Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Online ISSN: 2821-2371

Metaphorical Mappings of Love in the Lyrical Masnavi of Homay and Homayun Khaju Kermani

Mahtab Savabi[1] | **Reza Sadeghi Shahpar**[2✉] | **Morteza Razaghpoor**[3]

1. Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. E-mail: mah1360.savabi@gmail.com.
2. Corresponding Author, Professor, Department of Persian of Language and Literature, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. E-mail: r.s.shahpar@gmail.com.
3. Assistant Professor, Department of Persian of Language and Literature, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. E-mail: morteza.razaghpoor@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history
Received: 19 Sep 2024
Received in revised form: 21 Mar 2025
Accepted: 27 Apr 2025

Keywords:
Lyrical Literature,
Conceptual Metaphor,
Love Metaphor,
Khawaju Kermani,
Homay and Homayun.

ABSTRACT

Metaphor is a key concept in cognitive linguistics, and linguists such as George Lakoff and Mark Johnson argue that metaphor is not merely a linguistic phenomenon; rather, it possesses both perceptual and conceptual dimensions. Love and its associated requirements have long been explored from various perspectives within literary studies. Khaju Kermani (689 to 750) is a prominent poet of Persian literature from the eighth century AH, known for his narrative structure in the love poem of Homay and Homayun. The article explores the metaphorical representations of love within the poem using a descriptive-analytical approach. The research findings indicate that lyrical literature, as an expression of human thoughts and actions, employs a metaphorical approach. Love, a central theme in lyrical literature, is rendered tangible and perceptible through various metaphors. Prominent among these are existential metaphors, with fire, wine, flower gardens, the sea, and plants serving as significant representations in the poetry of Homay and Homayun by Khaju Kermani. In addition, the use of metaphorical language in this Masnavi suggests that Khaju's expressive style in conveying lyrical thoughts is repetitive and largely a reinterpretation of the ideas and concepts of his predecessors.

Cite this article: Savabi, M., Sadeghi Shahpar, R., & Razaghpoor, M. (2025). Metaphorical Mappings of Love in the Lyrical Masnavi of Homay and Homayun Khaju Kermani. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 6 (2), 77-100. http//doi.org/10.22126/ltip.2025.11128.1297 (in Persian).

© The Author(s).
DOI: https://doi.org/10.22126/ltip.2025.11128.1297

Publisher: Razi University

Introduction

Conceptual metaphors, as cognitive tools in cognitive linguistics, play a crucial role in understanding abstract concepts such as love. Contrary to the traditional view that regarded metaphor merely as a literary device, the contemporary perspective recognizes it as a mental process that helps make sense of complex ideas through more concrete domains.

This research explores the conceptual metaphors of love and its associated semantic clusters (such as shog, hab, and mohabbat) in the Masnavi of Homay and Homayun by Khajuwi Kermani. As one of the most significant romantic poems of the eighth century, this work narrates the love story of Homay and Homayun, offering a rich context for the analysis of cognitive metaphors.

The primary objective of this research is to explore the metaphorical mappings of love, examine the poet's approach to conceptualization, and elucidate the underlying worldview present in the work.

Method

This study employed a descriptive-analytical method grounded in Lakoff and Johnson's conceptual metaphor theory. The data comprised verses pertaining to love and related concepts from the Masnavi of Homay and Homayun, which were analyzed using the following theoretical framework:

- A conceptual metaphor: Involves the semantic transfer from a source domain (objective) to a target domain (abstract), exemplified by the phrase is fire.
- Mapping Classification: Metaphors were categorized into four groups: positive (e.g., light), negative (e.g., sadness, murder), ambivalent (e.g., fire, may), and neutral (e.g., Golestan, sea).

Frequency Analysis: Counting the occurrences of each mapping to identify dominant patterns.

The primary sources included the Masnavi text, prior research in the field of cognitive metaphors, and works related to lyrical literature.

Results

A study of 920 metaphorical mappings in the Masnavi of Homay and Homayun shows that Khaju Kermani uses objective concepts to represent love. The most frequently used positive mapping is “Love is light” (121 cases), which is linked to the concepts of enlightenment and guidance in mysticism and reflects the poet’s positive attitude towards love. In contrast, negative mappings such as “Love is sorrow” (119 cases) and “Love is a killer” (34 cases) highlight the suffering and separation of the lover. Dual mappings such as “Love is fire” (78 cases) and “Love is life” (81 cases) reflect the inherent opposition of pleasure and suffering in the experience of love. This duality in metaphors, in line with the separation-oriented atmosphere of the story, reflects the poet’s worldview, which considers love to be both a source of salvation and suffering. Neutral mappings such as Love is Golestan (21 cases) and Love is the sea (12 cases), by emphasizing beauty and vastness, reveal other dimensions of this abstract concept.

Conclusion

The analysis of conceptual metaphors in Homay and Homayun shows that Khaju Kermani uses concrete concepts (light, fire, Golestan) to represent love as an abstract concept. The duality in the mappings (positive/negative) not only expresses the complex nature of love, but also reflects the poet’s worldview, which considers love to be both suffering and salvation. The results of this research are a step towards a better understanding of the role of cognitive metaphors in classical Persian literature and the recognition of the cultural patterns that govern the poets’ mentality.

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/
شاپای الکترونیکی: ۲۳۷۱-۲۸۲۱

نگاشت‌های استعاری عشق در مثنوی غنایی *همای و همایون* خواجوی کرمانی

مهتاب صوابی[۱] | رضا صادقی شهپر[۲]✉ | مرتضی رزاق‌پور[۳]

۱. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. رایانامه: mah1360.savabi@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. رایانامه: r.s.shahpar@gmail.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. رایانامه: morteza.razaghpoor@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷

واژه‌های کلیدی:
ادبیات غنایی،
استعارهٔ مفهومی،
استعارهٔ عشق،
خواجوی کرمانی،
همای و همایون.

چکیده

استعارهٔ مفهومی از نظریّه‌های زبان‌شناسی شناختی است و زبان‌شناسانی مانند جورج لیکاف و مارک جانسون استعاره را پدیده‌ای فقط زبانی نمی‌دانند، بلکه برای آن ماهیّتی ادراکی و مفهومی قائل هستند. عشق و ملزومات آن از مفاهیمی است که در مطالعات ادبی همواره از جنبه‌های گوناگون بررسی شده است. خواجوی کرمانی (۶۸۹ تا ۷۵۰) از شاعران ادب فارسی در سدهٔ هشتم هجری- قمری است که مثنوی عاشقانهٔ *همای و همایون* را با ساختاری روایی به نظم درآورده‌است. جستار حاضر با رویکردی توصیفی- تحلیلی نگاشت‌های استعاری عشق را در مثنوی *همای و همایون* بررسی کرده است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد، ادبیات غنایی به عنوان بخشی از افکار و اعمال انسان‌ها رویکرد استعاری دارد. عشق نیز به عنوان بخشی از ادبیات غنایی در قالب نگاشت‌های مختلفی از جمله استعاره‌های هستومند، ملموس و محسوس شده است که آتش، می، گلستان، دریا و گیاه نمودهای شاخص نگاشت‌های استعاری هستومند در مثنوی *همای و همایون* خواجوی کرمانی هستند. افزون براین، نوع نگاشت‌های استعاری در این مثنوی، بیانگر آن است که شیوهٔ بیانی خواجو در مجسم ساختن اندیشه‌های غنایی، تکراری است و تا حدود فراوانی بازگویی افکار و اندیشه‌های پیشینیان است.

استناد: صوابی، مهتاب؛ صادقی شهپر، رضا؛ و رزاق‌پور، مرتضی (۱۴۰۴). نگاشت‌های استعاری عشق در مثنوی غنایی *همای و همایون* خواجوی کرمانی. *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۶ (۲)، ۷۷-۱۰۰. http//doi.org/10.22126/ltip.2025.11128.1297

© نویسندگان
DOI: http//doi.org/10.22126/ltip.2025.11128.1297
ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

استعاره‌های مفهومی[1] در معنی‌شناسی شناختی از تأثیرگذارترین دستاوردهای زبان‌شناسی شناختی[2] است. دیدگاه سنّتی، استعاره را تفکیک‌پذیر از زبان می‌داند و آن را آرایه‌ای معرفی می‌کند که «می‌توان برای کسب تأثیرات ویژه و از پیش اندیشیده به زبان وارد کرد؛ تأثیراتی که به زبان کمک می‌کند تا به افشای واقعیت جهانی برسد که بدون تغییر ورای آن قرار دارد.» (هاوکس[3]، ۱۳۷۷: ۱۳۵) استعارهٔ مفهومی با مفهوم استعاره در معنای سنتی (تشبیه فشرده) متفاوت است و در رویکرد معاصر، ابزاری برای معرفی عقاید و اندیشه‌های انتزاعی یا مفاهیم پیچیده هستند. این نظریه مدعی است «افزون‌بر زبان، شیوهٔ درک ما از مقولات انتزاعی جهان نیز بر استعاره استوار است؛ بنابراین، استعاره فرایندی ذهنی و شناختی است که حوزهٔ مفاهیمِ پیچیدهٔ ذهنی برحسب حوزهٔ مفاهیم ملموس فهم و درک می‌شود؛ یعنی استعارهٔ مفهومی، تجربه‌های فرد را در حوزه‌های مشخص ملموس به کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌های حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس را درک کند.» (لیکاف، ۱۹۸۰: ۱۲۴) از این‌رو، تحلیل چگونگی مفهوم‌سازی اندیشه‌ها، باورها، احساسات و از طریق نگاشت‌های استعاری سبب می‌شود که زوایای گوناگون مضمون‌سازی در فرهنگ‌های متنوع شناخته شوند و در نتیجه، جهان‌بینی آن‌ها معرفی شود.

