



نقد ادبی با رویکرد شناختی

جلد سوم: اصول دریافت

لیلا صادقی

نقد ادبی با رویکرد شناختی



آثار دیگری از لوگوس:

- واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. جمال میرصادقی.
- واژه‌نامه توصیفی زبان‌شناسی شناختی. ویوین اونز. ترجمه حدائق رضایی و مینا قندهاری.
- شناسنامه داستان و داستان‌نویسی. جمال میرصادقی.
- گلدشت داستانی. داستان‌هایی با تفسیر. جمال میرصادقی.
- کتاب کوچک: جستارهایی درباره نوشتن. فرشته نویخت.
- ادبیات و فلسفه: پیوندها و گسست‌ها. فرید پروانه.
- تحلیل انتقادی استعاره: رویکردی شناختی-پیکره‌ای. جانان چارتریس-بلک. ترجمه یکتا پناه‌پور

A Cognitive Approach to Literary Theory

Leila Sadeghi

© Logos Publications 2022



نقد ادبی با رویکرد شناختی

جلد سوم
اصول دریافت

لیلا صادقی



سرشناسه: صادقی، لیلا، ۱۳۵۶ -

عنوان و نام پدیدآور: نقد ادبی با رویکرد شناختی / لیلا صادقی.

مشخصات نشر: تهران، لوگوس، ۱۴۰۰

مشخصات ظاهری: ۳ ج؛ نمودار.

شابک دوره: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۲۴-۴

شابک جلد اول: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۲۵-۱

شابک جلد دوم: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۲۶-۸

شابک جلد سوم: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۲۷-۵

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: واژه‌نامه؛ کتابنامه

مندرجات: ج. ۱. مبانی نظری و کلیات، - ج. ۲. همگانی‌های شناختی، - ج. ۳. اصول دریافت.

موضوع: نقد ادبی -- ایران -- تاریخ؛ نقد ادبی؛ شعر فارسی -- تاریخ و نقد

رده‌بندی کنگره: PIR ۳۳۴۲

رده‌بندی دیویی: ۸۰/۹

شماره کتاب‌شناسی ملی: ۸۶۵۵۵۹۹

نقد ادبی با رویکرد شناختی - جلد سوم: اصول دریافت لیلا صادقی

طراح جلد: سید مهدی حسینی		نمونه خوانی و ویرایش: ع. رهنما	
شمارگان: ۳۰۰	شابک جلد سوم: ۹۷۸-۶۲۲-۷۸۲۵-۲۷-۵	چاپ اول: ۱۴۰۰	



برای اطلاعات بیشتر کد فوق را اسکن کنید و به وبسایت نشر لوگوس بروید.

قیمت: ۱۲۵۰۰۰ تومان

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً یا جزئاً، به هر شکل اعم از چاپ، فتوکپی، اسکن، صوت، تصویر یا انتشار الکترونیک بدون اجازه مکتوب از نشر لوگوس ممنوع است.

ایمیل: info@irlogos.com

تماس با مرکز پخش: ۰۹۰۲ ۱۵۴ ۰۰۴۲

فروشگاه برخط لوگوس: www.irlogos.com

تقديم به بهزاد ورستا

فهرست

۱.....	مقدمه: دریافت و نقد ادبی.....
۵.....	فصل یک: اصل نقش و زمینه.....
۷.....	۱. تعریف نقش و زمینه.....
۹.....	۲. نقش: برجستگی و توجه.....
۱۲.....	۳. زمینه: حافظه.....
۱۳.....	۴. جابه جایی نقش و زمینه.....
۱۵.....	۵. مفهوم سازی مکانی.....
۲۰.....	۶. مفهوم سازی زمان.....
۲۴.....	۷. خوانش ادبی: «آی آدمها» اثر نیما یوشیج.....
۲۸.....	۸. جهان «دیگری».....
۳۴.....	۹. جهان «خود».....
۳۸.....	۱۰. جهان شیء شده.....
۴۰.....	۱۱. شمایل گونگی صورت و معنا.....
۴۲.....	۱۲. سخن پایانی.....
۴۳.....	فصل دو: اصل مشابهت و مجاورت.....
۴۳.....	۱. استعاره.....
۴۴.....	۲. ماهیت استعاری زبان.....
۵۰.....	۳. بنیاد مجاز و محیط پیرامون.....
۵۱.....	۴. تعامل استعاره و مجاز.....
۵۶.....	۵. خوانش ادبی: مفهوم سازی مرگ در شعر معاصر.....
۷۷.....	۶. نگاشت های سه گانه.....
۸۰.....	۷. خوانش ادبی: رباعیات خیام.....
۹۱.....	۸. نظریه ی ادغام مفهومی.....
۱۰۱.....	۹. انواع شبکه های مفهومی ادغام.....
۱۱۰.....	۱۰. خوانش ادبی: شکار سایه اثر ابراهیم گلستان.....
۱۱۹.....	۱۱. ادغام مفهومی نشانه شناختی (مدل آرهاوس).....
۱۳۶.....	۱۲. شعر دیداری.....
۱۵۱.....	۱۴. شعر شناسی شناختی: تعامل دو شیوه.....
۱۶۶.....	۱۵. انواع شعر دیداری در نگاه شناختی.....

۲۴۴	 پایان سخن
۲۵۳	 فصل سه: اصل انسداد: سکوت
۲۵۷	 ۱. سکوت گفتمانی: پیوند مغز و روایت
۲۶۱	 ۲. انواع سکوت براساس اصل انسداد
۲۷۶	 ۳. خوانش ادبی: درخت گلابی اثر گلی ترقی
۲۸۷	 منابع

مقدمه: دریافت^۱ و نقد ادبی

آنچه «دریافت» می‌کنیم، الزام‌ن همان چیزی نیست که تجربه می‌کنیم.

سازوکار «دریافت» که تجربه‌ی انسان و شناخت را در او ممکن می‌کند، به واسطه‌ی روان‌شناسی گشتالت در پایان قرن ۱۹ صورت‌بندی شد و البته دارای ریشه‌ای عصب شناختی است. تجربه در انسان به واسطه‌ی حس‌های مختلف او ایجاد و به شناخت منجر می‌شود. شناخت پدیده‌ها، اعم از اشیاء، رخدادها و یا آثار هنری، در انسان لذت ایجاد می‌کند. در بررسی چگونگی شکل‌گیری لذت که بر اثر ترشح هرمون‌هایی در بدن ایجاد می‌شود، می‌توان گفت که رابطه‌ای ناگسستنی با زیبایی وجود دارد. انسان هرآنچه را که به صورت امری زیبا می‌فهمد، از آن لذت می‌برد. به عبارتی، مغز انسان حاصل تکامل میلیون‌ها ساله‌ی بدن او است و درکی که ما حاصل تجربه‌ی محیط پیرامون است، به دلیل ساختمان شدن مغز به مرور زمان در انطباق با طبیعت ایجاد می‌شود، بدین معنا که برخی الگوهای طبیعت به خاطر اینکه انسان مدام با آن‌ها سروکار داشته، به مغز انسان ساختار می‌دهند، از جمله تکرار شب و روز، آمدن و رفتن خورشید و ماه، گرفتن باران، تغییر مدام فصل‌ها و دیگر رخدادهای طبیعی که انسان را متمایل به نظم و لذت بردن از این نظم می‌کند. به عنوان مثال، نظم و تکرار در ادبیات به به صورت موتیف، در صنایع دستی به صورت تکرار گل‌ها، در موسیقی به صورت تکرار ریتم و غیره دیده می‌شود. الگوی

1. perception

دیگری که مغز انسان از طبیعت دریافت می‌کند، درک شباهت چیزهایی است که حس خوشایند یا ناخوشایندی به او می‌دهند و سپس فرافکنی آن حس به چیزهای مجاور یا چیزهایی که علت آن چیز یا بخشی از آن فهمیده می‌شوند و بالعکس. در ادبیات به این الگو استعاره و مجاز می‌گویند که براساس مطالعات شناختی و نیز عصب شناختی، ماهیت ذهن و مغز انسان است و مراکز خاصی در مغز انسان به این امور مربوط هستند. در صورت یافتن این الگوها در هر پدیده‌ای، مغز انسان آن پدیده را زیبا تعبیر می‌کند، به آن دلیل که ماهیت مغز انسان و ماهیت طبیعی است که انسان در آن زندگی کرده است.

به نقل از پژمان ۱۳۹۵، در بین بیست و چند حس یا هیجانی که در انسان هست، زیبایی والاترین آن‌هاست که در نقد ادبیات و هنر به کار می‌آید. ارزش آثار هنری به دلیل درک همین حس زیبایی است که ریشه در طبیعت پیرامون انسان دارد. پس هر چقدر سهم زیبایی نسبت به دیگر حس‌ها مانند ترس، خنده و غیره در یک اثر کم باشد، و سهم حس‌های دیگر بیشتر باشد، طبیعی است که به همان میزان یک اثر از هنر بودن خود دور می‌شود و به سمت ابتدال حرکت می‌کند. مانند آثار «مبتدل یا عامه‌پسند که بیشتر با ایجاد حس‌های دیگر است که مخاطب‌های خود را سرگرم می‌کنند تا با حس زیبایی». این زیبایی الزامن به موضوع اثر برنمی‌گردد، بلکه به شیوه‌ی بیان یک موضوع مرتبط است، چراکه آثار زیبای بسیاری هستند که درباره‌ی بدی‌ها، زشتی‌ها و فلاکت‌ها حرف می‌زنند، اما حس زیبایی و در نتیجه لذت ایجاد می‌کنند. براساس یافته‌های علم مغز و اعصاب و روانشناسی تکاملی، اهمیت منشأ زیبایی که در کاربرد استعاره، مجاز، تکرار یا نظم است، به اولین شناخت‌هایی مربوط می‌شود که مغز توانست برای انسان اولیه یا جنگل‌نشین به منظور بقای بشر ایجاد کند. شناختی که با مرگ و زندگی یا راز بقای انسان در ارتباط بوده و به همین دلیل حس خوشایندی برای انسان به همراه داشته است (ر.ک. پژمان: همان). درواقع، مدارهایی که در مغز به وجود آمد تا حس خوشایندی را ایجاد کنند، کم‌کم تقویت شدند، به شکلی که برای همیشه با انسان باقی ماندند، زیرا همیشه تجربه‌ی پدیده‌هایی که آن حس را در انسان ایجاد می‌کردند، در زندگی انسان بوده‌اند. در نتیجه گرمای خوشایند و نور مطبوع خورشید که احساس لذت و شادی به انسان می‌داد، به مرور با تمام چیزهایی که خورشید را به دلیل شباهت یا مجاورت تداعی می‌کرد، همراه بود و شناخت که ریشه در تجربه‌ی انسان دارد، اینچنین براساس الگوهای دریافتی انسان از طبیعت مانند استعاره، مجاز، تکرار و غیره به وجود می‌آمد. به عنوان

مثال، «انسان وقتی پدیده‌ای مثل خورشید را شناخت، الگوی تکرار در این شناخت نقش مهمی داشت. خورشید در می‌آمد و بعد از طی مسافتی در آسمان ناپدید می‌شد، و بعد از مدتی باز دوباره در می‌آمد. به طوری که یک نظم ثابتی بین هر دو درآمدنش بود» و خوشایندی این شناخت از آن جایی می‌آید که الگوی تکرار در طلوع خورشید با خودش نور و گرما آورد که منشأ حیات بود. این احساس خوشایند در مدارهایی در مغز انسان تولید شد و با هر طلوع خورشید این مدارها فعال شدند و آن حس خوشایند نیز ایجاد شد. مدارهایی که در مغز برای واکنش به یک پدیده به وجود آمده‌اند، این خاصیت را دارند که نه فقط با خود آن پدیده می‌توانند فعال شوند، بلکه با هر پدیده‌ی دیگری هم که شبیه آن یا در مجاورت آن است، می‌توانند فعال شوند. برای همین این مدارها بعدها با هر چیزی که تکراری در خود داشت، تحریک شدند و بعدها این الگو به الگوی مغز در ساخت معنا تبدیل شد. به عنوان مثال، گردنبندهایی که مهره‌هایی را در خود تکرار می‌کردند. نقش‌هایی که در قالی‌ها تکرار می‌شدند. ریتم‌هایی که به صورت رقص یا موسیقی یا در شعرها تکرار می‌شدند، و غیره. این الگوها را می‌توان همان اصول گشتالت دانست که می‌توانند ساختار و محدوده‌ی تجربه را نشان دهند.

به عبارت دیگر، دریافت ارتباطی تنگاتنگ با تجربه‌ی انسان از جهان پیرامون دارد و به رمزگذاری جهان به صورت نشانه‌های شمایی (استعاره)، نمایه‌ای (مجاز) و نمادین (قرارداد) بستگی دارد که امکان بازنمایی به واسطه‌ی ذهن را پیدا می‌کنند. درواقع آنچه که در ذهن منعکس می‌شود، خود جهان نیست بلکه رمزگذاری تصویر جهان یا بازنمایی جهان در ذهن است که در نقد ادبی انعکاسی است از ذهن مخاطب در دریافت و ذهن مولف در شکل‌گیری جهان متن.

تجربه‌های حسی انسان به واسطه‌ی سازوکار دریافتی او فهمیده می‌شوند. سازوکار دریافتی ناخودآگاه انسان امکان ساخت یک کلیت یا گشتالت را در ذهن او میسر می‌کند که این سازوکار به عنوان نظریه‌ی گشتالت در قرن بیستم از سوی ماکس ورتمیر^۱ (۱۹۲۳) مطرح شد و روان‌شناسانی چون ولفگانگ کوهلر^۲ (۱۹۲۹)، کورت کوفکا^۳ (۱۹۳۵) و ولفگانگ متزنجر^۴ (۱۹۳۶) آن را گسترش دادند. گشتالت واژه‌ای آلمانی است به معنای شکل و فرم و نظریه‌ی گشتالت در تلاش برای تبیین چگونگی ادراک دیداری در مغز انسان بوده است، به گونه‌ای که به نقل از تودوروویچ (۲۰۰۸)، جهان در نگاه انسان به صورت صحنه‌های پیچیده‌ای دریافت می‌شود که خود این صحنه‌ها، از ترکیب

1. Wertheimer

2. Köhler

3. Koffka

4. Metzger

پدیده‌های دیگری در یک پس‌زمینه ایجاد شده و این پدیده‌ها نیز خود شامل بخش‌هایی هستند که از اجزای کوچک‌تری شکل گرفته و این روند همین‌طور ادامه دارد، اما اصول گشتالت در ذهن انسان به این دریافت‌ها نظم می‌دهد و آن‌ها را به صورت یک کلیت منسجم سازمان‌دهی می‌کند. این اصول در ابتدا بیشتر برای دریافت‌های بصری مورد استفاده بودند، اما بعدها گسترش یافتند، به طوری که امروزه در تحلیل متن ادبی یکی از ابزارهای شاخص شعرشناسی شناختی به شمار می‌روند.

درواقع، ذهن انسان برای درک پدیده‌ها آن‌ها را به صورت یک کل دریافت می‌کند، در نتیجه لذت ناشی از فهم آن‌ها نیز به یک زیبایی کلی باز می‌گردد. گرچه ذهن اجزای یک پدیده را با استناد به اصول شناختی یا به عبارتی اصول گشتالت تشخیص می‌دهد، اما در پی ساخت یک کلیت و فهم هر پدیده‌ای به صورت یک کل است. از آنجایی که حجم ذهن برای داده‌هایی که ذخیره می‌شوند، نامحدود نیست، در نتیجه ذهن به صورت خودکار از قابلیت برای ساده‌سازی پدیده‌ها استفاده می‌کند که همان اصول گشتالتی است. با استناد به این قابلیت، اگرچه هر یک از اجزای یک پدیده می‌توانند معنای واحدی داشته باشند، اما همگی بخشی از یک کل هستند که ذهن در وهله‌ی نخست آن تجربه را درک کرده و سپس به شیوه‌ای منظم، ساده و متقارن سازمان‌دهی می‌کند (ر.ک. استرنبرگ، ۲۰۰۳: ۱۱۳). این کل مجموعه‌ای از اجزا است که ذهن انسان براساس اصول گشتالت بدان‌ها معنای کامل می‌بخشد که عبارتند از: نقش و زمینه،^۱ مشابهت،^۲ مجاورت، تداوم، انسداد، شمول، تقارن و غیره. از میان این اصول، اصل نقش و زمینه، مشابهت، مجاورت^۳ و انسداد^۴ به عنوان ابزارهای شاخص‌تری در نقد ادبی مطرح شده‌اند و مورد استفاده قرار می‌گیرند، به همین دلیل در فصلی جداگانه به هر یک از این سه اصل می‌پردازیم و با شواهد و نمونه‌های مختلف به چگونگی کاربرد آن‌ها و پیوند روایت و ذهن اشاره خواهیم کرد.

1. Sternberg

2. Figure-Ground principle

3. Similarity principle

4. Proximity principle

5. Closure principle

فصل یک: اصل نقش و زمینه

به نقل از ریون تسر، پدر شعرشناسی شناختی، اصطلاح‌های گشتالتی نقش و زمینه یکی از مهم‌ترین عناصری است که دریافت انسان را به صورت «چیزی برجسته در پس زمینه» سازمان‌دهی می‌کند. به عبارتی «امکان سازمان‌دهی واقعیت را در آگاهی» فراهم می‌کند و این «آگاهی از خود» در آثار هنری و ادبی نیز منعکس می‌شود.

شاعران بر سازمان‌دهی معمول نقش و زمینه در واقعیتی بیرون‌زبانی تأکید می‌کنند تا با استفاده از انعطاف مخاطب، مرکز توجه را از چیزی به چیز دیگری به منظور ایجاد تأثیر شاعرانه‌ی خاصی تغییر دهند و درواقع چنین تأثیری به واسطه‌ی معکوس کردن ارتباط معمول نقش و زمینه رخ می‌دهد (تسر، ۲۰۱۲: ۱۵۹).

درواقع نقش و زمینه یکی از شگفت‌ترین مباحث در نظریه‌ی گشتالت است که هم از نظر ادراکی و هم از نظر هنری اهمیت ویژه‌ای دارد و امکان تحلیل جهان گفتمان و متن را فراهم می‌کند.

در تعریف این اصطلاح گشتالتی می‌توان گفت دریافت انسان به صورت خودکار همه‌ی صحنه‌ها را به دو بخش نقش و زمینه تقسیم می‌کند. نقش پدیده‌ای است که به دلیل

مشخصه‌های پررنگ‌کننده، دارای شکلی غالب است و از لحاظ بصری ویژگی‌هایی دارد که زودتر دیده می‌شود. برای مثال متحرک است، در کانون قرار دارد، مدام تغییر می‌کند و به هر شکلی برجسته‌تر از بقیه‌ی صحنه عمل می‌کند (ر.ک: استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۳۵). زمینه بخشی از صحنه است که باعث دیده شدن نقش می‌شود. برای مثال در شکل ۱-۱، زمینه سفید به لحاظ بصری باعث دیده شدن نقش سیاه به عنوان گلدان می‌شود؛ در نتیجه گلدان «نقش» و صفحه‌ی سفید «زمینه» تلقی می‌شود. البته با تغییر زاویه‌ی دید و تمرکز بر نیم‌رخ دو انسان، می‌توان جای نقش و زمینه را در این تصویر تغییر داد و فضای خالی میان دو نیم‌رخ را زمینه‌ی سیاه در نظر گرفت.



شکل ۱-۱. گلدان، ادگار روبین (۱۹۱۵)

به‌طور کلی نقش به «سازمان‌دهی ادراک به‌منظور ایجاد برجستگی» گفته می‌شود و «توجه» مخاطب را به لحاظ ادراکی یا بصری جلب می‌کند و «زمینه» بستری است که «نقش» در آن قرار می‌گیرد و بدون آن، قابل فهم نیست. از آنجایی که کار ادبیات جلب توجه مخاطب به مسائل عادی شده یا ساده‌ای است که به راحتی هر روزه همگان از کنار آن عبور می‌کنند، در نتیجه تلاش ادبیات برای منحرف کردن توجه یا تغییر دادن آن اهمیت خاصی در تحلیل دارد. ناگفته پیداست که انحراف یا تغییر مدام توجه از یک عنصر به عنصری که تازه ارائه شده، باعث پیش زمینه‌سازی می‌شود که خود با ابزارهای مختلفی ممکن می‌شود که عبارت‌اند از: تکرار به‌منظور تأکید، نام‌گذاری غیرمعارف، ایجاد استعاره‌های تازه، چیدمان نحوی غیرمعارف و هر شگردی که باعث برجستگی بخشی از متن و در نهایت هنجارگریزی می‌شود (ر.ک: استاک‌ول، ۲۰۰۲: ۳۴). در این فصل، پس از تعریف نقش و زمینه، کاربرد آن‌ها را در تحلیل برخی شعرها که منعکس‌کننده‌ی جهان فکری شاعر و گفتمان جامعه‌ی ما در عصر کنونی است، نشان می‌دهیم و همچنین چگونگی چیدمان و ساختمان شعر به لحاظ کاربرد نقش (کانون) و زمینه به‌منظور

بازسازی ادراک مؤلف از جهان پیرامون او را بررسی می‌کنیم که رابطه‌ای تنگاتنگ با درک شاعر از هویت خود در فرهنگ ایرانی دارد. از آنجایی که نقش و زمینه دارای ریشه‌ی عصب‌شناختی و روان‌شناختی هستند، به واسطه‌ی تحلیل اثر با این ابزار می‌توان مدعی شد که متن براساس تجربه‌ی زیستی اندام انسان و ایجاد ادراکات روان‌شناختی متکی به آن قابل تفسیر است؛ به گونه‌ای که اگر به لحاظ معرفت‌شناختی، «خود» در فرهنگ ایرانی همواره در کانون توجه قرار داشته و بدین صورت، حضور «دیگری» همواره نادیده گرفته شده، ریشه در تجربه‌ی زیستی او دارد که همواره تن را خوار می‌شمرد و برای انتزاع و ذهنیت اهمیت بیشتری قائل بوده است.

جهان انسان ایرانی بر ایده و تفکر انتزاعی استوار است و جسم‌مندی و موقعیت‌مندی انسان تأثیر اندکی در آن دارد. در چنین شرایطی است که گویی همه چیز به «من» واگذار می‌شود و تنها مرجع فکری و رفتاری افراد در روابط اجتماعی، «من» به مثابه یک الگوی سامان‌دهنده فکری و رفتاری است. در اینجا «من» ارتباط خود را با «دیگری» از دست می‌دهد، تفکر انتزاعی و تحمیل آن بر زندگی عملی نتیجه‌ای جز این هم ندارد (سلطانی و زاهدی، ۱۳۹۶: ۳۱).

چنین نگاهی به «من» به عنوان پدیده‌ای کانونی در هستی و قرار گرفتن آن در جایگاه «نقش» یا «زمینه»، اهمیت ویژه‌ای در تفسیر نگاه مؤلف و ادراک او از خود در ارتباط با جهان دارد. در نتیجه در این فصل، در پی نشان دادن چگونگی کارکرد نقش و زمینه برای بازنمایی جهانی هستیم که مؤلف درک می‌کند و به واسطه‌ی رابطه‌ی صورت (اندام) و معنا (مفهوم) آن را بازآفرینی می‌کند.

۱. تعریف نقش و زمینه

نقش و زمینه یکی از ابزارهای ادراکی در انسان است که به تشخیص پدیده‌ها در جهان اطراف انسان مربوط می‌شود و به گونه‌ای نشانگر گرایش نظام بصری انسان برای ساده‌سازی جهان دریافتی و خلاصه کردن آن به پدیده‌های اصلی به مثابه‌ی «نقش» و دیگر پدیده‌های فضا‌ساز به عنوان «زمینه» است. این مفهوم اول بار در رساله‌ی دکترای ادگار روبین (۱۹۱۵) شناسایی و مطرح شد که بعدها در روان‌شناسی گشتالتی در تقابل با ساخت‌گرایی قرار گرفت. در واقع در ساخت‌گرایی، ذهن متشکل از واحدهای مجزایی در نظر گرفته می‌شد که با بررسی اجزا، امکان بررسی ذهن مهیا می‌شد؛ اما به باور روان‌شناسان گشتالتی، تجربه‌های انسان نه به عنوان ترکیب اجزا، بلکه به منزله‌ی یک کلیت در نظر گرفته می‌شود که از الگوها و قواعدی تبعیت می‌کند و این کلیت همواره بیشتر از اجزا یا متفاوت با آن است (استرنبرگ، ۲۰۰۳). در دهه‌ی ۱۹۲۰ مطالعات

دقیق‌تر در این حوزه را ماکس ورتهایمر، کورت کافکا و ولفگانگ کوهرلر انجام دادند. مطالعات آن‌ها بر چگونگی ادراک در انسان متمرکز بود که به دریافت برخی قوانین گشتالت منجر شد و از آن جمله عبارت‌اند از: اصل انسداد، اصل مشابهت، اصل مجاورت، اصل تداوم، اصل تقارن، اصل نقش و زمینه و اصل سرنوشت مشترک.

از میان این اصول، نقش و زمینه بعدها در زبان‌شناسی شناختی با عنوان گذرنده^۱ و ثابت^۲ برای تحلیل‌های زبانی به کار رفت و در شعرشناسی شناختی نیز با همان عنوان نقش و زمینه در تحلیل ادبی کاربرد یافت. نقش و زمینه که ریشه در بنیان‌های عصبی مغز دارد، از لحاظ ادراکی باعث فهم معنا می‌شود و «اگر میان نقش و زمینه تمایزی وجود نداشته باشد، انسان همه چیز را مسطح دریافت می‌کند» (کوفکا، ۲۰۱۴: ۱۸۳). از آنجایی که هدف ادبیات و هنر جلب توجه مخاطب به چیزهایی است که عادی شده، کاربرد «نقش» در ادبیات و هنر بسیار تعیین‌کننده است؛ گرچه «نقش» بدون «زمینه» امکان فهمیده شدن ندارد. در نتیجه این اصل یکی از ابزارهای تحلیلی مهم در شعرشناسی شناختی تلقی می‌شود که براساس آن، انسان در ماهیت خود تمایلی ذاتی به درک بخشی از یک رویداد به عنوان «نقش» یا پیش‌زمینه و بخش دیگر رویداد به عنوان «زمینه» یا پس‌زمینه دارد. به عبارت دقیق‌تر، برخی رخدادها به عنوان «نقش» در تمام متون روایی هسته‌ای اصلی را شکل می‌دهند که به صورت ماهوی توجه مخاطب را به سوی خود جلب می‌کنند و همچنین از لحاظ دستوری و معنایی برجستگی خاصی در گفتمان ایجاد می‌کنند. فرایند شناختی «توجه» به واسطه‌ی کاربرد نقش فعال می‌شود. برخی از رویدادها نیز اطلاعاتی را به متن می‌افزایند که به فضاسازی یا صحنه‌سازی در روایت می‌انجامد که پس‌زمینه یا زمینه تلقی می‌شود و فرایند شناختی «حافظه» در شکل‌گیری آن دخیل است (مازا و دیگران، ۲۰۰۵: ۲۰۲). در نتیجه نقش به جلب توجه مخاطب به پدیده‌های اصلی می‌انجامد و زمینه فضای کلی اثر را در حافظه شکل می‌دهد. درواقع می‌توان چنین استنباط کرد که «نقش» بخش برجسته یا هستی مرکزی یک روایت، صحنه یا جمله است که می‌تواند به صورت کانونی‌سازی شخصیت، کاربرد فاعل یا مبتداسازی بازنمایی می‌شود که خود یکی از روش‌های پرکاربرد در پیش‌زمینه‌سازی است. بررسی «نقش» و تبدیل آن به «زمینه» می‌تواند راهبردی انتقادی به گفتمان داشته باشد؛ چراکه وقتی انسان رخدادها را به تصویر می‌کشد، غالباً از نگاه اول شخص برای نشان دادن اشیای پیرامون استفاده می‌کند؛ بدین معنا که «من» و نگاه او در این تصویرسازی اهمیت ویژه دارد. اما وقتی خود را درون

تصویری قرار می‌دهد که کس دیگری ناظر آن است، نگاه سوم به کار می‌رود (لیبی و ایباخ، ۲۰۱۱: ۱۸۷). بنابراین چگونگی نگاه انسان به خود از خلال چیدمان متن قابل بازیابی است و این خود بخشی از فرایند شناخت انسان در متن است.

در مجموع باید گفت زبان و شناخت دو مسئله‌ی درهم‌تنیده‌اند؛ به همین علت غالب جنبه‌های ساختارروایی ذهن انسان به ظرفیت شناختی او، مانند توجه و حافظه، مرتبط می‌شوند که در ادامه به ارتباط «نقش» با «توجه» و نیز پیوند «حافظه» با «زمینه» اشاره خواهیم کرد. این ظرفیت‌ها به‌طور مستقیم در ساختار زبانی انسان و مفاهیمی که دستور زبان را منعکس می‌کنند، تأثیر می‌گذارد (تنوتا و دیگران، ۲۰۱۴: ۱۶۴). از همین روست که بررسی نقش به‌عنوان عنصر برجسته و زمینه به‌عنوان فراهم‌آورنده‌ی بستر اطلاعاتی در متون ادبی می‌تواند مخاطب را به شناخت جهان متن برساند.

۲. نقش: برجستگی و توجه

«نقش به سازمان‌دهی ادراک به واسطه‌ی ایجاد برجستگی گفته می‌شود که برخلاف زمینه عمل می‌کند. آنچه در یک لحظه «نقش» تلقی می‌شود به الگوی انگیزش حسی و علایق آنی دریافت‌کننده بستگی دارد» (تسر، ۲۰۱۲: ۱۶۰). از سوی دیگر مک‌لوهان^۱ (۱۹۶۴) نقش را چیزی معرفی می‌کند که توجه مخاطب را گیر می‌اندازد که این توجه به واسطه‌ی اندازه، حرکت، رنگ یا هر چیزی که عنصری را مشخص‌تر کند، ایجاد می‌شود. عنصری که نقش قلمداد می‌شود، دارای حرکت و جزئیات بیشتری از زمینه است و به‌صورت معمول، چه از لحاظ بصری و چه از لحاظ نحوی، قبل از زمینه قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که زودتر دیده یا شنیده می‌شود. توجه در فضای بصری با حرکت کردن ایجاد می‌شود. وقتی عناصری در متن ایستا باقی می‌مانند، به‌سرعت از مرکز توجه خارج می‌شوند. مفهوم نقش از نگاه لتونارد تالمی^۲ عبارت است از: «پدیده‌ای متحرک یا به‌لحاظ مفهومی دارای امکان حرکت که مکان، مسیر یا جهت حرکتش به‌عنوان متغیری درک می‌شود که ارزش خاص دارد» (تالمی، ۲۰۰۰: ۱۸۴). وی اضافه می‌کند نقش عنصری است که حرکت می‌کند و زمینه‌ی مکان اشغال‌شده تلقی می‌شود.

«نقش» در ادبیات به واسطه‌ی هنجارشکنی یا ایجاد ساخت‌های نو پدید می‌آید و توجه مخاطب را جلب می‌کند. توجه به‌نوعی با گسترش متن نیز رخ می‌دهد. وقتی قوه‌ی شناختی

انسان اطلاعاتی تازه را دریافت می‌کند، توجه جلب می‌شود و این انتظار مدام برای ایجاد انگیزه‌های جدیدی باعث پویایی متن و تغییر مداوم بستر توجه می‌شود. توجه به صورت معمول به چیزهایی جذب می‌شود که در اول یک چیدمان قرار می‌گیرند و در جمله جایگاه مبتدا مختص نقش یا جایگاهی برای جلب توجه قلمداد می‌شود. این جایگاه در دستور زبان «تأکید» و در تحلیل گفتمان «کانونی‌سازی» نامیده می‌شود که ارتباط زیستی آن با انسان در این رویکردها مورد بررسی نبوده است؛ اما همین ویژگی‌های نقش به لحاظ زیستی در رویکرد شناختی باعث برجستگی شناختی نقش نسبت به زمینه می‌شود.

جلب توجه از لحاظ زیستی به چگونگی سازمان‌دهی و همچنین ساختار ادراکی نقش و زمینه بستگی دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت سازوکار سازمان‌دهی نقش و زمینه ریشه‌ای زیستی در قشر دیداری مغز انسان دارد و دریافت «نقش» بر مبنای فعالیت سلول‌های مغزی ناحیه‌ی V2 سازمان‌دهی می‌شود که در نتیجه باعث جلب توجه انسان به چیزی می‌شود (فانگتو و دیگران، ۲۰۰۷: ۱۴۹۲). براساس یافته‌های جدید، بخشی که مورد توجه قرار می‌گیرد، نسبت به بخشی که مورد بی‌توجهی واقع می‌شود، سلول‌های عصبی بیشتری را تحریک می‌کند؛ در نتیجه ارتباط تنگاتنگی میان نقش و توجه از لحاظ عصب شناختی وجود دارد. به عبارتی فرایند شناختی توجه به واسطه‌ی کاربرد «نقش» فعال می‌شود که این فرایند در کورتکس دیداری رخ می‌دهد (ویلیفورد و واندن‌هید، ۲۰۱۴).

در مجموع عناصر ایستا (زمینه) در هر متنی غیربرجسته هستند و به سرعت از مرکز توجه خارج می‌شوند؛ درحالی که عناصر پویا همواره توجه را جلب می‌کنند. این پویایی به دو صورت برجستگی شناختی^۱ و پدیدارشناختی^۲ شکل می‌گیرد؛ اما در هر صورت، از آنجایی که کار ادبیات به وجود آوردن برجستگی به منظور جلب توجه و ایجاد تأمل است، به واسطه‌ی هنجارشکنی و ایجاد ساخت‌های جدید توجه مخاطب جلب می‌شود. در واقع ادبیات همواره در تلاش است تا توجه را از سمتی به سمت دیگر تغییر دهد تا لایه‌ی معنایی جدیدی شکل بگیرد.

به نقل از آندرسن، برجستگی به لحاظ شناختی باعث فعال‌سازی مفاهیم در رخدادهای گفتاری واقعی می‌شود. واحدهای شناختی که خود از دو فرایند ذهنی حاصل می‌شوند، زمانی فعال می‌شوند که در پردازش گفتار نیازی به درک آن‌ها باشد. فرایند ذهنی در وهله‌ی اول، به صورت فعال‌سازی یک مفهوم با سازوکار انتخاب آگاهانه رخ می‌دهد؛ جایی که آن مفهوم کانون

توجه فرد می‌شود و از آنجا در حافظه‌ی فعال پردازش می‌شود (آندرسون، ۱۹۸۳: ۱۸-۲۰). سپس با فعال‌سازی یک مفهوم، فعال‌سازی دیگر مفاهیم را تسهیل می‌کند (همان، ۲۵). برای مثال فعال‌سازی مفهوم «کتاب» مفاهیمی همچون خواندن، ورق زدن، تحقیق کردن و غیره را تسهیل می‌کند. واحدهای شناختی در این نوع برجستگی با ورود به حافظه‌ی فعال و تبدیل به بخشی از کانون توجه برجسته می‌شوند. از آنجایی که «نگاه به صورت معمول به چیزهایی جذب می‌شود که در جلو یا ابتدای یک چیدمان قرار می‌گیرد» (تسر، ۲۰۱۲: ۱۷۷)، می‌توان جایگاه نخست در جمله یعنی مبتدا را به نقش (گذرنده) اختصاص داد که جایگاهی برای جلب توجه قلمداد می‌شود.

برجستگی به لحاظ پدیدارشناختی به فعال‌سازی موقت مفاهیم مرتبط نیست؛ بلکه به ویژگی‌های ثابت چیزها در جهان مربوط است. برخی پدیده‌ها بسته به ماهیتشان، نسبت به برخی پدیده‌های دیگر کیفیت بهتری برای جلب توجه انسان دارند و در نتیجه باعث ایجاد برجستگی بیشتری می‌شوند. «پیوند میان برجستگی شناختی و پدیدارشناختی بدین صورت رخ می‌دهد که مفاهیم ذهنی که پدیده‌های برجسته ایجاد می‌کنند، اقبال بیشتری برای تبدیل شدن به کانون توجه انسان را دارند» (اشمیت، ۲۰۰۷: ۱۲۰). در نتیجه به لحاظ پدیدارشناختی پدیده‌های برجسته بیش از پدیده‌های غیربرجسته قادر به انگیزش مفاهیم برجسته‌ی شناختی هستند. برای مثال «آدم» بیشتر از «مو»، «گردن» یا «ناخن» امکان جلب توجه را دارد. به عبارت دقیق‌تر، به لحاظ پدیدارشناختی پدیده‌های برجسته مانند انسان، حیوان و ماشین بیش از پدیده‌های غیربرجسته مانند فرش، دیوار و سوراخ توجه انسان را به خود جلب می‌کنند. بنابراین رخداد‌های شناختی مرتبط به پردازش پدیده‌های برجسته به لحاظ پدیدارشناختی بسامد بالاتری در کاربرد و جلب توجه مخاطب دارند. در نتیجه می‌توان گفت مفهوم برجستگی و جلب توجه هم به مفاهیم ذهنی که به صورت موقت فعال شده‌اند، (برجستگی شناختی) و هم به ویژگی‌های موروثی و ثابت پدیده‌ها در جهان واقعی (برجستگی پدیدارشناختی) اشاره دارند. در مجموع پدیده‌هایی که به لحاظ پدیدارشناختی برجسته‌اند، در صورتی که از نظر شناختی نیز برجسته شوند، در پیوستار برجستگی بالاترین حد ممکن برجستگی را ایجاد می‌کنند که این شگرد در ادبیات و هنر بسیار مورد استقبال قرار گرفته است.

۳. زمینه: حافظه

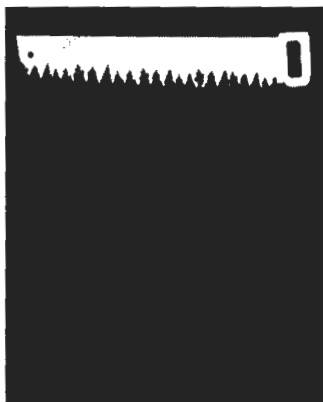
زمینه از نظر مک‌لوهان چیزی است که یک موقعیت یا بافت را می‌سازد و به صورت معمول چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد، گرچه در ساخت معنا دخیل است (۱۹۶۴: ۵). به عبارت دقیق‌تر، زمینه بستر مناسبی برای قرار گرفتن نقش فراهم می‌کند و این بستر مناسب می‌تواند پیش‌فرض‌های اطلاعاتی یا بصری باشد که باعث دیده شدن نقش می‌شوند. به تعریف تالمی، «زمینه پدیده‌ای است که نسبت به قاب ارجاع مکان ثابتی دارد» (تالمی، ۲۰۰۰: ۱۸۴)، بدین معنا که آنچه عنصر غیربرجسته است و گوینده برای سخن گفتن از چیزی برجسته بستری را فراهم می‌کند، زمینه نام دارد که این اطلاعات غیربرجسته در متن، پیش‌زمینه نیز نامیده می‌شود که خود، داده‌هایی را به روایت می‌افزاید و منجر به فضا سازی یا صحنه سازی در متن می‌شود. فرایند شناختی «حافظه» در شکل‌گیری زمینه دخیل است، چراکه اطلاعات پس‌زمینه به حافظه‌ی فعال فرستاده می‌شود و برای درک متن دوباره از آنجا بازیافت می‌شود تا متن قابل درک باشد (ر.ک. هرون و واندنر هید ۲۰۰۹). در نتیجه نقش به جلب توجه مخاطب به پدیده‌های اصلی می‌انجامد و زمینه فضای کلی اثر را در حافظه شکل می‌دهد. به نقل از جروم برونر، در ساخت روایت‌هایی که از «حافظه» بیشتر استفاده می‌شود، «زمینه» محوریت بیشتری دارد و متقابلن نقش در روایت‌هایی دارای محوریت است که بیشتر در صدد جلب «توجه» مخاطب به رخداد‌های مختلف یا شخصیت‌های مختلف است. در واقع برونر از آن جمله محققانی است که روایت را متشکل از طرح‌واره، قاب و الگوهای شناختی می‌داند که جنبه‌های مختلف جهان و انسان در آن بازسازی می‌شود (برونر، ۲۰۰۴: ۷۰۸) و به عبارتی، روایت یک توانایی شناختی است که تجربه‌ی انسان را به صورت نقش و زمینه سازمان‌دهی می‌کند.

وقتی مفهوم سازی ذهنی به صورت کلمات و جملات رمزگذاری می‌شود، در واقع توانش زبانی یا به عبارتی دانش زبانی آوایی، نحوی، دستوری، معنایی و قواعد باهم‌آیی کلمات و ساختارهای نحوی مورد استفاده قرار گرفته است که این دانش در حافظه‌ی بلند مدت ذخیره می‌شود. بدین معنا که سخنوران همیشه به صورتی خلاق و آگاهانه به حافظه‌ی خود برای رمزگذاری واحدهای معنایی دسترسی دارند و همچنین می‌توانند شنیده‌ها و خوانده‌های خود را رمزگشایی کنند. در نتیجه می‌توان گفت که پیش‌انگاشت‌ها و پیش‌فرض‌ها به حافظه مرتبط هستند و آنچه به عنوان پدیده‌ی غیربرجسته در بخش «خبر»^۱ یا «مسند» یا به عبارتی در بخش غیرکانونی جمله

می‌آید، آن چیزی است که در پیش فرض ذهن مخاطب موجود است و نیاز به تأکید یا برجستگی ندارد.

۴. جابه‌جایی نقش و زمینه

یکی از راه‌های جلب توجه مخاطب به یک امر یا مسئله، جابه‌جایی نقش و زمینه است و برای کانونی‌سازی یا به عبارتی جلب توجه مخاطب تأکیدی که می‌بایست در نقش وجود داشته باشد، به زمینه منتقل می‌شود و زمینه را به نقش یا عنصر اصلی تبدیل می‌کند. به عنوان مثال، در اثری از یو مینگ یانگ به نام «جنگل»، عنوان اثر باعث جلب توجه مخاطب به زمینه می‌شود، اما بخش سفید در اثر، اره‌ای را نشان می‌دهد که حیات جنگل را به پایان می‌برد و قطع درخت در برابر حیات جنگل برجسته می‌شود که یکی در نقش و یکی در زمینه است و بسته به نگاه مخاطب دارد که کدام را برجسته بدانند، اما آنچه نگاه مولف را نشان می‌دهد، عنوانی است که نگاه مخاطب را به تصویر سیاه جلب می‌کند و در نهایت، تناقض میان درختان و اره مفهوم کلی اثر را می‌سازد.



شکل ۱-۲. جنگل، یو مینگ یانگ

در متون ادبی برای نشان‌دار کردن یک موضوع، جای نقش و زمینه در متن جابه‌جا می‌شود که این جابه‌جایی به لحاظ سبکی، برجستگی ایجاد می‌کند. در واقع، عنصری که زمینه می‌شود، توجه کمتری را به خود جلب کرده و عنصری که در جایگاه نقش قرار می‌گیرد، کانون توجه می‌شود و تفسیر حول آن می‌گردد. به بیان دقیق‌تر، توجه با تازه‌سازی مداوم روابط نقش و زمینه شکل

می‌گیرد و این به آن علت است که «توجه در فضای بصری با حرکت کردن ایجاد می‌شود؛ درواقع، عناصر در معرض دید که ایستا باقی می‌مانند، به سرعت از مرکز توجه خارج می‌شوند.» (استاک ول، ۱۳۹۳: ۴۱). در تحلیل گفتمان، عنصر نو یا خبر تازه چیزی است که کانون توجه قرار می‌گیرد، درنتیجه می‌توان گفت که «نو بودن» کلیدی است برای انحراف توجه^۱ از عنصری پیش‌گفته به عنصری که تازه ارائه شده و آن‌ها را خبر و مبتدا^۲ می‌نامند که در شعرشناسی شناختی به آن نقش و زمینه می‌گویند، با این تفاوت که نقش تنها ابتدایی که عنصر تازه تر است، تلقی نمی‌شود، بلکه هرآن چیزی که باعث برجستگی متن می‌شود، از جمله تکرار، نامگذاری غیرمتعارف، توصیف‌های نوآورانه، چیدمان نحوی خلاق، جناس، قافیه‌سازی، واج‌آرایی، کاربرد استعاره‌ی خلاق و غیره (همان: ۳۴).

ایجاد توجه یا کانونی‌سازی وقتی با الگوهای خاصی صورت بگیرد، به مهارت یا شگردی تبدیل می‌شود که به مرور به صورت خودکار فهمیده شده و دیگر توجهی را جلب نمی‌کند. درنتیجه این خودکارشدگی^۳ با آشنایی‌زدایی یا غیرخودکارشدگی باعث جلب مجدد توجه می‌شود. درنتیجه کانون توجه را می‌توان بر پایه‌ی تازه بودن، عجیب بودن یا خلاقانه بودن برخی عناصر متنی تشخیص داد. برای اینکه زمینه بتواند مرکز توجه باشد، باید آن را به مثابه‌ی نقش و موضوع توجه بازسازی کرد و با دادن برجستگی خاص توجه را مجدداً به سمت آن جلب کرد که خود باعث تمرکز تفسیر بر آن عنصر می‌شود. درواقع، عناصری که در جایگاه نقش قراردارند، بیش از زمینه جذب‌کننده هستند. وقتی انسان بر مبنای قوه‌ی شناختی خود اطلاعات تازه‌ای را دریافت می‌کند، انگیزه‌ی جدیدی در متن ایجاد می‌شود و بستر توجه تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، گاهی جای نقش و زمینه معکوس می‌شود و این باعث جلب نگاه به چیزهایی می‌شود که در کهنه به نظر می‌رسیدند، اما اهمیت خاصی در تفسیر متن دارند. به عنوان مثال، شخصیت اصلی داستان «سلاح سکوت» نوشته‌ی ونداد جلیلی از مجموعه‌ی تنهایی در انجمن نواب و احمق‌ها (۱۳۹۶)، روایت پسری است که درباب چگونه تنها ماندن یا مورد توجه قرارنگرفتن در یک خانواده‌ی سنتی را تعریف می‌کند و در خلال داستان، پسر از مرکز توجه خارج می‌شود و این پدر اوست که به نقش یا شخصیت اصلی تبدیل می‌شود، به شکلی که به مرور در خلال داستان توجه مخاطب از کنشگر و تجربه‌گر اصلی داستان منحرف می‌شود و به سمت پدر جلب می‌شود که بی‌اعتنا به سنت‌ها و افکار عمومی، به آنچه که خود باور دارد، پایبند است و با استفاده از سلاح سکوت که

سکوتی معنادار بود، با تنهایی خود خورده و زندگی می‌کند. پسر در پایان بندی می‌گوید که

اگر معرفت بیشتری به خرج می‌دادم، حالا اینقدر ناراحت نبودم و احساس گناه نمی‌کردم. نگاهم به پدرم افتاد که سکوتی معنادار کرده بود و نگاهش میان حاضران دودو میزد که با این حرف‌های بی‌مایه مثلاً خطاب به من، منظورشان را به پدرم می‌فهماندند. رودست خورده بودم. حقش بود آن روز به ارزش سلاح سکوت واقف می‌شدم چون بعدها بسیار به کارم می‌آمد. (جلیلی، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

براین اساس، در ظاهر داستان حوادث در داستان برای پسر اتفاق می‌افتد، اما آنکه بیش از همه از حوادث متأثر می‌شود، تغییر می‌کند و مخاطب رفتارهای دیگران واقع می‌شود، پدر راوی است که در ظاهر شخصیت اصلی نیست، اما از پس زمینه به پیش زمینه می‌آید و در جایگاه نقش، برجستگی خاصی می‌یابد. به عبارتی، در زیرساخت داستان، شخصیت اصلی داستان پدر راوی است و نه خود راوی که در پیش‌زمینه پنهان است و غیرمستقیم مورد روایت واقع می‌شود. خانواده‌ی دور پدر با واکنش‌هایی که به پسر نشان می‌دهند، به صورت غیرمستقیم با پدر تسویه حساب می‌کنند و طرف حسابشان پدر است که بی‌اعتنا به آداب و رسوم خشک و فسیل شده و سنت‌های دست و پاگیر زندگی می‌کند و روابطش براساس وظیفه یا سنت تعیین نمی‌شود، بلکه براساس احساس، عواطف و فهم متقابل شکل می‌گیرد.

۵. مفهوم‌سازی مکانی

مفاهیم به عنوان همگانی‌های معنایی از پیش تعیین‌شده تلقی نمی‌شوند، بلکه به عنوان الگوهای برای مفهوم‌سازی هستند. بازنمایی فضا در زبان به واسطه‌ی صحنه‌های فضایی رمزگذاری می‌شود که این صحنه‌ها براساس سه معیار طبقه‌بندی می‌شوند. این معیارها عبارتند از تفاوت ویژگی‌های نقش و زمینه، فاصله‌ی نسبی آن‌ها از یکدیگر و جای نقش نسبت به زمینه (ر.ک. تالمی، ۲۰۰۰: ۳۱۵-۳۱۶). بازنمایی زبانی فضاها می‌تواند عدم تقارن نقش و زمینه را به دلیل مشخصه‌های هر یک منعکس کند. درواقع، وقتی یک پدیده نقش را نشان می‌دهد، پدیده‌ی دیگر به زمینه دلالت دارد، زیرا زبان منعکس‌کننده سازمان‌دهی دریافتی فضاها است. به عنوان مثال، ما هرگز نمی‌گوییم که خانه نزدیک دوچرخه است، چراکه خانه ثابت است و زمینه در نظر گرفته می‌شود، در نتیجه این دوچرخه است که باید مورد توجه قرار بگیرد تا دیده شده و به واسطه‌ی مکان

خانه، نشانی دوچرخه داده شود. پس عبارت «دوچرخه نزدیک خانه است»، از لحاظ شناختی منطقی و پذیرفتنی است، اما عبارت «خانه نزدیک دوچرخه است» پذیرفتنی نیست (ر.ک. اوانس، ۲۰۰۶). زیرا دوچرخه در ماهیت امکان حرکت دارد و نقش پدیدارشناختی در اینجا با آمدن در جایگاه مبتدا به نقش شناختی و زبانی تبدیل می‌شود. اما این تناسب شناختی در ادبیات برهم می‌خورد تا به واسطه‌ی هنجارگرایی لذت ادبی ایجاد شود و این شکستن عادت‌های فرایندهای ذهنی انسان، باعث شکل‌گیری مفاهیم جدید می‌شود. به عنوان مثال، در بخشی از شعر ذیل اثر آرتینا قهرمان، می‌بینیم که «آسمان» به عنوان یک واحد شناختی، ثابت است و باید زمینه تلقی شود، اما در جایگاه مبتدا آمده و به عنوان نقش برجسته شده، و در عوض «گلولی ما» که متحرک است و کوچک‌تر از آسمان، به لحاظ شناختی می‌بایست نسبت به آسمان نقش تلقی شود، اما در چیدمان جمله به زمینه تبدیل شده و «آسمان روی گلولی ما» قرار گرفته است.

برای ما که در آب‌های فلک بی سرافتاده‌ایم

و عکس لخت مان تماشایی ست

برای آسمان و تیغه‌هایش روی گلولی ما چه اتفاقی می‌افتد؟

(قهرمان، ۱۳۹۱: ۱۳)

فاصله‌ی نقش نسبت به زمینه، از دیگر مشخصه‌هایی است که باعث تمایز شناختی پدیده‌ها می‌شود که با سه معیار «تماس فیزیکی»، «مجاورت» و «دوری» رمزگذاری شود. به عنوان مثال، نقش می‌تواند با زمینه تماس فیزیکی داشته باشد. در عبارت، «در پشت خانه است»، در با خانه تماس فیزیکی دارد، اما از آن کوچک‌تر است، به همین دلیل به عنوان نقش تلقی می‌شود. در شعری از رویا تفتی می‌بینیم که «استخوان» نقش است و «زیر» خاک زمینه، پس برجستگی استخوان کانون توجه مخاطب و متن است نسبت به خاک که اطلاعات پیش‌زمینه‌ای مخاطب در نظر گرفته می‌شود.

میوه حیاط برای من نفرست

مادرا هر سال نگو دوباره طبیعی ست کرم دازد

من دیده‌ام استخوان‌های اجدادم آن زیر چگونه لمس شده‌اند

(تفتی، ۱۳۹۱: ۵۵)

همچنین، نقش می تواند در مجاورت و نه در تماس با زمینه باشد. به عنوان مثال، در عبارت «دوچرخه پشت خانه است»، برای یافتن نقش می توان از مجاورت با زمینه استفاده کرد و دوچرخه را به نسبت با خانه به مخاطب معرفی کرد. در شعری از رویا تفتی از همان مجموعه مثال دیگری برای مجاورت نقش با زمینه به لحاظ شناختی می توانیم بیاوریم که در آن، «من» نقشی است محذوف که در شناسه ی فعل قابل درک است. درواقع، «من» به لحاظ مفهومی همچنان نقش تلقی می شود اما به لحاظ ساختار زبانی از برجستگی آن کاسته شده که دلالتی شعری نیز در آن وجود دارد: اهمیت بیشتر تخته سنگ نسبت به من.

هرشب [من] کنار یک تخته سنگ می خوابم

گاهی سنگر می گیرم پشت آن

تا به پای آرزوهایی که می روند شلیک کنم

(همان: ۴۸)

در آخر می توان به تمایز نقش نسبت به زمینه به لحاظ فاصله ی دور و نزدیک اشاره کرد. در عبارت «دوچرخه آن طرف خانه است»، دوچرخه به لحاظ شناختی از مسجد فاصله دارد، اما همچنان به لحاظ شناختی به دلیل متحرک بودن و به لحاظ چیدمان زبانی به دلیل مبتدا بودن، نقش تلقی می شود که نسبت به زمینه مورد سنجش واقع می گردد. این تمایز نقش و زمینه را در شعری از فرزانه قوامی می توان نشان داد که براساس آن، «ما» نقش و «آسمان» زمینه است که در فاصله ی دوری از یکدیگر قرار دارند. با وجودی که زبان فارسی فاعل انداز است و امکان حذف فاعل در آن هست، اما از آنجایی که در شعر حضور یا عدم حضور هر واحد شناختی حائز اهمیت است، حذف «ما» دلالت بر عدم برجستگی و اهمیت آن در روایت شعری است. پس «زیر آسمان» که درواقع به لحاظ منطقی و شناختی زمینه بوده، به دلیل حذف «ما» در نحو جمله نقش تلقی می شود و «ما» که در اصل نقش بوده، به زمینه تبدیل می شود و در سطر آخر با دیدن در آخر قصه قابل دسترس است.

[ما] زیر آسمان نه خیلی کبود

توی دنیای نه خیلی بزرگ

صبح شده

(قوامی، ۱۳۸۴: ۶)

معیار سومی که امکان تعیین نقش نسبت به زمینه را فراهم می‌کند، جای نقش است که به واسطه‌ی قاب ارجاعی مشخص می‌شود. تالمی (۲۰۰۰: ۲۱۳) چهار نوع قاب ارجاعی در تمام زبان‌های دنیا به لحاظ شناختی برمی‌شمرد که عبارتند از: الف. قاب ارجاعی زمینه‌بیناد^۱ (تک‌زمینه‌ای) ب. قاب ارجاعی دو زمینه‌ای: ۱. زمینه‌ی شامل^۲ (درونی) ۲. زمینه‌ی بیرونی: ۱-۲. فرافکن^۳ و ۲-۲ غیرفرافکن^۴ (ر.ک. اوانس و گرین، ۲۰۰۶: ۷۱).

قاب ارجاعی به باور تالمی چیدمان بدیده‌هاست که اگر در یک قاب فقط یک زمینه وجود داشته باشد، آن را زمینه بنیاد می‌نامد. به عنوان مثال، در عبارت «خانه کنار بیمارستان است»، تنها یک زمینه برای تعیین نقش وجود دارد و آن «بیمارستان» است. غالب مثال‌هایی که پیش‌تر بیان کردیم، همه در قاب ارجاعی تک زمینه‌ای قابل بحث هستند، و مباحث پس از این قاب ارجاعی، تازگی بیشتری دارند.

قاب ارجاعی دو زمینه‌ای، خود از دو بخش قاب شامل و قاب بیرونی تشکیل می‌شود. در قاب ارجاعی شامل، یک زمینه، به صورت ضمنی زمینه‌ی دیگری را شامل می‌شود که درواقع، این نوع زمینه قابی را برای قراردادن زمینه دوم در دل خود ایجاد می‌کند تا نسبت نقش را تعیین کند. نمونه‌ی این نوع قاب ارجاعی در شعر را می‌توان در بخشی از شعر چمنکار مشاهده کنیم:

به اندازه تمام نبض‌هایم

[من] خود زنی کرده‌ام با کلمات

در آشیزخانه، اتاق خواب کوچک بر سطح میز چوبی

درست انتهای پرستشگاه پنهانت

(چمنکار، ۱۳۸۹: ۱۰)

در این بخش از شعر چمنکار، «آشیزخانه» زمینه‌ی اول است و «اتاق خواب کوچک»، «سطح میز چوبی»، «انتها» و «پرستشگاه» زمینه‌های دیگری هستند که زیرشمول زمینه‌ی اول به شمار می‌آیند و این نوع مفهوم‌سازی مکانی را می‌توان از نوع قاب ارجاعی شامل به شمار آورد.

قاب ارجاعی بیرونی به دو نوع فرافکن و غیرفرافکن (راهنما بنیاد) تقسیم می‌شود که در این نوع قاب، یک وزینه، وزینه‌ی دیگر را شامل نمی‌شود، یا به عبارتی رابطه‌ی شمول در آن وجود ندارد. درواقع، در قاب بیرونی از نوع فرافکن وزینه‌ی بیرونی پدیده‌ای متحرک است و در نوع غیرفرافکن، وزینه پدیده‌ای غیرمتحرک است. به عنوان مثال، در عبارت «خانه سمت چپ بیمارستان است»، خانه نقش است و بیمارستان وزینه‌ی اول و غیرمتحرک است که گوینده به عنوان وزینه‌ی دوم متحرک نسبت مکانی آن را مشخص می‌کند. درواقع، وزینه‌ی دوم یک پدیده‌ی متحرک (گوینده) است که مکان او به عنوان قاب ارجاعی عمل می‌کند تا جای وزینه‌ی اول را نشان دهد و نقش را به سمت جایگیر شدن به سمت آن حرکت دهد. در این مثال، چپ به نسبت زاویه‌ی دید گوینده مشخص می‌شود و به این نوع، قاب ارجاعی فرافکن یا راهنما می‌گویند، زیرا گوینده مکان خود را به عنوان قاب ارجاعی فرافکنی می‌کند.

شمس آقاجانی در شعرش از جابجایی قاب‌ها استفاده می‌کند و خط استوا در ابتدای این سطر از شعر، نقش تلقی می‌شود که از «شهرهای زیادی» به عنوان وزینه عبور می‌کند. «خط استوا» در این سطر، «نقش» و «شهرهای زیاد» به عنوان «وزینه» در نظر گرفته می‌شوند. اما در سطر بعد، آنچه که نقش بود به وزینه تبدیل می‌شود و این تبدیل قاب که کار اصلی ادبیات خلاق است، باعث تبدیل خط استوا به وزینه و بخشی از حافظه می‌شود تا دیگر عناصر شعری از جمله ساختمان‌ها، دریاچه‌ها، پارک‌ها و آدم‌ها به عنوان نقش مفهوم‌سازی جدیدی را انجام دهند. درواقع، خط استوای باریک شده، وزینه‌ی غیرمتحرک اول و دو طرف خط استوا، وزینه‌ی غیرمتحرک دوم تلقی می‌شوند که در این بازی قاب‌ها، تصاویر تو در تویی به واسطه مفهوم‌سازی مکانی ایجاد می‌شود.

خط استوا از شهرهای زیادی می‌گذرد

وقتی باریک‌تر شود (فاصله)

ساختمان‌ها، دریاچه‌ها و پارک‌ها و آدم‌های زیادی

در دو طرف می‌مانند

(آقاجانی، ۱۳۹۱: ۹)

اگر یک پدیده‌ی غیرمتحرک به عنوان وزینه‌ی دوم در نظر گرفته شود، قاب ارجاعی غیرفرافکن تلقی می‌شود. به عنوان مثال، در عبارت «مغاز» «تک شاخ»، سمت میدان آزادی کنار دبیرستان

صنوبر است». در این نوع قاب ارجاع، هیچکدام از زمینه‌ها متحرک نیستند و هیچیک نیز دیگری را شامل نمی‌شوند، در نتیجه قاب ارجاعی غیرفراکن ساخته می‌شود.

کلماتی تلفظ شعری ندارند

«استانبول»

بین ن و ب، وقتی قبل از آن الف باشد
نمی‌توان مکث کرد، یا به سرعت گذشت
به آرامی هم نمی‌شود.

[ما] در چنین شرایطی به استانبول رسیدیم

(همان: ۱۱)

مفهوم سازی مکانی در قاب ارجاعی که به واسطه‌ی حروف کلمه استانبول ساخته می‌شود، «ن» یک مکان و «ب» یک مکان در نظر گرفته می‌شود و «الف» مکانی دیگر که همگی پدیده‌هایی غیرمتحرک در نظر گرفته می‌شوند و هیچکدام شامل دیگری نیز نیستند، در نتیجه غیرفراکن هستند و «ما» به عنوان نقش، از این مکان‌ها عبور می‌کند.

۶. مفهوم سازی زمان

از آنجایی که دریافت مفهوم زمان در انسان به واسطه‌ی تجربه‌ی حسی فیزیکی صورت نمی‌گیرد، ساخت‌های معنایی که از طریق زمان رمزگذاری می‌شوند، از خلال مفهوم سازی مکان قابل فهم هستند. بدین معنا که زمان مانند مکان عینی نیست، بلکه تجربه‌ای فردی است که از فردی به دیگری ممکن است متفاوت باشد. در نتیجه، به دلیل انتزاعی بودن مفهوم زمان که خود به واسطه‌ی مکان مفهوم سازی می‌شود، درک زمان از فرهنگی به فرهنگی و از انسانی به انسان دیگر متفاوت است. البته اوانس و گرین (۲۰۰۶) بر این عقیده است که زمان نیز یک تجربه‌ی حسی فیزیکی است که به واسطه‌ی دریافت انسان از مکان رمزگذاری می‌شود. در واقع، دریافت نوعی پنجره است که محیط بیرونی انسان را منعکس می‌کند و البته این نگاه به زمان، به لحاظ علمی در بررسی‌های عصب شناسی نیز اثبات شده، به گونه‌ای که فعالیت مغز در هنگام مفهوم سازی زمانی در دستگاه طیف نگاری بررسی شده و به این نتیجه دست یافته‌اند که زمان نیز مانند مکان باعث تغییراتی در واکنش‌های مغز انسان می‌شود. در واقع، با قراردادن فرد در معرض محرک‌های

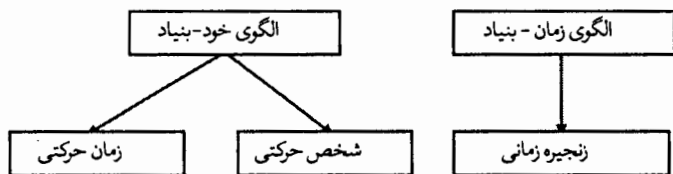
زمانی، مانند چراغ‌های چشمک‌زن یا نورهای زمان‌مند که مفهوم حرکت و ریتم را قابل درک می‌کنند، واکنش‌های مغزی در دستگاه طیف‌نگاری ثبت می‌شود که نشان دهنده‌ی دریافت حسی فیزیکی انسان از مفهوم انتزاعی زمان است. به باور اوانس، گرچه درک انسان از زمان عینی نیست، اما تجربه‌ای است که واکنش عینی مغز را به همراه دارد. به عبارتی، درک انسان از زمان از فرایند دریافت او نسبت به یک تجربه‌ی واقعی و نیز از ویژگی‌های نظام ادراکی او ناشی می‌شود. پس می‌توان گفت که درک انسان از زمان که به دو صورت مفهوم‌سازی واژگانی و نیز الگوسازی شناختی ایجاد می‌شود، تابع فرمول ذیل است:

دریافت + تجربه + ویژگی دستگاه ادراکی عصبی = درک انسان از زمان

اوانس میان مفاهیم واژگانی اولیه و ثانویه تفاوت قائل می‌شود و به بیان او، مفاهیم واژگانی اولیه مرتبط به نمودهای عمومی فرایند شناخت هستند، از جمله درک طول مدت، همزمانی، یک لحظه، رخداد، مناسبت‌ها و غیره. به عقیده‌ی او، این نوع مفهوم‌سازی که مربوط به نظام و فرایند ادراکی انسان هستند، در همه‌ی زبان‌های جهان دیده می‌شوند و کمابیش شباهت‌هایی در این نوع مفهوم‌سازی‌های زمانی در زبان‌ها دیده می‌شود (اوانس و گرین، ۲۰۰۶: ۷۹). مفهوم‌سازی زمان به واسطه‌ی درک طول مدت، دو نوع تجربه‌ی فردی آهستگی و سرعت را از زمان منعکس می‌کند، مانند «وقتی کاری نداری انجام بدی، زمان کش می‌آید» یا «زمان عین باد می‌گذرد». همچنین، نوع دیگری از مفهوم‌سازی واژگانی زمان مربوط به درک زمان به صورت یک تکه‌ی مجزا است که به آن «لحظه» می‌گوییم، مانند «وقت تصمیم گرفتن شده»، که زمان در این مثال به تکه‌های مختلفی تقسیم شده که یک تکه به «زمان تصمیم» اختصاص داده شده است. نوعی دیگر مفهوم‌سازی واژگانی، مربوط به مفهوم‌سازی یک واقعه‌ی خاص به صورت زمان است که به آن «رخداد» گفته می‌شود، مانند «مثال: با شنیدن صدای زنگ، اعدامی اول فهمید که زمان او رسیده است». در این مثال، «صدای زنگ» به عنوان یک رخداد یا واقعه‌ی خاص، زمان را مفهوم‌سازی می‌کند، به شکلی که شنیدن صدای زنگ اعدام در ذهن ما به عنوان «فرارسیدن زمان اعدام» مفهوم‌سازی می‌شود و این زمان را از دیگر زمان‌ها جدا می‌کند. همچنین، درک زمان ممکن است به صورت «مناسبت» مفهوم‌سازی شود و واقعه‌ای به صورت قابل شمارش شامل وقایع مجزایی می‌شود که همه به یک واقعه اشاره می‌کنند. برای نمونه، «علی برای بار سوم ازدواج کرد» که در این مثال، «ازدواج» مناسبتی است که به واسطه‌ی زمان مفهوم‌سازی می‌شود. درواقع، سه بار به سه لحظه‌ی مجزا اشاره نمی‌کند،

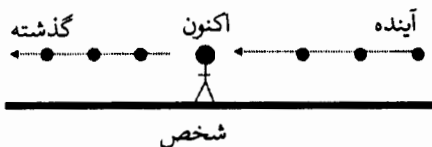
بلکه به تکرار مناسبی به لحاظ زمانی اشاره دارد، بدین معنا که رخدادهای زمانی جداگانه به یکدیگر وصل می‌شوند و در یک نوع رخداد یا مناسبت مورد شمارش قرار می‌گیرند.

نوع دیگری از مفهوم سازی زمانی، فعال کردن الگوهای شناختی در ذهن انسان است که به باور اوانس، شکل ثانویه ی مفهوم سازی با مفاهیم واژگانی اولیه که به نمودهای عمومی فرایند شناخت مرتبط هستند، تفاوت دارند. در این نوع مفهوم سازی که مفاهیم واژگانی ثانویه به ساخت الگوهای فرهنگی منجر می‌شوند، مفهوم سازی در قلمروی بینش یک اجتماع نسبت به پدیده‌ها بر دو محور خود-بنیاد و زمان بنیاد صورت می‌گیرد که ماحصل آن، سه الگوی شناختی زمان حرکتی، شخص حرکتی و زنجیره‌ی زمانی است.



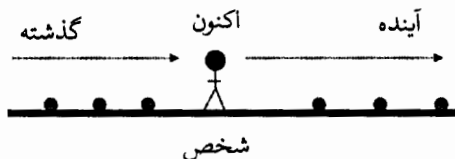
نمودار ۱-۱. مفهوم سازی زمان (اوانس و گرین، ۲۰۰۶: ۸۴)

در الگوی خود-بنیاد، دو نوع الگو برای مفهوم سازی زمان قابل تصور است. در یک نوع، زمان به عنوان نقش در نظر گرفته می‌شود و در نوع دیگر، شخص به عنوان نقش در حرکت است که به اولی، «زمان حرکتی» یا «زمان در حرکت» می‌گویند و به دیگری «شخص حرکتی». براساس الگوی «زمان حرکتی»، شخص ایستا است و این لحظات و رخدادها هستند که به صورت شیئی پویا و در حرکت مفهوم سازی می‌شوند. به عنوان مثال، وقتی می‌گوییم «نوروز نزدیک می‌شود»، نوروز به عنوان «نقش» در نظر گرفته می‌شود که حرکت می‌کند و به شخص به عنوان زمینه‌ای ثابت نزدیک می‌شود. درنتیجه، براساس این الگو، زمان جاننداری در حرکت به سوی انسان است که نزدیک یا دور می‌شود.



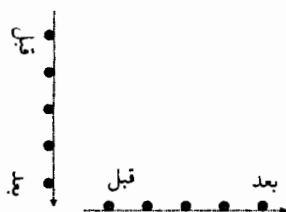
نمودار ۲-۱. الگوی زمان حرکتی (همان: ۸۵)

نوع دیگر مفهوم سازی زبانی در الگوی خود-بنیاد، وقتی است که زمان به عنوان زمینه ای است که شخص به عنوان «نقش» بر فراز آن حرکت می کند. در این الگو، زمان به واسطه ی حرکت شخص در حرکت به سوی لحظه ها و رخدادهای زمانی فهمیده می شود. درواقع، براساس این الگو، زمان به صورت مکان مفهوم سازی می شود، مانند «به نوروز نزدیک می شویم» که «ما» نقشی است که به سمت «نوروز» به عنوان مکان حرکت می کند و به آن نزدیک می شود.



نمودار ۱-۳. الگوی شخص حرکتی (همان: ۸۶)

براساس الگوی زمان-بنیاد، شخص دیگر در مفهوم سازی نقشی ندارد و این رخداد زمانی است که به نسبت رخداد زمانی قبل یا بعد از خود فهمیده می شود که هم بر محور عمودی و هم بر محور افقی می تواند وجود داشته باشد. به عنوان مثال، «نوروز به رمضان نزدیک است» که «نوروز» به عنوان یک رخداد زمانی و نیز «رمضان» به عنوان رخداد زمانی دیگر در حرکت هستند، اما سرعت حرکت این دو با یکدیگر متفاوت است، در نتیجه یکی به دیگری می رسد.



نمودار ۱-۴. الگوی زنجیری زمانی (همان: ۸۴)

بررسی نقش وزمینه، به لحاظ مکانی یا زمانی در داستان یا شعر می توانند منجر به تحلیل های زیرساختی و شناختی متفاوتی شوند که براین اساس، نقش مرکز رخدادهای داستان است وزمینه همان اطلاعات اضافه، توصیف و فضا سازی هایی که بستر داستانی را فراهم می کنند. در بیشتر داستان های روایی، شخصیت ها نقش هایی هستند در زمینه ای برای زمینه سازی قرار می گیرند. گاهی نیز شخصیت های فرعی، زمینه ی تلقی می شوند که شخصیت اصلی در مواجهه با آن ها

شناخته شود. نقش‌ها در بستر زمینه به استنتاج رفتارهای شخصی یا روان‌شناختی خاصی از شخصیت‌ها منجر می‌شوند. نقش در کانون روایت قرار دارد و در زمینه‌سازی‌های متفاوت با فعل‌ها و کنش‌های خاص قرار می‌گیرند. از کارکردهای رایج تبدیل نقش و زمینه به یکدیگر در ادبیات، ایجاد لایه‌های معنایی ناگفته در اثر است که براین اساس، بخشی از درون پس‌زمینه بیرون می‌آید و به جایگاه نقش در متن می‌رود. شخصیت‌ها در داستان به مثابه‌ی نقش باعث پیشبرد داستان به صورت مکانی یا زمانی و نیز بسط کیفی اثر می‌شوند.

۷. خوانش ادبی: «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج

شعر «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج در سال ۱۳۲۰ سروده شد و یکی از بهترین نمونه‌های شعری است که می‌توان تأثیر نقش و زمینه را در نشان دادن اهمیت «خود» درقبال «دیگری» در جهانی که مؤلف دریافت می‌کند و می‌سازد، بحث کرد و نشان داد که چگونه آنچه باید در مرکز توجه قرار گیرد، در چیدمان متن به نقش تبدیل می‌شود و آنچه برجسته نیست، در حافظه به پیش‌زمینه می‌رود یا به عبارتی این تغییر نقش به زمینه و برعکس در تفسیر متن چه تأثیری می‌گذارد. همچنین این شعر را می‌توان یکی از نمونه‌های موفق در تجربه‌ی نیما یوشیج برای نشان دادن صلب بودن اوزان عروضی در ادبیات کلاسیک مورد بحث قرار داد؛ چراکه به‌باور نیما، تغییر وزن کلام و آزادی حرکت کلمات بنا به تغییر موضوع یا احساس راوی باید رخ دهد و در شعر نیما حرکت آزادانه‌ی کلمات به‌منظور ساخت معناست و امکانی تلقی می‌شود برای مفهوم‌سازی از طریق چیدمان صوری کلمات. به گفته‌ی نیما، «هر کلمه‌ی من از روی قاعده‌ی دقیق به کلمه‌ی دیگر می‌چسبد» (رهنما، ۱۳۸۴: ۱۹)؛ درنتیجه الزامی به حفظ بحر رمل به‌صورت کلاسیک وجود ندارد و هر جا لازم باشد، جابه‌جایی واژه‌ها به‌تعبیر این نگارنده براساس دلالت‌های معنایی نقش و زمینه رخ می‌دهد که انعکاسی از نگاه و جهان شاعر است یا به عبارتی تجربه‌ی شاعر را به مثابه‌ی توانایی شناختی به‌تصویر می‌کشد. نیما این شعر را اول بار در کنگره‌ی نویسندگان ایران خواند که واکنش‌های زیادی را به همراه داشت. این شعر یکی از اثرگذارترین آثار نیماست. یکی از علت‌های چنین تأثیر عمیقی در ذهن مخاطب را می‌توان چگونگی کارکرد نقش و زمینه از لحاظ ادراکی در دریافت و ساخت این اثر دانست.

برای بررسی هر اثری، نخست از عنوان آن باید آغاز کرد؛ زیرا عنوان هر اثری یک طرح‌واره‌ی تصویری را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد و به مثابه‌ی پلی برای درک متن عمل می‌کند.

طرح‌واره‌ها همان مفاهیم انتزاعی هستند که به منزله‌ی الگویی برآمده از تکرار تجربه‌ی اندامی شده قلمداد می‌شوند (اوانس و گرین، ۲۰۰۶: ۱۷۹) و از نظر مارک جانسون (۱۹۸۷: ۳۰)، «مفاهیم پیش‌ادراکی انعطاف‌پذیر و الگوهای ابتدایی...» به‌شمار می‌روند که «ناشی از تعامل دریافتی و برنامه‌ی حرکتی انسان هستند و به تجربه‌ی او انسجام و ساختار می‌دهند» (همان، xiv, xvi). بنابراین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ظرفیت مفهوم‌سازی در انسان گرایش به ساختن مفاهیم یا قلمروهای تجربه‌ی فردی به‌صورت طرح‌واره‌هایی است که عبارت‌اند از فضا، حجم، جهت، حرکت، توازن، نیرو، وحدت/ کثرت، یکسانی، وجودی و غیره (گیبز و کولستون، ۱۹۹۵؛ جانسون، ۱۹۸۷). البته چپستی و چگونگی مفهوم‌سازی طرح‌واره‌ها را به مقاله‌ای دیگر واگذار می‌کنیم و در این مجال، با استفاده از انواع طرح‌واره‌ها، در صورت لزوم، نخست به واکاوی عنوان شعر به‌عنوان «نقش» می‌پردازیم؛ چراکه عنوان هر شعری مخاطب را قادر می‌سازد وارد جهان متن بشود؛ همچنین تجربه‌هایی را در ذهن مخاطب فعال می‌کند و الگوهای شناختی مخاطب را می‌سازد. بدین صورت، ذهنیت مخاطب آماده‌ی مواجهه با جهان شعر و تبدیل آن به جهان مخاطب می‌شود.

آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان.

یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید.

آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن

آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید

که گرفتستید دست ناتوانی را

تا توانایی بهتر را پدید آرید.

آن زمانی که تنگ می‌بندید

بر کمر هاتان کمر بند.

در چه هنگامی بگویم من؟

یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان، قربان!

آی آدمها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!