



مجاز مفهومی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم رقص در غبار

الهام کاویانی فردزاده^۱

امیرسعید مولودی^{۲*}

مقاله پژوهشی

چکیده

زبان‌شناسی شناختی استعاره و مجاز را شالوده تفکر بشری می‌داند، بنابراین این سازوکارهای شناختی علاوه بر کلام، در وجه‌های غیرکلامی نیز بازتاب می‌شوند. نشانه‌شناسی شناختی، به بررسی نحوه بازتابی این سازوکارها در وجوه مختلف و نحوه اثرگذاری آنها در معناسازی می‌پردازد. هدف پژوهش حاضر مطالعه نوع و فراوانی مجازهای مفهومی به کار رفته در سینما به‌عنوان یک رسانه چندوجهی است. بدین منظور از نظریه مجاز مفهومی، بسط نظریه استعاره چندوجهی به مفهوم‌سازی‌های مجازی و همچنین طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) از انواع مجاز در مطالعه فیلم رقص در غبار استفاده شده است. نتایج نشان داد که در فیلم مورد نظر از انواع گسترده‌ای از مجازهای مفهومی استفاده شده است که برخی از آنها در یک مدل شناختی آرمانی (مش‌آ) خاص صرفاً به صورت تک‌وجهی بازتابی شده‌اند؛ از جمله مجاز قسمتی از یک صورت به جای کل صورت (مش‌آ کاهش)، مجاز مکان به جای رویداد (مش‌آ مکان) یا مجاز بیش‌ترین مقدار مقیاس به جای کل مقیاس (مش‌آ مقیاس)؛ در حالی که بازتابی بسیاری دیگر از انواع مجازها به صورت چندوجهی است.

کلیدواژه‌ها: سینمای ایران، مجاز مفهومی، مجاز تصویری، مجاز چندوجهی، مدل شناختی آرمان.

✉ e.kaviani@shirazu.ac.ir

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

✉ amirsaeid.moloodi@shirazu.ac.ir

۲- استادیار بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۱- مقدمه

نشانه‌شناسی شناختی، به‌عنوان رویکردی میان‌رشته‌ای، تلاش می‌کند تا نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای را از دیدگاه شناختی بررسی کند. این رویکرد با ترکیب نظریات نشانه‌شناسی و علم شناخت، به کشف روابط میان نشانه‌ها و فرآیندهای ذهنی کمک می‌کند و چگونگی تأثیرگذاری این روابط بر معنا را بررسی می‌نماید. این رویکرد بر مبنای نظریات زبان‌شناسی شناختی، از جمله استعاره (Conceptual metaphor) و مجاز مفهومی (Conceptual metonymy)، بنیان‌گذاری شده است. استعاره‌ها و مجازها به‌عنوان سازوکارهای شناختی بنیادین، در فهم و بازنمایی تجربه‌های انسانی نقش کلیدی ایفا می‌کنند. نشانه‌شناسی شناختی به مطالعه چگونگی بازنمایی این سازوکارها در وجوه مختلف نشانه‌ها، از جمله تصاویر، صداها و موسیقی می‌پردازد. به این ترتیب، استعاره و مجاز نه تنها در زبان، بلکه در تمامی نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی بازتاب می‌یابند و به ما درک عمیق‌تری از نحوه معناسازی در فرهنگ‌های مختلف می‌دهند. استعاره مفهومی در سال‌های اخیر به‌طور گسترده‌ای مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است؛ اما با در نظر گرفتن اهمیت بسیار زیاد نقش مجاز مفهومی در شناخت و درک شیوه تفکر انسان‌ها، مطالعات مربوط به این فرآیند شناختی سهم ناچیزی را به خود اختصاص داده است. به بیان دیگر، آنچه ما تاکنون شاهد آن بوده‌ایم، علاقه زیاد پژوهشگران به مطالعات مرتبط با نقش استعاره است؛ زیرا این سازوکار مفهومی به بخش‌های بزرگی از دانش ما ساختار می‌دهد. اما این روند در خصوص مجاز صادق نیست؛ اگرچه مفهوم مجاز هرگز به‌طور کامل در پژوهش‌ها غایب نبوده، بیشتر به موقعیتی فرعی تنزل یافته است که در یک بافت اساساً استعاری معرفی و ذکر می‌شود. با این وجود، در پژوهش‌های مربوط به مجاز، دستاوردهای قابل توجهی از زمان انتشار کتاب‌هایی همچون استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰) و مجاز در زبان و اندیشه (پنتر و ردن، ۱۹۹۹)، حاصل شده است.

مجاز همانند استعاره در زندگی روزمره ما کاربرد فراوانی دارد. به‌طور کلی، انسان‌ها با استفاده از این سازوکارهای مفهومی از یک چیز - که معمولاً یک مفهوم ساده و عینی است - برای ارجاع به چیز دیگری - که معمولاً پیچیده‌تر یا انتزاعی است - استفاده می‌کنند. مهم‌ترین تفاوت میان استعاره و مجاز را می‌توان در ماهیت رابطه موجود این دو حوزه و تعداد حوزه‌های درگیر دانست. بدین صورت که استعاره مبتنی بر مفهوم شباهت است و دو حوزه مفهومی مجزا را براساس فرمول «حوزه مقصد به‌مثابه حوزه مبدأ» به یکدیگر مرتبط می‌کند، در حالی که مجاز بر هم‌جواری تکیه دارد و تنها یک حوزه را هدف قرار داده و از فرمول «وسیله به‌جای هدف» استفاده می‌کند. مجاز یک فرآیند شناختی است و در شیوه تفکر انسان‌ها نقشی اساسی ایفا می‌کند و بنابراین در زبان و سایر شکل‌های بیانی نیز نمود پیدا می‌کند. «شیوه تفکر انسان‌ها مجازی است تا بتوانند حجم زیادی از اطلاعاتی را که در جهان اطراف خود مشاهده می‌کنند به صورتی در آورند که قابل مدیریت باشد» (لیتلر، ۲۰۱۵: ۹). برای مثال در جمله «امروز سعدی می‌خوانیم.»

از واژه «سعدی» برای اشاره به «آثار سعدی» استفاده می‌کنیم؛ یعنی تولیدکننده محصول را به جای خود محصول به کار گرفته‌ایم. به بیان دیگر، اگر استعاره را «الف به مثابه ب» (الف {حوزه مقصد} به مثابه ب {حوزه مبدا}) بدانیم (A as B)، مجاز «ب به جای الف» (ب {وسیله} به جای الف {هدف}) (B for A) خواهد بود.

تعریف مجاز در واژه‌نامه وبستر (Webster) را می‌توان بازرترین تعریفی دانست که در دیدگاه سنتی از مجاز ارائه شده است: «مجاز یکی از صنایع ادبی است که براساس آن، از نام یک چیز به جای چیز دیگری که ویژگی آن است و یا با آن مرتبط است، استفاده می‌شود». کوچش و ردن (۱۹۹۸: ۳۸) معتقدند که بر مبنای این تعریف سنتی فرضیات زیر استنباط می‌شود: (۱) مجاز مشخصه کلمات (زبان) است. (۲) فرآیند مجاز شامل انتقال معنای کلماتی است که دارای ارجاع هستند (نام یک چیز به جای نام چیز دیگر استفاده می‌شود). (۳) مجاز یک رابطه «جایگزینی» میان کلمات است (به جای). (۴) مجاز رابطه بین دو عنصر است و ماهیت این ارتباط عمدتاً یکی از روابط «همجواری» (Contiguity) یا «نزدیکی» (Proximity) است. (۵) مجاز وابسته به زبان ادبی است (یکی از صنایع بلاغی است)؛ اما با گسترش علوم شناختی دیدگاه سنتی به مجاز دچار تحول شده است. در زبان‌شناسی شناختی، استعاره‌ها تنها یکی از انواع سازوکارهای شناختی هستند که در فعالیت‌های شناختی ما به ایفای نقش می‌پردازند. به عقیده لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مجاز نیز همانند استعاره ماهیتی مفهومی دارد و تنها یک صنعت ادبی با کارکرد ارجاعی نیست؛ و بنابراین مجاز نیز بخشی از چگونگی تفکر روزمره ماست، به شیوه تفکر ما ساختار می‌بخشد، زمینه را برای درک فراهم می‌کند و ریشه در تجربیات ما دارد. به بیان ساده، اگر استعاره را نگاهی میان دو حوزه مفهومی متفاوت بدانیم، مجاز نگاشت در یک حوزه مفهومی واحد است. همچنین ذکر این نکته ضروری است که گرچه استعاره و مجاز را به عنوان دو سازوکار شناختی و ابزار زبانی مجزا دسته‌بندی می‌کنیم، اما این دو سازوکار شناختی تعامل و رابطه بسیار نزدیکی با یکدیگر دارند.

با فرض پذیرش دیدگاه معاصر نسبت به استعاره و مجاز در زبان‌شناسی شناختی که توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مطرح شد و به خصوص این چارچوب فکری که مجاز نیز همانند استعاره در درجه اول امری مربوط به تفکر است و زبان تنها یکی از مشتقات آن محسوب می‌شود، بنابراین این سازوکارهای شناختی باید به غیر از کلام در سایر جنبه‌های برقراری ارتباط از جمله هنرهای تصویری (مانند عکس و نقاشی، مجسمه)، حرکات، موسیقی، تئاتر، کارتون، سینما و در واقع هر حوزه‌ای که بتوان آن را در یک قالب معنایی سازمان یافته توصیف کرد نیز رخ دهد. همانند استعاره، تمرکز محققان در حوزه مجاز نیز بیشتر بر بازنمایی‌های زبانی آن معطوف بوده است؛ اما همان طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، باید توجه داشته باشیم که تنها شواهد زبانی برای اثبات ادعاهای زبان‌شناسی شناختی در خصوص مفهومی بودن مجاز کافی نیست و بررسی بازنمایی‌های غیر کلامی مجاز گامی بسیار مهم در جهت اثبات این ادعاست. علاوه بر آن،

بررسی مجاز در سایر وجه‌های برقراری ارتباط، قاعده‌مندی گفتمان چندوجهی را نیز تأیید می‌کند (فورسویل، ۲۰۰۹).

در میان رسانه‌های گوناگونی که مجاز می‌تواند در آن‌ها رخ دهد، گفتمان‌های پویا و مبتنی بر زمان مانند تیزرهای تبلیغاتی، سریال‌های تلویزیونی، موزیک‌ویدئوها و فیلم‌های سینمایی اهمیت ویژه‌ای دارند، زیرا در یک زمان واحد، از کانال‌های ارتباطی متنوعی برخوردارند و نمونه‌ای عالی برای استفاده اصولی و هدف‌مند از صورت‌های چندوجهی محسوب می‌شوند. ذکر این نکته نیز ضروری است که همان‌قدر که بررسی استعاره و مجاز در فیلم‌ها برای نظریه استعاره و مجاز مفهومی مهم و ضروری است؛ در مقابل، مطالعات فیلم نیز به همان اندازه می‌تواند از این دو نظریه بهره‌مند شود. نظریه استعاره و مجاز مفهومی به‌عنوان نظریه‌ای که به دنبال تبیین ریشه‌های جسمانی معناسازی است، می‌تواند به این پرسش بپردازد که معنا در فیلم چگونه ساخته می‌شود و فیلم‌سازان چگونه می‌توانند یک محتوای انتزاعی را با یا بدون متوسل شدن به زبان و دیالوگ به بیننده منتقل کنند.

پیشینه پژوهش

در بررسی مجازهای مفهومی، پیشینه پژوهش‌های مستقل خارجی و داخلی در این مورد بسیار محدودتر از استعاره‌های مفهومی است و اکثر پژوهش‌های مربوط به مجاز در ارتباط با پژوهش‌های استعاری هستند. در آثاری نیز که به مفهوم‌سازی‌های مجازی در در یک رسانه پویا مانند سینما پرداخته شده، تنها به چند سکانس از یک فیلم بسنده کرده‌اند. تعداد آثاری که به‌طور نظام‌مند به بررسی مفهوم‌سازی‌های مجازی در بازنمایی‌های غیرکلامی مجاز در زبان فارسی بپردازد نیز، انگشت‌شمار است. در زبان فارسی تنها مولودی و نبوی‌زاده نمازی (۱۴۰۰) و ناجی (۱۴۰۲) به بررسی این موضوع در فیلم پرداخته‌اند. بنابراین پژوهش در این حوزه به منظور تبیین نقش فرهنگ یک کشور و امکانات زبانی آن‌ها در مفهوم‌سازی‌های مجازی سینمایی بسیار حائز اهمیت است.

پیشینه مطالعاتی مجاز، بیشتر بر بازنمایی‌های زبانی مجاز متمرکز بوده است. پژوهشگرانی از جمله لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، گوسنز (۱۹۹۰)، ردن و کوچش (۱۹۹۹)، گیبز (۱۹۹۹)، فوکونیه و همکاران (۱۹۹۹)، کوچش (۲۰۱۰)، دیرون و پرینگز (۲۰۰۲) و بارسلونا (۲۰۰۳)، هیلپرت (۲۰۰۷)، بارسلونا (۲۰۱۰)، دنروش (۲۰۱۴)، لیتلمور (۲۰۱۵)، لیتلمور و تگ (۲۰۱۶)، هررو-رویز (۲۰۱۸)، لیتلمور و همکاران (۲۰۱۸) و واچوفسکی (۲۰۱۹) به بررسی بازنمایی‌های زبانی مجازهای مفهومی در چارچوب زبان‌شناسی شناختی پرداخته‌اند؛ از میان پژوهشگران داخلی نیز می‌توان به پوراابراهیم (۱۳۹۸)، علی‌آقایی و همکاران (۱۳۹۹) و باقری، محمودی و مولودی (۱۴۰۰) اشاره کرد. موارد بسیار کمی در میان آثار زبان فارسی به بررسی بازنمایی‌های غیرزبانی مجاز مفهومی در زبان فارسی پرداخته‌اند که از آن میان، جولایی و همتی (۱۳۹۶)

و کاشانی‌زاده و همکاران (۱۳۹۸) علاوه بر استعاره، بر اهمیت مجاز نیز تأکید کرده‌اند. سلیمانی (۱۴۰۱) نیز نقش مجاز مفهومی را در تبلیغات چند وجهی با موضوع سبک زندگی بررسی کرده‌است. در خصوص بررسی مجاز مفهومی در آثار سینمایی، مولودی و نبوی‌زاده نمازی (۱۴۰۰) علاوه بر بررسی استعاره‌های مفهومی، مجازهای مفهومی که مستقیم و یا غیرمستقیم به درون‌مایه اصلی فیلم برف روی کاج‌ها (خیانت و عشق) مربوط می‌شده‌اند را مشخص کرده‌اند. ایشان با بیان این‌که در موارد بسیاری مجازهای مفهومی باعث شکل‌گیری حوزه‌های مقصد استعاری می‌شوند، نمونه‌هایی از این مسئله را در ارتباط با حوزه مقصد عشق و خیانت معرفی کرده‌اند. برای مثال، ایشان مواردی را شناسایی کرده‌اند که مجاز معلول به جای علت، ابتدا دسترسی مفهومی به مفهوم عشق و خیانت را فراهم آورده و سپس از حوزه‌های مبدأ مختلف برای مفهوم‌سازی‌های استعاری این حوزه‌های مقصد بهره گرفته شده‌است. ناجی (۱۴۰۲) نیز استعاره و مجازهای مفهومی را در سه اثر از مجید مجیدی مورد توجه قرار داده است.

از میان دیگر آثاری که مجاز مفهومی در وجه‌های مختلف را در زبانی به غیر از زبان فارسی مطالعه کرده و یا به ضرورت مجاز در دستیابی به استعاره مفهومی اشاره کرده‌اند، می‌توان به فورسویل (۲۰۰۹)، میتلبرگ و واو (۲۰۰۹)، یوریاس آپاراسی (۲۰۰۹)، یوریاس آپاراسی (۲۰۱۴)، سوبرینو (۲۰۱۷)، کوگنارتس و کاراوانجا (۲۰۱۶)، روچی و همکاران (۲۰۱۷)، سویتسر (۲۰۱۷)، فنگ (۲۰۱۷)، بولونسی و ورنیلو (۲۰۱۹)، مویاگیخارو (۲۰۱۹)، کوگنارتس (۲۰۱۹)، کاشانی‌زاده و فورسویل (۲۰۲۰) و مویاگیخارو و روییز کوردرو (۲۰۲۰) اشاره کرد. برای نمونه، فورسویل (۲۰۰۹) با اتخاذ رویکردی شناختی، مجاز را در گفتارهای تصویری و سمعی - بصری مطالعه کرده و استدلال کرده است که مجاز نیز مانند استعاره یک پدیده مفهومی است؛ پس علاوه بر کلام، در سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز وجود دارد. وی سپس به معرفی پارامترهایی برای مطالعه مجاز پرداخته و چند مورد مجاز تصویری و چندوجهی در دو بیلورد تبلیغاتی و دو فیلم را تحلیل کرده و نشان داده است که دانش فرهنگی و بافت روایی در ساخت مجاز و تفسیر آن ضروری است. میتلبرگ و واو (۲۰۰۹) یک مدل تفسیری دومارحله‌ای ارائه داده‌اند که نشان می‌دهد مبنای استعاره، مجاز است؛ بدین‌گونه که مجاز باید به‌عنوان مرحله‌ای ضروری در فرآیند دستیابی به استعاره در نظر گرفته شود. روچی و همکاران (۲۰۱۷)، با هدف توسعه نظری مجاز چندوجهی، مدلی برای تحلیل استعاره و مجازهای چندوجهی در پیام‌های تبلیغاتی چاپی ارائه داده‌اند. کاشانی‌زاده و فورسویل (۲۰۲۰) نیز به بررسی تعامل استعاره و مجاز مفهومی تصویری / چندوجهی در تبلیغات چاپی ایرانی و هلندی بر مبنای طبقه‌بندی روییز دو مندوزا ایبانیز و دیس (۲۰۰۲) پرداخته و خاطر نشان کرده‌اند که فرهنگ و تفاوت‌های فرهنگی در تولید تبلیغ توسط سازندگان و درک و یا عدم درک آن توسط مخاطب تأثیر می‌گذارد.

