کل، ساختار جامعه را به شکل پیکره‌ای (طبقاتی) نشان می‌دهد که در آن افراد جامعه به یکدیگر و به کل مربوط‌اند، اما کل یا بالاترین قدرتِ اجتماع، بیشتر حیاتی مستقل از اجزا دارد (همان، ص. ۳٤٥). درنتیجه طرح‌وارهٔ جزء ـ کل، استعارهٔ ساختارِ رویدادی را نشان می‌دهد که در آن یک

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

نظامِ مفهومیِ مرکزی وجود دارد که تمامی نگاشت‌ها به آن متصل می‌شوند. در چنین نظامی، چارچوب‌ها در امتداد (هم‌ارز) یکدیگر نیستند، بلکه در ارتباط با یک چارچوب مرکزی (سلسله‌مراتب) قرار می‌گیرند.

۳ ـ ۳. فضایِ تعامل میانِ ذهن‌ها: گفتمان

ازمنظر اجرایی تمامی استعاره‌های مفهومی در واژه‌ها متجلی نمی‌شوند. بعضی از استعاره‌ها در دستور زبان[۱۸]، برخی در ایما و اشاره[۱۹]، برخی در نمادها[۲۰] و نشانه‌ها[۲۱] و برخی در آئین‌ها[۲۲] و مناسک[۲۳] به‌کار می‌روند (پایدارنوبخت و یوسفیان، ۱۳۹۹، ص. ۲٦٥) لیکاف و جانسون این شیوهٔ بروز را در قالب استعاره‌های غیرزبانی[۲٤] جای می‌دهند (لیکاف و جانسون، فلسفهٔ جسمانی، ۱۹۹۹، ترجمهٔ ولدبیگی، ۱۳۹٤، ص. ۹٥) و کوچش به‌طور مشخصی آن‌ها را ذیل نمادهای فرهنگی و وابسته به بافت تعریف می‌کند (کوچش، ۲۰۱٥، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹٥، ص. ۲۲٥).

نمودار ۳: برهم‌کنش بافت و فضاهای ذهنی (منبع، نگارندگان)

Chart 3: Texture and mind space interaction (Source, authors)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

که نشان می‌دهد سازوکاری بین درک مفاهیم انتزاعی و عینیت اندیشه‌ها وجود دارد که زمینه یا بافت یکی از مراتب آن است (Marugina, 2014, p. 112). همچنین، براساس آنچه پیش‌تر بدان اشاره شد مفاهیم نمی‌توانند مستقل از پاره‌گفتارها و بافتی باشند که کلام در آن بیان می‌شود. بنابراین، به همان اندازه که زبان در معنا بخشیدن به کلام نقش دارد، تجربه‌های زیستهٔ انسانی در بافت نیز در ساختار بخشیدن به مفاهیم نقش دارند. درواقع، این تجربه‌ها هستند که «استعاره‌ها را تبدیل به فرایندی درهم‌تنیده و لایه لایه می‌کنند که هر لایه همچون پوششی استعاری به کلام معنا می‌بخشد» (رضایی و همکاران، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۱) بر این اساس کوچش استدلال می‌کند، یک فضایِ گفتمانی، شامل چهار مرتبهٔ ذهنیِ غیر هم‌ارز است (کوچش، ۲۰۱۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۵، ص. ٤۳۷) که نتیجهٔ فشار انسجام، یعنی تعامل میان بدن، بافت و ذهن هستند:

۱. فضای پایه (جامعه)
۲. فضای فرضی (نمایش)
۳. فضای باور (تحلیل و تفسیر)
٤. فضای آینده (بسط و استنباط)

پس فضای گفتمان یا نگاشتِ مفاهیم نتیجهٔ برهم‌کنشِ این فضاها خواهد بود و معنا و ادراک حاصلِ تجربه‌های انسانی، انتزاع‌ها و تصاویرِ ذهنی، بافت فیزیکی و فرهنگی در خلق معنا می‌باشد (نمودار ۳).

در ادامه می‌کوشیم پس از ارائهٔ خلاصه‌ای از نمایشنامهٔ افول نوشتهٔ اکبر رادی، به تحلیل آن، براساس فضایِ گفتمان که تلفیقی از ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری و استعاره‌های مفهومی است، بپردازیم.

۴. خلاصهٔ نمایش‌نامه

در گیرودارِ اجرایِ قانون اصلاحاتِ ارضی دههٔ چهل در ایران، جهانگیر معراج، داماد عماد فخشامی (خرده‌مالک) که یک تحصیل‌کردهٔ تازه از فرنگ برگشته با تفکراتِ روشنفکرانه است، تصمیم می‌گیرد برای ایجاد تحولات اساسی در نگرش و شیوهٔ زندگی مردم نارستان و نیز بهبود شرایط اجتماعیِ آن‌ها مدرسه‌ای مدرن احداث کند. او برای انجام این کار علاوه بر تأمین بودجهٔ مالی که می‌کوشد آن را از طریقِ فروش املاک پدرزنش فراهم سازد، نیاز به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

حمایت و یاری مردم نارستان دارد، اما غلامعلی کسمایی، بزرگ‌ترین ملاک و بالاترین قدرتِ نارستان، در ظاهر به بهانهٔ تضعیفِ نفوذِ تکیه و درواقع، از ترس از دست دادن جایگاهش در بین مردم، مانع‌تراشی می‌کند. جدالی میان کسمایی و معراج درمی‌گیرد که درنهایت، با دخالت عماد فخشامی و واگذاری املاک شخصی‌اش به کسمایی که ساختمان مدرسه هم جزئی از آن است، قائله به نفعِ کسمایی خاتمه می‌یابد. نمایش در حالی به پایان می‌رسد که معراج که شکست‌خوردهٔ این جدال است و اعتماد مردم را نیز از دست داده، در خانه‌ای که دیگر متعلق به خودش نیست، تنها مانده است.

