تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٤، تابستان ١٤٠٤، صص۲۹۲-۳۱٤
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٥/٧، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٦/٢٨
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی و تحلیل استعارهٔ مفهومی مرگ در غزلیّات خاقانی شروانی

محبوبه پاکدل[۱]، دکتر زهره سرمد[۲]، دکتر زهره نورایی‌نیا[۳]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

در نظریهٔ زبان‌شناسان شناختی، به طورکلی، استعاره ابزاری برای اندیشیدن و شناخت مفاهیم انتزاعی است. از این جهت استعاره، بیش از آنکه آرایه‌ای صرفاً ادبی و محصول هنجارگریزی زبانی باشد، ظهور و بروزی پررنگ در زبانِ خودکار داردو بیشتردر مفاهیم رخ می‌دهد تا در واژگان. در این پژوهش برآنیم تا با تحلیل استعارهٔ شناختیِ مفهوم مرگ درغزلیات خاقانی نشان دهیم که مرگ به چه دلایلی درمعنایِ دیگری غیرازمعنای اولیه‌اش، که همانا بُریدنِ نفس ورفتنِ جان از بدن است، کاربرد یافته است. این معانیِ استعاری درزبانِ خاقانی و در محتوایی چون غزل، چگونه هستند و تا چه حد با مرگ در معنای اولیه‌اش همسان یا در تعارض و تقابل هستند؟ چگونگیِ به کارگیریِ خاقانیِ غزلسرا، از مرگی که برای عاشقان رخ می‌دهد، از مواردی است‌که این پژوهش در پی پاسخ بدان است؛ نگارنده بر آن است تا واحدهای تجزیه و تحلیل‌استعاره را با بهره‌گیری از نظریات مختلف درباره استعارهٔ مفهومی، چگونگی توجیه استعاره در بافت غزل و همچنین کلان استعارهٔ ذهن خاقانی از مرگ و حوزه‌های مفهومی مبدأ و مقصد، در غزلیات وی نشان داده و مهم‌ترین کارکردهای استعاری‌مرگو طرحواره‌های زیرگروه آن را ترسیم نماید. کاربرد واژهٔ مرگ و مشتقات آن در غزلیات نشان می‌دهد، کلان استعارهٔ مرگ دربافت غزل، هجران از یار و در ذهن خاقانی سراندازی در پای معشوق است و مهم‌ترین حوزه‌های مفهومی این واژه عبارت‌اند از: خونریزی، فدا شدن، سوختن و به سرآمدن روز عمر.

کلیدواژه‌ها: مرگ، استعارهٔ مفهومی، غزلیات، خاقانی.

[۱]. دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
royapakdel62@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Zohreh_sarmad1@iausr.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
zohrenouraeenia@gmail.com

مقدمه

انسان ذاتاً موجودی اجتماعی استو تمامی تعاملات و روابط اجتماعی او وابسته به زبان است واین‌زبان مختص او و وجه تمایز وی از سایر موجودات است. مطالعه درباره زبان اغلب منحصر می‌شده است به‌موضوعات‌مربوط به تلفظِ درستِ املایِ صحیحِ کلمات، یادگیری واژه‌ها، دستور زبان و ساختار جملات. به نظر می‌رسد این عقیدهٔ عمومی،که به منظور مطالعه دربارهٔ واژگان، صرفاً بایدبرکلمات متمرکزشویم، عمدتاًاز شیوه‌های تدریس انشاو سخنوری در نظام‌های‌کهنه شده مدارس سرچشمه می‌گیرد. امّا همانگونه‌که ازتجربیات روزمرّه هم می‌دانیم، هیچ زبانی را نمی‌توان تنها با یاد گرفتنِ واژه‌هایش آموخت. وقتی می‌توانیم زبانی‌را بیاموزیم که‌بتوانیم واژه‌های مورد استفاده‌مان‌را به درستی به چیزها و رویدادهایی‌مرتبط کنیم‌که آن واژه‌ها توصیفشان‌می‌کنند. دغدغهٔ شناخت زبان به شکل‌گیری دانشی به نام دانش «زبان شناسی» انجامیده است، که به مطالعهٔ اختصاصی زبان می‌پردازد. از شاخه‌هاو رویکردهای مهم زبان شناسی‌در این سه دهه اخیر، «زبانشناسی شناختی» است. این رویکرد بر آن است که پی ببرد چگونه انسان به شناخت هستی دست یافته است و چگونه همین شناخت را در زبان منعکس می‌کند؟ اینان زبان را نمودی از نظام تصوّری ذهن می‌دانندو معتقدنداستعاره، به عنوان ابزاری مهم در توصیف هستی، نیز پدیده‌ای شناختی است و آنچه درزبان ظاهرمی‌شود، تنها نمود این پدیدهٔ شناختی است.از نظر زبانشناسانِ شناختی، استعاره به هرگونه فهم و بیان تصوّرات انتزاعی‌در قالب تصوّرات ملموس‌تر اطلاق می‌شود. به اعتقاد لیکاف‌و جانسون، با استفاده از استعاره نه تنها می‌توان در مورد پدیده‌ها سخن‌گفت، بلکه با کمک آن می‌توان‌در مورد آنها اندیشید. در واقع استعاره، بازنمودِ ادّعایی است‌که به‌عنوان یکی ازاصول اساسی‌در زبانشناسی شناختی‌مطرح می‌باشدو بر اساس‌آن زبان وتفکر با یکدیگردر هم تنیده شده‌اند.

آثارناب شاعران‌و عارفان تبلور تجربه‌های شخصی آنان‌اندو برای‌بیان‌آرا و عقایدو تجربه‌های خوداز انواع‌شگردهای بیانی‌و ظرفیت‌های مختلف‌زبانی‌استفاده‌می‌کنند که در بیشتر موارد جنبهٔ آرایه‌و زینت‌کلام‌ندارند؛ این شگردها گاهی‌از سطح لفظی و جمله فراترمی‌رودو درسطح اندیشه‌قرارگرفته‌که‌می‌توان‌براساس مطالعات زبانی جدیدتر از آن‌ها با عنوان استعاره‌های مفهومی یا استعاره‌های شناختی یاد کرد.اشعار شاعران سرشار از مفاهیم انتزاعی‌و نامأنوس است؛ ازجمله مفهوم«مرگ» وتوصیف ناپذیریِ این‌مفهوم درزبان‌حقیقی‌و عدم ادراک آن به طور معمول،

موجب شده تا بسیاری‌از شعرا برای بیان آن‌و فهم بیشتر مخاطب خود از زبان استعاری استفاده‌کنند. به همین منظور نظریه‌های زبان شناسی شناختی را درخدمت گرفته‌اندو به کمک این نظریه‌ها مفاهیم‌مورد نظرخود را بیان می‌کنند تا مفاهیم انتزاعی‌و ناملموس را با واسطه‌ای ملموس برای بشر قابل درک‌تر کنند.

غزلیات خاقانی، مملوّ از تجربه‌هاو مفاهیم ناب عارفانه – عاشقانه است و به جهت جنبه‌های زیبایی شناختی همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. اکثراین پژوهش‌هایی‌که در آن‌به بحث استعاره‌در دیوان غزلیات‌خاقانی‌پرداخته‌اند، استعاره را در معنای سنّتی آن محدود کرده‌و مورد بررسی‌قرار داده‌اند؛ ما دراین پژوهش برآنیم به تحلیل مرگ از منظر سازوکارهای استعارهٔ مفهومی در غزلیات خاقانی، بپردازیم و همچنین استعاره را نه به عنوان آرایه‌ای ادبی،بلکه به عنوان کلید شناخت ذهن و زمینه‌های تفکر شاعر در زبان، مورد توجه قرار دهیم.

مادراین‌پژوهش‌نگرش‌و تجربهٔشاعررا نسبت به مقولهٔ «مرگ»بررسی‌می‌کنیم. بررسی وتحلیل‌ساز و کارهای متفاوت استعاره‌هایی‌که برای‌مرگ دربافت متنی‌چون‌غزل‌و با موضوعی عاشقانه به‌کار رفته است،از اهداف اصلی این پژوهش به شمار رفته‌است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ غزل خاقانی پژوهش‌هایی انجام شده است. از میان‌پژوهش‌های‌انجام شده تنها مقالهٔ «کارکرد استعاره درشعرخاقانی بر اساس نظریه زبان شناسی شناختی (لیکاف و جانسون)» نوشتهٔ محمدامیرعبیدی نیا/علیرضا مظفری،مرتبط با بحث استعارهٔ مفهومی است که‌در آن نیز بیشترین توجه به ترکیبات بدیعی است‌که‌خاقانی‌در اشعارخود استفاده کرده است. دو مقاله نیز با نام-های«بررسی سبک شناسانهٔغزلیات خاقانی شروانی»،نوشتهٔ«زینب نوروزی/ فاطمه محسنی»و مقالهٔ «ترکیبات عامیانه و کنایی غزلیات خاقانی» نوشتهٔ«عارف کمر پشتی»، تنها در مورد غزلیات خاقانی هستندو همانگونه که ازعنوانشان برمی‌آید، بحثی زبان شناختی ندارند.

از اینرو ما در این پژوهش تمرکز خود را بر روی متن، یعنی ابیات غزلیات نهاده‌ایم‌و به‌تحلیل کلی‌این‌موضوع پرداخته‌ایم‌که اساساً چگونه شاعرمرگ را درمعنای استعاری به کار برده است.

روش تحقیق

روش انجام پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و بنیادی است. ساز و کارهای شاعر در پرداختِ استعاریِ مرگ را با ذکر نمونه‌هایی شرح داده است.در پایان با مقایسه و تحلیل داده‌های جمع آوری شده، نتیجه مقاله ارائه شده است

مبانی تحقیق

نظریهٔاستعارهٔ مفهومی(Conceptual Metaphor theory)

زولتان‌کووچش(Zoltan Kovecses)(۲۰۱۷:۱۳) تعریفی معیار برای استعاره‌های مفهومی ارائه می‌دهد: استعارهٔ مفهومی، درک یک حوزهٔ تجربه (نوعاً انتزاعی) بر حسب حوزه دیگری(نوعاً غیرانتزاعی) می‌باشد. این تعریف، استعاره‌های مفهومی را، هم به عنوان یک فرایند و هم یک محصول(Product) در بر می‌گیرد.فرایند شناختیِ درک یک حوزه، فرایند استعاره است، در حالی‌که الگوی مفهومیِ به دست آمده، محصول است. تاریخچهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به مدت‌ها قبل‌و آثار پژوهشگرانی بازمی‌گردد که استعاره را نه به مثابه یک ابزار تزئینی در زبان، بلکه به عنوان ابزاری مفهومی برای پی‌ریزی، بازپی‌ریزی وحتی خلق واقعیت در نظرگرفتند. فلاسفه مشهوردر این تاریخچه عبارتند از: فردریش نیچه (F.Nietzsche)و مکس بلک .(M.Black) از زمان چاپ اثر جورج لیکاف(George Lakoff) و مارک جانسون .Mark L) (Johnsonدر ۱۹۸۰، پژوهش‌های گسترده و بی‌شماری صورت گرفته‌که ایده‌های اولیه این دو محقق را تأیید کرده،گسترش داده‌و یا تغییر داده‌اند.

حوزه‌ی مبدأ (Source domain)**و مقصد**(Target domain)**:استعاره‌ی مفهومی در مقابل استعارهٔ زبانی** (Linguistic metaphors)

استعارهٔ مفهومی، استعاره در معنی سنّتی‌اش نیست و نباید آن را با فرایندی اشتباه کرد که واحدی را بر حسبِ شباهت، با واحدی دیگر جایگزین می‌کند، بلکه در این استعاره، فرهنگ و هنر و آداب و رسومِ انسان‌ها ظاهر می‌شوندو هیچ ضرورتی نداردکه حتماً بازنمودِ زبانی‌داشته باشند. اگر بازنمود زبانی بیابند، «استعارهٔ زبانی»نامیده می‌شوند، و اگر قرار باشد یک استعاره مفهومی بازنمود زبانی بیابدو به‌استعارهٔ زبانی مبدل شود، با فرایندی به نام «نگاشت» سر و کار داریم.در چنین شرایطی هر استعارهٔ مفهومی،یک «عامل نگاشت» نامیده می‌شود.«ساخت استعارهٔ مفهومی، چیزی شبیه به **A**،**B** است در نظر گرفته می‌شود، که در آن، حوزهٔ **A** مقصد و حوزهٔ **B** مبدأ است»(صفوی، ۱۳۹٦: ۱۰۸). مقصود از حوزه معنایی،یک سازمان انسجام یافته از تجربه

است. دو حوزه‌ای که در تشکیل استعارهٔمفهومی نقش‌دارند حوزهٔمبدأو حوزه مقصد می‌خوانیم. آن حوزه مفهومی که اصطلاحات استعاری از آن‌گرفته می‌شودتا حوزه مفهومی دیگر درک شود، حوزهٔمبدأ نامیده می‌شود. در سوی دیگر، حوزه معنایی‌که به این شکل درک می‌شود، حوزه مقصد نام می‌گیرد. در نتیجه، در مثال فوق، زندگی، حوزهٔ مقصد و سفر حوزهٔمبدأ است. حوزه مقصد، حوزه‌ای است که ما سعی می‌کنیم به واسطهٔبه کارگیری حوزه مبدأ، آن را درک کنیم.

لیکاف و جانسون در کتاب **استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم** تنها به دو قطب استعاره یعنی مبدأ و مقصد توجه دارند و سخنی از نوع رابطه میان این دو قطب بر زبان نمی‌آورندو حلقهٔ واسطی میان دو قطب نمی‌بینند. برخلاف دیدگاه ایشان «نسبتِ شباهت اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین نسبت میان عناصر، مؤلفه‌هاو نهایتاً میان دو قطب تشکیل دهنده استعاره است. اگردراستعاره چیزی وجود داشته باشدکه‌باتوسل‌به‌آن‌بتوان نام‌استعاره‌برآن‌اطلاق‌کردنسبت شباهت است»(قهرمان،۱۳۹٤: ۵۷).

در مورد موضوع مورد بحث ما دراین مقاله، یعنی «مرگ» هم می‌توان مثالی اینچنینی زد؛ ما در ذهن خود یک استعارهٔ مفهومی به شکلِ «مرگ دوری و هجران است» را ثبت کرده‌ایم.از آنجا که این استعارهٔ مفهومی، بازنمودِ زبانی می‌یابد، «مرگ دوری است»به یک عامل نگاشت مبدّل می‌شود. این عاملِ نگاشت، از دو حوزهٔ مقصد، یعنی «مرگ»و حوزه مبدا، یعنی «دوری و هجران» تشکیل شده استو زمانی‌که ما نمونهٔ «مرگ هجران یار است»را تولید می‌کنیم، با یک استعارهٔ زبانی سرو کار داریم‌که در آن نگاشتِ مفهومی، از حوزهٔ مبدأ؛ یعنی«دوری و هجرانِ یار» بر مفهومی از حوزهٔ مقصد؛ یعنی «مرگ» صورت پذیرفته است.

درباره خاقانی و غزلیاتش

در میان قالب‌های مختلف شعر پارسی، غزل یکی از قدیمی‌ترین آن‌ها در شعر سنّتی فارسی است که تاریخچهٔ نخستین نشانه‌های تکامل آن، به اوایل قرن ششم هجری باز می‌گردد؛ یعنی زمانی که قصیده از رونق افتادو غزل جای آن را گرفت. غزل در لغت«به معنی حدیث کردن زنان و معاشقه با ایشان استو مغازله نیز عشق بازی‌و محادثه با زنان است،و در اصطلاح، عبارت استاز ابیاتی چند، بر یک وزن و قافیه، که بیشتر مشتمل بر مضامین معاشقه‌ای و تصویر اعمال عشاق و جمال معشوق باشد»(همایی، ۱۳۰۸: ٦۹).غزل بین ۷ تا۱۳ بیت است و چنانچه به ۲۰ بیت برسد تغزّل نام گیرد. در واژه غزل از نظر لغوی و اصطلاحی در گذر روزگار،

دگرگونیِ بزرگی روی دادو از صورت‌محدود سابق بیرون‌آمدو با معانیِ عالیِ اخلاقی‌و مضامین حکمت‌و عرفان، وارد شعر فارسی گردید.

خاقانی‌را در ادبیات فارسی بیشتر با قصایدش می‌شناسندو به طبع زبان او را نیز با زبان همین قصایدش به یاد می‌آورند. امری که در موارد بسیاری با زبان خاقانی در غزلیّاتش‌کاملاً متفاوت و دگرگونه است. چراییِ این امر را می‌توان در نوعِ ماهیت و موضوع نوشته‌ها و دو نگاه متفاوت شاعر، یعنی شعر مدحی و توصیفی در قصاید، و شعر عاشقانه در غزلیّات، جستجو کرد. بنابراین سریع‌ترین نتیجه‌ای که می‌توان از این گفته‌ها به دست آورد این است که ما در مورد خاقانی با دو زبان متفاوت (قصاید و غزلیاتش) روبرو هستیم. نتیجه‌ای که در ادامهٔ روندِ بررسی‌های ما در حوزه شناسایی مفاهیم استعاری مرگ بسیار اهمیت دارد. شاعر در غزلیاتش زبانی به نسبت نرم‌تر و روان‌تر و به دور از قصاید شلوغ و سرشار از ابهاماتِ تعقیدات خویش دارد. خاقانی، برای‌بیان مفاهیم هنری و ذهنی خویش از واژگان بسیطِ زبان، سود جسته است تا ترکیباتی تازه بسازد. چنانکه ساخت ترکیب، به عناصرِ غالب، در ویژگی‌های زبانی‌او درآمده است. نکتهٔ دیگر نوعِ مواجههٔ خاقانی با معشوق است.در این باره علی دشتی می‌گوید:«در بیشتر مواقع لهجهٔ خاقانی در غزلیات به گونه‌ای است که رعد و برقِ مبارزه از آن می‌جهد و آدم خیال می‌کند شاعر با معشوقهٔ خود سرِ جنگ دارد. از این نظر این گونه سخن برای بیان حالات عشق چندان مناسب به نظر نمی‌رسد» (دشتی، تلخیص،١٣٦٤: ٢٤٥). همین مورد سبب افزایش بسامد مرگ‌و مفاهیم و مضامین وابسته بدان‌در سرتاسر غزلیات وی‌نیز گشته است.

در کل «ادبیات‌باتوجه‌به‌ارتباط‌مستمرومستقیم با جوامع و فرهنگ ها بستر مناسبی برای بررسی این استعاره هاست.ریشه های فرهنگی و تفاوت و تشابه های گفتمانی را در فرهنگ ها می توان با بررسی این گونه استعاره به دست‌آورد»(حاجبی،۱۳۹۹: ۱۷۰).

جلال‌الدّین همایی‌در کتاب *تاریخ ادبیات ایران*گفته است:«ادبیات عموماً با اموری مرتبط و متأثر از آن‌هاست. بالاترین چیزی که در ادبیات موثر است،**محیط** است.مثلاً یک شاعرِعاشق در یک ملّتِ مغلوب‌و متملّق، بیشتر از بی‌وفاییِ معشوق و مرگِ عاشق سخن رانده است‌و یک شاعر عاشق در یک ملت فاتح و متکبر بیشتر از شب‌های وصل و لذت دیدار یار و صداقت معشوق بحث می‌نماید»(همایی، ۱۳۰۸: ۵۳، تلخیص).این همان محیطی است‌که در فکر و اندیشه شاعر،دو مضمون مغایر را پرورانیده است‌و می‌بایست گفت که‌از زبان‌و قلم شاعر همان

بیرون می‌آیدکه در نهاد یک‌ملّت نهفته است. ویژگی محیط‌در پروراندن شاعرانی توانمند در این‌دوره بی‌تأثیر نبوده است.«از مطالب مهم و قابل ذکر شعر و زبان فارسیِ قرن ششم، پدید آمدن شاعرانی پُرمایه است‌که در مغرب و شمال غربی ایران تا آن زمان سابقه نداشت»(وزین پور، ۱۳۵۳:۵۱). تا پیش از آن شاعران از سرزمین خراسان بزرگ برمی‌خاستند در صورتی که در این قرن، استادان بزرگ دیگری هم از سرزمین آذربایجان ظهور کردند و «اهمیت وجودشان از این لحاظ بود که در قلمرو زبان آذری به سرودن اشعار نغز و شیوای پارسی پرداخته بودند، با مضامین تازه‌ای مشحون از افکار بدیع و دلکش»(همان، ۵۱). خاقانی به دلیل شرایط حاکم، مسائل اجتماعی و تمایزات شخصی،در انواع‌قالب‌های شعری‌نگرانی‌های خود رابیان می‌کند. طبع حساس، هوش سرشار، جایگاه نامناسب طبقاتی، جهل‌و جور حکام و حوادث نامطبوع، بر روی حیات فردی‌و اجتماعی‌اش، روح او را آزرده و بر آن داشته است تا همانند اقران خویش برای ثبات قابلیت‌های هنری‌اش‌در بیان واقعیت‌های اجتماعی‌به شیوه‌های متعدّدی نظیر مفاخره شکایت‌و هجو متوسل شود. او به مسائل جامعه حساس‌و نگران است‌و تصاویری روشن از شرایط جامعه‌و ناراستی‌ها ترسیم می‌کند. نمودهایی که با ردّی پررنگ‌در قصاید و با رگه‌هایی کمرنگ‌تر در غزلیات خاقانی به چشم می‌خورند.

استعاره مفهومی مرگ در غزلیات خاقانی

نکتهٔضروری پیش از ورود به بحث این امر است که پژوهش مورد بررسی ما، در دو حوزه زبان شناسی و شعر فارسی است؛ یعنی‌پژوهشی که در آن مفهومی زبان شناختی بر روی اشعار ادبیات فارسی به عنوان نمونه این تطبیق،پیاده شده است. ازاین رو تعیین ماهیت هر دو روی این پژوهش، کاری ضروری و لازم می‌نماید. از سوی دیگرلازم می نمایدکه نخست مختصری نیز درباره مرگ و مرگ اندیشی سخن بگوییم و پس از آن به بررسی دوحوزه دیگر گفته شده بپردازیم. درباره مرگ و مفهوم برآمده از آن در متون ادبی فارسی می توان گفت که سه نوع نگاه **مرگ ستایانه** (که در آن نویسنده زندگی را وا می نهد و مرگ را عاشقانه می جوید)، **مرگ گریزانه**(که درآن نویسنده با نکوهش و نفرت به مرگ می نگردوبرای رهایی از چنگال مرگ تلاش می کند)و **مرگ نگری واقع گرایانه**(که در آن نویسنده ضمن پذیرش مرگ به عنوان یک واقعیت هستی،از زندگی و نعمت های آن بهره می بردوبه دیگران هم بهره می رساند) برآمده از مرگ اندیشی در شعر قدیم شناسایی شده است. درپژوهش های پیش رو ومیان نگرش های

متفاوت بازگو شده نسبت به مرگ، همانگونه که درادامه خواهیم دید، مابانگاه مرگ ستایانه در غزل خاقانی روبرو هستیم.

آنچه برای ما در این تطبیق و تحلیل به کار می‌آید، این است که نخست ما با سخنی روبرو هستیم‌که به خاطر ژانر غزل بودنش خود به خود ما را به سوی دوگانگی ذاتی آن می‌کشاند؛ یعنی جایی که **عاشقی** در کار است و پیام‌ها و سخنان خود را به **معشوقی** بازگو می‌کند.حال این معشوق می‌تواند زمینی یا آسمانی و یا مفهومی بین آن دو باشد. به هر ترتیب نکتهٔ مهم برای ما این است که می‌بایست در نظر داشته باشیم که اشعار مورد بررسی‌از زبان‌عاشقی‌گفته می‌شودکه با توجه به ماهیت غزل‌در قرن ششم، عمدتاً در درخواست‌و توصیف‌و در کل، شرح هجران‌های عاشق است. همین شرح و توصیفِ هجران‌و دوری‌از معشوق است که اساس شکل‌گیری این غزل‌ها را در مفاهیم به کار رفته توسط شاعر در آنها توجیه می‌کند. دراین پژوهش،یعنی بررسی استعاره مفهومی مرگ، این هجران‌ها نقشی مهم دارند؛ چه دوری از یاردر بیشتر مواقع مساوی با مرگ در نظر گرفته شده است. دراین نوع سخن، یعنی غزل‌عاشقانه، مرگ، صرفاً بُریدن نبض و نبودن نَفَس نیست، بلکه هر بارکه بی‌مهری و سردی از سوی معشوق ابراز می‌شود، مرگی رخ می‌دهد؛ مرگی که تنها غزل عاشقانه توجیه‌کنندهٔ آن است. گویی بازگوییِ درد هجران برای شاعر مجالی‌جز ابراز نیستی خود نمی‌گذارد.مرگی در عینِ زنده بودن و زنده بودنی در عین مرگ:

«تو مرا می‌کُشی به خنجرِ لطف من در آن خون، به ناز، می‌غلطم

پس مرا خون، دوباره می‌ریزی من‌به‌خونابه‌بازمی‌غلطم»(خاقانی،٦٢٥:۱۳۸۲)

.

دکتر پورنامداریان نیز می‌گویند: «زیباترین غزل‌های عاشقانه هنگامی پدید می‌آید که اغراق در زیبایی معشوق و رنج و نیاز عاشق چشمگیرتر باشد. به موسیقی و زبان شعر شاعر احساسش را عمیق‌تر به مخاطب منتقل کند، غهای عاشقانه پدید می‌آید»(پورنامداریان،۱۳۸۸: ٧٤). این پارادوکس، سرآغاز پژوهش‌ما برای‌تحلیل‌استعارهٔ مفهومی مرگ در دیوان غزلیات است. شاعر پس از عاشق شدن‌و در توصیف این عاشق شدن، زندگیش دیگر نیستی و نیستی‌اش همچون زندگی است.عاشقی که وجود خویش را از بین می‌بردتا همه معشوق

شود،دست به انتحاری می‌زند که تنها توجیهش عشق است.نتیجهٔ این امر، مرگی نه عینی؛که ذهنی است.

سرنامهٔ عشق ، کُشتن آمد سر نامهٔ خَلق، زندگانی

(همان،٦٩٥)

دو دیگر آنکه این پژوهش تلاشی است برای پاسخ به پرسش‌هایی مانند آنکه چگونه می‌توان مفهوم مرگ را توضیح داد؟یا درصدد برآمد تا آن را با شگردی چون استعاره، از حوزهٔ انتزاعی به حوزهٔ عینی انتقال داد؟آن هم مفهومی چون مرگ،که خود به تجربهٔ انسان‌های زنده، در نمی‌آید و هر کس هم که آن را تجربه کرده است، دیگر بازنگشته تا از تجربهٔ خود برایمان بگوید. انسان همیشه شاهد کسانی بوده است که درگذشته‌اند و دیده است که مُرده‌اند، امّا خود، آن را تجربه نکرده است. یعنی کسی که در حالِ تولیدِ متنی چون شعر، داستان، غزل و غیره است، خود، زنده است و تجربهٔ عینی از مرگ ندارد. پس چنین انسانی بر اساس چه تجربه‌ای مرگ را برای هجران و دوری از یار، نگاه معشوق، عاشق و ... به کار می‌برد؟!

برای پاسخ به این پرسش نخستین چیزی که جلب توجّه می‌کند این است که گوینده، مرگ را در معنای آنچه به تجربهٔ خود درآمده است، یعنی نیستی، می‌فهمد و به کار می‌گیرد. یعنی، هجران از معشوق و یا نگاهِ معشوق و غمزهٔ او بر دلِ عاشق، همچون نیستیِ عاشق است از این عالم. گویی عاشق در هر بار مواجهه با معشوق (چه هجران چه نگاه چه ...)، وجودِ خود را در آن لحظه، تهی از زمانو مکان می‌یابدو این دقیقاً همان است که در نیستی و مرگ اتفاق می‌افتدکه البتّه این بی‌زمانی و بی‌مکانی هم از آموزه‌های پیشینی بشر است، که عمدهٔ تعلیمات آن،در حوزهٔ مفاهیمِ اسطوره‌ای، آیینی و دینی شکل گرفته است؛آموزه‌هایی که براساسِ آنها، تنها این جهانِ ماست که دارای زمان و مکان مشخّص است. آن هم به واسطهٔ گردش خورشید و ستارگان و سیّارات، و آن هم بر اساس قراردادهایی است که خودِ بشر آنها را ساخته و به کار برده است، وگرنه در جهانِ دیگری غیر از این جهان، که قرار است مرگ آشنایی با آن را برایمان رقم بزند،زمان و مکانی وجود ندارد و این، از اساس، از مایهٔ تعلیماتِ زُروانیست‌هاست.

سه دیگر اینکه،در بسیاری از نگاشت‌ها،نمی‌توان صرفاً بر اساس یک نگاشتِ« **A**، **B** است»، نگاشتی را استعاری تلقی کرد، بلکه می‌بایست به بافت **B**، که حوزهٔ مبدا است، توضیحی به شکلِ «ترکیبِ اضافی» بیفزاییم. به عنوان مثال در نگاشتِ استعاریِ «مرگ سراندازی است» بر

اساسِ بیتِ «**هان ای دل خاقانی، جانبازتری هر دم/ در عشق چنین باید، آن کس که سر اندازد**» باید گفت‌که مرگ نه در برداشتی استعاری،که در غیر آن نیز،همان سر انداختن(انداختن و بریدن سر) است، و یا سر انداختن یکی از مصداق‌های آن است، امّا همین سراندازی، هنگامی‌که در قبالِ کل بیت،و یا حتی کل غزل در نظر گرفته می‌شود، آن هنگام، توضیحی به صورتِ «ترکیبِ اضافی» بدان می‌بایست افزودن تا این نگاشت، نگاشتی استعاری گردد. بدین ترتیب نگاشتِ استعاریِ آن به این شکل می‌شود؛ «مرگ سراندازیِ **عاشق در پایِ معشوق** است». اکنون با ما با استعاره‌ای بر پایهٔ مشابهت روبرو هستیم که در آن، عاشق شدن، مانند مُردن است.بدین ترتیب می‌توان گفت در شعر عاشقانه، توضیحِ امری انتزاعی چون مرگ، در بیشتر مواقع، به وسیلهٔ حرکات و رفتارهاو کنش‌های عاشق است که امکان‌پذیر می‌گردد.یعنی ما مفهومِ مرگ را نه در معنای بُریدن جان و نفس، که در عاشق شدن است‌که درک می‌کنیم و این گونه معنا و مفهومی تازه را برای مرگ مشاهده می‌کنیم؛ مفهومی‌که در نهایت می‌توان آن را«وجه غالب» شعر عاشقانه دانست.

برای رسیدن به تحلیلی جامع از آنچه مفهوم مرگ در زبان غزلیات خاقانی می‌نامیم، نخست استعاره‌های مفهومی‌ای را که بر اساس حوزهٔ مبدأ مرگ به وجود آمده‌اند را جدا کرده‌ایم،که در مجموع، ۱٤٥ گزاره، از بررسیِ کلِ دیوانِ غزلیاتِ خاقانی به دست آمده است. سپس به این گزاره‌ها با توجه به‌وجه شباهت شکل گرفته در بافت **C** این استعاره‌ها پرداخته‌ایم. درنهایت نیز در بررسی داده‌های پژوهشِ پیش رو، با استفاده ازنمونهٔ شعری، تلاش شده است تا این موضوعات بیان شده را تحلیل کنیم و پی بریم که شیوه‌های مختلف مرگ اندیشی، در شعرو غزل خاقانی چه جایگاهی دارندو این رویکردها در غزل از چه چیزهایی تأثیر پذیرفته اند؟ بدین ترتیب در ادامه ابیاتی را از باب نمونه آورده‌و به تحلیل آن از منظر استعارهٔ مفهومی، و با توجه به اساس شکل‌گیری استعارهٔ مفهومی، پرداخته‌ایم.

در غزلیات خاقانی، در هر بار مرگی که رخ می‌دهد، ما با استعاره‌ای روبرو هستیم. چرا که هیچ‌یک از این مرگ‌ها به صورت عینی به مرگ نمی‌انجامد:

«در مذهبِ عشّاق چنان است شریعت کان‌راکه‌بکُشتنددیَت‌بازنخواهند»(همان،۵۸۳)

این بیت را می‌توان به طور کلی نمونه‌ای کلی‌در مورد موضوع مورد بحث ما مورد توجه قرار داد.جایی که شاعر از چیزی به عنوان«مذهب عشّاق»سخن می‌گویدو از اساس،این مذهب‌و

مسلکِ آنان، کُشتنِ عاشق و دیه‌ای هم ندادن است.**مرگ‌های مربوط به عشق(عشقی که برابر با مرگ است)**

دراین‌مواردکه۸ بیت‌را ازکل ابیات شامل می‌شود،گویی‌بابودن عشق، نبودنِ جان دیگراهمیتی ندارد:

«عشق‌داریم ازجهان،گرجان‌نباشدگو چون‌سلیمان‌حاضراست،ازتخت‌وخاتم‌فارغ مباش یم»

(همان، ٦٣٠).

گرفتاران بدین عشق تا به مرگی که لازمه‌اش نبودن جان است، نرسند عاشقانی‌حقیقی شمرده نمی‌شوند. باز هم مشاهده می‌کنیم‌که با مرگی در معنای حقیقی‌خود روبرو نیستیم.چه اگرمرگی واقعی اتفاق بیفتد دیگر نباید عاشقی هم در کار باشد حال که می‌بینیم چنین نیست‌و عاشق می-بایست‌پس از آنکه جان خود را برای معشوق داده است به سوی کوی او نیز روان شود:

«ای لاف زده ز عشق و دل داده جان‌هم‌بده‌وبه‌کوی او ره کن»(همان،٦٤٨).

بدین ترتیب ما با مفهومی استعاری از مرگ روبرو هستیم‌که جز در بافت مفهومیِ غزلی عاشقانه قابل درک نیست. حوزهٔ مبدأ در این بیت جان دادن برای اثبات عاشقی است‌که درنگاشتی چون «**مرگ جان دادن برای اثبات عاشقی است**» قرار می‌گیرد. شاعر در بافت **C** ذهن خود مفهومی همچون «**عاشقی و سراندازی**» را در نظر داشته است‌که طی آن می‌بایست عاشق برای‌اثبات عشق حقیقی خود،حتّی ازجانش نیز بگذرد.او نبایدحتی‌اگر پای جانش‌نیزدر میان باشد به عشق نسبت به معشوقش پشت کند.

مرگ‌های مربوط به پیشکش کردن و قربانی کردن و تحفه دادن جان و فدا کردن خود

در این ابیات، که بیشترین نمونهٔ بیتی را برای آن داریم و خاقانی در غزلیاتش بیش از موارد دیگر از آن در نگاشت استعاری مرگ استفاده کرده است، ما با فدا کردن‌جان عاشق برای معشوق روبرو هستیم. جایی که عاشق‌خود، دوست‌دارد تا مرگش توسط معشوق رقم بخوردو خودش برای هدیه دادن‌جانش پیش قدم است. ٥٤ بیت ازکل ابیات مربوط به این مورد است.

در این ابیات شاعر این باور کلی‌را مد نظر داشته‌که عشق با عقل‌نمی‌تواند در یک‌جا جمع شود.برای همین‌هم سر، که جایگاه اصلی عقل است، را قابل افشاندن، بُریدن‌و از بین بردن می‌داند. اتفاقی‌که منجربه مرگی عاشقانه می‌شود:

«سرِ معشوق داری سر در انداز که عاشق زحمت سر برنتابد»(همان،٥٧٦).

در این بیت‌مفهوم‌حوزهٔ مبدأ، یعنی‌سر انداختن، بر مفهوم حوزهٔ مقصد،یعنی مرگ، نگاشت شده است.آنچه در بافت **C** این بیت و مفهوم آن دیده می‌شود، همان تضاد عقل‌و عشق است. بدین ترتیب ما با مرگی‌عاشقانه‌روبرو هستیم‌که‌در آن عاشق پس از ترکِ سر،یعنی عقل‌وعاقلی، به تمامی‌دوستداری معشوق را لایق می‌شود. مرگی که‌تنها در بافتِ سخنی‌عاشقانه قابل توجیه است.این‌گونه است که ابیات زیادی‌در این مضمون شکل‌گرفته است، همچون:

«خاقانی و جان افشان بر خاک در جانان کز عاشق صوفی جان ایثار چنین خوشتر»

«خیز تا رخت دل براندازیم وز پی نیکوان سر اندازیم»(همان،٦٤٣).

با توجه‌به گفته‌های بالا ما به نگاشتی‌کلان‌تردر لایه‌های زیرین‌این ابیات می‌توانیم دست یابیم که‌همانانگاشتِ«**مرگ‌عاشق‌شدن‌است**»می‌باشد.عاشق‌شدنی که‌منجربه‌سرانداختن، پیشکش‌کردن‌جان و فدا شدن وجود عاشق در برابر معشوق می‌گردد.

مرگ‌های مربوط به ریخته شدن خون در معنای مرگ؛ مرگی عاشقانه

در این مورد ابیاتی را مورد بررسی قرار داده‌ایم که درآنها خون ریختن، خون خوردن، دست‌درخون‌کردن‌و امثال آن در معنای مرگ(مرگی عاشقانه) آمده است‌که در مجموع ۱۹ بیت‌از کل ابیات‌را شامل می‌شوند.

خون ریختن در معنای مرگ از آنجا امکان وقوع می‌یابدکه ما با کشتنِ عمدی طرف باشیم. چرا که در آن صورت است که خون از کسی روان می‌شود و موجبات مرگش رقم می‌خورد. این مفهوم استعاری خون ریختن در معنای مرگ،در بافت غزل عاشقانه، همان است‌که کُشته شدنِ عاشق به دست معشوق است. چیزی و کاری که عاشق برای آن مشتاق است.

تیغت چو به خونِ من شود تَر بر دستِ تو آفرین نویسد(همان،٥٩٤)

با توجه به ابیات جمع آوری شده دربارهٔ موضوع خون ریختن در معنای مرگ، نگاشتِ شکل گرفتهٔ کلی دربارهٔ آن چنین است:«مرگ،ریختنِ خون‌با تیغ معشوق است». بدین ترتیب همچنان در سازوکارهای روابط میان عاشق و معشوق است که چنین اتفاقاتی قابل رقم خوردن می‌باشد. «**در خونِ کسی دست بردن**» استعارهٔ دیگری است که برای مرگ مورد استفاده قرار گرفته است؛ جایی‌که کسی یا چیزی بر آن است تا دست به خون‌کسی بیالاید.این امرتنها با از بین بردن و یا ازبین رفتن وجود آن فرد است که در نهایت به انجام می‌رسد. ودربیتی دیگرخاقانی می‌گوید:

آسمان در خونِ خاقانی چراست کاین‌مهم را،نامزد، خویِ تو بس(همان،٦٢٢).

اینگونه است‌که ما با نگاشت«مرگ در خون کسی شدن است»روبرو هستیم.در خون شدنی‌که به عنوان حوزهٔ مفهومی مبدا، برمرگ، که حوزه مفهومی مقصد است،نگاشت پیدا کرده است.در با فت **C** این استعاره، رفتنِ خون، مساوی است با رفتنِ جان ازتن‌و آن‌در نهایت برابراست با مرگ.

مرگ‌های مربوط به دوری و هجران یار

در مورد این موضوع اساساً با مرگ‌هایی روبرو هستیم‌که در کل بخاطر هجران شکل می-گیرند. یعنی همان چیزی است که اساس شکل‌گیری ابیات و غزل‌های عاشقانه است. در مجموع ۱۰ بیت از ابیات بررسی شده بطور مستقیم بدان مربوط‌اند. بررسی خود را با بیت‌زیر آغاز می‌کنیم:

«از هجر تو ایمنم، چو می‌دانم کاو دست به خون من نیالاید» (همان، ۵۸۰).

که در آن «**دست به خون آلودن**»،در معنای‌مرگِ کسی را رقم زدن آمده است و با نگاشتِ «**مرگ دست به خون کسی آلودن است**»، مواجه‌ایم.در این جمله حوزهٔ مبدا بر چه اساسی شکل گرفته است یا بر اساس چه مشابهتی و بر اساس چه تصوری در بافت **C** شکل گرفته است؟! آنچه آشکار است این است‌که در هنگامهٔ نخست شکل‌گیری این استعاره، کسی که دست به کُشتنِ کسی دیگری می‌زده، دستش خون آلود می‌گشته‌و بخشی از خونِ فردِ کُشته شده، به دستان‌کسی که می‌کشته می‌ریخته است. حال این‌کشتار می‌توانسته توسط انسان در قبال

انسان دیگری باشدو یا توسط انسان در قبال جانوری باشد. به هر ترتیب چیزی‌که سبب شکل‌گیری چنین استعاره‌ای گشته است، مفهوم قتل است؛ چراکه در مرگِ عادی، کسی دستش‌را به خون کسی دیگر آغشته نمی‌کندو یا آغشته نمی‌شود.شاعرمی‌گویدکه من‌حداقل‌بخاطرهجر تو،یعنی به سبب هجران‌ودوری ازتو(معشوق)درامان هستم؛چرا که معشوق اقدام به‌کشتن عاشقی‌که‌از او دور است نمی‌تواند بکند.

پس ما با دو لایه از مفهوم استعاری مواجهیم؛ یکی مفهوم «**دست به خون آلودن**»،و دیگری «**کشته شدنی که در قبال عاشق قرار است شکل بگیرد**»یا البتّه نگیرد.در لایهٔ دوم با نگاشتِ «مرگ هجران است» مواجه‌ایم‌که سخن اصلی‌شاعر نیز همین است.اینک بایدپرسیدکه مفهوم حوزهٔ مبدا(بافت**B**)، یعنی هجران، بر چه اساسی برمفهوم حوزهٔ مقصد(بافت**A**)،یعنی مرگ، نگاشت می‌شود؟ در وهلهٔ نخست پاسخ به این پرسش‌ها ما را برآن می‌داردتا درباره رابطهٔبین عاشقو معشوق بیشتر موشکافی کنیم، چون هجران در مورد روابط این دو است که به وجود می‌آید. فردی که عاشق می‌شود، امّا درادامه، از معشوق بی‌مهری و بی‌وفایی می‌بیند و این بی‌مهری و بی‌وفایی تا به آنجا پیش می‌رودکه تبدیل به دوری ازیار ومعشوق می‌گردد، تمامِامید و آرزو و عشقِ عاشقش را، به یأس‌و ناامیدی مبدّل می‌کند، که برای عاشق همپای مرگ محسوب می‌شود. بدین ترتیب می‌توان نگاشتِ «**مرگ عشقِ ناکام است**» را به بافت **C** مفهومِ این بیت و مفاهیمی اینچنینی درنظرگرفت.

نکتهٔ قابل توجه اینکه در این نگاشتِ استعاری، هر دو حوزهٔ مبدأ و مقصد، انتزاعی هستند. دیگر آنکه فرض قالبِ استعاره مفهومی این است‌که بدین وسیله ذهن بشر همیشه بر آن است تا برای توضیح پدیده‌های غیر مادّی، از ابزارهای مادّی بهره بگیرد؛ فرضی‌که در این مثال،که استعاره‌ای پرکاربرد در طول بررسی غزلیات عاشقانه فارسی است، با خلاف آن روبرو هستیم. اینک تکلیفمان با این جملهٔ تشبیهی‌ای که خود به مفاهیم غیر مادّی تشبیه شده است، چیست؟ برای پاسخ به این پرسش نیز می‌بایست و ناگزیر به سراغ جمله‌های ثبت شده در بافت **C** برویم‌و خود را متوجّه این امر کنیم‌که انسان‌ها موجوداتی داستان پردازندو هر کس داستان زندگی خود را آنگونه که دوست دارد روایت می‌کند.بر اساس مستندات موجود، انسان بر حسب سه نیاز اولیه‌اش؛ یعنی نیاز به امنیت، نیاز به رشد و نیاز به جفت یابی، به تعبیر جهان اطراف خود پرداخته است و هر پدیده‌ای را بر پایهٔ همین سه نیازِ اصلی، توصیف کرده است.

مرگ‌های مربوط به زیبایی معشوق(ناز و کرشمه و غمزه و ...)

در این مورد با ابیاتی سرو کار داریم‌که در آنها مرگ بر اساس زیبایی معشوق نگاشت پیدا کرده است.یعنی درآنها با مژگانی ناوک‌گونه‌و امثال آن روبرو هستیم که جان عاشق را بدان می-گیرد. در مجموع ۳۰ بیت از کل ابیات مورد بررسی به این موضوع اختصاص یافته است. در ادامه به بررسی موردی این ابیات‌می‌پردازیم.

«غمز ه بر کُشتنِ من تیز کان‌نه‌غمزه‌است،که‌شمشیرِقضاست»(خاقانی، مکن ۱۳۸۲:۵۵٦).

ما در این بیت‌با نگاشت «**مرگ با غمزه کشتن است**» روبرو هستیم. «مرگ»؛حوزه مقصدو «**مُردن با غمزه**»؛حوزهٔ مبدأ ماست.شاعر در این نگاشت بر چه اساسی غمزه را در کار کشتن کسی به کار برده است؟عبارتِ اضافیِ «تیز مکن» در قبال «غمزه»،همان نشانه‌ایست که ما را به سوی مفهوم استعاری آن راهنمایی می‌کند.«غمزه» در اصطلاح، همان ناز وکرشمه‌ای است که سبب به دست آوردن دل عاشق می‌شود. یا بهتربگوییم، عاشق با همین غمزه‌های معشوق است‌که عاشق‌تر و شیداتر می‌گردد. بدین ترتیب و از آنجا که اساساً، همانطورکه پیش از این نیز گفته شد، با شعری غزل گونه‌و عاشقانه مواجهه‌ایم، که در آن تماماً حالات عاشق‌و معشوق تا جزئی‌ترین مکاشفات روحی آنان است‌که بازگو می‌شود، برای همین هم، شاعر یا شاعرِ عاشق، در این گونه نگاهِ خود، ناز و کرشمهٔ معشوق را آنچنان نیرومند و موثر می‌داند که آن را به ابزارِ کُشتن تشبیه می‌کند و «تیز کردن» وجه‌شبه این استفاده‌ی ابزاری می‌شود.

در مصرع دوم نیز با اشارهٔ مستقیم به شمشیر،این استعاره‌و ادّعای همانندی در آن، به اوجِ خود می‌رسد. با توجّه به این گفته‌ها، در این گونه اشعار، شاعر مرگ را، که در اینجا حالت‌ناز و کرشمهٔ معشوقه است، بر علّتی زیبایی شناختی نگاشت می‌کند. منظور ما از زیبایی شناختی،حالاتِ ظریف و زنانه‌ای است‌که بر مفهوم مرگ، آن هم مرگِ‌عاشق، نگاشت می‌شود. بدین ترتیب از آنجا که عاشق با دیدن ناز و کرشمه و غمزه‌های معشوق، به اصطلاح، یک دل نه که صد دل عاشق‌تر می‌شود، بیانِ این حالت را،که افزون برعاشقی ودوستداری پیشین‌خود است،با مفهومی چون مرگ بیان می‌کند؛ مفهومی‌که‌عاشق‌راتاسرحدّرفتن از این‌جهانِ مادّی می‌کشاند.

مرگ‌های مربوط به آیینی دینی

اینان ابیاتی هستندکه در آن‌ها مرگ بر اساس باوری کهن؛ چه دینی وچه عامیانه نگاشتی استعاری یافته است و در مجموع **۶** بیت از ١٤٥ بیت بررسی شده‌را در بر می‌گیرد. در ادامه از باب نمونه به بررسی ابیاتی پرداخته می‌شود: نخست در بیت:

«دَردی که مرا داد چلیپایِ دو زلفش آن را ز مسیحِ لبش امّیدِ دوا بود»(همان،٦١٢).

از این‌دسته ابیات است‌که در آن ما با گزارهٔ «**مرگ به چلیپا کشیدن با زلف معشوق است**»روبرو هستیم،که در بررسی آن می‌بایست نخست بدانیم‌که چلیپا یا صلیب همان است که مسیح را بر آن آویخته و مرگش را رقم زدند. بدین ترتیب چلیپا نشانهٔ مرگ شده است و موجبی گشته است‌که ما را به سوی مرگ رهنمون می‌شود. دوم آنکه مسیح را دارای دَم زندگی بخش می‌دانستندکه با آن مردگان را زنده می‌کرد. شاعربا چنین‌آگاهی‌هایی‌که دربافت **C** خود دارد دست به ساخت استعاره‌ای می‌زندکه از آن مفهوم مرگ‌و زندگی دوباره برمی‌آید. در این گزاره، زلفِ معشوق، که همانند چلیپا است، بر دَردِ عاشق، که به سبب دوری از معشوق است، و در حکم همان مرگ است، نگاشت شده است.با این گفته ها«دَرد»در مصراع نخست بر معنای مرگ به کار رفته است و «دوایی»(= د ارو) که در مصراع دوم از آن سخن به میان می آید،در معنای زنده کردن دوباره است. **مرگ‌های مربوط به باورهای اساتیری**

در این مورد ابیاتی‌را مورد بررسی قرار داده‌ایم که درآن‌ها مرگ بر اساس باوری کهن؛ چه اساتیری و چه عامیانه نگاشتی استعاری یافته است‌و در مجموع ٤ بیت‌از ١٤٥ بیت بررسی شده را در بر می‌گیرد. در ادامه از باب نمونه به بررسی ابیاتی پرداخته می‌شود. نخست در بیت:

«چشم زمانه را فلک، میلِ زوال درکشد گرنظرِگزندِاو،سویِ‌جمالِ‌تورسد»(همان، ٥٨١).

شاعرمی‌گوید: هر کسی که به نوعی آسیب رسان به جمال تو باشد، توسط زمانه مجازات می‌شود.(از بین می‌رود). در این بیت به نظر می‌رسد با نگاشتِ «**مرگ میلِ زوال است**»روبرو هستیم. یعنی در این مورد، میلِ زوال (که حوزه مبدا است)، بر مرگ(که حوزه مقصد است)، نگاشت شده است.توجه دقیق‌تر به معنی فقه‌اللغوی «میل»به ما می‌گوید که آن در گذشته آهنی بوده است‌که هنگامِ مجازاتِ کسی، آن را داغ کرده و به چشمانش می‌کشیدند،و به این ترتیب، او را کور می‌کردند. در همین مثال گفته شده،به خوبی با دو مفهوم استعاری و غیراستعاری در

دو متن مختلف و در مواجهه با واژه‌ای واحد،یعنی میل، روبرو هستیم. در مورد بیت مورد بحث ما، اضافه شدنِ «زوال» به میل، و کشیدن آن به چشمِ زمانه،آن هم توسط فلک، ما را با لایه‌های استعاری این سخن روبرو می‌کند.اضافه شدنِ زوال و نیستی،در وهلهٔ نخست، نشان از آن دارد که‌ما نه با صرفاً کور کردن، که با نابودی‌و از بین بردن،مواجه‌ایم.

تفسیر بیت اینگونه است:اگر نظرِ گزندو آسیب زمانه به جمال و روی معشوق‌من برسد، فلک، این زمانه‌و روزگار را-که این چنین کرده است- به زوال و نابودی می‌کشاند. شعر دومِ مورد بررسی،بیت:

«آن خون سیاوش از خُمِ جم چون تیغ فراسیاب در ده »(همان، ٦٦١)

می‌باشد. در این بیت، ما با گزارهٔ «مرگ،ریخته شدنِ خونِ **سیاوش با تیغ افراسیاب** است»روبرو هستیم.خونِ سیاوش استعاره از شراب است‌که روان شدن این شراب،یعنی خون سیاوش،به دست افراسیاب، وبه وسیلهٔ شمشیر او انجام گرفته است. حال این خونریزی‌چون‌در مورد سیاوش است،با «خُمِ جم»و«تیغ افراسیاب» اضافه شده‌و این را در نهایت به‌شرابی‌تشبیه می‌کندکه برخلاف خون ریختن،زندگی بخش است.

خون ریختن در معنای متضاد خود و در تقابل با معنای ظاهری خود قرار می‌گیرد. امّا در زیرساختِ همین شرابِ ناب و زندگی بخش بودن آن، ما با خون ریختنی مواجه‌ایم که از داستان‌های کهن ایرانیان بر جای مانده است. یعنی شاعر در بافت **C** خود داستان کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب و ماجرای زندگی بخشی این شخصیت اسطوره‌ای را پس از مرگ خود و از خون خود پیش چشم داشته است. بدین ترتیب ما با ساختی آیینی و اسطوره‌ای روبرو هستیم .

بخش دیگری ازابیات غزل‌خاقانیِ مربوط‌به استعارهٔ‌مفهومی مرگ، در مورد کیش‌مسیحیت است‌که اتفاق می‌افتد.یعنی اصطلاحات مربوط‌به آیین ترسایی‌در ساخت‌و پرداخت‌چنین استعاره‌هایی نقش بازی می‌کنند.

مرگ‌های سایر

اینان ١٤ بیت را شامل می‌شوندو در مجموع این نگاشت‌ها را شامل می‌شوند:«مرگ پروانه‌وار خاکستر شدن است». «**مرگ گسستنِ جان از آرزوی دیدارِ معشوق است**». «**مرگ برگشتنِ**

روزِ عمر است». «**مرگ سنگِ اجل بر سبویِ عمر است».** «**مرگ گوی کردنِ سر در میدانِ چوگان است».** «**مرگ ذرّه ذرّه شدن با تیغ جفا است».**

«او آتش خاکستری‌دردامنش،پروانه‌پیرامون‌نگر»(همان، وجان‌ودلم،پروانه‌وخاکسترش ٦۲۰).

در این بیت شاعرخاکستر شدن پروانه به وسیلهٔ شمع را در معنای مرگ(مرگی عاشقانه)، به کار برده است.و در آن پروانه‌وار خاکستر شدن بر مرگ نگاشت شده است.پی بردن به دلیل این نگاشت استعاری هم با مراجعه به بافت **C** ذهن شاعر امکان پذیر می‌شود.جایی که مفهومِ داستانِ عاشقیِ شمع‌و پروانه درساختی‌اینچنینی‌مدّ نظر وی بوده است.مورد دیگربرطبق این بیت که خطاب به معشوق‌خود می‌گوید:

«امروز بساز کارِ ما، گر نی فردا همه کارها دگر گردد

خاقانی را چه خیزد از وصلت آن روز که روزِ عمر برگردد» (همان،۵۸۲).

«**مرگ‌برگشتنِ روزِ عمر است**». در این نگاشت برگشتن روز عمر بر مرگ نگاشت شده و در توضیح مفهوم شکل گرفته در بافت **C** ذهن شاعر می‌بایست گفت از آنجا که در گذشته، روز در معنای زندگی، و شب در معنای تاریکی و مرگ گرفته می‌شده است، برگشتنِ روز به شب را معادل مرگ قرار داده و ساخت استعارهٔ مفهومی‌ای را موجب شده که طی آن تمام شدن روز را به تمام شدن عمر نسبت می‌دهد. هم به دلیل گفته شده و هم به دلیل اعتقاد بر کوتاهیِ عمر، آن را تنها روزی می‌داند که به سرعت تمام می‌شود. از اینرو شاعر وصل یار خود را و بودن به نزد او را گذرا و اندک می‌شمارد.آمار ابیات دارای گزاره های استعاره های مفهومی :

ردیف	شرح	تعداد	درصد فراوانی
۱	مرگ مربوط به عشق	۸	٪ ۵
۲	مرگ مربوط به قربانی و پیشکش	٥٤	٪ ۳۷
۳	مرگ مربوط به ریخته شدن خون	۱۹	٪ ۱۳
٤	مرگ مربوط به دوری و هجران	۱۰	٪ ۷

۵	مرگ مربوط به زیبایی معشوق	۳۰	٪ ۲۱
٦	مرگ مربوط به آیینی دینی	٦	٪ ٤
۷	مرگ مربوط به اساتیری	٤	٪ ۳
۸	مرگ های دیگر	١٤	٪ ۱۰
جمع کل ابیات با باورهای مرگ		١٤٥	٪ ۱۰۰

نمودار و نشانگر آمار به دست آمده

نتیجه‌گیری

مفهومی شدگیِ حوزهٔ معناییِ مرگ، به دلیل پیچیدگی و ناشناختگی از طریق ساختارهای استعاری به طرق مختلف و گاه حتی متقابل صورت می‌گیرد. نتایج این مطالعه، بر این مبنا که استعاره زیربنای تجربی و فرهنگی دارد، همخوانی و همسویی دارد و بیانگر این است که دنیای تجربی جمعی ما از یک سو، و باورهای ما از سوی دیگر، در شکل‌گیری استعاره‌ها نقش تعیین کننده‌ای دارند. فهم مرگ در معنای نیستی رویهٔ نخستینِ فهمِ استعاریِ شاعر از مرگ است که لایه‌های زیرین استعاره‌های مختلفِ به کار گرفته شده، بر مبنای آن به کار گرفته شده است. از مهمترینِ این لایه‌ها، نیستی‌ای است که به سبب دوری و هجران یار رخ داده است. همان موضوعی که کلان‌استعارهٔ غزلیات عاشقانه را به طور کلی شکل داده است. برای آنکه دسته-بندی بهتری از استعاره‌ها ارائه دهیم، از مجموع کل غزلیات۱٤٥ بیت را یافتیم که در آنها گزاره-ای استعاری دربارهٔ مرگ وجود داشت. سپس آن‌ها را بر اساس وجه‌شبه‌شان (آنچه با نام بافت

C در متن بدان اشاره کردیم)، میان دو حوزهٔ مبدأ و مقصد طبقه بندی کردیم و برخی از نمونه-های شعری مرتبط با هر ویژگی را در ذیل آن‌ها آوردیم که این هفت مورد را در برگرفتند: مرگ‌های مربوط به آیینی دینی یا باوری اساتیری(۱۰ بیت)، مرگ‌های مربوط به زیبایی معشوق(۳۰ بیت)، مرگ‌های مربوط به دوری و هجران یار(۱۰بیت)، مرگ‌های مربوط به ریخته شدن خون در معنای مرگ؛ مرگی عاشقانه(۱۹ بیت)، مرگ‌های مربوط به پیشکش کردن و قربانی کردن و تحفه دادن جان و فدا کردن خود(۵۱ بیت)، مرگ‌های مربوط به عشق (۸ بیت) و مرگ‌های مربوط به مسائلی غیر از آنچه در شش مورد قبل گفته شده است(١٤ بیت) را در بر گرفته است. از نظر آماری مرگ در معنای استعاریِ «جان فدا کردن در پای جانان(معشوق)»، بیشترین بسامد را داشته است که نشان دهندهٔ انتخاب مرگی اختیاری توسط شاعر در بیشتر موارد بررسی شده است؛ نوع انتخاب و استعاره‌ای که برخلاف مواجههٔ عمومی انسان‌ها با مرگ(که غالباً با گریز از آن و همراه با ترس است)، جنبه‌ای ستایش‌گرانه از مرگ را به دنبال دارد. گویی حتّی هولناکیِ مرگ هم، در جنب زیبایی معشوق، رنگ می‌بازد.

منابع

کتاب‌ها

بیهقی، ابوالفضل(۱۳۸۵)، تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــ(۱۳۸۸)، در سایهٔ آفتاب، تهران: سخن.

حمیدیان، سعید(۱۳۹۳)، سعدی در غزل، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

خاقانی شروانی،افضل‌الدین(۱۳۸۲)،دیوان خاقانی شروانی،تصحیح ضیاءالدین سجادی،چاپ هفتم، تهران: زوّار.

دشتی، علی(١٣٦٤)، خاقانی شاعری دیر آشنا، تهران: اساطیر.

زلتن، کوچش(۱۳۹۳)، استعاره مقدّمه‌ی کاربردی، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین(۱۳۸۵)، غزلیات سعدی، تصحیح محمد علی فروغی، تهران: ققنوس.

صبور(۱۳۳۵)، آفاق غزل فارسی، تهران: پدیده.

صفوی، کوروش(۱۳۷۹)، در آمدی بر معنی‌شناسی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸)، استعاره، تهران: علمی.

لیکاف، جرج/جانسون، مارک(۱۳۹٤)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقاابراهیمی. تهران: نشر علم.

وزین پور، نادر(۱۳۵۳)، تاریخ ادبیّات و تحوّل اندیشه در ادبیّات فارسی، تهران: تعاونی دانشجویان.

همایی، جلال‌الدین(۱۳۰۸)، تاریخ ادبیّات ایران، تبریز: کتابخانه ارومیه.

مقالات

پور جوادی، نصرالله (۱۳۸۲)، پروانه و آتش(سیر تحول یک تمثیل عرفانی در ادبیات فارسی- مقاله دوم)، نشریه نشر دانش، سال بیستم، شماره ۲. از ص ٦ تا ۱۸.

تقی پور حاجبی،ساناز/پاشایی فخری،کامران/ عادل زاده،پروانه(۱۳۹۹).بررسی استعاره مفهومی شرم در داستان های علی محمد افغانی (مورد مطالعه:شوهر آهو خانم و بافته های رنج)، تفسیروتحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)،دوره۱٤،شماره ۵۳،پاییز ۱٤۰۱.

References

Books

Beyhaqi, A. (2005), History of Beyhaqi, by Dr. Khalil Khatib Rahbar, Tehran: Mehtab. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2004), Code and secret stories in Persian literature, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

---------- ,(۱۳۸۸) .in the shade of the sun, Tehran: Sokhn. [In Persian]

.Hamidian, S.(2013), Saadi in Ghazal, third edition, Tehran: Nilofar. [In Persian]

.Khaqani Shervani, A.(1382), Diwan Khaqani Shervani, edited by Ziauddin Sajjadi, 7th edition, Tehran: Zovar. [In Persian]

.Dashti, Ali (1364), Khaqani, a late poet, Tehran: Asatir. [In Persian]

.Zeltan, Kuchesh (2013), metaphor of a practical introduction, translated by Jahanshah Mirzabigi, Tehran: Aghaz. [In Persian]

.Saadi Shirazi, Moslehuddin (1385), Saadi's Ghazliat, revised by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Phoenix. [In Persian]

Sabour (1335), Afaq Ghazal Farsi, Tehran: Padideh. [In Persian]

Safavi, Kurosh (2008), An Introduction to Semantics, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art. [In Persian]

----------,(۲۰۱۸) .Metaphor, Tehran: Scientific.

Likaf, George/Johnson, Mark (2014), Metaphors we live with, translated by Hajar Agha Ebrahimi. Tehran: Nashr Alam. [In Persian]

Vezinpour, Nader (1353), History of Literature and the Transformation of Thought in Persian Literature, Tehran: Students' Cooperative. [In Persian]

Homai, Jalaluddin (1308), History of Iranian Literature, Tabriz: Urmia Library**.** [In Persian]

Article

Pour Javadi, Nasrallah (2012), Parvaneh and Atash (the evolution of a mystical allegory in Persian literature - the second article), Nash Danesh, 20th year, number 2. From pp. 6 to 18. [In Persian]

Taghipour Hajbi, Sanaz/ Pashaei Fakhri, Kamran/ Adelzadeh, Parvaneh (2019). Examining the conceptual metaphor of shame in the stories of Ali Muhammad Afghani (case study: The Deer's Husband and the Braids of Suffering), interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), period 14, number 53, autumn 1401. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 64, Summer 2025, pp.292-314
Date of receipt: 5/12/2022, Date of acceptance: 31/8/2023
(Research Article)
DOI:

Investigation and analysis of the conceptual metaphor of death in Khaqani Sharvani's Ghazals

Mahboobeh Pakdel[1], Dr. Zohreh Sarmad[2], Dr. Zohreh Nouraeinia[3]

Abstract

In the theory of cognitive linguists, in general, metaphor is a tool for thinking and understanding abstract concepts. From this point of view, metaphor is more than a mere literary array and a product of linguistic norm avoidance, has a colorful emergence in automatic language And it occurs more in concepts than in vocabulary. In this research, we aim to show by analyzing the cognitive metaphor of the concept of death in Khaqani's poetry For what reasons, death has been used in a different meaning than its original meaning, which is the cutting off of the breath and the departure of the soul from the body. How are these metaphorical meanings in the language of Khaqani and content such as Ghazal And to what extent are they the same or in conflict with death in its original meaning? How to use Khaqani of Ghazal Sera, from the death that happens to lovers. It is one of the cases that this study seeks to answer;The author is on it to Metaphor analysis units using different theories about conceptual metaphor, How to justify the metaphor in the text of the sonnet as well as the metaphor of Khaqani's mind about death and the conceptual areas of origin and destination, It is shown in his poems and draw the most important metaphorical functions of death and its subgroup schemas. The use of the word death and its derivatives in Ghazliat shows, The macro metaphor of death in the texture of the sonnet distance and hijran from the lover and in Khagani's mind is an attack at the feet of the beloved And the most important conceptual areas of this word are:Bleeding,sacrificing,burning,and fulfilling the life.

Keywords: didactic literature, Bostan, Saadi, meanings, imperative sentences.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. royapakdel62@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding author) Zohreh_sarmad1@iausr.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. zohrenouraeenia@gmail.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.