

زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی

سال ۹، شماره ۱، پیاپی ۱۴ (بهار و تابستان ۱۴۰۳) شماره صفحات: ۱۶۱ - ۱۸۲

بررسی مفهوم‌سازی‌های استعاری در بردارنده حوزه مبدأ بالا/ پایین در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم‌های رقص در غبار و چهارشنبه‌سوری

الهام کاویانی فردزاده^۱، امیرسعید مولودی^{۲*}، علیرضا خرمايي^۳

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

استادیار زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

دانشیار زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

چکیده

حضور گسترده استعاره‌های مفهومی در زندگی روزمره انسان‌ها، همواره مورد توجه پژوهشگران حوزه زبان‌شناسی شناختی بوده‌است. اثر حاضر با بهره‌گیری از نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a)، نظریه استعاره‌های تصویری و چندوجهی فورسویل (۲۰۰۶، ۲۰۰۸، ۲۰۱۶) و همچنین آرای کوچش (۲۰۲۰) در خصوص استعاره‌های تصویری، حوزه مبدأ بالا/ پایین در یک رسانه چندوجهی مانند سینما را بررسی کرده است تا از این طریق بتواند چگونگی به‌کارگیری استعاره‌های جهت‌ی با این حوزه مبدأ استعاری را علاوه بر کلام در وجه تصویری نیز مطالعه کند. بدین منظور، فیلم‌های بلند سینمایی فارسی‌زبان «رقص در غبار» و «چهارشنبه‌سوری» بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که فیلم‌ساز با نمایش تصویری مفاهیم بالا/ پایین، از آن‌ها به عنوان حوزه مبدأ استعاری استفاده می‌کند تا مفاهیم انتزاعی را در قالب استعاره‌های مفهومی به بیننده منتقل کند. در هر دو فیلم در موقعیت‌های مختلف این استعاره‌ها اغلب صرفاً در وجه تصویری به کار گرفته شده است تا درک ناخودآگاه مخاطب از موقعیت انتزاعی شخصیت‌ها را تضمین کند. حضور گسترده استعاره‌های مفهومی مرتبط با این حوزه مبدأ در فیلم‌های فارسی‌زبان نشان می‌دهد که این استعاره‌ها به قدری در ذهن مخاطب ایرانی بديهی و اولیه هستند که کارگردان به وفور از آن‌ها برای شخصیت‌پردازی و پیش‌برد داستان استفاده می‌کند. بدین ترتیب منظور مورد نظر خود را انتقال می‌دهد و مخاطب نیز احتمالاً به صورت ناخودآگاه آن را درک می‌کند.

واژه‌های کلیدی:

استعاره تصویری
استعاره چندوجهی
استعاره مفهومی
چهارشنبه‌سوری
حوزه مبدأ بالا/ پایین
رقص در غبار
سینما

تاریخچه مقاله:

دریافت: ۲۱ تیرماه ۱۴۰۳

پذیرش: ۳۰ تیرماه ۱۴۰۳

* آدرس ایمیل نویسنده مسئول: amirsaeid.moloodi@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

شناخت جسمی‌شده^۱ یکی از حوزه‌های مهم در علوم شناختی است که بر نقش تعامل بدن با محیط اطراف در فرایندهای شناختی تأکید دارد؛ شناخت جسمی‌شده مبتنی بر این ایده است که ذهن را باید در زمینه‌ی ارتباط آن با بدن فیزیکی درک کرد که با جهان تعامل دارد. بارسالو^۲ (۱۹۹۹، ۲۰۰۸) بیان می‌کند که مغز انسان اطلاعات تجربه‌شده را به صورت بازنمودهای چندوجهی ذخیره و این بازنمودها را هنگام نیاز بازفعال‌سازی می‌کند که به شبیه‌سازی‌های ادراکی و حرکتی منجر می‌شود. این تجربیات جسمی‌شده در کارکردهای استعاره‌ی نیز نقش مهمی دارند، به طوری که افراد مفاهیم انتزاعی را از طریق تجربیات حسی‌حرکتی بیان می‌کنند (لیکاف^۳ و جانسون^۴، ۱۹۸۰b، ۱۹۹۹). برای نمونه، درک ما از ارتفاع عمودی به صورت فیزیکی به ما کمک می‌کند تا در خصوص مفاهیم مرتبط با مقدار اظهار نظر کنیم؛ برای مثال، جمله‌ی «قیمت کالاها نسبت به پارسال خیلی بالا رفته.» یکی از این موارد است که با به‌کارگیری استعاره‌ی مفهومی **زیادتر به‌مثابه بالاتر** بیان شده است. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a) با تأکید بر ماهیت استعاره‌ی نظام مفهومی ما نشان دادند که مفاهیم انتزاعی معمولاً از طریق مفاهیم عینی‌تر درک و بیان می‌شوند و هرچه یک مفهوم انتزاعی‌تر و پیچیده‌تر باشد، درک استعاره‌ی آن برای انسان ضروری‌تر است. آن‌ها این استعاره‌ها را که در زبان روزمره ما به وفور یافت می‌شوند «استعاره‌ی مفهومی^۵» نامیدند. کوجش (۲۰۱۰: ۷) همچنین بیان می‌کند که در این فرایندهای استعاره‌ی «مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند^۶ میان مبدأ^۷ و مقصد^۸ وجود دارد که عناصر مفهومی سازه‌ای حوزه‌ی ب (مفهوم عینی) را بر عناصر سازه‌ای حوزه‌ی الف (مفهوم انتزاعی) منطبق می‌کنند. به این تناظرهای مفهومی نگاشت^۹ گفته می‌شود». لیکاف (۱۹۹۳) نیز تأکید می‌کند استعاره‌ها در اصل «نگاشت میان حوزه‌ها در نظام مفهومی» هستند.

حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین یکی از حوزه‌هایی است که در استعاره‌های جهتی یا فضایی^{۱۰} به‌کار گرفته می‌شود. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a) در تقسیم‌بندی انواع استعاره‌ها بر اساس نقش شناختی آن‌ها، میان سه نوع استعاره‌ی ساختاری^{۱۱}، هستی‌شناختی^{۱۲} و جهتی تمایز قائل می‌شوند. استعاره‌های جهتی یکی از رایج‌ترین استعاره‌ها هستند که مفاهیم انتزاعی را با توجه به جهت‌گیری‌های فضایی سازمان‌دهی می‌کنند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰a).

¹ Embodied cognition

² L. W. Barsalou

³ G. Lakoff

⁴ M. Johnson

⁵ Conceptual metaphor

⁶ Systematic correspondences

⁷ Source

⁸ Target

⁹ Mapping

¹⁰ Orientational or spatial metaphors

¹¹ Structural metaphor

¹² Ontological metaphor

در این نوع از استعاره‌ها، به لطف تجربیات جسمی‌شده‌ی ما در جهان، به مفاهیم خاصی جهت‌دهی فضایی داده می‌شود. این جهت‌گیری‌های فضایی بالا-پایین، جلو-عقب، مرکز-حاشیه، درون-بیرون و نزدیک-دور هستند. از جمله استعاره‌های جهت‌دهی می‌توان به **خوب به‌مثابه بالا، بد به‌مثابه پایین^۱، بیشتر به‌مثابه بالا، کمتر به‌مثابه پایین^۲ و خرد به‌مثابه بالا، احساس به‌مثابه پایین^۳** اشاره کرد.

استعاره‌ها را می‌توان با توجه به اهداف پژوهش‌گر به روش‌های مختلف دیگری نیز تحلیل کرد. یکی از این روش‌ها، تحلیل بر اساس مبنای شکل‌گیری آن‌ها است. در دیدگاه سنتی، شباهت‌های ازپیش‌موجود بین عبارت‌های زبانی، مبنای شکل‌گیری استعاره است اما این ایده برای همه استعاره‌ها قابل‌پذیرش نیست. برخی استعاره‌ها به دلیل همبستگی‌های تجربی و برخی دیگر به خاطر شباهت‌های ساختاری شکل می‌گیرند. همبستگی‌های تجربی از تعاملات جسم با جهان اطراف نشئت می‌گیرند، در حالی که شباهت‌های ساختاری ادراک‌شده ناشی از شباهت‌های ناملموس بین دو حوزه هستند. جهت‌گیری‌های فیزیکی از جمله مفاهیمی مانند «بالا-پایین، درون-بیرون، جلو-پشت» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰a: ۵۷)، از جمله مفاهیمی هستند که ما مستقیماً از طریق حواس و تعاملات جسم با جهان اطراف تجربه می‌کنیم. این مفاهیم طرحواره‌های تصویری^۴ را پایه‌ریزی می‌کنند که به نوبه‌ی خود زیربنای حوزه‌های مفهومی در استعاره‌های اولیه^۵ هستند (گردی^۶، ۱۹۹۷)؛ بدین ترتیب حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در بسیاری از استعاره‌های اولیه همچون **زیادتر به‌مثابه بالاتر** نیز به کار می‌روند.

براساس نظر اورتیز^۷ (۲۰۱۱) در نظر گرفتن یک استعاره‌ی اولیه به عنوان یک واحد تحلیلی مزیت‌های زیادی در پی دارد از جمله این که می‌تواند چگونگی انتخاب عناصر حوزه‌ی مبدأ را توضیح داد که بر حوزه‌ی مقصد نگاشت می‌شوند. بنابراین به این طریق مطالعه‌ی نگاشت‌های استعاره‌ی، درک رابطه‌ی میان استعاره‌های مرکب و همچنین اثبات نشئت‌گرفتن استعاره‌ها از تجربیات جسمی‌شده را تسهیل کند. افزون بر تمام این‌ها، اورتیز (۲۰۱۱) بیان می‌کند که استعاره‌های اولیه می‌توانند به صورت تصویری نیز بیان شوند و این خصوصیت، آن‌ها را به واحدی معتبر برای تحلیل پیکره‌های غیرکلامی تبدیل می‌کند. در میان رسانه‌های گوناگونی که استعاره می‌تواند در آن‌ها رخ دهد، آن رسانه‌هایی که قادر به استفاده از گفتمان‌های پویا و مبتنی بر زمان هستند (مانند سینما، موزیک‌ویدئوها و تیزرهای تبلیغاتی و...) را می‌توان نزدیک‌تر به واقعیت کاربرد عملی استعاره‌ها در زندگی روزمره در نظر گرفت زیرا از کانال‌های ارتباطی متنوعی برخوردارند و در صورت نیاز می‌تواند در یک زمان واحد از یک یا تمام آن‌ها بهره‌مند شوند.

¹ GOOD IS UP; BAD IS DOWN

² MORE IS UP; LESS IS DOWN

³ RATIONAL IS UP; EMOTIONAL IS DOWN

⁴ Image schemas

⁵ Primary metaphors

⁶ J. E. Grady

⁷ M. J. Ortiz

با توجه به این موارد، پژوهش حاضر درصدد است تا حوزه‌های مبدأ بالا/ پایین را در رسانه‌ی چندوجهی سینما بررسی کند. این دو حوزه‌ی مبدأ، در استعاره‌های مفهومی اولیه از نوع جهتی نقش به‌سزایی در بازنمایی حوزه‌های مقصد انتزاعی برعهده دارند. بدین منظور دو فیلم «رقص در غبار» و «چهارشنبه‌سوری» به کارگردانی اصغر فرهادی انتخاب شده‌اند. لازم به ذکر است که نحوه‌ی عملکرد کارگردان در نمایش تصویری مفاهیم انتزاعی پیچیده‌تر با استفاده از عبارت‌های استعاره‌ی و یا عدم استفاده از آن‌ها ممکن است با گذشت زمان و افزایش سابقه‌ی کاری وی تغییر کند، بنابراین برای کاهش اثر این تغییرات و همچنین کاهش نقش مضمون فیلم‌ها در کاربرد انواع استعاره، اولین فیلم بلند سینمایی این کارگردان و یک اثر نیز از میانه‌ی مسیر حرفه‌ای او انتخاب شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران مختلفی استعاره‌های جهتی مرتبط با ساختارهای عمودی (بالا/ پایین) را در ارتباط با مفاهیم متفاوت و همچنین از جنبه‌های گوناگونی مانند زبان‌شناسی و روان‌شناسی بررسی کرده‌اند. نتایج حاصل، ارتباط میان این استعاره‌های جهتی با مفاهیم انتزاعی همچون قدرت، عواطف، موقعیت اجتماعی، ثروت، عقلانیت، اخلاق را تأیید می‌کنند. در اغلب زبان‌های دنیا، میان یک مفهوم مثبت و جهت بالا و همچنین یک مفهوم منفی و جهت پایین رابطه‌ای ناگسستنی برقرار است و این مسئله دست‌مایه‌ی پژوهش‌های بسیاری قرار گرفته است. در حوزه‌ی روان‌شناسی برای نمونه، سیان^۱ (۲۰۱۷) با تکیه بر نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی، به مرور آثاری می‌پردازد که با به‌کارگیری آزمایش‌های تجربی، ارتباط جهت عمودی با برخی از این مفاهیم مهم انتزاعی را نشان داده‌اند. مایر^۲ و رابینسون^۳ (۲۰۰۴) با بررسی استعاره‌ی خوب به‌مثابه بالا که مفاهیم جهت عمودی و خوشایندی^۴ را به هم مرتبط می‌کنند و مایر و همکاران (۲۰۰۷) استعاره‌ی مفهومی الهی به‌مثابه بالا^۵ و میزان استفاده از جهت عمودی در زمینه‌هایی مانند خدا و شیطان را بررسی می‌کنند. ساندر^۶ و نوزورثی^۷ (۲۰۱۴) نیز پیوند استعاره‌ی جهت عمودی با مفهوم قدرت (قدرت‌مندتر به‌مثابه بالاتر) را در زمینه‌ی بازاریابی مطالعه کردند و دریافتند که مصرف‌کنندگان زمانی که لوگوی برند روی بسته‌بندی در موقعیت بالاتر نشان داده می‌شود برندهای قدرت‌مندتر و هنگامی که لوگوی برند در موقعیت پایین‌تری نشان داده می‌شود برندهای کمتر قدرت‌مند را ترجیح می‌دهند.

¹ L. Cian

² B. P. Meier

³ M. D. Robinson

⁴ Valence

⁵ DIVINE IS UP

⁶ A. Sundar

⁷ T. J. Noseworthy

پژوهش‌های شوبرت^۱ (۲۰۰۵) و زرزچنا^۲ و همکاران (۲۰۲۰) نیز رابطه استعاری قدرت‌مند به‌مثابه بالا^۳ و ضعیف به‌مثابه پایین^۴ را پشتیبانی می‌کنند. رابطه استعاری جهت عمودی با سایر مفاهیم انتزاعی همچون موقعیت اجتماعی عالی به‌مثابه بالا^۵ (وون‌هکر^۶ و همکاران، ۲۰۱۳)، بیشتر به‌مثابه بالاتر (هارتمن^۷ و همکاران، ۲۰۱۴) نیز به همین طریق اثبات شده است.

در حوزه زبان‌شناسی شناختی، لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a) استعاره‌های جهتی را بر مبنای تجربیات جسمی انسان بررسی کرده و استعاره‌های خوب به‌مثابه بالا/ بد به‌مثابه پایین، بیشتر به‌مثابه بالا/ کمتر به‌مثابه پایین و خرد به‌مثابه بالا/ احساس به‌مثابه پایین^۸ را در این دسته طبقه‌بندی می‌کنند. ایشان بر این باورند که «آنچه که استعاره مفهومی خوب به‌مثابه بالا را برانگیخته می‌کند مبنای جسمانی سلامت فردی است؛ هر آن‌چه که اصولاً برای یک فرد خوب در نظر گرفته می‌شود، اعم از شادی، سلامتی، زندگی و کنترل، همگی در جهت بالا قرار دارد» (ص ۱۷). صفرنژاد و همکاران (۲۰۱۴) نیز هنگام بررسی استعاره‌های عاطفی مرتبط با شادی به برخی از استعاره‌های مرتبط با حوزه مبدأ بالا اشاره کرده و حضور نگاشت‌های استعاری جهتی نظیر خوش‌حالی به‌مثابه بالا، خوش‌حال‌بودن به‌مثابه روی زمین‌نبودن و خوش‌حال‌بودن به‌مثابه در بهشت‌بودن در زبان فارسی را تأیید می‌کنند.

پس از انتشار کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰a)، مطالعه استعاره‌ها به وجوه غیرکلامی نیز گسترش پیدا کرده‌است؛ زیرا استعاره‌ها علاوه بر گفتار و نوشتار در سایر وجه‌های ارتباطی همچون تصاویر (فورسویل، ۲۰۰۶، ۲۰۰۸)، حرکات و ژست (سینکی و مولر، ۲۰۰۸)، فیلم‌ها (فورسویل، ۲۰۱۶) و غیره نیز حضور دارند. از میان پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه استعاره‌های غیرکلامی، برخی پژوهش‌ها به استعاره‌های بالا/ پایین در فیلم‌ها و تبلیغات پرداخته‌اند؛ اورتیز (۲۰۱۵) از فیلم مرثیه‌ای برای یک رویا^۹ برای بررسی استعاره‌های جسمی‌شده بهره می‌گیرد و برخی از مهم‌ترین تکنیک‌های مورد استفاده در فیلم‌ها را که به برانگیختن احساسات مخاطب کمک می‌کند، معرفی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که تکنیک‌هایی که استعاره‌های خاصی را برمی‌انگیزد در حقیقت استعاره‌های تصویری جسمی‌شده‌ای هستند که مبنای آن‌ها تجربه‌های حسی حرکتی است. یکی از این تکنیک‌ها تصویربرداری از زاویه بالا یا پایین است که استعاره‌های مفهومی تسلط/

¹ T. W. Schubert

² N. Zarzeczna

³ POWERFUL IS UP

⁴ POWERLESS IS DOWN

⁵ HIGH SOCIAL STATUS IS UP

⁶ Von Hecker

⁷ Hartmann

⁸ RATIONAL IS UP; EMOTIONAL IS DOWN

⁹ Requiem for a dream

شادی به‌مثابه بالا و عدم تسلط / غم به‌مثابه پایین را برای مخاطب تداعی می‌کنند. هوانگ^۱ (۲۰۱۶) نیز با بررسی استعاره‌ی مفهومی چندوجهی عشق به‌مثابه یک سفر دریایی^۲ در فیلم تایتانیک^۳، به مطالعه‌ی نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی چندوجهی می‌پردازد. این مطالعه نشان می‌دهد که دو استعاره‌ی بدی به‌مثابه تاریکی^۴ و بدی به‌مثابه پایین^۵ هنگام خلق یک تأثیر دراماتیک در طرح داستان و دو استعاره‌ی خوبی به‌مثابه بالا^۶ و خوبی به‌مثابه روشن^۷ هنگامی که چیزی مثبت در حال وقوع است به‌کار گرفته‌شده‌اند. ایباز-اورینوز^۸ و برت-میر^۹ (۲۰۲۰) به بررسی رابطه‌ی میان خوشایندی و جهت عمودی بالا و متضاد آن یعنی پایین در فیلم‌های تبلیغاتی پرداخته و نشان می‌دهد که از استعاره‌ی خوبی به‌مثابه بالا در فیلم تبلیغاتی یک برنامه‌ی یادگیری زبان به‌عنوان ابزاری برای متقاعدسازی مشتریان استفاده می‌شود تا بهترین راه بهبود موقعیت شغلی و اجتماعی خود را یادگیری یک زبان جدید بدانند. کوچش (۲۰۲۰) نیز استعاره‌هایی نظیر کنترل به‌مثابه بالا و قدرت به‌مثابه بالا را در یک طبقه‌بندی جدید از استعاره‌های تصویری بررسی می‌کند.

در مطالعات مرتبط با سینمای ایران، مظفری (۱۳۹۸) و ناجی (۱۴۰۲) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود که به کاربست نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی و سینما اختصاص دارد به مواردی از کاربرد حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در استعاره‌های مفهومی در فیلم‌های درباره‌ی الی، بچه‌های آسمان، رنگ خدا و باران اشاره کرده‌اند. مولودی و نبوی‌زاده نمازی (۱۴۰۰) نیز با مطالعه‌ی مفهوم‌سازی‌های استعاره‌ی و مجازی فیلم برف روی کاج‌ها براساس نظریه‌های استعاره و مجاز مفهومی و استعاره‌ی چندوجهی، استعاره‌ی غیرت / کنترل / توجه به‌مثابه بالا را در این پژوهش به‌صورت چندوجهی (تصویری-کلامی) شناسایی کرده‌اند. ایشان این استعاره را در سکانسی شناسایی می‌کنند که نریمان و رویا در حال آماده‌شدن برای رفتن به کنسرت هستند و نریمان در بالکن خانه‌ی خواهرش که مشرف به خانه‌ی رویاست ایستاده و در جایگاهی بالاتر از او قرار گرفته‌است.

این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که استعاره‌های جهت‌ی مرتبط با ساختارهای عمودی (بالا/ پایین) تأثیر قابل‌توجهی در درک مفاهیم انتزاعی دارند زیرا این استعاره‌ها به واسطه تجربیات جسمی شده و تعاملات روزمره شکل می‌گیرند و بر فرایندهای شناختی و عاطفی تأثیرگذارند. این استعاره‌ها نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های غیرکلامی مانند فیلم‌ها و تبلیغات نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. این نتایج می‌تواند در حوزه‌های مختلف از جمله

¹ Huang

² LOVE IS A (SEA) JOUNEY

³ Titanic

⁴ EVIL IS DARK

⁵ EVIL IS DOWN

⁶ GOOD IS UP

⁷ GOOD IS BRIGHT

⁸ Ibáñez-Arenós

⁹ Bort-Mir

روان‌شناسی، زبان‌شناسی، بازاریابی و تولید محتوا به کار گرفته‌شود تا ارتباط مؤثرتری با مخاطبان برقرار شود. به‌طور کلی، ارتباطات استعاره‌ی عمودی به‌صورت عمیق در ذهن انسان‌ها نقش می‌بندد و درک و تفسیر ما از جهان پیرامون را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۳. چارچوب نظری پژوهش

زبان‌شناسان شناختی بسیاری از جمله ترنر (۱۹۹۶)، جانسون (۱۹۹۳)، کوچش (۲۰۱۰)، لیکاف (۱۹۹۳)، لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) و ... مبنای مفهومی استعاره‌ها را عمدتاً در نموده‌های زبانی آن به‌طور گسترده بررسی کرده‌اند؛ اما پذیرش دیدگاه معاصر به استعاره در زبان‌شناسی شناختی که توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a) مطرح شد و به‌خصوص این چارچوب فکری که استعاره در درجه‌ی اول امری مربوط به تفکر است و زبان تنها یکی از مشتقات آن محسوب می‌شود، پیامدهایی را به دنبال دارد؛ از جمله این‌که اگر استعاره بخشی از نظام مفهومی ما باشد، باید به غیر از کلام در سایر شیوه‌های بازنمایی این نظام مفهومی نیز رخ دهد، زیرا در غیر این صورت یافته‌های مربوط به نظام‌مندبودن مفهوم استعاره تنها ویژگی کلام محسوب می‌شود نه شناخت. پژوهش‌های بسیاری این ادعا را تأیید کرده و نشان می‌دهند که استعاره‌های مفهومی علاوه بر زبان، در سایر جنبه‌های برقراری ارتباط از جمله هنرهای تصویری (مانند عکس، نقاشی و مجسمه)، حرکات، موسیقی، سینما و در واقع هر حوزه‌ای که بتوان آن را در یک قالب معنایی سازمان‌یافته توصیف کرد، نیز رخ می‌دهند.

حوزه‌ی مبدأ بالا/پایین، موضوع این پژوهش، به‌صورت استعاره‌ی مفاهیم انتزاعی مانند خوب/بد، فقیر/غنی، قاهر/مقهور و ضعیف/قوی و... را ساختار می‌دهد. عبارت‌های استعاره‌ی مرتبط با این حوزه‌ی مفهومی در تمام رسانه‌ها قابل‌شناسایی هستند؛ اما در رسانه‌های تصویری به‌علت قابلیت بیشتر تصویر در نمایش استعاره‌های فضایی، به‌خوبی نمایان می‌شوند. تحقیقات در مورد استعاره‌های تصویری و چندوجهی در دهه‌های گذشته به‌طور فزاینده‌ای افزایش یافته و این در حالی است که استعاره‌های تصویری به‌خاطر تفاوت ساختاری زبان و تصویر و پردازش آن‌ها توسط انسان، از استعاره‌های زبانی متفاوتند. برای مثال استعاره‌ی زبانی در اغلب موارد یک عضو رابط دارد (مانند به‌مثابه/ است) که یک هویت ارتباطی بر مبدأ و مقصد تحمیل کرده و یک دستور زبان نیز برای درک و تعبیر استعاره و صحبت در مورد آن در اختیار ما قرار می‌دهد؛ اما استعاره‌ی تصویری (و سایر استعاره‌های غیرزبانی) از این ابزار بهره‌مند نیست. در استعاره‌ی تصویری اگر حوزه‌ی مبدأ و مقصد قبلاً از طریق زبان (گفتار یا نوشتار) مشخص نشده باشند، تحلیل‌گر ناچار است خود آن‌ها را در سطح زبانی برچسب‌گذاری کند تا بتواند در مورد آن استعاره صحبت کند؛ این مسأله ممکن است باعث به‌وجود آمدن چند بازنمایی استعاره‌ی مختلف در سطح زبانی برای یک استعاره‌ی تصویری واحد شود و تغییراتی جزئی ایجاد کند؛ بنابراین روش ثابتی برای استعاره‌های تصویری وجود ندارد. فورسویل (۲۰۰۹) در نبود عبارت‌هایی مانند «است/ به‌مثابه» برای نشان دادن یک رابطه

استعاری میان دو موجودیت در استعاره‌های غیرزبانی مکانیسم‌هایی را مشخص می‌کند. این مکانیسم‌ها بسته به وجهی که عبارت‌های استعاری در آن‌ها بازنمایی می‌شوند متفاوت است. مکانیسم‌هایی از جمله: (۱) شباهت ادراکی^۱: که تنها در استعاره‌های تک‌وجهی به کار می‌رود و در آن یک بازنمایی تصویری یا صوتی یا ... از لحاظ ادراکی یک بازنمایی تصویری یا صوتی یا ... دیگر در همان وجه است. (۲) پر کردن برخلاف انتظار یک فضای طرح‌واره‌ای^۲: قراردادن چیزی (حوزه مقصد) در بافتی است که برای آن طبیعی یا متعارف نیست و برانگیزاندن شیئی که برای آن بافت متعارف است (به عنوان حوزه مبدأ) و (۳) گرا دادن همزمان^۳: نشان دادن حوزه مبدأ و مقصد به طور همزمان.

