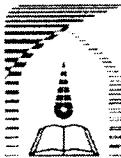


بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ



دانشگاه تربیت مدرس
مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه

نُفَادِي

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۱۲۴/۴۰۳۰ به تاریخ ۱۳۸۶/۹/۱۲ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و بر اساس مجوز شماره ۱/۲۶۹۴۱ ۸۹/۳/۱ مورخ ۸۹/۷/۱۵ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، از شماره ۴ (زمستان ۱۳۸۷) دارای درجه علمی - پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

سال پنجم، شماره بیستم، زمستان ۱۳۹۱

امید و نامیدی در بوف کور

تحلیل مفاهیم انتزاعی بوف کور براساس نظریه استعاره مفهومی

ابوالقاسم قوام *

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

زهره هاشمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

با وجود اختلاف نظرهای مختلف و متعدد مفسران و متقدان بوف کور، می‌توان گفت همه آن‌ها بر این قول اتفاق نظر داشته‌اند که دو پاره بوف کور به‌نوعی تکرار یکدیگرند. علاوه‌بر این، می‌شود گفت تقریباً قریب به اتفاق اکثر این شرح‌ها با استفاده از نقد روان‌شناسی به تحلیل اثر پرداخته‌اند. درحالی که نگارندگان با عنایت به دو نکته یادشده تلاش کرده‌اند با تحلیل استعاره‌های مفهومی‌ای که هدایت در این دو قسمت به کار برده، از طریق «نظریه استعاره مفهومی» فراتر از استدلال‌های روان‌شناسانه‌ای که ناقدان این اثر داشته‌اند به کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو قسمت بپردازنند تا درنهایت به نگاهی جدیدتر و متفاوت با آنچه تاکنون ذکر شده، دست یابند و ثابت کنند که هدایت باوجود کاربرد شباهت‌های فراوان در این دو پاره، بینش‌های متفاوتی را در هریک دنبال می‌کرده است.

واژه‌های کلیدی: هدایت، بوف کور، استعاره مفهومی، نگاشت، قلمرو منبع و هدف، الگوی استنباطی، تعمیم چندمعنایی.

* نویسنده مسئول: ghavam@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۲۰

۱. مقدمه

دغدغه اصلی نگارندگان مقاله، تحلیل متن بوف کور- از متون بر جسته ادبی و نام آشنا در حوزه ادبیات داستانی معاصر فارسی- براساس نظریه استعاره مفهومی است تا از رهگذر آن، به ذهنیت و جهانیبینی هدایت نزدیکتر شوند و از معانی نهفته در لایه های درونی این اثر درک روشن تری به دست دهند.

غالب دستاوردهای نقدهای پیشین بوف کور هر دو پاره داستان را به نوعی تکرار یکدیگر دانسته و دیدگاه هدایت را در این دو قسمت یکی قلمداد کرده و یا سخنی از آن نگفته اند. درحالی که نگارندگان این پژوهش بر این باورند که هدایت با وجود کاربرد شخصیت ها و سایر عناصر داستانی مشابه در دو پاره داستان، با توجه به نوع تعمیم های معنایی متفاوتی که برای مفاهیم انتزاعی یکسان در این دو قسمت به کار برده و اختلاف بسامد مفاهیم انتزاعی و نگاشتهای استعاری آنها در هر قسمت و نیز تفاوت استعاره های کانونی این دو پاره، بینش و نگاه متفاوتی را در هریک دنبال کرده است. با درنظر گرفتن این فرضیه، سؤال های پژوهش عبارت اند از:

۱. از میان مفاهیم به کاررفته در این متن کدام یک بیشترین بسامد را دارند و چرا؟

۲. قلمروهای حسی و انتزاعی غالب در دو پاره داستان کدام اند؟

۳. استعاره های کانونی و اصلی دو پاره این داستان کدام اند؟

۴. تفاوت ها و شباهت های دریافت هدایت از مفاهیم مشترک در این داستان چیست؟
هدف اصلی نگارندگان این است که نشان دهند چگونه استعاره ها به طور پنهان در لایه های معنایی متن حضور داشته و از یکسو زیان نویسنده را به شیوه ای خاص شکل داده و از سوی دیگر بیانگر نگرش های متفاوت او در دو پاره داستان بوده اند.

از آنجا که استعاره مفهومی برخاسته از ادراک و نظام مفهومی انسان است، می تواند محمل خوبی برای دست یابی به معانی پنهان و سامانه های فکری و اندیشه گانی افراد باشد. به این ترتیب، از همان ابتدای شکل گیری این نظریه یکی از بخش های مهم مطالعه آن، ادبیات و حوزه های مرتبط با آن بوده است. از سوی دیگر، با توجه به آنچه محققان این نظریه درباره فرآگیری این نوع استعاره ها در زیان بیان کرده اند، دامنه کاربرد آنها در حوزه های غیر ادبی و حتی ادبی بسیار گسترده می شود. اما بنابر

تحقیقاتی که تاکنون درباره کاربرد این نظریه در متن‌های ادبی انجام شده، این نوع استعاره- بهویژه اگر به دنبال استعاره‌های خلاق باشیم- در متون استعاره‌مدار و فراواقع گرایانه بهتر نمود پیدا می‌کند. انتخاب این متون بدلیل ترکیب‌ها و جانشینی‌های کلامی است که می‌تواند ما را به نظام‌های معنایی نهفته در کلام رهنمون کند. بنابراین، بررسی استعاره‌های مفهومی در حوزه داستان ابزاری کارآمد و مهم در فهم داستان، تحلیل محتوا و شناخت نظام فکری نویسنده‌گان است.

با توجه به آنچه گفته شد، انتخاب داستان بوف کور به چند دلیل بوده است: نخست به‌واسطه دربرداشتن مناسبت و تقارنی که با ویژگی‌های این نظریه دارد؛ دوم به‌دلیل اهمیت این متن در میان متون داستانی معاصر و اثرگذاری عمیق آن در بسیاری از متون پس از خود؛ سوم به این دلیل که با وجود شرح و تفسیرهایی که درباره این متن نوشته شده، هنوز ابهام‌های زیادی درباره معانی آن وجود دارد؛ ضمن اینکه بیشتر این شرح و تفسیرها دیدگاهی روان‌شناختی و بروزنمندی به آن دارند. از این‌رو، کاربرد این نظریه- که اساس آن بر عناصر متنی و تحلیل نظام‌های فکری برپایه متن است- نه تنها از جهت تازگی دیدگاه، بلکه به لحاظ تحلیل متن براساس خود متن، ضروری به‌نظر می‌رسد.

روش پژوهش این مقاله براساس تحلیل کیفی و توصیفی داده‌های کمی است. به این ترتیب که نخست واحدهای استعاری جمله‌ها و عبارت‌ها را از متن استخراج کرده و در جدولی که شامل نمونه متن، قلمرو هدف، قلمرو مبدأ، نگاشت استعاری و الگوی استباطی است، وارد کرده‌ایم. برای پرهیز از اطناب، از آوردن این جدول در متن خودداری کرده و نتایج آن‌ها را در جدول‌هایی که نگاشتهای استعاری، الگوهای استباطی و تعمیم‌های چندمعنایی و میزان بسامد و تکرار هریک را نشان می‌دهند، قرار داده‌ایم. درنهایت، براساس داده‌ها و آمار مربوط به هر قسمت، به تحلیل محتوایی متن و مفاهیم به کاررفته در آن پرداخته‌ایم. همچنین، درباره آگاهی خواننده از متن داستان، بنا را بر آگاهی و آشنایی او گذاشته و برای تحلیل استعاره‌ها فقط مضمون داستان را آورده‌ایم.

ساختار مقاله را در دو قسمت تنظیم کرده‌ایم: در قسمت نخست که شامل چارچوب نظری بحث است، خلاصه‌وار نظریه و واژه‌های کلیدی تحقیق را توضیح داده‌ایم؛ در قسمت دوم هم پس از توضیح روش تحقیق، با استفاده از نمودار، جدول و داده‌های کمی، به تحلیل کفی متن پرداخته و سرانجام در قسمت پایانی، جمع‌بندی داده‌ها و نتیجه‌گیری را آورده‌ایم.

۲. مروری بر مطالعات پیشین درباره بوف کور

بوف کور یکی از داستان‌های پر تحلیل و تفسیری بوده که از زمان انتشارش تا کنون همچنان نقد و تفسیرهای مختلفی درباره آن نوشته شده است. از معروف‌ترین این تفسیرها می‌توان تأویل بوف کور (غیاثی، ۱۳۷۷)، داستان یک روح (شمیسا، ۱۳۷۱)، بوف کور هدایت (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۳)، روانکاوی و ادبیات (یاوری، ۱۳۷۴) و بازتاب اسطوره در بوف کور (ستاری، ۱۳۷۷) را نام برد. این آثار و دیگر نقدها و آثاری که از دهه هفتاد تا هشتاد شمسی نوشته شده‌اند، اغلب رویکردهای روان‌شناسی و اسطوره‌شناسی به این اثر داشته‌اند. در بیشتر این آثار متن بوف کور را دو پاره مجزا و دو دنیای مجرد از هم دانسته‌اند.

در دهه هشتاد با ورود نظریه‌های جدید ادبی، رویکردهای تحلیل و تفسیر منتقدان بوف کور نیز دگرگون شد. از جمله این آثار می‌توان به روایت نابودی ناب (پرستش، ۱۳۹۰) اشاره کرد که براساس نظریه روایت بوردیو به تفسیر بوف کور پرداخته است یا پس از بابل (وقی پور، ۱۳۸۹) که نویسنده‌اش با توجه به داستان بوف کور ادعا دارد برخی نظریه‌های ادبی را نقد و بازکاوی کرده است. در مقاله‌ها نیز محققان از نظرگاه‌های جدید و مختلفی مانند موضوعات زبان‌شناسی از جمله ساخت اطلاعی جمله‌ها، سبک‌شناسی تگا و نظریه‌های روایت به تحلیل این اثر پرداخته‌اند. در تمام این آثار، نویسنده‌گان و پژوهشگران هریک به‌گونه‌ای در تلاش برای تفسیر و نقد این اثر بوده‌اند که البته به لحاظ روش و رویکرد، با نوع تحلیل و خوانشی که نگارندگان مقاله حاضر از نظام معنایی بوف کور بدست داده‌اند، کاملاً متفاوت‌اند.

۳. چارچوب نظری تحقیق

تا اواخر دهه هفتاد میلادی، استعاره معمولاً سوژه‌ای زبانی و بلاغی شناخته می‌شد. انتشار کتاب استعاره و اندیشه^۱ (۱۹۷۹) توسط ارتونی^۲ - که شامل مجموعه مقالاتی درباره استعاره بود - موجب تغییر دیدگاه سنتی استعاره به دیدگاهی شناختی و تبدیل استعاره به سوژه‌ای فکری و اندیشگانی شد.

مهم‌ترین نتیجه مجموعه ویرایش شده ارتونی یک سال بعد با انتشار کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم^۳ از لیکاف و جانسون خودش را نشان داد. چهارده سال بعد که ویراست دوم کتاب ارتونی به چاپ رسید (۱۹۹۳)، لیکاف فصل جدیدی را با عنوان «نظریه معاصر استعاره» به آن افزود که حاوی دیدگاه او درباره استعاره به صورت کامل‌تر و منسجم‌تر بود. لیکاف در این مقاله براساس رویکرد زبان‌شناسی شناختی به استعاره، به بیان و اثبات نظراتش درباره استعاره و ارتباط آن با اندیشه و ادراک پرداخت. او استعاره را «نگاشت قلمروهای متناظر^۴ در نظامی مفهومی» تعریف کرد (Lakoff, 1993: 203) که در آن فرایند مفهومی و انطباق میان دو مفهوم از یک حوزه به نام مبدأ^۵ به قلمرو دیگر به نام مقصد^۶ صورت می‌گیرد و به صورت نوعی الگوریتم یا تناظر یک‌به‌یک از ساختار قلمرو مبدأ شروع و بر ساختار قلمرو مقصد منطبق می‌شود. این انطباق در برگیرنده مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناسی میان هستی‌های قلمرو مبدأ و مقصد است و به ما امکان می‌دهد تا با اطلاعات و دانشی که در مورد قلمرو مبدأ وجود دارد، درباره قلمرو مقصد بیندیشیم، گفت‌وگو و استدلال و سرانجام رفتار کنیم.^۷

به عبارت دیگر، استعاره‌ها از طریق الگوبرداری نظام‌مند الگوهای استدلال و استنباط، ویژگی‌های قلمرو مبدأ را بر قلمرو مقصد منطبق کرده و الگوهای استنباط قلمروهای عینی تجربه را به قلمروهای انتزاعی تعمیم می‌دهند. استعاره با فراهم کردن امکان فرافکنی الگوهای استنباطی قلمرو عینی بر قلمروی ذهنی به ابزاری شناختی تبدیل می‌شود و در تفکر انتزاعی نقش محوری دارد. لیکاف از این فرایند با نام الگوی استنباطی^۸ یاد می‌کند و تعمیم‌ها یا فرافکنی و گسترش‌های چندمعنایی نظام‌مند میان معنای عینی و معنای انتزاعی را به لحاظ گسترش‌های مفهومی‌ای که ما از قلمرو عینی و

حسی به قلمرو مفهوم انتزاعی می‌بریم، تعمیم چندمعنایی^{۱۰} می‌نماد. برای مثال در فرهنگ ما، دانستن و دانش معادل نور و روشنایی است؛ یعنی براساس نگاشت استعاری، دانایی نور است. مفهوم انتزاعی «دانایی» را برای خود قابل درک کرده و براساس آن، به استعاره‌سازی دست می‌زنیم و عبارت‌هایی مانند این‌ها را به کار می‌بریم:

- منظور شما برای من روشن نیست.
- لطفاً منتظرتان را روشن‌تر بیان کنید.
- دانش همچون چراغی فراروی راه آدمی است.
- عشق چشم‌های او را کور کرده است.
- او در تاریکی جهل و نادانی به سر می‌برد.
- دانش اندر دل چراغ روشن است.

الگوی استنباطی‌ای که در این استعاره به کار می‌بریم، «نور» است و تعمیم‌های چندمعنایی که براساس آن ساخته‌ایم عبارت‌اند از: چراغ، روشنایی و روشن بودن.

۴. تحلیل و بررسی استعاره‌های مفهومی بوف کور

در پاره نخست داستان، نویسنده حدود پنجاه مفهوم انتزاعی را به کار برده است. این مفاهیم را در جدول شماره یک به ترتیب الفبایی به همراه بسامدشان آورده‌ایم:

جدول ۱: مفاهیم انتزاعی پاره نخست

شماره	مفاهیم انتزاعی	شماره	بسامد	شماره	مفاهیم انتزاعی	شماره
۱	سرگذشت	۲۶	۳	۱	اتفاق (اتفاق بد)	۱
۲	سکوت / حرف نزدن	۲۷	۳	۲	آرامش	۲
۱	سلامون / بیماری	۲۸	۱	۳	اسم	۳
۱	شادی	۲۹	۱	۴	الهام	۴
۱	شباهت	۳۰	۱	۵	اضطراب	۵
۱	شرط	۳۱	۹	۶	فکر	۶
۱	شور	۳۲	۲	۷	آزادی	۷
۲	طبیعت	۳۳	۳	۸	آسایش و راحتی	۸

۲	عادت	۳۴	۱	بدینختی	۹
۱	عدم	۳۵	۱	بدی	۱۰
۴	عشق	۳۶	۱	بی اعتمایی	۱۱
۱	فراموشی	۳۷	۱	پرستش	۱۲
۱	فهمیدن	۳۸	۲	تعجب / حیرت	۱۳
۱	کابوس	۳۹	۱	حس مخصوص	۱۴
۱	لطفاً	۴۰	۱	حقیقت	۱۵
۲	مرگ	۴۱	۲	خستگی	۱۶
۱	مشغولیت / کار	۴۲	۷	خواب	۱۷
۱	مشکل	۴۳	۲	درد	۱۸
۱	مطلوب	۴۴	۱	دق دل و عقده	۱۹
۱	مهارت	۴۵	۲	دل	۲۰
۱	ناممیدی	۴۶	۱	دنیا	۲۱
۱	نیرو	۴۷	۳	رابطه	۲۲
۱	وابستگی	۴۸	۱۴	روح / روان	۲۳
۱	وسواس	۴۹	۵	زمان / وقت	۲۴
۴	هستی	۵۰	۱۴	زندگی	۲۵

قسمت دوم داستان به دلیل اینکه در مقایسه با پاره قبلى دارای طول بیشتری است (صفحه ۵۱)، مفاهیم انتزاعی و درنتیجه استعاره مفهومی بیشتری دارد. مفاهیم انتزاعی پاره دوم هفتاد مورد است.

جدول ۲: مفاهیم انتزاعی پاره دوم داستان

بسامد	مفاهیم انتزاعی	شماره	بسامد	مفاهیم انتزاعی	شماره
۱	رابطه	۳۶	۲	آرزو	۱
۵	روح	۳۷	۱	ابدیت	۲
۲	زمان	۳۸	۴	احتیاج	۳
۲۷	زندگی	۳۹	۶	احساسات	۴
۱	سرگیجه	۴۰	۳	اضطراب	۵
۱	سن	۴۱	۱	الهیات	۶

۲	شہادت	۴۲	۱	الوهیت	۷
۵	شهرت	۴۳	۱	امید نیستی	۸
۱	طبیعت	۴۴	۱	انزوا	۹
۲	عشق - علاقہ	۴۵	۱	بدبختی	۱۰
۱	عقاید	۴۶	۲	بدی	۱۱
۱	عقل	۴۷	۱	تأسف	۱۲
۱	فریب	۴۸	۷	ترس	۱۳
۱	فسخ و تجزیہ	۴۹	۱	تصور	۱۴
۲۴	فکر	۵۰	۳	نهایی	۱۵
۱	قانون	۵۱	۱	تهدید	۱۶
۱	قصہ	۵۲	۱	جان	۱۷
۱	قلب	۵۳	۱	حالت بچگی	۱۸
۱	کیف	۵۴	۱	حرص	۱۹
۱	گرسنگی	۵۵	۱	حس پرستاری مادری	۲۰
۲۰	مرگ	۵۶	۱	حس ترحم	۲۱
۱	مسئولیت	۵۷	۱	حس حیا و شرم	۲۲
۱	معلومات	۵۸	۱	حقایق ثابت شده / قابل قبول	۲۳
۱	موهومات	۵۹	۱	حوالس	۲۴
۱	میل زندگی	۶۰	۱	خدادها	۲۵
۲	ناخوشی	۶۱	۱	خرافات موروثی	۲۶
۲	نکبت	۶۲	۷	خواب	۲۷
۱	نیستی	۶۳	۷	خود / من راوی	۲۸
۱	وحشت	۶۴	۱	خوشی	۲۹
۱	وسواس	۶۵	۱	خيالات	۳۰
۱	هزوارشن ادبی	۶۶	۳	درد	۳۱
۱	هستی	۶۷	۵	درون / دل	۳۲
۱	هول و هراس	۶۸	۳	دنیا	۳۳
۲	یادبود	۶۹	۱	دین	۳۴
۲	یادگار	۷۰	۱	دیو	۳۵

همان طور که در جدول شماره یک مشاهده می‌کنید، مفهوم‌های زندگی (۱۴)، روح (۱۴)، فکر (۸)، خواب (۷)، عشق (۴) و هستی (۴) دارای بسامد بیشتری در مقایسه با مفاهیم دیگر هستند. در جدول شماره دو نیز مفهوم‌های زندگی (۲۷)، فکر (۲۴)، مرگ (۲۰)، ترس (۷)، خود/ من (۷)، درون/ دل (۵)، شهوت (۵)، احتیاج (۴)، احساسات (۵) و روح (۵) دارای بسامد معناداری هستند.

چنان‌که می‌دانید، محتوای قسمت اول داستان درباره زندگی راوی داستان یا مرد نقاشی است که به‌طور اتفاقی از روزنۀ اتفاق دختر و پیرمردی را می‌بیند که تصویرشان را همیشه می‌کشیده است. پس از این اتفاق، عاشق دختر می‌شود و به جست‌وجویش می‌پردازد تا اینکه پس از مدتی، در برگشت از یکی از جست‌وجوهای هر روزه‌اش، جلوی خانه‌اش با دختر اثیری روبرو می‌شود و درنهایت پس از کشتن او، جسدش را تکه‌تکه و دفن می‌کند و بعد از آن متظر است تا گزمه‌ها به جرم قتل او را بازداشت کنند.

در این پاره، اگرچه راوی دردهایی دارد که روح او را مثل خوره می‌خورد، در عین حال با اتفاقی - هرچند کوتاه - روبرو می‌شود (زن اثیری) که آرزوی آن را داشته است و جست‌وجوهای او هم در این پاره بدنوعی بیانگر امیدواری و دست‌یابی به چیزی است که عمیقاً به دنبالش بوده؛ از همین‌روست که در این پاره مفاهیم «زندگی» و «روح» دارای بالاترین بسامد هستند. همچنین، از آنجا که دست‌یابی به زن اثیری و دیدار دوباره او برای راوی حکم رؤیا را داشته است، از مفاهیم «خواب» و «فکر» هم بارها استفاده می‌کند. بسامد دو مفهوم «هستی» و «عشق» را نیز می‌توان همسو با آنچه درباره مضمون داستان گفته شد، توجیه کرد.

اما پاره دوم داستان روایت دیگری از زندگی راوی است: چون زن اثیری را از دست داده است، به تریاک پناه می‌برد و به خواب فرومی‌رود و پس از بیداری در محیطی قرار می‌گیرد که تمام شخصیت‌ها و اتفاق‌هایی که می‌بیند، نادلخواه و ناخواستند اوست. در این پاره، راوی بیمار است، زنش لکاته و هرزه است و مردم پیرامونش رجاله‌اند. از این‌رو، در مونولوگ‌های این پاره با پناه بردن به مرگ و خواب و سخن گفتن از زندگی نادلخواه، ناکامی‌ها و ترس‌هایش، نارضایتی‌اش را از آنچه که

می خواهد و نیست بیان می کند. درواقع، راوی - که در این پاره نویسنده ای شده که می خواهد تمام زندگی اش را برای سایه اش روایت کند - در گیرودار مرگ و زندگی و دو دلی ترجیح یکی از این دو بر دیگری است. به همین دلیل، مفاهیم «مرگ»، «احتیاج»، «احساس»، «شهوت»، «من» و «درون» در کنار مفاهیمی که در پاره نخست بودند، وارد متن می شوند. علاوه بر این، از آنجا که راوی مانند پاره نخست برای پرداختن به دنیا بیرون (زن اثیری) دل خوشی ندارد، فرصت پرداختن به خود را بیشتر دارد؛ از این رو در این پاره مفاهیمی مانند «احساس»، «درون» و «خود» را بارها به کار می برد.

بسامد مفاهیم مشترک میان دو پاره داستان نیز درخور تأمل است. برای مثال، «مرگ» در هر دو پاره آمده؛ اما در قسمت نخست فقط یکبار و در قسمت دوم بیست بار تکرار شده و در عوض، «هستی» در پاره نخست چهار بار و در پاره دوم یک بار آمده است. درباره بسامد «عشق» نیز این نکته صادق است؛ در پاره نخست که راوی بدنوعی دچار و عاشق زن اثیری می شود، این مفهوم چهار بار و در پاره دوم فقط یک بار تکرار شده است.^{۱۱}

برخی از مفاهیم مانند «خواب» به یک میزان در هر دو پاره بسامد داشته و یا مفهوم «زندگی» حتی در این پاره بیشتر از پاره قبل به کار رفته است. توضیح چرایی این مسئله را در بخش بررسی الگوهای استنباطی و قلمروهای منبع داستان و نگاشتهای استعاری آنها بیان می کنیم تا اختلاف و اشتراک دیدگاه نویسنده را درباره این مفاهیم روشن تر کنیم.

الگوهای استنباطی و مصدقه های حسی که هدایت برای مفهومی سازی مفاهیم انتزاعی پاره نخست به کار برد، از این قرار است:

جدول ۳: الگوهای استنباطی و قلمروهای منبع پاره نخست داستان

۱. بیماری: بیماری خوره
۲. پدیده طبیعی (۱۲): زمین لرزه، نور خورشید (۳)، آتش (۳)، آب یخ، هوا (۲)
۳. جسم (۲): کالبد
۴. خوراک (۷): مایع نوشیدنی
۵. رنگ: سیاهی
۶. شیء (۲۷)

۷. ظرف / مکان (۱۵): پناهگاه (۳)، مکان (۱۲)
۸. ماشین و ابزار (۹): جریان الکتریستیه (۲)، ابزار داغ کردن، محصول تولیدشدنی (۶)
۹. موجود جاندار (۲۷): انسان (۲۵)، حیوان (۲)
۱۰. وضعیت / حالت (۵): گرما (۳)، کار حرام، سکون.
- جمع کل: ۱۰۸

نظیر همین الگوها- البته در بیشتر موارد با قلمروهای منبع و تعمم‌های معنایی متفاوت- به همراه چند الگوی جدید در پاره دوم داستان هم به کار رفته که به این شرح است:

جدول ۴: الگوهای استابتی و قلمروهای منبع پاره دوم داستان

۱. بیماری: بیماری خوره
۲. پدیده طبیعی (۱۵): نور، گرد و غبار (۲)، دریا (۲)، تاریکی (۲)، شعله آتش (۵)، باران
۳. جسم (۲): جسم تجزیه شده (۲)
۴. حیوان: پرنده
۵. خوراک (۵): شراب تلخ، خوردنی (۲)، نوشیدنی (۲)
۶. رنگ: سیاهی
۷. زمان: ابدیت
۸. شیء (۳۵)
۹. کلمات (۲): کلمه
۱۰. گیاه (۵): خوشة انگور (۲)، کنده هیزم، گیاه شیره دار (۲)
۱۱. ماده (۳): ماده آمیختنی (۲)، ماده قابل مخلوط کردن
۱۲. ماشین و ابزار (۸): کالای فروختنی، دستگاه، محصول تولیدشدنی (۶)
۱۳. مکان / ظرف (۱۹): مکان (۶)، منطقه معتدل، منطقه سردسیر، ظرف عمیق (۷)، جاده / راه (۳)، ظرف خالی
۱۴. موجود جاندار (۸۲): انسان (۶۷)، موجود جاندار (۱۴)، حیوان (۱)
۱۵. وضعیت / حالت (۵): مسابقه، قصه مضحك، مثل باورنکردنی
- جمع کل: ۱۸۶

در تفکر استعاری، جانشینی و انتقال داده‌ها از طریق دو سرشاخه کلی تجسم و تجربیدگرایی صورت می‌گیرد. از بین این دو - بهدلیل ساخت استعاره مفهومی که با تجسم و عینیت‌بخشی به مفاهیم انتزاعی سروکار دارد - شاخه تجسم‌گرایی مورد نظر ماست. به طور کلی، این روند از طریق فرایندهای انسان‌انگاری، حیوان‌انگاری، گیاه‌انگاری و شیءانگاری دامنه تفکر خلاق و دادوستد آزادانه عناصر زبان را گسترش می‌دهد و ذهن را از تنگی زبان‌بسته قراردادی آزاد می‌کند. علاوه بر این، توجه به الگوهایی که نویسنده در حوزه قلمرو منبع برای مفاهیم انتزاعی به کار برده، به نوعی می‌تواند بیانگر ناخودآگاه او نیز باشد؛ از این‌رو بررسی آن‌ها در تحلیل و تفسیر داستان مؤثر است.

چنان‌که در جدول شماره سه نشان داده شد، بسامد الگوهای استنباطی شیء و موجود جاندار مؤید این معناست که فرایند تفکر استعاری هدایت در این پاره بیشتر در دو قطب شیءانگاری و جاندارپنداری قرار دارد. اما بسامد این دو فرایند در دو پاره متفاوت است و به نظر نگارندگان، این تفاوت معنادار است. چنان‌که گفته شد، پاره نخست داستان را می‌توان بهره دلخواه و مطلوب راوی دانست و پاره دوم را قسمت نادلخواه و ناخوشایند او. شیءپنداری و جاندارانگاری هدایت در نیمه نخست به یک اندازه تکرار شده (۲۷ بار)؛ در حالی که در پاره دوم اختلاف بسیار زیادی میان این دو فرایند است؛ به این معنا که هدایت در قسمت دوم برای عینی کردن مفاهیم انتزاعی ۳۶ بار شیءانگاری کرده و ۸۲ بار از فرایند جاندارانگاری استفاده کرده است. تقریباً تمام شیءانگاری‌های نویسنده در پاره نخست مربوط به قسمت‌هایی است که از زندگی خویش سخن می‌گوید و قریب به اتفاق جاندارانگاری‌هایش به بخش‌هایی مربوط است که از اتفاق خوشایند زندگی‌اش - زن اثیری - حرف می‌زند. گویی نزد او هر چیزی که مربوط به خود و زندگی پیرامونش می‌شود، بی‌جان است و شاید ارزش جان داشتن و جان‌بخشی را ندارد. این موارد شامل مفاهیم مختلفی می‌شود: از زندگی راوی تا عشق، ارتباط، روح، فکر، هستی، آزادی، شادی، زمان و... . به نمونه‌های زیر توجه کنید:

۱. «اتفاقی که زندگی مرا زهرآلود کرده است.» (هدایت، ۹: ۱۳۱۵).
۲. «روابط خودم را با دیگران بریده‌ام.» (همان، ۱۰).
۳. «زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت.» (همان، ۱۱).

۴. «تمام سرگذشت دردنگ زندگی خودم را [...] دیدم.» (همان، ۱۹). برخلاف موارد یادشده، راوی هرچیزی را که مربوط به زن اثیری و رؤیایی است، جاندار می‌انگارد و حتی عناصری از زندگی خویش را که پیش از دیدار او بی‌جان می‌دانسته است، جان می‌دهد و زنده می‌پندارد؛ برای مثال به این نمونه‌ها دقت کنید:

۱. «روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او هم‌جوار بوده.» (همان، ۱۴).

۲. «لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری از [...] حکایت می‌کرد.» (همان، ۱۳).

۳. «فهم بشر از ادراک آن عاجز است.» (همان، ۱۴).

در پاره دوم داستان که نویسنده در تلاش و تکاپو برای مبارزه با ناخواسته‌هایش است، از فرایند تفکر جاندارانگاری به‌شکل دیگری بهره برده است. در این پاره تمام عناصر و اجزای فرازمینی او بعنوانی زمینی و مادی است و او آن‌ها را شیء پنداشته؛ مانند این نمونه‌ها:

۱. «افکار خودم را مرتب و منظم بکنم.» (همان، ۳۵).

۲. «حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده.» (همان‌جا).

۳. «آنچه که زندگی بوده است از دست داده‌ام.» (همان، ۳۷).

با این حال، تلاش او در جانبخشی به اجزا و مفاهیم پیرامونش را می‌توان نوعی پیکار برای نزدیک کردن آن‌ها به دنیای مطلوبش دانست:

۱. «به احساسات دور و خفه شده جان می‌دهد.» (همان، ۴۱).

۲. «همه این‌ها یادگارهای دور و کشته شده پدرم را بیدار کرده.» (همان، ۴۲).

۳. «قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است.» (همان، ۴۹).

۴. «هیچ مانع و عایقی در جلو فکر و تصورم وجود نداشت.» (همان، ۶۵).

۵. «همه یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام از سر جان می‌گرفت.» (همان، ۷۰).

چنان‌که در جدول شماره یک و دو می‌بینیم، هدایت در هر دو پاره داستان مفاهیم مثبت و منفی‌ای را به کار برده است که گاه در هر دو پاره مشترک‌اند. پیش از پرداختن به نگاشتهای کانونی این مفاهیم و بررسی تعمیم‌های مفاهیم اصلی هر دو پاره، این نکته را یادآور می‌شویم که اگرچه هدایت در عینی کردن مفاهیم هر دو پاره- چه مثبت

چه منفی - اغلب تعمیم‌های معنایی و صفت‌های منفی را به کار برد، درصد منفی‌نگری و سیاهی‌بینی او در نیمة دوم به مرتب بیشتر از نیمة اول است. برای مثال، به مفاهیم «عشق» و «زندگی» (پاره دوم) در این نمونه‌ها توجه کنید:

۱. ازیر لفاف موہوم عشق و علاقه و الهیات پنهان کنم.» (همان، ۵۲).

۲. «فکر زندگی مرا می‌ترسانید.» (همان، ۶۹).

۳. «مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد.» (همان‌جا).^{۱۲}

علاوه‌بر این، مقایسه مجموع تعمیم‌های شی‌انگارانه و جاندارانگارانه هدایت در دو پاره داستان دیدگاه سیاه و نامید او را تأیید می‌کند که در لایه‌های زیرین مفاهیم داستان نهان است. نگاهی به این تعمیم‌ها به‌ویژه در حوزه انسان‌انگاری، می‌تواند تاحدودی تصویرگر چهره انسان از نظر هدایت در این داستان نیز باشد. فعل‌ها، صفت‌ها و حالت‌های این دو پاره شامل این موارد است:

پاره اول: در شکنجه بودن / شکنجه شدن (۳)، عاجز شدن (۲)، حکایت کردن (۲)، شکنجه کردن (۲)، همچوار بودن، فلچ و کرخت شدن، وادار کردن (۲)، شریک و توأم شدن، تولید کردن، کالبد داشتن، غرق شدن، فرمان‌روایی کردن، رابطه داشتن، مرموز بودن، غریب بودن، شرور بودن، قوی بودن (۲)، موشکاف بودن، چیزی را تسليم کردن، رو به قهقرا رفتن.

پاره دوم: شکنجه کردن، شکنجه شدن، پنهان شدن (۴)، مردن (۲)، خفه شدن، خوردن، بی‌حیایی، سمج بودن (۲)، کشته شدن، بیدار کردن، تولید کردن (۲)، ناکام بودن، فرار کردن (۲)، بیدار شدن (۳)، چیزی را گم کردن، معتبره داشتن (۲)، سرزنش کردن، ناسازگار بودن (۲)، جایی بودن، زجر دادن، زندگی کردن، گریبان کسی را گرفتن، جان کسی را گرفتن (۳)، دهن‌کجی کردن (۲)، بین گلوی کسی را گرفتن، گرسنه بودن، ترساندن، کرخت و کند شدن (۲)، صدا داشتن (۳)، تمایل به چیزی نشان دادن، نیست و نابود کردن، فریب دادن، اشاره کردن، فراخواندن، چیزی را به کسی تسليم کردن، فراموش شدن، تهدید کردن، لگدمال کردن، لگدمال شدن، خونسرد بودن، بی‌اعتنا بودن، چیزی را ظاهر کردن، مسموم شدن، درجایی حضور داشتن (۲)، آواز خواندن.

به نظر می‌رسد تعمیم‌های نامبرده نمودار تصویر انسان در ناخودآگاه هدایت در این داستان هستند. با کمی تسامح می‌توان گفت تمام تعمیم‌هایی که هدایت از قلمرو مفهوم حسی انسان اقتباس کرده، مربوط به بعد منفي و فعل‌های ناخوشایند انسان است. تنها ویژگی‌های مثبتی که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد، «تولید کردن» و «قوی بودن» است که اولی را می‌توان در کنار سایر عناصر حسی مربوط به آن، مرتبط با نگاه ماضینی و زندگی مدرن در نگاه هدایت دانست. انسانی که هدایت تصویر می‌کند، واژده، رنجور و ناسازگار است که یا خود در شکنجه است و یا در حال شکنجه کردن دیگری است. در قلمرو شیء نیز شیوه هدایت به همین ترتیب است:

پاره اول: شیء تراشیدنی، رشتہ (۴)، دارو (۲)، شیء دیدنی (۳)، شیء زهرآلودشده (۲)، شیء جذب‌شونده، شیء قابل برخورد، شیء قابل حس (۲)، شیء متحرک (۲)، شیء قابل شستشو، شیء آویختنی.

پاره دوم: شیء ریودنی، شیء قابل لمس، شیء ساییده‌شدنی، شیء محصور، شیء لگدمال‌شده، شیء نابودشونده، شیء قابل بخشش (۴)، رشتہ/ طناب (۲)، شیء قابل کشیدن، شیء پنهان‌شدنی، لفاف (۳)، جسم سنگین، شیء چرخان و دوار، بنای ساختمان، دایره، شیء دورریختنی، بند، شیء شکل‌دار.

نمونه‌های یادشده به لحاظ معنایی ما را به نتیجه‌های می‌رساند که درباره کاربرد قلمرو انسان به آن دست یافتیم. در حوزه اشیاء نیز هدایت به کاربرد منفي و محدودکننده آن‌ها توجه داشته و یکی دو مورد تعمیم‌های معنایی مثبت این قلمرو را برای مفاهیم انتزاعی منفي به کار برده است؛ برای مثال شیء قابل بخشش را برای مفاهیم «حرص»، «گرسنگی» و «شهوت» به کار برده است. اینکه هدایت این تعمیم‌ها را- چه در قلمرو انسان چه در قلمرو اشیاء- برای کدام مفهوم‌ها به کار برده، نکته‌های درخور تأمل دیگری را درباره نگاه او به آن مفاهیم روشن می‌کند که در ادامه برخی از آن‌ها را که زیرمجموعه نگاشت‌های اصلی در این متن هستند، بیان می‌کنیم.

جدول ۵: نگاشت‌های استعاری اصلی پاره نخست داستان

مفهوم انتزاعی	نگاشت‌های استعاری
زندگی	زندگی انسان است (۱۲)، زندگی شیء است (۲)، زندگی چراغ / شعله آتش است، زندگی خوشة انگور است، زندگی داستان است، زندگی سفر است، زندگی شکل هندسی (دایره) است.
فکر	زندگی گیاه است (۴)، زندگی مکان است (۴)، زندگی نوشیدنی است، زندگی وضعیت است (۲).
مرگ	فکر انسان است (۱۰)، فکر دریاست، فکر آب است، فکر شیء است (۲)، فکر کالا است (۲)، فکر موجود جاندار است.
خواب	مرگ انسان است (۱۴)، مرگ پرنده است، مرگ خاک است (۲)، مرگ مکان است.
روح	خواب دریاست، خواب مکان است (۳)، خواب مایع نوشیدنی است، خواب موجود جاندار است.
	روح انسان است (۲)، روح شیء است، روح ظرف است.

جدول ۶: نگاشت‌های استعاری اصلی پاره دوم داستان

مفهوم انتزاعی	نگاشت‌های استعاری
زندگی	زندگی انسان است (۳)، زندگی آتش است (۲)، زندگی جسم متحرک است، زندگی شیء است (۴)، زندگی محصول تولیدشدنی است، زندگی مکان است (۲)، زندگی نور / خورشید است (۲).
روح	روح جسم است، روح انسان است (۷)، روح شیء است (۴)، روح ظرف است، روح هوا / نفس است.
خواب	خواب انسان است، خواب مایع نوشیدنی است (۲)، خواب مکان است (۴).
فکر	فکر شیء است (۲)، فکر انسان است (۲)، فکر ماشین است، فکر موجود جاندار است.
عشق	عشق گرماست (۲)، عشق شیء است، عشق هوا / نفس است.
هستی	هستی شیء است (۲)، هستی لباس است، هستی مایع است.

در این قسمت به مفهوم‌های مشترک دارای بسامد میان دو پاره می‌پردازیم تا ضمن تحلیل و دست‌یابی به دیدگاه هدایت درباره این مفاهیم، تفاوت و شباهت نگاه او را در این دو تکه واکاوی کنیم. چنان‌که پیشتر اشاره شد، «زنگی» یکی از مفاهیم اصلی هر دو پاره است و از نگاشتهای اصلی این مفهوم این نگاشت است: «زنگی انسان است». هدایت از ۱۴ بار بسامد این مفهوم در پاره نخست، ۳ بار این مفهوم را انسان انگاشته و از ۲۷ بار بسامد آن در پاره دوم، ۱۲ بار آن را انسان‌انگاری کرده است.

در پاره نخست راوه هرجا که از زندگی خود سخن گفته، آن را با فرایند شیءانگاری حسی کرده و فقط دوبار آن را انسان‌انگاری کرده که آن‌هم در تصویر «انسان غرق‌شده» و «رو به قهقرا رفته» بوده است:

۱. «زنگی من در ته این چشم‌ها غرق شده بود.» (همان، ۲۹).

۲. «زنگی من رو به قهقرا می‌رفت.» (همان، ۳۴).

در جای دیگر هم وقتی از زندگی در ارتباط با زن اثیری سخن گفته، زندگی را به صورت «انسانی قوی» عینی کرده است:

«با زندگی قوی سرشار به من نگاه می‌کرد.» (همان، ۳۲).

در پاره نخست، «زنگی» از نظر نویسنده بیشتر شیء انگاشته شده است؛ به‌ویژه هنگامی که از زندگی خود می‌گوید. تعمیم‌های او در این موارد منفی و محدودکننده است:

۱. «اتفاقی که زندگی مرا زهرآلود کرده است.» (همان، ۹ و ۲۱).^{۱۳}

۲. «زنگی من تمام روز میان چهار دیوار اتفاق می‌گذشت و می‌گذرد.» (همان، ۱۱).

۳. «زنگی ام همیشه بیهوده و گم شده است.» (همان، ۱۶).

سایر قلمروهای حسی‌ای که هدایت در این پاره به کار برده، از قلمرو پدیده‌های طبیعی مانند «آتش» و «نور» و قلمروهای مکان و ماشین و ابزار بوده است. تعمیم‌های معنایی این قلمروها نیز تأییدی بر نگاه منفی و تیره هدایت به زندگی است. از تعمیم‌های این قلمروها عبارت‌اند از:

۱. «زنگی من آهسته و دردنگی می‌سوخت و می‌گداخت.» (همان، ۱۱).

۲. «پرتو زندگی من روی این گوی‌ها جذب شد.» (همان، ۱۳).

۳. «یک زندگی منحصر به فرد عجیب در من تولید شد.» (همان، ۲۱).

۴. «در زندگی بی حرکت [...] پناه بردم.» (همان، ۲۳).

۵. «همه فروغ زندگی در آن جمع شده بود.» (همان، ۲۳).

۶. «در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود راه می‌رفتم.» (همان، ۲۹).

همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، نمونه‌های ۲، ۳ و ۵ که حاوی نگرش مثبت به زندگی هستند، مربوط به آن قسمت از داستان‌اند که راوی با زن اثیری رویه‌رو شده است.

در پاره دوم بنابر آنچه درباب مضمون داستان ذکر شد، دریافت نویسنده از زندگی با آنچه در پاره نخست داشته، تقریباً یکسان است؛ با این تفاوت که در آنجا به‌واسطه حضور زن اثیری تاحدوی مثبت شده و در سایر موارد- چنانچه به‌وسیله قلمرو انسان حسی شده باشد- ویژگی‌های منفی انسان را برای زندگی به‌کار برده است؛ به این معنا که زندگی برای او انسانی فریب‌کار، دروغ‌گو، خونسرد و بی‌اعتنای، جنگنده، سمجح، مرده و دارای صدای گوش‌خراس است:

۱. «صدای زندگی گوشم را می‌خراشید.» (همان، ۶۹).

۲. «و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد.» (همان‌جا).

۳. «زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی صورتک هرکسی را به خودش ظاهر می‌سازد.» (همان، ۷۰).

۴. «زندگی آن‌ها را جواب داده بود.» (همان، ۷۴).

۵. «چه زندگی سمع و چه شکل‌های پرمument به فراخور زد و خورد با زندگی.» (همان، ۸۲).

در قلمرو مکان، به‌نظر هدایت، زندگی مکانی محدود است که یا مانند دایره است و یا به‌واسطه حصاری که دور آن کشیده شده، محدود شده است و راه گریزی برایش باقی نگذاشته؛ یا اینکه برخلاف دیگران، زندگی اش در منطقه سردسیری واقع شده که گذر زمان و دوران‌های مختلف زندگی را برای او یکسان و پوچ کرده است. در جایی از داستان که از بستری شدن و دور افتادن از دنیای رجاله‌ها و از تغییر سرنوشت و زندگی اش سخن می‌گوید، زندگی جدیدش را به‌مثابة سفر و راهی می‌داند که جدای از راه اصلی زندگی خودش بوده است:

۱. «حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده.» (همان، ۳۸).
 ۲. «در دایره محدود زندگی من واقع شده بود.» (همان، ۶۴).
 ۳. «زندگی من در یک منطقه سردسیر و در تاریکی جاودانی گذشته.» (همان، ۳۸).
 ۴. «من زندگی دیگری به غیر از زندگی خودم را طی می کردم.» (همان‌جا).
- قلمرو حسی دیگری که هدایت برای عینی کردن زندگی از آن سود برد، «گیاه» و پیوسته به آن «نوشیدنی» است. هدایت از قلمرو اول، عنصر «خوشة انگور» را قرض گرفته و زندگی را مانند خوشة انگوری دانسته است که باید آن را فشرد تا عصاره‌اش را- که همان زندگی منحصر به فرد و تلخش است- در دهان سایه‌اش بچکاند.^{۱۴} در جای دیگر زندگی‌اش را مانند کنده هیزمی دانسته که هنوز شعله‌ور نشده، از دود و دم دیگران خفه شده است:

۱. «[زندگی] مثل یک کنده هیزم تر است.» (همان‌جا).

۲. «شراب تلخ زندگی‌ام.» (همان‌جا).

۳. «باید خوشة انگور را بپشارم.» (همان، ۳۷).

۴. «زندگی خودش را مثل خوشة انگور فشرده.» (همان، ۴۲).

۵. «شیره زندگی او را می مکیدم.» (همان، ۶۱).

۶. «خون که شیره زندگی است.» (همان، ۷۰).

«سخن و برخی انواع آن» قلمرو نسبتاً حسی دیگری است که هدایت در این پاره برای زندگی انتخاب کرده است. این انتخاب در عین حال که مؤید دیدگاه نویسنده از زاویه دیگری به زندگی است، با نقش راوی- که در این پاره نویسنده است- همخوانی و هماهنگی نیز دارد:

۱. «سرتاسر زندگی قصه و حکایت است اما برای اینکه بتوانم زندگی خودم را برای سایه خمیده‌ام شرح بدhem باید یک حکایت نقل بکنم- چقدر حکایت‌هایی راجع به ایام طفولیت، راجع به عشق، جماع، عروسی و مرگ وجود دارد و هیچ‌کدام حقیقت ندارد- من از قصه‌ها و عبارت‌پردازی خسته شده‌am.» (همان، ۳۷).
۲. «باید حکایت خودم را نقل بکنم ولی نمی‌دانم باید از کجا شروع کرد- سرتاسر زندگی قصه و حکایت است.» (همان‌جا).

۳. آیا سرتاسر زندگی یک قصه مضحک، یک متل باورنکردنی و احمقانه نیست.^{۴۹} (همان، ۴۹).

دومین مفهوم کلیدی که در هر دو پاره بارها از آن استفاده کرده، «فکر» است. در پاره نخست این مفهوم را به ترتیب با قلمروهای حسی «انسان»، «شیء»، «ماشین و ابزار» و «موجود جاندار» حسی کرده است. استعاره‌های فکر با توجه به مضمون این پاره، تا پیش از دیدار زن اثیری موجودی ناتوان، عاجز و فلچ است:

۱. «تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به خودش می‌کشید.» (همان، ۱۳).

۲. «این داروهای نامیدی فکر مرا فلچ و کرخت بکند.» (همان، ۱۶).

در سایر قلمروها هم به همین ترتیب است؛ یعنی در حوزه ماشین «فکر» را دستگاهی از کارافتاده می‌داند: «باید فکر خودم را بکار بیندازم.» (همان، ۲۲). در حوزه شیء نیز آن را مانند چراغی خاموش و تاریک می‌داند که باید شسته شود: «باران افکار تاریک مرا می‌شست.» (همان، ۱۷).^{۵۰} اما پس از این اتفاق به دلیل تغییر خواشید آن در زندگی، در دو سه جای دیگری که از این مفهوم استفاده کرده است، استعاره‌ها مثبت‌اند: در قلمرو انسان، افکار او بزرگ‌شده و موشکاف‌اند و از بندها و سنگینی‌های زمینی آزاد و رهایند (همان، ۳۳)؛ در قلمرو شیء، فکر چیزی است که راوی به دنبال آن می‌گشته و بالاخره به نظر او می‌رسد (همان، ۲۴) و اگر رشته‌ای از هم‌گسیخته است، دست کم می‌تواند دنباله آن را به دست گیرد (همان، ۳۳)؛ در قلمرو ماشین نیز دستگاه تولیدکننده‌ای می‌شود که برای او شادی تولید می‌کند (همان، ۲۲).

در پاره دوم داستان، هدایت این مفهوم را با کاربرد عناصر حسی از قلمروهای «انسان»، «پدیده‌های طبیعی» و «ماشین» عینیت بخشیده است. در این پاره از آنجا که راوی خود و اندیشه‌اش را خلاف روال عادی زندگی دیگران می‌بیند؛ در این چالش زمانی که دچار نامیدی و شکست می‌شود، دست به منفی‌بافی می‌زند و وقتی که سعی می‌کند مبارزه و ایستادگی کند، عناصر دیگری را از این قلمروها به کار می‌گیرد. دنبال کردن مفهوم‌سازی هدایت در این پاره، به خوبی این جست و گریزها را نشان می‌دهد. در ابتدای این پاره - که در آغاز مقابله با جریان مخالف قرار دارد - افکارش را مانند اشیاء در هم‌ریخته و نامنظمی می‌داند که سعی دارد با نوشتن آن‌ها را مرتب کند (همان،

(۳۵). از سوی دیگر، فراوانی افکار را در ذهنش مانند چشمۀ آبی می‌داند که پیوسته جریان دارد (همان، ۳۸) و وقتی از شرایط و محیط پرامونش سخن می‌گوید، افکارش را به مثابه زندانی‌ای تصور می‌کند که در چهار دیوار اتاق محصور شده و تنها مشغولیتش اجزای اتاق است (همان‌جا): یا زندگی و افکارش^{۱۴} را مانند اجسامی می‌داند که اتاق حکم مقبره آن‌ها را دارد (همان، ۴۹) و یا مثل زهری می‌داند که افکارش را مسموم می‌کند (همان، ۷۱).

در ادامه داستان، همان‌طور که راوی سعی در شناساندن افکار خود به سایه‌اش دارد و در جست‌وجوی آن‌ها برای مبارزه با ناکامی‌ها و نشان دادن برتری‌ها و تمایزاتش نسبت به دیگران است، افکارش را - که مانند اشیاء گمشده‌ای بوده‌اند - کم‌کم پیدا می‌کند (همان، ۶۴). تا اینجای داستان، راوی هنوز برای مقابله با محیطش تصمیم نگرفته است. پس از اینکه به این تصمیم می‌رسد، افکار برای او گاه مانند موجودات جاندار و بی‌جان خیالی «مهیب و باورنکردنی» به نظر می‌آیند که خود نمی‌داند در کدام گوشۀ مغزش پنهان شده‌اند (همان‌جا). این موجودات به او دهنگی می‌کنند و بهراه می‌افتد؛ به طوری که هیچ مانع و عایقی نمی‌تواند جلوی آن‌ها را بگیرد (همان، ۶۵)؛ از همین‌روست که می‌گوید: «آرزومند بودم فکر و احساسات کرخت و کندشه می‌داشتم» (همان، ۶۹). در ادامه، راوی افکار را به دریابی تشبیه می‌کند که ممکن است گاهی انسان در آن فرورود و غوطه‌ور شود و آنچه که او را از این ورطه نجات می‌دهد، مرگ است. در اینجا برای راوی مرگ و فکر همراه و بهم‌پیوسته دانسته می‌شوند و راوی مرگ و ترس از زندگی را به مثابه دستگاهی می‌داند که افکارش را - که مانند کالاهایی عجیب و ترس‌آور هستند - تولید و سپس لگدمال می‌کند (همان، ۷۱)؛ به همین دلیل می‌خواهد این افکار تاریک و سیاه را بشوید (همان، ۷۲-۷۱) و یا با دود تریاک بپراکند (همان‌جا).

باری، تا وقتی که راوی درحال نوشتمن است، افکارش را به مثابه اشیاء در هم ریخته و از دست‌رفته‌ای می‌پنداشد که باید به نظم و ترتیب دادن آن‌ها و یافتنشان بپردازد؛ اما پس از اینکه در کار نوشتمن پیش می‌رود، افکارش را در حکم موجودات ترسناکی می‌داند که برای او وحشت می‌آفرینند و او را به جنایت تشویق می‌کنند (همان، ۸۱).

«خواب» مفهوم کلیدی دیگری است که در هر دو پاره فراوان به کار رفته است. نکته چشمگیر در باب مفهومی کردن خواب این است که هدایت با استفاده از عناصر حسی «نوشیدنی» و «مکان» در هر دو پاره، اغلب آن را عینی کرده است. نگاهی به ترکیبات این قلمرو نشان می‌دهد از نظر او، «خواب» علاوه بر گوارا بودن، مکان (دره) ژرفی است که وقتی به درون آن می‌رود، از همه‌چیز فاصله می‌گیرد و دور می‌شود تا جایی که حتی آن‌ها را فراموش می‌کند.

۱. «از خواب گوارا و ترسناکی پریله باشم.» (همان، ۱۴).

۲. «یک خواب ژرف بی‌پایان را داشت.» (همان، ۱۸).

۳. «بخواب خیلی عمیق رفت.» (همان، ۱۸، ۳۳، ۵۰، ۸۴ و ۸۷).

یکی از مقامات کانونی جالب در این داستان، «روح» است که هدایت بیشتر از طریق قلمرو «انسان»، «مکان» و «هو» آن را عینی کرده است. در پاره نخست وقتی از روح خود سخن می‌گوید، آن را مانند انسانی شکنجه‌شده تصویر می‌کند (همان، ۱۵ و ۲۳) و یا در جایی که از روح کوزه سفالی صحبت می‌کند، روح آن را مانند انسان مرموز، غریب و شریر ترسیم می‌کند. وقتی هم که از قلمرو شیء استفاده می‌کند، روح را شیئی می‌داند که زخم‌های خوره‌مانند آن را می‌تراشند. در جای دیگری هم آن را مثل مکانی در نظر می‌گیرد که تاریکی شب در آن فرود آمده است (همان، ۲۹). زمانی که از زن اثیری حرف می‌زند، یکبار روح او را مانند شیئی فرض می‌کند که از او گرفته است (همان، ۲۲)؛ در جای دیگر با استفاده از همین قلمرو حسی، روح او را مثل شیئی شکننده و ترد می‌داند که هیچ ربطی به عناصر زمینی ندارد (همان، ۲۱)؛ گاهی نیز آن را به مثابة جسمی تصور می‌کند که عشق خود را در آن دمیده است (همان، ۲۴).

در نیمة دوم داستان از دو قلمرو «ظرف» و «انسان» استفاده کرده است. در جایی که از علاقه غیرمنطقی خود به لکاته سخن می‌گوید، دلیل آن را این‌گونه بیان می‌کند: «این زن، این لکاته، این جادو، نمی‌دانم چه زهری در روح من در هستی من ریخته بود که نه تنها او را می‌خواستم، بلکه تمام ذرات تنم، ذرات تن او را لازم داشت.» (همان، ۴۷). در اینجا روح و هستی خود را به مثابة ظرف یا جامی دانسته که مایع آن زهرآگین شده

است. چندبار دیگری که از روح سخن گفته، به کمک صفات و افعال انسانی آن را محسوس کرده است:

۱. «این قشر نازک و سختی که روح پشت آن پنهان است.» (همان، ۳۷).
۲. «بلکه روح همیشه با قلبم [...] با هم سازش نداشتند.» (همان، ۵۱).
۳. «جنگ و جدال‌ها و روح ساده موذی و گدامنش خودش را برای من شرح می‌داد.» (همان، ۶۱).
۴. «یک تکه از روح شیطانی او را داشت.» (همان، ۸۲).
۵. «تریاک روح نباتی، روح بطنی عالحرکت نباتی را در کالبد من دمیده بود.» (همان، ۷۲).

هدایت از مفهوم «هستی» چندبار در پاره اول سخن گفته و آن را با استفاده از قلمرو حسی «شیء» عینی و محسوس کرده است. یکبار آن را به مثابه ماده‌ای قلمداد کرده که قابلیت ترکیب و ممزوج شدن را دارد (همان، ۱۳). در قلمرو شیء یکبار آن را مانند شیئی دانسته که با وجود قابلیت محسوس بودن و به نظر آمدن (از آنجا که او در عدم محض راه می‌رود) برایش محسوس نیست (همانجا) و یکبار دیگر مانند شیء جذب‌شونده‌ای مجسم کرده است که چشمان دختر اثیری تمامیت آن را جذب می‌کند (همانجا). در پایان این پاره، آن را مانند لباسی دانسته که از چنگل باریکی اویزان شده است که درنهایت از آن رها می‌شود تا به محو و نیستی برسد.

با توجه به باقی که هدایت استعاره‌های مفهومی «هستی» را به کار برد، می‌توان گفت در این پاره «هستی» برای او چیزی مترادف با نیستی و عدم است و اگر این‌گونه نیست، او آرزو دارد که این‌گونه بشود (همان، ۳۳).

با توجه به مضمون داستان، هدایت مفهوم «عشق» را در این نیمه به کار برد است. نگاهی به نمونه‌های زیر روشن می‌کند که برای هدایت «عشق» عنصری گرم و سوزان و یا مانند هوا و نفس، دمیدنی است. مواردی که هدایت از این مفهوم استفاده کرده، دقیقاً در ارتباط با زن اثیری بوده است:^{۱۷}

۱. «او همان حرارت عشقی مهرگیاه را در من تولید کرد.» (همان، ۱۴).
۲. «همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت.» (همان، ۲۱).

۳. «عشق من در کالبد روح او دمیده شده بود.» (همان، ۲۴).

«عشق» در نیمة دوم فقط یکبار مفهومی شده و آن هم در کنار دو مفهوم «الهیات» و «علاقه» و به صورت پرده‌ای موهوم استعاری شده است (همان، ۳۷).

آخرین مفهوم مشترک میان این دو پاره، «مرگ» است. با اینکه در قسمت نخست داستان، هدایت فقط یکبار آن را به صورت استعاری به کار برده است، در قسمت دوم علاقه زیادی به آن نشان داده؛ به گونه‌ای که به یکی از استعاره‌های اصلی در این پاره تبدیل شده است. در نیمة آغازین داستان، هدایت «مرگ» را یکبار در ارتباط با زن اثیری و با استفاده از قلمرو «سرما» عینی کرده است:^{۱۸}

«حرارت خود را به او بدhem و سردی مرگ را از او بگیرم.» (همان، ۲۰).

با توجه به آنچه که از بافت و فحوای کلام هدایت در این پاره برمی‌آید، می‌توان گفت مرگ برای او چیزی مقابل عشق است و به مثابة حرارت و گرمای؛ در حالی که در پاره دوم دریافت‌های هدایت را می‌توان هم در بعد منفى جای داد و هم در بعد مثبت. هنگامی که زندگی برای او مفهومی منفى و نامطلوب است، نگاهش به مرگ موافق و مثبت است؛ برای مثال به این نمونه‌ها بنگرید:

۱. [...] تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید [...] حضور مرگ همه موهومات را نیست و نابود می‌کند [...] ما بچه مرگ هستیم [...] و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد.» (همان، ۶۹).

۲. «مرگ آهسته آواز خودش را زمزمه می‌کرد.» (همان، ۸۳).
اما در دیگر استعاره‌سازی‌های هدایت «مرگ» را پدیده‌ای منفى و ترسناک می‌بینیم. در قلمرو انسان، مرگ صورتی خونین و دست‌هایی استخوانی دارد که بین گلوی او را گرفته و می‌خواهد خفه‌اش کند (همان، ۶۷) و یا هر لحظه او را تهدید می‌کند (همان، ۷۰). در واقع، آنچه که مرگ را برای هدایت خوفناک کرده، تعقیب و انتظار همیشگی مرگ در همه جای زندگی برای به دام انداختن اوست؛ به همین دلیل هدایت در همه جا مرگ را احساس می‌کند:

[...] و در چشم‌هایم غبار مرگ را دیده بودم، دیده بودم که باید بروم.» (همان، ۴۷).
نظیر این دریافت را در جای دیگری از داستان این گونه بیان کرده است:

۱. «مرگ است که به ما اشاره می‌کند و بهسوی خودش می‌خواند.» (همان‌جا).
۲. «و در ته زندگی اوست [مرگ] که ما را صدا می‌زنند.» (همان، ۶۹).
- او وجه تمایز خود را با رجاله‌ها و انسان‌های پیرامونش در این می‌داند که «بال‌های مرگ هر دقیقه به سر و صورتشان سایلده نشده بود.» (همان، ۵۸).

۵. نتیجه‌گیری

نگارندگان در این تحلیل، با استفاده از استعاره‌های شناختی و تعمیم‌های چندمعنایی هریک، مفاهیم انتزاعی بوف کمر را بررسی کردند. فشرده نتایج این بررسی به این شرح است:

الف. در پاره نخست «زندگی»، «روح»، «فکر»، «خواب»، «عشق» و «هستی» جزء مفهوم‌های بنیادی هستند؛ به این معنا که به مناسبت مضمون داستان و تطبیق آن با خواسته‌های راوی، زندگی و متعلقاتش برای او مهم و معنادار می‌شوند و «خواب» بهدلیل اینکه همسو با رؤیاهای او بوده، بسامد داشته است. اما در پاره دوم بنابر مضمون داستان که خلاف خواست و مراد او بوده است، داستان مبنایی تلغی و منفی پیدا می‌کند؛ از این‌رو مفاهیم «مرگ»، «ترس»، «شهوت» و «احتیاج» به مفاهیم پیشین اضافه می‌شوند؛ ضمن اینکه مفاهیم کلیدی پیشین - که در قسمت‌هایی از پاره نخست بیان‌گر نگاه و دریافت مثبت هدایت هستند - در اینجا اغلب نمودار برداشت و درک منفی اویند.

ب. با توجه به آنچه درباب کاربرد قلمروهای حسی در این داستان گفته شد، هدایت از قلمروهای انسان و شیء بیش از محسوسات دیگر استفاده کرده است. با توجه به تعمیم‌های چندمعنایی که برای این قلمروها به کار برده است، می‌توان گفت کاربرد ابعاد منفی قلمروهای حسی یادشده و دیگر محسوسات درباب مفاهیم کلیدی داستانش، نگاه منفی و ناراضی و عصیانگر هدایت را به محیط پیرامونش نشان می‌دهد.

ج. از مقایسه نگاشتهای استعاری مفاهیم کلیدی مشترک در داستان درمی‌یابیم که هدایت در پاره نخست به‌علت حضور زن اثیری تاحدودی به زندگی امیدوار است و آنچه درباره این مفاهیم بهویژه در ارتباط با زن اثیری می‌گوید مثبت و امیدوارکننده

است. اما در پاره دوم نگاهش سیاه، نامید و منفی است. به عبارت دیگر، دیدگاه اصلی هدایت به مفهوم «زندگی» و «متعلقات» آن- چنان که از زندگی واقعی اش نیز برمی‌آید- تیره و نامیدکننده است. حضور زن اثیری تنها کورسویی برای اعراض از این دیدگاه است که درنهایت با به میان آمدن «مرگ»- که هدایت حضور آن را همیشه حتی در اعماق زندگی نیز حس می‌کرده- آن نیز از بین می‌رود. این‌چنین است که در پاره دوم در چالش میان مرگ و زندگی و آنجه می‌خواهد و نیست، درنهایت بهواسطه غلبه دریافت‌های منفی اش، با تصویر کردن زندگی و افکارش بهمثابه انسان‌های ناتوان، فلنج و مرده و جایگزینی «شهرت» و «احتیاج» با «عشق» و مفاهیم منفی دیگر، مرگ را بر «زندگی» و «هستی» ترجیح می‌دهد. ردپای این ترجیح را هم می‌توان در تم و مضامون داستان و هم در زندگی واقعی او آشکارا مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان تحلیل مفاهیم انتزاعی بوف کور براساس نظریه استعاره مفهومی در دانشگاه فردوسی مشهد است.

2. *Metaphor and Thought*

3. *Ortory*

4. *Metaphor We Lives by*

5. cross-domain mapping

6. source domain

7. target domain

۸ برای آگاهی بیشتر از این نظریه ر.ک: زهره هاشمی، «مروری بر نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب‌پژوهشی (۱۳۸۹)، دانشگاه گیلان.

9. inferential generalization

10. polysemy generalization

۱۱. ممکن است گفته شود این اختلاف بسامدها بدلیل اختلاف صفحات داستان، طبیعی است. این سخن کاملاً درست و موجه است؛ اما نکته اینجاست که فاصله اختلاف بین ۱ و ۱۸ (برای مرگ) چیزی فارغ از این مسئله است؛ ضمن اینکه همچنان که در ادامه بحث خواهد آمد، تفاوت میان قلمروهای حسی این مفاهیم، اصلی است که گفته نگارندگان را تأیید خواهد کرد.

۱۲. البته، گاه برای مفاهیم منفی تعیین‌های مثبت به کار می‌برد؛ چنان‌که در برخی استعاره‌های مفهومی «مرگ» و «هستی» دیده می‌شود:

«تنها چیزی که از من دل‌جویی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود.» (هدایت، ۱۳۱۵: ۶۸).

۱۳. هدایت از این استعاره در صفحه ۲۱ سهبار استفاده کرده است.
۱۴. این نکته که در داستان تنها یادگار پدر و مادر راوی «بغلی شراب» است و اینکه او در چند جای داستان زندگی را بهمثابه شراب تلخ دانسته، درخور تأمل است.
۱۵. هدایت در این داستان دویار رنگ سیاه را به صورت استعاری به کار برده و هر دویار در بیاره «افکارش» بوده است. رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در این داستان است که به ترتیب میزان بسامد برای لباس و مو و چشم‌های زن اثیری، دیوار اتاق و اسب‌های گاری مرد نعش‌کش به کار رفته است. دو مرد اخیر هم به نوعی با زن اثیری در ارتباط بوده‌اند.
۱۶. در این پاره هرجا که هدایت از «فکر» نوشته، بلا فاصله پس از آن و یا با فاصله مفهوم «زندگی» را هم به کار برده است؛ به گونه‌ای که با کمی دقت، متراffد بودن این دو مفهوم در ذهن او برای خواننده آشکار می‌شود. ضمن اینکه استفاده از مفاهیم حسی یکسان در بیشتر موارد برای این دو مفهوم نیز دلیل دیگری برای تراffد آنها و یا دست‌کم پیوند نزدیک میان آنها در نظر است.
۱۷. در حالی که در نیمة نخست داستان عشق با لطفت، حرارت و گرما (همان، ۱۴ و ۲۱) همراه است، در نیمة دوم با کنافت و مرگ (همان، ۴۷)، شهرت (همان، ۶۱)، کینه (همان، ۸۴) و لفاف موهوم (همان، ۵۲) هم‌نشین است.
۱۸. برخلاف تصور عمومی در بیاره مرگ‌اندیشی هدایت و تعامل ویژه او به مرگ دست‌کم در بوف کور، نگاشتها و استعاره‌ای هدایت حاکی از این است که نزد او، مرگ پدیده‌ای منفور و وحشتناک بود و فقط از این جهت که زندگی مطابق خواست و اندیشه او نبود، ناگزیر به مرگ پناه برده است.

منابع

- ساسانی، فرهاد (گردآورنده) (۱۳۸۲). استعاره: مبانی تفکر و ابزار زیبایی آفرینی مجموعه مقالات امیرتو اکو و دیگران. ترجمه گروه مترجمان. تهران: سوره مهر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). داستان یک روح؛ شرح و متن بوف کور هدایت. تهران: فردوسی.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۸). صادق هدایت و هراس از مرگ؛ بوف کور، تاریخ فرمگی و اسطوره‌کشی: ساخت‌شکنی روان تحلیل گرایانه بوف کور. تهران: نشر مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۱۵/۲۵۳۶). بوف کور. تهران: جاویدان.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲). صادق هدایت و مرگ نویسنده. تهران: نشر مرکز.

(۱۳۷۲) صادق مدایت از افسانه تا واقعیت. ترجمه فیروزه مهاجر. —

تهران: طرح نو.

- Center for the Cognitive Science of Metaphor Online. "Conceptual Metaphor". (Last Modified 30 June 1998):
<http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/metaphor.htm>
- Lakoff, George (1993). "The contemporary theory of metaphor" in Dirk Geeraerts (Ed.). (2006). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Cognitive Linguistics Research. Berlin New York: Mouton de Gruyter. Pp.187-238.
- Lakoff, George & Mark Johnson (2003). *Metaphors We Live by*. The University of Chicago Press.