http://ui.ac.ir/en

Journal of Researches in Linguistics
E-ISSN: 2322-3413
13(1), 181-216
Received: 01.05.2021 Accepted: 24.01.2022

Research Paper

Application of the Conceptual Theory of Metaphor and Metonymy to Iran's Cinema: A Case Study of "the Snow on the Pines"

Amirsaeid Moloodi *
Department of Foreign Languages and Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran
amirsaeid.moloodi@shirazu.ac.ir
Seyed Vahid Nabavi Zadeh Namazi
Department of North American Studies, Faculty of World Studies, University of Tehran, Tehran, Iran
s.v.namazi@gmail.com

Abstract
Linguistic representations of conceptual metaphors have been studied in numerous Iranian and non-Iranian researches; however, few studies have been devoted to visual representations of metaphor. In the present research, based on the theory of conceptual metaphor and metonymy as well as multimodal theory of metaphor, the metaphorical and metonymical conceptualizations of the film of "the Snow on the Pines" were studied. To this end, all the scenes and dialogues were analyzed and the metaphors and metonymies, which were directly or indirectly related to the main theme of the film, i.e., infidelity and love, were scrutinized. The findings showed that some metaphors like SADNESS AS DARKNESS and EMOTIONAL RELATIONSHIP AS NUTRIENT were mainly mono-modal and only represented via the visual signs. On the other hand, some metaphors like LOVE AS JOURNEY, CONTROL/POWER AS UP, and LACK OF EMOTIONAL RELATIONSHIP AS SNOW were multimodal and represented by a combination of visual and spoken or visual and written signs. Moreover, in the present film, the metonymies of EFFECT FOR CAUSE and POSSESSED FOR POSSESSOR played a significant role in forming metaphorical conceptualizations.
Keywords: Cinema, Conceptual Metaphor, Multimodal Theory of Metaphor, Conceptual Metonymy, Visual Metaphor

Introduction

Based on Conceptual Metaphor Theory (CMT), human beings understand abstract concepts rest on concrete concepts. In CMT, understanding one conceptual domain (mostly abstract) on the basis of another one (mostly concrete) is called metaphor. The abstract and concrete domains are called target and source, respectively. Forceville (2008) states that one should be able to detect conceptual metaphors in fixed and moving images, sounds, music, etc. if we accept that the foundation of human thought is metaphorical and language is considered as a representation of conceptual metaphors on the basis of CMT. In his view, analyzing non-linguistic representations of conceptual metaphors is a significant step to test most of the assumptions of CMT. Over the last three decades since Lakoff and Johnson (1980), most researches (e.g. Lakoff, 1987; Lakoff and Turner, 1989; Lakoff, 1993; Kövecses, 2000 and 2004; Golshaie et al., 2014; Moloodi, 2015; Seraj and Mahmoodi-Bakhtiari, 2018; and Gaeminia et al., 2020) have been devoted to linguistic representations of conceptual metaphors. Interestingly enough, the study of visual and cinematic representations of metaphors has been also increased in the last 3 decades such as Forceville (2008), Forceville and Urios-Aparisi (2009), Kappelhoff and Müller (2011), Ortiz (2011), Huang (2016), Cienki (2018), Giannakou and De Fornel (2019), and Urios-Aparisi (2020). The only Iranian work allotted to the study of linguistic and non-linguistic representations of conceptual metaphors in Iranian Cinema is that of Mozafari (2019), who has investigated the conceptual metaphors in three of Asghar Farhadi's films entitled "A SEPERATION", "ABOUT ELLY", and "THE SALESMAN". In the present research, in addition to analyzing the conceptual metaphors of the mentioned Iranian film, its conceptual metonymies were studied for the first time.

Materials and Methods

In this research, the conceptual metaphors and metonymies of THE SNOW ON THE PINES, which were directly or indirectly related to the main theme of the film (infidelity and love), were scrutinized based on CMT and multimodal

*Corresponding author

2322-3413 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2021.130965.1608

theory of metaphor. It is worth mentioning that only visual representations of metaphors were studied in this investigation; in other words, in the metaphor analysis part of the research, mono-modal visual metaphors, as well as multimodal visual-nonvisual metaphors were interpreted.

Discussion of Results and Conclusions

The findings showed that some metaphors like SADNESS AS DARKNESS, EMOTIONAL RELATIONSHIP AS NUTRIENT, LIFE AS MUSICAL INSTRUMENT, and LACK OF LOVE AS DISTANCE were mono-modal and only represented by visual signs; on the other hand, some other metaphors like LOVE AS JOURNEY, LACK OF EMOTIONAL RELATIONSHIP AS SNOW, and CONTROL/POWER AS UP were multimodal and represented by a combination of visual and spoken or visual and written signs. Another finding, which was in line with that of Coëgnarts (2019), was that the target domains of most metaphors were not represented clearly and directly and an analyst had to often determine the target domains based on conceptual metonymies. It meant that a metonymy that made metaphorical target domains obvious was first applied in most cases. In this film, the metonymies of EFFECT FOR CAUSE and POSSESSED FOR POSSESSOR went in this direction and introduced the target domains of LOVE and INFIDELITY.

References

Akhundi, M. (2010). Apocalyptic visual metaphors in hollywood. *Mashreq-e Mouood*, 21(6), 141-157. [In Persian]

Afrashi, A., Hesami, T., & Salas, B. (2013). A comparative survey of orientational conceptual metaphors in Spanish and Persian. *Language related research*, 4(12), 1-24. [In Persian]

Afrashi, A., & Vadipour, Gh. (2011). A cognitive approach to the translation of conceptual metaphors in documentary movies. *Translation studies*, 9(34), 39-54. [In Persian]

Afzal Tousi, E., & Taheri, M. (2013). Visual Metaphor, an expression of creativity in commercial advertising. *Visual and applied arts*, 5(10), 107-121. [In Persian]

Anvari, H. (2006). *Sokhan Concise Dictionary.* Tehran: Sokhan. [In Persian]

Asghari, Sh., Golfam, A., & Farazandehpour, F. (2020). Conceptual metaphor of women in the fictional literature of the eighties based on the critical metaphor analysis approach. *Iranian Journal of Sociolinguistics*, 2(10), 37-48. [In Persian]

Amini, M. (1992). The study of Persian metaphors in new linguistic-philosophical approach. [Unpublished master's thesis]. Shiraz University. [In Persian]

Barselona, A. (2000). On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual Metaphor. In A. Barselona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 36-44). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Black, M. (1962). *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithacas: Cornell University Press.

Bounegru, L., & Forceville, C. (2011). Metaphors in editorial cartoons representing the global financial crisis. *Visual communication*, 10(2), 209-229.

Carrol, N. (1996). A note on film metaphor. *Journal of pragmatics.* 26(6), 809- 822.

Cienki, A. (2018). Insights for linguistics and gesture studies from film studies. A view from researching cinematic metaphor. In S. Greifenstein, D. Horst, T. Scherer, C. Schmitt, H. Kappelhoff & C. Müller (Eds.), *Cinematic Metaphor in Perspective* (pp. 53-68). Berlin: Walter de Gruyter.

Coëgnarts, M. (2017). Cinema and the embodied mind: Metaphor and simulation in understanding meaning in films. *Palgrave Communications*, *3*(1), 1-15.

Coëgnarts, M. (2019). Analyzing metaphor in film: Some conceptual challenges. In I. Ferrando (Ed.), *Current Approaches to Metaphor Analysis in Discourse* (pp. 295-320), Berlin: Walter de Gruyter.

Coëgnaerts, M., & Kravanja, P. (2012). The visual and multimodal representation of time in film, or: How time is metaphorically shaped in space. *Image and Narrative*, 13(3), 85-100.

Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2015). Embodied cinematic subjectivity: Metaphorical and metonymical modes of character perception in film. In M. Coëgnarts & P. Kravanja (Eds.), *Embodied Cognition and Cinema* (pp. 221-243), Leuven: Leuven University Press.

Eggertsson, G. T., & Forceville, C. (2009). Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films. In C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal Metaphor (*pp 429-449*)*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Evans, V. (2007). *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in sound: Audiovisual metaphors in the sound design of narrative films. *Projections: The journal for Movies and Mind*, 2(2), 85-103.

Fahlenbrach, K. (2016). *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. London/New York: Routledge.

Fahlenbrach, K. (2017). Audiovisual metaphors and metonymies of emotions and depression in moving images. In F. Ervas, E. Gola & M. G. Rossi (Eds.), *Metaphor in Communication, Science and Education* (pp. 95-118), De Gruyter Mouton.

Feng, W. D. (2017). Metonymy and visual representation: Towards a social semiotic framework of visual metonymy. *Visual Communication*, 16(4), 441-466.

Feng, W. D., & O'Halloran, K. L. (2013). The visual representation of metaphor: A social semiotic approach. *Review of Cognitive Linguistics*, 11(2), 320-335.
Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising.* London: Routledge.
Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34, 1–14.
Forceville, C. (2005). Visual representations of the idealized cognitive model of anger in the Asterix album La Zizanie. *Journal of Pragmatics*, 37, 69-88.
Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven & F.H.R. Ibáñez (Eds.), *Cognitive linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379-402), Berlin: Mouton de Gruyter.
Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. In R. Gibbs (Ed), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 462-482), Cambridge: Cambridge University Press.
Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field. In K. Fahlenbrach (Ed.), *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches* (pp 17-32), London/New York: Routledge.
Forceville, C., & Urios-Aparisi, E. (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
Forceville, C., & Renckens, T. (2013). The 'good is light' and 'bad is dark' in feature films. *Metaphor and the Social World*, 3(2), *160 -179.*
Giannakou, D., & De Fornel, M. (2019). Monomodal and Multimodal Film Representation of the Metaphor: Time Passing Is Motion: An Analytical Approach with the Conceptual Integration Model. Available at SSRN 3461260.
Gibbs, R. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
Golshaie, R., Golfam, A., Assi, S., & Aghagolzadeh, M. (2014). A Corpus-based Evaluation of Conceptual Metaphor Theory's Assumptions: The Case of "ARGUMENT IS WAR" Metaphor in Persian. Language Related Research, 5(1), 223-247. [In Persian]
Grady, J. E. (1997). Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes. University of California, Berkeley.
Grady, J. E., & Johnson, C. (2002). Converging evidence for the notions of subscene and primary scene. In R. Dirven & R. Pörings (Eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* (pp. 533–54), Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
Hasandokht, S. (2009). The study of metaphor from cognitive perspective in Forough Farokhzad poems. [Unpublished master's thesis]. Tarbiat Modares University. [In Persian]
Hashemi, Z. (2010). Conceptual metaphor theory as proposed by Lakoff and Johnson. *Adab Pazhuhi*, 4(12), 119-140. [In Persian]
Hayati, Z. (2013). A comparison between literary metaphor and cinematic metaphor with examples from Persian poetry. *Literary Research*, 9(38), 35-58. [In Persian]
Huang, Y. (2016). A cognitive investigation of love metaphors: A multimodal analysis of sea journey in Titanic. [Unpublished master's thesis]. National Sun Yat-sen University.
Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
Kappelhoff, H., & Müller, C. (2011). Embodied meaning construction: Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and feature film. *Metaphor and the Social World*, 1(2), 121-153.
Khoshniyat, A. (2013). Using conceptual metaphors of Disney movies as a strategy for teaching English idioms to Iranian teenage learners. [Unpublished master's thesis]. Arak University. [In Persian]
Kord Zafaranlou Kambouzia, A., & Hajian, Kh. (2010). A survey of the orientational metaphors in Quran: A cognitive approach. *Literary Criticism*, 3(9), 115-139. [In Persian]
Kövecses, Z. (1988). *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
Kövecses, Z. (2000). The scope of metaphor. In A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 79–92). Berlin: Mouton de Gruyter.
Kövecses, Z. (2003). Language, figurative thought, and cross-cultural comparison. *Metaphor and Symbol*, 18(4), 311-320.
Kövecses, Z. (2004) *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. New York: Cambridge University Press.
Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kövecses, Z. (2006). Universality and variation in the use of metaphor. In N. Johannesson & D. Minugh (Eds.), *Selected Papers from the 2006 and 2007 Stockholm Metaphor Festivals* (pp. 51–74). Stockholm: Department of English, Stockholm University.
Kövecses, Z. (2010a). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.
Kövecses, Z. (2010b). Metaphor and culture. *Acta Universitatis Sapientiae Philologica*, 2(2), 197-220.
Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory.* Cambridge: Cambridge University Press.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2021.130965.1608

Kövecses, Z., & Radden, G. (1998). Metonymy: Developing a cognitive linguistic view. *Cognitive Linguistics*, 9(1), 37-78.
Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
Lakoff, G. (1991). Cognitive versus generative linguistics: How commitments influence results. *Language & Communication*, 11(1), 53-62.
Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 202-251), Cambridge: Cambridge University Press.
Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. London: The University of Chicago Press.
Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic books.
Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
Moloodi, A. (2015). Metaphorical conceptualization of emotions in Persian: A cognitive linguistics approach. [Unpublished doctoral dissertation]. University of Tehran. [In Persian]
Mozafari, Y. (2019). The application of conceptual theory of metaphor on cinema: the case study of "About Elly", "The Seperation of Nader from Simin" and "The Salesman". [Unpublished master's thesis]. Shiraz University. [In Persian]
Müller, C., & Kappelhoff, H. (2018). Audiovisual Figurativity Emerging from Cinematic Experience. In C. Müller & H. Kappelhoff (Eds.), *Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality* (pp. 100-126), De Gruyter.
Ofogh, Sh. (2013). The study of metaphor in everyday speech of men and women in cognitive linguistics approach. [Unpublished master's thesis]. Islamic Azad University of central Tehran branch. [In Persian]
Ortiz, M. (2011). Primary metaphors and monomodal visual metaphors. *Journal of Pragmatics*, 43, 1568–1580.
Ortiz, M. (2015). Films and embodied metaphors of emotion. In M. Coëgnarts & P. Kravanja (Eds.), *Embodied Cognition and Cinema* (pp 203-220), Leuven: Lueven university press.
Pragglejaz Group. (2007). MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol*, 22, 1–39.
Pourebrahim, Sh. (2015). A study of verbo-pictorial metaphors in some Persian informative posters. *Journal of Researches in Linguistics*, 6(11), 19-36. [In Persian]
Pourebrahim, Sh. (2017). Metaphorical realization of ideology in political caricatures: The role of pictorial metaphors in critical discourse analysis. *Journal of Researches in Linguistics*, 8(1), 37-52. [In Persian]
Qaeminia, A., Nosrati, Sh., & Faridi khorshidi, M. (2020). Conceptual metaphors of Quran. Mind, 21(81), 5-34. [In Persian]
Radden, G., & Kövecses, Z. (1999). Towards a theory of metonymy. In K. U. Panther & G. Radden (Eds.), *Metonymy in Language and Thought*, (pp 17–59), Amsterdam: John Benjamins.
Radden, G. (2000). How metonymic are metaphors?. In A. Barcelona (Ed.), Metaphor and Metonymy at the Crossroads (pp. 93-108). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
Rahimi, A., Mousavi, Z., & Morvarid, M. (2015). Animal symbols of the ego (An-nafs al-ammārah) in mystical texts relying on the works of Sanāi, Attār and Rumi. *Literary Text Research*, 18(62), 147-173. [In Persian]
Rasekhmahand, M. (2017). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Tehran: SAMT. [In Persian]
Rohdin, M. (2009). Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1950s. In C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp 403-428), Berlin: Mouton de Gruyter.
Seraj, A., & Mahmoodi-Bakhtiari, B. (2018). Conceptual metaphors of ethics domain in Ferdowsi's Shahnameh. Research Quarterly in Islamic Ethics, 11(40), 127-142. [In Persian]
Shabanlou, A. (2020). The critique of unidirectionality in conceptual metaphor theory. *Kohan-name-ye adab-e Parsi*, 10(2), 249-275. [In Persian]
Steen, G. J., Dorst, A. G., Herrmann, B. J., Kaal, A. A., Krennmayr, T. & Pasma, T. (2010). *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*. John Benjamins.
Stefanowitsch, A. (2006). Words and their metaphors: A corpus-based approach. In A. Stefanowitch & S. T. Gries (Eds.), *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy* (63–105), Berlin: Mouton de Gruyter.
Taylor, J. R. (1995). *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. New York: Oxford University Press.
Urios-Aparisi, E. (2010). The body of love in Almodóvar's cinema: Metaphor and metonymy of the body and body parts. *Metaphor and Symbol*, 25(3), 181-203.
Urios-Aparisi, E. (2020). Metaphor emergence in cinematic discourse. *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*, 7, 97-118.
Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge. Cambridge University Press.
Wood, T. (2002). Spectacular metaphors: From theatre to cinema. *Journal of Organizational Change Management*, 15(1), 11-20.
Zahedi, K., & Zahhab Nazouri, S. (2012). Body parts of the 'head' domain in Persian and English proverbs and adages: A cultural cognitive corpus-based analysis. *Advances in Cognitive Science*, 13(4), 1-18. [In Persian]

نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی
سال سیزدهم، شماره اول، شماره ترتیبی۲۴، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ص۱۸۱-۲۱۶
تاریخ وصول:۱۴۰۰/۰۲/۱۱ تاریخ اصلاحات:۱۴۰۰/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۴

مقاله پژوهشی

کاربست نظریهٔ استعاره و مجاز مفهومی در سینما: مطالعهٔ موردی فیلم برف روی کاج‌ها

***امیرسعید مولودی**
****سید وحید نبوی‌زاده نمازی**

چکیده

بازنمایی زبانی استعاره‌های مفهومی در پژوهش‌های متعدد ایرانی و غیرایرانی مطالعه شده است؛ اما آثار کمتری به بازنمایی‌های تصویری و سینمایی استعاره پرداخته‌اند. در این مقاله، مفهوم‌سازی‌های استعاری و مجازی فیلم *برف روی کاج‌ها* براساس نظریهٔ استعاره و مجاز مفهومی و نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی مورد بررسی قرار گرفت. بر همین اساس، تمامی صحنه‌ها و گفتگوهای فیلم موردنظر بررسی شده، استعاره‌ها و مجازهایی که به طور مستقیم یا غیرمستقیم به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی خیانت و عشق مربوط می‌شدند، تحلیل شدند. تحلیل‌های به‌دست‌آمده حاکی از آن است که برخی از استعاره‌ها همچون غم به‌مثابهٔ تاریکی و رابطهٔ عاطفی به‌مثابهٔ مادهٔ خوراکی به صورت تک‌وجهی و صرفاً برحسب نشانه‌های تصویری و برخی دیگر همچون عشق به‌مثابهٔ سفر، کنترل/غیرت به‌مثابهٔ بالا، انسان به‌مثابهٔ گیاه (درخت کاج) و عدم وجود رابطهٔ عاطفی به مثابهٔ برف به صورت چندوجهی و برحسب ترکیبی از نشانه‌های تصویری و گفتاری یا ترکیبی از نشانه‌های تصویری و نوشتاری بازنمایی شده‌اند. همچنین در اثر سینمایی حاضر، دو مجاز معلول به‌جای علت و دارایی به‌جای دارنده نقش برجسته‌ای را در شکل‌گیری مفهوم‌سازی‌های استعاری ایفا کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سینما، استعارهٔ تصویری، استعارهٔ مفهومی، مجاز مفهومی، نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران(نویسنده مسئول) amirsaeid.moloodi@shirazu.ac.ir
** دانشجوی دکتری گروه مطالعات آمریکای شمالی، دانشکدهٔ مطالعات جهان، دانشگاه تهران، تهران، ایران s.v.namazi@gmail.com

2322-3413 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2021.130965.1608

۱. مقدمه

کوچش[1] (2010a) رویکردهای سنتی مطالعهٔ استعاره را دارای پنج ویژگی زیر می‌داند: در آنها استعاره ۱. ویژگی کلمات به شمار می‌رود و پدیده‌ای زبانی است، ۲. برای دستیابی به اهداف زیباشناختی و بلاغی به کار می‌رود، ۳. برحسب شباهت بین دو عنصری که با هم مقایسه می‌شوند، شکل می‌گیرد، ۴. کاربرد عامدانه و آگاهانهٔ کلمات است و افراد به شرطی که دارای استعداد ویژه‌ای باشند می‌توانند آن را به درستی در زبان به کار ببندند و ۵. یکی از آرایه‌های ادبی است؛ بنابراین نه بخش ضروری ارتباطات روزمرهٔ بشری و طبعاً نه بخش اصلی استدلال و تفکر بشری به حساب می‌آید. در برابر رویکردهای سنتی مطالعهٔ استعاره، نظریهٔ معاصر استعاره قرار دارد که نخستین بار توسط لیکاف و جانسون[2] (1980) تحت عنوان نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی مطرح شد.

به عقیدهٔ لیکاف و جانسون (1999) ذهن بشر ذاتاً جسم‌یافته است، تفکر بشری غالباً ناخودآگاه است و مفاهیم انتزاعی عمدتاً استعاری هستند. لیکاف و جانسون (1980) مدعی‌اند که استعاره‌های مفهومی ابزارهایی هستند که نه‌تنها زبان روزمره، بلکه تفکر و تجربه‌های ما را نیز سازماندهی می‌کنند؛ بنابراین استعاره تنها ابزاری برای صور خیال نیست؛ بلکه ابزاری است شناختی که بدون آن، چه شاعران و چه افراد عادی نمی‌توانند زندگی کنند؛ چراکه نظام مفهومی بشر اساساً استعاری است.

بنا بر دیدگاه فورسویل[3] (2008)، اگر براساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بپذیریم که شالودهٔ تفکر بشری استعاری است و زبان تنها یکی از بازنمایی‌های استعارهٔ مفهومی به حساب می‌آید، باید بتوان استعاره‌های مفهومی را در بازنمایی‌های دیگری همچون تصاویر ثابت و متحرک، اصوات و موسیقی، ژست‌ها و اداها و همچنین قوای بویایی و لامسه نیز ملاحظه نمود. بنابراین، به عقیدهٔ فورسویل (2008) بایستی بازنمایی‌های غیرزبانی نیز به‌دقت موردبررسی قرار بگیرند تا صحت بسیاری از اصول نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به محک آزمایش گذارده شوند. تاکنون تنها مظفری (۱۳۹۸) استعاره‌های مفهومی چندوجهی را در فیلم‌های ایرانی بررسی کرده است و پژوهش حاضر دومین پژوهش در این حوزهٔ مطالعاتی به شمار می‌رود. لازم به ذکر است که ازجمله تفاوت‌های اثر حاضر با مظفری (۱۳۹۸) آن است که علاوه بر مطالعهٔ مفهوم‌سازی‌های استعاری، به بررسی مجازهای مفهومی اثر و نقش آنها در شکل‌گیری مفهوم‌سازی‌های استعاری نیز پرداخته می‌شود و از این طریق، کارایی روش کوگنارتس[4] (2019) در جهت تشخیص حوزه‌های مقصد استعاری در سینما، به محک آزمون گذاشته می‌شود. به عقیدهٔ وی، برای تشخیص حوزه‌های مقصد انتزاعی در مفهوم‌سازی‌های استعاری در آثار سینمایی، ابتدا باید مفهوم‌سازی‌های مجازی را بررسی نمود؛ چراکه این مفهوم‌سازی‌ها دسترسی فیلم‌ساز و بیننده را به حوزه‌های مقصد استعاری فراهم می‌کنند. در اثر حاضر، نکتهٔ پیش‌گفته موردبررسی قرار می‌گیرد تا مشخص شود آیا روش کوگنارتس (همان) در تشخیص حوزه‌های مقصد انتزاعی استعاری، یک انتخاب است یا یک ضرورت؟ روش و عقیدهٔ موردنظر، در بخش روش تحقیق پژوهش حاضر به طور نسبتاً مفصل معرفی می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

از زمان شکل‌گیری نظریهٔ استعارهٔ مفهومی تاکنون، عمدهٔ مطالعات این حوزه همچون لیکاف و جانسون (1980)، لیکاف (1987)، لیکاف و ترنر[5] (1989)، لیکاف (1993)، کوچش (2000, 2003, 2004, 2005, 2006, 2010a, 2010b) به بررسی بازنمایی‌های زبانی استعاره‌های مفهومی اختصاص یافته است و آثار پرشماری در زبان‌های مختلف ازجمله زبان فارسی همچون امینی (۱۳۷۱)، یوسفی‌راد (۱۳۸۲)، هوشنگی و سیفی پرگو (۱۳۸۸)، کرد زعفرانلو کامبوزیا و حاجیان (۱۳۸۹)، هاشمی (۱۳۸۹)، افراشی و وادی‌پور (۱۳۹۰)، زاهدی و ذهاب

[1] Kövecses
[2] Lakoff & Johnson
[3] Forceville
[4] Coëgnaerts
[5] Turner

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

ناظوری (۱۳۹۰)، افراشی و همکاران (۱۳۹۱)، افق (۱۳۹۲)، گلشائی و همکاران (۱۳۹۳)، مولودی (۱۳۹۴)، سراج و محمودی بختیاری (۱۳۹۷)، شعبانلو (۱۳۹۸)، اصغری و همکاران (۱۳۹۹) و قائمی‌نیا و همکاران (۱۳۹۹) وجوه مختلف این نظریه را مطالعه نموده‌اند و برای تأیید یا رد فرضیه‌های پژوهش خود، شواهد صرفاً زبانی ارائه کرده‌اند.

در سه دههٔ اخیر مطالعهٔ بازنمایی‌های غیرزبانی، به‌ویژه بازنمایی تصویری و سینمایی استعاره‌های مفهومی افزایش قابل توجهی داشته است که از میان مهم‌ترین این آثار می‌توان به ویتاک[۱] (1990)، فورسویل (1996, 2002, 2005, 2006) ، کارول[۲] (1996)، وود[۳] (2002)، فالنبراک[۴] (2008)، اگرتسون[۵] و فورسویل (2009)، فورسویل و یورياس-آپاریسی[۶] (2009)، رُدین[۷] (2009)، بونگرو[۸] و فورسویل (2011)، کاپل‌هاف و مولر[۹] (2011)، اورتیز[۱۰] (2011)، کوگنارتس و کراوانجا[۱۱] (2012) اورتیز (2015)، هوانگ[۱۲] (2016)، فالنبراک (2016)، کوگنارتس (2017, 2019)، سینکی[۱۳] (2018)، جیاناکو و دِفورنل[۱۴] (2019) و یورياس-آپاریسی (2020) اشاره نمود. به عنوان نمونه، فورسویل (2005) به مطالعهٔ بازنمایی غیرزبانی خشم در سریال کمدی آستریکس[۱۵] پرداخته است. وی با مشاهدهٔ صحنه‌های متعدد مربوط به بازنمایی تصویری خشم به این نتیجه رسیده است که بازنمایی‌های موردنظر عمدتاً برحسب یکی از پرتکرارترین استعاره‌های خشم یعنی خشم به‌مثابهٔ مایع داغ درون ظرف صورت پذیرفته است. اگرتسون و فورسویل (2009) در سه فیلم برکهٔ گرگ[۱۶]، کشتار زنجیره‌ای تگزاس[۱۷] و آزمون سخت[۱۸] به بررسی استعارهٔ مفهومی قربانی انسانی به‌مثابهٔ حیوان[۱۹] پرداخته‌اند. به عقیدهٔ ایشان، استعارهٔ موردنظر در فیلم‌های موردبررسی دارای زیرمجموعه‌هایی مانند قاتل سریالی به‌مثابهٔ شکارچی تفریحی[۲۰]، مارک به‌مثابهٔ حیوان شکارشده[۲۱] و قربانی انسانی به‌مثابهٔ کانگورو[۲۲] است. در اثری دیگر کوگنارتس و کراوانجا (2012) برحسب نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی/ نظریهٔ چندوجهی استعاره[۲۳]، مفهوم‌سازی استعاری زمان را در صحنه‌های متعددی از فیلم‌هایی همچون وسواس[۲۴] و مسافر[۲۵] بررسی کرده‌اند. به عقیدهٔ ایشان می‌توان استعارهٔ زمان به‌مثابهٔ مکان را به‌شکل برجسته‌ای در آثار بررسی‌شده مشاهده نمود. همان‌گونه که مشاهده شد، آثار غیرایرانی فراوانی به مطالعهٔ استعاره‌های تصویری و سینمایی پرداخته‌اند؛ اما پژوهش‌های داخلی این حوزه اندک‌شمارند و در این زمینه تنها می‌توان به آثار

[1] Whittock
[2] Carrol
[3] Wood
[4] Fahlenbrach
[5] Eggertsson
[6] Urios-Aparisi
[7] Rohdin
[8] Bounegru
[9] Kappelhoff & Müller
[10] Ortiz
[11] Kravanja
[12] Huang
[13] Cienki
[14] Giannakou & De Fornel
[15] Asterix
[16] Wolf Creek
[17] The Texas Chain Massacre
[18] The Ordeal
[19] HUMAN VICTIM IS ANIMAL
[20] SERIAL KILLER IS SPORTS HUNTER
[21] MARC IS HUNTED ANIMAL
[22] HUMAN VICTIMS ARE KANGAROOS
[23] multimodal
[24] Obsession
[25] The Passenger

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

افضل طوسی و طاهری (۱۳۹۱)، آخوندی (۱۳۹۱)، حیاتی (۱۳۹۱)، خوش‌نیت (۱۳۹۲)، پورابراهیم (۱۳۹۳، ۱۳۹۵) و مظفری (۱۳۹۸) اشاره نمود. به‌جز سه اثر آخوندی (۱۳۹۱)، خوش‌نیت (۱۳۹۲) و مظفری (۱۳۹۸) که مفهوم‌سازی استعاری را در سینما بررسی کرده‌اند، سایر آثار به مطالعهٔ استعاره در تبلیغات تجاری، پوسترهای ملی‌مذهبی و کاریکاتورهای سیاسی پرداخته‌اند. آخوندی (۱۳۹۱) با استفاده از نظریهٔ تعاملی بلک (1962) که رویکردی غیرشناختی است، به مطالعهٔ استعاره‌های تصویری در گفتمان آخرالزمانی سه فیلم ۲۰۱۲، کتاب ایلای[1] و بابل پس از میلاد[2] پرداخته است. به عقیدهٔ وی، آخرالزمان تصویرشده در این فیلم‌ها، یک آخرالزمان غربی با ارزش‌های آمریکایی است که الزماً تطابقی با گفتمان الهی آخرالزمان ندارد. خوش‌نیت (۱۳۹۲)، از ترکیب استعاره‌های مفهومی و بازنمایی تصویری‌شان در فیلم‌های دیزنی برای آموزش اصطلاحات انگلیسی به فراگیران انگلیسی استفاده نموده است. در اثر افق (۱۳۹۲) نیز که در قسمت استعاره‌های زبانی معرفی گردید، استعاره‌های زبانی فیلم جدایی نادر از سیمین تحلیل شده، نقش متغیر جنسیت در تولید انواع استعاره‌ها اعم از ساختاری، جهتی و هستی‌شناختی بررسی شده است. درنتیجه، تنها اثری که با استفاده از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (1980) و استعارهٔ چندوجهی فورسویل (2009) آثار سینمای ایران را بررسی کرده است، مظفری (۱۳۹۸) است. وی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، مفهوم‌سازی‌های استعاری را در سه فیلم دربارهٔ الی، جدایی نادر از سیمین و فروشنده بررسی کرده است و به این نتیجه رسیده است که استعاره‌های موردنظر گاه کل روایت فیلم را در برگرفته‌اند و گاه برای انتقال مفهوم موردنظر کارگردان یا شخصیت‌پردازی نقش‌ها به کار رفته‌اند.

مرور پژوهش‌های بین‌المللی و داخلی مربوط به بررسی استعاره و مجاز در فیلم‌های سینمایی، یک نکتهٔ بسیار مهم را آشکار می‌کند و آن هم این که در عمدهٔ این آثار، چه آنها که همچون اگرتسون و فورسویل (2009) یک نگاشت استعاری خاص را در آثار سینمایی بررسی کرده‌اند، چه آنها که همچون فورسویل (2005)، یا کوگنارتس و کراوانجا (۲۰۱۲) به مفهوم‌سازی استعاری یا مجازی یک حوزهٔ مقصد خاص در سینما پرداخته‌اند و چه آنها که همچون مظفری (۱۳۹۸) تمامی مفهوم‌سازی‌های استعاری یک یا چند اثر سینمایی را به طور کامل بررسی کرده‌اند، علیرغم استفاده از چهارچوب نظری مشخص برای تحلیل آثار سینمایی، روش‌شناسی نظام‌مندی برای تشخیص استعاره‌ها و مجازهای مفهومی ارائه نشده است و آثار مختلف به فراخور مطالعهٔ موردی‌شان، مؤلفه‌هایی همچون میزانسن[3]، نورپردازی، کاربرد زوایای مختلف دوربین و شیوهٔ چینش عناصر صحنه در قاب دوربین را در این زمینه معرفی نموده‌اند. بنابراین، وجود آثاری همچون فورسویل (2008, 2016)، فنگ و اُهالورن[4] (2013)، فنگ (2017) و کوگنارتس (2019) که برای تشخیص دسته‌ای از استعارها و مجازها در آثار سینمایی به مؤلفه‌های تشخیصی معین پرداخته باشند، اندک‌شمار است. با در نظر گرفتن این مطلب و در جهت پر کردن خلأ مذکور، پژوهش حاضر از روش‌شناسی مشخص کوگنارتس (2019) برای تحلیل استعاره‌های مفهومی در سینما بهره برده، کارایی آن را به محک آزمون می‌گذارد. همچنین برخلاف اثر مظفری (۱۳۹۸) که صرفاً استعاره‌های مفهومی را در سینمای ایران موردبررسی قرار داده‌است، اثر حاضر به پیروی از کوگنارتس (2019) که شناسایی مجاز مفهومی را گامی مهم در تشخیص استعاره‌های مفهومی (برخوردار از حوزه‌های مقصد انتزاعی) می‌داند، نقش مجازهای مفهومی را نیز در مفهوم‌سازی‌های استعاری یک فیلم سینمایی بلند ایرانی تحلیل می‌کند.

[1] The Book of Eli
[2] Babylon A.D
[3] mise-en-scène
[4] Feng & O'Halloran

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

۳. چارچوب نظری

مبانی نظری پژوهش حاضر برگرفته از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی (Lakoff & Johnson, 1980 ; Lakoff, 1987; Lakoff, 1993; Lakoff & Turner, 1989) و رویکرد استعارهٔ چندوجهی فورسویل (2006, 2008, 2016) است. طبق نظر لیکاف و جانسون (1980) درک مفاهیم انتزاعی توسط مفاهیم عینی صورت می‌پذیرد و تفکر دربارهٔ مفاهیم انتزاعی از طریق مفاهیم عینی ساده‌سازی می‌گردد. در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، درک یک حوزهٔ مفهومی (حوزه‌های عمدتاً انتزاعی) برحسب حوزهٔ مفهومی دیگر (حوزه‌های عمدتاً عینی) را استعاره می‌نامند. حوزهٔ انتزاعی موردنظر حوزهٔ مقصد[1] و حوزهٔ عینی موردنظر حوزهٔ مبدأ[2] نامیده می‌شود. همچنین برای صورت‌بندی استعاره‌ها از الگوی حوزهٔ مقصد حوزهٔ مبدأ است یا حوزهٔ مقصد به‌مثابهٔ حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود. به طور مثال، عبارت‌های «او در این بحث پیروز شد» و «من قادر به دفاع از این موضوع نیستم» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۶: ۶۷) منعکس‌کنندهٔ استعارهٔ مباحثه/مناظره به‌مثابهٔ جنگ است. در استعارهٔ مذکور، نگاشتی سازمان‌یافته[3] از حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد رخ داده‌است؛ به بیان دیگر، بین عناصر حوزهٔ مفهومی مقصد با عناصر حوزهٔ مفهومی مبدأ رابطهٔ تناظر[4] برقرار شده است. معنی رابطهٔ تناظر این است که عناصر مفهومی تشکیل‌دهندهٔ حوزهٔ مقصد با عناصر مفهومی تشکیل‌دهندهٔ حوزهٔ مبدأ متناظر هستند. در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، این تناظرها نگاشت نامیده می‌شوند.

