فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال شانزدهم / شماره ۶۰/ پاییز ۱۴۰۳

Investigating the formation of female language in the works of Fariba Vafi from the perspective of the theory of image schemas

Hosayn Aryan[۱]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.
Mehri Talxabi[۲] **(Responsible author)**
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.

Resived:۱۴۰۲/۱۰/۱۰ **Acceot:**۱۴۰۳/۵/۳

Abstract
The purpose of the present article is to explain the foundations of Fariba and Fafi's knowledge and the formation of her feminine language, based on the theory of image schemas. Therefore, the present research aims to show that, from the perspective of cognitive linguistics, metaphor is not just a linguistic tool in order to decorate words; Rather, it is a cognitive tool that is undoubtedly related to the author's gender. This article has been done by analytical-descriptive method based on library studies and its theoretical framework is indebted to Johnson's visual schema theory. In this article, after reflecting on cognitive linguistics, we have lingered on metaphor, and then by

۱ . arian.amir۲۰@yahoo.com.
۲ . mehri.talkhabi@gmail.com.

introducing the theory of image schemas and its branches, we have reported the image schemas of Fariba Wafi's works. In the end, this article comes to the conclusion that Wafi's image schemas represent her cognitive system as a woman and are considered to strengthen the foundation of her experiences to achieve a specific language. By discovering the image schemas used in Wafi's works, it can be seen that the image schemas of this author's works originate from the unity of her stable attitude and actions as a woman with her cultural and physical environment, and all of this ultimately leads to the formation of a special language for her.
KeyWords: Fariba Vafi, metaphor, image schemas, cognitive linguistics, women's language.

Extended Abstract

Subject

Examining the Formation of Feminine Language in the Works of Fariba Vafi from the Perspective of Schema Theory

Introduction and Overview

The present article explores feminine language in the works of Fariba Vafi through the lens of schema theory. Feminine language, as a significant phenomenon in contemporary Iranian literature, reflects the unique experiences and emotions of women. Schema theory, as a cognitive tool, aids us in gaining a deeper understanding of the complexities of the author’s language and thought. This article emphasizes that metaphors are not merely linguistic tools but also represent the profound experiences and emotions of the writer. In this context, Vafi's works are examined as a prominent example of feminine language, and the cultural and social influences on its formation are analyzed .

Research Methodology, Background, and Objective

This study employs an analytical-descriptive method based on library research. Its theoretical framework relies on Johnson's schema theory. Initially, the literature and background of research conducted in the fields of cognitive linguistics and feminine language are reviewed. Additionally, the cultural and social influences on women's language and literature in Iran are examined. The objective of this research is to identify and analyze the schemas employed in Fariba Vafi's works to demonstrate how these schemas contribute to the formation of her distinctive language. By examining these works, a better understanding of the interactions between gender, language, and cognition can be achieved, revealing how cultural and social experiences shape the language of a female writer

Discussion and Analysis

This section provides a detailed examination of the impact of schema theory on Vafi's language. Schemas function as cognitive frameworks that aid the author in articulating her experiences and emotions. In Fariba Vafi's works, metaphors and visual schemas clearly reflect feminine experiences and the social challenges faced by women. This article explores how the schemas of movement, volume, and power are represented in Vafi's writings.The movement schemas in Vafi's works accurately depict the cognitive processes of a female writer and the formation of her thoughts. For instance, she conceptualizes a husband as a migratory bird and perceives a father's shout as a roar. By reflecting on Vafi's representation of women in her novels and elucidating the movement schemas present in her works, we realize that these metaphors serve not only as aesthetic devices but also as cognitive tools that reveal the author's worldview and thought process, which significantly influence her language and choices.The source domains Vafi employs to describe and represent women and their perceptions in

her works effectively illustrate her understanding and interaction with her environment. These source domains, such as stagnant swamp, melting object, a traveler who has lost their ticket, a snowman, a weak chick confusedly moving back and forth, create a distinctive thought and language for the author. Moreover, her understanding of concepts such as death, ennui, sorrow, imagination, future, and love structurally aligns with the author's cognition and thoughts. Reflecting on these metaphors shows how innovative and resourceful Vafi is in making abstract concepts tangible, steering clear of conventional metaphors.An examination of the volume schemas in Vafi's works reveals that men are primarily depicted as tools placed in a corner of the house, occasionally useful. These figures are immobile, akin to mummies, resembling prisoners with redundant existence, akin to scarecrows, and sometimes appearing as frightening crocodiles. Vafi's representation of women through volume schemas includes terms like clingy, mysterious, domestic fowl, tools, spectators, clowns, treasure chests, buffaloes, polar bears, tree stumps, moles, corpses, and donkeys. Through her volume schemas, Vafi first liberates her language from the hierarchical constraints of a patriarchal system. In her cognitive framework, men do not hold superiority over women .Through Vafi's cognitive metaphors, it becomes evident that she perceives not only women but also men as "the Other." Furthermore, a significant portion of the masculine power dynamic prevalent in Vafi's works can be extracted through power schemas. The displays of masculine power through physical, psychological, and verbal violence are often depicted in her writings via power schemas

Conclusion

Cognitive linguistic analyses reveal that Vafi's visual schemas are specifically linked to her cultural and social experiences. These schemas function as

reflections of her understanding as a woman in a society facing particular challenges. Ultimately, this article concludes that Vafi's feminine language not only represents her individual experiences but also embodies the collective experiences of women in contemporary Iranian society. These findings can enhance our understanding of women's literature and the cultural influences on their language and thought.The cognitive metaphors in Vafi's works serve not merely as decorative language; rather, they illustrate how an insightful writer like her can think and live through metaphors, creating a discourse that resonates closely with the body, emotions, and the unknown—elements often suppressed by social conventions. Through cognitive metaphors, Vafi showcases the cognitive mechanisms of a woman, allowing us to engage with the suppressed, the secrets, and the unsaid aspects of women's lives.

Keywords: Fariba Vafi, metaphor, visual schemas, cognitive linguistics, feminine language

بررسی شکل‌گیری زبان زنانه در آثار فریبا وفی از منظر نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری

حسین آریان[۳]

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

مهری تلخابی (نویسنده مسئول)[٤]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر، تبیین پایه‌های شناخت فریبا وفی و نحوهٔ شکل‌گیری زبان زنانه‌اش، بر اساس نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری است. از این رو، پژوهش حاضر بر آن است که نشان دهد، از منظر زبان‌شناسی شناختی، استعاره صرفاً ابزاری زبانی در راستای تزئین کلام نیست؛ بلکه، ابزاری شناختی است که بی‌تردید با جنسیت نویسنده نیز در ارتباط است. این مقاله به روش تحلیلی–توصیفی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای به انجام رسیده است و چارچوب نظری آن، وامدار نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری جانسون است. در این مقاله، پس از تأملی بر سمت و

۳ . arian.amir۲۰@yahoo.com.
٤ . mehri.talkhabi@gmail.com.

سوی زبان‌شناسی شناختی، بر روی استعاره درنگ کرده‌ایم و سپس با معرفی نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری و شاخه های آن، به گزارش طرح‌واره‌های تصویری آثار فریبا وفی پرداخته‌ایم. در پایان، این مقاله، به این نتیجه می‌رسد که طرح‌واره‌های تصویری وفی، نشانگر نظام شناختی او به عنوان یک زن هستند و تقویت‌کنندهٔ شالودهٔ تجربیات او برای دستیابی به زبانی خاص به حساب می‌آیند. به مدد کشف طرح‌واره‌های تصویری به‌کارگرفته‌شده در آثار وفی، می‌توان دریافت که طرح‌واره‌های تصویری آثار این نویسنده، از وحدت نگرش وکنش‌های پایدار او به عنوان یک زن با محیط فرهنگی و فیزیکی‌اش سرچشمه می‌گیرند و این همه در نهایت منجر به شکل‌گیری زبانی خاص برای او می‌شود.

