فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۵۹-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار و عشق در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریهٔ «فوکونیه» و «ترنر»

مرضیه اصغرنژاد فرید*
نسرین فقیه ملک مرزبان**

چکیده

هدف این پژوهش، تبیین آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار و بررسی ابعاد خاص حوزهٔ آمیخته در غزلیات سعدی بر اساس نظریه «فوکونیه» و «ترنر» است. در غزلیات سعدی یکی از مفاهیم شناختی پربسامد، جنگ و شکار به عنوان حوزه درونداد برای عشق است. نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامل نظام مفهومی با حوزه‌های آن به کار گرفته می‌شود. فوکونیه و ترنر، نظریهٔ الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شبکه‌ای، مفاهیم مشترک دو حوزهٔ دروندادی، فضای عام را می‌سازند. علاوه بر این تعامل این دو حوزهٔ دروندادی، فضای آمیخته‌ای را پدید می‌آورد که ساختار مفهومی آن به تنهایی از فضاهای دروندادی درک نمی‌شود. در این پژوهش نشان خواهیم داد که عمده مفاهیم در عشق بر محور معشوق و الفاظ خاصی که در وصف او به کار گرفته می‌شود، استوار است و در حوزهٔ آمیخته مفاهیمی پارادوکسیکال مانند مرگی که حیات ابد است یا اسارت عین آزادی مطرح می‌شود. پس از ترسیم ابعاد آمیزه مفهومی جنگ و شکار خواهیم کوشید به این پرسش پاسخ دهیم که پارادوکس حاصل در حوزه آمیخته چگونه ایجاد می‌شود. فرضیه آن است که پارادوکس حاصل در آمیزه ناشی از تأثیر مفاهیم عرفانی عشق در گفتمان صوفیانه بر الگوهای ذهنی شاعر است، حتی اگر غزل در ردیف غزل‌های عاشقانه قرار داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: غزلیات سعدی، آمیزه مفهومی، جنگ، شکار، وصف معشوق.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا marzieh1024@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا nasrinfaghih@yahoo.com

مقدمه

در بررسی شناختی عواطف، مفهوم عشق در غزلیات سعدی، محور کلام واقع شده است. عشق به عنوان حوزه مقصد، با حوزه‌های مبدأ گوناگونی مفهوم‌سازی شده است که یکی از پربسامدترین این حوزه‌ها، جنگ و شکار است. در ارتباط با این مفاهیم، عشق از طریق آمیزهٔ مفهومی شکل گرفته است؛ زیرا جنگ و شکار از یکسو و عشق از سوی دیگر، دو حوزهٔ دروندادی به شمار می‌روند. بررسی توأمان دو مفهوم جنگ و شکار به این دلیل ضروری به نظر می‌رسد که در پاره‌ای غزل‌ها از مفاهیم مشترک بین این دو مفهوم صحبت شده و مثلاً آنجا که از تیر و کمان در دست معشوق یاد شده، حقیقتاً نمی‌توان گفت که سخن از جنگ به میان آمده است یا شکار؛ مگر به قرینه‌هایی دیگر که همیشه در متن غزل حضور ندارد. حوزهٔ عام بین عشق و مفاهیم جنگ و شکار، تنش است. توجه به تنش به عنوان بن‌مایه، رابطهٔ عاطفی بسیار مهم و ضروری است، ولی اغلب در مطالعات زبانی و ادبی، تمرکز پژوهشگران بر مفاهیم و جنبه‌های دیگری از عشق بوده است و توجه به این جنبه از نظر دور مانده است.

اهمیت بررسی غزلیات سعدی به عنوان یکی از منابع غنی دربارهٔ مفاهیم شناختی عواطف را نباید از نظر دور داشت. از سوی دیگر کاربرد آمیزهٔ جنگ و شکار با عشق با چنین گستردگی، از مشخصه‌های ادبیات فارسی به شمار می‌رود و لااقل در مقایسه با مفاهیم عواطف در مطالعات غربی، بسیار برجسته و خاص می‌نماید.

پرسش زیربنایی این پژوهش این است که آیا می‌توان با توجه به نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، مدلی کارآمد در ارتباط دو حوزه دروندادی جنگ و شکار و عشق پیش رو نهاد؟ ابعاد تعامل این دو حوزه دروندادی چگونه ترسیم می‌شود؟ چه الفاظ و مفاهیمی از دو حوزهٔ دروندادی، نقش فعال‌تری در ایجاد این آمیزه دارند؟ و مفاهیم خاص ایجادشده در آمیزه چگونه ایجاد می‌شود؟

فرضیهٔ پژوهش بر آن است که نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، مدلی کامل و کارآمد برای توصیف ارتباط دو حوزهٔ دروندادی عشق و جنگ و شکار است. حوزهٔ عام در این آمیزه، تنش و کشمکش در رابطهٔ طرفین است و محور ایجاد آمیزه، وصف زیبایی‌شناختی معشوق با عناصر و الفاظ مربوط به جنگ و شکار می‌تواند باشد.

سعدی

سعدی میراث‌دار مفاهیم، زبان، جهان‌بینی و به بیان فصیح‌تر، درک شناختی جهان هستی پیشینیان است و همچنین بر شاعران و ادیبان پس از خود، تأثیری عمیق و شگرف نهاده است. «در آثار سعدی، حضور فرهنگ گذشته و استمرار سنت، به دلیل گستردگی کار او، از شاعران کلاسیک دیگر فارسی به مراتب بیشتر است. موارد تأثیر شعر و ادب فارسی بر آثار سعدی و بهره‌گیری او از قرآن و حدیث و شعر و فرهنگ عرب از هزار مورد می‌گذرد. در شعر چنین شاعری، سخنگوی اصلی، ذهنیت شخصی خاص یا فلسفه‌ای خاص نیست، بلکه مجموعهٔ یک فرهنگ است که با همه صداهای گوناگون آن به سخن درمی‌آید و آنچه به این مجموعه وحدت می‌بخشد و آن را خاص سعدی می‌کند، هنر کلامی او یعنی رفتار او با کلام و زبان است و چگونگی شکل‌بخشی دوبارهٔ او بدین مصالح و میراث. شناسنامهٔ سعدی، همین شناسنامهٔ هنری است» (موحد، ۱۳۹۲: ۴۵).

از سوی دیگر، دامنهٔ نفوذ سعدی در جامعهٔ زبانی پارسی‌گوی تنها محدود به طبقهٔ نخبگان نیست و «حق این است که سعدی هفت‌صد سال پیش به زبان امروزی ما سخن نگفته است، بلکه ما پس از هفت‌صد سال به زبانی که از سعدی آموخته‌ایم سخن می‌گوییم» (فروغی، ۱۳۶۷: چهارده). عشق نزد سعدی هم به معنای «عشق انسانی و ملموس و محسوس است، نمونهٔ والای عشق انسانی به انسان دیگر» (موحد، ۱۳۹۲: ۹۶) و همچنین «مضمون عارفانه‌های سعدی نیز عرفانی شکوهمند است، مبتنی بر ارتباط جهان و خدا» (همان: ۱۰۷). از همین‌روی مطالعهٔ مقولهٔ عشق نزد سعدی می‌تواند میراث فرهنگی و شناختی جامعهٔ ایرانی را از مقولهٔ عشق بازنمایاند. ارزش‌های دینی و ارزش‌های تاریخی و اجتماعی جامعهٔ ایرانی، در آثار سعدی بازآفرینی می‌شود و از طریق آثارش به آیندگان انتقال می‌یابد. سعدی هفت‌صد غزل سروده است که مضمون اصلی آن، مقولهٔ عشق است و در دیگر آثارش از جمله گلستان، بوستان و قصاید نیز جابه‌جا دربارهٔ موضوع عشق سخن گفته است.

پیشینهٔ مطالعات سعدی‌شناسی

زبان سعدی در گسترهٔ طیفی از زبان حقیقی و مجازی در رفت‌وآمد است. در بخش‌هایی از این متون نیز فضاهای ذهنی شاعر، غلبهٔ تام دارد. برای درک ذهن سعدی و توصیف زمینهٔ شناختی سعدی می‌توان مستقیماً از متن و شواهد متنی سود جست. برخلاف بسیاری از کتب دیگر که به بیان دریافت‌های شخصی و شمّی پرداخته‌اند و بر اساس نظام اصطلاحات یا تأثیر بافت تاریخی و ایدئولوژیک، سعی در ترسیم جهان ذهنی شاعر داشته‌اند، مقالات متأخر در این زمینه گامی فراتر نهاده‌اند و نظریه‌های زبان‌شناختی را در بررسی متون کلاسیک ادبیات فارسی به کار برده‌اند. «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی» اثر سلیمان قادری (۱۳۹۲) که شاید به لحاظ نظری نزدیک‌ترین به موضوع پژوهش حاضر باشد، مقاله‌ای است که در آن نویسنده بر پایهٔ تحلیل داده‌ها با توجه به نظریه‌های بوطیقای شناختی، نشان می‌دهد که سعدی در آفرینش استعاره‌های بررسی‌شده، بیشتر از ابزار ترکیب و کمتر از ابزار پرسش بهره برده و از ابزار پیچیده‌سازی و گسترش به طور متوسط استفاده کرده است.

بررسی‌های بلاغی آثار سعدی که از دیدگاه بلاغت سنتی انجام گرفته‌اند نیز باید مد نظر قرار گیرد. کتاب «بیان سعدی: تحلیل بلاغی دیوان غزلیات سعدی»، اثر ابراهیم اقبالی (۱۳۸۷) به بررسی غزلیات سعدی از دیدگاه علم بیان پرداخته است.