لیکاف و ترنر (1989) در اثرشان، استعارهٔ سطح عام زنجیرهٔ بزرگ وجود[5] را معرفی می‌نمایند. با توجه به نقش این استعاره در برخی تحلیل‌های اثر حاضر، لازم است توضیحاتی پیرامون آن ارائه گردد. به عقیدهٔ آنها، زنجیرهٔ بزرگ دارای دو مدل است. زنجیرهٔ بزرگ بنیادین و زنجیرهٔ بزرگ گسترده[6]. مدل نخست که در بسیاری از فرهنگ‌ها قابل مشاهده است، به ارتباط بشر با صورت‌های سطح پایین‌تر وجود همچون حیوان، گیاه و اشیاء می‌پردازد. درحالی‌که مدل دوم معطوف به ارتباط انسان با جامعه، خدا و جهان است. زنجیرهٔ نخست بخشی از زنجیرهٔ دوم است. در مدل نخست، با سلسله‌مراتبی روبرو هستیم که در بالاترین سطح آن انسان و در پایین‌ترین سطح آن پدیده‌های فیزیکی طبیعی قرار دارند. بین این دو سطح نیز به‌ترتیب از بالا به پایین حیوان، گیاه و اشیاء مرکب[7] قرار دارند. هر یک از سطوح مذکور با مشخصه‌ها و رفتارهایی تعریف می‌شوند. به طور مثال، انسان با مشخصهٔ تفکر منطقی و حیوان با مشخصهٔ غریزه تعریف می‌شود. در سلسله‌مراتب فوق، سطوح بالاتر دارای همهٔ مشخصه‌های سطوح پایین‌تر هستند. به‌طور مثال، حیوانات علاوه بر مشخصهٔ غریزه که مختص سطح خودشان است، دارای مشخصه‌های سطح پایین زیستی، ساختاری و فیزیکی طبیعی که به ترتیب مختص گیاهان، اشیاء مرکب و پدیده‌های طبیعی فیزیکی است نیز هستند.

زنجیرهٔ بزرگ وجود

- انسان‌ها: مشخصه‌ها و رفتارهای بالاترین سطح (مانند تفکر و شخصیت)
- حیوانات: مشخصه‌ها و رفتارهای غریزی
- گیاهان: مشخصه‌ها و رفتارهای زیستی
- اشیاء مرکب: مشخصه‌های ساختاری و رفتارهای کاربردی
- پدیده‌های فیزیکی طبیعی: مشخصه‌های فیزیکی طبیعی و رفتارهای فیزیکی طبیعی (Lakoff & Turner, 1989: 170-171)

در مدل دوم نیز سطوح زنجیره از بالا به پایین عبارتند از: خدا، جهان، جامعه، انسان، غیره.

[1] target domain
[2] source domain
[3] systematic mapping
[4] correspondence
[5] great chain of being
[6] extended
[7] complex objects

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

آنچه تاکنون ذکر شد، دو مدل معرفی‌شده توسط لیکاف و ترنر (همان) از زنجیرهٔ بزرگ وجود بود. در زنجیره‌های فوق هنگامی استعاره رخ می‌دهد که الف) از یک مبدأ سطح پایین برای درک مقصدی سطح بالا استفاده شود یا ب) مبدائی سطح بالا برای درک مقصدی سطح پایین به کار گرفته شود. برای مورد نخست می‌توان به تک‌گویی شاهین با بازی نوید محمدزاده در سکانس آغازین فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده ساختهٔ هومن سیدی اشاره کرد که در آن استعارهٔ انسان به‌مثابهٔ حیوان (گوسفند) مشاهده می‌شود: ۱. «میگن اگه چوپون نباشه، گوسفندا تلف میشن. یا گم می‌شن، یا گرگ بهشون می‌زنه، یا از گرسنگی می‌میرن؛ چون مغز ندارن. هر کی که مغز نداره به چوپون احتیاج داره. یه چوپون دلسوز. چوپون حکم پدر گوسفندا رو داره.آدم بدون پدر هیچی نیس. این (با اشاره به شکور با بازی فرهاد اصلانی) چوپونه. ما همه گوسفنداشیم. اون به ما میگه کی بریم، کجا بریم، چی کار کنیم، کی بشینیم، کی پا شیم، کی بمیریم». برای مورد دوم نیز می‌توان به سریال «نیسان آبی» ساختهٔ منوچهر هادی که حول قصه دو دوست قدیمی به‌نام جمشید و رضا می‌گردد، اشاره کرد. جمشید شیفتهٔ نیسان آبی‌اش است؛ او روی نیسانش کار می‌کند تا چرخ زندگی‌اش بچرخد. در این میان، راوی کل داستان همان «نیسان آبی» است که با صدایی مردانه، غمگین و پرابهت در مقام «دانای کل»، به شرح حالات بازیگران و همچنین خودش- نیسان آبی- می‌پردازد. صدای نیسان آبی که به‌صورت ویس‌اور[1] شنیده می‌شود اغلب دربردارندهٔ تمامی صفات و ویژگی‌های یک انسان است و استعارهٔ ماشین به‌مثابهٔ انسان (مرد) را بازنمایی می‌کند. به‌عنوان مثال در قسمت هفتم، نیسان در خلال حدیث نفسی که با خود دارد، حسادت خود را نسبت به اتومبیل بی‌ام‌و جدید جمشید که فلاشرش روشن است، این‌طور نشان می‌دهد: «هی...! چه دلبری‌ای هم می‌کنه بی‌مرام! ...جمشید! این باطریش بخوابه، من باطری‌به‌باطری نمی‌کنم‌ها، گفته باشم. اَیییی، با بی‌ام‌و!»

لازم به ذکر است که برخی استعاره‌های مفهومی ممکن است اصل و منشأ مجازی[2] داشته باشند. مجاز «فرایندی شناختی است که در آن از طریق یک شیء یا پدیده که وسیله[3] نامیده می‌شود دسترسی مفهومی به شیء یا پدیدهٔ دیگری تحت عنوان مقصد در یک حوزهٔ مفهومی یا مدل شناختی آرمانی[4] واحد حاصل می‌شود» (Kövecses and Radden, 1998: 39). دو بخش اصلی مجاز در فضای مفهومی به یکدیگر نزدیک هستند. به طور مثال، بین یک کل و اجزاء آن ارتباط نزدیک و تنگاتنگی وجود دارد. از تعریف فوق دو نکتهٔ مهم به دست می‌آید: ۱. لازم نیست مجاز لزوماً دارای کارکرد ارجاعی باشد. ۲. برخلاف استعاره، در مجاز با یک حوزهٔ مفهومی واحد روبرو هستیم (Lakoff & Johnson, 1980). اگر بتوان بین حوزه‌های مبدأ و مقصد استعاری روابط مجازی را شناسایی کرد، آن گاه گفته می‌شود که استعاره دارای انگیختگی[5] یا اصل و اساس مجازی بوده است (Kövecses, 2010a).

فورسویل (2006, 2008, 2016) تمایزی را بین استعاره‌های تک‌وجهی[6] و چندوجهی قائل می‌شود. وی پس از معرفی نُه وجه نشانه‌های تصویری، نشانه‌های نوشتاری، نشانه‌های گفتاری، ژست، صوت، موسیقی، بو، مزه و لامسه، خاطرنشان می‌کند که در استعاره‌های تک‌وجهی، حوزه‌های مبدأ و یا مقصد منحصراً یا عمدتاً در یک وجه بازنمایی می‌شوند؛ درحالی‌که در استعاره‌های چندوجهی، حوزه‌های مبدأ و یا مقصد، منحصراً یا عمدتاً در وجوه مختلف ارائه می‌شوند. به عقدهٔ فورسویل (2016) در آثار سینمایی می‌توان از میان نه وجه معرفی‌شده، شش وجه نخست را مشاهده نمود. به عنوان نمونه‌ای از یک استعارهٔ تک‌وجهی تصویری، می‌توان به نقل از فورسویل (2008: 468) به تصویر زیر اشاره نمود.

[1] voice over
[2] metonymical
[3] vehicle
[4] Idealized Cognitive Model (ICM)
[5] motivation
[6] monomodal

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۱- دستگاه قهوه‌ساز
Image 1- Coffee Machine

به عقیدهٔ فورسویل (2009)، این تصویر معرف استعارهٔ تک‌وجهی تصویری دستگاه قهوه‌ساز به‌مثابهٔ خدمتکار است. وی همچنین این تصویر را مثالی از استعارهٔ ادغام‌شده[1] معرفی می‌کند؛ چراکه در آن یک شیء یا گشتالت به‌نحوی در کلیت خود بازنمایی می‌شود که حتی بدون وجود نشانه‌های بافتی شبیه شیء یا گشتالت دیگر باشد. شکل خمیدهٔ دستگاه و محل قرار گرفتن فنجان‌ها تداعی‌کنندهٔ خدمتکاری است که در حالتی خم‌شده، سینی فنجان‌ها را به مشتری تعارف می‌کند. همچنین می‌توان به عنوان نمونه‌ای از یک استعارهٔ چندوجهی به مثال فورسویل (2016) از فیلم ایتالیایی جاده[2] ساختهٔ فدریکو فلینی اشاره نمود. در صحنه‌ای از فیلم، قهرمان زن فیلم، جلسومینا[3] در حال تماشای یک مراسم مذهبی است و در یک پلان، بیننده او را در حال مشاهدهٔ مجسمهٔ مریم مقدس مشاهده می‌کند. در همین حال، به مدت حدوداً دو ثانیه، پلانی از او مشاهده می‌شود که در پس‌زمینه‌اش پوستری دیواری با نوشتهٔ Madonna Immacolata[4] دیده می‌شود. به عقیدهٔ فورسویل سیر روایت داستان فیلم به نحوی است که صحنهٔ پیش‌گفته، استعارهٔ چندوجهی (تصویری‌نوشتاری) جلسومینا به‌مثابهٔ مریم مقدس را بازنمایی می‌کند. وی به این دلیل، این استعاره را چندوجهی در نظر می‌گیرد که حوزهٔ مبدأ آن، هم با وجه تصویری (مجسمهٔ مریم مقدس) و هم با وجه نشانهٔ نوشتاری (عبارت روی پوستر) بازنمایی شده است.

تصویر ۲-جلسومینا در فیلم جاده
Image 2- Gelsomina in La Strada

[1] integrated
[2] La Strada
[3] Gelsomina

[4] عبارتی است به زبان ایتالیایی که معادل فارسی آن مریم مقدس است.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

فورسویل (2016) به عنوان نمونه‌ای دیگر از یک استعارهٔ چندوجهی (تصویری‌صوتی) سینمایی به فیلم پدرخواندهٔ یک ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا اشاره می‌کند. در این فیلم، مایکل کورلئونه قصد دارد از دشمنان خانواده‌اش که قرار است در رستورانی شام بخورند، انتقام بگیرد و آنها را به قتل برساند. در صحنه‌ای، وی که از قبل تفنگی را در توالت رستوران پنهان کرده است، تفنگ‌به‌دست از توالت خارج می‌شود و در همین لحظه صدای قطار به گوش می‌رسد. به عقیدهٔ فورسویل (همان)، این صدا که صدای وضعیت ذهنی مایکل است، معرف استعارهٔ چندوجهی وضعیت ذهنی به‌مثابهٔ قطار سریع است. در این استعاره، توقف‌ناپذیری قطار و ریتم بی‌وقفهٔ حرکت آن به عزم راسخ و تغییرناپذیر مایکل برای کشتن دشمنان خانوادگی‌شان نگاشت شده است. ازجمله نکات مهمی که فورسویل (2016) به آن اشاره می‌کند این است که بیننده‌های مختلف یک اثر سینمایی واحد ممکن است تعابیر یا مفهوم‌سازی‌های استعاری متفاوتی داشته باشند و حتی ممکن است در مواقعی، بینندهٔ یک اثر سینمایی به دلایلی همچون تعلق به یک بافت فرهنگی متفاوت یا مقطع زمانی خاصی که اثر سینمایی را در آن مشاهده کرده، استعاره‌ها و مجازهایی را شناسایی کند که حتی فیلم‌ساز نیز هرگز آنها را در ذهن نداشته است. به عقیدهٔ فورسویل (همان)، این یکی از جذابیت‌های سینما است و نه دلیلی برای نگرانی.

۴. روش پژوهش

پیش از معرفی روش پژوهش حاضر در شناسایی استعاره‌های سینمایی، لازم است توضیحاتی پیرامون روش شناسایی استعاره‌های زبانی و تفاوت آن با روش تشخیص استعاره‌های غیرزبانی ارائه شود. استعاره‌های زبانی برحسب نظر استفانویچ (۲۰۰۶) به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ آنهایی که متعلق به گروه الگوهای استعاری[1] هستند و آنهایی که به این گروه تعلق ندارند. وی الگوی استعاری را این گونه تعریف می‌کند: «عبارتی چندکلمه‌ای از یک حوزهٔ مبدأ است که در درون آن یک واحد واژگانی از یک حوزهٔ مقصد مفروض درج شده است» (Stefanowitsch, 2006: 66). به عنوان نمونه، جملهٔ «نتوانست بر خشمش غلبه کند»، مصداقی از یک الگوی استعاری است؛ چراکه در آن فعل «غلبه کند»، حوزهٔ مبدأ دشمن و واژهٔ خشم، حوزهٔ مقصد خشم را فعال می‌کند؛ درحالی‌که جملهٔ «حسابی داغ کرده بود» که به فرض در معنای خشمگین‌شدن به کار رفته است، به الگوهای استعاری تعلق ندارد؛ چراکه عبارت «داغ کردن» صرفاً حوزهٔ مبدأ مایع داغ درون ظرف را فعال کرده و به صورت آشکارا هیچ ذکری از واژه یا عبارت مربوط به حوزهٔ مقصد خشم نرفته است. مسلماً تشخیص حوزهٔ مقصد استعاری در استعاره‌های دستهٔ اول آسان‌تر است؛ چراکه واژهٔ حوزهٔ مقصد در آنها صراحتاً بیان شده است. در دستهٔ دوم نیز، می‌توان به‌راحتی حوزه‌های مقصد استعاری را شناسایی نمود، به شرط آنکه استعارهٔ موردنظر به دستهٔ استعاره‌های متعارف[2] تعلق داشته باشد. به‌طور کلی، چه استعاره‌های زبانی متعلق به دستهٔ نخست باشند و چه دستهٔ دوم، می‌توان با روشی مشخص همچون MIP (Pragglejaz Group, 2007) یا نسخهٔ جدیدتر آن یعنی MIPVU (Steen, et al., 2010) به صورت نظام‌مند به تشخیص استعاره‌های زبانی پرداخت؛ به عبارت دیگر، برای تشخیص استعاره‌های زبانی، یک روش معین و استاندارد وجود دارد که امر تشخیص عبارت‌های استعاری را تا اندازهٔ زیادی از حالت شمی و شخصی خارج می‌کند. وقتی از روشی نظام‌مند همچون MIP صحبت می‌شود، منظور مراحلی عینی زیر برای تشخیص استعاره است:

۱. کل متن را بخوانید تا درکی کلی از معنای آن حاصل نمایید.
۲. واحدهای واژگانی متن را مشخص نمایید.
۳. (الف) معنای بافتی تمامی واحد واژگانی موجود در متن را تعیین کنید. برای دستیابی به این هدف واژه‌های قبل و بعد واحد واژگانی را مدنظر قرار دهید.

[1] metaphorical patterns
[2] conventional

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

(ب) برای هر واحد واژگانی مشخص نمایید که آیا در بافت‌های دیگر به غیر از بافت فعلی دارای معنای معاصر بنیادی‌تری هست یا خیر. معناهای بنیادی:

- ملموس‌تر هستند (آنچه را برمی‌انگیزانند برای تصور کردن، دیدن، شنیدن، احساس کردن، بوییدن و چشیدن آسانتر است). معناهای بنیادین الزاماً پرتکرارترین معنی‌های واحدهای واژگانی نیستند.
- با کنش‌های جسمانی مرتبط هستند.
- دقیق‌تر هستند (در تقابل با مبهم بودن)
- به لحاظ تاریخی قدیمی‌تر هستند.

(ج) اگر واحد واژگانی معنای معاصر بنیادی‌تری در بافت‌های دیگر به غیر از بافت فعلی دارد، تعیین نمایید که آیا معنای بافتی با معنای بنیادی متفاوت است و می‌توان معنای بافتی را در مقایسه با معنای بنیادی درک کرد.

۴. چنانچه پاسخ مثبت است، واحد واژگانی مورد نظر دارای کاربرد استعاری است.

