

تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ

مه‌ری تلخابی^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد زنجان

تورج عقداپی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد زنجان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۹/۲۳؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۴/۶

چکیده

هدف مقاله حاضر، تبیین پایه‌های شناخت حافظ، بر اساس طرح‌واره‌های قدرتی است. از این رو، این مقاله بر آن است که نشان دهد از منظر زبان‌شناسی شناختی، استعاره صرفاً ابزاری زبانی در راستای تزیین کلام نیست، بلکه قطعاً ابزاری شناختی است. چارچوب نظری این مقاله وامدار نظریه طرح‌واره‌های تصویری جانسون است. در این مقاله، پس از تأملی بر سمت و سوی زبان‌شناسی شناختی، بر روی استعاره درنگ کرده‌ایم و آنگاه با معرفی نظریه طرح‌واره‌های تصویری و شاخه‌های آن، به گزارش طرح‌واره‌های قدرتی شعر حافظ پرداخته‌ایم. در پایان، این مقاله، به این نتیجه می‌رسد که استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، نشانگر نظام شناختی او هستند و تقویت‌کننده شالوده تجربیات او به حساب می‌آیند. بی‌تردید به مدد کشف نگاشت‌های استعاری حافظ، در حوزه استعاره‌های قدرتی می‌توان خوشه‌هایی را که از این بدنه اصلی رویداده‌اند، کاوید و گزارش کرد و نیز دریافت که استعاره‌های قدرتی حافظ تابع تعداد محدودی نگاشت هستند و این نگاشت‌ها از وحدت نگرش حافظ و کنش‌های پایدار او با محیط فرهنگی و فیزیکی و... سرچشمه می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: حافظ، استعاره، طرح‌واره‌های تصویری، طرح‌واره‌های قدرتی، نگاشت، زبان‌شناسی شناختی، شناخت.

۱. مقدمه

آیا استعاره سوژه‌ای اندیشگانی است؟ به عبارت دیگر، آیا می‌توان گفت که استعاره شکلی از اندیشیدن است و سخنگو اندیشه‌های درونی و انتزاعی خود را در استعاره جا می‌گذارد؟ آیا می‌توان گفت که تجربه انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج، مبنای شکل‌گیری گستره بسیار وسیعی از استعاره‌ها می‌شود؛ استعاره‌هایی که از طریق آن‌ها مفاهیم انتزاعی به شکل عادی و محسوس مقوله‌سازی می‌شوند؟ آیا می‌توان گفت در شعر حافظ با استعاره‌هایی مواجه هستیم که شناخت را ساختاربندی می‌کند و تنها حاصل فرافکنی یک تصویر بر تصویر دیگر نیست؟ آیا می‌توان در شعر حافظ، کلان‌استعاره‌هایی جست که به صدها خرداستعاره متن شعرش انسجام می‌بخشد؟

چارچوب نظری این مقاله، برگرفته از نظریه زبان‌شناسی شناختی است و بی‌تردید هستی خویش را وامدار نظریه جانسون و لیکاف است. از دید این دو اندیشمند، استعاره بخشی از فرایند اندیشیدن به حساب می‌آید؛ چراکه به واسطه استعاره، درک تصورات انتزاعی با محسوسات انجام می‌گیرد. بنابراین، از این منظر، استعاره اساس زبان است، نه ابزاری برای تزئین کلام. به عبارت دیگر، استعاره ابزاری شناختی است، نه زبانی. در این مقاله، از بخشی از نظریه طرح‌واره‌های تصویری، یعنی طرح‌واره قدرتی بهره گرفته‌ایم تا نشان دهیم که حافظ چگونه با استفاده از طرح‌واره‌های قدرتی، افکار خود را سازماندهی کرده و اندیشه‌هایش را به شکلی ملموس بیان نموده و الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل ادراکی خویش با محیط را به نمایش گذاشته است. به گونه‌ای مشخص‌تر، می‌توان گفت این مقاله بر آن است که پایه و بنیان شناخت حافظ را بر اساس طرح‌واره‌های قدرتی تبیین کند و از این رهگذر، نگاشت‌های شعر حافظ را بیابد؛ نگاشت‌هایی که ریشه در نظام باورها و اعتقادات او داشته است؛ چراکه همین نگاشت‌های استعاره‌ای منجر به خلق استعاره‌هایی در حوزه‌های مفهومی می‌شود و به زبان نویسنده و شاعر به شیوه‌ای خاص شکل می‌دهد. از آنجا که استعاره مفهومی، برخاسته از ادراک و نظام مفهومی انسان است، می‌تواند محمل خوبی برای دستیابی به معانی پنهان و نظام فکری و اندیشگانی افراد باشد. بنابراین، هدف مشخص این پژوهش، بررسی دقیق نوع کاربرد طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ است و کشف و تبیین این نکته که کاربرد چنین طرح‌واره‌ای منجر به چه تأثیری در مخاطب می‌شود؟ با توجه به اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در ترسیم زبانی تجارب فرد و اینکه شکل بازنمایی حقایق و تجارب در زبان هر فردی، تابع مستقیم طرح‌واره‌های خاص به کار رفته در زبان وی است، برآنیم تا دلیل کاربرد طرح‌واره‌های مقاومتی را در شعر حافظ نشان دهیم.

۲. روش پژوهش

این مقاله بر اساس تحلیل کیفی و توصیفی داده‌های کمی تدوین شده است؛ بدین گونه که در گام اول، واحدهای استعاری شعر حافظ در حوزه طرح‌واره‌های قدرتی استخراج شده است و به ترتیب قلمرو هدف، قلمرو مبدأ و نگاهت استعاری را بررسی کرده‌ایم و سرانجام، بر اساس داده‌ها، به تحلیل محتوایی متن پرداخته‌ایم.

۳. پیشینه پژوهش

مارک جانسون و جورج لیکاف در سال ۱۹۸۰ میلادی، کتابی به نام *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* منتشر و برای اولین بار در این کتاب، نظریه استعاره مفهومی را مطرح کردند. از دیدگاه این دو، استعاره عنصری بنیادین در مقوله‌بندی جهان خارج و فرایندهای اندیشیدن است و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی مربوط می‌شود. جانسون در سال (۱۹۸۷ م.) در کتاب *جسم در ذهن*، ذهن را «جسم‌بنیاد» می‌خواند؛ به این معنا که تجربه‌های جسمی را منشاء بروز طرح‌واره‌های تصویری، در یک نظام مفهومی معرفی می‌کند. او معتقد است طرح‌واره‌های تصویری از تجربه‌های جسمی و ادراکی نشأت می‌گیرند.

در ایران، از مقالات زیر به عنوان پیشینه این کار می‌توان یاد کرد:

- زبان‌شناسی شناختی و استعاره (ر.ک؛ گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱).

- ترجمه مقاله معروف لیکاف با عنوان نظریه معاصر استعاره (ر.ک؛ محمودی، ۱۳۸۲).

- پیوند میان استعاره و ایدئولوژی (ر.ک؛ بهمن‌شهری، ۱۳۹۱).

- توضیح و تبیین استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی (ر.ک؛ هاشمی، ۱۳۸۹).

- صفوی نیز در بخشی از کتاب *درآمدی بر معناشناسی* به ارائه تصویری کلی از

معنی‌شناسی شناختی و مبانی مطرح‌شده در آن می‌پردازد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۷۹).

- هدی عابدی مقدم (۱۳۸۳) در پایان‌نامه خود با عنوان *طرح‌واره‌های تصویری در*

بررسی استعاره‌های زبان فارسی، به بررسی جایگاه طرح‌واره‌های تصویری در درک و

شکل‌گیری استعاره‌های زبان فارسی می‌پردازد.

۴. ضرورت پژوهش

درک بهتر و عمیق‌تر شعر فارسی با استفاده از نوع و میزان طرح‌واره‌های به‌کاررفته در آن، دریچه‌ای نوین به فهم معنای مورد نظر شاعر است. از آنجا که تاکنون مطالعه‌ای در زمینه حافظ‌شناسی از منظر طرح‌واره‌های قدرتی انجام نگرفته است و نیز از آنجا که علوم

شناختی، نقش مؤثری در رمزگشایی، درک و مقوله‌بندی جدید از متن را فراهم می‌کند، ضرورت انجام این پژوهش نیز از این منظر آشکار می‌شود.

۵. در چپستی زبان‌شناسی شناختی و معنی‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی یکی از شاخه‌های علوم شناختی است. از این رو، پیش از تأمل بر زبان‌شناسی شناختی، درنگ کوتاهی بر چپستی علوم شناختی می‌کنیم. علوم شناختی شامل نحوه کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط با حواس و نحوه پردازش آن‌ها، تشخیص آنچه ادراک شده است و مقایسه آن‌ها با داده‌های پیشین ذهن و طبقه‌بندی و ذخیره این داده‌ها در حافظه می‌شود (ر.ک؛ لوبنر، ۲۰۰۲: ۱۷۱). در واقع، هدف علوم شناختی تبیین رابطه میان شناخت انسان و پدیده‌های پیرامونش، نحوه تعامل با این پدیده‌ها و دستیابی به درک بهتر از آن‌ها با استفاده از رویکرد «ذهن تجربه‌محور» است.

اما زبان‌شناسی شناختی «رویکردی است که به زبان به عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹)؛ چراکه زبان‌شناسان شناختی معتقدند که زبان آدمی از نظام عام شناخت وی تبعیت می‌کند و زبان تابع نظام شناختی است. از این رو، به مطالعه نقش شناختی زبان، یعنی ارتباط ساختارهای اطلاعاتی انسان با جهان خارج می‌پردازد؛ چراکه تعامل با جهان به کمک ساختارهای اطلاعاتی ذهن امکان‌پذیر است. این گروه از زبان‌شناسان برآنند که زبان اطلاعات دریافتی از جهان را مقوله‌بندی می‌کند.

اما در باب معنی‌شناسی شناختی باید گفت: «معنی‌شناسی شناختی، بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر الگوها و سازوکارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبان ما قرار دارد- و آن‌ها را ممکن می‌سازد- تأکید می‌کند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۶۱). در معنی‌شناسی شناختی، دانش زبانی جدا از اندیشیدن و شناخت نیست، بلکه خود بخشی از استعدادهای شناختی انسان محسوب می‌شود؛ استعدادهایی که برای انسان امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌کند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۵). همچنین، معنی‌شناسی شناختی با مطالعه معنی «به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان، در درک معنی از طریق زبان است» (همان، ۱۳۸۲: ۲۸).

۱-۵. نگره شناختی به استعاره

شناختیان تأثیر استعاره‌ها و طرح‌واره‌های مفهومی را بر فرایندهای شناختی و شکل اندیشه‌های انسان نشان می‌دهند. در اینجا، وقتی می‌گوییم استعاره، مراد کل صورت‌های مجازی زبان است؛ یعنی همه اقسام تشبیه، استعاره، نماد و تمثیل. از این دیدگاه، سازوکار

استعاره‌سازی ذهن، حاصل فرایند «انگاشتن» است و این در حقیقت، نوعی از اندیشیدن، طرزی از دیدن و نوعی بینش است که ما چیزی را به منزله چیز دیگری می‌بینیم یا می‌انگاریم. پس فرایند تفکر استعاری عبارت است از انگاشتن چیزی به جای چیز دیگر (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۲-۳۲۳). لیکاف، معنی‌شناس شناختی و جانسون، فیلسوف شناختی، بر اساس دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه‌های نظریه سنتی را به شیوه‌ای منجسم و نظام‌یافته به چالش کشیدند (ر.ک؛ گیز و دیگران، ۱۹۹۷: ۷۲۳). آن‌ها نظرشان را در واکنش به چهار فرضیه عمده کلاسیک بیان کردند که به ادعای آنان، مانع از درک طبیعت اندیشه استعاری و ژرفای آن است. چهار فرضیه‌ای که پیشینه آن در سنت غربی به زمان ارسطو بازمی‌گردد. به باور آنان، دیدگاه کلاسیک در چهار مورد زیر اشتباه می‌کند:

۱- همه مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش غیرحقیقی زبان می‌داند.

۲- ماهیت استعاره را کلمه می‌داند.

۳- اساس استعاره را شباهت می‌داند.

۴- استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند، نه شیوه‌ای که با ذهن و بدن ما شکل گرفته است (ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴).

نظریه استعاره مفهومی به فرضیات فوق چنین پاسخ می‌دهد:

کانون استعاره در مفهوم است، نه در کلمات.

بنیان استعاره نه بر اساس شباهت که بر ارتباط قلمروهای متقاطع هم‌زمان در تجربه

انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است.

بخش عمده نظام مفهومی، استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری همچون

زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. این مفاهیم به وسیله استعاره‌های

چندگانه‌ای فهمیده می‌شوند که مفهومی مستدل دارند.

نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری و دل‌خواهی نیستند، اگرچه بر اساس دلایل

گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران در شکل‌دهی

به استعاره‌ها مؤثر است (ر.ک؛ همان: ۲۴۵).

همان گونه که می‌بینیم، لیکاف و جانسون، زبان را نمودی از نظام تصویری ذهن

می‌دانند و نگرش جدیدشان نسبت به استعاره، تمام نظریات و رویکردها را نسبت به

استعاره سنتی به زیر سؤال می‌برد. به اعتقاد آن‌ها، استعاره به هر گونه فهم و بیان

تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود. همچنین، آنان معتقدند نظام تصویری ذهن انسان بر پایه مجموعه کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است؛ مفاهیمی که از تجربه خود انسان ناشی می‌شوند. بر اساس این رویکرد، دیگر تجربیات انسان که به طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاری هستند؛ بنابراین، صحبت کردن از حوزه‌های انتزاعی، مستلزم به‌کارگیری استعاره است. به این ترتیب، آن‌ها دیدگاه سنتی استعاره را رد می‌کنند و دیدگاه جدیدی ارائه می‌دهند که به «نظریه معاصر استعاره» معروف است. دیدگاه جدیدی که لیکاف و جانسون درباره استعاره مطرح می‌کنند، همراه با یک الگوبرداری مبدأ - مقصد است. استعاره‌هایی که از این الگوبرداری بین حوزه مبدأ و مقصد ساخته می‌شوند، از طریق ساخت‌های مفهومی بنیادین پدید می‌آیند. یکی از این ساخت‌های بنیادین، «طرح‌واره‌های تصویری» هستند؛ بنابراین، استعاره‌گذاری است از حوزه ملموس به حوزه ناملموس؛ به عبارت دیگر، حوزه مقصد از طریق حوزه مبدأ فهمیده می‌شود؛ زیرا شباهت‌ها و یا مطابقت‌هایی میان این دو وجود دارد (ر.ک؛ معصومی و کردبچه، ۱۳۸۹: ۸۴). در واقع، لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ میلادی، در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، دریچه جدیدی به سوی مطالعات استعاره گشودند. به باور آنان، حتی کلیت نظام مفهومی ذهن بشر که اندیشه و عمل انسان بر آن استوار است، در ذات خود ماهیت استعاری دارد (ر.ک؛ فیاضی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۱)؛ بنابراین، استعاره‌ها تنها موجب افزایش وضوح و نیز درک بهتر اندیشه‌های ما نیستند، بلکه حتی در مرحله عملی نیز ساختار ادراک‌ها و دریافته‌های ما از جهان خارج را شکل می‌دهند. در تاریخ معرفت‌شناسی^۱ نیز استعاره با مقوله‌بندی مفاهیم ارتباط تنگاتنگی دارد. از این رو، از نظر لیکاف و جانسون، استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار می‌رود و به سایر ساخت‌های بنیادین همچون طرح‌واره‌های تصویری مربوط می‌شود (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۷)؛ بنابراین، «تنها زبان ادبی نیست که از استعاره بهره می‌برد، بلکه همان طور که لیکاف و جانسون شواهد فراوانی به دست داده‌اند، بیشترین فهم ما از تجربه روزانه بر پایه استعاره ساخته می‌شود (ر.ک؛ تیلر، ۱۳۸۳: ۳۱۹). از این رو، می‌توان گفت از دید شناختیان، استعاره یک سازوکار شناختی است و نه زبانی؛ یعنی آنچه در زبان ظاهر می‌شود، نمود و تجسم آن، مکانیسم شناختی است؛ بنابراین، نظام مفهومی، شالوده شناخت و بیان ما از واقعیات روزمره را می‌سازد. اگر بپذیریم که نظام‌های مفهومی ما

عمدتاً استعاری هستند، پذیرفته‌ایم که کردار و رفتار روزانه، نحوه اندیشیدن و تجربه‌های ما، همگی بنیادی استعاری دارند. در حالت عادی، ما از این نظام آگاه نیستیم. در انجام امور جزئی روزانه و نیز اندیشه‌ها و تفکرات، به گونه‌ای ناخودآگاه در درون آن نظام مفهومی می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم؛ بنابراین، سازوکار استعاری اندیشیدن، در ذهن و زندگی ما، یک اصل طبیعی و همیشگی است که در زندگی ذهنی ما به شکل خودآگاه و ناخودآگاه عمل می‌کند (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۵؛ به نقل از: لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴).

۵-۱. استعاره مفهومی

همان گونه که گفته شد، از منظر شناختی، استعاره اساس زبان و سازنده معنا و اندیشه است؛ چراکه فرایندی است که به طور طبیعی در زبان رخ می‌دهد و تقویت‌کننده شالوده تجربه است. ما با استعاره‌ها عقاید و احساسات کوچک و بزرگ را از یک چیز به چیز دیگر انتقال می‌دهیم. زبان استعاری به ما امکان می‌دهد تا امور ذهنی را حسی کنیم و آسان‌تر درباره مسائل انتزاعی فکر کنیم. شناختیان بر این باورند که آدمی ناخودآگاه در پی یافتن ویژگی‌های مشترک در موضوعات ناهمگون است تا امور را بر پایه این اشتراک‌ها درک کند. آن‌ها این فرایند را «استعاره مفهومی» می‌نامند. فراگیری و درک ما از زندگی و محیط وابسته به این فرایند است. در این دیدگاه، استعاره عبارت است از: «ادراک یک مفهوم از یک قلمرو در اموری از قلمرو مفهومی دیگر» (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۵؛ به نقل از: لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۴۴)؛ بنابراین، از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، در استعاره، حوزه مفهومی «الف» به منزله حوزه مفهومی «ب» است؛ بنابراین، استعاره مفهومی از دو حوزه مفهومی تشکیل می‌شود که در آن یک حوزه با حوزه دیگر درک می‌شود. حوزه مفهومی، هر نوع سازمان ذهنی منسجم تجربه است؛ برای مثال، ما دانش سازمان‌یافته منسجمی از سفرهایی داریم که در درک زندگی به آن تکیه می‌کنیم (ر.ک؛ کوچس، ۲۰۱۰: ۴). لی می‌گوید: «انسان در عالم طبیعت به دنیا می‌آید و در آن رشد و تکامل می‌یابد؛ بنابراین، همه چیز را در حیطه و قلمرو مکان درک می‌کند، اما این مطلب بدین معنا نیست که او نمی‌تواند اشیاء غیرمکانی را بفهمد، بلکه منظور این است که تنها الگویی که انسان با آن آشنایی دارد و تجربه‌هایش بر اساس آن شکل گرفته، الگویی است که بر روابط مکانی استوار است. در نتیجه، او از راه گسترش و توسعه این الگو می‌تواند اشیاء و امور غیرمکانی را درک کند» (لی، ۲۰۰۷: ۱۸). می‌توان بر آن بود که سازه‌هایی مشخص در استعاره مفهومی وجود دارد. استعاره مفهومی در حقیقت، فرایند فهم و تجربه قلمرو «الف» به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلق به

قلمرو «ب» است؛ بنابراین، هر استعاره سه سازه دارد: ۱- قلمرو «الف» را هدف^۱ می‌نامند که عمدتاً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند (البته نسبت به قلمرو منبع انتزاعی‌ترند).
 ۲- قلمرو «ب» را منبع^۲ (= مبدأ) می‌نامند که معمولاً امور عینی، آشنا تر و متعارف‌تر هستند.

۳- نگاشت: رابطه میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد که آن را نگاشت^۳ می‌نامند (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶).

لیکاف در اصل استعاره را نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی تعریف می‌کند و از این رو، هر نگاشت را مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی و نه یک گزاره صرف می‌داند؛ به عبارت دیگر، برخلاف آنچه که نظریه کلاسیک استعاره مطرح می‌کند، این کلمات یا عبارات نیستند که استعاره را می‌سازند بلکه اساس آن بر روابط مفهومی دو حوزه مبدأ و مقصد استوار است. از این منظر، کار کلمات و عبارات، برانگیختن ذهن ما به برقراری ارتباطی است که در خلال آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود (ر.ک: لیکاف، ۱۹۹۳: ۱۸۶). از این رو، درک یک استعاره مفهومی، درک دستگاه نگاشت‌هایی است که برای یک جفت مبدأ و مقصد به کار می‌روند. چنین ایده‌ای از نگاشت بین مبدأ و مقصد برای بیان منطق قیاس و استنتاجی استفاده می‌شود (ر.ک: کوچس، ۲۰۱۰: ۱۱۸). فرافکنی سامانه‌مندی عناصر یک حوزه مفهومی به حوزه دیگر، نه تنها شامل اشیاء و ویژگی‌های خاص آن حوزه می‌شود، بلکه ارتباطها، رخدادها و طرح‌های آن حوزه را نیز شامل می‌شود. خلاصه اینکه استعاره مفهومی مربوط به نگاشت استنباط‌هایی از حوزه هدف است (ر.ک: گرادی، ۲۰۰۷: ۱۹۱)؛ بنابراین، نگاشت، مفهوم اصلی در استعاره‌های مفهومی است و به تناظرهای نظام‌مندی دلالت دارد که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد. البته باید یادآور شد که نگاشت‌ها متناظرهای ثابتی نیستند؛ زیرا بنیادهای تجربی آن‌ها متفاوت است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر و یا حتی از گفتمانی به گفتمان دیگر فرق می‌کند؛ مثل مفهوم تجلی در نظرگاه عارفان. تفاوت‌های سبک شخصی عارفان ناشی از تفاوت در نگاشت‌های آن‌ها از مفهوم تجلی است. در واقع، قلمرو هدف (مفهوم تجلی) در نگاه همه آن‌ها یکی است؛ اما قلمرو منبع، متفاوت است. تفاوت در نگاشت‌ها ناشی از تفاوت در تجربه زیستی و پایه‌های تجربی تفکر استعاری هر شخص

-
- 1.Target domain
 2. Source domain
 - 3.Mapping

است (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹)؛ بنابراین، می‌توان گفت که نگاه‌ها همان قیاس‌ها هستند که به صورت گسترده در قالب جملاتی خبری و اسنادی بیان می‌شوند و حوزه‌های مفاهیم را مطرح می‌کنند، نه نمودهای آن‌ها را.

۱-۵. شاخه‌های طرح‌واره‌های تصویری

یکی از نظریه‌های بنیادین در معناشناسی، نظریه طرح‌واره تصویری است که در سال (۱۹۸۷) میلادی به وسیله مارک جانسون مطرح شده‌است. دیدگاه اصلی در نظریه طرح‌واره تصویری این است که به دلیل حضور فیزیکی فعالیت و حرکت ما در جهان خارج، از طریق بدن و محیط پیرامون، تجربه‌هایی کسب می‌کنیم که ما را در سازماندهی افکار و اندیشه‌هایمان در حوزه‌های انتزاعی یاری می‌دهند. به نظر جانسون، «تجربیات ما از جهان خارج ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری هستند» (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۸). بنا به تعریف جانسون، «طرح‌واره تصویری عبارت است از الگویی تکرار شونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (یو، ۱۹۸۸: ۲۳-۲۴).

لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند که طرح‌واره‌های تصویری اساس تفکر انتزاعی را تشکیل می‌دهند؛ چراکه در نگاه‌های استعاری، حوزه مبدأ به حساب می‌آیند. اهمیت طرح‌واره‌های تصویری در این است که پایه و اساس عینی این نگاه‌های استعاری را فراهم می‌کنند (ر.ک؛ ایوانز، ۲۰۰۶: ۱۰۷). مارک جانسون (۱۹۸۷م.) طرح‌واره‌های تصویری را در سه گروه طرح‌واره حرکتی، طرح‌واره حجمی و طرح‌واره قدرتی طبقه‌بندی می‌کند که در ادامه به تبیین آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۲-۱-۵. طرح‌واره حرکتی

طرح‌واره حرکتی، منعکس‌کننده تجربه انسان از حرکت خود یا دیگر اشیاست. این حرکت یک نقطه آغاز به نام مبدأ و یک نقطه پایان به نام مقصد دارد. آنچه را که بین این دو نقطه قرار می‌گیرد، «مسیر» می‌نامند (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۱۴).

ب: نقطه پایان
مسیر
الف: نقطه آغاز

بر اساس اصول کاربردی این طرح‌واره، «حرکت از نقطه «الف» به نقطه «ب» مستلزم عبور از تمام نقاطی است که در مسیر «الف» به «ب» هستند. نکته دیگر اینکه این مسیرها جهت دارند و هر طی مسیری با سپری شدن میزان خاصی از زمان همراه است» (سعید، ۲۰۱۳م.: ۳۶۹).

۱-۲-۲. طرح‌واره‌های حجمی

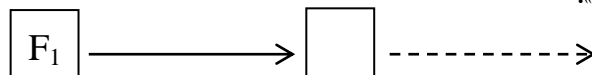
طرح‌واره‌های حجمی از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از قرار گرفتن در محیط‌های اتاق، تخت خواب و چنین فضاهایی ناشی می‌شود. این طرح‌واره‌ها امکان تجسم ظرف و مظروف را با شبیه‌سازی قرار گرفتن اشیاء درون یکدیگر ممکن می‌سازد (ر.ک؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۲۳).

این طرح‌واره بر دو اصل استوار است و «بر اساس طرح‌واره حجمی، اشیاء یا در درون ظرف هستند یا خارج از آن. اصل دوم این است که اگر شیء «الف» در درون شیء «ب» قرار گیرد و شیء «ب» در درون شیء «ج» باشد، آنگاه شیء «الف» در درون هر دو قرار دارد» (سعید، ۲۰۱۳: ۳۶۷).

۱-۲-۳. طرح‌واره‌های قدرتی

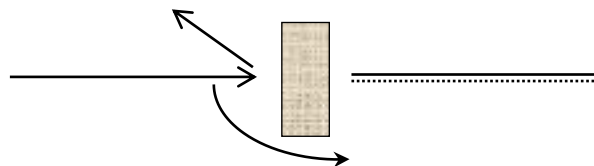
طرح‌واره‌های قدرتی از چگونگی برخورد انسان به مانع و حالت‌های مختلفی که در پی آن برای او متصور است، الگوهای تصویری در ذهن ترسیم می‌کنند که به کمک آن‌ها، تجارب انتزاعی را می‌توان درک کرد (ر.ک؛ جانسون، ۱۹۸۷: ۴۷). جانسون حالت‌های مختلفی را در برخورد با موانع در نظر می‌گیرد. در نوع نخست، در مسیر حرکت مانعی پیش می‌آید که ادامه حرکت را ناممکن می‌سازد.

«وقتی خبر مخالفت مدیر به گوش افراد گروه رسید، همگی مأیوس شدند و دست از کار کشیدند».



طرح‌واره قدرتی توقف حرکت (ر.ک؛ همان)

در دومین نوع طرح‌واره قدرتی، سدی در مسیر حرکت به وجود می‌آید، اما مانع ادامه مسیر نمی‌شود. در اینجا دو حالت پیش می‌آید و یا می‌توان سد را شکست و مسیر مستقیم را ادامه داد، یا با تغییر مسیر برای ادامه مسیر بدون برخورد مجدد با مانع، راه تازه‌ای یافت؛ بنابراین، سد به وجود آمده نمی‌تواند انسان را از ادامه مسیر بازدارد.



طرح‌واره قدرتی شکست مانع یا تغییر مسیر (ر.ک؛ همان: ۴۷)

۲-۵. طرح‌واره‌های قدرتی شعر حافظ

در این بخش برآنیم تا چگونگی برخورد حافظ را با موانع مختلفی که در زیست جهان خویش بازشناخته است، گزارش کنیم. حافظ برای این موانع، تصاویری ترسیم می‌کند که به کمک آن‌ها، مفاهیم انتزاعی ذهن خویش را لمس‌پذیر کند. در این مقاله، جدای از شناسایی موانع، نوع مواجهه و برخورد حافظ را گزارش کرده، سپس به تحلیل موارد می‌پردازیم.

۲-۵-۱. گفتمان تصوف و شریعت به مثابه مانع

شاید رسیدن به مقام انسان کامل، بزرگ‌ترین و متعالی‌ترین هدفی است که حافظ سعی دارد، بدان دست یابد. از این رو، هر آنچه مانع رسیدن به این هدف بزرگ می‌شود، چونان سدّی در پیش چشم او ظاهر می‌گردد. حافظ در راه رسیدن به این هدف، گفتمان مسلط روزگار خویش را به مثابه سدّی بازمی‌شناسد. از این رو، در ذهن خویش، گفتمان دیگری به نام «نظام رندی» می‌سازد و تعالی آدمی را در مجموع خصایصی می‌بیند که «رند»، تمام آن‌ها را در خویشتن محقق ساخته‌است. در واقع، «رند، نکته‌گو و بیزار از زهد و ریا، منکر طمطراق دروغین نام و ننگ، تقوای مصلحتی و جاه و مقام بی‌اعتبار دنیوی است» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۲۷). در پرتو گفتمان رندی، «تعصب‌های کور، تنگ‌نظری‌ها، ساده‌اندیشی‌ها و دلبستگی‌های حقیر و مبتذل فردی رنگ می‌بازد و نیروی شهامت و حق‌جویی و ریاستیزی برانگیخته می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۶). نهاد تصوف یکی از شاخه‌های گفتمان مسلط روزگار حافظ است: «حافظ صوفیان را مردان خدا و روندگان طریقت حقیقت یا حقیقت طریقت نمی‌داند. او غالباً صوفیان را پشمینه‌پوشان تندخویی می‌داند که از عشق، بویی نشنیده‌اند و لقمه‌شبهه می‌خورند و طامات می‌یافتند و از سرای طبیعت برون نمی‌روند» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۱۳۸).

نهاد تصوف از دید حافظ، بی‌تردید نهادی اقتدارگراست که با ایستگاه‌های مشخصی چون «خانقاه» در عرض نهاد شریعت قرار دارد. این دو نهاد با رمزگانی چون «تسبیح»، «خرقه»، «مرشد»، «دلق»، «زاهد»، «واعظ» و «تقوی» و... راهی به رهروان خود نشان می‌دهند که سر از تزویر و ریا و... درمی‌آورند. حافظ، گفتمان تصوف و شریعت را گفتمانی ریاورز و سالوس‌جو و طامات‌باف بازمی‌شناسد و آن‌ها را چونان سدّی در راه تکامل و تعالی واقعی انسان شناسایی می‌کند و «به واقع، می‌توان گفت تمام انتقادهای حافظ از زاهد و صوفی و مشایخ (اعم از بزرگان طریقت و شریعت) به دو دلیل است:

۱- خودخواهی آنان و خودرستگاری و تافتنه‌جداافتنه‌انگاری آنان.

۲- بی‌مدارایی، تندخویی، شدت رفتار و بی‌محابایی آنان» (خرمشاهی، ۱۳۸۴: ۲۵۷) می‌توان مورد سومی را هم افزود: ریاورزی صوفیان و مشایخ. از این رو، حافظ در برابر این سد، در راه رسیدن به جایگاه انسان کامل می‌ایستد و مسیر خویش را در اغلب مواقع تغییر می‌دهد و راه دیگری می‌سازد که با آنچه به نام «گفتمان رندی» بازمی‌شناسیم، تطبیق‌پذیر است؛ بنابراین، از منظر معنی‌شناسی شناختی، واکنش حافظ در برابر این مانع، انتخاب مسیر دیگری است. به نمونه‌های زیر توجه کنید (شایسته ذکر است که در این نمونه‌ها، تمام مصادیق نهاد تصوف و شریعت به عنوان مانع بازشناخته شده‌است):

مقابله	بیت	مانع
تغییر مسیر	«دلم ز صومعه بگرفت و خرقة سالوس/کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا» (غ ۲: ب ۲).	صومعه /
"	«گر مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن/شیخ ما گفت که در صومعه همت نبود» (غ ۲۰۸: ب ۵).	صومعه
توقف در برابر احوال شیخ و تغییر مسیر	«احوال شیخ و قاضی و شرب‌البهوشان/کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش گفتا: نه گفتنی است سخن گرچه محرمی/درکش زبان و پرده نگه دار و می‌بنوش» (غ ۲۸۵: ب ۳-۲).	شیخ
تغییر مسیر	«هی صوفی‌افکن کجا می‌فروشند/که در تابم از دست زهد ریایی» (غ ۴۹۲: ب ۷).	زهد
"	«آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت/حافظ این خرقة پشمینه بینداز و برو» (غ ۴۰۷: ب ۸).	زهد و ریا
"	«بشارت بر به کوی می‌فروشان/که حافظ توبه از زهد ریا کرد» (غ ۱۳۰: ب ۹).	زهد ریا
"	«دل به می‌در بند تا مردانه‌وار/گردن سالوس و تقوی بشکنی» (غ ۴۷۸: ب ۵).	سالوس
"	«اگر به باده مشکین دلم کشد شاید/که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید» (غ ۲۳۰: ب ۱).	زهد ریا
"	«نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ/طریق رندی و عشق اختیار خواهیم کرد» (غ ۱۳۵: ب ۷).	نفاق
"	«ای گدای خانقه برچه که در دیر مغان/می‌دهند آبی که دل‌ها را توانگر می‌کند» (غ ۱۹۹: ب ۵).	خانقاه
"	«در میخانه‌ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود/گرت باور بود ور نه سخن این بود و ما گفتیم» (غ ۳۷: ب ۲).	"
"	«ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ/مگر ز مستی زهد ریا به هوش آید» (غ ۱۷۵: ب ۸).	"
"	«خیز تا خرقة صوفی به خرابات بریم/شطح و طامات به بازار خرافات بریم» (غ ۳۷۳: ب ۱).	خرقه
"	«حافظ این خرقة بینداز مگر جان ببری/کآتش از خرقة سالوس و کرامت برخاست» (غ ۲۱: ب ۸).	خرقه / سالوس
"	«از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت/یک چند نیز خدمت معشوق و می‌کنم» (غ ۳۵۱: ب ۳).	مدرسه
"	«طاق و رواق مدرسه و قال و قیل علم/در راه جام و ساقی مهرو نهادیم» (غ ۳۶۵: ب ۲).	"
"	«بر در مدرسه تا چند نشینی حافظ/خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم» (غ ۳۶۸: ب ۹).	"
"	«مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم/در کار چنگ و بریط و آواز نی‌کنم» (غ ۳۶۵: ب ۲).	زهد و علم
"	«عبوس زهد به وجه خمار ننشیند/امرید خرقة دردی‌کشان خوشخویم» (غ ۳۷۹: ب ۲).	زهد
"	«از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است/اوز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است» (غ ۴۶: ب ۸).	ننگ و نام
"	«بگذر از ننگ و نام خود حافظ/ساغر می‌طلب کن که مخموری» (غ ۴۳۵: ب ۵).	"
"	«گرچه بدنایمی است نزد عاقلان/اما نمی‌خواهیم ننگ و نام را» (غ ۸: ب ۳).	"
"	«گفتم به باد می‌دهم باده ننگ و نام/گفتا قبول کن سخن و هرچه باد باد» (غ ۱۰۰: ب ۲).	"

۲-۲-۵. مرگ و فنا به مثابه مانع

از نظرگاه حافظ، زندگی بسیار اصیل و ارزشمند است. از این رو، حافظ مرگ را چونان سدّی بازمی‌شناسد، اما آنچه مهم است، اینکه این مانع، سبب‌ساز یأس و سرگردانی روح حافظ نیست، بلکه او بازمی‌گردد و مسیر فکری دیگری را در پیش می‌گیرد که متکی بر دم‌غنیمت‌شمی است.

در نمونه‌هایی که از شعر حافظ در برابر سدّ مرگ و فنا جستیم، می‌توان بدین نتیجه دست یافت که مقابله حافظ با چنین سدّی، هرگز از جنس توقف یا تسلیم نبوده‌است. حافظ مرگ را با شادی و غلغله‌ای که در افلاک می‌اندازد، خجل می‌کند. به نمونه‌های زیر نگاه کنید:

مقابلہ	بیت	مانع
تغییر مسیر	«عاقبت منزل ما وادی خاموشان است/حالی‌ا غلغله در گنبد افلاک انداز» (غ ۲۶۴: ب ۲).	مرگ و فنا
"	«این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است/دریاب کار ما که نه پیداست کار عمر» (غ ۲۳۵: ب ۳).	
"	«بیا که وضع جهان را چنان که من دیدم/اگر امتحان بکنی می‌خوری و غم نخوری» (غ ۴۵۲: ب ۷).	
"	«جایی که تخت و مسند جم می‌رود به باد/گر غم خوریم خوش نبود، به که می‌خوریم» (غ ۳۷۲: ب ۳).	
"	«مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر/که تا بزاد و بشد جام می ز کف نهاد» (غ ۱۰۱: ب ۷).	
"	«شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما/بسی گردش کند گردون، بسی لیل و نهار آید» (غ ۱۱۵: ب ۳).	
"	«زمان خوشدلی دریاب دریاب/که دائم در صدف گوهر نباشد» (غ ۱۶۲: ب ۲).	
"	«غنیمت دان و می‌خور در گلستان/که گل تا هفته دیگر نباشد» (غ ۱۶۲: ب ۳).	
"	«این مدت عمر ما چو گل دهروزه است/خندان لب و تازه‌روی می‌باید بود» (غ ۱۵: ب ۲).	
"	«به مأمنی رو و فرصت شمر غنیمت وقت/که در کمین‌گه عمرند قاطعان طریق» (غ ۳۹۸: ب ۴).	
"	«پیوند عمر بسته به مویی است هوش دار/غمخوار خویش باش غم روزگار چیست» (غ ۶۳: ب ۳).	
"	«پیش‌تر زانکه شوی خاک در میکده‌ها/یک دو روزی به سر اندر ره میخانه بیوی» (غ ۵۴۷: ب ۷).	
"	«بیا که قصر امل سخت سست‌بنیادست/بیار باده که بنیاد عمر بر بادست» (غ ۳۷: ب ۱).	
"	«گل عزیزست غنیمت شمردش صحبت/که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد» (غ ۱۶۴: ب ۷).	
"	«آخر الامر گل کوزه‌گران خواهی شد/حالی فکر سبو کن که پر از باده کنی» (غ ۴۸۱: ب ۲).	
"	«خیز و در کاسه زر آب طربناک انداز/پیش‌تر زان که شود کاسه سر خاک انداز» (غ ۲۶۴: ب ۱).	
"	«ملک این مزرعه دانی که ثباتی نکند/آتشی از جگر جام در افلاک انداز» (غ ۲۶۴: ب ۶).	
"	«احوال گنج فارون که ایام داد بر باد/با غنچه بازگویی تا زر نهان ندارد» (غ ۱۲۰: ب ۸).	
"	«دلیم امید فراوان به وصل روی تو داشت/ولی اجل به ره عمر رهزن امل است» (غ ۴۵: ب ۶).	
"	«آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به آید به دست/عالمی دیگر بیاید ساخت و ز نو آدمی» (غ ۴۷۰: ب ۷).	

۳-۲-۵. فلک / چرخ / آسمان / سرنوشت / قضا به مثابه مانع

عواملی مانند «فلک / چرخ / آسمان / سرنوشت / قضا» یکی از موانع پررنگ شعر حافظ است و نحوه برخورد حافظ با این موانع همواره یکسان نیست. گاهی وی تسلیم می‌شود و به

نوعی این مانع را می‌پذیرد و توقف می‌کند؛ اما روح پرشور و شرر حافظ، هرگز روحی آرام و تسلیم‌جو نیست، بلکه بسته به هیجانات عاطفی و موقعیت ذهنیتی خویش، گاه بر آن است که این سد را پهلوانانه بشکند و گاه به مسیرهای دیگری می‌اندیشد؛ اما اگر بخواهیم از منظری کلی‌تر بدان بنگریم، نگرهٔ حافظ در این باب، در راستای انتخاب گزینه‌ای برای مقابله با این سد، بیشتر به سمت و سوی توقف متمایل است؛ چراکه به نظر می‌آید باور قلبی حافظ آن است که «زندگی هر انسانی را سرنوشت تغییرناپذیری رقم می‌زند که سرّ قدر نامیده می‌شود. سرّ قدر از مسائل دردناک و حزن‌آور در عرفان اسلامی است که حافظ نیز در دیوان خود با این مسئلهٔ دردناک دست به گریبان بوده‌است» (یثربی، ۱۳۸۵: ۸۱-۸۰).

مانع	بیت	مقابله
فلک	«بیا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم/فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم» (غ ۳۷۴: ب ۱).	سدا شکافیم
"	«خورده‌ام تیر فلک باده بده تا سرمست/عقده در بند کمر ترکش جوزا فکنم» (غ ۳۴۸: ب ۵).	=
"	«آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند/تکیه آن په که بر این بحر معلق نکنیم» (غ ۳۷۸: ب ۶).	سدا میسر
"	«عهد و پیمان فلک را نیست چندان اعتبار/عهد با پیمانانم، شرط با ساغر کنم» (غ ۳۴۶: ب ۸).	=
"	«ارغنون ساز فلک رهزن اهل هنر است/چون از این غصه ننالیم و چرا نخروشیم» (غ ۳۷۶: ب ۴).	سدا چون
"	«فلک به مردم نادان دهد زمام مراد/تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس» (غ ۲۶۹: ب ۶).	=
چرخ	«چرخ بر هم زخم آر غیر مرادم گردد/من نه آنم که زبونی کشم از دور فلک» (غ ۳۰۱: ب ۶).	سدا شکافیم
قضا	«در کوی نیکنامی ما را گذر ندارند/اگر تو نمی‌پسندی، تغییر کن قضا را» (غ ۵: ب ۷).	سدا قضا
"	«سکندر را نمی‌بخشند آبی/به زور و زر میسر نیست این کار» (غ ۲۴۵: ب ۷).	=
"	«بیا که هاتف میخانه دوش با من گفت/که در مقام رضا باش و از قضا مگریز» (غ ۲۶۶: ب ۷).	=
"	«نیست امید صلاحی ز فساد حافظ/چون که تقدیر چنین است، چه تدبیر کنیم؟!» (غ ۳۴۷: ب ۸).	=
"	«جام می و خون دل، هر یک به کسی دادند/در دایرهٔ قسمت، اوضاع چنین باشد» (غ ۱۶۱: ب ۵).	=
"	«در دایرهٔ قسمت، ما نقطهٔ تسلیمیم/لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی» (غ ۴۹۳: ب ۹).	=
"	«کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم/نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت» (غ ۱۶: ب ۹).	=
"	«عاشق چه کند گر نکشد بار ملامت/با هیچ دلاور سپر تیر قضا نیست» (غ ۶۹: ب ۱۰).	=

۴-۲-۵. فراق به مثابه مانع

در این بخش، بیشترین توقف‌های حافظ را در برابر مانع هجران درمی‌یابیم. هجران از دید حافظ درمانی ندارد و عاشق ناگزیر تن به تحمل منفعل می‌دهد:

مانع	بیت	مقابله
توقف	«هرچند کان آرام دل، دائم نبخشد کام دل/نقش خیالی می‌کشم، فال دوامی می‌زنم» (غ ۳۴۲: ب ۵).	تغییر مسیر
	«مایه خوشدلی آنجاست که دلدار آنجاست/می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فنکم» (غ ۳۴۸: ب ۳).	شکستن مانع
	«فکر بهبود خود ای دل ز دری دیگر کن/درد عاشق نشود به به مداوای حکیم» (غ ۳۶۷: ب ۸).	تغییر مسیر
	«اگر به دست من افتد، فراق را بکشم/که روی هجر سیه باد و خانمان فراق» (غ ۳۹۷: ب ۷).	برداشتن مانع
	«گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی/صد گونه ساحری بکنم تا بیارمت» (غ ۹۱: ب ۴).	تغییر مسیر
	«صد جوی آب بسته‌ام از دیده بر کنار/بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت» (غ ۹۱: ب ۶).	"
	«خونم بریز و از غم هجرم خلاص کن/امنت‌پذیر غمزه خنجرگذارمت» (غ ۹۱: ب ۶).	توقف
	«برق عشق آتش غم در دل حافظ زد و سوخت/یار دیرینه ببیند که با یار چه کرد» (غ ۱۴۱: ب ۷).	"
	«خوش بسوز از غمش ای شمع که امشب من نیز/به همین کار کمر بسته و برخاسته‌ام» (غ ۳۱۱: ب ۴).	"
	«دل گفت وصالش به دعا باز توان یافت/عمری است که عمرم همه در کار دعا رفت» (غ ۸۲: ب ۷).	"
	«چه نقش‌ها که برانگیختم و سود نداشت/فسون ما بر او گشته است افسانه» (غ ۴۲۷: ب ۵).	"
	«من گدا و تمنای وصل او هیهات/مگر به خواب بینم خیال منظر دوست» (غ ۶۱: ب ۴).	"
	«گفت مگر ز لعل من، بوسه نداری آرزو؟/مردم از این هوس ولی قدرت اختیار کو؟» (غ ۴۱۴: ب ۶).	"
	«ای عاشقان روی تو از ذره بیشتر/من کی رسم به وصل تو کز ذره کمتر» (غ ۳۲۹: ب ۲۲).	"
	«خیال چنبر زلفش، فریب می‌دهد حافظ/نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجیبانی» (غ ۴۷۴: ب ۹).	"
	«حافظ وصال جانان، با چون تو تنگدستی/روزی بود که با او، پیوند شب نباشد» (غ ۹: ب ۸).	"
«زلف چون عنبر خامش که بیوید؟/هیاهات/ای دل خام‌طمع، این سخن از یاد بیر» (غ ۲۵۰: ب ۳).	"	
«بی‌ماه مهرافروز خود تا بگذرانم روز خود/دامی به راهی می‌نهم، مرغی به دامی می‌زنم» (غ ۳۴۴: ب ۲).	شکستن سد	

۵-۲-۵. غم به مثابه مانع

مفهوم دیگری که حافظ آن را چونان سدی بازمی‌شناسد، «غم» است. اگرچه در شعر حافظ بارقه‌های غم‌پرستی نیز دیده می‌شود؛ مثلاً می‌فرماید:

«گر دیگران به عیش و طرب خرمنند و شاد ما را غم نگار بُود مایه سرور»
(غ ۲۵۴: ب ۴)

لذت داغ غمت بر دل ما باد حرام اگر از جور غم عشق تو دادی طلبیم»
(غ ۳۶۸: ب ۴)

با این حال، در بسیاری از مواقع، غم چونان سدی در برابر خاطر حافظ ایستاده‌است. روح شاد، طربناک، امیدوار و عشق‌ورز حافظ بی‌تردید غم را بر نمی‌تابد. طرب چندبُعدی و

ژرف حافظ یا سدّ غم را می‌شکند، یا برای شاد بودن راهی دیگر می‌سازد. در نمونه‌هایی که خواهید دید، حافظ اگر قادر به شکستن سدّ غم نباشد، حداقل راهی می‌سازد تا زندگی را به دلخواه خویش و در راستای اهداف خویش به جلو برد. این راه، راه می‌پرستی، می‌خواری و آگاهانه با معیارهای شاد زیستن است:

مقابله	بیت	مانع
شکستن مانع	«اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد/من و ساقی به هم تازیم و بنیادش براندازیم» (غ ۳۷۴: ب ۲).	۶
"	«دائم سر آرد غصه راه، رنگین بر آرد قصه را/این آه خون‌افشان که من، هر صبح و شامی می‌زنم» (غ ۳۴۴: ب ۶).	
"	«بر سر آنم که گر ز دست برآید/دست به کاری زنم که غصه سر آید» (غ ۳۳۲: ب ۱).	
"	«مکن ز غصه شکایت که در طریق طلب،/به راحتی نرسید آن که زحمتی نکشید» (غ ۲۳۹: ب ۴).	
تغییر مسیر	«غم زمانه که هیچش کران نمی‌بینم،/دواش جز می‌چون ارغوان نمی‌بینم» (غ ۳۵۸: ب ۱).	
"	«با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام/نی گرت زخمی رسد، آیی چو چنگ اندر خروش» (غ ۲۸۶: ب ۴).	
"	«اگر نه باده غم دل ز یاد یار ببرد/نهییب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد» (غ ۱۲۹: ب ۱).	
"	«اگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل/حریم درگه پیر مغان پناهت بس» (غ ۲۶۹: ب ۳).	
"	«نوش کن جام شراب یک منی/تا بدان بیخ غم از دل برکنی» (غ ۴۷۸: ب ۱).	
"	«قراری بسته‌ام با می‌فروشان/که روز غم به جز ساغر نگیرم» (غ ۳۳۲: ب ۶).	
ادامه حرکت	«زمانه گر بزند آتشم به خرمن عمر/بگو بسوز که بر من به برگ کاهی نیست» (غ ۷۶: ب ۴).	
تغییر مسیر	«چو غنچه گرچه فروبستگی است کار جهان/تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش» (غ ۲۷۴: ب ۵).	

۶. نتیجه

تجربه حافظ از مواجهه با پدیده‌ای به نام «سد» یا «مانع» در جهان خارج، مبنای شکل‌گیری طیف بسیار گسترده‌ای از طرح‌واره‌های قدرتی شده‌است. استعاره‌هایی که حافظ به مدد آن‌ها مفاهیمی انتزاعی مانند «غم»، «ریا»، «هجران» و «سرنوشت» و... را مقوله‌سازی می‌کند و به ساختاربندی نوع خاصی از شناخت می‌رسد. وجود کلان‌استعاره‌هایی مانند «غم، سد است» منجر به خرد‌استعاره‌های فراوانی شده‌است. آنچه در این مقاله گذشت، می‌توان به نحوه تعامل حافظ با پدیده‌هایی پی برد که آن‌ها را مانعی در راه خودشکوفایی، تعالی، شادی و... می‌بیند. از رهگذر بررسی طرح‌واره‌های قدرتی شعر حافظ می‌توان گفت:

استعاره‌های قدرتی شعر حافظ نشانگر نظام شناختی اوست و تابعی از نظام عام شناخت وی است. استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، تقویت‌کننده شالوده تجربیات اوست. به مدد استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، می‌توان راهی به ساختاربندی شناخت حافظ یافت؛ چراکه از منظر استعاره‌های قدرتی که در این مقاله گزارش شد، می‌توان نوع انگاشتن یا طرز

نگرش حافظ و نیز نوع زیست جهان و تجربه زیستی او را نیز شناخت. انگاره‌های حافظ تحت تأثیر محیط زندگی، ایدئولوژی و تجربه‌های شخصی او ساخته شده‌است. بر مبنای شواهد مثالی که ذکر شد، می‌توان گفت نگاهت‌هایی مانند «ریا، سرنوشت و...، سدّ است» زنجیره‌ای از استعاره‌ها را در شعر او تولید کرده‌است که مانند اجزای خوشه‌ای در ارتباط با همدیگرند. آنچه می‌توان نتیجه گرفت این است که یک نگاهت منجر به پایداری ذهنیت و نگرش شاعر می‌شود. از این رو، استعاره‌های همگون و هم‌خانواده ذیل یک نگاهت شکل می‌گیرد؛ مثلاً ذیل نگاهت «غم، سد است»، استعاره‌هایی که شکل گرفته‌است، عمدتاً هم‌خانواده‌اند. همین امر سبب تداوم ذهنیت حافظ شده‌است و آن را به صورت استمرار یک اندیشه می‌توان در شعر حافظ ردیابی کرد؛ بنابراین، بر مبنای آنچه در این مقاله آمد، می‌توان گفت استعاره‌های قدرتی حافظ تابع تعدادی نگاهت محدود هستند. از این رو، درون‌مایه شعر حافظ منسجم است و بدین سبب است که در شعر حافظ نوعی اصالت و وحدت اندیشه می‌توان جست؛ مثلاً اگر بر روی نگاهت «سرنوشت، سد است» تأمل کنیم، نوعی وحدت نگاه در کلیه استعاره‌های قدرتی حافظ یافت می‌شود که در واقع می‌توان آن‌ها را چونان خوشه‌ای از یک تصویر بزرگ به حساب آورد؛ به عبارت دیگر، می‌توان گفت تمام استعاره‌های قدرتی که در این مقاله در باب آن‌ها بحث شد، به نوعی تصویرها و ساخت‌های فرعی است که گرد نگاهت‌های اصلی می‌چرخند و کشف این نگاهت به نوعی در حکم یافتن کلیدی است که می‌توان با آن به ذهن حافظ راهی جست. شواهدی که در این مقاله از شعر حافظ آمده‌است تا حدود بسیار زیادی نشانگر آن است که این تصاویر اتفاقی ساخته نشده‌اند، بلکه بر اساس کنش‌های متقابل و پایدار با محیط فرهنگی و فیزیکی حافظ در ذهنش ساخته و پرداخته شده‌اند (ر.ک؛ شواهد مثال گفتمان تصوف). کنش‌های پایداری که در این شواهد دیده می‌شود، در واقع، همان پایه‌های تجربی هستند که هیچ استعاره‌ای بی‌شک جدای از آن‌ها فهم نمی‌شود. استعاره‌های قدرتی شعر حافظ در قسمت نگاهت استعاری «سرنوشت/ فلک/ آسمان، سدّ است» نشانگر آن است که استعاره‌ها گاهی تنها به وسیله یک فرد شکل نمی‌گیرد. تقدیرگرایی و جبر فلک، اندیشه‌ای ریشه‌دار در باور جمعی ایرانیان است که قدمتی به درازای فرهنگ ایران دارد؛ بنابراین، چنین استعاره‌هایی ماهیتی جمعی و اشتراکی دارد. با تحلیل شناختی استعاره‌های قدرتی شعر حافظ می‌توان هم به انگیزش معنایی عبارات استعاری پی برد و هم به راه‌های بازسازی الگوی ذهنی حافظ راهی جست. از این منظر، می‌توان به این نتیجه رسید که استعاره‌های انبوه شعر حافظ، استعاره‌های منفرد و جدایی نیستند، بلکه

به راحتی می‌توان آن‌ها را ذیل چند نوع نگاهتِ استعاری مشخص طبقه‌بندی کرد؛ به عبارتی، می‌توان گفت مجموعه استعاره‌های دیوان حافظ با چندین نگاهتِ استعاری مشخص که بنیاد هستی‌شناسی حافظ را می‌سازند، کنترل‌شدنی است. در واقع، با کشف نگاهت‌های استعاری شعر حافظ می‌توان به تمام خُرده‌استعاره‌ها انسجام بخشید. در قسمت نگاهت‌های استعاری حافظ که در جامه طرح‌واره‌های قدرتی ظاهر می‌شود، می‌توان گفت نگاهت‌های استعاری حافظ اغلب نگاهت‌های قراردادی است؛ مانند «غم، سد است» یا «فراق، سد است»؛ اما آنچه کلام جاوید حافظ را متمایز کرده است، خلق انبوهی از استعاره‌های نو از بدنه این نگاهتِ قراردادی است. هرچند حافظ در بحث نگاهتِ استعاری نیز نوآوری‌های شگفتی دارد که منجر به تشخیص سبکی او شده است؛ مانند: «زهد، سد است». این نگاهت هرگز نگاهتی قراردادی نیست، بلکه محصول نگاهی تازه به مسئله‌ای کهنه است و در ذات خود ساختارشکن است. در کل، به عنوان نتیجه بحث می‌توان گفت تشخیص شعر حافظ بدین سبب است که حافظ شاعری صاحب‌اندیشه و صاحب جهان‌بینی روشن، شفاف و جهت‌داری است؛ زیرا نگاهت‌های نو و بدیع حاصل دیدگاه‌های ایدئولوژیک و برآمده از فرهنگ هستند و تفسیر هستی‌شناسی هر شاعری، مدیون جهان‌بینی و نظام ایدئولوژیک اوست و بخش بزرگی از ساخت‌های استعاری شعر حافظ بر ساخته همین نظام ایدئولوژیک است. در واقع، تفاوت معنادار شعر حافظ با شاعران دیگر مدیون میزان هم‌خانوادگی خوشه‌ای استعاره‌های مفهومی و شکل‌گیری نگاهت مرکزی شعر اوست که در بخش استعاره‌های قدرتی شمه‌ای از آن را دیدیم.

منابع

- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)، *گمشده لب دریا*، تهران، سخن.
- تیلر، جان رابرت، (۱۳۸۳) *بسط مقوله مجاز واستعاره*، ترجمه مریم صابری پور نوری فام، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۵) *دیوان غزلیات*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین، (۱۳۷۳)، *حافظ‌نامه*، تهران، علمی - فرهنگی.
- _____، (۱۳۸۴)، *ذهن و زبان حافظ*، تهران، ناهید.
- صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی»، *نامه فرهنگستان*، د ۶، ش ۱، پیاپی ۲۱، صص ۸۵-۶۵.
- _____، (۱۳۸۷)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران، سوره مهر.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران، سخن.

- فیاضی، مریم سادات و دیگران، (۱۳۸۷)، «خاستگاه استعاری افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسان شناختی»، *ادب‌پژوهی*، ش ۶، صص ۸۷-۱۰۹.
- قاسم‌زاده، حبیب‌الله، (۱۳۷۹)، *استعاره و شناخت*، تهران، فرهنگستان.
- گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد، (۱۳۸۱)، «زبان‌شناسی شناختی و استعاره»، *تازه‌های علوم‌شناختی*، س ۴، ش ۳، صص ۵۹-۶۴.
- لیکاف، جورج، (۱۳۸۲)، *نظریه معاصر استعاره، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبا آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر.
- معصومی، علی و مریم کردبچه، (۱۳۸۹)، «استعاره هستی‌شناسی در دست‌نوشته کودکان»، *پایزنه*، س ۶، ش ۲۲ و ۲۳، صص ۷۹-۹۷.
- هاشمی، زهره، (۱۳۸۹)، «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، ش ۱۲، صص ۱۴۰-۱۱۹.
- هاوکس، ترنس، (۱۳۷۷)، *استعاره، ترجمه فرزانه طاهری*، تهران، مرکز.
- یثربی، یحیی، (۱۳۸۵)، *آب طربناک*، تهران، علم.
- Evans, V and Green, M, (2006), *Cognitive Linguistic, An introduction* Edinburgh university press.
- Gibbs & Steen, (1997), *Metaphor in cognitive Linguistics*, selected papers from the fifth international cognitive linguistics conference, Amsterdam, John Benjamin.
- Grady, J, E, (2007), *Metaphor, the oxford Hand book of cognitive Linguistics*, Oxford, oxford university press, Pp 188-213.
- Johnson, M, (1987), *The body in the mind, The bodily Basis of meaning*, Reason and Imagination, Chicago, Chicago university press.
- Kovecses, Z, (2010), *Metaphor, A practical Introduction*, New York, oxford university press.
- Lakoff, G and Johnson, (1980), *the Metaphors we live by*, Chicago, university of Chicago press.
- Lakoff, G, (1993), *the contemporary theory of metaphor*, Newyork, NY, US. Cambridge university Press
- Lee, David, (2001), *cognitive linguistics*, New York, oxford university press.
- Loebner, S, (2002), *understanding semantics*, first edition, London Arnold
- Saeed, J, I, (2013), *Semantics*, Oxford, Black well,
- Yu, N, (1998), *the contemporary theory of metaphor*, Amsterdam, John Benjamin B, V.

