

امید و ناامیدی 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 منتقدان بوف کور، می توان گفت همه آنها بر این قول اتفاق نظر داشته اند که دو پاره بوف کور به نوعی تکرار یکدیگرند. علاوه بر این، می شود گفت تقریباً قریب به اتفاق اکثر این شرح ها با استفاده از نقد روان شناختی به تحلیل اثر پرداخته اند. درحالی که نگارندگان با عنایت به دو نکته یادشده تلاش کرده اند با تحلیل استعاره های مفهومی ای که هدایت در این دو قسمت به کار برده، از طریق «نظریه استعاره مفهومی» فراتر از استدلال های روان شناسانه ای که ناقدان این اثر داشته اند به کشف شباهت ها و تفاوت های این دو قسمت پردازند تا در نهایت به نگاهی جدیدتر و متفاوت با آنچه تاکنون ذکر شده، دست یابند و ثابت کنند که هدایت با وجود کاربرد شباهت های فراوان در این دو پاره، بینش های متفاوتی را در هریک دنبال می کرده است.

واژه های 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 برجسته ادبی و نام آشنا در حوزه ادبیات داستانی معاصر فارسی - براساس نظریه استعاره مفهومی است تا از رهگذر آن، به ذهنیت و جهان بینی هدایت نزدیک تر 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 نگاشت های استعاره ای آن ها در هر قسمت و نیز تفاوت استعاره های کانونی این دو پاره، بینش و نگاه متفاوتی را در هر یک دنبال کرده است. با در نظر 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 یک سو زبان 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 اندیشگانی 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 فراگیری این نوع استعاره ها در زبان بیان کرده اند، دامنه کاربرد آن ها 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 فراواقع‌گرایانه بهتر نمود پیدا می‌کند. انتخاب این متون به دلیل 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 نویسندگان 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 به دلیل اهمیت این متن در میان متون داستانی معاصر و اثرگذاری عمیق آن در بسیاری از متون پس از خود؛ سوم به این دلیل که باوجود 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 برون‌متنی به آن دارند. از این رو، 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 به نظر 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 استنباطی 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 استنباطی و تعمیم‌های چندمعنایی و میزان بسامد و تکرار هر یک را نشان می‌دهند، قرار داده‌ایم. در نهایت، براساس داده‌ها و آمار مربوط به هر قسمت، به تحلیل محتوایی متن و مفاهیم به‌کاررفته در آن پرداخته‌ایم. همچنین، درباره آگاهی خواننده از متن داستان، بنا 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 کیفی 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 پرتحلیل 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** (غیائی، 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 روان‌شناختی و اسطوره‌شناختی 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** (وقفی‌پور، 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 زبان‌شناختی از جمله ساخت اطلاعی جمله‌ها، سبک‌شناسی تگا و نظریه‌های روایت به تحلیل این اثر پرداخته‌اند. در تمام این آثار، نویسندگان و پژوهشگران هریک به‌گونه‌ای در تلاش برای تفسیر و نقد این اثر بوده‌اند که البته به‌لحاظ روش و رویکرد، با نوع تحلیل و خوانشی که نگارندگان مقاله حاضر از نظام معنایی **بوف کور** به‌دست 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*^۲ (۱۹۷۹) توسط ارتونی^۳ - 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 ویرایش‌شده ارتونی یک سال بعد با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*^۴ 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 در باب استعاره و ارتباط آن با اندیشه و ادراک پرداخت. او استعاره را «نگاشت قلمروهای متناظر^۵ در نظامی مفهومی» تعریف کرد (Lakoff, 1993: 203) که در آن فرایند مفهومی و انطباق میان دو مفهوم از یک حوزه به نام مبدأ^۶ به قلمرو دیگر به نام مقصد^۷ صورت می‌گیرد و به صورت نوعی الگوریتم یا تناظر یک‌به‌یک از ساختار قلمرو مبدأ شروع و بر ساختار قلمرو مقصد منطبق می‌شود. این انطباق دربرگیرنده مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناختی میان هستی‌های قلمرو مبدأ و مقصد است و به ما امکان می‌دهد تا با اطلاعات و دانشی که درمورد قلمرو مبدأ وجود دارد، درباره قلمرو مقصد بیندیشیم، گفت‌وگو و استدلال و سرانجام رفتار کنیم.^۸

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

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

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

جدول ۲: مفاهیم انتزاعی پاره دوم داستان

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

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

همان‌طور 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)، خواب (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 روزنه اتاقش 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 هرروزه‌اش، جلوی خانه‌اش با دختر اثری روبه‌رو می‌شود و درنهایت پس از کشتن او، جسدش را تکه‌تکه و دفن می‌کند و بعد از آن منتظر 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 - روبه‌رو می‌شود (زن اثری) که آرزوی آن را داشته است و جست‌وجوهای او هم در این باره به‌نوعی 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 اثری 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 اثری 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 ناخوشایند است. 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

می‌خواهد و نیست بیان می‌کند. در واقع، راوی - که در این پاره نویسنده‌ای شده که می‌خواهد تمام زندگی‌اش را برای سایه‌اش روایت کند- در گیرودار مرگ و زندگی و دودلیِ ترجیح یکی از این دو بر دیگری است. به همین دلیل، مفاهیم «مرگ»، «احتیاج»، «احساس»، «شهوَت»، «من» و «درون» در کنار مفاهیمی که در پاره نخست بودند، وارد متن می‌شوند. علاوه بر این، از آنجا که راوی مانند پاره نخست برای پرداختن به دنیای 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 می‌برد.

بسامدِ 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 بیست‌بار تکرار شده و در عوض، «هستی» در پاره نخست چهاربار و در پاره دوم یک‌بار آمده است. دربارهٔ بسامد «عشق» نیز این نکته صادق است: در پاره نخست که راوی به نوعی دچار و عاشق زن اثیری می‌شود، این مفهوم چهاربار و در پاره دوم فقط یک‌بار 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 استعاره‌ای آن‌ها بیان می‌کنیم تا اختلاف و اشتراک دیدگاه نویسنده را دربارهٔ این مفاهیم روشن‌تر کنیم.

الگوهای استنباطی و مصداق‌های حسی که هدایت برای مفهومی‌سازی مفاهیم انتزاعی پاره نخست به کار برده، از این قرار است:

جدول ۳: الگوهای استنباطی و قلمروهای منبع پاره نخست داستان

۱. بیماری: بیماری خوره
۲. پدیدهٔ طبیعی (۱۲): زمین‌لرزه، 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 الکتریسیته (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 تعمیم‌های معنایی متفاوت - به همراه چند الگوی جدید در پاره دوم داستان هم به کار رفته که به این شرح است:

جدول ۴: الگوهای استنباطی 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): خوشه انگور (۲)، کنده هیزم، گیاه شیرهدار (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 مضحک، متل باورنکردنی
- جمع کل: ۱۸۶

در تفکر استعاری، جانشینی و انتقال داده‌ها از طریق دو سرشاخه کلی تجسم و تجریدگرایی صورت می‌گیرد. از بین این دو - به دلیل 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 تنگنای 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 این رو 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 - زن‌اثیری - 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، ۱۳۱۵: ۹).

۲. «روابط خودم را با دیگران بریده‌ام.» (همان، ۱۰).

۳. «زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت.» (همان، ۱۱).

۴. «تمام سرگذشت دردناک زندگی خودم را [...] دیدم.» (همان، ۱۹).
- برخلاف موارد یادشده، راوی هرچیزی را که مربوط به زن اثیری و رؤیای اوست، 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 به‌نوعی 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 خفته‌شده جان می‌دهد.» (همان، ۴۱).
۲. «همه این‌ها یادگارهای دور و کشته‌شده 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 فراموش‌شده‌ام 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 به‌کار 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 برده، درصد منفی‌نگری و سیاه‌بینی او در نیمه دوم به مراتب بیشتر از نیمه اول است. برای مثال، به مفاهیم «عشق» و «زندگی» (پاره دوم) در این نمونه‌ها توجه کنید:

۱. «زیر لغاف موهوم 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}

علاوه بر این، مقایسه مجموع تعمیم‌های شیء‌انگارانه و جاندارانگارانۀ هدایت در دو پاره داستان دیدگاه سیاه و ناامید او را تأیید می‌کند که در لایه‌های زیرین مفاهیم داستان پنهان است. نگاهی به این تعمیم‌ها به‌ویژه در حوزه انسان‌نگاری، 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)، همجواری بودن، فلج 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 تسلیم 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، مقبره 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)، بیخ 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 تسلیم 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 منفی 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 ماشینی و زندگی مدرن در نگاه هدایت دانست. انسانی که هدایت تصویر می‌کند، وازده، 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، رشته (۴)، دارو (۲)، شیء دیدنی (۳)، شیء زهرآلودشده (۲)، شیء جذب‌شونده، شیء قابل برخورد، شیء قابل حس (۲)، شیء متحرک (۲)، شیء قابل شست‌وشو، شیء آویختنی.

پاره دوم: شیء ربودنی، شیء قابل لمس، شیء ساییده‌شدنی، شیء محصور، شیء لگدمال‌شده، شیء نابودشونده، شیء قابل بخشش (۴)، رشته / 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 نتیجه‌ای می‌رساند که درباره کاربرد قلمرو انسان به آن دست یافتیم. در حوزه اشیاء نیز هدایت به کاربرد منفی و محدودکننده آن‌ها توجه داشته و یکی دو مورد تعمیم‌های معنایی مثبت این قلمرو را برای مفاهیم انتزاعی منفی به کار برده است؛ برای مثال شیء قابل بخشش را برای مفاهیم «حرص»، «گرسنگی» و «شہوت» 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

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

جدول ۶: نگاشت‌های استعاری اصلی پاره دوم داستان

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

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، «زندگی» یکی از مفاهیم اصلی هر دو پاره است و از نگاشت‌های اصلی این مفهوم این نگاشت است: «زندگی 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 راوی هر جا 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. «زندگی من در ته این چشم‌ها غرق شده بود.» (همان، ۲۹).

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

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

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

در پاره نخست، «زندگی» 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. «زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اتاقم می‌گذشت و می‌گذرد.» (همان، ۱۱).

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

سایر قلمروهای حسی‌ای که هدایت در این پاره به‌کار 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. «زندگی من آهسته و دردناک 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 فرا گرفته 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 اثری روبه‌رو 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 به واسطه حضور زن اثری تا حدودی مثبت شده و در سایر موارد - چنانچه به وسیله قلمرو انسان حس شده باشد - ویژگی‌های منفی انسان را برای زندگی به کار برده است؛ به این معنا که زندگی برای او انسانی فریب‌کار، دروغ‌گو، خونسرد و بی‌اعتنا، جنگنده، سمج، مرده و دارای صدای گوش‌خراش 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 سمج و چه شکل‌های پرمعنی به فراخور زدو خورد با زندگی.» (همان، ۸۲).
- در قلمرو مکان، به‌نظر هدایت، زندگی مکانی محدود است که یا مانند دایره است و یا به واسطه حصار که دور آن کشیده شده، محدود شده است و راه‌گریزی برایش باقی نگذاشته؛ یا اینکه برخلاف دیگران، زندگی‌اش 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 زندگی‌اش سخن می‌گوید، زندگی جدیدش را به‌مثابه 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 می‌کردم.» (همان‌جا).
 قلمرو حسی دیگری که هدایت برای عینی کردن زندگی از آن سود برده، «گیاه» و پیوسته به آن «نوشیدنی» است. هدایت از قلمرو اول، عنصر «خوشه انگور» را قرض گرفته و زندگی را مانند خوشه انگوری دانسته است که باید آن را فشرده 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 خوشه انگور را بفشارم.» (همان، ۳۷).

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

۵. «شیره زندگی او را می‌مکیدم.» (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 بدهم 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 شده‌ام.» (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 قصهٔ مضحک، یک مثل باورنکردنی و احمقانه نیست.» (همان، ۴۹).