به عنوان نمونه، می‌توان از روش فوق برای بررسی عبارت «برف روی کاج‌ها» یعنی عنوان فیلم موردبررسی در پژوهش حاضر بهره برد. عنوان فوق در بخش تحلیل یافته‌های پژوهش با جزئیات بررسی شده است و در این بخش صرفاً شیوهٔ پیاده‌سازی مدل MIP به طور بسیار مختصر معرفی می‌گردد. پس از تفکیک واژه‌های عبارت فوق، مشخص می‌شود با توجه با بافت این عبارت، یعنی کل فیلم موردنظر، هر سه واژه یعنی «برف»، «روی» و «کاج‌ها»، غیر از بافت فعلی دارای معنای معاصر بنیادی‌تری هستند. ضمناً معنای بافتی این واژه‌ها که به ترتیب عبارتند از «مشکل (سردی) در روابط عاطفی»، «فضای بالایی چیزی (انتزاعی)»، «شخصیت‌های فیلم (انسان) که روابط عاطفی‌شان با مشکل مواجه شده است» با معانی بنیادین این واژه‌ها یعنی «بخار آب منجمد که به شکل دانه‌های نرم سفید یا شفاف بلوری از آسمان می‌بارد[۱]»، «بخش بالایی چیزی (فیزیکی)» و «گیاهی درختی، خودرو، یا زینتی که میوهٔ مخروطی تولید می‌کند و برگ‌های سوزنی دارد.» متفاوت است و می‌توان این معانی بافتی را در مقایسه با معنای بنیادین درک کرد و پیوند معنایی میان آنها را به‌راحتی شناسایی نمود. بنابراین هر سه واحد واژگانی فوق دارای کاربرد استعاری هستند. ادامهٔ کار یعنی اینکه از چه عناصری در حوزه(های) مبدأ و به چه صورت برای این مفهوم‌سازی استعاری استفاده شده است، در بخش تحلیل یافته‌های پژوهش به تفصیل بررسی می‌شود. اما برخلاف استعاره‌های زبانی، چنین روشی برای تشخیص استعارهای غیرزبانی وجود ندارد و هرآنچه تاکنون در زمینهٔ تشخیص این نوع استعاره‌ها بیان شده، آراء و نظراتی بوده است که برخلاف روش MIP یا MIPVU هرگز منجر به مدل‌سازی نشده است. به طور مثال، فورسویل (2008, 2016) هنگامی که به یکی از انواع استعاره‌های تصویری تحت عنوان تشبیه تصویری[۲] اشاره می‌کند، روشی را نیز برای تشخیص آن ارائه می‌دهد. در این نوع استعاره‌ها، حوزهٔ مبدأ و مقصد طوری در قاب تصویر بازنمایی می‌شوند که شبیه به نظر برسند. این شباهت می‌تواند با تکنیک‌های مختلف از جمله شبیه کردن دو حوزهٔ مفهومی در فرم، موقعیت فیزیکی، نورپردازی، رنگ و ویژگی‌های کاربردی صورت پذیرد. تحلیل‌گر زمانی می‌تواند از راهکار یافتن شباهت در فرم، موقعیت، رنگ و ... بهره ببرد که حوزهٔ مبدأ و مقصد هر دو عینی باشند (مثل استعارهٔ زنجیرهٔ بزرگ وجود) و قابلیت بازنمایی تصویری داشته باشند. به طور مثال، محل نگهداری مشترک (طویله) انسان و حیوان در برخی صحنه‌های فیلم مغزهای کوچک زنگ‌زده، ساختهٔ هومن سیدی، بیانگر استعارهٔ مفهومی انسان به‌مثابهٔ حیوان (گوسفند) است (تصویر ۳).

[۱] تعاریف واژه‌ها در این بخش از واژه‌نامهٔ سخن (انوری، ۱۳۸۵) گرفته شده است.

[2] pictorial simile

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۳- نگهداری انسان و حیوان در یک مکان واحد

Image 3- Keeping human and animal in a same place

از طرف دیگر، کوگنارتس (2019) خاطرنشان می‌کند که در سینما برخلاف زبان، عمدتاً حوزه‌های مقصد انتزاعی به صورت آشکار بازنمایی نمی‌شوند و به بیان دقیق‌تر به صورت آشکار در موردشان صحبت نمی‌شود، مثلاً برای اینکه مشخص شود فردی ناراحت است، به جای استفاده از عبارتی همچون «از شدت عصبانیت داغ کرده بود»، آنچه به تصویر کشیده می‌شود چهرهٔ سرخ‌شده و برافروختهٔ فرد است. کوگنارتس (2019) معتقد است این قدرت سینما است که مفاهیم انتزاعی را عمدتاً به‌صورت غیرزبانی بازنمایی می‌کند. بنابراین، به عقیدهٔ وی، در استعاره‌هایی که حوزهٔ مقصدشان متعلق به یک مفهوم انتزاعی همچون احساسات، علیت یا زمان است، فیلم‌ساز ابتدا از طریق مجاز مفهومی، دسترسی مفهومی به حوزهٔ مقصد استعاری را فراهم می‌کند و سپس از حوزه‌های مبدأ مشخص در وجوه مختلف برای مفهوم‌سازی آن حوزهٔ مقصد استفاده می‌کند؛ بنابراین به لحاظ روش‌شناختی، تحلیل‌گر ابتدا باید به تشخیص آن مجازها بپردازد تا بتواند حوزه‌های مقصد استعاری را شناسایی نماید. در مرحلهٔ بعد، وی می‌تواند عناصر عینی حوزه(های) مبدأ را شناسایی نماید تا نهایتاً مشخص شود از چه حوزه(های) مبدائی برای مفهوم‌سازی یک حوزهٔ مقصد خاص استفاده شده است. مثال‌های متعددی در جهت آزمودن این شیوهٔ تشخیص استعاره در بخش تحلیل داده‌های اثر حاضر، ارائه شده است و از ذکر آنها در این بخش پرهیز می‌شود. به بیان دقیق‌تر، در پژوهش حاضر، در جریان بررسی مفهوم‌سازی‌های فیلم برف روی کاج‌ها، کارایی روش موردنظر به محک آزمون گذاشته می‌شود و این نکته بررسی می‌شود که آیا پیروی از روش کوگنارتس (همان) برای تشخیص حوزه‌های مقصد انتزاعی استعاری یک ضرورت روش‌شناختی است یا خیر؟

همان‌طور که از عنوان مقاله پیدا است، اثر حاضر یک مطالعهٔ موردی در زمینهٔ بررسی مفهوم‌سازی‌های استعاری و مجازی به شمار می‌رود. در هر مطالعهٔ موردی، پژوهشگر متناسب با ویژگی یا ویژگی‌هایی دست به انتخاب اثر موردمطالعه می‌زند. اثر حاضر نیز که به بررسی فیلم برف روی کاج‌ها ساختهٔ پیمان معادی می‌پردازد، از این امر مستثنی نیست. در ادامه، توضیحاتی پیرامون دلایل این انتخاب ارائه می‌گردد. نکتهٔ نخست آنکه درون‌مایهٔ این فیلم، یک مفهوم انتزاعی (وجود یا عدم وجود عشق و خیانت) است و همین امر نیز می‌تواند مؤلفه‌ای مهمی برای پیاده‌سازی روش کوگنارتس (2019) به حساب آید. نکتهٔ دوم آن که از زمان اضافه شدن جایزهٔ سیمرغ بلورین بهترین

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

فیلم از نگاه تماشاگران در سال ۷۶ به جشنوارهٔ فیلم فجر، این جایزه به یکی از مهم‌ترین جوایز جشنواره تبدیل شده است. اگر تاریخ این جایزه را از سال ۱۳۷۶ تا ۱۳۹۹ مرور نماییم، درمی‌یابیم از مجموع ۲۴ جایزهٔ اختصاص‌یافته، ۵ سال این جایزه به طور مشترک به دو فیلم و ۱۹ سال به طور مستقل به یک فیلم تعلق گرفته است. باید خاطرنشان نمود که فیلم برف روی کاج‌ها نخستین فیلمی است که کارگردان آن در ساختهٔ اولش موفق به کسب این جایزه به‌طور مستقل می‌شود و از این حیث، منحصربه‌فرد به شمار می‌رود. بنابراین مجموع دو دلیل پیش‌گفته، مهم‌ترین عوامل انتخاب فیلم برف روی کاج‌ها برای اثر حاضر بوده است. پس از انتخاب اثر، گام بعدی در روش‌شناسی پژوهش، انتخاب محتوای موردبررسی اثر است. هر اثر سینمایی، دارای یک یا چند درون‌مایهٔ اصلی است که داستان فیلم به طور مستقیم یا غیرمستقیم به آن می‌پردازد و ازآنجاکه درون‌مایهٔ فیلم برف روی کاج‌ها یک مفهوم انتزاعی است، طبق نکات اشاره‌شده در قسمت‌های پیشین، جایگاه مناسبی برای قرار دادن تأکید پژوهش بر آن است. بنابراین، در اثر حاضر، استعارها و مجازهای فیلم برف روی کاج‌ها تا آنجا که به طور مستقیم یا غیرمستقیم به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی خیانت و عشق مربوط باشند، برحسب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. لازم به ذکر است که در اثر حاضر، استعاره‌ها و مجازهایی بررسی می‌شوند که حتماً بازنمایی تصویری داشته باشند (چه به صورت تک‌وجهی و چه به صورت چندوجهی)؛ مراد از بازنمایی تصویری هر آن چیزی است که بتوان آن را از طریق تصویر مشاهده نمود؛ بنابراین وجوه نشانهٔ تصویری، ژست (زبان بدن) و نشانهٔ نوشتاری که قابلیت بازنمایی تصویری را دارند، در همین دسته قرار می‌گیرند. نهایتاً باید خاطرنشان نمود که در پژوهش حاضر برای تشخیص استعاره‌های وجوه نوشتاری یا گفتاری که به بازنمایی زبانی مربوط می‌شوند، از روش MIP استفاده می‌شود. البته چون این روش در بخش حاضر توضیح داده شد و مثالی نیز برای شیوهٔ پیاده‌سازی آن مطرح شد، از مرور مجدد آن در قسمت تحلیل یافته‌های پژوهش پرهیز می‌شود.

خلاصهٔ داستان فیلم

فیلم برف روی کاج‌ها روایت زوجی دندانپزشک به نام علی (با بازی حسین پاکدل) و مدرس پیانو به نام رؤیا (با بازی مهناز افشار) است. رؤیا پس از پی بردن به خیانت همسرش و دریافتن این نکته که علی با شاگرد پیانوی او، نسیم (با بازی آناهیتا افشار) رابطه داشته، از همسرش جدا می‌شود و اندکی بعد، با نریمان (با بازی صابر ابر) که برادر همسایه‌شان است، وارد رابطه‌ای عاطفی می‌شود. رؤیا در کنار نریمان احساس خوبی دارد و این مسئله را پس از بازگشت همسر پشیمانش آشکار می‌کند و در گفتگویی که در سکانس پایانی فیلم با همسرش دارد، اذعان می‌کند که مدت‌ها بوده که چنین حسی را در زندگی تجربه نکرده و رابطهٔ خوبی با نریمان دارد.

۵. تحلیل یافته‌های پژوهش

در این بخش، استعاره‌های مفهومی فیلم برف روی کاج‌ها براساس اشتراک در حوزه‌های مقصد دسته‌بندی می‌شوند و نقش مجازهای مفهومی در شکل‌گیری آنها (البته آنهایی که دارای منشأ مجازی هستند) توضیح داده می‌شود. در مواقعی نیز که مجازهای مفهومی به طور مستقیم منجر به شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی نشده‌اند، به طور مستقل و جداگانه توضیحاتی پیرامون آنها ارائه می‌گردد.

یکی از استعاره‌های فیلم، رابطهٔ عاطفی/عشق/زندگی به مثابهٔ سفر است. در بسیاری از آثار کلاسیک نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به بازنمایی‌های زبانی این استعاره و نگاشت‌های بین این دو حوزهٔ مفهومی اشاره شده است. عبارت‌هایی همچون «۱. دیگر به آخر خط رسیدیم، ۲. با این وضع به هیچ جای نمی‌رسیم، ۳. مرتب سر راهمان سنگ می‌اندازند» (راسخ‌مهند، ۱۳۹۶: ۶۱) که فرضاً توسط یک زوج در مورد رابطهٔ عاطفی‌شان بیان شده، منعکس‌کنندهٔ استعارهٔ مفهومی فوق است. مجموعهٔ نگاشت‌هایی که این استعارهٔ مفهومی را شکل می‌دهند به قرار زیر هستند:

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

≠ عشاق متناظر با همسفران هستند.

≠ رابطهٔ عاطفی متناظر با وسیلهٔ نقلیهٔ سفر است.

≠ هدف‌های مشترک عشاق متناظر با مقصد مشترک سفر است.

≠ مشکلات رابطه متناظر با موانع سفر است.

≠ تصمیم دربارهٔ مسیر متناظر با انتخاب‌های مربوط به رابطهٔ مشترک است.

≠ مسیر پیموده شده متناظر با پیشرفت به‌دست‌آمده در رابطهٔ مشترک است.

به عقیدهٔ کوچش (2010a) از نگاشت‌های فوق ممکن است این نتیجه به دست آید که استعارهٔ مفهومی عشق به‌مثابهٔ سفر به این دلیل شکل گرفته است که شباهت‌های ازپیش‌موجودی بین عناصر حوزه‌های مبدأ و مقصد وجود دارد؛ درحالی‌که طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، واقعیت این است که حوزهٔ مقصد عشق پیش از این مفهوم‌سازی برخوردار از عناصر فوق نبوده است و در حقیقت مفهوم سفر است که مفهوم عشق را خلق کرده است. فورسویل (2016) به نمونه‌ای از این استعاره در فیلم من تو و هر کسی که ما می‌شناسیم[1] اشاره می‌کند. آنچه فورسویل آن را سفر می‌نامد، همراه شدن ریچارد و کریستین برای یک پیاده‌روی سه‌دقیقه‌ای است. به عبارت دیگر، سفر در این تعبیر، مفهومی نشئت‌گرفته از طرحوارهٔ تصوری[2] مبدأ–مسیر–مقصد در نظر گرفته شده است. به عقیدهٔ جانسون (1987) طرح‌واره‌های تصوری، الگویی پویا و تکرارشونده از تعاملات ادراکی و برنامه‌های حرکتی ما هستند که به تجربه‌های ما ساختار و انسجام می‌بخشند. به عقیدهٔ وی، تجربهٔ جسم‌یافته باعث به وجود آمدن طرح‌واره‌های تصوری در نظام مفهومی می‌شود. به عبارت دیگر، طرح‌واره‌های تصوری از تجربه‌های حسی–ادراکی بشر، تعامل‌های او با جهان خارج یا به تعبیری تجربه‌های جسم‌یافتهٔ او نشئت می‌گیرند. برخی از طرح‌واره‌های تصوری شناخته‌شده عبارتند از طرح‌واره‌های فضا، ظرف، نیرو، وجود و حرکت (Evans, 2007). در فیلم برف روی کاج‌ها در چهار صحنه آشکارا از استعارهٔ فوق برای مفهوم‌سازی عشق/زندگی استفاده می‌شود. یکی از این صحنه‌ها، سکانس نانوایی است. در این سکانس، نریمان که ظاهراً نیتی برای خرید نان ندارد و یا اینکه هم‌صحبتی با رؤیا برای ایجاد رابطهٔ عاطفی برایش اهمیت بیشتری از خرید نان دارد[3]، در راه برگشت رؤیا به منزلش با او همراه می‌شود و این دو از نانوایی تا منزل با هم همسفر هستند. درواقع، مجاز معلول به‌جای علت، عامل شکل‌گیری حوزهٔ مقصد استعارهٔ فوق است. برحسب این مجاز، بیننده تنها مصادیقی از معلول را می‌بیند؛ اما از طریق همین مصادیق، دسترسی مفهومی به علت پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، علت عشق، باعث یک پاسخ رفتاری شده که همانا رفتن نریمان به نانوایی برای دیدن رؤیا است و این معلول در سکانس موردنظر، به‌جای علت آن نشسته است. در این سفر کوتاه دونفره، یک بار (بار نخست) نریمان (تصویر ۴) و بار دیگر (بار دوم) رؤیا (تصویر ۵) بر سر دوراهی جهت این سفر را تعیین می‌کنند. در فیلم حاضر نیز بار نخست (در همین سکانس نانوایی)، نریمان و بار دوم (در سکانس استارت نخوردن ماشین و همچنین سکانسی که رؤیا اقدام به تهیهٔ بلیط کنسرت برای خودش و نریمان می‌کند) رؤیا به صورت فعال و آگاهانه در شکل‌گیری و شروع این رابطه نقش ایفا می‌کنند[4].

---

[1] Me and You and Everyone We Know

[2] image schema

[3] نریمان پس از دیدن رؤیا در نانوایی از خرید نان منصرف شده، گوشه‌ای در خارج از صف نانوایی می‌ایستد تا رؤیا نانش را بخرد و با او همراه شود. همچنین در سکانسی که پیش از رفتن به کنسرت، تلفنی با رؤیا صحبت می‌کند (نریمان: یه چیزی بگم؟ اون روز بود که تو نونوایی دیدمتون، **اتفاقی**...)، واژهٔ اتفاقی را طوری با تأکید بیان می‌کند که مشخص است او به صورت اتفاقی رؤیا را ندیده است. همچنین، قبل از بیان واژهٔ اتفاقی، مکثی چندثانیه‌ای در گفتار نریمان شنیده می‌شود و همین مسئله باعث برجستگی بیشتر این واژه در گفتار او می‌شود و به واژهٔ موردنظر تعبیری کنایی می‌دهد.

