Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Polysemic Function of Harp in Persian Poetry Based on Conceptual Metaphor Theory*

Narges Zaker Jafari[1]

Abstract

1eeIntroduction

This paper aims to investigate the commonly used, symbolic and sssss s4aang" eeeiii a e a888e Peaaaa erry Aeeer reviewing the works of Persian poets, written from the 1th century AH ****eee aaneew ddddddd w Caagg" cccc originally refers to a musical instrument (Harp), has taken on different connotations throughout the history of literary styles and movements. Some of these connotations have been internalized by Persian poets and widely used by different historical schools of poetry and are still used in the works of contemporary poets. Among the various 2 "Caani" ccccc e "eeneeeeccce" /// aiiii e mostly. Using the cognitive theory of contemporary metaphor, in this acccc lll ii eeeeee aaa gggg iirrrary rrr "Caang" ayy its visual schema in verses with analogical or metaphorical phrases will be analyzed.

2. Methodology

This research was conducted using a documentary analysis method and the qualitative analysis of the documentary. The data were collected through a desk research method. Also, the sample sentences

*Date received: 2)/01/2021 Date revised: 22/10/2021 Date accepted: 27/10/2721

Journal of Iranian Studies, 20(40), 2021 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. As7oeeeeeProfsssor, ppp rr mm77 of muscc,8uuuutty of rr nnd rr hhttttt t r,, gg aaan University, Rasht, Iran. Email: nargeszakeri@guilan.ac.ir.

were gathered from anthologies of greatest poets from the 4th century to the present day. In this regard, the various conceptualizations of rCaagg" weee8exaii ee a aaaa pccccc crrrrrrrrrrr were extracted and classified. It is worth noting that the literal sense of rrrr rrr ddan BB," PPPmooo a ssssiiii ffff nnnnoooo PPp, rr foss 2 the analysis is limited to the analogical or metaphorical aspects of the aforementioned term.

3. Discussion

The musical instruments, as represented in literary works of different cultures and ethnicities, convey certain cultural codes and represent various symbolic meanings. By studying the use of musical instruments in the literature, myths or folklores of a culture, one can understand what beliefs it represents and what messages it transports rrrrr r genhraii11111ennnn eee aaddlrrrrr rye 222000ee". 0044" through dynamic images and figures of speech. For Persian poets, "Crr gg"eee a aa a eeeaee .. ccc r t tt atttt a Due to its curved shape, Persian Harp (Chang) is also recognized as facche aa pp" xceiii 888 2eee088 2raaaaff aa0000a iiiii ii e great Persian poets to create countless numbers of similes and 5555 my aeeeeeee"aa aaa i eee cciille a eeetorical device through which one can describe a sense in terms of another and is capable to convey a wide range of meanings (Shafiei Kadkani, 1991, p. 271 ggggg geesse eaaaage "syeeiiiiii i"ii eeeee iig (visual perception) has a high potential to express the figure, size and c eeeec eee ttttt t reeelll acce ee555e "Caa1g" add the hunchbacked elderlies has to do with its appearance: Persian "Caagg" ceeee a eecaeee 777iinmaaaiity eee y Peaaaa eee have made a resemblance between this musical instrument and the errrr ii3cccu111bbbac

Also, the concept has been used in opposition to the upright posture of 0009nnng1Feeeeeeeeee ccccccccrrr ,,,,, , hang"nnneeeee .... errra a metaphor to describe the imaginary resemblance between the elderly and firmament. Percepting time as an object is another example of metaphorizing a metaphysical idea (Golfam and Zafaranloo, 2009, p.

144HHHHeeeooaang0000000000000000000000000rrr tttt ccrrre bears a resemblance to an old person (time as an old experienced elderly).

Also, the concept has been used in opposition to the upright posture 0000nnng Feeeeeeeeee rrrr cvvvteeee "Caang" ha eee aiiii e as a metaphor to describe the imaginary resemblance between the elderly and firmament. Percepting time as an object is another example of metaphorizing a metaphysical idea (Golfam and Zafaranloo, 2009, p. 124). Here, Chang is an object which, due to its curved structure, bears a resemblance to an old person (time as an old experienced elderly).

aa ggggg2 caaaa eeeee eee cvvvaeeee of "Caang" a curved elderly, was started in the course of 6th AH. There are hardly any examples of such comparisons in poems from 4th and 5th century AH. The first generation of the Persian poets, such as Rudaki and Feooo "Chang" a iirrra seeee a hhe iigaaaiiee aaage the term was rare during this era. It is noteworthy that during 5th century, poets were more inclined to use metaphors and similes, but ggggg"Caang" a a iigure ff eeeech was still infrequent. However, in the course of the 6th and 7 HH ceeeeeeeeeeaaaggggzzggg "Chang" oo senescence became popular among poets and emerged to be the source of several splendid literary images. Khaqani Shervani, one of the greatest poets in 6th century, is well known for creating splendid Chang-related images. During the 8th and 9th centuries, sonneteers like Hafez and Jami invented novel metaphors and in doing so, they aeee rrr e ceeaiiee cnnce eee mmage o "Caang" as an person with a hunchback. In fact, by mapping the curvature of Chang to the concept of old firmament, they coined a new metaphor. Persian poets of the 13th century reproduced the same metaphors and similes in their works.

For the 7 cerrrr y ooet "Caang" aaaye the role of a spiritual advisor, a concept that was replicated in the poetry of the next geneaaii ffrr exalll e aa eez nnnne adtt eaaaa eee c eeeeeee "Caang" accced becaeee tt aa a because it has been mourning f tt eeaaaaddd ee a nnn time. Such conceptualization started from the poetry school in the 5th century.

The other poetical cause attributed to the curved structure of "Caagg" aa iiii l tts peeeeee mind a servant who is bowing to his master or is bowing respectfully. eee ee cccc esssaaaeeeeeerrrreuuelll y eeedSSSSSSaaaaaaaaaaaaaaaaaaay. I seeera Peaaaa rrr ,,, "Caagg" eeeeeeeeea a cnnnnn n rrr eeee. In Caagg" eecceeee a a eeeeeee person who caaaaaaaa hyoocaaaaaaattttt y I ddde aaay a "Caagg" a iiii cnnn should embrace it. Many poets mentioned this unique characteristic in their poems and described it as a characteristic which distinguishes "Caagg"rrrttttt tt aaaaaaaaaaaeeeeeee nts.

4. Conclusion

In this study, the polysemic functions of a literary concept (i.e., Chang) and its schema were analyzed through a contemporary aaaaaaa cogttt aaaa ..... . I Peaaaa eeerry "CPang" portrayed as an animated creature and even as human being. To transfer this imaginary interpretation, poets have utilized similes and metaphors. These concepts have repeatedly appeared throughout the history of poetry style and have reoccurred in the contemporary poetry discourse. Similes and metaphor oo "0 aang" ar2 6eee33. y ee a oo ,,,,,, ,,,,,,, ,,,,,,,

eee cca 5555aae4l aage"""" tt cceaattttt t yyy ern eMMs y Persian poetry, are divided into three categories. Among these, the most important one is the resemblance between the arched structure of "Ctt gg" addd cttt cy uuuuuuu33ep a ll ae r yyyf aaae "Caacc" 0 a eeooo aa g rrrrr rmmagrrrr y 9nnc59999 1111111lll"Caang" T a ddddrreeee a a a errrr ly dddd advice to the young.

The other similes or metaphors that are stemmed from the concept ceeee "C11ng" aee a caaaaeeee a. rrrr fff ll lover that is far from his beloved; the curvature of a humiliated person; the curvature of a servant; the curvature of a servant who is bowing to his master or is bowing respectfully. Other figures of eeeec a99999Caang" aaee caaaacteiiiii i iii

musical instrument; for example, the resemblance between the strings 0 eevvve aa o eaaa hhe reeelll acce eetween the poor material of its horizontal foot with the ragged garment of a poor dervish, the opposition of the poor material that covers the cmmmm a "Caagg" an lllk gggggggccc eeeeee a mmage ff two faced or hypocrite people.

Also, there are several examples in Persian literature that depict the eeeeeeeeeeee "Caang" aaatttt iiii ccettty sssss see Persian literature is replete with images in which the aforementioned musical instrument is depicted as somebody whose hair is tonsured. Finally, Persian poets have referred to the way a musician holds a Caagg" clammggg aaa iity uueerrrrtty "Chang" over other musical instruments.

