

## یک استعاره، یک سکانس بررسی روایت‌شناسی سکانشی از فیلم «اعتراض» کیمیایی با رویکرد پیکره‌ای به تحلیل انتقادی استعاره

یکتا پناه‌پور<sup>۱</sup>، پاکزاد یوسفیان\*<sup>۲</sup>، سیدعلی اصغر سلطانی<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۴/۹ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۹)

### چکیده

این پژوهش با هدف بررسی روایت‌شناسی سکانشی از فیلم «اعتراض» کیمیایی با رویکرد پیکره‌ای به تحلیل انتقادی استعاره، به دنبال دستیابی به شیوه مفهومی‌سازی ذهن از موضوعات مهم بینارشته‌ای در حوزه زبان‌شناسی و روایت‌شناسی شناختی است. در این راستا، استعاره‌ها اهمیت بسیاری در انتقال مفاهیم دارند. از طرفی سینما، به عنوان یکی از ابزارهای مهم ارتباطی، با بهره جستن از استعاره به معناسازی می‌پردازد. مقاله حاضر با در نظر گرفتن روابط این مفاهیم و با اتکا به فیلم «اعتراض»، مفهومی‌سازی از طریق استعاره‌ها را تبیین می‌کند. این مقاله با رویکردی که در زبان‌شناسی شناختی به تحلیل استعاره در متون حوزه‌هایی مانند سیاست، دین،

---

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه سیستان و بلوچستان زاهدان

۲. استادیار زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان (نویسنده مسئول)

\*yusefianp@gmail.com

۳. دانشیار زبان انگلیسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه مفید قم، قم

اقتصاد و مطبوعات می‌پردازد، چگونگی فرایند مفهوم‌سازی در روایت سینمایی را که تلفیقی از عناصر زبانی و غیرزبانی مانند صدا، موسیقی، حرکت و نور است، نقد و بررسی کرده و با استفاده از روش تحلیل انتقادی استعاره، ترکیبی از زبان‌شناسی پیکره‌ای با تحلیل گفتمان انتقادی و زبان‌شناسی شناختی، به آشکارسازی ایدئولوژی‌های مخفی و کارکردهای رتوریک «اقناع» و «ارزیابی» استعاره در روایت فیلم پرداخته است. نتایج تحقیق حاکی از آن است که روایت فیلم و سکانس منتخب براساس استعاره غالب «امیرعلی باغبان است» شکل گرفته است. همچنین مشخص شد که این روش به خوبی می‌تواند برای تحلیل، تفسیر و تبیین استعاره زبانی در روایت فیلم به کار گرفته شود.

**واژه‌های کلیدی:** زبان‌شناسی شناختی، تحلیل انتقادی استعاره، مفهوم‌سازی، فیلم «اعتراض»، روایت‌شناسی.

#### ۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های روایت سینما مفهوم‌سازی<sup>۱</sup> است؛ آن‌چنان که مفاهیم برای مخاطب نه تنها باورپذیر بلکه به گونه‌ای بازنمایی می‌شوند که سینما، به عنوان اثری هنری که در ضمن با بافت زبانی سروکار دارد، ظرفی در نظر گرفته می‌شود که هنرمند در آن معنایی را برای مشاهده‌کننده انباشته می‌کند تا او این معناها را استخراج کند. سینما با احاطه بر چارچوب تصویر، خیلی بهتر از رمان، نمایش‌نامه و نقاشی اثرگذاری خود را نشان می‌دهد. با توجه به اینکه مفاهیم بخش مهمی از روایت فیلم را تشکیل می‌دهند، هدف این تحقیق پاسخ‌گویی به این مسئله است که مفهوم‌سازی در فیلم «اعتراض»، ساخته مسعود کیمیایی، چگونه صورت می‌گیرد و آیا چارچوب‌های نظری مورد استفاده در بررسی مفهوم‌سازی و به‌ویژه استعاره در سایر علوم انسانی، قابل کاربست در مطالعه نحوه مفهوم‌سازی در روایت سینما هم هست. از این رو یکی از به‌روزترین نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی تحلیل انتقادی استعاره<sup>۲</sup> (CMA<sup>۳</sup>) انتخاب شد.

در حوزه زبان‌شناسی، استعاره پدیده‌ای است که در آن، یک حوزه معنایی یا مفهومی از طریق حوزه‌ای دیگر درک می‌شود. به این ترتیب، استعاره را می‌توان نگاشت<sup>۴</sup> و الگوبرداری نظام‌مند<sup>۵</sup> از عناصر مفهومی حوزه مبدأ<sup>۶</sup> به حوزه مقصد<sup>۷</sup> دانست که اساس

آن نوعی شباهت میان دو حوزه است و عموماً حوزه مبدأ که نگاشت از آن صورت می‌گیرد، حوزه ملموس و عینی است که مبتنی بر تجربه بشری است و باعث درک حوزه انتزاعی‌تر، یعنی حوزه مقصد، می‌شود. بنابراین استعاره قیاسی است که به‌منظور کسب حداکثر تطابق بین دو حوزه مبدأ و مقصد و از تناظر و ترتیب یک‌به‌یک بین این دو حوزه برقرار می‌شود.

استعاره ریشه در نظام مفهومی دارد و فقط به‌شکل زبانی نمایان نمی‌شود؛ بلکه در اشکال دیگر فعالیت‌های ارتباطی، مانند سینما که منتقل‌کننده معناست، نیز پدیدار می‌گردد. سینما وسیله‌ای ارتباطی است که هدف آن از دیدگاه تصویرگر، ترغیب مخاطب به دنبال کردن روایت و همذات‌پنداری با روایتی است که تصویرگر انتخاب کرده است. با درک فرایند مفهوم‌سازی و اثرگذاری پیچیده و چندلایه آن در ماهیت ارتباطی سینما می‌توان به نقش بسزای استعاره در آن آگاه شد. در این راستا، از رویکرد CMA که تلفیقی از تحلیل گفتمان انتقادی، شناختی، کاربردشناختی<sup>۸</sup> و نظریه استعاره است، بهره گرفته می‌شود. چارتریس‌بلک در کتاب خود با عنوان *تحلیل انتقادی استعاره: رویکردی شناختی - پیکره‌ای (۱۳۹۸)* این نوع تحلیل را رسماً معرفی کرد. هدف از این شیوه تشخیص مقاصد مخفی و ایدئولوژی‌هایی است که کاربرد زبان را می‌سازند. هدف کاربردشناختی این رویکرد، شناسایی کارکردهای رتوریک<sup>۹</sup> استعاره، از جمله ترغیب<sup>۱۰</sup> و ارزیابی<sup>۱۱</sup> مثبت یا منفی انواع گفتمان، است. اما از این رویکرد شناختی<sup>۱۲</sup> برای بررسی گفتمان سینما، به‌عنوان وسیله‌ای ارتباطی که از استعاره‌ها به‌شکل بدیع و گسترده بهره می‌برد، نه ایشان و نه محققان دیگر تا زمان نگارش این مقاله استفاده نکرده‌اند. از این رو این مقاله با توجه به خلأ مطالعاتی بینارشته‌ای روایت‌سنجی و تحقیقات زبان‌شناختی، رویکرد CMA را برای بررسی نحوه مفهوم‌سازی در سینما، با انتخاب یک سکانس اثرگذار از فیلم «اعتراض»، به‌کار برده است. با توجه به اینکه در مفهوم‌سازی سینما هم‌زمان از ابزار موسیقی، حرکت، صدا و عناصر غیرزبانی استفاده می‌شود، برای پرهیز از سوگیری ذهنی تحلیلگر، متن دیالوگ و عناصر بافتی مانند میزانشن، به‌عنوان عوامل کاربردشناختی، در سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین برای تحلیل استعاره در نظر گرفته می‌شود. ابتدا در مرحله توصیف، با واژه‌های کلیدی

برجسته و تنش معنایی موجود در پیکره که با هر سه معیار شناسایی زبان‌شناختی، کاربردشناختی و شناختی استعاره مطابق است، جمله استعاری «تشخیص» داده می‌شود؛ سپس استعاره با ویژگی‌های کیفی که در نگاشت حوزه مبدأ موجب برانگیختن حوزه مقصد شده، «تأیید» می‌گردد؛ در مرحله بعد، روابط عوامل کاربردشناختی و شناختی مؤثر بر انتخاب استعاره مورد «تفسیر» قرار می‌گیرد؛ و در بخش «تبیین»، روابط اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر استعاره توضیح داده می‌شود.