۱-۱. تعریف موضوع

عشق را خمیرمایهٔ فطرت نام نهاده‌اند و سرشت انسان و عظمت و شکوه آدمی در پیوند با عشق و عقل دانسته‌اند، همان‌گونه که تحمل بار امانت الهی بدون نظر گرفتن عقل و عشق ناممکن است. (نک: ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۰ و رحیمیان، ۱۳۷۸: ۱۱) خرمشاهی بر این باور است که عشق در ادب منظوم پارسی به دو گونه جلوه‌گر شده است: نخست به صورت عشق انسانی که نمود آن را در مثنوی شاعرانی چون رودکی و عنصری می‌داند و سپس در مثنوی‌های حکیم نظامی شکوفا می‌شود و به اوج می‌رسد و شاهد این مدعا، آفرینش مثنوی‌های *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *یوسف و زلیخا*، *اورنگ و گلچهر* است. نمود دیگر عشق در ادب منظوم فارسی، عشق الهی یا عرفانی است که در مثنوی‌های سنایی و عطار بازتاب پیدا می‌کند و در غزلیات مولانا به اوج و تعالی می‌رسد. (نک: خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۲: ۱۱۶۷) مثنوی *همای و همایون* از داستان‌های عاشقانه‌ای است که درون‌مایهٔ اصلی آن عشق و ملزومات آن با نگاهی مفهومی و انتزاعی است. این پژوهش هستومندی مفهوم عشق و خوشه‌های معنایی آن را با استفاده از استعارهٔ مفهومی لیکاف و

1. Conceptual Metaphors
2. Cognitive Linguistics
3. Houkes

جانسون در *همای و همایون* خواجوی کرمانی بررسی کرده و چگونگی بهره‌گیری شاعر را از استعاره‌ها و حوزه‌های معنایی ملموس عشق و ملزومات آن و نیز بسامد گونه‌های هستومندی آن را در این منظومه تبیین کرده است.

همای و همایون، نخستین منظومه از مثنوی‌های پنجگانهٔ خواجوی کرمانی از شاعران قرن هشتم است. این منظومه که «شاعر آن را در سی سالگی (سال ۷۱۹) آغاز کرده به گفتهٔ وی در ۷۳۲، یعنی پس از ۱۳ سال پایان یافته‌است. *مثنوی همای و همایون*، از نوع آثار بزمی و عاشقانه است و موضوع اصلی آن داستان عشق همای (پسر پادشاه شام) و همایون (دختر خاقان چین) و شرح ماجراهایی است که برای آنان پیش می‌آید. تعداد ابیات آن حدود ۴۴۳۵ بیت در بحر متقارب و یادآور منظومه‌های عاشقانه‌ای مانند *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* است.» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۳۰۵) بیت‌های آغازین این منظومه روایتگر عشق انسان‌ها به هم‌دیگر است. مناظره‌هایی که در این منظومه بین عاشق و معشوق شکل می‌گیرد، مانند مناظره‌های تکراری در دیگر داستان‌های عاشقانه است. عشق و ملزومات آن از موضوعات اصلی این مثنوی است که جستار پیش روی استعارهٔ مفهومی عشق، خوشه‌های معنایی آن مانند شوق، دوستی، حب و محبت و نیز نگاشت بین مفاهیم عینی (مبدأ) و ذهنی (مقصد) و مرزهای آن را در منظومهٔ *همای و همایون* با روش توصیفی- تحلیلی بررسی و تبیین کرده است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

عشق و ملزومات آن در آثار ادب غنایی عنصری اساسی و کلیدی است و هستومندی قابل توجهی در تولید معنا دارد که این پژوهش، هستومندی معنای عشق و ملزومات آن را در مثنوی *همای و همایون* بررسی و معناهای پنهان ذهن شاعر را از عشق روشن کرده است، چنانکه نگارندگان ضرورت یافتن این معناهای تازه را درک کرده و روش‌های شاعر را برای تبیین مفاهیم ذهنی وی نشان داده است که درکی همگانی از آن فراهم شده است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- نگاشت‌های استعاری عشق در منظومهٔ *همای و همایون* کدام است؟
- رویکرد شاعر در بهره‌گیری از نگاشت‌های استعاری عشق چگونه است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام شده بر روی مثنوی *همای و همایون* عبارتند:

میرهاشمی (۱۳۸۲) که تأثیر متون کهن را بر روند داستانی *همای و همایون* بررسی کرده و میزان

اثرپذیری *همای و همایون* از متون کهن و سیر روایت آن در این پژوهش مشخص شده است.

محمدی (۱۳۸۸) *سام‌نامه* و *همای و همایون* را مقایسه کرده است؛ پژوهشگر در این مقایسه به این نتایج دست یافته که داستان در هر دوی این آثار یکی است و بیت‌هایی مانند و روایتی متحد که فقط در نام برخی قهرمانان اصلی با هم متفاوت هستند.

قدمیاری (۱۳۹۲) افزون بر معرفی اجمالی خواجوی کرمانی، آثار وی و نوع داستان، عناصر فانتزی، نشانه‌شناسی عناصر داستان‌های فانتاستیک، تخیل‌شناسی شخصیت‌های واقعی را در منظومهٔ *همای و همایون* در مقاله‌ای بررسی کرده است.

صرفی (۱۳۹۴) ریخت‌شناسی داستان *همای و همایون* را بر اساس نظریهٔ «پراپ» بررسی کرده است و نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد که این داستان، جمعاً ۲۴ خویشکاری از ۳۱ خویشکاری مورد نظر پراپ را دارد؛ برخی خویشکاری‌ها در این منظومه، تکرار شده‌اند و برخی تنها یک بار به کار رفته‌اند. دیگر آن‌که ترتیب خویشکاری‌ها در *همای و همایون* از حیث نظم و توالی با روش پراپ تفاوت‌هایی دارد. می‌توان در این منظومه از حاکمیت قهرمان به عنوان خویشکاری جدیدی یاد کرد که در الگوی پراپ ذکر نشده است.

افزون براین، جستارهای مختلفی نیز، نگاشت‌های استعاری عشق را در آثار مختلف بررسی کرده‌اند: اسپرهم و تصدیقی (۱۳۹۷) در نوشتاری، استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولانا را تحلیل کرده‌اند. تصدیقی (۱۴۰۰) در پژوهی به بررسی تطبیقی استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا پرداخته است. عزیزی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای استعارهٔ شناختی عشق از منظر عرفانی در بعضی از اشعار مثنوی مولوی و غزلیات بیدل دهلوی را تحلیل کرده‌اند. عدالت کاشی و مباشری (۱۴۰۲) در نوشتاری استعارهٔ مفهومی عشق را در *طریقت‌نامه* عماد فقیه کرمانی کاویده‌اند.

مشاهده گردید که هیچ کدام از پژوهش‌های مزبور به بررسی معناشاسی شناختی *همای و همایون* نپرداخته‌اند. در این پژوهش تجربه‌های شخصیت‌های مثنوی روایی خواجوی کرمانی از عشق و دوست داشتن، ساخت‌های مفهومی را در ذهن آن‌ها به وجود می‌آورد که قابلیت انتقال بر سطح زبان دارند؛ از این‌رو، تجارب ملموس و تجسم یافته در درون نظام مفهومی، منجر به تولید نگاشت‌های استعاری عشق می‌گردند. نوشتار حاضر بر آن است تا بیعضی از فرایندها و ساخت‌های مفهومی در معناشناسی شناختی عشق را در قالب نگاشت‌های استعاری نشان دهد.

۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

پیدایش زبان‌شناسی شناختی از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ دریچهٔ تازه‌ای به مطالعات زبان‌شناختی گشود که

زمینه‌ساز دگرگونی‌هایی در حوزه‌های مطالعاتی رشته‌هایی چون ادبیّات و نقد ادبی شد. «در زبان‌شناسی شناختی، زبان به عنوان نظامی ذهنی و شناختی در نظر گرفته می‌شود و سه فرض بنیادی زیر خاستگاه مطالعاتی آن را تشکیل می‌دهد: الف: زبان قوای شناختی مستقلی نیست؛ یعنی درک جامع نظام زبان بدون درک و شناخت کامل نظام شناختی میسر نمی‌شود.» (دبیرمقدم، ۱۳۷۸: ۵۹) ب: دانش زبان از کاربرد زبان حاصل می‌شود؛ «به این صورت که توضیح الگوهای دستوری با توسّل به اصول انتزاعی نحو ممکن نیست و چنین الگوهایی را باید بر اساس معنای مورد نظر گوینده در بافت‌های خاصّی از کاربرد زبان توضیح داد.» (همان: ۵۹) ج: دستور، مفهوم‌سازی[1] است؛ به این اعتبار که «انطباق میان عناصر جهان خارج و صورت‌های زبانی به صورت مستقیم برقرار نمی‌شود و راه‌های چندی برای کدگذاری دنیای بیرون وجود دارد. از همین روست که معمولاً یک موقعیّت واحد را می‌توان به شکل‌های متفاوتی مفهوم‌سازی کرد.» (لی، ۲۰۰۱: ۲) زبان‌شناسی شناختی از شاخه‌های جدید زبان‌شناسی است که با رویکردی شناختی به مطالعهٔ زبان می‌پردازد. «از منظر زبان‌شناسی‌شناختی، آن‌طور که «لیکاف» و «جانسون» نوشته‌اند، استعاره ذاتاً مفهومی است. استعاره در این رویکرد، دیگر ابزار تخیل ادبی خلاق نیست؛ بلکه ابزار شناختی قدرتمندی است که بدون آن نه شاعران و نه من و شما در مقام افراد عادی قادر به ادامهٔ زندگی نخواهیم بود.» (همان: ۸)

مطالعات زبان‌شناسی شناختی در چند دههٔ اخیر، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرده است که استعاره فقط آرایهٔ ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر است و نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی[2] از نظریّه‌های جدید در زبان‌شناسیِ شناختی[3] است که امروزه رشد چشمگیری دارد. «استعاره‌های مفهومی و ویژگی‌های معرفت‌شناختی آن از سال‌های ۱۹۸۰ مطرح شد که لیکاف و جانسون و دیگران آن را از دیدگاه علوم شناختی در چند دههٔ اخیر بررسی کردند. چنین تحلیلی نشان می‌دهد که استعاره ژرف‌تر از آن است که انگاشته می‌شد. در دیدگاه معاصر، «استعاره چیزی بیش از آرایهٔ ادبی صرف است، چنان‌که نقشی برتر و ویژه در اطلاق واژه‌ها به جهان و به ویژه فهم ما از آن جهان دارد.» (کریمی، ۱۳۹۲: ۱۴۴) تحقیقات لیکاف و جانسون ثابت کرد که کاربردهای استعاره، محدود به حوزهٔ مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست، بلکه چون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بسیاری از مفاهیم انتزاعی را دارای ساختی استعاری می‌داند؛ مفاهیم انتزاعی اغلب

1. Conceptualization
2. Conceptual Metaphor
3. Cognitive Linguistics

با کمک استعاره تبیین می‌شوند و امور انتزاعی از این راه برای ما محسوس و قابل درک می‌شود؛ بر این اساس، استعاره محدود به شعر و ادب نیست و همهٔ شئون زندگی را دربرمی‌گیرد و انسان امور ذهنی را با بهره‌گیری از استعاره‌های موجود در زبان حسّی می‌کند؛ «استعارهٔ مفهومی عبارت است از درک امور انتزاعی بر پایهٔ امور عینی؛ به دیگر سخن، استعاری اندیشیدن یعنی تجسّم مفاهیم ذهنی.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۲۵) در این نظریّه ممکن است چند استعاره از یک امر واحد ذهنی ساخته شوند؛ یعنی در حقیقت چند استعاره، نگاشتِ[1] واحدی داشته باشند. می‌توان ذهنیّت و نگرش استعاری یک فرد را در مورد امور گوناگون با کاربرد این نظریّه سنجید و با بررسی مفاهیم گوناگونی که با یک نگاشتِ مرکزی مفهوم‌پردازی شده‌اند، به نظام فکری و استعاری وی پی برد؛ «شناختیان بر این باورند که آدمی به طور ناخودآگاه در پی یافتن ویژگی‌های مشترک در موضوعات ناهمگون است تا امور را بر پایهٔ این اشتراک‌ها درک کند.» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴)

حوزهٔ مبدأ قلمرو معنای تحت‌اللفظی و حوزهٔ مقصد قلمرو معنای استعاری یا مفهوم‌سازی استعاری است. لیکاف و جانسون برای نشان دادن ارتباط این دو قلمرو از این تعبیر استفاده می‌کنند که حوزهٔ مقصد همان حوزهٔ مبدأ است و استعاره نوعی شباهت میان این دو قلمرو را پدید می‌آورد. آن‌ها برای نشان دادن این شباهت‌ها از اصطلاح نگاشت استفاده می‌کنند و می‌گویند نگاشت رابطهٔ میان دو قلمرو است که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد. آن‌ها این اصطلاح را از نظریهٔ مجموعه‌ها در ریاضیات گرفته‌اند تا ارتباط بین مفاهیم را نشان دهند؛ بنابراین، در بسیاری از موارد وجوه شباهتی از پیش وجود ندارد، بلکه در واقع نگاشت‌ها میان حوزه‌ها شباهت‌هایی به وجود می‌آورند. از این تعریف پیداست که هر نگاشت نه یک گزارهٔ صرف، بلکه مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی است و کار کلمات و عبارات، برانگیختن ذهن به برقراری ارتباطی است که به واسطهٔ آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود.» (همان: ۱۸۶) استعارهٔ مفهومی در حقیقت فرایند فهم و تجربهٔ قلمرو (الف) است به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلّق به قلمرو (ب) بنابراین، هر استعاره سه سازه دارد:

۱) قلمرو (الف) را هدف می‌نامند که عموماً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند.

۲) قلمرو (ب) را منبع مبدأ می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر و معارف‌تر هستند.

۳) نگاشت رابطهٔ میان قلمرو است که به شکل تناظرهایی میان مجموعه صورت می‌گیرد و آن را نگاشت می‌نامند.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۲۶)

1. Mapping

«کوچش» پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ استعاره‌های شناختی بـه خصـوص مضـامین انتزاعـی انجـام داده است. او به مؤلفه‌هایی هم‌چون تمایزهای تمرکز اشخاص یا گروه‌ها بر اجزای مختلـف حـوزهٔ مبـدأ و مقصـد نگاشت‌های استعاری و نیز تفاوت اشخاص یا ملل مختلف بر مبنای تجربه‌های گوناگون می‌پـردازد. کـوچش به تغییر این تمرکز در بستر تاریخ به عنوان یکی از علل این تمایزها توجّه می‌کند.» (همـان: ۱۶۷) در زبان‌شناسـی شناختی، مجاز را بدین گونه بیان می‌کنند که ما از یک پدیـده یـا چیـز ماننـد «شکسـپیر» اسـتفاده مـی‌کنیم تـا پدیدهٔ دیگری را مثل آثار شکسپیر نشان دهیم، یا کـاری کنـیم کـه دسترسـی ذهـن بـه آن فـراهم آیـد؛ یعنـی پدیده‌ای را با استفاده از پدیدهٔ مرتبط به آن در معـرض توجّـه قـرار مـی‌دهیم. عبارت‌هـای مجـازی نیـز ماننـد استعاره از هم‌دیگر جدا نیستند و گروه‌های بزرگ‌تری هستند که با رابطه‌ای ویژه، میان یـک پدیـده و پدیـدهٔ دیگر، نمایان خواهند شد. کوچش پدیده‌ای را که سبب توجّه یا دسترسی انتزاعـی بـه پدیـده‌ای دیگـر شـود، پدیدهٔ حامل و پدیده‌ای را که در معرض توجّه یا دسترسی انتزاعـی قـرار گیـرد، پدیـدهٔ هـدف نامیـده اسـت. یکی از شاخص‌ترین خصوصیات این دو پدیده آن است که از نظر مجازی با هـم ارتبـاط تنگـاتنگی دارنـد و از نظر مفهومی نیز به هـم نزدیـک هسـتند. (نـک: لیکـاف، ۱۹۸۰: ۷) از ایـن روی، در هـر نگاشـت اسـتعاری، دو قلمروی مبدأ و مقصد مد نظر قرار می‌گیرد. در الگوی شناختی نگاشت استعاری عشق نیز این گونـه اسـت. بـه عنوان مثال، هنگامی که لفظ آتش را به کار می‌گیریم و مقصودمان عشـق اسـت؛ آتـش قلمـرو مبـدأ و عشـق قلمرو مقصد نامیده می‌شوند. «قلمرو مبدأ معمولاً از مفاهیم حسی است و با تجربـه‌های فیزیکـی آدمـی سـر و کار دارد و برای مخاطب ملموس و محسوس است، ولی قلمرو مقصد، اغلب مفـاهیم انتزاعـی اسـت و درک آن برای مخاطب اندکی دشوار است.» (نک: زرقانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۳)

۲. پردازش تحلیلی موضوع

کلان‌استعاره از مفاهیم اساسی استعاره محسوب می‌شود که نگـاهی دیگرگـون بـه یـک اثـر ادبـی می‌بخشـد. پیرامون کلان استعارهٔ عشق، تقسیم‌بندی‌های مختلفی انجام شده است؛ نگاشت‌های مثبت، منفـی و دو وجهـی تقسیم‌بندی‌های اشخص در این زمینه هستند.» (رک: عدالت کاشی و مبشری، ۱۴۰۲: ۹۱) کلان‌استعارهٔ عشـق، یکـی از کلان‌استعاره‌هایی است که در منظومهٔ غنایی *همای و همایون* در وجوه مختلف به کار رفته اسـت؛ نخسـت، استعاره‌هایی که بار مثبت دارند و خواننده از طریق آن، تصویری مثبت و روشن از عشق دریافـت می‌کنـد، بـه عنوان مثال، عشق نور است یکی از زمـرهٔ ایـن گونـه استعاره‌هاسـت. ایـن نگاشـت اسـتعاری در واقـع، جانـب روشن و مثبت عشق را نمایان می‌کنـد. گـروه دوم، نگاشـت‌هایی هسـتند کـه ویژگی‌هـای منفـی را بـه عشـق منتسب می‌کنند؛ غم، جنون، قتل، دام، بی‌قراری نمودهایی از ایـن گونـه نگاشـت‌های اسـتعاری هسـتند. دسـتهٔ

سوم نگاشت‌های استعاری دو وجهی محسوب می‌شوند؛ زیرا هم بار معنایی مثبت و هم بار معنایی منفی دارند. آتش، سوزندگی و می جلوه‌هایی از این نوع نگاشت هستند. گروه چهارم، نگاشت‌های استعاری خنثی نامیده می‌شوند؛ زیرا جهت‌گیری ارزشی خاصی ندارند و بیش‌تر بر مکان اشاره دارند، همانند گلستان، گلزار و دریا.

۱-۲. نگاشت‌های استعاری دارای بار مثبت

الف) نگاشت استعاری عشق نور است؛ تجربه‌ها و مفاهیم متافیزیکی در حوزهٔ فلسفه، عرفان و دین با بیان مفاهیم ملموس فهم‌پذیر می‌گردند، البته باید اذعان داشت که این امر در حوزهٔ ادبیات قابل پذیرش نیست و مفاهیم هر چه بیش‌تر از لمس آدمی دور باشد، زیباتر و پرمعناتر هستند. گزارهٔ شناخت بصری است، یکی از حوزه‌های حسی محسوب می‌شود که نقشی مؤثر در عرفان دارد. نور، مفهومی ملموس و محسوس در حوزهٔ شناخت است که کارکردی ویژه دارد و بهره‌گیری از این استعاره، ریشه در عرفان قبل از اسلام و نیز فرهنگ اسلامی دارد. «نور و روشنایی در رویارویی با ظلمت و تاریکی، همواره در عرفان اسلامی وجود داشته است.» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۵) نور در فرهنگ اسلامی از نام‌های الهی و نشانهٔ تجلّی پروردگار در اسم «الظاهر» است؛ یعنی «جلوهٔ خداوند در تمام آفریدگان. گاهی این نور به آنچه که نمایان کنندهٔ پنهانی‌هاست، گفته می‌شود؛ یعنی علوم لدّنی که با تصمیم خداوند به بنده‌ای داده می‌شود و آنچه را غیر خداست، از دل او بیرون می‌افکند.» (کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۴۸)

این استعارهٔ شناختی بر اساس یک کلان‌استعاره با عنوان «شناخت بصری است» به وجود می‌آید؛ در واقع بر «پایهٔ نگاشتی استعاری شکل می‌گیرد که قلمرو مبداء آن نور است که از ملزومات حس بینایی محسوب می‌شود.» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۶) کلان استعاره، استعاره‌ای است که در متن به صورت مستقیم، نمایان نمی‌شود؛ امّا موجب انسجام و وحدت تمام خُرده‌استعاره‌های موجود می‌شود.» (اسپرهم و تصدیقی، ۱۳۹۷: ۹۱)

عشق در این مثنوی مضمونی روشنگرانه دارد که ذهن را روشن کرده و جایگاهی ویژه به وی می‌بخشد؛ عشق نور است، پربسامدترین استعاره با ۱۲۱ مورد در مثنوی *همای و همایون* است که نشانهٔ جایگاه ویژهٔ آن در این منظومهٔ عاشقانه است؛ عشق مانند مبدأیی است که در پی روشنی و هدایت است، عاشق در پی گرمای محبت و روشنی عشق معشوق است، چنان‌که وی از این گرما می‌سوزد، ولی دم برنمی‌آورد.

درفشان شده مه برین سبز باغ — چو در دست زنگی فروزان چراغ
پری چهره ترکان مجلس فروز — به شب شام را بسته بر نیم روز

(همان: ۹۶)

در مثال زیر نیز، عشق روشنی بخش است.

مسلسل شبش را ز روشن عذار محقق شده نسخ خط غبار
به صد لابه گفت ای بت دل گسل نگار ختن شمع چین و چگل
چو دانی که در هر دمت همدمم به هر حال در خدمتت محرمم

(همان: ۹۷)

جمال تو شمع‌ست و پروانه دل هوای تو گنج‌ست و ویرانه دل

(همان: ۱۵۷)

در بیتی که ذکر شد با نگاشت دیگری مواجه هستیم: جمال معشوق شمع است. افزون بر این، نگاشت هوای(عشق) تو گنج است در مصراع دوم به مقصود نزدیک‌تر است.

در بیت زیر، مفهوم انتزاعی عشق در الگوی عشق نور است، بر واژهٔ عینی نور غالب شده و نور و درخشش عشق به عنوان هستهٔ اصلی نگاشت در نمونهٔ زیر و در مفهوم عشق آمده است.

همه دور نزدیک و نزدیک دور شده ایمن از نار و فارغ ز نور

(همان: ۵۲)

۲-۲. نگاشت‌های استعاری دو وجهی

استعاره دو وجهی آتش در مثنوی *همای و همایون* نشانهٔ قلمروی دوگانه است؛ این مفهوم هم نمایانگر سوزندگی و ویرانگری و هم نشانهٔ گرما و دلپذیری عشق است؛ یعنی مقوله‌ای است که معنایی متضاد (مثبت و منفی) از عشق ارائه می‌کند.

الف) نگاشت استعاری عشق آتش است؛ آتش که از عناصر اربعه است، ساختار متفاوتی در مثنوی *همای و همایون* آفریده است. این عنصر مفهوم عشق را با ۷۸ مورد در پوشش استعاره مفهومی سوزندگی و ویرانگری تبیین کرده است؛ همان‌طور که گفته شد، آتش علاوه بر گرما و نور باعث رنجش و سوزش عاشق نیز می‌گردد؛ البته این نگاشت می‌تواند دو کاربرد متفاوت را ایجاد کند؛ هم به عاشق گرما ببخشد و هم به وی آسیب برساند. مفهوم انتزاعی عشق در این الگو به مفهوم عینی آتش تشبیه شده است؛ یعنی آتش و گرمای درونی عشق به عنوان هستهٔ اصلی نگاشت مشخص شده و مبدأ آتش است که نمونهٔ آن چنین است.

که در آتش است این دل روشنم همانا که آبی بر آتش زنم

(همان: ۶۰)

نگاشت مرکزی با هستهٔ مرکزی «آتش» در بیتی دیگر آمده است، چون خواجوی کرمانی آتش عشق را

سوزان و از بین برندهٔ همه آگاهی‌ها می‌داند.

ز سوز دل آن‌ها خبر داده‌اند که از دل دریـن آتش افتاده‌اند

(همان: ۹۹)

ب) نگاشت استعاری عشق سوزنده است؛ با بسامد ۱۰۱ مورد از تصویرهای پربسامد عشق در مثنوی *همای و همایون* است. عشق سوزنده باشد و این سوزندگی هم حامل غم است و هم بار لذت دارد؛ یعنی معشوق از سوزندگی عشق لذت می‌برد و درد آن را شیرین می‌داند. سوزندگی و ویرانگری به عنوان نگاشت مرکزی و یک مفهوم حسی برای «عشق» به عنوان مفهومی انتزاعی آمده است.

ز عشق ار نسوزم چه سازم چو شمع که سوزنده را چاره سازندگی‌ست

(همان: ۶۶)

عشق توصیفی از حالات غمگین و بی‌تاب عاشق را با نگاشت مرکزی نابودی در نمونهٔ زیر ترسیم کرده است.

مبادا تنت باز ماند ز کار غم عشقت از جان برآرد دمار

(همان: ۸۵)

عنصر عشق با نگاشت مرکزی ویرانگری در بیت زیر آمده و شاعر از طرح‌وارهٔ قدرت در این مفهوم استفاده کرده است؛ یعنی عشق، توانایی ویران‌کردن هر چیزی را دارد.

که هم مستِ می بود و هم مست ناب هم از عشق بیخود هم از دل خراب

(همان: ۲۱۰)

ذکر این نکته ضروری است که عشق در عرفان اگر چه سوزاننده و ویرانگر است، انسان‌ساز و معرفت‌بخش است و شاعر عارف هرگز غم عشق را با هیچ‌چیز عوض نمی‌کند. آتش عشق و سوزش حاصل از آن ناخالصی‌ها و غل و غش‌های عاشق را از بین می‌برد تا او را آماده و شایستهٔ پذیرش از جانب معشوق کند.

ج) نگاشت استعاری عشق جادو است؛ عشق با نگاشت جادو با بسامد ۳۴ بار در مثنوی *همای و همایون* آمده است؛ شاعر عشق را جادویی دانسته که باعث شده معشوق از راه اصلی زندگی بیرون رود و در دام گرفتار آید. تصویری که از جادو در بیت زیر آمده است، علاوه بر معنای منفی، بازگو کنندهٔ قدرت عشق است که می‌تواند هر ناممکنی را ممکن سازد. خاصیت دووجهی این استعاره را می‌توان به‌خوبی در بیت‌های زیر مشاهده کرد؛ ناخشنودی عاشق از جادوگری معشوق و اعجاب وی از این همه قدرت، توانسته دوگانگی احساس عاشق را بیان کند.

ملـــک‌زاده گفـــت ای بـــت خـــاوری نـــدانم چـــه کـــردی بـــه جـــادوگری

(همان: ۱۰۰)

د) نگاشت استعاری عشق بندگی است؛ عشق دامی بس پهناور است که عاشق هیچ‌گاه از آن رهایی ندارد. نگاشت مرکزی عشق بندگی است، یادآور این امر است که عشق بندی گران است که عاشق را به هر سو که بخواهد روانه می‌سازد و عاشق از چنین وضعیتی خوشحال است. در بیت زیر عاشق، غریق دریای بی‌پایان عشق است (عشق دریای بی‌پایان است) و گرفتار دردی بی‌درمان است (عشق دردی بی‌درمان است):

غـــریقم بـــه بحـــری کـــه پایـــانش نیســـت اســـیرم بـــه دردی کـــه درمـــانش نیســـت

(همان: ۱۰۰)

عشق بندگی است و خواری و زبونی عاشق را در پی دارد و عشق/ معشوق زورمند و قوی‌پنجه است. این نگاشت با بسامد ۸۱ مورد در *همای و همایون* تکرار شده است که نشانهٔ پذیرش این رنجش از سوی عاشق است و معشوق از این پذیرش خرسند است.

ببـــرد از بـــرم ناگهـــان دلربـــای زبـــون گشـــت بـــر دســـت زورآزمـــای

مـــن آنـــم کـــه دایـــم بـــه فـــر همـــای وطـــن داشـــتم زیـــر پـــر همـــای

(همان: ۱۰۱)

عاشق رضایت از رنجش دارد و بندگی عشق را پذیرفته‌است، امّا این بندگی بیش‌تر از هر آزادی دیگری برای وی ارزشمند است و این را از وجوه مثبت می‌توان شمرد:

تـــو در بنـــد بـــودی و مـــن بنـــده‌ات تـــو ســـرکش ولـــی مـــن ســـرافکنده‌ات

تـــرا بنـــد بـــر پـــای و بـــر دل مـــرا تـــرا پـــای بـــر جـــای و در گـــل مـــرا

(همان: ۱۷۰)

هـ) نگاشت استعاری عشق می است؛ می در نگاشت مرکزی عشق، نقشی برجسته دارد؛ شاعر اعتقاد دارد که می هم می‌تواند عاشق را سرگردان سازد و هم او را از غم‌های گران دور سازد. می گواهی بر بی‌قراری و سرگردانی عاشق است و این مفهوم نشانهٔ سرخوشی و سرگردانی عشق است که دو جنبهٔ مهمّ عشق را بیان می‌کنند؛ یعنی هم راه را هموار می‌سازد و هم عاشق را در گمراهی رها می‌کند؛ یعنی نگاشت مرکزی عشق می است هستهٔ مرکزی این استعاره‌ها را تشکیل داده است.

چنـــان از مـــی عشـــق سرمســـت شـــد کـــه از پـــا درافتـــاد و از دســـت شـــد

(همان: ۷۸)

نگاشت مرکزی مستی و بی‌قراری در نمونهٔ زیر برای بیان عشق آمده است؛ در واقع عشق که مفهومی

انتزاعی است به بی‌قراری که مفهوم انتزاعی دیگری است، مانند شده است.

دلـــم کـــز مـــی عاشـــقی مســـت شـــد مگـــر دســـت‌گیری کـــه از دســـت شـــد

(همان: ۱۰۰)

این ویژگی در نمونهٔ زیر نیز تکرار شده است.

ترنجـــی فگنـــدی و مـــن مســـت عشـــق مـــیفگن کـــه در نـــارم از دســـت عشـــق

(همان: ۱۱۲)

عاشق زمانی که از معشوقش دور است، انسان بی‌قراری است، این بی‌قراری با دیدن روی معشوق پایان می‌پذیرد و مست می‌شود که امری دووجهی است.

گـــه ایـــن ذره بـــودی گـــه آن آفتـــاب گـه آن مست عشق و گـه ایـن مست خـواب

(همان: ۱۶۹)

۳-۲. نگاشت‌های استعاری خنثی

عشق امری وسیع و گسترده است که در قالب کلمات نمی‌گنجد، این خصوصیت عشق باعث می‌شود تا کلماتی انتخاب شوند که گوشه‌ای از این قلمرو را وصف کنند.

الف) نگاشت استعاری عشق گلستان است؛ یک طرح‌وارهٔ حجمی است. بدن ما مقولات هندسی را به طور حسی تجربه می‌کند و ذهن مفاهیم انتزاعی را از طریق مطابقت با امور حسی و مقولات عینی درک می‌کند؛ «یکی از طرح‌واره‌های مهم ذهن آدمی، طرح‌واره حجمی است که در آن قلمروهای انتزاعی طوری نشان داده می‌شوند که انگار حجم و فضای هندسی هستند و کسی می‌تواند داخل آن‌ها قرار گیرد.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۶۳) به اعتقاد جانسون، انسان بر حسب تجربهٔ قرار گرفتن در مکان‌های دارای حجم، ویژگی حجم داشتن را به مفاهیمی گسترش داده‌است که حجمی برای‌شان قابل تصور نیست.» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۳) خواجوی کرمانی عشق را در بیت زیر به منزلهٔ گلستانی دانسته که مفهومی عینی است و با بسامد ۲۱ مورد به منزلهٔ ابعادی که در آن بگنجد مشخص کرده‌است؛ در واقع گلستان مکانی برای گستردگی و زیبایی عشق است؛ در بیت زیر آنچه گلستان را در نظر خواننده برجسته می‌سازد، مساحت و حجمی است که عشق می‌تواند به خود اختصاص دهد.

بـــه پـــرواز رفـــتم بـــر ایـــوان عشـــق گـــرفتم هـــوا تـــا گلســـتان عشـــق

(خواجوی کرمانی، ۱۳۵۶: ۹۹)

شاعر تلاش می‌کند تا با نگاشتی مرکزی مانند عشق گلزار است، مفهومی انتزاعی را به حقیقتی ملموس تبدیل کند؛ یعنی از مبدأ گلزار استفاده کرده تا مقصد عشق را به خواننده برساند. گلزار مظروفی است تا

طراوت و زیبایی عشق و حجمی از آن را به ذهن خواننده منتقل کند.

سمن دسته‌بندان گلزار عشق بنفشه‌فروشان بازار عشق

(همان: ۲۶۸)

نگاشت مرکزی با هستهٔ مرکزی ایوان گلزار در بیت زیر بیان شده است؛ یعنی خواجوی کرمانی شوق و شور درونی‌اش را مانند ایوانی دانسته که مشعل‌های فروزانی دارد و همه جا را روشن می‌کند.

مشاعل فروزان ایوان شوق صنوبر خرامان بستان ذوق

(همان: ۲۶۸)

مفاهیم حوزهٔ مقصد در این نوع از استعاره با وام‌گیری از مبحث گلشن مفهوم‌پردازی شده است؛ بیت زیر شوق را مانند گلشنی می‌داند که باعث رشد روحی عاشق می‌شود و تنها شور و شوق عشق را مد نظر داشته است؛ یعنی مفهوم انتزاعی شوق (عشق) با کمک نگاشت گلشن بیان شده است.

خرامنده در گلشن شوق مست ز باغ امل شاخ ریحان به دست

(همان: ۶۴)

این شور و اشتیاق در بیت زیر نیز در معنای عشق تکرار شده است.

گلش خنده بر برگ نسرین زده لبش شور در جان شیرین زده

(همان: ۱۹۶)

شور و شهد که یادآور گلزار و گلشن است، یکی دیگر از ملزومات عشق است که با مفهومی یکسان با عشق در بیت زیر آمده است.

طبرزد غلام و شکر بنده‌اش همه شور شهد از شکرخنده‌اش

(همان: ۱۹۶)

ب) نگاشت استعاری عشق دریا است؛ یک طرح‌وارهٔ حجمی است که خواجو عشق را با استفاده از مظروف دریا با بسامد ۱۲ مورد برای بیان گستردگی و وسعت عشق آورده است.

شب فرقتش چون به پایان برم ز دریای عشقش کجا جان برم

(همان: ۷۹)

شاعر با بیان نگاشت مرکزی عشق دریا است در بیت زیر نیز تلاش کرده تا مفهومی ذهنی را برای خواننده عینی و برایش ملموس کند.

به دریای عشق تو دُرّدانه دل ز زنجیر زلف تو دیوانه دل

(همان: ۱۵۶)

و نیز این رویکرد در نمونه زیر تکرار شده است.

خـــزان غمـــش را نـــه بـــوی بهـــار ز دریـــای عشـــقش نـــه روی کنـــار

(همان: ۲۲۸)

۲-٤. نگاشت‌های استعاری جاندار

جانداری عشق و ملزومات آن از عناصر زیبای مفهومی در منظومهٔ *همای و همایون* است که بسامد آن ۹۴ مورد است. خواجوی کرمانی با این صنعت روحی تازه به واژهٔ عشق بخشیده و دریافت آن را برای مخاطب آسان کرده است.

الف) نگاشت استعاری عشق روییدنی است؛ عشق همانند هر مفهوم دیگر بیانگر رویش و رشد است؛ عشق با محبّت آبیاری می‌شود و همانند سرو قامت راست می‌کند و همانند گل‌های سنبل در پیچ و تاب و عطرافشانی است.

در بیت‌های زیر با استفاده از نگاشت سنبل و هر گیاه روییدنی، مقصد اصلی را که همان موهای معشوق است، جستجو کرده است. در بیت زیر هر روییدنی در توصیف عاشق و معشوق و ارتباط میان آن‌ها شکل گرفته است.

اثـــر کـــرده در شـــاه دلـــداده مـــی بـــرآورده گلنـــارش از بـــاده خـــوی

(همان: ۱۴۱)

بهشـــتی روانـــبخش طـــوبی‌خرام بهشـــتی مثـــال قیامـــت قیـــام

(همان: ۱۴۱)

بـــه گـــرد گـــل از ســـنبلش سلســـله زده حلقـــه بـــر مشـــتری ســـنبله

(همان: ۱۴۴)

نگاشت در قالب کاربرد مفاهیم مرتبط با رویش (گل، سرو، باغ، خار، میوه) در توصیف عاشق و معشوق و ارتباط میان آن‌ها شکل گرفته است. عاشق همانند روییدنی است که باعث رویش و جوانهٔ عشق در دل معشوق می‌شود.

دلارای چـــون خلـــد عنبـــر سرشـــت خرامـــان چـــو طـــاووس بـــاغ بهشـــت

(همان: ۱۶۹)

شـــکر در لـــب و ســـحر در چشـــم مســـت قمـــر در رخ و شـــور در زلـــف بســـت

(همان: ۱۶۹)

عقـــــیقش ببـــــرد آب دُرّ عـــــدن چـــو طـــوطی شـــکرخای شـــد در ســـخن

(همان: ۱۷۸)

۵-۲. نگاشت‌های استعاری با مفهوم منفی

عشق در منظومهٔ *همای و همایون* علاوه بر جنبه‌های مثبت، نقاط منفی نیز دارد که نمونه‌هایی از چهرهٔ منفی و نابودگر عشق را آورده است.

الف) نگاشت استعاری عشق قاتل است؛ عشق راهی پرخطر است و معشوق همانند قاتلی است که تلاش دارد عاشق را آزار دهد. شاعر تلاش دارد تا با توسل به این نکته، تصویر منفی عشق را نشان دهد.

بـــرو خون‌خـــور و ســـنبلش بـــر ســـر آر کـــه از خـــون بـــود اصـــل مشـــک تتـــار

صوابســـــت راه خطـــــا رفتنـــــت ولـــی خـــون خـــود بـــاد در گردنـــت

(همان: ۸۱)

ز فرســـنگ او بـــوی خـــون آمـــدی ز هـــر ســـنگ او جـــوی خـــون آمـــدی

(همان: ۸۷)

عاشق از مرگ و کشته شدن به دست معشوقش ابایی ندارد، او در عشقش ثابت‌قدم و وفادار است. عشق با نگاشت مرکزی قتل، می‌تواند تصویر منفی از قلمرو بی‌پایان عشق باشد. اگر معشوق قصد کشتنش کند، باز عاشق می‌ماند و از مرگ هراسی ندارد.

بســا کــس کــه جــان داد و جانــان نیافــت فرورفـــت در درد و درمـــان نیافـــت

(همان: ۱۰۲)

بـــرو خون‌خـــور و خـــون دل کـــن ســـبیل کـــه آتـــش گلســـتان شـــود بـــر خلیـــل

(همان: ۱۰۲)

ب) نگاشت استعاری عشق جنون است؛ عشق در شعر فارسی با جنون و دیوانگی همراه است، تا در بند و اختیار عقل باشی به عشق نخواهی رسید. زیرا تنها با آزادی از قید عقل و هوش است که می‌توان دل در گرو معشوق نهاد و خود را بدو تسلیم کرد. عاشق تنها در فکر معشوق است و نسبت به جهان اطراف بی‌تفاوت است. این نوع نگاشت در تعریف عشق می‌تواند تصویری منفی و خاکستری باشد.

طبیـــب ار بـــه دردی گرفتـــار نیســـت مـــرو را غـــم درد بیمـــار نیســـت

بـــرو حـــال مجنـــون ز دیوانـــه جـــوی کـــه عاقـــل بتابـــد ز دیوانـــه روی

(همان: ۱۰۱)

دل و دیـــن بـــه بـــوی تـــو بـــر بـــاد داد چـــو هنـــدوی زلفـــت بـــر آتـــش فتـــاد
غریب‌ســـــت و از نعمتـــــت بی‌نصـــــیب گـــــرش رحمـــــت آری نباشـــد غریـــب

(همان: ۱۳۶)

عاشق در *همای و همایون* فردی دیوانه است که جنونش او را ترغیب به کارهایی می‌کند تا به درجهٔ والای دیوانگی برسد؛ زلف معشوقش زنجیری است که عاشق را از عقل و اندیشه دور کرده و به هر کجا که بخواهد می‌کشد.

تـــو گـــر عـــاقلی همچـــو دیوانگـــان مکـــن آشـــنایی بـــه بیگانگـــان

(همان: ۱۳۷)

بـــه دریـــای عشـــق تـــو دردانـــه دل ز زنجیـــر زلـــف تـــو دیوانـــه دل

(همان: ۱۵۸)

ج) نگاشت استعاری عشق دام است؛ مفهوم انتزاعی عشق به مفهوم عینی دام تشبیه شده است. استعارهٔ مفهومی دام نهفته است و هستهٔ اصلی نگاشت با توجّه به نمونه زیر قابل درک است.

دلـــم دانـــه‌ای دیـــد و پـــر برگشـــاد بـــدان دانـــه در دام عشـــق اوفتـــاد

(همان: ۹۸)

و نیز در بیت زیر با استفاده از مفهوم عینی دام می‌توان عشق را مانند عنصری دانست که باعث به دردسر افتادن عاشق است. نگاشت مرکزی دام، عشق و مصایب آن را برای خواننده برجسته کرده است.

مـــرا دل ده اکنـــون چـــو دلـــداده‌ای بـــه دام محبـــت درافتـــاده‌ای

(همان: ۹۹)

د) نگاشت استعاری عشق غم است؛ مفهوم انتزاعی عشق در این استعاره با مفهوم عینی غم آمیخته شده است که از ویژگی‌های اصلی عشق است و با نگاشت مرکزی غم بیان شده است. شاعر احوالات عاشق را با کاربرد واژگانی چون اندوه، غم، محنت و غصّه به‌جای عشق و تعابیر دیگری که نشانهٔ حالات مربوط به غم در وجود وی است، بیان می‌کند. بسامد این استعاره ۱۱۹ مورد است که بازگوکنندهٔ حالات غمگین عاشق است و بار منفی عشق را به تصویر کشیده است.

نـــه کـــس همـــرهش جـــز غـــم عشـــق یـــار نـــه کـــس همـــدمش جـــز دل بی‌قـــرار

(همان: ۱۱۷)

مفاهیم حوزهٔ مقصد با وام‌گیری از واژهٔ غم مفهوم‌پردازی شده است؛ یعنی مفهوم انتزاعی عشق با کمک

نگاشتی مانند غم و اندوه آورده است که بیت زیر چنین است.

دلـــش در غـــم عشـــق و غـــم در دلـــش　　بـــــه آتـــــش درافتـــــاده آب و گلـــــش

(همان: ۲۱۲)

و نیز مفهوم انتزاعی غم در نمونهٔ زیر بر واژهٔ انتزاعی عشق غلبه کرده است؛ البته نگاشت مرکزی این واژه با غم مفهوم نابودگی و ویرانگری نیز دارد.

دلـــم در غـــم عشـــق و غـــم در دل اســـت　　چـو غـم هسـت و دل نیسـت ایـن مشـکل اسـت

(همان: ۱۷۵)

این غم چنان شدید و شکننده است که مخاطب را از عشق برحذر می‌دارد و از عشق دور می‌کند. نگاشت غم از عمومی‌ترین نگاشت‌های عشق است که در بین شاعران مرسوم است و در بیت‌های زیر می‌توان به نمونه‌های از این نگاشت اشاره کرد.

بـــه ســـرو خرامـــان درآورده خـــم　　زده بـــر فلـــک ز آتـــش دل علـــم

رخ آورده چـــون روز روشـــن بـــه شـــام　　فـــرس رانـــده از شـــام تـــا وقـــت بـــام

(همان: ۸۱)

بـــه خـــون جگـــر پرورانیـــدی‌اش　　نمی‌زیســـتی گـــر نمی‌دیـــدی‌اش

(همان: ۸۴)

دم آتـــش افشـــان شـــده همـــدمش　　خیـــال ســـر زلـــف او محـــرمش

خمیـــده ســـهی ســـروش از تـــاب دل　　ز ســـر تـــا قـــدم غـــرق خونـــاب دل

(همان: ۸۵)

چـــو مـــرغ ســـحر در خـــروش آمـــدی　　دلـــش در بـــر از غـــم بـــه جـــوش آمـــدی

فروشســـتی از چهـــره هـــر دم غبـــار　　بـــه خونابـــهٔ دیـــدهٔ ســـیل‌بار

(همان: ۸۶)

در بیت زیر با استفاده از مفهوم عینی و نگاشت مرکزی بدنام بودن می‌توان منظور عشق را برای خواننده ملموس کرد؛ در واقع با استفاده از این نگاشت می‌توان رسوایی و بدنامی در عشق را تشریح کرد.

بگفتـــا جـــداییم ناکـــامی اســـت　　نکونـــامی عشـــق بـــدنامی اســـت

(همان: ۱۸۸)

هـ) نگاشت استعاری عشق بی‌قراری است؛

عاشق هیچ‌گاه آرامش ندارد و این یکی از جنبه‌های منفی عشق است. این نوع از نگاشت نمایانگر بار منفی

عشق است که در اشعار کرمانی با بسامد ۷۱ مورد در *همای و همایون* آمده که نشانهٔ تأثیر منفی عشق است.

کنـــون رفـــت و جـــان را بـــه جانـــان ســـپرد چـــو درباخـــت جـــان از غمـــش جـــان ببـــرد
(همان: ۸۴)

فغـــــان درگرفتـــــی و رفتـــــی ز هـــــوش بـــــرآوردی از جـــــان غمگـــــین خـــــروش
(همان: ۸۶)

چنـــین گفـــت کـــای مـــرد گـــم کـــرده نـــام بـــه شـــوریدگی پختـــه ســـودای خـــام
(همان: ۱۱۳)

ز ســـــوز جگـــــر آتشـــــی برفروخـــــت نهـــم اطلـــس ســـبز چرخـــی بســـوخت
چـــو آهـــش بـــرین نـــه تتـــق کلـــه بســـت طبق‌هـــای پیـــروزه درهـــم شکســـت
(همان: ۱۴۳)

دلـــش چـــون کبـــوتر تپیـــدن گرفـــت ز مژگـــان سرشـــکش چکیـــدن گرفـــت
ز ســـــودای آن افعـــــی پرشـــــکن بپیچیـــد چـــون مـــار بـــر خویشـــتن
(همان: ۱۵۱)

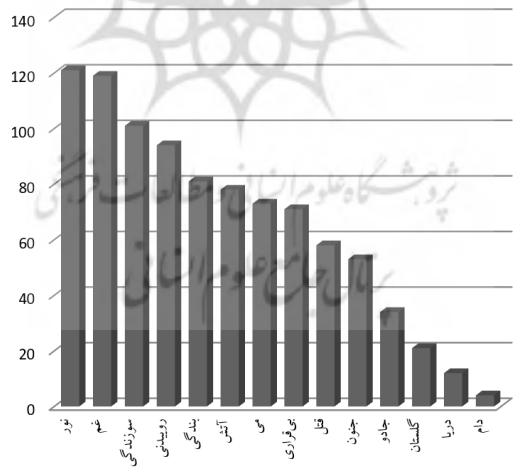
۳. نتیجه‌گیری

داستان غنایی *همای و همایون* دربردارندهٔ تبیین مشکلات راه عشق است و عاشق و معشوق بیش‌تر اوقات در فراق به سر می‌برند و به همین دلیل، اغلب نگاشت‌های استعارهٔ مفهومی در این داستان غنایی رویکردی منفی دارند. این مثنوی غنایی اثری بی‌نظیر از روایت عشق است و مفهوم بنیادین عشق در نگاشت‌هایی عینی پردازش شده است. چهارده نگاشت با حوزهٔ مقصد عشق در قالب ۹۲۰ مورد بر پایهٔ نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی مبتنی بر مفاهیم حوزهٔ عشق دسته‌بندی و تحلیل شد، چنان‌که این نگاشت‌ها در دو گروه دسته‌بندی شده‌اند: گروه اوّل نگاشت‌هایی که رویکردی مثبت به عشق دارند؛ مانند نور و گروه دوم نگاشت‌هایی که رویکردی منفی به عشق دارند؛ مانند: غم، قتل، بی‌قراری، جنون و دام. نگاشت «عشق نور است» پربسامدترین نگاشت مثنوی *همای و همایون* و دارای بار مثبت است که نشانهٔ نگاه مثبت شاعر به عشق است. نگاشت‌های عشق آتش است، عشق سوزنده است، عشق بندگی است، عشق جادو است و عشق می است، دو وجهی هستند که نشانهٔ لذّت بردن از عشق و اذیت و آزار آن است؛ یعنی عشق یک بار پرستش می‌شود و باری دیگر انتقادی است؛ بنابراین، می‌توان گفت عشق در این نگاشت، بیانی دو وجهی دارد. در نگاشت عشق غم است، این غم برای عاشق بسیار جانکاه و تحمّل آن سخت است و در نگاشت عشق آتش است، آتش

دارای دو مفهوم است: یکی پاک کردن از آلودگی و دیگری سوختن وجود عاشق است؛ بنابر این، نگاشت‌های مذکور دو وجهی هستند، چون دو مفهوم از آن‌ها استنباط می‌شود، اگر چه در نگاه اوّل یک مفهوم به نظر می‌رسند، امّا مفاهیم دیگری نیز در پسِ مفهوم اوّل نهفته است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که نگاشت عشق نور است با ۱۲۱ مورد و نگاشت عشق دام است با ۴ مورد، به‌ترتیب بیش‌ترین و کمترین بسامد در *همای و همایون* دارند.

جدول ۱: تعداد و درصد کاربرد نگاشت‌ها

نگاشت	تعداد	درصد	نگاشت	تعداد	درصد
عشق نور است	۱۲۱	۱۴/۲۵	عشق بی‌قراری است	۷۱	۸/۳۶
عشق غم است	۱۱۹	۱۴	عشق قتل است	۵۸	۶/۸۳
عشق سوزنده است	۱۰۱	۱۱/۸۹	عشق جنون است	۵۳	۶/۲۴
عشق روییدنی است	۹۴	۱۱/۰۷	عشق جادو است	۳۴	۴
عشق بندگی است	۸۱	۹/۵۴	عشق گلستان است	۲۱	۲/۴۷
عشق آتش است	۷۸	۹/۱۸	عشق دریا است	۱۲	۱/۴۱
عشق می است	۷۳	۸/۵۹	عشق دام است	۴	۰/۴۷
جمع کل:				۸۴۹ مورد	۱۰۰ درصد



نمودار ۱: تعداد کاربرد نگاشت‌ها

منابع

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۰). *دفتر عقل و آیت عشق*، تهران: طرح نو.

اسپرهم، داوود؛ تصدیقی، سمیه (۱۳۹۷). «استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولانا»، *متن پژوهی ادبی*، سال ۲۲، ش ۶۷، صص ۱۱۴-۸۸

بهنام، مینا (۱۳۸۹). «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، *نقد ادبی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰۰، ۹۱-۱۱۴.

پورابراهیم، شیرین، غیاثیان، مریم سادات (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق»، *نقد ادبی*، د ۶، ش ۲۳.

خدادادی، زهرا (۱۳۹۰). «بررسی استعاره‌های مفهومی در عبهرالعاشقین»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، استاد راهنما: مریم صالحی نیا.

خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۷۳). *حافظ‌نامه*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطاء محمودبن علی‌بن محمود (۱۳۵۶). *همای و همایون*، تصحیح کمال عینی، چاپ دوم، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

دبیرمقدم، محمد (۱۳۷۸). *زبان‌شناسی نظری (پیدایش و تکوین دستور زایشی)*، تهران: سخن.

رحیمیان، سعید (۱۳۷۸). *حب و مقام محبت در حکمت و عرفان نظری*. شیراز: نوید.

ریپکا، یان (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: سخن.

زرقانی، سیدمهدی، مهدوی، محمدجواد، آیاد، مریم (۱۳۹۳). «تطور استعارهٔ عشق از سنایی تا مولانا»، *ادبیات عرفانی*، سال ششم، ش ۱۱، صص ۷۹-۴۴.

شریفی، شهلا، حامدی شیروان، زهرا (۱۳۸۹). «بررسی استعاره در ادبیات کودک و نوجوان در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی»، *تفکر و کودک*، سال ۱، شماره ۲، صص ۶۳-۳۹.

شیخ‌احمدی، سروه (۱۳۸۸). «ساختار استعاری حکمت‌های نهج البلاغه»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور، استاد راهنما: فرزان سجودی.

صرفی، محمدرضا، مزدرانی، فیروز (۱۳۹۴). «تحلیل ریخت‌شناسی داستان *همای و همایون* خواجوی کرمانی»، *مطالعات داستانی*، سال سوم، ش ۳، صص ۱۱۶-۹۳.

صفوی، کوروش (۱۳۸۴). *استعاره از نگاهی دیگر*، تهران: انجمن شاعران ایران.

عدالت کاشی، فروزنده، مباشری، محبوبه (۱۴۰۲). «استعاره مفهومی عشق در *طریقت‌نامه* عماد فقیه کرمانی»، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ۲۷، شمارهٔ ۹۶، صص ۱۲۲-۹۱. 10.22054/LTR.2021.54455.3191

فتوحی، محمود (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

کاشانی، عبدالرّزاق (۱۳۷۲). *شرح منازل السائرین*، تصحیح و تعلیق محسن بیدارفر، قم: بیدار.

محمدی، هاشم (۱۳۸۸). *سام‌نامه و همای و همایون*، فردوسی، ش ۸۱-۸۰، صص ۳۴-۲۳.

میرهاشمی، سیدمرتضی (۱۳۸۲). «سایهٔ آفتاب» (اشاره‌ای به *همای و همایون*)، *دانشگاه تربیت معلم*، ش ۴۳، صص ۵۴-۴۱.

ولی‌زاده پاشا، لیلا و همکاران (۱۳۹۷). «مفهوم‌سازی عشق در غزلیات شمس»، *گوهر گویا*، دوره ۱۲، ش ۲، صص

۱-۳۶.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

References

Behnam, Mina, (2006), Conceptual Metaphor of Light in Divan Shams, Literary Criticism Quarterly, Volume 3, Number 100, 91 114. . (In Persian)

Debirmoghadam, M. (1998), Theoretical Linguistics (Origin and Development of Generative Grammar). Tehran: Sokhan Publications. . (In Persian)

Ebrahimi Dinani, Gh. H. (2010), Book of intellect and verse of love, Tehran: New Design. . (In Persian)

Esperham, D; Uftari, S. (2017), Cognitive Metaphor of Love in Rumi's Masnavi, Literary Research Text, Year 22, Vol. 67, pp. 114-88. . (In Persian)

Fotuhi, M. (2003), Stylistics: theories, approaches and methods, Tehran: Sokhan Publications. (In Persian)

Hawks, T. (1998), Metaphor, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Center. . (In Persian)

Kashani, A. (1995), Description of Manazel al-Saerin. Correction and suspension of Mohsen Bidarfar, Qom: Bidar. . (In Persian)

Kermani, Kh. (1976), Homay and Homayun. Corrected by; Kamal Eini, 2nd Edition, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research, . (In Persian)

Khodadadi, Z. (2011), study of conceptual metaphors in Abar al-Ashqin. Master's thesis. Mashhad Ferdowsi University. Mashhad, supervisor: Maryam Salehinia. . (In Persian)

Khorramshahi, B. (1976), Hafeznameh, Tehran: Scientific and Cultural Publications. . (In Persian)

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980), *Metaphors we live by*, Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live by*, Chicago: The University of Chicago Press. (In Persian)

Lee, D. (2001), Cognitive Linguistics: An Introduction. Oxford, Oxford University Press.

Lee, D. (2001), Cognitive Linguistics: An Introduction. Oxford, Oxford University Press. (In Persian)

Mirhashmi, S. M. (2003), Sayeh Aftab (A Reference to Homai and Homayun), Tarbiat Moalem University, Vol. 43, pp. 41-54. . (In Persian)

Mohammadi, H. (2007), Samnameh and story of Homai and Homayun, Ferdowsi, vol. 81, pp. 23-34. (In Persian)

Pourabrahim, Sh. Ghiasian, M. S. (2012), Review of Hafez's Poetic Creations in the conceptualization of love, Literary Criticism Quarterly, D 6, No. 23. (In Persian)

Rahimian, S. (1998), Love and the status of affection in theoretical wisdom and mysticism. Shiraz: Navid Publications. (In Persian)

Safavi, K. (2012), Metaphor, from another view, Tehran: Iranian Poets . (In Persian)

Sarfi, M. R; Mazdarani, F. (2014), Morphological analysis of the story of Homai and Homayoun Khajawi Kermani, Fiction Studies, 3(3), pp. 116-93. (In Persian)

Sharifi, Sh; Hamedi Shirvan, Z. (2006), "Review of metaphor in children's and adolescent literature in the framework of cognitive linguistics", Thoughts and Children, 1(2),

pp. 39-63. (In Persian)
Sheikh Ahmadi, S. (2007), The Metaphorical Structure of Nahj al-Balaghe Wisdoms, Master's Thesis, Payam Noor University, Supervisor: Farzan Sojodi. (In Persian)
Valizadeh Pasha, L. et al., (2017), Conceptualization of love in the poetry of Shams, Gohar Goya, Volume 12, Vol. 2, pp. 1-36. (In Persian)
Zarkhani, S. M; Mahdavi, M.J; Ayad, M. (2013), The evolution of love metaphor from Sana'i to Rumi, Mystical literature, 6(11), pp. 44-79. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی