

تحلیل شناختی شیوه معناسازی درگفتمان سینما بر پایه نظریه آمیختگی مفهومی: مطالعه موردی فیلم فروشنده

آرزو مولوی وردنجانی^۱، ساسان شرفی^{۲*}، الخاص ویسی^۳، منصوره شکرآمیز^۴

۱. گروه زبان‌شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

۲. گروه زبان‌شناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

۳. دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور

۴. گروه زبان‌شناسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۰۲ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۱

A Cognitive Analysis of Meaning Construction in Movie Discourse Based on Conceptual Blending Theory: A Case Study of the Salesman

Arezu Molavi Vardanjani¹, Sasan Sharafi^{2*}, Elkhav Vaysi³, Mansoor Shekaramiz⁴

1. Linguistics Department, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

2. Linguistics Department, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

3. Associate Professor of Linguistics, Payame Noor University

4. Linguistics Department, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

Received: 2018/08/24 Accepted: 2019/01/01

Abstract

This article is aimed at a cognitive analysis of meaning construction in the movie discourse based on Fauconnier and Turner's (2002) conceptual blending theory. The present research used a qualitative content analysis methodology with a descriptive-elaborative approach to survey the mapping procedures and the constitutive elements of the conceptual framework of the movie *Salesman*, an Iranian film directed by Asghar Farhadi. The conceptual blending theory illustrates a system of background cognition including the categorizations, mapping, structural projections and dynamic mind stimulants. Accordingly, the presence of multiple inner layers and various vital relations such as identity, cause and effects, changes, time and representations made *Salesman* a blended mirror structure where a blended concept of loss is projected. The findings of this study emphasize the necessity of the focus on mind in discourse studies showing that the extension of the conceptual blending theory to analyze the discourse of movies can enrich the meaning construction affairs in the film and cinema industry.

Keywords: conceptual blending theory, vital relations, discourse, movie, *Salesman*, sociolinguistics.

چکیده

هدف از این پژوهش تحلیل شناختی معناسازی در گفتمان سینما بر پایه شبکه‌های آمیختگی مفهومی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) است. مطالعه حاضر با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و با رویکرد توصیفی-تفسیری، شیوه‌های انطباق و عناصر سازنده شبکه مفهومی آمیخته‌داستان فیلم ایرانی فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی را از نظر می‌گذراند. نظریه آمیختگی مفهومی نظامی از شناخت پشت صحنه را نشان می‌دهد که در بر گیرنده مقوله‌بندی، نگاهت‌ها، فراق‌کنی‌های ساختاری و محرک‌های ذهنی پویا است. وجود فضاهای درون‌داد متعدد، روابط حیاتی مختلف چون هویت، علت و معلول، تغییر، زمان و بازنمایی از جمله مواردی است که به فروشنده یک ساختار آمیخته آینه‌ای می‌دهد و مفهوم آمیخته خسران و هبوط از آن استنباط می‌شود. نتایج این مطالعه بر ضرورت توجه به ذهن در مطالعات گفتمانی تأکید می‌کند و نشان می‌دهد گسترش کاربرد نظریه آمیختگی مفهومی به واکاوی گفتمان سینما می‌تواند در تبیین شیوه‌های معناسازی در صنعت فیلم‌سازی و سینما مؤثر باشد.

کلیدواژه‌ها: نظریه آمیختگی مفهومی، روابط حیاتی، گفتمان، سینما، فروشنده، زبان‌شناسی اجتماعی.

مقدمه

سینما به عنوان هنری چندوجهی که در کنار نشانه‌های تصویری با مبانی زبان شناختی نیز همراه است، رابطه متقابلی با فرد و جامعه دارد و می‌توان گفت بزرگ‌ترین کارکرد این وسیله سمعی و بصری جذاب، در خلق رویا، ماجرا، شخصیت‌های تخیلی و در نهایت ایجاد احساسات عمیق انسانی است. معنا در فیلم به واسطه ترکیب تصاویر متحرک، صدا، موسیقی و زبان به مخاطبان منتقل می‌شود (طاهری و چیت‌سازان، ۱۳۹۳)؛ از این رو، سینما تنها یک وسیله ساده سرگرمی‌ساز نبوده و گفتمان پیچیده‌ای را تشکیل می‌دهد که نیازمند واکاوی و مطالعات دقیق زبان شناختی است. در این راستا، نظریه‌های معنی‌شناسی شناختی با توجه به مبانی تفکر جسمی شده^۱ آدمی و همسو با فرایندهای ادراکی ذهن انسانی توانند در رمزگشایی مفاهیم و آگاهی از شیوه‌های معناسازی در گفتمان سینما به سینماگران و مخاطبان یاری رسانده و امکان تقویت و تحلیل آثار سینمایی را فراهم آورند و زمینه‌ساز تولیدات مؤثرتر و درک بهتر این رسانه باشند.

اساس معناسازی شناختی بر این است که تخیل انسان نقش مهمی در فرایندهای شناختی بازی می‌کند. با آغاز زمزمه‌های زبان‌شناسی شناختی، شیوه سنتی تفکر در دیدگاه عینیت‌گرایی زایشی^۲ رفته‌رفته به سمت و سوی واقع‌گرایی تجربی^۳ و تفکر جسمی‌شده سوق یافت و این تغییر در درک شیوه تفکر، سخن گفتن و ترکیب معنا، دیدگاه معنی‌شناسان شناختی به مطالعه معنی را متحول ساخت و به ظهور نظریه‌های استعاره مفهومی^۴ لیکاف^۵ و جانسون^۶ (۱۹۸۰) و لیکاف (۱۹۹۳)، طرحواره‌های تصویری^۷ جانسون (۱۹۸۷)، فضاهای ذهنی^۸ فوکونیه^۹ (۱۹۹۴، ۱۹۹۷) و نظریه آمیختگی مفهومی^{۱۰} فوکونیه و ترنر^{۱۱} (۱۹۹۸، ۲۰۰۲) انجامید. اندیشمندان معنی‌شناسی شناختی بر این باورند که ذهن

انسان با قابلیت تلفیق مفاهیم قادر است ساختارهایی از یک فضای ذهنی دریافت کرده با عناصری از فضا(ها)ی ذهنی دیگر ادغام کند و به مفاهیم بدیع دست یابد. این همان نکته‌ای است که از دید نظریه‌پردازان پیشین به دورمانده بود. فوکونیه و ترنر با طرح شبکه‌های آمیخته در پی دستیابی به نوعی الگوی شناختی عام در فرایند ساخت معنا و پیدایش مفاهیم نوظهور بودند و با طرح نظریه آمیختگی مفهومی کوشیدند نحوه تفکر، فرضیه‌های پنهان و جزئیات لازم برای رسیدن به ادراک مفاهیم را پایه‌ریزی و توصیف کنند. گفتنی است این نظریه بر پایه نظریه فضاهای ذهنی فوکونیه (۱۹۹۷، ۱۹۹۴) پایه‌ریزی شده‌است و سعی در نمایش چگونگی آمیزش مفاهیم خلاف واقع و پیچیده در ساختار شناختی مرتبط با زبان دارد. فوکونیه فضاهای ذهنی را سازه‌هایی جدا از ساختارهای زبانی می‌داند که در گفتمان با توجه به اشارات و عبارات زبانی ایجاد شده و همچون بسته‌های اطلاعاتی در چارچوبی که اطلاعات سازماندهی می‌شوند، قرار می‌گیرند. فوکونیه و ترنر در کتاب *شیوه‌ای که فکر می‌کنیم*^{۱۲} به این نکته اشاره می‌کنند (۲۰۰۲: ۳۹-۵۹) که این فضاها در ترکیب معنا در شبکه‌ای با هم تلفیق می‌شوند که منجر به فرافکنی و ایجاد فضای آمیخته می‌شود. بر این اساس، فوکونیه و ترنر دست به تحلیل تلفیقی پدیده‌های اجتماعی زدند که مباحثی چون پول، جنسیت و مانند آن را در بر می‌گرفت. با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد نظریه آمیختگی مفهومی می‌تواند در جستجوی لایه‌های ساختاری و درک معنای گفتمان زبانی و غیرزبانی، از جمله در حوزه فیلم و سینما، که تا کنون کمتر مورد توجه زبان‌پژوهان ایرانی قرار گرفته‌است، راهگشا باشد. لذا این پژوهش برآن است که ضمن توصیف چهارچوب نظری آمیختگی مفهومی و ارتباط مؤثر ابزار و مفاهیم آن، امکان کاربردی این نظریه را در تحلیل فیلم سینمایی بررسی کند و به این منظور، تلاش می‌کند با ترسیم شبکه آمیخته مفهومی به کار گرفته شده در فیلم سینمایی *فروشنده* اثر اصغر فرهادی، به این پرسش پاسخ دهد که فضاهای ذهنی درون‌داد^{۱۳} و روابط حیاتی^{۱۴} در نظریه آمیختگی مفهومی چگونه می‌توانند زمینه‌ساز پردازش ساختار موقعیت‌ها و درک معنی در گفتمان سینما باشند.

