تحلیل غزلی از حافظ با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی

دکتر داود اسپرهم* ، دکتر هادی نورمحمدی کمال**

تاریخ دریافت: ۲۰۲۱/۰۱/۱٦
تاریخ پذیرش: ۲۰۲۱/۰٤/۱۲

چکیده:

در بسیاری از منابع حافظ‌پژوهی، به انتقادات اجتماعی حافظ در غزل‌هایش اشاراتی شده است. در تحلیل گفتمان، متن در بافتی که خلق شده است، مورد توصیف قرار می‌گیرد و در مراحل بعدی به نقش این متن در بازسازی یا تغییر گفتمان موجود در جامعه، که همان بافت آفرینش متن است، توجه می‌شود. در این مقاله ضمن پیاده‌کردن سه مرحله‌ی توصیف، تفسیر و تبیین از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف بر روی غزلی از حافظ سعی کرده‌ایم با پاسخگویی به پرسش‌های به‌کاررفته در این رویکرد برای تحلیل متن به نتایجی دست یابیم. در این پژوهش ضمن عملی‌کردن مراحل مختلف رویکرد فرکلاف بر روی یک متن ادبی، به ارائه تحلیلی به‌مراتب علمی و نظریه‌مبنا از نقد اجتماعی حافظ در یکی از غزلیاتش پرداخته‌ایم؛ مسئله‌ای که همگان کم‌وبیش به آن اذعان دارند اما بیان این مطلب و تکرار آن بیشتر جنبه‌ای توصیفی داشته و معمولاً از ارائه‌ی تحلیلی مبتنی بر نشانه‌ها و اصول علمی کاملاً بی بهره و یا اندک‌بهره بوده‌اند.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران (d_sparham@yahoo.com)
** دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران (نویسنده مسوول)

کلیدواژه‌ها:

تحلیل گفتمان انتقادی، نقد اجتماعی، فرکلاف، حافظ

مقدمه:

از جمله عوامل غیرقابل انکار در شکل‌گیری متون، بافت موقعیتی و شرایط سیاسی ـ اجتماعی‌ای است که متن در بستر آن تولید می‌شود. بسیاری از منتقدان ادبی در تحلیل اشعار حافظ به چگونگی و میزان بازتاب اوضاع سیاسی ـ اجتماعی در اشعار او توجه داشته‌اند. با توجه به اطلاعات تاریخی، عصر حافظ از نظر اوضاع سیاسی ـ اجتماعی شرایط نابسامانی دارد که حاصل آن رواج ریا و ظاهرپرستی و سوءاستفاده از مفاهیم دینی است. به عنوان پیشینه‌ی این بحث و در مورد چگونگی اوضاع سیاسی حاکم بر عصر حافظ، برخی از منابعی که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد عبارت‌اند از: ۱.رضازاده شفق، **تاریخ ادبیات ایران** ۲. صفا، ذبیح‌الله، **گنج سخن** ۳. خرمشاهی، بهاءالدین، **حافظنامه** ۴. حسن‌لی، کاوس، **چشمه‌ی خورشید** ۵. مرتضوی، منوچهر، **مکتب حافظ** ٦. دشتی، علی، **نقشی از حافظ**. از طرف دیگر به عقیده‌ی نگارندگان به‌وجود آمدن این‌گونه شرایط حاصل ارتباط اهل سیاست و صاحبان قدرت با مدعیان دینی است. در متنی که تحلیل می‌شود سعی شده است چگونگی ارتباط تظاهر دینی و قدرت حاکم و درنتیجه ایجاد چنین شرایطی تبیین شود و از جانبی دیگر با طرح پرسش‌هایی کلی و جزئی با توجه به رویکرد کیفی فرکلاف سعی کرده‌ایم نشان دهیم این متن چگونه ساختارهای موجود را زیر سؤال می‌برد و خواستار تغییر است. ابتدا تعریفی اجمالی از گفتمان، تحلیل گفتمان و رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سه سطح ارائه کرده، در بخش اصلی مقاله به کمک سه مرحله‌ی توصیف، تفسیر و تبیین به تحلیل یک غزل می‌پردازیم.

تعریف گفتمان و تحلیل گفتمان:

«ریچاردز و همکاران (۱۹۸۵، ۸۴) برای گفتمان دو تعریف ارائه کرده‌اند: الف) اصطلاحی است عام برای نمونه های کاربرد زبان، یعنی زبانی که برای برقراری ارتباط تولید شده است؛ ب) برخلاف دستور زبان که با عبارت‌ها و جمله‌ها سروکار دارد، گفتمان به واحد های زبانی بزرگ‌تر چون بند، مصاحبه، مکالمه و متن نظر دارد. موضوع تحلیل گفتمان عبارت است از اینکه چگونه جمله‌ها در زبان گفتاری و نوشتاری باعث تولید واحدهای معنادار بزرگ‌تری مانند بند، مکالمه و مصاحبه می‌شوند. پنی کوک (۱۹۸۹، ٦) می‌گوید: گفتمان عبارت است از زبان به هنگام کاربرد به‌منظور برقراری ارتباط و تحلیل گفتمان عبارت است از جستجو برای یافتن آنچه به گفتمان انسجام می‌بخشد.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰، ص۸)

رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی:

«رویکرد به تجزیه‌وتحلیل زبان که هدف آن آشکارسازی روابط قدرت پنهان و فرایندهای ایدئولوژیکی در زبان‌شناسی است. این رویکرد مخصوصاً در تجزیه‌وتحلیل زبان‌شناسی انتقادی، به تجزیه و تحلیل متون در ارتباط با بافت اجتماعی‌ای که این متون در بستر آن‌ها به وجود آمده‌اند و در همان بافت باید تفسیر شوند، می‌پردازد.» (همان، ص۱۱).

رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی «معتقد است که عواملی چون بافت تاریخی، روابط قدرت در جامعه نهادها و فرایندهای اجتماعی و فرهنگی و ایدئولوژیکی، متن و یا صورت زبان و معانی را به وجود می‌آورند.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰، ص۲) «تحلیل گفتمان انتقادی نظریه‌ها و روش‌هایی برای مطالعه تجربی روابط میان گفتمان و تحولات اجتماعی و فرهنگی قلمروهای مختلف اجتماعی در اختیارمان قرار می‌دهد.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲، ص۱۰۹)

رویکرد فرکلاف در تحلیل گفتمان:

«رویکرد فرکلاف متشکل از مجموعه‌ای از مفروضات فلسفی، روش‌های نظری، دستورالعمل‌های روش‌شناختی و فنون خاص تحلیل زبانی است. این رویکرد از میان رویکردهای موجود در جنبش تحلیل گفتمان انتقادی مدون‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها را برای تحقیق در حوزه ارتباطات، فرهنگ و جامعه داراست.» (همان، ص۱۱۰)

روش تحلیل گفتمان فرکلاف در سه سطح:

«روش تحلیل گفتمان فرکلاف (۱۹۹۵) از سه سطح تشکیل می‌شود: سطح توصیف که در این سطح متن بر اساس مشخصه‌های زبان‌شناختی خاص موجود در گفتمان توصیف می‌شود. سطح تفسیر و توضیح روابط موجود در بین فرایندهایی که باعث تولید و درک گفتمان مورد نظر می‌شود و تأثیر انتخاب‌هایی که در پیکره گفتمان (از لحاظ واژگان، ساخت و غیره) مورد بررسی قرار می‌گیرد. سطح سوم که سطح تبیین است و به توضیح و چرایی رابطه‌ی بین عناصر گفتمانی و اجتماع می‌پردازد؛ یعنی به توضیح تأثیر گفتمان خاص در چهارچوب عمل اجتماعی و با توجه به پیشینه‌ی فرهنگی آن گفتمان دلایل انتخاب و به‌کارگیری واژگان خاص در متن می‌پردازد.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰، ص۱۲۹)

تحلیل غزلی از حافظ:

در بخش توصیف چند پرسش مرکزی و چند پرسش فرعی در مورد متن مطرح می‌شود که با ارائه‌ی پاسخ به آن‌ها می‌توان به بسیاری از ویژگی‌های متن پی‌برد که در بخش تفسیر و تبیین مورد نیاز است و با تکیه بدان می‌توان تحلیل را تکمیل کرد.