دومین مفهوم کلیدی که در هر دو پاره بارها از آن استفاده کرده، «فکر» است. در پارهٔ 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 اثری موجودی ناتوان، عاجز و فلج است:

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

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

در سایر قلمروها هم به همین ترتیب است؛ یعنی در حوزهٔ ماشین «فکر» را دستگاهی از کارافتاده می‌داند: «باید فکر خودم را بکار بیندازم.» (همان، ۲۲). در حوزهٔ شیء نیز آن را مانند چراغی خاموش و تاریک می‌داند که باید شسته شود: «باران افکار تاریک مرا می‌شست.» (همان، ۱۷).^{۱۵} اما پس از این اتفاق به دلیل تغییر خوشایند 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، دست‌کم می‌تواند دنبالهٔ آن را به دست گیرد (همان، ۳۳)؛ در قلمرو ماشین نیز دستگاه تولیدکننده‌ای می‌شود که برای او شادی تولید می‌کند (همان، ۲۲).

در پارهٔ 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 ناامیدی 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 درهم‌ریخته و نامنظمی می‌داند که سعی دارد با نوشتن آن‌ها را مرتب کند (همان،

۳۵). از سوی دیگر، فراوانی افکار را در ذهنش مانند چشمه آبی می‌داند که پیوسته جریان دارد (همان، ۳۸) و وقتی از شرایط و محیط پیرامونش سخن می‌گوید، افکارش را به‌مثابه زندانی‌ای تصور می‌کند که در چهار دیوار اتاق محصور شده و تنها مشغولیتش اجزای اتاق است (همان‌جا)؛ یا زندگی و افکارش^{۱۶} را مانند اجساد 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 اینجا 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 «مهیّب و باورنکردنی» به نظر می‌آیند که خود نمی‌داند در کدام گوشه مغزش پنهان شده‌اند (همان‌جا). این موجودات به او دهن‌کجی می‌کنند و به‌راه می‌افتند؛ به‌طوری که هیچ مانع و عایقی نمی‌تواند جلوی آن‌ها را بگیرد (همان، ۶۵)؛ از همین روست که می‌گوید: «آرزومند بودم فکر و احساسات کرخت و کندشده می‌داشتم.» (همان، ۶۹). در ادامه، راوی افکار را به دریایی 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 به‌هم‌پیوسته دانسته می‌شوند و راوی مرگ و ترس از زندگی را به‌مثابه 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، ۷۱-۷۲) و یا با دود تریاک بپراکند (همان‌جا).

باری، تا وقتی که راوی در حال نوشتن است، افکارش را به‌مثابه اشیاء درهم‌ریخته و از دست‌رفته‌ای می‌پندارد که باید به نظم و ترتیب دادن آن‌ها و یافتنشان پردازد؛ اما پس از اینکه در کار نوشتن 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 همه چیز فاصله می‌گیرد و دور می‌شود تا جایی که حتی آن‌ها را فراموش می‌کند.

۱. «از خواب گوارا و ترسناکی پریده 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 مفاهیم کانونی جالب در این داستان، «روح» است که هدایت بیشتر از طریق قلمرو «انسان»، «مکان» و «هوا» 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 تُرد می‌داند که هیچ ربطی به عناصر زمینی ندارد (همان، ۲۱)؛ گاهی نیز آن را به‌مثابه جسمی تصور می‌کند که عشق خود را در آن دمیده است (همان، ۲۴).

در نیمه 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 به‌مثابه 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 ساده‌موزی 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 بطی‌الحرکت 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 اثری تمامیت آن را جذب می‌کند (همان‌جا). در پایان این پاره، آن را مانند لباسی دانسته که از چنگل باریکی آویزان شده است که درنهایت از آن رها می‌شود تا به محو و نیستی برسد.

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

با توجه به مضمون داستان، هدایت مفهوم «عشق» را در این نیمه به کار برده 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 اثری 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 نیمه 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 نیمه آغازین داستان، هدایت «مرگ» را یکبار در ارتباط با زن اثری و با استفاده از قلمرو «سرما» عینی کرده است:^{۱۸}

«حرارت خود را به او بدهم 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 مثابه حرارت و گرما؛ درحالی که در پاره دوم دریافت‌های هدایت را می‌توان هم در بعد منفی جای داد و هم در بعد مثبت. هنگامی که زندگی برای او مفهومی منفی 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 منفی و ترسناک می‌بینیم. در قلمرو انسان، مرگ صورتی خونین و دست‌هایی استخوانی دارد که بیخ 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 همه‌جای زندگی برای به دام انداختن اوست؛ به همین دلیل هدایت در همه‌جا 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 به سوی خودش می‌خواند.» (همان‌جا).

