Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

The Cognitive Rhetoric of Adjective in Hafez Poetry

Rouhollah Nouri[1] | **Ali Noori**[2]✉ | **Ali Heidari**[3]

1. PhD student in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. E-mail: xatesevom@yahoo.com
2. Corresponding Author, Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. E-mail: noori.a@lu.ac.ir
3. Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran. E-mail: heidari.a@lu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2024 September 20
Received in revised form 2024 November 6
Accepted 2024 November 14
Published online 2024 November 21

Keywords:
Hafez, Adjective, Rhetoric, Conceptual metaphor.

ABSTRACT

Cognitive study sheds light on some unknown angles of the literary text. Therefore, it is effective to use the theory of conceptual metaphors as a useful tool to better understand the literary work. In this article, by descriptive-analytical method, the rhetorical function of adjectives is investigated through the theory of conceptual metaphors. Adjectives appear in all syntactic positions and have significant semantic and rhetorical capacity. Using this possibility, Hafez has expanded the meaning and created rhetorical images and has based the rhetoric of adjectives on cognitive domains. Therefore, it becomes necessary to describe the cognitive function of adjectives has described to explain their rhetorical function. In this research. primarily the cognitive function of each rhetorical category has been described, then cognitive and artistic function of the adjectives and their roles in the rhetorical cycle of verse have been described through examples. Another result of this cognitive-rhetorical approach is the correction of texts by means of hidden cognitive domains The rhetorical cognitive description of adjectives clarifies the philosophy of rhetorical devices. Emendation of versions by hidden cognitive domains is another result of this approach. This research is in the descriptive analytical method. Emendation of versions by hidden cognitive domains is another result of this approach. This research is in the descriptive analytical method.

Cite this article: Nouri, R., (2024)., The Cognitive Rhetoric of Adjective in Hafez Poetry. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (25). 152-169. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2024.11351.1635

© The Author(s)
DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2024.11351.1635
Publisher: University of Qom

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بلاغتِ شناختی صفت در شعر حافظ

روح الله نوری[۱] | علی نوری[۲] | علی حیدری[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: xatesevom@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: noori.a@lu.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: heidari.a@lu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
حافظ، صفت، صفت بلاغی، بلاغتِ شناختی.

چکیده

مطالعهٔ شناختی، برخی از زوایای ناشناختهٔ متن ادبی را بر ما روشن می‌کند. بنابراین، به‌کارگیری نظریهٔ استعاره‌های مفهومی به عنوان ابزاری مفید برای درک بهتر اثر ادبی مؤثر است. در این نوشتار به بررسی کارکرد بلاغی صفت پرداخته می‌شود که فرآیند عینی‌سازی آن را نظریهٔ استعاره‌های مفهومی توصیف می‌کند. صفت به دلیل قابلیّت حضـور در بیشـتر جایگاه‌های نحوی و همچنین ظرفیت معنایی و بلاغیِ قابل اعتنایی که دارد، مورد توجه حافظ قرار گرفته و از این امکان در جهت گسترش معنا و خلق آرایه‌ها و تصاویر بلاغی سود جسته است. در مواردی برای آفرینش یک صفت بلاغی، صفت را در قالب واژه‌ای دیگر عینی‌سازی می‌کند و عملاً اساس بلاغت صفت را بر حوزه‌های شناختیِ محسوس می‌گذارد. از این رو، توصیف کارکرد شناختی صفت در جهت تبیین کارکرد بلاغی آن ضـرورت می‌یابد. در پژوهش پیش‌رو به صـورت کتابخانه‌ای و به روش توصـیفی ـ تحلیلی، ابتدا ذیل مقوله‌های بلاغی، کارکرد شناختی آن مقوله تشریح، سپس با ذکر شاهد مثال، کارکرد بلاغی و شناختی صفت و نقش آن در چرخهٔ بلاغی بیت توصیف شده است. صفت‌هایی مانند: گلرخ، دلسوخته، ناسَره، آصفی، بیدل و ترِ شیرین، به عنوان مجرای ورود ذهن به حوزه‌هایی شناختی عمل می‌کنند که علاوه بر آشکارسازی معانی ضمنی، چگونگیِ خلق آرایه‌های بلاغی را نیز روشـن می‌کند. از نتایج دیگر این رویکرد شـناختی ـ بلاغی، تصحیح بیت «بی زلفِ سرکشش ...»، به وسیلهٔ حوزهٔ شناختی پنهان در صفتِ «سرکش» است؛ از این رهگذر یافته‌های لطیف و دلپذیری به دست آمده که از تیررس اندیشهٔ شارحان و صاحب‌نظران به‌دور مانده است.

استناد: نوری، روح‌الله؛ نوری، علی؛ حیدری، علی. (۱۴۰۳). «بلاغت شناختی صفت در شعر حافظ». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۶۹-۱۵۲. https://doi.org/10.22091/jls.2024.11351.1635

ناشر: دانشگاه قم
© نویسندگان.

۱) مقدّمه

علم بلاغت سنجه‌های لازم را برای توصیف چگونگیِ خلق صنایع ادبی ندارد. زبان‌شناسی شناختی به عنوان ابزاری کارآمد و مفید می‌تواند این مهم را برعهده گیرد. از پی این ارتباط، شاخهٔ جدیدی از علم بلاغت با نام «بلاغت شناختی» بنیان نهاده شده است. مقصود از بلاغت شناختی، آن حوزه از علم بلاغت است که اساس آن را زبان‌شناسی شناختی توصیف می‌کند. در این پژوهش به دلیل وجود رابطه عینی‌سازی بین دو صفت، مشخصاً از نظریه استعاره مفهومی (شناختی) استفاده شده است که یکی از شاخه‌های زبانشناسی شناختی به حساب می‌آید. بر اساس این نظریه، شاعر برای مقاصد خود، در محور جانشینی، صفت عام و معمولاً انتزاعی را کنار می‌نهد و صفتی محسوس و ملموس به کار می‌گیرد. به سخن دیگر، شاعر یک مفهوم انتزاعی را برای خلق آرایه‌ای بلاغی عینی‌سازی می‌کند یا معنی یک صفت محسوس را به لفظی دیگر فرا می‌افکند؛ برای مثال، حافظ صفت «سرخ» را در جهت آفرینش صنعت تشبیه، در قالب صفت «میگون» صورت‌بندی کرده است:

هر دم به یاد آن لبِ میگون و چشمِ مست　　از خلوتم به خانه خمّار می‌کشی

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۴۵۹)

بدیهی است که بازنمایی صفت «سرخ» در قالب صفت «میگون»، تشبیهِ «لب از نظر سرخی مانند می است» را ایجاد کرده است. اگر در بیت مزبور به توصیف شناختی صفت اکتفا شود و به نگاشت استعاری «سرخ، میگون است» بسنده کنیم، نه مقصود شاعر را از این مفهوم‌پروری دریافته‌ایم و نه هنرنمایی او را در عرصه بلاغت تماشا کرده‌ایم. اگر نیز صرفاً به توصیف بلاغی پرداخته شود، منشأ و سیر بلوغ آرایه‌ها ناشناخته می‌ماند. بنابراین، در پیوستاری حساب‌شده حافظ با فرافکنی مفاهیم انتزاعی به حوزه‌های محسوس، یا فرافکنی مفهومی حسی به مفهوم حسی دیگر، تمهیدات لازم برای آفرینش صنایع بلاغی فراهم می‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت محصول عینی‌سازی صفت، آرایه‌های بلاغی و به تبع آن گسترش معنای بیت است. در اینجا ضرورت توجه به بلاغت شناختیِ صفت _ بلاغتی که مبتنی بر توصیف زبانشناسی شناختی باشد، پیش می‌آید. با این اوصاف، نگارندگان در این تحقیق در پی پاسخ به دو پرسش زیر برآمده‌اند:

۱. از نظر شناختی، صفت در شعر حافظ چگونه مفهوم‌سازی می‌شود؟

۲. هدف شاعر از عینی‌سازی صفت چیست و این فرآیند چگونه با بلاغت کاربردی پیوند می‌خورد؟

نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (شناختی) که چارچوب مشخص و سامان‌یافته‌ای دارد، مناسب‌ترین سنجه برای بررسی توصیف شناختی صفت به حساب می‌آید؛ زیرا نگاشت استعاری، فرآیند عینی‌سازی را به خوبی تشریح می‌کند. در این تحقیق ابتدا کارکرد شناختی صفت بر اساس نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (شناختی) توصیف می‌شود؛ سپس رابطهٔ مبدأ نگاشت استعاری با دیگر سازه‌های بیت بر اساس مقوله‌های علم بلاغت تحلیل شده است. هدف نهایی حافظ از عینی‌سازی صفت و نتایج حاصل از توصیف بلاغت شناختی آن، به عنوان یافته‌هایی نو از سخن حافظ ارائه شده است که در بیشتر موارد شارحان و صاحب‌نظران به آن‌ها اشاره‌ای نکرده‌اند.

۱–۱) پیشینه پژوهش

در زمینه زبان‌شناسی شناختی و نظریه‌های مرتبط با آن کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است؛ از جمله می‌توان به کتاب‌های «استعاره و شناخت» (افراشی: ۱۳۹۷)، «درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی» (راسخ‌مهند: ۱۴۰۲)، «مقدمه‌ای بر

شناخت پژوهی استعاره» (قاسم‌زاده: ۱۳۹۸)، «درآمدی بر شعرشناسی شناختی» (استاک ول: ۱۳۹۳) و «واژه‌نامه توصیفی زبان‌شناسی شناختی» (اونز: ۱۳۹۸) اشاره کرد که مبانی و اصول علم زبان‌شناسی شناختی را به خوبی تحلیل و بررسی کرده‌اند. از مقالات پرشماری هم که در این زمینه نوشته شده‌اند، می‌توان به چند نمونه اشاره کرد؛ مانند: «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» (هاشمی: ۱۳۸۹)؛ «آفرینش ادبی و زبانشناسی شناختی: تحلیل ساختار معنایی اشعار علیرضا روشن بر پایهٔ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی» (پُردل: ۱۴۰۱)، «تحلیل استعاره مفهومی باد صبا در شعر حافظ» (اسداللهی و سبزعلی‌پور: ۱۴۰۰)، «کارکرد استعاره‌های شناختی مفهوم دل در دیدگاه سنایی» (کریمی و همکاران: ۱۴۰۰). این در حالی است که پیرامون موضوع «بلاغت شناختی» تاکنون اثری به چاپ نرسیده است. پیتر استاک‌ول[1] (۱۳۹۳: ۲۵) در کتاب «شعرشناسی شناختی» اشاره می‌کند که اصطلاح «بلاغت شناختی» به تازگی چند باری به صورت گذری به کار رفته است. بر این اساس، بلاغت شناختی صفت در شعر حافظ تاکنون مورد پژوهش واقع نشده است.

۱–۲) بیان مسأله

برای حافظ صفت از ابزارهای کلیدی بلاغت به شمار می‌آید. مهم‌ترین خصیصهٔ صفت بلاغی، ظرفیت عینی‌سازی آن است؛ بدین معنا که قابلیت بازنمود در حوزه‌های شناختی گوناگون را دارد. بنابراین مسأله این نوشتار، توصیف ظرفیت شناختی صفت در شعر حافظ، به عنوان بستری مناسب برای خلق صنایع ادبی است.

۱–۳) روش پژوهش

در این تحقیق، ابتدا کارکرد شناختی صفت بر اساس نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (شناختی) توصیف می‌شود؛ سپس رابطهٔ مبدأ نگاشت استعاری با دیگر سازه‌های بیت بر اساس مقوله‌های علم بلاغت تحلیل شده است. هدف نهایی حافظ از عینی‌سازی صفت و نتایج حاصل از توصیف بلاغت شناختی آن، به عنوان یافته‌هایی نو از سخن حافظ ارائه شده است که در بیشتر موارد شارحان و صاحب‌نظران به آن‌ها اشاره‌ای نکرده‌اند.

۲) مبانی نظری پژوهش

۲–۱) نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (شناختی)

در سال ۱۹۸۰ لیکاف و جانسون با انتشار کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (شناختی) را بنیان نهادند. «این نظریه، استعاره به معنی سنتی آن را به چالش کشید و معتقد است که استعاره صرفاً صناعتی بلاغی یا آرایهٔ خاص زبان ادبی نیست بلکه امری ریشه‌دار در نظام اندیشه و ادراک انسان است» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۳). البته این بدان معنا نیست که شاعر در زبان ادبی از استعاره مفهومی (شناختی) بهره نمی‌برد؛ هرجا که انتزاعیات شاعر در قالب محسوسات سامان یابد، استعاره مفهومی حضور دارد. ویوین اونز[2] (۱۳۹۸: ۲۳) استعاره مفهومی را این‌چنین تعریف می‌کند: «استعارهٔ مفهومی صورتی از فرافکنی مفهومی است که شامل نگاشت یا تطابق موجود میان حوزه‌های مفهومی متمایز است. استعاره‌های مفهومی معمولاً از دسته‌ای نگاشت‌های قراردادی تشکیل می‌شود که وجوه دو حوزهٔ مفهومی متمایز را به هم مربوط می‌کند. هدف استفاده از چنین مجموعه نگاشت‌هایی، به‌دست‌آوردن ساختار از طریق فرافکنی ساختار حوزهٔ مبدأ بر حوزهٔ مقصد است. این عمل اجازه می‌دهد استنباط‌هایی که در حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود، برای

---

[1]. Peter Stockwell
[2]. Vyvyan Evans

حوزهٔ مقصد نیز به کار گرفته شود. به همین دلیل است که ادعا می‌شود استعاره‌های مفهومی ابزاری پایه‌ای و ضروری برای تفکر هستند».

به طور خلاصه، استعارهٔ مفهومی در اصل «فهم و تجربهٔ» چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). استعارهٔ ادبی، یک لفظ (مشبهٌبه) را به غیاب می‌برد اما استعاره مفهومی معنا را پنهان می‌کند. مهمترین اجزای استعاره مفهومی عبارتند از: نگاشت استعاری، مبدأ، مقصد. وقتی مؤلفه‌های «عشق» در حوزهٔ «سفر» مفهوم‌سازی می‌شود، نگاشت استعاریِ «عشق، سفر است» شکل می‌گیرد. «سفر» که حوزهٔ تجربی و عینی است، حوزهٔ مبدأ و «عشق» که حوزهٔ انتزاعی و مفهومی است، حوزهٔ مقصد به شمار می‌آید. در فرآیند عینی‌سازی صفت نیز که در محور جانشینی زبان صورت می‌گیرد، لفظ موجود در بیت، حوزهٔ مبدأ و آن مفهوم انتزاعی که شاعر لفظ موجود را جانشین آن کرده، حوزهٔ مقصد به حساب می‌آید.

همیشه رابطه بین مبدأ و مقصد، شباهت نیست. جورج لیکاف[3] و مارک جانسون[4] (۱۳۹۷: ۱۸۵) در این باره ادعا می‌کنند که «استعاره‌ها می‌توانند مبتنی بر شباهت‌ها باشند، گرچه در بسیاری موارد، این شباهت‌ها خود مبتنی بر استعاره‌های متعارفی هستند که اساس آن‌ها شباهت نیست». بر این اساس، در فرآیند عینی‌سازی صفت ممکن است رابطهٔ مبدأ و مقصد، مؤلفه‌هایی مانند: تناسب، تبادر، نقیض، تضاد، تلمیح و ... باشد که در علم بلاغت منجر به خلق آرایه‌ای ادبی می‌شوند.

۳) بحث و بررسی

به طور کلی، بلاغت شناختی پیوندی است میان ادبیات و زبان‌شناسی، که فلسفه خلق آرایه‌های ادبی را تبیین می‌کند. مطالعه شناختی صفت علاوه بر تبیین سیر شکل‌گیری صنایع ادبی، حوزه‌های شناختی پنهانی را کشف می‌کند که در مواردی ابهامات، اختلاف‌نظرها، و اختلاف نسخه‌ها را برطرف می‌کند و به تبع آن پرده از معانی ضمنی بیت برمی‌دارد. در ادامه، ذیل مقوله‌های علم بلاغت، کارکرد شناختی صفت در شعر حافظ بررسی می‌شود.

۳-۱) تشبیه

شاعر برای خلق آرایهٔ تشبیه، صفت را به گونه‌ای مفهوم‌سازی می‌کند که رابطه بین مبدأ و مقصد، شباهت باشد.

بیا ای ساقیِ گُلرخ بیاور بادهٔ رنگین که فکری در درون ما از این بهتر نمی‌گیرد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۴۹)

یکی از اقلام آرایش زنان در قدیم سُرخاب (گلگونه) بوده است که با آن گونه را سرخ می‌کرده‌اند. شمیسا (۱۳۸۷، ج ۲: ۶۵۳) می‌گوید: «رنگ گونه معشوق سرخ است. رنگ سرخ، رنگ رخسار زیبا است». حافظ در این بیت سرخی گونهٔ ساقی را در قالب صفت «گُلرخ» عینی‌سازی کرده است که طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نگاشت استعاری آن بر پایهٔ تشبیه چنین می‌شود: «سرخ‌گونه، گلرخ است». گلرخ که مبدأ این نگاشت استعاری است، به عنوان صفت ساقی نمود یافته و هدف از این عینی‌سازی، خلق آرایه تشبیه است؛ رخ ساقی مانند گل، سرخ است. اما چرا حافظ سرخیِ گونهٔ ساقی را صرفاً در قالب صفت «گلرخ» صورت‌بندی کرده است؟ به نظر می‌رسد در این مفهوم‌پروری غیر از خلق تشبیه، غرض

[3]. George Lakoff
[4]. Mark Johnson

دیگری نهفته باشد. بدین صورت که یکی از اصول می گساری در قدیم، زمانِ مناسب بوده و آن معمولاً فصل گل است. «هنگام رسیدن گل سرخ (بهار) وقت مَی خوردن است» (همان: ۱۰۴۳). بنابراین، حافظ ضمن صفتی که برای ساقی می‌آورد در لفافه ذهن را به این حوزهٔ شناختی می‌برد که زمان هم برای باده‌نوشی مناسب است؛ زیرا اکنون فصل گل است؛ گل رخسار ساقی! خواجه بارها به رابطهٔ شراب و فصل گل اشاره می‌کند؛ برای نمونه:

خوش آمد گل وزان خوشتر نباشد که در دستت به جز ساغر نباشد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۶۲)

بنابراین شاعر با انتخاب صفت «گلرخ»، تلویحاً اشاره می‌کند که اسباب عیش و عشرت مهیاست و ساقی نیز باید بادهٔ رنگین را بی‌تعلل عرضه کند که همانا «فکر بهتر» همین است. در این بیت، کارکرد شناختی صفتِ «گلرخ» منجر به خلق آرایهٔ تشبیه شده است.

ساقی چو یارِ مهرخ و از اهل راز بود حافظ بخورد باده و شیخ و فقیه هم

(همان: غزل ۳۱۲)

شارحان معنایی برابر با الفاظِ بیت ارائه داده‌اند اما فلسفهٔ اینکه چرا حافظ و شیخ و فقیه با هم شراب نوشیده‌اند، و این که چه رابطه‌ای بین «مهرخ بودنِ» ساقی با باده‌خواری حافظ و شیخ و فقیه وجود دارد، تبیین نشده است. برای نمونه، حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۴: ۳۱۰۸) می‌گوید: «به هر حال چه چیزی بهتر از این که ساقی هم زیبا باشد و هم رازدار؟ و در این صورت آیا جایی برای پرهیز باقی می‌ماند؟». جلالیان (۱۳۷۹، ج ۳: ۱۶۵۹) نیز همین دیدگاه را دارد: «چون ساقی معشوقی زیباروی و راز نگهدار بود (به برکت این رویداد) حافظ و پیر خانقاه و فقیه باده نوشیدند». از ظاهر بیت چنین برمی‌آید که شیخ و فقیه نیز به سان حافظ مجذوب جمال ساقی شده‌اند و باده نوشیده‌اند اما به قرینهٔ صفت «مهرخ» و باده‌نوشیِ شیخ و فقیه، ذهن به این حوزهٔ شناختی می‌رود که در عصر شاعر بعد از رؤیت هلال ماه عید فطر، روزهٔ خود را با شراب می‌گشوده‌اند:

بیا که تُرک فلک خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور قدح اشارت کرد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۳۱)

عید است و آخر گل و یاران در انتظار ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار

(همان: غزل ۲۴۶)

حافظ چو رفت روزه و گل نیز می‌رود ناچار باده نوش که از دست رفت کار

(همان: غزل ۲۴۶)

در بیت مورد مطالعه، شاعر رؤیت هلال ماه را در صفت «مَهرخ» تعبیه کرده است. به عبارت دیگر، حافظ و شیخ و فقیه با رؤیت ماهِ رخِ ساقی باده نوشیده‌اند. بنابراین، صفت «مهرخ» به قرینه باده‌نوشی حافظ و شیخ و فقیه با هم، مجرای ورود به این حوزهٔ شناختی در عصر شاعر است که «روزه‌داران در ماه صیام، به محض رؤیت ماه عید فطر، روزهٔ خود را با شراب می‌گشوده‌اند». بر پایهٔ این توصیفات، نگاشت استعاری «زیبارو، مهرخ است» شکل می‌گیرد که اسناد مجازی آن از نوع تشبیه است. در این رابطه، علت بازنمود صفت «زیبارو» در قالب صفت «مهرخ»، ورود به حوزهٔ شناختی «رؤیت هلال ماه و خوردن روزه با شراب» است.

۳-۲) ایهام

شاعر صفت را به گونه‌ای عینی‌سازی می‌کند که حوزه مبدأ بر دو حوزهٔ شناختی دلالت دارد:

لعلِ سیرابِ به خون تشنه، لب یار من است وز پی دیدن او دادن جان کار من است

(همان: غزل ۵۱)

حافظ سرخیِ لب را در قالب صفت «به‌خون‌تشنه» مفهوم سازی کرده است. بنابراین بر اساس آرای لیکاف و جانسون، نگاشت استعاری «سرخی، به خون تشنه بودن است» شکل می‌گیرد. مبدأ این نگاشت استعاری که صفت «به خون تشنه» است ایهام دارد: در معنی اول و بدیهی، خود کنایه از «قصد کشتن کسی را داشتن» است اما در معنی دوم، مجرای ورود به یک حوزهٔ شناختی است و آن این که به خون تشنه بودن لعل به این موضوع اشاره دارد که در گذشته لعل را برای کسب رنگ قرمز در درون خون یا جگر حیوان کشته قرار می‌دادند. سودی (۱۳۶۶، ج ۲: ۱۲۹۳) ذیل بیتِ:

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر آری شود ولیک به خون جگر شود

می‌گوید: «از قرار معلوم لعل وقتی از معدن استخراج می‌شود به رنگ معهود نیست بلکه ابتدا آن را در میان جگر تازه قرار می‌دهند تا از جگر رنگ قرمز را کسب می‌کند».

۳-۲-۱) ایهام تناسب

این چنین است که شاعر صفت را به گونه‌ای عینی‌سازی می‌کند که ایهام دارد و یک معنی آن با سازه یا سازه‌های دیگری از بیت یک حوزهٔ شناختی پنهان در بیت را آشکار می‌کند.

هر دمش با منِ دلسوخته لطفی دگر است این گدا بین که چه شایستهٔ انعام افتاد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۱۱)

از ابیات ساده و روان حافظ است که لطف جانان را در حق خود انعام و بخشش دانسته است. شاعر در این بیت یک حوزهٔ شناختی را ذیل معانی دومِ واژه‌های «دلسوخته»، «دم» و «انعام» پنهان کرده است. در این فرآیند، حافظ صفت «عاشق» را در قالب صفت «دلسوخته» مفهوم‌سازی کرده است که علاوه بر معنای مجازی آن (عاشق)، معنی نخستین آن را نیز که (سوختن دل) است مدِّنظر دارد. به موازات این برجسته‌سازی معنایی، واژه «دم» نیز ایهام‌دار می‌شود که از دو معنی «لحظه» و «دمیدن و فوت‌کردن»، معنی دوم با «سوختن دل» ارتباط می‌یابد و بدین ترتیب حوزهٔ شناختی «دمیدن بر سوختگی خوشایند است» آشکار می‌شود. دیگر نمایشِ سحرانگیز حافظ در این بیت، گزینش واژه «انعام» است. در معنای مقصود شاعر، «انعام» به معنی لطف و بخشش است اما در حوزهٔ شناختی بیت، به معنی «وزش باد» است که با «دمیدن برسوختگی» پیوند می‌یابد. بنابراین، معنی محسوس و تجربیِ بیت ـ نه معنای مقصود شاعر ـ چنین است: «هر بار دمیدن تو بر سوختگی دل من، به دلیل خوشایند بودن، لطفی دگر است؛ این گدا را ببین که چگونه شایسته دمیدن باد بر سوختگی دلش شده است».

معلوم شد که طراحی این بافتِ شناختی، در عینی‌سازی صفت «دلسوخته» نهفته است که بر پایهٔ نظریهٔ استعاره‌های مفهومی، نگاشت استعاری آن چنین است: «عاشق، دلسوخته است» که هدف از به‌کارگیری صفت «دلسوخته» به عنوان مبدأ این نگاشت استعاری، ورود به حوزه شناختی‌ای است که توصیف شد.

۳-۲-۲) ایهام تبادر

صفت به گونه‌ای عینی‌سازی می‌شود که «واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) هم‌شکل یا هم‌صدا است به ذهن متبادر کند»

(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۳). به سخن دیگر، یک صفت بر پایه تبادر، مجرای ورود ذهن به یک حوزهٔ شناختی می‌شود. کشف این رابطه علاوه بر گسترش معنای بیت، التذاذ ادبی را نیز در پی دارد.

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد آن که یوسف به زر ناسَره بفروخته بود

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۲۱۱)

صفت «ناسَره»، «ناصِره» را به ذهن می‌آورد که شهری تاریخی در نزدیکی کنعان قدیم و شمال غربی اسراییل کنونی است. بنابراین، ایهام تبادر در «زر ناسره» این تصّور را به وجود می‌آورد که یوسف با زر متعلق به شهر ناصره، معامله شده است! از دیدگاه شناختی و بر پایه تبادر، نگاشت استعاری «ناسره، ناصره است» حاصل می‌شود؛ در این نگاشت استعاری رابطه بین مبدأ و مقصد، تبادر است؛ یعنی «ناسَره» به عنوان مبدأ، «ناصِره» به عنوان مقصد را به ذهن متبادر می‌کند. بنابراین صفت «ناسره» مجرای ورود ذهن به حوزه شناختیِ «مورد معامله قرار گرفتن یوسف با زر متعلق به شهر ناصره» است. دریافت این رابطهٔ شناختی علاوه بر غنای معنوی بیت، لذت کشف را نیز به دنبال دارد.

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نبست

(همان: غزل ۲۵)

نکته‌ای که در باب این بیت وجود دارد آن است که چون «اسب باد» و «منطق طیر» از مختصات سلیمان(ع) هستند، شکوه باید سلیمانی باشد نه آصفی! (آصف بن برخیا وزیر سلیمان بوده است). پاسخ این است که حافظ صفت «آصفی» را مجازاً (به علاقه مجاورت) به جای صفت «سلیمانی» آورده است تا به قرینهٔ «باد» ترکیبِ «الریحَ العاصفةً» در آیهٔ ۸۱ سوره انبیاء را که پیرامون معجزه حضرت سلیمان است به ذهن بیاورد: «وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ».

بنا بر این رابطهٔ بلاغی، نگاشت استعاری «آصفی، عاصفةً است» حاصل می‌شود که رابطه بین مبدأ و مقصدِ نگاشت استعاری، تبادر است؛ یعنی آصفی، عاصفةً را به ذهن می‌آورد. حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۲: ۹۶۰) معتقد است: «مشکل حل ناشده (و شاید حل ناشدنی) این است که «اسب باد» و «منطق طیر» از متعلقات سلیمان است؛ در حالی‌که یادکردن از این دو با لحنی منفی زیبندهٔ پیامبری که مورد اعتقاد مسلمانان نیز هست، نیست». از آنجا که پیام کلی غزل بر بی‌اعتباری دنیا تأکید دارد، روشن است که مقصود حافظ از «طرف برنبستن خواجه» ناپایدار بودن اسباب قدرت و دستگاه حکومت است نه این که از نظر دینی و امر نبوت برای آن حضرت عاطل و بی‌بهره بوده باشد! «شکوه آصفی» نیز قرینه‌ای است که نشان می‌دهد نگاه حافظ متوجه بُعد حکومتی و قدرت سیاسی و دنیوی سلیمان بوده است نه وجه نبوّی آن.

۳-۳) صفت مشترک

آن است که شاعر صفت یک پدیده را در قالب صفتی دیگر عینی‌سازی کند؛ به گونه‌ای که صفت جدید برای واژه‌ای دیگر در بیت نیز صفتی شاخص به حساب آید.

آن آهوی سیه‌چشم از دام ما برون شد یاران چه چاره سازیم با این دل رمیده؟

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۴۲۵)

دل محل فعل و انفعالات عشق است. خوف و رجایِ ناشی از کشاکش‌های عاطفی بین عاشق و معشوق، شدت و ضعف تپش‌های دل را تنظیم می‌کند. در این بیت نیز دل عاشق به دلیل وجود عشق، هم‌چنین به خاطر بیرون‌شدن یار،

بی‌قرار است. حافظ این بی‌قراری را در قالب صفت «رمیده» توصیف می‌کند که صفت آهو نیز هست. بنابراین نگاشت استعاری «عاشق، رمیده است»، با این اطلاع حاصل می‌شود که در اساس، «رمیده» کنایهٔ نشانه از عاشق است اما هدف حافظ از این عینی‌سازی، کشف رابطه بین دل و آهو، با ذکر یک صفت مشترک است.

شمع سحرگهی اگر لاف ز عارض تو زد خصم، زبان‌دراز شد، خنجر آبدار کو؟

(همان: غزل ۴۱۴)

صفت «تیز» برای «خنجر» در قالب صفت «آبدار» عینی‌سازی شده است تا صفت مشترک «شمع» هم باشد؛ چون شمع نیز به خاطر ذوب شدنِ موم یا پیه‌اش، پدیده‌ای به اصطلاح «آبدار» محسوب می‌شود! بنابراین، نگاشت استعاری «تیز، آبدار است» بر مبنای ایجاد صفت مشترک بین «خنجر» و «شمع» خلق می‌شود.

نکته‌ای که در باب معنای بیت به ذهن می‌رسد، آن است که فلسفهٔ حضور «خنجر آبدار» در این بیت، وجود «خصم» است و از نظر تجربی نیز مقصود از آن، همان مقراضی بوده که بندِ سوختهٔ شمع را با آن کوتاه می‌کرده‌اند؛ اما آیا غیر از این دو، رابطهٔ دیگری با اجزای بیت دارد؟

شمع چون در طول شب می‌سوزد هنگام سحر مومش به انتها می‌رسد و شعله بلندتر می‌گردد و به اصطلاح «زبان‌دراز» می‌شود. این شعلهٔ بلند و موم مذاب آن، تصویری است شبیه به «خنجر آبدار»؛ شعلهٔ بلند مانند تیغهٔ خنجر و موم مذاب آن شبیه به آبدار بودن خنجر است. یعنی شمع فقط در زمان سحرگاه است که می‌تواند هیئتی مانند خنجر آبدار داشته باشد. هنر حافظ در این نکته نهفته است که بین «شمع سحرگاهی» و «خنجر آبدار» ادعای شباهت نمی‌کند اما با قرار دادن این دو هیئت مشابه در مقابل هم، بستری فراهم کرده است تا مخاطب، خود به وجود شباهت بین آن دو اعتراف کند!

۳-۴) ایضاحِ ابهام

صفت به گونه‌ای واژگانی می‌شود که غیرِصریح و رندانه، ابهام بیت را روشن می‌سازد. بنابراین، مقصود از ابهام در این مبحث، ابهام هنری است نه ابهام به معنی رایج آن. ایضاحِ ابهام یک رفتار بلاغی پارادوکسیکال است که در آن یک گزاره هم ابهام دارد و هم به وسیلهٔ یک سازه در درون خودش، رفع ابهام شده است. علت ناشناخته ماندن این شگرد بلاغی آن است که در این گونه از جملات، ابهام بر ایضاح غلبه دارد؛ چون سازه‌ای که به عنوان ایضاح‌کننده قلمداد می‌شود، در ابتدا عضوی از بافت ابهام است.

عمدهٔ شهرت حافظ به سبب ایهام و ابهام هنری اوست؛ به گونه‌ای که خواننده را در دریافتِ بیش از یک تعبیر، مخیّر می‌کند. در پاره‌ای از این ابهام‌ها که در قالب جملات پرسشی، واژه‌های نکره و... مطرح می‌شوند، شاعر ایضاح آن را رندانه در درون کلام تعبیه می‌کند. برای روشن‌تر شدن موضوع، دو نمونه بررسی می‌شود:

چه جُرم کرده‌ام ای جان و دل به حضرت تو که طاعت من بیدل نمی‌شود مقبول؟

(همان: غزل ۳۰۶)

سودی (۱۳۶۶، ج ۳: ۱۷۵۴) معنایی ساده از بیت ارائه می‌دهد: «ای جان و دل در حضورت مرتکب چه گناهی شده‌ام یا خود نسبت به بارگاهت چه قصوری کرده‌ام که طاعت من بیدل در نزدت قبول نمی‌شود؟»

استعلامی (۱۳۸۳، ج ۲: ۷۹۰)، جلالیان (۱۳۷۹، ج ۳: ۱۶۱۸) و برزگر خالقی (۱۳۸۹: ۷۰۹) نیز دقیقاً بیت را

همان‌گونه معنی کرده‌اند که سودی شرح کرده است. حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۴: ۳۰۸۳) به زعم این که بیت معنایی ساده دارد و نکته بلاغی و ادبیِ قابلِ‌اعتنایی در آن دیده نمی‌شود، از شرح آن گذشته‌اند. اما آیا پرسشی که در بیت مطرح شده، از نوع ساده است یا بلاغی؟ اگر پرسش را ساده بگیریم ابهام ناشی از آن هنری نیست و مقبول طبع نمی‌افتد. اگر سؤال از نوع بلاغی باشد، دریافت غرض ثانویهٔ آن ضرورت می‌یابد.

در موازین شرعی تاکید شده است که طاعت و عبادت باید با حضور قلب باشد. در این بیت، شاعر بیدل است؛ یعنی مجازاً حضور قلب ندارد! به همین دلیل طاعتش مقبول نمی‌شود. حافظ ضمن توجه به معنایی غیرِقاموسی از واژه «بیدل»، ایضاح ابهام کرده و تلویحاً به پرسش بیت پاسخ داده است. به زبان ساده‌تر، علت این که طاعتش مقبول نمی‌شود، آن است که حضور قلب ندارد. توصیف شناختی صفت «بیدل» آن است که حافظ صفت «عاشق» را برای آنکه با محمل کلام نیز هم‌خوانی داشته باشد، در قالب صفت «بیدل» مفهوم‌سازی کرده است. بنابراین، نگاشت استعاری آن چنین می‌شود: «عاشق، بیدل است». «بیدل» به عنوان مبدأ نگاشت استعاری مجرای ورود به حوزهٔ شناختی «مقبول نشدن طاعتِ بنده به دلیل حضور قلب نداشتن» است. خلاصهٔ مطلب آن که توجه به توصیف شناختی صفت «بیدل» باعث ایضاحِ ابهام بیت می‌شود و شناخت بهتری از معنای آن به دست می‌دهد که هیچ‌کدام از شارحان و صاحب‌نظران به آن اشاره نکرده‌اند. ضمن آنکه این نگاه شناختی، جلوهٔ دیگری از هنرنمایی‌های حافظ در عرصه بلاغت را نیز ظاهر ساخته است.

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست؟

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۲۲)

شاعر در این بیت، با اظهار ندانستن، ابهامی خلق کرده که اختلاف نظر شارحان را در پی داشته است. حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۱۲) برای کسی که در اندرون شاعر است و در فغان و در غوغاست، تعابیر «پنهان بودن وجود یار در درون وجود شاعر»، «تلقین‌کنندهٔ شعر به شاعر» و «ضمیر ناخودآگاه» را به کار برده است. کزازی (۱۳۸۹: ۳۰۸) می‌گوید آن که در درون شاعر است «منِ دیگر» است و بحث را به چندچهرگی و مباحثی در روانشناسی یونگ کشانده است. استعلامی (۱۳۸۳، ج ۱: ۱۲۷) خواننده را متوجه مسایل اجتماعی می‌کند. جلالیان (۱۳۷۹، ج ۱: ۲۲۸) جای آن کس را در درونِ دل خستهٔ شاعر می‌داند و تعبیری از ابهام بیت ندارد. همان‌طور که گفته شد، حافظ در این بیت با تظاهر به ندانستن، ابهامی هنری آفریده است تا مخاطب در تعبیر آن میدانی فراخ برای تخیّل داشته باشد. حال می‌گوییم آن کیست که در اندرون شاعر است و با وجود خاموش بودن شاعر، او در فغان و در غوغاست؟ در واقع حافظ با ذکر صفت «خسته‌دل» برای خود، ظاهراً بی‌تفاوت اما رندانه، ابهام بیت را بدین گونه برطرف می‌کند که آن کس که در اندرون شاعر است و در فغان و در غوغاست، همان دلِ خستهٔ شاعر است. در فغان و در غوغا بودن دل، مجازاً بر عشق و جوشش آن در وجود عاشق دلالت می‌کند که با وجود خاموش بودن عاشق، درون او مشحون از خوف و رجا و فعل و انفعالات عشق است. تنها سودی (۱۳۶۶، ج ۱: ۱۸۰) به مقصود حافظ نزدیک شده است: «این دل دیوانهٔ من است که با داد و فریاد و فغان خود، عالم را پُر کرده، اما من صبر کرده‌ام و هیچ حرف نمی‌زنم». نکتهٔ درخور توجه آن است که سودی به قرینهٔ «در اندرونِ شاعر بودن» پی به شناخت آن کس برده است: دل؛ اما انتخاب صفت «دیوانه» برای «دل» نشان می‌دهد که به صفت «خسته‌دل» توجه نشده است. اگر نه در شرح بیت، صفتِ «خسته» را برای دل برمی‌گزید! این نکتهٔ ظریف نشان می‌دهد که وی به شگرد «ایضاحِ ابهام» که از خصوصیات کلام خواجه است، دست نیافته است. مرتضوی (۱۳۸۸، ج ۱: ۱۸) آن کس را «سرِّ زیبایی و کمال شعر حافظ» می‌داند: «مفهوم ژرف این بیت حکایت از نکته‌ای در حافظ‌شناسی

می‌کند که تاکنون مبهم باقی مانده و آن نکته سرِّ زیبایی و کمال شعر و راز محبوبیّت و تأثیر حافظ است و ظاهراً همین نکته برای خود حافظ نیز به همان اندازه که برای ما مبهم است، مبهم بوده است». با توجه به توضیحاتی که با عنوان «ایضاح ابهام» در شرح بیت آمد به نظر نمی‌رسد حافظ ابهامی مطرح کرده باشد که برای جنابش نیز مبهم بوده باشد!

نگاه شناختی به بیت، نشان می‌دهد که شاعر در این تصویرآفرینیِ شگفت، صفت «عاشق» را به وسیله صفت «خسته‌دل» واژگانی کرده است. بر این اساس و بر پایه کنایه، نگاشت استعاری «عاشق، خسته‌دل است» حاصل می‌شود که در آن «خسته‌دل» کنایه از عاشق است. با توجه به ابهام بیت، شارحان و صاحب‌نظران برداشت‌های گوناگونی ارائه داده‌اند و هیچ‌کدام به مدعای این نوشته اشاره‌ای نکرده‌اند.

بسوخت حافظ و ترسم که شرح قصهٔ او به سمع پادشه کامگار ما نرسد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۵۶)

حافظ از این که شرح قصه‌اش به سمع پادشاه نرسد بیم دارد؛ اما به هر روی، از او می‌خواهد که به اوضاع و احوالش توجه کند. در این میان، معلوم نیست که چرا ممکن است شرح قصه به سمع پادشاه نرسد؟ دیگر این که، چه لزومی دارد که برای ممدوح، صفت «کامگار» بیاورد؟ به سخن دیگر، ارتباط معنایی صفت «کامگار» با دیگر سازه‌های بیت چیست؟

برای ایضاحِ این ابهام، نگاه شناختی به بیت را اساس توصیف قرار می‌دهیم. از نظر شناختی و تجربی، لذت کامجویی، کامگار را از توجه به دیگران باز می‌دارد. به همین جهت حافظ خوف آن دارد که پادشاهِ کامگار شرح قصه‌اش را نشنود! در نگاهی دقیق‌تر، وقتی کام (دهان) کار می‌کند گوش کمتر می‌شنود؛ تجربه نشان داده است که موقع جویدن غذا، صدایی را که فرکانس متوسط یا پایینی دارد متوجه نمی‌شویم؛ در این وضعیت، دهان را نگه می‌داریم تا گوشمان خوب بشنود. به سخن دیگر، بر اساس مطالعات زیست‌شناختی هنگامی که انسان در شرایط مسابقه، جلسهٔ امتحان، یا هر فعالیت مغزی دیگری قرار می‌گیرد، سلسله اعصاب خودمختار سمپاتیک فعال می‌شوند و با خون‌رسانی به اندام‌هایی مانند ماهیچه و مغز، باعث می‌شوند فرد بهترین تصمیم را بگیرد؛ اما با افزایش فعالیت‌هایی مانند گوارش، اعصاب خودمختار پاراسماتیک فعال می‌شوند و میزان خون‌رسانی به سمت دهان (برای افزایش ترشح بزاق)، معده (برای هضم) و روده (برای جذب) را افزایش می‌دهند. این فرآیند باعث می‌شود که از میزان خون در نواحی مغز کاسته شود و به تبع آن توانایی مغز برای پردازش فعالیت‌هایی مانند دیدن، شنیدن و فکر کردن در سطح پایین‌تری قرار گیرد (Neil w. Mulligan, Marquinn Duke, & Angela w. Cooper: 2007). پس علت آنکه پادشاه شرح قصه را نمی‌شنود، آن است که کامش (دهانش) کار می‌کند (مجازاً به عیش و نوش مشغول است). بنابراین معلوم می‌شود صفت «کامگار» ابهام ناشی از «به سمع پادشاه نرسیدن قصهٔ حافظ» را برطرف کرده و اصطلاحاً ایضاحِ ابهام کرده است. نکتهٔ دیگر آنکه در ظاهر کلام، صفت «کامگار» در مدح پادشاه ذکر شده اما در لایه‌ای دیگر از معنا، چون «ترسم» می‌تواند اسلوب «کم‌گرفت» تلقی شود، حافظ یقین دارد پادشاه به علت اشتغال به کامجویی، به دیگران و از جمله او توجه نمی‌کند!

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان گفت که حافظ «ناشنوایی و عدمِ توجه» پادشاه را در قالب صفت «کامگار» عینی‌سازی کرده که نگاشت استعاری آن چنین است: «ناشنوا، کامگار است»؛ که رابطه مبدأ (کامگار) با مقصد (ناشنوا) همان حوزهٔ شناختی است که شرح آن در بالا آمد. نکتهٔ دیگر آنکه همین معنی نخستین و اولیّه «خوردن و نوشیدن» برای صفت «کامگار» در بیت

دل در جهان مبند و به مستی سؤال کن از فیض جام و قصهٔ جمشید کامگار

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۲۴۶)

نیز مشهود است. بدین صورت که کامگاریِ جمشید و فیضِ جام، به باده‌نوشیِ جمشید اشاره دارد.

۳-۵) کارکرد معنیِ غیرقاموسی صفت در تصحیح بیت

در این ترفند هنری، شاعر برای به‌کارگیریِ یک حوزهٔ شناختی، به معنای نخستین واژه که معمولاً معنایی غیرقاموسی است توجه می‌کند. به عبارت دیگر، صفت را نه در قالب واژه‌ای دیگر، بلکه در قالب همان لفظ اما با معنایی غیرقاموسی، عینی‌سازی می‌کند. نکتهٔ قابل توجه آن است که این عینی‌سازی تنها در درون یک لفظ با دو معنای متفاوت اما نزدیک به هم، رخ می‌دهد.

بی‌زلف سرکشش سر سودایی از ملال همچو بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم

(همان: غزل ۳۶۵)

این بیت از ابیاتی است که اختلاف نسخه دارد. نیساری (۱۳۸۷: ۳۵۶)، ابتهاج (۱۳۷۸: ۴۳۳)، خانلری (۱۳۶۲: ۷۳۰) و حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۴: ۳۴۲۷) به جای «زلف سرکش»، «ناز نرگس» ضبط کرده‌اند. حمیدیان (همان: ۳۴۲۷) ذیل این بیت می‌گوید: «یکی از نکات پوشیدهٔ بیت، ارتباط میان «سودا» و «نرگس» است و آن باور قدما به تأثیر نرگس در دفع سودا است؛ شایان توجه این که همین خاصیت را برای بنفشه نیز قائل شده‌اند». خرمشاهی، زریاب‌خویی و حسن‌لی نیز جانب «زلف سرکش» را گرفته‌اند اما در شرح بیت نکات متفاوتی ابراز داشته‌اند. خرمشاهی (۱۳۸۰، ج ۲: ۱۰۲۱) با ضبط «زلف سرکش» می‌گوید: «بین زلف و بنفشه هم مناسبت هست. یک معنای باریک‌تر و دور از ذهن‌تر این بیت چنین است: بنفشه هم که سر بر زانوی اندوه و ملال دارد، در واقع از دوری زلف سرکش توست و ما نیز به او تشبیه جسته‌ایم». زریاب‌خویی (۱۳۷۴: ۹۸) می‌گوید: «کلمهٔ «سر» در سه معنی مختلف «سرکش»، «سر سودایی» و «سر زانو» به کار می‌رود که بر لطف شعر می‌افزاید. از لحاظ معنی نیز میان «زلف» که سرکش است و میان بنفشه‌ها که «سر خمیده» است و میان شاعر که سر خم کرده و بر زانو نهاده است، لطف تناسب پیدا می‌شود». حسن‌لی (۱۳۸۳: ۱۲۴) «زلف سرکش» را زلفی می‌داند که بر سر کشیده شده باشد.

در این بیت، علت ملال و اندوه شاعر و سر بر زانو نهادن او، دوری از معشوق است. در اینجا پرسشی پیش می‌آید چرا حافظ از اجزای معشوق، «زلف» را برگزیده است؟ و اینکه چرا زلف را با صفت «سرکش» توصیف کرده است؟

یکی از خصوصیات بدیهی سخن حافظ تصرف در معنی واژه‌هاست. به قرینهٔ «سر بر زانو نهادن»، صفت «سرکش» در معنای غیرقاموسی «سر را کشیدن» به کار گرفته شده است. بدین صورت که حافظ علاوه بر معنای واضح بیت، این دلالت ضمنی را نیز مدِّنظر دارد که اگر زلف سرکش حضور داشت، سر ما را می‌کشید و نمی‌گذاشت بر سر زانو بماند. بر این اساس، معنای روشن بیت چنین می‌شود: «چون زلف سرکش معشوق در اینجا نیست، ما سر خود را از ملال و اندوهِ دوری او، همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم؛ چه، اگر زلف سرکش حاضر بود سر ما را می‌کشید و نمی‌گذاشت بر سر زانو بماند؛ مجازاً یعنی نمی‌گذاشت ما ملول و دلتنگ شویم».

کشف رابطه بین صفت «سرکش» و «سر بر زانو نهادن»، منجر به آشکار شدن یک حوزهٔ شناختی می‌شود؛ حوزه‌ای که در آن «چیزی به وسیلهٔ بند یا طناب نگه داشته می‌شود تا خم نشود».

پرده برداشتن از این معنای پنهان ناشی از فعل و انفعالاتی است که در درون صفت «سرکش» رخ داده است. حافظ «سرکش» را از معنای معمول و قاموسی «حرون و رام نشدنی» خلع کرده، معنی «سر را کشیدن» از آن اراده کرده است. همین فرآیند باعث می‌شود نگاشت استعاری «زلف، بند/ ریسمان/ طناب است»، بر پایهٔ تشبیه شکل گیرد. کشف این حوزهٔ شناختی درجهٔ اقناع مخاطب را برای ترجیح «زلف سرکش» بر «ناز نرگس» بالا می‌برد و عدم دریافت این حوزهٔ شناختی باعث می‌شود که «سرکش» در همان معنای «حرون و ناآرام» بماند و چنین پنداشته شود که این واژه جزو حلقه‌های زنجیرهٔ معنا نیست و در بیت عنصری نامطلوب و ناکارآمد تلقی شود؛ چنانکه به تبع آن ناسخان دست به تغییر نسخه بزنند!

در زبان‌شناسی شناختی، معنی «سر را کشیدن» برای واژهٔ «سرکش»، زیرمفهوم (Sub_sence) نامیده می‌شود؛ زیرمفهوم، معنای متمایز واژه‌ای است که با بافت موقعیتی خاصی برانگیخته می‌شود (اونز، ۱۳۹۸: ۱۳۲). بر این اساس، هنر حافظ طراحیِ بافتی تحسین برانگیز است که معنای «سر کشیدن» را _ که در فحوای معنای واژهٔ «سرکش» وجود ندارد _ در قلمرو دلالت معنایی بیت گنجانده است.

۳-۶) کنایه

اگر صفت کنایه داشته باشد، شاعر علاوه بر معنی دورِ آن که معنی مقصود و معمول بیت است، به معنی نزدیک آن نیز توجه می‌کند و آن را مجرای ورود به یک حوزهٔ شناختی قرار می‌دهد.

بدین شعر ترِ شیرین ز شاهنشه عجب دارم که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد؟

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۴۹)

بیت، حُسن طلب دارد. حافظ در پسِ ستایش شعرش، طلب را نیز مطرح کرده است و توقع دارد شاهنشه به خاطر سرودنِ این غزل بدیع و دلنشین، سر تا پای او را در زر بگیرد. با نگاه شناختی به بیت، این ضرورت احساس می‌شود که جسم حافظ نیز باید بتواند زرها را نگه دارد. اما چگونه؟

ترکیب «ترِ شیرین» این مهم را بر عهده دارد. از نظر علم شیمی، زمانی که کربوهیدرات‌ها (قندها) در آب حل می‌شوند محلول غلیظی حاوی قندها تشکیل می‌شود که دارای خاصیت چسبندگی است (چسب نشاسته از این ترکیب به دست می‌آید). بنابراین، صفت «ترِ شیرین» در معنای دور و مجازی خود تازگی و جذابیّت شعر را بیان می‌کند اما در معنی نزدیک کارکرد شناختی دارد و چسبندگیِ شعر را توصیف می‌کند؛ یعنی شعری که از وجود حافظ تراوش کرده، چسبناک است و مناسب آن است که شاهنشه زر را به سر تا پای او بچسباند! بنا بر آن‌چه گفته شد، حافظ حوزهٔ شناختیِ «برای این که چیزی به بدن بچسبد بدن باید قابلیت نگه‌دارندگی داشته باشد» را اساس معنا قرار داده است. بنابراین، ابزار حافظ برای نگه‌دارندگی، چسبندگی شعرش است. به سخن دیگر، حوزهٔ «شعر» برای نگه‌دارندگی زرها، در حوزهٔ «مواد چسبنده» مفهوم‌سازی شده است.

نکتهٔ هوشمندانه‌ای که در کار حافظ تعبیه شده است آن است که در ترکیب عطفی «تر و شیرین» که در نسخه‌های «ک»، «ل» و «ق» (رک. فرزاد، ۱۳۴۹، ج ۱: ۳۱۸) مضبوط است، هر دو صفت «تر» و «شیرین» به صورت جداگانه نیز به شعر نسبت داده می‌شوند. اما ترکیب «ترِ شیرین»، چون دو جزء به وسیلهٔ کسرهٔ اضافه با هم ترکیب شده‌اند، مخلوط شدن تری و شیرینی را نیز به مخاطب انتقال می‌دهد. بنابراین، «ترِ شیرین» به حوزهٔ شناختی بیت نزدیک‌تر، و به قول مسعود

فرزاد (همان: ۳۱۸) حافظ‌وارتر است. بر پایهٔ آنچه گفته شد، در تصویر حاصل از حوزهٔ شناختی‌ای که در بیت وجود دارد، نگاشت استعاری «چسبناک، ترِ شیرین است» درج است که صفت «ترِ شیرین» مبدأ و «چسبناک» مقصد این نگاشت استعاری است.

چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۴۷۰)

شاعر طبق سنّت ادبی از سپهر طمعِ آسایش ندارد؛ زیرا «جزء «تیز» افادهٔ سرعت و شتاب، و خشم و تندی، هر دو، را می‌کند، که در هر دو حال با آسایش و آسودن تضاد می‌یابد» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۵: ۳۹۴۷). از نظر شناختی، گزینش صفت «تیز رو» در ارتباط با واژه «چشم» این حوزهٔ شناختی را نمایان می‌سازد که «جسم تیز برای چشم خطرناک است». به تعبیر دیگر، سپهر به نوعی، پدیده‌ای تیز به حساب آمده است که چشم را تهدید می‌کند؛ به همین خاطر است که شاعر از آن انتظاری ندارد. بر این اساس، می‌توان گفت که حافظ مؤلفهٔ «صدمه زدن سپهر» را برای طراحی حوزه شناختیِ توصیف شده، در قالب صفت «تیز رو» عینی‌سازی کرده است. بنابراین، بر پایهٔ کنایه، نگاشت استعاری «آسیب‌زننده، تیز رو است» حاصل می‌شود که «تیز رو» کنایه از «آسیب زننده» است. برخی شارحان (جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۴: ۲۴۷۵؛ سودی، ۱۳۶۶، ج ۴: ۲۵۱۸؛ خطیب رهبر، ۱۳۸۳: ۶۴۰) «تیز رو» را فقط در معنی «تندرو و شتاب کننده» معنی کرده‌اند که با توجه به تقابل جز «تیز» در مقابل «چشم»، صفت «تیز رو» افادهٔ آسیب زنندگی می‌کند و حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۵: ۳۹۴۷) به درستی معنی خشم و تندی را بر آن لحاظ کرده است.

۳-۷) تلمیح

آن است که شاعر صفت را در قالب یک شخصیت داستانی یا صفتی که بر واقعه‌ای تاریخی دلالت کند بازتاب دهد.

برکش ای مرغ سحر نغمهٔ داوودی باز که سلیمان گل از باد هوا باز آمد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۷۴)

در این بیت، حافظ صفت «خوش» را به وسیلهٔ صفت «داوودی» مفهوم‌سازی کرده است. بر این اساس، نگاشت استعاری آن بدین صورت است: «نغمهٔ خوش، نغمهٔ داوودی است». «داوودی» مبدأ و «خوش» مقصد این نگاشت است. فرآیند عینی‌سازی صفت در این بیت برای خلق آرایهٔ تلمیح است؛ تلمیح به معجزهٔ داوود و سپس تناسب با واژه‌های سلیمان و بادِ هوا.

شرابِ خانگیِ ترسِ محتسب‌خورده به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

(همان: غزل ۲۸۳)

در این بیت «شراب» به وسیله صفت‌های «خانگی» و «ترسِ محتسب‌خورده» توصیف شده است. حافظ صفت «قدغن» را در قالب صفت «ترسِ محتسب‌خورده» مفهوم‌سازی کرده است تا بر پایهٔ تلمیح به ممنوعیت شراب در دوران قبل از شاه شجاع اشاره کند. از این عینی‌سازی، نگاشت استعاری «قدغن، ترسِ محتسب‌خورده است» حاصل می‌شود که رابطه بین مبدأ و مقصد از نوع تلمیح است؛ یعنی در واقع «ترسِ محتسب‌خورده» همان معنای صفت «قدغن» دارد اما با اشاره به دوره‌ای خاص از تاریخ عصر حافظ.

از نکات دیگر بیت آن است که حافظ یک پدیده اجتماعی و سیاسی را به زیبایی در قالب تنها یک صفت و در

کمال ایجاز بیان کرده است. حمیدیان (۱۳۹۲، ج ۴: ۲۹۵۶) ذیل این بیت می‌گوید: «از درخشان‌ترین ترکیب‌ها و لطیف‌ترین موالید ادب پارسی است. به راستی از مزایای نمادگرایی در شعر است که می‌توان جان و جوهره یک برهۀ چند سالۀ حکومت از نوع مبارز را با نمادی بدین کوتاهی، و در عین حال، با فوران طنز نشان داد.»

یاد باد آن که چو چشمت به عتابم می‌کشت معجزه عیسویت در لبّ شکّرخا بود

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۲۰۴)

«مطابق سنّت شعری، چشم یار می‌کُشد یا فتنه و آشوب برپا می‌کند ولی لب او حیات می‌بخشد مثل این بیت حافظ: دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم/ لیکن از لعل لبت صورت جان می‌بستم» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۵۱۲). توصیف جانبخشی لب در قالب صفت «عیسوی» واژگانی شده است تا این حوزۀ شناختی را آشکار کند که: «حضرت عیسی(ع) با دمیدن بر جسم مردگان آن‌ها را زنده می‌کرد». حافظ نیز که به عتاب چشم یار کشته می‌شده، معجزه عیسوی را در لب او دانسته است نه در زلف، ابرو، بناگوش یا عضوی دیگر؛ زیرا عیسی(ع) نیز با دمیدن که از ملائمات «لب» است به مردگان جان می‌بخشیده است. بر این اساس، نگاشت استعاری حاصل از عینی‌سازیِ تلمیحیِ صفتِ «عیسوی» چنین است: «جان‌بخش، عیسوی است».

۳-۸) بدل بلاغی

جانشینی دو واژه، یا دو ترکیب یا دو مفهوم در دو پاره کلام بر مبنای یک رابطۀ بلاغی است. به این صورت که واژه، ترکیب یا مفهومی که در یک پارۀ کلام آمده، در پارۀ دیگر با در نظر گرفتن همان معنی، با الفاظ دیگری تکرار می‌شود (حیدری و رحیمی هرسینی، ۱۳۹۷: ۳۶)؛ اما کارکرد شناختی بدل بلاغی آن است که شاعر برای پرهیز از تکرار، یک واژه یا یک ترکیب را در یک حوزۀ شناختیِ دیگر عینی‌سازی کند. برای مثال، در بیت زیر برای پرهیز از تکرارِ واژۀ «خاطر»، حافظ آن را در قالبِ «کلاه نمد» ساماندهی کرده است:

به جبر خاطر ما کوش که این کلاهِ نمد بسا شکست که با افسر شهی آورد

(حافظ، ۱۳۹۰: غزل ۱۴۷)

در این بیت، حافظ از مخاطب می‌خواهد که خاطرش را بنوازد؛ زیرا خاطرش مانند کلاه نمدی است که تاج شاهی بسیاری از پادشاهان را شکست داده است. «کلاه نمد» بدل بلاغی از «خاطر» است. سؤالی که پیش می‌آید این است که چرا حافظ «خاطر» را در قالب «کلاه نمد» بازتاب داده است؟ پاسخِ واضح آن است که «کلاه نمد» در تقابل با «افسر شهی» قرار می‌گیرد و بر پایۀ پارادوکس، باعث شکست آن می‌شود. به سخن دیگر، «خاطر» در قالب «کلاه نمد» عینی‌سازی شده تا از نظر همگونی و نوعِ جنس، به «افسر شهی» نزدیک شود و آن را شکست دهد. اما رابطه‌ای که بین «خاطر» و «کلاه نمد» وجود دارد از نوع تشبیه است؛ یعنی «خاطرِ» شاعر به «کلاه نمدی» تشبیه شده است که هر دو از نظر اجتماعی و سیاسی جایگاه معتبری ندارند اما همتی ویرانگر در پسِ آن‌ها نهفته است؛ در این میان، رابطه‌ای بین «کلاه نمد» و «جبر خاطر» وجود دارد که حافظ پیوند آن دو را با یک رشتۀ نامرئی محکم کرده است؛ ابزار شناخت این رابطه، صفت «نمد» است (صفت «نمدی/ نمدین» به ضرورت وزن با ساخت اسمی «نمد» به کار رفته است). آن رشته نامرئی پیوند «نمد» با «جبر» به معنی شکسته‌بندی است. بدین صورت که در قدیم نمد را بر عضو شکسته می‌بستند تا با گرم نگه داشتنِ محل شکستگی و جریان داشتن خون، استخوان زودتر جوش بخورد. در عصر حاضر نیز در مناطق عشایری که دام

پرورش می‌یابد، نگارندگان شاهد چنین فعالیتی از سوی جراحان محلی هستند که برای ترمیم استخوانِ شکستهٔ اَحشام، پس از مالیدن معجونی از زردهٔ تخم‌مرغ، آرد و چند چیز دیگر، استخوان شکسته را با نمد معمولی یا طبی می‌بندند تا بهبود یابد.

رابطه‌ای که بین «جبر خاطر» و «کلاه نمد» وجود دارد، همین حوزهٔ شناختی است که در هیچ کدام از شروح حافظ به آن اشاره نشده است. بنابراین، نگاشت استعاری «خاطر، کلاه نمدی است» حاصل می‌شود. در این نگاشت استعاری که اسناد مجازی آن بر پایهٔ تشبیه است، رابطه بین مبدأ و مقصدِ حوزهٔ شناختی، استفاده «نمد» در امرِ جبر (ملائم «خاطر») است. پس از آشکار شدن این حوزه شناختی، پارادوکس دیگری نیز در سخن حافظ رخ می‌نماید؛ بدین صورت که جنس «نمد» که برای ترمیم شکستگی به کار می‌رود، در اینجا باعث شکست «افسر شهی» شده است!

نتیجه

استعارهٔ ادبی یک واژه را پنهان می‌کند اما استعارهٔ مفهومی یک مؤلفهٔ معنایی را؛ بنابراین توصیف کارکرد شناختی صفت در این نوشتار ابزاری برای دستیابی به آن مؤلفه‌های معنایی پنهان به واسطهٔ صفت است که با عنوان «حوزه‌های شناختی» زوایای تازه‌ای از ظرفیت معنایی ابیات را روشن می‌کند. حافظ با فرافکنی یک صفت انتزاعی در قالب یک صفت محسوس و عینی، مجرای ورود ذهن به یک حوزهٔ شناختی را فراهم می‌کند. از طرفی صفت عینی که در روساخت بیت به کار رفته است، در ارتباط با دیگر سازه‌های بیت موجد صنعت ادبی است. حافظ بدین طریق و به وسیلهٔ صفت، آرایه‌هایی مانند: تشبیه، ایهام، ایهام تناسب، ایهام تبادر، صفت مشترک، ایضاح ابهام، کنایه، تلمیح، و بدل بلاغی خلق کرده است که علاوه بر خلق صنایع ادبی، به وسیلهٔ حوزه‌های شناختی پنهان در بیت معانی ضمنی دل‌انگیزی به معنای معمول بیت منضم کرده است و بدین گونه ظرفیّت معنایی بیت را غنا بخشیده است. آرایه‌های صفت مشترک و ایضاح ابهام از نویافته‌های نگارندگان هستند که در هیچ‌کدام از آثار بلاغی به آن‌ها اشاره نشده است. کارکرد توصیف شناختی به آنچه گفته شد، محدود نمی‌شود بلکه به عنوان سنجه‌ای کارآمد برای بازنمایی پنهان‌کاری‌ها و تردستی‌های حافظ، نقش بسزایی در تصحیح بیت نیز دارد که نمونه‌ای از آن (زلف سرکش) در این نوشتار تشریح شد. نکتهٔ دیگری که در این مطالعهٔ شناختی به دست آمد، کیفیّت و نوع حوزه‌های شناختی در شعر حافظ است که به نظر می‌رسد وی بر خلاف شاعرانی چون خاقانی و بیدل، با گزینش حوزه‌های شناختی واضح و عامه‌پسند، فهم شعرش را برای عموم تسهیل کرده است؛ البته که در همین ابیاتِ به ظاهر ساده با قراردادن قرائن لفظی و معنایی، و مؤلفه‌های زبرزنجیری و فرازنجیری، معانی بلند و عظیمی تعبیه کرده است که فقط خواص از آن متمتع می‌شوند. این ویژگی دوگانه یکی از دلایل اقبال خاص و عام به شعر خواجهٔ عالی‌مقام شیراز است. بر اساس آنچه آمد، شایسته است که کارکرد شناختی و بلاغی صفت به عنوان یکی از راه‌های شناخت تفکر و جهان‌بینی حافظ، بیشتر مورد توجه قرار گیرد.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

قرآن کریم.

ابتهاج، امیرهوشنگ. (۱۳۷۸). حافظ به سعی سایه. چاپ ششم. تهران: کارنامه.

استاک ول، پیتر. (۱۳۹۳). درآمدی بر شعرشناسی شناختی. ترجمه لیلا صادقی. چاپ اول. تهران: مروارید.

استعلامی، محمّد. (۱۳۸۳). درس حافظ. ۲ جلد. چاپ دوم. تهران: سخن.

افراشی، آزیتا. (۱۳۹۷). استعاره و شناخت. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اونز، ویوین. (۱۳۹۸). واژه‌نامهٔ توصیفی زبانشناسی شناختی. ترجمهٔ حدائق رضایی و مینا قندهاری. تهران: لوگوس.

برزگر خالقی، محمّدرضا. (۱۳۸۹). شاخ نبات حافظ. چاپ پنجم. تهران: زوار.

جلالیان، عبدالحسین. (۱۳۷۹). شرح جلالی بر حافظ. ۴ جلد. چاپ اول. تهران: یزدان.

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۶۲). دیوان حافظ. تصحیح پرویز ناتل خانلری. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۸۳). دیوان غزلیات حافظ. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ سی‌وهفتم. تهران: صفی‌علیشاه.

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۸۷). دیوان حافظ. به کوشش سلیم نیساری. تهران: علمی.

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۹۰). دیوان حافظ. تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی. چاپ دهم. تهران: زوار.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تابدار حافظ» (به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف). مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم. دورهٔ ۱۲. شمارهٔ ۴۵ و ۴۶. صص: ۱۲۷-۱۰۷.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). شرح شوق. ۵ جلد. تهران: قطره.

حیدری، علی؛ رحیمی هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۷). «بدل بلاغی و انواع آن در غزلیات حافظ». دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی. سال ۲۶. شمارهٔ ۸۵. صص: ۵۳-۳۳.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۰). حافظ‌نامه. ۲ جلد. چاپ دوازدهم. تهران: علمی و فرهنگی.

راسخ‌مهند، محمّد. (۱۴۰۲). درآمدی بر زبانشناسی شناختی. چاپ نهم. تهران: سمت.

زریاب خویی، عباس. (۱۳۷۴). آیینه جام. چاپ دوم. تهران: علمی.

سودی بُسنوی، محمّد. (۱۳۶۶). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. ۴ جلد. چاپ پنجم. تهران: زرین و نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بدیع. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات. ۲ جلد. چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: میترا.

فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). حافظ (صحت کلمات و اصالت غزل‌ها). ۲ جلد. شیراز: دانشگاه شیراز.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله. (۱۳۹۸). مقدمه‌ای بر شناخت‌پژوهی استعاره. چاپ اول. تهران: کتاب ارجمند.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۹). دیر مغان. چاپ دوم. تهران: قطره.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹۷). استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم (به پیوست مقاله نظریهٔ معاصر استعاره). ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. تهران: آگاه.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). مکتب حافظ. ۲ جلد. ویرایش دوم. چاپ پنجم. تهران: توس.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». ادب‌پژوهی. شمارهٔ ۱۲. صص: ۱۴۰ _ ۱۱۹.

پردل، مجتبی. (۱۴۰۱). «آفرینش ادبی و زبانشناسی شناختی: تحلیل ساختار معنایی اشعار علیرضا روشن بر پایهٔ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی». جستارهای زبانی. دورهٔ ۱۳. شمارهٔ ۲. صص: ۳۵۵-۳۲۱.

کریمی، مریم؛ سالمیان، غلامرضا و فاطمه کلاهچیان. (۱۴۰۰). «کارکرد استعاره‌های شناختی مفهوم دل در دیدگاه سنایی». جستارهای زبانی. دورهٔ ۱۲. شمارهٔ ۴. صص: ۱۶۳-۱۳۵.

Neil w. Mulligan, Marquinn Duke, & Angela w. Cooper. (2007). The effects of divided attention on auditory priming, Memory & Cognition. 35 (6). Pp. 1245-1254

References

Qor'an karim.

Afrashi, A. (2018). Este'are va shenakht. First Edition. Tehran: Pazhooheshgah-e 'Oloom-e ensani va motale'at-e farhangi.

Barzegar Khaleghi, M.R. (2010). Shakh-e Nabat-e Hafez. 5th Edition. Tehran: Zovvar.

Ebtehaj, A. (1999). Hafez Be Sa'ye Saye. 6th edition. Tehran: Karname.

Este'lami, M. (2004). Dars-e Hafez. 2 Vol. Second edition. Tehran: Sokhan.

Evans, V. (2019). Vazhename-ye towsifi-ye zabanshenasi-ye shenakhti. Tarjome-ye Hadaegh Rezaei & Mina Ghandehari. Tehran: Logoos.
Farzad, M. (1970). Hafez (sehat-e kalamat va esalat-e ghazalha). 2 Vol. Shiraz: daneshgah-e Shiraz.
Ghasem Zadeh, H. (2019). Moghaddamei bar Shenakhtpazhoohi-ye Este'are. First Edition. Tehran: Ketab Arjomand.
Hafez, SH.M. (1983). Divan e Hafez. Tashih-e Parviz Natal Khanlari. 3th Edition. Tehran: Kharazmi.
Hafez, SH.M. (2004). Divan e Ghazaliyat-e Hafez. Be Kooshesh-e Khalil Khatib Rahbar. 37th Edition. Tehran: Safi'alishah.
Hafez, SH.M. (2008). Divan-e Hafez. Be Kooshesh-e Salim Nisari. Tehran: 'Elmi.
Hafez, SH.M. (2010). Divan-e Hafez. Tashih-e Mohammad Qazvini & Ghasem Ghani. 10th Edition. Tehran: Zovvar.
Hamidiyan, S. (2013). Sharh-e Shogh. 5 Vol. Tehran: Ghatre.
Hasanli, K. (2004). Zolf-e Tabdar-e Hafez (Behgozinihay-e Hafez dar peyvand ba Zolf). Majalle-ye daneshkade-ye adabiyyat va 'oloom-e ensani-ye daneshgah-e tarbiyat mo'alem. 12(45&46). Pp. 107-127. [In Persian]
Hashemi, Z. (2010). Nazariye-ye Este'areye mafhoomi az didgah-e Likoff va Johnson. Adab pazhoohi. No. 12. Pp. 119-140. [In Persian]
Heydari, 'A. & B. Rahimi Harsini. (2018). Badal-e balaghi va anva'-e an dar ghazaliyat-e Hafez. do faslname-ye zaban va adabiyyat-e farsi. 26(85). Pp. 33-53.[In Persian]
Jalaliyan, 'A.H. (2000). Sharh-e Jalali bar Hafez. 4 Vol. First Edition. Tehran: Yazdan.
Karimi, M. & GH, Salemiyan. & F, Kolahchiyan. (2021). Karkar-e Este'arehaye Shenakhti-ye Mafhoom-e Del dar Didgah-e Sanayi. Jostarhaye Zabani. 12(4). Pp. 135-163. [In Persian]
Kazzazi, M.J. (2010). Deir-e Moghan. 2th Edition. Tehran: Ghatre.
Khorramshahi, B. (2001). Hafezname. 2 Vol. 12th Edition. Tehran: 'Elmi va farhangi.
Likoff, G. & M. Johnson. (2018). Este'arehayi ke ba anha zendegi mikonim (be peyvast-e maghale-ye Nazariye-ye mo'aser-e Este'are). tarjomeye Jahanshah Mirzabigi. Tehran: Agah.
Mortazavi, M. (2009). Maktab-e Hafez. 2 Vol. 2th Edition. Tehran: Toos.
Neil w. Mulligan, Marquinn Duke, & Angela w. Cooper. (2007). The effects of divided attention on auditory priming, Memory & Cognition. 35 (6). Pp. 1245-1254
Pordel, M. (2022). Afarinesh-e Adabi va Zabanshenasi-ye Shenakhti: Tahlil-e Sakhtar-e Ma'nayi-ye Ash'ar-e 'Alireza Roshan bar Payeye Nazariyeye Mafhoomi. Jostarhaye Zabani. 13(2). Pp. 321-355. [In Persian]
Rasekh Mehand, M. (2023). Daramadi bar zabanshenasi-ye shenakhti. 9th Edition. Tehran: Samt.
Shamisa, S. (1999). Farhang-e Esharat. 2 Vol. First Edition of 2th Edition. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (2004). Negahi taze be badi'e. First Edition of 5th Edition.Tehran: Mitra.
Soodi Bosnavi, M. (1987). Sharh-e Soodi bar Hafez. tarjome-ye 'Esmat Sattarzadeh. 4 Vol. 5th Edition. Tehran: Zarrin & Negah.
Stockwell, P. (2013). Daramadi bar she'rshenasi-ye shenakhti. tarjomeye Leila Sadeghi. First Edition. Tehran: Marvarid.
Zaryab Khoei, 'A. (1995). Ayineye Jam. Second Edition. Tehran: 'Elmi.