گنجینه زبان و ادبیات فارسی

نگاشت فقدان: واکاوی سبک‌های استعاره‌پردازی غم در سینمای مردانه و زنانه دفاع مقدس (مطالعه موردی: فیلم‌های «بادیگارد» و «شیار ۱۴۳»)

شیدا اسکندری[۱]، آرزو مولوی وردنجانی[۲*]، محمد علیپور[۳]

۱. گروه زبانشناسی همگانی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

۲. گروه زبان انگلیسی، واحد امیدیه، دانشگاه آزاد اسلامی، امیدیه، ایران

۳. گروه زبان های خارجه، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: molavi.a@iau.ac.ir

چکیده

غم یکی از بنیادی‌ترین تجربه‌های عاطفی در روایت‌های مرتبط با جنگ است و شیوه مفهوم‌سازی آن می‌تواند بازتابی از نگرش‌های فرهنگی، اجتماعی و جنسیتی نسبت به تجربه فقدان باشد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) و الگوی سه‌گانه استعاره‌های هیجانی کووچش (۲۰۱۰) به بررسی سبک‌های استعاره‌پردازی غم در دو فیلم شاخص سینمای دفاع مقدس می‌پردازد: «بادیگارد» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۹۴) به عنوان نمونه‌ای از روایت مردانه و «شیار ۱۴۳» (نرگس آبیار، ۱۳۹۲) به عنوان نمونه‌ای از روایت زنانه از تجربه جنگ. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تلفیقی کمی و کیفی است. در مرحله کمی، استعاره‌های مفهومی مرتبط با غم در دیالوگ‌ها و موقعیت‌های روایی دو فیلم استخراج و بر اساس سه الگوی «احساس—واکنش»، «علت احساس» و «علت احساس و واکنش» طبقه‌بندی شدند؛ سپس فراوانی و توزیع آن‌ها مقایسه شد. یافته‌های آماری نشان می‌دهد که فراوانی استعاره‌های غم در «شیار ۱۴۳» با ۵۰ مورد (۵۶ درصد) به طور قابل توجهی بیشتر از «بادیگارد» با ۱۱ مورد (۲۲ درصد) است. همچنین الگوی توزیع انواع استعاره‌ها در دو فیلم متفاوت است: در «بادیگارد» استعاره‌های «احساس—واکنش» با ۵۴ درصد بیشترین سهم را دارند، در حالی که در «شیار ۱۴۳» سهم این نوع به ۳۲ درصد کاهش یافته و در مقابل، استعاره‌های «علت احساس» (۲۸ درصد) و «علت احساس و واکنش» (۲۰ درصد) حضور پررنگ‌تری یافته‌اند. تحلیل کیفی نمونه‌های شاخص نشان می‌دهد که در روایت مردانه، غم عمدتاً به صورت واکنش عاطفی فوری و فشرده بازنمایی می‌شود که اغلب با خشم، انزوا یا میل به رهایی همراه است؛ در حالی که در روایت زنانه، غم در قالب فرایندی تدریجی و معناپردازانه تصویر می‌شود که از طریق استعاره‌هایی مبتنی بر زمان، رنج زیسته و انتظار شکل می‌گیرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که جنسیت کارگردان نه تنها بر میزان حضور غم در روایت جنگی اثر می‌گذارد، بلکه در نحوه مفهوم‌سازی استعاری و سبک مواجهه وجودی با فقدان نیز نقش معناداری ایفا می‌کند.

کلیدواژگان: *استعاره مفهومی، غم، سینمای دفاع مقدس، جنسیت، استعاره‌های هیجانی، الگوی کووچش.*

شیوه استناددهی: اسکندری، شیدا.، مولوی وردنجانی، آرزو.، و علیپور، محمد. (۱۴۰۵). نگاشت فقدان: واکاوی سبک‌های استعاره‌پردازی غم در سینمای مردانه و زنانه دفاع مقدس (مطالعه موردی: فیلم‌های «بادیگارد» و «شیار ۱۴۳»). *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴ (۴)، ۱۶-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۹ فروردین ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۲۲ خرداد ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۹ خرداد ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۳۱ خرداد ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Mapping Loss: An Examination of Styles of Sadness Metaphorization in Male and Female Sacred Defense Cinema (A Case Study of Bodyguard and Track 143)

Sheyda Eskandari[1], Arezu Molavi Vardanjani[2]*, Mohammad Alipour[3]

1. Department of Linguistics, Ahv.C., Islamic Azad University, Ahvaz, Iran
2. Department of English Language, Om.C., Islamic Azad University, Omidiyeh, Iran
3. Department of Foreign Languages, Ahv.C., Islamic Azad University, Ahvaz, Iran
*Corresponding Author's Email: molavi.a@iau.ac.ir

Abstract

Sadness is one of the most fundamental emotional experiences in war-related narratives, and the manner in which it is conceptualized can reflect cultural, social, and gendered perspectives on the experience of loss. Drawing upon Lakoff and Johnson's Conceptual Metaphor Theory (Lakoff & Johnson, 1980) and Kövecses's (2010) tripartite model of emotional metaphors, the present study investigates styles of sadness metaphorization in two prominent films of Iranian Sacred Defense cinema: Bodyguard (Ebrahim Hatamikia, 2016) as an example of a masculine narrative and Track 143 (Narges Abyar, 2014) as an example of a feminine narrative of the war experience. The study employs a descriptive–analytical methodology with an integrated quantitative and qualitative approach. In the quantitative phase, conceptual metaphors related to sadness were extracted from the dialogues and narrative situations of both films and classified according to three patterns: "feeling–response," "cause of feeling," and "cause of feeling and response." Their frequency and distribution were subsequently compared. Statistical findings indicate that the frequency of sadness metaphors in Track 143 (50 instances; 56%) is significantly higher than in Bodyguard (11 instances; 22%). Furthermore, the distributional patterns of metaphor types differ across the two films. In Bodyguard, "feeling–response" metaphors account for the largest proportion (54%), whereas in Track 143 their share declines to 32%, while "cause of feeling" metaphors (28%) and "cause of feeling and response" metaphors (20%) assume a more prominent role. Qualitative analysis of representative examples demonstrates that, within the masculine narrative, sadness is primarily represented as an immediate and condensed emotional reaction, often accompanied by anger, isolation, or a desire for release. In contrast, the feminine narrative portrays sadness as a gradual and meaning-making process shaped through metaphors grounded in temporality, lived suffering, and waiting. The findings suggest that the director's gender not only influences the extent to which sadness is represented in war narratives but also plays a significant role in the metaphorical conceptualization of sadness and in the existential mode of confronting loss.

Keywords: *Conceptual metaphor, sadness, Sacred Defense cinema, gender, emotional metaphors, Kövecses's model.*

How to cite: Eskandari, S., Molavi Vardanjani, A., & Alipour, M. (2026). Mapping Loss: An Examination of Styles of Sadness Metaphorization in Male and Female Sacred Defense Cinema (A Case Study of Bodyguard and Track 143). *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(4), 1-16.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 29 March 2026
Revise Date: 12 June 2026
Accept Date: 19 June 2026
Initial Publish: 21 June 2026
Final Publish: 22 December 2026

مقدمه

سینمای دفاع مقدس ایران به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین ژانرهای سینمایی پس از انقلاب اسلامی، نه‌تنها به بازنمایی رویدادهای تاریخی جنگ هشت‌ساله (۱۹۸۸-۱۹۸۰) پرداخته، بلکه به عرصه‌ای برای صورت‌بندی تجربه‌های عاطفی ناشی از فقدان، شهادت، انتظار و سوگ تبدیل شده است. در این میان، احساس غم به دلیل پیوند ناگسستنی با مفهوم فقدان، یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌های احساسی در این آثار محسوب می‌شود. با این حال، مسئله اساسی آن است که آیا نحوه مفهوم‌سازی و بازنمایی استعاری غم در سینمای دفاع مقدس تحت تأثیر جنسیت کارگردان قرار دارد؟ به‌عبارت دقیق‌تر، آیا کارگردانان زن و کارگردانان مرد، با وجود اشتراک در موضوع جنگ و فقدان، از الگوهای استعاری متفاوتی برای بازنمایی غم بهره می‌برند؟

اهمیت این پرسش از آنجا ناشی می‌شود که در دهه اخیر، حضور پررنگ کارگردانان زن در سینمای دفاع مقدس (مانند نرگس آبیار، تهمینه میلانی، مرجان اشرفی‌زاده) امکان مطالعه تطبیقی روایت‌های زنانه و مردانه از جنگ را فراهم آورده است. پژوهش‌های پیشین در حوزه زبان و جنسیت (1, 2) نشان داده‌اند که زنان و مردان ممکن است تجربه‌های عاطفی را به شیوه‌های متفاوتی بیان کنند؛ شیوه‌هایی که ریشه در جامعه‌پذیری متفاوت و موقعیت‌های ارتباطی گوناگون دارد. در سینما نیز این تفاوت‌ها می‌تواند در انتخاب حوزه‌های مبدأ و نحوه نگاشت مفاهیم انتزاعی به مفاهیم عینی تجلی یابد.

نظریه استعاره مفهومی که توسط لیکاف و جانسون (3) بنیان نهاده شد، این امکان را فراهم می‌کند که به‌طور دقیق و منسجم به تحلیل فرایندهای شناختی زیربنایی بازنمایی احساسات بپردازیم. بر اساس این نظریه، استعاره صرفاً یک آرایه ادبی یا تزئین زبانی نیست، بلکه سازوکاری بنیادین در اندیشه انسان است که به کمک آن، مفاهیم انتزاعی (مانند غم، زمان یا عشق) از طریق مفاهیم عینی‌تر و تجربه‌شده‌تر (مانند جسم، ظرف، حرکت یا نیرو) درک و مفهوم‌سازی می‌شوند. کووچش (4) با گسترش این دیدگاه به حوزه هیجانات، الگویی سه‌گانه برای طبقه‌بندی استعاره‌های هیجانی ارائه داد که شامل تأکید بر واکنش عاطفی، تأکید بر علت ایجاد احساس، و تأکید هم‌زمان بر علت و واکنش است. این الگو ابزار مناسبی برای کمّی‌سازی و مقایسه سبک‌های عاطفی در آثار هنری فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر در پی آن است که با کاربست این چارچوب نظری، به دو پرسش اصلی پاسخ دهد: نخست، از نظر کمّی، تفاوت بسامد و توزیع انواع استعاره‌های غم در فیلم‌های «بادیگارد» و «شیار ۱۴۳» چگونه است؟ دوم، از نظر کیفی، این تفاوت‌های کمّی چه دلالت‌هایی بر تفاوت جهان‌بینی و سبک مواجهه با فقدان در روایت مردانه و زنانه از جنگ دارند؟

پیشینه پژوهش

پژوهش در حوزه استعاره مفهومی و احساسات در دو دهه اخیر رشد چشمگیری داشته است. در سطح بین‌المللی، کووچش (4-6) مهم‌ترین چهره در مطالعات نظام‌مند استعاره‌های هیجانی به شمار می‌رود. او در آثار خود نشان داده است که احساساتی مانند خشم، ترس، عشق و غم در فرهنگ‌های مختلف از الگوهای استعاری مشابه، اما نه لزوماً یکسانی، پیروی می‌کنند. به گفته کووچش (6, p. 67)، تفاوت‌های فرهنگی در استعاره‌های هیجانی غالباً ناشی از تفاوت در تأکید بر جنبه‌های خاصی از تجربه عاطفی است، نه در نبود کامل یک الگو. پژوهش‌های تجربی نیز نشان داده‌اند که در زبان فارسی، استعاره‌های غم غالباً با حوزه‌های مبدأیی چون «بار»، «ظرف»، «فشار» و «سقوط» مفهوم‌سازی می‌شوند (7).

در حوزه مطالعات جنسیت و استعاره، کربلایی و ربیع‌پور (8) با تحلیل متون ادبی نشان دادند که نویسندگان زن و مرد در کاربرد استعاره‌های شادی و ترس تفاوت معناداری دارند؛ به‌طوری که

نویسندگان زن تمایل بیشتری به استفاده از استعاره‌های مبتنی بر روابط انسانی و طبیعت نشان می‌دهند. برزگر و همکاران (9) نیز در پژوهشی بر روی متون دینی نشان دادند که فرایند عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی مانند غم و شادی، اغلب از طریق استعاره‌های هستی‌شناختی صورت می‌گیرد.

در حوزه مطالعات سینمایی، مارتینز (10) با معرفی مفهوم استعاره‌های چندوجهی نشان داد که در سینما، استعاره نه‌تنها در سطح دیالوگ، بلکه در تعامل میان تصویر، حرکت دوربین، نورپردازی و موسیقی شکل می‌گیرد. کوون و پارک (11) نیز در مطالعه سینمای پساجنگ کره جنوبی نشان دادند که استعاره‌ها نقش کلیدی در بازنمایی تروماهای جنگی و تجربه‌های فقدان ایفا می‌کنند؛ زیرا این تجربه‌ها به‌سادگی در قالب زبان مستقیم قابل بیان نیستند.

اما با وجود این پیشینه غنی، خلأ پژوهشی آشکاری در تحلیل تطبیقی استعاره‌های غم در سینمای دفاع مقدس ایران با تأکید بر متغیر جنسیت کارگردان و با استفاده از الگوی کمّی-کیفی کووچش مشاهده می‌شود. بیشتر پژوهش‌های پیشین در ایران یا به تحلیل استعاره‌های هیجانی در متون ادبی پرداخته‌اند، مانند میرزابیگی و همکاران (12)، یا به بررسی تک‌بعدی یک فیلم خاص اکتفا کرده‌اند. از این رو، نوآوری پژوهش حاضر در دو سطح است: نخست، کاربرد نظام‌مند مدل سه‌گانه کووچش برای تحلیل استعاره‌های غم در سینما؛ دوم، تمرکز بر تفاوت‌های جنسیتی به‌عنوان متغیر اصلی تحلیل. نقدی که می‌توان بر برخی پژوهش‌های پیشین وارد دانست، نادیده گرفتن تفاوت میان بسامد استعاره‌ها و نوع توزیع آن‌هاست. پژوهش حاضر نشان خواهد داد که حتی در صورت وجود تفاوت بسامد، الگوی توزیع انواع استعاره‌ها می‌تواند اطلاعات ظریف‌تری درباره سبک روایت عاطفی ارائه دهد.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش بر دو رکن اصلی استوار است: نظریه استعاره مفهومی و مدل استعاره‌های هیجانی کووچش.

بر اساس نظریه استعاره مفهومی (3)، استعاره عبارت است از درک و تجربه یک مفهوم انتزاعی (حوزه مقصد) بر حسب یک مفهوم عینی‌تر و ملموس‌تر (حوزه مبدأ). لیکاف و جانسون (3, p. 5) تأکید می‌کنند که «استعاره در همه جای زندگی روزمره نفوذ کرده است، نه فقط در زبان، بلکه در اندیشه و کنش». آن‌ها استعاره را به سه دسته اصلی تقسیم می‌کنند: استعاره‌های ساختاری که در آن یک مفهوم بر حسب ساختار مفهومی دیگری سازمان‌دهی می‌شود (مانند «زمان پول است»)؛ استعاره‌های جهتی که با محورهای فضایی مانند بالا/پایین، درون/بیرون سروکار دارند (مانند «غمگین بودن یعنی پایین بودن»)؛ و استعاره‌های هستی‌شناختی که مفاهیم انتزاعی را به موجودیت‌ها یا اشیاء تبدیل می‌کنند (مانند «غم بار سنگینی است»).

کووچش (4, pp. 98-115) با بهره‌گیری از این چارچوب، مدلی را برای تحلیل استعاره‌های هیجانی ارائه می‌دهد که بر سه مؤلفه اصلی تأکید دارد: علت احساس، واکنش عاطفی یا رفتاری ناشی از احساس، و ترکیب هم‌زمان علت و واکنش. این سه مؤلفه، سه نوع استعاره را شکل می‌دهند:

نوع اول، استعاره‌های «احساس-واکنش»، بیشتر به نمایش حالات فیزیولوژیک، رفتارهای بیرونی یا حالات درونی شخصیت در مواجهه با احساس می‌پردازند. برای مثال، عبارت «دلش گرفت» در زبان فارسی، انقباض اندام درونی (دل) را به‌عنوان واکنشی به غم تصویر می‌کند. در این نوع، علت یا منشأ احساس ممکن است در همان بافت ناپیدا باشد یا عمداً برجسته نشود.

نوع دوم، استعاره‌های «علت احساس»، بر عوامل، موقعیت‌ها یا رویدادهای ایجادکننده احساس تمرکز دارند. برای مثال، «دیدن آن

صحنه او را اندوهگین کرد» مستقیماً به منشأ بیرونی احساس اشاره دارد.

نوع سوم، استعاره‌های «علت احساس و واکنش»، هر دو مؤلفه را هم‌زمان بازنمایی می‌کنند. جمله «با شنیدن خبر فوت پدر، اشک از چشمانش سرازیر شد» نمونه‌ای از این نوع است که هم علت (شنیدن خبر) و هم واکنش (اشک ریختن) را در بر دارد.

کووچش (4, p. 102) تأکید می‌کند که انتخاب هر یک از این الگوها تصادفی نیست، بلکه بازتابی از سبک عاطفی گوینده یا نویسنده است. برخی فرهنگ‌ها یا سنت‌های روایی بر بازنمایی واکنش‌های عاطفی تأکید دارند (که اغلب با نمایشی‌تر کردن احساس همراه است) و برخی دیگر بر بافت‌سازی و علت‌یابی احساس. در پژوهش حاضر، این مدل برای تحلیل سبک‌های استعاره‌پردازی غم در دو فیلم به کار گرفته می‌شود.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و با رویکرد تلفیقی (کمّی و کیفی) انجام شده است. انتخاب این رویکرد از آن روست که تحلیل استعاره‌های مفهومی نیازمند هر دو سطح است: سطح کمّی برای شناسایی الگوهای فراگیر و قابل قیاس، و سطح کیفی برای درک عمیق بافت و دلالت‌های معنایی هر استعاره. جامعه پژوهش شامل آثار سینمای دفاع مقدس ایران است. از میان این جامعه، دو فیلم به‌صورت هدفمند و بر اساس معیارهای زیر انتخاب شدند:

۱. هر دو فیلم در دهه ۲۰۱۰ میلادی ساخته شده‌اند تا از همگونی نسبی بافت تاریخی-اجتماعی برخوردار باشند.

۲. هر دو فیلم روایتگر تجربه جنگ از منظر غیرنظامیان (نه رزمندگان در خط مقدم) هستند تا امکان مقایسه بی‌طرفانه فراهم شود.

۳. کارگردان یکی از فیلم‌ها زن (نرگس آبیار) و کارگردان دیگری مرد (ابراهیم حاتمی‌کیا) است.

بر این اساس، فیلم «بادیگارد» (13) به‌عنوان نمونه روایت مردانه و فیلم «شیار ۱۴۳» (14) به‌عنوان نمونه روایت زنانه انتخاب شدند. روش جمع‌آوری داده‌ها بدین صورت بود که ابتدا هر دو فیلم چندین بار مشاهده شدند و تمامی دیالوگ‌ها و سکانس‌های روایی حاوی اشاره مستقیم یا غیرمستقیم به مفهوم غم (مانند اندوه، دلتنگی، فقدان، ماتم، سوگواری، افسردگی، ناامیدی و واژگان هم‌خانواده) استخراج و ثبت گردید. در مرحله بعد، نمونه‌های استعاری بر اساس مدل سه‌گانه کووچش کدگذاری شدند. برای افزایش پایایی، فرایند کدگذاری دو بار با فاصله زمانی دو هفته توسط پژوهشگر تکرار شد و ضریب توافق درون‌ارزیاب بالای ۹۰ درصد محاسبه گردید.

در مرحله کمّی، فراوانی و درصد هر یک از سه نوع استعاره در دو فیلم محاسبه و در قالب جداول ارائه شد. در مرحله کیفی، نمونه‌های شاخص از هر نوع استعاره انتخاب و با تمرکز بر نگاشت میان حوزه مبدأ و مقصد و نیز بافت روایی فیلم، تفسیر شدند.

یافته‌ها و تحلیل

در این بخش، نمونه‌های شاخص از هر سه نوع استعاره در فیلم «شیار ۱۴۳» و سپس در فیلم «بادیگارد» به تفکیک تحلیل می‌شوند.

الف) تحلیل کیفی استعاره‌های غم در فیلم «شیار ۱۴۳»

۱. استعاره‌های نوع احساس-واکنش

مثال ۱: «دلم آروم نمی‌گیره»

در این عبارت، «دل» به‌عنوان حوزه مبدأ و «فضای آرام» به‌عنوان حوزه مقصد عمل می‌کند. نگاشت بدین صورت است که دل همچون ظرفی تصور می‌شود که می‌تواند آشفته یا آرام باشد. فعل «نگرفتن آروم» نشان‌دهنده واکنش درونی شخصیت به فقدان است. این استعاره از نوع احساس-واکنش است، زیرا صرفاً به وضعیت درونی دل اشاره دارد و علت این بی‌قراری در خود جمله بیان نمی‌شود.

مثال ۲: «دلم شده عین این کوره مذاب»

در اینجا، «دل» از حوزه مبدأ «کوره مذاب» (ظرفی حاوی ماده مذاب و داغ) مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت مبتنی بر تشخیص یا شیءانگاری است؛ گویی دل موجودیتی دارد که می‌تواند دما، فشار و جوشش داشته باشد. واکنش عاطفی (احساس سوزش درونی) بدون اشاره به علت بیرونی بازنمایی می‌شود.

مثال ۳: «حواسم پرت می‌شه»

در این استعاره، «حواس» به‌عنوان حوزه مبدأ و «جسم فیزیکی» به‌عنوان حوزه مقصد عمل می‌کند. «پرت شدن» عملی است که برای یک شیء یا جسم متحرک رخ می‌دهد. بنابراین، نگاشت بدین معناست که توجه انسان همچون جسمی است که می‌تواند از مسیر اصلی خود منحرف شود. این استعاره از نوع احساس–واکنش است، زیرا واکنش شناختی شخصیت (پرت شدن حواس) را بدون علت‌یابی بازنمایی می‌کند.

۲. استعاره‌های نوع علت احساس

مثال ۴: «الفت بزرگمون کرده با نون زحمتکشی»

در این جمله، «زحمت» (که دربرگیرنده رنج و غم مادرانه است) از طریق حوزه مبدأ «نان» مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین صورت است که رنج همچون ماده خامی است که فرآوری می‌شود تا به محصولی حیات‌بخش (نان) تبدیل گردد. نان در فرهنگ ایرانی نه فقط خوراک، بلکه نماد برکت، قوت و شرافت است. بنابراین، علت غم (زحمت مادر) به چیزی مقدس و سازنده تبدیل می‌شود. این استعاره از نوع علت احساس است، زیرا تأکید بر منشأ (زحمت) دارد و واکنش عاطفی (قدردانی فرزندان) در سطح جمله بازنمایی نمی‌شود.

مثال ۵: «مادرم توی اون سال‌های سخت باید خرج من و یونس رو می‌داد»

در اینجا، «اقتصاد» به‌عنوان حوزه مبدأ و «مایع» به‌عنوان حوزه مقصد عمل می‌کند. فعل «دادن خرج» حاکی از آن است که پول (و به تعمیم، رنج تأمین معاش) همچون آبی است که از یک منبع (مادر) به بیرون جاری می‌شود. نگاشت مبتنی بر استعاره هستی‌شناختیِ «اقتصاد مایع است» عمل می‌کند. علت غم (سختی سال‌های جنگ و مسئولیت مالی مادر) در این استعاره برجسته شده است.

