بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومیِ «عشق جنگ است» در *دیوان غزلیات* حافظ و سروده‌های پترارک

مجتبی پُردل*

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۲۷ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۲٤

چکیده

در مقالهٔ حاضر به‌شیوه‌ای تحلیلی و تطبیقی، استعارهٔ مفهومیِ «عشق جنگ است» به‌منظور درک و فهمِ دل‌دادگی و دل‌ربودگی و سخن گفتن از آن، در دیوان سروده‌های عاشقانهٔ حافظ و پترارک در چارچوب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بررسی شده است. باوجود شباهت‌های بنیادین بسیار در درون‌مایهٔ استعاری مزبور، دو تفاوت عمده در تصویرپردازیِ حافظ و پترارک از این استعارهٔ مفهومی به‌چشم می‌خورد: نخست آنکه حافظ در کاربرد خود از استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» از تعبیرها و اصطلاحات جنگی بیشتری استفاده می‌کند؛ دوم آنکه عشق در شعر پترارک در بسیاری موارد در تصویر خداوندگار عشق، کوپیدون در افسانه‌های رومی، پدیدار می‌شود که با کمان و پیکان خود دل عاشق را نشانه می‌رود و او را گرفتار می‌کند؛ اما در شعر حافظ با چنین تصویرپردازیِ صریحی که به نیروی مجرد و نادیدنیِ عشق در چهرهٔ یک ایزد جان و شخصیت ببخشد، روبه‌رو نیستیم؛ بلکه درعوض این معشوق یا ابروان وی است که به‌گونه‌ای استعاری از مژگان ناوک روانهٔ دل عاشق می‌سازد و روح وی را تسخیر می‌گرداند.

واژه‌های کلیدی: حافظ، پترارک، شعر عاشقانه، استعارهٔ مفهومی، نگاشت استعاری.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۴۳-۱۶۲

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: mo_po532@yahoo.com

۱. مقدمه

حافظ شاعر غزل‌سرای ایرانی سدهٔ هشتم هجری (احتمالاً ۷۲۰-۷۹۲ق) «مشهورترین غزل‌سرای ایران» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: یک) و صاحب *دیوان غزلیات*، و پترارک شاعر غزل‌واره‌سرای ایتالیایی سدهٔ چهاردهم میلادی (۱۳۰٤-۱۳۷٤م) معروف‌به «نخستین فرد مُدرن» اروپا (Zak, 2010: 5) هر دو به‌تقریب در یک زمان، در آستانهٔ عصر رُنسانس یا نوزایی، می‌زیستند؛ یکی به‌تقریب همواره در شیراز و دیگری در شهرهایی گوناگون ازجمله آوینیون[۱]، وُکلوز[۲] و آرکوئا[۳] (Ferroni, 1992: 140-143). برخلاف حافظ که دربارهٔ زندگانی‌اش به‌تقریب چیزی به‌طور قطع دانسته نیست و حتی در تاریخ زادروز و درگذشت وی نیز چون‌وچرا هست (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۲؛ حصوری، ۱۳۹۰: ۲۱۱)، پترارک تاریخچهٔ زندگانی روشنی دارد و این روشنی وام‌دار اسناد و مدارک پُرشماری است که وی از خود به‌جا گذاشته است (Dossena, 2012: 323)؛ حال آنکه از حافظ فقط *دیوان غزلیات* او به‌دست ما رسیده است و «نه نامه‌ای از او در دست هست نه یادداشت روزانه‌ای. تاریخ‌نویسان عصر از شرح جنایات نام‌آوران هرگز به احوال دیگران نمی‌پرداخته‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۲).

همین مطلب درمورد دیوان سروده‌های ایشان نیز صدق می‌کند؛ دربارهٔ تاریخ سرایش غزلیات حافظ و ترتیب زمانی آن‌ها چیزی به‌طور قطع دانسته نیست و میان حافظ‌شناسان اختلاف‌نظرهایی بر سر ترتیب ابیات (آشوری، ۱۳۸٦: ۲۵-۲٦) و خوانش برخی واژه‌ها به‌چشم می‌خورد (خرمشاهی، ۱۳۹۳: ٦۹۲)؛ حال آنکه درمورد پترارک با چنین مسئله‌ای روبه‌رو نیستیم؛ زیرا شاعر نسخه‌ای به دست‌خط خود (معروف به نسخهٔ «واتیکانو لاتینو»[٤]) از سروده‌هایش به‌یادگار گذاشته است (Kirkham & Maggi, 2009: 38) و دیوان سروده‌هایش درکل ساختاری به‌نسبت منسجم و روایت‌گونه دارد؛ به‌گونه‌ای که پنداری سیروسلوک شاعر را در طریق عشق در درازنای زمان در مسیری استحاله‌آمیز نشان می‌دهد (Ferroni, 1992: 154; Kirkham & Maggi, 2009: 36). دیوانی که حافظ و پترارک از سروده‌های خود برجای نهاده‌اند، ماهیتی عاشقانه دارد و احوال، احساسات و اندیشه‌های درونی ایشان را در مقام

عاشقانی خاکسار بیان می‌کند. در این مسیر، حافظ قالب شعری غزل را برمی‌گزیند و هم از این رهگذر آن را در ادب فارسی به نقطهٔ اوج و کمال می‌رساند و پترارک قالب شعریِ موسوم‌به «سانت»[۵] یا «غزل‌واره» («سُونتّو»[۶] در ایتالیایی)[۷] را به‌کار می‌گیرد و شکلی نو بدان می‌دهد که به‌پیروی از نامِ خود او به «سانت پترارکی» نام‌بردار می‌شود و سپس به دیگر زبان‌های اروپایی راه می‌یابد (Moss, 2005: 93-95).

از این مقدمهٔ مختصرِ زندگی‌نامه‌ای، نسخه‌پژوهی و صوری که بگذریم، نگاهی گذرا به *دیوان غزلیات* حافظ و سروده‌های پترارک که در ایتالیایی به «کانتسُونیره»[۸] نام‌بردار است، شباهت‌های بسیاری را از حیث درون‌مایه و صور خیال آشکار می‌کند. در میان این درون‌مایه ها، در هر دو دیوان مضمونی هست که به گرفتار آمدن در عشق مربوط می‌شود و از رهگذر تصویرهایی مربوط‌به جنگ و ستیز به‌طور اعم، و کمان و پیکان و کمند به‌طور اخص به‌نمایش درمی‌آید؛ برای نمونه:

مژگان تو تا تیغ جهان‌گیر برآورد بس کُشتهٔ دل‌زنده که بر یکدگر افتاد (۱۱۰)[۹]

شعر خونبار من ای باد بدان یار رسان که ز مژگان سیه بر رگ جان زد نیشم (۳٤۱)

Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core (3)

(«عشق» مرا یکسره بی‌دفاع یافت/ و راه خود را از رهگذر چشمانم به قلبم گشود.)

Amor m'á posto come segno a strale, / come al sol neve, come cera al foco / et come nebbia al vento; et son già roco (133)

(«عشق» مرا آماج تیر خود قرار داد/ همچون برف در آفتاب یا موم در آتش یا همچون مه در باد، و من دیگر صدایم درنمی‌آید.)

درون‌مایهٔ دل‌دادگی و عاشق شدن در *دیوان غزلیات* و سروده‌های حافظ و پترارک به‌گونه‌ای استعاری از رهگذر تصویرپردازی‌های مربوط به جنگ و مفاهیم وابسته به آن بیان می‌شود. این استعاره فقط در سطح زبانی به‌وقوع نمی‌پیوندد؛ بلکه سرشتی مفهومی دارد و با شناخت و درک آدمی از عشق در پیوند است. در مقالهٔ حاضر می‌کوشیم به‌روش تحلیلی و تطبیقی، این درون‌مایهٔ استعاری را که به‌صورت استعارهٔ مفهومیِ «عشق جنگ است» بیان

کرده‌ایم، در *دیوان غزلیات* حافظ و سروده‌های پترارک برپایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بررسی کنیم و همسانی‌ها و دگرسانی‌های مضمونی و تصویرپردازانهٔ آن را با یکدیگر بسنجیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، تاکنون هیچ پژوهشی در زمینهٔ مقایسهٔ شعر حافظ و پترارک براساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی صورت نگرفته است. درمورد مقایسهٔ صِرف شعر حافظ و پترارک نیز مطالعاتی به‌چشم می‌خورد که از شمار انگشتان دست فراتر نمی‌رود.

نویسندهٔ مقالهٔ «حضور حافظ در ادبیات غرب» (قنادان، ۱۳۹۳: ۲۵-۷۵) احتمال اثرپذیری پترارک از حافظ را از حیث ساختمان صوریِ سروده‌ها بررسی کرده و پس از واکاوی برخی شواهد در تأیید این ادعا، از گسست مضمونی در ساختمان معنایی شعر هر دو شاعر تا نازش حافظ به گذشتن اشعارش از دروازه‌های شیراز و پیدا شدنِ نسخه‌ای خطی به زبان فارسی در کتابخانهٔ شخصی پترارک، اظهار امیدواری می‌کند تا دیگر پژوهشگران چندوچون این مسئله را در آینده روشن‌تر کنند.

اصغری (۲۰۱۵) در مقاله‌ای کوتاه به زبان ایتالیایی به‌نام «تصویر عاشق در دو دیوان سروده‌های پترارک و حافظ شیراز» به مقایسهٔ برخی ویژگی‌های عشق و شخص عاشق در شعر حافظ و پترارک پرداخته و در آخر نیز درون‌مایهٔ مربوط به افسانهٔ ققنوس را در آن دو اثر بررسی کرده است. در مقالهٔ «بررسی تطبیقی چشم دل‌دار در غزلیات حافظ و ترانه‌نامهٔ پترارکا» شباهت‌ها و تفاوت‌های توصیف چشم یار در شعر این دو شاعر مقایسه شده است (گاژا و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۷۷-۳۰۶). هیچ‌یک از این مقالات به‌گونه‌ای منسجم استعاره‌های موجود در شعر دو شاعر را مورد توجه قرار نداده و به‌طریق اولی چارچوب نظری خاصی را نیز به‌کار نبرده‌اند؛ و ما در این مقاله به این مهم پرداخته‌ایم.

۳. چارچوب نظری

نخستین‌بار لیکاف و جانسون نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (۱۹۸۰) مطرح کردند. این نظریه پس از آن در آثار چندِ دیگری پرورش بیشتری می‌یابد؛ ازجمله در *بیش از عقلِ خشک و خالی* (Lakoff & Turner, 1989) و *فلسفه در گوشتِ تن* (Lakoff & Johnson, 1999) که دومی به ارائهٔ پایه‌ای عصب‌شناختی برای استعاره‌های شناختی می‌پردازد و بدین‌سان پایهٔ رویکردی را به زبان بنیان می‌نهد که به زبان‌شناسی شناختی[۱۰] نام‌بردار شده است. براساس این نظریه، استعاره فقط زیب و زیوری شاعرانه برای زبان نیست؛ بلکه پدیده‌ای است در بنیاد مربوط به ساختار شناختی آدمی و ازهمین‌رو در زبان عادی و روزمره نیز کارگزاری دارد. به سخن دیگر، استعاره در زبان به‌وقوع نمی‌پیوندد؛ بلکه جایگاه آن در اندیشه است و بسیاری از استعاره‌هایی که در گفتمان ادبی به‌کار می‌روند، در زبان عادی روزمره ریشه دارند. هم ازاین‌رو عبارت‌های زبانیِ استعاری فقط نمودهایی روساختی از استعاره‌هایی مفهومی هستند که در پایه‌ای ژرف‌تر، در اندیشه یا نظام مفهومی ذهن آدمی پدید می‌آیند. این نظریه درمقابل نگاه سنتی به زبان و استعاره قرار دارد که استعاره را پدیده‌ای مربوط‌به زبان، و نه شناخت و اندیشهٔ آدمی، به‌شمار می‌آورد و آن را به سطح عبارت‌های زبانی تازه، آن‌هم صرفاً در حوزهٔ گفتمان ادبی، فرومی‌کاهد که طی آن‌ها واژه‌هایی چند خارج از معنا و مفهوم پذیرفته و متعارف خود برای بیان معنا و مفهومی دیگر به‌کار می‌روند (Lakoff, 2006: 185).

برپایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، ماهیت استعاره نه در استعمال الفاظ در معنایی جز معنای حقیقی خود، بلکه «در مفهوم‌پردازی از یک حوزهٔ مفهومی[۱۱] برپایهٔ یک حوزهٔ مفهومی دیگر» است؛ فرایندی که از آن به نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای[۱۲] یاد می‌شود (همان، ۱۸۵–۱۸۶). طبق این نظریه، ساختار مفهومیِ ذهن آدمی براساس نگاشت‌ها یا انطباق‌هایی میان‌حوزه‌ای میان حوزه‌های مفهومی سازمان می‌یابد. برخی از این نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای به‌موجب تجربیاتِ تنانیِ پیش‌مفهومی[۱۳] در ذهن آدمی شکل می‌گیرند که به استعاره‌های ابتدایی[۱۴] معروف‌اند

(Crisp, 2003: 101)؛ حال آنکه دیگر نگاشت‌ها تجربیات مزبور را مبنای خود قرار می‌دهند تا برپایهٔ آن‌ها ساخت‌های مفهومی پیچیده‌تری پدید آورند (Evans & Green, 2007: 286). برای نمونه می‌توان دربارهٔ «زندگی» در قالبِ «سفر» اندیشید و سخن گفت: «هنوز راه درازی درپیش داریم». در این نمونه، «راه دراز» در معنای لفظی خود به‌کار نرفته است؛ بلکه به «زمان برای زندگی» اشاره می‌کند. طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، حوزهٔ مفهومی «زندگی» در اندیشهٔ آدمی، دست‌کم در فرهنگ ایرانی و انگلیسی، برپایهٔ ساختارِ معنایی حوزهٔ مفهومی «سفر» سازمان یافته است. حوزهٔ مفهومی «سفر» نیز خود ساختمان معنایی خویش را از مفهومی پایه‌ای‌تر یعنی طرح‌وارهٔ تصویری «مسیر»[۱۵] وام گرفته است که ریشه در تجربیات تنانی یا جسمانی کودک در محیط مادی پیرامون خود دارد. «سفر حرکت در امتداد یک مسیر است»: این نمونه‌ای از استعاره‌های ابتدایی است که چنان‌که دیدیم، پایه‌ای برای ساختن استعاره‌های پیچیده‌تر نظیر «زندگی سفر است» را فراهم می‌آورد.

طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، هدف از استعاره در اندیشه و ساختار مفهومی آدمی فراهم آوردن ساختاری منسجم و قابل فهم برای حوزه‌های مفهومیِ انتزاعی است؛ حوزه‌هایی که در غیر این صورت، پراکنده و پریشان و درنتیجه دیریاب و فرّار باقی می‌ماندند. به سخن دیگر، کارکرد استعاره در نظام شناختیِ انسان عرضهٔ موجودیت‌ها و مفاهیم انتزاعی و ناملموس در هیئتی ملموس و انضمامی است؛ زیرا طبق یکی از اصول بنیادین زبان‌شناسی شناختی، نظام مفهومی آدمی ریشه در تجربیاتِ جسمانی یا به‌تن‌دریافتهٔ انسان از شیوهٔ خاص تعامل وی با محیط پیرامونش دارد. هم ازاین‌رو، از آنجا که موجودیت‌ها و مفاهیم انتزاعی به‌گونه‌ای مستقیم و سرراست به ادراک حسی درنمی‌آیند، نظام شناختی انسان برآن می‌شود تا آن‌ها را در قالب موجودیت‌ها و مفاهیمی درک و فهم کند که با تجربهٔ حسی مستقیم خود دریافته است. این اصل در زبان‌شناختی به برنهادهٔ شناختِ تن‌یافته یا تجسمی[۱۶] موسوم است (Cazeaux, 2007: 70-71).

مثال لیکاف (2006: 92-189) برای معرفی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به رابطهٔ عاشقانه میان دو فرد مربوط می‌شود که به‌تقریب درمورد زبان فارسی نیز راست می‌آید. بررسیِ عبارت‌های

زبانی‌ای که افراد در گفت‌وگوهای عادی و روزمره، و نه ادبی و شاعرانه، خود برای توصیف رابطه و وضعیت آن در مراحل مختلف به‌کار می‌برند، نظامی استعاری را آشکار می‌کند که در پسِ پشت عبارت‌های مزبور، در ساختار مفهومی آنان، به عمل مشغول است:

دوست دارم تو همراهم باشی
ما با هم به همه‌چیز می‌رسیم
ما با هم فرازونشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشتیم
به مشکل برخوردیم
این رابطه دیگر کار نمی‌کند/ رابطهٔ ما خراب شده است
داریم درجا می‌زنیم/ دور خودمان می‌چرخیم
بهتر است جدا شویم و هرکسی راه خودش را برود (همان، ۱۸۹).

استعاره‌ای مفهومی که به‌طور نظام‌مند در پس پشتِ جملگی عبارت‌های بالا کارگزاری دارد، به استعارهٔ «رابطهٔ عاشقانه سفر است» برمی‌گردد. در این استعاره، ساختارِ معناییِ حوزهٔ مفهومی «سفر» که مفهومی ملموس‌تر و انضمامی‌تر است و حوزهٔ مبدأ نامیده می‌شود، بر روی حوزهٔ انتزاعی‌تر و دیریاب‌ترِ «رابطهٔ عاشقانه» یا حوزهٔ مقصد منطبق یا نگاشت شده است؛ به‌گونه‌ای که افراد را قادر می‌سازد درمورد رابطهٔ عاشقانه در قالب مفاهیم و عبارت‌های زبانی مربوط به سفر بیندیشند و سخن بگویند و حتی استدلال کنند. در جریان فرایند نگاشت، عناصر تشکیل‌دهندهٔ حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد انتقال می‌یابند و با عناصر موجود در آن منطبق می‌شوند. در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، به سخن دقیق‌تر، وقتی از استعارهٔ «رابطه سفر است» یا هر استعارهٔ دیگری سخن به‌میان می‌آید، مقصود مجموعهٔ نگاشت‌ها یا انطباق‌هایی است که به‌گونه‌ای نظام‌مند میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ دو حوزهٔ مفهومیِ درگیر نظیر نمونهٔ زیر صورت گرفته است. ازهمین‌رو یکی از ویژگی‌های مهم استعاره‌های مفهومی ماهیت نظام‌مند آن‌هاست. در نمونهٔ بالا، نگاشت‌های صورت‌گرفته از این قرارند:

جدول ۱: نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای میان دو مفهوم «سفر» و «رابطهٔ عاشقانه»

حوزهٔ مبدأ: سفر	نگاشت	حوزهٔ مقصد: رابطهٔ عاشقانه
مسافران	←	عشاق
وسیلهٔ نقلیه	←	رابطه
سفر	←	رویدادهای رابطه
مسیر طی‌شده	←	زمان سپری‌شده با هم
موانع بر سر راه	←	مشکلات پشت‌سرنهاده
مقصد سفر	←	هدفِ رابطه

٤. بررسی

در این بخش، استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» را در *دیوان غزلیات* حافظ و سروده‌های پترارک بررسی می‌کنیم. این استعارهٔ مفهومی پُربسامدترین استعاره در *دیوان غزلیات* حافظ و سروده‌های پترارک است؛ به‌گونه‌ای که در ١٦٥ غزل از مجموع ٤٩٥ غزل *دیوان* حافظ[١٧] و ١٧٢ سروده از ٣٦٦ سرودهٔ دیوان پترارک[١٨] عناصری از آن مشاهده می‌شود. برخلاف دیوان سروده‌های پترارک که شاید نتوان اثری از استعارهٔ مفهومی دیگری در آن یافت (شاید با تسامح بسیار بتوان جایی برای استعارهٔ «عشق شکار است» نیز در آن دست‌وپا کرد) در *دیوان غزلیات* حافظ استعاره‌های مفهومی دیگری نیز به‌کار رفته‌اند؛ ازجمله «عشق سلطنت است»، «عشق طبابت است» و «عشق راهزنی» است که بررسی این‌ها دست‌مایهٔ مقاله یا مقاله‌هایی دیگر خواهد بود.

استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» به حوزهٔ عواطف تعلق دارد و عواطف یکی از آن تجربه‌ها و مفاهیمِ درون‌ذهنیِ[١٩] دشوار و دیریاب است که درک و فهم آن نیازمند مفهوم‌پردازی برحسب تجربه‌های تنانی و حسی‌حرکتی[٢٠] است (Lakoff & Johnson, 1999: 45). زمانی‌که فرد واجدِ عاطفهٔ عشق می‌شود، در وجودِ خود به‌گونه‌ای درون‌ذهنی ملغمه‌ای از حالت‌ها و تجربه‌های معیّنی را از سر می‌گذراند که بنابه ماهیت انتزاعی و ناملموسشان، درک و فهم

مستقیم آن‌ها دشوار است. ازهمین‌روست که دریافتِ مفهوم عاطفی «عشق» برپایهٔ حوزهٔ مفهومیِ «جنگ» صورت می‌گیرد که پدیده‌ای است انضمامی‌تر و درنتیجه آسان‌فهم‌تر. برپایهٔ فن‌واژه‌های روان‌کاوی فرویدی، هنگامِ دل‌دادگی کشمکشی میان سه بخش ساختمانِ شخصیتی فرد یعنی «این‌وآن»، «مَن» و «فرامن»[۲۱] شکل می‌گیرد؛ از یک سو این‌وآنِ لذت‌جو می‌کوشد تا بر مَنِ واقع‌گرا چیره شود و آن را وادارد تا درپی دستیابی به اُبژه یا مطلوبِ تمنای[۲۲] او برآید؛ اما از سوی دیگر فرامنِ اخلاقی‌اجتماعی تلاش می‌کند تا مانع از آن شود که مَن به خواسته‌های این‌وآن تن بدهد. درنتیجه، فرد دچار تعارضی درونی می‌شود (Heller, 2005: 90-94). همین کشمکش نادیدنی و ناملموس درونی است که به‌گونه‌ای روشن و ملموس در قالب استعارهٔ «عشق جنگ است» بیان شده و حالتی تصویری پیدا کرده است.

کُووِچش در اثر خود موسوم به *استعاره و عاطفه*، به‌طور اعم رابطهٔ میان استعاره و عواطف و به‌طور خاص استعاره‌های مفهومیِ مربوط به عشق را بررسی می‌کند (Kövecses, 2004: 26-29). در این میان، وی از استعارهٔ مفهومیِ «عشق جنگ است» به‌طور جداگانه فقط به‌عنوان یکی از استعاره‌های موجود برای درک و فهم عشق یاد می‌کند، بدون آنکه وسعت آن را با سرشت نظام‌مندی که دارد، مورد نظر قرار دهد؛ حال آنکه مراد از استعاره در نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، مجموعهٔ نگاشت‌ها و انطباق‌هایی است که به‌گونه‌ای نظام‌مند میان حوزهٔ مفهومی مبدأ و مقصد برقرار می‌شود. ازهمین‌رو در استعارهٔ «عشق جنگ است» نیز چونان یک قاعده با مجموعه‌ای از نگاشت‌های نظام‌مند از حوزهٔ مبدأ «جنگ» بر روی حوزهٔ مقصد «عشق» سروکار داریم. با توجه به این نکته، بسیاری از استعاره‌های تک و منفردی که وی درباب عشق از آن‌ها یاد می‌کند، درواقع چونان نگاشت‌های جزئیِ استعارهٔ کلیِ «عشق جنگ است» پدیدار می‌شوند. جدول زیر نگاشت‌های ایجادشده میان دو حوزهٔ مفهومی «جنگ» و «عشق» را نشان می‌دهد:

جدول ۲: نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای میان دو مفهومِ «جنگ» و «عشق»

حوزهٔ مبدأ: جنگ	نگاشت	حوزهٔ مقصد: عشق
نیرو	←	(احساس و عاطفه) عشق
مهاجم	←	معشوق
مدافع	←	عاشق
سلاح	←	زیبایی
پیروزی/ صلح	←	وصال
شکست/ اسارت/ فتح	←	عاشق شدن
حمله	←	جلوه‌گری معشوق
دفاع	←	عقل و علم/ دین و ایمان
شکنجه	←	درد جدایی

براساس مفاهیم جدول بالا، استعارهٔ «عشق جنگ است» ماهیتی نظام‌مند دارد که حاصلِ نگاشتِ نظام‌مند عناصر موجود در حوزهٔ مفهومی «جنگ» بر روی حوزهٔ مفهومی «عشق» است. در ادامه، با آوردن نمونه‌هایی از غزلیات و سروده‌های حافظ و پترارک، کاربرد استعارهٔ مزبور و نگاشت‌های نظام‌مند آن را در دیوان اشعار هردو اثبات می‌کنیم.

بررسی نگاشت‌های مزبور در شعر حافظ و پترارک را با دیوان سروده‌های شاعر ایتالیایی آغاز می‌کنیم. پیش‌تر نیز اشاره کردیم که دیوان سروده‌های پترارک حالتی به‌نسبت منسجم و منظم دارد و پترارک، خود برای دیوان سروده‌هایش خط سیری روایت‌گونه تمهید دیده است؛ به‌گونه‌ای که دیوان با شرح چگونگی دل‌دادگیِ شاعر آغاز می‌شود و پس از توصیف این عشق پرشورِ بی‌وصالِ پرفراق در درازنای زمان و احوال و احساسات و تأملات پیوسته بدان‌ها، درنهایت پس از مرگ معشوق با گونه‌ای استحالهٔ درونی شاعر به‌پایان می‌رسد (Ferroni, 1992: 154). به‌لحاظ زندگی‌نامه‌ای نیز، آن‌سان که پترارک خود در سروده‌های شمارهٔ ۲۱۱ و ۳۳۶ بیان می‌کند، نخستین‌بار در ششم آوریل ۱۳۲۷ در کلیسای سنت کِلِر در آوینیون، چشم شاعر به

بانویی زیبا موسوم به لائورا می‌افتد و به او دل می‌بازد و باز در ششم آوریل سال ۱۳٤۸ معشوق وی با مرگ سیاه یا طاعون از دنیا می‌رود (Moss, 2005: 92-93). پترارک در سرودهٔ شمارهٔ دو گرفتار آمدنِ خود به عشق را چنین توصیف می‌کند:

Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et ne gli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.
overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarme.

Per fare una leggiadra sua vendetta
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.
Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,

(برای ستاندن کینه‌ای زیبنده/ و کیفرِ هزاران توهین در عرض یک روز/ «عشق» کمان خود را دیگربار نهانی به‌دست گرفت/ چونان انسانی که زمان و مکانی مناسب را برای آسیب رساندن انتظار می‌کشد./ نیرویم در قلبم گرد آمده بود/ تا آنجا و در چشم‌هایم به دفاع بپردازد/ که آن ضربهٔ ویرانگر بر دلم فرودآمد/ دلی که تا آن زمان پیکان‌های دیگر بر آن کارگر نیفتاده بودند./ نیرویم که از نخستین حمله سراسیمه گشته بود/ فرصت یا توان آن را نداشت/ تا آن هنگام که نیاز بود سلاح برگیرد/ یا مرا زیرکانه از آن شکنجه/ به کوهی بلند و سخت‌گذر عقب نشاند/ شکنجه‌ای که اینک خواهان رهایی من از آن است اما توانش را ندارد.)

این سروده و نیز سرودهٔ شماره سه[۲۳] برپایهٔ استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» آغاز دل‌دادگی شاعر را به‌تصویر می‌کشد و روشن است که بیشترِ بخش‌های استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است»، یا به سخن دقیق‌تر بخش بسیار بزرگی از مجموعهٔ نگاشت‌های میان دو حوزهٔ مفهومی «جنگ» و «عشق»، در تاروپود ساختمان معناییِ همین سرودهٔ آغازین تنیده است. دیگر سروده‌های دیوان هریک به‌گونه‌ای پراکنده‌تر بخش کوچک‌تری از مجموعهٔ نگاشت‌های استعاری مزبور را در خود بازتاب می‌دهند. درواقع، سروده‌های بعدی دیوان کشمکشِ درونی شاعر را در دوری از معشوق یا به زبان خود وی، شکنجه در زندان «عشق» (سرودهٔ ۲۱٤) توصیف می‌کنند.

آنچه به‌طور کلی براساس نگاشت‌های ذکرشده درمورد این سروده می‌توان گفت، بدین شرح است: وضعیت عاشق و معشوق چنان است که گویی در جنگ با یکدیگر درگیر شده‌اند. در این میان، زیبایی معشوق سلاح اوست که چونان ابزاری تهاجمی در دستان معشوق قرار می‌گیرد و برای ضربه زدن به شاعر به‌کار می‌رود. زیبایی معشوق از رهگذر چشمان عاشق است که به قلب وی (که به باور قدما، جایگاه احساسات و عواطف آدمی است و در این غزل چونان مقرّ اصلی مُلکِ وجود شاعر تصویر شده است.) آسیب می‌رساند و آنجا را تسخیر می‌گرداند و عاشق را به‌بند می‌کشاند و شکنجه می‌دهد. سلاح عاشق نیز در این پیکار همانا عقل و علم یا دین و ایمان وی است (که البته در اینجا به‌صراحت ذکر نشده؛ اما از بقیهٔ سروده‌ها قابل استنتاج است؛ چنان‌که در ادامه خواهیم دید). بر این اساس، نگاشت‌های این دو سروده به این شرح‌اند: «معشوق مهاجم است»، «عاشق مدافع است»، «زیبایی سلاح است»، «دین و ایمان ابزار دفاعی است»، «عاشق شدن شکست/ اسارت/ تسخیر است» و «درد جدایی شکنجه است».

در این سروده، شاعر در استفاده از استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» فقط به نگاشت‌هایی که در جدول شمارهٔ دو میان دو حوزهٔ مفهومی «عشق» و «جنگ» فهرست شده‌اند (و نگاشت‌های متعارف و عادیِ استعارهٔ مزبور تلقی می‌شوند) بسنده نکرده و افزون‌بر آن‌ها، به‌موجب خلاقیت هنرمندانهٔ خود، نگاشت یا نگاشت‌های دیگری را نیز از رهگذر استنتاج بر شبکهٔ نگاشت‌های یادشده افزوده و بدین ترتیب استعارهٔ مفهومیِ مزبور را گسترش بیشتری داده است؛ به این ترتیب که در دو سطرِ «یا مرا زیرکانه از آن شکنجه/ به کوهی بلند و سخت‌گذر عقب نشاند» می‌توان نگاشتِ عنصر «عقب‌نشینی» یا «فرار» را که به حوزهٔ مفهومی «جنگ» مربوط می‌شود، بر روی عناصری از حوزهٔ مفهومی «عشق» مشاهده کرد. این نگاشت در جدول شمارهٔ دو- که نگاشت‌های جاافتاده و روزمرهٔ استعارهٔ مزبور را عرضه می‌کند- نیامده است. حاصل این فرایند پیدایش معنایی جدید در حوزهٔ مفهوم انتزاعی «عشق» است که به‌موجب آن در ساحت عشق نیز مقوله‌هایی همچون «گریز» یا «عقب‌نشینی» امکان طرح

می‌یابند. دریافت معنای مزبور نیازمند کنش تفسیری خواننده و درگیری شناختی و عاطفی وی با متن است و این امر خود یکی از کارکردهای ادبیات به‌شمار می‌رود؛ یعنی آشکارسازی زوایایِ پوشیدهٔ ساحتی از تجارب بشری (گراهام، ۱۳۹٤: ۲٤٤-۲٤۳). از سویی دیگر، افزودن چنین معنایی به ساحت مفهوم «عشق»، به‌گفتهٔ لیکاف و ترنر (۱۹۸۹)، یکی از سازوکارهای تبدیل استعاره‌های مفهومیِ موجود در زبان عادی به استعاره‌های خلاقانهٔ ادبی از طریق افزودن بر غنای آن‌هاست (Kövecses, 2010: 53).[۲٤]

اکنون هریک از نگاشت‌های استعاری مزبور در سروده‌های پترارک را دقیق‌تر بررسی می‌کنیم. نخست، درمورد دو نگاشتِ «معشوق مهاجم است» و «زیبایی سلاح است» در سروده‌های دیوان پترارک یادآوری می‌کنیم که اغلب- چنان‌که در دو سرودهٔ شمارهٔ دو می‌بینیم- این موجودی مجرد و نادینی به‌نام «عشق»[۲۵] است که به‌گونه‌ای جانب‌دارانه در جبههٔ معشوق قرار می‌گیرد و به‌نیابت از او سلاح زیبایی را در کار می‌آورد و آن را روانهٔ قلب عاشق می‌کند. درواقع، «عشق» در سروده‌های پترارک همان خداوندگار عشق در افسانه‌های یونانی و رومی موسوم به اِرُوس[۲٦] یا کوپیدن[۲۷] است و پترارک با کاربرد چنین تصویرهای برگرفته از فرهنگ یونان و روم باستان در کنار مضامین مسیحی، خصلت ویژهٔ عصر رنسانس را (کشف دوبارهٔ فرهنگ‌های کلاسیک و ترکیب آن‌ها با فرهنگ مسیحی) در اثر خود نمودار می‌کند (Ferroni, 1992: 146). پترارک در سرودهٔ ۱۵۱ به‌روشنی به این تصویر از ایزد «عشق» اشاره می‌کند و از پسرکی بال‌دار سخن می‌گوید که کمانی به دست و ترکشی بر پشت دارد و در چشمان معشوق به تیز کردن پیکان‌هایش مشغول است. سروده‌هایی را نیز که در آن‌ها «عشق» در میان گیسوان زرین معشوق یا در چشمان وی کمین کرده است، می‌توان در همین دسته قرار داد (مانند سروده‌های شمارهٔ ۱۵۷، ۱۹۵ و ۱۹٦). در دیوان سروده‌های پترارک، علاوه‌بر این مورد، با دو تصویر دیگر از چگونگی گرفتار آمدنِ عاشق در عشق روبه‌روییم: نخست، تصویری که در آن معشوق با سلاحِ زیبایی خویش یعنی روشناییِ خیره‌کنندهٔ چشمان، گیسوان زرین و چهرهٔ زیبا (مانند سروده‌های ۳۹، ۱۰۷، ۱۷٤ و ۱۹۷) به‌طور مستقیم عاشق را گرفتار

می‌کند؛ دوم، تصویری که در آن خداوندگار «عشق» با معشوق همدست می‌شود و برضد عاشق توطئه می‌کند (مانند سرودهٔ ۵۷).

گرچه در این دو سرودهٔ آغازین از نگاشتِ استعاری مربوط به «عقل یا ایمان ابزار دفاعی هستند» به‌صراحت ذکری به‌میان نیامده است، اشاره‌ای پنهان به آن در آغاز سرودهٔ سه: «آن روز که پرتوهای خورشید رنگ باخته بودند/ از خشیت دربرابر بزرگیِ آفریدگار خویش» به‌چشم می‌خورد که بررسی آن در پیوند با دیگر سروده‌های دیوان معنای ضمنی‌اش را آشکار می‌کند. شاعر در این دو سطر به روز «آدینهٔ نیک» اشاره می‌کند که در آن مسیح به صلیب کشیده می‌شود (Kirkham & Maggi, 2009: 35) و بدین‌گونه نوعی تقابل میان عقل و ایمان از یک سو و احساس و شور از سوی دیگر پدید می‌آورد که در سرتاسر دیوان نیز به‌چشم می‌خورد (Ferroni, 1992: 152; De Sanctis, 1969: 268). در سروده‌های ٦٢، ٢١١ و ٢٤٠ این تعارض میان عقل و ایمان، و شور و احساس به‌طور صریح دیده می‌شود؛ به‌ویژه در سرودهٔ ٦٢ که در آن از خداوند می‌خواهد تا اندیشهٔ او را از عشق به لائورا بازدارد و آن را به درد و رنجِ مسیح معطوف کند، آن هنگام که بر بالای صلیب می‌رفت:

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sí adorni,
Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i piú soggetti è piú feroce.

piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a piú belle imprese,
sí ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.
Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.

(ای پدر آسمانی، پس از این روزهای بربادرفته/ پس از این شب‌هایی که به خیال‌پردازی سپری گشت/ با آن تمنای توفنده‌ای که در قلبم سوزان بود/ از سرِ چشم دوختن بر ناز و عشوه‌هایی که بهر آزارِ من آراسته گشته بودند/ اینک از تو می‌خواهم با نور خود/ مرا به‌سوی آن زندگانی ارجمندتر و کار دلپذیرتر بگردانی/ آن‌سان که عدوی بدخوی من که دام خود را/ بیهوده گسترده است بی‌اعتبار گردد./ آقای من اکنون یازده سال گذشته است / که من به زیر آن یوغ بی‌رحم رفته‌ام/ همان که وقتی بر گردن اُفتاده‌ترینان قرار گیرد ستیهنده‌تر است./ بر رنجِ بی‌ارزش من ببخشای: / افکار سرگردانم را به جایگاهی والاتر باز رهنما باش/ و به یادشان آور که چه‌سان امروز بر بالای صلیب رفتی.)

بیشینهٔ ۱۷۱ سروده‌ای از دیوان پترارک که می‌توان در آن‌ها بخش‌هایی از مجموعهٔ نگاشت‌های استعاریِ مربوط به «عشق جنگ است» را سراغ گرفت، به درد و رنج عاشق پس از گرفتاری در عشق می‌پردازند (همان عشقی که در دو سرودهٔ آغازینِ دیوان به آن اشاره می‌شود)، همراه با یادکردی از زیبایی معشوق که چونان تیری بر دل عاشق نشسته و آن را زیر فرمان و سلطهٔ معشوق یا خداوندگار «عشق» درآورده است. این‌ها جملگی به نگاشت‌های «دردِ جدایی شکنجه است» و «عاشق شدن شکست/ اسارت/ تسخیر شدن است» برمی‌گردند. برای نمونه می‌توان به سرودهٔ ۷۶ اشاره کرد:

Non me n'avidi, lasso, se non quando
fui in lor forza; et or con gran fatica
(chi 'l crederà perché giurando i' 'l dica?)
in libertà ritorno sospirando.
Quando sarai del mio colore accorto,
dirai: S'i' guardo et giudico ben dritto,
questi avea poco andare ad esser morto.

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.
Et come vero pregioniero afflict
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor ne gli occhi et ne la fronte ò scritto.

(«عشق» با وعده‌های فریب‌ناک خود/ مرا باز به زندان قدیمی‌ام رهنمون گشت/ و کلید آن را به‌دست آن دشمنم سپرد/ دشمنی که همچنان مرا به‌دور از خویشتنم در تبعید نگاه داشته است./ افسوس که من این را درنمی‌یافتم تا اینکه/ به‌راستی بر سرم آمد و اکنون با مشقت بسیار/ (هرچند کیست که باور کند سوگند خورده‌ام جز حقیقت نگویم) / آه‌کشان آزادی‌ام را بازمی‌یابم./ و چونان اسیری به‌راستی در زندانی تنگ/ زنجیرهایم را به‌همراه دارم/ و دیدگان و جبینم از سرّ درون خبر می‌دهند./ آن زمان که از رنگِ پریدهٔ رخسارم آگهی یابی/ خواهی گفت: «اگر اشتباه نکنم و قضاوتم درست باشد/ این مرد فاصله‌ای با مرگ نداشته است.»)

در عبارت‌ها و جمله‌های سرودهٔ بالا، نگاشتِ استعاری «عاشق شدن شکست/ اسارت/ تسخیر شدن است» به‌چشم می‌خورد؛ از بند نخست («مرا باز به زندان قدیمی‌ام رهنمون گشت») تا بندهای پایانی که در آن‌ها به‌صراحت سخن از «اسارت» و «زندان» می‌رود («و چونان اسیری به‌راستی در زندانی تنگ»). درک این سروده‌ها مستلزم آن است که مخاطب با فعال‌سازیِ شماری استعارهٔ مفهومیِ دیگر که در دانشِ دایرة المعارفی وی در حافظهٔ بلندمدت

ثبت و ذخیر شده‌اند (مثلاً استعارهٔ «روح چیزی مادی مانند تن است» و «تن سرزمین است»)، دل و قلب انسان را مرکز قلمرو وجود آدمی تصور کند که دیگر اجزای بدن برج و باروهای آن، و چشمان دروازه‌اش را تشکیل می‌دهند و ازاین‌رو قابلیت فتح شدن دارد. بدین‌سان است که می‌توان عبارت‌هایی همچون «عشق» با وعده‌های فریب‌ناک خود/ مرا باز به زندان قدیمی‌ام رهنمون گشت/ و کلید آن را به‌دست آن دشمنم سپرد/ دشمنی که همچنان مرا به‌دور از خویشتنم در تبعید نگاه داشته است در سرودهٔ شمارهٔ ٧٦ و نیز سطوری همچون («عشق» مرا یک‌سره بی‌دفاع یافت/ و از رهگذر چشمانم راه خود را به قلبم گشود/ چشمانی که به دروازه و گذرگاهی از برای اشک‌هایم بدل گشته‌اند، در سرودهٔ شمارهٔ سه را تفسیر کرد. در این سطرها، از فتح شدن قلب عاشق، چونان حساس‌ترین مکان در سرزمینِ روح وی، از سوی معشوق («دشمن») سخن می‌رود؛ به‌گونه‌ای که حتی پس از تسخیر شدن، در همان سرزمین خود به بند نیز کشیده می‌شود. جست‌وجوی ذهنی مخاطب جهت همتایابی برای این مفاهیم جنگی («اسیر شدن» و «زندانی بودن» و مانند این‌ها) در حوزهٔ مفهومیِ «عشق» (که به بازنمایی ذهنی معشوق نزد عاشق تعبیر می‌شود) بخشی از لذت شناختی خوانش این سروده‌هاست.

سروده‌هایی نیز که در آن‌ها به آتش سوزان در جان عاشق اشاره شده، مربوط به همین نگاشت است و به همین نحو تفسیر می‌شوند؛ بدین شمار که خداوندگار «عشق» یا شخصِ معشوق پس از فتح و گشودن شهرِ دل عاشق آن را به آتش می‌کشد و می‌سوزاند؛ مانند بخش پایانی سرودهٔ ٦٥ («من دیگر زبان به رازونیاز نمی‌گشایم/ تا از آتش سوزان قلبم کاسته شود/ بلکه برای آن دعا می‌کنم تا او نیز سهمی از این آتش داشته باشد»)[٢٨] و سرودهٔ ٢٤١:

L'alto signor dinanzi a cui non vale
nasconder né fuggir, né far difesa,
di bel piacer m'avea la mente accesa
con un ardente et amoroso strale;
L'una piaga arde, et versa foco et fiamma;
lagrime l'altra che 'l dolor distilla,
per li occhi mei, del vostro stato rio:
et benche 'l primo colpo aspro et mortale
fossi da sé, per avanzar sua impresa
una saetta di pietate à presa,
et quinci et quindi il cor punge et assale.
né per duo fonti sol una favilla
rallenta de l'incendio che m'infiamma,
anzi per la pietà, cresce 'l desio.

(آن سرورِ بزرگوار که در پیش او/ نهان گشتن یا گریختن یا دفاع کردن سودی ندارد/ با پیکانی آتشین و دل‌فریب/ در ذهنم لذتی دلپذیر را شعله‌ور ساخته است./ و گرچه نخستین ضربهٔ او خود

دل‌آزار و مرگ‌بار بود/ با این همه برای پیشبُرد تازش خویش/ خدنگی به‌دست گرفت ساخته‌شده از رحم و شفقت/ و آن را بارها به درون قلبم خلانید./ یکی زخم آتش می‌زند و می‌سوزاند و آتش و اخگر برون می‌دهد:/ و زخم دیگر اشک‌هایی را به بیرون می‌فرستد که غم/ از رهگذر چشمانم برای خاطر حال اندوهناک شما می‌پالاید./ این آب‌فشانِ دوسر/ نه‌تنها پاره‌اخگری از آن آتش را که در دلم می‌سوزد خاموش نساخته/ بلکه تمنایم نیز با شفقت فزونی می‌یابد.)

چهار سطر نخست سرودهٔ بالا («آن سرورِ بزرگوار که در پیش او/ نهان گشتن یا گریختن یا دفاع کردن سودی ندارد/ با پیکانی آتشین و دل‌فریب/ در ذهنم لذتی دلپذیر را شعله‌ور ساخته است») آشکارا نگاشتِ «عاشق شدن شکست/ اسارت/ تسخیر شدن است» را بازمی‌نمایاند و بقیهٔ شعر به بیماریِ لائورا (معشوق پترارک) مربوط است که درنهایت، وی را از پای درآورد.

اکنون استعارهٔ مزبور را در *دیوان غزلیات* حافظ بررسی می‌کنیم. همچون سروده‌های پترارک، دو غزل زیر از *دیوان* حافظ نیز بسیاری از نگاشت‌ها استعاریِ مربوط به استعارهٔ «عشق جنگ است» را در خود جای داده است:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود — تا کجا باز دل غم‌زده‌ای سوخته بود
رسم عاشق‌کشی و شیوهٔ شهرآشوبی — جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود
جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست — و آتش چهره بدین کار برافروخته بود
گرچه می‌گفت که زارت بکشم می‌دیدم — که نهانش نظری با من دلسوخته بود
کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل — در پیش مشعلی از چهره برافروخته بود
دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت — الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود
یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد — آن‌که یوسف به زر ناسره بفروخته بود
گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ — یا رب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود (۲۱۱)

ای که با سلسلهٔ زلف دراز آمده‌ای — فرصتت باد که دیوانه‌نواز آمده‌ای
ساعتی ناز مفرما و بگردان عادت — چون به پرسیدن ارباب نیاز آمده‌ای
پیش بالای تو می‌رَم چه به صلح و چه به جنگ — چون به هر حال برازندهٔ ناز آمده‌ای

*آب و آتش به‌هم آمیخته‌ای از لب لعل		چشم بد دور که بس شعبده‌باز آمده‌ای*
*آفرین بر دل نرم تو که از بهر ثواب		کُشتهٔ غمزهٔ خود را به نماز آمده‌ای*
*زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم		مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای*
*گفت: حافظ دگرت خرقه شراب‌آلوده‌ست		مگر از مذهب این طایفه باز آمده‌ای (٤٢٢)*

در غزل ۲۱۱، با معشوقی روبه‌روییم که به عشاق حمله‌ور می‌شود و از چهرهٔ افروختهٔ خود (که اشارتی است به زیبایی معشوق و نیز استفادهٔ وی از این زیبایی، به عبارت دیگر، جلوه‌گری) چونان سلاحی برای شکست، تسخیر و سوزاندنِ شهر دل آنان استفاده می‌کند و ایشان را با بی‌رحمی به کشتن می‌دهد: «تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود». در همان بیت آغازین غزل، به‌تقریب تمام نگاشت‌های میان‌حوزه‌ایِ موجود در ساختار استعارهٔ «عشق جنگ است» را مشاهده می‌کنیم: معشوق چونان مهاجمی است که با سلاح زیبایی خود در هیئت جنگ‌افزاری آتشین («آتش چهره» و «مشعل چهره») به عاشق (یا عشاق) حمله‌ور می‌شود. عاشق در این جنگ، چونان مدافع عمل می‌کند و می‌کوشد تا به‌یاری دین و ایمان خود، دربرابر جلوه‌گری معشوق (که با حمله کردن متناظر است) مقاومت کند: «کُفرِ زلفش ره دین می‌زد». همچنین، معشوق به‌احتمال از سلاح دیگری که برپایهٔ استنتاج از دیگر غزلیات، تیر مژگان و کمان ابروان است، زخم‌هایی نیز بر دل عاشق فرود آورده است. مصرعِ «دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت» اشاره‌ای است به چشمان عاشق که زیبایی معشوق، چونان سلاح جنگی او، از طریق آن‌ها بر دل و جان عاشق تأثیر می‌گذارد. با همهٔ مقاومت عاشق، درنهایت وی را می‌بینیم که معشوق شهر دل او را با زیبایی خود تسخیر کرده و آنجا را به آتش کشیده و سوزانده است: «تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود» و نیز مصرع «که نهانش نظری با من دل‌سوخته بود».

در غزل ٤٢٢ نیز بسیاری از نگاشت‌های میان‌حوزه‌ایِ موجود در استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» نمود یافته‌اند که بیش از همه در بیت پنجم آشکار است: «آفرین بر دل نرم تو که از بهر ثواب/ کُشتهٔ غمزهٔ خود را به نماز آمده‌ای». در این بیت، با عاشقی روبه‌روییم که در مقام مدافع («عاشق مدافع است»)، آشکارا به شکست خود در میدان جنگ دربرابر معشوق به‌عنوان

مهاجم («معشوق مهاجم است») و زیبایی او چونان سلاح جنگی‌اش (که در مصرع «آب و آتش به‌هم آمیخته‌ای از لب لعل» و نیز عبارت «کُشتهٔ غمزهٔ خود» بیان شده است) معترف است. به عبارت دیگر، معشوق در این غزل، مطابق استعارهٔ «عشق جنگ است»، همچون مهاجمی به‌تصویر کشیده شده که با سلاح زیبایی خود (در اینجا «لبِ لعل» و «غمزه») عاشق را مغلوب و قلب او را فتح کرده و آن را به یغما برده است؛ یعنی او را عاشق خود گردانده است (مطابق با نگاشتِ «عاشق شدن شکست/ اسارت و تسخیر شدن است» در جدول شمارهٔ دو). در این میان، زهد عاشق که نقش ابزار دفاعی او را دربرابر سلاح معشوق (یعنی زیبایی او) دارد، کاری از پیش نبرده و از عاشق درمقابل حملهٔ معشوق (که متناظر با «جلوه‌گری» است) محافظت نکرده است: «زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم/ مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای». در این غزل با عاشق و معشوقی روبه‌روییم که گویا در میدان جنگ با یکدیگر مشغول نبرد بوده‌اند؛ عاشق شکست خورده و اکنون معشوق آمده است تا بر جنازهٔ وی نماز بگزارد.

در بیت سوم، نگاشتِ دیگری نیز از جدول شمارهٔ دو دیده می‌شود: نگاشتِ استعاریِ مربوط به «وصال پیروزی یا صلح است»: «پیشِ بالای تو میرم چه به صلح و چه به جنگ». در این بیت (و نیز دیگر ابیات، وقتی در کلیتِ غزل بدان‌ها نگریسته شود) معشوق را می‌بینیم که پس از جنگی سخت با عاشق از طریق سلاح زیبایی خود و فرود آوردن زخمه‌هایی سخت و کاری، اکنون از در صلح و آشتی با او درآمده و برآن شده است تا عاشق را به وصال برساند. براساس آنچه تا اینجا گفتیم، نگاشت‌های استعاری این دو غزل عبارت‌اند از: «معشوق مهاجم است»، «عاشق مدافع است»، «زیبایی سلاح است»، «جلوه‌گری حمله است»، «عقل و ایمان ابزار دفاعی هستند»، «عاشق شدن شکست/ تسخیر/ فتح است» و «وصال صلح است». تمام این نگاشت‌ها، چه هنگام آفرینش غزل و چه هنگام خوانش آن از سوی مخاطبان، می‌باید مورد ملاحظه قرار گیرند تا خلق و نیز تفسیر آن امکان‌پذیر شود.

چنانچه از منظر ساختار استعاری «عشق جنگ است» و زیرنگاشت‌های آن به *دیوان* حافظ نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که تمام غزل‌هایی که در آن‌ها از کمان ابروان و ناوک مژگان سخن به‌میان می‌آید، به نگاشت‌های استعاری «معشوق مهاجم است»، «زیبایی سلاح است» و «جلوه‌گری حمله است» مربوط می‌شوند. برای نمونه به این ابیات از غزل‌های حاوی عباراتِ کمان ابروان و ناوک مژگان بنگرید:

*به مژگانِ سیه کردی هزاران رخنه در دینم		بیا کز چشم بیمارت هزاران درد برچینم (۳۵٤)*
*به مردمی که دل دردمند حافظ را		مزن به ناوک دل‌دوز مردم‌افکن چشم (۳۳۹)*
*یا رب این بچهٔ ترکان چه دلیرند به خون		که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند (۱۸۵)*
*مژگان تو تا تیغ جهان‌گیر برآورد		بس کُشتهٔ دل‌زنده که بر یکدگر افتاد (۱۱۰)*
*چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی		جانا روا نباشد خون‌ریز را حمایت (۹٤)*
*ز چشم شوخ تو جان کی توان بُرد		که دائم با کمان اندر کمین است (۵۵)*
*دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت		باز مشتاق کمان‌خانهٔ ابروی تو بود (۲۱۰)*
*قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود		ور نه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود (۲۰۹)*
*از دیده خونِ دل همه بر روی ما رود		بر روی ما ز دیده چه گویم چه‌ها رود؟ (۲۲۰)*
*ای چنگ فروبرده به خون دل حافظ		فکرت مگر از غیرت قرآن و خدا نیست؟ (٦۹)*

در این ابیات می‌بینیم که چگونه شاعر از نگاشت‌های «زیبایی سلاح است» برای تصویرپردازی‌های ادبی خود استفاده کرده است. برای نمونه، بیت «دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت/ باز مشتاق کمان‌خانهٔ ابروی تو بود» را از این منظر تحلیل می‌کنیم. درک و فهم این بیت، همچون تمام موارد مشابه دیگر، مستلزم فعال‌سازی همهٔ نگاشت‌هایی است که استعارهٔ «عشق جنگ است» را تشکیل می‌دهند. فضای ترسیم‌شده در این بیت گویی میدان نبردی است که در یک سوی آن معشوق در مقام مهاجم قرار دارد و در دیگر سو عاشق در جایگاه مدافع که از شهرِ دل خود دربرابر حملات معشوق و سلاح او (که براساس عبارات «ناوک مژگان» و «کمان‌خانهٔ ابرو»، زیبایی و غمزه‌های چشمان اوست) دفاع کرده است. گرچه

در این کار چندان موفق نبوده و دچار زخم و جراحت‌های بسیار شده، همچنان مشتاق این جنگ مانده است.

در تمام این غزلیات- برخلاف سروده‌های پترارک- همواره خود معشوق است که زیبایی‌اش را چونان سلاحی در کار می‌آورد و با آن دل عاشق را نشانه می‌رود. در *دیوان غزلیات* حافظ، از خداوندگار «عشق»- آن‌سان که در دیوان پترارک به‌چشم می‌خورد- اثری نیست. همچنین سلاحی که زیبایی معشوق در هر دو دیوان به آن مانند می‌شود، در دیوان حافظ تنوع بیشتری دارد، از تیر و ناوک تا تیغ و شمشیر و حتی چنگ و دست خالی؛ حال آنکه در سروده‌های پترارک فقط تیر[۲۹] یا ناوک[۳۰] به‌کار می‌رود. علت تنوعِ اصطلاحات ابزارهای جنگی چه‌بسا این باشد که در سنت غزل‌سرایی زبان فارسی به‌طور کلی، «ترکان لشکری» جایگاه معشوق را احراز می‌کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱: ٤٤).

غزل‌هایی که در آن‌ها سخن از خون چشم یا خون دل عاشق و ویرانی آن می‌رود، در پرتو نگاشت‌های استعاری «عشق جنگ است» مورد خوانش قرار می‌گیرد؛ بدین معنا که عاشق دربرابر سلاح زیبایی معشوق شکست خورده و معشوق مُلک دل وی را عرصهٔ تاخت‌وتاز و غارت قرار داده و آن را به آتش و ویرانی کشیده است:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است — همواره مرا کوی خرابات مقام است (٤٩)
از چشم شوخش ای دل ایمان خود نگه دار — کان جادوی کمان‌کش بر عزم غارت آمد (۱۷۱)
ز بیم غارت عشقش دل پُرخون رها کردم — ولی می‌ریخت خون و ره بدان هنجار می‌آورد (١٤٦)
شعر خونبار من ای باد بدان یار رسان — که ز مژگان سیه بر رگ جان زد نیشم (۳٤۱)
برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر — وه که با خرمن مجنون دل‌افگار چه کرد (١٤١)
مرا چشمی است خون‌افشان ز دست آن کمان‌ابرو — جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم و از آن ابرو (٤١٢)

برای نمونه، در بیت «ز بیم غارت عشقش دل پُرخون رها کردم...» یا در بیت «مرا چشمی است خون‌افشان ز دست آن کمان‌ابرو...»، زمانی معنای «دل پُرخون» یا «چشم خون‌افشان» دریافت می‌شود که مخاطب همهٔ نگاشت‌های استعاریِ استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» را فعال کند. بدین ترتیب در اینجا نیز، صحنهٔ نبردی پیش چشمان مخاطب ترسیم می‌شود که در

دو سوی آن عاشق و معشوق قرار دارند؛ یکی مهاجم و غارتگر (معشوق) و دیگری مدافع (عاشق)، هرچند ناتوان (که عاشق در بیشتر غزلیات حافظ چنین است). معشوق را می‌بینیم که چونان مهاجم به عاشق حمله‌ور شده (با سلاح ابرو که همچون کمان است) و چشمان و دل عاشق را که به‌ترتیب دروازه و حساس‌ترین نقطهٔ قلمرو وجود وی هستند (با تیر و کمانِ چشمان، به‌استنباط از دیگر بخش‌های دیوان) مورد اصابت قرار داده و آن‌ها را زخمی و خونین کرده است. در بیت «برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر...» نیز همین نگاشت‌های استعاری در کارند؛ با این تفاوت که در اینجا سلاح معشوق («لیلی») «برق» (یا زیبایی درخشندهٔ او) است که به‌جای جرح و خون‌ریزی به آتش می‌کشد («وه که با خرمن مجنونِ دل‌افگار چه کرد»).

همهٔ آن غزل‌هایی که از سوختن عاشق و سوز دل او سخن می‌گویند، به نگاشت استعاری «درد جدایی شکنجه است» برمی‌گردند؛ هرچند درک و فهم آن‌ها نیازمند این است که تمام زیرنگاشت‌های موجود در استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» فعال‌سازی و فراخوانی شوند؛ بدین معنا که معشوق پس از حمله به دل عاشق و تسخیر آن، آن را به خاک و خون و آتش کشیده و رفته است. بنابراین آن غزل‌هایی را نیز که در آن‌ها سخن از برخاستن آه دودآلود از سینهٔ عاشق و کفن وی پس از مرگ می‌رود، می‌توان در زیر همین نگاشت استعاری قرار داد؛ بدین معنا که دود سوز برخاسته از شهر دل عاشق از رهگذر سینهٔ او خارج می‌شود و آتش آن حتی پس از مرگ نیز در جان او شعله‌ور است:

*بسوخت حافظ و در شرط عشق‌بازی او		هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است (۵۰)*
*در آرزوی خاک در یار سوختیم		یاد آور ای صبا که نکردی حمایتی*
*بوی دل کباب من آفاق را گرفت		این آتش درون بکند هم سرایتی (۴۳۷)*
*بسوخت حافظ و آن یار دلنواز نگفت		که مرهمی بفرستم که خاطرش خستم (۳۱۵)*
*بسوخت حافظ و بویی به زلف یار نبرد		مگر دلالت این دولتش صبا بکند (۱۸۷)*
*دود آه سینهٔ نالان من		سوخت این افسردگان خام را (۸)*
*بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر		کز آتش درونم دود از کفن برآید (۲۳۳)*

برای نمونه، در بیت «بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر/ کز آتش درونم دود از کفن برآید» تأمل می‌کنیم. مطابق یک نظر، این بیت را می‌توان در پرتو استعارهٔ مفهومیِ مستقلی به‌نام «تمنا آتش است» درک کرد (Kövecses, 2010: 64). اما طبق تحلیل ما، این بیت را همچنین می‌توان در چارچوب گسترده‌ترِ استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» و به‌ویژه زیرنگاشت استعاریِ «عاشق شدن، تسخیر شدن است» تفسیر کرد؛ به این ترتیب که دژِ قلب عاشق پس از شکست در جنگ با معشوق، به‌روی وی گشوده شده است و عبارت «آتش درون» در این زمینه است که معنا می‌یابد: معشوق پس از فتح، به‌شیوهٔ فاتحان حقیقی، شهر دل عاشق را آتش زده است. همهٔ این تعابیر شاعرانه و هنری درواقع، بسط و گسترش‌هایی‌اند که لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) از آن بحث کرده‌اند و ما پیش‌تر به آن اشاره کردیم که درمورد اصطلاحِ موجود در زبان عادی و روزمره صورت گرفته‌اند: دل کسی را سوزاندن یا کسی را سوز دادن.

درنهایت، غزل‌هایی نیز که در آن‌ها از ضایع شدن دین و دانش و عقل دربرابر معشوق یا خطر ضایع شدن آن‌ها سخن می‌رود، به نگاشت «عقل/ ایمان ابزار دفاعی است» برمی‌گردند؛ گرچه درک و فهم کامل آن‌ها منوط به فعال شدن کلِ شبکهٔ نگاشت‌های مربوط به استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» می‌باشد:

از چشم شوخش ای دل ایمان خود نگه دار — کان جادوی کمان‌کش بر عزم غارت آمد (۱۷۱)
علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد — ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد (۱۲۸)
ای دل به هرزه دانش و عمرت به باد رفت — صد مایه داشتی و نکردی کفایتی (۴۳۷)
به غیر آن‌که بشد دین و دانش از دستم — بیا بگو که ز عشقت چه طرف بربستم
اگرچه خرمن عمرم غم تو داد به باد — به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم (۳۱۵)
قوت بازوی پرهیز به خوبان مفروش — که در این خیل حصاری به سواری گیرند (۱۸۵)

کلمات و عبارت‌های «چشم شوخ»، «دل»، ایمان خود»، «جادوی کمان‌کش» و «عزم غارت» در بیت «از چشم شوخش ای دل ایمان خود نگه دار/ کان جادوی کمان‌کش بر عزم غارت آمد» سبب می‌شوند مخاطب در جریان خوانش خود، به‌تقریب کلِ نگاشت‌های استعاری یادشده در جدول شمارهٔ دو را فعال و فراخوانی کند تا از این طریق بتواند به درکی از شعر

نائل آید. خلاصه‌وار، آنچه در این بیت و ابیات مشابه به‌تصویر کشیده شده است، بدین قرارند: عاشق و معشوق درگیر نبردی با یکدیگرند که طی آن معشوق نقش مهاجمی را ایفا می‌کند که قصد دارد با استفاده از زیبایی خود چونان سلاحی جنگی (در اینجا، «چشم شوخ») دل عاشق را که حساس‌ترین و مهم‌ترین نقطهٔ وجود اوست، تسخیر کند. ابزار دفاعی عاشق در این نبرد ایمان اوست که می‌باید از آن دربرابر دست‌اندازی معشوق محافظت کند. معشوق در حملهٔ خود می‌کوشد تا عاشق را از این ابزار دفاعی («ایمان») خلع سلاح کند تا قادر به تسخیر قلب او و غارت آنجا شود («کان جادوی کمان‌کش بر عزمِ غارت آمد»). در بیت «علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد/ ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد» و نیز سایر ابیات، با همین وضعیت مواجهیم: گویی عاشق در میدان نبرد قرار دارد و در مقام مدافع به‌مدد علم و فضل خود (و در جاهای دیگر، «پرهیز» و «زهد» و مانند این‌ها) درصدد است دربرابر حملات معشوق چونان یک مهاجم از خویشتن دفاع کند؛ و بدین‌سان نگاشت «عقل و دانش/ دین و ایمان ابزار دفاعی است» یک بار دیگر نمودار می‌شود.

۵. نتیجه

چنان‌که دیدیم، حافظ و پترارک هر دو از استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است»، به‌عنوان درون‌مایه‌ای اصلی در دیوان غزلیات و سروده‌های خود، به‌یکسان بهره گرفته‌اند. عملکرد هر دو شاعر در استفاده از نگاشت‌های استعاریِ تشکیل‌دهندهٔ استعارهٔ مزبور تا اندازهٔ زیادی شبه به هم بوده است، به‌گونه‌ای که هر دو به‌تقریب از تمام نگاشت‌های استعاریِ یادشده در شعر خود استفاده کرده‌اند؛ با این همه تفاوت‌هایی چند در شیوهٔ تصویرپردازی ایشان از آن به‌چشم می‌خورد که به‌احتمال به بافتِ جغرافیایی و فرهنگی‌اجتماعیِ متفاوتی برمی‌گردد که هریک از آنان در آن روزگار می‌گذرانده‌اند. حافظ بیشتر از پترارک، از تعبیرات جنگی استفاده می‌کند که حاصل نفوذ قبایل ترک به درون جغرافیا و فرهنگ ایرانی است و پترارک نیز از ایزدان و رب‌النوع‌ها سخن می‌گوید که برآمد تأثیر فرهنگ‌های کلاسیکِ یونانی و رومی در نویسندگان

عصر رُنسانس است. در این میان نکته‌ای هست که می‌تواند دستمایه‌ای باشد برای پژوهش‌های بیشتر بعدی و آن این است که شباهت بسیار زیاد میان شعر حافظ و پترارک را از حیث پرداخت استعارهٔ مفهومی «عشق جنگ است» چگونه می‌توان توجیه کرد. آیا این شباهت به ساختار شناختی و مفهومی یکسان میان انسان‌ها برمی‌گردد که باعث می‌شود موضوعی انتزاعی همچون عشق را در قالب موضوعی انضمامی مانند جنگ درک و فهم کنند یا آنکه این شباهت برایندِ اثرپذیری مستقیم یا غیرمستقیم پترارک از سنت شعر عاشقانه در ادبیات مشرق‌زمین به‌طور اعم و ادب فارسی به‌طور اخص است؟

همچنان که دیدیم، خوانشِ شمار بسیاری از اشعار این دو شاعر مستلزم فعال‌سازیِ کل شبکهٔ نگاشت‌هایی میان‌حوزه‌ای است که درمجموع ساختمان استعارهٔ مفهومیِ «عشق جنگ است» را برمی‌سازند. این فعال‌سازی به مخاطب کمک می‌کند تا به‌هنگام مواجهه با عبارت‌های زبانی‌ای که آشکارا به حوزهٔ مفهومی «جنگ» تعلق دارند، از طریقِ استنتاج (که به‌مدد شماری فرایند شناختی صورت می‌گیرد) قادر به تشخیص مقصود شاعر شود: فرایند فعال‌سازی نگاشت‌های ایجادشده میانِ هر دو حوزهٔ مفهومی «عشق» و «جنگ» را از حافظهٔ بلندمدت به حافظهٔ کاریِ مخاطب فراخوانی می‌کند، و بدین‌سان است که موفق به دریافت آن می‌شود. گرچه عبارت‌های مربوط به حوزهٔ «عشق» در متن شعر به‌چشم نمی‌خورند، به‌طور ضمنی همچنان حضور دارند و همین تناظرها و نگاشت‌ها هستند که امکان استنتاج عناصر حوزهٔ «عشق» را برحسب حوزهٔ «جنگ» فراهم می‌آورند. چنان‌که در بخش چارچوب نظری توضیح دادیم، دلیل نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای از این‌دست که به‌موجب آن عناصر یک حوزه برحسب مقوله‌های حوزهٔ مفهومی دیگری درک و فهم می‌شوند، آسان‌فهمیِ مفاهیم انضمامی و ملموس درمقابل دیریابیِ معانی انتزاعی است. بنابراین دریافت مفهوم «جنگ» از آنجا که پدیده‌ای مادی و ملموس و دیدنی است، از درک مفهوم «عشق» که موجودیتی انتزاعی و نادیدنی است، آسان‌تر صورت می‌گیرد و ازهمین‌رو حافظ و پترارک اولی را برای اندیشه و سخن گفتن درباب دومی اختیار کرده‌اند. این مباحث دربابِ خوانشِ شعر ما را به فرایند معناسازی از

دیدگاه شناختی می‌کشانند که فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) باعنوان نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی آن را مطرح کرده‌اند که بررسی آن پژوهشی جداگانه می‌طلبد.

٦. پی‌نوشت‌ها

1. Avignon
2. Vaucluse
3. Arquá
4. Vaticano Latino 3195

۵. در انگلیسی sonnet

٦. sonetto در ایتالیایی معنای لفظی آن آوای کوچک یا ترانه است.

۷. «سانت» یا «غزل‌واره» سروده‌ای غنایی است در چهارده سطر که گونه‌های متفاوتی به‌لحاظ صورت و محتوا دارد. گونهٔ مورد اشارهٔ آن در این پژوهش («غزل‌وارهٔ پترارکی») از نظر صوری، به دو بخش تقسیم می‌شود: بندِ هشت‌سطری (octave) با طرح‌وارهٔ قافیه‌ایِ *abbaabba*، و بندِ شش‌سطری (sestet) با طرح‌وارهٔ قافیه‌ایِ *cdecde* یا *cdccdc*. از نظر محتوا نیز، بند نخست وضعیت، مسئله یا پرسشی را مطرح می‌کند که به عشق‌وعاشقی و امور آن برمی‌گردد و بند دوم هم به حل‌وفصل آن‌ها یا اظهارنظر دربارهٔ آن‌ها می‌پردازد (Abrams, 1999: 290).

8. Canzoniere

۹. شماره‌های درون کمانه به شمارهٔ غزلیات حافظ و غزل‌واره‌های پترارک اشاره دارند، آن‌گونه که در نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ *دیوان حافظ* به‌دستِ علامه قزوینی (خطیب‌رهبر، ۱۳۹۲) و نسخهٔ جان‌کارلو کُونتنی (Giancarlo Contini) از دیوان سروده‌های پترارک (Frederic, 2001) ثبت شده است.

۱۰. زبان‌شناسی شناختی (Cognitive Linguistics) رویکردی است به مطالعهٔ زبان که در دههٔ ۱۹۷۰م پدیدار شد. این رویکرد واکنشی است به رویکردهای پیشین در مطالعهٔ دستور و معنی (دستورِ زایشی و معنی‌شناسیِ منطقی یا شرایطِ صدق) (Croft & Cruse, 2004: 1). این رویکرد به نظریه‌ای واحد تقلیل نمی‌یابد؛ بلکه مجموعه‌ای از نظریه‌های گوناگون است که با این همه، از حیثِ پیروی از اصول و فرض‌هایی معیّن با یکدیگر اشتراک دارند. ازجمله فرض‌ها و اصول یادشده می‌توان به «تعهدِ تعمیم‌پذیری» و «تعهدِ شناختی» اشاره کرد که اولی به کاربست‌پذیریِ نظریه‌های مطرح‌شده در این حوزه درمورد تمام جنبه‌های زبان (دستور، معنا و غیره) برمی‌گردد و

دومی به همخوانی نظریه‌های پیش‌کشیده در این رویکرد با دانشی مربوط می‌شود که در دیگر حوزه‌های علوم شناختی (روان‌شناسی شناختی، علوم اعصاب و مانند این‌ها) درمورد ذهن و مغز انسان مطرح می‌شود (Evans & Green, 2006: 27-28).

11. conceptual domain
12. cross-domain mapping
13. preconceptual embodied experiences
14. primary metaphors
15. image schema of "path"
16. embodied cognition thesis

۱۷. در این پژوهش از *دیوان حافظ* تصحیح علامه قزوینی استفاده شده است.

18. F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino 1964
19. subjective
20. bodily and sensorimotor
21. "Id", "Ego" and "Superego"
22. object

۲۳. آن روز که پرتوهای خورشید رنگ باخته بودند/ از خشیت دربرابر بزرگی آفریدگار خویش/ در آن روز بود که اسیر گشتم/ چه چشمان زیبای شما بانوی من مرا به‌بند کشیدند...

Era il giorno ch'al sol si scoloraro quando i' fui preso, et non me ne guardai,
per la pietà del suo factore i rai, ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro

۲٤. در توضیح این نکته باید گفت که لیکاف و ترنر در *بیش از عقلِ خشک و خالی* (۱۹۸۹) علاوه‌بر تکرار دو ادعای اصلی خود درمورد رویکرد شناختی به استعاره که در بخش چارچوب نظری بیان کردیم (یعنی استعاره در زبان به‌وقوع نمی‌پیوندد؛ بلکه جایگاه آن در اندیشه است؛ و استعاره‌های مفهومی در زبان روزمره نیز به‌وفور یافت می‌شوند و منحصر به آثار ادبی نیستند)، دو ادعای دیگر را نیز طرح می‌کنند که به گسترش و کاربست نظریهٔ مزبور در حوزهٔ ادبیات مربوط می‌شوند. برپایهٔ ادعای نخست، استعاره‌های موجود در آثار ادبی پدیده‌هایی نیستند که با استعاره‌های موجود در زبان عادی و روزمره تفاوت داشته باشند؛ بلکه همان استعاره‌های زبان عادی هستند که به‌گونه‌ای خلاقانه بر مایه‌وری آن‌ها افزوده شده است (Lakoff & Turner, 1989: 53-55). بر این اساس، از یک منظر می‌توان چنین ادعا کرد که هستهٔ اصلی استعارهٔ «عشق جنگ است»، پیشاپیش در زبان عادی و روزمره وجود داشته است (وجود عبارت‌هایی همچون «دلِ کسی را بُردن» در معنای پیروز شدن و «دل‌بَری»، «دلِ کسی را سوزاندن» و مانند این‌ها در زبان عادی تا اندازه‌ای این

نظر را تأیید می‌کند)، و شاعران و نویسندگان به‌موجب خلاقیت هنری خود از طریق راهبردهای شناختی‌ای که لیکاف و ترنر برمی‌شمارند (همان، ٦٧) صرفاً آن را شاخ‌وبرگ داده‌اند. از آنجا که این موضوع مستقیماً به کار ما ارتباط نمی‌یابد، فقط به یادآوری این نکته بسنده می‌کنیم که بازسازی نگاشت‌های جدول شمارهٔ دو برپایهٔ عبارت‌های موجود در عبارت‌های عادی و روزمرهٔ موجود هر دو زبان فارسی و ایتالیایی صورت گرفته است. پژوهش دربارهٔ این مسئله را به مقاله‌ای دیگر وامی‌گذاریم.

۲۵. amor، در دیوان سروده‌های پترارک این واژه در مواردی که چنین مفهوم و مصداقی دارد، با حرف بزرگ نوشته می‌شود.

26. Eros
27. Cupidon
28.

Da ora inanzi ogni difesa è tarda,
altra che di provar s'assai o poco
questi preghi mortali Amore sguarda

Non prego già, né puote aver piú loco,
che mesuratamente il mio cor arda,
ma che sua parte abbia costei del foco.

29. freccia
30. saetta

۷. منابع

- آشوری، داریوش (١٣٨٦). *عرفان و رندی در شعر حافظ*. چ۷. تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی (١٣٩٢). *گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. چ٤. تهران: علمی.
- حصوری، علی (١٣٩٠). *حافظ از نگاهی دیگر*. چ٢. تهران: نشر چشمه.
- خطیب‌رهبر، خلیل (١٣٩٢). *دیوان غزلیات حافظ*. چ٥٢. تهران: صفی‌علی‌شاه.
- خرم‌شاهی، بهاءالدین (١٣٩٣). *حافظ‌نامه*. ج١. چ٢١. تهران: علمی فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٨٥). *از کوچهٔ رندان: دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ*. چ١١. تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس (١٣٨١). *شاهدبازی در ادبیات فارسی*. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- قنادان، رضا (١٣٩٣). *از مشرق پیاله: حافظ در غرب*. تهران: مهرویستا.

- گاژا، رامون و همکاران (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی چشم دل‌دار در غزلیات حافظ و ترانه‌نامهٔ پترارکا». *جُستارهای زبانی*. د۳. ش٤. صص۲۷۷-۳۰٦.
- گراهام، گوردن (۱۳۹٤). *فلسفهٔ هنرها*. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.
- Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Massachusetts: Heinle & Heinle.
- Asghari, F. (2015). "Il profile dell'amante nei due Canzonieri di Petrarca e Hâfez di Shiraz". www. altritaliani.net. 17 luglio di 2016.
- Cazeaux, C. (2007). *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. New York: Routledge.
- Crisp, P. (2003). 'Conceptual Metaphor and its Expressions.' In J. Gavins & G. Steen (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*: 99-113. London and New York: Routledge.
- Croft, W. & D.A. Cruse (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Sanctis, F. (1969). *Storia della letteratura Italiana*. Milano: Istituto Editoriale Moderno.
- Dossena, G. (2012). *Storia confidenziale della letteratura italiana: Dalle origini all'età del Petrarca*. Milano: Rizzoli Libri.
- Durling, R.M. (1976). *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics*. Harvard: Harvard University Press.
- Evans, V. & M. Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fauconnier, G. & M. Turner (2002). *The way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Ferroni, G. (1992). *Profilo storico della letteratura italiana*. Milano: Einaudi scuola.
- Frederic, J.J. (2001). *The Canzoniere: Rerum Vulgarium Fragmenta*. London: Troubador.
- Gavins, J. & G. Steen (2003). *'Conceptual Metaphor and its Expressions,' Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.
- Heller, S. (2005). *Freud, A to Z*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Kirkham, V. & A. Maggi (2009). *Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kline, A.S. (2015). *Petrarch: The Complete Canzoniere*. www.poetryin translation.com
- Lakoff, G. (2006). "The Contemporary Theory of Metaphor". *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. 185-238.
- Lakoff, G. & M. Turner (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1999). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- _____ (1980). *Metaphors We Live by*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Moss, J. (2005). *World Literature and Its Times: Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them, Volume 7: Italian Literature and Its Times.* New York: Thompson.
- Petrarca, F. (2005). *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta.* Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Zak, G. (2010). *Petrarch's Humanism and the Care of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2004). *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی