How to Cite This Article: Ahsant, S; Estakhrian Haghighi, A. (2025). The Correspondence of Metaphorical Cognitive Functions on the Semantic Oppositions of Feast, Battle and Grief in Relation to Epic Literature and Shahnameh Illustration. *Kimiya-ye-Honar*, 14(56): 37-54.

The Correspondence of Metaphorical Cognitive Functions on the Semantic Oppositions of Feast, Battle and Grief in Relation to Epic Literature and Shahnameh Illustration

Setareh Ahsant*

AmirReza Estakhrian Haghighi**

Received: 02.10.2025

Accepted: 05.01.2026

Abstract

Relying on linguistic components in its conceptual/visual nature, a metaphor is a fundamental mechanism for thinking and a novel method for meaning transfer. A conceptual metaphor represents a subjective process in which abstract concepts are perceived through more objective/experiential dimensions. As a more tangible reflection, a visual metaphor transforms an image into an independent, interpretable medium within a linguistic context with diverse references, e.g., *Shahnameh* commentaries, playing a pivotal role in representing people's lived emotional experiences, including feasts, battles, and grief. However, these concepts are not merely extrinsic, narrative events in vast epic contexts known as a rich treasure of symbols and actions. Rather, they represent people's emotional manifestation and intrinsic, cognitive experiences, acting as semantic-visual structures that convey rich metaphorical layers. Within tragic events, a feast apparently reflects intrinsic peace and joy as extrinsic happiness, whereas a battle is a metaphor of people's intrinsic struggles, manifesting an extrinsic fight. Furthermore, grief indicates an emotional, cognitive perception of life's absence and impermanence. Therefore, the analysis of these concepts based on the theoretical frameworks of conceptual and visual metaphors, along with the analysis of their cognitive functions, seeks the quality of their representation in literature and *Shahnameh* commentaries through metaphorical dimensions and semantic oppositions. The aim is to identify different types of semantic oppositions, provide processing solutions, and match them with metaphorical cognitive functions in proportion to the concepts of feast, battle, and grief. Hence, a comparative content analysis was conducted qualitatively through a desk method to describe the intended dimensions. As per findings, the visual/narrative analysis of the three concepts in *Shahnameh* included explicating different types of semantic oppositions (absolute, gradable, directional, and complementary) at metaphorical levels. It also included observing the relationships between conceptual metaphors (structural, ontological, and directional) and visual metaphors (path, container, and force schemas).

Key words: Conceptual Metaphor, Visual Metaphor, Semantic Opposition, Epic literature, Shahnameh Illustration, Feast & Battle & Grief.

*Assistant Professor, Visual Communication Department, Apadana Institute of Higher Education, Shiraz, Iran (Corresponding Author). Email: st.ahsant@gmail.com

**Assistant Professor at Department of Information Technology, Shi.C., Islamic Azad University, Shiraz.Iran. Email: amir.estakhrian@iau.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

ارجاع به مقاله: احسنت، س؛ استخریان حقیقی، ا. (۱۴۰۴). تطابق کارکردهای شناختی استعاری بر تقابل معنایی بزم و رزم و غم در نسبت با ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری. کیمیای هنر، ۱۴(۵۶)، ۳۷-۵۴.

تطابق کارکردهای شناختی استعاری بر تقابل معنایی بزم و رزم و غم در نسبت با ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری

ستاره احسنت*

امیررضا استخریان‌حقیقی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۵

چکیده

استعاره با تکیه بر مؤلفه‌های زبان‌شناسی شناختی، در ماهیت مفهومی و تصویری خود، سازوکاری بنیادین جهت اندیشیدن و روشی بدیع جهت انتقال معناست. استعارهٔ مفهومی، فرایندی ذهنی است که در آن مفاهیم انتزاعی از طریق ابعاد عینی‌تر و تجربی‌تر درک شده و استعارهٔ تصویری نیز به‌مثابه بازتابی محسوس‌تر، در بافت زبانی و در منابعی چون شاهنامه‌نگاری، تصویر را به رسانه‌ای مستقل و تأویل‌پذیر بدل نموده، در بازنمایی تجربه‌های زیسته و عاطفی انسان، ازجمله بزم، رزم و غم نقش اساسی دارند. اما این مفاهیم، در بستر وسیع ادبیات حماسی که گنجینه‌ای غنی از نمادها و کنش‌هاست، صرفاً رویدادهای بیرونی و روایی نیستند، بلکه نمود تجلی عاطفی، تجربه‌های درونی و شناختی انسان بوده، به‌مثابه ساختارهای معنایی-تصویری، حامل لایه‌های غنی استعاری می‌باشند. در دل رخدادهای تراژیک: بزم، در قالب شادی بیرونی، گویی نمایانگر آرامش و سرور درونی؛ رزم، به‌عنوان نمود نبرد بیرونی، استعاره‌ای از کشمکش‌های درونی انسان؛ و غم، بیانگر ادراکی عاطفی و معرفتی از فقدان و ناپایداری هستی است. از این جهت، بررسی و تحلیل این مفاهیم سه‌گانه بر اساس چارچوب‌های نظری استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ تصویری و تحلیل کارکردهای شناختی آن مسئله‌ای است که پرسش از چگونگی بازنمایی آنها در ادبیات و شاهنامه‌نگاری از طریق ابعاد استعاری دارد و تقابل‌های‌معنایی را در این میان، جست‌وجو می‌نماید. هدف، شناخت انواع تقابل معنایی و فراهم آوردن راهکار پردازش و تطبیق آنها با کارکردهای شناختیِ استعاری، در نسبت با مفاهیم بزم و رزم و غم است. رهیافت حاصل، از روش تحلیل محتوای مقایسه‌ای، به شیوهٔ کیفی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای در جهت توصیف ابعاد مورد نظر است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در شاهنامه، تحلیل تصویری و روایی مفاهیم سه‌گانهٔ مورد پژوهش در سطوح استعاری، از یک سو، بر تبیین انواع تقابل‌های معنایی (مطلق، درجه‌ای، جهتی، مکملی) نظر دارد و از سوی دیگر، بر تطابق استعاره‌های مفهومی (ساختاری، هستی‌شناختی، جهتی) و تصویری (طرحواره‌های حرکتی، حجمی، قدرتی) قابل اهتمام و خوانش است.

واژه‌های کلیدی: استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ تصویری، تقابل معنایی، ادبیات حماسی، شاهنامه‌نگاری، بزم و رزم و غم.

* استادیار گروه ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران (نویسنده مسئول). Email : st.ahsant@gmail.com

** استادیار گروه فن‌آوری اطلاعات، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. Email : amir.estakhrian@iau.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

۱. مقدمه

«استعاره» به عنوان فرایندی شناختی در زبان‌شناسی، بر پایهٔ دو حوزهٔ مبدأ و مقصد استوار است: حوزهٔ مبدأ ملموس‌تر و عینی‌تر است و بر تجربیات انسان تکیه دارد و حوزهٔ مقصد که درک و دریافت وجه انتزاعی و ناملموس آن، وابسته به تفکر و اندیشه است. ازجمله بسترهای هنری که ریشه‌های تحلیل نظام استعاری در آن قابل جست‌وجوست، ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری است که در نسبت میان آنها و در گذار از یک متن روایی به تصویری، سطوح متعددی چون، کارکردهای شناختیِ «استعارهٔ مفهومی»[۱] و «استعارهٔ تصویری»[۲] و همچنین «تقابل معنایی[۳]» در سه‌گانهٔ مفاهیم «بزم[۴]»، «رزم[۵]» و «غم[۶]» قابل خوانش و تطبیق‌پذیر است. به عبارت دیگر، شاهنامهٔ فردوسی، از بعد روایی آن و شاهنامهٔ طهماسبی در ابعاد تصویری، عرصه‌های غنی جهت مطالعهٔ این سطوح در مواجهه با معنا و تصویر هستند؛ چراکه این آثار، فراتر از یک گسترهٔ ادبی و هنری، نظامی پیچیده از مفاهیم، تقابل‌ها و عواطف بنیادین را شکل می‌دهند که از رهگذر استعاره، تجربهٔ زیستهٔ فردی و جمعی را آشکار می‌سازند (صفوی، ۱۳۹۱، ص. ۴۵). «جورج لیکاف[۷]» و «مارک جانسون[۸]» استعارهٔ مفهومی، را فرایندی شناختی بیان می‌کنند که به‌واسطه آن، مفاهیم انتزاعی به شکل ملموس و تجربی ادراک می‌شوند؛ این استعاره‌ها کارکردهای شناختی متنوعی دارند که عبارتند از سه دستهٔ ساختاری[9]، هستی‌شناختی[10] و جهتی[11]. (Lakoff & Johnson, 1980, p. 5). از سوی دیگر، جانسون در بحث از استعارهٔ تصویری، این فرایند را با عنوان «طرحواره‌های‌تصویری[۱۲]» شرح می‌دهد که کارکردهای آن از تجربه‌های حسی-حرکتی نشئت گرفته و به انواع طرحوارهٔ حجمی[۱۳]، طرحوارهٔ قدرتی[۱۴] و طرحوارهٔ حرکتی[۱۵] تقسیم می‌شوند (Johnson, 1987, p. 19). منظور از تقابل معنایی نیز، بیان تضادها و تفاوت‌های معناشناختی میان مفاهیم مختلف است (Fraser, 1996, p. 23)، که از آن جمله است: «تقابل مطلق[۱۶]»، «تقابل درجه‌ای[۱۷]»، «تقابل جهتی[۱۸]» و «تقابل مکملی[۱۹]» (Halliday, 1976, p. 154-162). با این تفاسیر، پژوهش حاضر بر طرح این مسئله استوار است که در شاهنامه‌سرایی و شاهنامه‌نگاری با محوریت مفاهیم بزم و رزم و غم، همواره میان تقابل‌های‌معنایی و کارکردهای شناختیِ استعاره‌های مفهومی و استعاره‌های تصویری، امکان تطبیق ابعاد آنها در وجوهی مشخص وجود داشته و قابل تحلیل است. بدین‌ترتیب، ضرورت ایجاد هماهنگی دوسویه در این میان، بر اهمیت خوانش و پردازش روابط افزوده و در این سیر، پرسش از چگونگی بازنمایی این تقابل‌ها و نحوهٔ تطبیق‌پذیری آنها مطرح می‌گردد تا نشان دهد که همواره در این ساختار، جهان حماسی در هماهنگی میان زبان و تصویر، به نحوی بدیع و هم‌افزا، قابل بازآفرینی است.

۱-۱. روش تحقیق

پژوهش حاضر از منظر ماهیت و هدف، کاربردی بوده و به منظور گسترش دانش نظریِ کارکردهای شناختیِ استعاری در نسبت میان ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری، بر ساختار تفکر جرج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰) نظر دارد. در این راستا تلاش می‌گردد که در یک چارچوب تحلیلی، به مطالعهٔ تطبیقی وصف کلامی و تصویری پرداخته، به‌طور خاص، تقابل معنایی میان مفاهیم سه‌گانه بزم، رزم و غم، توصیف و بازنمایی شود. از این جهت، مسیر پژوهش رویکردی کیفی و تفسیری دارد و با تکیه بر گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی بر تحلیل متون و تصاویر اهتمام می‌ورزد. گزینش نمونه اشعار و نگاره‌ها، با محوریت تمرکز بر داستان «رستم و سهراب» صورت گرفته است؛ چراکه سه مفهوم مورد نظر، نه‌تنها در ساختار شاهنامه نقشی اساسی دارند، بلکه در این داستان به‌صورت برجسته و درهم‌تنیده دیده می‌شوند: آن‌چنان‌که در «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم»، رستم در سمنگان مهمان شاه می‌شود و در شبی از آرامش، با تهمینه دیدار کرده و سهراب متولد می‌شود (بزم). در «افکندن سهراب، رستم را» و پیکار نخست، سهراب رستم را بر زمین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.56.37]

می‌زند، اما چون نمی‌داند رسم پهلوانی چیست، او را نمی‌کشد. در پیکار دوم، رستم با نیرنگ، سهراب را بر زمین می‌زند و زخمی می‌کند (رزم). همچنین در «مرگ سهراب» نیز وقتی سهراب زخمی بر زمین افتاده، حقیقت آشکار می‌شود و فرجام شناخت پدر و پسر و اندوه رستم رخ می‌دهد (غم). از این حیث، نخست مضامین بزم، رزم و غم، از وجه تقابل‌های معنایی (مطلق، درجه‌ای، جهتی، مکملی) در دو ساحت زبانی و تصویری مقایسه می‌گردد و سپس طبقه‌بندی اطلاعات بر اساس کارکردهای شناختیِ نوع استعارهٔ مفهومی (ساختاری، هستی‌شناختی، جهتی) و استعارهٔ تصویری (حجمی، قدرتی، حرکتی) تطبیق داده خواهد شد. بدین‌منظور جهت شفافیت بیشتر مطالب، اطلاعات به صورت مجزا و هماهنگ در قالب جداول تدوین و ارائه شده است.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقات بسیاری در ارتباط با ادبیات و نگارگری از ابعاد نظریِ استعارهٔ مفهومی و تصویری انجام شده است و آنچه وجوه این پژوهش را متمایز می‌سازد، تمرکز بر تبیین «تقابل معنایی» میان مفاهیم بزم و رزم و غم در «تطابق» با رویکردهای شناختیِ استعاری در شاهنامه‌سرایی و شاهنامه‌نگاری است که این خود حکایت از امری بدیع دارد. در این راستا، جرج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰) در کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم اشاره بر این دارند که استعاره‌ها صرفاً آرایه‌های ادبی نیستند، بلکه ابزارهای بنیادی شناخت هستند که بر تجربهٔ زیسته انسان‌ها استوارند. این دیدگاه مبنای اصلی تحلیل سه‌گانهٔ مفاهیم مورد نظر و به‌ویژه در تطبیق با کارکردهای شناختی (ساختاری، هستی‌شناختی، جهتی) در این پژوهش است. مارک جانسون (۱۹۸۷) در اثر بدن در ذهن: بنیان بدنی معنا، تخیل و استدلال، نظریهٔ طرح‌واره‌های تصویری را بسط داده، نشان می‌دهد که ساختارهای حسی و حرکتی انسان، پایهٔ شکل‌گیری مفاهیم انتزاعی هستند؛ این چارچوب نظریهٔ طرح‌واره‌های (حجمی، حرکتی و قدرتی) در تحلیل نگاره‌های این پژوهش کاربرد خواهد داشت. فرانک رابرت پالمر (۱۹۸۲) در کتاب معناشناسی: طرحی نو، با رویکردی علمی و نظام‌مند به بررسی ساختارهای معنایی و به‌ویژه تقسیم و تعریف انواع تقابل‌های معنایی می‌پردازد. این طبقه‌بندی‌ها با آنچه در تحلیل تقابل معنایی، در پژوهش حاضر مورد توجه است هماهنگ بوده و مورد مطالعه قرار گرفته است. کوروش صفوی (۱۳۹۶) در کتاب استعاره با نگاهی متفاوت، عملکرد آن را در زبان شرح می‌دهد. میثم خاتمی‌نیا و محمدحسن حسن‌زاده نیری (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «استعارهٔ جهتی در شاهنامه»، اذعان دارند که استعاره‌ها بسیار فراتر از آنچه در بلاغت سنتی دیده می‌شوند، در زبان کاربرد داشته و به‌طور خاص، شاهنامه سرشار از استعاره‌های شناختی و به‌ویژه استعارهٔ جهتی است. با این تفاسیر، علی‌رغم قرابت‌های موضوعی این پژوهش با سایر موارد، بسترهای تحلیل به لحاظ رویکرد و روش، متفاوت بوده و لذا ضمن استفاده از یافته‌های پژوهش‌های پیشین، محتوا به‌طور مستقل دنبال و تحلیل شده است.

۲. تقابل‌های معنایی در نسبت با مفاهیم بزم و رزم و غم

ازجمله فرایندهای شکل‌گیری معنا در زبان و هنر، تقابل معنایی است که با ایجاد تضاد میان دو یا چند مفهوم، بار معناشناختی ویژه‌ای ایجاد می‌نماید. منظور از تقابل‌معنایی رابطهٔ میان دو واحد واژگانی است که از لحاظ مفهوم با یکدیگر در تناقض هستند؛ مانند بالا و پایین، چپ و راست (صفوی، ۱۳۸۳، ص. ۳۵). در پژوهش حاضر، این تضاد به شکل‌های مختلف و در نسبت با مفاهیمی چون بزم، رزم و غم در ساختارهای هنری، از جمله شاهنامه‌سرایی و شاهنامه‌نگاری نمود یافته و جلوه‌گری ساختار روایت را در سطوح متفاوتِ لایه‌های‌معنایی، دوچندان می‌سازد. ادبیات حماسی در ایران عمدتاً با شاهنامهٔ فردوسی شناخته می‌شود و ساختار آن از نبرد خیر و شر،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

روایت پهلوانی‌ها و دفاع از هویت ملی تشکیل شده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۲، ص. ۱۷۵). شاهنامه‌نگاری نیز به سنت مصورسازی داستان‌های شاهنامه اطلاق می‌شود که تلفیقی از وصف ادبی و تصویری است و در طی روایت، همواره مفاهیم استعاری شگرفی را در قالب تقابل‌های معنایی نمایش می‌دهد. کاربرد تقابل‌معنایی، توان شناختی مخاطب را فعال ساخته و او را وادار به مقایسه و تفسیر دو حوزهٔ معنایی کرده و بدین طریق، سطح عمیق‌تری از لایه‌های معنایی را آشکار می‌سازد (Lakoff & Johnson, 1980, p. 25). با این تفاسیر به نظر می‌رسد، اثربخشیِ ویژگی شخصیت‌های داستان، فضا و غیره چه در وصف ادبی و چه تصویری، به‌واسطهٔ ایجاد تضاد معنایی میان مفاهیم در سیر داستان افزون می‌گردد. بدین‌ترتیب، با تمرکز بر اینکه ویژگی تقابل معنایی و قابلیت برجستهٔ آن، نه‌تنها در ایجاد تنش، بلکه در برجسته‌نمایی عناصر محوریِ اثر به ابعاد عاطفی و شناختی مخاطب نیز عمق می‌بخشد (Yule, 2006, p. 105) در ادامهٔ پژوهش، محوریت مفاهیم بزم و رزم و غم در نسبت با تقابل‌های مطلق، درجه‌ای، جهتی و مکملی به ترتیب در سیر داستان‌های «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم» (تصویر ۱)، «افکندن سهراب، رستم را» (تصویر ۲) و «مرگ سهراب» (تصویر ۳)، خوانش می‌گردد (نمودار ۱).