مثال ۶: «چشم‌به‌راهی سخته، آقا؛ هیچی بدتر از این نیست که چشمت خشک بشه»

در این عبارت، «انتظار» از طریق حوزه مبدأ «چشم» مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین صورت است که چشم همچون چشمه یا منبع آبی است که نباید خشک شود. «خشک شدن چشم» استعاره‌ای از پایان امید و فرسودگی عاطفی است. علت غم (چشم‌به‌راهی و انتظار طولانی) به‌صورت مستقیم بیان شده و واکنش (خشکی چشم) در ادامه به‌عنوان پیامد علت ظاهر می‌شود، اما تأکید اصلی بر خود علت است.

مثال ۷: «بابات از دار دنیا رفته بود»

در این استعاره، «دنیا» از طریق حوزه مبدأ «دار» (خانه) مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین معناست که زندگی در جهان همچون سکونت در خانه است و مرگ همچون «رفتن» از آن خانه. علت غم (فوت پدر) با زبانی آرام و عادی‌سازانه بیان می‌شود. این استعاره از نوع علت احساس است، زیرا مرگ (علت فقدان) را برجسته می‌کند، نه واکنش عاطفی سوگوارانه را.

۳. استعاره‌های نوع علت احساس و واکنش

مثال ۸: «مادر، چه خوب شد رادیو رو از کمرت وا کردی»

این جمله یکی از پیچیده‌ترین استعاره‌های فیلم است. در اینجا، «رادیو» (حوزه مبدأ) به‌عنوان نماد انتظار و بی‌خبری مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین صورت است که رادیو همچون واسطه‌ای میان مادر و فرزند مفقودش (یونس) عمل می‌کند. «کمر» (حوزه مبدأ دیگر) نماد اتصال و وابستگی عاطفی به گذشته و به خاطره یونس است. فعل «وا کردن» (از کمر باز کردن) نشان‌دهنده واکنش

فیزیکی و نمادینی است که حاکی از رها کردن امید درمانده و پذیرش نهایی فقدان است. در این استعاره، هم علت (فقدان یونس و سال‌ها انتظار) و هم واکنش (باز کردن رادیو از کمر) به‌طور هم‌زمان حضور دارند. تفاوت آن با نمونه‌های نوع اول در آن است که واکنش نه آنی، بلکه پس از یک فرایند طولانی درونی رخ می‌دهد.

مثال ۹: «شیرازه از هم پاشید»

در این استعاره، «ارتباط» (میان اعضای خانواده یا میان الفت و یونس) از طریق حوزه مبدأ «شیرازه» (نخ‌هایی که صفحات کتاب را به هم متصل می‌کند) مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین معناست که ارتباطات انسانی همچون ساختاری کتاب‌گونه است که با نخ‌هایی نامرئی به هم بسته شده. «از هم پاشیدن» شیرازه هم علت (فقدان یونس که موجب گسست پیوندها شده) و هم واکنش (احساس فروپاشی درونی و بیرونی شخصیت) را هم‌زمان بازنمایی می‌کند.

مثال ۱۰: «دوست دارم راضی باشی؛ از ته قلبت»

در این استعاره، «قلب» از طریق حوزه مبدأ «فضای سه‌بعدی» مفهوم‌سازی می‌شود. «ته قلب» استعاره‌ای از عمیق‌ترین و اصیل‌ترین لایه وجودی انسان است. نگاشت بدین صورت عمل می‌کند که رضایت همچون شیء یا موجودیتی است که می‌تواند در اعماق قلب جای گیرد. هم علت (خواسته شخصیت از دیگری) و هم واکنش عاطفی (احساس رضایت درونی) در این عبارت بازنمایی می‌شوند.

مثال ۱۱: «الفت همه‌اش برزخ بود که یونس برمی‌گرده یا نه»

در این استعاره، «برزخ» (حوزه مبدأ) که در الهیات اسلامی مکانی میان مرگ و قیامت است، به حوزه مقصد «وضعیت روانی الفت» نگاشته می‌شود. نگاشت بدین معناست که حالت تعلیق و بلاتکلیفی الفت همچون برزخی است که نه در مرگ (یأس مطلق) و نه در زندگی (امید قطعی) جای دارد. هم علت (انتظار بازگشت یونس) و هم واکنش (زندگی در وضعیت مرزی و معلق) در این استعاره هم‌زمان حضور دارند.

ب) تحلیل کیفی استعاره‌های غم در فیلم «بادیگارد»

۱. استعاره‌های نوع احساس–واکنش (چیره در بادیگارد)

مثال ۱۲: «توی این غارم نمی‌ذارن با هم خلوت کنیم»

در این استعاره، «تنهایی و غم» از طریق حوزه مبدأ «غار» (فضایی تاریک، بسته و جداافتاده از جهان) مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین معناست که وضعیت عاطفی شخصیت همچون حبس در غاری است که امکان ارتباط اصیل با دیگری را سلب می‌کند. این استعاره از نوع احساس–واکنش است، زیرا واکنش وجودی شخصیت (احساس حصر و تنهایی) را بدون اشاره مستقیم به علت بیرونی (فشارهای شغلی و امنیتی) بازنمایی می‌کند.

مثال ۱۳: «دلم برای مادرم تنگ شد»

این جمله که توسط میثم (شخصیت دانشمند هسته‌ای) بیان می‌شود، نمونه‌ای از استعاره احساس–واکنش است. «دل» از طریق حوزه مبدأ «فضای فیزیکی» و «ظرف» مفهوم‌سازی می‌شود. «تنگ شدن» که ویژگی یک فضای بسته یا ظرف در حال انقباض است، به دل (به‌مثابه ظرف عواطف) نگاشته می‌شود. در این استعاره، علت اصلی غم (فقدان مادر در کودکی و نادیده گرفته شدن عاطفی) در خود جمله بازنمایی نمی‌شود و بیننده باید آن را از بافت گسترده‌تر روایت استنباط کند. تأکید صرفاً بر واکنش درونی شخصیت (احساس تنگی و فشار) است.

مثال ۱۴: «مرخصی می‌خوام، کسی صدامو نشنوه»

در این جمله که حاج‌حیدر خطاب به مافوق خود می‌گوید، «صدا» به‌عنوان حوزه مبدأ و «نارضایتی و غم درونی» به‌عنوان حوزه مقصد عمل می‌کند. نگاشت مبتنی بر تشخیص است؛ گویی صدای شخصیت موجودیتی مستقل دارد که قابلیت «شنیده شدن» یا «نشنیده شدن» را داراست. «نشنیده شدن صدا» استعاره‌ای از نادیده گرفته شدن و درک نشدن عاطفی است. این استعاره از نوع

احساس–واکنش است، زیرا واکنش شخصیت (درخواست مرخصی به‌مثابه کناره‌گیری) برجسته شده و علت اصلی (احساس بیگانگی با سیستم)، اگرچه در بافت حضور دارد، اما در سطح جمله به‌صراحت بازنمایی نمی‌شود.

۲. استعاره‌های نوع علت احساس در بادیگارد

مثال ۱۵: «بابام برام یک قاب عکسه»

در این جمله که میثم با لحنی تلخ و شکایت‌آمیز بیان می‌کند، «رابطه پدر و پسری» از طریق حوزه مبدأ «قاب عکس» مفهوم‌سازی می‌شود. قاب عکس ابژه‌ای ایستا، بی‌جان و فاقد امکان تعامل است. نگاشت بدین معناست که پدر به جای حضور زنده و ارتباط عاطفی، تنها به تصویری ثابت و بی‌حرکت تبدیل شده است. علت غم (محرومیت از مهر پدر در دوران کودکی) در این استعاره به‌طور مستقیم بازنمایی می‌شود، در حالی که واکنش عاطفی (احساس طردشدگی و خشم) در لایه‌های زیرین جمله حضور دارد، اما برجسته نیست.

مثال ۱۶: «این‌قدر شلوغ بودید که بزرگ شدن ما را ندیدید»

در این عبارت نیز علت غم (مشغله و بی‌توجهی نسل گذشته نسبت به نسل جدید) به‌صورت مستقیم بیان می‌شود. «بزرگ شدن» (رشد و بلوغ عاطفی) به‌عنوان حوزه مقصد و «دیده شدن» به‌عنوان حوزه مبدأ عمل می‌کند. نگاشت بدین معناست که رشد و هویت‌یابی کودک همچون شیء یا فرایندی است که نیاز به مشاهده و تأیید دارد. این استعاره از نوع علت احساس است، زیرا تأکید بر عامل ایجادکننده غم (بی‌توجهی بزرگ‌ترها) است.

۳. استعاره‌های نوع علت احساس و واکنش در بادیگارد

مثال ۱۷: «راضیه، سرده»

این جمله نیز از نوع علت احساس و واکنش است. «سرما» از طریق حوزه مبدأ «مرگ» یا «پایان زندگی» مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین معناست که احساس سرما نه یک حس فیزیکی، بلکه نشانه‌ای از نزدیک شدن مرگ و رهایی از رنج است. در اینجا هم علت (زخم‌های جسمانی و فرسودگی روحی) و هم واکنش (گزارش حس سرما به همسر) هم‌زمان بازنمایی می‌شوند.

مثال ۱۸: «راضیه، خوابم می‌آد»

این جمله که در پایان فیلم و پس از اصابت گلوله‌ها توسط حاج‌حیدر بیان می‌شود، نمونه‌ای از استعاره علت احساس و واکنش است. «خواب» از طریق حوزه مبدأ «مرگ» یا «رهایی از رنج» مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت بدین معناست که خوابیدن در این بافت نه یک نیاز فیزیولوژیک، بلکه واکنشی وجودی به فرسودگی عاطفی و انباشته شدن غم و درد است. هم علت (فشارهای روحی، تنهایی و احساس بیگانگی با زمانه) که در سراسر روایت بافت‌سازی شده و هم واکنش (درخواست خواب به‌مثابه میل به رهایی و مرگ) در این جمله هم‌زمان حضور دارند. تفاوت آن با نمونه‌های مشابه در شیار ۱۴۳ در «فوریت» واکنش است؛ در بادیگارد، واکنش آنی و ناگهانی است، در حالی که در شیار ۱۴۳ واکنش پس از یک فرایند زمانی طولانی رخ می‌دهد.

تحلیل کیفی نمونه‌های شاخص نشان می‌دهد که تفاوت بنیادین دو فیلم نه‌تنها در بسامد استعاره‌های غم، بلکه در کیفیت زمانی واکنش‌ها نیز قابل شناسایی است. در «بادیگارد» (روایت مردانه)، واکنش‌های عاطفی به غم عمدتاً آنی، فشرده و غالباً تبدیل‌شده به خشم یا درخواست رهایی هستند. در «شیار ۱۴۳» (روایت زنانه)، واکنش‌ها تدریجی، تأملی و پس از یک فرایند زمانی طولانی رخ می‌دهند و غم نه به خشم یا مرگ، بلکه به پذیرش، صبر و حتی تعالی ختم می‌شود. این تفاوت را می‌توان در چارچوب تجربه زیسته متفاوت جنسیتی از جنگ تفسیر کرد: تجربه مردانه، تجربه «حضور در بحران و تهدید دائمی» و تجربه زنانه، تجربه «انتظار طولانی و مدیریت فقدان در زیست‌جهان روزمره» است.

در ادامه، ابتدا یافته‌های کمّی و سپس تحلیل کیفی استعاره‌های غم در دو فیلم ارائه می‌شود.

یافته‌های کمّی

جدول شماره ۱، فراوانی کلی استعاره‌های غم را در دو فیلم نشان می‌دهد.

جدول ۱- مقایسه فراوانی کلی استعاره‌های غم در دو فیلم

فیلم	فراوانی استعاره غم	درصد از کل استعاره‌های احساسی فیلم
بادیگارد (حاتمی‌کیا)	۱۱	۲۲٪
شیار ۱۴۳ (آبیار)	۵۰	۵۶٪

همان‌طور که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، فراوانی استعاره‌های غم در فیلم «شیار ۱۴۳» با ۵۰ مورد (۵۶ درصد) بیش از ۴٫۵ برابر فیلم «بادیگارد» با ۱۱ مورد (۲۲ درصد) است. این اختلاف چشمگیر نشان می‌دهد که غم در روایت زنانه (آبیار) جایگاهی محوری و هویت‌بخش دارد، در حالی که در روایت مردانه (حاتمی‌کیا)، غم در کنار سایر احساسات ظاهر می‌شود و به‌تنهایی بار اصلی روایت عاطفی را بر دوش نمی‌کشد.

جدول شماره ۲، توزیع انواع استعاره‌های غم را بر اساس مدل سه‌گانه کووچش نشان می‌دهد.

جدول ۲- توزیع انواع استعاره‌های غم در دو فیلم بر اساس الگوی کووچش

نوع استعاره	بادیگارد (فراوانی)	بادیگارد (درصد)	شیار ۱۴۳ (فراوانی)	شیار ۱۴۳ (درصد)
احساس-واکنش	۶	۵۴٪	۲۳	۳۲٪
علت احساس و واکنش	۲	۱۸٪	۱۴	۲۰٪
علت احساس	۳	۲۷٪	۱۹	۲۸٪

داده‌های جدول ۲ تفاوت ظریف‌تری را آشکار می‌کنند. در «بادیگارد»، بیش از نیمی از استعاره‌های غم (۵۴ درصد) از نوع «احساس-واکنش» هستند. این بدان معناست که در روایت مردانه، غم عمدتاً از طریق نمایش واکنش‌های عاطفی و رفتاری شخصیت‌ها بازنمایی می‌شود، بدون آنکه تأکید چندانی بر علت یا زمینه شکل‌گیری آن شود. در مقابل، در «شیار ۱۴۳» سهم این نوع استعاره به ۳۲ درصد کاهش می‌یابد و در عوض، استعاره‌های «علت احساس» (۲۸ درصد) و «علت احساس و واکنش» (۲۰ درصد) حضور پررنگ‌تری می‌یابند. به‌عبارت دیگر، در روایت زنانه، غم نه فقط یک واکنش آنی، بلکه پدیده‌ای با بافت روایی گسترده و علل مشخص تصویر می‌شود.

نکته جالب توجه دیگر آنکه درصد استعاره‌های نوع «علت احساس و واکنش» در هر دو فیلم نسبتاً به هم نزدیک است (۱۸ درصد در بادیگارد و ۲۰ درصد در شیار ۱۴۳). این شباهت نشان می‌دهد که در هر دو روایت، مواردی وجود دارد که کارگردانان علت ایجاد غم و واکنش عاطفی نسبت به آن را هم‌زمان بازنمایی می‌کنند. اما تفاوت اصلی در نسبت میان دو نوع افراطی (واکنش صرف در برابر علت صرف) است.

بحث

بادیگارد: غم به‌مثابه واکنش آنی و انقباض درونی

در فیلم «بادیگارد»، غم غالباً با واکنش‌های فیزیکی و رفتاری همراه است. نمونه بارز از نوع «احساس-واکنش» جمله‌ای است که میثم (شخصیت دانشمند هسته‌ای) در پاسخ به نامزدش می‌گوید: «بهتره

بریم، چون دلم برای مادرم تنگ شد». در اینجا، غم از طریق حوزه مبدأ «فضای فیزیکی» و «انقباض» مفهوم‌سازی می‌شود. «تنگی» که ویژگی یک ظرف یا فضای بسته است، به «دل» (به‌مثابه ظرف عواطف) نگاشته می‌شود. این استعاره جهتی (غمگین بودن یعنی درون فشرده بودن) از نوع احساس–واکنش است، زیرا تنها واکنش درونی شخصیت (احساس تنگی) را بازنمایی می‌کند و اشاره‌ای به علت اصلی (فقدان مادر در کودکی و نادیده گرفته شدن عاطفی) در خود جمله ندارد. بیننده باید این علت را از بافت گسترده‌تر روایت استنباط کند.

نوع «علت احساس» در بادیگارد بیشتر در دیالوگ‌های اعتراض‌آمیز دیده می‌شود. هنگامی که حاج‌حیدر به مافوق خود می‌گوید: «مرخصی می‌خوام، کسی صدامو نشنوه»، علت غم و نارضایتی او (شنیده نشدن و درک نشدن از سوی سیستم) مستقیماً بیان می‌شود. اما نکته قابل توجه آنکه حتی در این نمونه نیز واکنش عاطفی (درخواست مرخصی به‌مثابه کناره‌گیری) به‌سرعت به دنبال علت می‌آید و عملاً مرز میان «علت احساس» و «علت و واکنش» در عمل روایی باریک می‌شود.

از منظر رهیافت شناختی، در بادیگارد غم غالباً با استعاره «غم یعنی بار» (SADNESS IS BURDEN) نیز مفهوم‌سازی می‌شود. حاج‌حیدر در اواخر فیلم می‌گوید: «می‌خوام بخوابم». در اینجا، «خواب» به‌مثابه رهایی از «بار سنگین زندگی» استعاره‌پردازی می‌شود. خوابیدن در این بافت نه یک نیاز فیزیولوژیک، بلکه واکنشی وجودی به فرسودگی عاطفی و غم انباشته‌شده است. این استعاره با مفهوم «مرگ به‌مثابه رهایی» در سنت روایی مردانه پیوند می‌خورد.

از منظر ادبی–اجتماعی، می‌توان گفت در سینمای مردانه حاتمی‌کیا، غم فضایی برای نمایش «شکنندگی پنهان قهرمان» است. قهرمان مرد اجازه ابراز مستقیم و طولانی غم را ندارد (چرا که با ایدئولوژی مردانگی ستیزه‌جو در تضاد است)، بنابراین غم یا به‌سرعت به خشم تبدیل می‌شود یا در قالب درخواست رهایی (خواب، مرخصی، مرگ) ظاهر می‌گردد. این الگو با یافته‌های کووچش (6, p. 112) همسو بوده و نشان می‌دهد در فرهنگ‌های مردسالار، ابراز غم در مردان اغلب از مسیرهای غیرمستقیم و تبدیل‌شده صورت می‌گیرد.

شیار ۱۴۳: غم به‌مثابه فرایند تعالی و زمان زیسته

از سوی دیگر، در فیلم «شیار ۱۴۳»، غم ماهیتی کاملاً متفاوت دارد. نمونه شاخص از نوع «علت احساس و واکنش»، جمله‌ای است که در ابتدا و انتهای فیلم تکرار می‌شود: دختر الفت می‌گوید: «چه خوب شد رادیو رو از کمرت وا کردی». در این استعاره، «رادیو» (حوزه مبدأ) به‌مثابه واسطه میان مادر (الفت) و فرزند مفقودش (یونس) عمل می‌کند. رادیو که تا پیش از این نماد «انتظار و بی‌خبری» بود (چرا که مادر مدام به اخبار جنگ گوش می‌دهد)، در پایان فیلم دیگر از کمر مادر باز شده است. «باز کردن رادیو از کمر» نه یک واکنش آنی، بلکه نماد تحول درونی الفت از «انتظار تعلیقی» به «پذیرش آرام» است. در این استعاره، هم علت (فقدان یونس و سال‌ها انتظار) و هم واکنش (باز کردن رادیو به‌مثابه رها کردن امیدِ درمانده) هم‌زمان بازنمایی می‌شوند. تفاوت آن با نمونه‌های بادیگارد در «تأخر زمانی» است: واکنش در شیار ۱۴۳ نه فوری، بلکه پس از یک فرایند طولانی درونی رخ می‌دهد.

نوع «علت احساس» در شیار ۱۴۳ با یکی از ماندگارترین استعاره‌های فیلم همراه است: «الفت بزرگمون کرده با نون زحمتکشی». در این جمله، «زحمت» (که دربرگیرنده رنج، غم و فداکاری مادرانه است) از طریق حوزه مبدأ «نان» مفهوم‌سازی می‌شود. نان در فرهنگ ایرانی نه فقط یک ماده غذایی، بلکه نماد حیات، برکت، شریعت و قوت روزی است. بنابراین، نگاشت غم و رنج مادر به «نان» آن را از یک احساس ویرانگر به یک «ماده سازنده و حیات‌بخش» تبدیل می‌کند. این استعاره از منظر رهیافت شناختی، نمونه‌ای از استعاره ساختاری است که در آن زحمت ماده

خام است و «غم ساختن است» (SADNESS IS BUILDING). اما از منظر اجتماعی، این استعاره بازتاب جهان‌بینی زنانه‌ای است که در آن رنج نه پایان، بلکه آغازی برای رشد و تعالی معنا می‌شود. این یافته با پژوهش کربلایی و ربیع‌پور (8) همسوست که نشان دادند نویسندگان زن تمایل بیشتری به استفاده از استعاره‌های مبتنی بر «تولید و پرورش» دارند.

استعاره «دار دنیا» در جمله «بابات از دار دنیا رفته بود» نیز از نوع «علت احساس» است. در اینجا، دنیا به‌مثابه «خانه» (دار) و مرگ به‌مثابه «رفتن از خانه» استعاره‌پردازی می‌شود. این نگاشت دو ویژگی مهم دارد: نخست، مرگ را عادی و طبیعی می‌کند (رفتن از خانه بخشی از زندگی است)؛ دوم، غم ناشی از فقدان را با «گرمی و صمیمیت خانه» پیوند می‌زند. در این استعاره، الفت نه با انقباض (دل‌تنگی) یا میل به مرگ (خواب)، بلکه با «شرح خاطره» و «بازگویی آرام» با غم مواجه می‌شود. از منظر ادبی، می‌توان گفت آبیار از سنت «مرثیه‌سرایی زنانه» بهره می‌برد که در آن غم نه فقط اندوه، بلکه «ادای دین به زیست‌جهان ازدست‌رفته» است.

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تفاوت در بسامد و نوع استعاره‌های غم در دو فیلم «بادیگارد» و «شیار ۱۴۳» را نمی‌توان صرفاً به تفاوت سلیقه فردی یا سبک شخصی کارگردانان نسبت داد. بلکه این تفاوت‌ها ریشه در تجربه زیسته متفاوت جنسیتی از جنگ و فقدان دارند. در این بخش، این تفاوت‌ها در سه سطح تجربه زیسته، نسبت با سایر احساسات، و سرانجام عاطفی غم بررسی و با پیشینه پژوهش مقایسه می‌شود.

نخست، تجربه زیسته متفاوت از جنگ. سینمای مردانه (حاتمی‌کیا) اغلب از منظر رزمنده، سرباز، محافظ یا کنشگری روایت می‌شود که در خط مقدم یا نزدیک به بحران حضور دارد. در این تجربه، فقدان یک رویداد ناگهانی و تروماتیک است که با تهدید دائمی و مسئولیت سنگین همراه می‌شود. از این رو، غم فرصت پرورش و تدریجی شدن را نمی‌یابد و به‌صورت واکنش فوری (انفجار خشم، انزوا، درخواست رهایی) بروز می‌کند. این الگو با یافته‌های کوون و پارک (11) در مورد سینمای پساجنگ همسوست که نشان می‌دهند روایت‌های مردانه از جنگ غالباً بر «لحظه ترومای فوری» تأکید دارند.

در مقابل، سینمای زنانه (آبیار) از منظر مادر، همسر یا دختری روایت می‌شود که در خانه مانده و تجربه «انتظار طولانی» را از سر گذرانده است. در این تجربه، فقدان یک رویداد آنی نیست، بلکه فرایندی است که ماه‌ها و سال‌ها به درازا می‌کشد. در این فاصله زمانی، غم فرصت دگردیسی می‌یابد: از اندوه اولیه به صبر، از صبر به فهم، و از فهم به تعالی یا پذیرش. به همین دلیل است که استعاره‌های «علت احساس» و «علت و واکنش» در آثار زنانه سهم بیشتری دارند؛ زیرا این آثار برای «بافت‌سازی» و «زمینه‌چینی» زمان و صفحه بیشتری در اختیار دارند. مارتینز (10, p. 91) نیز به‌درستی اشاره می‌کند که در سینمای زنانه، «زمان روایی» خود به استعاره‌ای از «زمان زیسته» تبدیل می‌شود.

دوم، نسبت غم با سایر احساسات. در بادیگارد، غم (۲۲ درصد) در کنار ترس (۴۸ درصد) معنا می‌یابد. گویی در جهان مردانه، غم همواره با یک پس‌زمینه ترس همراه است: ترس از دست دادن، ترس از ناکامی، ترس از قضاوت شدن، ترس از عقب ماندن. این یافته با پژوهش کووچش (5, p. 87) در مورد «شبکه استعاره‌های هیجانی» همخوانی دارد که نشان می‌دهد در فرهنگ‌های مردسالار، غم اغلب از طریق «ترس از پیامدها» (fear of consequences) علت‌یابی می‌شود. در مقابل، در شیار ۱۴۳ غم (۵۶ درصد) بر همه احساسات دیگر، از جمله شادی (۲۵ درصد) و ترس (۱۱ درصد)، سلطه دارد. این بدان معناست که در جهان زنانه جنگ، فقدان (و نه تهدید) در مرکز تجربه عاطفی قرار دارد.

سوم، سرانجام عاطفی غم. در بادیگارد، غم یا به خشم تبدیل می‌شود، مانند اعتراض میثم به پدر: «آن‌قدر سرتونو شلوغ کردید که نفهمیدید ما کی بزرگ شدیم»، یا به میل به مرگ (خواب

حاج‌حیدر). این الگو با «الگوی مرگ‌اندیشی» در روایت‌های مردانه از تراژدی پیوند دارد. در شیار ۱۴۳، غم به صبر، بخشش و حتی شادی آرام ختم می‌شود. الفت در پایان فیلم، با وجود فقدان یونس، به آرامش می‌رسد و حتی شکرگزار است. این تفاوت را می‌توان در مفهوم «تاب‌آوری زنانه» در برابر «شکنندگی تراژیک مردانه» تفسیر کرد. پژوهش هولمز (1, p. 156) نیز نشان داده است که در جوامع سنتی، زنان مدیریت عاطفی را به شیوه‌ای متفاوت از مردان می‌آموزند؛ شیوه‌ای که بر تداوم زندگی و حفظ پیوندهای اجتماعی تأکید دارد، نه بر کنش فردی و رهایی.

اما در میان داده‌های مورد تحلیل، نکته قابل تأملی پیرامون شخصیت مادربزرگ در شیار ۱۴۳ به چشم می‌خورد که نماینده نسل قدیم‌تر است و الگوی متفاوتی از مواجهه با غم (تندتر، خرده‌گیرتر و منفعلانه‌تر) نسبت به الفت نشان می‌دهد. این تفاوت درون‌جنسیتی نشان می‌دهد که غم نه‌تنها متأثر از جنسیت، بلکه تحت تأثیر نسل، سن و تجربه زیسته فردی نیز شکل می‌گیرد. پژوهش‌های آتی می‌توانند این متغیرهای مداخله‌گر را نیز وارد تحلیل کنند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون و الگوی سه‌گانه استعاره‌های هیجانی کووچش نشان داد که سبک‌های استعاره‌پردازی غم در سینمای دفاع مقدس ایران به‌طور معناداری تحت تأثیر جنسیت کارگردان قرار دارد. تحلیل کمّی داده‌ها نشان داد که فراوانی استعاره‌های غم در «شیار ۱۴۳» (روایت زنانه) بیش از ۴٫۵ برابر «بادیگارد» (روایت مردانه) است و این تفاوت نشان‌دهنده جایگاه محوری غم در جهان‌بینی عاطفی کارگردان زن نسبت به کارگردان مرد است. اما مهم‌تر از تفاوت در بسامد، تفاوت در الگوی توزیع انواع استعاره‌هاست. در «بادیگارد»، استعاره‌های نوع «احساس–واکنش» با ۵۴ درصد غالب هستند؛ بدین معنا که غم عمدتاً به‌صورت واکنش فوری و فشرده (انزوا، خشم، درخواست رهایی) بازنمایی می‌شود. در مقابل، در «شیار ۱۴۳» سهم این نوع استعاره به ۳۲ درصد کاهش می‌یابد و استعاره‌های «علت احساس» و «علت احساس و واکنش» حضور پررنگ‌تری می‌یابند؛ یعنی غم در این روایت فرایندی تدریجی، بافت‌دار و معناپردازانه است.

تحلیل کیفی نمونه‌های شاخص نشان داد که این تفاوت‌های کمّی ریشه در تجربه زیسته متفاوت جنسیتی از جنگ و فقدان دارند. در روایت مردانه، غم با فضای پرتنش، مسئولیت‌محور و آنی جنگ گره خورده است و از آنجا که قهرمان مرد اجازه ابراز طولانی و مستقیم غم را ندارد، این احساس یا به‌سرعت به خشم تبدیل می‌شود یا در قالب میل به رهایی (خواب، مرگ، مرخصی) ظاهر می‌گردد. در روایت زنانه، غم در بستر انتظار طولانی، مادری و مدیریت زندگی روزمره در زمان جنگ شکل می‌گیرد و فرصت دگردیسی به صبر، پذیرش و حتی تعالی را می‌یابد. استعاره‌هایی چون «زحمت به‌مثابه نان» و «دنیا به‌مثابه خانه» نشان می‌دهند که در سینمای زنانه، غم نه یک احساس ویرانگر، بلکه ماده‌ای سازنده و حیات‌بخش تصویر می‌شود.

از منظر رهیافت شناختی، این یافته‌ها نشان می‌دهند که استعاره‌های مفهومی نه فقط ابزاری برای بازنمایی احساسات از پیش موجود، بلکه سازوکاری برای «ساخت» و «معنا بخشیدن» به تجربه عاطفی در بستر فرهنگی–جنسیتی هستند. از منظر ادبی، تفاوت سبک‌های استعاره‌پردازی غم در دو فیلم را می‌توان در چارچوب تمایز «تراژدی کنش‌محور مردانه» در برابر «مرثیه زمان‌محور زنانه» بازتعریف کرد. از منظر اجتماعی، این تفاوت بازتابی از جامعه‌پذیری متفاوت عاطفی زنان و مردان در فرهنگ ایرانی و نیز تفاوت موقعیت آن‌ها در زیست‌جهان جنگ (حضور در میدان نبرد در برابر انتظار در خانه) است. با این حال، پژوهش حاضر محدود به دو فیلم بود و تعمیم نتایج به کل سینمای دفاع مقدس نیازمند مطالعات گسترده‌تر با نمونه آماری بزرگ‌تر است. همچنین، تمرکز

صرف بر سطح زبانی و نادیده گرفتن استعاره‌های چندوجهی تصویری و موسیقایی، از دیگر محدودیت‌های این پژوهش به شمار می‌رود که می‌تواند در تحقیقات آتی مورد توجه قرار گیرد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Sadness is one of the most fundamental affective experiences represented in war narratives, particularly in cinematic works that seek to articulate loss, absence, sacrifice, waiting, and mourning. In Iranian Sacred Defense cinema, the representation of war has not been limited to battlefield events; rather, it has also become a cultural and symbolic space for dramatizing the emotional consequences of war in individual and collective life. Within this field, sadness occupies a privileged position because it is directly connected to the experience of loss and to the symbolic reconstruction of memory, martyrdom, and survival. The present study examines how sadness is metaphorically conceptualized in two prominent films of Iranian Sacred Defense cinema: *Bodyguard*, directed by Ebrahim Hatamikia (13), and *Track 143*, directed by Narges Abyar (14). The study is grounded in Conceptual Metaphor Theory, according to which metaphor is not merely a literary ornament but a fundamental cognitive mechanism through which abstract experiences are understood in terms of more concrete and embodied domains (3). It also draws on Kövecses's theory of emotional metaphors, which emphasizes that emotions such as sadness, fear, anger, and love are structured through recurring metaphorical patterns shaped by embodiment, culture, and discourse (4-6). Accordingly, the central concern of this study is not only whether sadness appears in these films, but how it is cognitively, narratively, and genderedly mapped through metaphor.

The theoretical significance of this study lies in its attempt to connect cognitive linguistics, gender studies, and film analysis. Conceptual metaphor theory provides a systematic framework for identifying the source and target domains through which sadness is represented, while cognitive linguistics more broadly enables the analysis of how meaning is constructed through embodied and culturally situated patterns (15). In this framework, sadness may be conceptualized as a burden, containment, downward movement, pressure, coldness, darkness, silence, distance, or waiting. These mappings do not merely describe emotional experience; they organize it and make it intelligible within a particular narrative world. Kövecses's tripartite model of emotional metaphors is especially useful for the present research because it distinguishes among metaphors that emphasize the emotional reaction, metaphors that emphasize the cause of emotion, and metaphors that simultaneously represent both the cause of

emotion and the reaction to it (4). This distinction allows the researcher to move beyond a general count of sadness metaphors and examine the deeper narrative logic through which sadness is framed. In addition, prior studies on language and gender suggest that women and men may differ in the ways they express, organize, and interpret emotional experience, particularly because emotional discourse is shaped by socialization, communicative expectations, and culturally defined gender roles (1, 2). Therefore, the comparison between a male-directed war narrative and a female-directed war narrative provides a meaningful basis for investigating gendered modes of metaphorization.

The research employed a descriptive–analytical design with an integrated quantitative and qualitative approach. The corpus consisted of two purposefully selected films: *Bodyguard* as a male-directed narrative and *Track 143* as a female-directed narrative of the war experience. These two films were selected because both belong to Iranian Sacred Defense cinema, both deal with the consequences of war beyond the battlefield, and both provide rich narrative material for examining loss, grief, waiting, and emotional response. In the quantitative phase, the dialogues and narrative situations of both films were reviewed repeatedly, and all instances referring directly or indirectly to sadness, grief, longing, mourning, absence, despair, and related affective states were extracted. These instances were then coded according to Kövecses's three-part model of emotional metaphors: "feeling–response," "cause of feeling," and "cause of feeling and response" (4). In the qualitative phase, representative examples were interpreted by identifying the source domain, target domain, type of mapping, and narrative function of each metaphor. This method made it possible to analyze not only the frequency of sadness metaphors but also their conceptual quality, emotional temporality, and gendered narrative function. The study also benefits from recent work on metaphor in film, especially the argument that cinematic metaphor is not confined to dialogue but may emerge through the interaction of image, sound, gesture, camera movement, and narrative rhythm (10). Although the present analysis focuses mainly on verbal and narrative metaphors, it acknowledges that cinematic metaphor is inherently multimodal.

The quantitative findings show a marked difference between the two films in the frequency and distribution of sadness metaphors. In *Track 143*, 50 sadness metaphors were identified, accounting for 56% of the emotional metaphors in the film, whereas in *Bodyguard*, only 11 sadness metaphors were identified, accounting for 22% of the emotional metaphors. This indicates that sadness has a more central and identity-forming role in the female-directed narrative than in the male-directed one. Moreover, the distribution of metaphor types differs

significantly across the two films. In *Bodyguard*, "feeling–response" metaphors constitute the dominant category, accounting for 54% of sadness metaphors. This suggests that sadness is primarily represented as an immediate, condensed, and reactive emotional state, often appearing through bodily tension, withdrawal, anger, or a desire for release. By contrast, in *Track 143*, the proportion of "feeling–response" metaphors decreases to 32%, while "cause of feeling" metaphors account for 28% and "cause of feeling and response" metaphors account for 20%. This distribution suggests that sadness in the female-directed narrative is more strongly embedded in causality, temporality, lived experience, and narrative context. These findings are consistent with studies showing that emotional metaphors in Persian often rely on source domains such as burden, container, pressure, and fall (7), while also extending previous research on gendered metaphor use, which has shown that female-authored discourse may place stronger emphasis on relational, nurturing, and process-oriented metaphorical structures (8). The findings also correspond to research on trauma and post-war cinema, where metaphor is shown to function as a key mechanism for representing experiences that resist direct expression (11).

The qualitative analysis further clarifies the gendered difference between the two films. In *Bodyguard*, sadness is often represented as contraction, pressure, isolation, coldness, or sleep. Expressions such as "I miss my mother," "I want leave so that no one hears my voice," and "I feel sleepy" frame sadness as an immediate internal reaction or as a desire to withdraw from a hostile world. In this narrative, sadness rarely expands into a long process of mourning; instead, it is compressed into anger, silence, fatigue, or death-oriented release. This pattern reflects a masculine tragic structure in which the male hero's vulnerability is hidden, displaced, or transformed into action. In *Track 143*, however, sadness is represented through metaphors of waiting, bread, home, radio, and liminal suspension. The radio tied to the mother's waist becomes a metaphor for waiting and unresolved absence; bread becomes a metaphor for maternal hardship transformed into nourishment; and "leaving the house of the world" turns death into a culturally familiar movement from one dwelling to another. These metaphors do not present sadness as a sudden emotional rupture, but as a long, lived, and meaning-making process. This distinction is compatible with the view that cultural variation in emotional metaphors often arises not from the complete absence of shared patterns, but from differences in emphasis, salience, and narrative framing (6). It also resonates with studies of abstract concept objectification, which show that culturally important emotions are frequently made intelligible through concrete domains such as objects, substances, spaces, and embodied practices (9). In this sense, *Track 143* transforms sadness into endurance and

continuity, while *Bodyguard* transforms sadness into rupture and release.

In conclusion, the study demonstrates that the metaphorization of sadness in Iranian Sacred Defense cinema is meaningfully shaped by the gendered structure of narration. The male-directed narrative represents sadness mainly as an immediate and compressed reaction associated with anger, isolation, exhaustion, and the desire for release, whereas the female-directed narrative represents sadness as a gradual, contextualized, and meaning-making process shaped by waiting, memory, maternal labor, and existential acceptance. The difference between the two films is therefore not limited to the number of sadness metaphors; it also concerns the way sadness is temporally organized, narratively justified, and existentially resolved. The findings suggest that conceptual metaphors do not merely reflect emotional experience; they actively construct the cultural meaning of emotion within cinematic discourse. In the male narrative, sadness tends to remain hidden beneath responsibility, crisis, and tragic action, while in the female narrative, sadness becomes a central structure through which loss is endured, interpreted, and transformed. This study contributes to the analysis of Sacred Defense cinema by showing that gender affects not only the presence of sadness in war narratives but also the metaphorical logic through which loss is imagined and narrated. Future research can extend this approach by analyzing a larger corpus of films, incorporating multimodal metaphors in image and sound, and examining other emotional domains such as fear, anger, hope, and love.

References

1. Holmes J. An Introduction to Sociolinguistics: Longman; 1992.
2. Tannen D. Gender and Conversational Interaction: Oxford University Press; 1993.
3. Lakoff G, Johnson M. Metaphors We Live By: University of Chicago Press; 1980.
4. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction: Oxford University Press; 2010.
5. Kövecses Z. Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling: Cambridge University Press; 2000.
6. Kövecses Z. Metaphor in Culture: Universality and Variation: Cambridge University Press; 2005.
7. Safaei Asl A, Karimi H, Mohammadi M. Conceptual Metaphors of Sadness in the Persian Language. Journal of Linguistics and Khorasan Dialects. 2016;8(1):103-22.
8. Karbalaei Z, Rabiepour S. The Role of Gender and Culture in Metaphors of Happiness and Fear. Language and Discourse Studies. 2022;8(3):112-34.
9. Barzegar A, Rezaei V, Karimi M. Objectification of Abstract Concepts in Religious Texts. Cognitive Linguistics Research. 2024;11(2):45-67.
10. Martinez MA. Multimodal Metaphors in War Cinema. Visual Communication. 2024;23(1):78-102.
11. Kweon S, Park D. Trauma and Metaphor in Post-War Films. Journal of Film and Emotion. 2025;12(2):215-40.
12. Mirzabeigi J, Safaei Asl A, Abbasi A. A Comparative Analysis of Emotional Metaphors in the Poems of Forough Farrokhzad and Ahmad Shamlou. Comparative Literary Research. 2019;7(4):89-114.
13. Hatamikia E. Bodyguard: Farabi Cinema Foundation; 2015.
14. Abyar N. Track 143: Owj Arts and Media Organization; 2013.
15. Croft W, Cruse DA. Cognitive Linguistics: Cambridge University Press; 2004.