کلیدواژه‌ها: فریبا وفی، استعاره، طرح‌واره‌های تصویری، زبان‌شناسی شناختی، زبان زنانه.

۱. مقدمه

اگر بپذیریم که استعاره، سوژه‌ای اندیشگانی است؛ به عبارت دیگر، شکلی از اندیشیدن است و سخنگو، اندیشه‌های درونی و انتزاعی خود را در استعاره جا می‌گذارد پس می‌توان گفت که تجربهٔ انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج، مبنای شکل‌گیری گسترهٔ بسیار وسیعی از استعاره‌ها می‌شود؛ استعاره‌هایی که از طریق آن‌ها، مفاهیم انتزاعی، به شکل عادی و محسوس مقوله‌سازی می‌گردند. با این نگاه، طرح‌واره‌های تصویری و کیفیت مقوله‌سازی مفاهیم انتزاعی، می‌تواند تفاوت‌های زبانیِ میان نویسندگان زن و مرد را تبیین نماید. لذا، به نظر می‌رسد که می‌توان بر مبنای طرح‌واره‌های تصویری، نوع تعامل ادراکی متفاوت نویسندگان زن را با محیط کاوید و گزارد. آیا می‌توان گفت در آثار وفی، با استعاره‌هایی مواجهیم که شناخت او را ساختاربندی می‌کند و تنها حاصل فرافکنی یک تصویر بر تصویر دیگر نیستند؟ آیا

می‌توان در آثار وفی، کلان استعاره‌هایی جست که به صدها خرد استعاره متن آثارش انسجام می‌بخشد؟

چارچوب نظری پژوهش حاضر، برگرفته از نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی است و بی‌تردید، هستی خویش را وامدار نظریهٔ جانسون[۵] و لیکاف[۶](۱۹۸۰) است. از دید این دو اندیشمند، استعاره، بخشی از فرایند اندیشیدن به حساب می‌آید چرا که به واسطهٔ استعاره، درک تصورات انتزاعی توسط محسوسات انجام می‌گیرد. بنابراین از این منظر، استعاره اساس زبان است نه ابزاری جهت تزئین کلام. از این رو، می‌توان گفت، استعاره، ابزاری شناختی است نه زبانی. در این مقاله، از نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری[۷] بهره گرفته‌ایم تا نشان دهیم که وفی چگونه با استفاده از طرح‌واره‌های تصویری، افکار خود را به عنوان یک زن، سازماندهی کرده و اندیشه هایش را به شکلی ملموس بیان نموده است و الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل ادراکی خویش با محیط را به نمایش گذاشته و در نهایت به زبان وشناخت خاص خود دست پیدا کرده است. به گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد زبان وفی با ساخت مردسالارانهٔ زبان چندان مطابقت ندارد. به شکلی مشخص‌تر، می‌توان گفت این مقاله، بر آن است، پایه و بنیان شناخت وفی را به عنوان یک نویسندهٔ زن، بر اساس طرح‌واره‌های تصویری تبیین کند ونشان دهد چگونه طرح‌واره‌های تصویری خودساختهٔ یک نویسنده، منجر به دستیابی به زبانی خاص می‌شود؛ زبانی که کمتر در چارچوب تفکر مردانه می‌گنجد و بیشتر بیانگر درک درستی از جهان از زاویه دید یک زن است.در این مقاله بر روی طرح‌واره‌های تصویری بنیادین آثار وفی تامل کرده ایم؛ طرح‌واره‌هایی که ریشه در نظام باورها و اعتقادات او داشته ودر

[۵] M. Johnson
[۶] G. Lakoff
[۷] image schema theory

نهایت منجر به شکل‌گیری زبانی زنانه برای او گشته است. چرا که همین طرح‌واره‌های تصویری به زبان نویسنده به شیوه‌ای خاص شکل می‌دهد. از آن جایی که استعاره‌های مفهومی، برخاسته از ادراک و نظام مفهومی‌انسان است از این‌رو، می‌تواند محمل خوبی برای دست‌یابی به معانی پنهان و نظام اندیشگانی و زبانی یک نویسنده باشد. بنابراین، هدف مشخص این پژوهش، بررسی دقیق نوع کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در آثار فریبا وفی است و کشف و تبیین این نکته که کاربرد چنین طرح‌واره‌هایی منجر به چه تأثیری در زبان او شده است؟ با توجه به اهمیت طرح‌های واره‌های تصویری در ترسیم زبانی تجارب فرد و این که شکل بازنمایی حقایق و تجارب در زبان هر فردی، تابع مستقیم طرح‌واره‌های خاص به کار رفته در زبان وی است، بر آنیم تا نحوه ی کاربرد طرح‌واره‌های تصویری آثار فریبا وفی را نشان دهیم.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، تحلیلی- توصیفی است. ابتدا منابع و مآخذی که در ارتباط با موضوع پژوهش بوده، تهیه، مطالعه و یادداشت‌برداری شده‌اند. پس از تنظیم و طبقه‌بندی یادداشت‌ها، از میان آثار فریبا وفی، چهار مورد از داستانهای وی، که از نظر منتقدین، بهترین آثار وی قلمداد می‌شوند و جوایز بسیاری را در ایران و جوامع بین‌المللی به خود اختصاص داده‌اند انتخاب شدند. این چهار اثر عبارتند از: ترلان (۱۳۸۲)، رازی در کوچه‌ها (۱۳۸۸)، رؤیای تبت (۱۳۸۹) و پرندهٔ من (۱۳۹۲). سپس، به گردآوری داده‌های پژوهش پرداختیم. در گردآوری استعاره‌ها، علاوه بر شم زبانی پژوهشگران، از نظرهای جمعی از متخصصین ادبیات فارسی نیز سود برده ایم. نهایتاً، پس از استخراج واحدهای استعاری آثار فریبا وفی، به طبقه‌بندی آنها پرداختیم و به ترتیب، قلمرو، هدف و مبدأ را بررسی کرده و به تحلیل محتوایی متن پرداخته ایم.

پیشینهٔ تحقیق

نظریه استعارهٔ مفهومی[۸] نخستین بار توسط لیکاف و جانسون(۱۹۸۰) مطرح شد. استعاره از دیدگاه این دو، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی جهان خارج و فرآیند اندیشیدن است و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی مربوط می‌شود. جانسون(۱۹۸۷)، ذهن را جسم‌بنیاد[۹] می‌خواند. به این معنا که تجربه‌های جسمی‌را منشأ بروز طرح‌واره‌های تصویری، در یک نظام مفهومی‌معرفی می‌کند. او معتقد است طرح‌واره‌های تصویری از تجربه‌های جسمی‌و ادراکی، نشأت می‌گیرند. در ایران از مقالات زیر به عنوان پیشینهٔ اثر حاضر می‌توان یاد کرد :

صفوی (۱۳۷۹) به ارائهٔ تصوری کلی از معنی‌شناسی شناختی و مبانی آن می‌پردازد.

گلفام و یوسفی‌راد (۱۳۸۱) پس از تبیین استعاره به عنوان پدیده‌ای شناختی، به این نتیجه می‌رسند که آنچه در زبان ظاهر می‌شود، تنها نمود این پدیده شناختی است.

عابدی‌مقدم (۱۳۸۳) به بررسی جایگاه طرح‌واره‌های تصویری در درک و شکل‌گیری استعاره‌های زبان فارسی می‌پردازد.