ده پرسش که تحت سه عنوان مطرح می‌شود، عبارت‌اند از:

الف. واژگان:

کلمات واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟ در طبقه‌بندی آن‌ها از کدام طرح‌ها استفاده شده است؟ آیا می‌توان از عبارت‌بندیِ دگرسان یا عبارت‌بندیِ افراطی سخن گفت؟ چه نوع روابط معناییِ (هم‌معنایی، شمول معنایی، تضاد معنایی) به لحاظ ایدئولوژیک معنادار بین کلمات وجود دارد؟

کلمات واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ آیا عباراتی وجود دارند که دال بر حسن تعبیر باشند؟ آیا کلماتی وجود دارند که آشکارا رسمی یا محاوره‌ای باشند؟

کلمات واجد کدام ارزش‌های بیانی هستند؟

در کلمات از کدام استعاره‌ها استفاده شده است؟

ب. دستور:

۵. ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟ چه نوع فرایندها و مشارکینی مسلط هستند؟ آیا کنشگری نامشخص است؟ آیا فرایندها همان‌هایی هستند که به نظر می‌رسند؟ آیا از فرایند اسم‌سازی استفاده شده است؟ جملات معلوم هستند یا مجهول؟ جملات مثبت هستند یا منفی؟

٦. ویژگی‌های دستوری، واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ از کدام وجه‌ها (خبری، پرسشیِ دستوری، امری) استفاده شده است؟ آیا ویژگی‌های مهم وجهیتِ رابطه‌ای وجود دارند؟ آیا از ضمیرهای ما و شما استفاده شده است و اگر پاسخ مثبت است، نحوه استفاده از آن‌ها چگونه بوده است؟

۷. ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های بیانی هستند؟ آیا ویژگی‌های مهم وجهیتِ بیانی موجودند؟

۸. جملات (ساده) چگونه به یکدیگر متصل شده‌اند؟ از کدام کلمات ربطی منطقی استفاده شده است؟ آیا جملات مرکب از مشخصه‌های همپایگی یا وابستگی برخوردارند؟ برای ارجاع به داخل و بیرون متن از چه ابزارهایی استفاده شده است؟

ج. ساخت‌های متنی:

۹. از کدام قراردادهای تعاملی استفاده شده است؟ آیا روش‌هایی وجود دارند که به کمک آن‌ها یک مشارک نوبت سخن گفتن دیگران را کنترل کند؟

۱۰. متن واجد چه نوع ساخت‌های گسترده‌تری است؟» (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۱۷۰-۱۷۱)

مرحله نخست توصیف:

کلمات واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟

«دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند
عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند
جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز
باطل درین خیال که اکسیر می‌کنند
گویند رمز عشق مگویید و مشنوید
مشکل حکایتیست که تقریر می‌کنند
ما از برون در شده مغرور صد فریب

تا خود درون پرده چه تدبیرمی‌کنند
تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز
این سالکان نگر که چه با پیرمی‌کنند
صد ملک دل به نیم نظر می‌توان خرید
خوبان درین معامله تقصیر می‌کنند
قومی به جد و جهد نهادند وصل دوست
قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند
فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
کاین کارخانه ایست که تغییرمی‌کنند
می‌خورکه شیخ و حافظ ومفتی ومحتسب
چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند»
(حافظ، ۱۳۸۷، ص۲۰۱)

در اینجا سعی شده است ابتدابه ارتباط این غزل با اوضاع سیاسی اجتماعی عصر حافظ توجه شود و در مرحله بعد به تحولات ایجاد شده به وسیله این غزل در جهان بینی مخاطبانش پرداخته‌ایم.

پیش از طرح و بررسی پرسش‌ها بیان نکته‌ای ضروری است و آن اینکه طرح برخی از این پرسش‌های ده‌گانه در این متن کاربرد ندارد. به این معنی که با توجه به محدودیت متن به مطالبی خاص، طرح برخی پرسش‌ها متناسب با این متن نیست و نمی‌توان با پاسخ به آن‌ها، نتیجه‌ی مؤثری از این متن برداشت کرد. به عنوان مثال پرسش «آیا کلماتی وجود دارند که آشکارا رسمی یا محاوره‌ای باشند؟» یا پرسش «از کدام قراردادهای تعاملی استفاده شده است؟ و آیا روش‌هایی وجود دارند که به کمک آن‌ها یک مشارک نوبت سخن گفتن دیگران را کنترل کند؟ یا آیا ویژگی‌های مهم وجهیت رابطه‌ای وجود دارند؟»

برای متونِ مصاحبه یا سخنرانی و امثال آن استفاده می‌شود و توجه به آن تأثیری در تحلیل این نوع متون ندارد.

پرسش‌هایی که در بخش واژگان مطرح شد:

کلمات واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟ در طبقه بندی آن‌ها از کدام طرح‌ها استفاده شده است؟ و آیا می‌توان از عبارت بندی دگرسان یا عبارت‌بندی افراطی سخن گفت؟

در مورد ارزش تجربی باید گفت که این نوع تجربه رد پا و سرنخی از روشی به دست می‌دهد که در آن تجربه‌ی تولیدکننده‌ی متن از جهان طبیعی یا اجتماعی بازنمایی می‌شود. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۱۷۱)

برای دریافتن تجربه‌ای که واژگان نشان‌دهنده‌ی آن هستند، همچنین دریافتِ طبقه‌بندی‌ای که شاعر در چینش آن‌ها به کار برده است، این واژگان را در چهار عنوان گنجانده‌ایم:

۱. دسته‌ای از واژگان و مفاهیم تحت عنوانِ عشق و می نوشی و مفاهیمی که به گونه‌ای نشان‌دهنده نگرشِ مثبت شاعر به آن واژگان است:

عشق، عشاق، خوبان، دوست، چنگ، عود، تقریر، باده، می، جوان و پیر (نماینده همه انسان‌ها)، پیر مغان، حاصل، وقت، وصل.

۲. دسته‌ای از مفاهیم که نشان‌دهنده‌ی نوعی دغدغه‌ی ذهنی شاعر است و به نحوی وجود آن‌ها عیش و آرامش او را منغّص می‌گرداند و نگاه شاعر به آنها نگاهی اعتراض‌آمیز و منتقدانه است:

سالک، شیخ، حافظ، مفتی، محتسب، تقدیر، قوم، تعزیر، عیب، سرزنش، ناموس، مشکل، حکایت، مغرور، فریب، تشویش، تقصیر، اعتماد، تزویر، ناموس، تقریر[۱]، ما.

۳. واژگانی که مفاهیمی انتزاعی و یا فلسفی و هستی‌شناسانه را انتقال می‌دهند:

پنهان، خیال، رمز، پرده، برون، درون، نظر، ملکِ دل، حاصل، معامله، ثبات، تدبیر، تغییر، دهر، کارخانه، باطل، خرید، جدّ و جهد، حواله.

۴. افعال:

تقریر می‌کنند، تعزیر می‌کنند، می‌برند، سرزنش می‌کنند، نشد حاصل، اکسیر می‌کنند، مگویید، مشنوید، تقریر می‌کنند، تدبیر می‌کنند، تشویش می‌دهند، بد می‌کنند، می‌توان خرید، تقصیر می‌کنند، نهادند، حواله می‌کنند، اعتماد مکن، است، تغییر می‌کنند، می خور، تزویر می‌کنند.

با تکیه بر این غزل می‌توان گفت در جهانِ تجربی این شاعر مفاهیم و مسائلی که از اهمیت برخوردارند عبارت‌اند از:

خواسته‌ها، عواطف، احساسات و هیجانات مثبت، که حافظ طالب دستیابی به آن است و داشتن و به‌دست‌آوردن آن‌ها برای او اهمیت دارد.

ناخواسته‌ها؛ یعنی یک‌سری مسائل و مفاهیم و جهان‌بینی و عقیده‌ها که با خواسته‌ها و عواطف و هیجانات مثبت این شاعر در تضادند.

در بیت نخست حافظ سخن و پیام چنگ و عود را (که هم از فحوای کلام و هم با توجه به سایر غزلیات او، ازجمله واژه‌هایی به شمار می‌رود که در دیدگاه وی مطلوب است و این در حالی است که استفاده از آلات موسیقی حتی در دوره‌هایی از دیدگاه شرع اسلام و یا فقهای روزگار وی حرام اعلام شده بود)، ابراز می‌دارد و سفارش آن دو را مبنی بر پنهان خوردن باده به مخاطب می‌رساند؛ زیرا خوردن می حرام است و خورنده‌ی آن را بازخواست و مجازات خواهند کرد.

در این بیت تعبیر و معنی‌کردن صدای برخاسته از چنگ و عود نشان دهنده همدلی و هم‌نهادیِ حافظ با این آلات است، به اندازه‌ای که بتواند معنای نهفته در بانگِ برخاسته از آن‌ها را به مخاطب برساند. از طرف دیگر در مصراع دوم نیز باده‌خواری هم از زبانِ شخصیت‌هایِ خیالیِ چنگ و عود موجه است و هم از زبانِ خودِ حافظ؛ زیرا حافظ زیرکانه، ابتدا این سخن را تعبیری از ناله‌هایِ چنگ و عود معرفی می‌کند و با شخصیت‌بخشی به آن‌ها، نوعی پنهان‌کاری می‌کند. اما به‌هرحال آنچه در این بیت یا در کل این غزل دریافته و بیان شده است، درکل از قلم و زبان حافظ است و وی بیانگر اصلی آن است.

حافظ معمولاً با گوشه و کنایه و با ابهام سخن خود را به مخاطب انتقال می‌دهد. در این بیت از فحوای کلام مشخص است که گوینده، چه حافظ باشد و چه شخصیتِ مجازیِ «چنگ و عود»، باده‌خواری را مثبت می‌داند و یا لااقل با آن مخالف نیست، اما آن فاعلِ پنهانی، که با شناسه‌ی جمعِ سوم شخصِ غایب (: می‌کنند)، به آن اشاره می‌شود، مطلوب گوینده نیست و این توصیه‌ی گوینده به آن شراب‌خوار نشان‌دهنده‌ی طرفداری وی از شراب‌خوار و مخالفت و ستیز با فاعلانِ نامشخص است. (در مورد فاعلان پنهان نیز در بخش‌های بعدی بیشتر سخن خواهیم گفت).

بیت دوم و بیت‌های سه و چهار نیز، هم می‌توانند از زبان حافظ باشند و هم از زبان چنگ و عود. اما در بیت پنجم وقتی از ما سخن می‌گوید، دیگر نمی‌توان آن‌را از زبان چنگ و عود دانست. از بیت ششم به بعد نیز با توجه به شگرد حافظ در استفاده از التفات، می‌توان آن‌هارا هم از زبان خود او و هم از زبان چنگ و عود دانست.