تصویر ۱. آمدن تهمینه به خوابگاه رستم، شاهنامهٔ محمد جوکی: هرات، انجمن آسیایی سلطنتی لندن

تصویر ۲. افکندن سهراب رستم را، منسوب به قدیمی، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، مأخذ: (Canby, 2014, p. 164)

تصویر ۳. مرگ سهراب، منسوب به قدیمی و عبدالوهاب، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، مأخذ: (Canby, 2014, p. 164)

۲- ۱. بزم در نسبت با تقابل جهتی

منظور از «تقابل جهتی» تضاد معنایی میان واژه‌ها یا مفاهیمی است که جهت‌ها یا مسیرهای متفاوت یا مخالف را بازنمایی می‌کند. این نوع تقابل به‌ویژه در مفاهیمی که جهت‌گیری فضایی، حرکت یا تغییر موقعیت در آنها مطرح است، دیده می‌شود. به عبارت دیگر، تقابل جهتی زمانی ایجاد می‌شود که دو واژه یا تصویر، یک محور مکانی یا حرکتی را از دو جهت مخالف یا متضاد نشان دهند. این نوع تقابل معمولاً در جهت حرکت یا مکان، مثلاً رفتن به جلو و عقب، بالا و پایین، چپ و راست، شمال و جنوب یا پیش و پس، نمود پیدا می‌کند (Lyons, 1977, p. 277). نمود مفهوم «بزم» در داستان «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم» از شاهنامهٔ فردوسی را می‌توان در نسبت با ابعاد و ویژگی‌های این نوع تقابل مورد تحلیل قرار داد. فردوسی در بخشی از شاهنامه چنین می‌سراید:

پسش پرده اندر یکی ماه‌روی

چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی

دو ابرو کمان و دو گیسوکمند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

به بالا به کردار سرو بلند

چو خورشید روشن ز چرخ بلند

همی خواست افگند مشکین‌کمند

(فردوسی، ۱۳۸۸، ص. ۲۲۱-۲۲۲)

جدول ۱. تحلیل تقابل معنایی جهتی بر اساس داستان آمدن تهمینه به خوابگاه رستم (نگارندگان)

سطوح معنایی تقابل جهتی	بازتاب در شاهنامه	بازتاب در نگاره	نسبت با مفهوم بزم
درون و بیرون	پسش پرده اندر یکی ماه‌روی چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی	تهمینه در آستانهٔ در ایستاده؛ رستم در فضای درونی و آرام	بزم در فضایی خصوصی شکل می‌گیرد؛ حرکت از بیرون به درون
بالا و پایین	دو ابرو کمان و دو گیسو کمند به بالا به کردار سرو بلند	تخت رستم در پایین صحنه؛ دیوارها و کاشی‌کاری در بالا	بزم در آسایش و وصال پایین و بالاییِ آرزو و امید
راست و چپ	در خوابگه نرم کردند باز ... خرامان بیامد به بالین مست	تهمینه و کنیز در سمت راست؛ رستم در سمت چپ	بزم در ورود تهمینه و نگاه به رستم
حرکت و سکون	چو خورشید روشن ز چرخ بلند همی‌خواست افگند مشکین کمند	رستم در سکون روی بستر؛ تهمینه در حرکت از درگاه	بزم لحظه‌ای است که حرکت عاطفه سکون شب را می‌شکند

در این داستان، چندین نمونه از تقابل‌های جهتی چون درون به بیرون، حرکت از بالا به پایین و بالعکس و همچنین تقابل حرکت و سکون دیده می‌شود. در بیت اول، تهمینه از پشت پرده به فضای آزاد وارد می‌شود؛ این حرکت، تقابل جهتیِ درون به بیرون را شکل می‌دهد. در اینجا ورود تهمینه از پرده، آغاز بزم عاشقانه است؛ همچنان‌که بزم در شاهنامه همیشه با فضایی درونی و بسته همراه است: پرده، خیمه، شبستان. در بیت دوم و در توصیف تهمینه، «دو گیسوکمند» توجه را در راستای بلندی گیسو به سمت پایین هدایت می‌کند و «سرو بلند» استعاره‌ای از قامت بلند تهمینه است که حرکت به سمت بالا را تداعی کرده است. این درحالی است که مفهوم بالا نه تنها نماد عظمت و زیبایی است که پیوستگی آن با تعابیر زیبایی، عقیق و ماه در ابیات دیگر نیز، همگی از عناصر ثابت بزم هستند. در بزم‌های شاهنامه، بالا بودن معمولاً با اعتلای روحی، عشق و سرخوشی پیوند دارد؛ در مقابل، پایین و زمین معمولاً نماد مرگ و فروپاشی است. همچنین در بیت سوم «چرخ بلند» (آسمان) در حرکت مدام است، اما «افکندن کمند» حکایت از حرکتی ارادی و انسانی دارد که گویی تقابلی جهت‌دار بین سکون جسمانی و پویایی عاطفی شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، سکون شبانه، فضای آرامی می‌سازد که بزم و وصال در آن ممکن می‌شود. اما حرکت چرخ بلند و طلوع خورشید، آغاز پایان بزم است. در شاهنامه، بزم همیشه محدود به زمانی کوتاه است؛ با آمدن روز، جای خود را به حرکت و رزم می‌دهد (جدول ۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

تصویر ٤. نمایش تقابل جهتی در تقسیم عمودی فضا به بخش بالا، میانی و پایین (تصویر سمت راست)

تصویر ٥. نمایش تقابل‌های جهتی درون و بیرون (تصویر وسط)

تصویر ٦. نمایش تقابل جهتی بالا و پایین، چپ و راست (تصویر سمت چپ)

در نگارهٔ «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم» نیز، تقابل‌های‌جهتی در نسبت با مفهوم بزم در نحوهٔ ترکیب‌بندی، رنگ، حرکت و جایگاه عناصر تحلیل‌پذیر است؛ آنچنان که تقسیم عمودی فضا به‌صورت استعاری سه جهت معنایی را تداعی می‌کند: بالا: بخش پر از تذهیب و خط (جهان ذهنی و آرمانی)؛ میانه: دیوارها، پنجره‌ها، سقف‌ها و آرایه‌های کاشی‌کاری شده (جهان اجتماعی و ظاهری)؛ پایین: بستر رستم و حضور تهمینه (جهان خصوصی و عاطفی) (تصویر ٤). همچنین در نمایش تقابل‌های جهتی درون و بیرون، رستم در فضای درونی و اتاقی که نماد خلوت و آرامش بزم است؛ تهمینه در آستانهٔ در، در حال ورود به فضای خصوصی، و خدمتکار در حال بالا نگه داشتن پرده است که مرز درون و بیرون را نشان می‌دهد (تصویر ٥). در نمایش تقابل جهتی بالا و پایین، تخت رستم در پایین‌ترین بخش قاب است، جایی که بدن آرام گرفته و به خواب یا خلوت نزدیک است و دیوارهای مرتفع و آرایه‌های کاشی‌کاری، نگاه را به سمت بالا می‌کشانند. همچنین رستم در سمت چپ صحنه دیده می‌شود و سمت راست، جایی است که تهمینه و خدمتکار وارد شده و جهت نگاه آنها، نگاه مخاطب را در راستای فضای راست و چپ تصویر هدایت می‌کند و تقابل جهتی آشکاری را نمایان می‌سازد (تصویر ٦).

۲-۲. رزم در نسبت با تقابل مطلق

«تقابل مطلق» تضادی است که در آن هیچ حالت میانه‌ای وجود ندارد. در این نوع تقابل، واژه‌ها یا مفاهیم، به‌طور کامل و مطلق یکدیگر را نفی می‌کنند، به نحوی که حضور یک واژه یا تصویر به معنای رد کردن قطعی واژه یا تصویر دیگر است. به عبارت دیگر، میان مفاهیم و تصاویر، هیچ نوع تفاوت یا تداخل معنایی وجود ندارد و مفهومی کاملاً متضاد را به‌طور جامع و کلی نشان می‌دهند. این تقابل معمولاً در مفاهیم دوگانه و ساده‌ای، همچون وجود و عدم، زندگی و مرگ، خیر و شر مشاهده می‌شود (Lyons,1977, p. 271). بدین تعبیر، محوریت مفهوم «رزم» در داستان «رستم سهراب را به زمین می‌کوبد» (تصویر ۲)، نمود کاملی از تقابل معنایی مطلق است؛ آن‌چنان‌که در رزم میان رستم و سهراب، به نحوی تضادها و تقابل‌معنایی مطلق قابل درک و دریافت است. در بیت اول، تقابل معنایی میان مرگ و زندگی؛ در بیت دوم، تقابل پیروزی و شکست؛ و در بیت سوم تضاد میان پدر و پسر نمودار است (جدول ۲).

که چون رفت خواهد سپهر از برش

بخواهد ربودن کلاه از سرش

نخستین که پشتش نهد بر زمین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

نبرَد سرش گرچه باشد به کین

گمانی برم من که او رستم است

که چون او نبرده به گیتی کم است

(فردوسی، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۸)

جدول ۲. تحلیل تقابل‌معنایی مطلق بر اساس داستان رستم و سهراب (نگارندگان)

سطوح معنایی تقابل مطلق	بازتاب در شاهنامه	بازتاب در نگاره	نسبت با مفهوم رزم
مرگ و زندگی	که چون رفت خواهد سپهر از برش بخواهد ربودن کلاه از سرش	سهراب بر زمین افتاده و رستم بر او مسلط است	مفهوم رزم در مرز باریک میان زندگی و مرگ
پیروزی و شکست	نخستین که پشتش نهد بر زمین نبرَد سرش گرچه باشد به کین	رستم بالادست و سهراب زیردست و تداعی شکست و پیروزی	در رزم، پیروزی رستم به معنای بقا و شکست سهراب
پدر و پسر	گمانی برم من که او رستم است که چون او نبرده به گیتی کم است	رستم و سهراب در مرکز تصویر رو در روی هم	رزم در نبرد قهرمانانه و تبدیل به نزاع سرنوشت

نگارهٔ این داستان نیز سراسر دارای تقابل بوده که با ظرافت تمام، بازآفرینی شده است؛ ازجمله نمایش این دوگانگی‌ها، رستم و سهراب (پدر و پسر) که ناآگاهانه در برابر هم قرار گرفته‌اند: تصویر رستم افتاده بر زمین و خنجر سهراب، تقابل (زندگی و مرگ)؛ سهراب جوان و رستم باتجربه، تداعی (جوانی و پیری)؛ سهراب غالب و رستم مغلوب، تضاد میان (قدرت و ناتوانی) (تصویر ۷). همچنین پس‌زمینهٔ شاد و پرگل و صحنهٔ کُشتی مرگبار، تداعی آشکار تقابل مطلق میان (شادی و اندوه) است (تصویر ۸). این درحالی است که نگارگر با به‌کارگیری عناصر نمادین، مفاهیم متضاد را نیز برجسته کرده است: شیر در حال دریدن آهو در بالای تصویر، اسب‌های آمادهٔ نبرد در سمت راست تصویر در تقابل با فضای طبیعت آرام در پس‌زمینه که نشان‌دهندهٔ تضاد بین خشونت جنگ و صلح طبیعت است. جهت نگاه شخصیت‌ها که رستم به پایین و سهراب رو به بالاست، نشان‌دهندهٔ مغلوب شدن رستم و اقتدار سهراب است. همچنین پویایی صحنه در نمایش خیزش خنجر و افتادگی بدن رستم که حس تعلیق و خطر را القاء می‌کند (تصویر ۹).

تصویر ۷. نمایش تقابل مطلق مرگ و زندگی، پدر و پسر، جوانی و پیری، قدرت و ناتوانی رستم و سهراب (تصویر سمت راست)

تصویر ۸. نمایش تقابل‌های مطلق میان طبیعت پرگل و شاد و رزم و اندوه (تصویر وسط)

تصویر ۹. تقابل میان رزم شیر و آهو، اسب‌های آمادهٔ نبرد و جهت نگاه رستم و سهراب (تصویر سمت چپ)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

۲- ۳. غم در نسبت با تقابل درجه‌ای

«تقابل درجه‌ای»، نوعی تقابل معنایی است که در آن دو واژه یا تصویر در دو قطب یک طیف قرار می‌گیرند و میان آنها امکان وجود درجات و مراتب میانی وجود دارد. برای نمونه، میان رنگ سیاه و سفید، حالت میانهٔ خاکستری و یا در تقابل دو قطب داغ و سرد، حالت‌هایی مانند گرم، ولرم یا خنک، قابل تصور است. بنابراین این تقابل برخلاف تقابل مطلق، تنها در دو حالت صفر و یک خلاصه نمی‌شود (Lyons, 1977, pp. 270-274). ازجمله ویژگی‌های این نوع تقابل: نخست، امکان شدت‌پذیری و وجود صفت‌های مقایسه‌ای در دو قطب است؛ به طور مثال: خیلی داغ یا اندکی سرد؛ دوم، امکان وجود نفی غیرمتقارن: یعنی نفی یک قطب الزاماً به معنای تحقق دیگری نیست؛ برای نمونه، عبارت داغ نیست، الزاماً به معنای سرد، هم نیست، بلکه می‌تواند ولرم باشد؛ سوم، قرارگیری مفاهیم در دو سوی طیف معنایی که تجربه‌های انسانی را قابل درک‌تر می‌سازد (Cruse, 1986, pp. 197-200). بنابراین کاربرد این تقابل، در توصیف روابط متغیرهایی به‌کار می‌رود که در آنها شدت و مراتبِ معنا اهمیت دارند. در ادبیات حماسی نیز این نوع تقابل و به‌طور خاص در توصیف تجربه‌های عاطفی و روانی بسیار کاربردی است. در شاهنامه، مفهوم «غم» در مراتب و شدت‌های مختلف بازنمایی می‌شود. نمونهٔ بارز این تقابل را می‌توان در داستان «مرگ سهراب» دنبال کرد. در این داستان، مفهوم غم در شدت‌های مختلف و در شخصیت‌ها، کنش‌ها، حتی رنگ و فضای نگاره بروز می‌یابد. در مرگ سهراب، چند سطح از غم و تغییر شدت آن مشاهده می‌شود: در بیت اول، از لحظهٔ زخمی شدن سهراب، غم آغاز می‌شود که ابتدا ملایم، درونی و آرام‌تر است. در بیت دوم، با آشکار شدن رابطهٔ پدر و پسر، شدت غم به اوج می‌رسد و رستم به مرحله‌ای از اندوه می‌رسد که واکنش جسمی و فریاد برمی‌آورد. در بیت سوم نیز، غم نهایتاً به درک تقدیر رسیده که به معنای پذیرش تقدیر و ناپایداری زندگی تغییر ماهیت می‌دهد (جدول ۳).

چو بگشاد خفتان و آن مهره دید

همه جامه بر خویشتن بر درید

همه برگرفتند با او خروش

نماند آن زمان با سپهدار هوش

ز مرگ ای سپهبد بی‌انده کیست

همی خویشتن را نباید گریست

(فردوسی، ۱۳۸۸، صص. ۲۵۰-۲۵۳)

جدول ۳. تحلیل تقابل معنایی درجه‌ای بر اساس داستان مرگ سهراب (نگارندگان)

سطوح معنایی تقابل درجه‌ای	بازتاب در شاهنامه	بازتاب در نگاره	نسبت با مفهوم غم
غم فردی	چو بگشاد خفتان و آن مهره دید همه جامه بر خویشتن بر درید	سهراب افتاده بر زمین و رستم با حالت خمیده و اندوهگین	غم ملایم، درونی و آرام‌تر
غم جمعی	همه برگرفتند با او خروش نماند آن زمان با سپهدار هوش	اسب‌ها در دو سوی نگاره قرار دارند و نگاه‌شان به سمت مرکز	شدت و اوج غم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

غم کیهانی	ز مرگ ای سپهبد بی‌انده کیست همی خویشتن را نباید گریست	رنگ کوه و آسمان، ملایم و سرد در تشدید حس فقدان و غم	پذیرش تقدیر و ناپایداری زندگی

در مرکز نگاره، سهراب درازکش بر زمین و روی پای رستم، با حالت خمیده و اندوهگین، نشان‌دهندهٔ شدت غم در اوج داستان است (تصویر ۱۰). اسب رستم و سهراب در دو سوی نگاره قرار دارند، نگاه‌شان به سمت مرکز است (تصویر ۱۱). رنگ کوه و آسمان، ملایم و سرد در تشدید حس فقدان و غم است (تصویر ۱۲). بنابراین، درجات مختلفی، چون غم شخصی رستم و حالت دست و بدن او، غم جمعی حاکم در فضا و نبود شادمانی و فقدان رنگ‌های پرحرارت دیده می‌شود که حس سکوت غالب بر فضا را نمایان ساخته و غم کیهانی را در قالب کوه‌های خمیده و آسمان ابری به نمایش درآورده است.

