مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه

دوره ۲، شماره ۴/۱، زمستان ۱۳۹۵

صفحات ۲۰۴- ۱۹۱

Online ISSN: ٢٤٧٦-٤٨٥X

Print ISSN: ٢٥٣٨-٢٠٩٨

www.irijournals.com

تحلیل گفتمان در نمایشنامه هملت بر مبنای آرای فوکو

لادن جواهری[۱]، ژینو ابراهیمی[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان شناسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

چکیده

ادبیات هر ملتی عصاره فرهنگ و تاریخ آن ملت و آیینه تمام نمای باورهای اوست؛ از این رو است که ادبیات هر دوره زیرلایه‌های مربوط به بافت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، خود را واگویه می‌کند. نگارندگان برآنند تا با تکیه بر روابط بین «قدرت، دانش وحقیقت» از دیدگاه فوکو به تحلیل گفتمان جاری در نمایشنامه هملت اثر شکسپیر بپردازد. مولفه های مذکور در این اثر چنان رمزگذاری شده‌اند که به باور نگارندگان یکی از بهترین روش‌های رمزگشایی کردن و بازشناختن ماهیت اصلی شخصیت‌های داستان تحلیل گفتمان است. وجه تمایز این تحقیق آنست که برخلاف تحقیقات مشابه که در مطالعه این اثر، از رویکرد های فلسفی، روانشناسی و انتقادی بهره جسته اند، در این پژوهش سعی بر آن بوده است تا با بازشناسی عناصر اصلی نظریه گفتمان و ارائه نمونه های مبتنی بر پژوهش، روش تحلیل گفتمان فوکویی به مثابه یک روش تحلیل معرفی گردد تا مخاطب ضمن کسب تصویری روشن از این راهکار، با حیطه‌هایی که می‌توان از تحلیل گفتمان انتقادی سود جست نیز آشنا شود. در این تحقیق ابتدا به شرح نکات بنیادی و معرفی مولفه های نظریه تحلیل گفتمان انتقادی از منظر فوکو پرداخته شده و سپس این مولفه ها، در فضای روایتی نمایشنامه هملت تحلیل و موشکافی می‌گردند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، قدرت و حقیقت، فوکو، هملت.

مقدمه

دانش و حقیقت دو مولفه بنیادی گفتمان قدرت از منظر فوکو است. به عقیده وی «گفتمان» نقطه تلاقی و محل گردهمایی قدرت، دانش و حقیقت است. فوکو در پایان کتاب نظم اشیاء می گوید: «چنان که دیرینه شناسی[1] اندیشه ما به آسانی نشان می دهد، انسان ابداع دوران اخیر است؛ ابداعی که چه بسا به پایان دوران خود نزدیک می شود» (Foucault, 1996). فوکو در حوزه روش شناسی به دنبال یک نوع «دیرینه شناسی» بوده است (صالحی زاده، ۱۳۹۱). دیرینه شناسی از منظر فوکو به معنای تلاش برای شرح افکار، تصورات، بازنمایی ها و درونمایه ها و اشتغالاتی که در گفتمان پنهان یا آشکار می گردند نیست. بلکه در پی خود آن گفتمان ها، به مثابه اعمالی است که از قواعد خاصی پیروی می کنند. در حوزه دیرینه شناسی، فوکو به بررسی موضوعاتی چون: معرفت، اندیشه ها، گونه ها و شیوه های گفتمان می‌پردازد؛ بنابراین اصل دیرینه شناسی، تبدیل زبان و گفتمان به نقطه آغاز تحلیل تاریخی یا دیرینه شناسی است (کچوئیان، ۴۶:۱۳۸۲). مطالعات فوکو بیانگر آنست که دیرینه شناسی در پی یافتن سرآغاز کسب دانش ها و قواعد شکل‌گیری گفتمان است (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۶۴). هدف دیرینه شناسی شناخت و درک اصول تحول درونی است که در حوزه شناخت تاریخی رخ می دهد. در این راستا باید مجموعه ای از قواعد گفتمانی حاکم بر هر نظام شناختی کشف و بررسی گردند و روابط میان گزاره ها توصیف شوند. این روابط بر چهار پایه استوارند و نظامی وحدتی را تشکیل می دهند: ۱. وحدت موضوع، ۲. وحدت شیوه بیان موضوع، ۳. وحدت نظام مفاهیم آنها و ۴. وحدت بنیان های نظری آنان. به گونه ای که هرگاه میان موضوعات، شیوه بیان، گزاره ها، مفاهیم و مبانی نظری آنها همبستگی و نظام ویژه ای پدید آمده باشد، آن گاه یک صورت بندی گفتمانی بوجود می آید.

فوکو با استفاده از مفهوم تبار شناسی[2] به بررسی رابطه قدرت، دانش و حقیقت پرداخته و پیدایش علوم اجتماعی و بسط آنها را با قدرت پیوند می زند؛ به عبارت دیگر هر کجا که قدرت اعمال شود، نوع خاصی از دانش نیز تولید می شود. در اواخر دهه ۱۹۷۰ فوکو درک خویش از ارتباطات قدرت را باز تعریف کرده و تفاوتی میان دو گونه از قدرت قائل می شود: نخست قدرتی که به مثابه بازی های استراتژیک در حیطه آزادی قابل درک است و دوم قدرتی که در بافت سلطه شکل می گیرد. در این شکل از قدرت عده‌ای بر آنند که رفتار دیگران را کنترل کنند و عده‌ای می کوشند که تحت کنترل عوامل اعمال قدرت قرار نگیرند. برای روشن شدن موضوع فوکو مفهوم اعمال قدرت برخود و یا خود مختاری را، برمی‌گزیند. وی در نظریه خود جایگاه ویژه ای برای تبار شناسی قائل است؛ اما تبارشناسی را در مقام علم ندانسته بلکه آن را ضد علم می داند. "رازی که تبار شناسی در پی بر ملا کردن آن است، گویای این مسئله است که هیچ ماهیت و یا وحدت اصیلی برای کشف کردن وجود ندارد " (Coznery Hoy، ۶۶:۱۳۸۰).

"در اندیشه مدرن، حقیقتی کلی و جهانی، مستقل از نگرش و دیدگاه‌های جوامع مختلف وجود دارد که سوژه[3] قادر به کشف آن و هدایت جامعه و قدرت در جهت دستیابی به آن است. فوکو خنثی بودن حقیقت و جدایی آن از جامعه و روابط قدرت را بی معنا دانسته و معتقد است که حقیقت و نظام دانایی، صورت بندی خاصی از نظام قدرت اند. وی بر آن است که حقیقت مطلق و فرا تاریخی نفی کننده فردیت و آزادی انسان بوده و سوژه، نه به معنای فردیت و مختار بودن، بلکه شکل درونی شده حقیقت مطلق است " (قادری، ۱۳۹۰: ۱۷۹-۱۲۷). پس برای نفی سوژه و رهایی فرد از دام گفتمان می بایست که اسطوره حقیقت فرا تاریخی را نابود کرد. تمایل به شناخت روابط قدرت، دانش و حقیقت در روابط فردی وتعمیم آن به روابط گفتمانی متن، سبب شد که نگارندگان به واکاوی این روابط در نمایشنامه هملت پرداخته و با تحلیل گفتمان جاری در نمایشنامه، نقش این مولفه‌ها را بررسی کنند. همچنین آنان برآنند که دیدگاه سیالیت حقیقت و چگونگی بکارگیری این دیدگاه را، در روابط متنی نمایشنامه واکاوی نمایند.

[1] archeology

[2] genealogy

[3] subject

گذری کوتاه بر روایت هملت

ابجدیان (۱۳۸۹) در کتاب خود، تاریخ ادبیات انگلیس روایت نمایشنامه هملت را چنین خلاصه می کند که هنوز یک ماه از درگذشت پادشاه دانمارک نگذشته، همسرش گرترود با برادر شوهر خود کلادیوس ازدواج می کند. هملت، شاهزاده جوان که از غم از دست دادن پدر سخت آزرده خاطر و پریشان است؛ در رویارویی با این اتفاق در هم می شکند. او از بی وفایی مادر شگفت زده و از عموی خود که به زعم وی مادر را به ناکاری کشانده، بیزار است. شبی، شبح پدر بر وی ظاهر شده و پرده از حقیقتی هولناک برمی دارد؛ که او نه با نیش مار بلکه از زهری که کلادیوس[1] در گوش او ریخته؛ به هلاکت رسیده است. شبح خواهان انتقام است، به شرط آنکه به مادر هملت گزندی نرسد و انتقام شرافتمندانه باشد. هملت، بدگمان به گفته های شبح، در پی انتقام است؛ مانند تمام تراژدی های سنکایی[2]، او تظاهر به جنون می کند. پولونیوس[3] براین باور است که هملت دیوانه شده است؛ پس در پی خوشنود کردن پادشاه، دختر خویش افیلیا[4] را که روزی هملت به او عشق می ورزیده، به نزد وی می فرستد؛ اما هملت او را از خود میراند. هملت بازیگران دوره گردی را وامی‌دارد که در پیشگاه پادشاه به اجرای نمایش بپردازند. نمایش بر اساس داستانی است که وی از زبان شبح شنیده است. واکنش پادشاه در برابر نمایش، به وی دانشی مبنی بر صدق گفتار شبح را عنایت می کند. ملکه هملت را به اتاق خود می خواند تا با او به گفتگو بنشیند و پولونیوس در پشت پرده پنهان می‌شود تا سخنان وی را بشنود. هملت مادر را سرزنش کرده و براو می‌تازد. ملکه و پولونیوس از بیم کمک می خواهند و هملت به گمان آنکه پادشاه در پشت پرده پنهان است، پولونیوس را می کشد. پادشاه که دیوانگی هملت برایش محرز شده است، در پی فرستادن هملت به انگلستان و کشتن اوست. مرگ پدر، افیلیا را به دیوانگی می کشاند و سر انجام او خویش را در آب غرق می کند. لایرتیس[5]، برادر افیلیا، در پی انتقام مرگ پدر و خواهر خود برآمده و تصمیم می گیرد تا هملت را بکشد. وی هملت را به مبارزه می طلبد. مبارزه در حضور پادشاه و ملکه انجام می شود. پادشاه جامی از شراب به زهر آلوده را به هملت تعارف می‌کند که هملت از خوردن آن سر باز می زند. جام آلوده به زهر را مادر هملت نوشیده و می میرد. در اثنای جنگ تن شمشیرهای آلوده به زهر دست بدست شده و هر دو جنگجو با شمشیر زهر آگین زخمی می شوند. لایرتیس پیش از مرگ، هملت را از حقیقت آگاه می سازد. هملت پادشاه را می کشد و خود نیز جان می سپارد.

روش تحقیق

گفتمان، شیوه ای خاص برای سخن گفتن درباره جهان پیرامون انسان و فهم آن و یا یکی از وجوه آنست. تحلیل گفتمان به منظور روشن سازی دو گرایش بکار می رود. نخستین گرایش، تحلیل گفتمان در زبان شناسی است که خود در سه سطح گفتمان ساختارگرا، نقشگرا و انتقادی صورت می گیرد. گرایش دوم، تحلیل گفتمان در زمینه گفتمان سیاسی-اجتماعی است. آنچه در این پژوهش مد نظر نگارندگان قرار گرفته، این است که با استفاده از چارچوب نظری تحلیل گفتمان فوکویی (FDA)[6] به تحلیل گفتمان جاری در نمایشنامه هملت، پرداخته شده است؛ مانند تمام تحلیل‌هایی که با استفاده از این رویکرد انجام می‌گیرند، اساس این تحلیل، چگونگی درک پساساختارگرایان از گفتمان است. در این جستار، به تحلیل روابط گفتمان درون متنی در آثار ادبی پرداخته شده که شکل دهنده ادبیات روایتی‌اند و خود نیز از این پدیده‌ها شکل می‌گیرند. آنچه در گفتمان هملت، سبب شکل‌گیری مبانی قدرت و تکوین انگیزه انتقام می شود، حقیقتی است که با کسب دانش چگونگی مرگ پدر بر او آشکار و متقین شده است. چنین بنظر می‌رسد که واکاوی مولفه‌های قدرت، دانش و حقیقت در این

[1] Claudius
[2] senecan
[3] Polonius
[4] Ophelia
[5] Laertes
[6] Focaultdian discourse analysis

روایت، می‌تواند قابل تعمیم به تحلیل روابط گفتمانی در دیگر آثار ادبی- نمایشی شکسپیر باشد. روند گفتمانی در این آثار منتج از کسب دانشی شناختی از ماهیت استبدادیون و شیوه‌های به کار گرفته شده از سوی آنان، برای تسلط و حکمرانی بر جامعه است. بدیهی است که دستیابی به این دانش سبب کشف حقیقت و قدرت‌گیری قهرمان داستان شده و علت بروز انقلاب و مبارزه با ستمگران است. در حالیکه در روش‌های تحلیل گفتمانی دیگر، از شیوه‌های تحلیل خرد در متن استفاده شده و تحلیل متن تنها از منظر مشخصه‌های معنایی و نحوی صورت می گیرد، در رویکرد FDA تمرکز بر واکاوی چارچوبی منسجم، برای دریافت و تحلیل چگونگی شکل گیری قدرت در روابط گفتمانی است. در این تحقیق، با توسل به روش تحلیل کلان به کشف مواردی که در ادامه خواهند آمد مبادرت ورزیده‌ایم: اول، چگونگی حدوث الگوهای معنایی موجود در ساختار متن که قابل تعمیم به مولفه‌های معنایی موجود در بافتی هستند که متن در آن تولید و معنا شده است؛ دوم، چگونگی شکل‌گیری روابط قدرت، دانش و حقیقت در متون ادبی که در قالب روایت های نمایشی شکسپیر مطرح می گردند؛ و سوم، چگونگی بهره گرفتن از رویکرد FDA به عنوان ابزاری در پژوهش‌ها و شناخت الگوی گفتمانی که ابژه[1] را می سازند. در این تحقیق با جدا سازی پنج بخش از نمایشنامه هملت که بر گرفته از «پرده اول –صحنه یکم،صحنه دوم، صحنه سوم و پنجم» و« پرده دوم- صحنه دوم» و «پرده سوم- صحنه یکم، صحنه سوم» هستند به واکاوی نقش شبح پدر هملت که خود سوژه و ابژه است و سبب نایل شدن هملت به کشف چگونگی مرگ پدر و همچنین قدرتمندسازی وی در گرفتن انتقام مرگ پدر، شده است. از سوی دیگر به موضوع جنون پرداخته می شود، جنون در روایت هملت نمودی از سیالیت حقیقت است، چرا که جنون او آنچنان که از نگاه دیگران حقیقتی انکار ناپذیر است، از منظر هملت نوعی راهکار عقلانی برای رفع ابهام و تردید اوست.؛ پس حقیقت دیوانگی هملت در مرز بین حقیقت و توهم حقیقت سرگردان است. در نهایت به این نکته اشاره می شود که هملت مانند دیگر قهرمانان نمایشنامه‌های شکسپیر یک قهرمان سنکایی نیست که تنها تشنه انتقام باشد و بی دلیل خون بریزد بلکه او فیلسوف و اندیشمندی است کنش هایی از جنس کنش های یک قهرمان سنکایی انجام می‌دهد. تصمیم نهایی وی برای گرفتن انتقام ناشی از رفع تردید او در صحت گفتار شبح است. لازم به ذکر است که گروه بندی و انتخاب موارد یاد شده برای تحقیق با توجه به مولفه های روش تحلیل گفتمان فوکویی بوده و از این منظر این مولفه ها بررسی می شوند. در قسمت بعد مبانی نظری مطرح می شود.

مبانی نظری

زمینه های فکری فوکو

تفکرات فوکو از لحاظ روش شناختی، متاثر از ساختارگرایی، پدیدار شناسی و هرمنوتیک است. وی با حضور در کلاس‌های ژان هیپولیت[2]، هگل شناس فرانسوی و مترجم پدیدار شناسی روح، با آرای هگل آشنا شد. همچنین بوسیله موریس مرلوپونتی[3] و لویی آلتوسر[4]، با مارکسیست و با مطالعه آثار سوسور[5] و سارتر[6]، فلسفه زبان و مکتب اگزیستانسیالیسم[7] را شناخت. او همچنین همچنین ضمن پذیرش علاقه نیچه[8] به رابطه میان قدرت و علم، در این خصوص تحلیل جامعه شناختی دقیق تری را ارائه می دهد.

[1] object
[2] Hippolyte
[3] Merleau-Ponty
[4] Althusser
[5] Saussure
[6] Sartre
[7] Existentialism
[8] Nietzche

دوره ۲، شماره ۴/۱، زمستان ۱۳۹۵، صفحات ۲۰۴- ۱۹۱

پدیدار شناسی[1]

نگرش پدیدار شناسی، از جریانات فکری مورد پذیرش فوکو است. در این رویکرد، "انسان هم موضوع شناسایی (ابژه) و هم فاعل شناسایی (سوژه) است. وی در فعالیت های معنا بخشِ منِ استعلایی تحقیق می کند؛ «من»ی که به تمامی موجودات از جمله کالبد خویشتن و نیز به فرهنگ و تاریخ معنا می بخشد؛ گرچه وی بر خلاف روش پدیدار شناسی، به فعالیت معنابخشِ فاعل شناساییِ مختار و آزاد متوسل نمی شود."(بشیریه، ۱۳۹۲ :۳۹۲). فوکو در روش پدیدار شناسی از آرای هوسرل[2] و هایدگر[3] تاثیر پذیرفته است. از منظر هوسرل، حقایقِ به اصطلاح علمی همه علوم را باید در فعالیت های آگاهانه انسان جستجو جستجو کرد. مسئله اصلی هوسرل، «زمینه یابی حقیقت در تجربه» است؛ و برای این کار، باید شیوه های گوناگون به مددآگاهی انسان و به واسطه ادراک و زبان، شناخته شوند. هایدگر این معنای نهفته در کردارها را «تعبیر» می خواند. وی در کتاب خود هستی و زمان[4] این روش را هرمنوتیک می خواند. هرمنوتیک هایدگری، منشا معنا را در متن کردارهای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی جست و جو می کند. وی بر این نکته که "برای فهم هر واقعیت اجتماعی، باید زبان آن واقعیت را فهمید، تاکید می کند. به اعتقاد او زبان جزئی از واقعیت های اجتماعی است و یا واقعیت های اجتماعی جزئی از زبان است. منظور از زبان در اینجا، مجموعه مفاهیم و هنجارهایی است که در جامعه وجود دارد " (بشیریه، ۱۳۷۵ :۳۸). جنبه افتراق فوکو و هایدگر در آنست که از منظر وی " هرمنوتیک حقیقت را آنچه تعبیر می کند، می بیند در حالیکه حقیقتی وجود ندارد، بلکه آنچه ما با آن روبروییم، چیزی جز کثرتی از تعابیر نیست. معرفت نمایشگر حقیقت امور نیست؛ زیرا هیچ حقیقت ما قبل گفتمانی وجود ندارد. موفقیت هر گفتمان مرتبط با رابطه آن با شبکه قدرت است. قدرت و دانش در همه جا اشکالی از حقیقت را تولید و اشکال دیگر را طرد و حذف می کنند و هر گفتمان رژیم حقیقتی است که هویت، فردیت، ذهنیت و کردارها را معین می سازد " (بشیریه، ۱۳۷۸، :۱۴۳).

روش تبار شناسانه

یکی از خواستگاه‌های مهم اندیشه فوکو، اندیشه نیچه است. از دیدگاه تبار شناس هیچ ماهیت ثابت و قائده مند، بنیادین و متافیزیکی که سبب تداوم تاریخ شود، وجود ندارد. بلکه پیوسته شکاف ها، گسست ها و جدایی‌هایی که در حوزه های مختلف معرفتی وجود دارند، قابل جستجو هستند (بشیریه، ۱۳۷۵ :۳۸). اندیشه نوعی رخداد است که هیچ گاه تکرار نمی شود. بلکه در بافت زمانی و مکانی که اتفاق می افتد؛ دارای تبارهای گوناگونی است. از منظر فوکو تاریخ نگار، تاریخ را از دیدگاه علایق خویش می نویسد پس تاریخِ حال حاضر است.

اپیستمه[5]

اپیستمه، آرایش های گفتمانی و روابط میان گفتمان های موجود در جامعه است که برای تحلیل یک جامعه به سراغ آن ها می رویم. اپیستمه، مجموع دانسته های یک دوره نیست؛ بلکه مجموعه ای پیچیده، از روابط میان دانش تولید شده در یک دوره و قوانینی است؛ که از طریق آن، دانش های جدید شکل می گیرند.

گفتمان قدرت و فوکو

[1] phenomenology
[2] Husserl
[3] Heidegger
[4] Time and being
[5] Episteme

مقوله گفتمان از منظر فوکو بدین دلیل حائز اهمیت است که ارتباطات قدرت از دید عوامل تعیین کننده تغییرات تاریخی حاصل می شود و دیگر اینکه هیچ کس نمی تواند از قدرت بگریزد و رد پای قدرت را نمی توان تنها در یک فرد، پادشاه، حکومت یا یک دیکتاتور جستجو کرد. قدرت در تمام سطوح اجتماعی پخش و گسترده است. این بدان معناست که قدرت سیال و محلی است و در هر زمان و هر مکان خویش را به ما تحمیل می کند و هرگز بی اثر و یا متلاشی نمی شود. در اواخر دهه ۱۹۷۰ فوکو شناخت خود از قدرت را باز تعریف می کند. وی تفاوتی میان دو گونه قدرت قائل است: ا. قدرتی که به مثابه بازی های استراتژیک میان آزادی ها درک می شود. ۲. موقعیت و شرایط تسلط که مردمان به گونه معمول آن را قدرت می نامند. در بازی های استراتژیک میان آزادی ها برخی تلاش می کنند که رفتار های دیگران را کنترل کنند و دیگران نیز می کوشند که تحت کنترل در نیایند. فوکو در این مقوله از مفهوم حکومت بر خود یا خود مختاری بهره می گیرد. این مفهوم رابطه ای است که برآزادی های استراتژیک افراد در برقراری ارتباط با دیگران سرپوش می گذارد (قادری، ۱۳۹۰ :۱۵۱).

نظریه حقیقت (گفتمان حقیقت)

گفتمان های حقیقت از دید فوکو هسته های قدرتند. این گفتمان‌ها نباید از نگاه خوانندگان و نویسندگان آن نگریسته شوند؛ بلکه باید آنان را از آن جهت که سازندگان روابط قدرتند، نگریست؛ وی بر آنست که قدرت همواره از طریق رژیم حقیقت خود را به ما تحمیل می کند. پس می توان با موشکافی و آشنایی با مبانی آن، مقاومت و مبارزه را با قدرت در مسیری صحیح قرار داد. فوکو اندیشمندی است که همواره در عین نزدیک شدن به قدرت از آن دور می شود.

نظریه قدرت (گفتمان قدرت)

گفتمان از نظر فوکو متشکل از تعدادی گزاره است که ظهور آنها مستلزم شرایطی خاص است. پس گفتمان یک تعریف ابدی و آرمانی نیست؛ بلکه از ابتدا تاریخی و نظام‌مند است. فوکو معتقد است که حقیقت حاصل گفتمان است و این نظام‌های گوناگونند که معرفت را تعیین می کنند. پس جستجوی حقیقت بیرون از گفتمان کاری عبث و بیهوده است. در واقع فوکو با طرح مفهوم دیرینه شناسی، بر اصل گسست و علم متداوم تکیه می کند و در پی آن است که درونه های مختلف و متمایز را در تاریخ بشناسد و با گردآوری عناصر همسوی یک نظام زبانی – معرفتی، قواعد حاکم بر آنها را بازیابی کند. فوکو می کوشد تا گزارش‌های انسانی را از دایره گفتمان حذف کند چرا که وی معتقد است این گونه گزارش‌ها، یک سوژه بنیان‌گذار را به منزله بنیان گفتمان مطرح می کنند در حالیکه چنین سوژه ای وجود ندارد. فوکو می کوشد تا یک منشا یا علت واقعی را برای گفتمان بیابد که البته پیچیدگی های گفتمان مانع از آن است که این منشا را به حوزه های مادی همچون مارکسیسم منتسب دانست. نکته دیگری که فوکو در صدد بسط آن برآمده و در دیرینه شناسی به گسترش آن مبادرت می ورزد؛ نقد نظریاتی است که در صورت بندی‌های گفتمانی پراکنده اند، لذا منسجم و واضح نیستند. همچنین فوکو با تبیین قواعد هدایت کننده، اقدام به تولید گزاره های گفتمانی کرده و چگونگی صورت بندی اشیا شیوه‌های سخن و مفاهیم یک گفتمان ساختمند را بررسی می کند. فوکو با اشاره به فرآیند های تولید گفتمان، مدعی ست که در طی فرآیند تولید، برخی از این گفتمان ها سرکوب و برخی دیگر پذیرفته خواهند شد. پس گفتمان ها در این روند به مستدل و نامستدل، درست و نادرست تقسیم می شوند؛ و در طی فرآیند اراده معطوف به حقیقت، گفتمان‌های غلط بر درست، ترجیح داده خواهند شد. فوکو با استناد به مفهوم تبار شناسی، با استفاده از رابطه قدرت، به بررسی دانش و حقیقت می پردازد که به زعم وی تبارشناسی، درگیر فرآیند شناخت مرکزیت قدرت و سلطه در شکل‌گیری گفتمان‌ها، هویت‌ها و نهادهاست و می کوشد تا خصلت گفتمان های مسلط را بسط دهد (همان). به اعتقاد فوکو، قدرت منحصر به نهاد های سیاسی نبوده و در تمام جامعه جاری است و مستقیما نقش مولد را بر عهده دارد. به نظر وی دانش عمیقا با روابط قدرت در آمیخته و همپای پیشرفت در اعمال قدرت پیش می رود. منظور فوکو از گفتمان، توده بی شکل از عبارات و گزاره‌ها نیست، بلکه چهارچوب آنهاست که دیرینه شناسی نظم و قانون پراکنده در آنها را کشف می کند. واحد تحلیل برای فوکو، گزاره است و گزاره، مجموعه ای از علایمی است که در یک گفتمان دارای معناست. گزاره همچون یک

ابژه شکل مادی دارد ولی هویت آن از وضعیت درون عمل یا نهاد های اجتماعی نشات می گیرد. در واقع گزاره ها، در حوزه مادی گزاره هایی عمل می کنند که روابط میان آنان، اجازه می دهد که یکدیگر را تعقیب کرده و به ایفای نقش بپردازند؛ و سیری تسلسلی را دنبال کنند. به زعم وی ماهیت گزاره و حکم آن نسبی بوده و برحسب بافتی که در آن جاری می شود و شیوه استفاده از آن در نوسان است. پس گفتمان، محصول عوامل تصادفی مختلف است و مانند یک سیستم باز به عناصر موجود در گفتمان های دیگر متصل شده و به شبکه ای از معانی منحصر به خود پیوند می خورد. فوکو گفتمان را دارای بافت اجتماعی و ریشه آن را در قدرت می داند. نهایت آنکه زبان و جهان، هر دو در تعامل با یکدیگرند و هرگاه یکی تغییر کند، دیگری نیز تغییر خواهد کرد. پس از آنجا که زبان ابزار ایده‌آل جامعه است، برای درک فرآیندهای جامعه باید زبان را شناخت.

پیشینه پژوهش

نگارندگان با بررسی و مطالعه منابع قابل دسترسی توانسته اند که تحقیقات انجام شده در زمینه بررسی نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر را به شرح زیر شناسایی کنند.

مک دونالد، درمقاله خود، به بررسی زبان متفاوت هملت و اتللو[1] و دیگر هم تباران آنان پرداخته و از ایشان، در زمره پرجاذبه‌ترین گویندگان در گفتمان‌های نمایشی یاد کرده است. سپس با ذکر این نکته که تلاش وی بر آن است تا به واکاوی و تحلیل منبع این اقتدار زبانی بپردازد؛ به جستاری در آثار شکسپیر پرداخته است(MacDonald, 2002). وارن با توضیح آنکه آثار شکپیر دارای ثبات لازم نیستند؛ اذعان می دارد که آنچه امروزه تحت عنوان تراژدی های شکسپیر در اختیار ماست، نمونه های چاپ شده از آثاری است که صحت واقعی بودن منشا آنان، مورد شک و تردید است و آثاری که اخیرا منتشر شده اند نیز، در سایه دانش ما از ادبیات، فرضیه های جدید و تحلیل های متفاوتی را بوجود آورده اند (Warren, 2002). وی این موضوع را بهانه ای برای بازنگری نخستین آثار منتشر شده از شکسپیر قرار داده و به مطالعه آنان از منظر زبان بکار رفته در آثار متقدم و نمونه های متاخر، پرداخته و سعی در کشف صحت آثار مذبور را، هدف از این تحقیق می داند. داهل، درمقاله‌ای، با شرح پیشینه مذهبی شکسپیر، مدعی است که این پیشینه مذهبی بر آثار وی تاثیر گذار بوده است. در ادامه نویسنده به کشف زمینه های تناقض با مذهب پروتستان در آثار شکسپیر پرداخته و بارزترین نمونه این تناقض را در شخصیت هملت شناسایی می کند. به زعم وی نمایشنامه هملت، متنی مرموز و وهم آلود و ملهم از جنبش پروتستان است؛ که عقاید مرتبط با این جنبش را مورد پرسش قرار می دهد (Diehel, 2002). هات وی، در مقاله خود به ذکر این نکته می پردازد که زندگی شکسپیر آن چنانکه در تراژدی های وی نیز منعکس شده است، هیچ‌گاه از تاثیر سیاست و قدرت جدا نبوده است. شخصیت‌های نمایشنامه‌های وی همگی از تبار شاهانند که مولفه قدرت در زندگانی آنان همواره نقشی کلیدی را ایفا کرده است. محوریت قدرت و پیامد های آن، در آثار شکسپیر همواره مولفه ای مرکزی بوده است که تعیین کننده روند روایی تراژدی‌های وی، محسوب می شود. شخصیت های آثار وی یا عاملان قدرت و یا قربانیان آنند (Hattaway, 2002). مگنوسون، در مقاله ای موییدن پر شور را از ژانر های بنیادین و متداول در تراژدی محسوب کرده و سخنان حزن‌آلود را از خصوصیات اصلی زبان تراژدی برمی‌شمارد. وی با نگرشی گفتمانی، این شیوه زبانی درمکالمات شخصیت های تراژدی را بررسی کرده و این گونهِ زبانی را در نمایشنامه هملت و دیگر نمایشنامه های شکسپیر واکاوی می کند (Magnusson, 2016). هوک، در مقاله خویش، به تشریح مفهوم گفتمان از منظر فوکو پرداخته و اذعان می دارد که محور واکاوی تحقیق وی بر مبنای سه موضوع دانش، ماده و تاریخ شکل گرفته است. وی در یک طرح کلی، به توضیح هسته سازه ای دستور گفتمان از نگاه فوکو پرداخته و در چهار مرحله روش گفتمان انتقادی وی را، توضیح داده است (Hook, 2007). تادروس، در مقاله اش، اهمیت پژوهش خود را درک عملکرد قانون، با توسل جستن به مبانی نظری فوکو اعلام می دارد. وی معتقد است که اصطلاح حقوق و قضا پیش از آنکه توصیف کننده نظم و نمود قانون باشد؛ نمایانگر قدرت است. او بر این باور است که تبار شناسی قدرت، از منظر فوکو، قالب جدیدی از یک نظریه در

[1] Othello

خصوص قانون است و نظریه دیرینه شناسی وی در خصوص قدرت، ناشی از تفاوت های تاریخی در خصوص عملکرد قانون و گفتمان است (Tadors, 1998).

بختیاری و معنوی، به پژوهش در خصوص خشونت کلامی در نمایشنامه هملت و فیلم سالاد فصل پرداخته؛ و با بهره جستن از شاخص های شش گانه مالکین، کنش گری خشونت آمیز زبان را بررسی کرده اند. آنان هدف خویش از این تحقیق را، معرفی و کاربست نگاره ای زبان شناختی در تحلیل خشونت دراماتیک اعلام نموده اند (بختیاری و معنوی، ۱۳۹۳). اولیایی نیا، در بحث خویش به تحلیل دو نامه ای که هملت به افیلیا می نویسد پرداخته و در نامه اول به واکاوی شخصیت هملت و در نامه دوم به تحلیل عامل سرنوشت که مضمون محوری اثر است، مبادرت می ورزد.(اولیایی نیا، ۱۳۸۸). عابدی، در پایان نامه خود به واکاوی روابط بینامتنی میان نمایشنامه های هملت اثر شکسپیر و رسمرس‌هلم[1] هلم اثر ایبسن[2] می پردازد و این روابط بینامتنی را در قالب گفتگوی میان دو متن بررسی می کند. .هدف وی از این مطالعه، آنست که نشان دهد آثاری که در بافت های زمانی و مکانی متفاوت خلق شده اند قابلیت گفتگو با یکدیگر را دارند (عابدی، ۱۳۸۹).

تحلیل داده ها

پژوهشگران و منتقدانِ شکسپیر، تحلیل نمایشنامه هملت را بسیار دشوار دانسته اند، زیرا پیچیدگی های شخصیت هملت مانع از آن است که بتوان به روشنی درباره آن سخن گفت. نقد گسترده این نمایش، ناکامی در پاسخ دادن به پرسش‌های بسیار، نشان از این پیچیدگی دارد (ابجدیان، ۱۳۸۹: ۲۷۳-۲۸۲). مرکز عناصر گفتمانی در این نمایش، هملت است؛ دیگر عناصر روایت، بنا به اهمیت نقش‌شان، در مدارهای دور و یا نزدیک به هسته، حول این مرکز در چرخشند. شکسپیر هوشمندانه، انسانی فیلسوف و اندیشمند، چون هملت را درمقام قهرمانان تراژدی های سنکایی برگزیده است و بدین‌سان ذهن مخاطب را به چالش می کشد. چرا که این قهرمانان همواره در پی انتقام جویبند و در این رهگذر ابایی از ریختن خون بی گناهان ندارند. پس از منظر هملت، انتقام باید بر اساس عدله محکم و شواهد متقین انجام پذیرد و نه بر پایه حدس و گمان‌های بی پایه و اساس. اثبات جرم در نگاه وی، استوار بردریافت حقیقت است و علم به این دانش است که وی را قدرتمند می سازد. لیکن حقیقت سیال است و در بافت های گوناگون گفتمانی به مثابه موضوع، تظاهری ناپایدار دارد؛ پس سیالیت حقیقت پایه گذار تردید های هملت می شود.

پرده اول - صحنه یکم

در آغاز این پرده، هملت هنوز چیزی از چگونگی مرگ پدر نمی داند و قضاوت های وی از اوضاع تنها بر پایه شواهد تجربی او استوار اند .اپیستمه هملت، در این پرده،تک گویی است. او به مثابه سوژه و ابژه با خود در گفتگو است. این آرایش گفتمانی بیانگر تنهایی و تردید اوست. به بیانی دیگر وی هم گوینده است و هم شنونده. در مقام گوینده می‌پرسد و منتظر شنیدن پاسخ از خود است.گزینش این آرایش گفتمانی از سوی شکسپیر از آن روست که می خواهد، مخاطب را آماده حوادثی کند که در ادامه داستان روی خواهند داد.

پرده اول– صحنه دوم

[1] Rosmersholm

[2] Ibsen

هملت: «... شاهی بدان خوبی و شایستگی که در قیاس با این یک همچون هایپریون[۱] بود به ساتیر[۲] و در حق مادرم چندان مهربان بود که روا نمی داشت بادهای آسمان بر چهره اش به خشونت بگذرند... آخر این مادرم بود که خود را به گردنش آویخت، چنانکه گویی آرزو در او از کامروایی باز فزونی می گرفت؛ ... با این همه پس از یک ماه... همان بهتر که بدان نیندیشم... خداوندا، یک حیوان بی تمیز بیش از این به ماتم می نشست، آری اوست که با عموی من پیمان زناشویی می بندد...»(به آذین۱۳۶۰: ۳۲-۳۱).

فوکو گفتمان را دارای بافت اجتماعی و ریشه آن را در قدرت می داند. نهایت آنکه زبان و جهان، هر دو در تعامل با یکدیگرند و هرگاه یکی تغییر کند، دیگری نیز تغییر خواهد کرد. پس از آنجا که زبان ابزار ایده جامعه است، برای درک فرآیند های جامعه باید زبان را شناخت. نمایش های تراژیک اجرا شده در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم، مبدع دیدگاه انتقادات اجتماعی بوده اند. مولانی به نقل از ریتا فلسکی اذعان می دارد که متون تراژیک شکسپیر، همانند تراژدی های یونانی، نقش فعالانه ای در کشاندن توجه ببیننده به مسائل اجتماعی و سیاسی و عامه ایفا کرده اند (مولانی، ۲۰۱۶).

پرده اول - صحنه سوم

لایرتیس به افیلیا: «به تدریج که معبد تن وسعت می یابد، مراسم نیایش جان و هوش درآن دامنه وسیعتری می گیرد. شاید او این دم دلباخته شماست و هیچ ناپاکی و فریبی چهره شریف آرزومندش را تیره نمی دارد. ولی با سنجش پایگاه بلندی که دارد، شما باید از آن بترسید که اراده اش به دست خودش نباشد، چرا که او فرمانبردار نسب والای خویش است. او نمی تواند مانند مردم بی نام و نشان به دلخواه خود رفتار کند چه ایمنی و سلامت کشور به انتخاب او وابسته است: از این رو او به ناچار با رای و خواست پیکری که سر آن است محدود می گردد (به آذین، ۱۳۶۰).

گفتمانِ «عشق» نیز مانند تمام بافت های اجتماعی، ریشه در قدرت دارد. زبان و جهان هر دو در تعامل با یکدیگرند. هرگاه یکی تغییر کند، دیگری نیز تغییر خواهد کرد. حقایق جهان سیال و وابسته به بافتند و ظهور و قطعیت خود را پیوسته به تعویق می اندازند چرا که با تغییر بافتِ حضورِ حقیقت، صورت آن دگرگون خواهد شد. مردم بی نام و نشان، در پاره ای از بافت های غیر ایدئولوژیکی، می توانند به میل خود رفتار کنند؛ اما جایگاه قدرت اجتماعی مقوله دیگری است. آنچنان که حکمران بر اجتماع حاکم است (سلطه اقلیت بر اکثریت)[۳]، حاکم نیز تحت سلطه اجتماع است (سلطه اکثریت بر اقلیت)[۴].

پرده اول – صحنه پنجم

شبح: «آری، آن حیوان زنا کار به جادوی زیرکی وبا هدیه های جنایتکارانه خویش، آه چه تبهکارند، آن زیرکی و آن هدیه ها که می توانند چنین از راه بدر برند شهبانوی مرا که چندان تظاهر به پاکدامنی می کرد، با شهوت پرستی شرم آور خویش همداستان کرد. آه هملت، چه لغزشی بود این! از همچو منی گذشتن که عشقم از بلند همتی با سوگندی با سوگندی که به هنگام زناشویی یاد کرده بودم دست به دست می رفت و آن گاه بر ناکسی فرود آمدن که برازندگی های او در برابر من بس ناچیز بود... من به عادت هر روزه در بعد از ظهر در بستانسرای خود خفته بودم؛ عمویت که شیره نفرین شده شوکران در شیشه ای با خود داشت، پنهانی در آن ساعت آرامش آمد و آن جوهر جذام آسا را در دروازه های گوش من ریخت؛ و آن اثرش در خون آدمی چنان است که به چابکی سیماب از دروازه ها و مجراهای طبیعی بدن می شتابد و با نیرویی ناگهانی همچون

---

[۱] خدای خورشید.

[۲] از نیمه خدایانی که با موهای ژولیده و گوشهای آویخته و دو شاخ بر پیشانی تصویر می شدند و پاهایشان به سم ختم می شد.

[3] Panopticon

[4] Synopticon

قطرات ترشی که در شیر بریزند، خون روان و سالم را لخته می کند و منجمد می سازد؛ با من نیز چنین کرد، جوشش آنی مانند جذام پوست نرم و سالم مرا با زخمهایی زشت و نفرت انگیز پوشاند. بدین سان بود که من به یکباره در خواب، زندگی و تاج شهبانوی خود را به دست برادر از دست دادم...». (به آذین،1360)

شبح پدر بر هملت ظاهر شده، وی را از چگونگی مرگش آگاه می سازد. شبح هملت را به دانشی مسلح می کند که می‌تواند بواسطه آن، حقیقت این جنایت را در یابد؛ اشراف بدین حقیقت، هملت فیلسوف و اندیشمند را دگرگون کرده و برای او مولفه قدرت را به ارمغان می آورد، قدرتی که بوسیله آن، می تواند انتقام مرگ پدر را از عمویش که در سر سودای حکومت می‌پرورانده است، بگیرد. هملت آشفته است. ترس از آنکه مبدا این شبح روحی رانده شده از جهنم باشد که او را به غلط به ارتکاب جنایت رهنمون کند، برروح آزرده اش سایه می‌افکند. شبح هم موضوع شناسایی (ابژه) و هم فاعل شناسایی (سوژه) است؛ این اوست که در مقام سوژه خبر از جنایتی می دهد که خود ابژه آن بوده است. این«من» استعلایی، معنا بخش وجود خویش است، اما مختار نیست. او تنها مراسم اعتراف و یا پژوهش در ابژه‌های انسانی را به عهده داشته و «من» فاعلی را تبدیل به «من» مفعولی تبدیل می کند.

پرده دوم- صحنه دوم

هملت: «پس به او که غریب است بگو ((خوش آمدید)) هوراشیو[1]، در زمین و آسمان بسا چیز هاست که فلسفه‌تان به خواب ندیده ولی بیایید؛ و اینجا، همچنانکه دمی پیش، به یاری پروردگار سوگند یاد کنید که هر چند رفتارم شگرف و غریب بنماید، چه امکان هست که به زودی چنین صلاح بدانم که خود را به مسخره‌گی بزنم، هرگز وقتی که مرا بدان حال می بینید، دست‌ها را بدین سان چلیپا نکنید و این گونه سر نجنبانید»(همان).

انزوای هملت پیامد دیدار با شبح است. آیا او به راستی مجنون شده است؛ یا مذمون دیوانگی او از سر ترفند و نیرنگ است؟ در روح و جان هملت بافته های تردید و شک در هم تنیده اند. از سویی باور سخنان شبح دشوار است و از سویی دیگر شواهد حاکی از صدق گفتار اویند. در کاخ همه بر هم ناظرند (نظارت فرد بر فرد)[2] و برعلیه دیگری توطئه می کنند. براستی چگونه می‌توان حقیقت را دریافت، آن هنگام که در برابر هوشیاری هملت دیگران هشیارترند. ظاهر هملت به دیوانگان می‌ماند، اما گفتار وی در پاسخ به دیگران، نشان از عقل سلیم دارد. دیوانگی هملت، هم حقیقت است و هم حقیقت نیست. از منظر دیگران او دیوانه است، چون کردار و منشی به مانند مجانین دارد. یاوه‌گویی می‌کند و دیگران را به تمسخر می گیرد؛ ژنده پوش است و ظاهری آشفته دارد. سخنان او گاه نشان از ذکر حقایقی دارند که بر زبان آوردنشان، به جنون می‌ماند. از جایگاه اجتماعی خود گسسته و در هیچ جایگاه دیگری ماوا ندارد. دیگران پروای سخن گفتن نزد دیوانگان را ندارند، زیرا دیوانه در جهانی انتزاعی زندگی می کند که از دنیای عاقلان و فرزانگان جداست. هملت حقیقت را می‌داند او عاقلی است با نقاب دیوانگان. جنون تجلی درک حقیقت در اوست و هسته‌های حقیقت کاشته شده در ذهن او، وی را قدرتمند ساخته است. او هسته‌های قدرت را شناخته که این گفتمان‌ها سازندگان روابط قدرتند، وی بر آنست که قدرت همواره از طریق رژیم حقیقت خود را به او تحمیل می کند؛ پس می توان با موشکافی و آشنایی با مبانی قدرت و با علم به حقیقت با آن به مبارزه برخواست. پس دیوانگی هملت حقیقتی سیال است که همواره تجلی و ثبوت خود را به تعویق می اندازد.

پرده دوم -صحنه دوم

[1] Horatio

[2] Omionopticon

هملت: «شنیده ام ... که برخی تبهکاران در تماشاخانه چنان تا اعماق جان از هنر نمایش منقلب گشته اند که بیدرنگ فریاد برآورده بر جرم خویش اعتراف کرده اند؛ زیرا قتل، اگرچه خود زبانی ندارد، می تواند با دهانی معجزه بار سخن بگوید. من به این بازیگران خواهم گفت که در برابر عموی من چیزی شبیه قتل پدرم بازی کنند... شبحی که من دیدم شاید اهریمن است و در قدرت اهریمن هست که خود را به ظاهری خوشایند بیاراید» (به آذین، همان).

هملت: «او را در باغ به زهر می کشد تا بر قلمرو شاهی اش دست یابد. نام او گونزاگو[1] است؛ و به زبان ایتالیایی هر چه فصیح تر نوشته شده. اکنون خواهید دید که قاتل چگونه دل از زن گونزاگو می‌رباید.

افیلیا: «شاه از جا برخاست»

هملت: «چه، از یک تیر مشقی وحشت کرد؟»

شهبانو: «شما را چه می شود، خداوندگار من؟»

پولونیوس: «نمایش را قطع کنید»

شاه: «برایم مشعل بیاورید!برویم!»

همه: «مشعل، مشعل، مشعل»

هملت: «ها بگذار آهوی زخم خورده بردر و مویه سر دهد و گوزن آسیب ندیده بازی و نشاط کند؛ زیرا هنگامی که برخی در خوابند دیگران باید بیدار بمانند. چرخ روزگار بر این نمط می گردد»(به آذین، همان).

هملت از گروه بازیگرانی که به تازگی وارد شهر شده‌اند می‌خواهد که در حضور شاه و ملکه نمایشی اجرا کنند. وی نمایش را بر اساس قتل پدر طرح ریزی می کند. بازیگران، مانند دیوانگانند. آنها حقایق را در دنیای مجازی صحنه می نمایانند. پس مفاهیم گفتمانی آنان مانند دیوانگان قابل تامل نیست. نمایش در حضور درباریان، شاه و ملکه اجرا می شود. در صحنه قتل پدر هملت بدست برادرش، شاه آشفته می شود و اجرای نمایش را بر هم زده و از صحنه می گریزد. نمایش صحت و سقم گزاره‌ها به استحکام و مجاب‌کنندگی آنها در درون یک گفتمان بستگی دارد. بدین ترتیب، پرسش های بنیادین فلسفه درباره حقیقت و ذات بی معنا می شود. اگر ما به منطق نظریه وفادار بمانیم، نسبی گرایی به حوزه ارزش‌های اخلاقی و دینی نیز راه خواهد یافت و امکان داوری درباره خوب و بد، به چهارچوب‌های درونی هر گفتمان محدود خواهد شد. از نظر فوکو گفتمان محل تلاقی دانش و قدرت است؛ یعنی در هر رشته خاصی از دانش در دوره خاص مجموعه ای از قوانین ایجابی و سلبی بوجود می آورد که این قوانین مشخص می کنند شخص چه باید بگوید و درباره چه چیز صحبت کند یا صحبت نکند (صالحی زاده، ۱۳۹۰: ۱۳۶). به عقیده فوکو در هر دوره، این گفتمان است که روند اندیشیدن وسخن گفتن سوژه را مشخص می کند. پس گفتمان حاصل آگاهی سوژه نبوده و دانش در خدمت قدرت است. حال هملت دانشی را کسب کرده که بواسطه آن پرده‌های تاریک جهل کنار رفته اند و حقیقت بر وی آشکار شده است. سایه های تردید جای خود را به روشنایی یقین داده و پایه های قدرت در وی استحکام یافته است. این لحظه‌ای است که وی مهیای انتقام است، انتقامی نه چون دیگر قهرمانان سنکایی حاضر در تراژدی‌ها بل، به مثابه انسانی که حقیقت جنایت بر وی آشکار گردیده و وی با اتکا به شواهد قطعی، حکم به مجازات مجرم می دهد.

یافته ها

در این مقاله روش تحلیل گفتمان به عنوان یکی از روش‌های نوین تحقیق که از نوع روش کیفی می باشد، بررسی شد. با وجود ضعف‌های زیادی که در بنیان‌های فکری و فلسفی خود دارد، اما در دایره وسیعی از موضوعات اجتماعی قابل استفاده می باشد. به نظر فوکو کلید فهم وقایع سیاسی و اجتماعی گفتمان است و با فهم گفتمان هر دوره است که می توان آن را به خوبی تبیین و تفسیر کرد. نگارندگان برای آزمودن نحوه بکارگیری نظریه وی در تحلیل گفتمان های ادبی، نمایشنامه هملت را

[1] Gonzago

برگزیده اند. این گزینش بدان سبب صورت گرفته؛ که بزعم آنان این نمایشنامه دارای متنی انتقادی، گفتمانی است؛ که به راحتی بر اساس مولفه های نظری فوکو قابل تحلیل است. تحلیل شخصیت پیچیده قهرمان داستان، گفتمان های متکی به بافت، روند وقوع حوادث و روابط حاکم بر گفتمان های جاری در این اثر، به گونه ای شکل گرفته اند که استفاده ابزاری از مولفه های دانش، قدرت و حقیقت، در تحلیل این اثر را امکان پذیر ساخته اند. نگارندگان براین باورند که مبانی نظری تحلیل گفتمان انتقادی فوکو را می توان به مثابه روشی در تحلیل گفتمان های ادبی، در سطح کلان بکار بست؛ زیرا معنا در بافت و در کل متن حادث می شود و تفسیر و تحلیل در سطح کلمه و جمله بدون پرداختن به تحلیل متن چه بسا سبب سوء تعبیر و ابهام خواهد شد. در پایان نگارندگان پیشنهاد می کنند که محققین با استفاده از این رویکرد، به تحلیل آثار برجسته ادبی پرداخته و چگونگی استفاده از مولفه های نظریه فوکو را در این متون بررسی کنند. روش تحلیل گفتمان با انگاره خود سیر مدرنیستی، هرمنوتیکی و پست‌های تحولی و تطوری خاص خود را طی نموده است؛ تفوق و حضور مؤثر یک گفتمان در جامعه بسته به رعایت عوامل پیروزوی، شکست گفتمان هایی است که در جامعه به نوعی با یکدیگر در حال رقابتند.

منابع

۱. ابجدیان، امرالله. (۱۳۸۹). تاریخ ادبیات انگلیس، جلد ۵، شیراز: دانشگاه شیراز.
۲. اولیایی نیا، هلن. (۱۳۸۹). بررسی نقش‌مایه ی نامه در نمایشنامه هملت، نقد زبان و ادبیات خارجی، شماره ۳.
۳. شکسپیر، ویلیام. (۱۳۶۰). هملت، ترجمه م.ا. به آذین، تهران: دوران.
۴. خالقی، احمد .(۱۳۸۲). قدرت، زبان، زندگی روزمره. تهران: گام نو.
۵. دریفوس، هیوبرت؛ و رابینو، پل. (۱۳۸۴). میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی.
۶. ریتز، جورج. (۱۳۷۴). نظریه های جامعه شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۷. قادری، زکریا.(۱۳۹۰). نقد گفتمان فلسفی مدرنیته: سوژه حقیقت و قدرت در اندیشه میشل فوکو، غرب شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال دوم.
۸. کوزنری هوی، دیوید. (۱۳۸۰). فوکو در بوته نقد، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
۹. کچوئیان، حسین. (۱۳۸۲). فوکو و دیرینه شناسی دانش، تهران: دانشگاه تهران.
۱۰. محمودی بختیاری، بهروز؛ و معنوی، مهسا. (۱۳۹۵). خشونت کلامی در نمایشنامه هملت با سالاد فصل: رویکردی گفتمانی. دو ماهنامه جستار های زبانی، شماره ۲.
۱۱. عابدی، محمد. (۱۳۸۹). بررسی «بینا متنیت » و «مکالمه»، میان نمایشنامه های «هملت» و«رسمرس» با نگاهی به مبحث گفتمان، رساله کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر: دانشگاه هنر.
۱۲. صالحی زاده، عبدالهادی.(۱۳۹۰). درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو؛ روش های تحقیق کیفی، معرفت فرهنگی اجتماعی. شماره ۳.

13. Diehl, H. (2002). Shakespearean Tragedy Religion and Shakespearean Tragedy. In C. McEachern (Ed.), The Companion to Shakespearean Tragedy (pp. 86-103). Cambridge: Cambridge University Press.

14. Foucault, Michel (1970). The order of things: An Archaeology of the Human Science, New York: Vantage Books Foucault, Michel (1972) The Archeology of Knowledge, tr. By A. M. Sheridan, London: Tavistock Publication.
15. Hattaway, M. (2002). Shakespearean Tragedy and Political authority. In C. McEachern (Ed.), The Companion to Shakespearean Tragedy (PP. 103-123). Cambridge: Cambridge University Press.
16. Hook, D. (2007, September). Discourse, Knowledge, Materiality, History: Foucault and Discourse Analysis. Retrieved from Http://eprint. Ise. Ac. UK/ archive/956.
17. Hadfield, A. (2016). Tragedy and English History. In M. Neill and D. Schalkwyk (Eds.), The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy (218-234) Oxford University press 2016.
18. Jefries, H. (2016). Tragedy and Satiric Voice. In M. Neill and D. Schalkwyk (Eds.), The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy (250-267) Oxford University press 2016.
19. McDonald, R. (2002). Shakespearean Tragedy The Language of tragedy. In C. McEachern (Ed.), The Companion to Shakespearean Tragedy (pp.23-50). Cambridge: Cambridge University Press.
20. Magnusson, L. (2016). Shakespearean Tragedy Shakespearean Tragedy and the Language of Lament. In M. Neill and D. Schalkwyk (Eds.), The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy (120-135) Oxford University press 2016.
21. Mullaney, S. (2016). 'Do You See This?' The Politics of Attention in Shakespearean Tragedy. Shakespearean Tragedy (151-167) Oxford University press 2016.
22. Schalkwyk, D. Coriolanus: A Tragedy of Language. . In M. Neill and D. Schalkwyk (Eds.), The Oxford Handbok of Shakespearean Tragedy (468-469) Oxford University press 2016.
23. Tadors, V. (1998, Spring). Between Governance and Discipline: The Law and Michel Foucault. Oxford Journal of Legal Studies, 18, 1st ser., 75-103. Retrieved August 13, 2008, from http:/ www. Jstor. org / stable/764723
24. Warren, M. (2002). Shakespearean Tragedy Printed and Performed. In C. McEachern (Ed.), The Companion to Shakespearean Tragedy (PP.69-89). Cambridge: Cambridge University Press.
25. Zamir, T. (2016). Ethics and Shakespearean Tragedy. In M. Neill and D. Schalkwyk (Eds.), The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy (71-89) Oxford University press 2016.

مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه

دوره ۲، شماره ۴/۱، زمستان ۱۳۹۵، صفحات ۲۰۴- ۱۹۱

Discourse Analysis in Hamlet Play on the Basis of Foucault's Views

Ladan Javaheri[1], Zhinu Ebrahimi[2]

1 . M.A student of linguistics, Razi University, Kermanshah, Iran
2 . M.A student of linguistics, Razi University, Kermanshah, Iran

Abstract

The literature of any nation reflects the culture, history and the beliefs and thoughts of that nation; this is why the literature of each period is a reflection of the substrates related to its social, political and cultural contexts. The researchers seek in this study to analyze the discourse of Shakespeare's Hamlet on the basis of the relationship among "power, knowledge and truth" from Foucault's perspective. The components in this work have been encoded in such a way that, as the authors believe, discourse analysis is one of the best ways to decode and recognize the true nature of the characters of the story. What distinguishes this study from others is that unlike similar studies, this work has made use of the philosophical, psychological and critical approaches. Attempts have been made in this study to introduce Foucault's discourse analysis as an analytical method by recognizing the main elements of discourse theory and providing research-based examples, so that the readers may get a clear picture of this strategy, and get well acquainted with the areas where one can make use of critical discourse analysis. This study has first dealt with the fundamentals and introduced the components of critical discourse analysis from Foucault's perspective, and then analyzed and scrutinized these components in the narrative space of Hamlet.

Keywords: discourse analysis, power and truth, Foucault, Hamlet