۵. تحلیل متن

چنانکه در خلاصهٔ نمایش‌نامه آورده شد افول به لحاظِ تاریخی یک دورهٔ برجسته از تاریخ معاصر را روایت می‌کند که به سبب اجرای قانون اصلاحات ارضی، وضعیتی پیچیده در رابطهٔ دهقان‌های نسق‌دار با نهادهای قدرت، یعنی زمین‌داران و مالکان در روستاها شکل می‌گیرد (آبراهامیان، ۱۳۹۸، صص. ۳۸۲ ـ ۳۸۹). داستانی که نمایش بر پایهٔ آن شکل می‌گیرد، به‌طور مستقیم در ارتباط با نقد پیامدهایِ انقلابِ سفید و اصلاحاتِ دههٔ چهل در شمالِ ایران است. بنابراین، ازمنظر بافتی با دو طیف مشخص روبه‌رو هستیم. نخست بافتِ فیزیکی که در برگیرندهٔ بافتِ فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است و دیگر، بافتِ متن که داستان بر پایهٔ آن به بافتِ فیزیکی ارجاع می‌دهد (نمودار ۳). می‌توان این‌طور فرض کرد که هر یک از این بافت‌ها پاره‌متن‌هایی هستند که برحسبِ کارکردهایِ خود دروازهٔ نظامی از مفاهیم را به متن می‌گشایند که مؤلف و مخاطب هر یک بخشی از آن هستند. اکبر رادی به‌مثابهٔ روشنفکری که به خوبی زمانه‌ای را که نمایشِ افول در آن می‌گذرد درک کرده، مبدأ این حرکت (نمودار ۱) است. او با تحلیل دقیقی که از وقایع داشته است می‌کوشد گفتمانی را به‌واسطهٔ متن (نقش‌ها و کنش‌ها) با مخاطب (مفهوم‌سازِ هدف) که به‌طور پیش‌فرض به آینده تعلق دارد، برقرار سازد و از آنجا که ذهن ذاتاً تحت‌اللفظی و خشک نبوده و درگیرِ خیال و تفسیر است (Maeugina, 2014, p. 113). نمایش نیز فرایندی خیالی است که می‌کوشد بی‌طرفانه و آزادانه از طریقِ روایت، پیامدها و «سلسله تغییرات اقتصادی و اجتماعی که تحت عنوان انقلاب سفید داعیهٔ اصلاحات در وضع معیشتی مردم روستاها و کشاورزان داشت» (Milani, 2008) را بکاود.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

جهانگیر: بعد ... شاید اونایی که از پشت ما می‌آن، شاید اونا بتونن اولین سنگو رو تلِ نارستان بذارن و از ما به‌منزلهٔ مردمی که یه وقتی بوده‌یم و ورای خور و خواب و عیش و عشرت دو سه قطره هم خون ریختیم، به نیکی یاد کنن.

عماد: پس بذار دُرس حالیت کنم: این یه تیکه جارو می‌گن نارستان. اینجا از تو گنده‌تراش خیلیا اومدن و زه زدن، آرزوهاشونم قاطیِ خیلی چیزا گذاشتن زیر سنگ و رفتن (رادی، ۱۳۹۵، ص. ۹۵).

از این حیث می‌توان گفت افول الگویی، برای تفکر دربارهٔ جریانی خُرد در تاریخِ اجتماعیِ ایران است که به‌جهتِ ساختارِ خیالین، چندوجهی و استعاره‌ای، قابلیت بازخوانی در هر دوره‌ای از تاریخ را دارد.

اشاره شد که ازمنظر اجرایی مفاهیم تنها در واژه‌ها متجلی نمی‌شوند و عناصری مانند مکان، شخصیت‌ها و حتی خرده‌باورها می‌توانند زمینهٔ استعاری برای تجلی معناها باشند. در نمایش‌نامه‌هایِ رادی مکان چنین کارکردی دارد و به‌طور کلی صحنهٔ وقوعِ بازنمایی[۲۵] است و از این رو، جلوهٔ بیرونی شخصیت‌ها (بدن و کلام) بر پایهٔ ویژگی‌های فردی و اجتماعی و فضای پیرامونیِ آن‌ها دارای اهمیت خاصی است (محبی، ۱۳۹۸، ص. ۱٦۱)، اما نه به این معنا که صرفاً یک قابِ نمایشی یا پس‌زمینه باشد، بلکه صحنه‌ها در آثارِ رادی، قاب‌هایی فضایی هستند که تمایزی بازنمایانه و گفتمانی میانِ آنچه نشان داده می‌شود [صحنه] و آنچه بدان ارجاع داده می‌شود [بافت اجتماعی - تاریخی]، برقرار می‌سازند (همان، ص. ٦۲). در ادامه شرح خوهیم داد که در نمایش‌نامهٔ افول چگونه از استعاره‌های مفهومی در جهت ایجاد فضایِ گفتمانی بهره گرفته شده است (نمودار ۲).

۵ ـ ۱. فرایند گفتمانی شدن فضا بر پایهٔ استعاره‌ها

براساس نمودار ۲، نمادها و نهادهای فرهنگی مبتنی بر استعاره‌های جا افتاده و پذیرفته شده در بافتِ فرهنگ‌ها هستند (فلدمن، ۲۰۰٦، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۷، ص. ۲۲۵). یکی از این نهادها در هر فرهنگی «خانه» است که «از قدرت‌مندترین آمیزه‌های مفهومی میان اندیشه، خاطره و خیال می‌باشد و گذشته و حال به آن دینامیسم‌های متنوعی می‌بخشند»

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

(Bachelard, 1958, p. 43). در نمایش‌نامهٔ افول، خانهٔ عماد فخشامی قابی است که از آن تمامی وقایع را می‌توان مشاهده کرد و هر آنچه بیرون از آن به‌وقوع می‌پیوندد را به‌صورت «صدا» شنید، مانند صدایِ طبل و سنج و فریادهای مذهبی یا صدای مردمِ نارستان و حتی صدایِ پروازِ فوجی از پرندگان. در همان ابتدا شرحِ جزئیات صحنهٔ خانهٔ عماد فخشامی، الگویی ذهنی ـ عینی و تصویری نمادین از وضعیتِ حاکم بر جامعهٔ «نارستان» به‌دست می‌دهد.

... یک ایوانِ بزرگ با نرده‌های چوبیِ خراطی شده... تهِ ایوان، دو در به دو اتاق ... اتاقِ چپ متعلق به عماد ... اتاق راست متعلق به جهانگیر و مرسده ... در طبقهٔ پایین نیز دو اتاق با دیوارهای کوتاه ... دست راستی اتاقِ کوکب (خدمتکار خانه) و دست چپی مرغدانی و انباری ... (رادی، ۱۳۹۵، ص. ۹).

در پیش‌نمایِ صحنه، جادهٔ مالرویی است که خانهٔ عماد فخشامی را از باقیِ خانه‌هایِ نارستان جدا می‌سازد. کلِ نمایش در این خانه می‌گذرد و جایگاه و روابطِ شخصیت‌ها بر پایهٔ آن بازنمایی می‌شود. برای مثال، کوکب و گداخان (خدمتکار و پیشکار خانه)، بیشتر کنار دیوارِ مرغدانی یا پایینِ پله‌کان یا جلو چَپَر دیده می‌شوند، آریا (معلم مدرسه) مانند سایه‌ای در جادهٔ مقابل خانه و گاه پایِ درختِ انجیر توصیف می‌شود، مرسده و فرنگیس (دختران فخشامی) بر فرازِ ایوانِ خانه و فخشامی و جهانگیر در کلِ خانه در حرکت هستند.

درنتیجه، طراحیِ «خانه» یا همان «مکان» وقوع نمایش، از یک‌سو منطبق بر بافت رئالیستی و بومی و از سویِ دیگر ابزاری برایِ بازتابِ نمادینِ شرایط اجتماعیِ حاکم بر فضای نمایش است تا خانه «مانند شیءای زمینهٔ تمام قضاوت‌ها و خیال‌پردازی‌ها [بوده] و عمقِ واقعیتی را نشان دهد که در لایه‌هایِ زیرین به یک مرکزِ قدرتمند متصل است» (Bachelard, 1994, p. 38)

چنانچه ذکر شد، نمادها می‌توانند نگاشت‌هایی باشند در چارچوبِ فرهنگ که مفاهیم را از حوزهٔ مبدأ به هدف ساختار می‌بخشند. در نمایش‌نامهٔ افول تکیه، چنین کارکردی دارد، زیرا زیرساخت‌های سنتی و مذهبیِ نارستان و همچنین، مناسباتِ میان‌طبقه‌ای در نارستان را نشان می‌دهد. درک نقشِ تکیه، به‌مثابهٔ یک نماد فرهنگی در بافتِ نارستان و نسبت آن با جایگاهِ قدرت مالکان در نارستان، بخشی از ظرفیت‌هایِ گفتمانیِ نمایش‌نامهٔ افول است.

جایگاه «تکیه» در بافتِ نارستان، اشاره‌ای به تحدیدِ مردم از سویِ مالکان است. عماد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

فخشامی و کسمایی هر دو ساختنِ مدرسه را تهدیدی برایِ سنت‌ها می‌دانند و مردم هم براساسِ منافع‌شان، میانِ اصلاحات و حفظِ نظامِ موجود، در نوسان‌اند، ولی درنهایت این سنت است که پیروز می‌شود و ساختن مدرسه به نفعِ رونقِ تکیه و حفظِ نظام متوقف می‌شود و کسمایی «با نفوذ، کنترل مردم روستا را در دست گرفته و بر همهٔ ابعاد زندگی ایشان تسلط» می‌یابد (حیدری، ۱۳۹۷، ص. ١٤).

بر این اساس، در نظامِ مفهومیِ افول، مدرسه نماد آگاهیِ ممکن، تحول و دگرگون است و بنابراین، ماهیتی گزاره‌ای (دستوری) دارد و نه طرح‌واره‌ای (مفهومی و فیزیکی) (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ١٣٩٦، ص. ۷۰). از این حیث، ساخت مدرسه، ضرورتی برآمده از بافتِ فرهنگیِ نارستان نیست، بلکه از بیرون و از سوی جهانگیر معراج وارد شده است. بنابراین، می‌بینیم که نهایتاً در تعارض با خواستهٔ مردم قرار گرفته است و در عمل حذف می‌شود.