1. embodied
2. generative objectivism
3. experimental realism
4. conceptual metaphor theory
5. Lakoff
6. Johnson
7. image schema
8. mental spaces
9. Fauconnier
10. conceptual blending theory
11. Turner

12. Fauconnier & Turner, *The way we think*

13. input space

14. vital relation

معلول به تماشاگر امکان می‌دهد وقایع فیلم را به طور علی و منطقی به یکدیگر ارتباط دهد (بوردول، ۱۹۸۵: ۴۸-۵۴). بوکلند (۲۰۰۰: ۲۲-۶۳) تحت تأثیر آرای لیکاف و جانسون در زمینه طرحواره‌های تصویری، در کتاب *نشانه‌شناسی شناختی فیلم*^۵، به نیاز به درک جدیدی از ابعاد مادی سینما و لزوم استفاده از طرحواره‌ها در تحلیل شناختی و روان‌شناختی فیلم اشاره می‌کند. به اعتقاد جانسون (۲۰۰۷: ۲۰۷-۲۰۹) زیبایی‌شناسی فقط در مورد هنر، سلیقه و زیبایی مطرح نمی‌شود، بلکه شیوه‌ای که انسان معنا را می‌سازد و تجربه می‌کند و همینطور ریشه‌های جسمی این فرایند رانیز در بر می‌گیرد. وی در کتاب *معنای جسم دیدگاه‌های مفهومی* یا *گزاره‌ایه معنا* را فقط یک پدیده زبانی تصور می‌کند و دیدگاه کانت به زیبایی‌شناسی را، که در اصل هنر را عینی، وابسته به حواس، غیرمفهومی و فاقد توانایی ایجاد دانش می‌داند، مردود می‌داند و ادعا می‌کند معنا همواره به درک انسان از چگونگی و الگوهای برهم‌کنش جسمی انسان با ابعاد گوناگون مادی محیط پیرامون مرتبط می‌شود. این بعد جسمی شده معنی در واقع همان ساختار استعاره مفهومی است که لیکاف و جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*^۶ (۲۰۰۲) مطرح کردند. ادعای اصلی نظریه استعاره مفهومی این بود که آنچه به عنوان مفاهیم انتزاعی می‌شناسیم به واسطه نگاهت نظام‌مند حوزه منبع جسمی شده و حسی-حرکتی در حوزه انتزاعی هدف حاصل می‌شود. *مجله تصویر و روایت شماره ویژه‌ایرا* به راهکارهای ذهن جسمی شده برای درک فیلم، با تمرکز بر موضوع سازه‌های حسی و استعاریمعناسازی در سینما، اختصاص داده و با مطالعه شیوه‌های بازنمایی غیر زبانی استعاره مفهومی، تأکید می‌کند که فیلم‌سازان می‌توانند در ساخت و پرداخت معنا در سینما از این نظریه بسیار استفاده کنند (کگران و کراوانجا^۷، ۲۰۱۴: ۲).

اما شبکه‌های آمیخته در زندگی ادراکی و مفهومی انسان بسیار کاربردی هستند. تجربیات زیستی و فرهنگی به طور ناخودآگاه زمینه‌ساز فرایندهای آمیختگی مفهومی بسیاری می‌شوند و این مسئله از چشم پژوهشگران زبان‌شناسی دور نمانده است. در بین مطالعات خارجی،

انتظار می‌رود نتایج این بررسی دورنمایی از ظرفیت‌های سینما در به تصویر کشیدن مضامین عالی و مفاهیم پیچیده فردی، اجتماعی، فرهنگی و غیرهرا به دست داده‌ها نشان دهد. گفتمان سینما چگونه در قالب ابزاری برای ساخت و انتقال معنا عمل می‌کند. در اشاره به اهمیت این مطالعه از بعد نظری، می‌توان گفت فضاهای ذهنی درون‌داد و شبکه آمیختگی مفهومی نقش تأثیرگذاری در جریان ساخت معنا و پویایی، و به دنبال آن، پیوستگی معنا در سکانس‌های فیلم ایفا کرده و از جنبه کاربردی در تحلیل وقایع و شخصیت‌های روایی فیلم سینمایی سودمند واقع می‌شود. بخش بعد به مرور برخی مطالعات خارجی و داخلی انجام شده در موضوع مورد بحث می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

تخیل و آمیختگی مفهومی کلید ابداع معانی روزمره و خلاقیت‌های منحصر به فرد انسان است. می‌توان گفت فیلم از نظر جنبه‌های ساختاری خلاق بهترین ابزار رسانه‌ای برای بررسی فضاهای آمیخته غیرکلامی و چندوجهی است که موضوع مطالعه پژوهشگران مختلف بوده است (فورسویل^۱، ۲۰۱۶). به اعتقاد کرول^۲ (۱۹۹۶: ۲۱۲-۲۲۳) نظریه‌پردازان سینما همواره از نقاط اشتراک این رسانه با دیگر هنرها بهره می‌جویند؛ سینماگرانی که توجه خود را به جنبه‌های متمایز سینما از رسانه‌های دیگر معطوف می‌کنند به بیراهه می‌روند. با توجه به کارکردهای متنوع تصویر، نمی‌توان فیلم را تنها نواری از تصاویر متحرک دانست؛ برای نمونه، فشردن زمان و مکان به تهایی امکانات جالبی در ایجاد بازنمایی‌های مفهومی در اختیار فیلم‌ساز قرار می‌دهد (کوئسیر^۳ و فورسویل، ۲۰۱۴: ۳). بوردول در کتاب *روایت در فیلم‌های تخیلی*^۴ می‌نویسد فیلم‌های روایی به خودی خود ناتمام هستند، به این معنا که خلاً صورت منطقی فیلم به تهایی و بدون مداخله ذهن تماشاگر پر نمی‌شود. او معتقد است تماشاگر برای بازسازی داستان یا همان منطق روایی فیلم از ساختارهای ذهنی انتزاعی یا همان طرحواره‌ها، که سرخ‌های ادراکی را در طرح داستان سازماندهی می‌کنند تا به یک کل ذهنی منسجم و قابل درک تبدیل شود، بهره می‌گیرند؛ مثلاً، طرحواره علت و

5. Buckland, *The cognitive semiotics of film the meaning of body*
6. the meaning of body
7. Lakoff & Johnson, *Metaphors we live by*
8. Coëgnarts & Kravanja

1. Forceville
2. Carroll
3. Koetsier
4. Bordwell, *Narration in the fiction film*

نقادانه و فرایندهای ساخت معنا در ذهن را در نمایشی از مجموعه تلویزیونی کلاه قرمزی مورد مطالعه قرار داده‌اند و با ارائه تعبیر و تفسیرهای شناختی به مفاهیم مبهم و رمزگونه روایت شده وضوح بخشیده و کاربست نظریه آمیختگی مفهومی را در تقویت مهارت‌های تفکر نقادانه مؤثر می‌دانند. نجفی و همکاران (۱۳۹۵) چگونگی خلق شخصیت نوظهور در متن زبانی را به کمک آمیختگی مفهومی مورد مطالعه قرار دادند. این پژوهش، که بر روی داستان‌های کتاب فارسی خوانداری دوره ابتدایی انجام شده است، یک تحلیل شناختی روش‌مند از فرایند آفرینش شخصیت در متون روایی دوره دبستان به دست می‌دهد. پردل و همکاران (۱۳۹۶) به غور در آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایه نظریه مذکور پرداخته و به این مهم نائل شده‌اند که می‌توان هر شعر را آمیزه یا مجموعه‌ای از آمیزه‌های مفهومی به شمار آورد که نویسنده آن را می‌پرورد و خواننده در ورای آن به درک و تفسیر معنای پیدایشی برآمده از این آمیزه‌ها دست می‌یازد. در پژوهشی مشابه، پورابراهیم (۱۳۹۶)، با بررسی شواهد شعری با مضمون شهادت، مقاله‌ای با عنوان «کاربست نظریه آمیختگی مفهومی در مفهوم‌سازی شهادت در شعر پایداری» به رشته تحریر درآورده است و نشان می‌دهد این نوع ادبیات با توسل به ادغام مفاهیم دوحوزه‌ای و چندحوزه‌ای، زمینه تلفیق مفاهیم حوزه‌های دروندادی را برای رسیدن به فضای مفهومی شهادت برمی‌انگیزد. و در نهایت، اورکی و همکاران (۱۳۹۷) سازوکار شناختی آمیختگی و نقش آن را در مفهوم‌سازی قرآنی مورد مطالعه قرار دادند و یافته‌های آن‌ها تأییدی بر کارایی انگاره چهارفضایی آمیختگی مفهومی در درک ساختار چندوجهی آیات قرآنی است.

علاوه بر پژوهش‌های پیشین، این نظریه در سال‌های اخیر به دامنه تحقیقات کاوش گفتمان نفوذ کرده و در زمینه‌های فضاهای ذهنی و تحلیل گفتمان (هوگارد^۳، ۲۰۰۸)، سطوح آمیختگی روایت داستانی (دنسیگیر^۴، ۲۰۱۲)، آمیختگی تعامل‌های تخیلی در زندگی روزمره (پاسکال^۵، ۲۰۰۸)، فضاهای ذهنی در کلاس درس (ویلیامز^۶، ۲۰۰۸)، بازتاب آمیختگی در گفتمان (چیلتون^۷،

هیراگا^۱ (۱۹۹۹) از این نظریه در زمینه شعرشناسی شناختی در تحلیل اشعار هایکوی باشو بهره جسته و فضای آمیخته آن را توصیف کرده و به این طریق مخاطب را با شیوه به کارگیری این نظریه در تبیین فرایند معناسازی در شعر آشنا می‌کند. کالسن^۲ (۲۰۰۱) نشان می‌دهد آمیختگی مفهومی چگونه در کارهای روزمره، مانند بازی بسکتبال با سطل زباله کاربرد دارد. این بازی را معمولاً مردم در خانه یا اداره با یک کاغذ مچاله و یک سطل زباله انجام می‌دهند. در این بازی، کاغذ مچاله نقش توپ بسکتبال و سطل زباله نقش حلقه را دارد و کارمندان اداره هم می‌توانند تبدیل به قهرمان بسکتبال شوند؛ همچنین اداره به زمین بسکتبال و صدای چاپگرها به هیاهوی تماشاچیان تبدیل می‌شود. این فرایند جزئیات‌افزایی نشان‌دهنده نیروی تخیلی آمیختگی مفهومی است. سینها (۲۰۰۵) در جستجوی راهی برای ورود بافت اجتماعی به نظریه آمیختگی مفهومی، بازطراحی تازه‌ای از این نظریه ارائه می‌کند تا امکان سازگاری بیشتری با ماهیت اجتماعی، فرهنگی و مادی ذهن آدمی داشته باشد.

در بین مطالعات داخلی، می‌توان به مقاله «روایت‌شناسی شناختی با هدف کاربست نظریه آمیختگی مفهومی در قصه‌های عامیانه» اشاره کرد که توسط برکت و همکاران (۱۳۹۱) نوشته شده است. در این پژوهش با بررسی دو قصه از داستان‌های عامیانه ایرانی به توصیف تصویرسازی مفهومی و نقش مفهوم‌سازی و تخیل در ساخت معنا می‌پردازند و در نهایت نتیجه می‌گیرند که استفاده از دستاوردهای تازه علوم شناختی ما را به دریافت عمیق‌تر و درک بهتر معنای متون ادبی راهنمایی می‌کند. صادقی (۱۳۹۱) مسئله ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی را بر پایه نظریه آمیختگی مفهومی مورد مطالعه قرار داده و نوع جدیدی از درک رابطه بین تصویر و نوشتار را معرفی می‌کند. اردبیلی و همکاران (۱۳۹۲) به مطالعه پیوستگی معنایی متن از منظر نظریه آمیختگی مفهومی همت گمارده و داده‌های خود را از خلال متون قصه‌های عامیانه زبان فارسی، که نمونه بارزی از تلفیق واقعیت و پدیده‌ها/امور خلاف واقع هستند، برگزیدند. یافته‌های این تحقیق بر نقش مهم ابزارهای این نظریه در ساخت پیوستگی معنایی و تفسیر گفتمان صحنه می‌گذارد. در پژوهشی دیگر، حسام‌پور و سینایی نوبندگانی (۱۳۹۴) مسئله ارتباط مهارت‌های تفکر

3. Hougaard
4. Dancygier
5. Pascuel
6. Williams
7. Chilton

1. Hiraga
2. Coulson

ضمن فرایند نگاشت یا تطابق^۵ ایجاد می‌شوند که عملیات مفهومی شناسایی و فرافکنی خلاف واقع‌ها در فضاهای درون‌داد است. فضاهای درون‌داد امکان فرافکنی‌گزینشی را در شبکه فراهم می‌کنند؛ یعنی، از یک سو امکان فرافکنی کل ساختار از درون‌داد به فضای آمیخته را دارند و از سوی دیگر، به منظور درک محلی مورد نیاز می‌توانند اطلاعات نگاشتی را به طور گزینشی فرافکنند.

سازوکار آمیختگی مفهومی

آمیختگی مفهومی را در دو نوع ساده و چندگانه می‌توان تصور کرد. نوع ساده، که شکل عمومی آمیختگی است، چهارفضایی است و به پیدایش یک مفهوم آمیخته می‌انجامد. زمانی که مفاهیم آمیخته خود به عنوان فضای درون‌دادی برای مفاهیم آمیخته بعدی مورد استفاده قرار گیرند، آمیختگی چندگانه رخ می‌دهد. تصور کنید می‌خواهیم در مورد مفهومی چون «دروغ مصلحتی» صحبت کنیم. ما در ذهن خود مفهوم «دروغ» را به معنای سخن نادرست و کتمان حقیقت، و «مصلحت» را به معنای چیز درست و شایسته داریم. بنابراین این عبارت یک آمیختگی مفهومی خلاف واقع را مطرح می‌سازد و مفهوم پیچیده‌ای را برمی‌انگیزد. برای درک معنای این عبارت و انجام عمل آمیختگی مفهومی دست کم به دو فضای ذهنی نیاز هست، یکی فضای ذهنی «دروغ» و دیگری فضای ذهنی «مصلحت».



شکل ۱. نگاشت بین فضاهای ذهنی دروغ و مصلحت

شکل ۱ نشان می‌دهد، به دلیل فقدان مؤلفه مشترک، بین دو حوزه «دروغ» و «مصلحت» نگاشتی صورت نمی‌گیرد. به همین صورت، روزانه در زبان با موارد بسیاری مواجه می‌شویم که نمی‌توان معنی آن‌ها را با تحلیل نگاشت‌های بین دو فضا توضیح داد. در نتیجه، مطابق نظریه آمیختگی مفهومی، اطلاعات از فضاهای درون‌داد «دروغ» و فضای درون‌داد «مصلحت»، در یک فضای فراگیر، فرافکنی می‌شوند که صرفاً برآیند دو فضای نام‌برده نیست و

تحلیل محاوره و بسیاری موضوعات دیگر (کاپلند^۱، ۲۰۰۸؛ اشنایدر^۲، ۲۰۱۲) شاهد مطالعات فراوانی از این دست هستیم. اما در زمینه واکاوی معناسازی در فیلم، به نظر می‌رسد تا کنون پژوهشی در ارتباط با نظریه مذکور صورت‌نگرفته‌است. همین مسئله دستمایه طرح این پژوهش شد تا با کاربردی‌ترین نظریه آمیختگی مفهومی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) به بررسی شیوه‌های ساخت معنا در گفتمان سینما بپردازد. این مطالعه در بخش‌های آتی پس از مروری بر ابزار و امکانات این نظریه در فرایند معناسازی، به توصیف نمونه‌ای از عملکرد آمیختگی مفهومی در درک و دریافت معنا در صحنه‌هایی از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی می‌پردازد.

چارچوب نظری آمیختگی مفهومی

سابقه پژوهش در باب آمیختگی مفهومی را می‌توان به کتاب عمل خلقت^۳ اثر کسلر (۱۹۶۴) نسبت داد؛ اما فوکونیه و ترنر مطالعه خود را در این نظریه از سال ۱۹۹۳ با مقاله «یکپارچه‌سازی ادراکی و اصطلاح‌های رسمی» آغاز کردند. همانطور که پیش‌تر ذکر شد، نظریه آمیختگی مفهومی با استفاده از مفاهیم موجود در دو نظریه استعاره مفهومی و فضاهای ذهنی ایجاد شده است و از نظر ساختار و موضوع به نظریه دوم نزدیک‌تر است (ایوانز و گرین^۴، ۲۰۰۵: ۱۱۷). مفاهیم این نظریه راهبرد مؤثری جهت انسجام ادراکی پدیده‌های مختلف، و سازوکار مناسبی برای ساده‌سازی رفتار فکری انسان فراهم می‌آورد که البته محدود به زبان نمی‌شود و در تولید معنا در زندگی روزمره و علوم اجتماعی و رفتاری به کار گرفته شده است. همچنین ماهیت عملکرد این نظریه نگاشت، برهم‌کنش، تولید و هم‌پوشی بین دو فضای ذهنی، با هدف فرافکنی انتخابی از آن‌ها به یک فضای ذهنی آمیخته است که به ساخت یک داده یا مفهوم جدید منتهی می‌شود. در یک نگاه کلی، یک شبکه آمیختگی مفهومی حداقل از چهار فضا تشکیل می‌شود: دو فضای درون‌داد، یک فضای عام و یک فضای آمیخته. فضای عام پیوندهایی بین عناصر خلاف واقع در فضاهای درون‌داد به وجود می‌آورد که در شمای کلی شبکه آمیختگی به صورت خطوط پیوسته نمایش داده می‌شود. این پیوندها

1. Copland
2. Schneider
3. Koestler, *the act of creation*
4. Evens & Green

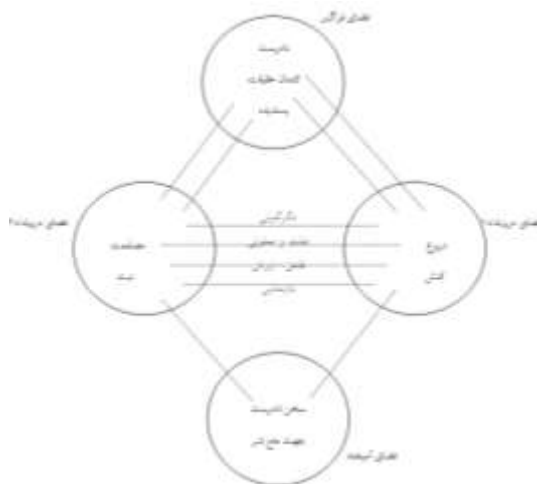
5. mapping

شکل ۲. شبکه آمیختگی مفهومی عبارت دروغ مصلحتی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲)، در الگوی شبکه‌ای خود، فضاهای ذهنی را با دایره و ارتباط بین عناصر موجود را از طریق خطوط ترسیم می‌کنند. این دایره‌ها فرایندهای شناختی و عصبی را نمایش می‌دهند و خطوط میان عناصر با آمیختگی‌هایی که هم‌زمان فعال می‌شوند، قابل قیاس‌اند. باید توجه داشت که همه ساختارهای موجود در فضای درون‌داد به فضای آمیخته فرافکنده نمی‌شوند، بلکه تنها آن دسته از اطلاعات فرافکنده می‌شوند که بتوانند با هم تطابق یافته و به درک عبارت کمک کنند (برکت و همکاران: ۱۳۹۱: ۱۶).

علاوه بر این، سه فرایند مؤلفه‌ای ترکیب^۴، تکمیل^۵ و جزئیات‌افزایی^۶ در شکل‌گیری ساختار فضای آمیخته و مکانیسم ساخت معنا نقش دارند. نگاهت بین دو فضای درون‌داد منجر به پیدایش پیوندهای جدید شده که آن را فرایند ترکیب می‌نامیم. سپس، فرد قطعات اطلاعات را از دانش پیش‌زمینه‌ای و بافت موقعیت کنار هم گذاشته و در جریان فرایند تکمیل به ساختار افزوده فضای عام دست می‌یابد. فرایند جزئیات‌افزایی وظیفه به حرکت درآوردن فضای آمیخته به صورت پویا را دارد. آن گاه نوبت به فرافکنی سازه‌های موجود در فضاهای درون‌داد و تلفیق آن‌ها در فضای آمیخته می‌رسد و فرد مفاهیم و روابط حیاتی را در ذهن خود فشرده و همانندسازی کرده و به دنبال آن، درک صورت می‌گیرد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۴۸).

اما عوامل دیگری همچون فضا‌سازها^۷ و دو اصل دسترسی^۸ و واپس‌فکنی^۹ در کنار روابط حیاتی و فرایندهای ساخت معنا در شبکه آمیختگی مفهومی دخیل هستند که در ادامه توصیف می‌شوند. طبق نظریه آمیختگی، هنگام اندیشیدن یا سخن گفتن در ذهن انسان فضاهایی ایجاد می‌شود. پیدایش این فضاها در گرو عناصری به نام فضا‌سازها است که عبارت‌اند از واحدهای زبانی یا غیر زبانی که زمینه ساخت فضاهای ذهنی جدیدی را فراهم می‌آورند و یا توجه را به فضاهای ساخته شده قبلی معطوف می‌کنند؛ برای مثال، در جمله «تابستان گذشته هوای جنوب مثل

در واقع نگاهت بین این دو سبب پیدایش پیوندهای تازه‌ای شده که به آن‌ها روابط حیاتی^۱ گفته می‌شود. روابط حیاتی عناصر متناظر فضاهای درون‌داد را به یکدیگر مرتبط می‌کند و همینطور سبب ایجاد فشردگی^۲ و یکپارچه‌سازی در فضای آمیخته می‌شود. بر این اساس، از تلفیق ساختارهای فرافکنده شده در فضای آمیخته معنای «سخن نادرستی که با اندیشه دفع شر گفته شود» برداشت می‌شود؛ بنابراین، فضای آمیخته ساختار افزایشی دارد و ارزیابی مثبتی از مفهوم آمیخته به دست می‌دهد. این نمونه زبانی، که توسط نگارندگان این مقاله طرح شده است، یک آمیختگی ساده شکل می‌دهد که در شکل ۲ به تصویر کشیده شده است. همانطور که گفته شد، نوع دیگر شبکه آمیختگی وجود دارد که مفهوم آمیخته جدید، درون‌داد شبکه آمیختگی مفهومی دیگری واقع می‌شود و آمیختگی مفهومی چندگان‌ه‌ها^۳ می‌شود. برای مثال، موقعیتی را در نظر بگیرید که مفهوم «دروغ مصلحتی» در جهت منافع شخصی به کار گرفته شود؛ یعنی، مفهوم دروغ مصلحتی در فضای درون‌داد اول و مفهوم فایده و مصلحت شخصی در فضای درون‌داد دوم قرار می‌گیرند و با نگاهت مؤلفه‌های مشترک در فضای عام و فرافکنی آن‌ها به فضای آمیخته، مفهوم فریب از آن برداشت می‌شود. به این صورت، مفهوم آمیخته «دروغ مصلحتی» خود فضای درون‌داد مفهوم «دروغ منفعت‌خیز»^۳ واقع می‌شود.



4. composition
5. completion
6. elaboration
7. space builders
8. access principle
9. backward projection principle

1. vital relations
2. compression

۳. این تعبیر را دکتر مرتضی مطهری به کار برده‌اند. رک: مطهری، ۱۳۸۹: ج ۲۲، ص: ۳۵۳.

و مستقل دارند و جنبه‌هایی از هر دوی آن‌ها در شکل‌گیری فضای آمیخته حضور دارد. بر این اساس می‌توان گفت شبکه آمیختگی مفهومی‌میشال زبانی «دروغ مصلحتی» یک شبکه پیچیده دوساحتی است که تلفیقی از هر دو قاب کنش ناراست و نیت پسندیده در فضای آمیخته فرافکنی شده و استنباط بدیعی از مفهوم دروغ به دست می‌دهد.

جدول ۱. شبکه‌های آمیختگی مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲؛ به نقل از ایوانز و گرین، ۲۰۰۶)

شبکه	فضاهای درون‌داد	فضای آمیخته
ساده	تنها یک درون‌داد حاوی قاب دارد.	فضای آمیخته همان قاب سازماندهی می‌شود.
آینه‌ای	هر دو درون‌داد حاوی یک قاب مشابه‌اند.	فضای آمیخته با همان قاب سازماندهی می‌شود.
تک‌ساحتی	هر دو درون‌داد قاب مجزایی دارند.	فضای آمیخته با یکی از قاب‌ها سازماندهی می‌شود.
دو ساحتی	هر دو درون‌داد قاب مجزایی دارند.	فضای آمیخته با جنبه‌هایی از هر دو قاب سازماندهی می‌شود.

روابط حیاتی

با توجه به آنچه گفته شد، پیوندهایی میان عناصر خلاف واقع متناظر میان فضاهای شبکه به وجود آمده و موجب نگاشت میان فضاهای درون‌داد و فضاهای دیگر و در نتیجه فرافکنی مفهومی درون شبکه می‌گردد. فوکونیه و ترنر این اتصال‌دهنده‌ها را روابط حیاتی می‌نامند و تعداد محدودی از آن‌ها را توصیف کرده‌اند که به کرات در عملیات آمیختگی به کار می‌روند. بنابراین، رابطه حیاتی به پیوندی گفته می‌شود که دو ویژگی متقابل یا خلاف واقع را به یکدیگر ارتباط می‌دهد. روابط حیاتی خلاف واقع‌ها را از فضاهای درون‌داد مختلف به هم وصل می‌کنند و روابط برون‌فضایی را به وجود می‌آورند. همچنین روابط حیاتی سبب ایجاد فشردگی در شبکه آمیختگی می‌شوند. این اتفاق در روابط برون‌فضایی سبب فشردگی پیوندهای حاصل شده و در فضای آمیخته به شکل یک رابطه درون‌فضایی نمایان

جهنم بود»، عبارت‌های قیدی «تابستان گذشته» و «جنوب» به مخاطب کمک می‌کند تا صحنه‌ای ورای اکنون و جدا از مناطق دیگر در ذهن خود تصور کند. سازوکار دیگری که در ساخت معنا در شبکه آمیختگی مفهومی دخالت دارد اصل دسترسی است. به کمک این اصل، عناصر یک فضای ذهنی برای دسترسی به عناصر متناظر در فضای ذهنی دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند (برکت و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۹). مثلاً اصل دسترسی در جمله بالا پیوند میان عناصر خلاف واقع فضای درون‌داد ذهنی «تابستان» با فضای درون‌داد ذهنی «جهنم» را تسهیل و تقویت می‌کند و تصویری از گرمای جنوب را می‌سازد که طاقت‌فرساست. اما ساختار نوظهوری که در فضای آمیخته به وجود می‌آید، می‌تواند دوباره به فضاهای درون‌داد فرافکننده شده، سبب تغییر و تعدیل آن‌ها شود؛ به این فرایند واپس‌فکنی گفته می‌شود. در مثال فوق، با کمک دانش دایره‌المعارفی^۱ و از طریق فرایند واپس‌فکنی، ویژگی‌های هرم شدید و بادهای گرم از درون‌داد جهنم به فضای آمیخته فرافکننده شده و گرمای فراتر از تحمل انسان به فضای درون‌داد تابستان جنوب انعکاس می‌یابد.

انواع شبکه‌های آمیختگی مفهومی

میزان پیچیدگی شبکه‌های آمیختگی مفهومی در مورد مفاهیم مختلف متفاوت است و فوکونیه و ترنر یک پیوستار چهار مرحله‌ای از شبکه‌های ساده^۲ و آینه‌ای^۳ تا شبکه‌های تک‌ساحتی^۴ و دوساحتی^۵ معرفی می‌کنند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۰)، که در اینجا به بیان ساده توصیف می‌شوند. شبکه آمیختگی مفهومی ساده با فشردگی رابطه برون‌فضایی نقش-ارزش ساختاردهی می‌شود، در حالیکه شبکه آینه‌ای از دو درون‌داد با یک قالب همسان تشکیل و همین قالب در فضای آمیخته فرافکنی می‌شود. در شبکه آمیختگی مفهومی تک‌ساحتی، هر فضای درون‌داد قالبی مجزا برای خود دارد، لکن تنها یکی از این قالب‌ها برای ساختاردهی فضای آمیخته فرافکنی می‌شود. امادر شبکه‌های آمیخته دوساحتی، که پیچیده‌ترین نوع آمیختگی مفهومی است، دو فضای درون‌داد قالب‌های مجزا

1. encyclopedic knowledge
2. simplex network
3. mirror networks
4. single-scope
5. double-scope
6. role-value

آپارتمان‌زنیروسیپی بوده و مردان زیادی به این خانه رفت و آمد داشته‌اند و ظاهراً مزاحم بدون اطلاع از تغییر مکان وی، وارد خانه شده است. عماد با کمک نشانه‌هایی که او موقع گریختن از خود به جا گذاشته به جستجو برمی‌آید، تا اینکه در نهایت او را به دام می‌اندازد و در کمال حیرت متوجه می‌شود مزاحم شخصی سالخورده و آسیب‌پذیر است که شب حادثه ابتدا بی‌خبر از جابه‌جایی صاحبخانه وارد و بعد در دام وسوسه گرفتار شده است. عماد، خشمگین، تصمیم می‌گیرد ماجرا را برای خانوادهٔ مزاحم فاش کند. در پی بگومگوی آن‌ها مزاحم در آستانهٔ حملهٔ قلبی قرار می‌گیرد. رعنا با مشاهدهٔ شرایط، می‌کوشد عماد را متقاعد کند که از خطای او درگذرد. خانوادهٔ مزاحم سراسیمه وارد می‌شوند و عماد در جدال با خود بر سر بخشش و انتقام، دومی را برمی‌گزیند. مزاحم، این بار تاب نیاورده و تا نزدیک مرگ پیش می‌رود و رابطه رعنا و عماد در آستانهٔ زوال قرار می‌گیرد.

فروشنده از یک شبکهٔ آمیختگی مفهومی عمده با پنج فضای درون‌داد اصلی برای درهم‌آمیزی چهار شخصیت فیلم متناظر با مفهوم فروشنده بهره می‌گیرد که شامل فضاهای درون‌داد عماد، درون‌داد ویلی، درون‌داد زن روسپی، درون‌داد مزاحم و درون‌داد فروشنده هستند. از این میان، چهار فضای اول، فضای درون‌داد اول و فضای فروشنده، درون‌داد دوم شبکه را شکل می‌دهد و مفهوم خلاف واقع فروشنده در تقابل با مفاهیم عماد، ویلی، زن روسپی و پیرمرد مزاحم، افرادی از قشرهای مختلف جامعه، قرار می‌گیرد. برای تحلیل نوع آمیختگی و شبکهٔ مفهومی فیلم موردنظر، در ادامه روابط حیاتی میان عناصر درون‌دادها و چگونگی فشرده‌سازی آن‌ها در فضای آمیخته مطالعه و بررسی می‌شوند.

روابط حیاتی شبکهٔ آمیختگی فروشنده

هویت

با این که به نظر می‌رسد هویت یک ویژگی خاص انسان باشد، ولی در واقع از دستاوردهای تخیل به شمار می‌رود. آمیختگی مفهومی بر توانایی فشرده‌سازی و فشرده‌گذاری زدایی^۹ ذهن بشر تأکید می‌کند و میزان کارایی هر سیستم زبانی بستگی به برانگیختگی این فشرده‌سازی و فشرده‌گذاری زدایی‌ها دارد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۰: ۲۹۹). برای نمونه، همانطور که اشاره شد، شخصیت‌های اصلیفیلم فروشنده که در جایگاه درون‌داد اول قرار می‌گیرند، از طریق

می‌شود. از جمله روابط حیاتی می‌توان به رابطه‌های هویت^۱، تغییر^۲، بازنمایی^۳، علت-معلول^۴، جزء-کل^۵، زمان^۶ و قیاس^۷ اشاره کرد. قسمت بعد در قالب تحلیل شبکهٔ آمیختگی مفهومی فیلم مورد مطالعه به توصیف روابط حیاتی و بررسی نمونه‌های به کار رفته در آن می‌پردازد.

تحلیل آمیختگی مفهومی فیلم فروشنده

در این بخش ابتدا خلاصه‌ای از فیلم سینمایی فروشنده (۱۳۹۴) ارائه شده و سپس برخی از آمیختگی‌های مفهومی اصلی فیلم مورد تحلیل قرار می‌گیرد و شبکهٔ آمیختگی مفهومی ترسیم شده و نوع آمیختگی، نوع شبکه، فرایندها و روابط حیاتی دخیل بررسی می‌شود. گفتنی است با توجه به رویکرد پژوهش از روش تحلیل محتوا در دو سطح سکانس و نما استفاده شده است. «سکانس به بخشی از یک فیلم گفته می‌شود که تقریباً معادل فصلی از یک رمان است و رویدادهای آن به لحاظ مکان و زمان با هم مرتبط بوده و نما نیز واحد تشکیل‌دهندهٔ ساختار فیلم بین دو برش یا دو انتقال اپتیکی است» (راوودراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۱۶۴). همچنین، هنگام تحلیل سطح معنای تلویحی (که تداعی‌های استنباطی را در بر می‌گیرد)، سیر کلی رویدادها، تعامل شخصیت‌ها و عوامل غیرزبانی دیگری چون پردازش نور و صدا مورد نظر قرار گرفته است.

فروشنده داستان زوج جوانی به نام‌های رعنا و عماد را روایت می‌کند. عماد معلم ادبیات است و بعد از ظهرها به همراه رعنا به بازیگری در تئاتر می‌پردازد. تیتراژ آغاز فیلم، آن‌ها را مشغول تمرین اجرای نمایشنامهٔ مرگ فروشنده^۸ اثر آرتور میلر نشان می‌دهد که در آن عماد نقش ویلی (فروشنده) و رعنا نقش لیندا (همسر ویلی) را ایفا می‌کنند. در ابتدای فیلم به دنبال حادثه‌ای، منزل مسکونی رعنا و عماد دچار تخریب می‌شود و آن‌ها به کمک بابک (دوست عماد) موفق می‌شوند در مدت کوتاهی به آپارتمان دیگری نقل مکان کنند. یک شبکه رعنا در خانه تنها است، شخصی (که در اینجا او را «مزاحم» می‌نامیم) وارد خانه شده و رعنا را مورد آزار قرار می‌دهد. به دنبال آن معلوم می‌شود مستأجر قبلی

1. identity
2. change
3. representation
4. cause-effect
5. part-whole
6. time
7. analogy
8. Miller, *Death of a salesman*

9. decompression

رابطه حیاتی هویت با فروشنده در درونداد دوم مرتبط می‌شوند. هویت انسان در شبکه آمیختگی فروشنده متناظر با چندین شخصیت متفاوت داستان (مرد، زن، پیر، جوان، معلم، دوره‌گرد، فرهیخته، گناهکار) است. شخصیت معلم مفهومی فشرده از هویت افراد خردمند و روشنفکر است. مستأجر روسپی‌مفهوم فشرده از خطاکاران و پیرمرد مزاحم نماینده انسان‌هایی که در دام هوای نفس گرفتار می‌شوند، به دست می‌دهد. اما در فضای آمیخته پرتوتایی از انسان، به عنوان هویتی اجتماعی جای می‌گیرد، که در زندگی روزمره همواره در مظان انتخاب میان خیر و شر قرار دارد. بنابراین، رابطه حیاتی هویت بین دروندادها نگاشته شده و به فضای آمیخته فرافکنی می‌شود و در آنجا به یکتایی می‌رسد. این فشردگی زمینه دریافت بینش جهانی را برای مخاطب فراهم می‌سازد و او علی‌رغم پیچیدگی شبکه از طریق فشرده‌سازی انبوه هویت‌هایی که در ادوار تاریخ در جوامع بشری زیسته‌اند، ارتباط مفهوم آمیخته خسران و تباهی را با انتخاب‌های زندگی روزمره درمی‌یابد.

تغییر

این رابطه برون‌فضایی تغییر وضعیت یا هویت عنصری در یک فضای درونداد با عنصر متناظر آن در فضای درونداد دیگر را مرتبط می‌سازد و در نهایت در فضای آمیخته در رابطه درون‌فضایی یکتایی فشرده می‌شود. نگاه دقیق‌تر به شبکه آمیختگی مفهومی فروشنده مفاهیم و روابط آمیخته بسیاری را فرا روی مخاطب قرار می‌دهد که در کنار یکدیگر منجر به پیدایش مفهوم نوظهور خسران و هیوط می‌شوند. فروشنده جنبه‌هایی از دگرگونی هویت افراد جامعه را نشان می‌دهد که با توجه به تنوع و تعداد فضاهای درونداد شبکه آمیختگی مفهومی، پیداست چندان دور از مخاطب نیست؛ یا به بیان دیگر، تماشاگر احساس می‌کند خیلی هم نسبت به آن ایمن نیست. در جریان داستان، تماشاگر با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شود که در ابتدا افرادی عادی بودند ولی رفته‌رفته به سوی غیرعادی بودن سوق داده شدند و این مسئله در دگرگونی شخصیت‌های اصلی داستان به خوبی نشان داده شده است؛ به عنوان مثال، هویت معلم که در آغاز مؤدب، شکیب و بخشنده به نظر می‌رسید، رفته‌رفته دستخوش تغییر می‌شود و رفتارهای خشونت‌آمیز و متفاوتی از خود بروز می‌دهد. از سوی دیگر، ویلیور شکسته، شخصیت اصلی نمایشنامه، با تصمیم به خودکشی سعی

می‌کند اعتبار از دست رفته خود را بین خانواده بازجوید و با دریافت خسارت بیمه به نوعی برای آن‌ها مفید واقع شود و به این وسیله تغییری در آبرو و شهرت خود میان اطرافیان کسب کند. رابطه حیاتی تغییر میان معلم در فضای درونداد اول و ویلی در فضای درونداد دوم با فروشنده در فضای درونداد متناظر، به رابطه درون‌فضایی یکتایی در فضای آمیخته فشرده شده و همچنین روابط حیاتی علت-معلول میان هویت روشنفکر معلم در فضای درونداد اول و هویت فروشنده در فضای درونداد دوم با هم تلفیق می‌شود و هویت شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که بر سر انسانیت خود معامله می‌کنند. علاوه بر این، در طول فیلم، بار دیگر به واسطه رابطه حیاتی بازنمایی، توجه مخاطب به مفهوم دگرگونی هویت جلب می‌شود. فرهادی با اقتباس قسمت‌هایی از فیلم *گاو* (مهرجویی، ۱۳۴۸) توجه مخاطب را به روابط حیاتی هویت، تغییر و زمان جلب می‌کند. با یادآوری داستان *گاو* و دگرگونی احوال مش‌حسن در فراغ گاو (که خود را گاو می‌پندارد و در نهایت از دست مردمی که قصد درمان او را دارند می‌گریزد و در دره سقوط کرده و می‌میرد)، فروشنده بر مسئله هویت‌زدایی و دگرگونی هویت انسانی تأکید می‌کند.

بازنمایی

بازنمایی در رسانه در واقع بازتابی از واقعیت‌های جهان بیرونی نیست، بلکه تصویری جهت داده شده از واقعیت در رابطه با متن گفتمان اجتماعی و فرایندهای ایدئولوژیک جاری در آن است (راودراد و تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۱۵۷). در شبکه آمیختگی مفهومی، بسیاری از روابط حیاتی برون‌فضایی، از جمله رابطه بازنمایی، در قالب رابطه حیاتی درون‌فضایی یکتایی فشرده می‌شوند. رابطه حیاتی بازنمایی، رویداد یا چیزی را به رویداد یا چیز دیگر مرتبط می‌کند که بازنمودی از آن، هر چند از جنس دیگر، است (پردل و همکاران: ۱۳۹۶: ۴۹). در فیلم *فروشنده* موارد متعددی از رابطه حیاتی بازنمایی کلامی/غیر کلامی (صوت، تصویر، اجرا) مشاهده می‌شود که به عنوان ابزار فضاسازی برای پیش‌آگهی و معرفی رخدادهای بعدی فیلم به کار گرفته شده‌اند؛ به عنوان نمونه، اولین نمای فیلم یک اتاق خواب معمولی را به تصویر می‌کشد که خبر از یک زندگی آرام و معمولی می‌دهد. سپس، همگام با پخش تیتراژ آغازین، نمایی از سالن تئاتر و بر صدر آن تابلوی کازینو به

در آنچه پیش از این گفته شد، به بازنمایی دگرگونی هویت با نقبی به داستان گاوآشاره دارد. در سکانس نمایش فیلم که مدتی بعد اتفاق می‌افتد، این دگرگونی در احوال معلم پیداست که آرامش و کنترل خود را از دست داده است، موقع نمایش فیلم به خواب می‌رود و با دانش آموزان رفتار متفاوتی در پیش می‌گیرد (تصویر ۵-۴) که با برخوردها و تعاملش با آن‌ها در اولین سکانس کلاس درس آشکارا تفاوت دارد (تصویر ۷-۶). همانطور که مشاهده می‌شود، این تصاویر با کمک رابطهٔ حیاتی بازنمایی مفهوم دگرگونی هویت و ویرانی را فشرده و تکرار این بازنمایی مفهوم آمیختهٔ مورد نظر را تقویت می‌کند.



تصویر ۴. نمایش فیلم گاو در کلاس درس



تصویر ۵. معلم حین نمایش فیلم به خواب رفته است



چشم می‌خورد. کازینو در واقع مکانی برای تفریح و سرگرمی است که افراد بر سر دارایی خود قمار می‌کنند و معرف فضای حاکم بر نمایش و فیلم است؛ دنیایی که افراد جامعه بازیگران آن هستند و باید ریسک انتخاب میان خیر و شر را بپذیرند. در همان لحظات آغازین فیلم، ساختمانی که عماد و رعنا در آن زندگی می‌کنند، در اثر انجام گودبرداری در زمین مجاور، شروع به لرزیدن می‌کند و خبر از داستان یک ویرانی می‌دهد که ممکن است در پی عوامل بیرونی رخ دهد. همچنین فرهادی برای به تصویر کشیدن ظلمت تباهی و سقوط هویت انسانی از تاریکی شب بهره برده و نمایش عمق فاجعه را به روشنی روز و آ می‌گذارد. در صحنهٔ بعد، با دیدن ویرانی خانه و شکاف دیوار اتاق خواب عماد و رعنا، در قالب رابطهٔ حیاتی بازنمایی، این طور تعبیر می‌توان کرد که زندگی مشترک این زوج در معرض نابودی است (تصویر ۲). در سکانسی که بابک آپارتمان جدید را به عماد و رعنا نشان می‌دهد، به محض اینکه رعنا کلید چراغ حمام را روشن می‌کند، لامپ می‌ترکد و پیش‌آگهی از اتفاقی هولناک و رمزآلود در فضای حمام دارد (تصویر ۳).



تصویر ۲. ترک دیوار اتاق خواب بعد از تخریب ساختمان



تصویر ۳. نمای رمزآلود حمام

از جمله بازنمایی‌های کلامی به کار رفته می‌توان به سکانس کلاس درس اشاره کرد؛ معلم و شاگردان به نقد داستان گاونوشتهٔ غلامحسین ساعدی (۱۳۵۷) مشغول اند، که

تصویر ۶. تعامل عماد و دانش‌آموزان قبل از تغییر



تصویر ۷. تعامل عماد و دانش‌آموزان بعد از تغییر

علاوه بر این، بازنمایی‌های تصویری به طور قابل توجهی قابلیت فشردن جزئیات فرهنگی و جنسیتی را دارد و همچنین می‌توان گفت «به دلیل شمایی بودن، انگیزتگی و صراحت بیشتری دارند» (سجودی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۷)؛ به عنوان مثال، تصویر ۸ پوشش و رفتار میس فرانسیس، بازیگر نقش معشوقه ویلی در نمایش مرگ فروشنده، را نشان می‌دهد که به گونه‌ای طراحی شده است که شخصیت و رابطه بی‌قید و بند او را بازنماید. میس فرانسیس در فروشنده پالتویی قرمز بر تن دارد با کلاه گیس و کلاه لبه‌دار مشکی بر سر و پی‌درپی خنده‌های بلند سر می‌دهد.



تصویر ۸. پوشش زن بازیگر نقش میس فرانسیس، نمایشنامه مرگ فروشنده

«در رسانه ملی ایرانی نماد زن بی‌حجاب، غالباً زنی است که پوششی از روسری و یک کلاه بر روی آن بر سر دارد» (سجودی و همکاران: ۱۳۹۰: ۸۳). در اینجا علاوه بر روسری و کلاه از رنگ قرمز و خنده به حالت قهقهه برای

بازنمایی عناصر جنسیتی و رفتاری استفاده شده است.

علت-معلول

غالباً رویدادها به صورت زنجیره‌های علت-معلول رخ می‌دهند و درک هر مرحله نیازمند درک مرحله پیشین و پیامدهای آن است. بنابراین، ذهن فرد تنها از طریق ترکیب علت و معلول به درک کامل نائل می‌شود (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۰: ۲۸۶). رابطه برون‌فضایی علت-معلولی فضاهای درون‌داد اول و دوم را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. ساختار درونی هر درون‌داد و روابط حیاتی میان آن‌ها، به طور انتخابی در یک فضای آمیخته فشرده می‌شوند. در فیلم فروشنده رابطه علت-معلول نیز در کنار سایر روابط حیاتی همچون بازنمایی، تغییر، هویت و زمان به تصویر کشیده شده است. در میان سکانس لرزش و فروریختن ساختمان، دستگاه گودبرداری نشان داده می‌شود که مشغول کار روی زمین مجاور است و علت لرزش را توجیه می‌کند که بازنمایی است از عوامل بیرونی که بر زندگی و روابط انسان تأثیرگذار هستند. این سکانس می‌تواند بیانگر مهم‌ترین ارتباط علت-معلولی داستان فروشنده باشد: پاره‌ای عوامل بیرونی ناظر بر جدایی عماد و رعنا هستند که بدون هماهنگی و اراده آن‌ها روی داده‌اند. به همین صورت، مشکلات خانوادگی عماد، بر رفتار و شخصیت وی سایه افکنده و به عبارتی دیگر، رابطه علت-معلول به کمک رابطه درون‌فضایی تغییر فشرده شده و به یکتایی می‌رسد. از طرف دیگر، پیوند علت-معلول را می‌توان در فضای درون‌داد ۳ و ۴ نیز جستجو کرد. وجود دو چرخه کودک در میان وسایل مستأجر روسپی بازنمایی از حقیقت مادری است که سرپرست خانواده و نیازمند است و می‌تواند علت این انتخاب ناشایست زن باشد و هویت او را به فروشنده دیگر این داستان نزدیک می‌سازد. پیرمرد مزاحم در پاسخ به عماد و توجیه خطای خود اعتراف می‌کند و سوسه شده است؛ پس مزاحم، در پی معامله نفس خود، جامعه فروشنده بر تن می‌کند.

زمان

«رابطه حیاتی زمان، بازه زمانی بین دو رویداد را در خود خلاصه می‌کند و شامل زمان سنج‌های و زمان برش یافته می‌شود. زمان سنج‌های بازه فشرده شده بین دو رویداد و زمان برش یافته آن حوادث بین دو رخداد که کنار گذاشته می‌شود را فشرده می‌سازند» (لیتمور و تیلور، ۱۳۹۵:

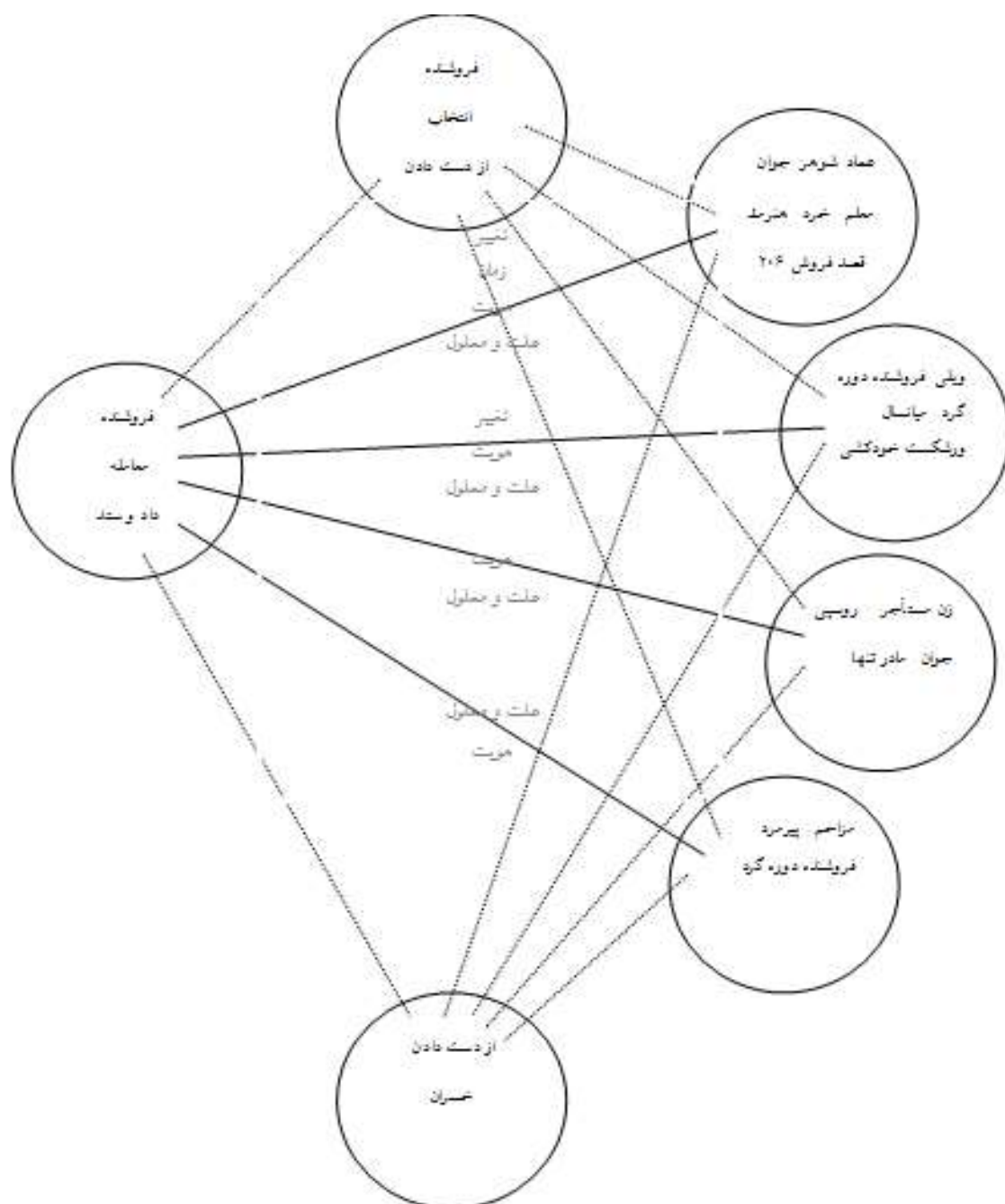
آن‌ها با یکدیگر یک آمیختگی مفهومی ساده و یک شبکهٔ آمیختهٔ مفهومی آینه‌ای را نشان می‌دهد. در این نوع شبکه‌ها همهٔ فضاهای ذهنی شامل فضاهای درون‌داد، فضای عام و فضای آمیخته، در یک قاب به هم متصل شده و ماهیت کنش‌ها، رویدادها و مشارکان به منظور ایجاد شباهت به یکدیگر پیوند می‌خورد. این شبکه‌ها به این دلیل آینه‌گون یا انعکاسی نامیده می‌شوند که در آن هاتمام فضاها انعکاس یا قرینه‌ای از یکدیگرند، هر چند ممکن است فضای آمیخته قاب پیچیده‌تری پیدا کند. همچنین، به باور جوی و همکاران (۲۰۰۹: ۴۴) در شبکه‌های آینه‌ای نگاشت‌های بین فضایی به سهولت رخ می‌دهد.

بنابراین، عنوان فیلم یک آمیختگی مفهومی در خود نهفته دارد. با توجه به دانش دایره‌المعارفی فضای درون‌داد مفهوم فروشنده طرحواره‌های معامله، داد و ستد، انتخاب و اراده را در ذهن تماشاگر برمی‌انگیزد. این طرحواره‌ها به فضای آمیخته فرافکنی می‌شوند و از آنجا فرایند واپس فکنی به تمام درون‌دادهای دیگر صورت می‌گیرد. اعجاز این شبکهٔ پیچیده زمانی بر تماشاگر آشکار می‌شود که ناخودآگاه به کمک اصل دسترسی، طرحواره‌های واپس فکنی شده و اطلاعات بافتی در مورد شخصیت‌ها و ویژگی‌های مشترک بین فضاهای درون‌داد را کنار هم نهاده و مفهوم آمیخته در ذهن وی ساخته و پرداخته می‌شود؛ معلم جوان، فروشندهٔ میان‌سال تئاتر، زن مستأجر (که یک مادر تنها است) و پیرمرد مزاحم نمایندهٔ همهٔ افراد جامعه از قشرهای مختلف، از زن و مرد گرفته تا پیر و جوان و از فرهیخته گرفته تا بزهکار، ایرانی و غیر ایرانی (شخصیت‌های نمایشنامه خارجی) همگی در شرایط انتخاب هستند و بر سر انسانیت خود معامله می‌کنند و در نهایت، انسان با انتخاب‌های خود می‌تواند تا مرز زوال پیش رود. به این ترتیب، تمام درون‌دادها با هم در ذهن در می‌آمیزند و تصویری از زیان انسان ترسیم می‌کنند. نکتهٔ جالب اینجاست که معنای نوظهور فضای آمیخته عواطف مرتبط با احساس خسران و هبوط را در تماشاگر برمی‌انگیزد، که در هیچ کدام از فضاهای درون‌داد وجود ندارد.

۸۸؛ به عنوان مثال، در سکاسی که هنرپیشگان تئاتر برای بازی آماده می‌شوند، همگی دور دکور صحنه می‌گردند و نرمش می‌کنند تا انرژی کافی برای اجرا داشته باشند. این چرخش دوار گویی تمام دوران زندگی انسان، روزها و ماه‌ها و سال‌ها را در خود خلاصه می‌کند؛ انسان با سرمایهٔ زندگی عظیم پا به عرصهٔ دنیا نهاده، در گذر ساعات و ایام، هر روز بخشی از توان و سرمایهٔ خود را از دست می‌دهد و این طبیعت زندگی دنیاست. نمونهٔ دیگر رابطهٔ حیاتی زمان را در سکانس نقد داستان‌گو در کلاس درس می‌شود دریافت. گفتگویی بین معلم (عماد) و دانش‌آموزان شکل می‌گیرد و یکی از دانش‌آموزان از معلمی پرسد: «آدم‌ها چطور گاو می‌شوند؟» و معلم در پاسخ می‌گوید: «به مرور» که به طول مدت تغییر اشاره دارد. اما در فیلم، زمانی که طول می‌کشد تا سرشت نیک دگرگون شده و دچار هبوط گردد، در یک اتفاق فشرده نمایش داده شده است؛ ساختمان در کمتر از چند لحظه شروع به لرزیدن می‌کند و دچار تخریب می‌شود. جالب است که این اتفاق در طول شب روی می‌دهد و صبح فردا دوربین، مخاطب را به تماشای وسعت ویرانی دعوت می‌کند. همه چیز به هم ریخته و دیوارها ترک برداشته‌اند، گاز نشت کرده‌است، آب از سقف چکه می‌کند، برق قطع می‌شود و ضربهٔ نهایی ویرانی با نمایش دیوار گسستهٔ اتاق خواب زوج جوان وارد می‌شود و به این ترتیب، تمام دگرگونی هویت و ویرانی زندگی شخصیت‌های فیلم در فاصلهٔ شب تا صبح فشرده شده است. بنابراین، همانطور که گفته شد، رابطهٔ حیاتی برون‌فضایی بین درون‌دادها می‌تواند در یک رابطهٔ حیاتی درون‌فضایی در آمیختگی از همان نوع فشرده و یک بازهٔ زمانی طولانی در یک بازهٔ زمانی کوتاه خلاصه شود.

شبکهٔ آمیختگی مفهومی فروشنده

همانطور که گفته شد، در فیلم فروشنده از پنج فضای درون‌داد برای آمیختگی چهار شخصیت فیلمنامه با مفهوم فروشنده استفاده شده است که شامل فضاهای درون‌داد ۱ (عماد)، درون‌داد ۲ (ویلی)، درون‌داد ۳ (زن مستأجر قبلی)، درون‌داد ۴ (مرد مزاحم) و درون‌داد ۵ (فروشنده) می‌شود. شکل ۳ چگونگی برهم‌کنش فضاهای درون‌داد را با یکدیگر نشان می‌دهد. توجه به فضاهای درون‌داد و ارتباط



شکل ۳. شبکه آمیختگی مفهومی فروشنده

تحلیل شبکه آمیختگی مفهومی در پاسخ به پرسش مورد نظر این مطالعه نشان داد ساختار روایی فیلم فروشنده از یک آمیختگی ساده با شبکه آمیختگی آینه‌ای متشکل از پنج فضای درون‌داد برای تلفیق چهار شخصیت فیلم با مفهوم فروشنده بهره می‌گیرد که شامل فضاهای درون‌داد ۱ (عماد)، درون‌داد ۲ (ویلی)، درون‌داد ۳ (زن مستأجر قبلی)، درون‌داد ۴ (مرد مزاحم) و درون‌داد ۵ (فروشنده) هستند.

بحث و نتیجه‌گیری

سینما به عنوان رسانه‌ای با امکانات گونه‌گون از جمله تصویر، صدا، موسیقی، سکوت، رفتار کلامی/غیرکلامی و با مداخله تجربه و حواس، و از همه مهم‌تر با درگیر کردن ذهن پویای تماشاگر، به ساخت و روایت داستان‌های خلاقانه می‌پردازد و از این جهات فیلم‌سازان را با گزینه‌های فراوانی در چگونگی آفرینش هنری فیلم سینمایی روبه‌رو می‌کند.

کمک معنی‌شناسی شناختی فراهم آورده و از این جهت همچون جانسون (۲۰۰۷) بر لزوم توجه به معنا در ساخت و درک ابعاد زیبایی‌شناختی آثار سینمایی تأکید می‌کند. همچنین، نتایج این تحقیق با تأیید یافته‌های مطالعهٔ برکت و همکاران (۱۳۹۱) بر نقش تصویرسازی‌های مفهومی در ساخت و دریافت عمیق‌تر معنای متن صحنه می‌گذارد. به علاوه، با توجه به سازوکار روابط حیاتی و نگاشت بین فضاهای درون‌داد شبکه، ارائهٔ تفسیرهای شناختی در کاوش مفاهیم متعددی که در جای‌جای فیلم طرح می‌شوند، کشف تعبیرهای رمزآلود و در نهایت مفهوم نوظهور آمیخته می‌توان گفت یافته‌های این پژوهش با نتایج حسام‌پور و نوبندگانی (۱۳۹۴) در یک راستاست.

در پایان به نظر می‌رسد کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی، که ره‌آوردی از علوم شناختی نوین است، درکی علمی و ژرف از فرایندهای ساخت معنی و تبیین ساخت مفاهیم انتزاعی در ساختار فیلم سینمایی به دست داده و همین امر بر ضرورت در نظر گرفتن ذهن و مکانیسم تفکر در مطالعات گفتمانی تأکید کرده و بر ارزش مطالعات میان‌رشته‌ای زبان‌شناسی و سینما می‌افزاید.

منابع

- اردبیلی، لایلا؛ برکت، بهزاد؛ روشن، بلقیس؛ محمدابراهیمی، زینب. (۱۳۹۲). پیوستگی معنایی متن از منظر نظریهٔ آمیختگی مفهومی. دو ماهنامهٔ جستارهای زبانی، دوره ۶، شماره ۵ (۲۶)، صص ۲۷-۴۷.
- اورکی، غلام‌حسن؛ ویسی، الخاص؛ شکرآمیز، منصوره. (۱۳۹۷). ساز و کار شناختی آمیختگی و نقش آن در مفهوم‌سازی‌های قرآنی. فصلنامهٔ تازه‌های علوم شناختی، سال ۲۰، شماره ۱، صص ۸۹-۷۴.
- لیتل‌مور، جنت و تیلور، جانر. (۱۳۹۵). درآمدی بر نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی همراه با برخی جنبه‌های کاربردی. ترجمهٔ پارسا بامشادی و شادی انصاریان. قم: کاوشیار.
- برکت، بهزاد؛ روشن، بلقیس؛ محمدابراهیمی، زینب؛ اردبیلی، لایلا. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی شناختی: کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانهٔ ایرانی. ادب‌پژوهی، شماره ۲۱، صص ۹-۳۲.
- پردل، مجتبی؛ رضایی، حدائق؛ رفیعی، عادل. (۱۳۹۶). آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایهٔ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی. دو ماهنامهٔ جستارهای زبانی، دوره ۸، صص ۴۳-۶۶.
- پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۶). کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی در مفهوم‌سازی شهادت در شعر پایداری. نشریهٔ ادبیات پایداری، سال نهم، شماره ۱۷، صص ۸۵-۶۵.
- حسام‌پور، سعید و سنایی نوبندگانی، هاله. (۱۳۹۴). بررسی ارتباط مهارت‌های تفکر نقادانه و فرایندهای ساخت معنا در ذهن در نمایشی از مجموعهٔ کلاه قرمزی. تفکر و کودک، سال ۶، شماره ۱، صص ۱۹-۴۴.
- راودراد، اعظم، تقی‌زادگان، معصومه. (۱۳۹۲). سپیده یا الی...؟ خوانش انتقادی فیلم دربارهٔ الی... فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۱-۱، صص ۷۱-۸۸.
- سجودی، فرزانه؛ شاه‌طوسی، شهناز؛ فرحزاد، فرزانه. (۱۳۹۰). بررسی و نقد ترجمهٔ بین زبانی و ترجمهٔ بین نشانه‌ای مرگ دستفروش از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی. فصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۴ (۸)، صص ۷۳-۸۹.

شخصیت‌های اصلی فیلم، که در جایگاه درون‌داد اول قرار می‌گیرند، از طریق روابط حیاتی هویت، تغییر، علت و معلول، بازنمایی و زمان با فروشنده در درون‌داد دوم مرتبط می‌شوند. درون‌دادها در ذهن با یکدیگر ادغام شده و جنبه‌هایی از دگرگونی هویت افراد جامعه و خسران انسان را نشان می‌دهند. همچنین، فرهادی با نقب به موضوع فیلم گاو توجه مخاطب را به روابط حیاتی هویت، تغییر و زمان جلب کرده و بر مسئلهٔ هویت‌زدایی و دگرگونی شخصیت انسانی تأکید می‌کند. به این ترتیب این فیلم داستان انتخاب و خسران انسان را روایت می‌کند. دادوستد هر کدام از شخصیت‌های عماد، ویلی، زن مستاجر و مزاحم با دادوستد مفهوم فروشنده در دنیای خارج متفاوت بوده و حتی ممکن است مخاطب متوجه نباشد که در ذهن خود مشغول آمیختن مفاهیم است، ولی می‌توان به روشنی برهم‌کنش فضاهای ذهنی را تحلیل و درک کرد. بنابراین، به نظر می‌رسد نتایج این پژوهش دریچه‌ای بر مطالعات آثار سینمایی بر مبنای نظریهٔ آمیختگی مفهومی گشوده و زمینهٔ خوانش متفاوتی از تولیدات سینمایی را، که در چارچوب مضامین فرهنگی و اجتماعی طرح و تهیه می‌شوند، به

- صادقی، لیلا. (۱۳۹۱). ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی. جستارهای زبانی، دوره ۴، شماره ۱۵، صص ۷۵-۱۰۳.
- طاهری، پیام؛ صابر، زینب؛ چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۳). تحلیل گفتمان انتقادی سینمای ایران با تاکید بر آثار مهرجویی، حاتمی، بنی‌اعتماد و فرهادی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.
- فرشته‌حکمت، فرشاد، (۱۳۹۵). جایگاه برخی از اندیشه‌های فلسفی شرق بر سینمای هنری غرب: بررسی موردی فیلم «سرچشمه» ساخته دارن آرنوفسکی. کیمیای هنر، ش ۱۹: ۱۰۱-۱۰۹.
- نجفی، آزاده؛ پهلوان‌نژاد، محمدرضا؛ شریفی، شهلا. (۱۳۹۵). خلق شخصیت نوظهور در متن زبانی با کمک آمیختگی مفهومی. جستارهای زبانی.
- Bordwell, D. (2013). Film Narration as Metalanguage. In *Narration in the Fiction Film* (pp.33-36). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Buckland, W. (2000). *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1996). A Note on Film Metaphor. In *Theorizing the Moving Image*, (pp. 212-223). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chilton, P. (2008). Reflections on blend and discourse. In T. Oakley & A. Hougaard (Eds.). *Mental spaces in discourse and interaction* (Vol. 170), (pp. 251-256). John Benjamin Publishing.
- Coëgnarts, M. & Kravanja, P. (2014). Metaphor, Bodily Meaning, and Cinema, *Image & Narrative*, 15(1), 1-4.
- Copland, S. (2009). *Modeling the mind: Conceptual blending and modernist narratives*. University of Toronto.
- Coulson, S. (2001). *Semantic leaps: Frame-shifting and conceptual blending in meaning construction*. Cambridge University Press.
- Dancygier, B. (2012). Narrative time, sequence, and memory: A blending analysis. In R. Schneider & M. Hartner (Eds.) *Blending and the study of narrative: Approaches and applications* (pp. 31-56). Berlin: Walter de Gruyter.
- Evens, V. & Green, M. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Great Britain: Routledge.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (1998). Conceptual integration networks. *Cognitive science*, 22(2), 133-187.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2000). Compression and global insight. *Cognitive Linguistics*, 11(3/4), 283-304.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: charting the field. In: K. Fahlenbrach (Ed.). *Embodied metaphors in film, television and video games: Cognitive Approaches* (pp. 17-32). London: Routledge.
- Hiraga, M. (1999). Blending and an interpretation of Haiku: A cognitive approach. *Poetics Today*, 20 (3), 461-481.
- Hougaard, A. (2008). Compression in interaction. In T. Oakley & A. Hougaard, (Eds.). *Mental spaces in discourse and interaction* (Vol. 170) (pp.179-208). John Benjamin Publishing.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of imagination, reason and meaning*. University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of body, aesthetics of human understanding*, Chicago: University of Chicago Press.
- Joy, A., Sherry, J. & Deschenes, J. (2009). Conceptual blending in advertising. *Journal of Business Research*, 62, 39-49.
- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. London: Hutchinson & Co.
- Koetsier, J., & Forceville, C. J. (2014).

- Embodied identity in werewolf films of the 1980, *Image & Narrative*, 15(1), 44-55.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony, *Metaphor and thought* (2nd Ed.) (pp. 202-250), Cambridge University Press.
- Pascual, E. (2008). *Fictive interaction blends in everyday life and courtroom settings*, in Oakley, T. & A. Hougaard (Eds.). *Mental spaces in discourse and interaction* (Vol. 170), (pp. 79-108). John Benjamin Publishing.
- Schneider, R., & Hartner, M. (2012). *Blending and the study of narrative: Approaches and applications*. Berlin: De Gruyter.
- Sinha, C. (2005). Blending out of the background: Play, props and staging in the material world. *Journal of Pragmatics*, 37(10), 1537-1554.
- Turner, M. (2001). The cognitive study of art. *Language & Literature*, 15(1), 17-27.
- Williams, R. F. (2008). *Guided conceptualization: Mental spaces in instructional discourse*, In T. Oakley & A. Hougaard (Eds.). *Mental spaces in discourse and interaction* (Vol. 170), (pp. 209-234). John Benjamin Publishing.