نقش گوینده و فاعلان حاضر در فضای این غزل، همچنین التفاتِ مشکوکی که در آن استفاده شده است و ابهام شعر را نیز افزون‌تر کرده است، خود

آفرینشگرِ هنریِ صحنه‌ای خاص است که با توجّهِ دقیق به آن می‌توان تا حدی حال‌وهوای درک‌شده از سوی شاعر را دریافت؛ شاعر با شنیدن صدای چنگ و عود ناگهان از خود بیخود شده و شروع به سرودن شعر می‌کند. در این شعر (خودآگاه یا ناخودآگاه) به دنبال این است که با استفاده از جان‌بخشی به این دو شیء، نگاه آن‌ها نسبت به جهانِ اطراف و سخن آن‌ها در مورد این اوضاع را به زبان آورد. وی تحت تأثیر صوت و موسیقیِ حاصل از این دو ابزار، ابتدا به احساس همزادپنداری‌ای در میان خود و این دو ابزار موسیقی دست می‌یابد و پس از آن شروع می‌کند به سخن گفتن از جهانی که این دو ابزار دریافته‌اند و با آهنگ دلنشین خود سعی در بیان آن دارند. آن‌ها همچون حافظ نگران حال باده‌خواران و رندانی هستند که همواره در غزل‌ها از آن‌ها با نگاهی مثبت یاد می‌شود. به همین سبب با نوای فرح‌بخش خود مخاطب را به باده‌خواری‌ای آرام و پنهانی دعوت می‌کنند. چنگ و عودِ مطرح در این غزل از افرادی ناخشنودند که از باده‌خواری و حتی از نواهای آن‌ها بیزارند و با آن اَعمال مبارزه می‌کنند و به دنبال آن، در بیت بعد در مورد آن افرادِ نامطلوب بیشتر سخن گفته می‌شود؛ آن‌ها نه‌تنها با نواهای فرح‌بخش موسیقی و می‌نوشی مخالفند، بلکه اساساً با عشق و عاشقی و دوستی و محبت نیز سر ناسازگاری دارند (ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند) و در پی نابودیِ این مفاهیم از جهان برساخته‌ی خود هستند. این افراد نه‌تنها با شادی و نشانه‌های آن مخالفند، بلکه به‌کلی با نوعِ انسان در هر سن‌وسالی و هر منش و روشی که باشند، سر ستیز دارند (عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند)، گویا وجود انسان و خواسته‌های او را ذاتاً گناهی نابخشودنی و نحس می‌پندارند و به همین دلیل است که حاصل این اندیشه و سلوک آنها جز سکه‌ای تقلبی و بی‌ارزش نبوده است و تمامی دشمنی‌ها و جدال‌های آن‌ها بر سر هیچ‌وپوچ است. آن‌ها حتی سخنِ پنهانی از عشق را نیز ممنوع می‌دانند، اما مگر می‌شود چنین دنیایی؟

آن‌گاه پس از بیان احساسات درباره برخی از ناگواری‌ها گویا حافظ به خود باز می‌گردد و یا شاید همان چنگ و عود با درکی همزادپندارانه با حافظ و تمامی انسان‌ها بیان می‌دارند که: درست است ما از این افراد انتقاد می‌کنیم و کار آن‌ها را نادرست می‌دانیم، اما به این نکته نیز آگاهیم که همه ما، چه موافق و چه مخالف با مفاهیم مطرح‌شده در ابیات قبل، همگی بیرون از در قرار داریم و هیچ‌کس به‌درستی از آن‌سوی پرده آگاهی ندارد.

در بیت بعدی دوباره از زبان چنگ و عود یا مستقیماً از زبان خود به گلایه می‌پردازد و می‌گوید:

این نادل‌پسندان با پیر مغان ـ پیر محبوب و آرمانیِ حافظ ـ به مجادله و مخالفت می‌پردازند و او را ناراحت می‌کنند و این کار آن‌ها مانند کارِ آن سالکانی است (در اینجا گویا داستان شیخ صنعان و اتفاقات زندگی او و سرپیچی مریدانش مورد نظر است) که با پیر و راهنمای خود مخالفت کرده و با او به بدی رفتار کردند.

افرادی که وقت پیر را دچار تشویش می‌کنند همان تعزیر کنندگان هستند اما با استفاده از آرایه استخدام می‌توان گفت این سالکان این کار را می‌کنند. (بهروز ثروتیان، ۱۳۹۲: ص۱۲۳۴) «اینکه تکفیر [یا همان تعزیر]کنندگان تشویش وقت می‌کنند برای پیر (مزاحم وقت و خلوت او می‌شوند) این است که سالکان خطا می‌کنند و عامل آزار آن‌ها این سالکان هستند.» (همان، ص۱۲۳۵)

بیت ۷: در دیوان حافظ و در دیوان هم‌عصران او خوبان معمولاً به معنی زیباروی به کار می‌رود.[۲] اما خوانش این بیت با این معنیِ واژه فضای غزل را تغییر می‌دهد و مخاطب متوجه می‌شود که در این بیت سخنی مطرح شده است که با بافت متن خوانش نزدیکی ندارد. از این نوع بیت‌ها در غزل حافظ

بسیار وجود دارد. وجود این بیت‌ها باعث شده است بسیاری از حافظ پژوهان برخی از ابیات غزل‌های او را بی‌ارتباط یا کم‌ارتباط با بیت‌های پس و پیش خود بدانند و ادعا کنند در غزل حافظ نیز به علت تنوع مضمون، ارتباط عمودی بیت‌ها همچون غزل‌های سبک هندی کم‌رنگ است. اما اگر ما در اینجا خوبان را در معنی رایج و مصطلح آن برداشت کنیم در تحلیل بیت و در ارتباط آن با ابیات پس و پیش آن مشکلی نخواهیم داشت. در شرح ثروتیان معنای خوبان این‌گونه آمده است: «خوبان عالم، عارفان و سالکان» (ثروتیان، ۱۳۹۲، ص۱۲۳۵) اما ایشان در مورد معنی بیت این‌گونه اظهار نظر کرده است: «ظاهراً می‌خواهد بگوید پیر درویشان با نیم‌نظر می‌تواند اوضاع را بگرداند، لیکن همه را از خدا می‌داند و در این کار کوتاهی می‌کند.» (همان، ص۱۲۳٦) ایشان معامله را به معامله در میان پیر و سالکان تعبیر کرده و بیان می‌کند که سالکان با پیروی از پیر و با جلب توجه او می‌توانند آبرو کسب کنند اما آن‌ها در این کار کوتاهی می‌کنند و در پی جلب رضایت پیر خود نیستند. (همان، ص۱۲۳۵) البته این تعبیر ثروتیان بر اساس چاپ خانلری است. ایشان به جای «ملک دل»، «آبرو» را برگزیده است. ذکر آبرو به جای ملک دل با این معنی دوم و رایج خوبان ـ یعنی نیکان و عارفان ـ بسیار متناسب‌تر است. به همین دلیل ما نیز این انتخاب خانلری را بر انتخاب قزوینی ترجیح می‌دهیم.

دکتر حمیدیان که از معتقدان انسجام عمودی در غزل حافظ است در مورد این بیت اظهار می دارد: «به هر حال به نظر می رسد شاعر می خواهد آن مذاق تلخ را با رجوع به عوالم عشق و جمال قدری تغییر دهد و شیرین کند» (حمیدیان،ج۳، ۱۳۹۱، ص۲۴۸۳)که تناسب زیادی با عقیده کلی ایشان در خصوص انسجام شعر حافظ ندارد.

در بیت ۸ سخن از عشق الهی است و در آن بازهم سخن از دو گروه مخالف و متضاد است. در مصراع نخست سخن از اهل دین است؛ افرادی که رسیدن به

معشوق ازلی را به وسیله کوشش و عبادت و امثال آن میسر می‌دانند و با قدرت از این عقیده‌ی خود حمایت می‌کنند. اما همان‌طور که در ابیات قبل بیان شد، حافظ یا این آلاتِ موسیقی، از ابتدا از این افراد و صاحبان این نگرش انتقاد کرده و همه‌ی مشکلات و ناآرامی‌ها را حاصل این نگرش می‌دانند.

در مصراع دوم سخن از افرادی است که خود را در عالم کون و فساد، بی اراده تلقی کرده، دستیابی به معشوق ازلی را در گرو خواست الهی می‌دانند. این گروه نیز خود به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند:

۱. فیلسوفانی همچون خیام که با وجود سخن گفتن از این تقدیر، در مجموع خود نیز اعتراف می‌کنند که نمی‌دانند درواقع سلسه‌جنبان این حوادث کیست و اراده‌ی اصلی از آن چه کسی است؟

«نیکی و بدی که در نهاد بشر است
شادی و غمی که در قضا و قدر است
با چرخ مکن حواله کاندر ره عشق
چرخ از تو هزار بار بیچاره‌تر است»
(خیام،۱۳۹۰، ص۷۷)

و با وجود اقرار به دانش بالا می‌گویند:

«هرگز دل من ز علم محروم نشد
کم ماند ز اسرار که معلوم نشد
هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز
معلومم شد که هیچ معلوم نشد»
(همان، ص۸۸)

۲. دسته‌ای دیگر عرفا هستند ـ البته دسته‌ی بزرگی از آن‌ها و نه همه ـ که دستیابی به معشوق ازلی را در گرو خواست او می‌دانند و ارزشی برای تلاشِ سالک قائل نیستند.

در مورد حافظ امکان اظهار نظر در خصوص موضوعات عمیق و پیچیده کار چندان راحتی نیست. حافظ همواره، خصوصاً در این موارد، از ابهام و پیچیدگی بیشتری استفاده می‌کند و سخنش زیرکانه است. به عنوان مثال در همین بیت با لحنی که دارد گویا هرسه‌ی این دیدگاه‌ها و نگرش‌ها نسبت به معشوق ازلی را مورد طعن و تمسخر قرار می‌دهد. این مسئله شاید نمایانگر این باشد که حافظ در مقابل این گفتمان‌های مطرح‌شده، جبهه مخالفت‌جویانه گرفته است، اما اگر در سایر غزل‌های وی نیز تأمّل کنیم متوجه می‌شویم که دریافتن گفتمانی که حافظ بدان پایبند باشد بسیار مشکل است و شاید به گفته‌ی برخی حافظ‌پژوهان نتوان اندیشه و جهان‌بینی او را به گفتمان خاصی محدود کرد.[۳]

در بیت بعد پس از مواجهه با مسئله‌ای عمیق و فلسفی، بازهم همچون خیام توجهش به گذر زمان معطوف می‌شود و می‌گوید:

می بنوش و فکر و اندیشه خود را درگیر این مسائل مگردان؛ زیرا اگر به نگرشی جامع‌تر دست‌یابی و از بالا نگاه کنی، همه‌ی این کنشگران و حاضرانِ این بازی، چه مخالف و چه موافق، هریک در پی اثبات اندیشه و دریافت خود از حقیقت هستند و همگی تظاهر می‌کنند که اهل حقیقتند، درحالی‌که حقیقتِ مطلق همواره از چشم انسان ضعیف در پرده است. این سخنان تحت تأثیر نوع نگاهی است که حافظ نسبت به انسان دارد. در این‌گونه درگیری‌های فکری و فلسفی، حافظ معمولاً به نحوی عمل می‌کند و سخن می‌گوید که گویا در تمام گیرودار افکار فلسفی خود به خیام و اندیشه‌های خیامی رجوع می‌کند.

این نگرش و طرز بیان حافظ به آیرونی سقراطی نیز بسیار شبیه است:

«آیرونی سقراطی: (Socratic irony) مبنای این آیرونی از این قرار است که شخص دانایی خود را به جهالت می‌زند و در باب موضوعی که مخاطب او ادعا دارد، آن‌قدر سؤال می‌کند تا مخاطب را گرفتار تردید کند و به طور طبیعی به او بفهماند که آن موضوع را واقعاً نمی‌دانسته است. به مانند روش مباحثه‌ی فلاسفه که ریشه در همان روش ریشه دار و اصیل سقراط دارد.» [۴]

چه نوع روابط معنایی (هم‌معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی) به لحاظ ایدئولوژیک معنادار بین کلمات وجود دارد؟

از دیدگاه زبان‌شناسان یافتن روابط هم‌معناییِ مطلق غیرممکن است. در مورد شعر حافظ به‌هیچ‌وجه نمی‌توان مواردِ هم‌معناییِ حتی نسبی‌ای هم یافت؛ زیرا برای هر مخاطبی که اندکی با اشعار حافظ ارتباط داشته باشد و از معانی و جایگاهِ عبارت‌های به‌کاررفته در غزل‌های وی نیز تا حدی آگاهی داشته باشد، روشن است که انتخاب واژگان در این متن با حساسیت و دقت بالایی انجام گرفته است و جایگزینیِ واژه‌ای به جای واژه‌ای دیگر بدون مواجهه با تحولی معنایی غیرممکن به نظر می‌رسد.

اما درمورد شمول معنایی قضیه متفاوت است. این نوع رابطه در متونی همچون این غزل، که دو نوع نگرشِ متعارض مطرح است و واژگان اغلب در تقابل با یکدیگر قرار دارند، وجود دارد. همین دو دستگیِ واژگان موجب می‌شود که واژگانِ هر دسته دارای شمول معنایی باشند و برخی از واژگان زیر مجموعه واژگانی دیگر قرار گیرند. به عنوان مثال در بیت دوم استفاده از عشق و عشاق و حتی استفاده از دو واژه پیر و جوان تحت یک دسته‌بندی نشانگر وجود شمول معنایی در این بیت است.

با این تفاصیل وجود رابطه تضاد معنایی نیز در متونی از این قبیل طبیعی به نظر می‌رسد.

در این غزل به عنوان نمونه با مشاهده اصطلاحات «قلب تیره، اکسیر»، «برون، درون»، «جد و جهد، تقدیر»، «ثبات، تغییر» می‌توان دریافت که در سخن حافظ وجود کلمات متضاد نشانگر وجود مفاهیم متضاد و تقابلی است.

کلمات واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ آیا عباراتی وجود دارند که دال بر حسن تعبیر باشند؟

فاعلان و هویت‌هایی که در جریان تولید متن حضور دارند و چگونگی روابط آن‌ها در تحلیل متن از ارزش بالایی برخوردارند. دریافتن روابط موجود در این متن و شناختن فاعلانِ حاضر در آن از طریق توجه به افعال به‌کاررفته در این غزل ممکن می‌شود. در این غزل از افعالی که به فاعلان غایب اشاره دارد بسیار استفاده شده است. ردیفِ «می‌کنند» خود کاربردی گفتمان‌مدار و هدفمند در این متن است.

همان‌طور که در پاسخ به پرسش‌های آغازین بیان شد، فاعلانِ اصلی در این غزل به صورتی مبهم حضور دارند؛ گفته شد که فاعل اصلی خود حافظ است و با صحنه‌سازیِ هنرمندانه‌ای که انجام می‌دهد، فاعلی (در اینجا راوی یا گوینده‌ای) مجازی (چنگ و عود) را وارد فضای غزل کرده و تمامی اعتراض‌ها را از زبان او بیان می‌کند. در دو بیتی هم که یا از زبان خود می‌گوید (بیت پنجم) و یا در مورد خود می‌گوید (بیت آخر)، خود را نیز در جرگه رهنایافتگان قرار می‌دهد و ادعایی ندارد مبنی بر اینکه تنها نگرش و مسلک ما درست است و دیگران گمراهند.

حافظ درمجموع چه از زبان خود و چه از زبان این شخصیت مجازی، در اغلب بیت‌های غزل به انتقاد از فاعلان غایبی می‌پردازد که هویتشان آشکار نیست. این فاعلِ جمع غایب می‌تواند از چند بُعد مدنظر قرار گیرد:

وقتی وی از فعلِ «می‌کنند» استفاده می‌کند و مرجع آن نیز در غزل حضور ندارد، این موضوع می‌تواند نشانگر این باشد که مرجع این ضمیر به افرادی برمی‌گردد که سخن گفتن و اعتراض مستقیم نسبت به آن‌ها عواقب بدی دارد و گوینده را با مشکل مواجه خواهد کرد.

وقتی از شناسه‌ی جمع استفاده می‌شود و در مورد افرادی غایب سخن می‌گوید، به نحوی می‌تواند بیانگر این باشد که اغلبِ افراد جامعه این کار را می‌کنند و یا لااقل حامی آن هستند.

این نوع سخن گفتن و نامی از فاعل نبردن، می‌تواند نشان‌دهنده تحقیر آن فاعلان از جانب گوینده باشد.

از نگاه دیگری ذکر این نوع از فعل می تواند نشان دهنده عهد ذهنی بین شاعر و مخاطبش باشد. مخاطب حافظ به عهد ذهنی می تواند حدس بزند که سخن در مورد کیست.

کلمات واجد کدام ارزش‌های بیانی هستند؟

تفاوت میان انواع گفتمان به لحاظ ارزش‌هایِ بیانیِ کلمات، از نظر ایدئولوژیک معنادار است و گوینده به‌وسیله‌ی آن و با استفاده از طرح‌های طبقه‌بندی‌شده، به بیان ارزشیابی‌های خود می‌پردازد.

در این غزل همان‌طور که گفته شد از طرح‌های طبقه‌بندی استفاده شده است. شاعر از زبان چنگ و عود یا از زبان خود ابتدا از یک‌سری بایدها و

نبایدها سخن می‌گوید. بایدهایی که از واژگان این غزل برداشت می‌شود عبارت‌اند از:

موسیقی و شراب مورد تأیید است، عشق و عاشقی مطلوب است، پیر مغان و راهنمایی‌های او راه‌گشاست و غیره.

نبایدها: بازخواست و مجازات، به سبب خوردن شراب نامطلوب است، نباید عشق و عاشقی را بی‌اعتبار و بی‌ارزش کرد، عیب‌گیری و عیب‌جویی مورد تأیید گوینده نیست، نباید به خیال باطلِ خود فریفته شد، با وجود اینکه همگی از دستیابی کامل به حقیقت محرومیم، نباید در مورد آن سخن بگوییم یا لااقل نباید به علت پندار خود با دیگری جدال کنیم، نباید با پیر مغان چون‌وچرا کرد، نباید به ثبات روزگار و اتفاقات روزمره تکیه کرد؛ زیرا مدتی نمی‌گذرد که همه چیز تغییر می‌کند و چیزی در این دنیا پایدار نخواهد ماند، هرکس که باشی نباید به دنبال تزویر و ریا باشی و نباید خود را کاملاً حق به جانب بدانی.

با این برداشت‌های ساده از ظاهرِ این کلام می‌توان تصور کرد که خالق اثر در بیان خود با چالشی مواجه است؛ در بسیاری موارد بایدها و نبایدها را می‌داند و می‌گوید اما در برخی موارد خود را نیز در مقابل حقیقت ناآشنا و ناتوان می‌بیند ـ «ما از برون در شده مغرور صد فریب» ـ و در پایانِ سخن خود در می‌یابد که ممکن است خود نیز در زمره‌ی کسانی باشد که همواره آن‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد؛ «می‌خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب/ چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند» (البته اگر حافظ را به معنای عام آن ـ یعنی هر حافظِ قرآنی ـ ندانیم و خواجه شمس‌الدین محمّد شیرازی مورد نظر باشد).

در کلمات از کدام استعارها استفاده شده است؟

منظور از استعاره در تحلیل گفتمان، استعاره متعلق به گفتمانِ ادبی نیست، بلکه در این نگرش، استعاره وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه برحسب جنبه‌ای دیگر از آن است. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۱۸۲)

در این غزل دو استعاره به کار رفته است:

استعاره «قلب تیره» در بیت سوم و استعاره «کارخانه» در بیت نهم.

در مورد استعاره نخست؛ حافظ در معرفی و بیانِ آنچه این گروهِ مورد انتقاد به دست آورده و بدان تکیه می‌کنند و حتی به سبب بهره‌مندی از آن به نحوی غرّه شده‌اند، از استعاره «قلب تیره» استفاده کرده است.

این گروهِ مورد انتقاد با باده و موسیقی و عشق و عاشقی مخالفند. این ویژگی می‌تواند بیانگر این نکته باشد که صاحبان این اندیشه و کنش باید افرادی معتقد و مقیّد به مبانیِ دینی باشند و تحت سیطره‌ی این گفتمان قرار دارند. این افراد، که همواره در پی انتقاد از روش و منش جبهه‌ی موافق با جهان‌بینی حافظ هستند، از دیدگاه او افرادی فریفته و غافل به نظر می‌رسند. حقایقی که آنها به آن دست یافته‌اند همانند سکه‌ای تقلبی است که حتی با سیاه شدن آن تقلبی بودنش نیز برملا شده است، اما با وجود این حامیانِ متعصبِ آن در خیال خود بر این باورند که حقیقتِ به‌دست‌آمده‌ی آن‌ها همچون اکسیر و کیمیایی است که هر فلز بی‌ارزشی را به طلا تبدیل کرده و نقاط ضعفِ نگرش آن‌ها را اصلاح می‌کند و تعالی می‌بخشد.

در استعاره‌ی دوم البته به اندازه موردِ پیشین از گفتمانی بهره گرفته نشده است و تنها دنیا را به‌مثابه کارخانه‌ای دانسته که هر روز در آن اتفاقات جدیدی رخ می‌دهد و همواره در حال تحول است.

پرسش‌های مربوط به بخش دستور:

ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های تجربی هستند؟

ویژگی‌های دستوری بیشتر بر روی فاعلان، روابط آن‌ها، نقش‌های آن‌ها، افعالی که رخ می‌دهد و شرایط زمانی و مکانی‌ای که این وقایع در آن روی داده است، متمرکز می‌شود. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۱۸۴)

از ویژگی‌های مهمِ دستوری که در این متن جلب توجه می‌کنند یکی همان شخصیت‌بخشی و نسبت‌دادن فعل یا سخن به فاعل مجازی است؛ یعنی بیان این مطالب از زبان چنگ و عود.

دیگر استفاده از افعالِ مرکبِ جمعی است که شناسه آن به فاعلی نامشخص باز می‌گردد که در موردشان بحث شد و در بخش تفسیر به آن خواهیم پرداخت.

چه نوع فرایندها و مشارکینی مسلط هستند؟

فرایندی که دراین غزل اجرا می‌شود:

روایت: ابتدا شاعر برای مخاطب از اقرار و سخن گفتنِ دو آلت موسیقی سخن می‌گوید و به واسطه، سخن خود را به زبان می‌آورد. در ابیات بعد نیز با استفاده از شگرد التفات، خود دو بار وارد روایت می‌شود و به دنبال آن دوباره روایت را به کنشگرِ واسطه می‌سپارد.

مشارکین:

در این غزل مشارکین اصلی که دارای نقشی اساسی هستند، عبارت‌اند از:

۱. شاعر:

که درمجموع تمامی مطالبی که در این غزل مطرح می‌شود و انتقادها و حمایت‌هایی که از جانب فاعلان انجام می‌گیرد از زبان او بیان می‌شوند و به تعبیری همه‌ی مطالب مطرح‌شده در این غزل، حاصل جهان‌بینی اوست و از ذهن او تراوش کرده است.

۲. چنگ و عود:

مشارکینِ دیگری که در این غزل نقشی اساسی دارند، آلاتِ موسیقی‌ای است که شاعر در راستای هدف خود و با توجه به موقعیت خاصی که در آن قرار دارد، انتخاب کرده است. انتخاب این مشارک از جهاتی اهمیت دارد؛ این شخصیتِ شعری، فضایِ حاصل از تصویرسازیِ شاعر را به فضایِ خیالی تبدیل می‌کند و شاعر در پناه این فضای شاعرانه و مجازی می‌تواند سخنانی بگوید و حقیقتی را به تصویر بکشد که معمولاً در شرایط عادی به عنوان مثال در متون نثرِ آن زمان، دور از دسترس و کاری مشکل و پردردسر بوده است. به تعبیری انتخاب این شخصیتِ شعری با توجه به اینکه با سایر عناصر مطلوبِ وی ازقبیلِ شراب و عاشق و زیباروی و غیره نیز سازگار است، می‌تواند انتخاب بسیار مناسبی برای جایگزینی و بازیگری به جایِ نقش اصلی باشد؛ یعنی شاعر.

۳. فاعلان و کنشگرانِ غایب:

مشارکینِ دیگری که در این متن از اهمیت بسیاری برخودارند، همان مرجعِ ضمایری است که در افعال از اعمال آن‌ها سخن به میان می‌رود و اعمال آنها نیزکاملاً مغایر و در تعارض با خواسته‌ها و اعمال مشارکِ اصلی (یعنی شاعر) و جانشین او (چنگ و عود) است.

آیا کنشگری نامشخص است؟

در پاسخ به پرسش‌های پیشین نیز بیان شد که معمولاً کنشگرانِ حاضر در غزلیات به وجهِ مبهم و مرموزی حضور پیدا می‌کنند. در این غزل هم کنشگرانی که در جبهه‌ی موافق قرار دارند ـ یعنی خود شاعر و نماینده‌ی او (چنگ و عود) ـ و هم کنشگران موجود در جبهه‌ی مخالف، به صورت نامشخص و رمزآلود حضور دارند و دریافت و شناخت این کنشگران معمولاً به عهده‌ی خواننده گذاشته می‌شود.

آیا فرایندها همان‌هایی هستند که به نظر می‌رسند؟

بیان رازآلود و مبهم خود عاملی است برای پنهان‌کاری‌ها و سخنان رمزآلود گفتن. حافظ در بیان خود علاوه بر توجه به هنرنمایی‌های شاعرانه، برای انتقاد از وضعِ موجود نیز از این ابهام شاعرانه بسیار بهره می‌گیرد. اما نکته‌ی ظریفی که در این بین وجود دارد این است که این بیانِ مبهم و رازآلودِ شاعرانه علاوه بر افزودنِ زیبایی کلام ارتباطی نیز با تأثیر بیشترِ مفاهیم مطرح‌شده در غزلیات دارد. این شگرد حافظ نیز به نوبه‌ی خود روشی متفاوت در جذبِ مخاطب است.

جملات معلوم هستند یا مجهول؟

در مورد فاعلان گفته شد که با توجه به شگرد خاصّ حافظ، معمولاً در این خصوص پنهان‌کاری می‌شود. درنتیجه نه‌تنها در این غزل، بلکه در بسیاری از غزل‌های دیگر هم از جملات مجهول بسیار استفاده شده است.

جملات مثبت هستند یا منفی؟

در مورد استفاده از جملات منفی گفته شد که این شگرد خود روشی است برای بیان مخالفت با گفتمانِ مورد انتقاد. اما همواره این‌طور نیست و بسیاری

مواقع بدون استفاده از جملات منفی و تنها با منفی جلوه‌دادن اعمال گفتمانِ مخالف، به تقابل با آن می‌پردازند.

در این غزل نیز اغلبِ جملات مثبت هستند، اما مثبت بودن جملات نشانگر این نیست که مورد تأیید هم باشند. در اصل وقتی حافظ بیان می‌دارد که چنین می‌کنند، خود عاملی برای تحریک مخاطب در توجه بیشتر به اشتباه مفرط کنشگرِ مخالف است.

ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های رابطه‌ای هستند؟ و از کدام وجه‌ها استفاده شده است؟

یکی از وجه‌های به‌کاررفته در این غزل وجه خبری است: تعزیر می‌کنند، می‌برند، عیب و سرزنش می‌کنند، حاصل نشد، اکسیر می‌کنند، گویند، تقریر می‌کنند، مغرور شده(ایم)، تدبیر می‌کنند، تشویش می‌دهند، چه می‌کنند، می‌توان خرید، تقصیر می‌کنند، نهادند، حواله می‌کنند، است، تغییر می‌کنند و تزویر می‌کنند.

وجه دیگر وجه امری است: پنهان خورید، مگویید، مشنوید، نگر، اعتماد مکن، می‌خور.

یک بار هم از وجه پرسشی استفاده شده است: «دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟»

استفاده از وجه خبری، تحت تأثیر بیان روایی غزل است. هرچند در برخی از ابیات از وجه امری استفاده شده است و حتی استفاده از پرسش در آغاز نیز باعث جلب توجه مخاطب می‌شود، اما به تصویر کشیدن اوضاع و بیان اعتراض به‌وسیله‌ی بیان روایی، آن‌هم به کمکِ روایت از زبان چنگ و عود، تأثیرگذاری غزل را بیشتر کرده است. تکرار ردیفِ «می‌کنند» از نظر موسیقایی می‌تواند

بیانگر افسوس و ناراحتی شاعر باشد و شاید از سویی نیز نشان‌دهنده‌ی قدرت بالای این کنشگران و نفوذ بسیار گفتمان آن‌ها باشد و در مقابل، ناچاری و ضعف راوی را نیز به ذهن متبادر کند. اما درهرصورت این بیان روایی و استفاده‌ی بیشتر از وجه خبری، خود در ارائه‌ی تصویری کلی از اوضاع نابسامان و نامقبول موفق بوده است.

گفته شد که استفاده از وجه خبری در اینجا تا حدی نشان‌دهنده‌ی قدرتِ اندکِ گوینده است. در عین حال بیان روایی مسائل از طرفِ دیگر نشان‌دهنده‌ی نوعی قدرتِ پنهان راوی است؛ زیرا در استفاده از این وجه، کمترین نقشی که راوی می‌تواند داشته باشد این است که در بیانِ خود بر نقاطِ ضعف و خطاهای گفتمانِ غالب دست گذارد و از دیدِ خود به نقد آن بپردازد و این امتیازی است که حافظ (آگاهانه یا ناآگاهانه) در به‌کارگیری این شیوه از آن بهره برده است.

استفاده از وجه امری نیز در این غزل برخلافِ انتظار، چندان نشان‌دهنده‌ی اقتدار گوینده نیست؛ زیرا از جهتی در دو مورد از این افعال، کاربردِ فعلِ امر از جانب گفتمان مقابل است: «مگویید» و «مشنوید» و در موارد دیگر نیز وجود فعل امر چندان نشان‌دهنده‌ی قدرتِ گوینده در متن نیست؛ در بیت نخست از زبانِ چنگ و عود بیان می‌کند که باده را پنهان خورید. استفاده از این فعل تحت تأثیرِ ترسی است که در بازخواست و مجازاتِ گفتمان غالب نسبت به باده‌خواری وجود دارد. در مورد بعدی نیز در استفاده از این وجه، ضعف و بی ارادگیِ گوینده قابل مشاهده است: وقتی شاعر می‌گوید «این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند» درواقع فعل امر تنها دعوت‌کننده‌ای است برای مشاهده‌ی این اوضاعِ نامطلوب و نه نشان‌دهنده‌ی قدرت و سیطره‌ی گوینده. در دو مورد دیگر نیز مشابه همین قضیه صدق می‌کند. گوینده می‌گوید «اعتماد مکن بر ثبات دهر» و «می خور» هر دو این اوامر تحت تأثیر یک جبرِ بزرگ و قدرتمند

صادر شده است و نه‌تنها نشان‌دهنده‌ی قدرتِ گوینده نیست، بلکه نهایت عجز وی را در مقابل تقدیر نشان می‌دهد و ناچاریِ او را به نمایش می‌گذارد.

بخش دوم تفسیر:

به عقیده فرکلاف اتکا به ویژگی‌های صوری به‌تنهایی نمی‌تواند یاریگر تحلیلگر در دستیابی به تأثیر و تأثّرات متن بر جامعه باشد. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۲۱۴) درنتیجه ضرورت به‌کارگیری مراحل تفسیر و تبیین برای ما روشن می‌شود.

مباحث و عناوین مهمی که در مراحل مختلفِ تفسیر باعث دستیابیِ تحلیلگر به ارتباط متن و جامعه می‌شود عبارت‌اند از:

دریافتن پیش‌فرض‌های مبتنی بر عقل سلیم؛

شناختن زمینه اجتماعی گفتمان؛

بافت موقعیتی و نوع گفتمان که خود به اجزا و مراحل مختلف تقسیم می‌شود:

الف) ظاهر کلام (نظام آوایی، دستوری و واژگان)

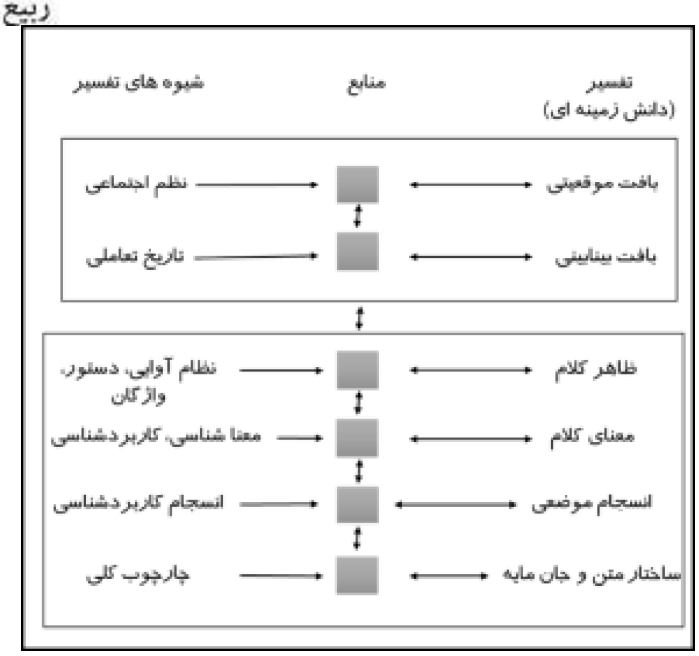
ب) معنی کلام (معنی شناسی، کاربردشناسی)

ج) انسجام موضعی (انسجام، کاربردشناسی)

د) ساختار متن و جان مایه (چارچوب کلی)

دو عنوان کلی‌تر که با استفاده از اطلاعاتِ به‌دست‌آمده از موارد بالا بررسی می‌شود:

۱. بافت موقعیتی ۲. بافت بینامتنی.



شکل ۱. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۲۱٦)

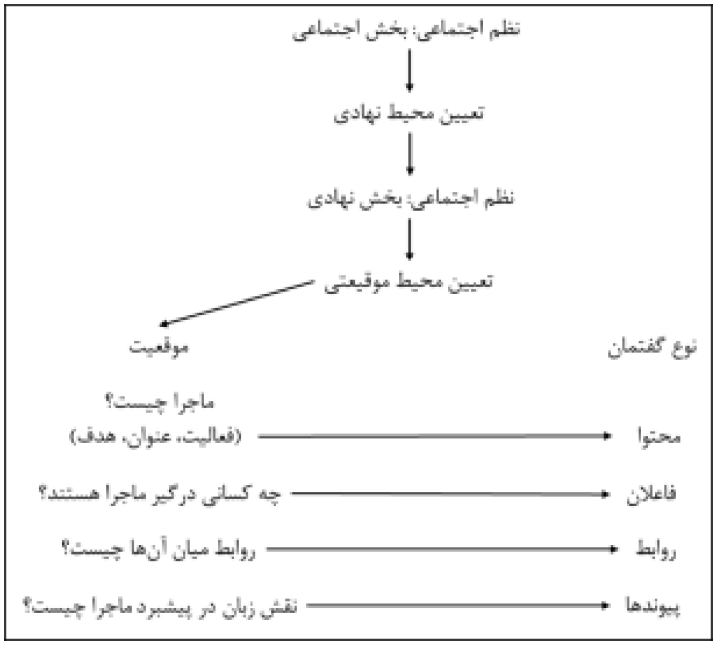
برای دست‌یافتن به بافت موقعیتی و نوع گفتمان علاوه بر توجه به موارد بالا، مراحل جداگانه‌ای را نیز باید طی کرد. این مراحل در شکل ۲ نشان داده شده است که در آن مفسر برای دست‌یافتن به نظم اجتماعی باید به محیط موقعیتی آگاهی داشته باشد و آگاهی به محیط موقعیتی نیز در پی پاسخ به پرسش‌های زیر در مورد موقعیت حاصل می‌شود:

۱. محتوا: ماجرا چیست؟

۲. فاعلان: چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

۳. روابط: روابط میان آنها چیست؟

۴. پیوندها: نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟



شکل ۲. (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۲۲۲)

اینک به طرح هریک از عناوین و پرسش‌های بالا می‌پردازیم تا به دنبال آن به پاسخ‌هایی در مورد این غزل دست یابیم.

دریافتن پیش‌فرض‌های مبتنی بر عقل سلیم:

مفسر در مراحل مختلفِ تحلیل از متن به جامعه و از جامعه به متن در حال حرکت است و تحلیلِ ویژگی‌های دستوری و واژگانی نیز تحتِ تأثیرِ برخی پیش‌زمینه‌های ذهنی مفسر انجام می‌گیرد. او در این ویژگی‌های صوری به دنبال تکمیل اطلاعات خود در مورد بافت و نظم اجتماعی‌ای است که متن در آن خلق شده است و در بخش تفسیر نیز با تکیه به این اطلاعاتِ چندجانبه است که مفسر می‌تواند بیان کند که آیا این متن در راستای ایدئولوژیِ حاکم است و یا با آن مبارزه می‌کند و در پی تغییرِ آن است.

در اینجا ابتدا به پیش‌فرض‌های مبتنی بر عقل سلیمِ مفسر، اشاراتی می‌شود، سپس برای دستیابی به بافت موقعیتی و نظم اجتماعی به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ خواهیم داد.

شناختن زمینه اجتماعی گفتمان:

گفتمانی را که در اشعار حافظ از مرکزیت برخوردار است، این‌گونه می‌توان تبیین کرد: با توجه به حمایت دو جانبه دین و حکومت از هم و ارتباط متقابل آن‌ها با یکدیگر، در اغلب قرون اسلامی در ایران گفتمانِ دین از مرکزیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و مهم‌ترین بحثی که جامعه ایرانی در طول این قرون با آن مواجه بوده است، بحث‌هایی حول اندیشه‌های دینی و مذهبی است. «... در چنان روزگاری، حقیقتِ دیانت متروک و بازار ریا و دروغ رایج می‌شود و آزادگی، درستی، ایمان و حریت ضمیر پایمال می‌گردد. هیچ‌یک از دو دسته ـ نه روحانیان و نه طبقه حاکمه ـ از این باب نگرانی و تأسفی ندارند؛ زیرا هریک از این خوان یغما نصیب خود را برمی‌گیرد و به مال و ریاست می‌رسد. فضل و هنر، علم و اخلاق، سربلندی و استغنا همه از بین می‌رود و این‌ها روح آزاد و حقیقت‌پرست آزادگانی چون حافظ را رنج می‌دهد (۱:۱۵۹)؛ زیرا تصوف هم دیگر آن مشرب وسیع فلسفی نخواهد بود که ملجأ متدینین آزادفکر به شمار می‌رفت.» (استعلامی،۱۳۸۷، ص۲۱)

معرفی بافت موقعیتی و نوع گفتمان در چهار مرحله:

الف) ظاهر کلام (نظام آوایی، دستوری و واژگان)

در بخش توصیف، در مورد ظاهر کلامِ این غزل به نکاتی اشاره شد. مهم‌ترین نتایج مطالبی که در این حوزه ارائه شد و در مرحله تفسیر اهمیت دارد عبارت‌اند از:

از ظاهر کلام بر می‌آید که نوعی تضاد و تقابل و جبهه‌گیری در سراسر غزل وجود دارد و واژگان با بار معنایی خود هرکدام از گفتمانِ مورد تأیید خود حمایت می‌کنند.

در بخش دستور نیز همان‌طور که گفته شد استفاده از جملات خبری و امری هر دو نشان‌دهنده نوعی خفقانِ اجتماعی است که شاعر را مجبور می‌کند با استفاده از شگردِ ابهام و به صورتی پنهانی، انتقادات خود را مطرح کند.

ب) معنی کلام (معنی‌شناسی، کاربردشناسی)

توجه به معنایِ کلمات به‌کاررفته در غزل و معنای تک‌تک جمله‌ها و در کل تمامیِ جملاتِ حاضر در غزلِ حافظ از اهمیت بسیار ویژه‌ای برخوردارد است. در پژوهش‌های انجام‌شده در مورد غزلیات حافظ، یکی از مهم‌ترین مسائلی که مطرح می‌شود، شگردهای خاصّ و هنریِ وی در انتقالِ معانی در قالب کلماتِ انتخابی و ویژه اوست. حافظ در انتخاب واژگان و چینش آنها حساسیت بسیار زیادی قائل می‌شود. این عمل او تا حد زیادی تحت تأثیر هنرنماییِ شاعرانه اوست. وی در بیان مفاهیم مورد نظر خود همواره سعی دارد از نهایت ظرفیت کلام استفاده کند. یکی از امتیازات زبان او نیز این است که از واژگان چندمعنایی استفاده می‌کند؛ به‌نحوی‌که وجود ایهام یکی از مشخصه‌های اصلی شعر او به شمار می‌رود. این بیانِ مبهم معمولاً از لحاظ هنری و به عنوان مختصّه اصلی شعر وی مورد توجه قرار گرفته است. اما در این تحلیل، ما بر این عقیده‌ایم که این‌گونه استفاده از کلام، تا حدی تحت تأثیر گفتمانی است که شاعر در شعر خود آن را دنبال می‌کند و آن‌هم انتقادِ دوپهلو و کنایه‌آمیز است که علاوه بر تأثیرگذاریِ بیشتر، جانِ گوینده را نیز از خطرهای احتمالی در امان نگاه می‌دارد.

«هنرمندی مثل حافظ وقتی که رند و نابغه هم باشد، به حکم عقل و تجربه و عرف در عصری به آن بی‌رحمی و تیرگی باید ابتدا پروای جان و سر خویش و سپس پروای هنر و گوهر خویش را داشته باشد. حافظ برای خود وظیفه‌ی هنری و سپس تا حدودی اخلاقی قائل بوده است، نه نقش سیاسی یا اصلاحگری سیاسی... اصلاحیگری‌های او زندگی‌آموزی، امیدبخشی و مبارزه بی‌امان و بی‌پایان با زهدفروشی، ریا و عوام فریبی است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ص٦٣)

ج) انسجام موضعی (انسجام، کاربردشناسی)

ساخت درونی غزل حافظ:

همان‌طور که در بخش آغازین از مرحله‌ی توصیف بیان شد (با توجه به گرهی که در معنی‌کردن بیت هفت در دریافت معنی زیبارویان از واژۀ «خوبان» با آن مواجه می‌شدیم)، بسیاری از حافظ‌پژوهان بر این عقیده‌اند که برخی از ابیات غزل‌های حافظ دارای ارتباط عمودی نیست. اما این عقیده بحث انسجام موضوعی متن را زیر سؤال می‌برد. به همین دلیل گروهی دیگر از صاحب‌نظران به دنبال قراینی هستند که نشان دهند تمامی غزلیات حافظ در اساس، دارای انسجام معنایی و ساختاری است. بر همین مبنا ما نیز در توصیف خود با برگزیدن واژه‌ی «آبرو» نشان دادیم که چاپ خانلری در تصحیح این بیت بر چاپ قزوینی برتری دارد؛ زیرا با گزینش این چاپ انسجام متن حفظ می‌شود و از پراکندگی و بی‌ارتباطی ابیات پرهیز می‌شود.

د) ساختار متن و جان‌مایه (چهارچوب کلی)

موضوع و بن‌مایه:

با توجه به سخنانی که در بخش‌های پیشین ارائه شد می‌توان این‌گونه بیان کرد که در این غزل نقد گروهی که در عصر حافظ صاحب قدرت هستند بن‌مایه‌ی این متن را تشکیل می‌دهد و تمامی تقابل‌ها و درگیری‌هایی که شاعر در متن خود ایجاد کرده است در راستای به چالش کشیدن این گفتمان غالب است.

بافت موقعیتی و پرسش‌های مربوط به این بخش:

محتوا: ماجرا چیست؟

در مرحله توصیف در مورد ماجرای این غزل و محتوا و مطالبی که در آن مطرح می‌شود به‌تفصیل سخن گفته شد، اما نکاتی که می‌توان در اینجا به آن‌ها اشاره کرد این است که درمجموع حافظ برای بیان انتقاد خود از شگردی هنرمندانه استفاده می‌کند و با بازیگریِ نقشِ جایگزین ـ یعنی برگزیدن چنگ و عود به عنوان جانشین خود ـ گروه مخالف را به باد انتقاد می‌گیرد و حتی در بخش‌های بعد خود را نیز نقد می‌کند و همه را در دستیابی به حقیقت ناتوان معرفی می‌کند و تنها راه را پناه‌بردن به باده و رهایی از تمامی این قیدو بندها می‌داند.

فاعلان: چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

در مورد فاعلان نیز در بخش پیشین به‌تفصیل سخن گفته شد و بیان شد که فاعل اصلی و حقیقی و به تعبیری بازیگر اصلیِ این صحنه هنری درنهایت خود حافظ است، اما در عین حال دو نقش اصلی دیگر نیز به صورتی رمزآلود در جریان این بازی نقش ایفا می‌کنند: ۱. چنگ و عود. ۲. مرجعِ افعال مرکبِ

جمعی که در تمامی ابیات از او انتقاد می‌شود.

روابط: روابط میان آن‌ها چیست؟

با توجه به توضیحات پیشین مشخص است که روابط دراین غزل رابطه‌ای تقابلی و جدالی است اما درنهایت تمامی کنشگران حاضر و غایب در یک کاسه و تحت اراده‌ای بالاتر قرار می‌گیرند و با گذر زمان، تفاوتی در عاقبت آنها وجود ندارد و همگی باید از این کارخانه رخت بربندند. تنها تفاوت در این است که کنشگرانِ مورد تأیید گوینده از دمِ زندگی خویش بهره می‌برند و کنشگرانِ مورد انتقاد از هر جهت متقبّل زیان می‌شوند. «مقابله‌ی حافظ با صوفی و زاهد و نیز با کارگزاران دین و دولت که همه مدعی صلاح و پرهیزگاری‌اند همیشه با سخن از می و میخانه همراه است. پرداختن به این معنا در مقابلة حافظ با ریاکاران، دست‌گذاشتن او روی نقطه ضعف آن‌هاست.» (استعلامی، ۱۳۸۷، ص۱۲۵)

پیوندها: نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟

دکتر پورنامداریان در مورد نقش زبان در انتقال تجربه‌های انسانی و به‌ویژه در مورد نحوه‌ی استفاده حافظ از زبان می‌گوید: «تمامی تجربه‌های تلخ و شیرین و بایسته و نبایسته تاریخ و فرهنگ ما در زبان ما نهفته است. تجربه ما از جهان تا حدی تجربه‌ای است زبانی. برای آن‌کس که زبان را عمیقاً می‌شناسد و فرهنگ را نیز، آفرینش در زبان بازآفرینی وجه غالب تجربه‌ها و واقعیت‌های عینی همه زمان‌ها نیز هست. انتقاد حافظ از صوفی، هم دلالت بر صوفیان انتقادپذیر عصر او دارد و هم بر صوفی‌نمایان تمامی تاریخ از زمان‌های پیش از حافظ تا هر زمان که مصداق صوفی در تاریخ و فرهنگ ما مصداق خارجی داشته باشد و هم یادآور تمام انتقادهایی است که پیش از او و بعد از او از صوفیان متظاهر و دروغین شده است یا می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳۹۲،

ص۱۴) در این غزل با وجود اینکه دو بار از التفات استفاده شده و پیوند میان ابیات و حتی کنشگران تا حدی مبهم به نظر می‌رسد، اما با تأملاتی می‌توان پیوندهایی میان کنشگران دریافت و به تصویری از روابط میان این کنشگران رسید.

بخش تبیین:

فرکلاف درتعریف تبیین می‌گوید: «تبیین عبارت است از دیدن گفتمان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت.» (فرکلاف، ۱۳۸۹، ص۲۴۵) هدف از تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. در این مرحله تبیین می‌شود که چگونه گفتمان به عنوان یک کنش اجتماعی معیّن می‌شود. مهم‌ترین بخش از تبیین این است که به پاسخ این پرسش دست یابیم: آیا این گفتمان ساختارهای اجتماعی را بازتولید کرده است؟ یا منجر به تغییر در آن شده است؟

در مورد گفتمان مسلط در عصر حافظ مطالبی ارائه شد. یکی از گفتمان‌های اصلی و قدرتمند در نظم اجتماعی روزگار حافظ گفتمان عرفانی است. حافظ از جهتی خود را در این گفتمان جای می‌دهد و در بسیاری از غزل‌های خود به بازآفرینی و همراهی با آن می‌پردازد. وی هرچند گاهی شگرد جدیدی در تعابیر و روش‌های شاعرانه خود استفاده می‌کند، اما همواره یکی از گفتمان‌های مطرح در این غزلیات گفتمان عرفانی است. درنتیجه اگر بخواهیم تنها در مورد این گفتمان در غزلیات سخن بگوییم باید اقرار کنیم که در غزلیات وی این گفتمان به نحو جدیدی بازسازی می‌شود. شاید یکی از دلایل این مسئله این باشد که در دورهٔ حافظ نیز پس از گذشت چند قرن دوباره میان عرفان و تصوف شکاف‌ها و جدایی‌هایی رخ داده است و گفتمان عرفانی، دیگر در راستای گفتمان دینی غالب قرار نمی‌گیرد. اما اگر بخواهیم در مورد

گفتمان قدرتمندتر و جامع‌تر ـ یعنی گفتمان دینی ـ سخن بگوییم که طبیعتاً بازهم صوفیان و زاهدان و اقشاری از این صنف را نیز شامل می‌شود خصوصاً در مورد این غزل، باید بگوییم که حافظ در تقابل و در حال مبارزه با این گفتمان است و همواره در پی ایجاد تلنگری در مخاطب است و او را به اندیشه و تأمل برمی‌انگیزد. «طرح و اشاره به عقاید و اندیشه‌های غالب در جامعه در شعر حافظ غالباً حاکی از قبول نیست، بلکه دستمایه طعن و تعریض به کسانی است که در عین ادعای قبول آن، خود در عمل و گفتار از آن پیروی نمی‌کنند و نیز انتقادی طنزآمیز و نهفته از اندیشه است که در حوزه عقل و عمل نارسایی خود را باز می‌نماید.» (پورنامداریان، ۱۳۹۲، ص چهار)

نتیجه‌گیری:

با درنظرداشتن اینکه راه‌یافتن به جهانِ غزل‌هایِ حافظ و دریافتنِ مفاهیمِ مطرح در آن کاری بسیار دشوار است و به‌راحتی نمی‌توان در مورد ایدئولوژیِ مطرح در غزل‌ها به مطالبِ منسجمی دست یافت، ما ابتدا با بررسی ویژگی‌های ظاهری غزل از نظر واژگان و دستوری و همچنین مد نظر قراردادن بافتی که این متن در آن خلق شده است، با تکیه بر اطلاعات تاریخی در مورد اوضاع سیاسی ـ اجتماعی و همچنین دریافت جهان‌بینی و روش و منشِ حافظ از طریق جهان غزل‌های او، سعی کردیم رویکرد یادشده را بر روی این متن پیاده کنیم که مهم‌ترین نتایج آن‌را می‌توان این‌گونه برشمرد:

الف) حافظ در این‌گونه غزل‌ها ـ یعنی غزل‌هایی که در آن انتقادات اجتماعی مطرح است ـ به مبارزه با گفتمان دینی‌ای می‌پردازد که مبلّغِ تعصب و ریاکاری و ظاهرفریبی است.

ب) وی در انتقادات خود از شگردهای مختلفی استفاده می‌کند که مهم‌ترین آن را می‌توان استفاده از فضایی رازآلود و پر از ابهام دانست. این شگرد هنری

باعث شده است که استفاده از ایهام ویژگی اصلی شاعری او معرفی شود. با توجه به اینکه در این غزل استفاده از این شگرد هنری همچون اکثر غزلیات وی جلوه نداشته است، ما با این توصیف و تفسیر و تبیین نشان دادیم که وی با استفاده از شگردهای مهم دیگری که از ویژگی‌های یک متن گفتمان‌مدار است، در جهت افزون کردن فضای رازآلود شعر خود بهره گرفته است تا به‌راحتی بتواند نقد خود را بر بنیان‌های گفتمان غالب وارد کند و بدون اینکه این قدرت حاکم بداند و دستمایه‌ای علیه حافظ داشته باشد، توانسته است لغزشگاه‌های این قدرت حاکم را شناسایی کند، به چالش بکشد و حاصل این دریافت و نقد خود را با استفاده از هنر خود به طریقی مؤثر به جامعه سریان دهد.

پی نوشت:

۱.توضیح اینکه برخی از واژگان با توجه به بافت جمله مثبت یا منفی هستند مثلاً واژه‌ی تقریر در بیت نخست مثبت و مقبولِ حافظ است؛ زیرا انتقال‌دهنده مفهوم مثبتی است. تقریرِ چنگ و عود و آلات طرب و نشاط همیشه در شعر وی مطلوب است. اما در بیت چهارم حکایتی که تقریر می‌شود از جانب افرادی است که مورد تأیید شاعر نیستند و در نتیجه این واژه در این جمله واژه‌ای با معنی منفی است یا در مورد واژه ناموس باید گفت از آن نوع واژگانی است که در اشعار رندانه حافظ بار معنایی منفی‌ای دارد اما در اینجا برعکس به معنای مثبت از آن استفاده شده است.

۲. حافظ:

دین و دل بردند و قصد جان کنند　　الغیاث از جور خوبان الغیاث
گر رود از پی خوبان دل من معذور است　　درد دارد چه کند کز پی درمان نرود

سلمان:

مدعی منعم مکن در عاشقی زیرا که نیست عقل را با پیچ و تاب زلف خوبان هیچ تـاب

خواجو:

ای دل نگفتمت که ز خوبان مجوی مهر زآن‌رو که ذره مهر نجویـد ز آفتـاب

۳.ر.ک پورنامداریان، گمشده لب دریا، مقدمه، ص چهار.

۴. برگرفته از سایت اینترنتی مجله ادبی پیاده رو. www.piadero.ir

***

منابع و مآخذ:

۱- آقاگل زاده، فردوس (۱۳۹۰). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۲- استعلامی، محمد (۱۳۸۷). ***حافظ به گفته حافظ***. چاپ اول. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

۳- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲). ***گمشده لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ***. چاپ چهارم. تهران: سخن.

۴- ثروتیان، بهروز (۱۳۹۲). ***شرح غزلیات حافظ (دفتر سوم)***. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.

۵- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۷). ***دیوان حافظ***. (به تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار). چاپ هفتم. تهران: اساطیر.

٦- ---------- (١٣٦٢). ***دیوان حافظ***. (به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری). چاپ دوم با تجدید نظر. تهران: چاپخانهٔ نیل.

۷-حمیدیان، سعید (۱۳۹۱). **شرح شوق:شرح و تحلیل دیوان حافظ**. چاپ اول. تهران:نشر قطره.

۸- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۳). ***حافظ***. چاپ اول. تهران: طرح نو.

۹- خیام، عمر بن ابراهیم (۱۳۹۰). ***رباعیّات خیّام***؛ به تصحیح و تحشیه محمدعلی فروغی و قاسم غنی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات اساطیر.

۱۰- فرکلاف، نورمن (۱۳۸۹). ***تحلیلِ انتقادیِ گفتمان***. گروه مترجمان. چاپ سوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

۱۱- یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۲). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***: ترجمه هادی جلیلی. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

۱۲-پاپی، عابدین، (۱۳۹۳) **برآمدی بر صنعت هنری آیرونی درادبیات**، سایت اینترنتی مجله ادبی پیاده رو. www.piadero.ir