همان‌طور که اشاره شد، استعاره‌های تصویری دارای اشکال بسیار متنوعی هستند. فورسویل در آثار خود (۲۰۰۸، ۲۰۱۶ و ...) آن‌ها را با توجه به معیارهای مختلفی دسته‌بندی کرده‌است، از جمله به کارگیری یک یا چند وجه. وجه یک نظام نشانه‌ای قابل تفسیر است که با حواس ما پیوند دارد (فورسویل، ۲۰۰۶). کوگنارتس و کاراوانجا (۲۰۱۲) نیز وجهیت را «نوعی تجلی تفکر استعاری در حواس ما» تعریف می‌کنند (۱۰۱). فورسویل (۲۰۰۶) وجه‌ها را حداقل شامل (۱) نشانه‌های تصویری، (۲) نشانه‌های نوشتاری، (۳) نشانه‌های گفتاری، (۴) ژست‌ها، (۵) اصوات، (۶) موسیقی، (۷) بوها، (۸) طعم‌ها و (۹) لمس می‌داند. استعاره‌ها گاهی در یک وجه رخ می‌دهند که به آن‌ها استعاره تک‌وجهی می‌گویند (مانند استعاره‌های زبانی یا تصویری)؛ گاهی نیز استعاره‌ها را می‌توان با ترکیب چند وجه متفاوت ایجاد کرد که به آن استعاره چندوجهی می‌گویند (مانند ترکیب زبان و تصویر، صدا و تصویر و یا زبان و تصویر و صدا). بنابراین، در استعاره‌های تک‌وجهی، «مبدأ و مقصد منحصراً یا غالباً در یک وجه ارائه شده؛ اما در استعاره‌های چندوجهی، حوزه مبدأ و مقصد هر کدام منحصراً یا غالباً در وجه‌های متفاوتی ارائه می‌شوند» (فورسویل، ۲۰۰۶: ۳۸۳-۳۸۴). فورسویل (۲۰۰۸: ۴۶۹) سه معیار را برای تلقی دو پدیده به‌عنوان استعاره چندوجهی معرفی می‌کند: (۱) آن دو پدیده در بافتی که رخ می‌دهند باید متعلق به طبقات متفاوتی باشند. (۲) باید بتوانند به‌عنوان مبدأ و مقصد شناسایی شده و در فرمول **الف به مثابه ب** توصیف شوند. (۳) به دو نظام نشانه‌ای مختلف یا وجه‌های حسی متفاوت (و یا هر دو) تعلق داشته باشند.

با افزایش محتوای بصری، کاربرد استعاره‌های بصری به‌عنوان راهی برای خلق تصویر و ابزاری برای تولید معنا در رسانه‌های سمعی-بصری کاربرد بیشتری پیدا کرده و بنابراین شایسته توجهی ویژه است. در گفتمان‌های مبتنی بر زمان و رسانه‌های مربوط به آن‌ها، در کدگذاری و ارائه حوزه‌های مبدأ، مقصد و نگاهت‌های مختلف آن‌ها توالی زمانی وجود دارد و پردازش و تشخیص استعاری بودن آن توسط مخاطب مشکل‌تر و تعداد تفسیرهای ممکن نیز بیشتر است. فورسویل (۲۰۱۶) این موارد را گفتمان‌های پویا^۴ می‌نامد. در گفتمان‌های پویا، مقصد،

¹ Perceptual resemblance

² Filling a schematic slot unexpectedly

³ Simultaneous cueing

⁴ Dynamic discourse

مبدأ و نگاشت‌ها می‌توانند در پی یکدیگر بیایند. تیزرهای تبلیغاتی، سریال‌های تلویزیونی، موزیک‌ویدئوها و فیلم‌های سینمایی از این دسته‌اند. دسته‌بندی و نوع‌شناسی استعاره‌های تک‌وجهی تصویری ایستا برای تحلیل استعاره‌ها در گفتمان‌های پویای چندوجهی و به‌ویژه مطالعات مربوط به سینما نیز کاربرد دارد؛ زیرا دسته‌بندی استعاره‌های بصری در فیلم‌ها نیز به همین شیوه است. برای مثال، با توجه به مکانیک حرکت دوربین، برای ایجاد شباهت میان مبدأ و مقصد می‌توان از حرکات و زاویه‌ی دوربین و یا قاب‌های یکسان استفاده کرد. در استفاده از جلوه‌های صوتی و موسیقایی و فواصل زمانی نیز وضعیت مشابهی برقرار است. این‌گونه امکانات در فیلم‌ها می‌توانند حوزه‌های مبدأ و مقصد را به یکدیگر متصل کنند. بنابراین، دوربین فیلم‌برداری نسبت به نقاشی، عکاسی یا تصاویر دوبعدی دیگر امکانات بیشتری برای نمایش پیوند استعاره‌ی دارد. در حالی که همه این رسانه‌ها می‌توانند از میزانشن (رنگ، حالت چهره، بافت، موقعیت و ...) برای نشان دادن ارتباط میان دو چیز استفاده کنند، دوربین فیلم‌برداری ابزارهای بیشتری دارد.

در تازه‌ترین اظهارنظرها در خصوص استعاره‌های غیرکلامی، کوچش (۲۰۲۰) بیان می‌کند که «استعاره‌های تصویری نه‌تنها می‌توانند از نشانه‌های حاضر در تجربیات بصری نشانه‌وار^۱ همچون تبلیغات، کارتون‌ها و مجسمه‌ها، تشکیل‌شوند، بلکه هم‌چنین می‌توانند از تجربیات بصری تشکیل شوند که معمولاً آنها را نشانه‌وار در نظر نمی‌گیریم، مانند وقتی ساختمانی را می‌بینیم یا به صحنه‌ای در طبیعت می‌نگریم» (۱۰۸). به عبارت دیگر، تجربیات بصری غیرنشانه‌وار، همانند تجربیات بصری نشانه‌وار می‌توانند حوزه‌ی مبدأ استعاره‌های تصویری واقع‌شوند. کوچش (همان) بر این اساس استعاره‌های تصویری را بر مبنای درجه‌ی نشانه‌واربودن آن تجربه‌ی بصری که موجب ایجاد استعاره‌های تصویری می‌شوند به دو دسته‌ی استعاره‌های تصویری مبتنی بر همبستگی و استعاره‌های تصویری شباهت‌بنیاد طبقه‌بندی می‌کند؛ که این پژوهش صرفاً به دسته‌ی نخست می‌پردازد.

¹ Sign-like

کوچش استعاره‌های تصویری مبتنی بر همبستگی را با استفاده از استعاره اولیه کنترل به‌مثابه بالا توضیح می‌دهد که در اغلب موارد از سکوی قهرمانی برای نمایش تصویری آن استفاده می‌شود. در سکوی قهرمانی، فردی که بیشترین قدرت یا کنترل را دارد در بالاترین سطح قرار می‌گیرد. به‌طور کلی، سکوهایی مرتفع از انواع مختلف، علاوه بر کارکردشان، هدف نشان‌دادن قدرت بیشتر برخی از افراد نسبت به سایرین را نیز دنبال می‌کنند (کنترل/ قدرت اجتماعی به‌مثابه جایگاه فیزیکی بالاتر) اما در بسیاری از موارد استعاره کنترل به‌مثابه بالا جنبه‌هایی از واقعیت را شکل می‌دهد که تشخیص استعاری بودن آن را در نگاه اول برای مخاطب دشوار می‌کند. کوچش (همان: ۱۱۰) برای نمونه، تصویر قلعه بودا در بوداپست را توضیح می‌دهد (تصویر ۱). وی بیان می‌کند که در این تصویر افراد با رابطه آشکار مبتنی بر قدرت حضور ندارند اما بازدیدکنندگان از این مکان می‌توانند این منظره



تصویر ۱ قلعه بودا (برگرفته از کوچش، ۲۰۲۰)

را در چارچوب استعاره مفهومی کنترل به‌مثابه بالا تفسیر کنند. بدین صورت که آن‌ها موقعیت مرتفع قلعه را در ارتباط با قدرتی می‌دانند که در گذشته از ساختمانی با آن موقعیت فیزیکی ناشی می‌شد؛ و در موارد دیگر نیز بازدیدکنندگان محله‌های اطراف قلعه که در بالای تپه قرار دارند را مرتبط با مفهوم کنترل اجتماعی می‌دانند که به نظر می‌رسد مبنای آن استعاره کنترل به‌مثابه بالا باشد. وی همچنین عامل برانگیختگی این استعاره‌ها را مجاز مفهومی مکان به‌جای ساکنان آن مکان می‌داند؛ زیرا این قلعه تنها یک ساختمان نیست، بلکه مکانی است که افراد قدرتمند در آن حضور دارند و شهر نیز موقعیت جغرافیایی است به‌جای مردمی که در آن‌جا زندگی می‌کنند. در این صورت قلعه به‌صورت مجازی به‌جای افراد قدرتمند و شهر به‌جای مردم عادی تفسیر شده‌است.

۳-۱. روش پژوهش

این پژوهش از فیلم‌های رقص در غبار و چهارشنبه‌سوری برای بررسی مفهوم‌سازی‌های استعاره‌ی دربردارنده‌ی حوزه‌ی مبدأ بالا/پایین استفاده کرده‌است. فیلم رقص در غبار اولین فیلم بلند فرهادی در مقام کارگردان است. داستان فیلم ماجرای پسری به نام نظر (با بازی یوسف خداپرست) است که در اتوبوس در یک نگاه عاشق دختر غریبه‌ای به نام ریحانه (با بازی باران کوثری) می‌شود و با او ازدواج می‌کند اما بخاطر اتهام‌های ناپسندی که به مادر ریحانه زده می‌شود و مخالفت شدید پدر نظر با این ازدواج، نظر مجبور می‌شود تا ریحانه را طلاق دهد. نظر در تلاش برای پرداخت مهریه‌ی ریحانه و اقساط وام ازدواج، با پیرمرد مارگری در بیابان آشنا می‌شود و ماجراهایی که میان آن‌ها پیش می‌آید زندگی هر دو و نوع نگاه آن‌ها به عشق را تحت تاثیر قرار می‌دهد. چهارشنبه‌سوری نیز سومین اثر سینمایی فرهادی در ژانر درام در مقام کارگردان است که در سال ۱۳۸۴ منتشر شده‌است. داستان با زن جوانی به نام روحی پیش می‌رود که به تازگی نامزد کرده و ناخواسته در درگیری‌های پرسروصدای زن و شوهری (مژده و مرتضی) وارد می‌شود که به‌عنوان نظافت‌چی وارد خانه‌ی آن‌ها شده‌است و سعی می‌کند هر طور که می‌تواند اوضاع آشفته را آرام کند؛ و همین امر سبب می‌شود که در پایان دیدگاه او نسبت به امر ازدواج و زندگی مشترک دگرگون شود. برای یافتن استعاره‌های مفهومی مرتبط با پژوهش، در ابتدا برای ایجاد یک درک کلی از فیلم‌ها و ارزیابی محتوا، هر نسخه از فیلم حداقل پنج بار دیده شده‌است و سپس پلان‌ها، صحنه‌ها و سکانس‌های فیلم‌ها به‌طور جداگانه تفکیک شده‌اند تا به‌عنوان واحدهای تحلیل مورد ارزیابی قرار گیرند و در مرحله‌ی بعد نیز هر تصویری که به‌نوعی به حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین مرتبط بوده‌است شناسایی و بررسی شده‌است. در شناسایی حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین به امکاناتی که یک رسانه‌ی پویا برای ساخت معنا در اختیار دارد (نسبت به تصاویر ثابت) توجه ویژه‌ای شده‌است.

۴. تحلیل داده‌ها

در این بخش به صحنه‌هایی می‌پردازیم که در آن‌ها میزانشن و قاب‌بندی دوربین به گونه‌ای طراحی شده‌است که حوزه‌های مقصد انتزاعی با استفاده از حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین بازنمایی شده‌اند. در تمام این موارد برای استفاده از حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در یک مفهوم‌سازی استعاره‌ی، یا از زاویه‌ی دوربین بالا^۱ و پایین^۲ استفاده شده و یا نوع قرارگیری بدن بازیگر این حوزه‌ی مبدأ را به ذهن بیننده متبادر می‌کند.

¹ High angel

² Low angel

الف) فیلم رقص در غبار

در فیلم رقص در غبار، کارگردان در ابتدای فیلم برای بازنمایی فقر و طبقه اجتماعی پایین ریحانه و مادرش از بازنمایی تصویری (تک‌وجهی) طرح‌واره تصویری بالا-پایین و استعاره مفهومی فقر و طبقه اجتماعی پایین به‌مثابه پایین فیزیکی استفاده کرده و با استفاده از تکنیک تصویربرداری از زاویه بالا (high angle) موقعیت خانه آن‌ها که در زیر یک پل است را به تصویر می‌کشد.

در صحنه‌ای دیگر، حیدر در حال گرفتن مار است و نظر با آمدن و تعارف چای کار او را نیمه‌کاره می‌گذارد.



تصویر ۲ بازنمایی تصویری استعاره فقر و طبقه اجتماعی پایین به‌مثابه پایین فیزیکی

نظر با رفتن مربی دست‌به‌کار شده و به‌خاطر عدم آموزش، برای گرفتن مار با سنگ به سر مار می‌کوبد و مار می‌میرد. مربی نیز که او را رها کرده‌بود، سوار بر ماشین از آن جا دور می‌شود. در صحنه بعد، پس از آن‌که نظر فولکس در حال دور شدن حیدر را مشاهده کرده و متوجه می‌شود که حیدر او را در بیابان رها کرده‌است؛ درحالی



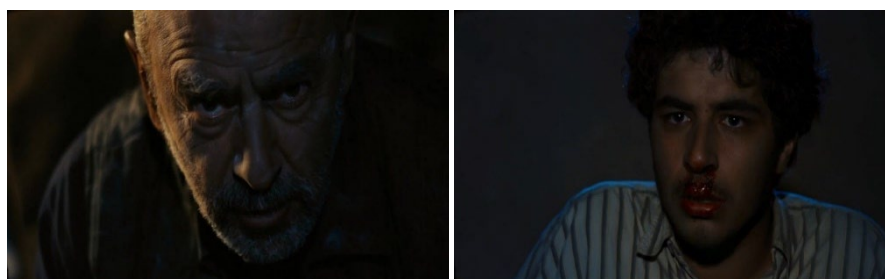
تصویر ۳ بازنمایی تصویری استعاره مفهومی الهی به‌مثابه بالا

که بسیار ناراحت و ترسیده‌است، رو به آسمان به صحبت با خدای خود پرداخته و از سرنوشت خود و اتفاقاتی که برایش افتاده شکایت می‌کند. این مونولوگ با استفاده از استعاره مفهومی تک‌وجهی تصویری الهی به‌مثابه بالا اتفاق می‌افتد؛ زیرا تنها نشانه‌ای که متوجه می‌شویم نظر در حال صحبت با خدای خود است نگاه او به آسمان است. نگاه‌های چشمی رو به بالا در بسیاری از فیلم‌ها در موقعیت‌هایی که شخص خواستار ارتباط نزدیک‌تر با خداوند است به‌تصویر کشیده می‌شود. این نماها و صحنه‌ها با یافته‌های پژوهش‌گران حوزه عصب‌روان‌شناسی در

خصوص فعالیت‌های مذهبی منطبق است. این آزمایش‌های تجربی نشان می‌دهند که بازنمایی‌های مردم از امر الهی با بازنمایی‌های ادراکی عمودی پیوند نزدیکی دارد؛ برای نمونه پروویک^۱ (۲۰۰۶) ادعا می‌کند که نگاه چشمی رو به بالا عمدتاً با تجربیات نزدیک‌تربودن به خدا همراه است. در این صورت، بازنمایی‌های مفاهیم مرتبط با امر الهی از فرایندهای ادراکی کاملاً دنیوی و مبتنی بر بدن انسان وام گرفته شده‌است.

نظر پس از آن که حیدر خاشاک‌هایی که او برای گرم‌ماندن در طول شب جمع کرده را آتش می‌زند، با او گلاویز شده و پس از یک نزاع طولانی با حیدر با صورت خون‌آلود بر زمین می‌افتد. حیدر نیز که خسته شده‌است در پشت ماشین خود و در سطحی بالاتر از نظر می‌نشیند. کارگردان در این صحنه با به‌کارگیری میزانشن و زاویه‌ی دوربین حیدر را پیروز و نظر را مقهور این منازعه نشان می‌دهد. بنابراین استعاره‌ی مفهومی **پیروزی به‌مثابه بالا و شکست به‌مثابه پایین** از این صحنه قابل‌دریافت است.

در صحنه‌ای دیگر نیز پس از درگیری نظر و حیدر، نظر در تاریکی و سرما نشسته‌است و با مخاطب قراردادن



تصویر ۴ به‌کارگیری میزانشن و زاویه‌ی دوربین در بازنمایی استعاره‌ی پیروزی و شکست

ریحانه با خودش صحبت می‌کند. او در حال گله و شکایت به خداوند است اما به‌سرعت از گفته‌های خود پشیمان می‌شود. در این صحنه نیز نظر هنگام مخاطب قراردادن خداوند به بالای سرش نگاه کرده و می‌گوید: «خدا که این باشه، بنده‌ش هم اون می‌شه...». با توجه به مدل گسترده‌ی زنجیره‌ی بزرگ وجود^۲ که سطوح زنجیره به ترتیب از خداوند، جهان، جامعه و انسان تشکیل شده‌است؛ استعاره‌ی مفهومی چندوجهی تصویری-کلامی برتر به‌مثابه **بالاتر و الهی به‌مثابه بالا** از این صحنه نیز قابل‌دریافت است.

¹ Previc

² Great chain of being

یکی دیگر از کاربردهای حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در این فیلم زمانی است که پس از زدو خورد حیدر و نظر راز دیگری بر ملا می‌شود؛ حیدر در گذشته آدم کشته و به همین دلیل است که در بیابان زندگی می‌کند، بدین ترتیب پازل زندگی حیدر کم‌کم تکمیل می‌شود. در پلان بعد دوربین در بالای سر حیدر قرار گرفته و تصویربرداری از زاویه‌ی بالاست. در این حالت، با استفاده از استعاره‌ی تصویری **ضعف به‌مثابه پایین**، حیدر که اکنون از ابهت اولیه‌اش برای مخاطب کاسته شده، هنگام نمایش حالات درونی‌اش در موضع ضعف قرار می‌گیرد.



تصویر ۶ بازنمایی تصویری استعاره‌ی مفهومی برتر به‌مثابه بالاتر

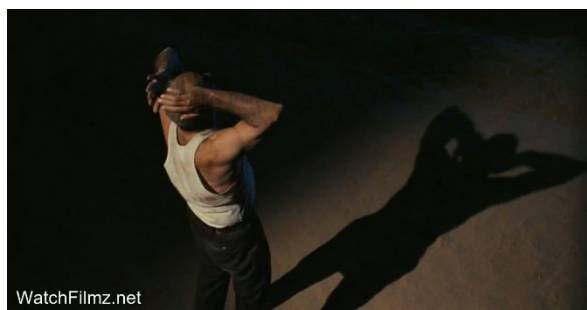


تصویر ۵ استفاده از زاویه‌ی دوربین بالا در بازنمایی حالات درونی حیدر

همچنین در صحنه‌ای دیگر که حیدر مست و در حال گریه‌کردن از ماشین پیاده می‌شود، سایه‌ی حیدر بسیار بزرگ‌تر از خود اوست که نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که حیدر خودش را در برابر دیگران قوی و قدرتمند



تصویر ۸ استفاده از زاویه‌ی دوربین بالا برای نمایش ضعف درونی شخصیت فیلم

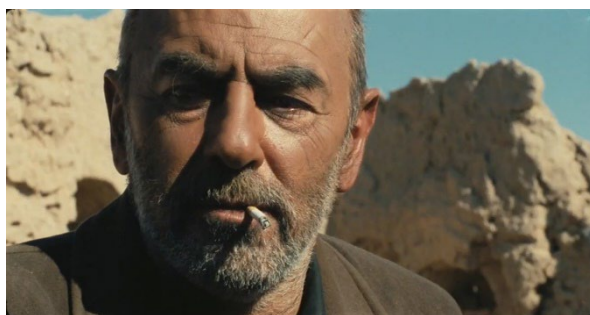


تصویر ۷ بازنمایی تصویری ضعف باطنی حیدر در مقابل چهره‌ی بیرونی قدرتمند او

نشان می‌دهد؛ اما در باطن بسیار ضعیف، مستأصل و آزرده‌خاطر است و نظر نیز به‌واسطه‌ی حضور در بیابان با چهره‌ی واقعی شکست‌خورده‌ی حیدر مواجه می‌شود. استعاره‌ی تک‌وجهی تصویری **چهره‌ی غیرواقعی قدرتمند حیدر به‌مثابه سایه‌ی حیدر و باطن ضعیف و شکننده‌ی حیدر به‌مثابه جسم او** را می‌توان از این تصاویر استنباط کرد که با به‌کارگیری نور و زاویه‌ی تابش آن و همچنین ایجاد سایه بازنمایی شده‌است. این تفسیر با استفاده از زاویه‌ی بالای دوربین تقویت می‌شود؛ بدین‌صورت که حیدر پایین‌تر از زاویه‌ی دید مخاطب به‌تصویر کشیده‌شده تا او را ضعیف‌تر نشان‌دهد (استعاره‌ی مفهومی تک‌وجهی تصویری ضعیف‌تر به‌مثابه پایین‌تر).

کاربرد دیگر حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در این فیلم زمانی رخ می‌دهد که صبح روز بعد، حیدر به‌سراغ مارها می‌رود؛ حیدر که درحال گرفتن یک مار است، در همان زمان مار دیگری را می‌بیند که به سمت او می‌آید؛ پیرمرد درحالی‌که مار اول را با چوب گرفته‌است، به مار دوم می‌گوید «برو» و مار می‌رود. زاویه‌ی دوربین پایین هنگام نمایش کلوز آپ^۱ حیدر در این صحنه، او را مسلط بر مار و موقعیتی که در آن است نشان می‌دهد که استعاره‌ی تک‌وجهی تصویری **مسلط به‌مثابه بالا و تحت سلطه به‌مثابه پایین** از آن قابل‌دریافت است.

در این صحنه همچنین از استعاره‌ی عام زنجیره‌ی بزرگ وجود استفاده شده‌است که لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) به آن اشاره کرده‌اند. ایشان این استعاره را به عنوان یک سیستم مفهومی اساسی که درک ما از جهان را شکل می‌دهد تلقی کرده و استدلال می‌کنند که زنجیره‌ی بزرگ وجود یک الگوی شناختی فعال است که همچنان بر افکار و اعمال ما تأثیر می‌گذارد. لیکاف و ترنر میان مدل اولیه^۲ و مدل گسترده^۳ زنجیره‌ی بزرگ وجود تمایز قائل می‌شوند. مدل اولیه زنجیره‌ای است متشکل از مجموعه‌ای از موجودات سازمان‌یافته سلسله‌مراتبی که انسان در بالاترین مرتبه و اشیاء بی‌جان در پایین‌ترین مرتبه آن قراردارد و در میان این‌دو به‌ترتیب حیوانات و گیاهان قراردارد. مدل گسترده نیز سطوح زنجیره به ترتیب از خداوند، جهان، جامعه و انسان تشکیل شده‌است. این موارد



تصویر ۹ به‌کارگیری زاویه‌ی دوربین پایین برای نمایش تسلط حیدر بر مار

به ما امکان می‌دهد مفاهیمی مانند خوب/بد، بیشتر/کمتر و بالاتر/پایین‌تر را از نظر ساختار عمودی زنجیره‌ای درک کنیم. نکته‌ی قابل‌توجه در این است که هر یک از این سطوح با مجموعه‌ای از مشخصه‌ها درک می‌شوند و در مواردی استعاره اتفاق می‌افتد که یا از یک مبدأ سطح پایین برای درک یک مقصد سطح بالا و یا از یک مبدأ سطح بالا برای درک یک مقصد سطح پایین استفاده‌شود. در این صحنه صحبت‌کردن و فهم‌سخن از ویژگی‌های انسان است که برای مار استفاده شده و بنابراین استعاره‌ی چندوجهی کلامی-تصویری **مار به‌مثابه انسان**

¹ Close up

² Basic model

³ Extended model

قابل‌دریافت است که در آن یک مبدأ سطح بالا برای یک مقصد سطح پایین در زنجیره‌ی بزرگ وجود به‌کار گرفته شده‌است.

در صحنه‌ای دیگر، نظر به حیدر پیشنهاد می‌دهد که وسایل مارگیری‌اش را اجاره‌کند و اگر نتوانست تا شب مار بگیرد از آن‌جا می‌رود. حیدر با کمی تأمل وسایل خود را به زمین گذاشته و تنها با کیسه‌ی ماری که گرفته از آن‌جا می‌رود. نظر با وجود آن‌که ترسیده‌است عزم خود را جزم کرده و مار را می‌گیرد، اما به‌خاطر عدم آگاهی کافی، مار را از دمش گرفته و مار انگشت او را نیش می‌زند. بعد از گرفتن مار و قبل از آن‌که مار نظر را نیش بزند، زاویه‌ی دید دوربین پایین‌تر از نظر قرار دارد که نشان از موفقیت و قدرت نظر دارد. بنابراین کارگردان با انتخاب درست زاویه‌ی دوربین، استعاره‌ی تک‌وجهی تصویری موفقیت به‌مثابه بالا/ مسلط‌بودن به‌مثابه بالا را در این صحنه به مخاطب انتقال می‌دهد.

ب) فیلم چهارشنبه‌سوری



تصویر ۱۰ به‌کارگیری زاویه دوربین در استعاره موفقیت به‌مثابه بالا

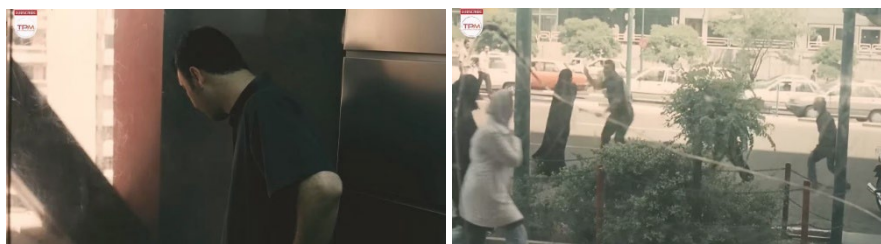


تصویر ۱۱ استفاده از زاویه بالای دوربین در پلان معرفی مژده

در این فیلم، اولین پلانی که کارگردان از مژده نمایش می‌دهد، تصویر مژده در حال ورود به داخل ساختمان همراه با صدای جیغ‌مانند آزاردهنده‌ی بازشدن در و صدای جاروبرقی است که از نقطه‌ی دید روحی و از پنجره شکسته اتاق خواب و با به‌کارگیری زاویه‌ی بالای دوربین گرفته شده‌است. استفاده از زاویه‌ی بالای دوربین در اولین معرفی شخصیت، حس ضعف و ناتوانی را در مخاطب تقویت می‌کند. بنابراین استعاره‌ی ضعف، آسیب‌پذیری و ناتوانی

کاراکتر به‌مثابه نگاه از بالا به پایین مخاطب به او دریافت می‌شود که در این مورد چشم انسان به‌مثابه لنز دوربین در نظر گرفته شده‌است.

در سکانس محل کار مرتضی، او که از طریق تماس مدرسه‌ی امیرعلی متوجه می‌شود که مژده در خانه نیست، به شرایط مشکوک شده و با نگاه کردن از پنجره شرکت به خیابان متوجه می‌شود که مژده برای زیرنظر گرفتن او به آن جا رفته‌است. او که بسیار خشمگین شده‌است وارد آسانسور شده، به پایین می‌رود با مردانی که سوار بر ماشین برای همسرش مزاحمت ایجاد کرده‌اند دعوا کرده و سپس مژده را در خیابان کتک می‌زند. در تمام طول



تصویر ۱۲ بازنمایی تصویری استعاره‌ی مفهومی افول اخلاقی به‌مثابه پایین آمدن فیزیکی

مدت این اتفاقات، دوربین در آسانسور مانده و مرتضی را همراهی نمی‌کند. این عدم همراهی دوربین می‌تواند نشان‌دهنده‌ی عدم تأیید و موافقت مخاطب [بیننده به‌مثابه دوربین (تک‌وجهی تصویری)] و کارگردان در رخ دادن این کنش باشد. فرهادی با محصور کردن دوربین در آسانسور و عدم همراهی آن با شخصیت مرتضی و همچنین نمایش اتفاقات از پشت شیشه‌ی شکسته و تار آسانسور، از کنش مرتضی یعنی اعمال خشونت مرد علیه زن برائت می‌جوید؛ ضمن این‌که پایین آمدن مرتضی به‌وسیله‌ی آسانسور را نیز می‌توان یک پیش‌آگاهی در مورد اتفاق ناگواری که در پیش است یعنی کتک خوردن مژده توسط مرتضی در نظر گرفت. این مفهوم با استفاده از استعاره‌ی مفهومی افول اخلاقی به‌مثابه پایین آمدن فیزیکی (تک‌وجهی تصویری) بازنمایی شده که با استفاده از مجاز مفهومی خشونت فیزیکی به‌جای افول اخلاقی [مجاز وضعیت/ رویداد به‌جای شیء/ شخص/ وضعیتی که باعث آن شده (تک‌وجهی تصویری)] برانگیخته شده‌است.

مفهوم دیگری که با پایین آمدن مرتضی منتقل می‌شود زمانی آشکار می‌شود که او هنگام تعریف کردن این اتفاق برای سیمین خودش را گاو خطاب می‌کند. استعاره‌ی انسان بی‌اخلاق به‌مثابه حیوان (چندوجهی تصویری-کلامی) در ارتباط با نمایش این نزول و پایین آمدن با استفاده از زنجیره‌ی بزرگ وجود (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹) معنا پیدا می‌کند. برمبنای دسته‌بندی سلسله‌مراتبی این مفهوم، انسان‌ها به‌خاطر ویژگی‌هایی مانند تفکر و کلام در بالاترین سطح این سلسله‌مراتب و سپس حیوانات، گیاهان و اشیاء قرار می‌گیرند. بنابراین کتک زدن زن که نمونه‌ای از بی‌اخلاقی است، انسان را از جایگاه انسانی‌اش خارج کرده و به جایگاه حیوانی نزول می‌دهد که این مفهوم به‌وسیله‌ی پایین آمدن فیزیکی و با استفاده از استعاره‌ی نزول در سلسله‌مراتب زنجیره‌ی بزرگ وجود

به مثابه پایین آمدن فیزیکی (چندوجهی تصویری (پایین آمدن) - کلامی (کلمه‌ی گاو)) و مجاز مفهومی گاو به جای حیوان [مجاز عضو مقوله به جای آن مقوله (تکوجهی کلامی)] به تصویر کشیده شده است.

یکی دیگر از کاربردهای حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در این فیلم زمانی است که مژده پس از دروغ روحی، ناتوان و شکست خورده از اثبات خیانت مرتضی روی صندلی آشپزخانه نشسته و مرتضی پیروز از این مجادله، در کنار او



تصویر ۱۳ پیروزی به مثابه بالا / شکست به مثابه پایین

می‌ایستد. کارگردان با استفاده از استعاره‌ی مفهومی پیروزی به مثابه بالا / شکست به مثابه پایین و بحث به مثابه جنگ این مفهوم را به صورت تصویری بازنمایی می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش براساس ادعای لیکاف و جانسون (۱۹۸۰a، ۱۹۹۹) استوار است. براساس نظر آن‌ها، بازنمایی مفاهیم انتزاعی با استفاده از استعاره‌ها امکان‌پذیر است. به عبارت دیگر، انسان‌ها صرفاً از طریق استعاره ارتباط برقرار نمی‌کنند، بلکه تفکرشان اساساً استعاره‌ی است. این نوع استدلال با مدل سیستم‌های نمادین ادراکی^۱ (PSS) بارسالو (۱۹۹۹) سازگار است، که پیشنهاد می‌کند فرایندهای بازنمایی مفهومی اغلب بر فرایندهای بازنمایی ادراکی تکیه می‌کنند. «نمادهای ادراکی هر دو تجربه‌ی درونی و بیرونی را رمزگذاری می‌کنند و فرایندهای را درگیر می‌کنند که حاصل تجربه‌ی مستقیم ادراکی و فعالیت پیوندهای حسی حرکتی در مغز هستند. تجربه‌های ادراکی می‌توانند شامل کلیه‌ی حواس افزون بر درون‌نگری و حس عمقی^۲ (حس موقعیت اندام‌های بدن) باشند» (فیسک و تیلور، ۱۹۸۴: ۱۹۰). بنابراین، اصل اساسی این نظریه‌ها این است که شناخت انسان مبتنی بر جسم اوست، به این معنی که مفهوم‌سازی‌های غیرمستقیم، از طریق نمادهای انتزاعی بی‌جسم انجام نمی‌شود، بلکه از طریق فعال کردن احساسات و ادراکات مرتبط با آن مفاهیم انجام می‌شود (استعاره‌های اولیه). از طرف دیگر، همان‌طور که در مقدمه نیز اشاره شد، گردی (۱۹۹۷) میان «استعاره‌های مبتنی بر همبستگی» و «استعاره‌های

¹ Perceptual Symbol Systems

² Proprioception

شبهات‌بنیاد» تمایز قائل شده و استعاره‌های اولیه را از نوع استعاره‌های مبتنی بر همبستگی می‌داند. کوچش (۲۰۲۰) نیز به تبعیت از گردی میان دو نوع از استعاره‌های تصویری تمایز قائل می‌شود: (۱) استعاره‌های تصویری مبتنی بر همبستگی و (۲) استعاره‌های تصویری مبتنی بر شباهت.

با توجه به این‌که مفاهیم مثبت و منفی در مورد زندگی روزمره معمولاً در قالب بازنمایی‌های استعاره‌ی و به‌صورت جهتی درک می‌شوند، بنابراین استعاره‌های مرتبط با حوزه‌های مبدأ بالا/ پایین نیز می‌توانند با بسامد قابل‌توجهی در تصاویر ثابت و پویا حضور داشته‌باشند. با در نظر گرفتن صحنه‌های مرتبط با حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در فیلم‌های مورد مطالعه، حضور استعاره‌های مرتبط با این حوزه‌های مبدأ در سینمای ایران تأیید می‌شود؛ با این حال، قضاوت تماشاگر در درک استعاره در صحنه‌ها را نمی‌توان نادیده‌گرفت؛ همان‌طور که فورسویل و رنکنز (۲۰۱۳) نیز معتقدند که در استعاره‌های غیرکلامی تفسیر استعاره‌بودن بر عهده‌ی مخاطب است. نمونه‌های کاربرد حوزه‌ی مبدأ بالا/ پایین در دو فیلم فارسی‌زبان مورد بررسی نشان می‌دهد که این حوزه‌های مبدأ با به‌کارگیری در رسانه‌ای چندوجهی مانند سینما سازگاری زیادی دارند، و علت آن را می‌توان در تفاوت‌های بازنمایی‌های غیرکلامی استعاره‌های مفهومی در فیلم با سایر رسانه‌ها دانست؛ برای نمونه فیلم می‌تواند از کانال‌های ارتباطی متنوع‌تری نسبت به سایر رسانه‌ها بهره‌مند شود. به عبارت دیگر، تمام حواس در فیلم به‌طور همزمان با یکدیگر در تعامل هستند تا تجربه‌ی جسمی‌شده‌ای از فضا را بازتاب دهند. همچنین در فیلم می‌توان از گفتار، نوشتار، تصویر، صوت، موسیقی و ژست برای خلق استعاره هم در حوزه‌ی مفهومی مبدأ و هم در حوزه‌ی مفهومی مقصد استفاده کرد. با در نظر گرفتن تحلیل‌های این پژوهش می‌توان نتایج قابل‌توجهی در خصوص جنبه‌ی فرهنگی استعاره‌های جهتی در فیلم‌ها نیز به‌دست آورد که در حوزه‌ی بررسی تعامل استعاره و فرهنگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. یافته‌های پژوهش حاضر همچنین در مطالعات مرتبط با استعاره‌های چندوجهی نیز حائز اهمیت است. پژوهش‌های آتی در خصوص استعاره‌های جهتی می‌تواند تأثیرات متقابل وجه‌های ارتباطی مختلف بر یکدیگر را در فیلم‌ها مطالعه کرده و بدین طریق، امکان استفاده‌ی بهتر از این استعاره‌ها در موقعیت‌های گوناگون را برای فیلم‌سازان فراهم کند. همچنین از نتایج این‌گونه پژوهش‌ها می‌توان برای ارائه‌ی چشم‌انداز بهتری از میزان انتقال‌دهندگی معنا و یا حتی میزان متقاعدکنندگی آن‌ها برای مخاطب استفاده کرده و تفاوت‌های این استعاره‌ها را در بازنمایی‌های آن‌ها در وجه‌های گوناگون ارتباطی نمایش داد.

منابع

- فیسک، سوزان و تیلور، شلی (۱۹۸۴). *شناخت اجتماعی از معزها تا فرهنگ*. ترجمه سعید صباغی‌پور و حسن صبوری‌مقدم (۱۴۰۱)، تهران: انتشارات انسان.
- مظفری، یوسف (۱۳۹۸). *کاربست نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی بر سینما: مطالعه‌ی موردی سه اثر «در باره‌ی الی»، «جدایی نادر از سیمین» و «فروشنده»*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز.

- مولودی، امیرسعید و نبوی‌زاده نمازی، وحید (۱۴۰۰). کاربست نظریه‌ی استعاره و مجاز مفهومی در سینمای ایران: مطالعه‌ی موردی فیلم برف روی کاج‌ها. پژوهش‌های زبان‌شناسی، ۱۳(۱)، صص. ۲۱۶-۱۸۱.
- ناجی، پارسا (۱۴۰۲). کاربست نظریه‌ی استعاره و مجاز مفهومی در سینما: مطالعه‌ی موردی سه فیلم «بچه‌های آسمان»، «رنگ خدا» و «باران» اثر مجید مجیدی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز.
- Barsalou, L. W. (1999). Perceptual symbol systems. *Behavioral and Brain Sciences*, 22(4), 577–660. <https://doi.org/10.1017/s0140525x99002149>
- Barsalou, L. W. (2008). Grounded Cognition. *Annual Review of Psychology*, 59(1), 617–645. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.59.103006.093639>
- Cian, L. (2017). Verticality and Conceptual Metaphors: A Systematic Review. *Journal of the Association for Consumer Research*, 2(4), 444–459. <https://doi.org/10.1086/694082>
- Cienki, A. J., & Müller, C. (2008). *Metaphor and gesture*. John Benjamins, , Cop.
- Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. In G. Kristiansen, M. Achard, & F. J. Ruiz de Mendoza Ibañez (Eds.), *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives* (pp. 379–402). Mouton de Gruyter.
- Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. In R. W. Gibbs JR. (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 462–482). Cambridge University Press.
- Forceville, C. (2009). Metonymy in visual and audiovisual discourse. In E. Ventola & A. J. Moya Guijarro (Eds.), *The World Told and the World Shown: Multisemiotic Issues* (pp. 56–74). Palgrave Macmillan.
- 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). Routledge.
- Forceville, C., & Renckens, T. (2013). The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARK metaphor in feature films. *Metaphor and the Social World*, 3(2), 160–179. <https://doi.org/10.1075/msw.3.2.03for>
- Grady, J. E. (1997a). *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary scenes* [PhD diss.].
- Hartmann, M., Venera Gashaj, Stahnke, A., & Mast, F. W. (2014). There is more than “more is up”: Hand and foot responses reverse the vertical association of number magnitudes. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 40(4), 1401–1414. <https://doi.org/10.1037/a0036686>
- Huang, Y. K. (2016). *A cognitive investigation of love metaphors: A multimodal analysis of sea journey in Titanic* [Master's Thesis].
- Ibáñez-Arenós, M. y., & Bort-Mir, L. (2020). Going Up Is Always Good: A Multimodal Analysis of Metaphors in a TV Ad with FILMIP, the Filmic Metaphor Identification Procedure. *Complutense Journal of English Studies*, 28, 189–201. <https://doi.org/10.5209/cjes.66959>
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. University of Chicago Press.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor : A Practical Introduction* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2020). *Extended conceptual metaphor theory*. Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and Thought*, 202–

251. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139173865.013>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980a). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980b). The Metaphorical Structure of the Human Conceptual System. *Cognitive Science*, 4(2), 195–208. https://doi.org/10.1207/s15516709cog0402_4
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. Basic Books.
- Lakoff, G., & Kövecses, Z. (1987). The cognitive model of anger inherent in American English. In D. Holland & N. Quinn (Eds.), *Cultural Models in Language and Thought* (pp. 195–221). Cambridge University Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason : a field guide to poetic metaphor*. The University Of Chicago Press.
- Maarten Coëgnarts, & Kravanja, P. (2012). From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural-Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film. *Image & Narrative*, 13(1), 96–113.
- Meier, B. P., Hauser, D. J., Robinson, M. D., Friesen, C. K., & Schjeldahl, K. (2007). What's "up" with God? Vertical space as a representation of the divine. *Journal of Personality and Social Psychology*, 93(5), 699–710. <https://doi.org/10.1037/0022-203514.93.5.699>
- Meier, B. P., & Robinson, M. D. (2004). Why the Sunny Side Is Up: Associations Between Affect and Vertical Position. *Psychological Science*, 15(4), 243–247. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00659.x>
- Ortiz, M. J. (2011). Primary metaphors and monomodal visual metaphors. *Journal of Pragmatics*, 43(6), 1568–1580. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.12.003>
- Ortiz, M. J. (2015). Films and embodied metaphors of emotion. In P. Kravanja (Ed.), *Embodied cognition and cinema* (pp. 203–220). Lueven university press.
- Previc, F. H. (2006). The role of the extrapersonal brain systems in religious activity. *Consciousness and Cognition*, 15(3), 500–539. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2005.09.009>
- Safarnejad, F., Ho-Abdullah, I., & Awal, N. M. (2014). A Cognitive Study of Happiness Metaphors in Persian and English. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 118, 110–117. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.02.015>
- Schubert, T. W. (2005). Your Highness: Vertical Positions as Perceptual Symbols of Power. *Journal of Personality and Social Psychology*, 89(1), 1–21. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.89.1.1>
- Sundar, A., & Noseworthy, T. J. (2014). Place the Logo High or Low? Using Conceptual Metaphors of Power in Packaging Design. *Journal of Marketing*, 78(5), 138–151. <https://doi.org/10.1509/jm.13.0253>
- Turner, M. (1996). *The literary mind: The origins of thought and language*. Oxford.
- von Hecker, U., Klauer, K. C., & Sankaran, S. (2013). Embodiment of Social Status: Verticality Effects in Multilevel Rank-Orders. *Social Cognition*, 31(3), 374–389. <https://doi.org/10.1521/soco.2013.31.3.374>
- Zarzczna, N., von Hecker, U., Proulx, T., & Haddock, G. (2020). Powerful men on top: Stereotypes interact with metaphors in social categorizations. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 46(1), 36–65. <https://doi.org/10.1037/xhp0000699>