Keywords: Cognitive Metaphor; Conceptual Metaphor; Imagery; Contemporary Theory of Metaphor; Harp; Persian Poetry.

How to cite: Zaker Jafari, N. (2021). Polysemic function of harp in Persian poetry, based on conceptual metaphor theory. *Journal of Iranian Studies*, 20(40), 99-128.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجلهٔ مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰

کارکردهای چندمعنایی واژهٔ «چنگ» در شعر فارسی با رویکرد نظریهٔ استعارهٔ مفهومی*

نرگس ذاکرجعفری[۱]

چکیده

هدف از تحقیق پیش‌رو، مطالعهٔ کارکردهای چندمعنایی واژهٔ «چنگ» در شعر فارسی است. مهم‌ترین پرسش در مقالهٔ حاضر این است که چه انگاره‌های تصویری مرتبط با واژهٔ «چنگ» در عبارات تشبیهی و استعاریِ شعر فارسی استفاده شده و شاعران از چه صور خیالی برای «چنگ» بهره گرفته‌اند. از نتایج مهم تحقیق حاضر این است که چنگِ بی‌جان، در شعر فارسی عنصری جاندار پنداشته شده و صفات و شخصیت انسانی یافته‌است. برخی از این مفاهیم در شعر شاعران فارسی نهادینه شده و در سبک‌های مختلف دوره‌های تاریخی تداوم یافته‌اند. مفهوم «کهنسالی» مهم‌ترین کاربرد ساز چنگ در اصطلاحات تشبیهی و استعاری شعر فارسی است و چنگ به‌دلیل دربرداشتن مفهوم کهنسالی به‌عنوان استعاره‌ای برای فلک و دنیا نیز به‌کار رفته و همچنین در مقام نصیحت‌گویی پیران ظاهر شده‌است. تشبیهات و استعارات دیگری که با خمیدگی ظاهری چنگ مرتبط هستند عبارتند از: خمودگی ناشی از غم و اندوه، خمیدگی به‌سبب شرمساری و سرافکندگی، خمیدگی از روی خدمت‌گزاری و سر تسلیم و ارادت خم کردن. انگاره‌هایی نیز مرتبط با اجزای ساختمان ساز چنگ خلق شده‌اند، مانند تشبیه زه‌های چنگ به گیسوی یار، تشبیه

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۴ تاریخ ویرایش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵

مجلهٔ مطالعات ایرانی، سال ۲۰، شمارهٔ ۴۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۹۹-۱۲۸

DOI: 10.22103/JIS.2021.17089.2132

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشیار گروه موسیقی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: nargeszakeri@guilan.ac.ir

چوب دستهٔ ساز به جامهٔ پلاسین و کنایه از درویشی و زهد، تقابل پلاس‌پوشی چنگ با جنس ابریشمی زه‌های آن و کنایه از ریاکاری. طبق نظریهٔ استعاری مفهومی، در این تحقیق مبدأ یکی (چنگ) و قلمرو مقصد شامل چندین مفهوم متفاوت تعریف شده‌است. جامعهٔ آماری تحقیق حاضر، اشعار شاعران مهم از قرن چهارم هجری تا شاعران دورهٔ معاصر است.

واژه‌های کلیدی: چنگ، استعارهٔ مفهومی، صور خیال، نظریهٔ معاصر استعاره، شعر فارسی.

۱. مقدّمه

پژوهش حاضر به بررسی واژهٔ پرکاربرد، نمادین و تصویری «چنگ» در شعر فارسی می‌پردازد. هدف از انجام این پژوهش، تحلیل و بررسی استعارهٔ مفهومی ساز چنگ در سیر تاریخی شعر فارسی است. با تحقیق در آثار شاعران از قرن چهارم هجری تا عصر حاضر مشخص می‌شود که ساز چنگ در طی تاریخ در سبک‌ها و جریان‌های شعر فارسی مفاهیم متعددی به خود گرفته‌است. برخی از این مفاهیم در شعر شاعران فارسی نهادینه شده و در سبک‌های مختلف دوره‌های تاریخی تکرار شده و تا عصر معاصر تداوم یافته‌اند. بیشترین استفاده از واژهٔ چنگ در شعر فارسی ادوار مختلف، مفهوم «پیری و کهنسالی» است. در این مقاله با استفاده از نظریهٔ شناختی استعارهٔ معاصر، کارکردهای چندمعنایی واژهٔ «چنگ» و انگاره‌های تصویری مرتبط با آن در عبارات تشبیهی و استعاری موجود در شعر فارسی تحلیل و تبیین می‌شود.

هر یک از سازها در ادبیات و فرهنگ اقوام مختلف، حامل پیام و یا نمایانگر سمبل و نمادی هستند. با مطالعهٔ سازها در ادبیات، اسطوره‌ها و باورهای یک فرهنگ، می‌توان به اعتقاداتی که ورای سازهای آن فرهنگ نهفته و پیام‌هایی که این سازها در طول تاریخ حمل می‌کنند، پی برد. از این‌روی مطالعهٔ سازها در اشعار، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، ادبیات کلاسیک و همچنین ادبیات عامیانهٔ یک فرهنگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. شعر فارسی دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از سازهای تاریخ موسیقایی ایران است. برخی از این سازها همچون چنگ، ارغنون و موسیقار از فرهنگ موسیقایی ایران حذف شده‌اند و جز نامی از آن‌ها در تاریخ موسیقی ایران به‌جای نمانده‌است. چگونگی حذف و افول سازها در طول

تاریخ مبحث مفصلی است که در این مقاله نمی‌گنجد (برای اطلاع بیشتر نک. ذاکر جعفری، ۱۳۹۶). برخی دیگر همچون دف، نای، بربط و رباب امروزه نیز در موسیقی ایران رواج دارند. اغلب این سازها در اشعار شاعران دوره‌ها و سبک‌های مختلف بیانگر مضامین و نمادهایی خاص هستند که جای خالی بررسی این مفاهیم و نمادها درعرصهٔ ادبیات ایران مشهود است.

۱-۱. مبانی نظری

ارسطو نخستین فردی است که دربارهٔ استعاره سخن گفته‌است. از نظر وی استعاره بر پایهٔ اصول تشبیه استوار است که به مقایسهٔ شباهت‌های بین دو یا چند پدیده می‌پردازد (خادم‌زاده و سعیدی‌مهر، ۱۳۹۳: ۸). از دیدگاه ارسطو زبان متعارف، غیر استعاری و دارای وضوح است و استعاره، کاربرد نامأنوس کلمات بوده که به‌واسطهٔ نامصطلح بودن، از سطح متعارف کلام بالاتر به‌شمار می‌آید (همان: ۸). در عصر معاصر، جورج لیکاف و مارک جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، پایه‌های نظریهٔ جدید خود را دربارهٔ نقش معرفت‌شناختی استعارهٔ مفهومی بنیان گذاشتند. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، دیدگاه‌های کلاسیک استعاره را به چالش کشید و مدعی شد که استعاره در زبان روزمره و نظام مفهومی انسان‌ها نیز جای دارد. بر اساس نظر آنها استعاره‌ها اغلب بر پایهٔ تشابه نیستند، بلکه بر اساس زمینه تجربه‌های محیطی دو حوزهٔ مفهومی متفاوت شکل می‌گیرند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴). لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره نقشی نافذ و عمیق در زندگی ما دارد؛ استعاره تنها امری زبانی نیست بلکه فرایند تفکر انسان نیز استعاری است و ساختار مفهومی ذهن انسان به‌صورت استعاری پایه‌ریزی شده‌است (خادم‌زاده و سعیدی‌مهر، ۱۳۹۳: ۱۰). اساس رابطه در استعارهٔ مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن «انگاره» می‌گویند. انگاره‌ها یکی متعلق به قلمرو مبدأ است که اغلب مفهومی، عینی و ملموس است و ارگان دیگر نسبت به قلمرو مبدأ، دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است که قلمرو مقصد نامیده می‌شود

(ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴: ۱۱۳). قلمرو مبدأ معنای تحت‌اللفظی و قلمرو مقصد، معنای استعاری یا مفهوم‌سازی استعاری است.

یکی از مبادی و منابع استعاره، تصور ذهنی یا تصویر است. طرح‌واره‌های تصوری درواقع از ویژگی‌های حوزه‌های مبدأ هستند که بر حوزه‌های مقصد منطبق می‌شوند. طبق اصل عدم تغییر، الگوبرداری‌های استعاری، ساختار طرح‌واره‌های تصوری موجود در حوزه مبدأ را حفظ می‌کنند، به طریقی که با ساختار ذاتی حوزه مقصد هماهنگ باشد (ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴: ۱۱۱). نظریه‌پردازان استعارهٔ مفهومی، سه نوع استعاره را در نظر می‌گیرند: استعارهٔ عینی به ذهنی[۱]، استعارهٔ ذهنی به ذهنی[۲]، استعارهٔ عینی به عینی[۳] (افراشی و حسامی، ۱۳۹۲: ۱۴۹ـ ۱۵۱). در استعارهٔ عینی به ذهنی، از خصوصیات یک حوزهٔ مفهومی ملموس و عینی به عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود. برای این نوع استعاره پنج نوع زیرطبقه، معرفی کرده‌اند. یک نوع با عنوان استعارهٔ «ساختار بنیاد[۴]»، زمانی شکل می‌گیرد که حوزه مبدأ، دارای یک نظام ساخت‌مند باشد. نوع دوم با عنوان «جاندار بنیاد[۵]» زمانی اتفاق می‌افتد که نگاشت مفاهیم از حوزهٔ شناختی جانداری، به یک حوزه مفهومی ذهنی صورت پذیرد. استعارهٔ «حس‌بنیاد[۶]» مربوط به زمانی است که نگاشت مفاهیم از حوزهٔ شناختی حواس پنجگانه به یک حوزهٔ مفهوم ذهنی صورت پذیرد. استعارهٔ «شیءبنیاد[۷]» در مواردی است که نگاشت مفاهیم از حوزه شناختی اشیاء، به یک حوزهٔ مفهومی ذهنی صورت پذیرد. در استعارهٔ «ظرف بنیاد» نیز نگاشت مفاهیم از حوزهٔ شناختی اجسام حجم‌دار، به یک حوزهٔ مفهومی ذهنی صورت می‌پذیرد. در «استعارهٔ ذهنی به ذهنی» از خصوصیات یک حوزهٔ مفهومی ذهنی که برای ما شناخته‌شده‌تر است به‌عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود تا شناخت از یک حوزهٔ مفهومی مجردتر میسّر شود (همان: ۱۵۱). در «استعارهٔ عینی به عینی» نیز از خصوصیات یک حوزهٔ مفهومی عینی به عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود تا شناخت در مورد مفاهیم در یک حوزهٔ عینی و ملموس دیگر میسر گردد (همان). تشبیه نیز همچون استعاره، یادآور شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۴۷). تشبیهات و استعارات مربوط به ساز چنگ، اغلب مربوط به

اموری است که با حس بینایی و شنوایی دریافت می‌شود و و شاعران فارسی از استعارهٔ «شیءبنیاد» و «حس‌بنیاد» بهره برده‌اند، یعنی از طریق ویژگی‌های ظاهری شیء ساز چنگ و صدای آن، حوزه‌های مفهومی ذهنی متعددی را به‌عنوان قلمرو مقصد در نظر گرفته‌اند.

چنگ از مهم‌ترین سازهای موسیقی در ایران باستان محسوب می‌شد و در رسالات موسیقی پس از اسلام نیز در طبقهٔ سازهای زهی مطلق[۸] دسته‌بندی می‌شد. فراوانی نام چنگ در متون ادبی و تاریخی و فراوانی تصویر آن در نگارگری‌های مکاتب مختلف گواه بر حضور پررنگ این ساز در تاریخ موسیقی ایران دارد. برخی از شاعران پرآوازهٔ ایرانی همچون مولانا جلال‌الدین محمد بلخی با این ساز آشنایی داشته و یا همچون رودکی نوازندهٔ چنگ بوده‌اند.

۱-۲. پیشینه و روش پژوهش

مطالعات انجام‌شده در ارتباط با مقالهٔ حاضر را می‌توان به دو گروه مطالعات در مبحث استعارهٔ مفهومی و مطالعات در مورد بازتاب چنگ و موسیقی در شعر فارسی تفکیک کرد. در مورد استعارهٔ مفهومی و صور خیال در ادبیات فارسی پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. برخی از پژوهش‌ها به مطالعهٔ استعارهٔ مفهومی و صور خیال در حوزهٔ شعر فارسی اختصاص دارند.کی‌منش (۱۳۷۵) به بررسی صور خیال در اشعار طالب آملی پرداخته‌است. زنجانی (۱۳۷۷) صور خیال در خمسه نظامی را بررسی کرده‌است. عرفانی بیضایی (۱۳۸۳) بررسی صور خیال در غزلیات فرخی یزدی را مطالعه کرده‌است. بهمنی و شادی (۱۳۹۰) صور خیال و صنایع ادبی در غزلیات عرفی شیرازی را تحلیل کرده‌اند. پارسا و حسین‌پناهی (۱۳۹۰) موضوع استعارهٔ ترکیبی را در اشعار خاقانی شروانی مطالعه کرده‌اند. ذوالفقاری و عباسی (۱۳۹۴) استعارهٔ مفهومی در اشعار ابن‌خفاجه را مطالعه کرده‌اند. برخی از پژوهش‌ها به تحلیل نظریه‌های استعارهٔ مفهومی می‌پردازند. هاشمی (۱۳۸۹) نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون را تحلیل و بررسی کرده‌است. افراشی و حسامی (۱۳۹۲) به تحلیل استعارهٔ مفهومی با تکیه بر تطبیق نمونه‌های زبان فارسی و

اسپانیایی پرداخته‌اند و خادم‌زاده و سعیدی‌مهر (۱۳۹۳) استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف را مورد مداقه قرار داده‌اند.

گروه دیگر از پژوهش‌ها به مطالعهٔ بازتاب موسیقی و سازهای موسیقایی در شعر فارسی پرداخته‌اند. ملّاح در کتاب‌های *منوچهری دامغانی و موسیقی* (۱۳۶۳/ الف) و *حافظ و موسیقی* (۱۳۶۳/ ب) به تبیین مصطلاحات موسیقی در دیوان منوچهری و دیوان حافظ می‌پردازد. صارمی و امامی (۱۳۷۳) نام سازهای موسیقایی در شاهنامه را ذکر کرده‌اند که نوعی واژه‌نامه برای سازهای شاهنامه است. تجبّر (۱۳۸۸) به بررسی موسیقی رزمی و بزمی در شاهنامه پرداخته‌است. ستایشگر (۱۳۹۸) در کتاب *رباب رومی* به ارتباط موسیقی و اشعار مولانا می‌پردازد. ابراهیم‌تبار (۱۳۹۲) به بازتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیّات شمس می‌پردازد. فلّاح (۱۳۸۹) مصطلاحات موسیقی در اشعار مولانا را بررسی کرده و جعفری (۱۳۸۴) نیز به مطالعهٔ موسیقی و سماع در اشعار مولانا پرداخته‌است. عبدی (۱۳۹۵) به مطالعهٔ آلات موسیقی در قصاید خاقانی پرداخته و ادریسی (۱۳۸۴) نیز پژوهش مشابهی در مورد آلات موسیقی در دیوان خاقانی انجام داده‌است. جوزی (۱۳۸۳) به بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی پرداخته و جنامی‌پور (۱۳۹۱) ابزار و اصطلاحات موسیقایی در دیوان امیرخسرو دهلوی را مطالعه کرده‌است. نقدی (۱۳۹۰) اصطلاحات موسیقی را در اشعار نظامی گنجوی بررسی کرده‌است. در مقالهٔ حاضر، صرفاً به مفاهیم واژهٔ چنگ در میان اشعار شاعران قرون مختلف پرداخته خواهد شد. روش تحقیق در این مقاله، تحلیل اسناد و مطالعهٔ کیفی آنهاست. روش گردآوری اطلاعات نیز به شیوه اسنادی ـ کتابخانه‌ای است.

۲. بحث و بررسی

وصف چنگ در میان شاعران پارسی‌گوی، با پویایی تصاویر همراه است. چنگِ بی‌جان، در شعر فارسی عنصری جاندار پنداشته شده‌است. چنگ ایرانی به دلیل ویژگی ظاهری‌اش که حالتی خمیده داشته به «چنگ سرخمیده» شهرت داشته و همین ویژگی

ظاهری آن منبع الهام شاعران فارسی زبان واقع شده‌است که تشبیهات و استعارات متنوعی را بر اساس ظاهر خمیدهٔ این ساز خلق کرده‌اند.

یکی از وجوه مهم ادای معانی از رهگذر صورخیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد و این مسأله را ناقدان اروپایی «حسامیزی[۹]» نامیده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۱). در حوزهٔ حسامیزی پر امکان‌ترین حس‌ها، حس بینایی است که با عناصر شکل، اندازه و رنگ قابل بیان است. حس بینایی، یکی از مهم‌ترین حس‌های انسان است. این واقعیت تجربی، مبنایی است برای استعارهٔ «دانستن، دیدن است» که از استعاره‌های بنیادین همهٔ فرهنگ‌ها به‌شمار می‌آید (نورمحمدی، آقا گلزاده و گلفام، ۱۳۹۱: ۱۸۵). شاعران در انتقال پیام‌های خویش، واژگانی را بر می‌گزینند که هم معنایی مفید و هم قدرت القا و تصویرسازی بالایی داشته باشد (مهرآوران و خدایی، ۱۳۹۲: ۸۷). یکی از دستاوردهای استعاره، فهمیدن چیزی انتزاعی از طریق چیزی ملموس‌تر است. چنگ و نمودهای مختلف آن در شعر فارسی جان می‌گیرد و صفات و شخصیت انسانی می‌یابد. شاعران اغلب بدین منظور از آرایه‌های تشبیه و استعاره بهره می‌برند. اساس رابطه در استعارهٔ مفهومی، میان دو مجموعه به شکل تناظر است که یکی متعلق به قلمرو مبدأ و دیگری مربوط به قلمرو مقصد است. در اینجا، مبدأ یکی (چنگ) و مقصد شامل چندین مفهوم متفاوت و مجزاست. یعنی مفهوم مبدأ (چنگ) به‌واسطهٔ چندین قلمرو مقصد (کهنسالی، شرمساری، نصیحت‌گویی، غم و اندوه، خدمت‌گزاری و جز آن) تعریف شده‌است. به‌عنوان مثال در استعارهٔ «غم چنگ است»، حوزه مقصد غم است و حوزه مبدأ چنگ.

۲- ۱. مفهوم خمیدگی ناشی از کهنسالی: استعاره‌ای برای فلک و دنیا

وجه تشبیه چنگ به خمودگی و کهنسالی از جنبهٔ هیأت و شکل ظاهری آن قابل توصیف است. چنگ ایرانی به دلیل خمیده بودن ظاهری‌اش، در شعر شاعران مختلف به مفهوم خمیدگی، گوژپشتی و کهنسالی به‌کار رفته و در تقابل با راست‌قامتی و جوانی آمده

و از همین مفهومِ کهنسالی، به مثابهٔ استعاره‌ای برای فلک و روزگار استفاده شده‌است. درک زمان به مثابهٔ شیء، از نمونه‌های درک استعاری یک مفهوم انتزاعی است (گلفام و زعفرانلو، ۱۳۸۸: ۱۲۴) که در اینجا درک سپری شدن زمان و کهنسالی به‌مثابهٔ گوژپشتیِ چنگ درک می‌شود.

تا پیش از قرن ششم هجری تشبیه خمیدگی چنگ به کهنسالی کاربردی نداشته‌است. در اشعار شعرای قرون چهارم و پنجم، کاربرد خمیدگی چنگ بسیار اندک یافت می‌شود و به‌ویژه شعر قرن چهارم که «شعری است مستقیم و حرفی و نه تصویری» (مهرآوران و خدایی، ۱۳۹۲: ۹۰)، واژهٔ چنگ نیز در مفهوم حقیقی آن آمده و از کاربرد آن مفهوم مطلق ساز منظور بوده و هنوز از آن تصویری ادبی ساخته نشده‌است. شاعران دورهٔ اول همانند رودکی و فردوسی واژهٔ چنگ را به مفهوم مطلق ساز استفاده می‌کرده‌اند و تشبیهات و استعارات مربوط به ساز چنگ در این دوره کاربرد نداشته‌است. سبک شعر قرن پنجم از نظر آرایه‌های ادبی، تکامل‌یافته‌تر از دورهٔ پیش است. ظاهراً منوچهری دامغانی، شاعر قرن پنجم هجری، از نخستین شاعرانی است که به خمیده بودن چنگ اشاره کرده‌است. منوچهری، شاخ خمیدهٔ گل را به چنگ تشبیه کرده ولی در این تشبیه مفهوم پیری و کهنسالی مشاهده نمی‌شود و شاخ گل به سبب باد خمیده شده‌است:

شاخ گل از باد کرده گردن چون چنگ مرغان بر شاخ گشته نالان از صد

(منوچهری دامغانی، ۱۳۳۸: ۱۶)

ظاهراً در میان شاعران قرن پنجم، منوچهری از تشبیه خمیده بودن چنگ استفاده کرده و چنین تشبیهی در دیوان شاعران هم عصرش همانند فرخی سیستانی، ناصرخسرو و عنصری به‌چشم نمی‌خورد. از دورهٔ بعد یعنی قرن ششم هجری، مفهوم کهنسالی برای ساز چنگ مورد استفاده قرار می‌گیرد و از این پس در نمونه‌های بسیاری از اشعار شاعران، چنگ نمادِ پیری و گوژپشتی است و تشبیهاتِ زیبایی در این مفهوم ابداع می‌شود. قرن ششم از نظر تنوع مضامین و قدرت زبان شعر از غنی‌ترین دوره‌های شعر فارسی است. خاقانی شروانی، شاعر قرن ششم و نمایندهٔ برجستهٔ این دوره، مهم‌ترین شاعری است که

توصیفات و اصطلاحات بدیعی را برای ساز چنگ خلق کرده‌است. خاقانی اصطلاح «چنگ پشت» را به مفهوم خمیده پشت به‌کار می‌گیرد و در یکی از ابیاتِ قطعاتش، «فلک» را به سبب کهنسالی به چنگ همانند کرده و بیست و چهار ساعات شبانه‌روز را به تعداد بیست و چهار زه این ساز تشبیه کرده‌است:

فلک چنگ پشت است و ساعات رگ‌ها که رگ بیست و چار است بر چنگ بسته

(خاقانی، ۱۳۸۰: ۹۱۷)

سوزنی سمرقندی، شاعر قرن ششم، همچون خاقانی از اصطلاح «چنگ پشت» بهره می‌گیرد. وی پشت خمیدهٔ پیران را به چنگ مانند کرده و آن را در تقابل با زلف جوانان که به زه‌های چنگ تشبیه شده، به‌کار برده‌است. در این بیت نام چنگ چهار بار تکرار شده که شاعر از آرایهٔ ادبی جناس بهره گرفته، چنگ سوم به مفهوم انگشتان دست آمده و چنگ چهارم به مفهوم مطلق ساز به‌کار رفته‌است:

پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف در چنگ جام باده و در گوش بانگ چنگ

(سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۲۳۲)

نظامی گنجوی، شاعر قرن ششم هجری، ترکیب استعاری «چنگ پشت ارغنون ساز» را برای «فلک» ابداع کرده‌است که از نخستین نمونه‌هایی است که به‌جای آرایهٔ تشبیه از استعاره استفاده شده‌است:

کز او خوشگوتری در لحن و آواز ندید این چنگ پشت ارغنون ساز

(زنجانی، ۱۳۷۷: ۲۲۴)

عطار نیشابوری، شاعر قرن ششم هجری، در قصیده‌ای پشت خمیدهٔ روزگارِ پیری را به چنگ تشبیه می‌کند:

پشتت چو چنگ گشت و شعوری نیافتی پس چنگ چون ز یک سر ناخن شعور یافت

(عطار، ۱۳۸۶: ۸۸)

