فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ۱۳، شمارهٔ۴۹، پاییز ۱۴۰۰، صص۴۳ -۶۷
تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۱۶
(مقالهٔ پژوهشی)

بررسی آیرونی نمایشی/ تقدیر در داستان « پادشاه و کنیزک» در دفتر اوّل مثنوی مولانا

محمّدامین احسانی اصطهباناتی[۱]، دکتر عنایت‌الله شریف‌پور[۲]

چکیده

با وجود اینکه آیرونی در ادبیّات منظوم ایران، نمونه‌های فراوانی دارد، در حوزهٔ نقد، کمتر به آن توجّه شده است. آیرونی، نوعی شیوهٔ بیان است که تقریباً معادل اصطلاحات ادبی رایج همچون تجاهل‌العارف، طنزآمیز، مجاز به‌علاقهٔ تضاد، طعنه، استهزا و ایهام به‌کار می‌رود. آیرونی یک آرایهٔ ادبی و نوع خاصی از بیان دو پهلو است که با ابهام و ایهام، متفاوت است. به بیانی دیگر، نوعی دوگانگی بیانی خلاف انتظار یا نوعی استنباط خلاف مقصود گوینده است که باعنوان آیرونی از قرن هجدهم به بعد، در ادبیّات اروپا رایج شده است. ریشهٔ لغوی آن، به زمان سقراط و یونان باستان بر می‌گردد. امّا این شیوهٔ سخن گفتن، همواره با زبان همراه بوده است؛ چنان که در بسیاری از آثار ادبی کلاسیک، نمونه‌هایی از آن را می‌توان یافت از جمله مثنوی مولانا. در این جستار برآنیم تا با ارائهٔ تعاریف موجود از آیرونی و انواع آن، به مبحث آیرونی تقلید در داستان کنیزک مولانا بپردازیم و زوایای پنهان آن را واکاوی نماییم و ضمن تبیین مفهوم آیرونی در شعر و بیان تمایز میان این صنعت با ابهام و کنایه و دیگر گونه‌های دو پهلو، به نوعی مرزبندی میان آیرونی و سایر صنایع ادبی دست یابیم و مظاهر و نمود آیرونی تقلید را در داستان «پادشاه و کنیزک» از مولانا بررسی کنیم.

کلید واژه‌ها: آیرونی، داستان کنیزک، تقدیر.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
ehsani.estahbani@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. e.sharifpour@uk.ac.ir

مقدمه

کلّیّت آیرونیک زندگی، به هر حال در تفکّر آدمیان از دیرباز تا کنون بازتاب داشته است، به‌گونه‌ای که سیطرهٔ مجاز بر اندیشه و هنر بشری غیرقابل انکار می‌نماید. آیرونی، نوعی خاص از بیان دو پهلو است که هر چند در گنجینهٔ ادب فارسی نمونه‌های فراوانی دارد.

آیرونی، نوعی شیوهٔ بیانی است که می‌تواند معادل اصطلاحات ادبی را رایج مانند تجاهل‌العارف طنزآمیز، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، کنایهٔ طنزآمیز، طعنه، استهزا و ایهام باشد، اما «رند معنایی» بهترین معادل فارسی است که در بردارندهٔ تمام مفاهیم یاد شده می‌باشد. ریشهٔ لغوی آیرونی به زمان سقراط و یونان باستان و شیوه‌های بیانی آن مربوط به پیش از آن می‌باشد.

آیرونی شیوه‌ای است که حتی عوام به صورت ناخودآگاه از آن استفاده می‌کنند و در واقع روشی میانبر برای رساندن مقصود آن‌هم با چاشنی طنز و استهزاء است.

ویژگی بارز شاهکارها و آثار فاخر ادبی، برجستگی جنبهٔ بلاغی آنهاست. یکی از این صناعات بلاغی طنز و انواع آن است. آیرونی نمایشی / تقدیر نوعی وارونه‌سازی است و چنان که از نامش پیداست این وارونه‌سازی در توصیف صحنه‌های نمایشی بیشتر کاربرد دارد. در این حالت تماشاگران به عامل تناقض موجود در روایت داستان که به‌صورت تراژیک و با بی‌خبری قربانی در حقیقت رخ می‌دهد سرنوشت محتوم شخصیت داستانی را نظاره کرد می‌شوند. تقدیری تحمیلی که زمینهٔ انتقال مفاهیم عمیق را در داستان فراهم می‌آورد.

در سال‌های اخیر که مسألهٔ معنی در نقد ادبی مورد توجه بسیار است و حتّی در نقد هرمنوتیکی و بعضی از نظریّات و دیدگاه‌های پُست مدرن به نوعی مرکزیّت دارد، موضوع آیرونی دوباره مورد توجّه منتقدان قرار گفته است، با توجّه به اینکه هدف اصلی این مقاله که پرداختن به آیرونی نمایشی یا تقدیر در داستان نخست از دفتر اول مثنوی است، وارد شدن به تمام مباحث نظری مربوط به این آرایه، ما را از هدف اصلی دور می‌سازد، اما برای آنکه بحث خود را بر پایه‌ای معتبر و علمی قرار دهیم، ضمن بررسی آیرونی از جنبه‌های مختلف به بررسی آیرونی نمایشی/ تقدیر در این داستان خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ تحقیق

در پژوهش‌های ادبی ایران، در خصوص آیرونی، تحقیقات چندان گسترده‌ای صورت نگرفته است: احمد و شفیعی‌آکردی (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی» پس از تحلیل آیرونی از منظر لغوی و اصطلاحی، آیرونی «نمایشی» را پرکاربردترین نوع این شیوهٔ طنزپردازی در مثنوی معرفی کرده‌اند. از نظر نگارندگان این مقاله ماهیت تمثیلی- روایی مثنوی دلیل استفادهٔ بیشتر مولانا از این نوع آیرونی است. مشیدی و حیدری گوجانی (۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «جلوهٔ عارفانهٔ آیرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی» بیان روایی و تمثیلی مولانا را مورد واکاوی قرار داده و بیان کرده‌اند که آیرونی بازتاب گسترده‌ای در این اثر تمثیلی دارد و از این منظر می‌توان مولانا را با شکسپیر در غرب مقایسه کرد. حسین آقاحسینی و زهرا آقازینالی (۱۳۸۷)، در مقاله‌ای تحت‌عنوان «مقایسهٔ تحلیل کنایه و آیرونی»، به بررسی و مقایسهٔ ساختار کنایه و آیرونی پرداخته‌اند، «نگرش آیرونیک شمس تبریزی به گفتمان و نهادهای جامعهٔ عصر خود» اثر داودپور مظفری (۱۳۸۹) و... از جمله مقالاتی هستند که به مطالعهٔ آیرونی پرداخته‌اند.امّا تاکنون در خصوص آیرونی تقلید در ادبیّات کهن با محوریت داستان‌های مولانا صورت نپذیرفته است.

روش تحقیق

این مقاله بر پایهٔ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی (کتابخانه‌ای) گردآوری شده است.

مبانی تحقیق

آی. اچ ریچاردز در کتاب اصول نقد ادبی به خاصیت وحدت بخشی آیرونی اشاره دارد و می‌گوید «علت لذّت بردن ما از آیرونی آن است که این صنعت ذهن را به یک بُعد معنایی خاص محدود نمی‌کند؛ بلکه دریچه‌هایی بر ذهن می‌گشاید تا مطلبی واحد را از جنبه‌های مختلف بنگریم»(ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۲۲). ریچاردز در یک بحث روانشناختی دلیل لذت بردن از یک جا جمع آمدن انگیزه‌های متضاد را توضیح می‌دهد. از نظر او حالتی از ذهن که مورد علاقه نیست، حالتی است که اشیا را تنها از یک دیدگاه می‌نگرد (ر.ک: همان). اما در آیرونی که انگیزه‌های متضاد یا جنبه‌های متفاوت را در یک‌جا جمع می‌کند، این محدودیت

از بین می‌رود و رفع این محدودیت به شخصیّت ما به عنوان خوانندهٔ اثر، امکان دخالت آزادانه‌تری در درک و تفسیر اثر می‌دهد. در این حالت «لایه‌های بیشتری از ذهن آشکار می‌شود و جنبه‌های بیشتری از اشیا قادر به اثرگذاری بر خواننده خواهد بود»(همان: ۲۲۳). بنابراین در نقد نو صنایعی که چندگانگی مفهومی ایجاد می‌کند، بررسی می‌شود و کوشش بر آن است تا مخاطب ضمن توجیه نظری آن، به نوعی تعادل در ساختار چندگانهٔ مفهومی متن دست یابد و به اثر، وحدت ببخشد. ناقدان نو از جمله ریچاردز این تعادل به دست آمده را آیرونی نام نهاده‌اند. در این حالت احساس استقلال و فردیّت بیشتری در خواننده ایجاد می‌شود و چنین می‌نماید که او می‌تواند اشیاء را آن‌گونه که واقعاً هستند، یکجا مشاهده کند. «ذهن در رویارویی با آثاری که معانی متضاد را در خود گرد آورده‌اند، آزادانه‌تر حرکت می‌کند و چنین تجربه‌ای درست ضد حالت بازدارندگی فکر است و همین امر موجب پیدایش لذت هنری می‌شود»(دیاکوبسن، ۱۳۷۹: ۵۸). در هنر پست مدرن، آیرونی از ویژگی‌های متن و از متن و از ابزارهای ایجاد تعادل در آن است. گاه «در میان تلاش‌هایی که نویسنده برای ایجاد تعادل در ساختار مفهومی متن می‌کند، واقعیتی مرموز وارد می‌شود و رسیدن به هدف را سخت یا زایل می‌کند و نوعی ناهمگونی ایجاد می‌کند که لوکاچ در نظریهٔ زمان از آن با عنوان آیرونی یاد می‌کند»(مشرف، ۱۳۸۵: ۳۸).

در حوزهٔ نقد آیرونی دو کاربرد دارد که میان آن ها تمایز است. کاربرد نخست، که تا پایان سدهٔ هجدهم معنای مسلط بود به وجهی رتوریکی یا کلامی اطلاق می‌شد و به‌همان معنای یاد شده دلالت داشت که مقصود اصلی را پنهان می‌ساختند و کلامی برخلاف آن به زبان می‌آوردند. مکالمات سقراط نمونهٔ این آیرونی است. ولی رتوریک شناسان سنّتی، ایرونی را صنعتی مربوط به دانش بدیع می‌دانستند. نظریه‌پردازان سده‌های میانه، آیرونی را از مقولات تمثیل به حساب آوردند چرا که «در تمثیل مانند آیرونی، چیزی گفته می‌شود که منظور ما نیست»(مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۴).

آیرونی و انواع آن

یافتن معادل فارسی برای واژهٔ آیرونی به راستی دشوار است. صاحب‌نظران ایرانی هر یک در این باره سخنی گفته‌اند. «میرصادقی آیرونی را طنز، کتمان حقیقت و اثبات چیزی با

نفی متضاد آن ترجمه کرده و آن را از انواع ریشخند شمرده‌اند»(رضایی، ۱۳۸۲: ۱۶). اما به نظر می‌رسد نزدیک‌ترین اصطلاح فارسی به آیرون را کنایه دانست «بررسی‌های تطبیقی نشان می‌دهد که هر چند صنایع ادبی مانند استعارهٔ مرکب، استعارهٔ تهکمیه، مجاز به علاقهٔ تضاد به آیرونی شباهت‌هایی دارند اما شباهت‌های آیرونی به کنایه بیش از سایرین است»(شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۹).

چرا که کنایه ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینهٔ صارفه‌ای که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، در ساختار جمله وجود داشته باشد (ر.ک: همان: ۱۰۰). به هر حال این شیوهٔ بیان و ابراز زبانی از گذشته با عناوینی که یاد کردیم در ادبیّات ما کاربرد داشته است و نمی‌توان آن را نادیده گرفت به گونه‌ای که مصادیق بسیاری از آیرونی تقدیر / سرنوشت یا آیرونی نمایشی را در سرشت داستان‌های کهن ایرانی می‌توانیم بیابیم رقم خورده است و با تمام وجود به سوی آنچه که برایش مقدّر شده است پیش می‌رود.

تقسیم‌بندی آیرونی و تبیین تمایز گونه‌های آن، به همان دشواری ارائهٔ تعریفی مشخص و غیرقابل مناقشه از آیرونی است. زیرا هر کس بنا به تعریف خود از آیرونی تقسیم‌بندی خاصی ارائه می‌دهد و حتی به‌جای تعریف، بیشتر آن را توضیح می‌دهد؛ مثلاً موکه می‌گوید: «طبقه‌بندی آیرونی و فهرست کردن تکنیک‌های آیرونی نخواهد توانست سریعاً بر هر قطعه از آیرونی برچسبی بزند، اما می‌تواند بگوید آیرونی ممکن است از چنین فرم‌هایی پرفته شود، در واقع تقسیم بندی‌های گوناگونی که از آیرونی ارائه می‌شود، فقط به‌همان اندازه می‌تواند برای ما تمایز ایجاد کند که ما میان سبز و آبی تمایز قائل می‌شویم، در حالی که می‌دانیم تقسیمات اولیه بسیاری در پایان با هم ادغام می‌شوند»(کادن، ۱۳۸۰: ۲۵). به هر حال در مرحلهٔ نخست به دو طبقهٔ اصلی آیرونی واژگان و آیرونی موقعیت تقسیم می‌شود.

آیرونی کلامی یا واژگانی

آیرونی کلامی یا واژگانی، مهم‌ترین نوع آیرونی است و همان‌طور که از نامش پیداست، در سطح واژگان اتفاق می‌افتد و به چیزی که مادر ادبیّات فارسی با اصطلاح کنایه از آن یاد می‌کنیم، بسیار نزدیک است. این نوع آیرونی (verbal irony) ساده‌ترین نوع آیرونی است

که در واقع همان استعارهٔ تهکمیه یا مجاز به علاقهٔ تضاد است.

آیرونی ساختاری

در آیرونی ساختاری (strural Irony) نویسنده آیرونی را در ساخت اثر ادبی به‌کار می‌برد. یکی از ترفندهای عام این شیوه، استفاده از قهرمان ساده‌دل، یا راوی و سخنگوی ساده‌لوحی است که درک ساده‌ای از پیرامون خود یا اوضاع جهان دارد. تفاوت آیرونی ساختاری با کلامی در این است که در آیرونی کلامی خواننده یا بیننده از منظور واقعی نویسنده باخبر است و در آیرونی ساختاری هر چند مخاطبان اثر هنری و ادبی از منظور و غرض اصلی گوینده و نویسنده آگاهند، شخصیّت داستانی از چنین وقوفی بی‌بهره است» (طبی، ۱۳۸۴: ۵۲).

آیرونی رمانتیک

این اصطلاح را نویسندگان آلمانی در قرن هجدهم و نوزدهم گسترش دادند. «لودویک تیک، گوته، هینه و نویسندگان بعدی شیوه‌ای را به‌کار بردند که در آن، نویسنده ابهام موجود در اثرش را عامدانه با حضور سرزدهٔ خود در اثر خراب می‌کند.

این نوع آیرونی در آلمان محصور نشد و چنان که می‌دانیم امروز در داستان‌های پُست‌مدرن، یکی از شیوه‌های بیان نویسنده، حضور مستقیم خود او در اثر است؛ نمونهٔ برجستهٔ این اثر در ادبیّات آلمانی را می‌توان در « کوه جادو» اثر توماس مان مشاهده کرد»(پلارد، ۱۳۷۸: ۷۶).

آیرونی سقراطی

در آیرونی سقراطی، شخص خود را در موضوعی که کاملاً نسبت به آن علم دارد، به جهالت می‌زند و در باب موضوعی که می‌داند آن قدر سؤال می‌کند تا مخاطب را گرفتار تردید کند و به‌طور طبیعی به او بفهماند که آن موضوع را واقعاً نمی‌دانسته است در واقع پیروزی فردی که در ابتدای بحث نادان به‌نظر می‌آمده بر کسی که ادعای دانایی دارد، خود یک موقعیت آیرونیک است(ر.ک: همان).

آیرونی رادیکال

آیونی رادیکال (Radical Irony)، آن است که گوینده به‌شیوه‌ای استدلال کند کـه نتیجهٔ

آن بی‌اعتبار شدن سخن خود او باشد (ر.ک: مک‌لیش، ۱۳۷۹: ۱۶۵).