در میان آثاری که به بازنمایی‌های غیرزبانی مجازهای مفهومی پرداخته‌اند، موارد بسیار اندکی مجاز مفهومی در فیلم‌ها را مورد توجه قرار داده‌اند. برای مثال، یوریاس آپاراسی (۲۰۱۴) تکرار را یکی از مهم‌ترین منابع برای نگاشت‌های استعاری و مجازی در فیلم‌های سینمایی دانسته و با استفاده از یک تحلیل مقایسه‌ای

از دو فیلم گمشده در ترجمه (Lost in Translation, ۲۰۰۳) و نقشه آواهای توکیو (Map of the Sounds of Tokyo, ۲۰۰۹)، نقش پویای تکرار، استعاره و مجاز را در این فیلم‌ها در ساخت معنا نشان داده‌است که برای انتقال حالت‌های احساسی شخصیت‌ها به مخاطبان به کار می‌روند. کوگنارتس (۲۰۱۹) نیز با مطالعه موردی فیلم مکالمه (The Conversation) نحوه ایجاد طرح‌واره‌های تصویری در تصاویر به وسیله ابزارهایی مانند حرکت دوربین و مونتاز را مورد توجه قرار داده و اهمیت مجاز مفهومی را در بازنمایی حوزه مقصد در فیلم مطرح کرده‌است. تا جایی که نگارنده بررسی کرده، تاکنون در هیچ پژوهشی به‌طور کاملاً جداگانه و مستقل مجازهای مفهومی (کلامی و غیرکلامی) تحلیل و براساس مدل‌های شناختی آرمانی (مش‌آ) دسته‌بندی نشده است و هیچ پژوهشی نیز به شناسایی و تحلیل نظام‌مند صرفاً مجازهای مفهومی در یک فیلم بلند سینمایی به‌صورت کامل نپرداخته است. پژوهش‌هایی که تاکنون به مجازهای مفهومی غیرکلامی در فیلم‌ها پرداخته‌اند صرفاً در برخی سکانس‌های برگزیده نقش مجازهای مفهومی را در شکل‌گیری استعاره‌ها مورد مطالعه قرار داده‌اند.

چارچوب نظری

در چارچوب نظری این پژوهش، دو مفهوم کلیدی به‌عنوان مبنای تحلیل و بررسی مفاهیم مورد استفاده قرار گرفته‌اند: طبقه‌بندی انواع مجاز براساس مدل‌های شناختی آرمانی (مش‌آ) (Idealized Cognitive Models - ICM) و مفهوم وجهیت (Modality) در مجازها. این مفاهیم نقشی محوری در درک و تحلیل سازوکار مفهومی مجاز در زبان و در سایر رسانه‌ها ایفا می‌کنند. مش‌آ توضیح می‌دهد که چگونه انسان‌ها با استفاده از مدل‌های شناختی ساده‌سازی‌شده، جهان پیچیده پیرامون خود را درک و تفسیر می‌کنند. از سوی دیگر، توجه به نقش انواع وجه‌های ارتباطی در ایجاد مجازها بسیار حائز اهمیت است؛ بنابراین، بخش دوم چارچوب نظری به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه مجازها از طریق وجوه مختلف (نظیر گفتاری، تصویری و ...) به مخاطب انتقال می‌یابند و وجه‌های مختلف به‌صورت مجزا یا درارتباط با یکدیگر چگونه عمل می‌کنند.

الف) طبقه‌بندی مجازها براساس مدل‌های شناختی آرمانی

آثاری که تاکنون به مبحث مجاز مفهومی پرداخته‌اند، مسائل گوناگونی را از دیدگاه‌های مختلف از جمله نظریه ربط (Relevance theory)، نظریه چندوجهی (Multimodal theory) و نقد بلاغی (Rhetorical criticism) بررسی کرده‌اند؛ اما با این وجود، اساسی‌ترین پرسش در تمام این دیدگاه‌ها به ماهیت مجاز اختصاص دارد. برای نمونه، واچوفسکی (۲۰۱۹) با بررسی آثار مرتبط با مجاز مفهومی همچون لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، گینز (۱۹۹۴)، کوچش و ردن (۱۹۹۸)، پنتر و ردن (۱۹۹۹)، ستو (۱۹۹۹)، بارسلونا (۲۰۰۳)، روییز دو مندوزا ایبانز (۲۰۰۳)، پنتر و تورنیورگ (۲۰۰۴)، بورکهارت و نرلیخ (۲۰۱۰) و لیتلمور (۲۰۱۵) و

تبیین تلاش آن‌ها برای تشریح و توضیح مفاهیم و کارکردهای مجاز، همچنان برخی از جنبه‌های مجاز را پیچیده و غامض می‌داند. مجاز نیز همانند استعاره دارای مبنای تجربی است. به‌طور مثال، مجاز جزء به جای کل از تجربیات ما و این که چطور اجزاء مختلف یک پدیده به کل آن پدیده مربوط می‌شوند نشأت می‌گیرد. کوچش (۲۰۱۰) در توضیح مفهوم مجاز بیان می‌کند که ما با به‌کارگیری مجاز سعی داریم تا «عنصری را از طریق عنصر دیگری که به آن مرتبط است، برجسته کنیم. به عبارت دیگر، به‌جای اشاره مستقیم به عنصر اصلی، با اشاره به عنصر مرتبط دیگری دستیابی ذهنی به آن را ممکن می‌سازیم. عنصری که توجه را به عنصر دیگر جلب می‌کند، یا دسترسی ذهنی به آن را فراهم می‌کند «وسیله» (Vehicle Entity) و عنصری که توجه ما به آن معطوف می‌شود، «هدف» (Target Entity) نام دارد» (۱۷۲-۱۷۳). از آنجایی که تفسیر درست از مجاز به فعال‌سازی دانش پیش‌زمینه‌ای مشترک میان طرفین متکی است، ردن و کوچش (۱۹۹۹) نیز بر اساس مدل‌های شناختی آرمانی (به اختصار م‌ش‌آ) (Idealized Cognitive Models (ICM) لیکاف (۱۹۸۷) به ماهیت مفهومی مجاز می‌پردازند. ایشان بر مبنای سه ویژگی اصلی مجاز که (۱) یک پدیده مفهومی است. (۲) یک پدیده شناختی است. (۳) در مدل شناختی آرمانی عمل می‌کند؛ مجاز را بدین صورت تعریف می‌کند: «مجاز یک فرآیند شناختی است که در آن از طریق یک شیء یا پدیده که وسیله نامیده می‌شود دسترسی ذهنی به شیء یا پدیده دیگری تحت عنوان هدف در درون یک مدل شناختی آرمانی واحد فراهم می‌شود» (همان: ۲۱).

ردن و کوچش (۱۹۹۹) سه قلمرو هستی‌شناختی «مفاهیم» (The realm of 'Concepts')، «صورت‌ها (زبانی)» (Forms) و «اشیا و رویدادها» ('Things' and 'Events') را معرفی کرده و معتقدند که روابط متقابل میان موجودیت‌ها در یک قلمرو هستی‌شناختی واحد و یا در قلمروهای متفاوت منجر به ایجاد مدل‌های شناختی آرمانی مختلف می‌شوند و شرایط را نیز برای مجاز فراهم می‌آورند. ایشان بر مبنای این سه قلمرو هستی‌شناختی و روابط متقابل میان آن‌ها، سه مدل شناختی آرمانی به نام‌های «مدل شناختی آرمانی نشانه» (Sign ICM)، «مدل شناختی آرمانی ارجاع» (Reference ICM) و «مدل شناختی آرمانی مفهوم» (Concept ICM) را معرفی می‌کنند که به ترتیب موجب ایجاد «مجاز نشانه»، «مجاز ارجاع» و «مجاز مفهوم» می‌شوند. با توجه به این که «مدل شناختی آرمانی مفهوم» ارتباط میان موجودیت‌های دو واحد نشانه‌شناختی مختلف را درون یک قلمرو هستی‌شناختی یکسان برقرار می‌کند» (ردن و کوچش ۱۹۹۹: ۲۳)، از میان این سه نوع مجاز، این مجازهای مفهوم هستند که معمولاً به‌عنوان مجاز در نظر گرفته شده و کانون اکثر مطالعات شناختی هستند. این مجازها شامل یک تغییر از مفهوم الف به مفهوم ب هستند که به روشی خاص در یک حوزه مفهومی (یا مدل شناختی آرمانی) به یکدیگر مرتبط هستند (مانند اتوبوس برای راننده یا کاخ سفید برای دولت ایالات متحده).

دسته‌بندی‌های مختلفی در خصوص انواع روابط تولیدکننده مجاز ارائه شده است که از میان آن‌ها می‌توان به لیکاف و جانسون (۱۹۸۰، ۲۰۰۳)، ردن و کوچش (۱۹۹۹) و روییز دو مندوزا ایبانز و میرل یوسن

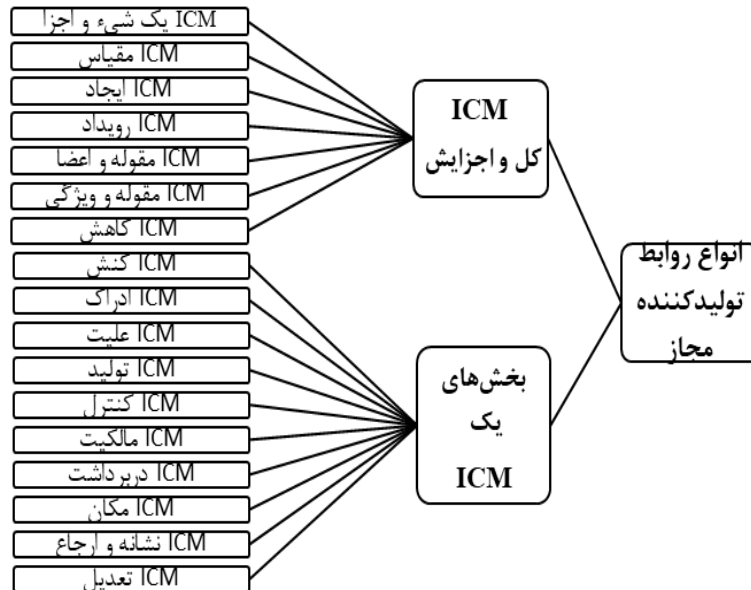
(۲۰۰۷) اشاره کرد. از میان این دسته‌بندی‌ها، طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) را می‌توان یکی از جامع‌ترین، دقیق‌ترین و با جزئیات‌ترین دسته‌بندی‌های انواع مجاز دانست؛ زیرا در عین حال که دو انگیزه شناختی عام تجربیات انسانی (Human experience) و برجستگی‌های ادراکی (Perceptive salience) برای به کارگرفتن مجاز در نظر گرفته می‌شود؛ در این دسته‌بندی، انواع روابط تولیدکننده مجاز به دو دسته اصلی تقسیم‌بندی می‌شود:

(۱) مش‌آ کل و جزء یا اجزایش: که در آن یک قسمت از یک مش‌آ به کل مش‌آ دسترسی می‌دهد یا برعکس. این بخش شامل هفت مش‌آ است که در اثر آن بیست و یک نوع مجاز به وجود می‌آید.
 (۲) اجزای یک مش‌آ: که در آن بخشی از یک مش‌آ به بخشی دیگر دسترسی می‌دهد و کل مش‌آ در پس‌زمینه وجود دارد. این بخش شامل ده مش‌آ است که در اثر آن چهل و سه نوع مجاز به وجود می‌آید. ردن و کوچش (۱۹۹۹) مهم‌ترین انواع مجاز را به صورت شکل یک دسته‌بندی می‌کنند.

ب) طبقه‌بندی مجازها براساس وجهیت (Modality)

مجازها به عنوان یک پدیده مفهومی و نه زبانی، علاوه بر کلام در سایر وجه‌های ارتباطی نیز حضور دارند. مجازهای مفهومی همانند استعاره‌ها، می‌توانند در پنج وجه زبان نوشتاری، زبان گفتاری، تصویر، موسیقی و صداها ظاهر شوند؛ با این حال، تاکنون صورت‌های کلامی (گفتاری و نوشتاری) مطالعه مفهوم‌سازی‌های مجازی بیشترین پژوهش‌ها را به خود اختصاص داده‌اند؛ و با توجه به این که پژوهش‌های اندکی به مجازهای غیرکلامی پرداخته‌اند، تاکنون تعریف نظام‌مند و واضحی نیز از مجازهای چندوجهی ارائه نشده‌است. اما در قیاس با تعریف استعاره‌های چندوجهی، شاید بتوان تعریف مجازهای چندوجهی را به این صورت ارائه داد که حوزه مبدا (وسیله) که با به کارگیری دو یا چند وجه و حالت مختلف رسانه‌ای (مانند تصویر و صدا) ساخته شده‌است، به یک حوزه مقصد (هدف) در یک حوزه مفهومی یکسان اشاره می‌کند. (یاکسی، ۲۰۱۹)

فورسویل (۲۰۰۹) برمبنای یافته‌های پژوهشگران زبان‌شناسی شناختی درخصوص مجاز مفهومی کلامی، مشخصه‌های مجاز را به شیوه ذیل تبیین می‌کند تا بتوان آن‌ها را در نمونه‌های غیرکلامی و چندوجهی نیز به کار برد:



شکل ۱: انواع روابط تولیدکننده مجاز براساس دسته‌بندی ردن و کوچس (۱۹۹۹)

(برگرفته از لیتمور، ۲۰۱۵: ۲۲)

- «مجاز از یک مفهوم/ ساختار تشکیل شده‌است که به‌وسیله یک نشانه و سرنخ در یکی از شیوه‌های ارتباطی (مانند زبان، تصاویر، موسیقی، صدا، ژست و...) به مخاطب مجاز این امکان را می‌دهد تا مفهوم هدف را استنباط کند.

- وسیله و هدف، در یک بافت معین، بخشی از یک حوزه مفهومی واحد هستند.

- انتخاب وسیله (مبدأ)، یک یا چند جنبه از هدف را برجسته و آشکار می‌کند که در غیر این صورت قابل توجه نبوده یا (حداقل) به‌وضوح قابل توجه نبوده و در نتیجه هدف را براساس یک چشم‌انداز خاص قابل دسترس می‌کند. جنبه‌ای که برجسته شده است، اغلب دارای یک بُعد ارزیابانه است» (۵۸).

فورسیل (همان) همچنین به مجازهایی اشاره می‌کند که وسیله (Vehicle) در آن‌ها یا صرفاً به‌صورت تک‌وجهی (مانند تصویری) به‌کار گرفته شده است و یا در وجه‌های مختلفی (مانند نوشتار و تصویر) به نمایش در می‌آید که در این حالت مجاز چندوجهی رخ داده است. فورسیل (همان) همچنین به مجازهایی اشاره می‌کند که وسیله (Vehicle) در آن‌ها یا صرفاً به‌صورت تک‌وجهی (مانند تصویری) به‌کار گرفته شده است و یا در وجه‌های مختلفی (مانند نوشتار و تصویر) به نمایش در می‌آید که در این حالت مجاز چندوجهی رخ داده است. بنابراین، در تجزیه و تحلیل مجازهای مفهومی در رسانه‌های چندوجهی، می‌توان ترکیب‌های مختلفی از وجوه (Modes) را مشاهده کرد که در ادامه به احتمال وقوع و توضیح آن‌ها پرداخته می‌شود:

(۱) مجازهای تک‌وجهی

مجازهای تک‌وجهی (Monomodal metonymies) مجازهایی هستند که حوزه مبدأ (وسیله) با به‌کارگیری تنها یک وجه ارتباطی (مانند تصویر) ساخته شده است و به یک حوزه مقصد (هدف) در یک حوزه مفهومی یکسان اشاره می‌کند. در این پژوهش، پنج وجه ارتباطی تصویری، گفتاری، نوشتاری، موسیقی و صدا مفروض است:

وجه تصویری: در این وجه، مجاز تنها از طریق تصاویر یا عناصر بصری منتقل می‌شود. به‌عنوان مثال، تصویر یک تاج به‌جای قدرت و سلطنت.

وجه گفتاری: مجازهایی که از طریق گفتار بیان می‌شوند. برای مثال، استفاده از نام یک پایتخت یک کشور برای اشاره به دولت آن کشور (مثلاً «تهران» به‌جای «دولت ایران») در یک سخنرانی. وجه نوشتاری: مجازهایی که از طریق نوشته منتقل می‌شوند. به‌عنوان مثال، استفاده از عبارت «قلم» به‌جای «سبک نوشتن» در یک متن.

وجه موسیقی: استفاده از عناصر موسیقایی برای انتقال مفاهیم خاص. به‌عنوان مثال، نواختن یک ملودی خاص برای تداعی یک شخصیت یا وضعیت خاص.

وجه صوتی: استفاده از صداهای محیطی یا اثرات صوتی برای ایجاد یا تداعی یک مفهوم. به‌عنوان مثال، صدای تیک‌تاک ساعت به‌جای گذر زمان.

(۲) مجازهای چندوجهی

مجازهای چندوجهی (Multimodal metonymies) مجازهایی هستند که حوزه مبدأ (وسیله) با به‌کارگیری دو یا چند وجه ارتباطی (مانند تصویر و صدا) ساخته شده است و به یک حوزه مقصد (هدف) در یک حوزه مفهومی یکسان اشاره می‌کند. برای مثال، در یک فیلم، نمایش تصویر چهره‌ی نگران یک شخص هم‌زمان با صدای زنگ تلفن می‌تواند به‌جای خبر بد به‌کار رود. در تجزیه و تحلیل مجازهای مفهومی در رسانه‌های چندوجهی، می‌توان ترکیب‌های مختلفی از وجوه را مشاهده کرد که در ادامه به احتمال وقوع و توضیح آن‌ها پرداخته می‌شود:

تصویری و گفتاری: یکی از رایج‌ترین ترکیب‌ها، استفاده از تصاویر به همراه دیالوگ یا گفتار است. این ترکیب به‌طور گسترده‌ای در فیلم‌ها، تبلیغات و مستندها استفاده می‌شود. تصاویر می‌توانند مرجع‌های دیداری فراهم کنند، در حالی که گفتار می‌تواند توضیح یا تفسیر معنایی ارائه دهد.

تصویری و نوشتاری: ترکیب تصاویر با متن‌های نوشتاری (مانند زیرنویس‌ها، عنوان‌ها، یا توضیحات نوشتاری) که در فیلم‌ها، نمایش‌های تلویزیونی و تبلیغات مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مجازها می‌توانند برای تأکید بر نکات خاص یا ارائه توضیحات اضافی مورد استفاده قرار گیرند.