در حوزهٔ سعدی‌شناسی با حجم زیادی از مطالعات سنتی مواجه هستیم. آثاری همچون «راهنمای موضوعی سعدی‌شناسی: فهرست ریز موضوعی کتاب‌های منتشرشده در پیوند با سعدی (تا سال ۱۳۸۰ خورشیدی)»، تألیف کاووس حسن‌لی و لیلا اکبری (۱۳۹۱)، «ذکر جمیل سعدی: مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشت‌صدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمه»، گردآوری کمیسیون ملی یونسکو (۱۳۷۷) و همچنین «سعدی‌شناسی» به کوشش کوروش کمالی سروستانی (۱۳۸۸) را نباید از نظر دور داشت، از آن‌رو که جامع مطالعات سعدی‌شناختی انجام‌شده هستند.

در این پژوهش، مبنای کار بر پایهٔ غزلیات سعدی، تصحیح فرح نیازکار (۱۳۹۰) استوار است. نیازکار در ابتدای کتاب به عنوان مقدمه، برخی مقالات و پژوهش‌های پیشین خود را دربارهٔ نسخ گوناگون غزلیات، زبان سعدی در غزل، گسترهٔ معنایی در

غزل سعدی، ساختار معنایی، مبانی مشترک و محوری غزلیات، عشق از دیدگاه سعدی و برخی مطالب دیگر را ذکر کرده است که مقدمهٔ این کتاب را بـه یکـی از منـابع درخـور تأمل در مطالعهٔ زبانی و معنایی آثار سعدی بدل کرده است.

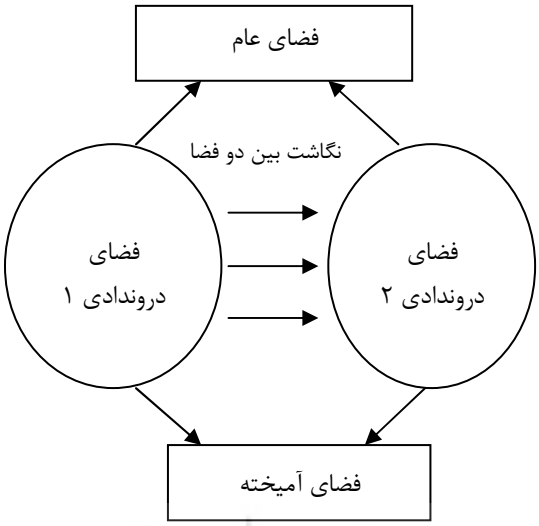
نظریهٔ آمیختگی مفهومی

زبان‌شناسی شناختی، مکتبی است از رویکرد زبان‌شناسی که در علوم شـناختی جدیـد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی و سنت‌های اولیهٔ روان‌شناسـی گشـتالت ریشـه دارد. «تأکید اصلی این مکتب بر اهمیت نقش معنا، فرآیند مفهوم‌سازی و تجربهٔ کالبدی‌شـده در مطالعهٔ ذهن و زبان و روش تعامل آنها با یکدیگر است» (Evans, 2007: 22).

پیشگامان این مکتب با نظریه‌های زبان‌شناسان ساخت‌گرا به‌ویژه در تأکید بر صـورت زبان و جداسازی آن به صورت یک حوزهٔ شناختی، جدای از سایر حوزه‌های شناختی، به مخالفت برخاستند. در مقابل، زبان‌شناسان شناخت‌گرا به رابطهٔ بین زبان انسان بـا ذهـن و تجربه‌های بدنی و اجتماعی او پرداختنـد و از ایـن دیـدگاه، نقـش مطالعـهٔ زبـان را در بازتاب الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن بشر بررسـی کردنـد. بنـابراین «زبـان‌شناسـی شناختی، رویکردی به مطالعهٔ زبان بر اساس تجربیات ما از جهـان، نحـوهٔ درک و شـیوهٔ مفهوم‌سازی است» (راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۶).

در نظریهٔ شناختی زبان، درک تک‌حوزه‌ای از مفاهیم بـا مجازهـای مفهـومی صـورت می‌پذیرد. یعنی یک پدیده به وسیلهٔ پدیـده‌ای دیگـر از همـان حـوزهٔ شـناختی معرفـی می‌شود. درک دوحوزه‌ای یا درک چیزی به مثابه چیزی دیگر در اسـتعاره رخ مـی‌دهـد. ولی همچنان در شکل‌گیری برخی مفاهیم انتزاعی نیازمند الگوی گسترده‌تـری هسـتیم؛ زیرا برخی از جنبه‌های ذهنی بشر در هیچ‌یـک از ایـن دو الگـو نمـی‌گنجـد (kovecses, 2010: 267).

به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامـل نظـام مفهـومی بـا حـوزه‌هـای آن، فوکونیه و ترنر، نظریهٔ الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شـبکه‌ای، دو فضای درونداد، فضای آمیخته‌ای را مـی‌سـازند کـه سـاختار مفهـومی آن از فضـاهای دروندادی درک نمی‌شود. مفاهیم مشترک دو حوزهٔ دروندادی، فضای عـام را مـی‌سـازند (Turner & Fauconnier, 1995: 183).



شکل ۱- نمودار آمیزه مفهومی

فضاهای درونداد می‌توانند حوزه‌هایی مستقل از یکدیگر باشند و لزوماً ارتباط استعاری بین آنها وجود نداشته باشد و مفاهیم مشترکی به جز شباهت و درک چیزی به مثابه چیز دیگر حوزهٔ عام را شکل دهند (Turner, 1996: 67). ترنر در تحلیل مفهوم دروگر مرگ[1] از همین الگو پیروی می‌کند (Ibid: 76-91).

از سوی دیگر دربارهٔ مطالعات زبان‌شناسی شناختی، نظریهٔ استعاره مفهومی در تحلیل استعاره‌های عواطف به کار گرفته شد و «لیکاف» و «کوچش» در بخشی از کتاب «مدل‌های فرهنگی در زبان و تفکر» با عنوان «مدل خشم در انگلیسی آمریکایی» استعاره‌هایی برای خشم مطرح کردند (Lakoff & Kovecses, 1987: 195-221). کوچش، پژوهش بر مقولهٔ عواطف را در این حوزهٔ نظری پیش گرفت که تا امروز این مطالعات را ادامه داده است.

نقطه تلاقی پژوهش‌ها دربارهٔ استعاره‌های عواطف و آمیزه‌های مفهومی را باید در آنجا جست که فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) چند نوع آمیزه را به عنوان آمیزه‌های مهم روی پیوستار معرفی می‌کنند؛ شبکه‌های ساده، شبکه‌های آینه‌ای، شبکه‌های تک‌حوزه‌ای و

1. The Grim Reaper

شبکه‌های دوحوزه‌ای و چندحوزه‌ای. (Turner & Fauconnier, 2002: 180). شبکه‌های دو یا چندحوزه‌ای دارای فضای آمیخته هستند و پژوهشگران با ارجاع به بخشی از نوشتهٔ لیکاف و کوچش، کارکرد نظریهٔ آمیخته مفهومی را در تحلیل یکی از مفاهیم خشم توضیح داده‌اند. لیکاف و کوچش به تحلیل عبارت زبانی «He was steaming» می‌پردازند و آن را نتیجهٔ نگاشت استعاری «خشم» به عنوان حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد «حرارت» می‌دانند (Lakoff & Kovecses, 1987: 200)؛ حال‌آنکه به نظر فوکونیه و ترنر در این مثال در فضای آمیخته، شخصی وجود دارد که بخار از گوش‌هایش بیرون می‌زند. این مفهوم حاصل آمیختگی است. بخار از حوزهٔ مبدأ می‌آید، حال‌آنکه سر فرد و گوش‌هایش در حوزهٔ مقصد وجود دارد و این دو مفهوم در فضای آمیخته با هم پیوند می‌خورند (Turner & Fauconnier, 2002: 299).

کوچش در مطالعات خود در عرصهٔ عواطف، در بررسی مثال‌هایی از ادبیات کلاسیک، نظریهٔ آمیختگی را به کار می‌گیرد و بر این باور است که «تفسیر دقیق‌تر و کامل‌تر برخی متون در صورتی فهمیده می‌شود که ما از تحلیل‌های استعاری فراتر رویم و متن را نوعی آمیختگی مفهومی تلقی کنیم» (kovecses, 2010: 275).

در اینجا کوچش به بررسی مثالی می‌پردازد که شامل بندی از نمایشنامه «پادشاه جان» شکسپیر است. پادشاه خطاب به پیکی که با اخبار بد از راه رسیده، چنین می‌گوید: «چه آسمان پلشتی، پاک نمی‌شود این مگر با طوفان. پس فرو ببار بارانت را». در اینجا دو حوزه داریم؛ یکی منظرهٔ طوفانی قریب‌الوقوع به عنوان مبدأ و دیگری پادشاه و پیکی که حامل اخبار بد است. این بندها در نمایشنامه‌ای آمده که در آن حکومت «جان» به شدت متزلزل است. ظاهراً او بر امور مسلط است. اما از همین دو بند، افول پادشاهی وی استنباط می‌شود. این خوانش، ناشی از آمیختگی است؛ یعنی بخش‌های خاصی از مبدأ و مقصد با هم درمی‌آمیزند. فضای آمیخته، حاصل تناظر میان آسمان ابری و پیک است. در این آمیختگی، تناقضی وجود دارد و آن این است که پیک کاملاً تحت فرمان پادشاه است، اما طبیعت قطعاً تحت فرمان او نیست. پادشاه به طبیعت (پیک) فرمان می‌دهد که ببارد (حرف بزند). این امر تنها در فضای آمیخته می‌تواند رخ

دهد. تسلط پادشاه بر پیک و بی‌تسلطی وی بر طبیعت، یک تناقض پایه می‌سازد کـه در آن پادشاه، فرمان چیزی را می‌دهد که تحت فرمان او نیست (kovecses, 2010: 275).

او مفهوم معنای کانونی و اصلی را در برابر اصل تغییرناپذیری مطرح می‌کنـد. «اصـل تغییرناپذیری بیان می‌کند که همهٔ ساختار شماتیک حوزهٔ مبدأ کـه سـازگار بـا سـاختار شماتیک حوزهٔ مقصد است، بر حوزهٔ مقصد نگاشته می‌شـود. در مقابـل، معنـای کـانونی اصلی حوزهٔ مبدأ شامل ترکیب خاصی از مفاهیم است که گوینده از حوزهٔ مبـدأ دلخـواه برمی‌گزیند که در زمینهٔ فرهنگی جامعهٔ زبانی تعریف می‌شود. حوزهٔ مبدأ می‌تواند شامل گسترهٔ عظیمی از مفاهیم همبسته باشد، ولی مطابق با اهـداف اسـتعاره، بخـش کوچـک همبسته‌ای از مفاهیم خاص را در برمی‌گیرد» (Ibid, 2000: 84).

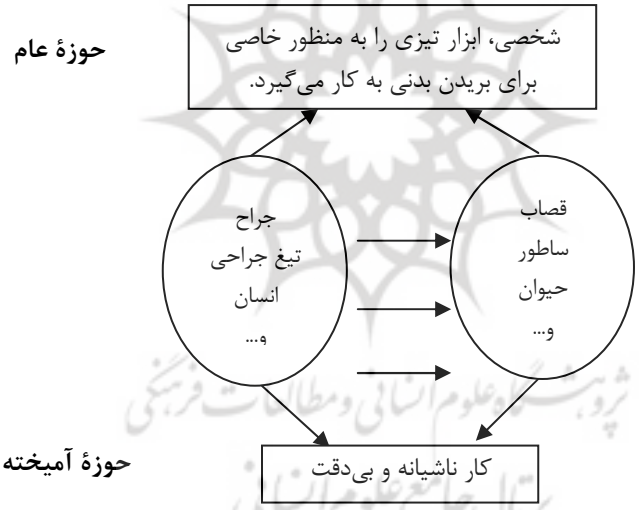
از دیدگاه او، «هر مبدأ با کانون‌های معنایی خاصی تـداعی مـی‌شـود کـه بـر مقصـد منطبق می‌شود. این کانون معنایی به طور قراردادی ثابت است و در یـک جامعـهٔ زبـانی دربارهٔ آن توافق نظر وجود دارد. این کانون اصولاً در بیشـتر مبـدأها وجـود دارد و صـرفاً مشخصه مبدأ است. مقصد صرفاً کانون معنایی اصـلی مبـدأ را بـه ارث مـی‌بـرد» (Ibid, 2010: 138). در توجیه ایجاد معنا در آمیختگی، این نظریه یعنی نظریـهٔ «معنـای کـانونی اصلی» به کار گرفته می‌شود؛ به این صورت کـه در حـوزهٔ آمیختـه، یکـی از کـانون‌هـای معنایی اصلی حوزهٔ مبدأ برجسته می‌شود. «با در نظـر گـرفتن اینکـه حـوزه‌هـای مبـدأ، کانون معنایی اصلی را بر مبدأیی منطبق مـی‌کننـد کـه انتخـاب آن از چنـدین معنـای کانونی بالقوه بر اساس بافت رخ می‌دهد، می‌توان به معنای اصلی بیان استعاری پـی‌بـرد» (Ibid: 317).

در مجموع از این منظر، پیدایش معنایی خاص در آمیخته را مـی‌تـوان حاصـل یـک فرایند چهار مرحله‌ای دانست؛ «در ابتدا با دو مقولهٔ مفهومی مستقل مواجه‌ایـم. دوم، بـه دلیل شباهت میان این دو مقوله، رابطه‌ای استعاری میان آن دو ایجـاد مـی‌شـود. سـوم، ویژگی خاصی از حوزهٔ مبدأ در پرتو و در پس زمینهٔ حوزهٔ مقصد ایجـاد مـی‌شـود. چهـارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن برای توصیف حوزهٔ مبدأ اسـتفاده شـود» (Ibid: 320). «از منظر کانون معنایی اصلی به استعاره، رابطه‌ای مجازی بین مقوله به عنـوان

یک کل و ویژگی آن مقوله به عنوان جزء وجود دارد. بـه ایـن ترتیـب مجـازِ مقولـه بـرای مشخصهٔ آن به دست می‌آید» (kovecses, 2010: 318). در حقیقت ویژگی خاصی برای یـک مقوله به جای کل مقوله می‌نشیند و این سازوکار مجازی مبنای توصیف می‌شود.

در اینجا نیز ذکر یک مثال خالی از فایده نیست. جملهٔ «این جراح قصاب اسـت» را در نظر بگیرید که در فارسی نیز کاربرد دارد. در این جمله، ایـن مفهـوم مسـتتر اسـت کـه جراح مورد نظر، در جراحی ناتوان است. حال‌آنکه مفهوم ناتوانی، ناشی بودن و بی‌دقتـی، در حوزهٔ قصابی وجود نداشته است. در حقیقت در ابتدا با دو مقولـهٔ مسـتقل جراحـی و قصابی مواجه‌ایم. دوم، به دلیل شباهت این دو حوزه، رابطهٔ اسـتعاری بـین آن دو ایجـاد می‌شود. سوم، ویژگی ناتوانی در قصابی در پرتو و پس‌زمینـهٔ جراحـی ایجـاد مـی‌شـود و چهارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن بـرای توصـیف ویژگـی جـراح استفاده شود (Ibid).

نمودار این آمیزه به صورت زیر خواهد بود:

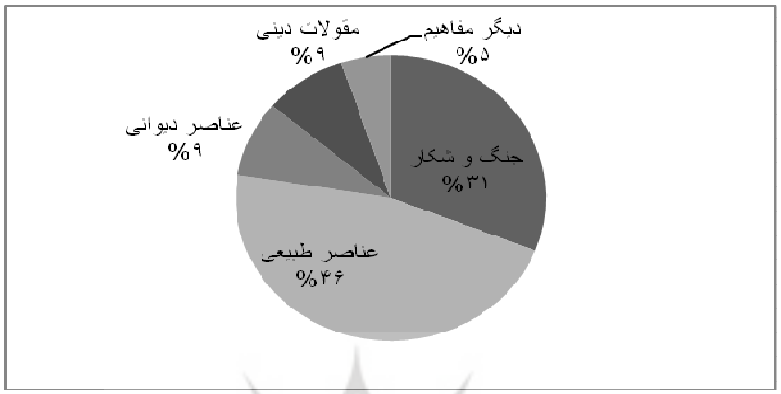


شکل ۲- نمودار آمیزه مفهومی حوزه جراحی و قصابی

آمیزهٔ مفهومی در غزلیات سعدی

در مطالعهٔ مفاهیم شناختی عشق، عاطفهٔ عشق در پیکرهٔ شامل دویست و چهل غـزل که به لحاظ آماری حجم نمونه مناسبی از غزلیات سعدی بـه شـمار مـی‌رود، عشـق بـه

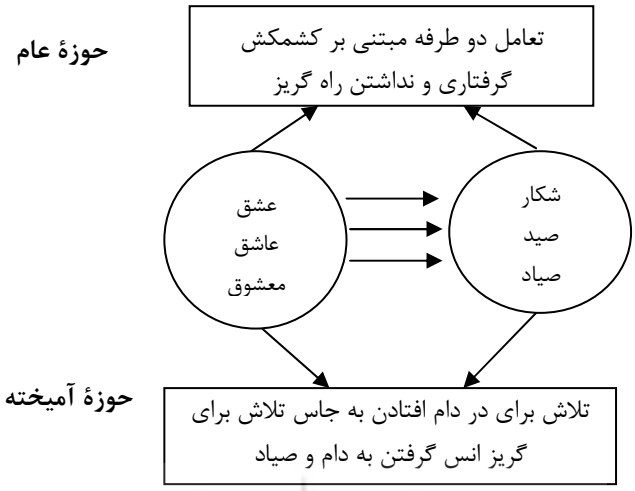
عنوان مهم‌ترین حوزهٔ مقصد با حوزه‌های مبدأ متفاوتی مفهوم‌سازی شده است، که مهم‌ترین این حوزه‌ها به لحاظ بسامدی در نمودار زیر نشان داده شده است:



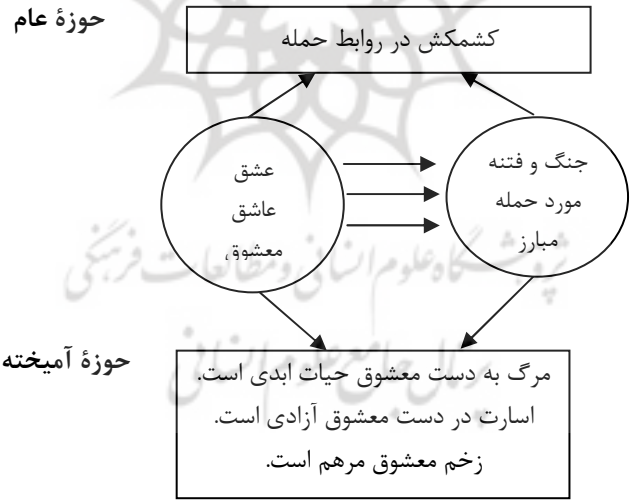
شکل ۳- درصد فراوانی مفاهیم مرتبط با عشق

در شکل (۳)، نسبت درصد مفاهیمی را که سعدی در ارتباط نگاشت یا آمیزهٔ مفهومی با عشق برگزیده است، می‌بینیم. چنان‌که مشاهده می‌شود، عناصر طبیعی بیشترین ارجاع را در این مفاهیم شامل می‌شود. تقریباً نیمی از مفاهیم استعاری حوزهٔ مبدأ در عشق، به عناصر طبیعی بازمی‌گردد. جنگ و شکار، دومین حوزهٔ مهم است و با توجه به غلبهٔ آن در ذهن و زبان سعدی، باید اهمیت ویژه‌ای برای تبیین و توضیح این مفهوم قائل شد.

در بررسی ارتباط جنگ و شکار با مفهوم عشق، نظریهٔ آمیزه مفهومی کارآمد و تبیین‌کننده خواهد بود؛ زیرا تک‌تک عناصر این دو حوزه با یکدیگر مربوط نشده‌اند و اهر چند حوزه عام این آمیزه مبتنی بر وجوه اشتراک جنگ و شکار و مفهوم عشق یعنی تعامل مبتنی بر کشمکش بین طرفین است، نباید از نظر دور داشت که در عشقی که به مثابه جنگ درک می‌شود، حوزهٔ آمیخته‌ای نیز موجود است که با جنگ و شکار در معنای غیر استعاری متفاوت است. نمودار آمیزهٔ مفهومی جنگ و شکار به صورت زیر خواهد بود:



شکل ۴- آمیزه مفهومی شکار



شکل ۵- آمیزه مفهومی جنگ

عشق به مثابه جنگ

مفهوم عشق به مثابه جنگ یا «عشق، جنگ است» بنا بر شکل (۳) در غزلیات سعدی از مهم‌ترین آمیزه‌های مفهومی است. در این آمیزه، عاشق و معشوق به عنوان عناصر اصلی حوزهٔ درونداد عشق در حوزه درونداد جنگ، نقش مبارزانی را به عهده می‌گیرند که در نبرد در برابر یکدیگر واقع شده‌اند. معشوق، دلاور و جنگ‌جوست و در توصیف عناصر زیبایی‌شناختی وجود او از عناصر پیرامونی حوزه جنگ بسیار استفاده شده است و این به منزله نوعی فضاسازی برای تقویت فضای درونداد جنگ به شمار می‌رود.

ابروش کمان قتل عاشق　　گیسوش کمند عقل داناست

(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۰۲)

در این بیت به صراحت از قتل عاشق سخن به میان آمده و ابروی معشوق و گیسوی وی، ابزاری جنگی در دستان او است.

هر که سر پنجه مخضوب تو بیند گوید　　گر بر این دست کسی کشته شود نادر نیست

(همان: ۴۳۴)

در این بیت نیز آرایش رنگین دستان معشوق در نظر عاشق، سرپنجهٔ خونین قاتل را تداعی می‌کند و کشته شدن به دست وی را بر همین اساس محتمل می‌شمارد.

شمشیر کشیده است نظر بر سر مردم　　چون پای بدارم که ز دستم سپر افتاد

(همان: ۵۰۸)

باور از بخت ندارم که به صلح از در من　　آن بت سنگدل سخت‌کمان بازآمد

(همان: ۶۰)

توصیف ابرو به کمان، گیسو به کمند، نظر به شمشیر و خضاب و سرخی حنا بر انگشتان معشوق به خون‌آلودگی و صفاتی همچون سنگدل و سخت‌کمان برای بت در معنای معشوق، از همین دست هستند.

عاشق در این نبرد قصد مقابله ندارد و با حالتی از تسلیم محض به حملهٔ معشوق گردن نهاده است. گاه همچون اسیری در دست معشوق توصیف می‌شود و حتی بیان می‌کند که در مقابله ناتوان است. تسلیم محض و اظهار ناتوانی در برابر معشوق در ابیاتی این‌چنین بیان شده است.

زین در کجا رویم که ما را به خـاک او　　و او را به خون ما که بریزد حوالت اسـت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۲۳)

سـعدیا تـن بـه نیسـتی در ده　　چـاره بـا سـخت بـازوان اینسـت
(همان: ۳۸۱)

درست ناید از آن مدعی حقیقت عشق　　که در مواجهه تیغش زنند و سر خـارد
(همان: ۵۲۳)

حوزه عام این دو مفهوم یعنی جنگ و عشق، همان کشمش و تقابل عاشـق و معشـوق است. مفاهیم متناظر در این آمیزهٔ مفهومی، عاشق به مثابه مورد حمله و یا اسیر، عشق بـه مثابه جنگ و معشوق همچون جنگ‌جوست. اما در این آمیزه، حوزهٔ آمیخته برخلاف حوزهٔ درونداد جنگ که در آن نتیجهٔ جنگ در وضعیت تسلیم، کشـته شـدن، آسـیب دیـدن یـا اسارت ابدی است، اگر عاشق کشـته شـود، حیـات جـاودان مـی‌یابـد و اسـارت در دسـت معشوق، عین آزادی است و زخم معشوق بر عاشق، عین مداوا و مرهم است. در این حـوزهٔ سوم که حاصل آمیختگی این دو مفهوم یعنی عشق و جنگ است، نوعی متنـاقض‌نماسـت. باید گفت که سعدی خود خالق این تناقض نیست و هر چند این مفهـوم در غزلیـات او بـه قوت و وفور وجود دارد، باید آن را مأخوذ از گفتمان رایج صوفیانهٔ زمانهٔ وی دانست. به ایـن موضوع در ادامه مطلب دوباره خواهیم پرداخت.

مفهوم حیات دوبارهٔ عاشق در مرگ به دست معشوق نیز در این ابیات آمده است:

خـواهی کـه دگـر حیـات یابـد　　یـک‌بـار بگـو کـه کشـته ماسـت
(همان: ۳۰۲)

بیا کـه در قـدمت اوفـتم وگـر بکشـی　　نمیرد آنکه به دسـت تـو روح بسـپارد
(همان: ۵۲۳)

گر نوازی چه سعادت به ازین خواهم یافت　　ور کشی زار چه دولت به از آنـم باشـد
(همان: ۵۷۴)

تیغ قهر ار تو زنی، قـوت روحـم گـردد　　جام زهر ار تو دهی، قوت روانـم باشـد
(همان: ۵۷۴)

آشـنایان را جراحـت مـرهم اسـت　　زآنکـه شمشـیر آشـنایی مـی‌زنـد
(همان: ۶۳۶)

مـن از آن روز کـه در بنـد تـوام آزادم پادشاهم که به دست تـو اسـیر افتـادم
(سعدی، ۱۳۶۲: ۸۹۴)

عشق به مثابه شکار

آمیزۀ مفهومی شکار و عشق نیز در غزلیات سعدی فراوان به چشم مـی‌خـورد. در ایـن آمیزه نیز عناصر زیبایی‌شناختی مرتبط با معشوق در تقویت معنـای آمیـزه، نقـش اساسـی ایفا می‌کنند و با عناصر یادشده در حـوزۀ جنـگ، کـم و بـیش مشـابهت دارنـد. بـه دلیـل مشابهت ساختاری باید این آمیزه را نیز مرتبط با آمیزۀ جنگ و دلاوری دانست.

کمان چفته ابرو کشیده تـا بـن گـوش چو لشکری که به دنبال صید می‌تـازد
(همان: ۵۵۶)

زنهـار اگـر بـه دانـه خـالی نظـر کنـی ساکن که دام زلف بر آن گسـتریده‌انـد
(همان: ۶۲۷)

هر دم کمند زلفت صیدی دگـر بگیـرد پیکان غمزه در دل ز ابروی چون کمانت
(همان: ۴۹۸)

وصف زیبایی‌شناختی معشوق با عناصری نظیر کمند و دام برای زلف، کمان برای ابـرو، دانه برای خال، زمینه‌ساز آمیزۀ شکار و عشق است. عاشق، صیدِ در دام افتاده است.

صـید از کمنـد اگـر بجهـد بوالعجـب بـود ورنه چو در کمند بمیرد عجیب نیست
(همان: ۴۳۳)

صـــید بیابـــان ســـر از کمنـــد بپیچـــد ما همـه پیچیـده در کمنـد تـو عمـدا
(همان: ۲۱۴)

من صید وحشی نیستم در بند جـان خویشـتن گر وی به تیرم می‌زند استاده‌ام نُشّاب را
(همان: ۲۲۵)

وجه افتراقی را نیز برای عاشق به عنوان صیدشده و شکار در وجه حقیقی آن در ابیـات یادشده باید در نظر گرفت. صید وحشی در معنـای غیـر اسـتعاری در تـلاش اسـت کـه از کمند و دام بگریزد، اما عاشق خویش به دام می‌افتد و با میـل و رغبـت در کمنـد معشـوق می‌پیچد و حتی از تیر او نیز نمی‌گریزد.

در ادامه به بررسی نقش برخی از این مفاهیم در تقویت حوزۀ درونداد جنـگ در آمیـزۀ جنگ و شکار برای عشق خواهیم پرداخت. باید در نظر داشـت کـه در صـحبت از مفـاهیم

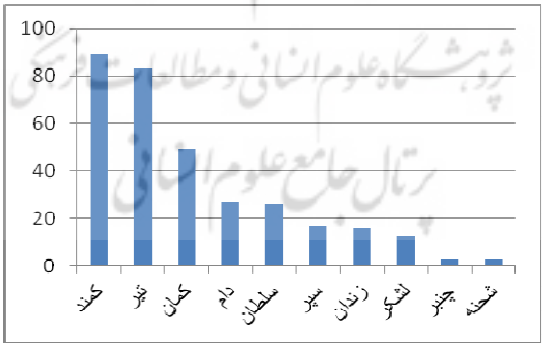
مشترک به شمارهٔ غزل‌ها ارجاع داده شده است و نه صفحه و بیت؛ زیرا برای ذکر یک مفهوم بهتر است کوچک‌ترین واحد معنادار متنی مد نظر قرار گیرد و ارجاع به غزل به نظر جامع‌تر و تبیین‌کننده‌تر بوده است.

وصف معشوق، عناصر و الفاظ آن و نقش آنها در آمیزهٔ مفهومی

بیشتر مفاهیم وابسته به جنگ در غزلیات سعدی در معشوق متجلی می‌شود. همین مفاهیم در ارتباط با خود عشق نیز طرح می‌شود. مثلاً زلف معشوق، کمند دانسته می‌شود و در عین حال خود مفهوم عشق نیز در جای دیگر همچون کمندی تصویر می‌شود که عاشق گرفتار آن است. این شیوهٔ برخورد شاعر با عشق و معشوق و به کارگیری مفاهیم یکسان برای این دو را نباید ناشی از تسامح وی دانست؛ بلکه باید آن را منتج از گفتمان صوفیانهٔ زمان سعدی و حاصل اتحاد عشق و معشوق دانست. به بیان دیگر، مفهوم عشق چنان در وجود معشوق متجلی است که عاشق وی را عین عشق می‌بیند. جدول شماره (۱) فراوانی بسامدی هریک از این الفاظ را نشان می‌دهد:

جدول ۱- فراوانی بسامد الفاظ حوزه جنگ

لفظ	کمند	تیر	کمان	دام	سلطان	سپر	زندان	لشکر	چنبر	شحنه
بسامد	۸۹	۸۳	۴۹	۲۷	۲۶	۱۷	۱۶	۱۳	۳	۳



شکل ۶- نمودار فراوانی بسامد الفاظ حوزه جنگ

کمند

معشوق دارای کمندی است که اسارت در این کمند را رهایی نیست و صید در دام افتاده «نه دگر امید دارد که رها شود ز بندت» (۳۴) و «مرد ندانم که از کمند تو جسته است» (۵۴) و جستن از این کمند ممکن نیست (۳۹، ۴۱، ۴۶۱ و ۷۸۰). موضوع دیگری که در مفهوم «در کمند معشوق افتادن» مطرح می‌شود، اسارت خودخواستهٔ عاشق در این کمند است. آن را که معشوق صید می‌کند، «نکشد سر از کمندت» (۳۴) و آنجا که «صید بیابان سر از کمند بپیچد / ما همه پیچیده در کمند تو عمدا» (۳) و عاشق خود به پای خویشتن در کمند می‌افتد (۱۰ و ۵۶۵) و معشوق باید دیگری را در کمند آورد؛ زیرا «ریسمان در پای حاجت نیست دست‌آموز را» (۱۲) و «مرا کمند میفکن که خود گرفتارم» (۲۵۱). عاشق «به رغبت» در کمند افتاده است (۱۷۶، ۴۲۱ و ۶۱۵)، حتی تا به آنجا در این گرفتاری خودخواسته پیش می‌رود که به کمند انس می‌گیرد (۳۷۳) و در بند خوش‌تر از رهایی است (۵۰۹).

بیشترین کاربرد کمند در غزلیات سعدی به عنوان زلف است. ترکیب کمند گیسو (۱۹، ۴۵ و ۴۷۹) و کمند زلف (۱۱۱، ۱۵۰، ۱۷۹، ۳۰۹، ۳۲۲، ۳۵۰، ۴۸۸، ۴۹۳، ۵۵۹ و ۵۶۳) چه به صورت اضافی و چه به صورت انواع دیگر تشبیه، در غزلیات به کار رفته است. این ترکیب‌ها هم در حوزهٔ مفهوم جنگ و هم در حوزهٔ شکار وجود دارد. گاهی به صراحت از جنگ سخن به میان آمده و گاهی نیز صراحتاً مفهوم شکار مطرح شده است. اما چه در جنگ و چه در شکار، در کمند بودن به معنای گرفتاری و عاشق بودن است.

در کمند دویدن

تصویر دیگری که در ارتباط با مفهوم کمند از حوزهٔ جنگ در عشق به مثابه گرفتاری بسیار به آن برمی‌خوریم، بردن اسیران گردن در کمند است. معشوق همچون سواری به تصویر کشیده شده که عاشق را همچون اسیری گردن در کمند به دنبال خویش می‌دواند (۵۶۶) و عاشق، چاره‌ای جز تسلیم و دنبال کردن معشوق و دویدن به دنبال وی ندارد. «من بیچارهٔ گردن به کمند / چه کنم گر به رکابش نروم» (۹۱، ۴۲۷، ۴۳۷ و ۴۸۲) و گردن در

کمند جایی نمی‌تواند برود (۴۶۳) و در کمند می‌دود (۷۴). همین تصویر در حوزهٔ شکار نیز با آهوی گردن در کمند که در پی صیاد دوان است مطرح می‌شود (۳۰۵ و ۳۷۵).

سعدی در چند غزل، معشوق را به لحاظ زیبایی‌شناختی و به جهت کاربردی که وجه غالب آن زیبایی معشوق است، همچون آهویی می‌داند. اما این غزال، غزالی عجب است که مرد در کمند وی می‌افتد (۳۴۷) و کمند سعدی اگر شیر بگیرد، نمی‌تواند معشوق را در بند آورد؛ زیرا معشوق، آهوی حرم است (۵۶۹). دربارهٔ معشوق دوبار نیز در غزلیات، مفهوم جستن از کمند مطرح شده است (۴۹۰ و ۵۲۲). معشوق، عاشق را صید کرده و در کمند بسته و خود از کمند جسته است.

در اینجا گاه تقابل عشق با عقل مطرح می‌شود. با عقل نمی‌توان از کمند وی جست (۴۸۰) و گیسوی معشوق، «کمند عقل دانا»ست (۴۵ و ۱۱۳) و سعدی در این کمند چنان به دیوانگی افتاده است که «گر دیگرش خلاص بود، زیرکی شود» (۲۷۱).

دام

یکی از عناصری که در غزلیات سعدی به صراحت مفهوم شکار برای عشق را تداعی می‌کند، دام است. اغلب زلف معشوق همچون دامی برای دل عاشق یا وجود وی دانسته شده است. به تناسب دام زلف از دانهٔ خال نیز سخن به میان آمده است (۱۲۰، ۲۱۱، ۲۳۰ و ۳۷۰). سعدی، مفهوم دانه به مراد برگرفتن در تشویق دام را نیز به این معنا افزوده است و می‌تواند بود که دانه برگرفتن در حقیقت وصل یا به مراد رسیدن از معشوق باشد.

دل عاشق یا خود وی همچون مرغی دانسته شده است که در دام گرفتار آمده است. سعدی سه بار صفت زیرک را برای مرغِ به دام افتاده آورده است. یک بار از زبان معشوق به خود چنین خطاب می‌کند که «سعدی تو مرغ زیرکی، خوبت به دام آورده‌ام» و سپس خود را شهبازی می‌داند که مشکل می‌توان وی را به دام آورد (۱۱) و «دل عشوه می‌فروخت که من مرغ زیرکم» (۹۴). ولی با همهٔ زیرکی به دام افتاده است و در غزل دیگری، «مرغ وحشی که می‌رمید از قید» (۱۵۴)، به همین سرنوشت دچار می‌شود. حتی سیمرغ اگر در دام زلفی بماند، «تاب عصفوری ندارد» (۱۷۲).

در کاربرد شهباز، سیمرغ و مرغ زیرک برای عاشق، نوعی برتری‌جویی برای شاعر دیده می‌شود. البته این مفهوم را نیز به موازات مطرح می‌کند که معشوق خواه او را آزاد کند و خواه قوی‌تر ببندد، عاشق از دام مثل وی صیادی نخواهد گریخت (۳۶) و در پروردن این مضمون تا آنجا پیش می‌رود که خود را مرغ خانه می‌داند، نه مرغ وحشی که نیازی به پای‌بندی در دام ندارد و اگر وی را سنگ زنند، باز خواهد آمد (۲۵۱).

ترکیب دام زلف در غزلیات، سه بار به کار رفته است (۱۲۷، ۳۹۸ و ۵۱۰) و تشبیه سر زلف چو دام (۹۴) و نیز زنجیر زلف در پای عاشق را نیز باید به مصادیق آن افزود.

چنبر

چنبر به معنای کمند در غزلیات به عنوان مشبه‌به برای زلف و عشق به کار رفته است. این مفهوم در حقیقت همان توسع دیگری است از مفهوم «دام». زیرکان در برابر چنبر عشق همچون طفل نادانی که به مار رنگین دست می‌برد، دانسته شده‌اند؛ یعنی دانایی ایشان با عشق هیچ انگاشته شده است که همان تقابل عقل و عشق است (۵۸). دل عاشق در چنبر عشق وامانده است و باید به او بازرسد (۱۸۹) و دل در چنبر زلف مانده را امید رهایی نیست (۴۴۵).

تیر و کمان و سپر

ترکیب تیر عشق، سه بار در غزلیات به کار رفته است (۱۳۳، ۲۶۲ و ۳۲۴) که در حقیقت عشق را همچون تیری به تصویر می‌کشد. از سوی دیگر در مضمون‌پردازی با این مفهوم، کاربرد آن بسیار گسترده‌تر از همین کاربرد تشبیهی است. وصف زیبایی معشوق با مفاهیمی از قبیل کمان برای ابرو، کمند برای زلف و تیر برای غمزه، او را همچون جنگ‌جو یا شکارگری به تصویر می‌کشد. گاه مفاهیمی همچون صید و شکار تصریح می‌شود و معشوق تیرانداز در فضای غزل به شکار می‌پردازد.

عاشق، صید وحشی نیست که در بند حال خویشتن باشد و در برابر تیر صیاد می‌ایستد (۸). معشوق، سخت‌کمان و لطیف‌بازوست و حاجت به کمان ندارد؛ زیرا تیر غمزهٔ وی، تمام است صید آهو را (۱۹). معشوق، صیاد دل‌هاست و هزار صید دلش پیش

تیر بازمی‌آیند (۱۹). تیره غمزهٔ وی هر زمانی صید دیگر می‌زند. ترکیب تیر غمزه همچنین با مفاهیم دیگر نیز به کار رفته است (۲۳۴، ۵۵۰ و ۶۲۰) و کمان‌ابرویی است که شاعر کسی را نمی‌داند که در شهر، صید وی نیست (۱۲۶) و صید دلی در همه شیراز نمانده است که نه با تیر و کمان در پی او تاخته‌ای (۴۸۸). ابروان و مژه‌های معشوق، تیر و کمان وی است که برای شکار آنها را مهیا ساخته (۴۸۸ و ۶۲۶) و نوک تیر مژهٔ وی، از جوشن جان می‌گذرد (۶۱۸).

ترکیب «کمان‌ابرو»، چهارده‌بار در غزلیات در گسترش مفهوم تیر غمزه یا تیر مژگان به کار رفته است. در یک غزل معشوق، صیادِ سخت‌کمانی دانسته شده است که همه مرغی به تیر می‌زند و در اینجا عاشق خود را به صورت بلبلی دستان‌سرا به تصویر می‌کشد که به تیر زدن وی حیف است (۹۵). عاشق در دو غزل نیز قربانی معشوق است (۲۴ و ۲۴۳).

تصویر دیگری که حاصل گسترش مفهوم تیراندازی معشوق است، عاشق به مثابه حریف مغلوب در جنگ است. سپر و سپر برگرفتن در برابر تیر در اینجا مطرح می‌شود و این وجه از آمیزه به صراحت به توصیف فضای جنگ می‌پردازد. گاهی عاشق در پی بازداشتن تیر با سپر از خویش است. سپرِ صبر و صابری پیش تیرِ غم و فراق، کاری از پیش نمی‌برد (۱۸۳ و ۴۸۷). سپری بهتر از عقل نیز باید (۶۲۰) و عقل نیز عاشق را از تیر ملامت حفظ نمی‌کند. تقوا نیز سپری ناکارآمد در برابر تیر چشم و غمزهٔ خوبان دانسته شده است (۱۹۸ و ۵۵۰).

در رهیافت دیگری به این موضوع عاشق، جان را در برابر تیر سپر می‌کند. «جان سپر کردن» در حقیقت عبارتی پارادوکسیکال است؛ زیرا سپر، جان را از تیر پاس می‌دارد، اما آنگاه که جان سپر می‌شود، عاشق به تیر کشته خواهد شد. جان پیش تیرِ طعنه و ملامت و هجر، سپر می‌شود (۱۳۳، ۱۴۳، ۴۹۵ و ۶۲۰) یا پیش تیرباران دوست باید جان سپر کرد (۳۲۹) و عاشق آن است که پیکان را بر دیده نهد (۱۷) و آرزوی آن کند که «آماج باشد تیر را» (۱۰) و آنکس که به تیر از کمان دوست کشته شود، شهید عشق است که بی‌حسرت از جهان برود (۱۰۱). ترکیب جوشن جان نیز از دست مفهوم جان سپرکردن است که تیر معشوق در آن می‌گذرد (۱۷۸ و ۶۱۸).

نکتهٔ پر بسامد و مهم از دیدگاه آمیزهٔ مفهومی، حیرت عاشق در جمال معشوق است

که وی را از نظر برگرفتن از تیرانداز بازمی‌دارد و عاشق چنان غرق این حیرت است که از وی و تیر وی نمی‌گریزد (۱۹۶). نرفتن از مقابل تیر اگر معشوق خصم باشد (۲۹)، دیده برهم نهادن از تیرباران (۹۹ و ۲۸۸) و حتی سرنخاریدن از تیرباران (۱۶۴)، شرط صدق عشق است. آن‌کس که طلب‌کار معشوق است، به تیر بازنمی‌گردد (۳۰۶) و ناتوان از نظر دوختن از معشوق است، حتی اگر در تیرباران باشد (۲۸۸، ۳۶۳، ۳۰۹، ۴۰۹ و ۶۱۸) و عاشق صادق آن است که مژه برهم نزند، گر بزنی تیر و سنانش (۳۳۳) و حتی در آن هنگام که معشوق عاشق را به تیر می‌زند، سپر را از پیش خویش دور می‌کند تا آنکس که وی را به تیر می‌زند ببیند (۳۹۴) و دست و کمان معشوق را در آن هنگام که وی را به تیر می‌زند، تفرج می‌کند (۱۷۴). مفهوم تیر و نظربازی حاصل از حیرت در جمال معشوق از مفاهیم پرورده در آمیزهٔ مفهومی جنگ و عشق در غزلیات سعدی است.

سلطان

معشوق در نظر سعدی، سلطان است (۷، ۱۵، ۱۱۸، ۲۳۷، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۹، ۳۵۲، ۴۳۳، ۴۳۹، ۴۸۶، ۵۰۸ و ۶۱۲). عاشق در برابر این سلطان، بنده یا گدا و درویش است. مفهوم بندگی عاشق با رضا و تسلیم محض همراه است. گاه اندکی در این تسلیم محض، تقاضای عنایت نیز هست. حکم سلطان بر بندگان رسد، ولی حدی بود جفا را (۷) و گاه جان عاشق نیز بی‌چون‌وچرا در دست وی است (۶۱۲) و گر سیاست می‌کند، حاکم است (۴۳۳).

در برابر سلطان آنجا که عاشق به صورت گدا به تصویر کشیده می‌شود، غایت ناچیزی وی در برابر معشوق مورد نظر است. عاشق، گدای بازار است که معشوق را در هیبت سلطانی دیده و آرزو می‌کند که کاش چنین نمی‌بود (۳۲۴). عاشقان، گدایان خیل سلطان‌اند (۴۳۹) و سلطان باید که سایهٔ لطف بر سر گدایان بگسترد (۷ و ۵۲۹) و در حضرت سلطان، نام گدایی را کس نخواهد برد (۵۰۸). درویش نیز کم‌وبیش همین مفهوم را در بردارد. از وی نباید نزد سلطان نام برد، مگر جرمی از وی سرزده باشد که خود نمی‌داند (۲۲۳) و خیمهٔ سلطان در فضای درویش نمی‌گنجد، حتی آنگاه که عاشق به وصل رسیده باشد (۳۳۹). خیال معشوق نیز سلطانی است که در ملک وجود عاشق که فتح شده است، به خلافت نشانده شده (۱۳۶) و هر شب بر سر صبر عاشق می‌دواند (۲۱۷) و از آنجا که «سر سعدی سرای سلطان است / نادر آنجا کسی گذار کند» (۲۳۷).

موضوع دیگری که در اینجا باید به لحاظ وجه پارادوکسیکال بندگی عاشق مورد توجه قرار گیرد این است که آنگاه که سلطان یعنی معشوق، عاشق را بندهٔ خویش بخواند، این بنده به سلطانی می‌رسد (۴۱۵ و ۶۲۴). در حقیقت بندگی سلطان عشق، نزد عاشق عین سلطانی است.

ترکیب سلطان عشق، دو بار در غزلیات به کار رفته است. در اینجا نیز شاعر همان مفهومی را که برای معشوق به کار برده، برای عشق نیز به کار می‌گیرد. یک بار در تقابل با عقل که همچون سواری در آنجا که وی روی می‌نماید می‌گریزد (۲۵۵) و دیگر آنکه عشق سلطانی است که هر جا خیمه زند، مملکت بر وی مسلم می‌شود (۲۷۲).

شحنه

شحنه در نظام اداری و دیوانی دوران سعدی، کسی است که حاکم او را بر امور مردم می‌گمارد. در غزلیات یکجا عشق معشوق همچون شحنه‌ای دانسته شده است که عقل را در طبطاب می‌دارد و مجازات می‌کند؛ آنجا که فراق او قصد غارت شهرستان دل را دارد (۱۳۰). در جای دیگر، خیال معشوق همچون شحنه‌ای دانسته شده است که بر ناظر عاشق گمارده شده، تا دیگران در نظر وی اندر نیایند (۵۲۸). به هر روی هر دو این مفاهیم، تقویت‌کنندهٔ «معشوق سلطان (پادشاه) است» هستند و باید در راستای همین موضوع به آنها پرداخت.

لشکر

معشوق همچون پادشاهی است که صدهزار دست خاطر در رکاب دارد و با لشکری می‌رود (۵۵۷) و صدهزار دل چنان‌که در پی سلطان سپاه رود، با او همراه‌اند (۴۸۶). از همهٔ اینها مهم‌تر، معشوق جنگاوری همیشه پیروز است که بدون نیاز به سلاح با تیغ غمزهٔ خونین (۱۲۸) یا نظری که به لشکر کند (۵۶۸) و به چشم و ابرو (۶۳۶) و به مشاهدت (۵۵۵)، بی‌تکلف شمشیر (۶۰۳)، لشکری را درهم می‌شکند. عشق نیز همچون لشکری دانسته شده است که یغماگر است و غارت عقل می‌کند (۴۰۷) و چون بر ولایتی دست یافت، هر بامداد یغمایی است (۱۱۳) و لشکر غم عشق، ملک وجود عاشق را خواهد گرفت (۲۹۱).

زندان

در تکمیل مفهوم قدرت محض و پادشاهی معشوق، ترکیب زندان عشق، سه بار در غزلیات به کار رفته است (۶۰، ۳۷۷ و ۵۴۶). زندانی در عشق عقل است (۲۶۵ و ۵۴۶) که همان تقابل سنتی عقل و عشق را تداعی می‌کند. دیگر اینکه عاشق در زندان عشق در بند است (۶۰، ۹۵ و ۳۷۷). البته عاشق از این زندان رهایی نمی‌خواهد، زیرا با یوسف به زندان است و بلکه حیف است بر آن‌کس که به زندان تو نیست (۱۲۷ و ۴۱۴). مفهوم دیگری که در تضاد با زندان طرح می‌شود، بوستان، باغ یا گلستان است.

بوستان وصل یا وجود معشوق است و عاشق هم‌اکنون که با وی است، باکی از زندان فردا ندارد. هجر در نظر عاشق زندان است (۵۲۰) و به همین سبب آن‌کس که همچون سعدی گلستانی ندارد، خانه بر وی زندان است (۱۱۸). فراخنای جهان بر مجنون بدون دیدار لیلی زندان است (۴۰۹) و کسی که عاشق را بی‌روی معشوق به باغ می‌خواند، در حقیقت وی را به زندان برده است (۴۱۵). در تقابل باغ و بوستان و گلستان با زندان در حقیقت مفهومی پارادوکسیکال به چشم می‌خورد. عاشق در آنجا که با معشوق دربند است، خلاص نمی‌خواهد و خلاص و تفرج بدون معشوق برای وی همچون زندان است.

ریشه‌های مفاهیم حاصل درآمیختگی در گفتمان صوفیانه

در تقسیم‌بندی غزلیات سعدی مطابق سنت «محمدعلی فروغی»، غزلیات به دو بخش عارفانه و عاشقانه تقسیم شده است. اما در حقیقت این تقسیم‌بندی را نمی‌توان قطعی دانست، زیرا در غزلیات عاشقانه نیز همچنان که نشان داده شد، مفاهیم عمدهٔ مربوط به حوزهٔ عشق، ریشه در گفتمان صوفیانه دارد و هر چند فضای غزل، جسمانی و عاشقانه باشد، باز هم خالی از میراث گفتمان صوفیانه نیست. به طور مثال مفاهیم نظر و حیرت در جمال و کشته شدن در عشق، همگی وام‌دار این گفتمان هستند. در ادامه این مفاهیم را در گفتمان صوفیانه تعریف خواهیم کرد و به ارتباط آنها با حوزهٔ آمیخته در جنگ و شکار خواهیم پرداخت.

نظر

در فرهنگ اصطلاحات و تعریفات «نفایس الفنون» آمده است:

مناظره، نظر است به بصیرت از جانب مستدلّ وسایل در نسبت میان دو

چیز از برای اظهار صواب و نظر را با بصیرت قید کردم، چون نظـر بـه چنـد معنی دیگر آمده است؛ به معنی مطالعه، آن را با فی اسـتعمال کننـد... و آن را با لام استعمال کنند و... سوم بـه معنـی عشـق و آن را بـا الـی اسـتعمال کنند، چنان که نظرت الی سلمی (ثروتیان، ۱۳۵۲: ۳۰۲).

و خواجه نصیرالدین طوسی نیز نظر را در «تلخیص المحصل» چنین تعریف می‌کند:

فان النظر و البحث یقتضیان التاوی من اصل حاصل الی فرع مستحصـل (طوسی، ۱۴۰۵ ق: ۸۷).

او معتقد است که نظر، نوعی سیر و حرکت ذهنی است از یک اصل حاصل و حادث بـه سوی فرعی که به دریافت ذهنی نرسیده است؛ یعنی انسان در جهت شناخت پدیـده‌ای بـا توجه به پدیدهٔ دیگر گام برمی‌دارد. مقولهٔ نظر در عرفان چنـین اسـت و ابـزاری در جهـت ایجاد آگاهی جدید به شمار می‌رود، چنان‌که حیرت نیز که خـود نـوعی بیـداری و آگـاهی انسان نسبت به امور مختلف است. پس از نظر و درک امور ایجاد مـی‌گـردد و انسـان را بـه کشف و درک بعدی رهنمون می‌گردد. اینجاست که اگر به غزلیات بازگردیم، اهمیـت نظـر به جمال معلوم می‌گردد و نظر نقطهٔ آغاز عشق است. عاشق به زخم تیر نظـر یـا در کمنـد نظر گرفتار می‌گردد و در مرحلهٔ بعـدی، حیـرت در جمـال سـبب مـی‌گـردد کـه در ایـن تیرباران، سپر از پیش خویش دور کند، تا بتواند در جمال معشوق نظاره کند.

حیرت

حیرت به گفتهٔ حاج ملا هادی سبزواری در شرح مثنوی دو گونه است: حیـرت مـذموم و حیرت ممدوح. حیرت مذموم، حیرت عقل است که راه به جایی نمی‌برد و به سـرگردانی می‌افتد و حیرت ممدوح، لذتی است عقلانی یا مثالی از دیدار دوست.

«حیرت بر دو قسم است: حیرت مذمومه که از روی جهل و شک خیـزد و حیرت ممدوحه که از استغراق در محبت اوست» (سبزواری، ۱۳۷۴: ۵۰).

حیرت سعدی در غزلیات از کمال استغراق در مشاهدهٔ جمال منتج می‌شود که در ایـن حال، وی را تاب و یارای مقاومت در برابر معشوق نیست؛ زیرا از وجود خـود گسسـته و در جمال معشوق حیران گشته است. این‌چنین است که به تیر وی یا ضرب شمشیرش کشته

می‌شود یا به پای خویشتن در دام می‌افتد و این کشته شدن و اسارت برای او حیات ابد و آزادی است.

فنا و اتحاد

جلوه‌های گوناگون وفاداری عاشق به صورت‌های گوناگون از جمله تحمل جفا و پایداری در عشق تا جانبازی مطرح شده است و این‌همه در اثر زیبایی معشوق و حیرت عاشق پدید آمده، تا در نهایت منجر به فنای وجود محسوس عاشق و بقای ابد او در وجود معشوق گردد. به گفتهٔ عین القضات:

«اما نهایت عشق آن باشد که فرق نتوان کرد میان ایشان. اما چون عاشق منتهی عشق شود و چون عشق شاهد و مشهود یکی شود و شاهد مشهود باشد و مشهود شاهد» (عین القضات همدانی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

در حقیقت آنجا که سعدی از کشته شدن یا اسارت ابد به دست معشوق سخن می‌گوید - هرچند در غزلی عاشقانه و جسمانی باشد - در حقیقت مفهوم فنای فی الله را در زیرساخت فکری خود دربارهٔ مقولهٔ عشق در نظر دارد؛ زیرا در چنین عشقی عرفانی، لزومی بر حذف بدن از میانهٔ انسان و خداوند وجود دارد، تا انسان به وجودی مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد. به قول عین القضات:

«عشق درخت وجود عاشق را در تجلی جمال معشوق محو گرداند تا چون ذلّت عاشقی برخیزد، همه معشوق ماند» (همان: ۴۶).

پارادوکس عشق

ماهیت عشق نزد عرفا پارادوکسیکال است. چنان‌که عین القضات می‌گوید:

«دیوانگی عشق بر همهٔ عقلا افزون آید. هر که عشق ندارد، مجنون و بی‌حاصل است» (همان: ۹۸).

یا روزبهان چنین می‌گوید:

«زیرکان دیوانه‌اند، آشنایان بیگانه‌اند، مجنونان هشیارند، سینه بر روح گواه دارند، دل و جان را در عشق معشوق برای فنا دارند» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۰: ۵۶۷).

برای عاشق حقیقی، قهر و لطف معشوق علی السویه است، زیرا «بالای عشق از تأثیر قهر خم نیست. چون عشق رسوخ گیرد، در دفتر عاشق حروف قهر و لطف نیست» (روزبهان بقلی شیرازی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). بنابراین باید سعدی را میراث‌دار این عناصر گفتمانی دانست و شاید دلیل دیگر این درآمیختگی مفاهیم عارفانه با عشق جسمانی را باید در قول معروف «المجاز قنطره الحقیقه» دانست؛ زیرا عشق مجازی و جسمانی نزد عرفا، پلی به سوی عشق حقیقی است. در حقیقت مفاهیم عشق بین دو انسان به عنوان پدیده‌ای کمتر انتزاعی در برابر عشق انسان و خدا برای درک عشق عرفانی به کار گرفته شده است و عشق عرفانی نیز مفاهیم خود را به عشق زمینی در غزل سعدی بازگردانده است.

نتیجه‌گیری

جنگ و شکار، از حیث بسامد دومین حوزهٔ مهم در مفاهیم مرتبط با عشق است که نوع ارتباط عشق و این دو مفهوم را باید آمیزهٔ مفهومی دانست و به لحاظ فراوانی و در نتیجه قدرت این مفهوم در ذهن و زبان سعدی اهمیت ویژه‌ای برای تبیین و توضیح این آمیزه قائل شد.

در بررسی ارتباط جنگ و شکار با مفهوم عشق، نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی کارآمد و تبیین‌کننده خواهد بود؛ زیرا تک‌تک عناصر این دو حوزه به تنهایی با یکدیگر مربوط نشده‌اند و هر چند حوزهٔ عام این آمیزه مبتنی بر وجوه اشتراک جنگ و شکار و مفهوم عشق یعنی تعامل مبتنی بر کشمکش بین طرفین است، نباید از نظر دور داشت که در عشقی که به مثابه جنگ درک می‌شود، حوزهٔ آمیخته‌ای نیز وجود دارد که با جنگ و شکار در معنای حقیقی متفاوت است. در این جنگ یا شکار آمیخته با عشق، شکست عین پیروزی، اسارت آزادی و مرگ حیات ابد است.

مفهوم عشق به مثابه جنگ با استناد به بررسی آماری مفاهیم مرتبط با عشق از اساسی‌ترین آمیزه‌های مفهومی غزلیات است. در این آمیزه، عاشق و معشوق به عنوان عناصر اصلی حوزهٔ درونداد عشق در حوزهٔ درونداد جنگ، نقش مبارزانی را به عهده می‌گیرند که در نبرد در برابر یکدیگر واقع شده‌اند. معشوق، دلاور و جنگ‌جوست و در توصیف عناصر زیبایی‌شناختی وجود او از عناصر پیرامونی و الفاظ خاص حوزهٔ جنگ بسیار

استفاده شده است و این به منزلهٔ نوعی فضاسازی برای تقویت فضای درونداد جنگ به شمار می‌رود.

آمیزهٔ مفهومی شکار برای عشق نیز در غزلیات سعدی فراوان به چشم می‌خورد. در این آمیزه نیز عناصر زیبایی‌شناختی مرتبط با معشوق در تقویت معنای آمیخته، نقش اساسی ایفا می‌کند و با عناصر یادشده در حوزهٔ جنگ کم و بیش مشابهت دارد. به دلیل مشابهت ساختاری باید این آمیزه را نیز مرتبط با آمیزهٔ جنگ و دلاوری دانست.

بیشتر مفاهیم وابسته به جنگ در غزلیات سعدی در معشوق متجلی می‌شود. در بررسی بسامدی، از میان مفاهیم مرتبط با جنگ و شکار، ابزار و ادوات جنگی بیشترین کاربرد را در توصیف معشوق داشته‌اند. همین مفاهیم در ارتباط با خود عشق نیز طرح می‌شوند؛ مثلاً زلف معشوق، کمند دانسته می‌شود و در عین حال خود مفهوم عشق نیز در جای دیگر همچون کمندی تصویر می‌شود که عاشق گرفتار آن است. این شیوهٔ برخورد شاعر با عشق و معشوق و به کارگیری مفاهیم یکسان برای این دو را نباید ناشی از تسامح وی فرض کرد؛ بلکه باید آن را منتج از گفتمان صوفیانهٔ زمان سعدی و حاصل اتحاد عشق و معشوق دانست. به بیان دیگر، مفهوم عشق چنان در وجود معشوق متجلی است که عاشق وی را عین عشق می‌بیند.

در تقسیم‌بندی غزلیات سعدی مطابق سنت محمدعلی فروغی، غزلیات به دو بخش عارفانه و عاشقانه تقسیم شده است. اما در حقیقت این تقسیم‌بندی را نمی‌توان قطعی دانست؛ زیرا در غزلیات عاشقانه نیز همچنان‌که نشان داده شد، مفاهیم عمدهٔ مربوط به حوزهٔ عشق، ریشه در گفتمان صوفیانه دارند و هر چند فضای غزل، جسمانی و عاشقانه باشد، باز هم خالی از میراث گفتمان صوفیانه نیست. به طور مثال مفاهیم نظر و حیرت در جمال و کشته شدن در عشق، همگی وام‌دار این گفتمان هستند.

حیرت سعدی در غزلیات از کمال استغراق در مشاهدهٔ جمال منتج می‌شود که در این حال، وی را تاب و یارای مقاومت در برابر معشوق نیست؛ زیرا از وجود خود گسسته و در جمال معشوق حیران گشته است و این‌چنین است که به تیر وی یا ضرب شمشیرش کشته می‌شود یا به پای خویشتن در دام می‌افتد و این کشته شدن و اسارت برای او حیات ابد و آزادی است. در حقیقت آنجا که سعدی از کشته شدن یا اسارت ابد به دست معشوق سخن می‌گوید - هر چند در غزلی عاشقانه و جسمانی باشد - در حقیقت مفهوم

فنای فی الله را در زیرساخت فکری خود درباره مقولهٔ عشق در نظر دارد؛ زیرا در چنین عشقی عرفانی، لازم است بدن از میانهٔ انسان و خداوند حذف شود، تا انسان به وجودی مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد.

باید سعدی را میراث‌دار این عناصر گفتمانی دانست و شاید دلیل دیگر این درآمیختگی مفاهیم عارفانه با عشق جسمانی را بتوان در قول معروف «المجاز قنطره الحقیقه» بازجست؛ زیرا عشق مجازی و جسمانی نزد عرفا، پلی به سوی عشق حقیقی است. در حقیقت مفاهیم عشق بین دو انسان به عنوان پدیده‌ای کمتر انتزاعی در برابر عشق انسان و خدا برای درک عشق عرفانی به کار گرفته شده و عشق عرفانی نیز مفاهیم خود را به عشق زمینی در غزل سعدی بازگردانده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اقبالی، ابراهیم (۱۳۸۷) بیان سعدی (تحلیل بلاغی دیوان غزلیات سعدی)، تبریز، آشینا.

ثروتیان، بهروز (۱۳۵۲) فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس الفنون، تبریز، دانشگاه تبریز.

حسن‌لی، کاووس و لیلا اکبری (۱۳۹۱) راهنمای موضوعی سعدی‌شناسی: فهرست ریز موضوعی کتاب‌های منتشرشده در پیوند با سعدی (تا سال هزار و سیصد و هشتاد خورشیدی)، شیراز، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، بخش زبان و ادبیات فارسی، قطب علمی پژوهش‌های فرهنگی و ادبی فارسی.

راسخ مهند، محمد (۱۳۹۲) درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

روزبهان بقلی شیرازی، روزبهان ابن ابی نصر (۱۳۸۰) عبهر العاشقین، به کوشش جواد نوربخش، تهران، یلدا قلم.

سبزواری، هادی ابن محمد (۱۳۷۴) شرح مثنوی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۲) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، طلوع.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۴۰۵) تلخیص المحصل، بیروت، دارالاضواء.

عین‌القضات همدانی، عبدالله ابن محمد (۱۳۸۶) تمهیدات، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران، منوچهری.

فروغی، محمدعلی (۱۳۶۷) مقدمه بر کلیات سعدی، تهران، طلوع.

قادری، سلیمان (۱۳۹۲) «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی»، ادبیات و زبان‌ها، نقد ادبی، شماره ۲۳، پاییز، صص ۱۰۵- ۱۲۴.

کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۸) سعدی‌شناسی، شیراز، مرکز سعدی‌شناسی.

کمیسیون ملی یونسکو (۱۳۷۴) ذکر جمیل سعدی: مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمه، [تهران]: کمیسیون ملی یونسکو، وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل انتشارات و تبلیغات.

موحد، ضیاء (۱۳۹۲) سعدی، تهران، طرح نو.

نیازکار، فرح (۱۳۹۰) شرح غزلیات سعدی، تهران، هرمس.

Evans, V (2007) A Glossary of Cognitive Linguistics, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, Gilles and Mark Turner (2002) The Way We Think, New York: Basic Books.

Kovecsess, Zoltan (2000) Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling, Cambridge: Cambridge University Press.

Kovecsess, Zoltan (2010) Metaphor: a Practical Introduction, Oxford: Oxford University Press.

Lakoff, George, and Zoltán Kövecses (1987) “The cognitive model of anger inherent in American English”, In Dorothy Holland and Naomi Quinn,eds., Cultural Models in Language and Thought, 195–221, Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Mark (1996) The Literary Mind, Oxford: Oxford University.

Turner, Mark, & Gilles Fauconnier (1995) "Conceptual integration and formal expression", Metaphor and Symbolic Activity 10:183-203.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی