

نشریه ادب و زبان  
دانشکده ادبیات و علوم انسانی  
دانشگاه شهید باهنر کرمان  
سال ۱۷، شماره ۳۶، پاییز و زمستان ۹۳

طرح‌واره «حجمی» رهیافتی به واقع‌گرایی سعدی  
( علمی - پژوهشی )\*

دکتر علی اکبر باقری خلیلی  
دانشیار دانشگاه مازندران  
منیره محرابی کالی

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

طرح‌واره‌ی حجمی یکی از مهم‌ترین طرح‌واره‌های تصویری است که بر بودن چیزی در درون چیز دیگر دلالت دارد. بر اساس این طرح‌واره، انسان از طریق تجربه قرار گرفتن در مکان‌های دارای حجم، بدن خود را مظلومی می‌انگارد که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد و طرح‌واره حجمی را پدید آورد. سعدی در حوزه ادبی، شاعری واقع‌گراست و این مقاله، واقع‌گرایی او را در قالب سه طرح‌واره حجمی سر، چشم و دل بررسی کرده است. طرح‌واره سر، تداعی‌گر تضاد عقل و عشق است. می‌توان عشق را نماینده طبقه فرودست و 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. طرح‌واره حجمی چشم، ما را به ابعاد دیگری از واقع‌گرایی سعدی، مثل نگاه حسی و برون‌گرا و نگرش قضاوت‌گر و متفکرانه او رهنمون می‌گردد. جهت‌گیری مفهوم‌سازی طرح‌واره‌های تصویری، همسان‌انگاری قدرت دل عاشق با زیبایی معشوق و ویژگی‌های غم سعدی نیز بر آفاقی بودن فضای دل او دلالت دارند.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۳/۱۲/۲۳

[aabagheri@umz.ac.ir](mailto:aabagheri@umz.ac.ir)

[Mehrabim2013@gmail.com](mailto:Mehrabim2013@gmail.com)

\* تاریخ ارسال مقاله: ۹۳/۶/۱۹

نشانی پست الکترونیک نویسندگان:

واژه های کلیدی: غزلیات سعدی، طرح‌وارهٔ حجمی، طرح‌وارهٔ سر،

چشم، دل.

#### ۱- مقدمه

بررسی حوزه ها و مبادی مفهوم سازی و تصویرگری هر اثر ادبی، با فرض انتقال تجربه از طریق زبان، می تواند ما را به خاستگاه و نوع نگرش و بینش شاعر رهنمون گردد؛ چنان که می توان گفت سعدی شیرازی، در قیاس با مولانا و حافظ، اساساً شاعری آفاقی و واقع گراست و عده ای از پژوهشگران معتقدند که او برای واقعیت عینی، ارزش قایل است و آن را سرآغاز فعالیت شاعرانهٔ خود قرار می دهد و از شیفتگی به ارزش های دسترس ناپذیر و ماجراجویی های فکری دوری می جوید. (عبادیان، ۱۳۷۲: ۱۰۷) از نظر اسلامی ندوشن هم «سعدی دو صفت دارد که در بزرگان دیگر کمتر دیده می شود؛ یکی خوش بینی نسبت به زندگی و دیگری واقع بینی است. سعدی آن قدر انسان را به طرف بالا پرواز نمی دهد که از زمین بگسلد بلکه رابطهٔ جسم و انسان را با زمین نگه می دارد.» (۱۳۸۳: ۱۴۱) اگرچه در توجیه واقع گرایی سعدی به شیوه های مختلف عمل کرده اند، طرح‌وارهٔ حجمی می کوشد تا با استناد به زبان و تجربیات مادی و عینی سعدی به تحلیل واقع گرایی او پردازد.

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و واحد تحلیل، بیت های دارای طرح-وارهٔ حجمی است. برای تبیین بهتر موضوع و پرهیز از زیاد شدن حجم مقاله، پاره ای از مباحث نظری به هنگام تحلیل موضوعات اصلی، مطرح شده است. در پژوهش حاضر، یک چهارم از غزلیات سعدی (۱۷۹ غزل)، با استفاده از روش نمونه گیری تصادفی (از غزل شماره ۲، هر چهار غزل یک غزل، بدین صورت ۲، ۶، ۱۰، ۱۴ و ...) انتخاب شده و مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

پژوهش حاضر بر این فرض استوار است که طرح‌وارهٔ حجمی، به دلیل تکیه بر پدیده های عینی برای مفهوم سازی ذهنی و نیز به سبب رویکرد شناختی استعاره های مفهومی، الگوی مناسبی برای بررسی بینش و نگرش واقع گرایانهٔ سعدی است.

#### ۱-۱- بیان مسئله

ارتباط زبان و واقعیت در زبان شناسی نوین، اصلی پذیرفته شده است و معنی شناسی شناختی، بیش از دیگر مکاتب، بر این اصل تأکید دارد و اهمیت بسزایی برای حضور تجربیات جسمانی انسان در ساخت معنا قائل است. از میان تجربه های جسمانی، اعضای

بدن در بیان مفاهیم انتزاعی نقش مهمی ایفا می‌کنند. با قاطعیت می‌توان گفت سه عضو سر، چشم و دل، در متون ادب فارسی کاربرد گسترده‌ای دارند و این امر بدان دلیل است که سه عضو یاد شده، ابزار سه نوع شناخت یا معرفت: (۱) شناخت حسی، (۲) شناخت عقلی و (۳) شناخت شهودی به شمار می‌آیند. به همین دلایل، در این پژوهش، مفهوم‌سازی سعدی با استفاده از این سه عضو، از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

زبان در علوم شناختی، یکی از عالی‌ترین نمودهای ذهن است که هم محصول شناخت و هم فرایندی شناختی به شمار می‌آید و زبان‌شناسی شناختی، به عنوان مکتبی که ساخت، یادگیری و بهره‌وری از زبان را بهترین مرجع بازشناسی شناخت انسان می‌داند، در علوم شناختی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. (نورمحمدی، ۱۳۸۷: ۲) زبان را از دیدگاه کاربردشناسی، به دو نوع تقسیم می‌کنند: یکی مجازی که خاص زبان ادبی و شاعرانه است و دیگری، حقیقی که به صورت زبان روزمره و متعارف ظهور پیدا می‌کند. (صفوی، ۱۳۸۰: ۳) استعاره از دیرباز، مهم‌ترین شگرد انتقال زبان از کاربرد حقیقی به کاربرد مجازی و ادبی بوده اما امروزه هم در زبان خودکار، کارکردهای مختلفی دارد و هم در زبان ادب. باری، تعامل زبان و ادبیات، چنان گسترده است که نمی‌توان و نباید پدیده‌ای چون استعاره را صرفاً در ساحت ادبیات بررسی کرد.

در نگرش کلاسیک، سنت مطالعه استعاره به غرب و به ارسطو بر می‌گردد. او استعاره را شگردی برای هنرآفرینی می‌دانست و معتقد بود که استعاره، ویژه زبان ادب است و به همین دلیل باید در میان فنون و صناعات ادبی بررسی شود. در نگرش معاصر، استعاره به زبان ادب محدود نشده و لازمه زبان و اندیشه برای بیان جهان خارج به شمار می‌رود. (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۹). از این رو، پیروان معنی‌شناسی شناختی، استعاره را عنصری بنیادین در مقوله‌بندی درک و اندیشه انسان می‌شناسند. استعاره در این رویکرد، تصویری نو می‌یابد و به هرگونه فهم و بیان هر مفهوم انتزاعی در قالب تصورات مادی اطلاق می‌شود و اساساً فرایندی ذهنی و شناختی دارد، چنان که استعاره‌های زبانی، فقط نمود و شاهد استعاره‌های ذهنی محسوب می‌شوند. در علوم شناختی برای مفهوم‌سازی استعاره، از طرح‌واره‌ها استفاده می‌کنند. این طرح‌واره‌ها غالباً تصویری‌اند؛ یعنی براساس الگوی شناختی و مفاهیم بنیادین ذهن ما شکل می‌گیرند. طرح‌واره‌های تصویری، به سه دسته

اصلی تقسیم می شوند: ۱) حجمی (۲) حرکتی و ۳) قدرتی (همان: ۳۷۳-۳۷۶). در ادامه، طرح واره ی حجمی به دلیل تمرکز مقاله بر آن، به اختصار معرفی می گردد.

طرح واره ی حجمی: به اعتقاد جانسون، انسان از طریق تجربه قرار گرفتن در مکان های دارای حجم و نیز قرار دادن اشیا در مکان های دارای حجم، بدن خود را مظهری می انگارد که می تواند در ظرف های انتزاعی قرار گیرد. جمله هایی مانند «رفته تو فکر» و «توی همین حال خوش بمان»، نشان می دهد که فارسی زبانان برای «فکر» و «حال خوش»، نوعی طرح واره حجمی در نظر گرفته اند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۵-۳۷۴). به عقیده لیکاف، درک معانی این جمله ها بر اساس فرافکنی استعاره ای صورت می پذیرد که در آن، طرح واره تصویری حجم، به حوزه مفهومی انتزاعی کشیده می شود. (راسخ، ۱۳۸۹: ۳۵) طرح واره حجمی دارای مجموعه ای از استلزامات و ویژگی های منطقی، مثل حفاظت، مقاومت، محدودیت و ثبات مکانی نسبی است. (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴) این طرح واره، انواعی نظیر طرح واره ظرف و مظهر، پر- خالی، داخل- خارج و بزرگ- کوچک را شامل می شود. (آریان فر، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۳۲)

## ۲-۱- ضرورت و اهمیت پژوهش

غزلیات سعدی از جنبه زیبایی شناسی، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. وجه اشتراک بیشتر پژوهش های مرتبط با سعدی، محدود کردن عناصر زیباشناختی در حوزه بلاغت سنتی است اما این پژوهش در سایه نگاه نو و یافته های جدید معنی شناسی شناختی به تحلیل جنبه های زبانی غزلیات سعدی می پردازد و به داده های پژوهش، به عنوان کلید شناخت ذهن و ردپاهای تفکر شاعر در زبان توجه دارد.

## ۳-۱- پیشینه پژوهش

در باره واقع گرایی سعدی بر اساس طرح واره حجمی تا کنون مقاله ای نوشته نشده است.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- طرح واره حجمی مرتبط با «سر»

تحلیل پژوهش حاضر بر استعاره تصویری «سر، یک ظرف است»، استوار است<sup>(۲)</sup> و در آن «سر» به منزله ظرف یا مکانی برای مفاهیم انتزاعی تصور می شود و اندازه، شکل و

کارکرد آن مورد توجه قرار می‌گیرد. مطابق دانش قراردادی، مغز در سر قرار دارد و حاوی هوش، تفکر، ذکاوت، درایت، دانش و تدبیر است و در ذخیره‌سازی اطلاعات در حافظه، نقش مهمی دارد. کارکرد سر در حوزه طرح‌واره حجمی، به قلمرو عقل و تفکر مربوط است؛ مثل: سرش به تنش می‌ارزد. کله‌اش کار نمی‌کند. سر به هواست. کله پوک.

واژه «سر» و مترادفات آن، مانند «اندیشه و خاطر»، در پاره ای از اشعار سعدی در قالب طرح‌واره حجمی آمده و ظرف واژگانی مثل «سودا، هوس، خیال، شور، ضمیر تو (با مرجع معشوق)» است: «خوش است اندر سر دیوانه سودا/ به شرط آن که سودای تو باشد؟»<sup>(۱)</sup> (۸/۳۷۸)، «مرا سودای بت‌رویان نبودی پیش از این در سر/ ولیکن تا تو را دیدم گزیدم راه سودا را» (۵/۵۸۹)، «این شور که در سر است ما را/ وقتی برود که سر نباشد» (۶/۶۹۸)، «هر که در سر هوسی داشت از آن باز آمد» (۷/۶۹۰)، «خیال وصل تو از سر نمی‌کند بیرون» (۱۰/۷۰۶)، «که در سرم ز تو آشوب و فتنه‌هاست هنوز» (۶/۶۲۲)، «تا تو به خاطر منی کس نگذشت بر دلم» (۱/۳۳۸).

## ۲-۱-۱- تحلیل شناختی

طرح‌واره حجمی «سر» در غزلیات سعدی را می‌توان به دو اعتبار مورد بررسی قرار

داد:

### ۲-۱-۱-۱- «سر» به عنوان «ظرف» عشق

در پاره ای از اشعار سعدی، «سر» به جای اینکه ظرف افکار گوینده باشد، ظرف عشق است. این موضوع، یادآور داستان تضاد دیرینه عقل و عشق در پهنه ادب و عرفان فارسی است که همواره به پیروزی عشق منجر می‌شده است اما چرا عشق بر عقل پیروز می‌گردد؟

عقل در فرهنگ فلسفی و حکمی ایرانیان، از چنان جایگاه رفیعی برخوردار است که حتی شاعران عقل‌ستیزی چون سنایی، مولوی و حافظ هم به اهمیت آن اقرار کرده‌اند لیکن در پاسخ بدین سؤال که چرا عشق بر عقل پیروز می‌شود؟ مواردی از قبیل سنگینی و دشواری مفهوم عشق، سختی راه عشق، خشک‌اندیشی معتزله، رواج دیدگاه اشاعره و مجادلات کلامی اشاعره و معتزله در تعارض عقل با وحی که به مرور، وحی یا ایمان یا هدایت (عشق‌کاری است که موقوف هدایت باشد) جای خود را به عشق داده است و

رواج تصوف و چالش عرفا با فلاسفه و خرد ارسطویی را مطرح کرده اند. (موحدی، ۱۳۸۸: ۱۸۲-۱۸۳، دهقانی، ۱۳۸۷: ۵۶، محمدی، ۱۳۸۱: ۳۱ و شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۴-۴۴). اما طرح‌وارهٔ حجمی «سر»، چه اطلاعاتی در این باره به دست می‌دهد؟

در غزلیات سعدی، صرف نظر از روساخت که غالباً در آن، سر «ظرفِ عشق» قرار می‌گیرد، در ژرف ساخت نیز «عشق» بعد از پیروزی بر عقل، بر تخت «سر» تکیه می‌زند و سر و کارکردهای آن را تحت فرمانروایی خود در می‌آورد؛ به عبارت دیگر، دل در غزلیات سعدی، نه تنها قلمرو عقل را اشغال می‌کند بلکه خود کارِ سر، یعنی تعقل، اندیشه و ذخیرهٔ علم و دانش را نیز انجام می‌دهد: «...در دل اندیشه و در دیده خیالش دارند» (۱/۴۱۳)، «کس نگذشت بر دلم تا تو به خاطر منی» (۱/۳۵۹)، «دل شوریدهٔ ما عالم اندیشهٔ ماست» (۶/۶۲۹).

شاید مفهوم سازی فوق از آنجا نشئت گرفته که سر در کهن الگوی ایرانیان، در حکم پادشاه است و از این رهگذر، پادشاه نیز به سر همانند می‌شود. کاربرد واژهٔ سر به معنی «سردار یا مقدم لشکر، رئیس، مهتر، شریف تر، پایه، اساس» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل سر)، سرور و بزرگ، مؤید همین انگاره است. در غزلیات سعدی، عشق که دل، کانون آن است، بر پادشاه بدن، یعنی سر، غلبه می‌یابد و عقل را از قلمرو خود بیرون می‌راند. از این رو، شاید بتوان گفت که عشق، نمایندهٔ طبقهٔ فرودست جامعه و عقل نمایندهٔ طبقهٔ حاکم است و ستیز عقل و عشق را می‌توان شبیه‌سازی یک مبارزهٔ سیاسی دانست. غلبهٔ عشق بر عقل را می‌توان نمود استعاری غلبهٔ مردم بر پادشاهان ستمگر قلمداد کرد که به دلیل محقق نشدن آن در عالم واقع، در دنیای آرمانی بازسازی شده و تحقق یافته است.

