فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال دوم، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۳، صفحات ۱۱۹-۱۰۴

بررسی معنی‌شناختی فعل «رفتن» در غزلیات حافظ

منیره محرابی کالی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۷

چکیده

رفتن در لغت به معنای حرکت کردن از جایی به جایی دیگر است؛ امّا در زبان فارسی با توجّه به بافت جمله، معانی مختلفی می‌یابد. این پژوهش، معانی متعدد این فعل را در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار می‌دهد و برای تبیین بهتر از نظریهٔ طرحواره‌های تصویری در حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی کمک می‌گیرد. در غزلیات حافظ به جز چند مورد، فعل رفتن اغلب در معنایی غیر از «حرکت فیزیکی از جایی به جای دیگر» به کار رفته است. مفاهیم انتزاعی بیان‌شده با فعل رفتن عبارت‌اند از: مردن، گذر زمان، وجود داشتن و متحمّل شدن، عاشق شدن، طلب معشوق، وصال، آغاز و اتمام کار، رد کردن و ثبات. کاربرد فعل رفتن در هریک از موارد مذکور تبیین‌کنندهٔ دیدگاه‌ها و اندیشه‌های حافظ است که به مواردی از جمله نگاه مثبت به پدیدهٔ مرگ، توجه به کیفیت گذر زمان، گذرا بودن سختی‌ها و ماهیت پویای عشق و برگشت‌ناپذیری و جبر موجود در آن می‌توان اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: معنی‌شناسی شناختی، فعل، رفتن، حافظ، حرکت.

۱. دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری دانشگاه مازندران
mehrabim2013@gmail.com

The Study of Semantics Fir the Verb "Go" in Lyric Poems of Hafez

M. Mehrabi Kali[1]

Abstract
In terms of vocabulary, going means moving from a place to another place. But in Persian language; regarding the context of the sentence, it will have different meanings. This research examines different meanings of this verb in lyric poems of Hafez. For better description, it uses image schema theory within the domain of cognitive semantics. Except a few cases; in lyric poems of Hafez, the verb “go” is often applied in a meaning except physical movement from a place to another place. The subjective concepts expressed by the verb “go” include: dying, time pass, existing and suffering, falling in love, request for paramour, union, the being and accomplishment of a job, rejection and stability. The application of the verb “go” in each of the above- mentioned cases describe the views and thoughts of Hafez. Some cases can be indicated such as positive view towards the death phenomenon, addressing the quality of time pass, temporary being of difficulties, dynamic nature of love and irrevocability and the compulsion existing in it.

KeyWords: Cognitive Linguistic, Verb, Going, Hafez, Movement.

1. Ph.D of Persian Language and Literature at Mazandaran University

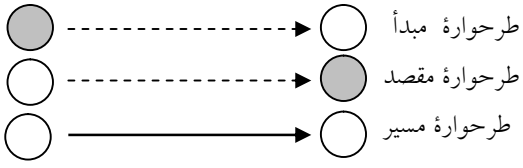
مقدمه

حرکت، مفهومی اصلی در تجربیات بشری است. این مفهومِ مؤثّر و فراگیر، نقش مهمی در زندگی روزمرهٔ بشر داشته و برآورندهٔ نیازهای ارتباطی وی محسوب می‌گردد. از این‌رو، تجربهٔ حرکت، در زبان نیز تأثیرگذار است و این تأثیرگذاری در زبان‌شناسی شناختی مورد توجه واقع شده است. از جمله به مبحث طرحواره‌های تصویری می‌توان اشاره کرد که یکی از مهم‌ترین نظریات مطرح شده در حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی است و در آن، حرکت، تجسّم‌بخش بسیاری از مفاهیم انتزاعی به‌شمار می‌آید.

زبان‌شناسی شناختی به ارتباط میان زبان، ذهن و تجربیاتِ فیزیکی- اجتماعیِ انسان می‌پردازد و به عنوان رویکردی معنابنیاد مجموعه‌ای از نظریات را شامل می‌شود که استعارهٔ مفهومی و طرحوارهٔ تصویری از مهم‌ترین آنهاست. (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۰) استعارهٔ مفهومی به معنای ادراک مفهوم عینی یک پدیده از حوزهٔ «مبدأ» و انتقال آن به یک مفهوم ذهنی در حوزهٔ «مقصد» است و به عناصر و عوامل پیوند میان این دو حوزه، «نگاشت» می‌گویند. مثلاً جملهٔ «امیر دست او را به گرمی فشرد»، «صحنهٔ دست دادن»، حوزهٔ مبدأ و «مفهوم صمیمیت»، حوزهٔ مقصد می‌باشد. (فیاضی و همکاران، ۱۳۸۷: ۹۳) نگاشت یا انطباق میان دو حوزهٔ مبدأ و مقصد به کمک طرحواره‌های تصویری انجام می‌گیرد که مارک جانسون[1] در کتاب بدن در ذهن در سال ۱۹۸۷ به‌شکلی گسترده به آن پرداخت. طرحواره‌های تصویری، ساخت‌های مفهومیِ بنیادین و انتزاعی در ذهن هستند که براساس تجربیات و فعّالیت‌های بدنی در حین تعامل یا مشاهدهٔ جهان اطراف حاصل می‌شوند و مهم‌ترین تقسیم‌بندی طرحواره‌ها به سه گروه طرحوارهٔ حجمی، طرحوارهٔ حرکتی، طرحوارهٔ قدرتی می‌باشد. (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٧)

به عقیدهٔ جانسون انسان به واسطهٔ تجربه‌ای که از حرکت خود و مشاهدهٔ حرکت سایر پدیده‌های متحرک در جهان به دست آورده، طرحواره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی را در ذهن خود شکل می‌دهد و برای آنچه فاقد حرکت فیزیکی است، این ویژگی را در نظر می‌گیرد و این تصور ذهنی را به مفاهیم انتزاعی تسرّی می‌دهد. این طرحواره، طرحوارهٔ حرکتی نامیده می‌شود. (همان: ٦٨)

حرکت از جایی به جای دیگر مستلزم مسیر است. از آنجا که گوینده ممکن است در ابتدا، انتها یا در میان مسیر قرار داشته باشد و یا چیز دیگری را در یکی از این نقاط تصور کند؛ این طرحواره به سه گروه تقسیم می‌شود: طرحوارهٔ مبدأ، طرحوارهٔ مسیر و طرحوارهٔ مقصد. در این طرحواره‌ها به ترتیب نقطهٔ آغاز، نقاط میانی و نقطهٔ پایان برجسته می‌شود وگرنه این سه مفهوم به گونه‌ای ضمنی در تمام انواع طرحواره‌های حرکتی وجود دارد. این مطلب را می‌توان با شکل زیر نشان داد: (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٩)



1. Mark Johnson

در تقسیم‌بندی جانسون حرکت در مسیر افقی که رایج‌ترین نوع حرکت است، مورد توجّه قرار می‌گیرد؛ درحالی‌که حرکت، بسیار بیش از این می‌تواند دارای عناصری قابل تفکیک باشد. به عبارتی یک رویداد حرکتی می‌تواند به حرکت، رویداد همراه آن و نیز دیگر عناصر تجزیه گردد و به همین ترتیب طرحواره‌های مختلفی مانند طرحوارهٔ جهت و طرحوارهٔ سرعت زیرمجموعهٔ طرحوارهٔ حرکتی قرار گیرد.

«رفتن» تداعی‌کنندهٔ گذر از مکانی برای رسیدن به مکانی دیگر است. یعنی در رفتن معنایی مکانی نهفته است. اما این فعل در زبان فارسی علاوه بر معنای اصلی خود، معانی تازه‌ای در بافت کلام پیدا می‌کند که به‌رغم ثابت ماندن ظاهر فعل، معنا و کاربرد آن متفاوت است. نه تنها در مورد رفتن، بلکه در مورد افعال دیگر نیز چنین است. «بنابر تحقیقات موجود افعال سادهٔ فارسی حداکثر ۱۳۰ عدد می‌باشد که در مقایسه با سایر زبان‌ها بسیار کم است. دلیل این محدودیت، چندمعنا بودن افعال سادهٔ فارسی است. به عنوان نمونه فعل افتادن ۸۰ معنی دارد که فهم دقیق هریک کاملاً وابسته به بافت وقوع و شناخت گویشور از محیط است». (شریفی، ۱۳۸۸: ۲)

در این پژوهش، فعل حرکتی «رفتن» برای بررسی معانی مختلف انتخاب شد که از میان افعال حرکتی دیوان حافظ بعد از آمدن که ٤۳۷ مرتبه به کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۷۸: ۱۵)؛ دومین فعل پرکاربرد محسوب می‌شود. این فعل ۳٦۷ مرتبه (همان: ۵۰۵) و «شدن» به معنای رفتن نیز ٦۹ مرتبه به کار رفته است (همان: ٦۱۷) و نیز رفتن تمام انواع و اقسام حرکت از هر سمت و جهت و با هر شیوه و سرعت و با هر وسیله و ... را دربرمی‌گیرد.

این پژوهش تلاش می‌کند تا به داده‌های تحقیق به عنوان کلید شناخت ذهن و ردّ پاهای تفکّر شاعر در زبان توجّه کند؛ زیرا «طرحواره همچون استعاره، نقش شناختی دارد و به شدت بازبستهٔ فرهنگ، نظام‌های مفهومی، ارزشی، عقیدتی و ساختار معیشتی است. طرحواره‌ها و استعاره‌ها نوعی فرمول‌بندی و ابزار شناخت هستند که بازنمایی خاصی از جهان را در ذهن پدید می‌آورند و قالب‌بندی جدیدی از تجربه ارائه می‌دهند» (نیکویی و باباشکوری، ۱۳۹۲: ۱۵۵)؛ این پژوهش تلاش می‌کند از طریق کاربرد طرحوارهٔ حرکتی رفتن، به شناخت بهتری از اندیشه‌های حافظ در مورد مفاهیم انتزاعی مطرح شده یا این فعل، دست یابد و به این دو پرسش زیر پاسخ دهد: ۱. طرحوارهٔ حرکتی «رفتن» در غزلیات حافظ برای بیان کدام مقولات معنایی به کار رفته است؟ ۲. کاربرد طرحوارهٔ حرکتی رفتن، دیدگاه حافظ را نسبت به مفاهیم انتزاعی مطرح شده چگونه تبیین می‌کند؟

مفاهیم انتزاعی بیان‌شده با طرحواره حرکتی رفتن

۱. مرگ

در ۳٤ بیت در غزلیات حافظ حوزهٔ مقصد «مردن»، با استفاده از حوزهٔ مبدأ «رفتن» مفهوم-سازی شده است. یعنی رفتن در قالب عبارت-

هایی مثل «رفتن از جهان»، «رفتنِ سر»، «رفتن در سر چیزی» جایگزین فعل مردن شده است: «به عشق تو روزی که از جهان بروم» (٦/٤١٦)، «به راه میکده حافظ خوش از جهان رفتی» (۷/۲۹۹)، «زان پیش که گویند که از دار فنا رفت» (۹/۸۲)، «خرّم آن روز کزین منزل ویران بروم» (۱/۳۵۹)، «از آن دمی که ز چشمم برفت رود عزیز» (۷/٥٤)، «فرو رفت از غم عشقت دمم...» (۸/۳۱۸)، «یوسف عزیزم رفت» (۸/٤۷۳) و ۷ بیت از غزل «شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت» (۸٥)، «گر سر برود در سر سودای ایازم» (۸/۳۳٤)، «سرم برفت و زمانی...» (٦/٤٤۳)، «جان رفت در سر می و ...» (۸/۱۸٦)[1].

در ٦ بیت مفهوم مرگ با فعل شدن به معنی رفتن بیان شده است: «سرم ز دست بشد...» (۳/٤۹۱)، «که چه آسان بشد و ...» (۳/۱۳٤)، «که تا بزاد و بشد...» (۷/۱۰۱)، «کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود» (۷/۲۱۰)، «که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد» (۷/۱٦٤) و «...چنین رفت و چنان خواهد شد» (۸/۱٦٤).

از میان ٤۰ بیت که رفتن و شدن برای مفهوم‌سازی مرگ به کار رفته است، فقط در ٥ بیت، رفتن به همراه حرف اضافهٔ «به» و در قالب طرحوارهٔ مقصد به کار رفته است: «روم به گلشن رضوان» (۲/۳٤۲)، «روم در قصر حورالعین» (۸/۳٥٤)، «رند از ره نیاز به دارالسّلام رفت» (٦/۸٤) (با وجود بیان مقصد، تأکید بر روی مسیر است)، «می‌رود به بهشت» (۷/۷۹)، «که آگه است که کاووس و کی کجا رفتند» (٥/۱۰۱). در اغلب موارد، برای بیان مفهوم مرگ، «رفتن از» به کار گرفته شده است که بیانگر طرحوارهٔ مبدأ می‌باشد و در مرتبهٔ دوم «رفتن در» کاربرد می‌یابد که در آن تأکید بر طرحوارهٔ مسیر است.

واژهٔ مردن و مرگ معمولاً پایان را به ذهن می‌رساند، طبعاً انتظار می‌رود برای تجسّم این مفهوم، از طرحوارهٔ مقصد که مبتنی بر پایان حرکت است، استفاده شود؛ امّا طرحوارهٔ مبدأ یعنی شروع حرکت کاربرد بیشتری می‌یابد. این نکته بیانگر نگاه دینی حافظ به پدیدهٔ مرگ است که طبق آن زندگی اصلی و واقعی انسان با مرگ آغاز می‌شود و مرگ فقط انتقال از یک نوع زندگی به زندگی دیگر است. آوردن فعل رفتن همراه با حرف اضافه «از» (با وجود لازم بودن فعل رفتن و عدم نیاز به متمم) نیز به طور ضمنی مفهوم جابه‌جایی را برجسته می‌سازد؛ مثلاً «رفتن از این منزل» یعنی وارد شدن به منزل دیگر. اما رفتن به معنای مرگ و بدون حرف اضافه، بر جنبهٔ نبودن یا نابودی تأکید می‌کند که در شعر خیام کاربرد گسترده‌ای دارد: «باز آمدنت نیست چو رفتی، رفتی». (خیام، ۱۳٥۳: ٦۱)

در رابطهٔ میان حوزهٔ مبدأ و مقصد مبحث برجستگی و پنهان‌سازی مطرح شده است؛ یعنی حوزهٔ مبدأ برخی از ویژگی‌های حوزهٔ مقصد را برجسته و برخی را پنهان می‌کند. (Lakoff and Johnson, 1980:10) به عنوان نمونه در استعارهٔ مفهومی «عشق به منزلهٔ جنون»، ویژگیِ «قیام در برابر قراردادهای کلیشه‌ای و اجتماعی و شکستن حصارهای عادتی و عرفی» برجسته شده و خرد

گریزی و تبعات منفی آن برای فرد و جامعه پنهان شده است. (زرقانی و دیگران، ۱۳۹۲: ٢٤) این دیدگاه قابل نقد است چون به نظر می‌رسد که گاه تأکید شاعر بر وجوه پنهان باشد؛ یعنی من عاشق حاضرم جنون را با تمام ویژگی و تبعات منفی به خاطر معشوق بپذیرم.

در استعارهٔ «مردن به منزلهٔ رفتن»، «تغییر وضعیت» و «نبون بعد از بودن» به عنوان وجه شباهت این دو حوزه برجسته شده است. در عین حال معانی ضمنی متعدّدی در فعل رفتن وجود دارد که در فعل مردن وجود ندارد. استفاده از دالّ رفتن برای مدلول مردن در واقع تجسّم و در نظر گرفتن و به نوعی ادعای وجود تمام این‌ویژگی‌ها برای مفهوم مرگ است تا مفهوم خشن مرگ تلطیف شده و تصویر حقیقی‌تری از آن ارائه شود.

۱. رفتن یعنی حرکت و معمولاً حرکت نماد زندگی و سکون نماد مرگ واقع شده است. در نوشته‌های مختلف با این‌گونه نمادگذاری شده است: «تداوم هستی و حیات، مفهوم واژه‌هایی چون حرکت و پویایی را دربردارد. در واقع زندگی یعنی حرکت که متضاد آن ایستایی و مرگ است. حرکت و زیستن در انسان با نیروی محرّکهٔ عشق عینیت پیدا می‌کند...». (واحددوست، ١٣٨٦: ٢٠٨؛ روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ٤٦) مفهوم‌پردازی مرگ در قالب طرحوارهٔ حرکتی و رفتن یعنی مرگ را زندگی و حیات دانستن که بر دیدگاه دینی و قرآنی حافظ نسبت به مرگ دلالت دارد و از طرفی در نگاه دینی مرگ عامل کمال انسان است و مفهوم کمال نیز با حوزهٔ مبدأ حرکت مفهوم‌سازی می‌شود.

۲. مرگ در نزد انسان‌ها پدیده‌ای منفی محسوب می‌شود و چهره‌ای زشت دارد؛ امّا رفتن در ذات خود نه مثبت است و نه منفی؛ نه ارزش است و نه ضدّ ارزش؛ چگونه رفتن و به چه مکانی رفتن و به چه نیتی رفتن ارزش این عمل را تعیین می‌کند. این ویژگی در نگاه دینی به مرگ وجود دارد به قول مولانا «مرگ هر کس ای پسر همرنگ اوست/ پیش دشمن دشمن و بر دوست دوست». (مولوی، ١٣٨٤: ٣/٣٤٤١)

۳. مرگ رویدادی اجباری و اجتناب‌ناپذیر است و اگر قرار باشد با فعل حرکتی مفهوم‌سازی شود باید مفعول فعل «بردن» قرار می‌گرفت تا گویای جابه‌جایی غیر ارادی باشد؛ امّا در شعر حافظ فاعل فعل رفتن قرار گرفته است که بر جابه‌جایی ارادی دلالت دارد. به عبارت دیگر فاعل فعل مردن «فاعل تجربه‌گر» می‌باشد و فاعل فعل رفتن «فاعل عامل» نامیده می‌شود.[۲](نجفی پازوکی، ۱۳۹۰: ۲۳۱) از نظر حافظ مرگ «متضمن کمال است و در کمال نیز نوعی قهر و جبر محمود نهفته است و از آنجایی که هر موجودی طالب کمال است این جبر خواستنی می‌شود». (واحددوست، ١٣٨٦: ٢١٧) در واقع حافظ با به‌کارگیری فعل رفتن جبر موجود در مرگ را جبر محمود جلوه‌گر می‌سازد که ارزشی همانند اختیار دارد. در تأیید این نکته همین بس که حافظ قیدهایی مثل «خوش» (۷/۲۹۹)، «خوش و آسان» (۸/۳۵۹)، «به عشق روی تو» (٦/٤١٦)، «خرم آن روز» (۱/۳۵۹)، «ذره‌صفت رقص‌کنان» (۷/۳۵۹) را در کنار فعل مردن به کار می‌برد.

٤. طرحوارهٔ حرکتی، یکی از رایج‌ترین ساخت‌هایی است که از عملکرد جسمانی مداوم بدن ما نشأت می‌گیرد. عادی‌ترین، ساده‌ترین و رایج‌ترین تجربهٔ روزمرهٔ هر انسانی، حرکت از جایی به جای دیگر است. وقتی این مفهوم ساده، وظیفهٔ نشان دادن و روایت کردن پیچیده‌ترین مفهوم زندگی بشر یعنی مرگ را بر عهده می‌گیرد از ترس و خشونت موجود در مرگ می‌کاهد.

۵. «وندلر[2]» افعال را به چهار گروه ایستا، فعّالیتی، حصولی و غایت‌مند طبقه‌بندی می‌کند. (چراغی و کریمی دوستان، ۱۳۹۲: ۵۲) فعل حصولی لحظه‌ای هستند و مادامی که در حال وقوع‌اند، اتّفاق افتاده‌اند؛ یعنی نقطهٔ شروع و پایان آن یکی است. افعال حصولی عموماً شکل استمراری ندارند و شکل استمراری بر مراحل مقدماتی منجر به عمل فعل دلالت دارد نه خود فعل. اما فعل فعالیتی بر موقعیتی پویا و فرآیندی یکپارچه دلالت دارد که در طول نامشخص از زمان گسترده می‌شود و استمرار می‌یابد؛ لذا نقطهٔ پایان ندارد. (نجفی پازوکی، ۱۳۹۰: ۲۲۱)

بر این اساس فعل رفتن فعلی فعالیتی محسوب می‌شود، فعلی که نقطهٔ پایان ندارد؛ به جای فعل مردن به کار رفته است که فعلی حصولی است که در یک لحظه شروع و پایان می‌یابد. استفاده از رفتن یعنی تأکیدی بر پایان-ناپذیری انسان با مرگ. از نظر حافظ مرگ جزئی از فرایند زندگی است که آغاز و انجام ندارد: «ماجرای من و محبوب مرا پایان نیست/ آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام». (۳/۳۱۰) البته این‌گونه نیست که فعل فعالیتی هیچ‌گونه نقطهٔ پایانی نداشته باشد بلکه «این فعل به تنهایی چیزی دربارهٔ زمان آغاز و انجام مدلول خود نمی‌گوید. با این حال زمان آغاز و انجام این فرآیند را می-توان به کمک دیگر اجزای جمله مانند «از» و «تا» تعیین کرد». (صافی پیرلوچه، ۱۳۸۷: ۸٦) حتی در این‌گونه موارد هم حافظ از بی‌نهایت بودن زندگی می‌گوید: جز دل من کز ازل تا به ابد عاشق رفت. (٦/۱۷۸)

۲. زمان

در ۱۵ بیت از غزلیات حافظ فعل رفتن و در ۲۰ بیت فعل شدن برای بیان مفهوم انتزاعی زمان به کار رفته است. نکته شناختی که از کاربرد این فعل می‌توان استنباط کرد، توجه شاعر به محتوای زمان است نه صرف گذر زمان. حافظ در سه بیت به سرعت گذر زمان اشاره می‌کند: «دریغ قافلهٔ عمر کان چنان رفتند...» (۵/۱۵٦) که صرفاً از سرعت گذر زمان شکایت دارد هر چند این شکایت به طور ضمنی عدم بهره‌برداری درست را نیز در خود نهفته دارد امّا مانند دو نمونهٔ دیگر: «حافظ چو رفت روزه و گل نیز می‌رود» (۱۰/۲٤٦)، «ایّام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد» (۳/۳۵۹)؛ سرعت گذر زمان را برجسته و پررنگ جلوه داده است. در دیگر ابیات تمرکز و توجّه بر روی محتوای زمان است به ویژه اینکه دو کلمه از بیت به بیان گذر زمان اختصاص دارد و دیگر کلمات بیت به بیان محتوای زمان.

2. Vendler

گذر زمان / محتوای زمان

سال‌ها رفت/ و بدان صورت و سان است که بود (۷/۲۱۳)

رفت عمر/ و هنوزم دماغ پر ز هواست (۹/۲۲)

شباب رفت/ نچیدی گلی ز عیش (۵/۷)

سال‌ها شد/ که منم بر در میخانه مقیم (۳/۳٦۷)

آن شد/ که بار منت ملّاح بردمی (۷/۳۳)

عمری... رفت/ بی حضور صراحی و جام (۲/۸٤)

رفت موسم/ حافظ هنوز می‌نچشید (٦/۲۳۹)

روزها رفت/ دست من مسکین نگرفت زلف

شمشاد قدی ساعد سیم‌اندامی (۲/۲٤۷)

چل سال بیش رفت/ که من لاف می‌زنم کز

چاکران پیر مغان کم‌ترین منم (۱/۳٤۳)

شد آنکه/ اهل نظر بر کناره می‌رفتند هزارگونه

سخن در دهان و ... (۲/۲۸۳)

آن شد/ که در صومعه بازم بینی (۸/۱۱۱)

روزگاری شد/ که در میخانه خدمت می‌کنم...

(۱/۳۵۲)

آن شد/ که چشم بد نگران بودی از کمین (۷/۳٦۲)

آن شد اکنون/ که ز ابنای عوام اندیشم (٤/٤۸)

شد ایامی چند/ حسب حالی ننوشتی (۱/۱۸۲)

از ابیات مذکور، اصلی‌ترین تفاوت اغتنام فرصت حافظ و خیام را می‌توان استنباط کرد. برای حافظ مهم نیست که «کار جهان سر آید» (۲/٤۳۵) بلکه نگران است که «ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی» این واقعه روی دهد؛ امّا خیام می‌گوید: «وین نامهٔ عمر خوانده گیر آخر چه؟». (خیام، ۱۳۵۳: ۹۲)

رفتن و شدن در حوزهٔ زمان به صورت سوم شخص مفرد و فعل ماضی به کار رفته‌اند جز سه مورد که به صورت زمان آینده: «زمان خواهد شد» (۵/۱٦٤)، وجه مصدری: «صحبتش موهبتی دان و شدن انعامی» (۳/٤٦۷) و مضارع اخباری: «گل نیز می‌رود» (۱۰/۲٤٦) به کار رفته است. این نکته بیانگر اصالت دادن حافظ به محتوای زمان است؛ زیرا اگر فقط گذر زمان اهمیت داشته باشد باید به عنوان یک اصل ثابت، به صورت فعل مضارع بیان شود. محتوای زمان گذشته مشخص و معلوم است و می‌توان از آن سخن گفت؛ نه محتوای زمان آینده. حسرت حافظ به خاطر زمانی است که گذشته و در محتوای آن امکان تغییر و تصرف وجود ندارد؛ امّا محتوای زمان آینده در اختیار انسان است.

۳. وجود داشتن و متحمّل شدن

به وجود آمدن، وجود داشتن، متحمّل شدن، جریان یافتن امور و مواردی از این قبیل در ۲۵ بیت از حافظ با فعل رفتن بیان شده است: «نرود کارش و آخر ...» (۱/۲۲۲)، «زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود» (۹/٤۰۰)، «کار از تو می‌رود مددی ای دلیل ره» (۵/۳٦۵) که خطیب رهبر این مصراع را این‌گونه معنی کرده است: «کار از تو پیش می‌رود و تمشیت می‌یابد» (حافظ، ۱۳۸۰: ٤۹٦)، «حالتی رفت که محراب به فریاد آمد» (۱/۱۷۳) که در بیت اخیر مفهوم «عارض شدن» را که فعلی انتزاعی است با فعل فیزیکی رفتن

بیان می‌کند. شباهت موجود قرار گرفتن ناگهانی حسی است که بر انسان عارض شود.

وجه شباهت این دو حوزه براساس استلزام معنایی قابل توضیح است. استلزام معنایی یعنی رابطهٔ معنایی میان دو چیز که وجود یکی مستلزم مفهوم دیگری است. مثلاً «گربهٔ بهرام زاییده است»، مستلزم تأیید «گربه بهرام ماده است» می‌باشد. (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۲) این رابطهٔ معنایی میان دو فعل رفتن و وجود داشتن نیز صدق می‌کند. رفتن x در مسیر y مستلزم وجود داشتن x در فضای مسیر y در زمان عبور است. کاربرد رفتن برای حضور شاید به خاطر بیان موقتی بودنِ حضور معنایی است که از آن سخن گفته می‌شود. «حالتی رفت که ...» غیر مستقیم بر موقتی بودن حالت ایجاد شده دلالت دارد. یا «حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود» (٦/١٩٦) که خطیب رهبر رفتن را ایجاد کردن معنی کرده: «اکنون زیر پرده به دست اینان فسادها به‌پا می‌شود» (حافظ، ۱۳۸۰: ۲۲٦) که مصرع دوم دلالت بر گذرا موقتی بودن این فتنه دارد: «تا آن زمان که پرده برافتد چه‌ها کنند».

رفتن در این معنی بیشتر دربارهٔ مفاهیمی به کار رفته مثل سخن که برخلاف نوشته گذرا بودن وجه بارز آن است: «مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت» (٣/٢١٥)؛ «نام من رفته است روزی بر لب جانان به سهو...» (٦/٢٦٥) و یا خواب که موقّتی است و بیداری را به دنبال دارد: «گفتم روم به خواب و ببینم جمال دوست» (٧/٢٢٩) و تحمّل سختی‌ها و ناملایمات مرتبط با عشق و معشوق: «که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست». (١/٥٨) در تأیید این نکته همین بس که رفتن گاه در معنی متضاد وجود یعنی نابودی نیز کاربرد گسترده‌ای دارد: «آب‌رو می‌رود...» (٦/٣٦٦)، «غبار غم برود» (٨/٢٢٤)، «...از مروه صفا رفت». (٨/٨٣) کاربرد رفتن در معنی گذر زمان نیز به گونه‌ای می‌تواند زیر مجموعهٔ از بین رفتن دانست. در غزلی به مطلع «گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت رفت/ ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت رفت» (١/٨٣) این دو معنای متضاد رفتن در مورد ظلم و ستم معشوق در کنار هم به‌کار رفته است که بر گذرا دانستن ناملایمت‌ها و روح امیدوار و سعهٔ صدر حافظ دلالت دارد.

٤. عشق با تمرکز بر عاشق

مفهوم انتزاعی عشق در ادب عاشقانهٔ فارسی با حرکت و رفتن دل عاشق تعریف و توصیف می‌شود. عاشق یعنی کسی که دلش را از دست داده و مالک آن نیست. فرد عاشق به عنوان مکان و مبدأ در نظر گرفته می‌شود که دل آن را رها کرده و از آنجا حرکت می‌کنند. البته گاهی عناصری چون دین، دانش، خواب، آرام و قرار، جان و ... معادل دل قرار می‌گیرند یا به آن عطف می‌شوند و از دست دادن این موارد نیز مترادف با از دست دادن دل و به معنای عاشق شدن کاربرد می‌یابد. حافظ در ٤ بیت فعل رفتن و در ٢٠ بیت فعل شدن را برای بیان مفهوم «عاشق شدن» به کار می‌گیرد: «دل می‌رود ز دستم» (١/٥)، «روز اوّل رفت دینم...» (٢/٢٦٥)، «دلم رفت و ...» (٥/٢٥١)

و «به عینه دل و دین می‌برد به وجه حسن». (۵/۳۸۸) شدن: «بشد دین و دانش از دستم» (۱/۳۱۵)، «دل بیمار شد از دست» (۲/۳۷۷)، «دلم از پرده بشد» (۷/۳۷۷)، «اگر از پرده برون شد دل من...» (۲/۱۷۸)، «دلم ز پرده برون شد...» (٤/۲۲)، «دل و دینم شد و دلبر ...» (۱/۲۱)، «دانست که خواهد شدنم مرغ دل از دست» (٤/۱۰۹)، «دلم از دست بشد» (۷/۲٤۹)، «جان بر جانانه شد» (۸/۱۷۰)، «خوابم بشد از دیده...» (۲/۱۵)[۳]. امّا چرا بیشتر از فعل شدن استفاده می‌کند؟ مثلاً می‌گوید: «چو در رویت بخندد گل مشو در دامش ای بلبل» (۷/۱۲۰) و نمی‌گوید مرو در دامش... که از لحاظ وزن و آهنگ شعر و واج آرایی مرو برابر با مشو یا حتّی مناسب‌تر از آن به نظر می‌رسد؟ و یا به عاشق دلشده گفته می‌شود نه دل‌رفته: «باز با دلشدگان ناز و ...» (۱/۱۲٤، ۱/۱٤۰ و ۱/۳۸۰). چون عاشق شدن از نظر حافظ راه برگشت‌ناپذیر است و به قول سعدی «چشم ندارد خلاص هر که در این دام رفت». (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۹) چون شدن بر رفتن بی برگشت دلالت می‌کند: «به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی/ شد که باز آید و جاوید گرفتار بماند». (۱۱/۱۷۸) کاربرد شدن در ابیات دیگر مؤیّد این معنی است:

- «گنج قارون که فرو می‌شود از قهر هنوز» (۱۲/٤۹): فرو رفتن از لحاظ واج‌آرایی مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد؛ امّا فرو شدن گنج قارون برگشت‌ناپذیری این حرکت را بهتر می‌رساند.
- «سپهر بر شده...» (٦/٤۱): آسمان یکبار برافراشته شد و این حرکت به بالا پایین آمدن در پی نخواهد داشت.
- حرکت معشوق اگر امیدی به دیدار دوباره او باشد با فعل رفتن و اگر بی توجّهی مطلق او مدّ نظر باشد فعل شدن به کار رفته است: «آنکه بی جرم برنجید و به تیغم زد و رفت/ بازش آرید خدا را...» (۳/۳۷۷)؛ «یعنی آن جان ز تن رفته به تن باز رسان» (۲/۳۸۵)؛ «دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر؟ گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست» (۸/٦۹)؛ «که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد». (۸/۱۳۸)
- فعل شدن هیچ‌گاه در معنی ماضی استمرای و یا به گونه‌ای که بیانگر تکرار عمل باشد (مثلاً همراه با قید تکرار) به کار نرفته است. در چند مورد در قالب ماضی استمراری و در معنی ماضی مستمر به کار رفته است: «دی می‌شد و گفتم...» یعنی داشت می‌رفت، یا «آسوده بر کنار ...می‌شدم» یعنی داشتم می‌رفتم؛ زیرا در مورد مردن هم در قالب استمراری و در معنی مستمر به کار رفته است وگرنه عمل مردن یک مرتبه اتّفاق می‌افتد: «کز جهان می‌شد و...» که یعنی در لحظه مردن یا داشت می‌مرد. امّا رفتن تکرارپذیر است «خوشا دلی که مدام از پی نظر نرود» (۱/۲۲٤) مدام یعنی این حرکت بارها صورت گرفته یعنی رفتن، آمدن و دوباره رفتن در پی داشته است.

۵. عشق با تمرکز بر معشوق

مفهوم طلب معشوق یا وصال نیز با فعل رفتن بیان می‌شود و در قالب طرحوارهٔ مقصد جای می‌گیرد. طبعاً انتظار داریم «رفتن به» برای بیان این مفهوم به کار رود؛ امّا حافظ «رفتن در پی» را به کار می‌گیرد: «خوشا دلی که مدام از پی نظر نرود» (۱/۲۲٤)؛ «نروند اهل نظر از پی نابینایی» (٤/٤۹۰)؛ «...وز پی شکرانه روم» (٦/۳٦۰)؛ «راحت جان طلبم وز پی جانان بروم» (۱/۳۵۹)؛ «وز پی آن گل نو رسته دل ما یا رب/ خود کجا شد...» (٦/۲۸۹)؛ «حاش لله که روم من ز پی یار دگر» (٤/۲۵۲)؛ «گر رود از پی خوبان دل من معذور است/ درد دارد چه کند کز پی درمان نرود» (٦/۲۲۳)؛ «دل به خوبان ندهد وز پی ایشان نرود» (۷/۲۲۳)؛ «اگر روم ز پیش فتنه‌ها بر انگیزد» (۱/۱۵۵)؛ «...باز سفید/ چو باشه در پی هر صید مختصر نرود» (۱۰/۲٤٤)؛ «چند و چند از پی کام دل دیوانه روم» (۵/۳٦۱). «رفتن در پی» به دو معنای پشت سر و به دنبال کسی یا چیزی حرکت کردن و جست‌وجو کردن می‌باشد که در مورد معشوق معنای اول ترجیح دارد بیت «خواهم اندر عقبش رفت به یاران عزیز...» (٤/۲۳٦) نیز مؤیّد آن است. هرچند معنای اوّل از طریق استلزام معنایی مفهوم ضمنی جویا و طالب بودن را نیز در خود دارد.

این نکته ماهیت پویای عشق در اندیشه و شعر حافظ و تداوم این عشق را بیان می‌کند. معشوق مقصد ثابت و ساکن و نقطهٔ پایان حرکت نیست که حرکت عاشق با رسیدن به این نقطه به پایان برسد؛ بلکه هم خود متحرّک و هم وادارکننده و ایجادکنندهٔ حرکت در دیگران است: کاهل روی چو باد صبا را به بوی زلف/ هر دم به قید سلسله در کار می‌کشی. (۳/٤۵۹)

معشوق و هرچه مربوط به اوست مثل فکر، خیال، قد و قامت و... در موارد متعدّدی فاعل فعل رفتن واقع شده است: «بشد یار» (۸/۱۳۸)، «دامن‌کشان همی شد» (۱/٤۲۵)، «دی می‌شد و...» (۸/٦۹)، «افسوس که شد دلبر» (۳/۲۹)، «خوش می‌روی به ناز» (۱/۲٦۰) و...

٦. نمود آغازین و نمود تکمیلی و رد کردن

طرحوارهٔ حرکتی رفتن که از برجسته‌ترین تجربهٔ بشری نشأت می‌گیرد، برای نمایش تصویری ملموس‌تر و واقعی‌تر از نمود دستوری ـ که به لمس و تجربهٔ فیزیکی انسان راه نمی‌یابد ـ به خدمت گرفته می‌شود. نمود آغازین (که قبل از فعل اصلی می‌آید و بر شروع کار دلالت دارد مثل جملهٔ رفتم حرفی بزنم که...) و نمود تکمیلی (که اتمام کاری را نشان می‌دهد مثل جملهٔ پیر شدیم رفت) در زبان فارسی امروز و به‌ویژه در گفتار غیررسمی کاربرد فراوانی دارد و فعل رفتن از آنجا که می‌تواند بر آغاز حرکت دلالت داشته باشد (با حرف از) و هم بر نقطهٔ پایان حرکت (با حرف به)، به لحاظ تصویری قادر به بازنمایی هر دو نمود آغازین و تکمیلی است. (داوری، ۱۳۹۳: ۱۷٤-۱۷۷)

رفتن در غزلیات حافظ ۱٦ مرتبه برای بیان نمود آغازین و اغلب به صورت فعل امر مفرد

(یک مورد اول شخص جمع) به کار رفته است: «حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم» (۲/۳٦۹)؛ «برو به دست‌کن ای مرده‌دل...» (۵/٤۷۱)؛ «گو برو و آستین به خون جگر شوی» (۸/۱۲۷)؛ «دیگری گو برو و نام من از یاد ببر» (۵/۲۵۰)؛ «برو از درگهش این ناله و فریاد ببر» (۹/۲۵۰)؛ «برو این دام بر مرغی دگر نه» (٦/٤۲۸)؛ «... برو خرقه بسوزان حافظ» (۸/۲۱۱)؛ «رمزی برو بپرس...» (۱۰/٤۱۵)؛ «برو به هرچه تو داری بخور...» (۲/۲۹۹)؛ «تو برو خود را باش» (۲/۸۰)؛ «برو معالجهٔ خود کن ای نصیحت‌گو» (۵/۱۱۳)؛ «برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ» (۷/۳۵)؛ «اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس[٤]». (۷/۳۵٤)

این ساختار بیانگر وجود قاطعیت و اجبار در نگرش گوینده به اجرای امر و فرمان از سوی مخاطب در سریع‌ترین زمان ممکن است و همچنین لحن کلام را سرزنش‌آمیز و تحقیرآلود می‌سازد و تهدیدی برای وجههٔ مخاطب محسوب می‌شود. در زبان فارسی برای حفظ وجههٔ مخاطب از امر غیرمستقیم استفاده می‌شود تا مخاطب مختار به انجام عمل خواسته‌شده جلوه کند. صیغهٔ امر به تنهایی نیز تهدیدکننده وجهه بوده و ساختار «برو+فعل امر» دارای اثر خدشه‌ساز بیشتری است. لحن ادای بیت و دیگر کلمات به کار رفته نیز مؤیّد این نکته است: «ناصح به طعن گفت که رو ترک عشق کن» (۵/۳۵۳)، «اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس». (۷/۳۵٤)

«برو+فعل امر» را می‌توان فعل امر تنبیهی نامید و آنچه ناخوشایند است در این قالب بیان می‌شود. نقطهٔ مقابل آن را می‌توان امر تشویقی نامید که از فعل امر آمدن یعنی «بیا+فعل امر» استفاده می‌شود. حافظ هیچگاه نگفته برو شراب بنوش بلکه گفته «بیا به میکده و چهره ارغوانی کن» (۸/۱۹۵) حتی اگر مخاطب او گروه مخالفان باشند؛ یعنی کسانی که در دیوان حافظ نکوهش شده‌اند: «صوفی بیا که آینه صافی است جام را» (۱/۷)، «بیا ای شیخ و از خمخانهٔ ما...». (۵/۱٦۲) فعل امر برو در معنی رد کردن نیز از لحاظ کارکرد به نمود آغازی نزدیک است. در رد کردن برای تأکید بیشتر عاملی که از زمینه رانده می‌شود نیز به صورت منادا ذکر می‌شود: «برو به کار خود ای واعظ...» (۱/۳۵)، «ای مدعی برو...» (۸/۳۳)، «زاهد برو...» (۲/۳٦۲)، «حافظ برو...» (۸/٤۸۲)، «برو ای خواجهٔ عاقل...» (٤/٤۰٤)، «برو ای زاهد خودبین...» (٤/۲۰۵)، «برو ای شیخ...» (٤/۳۱۰)، «برو ای ناصح...» (۳/۳٤۵). نقطه مقابل آن فعل امر «بیا» است که به معنی دعوت کردن یا همراه با فعل امر تشویقی ٦۳ مرتبه به کار رفته و تقریباً دو برابر برو که در معنی رد کردن و فعل امر تنبیهی ۲۹ مرتبه به کار رفته است[۵] و این می‌رساند که از نظر حافظ نیروی جاذبهٔ شخصیت باید دو برابر نیروی دافعه باشد.

چرا افعال برو و بیا یعنی دو مصدر رفتن و آمدن به‌ترتیب برای تنبیه و تشویق به کار رفته است؟ چون از استعارهٔ مفهومی «انجام ندادن به منزلهٔ دوری» و «انجام دادن به منزلهٔ نزدیکی» نشأت می‌گیرد. در قرآن نیز از فاصلهٔ مکانی برای بیان نهی مثلاً در داستان آدم لاتَقرَبا هَذِهِ الشَّجَرَه

(بقره/۳۵) استفاده شده است. (پورابراهیم و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱۹) دلیل دیگر با مفهوم تجسّم در معنی‌شناسی شناختی مرتبط است. منظور از تجسّم این است که معنی براساس تجربه، به‌ویژه تجربهٔ حاصل از حواس جسمانی بنا شده است. به عبارت دقیق‌تر آنچه ما قادر به تجربه‌اش هستیم، آنچه برایمان معنادار است و راهی که از گذر آن تجربه می‌اندوزیم، با جسم ما و حضور فیزیکی ما ارتباطی تنگاتنگ و همه‌جانبه دارد. (فیّاضی و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۱) در فعل رفتن حرکت-کننده از پشت سر در زاویهٔ دید گوینده قرار می-گیرد و در فعل آمدن از روبه‌رو و چون روبه‌رو، محترمانه‌تر از پشت سر است؛ آمدن برای امر تشویقی و رفتن برای امر تنبیهی به کار رفته است. در تأیید این نظر همین بس که حافظ در مورد افراد مورد احترام فعل رفتن را به کار نمی‌برد؛ مثلاً نمی‌گوید پیر ما به خانهٔ خمار می‌رود؛ بلکه می-گوید: «روی سوی خانهٔ خمار دارد پیر ما» (۲/۱۰) و یا نمی‌گوید «به هر منزل که برود...»؛ بلکه می-گوید «به هر منزل که رو آرد خدا را...» (٤/٤٦٣) که فعل جایگزین در معنای رفتن امّا در قالب رو در روست. نمونه‌های دیگر: «قدمی نه به وداعش که روان خواهد شد» (۹/۱٦٤)، «حافظ ره بغداد کند» (۸/۱۹۰) و «حافظ اگر قدم زنی در ره خاندان به صدق». (۹/۲۹٦)

رفتن در در صیغهٔ سوم شخص مفرد و اغلب دربارهٔ معشوق به کار رفته است به گونه‌ای که به نمود تکمیلی نزدیک است: «حقوق صحبت ما را به باد داد و برفت» (۵/٤۰۳)، «صنمی لشگریم غارت دل کرد و برفت» (۸/۳۱٤)، «آنکه بی جرم برنجید و به تیغم زد و رفت» (۳/۳۷۷) و «یار اگر رفت و حق صحبت دیرین نشناخت». (٤/۲۵۲) بیت زیر نشان می‌دهد که رفتن در این قالب نمود تکمیلی است: «گرچه تب استخوان من کرد ز مهر گرم و رفت» (٤/۳۸۲)، مصرع دوم نشان می‌دهد که رفتن در معنی اصلی خود به کار نرفته است چون می‌گوید: «همچو تبم نمی‌رود آتش مهر از استخوان». (٤/۳۸۲) نمود تکمیلی علاوه بر بیان نقطهٔ پایان رویداد بر برگشت‌ناپذیری اوضاع به شرایط اولیه نیز دلالت دارد. در جملاتی که معشوق به عنوان فاعل قرار می‌گیرد، مفهوم سلطه و غلبه را نیز می‌رساند؛ یعنی با وجود انجام کار نادرست، مورد بازخواست و مؤاخذه نیز قرار نگرفته است: «تو پنداری که بدگو رفت و جان برد/ حسابش با کرام‌الکاتبین است». (٦/۵۵)

۷. ثبات

مفهوم انتزاعی ثبات عشق با طرحوارهٔ مبدأ و در قالب عبارت «نرفتن از جایی» مفهوم‌سازی می-شود. شاهد مثال عالی در این رابطه تمام ابیات غزلی با مطلع «هرگزم نقش تو از لوح دل و جان نرود» (۲۲۳) می‌باشد. نمونه‌های دیگر: «نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود...» (٤/۱٤۲)، «هوای کوی تو از سر نمی‌رود آری» (٦/۱٦۰)، که نقش خیال توام هرگز از نظر نرود» (۳/۲۲٤)، فراموشی نیز با «رفتن از» بیان شده است: «وفای عهد من از خاطرت به در نرود» (۸/۲۲٤) و ... نکته مهم در این قسمت این است

که تمرکز بیت بر روی موضوع فراموشی یا ثبات (که اغلب معشوق است) است که در جایگاه فاعل برای رفتن قرار گرفته است نه فاعل اصلی آنکه عاشق باشد. یعنی از فراموش شدن یا نشدن سخن گفته می‌شود نه از فراموش کردن یا نکردن. می‌گوید توی معشوق از ذهن من بیرون نمی‌روی نه اینکه من عاشق تو را فراموش نمی‌کنم. این بیانگر جبرگرایی در حوزهٔ عشق است.

در تکمیل این نکته باید گفت که رفتن بر جبر و در مقابل آمدن و بردن بر اختیار دلالت دارد. مثلاً حافظ مفهوم انتزاعی فراموشی را اگر به معشوق و کلاً گلایه دوستانه مربوط باشد با عبارت «رفتن از» بیان می‌کند: «وان مواعید که کردی مرواد از یادت» (۱/۱۸)؛ «گویی برفت حافظ از یاد شاه یحیی» (۷/۳۹۲)؛ «یاد هر قوم مکن تا نروی از یادم» (٦/۳۱٦) {= مقصر من نیستم و علت اصلی این فراموشی خودت هستی}؛ « الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد» (۲/۳٥٤)؛ امّا برای انتقاد «بردن از» را به کار می‌گیرد: «محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد» (٤/۱۸۷)؛ «گو نام ما ز یاد به عمداً چه می‌بری» (٦/۱۱)

چگونه رفتن

چگونه رفتن در ۱۰ بیت در مورد معشوق به کار رفته است. معشوق گاه «به تاب» و «با سر عتاب» (۱/۲۲۲) و چون سایه هر دم بر در و بام عاشق می‌رود (٥/۲٦٥) و گاه خیلی سریع می‌رود: «تیز می‌روی جانا ترسمت فرو مانی» (۱۰/٤۷۲) و آهسته رفتن به او توصیه می‌شود: «عنان کشیده رو ای پادشاه کشور حسن...». (۷/۷٦) این دو نوع رفتن یعنی رفتن از روی خشم و رفتن به سرعت رفتن «از راه خطا» (۱/۸۲) محسوب می‌شود. سومین نوع رفتن معشوق مستانه رفتن است که این مستی می‌تواند نماد شادی و سرخوشی باشد: معشوق «خوش» (۱/۹۲)، «خوش به ناز» (۱/۲٦۰)، «خوش خرامان» (٦/۹۲)، «شراب خورده و خوی کرده» (٤/۱٦) می‌رود و عاشق آرزو می‌کند که این نوع رفتن تداوم داشته باشد. «مخموریت مباد که خوش مست می‌روی». (۷/٤۸٦)

«رفتن به سرعت» مورد قبول حافظ نیست: «کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا؟» (٦/۲)، «بیفتد آنکه در این راه با شتاب رود» (٤/۲۲۱)، حرکت خود حافظ نیز آهسته و آرام است: «با صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست» (٤/۳٥۲)، حتّی اگر از دیگران جا بماند: «پیاده می‌روم و همرهان سوارانند». (۷/۱۹٥) لحن شکایت‌آمیز نسبت به گذر زمان نیز به خاطر سرعت آن است: «کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر» (۲/۲٥۳)، «ایّام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد». (۳/۳۹٥) البته سرعت زیاد در مورد شعر حافظ پسندیده است: «کاین طفل یک-شبه ره یک‌ساله می‌رود». (٤/۲۲٥)

شاد رفتن اغلب دربارهٔ خود شاعر و با فعل مضارع و اول شخص مفرد در ۱٦ بیت به کار رفته است در قالب عبارات «به پای شوق» (۱۲/۲۹۷)، «به سر» (٥/۳٥۹)، «زیر شمشیر غمت رقص‌کنان» (۹/۱۱۱)، «رقص‌کنان به نالهٔ چنگ» (٤/۲۹۲)، «ذرّه-صفت رقص‌کنان» (۷/۳٥۹)، «جامه قبا» (٦/۳۱۱)،

«شادان و غزل‌خوان» (۵/۳۵۹)، «کف‌زنان» (۹/۲۶۰)، «تهنیت‌کنان» (۸/٤۰۸)، «خوش» (۷/۲۹۹)، «به تولّای تو خوش» (۷/۲۸۷)، «خوش و آسان» (۸/۳۵۹)، «چه آسان» (۳/۱۳٤)، «سرخوش با دوست به کاشانه» (۷/۳٦۰) رفتن. از نظر حافظ حتی اگر عمر رفته «بی حضور صراحی و جام» (۲/۸٤) (= رمز شادمانی و سرخوشی) باید قضا شود و بر مراد نرفتن دور گردون یک دو روزی بیشتر نیست و دائماً حال دوران یکسان نخواهد بود. (٤/۲۵۵) در مقابل غمگین و اندوهبار رفتن در ۷ بیت مطرح شده است. حافظ گاه «با دل زخم‌کش و دیدهٔ گریان» (۲/۳۵۲) و (۵/۳۵۹) و «گریان و دادخواه» (۳/۲۲٦) به میخانه می‌رود: «به کوی میکده گریان و سرفکنده روم/ چرا که شرم همی آیدم ز حاصل خویش». (٦/۲۹۰) لحن کلام در این چهار بیت به گونه‌ای است که حضور انسان مؤمن در برابر خدا و عذر تقصیر را به ذهن می‌رساند که در واقع غم مثبت محسوب می‌شود. در سه بیت دیگر مواردی چون به داغ بلند بالایی رفتن (٤/۳۵۹)، «چون صبا با دل بیمار و تن بی‌طاقت» رفتن (٤/۳۵۹) و «از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود» (۷/۹٤) را مطرح می‌کند. این امر بیانگر غلبهٔ شادی بر اندوه در فضای شعر حافظ است.

برای حافظ صرف رفتن مهم نیست؛ بلکه چگونه رفتن اهمیت فراوان دارد. چگونه رفتن در دیوان حافظ را می‌توان به انسانی تشبیه کرد که دارای شخصیت مثبت یا منفی است. رفتن مثبت عبارت‌اند از: ازل تا به ابد عاشق رفتن (٦/۱۷۸)، پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک رفتن (۳/٤۰۷)؛ جریده رفتن (۲/٤۵)، بی حجاب رفتن (۸/۲۲۱)، دانسته رفتن (۹/۱۲۸)، به جلالت و به دلالت رفتن (۲/۲۲۲ و ۵)، رفتن عمر در کار دعا (٦/۸۲) و «بدین راه و روش می‌رو که با دلدار پیوندی». (۲/٤٤۰) رفتن منفی عبارت‌اند از: به ملامت، به خجالت و به ضلالت رفتن (۱/۲۲۲ و ۳)، بی‌خبر رفتن (۱/۲۲٤)، رفتن عمر به غفلت (۷/۲۸۸). رفتن رندانه عبارت‌اند از: هزار گونه سخن در دهان و لب خامش بر کرانه رفتن (۲/۳۸۲) و «خرقه تر دامن و سجاده شراب‌آلوده به میخانه رفتن. (۱/٤۲۳)

بحث و نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- فعل «رفتن»، ۳٤ مرتبه و «شدن» ٦ مرتبه به جای فعل مردن به کار رفته است. با این جایگزینی ، ویژگی‌های خاص واژه و عمل رفتن مثل نماد زندگی واقع شدن، اختیاری و خنثی بودن، جزء فعل فعّالیتی محسوب شدن و نقطهٔ پایان نداشتن، برای مفهوم مردن که فاقد این ویژگی‌هاست در نظرگرفته می‌شود.
- فعل «رفتن»، ۱۵ مرتبه و «شدن» ۲۰ مرتبه برای بیان مفهوم انتزاعی زمان به کار رفته است. همراهی این دو فعل با قید حالت یعنی بیان چگونگی رفتن و گذر زمان نشان می‌دهد که از نظر حافظ محتوای زمان مهم‌تر از صرف گذر زمان است.
- در ۲۵ بیت جریان یافتن امور (اغلب منفی مثل جفای معشوق) با فعل رفتن بیان شده که بیانگر گذرا دانستن ناملایمت‌هاست.

- فعل «رفتن»، ٤ مرتبه و «شدن» ۲۰ مرتبه، به معنی عاشق شدن در قالب عبارت از دست دادن دل به کار رفته است که کاربرد فراوان شدن، برگشت-ناپذیری گرفتاری در دام عشق را بیان می‌کند.

- فعل رفتن در معنی وصال و همراه با حرف در پی به کار رفته است که بیانگر ماهیت پویای معشوق و تداوم عشق است.

- کاربرد رفتن به عنوان نمود آغازین و درخواست انجام عمل (برو+ فعل امراصلی) بر شدت لحن آرانه و سرزنش‌آمیز می‌افزاید.

- ثبات در عشق با عبارت «نرفتن از دل/خاطر» جبرگرایی در حوزهٔ عشق را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. و نیز ابیات ۸/۸۲، ۵/۸۲، ۵/۹۳، ٦/۱۰۲، ۷/۲۲۱، ۵/۲۲۳، ۳/۳۳۵، ۲/۳۸۵، ۳/٤۲۷، ٦/٤۳۷، ۳/٤۷٦.

۲. مات زیدٌ، زید اگر فاعل بـــود
لیک فاعل نیست کـــو عاطل بود
او ز روی لفظ نحوی فاعل است
ور نه او مفعول و موتش قاتل است
(مولوی، ۱۳۸٤: ۳/۳٦۸۵)

۳. و نیز ٦/۲۸۹، ۵/٤۹۳، ۲/۳۸۸، ۳/۳۹۲ و...

٤. و نیز ۸/۷، ۵/۳۸۵ و ۵/۳۵۳.

۵. در کتاب معانی و بیان تنبیه و تشویق از جمله معانی ثانوی فعل امر ذکر شده است که دو اصطلاح امر تنبیهی و امر تشویقی با الهام از آن ساخته شده است. با این تفاوت که هر فعل امری در علم معانی می‌تواند دارای این دو مفهوم باشد؛ امّا در این پژوهش، امر تنبیهی یعنی ساختار «برو+فعل امر اصلی» و امر تنبیهی یعنی «بیا+فعل امر اصلی».

نشانی ابیات حاوی امر تشویقی به ترتیب از آغاز دیوان حافظ: ۹/۳، ۱/۷، ۷/۲۹، ۱/۳۷، ۷/٤۱، ۲/۸٤، ۱/۸٦، ۹/۹۰، ۵/۹۳، ۸/۱۰۱، ۱/۱۳۱، ٤/۱۳۱، ۳/۱۳۳، ۵/۱۳۳، ۸/۱٤٤، ۳/۱٤۷، ۳/۱٤۹، ۵/۱٦۲، ۲۳۸/۱۹۵، ۵/۸، ۱/۲٤۲، ۸/۲٤۳، ۸/۲٤۵، ۲/۲۵۰، ۱/۲٦۱، ۲/۲٦۱، ٦/۲٦۱، ۱/۲٦۳، ۷/۲٦٦، ٤/۲۷۳، ٤/۲۷٤، ۵/۲۷۸، ۵/۲۹۸، ٦/۳۰۲، ۱/۳۰۳، ٤/۳۰۳، ۱/۳۱۵، ۲/۳۲۹، ۷/۳٤۲، ۱/۳۵٤، ۱/۳۷٤، ٦/۳۷٤، ۷/۳۷٤، ۸/۳۷٤، ۱/۳۷۵، ٦/۳۸٦، ۳/۳۹۷، ۵/٤۰۵، ۱۰/٤۱۵، ۱۰/٤۲۱، ۱۱/٤۲۱، ۱/٤۲۹، ۸/٤۳۷، ۱/٤٤۷، ۷/٤۵۲، ۱۲/٤۵۲، ۱۱/٤۵٤، ۵/٤٦۰، ۱/٤٦۱، ۳/٤۷۱، ۷/٤۷۱، ٤/٤۷۷ و ۲/٤۸٦.

نشانی ابیات دارای امر تنبیهی به ترتیب از آغاز دیوان حافظ: ٤/۷، ۸/۷، ۵/۲٦، ۸/۳۳، ۱/۳۵، ۷/۳۵، ۲/۸۰، ۵/۱۱۳، ۸/۱۲۷، ۷/۱٤۹، ۵/۱۹٦، ٤/۲۰۵، ۸/۲۱۱، ۳/۲۵۰، ۹/۲۵۰، ۹/۲۹۹، ۵/۳۱۰، ۸/۳۱۸، ۳/۳٤۵، ۷/۳۵٦، ۲/۳٦۲، ۵/۳۸۵، ٦/٤۰٤، ۱۰/٤۱۵، ٦/٤۲۸، ۹/٤٤۵، ۳/٤۵۳، ۵/٤۷۱ و ۸/٤۸۲.

منابع

پورابراهیم، شیرین؛ گلفام، ارسلان؛ آقاگل‌زاده، فردوس و کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه (۱۳۹۲). «بررسی معنی‌شناختی مکان‌شدگی مفاهیم انتزاعی در زبان قرآن». *ادب و زبان*. دانشگاه شهیدباهنر کرمان، سال۱٦، شماره۳٤، صص ۱۲٤-۱۰۷.

چراغی، زهرا و کریمی دوستان، غلامحسین (۱۳۹۲). «طبقه‌بندی افعال زبان فارسی براساس ساخت رویدادی و نمودی». *پژوهش‌های زبانی*. سال ٤. شماره ۲. صص٦۰-٤۱.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). *دیوان غزلیات*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ هفتم. تهران: اساطیر.

حافظ، شمس‌الدّین‌محمّد (۱۳۸۰). *دیوان غزلیّات*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چاپ ۲۹. تهران: صفی‌علیشاه.

خیام، عمر (۱۳۵۳). *ترانه‌های خیام*. به کوشش صادق هدایت. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

داوری، شادی (۱۳۹۳). «نمود تکمیلی در زبان فارسی». *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*. سال ٤. شماره ۷. صص ۱۹۱-۱٦۹.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی* (نظریه‌ها و مفاهیم). تهران: سمت.

روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۹۱). «حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی». *بوستان ادب*. سال ٤. شماره ۳. پیاپی ۱۳. صص ۷۰-٤٥.

زرقانی، مهدی؛ مهدوی، محمدجواد و آباد، مریم (۱۳۹۲). «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی». *جستارهای ادبی*. سال ٤٦، پیاپی ۱۸۳. صص ۱-۳۰.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸٥). *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.

شریفی، لیلا (۱۳۸۸). «رویکردی شناختی به یک فعل چندمعنای فارسی»، *تازه‌های علوم شناختی*. سال ۱۱. شماره ٤. صص ۱۱-۱.

صافی پیرلوچه، حسین (۱۳۸۷). «گونه‌شناسی داستان بر پایهٔ معناشناسی فعل». *نقد ادبی*. سال ۱. شماره ٤. صص ۱۰٦-۸۳.

صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۷۸). *فرهنگ واژه‌نمای حافظ*. چاپ دوم. تهران: روزنه.

صفوی، کوروش (۱۳۸۲). «بحثی دربارهٔ طرحواره-های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی». *نامهٔ فرهنگستان*. دوره ٦ . شماره ۱. صص ۸٥-٦٥.

ـــــــــــ (۱۳۸۰). «نگاهی به پیش‌انگاری از دو منظر». *نامهٔ مفید*. شماره ۲۸. صص ۱٤۸-۱۲۱.

فیاضی، مریم‌السادات؛ کردزعفرانلو کامبوزیا، عالیه؛ گلفام، ارسلان؛ افراشی، آزیتا و آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۷). «خاستگاه استعاری افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسی شناختی». *ادب‌پژوهی*. سال ۲. شماره ٦. صص ۱۰۹-۸۷.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸٤). *مثنوی*. تصحیح و توضیح محمد استعلامی. چاپ هفتم. تهران: سخن.

نجفی پازوکی، معصومه (۱۳۹۰). «تأثیر نمود فعل بر تظاهر را در جمله». *زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا*. سال ۳. شماره ۵. صص ۲۳٦-۲۱۷.

نیکویی، علیرضا و باباشکوری، شراره (۱۳۹۲). «بازخوانی قصه‌ای کودکان بر مبنای مؤلفهٔ طرحواره در رویکرد شناختی». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*. سال ٤. شماره ۲. پیاپی ۸. صص ۱۷٤-۱٤۹.

واحد دوست، مهوش (۱۳۸٦). «حرکت و جنبش در غزل‌های مولوی». *فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. سال ۱۸-۱۷. شماره ٦۹-٦۸. صص ۲۳٦-۲۰۷.

Lakoff, G. & Johnsen, M. (1980). *Metaphors we Live by*. The University Chicago Press.