ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ: 2016-2017

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Θεωρία εννοιακής μεταφοράς (conceptual metaphor): έρευνα σε παιδικό μυθιστόρημα»

Οικονόμου Ξανθή

Α.Μ.: 6369

Επόπτρια: Θώμου Παρασκευή

Συνεπόπτρια: Νικολουδάκη Ελπινίκη

Ρέθυμνο, Ιούνιος 2017

«αλλά όταν θα χρειαστεί να μεταμορφωθείτε σε χρυσαλλίδα
και μετά, όταν θα πρέπει να γίνετε πεταλούδα, ε,
τότε θα νιώσετε κάπως περίεργα κι εσείς,
νομίζω,
δε νομίζετε;»
Lewis Carroll

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……..…..5

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Κεφάλαιο 1: Διάκριση κυριολεξίας και μεταφοράς……...6

Κεφάλαιο 2: Παραδοσιακή άποψη για τη μεταφορά…….8

Κεφάλαιο 3: Εννοιακή μεταφορά……10

3.1: Εννοιακή μεταφορά - γλωσσική μεταφορά……..12

3.2: Μηχανισμός εννοιακής μεταφοράς.…….13

3.3: Ιδιότητες, Χαρακτηριστικά, Περιορισμοί……17

3.4: Δομή εικονιστικών σχημάτων……..19

3.4.1: Το σχήμα ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ……..20

3.4.2: Το σχήμα ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ……...21

3.5: Είδη μεταφοράς……22

3.5.1: Δομικές μεταφορές…….22

3.5.2: Οντολογικές μεταφορές…….23

3.5.3: Προσανατολιστικές μεταφορές……..24

Κεφάλαιο 4: Διάκριση μεταφοράς - μετωνυμίας…….26

Κεφάλαιο 5: Εφαρμογές μηχανισμού εννοιακής μεταφοράς……...28

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΡΕΥΝΑ

Κεφάλαιο 6: Εισαγωγή…….32

Κεφάλαιο 7: Εννοιακή μεταφορά: Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ……...33

7.1 Εννοιακή μεταφορά: Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΚΑΚΙ…….40

Κεφάλαιο 8: Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ……..44

8.1 Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ……51

8.2 Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ…...53

Κεφάλαιο 9: Εννοιακή μεταφορά: ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ…….56

9.1 Εννοιακή μεταφορά: Ο ΕΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ…….58

9.2 Εννοιακή μεταφορά: ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ …….60

Κεφάλαιο 10: Συμπεράσματα……..63

ΕΠΙΛΟΓΟΣ ……..…….66

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ……...67

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το άτομο από τη στιγμή που γεννιέται δέχεται ερεθίσματα από το περιβάλλον του, τα οποία αποκτά μέσω των αισθήσεων και της κίνησης του στο χώρο, διαμορφώνοντας έτσι εμπειρίες. Οι φυσικές και σωματικές εμπειρίες, όταν είναι επαναλαμβανόμενες, επιτρέπουν στο άτομο να βγάζει νόημα διαμορφώνοντας έτσι τα λεγόμενα εικονιστικά σχήματα, πάνω στα οποία δομούνται όλοι οι εννοιακοί τομείς. Με τον τρόπο που ο ανθρώπινος νους συλλαμβάνει και σχηματίζει τις έννοιες ασχολήθηκαν οι Γνωσιακοί Γλωσσολόγοι μέσω της θεωρίας της εννοιακής μεταφοράς, στην οποία βασίζεται η παρούσα πτυχιακή εργασία. Η εργασία έχει ως στόχο, αφού παρουσιάσει τη θεωρία της εννοιακής μεταφοράς (conceptual metaphor), να καταγράψει τις βασικές εννοιακές μεταφορές που πραγματώνονται στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων».

Η θεωρητική προσέγγιση της παρούσας εργασίας παρουσιάζεται στο πρώτο μέρος. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η διάκριση κυριολεξίας και μεταφοράς και στο δεύτερο οι παραδοσιακές απόψεις για τη μεταφορά. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται ανάλυση του μηχανισμού της εννοιακής μεταφοράς, παρουσιάζονται τα είδη, οι ιδιότητες και οι περιορισμοί, καθώς και τα εικονιστικά σχήματα πάνω στα οποία δομούνται όλοι οι εννοιακοί τομείς. Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η διαφορά μεταφοράς και μετωνυμίας και στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι εφαρμογές του μηχανισμού της εννοιακής μεταφοράς.

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, παρουσιάζεται η έρευνα, η οποία βασίστηκε στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» και έχει ως σκοπό να αναλύσει κάποιες εννοιακές μεταφορές, οι οποίες πραγματώνονται μέσα από τις εικόνες που περιγράφει ο συγγραφέας. Με βάση το μηχανισμό της εννοιακής μεταφοράς γίνεται ανάλυση τριών βασικών εννοιακών μεταφορών και των υποκειμένων τους, δηλαδή πραγματοποιούνται αντιστοιχίες μεταξύ του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος, που προκύπτουν από την αφήγηση.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

1. Διάκριση κυριολεξίας και μεταφοράς

Ένα από το χαρακτηριστικά των ανθρώπων, που τους κάνουν να ξεχωρίζουν από τα ζώα, είναι ο λόγος. Σε καθημερινή βάση, οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τις λέξεις, για να εκφραστούν και να επικοινωνήσουν. Διαβάζοντας το παρακάτω απόσπασμα του Ι. Πολέμη με τίτλο «Καράβι ανοίγει πανιά» (Παπαρούση 2008), γίνεται αντιληπτό ότι οι άνθρωποι, μέσα από τον προφορικό και γραπτό λόγο, μεταφέρουν μηνύματα έμμεσα ή άμεσα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του μηχανισμού της μεταφοράς και της κυριολεξίας.

Καράβι ανοίγει τα πανιά, την άγκυρα σηκώνει,
καραβοκύρης στέκεται κρατώντας το τιμόνι.
Καράβι, στα ταξίδια σου θα βρεις λιμάνια χίλια,
Θ΄ ακούσεις καλώς όρισες από χιλιάδες χείλια.

Όσον αφορά στην κυριολεξία, εμφανίζεται όταν η σημασία της κάθε λέξης παραμένει ίδια σε οποιοδήποτε περιβάλλον χρήσης. Συγκεκριμένα, στο λεξικό για τη σημασία της λέξης *τιμόνι* από το ποίημα, εξάγεται η σημασία «εξάρτημα στο σύστημα οδήγησης, με το οποίο επιτυγχάνεται ο καθορισμός της πορείας». Η σημασία αυτή καταγράφεται στα λεξικά ως κεντρική προτυπική σημασία, η οποία

παραπέμπει στη λέξη *τιμόνι* νοητικά, εννοιολογικά και γλωσσικά. Συνεπώς, σύμφωνα με την Παναρέτου (2011:106), η κυριολεξία συνδέεται «με τη σταθερότητα της σημασίας μιας λέξης ή έκφρασης σε οποιοδήποτε επικοινωνιακό περιβάλλον και εκτός περικειμένου».

Ο ποιητής, στο παραπάνω απόσπασμα, χρησιμοποιώντας λέξεις από το καθημερινό του λεξιλόγιο και έχοντας αναπτύξει έναν τρόπο σκέψης μέσα από τις καθημερινές του εμπειρίες, μας περιγράφει μια εικόνα. Μέσα από την περιγραφή αυτής της εικόνας επιτυγχάνει να εξηγήσει στον αναγνώστη τι είναι ζωή χρησιμοποιώντας το βασικό καθημερινό λεξιλόγιο. Συνεπώς, ο άνθρωπος κατανοεί αρκετές έννοιες καθημερινά, από τις οποίες κάποιες είναι βασικές και κάποιες άλλες πιο σύνθετες και αφηρημένες. Το χάσμα αυτό ανάμεσα στις βασικές και στις πιο σύνθετες και αφηρημένες έννοιες γεφυρώνεται μέσω της μεταφοράς (Lakoff & Johnson 1999 ό.α στο Παναρέτου 2011).

Πιο αναλυτικά, οι φράσεις: «Καράβι ανοίγει τα πανιά, την άγκυρα σηκώνει», «Θ΄ ακούσεις καλώς όρισες από χιλιάδες χείλια» (εννοεί για το καράβι) δεν θεωρούνται κυριολεκτικές, γιατί ένα καράβι δεν μπορεί να σηκώσει την άγκυρά του. Την άγκυρα μπορεί να την σηκώσει κάποιος, ο οποίος έχει χέρια και θα μπορεί να την τραβήξει, όχι ένα καράβι. Επίσης, δεν θεωρούνται κυριολεκτικές, γιατί ένα καράβι δεν έχει αυτιά για να ακούσει το καλωσόρισες κ.τ.λ. Εφόσον οι παραπάνω όροι δεν έμειναν ίδιοι σε οποιοδήποτε περιβάλλον χρήσης, οι φράσεις δεν είναι κυριολεκτικές. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με την παραδοσιακή άποψη, οι παραπάνω φράσεις δε θεωρούνται μεταφορικές, γιατί δεν είναι δυνατόν να αντικατασταθούν οι λέξεις – φράσεις με κυριολεκτικές.

Το παραπάνω αδιέξοδο έρχεται να καλύψουν οι γνωσιακοί γλωσσολόγοι, οι οποίοι αναβαθμίζουν τη μεταφορά από τρόπο έκφρασης σε τρόπο σκέψης (Νικηφορίδου 2017). Τη θεωρία αυτή αποδεικνύει το γεγονός ότι ο μοναδικός τρόπος σύλληψης της έννοιας ΖΩΗ είναι μόνο με όρους μιας άλλης έννοιας, συγκεκριμένα αυτής του ΤΑΞΙΔΙΟΥ. Η ζωή είναι μια αφηρημένη έννοια, η οποία δεν προσδιορίζεται αρκετά εύκολα με δικούς της όρους αλλά, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, από τη σύνδεσή της με το σημασιολογικό πεδίο ΤΑΞΙΔΙ. Οι έννοιες «καράβι», «καραβοκύρης», «τιμόνι», «λιμάνια» με την κυριολεκτική τους σημασία χαρακτηρίζουν το πεδίο ΤΑΞΙΔΙ. Αλλά, αν σκεφτούμε ότι ο καραβοκύρης είμαστε εμείς, δηλαδή οι άνθρωποι οι οποίοι απολαμβάνουμε τη ζωή, το τιμόνι είναι οι αποφάσεις που παίρνουμε και το λιμάνι οι εμπειρίες και τα πρόσωπα που συναντάμε στη διάρκεια της ζωής μας, θα

αντιληφθούμε ότι χρησιμοποιούμε το λεξιλόγιο του ταξιδιού, για να δηλώσουμε τη ζωή, χωρίς όμως να αισθανόμαστε ότι οι εκφράσεις αυτές είναι μεταφορικές.

Συνεπώς, η μεταφορά, εκτός από γλωσσική διεργασία, αντιμετωπίζεται και ως εννοιολογική, διότι έννοιες, οι οποίες είναι σημαντικές για εμάς αλλά είναι αφηρημένες για να τις κατανοήσουμε, χρειαζόμαστε άλλες έννοιες που τις καταλαβαίνουμε με πιο ξεκάθαρους - κυριολεκτικούς όρους (Lakoff & Johnson 2005). Η μεταφορά, δηλαδή, αντιμετωπίζεται ως μηχανισμός μετατροπής «των αφηρημένων και μη απτών περιοχών της ανθρώπινης εμπειρίας» σε έννοιες που είναι «οικείες και συγκεκριμένες» (Βελούδης 2005 ό.α. στο Ξυδόπουλος 2015:159) και όχι ως απλή αντικατάσταση της κυριολεξίας, που έχει ακριβώς την ίδια σημασία ή πολυτέλεια ενός διακοσμημένου λόγου.

Ανακεφαλαιώνοντας, κατά τους Lakoff & Turner (1989 ό.α. στο Παναρέτου 2011:107), η διάκριση κυριολεξίας και μεταφοράς βρίσκεται στη σημασιολογική αυτονομία. Μια έννοια είναι κυριολεκτική, όταν γίνεται αντιληπτή με δικούς της όρους (δηλαδή έχει σημασιολογική αυτονομία). Αντίθετα, η μεταφορά χρησιμοποιείται, όταν ο μοναδικός τρόπος για να κατανοήσουμε μια έννοια, είναι να τη συλλάβουμε με όρους μιας άλλης έννοιας και αυτό αποτελεί τον μοναδικό τρόπο σύλληψής της.

2. Παραδοσιακή άποψη για τη μεταφορά

Το ανθρώπινο σώμα είναι κατασκευασμένο με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε μέσα από τις βιολογικές μας δυνατότητες, δηλαδή τις σωματικές και φυσικές μας εμπειρίες, να σχηματίζονται οι έννοιες τις οποίες κατανοούμε. Οι έννοιες αυτές δεν οφείλονται σε κάποιο έμφυτο μηχανισμό αλλά τις κατακτά το άτομο, όταν κατακτά και τη γλώσσα (Παναρέτου 2011). Οι έννοιες αυτές μπορεί να είναι κάποιες βασικές αλλά και κάποιες πιο σύνθετες και αφηρημένες, οι οποίες ερμηνεύονται με την ανάλυση του φαινομένου της μεταφοράς. Από τον Αριστοτέλη, ο οποίος ήταν ο εισηγητής της θεωρίας της σύγκρισης, μέχρι τις μέρες μας οι απόψεις ποικίλουν και σε πολλά σημεία διαφέρουν, στην προσπάθειά μας να ερμηνεύσουμε τι είναι η μεταφορά.

Ο ακροατής/ομιλητής προσπαθεί να ανασκευάσει τη σημασία μιας λέξης – φράσης ανατρέχοντας πάντα στις κυριολεκτικές σημασίες των εμπλεκόμενων όρων, γιατί θεωρεί ότι η κάθε μεταφορική διατύπωση μπορεί να αντικατασταθεί από κυριολεξία με την ίδια σημασία. Με αυτό τον τρόπο αντιλαμβάνεται τη μεταφορά λόγω της απόκλισής της από την κυριολεξία. Από αυτή τη λογική ξεκινά η λεγόμενη

κλασσική παράδοση, η οποία βλέπει τη μεταφορά ως απλό σχήμα λόγου που βασίζεται σε σύγκριση δύο πεδίων/πραγμάτων και είναι διακοσμητική (Νικηφορίδου 1999, Saeed 2005). Για παράδειγμα, στη φράση «είναι θεατρίνος», δε θεωρείται ότι η μεταφορά συμβάλλει στη διαδικασία κατανόησης ως εννοιολογικό φαινόμενο αλλά ως κάτι το διακοσμητικό, το οποίο κάνει το λόγο μας πιο παραστατικό (Kövecses 2010).

Επίσης, βασισμένη στην αριστοτελική αντίληψη είναι και η άποψη ότι η μεταφορά είναι ένα γλωσσικό και όχι ένα εννοιολογικό φαινόμενο. Επικρατεί, δηλαδή, η άποψη ότι οι ομιλητές χρησιμοποιούν μια λέξη ή μια έκφραση αντί μιας άλλης λέξης ή έκφρασης και όχι ένα εννοιολογικό πεδίο για να κατανοήσουν-αντιστοιχίσουν όρους από ένα άλλο εννοιολογικό πεδίο. Για παράδειγμα, στη φράση «έχει ροδαλά μάγουλα», θεωρείται, σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, ότι χρησιμοποιούμε τη λέξη ροδαλά αντί της λέξης κόκκινα, γιατί υπάρχει κάποια ομοιότητα ανάμεσα στις δύο έννοιες. Δεν θεωρείται ότι τα χαρακτηριστικά του εννοιακού πεδίου ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ αντιστοιχίζονται με χαρακτηριστικά του εννοιακού πεδίου ΥΓΕΙΑ (Kövecses 2010:78, Νικηφορίδου 1999).

Οι παραπάνω απόψεις για τη μεταφορά επικράτησαν ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γιατί το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα επικρατεί η άποψη ότι «η μεταφορά είναι στην ουσία μια σύγκριση που ανάγεται χωρίς καμία γνωσιακή απώλεια σε μια κυριολεκτική δήλωση ομοιότητας μεταξύ των συγκεκριμένων πραγμάτων» (Νικηφορίδου 1999:165). Για παράδειγμα, θεωρείται πως η φράση «η Μαρία είναι κούκλα» είναι απόλυτα ισοδύναμη με το «η Μαρία είναι σαν κούκλα», καθώς χρησιμοποιούμε λέξεις για να εκφράσουμε απλά κάποιες απόψεις. Έτσι κυριαρχεί η πεποίθηση ότι η γνώση που εκφράζεται μέσω των μεταφορών ανάγεται πάντα σε σύστημα κυριολεκτικών και επαληθεύσιμων προτάσεων.

Γενικά, μπορεί όλες οι παραπάνω απόψεις να θεωρούν ότι η μεταφορική έκφραση ανάγεται ή πρέπει να ανάγεται σε κυριολεξία, γιατί δεν είναι πρωτογενής, αλλά υπάρχουν κάποιες απόψεις, οι οποίες αγνοήθηκαν από τα φιλοσοφικά ρεύματα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα και αποτελούν την εξαίρεση. Συγκεκριμένα, ο Nietzsche υποστήριζε ότι «η πραγματικότητα βιώνεται πραγματικά και πως ό,τι γνωρίζουμε το γνωρίζουμε μέσω μεταφορών». Θεωρεί ότι η πραγματικότητα για τον πολιτισμό μας κρύβεται πίσω από συμβατικές μεταφορές οι οποίες ξεχάστηκαν, έχοντας ως αποτέλεσμα να χαθεί και η "απόλυτη αλήθεια". Γι' αυτό προκύπτει το γεγονός ότι η

μεταφορά είναι καθοριστική για την ανθρώπινη γλώσσα και σκέψη αλλά και βασική για κάθε είδους γνώση (Νικηφορίδου 1999:166).

Ο Max Black με τη σειρά του τονίζει ότι ο ρόλος της μεταφοράς για την ερμηνεία της σημασίας είναι καθοριστικός, καθώς η μεταφορά δεν ερμηνεύεται μόνο πραγματολογικά αλλά και σημασιολογικά. Στην άποψη ότι η μεταφορά εκφράζει προϋπάρχουσα αντικειμενική ομοιότητα απαντά ότι η μεταφορά όχι μόνο δεν υπηρετεί αυτή την άποψη αλλά σε μερικές περιπτώσεις η μεταφορά δημιουργεί ομοιότητα μεταξύ συγκρινόμενων πραγμάτων (Νικηφορίδου 2017, 1999).

Μπορεί οι παλαιότερες απόψεις να υποστηρίζουν ότι στη μεταφορά απλά μια γλωσσική έκφραση παίρνει τη θέση μιας άλλης γλωσσικής έκφρασης, στοιχείο που χαρακτηρίζει τη μεταφορά ως γλωσσικό και όχι ως νοητικό φαινόμενο, αλλά, σύμφωνα με τη γνωσιακή προσέγγιση, η μεταφορά δεν είναι θέμα γλώσσας αλλά σκέψης και λογικής. Σύμφωνα με τον Lakoff (1993 ό.α. στο Βελούδης 2007:175), το γεγονός ότι γίνεται κατανοητό ένα εννοιακό πεδίο, το οποίο είναι αφηρημένο και μη απτό, μέσω ενός άλλου εννοιακού πεδίου που μας είναι οικείο, αποδεικνύει ότι η γλώσσα έχει «δευτερεύοντα» ρόλο. Δεν γίνεται κατανοητό μέσω μεμονωμένων εννοιών αλλά γίνεται σε σχέση με ολόκληρα εννοιακά πεδία.

3. Εννοιακή μεταφορά

Σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (1980/2003 ό.α. στο Παπαρούση 2008), το αντιληπτικό μας σύστημα είναι «θεμελιωδώς μεταφορικό εκ φύσεως», διότι στην καθημερινότητα συλλαμβάνουμε αφηρημένες έννοιες και, στην προσπάθειά μας να τις εκφράσουμε και να τις κατανοήσουμε, χρησιμοποιούμε την εννοιακή μεταφορά. Για αυτόν τον λόγο οι γλωσσολόγοι δεν προσεγγίζουν τη μεταφορά ως ένα γλωσσικό φαινόμενο αλλά ως διαδικασία της σκέψης, τρόπο οργάνωσης και έκφρασης της εμπειρίας.

Σύμφωνα με τη θεωρία της εννοιακής μεταφοράς δεν αντιστοιχίζουμε απλά λέξεις με την κυριολεκτική τους σημασία αλλά ολόκληρα συστήματα εννοιών, τα οποία είναι πιο απτά και συγκεκριμένα (αισθησιοκινητική εμπειρία) με συστήματα εννοιών, τα οποία είναι πιο αφηρημένα (υποκειμενική εμπειρία). Με αυτόν τον τρόπο αντιλαμβανόμαστε και εκφράζουμε τις εμπειρίες μας (Νικηφορίδου 2017). Είναι αξιοσημείωτο, σύμφωνα με τον Kövecses (2010), ότι οι γλωσσικές εκφράσεις μπορεί να διαφέρουν ανάλογα με τη γλώσσα, ωστόσο μηχανισμός ανάλυσης και οι εννοιακές μεταφορές παραμένουν ίδιες.

Το παρακάτω παράδειγμα αποδεικνύει πως η εννοιακή μεταφορά βασίζεται στις εμπειρίες μας, έχει τις ρίζες της στο παρελθόν και θεωρείται απαραίτητη για το μέλλον. Γνωρίζουμε από τη μυθολογία ότι ο Οιδίποδας φτάνοντας στη Θήβα συναντά τη Σφίγγα, δηλαδή ένα φανταστικό πλάσμα της μυθολογίας, το οποίο φρουρούσε την πόλη. Η Σφίγγα στεκόταν στην είσοδο της πόλης και ρωτούσε τους περαστικούς: «Ποιο ον το πρωί στέκεται στα τέσσερα, το μεσημέρι στα δύο και το βράδυ στα τρία;» Ο Οιδίποδας απάντησε ο άνθρωπος, καθώς όταν είναι βρέφος περπατάει στα τέσσερα, στην ωρίμανσή του σηκώνεται στα δύο πόδια του και όταν γεράσει κρατάει ένα μπαστούνι, άρα στα τρία. Με αυτόν τον τρόπο ο Οιδίποδας όχι μόνο έγινε βασιλιάς της Θήβας και έσωσε τη ζωή του - γιατί όποιον δεν μπορούσε να λύσει το γρίφο, η Σφίγγα τον έσφιγγε τόσο που πέθαινε - αλλά οδήγησε έμμεσα και τη Σφίγγα στο θάνατο, καθώς έπεσε από βράχο όταν βρέθηκε ο πρώτος άνθρωπος που έλυσε τον γρίφο της.

Στον μύθο του Οιδίποδα παρουσιάζονται δύο εννοιακές μεταφορές, τις οποίες ερμήνευσε ο Οιδίποδας και έλυσε τον γρίφο. Σύμφωνα με τον Kövecses (2010:11), το γεγονός ότι το πρώτο στάδιο της ζωής του ανθρώπου παρουσιάζεται ως πρωί, η ωριμότητα ως το μεσημέρι και τα γήρατα ως το βράδυ αποδεικνύει ότι το πεδίο – πηγή είναι η ΜΕΡΑ. Στοιχεία αυτού του πεδίου αντιστοιχίζονται με το πεδίο-στόχο, που είναι η ανθρώπινη ζωή. Έτσι προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΜΕΡΑ.

Ο Οιδίποδας όμως κατάφερε να λύσει τον γρίφο και για έναν επιπλέον λόγο. Η Σφίγγα ανέφερε ότι το ον αυτό «*στέκεται*» και για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να χρησιμοποιήσει τα πόδια του. Επίσης, δείχνει μια πορεία και μια κίνηση προς τα εμπρός, καθώς το υποκείμενο παρουσιάζεται σαν να κινείται και μεταβαίνει από το πρωί στο μεσημέρι και έπειτα στο βράδυ. Τα πόδια μας και η κίνησή μας παραπέμπουν στο πεδίο-πηγή ΤΑΞΙΔΙ, το οποίο αντιστοιχίζεται με το πεδίο-στόχο ΖΩΗ. Με αυτόν τον τρόπο προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΤΑΞΙΔΙ.

Κατανοώντας τον τρόπο που ακολούθησε ο Οιδίποδας για να λύσει τον γρίφο, συνειδητοποιούμε πόσο σημαντική είναι η εννοιακή μεταφορά για τον τρόπο σκέψης μας και τον λόγο για τον οποίο αξίζει κάποιος να κατανοήσει τον μηχανισμό της. Παρατηρούμε ότι ο Οιδίποδας έσωσε τη ζωή του, καθώς αντιστοίχισε χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων εννοιών, δηλαδή των εννοιών ΤΑΞΙΔΙ και ΗΜΕΡΑ, με χαρακτηριστικά της αφηρημένης έννοιας ΖΩΗ˙ έτσι προέκυψαν οι εννοιακές μεταφορές Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΗΜΕΡΑ και Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΤΑΞΙΔΙ.

Για να προκύψουν οι εννοιακές μεταφορές, γίνονται αντιστοιχίες μεταξύ των εννοιακών πεδίων, τα οποία γίνονται αντιληπτά μέσω των γλωσσικών εκφράσεων. Για αυτόν τον λόγο, στο κεφάλαιο που ακολουθεί, θα γίνει εμβάθυνση της διαφοράς μεταξύ εννοιακών και γλωσσικών μεταφορών. Στη συνέχεια, θα ακολουθήσει ανάλυση του μηχανισμού της εννοιακής μεταφοράς, για να κατανοήσουμε πώς προκύπτουν οι αντιστοιχίες (mappings), μεταξύ των συγκεκριμένων εννοιών, δηλαδή του πεδίου-πηγή (source domain) με τις αφηρημένες έννοιες, δηλαδή το πεδίο-στόχος (target domain). Η εστίαση στα είδη της μεταφοράς θα συνοδευτεί από ανάλυση των γενικών χαρακτηριστικών ιδιοτήτων και περιορισμών. Το γεγονός όμως ότι η μεταφορά προκύπτει από τις φυσικές και σωματικές εμπειρίες δημιουργεί την ανάγκη αναφοράς στα πιο συνηθισμένα εικονιστικά σχήματα που παρουσιάζονται στο μεταφορικό λόγο.

3.1 Εννοιακή μεταφορά-γλωσσική μεταφορά

Το γεγονός ότι η μεταφορικότητα δεν βρίσκεται μόνο στη γλώσσα αλλά και στη σκέψη καθιστά τη μεταφορά ένα κατεξοχήν νοητικό φαινόμενο, το οποίο αφορά τον σχηματισμό των εννοιών. Γι’ αυτόν τον λόγο είναι απαραίτητη η διάκριση μεταξύ εννοιακών και γλωσσικών μεταφορών.

Η εννοιακή μεταφορά αποτελείται από δύο εννοιακά πεδία, όπου το ένα εκφράζεται με όρους του άλλου. Το εννοιακό πεδίο το οποίο προσπαθούμε να κατανοήσουμε, δηλαδή, το αφηρημένο, αποτελεί το πεδίο-στόχος (target domain) και συμβολίζεται με το γράμμα «Β». Ενώ το εννοιακό πεδίο, το οποίο χρησιμοποιούμε για να προσδιορίσουμε και να κατανοήσουμε το αφηρημένο, δηλαδή, το συγκεκριμένο, είναι το πεδίο-πηγή (source domain) και συμβολίζεται με το γράμμα «Α» (Kovecses 2010:7, Παπαρούση 2008).

Το πεδίο-πηγή και το πεδίο-στόχος δεν είναι ανεξάρτητα τα ένα από το άλλο, γιατί περιλαμβάνουν ένα αριθμό από οντότητες με συγκεκριμένους ρόλους και σχέσεις, οι οποίες αντιστοιχούνται μεταξύ τους. Οι αντιστοιχίες (mappings) που γίνονται μεταξύ του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος είναι αυτές που συνιστούν στην ουσία την εννοιακή μεταφορά. Οι αντιστοιχίες συμβάλλουν, ώστε έννοιες που είναι αόριστες και δύσκολα προσεγγίσιμες, να γίνουν πιο κατανοητές. Συνεπώς, οι αντιστοιχίες, το πεδίο-πηγή και το πεδίο-στόχος, αποτελούν τα στοιχεία, από τα οποία προκύπτουν οι εννοιακές μεταφορές (Παναρέτου 2011).

Οι εννοιακές μεταφορές εκπορεύονται μέσω γλωσσικών εκφράσεων. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τις γλωσσικές μεταφορές, στις φράσεις «είναι θεατρίνος», «θέατρο του παραλόγου», «δεν παίζει το ρόλο του καλά», «φοράει μάσκα», «η αυλαία έπεσε» εκφράζουμε μέσω γλωσσικών εκφράσεων τη στάση μας για γεγονότα που συμβαίνουν στη ζωή μας, μέσα από την έννοια του θεάτρου. Δηλαδή μέσω των γλωσσικών εκφράσεων πραγματώνεται η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ.

Πιο αναλυτικά, μέσω των παραπάνω γλωσσικών μεταφορών πραγματώνεται η εννοιακή μεταφορά με τον ακόλουθο τρόπο. Οι ηθοποιοί, η παράσταση και οι ρόλοι των ηθοποιών είναι συγκεκριμένες οντότητες, οι οποίες γίνονται άμεσα αντιληπτές από τις αισθήσεις μας, για αυτό αποτελούν το πεδίο-πηγή ΘΕΑΤΡΟ. Η προσωπικότητα των ανθρώπων, οι υποχρεώσεις τους και οι δυσκολίες που συναντούν στη ζωή είναι αφηρημένες έννοιες, οι οποίες δανείζονται τη δομή τους από τις πιο συγκεκριμένες, για αυτό αποτελούν το πεδίο-στόχος ΖΩΗ. Με αυτό τον τρόπο μέσω των γλωσσικών εκφράσεων πραγματώνεται η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ, η οποία βασίζεται στο μοντέλο «Β (αφηρημένο) είναι Α(συγκεκριμένο).

Συνεπώς, υπάρχει διάκριση μεταξύ εννοιακών μεταφορών όπως Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ και γλωσσικών μεταφορών. Διότι σύμφωνα με την Παναρέτου (2011:109) οι γλωσσικές μεταφορές είναι «οι γλωσσικές εκφράσεις, μέσω των οποίων πραγματώνονται οι εννοιακές μεταφορές κατά την ανθρώπινη εμπειρία». Ενώ η εννοιακή μεταφορά εστιάζει στις αντιστοιχίες μεταξύ των οντοτήτων και των ρόλων του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος.

3.2 Μηχανισμός εννοιακής μεταφοράς

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι Lakoff & Johnson (2005) υποστηρίζουν ότι η μεταφορά αποτελείται από τρία στοιχεία, τα οποία θα ήταν δυνατόν να χαρακτηριστούν και ως συστατικά στοιχεία. Το πεδίο-πηγή (source domain) που είναι συγκεκριμένο, το πεδίο-στόχος (target domain) που είναι αφηρημένο και ένα σύνολο σχέσεων αντιστοίχισης (correspodences), οι οποίες διακρίνονται σε οντολογικές και επιστημικές.

Τα τρία αυτά στοιχεία δεν είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο αλλά συνδέονται και αναλύονται μέσω της αντιστοίχισης (mappings). Σύμφωνα με την Παναρέτου (2011:115), οι αντιστοιχίες συνιστούν στην ουσία την εννοιακή μεταφορά, γιατί γίνονται μεταξύ «των οντοτήτων και των ρόλων του πεδίου-πηγή με το πεδίο-

στόχος». Από το παρακάτω παράδειγμα θα κατανοήσουμε την αντιστοίχιση του πεδίου-πηγή με το πεδίο-στόχος και τη διαδικασία που ακολουθεί ο κάθε ομιλητής για να αντιληφθεί την εννοιακή μεταφορά ΤΟ ΜΥΑΛΟ ΕΙΝΑΙ ΜΗΧΑΝΗ.

> *Εχθές βράδυ προσπαθούσα να θυμηθώ πότε πήγαμε διακοπές στην Πάρο αλλά κόλλησε το μυαλό μου. Παρόλο που η μαμά μου, μου λέει συνέχεια ότι το μυαλό μου κόβει, εμένα το μυαλό μου σταμάτησε και δεν μπορεί να επεξεργαστεί. Τελικά, έχει δίκιο η αδερφή μου, που λέει συνεχώς ότι χάνω λάδια.*

Από τις εκφράσεις «το μυαλό μου κόλλησε», «το μυαλό μου κόβει», «το μυαλό επεξεργάζεται», «το μυαλό σταμάτησε», «χάνει λάδια», που υπάρχουν στο κείμενο κατανοούμε ότι γίνεται λόγος για το μυαλό. Το ΜΥΑΛΟ αποτελεί την αφηρημένη έννοια, διότι είναι κάτι το οποίο δεν μπορούμε να προσλάβουμε με τις αισθήσεις μας και έχει σχέση με τη νόηση και τη σκέψη.

Κάποιες φορές ο ομιλητής προσπαθεί να σκεφτεί κάτι αλλά δεν μπορεί να θυμηθεί τι θέλει να πει. Αυτή την κατάσταση δεν μπορούμε να την περιγράψουμε και να την προσδιορίσουμε με δικούς της όρους αλλά την αντιστοιχούμε με τη βλάβη που μπορεί να έχει κάποια μηχανή. Για αυτό την εκφράζουμε με τη φράση «κόλλησε το μυαλό μου».

Από την άλλη πλευρά, με τη φράση «το μυαλό μου κόβει» περιγράφουμε ότι υπάρχουν άτομα τα οποία έχουν αυξημένη αντιληπτική ικανότητα, όπως μια μηχανή, όταν λειτουργεί σωστά.

Μια από τις βασικές λειτουργίες του μυαλού είναι η σκέψη, δηλαδή η αντίληψη, η οποία, όταν υπάρχει, το άτομο δεν δέχεται άκριτα πληροφορίες αλλά τις "επεξεργάζεται", όπως μια μηχανή επεξεργάζεται τις εντολές και το υλικό που της παρέχει ο χειριστής της, όταν βρίσκεται σε λειτουργία. Την ιδιότητα αυτή του μυαλού την εκφράζουμε από τη φράση «το μυαλό επεξεργάζεται».

Κάποιες φορές όμως, «το μυαλό σταματάει»˙ εννοούμε ότι βρίσκεται σε αδράνεια, καθώς το άτομο μπορεί να σκέφτεται μια ιδέα αλλά ξαφνικά να αφαιρείται ή να μην μπορεί να σκεφτεί άλλες πληροφορίες. Αυτό αντιστοιχεί σε μια μηχανή όταν παύει να βρίσκεται σε λειτουργία, δηλαδή παύει να παράγει έργο, άρα είναι απενεργοποιημένη.

Μια μηχανή όμως δεν μπορεί να βρίσκεται μόνο σε λειτουργία ή να είναι απενεργοποιημένη αλλά μπορεί και να μην είναι καλά ρυθμισμένη ή να έχει παρουσιάσει κάποιο πρόβλημα. Αυτή η ιδιότητα της μηχανής χαρακτηρίζει και το μυαλό με τη φράση «χάνει λάδια», όταν κάποιος σκέφτεται κάτι, αλλά δεν είναι ορθό.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι, για να μπορέσουμε να προσλάβουμε, να κατανοήσουμε και να εκφράσουμε τις ιδιαιτερότητες του μυαλού μας, του αποδίδουμε ιδιότητες της μηχανής, η οποία είναι μια πιο συγκεκριμένη και απτή έννοια. Το μυαλό συμβολίζεται ως «Β», γιατί είναι το πεδίο-στόχος, ενώ η μηχανή ως «Α», γιατί είναι το πεδίο-πηγή. Μέσω δηλαδή της μεταφοράς μεταβιβάζεται εννοιολογικό υλικό από το ένα πεδίο στο άλλο. Έτσι, προκύπτει η εννοιακή μεταφορά «Β είναι Α». Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η εννοιακή μεταφορά ΤΟ ΜΥΑΛΟ ΕΙΝΑΙ ΜΗΧΑΝΗ.

«Β» είναι «Α» το ΜΥΑΛΟ είναι ΜΗΧΑΝΗ
το μυαλό μου κόλλησε
το μυαλό μου κόβει
το μυαλό επεξεργάζεται
το μυαλό σταμάτησε
χάνει λάδια

Συχνά, οι ομιλητές ως πεδίο-πηγή χρησιμοποιούν έννοιες από το ανθρώπινο σώμα, τα ζώα, τα φυτά, τα κτίρια, τις μηχανές, τα παιχνίδια, τα αθλήματα, το χρήμα, την τροφή, τη θερμοκρασία, το φως ή το σκοτάδι, τις δυνάμεις, τις κινήσεις κ.ά. Αντίθετα, το πεδίο-στόχος συχνά αποτελείται από έννοιες όπως τα συναισθήματα, η επιθυμία, οι σκέψεις, η οικονομία, οι ανθρώπινες σχέσεις, η κοινωνία, ο χρόνος, η υγεία κ.ά.˙ δηλαδή έννοιες που είναι δύσκολο να τις προσδιορίσουμε (Lakoff & Johnson 2005). Μπορεί να υπάρχει αντιστοίχιση μεταξύ των παραπάνω εννοιών που αποτελούν το πεδίο-πηγή και των εννοιών που αποτελούν το πεδίο-στόχος, αλλά οφείλουμε να τονίσουμε ότι δεν γίνεται οποιαδήποτε στοιχεία του πεδίου-πηγή να αντιστοιχηθούν με οποιαδήποτε στοιχεία του πεδίου-στόχος (Kövecses 2010). Για παράδειγμα, η μηχανή πραγματοποιεί και άλλες λειτουργίες και αποτελείται από διάφορα υλικά, αλλά δεν είναι δυνατόν να αντιστοιχηθούν όλα με τις διεργασίες που πραγματοποιεί το μυαλό.

Οι αντιστοιχίες μεταξύ του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος, διακρίνονται σε οντολογικές και επιστημικές. Σύμφωνα με τον Ξυδόπουλο (2015), οι οντολογικές αντιστοιχίες αφορούν τις οντότητες των πεδίων πηγής και στόχου, ενώ τη γνώση και τις πληροφορίες-ανάλυση σχετικά με αυτές τις οντότητες παρουσιάζουν οι επιστημικές αντιστοιχίες. Στο παρακάτω παράδειγμα, παρουσιάζονται οι οντολογικές και επιστημικές αντιστοιχίες της εννοιακής μεταφοράς ΤΟ ΜΥΑΛΟ ΕΙΝΑΙ ΜΗΧΑΝΗ.

Οντολογικές αντιστοιχίες:

το ΜΥΑΛΟ είναι ΜΗΧΑΝΗ			
Γλωσσικές εκφράσεις	«Α» Πεδίο-πηγή ΜΗΧΑΝΗ	Αντιστοιχίες	«Β» Πεδίο-στόχος ΜΥΑΛΟ
το μυαλό μου κόλλησε	βλάβη	→	αδυνατώ να σκεφτώ
το μυαλό μου κόβει	αποτέλεσμα (τελικό έργο)	→	οξυδέρκεια
το μυαλό επεξεργάζεται	ενεργοποιημένη	→	αντίληψη-σκέψη
το μυαλό σταμάτησε	απενεργοποιημένη	→	αδράνεια
χάνει λάδια	μη καλή ρύθμιση	→	νοητικά καθυστερημένος

Επιστημικές αντιστοιχίες:

	ΜΗΧΑΝΗ	ΜΥΑΛΟ
το μυαλό μου κόλλησε	Μια μηχανή όταν βρίσκεται σε λειτουργία μπορεί να πάθει μια βλάβη και να σταματήσει για μικρό χρονικό διάστημα.	Όταν σκεφτόμαστε, το μυαλό μας μπορεί να αδρανοποιηθεί και να μην έχουμε αυξημένη αντίληψη για μικρό χρονικό διάστημα.
το μυαλό μου κόβει	Όταν μια μηχανή λειτουργεί σωστά (π.χ. χορτοκοπτικό), έχει ως αποτέλεσμα τα γρανάζια της να κινούνται γρήγορά και να κόβει αυτό για το οποίο είναι κατασκευασμένη.	Όταν ένας άνθρωπος σκέφτεται ορθά τα ερεθίσματα που δέχεται από το περιβάλλον του, θεωρείται ότι έχει αυξημένη νόηση.
το μυαλό επεξεργάζεται	Μια μηχανή για να παράγει έργο, δηλαδή να επεξεργάζεται τα δεδομένα και να παρέχει τα επιθυμητά αποτελέσματα, πρέπει να βρίσκεται σε λειτουργία.	Ο άνθρωπος για να σκέφτεται και να έχει καινούργιες ιδέες πρέπει να έχει αντίληψη και να μην βρίσκεται σε αδράνεια.
το μυαλό σταμάτησε	Όταν μια μηχανή δεν είναι ενεργοποιημένη, σταματάει να παράγει έργο και θεωρείται απενεργοποιημένη.	Όταν ένας άνθρωπος παύει να σκέφτεται και δεν μπορεί να έχει νέες ιδέες, το μυαλό του βρίσκεται σε αδράνεια.
χάνει λάδια	Μια μηχανή μπορεί να μην είναι πολύ καλά ρυθμισμένη και να υπάρχει κάποια απώλεια υγρού, γεγονός που δεν την καθιστά αποδοτική	Κάποιος δεν μπορεί να σκεφτεί αποτελεσματικά όλες τις πληροφορίες που δέχεται, γιατί έχει κάποια νοητική καθυστέρηση.

3.3 Ιδιότητες, Χαρακτηριστικά, Περιορισμοί

Η εννοιακή μεταφορά δεν αποτελεί απλά ένα σύνολο αντιστοιχιών μεταξύ του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος, αλλά έχει στοιχεία τα οποία τη χαρακτηρίζουν και περιορίζουν την ιδιότητα της. Στη συνέχεια αναλύονται κάποιες ιδιαιτερότητες οι οποίες από τη Νικηφορίδου (2017) προσδιορίζονται ως ιδιότητες της μεταφοράς, ενώ κάποιες από αυτές από την Παναρέτου (2011) αναφέρονται ως περιορισμοί.

Το γεγονός ότι οι ομιλητές στον καθημερινό τους λόγο χρησιμοποιούν φυσικά και αβίαστα γλωσσικές εκφράσεις, οι οποίες πηγάζουν από εννοιακές μεταφορές, άρα χρησιμοποιούν αβίαστα και εννοιακές μεταφορές, αποδεικνύει ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των μεταφορών είναι η *συμβατικότητα* (conventionality). Σύμφωνα με την Νικηφορίδου (2017) η συμβατικότητα θεωρείται ιδιότητα των μεταφορών «αφού αποτελεί μέρος του σταθερού εννοιακού (και επομένως και γλωσσικού) συστήματος από τη στιγμή που υπάρχουν». Συνεπώς, ο όρος συμβατικός χρησιμοποιείται με την έννοια του καθιερωμένου και του εδραιωμένου (Kövecses 2010).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μπορεί κάποιες εκφράσεις να είναι συμβατικές, δηλαδή να αποτελούν σταθερό μέρος του εννοιακού μας συστήματος, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η μεταφορική αντιστοιχία δεν μπορεί να επεκταθεί σε νέες εκφράσεις. Για αυτό το λόγο ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της εννοιακής μεταφοράς είναι η *παραγωγικότητα*. Η παραγωγικότητα αποδεικνύει ότι δεν υπάρχουν κατάλοιπα από προγενέστερα στάδια, για τη μεταφορική αντιστοιχία, διότι οι αντιστοιχίες μεταξύ του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος είναι ακόμα ενεργές για τους ομιλητές. Αυτό το γεγονός αποδεικνύει ότι οι ομιλητές μπορούν να παράγουν νέες εκφράσεις βασισμένες σε εννοιακές μεταφορές (Νικηφορίδου 2017).

Οι ομιλητές όχι μόνο έχουν τη δυνατότητα να παράγουν νέες εκφράσεις αλλά μπορούν, επιλέγοντας σωστά εννοιακά πεδία, να δώσουν και περισσότερη έμφαση στον λόγο τους. Πιο αναλυτικά, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, στην εννοιακή μεταφορά πτυχές του πεδίου-πηγή αντιστοιχούν (mappings) με πτυχές του πεδίου-στόχος, αλλά κάποιες φορές η μεταφορά επικεντρώνεται σε μία ή περισσότερες πτυχές του πεδίου-στόχος, αποκρύπτοντας με αυτό τον τρόπο κάποιες άλλες πτυχές του. Ο *μεταφορικός τονισμός* (highlights), όπως χαρακτηρίζεται, παρουσιάζεται ταυτόχρονα με την *μεταφορική απόκρυψη* (hiding), καθώς το ένα προϋποθέτει το άλλο (Kövecses 2010, Saeed 2005).

Όσον αφορά στην μονοκατευθυντικότητα , έχοντας υπόψη τη φράση «μου φύτεψε την ιδέα στο κεφάλι και δεν μπορώ να το ξεχάσω», αναφερόμαστε στις ιδέες σαν να είναι φυτά. Στη φράση «η νευροπαθολογία είναι κλάδος της ιατρικής» μιλάμε για τις επιστήμες σαν να είναι φυτά. Τέλος, στο παράδειγμα «είναι πάνω στο άνθος της ηλικίας της» μιλάμε για τον άνθρωπο σαν να είναι φυτό. Στα συγκεκριμένα παραδείγματα οι ιδέες, οι επιστήμες και ο άνθρωπος αποτελούν το πεδίο-στόχος, δηλαδή είναι οι αφηρημένες έννοιες και δανείζονται τη δομή τους από πιο συγκεκριμένες έννοιες. Το πεδίο-πηγή, δηλαδή η συγκεκριμένη έννοια στις παραπάνω φράσεις είναι το φυτό, διότι είναι μια οντότητα, η οποία γίνεται άμεσα αντιληπτή από τις αισθήσεις μας.

Στα παραπάνω παραδείγματα, μπορεί να μιλάμε για τις ιδέες, τις επιστήμες και τη ζωή σαν να είναι φυτά, αλλά δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τα φυτά σαν να είναι ιδέες, επιστήμες, ζωή. Σύμφωνα με τη Νικηφορίδου (2017) το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «*μονοκατευθυντικότητα*» των αντιστοιχιών, γιατί «κατά κανόνα το αφηρημένο και υποκειμενικό δομείται και εκφράζεται από το απτό και αισθησιοκινητικό, και όχι αντίστροφα». Πιο αναλυτικά, οι αντιστοιχίες έχουν μια κατεύθυνση, καθώς η εννοιακή δομή του πεδίου-πηγή μεταφέρεται στο πεδίο-στόχος. Δεν γίνεται από το πεδίο-στόχος να αντιστοιχίσω προς το πεδίο-πηγή, δηλαδή αντίστροφα (Παναρέτου 2011:120).

Όπως αναφέραμε παραπάνω, σύμφωνα με την Παναρέτου (2011), η μονοκατευθυντικότητα αποτελεί έναν περιορισμό στη διαδικασία της μεταφορικής σύλληψης των εννοιών, ο οποίος εκφράζεται και μέσω της σταθερότητας. Θα μπορούσαμε να εμβαθύνουμε στο συγκεκριμένο περιορισμό της μεταφοράς, αν σκεφτούμε ότι στις φράσεις «ήρθε ο θάνατός του», «είδε το Χάρο με τα μάτια του», «θερίζει την Αμερική η λέπρα» κ.ά., η ιδέα του θανάτου αντιστοιχείται με το θερισμό ή την καταστροφή. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο θάνατος εμφανίζεται ως καταστροφέας ή ως θεριστής, αλλά δεν παρουσιάζεται ποτέ ως μαιευτήρας ή χτίστης.

Από το παραπάνω παράδειγμα, αντιλαμβανόμαστε ότι η ποιότητα και η ποσότητα των αντιστοιχιών μεταξύ του πεδίου-στόχος και του πεδίου-πηγή ορίζεται από το πεδίο-στόχος, όπου, για να μην αλλοιωθεί η εννοιακή του σύσταση, τίθενται κάποιοι περιορισμοί από τις εγγενείς ιδιότητές του (Παναρέτου 2011:121). Ο περιορισμός αυτός ορίζεται ως η αρχή της *σταθερότητας,* σύμφωνα με την οποία «οι μεταφορικές αντιστοιχίες διατηρούν τη γνωσιακή τοπολογία, δηλαδή τη δομή του εικονιστικού σχήματος που αποτελεί το πεδίο-πηγή, κατά τρόπο που να ταιριάζει με την εγγενή

δομή του πεδίου-στόχος» (Lakoff 1999:215, Brugman 1990 ό.α. στο Παναρέτου 2011:121).

Συνεπώς, σύμφωνα με την Παναρέτου (2011) η *μονοκατευθυντικότητα* και η *σταθερότητα* θεωρούνται περιορισμοί, οι οποίοι τίθενται στη διαδικασία της μεταφορικής σύλληψης. Ενώ επιτρέπουν στον ομιλητή να βασιστεί σε εικονιστικά σχήματα, από την εμπειρία του, δεν του επιτρέπουν να αντιστοιχεί αυθαίρετα έννοιες από το πεδίο-πηγή στο πεδίο-στόχος.

3.4 Δομή εικονιστικών σχημάτων

Όταν ο ομιλητής χρησιμοποιεί φράσεις όπως «έρχονται τα Χριστούγεννα», «πλησιάζει η ώρα» κ.ά., βασίζεται στο συσχετισμό ανάμεσα σε ένα αντικείμενο που κινείται προς αυτόν και το χρονικό διάστημα που κάνει για να τον φτάσει. Έτσι προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ. Όμως, στη φράση «το έκανε μέσα σε δέκα λεπτά», ισχύει η εννοιακή μεταφορά Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ γιατί ο χρόνος παρουσιάζεται σαν περιέκτης, στον οποίο υπάρχει κάτι μέσα και έξω από αυτόν. Συγκρίνοντας τα δύο παραδείγματα εννοιακών μεταφορών συνειδητοποιούμε ότι ο χρόνος, ως αφηρημένη έννοια, μπορεί να παρουσιαστεί (δηλ. αντιστοιχηθεί) και με χαρακτηριστικά ενός κινούμενου αντικειμένου και με χαρακτηριστικά ενός περιέκτη, γιατί βασίζεται σε διαφορετικές νοητικές εικόνες (Lakoff & Johnson 2005, Νικηφορίδου 1999).

Το παραπάνω παράδειγμα αποδεικνύει ότι αφηρημένες έννοιες συγκεκριμενοποιούνται, γίνονται κατανοητές και εκφράζονται λογικά, καθώς βασίζονται σε εννοιακές μεταφορές. Οι τελευταίες πραγματώνονται μέσα από εικονιστικά σχήματα, τα οποία προέρχονται από την άμεση βιωματική εμπειρία του ανθρώπου (Μαρμαρίδου 1999). Το γεγονός ότι μια αφηρημένη έννοια (στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο χρόνος) μπορεί να αντιστοιχηθεί με περισσότερα από ένα πεδία-πηγή, βασίζεται στην ποικιλία και στα χαρακτηριστικά των εμπειριών μας, δηλαδή στα εικονιστικά σχήματα. Πιο αναλυτικά, σύμφωνα με την Παναρέτου (2011), η δομή των εικονιστικών σχημάτων αποτυπώνεται σε πολλές εννοιακές μεταφορές, καθώς τα σχήματα αυτά «αποτελούν την εμπειρική βάση πάνω στην οποία στηρίζονται οι μεταφορικές αντιστοιχίες».