شهری (۱۳۹۱) به ارتباط بین استعاره و ایدئولوژی پرداخته و استعاره را به عنوان ابزاری مناسب برای شناخت ایدئولوژی معرفی می‌کند.

براتی (۱۳۹۶) به نقد و بررسی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی‌پرداخته است.

فتوحی و همکاران(۱۳۹۷) به ارزیابی استعارهٔ مفهومی‌در متن عرفانی و یکی از آثار روزبهان بقلی (عبهر العاشقین) پرداخته‌اند.

---

[۸] conceptual metaphor theory
[۹] Bodily-based

حمیدی (۱۳۹۷) به بررسی استعاره‌های مفهومی‌در قرآن و مباشری و ولی‌زاده (۱۳۹۸) به استعاره‌های مفهومی‌در دیوان شمش و قرآن پرداخته اند.

دارابی وهمکاران (۱۳۹۸) به ارزیابی استعاره‌های کتاب کافی و تحلیل پیکره‌ای و معرفی پربسامدترین حوزه‌های مبدأ و مقصد استعاره‌ها پرداخته اند .

ضرورت پژوهش

درک بهتر و عمیق‌تر آثار ادبی، با استفاده از نوع و میزان طرح‌واره‌های به‌کاررفته در آن، دریچه‌ای نوین به درک ساختار نظام شناختی و فهم معنای مورد نظر نویسنده است. از آن جایی که تاکنون مطالعه‌ای در زمینهٔ نحوهٔ شکل گیری زبان زنانه از رهگذر طرح‌واره‌های تصویری انجام نگرفته و نیز از آن‌جایی که علوم‌شناختی، نقش مؤثری در رمزگشایی و درک و مقوله‌بندی جدید از متن را فراهم می‌کند، پژوهش حاضر می‌تواند در شناخت سبک زبانی–جنسیتی بر اساس طرحواره‌های تصویری رهگشا باشد.

مبانی نظری

۱–در چیستی زبان‌شناسی شناختی و معنی‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی یکی از شاخه‌های علوم شناختی است. علوم شناختی شامل نحوهٔ کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوهٔ پردازش آن‌ها، تشخیص آن‌چه ادراک شده و مقایسه آن‌ها با داده‌های پیشین ذهن و طبقه‌بندی و ذخیرهٔ این داده‌ها در حافظه می‌شود(لوبنر، ۲۰۰۲: ۱۷۱). هدف علوم شناختی، تبیین رابطهٔ میان شناخت انسان و پدیده‌های پیرامونش، نحوهٔ تعامل با این پدیده‌ها و دست‌یابی به درک بهتر از آن‌ها با استفاده از رویکرد «ذهن تجربه‌محور» است.

بنابراین زبان‌شناسی شناختی «رویکردی است که به زبان، به عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد»(گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۵۹). چراکه

زبان‌شناسان شناختی معتقدند که زبان آدمی‌از نظام عام شناخت وی تبعیت می‌کند و زبان تابع نظام شناختی است. به واقع در زبان‌شناسی شناختی، زبان، به عنوان بخشی از قابلیت‌های شناختی انسان در نظر گرفته می‌شود. از این‌رو، به مطالعهٔ نقش شناختی زبان که ارتباط ساختارهای اطلاعاتی انسان با جهان خارج است، می‌پردازد چرا که تعامل با جهان به کمک ساختارهای اطلاعاتی ذهن امکان‌پذیر است. این گروه از زبان‌شناسان برآنند که زبان اطلاعات دریافتی از جهان را مقوله‌بندی می‌کند.

معنی‌شناسی شناختی نیز، «بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر مدل‌ها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد- و آن‌ها را ممکن می‌سازد- تأکید می‌کند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ٦١). در معنی‌شناسی شناختی، دانش زبانی، جدای از اندیشیدن و شناخت نیست بلکه خود بخشی از استعدادهای شناختی انسان محسوب می‌شود؛ استعدادهایی که برای انسان، امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌کند (صفوی، ۱۳۸۷: ٣٦٥). معنی‌شناسی شناختی با مطالعهٔ معنی «به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان، در درک معنی از طریق زبان است» (صفوی، ۱۳۸۲: ۲۸).

۲- نگرهٔ شناختی به استعاره

شناختیان، تأثیر استعاره‌ها و طرح‌واره‌های مفهومی‌را بر فرایندهای شناختی و شکل اندیشه‌های انسان نشان می‌دهند. مراد از استعاره کل صورت‌های مجازی زبان است. یعنی همهٔ اقسام تشبیه و استعاره و نماد و تمثیل. از این دیدگاه، سازوکار استعاره‌سازی ذهن، حاصل فرایند «انگاشتن» است و این در حقیقت نوعی از اندیشیدن، طرزی از دیدن و نوعی بینش است که ما چیزی را به منزلهٔ چیز دیگری می‌بینیم یا می‌انگاریم. پس

فرایند تفکر استعاری عبارت است از انگاشتن چیزی به جای چیز دیگر (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۳-۳۲۲)

جانسون و لیکاف، با بسط مفهوم استعاره، تمام جنبه‌های نظریهٔ سنتی را به شیوه‌ای منسجم و نظام‌یافته به چالش کشیدند (گیبز و همکاران،۱۹۹۷ :۷۲۳). آن‌ها نظرشان را در واکنش به چهار فرضیهٔ عمدهٔ کلاسیک بیان کردند که به ادعای آنان، مانع از درک طبیعت اندیشهٔ استعاری و ژرفای آن است. چهار فرضیه‌ای که پیشینهٔ آن در سنت غربی، به زمان ارسطو باز می‌گردد. به باور آنان، دیدگاه کلاسیک در چهار مورد زیر اشتباه می‌کند: ۱- همهٔ مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش غیرحقیقی زبان می‌داند. ۲- ماهیت استعاره را کلمه می‌داند. ۳- اساس استعاره را شباهت می‌داند. ٤- استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند نه شیوه‌ای که با ذهن و بدن ما شکل گرفته است (لیکاف وجانسون،۱۹۸۰ :۲٤٤).

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی‌به فرضیات فوق چنین پاسخ می‌دهد:۱-کانون استعاره در مفهوم است نه در کلمات. ۲-بنیان استعاره نه بر اساس شباهت که بر ارتباط قلمروهای متقاطع هم زمان در تجربهٔ انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است.۳- بخش عمدهٔ نظام مفهومی، استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. این مفاهیم به وسیلهٔ استعاره‌های چندگانه‌ای فهمیده می‌شوند که دارای مفهومی‌مستدل اند.٤-نظام مفهومی‌استعاره‌ها، اختیاری و دل‌بخواهی نیستند اگر چه بر اساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل‌دهی به استعاره‌ها مؤثر است (همان :۲٤٥).

لیکاف و جانسون، زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می‌دانند و نگرش جدیدشان نسبت به استعاره، تمام نظریات و رویکردها را نسبت به استعارهٔ سنتی زیر سؤال می‌برد.

به اعتقاد آن‌ها استعاره، به هر گونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر، اطلاق می‌شود. آن‌ها معتقدند نظام تصوری ذهن انسان، بر پایهٔ مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است. مفاهیمی‌که از تجربهٔ خود انسان ناشی می‌شوند. بر اساس این رویکرد،دیگر تجربیات انسان که به طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاری هستند. بنابراین صحبت کردن از حوزه‌های انتزاعی، مستلزم به کارگیری استعاره است. آن‌ها به این ترتیب، دیدگاه سنتی استعاره را رد می‌کنند و دیدگاه جدیدی ارائه می‌دهند که «به نظریهٔ معاصر استعاره» معروف است. دیدگاه جدیدی که لیکاف و جانسون دربارهٔ استعاره مطرح می‌کنند، همراه با یک الگوبرداری مبدأ-مقصد است. استعاره‌هایی که از این الگوبرداری بین حوزه‌ی مبدأ و مقصد ساخته می‌شوند، از طریق ساخت‌های مفهومی‌بنیادین پدید می‌آیند. یکی از این ساخت‌های بنیادین، طرح‌واره‌های تصویری هستند. بنابراین استعاره، گذاری است از حوزهٔ ملموس به حوزهٔ ناملموس؛ به عبارت دیگر، حوزهٔ مقصد از طریق حوزهٔ مبدأ فهمیده می‌شود زیرا که شباهت‌ها و یا مطابقت‌هایی میان این دو وجود دارد (معصومی‌و کردبچه، ۱۳۸۹: ۸٤).

به واقع لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) دریچهٔ جدیدی به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنان، حتی کلیت نظام مفهومی‌ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است، در ذات خود ماهیت استعاری دارد. (فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۱) بنابراین استعاره‌ها، نه‌تنها موجب افزایش وضوح و نیز درک بهتر اندیشه‌های ما هستند؛ بلکه حتی در مرحلهٔ عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافت‌های ما از جهان خارج را شکل می‌دهند. در تاریخ معرفت‌شناسی[۱۰] نیز، استعاره با مقوله‌بندی مفاهیم ارتباط تنگاتنگی دارد. از

۱۰- Epistemology

این‌رو از نظر لیکاف و جانسون، استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار می‌رود و به سایر ساخت‌های بنیادین همچون طرحواره‌های تصویری مربوط می‌شود (صفوی، ۱۳۸۷: ۳٦۷). بنابراین، «تنها زبان ادبی نیست که از استعاره بهره می‌برد بلکه همان‌طور که لیکاف و جانسون شواهد فراوانی به دست داده‌اند، بیشترین فهم ما از تجربهٔ روزانه بر پایهٔ استعاره ساخته می‌شود »(تیلر، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

از این رو می‌توان گفت، از دید شناختیان، استعاره، سازوکار شناختی است و نه زبانی؛ یعنی، آنچه در زبان ظاهر می‌شود، نمود و تجسم آن مکانیسم شناختی است. بنابراین نظام مفهومی، شالودهٔ شناخت و بیان ما از واقعیات روزمره را می‌سازد اگر بپذیریم که نظام‌های مفهومی‌ما عمدتاً استعاری‌اند، پذیرفته‌ایم که کردار و رفتار روزانه، نحوهٔ اندیشیدن و تجربه‌های ما، همگی، بنیادی استعاری دارند. ما در حالت عادی از این نظام آگاه نیستیم. در انجام امور جزیی روزانه و اندیشه‌ها و تفکرات، به گونه‌ای ناخودآگاه در درون آن نظام مفهومی‌می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. بنابراین سازوکار استعاری اندیشیدن، در ذهن و زندگی ما، یک اصل طبیعی و همیشگی است که در زندگی ذهنی ما به شکل خودآگاه و ناخودآگاه عمل می‌کند (لیکاف وجانسون،۱۹۸۰ :۲٤٤).

۲-۱- استعارهٔ مفهومی

همان‌گونه که گفته شد از منظر شناختی، استعاره، اساس زبان و سازندهٔ معنا و اندیشه است چرا که فرایندی است که به طور طبیعی در زبان رخ می‌دهد و تقویت کننده‌ی شالودهٔ تجربه است. ما با استعاره‌ها، عقاید و احساسات کوچک و بزرگ را از یک چیز به چیز دیگر انتقال می‌دهیم. زبان استعاری به ما امکان می‌دهد تا امور ذهنی را حسی کنیم و درباره مسائل انتزاعی، آسان‌تر فکر کنیم. شناختیان بر این باورند که آدمی‌به طور ناخودآگاه در پی یافتن ویژگی‌های مشترک در موضوعات ناهمگون است تا امور را

بر پایهٔ این اشتراک‌ها درک کند. آن‌ها این فرایند را استعارهٔ مفهومی‌می‌نامند. فراگیری و درک ما از زندگی و محیط وابسته به این فرایند است. در این دیدگاه، استعاره عبارت است از ادراک یک مفهوم از یک قلمرو در اموری از قلمرو مفهومی‌دیگر (همان : ۳۲۵). بنابراین از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، در استعاره، حوزهٔ مفهومی‌الف به منزلهٔ حوزهٔ مفهومی‌ب است بنابراین استعارهٔ مفهومی‌از دو حوزهٔ مفهومی‌تشکیل می‌شود که در آن یک حوزه، توسط حوزهٔ دیگر درک می‌شود. حوزهٔ مفهومی‌هر نوع سازمان ذهنی منسجم تجربه است. برای مثال، ما دانش سازمان یافتهٔ منسجمی‌از سفرهایی داریم که در درک زندگی به آن تکیه می‌دهیم (کوچس،۲۰۱۰ :٤).

لی[۱۱] می‌گوید: «انسان در عالم طبیعت به دنیا می‌آید، در آن رشد و تکامل می‌یابد. بنابراین همه چیز را در حیطه و قلمرو مکان درک می‌کند اما این مطلب به معنای این نیست که او نمی‌تواند اشیاء غیرمکانی را بفهمد؛ بلکه منظور این است که تنها الگویی که انسان با آن آشنایی دارد و تجربه‌هایش بر اساس آن شکل گرفته است الگویی است که بر روابط مکانی استوار است. در نتیجه او از راه گسترش و توسعهٔ این الگو می‌تواند اشیاء و امور غیرمکانی را درک کند (لی،۲۰۰۷ :۱۸).

می‌توان بر آن بود، سازه‌هایی مشخص در استعارهٔ مفهومی‌وجود دارد. استعارهٔ مفهومی‌در حقیقت فرایند فهم و تجربهٔ قلمرو الف است به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلق به قلمرو ب. بنابراین هر استعاره سه سازه دارد:

۱- قلمرو الف را هدف[۱۲] می‌نامند که عمدتاً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند (البته نسبت به قلمرو منبع انتزاعی‌ترند).

۲- قلمرو ب را مبدأ[۱۳] می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر و متعارف‌تر هستند.

---

[۱۱] D. Lee
[۱۲] target domain

۳- رابطه‌ی میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد که آن را نگاشت[۱۴] می‌نامند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲٦).

لیکاف در اصل استعاره را نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی‌تعریف می‌کند و از این رو، هر نگاشت را مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی‌و نه گزاره صرف می‌داند. به عبارت دیگر، بر خلاف آنچه که نظریهٔ کلاسیک استعاره مطرح می‌کند، این کلمات یا عبارات نیستند که استعاره را می‌سازند و اساس آن بر روابط مفهومی‌دو حوزهٔ مبدأ و مقصد استوار است. از این منظر، کار کلمات و عبارات بر انگیختن ذهن ما به برقراری ارتباطی است که در خلال آن، موضوعات و ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود (لیکاف،۱۹۹۳: ۱۸٦). از این رو، «درک یک استعارهٔ مفهومی، درک دستگاه نگاشت‌هایی است که برای یک جفت مبدأ و مقصد به کار می‌روند. چنین ایده‌ای از نگاشت بین مبدأ و مقصد برای بیان منطق قیاسی و استنتاجی استفاده می‌شود»(کوچس، ۲۰۱۰ :۱۱۸).

فرافکنی سامانه‌مندی عناصر یک حوزهٔ مفهومی‌به حوزهٔ دیگر، نه تنها شامل اشیاء و ویژگی‌های خاص آن حوزه می‌شود؛ بلکه ارتباط‌ها، رخدادها و طرح‌های آن حوزه را نیز شامل می‌شود. «به طور خلاصه استعارهٔ مفهومی‌مربوط است به نگاشت استنباط‌هایی از حوزهٔ هدف» (گرادی، ۲۰۰۷: ۱۹۱). بنابراین نگاشت، مفهوم اصلی در استعاره‌های مفهومی‌است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت دارد که میان برخی حوزه‌های مفهومی‌وجود دارد.

البته باید یاد آور شد، « نگاشت‌ها متناظرهای ثابتی نیستند، زیرا بنیادهای تجربی آن‌ها متفاوت است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر و حتی از گفتمانی به گفتمان دیگر فرق

[۱۳] Source domain
[۱۴] mapping

می‌کند. نگاه کنید به مفهوم تجلی در نظرگاه عارفان. تفاوت‌های سبک شخصی عارفان ناشی از تفاوت در نگاشت‌های آن‌ها از مفهوم تجلی است. در واقع قلمرو هدف (مفهوم تجلی) در نگاه همهٔ آن‌ها یکی است. اما قلمرو منبع متفاوت است. تفاوت در نگاشت‌ها، ناشی از تفاوت در تجربهٔ زیستی و پایه‌های تجربی تفکر استعاری هر شخص است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

بنابراین می‌توان گفت، نگاشت‌ها، همان قیاس‌ها هستند که به صورت گسترده، در قالب جملاتی خبری و اسنادی بیان می‌شوند و حوزه‌های مفاهیم را مطرح می‌کنند نه نمودهای آن‌ها را.

بر مبنای آنچه گفته شد، تفاوت‌های زبانی مبتنی بر جنسیت نیز، نمودار تفاوت در سازوکار شناختی نویسندگان است. به واقع تفاوت‌هایی که در زبان ظاهر می‌شود، نمود و تجسم مکانیسم شناختی است و چون بنیادهای تجربی زنان ومردان متفاوت است بنابراین زبان نیز متفاوت می‌شود. بنابراین ادعای ما در این پژوهش آن است که تفاوت نگارش زنانه یا به تعبیری زبان زنانه، ناشی از تفاوت در نگاشت های زنانه از مفاهیم مختلف هستی است. در واقع، اگر مفاهیم عام زندگی را قلمرو هدف در نظر بگیریم، این قلمرو منبع است که میان نویسندگان زن و مرد تفاوت ایجاد می‌کند و سبک نگارش خاص زنانه را رقم می‌زند. چرا که هر نگاشتی شبیه یک گزاره در ذهن شخص است که بر نگرش وی نسبت به هستی و پدیده‌ها سیطره دارد.

۲-۲- شاخه‌های طرح‌واره‌های تصویری

یکی از نظریه‌های بنیادین در معناشناسی، نظریهٔ طرح‌وارهٔ تصویری جانسون (۱۹۸۷) است. دیدگاه اصلی در نظریهٔ طرح‌وارهٔ تصویری این است که به دلیل حضور فیزیکی و فعالیت و حرکت ما در جهان خارج، از طریق بدن و محیط پیرامون‌مان تجربه‌هایی کسب

می‌کنیم که ما را در سازماندهی افکار و اندیشه‌هایمان در حوزه‌های انتزاعی یاری می‌دهند. به نظر جانسون تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی‌همان طرح‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٨). بنا به تعریف جانسون «طرح‌واره تصویری عبارت است از الگویی تکرار شونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربهٔ ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (یو،۱۹۸۸: ۲۳-۲٤).

لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند که طرح‌واره‌های تصویری، اساس تفکر انتزاعی را تشکیل می‌دهند. چرا که در نگاشت‌های استعاری، حوزهٔ مبدأ به حساب می‌آیند. «اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در این است که پایه و اساس عینی این نگاشت‌های استعاری را فراهم می‌کنند » (ایوانز، ۲۰۰٦: ۱۰۷).

جانسون (۱۹۸۷) طرح‌واره های تصویری را در سه گروه طرح‌وارهٔ حرکتی[۱۵]، طرح‌وارهٔ حجمی[۱٦] و طرح‌وارهٔ قدرتی[۱۷] طبقه‌بندی می‌کند.

۲-۲-۱ طرح‌وارهٔ حرکتی

طرح وارهٔ حرکتی، منعکس‌کننده‌ی تجربهٔ انسان از حرکت خود یا دیگر اشیاست. این حرکت یک نقطهٔ آغاز به نام مبدأ و یک نقطهٔ پایان به نام مقصد دارد. آن چه را بین این دو نقطه قرار می‌گیرد، مسیر می‌نامند.

طرح‌واره حرکتی (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱٤)

[۱۵] path shema
[۱٦] containment schema
[۱۷] Force schema

براساس اصول کاربردی این طرح‌واره »حرکت از نقطهٔ الف به نقطهٔ ب مستلزم عبور از تمام نقاطی است که در مسیر الف به ب هستند. نکته‌ی دیگر این که این مسیرها جهت دارند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است» (سعید، ٢٠١٣: ٣٦٩).

٢-٢-٢طرح‌واره‌های حجمی

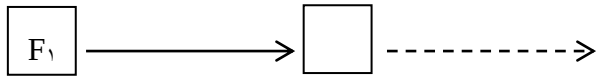
طرح‌واره‌های حجمی‌از نگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از قرار گرفتن در محیط‌های اتاق، تخت‌خواب و این گونه فضاها ناشی می‌شود. این طرح‌واره‌ها امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازی قرار گرفتن اشیا در درون یکدیگر ممکن می‌سازد (جانسون، ١٩٨٧: ٢٣).

این طرح‌واره بر دو اصل استوار است. «بر اساس طرح وارهٔ حجمی، اشیا یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوّم این است که اگر شیء الف در درون شیءِ ب قرار گیرد و شیءِ ب در درون شیءِ ج باشد آن‌گاه شیءِ الف در درون هر دو قرار دارد» (سعید، ٢٠١٣: ٣٦٧).

٢-٢-٣طرح‌واره‌های قدرتی

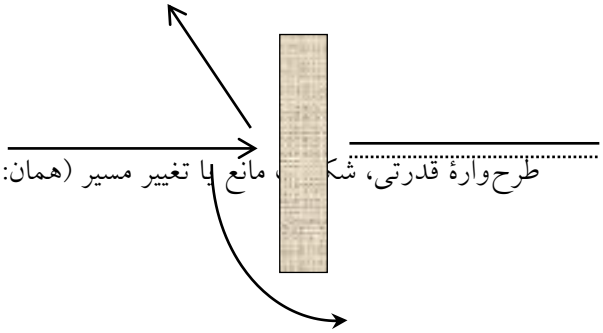
طرح‌واره‌های قدرتی، از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها تجارب انتزاعی، قابل درک می‌شوند (جانسون، ١٩٨٧: ٤٧). جانسون، حالت های مختلفی را در برخورد با موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست در مسیر حرکت مانعی پیش می‌آید که ادامهٔ حرکت را ناممکن می‌سازد.

وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد تیم رسید همگی مأیوس شده و دست از کار کشیدند.



طرح‌واره قدرتی، توقف حرکت (جانسون، ۱۹۸۷: ٤٧)

در دومین نوع طرح‌وارهٔ قدرتی، در مسیر حرکت سد به وجود آمده، مانع ادامه مسیر نمی‌شود. در این جا دو حالت پیش می‌آید یا می‌توان سد را شکست و مسیر مستقیم را ادامه داد یا با تغییر مسیر برای ادامه مسیر بدون برخورد مجدد با مانع، راه تازه‌ای یافت. بنابراین، سد به وجود آمده نمی‌تواند انسان را از ادامه مسیر بازدارد.



طرح‌وارهٔ قدرتی، شک[illegible] مانع یا تغییر مسیر (همان: ٤٧)

بحث :

۱-نمونه ای از طرح‌واره‌های حرکتی آثار وفی

در این بخش نمونه‌هایی از آثار وفی به عنوان شاهد آورده می‌شود تا کیفیت مقوله‌سازی و محسوس‌سازی مفاهیم انتزاعی در بخش طرح‌واره‌های حرکتی بازنموده شود. در این جا می‌توان با استعاره‌هایی مواجه شد که شناخت وفی را از دنیای پیرامونش ساختاربندی می‌کنند. از سوی دیگر از رهگذر شناخت برخی از این کلان طرح‌واره‌ها می‌توان سمت وسوی خرد استعاره‌های متن را نیز کاوید و دریافت که چرا زبان وفی جنسیتی است.

جدول ۱ طرحواره‌های حرکتی در آثار فریبا وفی

قلمرو هدف	قلمرو مبدأ	سال نشر	صفحه
امیر (شوهر)	پرنده مهاجر	۱۳۹۲	٦٩
عاشق شدن	سبزی خریدن	۱۳۸۹	٤٠
آینده	پیر زنی شبیه پاکت زرد ومچاله		
زندگی ترلان	مرداب	۱۳۸۲	٤
دنیا	دایره چرخان	۱۳۸۲	٨
ترلان	مسافر	۱۳۸۲	١١
مرگ	ترک کردن آرام چیزی از درون	۱۳۸۲	١١
غصه	حرکت چیزی از فرق سر، بیرون زدن از چشم با خراشیدن گلو و رفتن به درون دل	۱۳۸۲	١٢
صدای زاری	جریان برق	۱۳۹۲	٣٠
منیژه	مسافری که بلیت اش را گم کرده	۱۳۹۲	١٣٤
مهین	جوجه	۱۳۹۲	١٣٧
فیروزه	آدمک یخی	۱۳۸۲	٣٩
ملال رعنا وترلان	موجود ریز متحرک	۱۳۸۲	٧٢
قسمت	لاک پشت پیر	۱۳۸۲	١٤١
خیال	فیلم مستند ختم شونده به آژیر وقبرستان	۱۳۸٤	١٩

فریاد پدر	غرش	۱۳۸٤	۳۱
خندیدن	روشن شدن تدریجی موتور	۱۳۸٤	۳٤

با توجه به نمونه‌های ذکر شده از طرح‌واره‌های حرکتی آثار وفی، فرایندهای شناختی یک نویسندهٔ زن و شکل اندیشه های او به دست می‌آید. اگر بر روی همین نمونه‌ها تأمل کنیم او شوهر را به شکل پرنده‌ای مهاجر مقوله‌سازی می‌کند یا فریاد پدر را غرشی می‌داند. از سوی دیگر، نگاه کنید به بازنمایی یک نویسندهٔ زن از زنان پیرامون خود. او در رمان ترلان، زندگی ترلان را چون مرداب بازنمایی می‌کند که می‌تواند ترلان را آرام آرام در خود فرو کشد و نابود کند و یا خود ترلان را چون مسافری می‌بیند که برای نجات خود باید از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت کند. یا فیروزه را آدمک یخی بازنمایی می‌کند که آب‌شدنِ تدریجی، سرنوشتِ محتوم اوست.

اگر نیم نگاهی به جدول۱ بیندازیم، تعامل متفاوت ادراکی وفی را با محیطش می‌توانیم دریابیم. از دید وفی، شوهر پرنده مهاجر است. یعنی پابند کردن موجودی به نام شوهر به زندگی، غیر ممکن است. عشق، چیزی عادی مانند سبزی خریدن است. آینده، پیر زن زرد و مچاله‌ای است پس دلیلی برای با اشتیاق حرکت کردن به سوی آینده وجود ندارد. زندگی زن، مردابی بی حرکت است که بی‌تردید زن را در خود فرو می‌بلعد. دنیا موجودیتی متحرک ومتغیر دارد. هیچ چیز ثابت و قابل‌اعتنا نیست. زن برای نجات خود باید سفر کند. مرگ، حرکت‌کردن چیزی از درون است. شق دیگر این عبارت آن است که هر احساسی که از اعماق درونت به ناگزیر برون کشیده می‌شود چیزی شبیه مرگ است. غصه و صدای زاری، موجودیتی متحرک دارد وچون برق حرکت می‌کند و تأثیر می‌گذارد. زن، سردر گم است، زن نیازمند است. زن در حال ذوب

شدن است. ملال، موجود ریز متحرکی است که روح را آرام آرام می‌خورد. قسمت، لاک‌پشت پیری است که آهسته حرکت می‌کند و زندگی آدمی را به سرمنزل می‌رساند. خیال، فیلم متحرک هراس‌آوری است. فریاد مرد،غرشی ممتد است و ...

اگر تنها بر روی بازنمایی وفی از زن در رمان‌هایش بنگریم و طرح‌واره‌های حرکتی این مورد را مورد مطالعه قرار دهیم درمی‌یابیم که این استعاره‌ها تنها نقش زیبایی‌آفرینی ندارد، بلکه ابزاری شناختی برای پی‌بردن به جهان‌بینی و تفکر نویسنده است که بر روی زبان وگزینش‌های او آشکارا تأثیر می‌گذارد. حوزه‌های مبدأیی که وفی برای توصیف و بازنمایی زن و ادراکات زنان در آثارش استفاده کرده، به درستی نمایانگر نحوه شناخت و نوع تعامل وفی با محیط خویش است. حوزه‌های مبدأیی چون مرداب، شیءِ ذوب‌شونده، مسافری که بلیتش را گم کرده، آدمک یخی، جوجهٔ ضعیفی که سردرگم از این سو به آن سو در حرکت است، قطعاً سازندهٔ فکر و زبانی خاص برای نویسنده است. از سوی دیگر، ادراک مفاهیمی چون مرگ، ملال، غصه، خیال، آینده، عشق و... نیز تناسب ساختاری با شناخت و فکر نویسنده دارد. تأمل بر روی همین استعاره‌ها نشان می‌دهد که وفی تا چه میزان برای محسوس‌سازیِ مفاهیم انتزاعی و مقوله‌سازی آن‌ها مبتکر ونوآور است و از استعاره‌های قراردادی استفاده نمی‌کند.

-نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های حجمی‌آثار وفی

بیشترین نمود طرح‌واره‌های حجمی در آثار وفی در ارتباط با شخصیت‌های مرد و زن است و عجیب آن که علی رغم این که وفی، زن را قربانی نظام مردسالار می‌داند، با طرح‌واره‌های حجمی‌خود نشان می‌دهد که در یک ساختار مستبد وسرکوب‌گر، همه قربانی اند. به بازنمود مردان رمان‌های وفی در جدول ذیل نگاه کنید و آن را با نحوهٔ بازنمود زنان مقایسه کنید.

جدول۲ طرح‌واره‌های حجمی در آثار فریبا وفی

قلمرو هدف	قلمرو مبدأ	سال نشر	صفحه
شوهر	مبل توی خانه	۱۳۸۸	۲
شوهر	بخاری	۱۳۸۸	۲
شوهر	بشقاب	۱۳۸۸	۲
صادق	فیل افسرده	۱۳۸۹	۱۲٦
جاوید	زندانی	۱۳۸۹	۱۳۲
جاوید	درخت خشک	۱۳۸۹	۱٤۸
دایی	لاشه گوشتی گنده	۱۳۸۸	۳٤
عبو	مومیایی لاغر و خاک‌گرفته	۱۳۸۸	۳۸
عبو	تمساح	۱۳۸۸	٥
مراد	مترسک	۱۳۸۸	۱۲٦
حمیرا	بزغاله	۱۳۸۸	۸۰
حمیرا	گوسفند	۱۳۸۸	۷٤
دختر / پسر / زن	یابو	۱۳۸۸	۳۷
ماهرخ	گونی گندهٔ سیب‌زمینی	۱۳۸۸	۹٦
آذر	عروسک	۱۳۸۸	۱۲۰
حمیرا	دم	۱۳۸۸	۲۰
راوی	صندوقچه	۱۳۹۲	۲٦
راوی	تپاله	۱۳۹۲	۳٥
بیوک	مرغ خانگی	۱۳۸۲	۱۹۰
آبادانی	بودایی غمگین	۱۳۸۲	۱٥۳
مادر	آلت دست	۱۳۸۲	۱۷٥

ترلان/ دخترکرمانی	میمون های ساکت	١٣٨٢	١٨
ترلان ورعنا به لحاظ بلندی قامت	آدم درختی بی بار و بر	١٣٨٢	٩٢
زن	دلقک	١٣٨٢	٦
درون ترلان	چمدان خالی	١٣٨٢	١١
دلتنگی	توده قلنبه	١٣٨٢	٢
گذشته	زیر زمین، پستو	١٣٩٢	١٥
گذشته	جانوری روی کول	١٣٩٢	١٥
زن	صندوقچه	١٣٩٢	٢٦
زن	خرس قطبی	١٣٩٢	٣٧
زن چاق	بوفالو	١٣٩٢	١١٠
زن	کرگدن	١٣٩٢	١١٠
ارشد	میت	١٣٨٢	٤١
آبادانی	مجسمه	١٣٨٢	٥٥
آبادانی /ترلان	مترسک های سر جالیز	١٣٨٢	٦٥
ترلان	مرده	١٣٨٢	٦٧
ترلان	موش کور	١٣٨٢	١٠١
ترلان	کنده درخت	١٣٨٢	١٣٣
عروس	کلفت	١٣٨٢	١٠٦
سکوت	مخفی گاه	١٣٨٢	٢٧
عقل ومنطق	دود	١٣٨٩	٨
یلدا	لاک‌پشت	١٣٨٩	٩
فروغ	خرس	١٣٨٩	١٤
خانه	جنگل	١٣٨٩	١٤

غصه	معشوق	۱۳۸۹	۲۰
سینه فروغ	مشک دوغ	۱۳۸۹	۲۲
همراه شدن فکری شیوا با جاوید	آویزان شدن	۱۳۸۹	۳۷
شعله (راوی)	خر	۱۳۸۹	۳۷
امید	برق چشم حیوان در تاریکی	۱۳۸۹	۶۹
سرگردانی	زندگی در جنگلی بدون چادر	۱۳۸۹	۸۲
اعتقاد به چیزی	آویزان‌شدن از چیزی	۱۳۸۹	۸۳

نگاهی به طرح‌واره‌های حجمی آثار وفی نشان می‌دهد که مرد در درجهٔ نخست، چونان ابزاری است که در گوشه‌ای از خانه قرار گرفته والبته گهگاه به‌کار می‌آید. این موجود، بی‌تحرک چون مومیایی است، چون زندانیان است وموجودیتی زاید دارد، مترسک است و گاهی چون تمساح هراس‌آور است. بازنمود وفی به مدد طرح‌واره حجمی از زنان نیز این گونه است: چسبنده، پر راز و رمز، مرغ خانگی، ابزار و آلت دست، تماشاگر، دلقک، صندوقچه، بوفالو، خرس قطبی و کندهٔ درخت، موش کور، میت، خر و...

وفی به مدد طرح‌واره‌های حجمی خود در بازنمایی زنان و مردان رمان‌هایش، نخستین کاری که کرده، این است که زبان خود را از قید زبان سلسله مراتبی نظام مردسالارانه رهانیده است. در نظام شناختی وفی، مرد بر زن برتری ندارد. به مدد استعاره‌های شناختی وفی، می‌توان دریافت که او نه تنها زن، بلکه مرد را نیز، «دیگری[۱۸]» می‌بیند. «دیگری، مفهوم تعیین‌کننده ای در فرهنگ مردسالار است که در مقایسه با مرد،

[۱۸] other

زن را منفی، بی‌مصرف و ناهنجار تلقی می‌کند» (هام وگمبل،۱۳۸۲ :۳۱۶). وفی، با طرح‌واره‌های حجمیِ خود دست به یک شالوده‌شکنی در مفهوم دیگری می‌زند. او در آثارش نشان می‌دهد در جامعه‌ای که زنان، پست وبی‌مصرف و ناهنجار تلقی می‌شوند، راه رشد بر مردان آن جامعه نیز بسته می‌شود. او سلسله مراتب برساختهٔ جامعه را بر هم می‌زند و زبان نمادین مردانه را به مدد طرح‌واره‌های تصویری وارونه می‌کند و نشان می‌دهد هرچقدر مناسبات جامعه، زنان را به سمت ذلت پیش می‌برد، مردان جامعه نیز به همان میزان افول می‌کنند. بی‌تردید، نباید فراموش کرد که زنان ذلیل و توسری‌خور وآلت دست و دلقک و تماشاگر هرگز قادر نیستند فرزندان قدرتمند، پویا و توانمند پرورش دهند. بنابراین، طرح‌واره‌های حجمی وفی نشان می‌دهد، در جامعه‌ای که زنان سرکوب می‌شوند و ناگزیر تبدیل به موجوداتی منفعل و پذیرا می‌گردند تکلیف جامعه مردان نیز از پیش روشن می‌گردد. شاید بتوان گفت وفی در آثارش، بالاخص با طرح‌واره‌های حجمی به نوعی با «نرینهٔ کلام محوری» به تعبیر دریدا مبارزه می‌کند یعنی «همان روشی که مردسالاری به اندیشه و زبان خود شکل می‌دهد و معرّف دنیای روزمره است» (سیکسوز[۱۹]، ۱۹۸۱: ۳۸). وفی با ساز و کار شناختیِ خاصی که در آثارش به نمایش می‌گذارد به جای ایدئولوژی نرینهٔ کلام محور، نوعی نوشتار و زبان زنانه را جایگزین می‌کند و سلسله مراتب متعارف را بین زن و مرد می‌شکند.

-نمونه طرح‌واره‌های قدرتی

جدول ۳ طرح‌واره‌های قدرتی در آثار فریبا وفی

قلمرو هدف	قلمرو مبدأ	سال نشر	صفحه
امیر (شوهر)	جنگجو	۱۳۹۲	۶۰

[۱۹] H. Cixous

امیر (شوهر)	غول	۱۳۹۲	۱٤۰
امیر (شوهر)	قورباغهٔ در کمین نشسته	۱۳۸۸	۵۵
صادق	آتشفشان خاموش	۱۳۸۹	۳۷
جاوید	بازجو	۱۳۸۹	۱۰
عمو قدیر	دربان پیر	۱۳۹۲	۳٤
ساق عبو	گیوتین عضلانی	۱۳۸۸	۱۰
پدر	دشمن	۱۳۸۲	٦
دنیا	دایرهٔ خاکی سخت و فشرده	۱۳۸۲	۸
تنهایی و سرخوردگی	هوو	۱۳۸۲	۱٦
سکوت	لباس پشمی تنگ درهوای گرم	۱۳۸۲	۲۸
زن	سنگ راه	۱۳۹۲	۳۷
مرد	سر خر	۱۳۹۲	۱۲۲
دنیا	آدم پیر اخمو	۱۳۹۲	
سکوت	توقف	۱۳۸۲	۱۵۳
عقل	قانون حفاظت از محیط زیست	۱۳۸٤	۱۱
خودت (زن)	یک پارچه آتش	۱۳۸٤	۱۹
مادر مهرداد	ماسک خشک از هم پاشنده	۱۳۸٤	
فردا	حوض خالی از آب با لکه‌های زشت بر دیواره‌هایش	۱۳۸٤	٤۸
بعد از مهرداد (جدایی)	سرما	۱۳۸٤	۵٤

گذشته	کابوس	۱۳۸٤	٦۰
فکرها	دسته زنبوری که هجوم می‌آورند	۱۳۸٤	٦۲

بخش بزرگی از نگرهٔ سلطهٔ جنس مذکر که در آثار وفی جاری و ساری است از خلال همین طرح‌واره‌های قدرتی قابل استخراج است. رفتار قدرت‌نمایانهٔ مردان از طریق اعمال خشونت جسمانی، روانی، لفظی دربسیاری مواقع از رهگذر طرح‌واره‌های قدرتی به نمایش گذاشته شده است. نگاه کنید به جنگجو، قورباغهٔ در کمین نشسته و...

از سوی دیگر، بازنمود وفی از غیرشدگی زنان نیز قابل تأمل است. او زن را سنگ راه می‌بیند و از آن جا که سنگ راه را باید به سویی افکند، مفهوم حاشیه‌ای شدن یا بیرونی‌شدن زنان را به نمایش می‌گذارد. در واقع، بازنمود وفی از زن و مرد آن است که در جوامعی که سلطه مذکر حاکم است، زن به دلیل جنسیت از مرکز طرد می‌شود. از سوی دیگر، باید به موانع زندگی یک زن در آثار وفی نیز تأمل کرد. از دید او، گرفتار و مستأصل ماندن در برابر انبوه فکرها، در برابرگذشته‌ها، در برابر فرداهای نیامده ، در برابر جدایی‌های خواسته و ناخواسته، در برابر سکوت‌های تحمیل‌شده، در برابر تنهایی‌ها وسرخوردگی‌ها ،از جمله موانع بزرگ رشد وتکامل زن هستند.البته محسوس وملموس کردن همه این مفاهیم به شیوه‌ای کاملاً نو و دور از قراردادهای پیشین ادبی – زبانی در آثار وفی انجام گرفته است.

نتیجه‌گیری

طرح‌واره‌های تصویری فریبا وفی در آثارش، اساس نوشتار، معنا و اندیشهٔ زنانهٔ اوست که به نوعی تقویت کنندهٔ شالودهٔ تجربیات زنانهٔ او به حساب می‌آید. استعاره‌های شناختی آثار وفی، ابزاری برای تزئین کلام نیست بلکه نویسندهٔ هوشمندی چون او نشان

می‌دهد چگونه می‌توان با استعاری اندیشیدن و زیستن با استعاره‌ها، گفتمانی خاص، نزدیک‌تر با تن، عواطف و ناشناخته ها یعنی همهٔ آن چیزهایی که قراردادهای اجتماعی سرکوب می‌کنند آفرید. وفی به مدد استعاره‌های شناختی، نمود عینی مکانیسم شناختی یک زن را به نمایش گذاشته است و از این رهگذر می‌توان با سرکوب شده‌ها، رازها و ناگفته‌های زنان آشنا شد. می‌توان بر این باور بود که با کشف استعاره‌های شناختی وفی، راحت‌تر می‌توان به نحوهٔ خلق یک زبان جدید توسط یک نویسندهٔ زن پی برد چرا که کشف نظام مفهومی یک نویسنده، ما را به سوی شالوده شناخت و بیان از واقعیات روزمره رهنمون می‌کند؛ شناختی که قطعاً با توجه به زیست جهان و جنسیت‌اش پرورش یافته است.

منابع و مآخذ

۱- تیلر،جان رابرت،(۱۳۸۳)بسط مقوله مجاز واستعاره،ترجمه: مریم صابری پور نوری فام،استعاره مبنای تفکر و زیبایی آفرینی،به کوشش: فرهاد ساسانی،تهران،سوره مهر

۲- صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی، نامه فرهنگستان، دوره ٦، شماره ۱، (پیاپی ۲۱)، ٦۵-۸۵

۳- صفوی، کوروش،(۱۳۸۷)، درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ سوم، تهران، سوره مهر.

٤- فتوحی، محمود،(۱۳۹۰)، سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، انتشارات سخن.

۵- فیاضی،مریم سادات ودیگران (۱۳۸۷)خاستگاه استعاری افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی شناسان شناختی،نشریه ادب پژوهی،شماره ٦ صص۸۷ -۱۰۹

٦- قاسم‌زاده، حبیب‌اله(۱۳۷۹) استعاره و شناخت، تهران، فرهنگستان.

۷- گلفام، ارسلان، یوسفی‌راد، فاطمه،(۱۳۸۱)، زبان‌شناسی شناختی و استعاره، مجله تازه‌های علوم‌شناختی، سال چهارم، شماره سوم، صص ٦٤-۵۹

۸- لیکاف، جورج،(۱۳۸۲) نظریه معاصر استعاره، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیباآفرینی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر.

۹- معصومی، علی، کردبچه، مریم (۱۳۸۹)استعاره هستی شناسی در دست نوشته کودکان،پازند،سال ٦،شماره ۲۲ و۲۳،صص ۷۹-۹۷

۱۰- وفی، فریبا، (۱۳۸۹)، ماه کامل می‌شود. تهران، نشر مرکز.

۱۱- ---، ---، (۱۳۸۸) رازی در کوچه ها، تهران، نشر مرکز.

۱۲- ---، ---، (۱۳۹۲). «پرنده ی من»، تهران: نشر مرکز، چاپ پانزدهم.

۱۳- ---، ---، (۱۳۸۲)ترلان،تهران،نشر مرکز.

۱٤- ---، ---، (۱۳۸۹)رویای تبت، تهران.

۱۵- هاشمی، زهره،(۱۳۸۹) نظریه استعاره‌ی مفهومی‌از دیدگاه لیکاف و جانسون، ادب‌پژوهی، شماره ۱۲، تابستان ۸۹، صفحات ۱٤۰-۱۱۹

۱٦- هام،مگی وسارا گمبل (۱۳۸۲)فرهنگ نظریه های فمنیستی،ترجمه: فیروزه مهاجر ودیگران،تهران،توسعه

۱۷- هاوکس، ترنس(۱۳۷۷) استعاره، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

۱۸- Cixous, H. (۱۹۸۱) castration or decapitation, pluto, London

۱۹- Evans, V and Green, M (۲۰۰٦) Cognitive Linguistic: An introduction. Edinburgh university press

٢٠- Gibbs & Steen, (١٩٩٧) Metaphor in cognitive Linguistics, selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference, Amsterdam, John Benjamin

٢١- Johnson, M, (١٩٨٧), The body in the mind: The bodily Basis of meaning, Reason and Imagination, Chicago: Chicago university press

٢٢- Kovecses, Z (٢٠١٠), Metaphor, A practical Introduction, New York, oxford university press

٢٣- Lakoff, G and Johnson (١٩٨٠) the Metaphors we live by, university of Chicago press.

٢٤- Lakoff, G, (١٩٩٣) the contemporary theory of metaphor, Newyork

٢٥- Lee, David, (٢٠٠٧), cognitive linguistics, New York, oxford university press

٢٦- Loebner, S, (٢٠٠٢), understanding semantics, first edition, Rutledge

٢٧- O'Grady, J. E, (٢٠٠٧), Metaphor, the oxford Hand book of cognitive Linguistics. Oxford, oxford university press, s ١٨٨-٢١٣

٢٨- Saeed, J.I, (٢٠١٣), Semantics, Oxford, Black well

٢٩- Yu, N, (١٩٩٨), the contemporary theory of metaphor. Amsterdam: John Benjamin B.V.