گنجینه زبان و ادبیات فارسی

استعارهٔ مفهومی جنگ در فرامرزنامهٔ بزرگ

مریم دربار پناه[۱]، خدیجه بهرامی رهنما[۲*]، محمد رضا معصومی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: bahramirahnama@iau.ac.ir

چکیده

روش مفهوم‌سازیِ جنگ در ذهنِ یک قوم را می‌توان از دلِ زبانی که برای روایتِ نبرد به کار می‌گیرند بازخواند؛ زبان نه بازتابی خنثی، بلکه عامل فعالی در بازتعریفِ رویدادهاوابزاری برای صورت‌بندیِ تجربه در ذهنِ گوینده است. با تکیه بر همین اصل، پژوهشِ حاضر کوشیده است کلان‌استعارهٔ جنگ را در فرامرزنامهٔ بزرگ، بر پایه دیدگاه استعارهٔ مفهومیِ لیکاف و جانسون و به روشِ توصیفی–تحلیلی، بررسی کند. هدف اصلی، استخراج نگاشت‌های شناختیِ پنهان از دلِ تصویرهای رزمیِ این منظومهٔ حماسی است؛ نگاشت‌هایی که نه تنها آرایه‌پردازیِ می کند بلکه جهان‌بینیِ سرایندهٔ گمنام را نیز آشکار می‌سازند. یافته‌ها نشان می‌دهد جنگ در این اثر، بیشتراز طریق دو صورت‌بندیِ شناختیِ جاندارانگاری و سیّال‌انگاری بازنمایی شده است: در آغاز، پهلوانان با ویژگی‌های حیوانات درّنده به‌ویژه شیر و پلنگ همانند انگاشته می‌شوند و رفتارهایی چون غافل‌گیری و کمین، از همین همانندسازی مایه می‌گیرد. در دومی، خشمِ جنگاورانه چون مایعی داغ در ظرفی بسته تصویر می‌شود که سرانجام از فشارِ درونیِ خود سرریز می‌کند. افزون بر این، دو نگاشتِ فرعیِ دیگر نیز شناسایی شد: جنگ به‌مثابهٔ نبرد با نیروهای اهریمنی، و جنگ به‌مانند میدانِ اثباتِ قدرتِ پهلوانی. این نگاشت‌ها در خدمتِ تثبیتِ هویّتِ جمعیِ ایرانیان، بزرگداشتِ جایگاهِ دلیرانهٔ فرامرز، و توجیهِ دینی–اخلاقیِ قدرتِ او قرار می‌گیرند. سرانجام، تمرکزِ میدان‌های جنگ بر شاهزادگان و پهلوانان، لایه‌ای از ساختارِ طبقاتیِ جامعهٔ ایرانِ قرن ششم هجری را نیز در دلِ روایتِ حماسی آشکار می‌سازد.

کلیدواژگان: *زبانشناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی جنگ، فرامرزنامهٔ بزرگ، جاندارانگاری، سیّال‌انگاری.*

شیوه استناددهی: دربار پناه، مریم.، بهرامی رهنما، خدیجه.، و رضا معصومی، محمد. (۱۴۰۶). استعارهٔ مفهومی جنگ در فرامرزنامهٔ بزرگ. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۵)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۶ 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: ۵ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۷ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۴ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۲۴ شهریور ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

The Conceptual Metaphor of War in the Greater Faramarz-nama

Maryam Darbar Panah[1], Khadijeh Bahrami Rahnama[2]*, Mohammad Reza Masomi[3]

1. Department of Persian Language and Literature, Ma.C., Islamic Azad University, Mashhad, Iran
2. Department of Persian Language and Literature, Yl.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
3. Department of Persian Language and Literature, Is.C., Islamic Azad University, Lsfahan, Iran
*Corresponding Author's Email: bahramirahnama@iau.ac.ir

Abstract

A people's conceptualization of war can be reconstructed through the language they employ to narrate battle. Language is not a neutral reflection of events; rather, it actively redefines them and serves as an instrument for structuring experience in the speaker's mind. Based on this principle, the present study examines the overarching metaphor of war in the Greater Faramarz-nama within the framework of Lakoff and Johnson's conceptual metaphor theory, using a descriptive-analytical method. The primary objective is to identify the latent cognitive mappings embedded in the martial imagery of this epic poem—mappings that not only contribute to its rhetorical elaboration but also reveal the worldview of its anonymous poet. The findings indicate that war is predominantly represented through two cognitive conceptualizations: animalization and fluidization. In the former, heroes are conceptualized in terms of the characteristics of predatory animals, particularly lions and leopards, and behaviors such as surprise attacks and ambushes derive from this analogy. In the latter, martial rage is portrayed as a heated liquid contained within a closed vessel, which eventually overflows as a result of internal pressure. In addition, two secondary mappings were identified: WAR IS A STRUGGLE AGAINST DEMONIC FORCES and WAR IS AN ARENA FOR DEMONSTRATING HEROIC POWER. These mappings serve to consolidate the collective identity of the Iranian people, glorify Faramarz's heroic status, and provide a religious and ethical justification for his power. Finally, the concentration of warfare around princes and heroes also reveals an underlying dimension of the class structure of twelfth-century Iranian society within the epic narrative.

Keywords: *cognitive linguistics, conceptual metaphor of war, Greater Faramarz-nama, animalization, fluidization.*

How to cite: Darbar Panah, M., Bahrami Rahnama, K., & Masomi, M. R. (2027). The Conceptual Metaphor of War in the Greater Faramarz-nama. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(5), 1-17.

© 2027 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: 25 March 2026
Revise Date: 08 August 2026
Accept Date: 15 August 2026
Initial Publish: 15 September 2026
Final Publish: 22 December 2027

مقدمه

زبان‌شناسی شناختی دانشی است که زبان را به‌عنوان بازتابی از ساختارهای مفهومی ذهن مطالعه می‌کند. در این علم، مفاهیمی چون تصویرسازی ذهنی، حافظه، توجه، ادراک و استعاره نقش محوری دارند. در تقابل با دیدگاه‌های ساخت‌گرایانه که زبان را نظامی مستقل از ذهن و تجربه می‌دانند، زبان‌شناسی شناختی بر آن است که معنا در تعامل با بدن، ذهن و جهان اطراف شکل می‌گیرد. از این منظر، زبان نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ واقعیت، بلکه سازندهٔ واقعیت‌های ذهنی هستند.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نخستین‌بار توسط لیکاف و جانسون (1) مطرح شد. این نوع استعاره بازتابی از نگاشت‌های ذهنی عمیق‌تری است که میان دو حوزهٔ مفهومی مبدأ و مقصد قرار دارد. لیکاف و جانسون، در کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم»، با مطرح‌کردن نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی»، ماهیتی جدید برای استعاره در نظر گرفتند؛ آن‌ها معتقد بودند که «استعاره فقط در علم بلاغت کاربرد ندارد، بلکه استعاره ابزاری شناختی است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان بر مقوله‌های انتزاعی جامهٔ حقیقی و ملموس پوشاند» و نیز اینکه «ماهیت نظام مفهومی متداول و عادی ما، از اساس و از نظر آنچه که می‌اندیشیم و آنچه که عمل می‌کنیم، از بنیاد استعاره‌ای است» (1).

بنابراین، استعاره‌های مفهومی به‌شکل ناخودآگاه بر شیوهٔ زندگی، تفکر و تصمیم‌گیری ما اثر می‌گذارند. «استعاره‌های مفهومی نه تزئینی زبانی، بلکه شیوهٔ بنیادین اندیشیدن ما هستند؛ آن‌ها بر پایهٔ تجربه‌های جسمانی شکل می‌گیرند و امکان می‌دهند که مفاهیم انتزاعی را درک کنیم» (2).

استعاره‌ای که لیکاف و جانسون بر آن تأکید دارند، با استعارهٔ سنتی که یک ابزار بلاغی و زیبایی‌شناسانه است، تفاوت دارد. در رویکرد زبان‌شناسی شناختی، استعاره ابزاری فرازبانی است که به اندیشه، رفتار و زبان جهت می‌دهد. استعارهٔ سنتی متعلق به زبان مجازی و ادبی است و تنها می‌تواند شباهت‌های ازپیش‌موجود را توصیف کند؛ درحالی‌که در رویکرد زبان‌شناسی شناختی، استعاره درکی نسبی از مفاهیم حوزهٔ مقصد را فراهم می‌سازد و نیز بیانگر آن است که بخش قابل‌توجهی از زبان روزمرهٔ ما استعاری است. «اگر به اطراف خود نگاه کنیم، از همه‌سو غرق در استعاره هستیم. ما با استعاره زندگی می‌کنیم؛ تعبیرهایی مانند «بهار زندگی»، «قانون جنگل» و «زندگی خواب است» (ناپایداری حیات)، هرکدام یک اندیشهٔ استعاری است. با استعاره‌ها، عقیده‌ها و احساس‌های کوچک و بزرگ را از یک چیز به چیز دیگر انتقال می‌دهیم. زبان استعاری به ما این امکان را می‌دهد تا امور ذهنی را حسی کنیم و دربارهٔ مسائل انتزاعی آسان‌تر فکر کنیم» (3). بنابراین، «زبان‌شناسان به‌دنبال کشف نحوهٔ عملکرد استعاره‌ها در ذهن از طریق بازنمودهای زبانی آن‌ها هستند. آن‌ها الگوهای موجود در ساختار مفهومی واژه‌ها و عبارت‌های استعاری را به‌عنوان شاهدی جهت وجود استعاره‌های مفهومی ذهنی مورد تحلیل قرار می‌دهند. استین استعاره‌های نهفته در ذهن را استعاره‌های مفهومی و بازنمود زبانی آن‌ها را استعاره‌های زبانی می‌نامد. به‌این‌ترتیب، استعاره‌های زبانی بازنمود استعاره‌های ذهنی هستند» (4).

فرامرزنامهٔ بزرگ یکی از آثار حماسی است که سرایندهٔ ناشناس آن را در اواخر قرن یازدهم میلادی، به پیروی از اثر گران‌سنگ فردوسی، شاهنامه، سروده است. فرامرز یکی از فرزندان رستم و یکی از پهلوانان دلیر شاهنامه است. کلمهٔ فرامرز از دو جزء «فر (پیشاوند) + آمرز، به معنای آمرزیدن و بخشیدن» تشکیل یافته و فرامرز به معنای آمرزندهٔ دشمن است (5).

از فرامرزنامه دو نسخهٔ متفاوت وجود دارد که یکی به «فرامرزنامهٔ کوچک» و دیگری به «فرامرزنامهٔ بزرگ» شهرت دارد. فرامرزنامهٔ کوچک، از سرایندهٔ ناشناس، مشتمل بر ۱۵۹۵ بیت است که مجید سرمدی آن را در سال ۲۰۰۳ مورد تصحیح قرار داده است. فرامرزنامهٔ بزرگ، از سرایندهٔ ناشناس، مشتمل بر ۵۴۴۲ بیت

است و ماریولین فان زوتفن و دکتر ابوالفضل خطیبی آن را در سال ۲۰۱۵ تصحیح کرده‌اند. ذبیح‌الله صفا نیز سرایندهٔ این اثر را ناشناس تشخیص داده‌اند: «از ناظم فرامرزنامه، فعلاً هیچ‌گونه اطلاعی در دست نیست» (6). اگرچه ذبیح‌الله صفا و مصححان فرامرزنامهٔ کوچک و بزرگ سرایندهٔ این منظومه را ناشناس در نظر گرفته‌اند، اما اکبر نحوی شاعر فرامرزنامه را «یکی از شاعران قرن دوازدهم میلادی، در منطقهٔ فارس، به نام رفیع‌الدین مرزبان فارسی دانسته است» (7).

با کاربست استعاره‌های مفهومی بر فرامرزنامهٔ بزرگ، می‌توان به واکاوی کلان‌استعاره‌ها و ترسیم الگوهای اندیشگانی شاعر و پیوندهای ایدئولوژیک آن با جهان‌بینی شاعر پرداخت. از کلان‌استعاره‌های به‌کاررفته در فرامرزنامهٔ بزرگ می‌توان به استعارهٔ مفهومی «جنگ» اشاره کرد که در ذیل آن، نگاشت‌ها یا زیراستعاره‌هایی وجود دارند که سبب جسمی و عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی به‌کاررفته در این داستان شده است. هدف شاعر از به‌کاربردن کلان‌استعارهٔ جنگ در فرامرزنامهٔ بزرگ، ساده‌سازی مفاهیم انتزاعی، برانگیختن احساسات، تقویت هویت جمعی و تأثیرگذاری بر مخاطب است.

ازاین‌رو، با استفاده از استعارهٔ مفهومی جنگ و نگاشت‌های آن می‌توان به تبیین جنبه‌های ناشناختهٔ جهان‌بینی سراینده و به مفهوم‌سازی تصویرهای غنی و پیچیده در متن دست یافت و نیز سبک فردی شاعر را مورد سنجش و ارزیابی قرار داد.

سؤال‌های تحقیق

۱. سرایندهٔ گمنام فرامرزنامه از چه مؤلفه‌هایی برای فرایندهای استعاره‌سازی استفاده کرده است؟

۲. استعاره‌های مفهومی کتاب فرامرزنامهٔ بزرگ چگونه می‌توانند اوضاع اجتماعی و ارزش‌ها و باورهای فرهنگی و ملی را بازتاب دهند؟

۳. چه رابطه‌ای میان استعاره‌های مفهومی جنگ و نگرش فرهنگی ـ ایدئولوژیک متن نسبت به جنگ وجود دارد؟

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

مقاله‌های فراوانی در این حوزه به رشتهٔ تحریر درآمده است که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

استاجی و همکاران (8) نیز به «بررسی استعاره‌های مبتنی بر نام حیوانات در ادبیات دفاع مقدس» پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که حوزهٔ مفهومی حیوانات یکی از پرکاربردترین حوزه‌های مبدأ استعاری است که نقش مهمی در مفهوم‌سازی‌های مرتبط با حوزهٔ جنگ تحمیلی دارد. در کتاب‌های بررسی‌شده، از این حوزهٔ مبدأ برای اشاره به نیروهای دشمن و رفتار و اعمال غیرانسانی آن‌ها استفاده شده و در این حالت، استعاره‌ها بار معنایی منفی دارند.

مباشری، محبوبه و ولی‌زاده پاشا، لیلا (9)، «بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی عشق، جنگ است در مفهوم‌سازی فنا در دیوان شمس و قرآن». نتایج تحقیق بیانگر آن است که طبق تحلیل استعارهٔ «عشق، جنگ است»، نشان داده می‌شود که این استعاره مؤید این زیراستعاره است: «عشق، فنا (وصل) است». شواهد شعری در این پژوهش از صد و ده غزل از دیوان شمس و سوره‌های مدنی است.

دشمن‌زیاری و همکاران (10)، «استعاره‌های مفهومی در آثار منثور جبهه و جنگ با رویکرد معناشناختی». نتایج تحقیق حاکی از آن است که با بررسی‌های انجام‌شده در خاطره‌ها و روایت‌های جنگ ایران و عراق، استعاره‌هایی چون «جنگ به‌مثابهٔ سفر»، «جنگ به‌مثابهٔ آزمون» و «جنگ به‌مثابهٔ میدان نبرد اخلاقی» استخراج شده‌اند. نتایج بیانگر آن است که این استعاره‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری هویت جمعی و بازنمایی تجربهٔ جنگ دارند.

منیری، سیدهاشم و اطهری، سیدحسین (11)، «استعارهٔ مفهومی «مباحثه، جنگ است» در مناظره‌های تلویزیونی انتخابات ریاست‌جمهوری ۲۰۲۱ ایران براساس نظریهٔ لیکاف». نتایج تحقیق

بیانگر آن است که بحث‌ها از الگوهایی پیروی می‌کنند که شبکهٔ مفهومی جنگ را تا حدودی ساختاربندی کرده و از استعاره‌های زبانی چون نفوذی، میدان، فرمانده، خنثی‌سازی، قدرت، تخریب و شکست استفاده شده است.

میرزایی‌الحسینی، محمود و همکاران (12)، «مجاز و استعارهٔ مفهومی جنگ در دیوان حاتم طائی با رویکرد شناختی». نتایج تحقیق نشان از آن دارد که شاعر با بهره‌گیری از عناصر ملموس مانند آتش، حیوانات و ابزارهای جنگی، مفاهیم انتزاعی جنگ را قابل‌فهم می‌سازد. تحلیل نشان می‌دهد که جنگ در ذهن شاعر نه‌فقط یک پدیدهٔ فیزیکی، بلکه امری وجودی و اخلاقی است که در قالب استعاره‌های پیچیده بازنمایی می‌شود.

غلام‌شاهی، احلام و همکاران (13)، «استعاره‌های جنگ بر بستر فرهنگ: مطالعهٔ موردی کتاب وقتی مهتاب گم شد». تحقیق بیانگر این است که استعاره‌ها علاوه‌بر مبنای جسمانی، مبنای فرهنگی نیز دارند. یکی از راه‌های شناخت یک فرهنگ، شناخت استعاره‌های فرهنگی آن است.

منیری، سیدهاشم و همکاران (11)، «نقش استعارهٔ جنگ بر مفهوم‌سازی هومر از سیاست». این مقاله نشان می‌دهد که می‌توان استعاره‌های مفهومی را که براساس رویکرد حسی ـ حرکتی است، در دو مؤلفهٔ عمل (جنگ) به‌عنوان گوهر سیاست و سخن‌آرایی مفهوم‌سازی کرد. بدین‌ترتیب، حوزهٔ مفهومی سیاست (مقصد) برحسب حوزهٔ مفهومی جنگ (مبدأ) فهمیده می‌شود.

بنابراین، با توجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده، موضوعی مطابق با تحقیق حاضر یافت نشده است.

چارچوب نظری و روش تحقیق

تحقیق حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، استعارهٔ مفهومی جنگ را در فرامرزنامهٔ بزرگ مورد بررسی قرار داده است. جامعهٔ آماری تحقیق، کتاب فرامرزنامهٔ بزرگ، به تصحیح ماریولین فان زوتفن و دکتر ابوالفضل خطیبی، از انتشارات سخن، سال ۲۰۱۵ است.

درک مفاهیم انتزاعی همواره یکی از چالش‌های مهم در زبان و اندیشهٔ انسانی بوده است. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی که در دههٔ ۱۹۸۰ میلادی توسط لیکاف و جانسون مطرح شد، پاسخی نوین به این چالش ارائه داد. این نظریه بر آن است که ذهن انسان برای فهم مفاهیم پیچیده و انتزاعی، ناگزیر به بهره‌گیری از مفاهیم عینی‌تر و ملموس‌تر است؛ فرایندی که از طریق مفاهیم ذهنی استعاره‌های مفهومی تحقق می‌یابد. در این چارچوب، استعاره نه‌تنها آرایه‌ای ادبی، بلکه ساختاری شناختی است که جهان ذهنی انسان را صورت‌بندی می‌کند و در ساختارهای زبانی تجلی می‌یابد.

استعاره‌ای که لیکاف و جانسون توصیه می‌کنند، ابزاری فرازبانی است که به افکار، رفتار و زبان مسیری مشخص می‌دهد. در علم زبان‌شناسی شناختی، استعاره دریافت و درک مفاهیم حوزهٔ مقصد است و نیز بیانگر این واقعیت است که بخش بزرگی از زبان روزمرهٔ ما استعاری است. بنابراین، استعاره‌های مفهومی سازوکاری ذهنی هستند که در آن، انسان برای فهم و بیان مفاهیم انتزاعی، از الگوها و تجربه‌های عینی و ملموس بهره می‌گیرد. به‌بیان‌دیگر، ذهن ما یک حوزهٔ تجربی آشنا، مانند حرکت یا جسم، را به حوزه‌ای انتزاعی، مانند زمان یا احساس، منتقل می‌کند تا آن را قابل‌درک سازد.

این مفاهیم دارای دو حوزهٔ مبدأ و مقصد و یک فرایند به‌عنوان نگاشت استعاری هستند. «نگاشت مهم‌ترین رکنی است که در ساختار استعاره وجود دارد. این واژه در همان معنایی که در علم ریاضی دارد به کار می‌رود؛ با این تفاوت که در نظریهٔ معاصر، نگاشت شامل پاره‌ای از مفاهیم است که از حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد منتقل می‌شود» (14). وقتی می‌گوییم: «دل تو دریاست»، دریا که ملموس و عینی است، حوزهٔ مبدأ است. ما به‌واسطهٔ همین مبدأ می‌توانیم مفهوم حوزهٔ مقصد، یعنی دل، را درک کنیم و نیز تلاطم و ناآرامی دریا را به دل که ناآرام و بی‌قرار است، مفهوم‌سازی کنیم.

انواع استعاره‌های مفهومی

۱- استعارهٔ ساختی

یک حوزهٔ مفهومی انتزاعی از طریق ساختار حوزه‌ای دیگر درک می‌شود.

مثال: زمان طلا است ← وقتت را هدر نده.

۲- استعارهٔ هستی‌شناختی

فرایندها یا مفاهیم غیرملموس و انتزاعی به‌صورت اشیا یا موجودات تصور می‌شوند.

مانند ذهن ظرف است ← ذهنم خالی شده است!

۳- استعارهٔ شخصیت‌بخشی

مفاهیم غیرانسانی به‌صورت انسان تصور می‌شوند.

مانند شادی مرا تعقیب می‌کند.

۴- استعارهٔ جهتی

که در آن، مفاهیم با جهت‌ها درک می‌شوند (بالا/پایین، جلو/عقب، داخل/خارج).

مانند سلامتی بالا و بیماری پایین است.

بحث و بررسی

جنگ، کشتن نیروهای اهریمنی است

فرامرز از آن رزم دلتنگ شد

چو زین‌گونه با دیو در جنگ شد

(15)

این نگاشت، جنگ را در قالب یک نبرد کیهانی و جدال میان دو بن‌مایهٔ اهورایی و اهریمنی مفهوم‌سازی کرده است. در فرامرزنامهٔ بزرگ، این استعاره به‌صورت تقابل و ستیز میان دو تبار متخاصم، یعنی ایران و هندوستان، تجلی یافته است. «در اندیشهٔ اساطیری ایران و در ناخودآگاه جمعی ایرانیان باستان، بسیاری از موقعیت‌ها و اشیا به‌طور ذاتی شر و اهریمنی هستند و در مقابل، برخی موقعیت‌ها همواره مقدس و اهورایی به شمار می‌آیند. ثنویت و برداشت دوگانه‌ای که از عناصر سازندهٔ گیتی در جهان‌بینی اسطوره‌ای ایرانی وجود دارد، به‌صورت میراثی ماندگار در ناخودآگاه جمعی راویان حماسهٔ ملی رسوخ کرده است ... ازآنجاکه ناخودآگاه جمعی برآمده از تجربه‌های بشر در طول تاریخ است، می‌توان شر انگاشتن هر چیز نیرانی را منبعث از خاطرهٔ قوم ایرانی و مبتنی بر مصائب و تأثیر تلخی دانست که از نیرانیان در عهد باستان در حافظهٔ مردم ثبت شده است» (16). در این اثر، کشور ایران نماد اهورایی و خیر و کشور هندوستان که جایگاه دیو و هر نیروی اهریمنی است، نماد نیران و شر به شمار رفته است. ازاین‌رو، جدال فرامرز با دیو، ستیز میان دو نیروی خیر و شر است که شاعر گمنام فرامرزنامه آن را در یک الگوی اسطوره‌ای به تصویر کشیده است. ازاین‌رو، کشتن دیو قلمرو مبدأ و جنگ قلمرو مقصد است که تناظرهای زیر را می‌توان برای آن در نظر گرفت:

دیو: دشمن یا شر مطلق

کشمکش با دیو: دفاع از میهن یا دفاع از ارزش‌ها

گسترش پلیدی توسط دیو: تجاوز یا تهدید دشمن

کشتن دیو: پالایش جهان از نیروهای اهریمنی

کشندهٔ دیو: قهرمان ملی ـ اسطوره‌ای و خیر مطلق

دیو یکی از آفرینش‌های اهریمن است که پس از ظهور زرتشت، از آن به‌عنوان موجودی شر یاد شده است. «با ظهور زرتشت و معرفی اهورامزدا به‌عنوان خیر مطلق، دیوان گمراه‌کنندگان و شیطان خوانده شده‌اند. بنا بر روایت اوستا، دیوها آشکارا زنان را از مردم می‌ربودند و بر آن‌ها اجحاف می‌کردند که بر اثر اعجاز نماز زرتشت، در زیر زمین پنهان شدند. در اسطوره‌های زرتشتی، دیوها، پری‌ها، اژدها و خرفسترها از نسل اهریمن شمرده می‌شوند» (17). کار همهٔ آن‌ها «مقرون به فساد و تباهی و پدیدآوردن آنچه مایهٔ شر و بدی است» (6).

شاعر با استفاده از سازه‌های اسطوره‌ای، به بهترین وجه ممکن نبرد خیر با شر را در قالب نبرد فرامرز با دیو به تصویر کشیده است. این نبرد سازندهٔ هویت جمعی ایرانیان و «ما» را در برابر «غیر»

مفهوم‌سازی کرده است و کشتن دیو توسط فرامرز سبب پالایش جهان از پلیدی و شر و هرگونه نماد آشوب و هرج‌ومرج در جهان شده است.

جنگ، حیوان درنده است

اگر هم‌اکنون رای جنگ آورید

بکوشید و رای پلنگ آورید

(15)

در این نگاشت، شاعر برای تجسم عینی و ملموس هرچه بهتر جنگ، از یک الگوی رفتاری شناخته‌شده در طبیعت، یعنی از پلنگ، استفاده کرده است. پلنگ «نمادی از درنده‌خویی و شجاعت و نیز بیان‌کنندهٔ جنبه‌های پرخاشگری است» (18). در این بیت، کی‌خسرو از پهلوانان می‌خواهد تا همانند پلنگ با دشمنان جدال کنند. در این نگاشت، پلنگ قلمرو مبدأ و جنگ قلمرو مقصد به شمار رفته است که تناظرهای زیر را می‌توان برای آن در نظر گرفت:

سرعت، بی‌رحمی و غافل‌گیری پلنگ: ویژگی‌های تاکتیکی مورداستفاده در جنگ

حالت بدن پلنگ برای شکار: طرح و اجرای نقشهٔ جنگی

کمین و استتار پلنگ: تاکتیک‌های مخفیانه و طراحی نقشه‌های پیچیدهٔ جنگی

شکار پلنگ: اجرای عملیات جنگی

این نگاشت ریشه در تجربه‌های اولیه و کهن بشری دارد؛ انسان‌ها از دیرباز با مشاهدهٔ حرکات حیوانات درنده، ازجمله پلنگ، ویژگی‌هایی مانند سرعت، قدرت، بی‌رحمی، شکار و ... را درک کرده‌اند. این تجربه‌های حسی، پایهٔ شناختی برای مفهوم‌سازی از یک نبرد کارآمد و پیروزمندانه به شمار رفته است. با توجه به این نگاشت، شاعر با برجسته‌سازی حرکات پلنگ به هنگام شکار، نظیر کمین‌کردن، اصل سرعت و غافل‌گیری، انعطاف و چابکی، به تجسم حرکات یک پهلوان در میدان نبرد با طراحی نقشه‌های پیچیده، تاکتیک‌های جنگی برق‌آسا و تطبیق با شرایط متغیر نبرد پرداخته است. پلنگ نماد «طبقهٔ سلطنتی و جنگجو و درعین‌حال مهارت و قدرت است» (19). کی‌خسرو نیز از پهلوانان می‌خواهد تا با الگوگیری از حرکات پلنگ، یک پهلوان داوطلب مبارزه با دشمنان در هندوستان شود که فرامرز داوطلبی خود را به او اعلام می‌کند و عازم هندوستان می‌شود.

جنگ، میدان شتاب است

خردمند گوید که هنگام جنگ

شتاب‌آوردن به‌جای درنگ

(15)

این بیت بیان پندگونهٔ فرامرز با خودش، در هنگام گذشتن او از رودخانه و جنگ با مهارک هندی است. در این تصویر، شاعر برای بازنمایی کنش به‌هنگام در میدان نبرد، از الگویی بهره می‌گیرد که در آن، جنگ به‌منزلهٔ لحظهٔ گشایش نیرویی فشرده و آماده در درون پهلوان تصویر می‌شود. در این نگاشت، تأکید بر شتاب نه صرفاً توصیه‌ای تاکتیکی، بلکه نشانه‌ای از درک عمیق نسبت به ماهیت زمان‌مند و بحرانی نبرد است؛ جایی که فرصت تصمیم‌گیری، همچون روزنه‌ای باریک، تنها در لحظه‌ای کوتاه گشوده می‌شود. این استعاره، ترکیبی از دو ساختار مفهومی «توان رزمی، انرژی ذخیره‌شده در آستانهٔ رهایی است» و «نبرد، لحظهٔ انفجار این انرژی در زمان مناسب» شکل گرفته است. در این چارچوب، تأخیر و درنگ به‌منزلهٔ انسداد مسیر رهایی این نیرو تلقی می‌شود و شتاب همچون کلیدی است که قفل این انرژی را در لحظهٔ مناسب می‌گشاید و آن را به کنشی مؤثر بدل می‌سازد.

برای این نگاشت، می‌توان تناظرهای زیر را در نظر گرفت:

آمادگی رزمی: تراکم نیرو در تن

شتاب: گشودن به‌موقع مسیر رهایی نیرو

درنگ: مانع بروز توان در لحظهٔ بحرانی

میدان جنگ: بستر آزادسازی انرژی متمرکز

لحظهٔ تصمیم: نقطهٔ عبور از آستانهٔ فشار

کنش به‌موقع: تبدیل آمادگی به اثرگذاری

نبرد: لحظهٔ انفراج نیرو در زمان مناسب

در این صورت‌بندی، جنگ نه‌تنها عرصهٔ درگیری فیزیکی، بلکه صحنه‌ای است که در آن زمان و تصمیم نقش تعیین‌کننده دارند. پهلوانی که درنگ می‌کند، فرصت رهایی نیرو را از دست می‌دهد؛ اما آن‌که در لحظهٔ مناسب، با شتاب و تمرکز وارد میدان می‌شود، می‌تواند نیروی نهفتهٔ خود را به‌درستی به کار گیرد. در این بیت، شاعر با بهره‌گیری از زبان حکیمانه و تصویرسازی زمانی نشان می‌دهد که در نبرد، سرعت عمل نه‌تنها فضیلت، بلکه شرط بقا و پیروزی است.

جنگ، میدان نبرد و درگیری است

تهی دیده‌ای بیشه از نرّه‌شیر

که ایدون به جنگ آمدستی دلیر

(15)

در این بیت، شاعر با استفاده از «بیشه» و «نرّه‌شیر»، به مفهوم‌پردازی جنگ پرداخته است. همان‌طور که بیشه قلمرو حیوانات است، میدان نبرد نیز جایگاه شیران و دلیرانی چون فرامرز است. شاعر با استفاده از بیشه، فضای جنگ فرامرز را به بهترین شکل ممکن به تصویر کشیده است. بیشه قلمرو مبدأ و جنگ قلمرو مقصد است که تناظرهای زیر را برای این نگاشت می‌توان در نظر گرفت:

بیشه: میدان جنگ

نرّه‌شیر: فرامرز جنگجو

شیر در حال حمله: قرارگرفتن فرامرز در حالت تهاجمی

قدرت فیزیکی نرّه‌شیر: قدرت تخریب فرامرز در جنگ

قلمروطلبی شیر: توسعه‌طلبی نظامی فرامرز

شاعر در این نگاشت تصویری قوی از دلاوری‌های فرامرز در هیئت نرّه‌شیر ارائه کرده است. «در زبان فارسی، شیر از بن هندوارانی «šyarga-» به معنی خیزبرداشتن و جهیدن» (20) و نماد قدرت، شجاعت و دلیری است. شاعر با استفاده از این استعاره، خشونت جنگ را همانند خشونتی که در طبیعت رایج است، طبیعی جلوه داده است. همان‌گونه که نرّه‌شیر باید شکار کند، جنگ هم یک امر اجتناب‌ناپذیر و فرامرز نیز به آن تن در داده است تا هرگونه نیروی اهریمنی را از میان بردارد. شاعر جنگ را با استفاده از نرّه‌شیر، باشکوه و بی‌رحم مفهوم‌سازی کرده و تصویری عینی و محسوس از فرامرز در هیئت نرّه‌شیر ارائه کرده است.

جنگ، میدان برد و باخت است

چنین است کردار جنگ و نبرد

یکی زو تن‌آسان و دیگر به درد

(15)

در این نگاشت، شاعر برای مفهوم‌سازی یکی از بنیادی‌ترین تجربه‌های انسانی، یعنی جنگ، از الگویی هستی‌شناختی بهره می‌گیرد که در آن، جنگ به‌مثابهٔ عرصه‌ای با پیامدهای متضاد تصور می‌شود. در این شکل ذهنی، جنگ نه صرفاً کنشی فیزیکی، بلکه فرایندی تقدیری و سرنوشت‌ساز است که در آن، انسان در معرض دو سرنوشت متقابل قرار می‌گیرد: کامیابی یا رنج. در اینجا، جنگ قلمرو مقصد است و دو پیامد متضاد آن، یعنی «تن‌آسانی» و «درد»، دو قطب معنایی‌اند که مخاطب را به تأمل در ماهیت دوگانهٔ نبرد فرامی‌خوانند.

برای این نگاشت، می‌توان تناظرهای زیر را در نظر گرفت:

جنگ: بازی بخت و سرنوشت

بازی: میدان نبرد

بازیکن: پهلوان (فرامرز)

برد بازی: تن‌آسانی، کامیابی، آرامش

باخت بازی: مرگ و درد، رنج

پرتاب تاس: ورود به میدان جنگ

نتیجهٔ نامعلوم: ناپایداری سرنوشت در جنگ

جنگ، جوشش درون است
سپر در بر و ترکش پر خدنگ
دل آکنده از کینه و سر ز جنگ
(15)

در این نگاشت، شاعر برای مفهوم‌سازی یکی از پیچیده‌ترین پدیده‌های انسانی، یعنی جنگ، از الگویی فیزیکی و زیستی بهره می‌گیرد که در آن، خشم بسان مایعی داغ و فشرده در درون پهلوان انباشته شده و اکنون در آستانهٔ فوران است. در این تصویر، دل آکنده از کینه قلمرو مبدأ و جنگ قلمرو مقصد است. این استعاره، درواقع، ترکیبی از دو کلان‌استعارهٔ «خشم، مایع داغ درون ظرف است» و «جنگ، جوشش خشم است» شکل گرفته است.

در این چارچوب، دل پهلوان همچون ظرفی تحت فشار به تصویر کشیده شده است که با انباشت حرارت خشم، به نقطهٔ جوش رسیده است. سپر در بر و ترکش پر از خدنگ، نشانه‌های بیرونی این آمادگی درونی هستند؛ ابزارهایی که به‌محض فوران خشم به حرکت درمی‌آیند. سر ز جنگ، یعنی ذهن و ارادهٔ پهلوان، نیز در هماهنگی کامل با این جوشش و غلیان درونی است، گویی تمام وجود او در خدمت یک انفجار مهارناپذیر قرار گرفته است.

برای این نگاشت، می‌توان تناظرهای زیر را در نظر گرفت:

خشم: مایع داغ درون ظرف
ظرف تحت فشار: دل و روان پهلوان در آستانهٔ انفجار
انباشت حرارت خشم: شدت کینه و هیجان درونی
مایع درون ظرف: کینهٔ انباشته در دل فرامرز
رسیدن به نقطهٔ جوش: آمادگی کامل برای جنگیدن
فوران مایع: آغاز حرکت جنگی
تخلیهٔ انرژی: ضربه‌ها و شلیک تیرها و شروع نبرد
جنگ: جوشش خشم
سپر و ترکش: وسایل مهیا برای تخلیهٔ خشم
سر ز جنگ: تمرکز ذهنی و تصمیم قطعی برای نبرد

در این کلان‌استعاره، جنگ به‌مانند نیرویی کنترل‌نشدنی تصویر می‌شود که از دل خشم و کینهٔ انباشتهٔ پهلوان بلند می‌شود. هنگامی‌که فشار روانی و هیجان درونی به بالاترین نقطه می‌رسد، دیگر امکان مهار آن وجود ندارد. در این لحظهٔ بحرانی، دل آکنده از کینه همچون ظرفی لبریز از مایع داغ به نقطهٔ جوش می‌رسد و در قالب کنشی برق‌آسا و متمرکز، به بیرون فوران می‌کند. این فوران نه‌تنها آغاز نبرد، بلکه تجلی کامل آمادگی روانی، فیزیکی و اخلاقی پهلوان برای رویارویی با دشمن است.

جنگ، سیال‌انگاری است
چو شیران ز بیشه گشادند گوش
از آن نعره دلشان برآمد به جوش
(15)

این بیت بیانگر سیال‌انگاری جنگ است. در اینجا که حکایت از رزم فرامرز با شیران در بیشه است، عبارت «برآمدن به جوش» دقیقاً همان نگاشتی را فعال می‌کند که در چارچوب نظریهٔ لیکاف و جانسون به آن Container Metaphor همراه با Heat/Fluid Metaphor گفته می‌شود: دل به‌مانند ظرفی بسته مجسم شده که خشم رزمی در آن، همچون مایعی رو به گرما، فشار می‌گیرد تا لحظهٔ جوشیدن. شاعر برای بیان اوج هیجان نبرد، از فعلی بهره برده که در زبان روزمره برای آب یا هر مایع در حال گرم‌شدن به کار می‌رود، نه برای احساس یا صدا. همین وام‌گیری واژگانی از حوزهٔ مبدأ «مایعات در حال حرارت» و اسناد آن به حوزهٔ مقصد «خشم جنگاورانه»، ماهیت استعارهٔ مفهومی را می‌سازد؛ نه فقط یک آرایهٔ بلاغی بی‌ثبات و گذرا!

نکتهٔ دیگر رابطهٔ این تصویر با علت آن است: «نعره» که خود پدیده‌ای صوتی و بیرونی است، موجب جوشیدن دل می‌شود. این توالی علّی (محرک بیرونی ← واکنش درونی سیال)، درست همان زنجیرهٔ استنتاجی استعارهٔ خشم به‌مثابهٔ مایع داغ درون ظرف است که کووچش هم در بسط نظریهٔ لیکاف بر آن تأکید کرده است:

افزایش فشار، نزدیک‌شدن به نقطهٔ جوش و در نهایت، گریزناپذیری فوران یا انفجار. در مصراع دوم، تشبیه سربازان به شیرانی که از بیشه گوش می‌گشایند نیز همان لحظهٔ آمادگی برای فوران خشم جوشیده را تکمیل می‌کند؛ انگار جوشش دل پیش‌زمینه‌ای است برای آزادکردن نیرو در شکل کنش رزمی.

این ترکیب، محرک بیرونی، ظرف درونی، مایع روبه‌جوش و فوران نهایی کنش را نشان می‌دهد. شاعر فرامرزنامهٔ بزرگ، تنش پیش از نبرد را نه با واژگانی انتزاعی، بلکه از دل تجربهٔ ملموس فیزیکی «جوشیدن مایع در ظرف» بازسازی کرده است؛ امری که نمونهٔ روشنی از سیال‌انگاری جنگ در این منظومه به دست می‌دهد.

جنگ، آمادگی جسمانی است

به‌تنها تن خویش جنگ آورم

سر این ددان زیر سنگ آورم

(15)

در این بیت، شاعر تجربهٔ انتزاعی جنگ را از طریق استعارهٔ مفهومی به‌شکلی ملموس و قابل‌درک تبدیل می‌کند. «جنگ» در جایگاه حوزهٔ مقصد قرار گرفته و از دل سه حوزهٔ مبدأ مختلف، رویارویی با نیروی شیطانی و اهریمنی، نمایش قدرت و اجرای آیین پهلوانی معنا می‌یابد. «جنگ‌آوردن» در این بافت صرفاً کنشی خشن نیست؛ بلکه رفتاری نمایشی و آیینی است که از طریق آن، پهلوان قدرتمندی و ارزش‌های وجودی خویش را در مقابل چشم حریفان به اثبات می‌رساند.

عبارت «تن خویش» در اینجا کارکرد نمادین پهلوان را بر عهده دارد: تنها سرمایه‌ای که او با تکیه بر آن، بی‌هیچ پشتیبان بیرونی، پا به میدان می‌گذارد و نقش آیینی خود را اجرا می‌کند. این تأکید بر تنهایی جسمانی، خود حوزهٔ مبدأ سومی می‌سازد که در آن، توانایی و قدرت فردی، نه جمعی، محور ارزش‌گذاری قرار می‌گیرد.

در مقابل این تصویر، «ددان» نمایشگر حوزهٔ مبدأ نیروهای شیطانی است؛ موجوداتی وحشی که حضورشان نیاز اجرای آیین پهلوانی را توجیه می‌کند. فعل «زیر سنگ آوردن» صحنهٔ سرکوب و درهم‌شکستن حریف را فراهم می‌کند؛ «سنگ» در این نگاشت، هم نماد مقاومت و پایداری قهرمان است و هم ابزاری که با آن برتری خود را آشکارا به نمایش می‌گذارد. «سر آوردن» نیز به معنای مهارکردن و به‌زانودرآوردن دشمن است؛ کنشی که در حوزهٔ مقصد، هم‌ارز پیروزی قهرمان در ایفای نقش آیینی و تثبیت فضیلت‌های او تلقی می‌شود.

بدین‌سان، این بیت جنگ را نه اتفاقی صرفاً نظامی، بلکه صحنه‌ای آیینی ـ نمایشی بازمی‌نمایاند؛ صحنه‌ای که در آن، قهرمان تنها با تکیه بر توان خویش در برابر نیروی اهریمنی می‌ایستد و از طریق نمادهایی چون سنگ، صلابت و شجاعت خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

نگاشت‌های شناختی این بیت را می‌توان چنین خلاصه کرد:

جنگ: نمایش آیینی قدرت

پیروزی بر ددان: تحقق نقش آیینی و تثبیت فضیلت

تن خویش: قهرمان آیین

ددان: نیروهای اهریمنی و شر

سنگ: صلابت و پایداری

جنگ، میدان نمایش قدرت است

نداری همی تاب در جنگ من

گریزان شود شیر از آهنگ من

(15)

در این تصویر که فرامرز در حال گفت‌وگوی رجزگونه با تجانوی هندی است، شاعر برای بازنمایی شدت تأثیر کنش پهلوان در میدان جنگ، از الگویی بهره می‌گیرد که در آن، نبرد به‌مانند آزادشدن نیرویی ترسناک و پرشتاب نمایش داده می‌شود؛ نیرویی که نه‌تنها دشمن را از پای درمی‌آورد، بلکه حتی شیر، نماد پایداری و شجاعت، را نیز به فرار وامی‌دارد. در این نگاشت، توان درونی

فرامرز قلمرو مبدأ و اثربخشی سهمگین او در نبرد قلمرو مقصد است.

این استعاره، ترکیبی از دو ساختار مفهومی «توان رزمی، نیرویی مهارنشدنی و فشرده است» و «یورش، آزادسازی این نیرو در شکل حرکت وحشتناک» شکل گرفته است. در این چارچوب، عدم مقاومت دشمن نه‌تنها نشانهٔ ضعف او، بلکه نشانهٔ شدت و تمرکز نیرویی است که از سوی پهلوان رها می‌شود. «آهنگ من» در اینجا نه فقط صدا یا تهدید لفظی، بلکه موجی از حرکت و حضور است که قبل از رسیدن، اثر خود را می‌گذارد.

برای این نگاشت، می‌توان تناظرهای زیر را در نظر گرفت:

آهنگ جنگی: موج حرکت و ارادهٔ قاطع

توان درونی: نیروی فشرده در تن

تاب‌نیاوردن: ناتوانی در برابر فشار روانی و فیزیکی ناشی از حضور پهلوان

گریز شیر: واکنش طبیعی در برابر نیرویی فراتر از آستانهٔ تحمل

نبرد: رهایی نیرویی که تعادل را برهم می‌زند

میدان جنگ: بستر آزادسازی این نیرو

کنش پهلوان: نقطهٔ گشایش فشار درونی

در این صورت‌بندی، جنگ نه‌تنها عرصهٔ درگیری فیزیکی، بلکه صحنهٔ بروز نیرویی است که از درون پهلوان برخاسته و با چنان شدت و تمرکزی رها می‌شود که حتی نمادهای قدرت طبیعی نیز در برابر آن تاب نمی‌آورند. این تصویر بازتابی از نگاه حماسی به قهرمان است؛ جایی که پهلوان نه‌فقط با سلاح، بلکه با حضور خود، میدان را دگرگون می‌سازد.

نتیجه‌گیری

آنچه از واکاوی استعاره‌های جنگ در فرامرزنامهٔ بزرگ به دست می‌آید، این تفکر را تقویت می‌کند که در این منظومه، میدان جنگ تنها صحنه‌ای برای رویارویی فیزیکی دو لشکر نیست؛ بلکه بستری است که ساختارهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و روزگار سراینده در آن رسوب کرده‌اند.

در پاسخ به این سؤال که سرایندهٔ گمنام فرامرزنامهٔ بزرگ از چه عناصری برای ساختن استعاره‌هایش بهره برده، باید گفت او عمدتاً به دو منبع تصویری فیزیکی و ملموس روی آورده است: نخست، جهان حیوانات درنده ـ به‌ویژه شیر و پلنگ ـ که ویژگی‌های رفتاری آن‌ها (شتاب، کمین، غافل‌گیری) را به پهلوانان انتقال داده؛ و دوم، پدیدهٔ فیزیکی سرریزشدن و گرم‌شدن مایعات که برای آشکارکردن خشم فزایندهٔ جنگاوران به کار گرفته شده است. این دو منبع، همراه با تصویر جنگ با نیروهای شیطانی و اهریمنی و تصویر میدان نبرد به‌مانند عرصهٔ محکم‌شدن قدرت، مجموع نظام استعاری متن را می‌سازند.

دربارهٔ اینکه این استعاره‌ها چگونه اوضاع نظامی، اجتماعی و باورهای فرهنگی ـ ملی را بازتاب می‌دهند، بررسی و تحلیل میدان‌های نبرد نشان می‌دهد که مفاهیمی چون دلاوری، شجاعت، ایثار و غیرت ملی، در قالب همین تصویرهای سیال و حیوانی، به‌جای بیان مستقیم، به‌طور غیرمستقیم و از طریق تجربه‌ای اخلاقی و کیهانی به مخاطب منتقل شده‌اند. از سویی دیگر، تمرکز روایت بر کارنامهٔ پهلوانان و شاهزادگان و کم‌رنگ‌بودن حضور مردم عادی در این صحنه‌ها از ساختاری طبقاتی و اشرافی خبر می‌دهد که خود زبان استعاری، بی‌آنکه آشکارا بدان اشاره کند، آن را بازسازی کرده است.