انوری، دیگر شاعر قرن ششم، خمیده قامت شدن از حوادث روزگار را به چنگ تشبیه کرده‌است:

قامت این از حوادث کوژ چون بالای چنگ نالهٔ آن از نوایب زار چون آواز زیر

(انوری، ۱۳۷۶: ۲۲۴)

در سبک شعر عراقیِ قرن هفتم و هشتم هجری، اگرچه گروهی از عناصر خیال تکراری است اما عناصر جدید و ابداعی نیز فراوان است. مولوی، در بیتی از غزلیاتش چنگ را با کمپیر (به معنی پیر سالخورده و فرتوت) همراه می‌کند:

چنگ در ما ز دست این کمپیر چنگ او تار تار بایستی

(مولوی، ۱۳۷۱: ۷۴۰)

امیرخسرو دهلوی، شاعر سدهٔ هفتم و هشتم تصویر «چنگ صفت» را برای توصیف «پشت پیر» به‌کار می‌برد:

چنگ صفت رگ جهد از پشت پیر تار بخندد چو کهن شد صریر

(امیر خسرو دهلوی، ۱۳۵۳: ۱۱)

حافظ، شاعر نامی قرن هشتم، از مفهوم خمیدگی و کهنسالی چنگ تشبیه «چنگ خمیده قامت» و استعارهٔ «پیر منحنی» را ابداع کرده‌است. در استعارهٔ «پیر منحنی» هم ظاهر خمیدهٔ ساز نهفته و هم به مفهوم کهنسالی اشاره شده‌است:

می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی

(حافظ، ۱۳۷۹: ۳۱۰)

عبدالرحمن جامی، شاعر قرن نهم، استعارهٔ «پیر خم‌گشته پشت» را ابداع کرده‌است که با توجه به مصراع اول، این اصطلاح به‌عنوان استعاره‌ای برای ساز چنگ به‌کار رفته‌است:

بیا مطرب از زخمه زخم درشت بزن بر رگ پیر خم‌گشته پشت

(جامی، ۱۳۸۵: ۹۶۳)

بدین‌ترتیب در قرن هشتم و نهم هجری، علاوه بر تشبیهات مربوط به مفاهیم خمیدگی و کهنسالی چنگ، شاعرانی مانند حافظ و جامی استعارات بدیعی را نیز در این زمینه خلق

کرده‌اند. خمیدگی چنگ تنها به مفهوم کهنسالی آدمیان به‌کار نرفته، بلکه اغلب استعاره‌ای برای فلک و گردون است. شاعران دورهٔ بازگشت از همان تشبیهات قرون گذشته بهره برده‌اند. فروغی بسطامی، شاعر قرن سیزدهم، خمیده‌قامتی خود را به چنگ تشبیه می‌کند:

قامتم از خمیدگی صورت چنگ شد ولی چنگ نمی‌توان زدن زلف خمیدهٔ تو را

(فروغی بسطامی، ۱۳۴۲: ۱۰)

کاربرد تشبیه کهنسالی و خمودگی به ساز چنگ در اشعار دوره‌های بعد نیز ادامه می‌یابد و با اینکه ساز چنگ پس از عصر صفوی منسوخ می‌شود، این تداوم در شعر شاعران دورهٔ معاصر نیز قابل‌توجه است. محمد حسین شهریار استعارهٔ «پیر خمیده» را به‌کار می‌برد:

چون زخمه به ساز دل این پیر خمیده چنگی زن و آفاق پر از شور و نوا کن

(شهریار، ۱۳۸۲: ۳۴۶)

و مهدی اخوان ثالث در شعر آخر شاهنامه از کهنسالی چنگ سخن می‌گوید:

این شکسته چنگِ بی قانون رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر

۲-۲. چنگ در مقام نصیحت‌گویی

شاعران قرن هفتم هجری مفهوم نصیحت‌گویی چنگ را در اشعارشان به‌کار می‌گیرند که این تصویر دست‌مایهٔ شاعران قرن بعد از جمله حافظ می‌شود. در مصراع زیر، «چنگ از گریبانم بدار» از اوحدی، شاعر قرن هفتم و هشتم هجری، از چنگ مفهوم موسیقایی و ساز استنباط نمی‌شود، ولی از آنجا که خطاب به «نصیحت‌گو»ست و در مصراع دوم از چنگ سخن گفته شده، شاعر از آرایهٔ ایهام استفاده کرده‌است:

ای نصیحت‌گو، دمی چنگ از گریبانم بدار کین زمانم دامن خاطر به چنگی دیگرست

(اوحدی، ۱۳۷۶: ۱۳۴)

حافظ تصویر «خمیده‌قامت» بودن چنگ را با مفهوم نصیحت‌گویی همراه کرده و آوای چنگ را به «پند پیران» مانند کرده‌است:

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد

(حافظ، ۱۳۷۹: ۸۴)

چنگ در مقام نصیحت‌گویی در بیت دیگر حافظ چنین آمده‌است:

چنگ در پرده همین می‌دهدت پند ولی وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی

(همان: ۲۹۴)

۲- ۳. خمیدگی ناشی از اندوه

خمیده گشتنِ چنگ در شعر فارسی، در اثر تحمل اندوه و غم ناشی از عشق و فراق یار نیز پدید آمده و چنین مفهومی از قرن پنجم هجری توسط شاعران به‌کار رفته‌است. منوچهری دامغانی ساز چنگ را به «خمیده عاشق» تشبیه کرده و احتمالاً از نخستین شاعرانی‌است که چنین تعبیری را برای ساز چنگ به‌کار بسته‌است:

چنگ او، در چنگ او، همچون خمیده عاشقی با خروش و با نفیر و با غریو و با غرنگ

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۲۷)

سعدی در دیوان غزلیاتش، سر در گریبان بودن از غم هجران را به خمیدگی چنگ مانند می‌کند. در ابیات سعدی، قفا خوردن (به معنی پشت گردنی خوردن) به نواختن دف تشبیه شده‌است و این تصویرسازی برای نواختن ساز دف در اشعار سعدی کاربرد زیادی دارد.

همچو دف می خورم از دست جفای تو قفا چنگ‌وار از غم هجران تو سر در پیشم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۹۲)

۲- ۴. خمیدگی ناشی از سرافکندگی و شرمساری

از دیگر مفاهیمی که در شعر فارسی به خمودگی ظاهر چنگ نسبت داده می‌شود، سرافکندگی و شرمساری است. ظاهراً خاقانی برای نخستین بار مفهوم سرافکندگی را به خمیدگی ظاهری ساز چنگ تشبیه کرده‌است:

چنگ است پای بسته، سرافکنده، خشک تن چون زرقی که گوشت ز احشا برافکند
(خاقانی، ۱۳۸۰: ۹۶)

به جز خاقانی، سعدی نیز در کتاب بوستان شرمگینی و پایین بودن سر از خجالت را به ساز چنگ تشبیه کرده‌است:

چو چنگ از خجالت سر خوبروی نگونسار و در پیشش افتاده موی
(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۴۹)

۲- ۵. خمیدگی ناشی از خدمت‌گزاری، سر تسلیم و ارادت خم کردن و وفاداری

مفهوم دیگری که در شعر فارسی به ساز چنگ نسبت داده می‌شود به خدمت ایستادن و سر ارادت و تسلیم فرو بردن است که در این راستا اشعار سنایی و سعدی شایان توجه هستند. سنایی در یکی از رباعیات خود به خدمت ایستادن را به خمیدگی ساز چنگ تشبیه می‌کند:

تا چون بربط بسازیم بر برجای چون چنگ ستاده‌ام به خدمت بر پای
(سنایی، ۱۳۳۶: ۶۱۵)

وی در قصیده‌ای دیگر خدمت‌گزاری را به سبب قامت خم کردن به چنگ مانندکرده‌است:

ای سنایی نشود کار تو امروز چو چنگ تا به خدمت نشوی و نکنی قامت چنگ
(همان: ۱۸۷)

سعدی نیز از این منظر سر تسلیم و ارادت خم کردن را به چنگ تشبیه می‌کند:

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۸۰)

وی در غزلی دیگر در این باب چنگ را به مفهوم وفاداری نیز به‌کار برده‌است:

گر چو چنگم بزنی پیش تو سر برنکنم این چنین یار وفادار که بنوازی به
(همان: ۸۴۵)

۲- ۶. تشبیه چنگ به پلاس‌پوش و برهنه‌سر: تعبیری برای تهیدستی، زهد و درویشی

پلاس جامهٔ پشمینه‌ای‌است که درویشان می‌پوشیدند و نیز به معنی نوعی پشمینهٔ گستردنی نیز ذکر شده‌است. در میان شاعران، خاقانی در ابیات بسیاری چنگ را به «پلاس‌پوشی» و «برهنه‌سری» تشبیه کرده و به خلق تصویرهای تازه‌ای پرداخته‌است.کاربرد تشبیه «پلاس‌پوش» به چوبِ پایین ساختمان ساز چنگ که ضلع افقی ساز است اشاره دارد، زیرا این تشبیهات همواره با عباراتی چون «شلوار پلاسین»، «پای پلاس‌پوش» و «پلاس‌دامن» بیان شده‌اند که به‌نظر می‌رسد منظور بخش پایینی ساز باشد که بازوی افقی آن بوده‌است. این تشبیه در برخی از ابیات به کنایه از تهیدستی و درویشی آمده‌است. خاقانی ترکیب تشبیهی «پلاس‌پوش پیری» را خلق می‌کند که هم به جامهٔ فقیرانهٔ چنگ اشاره می‌کند و هم مفهوم کهنسالی را در بر دارد:

چنگ است پلاس پوش پیری سینه سوی کتف از آن بر آورد

(خاقانی، ۱۳۸۰: ۵۲۱)

تعبیر پلاس‌پوشی برای ساز چنگ در دیوان خاقانی کاربرد فراوان دارد که چند نمونه از این ابیات ذکر می‌شود:

چنگ چون بختی پلاسی کرده زانو بند او وز سر بینی مهارش ساربان انگیخته

(همان: ۲۷۱)

گاهی این پلاس‌پوشی، چنگ را به درویش و زاهد تبدیل کرده‌است:

چنگ زاهد سر و دامانش پلاسین لیکن با پلاسش رگ و پی سر به سر آمیخته‌اند

(همان: ۸۹)

تصاویر «برهنه‌سری» و «پلاس‌پوشی» چنگ در اشعار خاقانی فراوان هستند؛ در بیت زیر علاوه بر دو تصویر فوق، صفت «خشک رگی» که برای زه‌های آن به‌کار رفته و همچنین صفت «لاغری» به این ساز منسوب شده‌اند:

چنگ برهنه‌فرق را پای پلاس‌پوش بین خشک رگی کشیده خون ناله‌کنان ز لاغری
(همان: ۲۹۳)

۲- ۶- ۱. تقابل جامهٔ پلاسین چنگ و زه‌های ابریشمین آن: تعبیری برای ریاکاری

در اشعار خاقانی گاهی زه‌های ابریشمی چنگ که به جامه‌ای گرانبها تعبیر می‌شود با برهنه‌سری و پلاس‌پوشی آن نوعی تقابل را موجب می‌شود:

چنگ است عریان وش سرش صدرهٔ بریشم در برش
بسته پلاسین میزرش، زانوش پنهان بین در او

(خاقانی، ۱۳۸۰: ۵۵۵)

و این تقابل بین پوشش جامهٔ ابریشمین و جامهٔ پلاسین چنگ در برخی از ابیات به ریاکاری و دورویی تعبیر گشته و خاقانی این دوگانگی را به ریاکاری زاهدان تشبیه کرده‌است:

چنگ بریشمین سلب کرده پلاس دامنش چون تن زاهدان کز او بوی ریای نو زند
(همان: ۵۱۰)

۲- ۷. تشبیه گیسوی معشوق به زه‌های چنگ

از مفاهیمی که همواره در اشعار شاعران مختلف تکرار شده، تشبیه موی گیسو و زلف یار به زه‌های چنگ و یا برعکس تشبیه زه‌های باز چنگ به گیسوی یار است. چنین تشبیهی به دلیل شباهت ظاهری زه‌های باز چنگ به موهای باز و بلند است، از این‌روی شاعر در این تصویرسازی نیز همانند خمیدگی چنگ از حس بینایی بهره گرفته‌است. در شعر فارسی مفاهیمی چون گیسو بریدن، بریدن موی و به‌طور کلی موی و زلف و گیسو با ساز چنگ همراه شده‌است. در اشعار فارسی تصاویر دیگری نیز برای گیسوی یار استفاده می‌شود که می‌توان تشبیه گیسوی معشوق به خوشهٔ انگور، تشبیه زلف به عقرب و کژدم و همچنین تشبیه زلف به چوگان را نام برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۵۹ ـ ۳۶۱)؛ اما تصویر زه‌های چنگ به این منظور، کاربرد وسیع‌تری داشته‌است. به‌نظر می‌رسد نخستین بار چنین

تصویری در اشعار شاعران قرن ششم به‌کار رفته‌است و سپس شاعران دوره‌های بعد این تصویر را الگوبرداری کرده‌اند. در میان شعرای قرن ششم، خاقانی از تشبیه زه‌های چنگ به گیسو بسیار بهره می‌برد.وی زلف باز را به زه‌های چنگ مانند کرده‌است:

گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرید　　گریه از چشم نی تیزنگر بگشایید

(خاقانی، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

سعدی تشبیه «به موی کشیدن» را برای ساز چنگ به کار برده و در مصراع بعد «به روی زدن» را به ساز دف نسبت داده‌است:

چو چنگش کشیدند حالی به موی　　غلامان و چون دف زدندش به روی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۵۷)

حافظ در غزلیات خود از گیسو بریدن چنگ سخن گفته‌است:

گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب　　تا همه مغبچگان زلف دوتا بگشایند

(حافظ، ۱۳۷۹: ۱۳۳)

۲- ۸. تقابل چنگ و زهد، همراهی چنگ در باده‌گساری و سرور

همراه گشتن سازها از جمله چنگ به همراهِ می و باده در اشعار فارسی عمومیت فراوانی دارد. در برخی از ابیات از تقابل بین چنگ و تقوی و زهد سخن رفته‌است. همراهی چنگ با باده‌نوشی و رقص و سرور نیز تقابل چنگ و زهد را پر رنگ‌تر جلوه می‌دهد. سعدی از تقابل چنگ با وعظ خطیب سخن می گوید:

مدار توبه توقع ز من که در مسجد　　سماع چنگ تامل کنم نه وعظ خطیب

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۵۳)

و یا در غزلیاتش به شکستن چنگ در ماه رمضان اشاره کرده‌است:

کسان که در رمضان چنگ می‌شکستندی　　نسیم گل بشنیدند و توبه بشکستند

(همان: ۶۵۸)

۲- ۹. چنگ در کنار و آغوش

چنگ را در آغوش می‌گرفته و می‌نواخته‌اند که در شعر فارسی نیز به این ویژگی اشاره شده‌است. ترکیباتی چون «تنگ گرفتن در آغوش» را به ساز چنگ تشبیه می‌کنند. گاهی در آغوش گرفتن این ساز در اشعار شاعران موجب امتیازش نسبت به سازهای دیگر است:

سعدیا گر در برش خواهی چو چنگ گوشمالت خورد باید چون رباب

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۳۹)

گفتی که چو چنگ در برت بنوازم من نای تو نیستم که دمهات خورم

(مولوی، ۱۳۷۱: ۹۶)

۲ـ۱۰. مفاهیم عرفانی نوای چنگ

در شعر فارسی همواره نوای سازها و به‌ویژه صدای ساز چنگ به ناله، فغان، خروش و گاهی زمزمه، غلغل ، نفیر، غریو و غرنگ تعبیر شده است. گاهی نوای چنگ بیانگر مفاهیم عرفانی بوده که انسان را متوجه عالم ملکوت می‌کند.

چون چنگم، از زمزمه خود، خبرم نیست اسرار همی گویم و اسرار ندانم

(مولوی، ۱۳۷۱)

۳. نتیجه‌گیری

در این تحقیق با استفاده از نظریهٔ شناختی استعارهٔ معاصر، کارکردهای چندمعنایی واژهٔ «چنگ» و انگاره‌های تصویری مرتبط با آن در عبارات تشبیهی و استعاری موجود در شعر فارسی تحلیل شده‌است. یکی از دستاوردهای استعاره، فهمیدن چیزی انتزاعی از طریق چیزی ملموس‌تر است. چنگ در شعر فارسی، به‌عنوان موجودی جاندار و انسان پنداشته شده‌است. شاعران بدین منظور از آرایهٔ تشبیه و در برخی موارد هم از آرایهٔ استعاره بهره می‌برند. برخی از این مفاهیم در سبک‌های مختلف دوره‌های تاریخی تکرار شده و تا عصر معاصر تداوم یافته‌اند. تشبیهات و استعارات مربوط به ساز چنگ، اغلب مربوط به اموری

است که با حس بینایی دریافت می‌شود و شاعران فارسی از استعارهٔ «شیء بنیاد» و «حس بنیاد» بهره برده‌اند، یعنی از طریق ویژگی‌های ظاهری شیء ساز چنگ که توسط حس بینایی دریافت می‌شود، حوزه‌های مفهومی ذهنی متعددی را به عنوان قلمرو مقصد در نظر گرفته‌اند.

انگاره‌های ساز چنگ در دوره‌های مختلف شعر فارسی را می‌توان به چند گروه تفکیک کرد. مهم‌ترین این انگاره‌ها تشبیه خمیدگی ظاهری چنگ به خمودگی ناشی از کهنسالی است که به تبع آن از یک سو، چنگ به‌عنوان استعاره‌ای برای فلک و دنیا در شعر شاعران به‌کار می‌رفته و از سوی دیگر در مقام نصیحت‌گویی و پند و اندرز دادن پیران ظاهر شده‌است. تشبیهات و استعارات دیگری که با خمیدگی ظاهری چنگ مرتبط هستند عبارتند از: خمودگی ناشی از غم عشق و فراق یار، خمیدگی به سبب شرمساری و سرافکندگی، خمیدگی از روی خدمت‌گزاری، سر تسلیم و ارادت خم کردن و وفاداری. صور خیال دیگری که برای ساز چنگ استفاده می‌شده، با اجزای مختلف ساختمان این ساز مرتبط بوده‌اند؛ مانند تشبیه زه‌های چنگ به گیسوی معشوق و یا برعکس تشبیه گیسوی یار به زه‌های باز چنگ، تشبیه جنس به‌کار رفته در بازوی افقی چنگ به جامهٔ پلاسین و به تبع آن کنایه از درویشی، تنگدستی و زهد، تقابل پلاس‌پوشی چنگ با جامهٔ ابریشمین آن که تشبیهی است از جنس ابریشمی زه‌های آن و به پیامد آن استفاده از تعبیر ریاکاری برای آن. در برخی از اشعار نیز تقابل بین چنگ و زهد یاد شده‌است. در شعر فارسی از مفاهیمی چون گیسو بریدن چنگ و یا بریدن موهای چنگ سخن رفته‌است. مفهوم در آغوش گرفتن چنگ، از دیگر تصاویری است که شاعران فارسی از آن بهره گرفته و آن را به آغوش کشیدن معشوق تشبیه کرده‌اند. گاهی این ویژگی در آغوش گرفتن چنگ، سبب امتیازی برای آن نسبت به سازهای دیگر بوده‌است. در اینجا، مبدأ یکی (چنگ) و مقصد شامل چندین مفهوم متفاوت و مجزاست. یعنی مفهوم مبدأ (چنگ) به‌واسطهٔ چندین قلمرو مقصد (کهنسالی، شرمساری، نصیحت‌گویی، غم و اندوه، خدمت‌گزاری، وفاداری، ریاکاری و جز آن) تعریف شده‌است.

از نظر سیر تاریخی با توجه به اینکه صور خیال در آغاز ساده بود و به‌مرور زمان تصاویر صورت مشخص پیدا کردند، چنگ نیز در اشعار شاعران قرن چهارم به معنای مطلق ساز به‌کار می‌رفت. از قرن ششم هجری تشبیهات و استعارات مرتبط با ساز چنگ در شعر فارسی نمود یافت و در شعر دوره‌های مختلف انگاره‌ها و صور خیال مشترکی در آثار شاعران متبلور شد. به‌نظر می‌رسد نخستین شاعری که به خمیدگی چنگ اشاره کرد، منوچهری دامغانی (قرن پنجم هجری) بود که چنگ را به «خمیده عاشق» تشبیه کرد و یا در بیت دیگری شاخ خمیدهٔ گل را به چنگ مانند کرد. اما از قرن ششم هجری به بعد مفهوم کهنسالی و گوژپشتی چنگ و تقابل آن با راست‌قامتی و جوانی دست‌مایهٔ شاعران قرار گرفت و شاعران اصطلاحات بدیعی را در این زمینه خلق کردند. خاقانی و سوزنی تشبیه «چنگ پشت» را به‌کار گرفتند. انوری، سنایی و عطار، خمیده قامت گشتن ناشی از کهنسالی و حوادث روزگار را به چنگ مانند کردند. خاقانی فلک را به سبب کهنسالی به چنگ همانند کرد و نظامی گنجوی ترکیب استعاری «چنگ پشت ارغنون ساز» را برای «فلک» ابداع کرد. خاقانی اصطلاحات تشبیهی یا استعاری متنوع و بدیعی را برای ساز چنگ خلق کرد که خاص شعر اوست، اصطلاحاتی چون پلاس‌پوش، دامان پلاسین، خشک‌تن، برهنه فرق، گیسو گشاده، پیراهن ابریشم. شاعران قرن هفتم همچون سعدی و اوحدی چنگ را در مقام نصیحت‌گویی نمایاندند. حافظ شیرازی در قرن هشتم از اضافات تشبیهی نظیر «چنگ خمیده قامت» و استعاراتی چون «پیر منحنی» برای خلق تصاویر چنگ بهره گرفت. تصویر کهنسالی و خمودگی چنگ در اشعار دوره‌های بعد تا عصر معاصر تداوم یافت.

یادداشت‌ها:

۱. Objective to Subjective

۲. Subjective to Objective

۳. objective to objective

۴. structure - based

۵. animate- based

۶. sense- based

۷. object- based

۸. سازهای زهی مطلق در تاریخ موسیقی ایران به سازهایی اطلاق می‌شود که فاقد دستان بندی و انگشت‌گذاری بوده‌اند مانند قانون و چنگ.

۹. synaesthesia

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- ابراهیم‌تبار، ابراهیم و غنی‌پور ملکشاه، احمد و ضیغم، سپیده. (۱۳۹۲). «بازتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیّات شمس»، هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۹). ***آخر شاهنامه***، تهران: زمستان.
- ادریسی، محمد حسن .(۱۳۸۴). «آلات موسیقی در دیوان خاقانی»، مجموعه مقالات برگزیدهٔ همایش خاقانی‌شناسی، ارومیه.
- افراشی، آزیتا و حسامی، تورج. (۱۳۹۲). «تحلیل استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان فارسی و اسپانیایی»، *نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، سال سوم، شماره ۵، صص ۱۴۱ـ ۱۶۵.
- انوری، محمد. (۱۳۷۶). ***دیوان انوری***، تهران: آگاه.
- اوحدی مراغه‌ای. (۱۳۷۶). ***دیوان اوحدی***، تصحیح امیر احمد اشرفی، تهران: پیشرو.

- بهمنی، یدالله و شادی، مهران. (۱۳۹۰). «صور خیال و صنایع ادبی در غزلیات عرفی شیرازی»، ***مطالعات زبانی بلاغی***، سال دوم، شماره ۴، صص ۹ـ ۳۳.

- پارسا، سید احمد و حسین‌پناهی، فردین. (۱۳۹۰). «استعاره‌های ترکیبی، گونه‌ای نویافته از استعاره در سروده‌های خاقانی شروانی»، ***مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز***، سال سوم، شماره ۲، صص ۲۵ـ ۵۰.

- تجبّر، نیما. (۱۳۸۸). ***ز آوای ابریشم و بانگ نای***، تهران: آگاه.

- جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۸۵). ***مثنوی هفت‌اورنگ***، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، اهورا.

- جعفری، فرشته. (۱۳۸۴). «موسیقی در غزلیات مولانا»، ***فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی***، سال اول، شماره ۳: ۷۹ـ ۹۵.

- جنامی‌پور، منا. (۱۳۹۱). بررسی ابزار و اصطلاحات موسیقی در دیوان امیر خسرو دهلوی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور اهواز.

- جوزی، مصطفی. (۱۳۸۳). «بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی»، ***دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، شماره سوم، پاییز و زمستان: ۳۳ـ ۴۰

- حافظ شیرازی. (۱۳۷۹). ***دیوان حافظ***، بر اساس نسخه قزوینی ـ غنی، تهران: دوران.

- خادم‌زاده، وحید، سعیدی‌مهر، محمود. (۱۳۹۳). «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف»، ***دوفصلنامه فلسفی شناخت***، شماره ۷۱/۱، صص ۷ ـ ۳۳.

- خاقانی شروانی. (۱۳۸۰). ***دیوان خاقانی شروانی***، تهران: آگاه.

- دهلوی، امیرخسرو. (۱۳۵۳). ***گزیده آثار امیرخسرو دهلوی***، کابل: مؤسسه طبع کتاب بیهقی.

- ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۶). ***حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دورهٔ ایلخانی تا پایان صفوی***، تهران: انتشارات ماهور.

- ذوالفقاری، اختر، عباسی، نسرین. (۱۳۹۴). «استعاره مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه»، ***فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی***، سال سوم، شماره ۳، ص ۱۰۵ـ ۱۲۰.

- زنجانی، برات. (۱۳۷۷). ***صور خیال در خمسه نظامی***، تهران: امیرکبیر.

- صارمی، کتایون و فریدون امامی. (۱۳۷۳). ***ساز و موسیقی در شاهنامه فردوسی***، تهران: پیشرو.

- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). ***کلیات سعدی***، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

- سنایی غزنوی. (۱۳۳۶). ***دیوان حکیم سنایی***، تهران: امیرکبیر.

- سوزنی سمرقندی. (۱۳۳۸). ***دیوان حکیم سوزنی***، تهران: امیرکبیر.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۰). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: نیل.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). ***صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران***، تهران: آگاه.

- شهریار، محمد حسین. (۱۳۸۲). ***دیوان شهریار***، ج ۲، تهران: نگاه.

- عبدی، هیوا. (۱۳۹۵). بررسی آلات موسیقی در قصاید خاقانی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان.

- عرفانی بیضایی و محمد جواد. (۱۳۸۳). «بررسی صور خیال در غزلیات فرخی یزدی به عنوان ویژگی سبک خاص او»، ***کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی***، سال چهارم، شماره نهم، صص ۵۵ـ ۶۶.

- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد. (۱۳۸۶). ***دیوان عطار***، تهران: آگاه.

- فروغی بسطامی. (۱۳۴۲). ***دیوان کامل فروغی بسطامی***، تهران: امیرکبیر.

- فلّاح، مرتضی. (۱۳۸۹). «موسیقی در شعر مولانا»، ***مولاناپژوهی***، سال اول، شماره ۲: ۱۳۷ـ ۱۶۳.

- کی‌منش، عباس. (۱۳۷۵). «طالب آملی و صور خیال در دیوان او»، ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، سال ۳۴، شماره ۱۲، صص ۱۰۱ـ ۱۱۸.

- گلفام، ارسلان. زعفرانلو کامبوزیا، عالیه. حسندخت فیروز، سیما (۱۳۸۸). «استعاره زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی‌شناختی»، ***نقد ادبی***، سال دوم، شماره ۷، صص ۱۲۱ـ ۱۳۶.

- ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳/ الف). ***منوچهری دامغانی و موسیقی***، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

- ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳/ب)، ***حافظ و موسیقی***، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد. (۱۳۳۸). ***دیوان منوچهری دامغانی***، تهران: زوار.

- مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۱). ***دیوان کامل شمس تبریزی***، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

- مهرآوران، محمود و خدایی، عاطفه.(۱۳۹۲). «زندان جان (پژوهشی در معنای قفس در متون شعری ادب فارسی)»، ***متن‌شناسی ادب فارسی***، *سال پنجم، شماره سوم*، صص ۸۷ـ ۱۱۰.

- نظامی گنجوی. (۱۳۸۵). ***خمسه نظامی***، بر اساس چاپ مسکو ـ باکو، تهران: هرمس.

- نقدی اطاقوری، قدرت. (۱۳۹۰). کاربرد ادبی و هنری اصطلاحات موسیقی در شعر نظامی گنجوی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان.

- نورمحمدی، مهتاب و آقاگلزاده، فردوس و گلفام، ارسلان. (۱۳۹۱). «تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج‌البلاغه (رویکرد زبان شناختی)»، ***مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***، شماره ۲۲، صص ۱۵۵ ـ ۱۹۲.

- هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ***ادب پژوهی***، شماره ۱۲، صص ۱۱۹ ـ ۱۴۰.

ب. منابع لاتینی

- Lackoff, G. & Johnson, M. (1980). ***Metaphors We Live by***, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Refrences

- Key Manesh, A. (1996), Taleb Amoli and imaginary image in his Poems, *Journal of Literature and Humanities Faculty of University of Tehran, 34* (12), 101-118. (in Persian)

- Lackoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*, Chicago and London: The University of Chicago Press. (in English)

- Mallah, H. (1984 a). *Manouchehri Damghani and music*, Tehran: Honar va Farhang. (in Persian)

- Mallah, H. (1984 b). *Hafez and music*, Tehran: Honar va Farhang. (in Persian)

- Manouchehri damghani, A. (1959). *Manouchehri damghani Poems*, Tehran: Zavvar. (in Persian)

- Mehravaran, M. & Khodaee, A. (2013). Prison of soul, a study on the meaning of cage in poetic texts of Persian literature, *Textual Criticism of Persian Literature*, *5* (3), 87- 110. (in Persian)

- Molavi, M.J. M. (1992). *Shams Tabrizi Divan*, Tehran: Javidan. (in Persian)

- Nezami Ganjavi (2006). *Khamseh Nezami*, Tehran: Hermes. (in Persian)

- Naghdi Otaghvari, Gh. (2011). *Literary and artistic use of music term of Nezami's poetry*, Thesis of M.A in Persian Literature. (in Persian)

- Noor Mohammadi, M., Aghazadeh, F. & Golfam, A. (2012). Conceptual analysis of Nahj al- Balaghah metaphors (Linguistic

approach), *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, 22, 155-192. (in Persian)

- Ohadi Maraqi (1997). *Ohadi Poems*, Tehran: Pishro. (in Persian)

- Parsa, S.A. & Hossein Panahi, F. (2011). Combine metaphor, a new type ttt a aaa aa Seeaaa oe *Journal of Boostan Adab, 3*(2), 25-50.

- Saadi, M. (2006). *Koliyyat-e Saadi*, Tehran: Hermes. (in Persian)

- Sanaee Ghaznavi (1957). *Sanaee poems*, Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

- Saremi, K. & Emami, F. (1994). *Instrument and music in Shahnameh Of Ferdowsi*, Tehran: Pishro. (in Persian)

- Shafiee Kadkani, M. R. (1971). *Imaginary images in Persian poems*, Tehran: Nil. (in Persian)

- Shafiee Kadkani, M. R. (1991). *Imaginary images in Persian poems*, Tehran: Agah. (in Persian)

- Shahriar, M.H. (2003). *Shahriar Poems*, Tehran: Negah. (in Persian)

- Souzani Samarqandi (1959). *Souzani Poems*, Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

- Tajabbor, N. (2009). *Ze- Avaye Abrisham va Bange Nay*, Tehran: Agah. (in Persian)

- Zaker Jafari, N. (2017). *Life of instruments in the Iranian musical history from Ilkhanid to the end of Safavid Era*, Tehran: Mahoor. (in Persian)

- Zanjani, B. (1998). *Imaginary images in Khamse Nizami*, Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

- Zolfaghari, A. & Abbasi, N. (2015). Conceptual metaphor and image schema in the poems of Ibn Khafajha, *Pajouhesh haye Adabi va Balaqi, 3* (3), 105-120. (in Persian)