

## نگاهی به غزلی از حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی

زهراسید یزدی\*

### چکیده

این پژوهش، به تحلیل غزلی از حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی، بر اساس نظریات مارگریت فریمن (۲۰۰۲)، فوکونیه (۲۰۰۲) و ترنر (۲۰۰۵) می‌پردازد. نظریه شعرشناسی شناختی، بر زبان متون ادبی، ساختار کلی اثر و چینش واحدهای زبانی دلالت دارد و مبتنی بر استدلال قیاسی است. نظریه فوق، اثر ادبی را در سه سطح نگاشت ویژگی، نگاشت رابطه‌ای و نگاشت نظام، بررسی می‌کند. پرسش پژوهش این است که آیا با رویکرد شعرشناسی شناختی می‌توان به نتیجه‌ای در خصوص نظام‌مند بودن ساختار کلی غزل حافظ دست یافت؟ و آیا مهارت‌های عمومی نگاشت می‌توانند به‌عنوان نظریه‌ای مناسب، محدودیت‌های تفسیرهای چندگانه متن را تعیین کنند؟ پژوهش حاضر، با بررسی فضاهای مفهومی در شعر و عملکرد آن‌ها برای ساخت یک کل منسجم بر اساس نظریه شعرشناسی شناختی، به شناخت جهان متن غزل مورد بحث دست یافت و الگوهای مورد استفاده مؤلف برای ارائه جهان فکری‌اش را ترسیم کرد و نظام‌مند بودن ساختار غزل مورد بحث را به اثبات رساند؛ نظامی منسجم که در آن، آزادی و چرخش عشق یا مستی به وضوح دیده می‌شود و انعطاف ناپذیری و محدودیت و سکون عقل، خود را آشکار می‌سازد.

**کلیدواژه:** شعرشناسی شناختی، فضاهای مفهومی، حافظ، غزل.

۱. مقدمه

شعرشناسی شناختی، نظریه‌ای است که به صورت نظام‌مند، روابط میان ساختار متون ادبی و تأثیرهای دریافتی را شرح می‌دهد. در واقع، بر اساس این رویکرد، متون ادبی فقط برای ایجاد معنا و انتقال فکر نیستند؛ بلکه کیفیت‌های احساسی دریافتی به واسطه خواننده را نشان می‌دهند. به عقیدهٔ تسر<sup>۱</sup>، «کیفیت‌های احساسی خوانندگان دو گونه است: کسانی که در جست‌وجوی مفهوم‌سازی سریع هستند و عدم قطعیت و ابهام را تاب نمی‌آورند و در هنگام خواندن، کیفیت زیبایی‌شناختی شعر را از دست می‌دهند. این دسته، مفهوم‌سازی تسریعی<sup>۲</sup> انجام می‌دهند. دستهٔ دوم، کسانی که مفهوم‌سازی تأخیری<sup>۳</sup> انجام می‌دهند و لذت‌های هنری را درمی‌یابند. مفهوم‌سازی تأخیری به امکاناتی گرایش دارد که زیبایی‌شناسی متن ادبی را نمایان می‌سازد ( Tsur, 2002: 279 ) نظریهٔ شعرشناسی شناختی که زیرمجموعهٔ زبان‌شناسی شناختی است، تقریباً نگرشی نشانه‌شناسانه به متون دارد. به عبارت دیگر، متن را به عنوان پدیده‌ای زبانی، توصیف و تفسیر می‌کند. «در نشانه‌شناسی، متن، کلیتی سازمان‌یافته، مستقل و پیچیده قلمداد می‌شود، «بینامتنی، باوری» در آن مشهود است و ساختار نشانه‌ها از واقعیت‌های غیرنشانه‌ای یا پیش‌نشانه‌ای، شکل می‌گیرد. (گرنی، ۱۳۹۱: ۱۹). در خوانش‌هایی که با رویکرد شناختی انجام می‌شوند، تمایلی به هر سه این نگرش‌ها دیده می‌شود. در این رویکرد، سه مهارت شناختی «نگاشت و ویژگی، نگاشت رابطه‌ای و نگاشت نظام» برای تحلیل متون، به کار می‌رود، پیرس<sup>۴</sup> (نشانه‌شناس)، نشانه‌های زبانی را که شمایل<sup>۵</sup>، نمایه<sup>۶</sup> و نماد<sup>۷</sup> هستند، با این نگاشت‌های قیاسی، قابل انطباق می‌داند.

- 1.Reuven Tsur
- 2.Rapid Conceptualization
- 3.Delayed Conceptualization
- 4.Charles Sanders Peirce
- 5.icon
- 6.indice
- 7.symbol

## ۱-۱. بیان مسئله

نظریه شعرشناسی شناختی با تکیه بر درک تجسم یافته و مفهوم سازی های ذهن می تواند یک دیدگاه خواننده محور با چارچوب نظری مناسب به شمار آید و مبنای مناسبی برای نظریه ادبی تلقی شود؛ زیرا متون ادبی، محصول درک ذهن هستند و تفسیرهایی که از متون ادبی صورت می گیرند، خود از دیگر محصول های درک ذهنی به شمار می روند. در نتیجه، این نظریه می تواند ابزاری قدرتمند برای وضوح بخشیدن به فرایندهای استدلالی انسان و روشن کردن ساخت و مفهوم متون ادبی ارائه دهد. در بیان شعرشناسان شناختی، بسیاری از مفاهیم انتزاعی که در زندگی ما و در آثار ادبی مطرح هستند، ساختار دقیق و مشخصی ندارند و نمی توان از ساختار و اجزای سازنده آنها، به خودی خود، به درک کاملی دست یافت. «ذهن انسان این گونه مفاهیم را بر اساس مفاهیم ملموس و عینی تری که دارای ساختار دقیق و مشخصی است، درمی یابد و بدین روش به این گونه مفاهیم، ساختار می دهد. چنین فرایندی به شکل گیری استعاره های مفهومی منجر می شود. مفاهیمی که از این راه ادراک می شوند، مفاهیم استعاری نام دارند. مفهومی می تواند حوزه مبدأ یک استعاره مفهومی قرار بگیرد که با بخشی از حوزه مقصد که باید به گونه ای استعاری درک شود، همبستگی و تناظر ساختاری داشته باشد؛ به این صورت که اجزای آن دارای جفت متناظر در حوزه مقصد باشند. وقتی استعاره ای در ذهن فعال می شود، در سطح مفهومی از روی بعضی از بخش ها و هستی ها و موجودیت های حوزه مبدأ برای بخشی از موجودیت های متناظر با آنها در حوزه مقصد نگاشت و الگوبرداری می شود و پس از آن در سطح زبان و دیگر مجراهای نظام مفهومی آشکار می شود. بدین ترتیب، قلمرو و حوزه مقصد با پذیرش بخش هایی از ساختار قلمرو مبدأ، سازمان دهی و ساختارمند می شود» (براتی، ۱۳۹۶: ۵۷). نظریه شعرشناسی شناختی در تحلیل متون بر سه محور متن، مؤلف و خواننده استوار است و در پی کشف سبک شناختی مؤلف به بررسی نقش ساختار و