آیرونی تقدیر / نمایشی

گاه نویسنده میان آگاهی خود از ماجراهای داستان و اطلاعات خواننده فاصله ایجاد می‌کند. بدین معنی که نویسنده یا راوی در طرح خود مطالب بیشتری را دربارهٔ ماجرا می‌دانسته است ولی این آگاهی را از خواننده پنهان داشته است. در این‌گونه موارد، فاصله و تفاوت میان آگاهی نویسنده و اموری که خواننده فعلاً از آن بی‌خبر است، منشأ پیدایی آیرونی نمایشی است. این حکم قابل تعمیم به شخصیّت‌های داستان نیز هست. هرگاه یکی از شخصیّت‌های داستان نیز چیزی بداند که دیگری نمی‌داند، آیرونی می‌تواند به‌وجود آید. گاه بعضی از شخصیّت‌های داستان بیش از دیگری یا دیگران از ماجرا خبر دارند و گاه خواننده یا بیننده (در نمایش) از چیزی بیش از شخصیّت‌های داستان یا بازیگر روی صحنه خبر دارد. در فرهنگ‌های ادبی به مواردی که آیرونی، حاصل تفاوت اطلاعات گوینده و خوانندهٔ داستان است آیرونی نمایشی(dramatic Irony) یا آیرونی تقدیر می‌گویند(ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۳: ۸۸۹). مبانی این آیرونی بر تقدیر و سرنوشت استوار است.

مبنای آیرونی تقدیر (Fate Irony) بر دخالت و تحمیل و بر نقشه‌ها و تصمیمات انسان نهفته است که جریان هستی را در جهتی خارج از تصور قرار می‌دهد (ر.ک: داد، ۱۳۸۵: ۹). این نوع آیرونی، بر قدرت تقدیر بنا شده است و در جهت تقویت آیرونی نمایشی و همگام با آن جلوه می‌رود « تا جایی که بسیاری آیرونی نمایشی را همان آیرونی تقدیر دانسته‌اند»(اصلانی، ۱۳۸۵: ۸۹). در آیرونی تقدیر، انسان مقهور و مغلوب تقدیر است و همه‌چیز از پیش مقدر شده است. آیرونی نمایشی در گذشته بیشتر در نمایشنامه‌ها به‌کار می‌رفته است و شاید از همین روست که آن را نمایشی می‌نامند، نمونهٔ مشهور آیرونی نمایشی را می‌توان در نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» اثر سوفو کل مشاهده کرد. در آیرونی نمایشی و تقدیر؛ سرنوشت شخصیّت‌ها در دست خودشان نیست و در نهایت تسلیم تقدیرند و ارادهٔ خدایان، خلاف خواست انسان‌ها به پیش می‌رود. چنانکه گفتیم تفاوت و فاصلهٔ شخصیّت‌ها منشأ پیدایش آیرونی نمایشی است. کلیت داستان رستم و سهراب که نویسنده و مخاطب به‌واسطهٔ یک براعت استهلال در آغاز، از فرجام داستان آگاه می‌شوند

یک آیرونی نمایشی یا تقدیر است چرا که سهراب از مرگ خود به دست پدر، ناآگاه است. «آیرونی تقدیر یا نمایشی، از آیرونی کلامی پیچیده‌تر است و مستلزم پاسخی پیچیده از سوی خواننده است. این نوع آیرونی را می‌توان برای ابلاغ نگرش‌ها و نیز روشن کردن نوع شخصیّت به کاربرد، زیرا نویسنده با استفاده از آن، ضمن بیان ارزش مفاهیم، ماهیت گوینده را نیز به تفسیر می‌کشد. چنین تفسیری می‌تواند خشن، تمسخرآمیز یا دلسوزانه باشد»(پرین، ۱۳۸۳: ۷۰).

آیرونی نمایشی یا تقدیر را باید در موضوع داستان پی گرفت. حوادث مربوط به موضوع داستان «گاه حاصل برملاشدن یک راز یا پیش آمدن امری غیر منتظره است که به جزئیات پیشین داستان معنایی تازه می‌دهد. این امر ناگهانی همچون نورافکنی زوایای پنهان اثر را روشن می‌سازد و درک ما را از کلّ متن به سطح تازه‌ای می‌رساند. در دیگر موارد کشف ناگهانی در کار نیست بلکه با تأمل در اثر آیرونی به تدریج و با آهنگی ملایم نگاه ما تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد و بینش ما را از اثر متحول می‌سازد. این دو نوع را آیرونی ناگهانی و آیرونی غیر ناگهانی می‌گویند» (همان: ۱۶۱– ۱۶۲). آیرونی تقدیر/ نمایشی، چه ناگهانی باشد و چه غیر ناگهانی، نوعی آیرونی آشکار است که در آن تماشاگر یا خواننده، اختلاف بین تصورات قهرمان داستان با واقعیت‌ها را می‌فهمد.

عناصر آیرونی‌ساز و قربانی

آن‌گونه که از تعاریف آیرونی برآمد، اساس خلق آن بر ناسازگاری عناصر متن استوار است که امکان دارد این ناسازگای در میان دو واژه، دو معنی یا در کاربرد آنها روی دهد؛ یا به‌گونه‌ای این تضاد میان رویدادها و علت توجیه آن‌ها به وجود بیاید، یا میان گفتار و کردار شخصیّت‌ها رخ نماید، یا وجود ناسازگاری در میان یک تصمیم و ذکر شرط‌های غیر عملی آن روی دهد. «به‌صورت کلی آیرونی به دو بخش گفتاری و نوشتاری تقسیم شده است. در آیرونی گفتاری، زبان محاوره و روزمرگی گویند. با معنایی دو گانه دارد و از بن‌مایه‌ای کنایی، تهکمی و طنز بهره گفته و جنبه‌ای آیرونیک دارد. آیرونی نوشتاری به شکل‌های تراژدی، کمدی، رمان، شعر، داستان و طنز و ... در آثار نویسندگان دیده می‌شود»(مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱). در ادبیّات غرب آیرونی در آثار سوفوکل، اوریپید، افلاطون، سیسِرون، چاوسر،

شکسپیر، مولیر، سویفت، گوته، استندال، گوگول، داستایفسکی، فلوبر، تولستوی، هنری جیمز، چخوف، پوست، کافکا و ... حضوری چشمگیر دارد و از نمونه‌های فارسی آن در شعر رندانهٔ حافظ، عبید زاکانی، مقالات شمس، شاهنامه و مثنوی می‌توان نام برد (ر.ک: همان). از سویی ناآگاهی شخصیّت یا قهرمان داستان از وضعیت واقعی خویش، او را در حالتی مضحک و خواننده را نسبت به او در شرایطی برتر قرار می‌دهد. «تصویری که در این حالت از قهرمان داستان ترسیم می‌شود، تصویر شخصی است که از موقعیت خود بی‌اطلاع است و دچار غفلتی ساده‌لوحانه است. از این‌رو شخص را «قربانی» آیرونی نامیده‌اند، این وضعیت قربانی در آیرونی موجب تحریک حس همدلی در خواننده می‌شود»(مقدادی، ۱۳۷۸: ۷۳). چاوسر بیان واقعیت را با توصیف در هم می‌آمیزد و در ستایشی کنایه‌آمیز از یک راهب می‌نویسد: «مردی موقّر و جدّی بود؛ کسی که در عشق‌ورزی و چرب زبانی همتا نداشت» (پلارد، ۱۳۷۸: ۶۲). درک ارتباط ننگین خصلت عشق‌ورزی و چرب‌زبانی با راهب، منوط به درک ناسازگاری متن و محتواست. ارزش آیرونیکی واژهٔ موقر با چرب زبانی و عشق ورزی، روشن است.

جان و کلام قصهٔ پادشاه و کنیزک

یکی از داستان‌های مثنوی که به‌دلایل مختلف، مورد توجه مولوی‌شناسان و مثنوی پژوهان قرار گرفته، حکایت پادشاه و کنیزک است. این داستان از یک‌سو، نخستین داستان و یکی از طولانی‌ترین داستان‌های مثنوی و از سویی دیگر، یکی از داستان‌هایی است که قابلیت نمایشی بسیار دارد. ظاهر نخستین داستان مثنوی، گزارش چگونگی بیماری و شفای کنیز محبوب پادشاه است که خود دل در گرو عشق زرگری دارد. پادشاه روزی به قصد شکار بیرون آمده که خود شکار زیبایی کنیزک می‌شود، پس پاشاه کنیزک را می‌خرد و او را با خود به کاخ می‌برد اما کنیزک بیمار می‌شود. شاه برای درمان محبوب خویش، طبیبان حاذقی را گرد می‌آورد اما پزشکان که از درد اصلی کنیزک بی‌خبر هستند، از درمان او عاجز می‌مانند. پادشاه از سر عجز به درگاه حق می‌نالد و از او یاری می‌طلبد. در خواب به او می‌نمایاند که حکیمی از غیب برای درمان کنیزک خواهد آمد. طبیب الهی، بیماری کنیزک را درمی‌یابد و با گرفتن نبض او به عشق کنیزک پی می‌برد؛ معشوق او کسی نیست جز زرگری

سمرقندی ... (ر.ک: مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۹– ۱۰).

بسیاری از داستان‌های مثنوی توأم با آیرونی هستند «و از این لحاظ در ادبیات جهان قابل مقایسه با شکسپیر است. شکسپیر ار غالباً به‌عنوان استاد آیرونی ستوده‌اند»(مشیدی و حیدری گوجانی، ۱۳۹۸: ۲۹۵). مولانا با تسلّط بر زبان قصه و آشنایی با تکنیک‌های داستان پردازی، معرفت حق، خودشناسی، خردورزی و سیر و سلوک و پرهیز از باطل را به تصور و تجسم می‌کشاند. به راستی نمی‌توان نقش سازندۀ عناصر ادبیّات نمایشی، صحنه‌سازی داستان در داستان و تحلیل شخصیّت‌های نمادین را به‌ویژه در مثنوی مولانا نادیده گرفت. در میراث مکتوب مولانا عوامل و عناصر ادبیّات نمایشی، قوام، پایدای و گسترش زیادی دارند. داستان‌های ارائه شده در این اثر مخاطب را جذب و موضوع را در ذهن وی مجسم می‌سازد شیوۀ قصه‌گویی مولانا در مثنوی و زبان مورد استفاده در آن، شباهت و قرابت قابل توجهی با تکنیک‌ها و شیوه‌های نمایشنامه نویسی و اصول نمایشگری دارد. اجزا و عناصر تشکیل‌دهندۀ داستان‌های مثنوی به دلیل داشتن قابلیت‌ها و ظرفیت‌های نمایشی توانستند مخاطبان بسیاری را جذب نماید. زبان مولانا با برخورداری از تصویر سازی، صورت‌های خیال انگیز بسیاری را ارائه می‌کند. « مثنوی متن مکتوب نمایشی است که طیف وسیعی از مخاطبان را جذب و به اندیشه فرا خوانده است و با گذر زمان کهنه و فرسوده نمی‌شود، ماندگاری حکایت‌های آن در همۀ فصل‌ها و برقراری ارتباطش با همۀ نسل‌ها اثبات می‌کند که اجزاء و عناصر تشکیل دهندۀ آن و شیوه و بیان و تصویرش خصلت نمایشگری دارد»(ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۷۰).

نقش مؤلّفه‌ها و عناصر نمایشی در بررسی آیرونی «تقدیر» یا «نمایشی»

در مثنوی آیرونی به‌سان منشوری است که خوانش‌های متفاوت، تأویل‌های متفاوت می‌یابد. انواع آیرونی از جمله آیرونی نمایشی در شعر مولانا فرصت بروز و ظهور یافته است و مولانا از رگه‌های نیرومند و روشن طنز در نوشته‌ها و آثار خویش فراوان بهره برده است. کلام او شوخ چشمانه خجستگی پر طراوتی چون عبید داشت. « طنز در مثنوی مولانا در ژرفای اثر پنهان است، در قصه‌های مثنوی آشکارتر و در غزلیات و دیگر آثار پنهان‌تر است» (مجابی، ۱۳۷۷: ۱۰۱). طنزهای آیرونی مولانا تحت‌تأثیر بینشِ کل‌نگر او بیشتر از نوع

آیرونی‌های ساختاری یا (structural Irony) است و کمتر به کاربردهای عنصرهای زبانی، برای ساختن طنز کلامی (verabaL Irony) تمایل نشان داده است. اگر چه در ادبیّات فارسی کلام عارفانه کم نیست، سخن مولانا اما از جنس دیگری است. جسارت مولانا در شکستن تابوها و چارچوب‌های زبانی و بهره‌گیری از عناصر تصویرساز و ساختار و چارچوب داستانی و نمایشی چنان خاصیتی به کلام وی بخشیده است که سبک بیان او را از هر نظر کاملاً متفاوت می‌کند.

مثنوی به یادداشت‌های پراکنده و شخصی امروزی بسیار شباهت دارد. یادداشت‌هایی که همچون حریم خصوصی اشخاص در آن، پرده‌ها بی‌واهمه و بدون نگرانی از نگاه نامحرمان به کار رفته است و حجاب‌ها بر افتاده است و فارغ از هر بیننده و خواننده و خواهنده‌ای غرق در عالم خویش است و در بند هیچ‌کس و هیچ‌چیز نیست، مهار اندیشه و احساس را رها کرده است تا به هر کجا که می‌خواهد برود و به هر عالمی که می‌رسد، سرک بکشد، طالب همراهی او چاره‌ای ندارد مگر اینکه همراه او با تمام توان بدود وگرنه از نصیب خویش بی‌بهره می‌ماند.

اگر برای مثنوی خواننده‌ای بالقوه (نظیر هر متن دیگر) در نظر گرفته شود بی‌گمان این خواننده باید کسی باشد همچون خود مولانا، زیرا که ابداً در پی ارضای مخاطب خود نیست و در پی آن نیست که به پرسش‌های او پاسخ دهد، از این‌رو، تنها بساط جلوه‌گری را می‌گسترد و مخاطب را فرا می‌خواند، ضیافت برپاست اما مهمانان باید خود راه را بیابند، شیوهٔ بیان و زبان ویژهٔ مولانا، زمینهٔ حضور آیرونی را در مثنوی مهیا می‌کند و ساختار نمایشی داستان‌ها محمل مناسبی برای روایات و سخنان آیرونیک است چون « آیرونی زبان متونی است که زبان، آن‌ها ا اقناع نمی‌کند» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۸).

از نظر بزرگانی چون نیچه، بادلیر، توماس مان و ... «زندگی یک آیرونی نمایشی و سرنوشت از پیش تعیین شده است، آیرونی رمانتیکی که در آن خداوند نقش نویسندهٔ داستان را ایفا می‌کند و انسان در توهمّی چنین می‌پندارد که خود ادارهٔ زندگی خویش را در دست دارد، درحالی‌که خداوند با مرگ، این توهم را برهم می‌زند و به انسان می‌فهماند که گردانندهٔ اصلی اوست و هرگاه بخواهد می‌تواند مسیر زندگی را تغییر بدهد» (آقازینالی،

۱۳۸۷: ۱۰۳). مولانا با چنین نگرشی داستان « پادشاه و کنیزک» را به تصویر می‌کشاند:

بشنوید ای دوستان این داستان　　خود حقیقت نقد حال ماست آن

(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۳۵)

در داستان پادشاه و کنیزک، فرستادن شاه، «رسولان به سمرقند به آوردن زرگر، رسولان برای تطمیع و اغفال مرد زرگر. رسولان با صفت‌ها و لقب‌های جذاب و دادن خلعت و زر و سیم، زرگر را که نماد دنیای دنی و نفس اماره است می فریبند و با ناز و فریب او را نزد شاه- که نماد عقل جزئی است، بردنند. آیرونی در این حکایت در کنار زرگر، حکیم و کنیزک که افرادی عوام و کوچه بازاران هستند به شاه هم که جایگاه اجتماعی بالایی دارد خرده می‌گیرد» (مشیدی و حیدری، ۱۳۹۸: ۲۹۵).

این حکایات نمایشی، از چهار شخصیّت اصلی که در یک شبکهٔ روابط مکمل و متقابل قرار دارند تشکیل شده است: پادشاه، کنیزک، طبیب و زرگر. رابطهٔ شاه و کنیزک که یک رابطهٔ یک جانبه است. زیرا شاه بر کنیزک عاشق است و کنیزک دل در جایی دیگر در گرو دارد. هر چند کنیزک در تملک شاه درآمده، اما احساسی نسبت به او ندارد و در نتیجه بیمار می‌شود. بیان مولانا ظریف و غیرصریح است، چنانکه گفتیم در آیرونی همیشه نوعی ناسازگاری وجود دارد. این ناسازگاری ممکن است بین سخن گفته‌شده و معنای موردنظر، بین ظاهر امری با واقعیت آن یا بین توقع فرد و نحوهٔ برآورده شدن آن باشد. موقعیت شاه و کنیزک از این دست است. از نظر گراس چنین امری ناشی از ذهن آیرونیک است چرا که در ذهن آیرونیک: «فرد با تضادها زندگی می‌کند و در می‌یابد که زیستن با تضادها امری است بدیهی و نیازمند دلیل نیست، زیرا این تضادها بخش جدایی‌ناپذیر زندگی‌اند» (گراس، ۱۳۷۵: ۴۶۳). در تقابل میان شاه و کنیزک علاوه بر آنکه می‌توان آن را به گونه‌های مختلف تأویل کرد، سبب سیر حرکت کنیزک از پادشاه به زرگر می‌شود:

دید از زاریش کو زار دل است　　تن خوش است و او گرفتار دل است

عاشقی پیداست از زاریّ دل　　نیست بیماری چو بیماریّ دل

(مولانا، ۱۳۸۰: ۱۰/ ۷۳- ۷۲)

دستگاه تصویرگری هنرمندانهٔ مولانا به همراه زبان مناسب، انسجام دونی خاصی به این

داستان داده است. هر چند نشانه‌های متن حاکی از آن است که کنیزک در این داستان شخصیّتی ایستا داد اما از آنجا که کنشگر این عشق است؛ رقم زنندهٔ «آیرونی تقدیر» در این داستان عشق اوست. کنیزک در این آیرونی نقشی دوگانه را ایفا می‌کند، معشوق شاه، عاشقِ زرگر همین امر است که تقدیر را در داستان برای زرگر رقم می‌زند. کنیزک تنها شخصیّتی است که به پادشاه در طول داستان انگیزه می‌دهد و همین انگیزه سبب رقم خوردن مرگ زرگر می‌شود. مولانا دو عنصر ناهمگون را در این داستان در کنار یکدیگر قرار داده است: عشق و مرگ.

از آنجا که هدف بررسی چگونگی تحقق عناصر آیرونی تقدیر یا نمایشی از رهگذر گفت‌وگوها، طرح، پیرنگ و ... می‌باشد، از میان مؤلفه‌های موجود تنها مؤلفه‌هایی موردتوجه قرار خواهند گرفت که از طریق بررسی و تحلیل آنها چگونگی طرح و باز تعریف مفهوم «آیرونی نمایشی» و «قربانی» قابل دریافت باشد. به این ترتیب بعضی از ویژگی‌های ساختمانی و عناصر نمایشی داستان همچون گره‌افکنی، گره‌گشایی، فاجعه و اوج که تنها به شکل و ترتیب طرح وقایع می‌پردازند از شمول بررسی کنار گذاشته می‌شوند و به‌جای آنها نظم‌دهی کلی رخدادها که جهت‌دهندهٔ تقدیر و سرنوشت شخصیّت «زرگر» می‌باشد شامل موضوع و مضمون، شخصیّت و گفت‌وگو، ستیزه و بحران، موقعیّت نمایشی و کنش تعیین‌کننده، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

الف) نهادمایه و بن‌اندیشه (theme) و (meaning message)

مولانا در جهت القای مضمون نمایشی تقدیر است که شخصیّت‌ها، رویدادها و گفت‌وگوهای داستان را سامان داده است. نوع واژگانش را تعیین کرده است و زاویهٔ دید موردنظر را تعریف نموده است. با درک مجموعهٔ موضوع و مضمون نمایشی این داستان است که می‌توان نگاه آیرونیک مولانا را به موضوع دریافت و تمام آنچه را که طراحی نموده است در نهایت باید به مرگ زرگر ختم شود. «مرد ساده‌لوح زرگر با دیدن خلعت و زر و سیم عرّه شد و تصمیم عجولانه‌ای گرفت و بهای جان خود را در عوض خلعت داد و این کار او نتیجه‌ای خنده‌آور همراه با تلخی و گزندگی در پی داشت «درحالی‌که همه از سرانجام مرد زرگر آگاه هستند و خود را به نادانی ساختگی می‌زنند و تنها کسی که در

غفلت و بی‌خبری به سر می‌برد، مرد زرگر، مولوی در پی جاهل شدن قربانی آیرونی به اوج کامیابی شاعرانه می‌رسد. مرد زرگر که فاعل و قربانی آیرونی است و در پایان با واقعیتی روبه‌رو می‌شود که فضای آیرونیک دارد و سرانجام بعد از وصال به کنیزک که نماد نفس جزئی و تعلقات دنیوی است با زهر جان ستان حکیم که نماد عقل کل است، کشته و داوری بد و ظلم بسیار در حق او می‌شود» (مشیدی و حیدری‌گوجانی، ۱۳۹۸: ۲۹۶).

این بگفت و رفت در دم زیر خاک　　آن کنیزک شد ز عشق و رنج پاک

(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۹۷)

ب) طرح یا پیرنگ

طرح تا پیرنگ، ابزار یا ترفندی است در دست مولانا تأثیرات خاص او بر خواننده. مولانا از طریق طرح نمایشی به موقعیت آیرونیک دست می‌یابد. پیرنگ داستان پادشاه و کنیزک، پیرنگی تراژدیک است و تقدیر و سرنوشت، جزء لاینفک آن؛ زرگر از تقدیر خویش بی‌خبر است اما این تقدیر است که جریان را پیش می‌برد، مولانا رویداد مرگ زرگر در مقام (راوی- نویسنده) با خبر است. چیرگی آیرونی تقدیر / نمایش بر سرنوشت محتوم زرگر عامل اصلی پیرنگی تراژیک است؛ صحنهٔ داستان چنان پیش می‌رود که مولانا بر آنچه که از پیش تعیین کرده است برسد؛ یعنی خواب دیدن پادشاه؛ پس از آنکه در طرح اصلی داستان حکیمان از درمان کنیزک عاجز می‌شوند؛ پادشاه دست به دامان خداوند می‌شود تا طبیب الهی جان و جسم کنیزک را درمان نماید:

شه چو عجز آن حکیمان را بدید　　پا برهنه جانب مسجد دوید

رفت در مسجد و سوی محراب شد　　سجده گاه از اشک شه پرآب شد

در میان گریه خوابش در ربود　　دید در خواب او که پیری رو نمود

گفت ای شه! مژده! حاجاتت رواست　　گر غریبی آیدت فردا، زماست

چونکه آید او حکیمی حاذق است　　صادقش دان کو امین و صادق است

(همان: ۶۷- ۶۳)

رویاهای تراژدیک در آیرونی نمایشی جایگاه ویژه‌ای دارند «خواب و رویا گاه بیان‌کنندهٔ سرنوشت هستند و در مرگ یکی از شخصیّت‌های داستان از جنبهٔ آیرونی نمایشی یا تقدیر

تأثیر می‌گذارند. در این رویاها چند و چونی نیست و اغلب مستقیم یا غیرمستقیم عاملی می‌شوند برای اجرای سرنوشت و به فضای داستان یا نمایش حالت آیرونیک می‌دهند و راوی به کمک آن از ماجرایی خبردار می‌شود که دیگر شخصیّت‌ها بی‌خبرند»(کادن، ۱۳۸۰: ۲۰). این خواب پادشاه قوانین و سلسله مراتب پیرنگ را تعیین می‌کند. زرگر در این ماجرا با این خواب به داستان وارد می شود، چرا که طبیب روحانی بیماری کنیزک را عشق به زرگر می‌داند و مولانا مانند یک نمایش نویس چیره‌دست، با دستیاری پزشک، زرگر را به دربار و کاخ خود می‌کشاند:

گفت ای شه خلوتی کن خانه را　　دور کن هم خویش و هم بیگانه را
کس ندارد گوش در دهلیزها　　تا بپرسم زین کنیزک چیزها
(همان: ۱۰۲– ۱۰۱)

و پس از آنکه از راز کنیزک آگاه می‌شود:

بعد از آن برخاست و عزم شاه کرد　　شاه را زآن شمه ای آگاه کرد
گفت تدبیر آن بوَد کان مرد را　　حاضر آریم از پی این درد را
(همان: ۱۱۲– ۱۱۱)

در پیرنگ داستان، رویای پادشاه، رویای نمادینی است که در آینده به وقوع حتمی خواهد پیوست و تقدیر زرگر را که مرگ حتمی است، رقم می‌زند. این رویا، از نوع رویاهای پیش‌گو است که به زودی یا با تأخیر در زندگی شخصیّت و قهرمان قصه اثر می‌گذارد «در اساطیر و متون حماسی و عرفانی، رویای پیش‌گو که بر تقدیر قهرمانی از داستان اثر می‌گذارد، اغلب به‌وسیلهٔ شهریاران و شاهزادگان دیده می‌شود»(کزازی، ۱۳۷۶: ۹۷). به هر ترتیب رویای شاه، سرنوشتی تراژدیک را برای زرگر خلق می‌کند.

ج) شخصیّت و گفت‌وگو (Character) و (Dialogue)

در بررسی و تحلیل یک داستان، نمی‌توان گفت‌وگو و شخصیّت‌پردازی را دو عامل جدا از یکدیگر قلمداد کرد، چرا که گفت‌وگوها توسط شخصیّت‌ها ادا می‌شوند و در یک قالب نمایشی، شخصیّت‌ها به‌واسطهٔ کنش‌ها و گفت‌وگوهایشان هویت می‌یابند. در داستان «پادشاه و کنیزک» نیز این دو مؤلفـه در سایهٔ یکدیدگر وند داستان را به سمت «آیرونی تقدیر» پیش

می‌برند.

گفت‌وگوهایی که در داستان بین شخصیّت‌ها صورت می‌گیرد هر یک به‌نوعی رقم‌زنندهٔ تقدیر زرگر است.

مناجات پادشاه با خداوند

کای کمینه بخششت ملک جهان — من چه گویم؟ چون تو می‌دانی نهان
لیک گفتی گرچه می دانم سِرت — زود هم پیدا کنش بر ظاهرت
(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۵۹– ۵۶)

گفت‌وگوی پادشاه با ولی حق در خواب

گفت هر دارد که ایشان کرده‌اند — آن عمارت نیست ویران کرده‌اند
رنجش از صفرا و از سودا نبود — بوی هر هیزم پدید آید ز دود
عاشقی پیداست از زاری دل — نیست بیمای چو بیماری دل
(همان: ۱۱۰– ۱۰۹)

در خلال این گفت‌وگو درست آنجا که «ولی حق» در خواب پادشاه را از بیماری کنیزک آگاه می‌کند، و عشق او به زرگر را عامل این درد و رنج می‌داند، تا تقدیر زرگر رقم بخورد.

گفت‌وگوی طبیب الهی با کنیزک

خانه خالی ماند و یک دیّار نه — جز طبیب و جز همان بیمارنه
نرم نرمک گفت شهر تو کجاست؟ — که علاج اهل هر شهری جداست
(همان: ۱۵۲– ۱۵۱)

نگاه ویژهٔ آیرونیک مولانا به داستان از همین‌جا شروع می‌شود؛ آیرونی نمایشی در این‌جا با کمک این دیالوگ‌ها قدرت و شدّت می‌یابد و تبدیل به ابزاری پر قدرت در دست مولانا می‌شود و شاعر را قادر می‌سازد تا شخصیّت زرگر را که در قطعهٔ روایی داستان در موقعیت فکری پایین‌تری نسبت به شاه قرار دارد به داستان وارد کند به‌گونه‌ای که خواننده خود را نسبت به او از جایگاهی برتر بنگرد و او را به‌عنوان قربانی عشق شاه به کنیزک با دیدی تراژیک بنگرد. این گفت‌وگوها سرانجام پای زرگر را به مرگ از پیش تعیین شده‌اش در داستان باز می‌کند:

شه فرستاد آن طرف یک دو رسول — حاذقان و کافیان بس عدول
تا سمرقند و آمدند آن دو امیر — پیش آن زرگر ز شاهنشه بشیر
کای لطیف استادِ کامل معرفت — فاش اندر شهرها از تو صفت
نک فلان شه از برای زرگری — اختیارات کرد زیرا مهتری
(همان: ۱۹۴– ۱۹۰)

د) موقعیت نمایشی

داستان پادشاه و کنیزک یکی از چالش برانگیزترین داستان‌های مثنوی است، به‌نوعی «مانیفست» مولانا در مثنوی. در این موقعیت نمایشی، ناآگاهی زرگر از وضعیت واقعی در برابر آگاهی خواننده و نویسنده (خالق آیرونی) خواننده و نویسنده را در موقعیت نمایشی در جایگاهی برتر نسبت به شخصیّت زرگر قرار داده است. «این موقعیت نمایشی در راستای خلق آیرونی ناگهانی یا sudden Irony، سبب تأثیرگذاری بیشتر آیرونی نمایشی یا آیرونی تقدیر در داستان می‌شود»(پلارد، ۱۳۷۸: ۱۳۹). موقعیت نمایشی داستان، سبب می شود حوادث مربوط به موضوع داستان برملا شود. چنان که گفتیم آیرونی نمایشی را باید در موضوع داستان و موقعیت نمایشی آن پی گرفت چرا که حوادث مربوط به موضوع داستان «گاه سبب پیش آمدن امری غیر منتظره است که به جزئیات پیشین متن معنایی تازه منتقل می‌کند. این امر همچون نورافکنی زوایای پنهان اثر را روشن می‌سازد و درک ما را از کل متن به سطح تازه‌ای می‌رساند»(همان: ۱۶۱). این امر اختلاف تصورات شخصیّت داستان یعنی زرگر را با خواننده آشکار می‌سازد. زرگر بر آن است که خلعت و سیم و زر شاه برای هنر استادکاری او در ساختن طلاست؛ غافل از آنکه اندیشهٔ شاه چیزی است؛ این آیرونی تقدیر، از نوع آیرونی «غیر ناگهانی» است. «آیرونی نمایشی خود به دو نوع ناگهانی و غیرناگهانی تقسیم می‌شود، هرگاه کشف ناگهانی درکار نباشد بلکه با تأمل در اثر آیرونی به تدریج و با آهنگی ملایم نگاه ما تحت‌تأثیر قرار بگیرد، آیرونی ما غیرناگهانی خواهد بود»(مشرف، ۱۳۸۵: ۱۷۷). مولانا با قرار دادن یک موضوع و مفهوم کلی در یک موقعیت نمایشی این امکان را فراهم آورد تا با کرانمند کردن آن در یک فضای تراژدیک، روایتی جدید از موضوع عشق در داستان خلق شود:

مرد مال و خلعت بسیار دید غرّه شد از شهر و فرزندان برید
اندر آمد شادمان در راه مرد بی‌خبر کان شاه قصد جانش کرد
(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۹۶– ۱۹۵)

با توجه به ساختار روایی و تمثیلی مثنوی، «از میان انواع آیرونی، مولانا در دفترهای شش‌گانه بیشتر از آیرونی نمایشی بهره برده است... در حکایت پادشاه و کنیزک آنجا که رسولان برای اغفال زرگر سمرقندی او را به القاب و عناوینی دلفریب می‌ستاید و وعده‌های جذاب می‌دهند... جز زرگر غافل و ناآگاه همه می‌دانند که چه سرنوشت غم‌انگیز و تراژیکی در انتظار اوست. مولانا که در ظرفیت‌سازی در حکایات و تمثیلات زبانزد است به زیبایی و با بهره‌گیری از شگرد آیرونی نمایشی طنزی تلخ و گزنده را چاشنی کنش عجولانهٔ زرگر می‌کند» (احمدی و شفیعی‌آکردی، ۱۳۶۹: ۱۶– ۱۸).

مرد مال و خلعت بسیار دید غرّه شد از شهر و فرزندان برید
اندر آمد شادمان در راه مرد بی‌خبر کان شاه قصد جانش کرد
اسب تازی بر نشست و شاد تاخت خون بهای خویش را خلعت شناخت
در خیالش مُلک و عزّ و مهتری گفت عزارئیل رو آری بری
(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۹۶– ۱۹۵)

ه) ستیزه و بحران (conflict) و (crisis)

با توجه به هدف اصلی شخصیّت «پادشاه» برای رهایی از فضای پریشان داستان که بیماری کنیزک است، کانون ستیزه عزم پادشاه برای کشتن زرگر است:

در خیالش مُلک و عِزّ و مهتری گفت عزرائیل رو آری بَری
(همان: ۲۰۰)

چنانکه مشاهده می‌شود، در این بیت آیرونی و واژگانی و استعارهٔ تهکمیه هم وجود دارد؛ تمسخر مولانا از زبان عزرائیل که (رو آری بری) نشان‌دهندهٔ این امر است. زرگر در دربار شاه کامرانی می‌کند اما از تقدیر خویش بی‌خبر است و شاه از آن آگاه:

شاه بود و شاهِ بس آگاه بود خاص بود و خاصه الله بود
(همان: ۲۴۷)

در آیرونی نمایشی این داستان، زرگر مصداق مفهوم «قربانی» است. چرا که از وضعیت واقعی خویش چنانکه گفتیم بی‌خبر است؛ و به دنبال پیغام احضار شاه شادمان قدم در راه می‌گذارد:

اسب تازی بر نشت و شاد تاخت　　خون بهای خویش را خلعت شناخت
ای شده اندر سفر با صد رضا　　خود به پای خویش تا سوء القضا
(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۹۹– ۱۹۸)

«از این‌رو این چنین شخصیّتی دارای ساده‌لوحی بسیار و غفلتی ساده‌لوحانه است و قربانی آیرونی» (Frye,۱۹۹۰: ۲۱۶)

در اینجا، شخصیّت زرگر در ستیزه و بحران داستان و رقم زدن سرنوشت خود مقصر اصلی نیست، بلکه او بازیچهٔ تقدیر خویش است، هر چند کردار و تصمیم‌گیری‌ها و طمع او خالی از خطا نیست ولی این خطاها در حدی نیست که در خور چنین سرنوشت دردناکی باشد.

و) کنش تعیین‌کننده (directaction)

«کنش تعیین‌کننده در هر نمایشنامه و داستانی که قابلیت نمایشی دارد، کنشی است که موقعیت‌ها را دگرگون می‌کند»(مشرف، ۱۳۸۵: ۹۳).

به‌عبارتی بررسی سازگاری و کارآمد بودن واژگان جدید برای توصیف موقعیت مورد نظر، کنش تعیین‌کننده نامیده می‌شود. کنش تعیین‌کنندهٔ داستان «پادشاه و کنیزک» که رقم-زنندهٔ آیرونی نمایشی این داستان است، خواب دیدن پادشاه می‌باشد، چرا که پس از این خواب است که مولانا علاوه بر وارد کردن شخصیّت جدید به داستان یعنی طبیب الهی، موقعیت‌های جدیدی خلق می‌کند، زرگر را از سمرقند فرا می‌خواند، کنیزک را به او می‌بخشد، دارویی برای زار و نزار شدن به خوردش می‌دهد و سرانجام با مرگ این عشق، کنیزک از بند تعلقات رهایی می‌یابد:

این بگفت و رفت در دم زیر خاک　　آن کنیزک شد ز عشق رنج پاک
(مولانا، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۲۲)

تقدیر و سیطرهٔ قضا و قدر در سرنوشت انسان و کائنات در جهان‌بینی مولانا و به‌ویژه در

این داستان جایگاه ویژه‌ای دارد و در حقیقت یکی از بن‌مایه‌های اصلی داستان کنیزک و زرگر است. مولانا برای عمق بخشیدن به این باور از منظری آیرونیک بدان می‌نگرد. در داستان کنیزک و زرگر مولانا با این باور که اگر قضای الهی حکم کند، هیچ‌کس و هیچ‌چیز نمی‌تواند بر آن غلبه نماید، تقدیر تراژیک زرگر را به تصویر می‌کشد.

شخصیت آیرون (Iron) در زرگر نادان نمای کمدی‌های یونان و تناقضی میان خردمندی و ساده‌لوحی را تداعی می‌کند. کلیّت داستان کنیزک و زرگر، کلیتی آیرونیک است. داستان زرگر، تقلید از واقعیت را به چالش می‌کشد.

مولانا علت و انگیزهٔ بیان این داستان را توجه به تقدیرگرایی می‌داند و معتقد است «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیر کردن در صحت او» و مرگ زرگر تقدیری الهی است.

زرگر نمی‌داند که شاه قصد کشتن او را دارد اما این خواننده است که از وضعیت داستان آگاه است و همین امر باعث می‌شود که در انتهای داستان، ما به همراه خود شاعر و زرگر که تقدیر خویش را نمی‌دانست حس همدردی کنیم. حس همدردی مولانا با زرگر به‌خوبی داستان را به صحنهٔ نمایش و جنبه‌های تراژیک آیرونی نمایشی نزدیک ساخته است.

کاش کان هم ننگ بودی یکسری تا نرفتی بر وی آن بد داوری
... این جهان کوه است و فعل ماندا سوی ما آید نداها را صدا
(مولانا، ۱۳۸۰: ۲۲۳/۱)

این پایان، تقدیر و تراژدی را با هم در خود دارد. زرگر، قربانی خواست پادشاه است. هنر مولانا در این داستان چنان است که به‌صورت ماجرا جنبهٔ واقعی می‌دهد و زرگر را شخصیتی می‌داند که به ناحق کشته شده است و با او همدردی می‌کند و همین حس همدردی سبب تقویت جنبهٔ آیرونی نمایش داستان است. «آیرونی نمایشی از نوعی است که در آن خواننده و نویسنده از رویدادهای داستان باخبرند، اما شخصیت داستان بی‌خبر از همه‌جا گاه در رویدادها گرفتار می‌آید» (ضیاءالدّینی و رادفر، ۱۳۹۴: ۹۰).

مولانا ضمن بیان ارزش مفاهیم (تقدیرگرایی) با لحنی تمسخرآمیز دلسوزانه که لازمهٔ آیرونی نمایشی است ماجرا را جلو می‌برد.

نتیجه

با وجود آنکه آیرونی در ادبیّات منظوم ایران نمونه‌های فراوانی دارد، امّا کمتر به آن پرداخته شده است. این صنعت، در دو شکل آیرونی لفظی و آیرونی نمایشی قابل بررسی است.

آیرونی در داستان «پادشاه و کنیزک» مولانا، نه به عنوان یک تشخّص سبکی، بلکه به عنوان بخشی از هنر شاعری و داستان پردازی مولانا و قابلیّت به تصویر کشیدن جلوه‌های نمایشی به کمک داستان، قابل بررسی و توجه است. آیرونی نمایشی یا تقدیر، در این داستان، حاصل فاصلهٔ میان آگاهی مولانا و قهرمان داستان با خواننده است. مولانا و پادشاه از تقدیری آگاه‌اند که زرگر به‌عنوان شخصیّت داستان و خواننده، از آن بی‌خبر است.

مبنای آیرونی تقدیر، بر دخالت و تحمّل تقدیر بر تصمیمات و زندگی انسان است که جریان هستی را در جهتی خارج از تصوّر او قرار می‌دهد. این نوع آیرونی، بر قدرت تقدیر بنا شده است که انسان را مغلوب خویش می‌سازد و از پیش تعیین‌شده است، در این نوع از آیرونی که مصداق آن را در داستان «پادشاه و کنیزک» مشاهده کردیم، آگاهی پادشاه از ماجرای داستان و سرنوشت تلخ و غم‌انگیز مرگی که در انتظار زرگر بود، سبب ایجاد حوادث و کنش‌های خاصّی شد. خواب و رؤیا در اثنای داستان، مسیر تقدیر را برای زرگر رقم زد و هر یک از موقعیّت‌های نمایشی، پیرنگ، شخصیّت‌ها، گفت‌وگوها و کنش‌ها و جدال‌ها به نوبهٔ خود به این تقدیر کمک کردند تا زرگر مصداق مفهوم « قربانی» در داستان شود. زرگر با غفلتی ساده‌لوحانه قدم در راهی نهاد که پادشاه از پیش برایش رقم زده بود. بنابراین، آیرونی نمایشی سبب روشن شدن زوایای پنهان یک اثر و درک مخاطب از متن (ناگهانی) و یا ایجاد تحوّل در بینش او (غیرناگهانی) می‌گردد.

منابـع

کتاب‌ها

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵) **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، تهران: کارون.

پرین، لارنس (۱۳۸۳) **دربارهٔ شعر**، ترجمه: فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

پلارد، آرتور (۱۳۷۸) **طنز از مجموعهٔ سبک‌ها، مکتب‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری**، ترجمهٔ سعید سعیدپور، تهران: مرکز.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۸۴) **مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی**، تهران: فردوس.

داد، سیما (۱۳۸۵) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

رضایی، عربعلی(۱۳۸۲) **واژگان توصیفی ادبیّات**، تهران: فرهنگ معاصر.

ریچاردز، آی. اچ (۱۳۷۵) **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲) **بدیع**، تهران: میترا.

کادن، جان آنتونی(۱۳۸۲) **فرهنگ توصیفی ادبیّات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۶) **از گونه‌ای دیگر**، تهران: مرکز.

مجابی، جواد(۱۳۷۷) **آیینهٔ بامداد، طنز و حماسه در آثار شاملو**، تهران: فصل سبز.

مشرف، مریم (۱۳۸۵) **شیوه نامهٔ نقد ادبی**، تهران: سخن.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران: هرمس.

مک‌لیش، کنت (۱۳۸۶) **ارسطو و فن شعر**، ترجمهٔ اکرم معصوم بیگی، تهران: آگه.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳) **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: آگاه.

ملک‌پور، محمد (۱۳۶۳) **حکمت انسی**، تهران: حکمت.

مولانا، جلال الدین محمد (۱۳۸۰) **مثنوی معنوی**، تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

یاکوبسن، رومن (۱۳۷۹) **قطب‌های استعاری و مجازی در ادبیّات**، ترجمهٔ مریم خوزان، تهران: نی.

مقالات

احمدی، شهرام و شفیعی‌آکردی، نرگس (۱۳۹۶) **بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی**، دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۲، صص ۷- ۲۲.

آقازینالی، زهرا و حسین آقاحسینی (۱۳۸۷) **مقایسهٔ تحلیلی کنایه و آیرونی در ادبیّات فارسی و انگلیسی**، فصلنامهٔ کاوش نامه (یزد)، سال نهم شمارهٔ ۱۷، صص ۱۲۷- ۹۵.

ضیاءالدینی، علی و رادفر، ابوالقاسم (۱۳۹۴) **جلوه‌های آیرونی نمایشی در شعر احمد شاملو**، ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شمارهٔ چهارم، صص ۹۹- ۸۱.

فتوحی، محمود (۱۳۸۷) **ساخت شکنی بلاغی**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال اول، شمارهٔ ۳، صص۱۳۵- ۱۰۹.

گراس، دیوید (۱۳۷۵) **طنز کنایی و آشفتگی‌های روح**، ترجمه: حمید محرمیان معلم، ارغنون، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص۴۷۱- ۴۶۱.

مشیدی، جلیل و حیدری گوجانی، احمد (۱۳۹۸) **جلوهٔ عارفانهٔ آیرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی معنوی**، فصلنامهٔ علوم ادبی، سال ۹، شمارهٔ ۱۵، صص ۳۱۴- ۲۸۳.

منابع لاتین

Frye, Northrop (1990) **Anatomy of criticism: Four essy**: Princeton university press.

References:

Books

Aslani, Mohammad Reza (2006) **Dictionary of Comic Vocabulary and Terms**, Tehran: Karun.

Perrin, Lawrence (2004) **About Poetry**, translated by Fatemeh Rakaei, Tehran: Information.

Pollard, Arthur (1999) **Humor from a Collection of Literary and Artistic Styles, Schools, and Terms**, translated by Saeed Saeedpour, Tehran: Markaz.

Halabi, Ali Asghar (2005) **An Introduction to Humor and Humor**, Tehran: Ferdows.

Dad, Sima (2006) **Dictionary of Literary Terms**, Tehran: Morvarid.

Rezaei, Arab Ali (2003) **Descriptive Vocabulary of Literature**, Tehran: Contemporary Culture.

Richards, I.. H. (1996) **Principles of Literary Criticism**, translated by Saeed Hamidian, Tehran: Scientific and Cultural.

Shamisa, Sirus (2003) **Badie**, Tehran: Mitra.

Kaden, John Anthony (2003) **Descriptive Culture of Literature and Criticism**, translated by Kazem Firoozmand, Tehran: Shadegan.

Kazazi, Mir Jalaluddin (1997) **from another genre**, Tehran: Markaz.

Mojabi, Javad (1998) **Morning Mirror, Humor and Epic in Shamloo Works**, Tehran: Green Season.

Musharraf, Maryam (2006) **Literary Criticism Methodology**, Tehran: Sokhan.

Meghdadi, Bahram (1999) **Dictionary of Literary Criticism Terms**, Tehran: Hermes.

McLeish, Kent (2007) **Aristotle and the Art of Poetry**, translated by Akram Masoom Beigi, Tehran: Ad.

Makarik, Irnarima (2004) **Encyclopedia of Contemporary Literary Theories**, translated by Mehran Mohajer, Tehran: Agah.

Malekpour, Mohammad (1984) **Hekmat Ansi**, Tehran: Hekmat.

Maulana, Jalaluddin Mohammad (2001) **Masnavi Manavi**, Edited by Badi'at al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Amirkabir.

Jacobsen, Roman (2000) **Metaphorical and Virtual Poles in Literature**, translated by Maryam Khozan, Tehran: Ney.

Articles

Ahmadi, Shahram and Shafiee Akordi, Narges (2017) **Study and analysis of prominent and widely used types of irony in Masnavi**, two quarterly journals of Persian language and literature, Volume 25, Number 82, pp. 7-22.

Aghazinali, Zahra and Hossein Agha Hosseini (2008) **Analytical Comparison of Irony and Irony in Persian and English Literature**, Kavosh Journal (Yazd), Ninth Year No. 17, pp. 127-95.

Zia al-Dini, Ali and Radfar, Abolghasem (2015) **Theatrical Irony Effects in Ahmad Shamloo's Poetry**, Contemporary Persian Literature, Fifth Year, Fourth Issue, pp. 99-81.

Fotouhi, Mahmoud (2008) **Rhetorical deconstruction**, Literary Criticism Quarterly, First Year, No. 3, pp. 135-109.

Grass, David (1996) **Humorous satire and disturbances of the soul**, translated by Hamid Moharramian Moallem, Organon, Nos. 11 and 12, pp. 471-461.

Mashidi, Jalil and Heidari Gojani, Ahmad (2019) **The mystical manifestation of Irony in the first book of Masnavi Manavi**, Literary Sciences Quarterly, Volume 9, Number 15, pp. 314-283.

Latin References

Frye, Northrop (1990) **Anatomy of criticism: Four essy**: Princeton university press,

A Survey of Irony's Drama / Cum in The Story of "The King and the Kinezak" in the First Book of Molana's Masnavi

Mohammad Amin Ehsani Istahabanati [1], Dr. Enayatullah Sharifpour[2]

Abstract

Despite the fact that Irony has many examples in Iranian poetic literature, he has paid less attention to critique. Irony is a form of expression that is roughly equivalent to commonly used literary terms such as anthropomorphic, humorous, permissive, contradictory, sarcastic, mockery, and inspirational. Ironi is a literary arena and a special type of double-edged expression that is different from ambiguity. In other words, a kind of duplication is a counter-inference or a kind of inferiority contrary to the purpose of the speaker, which has become popular in European literature since the eighteenth century. Its lexical root dates back to the time of Socrates and ancient Greece. But this way of speaking has always been associated with language, as in many classical literary works, examples can be found, including Rumi's Masnavi. In this essay, we try to present the existing definitions of Irweni and its variants to the subject of Irony imitation in the story of the criminals of Maulana and to examine its hidden angles, while explaining the concept of Irene in poetry and expressing the distinction between this industry with ambiguity and indecision and other forms Two sides, in the form of a borderline between Irony and other literary industries, we will examine the manifestations of Irrowi's imitation in the story of "King and Kinnish" from Rumi.

Keywords:, Kinezak's story, destiny.

[1]. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. (Responsible author) ehsani.estahbani@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. e.sharifpour@uk.ac.ir