شاید پذیرش ادعای مذکور که برآمده از طرح‌وارهٔ حجمی است، دشوار به نظر برسد اما می‌توان با استناد به دلایلی دیگر، صحت این برداشت را تقویت کرد: (۱) از سخن شاعران و عارفان و تقسیم‌بندی عقل به دو قطب مثبت و منفی، برمی‌آید که با گروهی از عقلا مخالف بودند، نه با عقل و اندیشه. (۲) از سنایی به بعد که بیشتر شاعران از دربارها روی گرداندند، عشق در برابر عقل، بیش از پیش رایت مخالفت بر افراشت (جعفری، ۱۳۸۶: ۳۵)، در حالی که در تغزل قصاید شاعران مداح، برتری عشق بر عقل به چشم نمی‌خورد. (۳) در تأیید این که خرد نمایندهٔ طبقهٔ فرادست است، همین بس که اغلب خردگرایان با

عامه مردم بیگانه بودند. ناصر خسرو را به عنوان نمونه می توان ذکر کرد که دیوان او پر است از طنین گوش خراش «خر» و «خرد» که اولی را در وصف مردم به کار می برد و خود را به دومی منسوب می سازد (دهقانی، ۱۳۸۷: ۵۶) اما عشق موجودیت خود را از مردم می گیرد:

ز گفت و گوی عوام احترام می کردم

کزین سپس بنشینم به کنج تنهایی

وفای صحبت جانان به گوش جانم گفت

نه عاشقی که حذر می کنی ز رسوایی (سعدی، ۱۳۸۰: ۷-۱)

۴) این که عقل به پادشاه، آن هم از نوع معزول و مخلوع، تشبیه می شود، دلیل دیگری است که نقد عقل را به حوزه مبارزه سیاسی مرتبط می کند. تشبیه عقل به پادشاه معزول، مورد علاقه سعدی است: عقل و عشق دو پادشاه اند و در یک مملکت نمی گنجند (۵/۴۵۸) و چون سلطان عشق روی نماید (۶/۴۵۵)، عقل که به اشتباه تصور می شد از همه کاری به در می آید (۲/۲۷۲)، راه گریز در پیش می گیرد (۷-۶/۱۷۰). در نتیجه، حدیث عقل در ایام پادشاهی عشق، به فرمان عامل معزول تبدیل می شود (۶/۱۳۶) و دور عارض معشوق، رسم عقل را به کلی برمی اندازد (۹/۵۶۲).

بنابراین، برخلاف این مطلب که «در غزل کلاسیک، شعر عاشقانه به حریم خصوصی، انفرادی و انحصاری شاعر تبدیل شده و اجتماع و مسایل مربوط به آن، به دنیایی بیرون از آن وادی محرمانه رانده می شود و شاعر میان حریم عشق و عرصه اجتماع، تفکیک و جدایی انکارناپذیری قایل می شود» (بهفر، ۱۳۸۱: ۴۳)، در تصویری که از ستیز عقل و عشق در غزلیات سعدی ارائه شد، یگانگی و تلاقی عشق و اجتماع را می توان مشاهده کرد و این نشان می دهد که شاعر کلاسیک، در بسیاری از موقعیت ها واقع گراست و هنگام سخن از عشق، در ناخودآگاه خود دغدغه اجتماعی دارد.

## ۲-۱-۱-۲ «عشق» به عنوان منظوف «سر»

در آثار فارسی، از عشق تعاریف و تقسیم بندی های مختلفی ارائه شده است؛ بعضی گفته اند: «در عرفان طبیعی، عشق، تعلق ضروری و واجب، یعنی جبری به منبع هستی است... اما در عرفان فوق طبیعی، عشق اختیاری است.. به بیانی دقیق تر، عشق از سر احسان

و شفقت، در عرفان فوق طبیعی، هم عملی ارادی و اختیاری است و هم ایثاری بلاعوض و بدین لحاظ در یک حرکت، هم می تواند شامل حق گردد و هم در بر گیرنده خلق باشد که در سرشت روحانی اش، مثل خداست و بنا بر این، هم درخور و سزاوار خداست و هم بشر که خلیفه خداست، قادر به التزام آن است». (ستاری، ۱۳۸۵: ۲۲) در روان شناسی جدید، عشق یک هیجان اساسی و مثبت است و نظریات مختلفی در باره آن مطرح شده است. استنبرگ، در نظریه مثالت عشق، سه مؤلفه «صمیمیت»، «میل و شور» و «تعهد و تصمیم» را برای آن ذکر کرده و سایر پژوهشگران تحت تأثیر نظریه او، عشق را به دو نوع رفاقتی و پرشور تقسیم نموده اند. عشق پرشور، هیجان پرحرارتی است که تمایل شدید و مدت دار برای پیوند با دیگری را شامل می شود، به طور اتفاقی شکل می گیرد و با گذشت زمان کاهش می یابد. در این عشق، میل و شور، قوی تر از تعهد و صمیمیت است. عشق پرشور، هم اثرات مثبت (مثل لذت و هیجان) و هم اثرات منفی (مثل حسادت و اضطراب) را به دنبال دارد. (رفیعی نیا، ۱۳۸۶: ۴۹۲)

سودا، جنون، شور، آشفتگی، هوس، خیال وصل، آشوب و فتنه و خود معشوق، مهم ترین مظروف های «سر» در شعر سعدی اند. واژگانی مانند شور و شوق، مهر و عشق، سودا و هوس و پیوند و وصل، مطابق معانی لغت نامه ای هم معنا به شمار می آیند اما در معنی شناسی، بین معنای لغت نامه ای و معانی ضمنی، یعنی تداعی هایی که توسط واژه ایجاد می شود، تمایزاتی وجود دارد. (روشن، ۱۳۹۲: ۶۷) و می توان آنها را در مصادیق زیر مشاهده کرد:

**۱) سودا:** در یک چهارم غزلیات سعدی، سودا، شش بار به عنوان مظروف سر به کار رفته است. این واژه، علاوه بر عشق، معانی دیگری را نیز به مخاطب القا می کند؛ مثلاً چون بیماری های روانی از ماده سوداست و در طب سنتی، عشق نیز نوعی بیماری روانی نیازمند درمان تلقی می شود (باقری خلیلی، ۱۳۸۲: ۲۰۳-۲۰۵)، سودا مفهوم شدت عشق همراه با جنون را به ذهن متبادر می کند و هیجان شدید، مؤلفه اصلی عشق پرشور است. به علاوه، چون «سودا» معنی تجارت و سود و زیان را نیز با خود دارد، این گمان را که عاشق در عشق به سود خود می اندیشد، به ذهن منتقل می نماید:

مرا سودای بت رویان نبودی پیش از این در سر



ولیکن تا تو را دیدم گزیدم راه سودا را (۵/۵۱۹)

**۲) هوس:** این واژه علاوه بر شدت هیجان، عشق مادی را نیز تداعی می کند. آن را به معنی «میل، آرزو، کشش غیر ارادی ناگهانی و زودگذر نسبت به کسی یا چیزی» دانسته اند. (انوری، فرهنگ سخن، ذیل واژه) سعدی در پاره‌ای از موارد و بویژه در مضامین عاشقانه، «سودا و هوس» را به صورت مترادف‌های معنایی به کار برده؛ مثلاً در مورد سودا گفته است: «بنده سر خواهد نهاد، آن‌گه ز سر سودای تو» (۵/۶۲۲ و ۴/۳۴۹) و در باره هوس نیز آورده: «دیوانه سر خواهد نهاد آن‌گه نهاد از سر هوس» (۹/۶۷). او در برخی دیگر از اشعار، علاوه بر سودا و هوس، «عشق» را نیز با آن دو هم‌نشین نموده و «عشق و سودا و هوس» را به صورت مترادف‌های معنایی به کار برده است. در این موارد، «سودا و هوس» بر هیجان شدید دلالت می‌کنند؛ به عنوان نمونه، در بیت زیر علاوه بر سودا و هوس، معنی مصراع دوم، یعنی از دست رفتن «صبر و آرام و قرار» هم حالت هیجان شدید را تأکید و تقویت می‌کند:

عشق و سودا و هوس در سر بماند صبر و آرام و قرار از دست رفت (۳/۵۴۵)

سعدی تداوم عشق را با واژه «مهر» بیان می‌کند: «تم بیوسد و خاکم به باد ریزه شود/ هنوز مهر تو باشد در استخوان ای دوست» (۵/۴۲۴) و شدت عشق را با سودا و هوس: عاقبت سر به بیابان بنهد چون سعدی هرکه در سر هوس چون تو غزالی دارد (۹/۶۹۲)

**۳) شور:** سعدی واژه شور را نیز به عنوان مظلوف سر به کار می‌برد: «این شور که در سراسر ما را / وقتی برود که سر نباشد» (۶/۶۹۱). مفهوم و حالت ناشی از شور غالباً در/ با حضور معشوق و دیدن زیبایی‌های او پدید می‌آید، چنان که حافظ گوید «شور شیرین منما...» (۷/۳۱۶) و سعدی می‌آورد: «یا خلوتی بر آور یا برقی فروهل / ورنه به شکل شیرین شور از جهان بر آری» (۳/۱۴۵). بنابر این، می‌توان گفت که واژگانی مثل سودا، هوس و شور، بر واقع‌گرایی و بروز احساسات در حضور معشوق دلالت دارند و سعدی از این منظر از شاعران واقع‌گرا محسوب می‌شود.

۴) صفاتِ معشوق: سعدی غالباً ضمیر دوم شخص مفرد «تو» و «-ت» را برای معشوق به کار می برد؛ مثل «وی سر تو در سرها» (۳/۱۰۵)، «بی روی تو آتش به سرم بر می شد» (۱/۲۰۷)، «سودای تو» (۴/۳۴۹)، «...از دست تو سودا برخاست» (۲۲/۴۹۶)، «سودای وصلت» (۳/۴۴۸). می توان گفت که ضمیر دوم شخص مفرد، بر حضور (عینی یا خیالی) معشوق دلالت می کند و حضور معشوق، دال بر واقع گرایی و عشق انسانی سعدی است.

## ۲-۲- طرح وارهٔ حجمی مرتبط با «چشم»

چشم از مهم ترین حواس پنج گانه و دارای کارکردهای شگفت انگیز است. چشم در فرآیند ارتباطی، نسبت به سایر اعضا، از اهمیت بیشتری برخوردار است و تقریباً هشتاد درصد اطلاعات در بارهٔ جهان از طریق چشم حاصل می گردد. (ریچموند، ۱۳۸۸: ۲۱۵) در منابع فقهی، دیده کور کردن یک چشم انسان، برابر با نصف دیده قتل نفس است. (تاجدینی، ۱۳۸۸: ۲۶۹) اگر ارسطو انسان را حیوان ناطق می داند، عرفا او را حیوان بصیر می شناسند (همان: ۲۶۷) و در تعاملات روزمره، چشمها پنجرهٔ روح تصور می شوند. (فرگاس، ۱۳۷۹: ۱۸۹)

یکی از انگاره های چشم در متون ادب فارسی، «ظرف مفاهیم انتزاعی» است و چشم، دیدن و دیدار، در اشعار عاشقانه اهمیت فوق العاده ای دارند، چنان که دیدن/دیدار، یکی از خاستگاه های عشق تلقی می شود. «چشم» در غزلیات سعدی، در کنار دو عضو «سر و دل»، بیش ترین طرح وارهٔ حجمی را به خود اختصاص داده است و ترکیب هایی مانند «چشم سر» و «چشم دل»، بر ارتباط تنگاتنگ آنها با یگدیگر دلالت دارد. سعدی، چشمان معشوق را «باب فتن» (۶/۳۷۴) می خواند؛ یعنی وجود معشوق، خانه و چشمان او، در است. پس، از طریق چشم می توان به وجود معشوق راه پیدا کرد اما متأسفانه این «در»، اغلب به روی عاشق بسته است: «در دو لختی چشمان شوخ دل بندت / چه کرده ام که به رویم نمی گشایی باز» (۳/۵۷۴) و «آخر نگاهی باز کن وقتی که بر ما بگذری» (۱/۲۵۸).

چشم عاشق در غزلیات سعدی یا جایگاه خود معشوق است: «بر دیدهٔ روشنت نشانم» (۶/۴۸۶)، «ای که در دل جای داری بر سر و چشم نشین» (۴/۶۶۲) یا جایگاه «خیال روی» اوست (۵/۵۴۲): «باز آی که در دیده بماند است خیالت» (۹/۲۲۲). چشم عاشق به

منزله ظرف / میدان رقابت معشوق و غیر اوست که معشوق با نیل به پیروزی، دیگر مطروف‌ها را از میدان رقابت (چشم عاشق) خارج می‌کند. معشوق در چشم عاشق «از گل و ماه و پری» زیباتر است (۳/۵۵۴)، با حضور او لعل از چشم می‌افتد (۷/۴۲۶) و سرو در چشم زیبا نمی‌نماید (۳/۱۱۸). نه تنها در طبیعت هیچ منظری زیباتر از معشوق در نظر عاشق نیامده (۳/۱۴) بلکه دو جهان نیز توان رقابت با او را ندارند و از نظر می‌افتند (۷/۶۲۰) اما ظرف چشم عاشق، گاه گنجایش معشوق را ندارد و چون معشوق بزرگ است، در آینه کوچک نمی‌نماید (۵/۱۵۴).

### ۲-۲-۱- تحلیل شناختی

برای بررسی واقع‌گرایی سعدی به کمک طرح واره «حجمی» «چشم»، ناچار از تحلیل‌های روان‌شناختی و بویژه روان‌شناسی شخصیت خواهیم بود. لذا، در تحلیل شخصیت سعدی، از سنخ‌نمای شخصیت مایزر و بریگز استفاده می‌شود. در این سنخ‌نما چهار پرسش مطرح است:

- ۱) افراد توجه خود را بر چه چیزی متمرکز می‌کنند و انرژی خود را از کجا می‌گیرند؟ (درون‌گرا- برون‌گرا). ۲) افراد به طور طبیعی به چه نوع اطلاعاتی علاقه نشان می‌دهند؟ (حسی- شهودی). ۳) افراد چگونه تصمیم می‌گیرند؟ (متفکر- احساسی). ۴) افراد دوست دارند دنیای پیرامون خود را چگونه سازمان‌دهی کنند؟ (قضاوت‌گر- دریافت‌گر) (زارع و دیگران، ۱۳۹۲: ۴۵).

### ۲-۲-۱- نگاه برون‌گرای سعدی

اگرچه سعدی از نگاه درون‌گرا یا انفسی برخوردار است و بخشی از احساسات و عواطف خود را از طریق آن بازتاب می‌دهد، چون نگاه برون‌گرا و آفاقی سعدی بر نگاه درون‌گرا و انفسی اش غلبه دارد، می‌توان نتیجه گرفت که سعدی اساساً از شخصیتی برون‌گرا یا واقع‌گرا برخوردار است. برون‌گراها، دیگری محور هستند؛ یعنی انرژی خود را از افراد و اشیای بیرون از خود می‌گیرند و به بیرون نیز هدایت می‌کنند اما درون‌گراها از تنهایی، خلوت و توجه به دنیای درونی خود، انرژی می‌گیرند. (همان: ۴۵-۴۸) بر اساس رویکرد تحلیلی به طرح واره «حجمی» «چشم» در باره نگاه برون‌گرا یا واقع‌گرای سعدی می‌توان موضوعات زیر را مطرح کرد:

۱) سعدی از واژه «نظر» بیشتر استفاده می‌کند تا چشم. نظر، گاهی به معنی دیدن و گاهی به معنی چشم است؛ از این رو، نظر را در معنی دیدن، با چشم در کنار هم به کار می‌برد و نظر غالباً بر جنبه بیرونی دیدن دلالت می‌کند: «زان یک نظر مرا دو جهان از نظر فتاد» (۷/۶۲۰)، «سرو برفت و بوستان از نظرم به جملگی...» (۹/۳۳۸ و ۳/۱۴). علاقه سعدی به واژه نظر، به حدی است که چشم را به اعتبار آن «ناظر» (۸/۱۷) و معشوق را «منظور» می‌خواند: «چشم دارد که تو منظور نهانش باشی» (۱۰/۲۸۲)، «منظور چشم، آرام دل» (۷/۲۸۷ و ۸/۶۶۶). او واضح ترکیب «نظر باز» و «نظر بازی» است. پیش از او هیچ یک از سخنوران پارسی گو، این ترکیب را نه در معنای حقیقی و نه در مفهوم مجازی و بار عرفانی آن به کار نبرده‌اند. (نظری، ۱۳۸۶: ۲۴۴) معشوق به عنوان مظلوف چشم سعدی، در غزلیات او غایب نیست بلکه کاربرد ضمیر بارز یا مستتر «تو» و مخاطب قرار دادن معشوق، دلالت بر حضور وی دارد: «باز آی و بر چشمم نشین» (۹/۶۸۶)، «تو بزرگی و در آینه کوچک نمایی» (۵/۱۵۴). از این رو، حضور معشوق در ظرف چشم سعدی، مبین نگاه معطوف به بیرون و واقع‌گرایی اوست، در حالی که مثلاً در غزلیات حافظ «خیال، نقش یا نقش خیال معشوق» در چشم عاشق جای دارد که گویای غیبت معشوق و درون‌گرایی حافظ است.

۲) برون‌گراها «دیگری محور» و درون‌گراها «خود محور»، یعنی خودکفا و خوداتکا هستند؛ از این رو، «دیگری» برای برون‌گراها، مهم‌تر است و «من» برای درون‌گراها، (تیکر، ۱۳۹۰: ۱۸) معشوق در غزلیات سعدی به عنوان «دیگری» و مظلوف چشم، اغلب بر «من» و ظرف چشم (سعدی) مقدم می‌شود و بنابر این، برجستگی دیگری / معشوق و در کانون توجه بودن او، بر نگاه برون‌گرا یا واقع‌گرای سعدی دلالت دارد: «از گل و ماه و پری در چشم من» زیباتری (۳/۵۵۴)، «دو جهان از نظر فتاد» (۷/۶۲۰)، «سرو برفت و بوستان از نظرم» (۹/۳۳۸)، «ای که در دل جای داری بر سر و چشمم نشین» (۴/۶۶۲).

۳) برون‌گراها نسبت به علایم پیش‌بینی‌کننده پاداش حساس‌اند، در حالی که درون‌گراها نسبت به علایم پیش‌بینی‌کننده تنبیه حساسیت دارند. (شفیعی، ۱۳۹۱: ۱۲) از همین منظر، گرایش به شادی را از ویژگی‌های شخصیت‌های برون‌گرا می‌دانند. (همان: ۱۹) روحیه شاداب سعدی با سنت غمگینی در شعر فارسی ناسازگار است؛ هر چند ابیاتی اغراق آمیز در این باره دارد، با بررسی ژرف ساختی تصاویر شعر وی می‌توان به نگاه منفی اش

نسبت به گریه پی برد (۵/۵۴۲ و ۱۰/۸۲)؛ مثلاً حافظ اغراق در گریه را با تشبیه آن به دریا (گشت هر گوشه چشم از غم دل دریایی (۷/۴۹۰) و سعدی با تشبیه آن به ناودان (ناودان چشم رنجوران عشق، ۴/۷۰) بیان می کند. بار عاطفی و معانی ضمنی تصویرهایی چون چکیدن آب از سقف خانه و ناودان (سعدی: ۵/۵۴۲؛ ۱۰/۸۲ و ۴/۷۰) و طواف حرم و دریا (حافظ، ۲/۷۰ و ۷/۴۹۰) برای گریه، می تواند بیانگر نگاه منفی سعدی در مقابل نگاه مثبت حافظ باشد.

### ۲-۱-۲-۲- شخصیت حسی سعدی

برای شخصیت های حسی، «چه هست» مهم است ولی برای شخصیت های شهودی، «چه می تواند باشد». حسی ها به حواس پنج گانه توجه دارند و اطلاعات خود از جهان را از آن می گیرند. آنان به اینجا و اکنون می اندیشند و شرایط کنونی برای شان از آینده مهم تر است. (زارع و دیگران، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۸) در حوزه طرح واره حجمی چشم، سعدی بیشتر به امور جزئی و واقعیات توجه دارد و از تمام حواس، و بویژه چشم، برای توصیف هرچه دقیق تر معشوق بهره می جوید:

تو به آفتاب مانی ز کمال حسن و طلعت  
که نظر نمی تواند که ببیندت  
کماهی (۴/۱۹)

در ادبیات فارسی، دل وسیله درک شهودی و چشم مفیدترین ابزار حسی برای درک واقعیات است. در غزلیات سعدی، طرح واره حجمی چشم، بیش از دل به کار رفته و حس بینایی در زیبایی شناسی او، در مرتبه نخست قرار دارد. (صیادکوه، ۱۳۸۶: ۶۸) تعداد افعال حسی مربوط به بینایی در غزلیات حافظ، ۱۵ تاست ولی در غزلیات سعدی به ۵۰ تا می رسد. (مادرشاهیان، ۱۳۸۹: ۱۶۳۰) همچنین معرفت و زیبایی شناسی، دو عنصر مهم نظر و نظربازی به شمار می آیند (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۸: ۱۳۰-۱۳۱) و این دو نیز در شعر سعدی محصول چشم و نگاه حسی اوست. او در بسیاری از موارد «زیبایی را به شکل و عین مربوط می داند، نه ادراک فرد» (صیادکوه، ۱۳۸۶: ۵۴):

ای موافق صورت و معنی که تا چشم من است

از تو زیباتر ندیدم روی و خوش تر موی

را (۳/۳۷۰)

دیدگاه سعدی در باره زیبایی، با دیدگاه غزالی و ابوحیان توحیدی تناسب دارد. غزالی می‌گوید: «زیبا در اصل، صورت ظاهری ای است که به چشم ادراک می‌شود و هر چه باشد، به گونه‌ای است که موافق و ملایم با بینایی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۹۷) از نظر ابوحیان توحیدی، «انسان وقتی به لحاظ عاطفی از پدیده هنری لذت می‌برد، در لحظه تأثر عاطفی و یا ادراک جمالی، عکس‌العمل او شدیدتر است تا در غیاب آن پدیده.» (همان: ۴۹۶) بنابراین، حسی‌ها به روش مستقیم ارتباط برقرار می‌کنند و از زبان به عنوان ابزار استفاده می‌کنند تا افکار را به مؤثرترین شکل انتقال دهند و معتقدند که زبان باید منظورشان را برساند و منظورشان باید همانی باشد که گفته می‌شود. (تیگر، ۱۳۹۰: ۱۱۲-۱۱۱) سعدی، چشم خود را ظرف زیبایی معشوق می‌داند و با استعمال ضمیر بارز «تو»، مستقیماً با معشوق یا در باره او سخن می‌گوید: «هر که پسند آیدش چون تو یکی در نظر» (۷/۸۵)، «تا تو قدم می‌نهی تا پنهم چشم راست» (۸/۳۶۶)، «گر تو باز آیی و بر ناظر سعدی گذری» (۸/۱۷). علاوه بر این، سعدی معشوق را صراحتاً چشم و نور چشم می‌خواند: «تو هر دو چشم منی» (۴/۱۷۴) و «ما همه چشمیم و تو نور ای صنم» (۱/۵۹۳).

### ۲-۲-۱-۳- نگرش متفکرانه سعدی

متفکرها بر اساس اصول عقلانی و منطقی تصمیم می‌گیرند و در برابر وقایع، بی-غرض عمل می‌کنند و به ایده‌ها و دلایل، علاقه خاصی دارند. (زارع، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۸) از این رو، نگاه متفکرانه، نگاهی عینی، منطقی و منصفانه به پدیده‌هاست. با بررسی طرح واره حجمی چشم، مشخص می‌شود که نگرش سعدی توأم با تفکر و سنجش و ارزیابی است و معشوق در چشم او از گل و ماه و پری زیباتر است (۳/۵۵۴)، سرو با قامت زیبای معشوق مقایسه می‌شود و از چشم طبعش می‌افتد (۳/۱۱۸)، سرو و بوستان در مقایسه با صنوبر نشسته در دل، جملگی از ظرف نگاه بیرون رانده می‌شوند (۹/۳۳۸)، گل و سرو بدان سبب به چشم عاشق نمی‌آیند که معشوق زیبایی هر دو را دارد و «سرو گل‌بو» نامیده می‌شود (۶/۵۸۲). اینکه سعدی نگاه مستقیم به معشوق را برابر با مطالعه و تأمل در زیبایی می‌داند، دلیل دیگری بر واقعگرایی و نگرش متفکرانه اوست: «بسی مطالعه کردیم نقش عالم را/ ز هر چه در نظر آید به حسن ممتازی» (۵/۳۱۷). می‌توان گفت که بر اساس نگرش متفکرانه است که سعدی، صفت «کوتاه» را که در تداول عامه برای «فکر» کاربرد دارد، برای «چشم

و نظر» به کار می‌برد: «به چشم کوتاه اغیار در نمی‌گنجد» (۴/۴۲) و بدین ترتیب، چشم و نظر را به معنی «فکر و عقیده» استعمال می‌نماید.

## ۲-۲-۱-۴- نگاه قضاوت گر سعدی

قضاوت گرها، به شکل سازمان یافته‌تر زندگی می‌کنند و تصمیم‌گیری و کنترل کارها و دیگران را دوست دارند. در مقابل قضاوت گرها، دریافت گرها قرار دارند که انعطاف پذیرند و دوست دارند به جای کنترل زندگی، آن را درک کنند. (زارع، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۸) کاربرد واژه چشم در پاره ای از ابیات سعدی، به گونه‌ای است که می‌توان آن را حذف و واژه «قضاوت کردن» را به جایش نشانند: «قدر فلک را کمال و منزلتی نیست / در نظر قدر با کمال محمد» (۲/۲)، «دنیا به چشم تنگدلان چشم سوزن است» (۶/۱۱۰). «قضاوت گرها در مورد هر چیزی قطعی‌تر هستند و معمولاً با قدرت و اقتدار سخن می‌گویند.» (تیگر، ۱۳۹۰: ۴۷-۴۸) و این قدرت و اقتدار، ریشه در واقع‌گرایی آنان دارد. قاطعیت کلام در سعدی، به دلیل واقع‌گرایی، بیش از شاعران آرمانگراست و در حوزه طرح واره حجمی «چشم»، یکی از مضامین پرتکرار در غزلیات سعدی که همواره لحن قطعیت را با خود دارد، استعاره مفهومی «چشم به منزله جایگاه / ظرف معشوق» است؛ از این رو، سعدی حتی در برابر تیرباران بدخواهان هم هرگز چشمانش را به روی دوست نمی‌بندد:

چشمی که به دوست برکند دوست  
بر هم نهد ز تیر  
باران (۱۰/۲۳۸)

## ۲-۳- طرح واره حجمی مرتبط با «دل»

«دل»، یگانه مرکز حیات معنوی در اشعار عارفانه و عاشقانه است و در زبان معیار به ، بویژه در قالب طرح واره حجمی، کاربرد گسترده‌ای دارد؛ مثل: دل از کف دادن، در دل کسی جای گرفتن و به دل نشستن. در عرفان، تمام توجه متمرکز بر «دل اسپید همچون برف» است (مولوی، ۱۳۸۴: ۱۶۰/۲) که با عباراتی نظیر: لطیفه ربانی، مخزن اسرار الهی و خلوت‌خانه محبت خدا معرفی شده است. (دانش پژوه، ۱۳۸۶: ۳۵) در سخن سعدی، گاهی دل و ملازمات آن، مثل قلب، سینه و درون، به منزله ظرفی است که «دیده حکایت منظور را به آنجا می‌برد» (۶/۶۶)؛ منظوری که به «شاهباز» (۱۰/۱۱۰) و «صنوبر» (۹/۳۳۸) تشبیه می‌-

شود. به عقیده سعدی، «نقش نام معشوق» برای دل «محراب تسبیح وجود» است (۴/۵۳۸) و حضور او «راه همه را بر بسته» (۷/۳۹۰) و «امید او دیگر امیدها را از دل بیرون برده است» (۴/۱۱۸) و «نشان» معشوق (۷/۶۸۶)، «نشان مهر وی» (۳/۶۲۲)، «مودت ایشان» (۵/۵۵)، «عشق خوبان» (۱/۶۰۲) و «صورت عشق» (۱۰/۱۳۰) را در آنجا نشانده است. ویژگی های دل را به عنوان ظرف، در اشعار سعدی می توان به قرار زیر برشمرد:

۱) تنگی دل: «دو عالم را به یکبار از دل تنگ/ به در کردیم تا جای تو باشد» (۹/۳۷۸ و ۴/۳۴). ۲) غم دل: دل در پاره ای از ایبات، جایگاه/ ظرف غم است: (۴/۵۸، ۴/۹۸، ۸/۱۵۴، ۹/۴۸۲، ۵/۶۱۴)، رنگ رویم غم دل با همگان می گوید/ فاش کرد آنکه ز بیگانه همی بنهفتم» (۴/۹۸). ۳) تشبیهات حجمی/ مکانی، مثل «شهرستان دل» (۳/۵۳۸)، خانه دل (۸/۵۵۸) و دیوار دل (۸/۵۶۲)، یکی دیگر از ویژگی های دل در اشعار سعدی است: «کوس غارت زد فراق گرد شهرستان دل» (۳/۵۳۸). ۴) ظرف هوا: دل در بعضی از اشعار سعدی، جایگاه «هوا» ست که باید یک سو نهاده شود (۶/۵۰) تا «آراسته معنی» گردد (۲/۳۹۰ و ۵/۳۰۶).

### ۲-۳-۱- تحلیل شناختی

از دیدگاه شناختی، جهان متن، منتج از کاربرد بخشی از دانش پیش زمینه ای مخاطب به نام طرح واره هاست که به تفسیر متن می انجامد. این طرح واره ها، ناشی از تجربیات، باورها و آرزوهاست و هر کس نگاه خاص خود به جهان را از خلال آنها تصویر می کند (صادقی، بررسی طرح واره ها). حضور انسان در پهنه بیکران هستی، تنها به مدد زبان است و در پرتو این نور جهان مدار می شود. (آشوری، ۱۳۷۷: ۵-۶) بنابراین، «جهان»، «انسان» و «زبان»، سه گانه ای جدانشدنی اند و می توان از طریق زبان به نگرش انسان در جهان پی برد. دقت در جزئیات کاربرد ظرف دل و مطروف آن، افق های معنایی تازه ای از ذهن و فکر سعدی را می نمایاند که عبارتند از:

### ۲-۳-۱-۱- رویکرد آفاقی سعدی

شعر عاشقانه، دانش شناخت معشوق است. شناخت از سه طریق «حسی، عقلی و شهودی» تحصیل می شود (جلیلی، ۱۳۹۲: ۱۷۲) و چشم، سر (عقل) و دل ابزار آن هستند. شناخت را به دو نوع آفاقی و انفسی نیز دسته بندی کرده اند و موضوعات متعددی مثل



آیات الهی (۵۳/ فصلت)، عرفان، تفکر، شادی، وحدت وجود، سفر، معماری و فضا را بر اساس آن دو تقسیم بندی می نمایند. فرضیه این پژوهش در باره طرح واره حجمی دل، این است که فضای مرتبط با دل در غزلیات سعدی، به دلایل ذیل اساساً به قطب آفاقی نزدیک و نمودار واقع گرایی اوست.

### ۲-۳-۲- جهت گیری مفهوم سازی

گرایش سعدی به واقع گرایی را با مقایسه او و حافظ بهتر می توان تبیین کرد. از همین منظر، یکی از تفاوت های آن دو در مفهوم سازی موضوعات همانند، این است که جهت گیری مفهوم سازی در شعر سعدی، به سمت بیرون ولی در شعر حافظ به سمت درون است؛ مثلاً حافظ «نهی از دل بستگی به دنیا» را با «وارد نشدن دل به ظرف دنیا» توصیف می کند: «دل در جهان میند و به مستی» (۳/۲۴۶) و یا «زنهار دل میند بر اسباب دنیوی» (۴/۴۸۶) ولی سعدی با «خروج دل از ظرف دنیا»: «دل از محبت دنیا و آخرت خالی/ که ذکر دوست توان کرد یا حساب قماش» (۷/۴۲) یا «به خاک پای عزیزت که از محبت تو/ دل از محبت دنیا و آخرت کندم» (۲/۶۰۶). مفهوم سازی «دل بستگی به معشوق»، شاهد دیگری برای این ادعاست که حافظ آن را با «ورود به حجم» و سعدی با «خروج از حجم» مفهوم سازی می کند. در سخن حافظ «دل بستن» و در سخن سعدی «دل بر نگرفتن» کاربرد دارد: حافظ: «ز من بنیوش و دل در شاهی بند» (۷/۱۶۲)، سعدی: «کس این کند که دل از یار خویش بر دارد» (۱/۳۲۶)، «چون دل نمی دهد که دل از دوست برکنم» (۸/۱۲۲). در تأیید این نکته، گفتنی است که سه فعل «دل برداشتن»، «دل برگرفتن» و «دل برکندن» در کل غزلیات سعدی، به ترتیب، ۷، ۱۲ و ۷ مرتبه و در کل غزلیات حافظ، به ترتیب، ۳ و ۱ مرتبه به کار رفته است. (صدقیانی، ۱۳۷۸: ذیل دل)

### ۲-۳-۱- همسان انگاری قدرت عاشق و معشوق

یکی از طرح واره های مشترک سعدی و حافظ، عبارت است از «دل به منزله مظلوم معشوق». در سخن حافظ، «حاکمیت و قدرت رانی، با زلف معشوق است و دل در برابر آن، منفعل می باشد» (صیادکوه و رحمانیان، ۱۳۹۲: ۷۱): «زلفت هزار دل به یکی تار مو بیست» (۱/۳۰)، «در زلف چون کمندش ای دل میبچ کانجا» (۴/۹۴) اما در سخن سعدی، دل عاشق، شخصیتی فعال و پویا دارد و مانع حرکت معشوق می شود: «دیگر به کجا می رود آن

سرو خرامان/ چندین دل صاحب‌نظرش دست به دامان» (۱/۱۸) و «چون تواند رفت و چندین دست دل بر دامنش» (۵/۱۴۲). اینکه زلف معشوق «در دیوان یا در اندیشه حافظ، شخصیتی حماسی و طرار دارد و هر کاری بخواهد از عهده آن برمی‌آید» (همان: ۷۰)، با ویژگی معشوق حقیقی که همه چیز در ید قدرت اوست، تناسب دارد و دارای فضای انفسی است اما معشوق سعدی، دارای شخصیت انسانی و فضای آفاقی است و به همین سبب، دل عاشق و زیبایی معشوق گاه دارای قدرت برابرنند.

### ۲-۳-۱-۴. غم سعدی

در تعریف غم گفته اند: «درک فاصله بین آنچه هست و آنچه باید باشد، تنشی را به آدمی تحمیل می‌کند که از نتایج قطعی آن، فرایندی به نام غم است.» (محمدحسین زاده، ۱۳۸۸: ۷۹) غم، عشق و دل، ارتباط تنگاتنگی باهم دارند. به قول سهروردی حزن، وکیل در عشق است. (برزگر خالقی، ۱۳۷۲: ۲۸). حزن و غم را مانند فضای حاکم بر دل، می‌توان به دو نوع آفاقی (غم با محوریت من و دیگری) و انفسی (غم با محوریت خدا) تقسیم کرد. غم سعدی غالباً صبغه آفاقی دارد زیرا:

۱) آشکار است: «رنگ رویم غم دل با همگان می‌گوید/ فاش کرد آن‌چه ز بیگانه همی بنهفتم» (۴/۹۸)، در حالی که غم انفسی، پنهان است ۲) در غم آفاقی، تکیه بر بیرون است و راه کاستن آن از بین بردن عوامل و تغییر محیط مطابق خواست خود است (۹/۴۸۲). ۳) غم آفاقی، کوتاه مدت است و با حضور معشوق به پایان می‌رسد: «گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم/ چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی» (۸/۱۵۴)؛ یعنی غم آفاقی، درمان پذیر است: «روی تو ببرد از دل ما هر غم روی» (۱/۴۹۰). ۴) غم آفاقی با شادی در تناقض است: «چگونه شاد شود اندرون غمگینم» (۸/۵۴) اما غم انفسی با شادی تناقضی ندارد: «چون غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد/ ما به امید غمت خاطر شادی طلبیم» (حافظ، ۸/۳۶۸).

### ۳- نتیجه‌گیری

۱) سر به عنوان مظهر عشق، تداعی گر تضاد عقل و عشق است و تحلیل تضاد آن دو در قالب طرح‌واره حجمی سر بر اساس پیشینه فرهنگی و سیاسی-اجتماعی، دلالت بر این دارد که عشق، نماینده طبقه فرودست و عقل، نماینده طبقه فرادست/ حاکم است و پیروزی

عشق بر عقل، نمود استعاره غلبه مردم بر پادشاهان ستمگر و بازتابی از واقع‌گرایی و دغدغه‌های اجتماعی سعدی است. (۲) هوس، سودا و شور، مهم‌ترین مظهرهای سر در غزلیات سعدی اند که از دیدگاه روان‌شناختی، بر بروز احساسات در حضور معشوق دلالت دارند و نمودار واقع‌گرایی سعدی هستند. (۳) طرح‌واره حجمی مرتبط با چشم، نگاه برون‌گرا و قضاوت‌گر، شخصیت حسی و نگرش متفکرانه سعدی را بازگو می‌کند که جمله‌گی بر واقع‌گرایی او صحنه می‌نهند. (۴) با این که سه طرح‌واره حجمی چشم، سر و دل، الهام بخش شناخت‌های سه‌گانه حسی، عقلی و شهودی‌اند، جهت‌گیری مفهوم‌سازی طرح‌واره‌های تصویری، همسان‌انگاری قدرت دل‌عاشق با زیبایی معشوق و کیفیت و ویژگی‌های غم‌سعدی، دلالت بر این دارند که فضای دل‌سعدی، صبغه آفاقی و واقع-گرایانه دارد و سعدی می‌کوشد تا فضای درون و محیط بیرون را مطابق خواست خود درآورد.

### یادداشت‌ها

۱. در ارجاعات عدد سمت راست، شماره غزل و سمت چپ، شماره بیت را نشان می‌دهد.

۲. استعاره «سر به منزله ظرف عشق»، ممکن است مبحث مجاز در بیان سنتی را به ذهن برساند. در مجاز به علاقه‌حال و محل، مکان چیزی گفته و خود آن چیز اراده می‌شود که در ابیات مورد بحث ما، هم محل و هم حال هر دو گفته شده است و از طرفی عشق، مفهومی انتزاعی است و طبعاً به طور عینی، فاقد مکان است و مظهر پنداشته شدن آن، منبعث از طرح‌واره حجمی است. سر در معنی اندیشه و در قالب عبارت «سر چیزی داشتن» نیز مجاز شمرده شده که سر در این معنی و دیگر معانی مجازی آن، در محدوده و پیکره پژوهش حاضر وارد نشده است.

البته در معنی‌شناسی شناختی، مجاز مفهومی هم در کنار استعاره مفهومی مطرح شده است که بارزترین تفاوت این دو، در این است که استعاره، دو حوزه مفهومی را به هم ربط می‌دهد اما مجاز، رابطه دو مقوله از یک حوزه را بیان می‌کند که معمولاً بر اساس قرابت یا مجاورت شکل می‌گیرد. (راسخ‌مهند، ۱۳۸۹: ۶۱) برای بیان استعاره مفهومی، واژه «به منزله» کاربرد دارد اما برای بیان مجاز مفهومی واژه «به جای»: در بیت «عشق و سودا و هوس

در سر بماند / صبر و آرام و قرار از دست رفت» (۳/۵۴۵)، سر و دست، به منزله مکان در نظر گرفته می‌شوند که مفاهیم انتزاعی در آن می‌مانند یا از آنجا می‌روند ولی در بیت دیگر «می‌نداند که گرم سر برود، دست نشویم» (۸/۶۵۰)، داشتن سر، جزئی از مقوله زندگی و حیات است و به جای آن به کار رفته است.

Archive of SID

## فهرست منابع

- ۱- قرآن مجید. ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: اسوه.
- ۲- آریان‌فر، سیمین. (۱۳۸۵). **بررسی شماری از ضرب‌المثل‌های زبان** فارسی بر اساس طرح‌واره‌های تصویری در چارچوب نظریه معنی‌شناسی شناختی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه الزهراء.
- ۳- آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). **شعر و اندیشه**. تهران: نشر مرکز.
- ۴- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۳). **چهار سخن‌گوی وجدان ایران**. چ سوم، تهران: قطره.
- ۵- انوری، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). **فرهنگ بزرگ سخن**. تهران: نشر سخن.
- ۶- باقری خلیلی، علی اکبر. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات طبی در ادب فارسی**. بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران.
- ۷- برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «غم از دیدگاه مولانا». ادبستان، ش ۴۶، صص ۲۸-۳۳.
- ۸- بهفر، مه‌ری. (۱۳۸۱). **عشق در گذرگاه‌های شب‌زده**. تهران: نشر هیرمند.
- ۹- تاج‌دینی، علی. (۱۳۸۱). **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا**. چ دوم، تهران: سروش.
- ۱۰- تیگر، پل دی و تیگر، باربارا بارون. (۱۳۹۰). **هنر شناخت مردم**. ترجمه محمد گذرآبادی. چ دوم، تهران: هرمس.
- ۱۱- جعفری، احمد علی. (۱۳۸۶). «پای چوبین عقل در ره عشق در ادب فارسی». ادیان و عرفان، س ۴، ش ۱۳، صص ۲۹-۴۳.
- ۱۲- جلیلی تقویان، مصطفی. (۱۳۹۲). «زبان علم و زبان معرفت در نظرگاه عطار». نقد ادبی، س ۶، ش ۲۳، صص ۱۷۱-۱۹۰.
- ۱۳- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). **دیوان**. تصحیح قزوینی و غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
- ۱۴- دانش‌پژوه، منوچهر. (۱۳۸۶). **فرهنگ اصطلاحات عرفانی**. چ دوم، تهران: فرزانه روز.
- ۱۵- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). **لغت نامه**، چهارده جلد. چ اول از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران.

- ۲۶- دهقانی، محمد. (۱۳۸۷). **وسوسه عاشقی**، بررسی تحول مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران. تهران: جوانه رشد.
- ۱۷- راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۹). **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی** (نظریه‌ها و مفاهیم). تهران: سمت.
- ۱۸- رفیعی‌نیا، پروین و اصغری، آرزو. (۱۳۸۶). «رابطه بین انواع عشق و بهزیستی ذهنی در دانشجویان متأهل». *خانواده‌پژوهی*، س ۳، ش ۹، صص ۴۹۱-۵۰۱.
- ۱۹- روشن، بلقیس و اردیلی، لایلا. (۱۳۹۲). **مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی**. تهران: نشر علم.
- ۲۰- ریچموند، ویرجینیا و مک کروسکی، جیمز سی. (۱۳۸۸). **رفتار غیر کلامی در روابط میان‌فردی**. ترجمه فاطمه سادات موسوی و ژیلاد عبدالله پور. چ دوم، تهران: نشر دانژه.
- ۲۱- زارع، احسان و دیگران. (۱۳۹۲). «تیپ‌شناسی شخصیتی مطلوب شاغلان عرصه‌های مهندسی». **آموزش مهندسی ایران**، س ۱۵، ش ۵۹، صص ۳۹-۵۷. ستاری،
- ۲۲- جلال. (۱۳۸۵). **عشق صوفیانه**. چ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- ۲۳- سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۵). **غزل‌های سعدی**. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: نشر سخن.
- ۲۴- شفیعی، حسن و زارع، حسین. (۱۳۹۱). «رابطه بین برون‌گرایی و درون‌گرایی و سوگیری توجه به چهره‌های هیجانی در نوجوانان». *پژوهش‌های علوم شناختی و رفتاری*، س ۲، ش ۱، پیاپی ۲، صص ۹-۲۶.
- ۲۵- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۲). **زبان شعر در نثر صوفیه**. تهران: نشر سخن.
- ۲۶- صادقی، لایلا. (۱۳۹۲). «بررسی طرح‌واره‌ها در جهان شعر یدالله رویایی». [www.leilasadeghi.com](http://www.leilasadeghi.com)
- ۲۷- صدقیانی، مهین‌دخت. (۱۳۷۸). **فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- ۲۸- صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). **گفتارهایی در زبان‌شناسی**. تهران: هرمس.
- ۲۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). **درآمدی بر معنی‌شناسی**. چ دوم، تهران: *سوره مهر*.

- ۳۰- صیادکوه، اکبر. (۱۳۸۶). **مقدمه‌ای بر نقد زیبایی شناسی سعدی**. تهران: نشر روزگار.
- ۳۱- \_\_\_\_\_ و رحمانیان، علی. (۱۳۹۲). «پیوند زلف و دل و کارکردهای هنری آن در دیوان حافظ». شعر پژوهی، س ۵، ش ۲، پیاپی ۱۶، صص ۶۱-۸۲.
- ۳۲- عبادیان، محمود. (۱۳۷۲). **تکوین غزل و نقش سعدی**. تهران: نشر هوش و ابتکار.
- ۳۳- فرگاس، جوزف. (۱۳۷۹). **روان‌شناسی تعامل اجتماعی: رفتار میان فردی**. ترجمه خشایار بیگی و مهرداد فیروزبخت. چ دوم، تهران: نشر ابجد.
- ۳۴- مادرشاهیان، سارا. (۱۳۸۹). «مقایسه افعال حسی در غزلیات سعدی و حافظ». نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای. دانشگاه بیرجند، بیرجند. [www.civilica.com](http://www.civilica.com)
- ۳۵- محمدحسین زاده، عبدالرضا و عارفی، علی. (۱۳۸۸). «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا». پژوهش‌نامه اخلاق. س ۲، ش ۶، صص ۵۷-۸۰.
- ۳۶- محمدی، کاظم. (۱۳۸۱). **چالش درون**. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۳۷- محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۸). «در نظریازی حافظ». پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). س ۳، ش ۲، پیاپی ۱۰، صص ۱۰۹-۱۳۶.
- ۳۸- موحدی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «عقل در کوی عشق (دیدگاه شیخ نجم‌الدین رازی درباره عقل و عشق)». پژوهش‌های فلسفی-کلامی، س ۱۱، ش ۴۱، صص ۱۶۷-۱۹۴.
- ۳۹- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۴). **مثنوی**، دفتر ۲. تصحیح محمد استعلامی. چ هفتم، تهران: نشر سخن.
- ۴۰- نظری، جلیل. (۱۳۸۶). «مفتی ملت و اصحاب نظر». مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۲۶، ش ۲، پیاپی ۵۱، صص ۲۴۳-۲۶۲.
- ۴۱- نورمحمدی، مهتاب. (۱۳۸۷). **تحلیل مفهومی استعاره‌های نهج البلاغه: رویکرد زبان‌شناسی شناختی**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.

41-Jonson, M (1987): **The body In The Mind : The Bodily Basis of Meaning, Reason And Imagination** , Chicago University Pres.