۲. «و در ته زندگی اوست [مرگ] که ما را صدا می‌زند.» (همان، ۶۹).

او وجه تمایز خود را با رجاله‌ها و انسان‌های پیرامونش در این می‌داند که «بال‌های مرگ هر دقیقه به سر و صورتشان ساییده نشده بود.» (همان، ۵۸).

۵. نتیجه‌گیری

نگارندگان در این تحلیل، با استفاده از استعاره‌های شناختی و تعمیم‌های چندمعنایی هریک، مفاهیم انتزاعی بوف کور 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» به دلیل 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 تلخ و منفی پیدا می‌کند؛ از این رو مفاهیم «مرگ»، «ترس»، «شهوَت» 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 به علت 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، ناامید و منفی است. به عبارت دیگر، دیدگاه اصلی هدایت به مفهوم «زندگی» و «متعلقات» آن - چنان که از زندگی واقعی اش نیز برمی آید - تیره و ناامیدکننده است. حضور زن اثری تنها کورسویی برای اعراض از این دیدگاه است که در نهایت با به میان آمدن «مرگ» - که هدایت حضور آن را همیشه حتی در اعماق زندگی نیز حس می کرده - آن نیز از بین می رود. این چنین است که در پاره دوم در چالش میان مرگ و زندگی و آنچه می خواهد و نیست، در نهایت به واسطه غلبه دریافت های منفی اش، با تصویر کردن زندگی و افکارش به مثابه انسان های ناتوان، فلج و مرده و جایگزینی «شهوت» و «احتیاج» با «عشق» و مفاهیم منفی دیگر، مرگ را بر «زندگی» و «هستی» ترجیح می دهد. رد پای این ترجیح را هم می توان در تم و مضمون داستان و هم در زندگی واقعی او آشکارا مشاهده کرد.

پی نوشت ها

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. Ortony

4. *Metaphor We Lives by*

5. cross-domain mapping

6. source domain

7. target domain

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

9. inferential generalization

10. polysemy generalization

۱۱. ممکن است گفته شود این اختلاف بسامدها به دلیل 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 تعمیم های مثبت به کار می برد؛ چنان که در برخی استعاره های مفهومی «مرگ» و «نیستی» دیده می شود:

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

- «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید.» (همان، ۶۹).
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 دوبار رنگ سیاه را به‌صورت استعاری به‌کار برده و هر دو بار درباره «افکارش» بوده است. رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در این داستان است که به‌ترتیب میزان بسامد برای لباس و مو و چشم‌های زن اثری، دیوار اتاق و اسب‌های گاری مرد نعش‌کش به‌کار رفته است. دو مرد اخیر هم به‌نوعی با زن اثری در ارتباط بوده‌اند.
۱۶. در این پاره هر جا که هدایت از «فکر» نوشته، بلافاصله پس از آن و یا با فاصله مفهوم «زندگی» را هم به‌کار برده است؛ به‌گونه‌ای که با کمی دقت، مترادف 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 ترادف آن‌ها و یا دست‌کم پیوند نزدیک میان آن‌ها در نظر اوست.
۱۷. درحالی که در نیمه نخست داستان عشق با لطافت، حرارت و گرما (همان، ۱۴ و ۲۱) همراه است، در نیمه دوم با کثافت و مرگ (همان، ۴۷)، شهوت (همان، ۶۱)، کینه (همان، ۸۴) و لفاف موهوم (همان، ۵۲) هم‌نشین است.
۱۸. برخلاف تصور عمومی درباره مرگان‌اندیشی هدایت و تمایل 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: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی* 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 فرهنگی و اسطوره‌کشی: ساخت‌شکنی روان تحلیل‌گرایانه 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 هدایت 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.