

بررسی جایگاه استعاره در متن و اجرای تئاتر «فعل» (محمد رضایی راد) بر مبنای نظریه زبان‌شناسی شناختی

علی قاسمی منفرد^۱

کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

چکیده

هرچند که استعاره پیش از هر چیز به‌عنوان یک صنعت بلاغی، در طول تاریخ ادبیات و نقد ادبی دست‌خوش تغییرات زیادی شده؛ با این حال، ظهور جریان زبان‌شناسان شناختی در نیمه دوم قرن بیستم میلادی به استعاره جایگاهی بسیار فراتر از صنعتی ادبی بخشید و آن را در مرکز سازوکار فهم انسان قرار داد. این نظریه توضیح داد که انسان چگونه با استفاده از استعاره می‌تواند چیزی را در قلمروی خاصی به‌واسطه چیز دیگری در قلمرویی دیگر بفهمد. جریانی که نه فقط در آثار ادبی؛ بلکه در زندگی روزمره هم به شکلی فعال در کار است. باتوجه به این‌ها، ادبیات نمایشی که در سیر تاریخی خودش مسیری را به سمت زبان روزمره طی کرده، زمینه بسیار مناسبی را برای این بررسی در اختیار ما قرار می‌دهد. در این مقاله، نمایشنامه و اجرای «فعل» نوشته و کارگردانی شده توسط محمدرضایی‌راد، بر مبنای نظریه استعاره معاصر بررسی و تحلیل شده‌است. بعد از ارائه تاریخچه‌ای فشرده از موضوع استعاره در سه بخش نشان می‌دهیم که انسان چطور به‌واسطه موجودیت‌های بی‌جان و جاندار و حتی خود زبان به فهم درمی‌آید. در بخش دوم، استعاره‌های مربوط به زبان، می‌بینیم که خود زبان به چه نحو از طریق چیزهای دیگر قابل درک می‌شود. و در بخش سوم استعاره‌های مفهومی‌ای که مفاهیمی مثل عشق و زندگی را سامان می‌دهند، بررسی خواهیم کرد و می‌بینیم که شخصیت‌ها با چه تمایزات و تفاوت‌های استعاری‌ای این موارد را به کار می‌برند و این موضوع تا چه اندازه ما را در شناخت بیشتر آنان یاری می‌کند.

کلیدواژگان: استعاره، زبان‌شناسی شناختی، ادبیات نمایشی، محمد رضایی‌راد، جورج لیکاف.

¹ Ali.ghasemie@gmail.com

بود که مواجهه با نمایشنامه مسئله اجرا را هم در پی داشت و بنابراین منحصر به تجلی استعاره‌ها در کلام نمی‌شد.

در این مقاله تلاش ما این خواهد بود که نمایشنامه و اجرای "فعل" را بر همین مبنا مورد بررسی قرار دهیم. متنی که در آن، از یک طرف خود زبان و دست‌ورزبان برجسته شده‌است و از طرف دیگر موضوع محوری آن؛ یعنی عشق و نحوه پرداخت این موضوع ظرفیت بالایی برای جولان دادن وجوه گوناگون استعاره فراهم کرده‌است. در همین رابطه جان. رابرت تیلر بعد از توضیحی درخصوص استعاره از رابطه فراوانی آن با نوع گفتمان‌ها می‌نویسد: «استعاره نه با نقض محدودیت‌های گزینشی؛ بلکه با مفهوم‌سازی قلمروی شناختی برحسب مؤلفه‌هایی که بیشتر به دامنه شناختی دیگر مرتبط است توصیف می‌شود؛ بنابراین، جای تعجب نیست که استعاره دقیقاً در آن نوع گفتمان‌هایی فراوان‌تر است که نویسنده در آن‌ها درگیر بیان مفهوم‌هایی می‌شود که برای آن‌ها هیچ فرمول زبانی حاضر و آماده‌ای وجود ندارد» (تیلر، ۱۳۹۰؛ ۵۰). شاید بتوان گفت، در کنار مفهوم "عشق"، عمده دیگر مفاهیم انتزاعی هم برایشان هیچ فرمول زبانی مشخصی وجود ندارد و همگی برای به ادراک درآمدن ناگزیرند تا به سازوکارهایی همچون استعاره پناه ببرند.

پیشینه نظری

واژه *metaphor* (استعاره) در زبان انگلیسی از واژه یونانی *metaphora* گرفته شده که خود مشتق از *meta* به معنای «فرا» و *pherein*، به معنای «بردن» است (هاوکس، ۱۳۹۰؛ ۱۱). هرچند که در آثار افلاطون اشاره‌هایی به استعاره وجود دارد؛ اما سرآغاز بحث استعاره را نوشته‌های ارسطو، به‌خصوص در بوطیقا و ریپتوریکا، می‌دانند. ارسطو که استعاره را «به منزله جداسدن از شیوه‌های متعارف زبان می‌داند»، آن را چنین تعریف می‌کند: «استعمال نام چیزی برای چیزی دیگر» (همان، ۱۹). نکته اساسی در بحث او از استعاره که در طول تاریخ این موضوع اهمیت پایداری هم دارد، جدایی زبان متعارف و زبان ادبی است. ارسطو زبان متعارف را دارای وضوح می‌داند و استعاره را چیزی اضافی و تزئینی که با مقاصد خاصی به زبان متصل می‌شود. نگره اصلی ارسطو در رابطه با استعاره، کم‌وبیش تا عصر رمانتیک‌ها حفظ می‌شود. آن‌ها برخلاف دیدگاه جدایی‌طلبانه و تزئین‌باور ارسطو «مدعی رابطه سازمند استعاره با کل زبان» (همان، ۵۶) می‌شوند و زمینه تاریخی بحث خودشان را نیز دیدگاه‌های ضمنی افلاطون در این خصوص و اصل «وحدت سازمند» او قرار می‌دهند. «افلاطون، برخلاف ارسطو، ظاهراً به صراحت نمی‌خواهد که وحدت آن [زبان] را خدشه‌دار کند؛ او نمی‌خواهد زبان شعر را از زبان خطابت جدا کند» (همان، ۵۸). اگر دوگانه افلاطون و ارسطو در نظر رمانتیک‌ها را بسیار ساده کنیم به دوگانه قوه تخیل (با وجهی پیونددهنده) و قوه خرد (با خصوصیتی جداکننده) می‌رسیم. در این نگاه، فرایند تقویت‌کننده قوه تخیل همان فرایند استعاره است که با مفهوم وحدت افلاطون هم سازگاری دارد. نکته مهم در اینجا این است که آن‌ها خود زبان را هم محصول تخیل می‌دانستند و بنابراین در این رابطه استعاره بسیار فراتر از «آرایه» نظر می‌گرفتند.



مقدمه

در گذشته‌ای نه‌چندان دور هنگامی که صحبت از بررسی اثری ادبی بر مبنای استعاره به میان می‌آمد احتمالاً انتظار خواننده این بود که تحلیل‌گر، موارد بسیار خاصی را از دل متن بیرون بیاورد که به‌تجوی می‌شد تشبیهی فشرده را در آن‌ها شناسایی کرد. این چنین استعاره را از تشبیه جدا می‌کرد و آن را تشبیهی می‌دانست که به اصطلاح مشبیه‌به آن باقی مانده و مشبیه حذف شده‌است. تقسیماتی از قبیل استعاره مصرحه (آشکار) و استعاره مکینیه هم دسته‌بندی‌های جزئی‌تری بود که در اختیار داشت؛ اما در چند دهه اخیر، نظریه استعاره گستردگی بسیاری پیدا کرده و نه تنها محدود به تقسیم‌بندی‌های ذکر شده نمانده؛ بلکه حتی از چهارچوب بلاغت و زبان هم پا را فراتر گذاشته و به حیطه شناخت وارد شده‌است. به بیان جورج لیکاف، زبان‌شناس آمریکایی و از مهم‌ترین چهره‌های زبان‌شناسی شناختی، «استعاره صرفاً موضوعی زبانی نیست؛ بلکه موضوعی است مرتبط با اندیشه و خرد. زبان جنبه ثانوی دارد» (لیکاف، ۱۳۹۰؛ ۱۴۷). به عبارت دیگر، حالا استعاره نه به‌عنوان آرایه‌ای ادبی؛ بلکه به‌عنوان سازوکار فهم و شناخت انسان مطرح می‌شود و بنابراین حوزه‌ای وسیع را دربرمی‌گیرد. همین موضوع است که لیکاف را وامی‌دارد از این نظریه به‌عنوان «نظریه انقلابی» (لیکاف، ۲۱۵) نام ببرد. بر مبنای این نظریه تصور زیستن در جهانی بدون استعاره ناممکن است.

به‌طور سنتی، نمایشنامه جزء همان دسته‌ای از آثار ادبی قرار می‌گرفت که خاک مطلوبی برای پرورش استعاره – به‌عنوان آرایه‌ای ادبی – داشت. از همان گذشته‌های دور هم مهارت در نوشتن آن را جزء "فن شعر" قلمداد می‌کردند و حتی به نویسنده آن عنوان شاعر می‌دادند. با وجود این سیر نمایشنامه‌نویسی از زبان فخیم و شاعرانه و به اصطلاح ادبی آرام آرام به سمت زبان مردم عادی و زبان روزمره حرکت کرد و بنابراین در یک دیدگاه سنتی، نویسنده باید هرچه بیشتر متن نمایشی خود را از صنایع بلاغی‌ای همچون استعاره، پالوده می‌کرد؛ اما زمانی که استعاره از مفهوم آرایه‌ای و تزئینی بودن خودش جدا شد و به‌واسطه نظریه‌هایی چون زبان‌شناسی شناختی وسعت قابل توجهی پیدا کرد، دیگر محدودیتی برای جست‌وجوی استعاره در میان نبود. بالطبع فرم‌های ادبی‌ای همچون نمایشنامه هم که به‌طور عمده نزدیکی زیادی از نظر زبانی به کلام روزمره داشتند، از این منظر تازه برای بررسی استعاره زمینه حاضر و آماده‌ای بودند. هرچند که نکته مهم در اینجا آن

به‌رغم گستردگی موضوع، تصویر فشرده و مختصری که در اینجا ارائه شد، برای شروع تحلیل ما کافی خواهد بود و تلاش می‌کنیم نکات پراهمیت دیگر را در ادامه و ضمن بحث مطرح کنیم.

فعل استعاره: بررسی استعاره‌های نمایشنامه و اجرای "فعل"

فرهاد کاتب، مرد جوان سی‌وپنج ساله‌ای، برای آموزش دانش‌آموزان جهت شرکت در المپیاد ادبی وارد دبیرستان دخترانه «فروغ» می‌شود. دبیرستان «قدیمی و نمونه‌ای» که دانش‌آموز المپیادی نداشته و برای رفع این نقص حضور معلمی مرد را پذیرفته‌است. فرهاد کاتب تجربه تدریس در دبیرستان را نداشته‌است، تجربه‌ای که برای او به محض آغاز شدن بیش از سی‌سال «کیش می‌آید». تلاش او در کلاس فراتر رفتن از چهارچوب خشک دستورزبان و کنار زدن رویه بدیهی شده آن در نسبت با «هستی» است. تلاشی که به نتیجه‌ای تکان‌دهنده می‌رسد. فعلیت فعل که برای معلم، نظریه‌ای ذهنی بیش نیست در وجود شاگردش تحقیقی محض پیدا می‌کند. لیلا آرش عاشق فرهاد کاتب می‌شود.

این «فعلیت محض» برای فرهاد غیرقابل تحمل است. او که از پیچیده دانش‌آموزان و نگاه همکارانش پریشان است، در برابر این پرسش لیلا که «عاشقم نیستید؟» پاسخی جز سکوت ندارد؛ اما لیلا بی‌محابا پیش می‌رود و روزی که بر لب بام به خورشید چشم دوخته است، جان می‌دهد (یا از آن بالا خودکشی می‌کند). درحالی‌که انگشت‌های اتهام به‌سوی فرهاد بلند است، شیوا پرتوی دبیر ادبیات، کسی که به زبان نویسنده در اولین ملاقاتش با فرهاد «تسخیر شده» است، از او می‌خواهد: «بگید عاشق منید و نجات پیدا کنید». فرهاد و شیوا با یکدیگر ازدواج می‌کنند؛ اما شیوا دوبار بچه‌اش را مرده به دنیا می‌آورد. در سوی دیگر، پریسا یزدانی، شاگرد دیگر فرهاد که در زمان مدرسه، موزیک کارهایی علیه لیلا ترتیب می‌داد، سال‌ها بعد فکر لیلا همچون توموری آزارش می‌دهد. و فرهاد کاتب هم در تمام این سال‌ها فقط برای آن «صندلی خالی» درس می‌دهد. نمایشنامه و اجرا هر دو در خدمت بسط آشفستگی کسی است که تحقق عملی نظریه‌ای آرمانی؛ یعنی «تجسم محض یک فعل بودن» را در وجود شاگردش می‌بیند و گذشته، حال و آینده زندگی‌اش در سایه آن قرار می‌گیرد.

استعاره‌های مفهومی فراوانی را می‌توان در نمایشنامه «فعل» شناسایی کرد؛ اما ما آن‌ها را بر مبنای اهداف تحلیلی خود سامان داده‌ایم. در بخش اول، استعاره‌های مفهومی‌ای مطرح خواهد شد که در ارتباط با انسان است؛ به عبارت فنی‌تر انسان و موارد وابسته به آن حوزه هدف را شکل می‌دهند. در بخش دوم زبان، هسته مرکزی این اثر، و در بخش سوم استعاره‌های مربوط به مفاهیم دیگر تشریح خواهند شد. هرچند که در واقع این سه سطح از یکدیگر جدا نیستند؛ اما در اینجا با هدف بررسی تحلیلی خود این موارد را برحسب فراگیری‌شان از یکدیگر جدا کردیم و براساس سلسله‌مراتبی وجودی آن‌ها را مرتب کرده‌ایم. مراد ما از

این مسیر در قرن بیستم در قالب نظریات متفاوت و در حوزه‌های مختلفی مثل زبان‌شناسی و مردم‌شناسی پی‌گرفته می‌شود؛ برای نمونه، رومن یاکوبسن، نظریه‌پرداز و زبان‌شناس روسی، در مقاله‌ای با عنوان «قطب‌های استعاره و مجاز» بر مبنای نتایج حاصل از بررسی افراد مبتلا به زبان‌پریشی نتیجه می‌گیرد: «یک موضوع ممکن است، برحسب شباهت یا به‌واسطه مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برحسب برای مورد دوم دانست» (یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۱۲۱). عمدتاً این دو قطب در هر زمینه‌ای همزمان حضور دارند؛ نکته مهم آن است که در اصطلاح خود یاکوبسن «وجه غالب» آن را شناسایی کنیم. در نیمه دوم قرن بیستم، تحول مهم بعدی که در حوزه مطالعات شناخت‌گراها روی می‌دهد مبحث استعاره را به کلی از قیدهای ادبی‌اش آزاد می‌کند.

عنوان یکی از کتاب‌های آغازین این جریان، «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» (۱۹۸۰)، خود گویای رابطه همه‌جانبه استعاره با تجربه ما در زندگی است. در آنجا می‌خوانیم: «جوهر و اساس استعاره درک کردن و تجربه کردن "چیزی" براساس "چیز دیگری" است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۶). حالا استعاره به یکی از ابزارهای اساسی فهم بدل می‌شود. دو اصطلاح مهم در اینجا یکی حوزه مبدأ و دیگری حوزه هدف^۲ است. در این نظریه ما استعاره مفهومی^۳ را برای تعبیری به کار می‌بریم که در آن‌ها یک حوزه هدف؛ برای مثال مفهوم عشق را به‌واسطه حوزه مبدأ؛ برای مثال سفر، می‌فهمیم. استعاره مفهومی را در این مورد به این صورت می‌نویسیم: «عشق سفر است». گزاره‌هایی از این دست مختص نام‌نگاشت‌هاست؛ اما خود نگاشت‌ها از نوع گزاره نیستند. [...] استعاره‌ها نگاشت‌اند؛ یعنی مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی‌اند. نگاشت عشق به مثابه سفر مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناختی است که مشخصه‌های تناظرهای معرفت‌شناختی را با نگاشت دانش مربوط به سفر بر دانش مربوط به عشق تعیین می‌کند. این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که درباره سفر داریم درباره عشق بیندیشیم و سخن بگوییم (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

به آن نام‌نگاشت‌ها استعاره مفهومی و به عبارت‌هایی که بر مبنای این استعاره‌های مفهومی تولید می‌شوند «عبارت‌های استعاری زبان» می‌گویند؛ برای نمونه جمله «او من را جادو کرده‌است» عبارتی استعاری و استعاره مفهومی آن چنین است: «عشق جادو است» (لیکاف و جانسون، ۸۹). برخلاف دیدگاه سنتی که اساس استعاره را شباهت می‌دانست، زبان‌شناسی شناختی صحبت از اساس تجربی یا انگیزه‌نگاری (مبتنی بر انگیزه) استعاره می‌کند. کُچش در این باره می‌نویسد: «انگیزه (انگیزه‌نگاری) در مقابل پیش‌گویی (پیش‌بینی): از میان تعداد زیادی مبدأ ممکن، ما آن‌هایی را "انتخاب" می‌کنیم که "معنی شهودی دارند" - یعنی، آن‌هایی که از تجربه انسانی برمی‌خیزند - اعم از شناختی، فیزیولوژیکی، فرهنگی، زیستی، یا هر چیز دیگری» (کُچش، ۱۳۹۶: ۱۴۵).

سلسله‌مراتب وجودی این است که فرض کرده‌ایم در ابتدا انسانی هست و بعد زبانی که به وجود می‌آید و در دل این زبان مفاهیمی که شکل می‌گیرند. البته با این توضیح که خیلی از مفاهیم، همچون زندگی یا مرگ، به نحوی بیرون از زبان حضور دارند؛ اما در زبان نامی می‌گیرند و درک‌پذیر می‌شوند و به همین اعتبار ما آن‌ها را در دسته سوم قرار داده‌ایم. و حالا این شما و این گردهمایی استعاره‌های «فعل».



۳-۱. دُرْنای سرگردان

استعاره‌های مفهومی انسان و موارد مربوط به آن؛ همچون جسم و ذهن انسان، روح‌وروان انسان، عواطف و روابط انسان‌ها به واسطه نگاهت بر سه دسته بزرگ‌تر در حوزه مبدأ ساخته می‌شوند. دسته اول را می‌توان به عنوان موجودات جاندار (انسان) شناسایی کرد؛ موجوداتی از قبیل حیوانات و نوع دیگری از عناصر زنده - یا عناصری که زنده فرض می‌شوند - همچون تومور و توده انرژزی. دسته دوم شامل موجودیت‌های بی‌جان یا مادی‌ست؛ به‌طور مشخص‌تر مواردی از جمله شیء، ظرف، عروسک، ساختمان و چیزهای دیگر. دسته سوم را هم به زبان و اجزای آن اختصاص داده‌ایم که به جهت بافت متن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

به شکل قابل ملاحظه‌ای استعاره مفهومی «انسان حیوان است» بیشتر از طرف کارکنان و معلمان مدرسه در مورد دانش‌آموزان دبیرستان به کار می‌رود. به‌طور مشخص سیمین افراشته، مدیرمدرسه، و شیوا پرتوی، دبیر ادبیات، استعاره‌هایی را در مورد دانش‌آموزان به کار می‌برند که وجهی توهین‌آمیز و برخاسته از عصبیت آن‌ها دارد.

افراشته: تو دبیرستان دخترها یه عوضی درست و حسابی‌ان [...] یه حیوان به تمام معنا (رضایی‌راد، ۱۳۹۶: ۱۲).

افراشته: چی شده باز که وحشی شدین؟ (ص ۲۲)
شیوا: بی شعور الاغ (ص ۴۰).

افراشته: شما دوتا باز که دارین خروس جنگی می‌شین (ص ۶۱).
شیوا: با این کار خودت رو مثل یه بختک روی تموم زندگیش آوار کردی (ص ۷۰)

اشاره کنیم که «بختک» هرچند موجودی تخیلی و برآمده از فهمی استعاری است، آن را حیوان فرض کرده‌ایم. دانش‌آموزان برای این دو

نفر به شکل قابل ملاحظه‌ای به‌عنوان حیوان فهم می‌شوند. وجهی به شدت غیرانسانی که قرار است توجیه‌گر ناتوانی آنان در کنترل و تسلط بر دانش‌آموزان باشد. استعاره خاص‌تر «دانش‌آموز حیوان است» استعاره دیگری را هم در پی دارد: «مدرسه باغ‌وحش (اجنگل) است». دو نفر در این مدرسه چنین نگاهی به دانش‌آموزان ندارند و همین موضوع شکل‌دهنده ماجرای اصلی داستان است؛ یکی ترانه علایی، مربی تئاتر، و دیگری فرهاد کاتب. روش و نتیجه کار این دو اما متفاوت است. علایی به کاتب می‌گوید:

علایی: من دنبال رهایی جسم بودم و اون دنبال رهاکردن روح. شاید همین بود که از من دور شد و به شما نزدیک شد. (۸۴)

استعاره مفهومی در اینجا این است: «جسم و روح موجوداتی گرفتار در قفس‌اند». ورود فرهاد به مدرسه و تأکید او بر دانش «فردارسی» دانش‌آموزان کار خودش را بر روی لیلا می‌کند و از نظر جسمی و روحی از این قفس رها می‌شود. حالا استعاره مفهومی تازه‌ای خلق می‌شود که کیفیت مشخص‌تر و بروز اجرایی آشکاری دارد: «لیلا پرنده (دُرْنا) است». استعاره‌ای که در قالب نقش او در تئاتر خانم علایی بر روی صحنه جان می‌گیرد و در قسمت‌های مختلف در کلام شخصیت‌ها تکرار می‌شود. درحالی که لیلا، با لباس و پرهایی که از آغاز اجرا آن را در گوشه‌ای از دفتر مدیر مدرسه دیده‌ایم، شروع به رقصیدن می‌کند، می‌شنویم:

پریسا: "این دُرْنا سرگردانه که داره می‌گه، زمانی دختر جوانی بود که عاشق مسافر تنهایی شد. (۷۸)

وجه اجرایی این استعاره به این تئاتر مدرسه‌ای و پره‌های درنا محدود نمی‌شود. لباس لیلا با اینکه در نظر کلی، به دلیل تنالیت خاکستری‌اش، به لباس هم‌کلاسی‌اش، پریسا شباهت دارد؛ اما تمایزات جزئی آن از نظر دور نمی‌ماند. گذشته از تمایزاتی که کمتر نمایان است، مثل رنگ خاکستری به‌نظر روشن‌تر و ماتنوی بلندتر لیلا و یقه برگردان سفید (اصطلاحاً یقه ب) که پهن‌تر به‌نظر می‌رسد، تفاوت اصلی را باید در دو برش بر روی دو سوی ماتنوی او دید. برش‌هایی که از بالای شکم آغاز می‌شوند و با تمایه محوی از آبی تا پایین ادامه پیدا می‌کنند و به طرز آشکاری یادآور بال در پرندگانند. کفش او با اینکه از نظر قرمزی مشابه تمام کفش‌های زنان دیگر است به‌واسطه مدل خودش (اسپرت آل‌استار در برابر کفش‌های رسمی‌تر) و سطح سفید ته کفش متمایز می‌شود. اگر در این مورد، با در نظر گرفتن متن، این سفیدی انحصاری را به‌عنوان پاکی و معصومیت لیلا تعبیر کنیم، می‌توانیم استعاره غیرکلامی‌ای را هم از آن استخراج کنیم؛ یعنی استعاره «پاکی (معصومیت) رنگ (سفید) است». می‌ماند گریم شخصیت‌ها که همگی به دور چشم خودشان دایره‌های سیاه‌رنگ دارند. سطح این دایره کم‌وبیش در شخصیت‌ها یکسان است و یادآور گونه‌هایی از دُرْناست که دور چشم‌شان سطح رنگی تیره و متمایزی دارند. عجیب نیست. اگر مدرسه قفس (باغ‌وحش) است همه پرندگان در آن گرفتارند. و حالا به‌نظر می‌رسد استعاره ظرفیت بسط پیدا کرده‌است: «انسان دُرْنا سرگردان است». هرچند که در این ماجرا رهایی از آن لیلاست. لیلائی که در

شیوا: [...] اما "فعل" رفت توی روحش، تو رفتی توی روحش و دیگه ره‌اش نکردی [...] (۷۱)

[آقای] آرش: می‌گن تو بودی که این فعل لعنتی رو کردی تو کله‌ش. (۸۱)

خانم افراشته از ظرفیت نداشتن، محدود بودن و گنجایش کافی نداشتن دانش‌آموزان می‌گوید چرا که آن‌ها برای او «حیوان» اند. شیوا در نسبت با فرهاد صحبت از خلأیی عمیق می‌کند و فرهاد در نسبت با لیلا از تهی‌شدگی صحبت می‌کند. لیلا می‌خواهد از ضمیر تهی شود و «فعل محض» باشد؛ یا به بیان خانم علایی «پر از ژست و نمایش». این موضوع برای پریسا که آشکارا در موقعیتی حسادت‌آمیز نسبت به لیلا قرار داشت، تفرآمیز است؛ اما برای مربی تئاتری که آرمانش رسیدن به «ژست محض» بود، تصویر پایانی لیلا کیفیت دیگری دارد، «در یک حرکت، بی‌کم‌وکاست، در خودش فرومی‌ریخت [استعاره انسان سازه (فروریختنی) است] و در خودش سقوط می‌کرد.» (۸۷) آنچه در مورد تعبیر استعاری نمایشنامه با محوریت ظرف (محفظه) قابل توجه و برجسته است، حضور فضای خالی و خلأ است. شکلی از فقدان و نقص که در نگاه نویسنده نتیجه از دست دادن «فعل» در معنای کنشگرانه آن و گرفتار زبان شدن است. گرفتاری‌ای که رابطه انسان‌ها هم در آن به شیء بدل می‌شود که می‌توان پنهانش کرد، جلویش را گرفت یا آن را نداشت و این یعنی استعاره «رابطه شیء است». استعاره‌ای که در نمایشنامه، توسط فرهاد، در توضیح چرایی استفاده از ضمیر یا نام فامیلی به جای نام خود افراد به آن اشاره می‌شود.

دسته سوم استعاره‌های مفهومی در ارتباط با انسان توسط خود زبان و موارد وابسته به آن بیان می‌شود. استعاره‌های بررسی شده پیشین، به‌طور کلی و در نسبت با این دسته، کیفیت آشناتر و متداول‌تری دارند؛ اما علی‌رغم اصل تک‌جهتی که می‌گوید «فرایند استعاری نوعاً از عینی‌تر به انتزاعی‌تر جریان دارد و نه در جهت عکس» (کوچک‌ش، ۲۵)، در اینجا کمتر با آن جنبه‌های ملموس و مادی‌تر در حوزه هدف مواجهیم. دلیل آشکار آن این است که موضوع ما خود زبان است و این قبیل استعاره‌ها هم به‌طور مشخص توسط شیوا، فرهاد و لیلا، کسانی که مستقیماً با خود زبان درگیرند، به‌کار می‌رود. دلیل کمتر آشکار آن هم می‌تواند برخاسته از این باشد که نویسنده وضعیتی را متصور است که در آن انسان کنش (فعل) محض بوده و حالا گرفتار در سازوکار زبان و دور از کنش است. استعاره مفهومی «انسان زبان است» به‌خوبی چرخه‌ای که انسان در آن گرفتار آمده‌است را بازگو می‌کند. انسان نه تنها نمی‌تواند از این گرفتاری خلاص شود؛ بلکه فهم انسانیت هم برای او در پیوند با خود زبان است.

شیوا: من چی‌ام: اسمم، فلعلم، صقتم یا قید؟ ... من قیدم نه؟ قید تو... قید و بند تو... قیدی که تو رو مقید می‌کنه. چون تو فعلی.

پایان برای خانم افراشته همچنان در وضعیتی گرفتار به یاد آورده می‌شود: استعاره «انسان (لیلا) گیاه است».

افراشته: ... از معصومیت و پاکی اون حرف می‌زنم، از اینکه اون مانند یک غنچه دست نخورده و پاک بود. (۹۲)

دو استعاره دیگر در این حیطه قابل بیان است که هر دو به لیلا بازمی‌گردد.

پریسا: بله، یه تومور که هر شب بیش از شب قبل بدخیم‌تر و وخیم‌تر می‌شه. (۵۸)

پریسا: می‌خوام از دست این تومور خلاص بشم. (۶۳)
فرهاد: چطور می‌شد با یه توده پر از انرژی و قوه محض زندگی کرد؟ (۶۴)

برای پریسا، لیلا، توموری است که در تمام این سال‌ها رشد کرده و آزارش داده‌است؛ اما فرهاد وجه بیمارگون و ناخوشایند حوزه هدف این استعاره را کنار می‌گذارد و از لیلا به‌عنوان «توده پر از انرژی» نام می‌برد. چرا «توده» و نه «انسان» پر از انرژی؟ شاید چون لیلا در نظر فرهاد به مرحله‌ای می‌رسد که فراتر از تصور او از ظرفیت انسان است. برای پریسا، لیلا بیماری و نقص است و برای فرهاد، لیلا سلامت و کمال. با این حال از آنجا که فرهاد هم خودش را در ارتباط با لیلا مقصر و آسیب‌دیده می‌داند در جای دیگر او هم آزرده‌ندگی فکر لیلا را و فکر فعلیت لیلا را همچون تومور به‌خاطر می‌آورد. توموری که ذهن را از خودش «انباشته» است. حالا به استعاره فراگیر دیگری می‌رسیم: «انسان (ذهن، جسم و روح او) ظرف است». ظرفیت چیزی را داشتن، عمق داشتن، از چیزی پر بودن، از چیزی تهی شدن، سرشار بودن و... مواردی است که به این استعاره بازمی‌گردد.

شیوا: یه احساس خلأ عمیق توی وجودم... (۲۶)

فرهاد: [...] من از هر فعل و فعلیتی تهی شدم. (۳۳)

افراشته: [از روی نوشته لیلا] مرا از ضمیر تهی کن. (۴۳)

افراشته: این بچه‌ها هنوز ظرفیت درک اون چه بزرگان ادبیات ما درباره «عشق» گفتن رو ندارن. (۵۰)

پریسا: پر از عقده و سرکوب و سرکوفتگی؛ پر از نمایش، پر از ژست، پر از ادا. (۶۱)

علایی: [...] اما یه چیزی توی اون بود که دلم نمی‌اومد. (۸۴)

فرهاد: [...] فعل سقوط کرده به عمیق‌ترین جای ذهنمون، و عین یک تومور همه ذهن ما رو از خودش انباشته. (۳۳)

پریسا: اما توموم ذهن‌تون سرشار از اونه. (۶۰)

زبان رابطه برقرار کند و شناخت پیشینی خودش از آن را مدام فرابخواند. بخشی از سرگردانی شخصیت‌ها در پیدا کردن جایگاه خودشان در دستور زبان می‌تواند بازتاب همان اسارت در قفس زبان باشد. راهی برای رهایی هست؟ پاسخ فرهاد کاتب به لیلا آرش این بود: «نه هرگز».



۳-۲. دُرْنای اسیر

آنچه کُوچش، زبان‌شناس مجارستانی، برای آن اصطلاح «برگشت‌پذیری» را به کار می‌برد (کوچکش، ۵۵) به نحوی در این بخش قابل مشاهده است. خیلی از مواردی که در قسمت پیشین به واسطه خود زبان و اجزای آن شکل استعاری می‌گرفتند، حالا نقش حوزه مبدأ را برای حوزه هدف (زبان) بازی می‌کنند. در اینجا هم می‌توانیم دسته‌ای را به عنوان موجودیتی زنده و فعال (از قبیل سلول، مولکول و...) و دسته‌ای دیگر را به عنوان موجودیتی مادی و غیرفعال (فسیل، ظرف، ساختمان و...) در نظر بگیریم. بنابراین به ترتیب استعاره مفهومی گروه اول و دوم این‌هاست: «زبان موجودیتی فعال است» و «زبان موجودیتی غیرفعال است». این استعاره‌ها بیش از هر شخصیتی نزد فرهاد کاتب اهمیت دارد و توسط او به کار می‌رود. او مدت‌هاست که روی نظریه فعل کار می‌کند و به نحوی می‌کوشد فعل را به واسطه هرچیز دیگری در پیرامونش قابل فهم کند. برای ورود به این جهان، دست‌کم در سطح زبان، استعاره شاه‌کلیدی اساسی برای اوست. در ابتدا استعاره‌هایی را از دسته اول مرور کنیم که زبان - و عمدتاً فعل - را با حرکت و زندگی و تغییر قرین می‌بینند.

فرهاد: فعل‌ها اما برای من یه موجود زنده‌ان، فسیل‌های زنده‌ای که آخرین سلول‌های زبان رو حفظ می‌کنن. (۱۶)

«فعل فسیل زنده است» و «زبان جاندار (دارای سلول) است» دو استعاره خاصی است که در اینجا می‌توان دید. تناقض فسیل زنده در اینجا اصطلاحاً یک آمیزه را شکل داده است. «آمیزه‌ها» مواردی هستند که در آن‌ها فهم یک جمله (یا یک پیام غیرزبانی) مستلزم یکپارچگی، یا «هم‌جوئی» مفهومی دو حوزه در یک حوزه، یا در یک فضای ذهنی جدید، است (کوچش، ۴۹۵). در بالا فسیل را به واسطه زنده بودن نمی‌فهمیم؛ بلکه بیشتر فضایی که در آن فسیلی زنده است را مدنظر قرار می‌دهیم. «سلول معنادار» هم به نوعی نزدیک به همین مفهوم است؛ فضایی که در آن سلول می‌تواند معنا داشته باشد.

فرهاد: بگو چی گفتیم!

فرهاد: نه من «فعل» نیستم. خودت می‌دونی که نیستم. از وقتی که لیلا عین یه فعل صرف نشده و ایستاد اون بالا. من از هر فعل و فعلیتی تهی شدم. [...]

شیوا: پس چی هستی؟

فرهاد: حرف اضافه.

شیوا: نه. حرف ربط، چیزی که باعث اتصال رابطه می‌شه. [همزمان هم استعاره انسان زبان است و استعاره زبان موجودیتی فعال است و رابطه شیء است.]

فرهاد: مفعول نقش درست‌تریه؛ چیزی که فعل روش اعمال می‌شه.

شیوا: فاعل کیه؟

فرهاد: هر کسی جز من. [...]

شیوا: «فعل» کیه؟

فرهاد: جای فعل خالیه. برای اینکه فعل سقوط کرده به عمیق‌ترین جای ذهنمون [...] (۳۳-۳۲)

فرهاد: کسی که ما ترجیح می‌دیم هرگز ازش حرف نزیم، مگر به شکل یک ضمیر. یک ضمیر تهی. (۳۴)

افراشته: [از روی نوشته لیلا] [...] بیا یک فعل صرف نشده باشیم. (۴۳)

لیلا: برای پدرم من یک «او»ی افسرده‌ام، برای خانم افراشته من یک «او»ی گستاخ و برای همکلاسی‌هام یک «او»ی مزاحم و منزوی ... «او» ... یک ضمیر بی‌وجود ... (۴۴)

لیلا: لیلا آرش، یک وجود بی‌ضمیر. (۴۴)

شیوا: [...] اسیر اون مدرسه فسیل شدی.

فرهاد: بله، به شکل یک مفعول.

شیوا: نه، به شکل یک کلمه زائد بدون نقش. (۷۵)

لیلا آرش نمی‌خواهد ضمیر باشد و فرهاد را هم فاعل می‌خواهد؛ اما فرهاد در نظر خودش مفعول است و در نظر شیوا ابتدا حرف ربط و در ادامه «کلمه زائد بدون نقش». برای لیلا جمله ایده‌آلی که بتواند توصیف‌گر عشق باشد، جمله‌ای است که دو فاعل داشته باشد و یک فعل ناب و خالص، «عشقیدن»؛ اما فرهاد تحقق چنین جمله‌ای را در زبان ناممکن می‌داند و قاطعیت پاسخش تأثیری عمیق و تلخ بر لیلا می‌گذارد. در جمله شیوا فرهاد بدون نقش است؛ اما در جمله‌ای که لیلا فاعلش می‌شود، فرهاد به ناگزیر جایگاه مفعولی می‌گیرد. او در زمانی که می‌بایست فاعل می‌بود، نبود؛ چون به بیان لیلا، عشق برای او تنها یک «اسم» بود نه «فعل». چنان‌که مشخص است در اینجا مخاطب باید مدام برای درک و شناخت موقعیت شخصیت‌ها با اجزای دستور

آنچه در اینجا رخ می‌دهد را می‌توان با اصطلاح «پیامدهای استعاری»^۶ توضیح داد. پیامدهای استعاری زمانی اتفاق می‌افتد که «دانش غنی اضافی از مبدأ بر یک هدف نگاشته می‌شود» (کوچش، ۱۹۸). در اینجا که فرهاد در حال گفت‌وگو با معلم شیمی است، به‌واسطه دانش اضافی استعاره‌هایی همچون «واج مولکول است» و... به‌وجود می‌آید تا در نهایت بتواند زبان را به‌عنوان موجودی زنده درک کند.

پریسا: شاید به‌خاطر اینکه هنوز دست از سر «فعل» برنداشتین. فرهاد: اون دست از سرم برنمی‌داره. (۵۹)

فرهاد: [...] سعی می‌کنم به‌شون بفهمونم فعل باید بتونه زندگی همه‌ مارو تغییر بده [...] (۶۰)

فرهاد: آیا چون اسم کوچیکه ظرفیتش هم کمه؟ (۳۰)

فرهاد: وقتی [با اسم کوچک] صدایش نمی‌کنیم داریم چی کار می‌کنیم؟ (۳۱)

دو مورد اول بر مبنای این استعاره است: «فعل انسان است»؛ یعنی فعل به‌عنوان چیزی که سرودست دارد و همچنین توان خودانگیخته‌ای برای تغییر. انسان بودن فعل در گفت‌وگوی پریسا و فرهاد بیش از هر چیزی ما را به یاد لیلا می‌اندازد. لیلا آرش می‌خواست وجودی بی‌ضمیر باشد؛ اما به‌نظر می‌رسد حالا به‌واسطه خود فعل، هرچند ظاهراً ناآگاهانه تلاش می‌کند نامی از او نبرند. مورد دوم به این استعاره مفهومی که «زبان ظرف است»، اشاره دارد. جالب توجه است که در یکی از نظریات معاصر مربوط به زبان؛ یعنی دستور وابستگی^۷ موضوع محوری نظریه ظرفیت^۸ است که به بحث درباره انواع وابسته‌های فعل اختصاص دارد (طیب‌زاده، ۱۳۹۳؛ ۲۴). براین اساس، «مرکز ثقل ساختاری جمله، فعل است؛ زیرا فعل تعیین می‌کند که چه تعداد متمم‌هایی می‌توانند یا باید در جمله ظاهر شوند؛ یعنی در هر جمله‌ای، غالباً فعل هسته است و بقیه عناصر یا وابسته فعل هستند یا وابسته وابسته فعل» (همان، ۲۵). گذشته از استعاره‌هایی که در این توضیح وجود دارد؛ مثل استعاره «جمله ترازو است»، نکته مهم همان اشاره به ظرفیت فعل است. فعل به‌واسطه چیزی که گنجایش مشخصی دارد فهمیده می‌شود و هرچند که با چنین استعاره‌ای در نمایشنامه مواجه نیستیم؛ اما اساس آن، یعنی نگاه به زبان به‌طور کلی به‌عنوان ظرف، هم‌سو با نگاه اثر مورد بحث است.

مورد سوم در بالا بر مبنای استعاره «کلام کار است» شکل گرفته است. با اسم صدا کردن کسی و صدا نکردن او هردو دارند کاری را انجام می‌دهند. این استعاره وقتی در حیطه درام به کار می‌رود کارکرد کلان‌تری پیدا می‌کند؛ چراکه در درام انتظار ما این است که هر کلامی کاری انجام دهد و تأثیر و تغییری در پی داشته باشد. تعبیر مشخصی هم در مورد این ویژگی در اختیار داریم: کنش‌های کلامی (گفتاری) که سه کنش بیانی، منظوری و تأثیری را هم‌زمان در پی دارند (یول، ۱۳۹۳؛ ۶۸). کسی را با نام فامیلی یا ضمیر صدا می‌کنیم، از این کار منظوری

لیلا: [...] فعل حرکت زبان هست و این سلول معنادار، این حرکت برمی‌گرده به نهایی‌ترین و گمشده‌ترین هویت تاریخی ما؛ به افعال؛ به افعال گم شده. [...] (۲۹)

استعاره‌ها در این جمله بیداد می‌کنند: «فعل حرکت است»، «زبان موجودیتی متحرک است»، «زبان جاندار (دارای سلول) است»، «فعل سلول (معنادار) است»، «سلول موجودیتی معنادار است»، «معنا شیء است»، «حرکت موجودیتی فعال (خودانگیخته) است»، «هویت مسیر (دارای ابتدا و انتها) است»، «هویت شیء است»، «فعل هویت است» و در آخر «فعل شیء است». ناگفته نماند که تحرک و فشرده‌گی استعاری این جمله، گرما و حرارت خود را به طرزی چشمگیر در لحن و بیان بازیگر آشکار می‌کند؛ وقتی درس‌های آقای کاتب را پشت نیمکت کلاس موبه‌موب بازگو می‌کند. این ارجاع به گذشته‌ای دور مؤید تصویری از گذشته است که در آن انسان، همچون حیوانات، کنش محض بود و فعل، واقعیتی ملموس بود و نه موجودیتی زبانی. وضعیتی که معلم می‌کوشد به یاری معجونی از استعاره‌ها آن را به زبان بیاورد، لیلا در پی تحقق عملی آن است. نکته جالب توجه آن است که لیلا در ارتباط با زبان استعاره‌های بسیار کمتری به کار می‌برد. در این قسمت، دو استعاره قابل توجه در کلام او بیشتر مشاهده نشد. یکی استعاره «زبان ساختمان (سازه) است»؛

فرهاد: یعنی پس عاشقم نیستی.

[...]

لیلا: من فقط در چهارچوب زبان با شما حرف می‌زنم. (۶۷)

استعاره‌ای که به‌خوبی نشانگر آگاهی لیلا از محدودیت زبان و جدیت آن برای اوست. مورد دوم قدری عجیب است. شیوا با تحکم به لیلا می‌گوید: «همه چیز اسم و صفت و ضمیر نیست» و این‌ها را به‌عنوان اجزایی از دستور زبان بیان می‌کند؛ اما پاسخ لیلا وجهی هستی‌شناختی دارد: «بله همه چیز فعله». آیا «همه چیز فعل است» یک استعاره مفهومی است؟ به‌نظر نمی‌رسد. آیا «همه چیز» مجاز کل به جزء است؟ جزء کدام است؟ یا در واقع اشاره به همه چیز دارد؟ یا باز هم با فضایی آمیخته مواجهیم که در آن هر چیزی می‌توان فعل محض باشد؟ در مجموع آنچه مشخص است این است که حالا دستور زبان (و اجزایش) برای لیلا کیفیتی وجودی دارد و نه زبانی. پاسخ او به شیوا هم برآمده از همین دیدگاه است. بنابراین، لیلا به دلیل آگاهی جدی از محدودیت زبان و همچنین مواجهه با فعل به مثابه تحقق خارج از زبان، به تقریب از کاربرد استعاره‌های مربوط به زبان بی‌نیاز می‌شود. این تمایز به‌ویژه در مقایسه با فرهاد و استعاره‌های متنوع او جالب توجه است.

فرهاد: [...] مسئله اینه که شاید ترکیب‌های مولکولی مثل به‌جور جمله هستن. وقتی مولکول‌ها به هم می‌چسبن، عین واج‌ها و تک‌واژه‌ها [...] آیا مولکول‌ها شبیه فعل نیستن؟ به‌جور حرکت... همون حرکت مولکولی، همون حرکتی که در ذات هر فعل هست. (۵۴)

داریم (کتمان رابطه) و این کار ما تأثیری بر مخاطب دارد یا فعلی انجام می‌دهد. در نظر فرهاد کنش‌های کلامی به این معنا همان فعل‌ها هستند.

حالا اجازه دهید در همین ارتباط پرسشی را مطرح کنیم. اگر همه چیز فعل است و گفته‌های ما در ارتباط با دیگران در هر حال واجد کار و فعلیتی است، پس منظور از گم‌شدگی افعال در این متن چیست؟ از دو مسیر می‌توان برای پاسخ به این سؤال پیش‌رفت. پاسخ روشن‌تر این است که فعل و فعلیت در اینجا اساساً در نسبت با عشق معنا پیدا می‌کند و نه در معنای توسعه‌یافته‌ای که هرگونه فعلیتی را دربرگیرد. افعال اشاره مستقیم به بی‌کنشی فرهاد در برابر عشق لیلیا دارد. فعل عشق در این میان گم‌شده اصلی است. پاسخ دیگر این است که به‌وجود آمدن زبان فعلیت ملموس و عینی و بیرونی فعل انسان را به سطحی دیگر برده است که در آن سطح، هرچند که به کلی بی‌تأثیر و خنثی نیست؛ اما در نسبت با وضعیت پیشین به‌نوعی وجه عملی خودش را از دست داده و کنش تأثیری‌اش را به حداقل رسانده است. فرهاد از فعل عشق حرف می‌زند و تأثیراتی هم می‌گذارد؛ اما ناتوانی اساسی او در محقق کردن عشق در سطح پیشین یا سطحی غیر کلامی (عملی) است. گفتیم غیر کلامی و نه غیرزبانی؛ چراکه به‌نظر می‌رسد عشق (نه عمل جنسی) همچون بسیاری چیزهای دیگر آفریده‌ای زبانی است. اگر این را بپذیریم نمایشنامه بیشتر یک وضعیت پیچیده را ترسیم می‌کند که در آن برای رسیدن به چیزی باید از دست آنچه که خود آن چیز را به‌وجود آورده خلاص شد. با این حال با وجود عشق متقابلی که می‌توان در زیر متن گفت‌وگو و سکوت‌ها و نگاه‌های این دو نفر احساس کرد، فرهاد حتی در کلام خودش هم به‌طور مستقیم از عشقش به لیلیا حرفی نمی‌زند؛ چون «زبان امکان گشایش تمام وجود ما رو نداره» و لیلیا هم حرفی نمی‌زند چون این «در چهارچوب زبان» نمی‌گنجد. در اینجا زبان به شکل مجاز کل به جزء بیشتر به کلام و کلمات اشاره دارد؛ آن چیزی که مرئی تئاتر با کنار زدنشان می‌کوشید به ژست ناب برسد، شاید یک‌جور فراخوانی آئینی همان سطح پیش‌زبانی.

فرهاد: انگار که فعل‌ها مثل یه‌جور گروه مقاومت باشن [...] (۱۶)

فرهاد: [...] از دل یه فعل بعدی بیرون می‌آد. (۲۱)

فرهاد: [...] فاعل سوژه فعل می‌شه؛ پس انگار که فعل جزء انقلابی زبان هست. (۲۲)

فرهاد: [...] من مهبیای ذوب شدن توی این فعل نیستم. (۶۴)

شیوا: تو اسپر این فعل لعنتی شدی. (۷۵)

فرهاد: [...] چگونه فعل به ابزار مرگ تبدیل می‌شه و چگونه کسی می‌تونه با دستور زبان بمیره. (۸۵)

ویژگی مشترک استعاره‌های به‌کاررفته در بالا جنبه تهاجمی، تخریب‌گر و حتی کشنده آن‌هاست: استعاره «فعل مبارز است»، «فعل نومور سرطانی است»، «فعل انسان انقلابی است»، «فعل (لیلیا) آتش

است»، «فعل شکارچی است» و «فعل شی (آلت قتاله) است». فرهاد رفته‌رفته با سویه هولناک فعل مواجه می‌شود. استعاره‌های بالا به مرور از کیفیت زنده و انسانی به مادیتی تهدیدگر می‌رسند. فرهاد حالا از «چنبره ترس» و «اسارت هراسی» که او را «فلج» می‌کند، می‌گوید. در اینجا هم با تلاش استعاری فرهاد برای بیان ترسش روبه‌رو هستیم: «ترس حلقه‌مانند است»، «ترس شکارچی است» و «ترس موجودی فلج‌کننده است». فرهاد در مدرسه با این وجه فعل مواجه می‌شود و در استعاره‌های مربوط به مدرسه هم می‌توان وجه مبارزه‌جویانه را دید. لیلیا از «بسیج» شدن دانش‌آموزان علیه خودش می‌گوید و شیوا در مورد فرهاد می‌گوید: «از هر طرف محاصره‌ش کردن». در هردو این‌ها استعاره «مدرسه میدان جنگ است» را می‌توان دید. در نظر خانم افراشته که از عدم وجود کسی برای شهادت دادن به نفع لیلیا می‌گوید، مدرسه دادگاه است و در گذشته اتاق انباری‌ای که حالا اتاق فرهاد است، زندان دانش‌آموزان بوده است. آخرین استعاره‌ای که می‌توان در این‌باره شناسایی کرد در توصیه افراشته به کاتب است، «لحظه‌ای که پاتون رو بذارید اون تو، گرفتار می‌شید»، استعاره «کلاس (مدرسه) شی (تله) است». هم تله است و هم میدان جنگ. جنگی ناگزیر که برای فرهاد کاتب بی‌شبهت با موقعیت او در زبان نیست.

۳-۳. دُرَنای فاعل

استعاره‌های گروه آخر را می‌توان در حوزه مفاهیم و موضوعات انتزاعی قرار داد. سه مفهوم اصلی مورد بحث ما در اینجا زندگی، زمان و عشق است. استعاره‌های زندگی که نمونه‌هایش در ادامه آمده بدین ترتیب است: استعاره «زندگی زبان است»، «زندگی ساختمان است» و «زندگی داستان (نمایش) است».

شیوا: انگار کل زندگی ما یه جمله است.

فرهاد: بله، یک جمله طولانی که در زنجیره جانشینی، کسی جانشین کسی نمی‌شه، چون در زنجیره هم‌نشینی همه نقش‌های دستوری خودمون رو داریم؛ [...] (۳۳)

فرهاد: [...] و اصلاً شما کجای این داستان‌اید؟

علایی: هیچ‌جا.

فرهاد: و نقش‌تون چیه؟ [داستانی / دستوری]

علایی: هیچ‌چی. (۶-۸۵)

اصلی‌ترین سازوکار موجود در کاربرد این استعاره همان پی‌آمدی است که در آن انسان، به‌واسطه نقش‌های دستوری مختلف توضیح داده می‌شود. نویسنده هم در پشت کتاب چنین نوشته: «نمایشنامه «فعل» درامی عاشقانه است؛ اما به شکل یک جمله درهم‌ریخته طولانی که فعل‌هایش جابه‌جا شده‌اند». جمله‌ای که استعاره پنهان؛ اما آشنای دیگری را به ذهن می‌آورد: «زندگی نمایش است». استعاره‌ای که در گفت‌وگوی فرهاد و خانم علایی با عنوان «داستان» به آن اشاره

اجرا هم دید. روز اولی که فرهاد می‌خواهد سر کلاس برود، خانم افراشته به او توصیه می‌کند: «به محض اینکه پاتون رو گذاشتین تو، همه چی شروع می‌شه، همه چی عین یه غلتک بزرگ راه می‌افته و نمی‌فهمی کی از روت رد شده». استعاره‌ای دیگر برای زمان که هم می‌تواند کیفیتی رفت‌وبرگشتی داشته باشد و هم نابودگر باشد. هر چند که وقتی این استعاره را در بافت موقعیت فرهاد نظاره می‌کنیم، می‌تواند به عشق هم بازگردد.

استعاره‌های معدود لایلا در اینجا استعاره‌های مربوط به زبان است. او در مورد فرهاد می‌گوید: «عشق برای آقای کاتب یه اسم نه یه فعل». و در جای دیگر که می‌کوشد فعل عشق را در قالب مصدر جعلی «عشقیدن» و جمله غیرزبانی «فاعل و فاعل و فعل» تشریح کند؛ اما برای دیگران عشق وضعیت‌های استعاری متنوع‌تری دارد. پریسا به فرهاد می‌گوید: «بارها به این فکر کردم که چرا تا تهش نرفتین» و جلوتر فرهاد به لایلا می‌گوید: «عشق یه رابطه دو طرفه است». این گفته‌ها بر مبنای استعاره آشنای «عشق جاده (راه) است» شکل گرفته‌اند که کاربرد زیادی در متن ندارد. دلیل آن می‌تواند این باشد که رابطه‌ها تحقیق موفقی ندارند و بنابراین حرکتی هم به این معنا وجود ندارد. شیوا می‌گوید: «من عاشق اون شدم و برام مهم نبود که همه با من دشمن بشن» که به‌طور ضمنی به استعاره «عشق مبارزه (جنگ) است» اشاره دارد و با موقعیت او به‌عنوان کسی که به‌نحوی در عشق فرهاد رقیب لایلاست، مناسب دارد. در جایی دیگر هم استعاره «عشق انسان (قانون) است» را در این گفته او می‌بینیم که: «تو فکر می‌کنی عشق به تو مجوز هر کاری رو میده؟» شیوا برای ایستادگی در برابر لایلا به‌عنوان معلم او، نه تنها خودش را به‌طور مشخص در موضعی مسلط‌تر قرار می‌دهد؛ بلکه عشق را هم در کسوت فرد قدرتمندی می‌بیند که برای حد و حدود عاشق مجوز صادر می‌کند و لایلا حق ندارد از حیطة آن پا فراتر بگذارد؛ استفهام انکاری جمله او می‌گوید تو حق نداری زندگی فرهاد را ویران کنی؛ اما وقتی لایلا خودش را از زندگی فرهاد «حذف» می‌کند و شیوا محکوم است که هربار بچه مرده‌ای را به دنیا بیاورد و فرهاد گرفتار در دایره زندگی‌اش سال‌هاست در همان روز اول مدرسه مانده است، آیا این خود عشق نیست که ویران‌گر است؟ یا به تعبیر عین‌القضات همدانی در نقل قول ابتدای نمایشنامه «فاعل» است؟

وقتی خانم افراشته نوشته‌های پنهانی لایلا را بلند می‌خواند با قطعاتی مواجه می‌شویم که کاملاً گویای تعبیری استعاری از عشق‌اند. «به صحرا شدم عشق باریده بود» استعاره «عشق آب (باران) است». «عشق چون از رفتن حسن خبر یافت، دست در گردن خزن آورد» استعاره «عشق (و حسن و حزن) انسان است». «روح، عشق را چون زمین بود تا شجره عشق از او بروید» استعاره «عشق درخت است» (و «روح زمین است»). این حضور طبیعت در این استعاره‌ها، به‌ویژه در ارتباط با لایلا، هر چند که در کلام خودش بروزی ندارد؛ اما در عمل بسیار اثرگذار است. او طبق عادتی که پیش‌تر هم داشته از پشت بام به خورشید خیره می‌شود و در روایتی همین مسئله باعث افتادن او می‌شود. اتفاقی

می‌شود. اشاره نویسنده به درهم‌ریختگی جمله اشاره به ساختار بهم‌ریخته روایی نمایشنامه دارد. ماجرا با ورود فرهاد به دبیرستان آغاز می‌شود و در انتها، بعد از مرور تکه‌تکه سی سال، دوباره به همان روز اول ورود به کلاس بازمی‌گردد. یک‌جور ساختار دایره‌واری که لایلا در توضیح ناکامی‌اش برای شیوا به آن اشاره می‌کند: «و زمان در دایره‌ای به پس‌وپیش می‌ره و ما هربار به خودمون می‌رسیم، به همون جایی که بودیم». استعاره مورد نظر لایلا این است: «زمان شی (گرفتار در دایره) است». در این لحظه از اجرا لایلا برای ترسیم دایره‌ای که از آن صحبت می‌کند دور شیوا می‌گردد و هم‌زمان که در گفتارش از ناکامی خودش در دایره زمان می‌گوید به شکلی غیرمستقیم به گرفتاری شیوا هم در این دایره اشاره می‌کند، گرفتاری‌ای که شخص لایلا مسبب آن است. اگر بپذیریم که همه آنچه می‌بینیم به‌نوعی در ذهن فرهاد می‌گذرد، او از گم‌شدگی فعل‌ها می‌گوید و حتی در کلام واقعی‌اش هم گاهی افعال را گم می‌کند و شاید همین موضوع است که او را در دایره‌ای گرفتار کرده‌است. دایره‌ای که لایلا خودش را از آن «حذف» کرد.

شیوا: این کار تو باعث می‌شه... زندگی ویران بشه. (۶۹)

شیوا: فکر می‌کنی عشق به تو مجوز هر کاری رو میده؟ حتی ویران کردن زندگی دیگران؟ [...] (۷۰)

شیوا: با این کار خودت رو مثل یه بختک روی تموم زندگی آوار کردی [...] (۷۰)

استعاره «زندگی ساختمان است» را به‌طور مشخص شیوا به کار می‌برد برای اینکه به شکل واضحی به لایلا بفهماند که تأثیرش چقدر ویران‌کننده‌است. شخصیت شیوا ممکن است تحت سایه فرهاد و لایلا کمی نادیدنی شود. خودش می‌گوید: «در داستان دیگه‌ای من می‌تونستم قهرمان باشم». شیوا زمانی با فرهاد آشنا می‌شود که نامزد دارد و قرار است زندگی‌اش را شروع کند؛ با این حال تحت تأثیر فرهاد قرار می‌گیرد- یا عاشق او می‌شود- و از نامزدش جدا می‌شود. او بعد از مرگ لایلا از فرهاد می‌خواهد که با صحنه گذاشتن بر عشق دوطرفه‌شان از اتهام رابطه با لایلا فرار کند. کاری که شیوا در این لحظه می‌کوشد انجام دهد در ظاهر کمک به ویران نشدن زندگی فرهاد است؛ اما در واقع تلاشی برای برپا کردن رابطه خودش با اوست. رابطه آلوده به فرصت‌طلبی‌ای که بعدها به قیمت احساس گناه و حتی سقط شدن دو بچه‌ای که از فرهاد دارد، تمام می‌شود. زندگی‌ای که شیوا برای برپا کردنش می‌کوشید حالا مدام از ویرانی‌اش می‌گوید؛ چراکه لایلا هیچ‌وقت از زندگی او و فرهاد بیرون نرفت. شیوا به فرهاد می‌گوید: «تو توی سی‌سال پیش موندی فرهاد. تو همون روز اول» جمله‌ای که ما را به یاد همان ساختار دایره‌واری می‌اندازد؛ اما استعاره مربوط به زمان دیگری را هم برای ما روشن می‌کند: استعاره «زمان مکان است» برای فرهاد زمان جایی است که هربار به آن بازمی‌گردد؛ اما این حرکت رفت و برگشتی نه تکراری محض؛ بلکه هم‌زمان در حال پوسیدگی است. موضوعی که جلوه آن را می‌شود در تصویر کهنه مدرسه بر روی بروشور

نمایشنامه و تا حدی اجرای «فعل» نوشته و کارگردانی شده توسط محمد رضایی‌راد را مورد بررسی قرار دهیم. ابتدا به شکلی فشرده به تاریخچه استعاره و نظریه مبنایی خود اشاره کردیم و گفتیم که دیگر استعاره تنها یک ابزار بلاغی در حوزه ادبیات نیست؛ بلکه سازوکار اساسی فهم انسان است. در ادامه با دسته‌بندی سه بخشی خود، استعاره‌های مربوط به انسان، زبان و مفاهیم و موضوعات انتزاعی را در نمایشنامه تشریح کردیم؛ دیدیم که چطور انسان به واسطه موجودیت‌های بی‌جان و جاندار و حتی خود زبان قابل فهم می‌شود. همچنین دیدیم که زبان و مفاهیمی همچون زندگی و عشق با چه تفاوت‌های استعاری‌ای توسط شخصیت‌ها به کار می‌روند و این‌ها چه کمکی به درک بیشتر شخصیت‌ها می‌کند. برای نمونه شخصیت فرهاد را که خودش مطرح‌کننده اصلی موضوع جدایی «فعل» و کنش بود، بررسی کردیم که چگونه از استعاره‌های متنوعی در مورد زبان استفاده می‌کند و در طرف دیگر لیلا که چنین گرفتاری‌ای همچون فرهاد ندارد در این موضوع چقدر از نظر استعاری پالوده‌تر است. در نهایت هم گفتیم با اینکه صحبت از «ابزار» بودن دستورزبان در مرگ لیلا می‌شود؛ اما می‌توان این ابزار که خودش تعبیری استعاری است، ابزار استعاره و به تعبیری دیگر «فعل استعاره» دانست.

یادداشت

Source domain

Target domain

Conceptual metaphor

mapping

Blends

Metaphorical entailments

Dependency grammar

valency

که برای شیوا تنها عملی از سر ناکامی در عشق است؛ چراکه برای او استعاره عشق - یا دست‌کم عشق لیلا- تنها دیوانگی است در قالب استعاره «عشق جنون است»: «فکر نکن چون مثل به دیوونه عاشقش بودی، از من محق‌تر بودی به زندگی با اون»: اما خیرگی به خورشید برای لیلا وجه استعاری قدرتمندی دارد. پیش از ماجرای مرگ او یک‌روز شیوا از همان رفتار لیلا با فرهاد حرف می‌زند و فرهاد می‌گوید: «خورشید حقیقت...» و اشاره می‌کند که قطعه‌ای از سهروردی است که در کلاس خوانده‌است. استعاره «حقیقت نور است» در ارتباط با سرانجام لیلا اهمیت زیادی دارد تا حدی که می‌توان این پرسش خانم افراشته که «چطور فعل به ابزار مرگ تبدیل می‌شه» را تغییر داد و پرسید چطور استعاره به ابزار مرگ تبدیل می‌شود؟ نه تنها در ارتباط با «خورشید حقیقت»؛ بلکه در رابطه با تمام استعاره‌هایی که به کمک آن‌ها ناکامی و نقص و گرفتاری در چهارچوب زبان قابل درک می‌شود.



جمع‌بندی

چنانکه دیدیم بازیگر اصلی زبان است و عشق قربانی آن. در اینجا کنش در فعل زبانی گرفتار می‌شود و کنش اصلی هم همان عشق است. نکته‌ای که فهم آن به مدد استعاره‌های مفهومی متنوعی که شخصیت‌ها به کار می‌برند نمود گسترده‌ای پیدا می‌کند. استعاره در اینجا کاملاً تأثیر بیرونی و ملموس دارد و به هیچ‌وجه با آن تعبیری از استعاره که کارکردی صرفاً بلاغی و تزئینی برایش قائل است همسویی ندارد. استعاره «زمان مکان است» برای فرهاد آن قدر مهم است که به نوعی می‌توان ماندگاری او در دبیرستان «فروغ» را عملی برای تحقق همین استعاره در نظر گرفت. استعاره «گناه (عذاب وجدان) بیماری (موجودیتی جسمانی) است» برای شیوا تحقق هولناکی دارد و انگار او محکوم است که همیشه بچه‌ای مرده را به دنیا بیاورد، درحالی که هربار صدای نی‌لبکی را از دور می‌شنود (دُرنا‌ی نی‌لبک‌زن که اشاره به نقش لیلا در نمایش مدرسه دارد). و بالاخره استعاره‌هایی از جمله استعاره «حقیقت نور است» و «انسان چیزی بسته‌شده (فشرده‌شده) است» که «زبان امکان گشایش» تمام آن را ندارد، لیلا را به سوی نابود کردن خویش سوق می‌دهد. گفتیم بازیگر اصلی زبان است؛ اما اضافه کنیم که ابزار اصلی در دست این بازیگر، برای به کار انداختن فهم و شناخت انسان، استعاره است. استعاره‌ای که هم از واقعیت می‌گوید و هم آن را برمی‌سازد.

در این مقاله تلاش ما این بود که با مینا قرار دادن نظریه استعاره مفهومی در زبان‌شناسی شناختی که نظریه‌ای در حال تکامل است،

منابع

تیلر، جان رابرت. (۱۳۹۰)، *استعاره (مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی)*، به کوشش فرهاد ساسانی؛ ترجمه مریم صابری پور نوری فام، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

رضایی‌راد، محمد. (۱۳۹۶)، *فعل (سطحیاتی در دستور)*، تهران: نشر بیدگل.

طیب‌زاده، امید. (۱۳۹۳)، *ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز*، چاپ دوم، تهران: مرکز.

کوچش، زولتان. (۱۳۹۶)، *استعاره: مقدمه‌ای کاربردی؛ ترجمه جهان‌شاه میرزاییگی*، تهران: آگاه.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰)، *استعاره (مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی)*، به کوشش فرهاد ساسانی؛ ترجمه فرزانه سجودی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم؛ ترجمه هاجر آقابراهیمی*، چاپ دوم، تهران: علم.

هاوکس، ترانس. (۱۳۹۰)، *استعاره؛ ترجمه فرزانه طاهری*، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۴)، *ساخت‌گرایی پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، به کوشش فرزانه سجودی؛ ترجمه کوروش صفوی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

یول، جورج. (۱۳۹۳)، *کاربردشناسی زبان؛ ترجمه عموزاده مهدیرجی*، محمد و منوچهر توانگر، چاپ ششم، تهران: سمت.

Investigating the status of metaphor in text and performance of "fe'l" (Mohammad RezaeeRad) based on Theory of cognitive linguistics

Abstract

Although "Metaphor", before all as a figures of speech, has many changes in history of literature and literary criticism, the revolutionary movement happened on second half of twenty century when cognitive linguistics came to the field and put the Metaphor in the middle of mechanism of human understanding. This theory explained how we can understand something in the special domain by the something in other special domain. The mechanism that is active not only in the literary works but also in the everyday life. With all of this, the dramatic literature that itself goes to the ordinary language in over time, gives us appropriate field for analyses metaphor with this new approach. Therefore, In this article text and performance of "Fe'l", written and directed by Mohammad RezaeeRad, analyses based on the Theory of contemporary metaphor. After compressed explain of metaphor we'll show in the three section how human by living and dead things and even language has understandable. In part two we'll see how language itself by other things and beings has comprehensible. And in the last part we discussing on the conceptual metaphors that order concepts of like love and life and we'll see that characters how use in various forms from these things and this topic how discover personality.

KeyWords: Metaphor, Cognitive linguistics, Dramatic literature, Mohammad RezaeeRad, George Lakoff.