

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره چهل و دوم، پاییز ۱۳۹۵: ۳۱-۵۹

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

آمیزه مفهومی جنگ و شکار و عشق در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریه «فوکونیه» و «ترنر»

* مرضیه اصغرنژاد فرید

** نسرین فقیه ملک مرزبان

چکیده

هدف این پژوهش، تبیین آمیزه مفهومی جنگ و شکار و بررسی ابعاد خاص حوزه 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. نظریه آمیزه مفهومی به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامل نظام مفهومی با حوزه‌های آن به کار گرفته می‌شود. فوکونیه و ترنر، نظریه الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شبکه‌ای، مفاهیم مشترک دو حوزه دروندادی، فضای عام را می‌سازند. علاوه بر این تعامل این دو حوزه 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 حوزه آمیخته مفهومی 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.

marzieh1024@gmail.com
nasrinfaghih@yahoo.com

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا

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 پرسامدترین این حوزه‌ها، جنگ و شکار است. در ارتباط با این مفاهیم، عشق از طریق آمیزه مفهومی شکل گرفته است؛ زیرا جنگ و شکار از یکسو و عشق از سوی دیگر، دو حوزه 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. حوزه عام بین عشق و مفاهیم جنگ و شکار، تنش است. توجه به تنش به عنوان بن‌مایه، رابطه 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 درباره مفاهیم شناختی عواطف را نباید از نظر دور داشت. از سوی دیگر کاربرد آمیزه جنگ و شکار با عشق با چنین گستردگی، از مشخصه‌های ادبیات فارسی به شمار می‌رود و لاقلاً 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 نظریه آمیزه 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 حوزه دروندادی، نقش فعال‌تری در ایجاد این آمیزه دارند؟ و مفاهیم خاص ایجادشده در آمیزه چگونه ایجاد می‌شود؟

فرضیه پژوهش بر آن است که نظریه آمیزه مفهومی، مدلی کامل و کارآمد برای توصیف ارتباط دو حوزه دروندادی عشق و جنگ و شکار است. حوزه عام در این آمیزه، تنش و کشمکش در رابطه 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 مجموعه‌ی 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 دوباره‌ی او بدین مصالح و میراث. شناسنامه‌ی سعدی، همین شناسنامه‌ی هنری است» (موحد، ۱۳۹۲: ۴۵).

از سوی دیگر، دامنه‌ی نفوذ سعدی در جامعه‌ی زبانی پارسی‌گوی تنها محدود به طبقه‌ی 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، نمونه‌ی والای عشق انسانی به انسان دیگر» (موحد، ۱۳۹۲: ۹۶) و همچنین «مضمون عارفانه‌ی سعدی نیز عرفانی شکوهمند است، مبتنی بر ارتباط جهان و خدا» (همان: ۱۰۷). از همین‌روی مطالعه‌ی مقوله‌ی عشق نزد سعدی می‌تواند میراث فرهنگی و شناختی جامعه‌ی ایرانی را از مقوله‌ی عشق بازنمایاند. ارزش‌های دینی و ارزش‌های تاریخی و اجتماعی جامعه‌ی ایرانی، در آثار سعدی بازآفرینی می‌شود و از طریق آثارش به آیندگان انتقال می‌یابد. سعدی هفت‌صد غزل سروده است که مضمون اصلی آن، مقوله‌ی عشق است و در دیگر آثارش از جمله گلستان، بوستان و قصاید نیز جابه‌جا درباره‌ی موضوع عشق سخن گفته است.

پیشینه مطالعات سعدی‌شناسی

زبان سعدی در گستره طیفی از زبان حقیقی و مجازی در رفت‌وآمد است. در بخش‌هایی از این متون نیز فضاهای ذهنی شاعر، غلبه تام دارد. برای درک ذهن سعدی و توصیف زمینه شناختی سعدی می‌توان مستقیماً از متن و شواهد متنی سود جست. برخلاف بسیاری از کتب دیگر که به بیان دریافت‌های شخصی و شمی 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 پایه 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 حوزه 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 پایه غزلیات سعدی، تصحیح فرح نیازکار (۱۳۹۰) استوار است. نیازکار در ابتدای کتاب به عنوان مقدمه، برخی مقالات و پژوهش‌های پیشین خود را درباره نسخ گوناگون غزلیات، زبان سعدی در غزل، گستره معنایی در

غزل سعدی، ساختار معنایی، مبانی مشترک و محوری غزلیات، عشق از دیدگاه سعدی و برخی مطالب دیگر را ذکر کرده است که مقدمه این کتاب را به یکی از منابع درخور تأمل در مطالعه زبانی و معنایی آثار سعدی بدل کرده است.

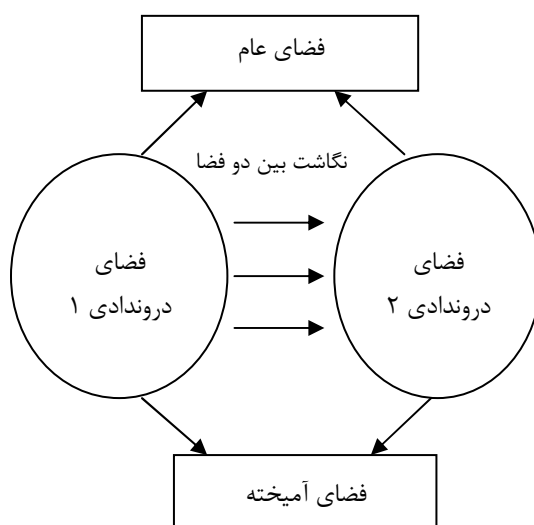
نظریه آمیختگی مفهومی

زبان‌شناسی شناختی، مکتبی است از رویکرد زبان‌شناسی که در علوم شناختی جدید در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی و سنت‌های اولیه روان‌شناسی گشتالت ریشه دارد. «تأکید اصلی این مکتب بر اهمیت نقش معنا، فرآیند مفهوم‌سازی و تجربه کالبدی‌شده در مطالعه ذهن و زبان و روش تعامل آنها با یکدیگر است» (Evans, 2007: 22).

پیشگامان این مکتب با نظریه‌های زبان‌شناسان ساخت‌گرا به‌ویژه در تأکید بر صورت زبان و جداسازی آن به صورت یک حوزه شناختی، جدای از سایر حوزه‌های شناختی، به مخالفت برخاستند. در مقابل، زبان‌شناسان شناخت‌گرا به رابطه بین زبان انسان با ذهن و تجربه‌های بدنی و اجتماعی او پرداختند و از این دیدگاه، نقش مطالعه زبان را در بازتاب الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن بشر بررسی کردند. بنابراین «زبان‌شناسی شناختی، رویکردی به مطالعه زبان بر اساس تجربیات ما از جهان، نحوه درک و شیوه مفهوم‌سازی است» (راسخ مهند، ۱۳۹۲: ۶).

در نظریه شناختی زبان، درک تک‌حوزه‌ای از مفاهیم با مجازهای مفهومی صورت می‌پذیرد. یعنی یک پدیده به وسیله پدیده‌ای دیگر از همان حوزه شناختی معرفی می‌شود. درک دو حوزه‌ای یا درک چیزی به مثابه چیزی دیگر در استعاره رخ می‌دهد. ولی همچنان در شکل‌گیری برخی مفاهیم انتزاعی نیازمند الگوی گسترده‌تری هستیم؛ زیرا برخی از جنبه‌های ذهنی بشر در هیچ‌یک از این دو الگو نمی‌گنجد (Kovecses, 2010: 267).

به عنوان ابزاری کارآمد در درک چگونگی تعامل نظام مفهومی با حوزه‌های آن، فوکونیه و ترنر، نظریه الگوی چندفضایی یا شبکه‌ای را مطرح کردند. در الگوی شبکه‌ای، دو فضای درون‌داد، فضای آمیخته‌ای را می‌سازند که ساختار مفهومی آن از فضاهای درون‌دادی درک نمی‌شود. مفاهیم مشترک دو حوزه درون‌دادی، فضای عام را می‌سازند (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 حوزه عام را شکل دهند (Turner, 1996: 67). ترنر در تحلیل مفهوم دروگر مرگ^۱ از همین الگو پیروی می‌کند (Ibid: 76-91).

از سوی دیگر درباره مطالعات زبان‌شناسی شناختی، نظریه 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 مقوله عواطف را در این حوزه نظری پیش گرفت که تا امروز این مطالعات را ادامه داده است.

نقطه تلاقی پژوهش‌ها درباره 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 نوشته لیکاف و کوچش، کارکرد نظریه 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 نتیجه نگاشت استعاره «خشم» به عنوان حوزه مبدأ بر حوزه مقصد «حرارت» می‌دانند (Lakoff & Kovecses, 1987: 200)؛ حال آنکه 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 حوزه مبدأ می‌آید، حال آنکه سر فرد و گوش‌هایش در حوزه مقصد وجود دارد و این دو مفهوم در فضای آمیخته با هم پیوند می‌خورند (Turner & Fauconnier, 2002: 299).

کوچش در مطالعات خود در عرصه عواطف، در بررسی مثال‌هایی از ادبیات کلاسیک، نظریه 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 استعاره 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 منظره 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 که در آن پادشاه، فرمان چیزی را می‌دهد که تحت فرمان او نیست (Kovacs, 2010: 275).

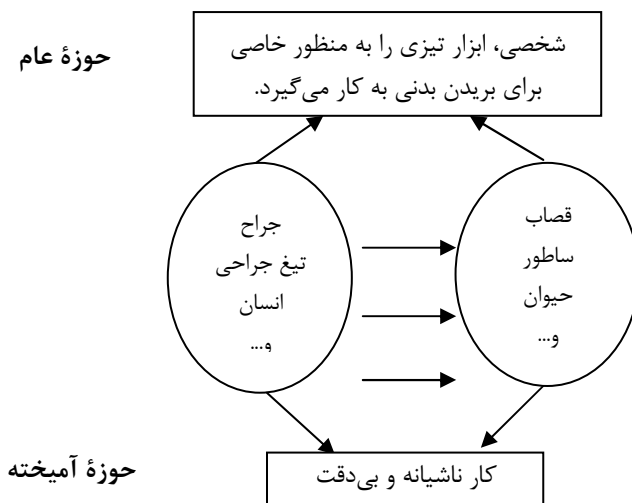
او مفهوم معنای کانونی و اصلی را در برابر اصل تغییرناپذیری مطرح می‌کند. «اصل تغییرناپذیری بیان می‌کند که همه ساختار شماتیک حوزه مبدأ که سازگار با ساختار شماتیک حوزه مقصد است، بر حوزه مقصد نگاشته می‌شود. در مقابل، معنای کانونی اصلی حوزه مبدأ شامل ترکیب خاصی از مفاهیم است که گوینده از حوزه مبدأ دلخواه برمی‌گزیند که در زمینه فرهنگی جامعه زبانی تعریف می‌شود. حوزه مبدأ می‌تواند شامل گستره عظیمی از مفاهیم همبسته باشد، ولی مطابق با اهداف استعاره، بخش کوچک همبسته‌ای از مفاهیم خاص را در برمی‌گیرد» (Ibid, 2000: 84).

از دیدگاه او، «هر مبدأ با کانون‌های معنایی خاصی تداعی می‌شود که بر مقصد منطبق می‌شود. این کانون معنایی به طور قراردادی ثابت است و در یک جامعه زبانی درباره آن توافق نظر وجود دارد. این کانون اصولاً در بیشتر مبدأها وجود دارد و صرفاً مشخصه مبدأ است. مقصد صرفاً کانون معنایی اصلی مبدأ را به ارث می‌برد» (Ibid, 2010: 138). در توجیه ایجاد معنا در آمیختگی، این نظریه یعنی نظریه «معنای کانونی اصلی» به کار گرفته می‌شود؛ به این صورت که در حوزه آمیخته، یکی از کانون‌های معنایی اصلی حوزه مبدأ برجسته می‌شود. «با در نظر گرفتن اینکه حوزه‌های مبدأ، کانون معنایی اصلی را بر مبدایی منطبق می‌کنند که انتخاب آن از چندین معنای کانونی بالقوه بر اساس بافت رخ می‌دهد، می‌توان به معنای اصلی بیان استعاری پی‌برد» (Ibid: 317).

در مجموع از این منظر، پیدایش معنایی خاص در آمیخته را می‌توان حاصل یک فرایند چهار مرحله‌ای دانست؛ «در ابتدا با دو مقوله مفهومی مستقل مواجه‌ایم. دوم، به دلیل شباهت میان این دو مقوله، رابطه‌ای استعاری میان آن دو ایجاد می‌شود. سوم، ویژگی خاصی از حوزه مبدأ در پرتو و در پس زمینه مقصد ایجاد می‌شود. چهارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن برای توصیف حوزه مبدأ استفاده شود» (Ibid: 320). «از منظر کانون معنایی اصلی به استعاره، رابطه‌ای مجازی بین مقوله به عنوان

یک کل و ویژگی آن مقوله به عنوان جزء وجود دارد. به این ترتیب مجاز مقوله برای مشخصه آن به دست می‌آید» (Kovecses, 2010: 318). در حقیقت ویژگی خاصی برای یک مقوله به جای کل مقوله می‌نشیند و این سازوکار مجازی مبنای توصیف می‌شود. در اینجا نیز ذکر یک مثال خالی از فایده نیست. جمله «این جراح قصاب است» را در نظر بگیرید که در فارسی نیز کاربرد دارد. در این جمله، این مفهوم مستتر است که جراح مورد نظر، در جراحی ناتوان است. حال آنکه مفهوم ناتوانی، ناشی بودن و بی‌دقتی، در حوزه قصابی وجود نداشته است. در حقیقت در ابتدا با دو مقوله مستقل جراحی و قصابی مواجه‌ایم. دوم، به دلیل شباهت این دو حوزه، رابطه استعاری بین آن دو ایجاد می‌شود. سوم، ویژگی ناتوانی در قصابی در پرتو و پس‌زمینه جراحی ایجاد می‌شود و چهارم، این ویژگی به آمیخته نسبت داده می‌شود تا از آن برای توصیف ویژگی جراح استفاده شود (Ibid).

نمودار این آمیزه به صورت زیر خواهد بود:

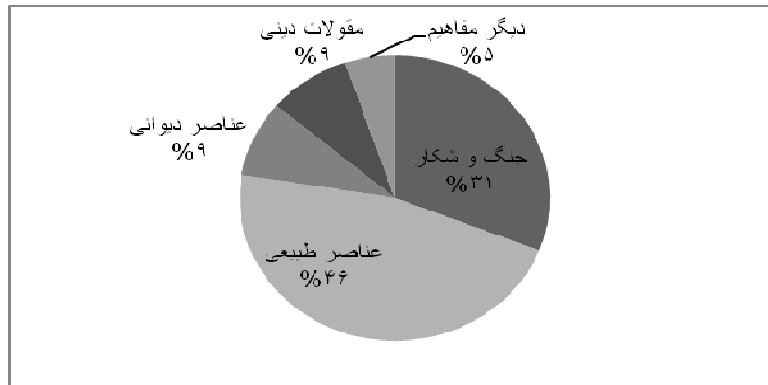


شکل ۲- نمودار آمیزه مفهومی حوزه جراحی و قصابی

آمیزه مفهومی در غزلیات سعدی

در مطالعه مفاهیم شناختی عشق، عاطفه عشق در پیکره شامل دوپست و چهل غزل که به لحاظ آماری حجم نمونه مناسبی از غزلیات سعدی به شمار می‌رود، عشق به

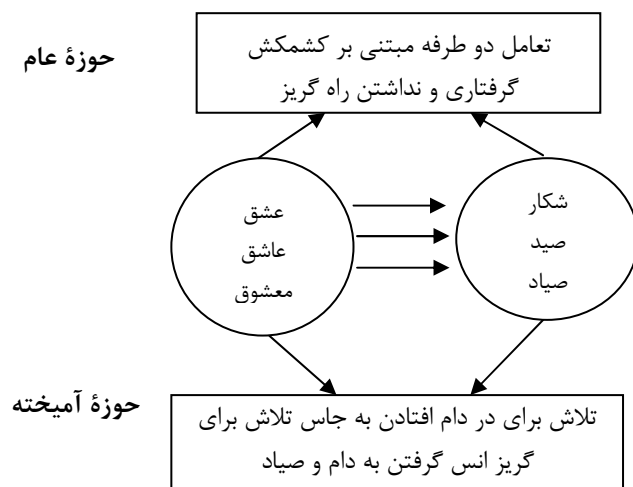
عنوان مهم‌ترین حوزه مقصد با حوزه‌های مبدأ متفاوتی مفهوم‌سازی شده است، که مهم‌ترین این حوزه‌ها به لحاظ بسامدی در نمودار زیر نشان داده شده است:



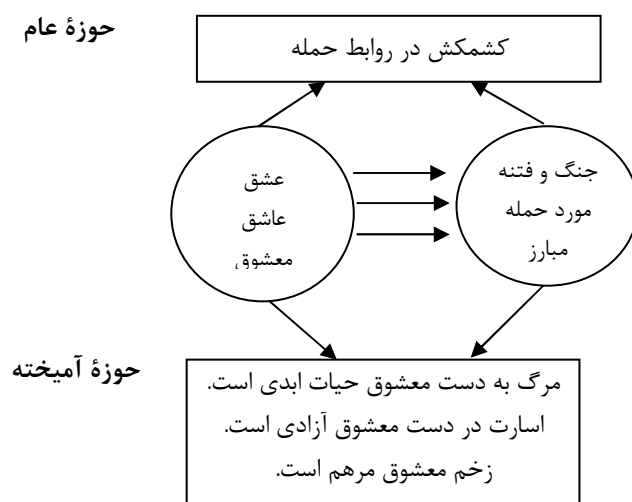
شکل ۳- درصد فراوانی مفاهیم مرتبط با عشق

در شکل (۳)، نسبت درصد مفاهیمی را که سعدی در ارتباط نگاشت یا آمیزه مفهومی با عشق برگزیده است، می‌بینیم. چنان‌که مشاهده می‌شود، عناصر طبیعی بیشترین ارجاع را در این مفاهیم شامل می‌شود. تقریباً نیمی از مفاهیم استعاری حوزه مبدأ در عشق، به عناصر طبیعی بازمی‌گردد. جنگ و شکار، دومین حوزه مهم است و با توجه به غلبه 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، نظریه 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، حوزه آمیخته‌ای نیز موجود است که با جنگ و شکار در معنای غیر استعاری متفاوت است. نمودار آمیزه 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 حوزه 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، سرپنجه 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 باز آمد
(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 حمله 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 خاک او و او را به خون ما که بریزد حوالت است
(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۲۳)

سعدیا تن به نیستی در ده چاره با سخت بازوان اینست
(همان: ۳۸۱)

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

حوزه عام این دو مفهوم یعنی جنگ و عشق، همان کشمش و تقابل عاشق و معشوق است. مفاهیم متناظر در این آمیزه مفهومی، عاشق به مثابه مورد حمله و یا اسیر، عشق به مثابه جنگ و معشوق همچون جنگ جوست. اما در این آمیزه، حوزه آمیخته برخلاف حوزه درونداد جنگ که در آن نتیجه جنگ در وضعیت تسلیم، کشته شدن، آسیب دیدن یا اسارت ابدی است، اگر عاشق کشته شود، حیات جاودان می‌یابد و اسارت در دست معشوق، عین آزادی است و زخم معشوق بر عاشق، عین مداوا و مرهم است. در این حوزه سوم که حاصل آمیختگی این دو مفهوم یعنی عشق و جنگ است، نوعی متناقض‌نماست. باید گفت که سعدی خود خالق این تناقض نیست و هر چند این مفهوم در غزلیات او به قوت و وفور وجود دارد، باید آن را مأخوذ از گفتمان رایج صوفیانه زمانه وی دانست. به این موضوع در ادامه مطلب دوباره خواهیم پرداخت.

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

خواهی که دگر حیات یابد یکبار بگو که کشته ماست
(همان: ۳۰۲)

بیا که در قدمت اوفتم و گر بکشی نمیرد آنکه به دست تو روح بسپارد
(همان: ۵۲۳)

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

تیغ قهر ار تو زنی، قوت روحم گردد جام زهر ار تو دهی، قوت روانم باشد
(همان: ۵۷۴)

آشنایان را جراحات مرهم است زآنکه شمشیر آشنایی می‌زند
(همان: ۶۳۶)

من از آن روز که در بند توام آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم
(سعدی، ۱۳۶۲: ۸۹۴)

عشق به مثابه شکار

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

کمان چفته ابرو کشیده تا بن گوش چو لشکری که به دنبال صید می‌تازد
(همان: ۵۵۶)

زنهار اگر به دانه خالی نظر کنی ساکن که دام زلف بر آن گستریده‌اند
(همان: ۶۲۷)

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

وصف زیبایی‌شناختی معشوق با عناصری نظیر کمند و دام برای زلف، کمان برای ابرو، دانه برای خال، زمینه‌ساز آمیزه شکار و عشق است. عاشق، صید در دام افتاده است.

صید از کمند اگر بجهد بوالعجب بود ورنه چو در کمند بمیرد عجیب نیست
(همان: ۴۳۳)

صید بیابان سر از کمند بیچد ما همه پیچیده در کمند تو عمدا
(همان: ۲۱۴)

من صید وحشی نیستم در بند جان خویشتن گر وی به تیرم می‌زند استاده‌ام نُشاب را
(همان: ۲۲۵)

وجه افتراقی را نیز برای عاشق به عنوان صیدشده و شکار در وجه حقیقی آن در ابیات یادشده باید در نظر گرفت. صید وحشی در معنای غیر استعاری در تلاش است که از کمند و دام بگریزد، اما عاشق خویش به دام می‌افتد و با میل و رغبت در کمند معشوق می‌پیچد و حتی از تیر او نیز نمی‌گریزد.

در ادامه به بررسی نقش برخی از این مفاهیم در تقویت حوزه درونداد جنگ در آمیزه جنگ و شکار برای عشق خواهیم پرداخت. باید در نظر داشت که در صحبت از مفاهیم

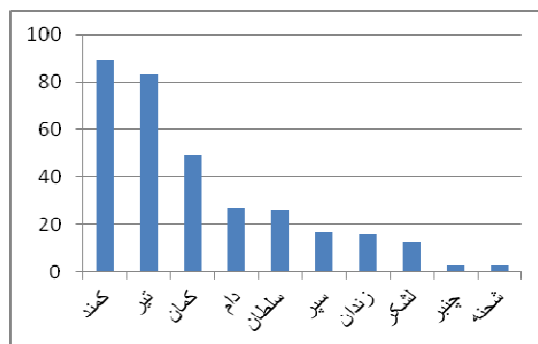
مشترک به شماره غزل‌ها ارجاع داده شده است و نه صفحه و بیت؛ زیرا برای ذکر یک مفهوم بهتر است کوچک‌ترین واحد معنادار متنی مد نظر قرار گیرد و ارجاع به غزل به نظر جامع‌تر و تبیین‌کننده‌تر بوده است.

وصف معشوق، عناصر و الفاظ آن و نقش آنها در آمیزه 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 شیوه 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 صوفیانه 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 هر یک 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 خودخواسته عاشق در این کمند است. آن را که معشوق صید می‌کند، «نکشد سر از کمندت» (۳۴) و آنجا که «صید بیابان سر از کمند بیچد / 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 حوزه مفهوم جنگ و هم در حوزه 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 حوزه 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 بیچاره 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 حوزه 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 آهوپی 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). درباره 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» است (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 دانه 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 مرغ 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 همه 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 برتری جویی 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 مشبیه‌به 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 و امانده 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 غمزه‌وی، تمام است صید آهو را (۱۹). معشوق، صیاد دل‌هاست و هزار صید دلش پیش

تیر بازمی‌آیند (۱۹). تیره غمزۀ وی هر زمانی صید دیگر می‌زند. ترکیب تیر غمزۀ همچنین با مفاهیم دیگر نیز به کار رفته است (۲۳۴، ۵۵۰ و ۶۲۰) و کمان ابرویی 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 مژۀ وی، از جوشن جان می‌گذرد (۶۱۸).

ترکیب «کمان ابرو»، چهارده‌بار در غزلیات در گسترش مفهوم تیر غمزۀ 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 بلبلی‌دستان‌سرا 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. سپر 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 غمزۀ 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 سپر کردن 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. آن کس که طلب‌کار معشوق است، به تیر بازمی‌گردد (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 آمیزه مفهومی جنگ و عشق در غزلیات سعدی است.

سلطان

معشوق در نظر سعدی، سلطان است (۷، ۱۵، ۱۱۸، ۲۳۷، ۲۲۴، 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 سایه لطف بر سر گدایان بگسترده (۷ و ۵۲۹) و در حضرت سلطان، نام‌گذاری 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 خیمه 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 بنده 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 شحنة‌ای 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 شحنة‌ای دانسته شده است که بر ناظر عاشق گمارده شده، تا دیگران در نظر وی اندر نیابند (۵۲۸). به هر روی هر دو این مفاهیم، تقویت‌کننده «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 چنان که در پی سلطان سپاه رود، با او همراه‌اند (۴۸۶). از همه اینها مهم‌تر، معشوق جنگاوری همیشه پیروز است که بدون نیاز به سلاح با تیغ غمزه 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 آن کس 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 آن کس 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 در بند است، خلاص نمی‌خواهد و خلاص و تفرج بدون معشوق برای وی همچون زندان است.

ریشه‌های مفاهیم حاصل در آمیختگی 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 عمده مربوط به حوزه 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 حوزه 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 و سایل در نسبت میان دو

چیز از برای اظهار صواب و نظر را با بصیرت قید کردم، چون نظر به چند معنی دیگر آمده است؛ به معنی مطالعه، آن را با فی استعمال کنند... و آن را با لام استعمال کنند و... سوم به معنی عشق و آن را با الی استعمال 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 مستحصل (طوسی، ۱۴۰۵ ق: ۸۷).

او معتقد است که نظر، نوعی سیر و حرکت ذهنی است از یک اصل حاصل و حادث به سوی فرعی که به دریافت ذهنی نرسیده است؛ یعنی انسان در جهت شناخت پدیده‌ای با توجه به پدیده دیگر گام برمی‌دارد. مقوله نظر در عرفان چنین است و ابزاری در جهت ایجاد آگاهی جدید به شمار می‌رود، چنان‌که حیرت نیز که خود نوعی بیداری و آگاهی انسان نسبت به امور مختلف است. پس از نظر و درک امور ایجاد می‌گردد و انسان را به کشف و درک بعدی رهنمون می‌گردد. اینجاست که اگر به غزلیات بازگردیم، اهمیت نظر به جمال معلوم می‌گردد و نظر نقطه آغاز عشق است. عاشق به زخم تیر نظر یا در کمند نظر گرفتار می‌گردد و در مرحله بعدی، حیرت در جمال سبب می‌گردد که در این تیرباران، سیر از پیش خویش دور کند، تا بتواند در جمال معشوق نظاره کند.

حیرت

حیرت به گفته حاج ملا هادی سبزواری در شرح مثنوی دو گونه است: حیرت مذموم و حیرت ممدوح. حیرت مذموم، حیرت عقل است که راه به جایی نمی‌برد و به سرگردانی 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 خیزد

و حیرت ممدوحه که از استغراق در محبت اوست» (سبزواری، ۱۳۷۴: ۵۰).

حیرت سعدی در غزلیات از کمال استغراق در مشاهده 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. این چنین 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 گفته عین القضاة:

«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 القضاة 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 درباره مقوله عشق در نظر دارد؛ زیرا در چنین عشقی عرفانی، لزومی بر حذف بدن از میانه انسان و خداوند وجود دارد، تا انسان به وجودی مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد. به قول عین القضاة:

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

پارادوکس عشق

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

«دیوانگی عشق بر همه 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 حوزه مهم در مفاهیم مرتبط با عشق است که نوع ارتباط عشق و این دو مفهوم را باید آمیزه 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، نظریه آمیزه مفهومی کارآمد و تبیین‌کننده خواهد بود؛ زیرا تک‌تک عناصر این دو حوزه به تنهایی با یکدیگر مربوط نشده‌اند و هر 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، حوزه 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 حوزه 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 و الفاظ خاص حوزه جنگ بسیار

استفاده شده است و این به منزله نوعی فضا سازی برای تقویت فضای درونداد جنگ به شمار می‌رود.

آمیزه 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 یاد شده در حوزه جنگ کم و بیش مشابهت دارد. به دلیل مشابهت ساختاری باید این آمیزه را نیز مرتبط با آمیزه 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 شیوه 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 صوفیانه 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 همچنان که نشان داده شد، مفاهیم عمده مربوط به حوزه 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 مشاهده 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 این چنین 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

فناى فى الله را در زیرساخت فکرى خود درباره مقوله عشق در نظر دارد؛ زیرا در چنین عشقى عرفانى، لازم است بدن از میانه انسان و خداوند حذف شود، تا انسان به وجودى مجرد و قابل پیوند با حق بدل گردد.

باید سعدى را میراث‌دار این عناصر گفتمانى دانست و شاید دلیل دیگر این در آمیختگى مفاهیم عارفانه با عشق جسمانى را بتوان در قول معروف «المجاز قنطره الحقیقه» باز جست؛ زیرا عشق مجازى و جسمانى نزد عرفا، پلی به سوى عشق حقیقى است. در حقیقت مفاهیم عشق بین دو انسان به عنوان پدیده‌ای کمتر انتزاعى در برابر عشق انسان و خدا برای درک عشق عرفانى به کار گرفته شده و عشق عرفانى نیز مفاهیم خود را به عشق زمینی در غزل سعدی بازگردانده است.

منابع

- اقبال، ابراهیم (۱۳۸۷) بیان سعدی (تحلیل بلاغی دیوان غزلیات سعدی)، تبریز، آشینا.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۵۲) فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نغایس 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 عقیف 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 هشتادمین 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.