

# زبان استعاری و بینش جامعه‌شناختی اروینگ گافمن

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۲۴، شماره یک: ۱۷۰-۱۴۹

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نمایه در ISC

علی یعقوبی چوبری<sup>۱</sup>

استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه گیلان

پندیرش ۹۶/۶/۲۶

دریافت ۹۶/۴/۱۱

## چکیده

تعامل اجتماعی مفهومی انتزاعی است. استعاره‌ها خصلت عینی دارند و برای نشان‌دادن امر انتزاعی استفاده می‌شوند. استفاده از استعاره نقش در زندگی روزمره در تجسم‌سازی مفاهیم اجتماعی در بین جامعه‌شناسان آنگلوساکسون مؤثر بوده است. بی‌تردید عواملی از قبیل گسترش رسانه‌ای، صنعت فیلم‌سازی در آمریکا و رویکردهای کنش متقابل نمادین و پدیدارشناسی در ذهنیت گافمن تأثیرگذار بوده است. او با استفاده از استعاره‌های نقش، تماشاخانه و ... به مثابه امر روش‌شناختی، مفهوم «خود» در زندگی روزمره را تحلیل نموده است. هدف این مقاله تبیین زبان استعاری در تخیل جامعه‌شناختی گافمن با توجه به رویکرد نظریه معاصر استعاره لیکاف است. روش پژوهش به صورت توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. استعاره‌های «تئاتر»، «آیین»، «بازی» و «چارچوب» از جمله مهم‌ترین و جامع‌ترین ابزارهای او بودند. اغلب استعاره‌های گافمن مکان-بنیاد است؛ بدین معنا که او جهان اجتماعی را به مثابه یک میدان یا صحنه نمایش، تجسم‌سازی یا عینیت‌بخشی کرده است. بر مبنای نظریه لیکاف، گافمن استعاره تماشاخانه را به مثابه حوزه مفهومی مبدأ برای تبیین حوزه انتزاعی مقصد (کنش متقابل) استفاده کرده است. در استعاره نمایشی گافمن زمان با مکان پیوند خورده است؛ زیرا مفهوم زمان به واسطه حرکت در مکان درک می‌شود. وی گاهی تنها به یک استعاره پرداخته و گاهی به رابطه بین چند استعاره توجه کرده است.

**کلیدواژگان:** زبان، استعاره، بینش، جامعه‌شناختی، گافمن.

<sup>۱</sup> پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Aliyaghoobi2002@yahoo.com

## مقدمه

پژوهش در استعاره<sup>۱</sup> به صورت میان‌رشته‌ای، طیف گسترده‌ای از دانش‌ها را دربرمی‌گیرد و نقش عمده‌ای در مبادی معرفت‌شناختی هر علم دارد. استعاره و مجاز فرایندی ذهنی و شناختی هستند که هر دو ماهیتاً مفهومی‌اند؛ با این تفاوت که استعاره دارای بنیادی مقایسه‌ای است اما مجاز بر قرابت و مجاورت استوار است (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۶۹). همچنین، پدیده‌ها در استعاره و تشبیه از طریق شباهت به هم مربوط می‌شوند؛ هر دو عنصر مشترک بین دو چیز را کشف و برجسته می‌کنند، یعنی دو چیز را از یک ایده مشترک به هم مربوط می‌سازند. منتها ادعای شباهت در تشبیه صراحت دارد ولی در استعاره صریح نیست (دباغ، ۱۳۹۳: ۲ و یعقوبی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). همچنین، جملات تشبیهی پیش پا افتاده‌اند، چون هر چیزی به شکلی شبیه چیز دیگری است، ولی استعاره اغلب آموزنده و حتی ژرف است. مقایسه، تشبیه و تمثیل در استعاره سهم بزرگی دارند (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲). همچنین، استعاره برحسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشناکمک کرده است و نقشی بسزا در جولان فکری و تخیل دارد. علاوه بر این، تعداد زیادی از طبقه‌بندی‌ها و استنباط‌های ما بر حسب استعاره‌ها صورت می‌گیرند و بسیاری از مفاهیم، به‌ویژه مفاهیم انتزاعی، از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه دیگر نظم می‌یابند (یعقوبی، ۱۳۹۵: ص ۳۳؛ فاضلی و همکاران، ۱۳۹۲: ص ۱۶). مباحث مربوط به استعاره از دیرباز کانون توجه حوزه‌های مختلف به‌ویژه مطالعات ادبی بوده است؛ اما استفاده هدفدار و منظم از آن در متون علوم اجتماعی به‌ویژه جامعه‌شناسی امری جدید است. به‌زعم میلر استعاره‌ها دارای ابعاد چندکارکردی‌اند؛ بخشی از کارکردها و فواید استعاره‌ها عبارتند از:

- ۱) استعاره و تمثیل نوعی حرکت از یک ایده ناروشن به یک مدل آشکارتر است.
- ۲) استعاره یا تمثیل در تولید ایده‌ها یا فرضیه‌ها نقش بسزایی دارد.
- ۳) استعاره قادر است در انسجام‌بخشی به نظریه کمک کند.
- ۴) استعاره‌ها در یادآوری یک نظریه نیز مؤثرند.
- ۵) استعاره‌ها می‌توانند به افراد کمک کنند یک نظریه را به تجسم درآورند و آن را درک کنند (شومیکر و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۴؛ یعقوبی، ۱۳۹۴: ۱۱۹). استعاره‌ها و تشبیهات با وجود

<sup>۱</sup> Metaphor

فرصت‌ها و کارکردهای مثبت، محدودیت‌ها و کارکردهای منفی نیز دارند؛ زیرا استعاره‌ها می‌توانند همراه‌کننده باشند و ممکن است موضوعاتی را بیش از حد ساده کنند (شومیکر و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۴).

به لحاظ تئوریک، استعاره و تمثیل در تولید ایده‌ها، فرضیه‌ها و نظریه‌ها نقش عمده‌ای دارند. از زاویه استقرایی، استعاره‌ها در تولید نظریه‌ها و ایده‌های تئوریک گافمن مؤثر بوده‌اند (یعقوبی، ۱۳۹۵: ۱۱۱-۱۱۲). استفاده گافمن از تمثیل‌های پشت‌صحنه، جلوی صحنه و خارج از صحنه منجر به تولید نظریه نقش‌نمایشی و تخیل جامعه‌شناختی وی شده است. یکی از استعاره‌ها نظریه نقش است که به تقلید از عبارت مشهوری از شکسپیر معرفی می‌شود. جهان تماشاخانه است. همه مردان و زنان صرفاً بازیگراند. آن‌ها از یک در به صحنه می‌آیند و از در دیگر صحنه را ترک می‌کنند. هر فرد انسانی در زندگی خویش نقش‌های متعددی را بازی می‌کند. افراد نیز در جامعه مانند بازیگران در صحنه نمایش‌اند (ادیبی، ۱۳۸۳: ۲۴۲). نیل گبلر تأکید می‌کند که در آن زمان در اروپا زندگی اجتماعی یک نمایش بود که در آن هر فرد چهره‌ای از خود نمایش می‌داد که مایل بود دیگران از او ببینند. گفتگوهای اجتماعی محملی برای ایفای نقش بودند. کاربرد وسیع استعاره «زندگی نمایش است» در دوران اخیر در آمریکا، از بازدهی زبانی بالای آن قابل تشخیص است (کوچس، ۱۳۹۴: ۲۳۱). از این رو استفاده از استعاره «نقش» در زندگی روزمره، در تجسم‌سازی مفاهیم اجتماعی در بین جامعه‌شناسان آنگلو ساکسون به‌ویژه گافمن مؤثر بوده است. مفهوم نمایش شکسپیر تداعی‌کننده استعاره پرسونا و نقاب در روانشناسی تحلیلی یونگ است. پرسونا در واقع همان نقابی است که فرد برای رویارویی با دیگران به چهره می‌زند و خود واقعی خویش را پنهان می‌کند تا به منافع و اهدافش دست یابد (ترکمانی و چمنی گلزار، ۱۳۹۳: ۱۴۶).

