# The Representation of the Conceptual Metaphor 'Life as a Journey' in Kiarostami's Films (Case Study: "Where Is the Friend's House?," "Life, and Nothing More," and "Through the Olive Trees")[1]

**Khadijeh Taghipour Kelidsar[2], Zohreh Safavizadeh Sohi[3], Fatemeh Azimifard[4], Nazanin Amirarjmandi[5]**

Receive Date: 12 July 2025, Accept Date: 02 September 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2065390.1165

**Abstract**

The conceptual metaphor "life as a journey" is one of the most fundamental cognitive tools for understanding human experiences, widely used in artistic and literary works, including cinema. This study examines the linguistic signs of this metaphor and the related image schemas—such as movement, volume, and power—in three prominent films by Abbas Kiarostami: "Where Is the Friend's Home?," "Life and Nothing More," and "Through the Olive Trees." Based on Lakoff and Johnson's conceptual metaphor theory (1980), metaphorical mappings such as destination, path, obstacles, companions, guides, return, and wandering are identified in each film, and the role of these cognitive patterns in the narrative structure and visual composition of the films is explored. Analysis of the films' linguistic texts reveals that the metaphor "life as a journey" is present not only in the story structure and character development but also manifests deeply and influentially in visual elements, atmosphere, and dialogues. Furthermore, the frequent use of the movement schema in comparison to volume and power schemas in the selected films highlights the employment of physical movement and action as a cinematic and metaphorical language for searching for mean-

1. This article is derived from the doctoral dissertation project of Ms. Khadijeh Taghipour Kelidsar, entitled 'A Study of Kiarostami's Selected Cinema from the Perspective of Cultural Semiotics', in the field of Linguistics, Faculty of Humanities/Foreign Languages, Islamic Azad University, Takestan Branch, supervised by Dr. Zohreh Safavizadeh Sohi, with consultation from Dr. Fatemeh Azimi Fard and Dr. Nazanin Amirarjmandi, which has passed the pre-defense stage.

2. PhD Candidate in Linguistics, Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Takestan Branch, Qazvin, Iran. Email: Taghipour2030@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Takestan Branch, Qazvin, Iran (corresponding author). Email: naghme_linguist@yahoo.com
4. PhD in Linguistics, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: Azimifard.m@gmail.com
5. Assistant Professor, Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Takestan Branch, Qazvin, Iran. Email: n_arjmandi@yahoo.com

ing, confronting reality, and traversing crises. It places the viewer in a multidimensional experience of time and space characterized by suspense and uncertainty, reflecting Kiarostami's philosophical and aesthetic approach to narrative and cinema. This process actively engages the audience in interpreting the narrative and connecting with realism, inviting them to reflect on fundamental issues such as love, death, reconstruction, and the search for meaning.

**Keywords**: Conceptual Metaphor, Source Domain, Target Domain, Linguistic Markers, Lakoff and Johnson, Kiarostami

# بازنمایی استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» در آثار کیارستمی؛ نمونهٔ موردی: بررسی سه فیلم «خانهٔ دوست کجاست»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیردرختان زیتون»[۱]

خدیجه تقی‌پور کلیدسر[۲]، زهره صفوی‌زاده سهی[۳]، فاطمه عظیمی‌فرد[۴]، نازنین امیرارجمندی[۵]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

**چکیده**

استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای شناختی برای درک تجربیات انسانی است که در آثار هنری و ادبی ازجمله سینما به کار گرفته می‌شود. این پژوهش به بررسی نشانه‌های زبانی این استعاره و طرح‌واره‌های تصوری نظیر حرکتی، حجمی و قدرتی در سه فیلم برجستهٔ عباس کیارستمی ـ *خانه دوست کجاست*، *زندگی و دیگر هیچ*، و *زیر درختان زیتون* ـ می‌پردازد. بدین‌منظور با تکیه‌بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) نگاشت‌های استعاری مانند مقصد، مسیر، موانع، همراهان، راهنماها، بازگشت و سرگردانی در هر فیلم شناسایی و چگونگی ایفای نقش این الگوهای ذهنی در ساختار روایت و تصویرسازی فیلم‌ها بررسی‌شده‌اند. تحلیل متن زبانی فیلم‌های منتخب نشان می‌دهد استعارهٔ «زندگی به‌مثابه سفر» نه‌تنها در ساختار داستانی و شخصیت‌پردازی حضور دارد، بلکه در عناصر بصری، فضاسازی و دیالوگ‌ها نیز به شکلی عمیق و تأثیرگذار بازنمایی شده است. همچنین فراوانی طرح‌واره حرکتی در مقایسه با طرح‌واره‌های حجمی و قدرتی در فیلم‌های منتخب می‌تواند نشانگر به‌کارگیری مفهوم حرکت و کنش فیزیکی به‌عنوان زبان سینمایی و استعاره‌ای برای جست‌وجوی معنای زندگی، مواجهه با واقعیت و عبور از بحران‌ها بوده و تماشاگر را با تجربه چندوجهی از زمان و فضا در وضعیت تعلیق و عدم قطعیت قرار دهد که حاصل نگاه فلسفی و زیباشناسانهٔ کیارستمی به روایت و سینماست و مخاطب را وارد فرایند فعال مشارکت در تفسیر روایت و پیوند با واقع‌گرایی نموده و به بازاندیشی در مورد مسائل بنیادی مانند عشق، مرگ، بازسازی و جست‌وجوی معنا دعوت می‌کند.

**واژگان کلیدی:** استعاره مفهومی، حوزه مبدأ، حوزه مقصد، نشانه‌های زبانی، لیکاف و جانسون، کیارستمی

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «بررسی سینمای منتخب کیارستمی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی» در رشتهٔ زبان‌شناسی است که در دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان با راهنمایی دکتر زهره صفوی‌زاده سهی و مشاورهٔ دکتر فاطمه عظیمی‌فرد و دکتر نازنین امیر ارجمندی در مرحلهٔ پیش‌دفاع است.

۲. دانشجوی دکتری، رشتهٔ زبان‌شناسی، گروه زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان، قزوین، ایران. Email: Taghipour2030@gmail.com

۳. استادیار، گروه زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: naghme_linguist@yahoo.com

۴. دکتری، رشتهٔ زبان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. Email: Azimifard. m@gmail.com

۵. استادیار، گروه زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان، قزوین، ایران. Email: n_arjmandi@yahoo.com

**مقدمه و بیان مسئله**

بر اساس آرای جرجانی، استعاره نوعی جانشینی معنایی بر حسب تشابه است و این دقیق‌ترین تعریفی است که دربارهٔ این فرایند می‌توان داد (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۶۶). همچنین جوهر و اساس استعاره درک کردن و تجربه کردن «چیزی» بر اساس «چیز دیگری» است (لیکاف، ۱۳۹۵: ۱۶). معنی‌شناسان شناختی استعاره را ابزار مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبان می‌دانند. به این ترتیب می‌توان مدعی شد که میان دو نگرش کلاسیک و رمانتیک به استعاره، این دسته از معنی‌شناسان پیرو نگرش رمانتیک بوده و به‌نوعی به بسط این نگرش دست یازیده‌اند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۶۹). به‌عبارت دیگر، استعاره‌ها نگاشت[1] هایی هستند بین قلمروهای مفهومی. این نگاشت‌ها نامتقارن و بخشی‌اند و هر نگاشت مجموعه‌ای ثابت از تناظرهای هستی‌شناختی بین هستی‌هایی در قلمروی مبدا با هستی‌هایی در قلمروی مقصد است (ساسانی، ۱۳۹۰: ۲۱۶). یکی از نظریه‌های جدید در زبان‌شناسی شناختی که در چهارچوب معناشناسی شناختی جای می‌گیرد، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی است. به دیگر بیان، استعارهٔ مفهومی نگاه تازه‌ای است به چگونگی پدید آمدن فرایندهای ذهنی و تبدیل شدن آنها به عناصر زبانی که در هیئت کنونی، حاصل هم‌اندیشی لیکاف و جانسون است و برای نخستین‌بار در سال ۱۹۸۰ میلادی در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، مطرح شد (حسن‌زاده نیری و همکار، ۱۳۹۹: ۴).