جهانگیر: آقایان! تو اون اعلامیه، من نیت دیگه‌ای نداشتم جز اینکه صمیمانه می‌خواستم بنای مدرسه رو به تصویب شما برسونم، چون می‌دونستم اگه شما بخواین، دیگه هیچ نیرویی نمی‌تونه مانع ساخت مدرسه بشه. ... من به همهٔ شما خطاب می‌کنم: دوستان من! دیگه وقت‌شه از پیله‌های تاریک‌تون بیاین بیرون. وقت‌شه از اون قدرت هولناک‌تون استفاده کنین. قدرتی که می‌تونه نه یک خونه، بلکه تمام نارستان و زیر و رو کنه.

صدای دسته: یا ابی عبدالله ... زادهٔ زهرا... یا ابل‌فضل ...

یک‌صدا: لامسب داره تحریک می‌کنه.

صدای دیگر: بذار بگه؛ ما گوشامون از این چرت‌وچولاها پره (رادی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۹).

حال آنکه کسمایی و عماد با شناختِ کاملی که از بافتِ فرهنگیِ نارستان دارند، اهداف خود را در جهتِ خواسته‌های مردم تنظیم کرده و ایدهٔ اصلاحاتِ معراج را با شکست مواجه می‌سازند.

چنانکه در بخش مبانی نظری شرح آن رفت، نمادها نتیجهٔ فشار انسجامِ محیط و افراد هستند و انتزاع‌ها و فضاهای ذهنی بر مبنای آن‌ها شکل می‌گیرند. از این حیث ابزارهای پویا و خلاقی هستند که در ارتباط با بافت فرهنگی عمل می‌کنند و فهمِ چندگانه‌ای را پدید می‌آورند (فیلمور، ۱۹۸۵، به‌نقل از کوچش، ۲۰۱۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۵، ص. ۱۲۷) بر این اساس

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

می‌بینیم که «تکیه» به‌مثابهٔ یک چارچوب یا نماد فرهنگی، تا حد زیادی ساختار رویدادها و اتفاقات را در نارستان سازمان می‌دهد.

از سویی، فشار انسجام در نفوذِ چند چارچوب در پس‌زمینه شکل می‌گیرد که به‌سبب آن چارچوبی بر چارچوب‌هایِ دیگر غلبه می‌یابد. به این معنا چارچوب تکیه، نتیجهٔ چند چارچوب ازجمله سنت، اطاعت، ترس و خرافات است. این چارچوب‌ها گاهی هم‌سو و گاه متضاد هم عمل می‌کنند. برای مثال، چارچوب خرافات چنان نیرویی بر کلان‌چارچوب افول وارد می‌سازد که کشمکشِ مرکزیِ نمایش به ناگاه از جدالِ میان کسمایی و معراج، به جدال میانِ مردم و معراج چرخش می‌یابد. از این حیث قادر خواهیم بود جنبه‌های متضادِ «تکیه» و «مدرسه» را درک کنیم و چارچوب‌های دیگری که در زمینهٔ فرهنگیِ نارستان فرا می‌خوانند را دریابیم.

صدایِ دیگر: نارستان **بی‌برکت** شده، نارستان قتلگاهه.

صدای دیگر: این **قهر خداس** برادر؛ ما خدا رو فراموش کرده‌یم.

صدای دیگر: چطوره دسته‌جمعی کوچ کنیم؟

صدای دیگر: نه، ما از اینجا تکون نمی‌خوریم.

صدای دیگر: آره، می‌مونیم و **تقاص** می‌گیریم (رادی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۷).

بنابراین، چرخشِ استعاری ازمنظر ساختار رویداد، نتیجهٔ ترکیب چند چارچوب است که در ارتباط با تجربه‌های فیزیکی مانندِ «تقاص»، «برکت» و «قتل» و ظرفیت‌هایِ زبانی مانند «قهر خدا»، «فراموشی» و «قتلگاه» قرار می‌گیرد.

برجسته شدن یک چارچوب نسبت‌به چارچوب‌های دیگر، نتیجهٔ فشار انسجامِ چارچوب مرکزی است. برای نمونه، در جدول ۲، چارچوب «اطاعت» نتیجهٔ عملکردِ چارچوب‌های «نظم»، «ترس» و «خشونت» است که سازوکار دستوری و مفهومی آن در بافتِ پاره‌گفتارها و کنش‌گفتارها وانمایی شده است.

کسمایی: بله، **عدالت** کلمهٔ سحرانگیزیه، ولی مطمئن باش تو هم جایِ من بودی، کار دیگه‌ای نمی‌کردی.

فرخ: حتی نمی‌تونم تصورشم بکنم که جای شما باشم.

کسمایی: مسلمه، چون هنوز چیزی به **دست** نیاوردی که بدونی چطور ازش **حفاظت** کنی.

صدای طبل و سنج و فریادهای مذهبی از دور.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

فرخ: و شما دارین از اینا حفاظت می‌کنین!

کسمایی: من از اونا حفاظت می‌کنم، و در مقابل اطاعت می‌خوام.

فرخ: اطاعت؟

کسمایی: برای **سعادت** نظم لازمه و برای **نظم** اطاعت؛ پس اولین قانون **خوشبختی** اطاعته.

فرخ: **اطاعت** به چه قیمتی؟

کسمایی: هر **بنایی** به مرور ایام **فرسوده** می‌شه. برای اینکه **استحکام** خودشو داشته باشه، باید نوسازی بشه، ولی اشخاصی هستن که حقایق به این روشنی رو نمی‌تونن هضم کنن. اگه من گاهی **خشونتی** می‌کنم برای اینه که **گوش** اینا رو بگیرم و بیارم‌شون تو خط (رادی، ۱۳۹۵، صص. ٦٦ ـ ٦٧).