[4] نکتهٔ مطرح‌شده به این معنا نیست که مثلا در سکانس استارت نخوردن ماشین، نریمان نقش منفعل را دارد؛ بلکه تأکید این بخش بر شروع رابطه است. مثلا در همین سکانس استارت نخوردن ماشین، این رؤیا است که بدون آنکه نریمان از او طلب کمک کند، برای کمک به او کلاس درسش را رها کرده و از منزل خارج می‌شود.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۴- تعیین جهت سفر توسط نریمان
Image 4- Determining journey's direction by Nariman

تصویر ۵- تعیین جهت سفر توسط رؤیا
Image 5- Determining journey's direction by Roya

سکانس دیگری که در آن استعارهٔ مذکور مشاهده می‌شود، سکانس استارت‌نخوردن ماشین نریمان و کمک رؤیا برای روشن کردن آن است (تصویر ۶). در این سکانس نیز مجاز معلول به‌جای علت در ایجاد دسترسی به حوزهٔ مقصد عشق ایفای نقش می‌کند؛ به عبارت دیگر، چون رؤیا به نریمان علاقه‌مند شده است، پس از شنیدن صدای استارت نخوردن ماشین نریمان و به قصد کمک از منزل خارج می‌شود. گفتنی است این سکانس پس از جدایی رسمی رؤیا از علی رخ می‌دهد. ازآنجاکه گفتگوهای نریمان و رؤیا در این سکانس برای مشخص کردن مفهوم‌سازی‌های استعاری از اهمیت بالایی برخوردار است، به ذکر برخی از مهم‌ترین گفتگوها (به همراه مختصری از شرح صحنه) در این بخش پرداخته می‌شود. همچنین، داخل آکولاد تعابیر استعاری برخی از این گفتگوها برای درک بهتر استعارهٔ مفهومی ذکرشده، ارائه می‌شود.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

رؤیا: کمک میخواین؟ {او قصد دارد به نریمان کمک کند تا رابطهٔ عاطفی‌شان شکل بگیرد} نریمان: آره، ببخشید {نریمان که پیشتر این رابطه را شروع کرده، برای شکل‌گیری این رابطه اظهار تمایل می‌کند}. رؤیا: هل بدم؟ نریمان: شما چرا هل بدید؟ شما بشینید. من هل میدم. رؤیا: من رانندگی بلد نیستم {رؤیا در رابطهٔ عاطفی قبلی‌اش با علی شکست خورده و عملاً نمی‌داند چطور باید یک رابطهٔ عاطفی را هدایت کند}. نریمان: واقعاً بلد نیستین؟ عیب نداره. خیلی ساده‌س، شما بشینین، من بهتون میگم {نریمان قصد دارد اصول شکل‌گیری و هدایت رابطهٔ عاطفی را به رؤیا بیاموزد}. این پدالاشه. عین همون پیانو. رؤیا: دیگه اونا رو بلدم {رؤیا ظاهراً به صورت نظری با مبانی هدایت رابطهٔ عاطفی آشناست اما گویی عملاً آن را در زندگی قبلی‌اش به کار نبسته است}. نریمان: پس شما پاتونو بذارید رو کلاج، من اینو بذارم دو. من هر موقع که به شما گفتم، شما ول کنید و همون موقع گاز بدید. رؤیا: حالا روشن میشه؟ {با توجه به تجربهٔ شکست قبلی‌اش و عدم مهارت خودش در هدایت یک رابطهٔ عاطفی، از شکل‌گیری رابطهٔ عاطفی جدید و موفقیت در آن مطمئن نیست} نریمان: بله روشن میشه. چیزی نیست که {نریمان که ظاهراً شیوهٔ شکل‌گیری رابطهٔ عاطفی و هدایت آن را می‌داند به رؤیا اطمینان می‌دهد که این رابطه ایجاد خواهد شد و موفقیت در آن به دست خواهد آمد}. (نریمان ماشین را هل می‌دهد اما ماشین حرکت نمی‌کند) نریمان: دستی رو باید بکشید که بره {نریمان از رؤیا می‌خواهد موانعی (همچون فکر کردن به زندگی و شکست گذشته و توقف در آن) که بر سر راه این رابطهٔ عاطفی وجود دارد را بر دارد تا رابطه‌شان شکل بگیرد}. رؤیا: شما اینو نگفته بودی. نریمان: شما گفتی من بلدم {رؤیا حتی به صورت نظری هم مسائل مربوط به هدایت یک رابطهٔ عاطفی را به طور کامل نمی‌داند}. (نریمان درحالی‌که ماشین را هل می‌دهد، در حال فرمان دادن است) یه کم فرمونتون رو بدین به چپ. هر موقع من گفتم ول کنین {نریمان در حال کمک به رؤیا و هدایت او در شکل‌گیری رابطهٔ عاطفی مشترک است}.... حالا ول کنین حالا (ماشین روشن نمی‌شود و پای نریمان هم اندکی آسیب می‌بیند). رؤیا: (رؤیا از ماشین پیاده می‌شود تا ببیند چه اتفاقی افتاده) صدای چی بود؟ چی شد؟ من که گفتم خودتون بشینید. نریمان: من هی داد زدم ول کنید. ول نمی‌کنید. رؤیا: منم ولش کردم. نریمان: فقط که نباید ول کنین که. ول که می‌کنین، همزمان باید گاز هم بدین {نریمان به رؤیا می‌گوید باید علاوه بر فراموشی شکست رابطهٔ قبلی، خودش هم برای شکل‌گیری این رابطهٔ جدید تلاش نماید} (نریمان در ادامه توضیح می‌دهد چطور باید همزمان این کار را انجام دهد). درحالی‌که نریمان در این زمان، گویی دیگر نمی‌خواهد رؤیا پشت فرمان بنشیند، رؤیا اصرار می‌کند که تقصیر از او بوده و باید دوباره تلاش کند تا ماشین روشن شود و در این میان حتی از چند نفر عابر پیاده کمک می‌گیرد تا ماشین را به همراه نریمان، هل بدهند؛ خودش هم پشت فرمان می‌نشیند {اکنون رؤیا بسیار مصمم است که این رابطهٔ عاطفی را شکل بدهد و بدین منظور تلاش هم می‌کند. یکی از مصادیق این تلاش در بخش دیگری از فیلم، کمک گرفتن از مریم برای تهیهٔ بلیط کنسرت است}. دوباره نریمان به او فرمان می‌دهد و نهایتاً ماشین روشن می‌شود. رؤیا پس از روشن شدن ماشین: فقط خواستم بگم امشب یه کنسرتی هست. فکر کردم شما هم اگه دوست داشته باشین... باید زودتر برم بلیطا رو بگیرم. نریمان: باشه، اشکالی نداره، اگه بخواین من میتونم برسونمتون. رؤیا: باشه {از اینجا به بعد رابطهٔ عاطفی بین آنها به صورت جدی آغاز شده است}. در گفتگوی تلفنی بین رؤیا و نریمان که پیش از رفتن به کنسرت و قاعدتاً پس از سکانس خرابی ماشین رخ می‌دهد، نریمان به رؤیا می‌گوید که استارت ماشینش درست شده و دیگر نیاز به هل دادن ندارد {رابطهٔ عاطفی ایجاد و مستحکم شده است}.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۶-کمک رؤیا به نریمان برای روشن شدن ماشین

Image 6- Roya's help to Nariman for starting the car

آنچه در این سکانس، **سفر** در نظر گرفته می‌شود، طرحوارهٔ تصوری مبدأ-مسیر-مقصد است. در این سکانس، همسفران در حال تلاش برای روشن کردن وسیلهٔ نقلیهٔ خراب هستند و نهایتاً با تلاش خودشان و کمک گرفتن از دیگران آن را روشن می‌کنند. تعابیر استعاری بیان‌شده در آکولادها، تماماً از نگاشت‌های مربوط به استعارهٔ مفهومی عشق به مثابهٔ سفر به دست آمده‌اند.

رویداد دیگری که می‌توان آن را در فیلم، بازنمایی استعارهٔ مذکور دانست، سفر علی و نسیم به لندن است. به بیان دیگر، رابطهٔ عاطفی بین این دو به‌مثابهٔ سفر آنها به لندن مفهوم‌سازی شده است. برای دسترسی به حوزهٔ مقصد عشق در این استعاره نیز، مجاز معلول به جای علت ایفای نقش می‌کند: علی به گفتهٔ بهروز (با بازی علی معجونی)، دوست علی، از شدت علاقه به نسیم، یک روز که نسیم را نمی‌دیده اوقات‌تلخی می‌کرده و حتی مریض‌هایش را کنسل می‌کرده‌است. در ارتباط با مفهوم سفر در این فیلم، ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که زمانی‌که علی به همراه نسیم به سفر رفته، رؤیا را در سکانس‌های مختلف به هنگام حرکت از یک مبدأ (منزل) به یک مقصد (خشکشویی، پیاده‌روی و...) مشاهده می‌کنیم؛ درحالی‌که در این سفرها بدون همسفر و تنها است. در این موارد نیز، اگرچه **زندگی** او به‌مثابهٔ **سفر** مفهوم‌سازی می‌شود؛ اما شاهد سفری یک‌نفره و بدون همسفر هستیم (تصویر ۷).

تصویر ۷- سفر یک‌نفرهٔ رؤیا

Image 7- Roya's journey without her husband

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

همان‌طور که در تصاویر ۸ و ۹ ملاحظه می‌شود، در تیتراژ آغازین فیلم، تنها بازیگرانی که نامشان در صفحهٔ نمایش بدون همراهی نام سایر بازیگران و با فاصلهٔ زمانی از نام آنها به نمایش گذاشته می‌شود، مهناز افشار و زانیار خسروی- قربانیان خیانت زناشویی- هستند. تصویر پیش‌گفته بیان‌کنندهٔ استعارهٔ مفهومی رابطهٔ عاشقانه به‌مثابهٔ نزدیکی و عدم وجود رابطهٔ عاشقانه به‌مثابهٔ دوری است. همان‌طور که کوچش (1998) خاطرنشان می‌کند، یکی از واکنش‌های رفتاری احساس عشق یا رابطهٔ عاشقانه، نزدیک شدن فیزیکی عاشق و معشوق به یکدیگر است. همین نزدیکی فیزیکی و مجاز مفهومی نزدیکی فیزیکی به‌جای رابطهٔ عاشقانه است که موجب برانگیختگی استعارهٔ فوق می‌گردد. دوری و تنهایی به‌تصویرکشیده‌شده در تیتراژ را می‌توان در سایر قسمت‌های فیلم نیز مشاهده نمود. علی و رؤیا به عنوان شخصیت‌های اصلی داستان، مدت زمان بسیار کمی را در فیلم در کنار هم و نزدیک یکدیگر هستند. در تنها صحنه‌ای که از میز شام آنها به تصویر کشیده می‌شود، رؤیا خیلی زود از علی جدا می‌شود و تا پایان شام او را همراهی نمی‌کند و درواقع، بخش عمده‌ای از زمان فیلم را علی دور از رؤیا و در مسافرت به سر می‌برد. حتی میزان حضور همزمان بسیاری از شخصیت‌های فرعی فیلم در کنار رؤیا همچون سالم به عنوان باغبان خانه، حاج‌خانم (صاحبخانهٔ آنها) و مریم (دوست رؤیا)، از همسرش بیشتر است. این مسئله در مورد پرهام و نسیم هم آشکارا مشاهده می‌شود؛ به‌نحوی که در هیچ سکانسی، این دو نفر در کنار یکدیگر دیده نمی‌شوند. بنابراین، در پلان‌ها و سکانس‌های مختلف فیلم، دوری فیزیکی به عنوان حوزهٔ مبدأ استعارهٔ مفهومی فوق به تصویر کشیده شده است. ازآنجاکه حوزهٔ مبدأ این استعاره صرفاً با نشانه‌های تصویری بازنمایی می‌شود، با استعاره‌ای تک‌وجهی سروکار داریم. علاوه بر آنچه گفته شد، در تیتراژ آغازین با استعارهٔ دیگری نیز سروکار داریم؛ میزان به‌مراتب بیشتر رنگ سیاه زمینه دربرابر رنگ سفید نما، بیانگر استعارهٔ بدی به‌مثابهٔ سیاهی و خوبی به‌مثابهٔ سفیدی است. ناگفته پیداست که بخش قابل‌توجه زمان و رویدادهای فیلم به پدیده‌های ناخوشایند همچون خیانت و فقدان رابطهٔ عاطفی اختصاص دارد و پدیده‌های خوشایند به‌مراتب کمتری در این فیلم مشاهده می‌گردد؛ بنابراین، این تیتراژ با استعارهٔ موردنظر آن را می‌توان یک پیش‌آگهی نسبت به رویدادهای اثر سینمایی حاضر نیز در نظر گرفت.

تصویر ۸- نمایش نام قربانی خیانت در تیتراژ آغازین (رؤیا)

Image 8- Showing the victim's name of marital infidelity in the opening credits of film (Roya)

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۹- نمایش نام قربانی خیانت در تیتراژ آغازین (پرهام)

Image 9- Showing the victim's name of marital infidelity in the opening credits of film (Parham)

در سکانسی دیگر، شاهد استعارهٔ تک‌وجهی زندگی به‌مثابهٔ ساز (پیانو) هستیم. این استعاره زمانی در فیلم مشاهده می‌شود که ساز رؤیا پس از جابجایی وسایل منزل از کوک خارج شده و شاهد حضور فردی در منزل او برای کوک‌کردن ساز هستیم؛ به عبارت دیگر، زندگی توأم با خیانت رؤیا به‌مثابهٔ سازی ناکوک مفهوم‌سازی شده است که باید فردی مجدداً آن را کوک نماید؛ این اتفاق با ورود نریمان به زندگی رؤیا محقق می‌شود. به بیان دیگر، نریمان ساز ناکوک زندگی رؤیا را کوک می‌کند.

در سکانس میز شام، علی و رؤیا بسیار بی‌تفاوت و بی‌هیجان روبروی یکدیگر نشسته‌اند. در این سکانس رؤیا به اندازه‌ای خسته است که علی از او می‌خواهد اگر خوابش می‌آید، برود و استراحت کند و نهایتاً هم رؤیا میز شام را ترک می‌کند و علی تنها می‌ماند. همین وضعیت دربردارندهٔ مجاز معلول به‌جای علت است. به عبارت دیگر، فقدان عشق، باعث ایجاد چنین معلولی (بی‌هیجان و بی‌تفاوت نشستن روبروی یکدیگر) شده است و بیننده از طریق مشاهدهٔ همین معلول به علت دسترسی پیدا می‌کند. در بخشی از این سکانس، هر دو برای یک لحظه دستشان را به سمت نمکدان می‌برند تا به غذای ظاهراً بی‌نمکی (زندگی بدن عشق) که در حال صرف آن هستند، نمک بیفزایند (تصویر ۱۰). استعارهٔ تک‌وجهی رابطهٔ عاطفی/زندگی به‌مثابهٔ مادهٔ خوراکی و عشق به‌مثابهٔ ادویه (نمک) زیربنای این تصویرسازی استعاری است. درواقع، ابتدا از طریق مجاز مفهومی، دسترسی به حوزهٔ مقصد فراهم شده، سپس از یک حوزهٔ مبدأ مشخص برای مفهوم‌سازی این حوزهٔ مقصد بهره برده می‌شود.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۱۰- رؤیا و علی سر میز شام

Image 10- Roya and Ali's sitting at the dinner table

استعارهٔ دیگر این فیلم در سکانسی آشکار می‌شود که علی پس از ورودش به منزل، رؤیا و نسیم را در کنار هم و در حال تمرین پیانو می‌بیند. علی با دیدن نسیم در کنار رؤیا، دست و پایش را گم کرده، پلاستیک میوه از دستش رها می‌شود. نسیم و رؤیا نیز که تا پیش از ریختن میوه‌ها متوجه حضور علی نشده بودند، می‌ترسند:

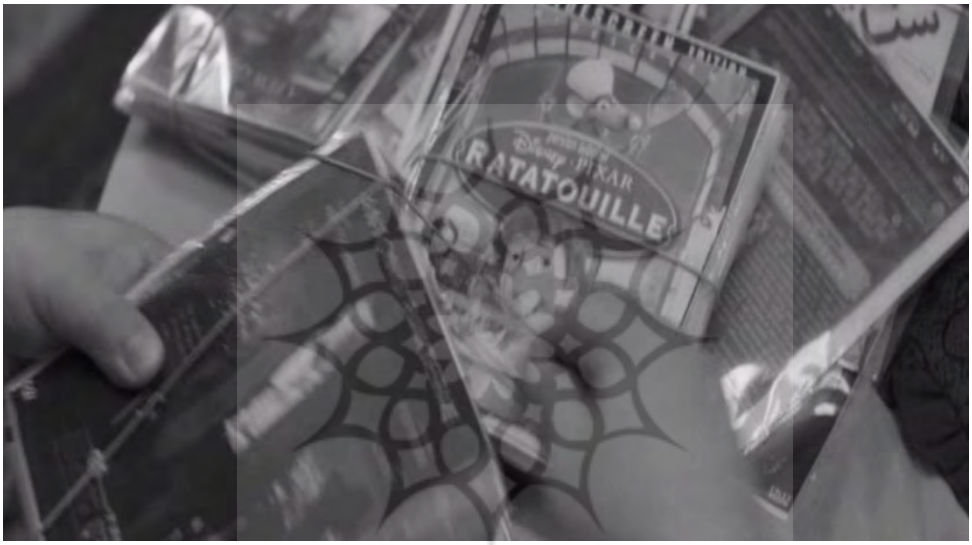
رؤیا: ترسیدم علی، فکر کردم موش بود. نسیم: موش دارید مگه؟ علی: نه بابا موش کجا بود.

در خط زمانی فیلم، این سکانس بلافاصله به سکانس دیگری متصل می‌شود که پلان آغازین آن تصویر ۱۱ است. در آغاز این سکانس، فردی که شغلش کرایه‌دادن یا فروش فیلم است، برای خانوادهٔ علی و رؤیا فیلم‌هایی را آورده تا از میانشان دست به انتخاب بزنند. در این پلان، تنها فیلمی که عنوان آن با مکثی چندثانیه‌ای و به صورت برجسته به نمایش درمی‌آید و بیننده می‌تواند آن را در قاب تصویر مشاهده نماید، فیلم راتاتویی[1] (موش سرآشپز است). در اثر حاضر، استعارهٔ چندوجهی (تصویری-نوشتاری) فیلم برف روی کاج‌ها به مثابهٔ فیلم راتاتویی (موش سرآشپز) با دو استعارهٔ سطح خاص نسیم به‌مثابهٔ موش (رِمی[2]) و علی به‌مثابهٔ آلفردو لینگوئینی[3] بازنمایی می‌شود. طبق نظر لیکاف و جانسون (1980)، ازجمله ویژگی‌های استعارهٔ مفهومی این است که استعاره‌ها به طور جزئی/ناقص[4] و نه کامل یک مفهوم را بر حسب مفهومی دیگر سازماندهی می‌کنند و در هر استعارهٔ مفهومی با تأکید بر برخی از وجوه حوزه‌های مقصد و پنهان نمودن سایر وجوه، درکی جزئی از آن حوزه‌های مقصد صورت می‌پذیرد. اگر این سازماندهی به طور کامل انجام می‌شد، آن وقت بایستی این طور اظهار نظر می‌کردیم که حوزهٔ مقصد دقیقاً همان حوزهٔ مبدأ است، نه اینکه حوزهٔ مقصد برحسب حوزهٔ مبدأ درک می‌شود. ازجمله مثال‌هایی که ایشان برای تبیین جزئی/ناقص بودن نگاشت‌های استعاری معرفی می‌کنند، استعارهٔ نظریه به‌مثابهٔ ساختمان است. به عقیدهٔ ایشان، تنها بخش‌هایی از حوزهٔ مبدأ ساختمان که برای مفهوم‌سازی حوزهٔ مقصد نظریه در زبان روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرند عبارتند از زیربنا و پوستهٔ (ساختار) بیرونی و از سایر بخش‌های حوزهٔ مبدأ همچون راهرو، سقف، اتاق‌ها و غیره برای این مفهوم‌سازی استفاده نمی‌شود؛ هرچند

[1] Ratatouille
[2] Remy
[3] Alfredo Linguini
[4] partial

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

ممکن است بخش‌های مذکور نیز توسط برخی نویسنده‌های خلاق مورد استفاده قرار بگیرند. بنابراین استعاره‌ای همچون نظریه به‌مثابهٔ ساختمان دارای یک بخش استفاده‌شده[1] (زیربنا و پوستهٔ بیرونی) و یک بخش استفاده‌نشده[2] (اتاق‌ها، راهرو و غیره) است. بنابراین وقتی گفته می‌شود که فیلم *برف روی کاج‌ها* به مثابهٔ راتاتویی مفهوم‌سازی شده‌است، به این معنا است که تنها وجوهی از حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد نگاشت شده است. رمی که از حضور در قلمرو خود (قلمرو موش‌ها) احساس رضایت نمی‌کند، به تدریج وارد قلمرو انسان‌ها شده، کنترل آلفردو لینگوئینی به عنوان یکی از اعضای این طبقه را به دست می‌گیرد. نسیم[3] نیز که از حیث طبقهٔ اجتماعی متفاوت از طبقهٔ علی و رؤیا است و دارای یک قلمروی عاطفی مشخص است (رابطه با پرهام)، به‌تدریج وارد قلمرو (زندگی خصوصی علی و رؤیا) و یا طبقهٔ اجتماعی جدیدی می‌شود و نهایتاً کنترل زندگی علی را به دست گرفته، او را از حیث وابستگی و علاقه به وضعیتی می‌رساند که گفتهٔ بهروز، «یک روز که نسیم را نمی‌دیده اوقات‌تلخی می‌کرده و حتی مریض‌هایش را کنسل می‌کرده‌است». بنابراین تنها وجه حوزهٔ مبدأ فیلم راتاتویی که بر فیلم *برف روی کاج‌ها* نگاشت می‌شود، رفتن از یک قلمرو به قلمرو دیگر و به دست گرفتن کنترل است.



تصویر ۱۱- نمایش عنوان فیلم راتاتویی

Image 11- Showing Ratatouille title

در سکانس آغازین فیلم، شاهد دو استعارهٔ دیگر نیز هستیم. در این سکانس، علی و رؤیا در فروشگاه در حال خرید هستند که ژاله، همسر پسرخالهٔ علی را با مردی می‌بینند؛ اما هیچ یک، آن مرد را نمی‌شناسند. استعارهٔ چندوجهی ژاله به‌مثابهٔ علی باعث می‌شود علی به ژاله شک کند و تصور کند که ژاله به پسرخاله‌اش، سعید خیانت کرده‌است. به عبارت دیگر، علی که خود درگیر خیانت زناشویی است، با دیدن مردی در کنار ژاله، جز خیانت تصویر دیگری در ذهنش شکل نمی‌گیرد. در حالی‌که رؤیا چنین تصوری نمی‌کند:

-علی: میگم نظرت چیه زنگ بزنم به سعید؟

-رؤیا: نه بابا. برای چی زنگ بزنی؟... ما چه می‌دونیم اون یارو کی بوده که!

[1] used

[2] unused

[3] ازجمله شواهد تفاوت طبقهٔ اجتماعی نسیم و علی در فیلم می‌توان به این نکته اشاره کرد که نسیم برای مصاحبهٔ منشی‌گری به علی مراجعه کرده بوده و قرار بوده منشی علی باشد.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

به بیان دقیق‌تر، علی چون خودش مرتکب خیانت شده است، دیگران را نیز خیانت‌کار تصور می‌کند. درواقع، مجاز معلول به‌جای علت است که باعث می‌شود علی، ژاله را خیانت‌کار در نظر بگیرید و البته همین مجاز دسترسی مفهومی را به حوزهٔ مقصد خیانت برای استعارهٔ بعدی نیز فراهم کند. در ادامه، ژاله و مرد غریبه نزد علی و رؤیا می‌آیند و نهایتاً مشخص می‌شود آن مرد کسی نیست جز همایون، برادر ژاله. علی که در اثر تماس با کاهو دستش کثیف شده، از دست دادن با همایون به دلیل کثیف بودن دستش خودداری می‌کند. همین صحنه موجب شکل‌گیری استعارهٔ دیگری تحت عنوان خیانت به‌مثابهٔ آلودگی فیزیکی می‌شود. در واقع، آلودگی اصلی علی، خیانتی است که به رؤیا کرده‌است. حوزهٔ مبدأ این استعاره هم با نشانهٔ گفتاری (علی: ببخشید دستم کثیفه) و هم با نشانهٔ تصویری (تصویر ۱۲) بازنمایی می‌شود؛ بنابراین با یک استعارهٔ چندوجهی روبرو هستیم.

تصویر ۱۲- امتناع علی از دست دادن صحیح به دلیل آلودگی آن

Image 12- Ali's refuse to shake hands because of his hands being dirty

در سکانسی که رؤیا از خیانت همسرش مطلع شده و به‌شدت ناراحت است، نور اتاق بسیار کم است و اتاق تقریباً در سیاهی فرورفته است (تصویر ۱۳). تصویر موردنظر بازنمایی استعارهٔ تک‌وجهی غم به‌مثابهٔ تاریکی است. این استعاره نیز زیرمجموعهٔ استعارهٔ عام‌تر بدی به‌مثابهٔ تاریکی به حساب می‌آید. فورسویل و رنکز (2013) دو استعارهٔ بدی به‌مثابهٔ تاریکی و خوبی به‌مثابهٔ روشنایی را در سه فیلم *ارباب حلقه‌ها*[1]، *اینک آخرالزمان*[2] و *فاوست*[3] بررسی کرده‌اند و نشان داده‌اند چطور در این سه فیلم از روشنایی و تاریکی برای بازنمایی رویدادها، ویژگی‌ها و یا شخصیت‌های خوب و بد استفاده شده‌است. انگیختگی استعاره‌های بدی به‌مثابهٔ تاریکی و خوبی به‌مثابهٔ روشنایی ریشه در تجربه‌های جسمانی بشری دارد؛ ازآنجاکه بخش مهمی از شناخت بشر از رهگذر دیدن و مشاهده کردن اتفاق می‌افتد، دیدن و به تبع آن، شناخت در روشنایی کامل‌تر و دقیق‌تر از تاریکی رخ می‌دهد.

[1] The Lord of the Rings
[2] Apocalypse Now
[3] Faust

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۱۳- رؤیا پس از اطلاع از خیانت علی

Image 13-Roya has been aware of her husbund's infidelity

در بخش‌هایی از فیلم، رؤیا به فقدان عنصری به نام توجه یا غیرت از سمت شوهرش اشاره می‌کند. در گفتگویی با مریم این جملات را بیان می‌کند: «تمام گرفتاری تو اینه که شوهرت تو رو واسه خودش می‌خواسته؛ این جا نرو؛ اونجا نرو، اینو بپوش، شوهر من که داره کاری می‌کنه زودتر از شرّ من خلاص شه». یا در گفتگوی دیگری که با نسیم سر کلاس آموزش پیانو دارد، پس از مشاهدهٔ تماس‌های پی‌درپی پرهام، رو به نسیم می‌گوید: «گیر میده بهت؟؛ نسیم: کم نه؟؛ رؤیا: به نظر میاد که همدیگرو دوست داشته باشید». به عبارت دیگر، او این توجه (غیرت) پرهام به نسیم و بهروز به مریم را نشانه‌ای از دوست داشتن تلقی می‌کند. البته برای اشاره به مفهوم غیرت نیز، مستقیماً از این واژه استفاده نمی‌شود، بلکه نشانه‌ها یا معلول‌های آن مطرح می‌شود. بنابراین، اینجا نیز، مجاز معلول به‌جای علت زمینه‌ساز معرفی حوزهٔ مقصد غیرت یا کنترل می‌شود. گفتنی است اگرچه رؤیا چنین توجهی را از سمت علی دریافت نمی‌کند؛ اما نریمان عنصر مفقود زندگی او را احیا می‌کند و این مسئله در فیلم حاضر با استعارهٔ چندوجهی توجه/غیرت/کنترل به‌مثابهٔ بالا صورت می‌گیرد. در سکانسی که رؤیا و نریمان در حال آماده شدن برای رفتن به کنسرت هستند، نریمان را در بالکن خانهٔ خواهرش، مشرف بر خانهٔ رؤیا ملاحظه می‌کنیم (تصویر ۱۴)؛ در همین حال هم، او نشانه‌ای از غیرت/توجه خود را به رؤیا با بیان جمله‌های زیر ابراز می‌کند: «نریمان: در خونه‌تون همیشه بازه؟ رؤیا: چطور؟ نریمان: آخه مثلا یکی بیاد تو حیاط، تا ته خونه رو میبینه؛ رؤیا: نه فقط وقتی که شاگرد دارم در رو باز می‌ذارم؛ نریمان: پس همیشه شاگرد دارید؛ رؤیا: چشم (همراه با رضایت) می‌بندیم؛ نریمان: مخلصیم به خدا».

تصویر ۱۴- صحبت نریمان با رؤیا پیش از رفتن به کنسرت

Image 14- Nariman's talking to Roya before going to concert

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

نهایتاً در عنوان فیلم یعنی «برف روی کاج‌ها» با ترکیب دو استعارهٔ انسان به‌مثابهٔ گیاه (درخت کاج) و عدم وجود رابطهٔ عاطفی به مثابهٔ برف روبرو هستیم؛ به عبارت دیگر، در عنوان فیلم، صرفاً حوزه‌های مبدأ دو استعارهٔ مفهومی مذکور بیان شده است و صراحتاً هیچ اشاره‌ای به حوزه‌های مقصد این استعاره‌ها نشده است. ضمن اینکه این حوزه‌های مبدأ نیز، هم با نشانهٔ نوشتاری (عنوان فیلم) و هم با نشانه‌های تصویری مختلف که در همین بخش به آنها اشاره می‌شود، بازنمایی می‌شوند؛ بنابراین با استعاره‌ای چندوجهی روبرو هستیم. استعارهٔ نخست طبق نظر لیکاف و ترنر (1989) یکی از مصادیق استعارهٔ عام زنجیرهٔ بزرگ وجود است. توضیحات این نوع استعاره در بخش چارچوب نظری ارائه گردید؛ بنابراین، در این بخش از ذکر مجدد آن پرهیز می‌شود. اما چرا پیمان معادی (کارگردان فیلم) انسان را به‌مثابهٔ درخت کاج مفهوم‌سازی کرده است؟ به نظر می‌رسد دلیل این امر در تبیین زیر نهفته باشد: درخت کاج یک درخت همیشه‌بهار به حساب می‌آید و اصطلاحاً خزان ندارد و تنها هنگامی می‌توان تصویری از خزان آن ارائه نمود که برف بر روی آن نشسته باشد؛ به عبارت دیگر، همان‌طور که خزان درخت همیشه‌بهار کاج با برف روی آن به تصویر درمی‌آید، خزان انسان نیز وقتی فرا می‌رسد که روابط عاطفی‌اش به سردی متمایل شود یا خیانتی در این رابطه رخ دهد. بنابراین، در استعارهٔ دوم یعنی عدم وجود رابطهٔ عاطفی به‌مثابهٔ برف نیز، از ویژگی سرمای حوزهٔ مبدأ برف برای مفهوم‌سازی وجود مشکل در روابط عاطفی شخصیت‌های داستان یعنی علی (با بازی حسین پاکدل) و رؤیا (مهناز افشار) و همچنین نسیم (آناهیتا افشار) و پرهام (زانیار خسروی) استفاده شده است. این استعاره زیرمجموعه‌ای از استعارهٔ عام‌تر بدی به‌مثابهٔ سرما و خوبی به‌مثابهٔ گرما (Lakoff & Johnson, 1980 ; Kövecses, 2004) به شمار می‌رود. آنچه باعث شکل‌گیری استعاره‌های عام مذکور می‌شود، همبستگی تجربی حیات و گرما از یک سو و مرگ و سرما (دمای بدن انسان و حیوان مدتی پس از مرگ سرد می‌شود) از سوی دیگر است. ازجمله نمودهای تصویری استعارهٔ عدم وجود رابطهٔ عاطفی (بدی) به مثابهٔ سرما می‌توان به فرارسیدن فصل زمستان و بارش برف در سکانس پایانی فیلم (تصویر ۱۵) و همین‌طور پخش شدن برفک از تلویزیون خانهٔ علی و رؤیا در پلانی که تلویزیون آنها را روشن نشان می‌دهد (تصویر ۱۶)، اشاره نمود. شاید بتوان دلیل دیگری نیز در زمینهٔ انتخاب درخت کاج برای مفهوم‌سازی انسان در نظر گرفت و آن هم بی‌ثمر یا غیرمثمر بودن درخت کاج است. علی و رؤیا همچون درخت کاج ثمری (فرزند) ندارند و اتفاقا در بخشی از فیلم، مریم، دوست رؤیا دلیل خیانت علی به رؤیا را همین مسئله بیان می‌کند:

– حالا یه چیزی میگم، بهت بَرَم می‌خوره؛ ولی فکر نمی‌کنی یکمی از این ماجرا مال بچه و این چیزها هم باشه؟!

رؤیا پاسخ می‌دهد:

- چی کار می‌کردم؟! بچه نمی‌خواست؛ زورش می‌کردم؟
- اون موقع که می‌خواست رو میگم...
- اون موقع هم سنّم کم بود، نمی‌توانستم، می‌ترسیدم...

مریم در پاسخ به رؤیا:

... اگه بچه داشتی به این راحتی نمیذاشت بره!

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

تصویر ۱۵- فصل زمستان

Image 15- Winter season

تصویر ۱۶- برفک تلویزیون

Image 16- Television flakes

حال که بحث مفهوم‌سازی‌های استعاری و نقش مجازهای مفهومی در شکل‌گیری آنها به پایان رسید، لازم است به سایر مجازهای مفهومی مرتبط (مستقیم یا غیرمستقیم) به درون‌مایهٔ اصلی اثر پرداخته شود تا از این طریق تصویر کاملی نیز از مجازهای مفهومی موردنظر ارائه گردد.

در بخشی از سفر کوتاه دونفرهٔ رؤیا و نریمان پس از خروج از نانوایی، آنها برای مدت کوتاهی زیر یک تابلوی دندانپزشکی توقف می‌کنند. تابلوی موردنظر که بر روی آن واژهٔ دندان‌پزشک درج شده‌است، مجازاً به دارندهٔ حرفهٔ داندانپزشکی یعنی علی (تصویر ۱۷) اشاره دارد و درواقع حاکی از آن است که علی دست‌کم همچنان به‌صورت مجازی و نه حقیقی با رؤیا در رابطه است و در زندگی او حضور دارد. همچنین ازآنجاکه تابلوی موردنظر به‌نحوی بین دو نفر قرار گرفته‌است می‌توان این نکته را نیز از آن استنباط نمود که علی همچنان در

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

رابطهٔ رؤیا و نریمان فاصله ایجاد کرده و به‌نوعی بینشان قرار دارد. نوع مجاز به‌کاررفته در این صحنه، مجاز مقوله به‌جای عضو[1] است. به عبارت دیگر، در تابلوی موردنظر صرفاً عنوان دندانپزشک به عنوان یک مقولهٔ کلی قرار گرفته است؛ اما منظور دانپزشک فیلم، یعنی علی است. به عقیدهٔ ردن و کوچش (1999) این نوع مجاز زیرمجموعهٔ مدل شناختی آرمانی کل و اجزائش[2] است. گفتنی است در این سکانس، هنوز رؤیا از خیانت علی مطلع نشده‌است؛ اما سفر کوتاه دونفرهٔ پیش‌گفته خبر از اتفاقی قریب‌الوقوع در فیلم را می‌دهد که همانا شکل‌گیری رابطهٔ عاطفی بین نریمان و رؤیا است. به این تکنیک یا ابزار مربوط به نظام روایی آثار ادبی یا هنری آینه‌داری[3] گفته می‌شود.

تصویر ۱۷- تابلوی دندانپزشکی بین رؤیا و نریمان

Image 17- Dentistry board placing between Roya and Nariman

در سکانسی دیگر، وقتی رؤیا قرار است برای نسیم چای بریزد، نسیم این جمله را بیان می‌کند:

- لیوان من اونیه که یه ذره لبه‌ش پریده

در جملهٔ فوق شاهد مجاز دارایی (لیوان لب‌پریده) به‌جای دارنده (نسیم) هستیم؛ لیوان لب‌پریده علاوه بر اشاره به یک نقص، به آسیب‌زا بودن این شیء نیز اشاره می‌نماید. این شیء تیز هر لحظه ممکن است به فردی که در تماس با آن است آسیب وارد کند. درواقع، نسیم که در این جمله به‌جای لیوانش مفهوم‌سازی شده است در ادامهٔ فیلم، با خیانتی که مرتکب می‌شود به رؤیا آسیب وارد می‌کند. مجاز ذکرشده در سکانس دیگری نیز ملاحظه می‌شود. در این سکانس، رؤیا پس از اطلاع از خیانت همسرش، در حال نوشیدن چای است که متوجه می‌شود لیوانی که با آن در حال نوشیدن چای است، همان لیوان لب‌پریده است. او پس از آنکه متوجه این مسئله می‌شود، لیوان را به درون سطل زباله می‌اندازد؛ به عبارت دیگر، هر گونه ارتباط و پیوند مربوط به نسیم را از زندگی‌اش محو می‌کند. سکانس دیگری که می‌توان در آن، مجاز مذکور را مشاهده کرد، وقتی است که رؤیا تمام عکس‌های مربوط به علی را از محیط خانه جمع می‌کند و آنها را در کمدی می‌گذارد و در آن را می‌بندد. در واقع، حذف علی از زندگی رؤیا با این مجاز مفهومی به تصویر کشیده می‌شود.

نهایتاً نشانه‌های متعددی در فیلم وجود دارد که نشان می‌دهد زندگی این زوج (علی و رؤیا) خالی از عشق است. به موازات این نشانه‌ها، شواهد دیگری نیز در اثر مشاهده می‌شود که نشان می‌دهد عشقی در حال شکل‌گیری بین رؤیا و نریمان است. تمامی این نشانه‌ها برحسب مجاز مفهومی معلول به‌جای علت در فیلم بازنمایی شده‌اند. برحسب این مجاز، بیننده تنها مصادیقی از معلول را می‌بیند؛ اما از طریق همین

[1] CATEGORY FOR A MEMBER OF THE CATEGORY
[2] whole ICM and its part(s)
[3] Foreshadowing

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

مصادیق، دسترسی مفهومی به علت پیدا می‌کند. ازجمله نشانه‌هایی که در حکم معلولی برای علتِ فقدان عشق/وجود عشق به شمار می‌روند می‌توان به این موارد اشاره نمود: ۱. رؤیا و علی سر میز شام و در کنار هم هیچ شور و هیجانی ندارند؛ درحالی‌که این هیجان وقتی رؤیا در کنار نریمان است به‌وضوح دیده می‌شود. هنگامی که نریمان پیش از رفتن کنسرت به رؤیا زنگ می‌زند، رؤیا به محض شنیدن صدای نریمان هول شده، دستش به لیوان نوشیدنی روی میز خورده، محتویات آن بر روی میز آرایشش پخش می‌شود[۱]. ۲. رؤیا برای شوهرش در منزل آرایش نمی‌کند و این مسئله را می‌توان از گفتگوی تلفنی او با مادرش و همچنین سکانسی که او با نریمان قرار دارد متوجه شد. در آن گفتگوی تلفنی، مادر رؤیا از او سؤال می‌کند که آیا به لوازم آرایشی نیاز دارد یا خیر؛ اما رؤیا در پاسخ می‌گوید هنوز سرمه‌ای که مدت‌ها پیش مادرش برایش خریده بوده، تمام نشده‌است. همچنین تنها سکانسی که رؤیا در حال آرایش مشاهده می‌شود، هنگامی است که قرار است به همراه نریمان به کنسرت برود. ۳. مادر رؤیا در دیداری که با دخترش دارد، غذای مورد علاقهٔ علی یعنی قورمه‌سبزی را برای علی می‌آورد؛ چراکه بنابه گفتهٔ مادر، رؤیا از پختن قورمه‌سبزی به دلیل پیچیدن بوی آن در منزل امتناع می‌کند.

۶. بحث و نتیجه‌گیری

در اثر حاضر، مفهوم‌سازی‌های استعاری فیلم *برف روی کاج‌ها* بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (1980) و نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی فورسویل (2006, 2008, 2016) مورد بررسی قرار گرفت و استعاره‌ها و مجازهای مفهومی مربوط (مستقیم یا غیرمستقیم) به درون‌مایهٔ اصلی اثر یعنی خیانت و عشق بررسی گردید. پس از تحلیل استعاره‌ها مشخص گردید برخی از آنها همچون زندگی به‌مثابهٔ ساز، غم به‌مثابهٔ تاریکی، رابطهٔ عاطفی به‌مثابهٔ مادهٔ خوراکی، عدم وجود عشق به‌مثابهٔ دوری به صورت تک‌وجهی بازنمایی شده‌اند. در تمامی این استعاره‌های تک‌وجهی صرفاً از نشانه‌های تصویری برای بازنمایی استفاده شده است. برخی دیگر از استعاره‌ها نیز همچون انسان به‌مثابهٔ گیاه (درخت کاج)، عدم وجود رابطهٔ عاطفی به مثابهٔ برف، خیانت به‌مثابهٔ آلودگی فیزیکی، غیرت/کنترل به‌مثابهٔ بالا و عشق به‌مثابهٔ سفر به صورت چندوجهی بازنمایی شده‌اند. برای صورت‌بندی این استعاره‌ها هم از ترکیبی از نشانه‌های نوشتاری، گفتاری و تصویری استفاده شده است.

یکی از مباحث مهم در معنی‌شناسی شناختی به طور عام و نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به طور خاص، ارتباط بین استعاره و مجاز است و در این راستا آراء متفاوتی مشاهده می‌شود. پژوهشگران متعددی همچون تیلور (1995)، ردن و کوچش (1999)، ردن (2000)، بارسلونا (2000) و کوچش (2020) معتقدند تنها گروهی از استعاره‌ها تحت عنوان استعاره‌های همبستگی‌بنیاد دارای انگیختگی مجازی هستند و برای استعاره‌های شباهت‌بنیاد نمی‌توان چنین انگیختگی در نظر گرفت. اندک پژوهشگرانی همچون لیکاف و جانسون (1999)، گریدی (1997)، گریدی و جانسون (2002) نیز معتقدند حتی استعاره‌های همبستگی‌بنیاد نیز دارای اصل و اساس مجازی نیستند و شکل‌گیری این استعاره‌ها، مستقل از مجاز صورت می‌گیرد. منظور از استعاره‌های همبستگی‌بنیاد، استعاره‌هایی است که اصل و منشأ آن همبستگی‌های موجود درتجربه‌های بشری است. به طور مثال، در استعارهٔ خشم به‌مثابهٔ گرما، دلیل این امر که منشأ این استعاره، تجربهٔ جسمانی در نظر گرفته می‌شود این است که فرد خشمگین احساس داغی می‌کند و همین همبستگی نظام‌مند بین تجربهٔ احساسی (خشم) و تجربهٔ جسمانی

---

[۱] در جمله‌هایی که در سکانس آخر فیلم خطاب به علی بیان می‌کند نیز این مسئله به‌خوبی نمایان است: «یه چیزایی میخوام بهت بگم که خودت باعثشونی. من با یه آقایی آشنا شدم. کنسرت دیشبم با اون رفتم. فقط وقتی قرار بود بیاد دنبالم، **دست‌وپامو گم کرده بودم**؛ یه حسی بود، **یه حسی که سال‌ها دیگه نداشتم**. همین، فکر کردم باید بدونی». در این سکانس و در حالی‌که رؤیا این جمله‌ها را بیان می‌کند علی، یک‌سره سر خود را از روی شرم به پایین افکنده و در خود جمع شده است؛ این حالت او در سکانس دیگری از فیلم نیز مشاهده می‌شود؛ آن هم سکانسی که رؤیا، علی را پس از خیانتی که انجام داده، در منزل بهروز مشاهده می‌کند. در هر دوی این سکانس‌ها، شاهد مفهوم‌سازی **شرم به‌مثابهٔ کوچک‌شدن اندازه** (SHAME IS A DECREASE IN SIZE) هستیم. کوچش (2004) به این نام‌نگاشت استعاری در مفهوم‌سازی شرم اشاره می‌کند و مثال‌هایی زبانی برای آن برمی‌شمرد.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

(داغی) منشأ شکل‌گیری استعارهٔ فوق می‌گردد (Kövecses, 2010a). منظور از استعارهٔ شباهت‌بنیاد نیز استعاره‌هایی است که اصل و منشأ آنها شباهت‌هایی است که اهل زبان بین دو حوزه درک می‌کنند. به عنوان نمونه‌ای از این نوع استعاره در زبان انگلیسی کوچش (2010a) به استعارهٔ مفهومی زندگی به مثابهٔ قمار اشاره می‌نماید. در این مثال، بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد شباهت عینی و ازپیش‌موجودی وجود ندارد و اعمال افراد در زندگی ذاتاً شبیه قمار نیست؛ بلکه اهل زبان با مشاهدهٔ ویژگی‌های دو حوزه، شباهتی را بینشان تشخیص داده‌اند؛ به عبارت دیگر، شباهت مذکور به‌وسیلهٔ درک استعاری زندگی به‌مثابهٔ قمار پدید آمده است. به منظور روشن شدن استدلال گروه نخست مبنی بر وجود انگیختگی مجازی برای استعاره‌های همبستگی‌بنیاد، لازم است به بخشی ازاستدلال‌های بارسلونا (2000) در این زمینه اشاره شود. وی، همبستگی‌های تجربی را از نوع رابطهٔ مجازی در نظر می‌گیرد. بنابراین استعاره‌ای همچون بیشتر به‌مثابهٔ بالا که منشأ شکل‌گیری آن همبستگی‌های تجربی است، طبق نظر ایشان، برخوردار از انگیختگی مجازی تشخیص داده می‌شود. تیلور (1995) مثال‌های نقضی را در برابر قائل شدن به انگیختگی مجازی برای تمامی استعاره‌های مفهومی این دسته ارائه می‌دهد. به عقیدهٔ وی، در استعاره‌های چندحسی[1] یا به بیان دیگر حس‌آمیزی که در آن یک حوزهٔ حسی[2] برحسب حوزهٔ حسی دیگر درک می‌شود، نمی‌توان همبستگی‌های تجربی محکمی بین حس‌های مختلف مشاهده نمود. وی به عنوان نمونه‌ای از این استعاره‌ها مثال‌هایی همچون loud color، sweet music و black mood را ارائه می‌دهد. در حالی که بارسلونا (2000) مدعی می‌شود که حتی این مثال‌ها نیز دارای انگیختگی مجازی هستند. طبق نظر وی، حوزهٔ مبدأ عبارتی استعاری همچون loud color صدا نیست بلکه زیرحوزه‌ای از صدا تحت عنوان صداهای غیرهنجار[3] است و در حقیقت با استعارهٔ مفهومی رنگ‌های غیرهنجار به‌مثابهٔ صداهای غیرهنجار روبرو هستیم. به عقیدهٔ وی، این صداها از این حیث غیرهنجار نامیده می‌شوند که از صداهای معیار انحراف دارند و باعث جلب توجه می‌شوند. پس انگیختگی مجازی این عبارات را می‌توان این گونه توضیح داد که همبستگی تجربی محکمی بین صداهای غیرهنجار (بلند) و جلب توجه وجود دارد؛ بنابراین، صدای غیرهنجار مجازی برای جلب توجه محسوب می‌شود و نهایتاً زیرحوزهٔ صداهای غیرهنجار به صورت استعاری برای درک رنگ‌های غیرهنجار که آنها نیز باعث جلب توجه می‌شوند، به کار بسته می‌شوند. به نظر می‌رسد با این استدلال محکم، دشوار است که بتوان ایدهٔ گروه دوم را پذیرفت و دقیق‌تر آن است که استعاره‌های همبستگی‌بنیاد را برخوردار از انگیختگی مجازی دانست. البته، به‌جز دو ایدهٔ پیش‌گفته، بارسلونا (2000) نظر دیگری را نیز مطرح می‌کند و آن هم اینکه از زاویه‌ای دیگر، تمامی استعاره‌ها (اعم از شباهت‌بنیاد و همبستگی‌بنیاد) دارای انگیختی مجازی هستند. وی با ارجاع به ویژگی جزئی/ناقص نگاشت‌های استعاری که در بخش تحلیل داده‌ها به طور کامل معرفی شد، خاطرنشان می‌کند که در هر نگاشت استعاری، از بخش یا وجهی از حوزهٔ مبدأ برای مفهوم‌سازی بخش یا وجهی از حوزهٔ مقصد استفاده می‌شود؛ اما صورت نگاشت استعاری طوری است که به نظر می‌رسد کل حوزهٔ مقصد به‌مثابهٔ کل حوزهٔ مبدأ مفهوم‌سازی شده است. بنابراین به عقیدهٔ او، در هر نگاشت استعاری، مجاز بخشی از حوزهٔ مبدأ به‌جای کل آن و بخشی از حوزهٔ مقصد به‌جای کل آن مستتر است و صورت‌بندی دقیق‌تر نگاشت‌های استعاری این گونه است: بخشی از حوزهٔ مقصد به‌جای کل آن به‌مثابهٔ بخشی از حوزهٔ مبدأ به جای کل آن.

با توجه به ماهیت مفهومی استعاره و مجاز در زبان‌شناسی شناختی، طبعاً انتظار می‌رود آنچه در مورد رابطهٔ استعاره و مجاز در بازنمایی زبانی ذکر شد، در سایر بازنمایی‌ها، همچون بازنمایی تصویری نیز صادق باشد؛ به عبارت دیگر، طبیعی است که استعاره‌های همبستگی‌بنیاد تصویری نیز برخوردار از انگیختگی مجازی باشند. تعامل استعاره و مجاز در فرایند ساخت معنا در سینما و همین‌طور انگیختگی مجازی استعاره‌های همبستگی‌بنیاد سینمایی در آثاری همچون یوریس-آپاریسی (2010)، کوگنارتس و کراوانجا (2015)، فالنبراک (2017)، مولر و کاپلهاف[4] (2018) مورد توجه قرار گرفته است؛ اما آنچه نسبتاً جدید و منحصربه‌فرد به شمار می‌رود، عقیدهٔ کوگنارتس (2019) مبنی بر

[1] synaesthetic metaphor
[2] sensory
[3] deviant sounds
[4] Müller & Kappelhoff

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

نقش بنیادین مجاز در شکل‌گیری حوزه‌های مقصد استعاری در سینما است و این مسئله به عقیدهٔ وی، قدرت سینما و به تعبیر نویسندگان اثر حاضر ماهیت سینما است که حوزه‌های مقصد انتزاعی استعاری، عمدتاً به صورت زبانی معرفی نمی‌شوند و برای ایجاد دسترسی به آنها از مجازهای مفهومی کمک گرفته می‌شود. کوگنارتس (2019) برای تأیید نظر خود صرفاً به یک سکانس از فیلم *مکالمه*[1] ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا اشاره کرده و نقش مجاز مفهومی در شکل‌گیری حوزهٔ مقصد احساسات را بررسی نموده است. در اثر حاضر، عقیده یا روش مطرح‌شده برای بررسی فرایند ساخت معنا در سینما، با در نظر گرفتن یک فیلم بلند ایرانی به محک آزمون گذاشته شد و مفهوم‌سازی‌های استعاری در سکانس‌های مربوط به درون‌مایهٔ اصلی فیلم برف روی کاج‌ها مورد بررسی قرار گرفت. به بیان دقیق‌تر، در اثر حاضر این نکته بررسی شد که آیا روش مطرح‌شده توسط کوگنارتس (2019) یعنی تحلیل مجازهای مفهومی یک اثر سینمایی برای دست‌یابی به حوزه‌های مقصد استعاری، صرفاً یک انتخاب برای پژوهشگر این حوزه است یا ضرورتی انکارناپذیر است. همان‌گونه که در بخش تحلیل داده‌های پژوهش مشخص شد، پیش از مطرح شدن تمامی استعاره‌های برخوردار از حوزه‌های مقصد انتزاعی، یک مجاز مفهومی، دسترسی بیننده و همین‌طور فیلم‌ساز را به حوزهٔ مقصد استعاری فراهم کرده است. به طور مثال، در فیلم حاضر، برای معرفی حوزهٔ مقصد عشق یا عدم وجود عشق، ابتدا مجاز معلول به‌جای علت، رخ داده است و در مرحلهٔ بعد، از حوزه‌های مبدأ مشخص همچون سفر، ادویه و ساز برای مفهوم‌سازی استعاری آن حوزهٔ مقصد بهره گرفته شده است. نتیجهٔ مهمی که از این مسئله گرفته می‌شود این است که به نظر می‌رسد در آثار سینمایی، مفهوم‌سازی مجازی بنیادی‌تر است و نقطهٔ آغاز مفهوم‌سازی استعاری حوزه‌های مقصد انتزاعی به شمار می‌رود. آنچنان که در تحلیل داده‌های پژوهش مشاهده شد، مفهوم‌سازی مجازی آن قدر بنیادی است که اگر صورت نپذیرد، حوزهٔ مقصد (انتزاعی) استعاری شکل نمی‌گیرد و اگر حوزهٔ مقصد شکل نگیرد، مفهوم‌سازی استعاری نیز رخ نمی‌دهد و اگر این هر دو رخ ندهند، معنایی ساخته نمی‌شود. بنابراین، نقش مفهوم‌سازی مجازی در فرایند ساخت معنا در آثار سینمایی، انکارناپذیر است و همین مفهوم‌سازی مجازی است که به مفهوم‌سازی‌های استعاری موجودیت می‌دهد. در بسیاری از آثار این حوزه همچون فورسویل (2005)، اگرتسون و فورسویل (2009)، ارتیز (2011)، کوگنارتس و کراوانجا (2012)، فورسویل و رنکنز (2013)، جیاناکو و دِفورنل (2019) و مظفری (۱۳۹۸) صرفاً به مفهوم‌سازی‌های استعاری در سینما پرداخته شده است و روش‌شناسی مشخصی نیز برای این هدف معرفی نشده است و به نقش مجاز به عنوان یک ضرورت انکارناپذیر برای معرفی حوزه‌های مقصد استعاری اشاره نشده است. البته همان‌طور که در بخش روش پژوهش نیز با ارائهٔ مثالی از فیلم *مغزهای کوچک زنگ‌زده* اشاره شد، به نظر می‌رسد در استعاره‌هایی که حوزه‌های مبدأ و مقصدشان هر دو عینی هستند، ضرورت مذکور مطرح نباشد؛ اما این نکته را نباید از نظر دور داشت که همین مسئله یک سؤال پژوهش جداگانه است که باید در پژوهشی مستقل موردمطالعه قرار گیرد.

یکی دیگر از یافته‌های پژوهش حاضر مانند هر اثری که در نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی انجام می‌شود، تأیید یا توجه به مفهومی بودن استعاره و مجاز در نظام شناختی بشر است. در پژوهش‌های متعددی همچون فورسویل (1996, 2002, 2005, 2006)، اگرتسون و فورسویل (2009)، فورسویل و یوریاس-آپاریسی (2009) و بونگرو و فورسویل (2011) به‌درستی به این نکته اشاره شده است که اگر قرار باشد طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، استعاره و مجاز را دراصل یک پدیدهٔ مفهومی در نظر بگیریم، باید بتوانیم آن را علاوه بر بازنمایی‌های زبانی، در سایر بازنمایی‌ها همچون تصاویر ثابت و متحرک، اصوات و موسیقی، ژست‌ها و اداها و همچنین قوای بویایی و لامسه نیز مشاهده نماییم؛ به بیان دقیق‌تر، اگر طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بپذیریم که نظام مفهومی بشر که تعیین‌کنندهٔ شیوهٔ تجربهٔ او از جهان خارج، شیوهٔ تفکر وی و همچنین رفتار و کنش او در جهان خارج است، به میزان قابل‌توجهی استعاری و مجازی است، پس باید بتوانیم این فرایندها را در نه‌فقط در زبان، بلکه در سایر حوزه‌های تجربهٔ بشری نیز مشاهده نماییم. در بسیاری از پژوهش‌های داخلی و بین‌المللی که ذکر آنها در پیشینه رفت و از تکرار مجدد آنها پرهیز می‌شود، صرفاً وجه زبانی استعاره‌ها و مجازهای مفهومی بررسی شده است و به عقیدهٔ فورسویل (2006) در این

[1] The Conversation

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

پژوهش‌ها، خطر ورود به یک دور باطل مشاهده می‌شود؛ به این صورت که پژوهشگران کار تحلیل را از زبان آغاز می‌کنند و صرفاً با مثال‌های زبانی، در مورد سازوکار نظام مفهومی بشر اظهارنظر می‌کنند. در مواقعی نیز که از یک استعاره یا مجاز مفهومی سخن می‌گویند و قرار است به نقش آن در نظام شناختی بشر اشاره کنند، صرفاً از بازنمایی‌های زبانی بهره می‌برند. اما در پژوهش حاضر، همگام با سایر آثاری که با نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی انجام یافته‌اند، پس از بررسی استعاره‌ها و مجازهای مفهومی یک اثر سینمایی (ایرانی) در وجوه مختلف، اعم از نشانه‌های زبانی و غیرزبانی، مفهومی بودن پدیدهٔ استعاره و مجاز موردتایید و توجه قرار گرفت.

