فلسفه تحلیلی، شماره چهل، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ص۴۹-۷۲

تحلیل استعاره‌ی قطار در رمان *آنا کارنینا* بر مبنای الگوی استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون [۱]

پریسا چنگیزی

دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حسینعلی نوذری[۲]

استادیار گروه علوم سیاسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران

چکیده

فیلسوفان و تاریخ‌نگاران علم برای هر قرن از تاریخ علم قائل به وجود استعاره‌ای خاص هستند. در این میان قرن نوزدهم ذیل استعاره‌ی قطار که تجسد ماشین بخار است، قرار دارد. از طرف دیگر و به‌طور هم‌زمان استعاره‌ی قطار در ادبیات قرن نوزدهم نقشی تعیین‌کننده پیدا می‌کند و به یکی از عواملی تبدیل می‌شود که پیرنگ داستان بر مبنای آن شکل می‌گیرد. لذا در قرن نوزدهم استعاره‌ی قطار که شکل ملموسی از ماشین بخار برای عموم است همه‌جا را فراگرفت و در ادبیات قرن نوزدهم نقشی تعیین‌کننده پیدا کرد. در این مقاله پس از معرفی استعاره‌ی قطار، به‌عنوان استعاره‌ی غالب در علم و ادبیات قرن نوزدهم، با اتخاذ راهبرد تحلیل مضمون[۳]، استعاره‌ی مذکور در رمان آنا کارنینا بر مبنای نظریه‌ی استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون تحلیل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: استعاره‌ی قطار، آنا کارنینا، قرن نوزدهم، استعاره‌های مفهومی، لیکاف و جانسون.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۹/۳۰؛ تاریخ تصویب: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰

۲. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): hoseinalinozari96@gmail.com

3. Theme

مقدمه

قطار مظهر پیشرفت و سمبل قرن نوزدهم است. قرن نوزدهم از جنبه‌های فراوانی قرنی برجسته و اثرگذار است که پیشرفت‌های سریع علم، تحولات عمیق سیاسی و فکری و فرهنگی، شکوفایی ادبیات و انواع نظریه‌های فلسفی از آن زمره‌اند. علی‌رغم تخصصی‌شدن حوزه‌ها و رشته‌های مختلف و نیز استقلال قوا که جزو مضامین مدرنتیه است، در این قرن شاهد تأثیرگذاری و تأثیرپذیری عوامل گوناگون و به ظاهر مجزا از هم هستیم. یعنی تأثیرات فرهنگی و سیاسی و اجتماعی بر حوزه‌هایی که در بدو امر کاملاً ابژکتیو به نظر می‌رسیدند. یکی از نمونه‌های بارز آن مطالعاتی است که در زمینه‌ی استعاره صورت گرفته است. استعاره که تا مدت‌های طولانی صناعتی ادبی محسوب می‌شد توانست به کمک اندیشمندان و نظریه‌پردازان در حوزه‌های علم و شناخت‌شناسی و روان‌شناسی وارد شود.[1] مضافاً این‌که پدیده‌ای مانند قطار که محصول علم و تکنولوژی است توانست جهان‌بینی، سنت‌ها، آیین و شیوه‌های زندگی فردی و اجتماعی انسان‌ها را تغییر دهد. اثرگذاری و اهمیت آن باعث شد بسیاری از نویسندگان قرن نوزدهم از آن به نحوی استعاری برای بیان اندیشه و داستان خود استفاده کنند. خیل عظیمی از مردم در قطارها در مسیری واحد سفر می‌کردند، هرکدام دارای نیات و اهداف و روحیات مختلف اما در یک مکان و در قطاری واحد. قطار نماینده‌ی جامعه توده‌ای و پیدایش آن نقطه‌ی آغاز حرکت از فئودالیسم به سرمایه‌داری تلقی شد. مناطق دورافتاده‌ای که سالیان سال با هم ارتباط نداشتند با پیدایی راه‌آهن به هم ربط پیدا کردند و پیامد آن تداخل و ترکیب و اضمحلال تدریجی قوانین، آداب و شیوه‌های سنتی چه در تولید و چه در مفاهیم اخلاقی بود. تغییراتی از این دست نیازمند اصول مشروعیت‌زای نوینی بودند. هم‌شکل‌سازی در حوزه کار و تولید و مصرف و آموزش همگانی و سراسری با اعزام معلم‌ها به مناطق دورافتاده، حرکت دسته‌های کشاورزان به سمت کارخانه و ایجاد طبقه اجتماعی جدید،

1. Freeman, M., *Railways and Victorian Imagination*, New Haven, Yale Up, 1999, p.113.

در نهایت یکسان‌سازی قوانین، مشارکت در تصمیمات سیاسی، عدالت اجتماعی و آزادی بیان، یعنی اصول دموکراسی را، الزام‌آور کرد.[۱] استفاده از استعاره‌های مفهومی و رویکرد پیکره‌ای استعاره‌ها در سال‌های اخیر میان محققان و دانشجویان حوزه‌های زبان‌شناسی و ادبیات تطبیقی طرفدارن زیادی پیدا کرده است. بنابراین یکی از حوزه‌های پژوهشی در نقد ادبی طی سالیان پیش رو نقد و بررسی استعاره‌های شناختی به کار رفته در کارهای سترگ ادبی است.[۲]

آثار ادبی نمایشگر خصایص و دغدغه‌های جامعه و چه‌بسا عصری هستند که در آن خلق می‌شوند. یکی از ویژگی‌های ادبیات قرن نوزدهم پیداش قطار در رمان‌های این دوره است. پرسشی که در ارتباط با استعاره‌ی قطار، و تمامی استعاره‌ها، مطرح می‌شود این است که استعاره در زمانه‌ی خود چه نقشی ایفا می‌کند و چگونه توانسته است از حوزه‌ی ادبیات وارد سایر حوزه‌های تحقیقی و علمی شود تا بتوان با آن به پرسش‌های پیش‌آمده پاسخ داد. لیکاف و جانسون دو متفکر و محقق در حوزه‌ی زبان‌شناسی و استعاره بودند که به لایه‌های وجودی، ساختاری و جهت‌گیری‌های استعاره‌ها توجه کردند و استعاره را در بطن دوران مورد واکاوی قرار دادند. مسئله‌ی اصلی این پژوهش علت و معنای وجود استعاره‌ی قطار در رمان آناکارنیناست تا هم با معنا، علت وجودی و کارکرد

1. Daly, N., *Literature, Technology and Modernity*, NewYork, Cambridge UP, 2004, p.75.

۲. در این میان می‌توان به «تحلیل شناختی استعاره‌های مفهومی در کتاب کافی، بر مبنای الگوی لیکاف و جانسون» نوشته‌ی فرشته دارابی و همکاران؛ «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف» نوشته خادم زاده و سعیدی مهر؛ «بررسی کاربرد نظریه استعاره‌های مفهومی در تعیین سبک نوشتار زنانه: مطالعه‌ی موردی چهار رمان سووشون، پرنده من، دالان بهشت و ای کاش گل سرخ نبود»، نوشته اسدی و همکاران؛ «تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج‌البلاغه (رویکرد زبان‌شناسی شناختی)»، نوشته نورمحمدی و همکاران؛ «استعاره‌های مفهومی زمان در زبان فارسی»، نوشته رئیسی و همکاران؛ «استعاره‌های مفهومی شادی در زبان فارسی: یک تحلیل پیکره‌مدار»، نوشته زورورز و همکاران؛ اشاره کرد.

این استعاره آشنایی حاصل شود و هم نقش و اهمیت استعاره در سایر حوزه‌های شناختی و عملی انسان مدرن روشن شود. این مقاله با استفاده از راهبرد تحلیل مضمون به مطالعه‌ی موردی یکی از برجسته‌ترین آثار ادبیات قرن نوزدهم، آنا کارنینا، پرداخته و مضمون استعاره‌ی قطار را بر اساس نظریه‌ی لیکاف و جانسون تقسیم‌بندی و تفسیر کرده است. ماهیت مضمون در متن تفسیری است و آن‌چه در متن آمده است تعبیر و تفسیر شده است. نقش مضمون در تحلیل بدین صورت است که مضامین کلیدی را حول یک محور مشترک گرد هم می‌آورد. موقعیت مضمون در متون هم به نحوی است که جایگاه و ارتباط آن با سایر مضامین مشخص است.

۱. مبانی نظری یا چارچوب مفهومی

الگوی استعاره‌های مفهومی[1] لیکاف و جانسون

استعاره در نظر بسیاری از مردم وسیله‌ای برای انتقال تخیل شاعرانه، قدرت بلاغی و موضوع زبان غیرعادی است و نه زبان روزمره. به علاوه آن را غالباً موضوع کلام می‌دانند و نه اندیشه یا عمل. به همین دلیل بسیاری از مردم معتقدند می‌توان بدون استعاره فکر کرد. اما حقیقت این است که استعاره در زندگی روزمره انسان نفوذ می‌کند و تنها به حوزه‌ی زبان تعلق ندارد بلکه به حوزه‌ی فکر و عمل نیز متعلق است. نظام مفهومی ما، نحوه‌ای که ما فکر و عمل می‌کنیم، در ذات خود بنیاداً استعاری است. مفاهیمی که بر تفکر ما حکومت می‌کنند تنها مسائل عقل نیستند، یعنی فکر ما تنها از مفاهیم عقلانی استفاده نمی‌کند، مفاهیم ما آن‌چه را که درک می‌کنیم، تعامل ما با جهان و انسان‌ها را می‌سازند. نظام مفهومی ما در تعریف واقعیات روزانه نقش مهمی ایفا می‌کند و این کار را به کمک استعاره انجام می‌دهد. زیرا شیوه‌ای که تفکر می‌کنیم، آن‌چه تجربه می‌کنیم و هرکاری که در زندگی روزمره انجام می‌دهیم تا حد زیادی استعاری است. جورج

1. Conceptual metaphor

لیکاف[1] و مارک جانسون[2] در کتابی با عنوان استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم نقش استعاره در زندگی فکری و عملی انسان و جایگاه فرهنگی و اجتماعی آن را بررسی کردند. مطالعه در مورد استعاره‌ی مفهومی با انتشار این کتاب شکل جدیدی به خود گرفت. در این کتاب تمام بنیان درک سنتی از مفهوم استعاره به پرسش کشیده و این نتیجه حاصل می‌شود که استعاره صرفاً در قالب واژه‌ها بازنمود ندارد و تنها به مقوله‌ی ادبیات محدود نمی‌شود بلکه جزء ویژگی‌های نظام مفهومی ذهن آدمی است. استعاره منجر به درک عمیق‌تر جهان و پدیده‌های آن می‌شود.[3] به عقیده‌ی لیکاف و جانسون در سنت تفکر غربی چهار نوع اشتباه در خصوص استعاره وجود داشته است: اول، استعاره را درباره‌ی واژه‌ها می‌دانستند و نه مفاهیم. دوم، استعاره را به پیروی از ارسطو مبتنی بر تشابه قلمداد می‌کردند. سوم، معتقد بودند مفاهیم نمی‌توانند معنای استعاری داشته باشند و معنای آن‌ها تحت‌الفظی است. چهارم، اندیشه‌ی استعاری نمی‌تواند تحت شرایط بیولوژیک و جسمانی قرار داشته باشد. لیکاف و جانسون در برابر این تفکر موضع‌گیری و بیان کردند استعاره در مفهوم وجود دارد، مبتنی بر تشابه نیست بلکه برگرفته از تجربیات ماست، مفاهیم علمی و انتزاعی را نیز ذهن از طریق استعاره می‌فهمد و درنهایت این‌که استعاره تحت تأثیر تجربه‌ی زیسته‌ی ما و تعامل بدنی ما با محیط ایجاد می‌شود.[4]

به‌زعم آنان مفاهیم حاکم بر اندیشه‌ی ما فقط موضوعات فکری را دربرنمی‌گیرد بلکه اعمال روزانه‌ی ما را نیز در خود دارد. ساختار ادراک ما، نحوه‌ی تعامل ما با جهان و سایر انسان‌ها را همین مفاهیم تشکیل می‌دهند. این نظام مفهومی چیزی نیست که انسان در حالت عادی به آن آگاه باشد. درحقیقت انسان به صورت ناخودآگاه در امتداد خطوط

1. George Lakoff
2. Mark Johnson

۳. صفوی، کوروش، درآمدی بر معناشناسی، تهران، سوره مهر، ۱۳۹۷ش، ص۱۱۹.

٤. خادم زاده، وحید و محمد سعیدی مهر، «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف»، دوفصلنامه فلسفی شناخت، دوره۷، شماره۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ص۱۰.

خاصی می‌اندیشد و عمل می‌کند. بخش اعظم این نظام مفهومی از ماهیتی استعاری برخوردار است. آن‌ها این استعاره‌ها را استعاره‌های مفهومی نامیدند. استعاره‌ی مفهومی فهم و تجربه‌ی چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است. در این بین رابطه‌ای شکل می‌گیرد که دارای قلمرو مبدأ[1]، که شامل مفاهیم متعارف‌تر و عینی‌تر، و مقصد[2]، که شامل مفاهیم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر، است. در هر استعاره دو قلمرو مبدأ و مقصد وجود دارد. حوزه‌ی مبدأ قلمروی واژگانی و حوزه‌ی مقصد قلمروی معنای استعاری یا مفهوم‌سازی استعاری است. قلمروی مبدأ غالباً مفهومی ملموس است که با تجارب مادی انسان ارتباط دارد و در نتیجه به آسانی درک می‌شود. قلمرو مقصد غالباً مفهومی انتزاعی و درک آن دشوارتر است. در فرآیند تفکر استعاری مفهوم ملموس قلمرو مبدأ به ما کمک می‌کند تا به درک بهتر و روشن‌تر مفهوم انتزاعی قلمرو مقصد درست پیدا کنیم. استعاره‌ی مفهومی در اصل فهم و تجربه‌ی یک حوزه‌ی مفهومی بر اساس حوزه دیگر است. هریک از این حوزه‌ها مجموعه‌ی منسجمی از تجربیات است.[3] آن‌چه در استعاره‌ی مفهومی روی می‌دهد نگاشت[4] دو حوزه است. نگاشت مهم‌ترین رکن در ساختار استعاره است. نگاشت مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند میان مبدأ و مقصد هستند که عناصر حوزه‌ی مبدأ را بر حوزه‌ی مقصد منطبق می‌کند: «خشم او به جوش آمد»؛ خشم مایعی تصور می‌شود که در حال جوش آمدن است. جوشش در قلمروی مایعات مبدأ و خشم حوزه‌ی مقصد است.[5] به عبارت دیگر استعاره‌ی مفهومی عبارت است از نگاشت نظام‌مند میان حوزه‌های مفهومی، آن حوزه‌ای از تجربه که ملموس‌تر و

1. Source domain
2. Target domain
۳. کوچش، زولتان، نظریه‌ی معاصر استعاره، با همکاری گروهی از مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، چ۲، سوره‌ی مهر، تهران، ۱۳۹۰ش، ص۱۵.
4. Mapping
۵. لیکاف، جورج و مارک جانسون، استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران، نشر علم، ۱۳۸۴ش.

عینی‌تر است مبداء نام دارد که بر روی حوزه‌ی انتزاعی‌تر قرار می‌گیرد یا نگاشت می‌شود. مثلاً در استعاره‌ی «عشق سفر است»، مبداء سفر و مقصد عشق است.[۱] تجسم[۲] مفهومی با اهمیت در نظریه معناشناسی شناختی و نظریه‌ی معاصر استعاره است. بر طبق این مفهوم معنا بر اساس تجربه، علی‌الخصوص تجربه‌ی انسان از ساختار بدنی‌اش تولید می‌شود. شناخت انسان تجسدی است و تجربه‌ی بدنی در معنابخشی، استدلال و ادراک نقش اساسی دارد. برخی کاربردهای استعاری در زبان مانند این‌که «روحم از شادی پرواز کرد» یا «برخاک سیاه نشست» نشان‌دهنده‌ی این است که آن‌چه خوب است در بالا و آن‌چه که بد در پایین قرار دارد (نسبت به وضعیت بدن انسان).

از طرف دیگر انسان موضوعات فاقد ساختار و انتزاعی را توسط موضوعات تجسم‌یافته و عینی‌تر می‌شناسد. ازاین‌رو استعاره در علم زبان‌شناسی خاص شعر و ادبیات نیست بلکه فرآیندی شناختی است که در ذهن تمام انسان‌ها روی می‌دهد. استعاره به ما کمک می‌کند استدلال و استنتاج یک قلمروی مفهومی را در قلمرو مفهومی دیگر به‌کار بریم. علاوه بر این در استعاره‌پردازی شناختی با دو فرآیند برجسته‌سازی[۳] و پنهان‌سازی[۴] سرو کار داریم زیرا در استعاره تنها یک جنبه‌ی خاص از موضوع مورد تأکید بیشتر گوینده است و بنابراین همان جنبه را برجسته می‌کند و جنبه‌های دیگر پنهان می‌شود. لذا مفاهیم استعاری درکی نسبی به ما می‌دهند و نه مطلق.[۵]

لیکاف و جانسون استعاره‌ها را به سه دسته‌ی استعاره‌های جهتی[۶]، استعاره‌های

---

۱. هاشمی، زهره، «نظریه استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب پژوهی، ش۱۲، ۱۳۸۹ش، ص۲۵.

2. Envisinment
3. Highlighting
4. Hiding

۵. لیکاف و جانسون، استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، ص۲۷.

6. Orientation metaphor

ساختاری[1] و استعاره‌های هستی‌شناسانه[2] تقسیم کردند.

– استعاره‌های جهتی، استعاره‌هایی هستند که در آن‌ها مفاهیم بر اساس جهت‌گیری فضایی مانند بالا، پایین، عقب، جلو و غیره نظام‌بندی می‌شوند. استعاره‌هایی که با جهت‌ها سروکار دارند در زندگی روزمره بسیار تأثیرگذارند. در این استعاره‌ها غالباً بر اساس نحوه‌ی ایستادن و فیزیک انسان بالا و جلو به صورت نقاط ارزش‌گذاری‌شده درآمده‌اند. سر انسان به‌منزله‌ی بالا و برتر و جلو به‌منزله‌ی پیشرفت و آینده است. خوشحالی بالا است و غم پایین. این استعاره‌ها که لیکاف از آن‌ها تحت عنوان «بیشتر بالاست»، «آینده بالاست»، نام می‌برد، استعاره‌هایی هستند که خط مشی جوامع سرمایه‌داری پیشرفته را تعیین می‌کنند. در این جوامع پیشرفت یعنی بیشتر را خواستن، آینده بستر رفاه و خوشبختی بیشتر است، گذشته کهنه و فرسوده و ناکارآمد است. بیشتر غالباً بهتر است: درآمد بیشتر، مصرف بیشتر، خواست بیشتر... این استعاره‌ها توصیف نحوه‌ی زندگی انسان در جوامع سرمایه‌داری است. طبیعی است در چنین جوامعی گذشته و سنت به‌عنوان نماد عقب‌افتادگی نفی می‌شود، امساک و کمتر خواستن کاری نکوهیده و در ضدیت با اهداف کلی جامعه تلقی می‌شود. اما می‌توان جوامعی را نیز تصور کرد که در آن استعاره‌های مذکور نقش ندارند در برابر «بیشتر بالاست»، «آینده بالاست»، «کمتر بالاست» و «گذشته بالاست» قرار دارد. در این جوامع بدبینی به آینده وجود دارد و از سنت پیروی می‌شود.[3]

– استعاره‌های ساختاری ساختار و بنیان یک فرهنگ را تشکیل می‌دهند. لیکاف و جانسون برای توضیح این نوع از استعاره به بررسی استعاره‌ی «مباحثه جنگ است» و نقش آن در گفتمان و مباحثه می‌پردازند. بسیاری از واژه‌هایی که برای بیان فرآیند گفتمان

1. Structural metaphor
2. Ontological metaphor
3. Lakoff, G. and Johnsen, M., *Metaphors We Live By*, London, The University of Chicago, 2003, p.96.

و مباحثه به‌کار می‌بریم برگرفته از مفهوم جنگ است. به‌عنوان مثال از نظر خود دفاع کردن، حمله‌ی رقیب را دفع کردن، بر رقیب غلبه کردن، تسلیم شدن، باختن، بردن و غیره. تمام این واژه‌ها نشان می‌دهند که در فرهنگ غربی، که مؤلف به آن پرداخته است، استدلال و مباحثه بر اساس استعاره‌ی جنگ قرار دارد. فرد در مباحثه تاکتیک می‌پذیرد، حمله می‌کند، شبیخون می‌زند، شکست می‌خورد و اصطلاحاتی از این قبیل. حال اگر فرهنگی را تصور کنیم که در آن مباحثه بر اساس استعاره‌ی جنگ بنا نشده باشد، آن‌گاه این واژه‌ها در آن جایی ندارند. فرض کنیم مباحثه به‌منزله‌ی نوعی پرفورمنس یا اجرا مطرح باشد که افراد در آن مشارکت دارند تا مسئله‌ای را به نتیجه برسانند. در این‌جا افراد رقیب هم نیستند بلکه شریک و همراه هستند. در این حالت برد و باخت، حمله و دفاع بی‌معنی است و احتمالاً اصطلاحاتی چون تعادل، هارمونی، هماهنگی در آن اهمیت دارد. در چنین فرهنگی مردم معنای متفاوتی از مباحثه دارند و آن را دگرگونه تجربه می‌کنند. برای فهمیدن این‌که تا چه اندازه مفاهیم استعاری در زندگی روزمره ایفای نقش می‌کنند، مؤلف استعاره‌ی «زمان پول است» را در فرهنگ غرب بررسی می‌کند. این استعاره کل ساختار اقتصادی و فرهنگی غرب را در خود دارد و متناسب است با روح سرمایه‌داری.[1] زمان مانند بسیاری از چیزها در جامعه‌ی سرمایه‌داری پیشرفته به کالا تبدیل و ارزش‌گذاری می‌شود. ارزش کار نیز با زمان سنجیده می‌شود. بسیاری از تکنولوژی‌ها در راستای کم‌کردن زمان و سرعت بخشیدن به کارها ایجاد می‌شود. نفوذ استعاره‌ی «زمان پول است» در اصطلاحاتی چون ذخیره کردن زمان، هدر دادن زمان، سرمایه‌گذاری زمان، زمان خریدن، حفظ زمان، ارزش زمان و غیره مشهود است. وقتی چیزی تحت استعاره‌ی خاصی فهمیده می‌شود سایر جنبه‌های آن نادیده گرفته می‌شود. یعنی استعاره مستلزم برجسته کردن و محدود کردن توأمان است. مثلاً وقتی گفت‌وگو و مباحثه را جنگ در نظر می‌گیرم مفهوم همکاری و مشارکت در یک فرآیند را در آن نادیده

1. Ibid.

می‌گیریم. می‌توان گفت ما با جهان از طریق مسیری که استعاره برای ما فراهم می‌کند مواجه می‌شویم. استعاره نوعی چشم‌انداز را پیشاپیش در خود دارد.

– استعاره‌های هستی‌شناختی استعاره‌هایی هستند که در آن‌ها تجربیات به صورت اشیاء یا جوهرها درک می‌شوند. این استعاره‌ها به روشنی ارزش‌گذاری نشده‌اند و در آن به صراحت گفته نمی‌شود که «بالا بهتر است» یا «زمان پول و منبع است» بلکه در این استعاره‌های مکان‌هایی خاص با توجه به تجربه‌های کسب شده از ابژه‌هایی که در آن‌هاست، ارزش‌گذاری می‌شوند. مثلاً حومه‌ها به‌منزله‌ی مکان‌هایی فقیرنشین و بد، یا ایستگاه‌های قطار چون توسط شرکت‌های راه‌آهن در زمین‌های ارزان قیمت تأسیس می‌شد، نماد آلودگی و جرم بودند. این مکان‌ها با توجه به سابقه‌ی زیستی، احساساتی که در ناظر برمی‌انگیزند و نیز سکنه‌شان، ارزش‌گذاری می‌شوند و به صورت استعاره‌های هستی‌شناختی در فرهنگ جامعه رسوخ می‌کنند. استعاره‌های هستی‌شناختی بخشی از شخصیت افراد جامعه می‌شود. تجربه‌ی انسان از اجسام و اشیاء فیزیکی مبنای است برای درک رویدادها و تجربیات مبهم و ناشناخته. درک تجربیات بر مبنای اشیاء و اجسام انسان را قادر می‌کند رخدادها، فعالیت‌ها و مفاهیم غیرمادی را در قابل اشیاء توضیح دهد و بهتر دریابد.[1] نظریه‌ی «پنجره‌ی شکسته»[2] یکی از این استعاره‌هاست. این نظریه محصول فکری دو جرم‌شناس به نام‌های جیمز ویلسون و جورج کلینگ بود. آن‌ها استدلال کردند جرم نتیجه‌ی یک نابسامانی است. اگر پنجره‌ای شکسته باشد و مرمت نشود آن کس که تمایل به شکستن قانون و هنجارهای اجتماعی را دارد، با مشاهده‌ی بی‌تفاوتی جامعه به این امر دست به شکستن شیشه‌ی دیگری خواهد زد. درنتیجه بر تعداد شیشه‌های شکسته افزوده خواهد شد. این دو جرم‌شناس استعاره‌ی پنجره‌ی شکسته را بر اساس کارخانه‌های متروکه و خیابان‌هایی آوردند که در محله‌های فقیرنشین

1. Lakoff & Johnson, *Metaphors We Live By*, p.114.
2. Broken Windows

و جرم‌خیز قرار داشت و آن را به‌عنوان نماد جرم برجسته کردند.[1] استعاره‌های هستی‌شناختی امکان درک چیزها را در ورای جهات فراهم می‌کند و شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیت‌ها و عقاید را مانند یک هستی یا جوهر فراهم می‌کند. انسان با بهره‌گیری از استعاره‌های هستی‌شناختی می‌تواند تجربه‌هایش را مقوله‌بندی و دسته‌بندی کند. هر استعاره یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره‌ی رفتاری بر اساس آن برنامه‌ریزی می‌شود. لیکاف نشان داد مفاهیمی چون زمان، زندگی و مرگ به شکل استعاره درک می‌شوند.

۲. یافته‌های پژوهش

آنا کارنینا ماجرای زندگی زنی متأهل است که پس از برقراری رابطه‌ای عاشقانه با مردی دیگر از نظر اجتماعی و اخلاقی سقوط می‌کند و درنهایت با انداختن خود به زیر قطار به زندگی خویش خاتمه می‌دهد. تولستوی با پایبندی به دیدگاه‌ها و اصول اخلاقی همواره در آثارش زنانی را که خارج از عرف و به‌صورت نامشروع وارد رابطه‌ای ممنوع می‌شود به مجازات می‌رساند. آنا کارنینا مشهورترین این زنان است. در این داستان مضمون قطار و خط آهن از همان ابتدا مضمونی نکوهیده است. قطار در رمان تولستوی مجالی است برای آشنایی‌های ممنوع، سفرهای گناه‌آلود و مرگ. تولستوی صراحتاً نظر و دیدگاهی انتقادی به مدرنیته و تبارزات آن داشت. به‌زعم وی قطار و خط آهن زندگی کهن در روسیه را از میان برد و راهی تازه به‌سوی صنعتی شدن و سرمایه‌داری گشود. قطار برای او تمثیل حرکت از سنت به مدرنیته است، حرکت از سادگی به ابهام، از بی‌آلایشی به گناه. تولستوی ابتدا و انتهای رمان خود را با مضمون قطار به هم پیوند می‌زند، ابتدا و انتهایی که هردو غم‌انگیز و گریزناپذیرند. در ابتدا کارگری به نشانه‌ی قربانی صنعتی شدن به زیر قطار می‌رود. افراد بی‌تفاوت از کنار او که بی‌نام و نشان از صحنه‌ی روزگار محو می‌شود،

1. Wilson, James Q., and George L. Kelling, "Broken Windows", *Atlantic Monthly*, 249, no.3, 1982, pp.29-38.

می‌گذرند. این مرگ انتقادی است به صنعتی شدن و بلایی که بر سر بشر خواهد آورد. بشر مقهور ماشین غول‌آسایی خواهد شد که به دست خویش ساخته است. از طرف دیگر شاهد شروع داستانی هستیم که رسوایی و خیانت را به‌منزله‌ی رذایل اخلاقی درخود دارد. مدرنیته بشر را هم از نظر نحوه‌ی زندگی و هم از نظر اخلاقی دگرگون و نگون‌بخت خواهد کرد. تصویرپردازی قطار کل طرح داستان را دربرمی‌گیرد و نقش مهمی در حوادث و قضایای داستان بازی می‌کند و تأثیری ژرف بر جو و فضای رمان دارد. بیشتر حوادث سرنوشت‌ساز داستان یا در ایستگاه قطار یا در قطار رخ می‌دهند. به طور کلی می‌توان آثار تولستوی را به دو دوره تقسیم کرد؛ این تقسیم‌بندی بر اساس تحولی است که در جهان‌بینی نویسنده صورت گرفته و تولستوی از آن به نام «تولد دوباره» یاد می‌کند. مرز بین این دو دوره رمان آنا کارنینا است.[۱] تولستوی در این رمان خانواده را مهم‌ترین رکن جامعه می‌داند. اما همان‌طور که خود در مقاله‌ی «چه نیروهایی ملت‌ها را به حرکت در می‌آورد»، اشاره می‌کند، هرگز نمی‌توان یک فرد را به تنهایی مسئول وقایع دانست. علیت از نظر او متشکل شده است از علت‌های بسیار جزئی و فراوان که در نهایت نیرویی را به راه می‌اندازند که وقایع تاریخی را درپی‌دارد.[۲] همین امر در مورد گناه و گمراهی فردی هم صدق می‌کند. ازاین‌روست که بسیاری از خوانندگان آنا را شخصیت نکوهیده‌ی داستان نمی‌دانند، بلکه فرزند زمان و فرهنگ در حال تغییر آن دوران می‌دانند. فرهنگی که تحت تأثیر آموزه‌های ضد دینی و لیبرال بنیان‌های اساسی جامعه را از میان می‌برد که این امر در مورد رستگاری فردی هم صدق می‌کند. لذا از یک آنتی‌تز در ساختار رمان استفاده می‌کند این آنتی‌تز شخصیت‌های لوین و کیتی هستند در برابر آنا و ورونسکی. جمله‌ی ابتدایی داستان تأییدی بر این نظر است که تولستوی خواسته

۱. یحیا پور، مرضیه، «نگاهی به تحول جهان بینی لف نیکلایویچ تولستوی (بر اساس رمان آنا کارنینا)»، مدرس علوم انسانی، دوره۲، ش ٤، پاییز ۱۳۷۹.

۲. عزت‌الله فولادوند، مجله‌ی بخارا.

مسیرهای خوشبختی و بدبختی را نشان‌گذاری کند: «خانواده‌های خوشبخت همه به مثل هم‌اند، اما خانواده‌های شوربخت هرکدام بدبختی خود را دارند».[1] آنا و ورونسکی عاشق یکدیگر هستند اما خوشبختی واقعی با عشق حاصل نمی‌شود بلکه ازدواج بر پایه‌ی مذهب و اخلاق تضمین‌کننده‌ی خوشبختی است. با توجه به استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون می‌توان نگاشت زیر را از رمان در خصوص رابطه لوین و کیتی برداشت کرد:

خانواده گیاه است. در این نگاشت حوزه‌ی مبدأ گیاه است و مقصد خانواده. با توجه به این نگاشت می‌توان تناظرهای زیر را از رمان استخراج کرد:

مذهب زمین است.

ازدواج ریشه است.

فرزند میوه است.

عشق بذر است.

دل خاک است.

خوشبختی جوانه می‌زند.

زمین، ریشه، بذر، خاک و جوانه زدن حوزه‌ی مبدأ هستند که متعلق به نگاشت گیاه هستند.

مذهب، ازدواج، فرزند، عشق، دل و خوشبختی حوزه‌ی مقصداند.

و درنهایت آن‌چه که باعث می‌شود شخصیتی به تباهی افتد شکاف و فاصله‌ای که میان او و طبیعتش ایجاد می‌شود. تولستوی با نگاهی بدبینانه به مدرنیته معتقد بود تبارزات مدرنیته از قبیل تکنولوژی، روزنامه‌ها و افکار جدید، سیستم‌های مالی، تباه شدن سیستم کشاورزی، رو آوردن به زندگی شهری و مشاغل غیرتولیدی و بروکراتیک و درنهایت نفی مذهب انسان را به تباهی می‌کشاند. در کتاب اول آنا کارنینا لوین به

۱. تولستوی، لئو، آنا کارنینا، ترجمه سروش حبیبی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۵ش، ص۲۵.

روستای خود برمی‌گردد و شروع به نوشتن کتابی در مورد کشاورزی می‌کند که در آن این اعتقاد را بیان می‌کند که فقط در نظر گرفتن اقلیم و طبیعت و روش‌های علمی کمکی به بهبود اوضاع کشاورزی نمی‌کند بلکه باید اخلاق و فرهنگ کشاورز هم در معادلات وارد کرد.[۱] تولستوی به پذیرش بی‌چون و چرای تفکر و تکنولوژی جدید مخالف بود چرا که از اساس ارزشی برای تفاوت‌های فرهنگی قائل نیستند. اولین صحنه‌ای که در کتاب با استعاره‌ی قطار، به‌منزله‌ی مهم‌ترین تجسم مدرنیته، مواجه می‌شویم صحنه‌ای است در خانه‌ی برادر آنا، استپان. زندگی خانوادگی استپان به دلیل خیانت‌های مکرر از هم پاشیده شده است، استپان در مسیر رفتن و طلب بخشش کردن از همسر خود با بچه‌های کوچکش مواجه می‌شود که سرگرم بازی با شیئی هستند «با خود می‌گوید: "همه چیز در هم ریخته است. تماشا کن بچه‌ها با حال خود رها شده‌اند"... بچه‌ها جعبه‌ای را که مثلاً قطارشان بود رها کردند و به نزد او رفتند».[۲]

تولستوی در این صحنه ضمن تأکید بر جنبه‌ی شیءوارهی قطار به ما می‌گوید که برخورد ما با تمامی تولیدات بشر در ابتدا برخوردی کودکانه توأم با کنجکاوی، هیجان و شادی است. اما هر شیئی با خود مفاهیم عمیق‌تری به همراه می‌آورد و به مرور نقشی استعاری به خود می‌گیرد. قطار در این داستان نه وسیله‌ای برای حمل و نقل و یا مکان وقوع داستان که استعاره‌ای است برای معناهای دیگر. خواننده در صحنه‌ی استقبال استپان از آنا در ایستگاه با قطار استعاری آشنا می‌شود. این‌جا دیگر نه ملعبه یا صرفاً شیء که هیولایی شیطان خوی است «لکوموتیو سوت زنان از دور نزدیک می‌شد. چند دقیقه بعد ایستگاه به لرزه درآمد. لکوموتیو در میان بخاری که از دو پهلوی خود بیرون می‌داد پیش می‌آمد... بعد مخزن زغال سنگ آمد و ایستگاه بیشتر لرزید و بعد واگن توشه رسید

۱. تولستوی، آنا کارنینا، ترجمه سروش حبیبی، ص۷۹.
۲. همان، ص۳٤.

که سگی در آن زوزه می‌کشید و سرانجام واگن‌های مسافری رسیدند».[۱] ورود قطار به داستان همراه است با تصاویری جهنمی که در آن صدای سوت قطار هم‌چون زوزه‌ی سگان است. در این صحنه این هیولای آهنی در ایستگاه نگهبانی را به کام خود می‌کشد. مرگ نگهبان توسط قطار پیش‌گویی زودهنگام سرنوشت آناست. رابطه‌ی گناه‌آلود آنا در همین مکان با دیدار ورونسکی آغاز می‌شود و ایستگاه قطار به‌منزله‌ی مکانی گناه‌آلود و دروازه‌ی جهنم به تصویر کشیده می‌شود. قطار پیوستگی دیگری هم با این رابطه دارد. رابطه‌ای که در ابتدا قابل کنترل به نظر می‌رسد و هر دو طرف فکر می‌کنند هدایت و کنترل آن را در دست دارند، کم کم شدت می‌گیرد و از دست آنان خارج می‌شود، مانند قطاری افسار گریخته و از ریل خارج شده. در برگشت از مسکو آنا در کوپه‌ی خود نشسته است و مجلس رقص شب پیش را مرور می‌کند. وی در این اندیشه است که با اقتدار و صلابت توانسته بر هوس خود چیره شود و خود را به موقع از مهلکه نجات دهد اما «پیوسته لحظاتی پیش می‌آمد که نمی‌دانست قطار پیش می‌رود یا واپس یا اصلاً درجا ایستاده است. این چیزی که به رخت آویز آویخته است پالتوی پوست است یا لاشه‌ی جانور... موژیکی که پالتوی بلند به تن داشت شروع کرد دیوار را دندان زدن، پیرزن پاهایش را دراز کرد چنان‌که تمام طول واگن را گرفت و فضای آن را از ابری سیاه کرد. بعد صدای قرچ قرچ وحشت‌آوری همراه با ضرباتی به گوش رسید، مثل این بود که کسی را تکه تکه می‌کنند بعد آتش سرخ بسیار تندی روشن شد که چشم را کور می‌کرد و بعد همه‌ی این‌ها پشت دیواری پنهان شد. آنا احساس کرد در ورطه‌ای فرو می‌افتد. اما این‌ها برایش نه وحشتناک که مفرح بود».[۲] استعاره‌ی قطار به‌منزله‌ی غولی با چشمان و دهان خونبار که نفیرکشان در دل دشت سرد و پر برف حرکت می‌کند و آن را می‌شکافد، نشان می‌دهد که انتخاب این شیوه از زندگی که عاقبت آن نیز مشخص است و در داستان از آن

۱. تولستوی، آنا کارنینا، ترجمه سروش حبیبی، ص۹۷.
۲. همان، ص۱۴۴.

به ورطه یاد شده است، تنها شیوه‌ای است که با آن می‌توان از سردی و یخ‌زدگی زندگی پیرامون رهایی جست. هم آنا و هم برادرش و هم ورونسکی زندگی‌های خانوادگی از هم گسیخته و عاری از گرمای عشق دارند. سردی و خشونت و ایستایی‌ای که فضای اطراف دارد با گرمی قطار سوزان از هم شکافته می‌شود. در اندیشه‌ی آنا و کسانی که ارتباط خود را با ذات طبیعی خود از دست داده‌اند، قوانین زندگی زناشویی و هنجارهای اجتماعی و سنت‌ها همان صحرای سوزان است که تنها با اندیشه‌ی مدرن که نماد آن قطار است می‌توان از آن جان به در برد و گذشت. اما پاسخ تولستوی به این دستاویز نه است. سرنوشت آنا این است که با همان چیزی کشته شود که رهایی‌بخش تصور می‌شد. آنتی تز این رابطه ازدواج لوین با کیتی است. لوین اشراف‌زاده‌ای روستایی است که به دلیل عقاید کهنه و منسوخ خود جایی نزد شهریان ندارد. ابراز عشق عفیفانه‌ی لوین به کیتی هم در محیطی سرد و یخ بسته صورت می‌گیرد اما سرمای این صحنه با سرمایی که قطار دل آن را می‌شکافد و از آن می‌گریزد فرق دارد. اگر این سرما را به‌منزله‌ی شرایط روسیه در نظر بگیریم با دو رویکرد در این داستان مواجه می‌شویم؛ رویکرد آنا که از قوانین فقط سوز و سرمای آن را می‌بیند و برای گریز از آن دست به دامن استعاره‌ی قطار می‌شود. اما لوین و کیتی از سرما نمی‌گریزند در صحنه‌ی ملاقات آنان سرما به صورت دریاچه‌ای یخ زده نشان داده شده است که امکان یخ‌بازی و مانور دادن‌های متعدد را برای‌شان فراهم می‌کند. یعنی بستری است که با شناخت آن و پذیرش قوانینش می‌توان به راحتی بر آن حرکت کرد و حتی رقصید.

پسر کوچک آنا علاقه‌ی عجیبی به قطار دارد و همواره وسیله‌ای دنبال خود می‌کشد که برایش نقش قطار را ایفا می‌کند. علاقه‌ی پسر کوچک که نماینده‌ی نسل آینده‌ی روسیه است، نشانه‌ای است مبنی بر این‌که در نظر نسل آتی جهان بدون قطار تصور نیست. با این‌که قطار مادرش را به‌عنوان نماد سرزمین مادری، بدنام می‌کند و از او می‌گیرد، اما هم‌چنان در پیش نسل نوپا ارزشمند است. نزد تولستوی قطار ساخته شده از آهن و

تکنولوژی نمادی است از گناه و تاریکی و شهوت که در روح انسان نفوذ می‌کند و آن را ظلمانی می‌سازد. رابطه‌ی عاشقانه‌ی آنا و ورونسکی در ایستگاه شروع و خاتمه می‌یابد. تولستوی انزجار و انتقاد خود از مدرنیته و خط آهن را در قالب کلمات و رویکرد شخصیت لوین در داستان نشان می‌دهد. چهره‌ای که در روستا زندگی می‌کند و از زندگی مدرن شهری دوری می‌جوید. وی مشغول نوشتن کتابی در مورد افول کشاورزی در روسیه است و علت آن را استفاده‌ی نابه‌جا از زمین و خط آهن می‌داند. تولستوی معتقد بود اروپا دوران مدرن را به روسیه تحمیل کرد و آن را از سنت‌ها و آداب کهنش جدا و با خود به ضدیت انداخت. به نظر او قطار و بازرگانی و روحیه سوداگری راه و شیوه‌ی زندگی اصیل را نابود کردند. در برابر تصویر سیاه، غیر انسانی و گناه‌آلودی که تولستوی از خط آهن ترسیم می‌کند، نماد چوب و طبیعت قرار می‌گیرد. در نظر تولستوی گرمایی که از چوب ساطع می‌شود در برابر سرمای آهن است. وی معتقد بود زندگی در شهرهای بزرگ روح را فاسد می‌کند. لوین شخصیت روستایی داستان علاقه‌اش به همسر آینده‌اش را از طریق کارت‌های بازی چوبی و در محیطی گرم و روشن بیان می‌کند، اما درعوض آنا و ورونسکی در محیط سرد و دودآلود قطار آشنا می‌شوند.[1] در مقابل تصنعی و ساختگی بودن قطار، طبیعت و گرمای نهفته در آن قرار دارد. هراس و بدبینی بی‌اندازه به مدرنیته و استفاده از قطار به‌عنوان هیولایی که انسان‌ها را به کام مرگ می‌کشاند، دیوی سردخو که آتش از آن می‌جهد و هرآن‌چه اطرافش است را به ورطه‌ی نابودی می‌کشد، مسافران سراسیمه‌ای که در ایستگاه‌ها چون گم‌گشتگان این سو و آن سو می‌روند. بسیاری از حالات روانی و هیستریک آنا در ایستگاه قطار رخ می‌دهد. قبل از خودکشی احساس می‌کند نیرویی شیطانی وجودش او را به سمت سرنوشت مختومش سوق می‌دهد. ترس و وحشت با پیدایی مدرنیته از فضاهای دور و پرت افتاده به شهر منتقل می‌شود و شهر

۱. تولستوی، آنا کارنینا، ترجمه سروش حبیبی .

مبدل می‌شود به کانون وحشت.[1] قطار در رمان آنا کارنینا استعاره‌ای هستی‌شناختی است. بدین معنا که تبارزات و رویدادهای برآمده از مدرنیته و انقلاب صنعتی در قالب قطار تجسد می‌یابد و علت وقوع رخدادها می‌شود. یعنی وقتی از قطار در داستان حرفی درمیان است، از آن به‌منزله‌ی شیئی سخن گفته می‌شود که بسیاری از تجربیات، رخدادها، فعالیت‌ها و مفاهیم مبهم و غیر مادی را بیان می‌کند.

- مرگ ایستگاه پایانی قطار است.
- زندگی فاصله‌ی میان دو ایستگاه قطار است.
- زمان قرچ و قرچ چرخش چرخ‌های قطار است.
- مدرنیته قطار افسار گسیخته است.
- جهنم کوپه‌ی داغ و دود گرفته‌ی قطار است.
- جزا به زیر قطار افتادن است («انتقام از آن من است، من جزا خواهم داد»: از عهد جدید، جمله‌ی آغازین رمان).

در این نگاشت حوزه‌ی مبدأ قطار و اجزای پیوسته به آن (چرخ، کوپه، ریل، ایستگاه) است.

حوزه‌ی مقصد شامل مرگ، زندگی، زمان، مدرنیته، جهنم، جزا است.

ایستگاه قطار به‌منزله‌ی نقطه‌ی سرنوشت‌ساز در داستان است و به‌منزله‌ی مکانی نشان داده می‌شود که در آن گناه و مرگ و سیاهی در کمین نشسته‌اند. در برابر این تصویر سیاه و مرگ‌آور طبیعت و روستا به‌منزله‌ی محیطی زنده و معصوم نشان داده می‌شود. لذا قطار به‌منزله‌ی تجسد مدرنیته نقش عامل یا علت را ایفا می‌کند. لیکاف و جانسون معتقد بودند علت‌ها برای انسان در قالب رویدادها آشکار می‌شوند و فهم رویدادها منوط است به دو استعاره‌ی کلی دیگر که آن‌ها ازشان به «ساختار رویداد مکانی» و «ساختار رویداد

1. Daly, *Literature, Technology and Modernity*, p.170.

شیء» یاد می‌کنند.[1] دو شخصیت آنا و لوین در داستان نسبت به استعاره‌ی قطار که همان مدرنیته است، رویکردی متضاد اتخاذ می‌کنند و ازاین‌رو حوادث و اتفاقات متفاوتی برای آن‌ها رخ می‌دهد. موضع آنا کارنینا نسبت به قطار همراه شدن با آن است (سوار شدن به قطار و سفر با آن) و موضع لوین احتراز از (دوری گزیدن از زندگی شهری و سکنا گزیدن در محیط سنتی روستا).

اگر بخواهیم پرسشی در خصوص چرایی اتفاقاتی که در رمان می‌افتد مطرح کنیم، ناگزیریم به اندیشه‌ی خود تولستوی در خصوص علیت توسل جوییم. تولستوی در مقاله‌ی «چه نیروهایی ملت‌ها را به حرکت درمی‌آورد؟» عقیده دارد که فرآیند تاریخ پیوستاری است از کارها رو رویدادهای بی‌نهایت خرد؛ لذا نه می‌توان حاکمان و قدرتمندان، عاملان انسانی، را مسئول وقوع چیزی دانست و نه مفاهیم فرهنگی و انتزاعی را. مورخان در نوشتن تاریخ و پررنگ کردن بخشی از آن تنها به روایت بخشی از علت‌ها می‌پردازند و از دیدن خرده روایت‌ها و عناصر بسیار بسیار ریز و جزئی عاجز هستند. تولستوی برای بیان این نظر از استعاره‌ی کشتی استفاده می‌کند. کشتی به هر طرف که حرکت کند موج‌ها پیشاپیش آن در حرکت هستند. وقتی کشتی در فلان جهت حرکت می‌کند همان موج پیشاپیش آن است و هرقدر تغییر جهت بدهد موج نیز تغییر جهت می‌دهد یعنی گویی کشتی به هر سو برود موج آن را پیش‌گویی می‌کند. کشتی هرجا که برود آب دریا که نه جهت آن را تعیین می‌کند و نه به حرکتش می‌افزاید پیشاپیش آن است و از دور به نظر می‌رسد که نه تنها آب است که حرکت می‌کند که علت حرکت کشتی نیز است. ولی آیا این دو از هم جدا هستند؟ یعنی می‌توان حرکت کشتی را بدون آب و حرکت آب را بدون کشتی متصور شد؟ تولستوی معتقد است در مورد اتفاقات بزرگی که در جوامع می‌افتد نیز اوضاع به این صورت است. از حیث معنوی کسی که قدرت را در

---

۱. خادم زاده و سعیدی مهر، «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف»، دوفصلنامه فلسفی شناخت، صص۱۸-۲۰.

دست دارد علت رویدادها و از حیث مادی کسانی که قدرت را اجرا می‌کنند. ولی فعالیت معنوی بدون فعالیت مادی ممکن نیست پس علت رویداد در جمع این دو وجود دارد.

لیکاف و جانسون معتقدند که مفهوم علیت دارای یک محور تحت‌الفظی و ضعیف در مرکز و بسط‌های استعاری متنوع و گسترده‌ای است که حول این محور شکل گرفته است. یعنی نه به شیوه‌ای خطی که به شیوه‌ای شعاعی به این مفهوم می‌نگرند. نمونه اول آن علیت ارادی و آگاهانه‌ی انسان به‌وسیله‌ی اعمال نیروی فیزیکی، علیت به‌مثابه‌ی نیرو و علیت به‌مثابه‌ی حرکت. نمونه‌ی اول علیت همان محور ضعیف در مرکز است و دو نمونه‌ی دیگر بسط‌های استعاری آن هستند. فهم رویدادها و علت‌ها به‌زعم ایشان در غالب دو استعاره‌ی کلی «ساختار رویداد مکانی» و «ساختار رویداد شیء» ممکن می‌شود که یکی رویداد را برحسب مکان و دیگری شیء مفهوم‌سازی می‌کند.[1]

الف: استعاره‌های ساختاری رویداد مکان از نظر لیکاف و جانسون نگاشت‌های زیر را دارند:

- **حالت‌ها مکان هستند.** بدین معنی که حالت‌هایی چون خوشبختی و بدبختی با استعاره‌های مکانی مشخص می‌شوند.

مثال از داستان: آنا کارنینا از خوشبختی دور است. (خوشبختی جایی است که آنا از آن فاصله دارد.)

- **تغییرات حرکت هستند.** حرکت به درون یا بیرون منطقه‌ای محصور.

مثال از داستان: افسردگی آنا پیشروی می‌کند. (افسردگی به درون جایی، آنا، حرکت می‌کند.)

- **علیت حرکتی تحمیلی است.** از یک مکان به مکان دیگر مانند: سوق دادن،

1. Lakoff, G., *The Contemporary Theory of Metaphor, in Metaphor and Thought,* edited by Andrew Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

هل دادن، راندن، طرد کردن، خارج کردن...

مثال از داستان: ناامیدی آنا را به سمت خودکشی سوق می‌دهد (خودکشی در جایی قرار دارد که آنا به آن سمت کشانده می‌شود.)

- **مشکلات موانع بر سر راه حرکت هستند.** عوامل بازدارنده مانند مانعی بر سر راه عمل می‌کنند.

مثال از داستان: حسادت مانع رسیدن آنا به شادکامی می‌شود. (شادکامی در جایی قرار دارد که حسادت ورود به آن را ناممکن می‌کند.)

-ابزارها (شیوه‌ها) راه‌ها هستند.

مثال از داستان: خیانت تنها راه رسیدن به عشق است. (عشق برای آنا در جایی قرار دارد که تنها راه رسیدن به آن خیانت است).

- **کنش‌ها حرکت‌های خود انگیخته هستند.** عمل فرد به‌منزله‌ی حرکت از جایی به جای دیگر.

مثال از داستان: آنا به سمت بی‌آبرویی می‌رود. (بی‌آبرویی جایی است که آنا با منش خود به آن سمت می‌رود.)

- **هدف مقصد است.** هدف به صورت وضعیتی مکانی نشان داده می‌شود.

مثال از داستان: آنا به نیستی محض می‌رسد. (نیستی جایی است که می‌توان به آن رسید.)

ب: استعاره‌های ساختار رویداد شیء دارای نگاشت‌های زیر هستند:

- **خصوصت دارایی است.** ویژگی‌ها و حالات هر فرد به صورت دارایی وی در نظر گرفته می‌شود.

مثال از داستان: آنا تشویش دارد. (تشویش مانند یک شیء است که می‌تواند جزو دارایی‌های فرد باشد.)

- **تغییرات حرکات دارایی‌ها هستند.** تغییرات مانند شیء هستند که می‌توان آن‌ها

را به دست آورد یا از دست داد.

مثال از داستان: آنا آرامش خود را از دست می‌دهد. (آرامش چیزی است که آنا از دست می‌دهد.)

- **علیت انتقال دارایی‌ها است.** دادن یا گرفتن.

مثال از داستان: عشق ممنوعه انگیزه‌ی زیادی به آنا می‌دهد. (انگیزه چون شیء می‌تواند داده شود.)

دوری از فرزند شادابی آنا می‌گیرد. (شادابی چیزی است که می‌تواند گرفته شود.)

نتیجه

ماشین بخار، که نشانه‌ای از تبدیل نیروها و نماد آن جیمز وات است، در قرن نوزدهم به استعاره‌ی مسلط مبدل شد. از این دوران به بعد مفهوم انرژی و تبدیل آن جا را برای تحول‌های نوین باز کرد. انرژی توانست حوزه‌های مختلفی چون علم، اقتصاد، پزشکی، روان‌شناسی را در نوردد و درنهایت نیز ثابت شد ماده و انرژی هم قابل تبدیل به هم هستند. ماشین بخار به‌منزله‌ی استعاره‌ی این دوران نشانگر توانایی تبدیل انرژی‌هاست. ایده‌ی تبدیل‌پذیری در تعیین دست‌مزد کارگران بر اساس تبدیل زمان کار به کارمزد، یا سنجش ارزش یک کالا بر اساس زمان کار صرف‌شده در تولید آن نیز به کار رفت.[۱] ادبیات نیز از این قاعده مستثنا نبود و از وجود قطار در ادبیات چه به صورت ابزاری و چه به صورت استعاری استفاده‌های فراوانی شد و در این میان نویسندگان دوران ویکتوریایی توجه فراوانی به استعاره‌ی قطار و مضامینی که از پی آن آمدند مبذول داشتند. استعاره‌ی قطار به‌منزله‌ی نماد قرن نوزدهم تحت مفاهیم سه نوع استعاره‌ای قرار دارد که در بخش «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» نام برده شدند؛ استعاره‌های جهت‌مند، ساختاری

۱. صمدی، هادی، «رویکرد طبیعت‌گرایانه به تاریخ‌نگاری علم: مطالعه موردی داروین»، تاریخ علم، دوره۱۴، شماره۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص۶۵.

و هستی‌شناختی. از منظر جهت‌مندی قطار با استعاره‌هایی چون «بیشتر بالاست»، «آینده بالاست»، «پیشرفت بالاست»، «سرعت بالاست» همراه است. سرعت بیشتر، امکان حمل و نقل افراد بیشتر، رفتن به مکان‌های بیشتر. قطار آینده‌ی بشر است. از نظر ساختاری با استعاره‌ی «زمان پول است» یا «زمان منبع است» چرا که کوتاه کردن زمان توسط تکنولوژی و قطار ساختار اقتصادی نظام سرمایه‌داری پیشرفته را تشکیل می‌دهد. هم‌چنین ایستگاه‌های قطار و واگن‌های آن به‌منزله‌ی استعاره‌های وجودی قابل بررسی‌اند. اصطلاحاتی چون ایستگاه آخر به معنای پایان ماجرا و مرگ، سفر به‌منزله‌ی سرنوشت مختوم و تغییر، واگن‌های درجه‌بندی شده به‌مثابه‌ی نظام طبقاتی و مکان‌های متحرک استعاره‌های هستی‌شناختی هستند.

منابع

تولستوی، لئو، آنا کارنینا، ترجمه سروش حبیبی، چ ۵، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۵ش.

خادم زاده، وحید و محمد سعیدی مهر، «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف»، دوفصلنامه فلسفی شناخت، دوره۷، شماره۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.

صفوی، کوروش، درآمدی بر معناشناسی، تهران، سوره مهر، ۱۳۹۷ش.

صمدی، هادی، «رویکرد طبیعت‌گرایانه به تاریخ‌نگاری علم: مطالعه موردی داروین»، تاریخ علم، دوره۱۴، شماره۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵.

کوچش، زولتان، نظریه‌ی معاصر استعاره، با همکاری گروهی از مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، چ۲، سوره‌ی مهر، تهران، ۱۳۹۰ش.

لیکاف، جورج و مارك جانسون، استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران، نشر علم، ۱۳۸۴ش.

هاشمی، زهره، «نظریه استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب پژوهی، ش۱۲، تابستان ۱۳۸۹.

یحیا پور، مرضیه، «نگاهی به تحول جهان بینی لف نیکلایویچ تولستوی (بر اساس رمان آنا کارنینا)»، مدرس علوم انسانی، دوره ۲، ش ۴، پاییز ۱۳۷۹.

Daly, N., *Literature, Technology and Modernity*, NewYork, Cambridge UP, 2004.

Freeman, M., *Railways and Victorian Imagination*, New Haven, Yale Up, 1999.

Lakoff, G. and Johnsen, M., *Metaphors We Live By*, London, The University of Chicago, 2003.

Lakoff, G., *The Contemporary Theory of Metaphor, in Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Wilson, James Q., and George L. Kelling, "Broken Windows", *Atlantic Monthly*, 249, no.3, 1982.