زندگی انسان‌ها از دیرباز با استعاره‌ها و تصاویر ذهنی گره خورده است. استعاره‌ها نه‌تنها ابزارهای زبانی برای بیان مفاهیم پیچیده هستند، بلکه ساختارهای بنیادین تفکر و شناخت انسان را شکل می‌دهند. یکی از رایج‌ترین استعاره‌های مفهومی که در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف مشاهده می‌شود، استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» است. این استعاره زندگی را به عنوان یک مسیر با آغاز، مقصد، موانع، همراهان و تصمیم‌گیری‌های متعدد در طول راه تصور می‌کند. چنین استعاره‌ای به افراد امکان می‌دهد تا تجربیات پیچیدهٔ زندگی را در قالب مفاهیمی ملموس‌تر درک کنند.

در هنر و ادبیات به‌ویژه در سینما، استعاره‌های مفهومی نقش مهمی در روایت داستان‌ها و انتقال مفاهیم به مخاطبان دارند. سینما با ابزار زبان و در قالب تصویر معناسازی کرده و با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند (پناه‌پور، ۱۴۰۲: ۴). فیلم‌ها به عنوان رسانه‌ای بصری و روایی توانایی منحصر به فردی در بازنمایی استعاره‌های مفهومی دارند. از طریق تصاویر، دیالوگ‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و روایت داستانی، فیلم‌ها می‌توانند استعاره‌های پیچیده‌ای مانند «زندگی به مثابه سفر» را به شکلی ملموس و قابل فهم برای مخاطب بازنمایی کنند. این استعاره در بسیاری از فیلم‌ها به صورت مستقیم یا غیرمستقیم حضور دارد و می‌تواند ابعاد مختلف زندگی انسان را از جمله رشد فردی، چالش‌ها، انتخاب‌ها و سرنوشت به تصویر بکشد.

عباس کیارستمی، فیلم‌ساز برجستهٔ ایرانی در آثار خود به کاوش در مفاهیم انسانی و فلسفی از طریق روایت‌های مینیمالیستی و نمادگرایانه پرداخته است. یکی از استعاره‌های مفهومی بنیادی که به‌طور مکرر در فیلم‌های او نمود می‌یابد، استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» است. این استعاره که ریشه در نظریهٔ شناختی لیکاف و جانسون[2] دارد، زندگی را به سفری تشبیه می‌کند که در آن عناصری چون مسیر، مقصد، موانع و همراهان، نمادهایی از مراحل و چالش‌های زندگی هستند. کیارستمی با استفاده از این استعاره و طرح‌واره‌های تصوری[3] مرتبط با آن، تجربه‌های زیستهٔ انسان را به تصویر می‌کشد و مخاطب را به تأمل در معنای زندگی دعوت می‌کند. این مقاله به تحلیل سه‌گانهٔ کوکر کیارستمی، یعنی *خانه دوست کجاست* (۱۳۶۵)، *زندگی و دیگر هیچ* (۱۳۷۰) و *زیر درختان زیتون* (۱۳۷۲) می‌پردازد. این سه فیلم در هم تنیده در روستای کوکر از بخش رودبار استان گیلان ساخته شده است. فیلم اول جست‌وجوی پسری به نام احمد است. فیلم دوم جست‌وجوی فیلم‌ساز به دنبال بازیگران فیلم اول پس از زلزله است و فیلم سوم برشی از فیلم دوم و برجسته نمودن روایت عاشقانه شخصیت اصلی است. هدف از این پژوهش، شناسایی و تبیین نگاشت‌های استعاری و طرح‌واره‌های تصوری در هر فیلم و نشان دادن چگونگی استفادهٔ کیارستمی از این ابزارها برای انتقال مفاهیم عمیق است. این مطالعه نشان می‌دهد که چگونه سفره‌ای فیزیکی و نمادین شخصیت‌ها در این آثار بازتاب‌دهندهٔ سفر زندگی‌اند.

با این وصف، تحلیل علمی و نظام‌مند بهره‌مندی از استعاره «زندگی به مثابه سفر» در فیلم‌ها هنوز نیازمند پژوهش‌های بیشتری است. این موضوع نه‌تنها می‌تواند به شناخت بهتر شیوه استفاده از استعاره‌های مفهومی در هنر

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

سینما کمک کند، بلکه امکان بررسی تأثیر این استعاره بر مخاطبان و نحوه درک آنها از روایت فیلم را فراهم می‌آورد. همچنین، تحلیل چنین استعاره‌ای می‌تواند دیدگاه‌های جدیدی دربارهٔ سازوکار بازنمایی زندگی انسانی در سینما ارائه دهد. از این رو با توجه به اهمیت موضوع، این پژوهش تلاش دارد تا با تمرکز بر استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» نقش این استعاره را در تحلیل فیلم‌های ذکر شده بررسی نماید. سؤالات اصلی پژوهش عبارتند از:

چگونه استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» در ساختار زبانی متن فیلم بازنمایی می‌شود؟

چه طرح‌واره‌های تصوری (حرکتی، حجمی، قدرتی) مرتبط با این استعاره در فیلم‌های مورد بررسی قابل شناسایی هستند؟

این استعاره قادر است چه ابعاد فرهنگی یا فلسفی خاصی را دربارهٔ زندگی انسانی منتقل نماید؟

این پژوهش با هدف تحلیل نظام‌مند استفاده از استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون، در سه فیلم منتخب انجام خواهد شد تا نقش آن در شکل‌دهی روایت داستانی و ارتباط آن با تجربیات انسانی روشن شود.

**پیشینهٔ پژوهش**

موسوی (۲۰۲۵) در مقالهٔ «سینمای تجربی عباس کیارستمی» با نگاهی به مسیر سینمایی کیارستمی او را کارگردانی پیشرو می‌داند که همواره دست به تجربه‌ورزی زده و خود را در طیف گوناگونی از سبک‌ها و تکنیک‌ها آزموده است. او با تلفیق تجربه‌های روایی و آثار کاملاً تجربی‌اش به مخاطبان ایرانی کمک کرد تا به سطحی عمیق‌تر از درک و لذت سینمایی دست یابند. او با بازگرداندن توجه تماشاگر به طبیعت و مشاهده دقیق و همچنین با ترکیب ژانرها و فرم‌های مختلف هنری توانست مخاطب را در لذت زیبایی‌شناسانه مواجههٔ آنها شریک کند. از سوی دیگر، او با ترکیب تصویر و صدایی که جداگانه ضبط شده بودند یا حتی با حذف تصویر و جایگزین ساختن آن با خوانش و روایت هنری خود تجربه‌های منحصربه‌فردی آفرید.

کاویانی فردزاده (۱۴۰۳) در مقالهٔ پژوهشی «مجاز مفهومی در سینمای ایران: مطالعهٔ موردی فیلم رقص در غبار» اگرچه بر مجاز مفهومی تمرکز دارد، اما از چهارچوب نظری مشابه‌ای با نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بهره می‌برد. این پژوهش با تحلیل فیلم *رقص در غبار* ساخته اصغر فرهادی، به بررسی نقش مجازها و استعاره‌های مفهومی در شکل‌گیری معانی ضمنی و لایه‌های پنهان روایت فیلم می‌پردازد. محققان در این مقاله نشان می‌دهند که چگونه مجازهای مفهومی در کنار استعاره‌های مفهومی، به عنوان ابزارهای شناختی قدرتمندی برای بیان مفاهیم انتزاعی در قالب تصاویر سینمایی عمل می‌کنند.

دوییکتور و نُو-گلِز[۴] (۲۰۲۳) در مقالهٔ «بینش‌های ظریف: روایت‌های چندلایه در فیلم کلوزآپ عباس کیارستمی» به بررسی رویکرد روایی و معناشناسانه فیلم *کلوزآپ* کیارستمی می‌پردازد و با تکیه بر مفاهیم ایرانی ظاهر/باطن پیچیدگی و لایه‌نگاری واقعیت و معنا را در این فیلم تحلیل می‌کند. نویسندگان نشان می‌دهند که کیارستمی با تلفیق مرزهای بین مستند و داستانی، مخاطب را در عدم قطعیت نگه می‌دارد و او را به مشارکت فعالانه در تفسیر فیلم فرا می‌خواند. استفاده هوشمندانه از دوربین، مونتاژ و روایت چندلایه باعث می‌شود تا حقیقت در فیلم نه به عنوان یک امر قطعی بلکه به صورت یک فرایند هرمنوتیکی بین ظاهر و باطن رخ دهد و این فیلم را به نمادی از گفتمان معرفتی و اجتماعی ایران بدل می‌کند.