جدول ۲: مقایسهٔ فشار انسجام چارچوب‌ها در نمایشنامهٔ افول (منبع، نگارندگان)

Table 2: the pressure of coherence analogy in Ofool play (source, authors)

مبدأ/ فیزیکی/ ایستا	مقصد/ ذهنی/ پویا
حفاظت، بنا، فرسوده	اطاعت، خشونت، ساختن
پیچاندن گوش	آوردن در خط
قانون/ نظم	عدالت/ سعادت

نکته اینجاست که از برهم‌کنشِ چارچوب‌هایِ پس‌زمینه‌ای، نیز چارچوب‌های دیگری پدیدار خواهند شد. برای نمونه، چنانکه در جدول ۲ می‌بینیم، چارچوبِ «تنبیه» با چنین سازوکاری پدید می‌آید و تجربه‌های فیزیکی مانند «پیچاندنِ گوش» و انتزاعی مانند «آوردن در خط»، دوباره ارجاعی به چارچوبِ مرکزیِ «اطاعت» می‌دهد. درواقع، انتزاع‌ها، از یک‌سو حاصلِ تجربه‌های فیزیکی هستند و از سویِ دیگر عاملِ انتزاع‌ها و تجربه‌های بعدی خواهند بود. در بخشِ بعدی شرح خواهیم داد که چگونه یک‌پارچه‌سازیِ این مفاهیمِ خُرد در نتیجهٔ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

برهم‌کنشِ تمامی چارچوب‌ها و استعاره‌های مفهومی با یکدیگر شکل گرفته و فضای هندسیِ گفتمان را پدید می‌آورند.

جدول ۳: پیکربندیِ فضاهای گفتمانی، بر مبنای استعارهٔ جزء ـ کل در نمایش‌نامهٔ افول (منبع، نگارندگان)
Table 3: discourse spaces Configuration, based on part-whole metaphor in ofol play (source, authors)

حوزهٔ مبدأ، نمایشی	حوزهٔ هدف: مناسبات اجتماعی و طبقاتی
بازیگران	اشخاصی که هر یک نقشی در جامعهٔ هدف دارند
کنش‌ها	تقابل‌های دوتایی میان شخصیت در راستای آشکار شدن تعارضات: مرسده/ فرنگیس ـ عماد/ جهانگیر ـ میلانی/ عماد ـ کسمایی/ جهانگیر ـ جهانگیر/ فرخ - و ...
نقش‌ها	مالک (کسمایی) ـ خرده‌مالک (عماد) ـ روشنفکر (جهانگیر) ـ مدیر مدرسه (میلانی) ـ پزشک (دکتر شبان) ـ دانشجو (فرخ) ـ زارع (گراخان) - خدمتکار (کوکب) ـ معلم (آریا) و ...
شروع نمایش	جدال درون طبقه‌ای؛ تقابل میان مالک و روشنفکر؛ سرگردانی، قتل و آشوب جماعت روستا
پایان نمایش	شکست روشنفکر و برتری مالک؛ توقف ساختن مدرسه و واگذاری ملک آن به کسمایی
متن نمایش	در زمانه تصویب قانون اصلاحات اراضی: جدال میان کسمایی و جهانگیر بر سر ساختن مدرسه با ترمیم تکیهٔ روستاست؛ مردم در این میان بر حسب منافع‌شان گاهی به‌سوی کسمایی مایل می‌شوند و گاه به سوی جهانگیر معراج.

نکته اینجاست که حرکت خیالی و نگاشتِ مفاهیم، نتیجهٔ عملکرد چارچوب‌ها در پاره‌گفتارهاست. برای مثال، در چارچوبِ «تضاد»، تعارض‌ها بین کسمایی و عماد از جنسِ تعارض کسمایی با معراج یا تعارض مردم با معراج نیست. به بیانی، واژه‌های لفظی در بافتِ پاره‌گفتارها، یک جنبه از معنی و در بافتِ کلیِ متن [محیطی] مفاهیم عمیق‌تری را می‌سازند (Lakoff, 1992, p. 26).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

برای مثال، ادعایِ جهانگیر مبنی بر اینکه در بدو ورود به نارستان «هدفی جز دوستی» نداشته است، به‌شکل کنایی و با یک ضرب‌المثل[۲۶] از سویِ کسمایی [با نقد عملکردهای قبلیِ جهانگیر]، نقض می‌شود یا وعده‌های جهانگیر به مردم از سویِ خودِ مردم تعبیر به «رنگ کردن» می‌شود که باز اشاره‌ای کنایه‌آمیز به رفتارهایِ قبلیِ او است (جدول ٤).

جدول ۴: تنوعِ چارچوبِ «تقابل» بر حسبِ کارکردهای نمایشی، در نمایش‌نامهٔ افول (منبع، نگارندگان)

Table 4: "contrast" Variation with framework functions (source, authors)

بحث	جنگ	آشوب
جهانگیر: رفاقت شما با کسمایی خیلی قدیمیه؛ ..	جهانگیر: من روز اولی که وارد [نارستان] شدم، هدفی جز دوستی نداشتم...	جهانگیر: دوستان! برادرهای من! سال‌ها تحمل کرده‌ین؛ برای یه لحظه عجله نکنین.
عماد: دیگه چی؟	کسمایی: پس برای همینه که مدتیه پا تو کفش من کرده‌ین؟	یک صدا: اوهو! می‌خواد رنگ‌مون کنه.
جهانگیر: دیگه اینکه در مقابل حوادث نارستان، سرنوشت مشترکی دارین. (رادی، ۱۳۹۵، ص. ۹۳)	(همان، ص. ۱۰۳)	صدایِ دیگر: چرت‌وپرتولا می‌گه مرتیکه.
		صدای دیگر: باس خون ریخته بشه (همان، ص. ۱۱۸).

چنین رفتاری با زبان، نه تنها چارچوب‌ها را تعریف کرده و تعامل میانِ آن‌ها را به‌شیوه‌ای دراماتیک بیان می‌کند، بلکه فضای گفتمان را در فضایِ صحنه (به‌مثابهٔ قاب) ساختار می‌بخشد. بنابراین، معناها در نسبتِ با آنچه بر صحنه رخ می‌دهد و آنچه در حافظهٔ مخاطب حضور دارد، شکل می‌گیرند.

این ویژگی را می‌باید توان‌مندترین کارکردِ فضایِ گفتمانیِ نمایش دانست، زیرا «توجیهِ فهم‌هایِ چندگانه در موقعیت یکسان» است (کوچش، ۲۰۱۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۵، ص.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

۱۳۱) و جنبه‌های مختلفی از یک واقعهٔ تاریخی را آشکار می‌سازد.

یکی از مفاهیمی که افول کوشیده در قالب گفتمان بدان می‌پردازد، تقابلِ «سنت» و «تجدد» و دلایلِ تاریخی - اجتماعی شکستِ اصلاحات در ایران است. این تقابل گاه در قالبِ تعارض میانِ عماد و معراج و گاه در قالبِ بحث میانِ معراج و فرخ و گاه در محتوای پاره‌گفتارها خود را آشکار می‌سازد (جدول ۵).

جدول ۵: مقایسهٔ فضاهای ذهنی در گفتمان در نمایش‌نامهٔ افول (منبع، نگارندگان)
Table 5: Mind spaces analogy in dramatic discourse (source, author)

فضای پایه	فضای فرضی	فضای باور
عماد: سال‌هاس که اجدادشون تو نارستان زندگی کردن. برنج کاشتن و عزا گرفتن و بچه درس کردن. اونام خیال دارن همین کارو بکنن.... (همان، ص. ۹۵)	مرسده: می‌خوام بدونم تا کی می‌شه این بازی رو ادامه داد؟ جهانگیر: تا روزی که ... احساس امنیت کنم. (همان، ص. ۳۳)	مرسده: اوه، این ظلم وحشتناکیه... جهانگیر: تو اسمشو می‌ذاری ظلم؟ مرسده: مبارزه با طبیعت ظلمه. (همان، ص. ۳٤)

برای مثال، در گفتارِ مرسده و درواقع، در فضایِ باور نمایش‌نامه، سنت، معادل طبیعت و فطرت، و تجدد در تقابل با آن، معادل تجاوز و ظلم تلقی شده است و چراییِ آن در ارتباط با تجربه‌های فیزیکیِ مردم نارستان، به زبانِ نمایش بیان شده است. گفتیم که عماد و کسمایی به خوبی ساختارهایِ فرهنگیِ مردم نارستان را می‌شناسند و براساس همان در قالبِ چارچوب‌هایِ از پیش مفروض، اهداف خود را پیش می‌برند، حال آنکه معراج بدونِ شناختِ کافی و تنها براساسِ عقل و منطقِ خود ضرورت‌ها را تشخیص داده و می‌کوشد براساس آن‌ها عمل کند. بی‌آنکه جزئیاتِ فرهنگیِ مردم نارستان را به‌خوبی درک کرده باشد و یا اهمیت و نقشِ بافت محیط را در اصلاحِ فکر مردم درنظر گرفته باشد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

۶. نتیجه

یکی از زمینه‌های تحققِ گفتمان، فرهنگ است. فرهنگ مجموعه‌ای از فهم مشترک ما دربارهٔ جهان است و چارچوب‌ها، بخش عمده‌ای از این فهم را شکل می‌دهند. براساس نتایج به دست آمده در این مطالعه، چارچوب‌ها از برهم‌کنشِ استعاره‌ها پدید آمده است و به ادراک ما از وقایع، ساختار می‌بخشند. استعاره در فراتاریخ‌نگاری یک آرایه یا صنعت ادبی نیست، بلکه ظرفیتی زبانی و گفتمانی است. از این حیث با دو طیف استعاره روبه‌رو هستیم که یک دسته مفاهیمِ غیرزبانی (وابسته به بافت و فرهنگ) و دستهٔ دیگر مفاهیم زبانی (فضای گفتمانی) را بازنمایی می‌کنند. در نمایش‌نامهٔ افول، زمینهٔ بومی و فرهنگِ نارستان، به‌طور پیش‌فرض تحدیدی در ساختار بخشی به مفاهیم قلمداد می‌شود. از سویِ دیگر، فضای گفتمانی در نمایش‌نامهٔ افول، برآیندی از زمان [اصلاحات ارضی دههٔ چهل]، فضاهای ذهنی، پاره‌فرهنگ و بافت است. ازمنظر گفتمانی، پاره‌گفتارها و کنش‌گفتارها در تفسیرِ وقایع و شکل‌گیریِ مفاهیم نقشی اساسی دارند. رادی از تقابل‌ها در جهتِ گفتمان دربارهٔ حال و گذشتهٔ تاریخی بهرهٔ دراماتیک گرفته است و کوشیده از فضاهایِ ذهنیِ مختلف فُرمی گفتمانی بسازد، بی‌آنکه در پیِ جهت‌گیری به یک ایدهٔ خاص باشد. فضایِ پایه، در نمایش افول یک زمینهٔ گستردهٔ تاریخی و اجتماعی است که حتی محدود به نارستان یا اقلیم شمال ایران نیز نیست. استعارهٔ مفهومیِ «عمل قدرت است» و «شکست عدم شناخت است»، «فهم آزادی است»، «مبارزه با طبیعت ظلم است»، «سعادت اطاعت است» و استعاره‌هایی از این دست، مفاهیمی هستند که محدود به متن نمایش‌نامه باقی نمی‌مانند و قابلِ بررسی و مطالعه ازمنظری شناختی و در قالبِ هر پدیدهٔ تاریخیِ دیگری در ایران هستند. چنانکه تعارض میان عماد و معراج، اشاره‌ای استعاری، به دلایلِ شکستِ ایدهٔ اصلاحات [ارضی] در تاریخ ایران است. معراج تا یک‌سوم انتهای نمایش به‌نظر می‌رسد که تمام تلاش خود را مصروفِ ساختن مدرسه کرده، اما این عماد است که با «عمل» واگذاریِ املاک به کسمایی، کنشِ اصلی (حرکت رو به جلو) را نشان می‌دهد و آنکه به سادگی تسلیمِ شرایط پدید آمده می‌شود، جهانگیر معراج است.

به این ترتیب، روشنفکرِ منفعل که تا آن لحظه از مردم می‌خواست صبر کنند، «از پیله‌های تاریک»شان بیرون بیایند و از «قدرت هولناک»شان استفاده کنند تا «بلکه نارستان را زیر و رو» کنند (همان، ص. ۱۱۹). از عهدهٔ «سه‌تا و نصفی آدم» (همان، ص. ۱٤۰) برنیامده و حالا،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

در کمال آرامش به اطلاع فرخ می‌رساند که: «املاک واگذار شد دوست عزیز و ما الان در حوزهٔ اختیارات آقای کسمایی هستیم» (همان، ص. ۱۳۹).

شواهد به‌دست آمده در این مقاله نشان می‌دهد که استعاره‌های مفهومی بیشتر تعین فرهنگی و جامعه‌شناختی دارند و نمایشنامه به‌مثابهٔ متنی که فضای ذهنیِ مخاطب را به شکل پویاتری در گیرِ خیال‌ورزی می‌کند، مکانیسمی بین درک مفاهیم انتزاعی و اجرایِ آن‌هاست.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Elizabeth Clark, 1938
2. Roland Barthes, 1915-1980
3. Mark Turner, 1954
4. cognitive poetics
5. human exprience
6. mental lexicon
7. fictive motion
8. framework
9. habitude

۱۰. Pressure of coherence: فشار انسجام تعامل بافت و بدن است در شرایطی که بدن به‌مثابهٔ قید، دامنهٔ مفاهیم را تا حدی مشخص می‌سازد. نکته این است که زبان‌شناسان به نقش بدن در ساخت استعاره‌ها توجه بیشتری نشان داده‌اند تا بافت، اما بدن در بافت است که معنی پیدا می‌کند و بافت در بروز جنبه‌هایی از مفاهیمِ استعاری نقش بسیار مهمی دارد. (کوچش، ۲۰۰۵، ترجمهٔ میرزابیگی، ۱۳۹۶، ص. ۸۷)

11. blend
12. simulation
13. mind space

۱٤. Discourse space: فضای گفتمان حوزهٔ محدودشده از سوی روایت و بخشی از کل فضای داستان است که بنا بر نوعِ رسانه، از سوی راوی یا دوربین قاب گرفته شده است (محبی، پرستو، ۱۳۹۸، ص. ١٦٦ به‌نقل از Chatman, 1977, p. 102). بنابراین، به‌طور کلی فضای گفتمان، جسمانی یعنی وابسته به مکان و به فضایِ ذهنی است. ازنظرِ کوچش این فضا، تعاملی میانِ ذهن و تجربه‌های جسمانی در جهتِ ساختار بخشیدن به مفاهیم برقرار می‌سازد (کوچش، ۱۳۹۵، صص. ٤١٠ ـ ٤١٢)

15. Jerome A Feldman
16. George Lakoff, 1941
17. Mark Johnson, 1949
18. grammar

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

19. mimicry
20. symbol
21. sign
22. religion
23. habitude
24. nonverbal metaphor
25. mimesis
26. proverb

۸. منابع

- افراشی، آ.، حسامی، ت.، و کریستینا سالاس.، ب. (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی جهتی در زبان‌های اسپانیایی و فارسی، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ٤ (۱۲)، ۱ ـ ۲۳.
- آبراهامیان، ی. (۱۳۹۸). *ایران بین دو انقلاب، از مشروطه تا انقلاب اسلامی*. تهران: نشر مرکز.
- بیضایی، ب. (۱۳۹۷). *خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پایدار نوبخت، ف.، و یوسفیان کناری، م. ج. (۱۳۹۹). آیرونی کلامی و کاربردهای زبان‌شناختی آن در فراتاریخ‌نگاری، *جستارهای زبانی*، ٦ (۱۱)، ۲۵۷ – ۲۸۹.
- حیدری، ف. (۱۳۹۷). نقد جامعه‌شناختی نمایش‌نامهٔ افول، نوشتهٔ اکبر رادی. *پژوهش‌های ادبی*، ٦۱، ۹ – ۳۸.
- جنکینز، ر. (۲۰۰٤). هویت اجتماعی. ترجمهٔ ن. میرزابیگی (۱۳۹٦). تهران: آگاه.
- رادی، ا. (۱۳۹۵). *افول*. تهران: نشر قطره.
- رضایی، ر.، مشهدی.، م. ا.، و نیکبخت، ع. (۱۳۹۵). نقش پادگفتمانی استعارهٔ زبانی در ترمیم فرایند ارتباطی در نامه‌های نیما یوشیج.، *جستارهای زبانی*، ۲ (۳۰)، ۱۰۵ ـ ۱۲۱
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۵)، *نشانه - معناشناسی ادبیات*. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- فلدمن، ج. (۲۰۰٦). *از مولکول تا استعاره، نظریهٔ نورونی زبان*. ترجمهٔ ج. میرزابیگی (۱۳۹۷). تهران: آگاه.
- کلارک، ا. (۲۰۰٤). *تاریخ، متن و نظریه*. ترجمهٔ س.ه. آقاجری (۱۳۹۷). تهران: مروارید.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

- کوچش، ز. (۲۰۱۵). *زبان، ذهن و فرهنگ*. ترجمهٔ ج. میرزابیگی (۱۳۹۵). تهران: آگاه.
- کوچش، ز. (۲۰۰۵). *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟*. ترجمهٔ ج. میرزابیگی (۱۳۹٦). تهران: آگاه.
- گلدمن، ل.، آدورنو، ت.، و پیاژه، ژ. (۱۳۷٦). *جامعه، فرهنگ و ادبیات*. گردآوری و ترجمهٔ م.ج. پوینده. تهران: چشمه.
- لیکاف، ج.، و جانسون، م. (۱۹۹۹). *فلسفهٔ جسمانی*. ترجمهٔ ج. میرزابیگی (۱۳۹٤). تهران: آگاه.
- محبی، پ. (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی درام، نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران*. تهران: جام زرین.
- ویسی‌حصار، ر. (۱۳۹۳). استعاره و فرهنگ: رویکردی شناختی به دو ترجمهٔ رباعیات خیام. *جستارهای زبانی*، ٤ (۲۰)، ۱۹۷ ـ ۲۱۸.

References

- Abrahamian, E. (2019). *Between two Revolutions*. Tehran: Markaz .[In Persian]
- Afrashi, A., Hesami. T., & Salas, B. (2012). A comparative study of directional conceptual metaphors in Spanish and Persian. *Comparative Language and Literature. 4* (12), 1-23 [In Persian].
- Bachelard, G. (1958). *The Poetics of Space*. Publisher: France University Press.[In French].
- Beyzaei, B. (2018). *Memoires of the Supporting actor*. Tehran: Roshangaran. [In Persian].
- Clark, A. (2004). *History, Theory, Text: Historians and Linguistic Turn*. Translated by S. H, Aghajari. Tehran: Morvarid 2018. [In Persian]
- Feldman, J. (2006). *From Molecule to Metaphor*. Translated by J. Mirzabeigi. Tehran: Agah 2018.[In Persian]
- Goldman, L., & Adorno, T. (1997). *Society, Culture, Literature*. Collecting and Translated by M. Pooyandeh. Tehran: Cheshmeh 1997.[In Persian]
- Heidari, F., Khorasani., M., & Vahida, F. (2018). Socialogical studies of Akbar

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

Raadis play Ofool. *Literary Research.* 15 (61). P 9 – 38. [In Persian]

- Jenkins, R. (2004). *Social Identity*. Translated by N., Mirzabeigi. Tehran: Agah 2017.[In Persian]
- Kovecses, Z. (2005). *Where Metaphors Come From*. Translated by J. Mirzabeigi. Tehran: Agah 2017. [In Persian].
- Kovecses, Zoltan. (2015). *Language, Mind and Culture*. Translated by J. Mirzabeigi. Tehran: Agah 2016[In Persian].
- Kovecses, Z. (2016). *Conceptual Metaphor theory*. Routledge handbooks online, online publication date: November 2016
- Lakoff, G., M. Johenson. (1999). *Philosophy in the Flesh*. Translated by J. Mirzabeigi. Tehran: Agah 2015. [In Persian]
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor later printing edition*. Publisher: The University of Chicago.
- Lakoff, G. (1992). T*he contemporary theory of metaphor, to appear in Ortony,* Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press.
- Lakoff, G. & Johnsen, M. (1980). *Metaphor we live* by, London: The University of Chicago press. 2003
- Marugina, N. (2014). Conceptual Metaphor as a Model Generating Literary Discourse. *Procedia- Social and Behavioral Sciences 154* (2014), 112 – 117.
- Milani, A. (2008). *Men and Woman who made modern Iran 1941-1979*. Syracuse University Press, Syracuse, NY. V(2). 2008
- Mohebbi, P. (2019). *Narratology of Drama. A Narratological View to Dramatic Literature of Iran*. Tehran: Jaamezarrin. [In Persian].
- Paidarnobakht, F., & Yousefian, M. (2020). Verbal irony and its linguistics usage. *Language Related Research*. *6* (11). P 257 -286. [In Persian]
- Paul, H. (2011). *Hayden White*. London, Polity Press, ISBN: 9780745650142; 224pp

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]

- Raadi, A. (2016). *Ofool*. Tehran: Ghatreh. [In Persian].
- Rezaei, A., Mashhadi, A. & Nikbakht, A. (2016). The Role of Linguistic Metaphor discourse in repairing the communication process. *Language Related Research*. *2* (30), 105 – 121. [In Persian]
- Shairi, H. (2016). Se*miotics of Literature: Theories and Practices of Literary Discourse Regimes*. Tarbiat Modares University. [In Persian]
- Veysihesar, R. (2016). Metaphor and culture. *Language Related Research. 4* (20), 197 – 218. [In Persian]
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2022-02-09]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1400.12.4.22.4]
[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.4.21]