مطالعات زبانی ـ بلاغی
سال ۷ ـ شماره ۱٤ ـ پاییز و زمستان ۹۵
صفحات ۷ تا ۳۴

رهیافت‌های طرح‌واره حجمی مرتبط با واژه «سر» در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی

علی‌اکبر باقری خلیلی* ـ منیره محرابی کالی**

چکیده

زبان‌شناسی شناختی مجموعه‌ای از نظریه‌ها را شامل می‌شود که استعاره مفهومی و طرح‌واره تصویری از مهم‌ترین آن‌ها به‌شمار می‌آیند. طرح‌واره تصویری از درک جسمی شده و عینی پدید می‌آید و به سه گروه حجمی، حرکتی و قدرتی تقسیم می‌شود. طرح‌واره حجمی بر اثر تجربه فیزیکی انسان با حجم شکل می‌گیرد و در آثار ادبی مصادیق و کارکردهای فراوانی دارد که طرح‌واره حجمی «سر» یکی از آن‌هاست که در پاره‌ای از غزلیات سعدی و حافظ شیرازی انگاره «سر ظرف است»، تصور می‌شود. سعدی و حافظ دراین‌باره، انگاره‌های مشترک دارند و بر اساس آن‌ها برای ظرفِ سر، پیامدهایی نقشی چون اختفا و تداعی عملکرد قائل هستند. رویه دیگر طرح‌واره حجمی سر، «عشق به‌عنوان مظروف سر» است که در این بُعد، سعدی و حافظ انگاره‌های عاشقانه متفاوتی را به‌کار می‌گیرند که بر اساس آن‌ها می‌توان نتیجه گرفت وجه غالب عشق در غزلیات سعدی، عشقِ پرشور است و دال‌هایی چون سودا و هوس، خیال وصل، شور، حرکت و تقدّم ظرف بر مظروف، بر عشق پرشور دلالت دارند؛ اما وجه غالب عشق در غزلیات حافظ، عشقِ رفاقتی است و نشانه‌هایی مانند مهر و پیوند، سر پیوند، شوق، ثبات مظروف بر عشق رفاقتی دلالت می‌کند.

کلیدواژه: *زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره حجمی، سعدی، حافظ، عشق.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران aabagheri@umz.ac.ir
** دانشجوی دکتری دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول) mmkalli64@gmail.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۰۶/۰۱ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۲۴

۱. مقدمه

طرح‌واره تصویری یکی از مفاهیم اساسی زبان‌شناسی شناختی است که نخستین بار *مارک جانسون* آن را مطرح کرد و می‌توان آن را زیرمجموعه استعاره مفهومی و سامان‌دهنده حوزه مبدأ در نگاشت‌های استعاری دانست. طرح‌واره‌های تصویری در درک جسمی‌شده ما ریشه دارند و عینی هستند. با بهره‌گیری از این طرح‌واره‌های عینی است که می‌توانیم درباره حوزه‌های انتزاعی صحبت کنیم (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۹). «جانسون با مطرح کردن نظریه طرح‌واره‌های تصویری به بررسی شناخت جسمی شده پرداخت. اینکه ما در مکانی خاص و با محدودیت‌های مشخصی زندگی می‌کنیم، راه می‌رویم، می‌خوریم، می‌خوابیم و به‌طورکلی هر روز با دنیای اطرافمان و الگوهای آن سروکار داریم، درک این الگوهای جسمی شده و حاصل تعامل جسم ما با آنان است؛ به‌عنوان‌مثال می‌بینیم اگر داخل یک لیوان خالی آب بریزیم، لیوان کم‌کم پر می‌شود و سطح آب بالاتر می‌آید و سرریز می‌شود. جمله‌های زیر نشان می‌دهند که چگونه از این درک عینی و از این مفهوم جسمی‌شده در درک و بیان مفاهیم انتزاعی بهره می‌بریم:

۱. کاسه صبرم لبریز شده است؛

۲. احمد توی پول غرق شده است» (همان:۴۲-۴۱).

گفتنی است، پژوهشگران علوم شناختی تقسیم‌بندی‌های مختلفی از طرح‌واره‌های تصویری ارائه کرده‌اند که مهم‌ترین آن طرح‌واره حجمی، حرکتی و قدرتی است (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۳-۳۷۶). اهداف پژوهش‌های مبتنی بر استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری اغلب شناختی و ذهنی است تا زبانی و زیبایی‌شناسی و در پژوهش‌های حوزه‌های مختلف، مثل زبانی، ادبی، قرآنی، سیاسی، اجتماعی و روان‌شناسی کاربرد دارد؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه به طرح‌واره‌های حجمی به‌عنوان رهیافتی روان‌شناختی، کیفیت عشق را در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی بررسی و تحلیل کند.

۱-۱. پیشینه پژوهش

کاربرد نظریه معاصر استعاره فراگیر است و می‌توان آن را در انواع متون بررسی کرد؛ به‌عبارت‌دیگر این نظریه ادعا می‌کند استعاره بر تفکر و اندیشه مبتنی است،

تجارب عینی و ذهنی بشر را سازمان‌دهی کرده و در زبان بازتاب می‌دهد. استعاره‌ها در انواع زبان‌ها حضور دارند؛ در زبان ادبیات، سیاست، علم، مذهب، هنر و هر تجلی زبانی که زاییده ذهن بشر است. در این بین، آنچه را در مباحث استعاره مفهومی و اصول آن وجود دارد، می‌توان به پیکره زبان ادبی نیز تعمیم داد. از این حیث تفاوتی در تحلیل وجود ندارد؛ جز آنکه در استعاره‌های ادبی اصل خلاقیت استعاری بیش‌تر به چشم می‌خورد. در حوزه ادبیات فارسی، به بررسی و تحلیل متون با رویکرد زبان‌شناسی شناختی در سال‌های اخیر بسیار توجه شده و در ادامه نیز مقالاتی که آثار سعدی و حافظ را از دیدگاه شناختی بررسی و تحلیل می‌کند، نام برده شده است.

۱. مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساخت‌های طرح‌واره‌ای در غزلیات حافظ به‌منظور معرفی طرح‌واره‌های جدید» از ارسلان گل‌فام و مریم اعلایی (۱۳۸۷) که در آن طرح‌واره حجمی، حرکتی و قدرتی بر اساس دیدگاه جانسون و چند طرح‌واره دیگر مانند طرح‌واره اعضای بدن، رنگ، لباس، زمان و ... بر اساس دیدگاه نویسندگان مطرح شده و برای هریک از آن‌ها مثالی از دیوان حافظ ذکر شده است.

۲. قادری نجف‌آبادی و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی زبان‌شناختی چشم در بوستان سعدی پرداخته‌اند که بر اساس آن واژه زایای چشم برای بیان مفاهیم متعددی مثل عشق، تمایل، شادی، حسادت، دانستن و درک کردن، احترام، مهمان‌نوازی، حرص، بی‌رحمی، مرگ و زمان به کار رفته است.

۳. قادری نجف‌آبادی و توانگر (۱۳۹۲) به بررسی مفهوم‌پردازی استعاری واژه «دل» در بوستان پرداخته‌اند که برای بیان مفاهیمی چون عشق، شادی، غم، درک کردن و فکر کردن، بخشندگی، صداقت، بی‌رحمی و... به کار رفته است.

۴. بر اساس پژوهش قادری نجف‌آبادی (۱۳۹۲) سعدی در بوستان با استفاده از چهار شگرد «گسترش»، «پیچیده‌سازی»، «پرسش» و «ترکیب» استعاره‌های متعارف و روزمره مبتنی بر اندام‌های دل و چشم را به استعاره‌های ادبی تبدیل کرده است.

۵. پورابراهیم و غیاثیان (۱۳۹۲) نیز در پژوهش خود بیان کردند حافظ برای نمایان کردن مفهوم انتزاعی عشق از حوزه‌های مبدأ، که در زبان فارسی رایج‌اند؛ مثل آتش، سفر و مستی استفاده می‌کند و با استفاده از همان چهار شاخص مذکور استعاره‌های خلاق و شاعرانه می‌سازد.