شعبانلو (۱۴۰۱) در مقالهٔ «نقد نظریهٔ استعاره مفهومی»، برخی از اصول نظریهٔ مفهومی را بررسی و نقد می‌کند و معتقد است لیکاف و جانسون ویژگی‌های یک سویگی نگاشت و اصل تغییرناپذیری را مطرح می‌کنند. نویسنده بر این باور است شناخت و فهم استعاری نیست، بلکه قیاسی است و تغییرناپذیری اصل معتبری نیست.

مظفری و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما» که پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما است، مفهوم‌سازی استعاری فیلم فوق را بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون و نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی فورسویل[۵] در بخش نمودهای زبانی و غیر زبانی بررسی و تکنیک‌های فنی در ساخت فیلم همچون موسیقی، نورپردازی، نوع فیلم‌برداری و غیره را از جمله ابزارهای سینمایی برای بیان حوزه‌های مقصد استعاری قلمداد نموده و از مفهوم‌سازی استعاره در ساخت کلی فیلم یا القای مفهومی خاص استفاده شده است. در این مقاله،

پژوهشگران با تحلیل بازنمایی‌های زبانی و غیر زبانی استعاره‌های مفهومی در سکانس‌های مختلف فیلم نشان می‌دهند که استعاره‌های مفهومی به‌طور گسترده در این اثر به کار گرفته شده‌اند. برخی از این استعاره‌ها مانند *فیلم فروشنده* به مثابه نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* یا «تهران به مثابه نیویورک دههٔ چهل» کل روایت فیلم را در بر گرفته و تشابه شرایط اجتماعی دو جامعه را مفهوم‌سازی می‌کنند. همچنین استعاره‌هایی مانند «عماد به مثابه مش حسن» یا «عماد به مثابه حیوان» برای شخصیت‌پردازی نقش‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مولودی و همکار (۱۴۰۰) در مقالهٔ «کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در سینما: مطالعهٔ موردی فیلم برف روی کاج‌ها»، به مفهوم‌سازی‌های استعاری و مجازی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ و مجاز مفهومی و استعارهٔ چندوجهی اشاره کرده و برخی از استعاره‌ها همچون غم به مثابه تاریکی و رابطهٔ عاطفی به مثابه مادهٔ خوراکی به صورت تک وجهی و برخی دیگر همچون عشق به مثابه سفر، کنترل / غیرت به مثابه بالا، انسان به مثابه گیاه و عدم وجود رابطهٔ عاطفی به مثابه برف به صورت چندوجهی و برحسب ترکیبی از نشانه‌های تصویری و گفتاری یا ترکیبی از نشانه‌های تصویری و نوشتاری بازنمایی شده‌اند. همچنین در پژوهش فوق پس از بررسی استعاره‌ها و مجازهای مفهومی در وجوه مختلف نشانه‌های زبانی و غیرزبانی، مفهومی بودن پدیدهٔ استعارهٔ و مجاز مورد تأیید و توجه قرار گرفت.

حسن‌زاده نیری و همکار (۱۳۹۹) در مقالهٔ «استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی»، ضمن تعریف ویژگی این دو مفهوم و بیان خاستگاه آن، به تفاوت‌های این دو نوع استعاره پرداخته و در خصوص اصرار لیکاف در نظریه معاصر مبنی بر نادرست شمردن تعریف سنتی از استعاره را ناروا دانسته و بیان می‌دارد دستاوردهای مفهومی هم در زبان و هم در ادبیات تبیین شده و استعارهٔ مفهومی در زبان فارسی و عربی معادل تشبیه بلیغ است و در آثار بلاغی ایرانی-عربی همواره تأکید شده که اگر مشبه یا ادات تشبیه در سخن ظاهر شوند، استعاره به وجود نیامده است. استعاره منحصر به زبان، یعنی واژه‌ها نیست. بر عکس، بخش عمده‌ای از فرایندهای فکری آدمی استعاری است. هنگامی که می‌گوییم نظام مفهومی انسان به شکل استعاری ساختار یافته و تعریف شده است، به همین نکته اشاره می‌کنیم.

هرماوان[۶] (۲۰۱۹) در مقالهٔ «تحلیل استعارهٔ مفهومی شخصیت‌های اصلی فیلم بینوایان»، ضمن دسته‌بندی استعاره‌های مفهومی به سه گروه استعارهٔ ساختاری، استعاره جهت‌مند و استعارهٔ هستی‌شناختی مصداق‌های مربوط به هر دسته را با مثال‌هایی از شخصیت‌های اصلی فیلم معرفی می‌کند. از این رو استعاره‌های مفهومی در فیلم *بینوایان* نه‌تنها باعث غنای زبانی فیلم می‌شود بلکه ابزاری برای بازتاب آرمان‌های مسیحیت (بخشش، رستگاری) و انتقاد از نابرابری‌های اجتماعی است. تحلیل این استعاره‌ها نشان می‌دهد که چگونه کنش‌های شخصیت‌ها با مفاهیم انتزاعی مانند عدالت و تقدیر گره خورده است. برای مثال تضاد بین استعاره‌های والژان (تمرکز بر بخشش) و ژاور (قانون به مثابه امر مطلق) در نهایت به بحران وجودی ژاور و خودکشی او منجر می‌شود.

فورسویل (۲۰۱۸) در مقالهٔ «چندوجهی بودن، فیلم و استعارهٔ سینمایی: ارزیابی مولر و کاپلهوف»، به بررسی چگونگی عملکرد استعاره در فیلم با در نظر گرفتن ابعاد چندوجهی آن می‌پردازد. این مقاله با ارائه یک چهارچوب نظری منسجم نشان می‌دهد که استعاره‌ها تنها از طریق زبان بصری یا کلامی ایجاد نمی‌شوند بلکه از طریق تعامل پیچیده عناصر مختلف فیلمی شامل تصویر، صدا، موسیقی و تدوین بازنمایی می‌شوند. نویسندگان با استفاده از روش تحلیلی ـ انتقادی به بررسی و ارزیابی نظریات و رویکردهای مختلف در زمینهٔ استعارهٔ سینمایی با تحلیل نمونه‌هایی از فیلم‌های مختلف می‌پردازند.

کوئفنارتس و کراوانیا [۷] (۲۰۱۴) در مقالهٔ «استعاره، معنای بدن‌مند و سینما» نقش بدن و استعاره‌های مفهومی را در ایجاد معنا در سینما بررسی می‌کند و بر اساس نظریهٔ «معنای بدن» مارک جانسون معتقد است منشأ معنا در تجربه‌های حسی-حرکتی انسان نهفته است. نویسندگان تأکید می‌کنند که استعاره‌های مفهومی، که توسط جانسون و لیکاف مطرح شده، نه‌تنها در زبان بلکه در سینما نیز از طریق تصویر، حرکت دوربین و میزانسن، معانی انتزاعی را به بیننده منتقل می‌کنند. این مقاله با ارائه نمونه‌هایی از آثار مختلف و استفاده از چهارچوب نظری شناخت بدن‌مند، نشان می‌دهد که فیلم می‌تواند بدون اتکا به دیالوگ، محتوای انتزاعی را به صورت استعاری و بدن‌مند عرضه کند و به این وسیله به غنای مطالعات فیلم و معناشناسی مبتنی بر بدن کمک کند.

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

کوماندوچی[۸] (۲۰۱۰) در مقالهٔ «استعاره و ایدئولوژی در سینما» نشان داد که نظریهٔ استعاره‌شناسیِ شناختی چهارچوبی کارآمد برای تحلیل سازوکارهای معناسازی در سینما از طریق استعاره، روایت و مونتاژ به شمار می‌آید. استعاره‌های مفهومیِ رایج، نقشی محوری در شکل‌گیری گفتمان‌های ایدئولوژیک فیلم دارند؛ بااین‌حال، بهره‌گیری کامل از این رویکرد مستلزم پیوند آن با نظریهٔ ایدئولوژی و مطالعات روان‌کاوانهٔ سینما، به‌ویژه در سطح شناختی و عاطفی است. در نتیجه، می‌توان استعاره را در سینما همچون فرایند بنیادینی از پیوند و هم‌نشینی نشانه‌ها در نظر گرفت؛ برداشتی که یادآور دیدگاه نخستین سرگئی آیزنشتاین است.

با مرور پیشینهٔ پژوهش مشخص می‌شود اگرچه پژوهش‌های متعدد با موضوع استعارهٔ مفهومی در شاخه‌های مختلف ادبیات، شعر، نقاشی، گرافیک، تبلیغات، سینما و غیره در سطح بازنمایی زبانی و غیرزبانی صورت گرفته است ولی به دلیل فراگیری و کاربست گسترده استعاره مفهومی در شناسایی معانی و مفاهیم آشکار و پنهان در سینما، هنوز افق‌های بیکرانی برای کسب تجربه در سینمای ایران است. افزون بر این در سینمای کیارستمی این مقوله مغفول مانده است. پژوهش حاضر بر آن است با تعمق در آثار عمیق و پیچیده کیارستمی گامی هر چند کوچک در این راستا بردارد.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) به بررسی کل متن زبانی پیاده شده سه فیلم کیارستمی به نام‌های *خانه دوست کجاست* (۱۳۶۵)، *زندگی و دیگر هیچ* (۱۳۷۰) و *زیر درختان زیتون* (۱۳۷۲) پرداخته و از طریق تجزیه‌وتحلیل جملات مرتبط با استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» و استخراج داده‌های طرح‌واره‌های تصوری، نظام مفهومی آثار فوق شناسایی و دستاوردهای پژوهش در بخش نتیجه‌گیری ارائه شده است. قابل ذکر است به منظور پرهیز از تکرار و طولانی شدن جداول تنها به ذکر پنج نمونه از هر طرح‌واره از متن زبانی فیلم اشاره شده و آمار مرتبط با کل داده‌ها در قالب نمودار به نمایش درآمده است.

در پژوهش‌های کیفی، روایی و پایایی به صورت کیفیت و دقت در تحلیل‌ها خود را نشان می‌دهد. ازاین‌رو، در این مقاله به منظور اطمینان از صحت تحلیل داده‌ها، فرایند بازبینی تحلیل‌ها به این صورت انجام شد که دو متخصص، یکی زبان‌شناس و دیگری ادبیات فارسی که جزو نویسندگان مقاله نبودند، به‌طور مستقل متن استخراج شده از متن فیلم حاوی استعاره‌های مفهومی را بررسی کردند و صحت و انطباق تحلیل‌ها را ارزیابی نمودند. معیارهای مورد استفاده برای تأیید اعتبار شامل بررسی دقت شناسایی استعاره‌ها، تناسب مثال‌ها با طرح‌واره‌های تصوری و انسجام تحلیل داده‌ها بود. در موارد وجود اختلاف نظر، بحث و تبادل نظر انجام شد تا به اجماع رسیدیم.

## چهارچوب نظری

بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، جانسون (۱۹۸۷)، استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» یکی از رایج‌ترین استعاره‌هاست که زندگی را به سفری با ویژگی‌های مشخص مانند مقصد، مسیر، موانع، و همراهان تشبیه می‌کند. نگاشت‌های استعاری این مفهوم شامل مقصد، مسیر، موانع، همراهان، راهنماها، بازگشت و... است. مفهوم اصلی در نظریهٔ استعاره‌های مفهومی نگاشت است. این اصطلاح از ریاضیات به زبان‌شناسی وارد شده است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت می‌کند که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد (افراشی، ۱۳۹۵: ۱۸۱). از طرفی در حوزهٔ زبان‌شناسی، استعارهٔ مفهومی پدیده‌ای است که در آن حوزهٔ معنایی یا مفهومی از طریق حوزه‌ای دیگر درک می‌شود. به این ترتیب، استعاره را می‌توان نگاشت و الگوبرداری نظام‌مند از عناصر مفهومی حوزهٔ مبدا[۹] به حوزهٔ مقصد[۱۰] دانست که اساس آن نوعی شباهت میان دو حوزه است و عموماً حوزهٔ مبدا که نگاشت از آن صورت می‌گیرد، حوزهٔ ملموس و عینی است که مبتنی بر تجربهٔ بشری است و باعث درک حوزهٔ انتزاعی‌تر یعنی حوزهٔ مقصد می‌شود (پناه‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۴-۸۵). رابطهٔ میان مبدا و هدف به گونه‌ای است که هر حوزهٔ مبدا ممکن است در مورد چندین حوزهٔ هدف به کار برود و هر حوزهٔ هدف به چندین حوزهٔ مبدا وصل شود. مورد اول را دامنهٔ[۱۱] مبدا و دومی را گسترهٔ[۱۲] هدف می‌نامیم (کووچش، ۱۳۹۵: ۲۰۲). به گفتهٔ لیکاف نگاشت استعاره از مبدا ساختارحوزه‌های مبدا ملموس به مقصد انتزاعی در زبان‌شناسی شناختی، کلیدی برای انتقال معنا است. بنابراین هدف نگاشت، نشان دادن یکسانی ساختاری بین دو حوزه است. لیکاف این نگاشت را

با استفاده از الگوی حوزهٔ مقصد حوزهٔ مبدا است طبقه‌بندی می‌کند (پناه‌پور، ۱۴۰۲: ۴۶). مباحثی مثل زندگی، بحث و جدل، عشق، نظریه، فکر، سازمان اجتماعی و... . حوزه‌های مقصد هستند؛ در حالی که سفر، جنگ، ساختمان، غذا، گیاه و... حوزه‌های مبدا هستند (افراشی، ۱۳۹۵: ۱۱۳).

همچنین در زبان‌شناسی شناختی انواع مختلفی از طرح‌واره‌های تصوری وجود دارد که به چند دسته اشاره می‌شود:

طرح‌واره حجمی[۱۳] : انسان از طریق تجربه قرار گرفتن در اتاق، تخت، غار، خانه و دیگر مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قراردادن اشیا مختلف در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته است و در نتیجه طرح‌واره‌های انتزاعی‌ای از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورده است (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷۴)

طرح‌واره حرکتی[۱۴] : حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر گیرد (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷۵)

طرح‌واره قدرتی[۱۵] : اگر در برابر حرکت، نیروی مقاومت یا سدی قرار گرفته باشد، انسان بر حسب تجربیات خود امکانات را در برخورد با چنین سدی تجربه کرده و قدرت خود را در گذر از این سد آزموده است. به این ترتیب، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن خود پدید آورده و این ویژگی را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که از چنین ویژگی برخوردار نیستند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷۶).

طرح‌واره‌ها یک راه حل جایگزین برای این مشکل که چگونه نمادهای انتزاعی و عبارت‌های زبانی معنی پیدا می‌کنند پیشنهاد می‌دهند. چون در مفهوم‌سازی جهان متکی به طرح‌واره‌ها هستیم ... و طرح‌واره‌ها فصل مشترک مهمی میان بدن ما و جهان را تشکیل می‌دهند و در عین حال این امکان را برای ما فراهم می‌کنند که خود را «از طریق خود» بفهمیم (کووچش، ۱۳۹۵: ۳۷۱).

## تحلیل داده‌ها

تحلیل فیلم اول: خانه دوست کجاست

فیلم *خانه دوست کجاست* سفر فیزیکی و نمادین پسربچه‌ای به نام احمد را روایت می‌کند که برای پس دادن دفتر مشق دوستش محمدرضا به روستای پشته می‌رود. این سفر بازتاب‌دهندهٔ استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» است.

مقصد: خانه دوست (محمدرضا) نمادی از هدف زندگی احمد است. او در دیالوگ‌هایی مانند «من دفتر محمدرضا رو اشتباهی برداشتم، باید ببرم بهش بدم» (سکانس ۰۰: ۱۴: ۴۴) این هدف را آشکار می‌کند.

مسیر: جاده‌های روستایی و پیچ‌درپیچ که احمد طی می‌کند (سکانس ۰۰: ۲۲: ۵۸، «این احمد ما نبود؟»)، نماد مسیر زندگی با انتخاب‌ها و تصمیم‌گیری‌ها ست.

موانع: موانعی چون مخالفت مادر (سکانس ۰۰: ۱۵: ۱۲، «اول مشقات رو می‌نویسی»)، گم شدن در روستا (سکانس ۰۰: ۲۵: ۰۲)، و تاریکی شب (سکانس ۰۱: ۰۷: ۵۸) چالش‌های زندگی را نشان می‌دهند.

راهنما: پیرمردی که احمد را راهنمایی می‌کند (سکانس ۰۰: ۵۸: ۵۲ «رسیدیم، در خونه رفیقت همین‌جاست»)، نماد هدایت‌گری در زندگی است.

بازگشت: احمد پس از ناکامی در یافتن محمدرضا به خانه برمی‌گردد (سکانس ۰۱: ۱۱: ۵۴، «احمد غذات رو بخور!») که نمادی از بازگشت به خویشتن و یادگیری از تجربه است.

## طرح‌واره‌ها

حرکتی: جاده‌های پرپیچ‌وخم که احمد در آنها می‌دود (سکانس ۰۰: ۲۳: ۰۰، «در پشته چه کار می‌کند؟»)

طرح‌واره حرکتی در جست‌وجویی مداوم او به سمت مقصد را نشان می‌دهد

حجمی: روستاها و خانه‌ها به عنوان ظرف‌هایی هستند که احمد از یکی به دیگری سفر می‌کند (سکانس ۰۰: ۲۶: ۰۸، «این رو بنداز بالا»).

قدرتی: اصرار احمد بر خواسته خود مبنی بر بردن دفترچه محمدرضا به روستای پشته و مقاومت در برابر دیگران که او را از ادامه مسیر باز می‌دارند (سکانس ۰۰: ۱۴: ۴۰، «من دفتر محمدرضا رو اشتباهی برداشتم». (جدول ۱)

بررسی متن زبانی فیلم فوق در چهارچوب استعاره مفهومی یادشده و یافته‌های مستخرج از گفت‌وگوی شخصیت‌ها با محوریت راه و سفر مبین این مفهوم است که طرح‌واره حرکتی به الگوهای شناختی اشاره دارند که

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

جدول ۱. تحلیل استعاره مفهومی «زندگی به مثابه سفر» در فیلم *خانه دوست کجاست*.

| ردیف | متن | مفهوم | طرح‌واره تصوری |
|---|---|---|---|
| ۱ | «از پشته میای؟» | مسیر زندگی از مبدأ تا مقصد | حرکتی |
| ۲ | «در رو ببند، برو بشین» | پایان یک مرحله و شروع مرحله‌ای دیگر | حرکتی |
| ۳ | «برو پهلوی ننه‌ات، آب گرم بگیر بیار» | حرکت برای کمک یا تأمین نیازها | حرکتی |
| ۴ | «بیا از این وَر بریم» | انتخاب مسیر مناسب در زندگی | حرکتی |
| ۵ | «برو سرِ مشقت» | حرکت برای انجام‌وظیفه | حرکتی |
| ۶ | «آب جوش می‌خواستم» | نیاز به منابع برای ادامه مسیر زندگی | حجمی |
| ۷ | «شیشه رو بردار» | استفاده از ابزارها یا منابع موجود در زندگی | حجمی |
| ۸ | «نون تموم میشه اگه دیر برم» | محدودیت منابع و ضرورت اقدام سریع | حجمی |
| ۹ | «رفتم سر مزرعه دیدم آبمون تموم شده» | مواجهه با کمبود منابع حیاتی در مسیر زندگی | حجمی |
| ۱۰ | «احمد وایسا، من یه آبی به صورت بزنم» | تجدید قوا برای ادامه مسیر زندگی | حجمی |
| ۱۱ | «نمی‌ذارم بری بازی» | اعمال محدودیت برای کنترل رفتارها در مسیر زندگی | قدرتی |
| ۱۲ | «درسش رو باید تموم کنه، بره بازی» | تکمیل وظایف قبل از لذت‌بردن از زندگی | قدرتی |
| ۱۳ | «برو سرِ مشقت، حرف نزن» | تمرکز بر وظایف اصلی و دوری از حواس‌پرتی‌ها در زندگی | قدرتی |
| ۱۴ | «برو بچه رو تکان بده» | تأکید بر حرکت و انجام‌وظیفه | قدرتی |
| ۱۵ | «نمی‌تونم بیام، مریضم» | ایستادن از ادامه حرکت در مسیر زندگی و ناتوانی به دلیل بیماری | قدرتی |

تجربه ما را از حرکت فیزیکی ساختار می‌بخشند. در استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» این طرح‌واره نشان دهنده پیشرفت، جهت‌گیری و مسیر در زندگی است. موارد شمارهٔ ۱تا۵ از «جدول ۱» مصداق استعاره مفهومی در فیلم اول پژوهش است. در همین راستا طرح‌واره حجمی بر مفاهیم پری و خالی بودن، ظرفیت و مقدار تمرکز دارد. در زمینه استعاره فوق این طرح‌واره می‌تواند به منابع، ذخایر و محدودیت‌های موجود در مسیر زندگی اشاره کند (جدول ۱، موارد شماره ۶- ۱۰). در طرح‌واره قدرتی مفاهیم توانایی، اجبار، اراده و کنترل اشاره دارند. در استعاره «زندگی به مثابه سفر» این طرح‌واره نشان دهنده محدودیت، الزامات و قدرت‌های تصمیم‌گیری در مسیر زندگی است (جدول ۱، موارد شماره ۱۱-۱۵). همچنین جملاتی از متن زبانی فیلم در این پژوهش بررسی شده‌اند که ارتباط مستقیمی به مقوله راه، جاده و سفر دارند و به دلیل تکرار جملات که ویژگی آثار کیارستمی است، از نوشتن جملات تکراری در جدول پرهیز شده است. نگاشت‌های مربوط به هر جمله در جدول قید شده است.

## تحلیل فیلم دوم: زندگی و دیگر هیچ

فیلم *زندگی و دیگر هیچ* سفر کارگردان و پسرش پویا، به مناطق زلزله‌زده را برای یافتن بازیگران فیلم قبلی نشان می‌دهد. این سفر نمادی از جست‌وجوی معنا در میان ویرانی و خرابه‌های حاصل است.

مقصد: یافتن احمدپورها (سکانس ۰۰: ۳۴: ۳۱، «اینو می‌شناسی؟»)، نماد امید و ادامه زندگی پس از فاجعه است.

مسیر: جاده‌های پرپیچ‌وخم و مسدود (سکانس ۰۰: ۲۴: ۵۲، «گرم کرده، روشن نمی‌شه!»)، نماد دشواری‌های زندگی پس از زلزله است.

موانع: جاده‌های بسته (سکانس ۰۰: ۰۲: ۳۲، «راه بسته‌بود،

برگشتم»)، ترافیک و ویرانی‌ها (سکانس ۰۰: ۲۶: ۱۹) چالش‌های زندگی را نشان می‌دهند.
همراه: پویا به عنوان همراه پدر (سکانس ۰۰: ۰۳: ۰۰، «یعنی ما نمی‌تونیم عبور کنیم؟»)، نماد حمایت در سفر زندگی است.
سرگردانی: گم شدن در مسیر و عدم اطمینان از مقصد (سکانس ۰۰: ۲۹: ۳۴، «کوکر از اینجا راه دارد؟») عدم قطعیت زندگی را بازتاب می‌دهد.

## طرح‌واره‌ها

حرکتی: جاده‌هایی که کارگردان و پویا طی می‌کنند (سکانس ۰۰: ۱۲: ۳۴، «جاده اصلی رو از کجا می‌رن؟»)، طرح‌واره مسیر را در جست‌وجوی مداوم نشان می‌دهد.
حجمی: مناطق زلزله‌زده به‌عنوان ظرف‌هایی هستند که زندگی در آنها مختل شده است (سکانس ۰۰: ۴۴: ۴۷، «فعلا تو چادر زندگی می‌کنیم»).
قدرتی: تلاش برای حفظ امید در میان ویرانی (سکانس ۰۰: ۴۲: ۴۴ «تا نمی‌رد قدر زندگی رو نمی‌دونه»)، طرح‌واره قدرتی را نمایان می‌کند.

تحلیل متن زبانی فوق بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون نشان می‌دهد که استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» به‌طور گسترده‌ای در گفتمان روزمره ما حضور دارد. این استعاره عمدتاً از طریق طرح‌واره‌های حرکتی بیان می‌شود (جدول ۲ موارد ۱-۵). اما طرح‌واره‌های حجمی (جدول ۲ موارد۶-۱۰) و قدرتی (جدول۲ موارد۱۱-۱۵) نیز در شکل‌گیری درک ما از تجربه زندگی نقش دارند. حرکت شخصیت اصلی در میان ویرانه‌ها، جست‌وجوی او برای نشانه‌های زندگی و تعامل با بازماندگان زلزله، همه نشان‌دهندهٔ قدرت انسان برای بازسازی و ادامه دادن است. در متن مورد بررسی، مفاهیمی چون موانع، مسیرهای جایگزین، شکست، امید و بازسازی در برابر نابودی، همگی در قالب استعارهٔ سفر و با بهره‌گیری از تجربیات عینی حرکت در جاده تصویر شده‌اند. این نوع بازنمایی نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم انتزاعی زندگی از طریق تجربیات ملموس‌تر سفر قابل درک می‌شوند و چگونه این استعاره‌ها نه‌تنها در زبان ادبی، بلکه در گفتار روزمره نیز کاربرد دارند.

جدول ۲. تحلیل استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» در فیلم زندگی و دیگر هیچ.

| ردیف | متن | مفهوم | طرح‌واره تصوری |
|---|---|---|---|
| ۱ | «راه باز نباشه که ماشین عبور نمی‌کنه» | ضرورت برداشتن موانع برای پیشرفت در زندگی | حرکتی |
| ۲ | «از این جاده فرعی یه طوری در ریم؟» | جست‌وجوی راه‌های جایگزین و میانبر در زندگی | حرکتی |
| ۳ | «حالا یه راهی پیدا می‌کنیم می‌ریم» | امید به یافتن راه‌حل و ادامه مسیر زندگی | حرکتی |
| ۴ | «حالا برای رفتن به کوکر از کدوم طرف باید رفت؟» | تصمیم‌گیری در انتخاب مسیر زندگی | حرکتی |
| ۵ | «یهو زلزله اومد بعد ما فرار کردیم اومدیم بیرون» | مواجهه با بحران‌ها و تلاش برای عبور از آن‌ها | حرکتی |
| ۶ | «پنجره رو باز کن بنداز بیرون» | گشودن فضای بسته و دورکردن | حجمی |
| ۷ | «پس کی به تونل بزرگه می‌رسیم» | رسیدن به فضای بسته آشنا و تجربه بودن در آن | حجمی |
| ۸ | «راه که داره ولی خراب شده، جاده شکاف برداشته» | آسیب‌ها و موانع خطرناک در مسیر زندگی | حجمی |
| ۹ | «اون خونهٔ فیلمی ما بود آقا» | خانه غیر واقعی برای بازی نقش زندگی | حجمی |
| ۱۰ | «شوهر رفته زیر آوار» | اشاره به زلزله و مقصد نهایی مرگ | حجمی |
| ۱۱ | تا منجیل رفتم راه بسته بود برگشتم» « | تجربه شکست و اجبار به بازگشت در مسیر زندگی | قدرتی |
| ۱۲ | «پس بن‌بست چیه؟» | مفهوم بی‌نتیجه بودن و بی‌هدفی در زندگی | قدرتی |
| ۱۳ | «آقا این لاین رو چرا بستن صبح اول صبحی؟» | موانع و محدودیت‌های ناگهانی در مسیر زندگی | قدرتی |
| ۱۴ | «دو سه تا پیچ خطرناک داره فکر نکنم بتونین برین» | چالش‌ها و خطرات در مسیر زندگی | قدرتی |
| ۱۵ | «اونجا باید پر گاز بری وگرنه می‌مونی» | تلاش و انرژی لازم برای پیشرفت در زندگی | قدرتی |

## تحلیل فیلم سوم: زیر درختان زیتون

فیلم *زیر درختان زیتون* سفر عاطفی و اجتماعی حسین را برای ازدواج با طاهره به تصویر می‌کشد.
مقصد: ازدواج با طاهره (سکانس ۰۱: ۳۲: ۱۴، «من دوست دارم واقعاً تی همره زندگی کنم»)، هدف زندگی حسین است.

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

مسیر: تلاش‌های حسین برای جلب رضایت طاهره (سکانس ۰۱: ۳۱: ۴۲، «امروز کارت تموم میشه، من دیگه تو رو نمی‌بینم ...») مسیر زندگی او را نشان می‌دهد.
موانع: مخالفت مادربزرگ طاهره و تفاوت‌های طبقاتی و اجتماعی (سکانس ۰۱: ۱۲: ۱۸، «خودشون جوونیشون یادشون رفته ...») چالش‌های زندگی‌اند.
راهنما: کارگردان که به‌طور غیرمستقیم به حسین کمک می‌کند (سکانس ۰۱: ۲۸: ۰۵، «بچه‌ها جون حسین خسته است، بذارین استراحت بکنه») نقش راهنما را دارد.
بازگشت: بازگشت حسین به‌تنهایی (سکانس پایان فیلم) پذیرش واقعیت را نشان می‌دهد.

## طرح‌واره‌ها

حرکتی: مسیرهایی که حسین در روستا طی می‌کند (سکانس ۰۱: ۳۲: ۲۹، «تو رو می‌خوام به یه جایی برسونم») طرح‌واره مسیر را در تلاش او بازتاب می‌دهد.
حجمی: روستا به عنوان ظرف زندگی حسین و طاهره عمل می‌کند (سکانس ۰۱: ۱۴: ۱۷، «کتابت رو ورق بزنی، من جوابم رو ازت گرفتم»).
قدرتی: موانعی که در مسیر برای پرسوناژها پیش می‌آید و برای غلبه بر آن نیازمند تصمیم‌گیری هستند (سکانس ۰۰: ۲۳: ۱۵، «این جواب من نیست، من چه جوری باید از اینجا رد شم؟»)

فیلم *زیر درختان زیتون* به‌عنوان اثری از عباس کیارستمی، از استعاره‌های مفهومی «زندگی به مثابه سفر» به شکل هنرمندانه‌ای بهره می‌برد. در این فیلم، زندگی شخصیت‌ها پس از زلزله روستای کوکر، نمادی از سفری است که با موانع و چالش‌های متعددی مواجه شده است. حرکت شخصیت‌ها و تک‌گویی حسین در طول فیلم به‌ویژه در صحنه پایانی نمادی از سفر زندگی است. حسین و طاهره تپه‌های پیچ در پیچ را می‌پیمایند که یادآور مسیر پرفراز و نشیب زندگی است. تلاش مداوم حسین برای جلب توجه طاهره را می‌توان سفری عاطفی در نظر گرفت که نمایانگر جست‌وجوی عشق و معنا در زندگی است. نگاشت عناصر سفر به زندگی در این فیلم، بازتاب‌دهندهٔ نگاه هستی‌شناسانه کیارستمی به زندگی است که آن را چون سفری می‌بیند که در آن انسان‌ها مسیرهای متفاوتی را برای رسیدن به اهداف خود طی می‌کنند. موقعیت روستای زلزله‌زده، جست‌وجوی

جدول ۳. تحلیل استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» در فیلم *زیر درختان زیتون*.

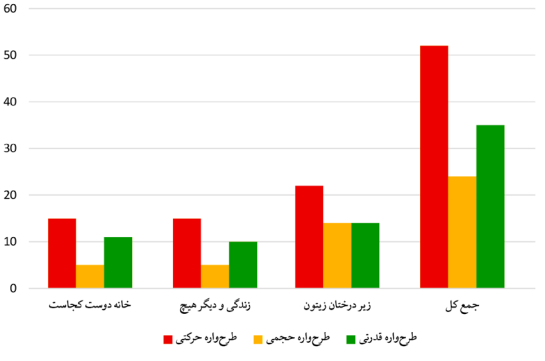
| ردیف | متن | مفهوم | طرح‌واره تصوری |
|---|---|---|---|
| ۱ | «ناچار بودیم پیاده بریم و به سرویس برسیم» | اجبار برای حرکت در مسیر زندگی | حرکتی |
| ۲ | «از این میانبر بریم بهتره» | انتخاب مسیرهای بهینه در زندگی | حرکتی |
| ۳ | «همون تو حال خودش راه می‌ره» | زندگی بی‌هدف و بی‌برنامه | حرکتی |
| ۴ | «طاهره شما هم گلدونتون رو وردارین بیارین» | آماده شدن برای تغییر یا حرکت به مرحله جدید | حرکتی |
| ۵ | «حسین آقا جمع کن بذار پشت وانت» | حرکت به‌سوی مقصد با جمع‌آوری منابع | حرکتی |
| ۶ | «اینجا رو هم ول کنیم بریم اون سر جاده» | ترک فضای قبلی برای یافتن جای بهتر در زندگی | حجمی |
| ۷ | «این پلاستیک رو مانند باران‌گیر درست کردم رفتیم زیرش» | ایجاد فضای امن در برابر چالش‌های محیطی | حجمی |
| ۸ | «دو تا خاور لب خط وایساده» | منابع محدود در فضای زندگی موجود | حجمی |
| ۹ | «اینا مثل اینکه اینجا رو ول کردن همه رفتن» | ترک جمعی یک فضای زندگی | حجمی |
| ۱۰ | «چند کیلومتره از دبستان تا اینجا؟» | سنجش فاصله بین مراحل زندگی | حجمی |
| ۱۱ | «راه رو بند آوردین» | ایجاد مانع در مسیر زندگی دیگران | قدرتی |
| ۱۲ | «الان یه نیم ساعت دیگه صبر کنی رد میشی» | تحمل و صبر برای غلبه بر موانع سفر زندگی | قدرتی |
| ۱۳ | «ماگفتیم‌تازنده‌هستیم تشکیل‌زندگی‌بدیم‌شایدزلزله بعدی‌اومدماهم‌مردیم» | مواجهه با نیروهای قهری طبیعت و تلاش برای ساختن زندگی با وجود تهدیدها | قدرتی |
| ۱۴ | «ناچار بودیم پیاده بریم» | جبر و الزام در مسیر زندگی | قدرتی |
| ۱۵ | «اگر امروز جواب رو ندی دیگه هرگز دنبالت نمیام» | اجبار روانی و اجتماعی در روابط انسانی و تصمیم‌گیری‌ها | قدرتی |

عوامل فیلم برای یافتن بازیگران، تلاش شخصیت‌ها برای یافتن لباس مناسب، چالش با مادربزرگ و غیره همگی استعاره‌هایی هستند که حرکت، مسیر، موانع و همراهان سفر زندگی را منعکس می‌کنند. تحلیل متن زبانی فیلم به تفکیک نگاشت و نوع طرح‌واره تصوری در قالب «جدول ۳» به شکل مصداقی آمده است.

جدول۴. طرح‌واره تصوری جامعه آماری پژوهش.

| نام فیلم | طرح‌واره حرکتی | طرح‌واره حجمی | طرح‌واره قدرتی |
|---|---|---|---|
| *خانه دوست کجاست* | ۱۵ | ۵ | ۱۱ |
| *زندگی و دیگر هیچ* | ۱۵ | ۵ | ۱۰ |
| *زیر درختان زیتون* | ۲۲ | ۱۴ | ۱۴ |
| جمع کل | ۵۲ | ۲۴ | ۳۵ |

از تحلیل نمودار فراوانی طرح‌واره‌های مربوط به متن زبانی جامعه آماری پژوهش حاضر چنین برمی‌آید که تکرار بیشتر طرح‌واره حرکتی در مقایسه با طرح‌واره‌های حجمی و قدرتی، بیانگر غلبه روایت مبتنی بر حرکت و پویایی و تمرکز بر تجربه و ادراک فعال است که به نوعی این الگو می‌تواند ویژگی زبان سینمایی فیلم‌ساز در ایجاد تعلیق و مشارکت فعال تماشاگر درتفسیر روایت و به نوعی واقع‌نمایی شرایط فرهنگی یا اجتماعی جامعه نیز باشد. فیلم‌هایی که طرح‌واره حرکتی در آنها غالب است، معمولاً روایت‌هایی پویاتر، دینامیک‌تر و مبتنی بر تغییر، تحول یا جست‌وجو دارند. این موضوع می‌تواند به معنای محوریت سفر، تحول شخصیت، یا جست‌وجوی هدف در داستان باشد. طرح‌واره حجمی بیشتر بر مفاهیمی مانند فضای بسته، محدودیت، سنگینی یا حضور فیزیکی تأکید دارد و طرح‌واره قدرتی به مفاهیمی چون سلطه، کنترل، برتری و سلسله‌مراتب می‌پردازد. تکرار کم‌رنگ این دو طرح‌واره نشان می‌دهد که فیلم‌ها کمتر بر ایستایی، سلطه یا محدودیت تمرکز دارند و بیشتر به حرکت، تغییر و پویایی می‌پردازند.




نمودار۱. طرح‌واره تصوری جامعه آماری پژوهش.

## نتیجه‌گیری

بررسی سه فیلم کیارستمی نشان می‌دهد که استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» و طرح‌واره‌های تصوری مرتبط با آن، ابزارهای کلیدی در روایت و تصویرسازی او هستند. استعاره‌ها به مثابه عبارت‌های زبانی کاملاً پذیرفتنی‌اند زیرا در نظام مفهومی فرد حضور دارند (لیکاف، ۱۳۹۵: ۱۷). در فیلم *خانه دوست کجاست*، سفر احمد نمادی از رشد، احساس وظیفه و مسئولیت‌پذیری است. در فیلم *زندگی و دیگر هیچ*، سفر کارگردان و پسرش پویا جست‌وجویی برای معنا در میان خرابه‌های به جامانده از فاجعه زلزله را نشان می‌دهد. در فیلم *زیر درختان زیتون*، سفر حسین کوششی عاطفی برای دستیابی به عشق و هویت است و لایه‌ای عمیق‌تر از معنا را به روایت فیلم می‌افزاید. این استعاره به بیننده کمک می‌کند تا مفاهیم انتزاعی زندگی، مشکلات، تلاش‌ها و روابط انسانی را در قالب تجربه ملموس‌تر سفر درک کند. طرح‌واره‌های تصوری گوناگون در این استعاره، چهارچوبی شناختی برای فهم بهتر شرایط زندگی شخصیت‌ها و موقعیت‌های فیلم فراهم می‌کند. روان‌شناسان شناختی چنین می‌پندارند که فرایند شناخت در ذهن بر پایهٔ یک طرح‌واره استوار است که مانند یک شبکه فراهم آمده از ساختارهای آگاهی و دانش، نحوه فعالیت ذهن را تعیین می‌کند ... این طرح‌واره‌ها زیربنای استعاره مفهومی‌اند و دارای سه جز مبدا، مسیر (نگاشت) و مقصد هستند (ذوالفقاری و همکار، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

در همین راستا نگاشت‌های استعاری و طرح‌واره‌ها در هر فیلم به شکلی منحصربه‌فرد به کار گرفته شده‌اند تا مفاهیم عمیق انسانی را منتقل کنند. کیارستمی با این ابزارها، مخاطب را به تأمل در سفر زندگی دعوت می‌کند.

به یقین استعارهٔ مفهومی «زندگی به مثابه سفر» یکی از قدرت‌مندترین و جهانی‌ترین استعاره‌هایی است که به انسان امکان می‌دهد پیچیدگی‌های زندگی را در قالب مفاهیمی ملموس‌تر درک کند. این استعاره، زندگی را به عنوان مسیری پویا با آغاز، مقصد، موانع، همراهان و انتخاب‌های متعدد تصور می‌کند و به افراد کمک می‌کند تا چالش‌ها و تجربیات خود را معنا بخشند.

در این مقاله، تلاش شد تا نقش این استعاره در هنر سینما بررسی شود. تحلیل متن زبانی فیلم‌های منتخب نشان داد که استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» نه‌تنها در ساختار داستانی

Doi: 10.22034/RPA. 2025.2065390.1165

و شخصیت‌پردازی حضور دارد، بلکه در عناصر بصری، فضاسازی و دیالوگ‌ها نیز به شکلی عمیق و تأثیرگذار بازنمایی شده است. این استعاره از طریق طرح‌واره‌های تصوری حرکتی، حجمی و قدرتی، ابعاد مختلف زندگی انسانی را به تصویر کشیده و مخاطبان را به سفری ذهنی برای تأمل درباره مسیر زندگی خود دعوت کرده است. در مطالعات سینمایی، این طرح‌واره‌ها می‌توانند به عنوان چهارچوب‌های معنایی برای درک شخصیت‌ها، روایت و حتی سبک بصری فیلم‌ها عمل کنند. فراوانی طرح‌واره حرکتی در مقایسه با طرح‌واره‌های حجمی و قدرتی در فیلم‌های منتخب می‌تواند ریشه در به‌کارگیری مفهوم حرکت به عنوان زبان سینمایی در آثار کیارستمی باشد که در نشانه‌های زبانی، حرکت اتومبیل، راه رفتن، سفر و جابجایی در فیلم‌ها نمود می‌یابد. در این آثار حرکت نه‌فقط یک کنش فیزیکی بلکه استعاره‌ای برای جست‌وجوی معنای زندگی، مواجهه با واقعیت و عبور از بحران‌هاست که تماشاگر را با تجربه چندوجهی از زمان و فضا در وضعیت تعلیق و عدم قطعیت قرار می‌دهد. ساختار غیرخطی فیلم‌های پژوهش حاضر با تمرکز بر حرکت، تکرار، بازگشت و سفر و پرهیز از روایت‌های ایستا و بسته نتیجهٔ نگاه فلسفی و زیباشناسانه کیارستمی به روایت و سینماست و مخاطب را وارد فرایند فعال مشارکت در تفسیر روایت و پیوند با واقع‌گرایی در زندگی روزمره می‌کند.