۲- ۴. غم و رزم و بزم در نسبت با تقابل مکملی

«تقابل مکملی» زمانی رخ می‌دهد که دو واژه یا تصویر، یک حوزهٔ معنایی را به‌طور کامل پوشش دهند و نفی یکی، الزاماً اثبات دیگری باشد؛ یعنی اگر یکی صادق باشد، دیگری کاذب است و برعکس؛ هیچ حالت میانی یا درجاتی میان آن دو وجود ندارد و بیشتر در مفاهیمی دیده می‌شود که «دو وضعی» هستند. این نوع تقابل، حالت میانی ندارند (یا یکی است یا دیگری)، نفی یکی مساوی با اثبات دیگری است و اغلب در مفاهیم مطلق یا تعریف‌شده به‌صورت دوگانه رخ می‌دهد (Lyons, 1977, p. 270). بدین تعبیر، به نظر می‌توان هر سه مفهوم بزم، رزم و غم را در قالب یک تقابل مکمل به صورت روایت‌های متوالی و در پیوند با یکدیگر بررسی نمود و نقش کامل‌کنندهٔ هر داستان را در شکل‌دهی به شخصیت‌ها و روایت‌ها تحلیل کرد. به عبارت دیگر، در «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم»، بزم به نوعی مکمل رزم است، چون نتیجه‌اش تولد سهراب است که میدان جنگ آینده را در پیشِ رو دارد. بزم همچنین فضای ایجاد غم را مهیا می‌سازد؛ زیرا این پیوند عاشقانه، سرنوشت خونین پدر و پسر را مقدر می‌کند. در این داستان، تقابل مکمل آنجاست که بزمِ عاشقانه به ظاهر نقطهٔ مقابل رزم و غم است، اما در واقع علت و زمینه‌ساز هر دو می‌شود. از سوی دیگر، اگر شب بزم در سمنگان نبود، «نبرد رستم و سهراب» شکل نمی‌گرفت؛ بنابراین بزم و رزم در چرخه‌ای علّی قرار گرفته و لذا رزم نقطهٔ مقابل بزم می‌گردد، در حالی‌که به‌طور درونی از دل همان بزم زاده شده است و ریشهٔ غم را می‌پرورد. نهایتاً در «مرگ سهراب»، غم هم‌زمان نتیجهٔ بزم و رزم است؛ اگر هیچ‌کدام نبودند، این سوگ و اندوه هم وجود نداشت. بنابراین، می‌توان گفت که در تقابل مکمل، میان بزم و رزم، عشق، آغاز جنگ می‌شود؛ در تقابل مکمل میان رزم و غم، جنگ، زایش اندوه است و در تقابل مکمل میان غم و بزم، گویی شدت غم به اندازهٔ لطافت بزم آغازین است؛ با این تفاوت که تقابل‌شان تراژدی را عمیق‌تر می‌کند. بدین ترتیب در این داستان، سرنوشت از بزم آغاز می‌شود، در رزم به اوج می‌رسد، و در غم به کمال می‌رسد.

تصویر ۱۰. نمایش تقابل درجه‌ای در حالت سهراب درازکش بر زمین و روی پای رستم (تصویر سمت راست)

تصویر ۱۱. نمایش تقابل‌های درجه‌ای در اسب رستم و سهرابِ دو سوی نگاره (تصویر وسط)

تصویر ۱۲. نمایش تقابل‌های درجه‌ای میان رنگ سرد و ملایم کوه و آسمان (تصویر سمت چپ)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

۳. کارکردهای شناختی استعاری در نسبت با مفاهیم بزم و رزم و غم

استعاره، فرایندی است شناختی متشکل از دو حوزهٔ معنایی: حوزهٔ مبدأ که بر اساس تجربیات انسان ملموس‌تر و عینی‌تر بوده و حوزهٔ مقصد در وجهی انتزاعی و ناملموس که درک آن مستلزم تفکر و مقایسه با حوزهٔ مبدأ است. از این حیث، استعاره زینت گفتار نیست، بلکه شیوه‌ای برای تفکر است (Lakoff, 1993, p. 210). «کارکرد شناختی استعاره» نیز، نقش بنیادینی در ساختاردهی به تفکر، مفهوم‌سازی و درک جهان پیرامون است که از سوی متفکرانی چون لیکاف و جانسون در انواع «استعارهٔ مفهومی» و «استعارهٔ تصویری» طبقه‌بندی شده است. استعارهٔ مفهومی، سازوکاری ذهنی است که درک مفاهیم انتزاعی را بر پایهٔ مفاهیم عینی مهیا ساخته و نه‌تنها در تجربهٔ بدنی انسان ریشه دارد، بلکه وجوه مختلف آن در هنر، ادبیات و حتی طراحی شهری بروز می‌یابند (Johnson, 1993, p. 58). جورج لیکاف (۱۹۸۰) استعارهٔ مفهومی را بر اساس کارکرد شناختی، به سه دستهٔ ساختاری، هستی‌شناختی و جهت‌مند طبقه‌بندی کرده است. استعاره‌های تصویری نیز ازآنجاکه نقش زیربنای شناختی در شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی دارند، خود دارای ماهیت شناختی هستند. استعارهٔ تصویری در سطحی از سازمان ذهن عمل می‌کند که بین ساختارهای گزاره‌ای انتزاعی از یک‌سو و تصویرهای عینی خاص از سوی دیگر قرار دارد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۸۳). این سازوکارهای مفهومی و ذهنی، همان طرح‌واره‌های‌تصویری هستند (صفوی، ۱۳۸۲، ص. ۱۰۸). طرح‌وارهٔ تصویری، ساختارهای ذهنی بنیادینی هستند که اساس نوعی تفکر را شکل می‌دهند و در وجوهی انتزاعی، منجر به ایجاد نگاشتی استعاری می‌گردند. اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در آن است که نگاشت‌های استعاری را در قالب ساختار و مبنایی عینی ارائه می‌دهند (Evans, 2006, p. 107). مارک جانسون (۱۹۸۷)، استعارهٔ تصویری را در انواع حرکتی، حجمی و قدرتی بیان کرده و تحت عنوان طرح‌واره‌های تصویری می‌شناساند. با این تفاسیر، در این پژوهش، کارکرد شناختی استعاره در قالب شیوه‌ای بدیع در فن بیان و انتقال معنا، از زبان کلامی و تصویری به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلیِ کشف نظام‌های شناختیِ تفکر انسانی بهره برده و در ایجاد نسبت میان طبقه‌بندی‌های استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ تصویری به فهم، سازمان‌دهی و پردازش مفاهیم بزم و رزم و غم، در ادبیات‌حماسی و شاهنامه‌نگاری می‌پردازد که عبارتند از: ۱) نسبت کارکردهای شناختی استعاری «جهت‌مند» و «حرکتی» در مفهوم «بزم»، ۲) نسبت کارکردهای شناختی استعاری «ساختاری» و «قدرتی» در مفهوم «رزم»، ۳) نسبت کارکردهای شناختی استعاری «هستی‌شناختی» و «حجمی» در مفهوم «غم».

۳- ۱. نسبت کارکردهای شناختی‌استعاری «جهتی» و «حرکتی» در مفهوم «بزم»

«استعاره‌های جهتی یا جهت‌مند» با مفاهیم فضا و مکان سروکار دارند. مانند بالا و پایین، چپ و راست، درون و بیرون، عمق و سطح، مرکز و حاشیه، نزدیک و دور. بر این اساس، ارتباط نظام‌مندی میان احساساتی چون شادی با تجربه‌های حسی و حرکتی انسانی وجود دارد و بنیان مفاهیم استعاری جهت‌مند را شکل می‌دهند. خصلت‌های انسانی مثبت زندگی، سلامتی و هوشیاری نوعاً با یک حالت قائم ارتباط پیدا می‌کند. شخصی که سرپاست، زنده، خوب و هوشیار است (تیلر، ۱۳۹۰، ص. ۵۹). «طرح‌وارهٔ حرکتی» نمایانگر تجربهٔ انسان از حرکت خود یا اشیاء است. این حرکت دربردارندهٔ مسیری است که دارای نقطهٔ آغاز (مبدأ) و پایان (مقصد) است (Johnson, 1987, p. 114). آمدن تهمینه به خوابگاه رستم، بخشی از شاهنامه است که می‌توان گفت در ماهیت آن جهت‌گیری حرکتی و استعاره‌های موجود در شعر و نگاره، علاوه‌بر جنبهٔ بصری، کارکردی شناختی جهت القای احساسات دارند. لذا در بخش‌هایی از گفت‌وگوی رستم و تهمینه، جهت‌های فضایی، بار استعاری داشته و ساختار شناختی بزم را شکل داده است. آنچنان‌که در مصرع «چو یک بهره از تیره شب برگذشت»، گذر زمان از تاریکی به سپیده، در مصرع «پری‌چهره گریان ازو باز گشت»، حرکت بازگشت تهمینه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.56.37]

از مرکز به بیرون و در مصرع «چو خورشید روشن ز چرخ بلند»، حرکت نور خورشید از بالا به پایین توصیف شده است. بنابراین محوریت جهت‌های بالا و پایین و درون و بیرون در این داستان، درک وجه استعاری مفهومی را میسر ساخته‌اند. در این نگاره، جایگاه رستم به حالت نشسته و اندکی خمیده، نمود پذیرش تهمینه و نوعی حرکت درون‌گرایانه، و جهت نگاه تهمینه به سمت مرکز، تداعی آغازی بر حرکتی واردشوندگی است. حتی می‌توان حضور شمع را استعاره‌ای تصویری از بزم و شور و خلوت تلقی کرد. بنابراین، در نگاره، جهت‌های حرکتی بدن، نگاه‌ها و نور شمع، استعاره‌ای تصویری از جذب، صمیمیت و گذر زمان را می‌سازند که با فضای شعر هم‌پوشانی دارد. همچنین بزم در این روایت، پلی میان تاریکی و روشنایی، خلوت و آشکار شدن، سکون و حرکت است (جدول ٤).

جدول٤. تحلیل نسبت کارکردهای شناختی‌استعاری «جهتی» و «حرکتی» در مفهوم «بزم» (نگارندگان)

استعارهٔ مفهومی جهتی در شعر	استعارهٔ تصویری حرکتی در نگاره	پیوند با مفهوم بزم	کارکرد شناختی
چو یک بهره از تیره شب برگذشت	نور شمع و سایه‌ها	بزم به‌عنوان پلی میان شب و وصال	گذر زمان
به پرده درون کس ندیده مرا	اتاق بسته و فضای محصور	بزم در فضایی رازآلود و امن	فضای خلوت
پری‌چهره گریان ازو باز گشت	حالت خوابیده رستم و ورود تهمینه	بزم میان حرکت عاشقانه و آرامش	حرکت و سکون
چو خورشید روشن ز چرخ بلند	نور شمع پایین و نگاه‌های متمرکز	اوج و فرود عاطفی بزم و وصال	بالا و پایین (جهت عمودی)

۳- ۲. نسبت کارکردهای شناختی استعاری «ساختاری» و «قدرتی» در مفهوم «رزم»

در «استعارهٔ ساختاری»، یک مفهوم در وجهی استعاری و در قالب مفهومی دیگر بیان شده و به عبارت دیگر، از وضوح و ساختارمندی یک مفهوم در جهت ساختارمند ساختن مفهومی دیگر بهره گرفته می‌شود (Lakoff & Johnson, 1980, p. 4). در مصرع‌های زیر از شاهنامه، به ترتیب نمونه‌های قدرتمندی از استعارهٔ ساختاری مفهوم‌سازی شده است. «طرح‌وارهٔ قدرتی»، از چگونگی برخورد انسان به موانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصوّر است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم نموده و به کمک آنها تجارب انتزاعی، قابل درک می‌شوند (Johnson, 1987, p. 47).

در تحلیل داستان رستم و سهراب، استعاره‌های مفهومی این امکان را فراهم می‌آورند که مفهوم رزم از طریق ساختارهای ذهنی عمیق‌تر در حوزه‌های شناختی متعددی نمودار گردند؛ به نحوی که در مصرع «بزد دست سهراب چون پیل مست»، قدرت به‌عنوان نیرویی مهارناپذیر و بی‌امان در استعارهٔ مفهومی به پیل مست تشبیه شده است. در بیت «هرآنگه که خشم آورد بخت شوم / شود سنگ خارا به‌کردار موم»، درک رزم نه فقط به سطح فیزیکی، بلکه به رزم با تقدیر گسترش می‌یابد و به نوعی قدرت جسمی در برابر قدرت سرنوشت ناتوان است. همچنین در بیت «گمانی برم من که او رستم است / که چون او نبرده به گیتی کم است»، استعاره‌ای از رزم عاطفی است؛ نبرد میان عشق پدر و کشمکش او با سهراب. در نگارهٔ «افکندن سهراب، رستم را» نیز، استعارهٔ تصویری قدرت جلوه‌ای خاص یافته است. در این نگاره، رستم در یک پیکره‌بندی عمودی، در موقعیتی بالاتر تصویر شده است. خمیده و در حال فشار بودن پیکر سهراب نیز، از بعدی دیگر بر قدرت رستم تأکید دارد. همچنین حالت دست‌های رستم و حتی تنش رنگ‌ها، نشانهٔ تسلط فیزیکی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.56.37]

و اقتدار قدرتی از دو نیروی متقابل در نبرد است. بنابراین در وجه کلامی و تصویری داستان، استعاره‌های مفهومی و تصویری، رزم را از منظرهای نیروی جسمی (قدرت فیزیکی)، تقدیر (قدرت سرنوشت) و حتی تعارض روانی (پدر و پسر) نمایان می‌سازد. در نگاره نیز، استعارهٔ تصویری قدرتی این مواجهه را در قالب بدن‌ها، رنگ‌ها، موقعیت‌ها و حرکات عینی به تصویر می‌کشد (جدول ۵)؛ این درحالی است که نسبت میان این دو با مفهوم رزم، بیانگر این است که رزم فقط جنگ نیست، بلکه مواجهه‌ای همه‌جانبه با قدرت و تقدیر است.

جدول ۵. تحلیل نسبت کارکردهای شناختی استعاری «ساختاری» و «قدرتی» در مفهوم «رزم» (نگارندگان)

استعارهٔ مفهومی ساختاری در شعر	استعارهٔ تصویری قدرتی در نگاره	پیوند با مفهوم رزم	کارکرد شناختی
بزد دست سهراب چون پیل مست	رستم در بالا و سهراب در پایین	رزم به‌مثابه نبرد میان نیروها	قدرت فیزیکی (بازو و زور جنگی)
هرآنگه که خشم آورد بخت شوم	حالت دست رستم و تنش رنگ‌ها	رزم به‌مثابه نبرد سرنوشت	قدرت سرنوشت (بخت و تقدیر)
گمانی برم من که او رستم است	نگاه‌های متقاطع پدر و پسر	رزم به‌مثابه تعارض عاطفی	قدرت روانی و عاطفی (پدر و پسر)

۳-۳. نسبت کارکردهای شناختی استعاری «هستی‌شناختی» و «حجمی» در مفهوم «غم»

معمول‌ترین شکل «استعارهٔ هستی‌شناختی» شخصیت‌بخشی به نشانه‌ها و مفاهیم است و در کارکردشناختی خود، اغلب تجربه‌های انتزاعی نظیر (رخدادها، فعالیت‌ها، مفاهیم غیرمادی، مبهم و غیره) را در قالب ماهیتی ملموس بیان می‌کند و منجر می‌گردد مفاهیم مبهم، بهتر شناخته شده، اندازه‌گیری و بیان گردد (Kovecses, 2010, p. 34). طرح‌وارهٔ حجمی نیز، از انگاشت‌های ذهنی و تجربیات انسان در مواجهه و حضور مکانی و فضایی ناشی می‌شود و امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازیِ قرار گرفتن اشیاء در درون یکدیگر ممکن می‌سازند (Johnson, 1987, p. 23). در داستان مرگ سهراب، فردوسی در بیانی شگرف از استعاره‌های هستی‌شناختی جهت ملموس کردن مفهوم غم بهره برده است؛ آنچنان‌که در بیت «چو خون از تن پاک او برفت / شد آن خانه جان همه بی‌نهفت»، جان مثل مایعی تلقی می‌گردد که از ظرف بدن خالی می‌شود (بدن به‌مثابه ظرف). در بیت «چو بشنید رستم سرش خیره گشت / جهان پیش چشمش همه تیره گشت»، غم، فشار روانی است و نشانگر فشار است (روان به‌مثابه فضا). همچنین در «چنینم نوشته بد اختر به سر / که من کشته گردم به دست پدر»، زندگی چون فضایی بسته و سرنوشتی محتوم (زندگی به‌مثابه مسیر) است. در نگارهٔ مرگ سهراب نیز، هنرمند از استعاره‌های‌حجمی بهره گرفته است: فضای خالی و خلوت اطراف سهراب، نشانگر فقدان و تهی‌شدن است. تراکم رنگ‌ها و اشیاء اطراف رستم، تأکید بر فشار روانی آن لحظه دارد و قاب‌بندی بسته و محصور، بیانگر سرنوشت گریزناپذیر است. این درحالی است که مفهوم غم در این میان چندلایه است: از یک سو شناختی است، در راستای آگاهی از فقدان زندگی و تقدیر، از سوی دیگر حسی است، به جهت تجربهٔ فیزیکیِ فشار و خالی‌شدن. همچنین می‌توان گفت که دیداری است، به دلیل ترکیب فضای خالی و تراکم تصویری، تضاد بین بدن بی‌جان سهراب و تنش در بدن رستم (جدول ٦).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

جدول ٦. تحلیل نسبت کارکردهای شناختی استعاری «هستی‌شناختی» و «حجمی» در مفهوم «غم» (نگارندگان)

استعارهٔ مفهومی هستی‌شناختی در شعر	استعارهٔ تصویری حجمی در نگاره	پیوند با مفهوم غم	کارکرد شناختی
چو خون از تن پاک او برفت شد آن خانه جان همه بی‌نهفت	فضای خالی و خلوت اطراف سهراب	آگاهی از فقدان زندگی و تقدیر	بدن به‌مثابه ظرف فقدان و تهی شدن
چو بشنید رستم سرش خیره گشت جهان پیش چشمش همه تیره گشت	تراکم رنگ‌ها و اشیاء اطراف رستم	تجربه فیزیکی تنگی، فشار و خالی شدن	روان به‌مثابه فضا فشار روانی
چنینم نوشته بد اختر به سر که من کشته گردم به دست پدر	قاب‌بندی بسته و محصور	تضاد بین بدن بی‌جان سهراب و تنش در بدن رستم	زندگی به‌مثابه مسیر سرنوشت گریزناپذیر

۴. «تطابق» کارکردهای شناختی استعاری در نسبت با «تقابل» معنایی

در نسبت میان زبان و تصویر، کارکردهای شناختیِ استعاره‌های مفهومی و تصویری، واجد دو جنبهٔ مکمل در فهم لایه‌های معانی متعدد و پیچیده به مخاطب هستند؛ چراکه استعاره‌های مفهومی، فهم ما از مفاهیم انتزاعی را از طریق ساختارهای شناختی پایه‌ریزی می‌کنند و طرح‌واره‌های تصویری، بیان‌های بصری و تجسم‌های عینی این استعاره‌ها را به نمایش می‌گذارند. از این منظر، در نسبت میان ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری، سطوح بدیعی قابل خوانش است. لذا در این پژوهش، تلاش شده است که تطبیقی نظام‌مند میان انواع «تقابل معنایی» و «کارکردهای شناختی استعاری» با محوریت مفهوم «بزم و رزم و غم» صورت گیرد که نمود آن به ترتیب در داستان‌های «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم»، «نبرد رستم و سهراب» و «مرگ سهراب» مورد تحلیل قرار می‌گیرد. بدین‌منظور، روابط ساختاری مورد نظر در سه سطح متمایز، طبقه‌بندی و ارائه شده است که عبارتند از:

۱) تطابق کارکردهای استعاری «جهتی» و «حرکتی» با تقابل معنایی «جهتی»: در مفهوم «بزم»

۲) تطابق کارکردهای استعاری «ساختاری» و «قدرتی» با تقابل‌معنایی «مطلق»: در مفهوم «رزم»

۳) تطابق کارکردهای استعاری «هستی‌شناختی» و «حجمی» با تقابل معنایی «درجه‌ای»: در مفهوم «غم». (جدول ۷).

در این راستا، می‌توان گفت که روابط میان این طبقه‌بندی‌ها، رابطه‌ای شناختی و بازنمایی‌کننده است؛ زیرا استعاره‌ها ابزارهایی تلقی شده که در ارتباطی عمیق با سازوکار تقابل‌ها، در نسبت میان شعر و نگاره به کار گرفته شده‌اند. به عبارت دیگر، استعاره‌های مفهومی ابزار شناختی‌اند که معانی را سازمان داده و استعاره‌های تصویری همان مفاهیم را در سطح دیداری بازنمایی کرده‌اند. بدین‌ترتیب این ارتباط در شاهنامه به اوج می‌رسد؛ آنگاه که شعر با زبان استعاری تقابل‌ها را می‌سازد و نگاره آن را در قالبی حسی و ملموس عینیت می‌بخشد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

۴- ۱. تطابق کارکردهای استعاری «جهتی» و «حرکتی» با تقابل معنایی «جهتی»

در صحنهٔ آمدن تهمینه به خوابگاه رستم، شعر و نگاره هر دو مبتنی‌بر نوعی حرکت از تنهایی به وصال و از فاصله به نزدیکی هستند. این حرکت چه در سطح زبانی، چه تصویری و معنایی، هماهنگی یکپارچه‌ای را نمایان می‌سازند. در شعر، عبارت‌های «خرامان بیامد به بالین مست» و «در خوابگه نرم کردند باز» نشانه‌های جهت‌گیری مکانی‌اند که استعارهٔ مفهومیِ «نزدیکی و وصال» را می‌سازند. در نگاره نیز، جهت نگاه و حرکت بدن‌ها و پیکره‌ها، خطوط مورب و همگرایی فضا، استعارهٔ تصویری حرکت به‌سوی بزم و وصال را القاء می‌کند. بنابراین، در این میان، تقابل معنایی جهتی نیز، در دو بعد دوری و نزدیکی و خلوت و وصال محور اصلی ایجاد معنا بوده و این حرکت معنایی در سطوح تصویری و زبانی، به شکل‌گیری مفهوم بزم کمک کرده است.

۴- ۲. تطابق کارکردهای استعاری «ساختاری» و «قدرتی» با تقابل معنایی «مطلق»

در روایت «افکندن سهراب، رستم را»، روایت شعر و نگاره، هر دو بر اساس برتری قدرتی مطلق رستم و فروپاشی نهایی سهراب شکل گرفته است. رستم «چون شیر» در مصرع «زدش بر زمین بر به‌کردار شیر» و سهراب «چون نهنگ» در مصرع «گرفت آن سر و یال جنگی نهنگ»، مفاهیم نبرد و قدرت با عناصر طبیعت و حیوانات درهم آمیخته و این تشبیه‌ها استعاره‌های ساختاری قدرت را نیز تداعی می‌سازند. در نگاره نیز، جهت حرکت بدن‌ها، مقیاس پیکرهٔ رستم، حالت فروافتادگی سهراب، استعارهٔ تصویری قدرتی را برجسته می‌کند. می‌توان گفت، در سطح معنایی، این صحنه مصداق تقابل معنایی مطلق است: پیروزی و شکست، زندگی و مرگ، پدر و پسر. این روابط، مفهوم «رزم» را از یک درگیری ساده فراتر می‌برد و آن را به تراژدی تبدیل می‌کند.

۴- ۳. تطابق کارکردهای استعاری «هستی‌شناختی» و «حجمی» با تقابل معنایی «درجه‌ای»

در شعر مرگ سهراب چندین نمونهٔ روشن از استعاره‌های هستی‌شناختی دیده می‌شود؛ یعنی جایی‌که شاعر مفاهیم انتزاعی مرگ، غم و بخت، را مثل موجودی عینی، شیء یا نیرویی قابل لمس تصویر می‌کند. در مصرع «غمی گشت رستم بیازید چنگ»، غم به‌صورت موجودی عینی و پرقدرت بازنمایی می‌شود که رستم را می‌گیرد و بر او چیره می‌شود. همچنین در مصرع «بزد نعره و خونش آمد به‌جوش»، خون به‌صورت موجودی با اراده و کنشگر تصویر شده که «به جوش می‌آید» و واکنش نشان می‌دهد. در نگاره نیز، غم به صورت فضای حجمی تصویر شده است؛ بدن افتادهٔ سهراب در مرکز، اطرافش فضای خالی و پیکرهٔ خمیدهٔ رستم که حجم اندوه را چون توده‌ای سنگین بر صحنه تحمیل می‌کند. بنابراین، در شعر و نگارهٔ مرگ سهراب، غم و اندوه نه به‌صورت مطلق، بلکه به‌صورت تدریجی بازنمایی شده است و در سطح تقابل معنایی درجه‌ای دریافت می‌شود؛ آن‌چنان‌که غم از آه کشیدن، گریستن، ناله و پشیمانی رستم آغاز می‌شود و طیف شدت کل فضا را دربرمی‌گیرد. بنابراین در شعر و نگارهٔ مرگ سهراب، استعاره‌های هستی‌شناختی و حجمی کارکردی مشترک دارند؛ غم و مرگ را از یک مفهوم انتزاعی به چیزی عینی، ملموس و قابل فشار تبدیل می‌گردد. این درک استعاری با تقابل معنایی درجه‌ای پیوند دارد؛ زیرا غم از سطح فردی به‌تدریج به سطحی فراگیر و جمعی می‌رسد. بدین ترتیب، غم در این داستان نه مطلق و ناگهانی، بلکه همچون حجمی انباشته و شدت‌گیرنده تجربه می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]

جدول ۷. تحلیل «تطابق» کارکردهای شناختی استعاری در نسبت با «تقابل» معنایی (نگارندگان)

داستان	دیدار رستم و تهمینه	افکندن سهراب، رستم را	مرگ سهراب
مفهوم	بزم	رزم	غم
استعارهٔ مفهومی	جهتی	ساختاری	هستی‌شناختی
استعارهٔ تصویری	حرکتی	قدرتی	حجمی
وصف کلامی (شعر)	خرامان بیامد به بالین مست در خوابگه نرم کردند باز	زدش بر زمین بر به‌کردار شیر گرفت آن سر و یال جنگی نهنگ	غمی گشت رستم بیازید چنگ بزد نعره و خونش آمد به‌جوش
وصف تصویری (نگاره)	جهت نگاه، حرکت پیکره‌ها، خطوط مورب و همگرایی فضا	جهت حرکت بدن‌ها، مقیاس پیکرهٔ رستم، حالت فروافتادگی سهراب	بدن افتادهٔ سهراب در مرکز، فضای خالی اطراف و پیکرهٔ خمیدهٔ رستم
تقابل معنایی	تقابل معنایی جهتی	تقابل معنایی مطلق	تقابل معنایی درجه‌ای
کارکرد شناختی	حرکت جهت تحقق رابطه	نبرد صحنه‌ای سرنوشت‌ساز	اوج تدریجی غم و همه‌گیر شدن آن

۵. نتیجه

این پژوهش از دریچهٔ ادبیات حماسی و شاهنامه‌نگاری و با استناد به آراء دو زبان‌شناس شناختی، جورج لیکاف و مارک جانسون، به بررسی مفاهیم سه‌گانهٔ بزم و رزم و غم پرداخته و رابطهٔ نظام‌مند و چندلایهٔ معنایی آنها را در نسبت میان کارکردهای شناختی استعارهٔ مفهومی و تصویری با تقابل‌های معنایی طی سه مرحله تحلیل نمود: ۱) تقابل‌های معنایی در نسبت با مفاهیم بزم و رزم و غم، ۲) کارکردهای شناختی استعاری در نسبت با مفاهیم بزم و رزم و غم، ۳) تطابق کارکردهای شناختی استعاری در نسبت با تقابل معنایی. به‌طور کلی، در روایت‌های بنیادین شاهنامه، فردوسی برای بیان مفاهیمی چون بزم، رزم و غم، از تنوع کاربرد استعاره‌های مفهومی بهره گرفته است. استعاره‌های هستی‌شناختی (انسان – حیوان یا طبیعت)، جهتی (بالا – پیروزی، پایین – شکست) و ساختاری (زندگی = جنگ یا سفر) در وصف شعر حضوری پررنگ دارد و این امکان را فراهم می‌آورند که تجربه‌های انتزاعی و پیچیده، در قالبی ملموس و قابل فهم بیان شوند. در صحنهٔ «دیدار رستم و تهمینه»، استعاره‌های جهتی و حرکتی نقش اساسی دارند؛ حرکت تهمینه از فضای بسته به‌سوی رستم، نشانه‌ای از رفتن به سوی وصال است، که با مفهوم بزم و جشن پیوندی ناگسستنی می‌یابد. در صحنهٔ «به زیر افکندن سهراب، رستم را»، عبارت «سهراب چون نهنگ» استعاره‌ای ساختاری است که نیروی جسمانی و هیبت سهراب را به نهنگ دریایی تشبیه می‌کند و این قدرت عظیم را برای مخاطب قابل درک می‌سازد. داستان مرگ سهراب نیز که غم را چون بار سنگین و مرگ را موجودی مسلط بر سرنوشت تعبیر می کند. از سوی دیگر، استعاره‌های تصویری در نگاره‌های شاهنامه، همان کارکرد شناختی استعاره‌های زبانی را در قالب دیداری بازنمایی می‌کنند. در نگارهٔ دیدار تهمینه و رستم نیز، حرکت تهمینه از فضای بیرونی به درون، در نگاره‌های افکندن سهراب، استعارهٔ تصویری قدرتی، با نمایش پیکرهای درگیر و عضلات کشیده، نیروی مطلق نبرد را مجسم می‌سازد. در نگارهٔ مرگ سهراب نیز، استعارهٔ حجمی و فضایی آشکار است: پیکر فروافتادهٔ سهراب و بدن خمیدهٔ رستم در کنار هم حجم‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.56.37]

متضاد می‌سازند و مفهوم غم را به صورت تصویری عینیت می‌بخشند. این درحالی است که پیوند این استعاره‌ها با تقابل‌های معنایی (مطلق، مکملی، درجه‌ای و جهتی) بُعد دیگری از این فرایند معنایی را آشکار می‌کند. در صحنهٔ بزم، تقابل جهتی (حرکت به‌سوی وصال/دوری از معشوق) همراه با استعاره‌های حرکتی و جهتی به‌کار گرفته می‌شود. در صحنهٔ رزم، تقابل مطلق (زندگی/مرگ، پیروزی/شکست) پررنگ‌ترین نمود را دارد و استعاره‌های قدرتی و ساختاری آن را برجسته می‌سازند. در صحنهٔ غم نیز، تقابل درجه‌ای (اندوه ملایم تا اندوه مرگبار) به کمک استعاره‌های حجمی و هستی‌شناختی در شعر و نگاره نشان داده می‌شود. بدین ترتیب، می‌توان گفت که کارکرد شناختی استعاره‌های مفهومی و تصویری در شاهنامه همواره در امتداد تقابل‌های معنایی عمل می‌کنند؛ بدین‌معناکه استعاره‌ها بستری برای تجربه و فهم تقابل‌ها فراهم می‌کنند و تقابل‌ها از طریق استعاره‌ها شدت، عمق و عینیت می‌یابند. این هماهنگی سبب می‌شود مفاهیمی چون بزم، رزم و غم، نه صرفاً به‌عنوان رویداد، بلکه به‌عنوان تجربه‌ای عاطفی و شناختی در ذهن و جان مخاطب نقش بندند.

پی‌نوشت‌ها

1. Conceptual Metaphor
2. Visual Metaphor
3. Semantic Opposition
4. Feast
5. Battle
6. Grief
7. George Lakoff
8. Mark Johnson
9. Structural Metaphors
10. Ontological Metaphors
11. Orientational Metaphors
12. Image Schemas
13. Container Schemas
14. Force Schema
15. Path Schemas
16. Absolute Opposition
17. Gradable Opposition
18. Directional Opposition
19. Complementary Opposition

کتاب‌نامه

تیلر، ج. (۱۳۹۰). استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی (ترجمهٔ م. صابری‌پور نوری‌فام)، انتشارات سورهٔ مهر.
خاتمی نیا، م.؛ حسن‌زاده نیری، م. ح. (۱۳۹۶). استعارهٔ جهتی در شاهنامه. متن‌پژوهی ادبی، (۲۳)، ۷-۳۳.
زرین‌کوب، ع. (۱۳۸۲). از کوچه رندان. انتشارات علمی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]
[DOI: 10.22034/14.56.37]

صفوی، ک. (۱۳۸۳). درآمدی بر معناشناسی. انتشارات سورهٔ مهر.
صفوی، ک. (۱۳۹۱). آشنایی با نشانه‌شناسی تصویری. نشر سمت.
صفوی، ک. (۱۳۹۱). از زبان‌شناسی به ادبیات. نشر مرکز.
صفوی، ک. (۱۳۹۶). استعاره. انتشارات علمی.
فردوسی، ا. (۱۳۸۸). شاهنامهٔ فردوسی بر اساس نسخهٔ ژول‌مل. انتشارات تهران.
لیکاف، ج.؛ جانسون، م. (۱۳۹۶). استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم (ترجمه ه. آقاابراهیمی)، نشر علم.
Canby, S. R. (2014). *The Shahnama of Shah Tahmasp*. The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
Cruse, D. A. (1986). *Lexical Semantics*. Cambridge University Press.
Evans, V. & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistic*. An introduction Edinburgh University press.
Fraser, B. (1996). *Pragmatic Competence*. Oxford University Press.
Halliday, M.A.K. (1976). *System and Function in Language*. Oxford University Press.
Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*: *The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press.
Johnson, M. (1993). *Moral Imagination*: *Implications of Cognitive Science for Ethics*. University of Chicago Press.
Kovecses, Z. (2010). *Metaphor*: *A Practical Introduction*. Oxford University Press.
Lakoff, G. (1993). *The Contemporary Theory of Metaphor*: *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press.
Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
Lyons, J. (1977). *Semantics* (Vol. 1). Cambridge University Press.
Palmer, F. R. (1982). *Semantics*. A New Outline: Cambridge University Press.
Yule, G. (2006). *The Study of Language*. Cambridge University Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-13]

[DOI: 10.22034/14.56.37]