Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Analysis of paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb based onthemegametaphor of love as a journey.

Naghmeh Hosein Qazvini [1]

1- Ph.D. in Art Research, Alzahra University- Guid of National Museum of Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2023/10/21
Accepted:
2024/09/22
pp:
55- 75

Keywords:
Paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb,
Megametaphor,
Micrometaphor,
Love,
Journey.

ABSTRACT

One of the most frequent paintings of the 10th and 11th centuries AH in Saadi's books is the double-page painting, one of which shows dervishes in the courtyard of Saadi's tomb (picture on the right) and the other shows people watching bathers in the underground pool near Saadi's tomb. It shows (picture on the left). The upcoming research is based on the assumption that the paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb, in addition to their conformity with reality, express deep meanings of Saadi's thinking and mysticism and a step beyond Iranian mysticism. They can be analyzed using the topic of megametaphor in conceptual metaphors. Now, to achieve this goal and show the unique and realistic expression of these images, a brief review of the explanations, reports, and images from Saadi's tomb was done. In the next step, the images were analyzed using the extended metaphor of love as a journey, and in the next step, the mega metaphor of mysticism was analyzed as a romantic journey. With their help, micro metaphors such as Saadi as the path of love, cedar as the beginning of a journey, and Sama as a mystical path were identified in line with this image. In this way, in addition to deciphering the metaphorical layers of these images, based on this research, the topic of conceptual metaphors can be introduced as a suitable method for analyzing and reanalyzing images.

Citation: Hosein Qazvini, N. (2025). Analysis of paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb based onthemegametaphor of love as a journey.. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 55- 75.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121537

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.5.0

[1] **Corresponding author:** Naghmeh Hosein Qazvini, **Email:** qnaghmeh@gmail.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی بر مبنای کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر

نغمه حسین قزوینی [۱]

۱- دانش آموخته دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا-راهنمای موزه ملی ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۷/۲۹

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۷۵- ۵۵

واژگان کلیدی:
نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی،
کلان‌استعاره،
خرده‌استعاره،
عشق،
سفر.

چکیده

از نگاره‌های پرتکرار اواسط قرن ۱۰ تا اوایل قرن ۱۱ هـ.ق در کتاب‌های کلیات سعدی، نگاره‌های دوبرگی است که یکی از آنها سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی (نگاره سمت راست) و دیگری افرادی را در حال تماشای استحمام‌کنندگان در استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی نشان می‌دهد (نگارهٔ سمت چپ)؛ و تحقیق پیش رو بر این فرض است که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی علاوه بر انطابقشان با واقعیت، بیانگر معانی عمیقی از تفکر و عرفان سعدی و در گامی فراتر، عرفان ایرانی است؛ و می‌توان آنها را بر مبنای کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر تحلیل نمود. حال برای نیل به این هدف، ابتدا برای نشان‌دادن بیان منحصربه‌فرد و درعین‌حال واقع‌گرایانهٔ این تصاویر، مروری اجمالی بر شروح، گزارش‌ها و تصاویر از مقبرهٔ سعدی صورت پذیرفت. در مرحلهٔ بعد کلان‌استعاره‌های عشق به مثابهٔ سفر و در مرتبهٔ بعد کلان‌استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه تحلیل گردید؛ و به مدد آنها خرده‌استعاره‌هایی مانند سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ سفر و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، با نشانه‌های بصری در این نگاره شناسایی شدند. از این رهگذر علاوه بر رمزگشایی لایه‌های استعاری این نگاره‌ها، به استناد این پژوهش می‌توان مبحث استعاره‌های مفهومی را روشی مناسب برای تحلیل نگاره‌ها معرفی نمود.

استناد: حسین قزوینی، نغمه. (۱۴۰۴). تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی بر مبنای کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۷۵-۵۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121537

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.5.0

[۱] **نویسنده مسئول:** نغمه حسین قزوینی، **پست الکترونیکی:** qnaghmeh@gmail.com

۱– مقدمه

نیمهٔ دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم به‌عنوان یکی از دوره‌های پرکار در تولید نسخه‌های خطی گران‌بها در شیراز است. نسخه‌های تولید شده در شیراز دارای قطع بزرگ، جلدهای لاکی، افشان طلا، افتتاح و خاتمه تذهیب‌کاری شده و تصاویر متعدد بودند، به گونه‌ای که این نسخ در شباهت با نسخه‌های درباری، خصوصاً شاه‌طهماسب قرار می‌گیرند. لازم به ذکر است که تعداد زیادی از نسخ تولید شده در شیراز کلیات سعدی با دوبرگی‌هایی تکرارشونده در آغاز یا خاتمه است؛ و موضوع اصلی این پژوهش تصویر سمت راست این دوبرگی‌ها با محوریت مقبرهٔ سعدی است، در روزی که درویشان در مقابل مقبرهٔ سعدی می‌رقصند و جمعیتی آنها را نگاه می‌کنند. نگارهٔ سمت چپ نیز جمعیتی را تصویر کرده که مشغول تماشای برخی حمام‌کنندگان در یک حمام زیرزمینی دارای حوضی پر از ماهی هستند و با توصیفات گردشگران از این دو بنا، یعنی مقبرهٔ سعدی و استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی تناسب دارند(Uluc, 1999: 333 & 337). نمایش استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی، در تصاویر بنایی جالب را منعکس می‌کند که زمینهٔ امکانات جدیدی را در مینیاتورهای سبک شیراز فراهم می‌نماید؛ و دلیل آن را می‌توان موقعیت مکانی خاصی دانست که مقبرهٔ سعدی در آنجا واقع است. تصویر مقبرهٔ سعدی در نگاره‌های سمت راست نیز بر پایهٔ ساختمانی جالب، اما به‌نوعی معمولی‌تر محسوب می‌شود. این ساختمان دارای بسیاری از ویژگی‌های اصلی مانند ایوان مرکزی با دو بال کناری، مانند دیگر معماری‌های مذهبی تیموری و صفوی است (Uluc, 1999: 337). بنایی که به دلیل اهمیت فراوانش در متون ادبی، تاریخی و همچنین بسیاری از سفرنامه‌ها توصیف شده است؛ توصیفاتی که برخی از آنها موشکافانه بوده و زوایای مختلفی از این مکان را نمایش می‌دهند. دراین‌بین نگاره‌هایی که پیشتر ذکر آنها رفت، علاوه بر این که تصاویری مستند و واقع‌گرایانه از مقبره سعدی و منطبق با توصیفات سفرنامه‌نویسان هستند، معانی عمیق استعاری از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی را منتقل می‌کنند؛ و در تحقیق پیش رو به تحلیل این نگاره‌ها به استمداد از استعاره‌های مفهومی پرداخته می‌شود. ابتدا در تعریف مختصر استعاره‌های مفهومی باید گفت لیکاف و جانسون (نظریه‌پردازان استعاره‌های مفهومی) بر آنند مبنای تفکر انسان استعاری و شیوهٔ طبقه‌بندی جهان برای مفاهیم انتزاعی به کمک زبان و به شیوهٔ استعاره است؛ و تفکر غیراستعاری تنها زمانی امکان‌پذیر است که ما دربارهٔ یک واقعیت کاملاً فیزیکی سخن بگوییم. ازاین‌رو اساس و پایهٔ استعاره‌ها مفاهیم هستند، نه واژه‌ها. برخلاف بلاغت سنتی، استعاره‌ها واحدهای مفهومی هستند و نه واژگانی؛ بنابراین استعارهٔ مفهومی در اصل، فهم و تجربهٔ چیزی در اصطلاحات و عبارات چیزی دیگر است (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۰ و ۱۳۷–۱۳۶). البته لازم به ذکر است، مبنای استعاره‌های مفهومی اختیاری و دل‌بخواهی نیستند و مبنای آنها شباهت‌هایی است که مردم آنها را تجربه می‌کنند و تا حدودی همان چیزی را تعریف می‌کنند که از نظر ما واقعی‌اند. در این تعریف، مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعه دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، قلمروی مقصد یا هدف می‌خوانند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱). به عنوان مثال در عبارت «زندگی سفر است»، از مفهوم عینی‌تر سفر به‌عنوان منبع برای شناخت مفهوم انتزاعی زندگی به‌عنوان مقصد استفاده شده است (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۵)، چنانچه نویسندگان و شاعران نیز بیشتر از همان استعاره‌های مفهومی معمولی مورداستفاده مردم عادی استفاده می‌کنند، تا جایی که برخی از استعاره‌ها در تمام یا اکثر متون ادبی حضور دارند. این استعاره‌ها را «استعاره‌های گسترش‌یافته» یا «استعاره‌های کلان» می‌نامند (کوچش ۱۳۹۳: ۹۲)، تا جایی که حتی بعضی متفکران معتقدند، برخی آثار ادبی بر مبنای یک کلان استعاره یا استعاره بزرگ خلق شده‌اند. از نظر آنها کلان استعاره‌ها در مقیاسی وسیع در پشت برخی متن‌ها و (یا آثار هنری) قرار دارند و زیرساخت سایر استعاره‌های خرد یا کوچک‌تر به شمار می‌روند؛ و نقش شناختی آنها موجب سازماندهی استعاره‌های کوچک‌تر در قالب یک ساختار منسجم استعاری در متن است (کوچش، ۱۳۹۳: ۴۲۴)، چنانچه شناخت آنها (کلان استعاره‌ها) به درک بهتر سایر استعاره‌ها و یا به عبارتی کلیت اثر هنری و یا ادبی پیچیده منجر می‌گردد. ازاین‌رو استعاره‌های مفهومی می‌توانند سهم چشمگیری در خلق و پیرو آن در تفسیر آثار ادبی داشته باشند، البته از آنجا که نظام مفهومی حاکم بر تجربیات، شیوهٔ تفکر و حتی رفتار ما تا اندازه‌ای استعاری است، پس استعاره‌های مفهومی نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربهٔ انسانی باید ظاهر شوند. این نمودها را صورت‌های غیرزبانی استعاره‌های مفهومی می‌نامیم؛ و تجلی این نمودها را به عنوان مثال می‌توان در آثار سینمایی، کارتون‌ها، نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و آثار معماری ملاحظه نمود(کوچش، ۱۳۹۳: ۹۹–۹۸). بنابراین می‌توان از استعاره های مفهومی

برای تجزیه و تحلیل آثار هنری نیز بهره برد. به عنوان مثال کوچش تحلیل می‌کند کلیساها طوری ساخته شده‌اند که گویی به آسمان اشاره می‌کنند. آسمان هم به استعارهٔ «خدا بالا است»، اشاره دارد؛ جایی که به باور مردم، خدا آنجا زندگی می کند. از این رو، کلیسا، به طور استعاری ارتباط میان خدا و مؤمنانی را که در کلیسا عبادت می‌کنند، نشان می‌دهد. همچنین وی مجسمهٔ آزادی در نیویورک را با استفاده از چند استعارهٔ مفهومی تحلیل کرده است؛ اولین استعاره، استعارهٔ مفهومی «عمل، حرکتی خود انگیخته» است، برای بیان آزادی؛ و آن را از گامی که مجسمه به جلو برداشته و غل و زنجیری که در پایش شکسته می‌توان فهمید. استعارهٔ مفهومی دیگر، «تغییر در تاریخ، حرکت از نادانی به دانایی» است؛ برای بیان تاریخ و آنچه این استعاره را بر می انگیزد، گام رو به جلوی مجسمه است. آخرین استعارهٔ مفهومی «دانستن دیدن است»، برای بیان دانش است؛ و با مشعل در دست مجسمه، بدان می‌رسیم (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۰۱–۱۰۰). حال در این مقاله برای نشان دادن اهمیت نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبره سعدی، ابتدا به متون و تصاویری پرداخته می‌شود که با جزئیات سعی کرده‌اند، به توصیف مقبرهٔ سعدی و حتی حال و هوای آنجا بپردازند؛ در مرحلهٔ بعد به تفسیر نگاره‌های پیچیده و چندلایهٔ مقبره سعدی پرداخته شد. برای نیل به این هدف، ابتدا مفاهیم کلی اثر به مدد کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن کلان استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه (کلان استعارهٔ بسیار متداول در گفتمان عرفانی ایران)، تحلیل گردید. سپس خرده‌استعاره‌ها به استمداد از این کلان‌استعاره‌ها و عناصر بصری شناسایی و به استناد متون ادبی خصوصاً آثار سعدی تحلیل شدند. زیرا همسو با نگرش اندیشمندان علوم‌شناختی این اصل که مبنای تفکر انسان استعاری است و ادبیات و هنر و نظام‌های استعاری آنها عمدتاً بهره‌وری خلاقانه از نظام مفهومی روزمره و عوام است، در پژوهش پیش رو مبنا قرار داده شد؛ بنابراین در این تحقیق، ذخائر ادبی خصوصاً اشعار سعدی به‌عنوان سندی از نظام مفهومی روزمره، برای تحلیل نگاره‌ها در نظر گرفته شد (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۸).

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ پرداختن به نگاره‌های دوبرگی آغاز یا اختتام کلیات سعدی تولید شده در شیراز نیمه دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هـ .ق، باید گفت که اولین منبعی که به این نگاره‌ها اشاره کرده کتاب Persian Illustrated Manuscripts یکی از این نگاره‌ها Ebadollah Bahari نوشتهٔ Bihzad است. (۱۹۷۳) البته کتاب Glyn Munro Meredith-Owens نوشتهٔ را به‌عنوان اثری منسوب به بهزاد و عنوان آن را «سماع درویشان گرد درخت سرو» معرفی کرده است. (۱۹۹۶) ولی بهترین منبعی که با جزئیات و مستند در مورد نگاره‌های دوبرگی کلیات سعدی پرداخته مقالهٔ The Grave of Sa´dī Shīrāzī depicted in است. (۱۹۹۹) این مقاله به معرفی و تحلیل Lale Uluc نوشته Sixteenth Century Shiraz Copies of his Works دوبرگی‌های کلیات سعدی و تطبیق آنها با گزارش‌های سفرنامه‌نویسان معاصر پرداخته است. آخرین یا جدیدترین، پیشینه‌ای که می‌توان برای این نگاره‌های دوبرگی یافت مقالهٔ Writing the Dead: Pietro Della Valle and the Tombs of Shirazi است. (۲۰۱۷) البته موضوع اصلی این مقاله در مورد تأثیر مقابر شاعران بزرگ شیرازی خصوصاً Cristelle Baskins نوشته Poets مقبرهٔ سعدی در ساخت مقبرهٔ همسر دلاواله، سفرنامه‌نویس ایتالیایی است؛ و در آن اشاره‌ای نیز به نگاره‌های مقبرهٔ سعدی و انطباق آن با توصیف دلاواله کرده است. لازم به ذکر است همگی این منابع فقط به معرفی و تطبیق این نگاره‌ها با توصیفات سیاحان پرداخته‌اند و هیچ‌کدام در صدد رمزگشایی از لایه‌های پیچیده معنایی آنها خصوصاً نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی برنیامده‌اند؛ ازاین‌رو، متن حاضر، از بابت پرداختن به لایه‌های معنایی پیچیده این نگاره‌ها، بدیع و نو است. همچنین در ادامه باید گفت در بین منابع فارسی، این نگاره‌ها مغفول مانده‌اند؛ چنانچه مجید دهقانی در جدیدترین و کامل‌ترین کتابی که راجع به پیشینهٔ مقبره سعدی نگاشته، (کتاب سعدی از خانه تا خانقاه)، تقریباً کلیهٔ اسناد مربوط به مقبرهٔ سعدی پیش از بازسازی را به صورت متن و تصویر تا قبل از ویرانی جمع‌آوری نموده؛ ولی متأسفانه وی به این نگاره‌های دوبرگی اشاره‌ای نکرده است(۱۳۹۶). در مورد پیشینهٔ بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی در تفسیر آثار هنری در ایران نیز باید گفت کمتر از ظرفیت‌های استعاره های مفهومی برای پژوهش آثار هنری بهره گرفته شده است؛ از معدود پژوهشهای مربوط به این زمینه، مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل ما ز بالاییم و بالا می رویم مولانا تصویرسازی آیدین آغداشلو» نوشتهٔ سروناز پریشانزاده و همکاران است. در این مقاله نگارندگان به مقایسهٔ تطبیقی استعاره‌های مفهومی غزل «ما ز بالاییم و بالا می رویم»، با اثری تحت همین عنوان از آیدین آغداشلو پرداخته‌اند تا میزان کامیابی وی را در تصویرگری مورد مطالعه قرار دهند. نتیجهٔ پژوهش نشان

می‌دهد که استعارهٔ مفهومی «طریقت سفر است» که از مهمترین استعاره‌های غالب در غزلیات مولوی است، در تصویرگری آغداشلو بازنمود تصویری یافته است. (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «نقش استعارهٔ تصویری[۱] در تحلیل انتقادی کلام: مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی نوشتهٔ شیرین پورابراهیم» از جمله مقالات با این رویکرد است که در آن کاریکاتورهای سیاسی را به عنوان ابزاری خوب، با تکنیک تلفیق مبدأ و مقصد برای بیان مقصدی همچون جنگ معرفی می‌کند. (۱۳۹۵) مقالهٔ دیگر با عنوان «تولید استعاره‌های تصویری و مفهومی بر اساس میزانسن‌های نمایش با تمرکز بر نمایشنامهٔ هشتمین سفر سندباد نوشتهٔ بهرام بیضایی» اثر محمد امین عندلیبی و همکاران است. در این مقاله نویسندگان با استفاده از مبحث استعاره‌های تصویری در استعاره‌های مفهومی به چگونگی خلق استعاره‌های متن نمایشی با استفاده از میزانسن و عناصر آن، همچنین عوامل دیداری و شنیداری نمایش مانند دکور، لباس و نورپردازی پرداخته‌اند. (۱۴۰۰) از مبحث استعاره‌های مفهومی در جهان، به خوبی برای تحلیل آثار تبلیغی استفاده شده، از جمله آثاری که به این مهم پرداخته اند کتاب .Pictorial Metaphor in Advertising نوشته Forceville, C است. (۱۹۹۶) در مورد تحلیل آثار هنری نیز کمابیش پژوهش‌هایی در جهان صورت پذیرفته است؛ یکی از آنها مقالهٔ Beneath the Paint: A Visual Journey through Conceptual Metaphor Violation نوشته Maria M. Hedblom است. در این مقاله، نگارنده با استفاده از دو استعارهٔ مفهومی «بالا خدا است» و «بد تاریک است» به تحلیل یک نقاشی آبستره با عنوان Beneath the Paint می‌پردازد. (2017) همچنین مقالهٔ Sic vita est: Visual representation in painting of the conceptual metaphor LIFE IS A JOURNEY نوشتهٔ Fabio Poppi & Peter Kravanja را می‌توان یکی از بهترین مقالاتی معرفی نمود که با این رویکرد نگاشته شده است. در این مقاله نویسندگان سعی کرده‌اند با رویکردی تاریخی، چگونگی مفهوم‌سازی از استعارهٔ مفهومی «زندگی سفر است» را در نقاشی‌های قرن ۱۵ تا ۲۰ م.، مورد مطالعه و بررسی قرار دهند. (۲۰۱۹) ولی لازم به ذکر است پیشینه‌ای برای مبحث بهره‌گیری از مبحث کلان استعاره‌ها در استعاره‌های مفهومی برای تحلیل آثار هنری نه تنها در ایران، بلکه در جهان نیز یافت نشد و از این بابت پژوهش پیش رو کاملاً نوآورانه محسوب می‌گردد.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- مروری بر تاریخچهٔ مقبره سعدی

مقبرهٔ سعدی در اوایل دوران پهلوی دوم بازسازی گردید، ولی متأسفانه اثر یا رد بناهای قبلی نجات‌بخشی نشد؛ بنابراین اسناد متنی و تصویری که به‌نوعی این بنا را توصیف کرده‌اند، هر یک به‌نوعی ارزشمند هستند؛ و متن حاضر بر این باور است که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی که در نیمهٔ دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هـ.ق تصویر شده‌اند، ارزشمندترین این اسناد هستند. زیرا این نگاره‌ها در عین واقع‌گرایانه بودن و انطباق آن با گفتهٔ کسانی که در طول تاریخ از این مکان بازدید نموده‌اند با بیانی استعاری مفاهیم عمیقی را منتقل نموده و می‌توان آنها را به نوعی ارزشمندترین توصیف ممکن از این مکان محسوب نمود. حال برای تأکید بر اهمیت این نگاره‌ها باید متون و حتی تصاویری که از مقبرهٔ سعدی باقی‌مانده‌اند مرور شوند. ولی از آنجا که حجم این مطالب بسیار زیاد است، به گزیده‌ای از بهترین توصیفات بسنده می‌گردد. از قدیمی‌ترین توصیف‌ها از مقبرهٔ سعدی، توصیف ابن بطوطه است؛ توصیف وی از این مکان چنین است: «از مشاهدی که در بیرون شهر شیراز واقع شده قبر شیخ صالح معروف به سعدی است که در زبان فارسی سرآمد شاعران زمان خود بوده و گاهی نیز در بین سخنان خویش شعر عربی سروده است. مقبرهٔ سعدی زاویه‌ای دارد نیکو با باغی نمکین که او خود در زمان حیات خویش بنا کرده و محل آن نزدیک سرچشمهٔ نهر معروف رکن‌آباد است و شیخ در آنجا حوضچه‌هایی از مرمر برآورده که برای شستن لباس می‌باشد. مردمان از شهر به زیارت شیخ آمده پس از خوردن غذا در سفره‌خانه شیخ و شستن لباس‌ها مراجعت می‌کنند و من خود نیز چنین کردم. رحمت خدا بر او باد» (ابن بطوطه، ۱۳۴۸: ۴۰۹). در تذکره «هزار مزار» (تألیف در سال ۷۹۱) اشاره‌ای به خانقاه و مدفن شیخ سعدی شده است؛ «و خانقاه

---

[۱] کوچش در کتاب استعاره‌های مفهومی برای توضیح استعاره‌های تصویری از مثالی مقتبس از لیکاف و ترنر استفاده می‌کند: «همسرم... که کمرش ساعت شنی را می ماند» در این استعاره، تصویر بدن زن بر اساس تصویری از ساعت شنی، بدون ذکر جزییات منطبق می شوند؛ و به گونه‌ای می‌دانیم که کدام قسمت ساعت شنی با کدام قسمت بدن زن با هم منطبق می شوند. این امر استعاره‌های تصویری را علاوه بر زبانی بودن، مفهومی نیز می‌سازد. (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۹)

بساخت و طعام به فقرا و مساکین می‌داد و طایفه مسلمانان قصد زیارت وی می‌کردند و روایت احسان او به خاص و عام می‌رسید و از سماط انعام او مرغان و چهارپایان می‌بردند و می‌گویند که امیر اصیل‌الدین و عبدالله از جهت شرع و تقویت امور چندان رعایت کلمات شیخ نمی‌کرد تا شبی حضرت رسالت پناه صلی‌الله علیه و اله را در خواب دید و او را عتاب فرمود جهت انکار با شیخ... و او را در خانقاه خود دفن کردند...» (جنید شیرازی، ۱۳۶۴: ۴۷۸ و ۴۷۷) دولتشاه سمرقندی نیز در کتاب «تذکرۀالشعرا» (تألیف ۸۹۲)، تربت شیخ را چنین توصیف می‌کند: «و تربت شیخ سعدی اکنون در شیراز جائی فرح‌بخش و حوض با صفاست و عمارات بی‌نظیر آنجا واقع است و مردم را بدان مرقد ارادتست» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۰۹).

حسن روملو در کتاب «احسن‌التواریخ» (که در زمان شاه تهماسب یکم صفوی تألیف گردیده) گزارش می‌کند: «در این سال [سال ۹۰۰ قمری] هنگامی که چهل روز از نوروز سلطانی گذشته بود و مردم شیراز به سیر مزار شیخ سعدی رفته بودند، امیر یوسف بیک ولد سلطان احمد جولان با جمعی از امرای عظام...» (دهقانی، ۱۳۹۶: ۳۵) گزارش منتخب بعدی گزارش دن گارسیا دسیلوا فیگوئروا است. وی سفیر اسپانیا در ایران بود که در سال ۱۶۱۴ م (۱۰۲۳ هـ.ق) به ایران اعزام شده بود؛ طی گزارشی از سفر خود به شیراز، از مقبرۀ سعدی به‌عنوان مسجد یاد می‌کند و دربارۀ خود سعدی سخنی نمی‌گوید، تنها از قراین مشخص است که منظور، آرامگاه شیخ است. در این گزارش به خوبی از مقبرۀ سعدی و حتی درویشانی که در آن مکان سکنی داشتند و در مورد کرامات شیخ سخن می‌گفتند با جزئیات سخن گفته است: «در مسیر آب فراوان و نهری سیلابی که از نیم فرسنگی شهر، از سوی چهل‌منار به شیراز جاری است، مسجدی بسیار قدیمی هست که چون مرقد یکی از بزرگان دین است شیرازیان آن را بسیار محترم می‌دارند. آن‌گونه که شهرت دارد این مرد صاحب کشف و کراماتی بوده است. در این مسجد حجراتی هست که چند طلبه یا زاهد در آنها سکونت دارند و برای زائران داستان زندگی و کرامات قدیس موصوف را بیان می‌کنند، چنانکه برای سفیر نیز چنین کردند. عالیجناب اظهار تمایل کرد که نهری را که در مجرای قنات بسیار عمیق زیر صحن مسجد جاری است و در جلوخان آن برکه‌ای مربع‌شکل پرازآب زلال تشکیل می‌دهد و تعداد زیادی ماهی بزرگ و کوچک در آن هست تماشا کند. چسبیده به دیوار مسجد پلکانی است که با پایین رفتن از آن به حیاط کوچکی می‌رسند که در دیوارهای بلند محصور است و استخر دیگری، کوچک‌تر از استخر بیرون مسجد، سراسر سطح آن را فراگرفته است. این استخر پر از ماهی است و چنان رام که می‌توان آنها را با دست گرفت، اما هیچ‌کسی به چنین کاری دست نمی‌زند زیرا این ماهی‌ها، همچون ماهی‌های استخر بیرون مسجد، نظرکرده و مقدس به‌حساب می‌آیند. کمی پایین‌تر از مسجد، از آب همین نهر برای شستن لباس استفاده می‌شود...» (همان:۳۶ و ۳۵)

پیترو دلاواله[1] سیاح ایتالیایی، نیز که در سال ۱۶۲۲ م به شیراز سفر کرده، شرحی از مقبرۀ سعدی دارد؛ وی تنها کسی است که به سرو نسبتاً بزرگ حیاط مقبرۀ سعدی، اشاره دارد؛ متن گزارش وی بدین شرح است: «یک محوطۀ بزرگ، ابتدا مسجدی با یک حیاط، مثل بسیاری مساجد ساخته شده در ایران، در وسط حیاط یک سرو نسبتاً بزرگی کاشته شده است. ورودی حیاط، ساختمان مسقف سمت راست و چپ دارد که شبیه کلیسایی بزرگ به مسجد متصل است؛ و داخل آن مقبره شاعر ساخته شده است. مقبره از سنگ ساخته شده و سرتاسر آن کتیبه‌هایی وجود دارد که البته من نتوانستم بخوانم، چون دیگر هوا تاریک شده بود» (Baskins, 2017: 16&17).

در بررسی بعد، باید به مشاهدات ژان تاورنیه[2] سیاح فرانسوی اشاره کرد که در فاصلۀ سال‌های ۱۶۳۱ م تا ۱۶۶۸ حداقل شش بار به ایران سفر کرد. وی اولین سیاحی است که به زوال و ویرانی مقبره اشاره نموده است. توصیفات تاورنیه از مقبرۀ سعدی چنین است: «در شهر شیراز مسجد کهنه‌ای هست که به مقبرۀ سعدی معروف است که ایرانیان او را بهترین شاعر خود می‌دانند. این مسجد ساختمان خوبی داشته و مدرسه‌ای هم داشته است. اما همه چون بناهای دیگر شهر در شرف خرابی و انهدام است. در مقابل این مسجد از چند پله پایین رفته به چاه بسیار وسیعی می‌رسند که در جنب آن حوض ماهی پر از ماهی دیده می‌شود. اما کسی جرأت نمی‌کند از آنها صید نماید. می‌گویند ماهی‌ها متعلق به سعدی و صیدشان گناه است...» (دهقانی، ۱۳۹۶: ۴۰).

[1] Pietro Della Valle
[2] Jean-Baptiste Tavernier

آندره دولیه دلاند[1] برادرزادهٔ تاورنیه که در آخرین سفر تاورنیه همراه او به ایران آمد. وی بیشتر از دو سال در ایران ماند و در سال ۱۶۶۶ به فرانسه بازگشت و در سال ۱۶۷۳ م. مشاهدات خود را با عنوان زیبایی‌های ایران به قلم آورد. وی در بازدید از مقبرهٔ سعدی، آنجا را مسجدی زیبا با ساختمان عالی توصیف می‌کند، ولی همچون عموی خود اشاره‌ای به شروع ویرانی این عمارت دارد: «... همچنین مسجد زیبایی با ابنیهٔ عالی برای مدرسه‌ای ساخته شده ولی همه رو به خرابی است. در نزدیک مسجد به وسیلهٔ پلکانی به یک چاه بسیار عریض داخل می‌شوند. در پایین آن حوضی است که در آن ماهی فراوان است و به علت آنکه این آب وقف شیخ سعدی است که کسی جرأت دست‌زدن به ماهی‌ها را ندارد. شیخ سعدی در مسجد نزدیک مدفون است و مشهورترین شعرای مردم ایران می باشد». (همان: ۴۱)

کرنی لوبرون[2] سیاحی است که در زمان شاه سلطان حسین صفوی به ایران آمد. وی نام سعدی را به صورت «زیگ زدی» ضبط نموده و شرح وی از مقبرهٔ شیخ چنین است: «... بنای دیگری نیز در دشت دیده می‌شود که قبر یکی از بزرگ‌ترین شاعران ایران به نام سعدی است که چهارصد سال قبل می‌زیسته و خودش دستور ساخت این بنا را می‌دهد. این بنا هم بزرگ است و هم خوش‌ساخت. سعدی درویشی شیرازی بود که ۲۰ کتاب به زبان عربی و ۲ کتاب به زبان فارسی دارد. در کنار این آرامگاه حوضی هشت‌ضلعی و بزرگ وجود دارد با آب ولرم و پر از ماهی که دورتادور آن را دیوار کوتاهی دربرگرفته است. آب از آن طرف شهر زیر یک ساختمان می‌آید و تشکیل چند چشمه می‌دهد که بعد به مزارع اطراف پراکنده می‌شود. ماهی‌ها از این چشمه به آن چشمه می‌روند ولی چون اجازهٔ گرفتن آنها وجود ندارد، فقط چند خرچنگ گرفتم. تمام این بنا با سروهای بلند سایه فکنی شده است و چمن‌زار زیبایی هم وجود دارد که مردم در کنار آن به شستشوی لباس مشغولند» (همان: ۴۳).

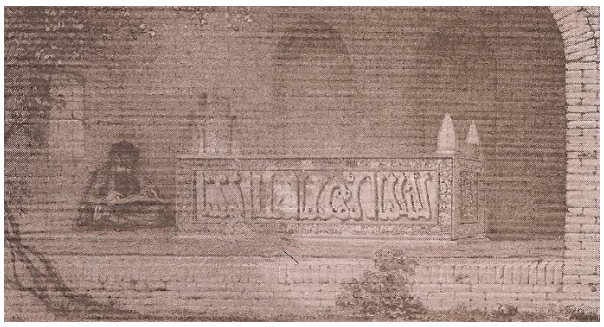
در ادامه باید گفت تحقیق و تفحص دقیق مجید دهقانی در مورد سابقه مقبرهٔ سعدی در کتاب «سعدی از خانه تا خانقاه» نشان می‌دهد که تعمیرات جدی‌ای حتی در عصر پهلوی دوم (زمان بازسازی آرامگاه) نیز صورت نپذیرفته، به گونه‌ای که در توصیفات و حتی تصاویر دوره‌های بعد زوال و ویرانی این مقبره منعکس است. به‌عنوان‌مثال کارستن نیبور[3] تنها سیاح اروپایی که در زمان کریم‌خان زند، به شیراز آمده، مقبرهٔ سعدی را چنین توصیف می‌کند: «...این آرامگاه در حال ویرانی است و اگر به‌زودی مسلمانی به تجدید بنای آن همت نگذارد به کلی ویران خواهد شد... آرامگاه سعدی در بیشتر جاها گچ دیوار به همراه گچ کتیبه‌ها ریخته بود و تمام گچ‌ها و کتیبه‌های روی زمین، پای دیوارها پراکنده بود...» (همان: ۴۵)

ویلیام فرانکلین[4] نیز که در زمان جعفرخان زند به شیراز آمده پس از توصیف مقبره اضافه می‌کند: «...این بنا در حال حاضر رو به ویرانی است و اگر سریعاً نسبت به تعمیر آن اقدام نشود به‌زودی فرو خواهد ریخت. جای نهایت تأسف است که وضع آشفته و ناپایدار کشور به هیچ‌کس امکان نمی‌دهد تا پولی صرف تعمیر این ساختمان بکند...» (همان: ۴۶)

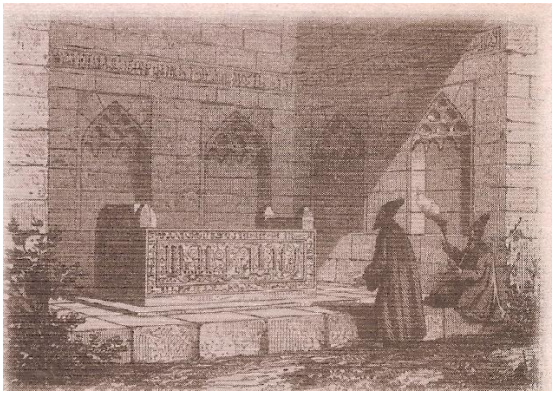
اوژن فلاندن[5] در زمان محمدشاه به‌اتفاق دوست هنرمند خود به نام پاسکال کوست به ایران آمده است در انتهای توصیفش از مقبره سعدی می‌گوید: «طاقی گنبدی‌شکل دیده می‌شود که در زیر آن قبر شیخ قرار گرفته و سنگ یکپارچه مرمری به رویش انداخته شده... ولیکن فراموش نکنم بگویم قبر شیخ بی‌سر و سالار است، هیچ مستحفظی ندارد و طولی نخواهد کشید که خراب گشته به‌کلی ناپدید و محو خواهد شد...» (همان: ۴۹) همچنین وی دو تصویر از مقبرهٔ سعدی هم فراهم نموده است (تصاویر شمارهٔ ۱ و ۲) و این تصاویر در شباهت با تصویر ویلیام اوزلی[6] که در سال ۱۸۱۰ از این مقبره دیدن کرده (تصویر شمارهٔ ۳) و تصویر مادام دیولافوا[7] که در سال‌های ۱۸۸۱ و ۱۸۸۴ به ایران سفرکرده، قرار می‌گیرد. (تصویر شمارهٔ ۴):

---

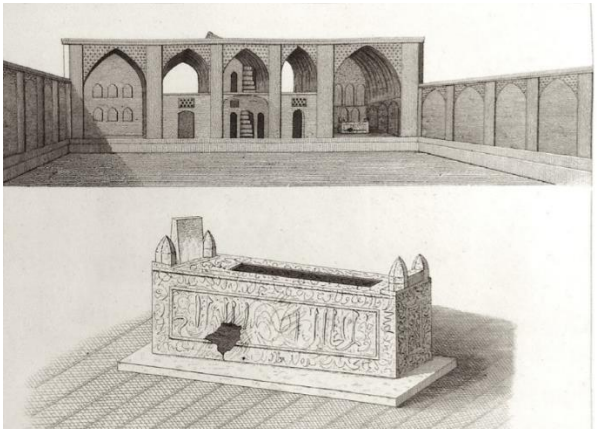
[1] Andre Deslandes Daulier
[2] Corneille le Bun
[3] Carsten Niebuhr
[4] William Franklin
[5] Eugene Napoleon Flandin
[6] William ouseley
[7] Jane Dieulafoy



تصویر ۱- طراحی اوژن فلاندن از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۰)



تصویر ۲- طراحی دیگری از اوژن فلاندن از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۰)

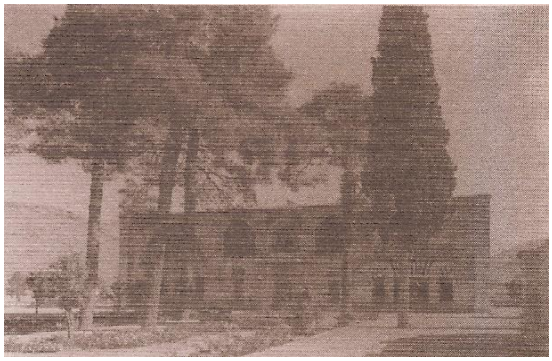


تصویر ۳- طرح ویلیام اوزلی از مقبرهٔ سعدی
(Baskins, 2017: 17)

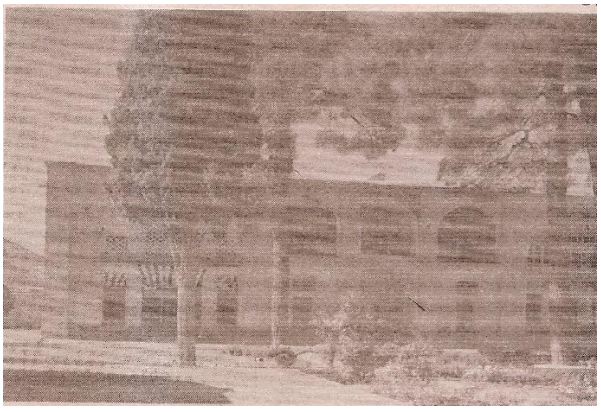


تصویر ٤- طرح مادام دیولافوآ از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۲)

ضمناً چند عکس از مقبرهٔ سعدی از اواخر قاجار وجود دارد که کاملاً با بنای نگاره‌های دوبرگی مطابقت دارد:



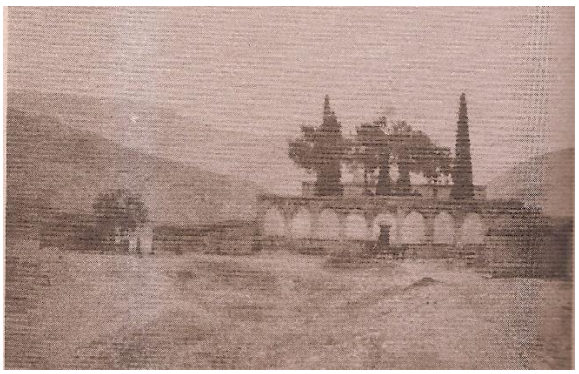
تصویر ٥- عکس از مقبرهٔ سعدی متعلق به دورهٔ قاجاریه
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۸)



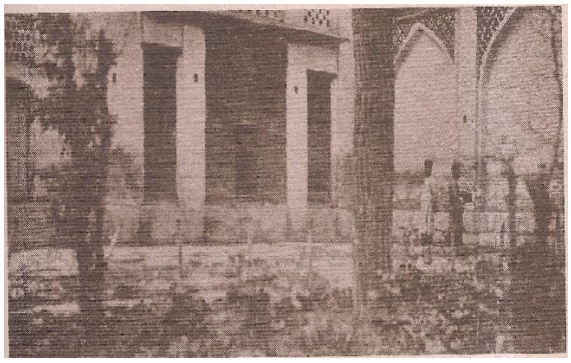
تصویر ٦- عکس از مقبرهٔ سعدی متعلق به دورهٔ قاجاریه
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۹)

همچنین یکی از مستندترین عکس‌ها، دو قطعه عکس از بنجامین مور[1] که در سال ۱۹۱۴ م.، اواخر دورهٔ قاجار به شیراز آمده، است که یکی از آنها نمای کمتر دیده شده‌ای از اتاق مربوط به قبر سعدی نشان می‌دهد که کاملاً با نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی شباهت دارد:

[1] Benjamin Moore

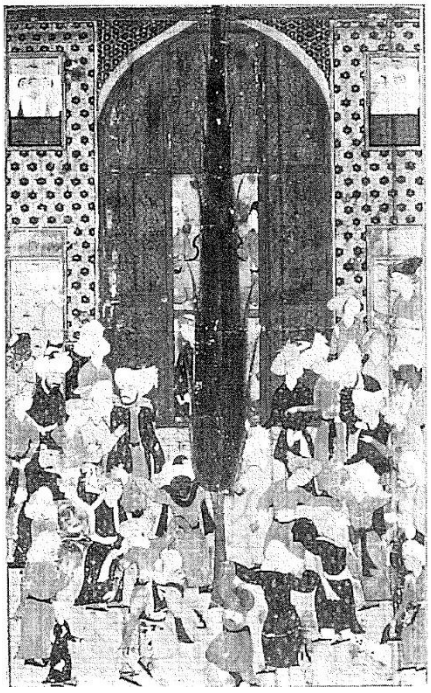


تصویر ۷- عکس بنجامین مور از دورنمای مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۹)

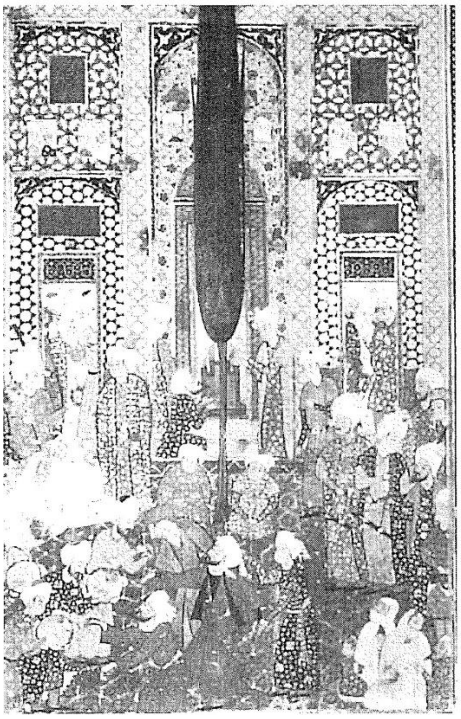


تصویر ۸- عکس بنجامین مور از نمای کمتر دیده شدهٔ اتاق مربوط به قبر سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۸۰)

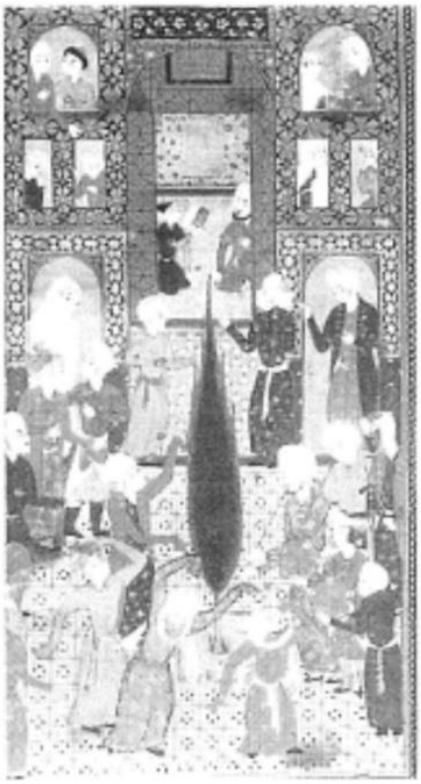
همان‌گونه که ملاحظه شد گفته‌های مورخین، سفرنامه‌نویسان و حتی تصاویر از مقبرهٔ سعدی، صحت فرضیهٔ انطباق با واقعیت در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی را تأیید می‌کنند؛ و حتی در مقایسه با آنها کامل‌تر به نظر می‌رسند. چنانچه به درخت سرو نسبتاً بزرگ حیات مقبره سعدی، تنها دلاواله و یا به حضور درویشان در مقبرهٔ سعدی تنها برخی سفرنامه‌نویسان همچون دن گارسیا دسیلوا فیگوئروا، سفیر اسپانیا، اشاره کرده‌اند؛ و یا همچنین خبر از رسم احتمالی برگزاری مراسم سماع در حیاط مقبرهٔ سعدی منحصر به این نگاره‌ها می‌گردد. نگاره‌هایی که حتی از مرزهای واقعیت مقبره سعدی در روزگار خود فراتر رفته و با بیانی استعاری از عشق و عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی سخن می‌گویند. در اینجا تعدادی تصویر از نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبره سعدی و در ادامه تعدادی از نگاره‌های استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی (به دلیل آنکه در مورد آنها نیز توضیح داده شده است) آورده می‌شود:



تصویر ۹- نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، متعلق به ۹۹۸ هـ.ق، ۱۵۹۰ میلادی
مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 341)

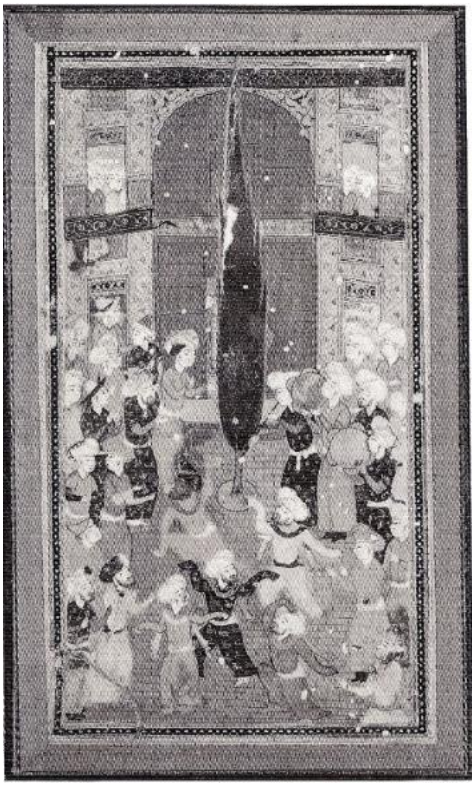


تصویر ۱۰- نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی متعلق به ۹۷۸ هـ.ق، ۱۵۷۱-۱۵۷۰ میلادی
مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 340)



تصویر ۱۱- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به ۹۸۲- ۹۷۷ هـ.ق، ۷۵- ۱۵۷۰میلادی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 340)



تصویر ۱۲- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـ.ق،

مأخذ تصویر: (Bahari,1996: 46)



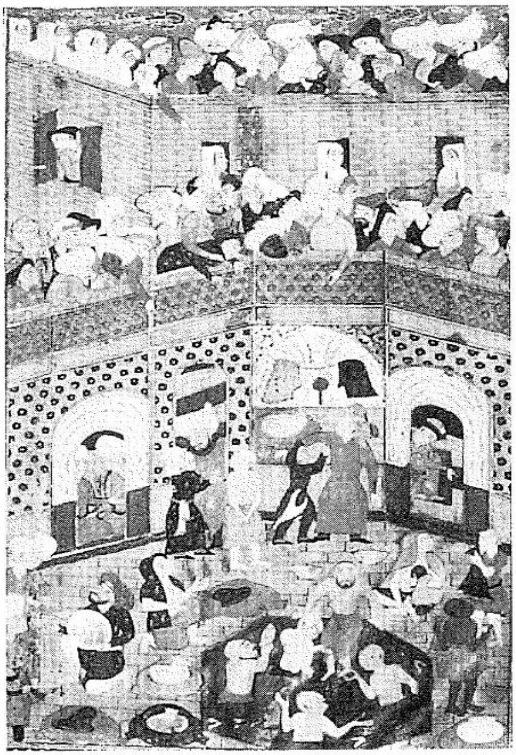
تصویر ۱۳- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـق، به خط شاه محمد کاتب

(مأخذ تصویر: آرشیو موزۀ ملی ملک)



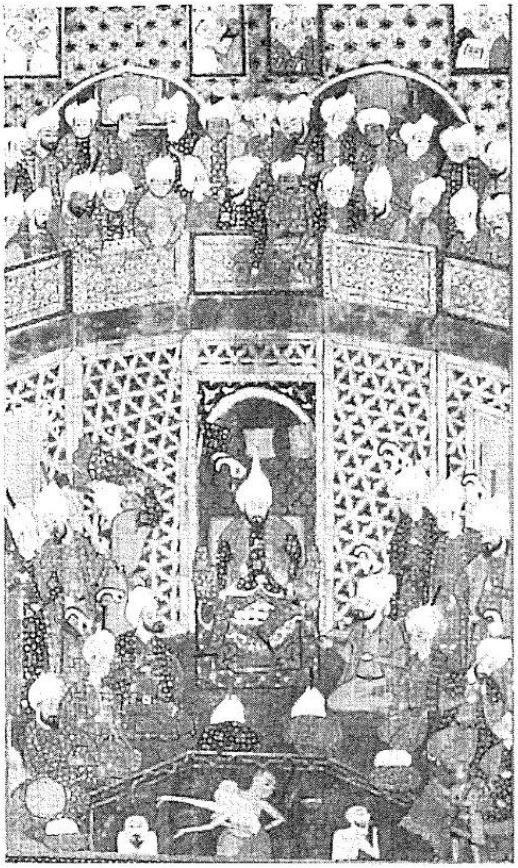
تصویر ١٤- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـ ق، ١٦٠٠میلادی

مأخذ تصویر: (Baskins, 2017: 18)



تصویر ١٥- نگاره استخر زیرزمینی نزدیک مقبره سعدی، حدود ٩٩٨ هـ.ق ١٥٩٠ م، کاتب محمد قوام شیرازی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 341)



تصویر ١٦- نگارهٔ استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی، از کلیات سعدی به تاریخ حدود ٩٧٨ هـ.ق/ ١٥٧٠ میلادی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 440)



تصویر ۱۷- نگارۀ استخر زیرزمینی نزدیک مقبرۀ سعدی، متعلق به ۱۰۰۰هـ.ق، به خط شاه محمد کاتب

(مأخذ تصویر: آرشیو موزۀ ملی ملک)

۲- ۱- ۱- تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی به استمداد از کلان‌استعارۀ «عشق به مثابۀ سفر»

نگاره‌های دوبرگی مذکور به‌عنوان افتتاح یا خاتمه، در نسخه‌هایی با بالاترین استاندارد در نیمه دوم قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ هـ.ق بودند. قدیمی‌ترین نسخۀ سعدی با این صحنه‌ها به نظر می‌رسد نسخه‌ای از کلیات سعدی با قدمت ۹۷۴-۷ هـ‌ق، ۱۵۶۶-۶۸ م. است. از آن پس چنین ترکیبی به طور گسترده‌ای تا اوایل قرن ۱۱ هـ ق دیده می‌شود. لازم به ذکر است، «مردیث اونز» اولین نویسندۀ معاصری بود که به این نگاره‌ها توجه کرد. او ذکر کرد که خیلی از نسخه‌های خطی سعدی متعلق به این زمان دارای این دو صحنه هستند و به درستی مکان مدفن سعدی و استخر زیرزمینی نزدیک مقبرۀ سعدی است. این گونه نقاشی‌های موجود در نسخه‌های خطی آثار سعدی در قرن دهم و اوایل یازدهم هـ.ق حیاط یک ساختمان پرکار دو طبقه تصویر شده است که کاملاً با عکسهای قاجاری از مقبرۀ سعدی، به ویژه عکس بنجامین مور از اتاق مقبره، مطابق است. همچنین در برخی از تصاویر، سنگ قبری که گاهی اوقات بر آن «قبر سعدی شیرازی» نگاشته شده، به وضوح دیده می شود. این ساختمان دو طبقه به سمت محوطۀ باز سنگفرش شده‌ای باز می‌شود، جایی که یک تک درخت سرو وجود دارد. مکانی که مردم دور گروه نوازندگان موسیقی و درویشان در حال رقص در محوطه سنگ فرش‌شدۀ جلویی جمع شده‌اند، همچنین تماشاچیان زن و مرد، از پنجره‌ها، به حیات نگاه می‌کنند. (Uluc, 1999: 33)

صفحۀ سمت چپ نیز ساختمانی چندضلعی و بلند، جایی که تماشاچیان، حمام‌کنندگان را در استخری پر از ماهی تماشا می‌کنند، تصویر کرده است. این بنا نیز کاملاً با توصیفات سیاحان مطابقت دارد. ولی ازآنجا که تحقیق پیش رو بر این فرض نگاشته شده که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، علاوه بر واقع‌گرایانه بودن، دارای بیانی استعاری و چندلایه بوده و معانی فراوانی

را تداعی می‌کند، از پرداختن بیشتر به نگارهٔ حوض ماهی صرف‌نظر کرده و تنها به نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است، به احتمال زیاد برگزاری مراسم سماع در حیاط مقبرهٔ سعدی متداول بوده، ولی نوع انتخاب و پردازش نگاره‌ها علاوه بر انطباق با واقعیت، معانی عمیق استعاری از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی را منتقل می‌کنند. ازاین‌رو در مقالهٔ پیش رو برای رمزگشایی از این معانی، ابتدا کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و سپس بر مبنای آن، به استناد عناصر بصری به تحلیل خرده‌استعاره‌ها پرداخته می‌شود.

۲- ۱- ۲- کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر

همان‌گونه که ذکر گردید، استعاره به ما امکان می‌دهد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا ذاتاً فاقد ساختار را بر حسب موضوعی عینی یا دست‌کم ساختمندتر درک کنیم. (لیکاف، ۱۳۹۰:۲۱۵) بنابراین در استعارهٔ شناختی با ساماندهی یک مفهوم (ذهنی/ انتزاعی) در اصطلاحات مفهوم (عینی/حسی) دیگر روبرو هستیم. چنانچه این سامان دهی، در بقیهٔ جمله یا در جملات بعدیِ اثر یا کل اثر ادامه یابد یا به عبارت دقیق‌تر اثر بگذارد، به‌نوعی که کل اثر حول یک «استعارهٔ مرکزی» شکل بگیرد و سایر استعاره‌ها نیز در حمایت از آن به کار گرفته شوند، آن استعاره، به «استعارهٔ گسترده» یا «کلان‌استعاره» تبدیل شده است، به‌عبارت‌دیگر برخی استعاره‌ها، ممکن است در طول تمام متن ادبی بدون ظاهرشدن در سطح، به کار روند و تنها گاهی اوقات جلوه‌هایی در سطح برای دادن نشانه‌هایی از حضور استعاره‌های بزرگ خاص در یک متن ادبی داشته باشند. اغلب اوقات دنبال کردن این نشانه‌ها، ما را به استعاره یا استعاره‌هایی بزرگ‌تر می‌رساند که به طور کلان و مضمر در سرتاسر متن حضور دارند و به‌گونه‌ای موجب انسجام معنایی متن و ارتباط استعاره‌های کوچک‌تر با یکدیگر می‌شوند. در واقع کلان استعاره‌ها، استعاره‌های مفهومی پنهان در متن بوده و خرده استعاره‌ها بروز استعاره‌های زبانی آنها هستند. در تعریف خرده‌استعاره‌ها نیز باید گفت، استعاره‌های یک متن هستند که استعاره‌های گسترده آنها را به صورت یک ساختار استعاری منسجم سازمان‌دهی کرده است. (کوچش، ۱۳۹۳: ۴۲۷) برای نخستین‌بار پل ورث[1] اصطلاح «کلان‌استعاره» یا «استعاره‌های گسترده» را در تحلیل آثار دیلن توماس[2] تحت عنوان زیر جنگل شیر به کار برد. چنان که ورث نشان می‌دهد، کلان استعاره‌ها ممکن است بروز روشنی در متن نداشته باشند؛ ولی همهٔ آنها تمایل دارند به صورت آنچه که «استعاره‌های خرد» نامیده می‌شوند، ظاهر گردند. ازاین‌رو کارکرد شناختی استعاره‌های کلان، سازمان‌دادن استعاره‌های خرد برای انسجام ساختار استعاری در متن است. (هاشمی، ۱۳۹۴: ۶۱) وی برای توضیح این مطلب گزیده‌ای از اثر دیلن توماس با عنوان زیر درختان شیر ارائه می‌کند:

«شب بهاری بی مهتاب، در شهری کوچک، شبی بی‌ستاره و قیرگون، خیابان‌های سنگی، ساکت و درختان گوژپشت... نامرئی، لنگ‌لنگان تا دریای تیره، کدر، آرام و سیاه که قایق‌های ماهیگیری مواجش می‌کردند، پایین می‌روند. خانه‌ها، کور به‌سان موش کور (هر چند موش‌های کور امشب در دره‌های عمیق مخملی خبرچینی، خوب می‌بینند) یا کور مانند ناخدا گربه، آنجا، در مرکز خفه شده شهر از صدای بلند ساعت، مغازه‌های عزادار، و سالن رفاه در میان علف‌های هرز پنجره و تمام مردم این شهر لالایی رفته گنگ، حالا در خواب‌اند»

طبق نظر ورث، اینجا استعارهٔ کلان یا گسترش‌یافته خواب ناتوانی، و جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روساخت متن ظاهر شده‌اند؛ مفهوم شهر با استفاده از مجاز شهر به جای ساکن شهر (یا به‌صورت کلی‌تر، مکان به‌جای افراد آن مکان) ایجاد می‌شود. اگر توجه کنیم که مفهوم خواب اغلب به‌صورت حوزهٔ مبدأ برای مفهوم مرگ ظاهر می‌شود، این استعارهٔ کلان جالب‌تر نیز می‌شود؛ چرا که به مرگ به صورت خواب نگریسته می‌شود و خواب نیز به مثابهٔ ناتوانی درک می‌گردد. پس مرگ نیز که در آن کور و کر و لال و بی‌حرکتیم، ناتوانی خواهد بود. البته در متن بالا و به واسطه کاربرد زیاد عباراتی مثل سیاهی، تیرگی و حتی عزاداری شناخت خواب در کسوت مرگ به ذهن خواننده قطعاً متبادر شده است؛ بنابراین، شهر به کمک مجموعه‌ای از استعاره‌های خاص، مجاز، و یک استعاره گسترش‌یافته، به مثابهٔ مرده انگاشته می‌شود. (کوچش، ۱۳۹۳: ۹۱ و ۹۰)

همان‌گونه که ذکر گردید ازآنجا که نظام مفهومی حاکم بر تجربیات، شیوهٔ تفکر و حتی رفتار ما تا اندازه‌ای استعاری است، پس استعاره‌های مفهومی نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربهٔ انسانی از جمله هنر نیز باید ظاهر شوند. در این نگاره، دو

---

[1] Paul Werth
[2] Dylan Thomas

تجربهٔ اصلی عشق و سفر بر هم منطبق شده‌اند و کلان‌استعارهٔ اصلی این نگاره را می‌توان عشق به مثابهٔ سفر محسوب نمود. بدین‌گونه که برای درک قلمرو انتزاعی‌تر عشق از قلمرو واقعی‌تر سفر بهره گرفته شده است؛ اصلی که می‌توان به طور سردستی و غیررسمی آن را سناریوی استعاری نامید که بر اساس انطباق تناظرهایی بین قلمروی عشق (یعنی عاشقان، هدف‌های مشترکشان، مسائل و مشکلاتشان، رابطه عاشقانه و ...) و قلمروی سفر (یعنی مسافران، مسیر سفر، مقصد و ...) حاصل شده است، به‌گونه‌ای که این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که دربارهٔ سفر داریم دربارهٔ عشق بیندیشیم و سخن بگوییم، (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳) استعاره‌ای که در ادب و عرفان ایرانی، کارکردی برای کشف حقیقتی عارفانه گشته است. چرا که استعاره همواره جایگاهی ویژه در بیان مقاصد، حالات و مقامات عرفانی داشته چنانچه به گفتهٔ ایزوتسو[1] اهمیت کاربرد استعاره در بیان ادراکات شهودی به حدی است که گفته می‌شود کشف یک استعاره مناسب در حیطهٔ متافیزیک، یک راه ویژهٔ تفکر و یک شیوهٔ شناخت است. زیرا کشف این استعاره‌ها به معنای کشف بعضی ویژگی‌های ظریف ساختار حقیقت است که عقل انسان آن را تنها در قالب استعاری می‌تواند درک کند. عارفان برای بیان ادراکات شهودی خود از جهان ماورا از حقایق تجربه شده که بسیار بدیهی و روشن است، کمک می‌گیرند و ادراکات باطنی خویش را با ابزار حواس ظاهر تشریح می‌کنند. پس تلاش عارف این است که با کاربرد استعاره به بیانی از ناشناخته‌ها برسد؛ پس استعاره‌ها توان بیان تجربه‌های شهودی عارف را تا مرزهای بی‌نهایت می‌گسترانند. (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۴)

ازاین‌رو عارفان، استعاره‌های خویش را از عناصر گوناگون استخراج کرده‌اند. یکی از پرمایه‌ترین این عناصر، زبان عشق است، به ویژه شعر عاشقانه که عرفان عاشقانه، فراوان از آن بهره گرفته است. این بهره‌گیری بسیار، بیشتر به این دلیل است که عرفان عاشقانه چنان که از نامش پیداست گونه‌ای عشق است؛ پس کم و بیش همهٔ آنچه در عشق غیرعرفانی وجود دارد، در عشق عرفانی نیز هست یا می‌تواند باشد. ازاین‌رو، عارفان از احوال و تجربه‌های عاشقانه یا مضمون‌سازی و تصویرپردازی‌های عاشقانه، ابزاری برای بیان حس و حال‌ها و تجربه‌های عارفانه ساختند. (راستگو و راستگوفر، ۱۳۸۸: ۱۷۵ و ۱۷۴)

سابقهٔ استفاده از استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر، برای خلق استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه به قرن دوم هجری باز می‌گردد؛ زمانی که این باور در میان صوفیان به‌تدریج قوت گرفت که عبادت خداوند از روی «خوف» و معاملهٔ بهشت و ثواب اخروی، صوفی را به حقیقت اصیل معرفت وی نخواهد رساند؛ و آنچه که می‌تواند او را در انجام اعمال عبادی و ریاضت‌های دشوار، مشتاق و خستگی‌ناپذیر کند، میل و آرزوی دیدار خداوند به‌عنوان «محبوب» یا «دوست» و یا به عبارت دیگر رسیدن به اوست. طبق این بینش، نسبت انسان و خدا از حالت عبد و معبود خارج و به سمت تعریفی جدید که همان محب و محبوب یا عاشق و معشوق بود، تغییر کرد. بدین ترتیب به تدریج اصطلاحات جدیدی وارد گفتمان تصوف شد که اصلی‌ترین آنها در ابتدا «محبت» و بعدها «عشق» بود. (هاشمی، ۱۳۹۴: ۸۷)

در حقیقت عشق مسیر یا سفری بود که در همین جهان با پشت‌کردن سالک به دنیا و لذایذ آن آغاز و در بهشت نیز همچنان ادامه می‌یافت؛ تا سرانجام وی به مقصد نهایی‌اش که همان مجلس دیدار بود واصل می‌گشت. این اندیشه و مباحث مربوط به آن هرچند در آغاز تاریخ تصوف پراکنده بود، اما به‌تدریج نظام منسجم اعتقادی را تشکیل داد. بدین ترتیب انسان به‌عنوان محب به سیر و سلوک می‌پرداخت و به‌طرف محبوبش، الله حرکت می‌کرد تا به دیدار او نایل گردد. ولی این مسیر همواره مسیری دشوار و سخت بوده و قرار گرفتن در آن هم مستلزم فنای سالک و ازبین‌رفتن او بوده و گاه آن چنان دور از دسترس و بلند بوده که هر کسی را یارای سفر طولانی عشق نبوده، سفری که مستلزم نابود شدن و از بین رفتن سالک بوده است. ازاین‌رو می‌توان طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه را یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مفاهیم در تفکر عرفانی ایران محسوب نمود. (همان: ۱۳۳ و ۸۹)

در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی نیز، دو کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و در مرتبهٔ بعد، طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه که از مهم‌ترین استعارات شناخته شده فرهنگ ایران است به‌عنوان کلان‌استعاره‌های این نگاره‌ها که مبنا و انسجام‌دهندهٔ خرده‌استعاره‌های دیگر هستند تشخیص داده شدند. این کلان استعاره‌ها همان‌گونه که گفته شد در سطح نگاره‌ها عنصری بصری ندارند، ولی مبنا و انسجام‌دهنده مفاهیم استعاری دیگر یا به عبارتی خرده‌استعاره‌های دیگر هستند؛ بنابراین استمداد

[1] Toshihiko Izutsu

از این دو کلان‌استعارهٔ بسیار متداول در فرهنگ ایرانی، با استفاده از عناصر بصری در نگاره‌ها همچون قبر سعدی، سرو و حلقهٔ سماع‌کنندگان، خرده‌استعاره‌های این نگاره همچون سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ طریقت عارفانه و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه شناخته و به استمداد از متون ادب فارسی که به نوعی آینه‌ای از تفکرات یک ملت است، تحلیل گردید. زیرا همسو با نگرش اندیشمندان علوم‌شناختی این اصل که مبنای تفکر انسان استعاری بوده و ادبیات و هنر و نظام‌های استعاری آنها عمدتاً بهره‌وری خلاقانه از نظام مفهومی روزمره و عوام است، در پژوهش پیش رو مبنا قرار داده شد (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۸). خرده‌استعارهٔ سعدی به مثابهٔ رهرو عشق در این نگاره‌ها سعدی به عنوان رهرو عشقی حقیقی نشان داده شده، عشقی که هنوز بعد از مرگش ساری و جاری است؛ در این نگاره‌ها افراد زیادی تصویر گردیده‌اند که همگی به نوعی متأثر از مسیر عشق سعدی هستند؛ و به‌گونه‌ای مغناطیس عشق سعدی را بعد از مرگش در این نگاره‌ها ثبت کرده‌اند. برای اثبات این نظر باید گفت، با اینکه سعدی اصولاً به‌عنوان شاعری چندوجهی شناخته شده است و تقریباً در آثار خود از همه چیز سخن گفته و دارای شخصیتی با ابعاد گوناگون است، اما عشق در وجود او به گونه‌ای ریشه دوانده که ابعاد دیگر شخصیت او را تحت تأثیر قرار داده‌است و بی‌جهت نیست که او را استاد رموز عاشقی نامیده‌اند. نه تنها غزلیات او سراسر موقوف عشق است، گویی گلستان و بوستان از نظر او بدون عشق ناتمام جلوه می کند؛ به همین دلیل در گلستان و بوستان نیز، بابی از عشق باز شده است. عشقی عالی و عارفانه، با از خود گذشتن و به محبوب رسیدن، به گونه ای که با وجود معشوق از هستی عاشق اثری نماند. سعدی با توجه به مفاهیم قرآنی و برخی آرای عرفا و متصوفه عشق را سرلوحهٔ آثار خود به ویژه غزل‌هایش قرار داده است. از نظر او انسان با عشق، این ودیعهٔ الهی، پا به عرصهٔ جهان می‌گذارد و به واسطهٔ آن از سایر موجودات ممتاز می‌گردد. این عشق با تجربهٔ ازلی دیدار با زیبایی مطلق در جهان مادی به عشقی حسی بدل می‌شود. سعدی این عشق را پایگاه و تکیه‌گاه مسائل انسانی و به تعبیر دیگر زندگی‌ساز می‌داند. اما این عشق حسی با تمام ویژگی‌هایش انسان را راضی نمی‌کند و دغدغهٔ جاودانگی و نامیرایی انسان از یک سو، و قدسی و ازلی بودن عشق از سوی دیگر موجب می‌شود این دو با هم سیری رو به کمال را آغاز کنند و با پیوستن به کمال زیبایی و خیر محض، جاویدان و نامیرا شوند. پس جهان‌بینی، پیام و بارزترین تفکر سعدی مبتنی بر عشق است؛ عشقی که تمام انسانیت در آن خلاصه شده است. (محسنی هنجنی، ۱۳۹۱: ۱۷۵ و ۱۷۴ ، ۱۶۹).

مرا و عشق تو گیتی به یک شکم زاده است　　دو روح در بدنی چون دو مغز در یک پوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۳).

ای ولولهٔ عشق تو بر هر سر کویی　　روی تو ببرد از دل ما هر غم رویی (همان: ۹۳۶)

و در نهایت خویشتن را رهرو طریقت عشق که اساس کائنات است می‌داند:

هلاک ما به بیابان عشق خواهد بود　　کجاست مرد که با ما سر سفر دارد (همان: ۶۲۶).

عشق و دوام عافیت مختلفند سعدیا　　هر که سفر نمی‌کند دل ندهد به لشکری (همان: ۸۷۲).

ازاین‌رو جای تعجبی ندارد که سعدی صراحتاً خود را شاعر عشق و زیبایی ازلی معرفی کند:

سعدی شیرین‌زبان این‌همه شور از کجا　　شاهد آیتی است، این‌همه تفسیر او (همان: ۸۴۰).

زین سبب خلق جهانند مرید سخنم　　که ریاضت‌کش محراب دو ابروی توام

به هوای سر زلف تو درآویخته بود　　از سر شاخ زبان برگ سخن‌های ترم (همان: ۷۷۱).

سخن بیرون مگوی از عشق سعدی　　سخن عشق است و دیگر قیل‌وقال است (همان: ۵۶۵).

در ادامه باید گفت، این نگاره می‌تواند در ارتباط با رسم عرس[۱] نزد صوفیان باشد، و آن مجلس طعام در مجلس ختم یا سالروز مرگ فاتحه بزرگان و مشایخ بوده است. یکی از کارهای صوفیان در این مراسم برگزاری مجلس سماع به مناسبت وصال عارف با معشوق ازلی خویش بوده است. احتمال دارد این نگاره‌ها به‌نوعی مراسم عرس را در سالروز وفات سعدی نمایش می‌دهند. درهرصورت این نگاره‌ها به‌گونه‌ای تصویر شده‌اند که اتاق مقبره و قبر سعدی که حتی بر برخی از آنها «قبر سعدی شیرازی» نگاشته شده است، دیده می‌شود؛ (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۹ –۴۳۸). بنابراین در نگاره نمادی از سعدی به‌عنوان رهروی که به وصال معشوقش رسیده است، حضور و وجود دارد.

---

[۱] عرس از مشتقات واژهٔ عروسی است و به معنی طعام یا ولیمه‌ای است که معمولاً در مهمانی عروسی داده می‌شود. (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۸)

خرده‌استعارهٔ سرو به مثابهٔ مبدأ طریقت عارفانه یکی از مهم‌ترین عناصر موجود در این نگاره‌ها درخت سروی است که افرادی بر گرد آن در حال سماع هستند، عنصری مرکزی که تعدادی درویش بر گرد آن سماع می‌کنند و تعدادی زن و مرد مشغول تماشای آنها هستند. البته درخت سرو هم در عکس‌های قاجاری و هم در توصیف برخی سفرنامه‌نویسان مانند دلاواله حضور داشت. ولی در هیچ یک از تصاویر و یا توصیفات از مقبرهٔ سعدی چنین نقش پُررنگی نداشته است. این در حالی است که در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، این عنصر یکی از مهم‌ترین عناصر نگاره است و معانی عمیق استعاری را متبادر می‌کند، معانی عمیقی که با عرفان جمالی در عرفان ایرانی، به ویژه عرفان جمالی نزد سعدی ارتباط می‌یابد؛ چرا که این درخت زیبا و موزون مبنای بسیاری از استعارات و تشبیهات از جمله قامت موزون یار گردیده است. در ادبیات عرفانی نیز به ویژه عرفان جمالی، به عنوان یکی از عناصر زیبا و موزون طبیعت و هم به عنوان استعارهٔ پُرتکرار از قامت موزون شاهدان، دارای جایگاهی ویژه است، تا جایی که می‌توان در این نگاره سرو را به نوعی مبدأ طریقت عارفانه محسوب کرد؛ به این دلیل که سرچشمهٔ زیبایی خداست و هستی نیز کتاب معرفت الله، و در مکتب جمالی هستی جلوه‌ای از شعاع نور الهی است. در حقیقت آن جمال مطلق در آینه‌ای جلوه نموده و آن تصویرها، همین موجودات هستند. خداوند به خاطر کسی یا چیزی، هستی را نیافریده است، بلکه زیبایی ذاتی اوست و در سرشت زیبایی نیز تجلی قرار دارد (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

بنابراین، در عرفان جمالی بر اصل شناخته‌شدهٔ «ان الله جمیل و یحب الجمال» بنیاد می‌شود، مایهٔ اصلی زیبایی، ذات پروردگار دانسته می‌شود و زیبایی‌های هستی از جمال جمیل معشوق ازلی صادر می‌شود. در این عرفان، تمام عالم فروغ شاهد ازلی است و آنچه به نظر می‌رسد، تجلیات و ظهور وی از کرشمه‌های اوست؛ پس خداوند خود را در کل آفرینش و جمال خود را در هر موجود زیبا، حتی گل‌ها و بوستان‌ها متجلی کرده است. مولانا در کتاب «فیه ما فیه» می‌گوید «حق‌تعالی می‌فرماید که کنت کنزا مخفیا فحببت ان اعرف! یعنی جمله عالم را آفریدم و غرض از آن همه اظهار ما بود» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۹۹). این گنج مخفی به تعبیر احمد غزالی حسن و جمال اوست که: «معشوق خزانهٔ عشق است و جمال او ذخیره اوست» (غزالی، ۱۳۷۰: ۱۸۷). در نتیجه، محبت جز به خدا تعلق نمی‌گیرد و هر عشق و محبتی که در انسان به وجود می‌آید، عشق به خدا خواهد بود (حکمت، ۱۳۸۴: ۴۷).

برای سعدی که به وحدت وجود قائل است؛ خدا زیباست و چون عالم، بسط کمالات حق و ظهور اسما و صفات خداست، پس عالم نیز زیباست. بدین ترتیب زیبایی و جمال ذاتی حق، به سرتاپای عالم تسری یافته و عالم و آدم در اوج زیبایی خلق شده‌اند. با چنین بینشی، عشق به عالم و آدم، عشق به خداست. سعدی معتقد است که غیر خدا به منزلهٔ اشیایی که در برابر خدا قرار گرفته باشند، هر چند معلول او باشند، وجود ندارد؛ بلکه وجود خداوند همهٔ اشیا را دربرگرفته است؛ یعنی همهٔ اشیا، اسما، صفات و شأن‌ها تجلیات خداوند هستند؛ نه اموری در برابر او؛ و این همان مرحلهٔ وحدت آفاقی است. ازاین‌رو در نظر سعدی، ذرات عالم نشانه‌هایی از راز جاودانگی و سرمدی خدا دارند؛ برگ درختان، کوه، دریا و نغمهٔ پرندگان همه آیات الهی و سرشار از پیام‌های قدسی و الهی هستند و همه در تسبیح و توحید خداوند نغمه‌سرایی می‌کنند و همیشه در حال نیایش خداوند هستند (ظهیری ناو، ۱۳۹۴: ۱۴۳).

به جهان خرم از آنم که جهان خرم اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۷).

نه این نقش دل می‌رباید ز دست دل آن می‌رباید که این نقش بست (همان: ۴۶۹).

همه عالم جمال طلعت اوست تا که را چشم این نظر باشد (همان: ۶۲۹).

چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان خط همی‌بیند و عارف قلم صنع خدا را

همه را دیده به رویت نگران است ولیکن خودپرستان ز حقیقت نشناسند هوا را (همان: ۵۲۴).

البته از نظر سعدی همچون پیروان دیگر مکتب عرفان جمالی، محور این نوع کمال‌گرایی‌ها «انسان» است. ایشان غالباً جمال الهی را در انسان زیبارو ستایش می‌کردند تا در جانوران و گیاهان یا اشیای بی‌جان. عارفان بر آن بودند که جمال شاهدان آیینه‌ای از جمال الهی است (علامی و کریمی، ۱۳۹۵: ۱۴۰). به‌گونه‌ای که در این عرفان، بر مبنای حدیث «الله جمیل و یحب الجمال یعنی خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد»، دوست‌داشتن زیبارویان را تشابه به اخلاق الله، تفسیر کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۹۷). برای سعدی عاشق و انسان‌دوست نیز هیچ‌چیز بهتر و بیشتر رخسار یار این زیبایی کل و «اثر لطف خدا» را آشکار نمی‌کند؛ بنابراین سعدی همواره زیبایی انسانی را بر زیبایی طبیعی برتری می‌نهد. او فقط انسان را در جمال و کمال کامل‌ترین آفریدهٔ خداوند می‌داند. او مثل بسیاری از جمال‌پرستان انسان را نه تنها به دلیل «نطق» بلکه به دلیل «زیبایی» هم اشرف مخلوقات تصور می‌کند، به

گونه‌ای که در وصف انسان هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهد و آن را لازم می‌شمارد. زیبایی که به نظر او نمادی از یک حقیقت بزرگ، نماد آفریدگار زیبایی‌هاست. با توجه به چنین نگرشی است که سعدی به زیبایی‌های جزء، از آن جهت که مظهری از زیبایی کل‌اند، روی می‌آورد تا از رهگذر آنها، آفریدگار زیبایی را مشاهده کند و به او عشق بورزد (عقدایی، ۱۳۹۰: ۲۳).

گر دیگران به منظر زیبا نظر کنند ما را نظر به قدرت پروردگار اوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۶).

گرد به رخسار چو ماهت صنما می‌نگرم به حقیقت اثر لطف خدا می‌نگرم(همان: ۷۷۸).

آن نه خال است و زنخدان و سر زلف پریشان که دل اهل‌نظر برد که سری است خدایی (همان: ۹۹۳).

خودپرستان نظر به شخص کنند پاک‌بینان به صنع ربانی (همان: ۹۰۸).

سرو در بین عناصر طبیعی نزد عارفان به دلیل موزونیت و اعتدال، بسیار موردتوجه قرار گرفته است، و از نظر سعدی نیز زیباترین عنصر طبیعت به دلیل شباهت با قامت معتدل و موزون یار است؛ ولی او همواره امتیاز بیشتری به زیبایی و جمال انسانی می‌دهد:

بیا که وقت بهارست تا من و تو به هم به دیگران بگذاریم باغ و صحرا را

چه جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی چرا نظر نکنی یار سروبالا را؟ (همان: ۵۲۳).

سرو را با جمله زیبایی که هست پیش اندام تو هیچ اندام نیست (همان: ۵۹۹).

تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو ببرد قیمت سرو بلندبالا را (همان: ۵۲۳).

ای که از سرو روان قد تو چالاک‌تر است دل به روی تو ز روی تو طربناک‌تر است (همان: ۵۶۲).

کدام سرو سهی راست با وجود تو قدر کدام غالیه را پیش خاک تو بوست (همان: ۵۷۵).

در آخر ازآنجا که سعدی علاوه بر زیبایی ظاهری به زیبایی باطنی هم توجه دارد، انسان موزون نیکوسیرت را سرو روحانی محسوب کرده و او را به سماع دعوت می‌کند:

به جولان و خرامیدن درآمد سرو بستانی تو نیز ای سرو روحانی بکن یک بار جولانی (همان: ۹۰۹).

۲- ۱- ۳- خردهٔ استعاره سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه

در این نگاره استعارهٔ سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، استعاره نسبتاً بزرگ‌تری است که استعاره‌های دیگری را در بر می‌گیرد. حال در ابتدا نظر برخی از عارفان که سماع را به نوعی مساوی با طریقت عارفانه یا حرکت خلق به حق، می‌دانند، نقل می‌گردد.

چنانچه در رسالهٔ «سماع و فتوت» در مورد سماع چنین آمده است: «بدان ای طالب صادق که: حرکت اصل جمله کمالات است، و سکون سبب نقصان. نبینی که چون آب بایستد بگندد، و چون روان شود متغیر نشود. همچنین چون آدمی جامد بماند و از قوت به فعل نیاید ناقص باشد، و اگر در حرکات آید، و از نقصان به کمال، انتقال کند. و حرکات وجود آدمی هفت است:

اول–: حرکات حواس در ادراک فواید عالم شهادت، و این رتبت حیوان است،

دوم–: حرکت نفس در عبادت و خدمت، و این صفت انبیا و اولیا است،

سیم–: حرکت قلب در قلوب انوار و آثار عالم روحانی،

چهارم–حرکت عقل در مراتب موجودات و دانستن حکم کائنات،

پنجم–: حرکت روح از خلق به حق، و از کثرت به وحدت، و این به سماع حاصل شود،

ششم–: حرکت سر از فنا به بقا،

هفتم –: حرکت جوهر انسانی از حق به حق، چنانک خواجه کائنات و سرور موجودات–علیه‌السلام–فرمود: «بی یسمع و بی یعقل» و جای دگر فرمود: «الهم انی اعوذبک منک». و صاحب ذوق را این مجموع حرکات در سماع پیدا آید. (الطوسی، ۱۳۶۰: ۲)

چنین استنباط می‌شود که رقص عارفانه، یعنی انتقال از مقامی به مقامی، چرخزدن‌های سماع، عارف را در مرکز وحدت قرار می‌دهد؛ گویی او در واقع به دور دایرهٔ کائنات پای می‌کوبد. عارف تمام اندام خود را به شکل الف قامت یار در می‌آورد، تا شاهدی بر یگانگی وی گردد.

وی پایکوبی، هر چه غیر از دوست را، از خود می‌پالاید و به زمین می‌کوبد و آنگاه که موفق شد از همه چیز، حتی نفس خود برهاند، به دست‌افشانی می‌پردازد (رودگر، ۱۳۹۰: ۳۲۳ و ۳۲۲) .

برون ز هر دوجهانی چو در سماع آیی برون ز هر دو جهان است این جهان سماع
اگرچه بام بلند است بام هفتم چرخ گذشته است از این بام، نردبان سماع
زیر پای بکوبید هرچه غیر وی است سماع از آن شما و شما از آن سماع (مولوی، ۱۳۷۶: ۵۰۴).

ولی عده‌ای دیگر سماع را برانگیزندهٔ طریقت روحانی؛ و به‌گونه‌ای حالات خوشی می‌دانند که بر اثر شنیدن اصوات در جسم و روح عارف بروز می‌یابد. این حالات خوش که واسطی[۱] با اصطلاح بروق، به گذرا بودن آنها اشاره کرده است، لحظاتی به دل مستمع وارد می‌شود و بر اساس احوال درونی و قوت و ضعف وی موجب واکنش‌هایی در جسم می‌گردد و سپس پنهان می‌شود؛ بدین معنی که سماع چیزی را به دل نمی‌آورد، بلکه آنچه را که در دل وجود دارد به جنبش درمی‌آورد. (محمدی فشارکی و شیرانی، ۱۳۹۹: ۲۱۸) ذوالنون نیز دربارهٔ سماع می‌گوید: «که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند. هرآنکه را به حق شنود، به حق راه یابد و هر که به نفس شنود، اندر زندقه افتد» (هجویری، ۱۳۸۶: ۵۸۹).

۲- ۱-٤- همچنین غزالی در باب برانگیزاننده بودن سماع به سیروسلوک عاشقانه سخنانی دارد:

«هر که خدای تعالی را دوست دارد، و دوست او و مشتاق لقای او باشد، در چیزی ننگرد که نه او را بیند و به گوش او چیزی نرسد که نه از او با در حق او شنود، سماع در حق او مهیج شوق او باشد و مؤکد دوستی و شوق او، و از آتش زنه دل و آتش محبت‌ها جهاند و از مکاشفات و ملاحظات از حال‌هایی پیدا آرد که آن را صفت نتوان کرد» (غزالی، ۱۳۵۹: ۸۱۶).

پس به عبارتی سماع به دلیل تلطیف کردن روح، یکی از پیامدهای طبیعی سلوک در عرفان عاشقانه و از سنت‌های این جریان بوده و از ارکان این مکتب است (رودگر، ۱۳۹۰: ۴۸ و ۴۷). بنابراین سماع یکی از مهم‌ترین جلوه‌های طریقت عارفانه است؛ چرا که زمینه‌ای برای ترک هستی و گشوده شدن در ارادت بر دل سالک می‌شود به‌گونه‌ای که مقصود اهل تصوف از سماع نیرو بخشیدن به قوانین نهفتهٔ درونی است. بدین منظور آنان مسموع را به‌گونه‌ای می‌شنوند که از آن مفاهیمی را دریافت می‌کنند که به ذهن و دل شاعر یا قاری خطور نکرده است. در حقیقت شنونده مفاهیمی همسو و متناسب با احوال درونی خود می‌یابد؛ و گویا هر مسموع راه و طریقی مختص به خود دارد. ازاین‌رو سماع‌کنندگان را می‌توان به‌نوعی مسافران مسیر طریقت محسوب نمود؛ مسافران طریقت آسمانی که هرکدام بنا به حالات درونی خویش، افعال متفاوتی را از خود بروز می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که قشیری از احوالات این سائران طریقت چنین می‌گوید آنچه بر چشم افتد بگریاند و آنچه بر زبان آید بانگ دارد و آن که بر دست آید جامعه بدرد و لطمه بر سر و روی زدن گیرد و آنچه برپای آید به رقص آرد (قشیری، ۱۳۹۶: ۵۷۲). البته غیر از سماع‌کنندگان یا سائران طریقت، در این نگاره‌ها سهمی نیز برای بدرقه‌کنندگان این سفر روحانی در نظر گرفته‌اند. بدرقه‌کنندگانی از زن و مرد که گویی خود نیز آرزوی چنین سفر روحانی را در دل می‌پرورند.

در آخر لازم است به جایگاه سماع و استعاره‌های آن نزد سعدی اشاره گردد؛ سماع نزد سعدی جایگاهی ویژه داشته و کاملاً سماع و عشق را در یک خانواده قرار می‌دهد و مسیر آن را گذشتن از جهان مادی و گاهی از هر دوعالم می‌داند:

طایفه‌ای سماع را، عیب کنند و عشق را زمزمه‌ای بیار خوش، تا بروند ناخوشان (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۲۲).
مطربان رفتند و صوفی در سماع عشق را آغاز هست، انجام نیست (همان: ۵۹۹).
حلالش بود رقص بر یاد دوست که هر آستینش جانی در اوست (همان: ۳۹۷).
رقص حلال بایدت سنت اهل معرفت دنیا زیر پای نه، دست به آخرت فشان (همان: ۵۹۹).
نگویم سماع ای برادر که چیست مگر مستمع را بدانم که کیست
گر از برج معنی پرد طیر او فرشته فرو ماند از سیر او (همان: ۳۹۶).
تو را سماع نباشد که سوز عشق نبود گمان مبر که برآید ز خام هرگز دود (همان: ۶۷۵).
رقص وقتی مسلمت باشد کآستین بر دوعالم افشانی (همان: ۹۰۹).
سماع است اگر عشق داری و شور نه مطرب که آواز پای ستور (همان: ۳۹۶).

[۱] ابوبکر محمد بن موسی واسطی، از صوفیان قرن چهارم به شمار می‌رود.

سعدی حتی جهان پر از عشق را جهانی، پر از سماع معرفی کرده است:

جهان پر از سماع است و مستی و شور ولیکن چه بیند در آیینه کور (همان: ۳۱۶).

البته سعدی نیز گاهی، مانند سایر عرفا سماع را به‌عنوان برانگیزانندهٔ سفر معرفی می‌کند:

ندانی که شوریده‌حالان مست چرا برافشانند در رقص دست

گشاید دری بر دل از واردات فشاند سر دست بر کائنات (همان: ۳۹۷).

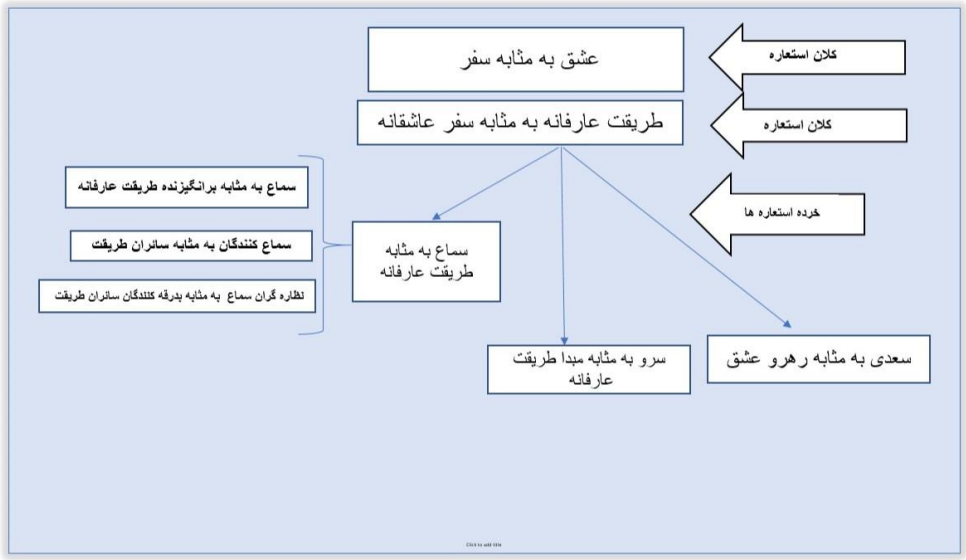
همچنین باید به این نکته اشاره کرد که گویا در خانقاه سعدی (خانقاهی که مدفن وی گردید) نیز مراسم سماع مانند آنچه در نگاره‌ها تصویر گردیده، برگزار می‌شده، چنانچه سعدی در این باره می‌گوید:

بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند

دو دوست قدر شناسند عهد صحبت را که مدتی ببریدند و بازپیوستند

به در نمی‌رود از خانگه یکی هشیار که پیش شحنه بگوید که صوفیان مستند (همان: ۶۵۸).

در آخر استعاره‌های کوچک‌تر سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه در این نگاره بدین ترتیب جمع‌بندی می‌شوند؛ سماع به‌مثابه برانگیزندهٔ طریقت عارفانه / صوفیان در حال سماع به مثابهٔ سائران طریقت/ افراد ناظر بر سماع به مثابهٔ بدرقه‌کنندگان سائران طریقت.



نمودار ۱- مدل مفهومی

نتیجه‌گیری

نگاره‌های پرتکرار اواسط قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ هـ ق از مقبرهٔ سعدی، علاوه بر مطابقت با واقعیت، تصاویری استعاری هستند، که معانی عمیقی از تفکر و عرفان سعدی و در مرتبه‌ای فراتر از عرفان ایرانی به ویژه عرفان جمالی منتقل می‌کنند. در این پژوهش، ابتدا برای سنجش با واقعیت در نگاره های مذکور، به توصیفات مقبرهٔ سعدی به نقل از سفرنامه‌ها، یا برخی تذکره‌ها و کتب تاریخی پرداخته شد. حتی سیر توصیفات از مقبرهٔ سعدی تا دورهٔ قاجاریه، ثابت می‌کند که تغییر چندانی در مقبرهٔ سعدی تا اوایل پهلوی دوم (زمان بازسازی مقبره، البته متأسفانه بدون نگاه داشتن اثر و یا رد بنای قبلی) صورت نپذیرفته، از این رو تصاویری از دورهٔ قاجاریه نیز برای مقایسه با نگاره‌ها انتخاب شد. نتیجهٔ مقایسهٔ گزارش‌ها و تصاویر از مقبرهٔ سعدی با نگاره‌ها، نشان می‌دهد که نگاره‌ها علاوه بر انطباق با واقعیت، معانی عمیقی از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی در بر دارند.

در مرحلهٔ بعد برای رمزگشایی از این نگاره‌ها به مبحث کلان‌استعاره عشق به مثابهٔ سفر پرداخته شد. چرا که مبنای تفکر انسان استعاری است و از عناصر ملموس و عینی‌تر برای توصیف عناصر ذهنی بهره می‌گیرد؛ و همان‌گونه که گفته شد این‌گونه استعارات نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربه انسانی از جمله هنر هم به‌خوبی تجلی‌یافته است. در عرفان ایرانی نیز استعارات نقش بسیار چشمگیری دارند، چرا که در این حیطه احوالات و تجربیات غیرقابل‌توصیف بی‌شماری وجود دارد که تنها راه بیان آنها

متوسل شدن به استعاره است، تا جایی که برخی از آثار عظیم در ادبیات عرفانی ایران، بر مبنای یک کلان‌استعاره خلق شده و استعاره‌های کوچک‌تری حول آن شکل‌گرفته‌اند.[۱] در نگاره‌های پیچیده و استعاری سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی نیز، ابتدا مفاهیم اصلی و کلی نگاره‌ها، بر اساس کلان‌استعاره‌های عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه تشخیص داده شده و تفسیر گردید؛ سپس بر مبنای آنها و عناصر بصری نگاره‌ها خرده‌استعاره‌هایی همچون سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ سفر و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، با استمداد از ادب عرفانی و خصوصاً اشعار سعدی تحلیل گردیدند. پس چنانچه پیش‌بینی می‌شد نگاره‌های پیچیده و عمیق سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، با استفاده از کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه، تحلیل و لایه‌های پنهانشان رمزگشایی شدند. همچنین در گامی فراتر، از آنجا که بسیاری از نگاره‌ها بر اساس مفاهیم استعاری بسیار رایج خلق شده‌اند، مفاهیمی که انسجام‌دهندهٔ سایر مفاهیم استعاری در تصویر هستند، بهره‌گیری از مبحث کلان‌استعاره‌ها را می‌توان روشی مناسب برای تحلیل برخی نگاره‌ها به ویژه نگاره‌های عرفانی معرفی نمود.

منابع

ابن بطوطه، محمد بن عبدالله. (۱۳۴۸). سفرنامه. ترجمهٔ محمد علی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

افراسیاب پور، علی اکبر. (۱۳۸۰). زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی. تهران: طهوری.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۳، شمارهٔ ۱۰، ۹۱-۱۱۴.

پریشانزاده، سروناز و حسینی، مریم و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۵). «مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ استعاره مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل ما ز بالاییم و بالا می رویم مولانا تصویرسازی آیدین آغداشلو»، کیمیای هنر، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۵-۱۱۰.

پور ابراهیم، شیرین. (۱۳۹۵). «نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام: مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی»، نشریه پژوهشهای زبانشناسی، شمارهٔ۱، صص ۳۷-۵۲.

جنید شیرازی، معین الدین. (۱۳۶۴). تذکرهٔ هزار مزار. ترجمه عیسی بن جنید شیرازی، به تصحیح عبدالوهاب نورانی وصال، شیراز: کتابخانه احمدی.

حکمت، نصرالله. (۱۳۸۴). حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، تهران: فرهنگستان هنر.

دهقانی، مجید. (۱۳۹۶). سعدی از خانه تا خانقاه (پژوهشی درباره محل سکونت و تاریخچه آرامگاه سعدی)، شیراز: نوید شیراز.

دولتشاه سمرقندی. (۱۳۸۲). تذکرةالشعرا، به سعی و اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.

راستگو، سید محمد و راستگوفر، سید محمدفرید. (۱۳۸۸). «جمال جلال و جلال جمال پژوهشی قرآنی، دینی و ادبی»، نشریهٔ مطالعات عرفانی، شماره ۱۰، صص ۱۷۳-۲۰۲.

رودگر، محمد. (۱۳۹۰). عرفان جمالی در اندیشه های احمد غزالی. قم: ادیان.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۵). کلیات سعدی. به تصحیح محمد علی فروغی، تهران: هرمس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). شاهدبازی در ادب پارسی. تهران: خوارزمی.

الطوسی، احمد بن محمد. (۱۳۶۰). (سماع و فتوت) الهدیه السعدیه فی معان الوجدیه، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: کتابخانه منوچهری.

ظهیری ناو، بیژن. (۱۳۹۴). «مبانی جمال‌شناسی از دیدگاه سعدی»، شعرپژوهی (بوستان ادب)، دوره ۷، شماره ۲، صص ۱۳۵-۱۵۶.

عقدایی، تورج. (۱۳۹۰). «مغناطیس زیبایی. نگاهی به اندیشه‌های جهان‌شناسانه سعدی در غزل‌هایش»، تفسیر و تحلیل متون و ادبیات (دهخدا)، دوره ۳، شماره ۸، صص ۳-۴۳.

علامی، ذوالفقار و طاهره کریمی. (۱۳۹۵). «تحلیل شناختی استعارهٔ مفهومی «جمال» در مثنوی معنوی و دیوان شمس»، زبان و ادب فارسی (دانشگاه خوارزمی)، شماره ۸۰، صص ۱۳۷-۱۶۰.

[۱] برخی از آثار ادبی عرفانی ایران با استفاده از مبحث کلان‌استعاره‌ها تفسیر گردیده‌اند؛ از جملهٔ این پژوهش‌ها مقاله‌های «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» نوشتهٔ مینا بهنام (۱۳۸۹) و «تحلیل شناختی استعارهٔ مفهومی جمال در مثنوی معنوی و دیوان شمس» نوشتهٔ ذوالفقار علامی و طاهره کریمی (۱۳۹۵)، همچنین کتاب «عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره (نظام های استعاری عشق در متون عرفانی منثور بر اساس نظریه استعاره شناختی) (۱۳۹۴) هستند.

عندلیبی، محمدامین، تاجبخش فناییان وعطاالله کوپال. (۱۴۰۰). «تولید استعاره‌های تصویری و مفهومی بر اساس میزانسن‌های نمایش با تمرکز بر نمایشنامه هشتمین سفر سندباد نوشته بهرام بیضایی»، نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۶، شماره ۴، صص ۵-۱۶.

غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۵۹). احیاء علوم دین. ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسن خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

غزالی، احمد. (۱۳۷۰). مجموعه آثار فارسی (سوانح). به اهتمام احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). رساله قشیریه. ترجمه ابوعلی عثمانی. به تصحیح مریم روضاتیان و علی‌اصغر میرباقری فرد، تهران: سخن.

کوچش، زُلتن. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.

کیانی، محسن. (۱۳۶۹). تاریخ خانقاه در ایران. تهران: طهوری.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک. (۱۳۹۶). استعاره‌هایی که باور داریم. ترجمهٔ راحله گندمکار، تهران: علمی.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). نظریهٔ معاصر استعاره. ترجمه فرزان سجودی از کتاب استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی، تهران: سوره مهر.

محسنی هنجنی، فریده، (۱۳۹۱)، «سعدی و ابعاد عشق در زندگی انسانی»، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۱۳، صص ۱۶۹-۱۸۶.

محمدی فشارکی، محسن و مریم شیرانی. (۱۳۹۹). «از سماع تا رؤیت (سماع قرآن از نگاه عارفان)»، پژوهشنامه عرفان، شماره ۲۲، صص ۲۱۷-۲۴۲.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). کلیات شمس تبریزی. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). صوفیه مافیه. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه.

هاشمی، زهره. (۱۳۹۴). عشق صوفیانه در آینه استعاره (نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانی منثور بر اساس نظریه استعاره شناختی). علمی: تهران.

هجویری، ابوالحسن علی. (۱۳۸۶).کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

Bahari, E. (1996). Bihzad, Master of Persian Painting. London & New York: I. B. Tauris.

Baskins, C. (2017). Writing The Dead Pietro Della Valle and the tombs of Shrazi poets, Moqarnas, 34, pp 1-25.

Fabio Poppi & Peter Kravanja. (2019). Sic vita est: Visual representation in painting of the conceptual metaphor LIFE IS A JOURNEY, Semiotica, 230, pp 541-566.

Forceville, C. (1996). Pictorial Metaphor in Advertising, London: Routledge.

Hedblom, M. (2017). Beneath the Paint: A Visual Journey through Conceptual Metaphor Violation, JOWO , volume 2050, Shape paper-4.pdf.

Owens, Glyn Munro Meredith. (1973). ERSIAN ILLUSTRATED MANUSCRIPTS, London: British museum.

Uluc, L. (1999). The Grave of Sa´dī Shīrāzī as depicted in Sixteenth Century Shiraz Copies of his Works, Essays In Honour of Aptullah Kuran. Istanbul: Baski