بنابراین، دربارهٔ نسبت میان این استعاره‌ها و نگرش ایدئولوژیک و فرهنگی متن نسبت به جنگ، می‌توان گفت کارکرد اصلی این نظام استعاری، موجه‌ساختن و مشروعیت قدرت است: قدرتی که برای فرامرز و ایرانیان در چارچوبی دینی و اخلاقی توجیه می‌شود و هم‌زمان هویت و خودآگاهی جمعی را تحکیم و دشمن را به حاشیه می‌راند. به‌عبارتی‌دیگر، فرامرزنامه از رهگذر زبان استعاری‌اش نه‌تنها روایتی پهلوانی، بلکه سندی برای بازشناسی

ساختار قدرت، نظام ارزشی و سازمان نظامی جامعهٔ ایران قرن دوازدهم میلادی به دست می‌دهد؛ جامعه‌ای که جنگ و ستیز جزئی جدایی‌ناپذیر از حیات اجتماعی و سیاسی آن بوده است.

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

Cognitive linguistics regards language as an integral component of the human conceptual system rather than as an autonomous structure independent of bodily experience, perception, memory, attention, and imagination. From this perspective, linguistic expressions do not merely reflect an objectively pre-existing reality; they actively participate in organizing experience and constructing mental representations of the world. Conceptual Metaphor Theory, introduced by George Lakoff and Mark Johnson, accordingly redefined metaphor as a fundamental cognitive mechanism through which relatively abstract, complex, or intangible domains are understood in terms of more concrete and experientially accessible domains (1). A conceptual metaphor consists of systematic correspondences, or mappings, between a source domain and a target domain, and its linguistic manifestations reveal deeper patterns of thought rather than merely decorative features of literary language. Such mappings are frequently grounded in embodied experience, including movement, spatial orientation, containment, heat, pressure, bodily force, and interaction with objects and living beings (2, 4). War is particularly suitable for conceptual-metaphorical analysis because it is simultaneously a physical event, a social institution, an ideological practice, a cultural memory, and an emotionally charged human experience. Epic literature transforms these dimensions into highly structured images through which heroism, violence, collective identity, moral legitimacy, and opposition between the self and the other are represented. The *Greater Faramarz-nama*, an anonymous Persian epic composed in imitation of Ferdowsi's *Shahnameh*, is among the significant secondary epics of the Persian literary tradition and narrates the adventures and battles of Faramarz, the son of Rostam and one of the celebrated heroes of the Iranian epic world (6, 7, 15). Although the work has been examined from textual, historical, mythological, and epic perspectives, its cognitive organization of war has not received sufficient systematic attention. An investigation of its war metaphors can therefore reveal not only the poetic mechanisms by which combat is rendered intelligible and vivid but also the cultural assumptions, ideological oppositions, social hierarchies, and heroic values embedded in the anonymous poet's conceptual world.

The present study aimed to identify, classify, and interpret the conceptual mappings through

which war is represented in the *Greater Faramarz-nama*. Its primary purpose was to move beyond a purely rhetorical description of martial imagery and to reconstruct the cognitive models underlying the poem's representations of combat, warriors, enemies, emotional arousal, heroic action, and victory. In this regard, the study addressed three interrelated questions: which experiential and symbolic elements are employed by the anonymous poet in the construction of war metaphors; how these conceptual metaphors reflect the social circumstances and the cultural, national, and moral values represented in the epic; and what relationship exists between the conceptualization of war and the text's broader cultural and ideological attitudes toward violence, power, heroism, and collective identity. Previous research has demonstrated that animal-based metaphors occupy an important position in the conceptualization of wartime actors and frequently attribute predatory, violent, courageous, or dehumanized characteristics to participants in armed conflict (8). Other studies have shown that war metaphors can structure apparently nonmilitary domains, including love, political debate, cultural identity, argumentation, and mystical annihilation, thereby indicating that the conceptual domain of war extends well beyond literal armed confrontation (9, 11). Research on Persian narratives of the front and war has likewise identified mappings such as WAR IS A JOURNEY, WAR IS A TEST, and WAR IS A MORAL BATTLE, emphasizing their role in reconstructing collective memory and national identity (10). Furthermore, analyses of Arabic and Persian literary works have demonstrated that poets often rely on fire, animals, weapons, movement, and bodily force to render the abstract dimensions of conflict concrete and cognitively accessible (12, 13). Building on these studies, the present research treated the *Greater Faramarz-nama* as a culturally situated conceptual system in which war is not represented as a single undifferentiated phenomenon. Rather, it is structured through multiple source domains, including predatory animals, heated fluids, demonic forces, games of gain and loss, compressed energy, physical readiness, speed, and performative demonstrations of power. These source domains collectively illuminate how the poem naturalizes battle, legitimizes heroic violence, differentiates Iranian champions from hostile others, and converts individual combat into a symbol of national, religious, and ethical order. This research adopted a descriptive-analytical method grounded in Conceptual Metaphor Theory. The statistical population and primary textual corpus consisted of the complete text of the *Greater Faramarz-nama*, edited by Marjolijn van Zutphen and Abolfazl Khatibi and published in 2015 (15). The verses and narrative passages associated with war, battle preparation, heroic anger, confrontation with enemies, combat tactics, physical power, demonic creatures, and the outcomes of conflict were examined closely. The analytical

procedure involved identifying metaphorically used lexical expressions, determining their concrete source domains and abstract target domains, reconstructing the correspondences between the two, and interpreting the cultural and ideological implications of the resulting mappings. Particular attention was given to recurring lexical items and images associated with lions, leopards, forests, boiling, pressure, containers, speed, attack, weapons, demonic beings, and bodily readiness. In accordance with the cognitive approach, metaphor was not restricted to explicit comparison or traditional figurative substitution. Instead, any systematic conceptual pattern through which one domain of experience was understood in terms of another was treated as potentially metaphorical (1, 14). The analysis also distinguished among structural, ontological, orientational, and personifying metaphors, although the dominant patterns in the corpus were ontological and structural. Ontological mappings enabled war, anger, power, and readiness to be conceptualized as substances, forces, containers, objects, or living entities, whereas structural mappings organized the complex experience of war through more familiar experiential models such as hunting, boiling, competition, and struggle against evil. Historical and symbolic sources were also consulted to clarify the cultural connotations of animals, demons, heroes, and epic names. In Persian symbolic and epic traditions, the lion commonly signifies courage, sovereignty, force, and heroic distinction, while the leopard evokes aggression, swiftness, hunting ability, and aristocratic or martial power (18, 19). Etymological and mythological references were used where necessary to interpret the semantic associations of heroic names, animals, and supernatural enemies (5, 17, 20). Through this procedure, the study sought to preserve the literary specificity of the poem while explaining its imagery as part of a coherent embodied, cultural, and ideological conceptual network.

The findings revealed that the conceptualization of war in the *Greater Faramarz-nama* is organized primarily around two dominant cognitive patterns—animalization and fluidization—along with several secondary mappings concerning demonic opposition, physical readiness, speed, competition, and heroic power. In the animalization pattern, warriors, especially Faramarz, are conceptualized through the behavioral and physical properties of predatory animals, most notably the lion and the leopard. The leopard serves as a source domain for speed, ambush, surprise, aggression, strategic concealment, bodily flexibility, and efficient attack. Accordingly, preparing for battle is represented as adopting “the intention of the leopard,” and the warrior’s conduct is understood in terms of a predator’s calculated movements before and during the hunt. The lion similarly structures the hero’s strength, fearlessness, territorial dominance, destructive capacity, and readiness for direct

confrontation. The battlefield becomes a forest or hunting ground, the hero becomes a male lion, and the enemy becomes prey or a weaker creature unable to resist the hero's attack. Such mappings draw on long-established symbolic associations of the lion and leopard with royal, aristocratic, and martial power (18, 19). In the fluidization pattern, martial anger is conceptualized as a heated liquid contained within the heart or body of the warrior. Expressions associated with filling, heating, boiling, pressure, overflow, and eruption activate the broader metaphor ANGER IS A HOT FLUID IN A CONTAINER, which has been recognized as a central embodied model of anger (21). The heart functions as a container, accumulated hatred and rage function as the heated substance, increased emotional tension corresponds to rising temperature and pressure, and the outbreak of battle corresponds to boiling over or explosive release. The poet thus presents combat as the external manifestation of an internal physiological and emotional process. Secondary mappings include WAR IS THE DESTRUCTION OF DEMONIC FORCES, in which Faramarz's battles are conceptualized as participation in a cosmic conflict between good and evil; WAR IS A FIELD OF HASTE, in which timely action releases compressed martial energy; WAR IS A GAME OF WINNING AND LOSING, in which comfort and suffering represent opposing outcomes; WAR IS PHYSICAL READINESS, in which the hero's body becomes the principal instrument and evidence of power; and WAR IS AN ARENA FOR THE DISPLAY OF POWER, in which the hero's presence, voice, movement, and aggressive force destabilize both human enemies and symbolic embodiments of natural strength. Collectively, these mappings transform battle into an embodied, morally polarized, emotionally intensified, and socially meaningful experience.

The identified metaphors demonstrate that the martial language of the *Greater Faramarz-nama* is not an ornamental layer added to an otherwise literal narrative but a conceptual system that organizes the poem's understanding of violence, heroism, identity, and legitimacy. Animalization naturalizes war by representing violent action as analogous to predation, hunting, territorial defense, and survival. When Faramarz is conceptualized as a lion or leopard, his aggression is not presented as arbitrary brutality; it becomes an expected manifestation of courage, sovereignty, instinctive superiority, and heroic function. The enemy, by contrast, is frequently diminished, demonized, animalized negatively, or placed in the position of prey. This asymmetrical mapping supports a moral division between the Iranian self and the hostile other. The metaphor WAR IS THE DESTRUCTION OF DEMONIC FORCES intensifies this opposition by situating individual combats within the ancient Iranian pattern of conflict between beneficent and destructive forces. In Iranian epic and mythological consciousness, demons and

demonic lands are associated with disorder, corruption, deception, violence, and opposition to sacred or legitimate order (6, 16, 17). Faramarz's violence is consequently reinterpreted as purification, defense of values, restoration of order, and elimination of evil. Fluid metaphors perform a different but complementary ideological function. By grounding martial rage in the bodily experiences of heat, pressure, containment, and eruption, they make violent action appear as the inevitable culmination of accumulated internal force. The warrior does not simply choose to attack; his body and emotions reach a threshold at which action becomes unavoidable. This embodied logic increases the psychological plausibility and dramatic intensity of combat while also portraying heroic violence as controlled energy released at the proper moment. The metaphors of haste and compressed power further emphasize that success depends on timing, decisiveness, concentration, and the ability to convert latent capacity into immediate action. At the social level, the repeated concentration on kings, princes, and champions suggests an aristocratic and hierarchical model of warfare in which history is made by exceptional individuals rather than ordinary people. Heroic bodies become sites of national power, and the battlefield becomes a stage on which political and moral authority is demonstrated. Thus, the poem's metaphorical structure simultaneously glorifies Faramarz, consolidates Iranian collective identity, marginalizes the enemy, and legitimizes power through a combined framework of physical superiority, ethical purpose, sacred opposition, and hereditary heroism.

The analysis of the conceptual metaphors of war in the *Greater Faramarz-nama* shows that the anonymous poet constructs battle through a coherent network of embodied, natural, mythological, and social images. The most prominent source domains are predatory animals and heated fluids: lions and leopards provide models for courage, speed, ambush, aggression, territorial power, and decisive attack, while boiling liquids and pressurized containers provide models for the accumulation and eruption of martial anger. These primary patterns are reinforced by secondary conceptualizations of war as the destruction of demonic forces, a field requiring haste, a game of gain and loss, a manifestation of bodily readiness, and an arena for displaying heroic power. Through these mappings, abstract aspects of conflict are rendered concrete, emotionally intelligible, and culturally recognizable. The metaphors also reveal that warfare in the poem is never ideologically neutral. It is represented as a morally justified confrontation in which the Iranian hero embodies order, courage, loyalty, and legitimate authority, whereas the enemy is associated with disorder, threat, animality, or demonic evil. At the same time, the focus on princes and champions reflects the hierarchical and aristocratic organization of the society imagined by the epic, where collective

destiny is entrusted to exceptional heroic individuals. The poem therefore uses metaphor not merely to intensify its martial descriptions but to create a comprehensive interpretation of war as an embodied necessity, a moral obligation, a political instrument, and a vehicle for preserving collective identity. The conceptual-metaphorical approach ultimately demonstrates that the *Greater Faramarz-nama* is both a heroic narrative and a cultural document through which the structures of power, value, social hierarchy, emotional experience, and military imagination in medieval Iranian society can be reconstructed.

References

1. Lakoff G, Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press; 1980.
2. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. 1st ed. Tehran: Agah; 2017.
3. Fotouhi M. Stylistics: Theories, Approaches, and Methods. 2nd ed. Tehran: Sokhan; 2011.
4. Afrashi A. Metaphor and Cognition. 1st ed. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies; 2018.
5. Zanjani M. Comprehensive Dictionary of the Shahnameh. 3rd ed. Tehran: Ataei; 2011.
6. Safa Z. Epic Poetry in Iran. Tehran: Ferdows; 1999.
7. Nahvi A. Observations on the Faramarz-nameh and Its Poet. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran. 2002(164):119-36.
8. Estaji A. An Examination of Metaphors Based on Animal Names in the Literature of the Sacred Defense. Resistance Literature. 2018(18):1-24.
9. Mobasheri M, Valizadeh Pasha L. A Comparative Study of the Conceptual Metaphor Love Is War in the Conceptualization of Annihilation in the Divan-e Shams and the Qur'an. Literary-Qur'anic Research. 2019(1):179-221.
10. Doshmanziari T. Conceptual Metaphors in Prose Works of the Front and War: A Semantic Approach. Literary Aesthetics Quarterly. 2022(53):37-64.
11. Moniri SH, Atheri SH. The Conceptual Metaphor Argument Is War in the Televised Debates of Iran's 2021 Presidential Election Based on Lakoff's Theory. Political Science Research Journal. 2022(66):225-41.
12. Mirzaei al-Hosseini M. Metonymy and the Conceptual Metaphor of War in the Divan of Hatim al-Ta'i: A Cognitive Approach. Iranian Association of Arabic Language and Literature. 2023(65):225-49.
13. Gholamshahi A. War Metaphors in a Cultural Context: A Case Study of the Book When the Moon Was Lost. Language Studies. 2023(1):173-99.
14. Sojoudi F, Ghanbari Z. A Semantic Analysis of the Metaphor of Time in Persian-Language Children's Stories. Literary Criticism. 2012(19):135-56.
15. Anonymous. The Great Faramarz-nameh. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopaedia; 2015.
16. Hamidian S. An Introduction to Ferdowsi's Thought and Art. 3rd ed. Tehran: Markaz; 2004.
17. Rastegar Fasaei M. Dictionary of Names in the Shahnameh. 2nd ed. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research; 2000.
18. Cirlot JE. A Dictionary of Symbols. 2nd ed. Tehran: Dastan; 2013.
19. Chevalier J, Gheerbrant A. Dictionary of Symbols. Tehran: Jeyhoun; 2009.
20. Hassandoust M. Etymological Dictionary of the Persian Language. Tehran: Academy of Persian Language and Literature; 2014.
21. Lakoff G, Kövecses Z. The Cognitive Model of Anger Inherent in American English. Cultural Models in Language and Thought. New York: Cambridge University Press; 1987. p. 195-221.