تلاش برای فهم بهتر ماهیت استعاره و نقش آن در روایت سینما در تعامل با کاربردشناسی و معناشناسی است و آگاهی‌بخشی درمورد سینمای کیمیایی و عملکرد عناصر مختلف زبانی و غیرزبانی و به‌کارگیری چارچوب انتقادی جهت تبیین نقش استعاره در شکل‌گیری و اثرگذاری در سینماست. اما هدف ویژه ما نخست تشخیص استعاره و تأیید آن در پیکره‌ای روایی از سینمای کیمیایی براساس معیارهای زبان‌شناختی، کاربردشناختی و شناختی است، سپس تفسیر استعاره با مشخص کردن رابطه میان استعاره و عوامل شناختی و کاربردشناختی که موجب تعیین آن می‌شوند و سرانجام تبیین استعاره در پیکره و تعیین عوامل اجتماعی که موجب تولید آن استعاره و نقش آن در ترغیب مخاطب شده است.

با توجه به اهداف مقاله، سؤالات تحقیق به این صورت خلاصه می‌شوند:

۱. چه شواهدی از معیار زبان‌شناختی، کاربردشناختی و شناختی در تشخیص<sup>۱۳</sup> استعاره در پیکره وجود دارد؟
۲. چه شواهدی از روابط کاربردشناختی و شناختی در تفسیر<sup>۱۴</sup> استعاره در پیکره وجود دارد؟
۳. چه شواهدی از روابط علوم اجتماعی در تبیین<sup>۱۵</sup> استعاره در پیکره وجود دارد؟

#### ۱-۱. پیشینه و ضرورت تحقیق

ارسطو معتقد است طرح، اساسی‌ترین مختصه روایت است و داستان‌های خوب باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و لذتی که از آنها می‌بریم، به دلیل ضرب‌آهنگ انتظام آنهاست (ر.ک: کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳). در همین راستا، پراپ «روایت را متنی می‌داند که

تغییر وضعیت از حالت متعادل به غیرمتعادل و بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (۱۳۶۸: ۵۳). مطالعه پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان درباره عنصر پی‌رنگ سرآغاز کار روایت‌شناسان بعدی شد؛ به گونه‌ای که در ساختار طرح گریماس نیز چنین تغییر وضعیتی مشاهده می‌شود. او متأثر از لوی استراوس ساختار طرح قصه را نتیجه تقابل‌های دوگانه می‌داند که این «تقابل‌های دوگانه در واقع اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/خوب، زشت/زیبا، شب/روز. در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۲)؛ زیرا نقش بسیار مهمی را در فهم متن، به خصوص در روایت، ایفا می‌کنند.

[چنان‌که] می‌تواند در مسیر سیر حرکتی داستان صادق باشد. این تقابل‌ها در ارتباط با طرح به این شکل است: تقابل‌های زمانی یعنی شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه، در برابر شرایط مضمونی یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه‌حلی پیدا می‌شود و دوباره تعادل می‌یابد. گرامس تمام آن کنش‌های قصه را که شرایط آغازین را پشت‌سر می‌گذارند و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل می‌بخشند، جزء عناصر طرح قصه می‌داند (مشهدی و ثواب، ۱۳۹۳: ۸۷).

زبان استعاری<sup>۱۶</sup> سینما توجه محققان بسیاری از حوزه‌های مختلف را به خود جلب کرده است. در اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد میلادی و بر اثر ایدئولوژی سیاسی جناح چپ، تحلیل‌های نشانه‌شناختی بسیاری صورت گرفت و در نتیجه نگاهی انتقادی به سینما آغاز گردید. از جمله این مطالعات می‌توان به بولینجر<sup>۱۷</sup> (۱۹۸۰) و دایر<sup>۱۸</sup> (۱۹۸۲) اشاره کرد. همچنین فوکونیر و ترنر<sup>۱۹</sup> (۱۹۹۸) و هاگیز<sup>۲۰</sup> (۱۹۸۸) در این دوره پژوهش‌های زبان‌شناختی درباره زبان سینما انجام دادند. در دهه‌های اخیر، مطالعات مختلفی در زمینه استعاره در روایت فیلم صورت گرفته که از مهم‌ترین آن‌ها کار شوستر<sup>۲۱</sup> (۲۰۰۰) است که توجه آن به استعارات تصویری و نه زبان‌شناختی بوده است. او یک بخش از کتابش را به مثال‌هایی اختصاص داده که بخشی از استعاره در متن و بخشی دیگر در تصاویر بازتاب یافته است. آنتسکی<sup>۲۲</sup> (۲۰۰۰) نیز برپایه پیکره‌ای محدود از فیلم‌ها، به تقسیم‌بندی استعاره در این حوزه پرداخته است. مطالعه او محدود به متن است و به مقوله‌بندی تعدادی استعاره و آوردن مثال برای هر یک بسنده می‌کند.

سوپری و دیلارد<sup>۲۳</sup> (۲۰۰۲) مخالف جنبه اغواکنندگی استعاره هستند و برعکس کولر<sup>۲۴</sup> (۲۰۰۳) در رساله دکتری خود با رویکردی شناختی - اجتماعی تأثیر خوشه‌های استعاری در گفتمان‌های رسانه‌ای تجاری و سینمایی را بررسی کرده و سپس در سال ۲۰۰۴ چگونگی بررسی شناختی - انتقادی استعاره و جنسیت را در همان گفتمان بازنموده است.

علاوه بر این مطالعات، گُوچش<sup>۲۵</sup> (۲۰۰۵) اهمیت استعاره و دیگر ابزارهای شناختی در سینما را به بحث گذاشته است. فیلیپ و مک‌کواری<sup>۲۶</sup> (۲۰۰۵) نیز سینمای سال‌های ۱۹۵۴-۱۹۹۹م را در طی جنگ سرد بین بلوک شرق و غرب بررسی کردند تا نشان دهند کارگردانان در اکثر فیلم‌های خود از استعاره استفاده می‌کنند و در واقع سینمای پروپاگاندا تغییر زبان غیراستعاری به استعاری است. در اکثر این آثار به جنبه شناختی مسئله پرداخته‌اند.

به نظر می‌رسد جای خالی مطالعات شناختی انتقادی استعاره در سپهر روایت‌شناسی شناختی ایران، و به‌ویژه در پیکره روایی سینمایی، احساس می‌شود؛ از این رو نگارندگان معتقدند این مقاله می‌تواند گام مهمی در جهت تحلیل شناختی و انتقادی استعاره در روایت سینما تلقی شود؛ چراکه در نزد محققان پیشین، بیشتر توجه‌ها خصوصاً به جنبه‌های تحلیل انتقادی تصویرگری در تبلیغات معطوف بوده است (عموزاده، ۱۳۸۳؛ فقیهیان، ۱۳۸۹). کامران (۱۳۸۶) نیز براساس تحلیل نشانه‌شناسی و همچنین روش اسطوره‌زدایی بارت، به تحلیل حدود صد تصویر از بیلبردهای شهر تهران پرداخت و در این مسیر با اشاره‌ای جزئی به استعاره به فرایند اسطوره‌سازی در تبلیغات ایران پی برد. عموزاده و توانگر (۲۰۰۴) استعاره تصویری در تبلیغات بهداشتی - آرایشی مجله زن روز دوره‌های پیش و پس از انقلاب را مطالعه کردند تا بازتاب تغییرات سیاسی - اجتماعی، به‌ویژه استفاده از تصویر زنان، و کاربرد استعاره در تبلیغات را آشکار کنند؛ ایشان به این نتیجه رسیدند که کاربرد تصاویر زنان در تبلیغات بسیار محدود شده و ابزار زبانی استعاره جایگزین آن شده است.

کیمیایی برای نخستین بار دو قطب هنری و تجاری سینما را به هم پیوند داد. فیلم «قیصر» او نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران است و در واقع تحول سینمای نو ایران

در دههٔ چهل با نمایش این فیلم به اوج بالندگی خود رسید و خاتمه‌ای بر کلیشه‌های فرم و محتوای فیلم‌فارسی‌های آن دوره گردید؛ از این رو تحلیلگران سینمای ایران را به دو بخش تقسیم می‌کنند: سینمای قبل از کیمیایی و پس از کیمیایی (ر.ک: طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳؛ قوکاسیان، ۱۳۷۸؛ مظفری، ۱۳۸۹). با توجه به جایگاه گفتمان‌سازی کیمیایی، نقش وی در ایجاد موج نو سینمای ایران و ورود عناصر گفتمانی سینمایی‌اش در بستر گفتمانی مردم، این نوشته بر آن است تا بستر زبان‌شناختی را در تحلیل سکانشی از استعاره‌های سینمای ایشان به‌کار بندد. بر این اساس موارد زیر را می‌توان از ضرورت‌های مطالعه حاضر پنداشت: ۱. به‌کار بستن چارچوب تحلیل انتقادی استعاری در روایت سینما؛ ۲. توجه به نحوهٔ مفهوم‌سازی استعاری در روایت سینمای کیمیایی.

## ۲. چارچوب نظری و روش

رویکرد CMA شامل سه مرحلهٔ تشخیص، تفسیر و تبیین استعاره است. چارتریس‌بلک معتقد است: «استعاره را تنها می‌توان با در نظر گرفتن وابستگی متقابل ابعاد معناشناختی، کاربردشناختی و شناختی آن توضیح داد و این سه در نظر من ویژگی‌های کلیدی استعاره‌اند» (۱۳۹۸: ۲). وی مجموعه‌ای از معیارها را برای تعریف استعاره پیشنهاد کرده و گرایش اولیهٔ استعارهٔ زبان‌شناختی، کاربردشناختی یا شناختی را وابسته به بافتی می‌داند که استعاره در آن قرار گرفته است. برای این تحقیق سکانشی از سینمای کیمیایی از میان منبع نرم‌افزاری آپارات انتخاب شده است.<sup>۲۷</sup> ابتدا با استفاده از کلیدواژه‌های استعاری برجسته در دیالوگ، استعارهٔ مفهومی و کلید مفهومی مشخص می‌شود. تحت‌اللفظی یا استعاری بودن آن‌ها از کاربردهای کلیدواژه به‌صورت کیفی بررسی می‌گردد. سپس استعارهٔ یافت‌شده در پیکره با معیارهای زبان‌شناختی، شناختی و کاربردشناختی مورد سنجش قرار می‌گیرد؛ اگر دارای تطابق باشد، تأیید و در غیر این صورت، از مطالعهٔ استعاره کنار گذاشته می‌شود. عوامل شناختی و کاربردشناختی مرتبط با استعاره که در تولید آن نقش داشته‌اند، بیان و تفسیر می‌شوند و سپس عوامل اجتماعی که در ایجاد استعاره مؤثر بوده و با آن‌ها مرتبط هستند، تبیین می‌شوند. به‌طور

کلی برای تحلیل داده‌های جمع‌آوری‌شده دو روش توصیفی و استنباطی به کار رفته است.

## ۱-۲. معیار زبان‌شناختی

استعاره واژه یا عبارتی است که موجب تنش معنایی<sup>۲۸</sup> می‌شود با استفاده از:

۱. تجسم<sup>۲۹</sup>: اشاره به چیزی انتزاعی با استفاده از واژه یا عبارتی که در بافت‌های دیگر به چیزی عینی اشاره می‌کند.
۲. تشخیص<sup>۳۰</sup>: ارجاع به چیزی غیرجاندار با استفاده از واژه یا عبارتی که در بافت‌های دیگر به چیزی جاندار ارجاع داده می‌شود.
۳. تشخیص‌زدایی<sup>۳۱</sup>: ارجاع به چیزی جاندار با استفاده از واژه یا عبارتی که در بافت‌های دیگر به چیزی غیرجاندار ارجاع داده می‌شود.

## ۲-۲. معیارهای کاربردشناختی

استعاره در واقع به هرگونه بازنمایی ناهمخوانی زبانی اطلاق می‌شود که به دلیل هدف زیربنایی ترغیب و اقناع و ارزیابی مخاطب صورت می‌گیرد تا قضاوت و نظر ایشان را تحت تأثیر قرار دهد. به بیان دیگر، این هدف اغلب پوشیده است و نیت گویندگان را در بافت‌های کاربردی خاصی انعکاس می‌دهد.

## ۳-۲. استعاره

استعاره به علت نوعی تغییر در نظام مفهومی ایجاد می‌شود. اساس این تغییر مفهومی رابطه‌ای است که میان ویژگی‌های مدلول یک عبارت در بافت مبدأ اصلی و مقصد جدید وجود دارد. این ارتباط یا تداعی معمولاً براساس برخی از شباهت‌های از قبل نامشهود میان مدلول‌ها در آن بافت‌هاست.

چارتریس بلک (۱۳۹۸: ۳۵-۳۹) رویکرد CMA را در سه مرحله معرفی می‌کند:

۱. تشخیص استعاره: هر واژه‌ای دارای این امکان است که استعاره باشد؛ چنانچه هم بافت و هم نیت گوینده، به‌عنوان دو شرط، وجود داشته باشد. تشخیص استعاره به این



ترتیب کمک می‌کند تا با توجه به کاربرد واژه، استعاری بودن یا نبودن آن را تشخیص داد و کاربردهای تحت‌اللفظی را جدا کرد. پیکره‌های بزرگ‌تر بافت گسترده‌ای را ایجاد می‌کنند تا این مسئله را تشخیص دهند که آیا تنشی معنایی وجود دارد که استعارگی را در تحلیل توجیه کند. مرحله تشخیص دارای دو بخش است:

الف. تشخیص اولیه استعاره: در بخش نخست، پیکره با هدف تشخیص استعاراتش به‌طور دقیق مطالعه می‌شود. این فرایند براساس معیارهایی که در تعریف چارتریس‌بلک از استعاره پیشنهاد شده، صورت می‌گیرد. هر استعاره به‌طور بالقوه دارای خصوصیات زبان‌شناختی، کاربردشناختی و شناختی است. استعاره در واقع بازنمایی زبانی است که از تغییر وضعیت در استفاده از یک واژه یا عبارت در حوزه‌ای ناشی می‌شود که انتظار نداریم در آن بافت یا حوزه اتفاق بیفتد. استعاراتی که همیشه با مفهوم استعاری به‌کار می‌روند، پس از مدتی به‌عنوان «کلیدواژه‌های استعاری»<sup>۳۲</sup> دسته‌بندی می‌شوند و می‌توان این کلیدواژه‌ها را به‌صورت کمی در بافت‌های پیکره محاسبه کرد.

ب. تأیید استعاره: این قسمت مربوط به انتخاب استعاره‌های مشخص شده در مرحله مبدأ است که در بخش تفسیر تحلیل گنجانده خواهد شد. اساس انتخاب استعاره این است که کاربردش عموماً و نه همیشه استعاری باشد. اگر کاربرد آن همیشه استعاری باشد، دیگر تنش معنایی در معنا وجود ندارد که در این صورت، چنین استعاره‌ای در تحلیل نهایی گنجانده نخواهد شد. این مرحله کیفی‌تر بوده و در آن، پیکره برای تعیین اینکه آیا هر کلیدواژه تحت‌اللفظی است یا استعاری، بررسی می‌شود.

۲. تفسیر استعاره: در مرحله تفسیر، از نظریه استعاره در زبان‌شناسی شناختی استفاده می‌شود و تفسیر در واقع ایجاد رابطه بین استعاره‌ها و عوامل کاربردشناختی و شناختی آن‌هاست و شامل تشخیص استعاره‌های مفهومی و کلیدهای مفهومی و در نظر گرفتن نقش آن‌ها در ساخت بازنمایی‌های اجتماعی مربوطه است.

۳. تبیین استعاره: لازمه تبیین استعاره‌ها تشخیص عوامل اجتماعی است که در ترغیب و اقناع مخاطب دخیل‌اند. شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی و کلیدهای مفهومی و توصیف ارزیابی استعاره‌ها به این نکته منجر می‌شود که چرا استعاره‌ها می‌توانند ترغیب‌کننده باشند. بنابراین تشخیص عملکردهای گفتمانی استعاره‌ها به ما اجازه

می‌دهد که انگیزه‌های رتوریکی و ایدئولوژیکی آن‌ها را بدانیم. شواهد رتوریکی و ایدئولوژیکی انگیزه‌ها از پیکره‌هایی که استعاره‌ها در آن‌ها واقع شده‌اند، به دست می‌آید و نه از شمس تحلیلگر و به کاهش ذهنیت تحلیلگر در بررسی تأثیر عوامل اجتماعی و ایدئولوژیکی در استعاره‌ها کمک می‌کند. همچنین با در نظر گرفتن اینکه در پیکره تحلیل سایر استعاره‌ها، از استعاره مفهومی مورد نظر حمایت می‌کنند، تأثیر ذهنیت تحلیلگر کاهش می‌یابد.

#### ۴-۲. روایت‌شناسی<sup>۳۳</sup>

اولین نظریه‌های مربوط به روایت در قرن نوزدهم میلادی، در مکتب فرمالیسم روسی، از سوی ولادیمیر پراپ با مطالعه درباره قصه‌های پریان روسی و انتشار کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۳۶۸) مطرح شد تا اینکه به تبع فرمالیست‌ها، ساختارگرایی بزرگ‌ترین ارمغان خود را برای ادبیات به‌نمایش گذاشت و آن بحث روایت‌شناسی بود که کامل‌کنندگان نظریه پراپ در اروپا، از جمله بارت، گریماس، برمون، تودروف و ژنت، از بنیان‌گذاران آن محسوب می‌شدند. پراپ برای هر روایت ۳۱ کارکرد و ۷ نقش شخصیتی اصلی را شناسایی کرد که عبارت‌اند از: ۱. قهرمان (جوینده یا قربانی)؛ ۲. شاه‌زاده‌خانم (+ پدر)؛ ۳. بخشنده یا پیشگو؛ ۴. یاریگر؛ ۵. فرستنده (اعزام‌کننده)؛ ۶. شیریر؛ ۷. قهرمان دروغین (ر.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۳۶؛ احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۵؛ پراپ، ۱۳۶۸: ۱۴۳). گریماس از دامنه محدود مطالعات پراپ (حکایت‌های عامیانه) فراتر رفت و تلاش کرد که به دستور کلی زبان روایت دست یابد. او ساختار طرحی (پی‌رنگ) خاص هر روایت را با توجه به تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایتی بنیان‌نهاد و الگوی کنشی خود را با توجه به نقش‌های مربوط به هر روایت مطرح کرد که براساس آن، هر شخصیت با توجه به کنشی که انجام می‌دهد، جایگاه خاص خود را در الگوی گریماس می‌یابد. بنابراین:

به یاری روش پراپ آشکار شد که ساختار نهایی روایت را می‌توان یافت. این روش که به نقش ویژه شخصیت‌ها در طرح روایی اهمیت دهیم و کنش‌ها را همچون امکانات ترکیب ریاضی عناصر درآوریم، هرچند یکسره به همین صورت

پذیرفته نشد و به‌ویژه در آثار گرماس و برمون دگرگون شد، اما راهگشای تمام مباحث بعدی بود (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۷).

الگوی روایت‌شناسی گرماس، به‌نظر الگویی جهان‌شمول، انعطاف‌پذیر و قابل تطبیق با ژانرهای ادبی و غیرادبی است؛ به‌گونه‌ای که ساختار اصلی هر روایت را می‌توان با نظریه‌ی روایت‌شناسی او تحلیل و بررسی کرد.

### ۳. تحلیل پیکره

در ادامه با تجزیه و تحلیل سکانسی از فیلم «اعتراض»، سازوکار این الگو در تبیین قدرت استعاره نشان داده می‌شود.

ابتدا خلاصه‌ای از روایت فیلم بیان می‌شود: «امیرعلی» که شریفه، نامزد برادرش رضا، را به‌دلیل رابطه نامشروع به‌قتل رسانده، پس از دوازده سال از زندان آزاد می‌شود. پدر از دنیا رفته، مادر نابینا شده، برادر کوچک در گیرودار اعتراض‌های اجتماعی و سیاسی به سرش ضربه‌ای خورده و در تیمارستان بستری شده، و رضا که تحصیل‌کرده‌ای بی‌کار است پیک موتوری پیتزافروشی شده. رضا عاشق دختر پول‌داری به‌نام لادن است که از مشتریان دائمی پیتزافروشی است و از طرفی تلاش می‌کند به ناراحتی‌های روانی دوست معتادش قاسم پایان دهد. «امیرعلی» مجدی خواهر «محسن» (همبندش در زندان) را به سفارش او پیدا می‌کند و دل‌باخته‌اش می‌شود و در یک ملاقات در زندان، از «محسن» اجازه ازدواج با خواهرش را می‌خواهد و او نیز می‌پذیرد. اما یک شب «امیرعلی» که موفق شده طلب «محسن» را بگیرد، در راه بازگشت با احمد، فاسق شریفه‌نامزد سابق برادرش، روبه‌رو می‌شود و احمد او را در خیابان با ضربه‌های متعدد چاقو می‌کشد.

اما در اینجا به‌سراغ سکانس معروف این فیلم می‌رویم که پیکره اصلی این تحقیق است. این سکانس با سیگار بر روی لب «امیرعلی» که کلاه‌شاپویی بر سر دارد و ریش انبوه بر صورت و گریمی که او را بی‌شبهت به باغبانی خسته نکرده است، آغاز می‌شود. متوجه صدای گوینده می‌شود که نام او را اعلام می‌کند:

– امیر فرمانزاد بند سه به دفتر زندان مراجعه کند.

بعد در اینجا هیبت «امیرعلی» با ساکی که در دست دارد و سیگاری که پُک می‌زند، نمایان می‌شود، درحالی که صدای یکی از زندانیان با بیان صلوات:  
- لال نمیری، صلوات بفرست

زندانیان را به دعا برای سلامتی قهرمان روایت دعوت می‌کند. سپس فردی که امیر فرمانزاد نام دارد، برای بیننده آشکار می‌شود و کم‌کم متوجه می‌شویم که این زندانی قرار است آزاد شود. صدای بازیگری از نمای پشت، یکی از زندانیان را برای بیننده معرفی می‌کند:

- رضای حق! آقامحسن دربندی [مردی که سبیل برجسته‌ای دارد و مو و سبیل مشکی دارد و در طول سکناس با لبخند مونولوگ دارد] از دستور پرهیز فرمودند یه مجلس تو بند خودشون برقرار کردند یعنی گل‌ریزون کردند.  
صحنه نشان می‌دهد که همه زندانیان از جایشان بلند می‌شوند. در همین حین، فاصله محسن دربندی با امیر فرمانزاد به حداقل می‌رسد:  
- حالا یه مرد داره آزاد میشه.

در این سکناس دوربین با دنبال کردن محسن دربندی تلاقی او با قهرمان روایت را به‌تصویر می‌کشد و در آغوش او قرار می‌گیرد.  
نمای آغوش این دو مرد با نمای چهره چند تن از زندانیان که اشک شوق در چشمان دارند پیوند می‌خورد و دوربین احساساتی شدن امیر و نمایی از انگشتر عقیق در دستش را نشان می‌دهد. پس از این نما، باز آن زندانی ادامه می‌دهد:  
- سفره کرم را الان می‌گردونیم.

و بعد بقیه را باز به ذکر صلوات دعوت می‌کند:  
- سلامتی خودتون صلوات محمدی یاد کنید.  
و جمع صلوات ختم می‌کند. قبل از اینکه مهدی فتحی بخواهد شروع کند، صدای موسیقی اوج می‌گیرد و مونولوگ این‌گونه شروع می‌شود:  
- صلوات برای سلامتی امیرعلی  
- ما کاری به حکم نداریم.

دوربین به سراغ مردی از زندان می‌رود که انگار دور از این ماجرا دارد قندش را می‌شکند که وقتی صدای محسن دربندی را می‌شنود رویش را برمی‌گرداند تا ببیند چه جمله‌ای گفته می‌شود:

- حکم رو کاغذ مال محکمه‌س اصلیت حکم مال خداست.

و محسن دربندی ادامه می‌دهد:

- که ما و منش ریخته و گل‌ریزون می‌کنیم واسه کسی که آزاد می‌شه از این

چاردیواری

- که کل دنیا چاردیواریه.

- کرم مرتضی علی یه مرد که واسه شرف و ناموسش دوازده سالو کشیده

- وجدانش

- بالاتر از این پولاس، که کاغذه.

در اینجا دوربین به سراغ دستان زندانیان می‌رود که از جیب یا درب قندان پول‌هایی

که انگار بخش زیادی از پس‌اندازشان هست، دارند درمی‌آورند.

بعد از این دیالوگ، دوربین دوباره بر چهره خندان و بشاش محسن دربندی زوم

می‌شود.

- سلامتی سه تن

- ناموس و رفیق و وطن!

در همین حین نشان می‌دهد که زندانیان چگونه پول می‌دهند، درحالی که دو نفر

پارچه‌ای را جلوی زندانیان قرار می‌دهند و پارچه به‌خوبی پهن شده است. پارچه با

طرح چهارخانه است که شبیه چاپم باغبانی است.

- سلامتی سه کس زندونی و سرباز و بی‌کس.

زندانیان با لباس‌های رنگارنگی چون قرمز و سفید و زرد نشان داده می‌شوند که به

آن پارچه پول می‌ریزند؛

هنگامی که به لفظ «بی‌کس» می‌رسد، دوربین با یک کات به سراغ «امیرعلی» می‌رود!

- سلامتی باغبونی که زمستونشو از بهار بیشتر دوست داره.

و امیرعلی آه سردی می‌کشد و طنین شاد مهدی فتاحی می‌شکند و لحنی اندوه‌بار مثل شکستن بغض بر خود می‌گیرد و بعد از این نماست که دوربین پول‌های گل‌ریزان را نشانمان می‌دهد که داخل پارچه گل‌ریزان ریخته می‌شود و درحالی‌که شاهد این صحنه هستیم، محسن از سلامتی، آزادی و زندانیان بی‌ملاقاتی سخن می‌گوید و نمای آخر داریوش ارجمند با حالتی که خجالت‌زده به‌زور به چشمان محسن نگاه می‌کند، می‌گوید:

- غافل‌گیرمون کردی، همیشه بزرگ مایی.  
و با یک نگاه به دوربین کات زده می‌شود.

### ۳-۱. تشخیص استعاره در پیکره

در مرحله تشخیص، براساس معیارهای زبان‌شناختی، کاربردشناختی و شناختی در تعیین استعاره، تعدادی عبارات استعاری که آشکارا یا تلویحی یک مفهوم استعاری را برانگیخته‌اند، جمع‌آوری می‌شوند<sup>۳۴</sup> و از آنجا که استعاره مفهومی نگاشتی بینا‌حوزه‌ای است، حوزه مبدأ و حوزه مقصد آن تعیین و توصیف و مبنای الگوبرداری استعاری روشن می‌شود. در مثال بالا، با کلیدواژه‌هایی مانند «باغبان»، «زمستون» و «بهار» استعاره مفهومی نهفته «امیرعلی باغبان است» را می‌توان از جمله «باغبونی که زمستونشو از بهار بیشتر دوست داره» استنباط کرد؛ به‌طوری‌که در آن با ابزار زبان‌شناختی تجسم، مفهوم انتزاعی «آزادی» و «در بند بودن» با استفاده از عناصر زبانی و بافتی مانند «گل‌ریزان»، «چاچم<sup>۳۵</sup>»، «کلاه» و «کیف» امیرعلی که در زیر بغل گرفته و بی‌شبهت به بقچه باغبان نیست، در قالب «بهار» و «زمستان» عینیت می‌یابد. «باغبان» حوزه مبدأ و «امیرعلی» حوزه مقصد است و مبنای مقایسه این دو، همان دوازده سال و ماه انتظار کشیدن برای دیدن محصول است که در هر دو حوزه وجود دارد. در این مثال شباهت‌هایی بین دو حوزه باغبان و امیرعلی (قهرمان روایت) یافت می‌شود و نیز تنشی معنایی که نشانگر استعاره بودن «باغبان» در بافت این دیالوگ است؛ به این دلیل که در حالت غیراستعاری و به‌طور طبیعی انتظار ما از باغبان این است که بهار باغ را بیشتر از زمستانش دوست بدارد.

### ۲-۳. تفسیر استعاره در پیکره

پس از تشخیص، مرحله تفسیر یعنی بررسی روابط عوامل کاربردشناختی و شناختی با استعاره شروع می‌شود که موجب تولید آن استعاره شده‌اند. از دیدگاه کاربردشناختی، استعاره به هرگونه بازنمایی ناسازگاری زبانی اطلاق می‌شود که به دلیل هدف زیربنایی و نقش رتوریک اقناع و ترغیب<sup>۳۶</sup> مخاطب صورت می‌گیرد تا قضاوت و نظر ایشان را تحت تأثیر قرار دهد.

علاوه بر این، بررسی روابط عوامل شناختی با استعاره نیز در مرحله تفسیر انجام می‌شود. از نظر شناختی، استعاره به علت نوعی تغییر در نظام مفهومی ایجاد می‌شود. اساس این تغییر مفهومی رابطه‌ای است که میان ویژگی‌های مدل‌ول یک عبارت در بافت مبدأ اصلی و مقصد جدید وجود دارد. این ارتباط یا تداعی معمولاً براساس برخی شباهت‌های از قبل نامشهود میان مدل‌ول‌ها در آن بافت‌هاست. به بیان دیگر، این هدف اغلب پوشیده است و نیت گویندگان را در بافت‌های کاربردی خاصی انعکاس می‌دهد. مرحله تفسیر شامل دو بخش شرح یا توضیح عناصر نگاشت و ایجاد رابطه متناظر بین عناصر مختلف نگاشت در دو حوزه مبدأ و مقصد است. بنابه نظر لیکاف (۱۹۹۰) در این مرحله، مقوله‌های مشترک بین حوزه مبدأ و مقصد توضیح داده و به استدلال و بحث در مورد حوزه مقصد پرداخته می‌شود. به بیان دیگر در این مرحله، سعی بر ایجاد تطابق لازم بین عناصر نگاشت است که در آن، بررسی تلویحات بافت استعاری<sup>۳۷</sup> نقش بسزایی ایفا می‌کند.

در نگاشت عناصر بین جملات کلیدی دو حوزه، کاملاً مطابقت یک‌به‌یک وجود دارد؛ اما فقط یکی از عناصر نگاشتی دارای ناسازگاری معنایی و عدم مطابقت در حوزه مبدأ به حوزه مقصد است که همان تنش معنایی نامیده می‌شود و این ناسازگاری از لحاظ شناختی موجب برانگیختن مفهوم استعاره در ذهن مخاطب می‌گردد. به این ترتیب، نگاشت حوزه مبدأ و مقصد عبارت استعاری «باغبونی که زمستونشو از بهار بیشتر دوست داره» را در جدول زیر مشاهده می‌کنیم.

عناصر نگاشت حوزه مبدأ	عناصر نگاشت حوزه مقصد
باغبان باغ دارد.	امیرعلی ناموس، رفیق و وطن دارد.
باغبان کلاه باغبانی دایره‌ای شکل دارد.	امیرعلی کلاه شاپو دارد.
باغبان دوازده ماه برای شکوفه دادن محصولاتش رنج می‌کشد.	امیرعلی دوازده سال [حبس] کشیده است.
انتظار می‌رود باغبان فصل بهار را دوست بدارد.	انتظار می‌رود امیرعلی آزادی را دوست داشته باشد.
باغبان بعد از دوازده ماه مراقبت از درختانش منتظر گل‌ریزان و میوه دادنش در فصل بهار است.	امیرعلی پس از دوازده سال عطوفت با دوستانش، تحفه دریافت می‌کند.
درخت باغبان میوه دارد.	رفیق امیرعلی پول کاغذی دارد.
باغبان در زمستان به گرمای آتش نیاز دارد.	امیرعلی در زندان به آتش سیگار نیاز دارد.
باغبان برای جمع کردن میوه‌هایش از چاچم استفاده می‌کند.	امیرعلی برای جمع کردن پول در گل‌ریزان به پارچه نیاز دارد.
گل‌ها و میوه‌های باغ رنگارنگ‌اند.	لباس‌های دوستان امیرعلی رنگارنگ است.

استعاره‌ها دارای اساسی مفهومی هستند؛ اما مبنایی کاربردی و قالب‌محور دارند؛ از همین رو همان‌گونه که مشاهده شد، در رویکرد چارتریس‌بلک از بُعد کاربردشناختی استعاره چشم‌پوشی نشده است. در بخش تبیین، درمورد تأثیر عوامل اجتماعی بر استعاره موجود در پیکره سخن گفته می‌شود.

### ۳-۳. تبیین استعاره در پیکره

در مرحله تبیین، نقش رتوریک ترغیب<sup>۳۸</sup> در برانگیختن حس عاطفی و جلب توجه مخاطب توضیح داده و بدین طریق بین بخش مفهومی فردی ذهن و شناخت اجتماعی



ارتباط برقرار می‌شود. در اینجا است که وجه انتقادی مطالعه استعاره مورد توجه قرار می‌گیرد و سعی می‌شود چگونگی به‌کارگیری این ابزار در کنار سایر ترفندهای سینمایی تبیین و آشکار شود.

عوامل اجتماعی که به‌طور متمرکز در رابطه با شخصیت‌های منتخب امیرعلی و محسن دربندی در این سکانس بازنمایی می‌شوند، تأثیر بسزایی در ذهنیت مخاطب دارند و باعث ترغیب مخاطب به تماشای ادامه فیلم و ارزیابی مثبت او از این شخصیت‌ها می‌شود؛ آنجا که امیرعلی به‌عنوان شخصیت مذهبی نمایان شده و با اِلمان‌های ریش، انگشتر عقیق و نام امیرعلی بازنمایی می‌شود. البته استفاده از حافظه مثبت مخاطبان از نقش‌آفرینی داریوش ارجمند (امیرعلی) در نقش مالک اشتر در مجموعه تلویزیونی «امام علی (ع)» (۱۳۷۵) با گریمی مشابه را نباید نادیده گرفت؛ کارگردان از کارکرد تطابق شناختی و حفره‌های فراشناختی<sup>۳۹</sup> در ایجاد ارزیابی مثبت از قهرمان روایت به‌خوبی بهره گرفته است.

شخصیت برجسته دیگر این فیلم محسن دربندی است که باز با نام «محسن»، به‌عنوان یکی از اسامی مذهبی - ایرانی، با شخصیتی مثبت جلوه‌گر می‌شود. همچنین دکوپاژ و میزانشی که در این سکانس می‌بینیم، بیشتر نمایانگر صحنه‌ای شبیه مراسم جشن‌گونه مثل جشن عروسی در ناخودآگاه جمعی ایرانیان است. لباس‌های رنگارنگ زندانیان، لباس رسمی متعارف جشن که محسن دربندی بر تن کرده و ذکر صلوات‌های مکرر و نمای قند شکستن همگی نشانگر این مسئله است و همین ناخودآگاه جمعی به‌عنوان طرح‌واره‌ای به یاری مخاطب می‌شتابد تا انتظار اتفاق خوشایندی برای امیرعلی متصور گردد. اما با گفتن جمله «باغبونی که زمستونشو از بهار بیشتر دوست داره» تنشی معنایی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که این اِلمان‌های فرح‌زا چگونه می‌تواند با زمستان یا آه و حسرت امیرعلی گره بخورد؛ حتی سیگاری که می‌تواند بیانگر ناراحتی او و اکراهش از آزادی باشد، از نوعی سرما در وجود قهرمان «بی‌کس» خبر می‌دهد که همچون «سربازی» از «وطن» و «ناموسش» دفاع کرده و اکنون بعد از دوازده سال که گرد پیری بر رخسار نشسته، به‌دنبال بهاری است که از آن اکراه دارد؛ به‌خصوص که با پول گل‌ریزان بدرقه می‌شود. صدای بغض‌آلود محسن دربندی نیز این غم را دوچندان

می‌کند و به این ترتیب، تنش معنایی موجود همسو با ابزارهای کاربردشناختی به‌طور ناخودآگاه بر ارزیابی مثبت مخاطب می‌افزاید و باعث ترغیب او به تماشای ادامه فیلم می‌شود.

نکته دیگر این است که امیرعلی، شریفه را به‌سبب رابطه با فاسق خود مجازات می‌کند و خون او را ظاهراً با چاقو می‌ریزد که در روان‌کاوی فرویدی استعاره از فالوس<sup>۴۰</sup> است. در واقع می‌توانیم به‌سراغ تحلیلی بینامتنی<sup>۴۱</sup> و شناختی برویم. در دیدگاه فروید (۱۹۱۰)، باغ نماد اندام تناسلی<sup>۴۲</sup> زنانه است که تخم گیاهان و نباتات را در دل خود می‌پروراند؛ همان‌گونه که در کهن‌الگوهای یونگی،<sup>۴۳</sup> زمین نماد مادر و شکوفایی است و باغ واضح‌ترین نمود جلوه‌گری زنانه است. در قرآن کریم نیز می‌توان این رابطه بینامتنی را در آیه ۲۲۳ سوره بقره<sup>۴۴</sup> یافت؛ هنگامی که خدا به مؤمنان می‌گوید: «زنان همچون باغ‌های شما هستند، آن‌ها را آباد کنید و به کامیابی برسید». باغبان مذکر ما باغش به خزان رفته و بر سر اخلاقیات یا همان فراخود<sup>۴۵</sup> زنی را گشته است.

در این سکانس، سوژه<sup>۴۶</sup> در کالبد ابژه<sup>۴۷</sup>ی مرد کلاسیک ایرانی مفهوم‌سازی می‌شود و در نتیجه سوژه ژوئی‌سانس لکانی<sup>۴۸</sup> پیکره‌ای فراخود می‌گیرد و این بار با زبان نمایش با مخاطب حرف می‌زند و ما را به جدال متناقض<sup>۴۹</sup> در تنش معنایی دعوت می‌کند. فراخود، درحالی که خود هنجار می‌طلبد، دربرابر هنجار و قانون قرار می‌گیرد و این جمع اضداد است که در این سکانس در کنار هم پیش می‌روند. از سوی دیگر تضاد - هم‌نشینی رنگ‌های سفید و سیاه - را توأمان در این سکانس می‌توان دید که لازمه برانگیختن حس مخاطب مدرن به ارزش‌هایی است که دوره‌اش گذشته و تبدیل به افسانه شده است. زندانی همان باغبانی است که زمستانش را بیشتر از بهار و آزادی دوست دارد و این همان آینه تمام‌نمای ژوئی‌سانس لکانی است. در ساختار مفهومی، تصویرگر سفید و سیاه در کنار هم‌اند. از سوی دیگر تباین<sup>۵۰</sup> بر سر آزادی و در بند بودن است؛ آن‌گاه که محسن - که به‌قول امیرعلی سرور و آقای او و نماد سیادت است و منادی آزادی با کت تیره، با لب خندان و موهای سیاه بی‌عاری است که پس از سال‌ها زندانی هنوز بشاش است - در کنار پیراهن روشن باغبان ما - که موهای جوگندمی و چهره‌ای پیر دارد - تباینی را در نظام مفهومی ایجاد می‌کند یا شاید قهرمان

ما دو وجه می‌یابد: یک وجه همیشه در بند (یا همان فراخود) در کنار باغبانی که حکم امیری دارد و تبار خانوادگی‌اش فرمانزاد است و این تنش در قالب کشمکش بین آزادی و در بند بودن، بین بردگی و سرور بودن تا آخر سکانس ادامه می‌یابد. انگار که روان قهرمان ما به بیان لکان، دوپاره<sup>۵۱</sup> شده است: یک وجهش همیشه در زندان است و وجه دیگری در پی آزادی است.

بنابراین تمام عناصر کاربردشناختی در بافت کلامی، غیرکلامی و اجتماعی دست به دست هم داده‌اند تا مخاطب به ادامه روایت ترغیب شود؛ درعین حال نسبت به بزه اجتماعی امیرعلی، حس ارزیابی مثبت و همذات‌پنداری کهن‌الگویانه و همدلی داشته باشد و او را با کنار هم قرار دادن مفاهیم باارزشی همچون جوان‌مردی و ناموس‌پرستی تا قامت قهرمان بالا ببرد و به دنبال دلیل ناراحتی و نگرانی او و علت دوست نداشتن بهارش که همان آزادی است، در ادامه فیلم باشد.

با این تفاسیر، درستی استعاره مفهومی «امیرعلی باغبان است» تأیید می‌شود؛ زیرا گفتمان موجود به صورت زیرکانه‌ای تناظرهای یادشده را ایجاد کرده است. پس تا اینجا نتیجه گرفته می‌شود که استعاره موجود در پیکره به‌عنوان نمونه گفتمان سینمایی، در رویکرد CMA به‌خوبی قابل بررسی است.

#### ۴. نتیجه

در این مقاله، به ارزیابی رویکرد CMA پرداخته شد که ترکیبی از زبان‌شناسی پیکره‌ای با تحلیل گفتمان انتقادی و زبان‌شناسی شناختی است. به نظر می‌رسد استعاره دارای نقش ترغیب‌کننده بسیار مهمی در برانگیختن عواطف و احساساتی باشد که به تفسیر روایت فیلم منجر می‌شود. رویکردهای مطرح در زبان‌شناسی هرکدام به‌نوعی به نقش استعاره و کارکردهای آن در گفتمان‌های مختلف اشاره کرده‌اند. سؤال در ابتدای این مقاله مطرح شد که آیا رویکردهایی که در زبان‌شناسی شناختی به تحلیل استعاره در متون حوزه‌هایی مانند سیاست، دین، اقتصاد و مطبوعات می‌پردازند، علاوه بر این موارد، قادر به بررسی چگونگی فرایند مفهوم‌سازی در روایت سینما که تلفیقی از عناصر زبانی و غیرزبانی مانند صدا، حرکت و نور است نیز خواهند بود؟ و به‌طور خاص این

مفهوم‌سازی در سکansı از فیلم «اعتراض» چگونه روی می‌دهد؟ برای پاسخ دادن به پرسش‌های تحقیق رویکرد پیکره‌ای CMA به‌کار گرفته و نقش ترغیب‌کنندگی ایدئولوژیک و رتوریک استعاره بررسی شد. این نکته با شواهد زبان‌شناختی و باهم‌آیی‌هایی شرح داده شده از حوزه واژگانی «باغ» و دیگر کلیدواژه‌ها مانند «باغبان»، «گل‌ریزان»، «بهار» و «زمستان» برانگیخته شده و تجسم یافته‌اند که با بررسی روابط عوامل کاربردشناختی به آن‌ها پرداخته شد. همچنین شاهد کاربردهای تلویحی و کاربردشناختی این استعاره در ترغیب به پاسخ احساسی مخاطب بودیم و مشاهده کردیم که درمورد «باغبونی که زمستونشو از بهار بیشتر دوست داره» با توجه به تنش معنایی و شناختی موجود، «بهار» به صورت منفی و «زمستان» به صورت مثبت ارزیابی شده بود و کاربرد «زمستان» و «بهار» مفاهیم متفاوت زیربنایی متأثر از عوامل اجتماعی در بافت این استعاره بازنمایی شده بودند.

با توجه به کارآمدی CMA در این نمونه به نظر می‌رسد این روش می‌تواند برای کاوش در ایدئولوژی روایت سینما چارچوب مناسبی باشد و به ما این توانایی را بدهد که به دلیل نقش فراگیر و گسترده آن در واکاوی کاربردهای زبانی، راهکارهای آن را برای ارزیابی معانی کاربردشناختی استعاره در سینما به‌کار بندیم و ارزیابی مؤلفه‌های اساسی زبان را در تعبیر و تبیین چنین کاربردهایی فراهم کنیم. در آینده می‌توان با مطالعات بیشتر درمورد پیکره‌های روایی گسترده‌تر، به شرح نحوه بازنمایی ارزیابی‌هایی پرداخت که از طریق استعاره انتقال می‌یابد و بر نگرش جهان مؤثر است. بنابر آنچه گفته شد، CMA روشی برای نشان دادن ایدئولوژی و باورهای زیربنایی است و بنابراین ابزاری مهم برای درک بیشتر روابط پیچیده بین زبان، اندیشه و بافت اجتماعی به دست می‌دهد؛ زیرا معناهای تلویحی مهمی در رویکرد CMA، به سبب نحوه کاربرد زبان در حوزه‌های زندگی اجتماعی که به طور بالقوه با آن‌ها مواجه‌اند، برای اهالی سینما وجود دارد و چنین آگاهی می‌تواند به اتخاذ دیدگاهی انتقادی درمورد کاربردهای زبانی منجر شود و به پیشرفت آگاهی‌های انتقادی در روایت سینما کمک کند.

در پایان روی سخن نگارندگان با روایت‌شناسان شناختی و اهالی سینماست. گسترش قابلیت‌های انتقادی بینارشته‌ای مانند مطالعات زبان‌شناختی، در تحلیل روایت

و به‌ویژه فیلم اهمیت محوری دارد و نه حاشیه‌ای. از این رو به‌نظر می‌رسد رویکرد CMA به‌عنوان رهیافتی زبان‌شناختی، پیش‌درآمدی به دسترسی بیشتر به دانش روایی سینماست و می‌تواند برای بررسی مفاهیم زیربنایی مانند مفهوم‌سازی، به‌خصوص وقتی که روابط عوامل اجتماعی مستلزم چنین کاربردهای زبانی است، بال‌های خود را بگستراند.

پی‌نوشت‌ها

1. conceptualisation
2. Critical Mataphorical Analysis
۳. از این پس، در طول مقاله از CMA به‌جای تحلیل انتقادی استعاره استفاده می‌شود.
4. mapping
5. systematic
6. source domain
7. target domain
8. pragmatic
9. rhetorical
10. persuasion
11. evaluation
12. cognitive
13. identification
14. interpretation
15. expalanation
16. metaphoric language
17. D. Bolinger (1980)
18. G. Dyer (1982)
19. G. Fauconnier & M. Turner (1998)
20. G. Hughes (1988)
21. C. Schauster (2000)
22. P. Antskv (2000)
23. P. Sopory & J.P. Dillard (2002)
24. V. Koller (2003)
25. Z. Kövecses (2005)
26. E. McQuarrie & B.J. Phillips (2005)
27. www.aparat.com
28. semantic tension
29. reification
30. personification
31. depersonification
32. metaphoric keywords
33. narratology

۳۴. در پیکره حاضر، فقط یک استعاره، به‌دلیل گستردگی، به‌عنوان نمونه انتخاب شده است.

۳۵. چاچم پارچه‌ای است که باغبان برای جمع‌آوری میوه و گل در زیر درختان پهن می‌کند.

36. rhetorical function of persuasion
37. implication of metaphorical context
38. rhetorical function of persuasion
39. meta-cognitive slots
40. phalus
41. inter-textual
42. genital
43. Jungian archetypes

۴۴. نَسَاؤُكُمْ حَرَّتْ لَكُمْ فَاتُوا حَرَّتَكُمْ أَنِي شِئْتُمْ وَ قَدِمُوا لَأَنْفُسِكُمْ وَ اتَّقُوا اللَّهَ وَ اعْلَمُوا أَنَّكُمْ مُلَاقُوهُ وَ بَشِيرِ الْمُؤْمِنِينَ.

45. super ego
46. subject
47. object
48. Lacan joissance
49. paradoxical
50. contrast
51. dichotomy

#### منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. ج ۲. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- پراب، ولادیمیر (۱۳۶۸). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ ۲. تهران: توس.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). روایت‌شناسی: درآمدهای زبان‌شناختی - انتقادی. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- چارتریس بلک، جاناتان (۱۳۹۸). تحلیل انتقادی استعاره: رویکردی شناختی - بیکراهی. ترجمه یکتا پناه‌پور. قم: نشر لوگوس.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳). یک اتفاق ساده: بررسی جریان موج نو در سینمای ایران. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.
- عموزاده مهدیرجی، محمد (۱۳۸۳). «نقش زبان در نمود واقعیت‌ها». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. د ۷. ش ۱۹۰. صص ۱-۲۱.
- فقیهیان، نعیمه (۱۳۸۹). بررسی کاربردشناختی برخی اشارات تضمینی در تبلیغات تجاری فارسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.
- فوکاسیان، زاون (۱۳۷۸). مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی: از خط قرمز تا فریاد. تهران: نشر دیدار.

- کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- کامران، افسانه (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی تبلیغات شهری در ایران (با تأکید بر بیلبوردهای سطح شهر تهران)». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. ش ۳ (۸). صص ۷۹-۱۱۳.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. چ ۴. تهران: فردوس.
- مظفری ساوجی، مهدی (۱۳۸۹). *شناختنامه مسعود کیمیایی*. ج ۱-۲. تهران: مروارید.
- مشهدی، محمدمیر و فاطمه ثواب (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر پایه نظریه گرماس». *نشریه متن‌پژوهشی ادبی*. س ۱۸. ش ۶۱. صص ۸۳-۱۰۶.
- Amouzadeh, M. & M. Tavangar (2004). "Decoding Pictorial Metaphor: Ideologies in Persian Commercial Advertising". *International Journal of Cultural Studies*. 7, 2. pp. 147-174.
- Antsky, P. (2000). *Metaphor: A Broadway to Recognize Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Bolinger, D. (1980). *Language, the Loaded Weapon*. London: Longman Group Limited.
- Dyer, G. (1982). *Advertising as Communication*. London: Routledge.
- Fauconnier, G. & M. Turner (1998). "Conceptual Integration Networks". *Cognitive Science*. 22. pp. 133-187.
- Ferud, S. (1910). "The Origin and Development of Psychoanalysis". *American Journal of Psychology*. 21. pp. 196-218.
- Hughes, G. (1988). *Words in Time*. Oxford: Basil Blackwell.
- Koller, V. (2003). "Metaphor clusters, metaphor chains: Analyzing the multifunctionality of metaphor in text. Berlin: de Gruyter". *Metaphorik*. 5. pp. 115-134.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Metaphore and Gender in Business Media Discourse*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in culture: Universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1990). "The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemas". *Cognitive Linguistics*. 1. pp. 39-74.
- \_\_\_\_\_ (1993). *The Contemporary Theory of Metaphor, Metaphor and Thought*. 2<sup>nd</sup> Ed. New York: Cambridge University Press.
- McQuarrie, E. & B.J. Phillips (2005). "Indirect Persuasion in Advertising: How Consumers Process Metaphors Presented in Pictures and Words". *Journal of Advertising*. 34. pp. 7-20.
- Schauster, C. (2000). *Pictorial Metaphor in Advertising*. New York: Routledge.
- Soporv, P. & J.P. Dillard (2002). "The Persuasive Effects of Metaphor: A Meta-analysis". *Human Communication Research*. 28. pp. 382-419.

## **A Metaphor in a Scene: The Narrative Analysis of a Scene in the Movie *Protest* Made by Masoud Kimiaei Employing a Corpus-Based Approach to Critical Metaphor Analysis**

**Yekta Panahpour<sup>1</sup> Pakzad Yousefian\*<sup>2</sup> Seyed AliAsghar Soltani<sup>3</sup>**

1. PhD Candidate of General Linguistics, Department of English Language and Linguistics, Sistan and Balouchestan University
2. Assistant Professor of English Language and Linguistics, Faculty of Literature, Sistan and Balouchestan University
3. Associate Professor of English Language, Faculty of Literature, Qom Mofid University

Received: 30/06/2019

Accepted: 31/08/2019

### **Abstract**

The emergence of comparative literature bestowed to a great extent the democracy and justice to the world of doing research. One of its branches is interdisciplinary studies which deal with the mutual interactions among different sciences. Before the twentieth century, time was considered as one of the rigid criteria which was used to measure the world. By the advent of Einstein's theory of relativity, time was to be considered relatively. Despite classical authors who viewed time from the outside and considered it as the causal consequences, modern novelists distorted the time sequence and employed the stream of consciousness as a means of their narration. One of the most successful works, in this respect, is Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929) in which he follows the theory of relativity and ignores the linear conception of time. The major concern in this paper is to analyze the impact of Einstein's relativity on the early twentieth novelist in general, and on *The Sound and the Fury*, in particular.

**Keywords:** Interdisciplinary studies; Uncertainty; Stream of consciousness; Space-time.

---

\* Corresponding Author's E-mail: Itapanahpour@gmail.com