نتایج این پژوهش نشان داد که سینما به عنوان یک رسانه هنری توانسته است با پیوند زدن زبان‌شناسی شناختی با مطالعات سینمایی و بهره‌گیری از استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر»، مفاهیم پیچیده‌ای مانند رشد فردی، مواجهه با چالش‌ها، انتخاب‌های سرنوشت‌ساز و تعاملات انسانی را بازنمایی کند. این استعاره نه‌تنها ابزاری برای روایت داستان بوده است، بلکه بستری برای انتقال پیام‌های فلسفی و فرهنگی درباره ماهیت زندگی فراهم کرده است. مخاطبان از طریق این استعاره قادر شدند تا روایت فیلم را نه صرفاً به عنوان داستانی خیالی، بلکه به عنوان بازتابی از تجربیات انسانی خود تفسیر کنند.

این پژوهش همچنین نشان داد که استفاده از استعاره‌های مفهومی در سینما می‌تواند تأثیر عمیقی بر نحوه درک مخاطبان از روایت داشته‌باشد. استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» با ایجاد ارتباط میان تجربیات روزمره و زیسته مخاطب و روایت فیلم، قادر است پلی میان هنر و زندگی بسازد. چنین ارتباطی نه‌تنها ارزش هنری فیلم‌ها را افزایش داده است، بلکه امکان تأمل عمیق‌تر درباره ماهیت زندگی انسانی را نیز فراهم کرده است.

و سرانجام این مقاله بر اهمیت تحلیل نظام‌مند استعاره‌های مفهومی در هنر سینما تأکید می‌کند. بررسی نقش استعارهٔ «زندگی به مثابه سفر» نشان داد که چگونه هنر می‌تواند از طریق زبان استعاری خود ابعاد مختلف تجربه انسانی را بازنمایی کند و مخاطبان را به تفکر درباره مسیر زندگی ترغیب کند. این پژوهش گامی کوچک اما مهم در جهت شناخت بهتر تعامل میان هنر، زبان و تفکر انسانی است. تعاملی که همچنان نیازمند کاوش‌های بیشتر برای روشن‌تر کردن نقش استعاره‌ها در شکل‌دهی فرهنگ‌ها و اندیشه‌هاست.

## پژوهش‌های پیشنهادی برای آینده

ـ بررسی تطبیقی کاربرد استعاره‌های مفهومی در سینمای دهه اخیر ایران.

استعاره‌های مفهومی در سینمای ایران به فیلم‌سازان امکان داده‌اند تا در شرایط محدودیت‌های اجتماعی و قوانین بازدارنده، پیام‌های عمیق خود را به صورت غیرمستقیم و تأثیرگذار به مخاطب منتقل کنند. استعاره‌های تصویری و فضایی، استعاره‌های نمادین و اشیا، استعاره‌های اجتماعی و سیاسی و غیره در سطح تصویری و سطح روایی، در ذهن مخاطب ایرانی نهادینه شده‌اند.

ـ مطالعه تأثیر فرهنگ بر شکل‌گیری و درک استعاره‌های مفهومی در فیلم‌های خارجی کیارستمی.

فرهنگ ایرانی به‌ویژه ادبیات و شعر فارسی کهن و معاصر، تأثیر عمیقی بر شکل‌گیری و درک استعاره‌های مفهومی در فیلم‌های خارجی عباس کیارستمی داشته است. او با الهام از مفاهیمی چون مرگ، زندگی و امید، استعاره‌هایی چندلایه و جهانی خلق می‌کند که حتی در بسترهای فرهنگی متفاوت نیز قابل فهم و تأثیرگذار است.

ـ مطالعه تعامل استعاره‌های مفهومی با سایر عناصر سینمایی مانند موسیقی، نورپردازی و میزانسن.

استعاره‌های مفهومی در سینما به صورت پویا با عناصر دیگری چون موسیقی، نورپردازی و میزانسن تعامل دارند و این هم‌افزایی موجب خلق لایه‌های معنایی عمیق‌تر و تجربه‌ای چند حسی برای مخاطب می‌شود و معنای نهفته در استعاره را از سطح تصویر به سطح ادراک حسی و عاطفی مخاطب ارتقا می‌دهند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Mapping
2. Lakoff & Johnson
3. Image Schema
4. Devictor and Neuve-Eglise
5. Forceville
6. Hermawan
7. Coëgnarts and Kravanja
8. Comanducci
9. Source domain
10. Target domain
11. Scope
12. Range
13. Containment schema
14. Path schema
15. Force schema

## فهرست منابع


افراشی، آزیتا (۱۳۹۵)، *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی معنی‌شناسی شناختی*، تهران: نویسه پارسی.

پناه‌پور، یکتا (۱۴۰۲)، *استعاره در سینمای کیمیایی: رویکردی شناختی به‌نقد فیلم*، تهران: لوگوس.

پناه‌پور، یکتا، یوسفیان، پاکزاد، سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۹۸)، «یک استعاره، یک سکانس: بررسی روایت‌شناسی سکانسی از فیلم «اعتراض» کیمیایی با رویکرد پیکره‌ای به تحلیل انتقادی استعاره، دوفصلنامهٔ *روایت‌شناسی*، سال ۳، شماره ۶، ۸۳-۱۰۶.

حسن زاده نیری، محمد حسن، حمیدفر، علی‌اصغر (۱۳۹۹)، استعاره ادبی و استعاره مفهومی، *پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت*، سال۹، شماره ۳، ۱-۲۳.

ذوالفقاری، اختر، عباسی، نسرین (۱۳۹۴)، استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، سال سوم، پیاپی ۱۱، ۱۰۵-۱۲۰.

ساسانی، فرهاد (۱۳۹۰)، استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، *مجموعه مقالات امبرتو اکو*، تهران: سوره مهر.

شعبانلو، علی رضا (۱۴۰۱)، نقد نظریه استعاره مفهومی، *پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۴، شماره ۸، ۲۲۲-۲۴۷.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سوره مهر.

کاویانی فردزاده، الهام، مولوی، امیرسعید (۱۴۰۳)، مجاز مفهومی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم رقص در غبار، نشریه *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، شماره ۲۸، ۳۲-۸۶.

کووچش، زولتان (۱۳۹۵)، *زبان، ذهن و فرهنگ: مقدمه‌ای مفید و کاربردی*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

کیارستمی، عباس (۱۳۶۶)، *خانه دوست کجاست*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کیارستمی، عباس (۱۳۷۰)، زندگی و دیگر هیچ، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کیارستمی، عباس (۱۳۷۳)، زیر درختان زیتون، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجرآقاابراهیمی، تهران: نشر علم.

مظفری، یوسف؛ مولوی، امیرسعید؛ خرمایی، علیرضا (۱۴۰۰)، کاربست نظریه استعاره مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما، فصلنامهٔ *وسایل ارتباط جمعی رسانه*، سال ۳۲، شماره ۳، ۱۴۷-۱۷۴.

مولودی، امیرسعید؛ نبوی‌زاده نمازی، سیدوحید (۱۴۰۰)، کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینما: مطالعه موردی فیلم برف روی کاج‌ها، نشریه *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، سال ۱۳، شماره اول، ۱۸۱-۲۱۶.

Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2014). Metaphor, bodily meaning, and cinema. Image & Narrative, 15 (1), 1–22. https://www.image-andnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/448-

Comanducci, G. (2010). Metaphor, ideology and cinema: A new approach to the analysis of visual metaphors in film (Master's thesis, Brunel University London). Brunel Institutional Repository. https://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/5354

Devictor, A., & Neuve-Eglise, A. (2023). Soft epiphanies: The multilayered narratives in Abbas Kiarostami's film Close-Up (1990). Iranian Studies, 56 (4), 685–700. https://doi.org/10.1017/irn.2023.42

Forceville, C. (2018). Multimodality, film, and cinematic metaphor: an evaluation of Müller and Kappelhoff (2018). Punctum, 4 (2), 90-108.

Hermawan, M. R. (2019). Conceptual metaphor used by major character in "Les Miserables" movie.

( Corpus ID: 219252902).

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

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). "Metaphors We Live By". Chicago: University of Chicago Press.

Mousavi, S. A. (2025). Nature, poetry, and visual experience: An analysis of Abbas Kiarostami's experimental cinema (Master's thesis, Iowa State University). Iowa State University Digital Repository. https://lib.dr.iastate.edu/etd/22111