از منظر قیاسی نیز پارادایم‌ها نقش عمده‌ای در تولید مفاهیم و استعاره‌ها دارند (یعقوبی، ۱۳۹۵: ۱۱۲). بی‌تردید مکتب کنش متقابل نمادین و پدیدارشناسی نقش عمده‌ای در تخیل جامعه‌شناختی گافمن داشته است. براساس دیدگاه هربرت مید انسان قادر است با درک و تعریف نقش دیگران و یا فرایند «نقش‌گیری»<sup>۱</sup>، بیرون از خود قرار گرفته و به آن خطاب کند. بنابراین منظور از «نقش‌گیری» آن است که فرد نقش‌های افراد، گروه‌ها و ... مقابل خود را گرفته

<sup>۱</sup> Role taking

و بدون مستحیل شدن در آن و یا یکی شدن با آن خود را در موقعیت دیگران قرار دهد تا بتواند کنش خود را در برابر آنان تنظیم نماید (تنهایی، ۱۳۷۴: ۴۳۳). مید مفهوم پذیرش نقش را برای تأکید بر این مطلب به کار می‌برد که چون آدمیان اداهای یکدیگر را تفسیر می‌کنند، از چشم‌انداز جهت‌بخش یکدیگر را می‌نگرند و در نتیجه بهتر می‌توانند کنش‌های یکدیگر را پیش‌بینی کنند (آوتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۹۱۷). گافمن نیز نسبت به استعاره آگاهی داشت و استعاره را تصویری ذهنی که چیز دیگر را القا می‌کند، تعریف کرد. به‌زعم وی استفاده از استعارات، ابزار ضروری کار جامعه‌شناسی و امکان جدیدی برای فهم جهان اجتماعی است (استونز، ۱۳۷۹: ۲۴۴). او برای توسعه و اقتناع در متون جامعه‌شناختی‌اش، ترکیبی از استعاره و کنایه به کار برده است (اسمیت، ۲۰۰۶: ۱۱). گافمن استعاره زندگی را صحنه پرباری از معانی می‌داند که افراد در سطوح مختلف کلان، خرد و تعاملات میان خود به دنبال یافتن واقعیت در آن هستند. با وجود این، آشکارا به محدودیت‌های استعاره اشاره می‌کند؛ برای نمونه در ایده تئاتر به‌عنوان استعاره‌ای از زندگی روزانه اذعان می‌کند: «صحنه چیزهایی را نمایش می‌دهد که ساختگی‌اند؛ اما زندگی چیزهایی را نمایش می‌دهد که واقعی‌اند» (گافمن، ۱۳۹۲: ۷).

تا کنون مطالعات متعددی در داخل و خارج در خصوص اندیشه جامعه‌شناختی گافمن انجام شده اما وجه استعاره‌ای اندیشه گافمن مغفول مانده است. هدف این مقاله تبیین زبان استعاری در تخیل جامعه‌شناختی گافمن با توجه به رویکرد نظریه معاصر استعاره لیکاف است. با این مقدمه، پرسش‌های بنیادین این مقاله عبارتند از:

- آیا بین نظریه جامعه‌شناختی گافمن با رویکرد روش‌شناختی وی ارتباطی وجود دارد؟
- چارچوب بنیادین استعاره‌ها در متون جامعه‌شناختی گافمن کدامند؟
- چه استعاره‌هایی در تخیل جامعه‌شناختی گافمن تولید شده‌اند؟
- این استعاره‌ها در چه گفتمان یا پارادایمی رشد یافته‌اند؟
- استعاره جامعه به‌مثابه تئاتر یا بازی امری ذاتی است یا برساخته اجتماعی؟

### مبانی نظری و چارچوب مفهومی

سابقه استعاره به بیش از دو هزار سال پیش بر می‌گردد و پژوهشگران آن را در علم بلاغت مطالعه می‌کردند و بر این باور بودند که استعاره یکی از فنون بلاغی است که بر پایه مقایسه بین دو پدیده استوار است (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۵۷). در این باره ارسطو معتقد بود که استعاره

شگردی برای هنرآفرینی و ویژه‌ی زبان ادب است و باید در میان فنون و صناعات ادبی مورد بررسی قرار گیرد (شیخ رضایی، ۱۳۸۸؛ گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۳؛ قاسم زاده، ۱۳۷۹: ۲). ریچاردز<sup>۱</sup> و بلک<sup>۲</sup> برخلاف ارسطو بر تعاملی بودن استعاره تأکید دارند. ریچاردز با دیدگاه تاریخی بلاغت<sup>۳</sup> که استعاره را وجهی تزینی و آرایش کلام محسوب می‌کردند، مخالفت کرده و تأکید می‌کند که استعاره اصل همیشه زنده و حاضر زبان است و آدمی بدون استعاره قادر به سخن گفتن نیست (زنگویی و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۱). وی معتقد است در هر علمی یکی از بدیهی‌ترین اقدامات طبقه‌بندی مفاهیم است. از طبقه‌بندی‌های مرسوم و قدیمی استعاره‌ها تفکیک آنها به استعاره‌های مرده<sup>۴</sup> و زنده<sup>۵</sup> است. بلک تلاش می‌کند با تفکیک جدید، مقصود خویش را به پیش ببرد. به زعم وی، می‌توان استعاره‌ها را به سه گروه «منقرض»<sup>۶</sup>، «مسکوت»<sup>۷</sup> و «فعال»<sup>۸</sup> تقسیم کرد (دباغ، ۱۳۹۳: ۲۵-۲۴؛ یعقوبی، ۱۳۹۴: ۱۲۱).

لیکاف و جانسون از زاویه‌ای دیگر به استعاره می‌نگرند که به نظریه استعاره مفهومی معروف است. لیکاف و جانسون ابعاد گسترده‌ای برای استعاره قایلند؛ به زعم آنها استعاره فقط به حوزه زبان محدود نیست، بلکه عبارات استعاری موجود در زبان، انعکاسی از اعمال و رفتار روزمره ما در تعامل با محیط پیرامون مان است؛ استعاره امری اساساً تزینی و یا مخصوص زبان ادبی و حتی مخصوص زبان نیست بلکه در اندیشه و عمل هر روز ما ساری و جاری است (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۶۰؛ لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۳۷ و داسکال و همکاران، ۱۹۹۸: ۱۲). آنها معتقدند هر استعاره دو وجه مبدأ و مقصد دارد: قلمرویی که عبارات استعاری از آن شکل می‌گیرد «قلمرو مفهومی مبدأ یا منبع»<sup>۹</sup> و حوزه‌ای که قصد فهم و درک آن را داریم «قلمرو مفهومی مقصد یا هدف»<sup>۱۰</sup> است. حوزه مبدأ، حوزه مفاهیم عینی و حوزه مقصد، حوزه مفاهیم انتزاعی است (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۳-۱۲؛ زنگویی و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۹-۸۸).

<sup>1</sup> Richards

<sup>2</sup> Black

<sup>3</sup> Rhetoric

<sup>4</sup> Date metaphor

<sup>5</sup> Live metaphor

<sup>6</sup> Extinct

<sup>7</sup> Dormant

<sup>8</sup> Active

<sup>9</sup> Source domin

<sup>10</sup> Target domin

آنها بر این باورند که استعاره‌ها دارای سه گونهٔ جهت‌ی، هستی‌شناختی و ساختاری‌اند: استعاره‌های جهت‌ی یا وضعی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی، از قبیل: بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و ... سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند؛ از این‌رو، استعاره‌های جهت‌گیرانه، به مفاهیم جهت‌گیری فضایی می‌دهند. استعاره‌های هستی‌شناختی دارای دامنه‌های بسیار وسیع و گسترده‌اند، زیرا ما از استعاره‌های هستی‌شناختی برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و حالات استفاده می‌کنیم و آنها را به مثابهٔ اشیا، مواد و ظروف، مفهومی و تصویری می‌کنیم. استعاره می‌تواند وجه ساختاری نیز داشته باشد، لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند اساس استعارهٔ ساختاری سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر است و اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند. استعاره‌های ساختاری خصلت سامان‌یافتگی و برجسته‌سازی و پنهان‌کردن دارند (یعقوبی، ۱۳۹۴: ۱۲۲). آنها معتقدند در زبان انگلیسی زمان‌های آینده، حال و گذشته به‌عنوان مفاهیمی که به ترتیب در مقابل، کنار و پشت سر قرار دارند درک می‌شوند. لیکاف و جانسون جایگاه ناظر را به‌مثابهٔ حال، فضای مقابل ناظر به‌عنوان آینده و فضای پشت ناظر به‌مثابهٔ گذشته محسوب می‌کنند. آنها این مجموعه از نگاهت‌ها را استعارهٔ جهت‌گیری زمان می‌نامند. به عبارت دیگر در استعاره، زمان به‌مثابهٔ امری انتزاعی از طریق تغییر مکان درک می‌شود. از این‌رو، زمان با مکان پیوند خورده است. افراد در آن میادین داخل و خارج می‌گردند. به‌زعم اینیشتین زمان را نمی‌توان به‌طور کامل جدا یا مستقل از فضا درک کرد؛ بلکه این دو با هم پیوند دارند و ذیل چیزی با عنوان فضا-زمان<sup>۱</sup> درک می‌شوند (سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۴۳). جامعه‌شناسان خوانش دیگری از استعاره دارند؛ اغلب آنها کاربرد استعاره‌ها را به‌مثابهٔ ابزار تحلیلی بلاشکال تلقی می‌کنند ولی اگر از استعاره‌ها در امر اثبات و استدلال استفاده شود، آن را گمراه‌کننده می‌دانند. آنها به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه از استعاره‌ها در تحلیل پدیده‌های اجتماعی استفاده کرده‌اند. هر کدام از نظریه‌های مختلف از چشم‌اندازی خاص به استعاره نگاه کرده‌اند اما نظریهٔ غالب در این مقاله نظریهٔ لیکاف و جانسون است؛ یکی از خصلت‌های مثبت نظریهٔ مزبور چندوجهی بودن آن است.

---

<sup>۱</sup> Space-time

## یافته‌های تحقیق

### (۱) استعاره و گافمن

اروینگ گافمن (۱۹۲۲-۱۹۸۲) یکی از جامعه‌شناسان بزرگ آمریکا است. کوچس معتقد است که استعاره نقش ریشه در فرهنگ آمریکایی دارد. به‌زعم وی پیدایش صنعت فیلم‌سازی، رادیو، تلویزیون، و ایجاد و محبوبیت ابزار ارتباط جمعی نقش عمده‌ای در ذهن آمریکایی داشته است. نقش‌هایی که بازیگران در حوزه مبدأ بازی می‌کنند به‌صورتی غیرقابل تفکیک تبدیل به نقش‌هایی می‌شوند که افراد در زندگی بازی می‌کنند. از این‌رو، حوزه مقصد و مبدأ با هم یکی می‌شوند (کوچس، ۱۳۹۴: ۲۳۶). علاوه بر جهان رسانه‌ای او وابسته به مکتب اصلی شیکاگو است. وی متعلق به مکتب کنش و در قالب پارادایم تفسیری تئوری پرداز می‌شود. اعضای مکتب شیکاگو نیز اغلب کارهای خود را در قالب مکتب کنش سازماندهی کرده‌اند. کنش متقابل هم یک نظریه از رفتار انسانی است و هم رویکردی برای بررسی درباره رفتار گروه‌ها و عامل انسان‌ها محسوب می‌شود. نقطه عزیمت پارادایم تفسیری اینست که انسان‌ها از راه فرایند تعاملات اجتماعی به درک تعاریف اجتماعی و جمعی می‌پردازد. نمادها در این رویکرد اهمیت اساسی دارند و زندگی اجتماعی از راه همین نمادها که مهم‌ترین آن زبان است، درک می‌شوند. در رویکرد مزبور، بر ماهیت فرد در جامعه و روابط بین ادراک افراد، کنش جمعی و جامعه تأکید می‌شود (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۱). مهم‌ترین اثر وی در زمینه نظریه نمایشی، کتاب «نمود خود در زندگی روزانه»<sup>۱</sup> است که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد. گافمن «خود» را یک هویت مستقل نمی‌داند، بلکه آن را محصولی از کنش مشترک محسوب می‌کند که از کنش متقابل نمایشی بین کنشگر و حضار ایجاد می‌شود. او معتقد است افراد نقاب‌های اجتماعی برای خود می‌سازند تا صبحگاهان که از منزل خارج می‌شوند، بر صورتشان می‌کشند تا چهره واقعی‌شان پنهان بماند. گافمن برای تحلیل «خود» در زندگی روزانه پی برد که نمی‌توان این مفهوم را به طور مستقیم بررسی کرد، بنابراین برای تحلیل آن از استعارات متعددی استفاده کرد. تعدادی از استعارات اصلی وی یعنی «تئاتر»، «آیین»، «بازی»، و «چارچوب» از جمله مهم‌ترین و جامع‌ترین ابزارهای او بودند. هرچند استعارات فرعی بسیاری در کارهای او وجود دارد اما این چهار استعاره اصلی سهم مهمی در پیشبرد حجم عظیمی از کارهای وی دارند. او از استعاره به‌مثابه امر

<sup>۱</sup> The presentation of self in everyday life

روش‌شناختی استفاده کرده است. از آنجا که با نگاهی ادبی به نوشتن می‌پرداخت، به خلق استعاره‌هایی دست می‌زد تا زندگی روزمره را توصیف کند. این استعاره‌ها همانقدر که ادبی‌اند در توصیفات جامعه‌شناسانه نارسا هستند. همانطور که توصیفات مستند جامعه‌شناسانه نمی‌تواند چندان از نظر ادبی و زیبایی‌شناسانه پربار باشند.

## ۲) استعارهٔ تئاتری

گافمن دیدگاه خود را در پیشگفتار اثر معروفش «نمود خود در زندگی روزمره» مبتنی بر اجرای تئاتری<sup>۱</sup> و اصول مورد استفاده را نیز اصول نمایشی<sup>۲</sup> می‌داند (گافمن، ۱۳۹۲: ۷). استعارهٔ تئاتری تجربهٔ آگاهانه را مشابه صحنهٔ روشن در تالاری تاریک تلقی می‌کند. آنچه در صحنه می‌گذرد، در معرض دید تماشاگران و همین‌طور کارگردان، نمایشنامه‌نویس، طراح صحنه و افراد پشت‌صحنه قرار دارد. نکته مهم این است که رویدادهای صحنه در مرکز توجه قرار می‌گیرد؛ اما عده‌ای این نوع رویکرد را تئاتر دکارتی اطلاق کرده‌اند، زیرا که در آن محلی ثابت تصور می‌شود که همه چیز در آنجا با هم پیوند می‌خورد، برای مثال غدهٔ صنوبری که دکارت در مغز تصور کرده بود (قاسمی، ۱۳۷۹: ۱۳۲). بازی و حضور و غیاب «خود»، غیرقابل فهم بودنش را آشکار می‌کند که جز با استعاره نمی‌توان آن را فهمید.

استفادهٔ گافمن از استعارهٔ تئاتر بر اساس یک الگوی مشترک است. استفاده از استعارهٔ تئاتر ما را ترغیب می‌کند که چگونگی اجرای نمایشی شناخت‌پذیر و قانع‌کننده در برابر دیگران، کار گروهی لازم از طرف کسانی که در تولید نمایش دخیل‌اند، ماهیت مشارکت تماشاگران در نمایش و مواردی نظیر آن را به یاد آوریم. بنابراین، استعاره بازی مورد استفاده قرار گرفت تا بهره‌گیری از اصطلاحاتی نظیر نوبت بازی، تاکتیک، استراتژی، شگرد، شرط‌بندی، بازیکنان و نظایر آن، توجه ما را به درهم‌تنیدگی سامان زنجیره‌ای رویدادهای بازی جلب کند (استونز، ۱۳۷۹: ۲۴۳-۲۴۴).

به نظر گافمن، زندگی یا واقعیت اجتماعی، چیزی جز همان کنش متقابل اجتماعی روزانهٔ آدمی، یا کنش متقابل چهره به چهره نیست. وی بر اساس استعارات نمایشی معتقد است که میان اجراهای تئاتری و انواع کنش‌هایی که همهٔ ما در اعمال روزمره و کنش‌های متقابل‌مان انجام می‌دهیم، وجوه مشترک بسیاری وجود دارد. به علاوه، کنش متقابل که بسیار شکننده است با

<sup>1</sup> Theatrical performance

<sup>2</sup> Dramaturgical



اجراهای اجتماعی حفظ می‌شود. ریتزر معتقد است «نظریه نمایشی با ریشه کنش متقابل نمادین خود آشکارا سازگاری دارد. این نظریه نیز بر کنشگران، کنش و کنش متقابل نمادین کار می‌کند، استعاره درخشانی را در تئاتر پیدا کرد تا به وسیله آن پرتو نوینی را بر فراگردهای اجتماعی پهن دامنه بیفکند» (ریتزر، ۱۳۷۷: ۹۳-۹۴). پارسونز استعاره نقش را از زاویه وظایف و انتظارات می‌دید اما از منظر گافمن مفهوم نقش یک موقعیت اجتماعی و بر نظم تعاملی استوار است (اسمیت، ۲۰۰۶: ۴۳). وی گاهی تنها یک استعاره را مورد بررسی قرار می‌دهد، و در مواقع دیگر به رابطه بین چند استعاره توجه می‌کند.

### ۳) استعاره جلوی صحنه<sup>۱</sup>

گافمن در قیاس صحنه نمایش با کنش متقابل اجتماعی، تا آنجا که می‌تواند جلو می‌رود. او تأکید می‌کند در هر کنش متقابلی یک جلوی صحنه وجود دارد که با پیش صحنه اجرای تئاتری قرینه است. بازیگران صحنه تئاتر و نیز زندگی اجتماعی، هر دو به حفظ ظاهر، لباس مناسب پوشیدن و وسایل صحنه آرایی علاقمندند.

جلوی صحنه آن بخشی از اجرای نقش است که معمولاً به صورتی ثابت و عمومی اجرا می‌شود تا موقعیت را برای کسانی که نمایش را می‌بینند، مشخص کند. گافمن در قالب مفهوم جلوی صحنه، محیط و نمای شخصی را از هم تفکیک می‌کند. محیط به آن صحنه فیزیکی اطلاق می‌شود که معمولاً باید آماده باشد تا کنش‌گران اجرای نقش کنند. بدون این محیط، کنش‌گران معمولاً نمی‌توانند ایفای نقش کنند. محیط شامل اثاثیه، دکور، طراحی فیزیکی، و دیگر اقلام پس‌زمینه‌ای که منظره و فضای صحنه را برای اجرای کنش در داخل، جلو یا روی آن فراهم می‌کنند. وی نمای شخصی را به قیافه و منش تشبیه می‌کند. قیافه شامل آن چیزهایی می‌شود که منزلت اجتماعی نمایشگر را به حضار نشان می‌دهد. این عناصر همچنین وضعیت آیینی موقت شخص را بازنمایی می‌کند. اینکه آیا مشغول یک فعالیت اجتماعی رسمی یا یک تفریح غیررسمی است؟ آیا در حال جشن گرفتن مرحله جدیدی در چرخش فصول است یا در چرخه زندگی خود؟ (گافمن، ۱۳۹۲: ۳۶). اما منش را می‌توان برای آن عناصری به کار برد که کارشان عبارت از آگاهی دادن در مورد نقشی که از مجری انتظار می‌رود در موقعیت پیش رو

<sup>۱</sup> Front stage

برعهده گیرد. به عبارت دیگر، منش به حضار یادآور می‌شود که چه نوع نقشی را باید از یک نمایشگر در یک موقعیت معین انتظار داشته باشند برای مثال، روپوش یک جراح یک استعاره کنشی است که به مثابه قیافه پزشک است ولی سبک رفتار پزشک مآبانه استعاره از منش پزشک تلقی می‌شود (گافمن، ۱۳۹۲: ۳۶). بنابراین، برمبنای نظریه لیکاف و جانسون، گافمن استعاره جلوی صحنه را به مثابه حوزه مفهومی مبدأ برای تبیین حوزه انتزاعی مقصد (کنش متقابل) استفاده کرده است.

صحنه به تعبیر گافمن بخشی از چیزی است که گیدنز «محل» نامیده است که حدودی را برای یک ویژگی یا ویژگی دیگری از خصایص اصلی حضور اعمال می‌کند. گیدنز معتقد است اجراها در جلوی صحنه‌ها نوعاً متضمن تلاش‌هایی برای ایجاد و نگهداشت جلوه‌ای از همنوایی با معیارهای هنجاری است که کنشگران مورد نظر ممکن است نسبت به آن‌ها در پشت صحنه بی تفاوت یا حتی به طور ایجابی مخالف باشند (گیدنز، ۱۳۸۴: ۲۰۰). در مرحله جلوی صحنه زمان در مکان فهمیده می‌شود. گیدنز معتقد است که «زمان، مکان و تکرار، تنگاتنگ درهم تنیده‌اند. همه روش‌های شناخته شده ارزیابی یا محاسبه زمان، شامل تکرار می‌شوند؛ حرکت چرخه‌ای خورشید، عقربه‌های ساعت، نوسان کوارتز، و غیره، همه این موارد شامل حرکت در مکان است» (گیدنز، ۱۳۸۳: ۲۵۳).

#### ۴) استعاره عقب صحنه<sup>۱</sup>

یکی دیگر از مفاهیم انتزاعی در ورای هر کنش وجود دارد که گافمن از آن تعبیر به پشت صحنه می‌کند. همچنین، در هر دو اجرا، یک نوع عقب صحنه وجود دارد که بازیگران می‌توانند به آنجا برگردند و خودشان را برای اجرا آماده سازند. در عقب صحنه، یا پشت صحنه به اصطلاح تئاتری، بازیگران می‌توانند نقش‌هایشان را کنار گذاشته و خودشان باشند. پشت صحنه جایی است که واقعیت‌های جلوی صحنه واپس زده می‌شوند و انواع کنش‌های غیررسمی ممکن است اتفاق بیفتد. هرچند که پشت صحنه معمولاً به جلوی صحنه نزدیک است، اما فاصله‌ای میان این دو وجود دارد. ایفاکنندگان نقش باید اطمینان داشته باشند که هیچیک از افراد جلوی صحنه در پشت صحنه ظاهر نمی‌شوند. هرگاه بازیگران نتوانند از ورود حضار به پشت صحنه جلوگیری کنند، اجرای نمایش به احتمال زیاد مختل می‌شود (گافمن، ۱۳۹۲: ۲۶۷ و ریتزر، ۱۳۷۷: ۲۹۶).

<sup>۱</sup> back stage

زبان پشت‌صحنه در فرهنگ غربی از موارد مختلفی تشکیل می‌شود: با نام کوچک صدا زدن، تصمیم‌گیری مبتنی بر همکاری، دری‌وری گفتن، اظهارات صریح جنسی، غر زدن، سیگار کشیدن، لباس نامرتب و غیررسمی، حالت‌های نامناسب نشستن و ایستادن، استفاده از لهجه‌های محلی، من‌من کردن، سوت زدن، آدامس جویدن، فریاد کشیدن، پرخاش و شوخی‌های بازیگوشانه، عدم‌ملاحظه دیگران در رفتارهای جزئی اما بالقوه نمادین، خودمشغولی‌های جزئی مثل زمزمه کردن، مزه‌مزه کردن چیزی، آروغ زدن و غیره (گافمن، ۱۹۵۶: ۷۸). این رفتارهای منطقه دوم است که بسیاری از آنها برای منطقه اول (جلوی صحنه) توهین‌آمیز تلقی می‌شود. پشت‌صحنه حوزه مفهومی مبدأ محسوب می‌شود که امری عینی و ملموس است، از این استعاره برای تبیین امر انتزاعی که به انواع کنش‌های غیررسمی مربوط می‌شود استفاده شده است.

### ۵) استعاره خارج از صحنه<sup>۱</sup>

یکی از ویژگی‌های استعاره‌ها بسط استعاری است که در آن مکان‌ها مفاهیم مبدأ هستند که خصلت عینی دارند که برای نشان دادن امر انتزاعی استفاده می‌شوند. یعنی رفتن از یک حوزه عینی‌تر به سمت حوزه انتزاعی‌تر (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۱۹۱). در این باره گافمن معتقد است علاوه بر مناطق جلو و پشت‌صحنه منطقه سوم هم تحت عنوان «خارج از صحنه» وجود دارد. منطقه‌ای که تمام مکان‌ها به غیر از دو منطقه قبلی را دربرمی‌گیرد. این منطقه را می‌توان «منطقه خارجی» نامید. استعاره منطقه خارجی، به‌مثابه منطقه‌ای که برای یک اجرای خاص نه جلوی صحنه به حساب می‌آید و نه پشت‌صحنه. با نگاه به بیشتر ساختمان‌ها متوجه می‌شویم که در آنها اتاق‌هایی هست که مرتباً یا موقتی به عنوان مناطق جلویی یا پشتی استفاده می‌شوند، و درمی‌یابد که دیوارهای بیرونی ساختمان این هر دو نوع اتاق را از دنیای خارج جدا می‌کنند (گافمن، ۱۹۵۶: ۸۲). خارج از صحنه استعاره مکانی است که ملموس و عینی است و برای توصیف منطقه خارجی کنش یا نقش اجتماعی استفاده شده است. این میدین جنبه طرح‌واره‌ای دارند. طرح‌واره‌ها جنبه تصویری دارند که خصلت نامتقارن دارند و می‌توان آنها را پشت، جلو و خارج از صحنه مقوله‌بندی کرد. این طرح‌واره‌ها با زبان استعاری همراه‌اند که حاصل تعامل افراد در زندگی اجتماعی است. این سنخ از استعاره‌ها جهت‌گیری زمانی دارند که در آن پشت‌صحنه به‌مثابه گذشته، جلوی صحنه به‌عنوان حال و خارج از صحنه به‌مثابه آینده نگاشت می‌شود. در استعاره‌های مزبور، زمان به‌مثابه مفهوم

<sup>1</sup> outside

انتزاعی بر اساس مکان که غیرانتزاعی‌تر و ملموس‌تر است فهمیده می‌شود. از این‌رو، زمان در جهان انضمامی، پنهان است و حضورش را با مکان آشکار می‌کند. بنابراین صحنه از جهاتی «خود» یا نقش فرد را پنهان می‌کند و از جهاتی آشکار می‌سازد.

### ۶) استعاره فاصله نقش<sup>۱</sup>

گافمن در کتابی با عنوان «فاصله نقش» این استعاره را مورد بررسی قرار داد. وی معتقد است که بین فاصله نقش با منزلت اجتماعی فرد رابطه وجود دارد. افراد بلندپایه نسبت به افراد فرودست از خود فاصله نقش بروز می‌دهند. برای مثال، افرادی که توالی پاک می‌کنند، ممکن است این کار را با بی‌علاقگی و بی‌حالی انجام دهند. آنان از این طریق می‌کوشند به حضار بگویند که لیاقت کارهایی بهتر از این را دارند. گافمن معتقد است از آنجا که افراد نقش‌های فراوان و گوناگون دارند، بعضی از نقش‌های خود را به گونه‌ای کامل انجام نمی‌دهند. این فاصله نقش بیشتر در نقش‌های انتسابی مشاهده می‌شود و به درجه کناره‌گیری افراد از نقش‌های محول‌شان اطلاق می‌شود. برای نمونه، اگر یک بچه بزرگتر سوار چرخ فلک شود، احتمالاً این را می‌داند که بزرگتر از آن است که از این وسیله بازی لذت ببرد (ریتزر، ۱۳۷۷: ۲۹۷). بچه‌های بزرگتر با این اعمال به حضار می‌خواهند نشان دهند که آنها چندان مانند بچه‌های کوچک عاشق این بازی نیستند و اگر هم هستند به خاطر کارهای خاصی است که علاوه بر چرخ فلک سواری انجام می‌دهند. بر مبنای نظریه مفهومی، استعاره فاصله نقش به‌مثابه حوزه مفهومی مبدأ برای تبیین حوزه انتزاعی مقصد (بی‌علاقگی و جدایی مشخص و آشکار بین فرد و نقش) استفاده شده است. مفهوم فاصله نقش گافمن تداعی‌کننده مفهوم بیگانگی مارکس است. منظور مارکس از الیناسیون از کار، حکایت از جدایی کارگر از محیط، محصول و فرایند کار بود؛ یعنی کارگر به کار علاقه‌ای ندارد به تدریج از کار خویش فاصله می‌گیرد. فاصله نقش گافمن هم از جدایی و هم فاصله کنش‌گر از نقش حکایت می‌کند که به معنای جدایی از کار و به عبارتی بیگانگی از کار است.

### ۷) استعاره جامعه مخفی<sup>۲</sup>

گافمن برای تبیین استعاره جامعه مخفی از برخی مفاهیم و استعاره‌های دیگر کمک می‌گیرد. او استعاره جلوی صحنه را با مفهوم مدیریت تأثیرگذار پیوند می‌زند. وی معتقد است که هر

<sup>1</sup> Role distance

<sup>2</sup> Secret society

کنشگری تلاش می‌کند به نحوی اجرای نقش نماید که بیشترین واکنش را در انسان‌های دیگر ایجاد کند. حضار صحنه اجرای نقش ممکن است تحت تأثیر اجرای نقش به گونه‌ای دلخواه و مطلوب قرار نگیرند و یا در اجرای نقش او اختلال ایجاد کنند. مدیریت تأثیرگذار به تمهیدات و چاره‌جویی‌هایی اطلاق می‌شود که اجراکنندگان نقش‌های اجتماعی به کار می‌برند تا حضار را تحت تأثیر قرار دهند و آنها را از اخلال در اجرای نقش‌شان بازدارند (گافمن، ۱۳۹۲: ۲۴۵-۲۴۴). حضار نیز از طریق تمهیدهایی از قبیل علاقه و توجه شدید نشان‌دادن به نمایش، خودداری از فوران‌های مخل عاطفی، چشم‌پوشی از لغزش‌های بازیگران و نشان‌دادن عنایت خاص به یک اجراکننده تازه‌کار، در جهت توفیق نمایش عمل می‌کنند. بنابراین یک اجرای موفق بستگی به مشارکت همه طرف‌های نمایش دارد. بدین معنا که بازیگر سعی می‌کند چنین وانمود کند که در اجرای نقش او و نیز رابطه‌اش با حضار، چیز بی‌همتایی وجود دارد. از سوی دیگر، خود حضار نیز می‌خواهند احساس کنند که اجرای بی‌مانندی را می‌بینند. گافمن با استفاده از مفاهیم مزبور استعاره دیگری را به خدمت می‌گیرد و آن استعاره هاله‌پوشی<sup>۱</sup> است. بازیگران غالباً می‌کوشند تا با محدودساختن تماس میان خود و حضار، هاله‌ای بر اجرایشان بیوشانند. آنها با ایجاد فاصله میان خود و حضار، تلاش می‌کنند در چشم حضار حرمتی برای خود فراهم نمایند. کنشگران اغلب می‌کوشند با محدود ساختن تماس بین خودشان و مخاطب، مخاطبشان را در هاله نگه دارند. آنها دوست ندارند مخاطب چیزهای بسیار پیش‌پاافتاده رایج در یک اجرای نقش را ببینند (ریتزر، ۱۳۹۰: ۲۲۱). البته این یکی از کارکردهای استعاره هاله‌پوشی است. استعاره از طریق متداخل ساختن هاله تداعی یک واژه با هاله تداعی دیگر که جایگزین قبلی شده، عمل می‌کند و موجب درکی نو از معنای عبارت می‌شود. همچنین استعاره هاله رابطه تنگاتنگی با استعاره «تیم» دارد. واحد تحلیل اساسی گافمن نه فرد بلکه «تیم» است. یک تیم بیانگر مجموعه‌ای از افراد است که برای نمایش برنامه‌ای واحد با یکدیگر همکاری می‌کنند. به‌زعم وی تیم نوعی «جامعه مخفی» است (گافمن، ۱۹۵۶: ۶۵). منظور از استعاره جامعه مخفی این است که هر یک از اعضای تیم‌ها به اعضای دیگر وابسته‌اند، زیرا همه آنها می‌توانند اجرای اجراکننده را با اختلال مواجه کنند و همگی نیز می‌دانند که نمایشی را برگزار می‌کنند. گافمن استعاره مخفی را به‌مثابه حوزه مفهومی مبدأ برای تبیین حوزه انتزاعی مقصد (جامعه) به کار برده است.

<sup>۱</sup> Mystification

## ۸) استعارهٔ داغ<sup>۱</sup>

علاوه بر استعاره‌های مزبور، استعارهٔ داغ یا ننگ یکی دیگر از استعاره‌های گافمن است که بن‌مایه‌های نظریهٔ گافمن را تشکیل می‌دهد. این اصطلاح را اولین بار یونانی‌های قدیم به کار بردند، این استعاره ابتدا خصلت بدنمندی داشته است. آنان استعارهٔ داغ ننگ را به علایم بدنی‌ای به کار بردند که برای اشاره به نکته‌ای غیرعادی و ناپسند درخصوص وضعیت اخلاقی فرد مطرح می‌کردند. این علایم با بریدن بدن افراد خاص و یا با سوزاندن روی پوست همراه بود. نشان مزبور به روشنی اعلام می‌کرد که فرد حامل آن، برده، مجرم یا خیانتکار است. وی آدمی لکه‌دار شده و به لحاظ دینی آلوده است که به‌ویژه در اماکن عمومی باید از وی پرهیز کرد. بعدها در دوران مسیحیت، دو لایهٔ استعاری به این اصطلاح افزوده شد: اولی برای اشاره به نشانه‌های بدنی عنایت الهی که روی پوست، شکل شکوفه‌های در حال باز شدن را به خود می‌گرفت؛ و دومی کنایه‌ای پزشکی که خصلتی مذهبی داشت و به علایم بدنی ناشی از اختلال جسمی تأکید داشت. امروزه اصطلاح داغ‌ننگ به طور وسیعی تقریباً در همان معنای لفظی اولیه به کار می‌رود، ولی بیشتر به خودرسوایی و ننگ اشاره دارد تا به علایم بدنی ناشی از آن (گافمن، ۱۳۸۶: ۱۶). او تأکید می‌کند که ما در گفتگوی روزمره‌مان کلمات خاص داغ‌زننده‌ای از قبیل چلاق، حرامزاده و کودن را در قالب استعاره و زبان تمثیل به کار می‌بریم، نوعاً بدون اینکه راجع به معنای اصلی و اولیهٔ آن‌ها بیندیشیم (گافمن، ۱۹۶۳: ۷). وی معتقد است که داغ یک آسیب اجتماعی یا زیستی است که تصور ذهنی دیگران را نسبت به هویت انسان مخدوش و متزلزل می‌کند و احتمالاً باعث انگشت‌نما شدن فرد می‌شود و تصور و خودپندارهٔ فرد را از هویتش، متزلزل می‌سازد و هویت ذاتی و موجود فرد را دچار گسست و شکاف می‌کند. گافمن معتقد است، افراد از دو نوع داغ یا ننگ رنج می‌برند. یکی داغ بی‌اعتباری<sup>۲</sup> و دیگری داغ احتمال بی‌اعتباری<sup>۳</sup>. داغ بی‌اعتباری به مسئله‌ای اشاره دارد که افراد در آن از هویتی ننگ‌آلود در گذشته، ظاهر یا شخصیت خود رنج می‌برند. در این نوع داغ کنشگر می‌داند که مخاطبان از هویت ننگ‌آلود وی خبر دارند، اما داغ احتمال بی‌اعتباری، وقتی است که دیگران از هویت ننگ‌آلود خبری ندارند و این احتمال وجود دارد که به این مسئله پی ببرند. در این مورد کنشگر می‌کوشد که این مسئله را پنهان کند و

<sup>۱</sup> Stigma

<sup>۲</sup> Discredited stigma

<sup>۳</sup> Discreditable stigma

کنش‌های خود را طوری سامان دهد که این مسئله همچنان پنهان بماند (گافمن، ۱۳۸۶: ۱۸-۱۷ و ریتزر و گودمن، ۱۳۹۴: ۳۳۵). یکی از نکات عمده در داغ ننگ، خصلت بدن‌مندی است که وجه استعاری آن بدان «رؤیت‌پذیری»<sup>۱</sup> داده است و با مفهوم «آشکارگی»<sup>۲</sup> پیوند خورده است؛ عیب یا هویت از طریق حس بینایی آشکار می‌شود. داغ در اینجا به‌مثابه حوزه استعاری مبدأ و ننگ‌آلود بودن حوزه مفهومی مقصد تلقی می‌شود.

### ۹) استعاره چارچوب<sup>۳</sup>

یکی دیگر از استعاره‌های گافمن، استعاره چارچوب است، که از آثار وی نیز محسوب می‌شود و با مفهوم نقش ارتباط نزدیک دارد. وی این مفهوم را از ویلیام جیمز، هوسرل و شوترز الهام گرفت (تنهایی، ۱۳۹۴: ۸۰). چارچوب به معنای قاب‌های شناخت است؛ شبیه قابی که عکس را در آن می‌گذارند. افراد برای تعیین حد و مرزهای دامنه و نوع واکنش‌هایی از آنها استفاده می‌کنند که در نقش‌های خود باید ارائه کنند. گافمن بر این باور است که کنش متقابل شامل تنظیم و تنظیم مجدد (به معنای قاب‌گرفتن و سپس دوباره قاب‌گرفتن) است که همراه با تعویض چارچوب نقش‌هایی که باید ایفا شود تغییر هم می‌کند. برای مثال وقتی یک گفت‌وگو از صحبت مؤدبانه به گفت‌وگوی شخصی صمیمانه‌تری تبدیل می‌شود، تعویض چارچوب‌ها رخ داده است که به نوبه خود موجب بازنویسی متن یا دستورالعمل مربوط به هر بازیگر در ایفای نقش او می‌شود. دیگران با بسط ایده‌های گافمن بعضی از انواع اساسی چارچوب‌ها و فرایندهای میزان‌کردن را شناسایی کرده‌اند (آتویت و باتامور، ۱۳۹۲: ۹۱۸). چارچوب با مفاهیم خود یا هویت و نقش اجتماعی مرتبط است. هویت اجتماعی در جریان کنش‌های اجتماعی خلق شده، پذیرفته یا رد می‌شود.

نکته مهم اینکه گافمن در تبیین چارچوب از استعاره مکانی و زمانی استفاده می‌کند. تعامل افراد در درون چارچوب‌ها صورت می‌گیرد هرچند ممکن است هر فردی فهم متفاوتی در درون چارچوب‌ها داشته باشد، اما چارچوب‌های مشترک به اندازه کافی سازگاری و رابطه متقابل ایجاد می‌کنند. بنابراین تنوع و کثرت در تجربه آدمی «در چارچوب قرارداد»<sup>۴</sup> جمع‌بندی

<sup>1</sup> Visibility

<sup>2</sup> Evidentness

<sup>3</sup> Frame analysis

<sup>4</sup> Framing

می‌شود. این چارچوب‌ها در فضا و زمان صورت می‌گیرد (جنکینز، ۱۳۸۱: ۱۱۸). بدین ترتیب، چارچوب‌ها قلمرومند یا مکان‌مند هستند. همچنین چارچوب‌ها زمانمندند و می‌توان آن را به نخستین و دومین مقوله‌بندی کرد. در این باره کرایب معتقد است یکی از مسائلی که گافمن در کتاب «تحلیل چارچوب» بررسی کرده است، شیوه‌ای است که طی آن «قطعاتی» از کنش متقابل، برخورد، گفت‌وگو و کنش قالب‌ریزی می‌شوند و اینکه وقتی چیزی شروع می‌شود یا پایان می‌یابد چگونه آن را نشان می‌دهیم (کرایب، ۱۳۷۸: ۱۴۸). این امر تداعی‌کننده اصطلاح «زمان-جغرافیایی»<sup>۱</sup> گیدنز است که مدلهایی از حرکات روزمره مردم در چارچوب زمان و مکان است (کرایب، ۱۳۷۸: ۱۴۹).

در این باره وی معتقد است که چارچوب‌های اجتماعی دو نوعند: (۱) چارچوب اولیه<sup>۲</sup> (۲) چارچوب ثانویه<sup>۳</sup>.

چارچوب اولیه حاوی معانی روشن و از پیش تعریف شده‌ای است که توسط گروه انجام شده و فهم آن نیاز به تحلیل اضافه‌تری ندارد. این چارچوب‌ها معانی مختلفی دارند، معانی مجرد یا عینی، که در هر صورت، بخش‌های مهم و اصلی هر فرهنگی را می‌سازند. بدین معنا که موقعیت‌های اجتماعی گوناگونی که در جریان زندگی روزمره هنجاری و ارزشی هستند و بنا بر قواعد ساخت هر روزه زندگی عادت‌ی در جریان هستند.

وی بر این باور است زمانی که معانی تجربه‌شده آدمی از خاستگاه اولیه آنها جدا شوند و به صورت‌های الگویی تبدیل شوند، چارچوب اولیه قفل خواهد شد و چارچوب دومی یا ثانویه به وجود می‌آید. به‌زعم وی زمانی ما بیشترین آگاهی را از چارچوب‌های اولیه پیدا می‌کنیم که چشم‌داشت‌های ما در مورد آن دچار اختلال شود (گافمن، ۱۹۷۴: ۸۲-۸۰ و مینینگ ۱۳۸۰: ۹۷). کنش متقابل با شیوه بازنگری به افراد کمک می‌کند تا چارچوب تحلیل خود از کنش متقابلی که در آن درگیر هستند را در موقعیت تازه بازنگری و بازسازی کنند. این تبیین هستی‌شناختی گافمن، در امر استعاره مکانی و زمانی مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسانه است. بنابراین، او برای واری «سازمان تجربه آدمی» به‌مثابه حوزه مفهومی مقصد از چندین حوزه مبدأ از قبیل چارچوب (اولیه و ثانویه)، قاب‌های شناخت، قالب و ... استفاده کرد. دلیل استفاده متعدد از

<sup>1</sup> Time-geography

<sup>2</sup> Primary frame

<sup>3</sup> Second frame



حوزه مبدأ، فهم مناسب مقصد است (کوچس، ۱۳۹۳: ۱۵۱). چون هر مبدأ تنها بخشی از مفهوم مقصد را برجسته می‌کند و هیچ حوزه مبدئی نمی‌تواند تمام جنبه‌های مقصد را ساختاربندی کند و درک کاملی از آنها ارائه کند.

علاوه بر این، گافمن در تبیین مفاهیم «نقش» و «خود» آن را با تعامل اجتماعی گره می‌زند. گافمن در تبیین تعامل اجتماعی از استعاره مکانی بهره برده است. به زعم وی تعامل اجتماعی تجسم یافته و مکان‌گیر است و فرد در جهان حضور دارد. وی تأکید می‌کند که نقش‌آفرین تجسم‌یافته رودرروی دیگران است، و از لحاظ موقعیت بنا به سطح موضعی تعامل همواره در مکان جای دارد. جنکینز معتقد است که موقعیت‌های دوگانه و اصلی تعامل، در صحنه و پشت‌صحنه است. واحد گافمن در تحلیل، فرد تجسم‌یافته است، و در این بین خود تجسم‌یافته نیز دارای قلمرویی است که ممکن است محترم شمرده شود و یا به آن تجاوز شود (جنکینز، ۱۳۸۱: ۱۱۷). این امر تداعی‌کننده نظریه استعاره مفهومی است. بر مبنای این نظریه به کمک استعاره ادراکی می‌توان مفاهیم انتزاعی را در قالب یک مفهوم و ماهیت فیزیکی و محسوس ادراک کرد. این فرایند که نوعی تجسم‌گرایی محسوب می‌شود، با عنوان نظریه «ذهنیت تجسم‌یافته» یا «ذهن مجسم»<sup>۱</sup> شناخته شده است. بدین معنا که، مفاهیم انتزاعی در ذهن انسان از طریق مفاهیم عینی ادراک می‌شوند و از طریق همین تجسم‌سازی یا عینیت‌بخشی به امور نامحسوس و انتزاعی ادراک می‌گردند (سایپرو به نقل از وصالی ناصح، ۱۳۹۴: ۵۴). بر مبنای این نظریه تجسم سبب می‌شود که ذهن به سبب وجود شباهت بین امور انتزاعی و حقیقی، از درک محسوس به درک نامحسوس می‌رسد.

گافمن در فرایند تعامل اجتماعی، استعاره «نمایش» را با استعاره «مناسکی شدن» نیز پیوند می‌دهد. بدین صورت که نمایش‌ها به واسطه «مناسک» اجرا می‌شوند. مناسک «می‌تواند به عنوان اعمال صوری و قراردادی تعریف شود که از طریق آن‌ها هر فرد، نظرش را برای دیگران به نمایش می‌گذارد» (گافمن، ۱۹۷۹: ۲۰). استعاره نمایش ابزاری برای تبیین مناسبات جنسیتی است؛ زیرا گافمن ایده اجرای «نمایش» توسط کنشگران را در موقعیت‌های اجتماعی از جانورشناسی الهام گرفته است، سعی کرده آن را در مورد جنسیت و مناسبات جنسیتی به کار برد.

<sup>۱</sup> embodied

### نتیجه‌گیری

از زاویه استقرایی، استعاره‌ها در تولید نظریه‌ها و ایده‌های تئوریک گافمن مؤثر بوده‌اند. استفاده گافمن از تمثیل‌های پشت‌صحنه، جلوی صحنه، خارج از صحنه منجر به تولید نظریه نقش نمایشی و تخیل جامعه‌شناختی وی شده است. از منظر قیاسی نیز پارادایم‌ها در تولید مفاهیم و استعاره‌ها مؤثر بوده‌اند. بی‌تردید مکتب کنش متقابل نمادین و پدیدارشناسی نقش عمده‌ای در تخیل جامعه‌شناختی گافمن داشته است.

در سنت کانتی، مکان یکی از مفاهیم بنیادین شناختی است که تمام تجربیات بشر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ زیرا هر تجربه‌ای در مکان صورت می‌گیرد و هر رویدادی در مکان تحقق می‌پذیرد. اغلب استعاره‌های گافمن مکان-بنیاد است. در این باره، استعاره پشت‌صحنه، جلوی صحنه و خارج از صحنه حاکی از استعاره مکانی گافمن است. مفاهیم «توالی»، «حرکت» و بیان استعاری آنها بر مبنای مفهوم مکان میسر می‌شود. در ذهن او، جهان به مثابه یک میدان یا صحنه نمایش مفروض گرفته شده است. او تلاش کرده است تا جهان اجتماعی را از طریق تجسم‌سازی یا عینیت‌بخشی به امور نامحسوس و انتزاعی ادراک کند. بنابراین، هسته اصلی استعاره‌ها در تخیل گافمن استعاره نمایش است، سایر استعاره‌های گافمن از این مفهوم کانونی نشأت گرفته‌اند.

اغلب جامعه‌شناسان کلاسیک از استعاره‌های معطوف به بدن استفاده کرده‌اند، که به آن «شناخت درون مرکز» می‌گویند؛ یعنی انسان بدن خود را در مکان شناخته و خود نیز مکانی را اشغال کرده است. بنابراین، بدن انسان به‌عنوان محوری برای شناخت عمل کرده که انسان براساس آن مقوله‌های جهتی مانند جلو، عقب، بالا، پایین، راست و چپ را درک می‌نماید. اما شناخت مکان مبتنی بر محوریت بدن انسان زمینه‌ساز نوع دیگری از شناخت مکان است که «شناخت برون مرکز» نام دارد. یعنی محوریت سنجش ویژگی‌های مکان، چیزی به جز بدن انسان. گافمن غالباً از استعاره‌های برون‌مرکز برای تبیین امور اجتماعی استفاده کرده است. این امر تداعی‌کننده نظریه لیکاف و جانسون است که استعاره‌های جهتی جهت‌گیری فضایی به مفاهیم داده است. لازم به ذکر است که استعاره‌های مکانی «دور» و «نزدیک» در زبان‌های مختلف با فرهنگ‌ها و اقلیم‌های مختلف به گونه‌ای متفاوت درک می‌شوند.

در استعاره‌نمایشی گافمن زمان با مکان پیوند خورده است. یعنی استعاره‌ زمان به‌مثابه حرکت در مکان است. انگاره اصلی زمانی در این نظریه خطی است؛ زیرا، از گذشته به حال و سپس به آینده یا برعکس در حرکت است. از این‌رو، گذشته به‌مثابه پشت‌صحنه، حال به‌عنوان جلوی صحنه و آینده به‌مثابه خارج از صحنه محسوب می‌شود. بدین‌معنا که، زمان یکی از حوزه‌های مفهومی انتزاعی است که بر پایه نظریه معاصر استعاره در قالب حوزه آشنا تر مکان (صحنه) درک و بیان می‌شود و این همان چیزی است که لیکاف آن را «استعاره زمان به‌مثابه مکان» می‌نامد. بنابراین، زمان در مکان یا صحنه مسخ می‌شود و خود را در ایماژهایی چون مکان، حرکت، گذار و تکرار نشان می‌دهد. در چنین برساخت یا روایتی زمان‌ها و به تعبیر دقیق‌تر مکان‌ها درهم ادغام نمی‌شوند بلکه زمان مکانی‌شده را اپیزودیک و بُرش‌خورده تبدیل می‌کند.

استعاره نقش یکی از اصلی‌ترین برساخته‌های علوم اجتماعی مدرن است. برساختگی‌ها نوعی روایت‌اند. بر این مبنا، روایت‌شناسان متأخر هر عملی را که براساس توالی و اپیزود باشد، روایت محسوب می‌کنند (جهان‌دیده، ۱۳۹۱: ۱۲۷). از نظر گافمن نیز استعاره‌هایی از قبیل تماشاخانه، پشت‌صحنه، جلوی صحنه و خارج از صحنه و ... اپیزودمحور و امری ساختگی هستند که طی زمان گشوده می‌شوند. خود یا هویت در زمان مکانی شده فهمیده می‌شود. روایت‌ها و برساختگی از طریق مکان یا صحنه با تخیل و ناخودآگاه انسان، ارتباط برقرار می‌کنند. از این‌رو، بین روایت، برساختگی و مفهوم زمان و مکان نسبتی وجود دارد. نه تنها بدون آن‌ها روایت و برساختگی را نمی‌توان تعریف کرد بلکه روایت بدون زمان و مکان نمی‌تواند وجود داشته باشد. در تعریف روایت و برساختگی، باید از آغاز، پایان، توالی، اپیزود، گذشته، حال و آینده سخن گفت و در معنای گافمنی نیز باید از پشت‌صحنه، جلوی صحنه و خارج از صحنه صحبت کرد.

نظریه نقش در کانون کتاب نمود خود در زندگی روزمره قرار داشت اما وی دیدگاه خویش را در کتاب تحلیل چارچوب تعدیل و اصلاح کرد. وی در صفحه نخست کتاب تحلیل چارچوب می‌نویسد: «جهان تماماً صحنه نمایش نیست؛ بی‌گمان همه چیز یکسره تئاتر نیست» (گافمن، ۱۹۷۴: ۱). منتقدین نیز عقیده دارند که گافمن کل جهان اجتماعی را به یک صحنه قیاس کرده است در صورتی که دنیای اجتماعی صحنه‌های متنوعی و متعددی دارد. همچنین تحلیل‌های وی درک توصیفی از پدیده‌های اجتماعی ارائه می‌دهد. بیش از آنکه تحلیل نظری

باشد توصیف استعاری از جامعه است. دیکنز نیز معتقد است که جلو و عقب بودن ناحیه امری ذاتی نبوده و بنیادی اجتماعی دارد (افروغ، ۱۳۷۷: ۷۵). او برخلاف گافمن بر این باور است که ناحیه یکسانی می‌تواند هم ناحیه جلو و هم ناحیه عقب باشد.

## منابع و مأخذ

- آوتویت، ویلیام و باتامور، تام (۱۳۹۲) فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم، ترجمه حسن چاوشیان، تهران، نشر نی.
- ادیبی، حسین و انصاری، عبدالمعبود (۱۳۸۳) نظریه‌های جامعه‌شناسی، تهران، نشر دانژه.
- افروغ، عماد (۱۳۷۷) فضا و نابرابری، تهران، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- ایمان، محمدتقی و مرادی، گلرمد (۱۳۹۰) «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن»، فصلنامه علمی-پژوهشی جامعه‌شناسی زنان، ۲(۲): ۷۸-۵۹.
- استونز، راب (۱۳۷۹) متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.
- بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰) نظریه شناختی در باب استعاره و شناخت، مجموعه مقالات (استعاره و مجاز با رویکردی شناختی)، ترجمه تینا امراللهی، تهران: انتشارات نقش جهان.
- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۷۴) درآمدهای بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی، گناباد: نشر مرندیز.
- تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۹۴) بازشناسی تحلیلی نظریه‌های مدرن جامعه‌شناسی، تهران: نشر برنا.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱) هویت اجتماعی، ترجمه تورج یار احمدی، تهران: نشر شیرازه.
- جهان‌دیده، سینا (۱۳۹۳) «زمان، هویت و روایت: چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران»، ادب‌پژوهی، ۱۹: ۱۲۱-۱۵۰.
- دباغ، حسین (۱۳۹۳) مجاز در حقیقت؛ ورود استعاره‌ها در علم، تهران: انتشارات هرمس.
- راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۴) درآمدهای بر زبان‌شناسی شناختی، تهران: سمت.
- ریتزر، جورج و گودمن، داگلاس. جی (۱۳۹۳) نظریه جامعه‌شناسی مدرن، ترجمه خلیل میرزایی و عباس لطفی زاده، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- ریتزر، جورج (۱۳۷۷) نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.
- زنگویی، اسدالله و همکاران (۱۳۸۹) «استعاره: مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت»، مجله مطالعات تربیتی و روانشناسی، دوره ۱۵(۱): ۷۷-۱۰۸.
- سجودی، فرزانه و قنبری، زهرا (۱۳۹۱) «بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی»، فصلنامه نقد ادبی، ۵(۱۹): ۱۳۵-۱۵۶.

- شومیکر، پاملاجی و همکاران (۱۳۸۷) *نظریه‌سازی در تحقیقات علوم اجتماعی*، ترجمه محمد عبدالهی، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- شیخ رضایی، محمود (۱۳۹۲) «استعاره و علم تجربی»، *فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز*، ۳۰: ۷۴-۵۷.
- فاضلی، فیروز و همکاران (۱۳۹۲) «رهیافت میان‌فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات»، *ادب‌پژوهی*، ۲۳: ۳۳-۹.
- قاسم زاده، حبیب‌الله (۱۳۷۹) *استعاره و شناخت*، تهران: فرهنگان.
- کرایب، یان (۱۳۸۴) *نظریه اجتماعی کلاسیک*، ترجمه شهناز مسمی پرست، تهران: نشر آگه.
- کوچس، زولتان (۱۳۹۳) *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران: انتشارات سمت.
- کوچس، زولتان (۱۳۹۴) *استعاره در فرهنگ (جهانی‌ها و تنوع)*، ترجمه نیکتا انتظام، تهران: انتشارات سیاه‌رود.
- گافمن، آروین (۱۳۸۶) *داغ‌ننگ: چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده*، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.
- گافمن، آروین (۱۳۹۲) *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.
- گلفام، ارسلان و یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۸۱) «زبان‌شناسی شناختی و استعاره»، *تازه‌های علوم شناختی*، ۴(۳): ۱-۶.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۳) *چکیده آثار آنتونی گیدنز*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر ققنوس.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶) *جامعه‌شناسی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشرنی.
- گیدنز، آنتونی و ساتن، فیلیپ (۱۳۹۵) *جامعه‌شناسی*، ترجمه هوشنگ ناپیی، جلد اول، تهران: نشر نی.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۴) *مسائل محوری در نظریه اجتماعی کنش، ساختار و تناقض در تحلیل اجتماعی*، ترجمه محمد رضایی، تهران: نشر سعاد.
- منینگ، فیلیپ (۱۳۸۰) *اروینگ گافمن و جامعه‌شناسی نوین*، ترجمه ثریا کامیار، تهران: انتشارات ثارالله.
- وصالی‌ناصح، مرتضی (۱۳۹۴) «مبانی معناشناختی ساخت و ادراک مفاهیم در علوم انسانی»، *مجله ذهن*، ۶۴: ۶۶-۳۹.
- یعقوبی، علی (۱۳۹۴) «استعاره‌های زیستی و نظریه‌های جامعه‌شناسی کلاسیک»، *فصلنامه روش‌شناسی علوم انسانی*، ۲۱، (۸۴): ۱۱۷-۱۴۱.
- یعقوبی، علی (۱۳۹۵) «استعاره‌های طبیعت‌گرایی و تخیل ابن‌خلدون» *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ایران، سال ۸(۲۹): ۶۶-۲۷.

- یعقوبی، علی (۱۳۹۵) «دورکیم و بینش جامعه‌شناختی دورکیم» *مجله انجمن جامعه‌شناسی ایران، ایران*، ۳: ۱۰۹-۱۳۴.

- Dascal, M, Raymond, G and Nuyts, J (1998). *A Contemporary Theory of Metaphr: A perspective from Chinese*, John Benjamins Publishing Amsterdam/Philadelphia.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Social Sciences Research Center.
- Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, London, Penguin press.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the organization of Experience*, With a foreword by Benet m. Berger. Boston, Notheastern University press.
- Goffman, E. (1979). *Gender Advertisement*, New York, Harper and Row Publisher.
- Lakoff, George and Mark Johnson (1980). "*Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*". New York: Basic Books.
- Ortony, Andrew (1997). *Metaphor and thought*, Cambridge University press.
- Smith, Grg (2006). *Goffman, Erving*, Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge.