

مجله‌ی حافظ‌پژوهی

(مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۵۵-۷۲

بررسی گونه‌ای خاص از آرایه‌ی تجاهل عارف در شعر حافظ

منیژه عبدالهی*

دانشگاه علوم پزشکی شیراز

چکیده

آرایه‌ی تجاهل عارف در شعر شاعران پارسی‌گو در شبکه‌ای وسیع از آرایه‌های ادبی آشنا همچون کنایه، ذم شبیه به مدح و مدح شبیه به ذم، تهکم و برخی صورت‌های مجازی از دیرباز شناخته شده بوده است. ادراک معنا در آرایه‌ی تجاهل عارف که به‌طور سنتی در گروه صنایع معنوی جای دارد، با فرایند کشف همراه است به‌گونه‌ای که معمولاً خواننده با کشف لایه‌های معنایی در درون کلام، در مسیر ادراک شعر و احساسات شاعر قرار می‌گیرد و آن را دریافت می‌کند. از این نظر با مفهوم آبرونی، به ویژه آبرونی نمایشی در ادب مغرب‌زمین هم‌راستا قرار می‌گیرد. در این نوشتار، با بهره‌مندی از مفهوم تجاهل عارف در ادب سنتی و نیز آبرونی نمایشی، گونه‌ای خاص از آرایه‌ای ادبی با تکیه بر اشعار حافظ بررسی می‌شود که می‌تواند به‌عنوان زیرشاخه‌ای مستقل از آرایه‌ی تجاهل عارف قلمداد شود و از آن‌جا که تا کنون نامی بر آن نهاده نشده، می‌توان آن را «دانانمایی کنایی» نامید. در این آرایه، ساختار کلام به‌گونه‌ای تعبیه شده است که در ظاهر امر، گوینده برعکس تجاهل عارف، خود را واقف به معنایی قطعی و مسلم می‌داند و سپس کلام را به سمتی هدایت می‌کند تا خواننده یا مخاطب در گفتمان با متن، بی‌خبری و ناآگاهی گوینده را درمی‌یابد و در نتیجه برخلاف ادعای

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی Manijeh.abdolahi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۵

او، به معنایی متفاوت و گاه متضاد با آنچه در ظاهر سخن بیان شده دست، می‌یابد و به نوعی خاص معنایی جدید از متن بیرون می‌آورد.

واژه‌های کلیدی: آرایه‌های ادبی، آبرونی، تجاهل عارف، دانانمایی کنایی.

۱. مقدمه

نادان‌نمایی یا آرایه‌ی تجاهل عارف از دیرباز برای اذهان بشری، شیوه‌ای شناخته‌شده از بیان و انتقال معنا بوده است و از آن برای درک معرفت بیشتر و توجه‌دادن مخاطب به کنه مقوله‌های مختلف اندیشه‌ورزی، استفاده می‌شده است. تقریباً تمام محققانی که در این زمینه پژوهش‌هایی انجام داده‌اند، سابقه‌ی آن را به مباحثه‌های هنرورزانه‌ی سقرات^۱ و گفتگوهای برنامه‌ریزی‌شده‌ی او برای کشف حقیقت، ارجاع می‌دهند. آن‌ها به این روش سقرات اشاره می‌کنند که هرگاه می‌خواست، جهل کسی را نشان دهد، نخست به صورتی کنایه‌آمیز، خود را نادان جلوه می‌داد و با پرسش‌های متواتر درباره‌ی مفاهیم روشن و بدیهی و تعریف‌های صریح عقلانی رایج، معنای حقیقی در پشت مکالمه‌ها و عبارت‌های به‌ظاهر قطعی و یقینی روزمره را آشکار می‌کرد. در حوزه‌ی ادب پارسی، آرایه‌ی تجاهل عارف یکی از فنون شناخته‌شده‌ی ادبی در حوزه‌ی صنایع بدیعی معنوی محسوب می‌شود که از قدیمی‌ترین متون شعر فارسی تا دوران معاصر در ادب پارسی حضوری چشمگیر دارد. از این‌رو، در بیشتر کتاب‌هایی که در حوزه‌ی صناعات ادبی تألیف شده، بخشی به تعریف آن اختصاص داده شده است. از جمله جلال‌الدین همایی در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* می‌نویسد: «تجاهل عارف آن است که گوینده‌ی سخن با وجود آن‌که چیزی را می‌داند، تجاهل کند و خود را نادان وانمود کند» (همایی، ۱۳۶۱: ۲۸۶) و از سعدی مثال می‌آورد:

ندانم این شب قدر است یا ستاره روز تو یی برابر من یا خیال در نظرم؟

آرایه‌ی تجاهل عارف به‌طور معمول، با پرسش و جمله‌های استفهامی همراه است. به همین دلیل برخی از علمای بلاغت، اصطلاح پرسش بلاغی را به‌عنوان معادل برای آن برگزیده‌اند (رک. داد، ۱۳۸۳: ۹۴)؛ اما گاه پیش می‌آید که به صورت جمله‌های غیرپرسشی

با ساخت‌هایی که افاده‌ی شک و تردید می‌کنند چون ندانم، نفهمیدم و اصطلاحاتی شبیه به آن‌ها همراه می‌شود که در اصل معنا، تفاوت چندانی با ساخت پرسشی ایجاد نمی‌کند. اساس عبارت، همواره بر این منوال استوار است که گوینده‌ی سخن برای جلب توجه مخاطب یا برای نشان‌دادن اعجاب خود و به شگفتی واداشتن خواننده، یا برای تأکید بر نادر بودن و غیرمعمول بودن امر واقع، خود را نادان جلوه می‌دهد و حقیقتی مسلم را که بر همگان و از جمله خواننده روشن است، مورد پرسش قرار می‌دهد.^۲ آنچه مسلم است، تجاهل عارف در متن‌های ادبی افزون از سه کارکرد یادشده، وسیله‌ای است برای آنکه شاعر بتواند قطعیت واقعیت زیست‌شده و مألوف را درهم‌شکند. به‌عنوان توضیح در بیت یادشده از سعدی که نمونه‌ای آشنا برای این آرایه است، عبارت یا جمله‌ی صریح «تو در برابر منی» برای نشان‌دادن اعجاب شاعر کافی نیست و مایل است روی دیگر این واقعیت قطعی را که غیرمنتظره بودن این دیدار است، نشان دهد. از همین رو اصل واقعیت روی داده را مورد پرسش قرار می‌دهد و در وقوع آن ایجاد شک می‌کند تا آن را از امری معمول به ساحت امری نادر و غیرمنتظره ارتقا دهد. با تعمق در برخی ابیات حافظ این نکته دریافت می‌شود که این شاعر توانا، با تصرف در ساخت سنتی آرایه‌ی تجاهل عارف یا نادان‌نمایی و با وارونه‌کردن آن، تصاویری در شعر خود آفریده است که روی دیگر و عکس‌برگردان آرایه‌ی مألوف و شناخته‌شده‌ی تجاهل عارف است و به‌گونه‌ای خاص با مفهوم آبرونی نمایشی که در سنت‌های ادبی مغرب‌زمین نفوذی گسترده دارد، نزدیک می‌شود. بر این اساس، ضمن بررسی مختصر آبرونی، از این آرایه در ابیات حافظ که عنوان «دانانمایی کنایی» در قیاس با نادان‌نمایی یا تجاهل عارف برای آن پیشنهاد می‌گردد، به بحث گذاشته می‌شود.

۲. بحث و بررسی

در متن‌های ادبی، استفاده از آرایه‌ی تجاهل عارف، وسیله‌ای است برای درهم‌شکستن قطعیت واقعیت؛ زیرا این آرایه، بر این اساس شکل می‌گیرد که چیزی گفته می‌شود، اما چیز دیگری منظور است، یا به تعبیر سیروس شمیسا شاعر نعل وارونه می‌زند

۵۸ — مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

(رک. شمیسا، ۱۳۹۳: ۴۸). پایه و مایه‌ی تجاهل عارف که همان خصلت خود را نادان و انمود کردن گوینده است، در قالب کلی اندیشه‌ورزی‌های ذهن و در شکلی عالی‌تر، در بیان هنری، برخی پژوهندگان را بر آن داشته است، تا آن را در کنار آرایه‌هایی چون مدح شبیه به ذم، و ذم شبیه به مدح، و همچنین کنایه، به‌عنوان معادل‌هایی برای آبرونی به مفهوم آبرونی که در ادبیات غرب شناخته شده است، مطرح کنند (رک. داد، ۱۳۸۳: ۸). با تعمق در متون معتبر روایی پیش از حافظ نیز گونه‌هایی ظریف از ساخت آرایه‌ی تجاهل عارف مشاهده می‌شود که با توجه به احاطه‌ی حافظ بر متون پیش از خود، می‌توان تصور کرد که این‌گونه ظرافت‌ها از چشم تیزبین او دور نمانده است. به‌عنوان نمونه، در بخشی از داستان یوسف (ع)، برادران او در تلاش برای نجات قوم خود از تنگنای خشک‌سالی به مصر می‌روند و از عزیز مصر درخواست کمک می‌کنند؛ غافل از آن‌که او یوسف، همان برادری است که می‌پندارند، سال‌ها پیش او را هلاک کرده‌اند. طرح داستان به گونه‌ای است که خواننده‌ی داستان که از سرنوشت یوسف بعد از به چاه افکنده شدن تا فرمانروایی مصر باخبر است، به‌خوبی می‌داند که یوسف همان برادر کوچک‌تر است، اما برادران از آن بی‌خبرند. به دیگر سخن، خواننده می‌داند، اما شخصیت‌های داستان یا قهرمان‌ها نمی‌دانند؛ یعنی در این لحظه از داستان، خواننده یک گام جلوتر از قهرمانان است. این تقابل آگاهی خواننده با ناآگاهی برادران که خواننده را در جایگاهی برتر و داناتر می‌نشانند، موقعیتی کنایی یا به گونه‌ای خاص، طنزی کنایی به داستان بخشیده است. در مواردی دیگر که قهرمان، بی‌خبر در جهت حدوث واقعه‌ای محتوم گام برمی‌دارد که به نتایجی شوم منتهی شود، این موقعیت یعنی نادانی قهرمان در تقابل با آگاهی خواننده، به موقعیتی تراژیک نزدیک می‌شود. به‌عنوان نمونه، در داستان رستم و سهراب در شاهنامه، طرح داستان چنان است که خواننده در فرازهای اساسی داستان، از هر دو قهرمان اصلی آگاه‌تر است؛ چنان‌که در صحنه‌ی نهایی نیز، او به‌خوبی آگاه است که سهراب، فرزند رستم است، اما گویی محکوم است که شاهد واقعه‌ی مرگ سهراب بر اثر بی‌خبری و جهل رستم شود و در نهایت موقعیتی تراژیک آفریده می‌شود.^۳

در ادب پارسی، چنان‌که گفته شد، آرایه‌ی تجاهل عارف بی‌سابقه نیست؛ اما از میان گویندگان پیش از حافظ، استاد مسلم سخن، سعدی در به‌کارگرفتن آرایه‌ی تجاهل عارف و دگرگون‌کردن ساخت سنتی و رایج آن، دستی غالب دارد که اگرچه بحث پیرامون آن از محدوده‌ی این نوشتار خارج است، برای نشان‌دادن شیوه‌ی بهره‌مندی او از این آرایه که حافظ نیز از آن تأثیر پذیرفته، یک نمونه ذکر می‌شود:

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم

(سعدی، ۱۳۶۲: ۳۵۲)

بنیاد کلام در این بیت، ظاهراً بر یک برداشت نادرست یا اشتباه‌گوینده از سخن طرف مقابل (در اینجا معشوق) استوار است. بر خواننده به‌عنوان نظاره‌گر این گفت‌وگو، معنی سخن معشوق کاملاً واضح است که گفته است شمار جانبداران و عشاق او بسیار است، از دانه‌های خاک هم بیشتر؛ اما گویی راوی یا شاعر یا طرف مقابل گفت‌وگو این منظور را دریافته و مفهوم از خاک بیشتر بودن را نه به تعداد، بلکه به علو شأن و مقام عاشقان نسبت داده است و متواضعانه در مصراع دوم، خود و دیگر عاشقان را در برابر معشوق ناچیز و از خاک هم کمتر وصف می‌کند. واضح است که جذابیت و حظ هنری این بیت نیز از همین نکته، یعنی غفلت راوی از درک معنای سخن معشوق (که البته بر خواننده بسیار روشن است) نشأت می‌گیرد. به دیگر سخن، بافت کلام چنان است که گویی شاعر یا راوی، ساده‌اندیشانه مطلبی را بیان می‌کند که خود به کنه آن پی نبرده است؛ یعنی برعکس تجاهل عارف که شاعر یا راوی چیزی را می‌داند، اما وانمود می‌کند که نمی‌داند، این ابیات چنان تعبیه شده که راوی ادعا می‌کند از مطلبی آگاه است، حال آن‌که خواننده آگاه‌تر است و پیش‌تر و بیشتر از او به معنا پی برده است. با این حال، آنچه شیوه‌ی حافظ را از تجاهل عارف یا نادان‌نمایی مرسوم، و نیز از گونه‌ی خاص سعدیانه‌ی آن، که در نوع خود ممتاز است؛ متفاوت می‌کند، یا در واقع آن را منحصر به فرد می‌کند، آن است که ساختار کلام حافظ در بهره‌مندی از این آرایه، نه تنها بر تقابل میان دانایی خواننده با نادانی قرارداد، بلکه کلام، چنان ساخته و پرداخته می‌شود که خواننده پس از کشف معنی،

۶۰ — مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

گویی بر خود واجب می‌بیند که به کمک گوینده یا راوی برود و حقیقت معنی را به او گوشزد کند؛ چنان‌که گویی بخشی از معنای شعر، با شرکت خواننده و با حضور او شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، خواننده در این ابیات، در خلق معنی یا در سرودن شعر سهیم است. برای توضیح بیشتر و اثبات این مدعا در ادامه چند بیت از حافظ به عنوان نمونه، بررسی و تحلیل شده است.

۳. توضیح و بررسی چند نمونه از دانانمایی کنایی در اشعار حافظ

۱.۳. افشای راز خلوتیان خواست کرد شمع شکر خدا که سر دلش در زبان گرفت
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۹)

معنی بیت براساس کتاب *حافظ‌نامه*، اثر بهاء‌الدین خرمشاهی چنین است: «شمع می‌خواست راز عاشق (عاشقان) خلوت‌گزیده و گرم رازونیا را فاش کند... و خدا را شکر که راز نهفته و پرسوز دلش وقتی به زبانش رسید زبانش شعله‌ور شد و نتوانست افشاگری خود را به پایان برساند. در این مورد شادروان غنی می‌گوید: یعنی زبانش آتش گرفت و فتیله‌اش سوخت» (خرمشاهی، ۱۳۷۱: ۴۲۱ به نقل از حواشی غنی، ۱۱۸).

این تفسیر در نگاه نخست چنان قدرتمند است که سعید حمیدیان نیز بیش‌و کم همین معنی را پذیرفته و بر آن تأکید می‌کند. چنان‌که در کتاب *شرح شوق ترکیب* «در زبان گرفت» در ساختی ایهامی به این‌گونه معنی شده است: «الف. سر دل او، یعنی قصد سوء او به افشاگری راز، در زبانش گره و عقده بست و زبانش فروماند... ب. سر دل و نیت سوء او، وی [شمع] را بر سر زبان انداخت و بدنام کرد» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۵۸۷).

سایر تفسیرها نیز از این معنی خارج نشده‌اند و همان را تکرار کرده‌اند که از آن همه، تنها به ذکر نمونه‌ای از کتاب *ایهامات دیوان حافظ* که با دقت تمام، زوایای ایهامی اشعار حافظ را کاویده است، ذکر می‌شود. در این کتاب در توضیح مفهوم ایهامی بیت یادشده آمده است: «شمع پس از هم‌نشینی با خلوتیان و اطلاع از رازشان در مقام افشای سرّ پرده‌نشینان و خلوتیان برآمده ولی در موقع بیان، شعله‌ی این سرّ‌آتش‌زای زبان شمع را

سوزاند و شعله‌ها زبانه کشید، یعنی سرّ دلش که آتش بود در زبانش گرفت... [و در معنی نهایی آورده است] شکر خدا [که شمع] قادر به بیان سرّی که در دلش بود نشد و زبانش بند آمد» (فرید، ۱۳۷۶: ۱۵۹).

حافظ در بیت یادشده، دقیقاً از همین نقطه‌ی خاص و از همین منظر به آفرینش معنایی یگانه دست یافته است. توضیح آن‌که او مطابق انتظار، در مصراع نخست افشاگری شمع را بازگو می‌کند.^۴ «افشای راز خلوتیان خواست کرد شمع» و با افزودن معنای اضافی، یعنی سهمگین و سوزان بودن راز، درست لحظه‌ای که راز از دل شمع به زبانش آمد، یعنی شعله‌ی سوزان راز در زبانش گرفت و آن را سوزاند. همین جاست که شاعر [به ظاهر] بی‌خبر از آن‌که هرچه زبان شمع شعله‌ورتر باشد، یعنی هرچه شمع فروزان‌تر باشد نورافشانی او بیشتر است، یا به زبان شعر رازگشایی او بیشتر است، ساده‌دلانه شادمانی می‌کند و با عبارت «شکر خدا» رضایت خود را از شعله‌ور شدن زبان شمع بیان می‌کند؛ غافل از آن‌که درست همین لحظه است که آنچه او از آن بیم داشت، یعنی آشکار شدن راز، عملی شده است. همین جاست که خواننده یک گام جلوتر از گوینده، به سادگی و ساده‌دلی او پی می‌برد؛ زیرا، خواننده به‌خوبی آگاه است که وقتی شمع شعله‌ور و فروزان است (یعنی وقتی آتش در زبانش گرفته است)، راز را بهتر افشا می‌کند ولی گوینده، آتش در زبان گرفتن شمع را به زبان سوختن و در نهایت سکوت تعبیر کرده است. به این ترتیب، میان آگاهی خواننده و ناآگاهی گوینده یا راوی تقابلی برقرار می‌شود که درست برعکس صنعت تجاهل عارف است. به دیگر سخن، برعکس تجاهل عارف که گوینده خود را به نادانی می‌زند، این‌جا گوینده یا راوی، ادعای دانستن چیزی را می‌کند که اتفاقاً حقیقت آن را در نیافته است و امر واقع درست خلاف سخن و خلاف میل و انتظار او، اتفاق افتاده است؛ بنابراین در یک ساخت دوری، گوینده چیزی را گفته است که از عمق آن خبر ندارد و این‌گونه است که در تحلیل نهایی، با شعله‌ور شدن زبانه‌ی شمع، راز افشا می‌شود و به عبارت دیگر معنای نهایی بیت، خلاف نظر شارحان حافظ آن

۶۲ — مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
است که درست همان لحظه که «سر دلش در زبان گرفت» و زبان‌هاش شعله‌ور شد،
افشاگری خود را به پایان رساند.

۲.۳. می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۹)

اساس بیت که تفسیر را نیز دربرمی‌گیرد بر این تصویر رایج در ادب پارسی قرار دارد
که نسیم به‌ویژه نسیم سحری، در بهار با عبور بر غنچه‌ها موجب شکفتگی آن‌ها می‌شود.
نمونه‌های بسیاری از این کارکرد ویژه‌ی نسیم یا باد صبا در شعر فارسی وجود دارد که
به ذکر یک نمونه از آن بسنده می‌شود:

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی که درد شب‌نشینان را دوا کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل گره‌بند قبای غنچه واکرد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۰)

و از همین تصویر است که صفت‌های دیگری همچون بوی زلف یار آوردن و به‌توسع
نامه‌رسانی و خیرآوری از کوی معشوق و تصاویر مشابه برای باد صبا یا نسیم، در غزل‌های
فارسی شکل گرفته است. اما در بیت مورد بحث، شاعر از همین صفت صبا بهره‌مند شده
است و در زیرساخت بیت براساس تشبیه تفضیلی پنهان، اظهار می‌دارد که رنگ‌وبوی
دوست، بسی عالی‌تر از رنگ‌وبوی گل است؛ چنانکه صبا از این ادعا و از این «دم‌زدن»
گل خشمگین شده و غیرت برآورده و چنان بر دهان گل زده که نفسش در دهان گرفته
است و به همین جهت، گل نتوانسته آن ادعا را بر زبان بیاورد. این معنی همان است که
تمام شارحان از جمله بهاء‌الدین خرمشاهی ارائه داده‌اند: «گل سرخ می‌خواست از غنچه بیرون
بیاید و ادعای داشتن رنگ‌وبویی چون رنگ‌وبوی یار من بکند و خود را شبیه او نشان بدهد،
ولی باد صبا که هوای یار مرا دارد، غیرت و رشک به خرج داد و کمکی به شکفتن آن غنچه
نکرد و لذا آن ادعا در کام آن مدعی محبوس ماند و آن غنچه، شکفتن نتوانست تا بتواند
ادعای همانندی با رنگ‌وبوی یار من را داشته باشد» (خرمشاهی، ۱۳۷۱: ۴۲۲).

گذشته از شبکه‌ی بسیار جذاب و قدرتمند ایهامی در دم‌زدن و نفس‌گرفتن و ارتباط آن با باد، نکته‌ی مهم آن است که با توجه به رابطه‌ی باد و شکوفاشدن گل‌ها که پیش از این گفته شد، می‌توان پیش‌بینی کرد که اتفاقاً وزیدن باد صبا (که لابد چون از سر غیرت بوده، سرعت بیشتر و قدرت بیشتری هم داشته است) درست برخلاف میل باد صبا که می‌خواست گل را خاموش کند و برخلاف برداشت راوی که نظاره‌گر صحنه بوده است، به شکفتن گل انجامیده است و گل که حال، بر اثر ملاقات با صبا بهتر شکوفا شده، لاجرم بهتر توانسته است رنگ‌وبوی خود را با رنگ‌وبوی معشوق مانده کند. به بیان دیگر راوی خرسند از غیرت برآوردن صبا و وزش آن بر گل، می‌پندارد که نفس گل در دهانش گرفته و خاموش شده، غافل از این که درست این عمل تنبیهی برخلاف انتظار، یاری‌رسان گل شده است تا با شکفتن و به جلوه درآمدن، ادعای خود را ثابت کند یا نشان دهد. به این ترتیب، دیگر بار آنچه بر خواننده آشکار است (یعنی شکوفایی گل‌ها در اثر وزش باد صبا)، بر راوی شعر، که این بار یاری قهرمان دیگری، یعنی باد صبا را نیز به همراه دارد، پنهان است؛ یعنی خواننده چیزی را می‌بیند و می‌فهمد که راوی نمی‌بیند و نمی‌فهمد.

در ادامه‌ی این بخش برای توضیح بیشتر، برخی مثال‌های دیگر از این آرایه‌ی ویژه که در ذهن اعجاب‌آور و شبکه‌ی پیچ‌درپیچ خیال معناآفرین حافظ در شعر لایه‌لایه‌ی او نمودار شده است، بررسی می‌شود. این نکته شایسته‌ی یادآوری است که از مثال‌های مربوط به شمع و سرگرفتن شمع و برخی شواهد دیگر مربوط به باد صبا و رابطه‌ی آن با گل و غنچه به دلیل بحث مشروحو که پیش از این صورت گرفت، صرف‌نظر شده است.

۳.۳. نامه‌ی تعزیت دختر رز بنویسید تا همه مغبچگان زلف دوتا بگشایند

گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب تا حریفان همه خون از مزه‌ها بگشایند

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۰۲)

با آن‌که در این بخش، بیت نخست، شاهد مثال است، اما لازم است نکته‌ای درباره‌ی گیسوبریدن که در دومین بیت آمده، یادآوری شود. براساس شاهنامه و بسیاری متن‌های

۶۴ — مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

قدیم که شارحان این بیت از دیوان حافظ به آن‌ها استناد کرده‌اند، رسم گیسوبریدن آیینی کهن در سوگواری دانسته شده است؛ چنان‌که خرمشاهی در توضیح زلف‌گشادن نیز به همین آیین اشاره کرده و آن را در ردیف گیسوبریدن و نشانه‌ی عزا و سوگ دانسته است (رک. خرمشاهی، ۱۳۷۱: ۷۳۶). نویسنده‌ی شرح شوق نیز بر همین طریق رفته است: «گشادن یا بازکردن موی بافته یا به‌رحال جمع‌شده نیز در جای خود جزو آیین‌های سوگواری بوده است» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۴۹۳). اما از سوی دیگر در تفسیرها تصویر زلف پریشان که در شعر فارسی بسیار رواج دارد و یکی از مشهورترین آن‌ها آفریده‌ی حافظ است، در عبارت «زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست»، معمولاً به زیبایی و جذابیت و کولی‌وشی و بی‌پروایی معشوق تفسیر می‌شود. در واقع از زلف پریشان تصویری مثبت در جهت جلوه‌گری معشوق یاد شده است و چنان رایج و همه‌جاگیر است که حتی به حوزه‌ی زبان شطح‌آمیز ادبیات عرفانی نیز راه یافته است. در پیوند با بیت مورد بحث (نامه‌ی تعزیت دختر رز بنویسید/ تا همه مغبچگان زلف دو تا بگشایند)، ظاهر امر حکایت از آن دارد که راوی اندوهگین که مجوز نوشتن نامه‌ی تعزیت دختر رز را صادر می‌کند از مغبچگان عزادار می‌خواهد که در عزای دختر رز گیسو ببرند یا زلف پریشان کنند، غافل از آن‌که گیسوپریشی مغبچگان، بیش از آن‌که آیین سوگواری و گونه‌ای تسلیت باشد، بر زیبایی و آشوب‌افکنی و عاشق‌کشی مغبچگان می‌افزاید. به عبارت بهتر، خواننده می‌داند که زلف پریشان‌کردن، نوعی جلوه‌گری معشوقانه است و راوی بی‌توجه به این موضوع، از مغبچگان درخواست می‌کند، حال که دختر رز (به‌عنوان نگار مجلس‌آرا و شمع انجمن) غایب است، زلف بگشایند. بی‌خبر از آن‌که مغبچگان (به‌عنوان محبوبان و معشوقانی که در پرتو دختر رز امکان عرض اندام نداشتند) فرصت می‌یابند تا خودی بنمایند و گیسو بپیشند و دل برمایند.^۵

۴.۳. برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند ای چنگ ناله برکش و ای دف خروش کن

(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۱۱)

در نگاه نخست، واژگان ناله و خروش و نیز محتوای مصراع دوم در حمایت از مصراع نخست، بیت را بر روی هم، تأسف بر دوران طرب که اینک سپری شده، نشان می‌دهد و اندوه کنونی را در غیاب برگ نوا و ساز طرب، بیان می‌کند. به‌همین دلیل، شاعر یا راوی از چنگ و دف می‌خواهد که سوگ‌سرود یا سوگ‌آهنگ سردهند، غافل از آن‌که درست همین درخواست، یعنی به صدا درآمدن چنگ و دف، در شکلی دقیقاً نقیض‌گونه، به احیای ساز [طرب] و بلندشدن نوا می‌انجامد. این همان مطلبی است که خواننده به‌سرعت درمی‌یابد، اما به‌نظر می‌رسد، راوی و گوینده‌ی شعر بسیار معصومانه و غفلت‌کار، از نتیجه‌ی درخواست خود غافل است و نمی‌داند اجرای درخواست او موجب بطلانِ علتِ درخواست می‌گردد و در چرخشی شگفت، دیگر بار نوای طرب سر داده می‌شود.

۵.۳. رسم بدعهدی ایام چو دید ابر بهار گریه‌اش بر سمن و سنبل و نسرين آمد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۸۹)

آشکار است که ابر بهار آن‌گاه که بر سمن و سنبل و نسرين می‌بارد، مایه‌ی طراوت و شکوفایی آن‌ها می‌گردد و بهاری خوش را به ارمغان می‌آورد؛ به دیگر سخن، گریه‌ی ابر بهار بر سمن و سنبل و نسرين، دقیقاً مصداق خوش‌عهدی ایام است و نوبه‌ی شاد و سرخوش را فرا ذهن می‌آورد. گویی شاعر در بند این نکته نیست یا به این دقیقه توجه نکرده است که بهاری خواستنی و دلکش است که در موسم آن ابر ببارد و در واقع خنده‌ی ایام در گرو گریه‌ی ابر بهار است که «تا نگرید ابر کی خندد چمن». بر همین اساس است که رهی معیری سرود: «منم ابر و تویی گلبن که می‌خندی چو می‌گریم» (معیری، ۱۳۷۷: ۱۸). حال راوی به ظاهر ناآگاه از این امر، تنها یک وجه از گریه‌ی ابر را در نظر گرفته است و آن را به اندوه و سوگ تعبیر کرده است و از وجه دیگر و نتیجه‌ی قطعی آن، که خرّمی بهار و چمن و شکوفایی گل‌هاست، بی‌خبر مانده است؛ یعنی در چرخش معنایی، در نهایت، بهاری دلکش و پرباران که معنی خوش‌عهدی و نه بدعهدی ایام را نوید می‌دهد در راه است. این همان امری است که خواننده درمی‌یابد؛ اما گوینده از آن غافل است.

۶۶ _____ مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

۶.۳. بدانسان سوخت چون شمع که بر من صراحی گریه و بربط فغان کرد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۶۶)

بر خوانندگان آشنا به شعر فارسی و شعر حافظ پوشیده نیست که نهایت مطلوب حضور صراحی آن است که گریه کند؛ یعنی باده و می از آن ریخته شود. نهایت مطلوب از حضور بربط در مجلس نیز آن است که فغان [نغمه] سردهد؛ زیرا صراحی، (حتی اگر بهترین نوع و پر از باده باشد) وقتی که خشک باشد و از آن می بیرون نریزد، یا مطابق تصویرهای رایج شعر فارسی، بی آن که چشمش اشک‌ریز باشد، سودمند نیست و در مجلس به کار نمی‌آید. بربط هم اگر خموش باشد و ناله سر ندهد، به هیچ وجه به کار مجلس آرایبی نمی‌آید. شمع نیز حتی شمع کافوری اگر فروزان نباشد و مجلس‌افروزی نکند، وجودی بیهوده و ناکارآمد است. به بیان خلاصه، براساس سنت غزل فارسی، مجلسی طربناک و مطلوب است که صراحی بگرید و بربط ناله سر دهد و شمع اشک بریزد. به همین جهت در بیت ذکر شده، سوزاندن من (یا شمع؛ زیرا، با تشبیه من به شمع نوعی این‌همانی ایجاد شده است) گریه‌ی صراحی و فغان چنگ را در پی دارد. بنا به معنی دقیق بیت، چنان مرا سوزاند که صراحی گریست و بربط به فغان آمد. غافل از آن که به این ترتیب، در نهایت مجلسی عاشقانه و طربناک فراهم می‌آید؛ مجلسی که شمع انجمن فروزان است و صراحی می‌ریزان و بربط نواسازان؛ دیگر چه بهتر از این؟ و این همان تصویر روشنی است که خواننده درمی‌یابد؛ اما گویی راوی و شاعر از آن غفلت دارد و از درک آن ناتوان و بی‌خبر است.

۳.۷. کلک زبان بریده‌ی حافظ در انجمن با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۶۸)

همچون کارکرد شمع که به همان میزان که سر آن بریده و گرفته شود فروزان‌تر است، کلک یا قلم نیز هرچه تراشیده‌تر و زبان‌بریده‌تر، نویساتر و کارآمدتر است؛ یعنی قلم برای آن که خوب بنویسد و در این جا برای آن که راز تو را (لابد در شعر دلکش من) آشکار کند، لازم است زبان بریده باشد یا از آن بالاتر، ترک سر کند. به دیگر سخن در راستای

مدعای این نوشتار، گویی شاعر نمی‌داند که بهترین حالت رازگشایی قلم آن است که زبان بریده و سرگرفته باشد؛ به همین جهت، لفظ زبان بریده را گویی در مقام نفرین یا حداقل دشنام نفرین‌آلود به کار برده و عاقبت با کس رازگفتن و رازگشایی آن را جان‌دادن و ترک سر دانسته است. چنان‌که حمیدیان نیز همین تعبیر را پذیرفته و نوشته است: «ترک سرکردن: پیداست حسن تعلیلی است از همان بریدن نوک قلم به هنگام تراشیدن» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۰۴۸). بر همین زمینه است که معنای بیت شکل می‌گیرد و راوی اعلام می‌کند که قلم من (حافظ) با آن‌که زبان بریده است (یادر مقام نفرین زبانش بریده باد) در میان جمع راز معشوق (تو) را با کسان در میان گذاشت و سر خود را بر باد داد. در عین حال در یک چرخش معنایی همین که زبان قلم بریده شد و قلم ترک سر کرد، راز تو را آشکار کرد. در هر حال گویی شاعر و راوی سخن نمی‌داند که آنچه در حق کلک انجام شده که به منظور رازپوشی، زبانش بریده شده، دقیقاً نقض غرض است و در راستای زبان‌آوری قلم و رازگفتن او صورت گرفته است؛ به بیان دیگر به صورتی آبرونیک عملی انجام گرفته که حاصل آن خلاف میل و قصد اولیه بوده است. به این ترتیب است که بر خواننده‌ای که نتیجه‌ی سرگرفتن قلم را می‌داند و می‌داند قلم تنها در صورتی که سرگرفته و زبان بریده باشد، می‌تواند منویات شاعر را بنویسد، روشن است که نتیجه‌ی کار به راز را نوشتن و برملا کردن آن منتهی می‌شود؛ حال آن‌که شاعر به خیال خود، زبان قلم را بریده تا از افشاکاری آن جلوگیری کند.

۸.۳. سیاه‌نامه‌تر از خود کسی نمی‌بینم چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۱۴)

بر اساس آنچه درباره‌ی بیت قبل گفته شد، نتیجه‌ی طبیعی دوده بر سر قلم زدن آن است که نوشته‌ای نوشته و نامه‌ای نگاشته شود. معنی عکس آن، چنین است که اگر قلمی دوده بر سر نداشته باشد، یا به مرکب آغشته نباشد، قادر نیست مطلبی را بنویسد و به کار نمی‌آید. به عبارتی بهتر، چنین قلمی دیگر کارکرد قلم بودن را از دست داده و ماهیتاً وسیله‌ی نوشتن نخواهد بود. درباره‌ی این بیت گویی شاعر تنها به این معنی توجه دارد

که هرچه دود دل قلم بیشتر بر سرش برود، نشان از آن است که سرنوشت و زندگیش سیاه‌تر است و از این معنی غفلت دارد که دقیقاً مطلوب قلم و نیز نویسنده و دارنده‌ی قلم همین است. به بیان دیگر گویی انسان (در این جا شاعر-راوی) برای آن آفریده شده، تا دود دلی سردهد و نامه‌ای بنویسد و گرنه چه سود از هستی او، به همان گونه که چه سود از هستی قلمی که کاملاً تمیز است و هرگز برای نگارش مطلبی به کار نرفته است. این، همان نکته‌ای است که خواننده‌ی شعر به خوبی درمی‌یابد؛ اما شاعر وانمود می‌کند که از آن بی‌خبر است.

۴. نتیجه‌گیری

از توجه به آنچه پیش از این آمد، این معنی آشکار می‌شود که پایه‌ی اصلی این نوع خاص از آرایه‌ی ادبی در شعر حافظ که می‌توان آن را دانانمایی نامید، بر نوعی مخاطبه و گفت‌وگوی بنیادی و درونی میان خواننده‌ی (آگاه‌تر و یک گام جلوتر) و گوینده - راوی است که گویی از حقیقت آنچه خود می‌گوید، بی‌خبر است. می‌توان گفت این گونه موقعیت‌ها، نوعی مخاطبه یا دیالوگ برنامه‌ریزی شده است؛ چنان‌که بعد از آن که موضوع طرح و به میان افکنده شد، کشف حقیقت منوط می‌شود به این که چگونه این مخاطبه هدایت شود. به عبارت دیگر، خواننده واداشته می‌شود که خود، معنی دقیق‌تر کلام را کشف کند؛ به همان گونه که گفت‌وگوهای برنامه‌ریزی شده و هدایت‌شونده‌ی سقرات به همین صورت پیش می‌رفت و سخن ساده‌دلانه و پرسش ساده و به ظاهر جاهلانه‌ی نخست، همواره در خدمت آن بود که واقعیت روزمره و دردسترس را که از نظر مخاطب قطعی می‌نمود، متزلزل کند و حقیقت ماجرا را آشکار نماید. به بیان بهتر، این نوع ساخت کنایی یا آیرونی نمایشی در شعر حافظ، خصلتی محاوره‌ای از نوع گفتگوی باختینی (dialogism) در خود می‌پروراند و مانند هر مکالمه و مخاطبه‌ای، خواننده را به‌عنوان یکی از طرف‌های گفت‌وگو که حتی از گوینده نیز بر موضوع مسلط‌تر است، در ماجرا وارد می‌کند و او را درگیر می‌سازد. دست آخر او را وامی‌دارد که نتیجه‌ی نهایی را که به ظاهر با قصد گوینده

متفاوت است، خود کشف کند. می‌توان گفت کشف معنای حافظانه در این گونه اشعار در سه سطح حرکت می‌کند:

۱. ادراک لایه‌ی بیرونی معنا که در نگاه نخست، از فحوای کلام به دست می‌آید؛ مثلاً، ادراک معنای شمع سربریده به معنی شمع فروزان و افشاکننده‌ی راز خلوتیان.

۲. درک لایه‌ی دوم معنا که مخاطب و خواننده‌ی کارآزموده آن را از تعمق در شبکه‌های هنرورانه‌ی تصویرها و ابهام و ابهام‌های رایج در شعر حافظ، درک یا کشف می‌کند؛ زیرا، ساخت کلام به گونه‌ای تعبیه شده است که خواننده را به سمتی بکشاند که بپندارد معنی دیگری در کار است و بخواهد آن را کشف کند؛ یعنی کشف معنی براساس دانایی و آگاهی خواننده از سنت‌ها و مضامین ادبی و از طریق مخاطبه و محاوره با خود متن حاصل می‌شود؛ مثلاً، توجه به مفهوم دولایه‌بودن «زبان‌گرفتن شمع» در ساختی ابهامی به معنی در زبانش گره افتاد و عقده بست و از گفتن فروماند.

۳. آنچه به عنوان معنی نهایی دریافت می‌شود، نه تعبیر مشخص از معناهای درج شده در بیت است (در لایه‌ی نخست) نه ادراک معنای ابهامی و ضمنی و رمزآمیز کلام (در لایه‌ی دوم) بلکه شاعر به وسیله‌ی این شیوه‌ی بیان، یعنی نادان‌نمایی، در واقع خود را به عنوان گوینده و راوی همه‌چیزدان کنار می‌گذارد تا در غیاب خود و در غیاب معنی مألوف، معنی جدیدی خلق کند و خواننده را وامی‌دارد که همین معنی جدید را بی‌واسطه‌ی شاعر یا راوی، کشف کند. به دیگر سخن از غیاب معنا، معنا می‌آفریند.

سرانجام می‌توان گفت که راز توفیق حافظ در ترتیب‌دادن این ابیات و وادارکردن خواننده به ادراک مفهومی متفاوت از راوی، در این نکته نهفته است که این گفت‌وگوها بر حادثه و امر بیرونی استوار نشده است؛ بلکه مخاطبه براساس واژه‌ها و عبارت‌های منفرد در متن بنا شده است که در اساس بر گذشته‌ی فرهنگی خواننده استوار است؛ چنان‌که با تکیه بر همین پیش‌آگهی و دانش اندوخته‌شده، خواننده به گونه‌ی صدایی مستقل در متن وارد می‌شود و معنایی متفاوت با راوی یا شاعر از متن درمی‌یابد. همان‌گونه که باختین درباره‌ی آثار داستایوسکی می‌نویسد: «گفت‌وگو در درون هر کلمه نفوذ می‌کند،

۷۰ — مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
آن را به نبرد برمی‌انگیزاند و یک صدا را به وسیله‌ی صدای دیگر منقطع می‌کند
(Meyler, 1997: 108). به دیگر سخن، حافظ در مقام شاعری توانا با شیوه‌ای بسیار دقیق
و سنجیده، خواننده را به صورت منفرد و مستقل در مقابل متن قرار می‌دهد تا خود، معنایی
جدید بیافریند یا حداقل به معناهای قبلی تشخص می‌بخشد.

یادداشت‌ها

۱. این صورت نوشتاری، ترجیح نویسنده است (یادداشت ویراستار).
۲. به عنوان نمونه در آرایه‌ی تجاهل عارف از نوعی که سعدی به کار می‌برد، معمولاً برای تأکید یا برای جلب توجه خواننده، از امری قطعی و یقینی به صورت پرسش یاد می‌کند، چنان‌که وقتی می‌سراید:
ملک یا چشمه‌ی نوری پری یا لعبت حوری که بر گلبن گل سوری چنین زیبا نمی‌باشد
(سعدی، ۱۳۶۲: ۱۵۰)
منظور اظهار شگفتی است، نه در تردید در اصل دیدار. به ویژه آن‌که در بیشتر موارد سعدی
در کاربرد این آرایه یا بلافاصله رمزگشایی کرده یا رمزگشایی آن بسیار آسان است:
لعل است یا لبانت، قند است یا دهانت تا در بورت نگیرم نیکم یقین نباشد
(همان: ۱۴۸)
- در هر حال بحث در مورد آرایه‌ی تجاهل عارف در شعر سعدی مجال مفصل می‌طلبد که از
حدود این نوشته خارج است و هدف از آوردن این دو مثال آن بود که نشان داده شود در تجاهل
عارف به طور سنتی، واقعیت جهان مورد تردید واقع نمی‌شود و فقط یک معنا یا یک واژه یا به
جای واژه‌ای دیگر به کار می‌رود یا برای تأکید بیشتر، واقعیت مورد پرسش قرار می‌گیرد.
۳. نمونه‌هایی متعدد از این گونه آبرونی در آثار کلاسیک جهان وجود دارد؛ برای مثال در
نمایش‌نامه‌ی ادیپوس شاه، اثر سوفوکل، خواننده در تمام مدت از حقیقت ادیپوس شاه آگاه است
و می‌داند که او نادانسته پدرش را کشته است؛ بنابراین زمانی که این جمله بر زبان او می‌رود که
می‌گوید: «تنها مردی ابله می‌تواند گناهی مرگبار علیه خانواده‌اش انجام دهد و انتظار داشته باشد
خدایان به او پاداش دهند»، خواننده معنای ضمنی این جمله‌ها را بسیار بهتر از خود گوینده،
یعنی ادیپوس، درمی‌یابد. این آگاهی خواننده در تقابل با نادانی قهرمان موقعیتی کنایی پدید آورده
است که اصطلاحاً آبرونی تراژیک خواننده می‌شود. همچنین در بسیاری از آثار شکسپیر از جمله

نمایشنامه‌های مکبث، هاملت، رومئو و ژولیت بارها آبرونی نمایشی و بیشتر از نوع تراژیک جلوه کرده است. در دوران جدید نیز آبرونی در متون گوناگون و انواع رمان و داستان کوتاه یافت می‌شود و در گونه‌های کلاسیک چون آثار داستایوسکی و قلمه‌ی حیوانات اثر جورج اورول تا نمونه‌های پست‌مدرن جلوه دارد.

۴. چنان‌که تمام شارحان اشاره کرده‌اند، تصویر این بیت با عنایت به رسم رایج سرگرفتن و سربریدن شمع ساخته شده است. در دوران قدیم و روزگار رواج شمع و شمع‌افروزی به عنوان منبع روشنایی (که به شکلی وسیع‌تر برای فتیله‌ی چراغ نیز کاربرد داشته است) چندی که از سوختن شمع [یا چراغ] می‌گذشت؛ شعله‌ی شمع بر اثر انباشته‌شدن خاکستر یا زائده‌های فتیله، کاستی می‌گرفت. در این حالت مردمان سر فتیله یا ریسمان شمع را با مقراض یا وسیله‌ی دیگری می‌بریدند و به این ترتیب شعله بالا می‌گرفت و شمع یا چراغ برافروخته‌تر و فروزان‌تر می‌گشت. شواهد برای این معنی آن‌چنان فراوان است که تکرار آن‌ها در این جا ضرورتی ندارد. هم‌چنین از طریق همین معنی است که تصویر رایج شمع سخن‌پرداز و افشاگر، و شوخی که بند زبان ندارد و به همسایه راز می‌گوید پس لازم است که کشته شود و ده‌ها تصویر دیگر در شعر فارسی ساخته و بارها تکرار شده است. حال اگر به این دو موضوع خوب نگرسته شود در ذات خود و در عمل، تضادی از جنس پارادوکس مشاهده می‌شود: ۱. بریدن ریسمان یا فتیله‌ی شمع که از عادت‌های رایج برگرفته از زندگی روزمره مردمان برگرفته شده ۲. سخن‌چینی و افشاگری شمع که در ساختی خیال‌انگیز و در کوره‌ی خلاقیت شاعران به عرصه‌ی هنر پای نهاده است. زیرا از یک سو شمع را سر می‌برند و سر می‌زنند [یعنی می‌کشند] یا حداقل زبانش را [یادآور زبانه یا شعله‌ی شمع] می‌برند و او را از سخن‌گفتن و زبانه‌کشیدن بازمی‌دارند و از سوی دیگر درست با همین عمل او را زنده‌تر، زبانه‌کش‌تر و زبان‌آورتر و در نهایت افشاگرتر می‌کنند.

۵. بسیاری از حافظ‌پژوهان معتقدند مصراع دوم این دو بیت در نسخه‌ی قزوینی مخدوش است و جابه‌جا شده است. بر این اساس، بیت مورد نظر چنین خواهد بود: گیسوی چنگ ببرید به مرگ می‌تاب/ تا همه مغبجگان زلف دو تا بگشایند. چنین خوانشی نیز با تفسیر ذکر شده در این نوشتار هماهنگ است.

منابع

- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*. به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: کتابفروشی زوار. حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*. تهران: قطره.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۱). *حافظ‌نامه*. تهران: علمی فرهنگی.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۲). *کلیات سعدی*. تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوسی.
- _____ (۱۳۹۳). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: میترا.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- فرید، طاهره. (۱۳۷۶). *ایهامات دیوان حافظ*. تهران: قطره.
- معیری، رهی. (۱۳۷۷). *سایه‌ی عمر رهی*. تهران: زوار.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: توس.
- Meyler, Bernadette. (1997). "Bakhtin's Irony", *Pacific Coast Philology*, vol.32 No.1, pp105-120.