Σύμφωνα, με τους Lakoff & Johnson (2002 ό.α. στο Παναρέτου 2011), τα εικονιστικά σχήματα «συνδέονται με τα δεδομένα των αισθήσεων και την κίνηση

στον χώρο˙ σχηματίζονται και δομούνται από τις επαναλαμβανόμενες σωματικές μας εμπειρίες και μας επιτρέπουν να βγάζουμε νόημα από τις εμπειρίες αυτές». Για να γίνει η μετάβαση από τις απλές εμπειρίες στις πιο σύνθετες και να μπορέσουμε να τις εκφράσουμε, ενεργοποιούμε τον μηχανισμό της μεταφοράς. Τα πιο συνηθισμένα εικονιστικά σχήματα είναι τα εξής: ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ (container), ΠΟΡΕΙΑ (path), ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ (links), ΚΕΝΤΡΟ-ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ, ΠΑΝΩ-ΚΑΤΩ, ΠΙΣΩ-ΜΠΡΟΣ, ΥΠΟΔΟΧΕΑΣ, ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ, ΑΣΚΗΣΗ ΔΥΝΑΜΗΣ κ.ά. (Μαρμαρίδου 2007, Παναρέτου 2011).

3.4.1 Το σχήμα ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ

Καθένας από εμάς αποτελείται από οστά και όργανα, τα οποία συγκροτούν τον οργανισμό μας και καθορίζονται-περιορίζονται από την επιδερμίδα μας. Έτσι ό,τι καθορίζεται από την επιδερμίδα μας θεωρούμε ότι είναι "μέσα" μας, ενώ ο υπόλοιπος κόσμος είναι "έξω" από εμάς. Η ίδια λογική ισχύει και για άλλα φυσικά αντικείμενα, τα οποία περιορίζονται από επιφάνειες, επομένως τα βλέπουμε και αυτά ως περιέκτες οι οποίοι έχουν εσωτερικό, εξωτερικό και όριο, εφόσον υπάρχει κάτι "μέσα" και "έξω" από αυτά. Με αυτό τον τρόπο προκύπτει το εικονιστικό σχήμα ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ (container), το οποίο βασίζεται στα τρία δομικά στοιχεία: ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ, ΟΡΙΟ, ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ (Lakoff & Johnson 2005, Παναρέτου 2011).

Στην καθημερινότητά μας συναντάμε φράσεις όπως «σου εύχομαι μέσα από την καρδιά μου τα καλύτερα», «το έβγαλε από μέσα του και ησύχασε», οι οποίες μας παραπέμπουν στην εννοιακή μεταφορά ΤΟ ΣΩΜΑ ΕΙΝΑΙ ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ. Αυτές οι φράσεις επιβεβαιώνουν την άποψη του Kövecses (2010), ότι τις θετικές καταστάσεις τις κρατάμε μέσα μας ενώ τις αρνητικές θέλουμε να τις βγάλουμε από μέσα μας.

Από την άλλη πλευρά συναντάμε φράσεις όπως «δεν το βλέπω, μπαίνει στη μέση το δέντρο», «είναι στο κέντρο του οπτικού μου πεδίου», οι οποίες αποδεικνύουν ότι δεν αντιμετωπίζουμε μόνο τον εαυτό μας και τα αντικείμενα ως περιέκτες αλλά και ό,τι είναι μέσα ή έξω από το οπτικό μας πεδίο. Μέσω της παραπάνω ιδιότητας του σχήματος περιέκτη, αντιλαμβανόμαστε ότι το οπτικό μας πεδίο έχει κάποια όρια. Ό,τι μπορούμε να δούμε σημαίνει ότι βρίσκεται μέσα στο οπτικό μας πεδίο, δηλαδή μέσα στα όρια που έχει καθορίσει η όρασή μας, ενώ ό,τι δεν μπορούμε να δούμε είναι έξω από αυτά τα όρια. Συνεπώς, και η όραση, όπως τα αντικείμενα και το σώμα μας εκλαμβάνεται ως περιέκτης (Lakoff & Johnson 2005).

Επίσης, ως περιέκτες εκλαμβάνονται οι δραστηριότητες, τα γεγονότα και οι καταστάσεις. Στις φράσεις «λέμε να πάμε για ποδόσφαιρο το απόγευμα. Είσαι μέσα;» «Βγήκε από τη δύσκολη θέση στην οποία βρισκόταν», όποιος συμμετέχει θεωρείται ότι είναι μέσα, ενώ όποιος δεν συμμετέχει είναι έξω. Συνεπώς, μέσα από το σχήμα περιέκτης παρουσιάζεται ένα μεγάλο τμήμα των εμπειριών μας, πάνω στις οποίες στηρίζονται οι μεταφορές, πραγματώνονται και εσωτερικεύονται πλευρές της κοινωνικής πραγματικότητας (Μαρμαρίδου 1999, Παναρέτου 2011).

3.4.2 Το σχήμα ΑΦΕΤΗΡΙΑ–ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ

Η σωματική μας εμπειρία αποτελεί τη βάση για πληθώρα εικονιστικών σχημάτων, όπως και για το σχήμα ΑΦΕΤΗΡΙΑ(source)–ΠΟΡΕΙΑ(path)–ΣΤΟΧΟΣ(goal). Όταν ξεκινάμε από μια πόλη για να πάμε σε μια άλλη πόλη, έχουμε ένα σημείο ως αφετηρία και ξέρουμε πού θέλουμε να σταματήσουμε (το τέρμα), δηλαδή ξέρουμε τον προορισμό μας και έχουμε κατεύθυνση προς αυτόν. Επίσης, στη διαδρομή συναντάμε διάφορα σημεία-στάδια και "διανύουμε" ένα διάστημα (χρονικό), μέχρι να φτάσουμε στον προορισμό μας. Συνεπώς, η ΑΦΕΤΗΡΙΑ, ο ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ, η ΠΟΡΕΙΑ και η ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ αποτελούν τα δομικά στοιχεία του σχήματος ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ (Kövecses 2010, Παναρέτου 2011).

Παρατηρώντας τις εκφράσεις «έχει πολύ δρόμο μπροστά του, για να πετύχει στις εξετάσεις» και «είναι δύσκολος ο δρόμος της επιτυχίας» προκύπτει η εννοιακή μεταφορά ΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΕΙΝΑΙ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΙ, η οποία εκπορεύεται από το εικονιστικό σχήμα ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ. Σύμφωνα με τον Kövecses (2010), συχνά οι δράσεις μας, για να πραγματοποιηθούν, πρέπει κάθε φορά να πηγαίνουμε σε ένα μέρος ειδικό για την κάθε περίσταση. Για παράδειγμα, για να φάμε κάτι, πρέπει να διανύσουμε μια απόσταση μέχρι το εστιατόριο. Αυτό αποδεικνύει ότι ο στόχος (στο συγκεκριμένο παράδειγμα το γεύμα) μπορεί να είναι ο προορισμός, αλλά η επίτευξή του είναι η διαδρομή, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της κίνησης.

Το παραπάνω παράδειγμα αποδεικνύει ότι η εμπειρική μας βάση καθορίζει τη δομική αντιστοιχία ανάμεσα στον ΣΚΟΠΟ και τον ΠΡΟΟΡΙΣΜΟ, τα οποία πηγάζουν από το εικονιστικό σχήμα ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ, αντικατοπτρίζοντας τα δομικά στοιχεία του σχήματος: ΑΦΕΤΗΡΙΑ, ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ, ΠΟΡΕΙΑ, ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ. Για παράδειγμα, εάν κάποιος έχει ως σκοπό να περάσει στις πανελλαδικές εξετάσεις, η αφετηρία του είναι το γνωστικό υπόβαθρο στο οποίο

βρίσκεται, ενώ ο προορισμός του η εισαγωγή στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Για να έχει μια κατεύθυνση προς αυτόν τον στόχο, διαβάζει όλο το χρόνο και είναι επικεντρωμένος στον στόχο του. Κατά τη διάρκεια όλης της χρονιάς, το άτομο έρχεται αντιμέτωπο με εμπόδια, δυσκολίες και επιτυχίες τις οποίες δεν ξεχνά, ακόμα και αν δεν πετύχει το στόχο του, γιατί αποτελούν την πορεία του.

Εν κατακλείδι, μέσα από τα δομικά στοιχεία ΑΦΕΤΗΡΙΑ, ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ, ΠΟΡΕΙΑ, ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ του εικονιστικού σχήματος ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ συλλαμβάνουμε την πιο αφηρημένη έννοια, τον σκοπό, σαν να ήταν κίνηση. Συνεπώς, οι μεταφορές οι οποίες προκύπτουν από το συγκεκριμένο εικονιστικό σχήμα, μάς φαίνονται λογικές, γιατί «οι αντιστοιχίες (mappings) που γίνονται από τον ένα τομέα στον άλλον (από την κίνηση στον σκοπό) είναι κινητροδοτούμενες (motivated)» (Παναρέτου 2011).

3.5 Είδη μεταφοράς

Σύμφωνα με τον Kövecses (2010), όταν αναρωτιόμαστε ποιο είναι το χαρακτηριστικό εκείνο της μεταφοράς, το οποίο μας βοηθάει να κατανοήσουμε την πραγματικότητα, είναι σαν να αναρωτιόμαστε ποια είναι η γνωστική λειτουργία (cognitive function) της μεταφοράς. Για αυτό το λόγο, κατηγοριοποιούμε τις εννοιακές μεταφορές σύμφωνα με τις γνωστικές τους λειτουργίες, σε τρία είδη: δομικές (structural), οντολογικές (ontological) και προσανατολιστικές (orientational) μεταφορές, οι οποίες αναλύονται στη συνέχεια.

3.5.1 Δομικές μεταφορές

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενα κεφάλαια, μέσω των εννοιακών μεταφορών προσλαμβάνουμε και κατανοούμε αφηρημένες έννοιες αποδίδοντάς τους ιδιότητες των συγκεκριμένων εννοιών. Πολλές φορές όμως οι ομιλητές τονίζουν κάποιες πλευρές των εννοιών κρύβοντας κάποιες άλλες˙ και αυτό επιτυγχάνεται μέσω των δομικών μεταφορών, όπου το πεδίο-πηγή παρέχει πληθώρα στοιχείων και γνώσεων για να δομηθεί το πεδίο-στόχος.

Μια βασική διαφορά ανάμεσα στην δομική μεταφορά και στις προσανατολιστικές και οντολογικές μεταφορές, που θα αναλυθούν στην συνέχεια, είναι ότι οι δομικές μεταφορές δεν μας επιτρέπουν απλώς να αναφερόμαστε, να μετράμε και να κατευθύνουμε απλές έννοιες, αλλά μας επιτρέπουν να χρησιμοποιούμε μια καλά δομημένη έννοια για να δομήσουμε μια άλλη (Kövecses 2010, Lakoff & Johnson

2005). Για παράδειγμα, η έννοια του χρόνου είναι δομημένη σύμφωνα με την κίνηση και το χώρο. Οι εκφράσεις «πέρασαν οι μέρες», «έρχονται δύσκολοι καιροί», «πλησιάζει η ώρα του γάμου», προκύπτουν από την εννοιακή μεταφορά Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ, μέσω της οποίας προκύπτουν πιο ειδικές μεταφορές όπως: Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ και Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ.

Πιο αναλυτικά, η φράση «βλέπω ότι σε λίγες μέρες έρχονται τα Χριστούγεννα» ανήκει στην πρώτη περίπτωση εννοιακής μεταφοράς Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ, γιατί ο χρόνος παρουσιάζεται σαν αντικείμενο που κινείται προς κάποιον παρατηρητή, ο οποίος είναι σταθερός σε ένα σημείο και βλέπει την κίνηση του αντικειμένου. Ενώ στη φράση «σε λίγες μέρες μπαίνουμε στα Χριστούγεννα» αντικατοπτρίζεται η δεύτερη περίπτωση εννοιακής μεταφοράς Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, γιατί ο χρόνος παρουσιάζεται σαν παρατηρητής, ο οποίος κινείται προς ένα σταθερό στόχο (Kövecses 2010:38).

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι μέσω των δομικών μεταφορών μια έννοια δομείται μεταφορικά σε σχέση με μία άλλη, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα πεδία του πεδίου-πηγή για να περιγράψουν τις αφηρημένες έννοιες με περισσότερη λεπτομέρεια. Με αυτόν τον τρόπο οι δομικές μεταφορές βασίζονται στη σωματική και πολιτιστική μας εμπειρία, αλλά επηρεάζουν και τις πράξεις μας βοηθώντας τον ομιλητή να παρουσιάσει πιο παραστατικά και αναλυτικά αυτά που περιγράφει (Παναρέτου 2011, Lakoff & Johnson 2005).

3.5.2 Οντολογικές μεταφορές

Ένα δοχείο ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα σκεύη, γιατί έχει ένα σαφές περίγραμμα που το κάνει διακριτό και οριοθετημένο. Όμως οι αφηρημένες έννοιες, τα αισθήματα, τα γεγονότα και οι ιδέες δεν έχουν διακριτά όρια, τα οποία μπορείς να αγγίξεις, να μετρήσεις και δεν λαμβάνουν συγκεκριμένο χώρο στο φυσικό περιβάλλον. Συνεπώς, τα φυσικά αντικείμενα αποτελούν τη βάση των οντολογικών μεταφορών, οι οποίες μας επιτρέπουν να συλλαμβάνουμε τις αφηρημένες έννοιες ως οριοθετημένες οντότητες, να αναφερόμαστε σε αυτές, να τις μετράμε και να τις αντιμετωπίζουμε ως αιτίες (Παναρέτου 2011:125).

Η έκφραση «είμαι μέσα στο δάσος» παρουσιάζει την περιοχή σαν έναν περιέκτη που έχει εσωτερικό και περιορισμένη επιφάνεια, όπου γίνεται να είμαστε μέσα ή έξω από τα όρια αυτής της έκτασης. Στη φράση «δεν βλέπω το καράβι. Είναι έξω από το

οπτικό μου πεδίο» αντιλαμβανόμαστε το οπτικό μας πεδίο ως περιέκτη, δηλαδή ως κάτι που ήταν μέσα ή έξω από αυτό. Στη φράση «είναι εκτός αγώνα δρόμου», παρουσιάζονται οι δραστηριότητες ως αντικείμενα περιέκτες, γιατί είτε θα συμμετέχουμε στον αγώνα και θα είμαστε εντός, είτε θα απέχουμε και θα είμαστε εκτός (Lakoff & Johnson 2005).

Από τα παραπάνω παραδείγματα αποδεικνύεται ότι οι εκτάσεις γης, το οπτικό πεδίο, οι δραστηριότητες-γεγονότα-καταστάσεις εκλαμβάνονται ως οριοθετημένες οντότητες και πιο συγκεκριμένα ως περιέκτες με όρια. Συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε ότι οι οντολογικές μεταφορές πηγάζουν από το εικονιστικό σχήμα περιέκτης (βλ. εν. 3.4.1), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι οντολογικές μεταφορές δεν αντλούν υλικό και από άλλα εικονιστικά σχήματα (Lakoff & Johnson 2005, Kövecses 2010, Παναρέτου, 2011).

Τέλος, μια μορφή οντολογικών μεταφορών μπορεί να θεωρηθεί και η προσωποποίηση, γιατί τα αντικείμενα συγκεκριμενοποιούνται ως πρόσωπα. Έχοντας τις εκφράσεις «η ζωή με κορόιδεψε», «ο πληθωρισμός κατατρώγει τα κέρδη μας», «ο καρκίνος τελικά τον τελείωσε», «η φιλοσοφία του μας εξήγησε τη συμπεριφορά του» κ.ά., παρατηρούμε ότι η ζωή, ο πληθωρισμός, ο καρκίνος και η φιλοσοφία δεν είναι ανθρώπινες οντότητες αλλά τα αντιλαμβανόμαστε σε σχέση με ανθρώπινα κίνητρα, χαρακτηριστικά και δραστηριότητες (Kövecses 2010).

Συνεπώς, η προσωποποίηση προκύπτει, όταν ο ομιλητής χρησιμοποιεί ιδιότητες του ίδιου του του εαυτού ως πεδίο-πηγής. Οι προσωποποιήσεις διαφέρουν μεταξύ τους καθώς, ανάλογα με το σημείο στο οποίο θέλουμε να εστιάσουμε κάθε φορά, επιλέγουμε ως πεδίο-πηγή διαφορετικές πλευρές ή τρόπους με τους οποίους βλέπουμε κάθε άτομο. Ωστόσο, έχουν και κοινά στοιχεία μεταξύ τους, καθώς πρόκειται για επεκτάσεις οντολογικών μεταφορών που εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό (Lakoff & Johnson 2005).

3.5.3 Προσανατολιστικές μεταφορές

Θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε τη ζωή μας χωρίς τους όρους πάνω-κάτω, μέσα-έξω, μπροστά-πίσω , βαθύ-ρηχό, κεντρικό-περιφερειακό; Η αλήθεια είναι πως όλες αυτές οι έννοιες αφορούν τον προσανατολισμό μας στον χώρο και προκύπτουν από το γεγονός ότι το σώμα που έχουμε λειτουργεί με συγκεκριμένο τρόπο στο φυσικό μας περιβάλλον. Σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (2005:39), τα εικονιστικά σχήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω αποτελούν τη βάση για τις

προσανατολιστικές μεταφορές, οι οποίες οργανώνουν ένα ολόκληρο σύστημα εννοιών σε σχέση με κάποιο άλλο και δεν δομούν απλώς μια αφηρημένη έννοια σε σχέση με μια άλλη.

Μερικά παραδείγματα μεταφορών τα οποία έχουν ως πεδίο-πηγή τα παραπάνω εικονιστικά σχήματα είναι: Η ΕΥΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ-Η ΔΥΣΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΩ, Η ΥΓΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ-Η ΑΡΡΩΣΤΙΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΩ, ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ-ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΩ κ.ά. Είναι δύσκολο να καταγράψουμε όλες τις προσανατολιστικές μεταφορές ή να συγκεντρώσουμε ένα μεγάλο αριθμό από αυτές, γιατί οι περισσότερες βασικές έννοιες, πού χρησιμοποιούμε καθημερινά, είναι οργανωμένες σε σχέση με τις προσανατολιστικές μεταφορές (Lakoff & Johnson 2005).

Οι εκφράσεις «πετάω από χαρά», «είμαι ανεβασμένη», «πετάω στα σύννεφα», «είμαι πεσμένη ψυχολογικά» βασίζονται στην εννοιακή μεταφορά Η ΕΥΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ – Η ΔΥΣΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ ΚΑΤΩ και αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για να συνειδητοποιήσουμε ότι τα θετικά συναισθήματα και γενικά οι θετικές καταστάσεις συνδέονται με την ανοδική πορεία, δηλαδή το «πάνω». Αντίθετα, τα αρνητικά συναισθήματα και οι αρνητικές καταστάσεις συνδέονται με την καθοδική πορεία, δηλαδή το «κάτω».

Σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (2005), η παραπάνω σύνδεση φαίνεται λογική και αυτονόητη, καθώς βρίσκεται στην εμπειρία μας και συνδέεται με την όρθια θέση του ανθρώπινου σώματος. Από την έκφραση «περπατούσε με τους ώμους σκυφτούς και το κεφάλι χαμηλωμένο» φαίνεται ότι, όταν ένας άνθρωπος είναι δυστυχισμένος στρέφει το βλέμμα τους προς τα κάτω και γέρνει το σώμα του. Αντίθετα, από τη φράση «είναι ευτυχισμένος άνθρωπος και περπατάει με το κεφάλι ψηλά» φαίνεται ότι η ευτυχία συνδέεται με την όρθια στάση του σώματος. Συνεπώς, η ευτυχία συνδέεται με το πάνω και η δυστυχία με το κάτω, γιατί είναι κινητροδοτούμενες από το ανθρώπινο σώμα (Παναρέτου 2011:124). Την παραπάνω ανάλυση επιβεβαιώνει η άποψη της Παπαρούση (2008), ότι «τα σωματικώς θεμελιωμένα προσανατολιστικά δεδομένα είναι συνήθως διπολικά».

Οι προσανατολιστικές μεταφορές βασίζονται στις σωματικές και τις πολιτιστικές μας εμπειρίες. Όσον αφορά στις τελευταίες, σύμφωνα με τους Kövecses (2010), οι μεταφορές όπως Ο ΕΛΕΓΧΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ, Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ, Η ΛΟΓΙΚΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΩ, προκύπτουν από το γεγονός ότι στον ανθρώπινο πολιτισμό ο άνθρωπος ελέγχει τα ζώα, τα φυτά και το φυσικό περιβάλλον καθώς

εκμεταλλεύεται τους καρπούς τους και τα διαχειρίζεται προς όφελός του. Για να επιτευχθεί αυτό, σημαίνει ότι έχει την ικανότητα να σκέφτεται και να δρα λογικά. Αυτή η ικανότητα (δηλ. η λογική) τον τοποθετεί ΠΑΝΩ (όπως χαρακτηρίζεται το πεδίο-πηγή) από τα ζώα και του παρέχει τον έλεγχο.

4. Διάκριση μεταφοράς-μετωνυμίας

Όπως αναφέραμε σε προηγούμενα κεφάλαια, η μεταφορά προσεγγίζεται γνωσιακά και οι απόψεις για αυτό το φαινόμενο διαφέρουν με το πέρασμα των χρόνων, σε αντίθεση με την μετωνυμία, όπου η γνωσιακή αντίληψη δεν απέχει πολύ από την παραδοσιακή. Σύμφωνα με τους Lakoff & Johnson (2005), οι ομιλητές εκφράζονται μετωνυμικά, όταν χρησιμοποιούν μια οντότητα για να αναφερθούν σε μια άλλη που σχετίζεται μ' αυτήν. Όταν κάποιος δηλώνει «έχω διαβάσει Σεφέρη», δεν εννοεί πως έχει βρει τον Σεφέρη ως πρόσωπο και άρχισε να τον διαβάζει, γιατί αυτό είναι αδύνατον. Εννοεί ότι έχει διαβάσει τα έργα-ποιήματα που έγραψε ο Σεφέρης. Δηλαδή, χρησιμοποίησε το όνομα του δημιουργού για να αναφερθεί στο προϊόν.

Πιο αναλυτικά, το παραπάνω παράδειγμα μας αποδεικνύει την άποψη του Βελούδη (2005 ό.α. στο Ξυδόπουλος 2015:162) ότι «η μετωνυμία αναφέρεται τυπικά ή κυριολεκτικά σε μια οντότητα και μη κυριολεκτικά σε μια άλλη οντότητα με την προϋπόθεση ότι αυτές οι δύο οντότητες σχετίζονται στενά μεταξύ τους». Δηλαδή, στη μετωνυμία χρησιμοποιώ τη μια έννοια αντί για κάποια άλλη, αλλά αυτές οι δύο έννοιες παρουσιάζουν γειτνίαση (contiguity) ή αλλιώς εγγύτητα. Για αυτό σχηματικά η δομή της μετωνυμίας δεν είναι «Β είναι Α», όπως στη μεταφορά αλλά είναι «Β αντί για Α» (Παναρέτου 2011).

Στη μεταφορά, οι φράσεις «παίζει θέατρο», «θέατρο του παραλόγου», «είναι θεατρίνος» πηγάζουν από την εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ, γιατί μεταβιβάζεται εννοιολογικό υλικό από ένα αφηρημένο πεδίο (πεδίο-στόχος) σε ένα πιο συγκεκριμένο πεδίο (πεδίο-πηγή). Ενώ στις φράσεις «κατέβασε όλο το μπουκάλι», «έφαγε όλο το πιάτο» βασιζόμαστε στη μετωνυμία ΠΕΡΙΕΧΟΝ ΑΝΤΙ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ, γιατί, σύμφωνα με τον Kövecses (2010:108) «μια έννοια παρέχει νοητική πρόσβαση σε μια άλλη έννοια, μέσα στο ίδιο πεδίο».

Για περισσότερη εμβάθυνση, με το μικρό αριθμό παραδειγμάτων που ακολουθούν, αποδεικνύεται ότι η μετωνυμία συμβάλλει στην οικονομία του λόγου και η μετωνυμική έκφραση προτιμάται σε πολλές επικοινωνιακές εκφράσεις, χωρίς οι

ομιλητές να συνειδητοποιούν ότι κάνουν χρήση αυτής, όπως και στη μεταφορά (Ξυδόπουλος 2015, Παναρέτου 2011:130).

- ΤΟΠΟΣ αντί του ΓΕΓΟΝΟΤΟΣ: Όλα ξεκίνησαν από τη Γερμανία
- ΠΕΡΙΕΧΟΝ αντί του ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ: Θα πιείς όλο το ποτήρι.
- ΥΛΙΚΟ αντί του ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ: Η γυναίκα του ήταν μέσα στο διαμάντι.
- ΟΛΟ αντί του ΜΕΡΟΥΣ: Η Ελλάδα κέρδισε το ευρωπαϊκό κύπελλο.
- ΜΕΡΟΣ αντί του ΟΛΟΥ: Ζητώ το χέρι της.

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι δύο τελευταίες μετωνυμίες αναδεικνύουν μια βασική διαφορά μεταξύ της μεταφοράς και της μετωνυμίας. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η μεταφορά χαρακτηρίζεται από μονοκατευθυντικότητα, γιατί η αντιστοιχία μπορεί να επιτευχθεί μόνο από το πεδίο πηγή προς το πεδίο-στόχος και όχι αντίστροφα. Στην εννοιακή μεταφορά Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ, μπορούμε να μιλήσουμε για τον χρόνο σαν να είναι αντικείμενο, αλλά όχι για το αντικείμενο σαν να είναι χρόνος (Παναρέτου, 2011). Αντίθετα στην μετωνυμία, δεν είναι απαραίτητος ένας συγκεκριμένος προσανατολισμός (π.χ. από το Α στο Β), αλλά τα εμπλεκόμενα στοιχεία είναι τόσο στενά που το ένα να ανακαλεί το άλλο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι μετωνυμίες ΟΛΟ αντί του ΜΕΡΟΥΣ και ΜΕΡΟΣ αντί του ΌΛΟΥ (Βελούδης 2007).

Η μετωνυμία και η μεταφορά έχουν αναφορική λειτουργία. Η μετωνυμία όμως, δεν έχει απλώς αναφορική λειτουργία, δηλαδή δεν επιτρέπει μόνο να χρησιμοποιείται μια οντότητα στη θέση μια άλλης οντότητας, αλλά εξυπηρετεί και λειτουργίες που έχουν σχέση με την κατανόηση. Αυτό συμβαίνει γιατί η μετωνυμία μάς δίνει τη δυνατότητα να επικεντρωνόμαστε σε ορισμένες πλευρές αυτού στο οποίο αναφερόμαστε. Το μέρος αυτού που επιλέγουμε να αναφερθούμε μάς καθορίζει σε ποια ιδιότητά του θα επικεντρωθούμε. Για παράδειγμα, στη μετωνυμία ΜΕΡΟΣ ΑΝΤΙ ΤΟΥ ΟΛΟΥ, όταν χρησιμοποιούμε τη φράση «καλά κεφάλια», πέρα από το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε ένα μέρος, δηλαδή το κεφάλι αντί για το όλον, δηλαδή τον άνθρωπο, επικεντρωνόμαστε και σε ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, την εξυπνάδα (Lakoff & Johnson 2005).

Μπορεί η μετωνυμία να διαφέρει από τη μεταφορά αλλά, όντας και τα δύο εννοιακά φαινόμενα, παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Πρώτα απ΄ όλα και τα δύο είναι αποτέλεσμα γνωστικών διαδικασιών και αποτελούν μηχανισμό της πολυσημίας. Το γεγονός ότι και η μεταφορά και η μετωνυμία έχουν εννοιακή (conceptual) φύση

και δεν γίνονται αυθαίρετα αλλά παρουσιάζουν συστηματικότητα, παρέχει στο άτομο τη δυνατότητα να κατανοεί τις εμπειρίες του και να οργανώνει τις σκέψεις του (Μπακάκου-Ορφανού 2005, Βελούδης 2007).

Επίσης, η μεταφορά και η μετωνυμία, σύμφωνα με τον Βελούδη (2007), «δίνουν τη δυνατότητα στη γλώσσα να αυξήσει τα μέσα της». Αποτελούν αυτόματα ασυνείδητα μοντέλα σκέψης και δεν γίνονται εύκολα αντιληπτές από τον ομιλητή, δηλαδή περνούν απαρατήρητες από τους χρήστες. Οι μηχανισμοί τους είναι δυνατόν να απεικονιστούν ως «Β αντί για Α» για τη μετωνυμία και «Β είναι Α» για τη μεταφορά. Συνεπώς μια ακόμα ομοιότητα είναι ότι και οι δύο είναι δυνατόν να απεικονιστούν ως διαδικασίες συνάρτησης.

5. Εφαρμογές μηχανισμού εννοιακής μεταφοράς

Στα παραπάνω κεφάλαια μελετήσαμε τον μηχανισμό της εννοιακής μεταφοράς και συνειδητοποιήσαμε ότι, στα περισσότερα επικοινωνιακά πλαίσια, μιλάμε με τους συνομιλητές μας μεταφορικά, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η μεταφορά είναι απλώς τρόπος έκφρασης. Αποδείξαμε ότι η μεταφορά είναι τρόπος σκέψης, ο οποίος φανερώνεται μέσω των γλωσσικών εκφράσεων αλλά συμβάλλει στον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε καθημερινά κάτι που έχει τη δυνατότητα να περιγράψει γεγονότα και καταστάσεις, χωρίς ο ακροατής να αντιληφθεί τη δυναμική του λόγου και έτσι να επηρεαστεί. Για αυτόν τον λόγο, στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα παρουσιαστεί η έρευνα του Ι. Πολίτη (2009) με τίτλο «Εννοιακές μεταφορές και γλωσσικές συμπαραθέσεις σε τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων» και της Σ. Μαρμαρίδου με τίτλο «Εννοιολογική μεταφορά και πολιτιστικά μοντέλα: η περίπτωση του ψυχικού πόνου στην ελληνική».

Ο Πολίτης μελετά λεξικές συμπαραθέσεις, δηλαδή «μαρκαρισμένες γλωσσικές επιλογές», όπως τις χαρακτηρίζει ο ίδιος, χάρη των οποίων υλοποιούνται εννοιακές μεταφορές σε τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων. Συγκεκριμένα, η έρευνά του επικεντρώνεται στις ειδήσεις που περιγράφουν φυσικές καταστροφές, δασικές πυρκαγιές, στις οικονομικές ειδήσεις που περιγράφουν την άνοδο της τιμής του πετρελαίου και στις αθλητικές ειδήσεις που αναφέρονται σε ποδοσφαιρικούς αγώνες.

Όσον αφορά στην καταγραφή εννοιακών μεταφορών από δελτία ειδήσεων, τα οποία περιγράφουν φυσικές καταστροφές, προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Η ΠΥΡΚΑΓΙΑ ΕΙΝΑΙ ΕΧΘΡΟΣ/ΕΙΣΒΟΛΕΑΣ, η οποία αποτελεί το συνεκτικό ιστό για την εμφάνιση και άλλων εννοιακών μεταφορών. Οι εννοιακές μεταφορές που

προκύπτουν έχουν ως πεδίο-στόχο την ΠΥΡΚΑΓΙΑ και ως πεδίο-πηγή τις έννοιες ΕΧΘΡΟΣ, ΚΛΟΙΟΣ και ΠΟΛΕΜΟΣ. Στα δελτία ειδήσεων όμως η πυρκαγιά εκτός από εχθρός, κλοιός και πόλεμος, αντιστοιχίζεται και με τα πεδία-πηγή ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΕΑΣ/ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ, ΨΥΧΟΠΑΘΗΣ, ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΣ ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΑΓΡΙΟ ΘΗΡΙΟ. Μελετώντας τις παραπάνω αντιστοιχίες αντιλαμβανόμαστε ότι η πυρκαγιά ως πεδίο-στόχος αντιστοιχεί σε διάφορες έννοιες, οι οποίες είναι πεδία-πηγή, έχοντας ως απώτερο σκοπό να πραγματωθεί επίκληση στο συναίσθημα.

Μπορεί στις ειδήσεις που αναφέρονται σε φυσικές καταστροφές ο δημοσιογράφος να έκανε χρήση γλωσσικών εκφράσεων (άρα και εννοιακών μεταφορών) που προκαλούν συγκίνηση αλλά στις οικονομικές ειδήσεις, που αναφέρονται στην άνοδο του πετρελαίου, η λειτουργία της μεταφοράς είναι επεξηγηματική. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι όροι της κίνησης αποτελούν συχνά το πεδίο-πηγή, για να περιγράψουμε οικονομικές δραστηριότητες. Για αυτόν τον λόγο ως θεμέλιο του οικονομικού λόγου (σχετικά με τη δημοσιογραφία) θεωρούνται οι εννοιακές μεταφορές Η ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΡΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ και ΟΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΟΝΤΟΤΗΤΕΣ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ.

Ένα δελτίο ειδήσεων δεν παρουσιάζει μόνο ειδήσεις σχετικές με τις φυσικές καταστροφές και την οικονομία, αλλά ένα μεγάλο τμήμα των τηλεοπτικών προγραμμάτων-ειδήσεων είναι αφιερωμένο σε αθλητικά γεγονότα. Η ποδοσφαιρική αναμέτρηση, όπως θα παρουσιαστεί στις εννοιακές μεταφορές που ακολουθούν, μοιράζεται ανάμεσα στη βαρβαρότητα και τον πολιτισμό διότι, όταν ο αγώνας είναι ένα τετελεσμένο, γεγονός παρουσιάζεται σαν να είναι πόλεμος. Αντίθετα, όταν ο αγώνας είναι ένα εξελισσόμενο γεγονός, έχει κανονισμούς για τη διεξαγωγή του και την εκτίμηση του τελικού αποτελέσματος.

Πιο αναλυτικά, όταν ο αγώνας είναι ένα γεγονός το οποίο έχει τελειώσει προκύπτουν εννοιακές μεταφορές, οι οποίες έχουν ως πεδίο-στόχο τον ΑΓΩΝΑ, την ΝΙΚΗ και την ΗΤΤΑ και ως πεδίο-πηγή τον ΠΟΛΕΜΟ, τη ΣΤΟΧΕΥΣΗ, ΤΗΝ ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΕΜΠΟΔΙΟΥ κ.ά. Αντίθετα, όταν ο αγώνας βρίσκεται σε εξέλιξη υποστηρίζεται από εννοιακές μεταφορές, στις οποίες χαρακτηριστικά του πεδίου-στόχος ΣΚΟΡΑΡΙΣΜΑ αντιστοιχούν με χαρακτηριστικά των πεδίων-πηγή ΣΗΜΑΝΣΗ, ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ, ΕΠΙΤΥΧΗΣ ΣΤΟΧΕΥΣΗ και ΔΟΧΕΙΟ. Από τις παραπάνω μεταφορές προκύπτει ότι συχνά οι παρουσιαστές αθλητικών ειδήσεων περιγράφουν τον αγώνα ως ένα συμβάν με αυστηρούς κανονισμούς, όταν βρίσκεται σε εξέλιξη, αλλά ως πεδίο μάχης, όταν αυτός τελειώνει.

Συνεπώς, ο Πολίτης μέσω των παραπάνω παραδειγμάτων αποδεικνύει ότι η φαινομενική γλωσσική ποικιλότητα της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας κρύβει μια βαθιά δομή, η οποία παρουσιάζεται μέσω εννοιακών μεταφορών και έχει τη δύναμη να ξεσηκώσει αλλά και να κατευνάσει τους ακροατές με πληθώρα γλωσσικών εκφράσεων, χωρίς να το συνειδητοποιήσουν.

Οι μεταφορές όμως δεν επηρεάζουν απλά τη σκέψη και τη γλώσσα αλλά καθορίζουν και τη δομή των πολιτισμικών μοντέλων, ιδιότητα την οποία ερευνά και μας παρουσιάζει η Σοφία Μαρμαρίδου στο άρθρο «Εννοιολογική μεταφορά και πολιτιστικά μοντέλα: η περίπτωση του ψυχικού πόνου στην ελληνική».

Πρώτα απ' όλα οι ομιλητές περιγράφουν τον πόνο μέσω του εικονιστικού σχήματος ΠΕΡΙΕΚΤΗΣ. Για παράδειγμα στη φράση «αποφεύγουμε τον πόνο που υπάρχει μέσα μας» οι ομιλητές περιγράφουν το ανοίκειο και το αρνητικό ως κάτι που είναι "έξω" και ως κάτι που είναι "μέσα". Επίσης, ο πόνος παρουσιάζεται και από το εικονιστικό σχήμα άσκησης δύναμης «ο πόνος για την κατάντια του γιού του τον χτύπησε στην καρδιά», το οποίο οι ομιλητές χρησιμοποιούν όταν θέλουν να περιγράψουν τον πόνο τους ως κάτι δυνατό που τους κατατροπώνει. Συνεπώς, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο σωματικός και ο ψυχικός πόνος έχουν διαφορετικό εννοιολογικό περιεχόμενο και κατανοούνται ως διακριτές εμπειρίες βασισμένες σε διαφορετικά εικονιστικά σχήματα.

Το εικονιστικό σχήμα, το οποίο αναλύει η Μαρμαρίδου και το οποίο θα παρουσιαστεί για την ανάλυση της εννοιακής μεταφοράς του εαυτού και στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας (έρευνα), είναι το σχήμα ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ. Το εικονιστικό σχήμα ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ διακρίνει: τον λογικό εαυτό ως έδρα της συνείδησης, τον μη λογικό εαυτό, την ψυχή, ως έδρα των συναισθημάτων, τον κοινωνικό εαυτό ως έδρα κοινωνικών ρόλων, και τον φυσικό εαυτό ως έδρα βιολογικών χαρακτηριστικών.

Στην έκφραση «με πονούν τα χέρια μου», τα χέρια που είναι μέρος του σώματος χρησιμοποιούνται ως ΟΛΟ. Δηλαδή, ο σωματικός εαυτός προκαλεί πόνο στον λογικό εαυτό και τον εαυτό της συνείδησης που εκφράζεται με την προσωπική αντωνυμία «με». Αντίθετα, στην έκφραση «η δειλία μου, η ατολμία μου, οι ενοχές μου, αυτά με πονάνε πιο πολύ», τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του ομιλητή προκαλούν πόνο στον λογικό εαυτό.

Η Μαρμαρίδου καταλήγει λοιπόν στο συμπέρασμα ότι από το εικονιστικό σχήμα ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ πηγάζει η εννοιακή μεταφορά ΤΟ ΜΗ ΦΥΣΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΦΥΣΙΚΟ, το

οποίο ερμηνεύει το μοντέλο του κατακερματισμένου εαυτού, συνεισφέροντας προτυπικούς ρόλους στο μεταβατικό *πονάω*. Συνεπώς, η έννοια του πόνου δομείται με το μοντέλο του κατακερματισμένου εαυτού, το οποίο προκύπτει από το εικονιστικό σχήμα ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ.

Μελετώντας τις δύο παραπάνω έρευνες του Ι. Πολίτη και της Σ. Μαρμαρίδου, συμπεραίνουμε ότι η μεταφορά βρίσκεται στην καθημερινότητα μας, τη διαμορφώνει αλλά πηγάζει και από αυτή, γιατί πραγματώνεται από εικονιστικά σχήματα, χωρίς να το συνειδητοποιούμε στον λόγο μας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο ομιλητής, εάν μπορεί να κάνει σωστή χρήση μεταφορικών μηχανισμών, να πραγματοποιήσει μια ποιοτική υπέρθεση, δηλαδή ρητορική υπερβολή, η οποία θα επηρεάσει και θα κατευθύνει τη γνώμη των ακροατών, ανάλογα με τις προθέσεις του. Η "δύναμη" και τα υπόρρητα μηνύματα των εννοιακών μεταφορών θα αποτυπωθούν στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, όπου θα καταγραφούν εννοιακές μεταφορές βασισμένες σε εικονιστικά σχήματα παιδικού μυθιστορήματος.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΡΕΥΝΑ

6. Εισαγωγή

Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας αναλύσαμε τη θεωρία της εννοιακής μεταφοράς εστιάζοντας στο μηχανισμό της. Στο δεύτερο μέρος, έχοντας ως βάση τον παραπάνω μηχανισμό, γίνεται προσπάθεια καταγραφής εννοιακών μεταφορών, οι οποίες παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» του Lewis Carroll. Σε κάθε κεφάλαιο γίνεται ανάλυση της ύπαρξης των διαφορετικών πεδίων, τα οποία ενεργοποιούν το μηχανισμό της μεταφοράς, διαχωρισμός των πεδίων-πηγές, τα οποία δανείζουν τη δομή τους στα πεδία-στόχοι και εντοπισμός των αντιστοιχιών μεταξύ των οντοτήτων και των ρόλων των πεδίων-πηγές και των πεδίων-στόχοι.

Όπως αναφέρθηκε και στη θεωρητική προσέγγιση της παρούσας εργασίας ο τρόπος που ο ανθρώπινος νους συλλαμβάνει τον κόσμο πηγάζει από τα εικονιστικά σχήματα, τα οποία διαμορφώνονται από την παιδική μας ηλικία και έχουν ως βάση την εμπειρία μας. Πάνω στα εικονιστικά σχήματα δομούνται όλα τα εννοιακά πεδία, αφηρημένα και συγκεκριμένα. Στην παρούσα εργασία θα γίνει εντοπισμός της αντιστοίχισης μεταξύ των αφηρημένων και των συγκεκριμένων εννοιών, αλλά όχι των εικονιστικών σχημάτων από τα οποία προκύπτουν. Για την ακριβή ανάλυση των

εννοιακών μεταφορών θα χρησιμοποιηθούν στοιχεία από τα εικονιστικά σχήματα ΑΦΕΤΗΡΙΑ-ΠΟΡΕΙΑ-ΣΤΟΧΟΣ και ΜΕΡΟΣ-ΟΛΟ.

Συγκεκριμένα, στα κεφάλαια που ακολουθούν θα αναλυθεί η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ, στην οποία είναι υποκείμενη η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΚΑΚΙ. Επίσης, οι εννοιακές μεταφορές Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ και Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ, οι οποίες είναι υποκείμενες της εννοιακής μεταφοράς Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ. Τέλος, θα αναλυθεί η εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, η οποία έχει ως υποκείμενες τις εννοιακές μεταφορές ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ και Ο ΕΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ.

7. Εννοιακή μεταφορά: Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» η ηρωίδα αποκοιμιέται στα πόδια της αδερφής της και βλέπει ένα όνειρο. Το όνειρό αυτό της δίνει την ευκαιρία να ταξιδέψει νοερά σε ένα μέρος, στο οποίο κυριαρχεί το παράλογο και η μαγεία. Στο ταξίδι αυτό της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων «η ζωή» παρουσιάζεται μέσα από όρους και περιγραφές παιχνιδιών. Τα παιχνίδια αποτελούν το πεδίο-πηγή, γιατί δίνουν στην εννοιακή μεταφορά τα χαρακτηριστικά εκείνα που είναι συγκεκριμένα και τα οποία αντιστοιχούν σε στοιχεία που προσδιορίζουν το πεδίο – στόχο, δηλαδή τη ΖΩΗ. Με αυτό τον τρόπο προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ.

Για να μπορέσουμε να χαρτογραφήσουμε την εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ, θα παρουσιάσουμε τα στοιχεία εκείνα που βρίσκονται στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» και τα οποία περιγράφουν έννοιες και εικόνες από τα παιχνίδια. Στη συνέχεια, θα γίνει αντιστοίχιση μεταξύ του πεδίου – πηγή, δηλαδή του συγκεκριμένου, με το πεδίο – στόχος, δηλαδή το αφηρημένο. Πρέπει να τονίσουμε ότι, δεν θα αντιστοιχίσουμε έννοιες από τη ζωή όπως τη φανταζόμαστε εμείς, αλλά από τη ζωή όπως παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα.

Είναι γνωστό ότι υπάρχουν πολλών ειδών παιχνίδια, όπως είναι τα επιτραπέζια, τα ηλεκτρονικά, μυστηρίου κ.ά. Ένα από τα παιχνίδια που ανήκουν στην κατηγορία παιχνιδιών μυστηρίου είναι τα λεγόμενα δωμάτια απόδρασης (escape rooms). Στο συγκεκριμένο παιχνίδι οι παίκτες βρίσκονται μέσα σε δωμάτια ή χώρους και προσπαθούν να βρουν πληροφορίες, για να μπορέσουν να μεταβούν σε επόμενο δωμάτιο και να λύσουν ένα μυστήριο. Συνήθως ψάχνουν κάποιο κλειδί ή λύνουν

γρίφους, οι οποίοι τους οδηγούν στη λύση του μυστηρίου. Όσον αφορά το μυθιστόρημα, υπάρχει αντιστοίχιση μεταξύ του χώρου, της διαδικασίας που ακολουθούν οι παίκτες για να λύσουν το μυστήριο και των δράσεων που πραγματοποιεί η ηρωίδα από τη στιγμή που φτάνει σε ένα δωμάτιο και αναζητά τρόπο να βγει από αυτό.

Το πηγάδι ήταν πολύ βαθύ η Αλίκη έπεφτε πολύ αργά, γιατί είχε όλο τον καιρό στην διάθεσή της, καθώς έπεφτε, να κοιτάζει γύρω της και ν' αναρωτιέται τι άλλο επρόκειτο να συμβεί μετά… ξαφνικά –πλαφ!- βρέθηκε πεσμένη πάνω σ' ένα σωρό ξερά φύλλα και το πέσιμο σταμάτησε.

Κοιτά προς τα πάνω, μα ήταν όλα σκοτεινά. Μπροστά της ανοιγόταν ένας άλλος μακρύς διάδρομος και το Άσπρο Κουνέλι μόλις που τον κατηφόριζε βιαστικά. Δεν υπήρχε ούτε στιγμή για χάσιμο: η Αλίκη έτρεξε πίσω του σαν σίφουνας… Η Αλίκη βρέθηκε σ' ένα μακρόστενο χαμηλοτάβανο χολ που το φώτιζαν μια σειρά λάμπες κρεμασμένες απ' την οροφή.

Υπήρχαν πόρτες γύρω γύρω στο χολ, αλλά ήταν όλες κλειδωμένες˙ κι αφού η Αλίκη τις δοκίμασε μία μία κάνοντας το γύρο του δωματίου…

Ξαφνικά είδε μπροστά της ένα γυάλινο τραπεζάκι με τρία πόδια˙ δεν υπήρχε πάνω του τίποτα, εκτός από ένα μικρό χρυσό κλειδί. Η πρώτη σκέψη της Αλίκης ήταν πως αυτό το κλειδί μπορεί να ταιριάζει σε καμιά απ' τις πόρτες του χολ. Αλίμονο όμως! Ή οι κλειδαριές ήταν πολύ μεγάλες ή το κλειδί πολύ μικρό˙ όπως κι αν είχε το πράγμα, καμία πόρτα δεν άνοιγε.

Ωστόσο, σε μια δεύτερη βόλτα η Αλίκη βρέθηκε μπροστά σε μια κουρτίνα που δεν την είχε προσέξει πριν και πίσω απ' την κουρτίνα υπήρχε μια μικρή πόρτα που το ύψος της έφτανε δεν έφτανε τα σαράντα εκατοστά. Δοκίμασε το μικρό χρυσό κλειδί στην κλειδαριά και για μεγάλη της χαρά ταίριαξε!

Η Αλίκη άνοιξε την πόρτα και ανακάλυψε πως οδηγούσε σ' ένα μικρό διάδρομο – όχι πολύ μεγαλύτερο από μια ποντικότρυπα. Γονάτισε και κοιτάζοντας μέσα απ' το διάδρομο, αντίκρισε το πιο όμορφο περιβόλι που μπορεί κανείς να φανταστεί. Πόσο θα 'θελε να ξεφύγει απ' αυτό το σκοτεινό χολ και να περιπλανηθεί ανάμεσα σ' εκείνα τα παρτέρια με τα λαμπερά λουλούδια και σ' εκείνα τα δροσερά σιντριβάνια!

Μετά από λίγο, βλέποντας πως δεν συμβαίνει άλλο τίποτα, αποφάσισε να ξεκινήσει αμέσως για το περιβόλι. Όμως τι κρίμα για την καημένη την Αλίκη! Φτάνοντας στην πόρτα, ανακάλυψε πως είχε ξεχάσει το μικρό χρυσό κλειδί και, όταν γύρισε πίσω στο τραπέζι για να το γυρέψει, βρήκε πως ήταν αδύνατον να το φτάσει. Μπορούσε να το βλέπει πεντακάθαρα μέσα απ' το γυαλί κι έβαλε τα δυνατά της προσπαθώντας να σκαρφαλώσει σ' ένα απ' τα γυάλινα πόδια του τραπεζιού – ήταν όμως πολύ γλιστερό.

Εκείνη τη στιγμή ακριβώς το κεφάλι της χτύπησε στο ταβάνι του χολ: το ύψος της τώρα ξεπερνούσε στην πραγματικότητα τα δυόμισι μέτρα. Άρπαξε λοιπόν αμέσως το μικρό χρυσό κλειδί και βιάστηκε να πάει προς την πόρτα που οδηγούσε στο περιβόλι…

Το κάθε παιχνίδι ανάλογα με τους κανόνες και τη δομή του παρέχει βοήθεια στους παίκτες όταν τη χρειαστούν για να μπορέσουν να συνεχίσουν. Σχεδόν σε όλα τα παιχνίδια οι παίχτες έχουν την επιλογή της βοήθειας. Η βοήθεια αυτή μπορεί να παρέχεται μέσω καρτών (αν είναι επιτραπέζιο παιχνίδι), τηλεφώνου ή του κοινού (αν είναι τηλεπαιχνίδι) κ.ά. Επίσης, μπορεί να παρέχεται έμμεσα, χωρίς το άτομο να το αντιλαμβάνεται, και σε κάποιο επόμενο στάδιο του παιχνιδιού να συνειδητοποιήσει την προσφορά της. Στην εικόνα που παρουσιάζεται παρακάτω υπάρχει αντιστοιχία όσον αφορά την βοήθεια που χρειάζονται οι παίκτες για να συνεχίσουν το παιχνίδι με τη βοήθεια που χρειάζεται η Αλίκη για να βγει από το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται. Η ηρωίδα δέχεται βοήθεια από το Άσπρο Κουνέλι, χωρίς να το καταλάβει και μετά από αρκετή ώρα, αφού κάνει αέρα με τη βεντάλια, το μέγεθος της αλλάζει και μπορεί να συνεχίσει την πορεία της στη χώρα των θαυμάτων.

Η Αλίκη ένιωθε τόσο απελπισμένη, που ήταν έτοιμη να ζητήσει βοήθεια απ' τον οποιονδήποτε˙ έτσι, όταν το Κουνέλι έφτασε κοντά της, άρχισε να του λέει με σιγανή και φοβισμένη φωνή: «Σας παρακαλώ, κύριε». Το Κουνέλι ξαφνιάστηκε φοβερά, πέταξε τα άσπρα δερμάτινα γάντια και τη βεντάλια και το 'βαλε στα πόδια τρέχοντας μες στο σκοτάδι όσο πιο γρήγορα μπορούσε.