۶. باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۲) طرح‌واره چرخشی را به‌عنوان یکی از انواع طرح‌واره حرکتی در غزلیات سعدی و حافظ بررسی کرده‌اند. تحلیل شناختی این طرح‌واره نشان می‌دهد گرایش به حرکت خطی، مرکزگریزی و جبرشکنی در غزلیات سعدی، و گرایش به حرکت چرخشی، مرکزگرایی و جبرگرایی در غزلیات حافظ بیش‌تر به چشم می‌خورد. درک سعدی از حرکت زمان، خطی است و فهم حافظ، دایره‌ای. سعدی به دلیل این نوع درک در گروه انسان‌های تراژیک جای می‌گیرد و حافظ به سبب فهم حرکت دایره‌ای در شمار انسان‌های حماسی قرار دارد.

۷. باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۳) در پژوهشی دیگر، به طرح‌واره حجمی مرتبط با واژگان سر، چشم و دل در غزلیات سعدی پرداخته‌اند. طرح واره سر، تداعی‌گر تضاد عقل و عشق است؛ ازاین‌رو می‌توان عشق را نماینده طبقه فرودست، عقل را نماینده طبقه فرادست/ حاکم دانست و پیروزی عشق بر عقل را نمود استعاری غلبه مردم بر پادشاهان ستمگر و بازتابی از واقع‌گرایی سعدی به شمار آورد. در این میان، طرح‌واره حجمی مرتبط با چشم، نگاه برون‌گرا و قضاوتگر، شخصیت حسی و نگرش متفکرانه سعدی را بازگو می‌کند. دل نیز مظروف غم است و کیفیت این غم بر آفاقی بودن فضای دل او دلالت دارد.

۸. محرابی کالی (۱۳۹۳) طرح‌واره حرکتی فعل رفتن را در غزلیات حافظ بررسی می‌کند. بر اساس این پژوهش به‌جز چند مورد، فعل رفتن اغلب در معنایی غیر از «حرکت فیزیکی از جایی به جای دیگر» در غزلیات حافظ به‌کار رفته است. مفاهیم انتزاعی بیان‌شده با فعل رفتن عبارت‌اند از مردن، گذر زمان، وجود داشتن و متحمل شدن، عاشق شدن، طلب معشوق، وصال، آغاز و اتمام کار، رد کردن و ثبات. کاربرد فعل رفتن در هریک از موارد مذکور تبیین‌کننده دیدگاه‌ها و اندیشه‌های حافظ است که در آن به مواردی از جمله نگاه مثبت به پدیده مرگ، توجه به کیفیت گذر زمان، گذرا بودن سختی‌ها و ماهیت پویای عشق و برگشت‌ناپذیری و جبر موجود می‌توان اشاره کرد.

۱-۲. طرح‌واره حجمی

این طرح‌واره را طرح‌واره ظرف و مظروف نیز می‌خوانند که به دنبال تجربه فیزیکی انسان با حجم شکل می‌گیرد. سروکار داشتن با احجام یکی از فراگیرترین

ویژگی‌های تجربه بدنی ما را پدید می‌آورد؛ مثلاً ما بدن خود را ظرف سه‌بعدی می‌شناسیم که در آن چیزهایی خاصی، مانند آب یا غذا می‌ریزیم. افزون بر این، ظرف‌های فیزیکی متنوع و پدیده‌های حجمی متفاوت پیرامون خود را تجربه می‌کنیم، می‌توانیم داخل یا خارج یک اتاق، وسیله نقلیه یا فضاهای بی‌شماری باشیم که حدومرز مشخصی نیز دارند. همچنین از خوراک یا اشیایی استفاده کنیم که درون ظرف‌های مختلف، مانند فنجان، جعبه، کیف و جز آن قرار دارند. در هر یک از این موارد، نوعی سازمان‌دهی مکانی قابل تکرار مشاهده می‌شود. درواقع، تجربه بودن در چیزی یا قرار دادن چیزی در چیزی دیگر، خاستگاه و عامل تشکیل طرح‌واره‌های حجمی است. به اعتقاد جانسون مبنای تجربی برای تشخیص صحیحِ درون ـ بیرون، یا داخل ـ خارج، مرزدار بودن آن است؛ یعنی بر اساس آن تجربه می‌دانیم که چیزی ممکن است درون ظرف قرار بگیرد یا خارج از آن» (جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳-۲۲).

طرح‌واره حجمی یا ظرف و مظروف مجموعه‌ای از استلزامات و ویژگی‌های منطقی را دارد که عبارت‌اند از:

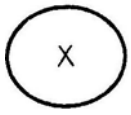
۱. تجربه ظرف شامل حفاظت یا مقاومت در برابر نیروهای خارجی است؛ مثلاً عینکی که درون جعبه است، در برابر ضربات و نیروهای خارجی محافظت می‌شود.

۲. ظرف، پدیده‌های درون خود را محدود می‌کند؛ برای نمونه شخصی که درون اتاقی قرار دارد، حرکاتش هم دچار محدودیت‌هایی می‌شود.

۳. به دلیل مهار نسبی پدیده‌ها، شیئی که داخل ظرف قرار دارد، ثبات مکانی نسبی‌ای را به دست می‌آورد.

۴. این ثبات مکانی بدین معناست که شیء درون ظرف از دیدگاه یک مشاهده‌کننده یا قابل دسترسی یا غیر قابل دسترسی است و ممکن است در درون ظرف قابل رؤیت یا غیر قابل رؤیت باشد.

۵. ظرف‌ها شرایط تضمّنی دارند؛ یعنی اگر *الف* درون *ب* باشد و *ب* درون *ج*، آنگاه *الف* درون *ج* است (همان:۱۱۴). جانسون طرح زیر را درباره طرح‌واره حجمی به دست می‌دهد:



جمله‌هایی مانند «رفته تو فکر» و «توی همین حال خوش بمان» نشان می‌دهد فارسی‌زبانان برای «فکر» و «حال خوش» نوعی طرح‌واره حجمی در نظر گرفته‌اند (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۵-۳۷۴). به عقیده لیکاف درک معانی جمله‌هایی مانند «رفته تو فکر» و «مریض تو کما رفت»، براساس فرافکنی استعاره‌ای صورت می‌پذیرد که در آن طرح‌واره تصویری حجم به حوزه مفاهیم انتزاعی، مانند مفهوم «حالت» کشیده می‌شود. از استعاره‌های مفهومی مذکور می‌توان نتیجه گرفت «حالت‌ها حجم هستند» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۳۵). با توجه به اینکه احجام از لحاظ تنوع فراوان‌اند و تعداد زیادی از آن‌ها مرجع نگاشت‌ها و انگاره‌های استعاری و طرح‌واره‌های حجمی در متون ادبی نیز قرار گرفته‌اند، بررسی همه آن‌ها در این مختصر امکان‌پذیر نیست؛ اما با عنایت به اینکه انسان محور اصلی آثار ادبی است و اعضای بدن او به‌ویژه «سر» انگاره تصویرهای مختلف قرار داده شده، در این مقاله طرح‌واره حجمی «سر» به‌عنوان جامعه پژوهش در نظرگرفته شده است.

۱-۳. انگاره‌های طرح‌واره حجمی سر

چنانکه اشاره شد، در طرح‌واره‌های تصویری، ویژگی‌های حوزه مبدأ به حوزه مقصد نسبت داده می‌شود؛ ازاین‌رو لازمه شناخت بهتر عنصر حوزه مبدأ، شناخت انگاشت‌ها، کارکردها یا نقش‌های عنصر حوزه مقصد است. چند نمونه از کاربرد عینی و ملموس طرح‌واره حجمی در زندگی روزمره را در جمله‌های زیر می‌توان مشاهده کرد:

«کتاب‌ها در کیف من هستند»، «مریم استکان‌ها را در سینی گذاشت»، «شهر بهار در استان همدان واقع شده است»، «علی در بانک کار می‌کند»

که وجه اشتراک همه این مثال‌ها، محصور شدن شیء در داخل چیزی است؛ اما در هر مثال، پیامد نقشی متفاوتی نیز مدنظر است. در جمله اول یکی از پیامدهای نقشی محصور شدن «اختفا» است: کتاب‌ها در کیف پنهان شده‌اند. درجمله دوم درنتیجه محصور شدن جزئی «استکان‌ها» در «سینی» استکان‌ها با سینی کنترل و مهار شده‌اند. در جمله سوم، محصور شدن پیامد نقشی «تأثیرپذیری» را دارد. در جمله سوم شهر بهار تحت تأثیر شرایط اقلیمی، اقتصادی، سیاسی و... استان همدان قرار دارد. در جمله چهارم نیز نقش ظرف «تداعی عمل کرد» مظروف است. از واژه بانک نیز

می‌فهمیم که کار علی مسلماً تدریس یا رانندگی نیست بلکه انجام امور بانکی است (افخمی و اصغری،۱۳۹۱: ۳۷-۳۵).

۱-٤. عشق از دیدگاه روان‌شناختی

«عشق در روان‌شناسی، هیجانی اساسی و مثبت است و از دیدگاه‌های مختلف بررسی شده و نظریه‌های متفاوتی درباره آن مطرح شده است؛ مثلاً *استرنبرگ* (۱۹۸۶) در نظریه مثلث عشق سه مؤلفه زیر را برای عشق قائل شده است:

الف) صمیمیت؛

ب) میل و شور؛

ج) تعهد و تصمیم؛ یعنی عشق به‌عنوان پدیده‌ای روانی سه مؤلفه رفتار (صمیمیت)، هیجان (میل و شور) و شناخت (تعهد) را دارد. استرنبرگ با ترکیب این سه مؤلفه، هشت نوع عشق را نیز معرفی کرده است.

الین هتفیلد و همکاران تحت تأثیر نظریه مثلث عشق استرنبرگ و نظریه رنگ‌های عشق *لی*، این پدیده را به دو نوع *عشق پرشور و عشق رفاقتی* تقسیم کردند که این طبقه‌بندی مفهوم‌سازی معتبری از عشق بدون توجه به سن، جنس و فرهنگ است که در تحقیقات گسترده‌ای پذیرفته شده است.

عشق پرشور، هیجان پرحرارتی است که ویژگی عمده آن تمایل شدید و مدت‌دار برای پیوند با دیگری است؛ اما ویژگی‌های عشق رفاقتی، احساس دل‌بستگی عمیق، تعهد و صمیمیت می‌باشد. گفتنی است، شدت هیجانی عشق رفاقتی کم‌تر است و مهربانی و احساسات گرم عاطفی‌ای را شامل می‌شود که فرد به دیگران دارد. در عشق پرشور برخلاف عشق رفاقتی، میل و شور قوی‌تر از تعهد و صمیمیت است. عشق پرشور با گذشت زمان به‌سرعت کاهش می‌یابد؛ اما عشق رفاقتی نه‌تنها حفظ می‌شود، بلکه افزایش هم پیدا می‌کند. همچنین عشق پرشور با تازگی همراه است و اتفاقی شکل می‌گیرد؛ اما عشق رفاقتی از آشنایی و پیش‌بینی‌پذیری پدید می‌آید. عشق رفاقتی هیجانی کاملاً مثبت است؛ اما عشق پرشور هم اثرات مثبت (مثل لذّت و تهییج) و هم اثرات منفی (مثل حسادت و اضطراب) را با خود دارد. افزون بر این، عشق رفاقتی با پاداش‌های واقعی توسعه می‌یابد و تحکیم رفاقت و دوستی مهم‌ترین

پاداش و برترین ارزش در ایجاد رابطه است؛ اما عشق پرشور بر لذت‌های تصوری و خیالی تکیه دارد.

شایان ذکر است، عشق در مردان پرشورتر از عشق زنان و عشق در زنان رفاقتی‌تر از عشق مردان است. فرهنگ نیز روی چگونگی تعریف افراد از عشق و چگونگی آمادگی آن‌ها از عشق تأثیر می‌گذارد» (رفیعی‌نیا و اصغری،۱۳۸۶: ۴۹۲؛ جلالی‌تبار، ۱۳۸۵: ۶۱).

۱-۵. پرسش‌های پژوهش

الف) با توجه به فرایند طرح‌واره‌های تصویری، چه رابطه‌ای میان طرح‌واره حجمی «سر» با «عشق» وجود دارد؟

ب) بر اساس انگاره‌های طرح‌واره حجمی «سر» عشق در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی از نوع پرشور است یا رفاقتی؟

۲. طرح‌واره حجمی سر در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی

طرح‌واره حجمی «سر» در غزلیات سعدی و حافظ را می‌توان به دو اعتبار «سر» به‌عنوان «ظرف» عشق و «عشق» به‌عنوان مظروف «سر» بررسی کرد. اگرچه این دو به اعتباری یک مقوله فرض می‌شوند، تفاوت‌های تمایز بخش بین آن دو این بررسی جداگانه را پسندیده می‌کند.

۲-۱. سر به‌عنوان ظرف عشق

«سر» در پاره‌ای از اشعار سعدی و حافظ «ظرف» یا انگاره «سر، ظرف است» تصور می‌شود. در این انگاره‌ها «سر» به حوزه مبدأ و «ظرف» به حوزه مقصد مربوط می‌شود و درک سر از طریق درک ظرف صورت می‌گیرد. همچنین چنانکه اشاره شد، یکی از کارکردهای ظرف «اختفا» است. سعدی و حافظ نیز در برخی از اشعار «سر» را ظرف اختفای عشق یا سر عشق قرار می‌دهند. حافظ نیز عشق را «لطیفه‌ای نهانی» (۵/۶۶)[۱] و سعدی آن را «داغ پنهانی و مهر سربه‌مهر» (۶/۲۱۰) می‌انگارد.

۱- در ارجاعات، عدد سمت راست نشانه شماره غزل و عدد سمت چپ شماره بیت است، مثلاً در همین نمونه (۵/۶۶) یعنی غزل شماره ۶۶ / بیت پنجم. نسخه‌های مورد استناد عبارت‌اند از:

انگاره‌های مذکور بر این دلالت دارند که «سر» و «دل» بیش از سایر اعضای بدن، مثلاً دست، قابلیت پنهان کردن عشق را دارند و ظرف آن واقع می‌شوند، درحالی‌که آنچه در دست است، معمولاً پیداست نه پنهان. از طرح‌واره حجمی مذکور می‌توان نتیجه گرفت «عشق یک راز است»، «عشق محرمانه است» و «عشق باید مخفی و پنهان بماند». در مباحث اجتماعی- اخلاقی نیز «عشق تجربه‌ای آستانه‌ای است و مرز ممنوعه‌ای را به تصویر می‌کشد که تلاش برای عبور از آن همواره با تنبیه همراه است؛ تنبیهاتی چون مرگ، از دست دادن اعتبار اجتماعی و عقل، جدایی و گاه عاشق با جنون تنبیه می‌شود» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۰۶):

چون دور عارض تو بر انداخت رسم عقل
ترسم که عشق در سر سعدی جنون شود
(۹/۵۶۲)

یکی دیگر از کارکردهای ظرف سر برای مظروف عشق، «تداعی عمل کرد» است. مظروف «دست» را با زور و اجبار می‌توان وارد و خارج کرد؛ اما درباره مظروف سر و دل چنین تصوری امکان‌پذیر نیست؛ ازاین‌رو انگاره سر به‌عنوان ظرف عشق، از اختیاری و غیرقابل‌دسترس بودن عشق حکایت می‌کند؛ چنانکه «مفهوم عشق در تجربه زندگی نیز به‌طور کامل قابل دسترسی نیست و از این نظر مانند خواب دیدن است؛ زیرا خواب هم مانند عشق به‌طورکامل توانایی تجربه شدن را ندارد؛ به‌عبارت‌دیگر آنچه در خواب می‌بینیم، هم زمان هست و نیست و بازنمایی آن در قالب روایت هرگز کیفیت تجربه خواب را به‌طورکامل منتقل نمی‌کند» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۱۲). در موارد اندکی هم که «دست» مظروف عشق یا معشوق واقع شده، سخن از وصال و حضور عینی معشوق است:

همراه من مباش که غیرت برند خلق
در دست مفلسی چو ببینند گوهری
(۸/۱۴)

- حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد (۱۳۸۷)، **دیوان**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵)، **غزل‌های سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

وقتی سر، ظرف عشق واقع می‌شود و شاعر می‌گوید تو در خاطر منی یا آتش مهر تو در سر من است، ذهن مخاطب بیشتر به این‌سو معطوف می‌شود که معشوق فقط در ذهن عاشق حضور دارد؛ هرچند به صراحت بدین معنا نیست که در زندگی عاشق وجود عینی و ملموس ندارد. در فرهنگ ما عشقی که فرا انسانی و ورای تجربه این‌جهانی باشد، عشقی حقیقی و با ارزش تلقی می‌شود و تقابل عشق و ازدواج در داستان‌های عاشقانه هم تلاش برای حفظ وضعیت استعلایی و آرمانی عشق است (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

۲-۲. «عشق» به‌عنوان مظروف سر

مفهوم انتزاعی «عشق» به‌عنوان «مظروف سر» در اشعار سعدی و حافظ با واژگان متفاوتی توصیف شده است. تحلیل و بررسی این واژگان به‌عنوان نشانه یا دال، شناخت تازه‌ای از مفهوم، کیفیت و گونه‌های عشق آن دو شاعر به‌دست می‌دهد؛ برای مثال «سر» در اشعار سعدی غالباً «مظروف» انگاره‌های عاشقانه زیر قرار می‌گیرد:

۲-۲-۱. سودا

سعدی در پانزده بیت، مظروف «سودا» را در ظرف «سر» جای می‌دهد. این ابیات را می‌توان در سه محور بررسی کرد:

- علت سودا: سعدی در اشعارش دیدار زیبارویان را علت یا خاستگاه سودا (عشق) می‌انگارد و می‌گوید سودای بت‌رویان را در سر نداشت و این شورش و سودا هرگز در سرش نبود؛ اما دیدار معشوق سبب شد تا راه سودا را برگزیند و مانند پیل در بند، اسیر سودا شود (۵/۵۳ و ۵/۵۹۸)؛ ازاین‌رو سودای معشوق را می‌پسندد:

خوش است اندر سر دیوانه سودا
به شرط آن‌که سودای تو باشد
(۸/۳۷۸)

- عمومیت سودا: سودا از نظر سعدی عمومیت دارد و نه فقط سر او بلکه

هـــر ســـری کـــه تـــو بینـــی رهـــین ســـودایی اســـت (۱۰/۳۷۹)

و نه‌تنها اسیر دام زلف زیبایی است بلکه:

هـــرکس بـــا دلارامـــی ســـری دارنـــد و ســـودایی (۱/۶۸۲)

تا بدانجا که در عهد او «سری نماند» که مانند دیگ مظروف، سودا را در خود نپخته باشد (۵/۳۱۴)؛ چنانکه از رشک قد یار حتی در سر قلم هم سودا می‌افتد و او را به سرگشتگی وامی‌دارد:

ز رشـک قـد تـو انـدر سـر قلـم سـودا فتـاد و چـون مـن سـودازده بـه سـر مـی‌گشـت (۶/۵۳۹)

- شدت و تداوم سودا: سعدی بر این باور است که عمر و تداوم سر و سودا به رشته‌ای بازبسته است و سودا فقط با مرگ و از دست رفتن سر از بین می‌رود:

بنـــده ســـر خواهـــد نهـــاد، آن‌گـــه ز ســـر ســـودای تـــو (۵/۶۲۲)

یا

مگـــرم ســـر بـــرود تـــا بـــرود ســـودایت (۴/۳۴۹)

یا

مبـر ظـن کـز سـرم سـودای وصـلت رود تـا در زمیـنم اسـتخوان هسـت (۳/۴۴۸)

۲-۲-۲. پیامدِ سودا

سعدی با اختیار سودای معشوق، دیگر سوداها را از سر خالی کرده (۴/۱۱۸)، «عشق و سودا و هوس» را در سر باقی می‌نهد و در راه آن «صبر و آرام و قرار» را از دست می‌دهد (۳/۵۴۵) با «سروده‌های سودایی‌اش از سر قلم سودا برمی‌خیزد» (۲۲/۴۹۶) و با «شعله‌ور ساختن آتش سودای یار در سر» (۱/۶۵۵)، «جهانی را برهم می‌زند» (۲/۴۷۲).

۲-۲-۳. هوس

«هوس» مظروف دیگر «سر» در غزلیات سعدی است و با اینکه:

هـــر کســـی را هوســـی در ســـر و کـــاری در پـــیش اســـت (۱/۳۶)
و هـــر دلـــی هـــوس روی گلـــی را در ســـر مـــی‌گیـــرد (۱۶/۴۹۶)

اما:

بـا آمـدن معشـوق هرکـه را در سـر هوسـی بـوده، از آن بـاز مـی‌آیـد (۷/۶۹۰)

چـون دیوانـه‌ای تنهـا هـوس یـار را در سـر مـی‌پـرورد و از بـالین عافیـت دور مـی‌گـردد (۵/۶۲۰)

و مانند سعدی:

بـــه خـــاطر هـــوس غزالـــی چـــون او، ســـر بـــه بیابـــان مـــی‌نهـــد (۹/۶۹۲)

و تا لحظه مرگ آن را در سر نگه می‌دارد:

دیوانـه سـر خواهـد نهـاد آن‌گـه نهـد از سـر هـوس (۹/۶۷)

۲-۲-٤. خیال

خیال یار (۵/۴۰) از دیگر موضوعاتی است که در اشعار سعدی مظروف «سر» قرار می‌گیرد. او از خیال با تعابیری چون «خیال محال» (۱۱/۲۴۷)، «خیال وصل» (۱۰/۷۰۶)، «خیال روی کسی کز خیال بیرون است» (۴/۷۳) نیز یاد می‌کند. در عالم عاشقانه سعدی، خیال یار چون شحنه‌ای مانع ورود هر کسی یا چیزی در خاطر او می‌شود:

تـا تـو برگشـتی نیامـد هـیچ خلقـم در نظـر

کز خیالت شحنه‌ای بر خاطرم بگماشتی (۶/۱۷۳)

۲-۲-۵. تو/ معشوق

در پاره‌ای از اشعار سعدی «سر» مظروف ضمیر تو/ معشوق است، چنانکه در اغلب ابیات برگرفته از حجم «سر»، به‌ویژه بیت‌هایی که در آن‌ها واژه «خاطر» حجم تصویرشده دارد و مظروف «تو» کاملاً برجسته و تأکید شده است:

است، چنانکه در اغلب ابیات برگرفته از حجم «سر»، به‌ویژه بیت‌هایی که در آن‌ها واژه «خاطر» حجم تصویرشده دارد و مظروف «تو» کاملاً برجسته و تأکید شده است:

مـــا را تـــو بـــه خـــاطری همـــه روز (۲/۲۸)

اگـر در بـه روی خلـق ببنـدم، «بـر تـو نبنـدم کـه بـه خـاطر دری»(۹/۲۴۱)

اگـر در بـه روی کسـی نگشـایم کـه بـه خـاطر درآیـد «تـو بـه انـدرون جـان آی که جایگاه داری» (۲/۲۸)

تـا تـو بـه خـاطر منـی «کـس در دلـم نگذشـته اسـت» (۱/۳۵۹ و ۱/۳۳۸)

و نهایت اینکه

«درون خـاطر سـعدی مجـال غیـر تـو نیسـت» (۱۲/۱۳۶)

و تو

ایـن تـوانی کـه نیـایی ز در سـعدی بـاز
وانکـه بـیـرون شـوی از خاطـر او نتـوانی
(۱۳/۴۶۵)

هـیچم از دنیـی و عقبـی نبـرد گوشـه خـاطر
کـه بـه دیـدار تـو شـغل اسـت و فـراغ از دو جهـانم
(۳/۳۷۵)

افزون بر موارد مذکور، سعدی در اشعارش از عشق و معشوق با تعابیر متنوعی یاد می‌کند؛ مانند آتش (۱/۲۰۷، ۹/۲۰۷ و ۱۲/۵۶۰)، آشفتگی (۳/۴۷۴)، آشوب و فتنه (۶/۶۲۲)، شاهد (۵/۲۱۴)، شور (۴/۹،۵۴۱/۶،۸۴/۶۹۸، ۵/۵۳)، عشق جنون‌آمیز (۸/۳۷۸ و ۹/۵۶۲) و فضول (۸/۲۵۰). همچنین «سر» در اشعار حافظ «مظروف» انگاره‌های مختلفی قرار می‌گیرد. اگرچه بسامد این دسته از ابیات در مقایسه با اشعار سعدی کمتر از یک دوم است (سعدی ۷۵ بیت و حافظ ۳۰ بیت)، از نظر مظروف برخلاف اشعار سعدی که غالباً مظروف عشق با دال‌های مختلف قرار می‌گیرد، بسیار

گسترده‌تر و متنوّع‌تر است. باری، مظروف‌های "سر" در اشعار حافظ را می‌توان در سه دسته جای داد:

الف) عشق: «عشق» یکی از مظروف‌های مهم «سر» در اشعار حافظ است. برجسته‌ترین انگاره‌های او از عشق و معشوق نیز عبارت‌اند از آتش مهر (۱۱/۴۹۴)، بار دلبر (۳/۲۸۸)، بار غم (۵/۸۶)، خیل غم (۴/۳۳۰)، سودای دام عاشقی (۴/۱۳۹)، سودای رُخش (۱/۳۴۹)، شورِ شراب عشق (۶/۴۱۱)، طرفه حریف (۸/۱۱۰)، عشق جوانی (۱/۱۱۰)، فتنه‌ها (۲/۲۲)، مهر سیه‌چشمان (۱/۱۶۵)، نهال شوق (۳/۱۹۴)، هوای وصال (۱۰/۴۸۷) و هوای جوانی (۳/۳۲۹).

ب) شراب: «شراب» با همه تنوع معانی و مفاهیم از دیگر مظروف‌های قابل توجه «سر» در اشعار حافظ است. انگاره‌ها و دال‌های این مظروف عبارت‌اند از آب طربناک (۱/۲۶۴)، خیال خواب دوشین (۷/۲۵۴)، هوای میخانه (۹/۴۲۷)، هوس ساقی (۵/۴۶۶) و مستی عشق (۳/۴۵۳).

ج) خدا، اجل و تقدیر: انگاره‌های سری ز خدا (۹/۶۹)، اجل (۴/۳۸) و نوشته تقدیر (۶/۷۹) از دیگر مظروف‌های «سر» در اشعار حافظ است.

در نتیجه آنچه بیان شد، درمی‌یابیم که وحدت انگاره عشق به‌عنوان مظروف «سر» در غزلیات سعدی و تنوع انگاره عشق در غزلیات حافظ بر نوع نگرش و تجربه زندگی آنان دلالت دارد. اگرچه برخی از واژگان مربوط به عشق، مانند سودا، پیوند، شور، شوق، مهر، وصل، هوس بر اساس معانی‌ای که در فرهنگ‌ها آمده، هم‌معنا به شمار می‌آیند؛ به نظر بسیاری از معناشناسان بین معنای قاموسی و ضمنی، یعنی تداعی‌هایی که با واژه ایجاد می‌شود، تمایزاتی وجود دارد (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۲: ۶۷)؛ برای مثال دو واژه خسیس و مقتصد بر یک ویژگی خاص (سخت پول خرج کردن) دلالت می‌کنند؛ اما «خسیس» در قالبی قرار می‌گیرد که در آن شخص از سهیم‌شدن و ارائه چیزی به دیگری خودداری می‌کند، درحالی‌که «مقتصد» در قالبی قرار دارد که در آن مدیریت منابع مطرح است و به همین دلیل ارزیابی مثبت را همراه دارد. از نظر معنی‌شناسی شناختی نیز نه‌تنها واژگان بلکه تکواژهایی چون «ی» نکره و «می» استمراری در جمله «کتابی می‌خواند» نیز طرح‌واره‌ای و معنادار هستند (همان:۷۷)؛ بنابراین تحلیل و بررسی انگاره‌های عاشقانه زیر در غزلیات سعدی و حافظ می‌تواند در نیل به مقصود راهگشا باشد.

۲-۳. سودا و هوس

واژه سودا در معنی عشق و به‌عنوان مظروف سر در غزلیات سعدی کاربرد فراوان دارد. این واژه افزون بر معنی عشق، معانی دیگری نیز به مخاطب القا می‌کند؛ مثلاً چون بیماری‌های روانی توأم با اختلاط عقل و پریشان‌گویی از ماده سوداست و در طب سنتی نیز عشق نوعی بیماری روانی نیازمند به درمان تلقی می‌شود (باقری خلیلی، ۱۳۸۲: ۲۰۵-۲۰۳)، این واژه مفهوم شدت عشق همراه با جنون را به ذهن متبادر می‌کند و چنانکه اشاره شد، هیجان شدید، مؤلفه اصلی عشق پرشور است:

مـرا سـودای بـت‌رویـان نبـودی پـیش‌ازایـن در سـر

ولـیکن تـا تـو را دیـدم گزیـدم راه سـودا را
(۵/۵۹۸)

گوینـد دوسـتانم سـودا و نـاله از چـیست؟

سـودا ز عشـق خیـزد، نالـه ز غـم برآیـد
(۶/۶۵۲)

همچنین ازآنجاکه سودا مفهوم تجارت و سود و زیان را نیز تداعی می‌کند، می‌تواند این گمان را نیز به ذهن منتقل کند که عاشق به سود و بهره خود در عشق می‌اندیشد. شاید بدین دلایل که passionate love در زبان فارسی افزون بر عشق پرشور و عشق رمانتیک به «عشق سودایی» هم ترجمه شده است. چنانکه سعدی گوید:

امیـد تـو بیـرون بـرد از دل هـمه امیـدی

سـودای تـو خـالی کـرد از سـر هـمه سـودایی
(۴/۱۱۸)

واژه دیگری که در اشعار سعدی به‌عنوان مظروف سر به کار می‌رود و علاوه بر شدّت هیجان، جنبه جسمانی عشق را نیز بازگو می‌کند «هوس» است؛ این واژه در فرهنگ سخن این‌گونه معنی شده است: «میل، آرزو، کشش غیر ارادی ناگهانی و زودگذر نسبت به کسی یا چیزی» (انوری،۱۳۸۱: ذیل واژه). سعدی در پاره‌ای از موارد

به‌ویژه در مضامین عاشقانه «سودا و هوس» را به گونه مترادف‌های معنایی و تلقی‌های همسان به‌کار برده؛ مثلاً درباره سودا گفته است:

بنـــده ســـر خواهـــد نهـــاد، آنگـــه ز ســـر ســـودای تـــو (۵/۶۲۲ و ۴/۳۴۹)

و درباره هوس نیز آورده:

دیوانـــه ســـر خواهـــد نهـــاد آن‌گـــه نهـــد از ســـر هـــوس(۹/۶۷)

او در برخی دیگر از اشعار افزون بر سودا و هوس، «عشق» را نیز با آن دو هم‌نشین کرده و «عشق و سودا و هوس» را به‌صورت مترادف و هم‌معنا به‌کار برده است. در این موارد «سودا و هوس» بر هیجان شدید دلالت می‌کنند؛ مثلاً در بیت زیر، معنی مصراع دوم، یعنی از دست رفتن «صبر و آرام و قرار» هم حالت هیجان شدید را تأکید و تقویت می‌کند:

عشـــــق و ســـــودا و هـــوس در ســـــر بمانـــد

صبـــــــر و آرام و قـــــــرار از دســـــت رفـــــت
(۳/۵۴۵)

البته حافظ در بسیاری از موارد واژه‌های سودا و هوس را نه صرفاً به معنای عشق، بلکه در معنی «تمایل» به‌کار می‌برد و حتی غزلی با ردیف «هوس است» دارد، با مطلع:

حـــال دل بـــا تـــو گفتـــنم هـــوس اســـت

خبـــــرِ دل شـــنـــــفتنم هـــــوس اســـــت
(۴۲/۱)

افزون بر این، حافظ گاهی هوس را نیز در معنی «عشق» به‌کار می‌برد و مثلاً:

رنـــدی و هوســـناکی در عهـــد شـــباب اولـــی (۴۶۶/۷)

می‌داند. البته وی هوس را در بافت جمله با نشانه‌ها و قراینی می‌نشاند که هیجانی بودن و تحقق نداشتن متعلقات آن روشن است و حتی بعضی موارد گویی برای تفهیم و تذکار عبث و بیهوده بودن متعلقات هوس، آن را به‌کار می‌گیرد؛ مثل

طمع خام بین که قصه فاش
از رقیبان نهفتنم هوس است

(۴۲/۲)

یا

من گدا هوس سرو قامتی دارم
که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود
(۲۲۴/۷)

و برخلاف سعدی که «عشق و سودا و هوس» (۳/۵۴۵) را هم‌معنا به کار می‌برد، حافظ «هوس» را در مقابل و متضاد «عشق» استفاده و بدین وسیله تقابل معنایی ایجاد می‌کند، نه مترادف معنایی، مثل:

عشق‌بازی کار بازی نیست ای دل سر بباز
ورنه گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس
(۲۶۷/۶)

به‌عبارت دیگر حافظ برخلاف سعدی، با وجود ارج نهادن واژه عشق، نگاهی منفی به سودا و هوس دارد:

حافظ:

می ده که عمر در سر سودای خام رفت (۸/۸۴)

و سعدی:

سودا ز عشق خیزد ناله ز غم برآید (۶/۶۵۲)

۲-٤. مهر و پیوند

می‌توان گفت حافظ برخلاف سعدی به جای دو واژه «سودا و هوس» از واژه «مهر» سود می‌جوید:

آتش مهر تو را حافظ عجب در سر گرفت(۱۱/۲۹۴)

همان‌طور که بررسی معناشناسانه واژه «سودا» ماهیت عشق را بیشتر روشن می‌کند، آگاهی از پیشینه کاربرد واژه «مهر» نیز می‌تواند ویژگی‌ها و مؤلفه‌های انواع عشق را روشن‌تر کند. مهر به معنای «عهد، پیمان، محبت، خورشید... همچنین فرشته عهد، میثاق و فروغ در ایران باستان بوده و او را فرشته مهر و دوستی و عهد و پیمان و مظهر فروغ و روشنایی می‌پنداشتند. در نظر آنان مهر واسطه‌ای بود بین فروغ پدیدآمده و ازلی؛ به‌عبارت‌دیگر واسطه بین آفریدگار و آفریدگان» (یاحقی، ۱۳۸۶: ذیل مهر)؛ بنابراین می‌توان گفت سودا و هوس بر میل و شور قوی دلالت دارد؛ اما مهر از صمیمیت و تعهد قوی حکایت می‌کند؛ به همین خاطر می‌توان گفت مهر از سودا و هوس پایدارتر است و حافظ نیز در مصراع دوم همین بیت با استفهام انکاری بر پایداری این عشق تأکید می‌کند:

آتش دل کی به آب دیده بنشانم چو شمع (۲۹۴/۱۱)

سعدی هم زمانی که بخواهد با اغراق شاعرانه تداوم عشق را بیان کند، واژه مهر را به‌کار می‌برد:

تنم بپوسد و خاکم به باد ریزه شود
هنوز مهر تو باشد در استخوان ای دوست
(۵/۴۲۴)

اما شدت عشق را با واژه سودا و هوس بیان می‌کند:

عاقبت سر به بیابان بنهد چون سعدی
هرکه در سر هوس چون تو غزالی دارد
(۹/۶۹۲)

از سوی دیگر، واژه «مهر» در غزلیات حافظ با واژه «پیوند» به‌عنوان دیگر مظروف سر در ارتباط است. همین‌طور «میل یا تصمیم پیوستن به معشوق» که از دیگر مفاهیم عاشقانه و مظروف «سر» است با مهر و پیوند مرتبط است؛ با این تفاوت که «میل پیوستن به معشوق» در شعر سعدی با ترکیب «خیال وصل» (۱۰/۷۰۶) و در شعر حافظ با ترکیب «سر پیوند» (۹/۷۰) بیان شده است. دو واژه خیال و سر هر دو معنای قصد و نیت را با خود دارند؛ اما کاربرد آن دو در دیگر ابیات نشان می‌دهد

که واژه «سر» مفهوم ضمنی قطعیت و تداوم را القا می‌کند و «خیال» برای نیت توأم با تردید به‌کار می‌رود:

ما را سری است با تو که گر خلق روزگار
دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم
(۴/۳۲)

همه‌شب در این خیالم که حدیث وصل جانان
به کدام دوست گویم که محل راز باشد
(۵/۲۸۹)

بنابراین، می‌توان گفت «خیال وصل» بر هیجان شدید و مدّت‌داری عشق دلالت دارد و «سر پیوند» بر دل‌بستگی عمیق و پایداری. برای تبیین مدعای مذکور می‌توان به دو موضوع اشاره کرد:

الف) در فرهنگ‌ها هر دو واژه وصل و پیوند با کلمات مشترکی چون «عشق، وصال، اتصال و پیوستگی» معنی شده است (دهخدا،۱۳۷۳: ذیل وصل، پیوند)؛ اما تفاوت آن‌ها در این است که «وصل» بر جنبه جسمانی و ناپایداری عشق دلالت دارد؛ ولی «پیوند» ماهیت معنوی و پایداری عشق را بازگو می‌کند. به همین سبب، در زبان فارسی برای عاشق و معشوق، واژه «وصال» به‌کار می‌رود؛ اما برای ازدواج که در آن تقدس و تداوم مطرح است، از واژه «پیوند» استفاده می‌کنند و گزاره‌هایی مثل «پیوندتان مبارک» یا «پیوند زناشویی» بر مبنای مفاهیم مذکور به‌کار می‌رود. در مصراع‌های:

وصال چون به سر آمد فراق هم به سر آید (سعدی: ۱/۹۱)
شمشیر نگسلاند پیوند مهربانان (همان: ۷/۷۸)
ای یار جفاکرده پیوند بریده (همان: ۱/۲۸۴)

پایان وصال با واژه «به‌سر آمدن» و پیوند با واژه «بریدن» توصیف شده است.

ب) کاربرد «پیوند» در معنی «عهد و پیمان»، که بر لزوم وفاداری دلالت دارد، دلیل دیگری بر معنای «تداوم» واژه «پیوند» است:

در ازل بسـت دلـم بـا سـر زلـفـت پـیـونـد

تـا ابـد سـر نکشـد وز سـر پیمـان نـرود
(حافظ:۳/۲۳۲)

چنانکه ترکیب‌های «پیوند جان» (۱/۲۳) و «پیوند عمر» (۳/۶۵) در غزلیات حافظ به مفهوم «تداوم» واژه پیوند نظر دارند.

۲-۵. شور و شوق

سعدی واژه شور را به‌کار می‌برد:

ایـن شور که در سر است ما را وقتی برود کـه سر نـبـاشـد (۶/۶۹۸).

و حافظ واژه شوق را:

بـه عمـری یـک نفـس بـا مـا چـو بنشـینند، برخیزنـد

نهـال شـوق در خـاطر چـو برخیزنـد، بنشـانند
(۳/۱۹۴)

گفتنی است، اگرچه «شور و شوق» را به‌صورت واژه مشتق- مرکب نیز به‌کار می‌برند، اما میان آن‌ها دو تفاوت عمده وجود دارد:

الف) مفهوم و حالت ناشی از واژه شور غالباً در/ با حضور معشوق پدید می‌آید؛ بدین شکل که یا معشوق با حرکات دل‌فریبش آن را در عاشق پدیدار می‌کند:

ز شـورِ عربـده شـاهدانِ شـیرین‌کـار

شـکر شکسـته، سـمن ریختـه، ربـاب زده
(حافظ ۶/۳۲۴ و نیز ۱/۲۶۶)

و حافظ به همین سبب فعل «نمودن» را برای «شور» به‌کار می‌برد:

شـهره شـهر مشـو تـا نـنهم سـر در کـوه

شـور شـیرین منمـا تـا نکنـی فرهـادم
(۷/۳۱۶)

یا با دیدن زیبایی‌های ظاهری معشوق به‌وجود می‌آید:

یـا خلـوتی بـرآور یـا برقـعی فـرو هـل

ورنـه بـه شـکل شـیرین شـور از جهـان بـرآری
(سعدی:۳/۱۴۵)

اما شوق به دلیل فراق معشوق یا غیبت دوست و از میل به دیدار او پدید می‌آید، بدین دلیل که اولاً در اشعار حافظ، شعرهایی که دارای واژه شوق هستند، تقریباً همگی بار معنایی مذکور را با خود دارند:

بـــازار شـــوق گـــرم شـــد آن ســـرو قـــد کجاســـت؟
تـــا جـــان خـــود بـــر آتـــش رویـــش کـــنم ســـپند
(۱۹۱/۶ و نیز ۶۲/۵ و ۹۰/۸)

ثانیاً حافظ در پاره‌ای از اشعار «شوق» و «فراق» را در محور هم‌نشینی و در تناظر با یکدیگر به کار می‌برد:

بســی نمانــد کــه کشتـــــی عمـــر غـــرقـــه شـــود
ز مـــوج شـــــوق تـــو در بحـــرِ بـــــی‌کـــران فـــــراق
(۶/۲۹۷)

ز شـــوق روی تـــو شـــاها بـــدین اســـیر فـــراق... (۸/۲۴۲)

در اشعار سعدی نیز شوق چنین کاربردی دارد:

شـــــوق اســـت در جـــدایی و جـــور اســـت در نظـــر
هـــم جـــــور بِـــه کـــه طاقـــت شوقـــــت نیـــاوریم
(۲/۳۲)

ب) مفهوم «تداوم عشق و علاقه» نیز در واژه شوق نهفته است[۱]؛ زیرا با دیدار معشوق «انزجاع و هیجان ساکن می‌شود؛ اما عشق همچنان باقی می‌ماند» (مصفی، ۱۳۶۹: ۹۱۷). در اسرارالتوحید آمده است که «آن سائل گفت: «یا شیخ، چون آن دیدار پاک عطا کند، آن آتش شوق آرام گیرد؟» شیخ گفت: «آن دیدار تشنگی زیادت کند نه سیری آرد» (محمدبن‌منور، ۱۳۸۶: ۱/۲۹۶)؛ ازاین‌رو، میل به دیدار یار غایب برای عاشق مبتلا به فراق برخلاف این مثل که «از دل برود هر آن‌که از دیده برفت»، پایداری در عشق را به ارمغان می‌آورد؛ بنابراین می‌توان گفت شور بر لذت‌های زودگذر و کاهش عشق به سبب فراق یا گذر زمان دلالت دارد؛ ولی شوق ازیک‌سو، بر ثبات و از طرف دیگر، بر افزایش عشق با وجود فراق یا گذر زمان بنیاد نهاده شده است. خود حافظ در بیت:

به عمری یک نفس با ما چو بنشینند، برخیزند
نهال شوق در خاطر چو برخیزند، بنشانند
(۳/۱۹۴)

شوق را به نهال تشبیه می‌کند. از نهال انتظار رشد و بالندگی می‌رود و بدین ترتیب، به‌مرور زمان قوی‌تر و ریشه‌دارتر می‌شود و این، ویژگی اساسی عشق منتسب به صمیمیت و تعهد است که به‌تدریج کم‌رنگ نشده بلکه به عمیق‌تر و شدیدتر شدن گرایش دارد (جلالی‌تبار، ۱۳۸۵: ۶۱).

۲-٦. کاربرد ضمایر دوم و سوم شخص مفرد

سعدی غالباً ضمیر دوم شخص مفرد «تو» و «-َت» را برای معشوق به‌کار می‌برد، مثل «وی سر تو در سرها» (۳/۱۰۵) و «بی روی تو آتش به سرم بر می‌شد» (۱/۲۰۷)، «سودای تو» (۴/۳۴۹)، «... از دست تو سودا برخاست» (۲۲/۴۹۶)، «سودایت» (۴/۳۴۹)، «سودای وصلت» (۳/۴۴۸)؛ اما حافظ به کاربرد ضمیر سوم شخص مفرد به صورت‌های «-َش»، یا استعمال فعل‌هایی که نهاد اجباری تهی/ ضمیر مستتر «او» دارند، بیش‌تر گرایش دارد؛ مانند: «... بازش چه در سر است» (۶/۳۹)، «...تقدیر بر سرش چه نوشت» (۶/۷۹)، «دوش سودای رخش...» (۱/۳۴۹) و «همیشه در نظر خاطر مرفه ماست» (۶/۲۳)؛ بنابراین می‌توان گفت ضمیر دوم شخص مفرد بر حضور معشوق (حضور عینی یا خیالی) دلالت می‌کند و ضمیر سوم شخص مفرد بر غیاب معشوق. حضور معشوق بیش‌تر بر عشق پرشور دلالت دارد و غیاب معشوق بر عشق رفاقتی.

۲-۷. حرکت و ثبات

انگاره «عشق» به‌عنوان مظروف «سر» در اشعار سعدی بر انگاشت سیالی، روانی و حرکت حوزه مبدأ دلالت دارد و به‌کاربردن فعل‌هایی مانند: «برود» (۶/۶۹۸)، «به در نمی‌رود» (۸/۲۵۰)، «خالی کرد» (۴/۱۱۸)، «نمی‌کند بیرون» (۱۰/۷۰۶) و «بیرون نخواهد شد» (۶/۶۱۸) به‌صورت مثبت و منفی، انگاشت های فوق را تصویر می‌کنند. این افعال بیانگر آن هستند که با انگاره «وجود سعدی ظرف عشق است» می‌توان

برای مظروف عشق بی‌ثباتی و ناپایداری انتظار داشت و از این فرضیه، به هیجان شدید و ناپایداری عشق در شعر سعدی رسید، چنانکه خود گوید:

پیش‌ازاین خاطر من خانه پرمشغله بود

با تو پرداختمش وز همه عالم رفتم
(۹/۹۸)

انگاره «عشق» به‌عنوان مظروف «سر» در اشعار حافظ اغلب انگاشت دوام، ثبات و بی‌حرکتی حوزه مبدأ را با خود داشته و با فعل‌های اسنادی یا غیرحرکتی توصیف می‌شود؛ فعل‌هایی مثل «است» (۳/۲۹۰؛ ۲/۲۲؛ ۵/۴۶۶)، «نیست» (۹/۷۰)، «در خاطر نشاندن» (۳/۱۹۴)، «به سر افتادن» (۱/۱۱۰ و ۸/۱۱۰) و «در سر گرفتن» (۱۱/۲۹۴). این افعال دلالت بر این دارند که با انگاره «وجود حافظ ظرف عشق است» می‌توان برای مظروف عشق، ویژگی تحصیلی بودن، ثبوت و وجود داشتن را قائل شد و از آن به دل‌بستگی عمیق و دوام عشق در شعر حافظ رسید.

۲-۸. تقدّم ظرف بر مظروف

نکته دیگر در تأیید شدت هیجان در عشق این است که معمولاً ظرف (سر) را بر مظروف (عشق، سودا و مهر) مقدّم می‌کنند؛ بدین معنا که تمام ظرف از مظروف پر شده است. در نمونه‌هایی از کاربرد عینی و ملموس طرح‌واره حجمی در زبان روزمره، وقتی ظرف مقدّم می‌شود، بدین معناست که مظروف، تمام حجم ظرف را پر کرده یا ظرف فقط به همان مظروف تعلق دارد، مثلاً وقتی گفته می‌شود «در اتاق فرش پهن است» یعنی فرش تمام کف اتاق را فراگرفته؛ اما جمله «فرش در اتاق پهن است»، معنی جمله قبل را ندارد.

گفتنی است، سعدی ظرف سر را در اغلب ابیات بر مظروف مقدّم کرده است: «خوش است اندر سر دیوانه سودا» (۳۷۸/۸)، «سری نماند که با او نپخت سودایی» (۵/۳۱۴)، »در سرم ز تو آشوب و فتنه‌هاست هنوز» (۶/۶۲۲).

او با این تقدّم بیان می‌کند سودا یا آشوب و فتنه تمام حجم سرش را پرکرده است و در سر او چیزی غیرازآن وجود ندارد. ازسوی‌دیگر، حافظ نیز تقدّم ظرف بر مظروف را بیشتر در حوزه میل به شراب به‌کار می‌گیرد، مثلاً:

تـــا بـــی‌ســـروپا باشـــد اوضـــاع فلـــک زیـــن دســـت

در ســـر هـــوس ســـاقی در دســـت شـــراب اولـــی
(۵/۴۶۶)

و به کمک آن اهمیت اغتنام فرصت را بیان می‌کند؛ بنابراین افزایش و کاهش هیجان سعدی در حوزه عشق را می‌توان با هیجان حافظ در حوزه میل به شراب مقایسه کرد. «هوس» در بیت فوق دال بر هیجان و میل شدید حافظ به ساقی و شراب است که هیجانی زودگذر است. تقدّم ظرف سر و دست بر مظروف ساقی و شراب نیز بیانگر آن است که میل به شراب تمام حجم این ظرف‌ها و به عبارت دقیق‌تر، وجود حافظ را پر کرده است. آنچه بر مقطعی و موقتی بودن هیجان مذکور دلالت دارد، معنای مصراع اوّل، یعنی فتنه و آشوب روزگار است:

تـــا بـــی‌ســـروپا باشـــد اوضـــاع فلـــک زیـــن دســـت...

این نکته تفاوت عیش و خوش‌دلی سعدی و حافظ را نیز بیان می‌کند. شاید بتوان گفت سعدی عیش را به‌خاطر جاذبه‌هایش می‌پسندد و مکتب او را می‌توان "شادی برای شادی" نامید. او می‌گوید:

رقـــص از ســـر مـــا امـــروز بیـــرون نخواهـــد شـــد

اما چرا؟ چون:

مطـــرب مـــا یـــک‌دم خـــاموش نیســـت (۶/۶۱۸)

البته حافظ برای غلبه بر غم‌های ناشی از مسائل فلسفی، سیاسی، اجتماعی و مشکلات زندگی به عیش و خوش‌دلی روی می‌آورد.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح شده درباره طرح‌واره حجمی «سر» به‌عنوان «ظرف عشق» می‌توان نتیجه گرفت، سعدی و حافظ شیرازی انگاره‌ها و انگاشت‌های مشترک دارند و بر اساس آن‌ها برای ظرف «سر» کارکردها و پیامدهای نقشی چون اختفا و تداعی عملکرد قائل بوده و معتقدند عشق اختیاری و غیر قابل دسترس است. عشق رازی است و باید مخفی و پنهان بماند.

گفتنی است، از مباحث مطرح شده درباره طرح‌واره حجمی «عشق» به‌عنوان «مظروف سر» می‌توان نتیجه گرفت وجه غالب عشق در غزلیات سعدی، عشق پرشور است و دال‌هایی چون سودا و هوس، خیال وصل، شور، حرکت و تقدم ظرف بر مظروف بر عشق پرشور دلالت دارند؛ اما وجه غالب عشق در غزلیات حافظ، عشق رفاقتی است و نشانه‌هایی مانند مهر و پیوند، سر پیوند، شوق و ثبات مظروف بر عشق رفاقتی دلالت می‌کنند.

یادداشت‌ها

۱.درباره وقت وصال در میان عرفا سه دیدگاه وجود دارد. گروهی مانند سلمی، هجویری، سهروردی و عزالدین کاشانی معتقدند که شوق در وقت وصال نیز ادامه می‌یابد. گروهی معتقدند شوق در وقت وصال به‌صورت شدیدتر آن؛ یعنی اشتیاق تبدیل می‌شود؛ مانند ابن عربی در فتوحات مکیه و عارفی به نام احمد بن عاصم که به انکار شوق پرداخته و عقیده دارد که شوق به امر غایب تعلق می‌گیرد چون خداوند همیشه حاضر است شوق در حضور محبوب از بین می‌رود (محرمی،۱۳۸۹: ۱۶۸-۱۶۵).

منابع

- افخمی، علی؛ اصغری، زهرا (۱۳۹۱)، **چگونگی اشتقاق مفاهیم غیر مکانی از مفهوم مکانی حرف اضافه «در» در حوزه معنی‌شناسی شناختی**، دو فصل نامه زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء، س ۴، ش ۷، صص ۴۸-۲۷.
- انوری، حسن (۱۳۸۱)، **فرهنگ بزرگ سخن**. هشت جلد، تهران: سخن.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطلاحات طبی در ادب فارسی**، بابلسر: دانشگاه مازندران.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ محرابی کالی، منیره (۱۳۹۲)، **طرح‌واره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی**، نقد ادبی، س ۶، ش ۲۳، صص ۱۴۸-۱۲۵.
- ــــــــــــــــ (۱۳۹۳)، **طرح‌واره حجمی رهیافتی به واقع‌گرایی سعدی**، ادب و زبان، س ۱۷، ش ۳۶، صص ۸۹-۱۱۱.
- پورابراهیم، شیرین؛ غیاثیان، مریم‌السادات (۱۳۹۲)، **بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق**، *نقد ادبی*، س ۶، ش ۲، صص ۸۲-۵۹.

- جلالی‌تبار، سمیه (۱۳۸۵)، **پیش‌بینی سبک‌های عشق‌ورزی بر اساس سبک‌های دل‌بستگی در کارمندان متأهل سازمان بهزیستی شهر تهران**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علوم بهزیستی و توان‌بخشی تهران.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، **دیوان**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، **لغت‌نامه**، جلد چهارده ، چاپ اول از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹)، **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)**، تهران: سمت.
- رفیعی‌نیا، پروین؛ اصغری، آرزو (۱۳۸۶)، «رابطه بین انواع عشق و بهزیستی ذهنی در دانشجویان متأهل»، خانواده‌پژوهی، س ۳، ش ۹، صص ۵۰۱-۴۹۱.
- روشن، بلقیس؛ اردبیلی، لیلا (۱۳۹۲)، **مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی**، تهران: علم.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵)، **غزل‌های سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
- قادری نجف‌آبادی، سلیمان (۱۳۹۲)، «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان»، نقد ادبی، س ۶، ش ۲۳، صص ۱۲۳-۱۰۵.
- قادری نجف‌آبادی، سلیمان و توانگر، منوچهر (۱۳۹۲)، **تحلیل شناختی پاره‌ای از استعاره‌های دل در بوستان سعدی**، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، سال ۵، شماره ۱، صص ۵۱-۲۱.
- قادری نجف‌آبادی، سلیمان؛ عموزاده، محمد و توانگر، منوچهر (۱۳۹۲)، **زبان‌شناسی شناختی: الگوی شناختی چشم در بوستان سعدی**، زبان فارسی و گویش‌های ایرانی، س ۱، ش ۱، صص ۷۲-۹۵.
- گل‌فام، ارسلان و اعلایی، مریم (۱۳۸۷)، **بررسی ساخت‌های طرح‌واره‌ای در غزلیات حافظ به‌منظور معرفی طرح‌واره‌های جدید**، زبان و زبان‌شناسی، س ۴، ش ۲، صص ۹۴-۸۱.
- محمد بن منور (۱۳۸۶)، **اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید**، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، ج ۱، تهران: آگاه.
- مصفی، ابوالفضل (۱۳۶۹)، **فرهنگ ده‌هزاره واژه از دیوان حافظ**، تهران: پاسنگ.
- محرابی کالی، منیره، (۱۳۹۳)، **بررسی معنی‌شناختی فعل رفتن در غزلیات حافظ**، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ۲، ش ۳، صص ۱۰۴-۱۱۹.

- محرمی، رامین (۱۳۸۹)، **شوق و اشتیاق در عین وصل در احوال عرفانی**، زبان و ادبیات فارسی، س ۱۸، شماره ۶۸، صص ۱۸۴-۱۶۳.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)، **عشق متنی، تجربه عشق در کتاب عشق روی پیاده‌رو**، نوشته مصطفی مستو، نقد ادبی، س ۵، ش ۱۸، صص ۱۱۷-۹۷.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، **فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی**. تهران: فرهنگ معاصر.
- Jonson,M (1987), **The body In The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason And Imagination**, Chicago University Press