تصویری و موسیقی: موسیقی می‌تواند همراه با تصاویر استفاده شود تا حال و هوا یا احساس خاصی را منتقل کند. در این ترکیب، موسیقی می‌تواند به‌عنوان وسیله برای بیان احساسات یا مفاهیمی عمل کند که تصاویر نمی‌توانند به‌طور مستقیم بیان کنند.

تصویری و صوتی: ترکیب تصاویر با صداهای محیطی یا افکت‌های صوتی می‌تواند به ایجاد یک تجربه چندحسی کمک کند. این ترکیب به‌ویژه در ایجاد فضا در فیلم‌ها و بازی‌های ویدئویی مؤثر است.

گفتاری و نوشتاری: این ترکیب زمانی اتفاق می‌افتد که گفتار یا دیالوگ‌ها با متن‌های نوشتاری مانند زیرنویس‌ها همراه باشد. این ترکیب می‌تواند به ارائه توضیحات اضافی کمک کند.

موسیقی و گفتاری: موسیقی و گفتار می‌توانند به‌طور هم‌زمان استفاده شوند تا مفاهیم خاصی را بیان کنند. برای مثال، در تبلیغات یا موزیک ویدئوها، موسیقی می‌تواند احساس ایجاد کند، در حالی که گفتار می‌تواند پیام اصلی را انتقال دهد.

موسیقی و نوشتاری: در این ترکیب، موسیقی به همراه متن‌های نوشتاری استفاده می‌شود. این مجازها می‌توانند در نمایش‌های کنسرت یا موزیک ویدئوها مشاهده شوند.

صوتی و موسیقی: استفاده هم‌زمان از افکت‌های صوتی و موسیقی می‌تواند در ایجاد تجربه‌های صوتی پیچیده‌تر کمک کند، به‌ویژه در تولیدات رادیویی، پادکست‌ها و بازی‌های ویدئویی.

در هر یک از این ترکیب‌ها، وجوه مختلف به‌طور هم‌زمان به انتقال معنا کمک می‌کنند و تعامل بین آن‌ها می‌تواند تجربیات پیچیده و چندلایه‌ای را ایجاد کرده و مفاهیم پیچیده را به مخاطب انتقال دهند. ذکر این نکته نیز ضروری است که در تصاویر ایستا مانند تبلیغات تنها می‌توان از تصویر و نوشتار (و در برخی موارد ژست) استفاده کرد اما در تصاویر پویا (مانند فیلم)، سایر وجوه‌های انتقال پیام مانند صدا و موسیقی نیز می‌توانند کاربرد مجازی داشته باشند؛ البته ابزار اصلی ارائه استعاره و مجاز در گفتمان‌های چندوجهی، زبان و تصویر است که اصلی‌ترین حامل اطلاعات نیز هستند.

در پژوهش‌های مرتبط با استعاره و مجاز ذکر این نکته ضروری است که استعاره و مجازهای مفهومی جدای از شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان، بسیار درهم‌تنیده و اغلب جدایی‌ناپذیر هستند؛ بدین صورت که در بسیاری از موارد، مجاز مفهومی علاوه بر این که می‌تواند استعاره مفهومی را بسط دهد و آن را غنی‌تر کند، بلکه همچنین می‌تواند گستره حوزه مقصد انتزاعی استعاره‌ها را متمرکزتر و شفاف‌تر کند. با این وجود، در این مقاله تلاش شده است که تنها به مواردی اشاره شود که صرفاً از مجاز مفهومی برای انتقال پیام و مفهوم‌سازی استفاده شده است.

روش پژوهش

این مقاله بخش کوچکی از یک پژوهش وسیع‌تر است که استعاره‌ها و مجازهای مفهومی و ارتباط میان آن‌ها را در چند فیلم بلند سینمایی بررسی می‌کند. انتخاب فیلم‌های بلند سینمایی به‌عنوان داده خام در این

پژوهش بدین علت است که فیلم را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از رسانه‌ی چندوجهی در نظر گرفت که از کانال‌های ارتباطی متنوعی برای انتقال پیام استفاده می‌کند؛ و صرفاً با هدف تبلیغات و ترغیب مخاطب به فروش محصولی خاص ساخته نشده‌اند؛ که در این صورت می‌توان استعاره‌ها و مجازهای مفهومی متنوع‌تری را در آن‌ها یافت که می‌توانند موجب برانگیختگی احساسات و عواطف مثبت و یا منفی در مخاطب شوند. این در حالی است که برای مثال تیزرهای تبلیغاتی، اساساً بر ایجاد احساسات مثبت بر مخاطب استوار هستند. از میان آثار سینمایی ایرانی که به زبان فارسی هستند، فیلم رقص در غبار (۱۳۸۱)، اولین اثر بلند سینمایی اصغر فرهادی، برای این منظور انتخاب شده است. علت انتخاب یکی از آثار اصغر فرهادی به عنوان کارگردان، حضور ایشان به‌عنوان یک چهره‌ی بین‌المللی و موفق در جشنواره‌های مطرح دنیا و همچنین، سبک فیلم‌سازی خاص ایشان است که بر سینمای ایران و جهان تأثیر به‌سزایی گذاشته است. از میان آثار فرهادی نیز، فیلم رقص در غبار مضمونی عاشقانه دارد که می‌تواند علاوه بر بازنمایی مسائل فرهنگی و اجتماعی در جامعه‌ی ایرانی شامل مفهوم‌سازی‌های استعاری و مجازی زیادی در حوزه‌ی احساسات نیز باشد و بنابراین برای اهداف این پژوهش مناسب است. با توجه به این موارد، تمام پلان‌ها و سکانس‌های فیلم رقص در غبار که نمونه‌ای از یک رسانه‌ی چندوجهی است به‌عنوان پیکره‌ی پژوهش انتخاب و تحلیل شده است.

اگرچه تمام نظریه‌پردازان شناختی مجاز را یک پدیده‌ی مفهومی می‌دانند که می‌تواند هم در زبان و هم در سایر رسانه‌های انتقال پیام تحقق یابد، اما هیچ پژوهشی به روشی که ردن و کوچش (۱۹۹۹) مجازهای زبانی را طبقه‌بندی کرده‌اند به بررسی نظام‌مند تجلی‌های مجاز (کلامی و غیرکلامی) در فیلم‌های سینمایی نپرداخته‌اند. روشی که فورسویل (۱۹۹۶، ۲۰۰۸) برای استعاره‌های بصری اتخاذ کرده است نیز کمتر در حوزه‌ی مجاز مورد استفاده قرار گرفته است. روش شناسایی و تحلیل مجازهای مفهومی در این پژوهش در دو مرحله دنبال می‌شود:

مرحله نخست

در این مرحله مجازهای مفهومی در یک رسانه‌ی چندوجهی مانند فیلم‌های بلند سینمایی شناسایی می‌شود. تشخیص مجاز می‌تواند مشکل‌تر از استعاره باشد زیرا بر خلاف استعاره که رابطه‌ی میان دو موجودیت نامرتب است، مجاز روابط بین موجودیت‌هایی است که در آن‌ها رابطه‌ای از پیش موجود بین آن عبارت مجازی و مرجع آن وجود دارد. این رابطه‌ی بسیار نزدیک باعث می‌شود که مجاز تفاوت‌چندانی با زبان «تحت اللفظی» نداشته باشد و بنابراین این دو اغلب یکدیگر را تحت‌الشعاع قرار دهند. این شرایط یافتن مجازهای مفهومی را به پدیده‌ای دشوار تبدیل می‌کند. این مسأله در پیشینه‌ی مطالعاتی محدودی که سعی در شناسایی نظام‌مند مجاز دارند نیز مشخص است. در شناسایی مجازهای کلامی، بیرناکا (۲۰۱۳) را می‌توان اولین تلاش در این حوزه دانست. ایشان در رساله‌ی دکتری خود، روشی برای شناسایی مجازهای کلامی پیشنهاد کرده است.

روش پیشنهادی بیرناکا از روش شناسایی استعاره ام‌آی‌پی (MIP) الهام گرفته شده و تا حدی مبتنی بر آن است. ام‌آی‌پی (MIP) اولین روش صریح، نظام‌مند و کاربردی برای شناسایی استعاره‌های زبانی در گفتمان طبیعی است که توسط گروه پراکلجاز (۲۰۰۷) تدوین شده است. بیرناکا (۲۰۱۳) قابلیت‌های خاصی را در این روش مورد بحث قرار می‌دهد که برای تحلیل مجازها در گفتمان ضروری هستند. روش بیرناکا (۲۰۱۳) در شناسایی مجاز، بدین صورت است:

(۱) برای دریافت معنای کلی، تمام متن را بخوانید.

(۲) واحدهای واژگانی را معین کنید.

(۳) درباره معنای هر واحد واژگانی تصمیم بگیرید:

(الف) برای هر واحد واژگانی، معنای بافتی آن را مشخص کنید (با در نظر گرفتن این که چگونه در موقعیتی که متن و هم‌متن برانگیخته، به کار گرفته شده است).

(ب) برای هر واحد واژگانی مشخص کنید که آیا معنای معاصر آن در سایر بافت‌ها نسبت به معنای آن در بافت مفروض، دارای معنای اساسی‌تری است یا خیر.

(ج) اگر واحد واژگانی در بافت‌های دیگری به غیر از بافت مفروض، معنای معاصر پایه‌تری داشته باشد، و معنای بافتی و پایه متفاوت باشند، مشخص کنید که آیا آن‌ها با مجاورت (contiguity) به هم مرتبط هستند یا نه. مجاورت یک رابطه قرابت و نزدیکی است که نه تنها شامل روابط فضایی می‌شود، بلکه قرابت زمانی، روابط علی و روابط جزء-کل را نیز در بر می‌گیرد.

(۴) اگر یکی از انواع مجاورت در مرحله ۳ (ج) یافت شد، برای تعیین واحد یا واحدهای واژگانی وسیله (vehicle) و یافتن گستره آن، قبل و بعد از آن رابطه مجاورت را بررسی کنید تا مشخص شود که آیا یک یا چند واحد واژگانی دیگر وجود دارد که از نظر معنایی به هم تعلق داشته باشند یا خیر (بیرناکا، ۲۰۱۳: ۱۱۷).

لیتل‌مور و تگ (۲۰۱۶) نیز با پیروی از روش بیرناکا (۲۰۱۳) و با بهره‌گیری از دسته‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) سعی در تبیین چارچوبی برای شناسایی و درک کاربردهای خلاقانه مجازهای مفهومی داشته‌اند. ایشان با اذعان به این که هیچ روش مشخصی برای شناسایی خلاقیت در یک پیکره وجود ندارد و نمی‌توان به وضوح بین معنای متعارف و خلاق تمایز قائل شد، یک روش سه مرحله‌ای را برای شناسایی مجازها در انتهای طیف خلاقانه پیشنهاد کرده‌اند؛ بدین صورت که اولین گام شامل شناسایی مجازهایی است که ویژگی‌های صوری خلاقانه‌ای مانند ساخت‌های همگون و واج‌آرایی را نشان می‌دهند. گام دوم مجازهایی را شناسایی می‌کند که فقط یک بار در پیکره مورد نظر رخ می‌دهند و بنابراین می‌توان به خاطر بدیع‌بودنشان، آن‌ها را حداقل در بافت تحلیل، خلاقانه در نظر گرفت؛ و گام سوم نیز شامل شناسایی مواردی است که در آن مدل‌های ش‌آ به روش‌هایی غیرمتعارف گسترش یافته‌اند و یا مجازها طور خلاقانه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند.

در پژوهش حاضر، برای شناسایی مجازهای کلامی از روش بیرناکا (۲۰۱۳) و متن فیلم‌نامه فیلم رقص در غبار استفاده شده است؛ به‌عنوان نمونه، می‌توان از روش برای بررسی عبارت «چشم‌ت به این باشه» که یک مجاز تک‌وجهی گفتاری است، بهره‌برد.

- نظر (با نگاه به کیسه پول) از کجا؟
 - حیدر مگه فرقی هم می‌کنه؟ (نظر روی خود را برگردانده و گریه می‌کند)... چته؟
 - نظر هیچی... یه خورده درد دارم.
 - حیدر (کیسه پول را روی میز می‌گذارد) چشم‌ت به / این باشه... من برم بگم بیان اسم و نشونوت رو بزبن تو پرونده‌ت.

پس از خواندن متن دیالوگی که میان نظر و حیدر برقرار است (در فیلم‌نامه آمده است) (مرحله اول)، مشخص می‌شود که «چشم» یک واحد واژگانی است (مرحله دوم). در مرحله ۳ الف، معنای بافتی «چشم» مشخص می‌شود؛ که در این بافت به معنای «نگاه» است. در مرحله بعد، مرحله ۳ ب، مشخص می‌شود که آیا معنای معاصر آن در سایر بافت‌ها نسبت به معنای آن در بافت مفروض، دارای معنای اساسی تری است یا خیر. معنای اولیه و اصلی «چشم» که در فرهنگ لغت یافت می‌شود «عضو بینایی در انسان و حیوان» است. در مرحله ۳ ج، معنای بافتی و اولیه واحد واژگانی مقایسه شده و در مورد تفاوت و ارتباط آن‌ها تصمیم گرفته می‌شود. در مورد «چشم»، معنای بافتی و اولیه آن با هم متفاوت است اما، به نظر می‌رسد که با یکدیگر مرتبط هستند؛ زیرا معنای اصلی واحد واژگانی، عملکرد آن را نیز تداعی می‌کند. از آن‌جایی که در ۳ ج یک رابطه مجاورت کشف شد، در مرحله ۴، واحد یا واحدهای واژگانی وسیله و گستره آن مشخص می‌شود که در این مورد «چشم» به‌عنوان وسیله عمل کرده و «نگاه» هدف است. نوع رابطه مجازی میان این دو براساس دسته‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) از نوع «ابزار به‌جای کنش» بوده و به‌صورت تک‌وجهی گفتاری بازنمایی شده است. در مواردی که مجازها زنجیره‌وار به یکدیگر مرتبط هستند؛ به‌این‌صورت که «هدف» در یک رابطه مجازی، بلافاصله «وسیله» یک رابطه مجازی دیگر قرار می‌گیرد، زنجیره مجازی رخ داده است. در این شرایط نیز برای مجاز دوم همین مراحل تکرار می‌شود. در این مثال، «نگاه کردن» به‌عنوان وسیله در رابطه مجازی کنش به‌جای نتیجه «نگاه کردن به‌جای مراقبت کردن» عمل کرده است.

برای شناسایی مجازهای مفهومی غیر کلامی نیز، با توجه به این که تاکنون معیار نظام‌مندی تبیین نشده است، در این پژوهش، این مجازها با الگوگرفتن از روش شناسایی مجازهای مفهومی کلامی و همچنین روش‌های شناسایی استعاره‌های غیر کلامی در تصویر (VisMip) (سرم و استین، ۲۰۱۸) و فیلم (FILMIP) (برت‌میر، ۲۰۱۹) شناسایی شده‌اند که در زیر به آن اشاره خواهد شد. به عبارت دیگر، در پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از مراحل عام تحلیل مفهوم‌سازی‌های رسانه‌های چندوجهی که در ویزمیپ (سرم و استین،

۲۰۱۸) و فیلمیپ (برت-میر، ۲۰۱۹) ارائه شده و همچنین روش شناسایی مجازهای کلامی (بیرناکا، ۲۰۱۳)، روش مشخصی برای شناسایی مجازهای مفهومی در سینما ارائه می‌شود. ذکر این نکته ضروری است که در زمان نگارش این پژوهش، وو و زلاتف (۲۰۲۳) با چاپ چکیده‌ای در شانزدهمین کنفرانس بین‌المللی زبان‌شناسی شناختی، مجاز را کنش کاربرد یک نشانه می‌دانند که شامل یک یا چند نظام نشانه‌شناختی (مانند زبان، ژست و تصویر) است و معنای مورد نظر از طریق معنایی درک می‌شود که مستقیم‌تر بازنمایی شده است اما این معنا مانند استعاره از طریق شباهت با معنای دیگر در ارتباط نیست بلکه در ارتباطی مبتنی بر جزء-کل یا مجاورت با آن قرار دارد؛ ایشان با به‌کارگیری این تعریف، درصد تدوین روشی برای شناسایی مجازها در پیام‌های مجازی-تصویری برآمده‌اند؛ اما چون مقاله حاضر از صرفاً یک چکیده کنفرانسی فراتر نرفته است و جزئیات روش معرفی شده مشخص نیست، نمی‌توان از آن برای پژوهش حاضر استفاده نمود. برای شناسایی مجازهای غیرکلامی در ابتدا لازم است تا معنای ارجاعی فیلم را توصیف کنیم. این کار را با تحلیل خرد فیلم، یعنی با تحلیل دقیق آن چه روی صفحه ظاهر می‌شود انجام می‌دهیم. بدین منظور براساس روش برت-میر (۲۰۱۹) عمل خواهیم کرد:

گام اول: توصیف معنای ارجاعی: اقدامات زیر را برای توصیف معنای ارجاعی در فیلم انجام می‌دهیم:

الف) ارزیابی محتوا: حداقل پنج بار دیدن هر نسخه سینمایی

ب) شناسایی واحدهای تحلیل: تقسیم‌بندی فیلم به نما (پلان)ها و صحنه‌ها و سکانس‌های متناظر مختلف آن با استفاده از نرم‌افزارهای تدوین‌گر یا Atlas.ti یا تقسیم‌بندی دستی.

ج) شناسایی و توصیف وجه‌ها: در روش FILMIP وجه‌های ارتباطی براساس ژانر شناسایی و توصیف می‌شوند. برای مثال در ژانر تبلیغات، وجه‌های ارتباطی شامل ۱) وجه نوشتاری (توصیف: مشخصه‌های نویسه‌نگاری (typographical features)؛ رنگ)، ۲) وجه گفتاری (توصیف: مونولوگ یا دیالوگ‌بودن و صداگذاری (voices-off) یا صدای خارج از صحنه (voices-over)؛ لحن صدا (tone-of-voice)؛ بازیگران/ شخصیت‌ها)، ۳) موسیقی (توصیف: ژانر؛ نوع موسیقی فیلم از نظر صدای درون‌داستانی (diegetic) یا صدای برون‌داستانی (non-diegetic)، ساخت اختصاصی موسیقی برای فیلم (composed) یا انتخاب یک موسیقی از پیش موجود (appropriated)، ۴) صداهای غیرکلامی (توصیف: صداهای مصنوعی/ ساخته دست انسان؛ یا صداهای طبیعی که خود به سه دسته صدای طبیعت، صداهای انسانی و صداهای حیوانی تقسیم می‌شود؛ سکوت) و ۵) وجه بصری (توصیف: رنگ‌ها؛ اشیای مهم و قابل توجه؛ عناصر سینمایی مانند حرکات دوربین، پرسپکتیو و نور؛ ژست‌ها و حالت‌های چهره؛ تصاویر و نگاره‌ها) است. پس از این اقدامات و توصیف موفقیت‌آمیز معنای ارجاعی، مرحله بعد (مرحله تحلیل کلان) شامل پیوست معنای انتزاعی‌تر، تشخیص و بازسازی دیدگاه و پیام (نیت ارتباطی آن) و همچنین شناسایی و استخراج موضوع فیلم است. برای تحلیل این سه لایه از معنا بدین گونه عمل می‌کنیم که ابتدا مشخص می‌کنیم آیا معنای کلی‌تر، عام‌تر و انتزاعی‌تری وجود دارد که لازم باشد به معنای ارجاعی پیوست شود یا

خیر. پس از استخراج معنای ارجاعی و انتزاعی‌تر، مرحله بعد پرداختن به سطح بالاتر معنا است. در فیلم‌ها، این سطح از معنا یک سطح استدلالی است که هدف ارتباطی را نشان‌داده و پاسخ تحلیل‌گر به این پرسش است که فیلم چه نکته‌ای را منتقل می‌کند و پیام فیلم چیست. سپس از این طریق می‌توان موضوع تصویر را استخراج کرد.

پس از انجام مراحل فوق، به درکی کلی از فیلم دست‌یافته‌ایم، واحدهای تحلیل را تقسیم‌بندی کرده و معنای ارجاعی را برای هر کدام از این واحدهای تحلیل توصیف کرده‌ایم و مشخص کرده‌ایم که برای هر واحد تحلیل، آیا معنای معاصر آن در سایر بافت‌ها نسبت به معنای آن در بافت مفروض، دارای معنای اساسی‌تری است که لازم باشد به معنای ارجاعی پیوست شود یا خیر. سپس در گام بعدی باید مشخص شود که اگر آن واحد تحلیل در بافت‌های دیگری به غیر از بافت مفروض، معنای معاصر پایه‌تری داشته باشد، و معناهای بافتی و پایه متفاوت باشند، آیا آن‌ها با مجاورت (contiguity) به هم مرتبط هستند یا نه. در گام آخر از مرحله اول نیز، اگر یکی از انواع مجاورت در مرحله قبل شناسایی شد، وسیله (vehicle) و گستره آن تعیین می‌شود.

به‌عنوان نمونه می‌توان از روش دو مرحله‌ای فوق برای بررسی پلان‌های مربوط به وضو گرفتن پدر نظر استفاده کرد. پس از ارزیابی محتوا و شناسایی واحدهای تحلیل برای توصیف معنای ارجاعی، باید وجه‌ها شناسایی و توصیف شوند:

پلان: وضو گرفتن پدر نظر
وجه نوشتاری [-]
وجه گفتاری [-]
موسیقی [(صدای دعای قبل از اذان / درون‌داستانی)]
صداها غیر کلامی [(صدای کوبیدن به در / صدای راه‌رفتن مادر نظر، / صدای آب)]
وجه بصری [(رنگ‌ها: مشکی / خاکی)، (اشیا: حوض آب)، (تصویربرداری از زاویه بالا high angle)، (وضعیت: نشسته و در حال وضو گرفتن)]

پس از شناسایی معنای ارجاعی، مرحله بعد (مرحله تحلیل کلان)، سپس شامل پیوست معنای انتزاعی‌تر، تشخیص و بازسازی دیدگاه و پیام (نیت ارتباطی آن) است. در این پلان صدای اذان و وضو گرفتن دو معنای ارجاعی هستند که می‌توان معناهای پایه‌ای‌تر و انتزاعی‌تری برای آن‌ها قائل شد. معنای انتزاعی‌تر را می‌توان اعتقادات مذهبی پدر نظر دانست و نیت ارتباطی آن را نیز می‌توان قصد کارگردان برای اشاره به این مسأله در نظر گرفت که علت اصلی مخالفت خانواده نظر با ازدواج او با ریحانه مربوط به اعتقادات مذهبی آن‌ها نسبت به مادر ریحانه و اعمال اوست. بنابراین دو معنای ارجاعی در این پلان دارای معنای انتزاعی‌تری هستند که با مجاورت به آن مرتبط بوده که لازم است به معنای ارجاعی پیوست شود. بنابراین در این پلان

از دو کاربرد مجاز مفهومی استفاده شده است. پس از شناسایی و اطمینان از حضور رابطه مجازی در پلان، مرحله دوم تحلیل مجاز است، بدین صورت که باید حوزه مبدأ (وسیله)، حوزه مقصد (هدف) و نگاهت‌های مجازی آن‌ها را بر مبنای طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) از انواع روابط تولیدکننده مجاز را تعیین کنیم. در این پلان وسیله‌ها وضوگرفتن و صدای اذان و هدف اعتقادات مذهبی است که بر مبنای طبقه‌بندی ردن و کوچش ویژگی شناساگر مقوله به جای مقوله استفاده شده و مجازهای وضوگرفتن به جای اعتقاد مذهبی و صدای اذان به جای اعتقاد مذهبی را شکل داده است. این مجازها به ترتیب تک‌وجهی تصویری و تک‌وجهی صوتی هستند.

مرحله دوم

در این مرحله، مجازهای مفهومی فیلم رقص در غبار که در مرحله نخست استخراج شده براساس نظریه استعاره و مجاز مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) و همچنین با تعمیم نظریه چندوجهی بودن استعاره‌ها به مجازهای مفهومی (فورسویل، ۱۹۹۶، ۲۰۰۸) تحلیل می‌شود؛ بدین صورت که حوزه مبدأ (وسیله)، حوزه مقصد (هدف) و نگاهت‌های مجازی آن‌ها بر مبنای طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) از انواع روابط تولیدکننده مجاز دسته‌بندی خواهد شد. لازم به ذکر است که این روش برای تک‌تک پلان‌های فیلم اجرا شده‌است اما به علت جلوگیری از اطناب از ذکر آن‌ها پرهیز می‌کنیم.

خلاصه داستان فیلم

رقص در غبار اولین فیلم بلند از آثار اصغر فرهادی 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 به خاطر اتهام‌های ناپسندی که به مادر ریحانه زده می‌شود و مخالفت شدید پدر نظر با این ازدواج، نظر مجبور می‌شود تا ریحانه را طلاق دهد. با وجود این که نظر به خاطر دریافت وام ازدواج بدهکار است و قادر به پرداخت اقساط وام خود نیست، خود را موظف می‌داند که مهریه ریحانه را نیز پرداخت کرده تا ریحانه از این طریق بتواند با خرید چرخ خیاطی امرار معاش کند. نظر در تلاش برای فرار از ضامن وام خود با پیرمرد مارگیر منزوی و عبوسی به نام حیدر (با بازی فرامرز قریبیان) آشنا می‌شود و تلاش می‌کند تا از او نحوه گرفتن مار را بیاموزد تا با مارگیری به پولی برسد؛ اما در اولین تلاش مار انگشت دستش را نیش می‌زند و حیدر ناگزیر برای نجات نظر انگشت او را قطع می‌کند و نظر را به بیمارستان می‌رساند تا انگشتش را پیوند بزنند. حیدر با فروش ماشین خود پول بیمارستان را جور می‌کند، اما نظر با صرف نظر کردن از درمان خود، تمام پول را به ریحانه می‌دهد و سپس برای یافتن حیدر به بیابان بازمی‌گردد اما متوجه می‌شود که او ابزارهای مارگیری را برایش باقی گذاشته و رفته است. فیلم، داستان ریحانه و نظر را معصوم و عشقشان را واقعی تصویر می‌کند، به‌ویژه نظر که حتی پس از طلاق نیز برای ریحانه آرزوی همسری را دارد که لیاقت او را داشته باشد. یعنی این عشق فراتر از تعصب،

غرور و آبروی نظر است و داستان فیلم نیز حول محور همین عشق در جریان است. فیلم به طور کلی سلسله اتفاقاتی را روایت می‌کند که موجب تبدیل شدن نظر از یک فرد عادی به قهرمان می‌شود.

تحلیل یافته‌های پژوهش

در این بخش، مجازهای مفهومی فیلم رقص در غبار براساس اشتراک در روابط تولیدکننده مجاز بر حسب مدل‌های شناختی آرمانی که در آن‌ها رخ می‌دهند دسته‌بندی شده و به نقش مجاز مفهومی در تولید و درک معنا پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است که در این پژوهش تنها مواردی با توضیحات مفصل ارائه می‌شوند که به نظر می‌رسد نیاز به تشریح بیشتری دارند و از روی نام‌نگاشت مجازی نمی‌توان به تحلیل دقیق آن‌ها پی‌برد. در سایر عبارات‌های مجازی تنها به ذکر نوع رابطه مجازی، تک‌وجهی یا چندوجهی بودن آن‌ها و همچنین نوع رسانه‌ای که در آن رخ داده بسنده می‌شود. باید توجه داشت که در برخی از مجازهای غیرکلامی شناسایی شده در این مقاله، ممکن است نگاشت‌های بین وسیله و هدف به اندازه مجازهای کلامی متعارف نباشند زیرا فاقد یک سیستم منسجم و روشن برای تفسیر هستند و بنابراین بسیاری از تفاسیر متکی به بافت است.

الف) مش‌آ کل و اجزایش (Whole-Part ICMs) (مجازهای کل - جزء)

رابطه بین یک کل و یک جزء معمولاً در مورد چیزها (Things) و اجزای آن‌ها صدق می‌کند. «چیزها» در اینجا به صورت طرحواره‌ای (schematic) تفسیر می‌شوند؛ بدین معنا که چیزها، به‌خصوص اشیای فیزیکی، معمولاً به عنوان یک گشتالت با مرزهای مشخص و متشکل از بخش‌های مختلف فرض می‌شوند. مش‌آ کل - جزء منجر به ایجاد مدل‌های ش‌آ زیر می‌شوند:

۱- مش‌آ یک شیء و اجزا: این مش‌آ منجر به دو نوع مجاز می‌شود:

۱-۱- کل یک چیز به‌جای بخشی از آن: لانگاکر (۱۹۹۳) این پدیده زبانی را «منطقه فعال (-active zone) // مغایرت‌های نمایه (profile discrepancies)» می‌نامد. منطقه فعال یک موجودیت شامل «آن بخش‌هایی از موجودیت است که مستقیم‌ترین و حیاتی‌ترین مشارکت را در آن رابطه دارند» (لانگاکر ۱۹۹۳: ۳۱). در فیلم رقص در غبار تنها یک مجاز تک‌وجهی گفتاری در این طبقه یافت شد:

- آی دستم به‌جای آی انگشتم (گفتاری) {نظر، پس از گزیده‌شدن انگشتمش - سکانس بیابان - ۰۱:۱۲:۱۹}

۱-۲- مجاز بخشی از یک چیز به‌جای کل آن: مجازهای مفهومی شناسایی شده در این بخش با توجه به تک‌وجهی یا چندوجهی بودن و نوع رسانه‌ای که در آن رخ داده است تفکیک و بررسی شده‌اند:

الف) مجازهای تک‌وجهی صوتی شناسایی شده:

- صدای مرشد در زورخانه به‌جای تصویر زورخانه (صوتی) و زورخانه به‌جای آیین پهلوانی شناخت سینما و تحلیل پلان‌ها، صحنه‌ها و سکانس‌ها بدون توجه به کارکردهای صدا در فیلم غیرممکن است. رقص در غبار نیز علی‌رغم این که نخستین تجربه‌ی اصغر فرهادی از ساخت فیلم بلند است، به صدا توجه فراوانی نشان می‌دهد؛ البته با گذشت زمان و افزایش مهارت و تجربه‌ی کارگردان، در فیلم‌های بعدی صداها به‌صورت منسجم‌تر، نظام‌مندتر و یکپارچه‌تر به‌کار گرفته شده‌اند و معنا سازترند. سه نوع صدا در سینما وجود دارد: «گفتار، موسیقی و سروصدا (که به آن جلوه‌های صوتی هم می‌گویند)» (بوردول، تامسون و اسمیت، ۲۰۱۹: ۲۷۰). فیلم در تاریکی و تنها با استفاده از صدای مرشد و ضرب در زورخانه آغاز شده و تا پلان مربوط به تصویر دست نظر (یوسف خداپرست) که بخار شیشه را پاک می‌کند و تصویر تندیس نصب‌شده در میدان حر تهران که نبرد پیروزمندانه گرشاسپ، از پهلوانان شاهنامه با اژدها نمایان می‌شود، نیز ادامه می‌یابد. مازیار اسلامی در بوطیقای گسست این صدا را به معنای رخصت‌گرفتن کارگردان برای ورود به گود سینما تفسیر می‌کند، اما با توجه به درون‌مایه‌ی اصلی فیلم و به‌کارگیری نمادهای مربوط به آیین پهلوانی در سراسر فیلم، می‌توان آن را به‌صورت زنجیره‌ای از مجازها ابتدا به زورخانه و سپس به آیین پهلوانی مرتبط کرد.

از سایر مجازهای تک‌وجهی صوتی بخشی از یک چیز به‌جای کل آن که در این فیلم به‌کار گرفته شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- صدای کل‌زدن به‌جای مراسم عروسی و مراسم عروسی به‌جای ازدواج
- صدای آوازخواندن رادا در فیلم شعله به‌جای فیلم شعله
- (ب) مجازهای تک‌وجهی تصویری شناسایی شده:
- دست ریحانه به‌جای خود ریحانه



تصویر ۱: نمایش دست افراد به‌جای آن‌ها



تصویر ۲: نمایش دست افراد به جای آن‌ها

- دست نظر به جای خود نظر

(ج) مجازهای تک‌وجهی نوشتاری شناسایی شده:

- نام فرامرز قریبیا (بازیگر) به جای تصویر کاراکتری که بازی می‌کند {در سکانس تیتراژ کارگردان برای معرفی حیدر، با عوض کردن بلافاصله صدای زورخانه با صدای اسباب‌بازی کودکی که در پشت سر نظر قرار دارد، تمرکز را از نظر برداشته و با نمایش نوشتاری نام بازیگر نقش حیدر (فرامرز قریبیا) به جای تصویر خود او و با استفاده از صدا و تصویر جغجغه، یک رابطه چندوجهی صوتی- تصویری- نوشتاری را به وجود می‌آورد تا تفاوت مسلک (پهلوانی) نظر با حیدر (بازی کودکانه) را در برخورد با عشق نمایش دهد.}



تصویر ۳: جایگزینی نام بازیگر به جای نقشی که بازی می‌کند

(د) مجازهای تک‌وجهی گفتاری شناسایی شده:

- چشم‌ت به این باشه به جای نگاه و حواست به این باشه {حیدر خطاب به نظر - اتاق نظر در بیمارستان پس از آن که حیدر نایلون پول را نزد نظر می‌گذارد- ۰۱:۳۲:۴۲}

(ه) مجازهای چندوجهی شناسایی شده:

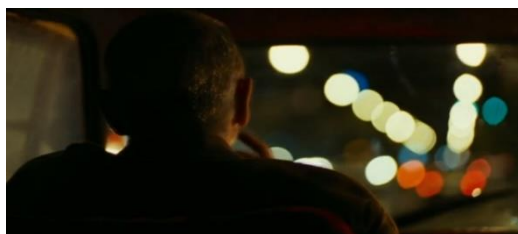
- دل به جای احساس و عشق (گفتاری- تصویری)



تصویر ۴: فال گرفتن نظر به نیت تعیین آینده رابطه نظر و ریحانه

کارگردان با نمایش تصویری فال و چیدمان کارت‌ها و دیالوگ «این منم، اینم تویی، دلامون پیش همه ولی خودمون از هم دوریم». سعی دارد با استفاده مجازی از واژه «دل» و تصویر قلب روی ورق‌ها به زیبایی بصری صحنه بیفزاید.

- نور قرمز ماشین و لامپ و صدای بوق به‌جای فضای شهری (تصویری و صوتی)
کارگردان برای نشان‌دادن خروج از بیابان و القای ورود به فضای شهری به‌صورت مجازی از مؤلفه‌های شهری مانند نور لامپ‌های خیابان، نور قرمز چراغ اتوموبیل‌ها و صدای همهمه و بوق ماشین‌ها استفاده می‌کند.



تصویر ۵: القای ورود به فضای شهری با استفاده از مشخصه‌های این فضا
به صورت صوتی و تصویری

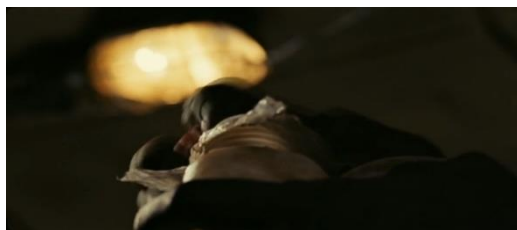
۲- مرش‌آ مقیاس:

مقیاس‌ها دسته ویژه‌ای از چیزها هستند که واحدهای قابل‌سنجش بخشی از آن‌ها محسوب می‌شوند. عموماً، یک مقیاس به‌عنوان یک کل به‌جای پایانه مثبت (upper end) آن و از پایانه مثبت یک مقیاس به‌جای کل مقیاس استفاده می‌شود. این مرش‌آ دو نوع رابطه تولیدکننده مجاز کل مقیاس به‌جای بیشترین مقدار آن مقیاس (WHOLE SCALE FOR THE UPPER END OF THE SCALE) / بیشترین مقدار آن مقیاس به‌جای کل مقیاس (UPPER END OF A SCALE FOR THE WHOLE) (SCALE) را به‌وجود می‌آورد. در فیلم رقص در غبار تنها مورد دوم مشاهده شد که تمام آن‌ها از نوع تک‌وجهی گفتاری است:

- قیامت کردن به جای کار بزرگ و عجیبی انجام دادن {نظر خطاب به ریحانه- در اشاره به رقص رادا در فیلم شعله - ۰۰:۰۳:۵۲}
- گناه که نکرده ضامن من شده به جای اشتباه کردن {نظر خطاب به امری- سکانس آشپزخانه کارخانه - ۰۰:۲۶:۱۵}
- دارم از سرما می میرم به جای بسیار هوا سرد است {نظر خطاب به حیدر- سکانس بیابان - ۰۰:۳۵:۰۲}
- دارم از ترس جون می دم به جای بسیار ترسیده ام {نظر خطاب به حیدر- سکانس بیابان - ۰۰:۳۵:۲۲}
- انگشتم داره می ترکه به جای درد زیاد {نظر خطاب به حیدر پس از قطع انگشتش - سکانس بیابان - ۰۱:۱۶:۰۸}
- هذیان می گی به جای حرف نامربوط و بی معنی می زنی {حیدر خطاب به نظر - در اشاره به آرزوی نظر برای ازدواج مجدد و موفق ریحانه - ۰۱:۱۹:۰۷}

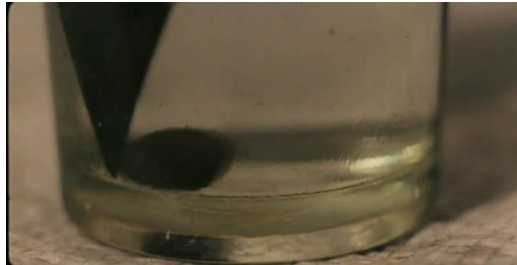
۳- مش آ رویداد

- با بیان استعاری، هر رویدادی از یک سری زیررویداد تشکیل شده است و بین رویداد و زیررویداد(ها) رابطه معنایی وجود دارد. این مش آ به مجازهای زیر منجر می شود:
- الف) کل رویداد به جای زیررویداد (WHOLE EVENT FOR SUBEVENT) / زیررویداد به جای کل رویداد (SUBEVENT FOR WHOLE EVENT)
- ب) زمان حال به جای عادت همیشگی (PRESENT FOR HABITUAL) / زمان حال به جای زمان آینده (PRESENT FOR FUTURE)
- ج) واقعی به جای بالقوه (ACTUAL FOR POTENTIAL) / بالقوه به جای واقعی (POTENTIAL FOR ACTUAL)
- در فیلم تنها دو مورد در مش آ رویداد مشاهده شد؛ دو مورد در رابطه تولیدکننده مجاز زیررویداد به جای کل رویداد که به صورت تک وجهی تصویری بازنمایی شده است؛ و یک مورد در مجاز بالقوه به جای واقعی: که در دسته چندوجهی گفتاری- تصویری قرار می گیرد:
- بازکردن در دبه عرق به جای مصرف کردن آن



تصویر ۶: به کارگیری مجاز زیررویداد به جای کل رویداد در نمایش مصرف مشروبات الکلی

- حل کردن تریاک در آب به جای خوردن تریاک (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۷: حل کردن تریاک در آب به جای خوردن تریاک

- «از این لحظه به بعد ما شریک هم هستیم رفیق هم هستیم، این خط این نشان» به جای موقعیت واقعی {نظر خطاب به حیدر- سکانس بیابان - ۰۰:۴۸:۵۵}

۴- م‌ش‌آ مقوله و اعضا (Category-and-Member ICM):

هر مقوله و اعضایش دارای یک رابطه مجازی هستند؛ بدین صورت که «هر مقوله‌ای که در سلسله‌مراتب بالاتری قرار دارد به‌عنوان یک کل در نظر گرفته شده و مقوله‌های بلاواسطه پایین‌تر، اجزای آن هستند» (لیکاف، ۱۹۸۷: ۲۸۷). به‌عنوان مثال استفاده از «قرص» به جای «قرص ضدبارداری» و یا استفاده از «آسپرین» به جای «هر نوعی از مسکن». این نوع از م‌ش‌آ همچنین می‌تواند شامل موارد خاصی از روابط مجازی میان یک نوع و یک مصداق نیز باشد؛ مانند «دخترها فریاد نمی‌زنند.» که یک جمله کلی در مورد همه دختران است، اما ممکن است در یک موقعیت خاص برای فریاد یک دختر استفاده شود. و مثال «یک عنکبوت هشت پا دارد.» که «یک» به‌طور کلی برای اشاره به کل عنکبوت‌ها استفاده می‌شود و بر مبنای نظر نوریک «هر نمونه مشخص از یک طبقه، کل طبقه را فرا می‌خواند» (۱۹۸۱: ۳۵).

در م‌ش‌آ مقوله و اجزا، روابط تولیدکننده مجاز «مقوله به‌جای عضو آن مقوله (CATEGORY FOR MEMBER OF A)» و «نوع به‌جای مصداق (CATEGORY FOR THE CATEGORY)» و «نوع به‌جای مصداق (SPECIFIC FOR GENERIC)» از یکدیگر تفکیک شده‌اند که در فیلم مورد بررسی به‌جز مورد اول، نمونه‌هایی از سایر روابط استخراج شد:

۴-۱- مجاز عضو مقوله به‌جای آن مقوله: مجازهای مفهومی شناسایی شده در این بخش با توجه به تک‌وجهی یا چندوجهی بودن و نوع رسانه‌ای که در آن رخ داده است تفکیک و بررسی شده‌اند:

الف) مجازهای تک‌وجهی تصویری شناسایی شده:

- تندیس گرشاسب به‌جای پهلوان

فرهادی برای نمایش آیین پهلوانی از یکی از تندیس‌های شهر تهران استفاده کرده است که تندیس گرشاسب در حال مبارزه با اژدهاست و در میدان حر تهران قرار دارد. کارگردان با استفاده از زنجیره‌ای از مجازها این قیاس را به بهترین وجه نمایش می‌دهد. بدین صورت که:

تندیس گرشاسب به‌جای گرشاسب، گرشاسب به‌جای پهلوان، و پهلوان به‌جای آیین پهلوانی



تصویر ۸: تندیس گرشاسب در حال مبارزه با اژدها

- تأکید تصویری بر نشان دادن حلقه‌ی نظر به‌جای ازدواج به‌عنوان دلیل مشکلات نظر



تصویر ۹: تأکید بر دست چپ نظر و حلقه‌ی ازدواج او به‌عنوان علت مشکلات نظر

- خونابه و فضولات به‌جای کثیفی و ناپاکی

در فیلم علت جدایی نظر و ریحانه مادر ریحانه است که به‌عنوان زنی تن‌فروش در میان مردم شناخته شده است و پدر و مادر نظر به همین علت حاضر به قبول ریحانه نیستند. درست اولین پلان بعد از صحنه‌ی طلاق، پلان شسته‌شدن خون‌آبه‌ها و فضولات در کارخانه سرم‌سازی است و ما بلافاصله تصویر نظر را می‌بینیم. کارگردان در این پلان مجازاً با نمایش خون‌آبه‌ها و فضولات قصد دارد این تصور را القا کند که نظر با طلاق دادن ریحانه گویی زندگی خودش را از هرگونه آلودگی و ناپاکی پاک کرده است.



تصویر ۱۰: شستن خون‌آبه‌ها و فضولات در کارخانه سرم‌سازی

- (ب) مجازهای تک‌وجهی گفتاری شناسایی شده:
- حرف زشت در «بیا حرف زشت هم بزن» به جای بی‌احترامی کردن {مادر ریحانه خطاب به نظر-سکانس پهن کردن لباس‌ها - ۰۰:۰۸:۰۵}
- (ج) مجازهای چندوجهی تصویری-گفتاری شناسایی شده:
- شناسنامه سند ازدواج و حلقه در دست نظر و عبارت «وام ازدواج» در جمله «آقا یه وام ازدواج بدید» به جای مقوله ازدواج



تصویر ۱۱: درخواست وام ازدواج توسط نظر

- کامه «نان» در جمله «نانی که می‌خوری» به جای غذایی که می‌خوری (و نمایش تصویری هم‌زمان غذا)



تصویر ۱۲: مشاجره نظر و پدرش بر سر طلاق دادن ریحانه

- ۲-۴- مجاز نوع به جای مصداق
- بد / خوب بودن در «ننش بده، خودش که خوبه» به جای تن فروشی / تن فروشی نکردن (نظر خطاب به مادرش- هنگام مشاجره بر سر طلاق دادن ریحانه - ۰۰:۰۶:۴۶) (تک وجهی گفتاری)
 - «زنا این جورین دیگه» به جای ریحانه این جوریه (نظر خطاب به حیدر- هنگام صحبت در مورد ریحانه - ۰۱:۲۳:۴۱) (تک وجهی گفتاری)
- ۳-۴- مجاز مصداق به جای نوع
- الف) مجازهای تک وجهی گفتاری شناسایی شده:
- به قرآن قسم خوردن به جای قسم خوردن (در «به قرآن مجید اگه تو بری بهشت»- نظر خطاب به پدرش - ۰۰:۰۵:۲۹)
 - عاق کردن به جای نفرین کردن (در «یه کاری نکن بابات عاقت کنه»- مادر نظر خطاب به نظر- ۰۰:۰۶:۰۵)
 - حرام کردن شیر به جای نفرین کردن (در «کاری نکن که منم شیرم رو حرومت کنم مثل بابات»- مادر نظر خطاب به او- ۰۰:۰۶:۲۲)
 - «به قرآن مجید، به جون ریحانه» به جای قسم (نظر خطاب به ریحانه- سکانس مینی بوس- ۰۰:۱۰:۳۶)
 - «به حضرت عباس» به جای قسم (در «کشتی ما رو با این ریحانهت به حضرت عباس» امری خطاب به نظر- سکانس آشپزخانه- ۰۰:۲۶:۰۲)
 - «قسم خوردم پولشو بدم» به جای عهد کردن و قول دادن (نظر خطابه به امری- سکانس آشپزخانه- ۰۰:۲۶:۱۳)
 - «یا ابالفضل» به جای قسم (مونولوگ نظر- پس از گزیده شدن انگشتش - ۰۱:۱۳:۴۴)؛ باید توجه داشت که «هدف» (قسم خوردن) در این مجاز به عنوان «وسیله» برای مجاز دیگری استفاده می شود (قسم خوردن به جای ترسیدن [مجاز پیامد فیزیکی / رفتاری به جای احساسی که باعث آن شده]) تا با تشکیل یک زنجیره مجازی، میان این کلمه و بروز ترس ارتباط برقرار شود.
- ب) مجازهای تک وجهی تصویری شناسایی شده:
- پشت فنس بودن نظر به جای محصور بودن
 - بستن اسب به میله به جای محصور بودن آن
 - چهره حیدر بین دو میله به جای محصور بودن او



تصویر ۱۳: القای در تنگنابودن شخصیت‌ها به صورت تصویری



تصویر ۱۴: القای در تنگنابودن شخصیت‌ها به صورت تصویری

در نمونه‌های بالا، برای القای عدم توانایی گریز از موقعیت، به سبب انتزاعی بودن این مفهوم کارگردان به صورت استعاری از محصور بودن عینی استفاده کرده و کاراکترها را در فضاهای بسته و پشت میله‌ها محصور می‌کند زیرا پشت‌حصاربودن مصداقی از محصوربودن است و در دسته مجاز مصداق به‌جای نوع قرار می‌گیرد.



تصویر ۱۵: القای در تنگنابودن شخصیت‌ها به صورت تصویری

ج) مجازهای چندوجهی تصویری- گفتاری شناسایی شده:
 - تصویر رقصیدن رادا روی شیشه به‌جای فداکاری رادا با همراهی دیالوگ «عشق یعنی اینا پدرسگ، رو شیشه‌خورده داره می‌رقصه»

فرهادی در این مورد نیز، فداکاری نظر برای عشقش را به صورت استعاری با فداکاری رادا در فیلم شعله متناظر می‌کند و رقصیدن او روی شیشه را مجازاً به عنوان مصداقی از فداکاری نمایش می‌دهد.



تصویر ۱۶: رقصیدن رادا روی شیشه در فیلم شعله

۵- م‌ش‌أ مقوله و ویژگی (Category-and-Property ICM):

ویژگی‌ها ممکن است یا به صورت استعاری به عنوان اشیای دارای مالکیت (مشخصه به مثابه دارایی) تلقی شده و یا به صورت مجازی به عنوان جزئی از شیء تلقی شوند. اگر مقولات به وسیله مجموعه ویژگی‌هایش تعریف شوند، این ویژگی‌ها لزوماً جزئی از آن مقوله هستند. مقوله‌ها معمولاً یکی از ویژگی‌های شناساگر یا بارز خود را برمی‌انگیزند، و به طور مجازی به جای آن‌ها قرار می‌گیرند و یا برعکس، یک ویژگی شناساگر یا بارز از یک مقوله ممکن است آن مقوله را برانگیزد یا به طور مجازی به جای آن قرارگیرد. این م‌ش‌أ روابط تولیدکننده مجاز مقوله به جای ویژگی شناساگر آن مقوله (CATEGORY FOR DEFINING DEFINING PROPERTY FOR) // ویژگی شناساگر مقوله به جای مقوله (PROPERTY DEFINING PROPERTY FOR) و مقوله به جای ویژگی بارز آن مقوله (CATEGORY DEFINING PROPERTY FOR) // ویژگی بارز مقوله به جای مقوله (CATEGORY SALIENT PROPERTY FOR) // ویژگی بارز مقوله به جای مقوله (CATEGORY) را ایجاد می‌کند که موارد زیر در فیلم مورد نظر مشاهده شد:

۵-۱- مجاز ویژگی شناساگر مقوله به جای مقوله:

- درست به جای کامل و بدون عیب (تک‌وجهی گفتاری) {در «یه جوری بچین همه چی‌ش درست دربیاد دیگه» ریحانه خطاب به نظر- سکانس گرفتن فال}
 - صدای اذان به جای اعتقاد مذهبی (تک‌وجهی صوتی)
 - وضوگرفتن به جای اعتقاد مذهبی (تک‌وجهی تصویری)
- برای القای مذهبی بودن خانواده نظر به بیننده، کارگردان اولین پلانی که از پدر و مادر او می‌بینیم را با شناساگرهای بارزی مانند صدای اذان، تصویر وضوگرفتن پدر نظر و همچنین دبالوگ‌هایی بازنمایی می‌کند

که اشاره‌های مستقیمی به بهشت و جهنم دارد و بدین ترتیب با به‌کارگیری مجاز و به ساده‌ترین وجه ممکن علت مخالفت خانواده نظر با ریحانه و مادرش را برای بیننده آشکار می‌سازد.



تصویر ۱۷: نمایش مذهبی بودن پدر نظر

- خواندن آهنگ جنوبی به‌جای اهل جنوب بودن (تک‌وجهی موسیقی) {امری - سکانس حمام}
- ۵-۲- مجاز مقوله به‌جای ویژگی بارز آن مقوله:
- بچه‌بودن به‌جای ناتوانی از مراقبت از خود (تک‌وجهی گفتاری) {در «مگه مامانت بچه‌س؟» نظر خطاب به ریحانه - سکانس اتاق نظر}
- تعمیرگاه مکانیکی به‌جای محیط مردانه (چندوجهی تصویری - نوشتاری)



تصویر ۱۸: منزل ریحانه و مادرش در نزدیکی تعمیرگاه مکانیکی

فرهادی در ابتدای فیلم رقص در غبار سعی دارد محیط زندگی ریحانه و مادرش را طوری نشان دهد که گویی محیطی کاملاً مردانه است و رفت‌وآمد مردان به آن‌جا زیاد است و بدین طریق مهر تأییدی بر شایعاتی بزند که دربارهٔ مادر ریحانه وجود دارد. برای نیل به این هدف او نمایش همسایگی منزل ریحانه و مادرش را با یک تعمیرگاه مکانیکی انتخاب می‌کند که دیوار نوشتهٔ «تعمیرگاه مکانیکی» روی دیوار و ماشین‌های پارک شده در کنار و جلوی منزل مجازاً مؤید آن است. تعداد زیاد ماشین‌ها در اطراف خانهٔ مادر ریحانه نیز می‌تواند به‌صورت مجازی برای بازنمایی رفت‌وآمد مردانی باشد که صاحب آن ماشین‌ها هستند.

وجود یک نردبان در کنار دیوار جداکننده خانه و تعمیرگاه که امکان آمدوشد افراد را فراهم می‌کند این فرضیه را در ذهن مخاطب قوت می‌بخشد.

۵-۳- مجاز ویژگی بارز مقوله به جای مقوله:

- «قراضه» به جای ماشین حیدر (تکوجهی گفتاری) {در «بالاخره تو این قراضه رو می‌فروشی به ما یا نه؟» پیرمرد ده‌ده‌دار خطاب به حیدر- سکانس بیابان}

- «هوا تاریکه» به جای شب‌شدن (تکوجهی گفتاری) {در «نیم ساعت دیگه هوا تاریکه، پس بیا منو تا به جایی برسون» نظر خطاب به حیدر- سکانس بیابان}

۶- مش‌آ کاهش:

این مدل شناختی آرمانی منجر به مجاز قسمتی از یک فرم (صورت) به جای کل فرم (صورت) (PART OF A FORM FOR THE WHOLE FORM) می‌شود. این نوع مجاز در موارد کاهش صورت یک نشانه اتفاق می‌افتد (برای مثال crude (خام) به جای crude oil (نفت خام)). باید به این نکته توجه داشت که کاهش صورت یک کلمه می‌تواند مستلزم زنجیره‌ای از مجازهای پیچیده باشد. مثال‌های یافت‌شده در فیلم رقص در غبار همگی از نوع تک‌وجهی گفتاری هستند:

- «دادگاه» به جای دادگاه رسیدگی به درخواست طلاق

- «این حرفایی که درباره مادرت می‌گن» به جای این حرفای ناپسندی که درباره مادرت می‌گن

- «برگه» به جای برگه احضاریه دادگاه {در «موندم با این برگه چه کار کنم» نظر خطاب به ریحانه-

سکانس مینی‌بوس}

ب) اجزای یک مش‌آ (Parts of an ICM) (مجازهای جزء-جزء)

س بدون شک اجزای یک مش‌آ کل، بین خودشان نیز دارای روابط مجازی هستند. رابطه بین یک کل و اجزای آن معمولاً در مورد چیزها صدق می‌کند، اما رابطه میان اجزای یک کل معمولاً در مورد موجودیت‌های درون یک رویداد صادق است. رویدادها از روابط و شرکت‌کنندگان تشکیل شده‌اند و مجازهای یک جزء به جای جزء دیگر اغلب شامل تعامل بین یک «رابطه» و یکی از «موجودیت‌های شرکت‌کننده» است. مجاز نیز زمانی رخ می‌دهد که یا یک «رابطه» یک «چیز» و یا یک «چیز» به عنوان یک «رابطه» در نظر گرفته شود:

۷- مش‌آ کنش (Action ICM): شامل شرکت‌کنندگان مختلفی است که ممکن است به گزاره‌ای که

آن کنش را بیان می‌کند مربوط و یا به یکدیگر مرتبط باشند. این مش‌آ به مجازهای متفاوتی منجر می‌شود که از میان آن‌ها تنها به مواردی اشاره خواهد شد که در فیلم مشاهده شده است.

۷-۱- مجاز ابزار به‌جای کنش:

- نردبان به‌جای رفت و آمد (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۱۹: وجود یک نردبان در کنار دیوار جداکننده خانه ریحانه و تعمیرگاه

- کبریت به‌جای روشن کردن آتش (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۲۰: نمایش کبریت به‌جای کنش روشن کردن آتش

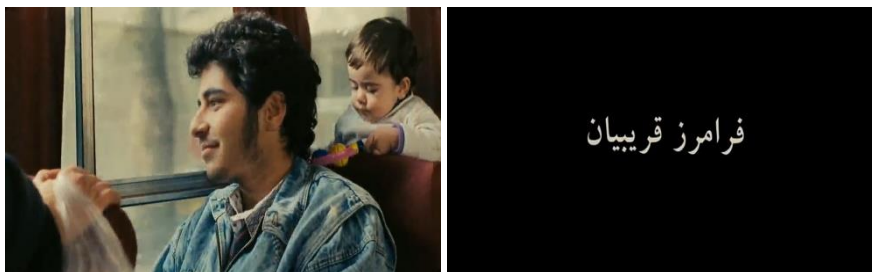
- تصویر گازانبر به همراه دیالوگ «قطعش نکنم زهرش میره تو خونت» به‌جای قطع کردن انگشت (چندوجهی تصویری- گفتاری)

فرهادی در این فیلم احتمالاً به‌علت کاهش هزینه تولید و همچنین عدم نمایش صحنه‌های خشن از مجازهای متعددی استفاده می‌کند. نمایش ابزار قطع کردن انگشت نظر (گازانبر) به‌جای کنش آن و یا نمایش فریادزدن نظر به‌جای نمایش تصویری صحنه نیش‌زدن مار از این موارد است.



تصویر ۲۱: قطع کردن انگشت نظر

- صدا و تصویر اسباب‌بازی و نوشتن نام بازیگر به‌جای نمایش نقشی که بازی می‌کند (که به‌صورت استعاره‌ای مسلک حیدر دربرخورد با عشق است) (مجاز چندوجهی صوتی - تصویری - نوشتاری) لحظات آغازین فیلم با صدای ضرب زورخانه آغاز می‌شود و با استفاده از دست نظر به‌جای خود او هم‌گام با صدای زورخانه (که خود مجازاً با آیین پهلوانی مرتبط است)، رابطه‌ای را میان نظر و آیین پهلوانی به‌وجود می‌آورد؛ سپس این ارتباط را با هم‌زمانی نواختن زنگ و ضرب مرشد با تصویر کامل نظر ادامه می‌دهد. زنگ در زورخانه در دو صورت توسط مرشد به‌صدا در می‌آید: یکی هنگام عوض شدن حرکات ورزشی و دیگری هنگامی که پهلوان یا پیشکسوتی از درب زورخانه وارد شده یا پا به گود می‌گذارد. فرهادی با به‌کارگیری این هم‌زمانی نظر را (که به‌صورت تصویری نمایش می‌دهد) به‌مثابه پهلوانی می‌پندارد که پای به میدان نبردی قهرمانی و اسطوره‌ای گذاشته است. در عین حال، با عوض شدن صدای زورخانه با صدای اسباب‌بازی کودکی که در پشت سر نظر قرار دارد، تمرکز از نظر برداشته شده و با نمایش نوشتاری نام بازیگر نقش حیدر (فرامرز قریبیان) به‌جای تصویر خود او و با استفاده از صدای جغجغه و نمایش تصویری آن، یک رابطه چندوجهی صوتی - تصویری - نوشتاری را به‌وجود می‌آورد تا تفاوت مسلک (پهلوانی) نظر با حیدر (بازی کودکانه) را در برخورد با عشق نمایش دهد.



تصویر ۲۲: نمایش صوتی و تصویری اسباب‌بازی کودک و نوشتن نام بازیگر نقش حیدر برای ایجاد پیوند مفهومی میان آن‌ها

۲-۷- مجاز کنش به‌جای نتیجه:

- دادن برگه احضاریه به نظر به‌جای موافقت برای حضور در دادگاه طلاق (تک‌وجهی تصویری)
نظر هنگام بحث و تبادل نظر با ریحانه از او می‌خواهد که خود او راه‌حل مشکل را بگوید. نظر برگه احضاریه دادگاه را به ریحانه می‌دهد و می‌گوید: «تو خودت جای من، ... تو هر چی بگی همون کار رو می‌کنم، بگی طلاق اون‌ها تاریخش دو روز دیگه‌س می‌ریم دادگاه، بگی نه خودت همین‌جا پاره‌ش کن، ... می‌گن مادرش از این چیزا می‌ماله سر و صورتش ماشینا سوارش می‌کنن». ریحانه با شنیدن این حرف آشفته می‌شود و با بیان «نگهدار آقا پیاده می‌شم» برگه طلاق را به نظر برمی‌گرداند. با پاره‌نکردن برگه طلاق و برگرداندن آن به نظر، او موافقت خود را با طلاق اعلام کرده است. استفاده از مجاز کنش به‌جای نتیجه، بازنمایی این تصمیم ریحانه را تسهیل کرده است. از طرف دیگر «نگهدار آقا پیاده می‌شم» یک عبارت استعاری از استعاره **عشق به‌مثابه سفر** است و ریحانه با بیان این جمله به‌صورت استعاری پایان سفر عاشقانه (زندگی زناشویی) خود با نظر را اعلام می‌کند.

۳-۷- مجاز حالت به‌جای کنش:

- نگاه جدی (حالت) نظر به‌جای کنش جدی او (تصمیم ازدواج) (تک‌وجهی تصویری)
در این سکانس، نظر که در یک نگاه عاشق ریحانه شده، در ابتدا با شوخی و لودگی سعی در جلب توجه ریحانه دارد؛ اما به‌یکباره تصمیمش برای ازدواج با ریحانه جدی می‌شود. کارگردان با بازنمایی حالت چهره نظر به‌جای اعلام گفتاری این تصمیم اصل ایجاز را رعایت کرده و بر زیبایی‌های بصری فیلم افزوده است.



تصویر ۲۳: تغییر نگاه نظر هنگام جدی شدن تصمیمش برای ازدواج با ریحانه

۸- **مش‌آعلیت:** علت و معلول نقش بسیار بارزی در مش‌آ رویداد ایفا می‌کنند. این دو آن‌قدر به یکدیگر وابسته هستند که یکی از آن‌ها می‌تواند به‌راحتی توسط دیگری برانگیخته شود. این مش‌آ به مجازهای متعددی منجر می‌شود. مجازهای شناسایی شده در این مش‌آ در فیلم به شرح زیر است:

۸-۱- مجاز معلول (پیامد) به‌جای علت:

الف) مجازهای تک‌وجهی تصویری شناسایی شده:

- کم‌محلی کردن و جواب‌ندادن امری به‌جای قهربودن
 - دویدن به‌جای فرار کردن
 - باز کردن نخ دور حلقه‌به‌جای استفاده‌نکردن از حلقه
 - قرمز بودن چشم حیدر به‌جای مصرف زیاد الکل
 - بستن در فولکس به‌جای عدم تمایل حیدر برای برقراری ارتباط با نظر
 - تف کردن و پاک کردن دهان به‌جای اشمئزاز از خوردن ناخواسته الکل به‌جای آب
 - خاک‌گرفتن روی عکس زن به‌جای کهنه و قدیمی بودن خاطرات او یا استفاده نکردن از چیزی
- (ب) مجاز چندوجهی تصویری- گفتاری:
- جواب سلام ندادن پدر به‌جای قهربودن

۸-۲- مجاز وضعیت/ رویداد به‌جای شیء/ شخص/ وضعیتی که باعث آن شده:

- (الف) مجازهای تک‌وجهی گفتاری شناسایی شده:
- «صداشو کم کن آقات اومد» به‌جای حرام بودن موسیقی در اسلام و مذهبی بودن پدر {ریحانه خطاب به نظر- سکانس تماشای فیلم شعله}
 - «خیر سرش بهشت هم می‌خواد بره» به‌جای واجب بودن جواب سلام {نظر خطاب به پدرش- سکانس خانه پدر نظر}
 - «ما هیچ‌جا زندگی نمی‌کنیم» به‌جای طلاق گرفتن {نظر خطاب به مادر ریحانه- سکانس پهن کردن لباس‌ها}
- (ب) مجازهای تک‌وجهی تصویری شناسایی شده:
- روشن شدن لامپ به‌جای شب شدن
 - باز بودن پنجره به‌جای فرار کردن نظر از پنجره
 - خالی بودن کیسه پول به‌جای برداشته شدن پول توسط نظر



تصویر ۴۴: نظر پول‌ها را برداشته و فرار کرده است.

۸-۳- مجاز پیامد فیزیکی / رفتاری به‌جای احساسی که باعث آن شده:

الف) مجازهای تک‌وجهی تصویری شناسایی شده:

- نگاه جدی نظر به‌جای احساسی که باعث آن شده
- چشمک‌زدن به‌جای اذعان به این‌که ناچار به گفتن این حرف است
- حساب کردن کرایه تاکسی ریحانه توسط نظر به‌جای اذعان به احساس مسئولیت او حتی بعد از

طلاق

- اشک به‌جای ناراحتی
- هم‌زمانی خنده و گریه به‌جای هم‌زمانی خوشحالی و ناراحتی
- نشستن روی زمین به‌جای احساس عدم توانایی در تحمل وضعیت موجود
- چهره ترسیده نظر به‌جای احساس ترس
- چهره مبهوت نظر به‌جای ناآشنا بودن محیط بیابان
- به عقب فرار کردن به‌جای ترسیدن
- رفتن رو به جلو و برگشتن به‌جای مردد بودن و ترسیدن
- فرو بردن دست در یقه به‌جای سرد بودن هوا
- قایمکی نگاه کردن نظر به حیدر به‌جای وحشت از او
- چمباتمه‌زدن و جمع شدن بدن به‌جای سرد بودن هوا
- حال چهره نظر به‌جای احساس درد
- ها کردن دست و جمع کردن دست زیر یقه به‌جای احساس سرما هنگام تصمیم‌گیری نظر برای

قطع کردن دستش

- چهره مبهوت نظر هنگام دیدن انگشتش به‌جای احساس
- چهره ناباور حیدر به‌جای احساس او
- گریه کردن حیدر هنگام صحبت از همسرش به‌جای ناراحت بودن



تصویر ۲۵: کاربرد مجاز پیامد فیزیکی / رفتاری به جای احساسی که باعث آن شده در تصویر

(ب) مجازهای تکوجهی گفتاری شناسایی شده:

- بی توجهی به پرداخت اقساط وام ازدواج و نگرانی برای بازپرداخت قسط مهریه به ریحانه به جای توجه نظر به سرنوشت ریحانه {در «من برم زندان قسطای ریحانه رو چطور بدم؟» نظر خطاب به امری-سکانس آشپزخانه}

(ج) مجازهای تکوجهی صوتی شناسایی شده:

- آه و ناله کردن نظر به جای درد زیاد او

(د) مجازهای چندوجهی تصویری- گفتاری شناسایی شده:

- تصویر جابه جاشدن ریحانه و مسافر مرد با همراهی «بیا بشین جلو این خانم بیاد عقب» به جای اذعان به غیرت نظر حتی بعد از طلاق

۸-۴- مجاز صدا به جای رویدادی که باعث آن شده: که همگی تکوجهی صوتی هستند.

- صدای بر خوردن پاسور به جای تصویر کنش آن

- صدای باز کردن در ماشین به جای دیدن کنش آن

- صدای بالا آوردن حیدر به جای تصویر کنش آن

- صدای نفس نفس زدن حیدر و نظر به جای خسته شدن آن‌ها

- فریاد نظر به جای نیش زدن مار

- صدای باز شدن در اتاق به جای تصویر باز شدن آن

۹- م‌ش‌آ کنترل: این م‌ش‌آ شامل یک کنترل کننده و یک شخص یا شیء به عنوان کنترل شده است که

به رابطه مجازی برگشت پذیر کنترل کننده به جای کنترل شده (FOR CONTROLLER)

(CONTROLLED FOR CONTROLLER) // کنترل شده به جای کنترل کننده (CONTROLLED)
 {شیء به جای استفاده کننده از آن شیء (OBJECT FOR USE OF OBJECT)} منجر می‌شود. در پیکره
 مورد بررسی تنها رابطه مجازی کنترل شده به جای کنترل کننده مشاهده شد.

- نخ روسری ریحانه به جای ریحانه (تکوجهی تصویری)

نظر در بیابان هنگام یادآوری خاطرات خود، صحنه‌هایی از خرید حلقه ازدواج خود و ریحانه را به خاطر
 می‌آورد. حلقه برای انگشت نظر گشاد است. او قسمتی از نخ روسری ریحانه را جدا کرده و با آن حلقه خود
 را تنگ می‌کند تا اندازه‌اش شود. استفاده از نخ روسری ریحانه مجازی از خود ریحانه و یادآور عشق و
 ازدواجش با اوست. جداکردن نخ از حلقه نیز از پایان این ازدواج و جدایی آن‌ها حکایت دارد.



تصویر ۲۶ جداکردن نخ از روسری ریحانه برای اندازه‌کردن حلقه نظر

- تصویر هم‌زمان پهن کردن لباس رنگ روشن ریحانه توسط مادرش با همراهی دیالوگ «به ریحانه
 خانم بگید بیان کارش دارم» به جای ریحانه {نظر خطاب به مادر ریحانه} (چندوجهی تصویری - گفتاری)
 در ابتدای فیلم هنگامی که نظر برای صحبت با ریحانه به خانه او و مادرش می‌رود، مادر در حال
 پهن کردن لباس‌ها روی بند است. تنها لباس رنگ روشن لباس ریحانه است گویی تنها روشنایی زندگی
 مادر ریحانه، ریحانه است و کارگردان با بازنمایی لباس رنگ روشن ریحانه به جای ریحانه سعی در القای
 این پیام به بیننده دارد.



تصویر ۲۷ برقراری ارتباط میان ریحانه و رنگ سفید با استفاده از تصویر

۱۰- **مش‌آ مالکیت:** مفهوم مالکیت با کنترل در ارتباط است بدین صورت که کسی که از چیزی استفاده می‌کند در عین حال که کنترل آن را بر عهده دارد مالک آن نیز محسوب می‌شود. **مش‌آ مالکیت به مجازهای مالک به‌جای دارایی (POSSESSOR FOR POSSESSED) // دارایی به‌جای مالک (POSSESSED FOR POSSESSOR)** منجر می‌شود. مالک نسبت به دارایی، راحت‌تر تحت‌عنوان وسیله مورد استفاده قرار می‌گیرد و دارایی نیز بیشتر در جایگاه هدف استفاده می‌شود. **مجاز مالک به‌جای دارایی** به‌خاطر این‌که بیشتر در مکالمات روزمره ما نفوذ کرده‌است و کاربرد آن بیشتر جا افتاده است، به سختی نیز قابل تشخیص است. برای مثال: «چرخت پنجره» به‌جای «چرخ‌ماشینت» و «من توی دفترچه تلفن نیستم.» به‌جای «اسم من». در فیلم رقص در غبار تنها چند نمونه از **مجاز دارایی به‌جای مالک** در این مش‌آ شناسایی شد که همگی تک‌وجهی تصویری هستند.

- تندیس گرشاسب به‌جای خود گرشاسب (تک‌وجهی تصویری)
- تصویر چهره معشوقه حیدر به‌جای خود او (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۲۸ تصویر چهره معشوقه حیدر به‌جای خود او

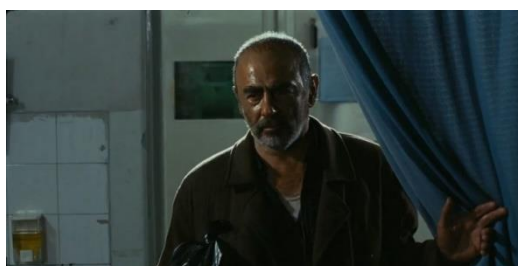
- ماشین حیدر به‌جای خود او به‌عنوان کسی که خارها را آتش زده (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۲۹: تصویر ماشین حیدر به‌جای خود او

۱۱- **مش‌آ دربرداستی (حجمی) (Containment ICM):** این مش‌آ یکی از بنیادی‌ترین طرح‌واره‌های تصویری در شناخت انسان است و بنابراین شایسته است که یک مش‌آ مجزا در میان تمام روابط فضایی به آن اختصاص یابد. مش‌آ دربرداستی (حجمی) به مجاز برگشت‌پذیر **ظرف به‌جای مظروف** (CONTAINER FOR CONTENTS) // **مظروف به‌جای ظرف** (CONTAINER) منجر می‌شود. به‌طور کلی، ما بیشتر به محتویات یک ظرف علاقمند هستیم تا خود ظرف، بنابراین تعداد مجازهایی که ظرف وسیله و مظروف هدف باشد بیشتر است. موارد زیر در دسته مجاز **ظرف به‌جای مظروف** در فیلم شناسایی شد:

- دبه حاوی عرق به‌جای خود عرق (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۳۰: نمایش تصویر کیسه مشکی به‌جای پول

- کیسه مشکی پر از پول به‌جای پول (تک‌وجهی تصویری)

۱۲- **مش‌آ مکان (Location ICM):** در حالت کلی، مکان‌ها با افرادی که در آن‌جا زندگی می‌کنند، نهادهای واقع در آن‌جا، رویدادهایی که در آن‌جا رخ داده و معمولاً بخشی از دانش فرهنگی افراد است و همچنین کالاهایی که از آنجا تولید یا ارسال شده‌اند، مرتبط هستند. مواردی از این مش‌آ در فیلم مشاهده شد:

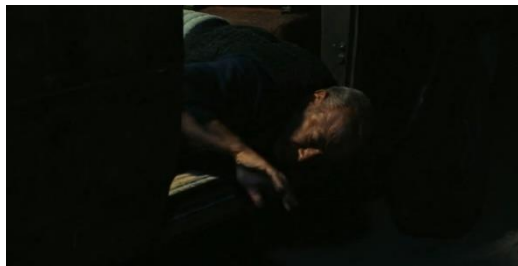
۱-۱۲ مکان به‌جای ساکنان:

- تعمیرگاه مکانیکی به‌جای رفت و آمدکنندگان در آن مکان (چندوجهی نوشتاری - تصویری)



تصویر ۳۱: به‌کارگیری تعمیرگاه مکانیکی به صورت تصویری و نوشتاری به‌جای مردانی که در آن‌جا رفت‌وآمد می‌کنند

- ۱۲-۲- مکان به جای رویداد: که همگی از نوع تک‌وجهی تصویری هستند.
- نمایش فضای شهر به جای جریان زندگی عادی
 - نمایش فضای بیابان به جای زندگی خارج از عادت و شرایط نامانوس
- ۱۲-۳- رویداد به جای مکان: که همگی از نوع تک‌وجهی صوتی هستند.
- صدای بوق و موسیقی خیابانی به جای فضای شهری
 - سکوت به جای فضای بیابان
 - صدای آژیر و آمبولانس به جای برگشت به فضای شهری
- ۱۳- **مش‌آ نشانه و ارجاع:** مدل‌های ش‌آ نشانه و ارجاع منجر به مجازهایی می‌شوند که قلمروهای هستی‌شناختی متقاطع و چندجانبه دارند. در مجازهای نشانه، یک صورت (در کلمه) به جای یک مفهوم مرسوم قراردادی قرار گرفته و در مجازهای ارجاع، یک نشانه، مفهوم یا صورت کلمه به جای یک شیء واقعی قرار می‌گیرد. در هر دو مورد نیز، یک قسمت از یک مش‌آ به جای قسمت دیگری از همان مش‌آ است. در فیلم رقص در غبار، چند مورد از مجاز کلمات به جای مفهومی که نمایان‌گر آن هستند شناسایی شد:
- ژست «برو کنار» به جای مفهوم آن (تک‌وجهی تصویری)



تصویر ۳۲: به کارگیری ژست برای رساندن یک مفهوم خاص

- نام نظر به جای مفهوم نامش (در یک نظر عاشق شده) (تک‌وجهی گفتاری)
 - نام ریحانه به جای مفهوم اسمش (پاک بودن) (تک‌وجهی گفتاری)
- ۱۴- مش‌آ تعدیل (Modification ICM): این مش‌آ عمدتاً بر صورت‌های مختلف یک نشانه اعمال می‌شود. موارد زیر در این مش‌آ مشاهده شد:
- ۱۴-۱- مجاز صورت تعدیل شده به جای صورت اصلی:
- «میگن مادرش از این چیزا می‌ماله سر و صورتش ماشینا سوارش می‌کنن» با همراهی ژست مالیدن چیزی به صورت به جای مادرت تن فروش است. (چندوجهی گفتاری- تصویری)

۱۴-۲- مجاز صورت جایگزین شده به جای صورت اصلی: که همگی از نوع تک‌وجهی گفتاری هستند.

- «ریحانه خودش سالمه» به جای تن فروش نبودن
- «برم یه سر بهش بزnm» به جای تن فروشی مادر ریحانه
- «درآمد مادرش از مارگیری بیشتره» به جای تن فروشی مادر ریحانه
- «می‌گفتن خرابه» به جای تن فروش بودن

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش با هدف تبیین چگونگی کاربرد و درک مجاز مفهومی در فیلم با استفاده از یک مجموعه داده واحد، تمام مفهوم‌سازی‌های مجازی در فیلم رقص در غبار برمبنای نظریه مجاز مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰، ۲۰۰۳)، نظریه استعاره چندوجهی فورسویل (۲۰۱۶) و بسط آن به مفهوم‌سازی‌های مجازی و همچنین با استفاده از طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) از انواع مجاز، شناسایی و مورد بررسی قرار گرفت. دیدگاه پذیرفته شده در مجاز استفاده از «الف» برای ارجاع به «ب» است. دیدگاه معاصر به زبان‌شناسی شناختی مجاز را همانند استعاره یکی از سازوکارهای بنیادین برای معناسازی می‌داند. این معناسازی به خاطر ماهیت استعاره و مجاز مفهومی، علاوه بر کلام می‌توانند در وجوه مختلفی از جمله تصویر، حرکات، موسیقی، سینما و ... نیز رخ دهد. تاکنون هیچ تعریف روشنی از مجاز چندوجهی ارائه نشده است؛ اما مجاز چندوجهی را براساس نظر یاکسی (۲۰۱۹) می‌توان حوزه مبدأ (وسیله) ای دانست که با به کارگیری دو یا چند وجه و حالت مختلف رسانه‌ای (مانند تصویر و صدا) ساخته شده است تا به یک حوزه مقصد (هدف) در یک حوزه مفهومی یکسان اشاره کند. این پژوهش به صورت اختصاصی سعی دارد نشان دهد که مجازهای مفهومی چگونه در فیلم‌ها تحقق پیدا می‌کنند. کوگنارتس (۲۰۱۹) تحلیل مجازهای مفهومی در یک اثر سینمایی را برای دستیابی به حوزه‌های مقصد استعاری ضرورتی انکارناپذیر می‌داند؛ یافته‌های مولودی و نبوی‌زاده نمازی (۱۴۰۰) نیز این ادعا را تأیید کرده و در پیکره مورد بررسی ایشان، در تمامی استعاره‌هایی که از حوزه‌های مقصد انتزاعی برخوردارند، یک مجاز مفهومی، دسترسی سازنده فیلم و بیننده آن را به حوزه مقصد استعاری فراهم کرده است. ایشان با توجه به نتایج حاصل، مفهوم‌سازی‌های مجازی را در آثار سینمایی بنیادی‌تر می‌دانند. با در نظر گرفتن ماهیت بنیادی‌تر مجاز نسبت به استعاره، ضرورت پژوهش‌های مستقل در خصوص این سازوکار معناسازی بیش از پیش نمایان می‌شود. پژوهش حاضر عمدتاً به طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹) در خصوص مجازهای مفهومی استناد کرده است. ایشان مجازهای مفهومی را با توجه به مدل‌های شناختی آرمانی (مدل‌های ش‌آ) که در آن‌ها رخ می‌دهند به دو دسته اصلی «مش‌آ کل و جزء یا اجزایش» و «اجرای یک مش‌آ» تقسیم می‌کنند. در هر کدام از این دسته‌بندی‌ها نیز مدل‌های ش‌آ مختلفی شناسایی و طبقه‌بندی شده است که انواع مختلف مجازهای مفهومی درون آن‌ها رخ می‌دهند. با توجه به طبقه‌بندی ردن و کوچش (۱۹۹۹)، در فیلم رقص در غبار، تعداد وقوع هر نوع مجاز در مدل‌های

شأ مختلف متفاوت است. در فیلم‌های بلند سینمایی، روابط تولیدکننده مجاز به‌طور طبیعی به دلیل پیچیدگی و تنوع عناصر روایی و بصری به‌صورت گسترده‌ای بروز می‌کنند؛ اما تعداد وقوع نگاشت‌های مجازی در برخی از مدل‌های شأ در یک رسانه پویای چندوجهی (مانند فیلم مورد بحث) بسیار پرکاربرد بوده و در برخی دیگر از مدل‌های شأ هیچ نوع نگاشت مجازی شناسایی نشد. برای مثال رابطه تولیدکننده مجاز پیامد فیزیکی / رفتاری به‌جای احساسی که باعث آن شده در مشأ علیت در این پژوهش از بیشترین فراوانی برخوردار بوده‌است. پس از آن نیز روابط مصداق به‌جای نوع در مشأ مقوله و اعضا، معلول (پیامد) به‌جای علت در مشأ علیت و بخشی از یک چیز به‌جای کل آن در مشأ یک شیء و اجزا دارای بیشترین فراوانی بوده‌اند. با توجه به این نتایج، مشخص است که در مورد اول به‌علت انتزاعی بودن احساسات (حوزه هدف)، کارگردان پیامد فیزیکی منجر شده از آن احساس را بازنمایی می‌کند. یک رسانه پویای چندوجهی برای به‌تصویرکشیدن پیامد این احساسات از امکانات بسیار زیادی از جمله بازنمایی تصویری، صوتی و کلامی برخوردار است، در این میان به‌خاطر ماهیت تصویر در نمایش چهره، بدن و کنش بازیگر، این رسانه در انتقال پیام به مخاطب بهتر عمل می‌کند. رابطه مصداق به‌جای نوع نیز به‌طور کلی نقش ویژه‌ای در شناخت انسان‌ها برعهده دارد. در مجازهایی که بر مبنای رابطه تولیدکننده مجاز مصداق به‌جای نوع به‌وجود آمده‌اند، اهمیت روابط میان «مصداق» و «نوع» در سازماندهی و پردازش اطلاعات است، که اولین بار لیکاف و ترنر (۲۰۰۹) آن را مورد توجه قرار داده‌اند. رابطه مجازی معلول (پیامد) به‌جای علت در مشأ علیت، یکی دیگر از روابطی است که در بسیاری موارد برای بازنمایی مفاهیم انتزاعی به‌ویژه حالات روحی افراد استفاده می‌شود زیرا این نوع از بازنمایی فشرده‌تر، چشمگیرتر و به یاد ماندنی‌تر است. در مجازهای معلول به‌جای علتی که مربوط به حالات روحی افراد است، عواطف فرد (علت) به‌وسیله واکنش بدنی آن‌ها (پیامد) معمولاً به‌صورت بصری و ژست بازیگر بازنمایی می‌شود. در برخی موارد نیز، گاهی کارگردان برای جلوگیری از اطناب و یا به دلایل فرهنگی قادر به نمایش یک شیء یا یک رفتار نیست (برای مثال عدم امکان نمایش مشروبات الکلی و یا روابط میان زن و مرد در سینمای ایران)؛ بنابراین از مجازهای مفهومی برای نمایش آن‌ها استفاده می‌کند. در این صورت، بیننده با دیدن پیامد یک عمل، بدون دیدن علت آن، به موضوع پی می‌برد. رابطه مجازی بخشی از یک چیز به‌جای کل آن نیز به ما این امکان را می‌دهد تا بر بخش‌های خاصی از یک کل تأکید کرده، آن را برجسته کنیم و اهمیت آن‌ها را به‌وسیله جایگزین کردن آن‌ها به جای کل نشان دهیم. این مجازها همچنین توجه را به قدرت تفکر ارجاعی جلب می‌کنند، زیرا خوانندگان به‌طور خودکار درک می‌کنند که یک جزء می‌تواند به‌جای کل یک چیز و یا بالعکس آن قرار گیرد. برای مثال در سکانس‌های ابتدایی فیلم در مینی‌بوس، کارگردان برای نمایش توجه نظر و ریحانه به یکدیگر و شکل‌گیری علاقه در آن‌ها در پلان‌های متوالی نظر و ریحانه را در حال نگاه کردن به یکدیگر به‌تصویر می‌کشد؛ اما در پلان‌های نظر، دست ریحانه و در پلان‌های

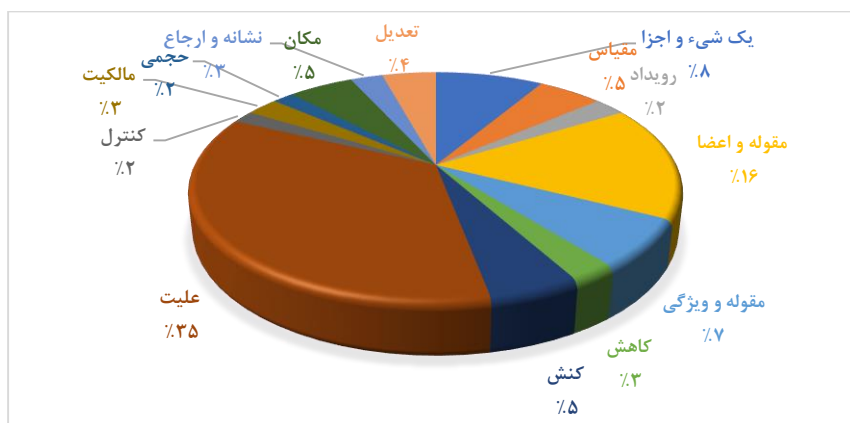
ریحانه نیز دست نظر در قاب تصویر دیده می‌شود. در این پلان‌ها مجازهای مفهومی **دست ریحانه به جای خود ریحانه** و **دست نظر به جای خود نظر** به صورت تصویری بازنمایی شده‌اند که در دسته رابطه مجازی بخشی از یک چیز به جای کل آن قرار می‌گیرند. فراوانی بیش‌تر وقوع روابط مجازی که در بالا ذکر شد، می‌تواند ناشی از تمرکز فیلم بر روایت‌های چندلایه، شخصیت‌پردازی عمیق و استفاده از عناصر بصری برای بیان حالات درونی و روابط انسانی باشد. این نوع روابط مجازی قابلیت انعکاس دقیق‌تری از جزئیات احساسی و روان‌شناختی شخصیت‌ها را دارند و امکان بیان غیرمستقیم و ضمنی معانی پیچیده را فراهم می‌کنند. اما، باید توجه داشت که علت فراوانی زیاد وقوع برخی روابط مجازی را باید در پیشینه فرهنگی مردمی جست که شخصیت‌های فیلم نماینده آن‌ها هستند. برای مثال، در فیلم رقص در غبار، به جای ذکر مستقیم موضوع تن‌فروشی مادر ریحانه، به دلیل تابو و قبیح‌بودن این مسئله در فرهنگ سنتی و دینی ایران، همواره با استفاده از مجاز مفهومی «صورت جایگزین شده به جای صورت اصلی» به آن اشاره شده است تا از مواجهه مستقیم با موضوع جلوگیری شود. بنابراین، ژانر و موضوع فیلم و بافت فرهنگی مرتبط با آن می‌تواند در فراوانی به‌کارگیری روابط مجازی مؤثر باشد. در فیلم‌هایی با موضوعات حساس و تابو، از چنین مجازهایی بیشتر استفاده می‌شود تا با رعایت حساسیت‌های فرهنگی، مفاهیمی که اشاره به آن‌ها در اجتماع تحریم شده است را منتقل کنند. بنابراین، ژانر و موضوع فیلم نه تنها در فراوانی بلکه در نوع استفاده از روابط مجازی نیز تأثیرگذار است. به‌کارگیری این مجازها به فیلمسازان اجازه می‌دهد تا پیام‌های ضمنی و معنایی را به‌طور غیرمستقیم به مخاطبان منتقل کنند و هم‌زمان از پیامدهای احتمالی برخورد مستقیم با موضوعات حساس جلوگیری کنند. تعداد مجازهای شناسایی شده در هر مشأ و درصد وقوع آن‌ها در جدول (۱) قابل مشاهده است. تعداد مجازهای شناسایی شده در هر مشأ و درصد وقوع آن‌ها در جدول (۱) قابل مشاهده است.

جدول ۱: تعداد و درصد وقوع انواع مجاز در هر مشأ

مشأ کل و اجزایش	نوع رابطه تولیدکننده مجاز	تعداد	نوع	تعداد	مجموع
مشأ یک شیء و اجزا	کل یک چیز به جای بخشی از آن بخشی از یک چیز به جای کل آن	۹	تک‌وجهی گفتاری	۱	۱۰ ٪۸,۵
			تک‌وجهی صوتی	۳	
			تک‌وجهی تصویری	۲	
			تک‌وجهی نوشتاری	۱	
			تک‌وجهی گفتاری	۲	
			چندوجهی گفتاری-تصویری	۱	
مشأ مقیاس	بیشترین مقدار مقیاس به جای کل مقیاس	۶	تک‌وجهی گفتاری	۶	۶ ٪۵,۱
			تک‌وجهی تصویری	۲	۳
مشأ رویداد	زیررویداد به جای کل رویداد	۲	تک‌وجهی تصویری	۲	۳

۲۶٪	۱	چندوجهی گفتاری-تصویری	۱	بالقوه به جای واقعی	
۱۹ ۱۶,۳٪	۳	تکوجهی تصویری	۶	عضو مقوله به جای آن مقوله	مش آ مقوله و اعضا
	۱	تکوجهی گفتاری			
	۲	چندوجهی تصویری-گفتاری			
	۲	تکوجهی گفتاری	۲	نوع به جای مصداق	
	۷	تکوجهی گفتاری	۱۱	مصداق به جای نوع	
۳	تکوجهی تصویری				
۱	چندوجهی تصویری-گفتاری				
۸ ۶,۹٪	۱	تکوجهی گفتاری	۴	ویژگی شناساگر مقوله به جای مقوله	مش آ مقوله و ویژگی
	۱	تکوجهی صوتی			
	۱	تکوجهی تصویری			
	۱	تکوجهی موسیقی			
	۱	تکوجهی گفتاری	۲	مقوله به جای ویژگی بارز آن مقوله	
۱	چندوجهی تصویری-نوشتاری	۲	ویژگی بارز مقوله به جای مقوله		
۲	تکوجهی گفتاری				
۳ ۲,۶٪	۳	تکوجهی گفتاری	۳	قسمتی از یک صورت به جای کل صورت	مش آ کاهش
مجموع	تعداد	نوع	تعداد	نوع رابطه تولیدکننده مجاز	بخش های یک مش آ
۶ ۵,۱٪	۲	تکوجهی تصویری	۴	ابزار به جای کنش	مش آ کنش
	۱	چندوجهی تصویری-گفتاری			
	۱	صوتی- تصویری- نوشتاری			
	۱	تکوجهی تصویری			
۴۱ ۳۵٪	۱	تکوجهی تصویری	۱	کنش به جای نتیجه	مش آ علیت
	۱	تکوجهی تصویری	۱	حالت به جای کنش	
	۷	تکوجهی تصویری	۸	معلول (پیامد) به جای علت	
	۱	چندوجهی تصویری-گفتاری			
	۳	تکوجهی گفتاری	۶	وضعیت/ رویداد به جای شیء/ شخص / وضعیتی که باعث آن شده	
	۳	تکوجهی تصویری			
	۱۸	تکوجهی تصویری	۲۱	پیامد فیزیکی/ رفتاری به جای احساسی که باعث آن شده	
۱	تکوجهی گفتاری				
۱	تکوجهی صوتی				
۱	چندوجهی تصویری-گفتاری				
۶	تکوجهی صوتی	۶	صدا به جای رویدادی که باعث آن شده		
۲ ۱,۷٪	۱	تکوجهی تصویری	۲	کنترل شده به جای کنترل کننده (شیء به جای استفاده کننده آن شیء)	مش آ کنترل
	۱	چندوجهی تصویری-گفتاری			
۳	۳	تکوجهی تصویری	۳	دارایی به جای مالک	مش آ مالکیت

۲	۲	تک‌وجهی تصویری	۲	ظرف به‌جای مظروف	مش‌آ دربرداشت
۶	۱	چندوجهی نوشتاری - تصویری	۱	مکان به‌جای ساکنان	مش‌آ مکان
۵,۱٪	۲	تک‌وجهی تصویری	۲	مکان به‌جای رویداد	
	۳	تک‌وجهی صوتی	۳	رویداد به‌جای مکان	
۳	۱	تک‌وجهی تصویری	۳	کلمات به‌جای مفهومی که نمایان‌گر آن هستند	مش‌آ نشانه و ارجاع
۲,۶٪	۲	تک‌وجهی گفتاری			
۵	۱	چندوجهی گفتاری - تصویری	۱	صورت تعدیل‌شده به‌جای صورت اصلی	مش‌آ تعدیل
	۴,۳٪	۴	تک‌وجهی گفتاری	صورت جایگزین‌شده به‌جای صورت اصلی	

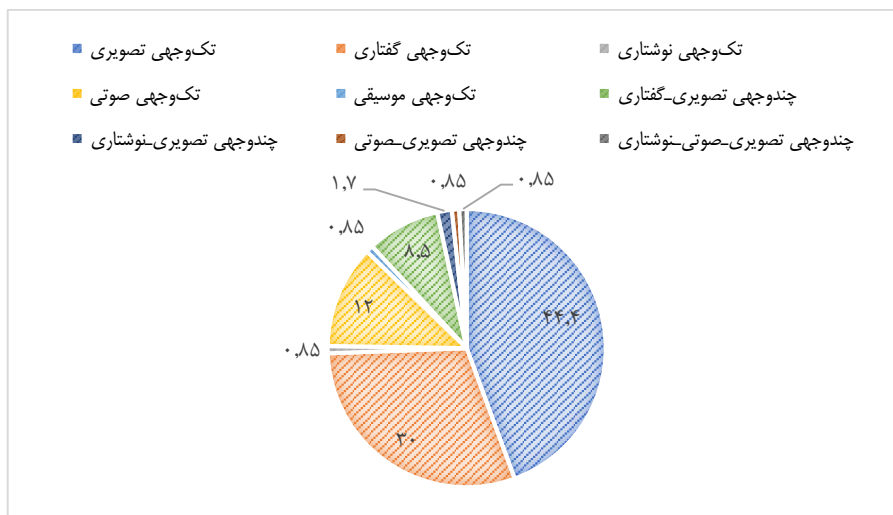


نمودار ۱: درصد وقوع مجازها به تفکیک مش‌آ

جدول ۲: تعداد و درصد وقوع انواع مجازهای تک‌وجهی و چندوجهی

مجموع	درصد کاربرد	تعداد کاربرد	نوع رسانه	نوع مجاز
۱۰۳	۴۴,۴	۵۲	تصویری	تک‌وجهی
	۳۰	۳۵	زبان گفتاری	
	۰,۸۵	۱	زبان نوشتاری	
	۱۲	۱۴	صدا	
	۰,۸۵	۱	موسیقی	
۱۴	۸,۵	۱۰	تصویری - گفتاری	چندوجهی
	۱,۷	۲	تصویری - نوشتاری	
	۰,۸۵	۱	تصویری - صوتی	
	۰,۸۵	۱	تصویری - صوتی - نوشتاری	

این مقاله همچنین مجازهای شناسایی شده در پیکره مورد بحث را از نظر تعداد و نوع وجوهی که در آن‌ها رخ داده، مورد توجه قرار داده است. مجازها هم به صورت تک‌وجهی و هم به صورت چندوجهی بازنمایی شده‌اند. از میان ۱۱۷ مجاز شناسایی شده در این پژوهش حدود ۸۸ درصد (۱۰۳ مورد) مجاز تک‌وجهی و ۱۲ درصد (۱۴ مورد) مجاز چندوجهی است. نوع مجازهای تک‌وجهی و چندوجهی و درصد وقوع آن‌ها در جدول زیر قابل مشاهده است.



نمودار ۲: درصد وقوع مجازها به تفکیک وجه

پژوهش حاضر با پرداختن به بازنمایی‌های غیرزبانی مجازهای مفهومی در یک اثر سینمایی ایرانی در وجه مختلف، مفهومی‌بون سازوکار مجاز را مورد تأیید قرار داده و بدین ترتیب، بینش‌های جدیدی را در مورد فرایندهای معناسازی تک‌وجهی و چندوجهی ارائه می‌دهد. بررسی نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که مجازهای مفهومی نقش مهمی در ساخت معنا و ایجاد تأثیرات عاطفی در فیلم رقص در غبار ایفا کرده‌اند. این مجازها به کارگردان کمک می‌کنند تا مفاهیم پیچیده را به شیوه‌ای ساده و قابل فهم به مخاطبان منتقل کرده همچنین، فضایی بصری و عاطفی جذابی را در فیلم به وجود بیاورند. نکته حائز اهمیت در این پژوهش این است که پیشینه فرهنگی ملت‌ها و دانش افراد از آن، در درک معنایی که با استفاده از سازوکار شناختی مجاز تولید شده‌اند بسیار تأثیرگذار است؛ بنابراین نتایج به دست آمده ممکن است با نتایج حاصل از پژوهش‌های دیگر در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف متفاوت باشد. علاوه بر آن، کارگردانان متفاوت از یک زبان و فرهنگ مشابه نیز احتمالاً یک مفهوم واحد را به شیوه‌های گوناگون بازنمایی می‌کنند؛ و بنابراین برای درک بهتر این شباهت‌ها و تفاوت‌ها باید پژوهش‌های بیشتری با پیکره‌های متفاوت صورت

گیرد تا نتایج قابل مقایسه و تعمیم باشد. در این مقاله همچنین به روش‌های شناسایی مجازهای کلامی اشاره و بر اساس آن یک روش شناسایی برای مجازهای غیر کلامی نیز پیشنهاد شده است که پژوهش‌های آتی در این حوزه را تسهیل کرده و نظام‌مندتر می‌کند. درک بهتر چگونگی کاربرد مجازهای مفهومی در روایت‌های سینمایی و اهمیت آن‌ها در شکل دادن به معنا یکی دیگر از دستاوردهای این پژوهش است؛ پژوهش‌های آتی در این خصوص می‌تواند بر بررسی تأثیر مجازهای مفهومی بر درک مخاطب و چگونگی برقراری ارتباط بیننده با فیلم استوار شود.

منابع

- باقری، فرشید؛ خیرالله محمودی و امیرسعید مولودی (۱۴۰۰). «بررسی مفهوم‌سازی شناختی عشق در رمان‌های سیمین دانشور». *مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران*، ۹(۱): ۱-۱۹.
- پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۸). «تحلیل انتقادی شناختی مجاز در سرخط‌های انتخاباتی روزنامه‌های ایران». *پژوهش‌های زبان‌شناسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)*، ۱۱(۲ (پیاپی ۲۱)): ۸۱-۹۶.
- سلیمانی، مهسا (۱۴۰۱). *نقش مجاز مفهومی در ساخت معنی در تبلیغات چند وجهی با موضوع سبک زندگی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه اصفهان.
- جولایی، کامیار و همتی، طاهره (۱۳۹۶). «استعاره‌ها و مجازهای مفهومی در تبلیغات رسانه ملی؛ رویکردی شناختی و پیکره بنیاد». *پژوهش‌های ارتباطی (پژوهش و سنجش)*، ۲۴(۴ (پیاپی ۹۲)): ۵۵-۷۱.
- علی‌آقایی، صمد؛ غلامی، وحید؛ محمدی بلبلان‌آباد، صادق و دست‌گشاده، عادل (۱۳۹۹). «بررسی مجاز مفهومی در زبان‌گردی با توجه به اشعار شیرکو بی‌کس: رویکردی شناختی». *قند پارسی*، ۳(۴ (پیاپی ۹)): ۱۳۳-۱۵۱.
- کاشانی‌زاده، زهرا؛ اسفیدانی، محمدرحیم؛ کیماسی، مسعود و معنوی‌راد، میترا (۱۳۹۸). «طراحی نوع‌شناسی آرایه‌های تصویری با تمرکز بر رابطه تعاملی استعاره و مجاز در تبلیغات چاپی». *تحقیقات بازاریابی نوین*، ۹(۱) (پیاپی ۳۲): ۱۲۵-۱۴۴.
- مولودی، امیرسعید و نبوی‌زاده نمازی، وحید (۱۴۰۰). «کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم برف روی کاج‌ها». *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، ۱۳(۱): ۱۸۱-۲۱۶.
- ناجی، پارسا (۱۴۰۲). *کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینما: مطالعه موردی سه فیلم «بچه‌های آسمان»، «رنگ خدا» و «باران» اثر مجید مجیدی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز.
- Barcelona, Antonio (2003). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin; New York: Mouton De Gruyter.
- Barcelona, Antonio (2010). "Metonymy in Conceptualization, Communication, Language, and Truth". *De Gruyter EBooks*, April, 271-96. <https://doi.org/10.1515/9783110230215.271>.

- Biernacka, Ewa (2013). “The Role of Metonymy in Political Discourse.” PhD diss., The Open University.
- Bolognesi, Marianna; Vernillo, Paola (2019). “How Abstract Concepts Emerge from Metaphorical Images: The Metonymic Way.” *Language & Communication* 69 (November): 26-41. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2019.05.003>.
- Bordwell, David; Kristin Thompson; Jeff Smith (2019). *Film Art: An Introduction*. 12th ed. New York, Ny: Mcgraw-Hill Education.
- Bort-Mir, Lorena (2019). “Developing, Applying and Testing FILMIP: The Filmic Metaphor Identification Procedure.” PhD diss., Jaume I University. <http://hdl.handle.net/10803/666927>.
- Burkhardt, Armin; Brigitte, Nerlich (2010). *Tropical Truth(S): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes*. Berlin; New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110230215>.
- Coëgnarts, Maarten; Peter Kravanja (2016). “Perceiving Emotional Causality in Film: A Conceptual and Formal Analysis.” *New Review of Film and Television Studies* 14 (4): 440–66. <https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1158051>.
- De Mendoza Ibáñez, Francisco j., and Olga I. Díez Velasco (2002). “Patterns of Conceptual Interaction.” In *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, edited by René Dirven and Ralf Pörings, 489–532. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Deignan, Alice (2005). *Metaphor and Corpus Linguistics*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Denroche, Charles (2014). *Metonymy and Language: A New Theory of Linguistic Processing*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315749396>.
- Dirven, René, and Ralf Pörings (2002). *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110219197>.
- Fauconnier, Gilles, and Mark Turner (1999). “Metonymy and Conceptual Integration.” In *Metonymy in Language and Thought*, edited by Klaus-Uwe Panther and Günter Radden, 77–90. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Feng, William Dezheng (2017). “Metonymy and Visual Representation: Towards a Social Semiotic Framework of Visual Metonymy.” *Visual Communication* 16 (4): 441–66. <https://doi.org/10.1177/1470357217717142>.
- Forceville, Charles (2009). “Metonymy in Visual and Audiovisual Discourse.” In *The World Told and the World Shown: Issues in Multisemiotics*, edited by Eija Ventola and Arsenio Jesús Moya Guijarro, 56–74. London: Palgrave MacMillan.
- Forceville, Charles (2016). “Visual and Multimodal Metaphor in Film: Charting the Field.” In *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*, edited by Kathrin Fahlenbrach, 17–32. New York: Routledge.
- Gibbs, Raymond W (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, Raymond W (1999). “Speaking and Thinking with Metonymy.” In *Metonymy in Language and Thought*, edited by Klaus-Uwe Panther and Günter Radden, 61–76. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

- Goossens, Louis (1990). "Metaphtonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic Action"; *Cognitive Linguistics* 1 (3): 323-42. <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.3.323>.
- Herrero-Ruiz, Javier (2018). "Exaggerating and Mitigating through Metonymy: The Case of Situational and CAUSE for EFFECT/EFFECT for CAUSE Metonymies." *Language & Communication* 62 (September): 51-65. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2018.07.001>.
- Hilpert, Martin (2007). "Keeping an Eye on the Data: Metonymies and Their Patterns." In *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy*, edited by Anatol Stefanowitsch and Stefan Th. Gries, 123-51. Berlin, New York: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110199895.123>.
- Kashanizadeh, Zahra, and Charles Forceville (2020). "Visual and Multimodal Interaction of Metaphor and Metonymy." *Cognitive Linguistic Studies* 7 (1). <https://doi.org/10.1075/cogls.00050.kas>.
- Kövecses, Zoltán (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltán; Günter, Radden (1998). "Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View." *Cognitive Linguistics* 9 (1): 37-78. <https://doi.org/10.1515/cogl.1998.9.1.37>.
- Lakoff, George, and Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George, and Mark Johnson (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George, and Mark Turner (2009). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Littlemore, Jeannette (2015). *Metonymy Hidden Shortcuts in Language, Thought and Communication*. Cambridge Cambridge University Press.
- Littlemore, Jeannette; Paula Pérez Sobrino, David Houghton, Jinfang Shi, and Bodo Winter (2018). "What Makes a Good Metaphor? A Cross-Cultural Study of Computer-Generated Metaphor Appreciation." *Metaphor and Symbol* 33 (2): 101-22. <https://doi.org/10.1080/10926488.2018.1434944>.
- Littlemore, Jeannette; and Caroline Tagg (2016). "Metonymy and Text Messaging: A Framework for Understanding Creative Uses of Metonymy." *Applied Linguistics* 4 (July): 481-507. <https://doi.org/10.1093/applin/amw018>.
- Mittelberg, Irene; and Linda R. Waugh (2009). "Metonymy First, Metaphor Second: A Cognitivesemiotic Approach to Multimodal Figures of Thought in Co-Speech Gesture." In *Multimodal Metaphor*, edited by Charles Forceville and Eduardo Urios-Aparisi, 329-58. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Moya-Guijarro, Arsenio Jesús (2019). "Textual Functions of Metonymies in Anthony Browne's Picture Books: A Multimodal Approach." *Text & Talk* 39 (3): 389-413. <https://doi.org/10.1515/text-2019-2034>.
- Moya-Guijarro, Arsenio Jesús, and Begoña Ruiz Cordero (2020). "A Multimodal Cognitive Analysis of Visual Metonymies in Picture Books Featuring Same-Sex-Parent Families." *Review of Cognitive Linguistics. Published under the Auspices of the Spanish Cognitive Linguistics Association* 18 (2): 372-96. <https://doi.org/10.1075/rcl.00064.moy>.

- Ogden, Charles Kay; Ivor Armstrong Richards (1923). *The Meaning of Meaning*. New York: Harcourt.
- Panther, Klaus-Uwe, and Radden Günter (1999). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Panther, Klaus-Uwe, and Linda L. Thornburg (2004). “The Role of Conceptual Metonymy in Meaning Construction.” *Metaphorik.de* 6: 91–116.
- Paula Pérez Sobrino (2017). *Multimodal Metaphor and Metonymy in Advertising*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Radden, Günter, and Zoltán Kövecses (1999). “Towards a Theory of Metonymy.” *Human Cognitive Processing*, 17–59. <https://doi.org/10.1075/hcp.4.03rad>.
- Rocci, Andrea, Sabrina Mazzali-Lurati, and Chiara Pollaroli (2018). “The Argumentative and Rhetorical Function of Multimodal Metonymy.” *Semiotica* 2018 (220): 123–53. <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0152>.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco J. (2003). “The Role of Mappings and Domains in Understanding Metonymy.” *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*, January, 109–32. <https://doi.org/10.1515/9783110894677.109>.
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco j., and Ricardo Mairal Usón. (2007). “High-Level Metaphor and Metonymy in Meaning Construction.” *Aspects of Meaning Construction*, January, 33–49. <https://doi.org/10.1075/z.136.05rui>.
- Seto, Ken-ichi (1999). “Distinguishing Metonymy from Synecdoche.” In *Metonymy in Language and Thought (Human Cognitive Processing 4)*, edited by Klaus-Uwe Panther and Günter Radden, 91–120. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- Šorm, Ester, and Gerard J. Steen (2018). “VISMIP: Towards a Method for Visual Metaphor Identification.” In *Visual Metaphor: Structure and Process*, edited by Gerard J. Steen, 47–88. John Benjamins Publishing Company.
- Sweetser, Eve (2017). “Metaphor and Metonymy in Advertising: Building Viewpoint in Multimodal Multi-Space Blends.” *Journal of Pragmatics* 122 (December): 65–76. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2017.10.012>.
- Urios-Aparisi, Eduardo (2009). “Interaction of Multimodal Metaphor and Metonymy in TV Commercials: Four Case Studies.” In *Multimodal Metaphor*, edited by Charles J. Forceville and Eduardo Urios-Aparisi, 95–118. Berlin, New York: De Gruyter Mouton.
- Urios-Aparisi, Eduardo (2014). “Figures of Film. Metaphor, Metonymy, and Repetition.” *Image & Narrative* 15 (1): 102–13. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/475>.
- Wojciech Wachowski, Graeme Davis, and Karl A Bernhardt (2019). *Towards a Better Understanding of Metonymy*. Oxford: Peter Lang Ag.
- Wu, Di, and Jordan Zlatev (2023). “Toward an Identification Procedure for Verbal and Pictorial Metonymy.” In *Conference Session Presented at 16th International Cognitive Linguistics Conference*. Düsseldorf.
- Yaxi, Li (2019). “A Research on Multimodal Metaphor and Metonymy in China’s National Image Publicity Film: Taking 18-Minute Feature Movie as an Example.” *Studies in Literature and Language* 19 (2): 84–88. <https://doi.org/10.3968/11337>.