بافت اثر در ایجاد معنی می‌پردازد. این رویکرد، با یافتن فضاهاى مفهومی که توسط استعاره‌هاى مفهومی در اثر ایجاد شده‌اند، جهان فکری مؤلف و الگوهاى حاصل از آثار او را ترسیم می‌کند (Fauconnier and Turner, 2002: 114-119). استعاره‌هاى مفهومی، مبنای نگاهت‌هاى سه‌گانه در رویکرد شعرشناسی شناختی به شمار می‌آیند. پرسش ما در این پژوهش این است که آیا با رویکرد شعرشناسی شناختی می‌توان به نتیجه‌ای در خصوص نظام‌مند بودن ساختار کلی غزل حافظ دست یافت؟ و آیا مهارت‌هاى عمومی نگاهت می‌توانند به‌عنوان نظریه‌ای مناسب، محدودیت‌هاى تفسیرهاى چندگانه متن را تعیین کنند؟ در پاسخ به این پرسش‌ها، نظام‌مند بودن ساختار غزل مورد بحث، به اثبات رسید؛ نظامی منسجم که در آن آزادی و چرخش عشق یا مستی به وضوح دیده می‌شود و انعطاف‌ناپذیری و محدودیت و سکون عقل، خود را آشکار می‌سازد. بنابراین، مهارت‌هاى عمومی نگاهت، نظریه‌ای مناسب برای تحلیل متون ادبی خواهند بود. با توجه به توانی که آثار ادبی برای ایجاد معناها و تفسیرهاى چندگانه دارند - که از ویژگی‌هاى اصلی ادبیات است - نقد ادبی می‌تواند با تکیه بر این توان ادبیات، خوانش‌هایی متفاوت از یک متن ارائه دهد. پژوهش حاضر، با بررسی فضاهاى مفهومی در شعر و عملکرد آن‌ها برای ساخت یک کل منسجم بر اساس نظریه شعرشناسی شناختی، به شناخت جهان متن غزل مورد بحث دست یافت و الگوهاى مورد استفاده مؤلف برای ارائه جهان فکری‌اش را ترسیم کرد.

## ۲-۱. مروری بر پژوهش‌هاى انجام‌شده

اصطلاح علم شناخت<sup>۱</sup>، برای نخستین بار توسط کریستوفر لانگت هیگینز<sup>۲</sup> در سال ۱۹۷۳ به کار گرفته شد. این اصطلاح، حوزه پژوهشی‌ای را فرا می‌گرفت که در آن زمان به تازگی شکل گرفته بود و پژوهشگران حوزه‌هاى مختلفی را به سمت خود جذب می‌کرد؛ حوزه‌هایی مانند هوش مصنوعی، علوم رایانه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه، عصب‌شناسی و انسان‌شناسی. آنچه این پژوهشگران را از

1.cognitive science  
2.Christopher Longuet-Higgins

حوزه‌های مختلف گرد هم آورد، این بود که همه آن‌ها به بن‌مایه‌های رفتار بشر توجه داشتند و پدیده واحدی را از منظرهای مختلف بررسی می‌کردند. جنبه‌های نوآورانه این شیوه در تلاش برای تحوّل مسائل قدیم فلسفی بود؛ مثلاً پرسش درباره ماهیت ذهن این بود که «ذهن چگونه عمل می‌کند؟» و در نهایت، پاسخ‌گویی به این پرسش به صورت میان‌رشته‌ای و تجربی مطرح شد که زبان‌شناسی شناختی، یکی از این رشته‌ها بود. این دانش، به ابعاد شناختی ارتباط زبانی می‌پردازد. زمینه شکل‌گیری این رویکرد در آثار زبان‌شناسانی مثل فیلمور<sup>۱</sup> و تالمی<sup>۲</sup> ایجاد شده بود؛ ولی شکل‌گیری آن در قالب یک الگوی علمی، در سال ۱۹۸۷ با انتشار کتاب *زنان، آتش و چیزهای خطرناک*؛ آنچه مقولات درباره ذهن افشا می‌کنند، از سوی لیکاف<sup>۳</sup> و انتشار جلد نخست کتاب *مبانی دستور شناختی از سوی لانگاکر*<sup>۴</sup> روی داد و بلافاصله پس از آن بود که تأسیس انجمن بین‌المللی زبان‌شناسی شناختی و مجله رسمی زبان‌شناسی شناختی، وجود رویکردی جدید نسبت به مطالعه زبان را تثبیت کرد. زبان‌شناسی شناختی، زبان را ابزاری برای سامان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات در نظر می‌گیرد که بر این اساس، ساخت‌های صوری زبان، نه به شکل مستقل، بلکه به مثابه بازنمودهای سازمان‌بندی کلی و عام، اصول مقوله‌بندی، ساز و کارهای پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی در نظر گرفته می‌شوند (به نقل از افراشی و نعیمی، ۱۳۸۹: ۸). اصطلاح شعرشناسی شناختی، برای اولین بار در سال ۱۹۸۰ توسط ریون تسر<sup>۵</sup> مطرح شد. او بعدها در سال ۱۹۹۲، چارچوب کلی، اصول و خاستگاه‌های این رویکرد را در کتابی با عنوان *به سوی نظریه شعرشناسی شناختی* ارائه کرد. تسر، خاستگاه‌های شعرشناسی شناختی را که در مطالعات ادبی خود به آن پرداخته است، روان‌شناسی گشتالت، فرمالیسم روسی، نقد نو، نقد ادبی، زبان‌شناسی و عصب‌شناسی معرفی

---

1.Charles Fillmore

2.Leonard Talmy

3.George Lakoff

4.Ronald Langacker

5.Raven Tesser

می‌کند. بعدها نظریه‌پردازانی دیگر، این نظریه را بسط و گسترش دادند و تحلیل‌های بسیاری با این رویکرد بر آثار ادبی در جهان صورت پذیرفت که از آن جمله می‌توان به پژوهش‌های بنیادین و تحلیل‌های شناختی مارگریت فریمن<sup>۱</sup>، اوه سوییتزر<sup>۲</sup>، ژیل فوکونیه<sup>۳</sup> و مارک ترنر<sup>۴</sup> اشاره کرد. در ایران هم در حوزه این دانش جوان، فعالیت‌هایی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به مقالات «شناخت جهان متن رباعیات خیام بر اساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی» (صادقی، ۱۳۹۰)، «خوانش شعر حکایت اثر شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی» (همان، ۱۳۹۱)، «خوانش جهان داستانی بیژن نجدی بر اساس بوطیقای شناختی» (همان، ۱۳۹۰)، «طرح‌واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از رمان در داستان با رویکرد شعرشناسی شناختی» (همان، ۱۳۹۲)، «کارکرد داستان کلان و نگاشت نظام در خوانش منطق‌الطیر عطار نیشابوری با رویکرد شعرشناسی شناختی» (همان، ۱۳۹۲)، «داستان کلان به مثابه ژانر فرعی در شکار سایه ابراهیم گلستان» (همان، ۱۳۹۲)، «ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی» (همان، ۱۳۹۲)، «تحلیل نگاشت‌های مفهومی در دو شعر از مهدی اخوان ثالث با رویکرد شعرشناسی شناختی» (همان، ۱۳۹۴)، «کاربرد نظریه جهان متن در شناسایی عناصر سازنده متن روایی داستان شازده احتجاب بر مبنای رویکرد شعرشناسی شناختی» (گلفام، روشن و شیررضا، ۱۳۹۳)، «بررسی و ارزیابی نظریه استعاره مفهومی» (براتی، ۱۳۹۶)، «اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی» (افراشی و حسامی، ۱۳۹۲)، «نقش موضوع در کاربرد استعاره مفهومی» (رضویان و بیرگانی، ۱۳۹۶)، «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش خوردن» (کریمی و علامی، ۱۳۹۲)، «رهیافت‌های طرح‌واره حجمی مرتبط با واژه سر در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی» (رضویان و طهماسبی، ۱۳۹۵)، «تحلیل

1. Margaret Freeman
2. Eve Sweetser
3. Gilles Fauconnier
4. Mark Turner

نگاهی به غزلی از حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی ————— ۳۰۳

استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان‌های فارسی و اسپانیایی» (افراشی، ۱۳۸۱)، «استعاره مفهومی شادی در دیوان شمس» (محمدیان و فرحانی‌زاده، ۱۳۹۷)، «تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی» (افراشی و نعیمی حشکوائی، ۱۳۸۹)، «بررسی سروده‌های پروین اعتصامی از منظر شعرشناسی شناختی و تحلیل گفتمان انتقادی» (ایرانی و ملکی، ۱۳۹۷) و «شعرشناسی شناختی و استعارات بدنی: الگوهای فرهنگی تفکر و زبان در بوستان سعدی» (قادری، ۱۳۹۵) اشاره کرد. دو کتاب ارزشمند نیز در این حوزه قابل استناد است؛ مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۱) و درآمدی بر شعرشناسی شناختی (استاک ول، ۱۳۹۳).

## ۲. نگاهی به نظریه شعرشناسی شناختی

تحقیقات علوم شناختی به‌طور عام بر مشخصه‌های عمومی موجود در شناخت انسانی تأکید می‌کند؛ در حالی که شعرشناسی شناختی بر روش‌هایی تأکید دارد که در آن، پردازش شناختی انسان، زبان و صورت شعری را محدود کرده، به آن شکل می‌دهد و همچنین پاسخ خواننده به آن‌ها را بررسی می‌کند. به اعتقاد تسر (۱۹۹۲) شعرشناسی شناختی، دغدغه بررسی متن ادبی را دارد و اینکه چگونه نظریه شناختی می‌تواند تأثیرهای زیبایی‌شناختی متن را نشان دهد. تسر، شعرشناسی شناختی را توجه به کیفیت زیبایی‌شناختی متن می‌داند. او به تفسیر مفهومی نمی‌پردازد، بلکه به تجربه مؤثر آن مایل است. با توجه به اینکه نوشتار حاضر بر پایه نظریات فریمن، ترنر و فوکونیه شکل گرفته است، در ادامه، آرای این سه نظریه پرداز و منتقد ادبی مرور می‌شود.

### ۲-۱. مارگارت فریمن

مارگارت فریمن بر این باور است که شعرشناسی شناختی، امکان خوانش‌های چندگانه متن را بر اساس پایگاهی علمی و به دور از سلیقه‌های شخصی فراهم می‌کند.

زبان، محصول است و به نظام ساختاری مجزایی درون مغز متعلق نیست؛ زبان متعلق به فرایندهای شناختی عامی است و ذهن انسان را قادر به مفهوم‌سازی تجربه می‌سازد. در نتیجه، «درک تجسم یافته» برای بررسی متون ادبی نیز کاربرد دارد؛ زیرا یک بار درک تجسم یافته مؤلف و یک بار درک تجسم یافته خواننده بر مبنای درک تجسم یافته متن مؤلف که هر دو از نگاهت‌های عمومی ذهن انسان ایجاد می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌گیرد (Freeman, 1998: 253). از نظر فریمن، مفهوم‌سازی از کاربرد زبان در بافت، ناشی می‌شود؛ یعنی هیچ‌گونه تمایز اصولی بین معنا و کاربردشناسی وجود ندارد. رویکردهای صوری غالباً بر این فرض استوارند که تعیین معنای یک پاره گفتار، فرایندی مرحله‌ای است. در مرحله اول، گوینده معنای واژه را مستقل از بافت رمزگشایی کرده، به صورت بازنمود معنایی مستقل از بافت یک جمله با هم ترکیب می‌کند. در مرحله دوم، پردازش کاربردشناختی جمله را که با خود، اطلاعات مربوط به بافت پیش‌زمینه‌ای و استنباط‌هایی که شنونده از مقصود گوینده دارد، وارد عمل می‌کند. در مقابل، نظریه فضاهای ذهنی بر این باور است که مفهوم‌سازی از طریق بافت گفتمان هدایت می‌شود و بخش کاملی از فرایند ساخت معنا را شکل می‌دهد. در این رویکرد ساخت معنا بر اساس بافت موقعیت شکل می‌گیرد (همان).

## ۲-۲. مارک ترنر و ژیل فوکونیه

مارک ترنر و ژیل فوکونیه در همکاری‌شان به نگرش‌های تازه‌ای در خصوص تحلیل‌های ادبی دست یافتند. بر اساس نظریه ترنر (۱۹۹۶) رفتارهای روزمره انسان از ذهن و تفکر ادبی نشئت می‌گیرند؛ یعنی دانش ادبی، اساس عملکرد ذهن انسان است. به عبارت دیگر، تجربیات انسان و نیز دانش و تفکر او به صورت داستان، سامان‌دهی می‌شوند. چهارچوب این داستان از نظر ذهنی با فرافکنی گسترش می‌یابد. این فرافکنی، «داستان‌مداری» نام دارد که در رویکردهای شناختی، روند خلق آثار ادبی را از شروع رفتارهای ساده که هر روز تکرار می‌شود، آشکار می‌کند (Turner, )



21: 1996). خُرد داستان‌ها از طریق طرح‌واره‌های تصویری<sup>۱</sup> فرافکن می‌شوند. طرح‌واره‌های تصویری، تجربیات جسمی انسان را که شامل حواس پنجگانه و کنش‌های حرکتی می‌شوند، در ساختارهای مفهومی بزرگ‌تری به صورت انتزاعی وارد می‌کنند؛ مثلاً تجربه رفتن به یک اتاق یا حصار تنگ، به مفهوم فرورفتن به تنهایی و استعاره پيله، فرافکنی می‌شود. وقتی می‌گوییم «صدای تو در کوه می‌پیچد»، کوه، ظرف یا حجمی تصور می‌شود که مظلوف صدا در آن می‌پیچد. در اینجا طرح‌واره حجم و در بخش صدا که حرکت می‌کند و می‌تواند به (با درون) چیزی پیچد، طرح‌واره حرکتی مطرح می‌شود. طرح‌واره‌ها، تصویرهای بسیار ساده‌ای هستند که ذهن انسان در زمان مفهوم‌سازی با آن‌ها مواجه می‌شود. طرح‌واره‌ها، قواعد سیستم دریافتی، حرکتی و شناختی ما هستند که تعامل ما با جهان را ساختارمند می‌کنند و حیطه‌های مفهومی مختلفی را در زیرمجموعه خود دارند؛ مثل طرح‌واره‌های فضا، نسبت‌های مکانی، حجم، حرکت، توازن، قدرت، وحدت و کثرت، شباهت، جهت، چرخش، سطح، عکس‌العمل، برخورد و وجودی. «طرح‌واره‌ها به کمک استعاره، به‌طور ناخودآگاه و خودکار، فرافکن می‌شوند؛ یعنی فرافکنی از عینی به انتزاعی صورت می‌گیرد» (همان، ۱۲).

خوانش متون باید به واسطه جایگاهی نظری شکل بگیرد. نظریه زبان‌شناسی شناختی، ادعا می‌کند افکار، تجسم می‌یابند؛ به این معنی که ما اندیشه خویش را درباره جهان و خود، در خلال تجربه تجسم‌یافته از جهان و خود، مفهوم‌سازی می‌کنیم. این تجربه به واسطه جهت‌یابی فیزیکی اندام‌ها در فضا و با جایگزینی اندام‌های حسی، به‌وسیله سیناپس‌های عصبی مکرر در مغزمان محدود می‌شود. زبان و اندیشه دارای شکل مجسم یا جسمانی هستند و ساختار مفهومی از تجارب حسی- حرکتی ما ناشی می‌شود. بنابراین ساختار عصبی و احساسات، از آن بر می‌خیزند. در نظریه شعرشناسی شناختی، تلاش می‌شود برای تحلیل متون ادبی، علاوه بر فضای

قلمروهای مبدأ و مقصد، نگاشتی ساختاری بین مبدأ و مقصد به دست آید. این فضای میانه، ساخت جدیدی را گسترش می‌دهد که در لحظهٔ ایجاد معنی، بسط داده شده، نقش مهم کنش شناختی را برعهده می‌گیرد. نظریهٔ تلفیق مفهومی که آمیزش یا ادغام ذهنی نیز خوانده می‌شود، توسط ژیل فوکونیه و مارک ترنر ارائه شده است. آن‌ها استعاره و مجاز را به مثابهٔ ساز و کار نگاشت عمومی ذهنی تلقی و آن را به‌عنوان نظریهٔ ادغام یا تلفیق مفهومی که همان بسط نظریهٔ فضاهاى ذهنی است، مطرح کرده‌اند. در این رویکرد، قلمروهای مبدأ و مقصد یا درون‌داد بر فضای میانی دیگری نگاشت می‌شوند که ساختار مفهومی‌اش از فضاهاى درون‌داد درک نمی‌شود. همچنین فضای دیگری شامل ساختار مفهومی پایهٔ مرتبط با قلمرو مبدأ و مقصد است که فضای عام نام دارد و ادغام مفهومی در این فضا صورت می‌گیرد (Turner & Fauconnier, 1995: 185). تفاوت نگاشت در نظریهٔ قلمروها و ادغام در این است که در نظریهٔ قلمروها یک مفهوم از قلمرو اولیه به ثانویه منتقل می‌شود؛ اما در ادغام، یک یا چند مفهوم، هم‌زمان می‌توانند از چند فضا به فضایی دیگر منتقل شوند. فوکونیه (۱۹۹۴) بر این باور است که «ساخت معنا تا حد زیادی فرایندی است که پشت صحنه اتفاق می‌افتد. او نشان می‌دهد که زبان، اندیشه را در تمامیت پیچیده آن رمزگذاری نمی‌کند؛ بلکه دستورالعمل ابتدایی و اولیه را برای خلق ایده‌های جدید و پیچیده رمزگذاری می‌کند؛ چراکه اصول و نگاشت‌هایی که این فرایند مفهوم‌سازی را راهنمایی می‌کنند تا حد زیادی نامرئی هستند و معناسازی، فرایندی نیست که به‌سادگی معناهای ذاتی واژه‌ها در زبان را رمزگشایی کند» (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). بر اساس نظریهٔ شعرشناسی شناختی، منتقد باید شعر را به صورت یک کل واحد در نظر بگیرد و از تحلیل دور از بافت اثر پرهیزد. در این نظریه، با استدلال قیاسی و تصویرگونگی در سطوح مختلف، روابط پدیده‌ها با یکدیگر بررسی می‌شوند. آنچه اهمیت دارد این است که همهٔ این راهکارها، به خوانشی درست، منطقی و به دور از سلیقه‌های شخصی از متون، منجر شود.

### ۲-۳. نگاشت‌های مفهومی

هر نگاشت، یک گزاره صرف نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی است و کار واژه‌ها و عبارات‌ها، برانگیختن ذهن آدمی است به برقرار کردن ارتباط بین دو پدیده، ویژگی‌ها و روابط آن دو. در بسیاری از موارد، وجوه شباهتی از قبل وجود ندارد و این نگاشت‌ها هستند که میان حوزه‌ها شباهت‌هایی را به وجود می‌آورند (Lakoff, 1993: 186). در فرایند قیاس که متون ادبی بر پایه آن تحلیل می‌شود، سه مهارت شناختی به کار می‌رود:

۲-۳-۱. **نگاشت ویژگی**<sup>۱</sup>: در این نگاشت، شباهت شیء به واسطه شباهتش با شیء دیگر بازنمایی می‌شود. در واقع، در این مهارت، یک شیء بر شیء دیگر بر اساس شباهت معنایی میان ویژگی‌هایشان نگاشت می‌شود. دریافت شباهت بین دو پدیده باید ارتباط‌هایی قیاسی در سطحی بالاتر ایجاد کند. به عبارت دیگر، قلمرو مبدأ به دلیل وجود شباهتی با ویژگی یا ویژگی‌های قلمرو مقصد، بر آن نگاشت می‌شود. بر اساس نظریه قلمروهای مفهومی، ویژگی مشابه از یک قلمرو به قلمرو دیگر منتقل می‌گردد؛ اما بر اساس نظریه ادغام فوکونیه، این نگاشت وقتی رخ می‌دهد که بخشی از ساختار یک قلمرو بر قلمرو دیگری نگاشت شود (Faconnier, 1997: 9)، به نقل از صادقی (۱۳۹۰: ۱۱۲).

۲-۳-۲. **نگاشت رابطه‌ای**<sup>۲</sup>: شیء را به واسطه رابطه وجودی‌اش با شیء دیگر بازنمایی می‌کند. در این نگاشت، شباهتی که میان اشیای متناظر دریافت می‌گردد، به روابط میان آن‌ها تعمیم داده می‌شود. در فرایند نگاشت رابطه‌ای، پدیده‌ای به جای پدیده دیگر به کار می‌رود؛ البته زمانی که این دو پدیده درون یک قلمرو مفهومی قرار گرفته باشند. «این مسئله، اینکه چرا یک رابطه مجازی بر مبنای مجاورت یا نزدیکی مفهومی استوار است را توجیه می‌نماید. بنابراین، نگاشت رابطه‌ای، فرایندی شناختی است که طی آن، یک واحد مفهومی به نام ابزار یا وسیله، امکان رسیدن ذهن

---

1.Attribute mapping  
2.Relational mapping

به واحد مفهومی دیگری به نام هدف را درون یک قلمرو مفهومی یا الگوی شناختی آرمانی شده میسازد» (Evans and Green, 2006: 311). در نگاشت رابطه‌ای، یک قلمرو مفهومی وجود دارد که وسیله و هدف را دربر می‌گیرد. نگاشت رابطه‌ای به کشف نشانه‌ای می‌پردازد که یک شیء را به واسطه رابطه وجودی‌اش با شیء دیگر بازنمایی می‌کند. در واقع، نگاشت رابطه‌ای، حساسیت نسبت به روابط میان اشیا است.

۲-۳-۳. **نگاشت نظام**: مهم‌ترین مهارت در درک و تحلیل شعر است و بر اساس تناظر یک‌به‌یک عناصر مبدأ با عناصر مقصد و رابطه علی، یک الگوی دیداری مشخص کشف شده، به این ترتیب، ساختاری مشخص بر ساختار مشخص دیگری که انتزاعی است، نگاشت می‌شود. در نگاشت نظام، تحلیلگر باید الگوهای ایجادشده به واسطه روابط شیئی را که امکان تعمیم برای ساختار انتزاعی‌تر ایجاد می‌کند، تشخیص دهد. در بیان فریمن (۲۰۰۰) رابطه موجود بین ساختار و عناصر شعر، عملکرد نگاشتن نظامی را می‌طلبد که حاکی از فضای کلی شعر باشد و این الگوی نظام، بر عناصر شعر نیز تعمیم می‌یابد. فریمن معتقد است «خوانشی که صرفاً وابسته به نگاشت ویژگی و رابطه‌ای باشد و به نگاشت نظام اهمیتی ندهد، تنها درکی نسبی از شعر تولید می‌کند» (سجودی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۸۴). در مرحله نگاشت نظام، تصویر و استعاره در هم منسجم می‌شوند تا تصویرگونگی را در قالب یک الگوی انتزاعی آشکار کنند. «یک شعر می‌تواند از ساختارهای موازی یا متداخل شکل بگیرد. همه این ساختارها که از قاب‌های مختلفی شکل گرفته‌اند، روی هم رفته نگاشت نظام نامیده می‌شود» (صادقی، ۱۳۹۰: ۱۱۳). نگاشت نظام به مفهوم بازشناسی الگوهای موجود به واسطه روابط پدیده‌هایی است که ساختار انتزاعی‌تری ایجاد می‌کنند. این در صورتی است که یک طرح‌واره عام، یک قاب یا الگو برای ساخت موقعیتی در بافت به کار رود و

نگاهی به غزلی از حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی \_\_\_\_\_ ۳۰۹  
به انتقال سازه‌های یک الگوی مفهومی به الگوی مفهومی دیگر منجر شود. در تحلیل  
متون، نگاشت نظام برای دستیابی به درکی صحیح از جهان متن مؤلف، ضروری است.

### ۳. بحث

خواجه شمس‌الدین محمد بن بهاء‌الدین محمد حافظ شیرازی (۷۲۷-۷۹۲ ه.ق) با  
القابی چون لسان‌الغیب، ترجمان‌الاسرار، لسان‌العرفا و ناظم‌الاولیاء یکی از سخنوران  
نامی جهان است. موفقیت اشعار او حاصل توغّل شاعر در شناخت بار معنوی کلمات و  
پیوند با جلوه‌های مختلف فرهنگ است. هماهنگی فضای معنایی و عاطفی شعر با  
ساختار زبانی حاکم بر آن، می‌تواند یکی از دلایل تأثیرگذاری شعر حافظ بر مخاطبان  
اعصار مختلف محسوب شود. شاید شیوه ارتباط پنهان معانی پراکنده در طول یک  
غزل سبب شده است برخی افراد که درباره غزل حافظ سخن گفته‌اند، آن را  
چندمعنایی و فاقد پیوند منطقی میان ابیات بدانند؛ اما مبرهن است که در بطن هر اثر  
ماندگار ادبی و هنری، حتی با وجود تداعی‌های دور از هم و فاصله‌دار اجزاء، نوعی  
هماهنگی، تناسب و ارتباط عمیق وجود دارد. نوشتار حاضر، تلاشی است برای نقب  
زدن به این وجه شعر حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی. نظریه شعرشناسی شناختی،  
بستری مناسب فراهم می‌آورد تا مخاطب اثر ادبی بتواند پیوند باطنی میان اجزای اثر را  
به شیوه‌ای روشمند مورد توجه قرار دهد. در ادامه، به خوانش غزلی از حافظ (حافظ،  
۱۳۸۳، غزل ۳۴۰) با این رویکرد می‌پردازیم:

«من که از آتش دل چون خم می در جوشم

مهر بر لب زده خون می خورم و خاموشم

قصد جان است طمع در لب جانان کردن

تو مرا بین که در این کار به جان می گوشم

من کی آزاد شوم از غم دل چون هر دم

هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم

حاش الله که نیم معتقد طاعت خویش

این قدر هست که گه گداحی می نوشم

هست امیدم که علی رغم عدو روز جزا

فیض عفوش نهد بار گنه بر دوشم

پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت

من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم؟

خرقه پوشی من از غایت دین داری نیست

پرده ای بر سر صد عیب نهران می پوشم

من که خواهم که ننوشم به جز از راقو خم

چه کنم گر سخن پیر مغان ننیوشم

گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق

شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم»

### ۳-۱. تحلیل شعر

در اصطلاح علمی، «خوانش‌ها داده‌هایی هستند که از خلال آن‌ها می‌توانیم الگوها و اصول را برای خوانندگان و متون تعمیم دهیم. با اینکه درک شفاف و دقیق، هدف هر تبیین علمی است، راه‌های دست یافتن به این درک، مستلزم در نظر گرفتن حجم گسترده‌ای از داده‌های متنوع و حتی ضدّ و نقیض است؛ پس لازم است به جزئیات و کیفیت بسیاری از خوانش‌های متفاوت توجه کنیم» (استاک ول، ۱۳۹۳: ۱۴).

در بررسی غزل بالا که با بیت «من که از آتش دل چون خم می در جوشم / مهر بر لب زده خون می خورم و خاموشم» آغاز می‌شود، دل به مثابه ظرفی دانسته می‌شود که آتشی در آن روشن است یا اینکه دل (شبهه) هیزمی است که آتش زده شده است. در هر دو مفهوم، فاعلِ فروزنده، پنهان و مبهم است که در مرحله نگاشت رابطه‌ای، چهره می‌نمایاند. «خاموش» بودنِ راوی، از یک منظر با مفهوم ساکت بودن و از منظر دیگر با مفهوم سکون و آرامش مرتبط است که در هر دو مفهوم، در تضاد با در جوش (و

خروش و ناله یا اضطراب) بودن مصراع نخست قرار دارد؛ اما «خاموش» بودن می‌تواند با آتش هم مرتبط باشد. آتش با مهر گذاشتن بر لب، خاموش می‌شود؛ بنابراین در اینجا طرح‌واره انسداد چنین می‌نمایاند که این، ناله، فغان و خروش عاشق است که سبب می‌شود عشق، آزادی و شادی باشد. پس از خاموشی آتش دلِ راوی که سبب جوشیدن او بوده است، خون خوردن (رنج و اندوه) عاشق، آغاز می‌شود.

«مهر بر لب زده بودن»، در فضای مفهومی راوی، با خاموشی ارتباط دارد و در فضای مفهومی خُم با دیرینگی و دست‌نخورده بودن می‌مرتبط است که در فضای ادغام، بدمستی یا مستی عمیقِ راوی (عاشق) را آشکار می‌کند.

در بیت دوم، «قصد جان است طمع در لب جانان کردن/ تو مرا بین که در این کار به جان می‌کوشم»، «طمع در لب جانان کردن» در واقع، طلب وصال معشوق است که منجر به مرگ عاشق خواهد شد. «این کار» ارجاع به دو مفهوم «طمع در لب جانان کردن» و «قصد جان کردن» است. «به جان کوشیدن» نیز در حالت ارتجاع نسبت به هر دو مفهوم قرار دارد. در عبارت «قصد جان کردن»، جسم به مثابه حجمی است که مادهٔ جان از آن خارج خواهد شد و قصد کردن جان، اشاره به تصمیم برای بیرون آوردن این ماده از حجم جسم است. در کنار این‌ها جان، جزئی از جانان است که رونده به سمت آن کل است؛ پس جان، جزئی از معشوق و خود معشوق است که کلام معشوق (خداوند): «نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي»<sup>۱</sup> را به ذهن متبادر می‌کند.

در بیت سوم، «من کی آزاد شوم از غم دل چون هر دم/ هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم»، مصراع نخست، استفهام انکاری است که بر آزاد نشدنِ راوی از غم دل تأکید دارد. در اینجا نیز غم دل که همان عشق یا فراق معشوق است، حجمی در نظر گرفته شده که عاشق در آن حبس شده است. در اینجا دو فضا و حجم متداخل قابل تصور است؛ یکی دل که ظرفی است انباشته از غم و دیگری غم که خود مظروف است، ظرفی برای در میان گرفتن و حبس عاشق به شمار می‌آید. در مصراع

بعد، «هندوی زلفِ بت» اشاره به سیاهی گیسوی معشوق دارد؛ اما با نگاهی دیگر، زلف بت، هندوی سیاهی است که حلقهٔ بندگی بر گوش عاشق انداخته، او را مطیع و فرمانبردار خویش می‌کند. به عبارت دیگر، راوی (عاشق) بنده و مطیع زیبایی است؛ اما حلقه، گیسوی معشوق نیز می‌تواند باشد که به این اعتبار، عاشق، همان معشوق است که حلقهٔ زلف روی گوش خود دارد.

در بیت چهارم، «حاش لله که نیم معتقد طاعت خویش / این قدر هست که گه گه قدحی می‌نوشم»، «این قدر» اشاره به اندازه طاعت خویش است که در رابطه با نوشیدن قدح به کار رفته است. پس می‌توان نتیجه گرفت که طاعتِ راوی (عاشق) همان نوشیدنِ قدح یا مستی اوست. در بیت بعد، «هست امیدم که علی‌رغم عدو روز جزا / فیض عفوش نهد بار گنه بر دوشم»، با توجه به ذکر «روز جزا»، «عدو» استعاره از شیطان و نیز استعاره از کسی که عصبان کرده است (راوی)، خواهد بود. در عبارت «فیض عفوش»، فاعل همان معشوق سطرهای بالاست. راوی، اعتقادی به طاعت خویش ندارد، بلکه معتقد به عفو معشوق است؛ اما طاعت او همان نوشیدنِ قدح است که در شرع مقدّس (فرمانِ معشوق) گناه قلمداد می‌شود.

در یک ادغام مفهومی، طاعت، همان گناه و گناه، همان مستی است؛ مستی‌ای که در سنت عارفانه، نیستیِ عاشق و هستیِ مطلق معشوق است و این خود، عینِ صواب و طاعت و عشقِ راستین است. راوی امید دارد فیض عفو معشوق، بار این گناه (مستی) را بر دوش او نهد؛ بنابراین، گناهِ فوق در وجودِ راوی نیست، بلکه چیزی جدا و بیگانه از اوست. «عدو» می‌تواند اشاره به وجود همین گناه باشد که در واقع، هم گناه است و هم نیست. در اینجا نیز گناه، حجمی است که لبریز از بار است و این حجم بر (مرکب) دوش راوی نهاده خواهد شد. در عبارت «هست امیدم که... فیض عفوش نهد بار گنه بر دوشم»، ارتباط عنصر انتزاعی «بار گناه» با «عفوش»، از لحاظ دستوری می‌تواند جایگاه اوی مستتر در عفوش را با عنصر دیگری جابه‌جا کند.



در بیت ششم، «پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت/ من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم؟»، پسر، همان پدر است؛ از آن جهت که ویژگی هر دو، از دست دادن آسایش و نعمت در ازای عشق است. آدم (پدر)، خواهان جمال الهی و خود خداوند بوده است (عشق راستین) و بهشت، تنها جلوه‌ای از جمال الهی و سایه اوست؛ پس برای این دیدار، متحمل خسران و مجبور به عبور از دنیای مادی شده است، همچنان که پسر (راوی/عاشق) در ازای عشق راستین که همان مستی و بی‌خویشتی است، جهان و متعلقات دلدیر آن را به کناری می‌نهد (می‌فروشد) و خریدار رنج «با نهادن روی خویشتنِ خویش» (مستی) می‌شود. فروختن به گندم و جو، کنایه از بهای اندک است؛ یعنی استغنا نسبت به آسایش و راحتی و دنیای مادی و اهل آن. به عبارت دیگر، به دلیل استغنا، همه مزایا و آسودگی‌های بهشت و جهان مادی (شیء‌انگاری مفهوم انتزاعی) به بهای اندکی فروخته می‌شود تا چیز بزرگ‌تری که همان عشق راستین است، به دست بیاید. مصراع اول، دلیل شاعرانه برای سؤال مصراع دوم به شمار می‌آید.

در بیت هفتم، «خرقه‌پوشی من از غایت دینداری نیست/ پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم»، «خرقه‌پوشی» از نظر ویژگی، همان «پرده‌پوشی» است که خاصیت پوشاندگی دارد. خرقه، وظیفه پوشاندن جسم را برعهده دارد. جسم نیز راز مستی را (با در خروش بودن یا مهر بر لب نهادن) عیان می‌کند. «عدم دینداری»، همان «صد عیب نهان» است که همه از مستی منشعب می‌شود. پوشاندن عیب (مستی)، وجود نامحرم یا دشمن را نشان می‌دهد. در بیت «من که خواهم که نوشم به‌جز از راوق خم/ چه کنم گر سخن پیر مغان نپوشم»، در عبارت «من که خواهم که نوشم به‌جز از راوق می»، خواسته عاشق، مستی و نوشیدن می (بی‌خویشتی و حل شدن در دریای وجود معشوق) است؛ اما این تنها خواسته عاشق نیست، بلکه خواسته معشوق و سخن و فرمان او هم هست که خود، عین طاعت است. نوشیدن و شنیدن سخن معشوق (پیر مغان) نیز از ملازمات طاعت و مستی ابدی از شراب ازلی است. اکنون عاشق به دریای

وجود معشوق راه یافته است و آنچه می‌نوشد، عشق است، عشق بی‌کران که مستی جاودانه است. در بیت پایانی «گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق/ شعر حافظ برود وقت سماع از هوشم»، مطرب مجلس به اعتبار ابیات پیشین، همان معشوق است که راه عشق را به عاشق نشان می‌دهد. بنابراین در اینجا استعاره «عشق، سفر است» مطرح می‌شود. «راه عشق یا عشاق» از گوشه‌های دستگاه نوا - یکی از هفت دستگاه موسیقی اصیل ایرانی - نیز هست که در همراهی شعر در وقت سماع عاشق، هوشیاری را از او می‌گیرد. «نوا، سرانجام نیایش، زندگی و انسان است. سرانجام آهنگ روشنایی روز که به تاریکی و نیستی می‌رسد، فقر و فنا است و نوید شبی تازه را می‌دهد که سرانجام تولدی است تازه» (کیانی، ۱۳۷۷: ۷۸). این نوای موسیقی، پیوندی عمیق با روح و اندیشه عاشق دارد؛ زیرا توسط معشوق نواخته می‌شود. میان عاشق و راه عشق، تناسب و تجانس وجود دارد و راه مقصد را نیز به او نشان می‌دهد. در موازات فضای مفهومی راه، فضای مفهومی حجم نیز در این بخش شعر مطرح است. هوشیاری عاشق، ظرفی است که وجود عاشق در آن جای دارد. شعر حافظ و مستی حاصل از آن، عاشق را از این ظرف خارج کرده، وارد فضای بی‌خویشتنی و یگانگی با معشوق می‌کند. به بیان دیگر، عاشق با تمام وجود، معشوق می‌شود و مستی به مفهوم کامل کلمه، نمود می‌یابد. جداول نگاشت ویژگی و رابطه‌ای شعر در زیر قابل ملاحظه است.

### جدول شماره ۱ - نگاشت ویژگی غزل آتش دل

درود داد	درون داد ۲	فضای ادغام
من	خم می	در جوش بودن از آتش / رنج عشق
مهر بر لب زدن من / خم می	خاموشی / کهنگی شراب	خون (شراب) خوردن، رنج عشق
قصد جان خود کردن	طمع در لب جانان کردن	به جان کوشیدن در این کار (هلاک) / رنج عشق
آزاد نشدن از غم دل	حلقه در گوش شدن	اسارت عشق / رنج عشق
معتقد نبودن به طاعت خویش	نوشیدن قدح	مستی از عشق
پدر	من	از دست رهاننده خوشبختی / رنج عشق
روضه رضوان	ملک جهان	فروختن به بهای اندک / زیان عشق

خرقه ره عشقِ مطربِ مجلس	پرده شعر حافظ	پوشاندن عیب (با سختیِ خرقه پوشی) / رنج عشق	از هوش بردن در وقت سماع / رنج عشق
----------------------------	------------------	-----------------------------------------------	--------------------------------------

چنان که مشاهده می‌شود، همهٔ بخش‌ها در فضای مفهومی رنج قرار دارند، به جز بخش پنجم که فضای میانی شعر است؛ اما همهٔ فضاهای این بخش در مرحلهٔ نگاشت رابطه‌ای در یگانگی و تناظر قرار می‌گیرند. در نگاشت رابطه، چهار فضای مفهومی در شعر آشکار می‌شود؛ فضای مفهومی مستیِ عشق، فضای مفهومی معشوق، فضای مفهومی گناه و عصیان و فضای مفهومی هوشیاری.

### جدول شماره ۲- نگاشت رابطه‌ای غزل آتش دل

فضای مفهومی مستیِ عشق	فضای مفهومی گناه و عصیان / طاعت و پرستش	فضای مفهومی معشوق	
(من) جوشنده از آتش دل / خم می	بی‌قراری از عشق (در جوش بودن) و سکوت و خاموشی	برافروزندهٔ آتش دل	
به جان کوشیدن در طمع لب جانان	به جان کوشیدن در (گناه) طمع ...	جانان	
قصد جان خود کردن (به جان کوشیدن در هلاکِ خویش) (آزادی)	قصد جان خود کردن (آزادی)	جان	
آزاد نشدنِ خودخواسته (آزادی)	آزاد نشدن از غم دل (آزادی)		
حلقه در گوش شدن خودخواسته (آزادی)	حلقه در گوش کردن هندوی زلف بتی (آزادی)	بت	
نوشیدن قلع	معتقد نبودن به طاعت خویش که نوشیدن قلع است		
امید داشتن به عفو	داشتن بار گناه بر دوش	او (ضمیر مستتر در	

گناهان بسیار	(صد عیب نهان)	عفوش (عفوکننده)	
فروختن ملک با ارزش به بهای اندک	مبادله بسیار با اندک		خرقه پوشی و پرده بر صد عیب نهادن
نوشیدن سخن پیر مغان	نوشیدن از راقو خم	پیر مغان	
شنیدن شعر حافظ در وقت سماع	شنیدن صدای ساز مطرب مجلس که راه عشق را می نوازد	مطرب مجلس عشق	

در این نگاشت نیز تنها یک بخش با سایر بخش‌ها تناظر ندارد و آن فضای مفهومی «هوشیاری» است که در تضاد با بخش منفرد نگاشت و ویژگی، یعنی «مستی» قرار دارد. این مستی به همه بخش‌های شعر فرافکن شده است؛ در نتیجه، فضای مفهومی هوشیاری در تضاد با تمام بخش‌های شعر قرار می‌گیرد. از آنجایی که در سنت عرفان شرقی، مست بودن عارف، برابر با عدم حضور من نفسانی در من الهی است، به این اعتبار، فاعل تمام افعال ذکر شده در متن، همان معشوق است که در هفت نقطه شعر به آن اشاره شده است. از منظر زبانی نیز فاعل آتش افروخته، فاعلی کنشگر و راوی (عاشق)، کنش پذیر است؛ اتفاقی که در همه سطور، به جز بیت هفتم تکرار می‌شود. قصد جان از جانب خود جان که بخشی از جانان است، در فکر راوی نهاده می‌شود. بر این مبنا طرح‌واره حجم به روح و ذهن نیز منعطف می‌گردد. در سایر ابیات نیز فاعل (معشوق)، کنشگر و عاشق، کنش پذیر است. «تو» در مصراع چهارم، خود راوی است که نقش غیرفعال و نظاره گر داشته، «من»، همان معشوق است که در عاشق حضور دارد. به همین دلیل، در بیت آخر، عاشق، خویشتن خود را فردی جدا و بیگانه می‌خواند که با شعر او در سماع از هوش می‌رود. مسئله‌ای دیگر که در اینجا مطرح می‌شود، تکرار، چرخش و تناظر حرف شین در سراسر شعر است که بیانگر شادمانی و وجد عاشق است که منجر به سماع او می‌گردد.

در مرحله نگاشت نظام، تمام فضاهای مطرح در دو نگاشت پیشین، درهم تنیده می‌شوند و فضایی تازه آشکار می‌گردد؛ حجمی که دورتادور مفهوم منفرد هوشیاری را احاطه کرده است. بر این مبنا، مستی که در سراسر ابیات و در کلیت شعر در حالت چرخش قرار دارد، متناظر با رنج عشق، با عصیان که در نگاشت رابطه‌ای، همان طاعت و پرستش خوانده شد و متناظر با عشق و آزادی است. این نمود، برخورد عقل و عشق را به خوبی بازتاب می‌دهد. آنچه این حرکت، چرخش و آزادی را در خود ندارد و تنها و بدون تناظر قرار گرفته، فضای مفهومی عقل در بیت هفتم است. چیزی که در اسارت و سکون قرار دارد، «هوشیاری و آگاهی به خویشتن خویش» است که زیان حقیقی و دلیل همه رنج‌ها و اندوه‌هاست. جدول شماره ۳، نگاشت نظام شعر بالا را نشان می‌دهد.

### جدول شماره ۳- نگاشت نظام غزل آتش دل

مستی	من که از آتش دل چوینم خم می‌در جوشم	مستی
مستی	مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم	مستی
مستی	قصد جان است طمع در لب جانان کردن تو مرا بین که در این کار به جان می‌کوشم	مستی
مستی	من کی ازاد شوم از غم دل چون هر دم هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم	مستی
مستی	حاش لله که نیم معتقد طاعت خویش این قدر هست که گه گه قدحی می‌نوشم	مستی
مستی	هست امیدم که علی‌رغم عدو روز جزا فیض عفوش نهد بار گنه بر دوشم	مستی
مستی	پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم؟	مستی
هوشیاری	خرقه پوشی من از غایت دینداری نیست پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم	هوشیاری
مستی	من که خواهم که ننوشم به جز از راقو خم چه کنم گر سخن پیر مغان ننیوشم	مستی
مستی	گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم	مستی

در مرحله نگاشت نظام، ریخت برداری وجود دارد. به عبارت دیگر، در مرحله نگاشت نظام می‌توان چیزی را به واسطه انتقال مجموعه‌ای از چیزها بر چیزهای دیگر ثابت یا محاسبه کرد. با این تعریف، شاید بتوان گفت آن مَه‌ری که در بیت نخست بر لب خُم وجود داشت، همین هوشیاری است که سبب خاموشی و رنج و درد عاشق می‌شود. چنان‌که ملاحظه می‌شود، غزل مورد بحث در نگاشت نظام، همان خم یا حجمی است که خون (رنج) حاصل از هوشیاری در دل دارد. خطوط دایره، نشانگر چرخش مستی و آزادی در شعر است.

#### ۴. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با استفاده از مهارت‌های عمومی نگاشت و بررسی فضا‌های مفهومی در غزل آتش دل و عملکرد آن‌ها برای ساخت یک کل منسجم بر اساس نظریه شعرشناسی شناختی، به شناخت جهان متن غزل مورد بحث نزدیک شد و الگوهای مورد استفاده مؤلف را برای ارائه جهان فکری‌اش ترسیم کرد و نظام‌مند بودن ساختار غزل مورد بحث را به اثبات رساند؛ نظامی منسجم که در آن، آزادی و چرخش عشق یا مستی به وضوح دیده می‌شود و انعطاف‌ناپذیری و محدودیت و سکون عقل، خود را آشکار می‌سازد. با توجه به طرح واره‌های غالب شعر، این غزل در مرحله نگاشت نظام، سنخیت و تطابق فرم و مفهوم خود را به منصفه ظهور رساند. بنابراین، مهارت‌های عمومی نگاشت، نظریه‌ای مناسب برای تحلیل متون ادبی خواهند بود. با توجه به توانی که آثار ادبی برای ایجاد معناها و تفسیرهای چندگانه دارند - که از ویژگی‌های اصلی ادبیات است - نقد ادبی می‌تواند با تکیه بر این توان، خوانش‌هایی متفاوت، از یک متن ارائه دهد.

#### منابع

- استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*، ترجمه لیلیا صادقی، چ ۱، تهران: مروارید.

- نگاهی به غزلی از حافظ با رویکرد شعرشناسی شناختی \_\_\_\_\_ ۳۱۹
- افراشی، آزیتا (۱۳۸۱)، **اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی**، تهران: فرهنگ کاووش.
- افراشی، آزیتا و فاطمه نعیمی حشکویی (۱۳۸۹)، **تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی**، مجله زبان‌شناخت، سال اول، شماره دوم، صص ۱-۲۵.
- ایرانی، محمد و ناصر ملکی (۱۳۹۷)، **بررسی سروده‌های پروین اعتصامی از منظر شعرشناسی شناختی و تحلیل گفتمان انتقادی**، فصلنامه زبان و ادب فارسی، سال دهم، شماره ۳۴، صص ۱۱-۳۱.
- بارسولونا، آنتونیو (۱۳۹۰)، **استعاره و مجاز با رویکرد شناختی**، ترجمه فرزانه سجودی، لایلا صادقی و تینا امراللهی، چ ۱، تهران: نقش جهان.
- باقری خلیلی، علی اکبر و منیره محرابی کالی (۱۳۹۵)، **رهیافت‌های طرح‌واره حجمی مرتبط با واژه سر در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال هفتم، شماره ۱۴، صص ۷-۳۴.
- براتی مرتضی (۱۳۹۶)، **بررسی و ارزیابی نظریه استعاره مفهومی**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال هشتم، شماره ۱۶، صص ۵۱-۸۴.
- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۳)، **دیوان اشعار**، به تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: انتشارات آبنوس.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۷)، **حافظ‌نامه**، بخش دوم، چ ۱۸، تهران: علمی و فرهنگی.
- رضویان، حسین و صدیقه طهماسبی بیرگانی (۱۳۹۶)، **نقش موضوع در کاربرد استعاره مفهومی**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال هشتم، شماره ۶۱، صص ۵۱۱-۵۳۱.
- روشن، بلقیس و لایلا اردبیلی (۱۳۹۵)، **مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی**، چ ۲، تهران: نشر علم.
- صادقی، سهیلا، زهرا سیدیزدی و نرگس باقری (۱۳۹۴)، **تحلیل نگاشت‌های مفهومی در دو شعر از مهدی اخوان ثالث با رویکرد شعرشناسی شناختی**، جستارهای زبانی، دوره ۶، شماره ۲۶، صص ۳۰۵-۳۲۴.
- صادقی، لایلا (۱۳۹۰)، **شناخت جهان متن رباعیات خیام بر اساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی**، جستارهای زبانی، شماره ۱۷۵، صص ۱۰۷-۱۲۹.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱)، **خوانش شعر حکایت اثر شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی**، جستارهای زبانی. دوره ۳، شماره ۱۲، صص ۱۴۹-۱۶۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، **طرح‌واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از رمان در داستان با رویکرد شعرشناسی شناختی**، جستارهای زبانی، شماره ۱۸۳، صص ۸۷-۱۱۰.

- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، کارکرد داستان کلان و نکاشت نظام در خوانش منطق الطیر  
عطار نیشابوری با رویکرد شعرشناسی شناختی، جستارهای زبانی، شماره ۲۰، صص ۱۲۵-۱۴۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، داستان سایه به مثابه ژانر فرعی در شکار سایه ابراهیم گلستان،  
جستارهای زبانی، شماره ۲۱، صص ۱۳۷-۱۶۲.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام  
مفهومی، جستارهای زبانی، شماره ۱۵، صص ۷۵-۱۰۴.
- \_\_\_\_\_ کیانی، مجید (۱۳۷۷)، هفت دستگاه موسیقی ایران، تهران: مؤلف.
- \_\_\_\_\_ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و خدیجه حاجیان (۱۳۸۹)، استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد  
شناختی، نقد ادبی، سال ۳، شماره ۹، صص ۱۱۵-۱۳۹.
- \_\_\_\_\_ کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی (۱۳۹۲)، استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای  
کنش خوردن، نقد ادبی، سال ۶، شماره ۲۴، صص ۱۴۳-۱۶۸.
- \_\_\_\_\_ گرنی یوگنی (۱۳۹۱) نشانه‌شناسی چیست؟، ترجمه غفاری محمد، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۷۵،  
صص ۱۷-۲۲.
- \_\_\_\_\_ گلفام، ارسلان، بلقیس روشن و فرزانه شیررضا (۱۳۹۳)، کاربرد نظریه جهان متن در شناسایی  
عناصر سازنده متن روایی داستان شازده احتجاب بر مبنای رویکرد شعرشناسی  
شناختی، جستارهای زبانی، دوره ۵، شماره ۲۱، صص ۱۸۳-۲۰۶.
- \_\_\_\_\_ قادری، سلیمان (۱۳۹۵)، شعرشناسی شناختی و استعارات بدنی: الگوهای فرهنگی تفکر و  
زبان در بوستان سعدی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ۴، شماره ۶۱، صص ۵۹-۷۴.
- \_\_\_\_\_ محمدیان، عباس و مجید فرحانی‌زاده (۱۳۹۷)، استعاره مفهومی شادی در دیوان شمس،  
دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شماره ۱۸، صص ۳۱۹-۳۵۰.
- Evans, Vivian and Georgia Green M. (2006), **Cognitive Linguistics: An Introduction**, Edinburgh University Press.
- Fauconnier Gilles (2005), **Cognitive linguistics**, SITE: Encyclopedia of Cognitive science, Pp. 1- 23.
- \_\_\_\_\_ (1997), **Mapping in thought and language**, Cambridge: Cambridge University.
- Fauconnier, Gilles and mark Turner (2002), **The way we think: a new theory of how ideas happen**, New York: Basic Books.
- Freeman, Margaret (2000), **Poetry and Scope of Metaphor: Toward a cognitive Theory of Literature**, in Antonio Barcelona (Ed.), **Metaphor and Metonymy at the crossroads: A Cognitive Perspective**, Berlin and New York: Wlouton de Gruyter, Pp.253-281.



- \_\_\_\_\_ (2007), **Poetic iconicity**, In *Cognition in language: volume in Honour of professor Elzbieta Tabakowska, Wladislaw Chlopicki, Andrzej Pawelec, and Agnieszka Pojoska*, (eds.), Krakow: Tertum, Pp. 472- 501.
- \_\_\_\_\_ (1998), **Poetry and the scope of metaphor**: Toward a theory of cognitive poetics. In *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Ed. by A. Barcelona, The Hague: Mouton de Gruyter, Pp. 253- 281.
- \_\_\_\_\_ (2009), **Minding: feeling, form and meaning in the creation of poetic iconicity**, acid- free paper which falls within the guidelines of the "ANSI" to ensure, Pp. 169- 196.
- Johnson, Mark (1987), **The body in the mind: The body basis of meaning, imagination, and reason**, Chicago and London: The University of Chicago.
- Lakoff, George (1993), **The contemporary theory of metaphor, metaphor and thought**, Ed. by Andrew Ortony, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge: Cambridge university press, Pp. 202- 251.
- Lakoff, George and Mark Johnson (1980), **Metaphors We Live By**, Chicago: University of Chicago.
- Turner, M. (1996), **The Literary Mind**, Oxford: Oxford University.
- Turner, Mark and Gilles Fauconnier (1995), **Conceptual integration and Formal Expression**, *Metaphor and Symbolic Activity*.
- Tsur, Reuven (1992), **Toward a theory of cognitive poetics**, Amsterdam: North Holland.
- \_\_\_\_\_ (2002), **Aspects of Cognitive Poetics in Elena Semino & Jonathan Culpeper** (Eds.), *Cognitive Stylistics—Language and Cognition in Text analysis*, Amsterdam and Philadelphia.