Η Αλίκη σήκωσε από κάτω τη βεντάλια και τα γάντια και, καθώς το χολ ήταν ζεστό, συνεχίζοντας να μιλάει, άρχισε μηχανικά να κάνει αέρα με τη βεντάλια (η Αλίκη συνέχισε να κάνει αέρα και να μονολογεί)

… Καθώς τα 'λεγε αυτά, κοίταξε τα χέρια της κι έμεινε κατάπληκτη βλέποντας πως, ενώ μιλούσε, είχε φορέσει το ένα απ' τα μικρά άσπρα δερμάτινα γάντια του Κουνελιού… ανακάλυψε πως, απ' ότι μπορούσε να μαντέψει, το ύψος της τώρα ήταν γύρω στα εξήντα εκατοστά και πως ολοένα μίκραινε περισσότερο. Γρήγορα κατάλαβε πως η αιτία ήταν η βεντάλια που κρατούσε και την πέταξε βιαστικά, αποφεύγοντας μόλις την τελευταία στιγμή να μικρύνει τόσο ώστε να εξαφανιστεί τελείως.

Στη δεκαετία του '80 δεν υπήρχε internet και internet cafe. Οι κονσόλες και οι υπολογιστές ήταν πανάκριβοι, για αυτό τα μοναδικά μέρη που θα μπορούσαν να διασκεδάσουν οι νέοι, παίζοντας ηλεκτρονικά παιχνίδια, ήταν τα «ουφάδικα» ή αλλιώς «ηλεκτρονικά». Τα ουφάδικα ήταν μικρά μαγαζιά, με τεράστια μηχανήματα πού έμοιαζαν με κουτιά, στα οποία ο παίχτης έριχνε κέρματα και έπαιζε ηλεκτρονικά παιχνίδια όπως Pacman, Nibbler (φιδάκι) κ.ά. Σε τέτοιου είδους ηλεκτρονικά, όπως και στα σημερινά ηλεκτρονικά παιχνίδια, οι παίκτες περνούν από διάφορες πίστες για να μπορέσουν να φτάσουν στο τέλος και να κερδίσουν. Ο ήρωας μπορεί να παραμένει ο ίδιος σε όλα τα στάδια του παιχνιδιού αλλά όταν αλλάζει πίστα αλλάζει ολοκληρωτικά ο τόπος, τα πρόσωπα και οι απαιτήσεις του παιχνιδιού. Έτσι και στο μυθιστόρημα η ηρωίδα μεταβαίνει από το ένα μέρος στο άλλο, όπως ο παίκτης περνά τις πίστες σε ένα ηλεκτρονικό παιχνίδι, αλλά κάθε φορά βρίσκεται σε διαφορετικό τόπο και συναναστρέφεται με καινούργια πρόσωπα. Στις παρακάτω εικόνες η ηρωίδα περνά από ένα χολ στο οποίο βρίσκεται μόνη της. Ξαφνικά καταλήγει να κολυμπά στη λίμνη των δακρύων της μαζί με κάποια ζώα και στη συνέχεια βρίσκεται στο δωμάτιο του Κούνελου.

… «Και τώρα δρόμο για το περιβόλι!» συνέχισε κι έτρεξε γρήγορα προς τη μικρή πόρτα˙ αλίμονο όμως, η πόρτα ήταν και πάλι κλειστή και το μικρό χρυσό κλειδί βρισκόταν πάνω στο γυάλινο τραπέζι όπως και πριν, «και τα πράγματα είναι χειρότερα παρά ποτέ»…

Καθώς τα 'λεγε αυτά, το πόδι της γλίστρησε και την επόμενη στιγμή – πλαφ!- βρέθηκε βυθισμένη μέχρι το πιγούνι μες στ' αλμυρό νερό… Ωστόσο, γρήγορα κατάλαβε πως βρίσκεται μέσα στη λίμνη των δακρύων που η ίδια είχε χύσει όταν ήταν πάνω από δυόμισι μέτρα ψηλή. «Μακάρι να μην είχα κλάψει τόσο πολύ!» είπε η Αλίκη καθώς κολυμπούσε γύρω γύρω προσπαθώντας να βρει ένα τρόπο να βγει.

... όλα έμοιαζαν να 'χουν αλλάξει μετά το κολύμπι στη λίμνη και το μεγάλο χολ με το γυάλινο τραπέζι και την πορτούλα είχαν τελείως εξαφανιστεί…

Στο μεταξύ είχε βρεθεί σ' ένα μικρό καλοσυγυρισμένο δωμάτιο. Μπροστά στο παράθυρο υπήρχε ένα τραπέζι και πάνω στο τραπέζι (όπως το είχε ελπίσει) ήταν μια βεντάλια και δύο ή τρία ζευγάρια άσπρα δερμάτινα γάντια. Η Αλίκη πήρε τη βεντάλια κι ένα ζευγάρι γάντια κι ετοιμαζόταν να εγκαταλείψει το δωμάτιο, όταν το μάτι της έπεσε σ' ένα μπουκαλάκι που βρισκόταν κοντά στον καθρέφτη.

Η Αλίκη περνώντας τις δοκιμασίες που παρουσιάζονται παραπάνω, οι οποίες αντιστοιχούν με τις πίστες-διαβαθμίσεις που έχουν τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, συνεχίζει την πορεία της μεταβαίνοντας στο σπίτι της Δούκισσας. Γενικά, όλο το ταξίδι της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων αντιστοιχεί με τη δομή των ηλεκτρονικών παιχνιδιών, που είναι χωρισμένα σε πίστες.

... Το επόμενο που πρέπει να κάνω είναι να βρω το δρόμο για κείνο το όμορφο περιβόλι. Αναρωτιέμαι, πως θα γίνει αυτό…» Καθώς έλεγε τις τελευταίες λέξεις, βρέθηκε ξαφνικά σ' ένα ξέφωτο μ' ένα σπιτάκι στη μέση, κάπου ένα μέτρο και κάτι ψηλό… Κι έτσι άρχισε να δαγκώνει πάλι το κομμάτι του μανιταριού που 'χε στο δεξί της χέρι και δε ριψοκινδύνεψε να πλησιάσει το σπίτι παρά μόνο όταν έφερε τον εαυτό της σ' ένα ύψος είκοσι εκατοστών.

Η πόρτα οδηγούσε απευθείας σε μια μεγάλη κουζίνα, γεμάτη καπνούς απ' τη μια άκρη ως την άλλη. Η Δούκισσα καθόταν στη μέση πάνω σ' ένα τρίποδο σκαμνί νανουρίζοντας ένα μωρό˙ η μαγείρισσα ήταν σκυμμένη πάνω απ' την φωτιά ανακατεύοντας ένα μεγάλο καζάνι που φαινόταν γεμάτο σούπα.

Επιπλέον, υπάρχει αντιστοίχιση μεταξύ των δυνατοτήτων και των επιλογών που έχουν οι παίκτες σε ένα παιχνίδι και των επιλογών που έχει η Αλίκη, για να συνεχίσει την πορεία της στη χώρα των θαυμάτων. Σε ένα παιχνίδι χαμένου θησαυρού, οι παίκτες δεν έχουν μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, αλλά ψάχνουν το θησαυρό ακολουθώντας πολλές διαφορετικές πορείες. Οι παίκτες δεν ξέρουν αν όλες οι πορείες οδηγούν στο θησαυρό αλλά καλούνται να επιλέξουν κάθε φορά από μια. Έτσι και στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», ο Γάτος δείχνει στην ηρωίδα πολλές εναλλακτικές λύσεις, δίνοντάς της τη δυνατότητα να επιλέξει η ίδια

το δρόμο που θέλει να ακολουθήσει. Επίσης, την προειδοποιεί ότι όποιο δρόμο κι αν ακολουθήσει θα συναντήσει τρελούς ήρωες. Επομένως, δεν της εγγυάται ποια είναι η σωστή κατεύθυνση.

«Προς τα εκεί», είπε ο Γάτος κουνώντας ένα γύρο το δεξί του πόδι, «ζει ένας Καπελάς και προς τα εκεί», συνέχισε κουνώντας το άλλο του πόδι, «ζει ένας Μαρτιάτικος Λαγός. Μπορείς να επισκεφτείς όποιον θέλεις κι οι δυο είναι τρελοί».

Ένα συνηθισμένο παιχνίδι το οποίο θέλει γρήγορες κινήσεις από τους παίκτες είναι το κυνηγητό. Στο κυνηγητό κάποιοι παίκτες τρέχουν πίσω από τους υπόλοιπους, θέλοντας να τους πιάσουν και να αντιστραφούν οι ρόλοι. Οι κυνηγημένοι παίκτες έχουν ένα σημείο, στο οποίο μπορούν να προστατεύουν τους εαυτούς τους και εκεί δεν μπορεί να τους πλησιάσει ο κυνηγός. Όταν βγαίνουν από αυτό τον οριοθετημένο χώρο αυτός που έχει το ρόλο του κυνηγού τρέχει πίσω τους μέχρι να τους πιάσει. Η δομή και τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου παιχνιδιού αντιστοιχούν με την κατάσταση της Αλίκης, η οποία όταν βγήκε από το σπίτι τα υπόλοιπα ζώα άρχισαν να την κυνηγούν. Η ηρωίδα για να μπορέσει να ξεφύγει έκανε ελιγμούς και τράπηκε σε φυγή.

Μόλις μίκρυνε αρκετά, ώστε να χωράει να περάσει απ' την πόρτα, βγήκε τρέχοντας απ' το σπίτι και βρήκε ένα πλήθος μικρά ζώα και πουλιά να την περιμένουν απέξω… Τη στιγμή που εμφανίστηκε η Αλίκη όλοι όρμησαν κατά πάνω της, αλλά αυτή έτρεξε όσο πιο γρήγορα μπορούσε και σε λίγο βρισκόταν ασφαλής μέσα σ' ένα πυκνό δάσος.

… Και καθώς ερευνούσε ανήσυχα μες στα δέντρα, ένα μικρό, κοφτό γάβγισμα, ακριβώς πάνω απ' το κεφάλι της, την έκανε να σηκώσει βιαστικά τα μάτια… Την ίδια στιγμή το κουτάβι πήδησε στον αέρα ουρλιάζοντας ενθουσιασμένο κι όρμησε πάνω στη βέργα, κάνοντας πως θα την αρπάξει. Η Αλίκη κρύφτηκε πίσω από ένα γαϊδουράγκαθο για να μην ποδοπατηθεί, αλλά μόλις έκανε να ξεπροβάλει απ' την άλλη μεριά, το κουτάβι όρμησε πάλι στην βέργα και στη βιασύνη του να την αρπάξει πήρε μια τούμπα… Αυτό φάνηκε στην Αλίκη καλή ευκαιρία μια καλή ευκαιρία για να το σκάσει. Σηκώθηκε αμέσως κι άρχισε να τρέχει, μέχρι που κουράστηκε και της κόπηκε η ανάσα και πια το γάβγισμα του κουταβιού ακουγόταν αδύνατα από μακριά.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, όλα τα παιχνίδια, αλλά συνήθως τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, έχουν πίστες δηλαδή κλίμακες. Όσο ο παίκτης νικά τους αντιπάλους και περνά πίστες, τόσο περισσότερο δυσκολεύει το παιχνίδι. Στον ήρωα του παιχνιδιού, κάθε φορά που ξεκινάει μια νέα πίστα, του παρέχονται εφόδια που λειτουργούν ως ανατροφοδότηση για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στη νέα, πιο δύσκολη πίστα. Συνήθως, εμφανίζονται μανιτάρια, οι πόντοι, τα οποία κάνουν τον ήρωα πιο δυνατό. Η ανατροφοδότηση αυτή, που παρέχεται στους παίκτες στην αρχή του παιχνιδιού, για να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις της πίστας, αντιστοιχεί με την αλλαγή που επιδέχεται η Αλίκη τρώγοντας ένα μανιτάρι, έτσι ώστε να μπορέσει να φέρει το ύψος της σε τέτοιο σημείο που να μπορεί να ανταπεξέλθει στη νέα κατάσταση που καλείται να αντιμετωπίσει.

Δεν περπάτησε και πολύ ακόμα˙ γρήγορα έφτασε σ' ένα σημείο απ' όπου φαινόταν το σπίτι του Λαγού. Η Αλίκη συμπέρανε πως θα 'ταν αυτό, γιατί οι καμινάδες που είχαν σχήμα αφτιών και η στέγη ήταν στρωμένη με γούνα. Ήταν ένα πολύ μεγάλο σπίτι και γι' αυτό δε θέλησε να πλησιάσει πριν δαγκώσει λίγο απ' το κομμάτι του μανιταριού που κρατούσε στ' αριστερό χέρι και γίνει ψηλή γύρω στα εξήντα εκατοστά.

... δαγκώνοντας πολύ προσεκτικά πρώτα το ένα και μετά το άλλο κι αφού ψήλωσε κάμποσες φορές και κόντυνε άλλες τόσες, πέτυχε τελικά να ξαναβρεί το κανονικό της ύψος.

Στο παιχνίδι «μουσικές καρέκλες» οι παίκτες τοποθετούν τις καρέκλες κυκλικά και χορεύουν γύρω γύρω, από τον κύκλο με τις καρέκλες, όσο παίζει η μουσική. Όταν η μουσική σταματήσει οι παίκτες πρέπει να καθίσουν γρήγορά σε όποια θέση βρουν πρώτη, γιατί στο τέλος δεν υπάρχει καρέκλα για έναν παίκτη και ο παίκτης αυτός αποχωρεί. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι παίκτες, κάθε φορά που χορεύουν, να κάθονται σε διαφορετική θέση όταν σταματάει η μουσική. Η κυκλική αυτή κίνηση των παικτών, γύρω από κάτι σταθερό και κυκλικό στο παιχνίδι αντιστοιχεί με το στρογγυλό τραπέζι, στο οποίο κάθονται η Αλίκη, ο Μαρτιάτικος Λαγός, ο Καπελάς και ο Τυφλοπόντικάς στο μυθιστόρημα. Οι ήρωες κινούνται κυκλικά και δεν τους ανήκει κάποια θέση γιατί σταδιακά σηκώνονται και ο ένας παίρνει τη θέση του άλλου.

Το τραπέζι ήταν μεγάλο, αλλά αυτοί οι τρεις ήταν όλοι στριμωγμένοι στη μια του άκρη. «Δεν υπάρχει χώρος! Δεν υπάρχει χώρος!» φώναξαν καθώς είδαν

την Αλίκη να 'ρχεται… Μετακινήθηκε καθώς μιλούσε κι ο Τυφλοπόντικας τον ακολούθησε. Ο Μαρτιάτικος Λαγός πήρε τη θέση του Τυφλοπόντικά και η Αλίκη, μάλλον απρόθυμα, πήρε τη θέση του Μαρτιάτικου Λαγού. Ο Καπελάς ήταν ο μόνος που ωφελήθηκε απ' την αλλαγή – η Αλίκη βρέθηκε σε χειρότερη θέση, γιατί ο Μαρτιάτικος Λαγός είχε αναποδογύρισε τη γαλατιέρα μες στο πιάτο του.

Στα επιτραπέζια παιχνίδια συνήθως, οι παίκτες μπορεί να έχουν ένα πιόνι το οποίο με το ρίξιμο του ζαριού κινείται σταδιακά προς την αφετηρία, αλλά φτάνοντας σε κάποια σημεία μπορεί να υπάρχει μια «παγίδα», η οποία τους οδηγεί πίσω και πολλές φορές στην αφετηρία. Για παράδειγμα, στο επιτραπέζιο παιχνίδι φιδάκι σε κάποια στάδια του παιχνιδιού υπάρχουν σκάλες, όπου αν το πιόνι κάποιου παίκτη είναι στο σημείο που είναι η σκάλα, μπορεί να πέσει στην αφετηρία ή να ανέβει βαθμίδα και να πλησιάσει τον τερματισμό. Έτσι και η Αλίκη, αφού πέρασε πολλά στάδια-πίστες (όπως τις χαρακτηρίσαμε στην παραπάνω αντιστοίχιση) στην πορεία της στη χώρα των θαυμάτων, έφτασε σε ένα στάδιο το οποίο την οδήγησε στο σημείο που ήταν αρχικά, δηλαδή στην αφετηρία της.

Καθώς τα 'λεγε αυτά, παρατήρησε πως ένα απ' τα δέντρα είχε μια πόρτα που οδηγούσε κατευθείαν στο εσωτερικό του. «Αυτό είναι πολύ παράξενο!» σκέφτηκε. «Αλλά όλα είναι παράξενα σήμερα. Νομίζω πως καλά θα κάνω να μπω αμέσως μέσα». Και μπήκε.

Για μια ακόμα φορά βρέθηκε στο μεγάλο χολ, κοντά στο γυάλινο τραπεζάκι. «Τώρα θα τα καταφέρω καλύτερα» είπε στον εαυτό της. Κι αυτή τη φορά πήρε πρώτα το μικρό χρυσό κλειδί και ξεκλείδωσε την πόρτα που οδηγούσε στο περιβόλι και μετά άρχισε να δαγκώνει το μανιτάρι (είχε φυλάξει ένα κομμάτι του στην τσέπη της) μέχρι που το ύψος της έγινε περίπου τριάντα εκατοστά. Μετά πέρασε το μικρό διάδρομο και τότε βρέθηκε επιτέλους στο όμορφο περιβόλι, ανάμεσα σε πολύχρωμα παρτέρια με λουλούδια και δροσερά σιντριβάνια.

7.1 Εννοιακή μεταφορά: Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΚΑΚΙ

Καθώς η Αλίκη βυθίζεται σε μια κουνελότρυπα και βρίσκεται σε ένα δωμάτιο, τρώει, πίνει και αλλάζει το ύψος της στην προσπάθεια της να περάσει σε ένα κήπο. Περνά από πολλές περιπέτειες καθώς βυθίζεται στη λίμνη των δακρύων της, γνωρίζει

ζώα που μιλούν, ένα κουνέλι που της δίνει εντολές αλλά και μια κάμπια που της δίνει συμβουλές καθοριστικές για τις αυξομειώσεις του ύψους της. Συναντά μια Δούκισσα και το γάτο του Τσεσάιρ, ώσπου φτάνει σε ένα στρογγυλό τραπέζι και καταλήγει να πίνει τσάι με ένα Τρελοκαπελά και το βιαστικό κουνέλι.

Μετά από όλες τις παραπάνω περιπέτειες και θέλοντας η ηρωίδα να συνεχίσει το ταξίδι της στη περίεργη χώρα των θαυμάτων που βρίσκεται, φτάνει σε ένα περιβόλι. Σε αυτό το σημείο, παύει να παρακολουθεί απλά την εξέλιξη των γεγονότων αλλά καλείται να συνυπάρξει με τραπουλόχαρτα που μιλούν και να γίνει πολίτης ενός βασιλείου το οποίο λαμβάνει χώρα σε μια πίστα κρίκετ. Ο βασιλιάς, η βασίλισσα και οι υπήκοοι τους αποτελούν τα μέλη του βασιλείου αλλά και τα πιόνια του παιχνιδιού.

Σε αυτό το σημείο του ταξιδιού της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων, «η ζωή» παρουσιάζεται μέσα από όρους και περιγραφές του παιχνιδιού «σκάκι». Αυτό επιτυγχάνεται καθώς το ΣΚΑΚΙ αποτελεί το πεδίο – πηγή. Το σκάκι δίνει στην εννοιακή μεταφορά τα χαρακτηριστικά εκείνα που είναι συγκεκριμένα και τα οποία αντιστοιχούν σε στοιχεία που προσδιορίζουν το πεδίο – στόχο, δηλαδή τη ΖΩΗ. Με αυτό τον τρόπο προκύπτει η εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΚΑΚΙ.

Το σκάκι είναι ένα επιτραπέζιο παιχνίδι στρατηγικής, το οποίο παίζεται από δύο παίκτες. Οι παίκτες έχουν τοποθετημένη τη σκακιέρα στο τραπέζι και παρατηρώντας την από ψηλά, προσπαθούν να μετακινήσουν τους δεκαέξι πεσσούς που έχει ο κάθε παίκτης στην κατοχή του, προσπαθώντας να σημειώσουν κίνηση ματ. Όταν η Αλίκη βρίσκεται στο δικαστήριο, στο οποίο εμφανίζονται ο βασιλιάς, η βασίλισσα, οι στρατιώτες και τα υπόλοιπα ζώα, συμπεριφέρεται όπως ένας παίκτης, ο οποίος βλέπει τη σκακιέρα από ψηλά και μετακινεί τους πεσσούς.

> *… σηκώθηκε τόσο βιαστικά, που παρέσυρε με την άκρη της φούστας της την έδρα των ενόρκων, αναποδογυρίζοντας τους όλους πάνω στα κεφάλια του ακροατηρίου…*
>
> *«Αχ, ζητώ συγγνώμη!» φώναξε πολύ τρομαγμένα κι άρχισε να τους μαζεύει όσο πιο γρήγορα μπορούσε, γιατί είχε πάντα το μυαλό της στο ατύχημα με τα χρυσόψαρα και σκεφτόταν αόριστα πως οι ένορκοι έπρεπε να περιμαζευτούν αμέσως και να τοποθετηθούν πάλι στην έδρα τους, αλλιώς θα ψοφούσαν…*
>
> *Η Αλίκη έριξε μια ματιά στην έδρα των ενόρκων και είδε πως μες στη βιασύνη της είχε τοποθετήσει τη Σαύρα με το κεφάλι κάτω και το φτωχό*

πλασματάκι σάλευε μελαγχολικά την ουρά του ανίκανο να μετακινηθεί. Το τράβηξε αμέσως έξω και το τοποθέτησε σωστά…

Το χαρακτηριστικό καρό χρώμα της σκακιέρας αντιπροσωπεύουν, στην ιστορία, οι στολές των αυλικών οι οποίες: *«… ήταν στολισμένες με διαμάντια, σε σχήμα καρό και βάδιζαν και αυτοί, όπως και οι στρατιώτες, δυο δυο.»*

Υπάρχει αντιστοιχία όσον αφορά τα πιόνια στο σκάκι και τα υποκείμενα στη ζωή, όπως εξελίσσεται στη χώρα των θαυμάτων. Στο σκάκι ο κάθε παίκτης έχει έναν βασιλιά, μια βασίλισσα, δύο αξιωματικούς, δύο ίππους, δύο πύργους και οκτώ απλούς στρατιώτες. Οι τελευταίοι μπορεί να είναι υπεράριθμοι, συγκριτικά με τα άλλα πιόνια, αλλά αξιοκρατικά είναι οι πιο αδύναμοι και βρίσκονται μπροστά από τα άλλα πιόνια στη σκακιέρα. Συνεπώς, δεν έχουν όλα τα πιόνια την ίδια αξία, καθώς υπάρχουν κάποια βασικά, όπως είναι ο βασιλιάς και η βασίλισσα, τα οποία είναι καθοριστικά για την εξέλιξη του παιχνιδιού και κάποια των οποίων ο ρόλος είναι δευτερεύων. Η ιεραρχία ρόλων που παρουσιάζεται στο σκάκι μεταφέρεται στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων, μέσα από την παρακάτω εικόνα.

… Πρώτα φάνηκαν να 'ρχονται οι στρατιώτες που κρατούσαν σπαθια: είχαν όλοι το ίδιο σχήμα με τους τρεις κηπουρούς… Μετά ερχόταν δέκα αυλικοί, οι στολές τους ήταν στολισμένες με διαμάντια σε καρό και βάδιζαν κι αυτοί, όπως κι οι στρατιώτες, δύο δύο. Μετά από αυτούς ερχόταν τα βασιλόπουλα … Μετά ερχόταν οι καλεσμένοι… Μετά ακολούθησε ο Βαλές Κούπα μεταφέροντας την κορόνα του Βασιλιά πάνω σ' ένα κρεμεζί βελουδένιο μαξιλαράκι. Και τελευταία απ ΄ όλους σ ΄ αυτή τη μεγαλόπρεπη παρέλαση ερχόταν Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΚΑΙ Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΟΥΠΑ».

Πέρα από το γεγονός ότι στο σκάκι πρωταρχικό ρόλο έχει ο βασιλιάς και η βασίλισσα, το ίδιο συμβαίνει και στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων. Εμφανίζεται ομοιότητα ως προς τα χαρακτηριστικά αλλά και ως προς το ρόλο που έχουν οι δύο πεσσοί στο σκάκι και στο βασίλειο, όπως αυτό παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα. Ο βασιλιάς στο σκάκι αποτελεί το στόχο για τους δύο παίκτες, γιατί όποιος σκοτώσει το βασιλιά είναι και ο νικητής. Ένας άλλος βασικός παίχτης στο σκάκι, ο οποίος έχει πολύ σημαντικό ρόλο για την εξέλιξη του παιχνιδιού είναι η βασίλισσα. Όσον αφορά τη θέση της στο σκάκι, αλλά και στο βασίλειο στη χώρα των θαυμάτων, η βασίλισσα είναι δίπλα από το βασιλιά. Η βασίλισσα μπορεί να κινηθεί ευθεία μπροστά, πίσω

αλλά και διαγώνια. Είναι δίπλα στο βασιλιά και έχει ως στόχο να τον προστατεύσει, αλλά μπορεί με μια κίνηση να απομακρυνθεί από αυτόν όσο χρειαστεί και να βγάλει από το παιχνίδι ή να « σκοτώσει » όποιο πιόνι θέλει.

Η ελευθερία κινήσεων που έχει η βασίλισσα στο παιχνίδι παρουσιάζεται και στα καθήκοντα που έχει η βασίλισσα, για την εξέλιξη στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων. Συγκεκριμένα, η βασίλισσα στην ιστορία παρουσιάζεται ως μια προσωπικότητα η οποία αποκεφαλίζει όποιον θέλει και κινείται άνετα στο βασίλειο έχοντας ως σκοπό να επιβάλλει, με τον τρόπο της, την άποψη της. Οι παρακάτω εικόνες δείχνουν την συμπεριφορά της βασίλισσας, στη ζωή όπως παρουσιάζεται στη χώρα των θαυμάτων.

... Η Βασίλισσα τραβήχτηκε θυμωμένα μακριά του και είπε στο Βαλέ: «Αναποδογύρισε τους!»

... και πολύ γρήγορα η Βασίλισσα έπαθε κρίση μανίας και πήγαινε πάνω κάτω χτυπώντας τα πόδια της και φωνάζοντας: « Κόψτε του το κεφάλι!» ή «κόψτε της το κεφάλι!» - τουλάχιστον μία φορά κάθε λεπτό.

... «Χμ, πρέπει να φύγει από δω» είπε ο Βασιλιάς πολύ αποφασιστικά και φώναξε στη Βασίλισσα, που περνούσε εκείνη τη στιγμή: «Αγαπητή μου! Θα επιθυμούσα να απομακρύνεις αυτόν τον γάτο!»

Η Βασίλισσα ήξερε μόνο ένα τρόπο να ξεπερνά τις δυσκολίες, μεγάλες ή μικρές. «Κόψτε του το κεφάλι!» είπε χωρίς καν να ρίξει μια ματιά…

Στο σκάκι, όπως και στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων η βασίλισσα μπορεί να έχει ελευθερία κινήσεων και να αφαιρεί με ευκολία κεφάλια – πιόνια, αντίστοιχα. Ο βασιλιάς όμως, είναι αυτός που μπορεί να σημάνει τη λήξη του παιχνιδιού. Με την απουσία του βασιλιά από τη σκακιέρα το παιχνίδι έχει τελειώσει. Έτσι και στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων, ο βασιλιάς είναι αυτός που θα πει την τελευταία κουβέντα και μπορεί να ανατρέψει την εξέλιξη των γεγονότων. Αυτή η ιδιαιτερότητα του βασιλιά παρουσιάζεται στην παρακάτω εικόνα:

... Καθώς έφυγαν μαζί η Αλίκη άκουσε το Βασιλιά να λέει με χαμηλή φωνή σε όλη γενικά την παρέα: «Είστε όλοι συγχωρεμένοι!».

«Α, αυτό είναι καλό!» είπε μέσα της, γιατί είχε στενοχωρηθεί αρκετά με τον αριθμό των εκτελέσεων που είχε διατάξει η Βασίλισσα.

Το γεγονός ότι ο λόγος του βασιλιά είναι καθοριστικός για την εξέλιξη των γεγονότων στη ζωή στη χώρα των θαυμάτων, αντιστοιχεί με την αξία του στο παιχνίδι όπου μπορεί να μην έχει τη δυνατότητα να διανύσει αποστάσεις στη σκακιέρα, αλλά με μια κίνησή του μπορεί να αλλάξει τα δεδομένα. Στην περιγραφή της εικόνας που ακολουθεί, φαίνεται πως, ως ήρεμη δύναμη, ανατρέπει τα δεδομένα, αλλάζοντας τα σχέδια της βασίλισσας.

> *Η Βασίλισσα έγινε κατακόκκινη από λύσσα και, αφού κοίταξε σαν θηρίο για μια στιγμή την Αλίκη, ξεφώνισε «Κόψτε της το κεφάλι! Κόψτε...» «Σαχλαμάρες!» είπε η Αλίκη πολύ δυνατά και αποφασιστικά, και η Βασίλισσα έμεινε άφωνη.*
>
> *Ο Βασιλιάς ακούμπησε το χέρι του πάνω στο μπράτσο της και είπε δειλά: «Σκέψου, αγαπητή μου, είναι μόνο ένα παιδί!». Η Βασίλισσα τραβήχτηκε θυμωμένα μακριά του και είπε στο Βαλέ: «Αναποδογύρισε τους!»*

(στη συνέχεια η βασίλισσα έδωσε άλλου είδους εντολές καθώς ο βασιλιάς ανάτρεψε τα σχέδια που είχε για τον αποκεφαλισμό της Αλίκης).

8. Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ

Οι περιπέτειες της Αλίκης και οι δράσεις της, στη χώρα των θαυμάτων, παρουσιάζονται μέσω της εννοιακής μεταφοράς Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ, η οποία βασίζεται στη σωματική εμπειρία. Πιο αναλυτικά, όταν κινούμαστε, ξεκινάμε από ένα σημείο για να καταλήξουμε σε ένα άλλο, το οποίο είναι ο προορισμός μας. Η αφετηρία και το τέρμα ενώνονται μέσω μιας ακολουθίας τοπικών σημείων, που αποτελούν την πορεία, και της κατεύθυνσης που έχει το υποκείμενο προς αυτά.

Όσον αφορά την εννοιακή μεταφορά Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ, ο συγγραφέας συλλαμβάνει την αφηρημένη έννοια, δηλαδή την ΑΛΛΑΓΗ, με όρους μιας συγκεκριμένης έννοιας, της ΚΙΝΗΣΗΣ. Οι αντιστοιχίες που γίνονται από το πεδίο-πηγή ΚΙΝΗΣΗ, στο πεδίο-στόχος ΑΛΛΑΓΗ είναι ποικίλες και παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα, όχι μόνο μέσα από εκφράσεις και σχετικό λεξιλόγιο, αλλά και μέσα από περιγραφές καταστάσεων και γεγονότων. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι αντιστοιχίες, οι οποίες κάθε φορά εστιάζουν σε ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του πεδίου-πηγή και του πεδίου-στόχος.

Όταν ένας οργανισμός κινείται, έχει τη δυνατότητα να ακολουθήσει ένα υποκείμενο. Το υποκείμενο αυτό μπορεί να κινείται στο χώρο και οι κατευθύνσεις του

να είναι ανηφορικές ή κατηφορικές. Έτσι και στο μυθιστόρημα, η ηρωίδα φτάνοντας σε ένα μέρος άγνωστο για αυτή, εξακολουθεί να κυνηγά το Άσπρο Κουνέλι, στην προσπάθεια της να καταλάβει πού βρίσκεται. Πριν η Αλίκη κυνηγήσει το Άσπρο Κουνέλι βρισκόταν με την αδερφή της στον πραγματικό κόσμο, δίπλα σε μια ακροποταμιά, ενώ από τη στιγμή που άρχισε να κυνηγά το Άσπρο Κουνέλι βρέθηκε αρχικά σε ένα μακρύ διάδρομο και στη συνέχεια σε ένα χαμηλοτάβανο χολ. Η μετακίνηση της Αλίκης πίσω από το κουνέλι αντιστοιχεί με τη μετάβαση της ηρωίδας από τον πραγματικό κόσμο, στο φανταστικό. Μετά από αυτό το κυνηγητό η Αλίκη ξεκινά το μεγάλο ταξίδι της στη χώρα των θαυμάτων. Συνεπώς, τα χαρακτηριστικά της κίνησης που παρουσιάζουν τη μετατόπιση της Αλίκης σε ένα χαμηλοτάβανο δωμάτιο, συμβάλλουν έτσι ώστε ο αναγνώστης να συλλάβει την νοερή αλλαγή της κατάστασης στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα.

> *Κοίταξε προς τα πάνω, μα ήταν όλα σκοτεινά. Μπροστά της ανοιγόταν ένας άλλος μακρύς διάδρομος και το Άσπρο Κουνέλι μόλις που φαινόταν ακόμα, καθώς τον κατηφόριζε βιαστικά. Δεν υπήρχε ούτε στιγμή για χάσιμο: η Αλίκη έτρεξε πίσω του σαν σίφουνας κα πρόλαβε να τον ακούσει που 'λεγε στρίβοντας στη γωνία:… Βρισκόταν πολύ κοντά του, όταν όμως έστριψε κι αυτή στη γωνία, το Άσπρο Κουνέλι δε φαινόταν πια πουθενά. Η Αλίκη βρέθηκε σ' ένα μακρόστενο χαμηλοτάβανο χολ που το φώτιζαν μια σειρά λάμπες κρεμασμένες απ' την οροφή.*

Στην παρακάτω εικόνα περιγράφεται το γεγονός ότι η Αλίκη βρήκε το επόμενο μέρος στο οποίο θέλει να μεταβεί, έτσι ώστε να αλλάξει-ανανεωθεί η κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Αυτή η αλλαγή έρχεται όταν μετακινείται μέσα στο δωμάτιο και ανακαλύπτει μια δεύτερη πόρτα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει αντιστοίχιση ανάμεσα στη δράση, η οποία αποτελεί ένα από τα πεδία της κίνησης και την ανανέωση της κατάστασης, η οποία αποτελεί ένα από τα πεδία της αλλαγής. Διότι, όταν η Αλίκη μετακινείται στο χώρο ανακαλύπτει μια πόρτα που οδηγεί στο περιβόλι. Από αυτό το σημείο και μετά οι στόχοι της ηρωίδας αλλάζουν, γιατί ενώ αρχικά δεν ήξερε πού βρίσκεται και πού θέλει να πάει ,με αυτή της την ανακάλυψη μεταβαίνει σε δράσεις, οι οποίες έχουν στόχο να μεταβεί από το χαμηλοτάβανο χολ στο περιβόλι. Έτσι αρχίζει να αυξομειώνει το ύψος της, βυθίζεται στη λίμνη των δακρύων, γνωρίζει ζώα, ρωτά πώς θα βρεθεί στο περιβόλι, ψάχνει για τα γάντια του Κούνελου, περιπλανιέται στο δάσος, λαμβάνει συμβουλές από μια κάμπια, επισκέπτεται το σπίτι της

Δούκισσας, συζητά με τον Τρελοκαπελά και έτσι καταφέρνει και περνά στο περιβόλι. Συνεπώς, το πεδίο-πηγή ΚΙΝΗΣΗ αντιστοιχεί με το πεδίο-στόχος ΑΛΛΑΓΗ τα χαρακτηριστικά εκείνα που προσδίδουν τη δράση, δηλαδή την αναζήτηση της ηρωίδας προκειμένου να αλλάξει η κατάσταση στην οποία βρίσκεται και να μεταβεί στο περιβόλι.

Ωστόσο, σε μια δεύτερη βόλτα η Αλίκη βρέθηκε μπροστά σε μια κουρτίνα που δεν την είχε προσέξει πριν και πίσω απ' την κουρτίνα υπήρχε μια μικρή πόρτα που το ύψος της έφτανε δεν έφτανε τα σαράντα εκατοστά. Δοκίμασε το μικρό χρυσό κλειδί στην κλειδαριά και για μεγάλη της χαρά ταίριαζε!

Η Αλίκη άνοιξε την πόρτα και ανακάλυψε πως οδηγούσε σ' ένα μικρό διάδρομο-όχι πολύ μεγαλύτερο από μια ποντικότρυπα.

Η κίνηση μπορεί να μην γίνεται μόνο με τα πόδια αλλά μπορεί να υπάρξει κίνηση και με κάποιο άλλο μέρος του σώματος, όπως είναι η κίνηση της γλώσσας. Με τα πόδια υπάρχει κίνηση, όπως το τρέξιμο και το περπάτημα, ενώ με τη γλώσσα υπάρχει παλμική κίνηση. Δηλαδή, το αντικείμενο που κινείται παραμένει σταθερό και δεν μετατοπίζεται στο χώρο αλλά πάλλεται-κινείται επιτόπου. Η ιδιότητα αυτή της κίνησης παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα από την κίνηση της γλώσσας, η οποία όταν πάλλεται παράγει λόγο-ομιλία, με αποτέλεσμα να δημιουργεί προβλήματα και να αλλάζει τα δεδομένα μιας κατάστασης. Συγκεκριμένα, ο λόγος της Αλίκης, που προκαλείται από την κίνηση της γλώσσας, εξοργίζει τη βασίλισσα και στη συνέχεια εξοργίζει και τα τραπουλόχαρτα. Τα τραπουλόχαρτα οργισμένα από την ομιλία της Αλίκης, η οποία συνειδητοποιεί ότι δεν πρέπει να φοβάται και πως οφείλει να υπερασπιστεί τον εαυτό της, της επιτίθενται με αποτέλεσμα να την ξυπνήσουν και έτσι να μεταβεί από τον κόσμο της φαντασίας στον πραγματικό κόσμο. Συνεπώς, η παλμική κίνηση της γλώσσας αντιστοιχεί με την παραγωγή αυστηρού λόγου, που προκαλεί οργή και ξεσηκώνει ένα ακροατήριο.

«Ανοησίες και σαχλαμάρες!» είπε δυνατά η Αλίκη. «Που ξανακούστηκε καταδίκη πριν από την απόφαση;»

«Κράτα τη γλώσσα σου!» είπε μελανιάζοντας απ' το θυμό της η Βασίλισσα.

«Όχι!» είπε η Αλίκη

«Κόψτε της το κεφάλι!» ξεφώνισε η Βασίλισσα με όλη τη δύναμη της φωνής της. Κανένας δεν κουνήθηκε.

«Ποιος νοιάζεται για σας;» είπε η Αλίκη (εκείνη την ώρα είχε αποκτήσει πάλι το κανονικό της μπόι). «Δεν είστε παρά μόνο ένα πάκο τραπουλόχαρτα!».

Μόλις το ξεστόμισε αυτό, αμέσως όλα τα τραπουλόχαρτα σηκώθηκαν ψηλά στον αέρα και πετάχτηκαν κατά πάνω της. Η Αλίκη έβγαλε μια φωνούλα, μισό από φόβο και μισό από θυμό, και προσπάθησε να τα αποκρούσει. Και ξαφνικά βρέθηκε στην ποδιά της αδερφής της, που της έβγαζε απαλά μερικά από τα ξερά φύλλα που είχαν πέσει απ' τα δέντρα πάνω στο πρόσωπο της.

Ο συγγραφέας επιλέγει με όρους που περιγράφουν κίνηση να εκφράσει και την αλλαγή της ψυχολογικής κατάστασης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση εκφράζει το φόβο. Αντί να αναφέρει πως η διάθεση των ηρώων άλλαξε όταν φοβήθηκαν, επέλεξε να περιγράψει την κίνηση της φυγής, το δίπλωμα των φτερούγων και το τρεμούλιασμα της φωνής, έτσι ώστε με χαρακτηριστικά της κίνησης να προσδιορίσει την ψυχολογική αλλαγή που επικρατεί μεταξύ των ηρώων.

Αυτός ο λόγος προκάλεσε αξιοσημείωτη αίσθηση στο ακροατήριο. Μερικά απ' τα πουλιά βιάστηκαν να φύγουν˙ μια γριά καρακάξα άρχισε να διπλώνεται προσεκτικά μες στα φτερά της παρατηρώντας: «Πραγματικά, πρέπει να γυρίσω σπίτι˙ ο νυχτερινός αέρας με πειράζει στο λαιμό!». Κι ένα Καναρίνι φώναξε με τρεμουλιαστή φωνή τα παιδιά του: «Ελάτε, χρυσά μου! Έπρεπε να 'σασταν στο κρεβάτι εδώ και πολλή ώρα!». Με διάφορες προφάσεις όλοι έφυγαν και η Αλίκη έμεινε μόνη ολομόναχη»

Η κίνηση υποδηλώνει και αποφυγή μιας δυσάρεστης κατάστασης. Όταν κάποιο υποκείμενο δεν μπορεί να διαχειριστεί ένα γεγονός, στην προσπάθεια του να το αλλάξει χωρίς να το επιλύσει, καταφεύγει σε φυγή. Συνεπώς, μέσω της φυγής, μιας και η ηρωίδα αρχίζει να τρέχει από το φόβο της, ο συγγραφέας δείχνει τη θέληση της να αλλάξει τη δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

Πολύ γρήγορα το Κουνέλι πρόσεξε την Αλίκη που τριγύριζε ψάχνοντας και της φώναζε με θυμωμένο ύφος: «Ε, Μαίρη Αν, τι δουλειά έχεις εσύ εδώ; Γύρνα σπίτι αμέσως και φέρε μου ένα ζευγάρι γάντια και μια βεντάλια! Γρήγορα λέω!». Και η Αλίκη φοβήθηκε τόσο πολύ, που άρχισε αμέσως να τρέχει προς

το μέρος που της έδειξε, χωρίς να προσπαθήσει να του εξηγήσει το λάθος που είχε κάνει.

Η Αλίκη, μη γνωρίζοντας πώς θα αλλάξει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται συναντά το Γάτο του Τσεσάιρ και ζητά τη βοήθεια του. Ο διάλογος μεταξύ της Αλίκης και του Γάτου βασίστηκε σε φράσεις και λέξεις που δηλώνουν κίνηση, παρουσιάζοντας με αυτό τον τρόπο την επιθυμία για αλλαγή. Συγκεκριμένα, εκφράζεται η επιθυμία για εξέλιξη της κατάστασης της Αλίκης. Ενώ η Αλίκη αναζητά κάποιο δρόμο που μπορεί να ακολουθήσει, χωρίς να τη νοιάζει ποιος θα είναι αυτός, ο Γάτος τη συμβουλεύει ότι πρέπει να περπατήσει αρκετά, δηλαδή να κινηθεί, έτσι ώστε να μπορέσει να μεταβεί σε ένα άλλο μέρος, δηλαδή σε μια άλλη κατάσταση. Για αυτό το λόγο, με τη κίνηση του ποδιού του ο Γάτος της δείχνει δύο κατευθύνσεις που μπορεί να ακολουθήσει. Συνεπώς, στην παρακάτω εικόνα η ΚΙΝΗΣΗ αποτελεί το πεδίο-πηγή και η ΑΛΛΑΓΗ το πεδίο στόχος, γιατί μέσα από περιγραφές που δηλώνουν κίνηση, δηλαδή μετάβαση από μια θέση της ηρωίδας σε μια άλλη, παρουσιάζεται η επιθυμία για εξέλιξη της κατάστασης στην οποία βρίσκεται η Αλίκη, δηλαδή η επιθυμία για αλλαγή.

«Θα μπορούσες, παρακαλώ, να μου πεις ποιο δρόμο πρέπει ν' ακολουθήσω για να φύγω από δω;».
«Εξαρτάται από το που θέλεις να πας» είπε ο Γάτος.
«Δε με νοιάζει και πολύ το που…» είπε η Αλίκη.
«Τότε δεν έχει σημασία ποιο δρόμο θα πάρεις» είπε ο Γάτος.
«…αρκεί να φτάσω κάπου» πρόσθεσε η Αλίκη σαν εξήγηση.
«Ω, σίγουρα θα φτάσεις κάπου», είπε ο Γάτος, «αρκεί μόνο να περπατήσεις αρκετά». ... «Προς τα εκεί» είπε ο Γάτος κουνώντας ένα γύρο το δεξί του πόδι, «ζει ένας Καπελάς και προς τα εκεί», συνέχισε κουνώντας το άλλο του πόδι, «ζει ένας Μαρτιάτικος Λαγός. Μπορείς να επισκεφτείς όποιον θέλεις κι οι δύο είναι τρελοί».

Κίνηση δεν υποδηλώνει μόνο το περπάτημα, το τρέξιμο ή η παλμική κίνηση αλλά και το συγχρονισμένο βάδην, όπως η παρέλαση. Σε αυτό το σημείο του μυθιστορήματος ο παρατηρητής, και αφηγητής στην προκειμένη περίπτωση, παραμένει ακίνητος και παρατηρεί την παρέλαση που συνοδεύει το βασιλιά και τη βασίλισσα. Έχοντας σταθερό το βλέμμα σε ένα σημείο περιγράφει φιγούρες που

περνούν από μπροστά του, οι οποίες αλλάζουν λόγω της κίνησης. Οι στρατιώτες, οι αυλικοί, τα βασιλόπουλα, οι καλεσμένοι, ο βασιλιάς και η βασίλισσα δεν είναι ήρωες, οι οποίοι προϋπήρχαν στο μυθιστόρημα αλλά είναι ήρωες τους οποίους η Αλίκη συναντά στην πορεία της στη χώρα των θαυμάτων, αλλάζουν την κατεύθυνσή της άρα και την πλοκή της ιστορίας. Συγκεκριμένα, η Αλίκη μέχρι να φτάσει σε αυτό το σημείο και να γνωρίσει τους παραπάνω ήρωες είχε ως στόχο να μεταβεί στο περιβόλι και όλο το ταξίδι της στη χώρα των θαυμάτων μέχρι στιγμής ήταν επηρεασμένο από αυτή της την επιθυμία. Όμως η παρέλαση που περιγράφεται παρακάτω ουσιαστικά αντιστοιχεί με την αλλαγή των ηρώων και των στόχων της ηρωίδας, γιατί η πλοκή της ιστορίας από αυτό το σημείο και μετά είναι βασισμένη και επηρεασμένη από τις προθέσεις της βασίλισσας και του βασιλιά. Συνεπώς, η παρουσίαση των νέων ηρώων μέσω της παρέλασης αποτελεί την οντότητα του πεδίου-πηγή ΚΙΝΗΣΗ, η οποία αντιστοιχεί με τη μετατόπιση, που αποτελεί χαρακτηριστικό του πεδίου-στόχος ΑΛΛΑΓΗ. Λέγοντας μετατόπιση εννοούμε την αλλαγή της εξέλιξης, δηλαδή τη συνύπαρξη της Αλίκης με το βασιλιά και τη βασίλισσα, που θα έχει η ηρωίδα στη χώρα των θαυμάτων.

> *«… Πρώτα φάνηκαν να ’ρχονται οι στρατιώτες που κρατούσαν σπαθιά: είχαν όλοι το ίδιο σχήμα με τους τρείς κηπουρούς… Μετά ερχόταν δέκα αυλικοί, οι στολές τους ήταν στολισμένες με διαμάντια σε καρό και βάδιζαν κι αυτοί, όπως κι οι στρατιώτες, δύο δύο. Μετά από αυτούς ερχόταν τα βασιλόπουλα … Μετά ερχόταν οι καλεσμένοι –οι περισσότεροι ήταν Βασιλιάδες και Βασίλισσες – κι ανάμεσα τους η Αλίκη αναγνώρισε το Άσπρο Κουνέλι: μιλούσε γρήγορα και νευρικά, χαμογελώντας σε οτιδήποτε λεγόταν, και πέρασε δίπλα της χωρίς να την προσέξει. Μετά ακολούθησε ο Βαλές Κούπα μεταφέροντας την κορόνα του Βασιλιά πάνω σ’ ένα κρεμεζί βελουδένιο μαξιλαράκι. Και τελευταία απ’ όλους σ’ αυτή τη μεγαλόπρεπη παρέλαση ερχόταν Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΚΑΙ Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΚΟΥΠΑ».*

Επιπλέον, μέσω της παρακάτω εικόνας συνειδητοποιούμε ότι στο βασίλειο ξεκινά ένα παιχνίδι όχι γιατί οι παίκτες το επιθυμούν και διασκεδάζουν με αυτό, αλλά γιατί η βασίλισσα το απαιτεί. Ο συγγραφέας προβάλλει τον αυταρχισμό της βασίλισσας και τον τρόπο που προκαλεί φόβο στους υπηκόους της, μέσω των χαρακτηριστικών της κίνησης. Πιο αναλυτικά, όλοι ήταν ήρεμοι και ακίνητοι, δηλαδή βρίσκονταν σε αδράνεια ψυχικά και σωματικά, μέχρι τη στιγμή που η βασίλισσα θύμωσε και άρχισε

να τους απειλεί ότι θα τους κόψει τα κεφάλια. Ο συγγραφέας δεν περιγράφει ξεκάθαρα τον τρόμο των υπηκόων, δηλαδή την ψυχολογική αλλαγή που βιώνουν βλέποντας τη βασίλισσα, αλλά επιλέγει να αντιστοιχίσει αυτή την κατάσταση με τις κινήσεις απελπισίας στις οποίες οι ήρωες προβαίνουν.

«Πάρτε τις θέσεις σας!» φώναξε η Βασίλισσα με βροντερή φωνή κι όλοι άρχισαν να τρέχουν προς όλες τις διευθύνσεις, σκοντάφτοντας ο ένας πάνω στον άλλο. Πάντως, σε κανα δύο λεπτά τακτοποιήθηκαν και το παιχνίδι άρχισε.

«Σε προειδοποιώ έντιμα!» άρχισε η Βασίλισσα χτυπώντας κάτω το πόδι της καθώς μιλούσε. «Κάτι πρέπει να φύγει απ' τη μέση ή εσύ ή το κεφάλι σου- αμέσως τώρα! Διάλεξε!».
Η Δούκισσα διάλεξε και εξαφανίστηκε στη στιγμή.
«Πάμε να συνεχίσουμε το παιχνίδι» είπε η Βασίλισσα στην Αλίκη˙ κι η Αλίκη, πολύ φοβισμένη για να μπορέσει να πει έστω μια λέξη, την ακολούθησε πίσω στο γήπεδο του κρίκετ.
Οι άλλοι καλεσμένοι, έχοντας βρει ευκαιρία με την απουσία της Βασίλισσας, ξεκουράζονταν στη σκιά. Μόλις όμως την είδαν να 'ρχεται, βιάστηκαν να γυρίσουν στο παιχνίδι, ενώ εκείνη τους δήλωνε απλά πως ενός λεπτού καθυστέρηση θα τους κόστιζε τη ζωή.

Με την παρακάτω περιγραφή, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι στο μυθιστόρημα δεν συλλαμβάνουμε την έννοια της αλλαγής, μόνο ως κίνηση η οποία πραγματοποιείται επιτόπου ή ευθεία, αλλά και ως κίνηση προς τα κάτω ή προς τα πάνω. Για αυτό στη συνέχεια θα παρουσιαστούν οι υποκείμενες μεταφορές της εννοιακής μεταφοράς Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ. Οι μεταφορές αυτές είναι Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ και Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ.

«Καλά θα το φάω» είπε η Αλίκη, «κι αν με κάνει να μεγαλώσω θα μπορέσω να φτάσω το κλειδί. Αν, πάλι με κάνει να μικρύνω κι άλλο, τότε θα μπορέσω να γλιστρήσω κάτω απ' την πόρτα. Με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο θα βρεθώ στο περιβόλι και δεν με νοιάζει τι απ' τα δύο θα συμβεί!»

8.1 Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ

Η κίνηση που μπορεί να εκτελέσει ένα σώμα δεν είναι μόνο οριζόντια αλλά και κάθετη. Ένα σώμα ενώ κινείται εκτελεί μια ευθεία πορεία όταν διατηρεί ίσες αποστάσεις από τα αντικείμενα που βρίσκονται πάνω και κάτω από αυτό. Για παράδειγμα, όταν ένα ζώο κινείται πάνω σε ένα τραπέζι, θεωρούμε ότι κινείται ευθεία όταν η απόστασή του από το ταβάνι και το πάτωμα του δωματίου παραμένει σταθερή και δεν μεταβάλλεται. Αντίθετα, όταν η απόσταση ενός ζώου από το ταβάνι μεγαλώνει και σταδιακά η απόστασή του από το πάτωμα μικραίνει, θεωρούμε ότι το σώμα κινείται προς τα κάτω.

Στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων» η ηρωίδα δεν κινείται μόνο ευθεία, αλλά ο συγγραφέας επιλέγει να περιγράψει εικόνες στις οποίες η ηρωίδα κινείται προς τα κάτω. Συγκεκριμένα, το ταξίδι της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων ξεκινά όταν η ηρωίδα βυθίζεται σε μια κουνελότρυπα και καταλήγει σε ένα χαμηλοτάβανο χολ. Η Αλίκη είχε μια αφετηρία, η οποία είναι η είσοδός της στην κουνελότρυπα, ένα προορισμό τον οποίο δεν ήξερε αλλά κατάλαβε ότι κάπου θα σταματήσει το πέσιμο της και μια πορεία. Ο συγγραφέας επιλέγει να εστιάσει στην περιγραφή της πορείας που ακολουθεί η Αλίκη, για να δείξει στους αναγνώστες σταδιακά πως τα δεδομένα που ίσχυαν στον πραγματικό κόσμο μεταβάλλονται όταν το υποκείμενο μεταφέρεται στη χώρα των θαυμάτων. Συνεπώς, η μετάβαση από τον πραγματικό στον φανταστικό κόσμο, αντιστοιχεί με την κίνηση της ηρωίδας προς τα κάτω.

> *Όταν όμως το Κουνέλι έβγαλε ένα ρολόι απ' την τσέπη του γιλέκου του, το κοίταξε και ξανάρχισε να τρέχει, ε, τότε πια η Αλίκη σηκώθηκε… και, φλεγόμενη από περιέργεια το ακολούθησε βιαστικά διασχίζοντας το χωράφι…*
>
> *Την άλλη στιγμή τρύπωνε κι η Αλίκη ξοπίσω του, χωρίς καθόλου να σκεφτεί πως στο καλό θα 'βγαινε πάλι έξω.*
>
> *Η Κουνελότρυπα για λίγο προχωρούσε ίσα μπροστά σαν τούνελ, μετά όμως βάθαινε απότομα, τόσο απότομα, που η Αλίκη, πριν προφτάσει να καταλάβει τι συμβαίνει και να προσπαθήσει να κρατηθεί, βρέθηκε να πέφτει σ' ένα πολύ βαθύ πηγάδι.*
>
> *Ή το πηγάδι ήταν πολύ βαθύ ή η Αλίκη έπεφτε πολύ αργά, γιατί είχε όλο τον καιρό στη διάθεση της, καθώς έπεφτε, να κοιτάζει γύρω της και ν' αναρωτιέται τι άλλο επρόκειτο να συμβεί μετά. Στην αρχή προσπάθησε να*

κοιτάξει προς τα κάτω για να δει που πήγαινε, ήταν όμως πολύ σκοτεινά για να μπορέσει να διακρίνει οτιδήποτε… Έπιασε και κατέβασε ένα βάζο από ένα ράφι καθώς το προσπερνούσε… Δε θέλησε να το πετάξει από φόβο μη σκοτώσει κανέναν, έτσι το τακτοποίησε μέσα σ' ένα απ' τα ντουλάπια που συνάντησε καθώς συνέχιζε να πέφτει…

Έπεφτε, έπεφτε, έπεφτε. Δε θα τελείωνε ποτέ αυτό το πέσιμο; «Αναρωτιέμαι πόσα μίλια έχω προχωρήσει μέχρι τώρα» είπε δυνατά…

Έπεφτε, έπεφτε, έπεφτε. Δεν είχε τίποτ' άλλο να κάνει κι έτσι άρχισε πάλι να μιλάει: «Θα της λείψω πολύ της Ντίνας απόψε, θαρρώ»… ξαφνικά – πλαφ! –βρέθηκε πεσμένη πάνω σ' ένα σωρό ξερά φύλλα και το πέσιμο σταμάτησε.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, όταν ένα υποκείμενο κινείται έχει μια αφετηρία, διαγράφει μια πορεία με συγκεκριμένη κατεύθυνση και κάποια στιγμή παύει να κινείται, φτάνοντας στο προορισμό του. Μέσα από τα χαρακτηριστικά αυτά της κίνησης περιγράφεται και η αλλαγή που επιδέχεται το σώμα της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων. Αρχικά, η ηρωίδα συνειδητοποιεί ότι μικραίνει, δηλαδή εκτελεί μια κίνηση προς τα κάτω. Στη συνέχεια, ενώ το σώμα της συνεχίζει να μικραίνει η ίδια περιμένει να δει πόσο θα κινηθεί προς τα κάτω για να δει πού θα φτάσει. Η Αλίκη ξέρει ότι η κατεύθυνση του σώματος της είναι προς τα κάτω και περιμένει την εξέλιξη της πορείας. Τέλος, η κίνηση του σώματός της προς τα κάτω φτάνει στον τερματισμό, δηλαδή παύει η ηρωίδα να κονταίνει. Η αλλαγή που επιφέρει το σώμα της Αλίκης, σημαίνει και αλλαγές στην πλοκή της ιστορίας, γιατί η Αλίκη ενώ θέλει να περάσει στο περιβόλι δεν μπορεί, γιατί τελευταία στιγμή συνειδητοποιεί ότι δεν φτάνει το κλειδί. Άρα η κίνηση του σώματος της Αλίκης προς τα κάτω αντιστοιχεί με την μεταβολή δεδομένων, γιατί ενώ μέχρι τώρα έφτανε το κλειδί, για να ανοίξει την πόρτα αλλά ήταν αρκετά μεγάλη για να περάσει την πόρτα, σε αυτό το σημείο είναι μικρή και χωράει από την πόρτα, αλλά δεν φτάνει το κλειδί για να την ανοίξει. Όλη αυτή η κατάσταση την απογοητεύει και η ηρωίδα αρχίζει να τρώει ξανά για να ψηλώσει αλλά ψηλώνει πάρα πολύ και απελπισμένη αρχίζει να κλαίει. Από τις απότομες και υπερβολικές αυξομειώσεις η ηρωίδα φτάνει σε σημείο να βυθιστεί στη λίμνη των δακρύων της, όταν ξαφνικά γίνεται πάλι μικρή. Εκεί γνωρίζει διάφορα ζώα και μετά από πολλές περιπέτειες (φεύγει κυνηγημένη από το σπίτι του κούνελου, χάνεται στο δάσος και παλεύει με ένα σκύλο, παίρνει συμβουλές από μια κάμπια, επισκέπτεται τη

Δούκισσα, πίνει τσάι με τον Τρελοκαπελά, τον Κούνελο και το Τυφλοπόντικα) καταφέρνει και βγαίνει στο περιβόλι

«Τι περίεργο συναίσθημα» είπε αμέσως μετά «Θα πρέπει να μικραίνω σαν πτυσσόμενο τηλεσκόπιο… Περίμενε, πάντως, λίγα λεπτά ακόμα να δει μήπως θα συνέχιζε να μικραίνει˙ ένιωθε κάπως ανήσυχη «γιατί μπορεί τελικά να σωθώ σαν το κερί» είπε… Μετά από λίγο, βλέποντας πως δεν συμβαίνει άλλο τίποτα, αποφάσισε να ξεκινήσει για το περιβόλι.

Όταν θέλουμε να μικρύνουμε ένα αντικείμενο μια από τις κινήσεις που εκτελούμε είναι να το πιέζουμε από πάνω προς τα κάτω και αυτό να συμπιέζεται, πράγμα το οποίο έχει ως αποτέλεσμα να παραμορφώνεται και να αλλάζει το σχήμα του. Στη χώρα των θαυμάτων, η Αλίκη τρώγοντας ένα κομμάτι από το μανιτάρι, συνειδητοποιεί ότι το σώμα της αρχίζει να κινείται προς τα κάτω, πιέζοντας το πιγούνι της στα πόδια της. Δηλαδή το σώμα της παρουσιάζεται σαν ένα αντικείμενο το οποίο συμπιέζεται ενώ κινείται και προσπαθεί να βολευτεί σε συγκεκριμένο χώρο. Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας επιτυγχάνει να περιγράψει την αλλαγή και συγκεκριμένα την παραμόρφωση της ηρωίδας.

Και δάγκωσε λίγο από το κομμάτι που είχε στο δεξί χέρι για να δει τι θα γίνει. Την άλλη στιγμή ένιωσε ένα δυνατό χτύπημα κάτω από το πιγούνι – το ‘χε χτυπήσει πάνω στο πόδι!

Φοβήθηκε πολύ με αυτή τη ξαφνική αλλαγή, κατάλαβε όμως δεν υπήρχε καιρός για χάσιμο γιατί εξακολούθησε να κονταίνει ραγδαία. Προσπάθησε λοιπόν να φάει λίγο από το άλλο κομμάτι. Το πιγούνι της πιεζόταν τόσο πάνω στο πόδι της, που δεν μπορούσε να εύκολα να ανοίξει το στόμα.

8.2 Εννοιακή μεταφορά: Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ

Υποκείμενη στην εννοιακή μεταφορά Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ είναι και η εννοιακή μεταφορά Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ. Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, όταν ένα υποκείμενο βρίσκεται σε κίνηση, δεν κινείται μόνο ευθεία αλλά μπορεί να κινείται προς τα πάνω και προς τα κάτω, έχοντας ένα σταθερό σημείο.

Στην εικόνα που παρουσιάζεται στη συνέχεια η απότομη αλλαγή του ύψους της ηρωίδας αντιστοιχεί με χαρακτηριστικά της κίνησης προς τα πάνω. Συγκεκριμένα, η

ηρωίδα λέγοντας «τώρα μεγαλώνω σαν το μεγαλύτερο πτυσσόμενο τηλεσκόπιο που υπήρξε ποτέ!», αποδεικνύει ότι ψηλώνει ραγδαία και έχει τη δυνατότητα να περιγράψει αυτή την κίνηση. Η ανοδική κίνηση της Αλίκης αντιστοιχεί με τη μεταβολή των δεδομένων, όσον αφορά τις εξελίξεις στην πορεία της Αλίκης στη χώρα των θαυμάτων. Συγκεκριμένα, όταν η Αλίκη ήταν τόσο πολύ ψηλή που έφτασε σε σημείο να μην μπορεί να δει τα πόδια της, ήταν απελπισμένη, γιατί δεν μπορούσε να βρει το κανονικό της ύψος. Για αυτό το λόγο άρχισε να κλαίει δημιουργώντας μια λίμνη από δάκρυα. Σε αυτή τη λίμνη βυθίστηκε, κολύμπησε και γνώρισε πολλά ζώα όταν τελικά κατάφερε να μικρύνει. Άρα οι συνέπειες από το κλάμα της, όταν ήταν αρκετά μεγάλη, άλλαξαν την πλοκή της ιστορίας όταν ήταν μικρή.

> *«Περιεργότερα, περιεργότερα!» φώναξε η Αλίκη (ήταν τόσο ξαφνιασμένη, που για μια στιγμή ξέχασε σχεδόν πώς να μιλά σωστά τη γλώσσα της). «Τώρα μεγαλώνω σαν το μεγαλύτερο πτυσσόμενο τηλεσκόπιο που υπήρξε ποτέ! Αντίο, ποδαράκια μου!» (το τελευταίο το είπε γιατί κοιτάζοντας προς τα κάτω, σχεδόν δεν έβλεπε πια τα πόδια της – τόσο είχαν απομακρυνθεί).*

Επίσης, η Αλίκη πίνοντας από το μαγικό μπουκάλι άρχισε να ψηλώνει. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν χωρούσε μέσα στο δωμάτιο και έτσι αναγκάστηκε να κινηθεί στο χώρο για να μπορέσει να βολευτεί. Από τη στιγμή όμως που η Αλίκη άρχισε να ψηλώνει, άλλαξαν οι προθέσεις των υπολοίπων ηρώων απέναντι της, διότι η ανοδική κίνηση του σώματός της είχε δυσάρεστα αποτελέσματα. Συγκεκριμένα, η Αλίκη ψηλώνοντας, χάλασε τα κεραμίδια του σπιτιού και τραυμάτισε μια σαύρα, η οποία προσπαθούσε να μπει από την καμινάδα για να βγάλει την ηρωίδα από το σπίτι, προκαλώντας με αυτό τον τρόπο σύγχυση στο Κουνέλι και στα υπόλοιπα ζώα. Συνεπώς, η ανοδική ΚΙΝΗΣΗ, που αποτελεί το πεδίο-πηγή, του σώματος της Αλίκης αντιστοιχεί με την ΑΛΛΑΓΗ συμπεριφοράς των ηρώων απέναντι στην ηρωίδα, που αποτελεί το πεδίο-στόχος. Διότι όταν η Αλίκη βγήκε από το σπίτι όλοι όρμησαν καταπάνω της, τρέποντας την σε φυγή από φόβο.

> *... Πριν καν πιεί το μισό μπουκάλι, ένιωσε το κεφάλι της ν' ακουμπά στο ταβάνι και αναγκάστηκε να σκύψει για να μην σπάσει ο λαιμός της. Άφησε αμέσως κάτω το μπουκάλι λέγοντας: «Αρκετά. Ελπίζω πως δεν θα ψηλώσω άλλο. Όπως έγινα, αποκλείεται να μπορέσω να βγω από την πόρτα. Μακάρι να μην είχα πιεί τόσο πολύ!».*

Η Αλίκη συνέχισε να μεγαλώνει και να μεγαλώνει και πολύ σύντομα χρειάστηκε να γονατίσει σο πάτωμα˙ και την άλλη στιγμή δεν χωρούσε ούτε έτσι. Δοκίμασε τότε να ξαπλώσει με τον αγκώνα της πάνω στην πόρτα και το άλλο χέρι διπλωμένο κάτω από το κεφάλι της. Συνέχιζε όμως να μεγαλώνει και πια, σαν τελευταία λύση, έβγαλε το ένα της μπράτσο έξω από το παράθυρο κι έβαλε το ένα της πόδι μέσα στην καμινάδα λέγοντας στον εαυτό της: «Τώρα πια δεν μπορώ να κάνω τίποτ' άλλο, ό,τι κι αν συμβεί. Τι θ' απογίνω;»

... Τη στιγμή που εμφανίστηκε η Αλίκη όλοι όρμισαν κατά πάνω της, αλλά αυτή έτρεξε όσο πιο γρήγορα μπορούσε και σε λίγο βρισκόταν μέσα σ' ένα πυκνό δάσος.

Επιπλέον, στην εικόνα που ακολουθεί υπάρχει αντιστοίχιση όσον αφορά το μεγάλωμα που υπέστη το σώμα της Αλίκης, όταν αυτό ψηλώνει, και την αλλαγή που υπέστη η Αλίκη, όσον αφορά τη νοημοσύνη και την αντίληψη της. Πιο αναλυτικά, καθώς το σώμα της Αλίκης μεγάλωνε, δηλαδή κινούνταν προς τα πάνω, ο Τυφλοπόντικας είπε στην ηρωίδα ότι δεν είναι σωστό να μεγαλώνει. Η Αλίκη, ενώ μέχρι εκείνη τη στιγμή δεχόταν άκριτα τις απόψεις των άλλων, παίρνει ξαφνικά θάρρος και απαντά στον Τυφλοπόντικα να μην λέει ανοησίες. Συνεπώς, μέσα από περιγραφές του πεδίου-πηγή ΚΙΝΗΣΗ ο συγγραφέας προσδιορίζει τη νοητική ωρίμανση της ηρωίδας.

Ακριβώς εκείνη τη στιγμή η Αλίκη ένιωσε ένα πολύ περίεργο συναίσθημα, το οποίο την έκανε να τα χάσει για λίγο πριν ανακαλύψει τι ήταν: είχε αρχίσει πάλι να μεγαλώνει. Στην αρχή σκέφτηκε να σηκωθεί και να εγκαταλείψει το δικαστήριο, αλλά, όταν το ξανασυλλογίστηκε , αποφάσισε να μείνει εκεί που βρισκόταν – τουλάχιστον όσο θα υπήρχε ακόμα χώρος γι' αυτήν.

«Μη με ζουλάς έτσι» είπε ο Τυφλοπόντικας που καθόταν δίπλα της. «Δεν μπορώ ν' αναπνεύσω!».

«Δεν γίνεται τίποτα» είπε ήρεμη η Αλίκη, «Μεγαλώνω».

«Δεν είναι σωστό να μεγαλώνεις εδώ» είπε ο Τυφλοπόντικας.

«Μη λες ανοησίες είπε η Αλίκη πιο τολμηρά. «Κι εσύ μεγαλώνεις, ξέρεις...»

«Ναι, αλλά εγώ μεγαλώνω με φυσιολογικό ρυθμό», είπε ο Τυφλοπόντικας, «και όχι με τέτοιο γελοίο τρόπο».

9. Εννοιακή μεταφορά: ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ

Η Αλίκη αρχίζει να βιώνει περίεργα γεγονότα. Από τη στιγμή που ακολουθεί το Άσπρο Κουνέλι, βυθίζεται στην κουνελότρυπα και φτάνει στη χώρα των θαυμάτων. Σε αυτή τη χώρα τα πρόσωπα, τα τοπία, οι καταστάσεις και τα γεγονότα δεν βασίζονται στην κοινή λογική αλλά στη φαντασία, όπως άλλωστε θα μπορούσε να είναι δομημένη μια κοινωνία σε μια χώρα των θαυμάτων. Η ηρωίδα φτάνοντας σε αυτή τη χώρα, συνειδητοποιεί ότι τα γεγονότα δεν είναι περίεργα μόνο για τα άτομα που ζουν εκεί, αλλά και για την ίδια, γιατί τα μέλη του σώματος της δεν αυξομειώνονται κατά βούληση, ενώ παράλληλα ο εαυτός της (μέσα από αφηγήσεις της ηρωίδας) είναι κάποιος άλλος.

Πιο αναλυτικά, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο αναγνώστης συλλαμβάνει την αφηρημένη έννοια ΕΓΩ, σαν να είναι ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ. Έτσι προκύπτει η εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ. Το «εγώ» της ηρωίδας, αποτελεί το πεδίο-στόχος καθώς οι γλωσσικές εκφράσεις, μέσω των οποίων πραγματώνεται η συγκεκριμένη εννοιακή μεταφορά, είναι λόγια της ηρωίδας καθώς η ίδια εκφράζει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Είναι αξιοσημείωτο ότι, το πεδίο-στόχος ΕΓΩ μπορεί να διακριθεί: στα μέλη του σώματος και στον εαυτό, γιατί καμία οντότητα δεν θα μπορούσε να συγκροτηθεί χωρίς το σώμα και τον εαυτό (δηλαδή τη σκέψη). Ως πεδίο-πηγή, το οποίο δανείζει τη δομή του στο πεδίο-στόχος, θεωρείται η έννοια ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ. Χρησιμοποιούμε γενικά τον όρο κάποιος άλλος, γιατί όταν αναφερόμαστε σε ένα πρόσωπο το οποίο δεν είμαστε εμείς, αυτό το πρόσωπο μπορεί να είναι οικείο, αλλά μπορεί να είναι και κάποιο ξένο για εμάς άτομο.

Όταν κάποιο άτομο, το οποίο δεν είμαστε εμείς, μιλάει, μπορεί να εκφράζεται ελεύθερα, να διατυπώνει τις απόψεις του, να τις υποστηρίζει με επιχειρήματα και να εξηγεί στους συνομιλητές τα λεγόμενα του. Οι ακροατές, δηλαδή εμείς, δεν μπορούν να αιτιολογήσουν τις απόψεις των άλλων, αν χρειαστεί, εφόσον τα λόγια δεν είναι δικά τους και δεν γνωρίζουμε το σκοπό για τον οποίο διατυπώθηκαν. Συνεπώς, στην παρούσα εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, η Αλίκη δεν μπορεί να εξηγήσει τα λεγόμενα της και τα αντιμετωπίζει σαν να είναι κάτι ξένο και μη οικείο σε αυτή. Δηλαδή, υπάρχει αντιστοιχία όσον αφορά την ελευθερία σκέψεων που έχουν οι άλλοι και την ελευθερία σκέψεων, η οποία μπορεί να διαφέρει από τις σκέψεις των άλλων, που έχουμε εμείς οι ίδιοι.

Επίσης, το στοιχείο που μας κάνει να διαφέρουμε από τους άλλους είναι ότι ανήκουμε σε διαφορετικό σώμα. Η Αλίκη επιλέγει να εκφραστεί για τις αλλαγές που δέχεται το σώμα της, από τη στιγμή που βρέθηκε στη χώρα των θαυμάτων, μέσα από τις μεταμορφώσεις που επιδέχεται το σώμα μιας κάμπιας μέχρι να γίνει πεταλούδα. Σε αυτό το σημείο το πεδίο-πηγή ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ είναι η κάμπια, η οποία μεταμορφώνεται και αντιστοιχεί με το πεδίο-στόχος ΕΓΩ, που είναι η περιγραφή της Αλίκης για τις αυξομειώσεις του ύψους της.

«Τι εννοείς μ' αυτό; είπε η Κάμπια βλοσυρά. «Εξήγησε μου τα λόγια σου!».

«Φοβάμαι, κυρία, πως δεν μπορώ να εξηγήσω», είπε η Αλίκη, «γιατί δεν είναι δικά μου αυτά τα λόγια βλέπετε…».

«Δε βλέπω τίποτα» είπε η Κάμπια.

«Δεν μπορώ να εκφραστώ πιο καθαρά» είπε η Αλίκη πολύ ευγενικά, «γιατί ούτε και εγώ δεν καταλαβαίνω˙ ξέρετε, ζαλίζεται πολύ κανείς όταν αλλάζει τόσες φορές μέγεθος μέσα σε μια μέρα».

«Όχι, δεν ζαλίζεται» είπε η Κάμπια.

«Καλά, ίσως δεν το 'χετε καταλάβει ακόμα», είπε η Αλίκη «αλλά όταν θα χρειαστεί να μεταμορφωθείτε σε χρυσαλλίδα –κάποια μέρα θα σας συμβεί αυτό, ξέρετε- και μετά, όταν θα πρέπει να γίνεται πεταλούδα, ε, τότε θα νιώσετε κάπως περίεργα κι εσείς, νομίζω, δεν νομίζετε;»

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το κάθε άτομο συγκροτείται από τα μέλη του σώματος του και τις σκέψεις του. Κανένα ον, είτε άλογο είτε έλλογο, δεν μπορεί να ζήσει έχοντας σώμα, αλλά μη έχοντας σκέψη-μυαλό και το αντίστροφο. Οι ομιλητές όμως, μπορούν να κάνουν λόγο για αυτά σαν να είναι κάτι εντελώς ξένο από αυτούς και ξεχωριστά το ένα από το άλλο. Αυτή η διάκριση φαίνεται πολύ έντονα στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», γιατί η ηρωίδα σε πολλές περιγραφές της δεν παρουσιάζει γενικά την ίδια σαν να είναι κάτι άλλο, αλλά διαχωρίζει το «εγώ» της στα μέλη του σώματος και στον εαυτό, παρουσιάζοντάς τα σαν να είναι κάτι άλλο. Με αυτό τον τρόπο, στην εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ προκύπτουν οι υποκείμενες εννοιακές μεταφορές ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ και Ο ΕΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, οι οποίες θα αναλυθούν στα επόμενα κεφάλαια.

9.1 Εννοιακή μεταφορά: Ο ΕΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ

Καθημερινά οι άνθρωποι συναναστρέφονται με άτομα τα οποία είναι οικεία. Τα άτομα αυτά μπορεί να είναι συγγενικά πρόσωπα, όπως οι γονείς ή τα αδέρφια, μπορεί να είναι συνάδελφοι στη δουλειά, για τους ενήλικες αλλά και εκπαιδευτικοί στο σχολείο, για τα παιδιά. Αυτά τα πρόσωπα μας συμβουλεύουν και αρκετές φορές, δρώντας με σκοπό να μας συνετίσουν, λογομαχούν και χειροδικούν στην προσπάθεια τους να μας επιδείξουν το σωστό. Επίσης, συμβουλευόμαστε τα παραπάνω άτομα για να επιβεβαιώσουμε ότι έχουμε πράξει σωστά ή να ζητήσουμε τη βοήθειά τους όταν φτάνουμε σε αδιέξοδο. Η συμπεριφορά αυτή των ατόμων, η οποία έχει ως απώτερο σκοπό όχι την τιμωρία αλλά το σωφρονισμό των υποκειμένων, αντιστοιχεί με τις σκέψεις μας όταν αντιλαμβανόμαστε ότι οι κινήσεις-αποφάσεις μας είναι λάθος και προσπαθούμε να μην επαναλάβουμε τα λάθη μας.

«Έλα τώρα, δεν ωφελεί σε τίποτα να κλαις έτσι!» είπε η Αλίκη στον εαυτό της μάλλον απότομα. «Σε συμβουλεύω να σηκωθείς αμέσως!» Γενικά έδινε στον εαυτό της πολύ καλές συμβουλές ... και, μάλιστα, μερικές φορές τον μάλωνε τόσο αυστηρά, που της έρχονταν δάκρυα στα μάτια.

«Θα 'πρεπε να ντρέπεσαι» είπε η Αλίκη στον εαυτό της. «Εσύ ένα τόσο μεγάλο κορίτσι» (τώρα μπορούσε να το λέει αυτό) «να κλαις έτσι! Σταμάτα αμέσως σου λέω!».

Αχ, δε θα μ' άρεσε αυτό! Μα βρε ανόητη Αλίκη», απάντησε μόνη στον εαυτό της, «πως θα μπορούσες να 'χεις μαθήματα εδώ; Εδώ δεν υπάρχει χώρος για σένα την ίδια, πως θα μπορούσαν να χωρέσουν τα βιβλία σου;» Και συνέχισε έτσι, παίρνοντας πρώτα την μια άποψη και μετά την 'άλλη και δημιουργώντας ολόκληρη συζήτηση γύρω από το θέμα.

Το τράβηξε αμέσως έξω και το τοποθέτησε σωστά. «Όχι πως έχει και μεγάλη σημασία», είπε στον εαυτό της, «γιατί νομίζω πως θα 'ταν το ίδιο χρήσιμο στη δίκη ανάποδα όσο και όρθιο.

Όλη την ώρα που μιλούσε κοίταζε ψηλά στον ουρανό και η Αλίκη σκέφτηκε πως αυτό ήταν μεγάλη αγένεια. «Ίσως όμως να μην μπορεί κάνει αλλιώς» είπε στον εαυτό της. «Τα μάτια του είναι τόσο πολύ κοντά στην κορφή του κεφαλιού του.

... Συνέχισε όμως να μεγαλώνει και πια, σαν τελευταία λύση, έβγαλε το ένα της μπράτσο έξω από το παράθυρο κι έβαλε το ένα της πόδι μέσα στην καμινάδα λέγοντας στον εαυτό της: «Τώρα πια δεν μπορώ να κάνω τίποτ' άλλο, ό,τι κι αν συμβεί. Τι θ' απογίνω;»

«Μια φορά, θυμόταν, είχε προσπαθήσει να τραβήξει τα ίδια της τα αφτιά, επειδή είχε κάνει μια ζαβολιά σ' ένα παιχνίδι κρίκετ που έπαιζε με αντίπαλο τον εαυτό της...»

Τα άτομα βιώνουν στιγμές χαλάρωσης, όχι μόνο με τα οικογενειακά τους πρόσωπα, αλλά και με φίλους. Το άτομο όταν βρίσκεται με τους φίλους του μπορεί να εκφραστεί ελεύθερα, να διατυπώσει σκέψεις, σχετικές με την καθημερινότητα και τις εξελίξεις που διαδραματίζονται γύρω του, καθώς επίσης να νιώσει το αίσθημα ασφάλειας μέσα από την επιβεβαίωση που του παρέχουν οι φίλοι. Συνεπώς, το αίσθημα φιλίας (σιγουριάς) και οικειότητας, που μας παρέχουν κάποια άτομα, αντιστοιχεί με την διατύπωση απλών σκέψεων που κάνουμε για να επιβεβαιωθούμε ότι πράττουμε σωστά. Οι παρακάτω εκφράσεις δείχνουν ότι η Αλίκη μιλά στον εαυτό της σαν να είναι ένας φίλος της και δεν φοβάται να εκφράσει οποιοδήποτε σχέδιο της, αγωνία ή απορία. Τις παρακάτω σκέψεις φοβάται να τις εκφράσει στους άλλους ήρωες της ιστορίας, γιατί κάποιος φορές δεν έχει κανέναν, δηλαδή βρίσκεται μόνη της με τον εαυτό της, και κάποιες άλλες φορές φοβάται τις αντιδράσεις τους. Επίσης, προστατεύει τον εαυτό της και δεν θέλει να τον βάζει σε μπελάδες, χαρακτηριστικό το οποίο παρουσιάζεται πολύ έντονα στις δύο τελευταίες εκφράσεις.

Δάγκωσε λίγο και είπε στον εαυτό της με αγωνία: «Με ποιον τρόπο; Με ποιόν τρόπο;» κρατώντας το χέρι της πάνω απ' το κεφάλι για να νιώσει αν θα ψήλωνε ή αν θα κόνταινε.

Η πρώτη της ιδέα ήταν πως κατά κάποιον τρόπο είχε πέσει στη θάλασσα «και σε τέτοια περίπτωση, μπορώ να γυρίσω πίσω με το τρένο» είπε στον εαυτό της.

«Με πέρασε για την υπηρέτρια του» είπε στον εαυτό της καθώς έτρεχε. «Πως θα ξαφνιαστεί όταν ανακαλύψει ποια είμαι!...»

«Το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνω», είπε η Αλίκη στον εαυτό της καθώς περιπλανιόταν στο δάσος, «είναι να βρω πάλι το κανονικό μου ύψος και το

δεύτερο ν' ανακαλύψω το δρόμο προς εκείνο το ωραίο περιβόλι. Αυτό είναι το καλύτερο σχέδιο νομίζω».

Είχε περάσει τόσο πολύς καιρός από τότε που η Αλίκη βρισκόταν στο σωστό της μέγεθος, που τώρα αισθάνθηκε στην αρχή κάπως παράξενα. Γρήγορα όμως συνήθισε κι άρχισε πάλι να μιλάει στον εαυτό της. «Να, λοιπόν, που το μισό μου σχέδιο πραγματοποιήθηκε τώρα! Πόσο μπερδεμένες είναι όλες αυτές οι μεταμορφώσεις!

Άρχισε να σκέφτεται μερικά άλλα γνωστά της παιδιά που θα 'ταν πολύ καλά σαν γουρούνια κι έλεγε στον εαυτό της: «Αρκεί μόνο να 'ξερες το σωστό τρόπο να τα μεταμορφώσεις…», όταν ξαφνικά πήρε μια μικρή τρομάρα βλέποντας το Γάτο του Τσεσάιρ καθισμένο στο κλαδί ενός δέντρου, λίγα μέτρα πιο πέρα.

Τότε λέγοντας στον εαυτό της: «Αυτή είναι η Μπίλια!», έδωσε σε μια γερή κλοτσιά και περίμενε να δει τι θα συνέβαινε.

Είμαι σίγουρη πως δε θα μπορώ πια. Θα βρίσκομαι πολύ μακριά για να βάζω τον εαυτό μου σε μπελάδες για σας: πρέπει να τα βγάλετε πέρα μόνα σας όσο καλύτερα μπορείτε…

Το κάθε άτομο δεν έχει μόνο τον ρόλο του προστατευόμενου, όπως φαίνεται παραπάνω, αλλά έχει και το ρόλο του προστάτη. Κάθε μέλος μιας κοινωνίας προστατεύει, συμβουλεύει και προσπαθεί να βοηθήσει άλλα άτομα, στοιχεία τα οποία αντιστοιχούν με την ανάγκη να προστατευτούμε εμείς οι ίδιοι, προκειμένου να μην υποκύψουμε σε λάθη και βιώσουμε δύσκολες καταστάσεις.

Κι έτσι άρχισε να δαγκώνει πάλι το κομμάτι του μανιταριού που 'χε στο δεξί της χέρι και δε ριψοκινδύνεψε να πλησιάσει το σπίτι παρά μόνο όταν έφερε τον εαυτό της σ' ένα ύψος είκοσι εκατοστών.

9.2 Εννοιακή μεταφορά: ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ

Υποκείμενη στην εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ είναι και η εννοιακή μεταφορά ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ. Κάθε ανθρώπινος οργανισμός μπορεί με την κίνηση των ποδιών του να μας πλησιάσει αλλά

και να απομακρυνθεί από κοντά μας. Όταν απομακρυνθεί θα μπορούμε να αλληλογραφήσουμε μαζί του, αν το άτομο επιθυμεί. Επίσης, υπάρχουν άτομα τα οποία χρειάζονται τη βοήθεια κάποιου άλλου προσώπου στη ζωή τους, για να μπορέσουν να ντυθούν και να περιποιηθούν τον εαυτό τους. Μέσω όλων των παραπάνω εννοιών, οι οποίες αποτελούν στοιχεία του πεδίου-πηγή ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, συλλαμβάνουμε το πεδίο-στόχο ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ. Συγκεκριμένα, στην εικόνα που παρουσιάζεται παρακάτω, η Αλίκη έχει ψηλώσει τόσο που δεν μπορεί πλέον να δει τα πόδια της, μιας και απέχουν αρκετά από το κεφάλι. Για να μπορέσει να περιγράψει τη συγκεκριμένη κατάσταση επιλέγει να χρησιμοποιήσει όρους, οι οποίοι αντιστοιχούν σε έναν ξένο οργανισμό, και έτσι να διατυπώσει την ανησυχία της για την ξαφνική αλλαγή που έχουν υποστεί τα πόδια της.

«Τώρα μεγαλώνω σαν το μεγαλύτερο πτυσσόμενο τηλεσκόπιο που υπήρξε ποτέ! Αντίο, ποδαράκια μου!» (το τελευταίο το είπε γιατί, κοιτάζοντας προς τα κάτω, σχεδόν δεν έβλεπε πια τα πόδια της – τόσο είχαν απομακρυνθεί).

«Αχ, καημένα ποδαράκια μου», συνέχισε, «αναρωτιέμαι ποιος θα σας βάζει τώρα τα παπούτσια και τα καλτσάκια σας, αγαπημένα μου. Εγώ πάντως όχι. Είμαι σίγουρη πως δε θα μπορώ πια. Θα βρίσκομαι πολύ μακριά για να βάζω τον εαυτό μου σε μπελάδες για σας: πρέπει να τα βγάλετε πέρα μόνα σας όσο καλύτερα μπορείτε… Αλλά θα πρέπει να 'μαι ευγενική μαζί τους», σκέφτηκε, «αλλιώς μπορεί να θυμώσουν και να μην περπατάνε προς τα κει που θέλω να πάω εγώ! Για να δούμε, το βρήκα! Θα τους χαρίζω ένα καινούργιο ζευγάρι μποτάκια κάθε Χριστούγεννα!»… Και πόσο παράξενη θα μοιάζει η διεύθυνση!
Προς το αξιότιμο δεξί πόδι της Αλίκης
Χαλάκι κοντά στο Τζάκι
(απ' την Αλίκη με αγάπη)»

Έχοντας ως πεδίο-πηγή την έννοια ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ δεν εννοούμε μόνο έναν ανθρώπινο οργανισμό, αλλά ένα ζωντανό οργανισμό γενικά. Ζωντανοί οργανισμοί είναι και τα φυτά, με όρους των οποίων η ηρωίδα επιλέγει να διατυπώσει την αλλαγή που υπέστη ο λαιμός της, εκφράζοντας έτσι στους αναγνώστες πόσο είχε ψηλώσει και πόσο μακριά βρισκόταν από το σώμα της. Συγκεκριμένα, η Αλίκη περιγράφει τον

λαιμό μέσα από την ιδιότητα του φυτού, το οποίο φυτρώνει και ο κορμός του αναπτύσσεται προς τα πάνω.

Επίσης, η Αλίκη καλείται να κατεβάσει το κεφάλι της χαμηλά στα φύλλα, για να καταλάβει πού βρίσκεται και πού είναι τα υπόλοιπα μέλη τους σώματος της, τα οποία έψαχνε αλλά δεν έβλεπε. Το γεγονός αυτό η ηρωίδα το αντιστοιχεί με την ικανότητα ενός κολυμβητή να κάνει βουτιά στο νερό, και το σώμα του να βυθίζεται προς τα κάτω.

Όλοι οι ανθρώπινοι οργανισμοί μπορούν να δουν τα χέρια τους, γιατί απέχουν λίγο από τα μάτια τους και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του οργανισμού τους. Στο μυθιστόρημα, η Αλίκη δεν μπορεί να δει τα χέρια της, γιατί ο λαιμός της έχει ψηλώσει αρκετά. Για αυτό το λόγο επιλέγει να διατυπώσει αυτή την κατάσταση, στην οποία βρίσκεται, αντιστοιχίζοντας την απόσταση των χεριών της από το κεφάλι με την απομάκρυνση ενός προσώπου, το οποίο βρίσκεται μακριά από εμάς και το ψάχνουμε.

«Επιτελούς, το κεφάλι μου ελευθερώθηκε!» είπε η Αλίκη με χαρά, που όμως μεταβλήθηκε σε πανικό την άλλη στιγμή, όταν βρήκε πως οι ώμοι της δε βρίσκονταν πουθενά. Το μόνο που μπορούσε να δει κοιτάζοντας προς τα κάτω ήταν ένας ατελείωτος λαιμός, που φαινόταν να ξεφυτρώνει σαν κορμός δέντρου μέσα από μια θάλασσα πράσινων φύλλων που απλώνονταν κάτω, μακριά. «Τι μπορεί να 'ναι όλη αυτή η πρασινάδα;» είπε η Αλίκη. «Και τι έγιναν οι ώμοι μου; Και, αχ, καημένα μου χεράκια, πως γίνεται και δεν μπορώ να σας δω;». Τα κουνούσε καθώς μιλούσε, αλλά δεν φαινόταν τίποτα παρά μόνο μια μικρή αναταραχή μέσα στη μακρινή πρασινάδα.

Καθώς φαινόταν, δεν υπήρχε περίπτωση να φέρει τα χέρια της προς το κεφάλι. Προσπάθησε λοιπόν να κατεβάσει το κεφάλι της προς αυτά και είδε με ευχαρίστηση πως ο λαιμός της στριφογύριζε με ευκολία προς όλες τις κατευθύνσεις, σαν φίδι. Είχε μόλις πετύχει να τον σκύψει μ' ένα χαριτωμένο ζιγκ ζαγκ και ετοιμαζόταν να βουτήξει ανάμεσα στα φύλλα –τα οποία κατάλαβε πως δεν ήταν παρά μόνο οι κορφές των δέντρων που από κάτω τους είχε περιπλανηθεί –όταν ένα διαπεραστικό σφύριγμα την έκανε να τραβηχτεί βιαστικά: ένα μεγάλο Περιστέρι είχε ξεπεταχτεί μπροστά της και τη χτύπησε βίαια με τα φτερά του».

10. Συμπεράσματα

Μετά από καταγραφή των αντιστοιχιών (mappings), οι οποίες υπάρχουν στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», εξάγεται το συμπέρασμα ότι οι εννοιακές μεταφορές δεν αποτελούν απλώς τρόπο έκφρασης, αλλά και τρόπο σκέψης. Απόδειξη στην άποψη ότι η μεταφορά δε βρίσκεται μόνο στη γλώσσα αλλά αποτελεί και νοητικό φαινόμενο, αποτελεί το γεγονός ότι ο συγγραφέας επιλέγει να κάνει λόγο για τα αφηρημένα περιγράφοντας ολόκληρες εικόνες και καταστάσεις με όρους συγκεκριμένων εννοιών.

Η κάθε εννοιακή μεταφορά δε βρίσκεται σε ένα ή δύο κεφάλαια του μυθιστορήματος αλλά εντοπίζεται σε όλο το μυθιστόρημα και παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος νους συλλαμβάνει τον κόσμο και τα γεγονότα. Μπορεί να μην έχουν όλες οι έννοιες σημασιολογική αυτονομία και να χρειάζεται η μια να παρουσιαστεί μέσα από στοιχεία της άλλης, αλλά καμία έννοια, αφηρημένη ή μη, δεν επιτρέπει στον συγγραφέα να αλλοιώσει τη σύσταση της. Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι στις μεταφορές που παρουσιάστηκαν παραπάνω οι αφηρημένες έννοιες όριζαν ξεκάθαρα την ποσότητα και την ποιότητα των αντιστοιχιών με τις συγκεκριμένες.

Πιο αναλυτικά, από τη στιγμή που η Αλίκη ακολούθησε το Άσπρο Κουνέλι, μέχρι τη στιγμή που βγήκε στο περιβόλι, ο συγγραφέας περιγράφει τη ζωή της στο μυθιστόρημα αντιστοιχίζοντάς την με χαρακτηριστικά γνωρίσματα παιχνιδιών. Όταν η ηρωίδα ήθελε να μεταβεί από το ένα σημείο στο άλλο, ο συγγραφέας εστίαζε στα χαρακτηριστικά παιχνιδιών τα οποία έχουν διαβαθμίσεις-πίστες, ενώ όταν η ηρωίδα βρισκόταν σε αδιέξοδο εστίαζε στη βοήθεια που παρέχουν τα παιχνίδια στους παίκτες. Συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε ότι οι αντιστοιχίες από το πεδίο-πηγή στο πεδίο-στόχος δεν γίνονται αυθαίρετα, αλλά ο συγγραφέας επικεντρώνεται σε μία ή περισσότερες πτυχές του πεδίου-στόχος, αποκρύπτοντας με αυτό τον τρόπο κάποιες άλλες πτυχές του. Έτσι επιτυγχάνει να κάνει το μυθιστόρημα πιο ενδιαφέρον, γιατί γίνονται οι στόχοι της ηρωίδας κάθε φορά ξεκάθαροι από τους αναγνώστες.

Το παραπάνω συμπέρασμα προκύπτει, όχι μόνο αναλύοντας την υποκείμενη εννοιακή μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΣΚΑΚΙ, αλλά εστιάζοντας και στις συνθήκες κάτω από τις οποίες ο συγγραφέας επέλεξε από τη γενική μεταφορά Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ να μεταβεί στην πιο ειδική μεταφορά. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η ζωή της ηρωίδας στη χώρα των θαυμάτων παρουσιάζεται σαν παιχνίδι μέχρι το

σημείο που η ηρωίδα καταφέρνει, περνώντας πάρα πολλές δοκιμασίες, να μπει στο περιβόλι. Από το σημείο αυτό και μετά η ηρωίδα συναντά το βασιλιά και τη βασίλισσα και έτσι οι περιπέτειές της αντιστοιχούν με χαρακτηριστικά του παιχνιδιού σκάκι. Όταν η ηρωίδα βρίσκεται κάπου πιο γενικά και απλώς θέλει να περάσει σε ένα όμορφο περιβόλι, οι δράσεις της αντιστοιχίζονται γενικά με τα παιχνίδια. Αντίθετα, από τη στιγμή που περνά στο περιβόλι, οι δράσεις της εστιάζουν σε πιο συγκεκριμένα πρόσωπα και καταστάσεις, για αυτό και περιγράφεται με ένα πιο συγκεκριμένο παιχνίδι, το σκάκι. Από την είσοδο της στο περιβόλι μέχρι τη στιγμή που ξύπνησε, τα πρόσωπα, οι κινήσεις και οι στρατηγικές αντιστοιχούν με τη δομή, τους ήρωες και τους κανόνες του παιχνιδιού σκάκι.

Ο μεταφορικός τονισμός που αναλύθηκε παραπάνω, ισχύει και για τις εννοιακές μεταφορές Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ και ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, αλλά παρουσιάζεται με διαφορετικό τρόπο. Στην εννοιακή μεταφορά Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ, στην οποία είναι υποκείμενες οι εννοιακές μεταφορές Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΠΑΝΩ και Η ΑΛΛΑΓΗ ΕΙΝΑΙ ΚΙΝΗΣΗ ΠΡΟΣ ΤΑ ΚΑΤΩ το πεδίο-στόχος, δηλαδή το αφηρημένο, παραμένει σταθερό. Το πεδίο-πηγή δεν αλλάζει ριζικά αλλά κάθε φορά εστιάζει σε διαφορετικές κατευθύνσεις που μπορεί να πάρει ένα κινούμενο αντικείμενο. Με αυτό τον τρόπο το πεδίο-στόχος ΑΛΛΑΓΗ παρουσιάζεται μέσα από ποικίλες περιγραφές στο κείμενο, αντικατοπτρίζοντας τις μεταβολές των γεγονότων που δέχεται η ηρωίδα.

Αντίθετα, στην εννοιακή μεταφορά ΕΓΩ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ, οι υποκείμενες εννοιακές μεταφορές Ο ΕΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ και ΤΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ έχουν το ίδιο πεδίο-πηγή, αλλά διαφορετικό πεδίο-στόχος. Ανάλογα με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα κάθε φορά, δημιουργείται η ανάγκη απόκρυψης από την πλευρά του συγγραφέα κάποιων στοιχείων του πεδίου-στόχος, έτσι ώστε να τονιστούν κάποια άλλα. Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζεται η ηρωίδα στο ταξίδι της στη χώρα των θαυμάτων να αναζητά το «εγώ» της, καθώς παρουσιάζει τα μέλη του σώματός της και τον εαυτό της σαν να είναι κάτι ξένο.

Εξάγεται, επομένως, το συμπέρασμα πως το πεδίο-πηγή, το πεδίο-στόχος και οι αντιστοιχίες (mappings) μεταξύ αυτών των δύο, κάθε φορά εστιάζουν σε διαφορετικά χαρακτηριστικά των εννοιών. Με αυτό τον τρόπο παρέχεται η δυνατότητα στους συγγραφείς και στους ομιλητές να περιγράψουν καταστάσεις και γεγονότα, που μπορεί να πηγάζουν από τον κόσμο των θαυμάτων, αλλά είναι βασισμένα πάνω σε

εννοιακές μεταφορές, των οποίων ο μηχανισμός τους ξεφεύγει από το θαύμα και αντικατοπτρίζει τη λογική σκέψη του συγγραφέα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αναλύοντας τη θεωρία της εννοιακής μεταφοράς και παρουσιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο μηχανισμός της πραγματώνεται στο μυθιστόρημα «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», γίνεται αντιληπτό ότι οι ομιλητές δεν κατανοούν μόνο έννοιες μέσω άλλων εννοιών, αλλά ολόκληρα συστήματα εννοιών σε σχέση με άλλα. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στους ομιλητές-συγγραφείς, να βασίζονται στο μηχανισμό της εννοιακής μεταφοράς, είτε περιγράφουν καταστάσεις που πηγάζουν από τον πραγματικό κόσμο, είτε σκευάσματα της φαντασίας. Και στις δύο περιπτώσεις, η μεταφορά δεν αποτελεί το μέσο εκείνο με το οποίο ο συγγραφέας απλά εκφράζεται και «στολίζει» το λόγο του, αλλά στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζει τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και παρουσιάζει τα δεδομένα. Συνεπώς, οι περιπέτειες της Αλίκης σε μια χώρα στην οποία κυριαρχεί η μαγεία και το θαύμα πραγματώνονται μέσω αντιστοιχιών μεταξύ συγκεκριμένων και αφηρημένων εννοιών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Carroll, L. (2009). *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων & Μέσα απ' τον καθρέφτη.* (Παμπούδη, Π. Μεταφ.). Αθήνα: printa Οι Κλασσικοί. Γ΄ έκδοση.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor. A practical introduction.* Second edition. Oxford: University Press. p 3-120, 231-249.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2005). *Ο μεταφορικός λόγος: ο ρόλος της μεταφοράς στην καθημερινή ζωή.* (Καλομενίδου, Ο. Μεταφ.). Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Saeed, J. (2005). *Semantics.* Malden, MA : Blackwell Pub. Second edition. p 345-352.

Βελούδης, Γ. (2005). *Η σημασία πριν, κατά και μετά την γλώσσα.* Αθήνα: Εκδόσεις Κρητική. σελ 172-196.

Μαρμαρίδου, Σ. (1999). *Γλώσσα και νόηση: Μεταφορές στο χρηματιστηριακό λόγο,* στο Δ. Κατή, Μ. Κονδύλη & Κ, Νικηφορίδου (Επιμ), Γλώσσα και Νόηση: Επιστημονικές και Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις, (χ.τ): Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. σελ 179-194.

Μαρμαρίδου, Σ. (2007). *Εννοιολογική μεταφορά και πολιτισμικά μοντέλα: η περίπτωση του ψυχικού πόνου στην ελληνική* (Άρθρο). Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα. Τεύχος 27. σελ 264-276.

Μπακάκου-Ορφανού, Α. (2005). *Η λέξη της νέας ελληνικής στο γλωσσικό σύστημα και στο κείμενο*. Αθήνα: Περιοδικό «Παρουσία», παράρτημα αρ.65.

Νικηφορίδου, Κ. (1999). *Η μεταφορικότητα της σκέψης: Φιλοσοφικές και γλωσσολογικές προσεγγίσεις,* στο Δ. Κατή, Μ. Κονδύλη & Κ, Νικηφορίδου (Επιμ), Γλώσσα και Νόηση: Επιστημονικές και Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις, (χ.τ): Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. σελ 163-196.

Νικηφορίδου, Κ. *Μεταφορά*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=38 (τελευταία πρόσβαση στις 22/05/2017).

Νικηφορίδου, Κ. *Πολυσημία*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=40 (τελευταία πρόσβαση στις 22/05/2017).

Ξυδόπουλος, Ι.Γ. (2015). *Λεξικολογία*. Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη. σελ 162-163.

Παναρέτου, Ε. (2011). *Θέματα γνωσιακής γλωσσολογίας*. Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση. σελ 109-124.

Παπαρούση, Μ. (2008). *Εννοιολογική μεταφορά: μια απόπειρα διδακτικής αξιοποίησης*. ηλεκτρονικό περιοδικό Κείμενα 8. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=117:p1t8&catid=52:tefxos8&Itemid=60 (τελευταία πρόσβαση στις 22/05/2017).

Πολίτης, Π. (2009). *Εννοιακές Μεταφορές και Λεξικές Συμπαραθέσεις σε τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων* (Άρθρο). Ζητήματα Επικοινωνίας. Τεύχος 9. σελ 90-101.

Τουπλικιώτη, Σ. *«Μια πρώτη προσέγγιση της εκμάθησης πολύσημων λέξεων από ομιλητές στη μητρική τους γλώσσα»* στο Πανελλήνιο Συνέδριο «Η Διδασκαλία της Ελληνικής Γλώσσας (ως πρώτης/μητρικής, δεύτερης/ ξένης). Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Τμήμα Νηπιαγωγών, Εργαστήριο Γλώσσας και Προγραμμάτων Γλωσσικής Διδασκαλίας. Νυμφαία, Φλώρινα, Ελλάδα, 4-6 Σεπτεμβρίου 2009.