منابع

آخوندی، مطهره (۱۳۹۱). استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سینمای هالیوود. *مشرق موعود*، ۲۱(۶)، ۱۵۷-۱۴۱.

اصغری، شیرین؛ گلفام، ارسلان و فرازنده‌پور، فائزه (۱۳۹۹). استعارهٔ مفهومی زن در ادبیات داستانی دههٔ هشتاد براساس رویکرد تحلیل انتقادی استعاره، *فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی*، ۲(۱۰)، ۴۸-۳۷.

افراشی، آزیتا؛ حسامی، تورج و سالاس، بئاتریس (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی جهتی در زبان‌های اسپانیایی و فارسی، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۱۲، ۱-۲۴.

افراشی، آزیتا و وادی‌پور، قاسم (۱۳۹۰). رویکرد شناخت‌نگر به ترجمهٔ استعاره‌های مفهومی در فیلم‌های مستند، *مطالعات ترجمه*، ۹(۳۴)، ۵۴-۳۹.

افضل طوسی، سادات، عفت و طاهری، محبوبه (۱۳۹۱). استعارهٔ تصویری، تجلی خلاقیت در تبلیغات تجاری، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۵(۱۰)، ۱۲۱-۱۰۷.

افق، شیدا (۱۳۹۲). بررسی استعاره در گفتار روزمرهٔ زنان و مردان در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

امینی، محمدرضا (۱۳۷۱). مطالعهٔ استعاره‌های زبان فارسی در قالب نظریهٔ جدید زبانشناختی-فلسفی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز.

انوری، حسن (۱۳۸۵). *فرهنگ فشردهٔ سخن*. تهران: سخن.

پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۳). بررسی استعاره‌های کلامی-تصویری در چند پوستر مناسبتی زبان فارسی، *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، ۱(۱۱)، ۱۹-۳۶.

پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۵). نقش استعاره‌ی تصویری در تحلیل انتقادی کلام: مطالعه‌ی کاریکاتورهای سیاسی، *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، ۱۴، ۳۷-۵۲.

حسندخت، سیما (۱۳۸۸). بررسی استعاره از دیدگاه شناختی در اشعار فروغ فرخزاد. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۱). مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی با شواهدی از شعر فارسی، *پژوهش‌های ادبی*، ۹(۳۸)، ۵۸-۳۵.

خوش‌نیت، عارفه سادات (۱۳۹۲). استفاده از استعاره‌های مفهومی بازنمایی‌شده در فیلم‌های دیزنی به عنوان یک استراتژی برای تدریس اصطلاحات انگلیسی به فراگیران نوجوان ایرانی زبان انگلیسی به عنوان زبان خارجی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اراک.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۶). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی*. تهران: سمت.

رحیمی، امین؛ موسوی، سیده زهرا و مروارید، مهرداد (۱۳۹۳). نمارهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر آثار سنایی، عطار و مولوی، *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۸(۶۲)، ۱۷۳-۱۴۷.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

زاهدی، کیوان و ذهاب ناظوری، سمیرا (۱۳۹۰). نام اندامهای حوزهٔ سر در ضرب المثلها و حِکَم فارسی و انگلیسی: تحلیل شناختی پیکره – بنیاد فرهنگی، *فصلنامهٔ تازه‌های علوم شناختی*، ۴، ۱–۱۸.

سراج، اشرف و محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۷). استعاره‌های مفهومی حوزهٔ اخلاق در شاهنامهٔ فردوسی، *پژوهشنامهٔ اخلاق*، ۴۰، ۱۴۲–۱۲۷.

شعبانلو، علیرضا (۱۳۹۸)، نقد یک‌سویگی در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، ۲۹، ۱–۲۵.

قائمی‌نیا، علیرضا؛ نصرتی، شعبان و فریدی خورشیدی، منا (۱۳۹۹). استعارهٔ مفهومی وحی رسالی در قرآن کریم، *ذهن بهار*، ۸۱، ۳۴–۵.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و حاجیان، خدیجه (۱۳۸۹). استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی، *نقد ادبی*، ۹، ۱۱۵–۱۴۰.

گلشائی، رامین؛ گلفام، ارسلان؛ عاصی، سید مصطفی و آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۳). ارزیابی پیکره‌بنیاد مفروضات نظریهٔ استعارهٔ مفهومی: بررسی موردی استعارهٔ «بحث به مثابه جنگ» در زبان فارسی، *جستارهای زبانی*، ۱، صص ۲۲۳–۲۴۸.

مظفری، یوسف (۱۳۹۸). کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بر سینما: مطالعهٔ موردی سه اثر «دربارهٔ الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «فروشنده». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.

مولودی، امیرسعید (۱۳۹۴). مفهوم‌سازی استعاری احساسات در زبان فارسی با رویکرد شناختی. رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، *ادب‌پژوهی*، ۱۲، ۱۱۹–۱۳۹.

هوشنگی، حسین و پرگو، محمد سیفی (۱۳۸۸). استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی، *پژوهشنامهٔ علوم و معارف قرآن کریم*، ۳، ۹–۳۴.

یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۸۲). بررسی استعارهٔ زمان در زبان فارسی با رویکرد معنی‌شناسی شناختی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

Akhundi, M. (2010). Apocalyptic visual metaphors in hollywood. *Mashreq-e Mouood*, 21(6), 141-157. [In Persian]

Afrashi, A., Hesami, T., & Salas, B. (2013). A comparative survey of orientational conceptual metaphors in Spanish and Persian. *Language related research*, 4(12), 1-24. [In Persian]

Afrashi, A., & Vadipour, Gh. (2011). A cognitive approach to the translation of conceptual metaphors in documentary movies. *Translation studies*, 9(34), 39-54. [In Persian]

Afzal Tousi, E., & Taheri, M. (2013). Visual Metaphor, an expression of creativity in commercial advertising. *Visual and applied arts*, 5(10), 107-121. [In Persian]

Anvari, H. (2006). *Sokhan Concise Dictionary*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Asghari, Sh., Golfam, A., & Farazandehpour, F. (2020). Conceptual metaphor of women in the fictional literature of the eighties based on the critical metaphor analysis approach. *Iranian Journal of Sociolinguistics*, 2(10), 37-48. [In Persian]

Amini, M. (1992). The study of Persian metaphors in new linguistic-philosophical approach. [Unpublished master's thesis]. Shiraz University. [In Persian]

Barselona, A. (2000). On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual Metaphor. In A. Barselona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 36-44). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Black, M. (1962). *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithacas: Cornell University Press.

Bounegru, L., & Forceville, C. (2011). Metaphors in editorial cartoons representing the global financial crisis. *Visual communication*, 10(2), 209-229.

Carrol, N. (1996). A note on film metaphor. *Journal of pragmatics*. 26(6), 809- 822.

Cienki, A. (2018). Insights for linguistics and gesture studies from film studies. A view from researching cinematic metaphor. In S. Greifenstein, D. Horst, T. Scherer, C. Schmitt, H. Kappelhoff & C. Müller (Eds.), *Cinematic Metaphor in Perspective* (pp. 53-68). Berlin: Walter de Gruyter.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

Coëgnarts, M. (2017). Cinema and the embodied mind: Metaphor and simulation in understanding meaning in films. *Palgrave Communications*, *3*(1), 1-15.

Coëgnarts, M. (2019). Analyzing metaphor in film: Some conceptual challenges. In I. Ferrando (Ed.), *Current Approaches to Metaphor Analysis in Discourse* (pp. 295-320), Berlin: Walter de Gruyter.

Coëgnaerts, M., & Kravanja, P. (2012). The visual and multimodal representation of time in film, or: How time is metaphorically shaped in space. *Image and Narrative*, 13(3), 85-100.

Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2015). Embodied cinematic subjectivity: Metaphorical and metonymical modes of character perception in film. In M. Coëgnarts & P. Kravanja (Eds.), *Embodied Cognition and Cinema* (pp. 221-243), Leuven: Leuven University Press.

Eggertsson, G. T., & Forceville, C. (2009). Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films. In C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal Metaphor (*pp 429-449*)*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Evans, V. (2007). *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in sound: Audiovisual metaphors in the sound design of narrative films. *Projections: The journal for Movies and Mind*, 2(2), 85-103.

Fahlenbrach, K. (2016). *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*. London/New York: Routledge.

Fahlenbrach, K. (2017). Audiovisual metaphors and metonymies of emotions and depression in moving images. In F. Ervas, E. Gola & M. G. Rossi (Eds.), *Metaphor in Communication, Science and Education* (pp. 95-118), De Gruyter Mouton.

Feng, W. D. (2017). Metonymy and visual representation: Towards a social semiotic framework of visual metonymy. *Visual Communication*, 16(4), 441-466.

Feng, W. D., & O'Halloran, K. L. (2013). The visual representation of metaphor: A social semiotic approach. *Review of Cognitive Linguistics*, 11(2), 320-335.

Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising.* London: Routledge.

Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34, 1–14.

Forceville, C. (2005). Visual representations of the idealized cognitive model of anger in the Asterix album La Zizanie. *Journal of Pragmatics*, 37, 69-88.

Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven & F.H.R. Ibáñez (Eds.), *Cognitive linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379-402), Berlin: Mouton de Gruyter.

Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. In R. Gibbs (Ed), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 462-482), Cambridge: Cambridge University Press.

Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field. In K. Fahlenbrach (Ed.), *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches* (pp 17-32), London/New York: Routledge.

Forceville, C., & Urios-Aparisi, E. (2009). *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Forceville, C., & Renckens, T. (2013). The 'good is light' and 'bad is dark' in feature films. *Metaphor and the Social World*, 3(2), *160 -179.*

Giannakou, D., & De Fornel, M. (2019). Monomodal and Multimodal Film Representation of the Metaphor: Time Passing Is Motion: An Analytical Approach with the Conceptual Integration Model. Available at SSRN 3461260.

Gibbs, R. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Golshaie, R., Golfam, A., Assi, S., & Aghagolzadeh, M. (2014). A Corpus-based Evaluation of Conceptual Metaphor Theory's Assumptions: The Case of "ARGUMENT IS WAR" Metaphor in Persian. Language Related Research, 5(1), 223-247. [In Persian]

Grady, J. E. (1997). Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes. University of California, Berkeley.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

Grady, J. E., & Johnson, C. (2002). Converging evidence for the notions of subscene and primary scene. In R. Dirven & R. Pörings (Eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast* (pp. 533–54), Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Hasandokht, S. (2009). The study of metaphor from cognitive perspective in Forough Farokhzad poems. [Unpublished master's thesis]. Tarbiat Modares University. [In Persian]

Hashemi, Z. (2010). Conceptual metaphor theory as proposed by Lakoff and Johnson. *Adab Pazhuhi*, 4(12), 119-140. [In Persian]

Hayati, Z. (2013). A comparison between literary metaphor and cinematic metaphor with examples from Persian poetry. *Literary Research*, 9(38), 35-58. [In Persian]

Huang, Y. (2016). A cognitive investigation of love metaphors: A multimodal analysis of sea journey in Titanic. [Unpublished master's thesis]. National Sun Yat-sen University.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.

Kappelhoff, H., & Müller, C. (2011). Embodied meaning construction: Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture, and feature film. *Metaphor and the Social World*, 1(2), 121-153.

Khoshniyat, A. (2013). Using conceptual metaphors of Disney movies as a strategy for teaching English idioms to Iranian teenage learners. [Unpublished master's thesis]. Arak University. [In Persian]

Kord Zafaranlou Kambouzia, A., & Hajian, Kh. (2010). A survey of the orientational metaphors in Quran: A cognitive approach. *Literary Criticism*, 3(9), 115-139. [In Persian]

Kövecses, Z. (1988). *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Kövecses, Z. (2000). The scope of metaphor. In A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 79–92). Berlin: Mouton de Gruyter.

Kövecses, Z. (2003). Language, figurative thought, and cross-cultural comparison. *Metaphor and Symbol*, 18(4), 311-320.

Kövecses, Z. (2004) *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. New York: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2006). Universality and variation in the use of metaphor. In N. Johannesson & D. Minugh (Eds.), *Selected Papers from the 2006 and 2007 Stockholm Metaphor Festivals* (pp. 51–74). Stockholm: Department of English, Stockholm University.

Kövecses, Z. (2010a). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.

Kövecses, Z. (2010b). Metaphor and culture. *Acta Universitatis Sapientiae Philologica*, 2(2), 197-220.

Kövecses, Z. (2020). *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Z., & Radden, G. (1998). Metonymy: Developing a cognitive linguistic view. *Cognitive Linguistics*, 9(1), 37-78.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. (1991). Cognitive versus generative linguistics: How commitments influence results. *Language & Communication*, 11(1), 53-62.

Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 202-251), Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic books.

Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Moloodi, A. (2015). Metaphorical conceptualization of emotions in Persian: A cognitive linguistics approach. [Unpublished doctoral dissertation]. University of Tehran. [In Persian]

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573

Mozafari, Y. (2019). The application of conceptual theory of metaphor on cinema: the case study of "About Elly", "The Seperation of Nader from Simin" and "The Salesman". [Unpublished master's thesis]. Shiraz University. [In Persian]

Müller, C., & Kappelhoff, H. (2018). Audiovisual Figurativity Emerging from Cinematic Experience. In C. Müller & H. Kappelhoff (Eds.), *Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality* (pp. 100-126), De Gruyter.

Ofogh, Sh. (2013). The study of metaphor in everyday speech of men and women in cognitive linguistics approach. [Unpublished master's thesis]. Islamic Azad University of central Tehran branch. [In Persian]

Ortiz, M. (2011). Primary metaphors and monomodal visual metaphors. *Journal of Pragmatics*, 43, 1568–1580.

Ortiz, M. (2015). Films and embodied metaphors of emotion. In M. Coëgnarts & P. Kravanja (Eds.), *Embodied Cognition and Cinema* (pp 203-220), Leuven: Lueven university press.

Pragglejaz Group. (2007). MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol*, 22, 1–39.

Pourebrahim, Sh. (2015). A study of verbo-pictorial metaphors in some Persian informative posters. *Journal of Researches in Linguistics*, 6(11), 19-36. [In Persian]

Pourebrahim, Sh. (2017). Metaphorical realization of ideology in political caricatures: The role of pictorial metaphors in critical discourse analysis. *Journal of Researches in Linguistics*, 8(1), 37-52. [In Persian]

Qaeminia, A., Nosrati, Sh., & Faridi khorshidi, M. (2020). Conceptual metaphors of Quran. Mind, 21(81), 5-34. [In Persian]

Radden, G., & Kövecses, Z. (1999). Towards a theory of metonymy. In K. U. Panther & G. Radden (Eds.), *Metonymy in Language and Thought*, (pp 17–59), Amsterdam: John Benjamins.

Radden, G. (2000). How metonymic are metaphors?. In A. Barcelona (Ed.), Metaphor and Metonymy at the Crossroads (pp. 93-108). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Rahimi, A., Mousavi, Z., & Morvarid, M. (2015). Animal symbols of the ego (An-nafs al-ammārah) in mystical texts relying on the works of Sanāi, Attār and Rumi. *Literary Text Research*, 18(62), 147-173. [In Persian]

Rasekhmahand, M. (2017). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Tehran: SAMT. [In Persian]

Rohdin, M. (2009). Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1950s. In C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal Metaphor* (pp 403-428), Berlin: Mouton de Gruyter.

Seraj, A., & Mahmoodi-Bakhtiari, B. (2018). Conceptual metaphors of ethics domain in Ferdowsi's Shahnameh. Research Quarterly in Islamic Ethics, 11(40), 127-142. [In Persian]

Shabanlou, A. (2020). The critique of unidirectionality in conceptual metaphor theory. *Kohan-name-ye adab-e Parsi*, 10(2), 249-275. [In Persian]

Steen, G. J., Dorst, A. G., Herrmann, B. J., Kaal, A. A., Krennmayr, T. & Pasma, T. (2010). *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*. John Benjamins.

Stefanowitsch, A. (2006). Words and their metaphors: A corpus-based approach. In A. Stefanowitch & S. T. Gries (Eds.), *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy* (63–105), Berlin: Mouton de Gruyter.

Taylor, J. R. (1995). *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. New York: Oxford University Press.

Urios-Aparisi, E. (2010). The body of love in Almodóvar's cinema: Metaphor and metonymy of the body and body parts. *Metaphor and Symbol*, 25(3), 181-203.

Urios-Aparisi, E. (2020). Metaphor emergence in cinematic discourse. *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*, 7, 97-118.

Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge. Cambridge University Press.

Wood, T. (2002). Spectacular metaphors: From theatre to cinema. *Journal of Organizational Change Management*, 15(1), 11-20.

Zahedi, K., & Zahhab Nazouri, S. (2012). Body parts of the 'head' domain in Persian and English proverbs and adages: A cultural cognitive corpus-based analysis. *Advances in Cognitive Science*, 13(4), 1-18. [In Persian]

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.128375.1573