تاریخ دریافت:۱۳۹۸/۱/۲۵ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/٦/۱۰ سال هجدهم، شماره ۷۰، زمستان ۱٤۰۰
مقاله پژوهشی DOR:۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۰۰۸۰۵۱٤.۱٤۰۰.۱۸.۷۰.٤.۱

کارکرد عرفانی آیرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی مولوی

محمدرضا حاجی‌آقابابایی [۱]
امیرحسین پهلوان [۲]

چکیده

یکی از شیوه‌های بیانی که در آثار شاعران و نویسندگان دیده‌می‌شود، استفاده از آیرونی است. منظور از آیرونی کلام یا موقعیتی است که به‌موجب بروز ناسازگاری میان مخاطب و گوینده می‌شود. در این حالت گوینده مطلبی را بیان‌می‌کند یا موقعیتی را به‌نمایش‌می‌گذارد که برداشت مخاطب با آنچه گوینده انتظاردارد، متفاوت است. در آیرونی با دو عنصر اساسی روبه‌رو هستیم: نخست عنصر معصومیت و دیگر عنصر خنده‌آور. معصومیت یا اعتماد بی‌خبرانه بیشتر به قربانی آیرونی برمی‌گردد که معمولاً به آیرونیست اعتمادمی‌کند و قربانی فریب‌کاری یا وانمودکردن وی می‌شود. عنصر خنده‌آور ار دیگر ویژگی‌های اساسی آیرونی است. در داستان‌های آیرونیکال، شخصیت‌های داستان به‌گونه‌ای با هم مقایسه می‌شوند که موجب ایجاد طنز می‌شود. در این مقاله چگونگی استفاده مولانا از آیرونی‌های موقعیت و نمایشی در مثنوی بررسی‌شده‌است. مولانا با بهره‌گیری از آیرونی موقعیت و نمایشی سعی-دارد تا مخاطب را در وضعیتی قراردهد که در عین آگاهی از آیرونیک‌بودن شرایط، با غافلگیرشدن، مفاهیم عمیق را بهتر درک‌کند. کلام آیرونیک این امکان را برای مولانا فراهم‌می‌کند تا در نقطهٔ اوج داستان با پیش‌گرفتن روندی که مخاطب انتظار ندارد، ضربهٔ نهایی را بر او واردکند و مولانا از این فرصت بهترین استفاده را می‌کند و به بیان مفاهیم عمیق عرفانی و تعلیمی خود می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها:

آیرونی، آیرونی موقعیت، آیرونی نمایشی، مثنوی مولوی.

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی،تهران،ایران. نویسنده مسئول hajibaba@atu.ac.ir
۲- دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی.

پیشگفتار

شاعران و نویسندگان بزرگ از شیوه‌های گوناگونی برای بیان بهتر دیدگاه‌ها و اندیشه‌های خود بهره‌می‌برند و گاهی سعی‌می‌کنند با استفاده از طنز و کنایه و غافل‌گیری این مفاهیم را در ذهن مخاطب تثبیت‌نمایند. یکی از شیوه‌های بیانی که در آثار شاعران و نویسندگان دیده‌می‌شود، استفاده از آیرونی است. منظور از آیرونی کلام یا موقعیتی است که به‌موجب بروز ناسازگاری میان مخاطب و گوینده می‌شود. در این حالت گوینده مطلبی را بیان می‌کند یا موقعیتی را به‌نمایش‌می‌گذارد که برداشت مخاطب با آنچه گوینده انتظاردارد، متفاوت است.

آیرونی از واژه لاتینی «آیرونیا» گرفته‌شده‌است که در اصل به معنای برخلاف نشان‌دادن کاری یا سخنی است. (ر.ک. کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۱/ ٤۳۰) آیرونی شگردی است که نویسنده یا شاعر به‌واسطه آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری درنظردارد.(داد، ۱۳۸۵: ۱/ ۸) ریچاردز تعریفی از آیرونی می‌دهد که بعدها اصحاب نقد نو آن را اساس مفهوم آیرونی گرفتند: «واردکردن عوامل مکمل از جهت مخالف برای رسیدن به حالت تعادل». (موکه، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۸-۳۳). در نیمه نخست قرن بیستم، آیرونی دوباره در مورد ادبیاتی به‌میان‌آمد که دیدگاه‌های متضاد یا صرفاً متفاوت را بدون تفسیر در کنار هم می‌گذارد. هدف این آیرونی ممکن‌است رسیدن به یک نظر جامع متوازن باشد یا بیان آگاهی از پیچیدگی زندگی یا نسبیت ارزش‌ها یا رساندن معنایی وسیع‌تر و غنی‌تر از آنی که با اعلام مستقیم امکان دارد یا پرهیز از جزمیت یا سادگی بیش از حد(افشار، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۵-۳۷).

در آیرونی با دو عنصر اساسی روبه‌رو هستیم: نخست عنصر معصومیت و دیگر عنصر خنده‌آور. معصومیت یا اعتماد بی‌خبرانه بیشتر به قربانی آیرونی برمی‌گردد که معمولاً به آیرونیست اعتمادمی‌کند و قربانی فریب‌کاری یا وانمودکردن وی می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه در آیرونی آن است که معمولاً مخاطبان اطلاعات بیشتری نسبت به قربانی دارند؛ ازاین‌رو به‌صورت کامل به آیرونیست اعتماد-نمی‌کنند، اما اطلاعات ایشان از آیرونیست کم‌تر است، بنابراین نسبت بی‌خبری را باید در نزدیکی به آیرونیست سنجید.(کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۱/ ٤۳۳) بی‌خبری قربانی، به همراه اعتمادبه‌نفس و خوش-باوری آمیخته با درجاتی از غرور و ساده‌لوحی یا معصومیت موجب پیدایی آیرونی می‌شود.(افشار، ۱۳۸۹: ۱/ ٤۲).

چیزی که آیرونیست به زبان می‌گوید، درست عکس آن چیزی است که می‌خواهدبگوید. قربانی آیرونی خاطرجمع است که وضع به همان ترتیب پیش‌می‌رود که به‌نظرمی‌رسد، اما نمی‌داند که این‌گونه نیست و برعکس آن است. آیرونیست ظاهری عرضه‌می‌کند و خود را بی‌خبر از واقعیت می‌نمایاند و قربانی، فریب ظاهر را می‌خورد و از واقعیت بی‌خبر است(موکه، ۱۳۸۹: ۱/ ٤٤).

عنصر خنده‌آور از دیگر ویژگی‌های اساسی آیرونی است. در داستان‌های آیرونیکال، شخصیت‌های داستان به‌گونه‌ای با هم مقایسه‌می‌شوند که موجد طنز است. آلن تامپسون عقیده‌دارد که در آیرونی، احساس‌ها با هم برخوردمی‌کنند و آیرونی هم احساسی و هم عقلی است. برای درک آن باید کنار ایستاد و خون‌سرد بود. برای حس‌کردنش باید هم درد کشید و هم غصه آرمان ازدست‌رفته را خورد. خنده آغازمی‌شود اما روی لب می‌خشکد. کسی یا چیزی که گرامی است سنگ‌دلانه قربانی‌می‌شود. ما مزاح را می‌بینیم ولی دردمان می‌آید. پس تضادهایی که با تعریف‌های عینی آیرونی کاملاً مطابقت‌دارند تا این احساس‌های متضاد را تحریک‌نکنند، آیرونیک به‌شمارنمی‌آیند (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۱/ ٤۳۳). گاهی در آیرونی با وانمودسازی روبه‌رو می‌شویم. در وانمودسازی، آیرونیست به‌گونه‌ای نشان‌می‌دهد که گویی او نیز از ادامهٔ وضعیت باخبر نیست، اما درواقع درحال فریب قربانی و سرگرم‌کردن مخاطب است. آیرونیست برای آن که موقعیت را ازدست‌ندهد و مخاطب و قربانی متوجه موقعیت خود نشوند، معمولاً واکنش‌هایی آنی از خود بروزمی‌دهد. هنگامی که آیرونیست دست به وانمودسازی می‌زند باید به‌گونه‌ای عمل‌کند که مخاطب و قربانی متوجه وضعیت روی‌داده نشوند.

در این مقاله سعی‌شده‌است تا با بررسی آیرونی‌های موقعیت و نمایشی در مثنوی، چگونگی استفاده مولانا از این شگرد برای بیان مفاهیم عرفانی و تعلیمی بررسی‌گردد.

پیشینه تحقیق

بحث آیرونی در مثنوی، از موضوعاتی است که تا حدودی مورد توجه پژوهشگران قرارگرفته و پژوهش‌های چندی دراین‌باره صورت‌گرفته‌است که در ادامه برخی از آن‌ها معرفی‌می‌شوند. بهره‌مند در پایان‌نامه خود تحت‌عنوان «آیرونی در ساختار مثنوی مولوی بر مبنای نظریه نقد نو» تنها به بررسی آیرونی در مثنوی به‌صورت کلی و برمبنای نظریه نقد نو پرداخته‌است و بیشتر تأکید بر آیرونی ساختاری در داستان‌های مثنوی دارد.(بهره‌مند، ۱۳۸۸). «آیرونی در مثنوی معنوی» پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد است که در آن نویسنده با توجه به داستانی‌بودن مثنوی به این نتیجه رسیده‌است که آیرونی نمایشی بر دیگر انواع برتری‌دارد. (شفیعی‌آکردی، ۱۳۹۵) «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی» در این پژوهش، نویسندگان به‌دلیل داستان‌وار بودن مثنوی، بر آیرونی نمایشی تأکیدکردند و عقیده‌دارند که این گونه از آیرونی با توجه به ساختار داستانی مثنوی بیشترین کاربرد را در مثنوی خاصه دفتر پنجم دارد. البته می‌توان در تشخیص بعضی از آیرونی‌ها تجدیدنظر

کرد.(احمدی و همکار، ۱۳۹٦: ۲۲-۷). «جلوه‌های عارفانهٔ آیرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی» در این مقاله نویسنده به‌دلیل داستانی‌بودن مثنوی، آیرونی موجود در آن را از نوع آیرونی نمایشی گرفته‌است و دلیل آن را نیز بیش از هر چیز غیرمنتظره‌بودن حوادث داستانی می‌داند. (مشیدی و همکار، ۱۳۹۸: ۳۱٤-۲۸۳) در پژوهش حاضر نویسندگان سعی‌کرده‌اند که به کارکرد آیرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی بپردازند و دلایل استفاده مولانا را از شگرد آیرونی تا حدودی تبیین‌نمایند.

بررسی آیرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی

آیرونی‌های موقعیت و نمایشی در بیشتر بخش‌های مثنوی مشاهده‌می‌شود؛ در پژوهش حاضر سعی‌شده‌است درحدّامکان با معرفی نمونه‌ها به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخته‌شود. باتوجه‌به آن‌که ساختار مثنوی به‌صورت نمایشی است، گاهی تعیین نوع آیرونی‌ها کمی دشوار است؛ ازاین‌رو در بیشتر موارد آیرونی‌ها به‌صورت موقعیت ـ نمایشی نام‌گذاری شده‌است. در آیرونی موقعیت بین آن چیزی که انتظارمی‌رود رخ‌دهد و آن چیزی که رخ‌داده‌است، تضاد وجوددارد و انتظار مخاطب برآورده‌نمی‌شود. در آیرونی نمایشی، وضعیتی در نمایشنامه یا داستان است که به‌سبب فاصله بین آگاهی تماشاگران یا خوانندگان نسبت به موضوعی در آن اثر و ناآگاهی شخصیت مبتلا به آن موضوع، ایجاد می‌شود. درنتیجه چنین وضعیتی، شخصیت مزبور به‌دلیل ناآگاهی، سخنانی می‌گوید و کارهایی می‌کند که تماشاگر یا خواننده از نامربوط‌بودن آن‌ها با وضعیت واقعی آگاه است(داد، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۲). آیرونی نمایشی بیشتر به رفتار و کردار و برخورد طرفین آیرونی مرتبط است تا به کلام و سخن آن‌ها. در این نوع آیرونی، عنصر بی خبری و ناگاهی بسیار دخیل و موثر است.

شروع دفتر نخست مثنوی با آیرونی موقعیت ـ نمایشی همراه است. در حکایت «عاشق‌شدن پادشاهی بر کنیزکی و خریدن پادشاهْ کنیزک را» شاه به قصد شکارمی‌رود، اما آیرونیست او را در موقعیتی قرارمی‌دهد که به جای شکار، عاشق شود. این موقعیت برای مخاطب که ببینندهٔ ماجراست با آوردن عبارت «اتفاقاً» مشخص‌می‌شود.

اتفاقاً شاه روزی شد سوار با خواص خویش از بهر شکار

یک کنیزک دید شه بر شاه راه شد غلام ان کنیزک جان شاه

(مثنوی، ج۱: ۳۸-۳۷)

پادشاه پس از دیدن دختر، عاشق او می‌شود. در کلام مولانا در نشان‌دادن این عشق، به این تعبیر شده‌است که پادشاه با تمام بزرگی و عظمتش در عشق این دختر همچون غلامی می‌ماند و این در صورتی است که در زمان گذشته، هنگامی که پادشاهی عاشق دختری می‌شد؛ به کنیزک‌شدن آن دختر تعبیر می‌شود؛ نه غلام‌شدن پادشاه. حتی هنگامی که کنیزک رنجور می‌شود؛ پادشاه هرچه از دستش

برمی‌آید انجاممی‌دهد تا وی بهبود یابد. در این جا ردّپای نامحسوسی از آیرونیست در قربانی‌کردن پادشاه به‌چشم‌می‌خورد که حتی به قربانی آیرونی(پادشاه) اجازه‌می‌دهد جان خود را در گروی جان کنیزک بداند و برای حل مشکل، از پزشکان ماهر کمک‌می‌گیرد و حاضر است تمام دارایی‌اش را بدهد تا بتواند سلامتی کنیزک را دوباره به او بازگرداند:

شه طبیبان جمع‌کرد از چپ و راست　　گفت: جان هر دو در دست شماست

جان من سهل است، جان جانم اوست　　دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست

هر که درمان‌کرد مر جان مرا　　برد گنج و درّ و مرجان مرا

(همان: ٤٥-٤٣)

در ادامه داستان، این بازی آیرونیک با ورود پیام‌آور الهی جدی‌ترمی‌شود و آیرونی نمایشی با شکل‌گیری عنصر اعتماد، معصومیت و بی‌خبری برجسته‌می‌شود:

دست‌بگشاد و کنارانش گرفت　　همچو عشق اندر دل و جانش گرفت

دست و پیشانیش بوسیدن‌گرفت　　از مقام و راه پرسیدن‌گرفت

پرس و پرسان می‌کشیدش تا به صدر　　گفت: گنجی یافتم اخر به صبر...

(همان: ۹۵-۹۳)

هنگامی که طبیب الهی متوجه عشق کنیزک به زرگر می‌شود؛ به‌ظاهر برای کمک به پادشاه، نقشه‌ای طرح‌می‌کند تا زرگر را از بین ببرد و به‌این‌ترتیب موقعیتی آیرونیکال پدیدمی‌آید. نکته مهم آن است که در دل این آیرونی، آیرونی دیگری در حال شکل‌گیری است که به اذن خداوند و توسط طبیب الهی رقم‌می‌خورد. در این آیرونی‌ها، طبیب الهی نقش اصلی را برعهده‌دارد و برای آن که بتواند اهداف خود را پیش‌ببرد، اندکی از نقشه خود را با پادشاه در میان می‌گذارد.

بعد از آن برخاست و عزم شاه کرد　　شاه را زآن شمّه‌ای آگاه‌کرد

گفت: تدبیر آن بود کان مرد را　　حاضر آریم از پی این درد را

مرد زرگر را بخوان زآن شهر دور　　با زر و خلعت بده او را غرور

(همان: ١٨٤-١٨٢)

با این نقشه، پادشاه مطمئن‌می‌شود که روند امور به‌دل‌خواه او پیش‌می‌رود و فقط آیرونیست(طبیب الهی) متوجه بازی‌خوردن پادشاه می‌شود؛ حتی خواننده نیز پشت آیرونی را نمی‌بیند و همراه با پادشاه،

هر چقدر داستان پیش می‌رود؛ انگیزه بیشتری برای ادامه‌دادن آن دارد و از طرف دیگر، آیرونی نیز با روند داستان و گره‌گشایی‌های ظاهری، پیچیده‌تر می‌شود.

در این داستان، اوج آیرونی نمایشی را می‌توان جایی دانست که قربانی آیرونی(پادشاه) در حکم آیرونیست واقع‌می‌شود برای آیرونی دیگر؛ به‌عبارتی، پادشاه که خود قربانی بازی و فریب آیرونی طبیب الهی است، علاوه‌بر بی‌خبری از آن، در یک درجه بالاتر، خود را بازی‌دهنده‌ای می‌پندارد که از بی‌خبری زرگر(قربانی آیرونی دوم) استفاده‌می‌کند و آیرونی دیگری به‌وجودمی‌آورد؛ هرچند که در انتهای داستان، همه چیز مشخص‌می‌شود و خواننده و شنونده نیز متوجه آیرونی اصلی و ظاهری داستان می‌شوند.

در بخش «فرستادن پادشاهْ رسولان به سمرقند به آوردن زرگر» در آیرونی ظاهری که زرگر، قربانی آن است، عنصر اصلی این آیرونی، ساده‌لوحی، حماقت و البته فریب مال و ثروت دنیا خوردن‌است و در نهایت زرگر را قربانی‌می‌کند:

مردْ مال و خلعت بسیار دید　　غرّه شد، از شهر و فرزندان بُرید

اندر آمد شادمان در راه مرد　　بی خبر کان شاه قصد جانَش کرد

اسب تازی برنشست و شاد تاخت　　خون بهای خویش را خلعت شناخت

(همان: ۱۹۲-۱۹۰)

و مولانا این بی‌خبری و اعتماد قربانی آیرونی را در ابیاتی برای خواننده‌ای توصیف می‌کند که ناظر آیرونی محسوب می‌شود و شاهد اتفاق افتادن این آیرونی است.

اسب تازی بر نشست و شاد تاخت　　خون‌بهای خویش را خلعت شناخت

ای شده اندر سفر با صد رضا　　خود به پای خویش تا سوءالقضا

(همان: ۱۹۳-۱۹۲)

و حتی به‌صورت کنایی، عزرائیل نیز همچون بیننده این نمایش و ناظر و شاهد این آیرونی، زرگر را تمسخر می‌کند و تصور او را اشتباه می‌خواند:

در خیالش ملک و عز و مهتری　　گفت عزرائیل: رو، آری، بری

(همان: ۱۹٤)

مولانا در بسیاری از ابیات خود، به اراده و خواست خداوند اشاره‌کرده‌است و آن را مقدم بر خواست هر انسانی دانسته است و هر اتفاقی را در این دنیا وابسته به تصمیم نهایی خداوند دانسته-

است. این نوع آیرونی در آیرونی را در داستان‌های مختلف مثنوی – که آیرونیست اصلی آن خداوند است – فراوان می‌توان‌دید.

در داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» راوی پس از روایت آیرونی که وزیر شروع‌کننده آن است و نمایندگان فرقه‌های مختلف را به بازی گرفته‌است، در پایان به آیرونیست اصلی داستان پرداخته‌است. در بخش «بیان خسارت وزیر در این مکر» در چنین ابیاتی این مطلب کاملاً مشخص است:

همچو شه نادان و غافل بد وزیر　　پنجه‌می‌زد با قدیم ناگزیر

با چنان قادر خدایی کز عدم　　صد چو عالم هست گرداند به دم

(همان: ۵۲۲-۵۲۱)

سخن مولانا نیز این نوع آیرونی را تأیید می‌کند، به عبارتی چنین ابیاتی نمونه مشخصی است برای بیان اعتقاد مولانا درباره این نوع آیرونی. در نمونه‌ای دیگر، در داستان «حقیر و بی‌خصم دیدن دیده‌های حس، صالح و ناقه صالح را» که دشمنان از ابتدا در پی آزار آن‌ها بودند؛ چنین آیرونی‌ای دیده‌می‌شود:

ناقه صالح به صورت بُد شتر　　پی بریدندش ز جهل، ان قوم مُر

از برای اَب چون خصمش شدند　　نان کور و اَب کور، ایشان بُدند

ناقةالله اب خوردی از جوی و میغ　　اب حق را داشتند از حق دریغ

(همان: ۲۵۱۱-۲۵۰۹)

این داستان به‌نوعی ادامه‌می‌یابد که خداوند به‌عنوان آیرونیست اصلی داستان وارد عمل‌شده و مردمان نافرمان را از میان می‌برد.

ناقه صالح چو جسم صالحان　　شد کمینی در هلاک طالحان

تا بر ان اَمّت، ز حکم مرگ و درد　　«ناقةالله و سُقیاها» چه کرد

(همان: ۲۵۱۳-۲۵۱۲)

در این داستان، آیرونیست اول(کافران) گرفتار آیرونی آیرونیست اصلی(خداوند) می‌شود و در انتهای داستان، آیرونی اصلی که خداوند آیرونیست اصلی آن است، مشخص می‌شود:

بر ستیز و تسخر و افسونشان　　شکرکن، چون کرد حق محبوسشان

... از بهشت اورد یزدان، بندگان تا نمایدشان سَقَر پروردگان

(همان: ۲۵۶۹-۲۵۶۵)

تودرتو بودن آیرونی در داستان‌هایی که آیرونیست اصلی آن خداوند است، به‌دلیل فراوانی، جذابیت دیگر آیرونی‌ها ـ که آیرونیست اصلی آن غیر خداوند است ـ ندارد و تاحدودی نیز قابل-پیش‌بینی است؛ البته این که آیرونیست ظاهری و فرعی که در ظاهر بادرایت و باهوش به‌نظرمی‌رسد ولی در باطن مغلوب آیرونی بزرگ‌تری می‌شود که انتظارش را نداشته‌است، برای خواننده و شنونده بسیار جذاب است.

باتوجه‌به داستان‌های مثنوی، مولانا علاقهٔ زیادی به خلق موقعیت‌های آیرونیک دارد. او مخاطب و قربانی را همزمان در موقعیت آیرونی قرارمی‌دهد. قربانی را به‌رسم داستانی‌بودن ماجرا در موقعیتی قرارمی‌دهد که اعمالی خلاف موقعیت موجود یا روال عادی انجام‌می‌دهد و مخاطب نیز به‌سبب داشتن برخی اطلاعات درمی‌یابد که قربانی نادانسته مرتکب اعمالی برخلاف موقعیت شده‌است. در نگاه کلی‌تر، مخاطب درمی‌یابد که او نیز در آن موقعیت، همان رفتاری را انجام‌می‌دهد که قربانی پیش-گرفته‌است؛ از این رو مخاطب نیز درمی‌یابد که در موقعیتی آیرونیک قرارگرفته‌است و در اصل قربانی اصلی اوست، نه شخصیت داستان.

در داستان‌هایی از مثنوی، آیرونیست جان خود را برای به‌سرانجام‌رساندن آیرونی، فدامی‌کند؛ البته باید یادآور شد که معمولاً این فداکاری آیرونیست با بخشی از اعتماد و بی‌خبری قربانی آیرونی همراه‌می‌شود. این اعتماد و بی‌خبری در داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» آن قدر برجسته می‌شود که گاهی سرنوشت گروه زیادی از مردمان را مشخص‌می‌کند:

این ده و این دو امیر و قومشان گشته آن بنده وزیر بدنشان

اعتماد جمله بر گفتار او اقتدای جمله بر رفتار او

پیش او در وقت و ساعت هر امیر جان بدادی گر بدو گفتی: بمیر

(همان: ٤٦٢-٤٦٠)

البته در این موارد، کار آیرونیست چندان ساده نیست. او برای عملی‌کردن نقشه خود و به پایان بردن آیرونی، خود را نابودمی‌کند.

بعد از ان چل روز دیگر در ببست خویشتن کشت و از وجود خود برست

(همان: ٦٦٢)

در این جا آیرونیست خود را ازمیان‌می‌برد تا آیرونی قوی‌تر شود و اعتماد قربانیان را جلب‌نماید. گاهی این گونه از آیرونی با نمایش مرگ دروغین همراه‌است؛ یعنی آیرونیست خود را به‌مردن‌می‌زند تا اعتماد قربانی را جلب‌کند. در داستان «طوطی و بازرگان»، آیرونی موقعیت ـ نمایشی به‌گونه‌ای نشان‌داده‌می‌شود که در ظاهر طوطی قربانی آیرونی است، درحالی‌که قربانی واقعی بازرگان است و درنهایت تمامی مخاطبان داستان قربانی اصلی این آیرونی‌اند. بازرگان با این خیال که می‌خواهد لطفی در حق طوطی خود کند و او را خوشحال نماید، قبول‌می‌کند که پیام او را برای دوستان طوطی در هندوستان ببرد اما نمی‌داند که با این کار، راهی برای فرار طوطی باز می‌کند.

گفت ان طوطی که: انجا طوطیان چون ببینی، کن ز حال من بیان

کان فلان طوطی که مشتاق شماست از قضای آسمان در حبس ماست

(همان: ۱۵۵۳-۱۵۵۲)

پیامی که بازرگان برای طوطیان هند می‌برد و حبس طوطی در قفس را برخاسته از «قضای آسمان» می‌داند نه از خواست و میل یک انسان، نوعی آیرونی موقعیت در متن به‌وجودمی‌آورد. طوطی از دوستان خود برای رهایی راهنمایی می‌خواهد:

بر شما کرد او سلام و داد خواست وز شما چاره و ره ارشاد خواست

(همان: ۱۵۵٤)

و به‌صورت مستقیم اما کوتاه و گذرا از دربندبودن و ناراحتی خود سخن‌می‌گوید:

این روا باشد که من در بند سخت گه شما بر سبزه، گاهی بر درخت؟

این چنین باشد وفای دوستان من در این حبس و شما در گلستان؟

(همان: ۱۵۵۷-۱۵۵٦)

پس از آن که بازرگان پیام را به طوطیان هند می‌رساند، بار دیگر یک آیرونی شکل‌می‌گیرد. این آیرونی را باید نوعی وانمودسازی آیرونیک درنظرگرفت؛ البته در این مورد، آن سوی آیرونی را تنها آیرونیست که طوطی‌های هندوستان هستند می‌بینند؛ نه خوانندگان داستان به‌عنوان تماشاچی. نکته دیگر آن‌که در این داستان، طوطیان هند بدون این‌که حرفی یا سخنی بر زبان بیاورند، آیرونی را به‌نمایش‌می‌گذارند و آیرونی کلامی را پس از گرفتن پیام از بازرگان، قطع‌می‌کنند و به آیرونی نمایشی روی‌می‌آورند. برای باورپذیرشدن آیرونی، آیرونیست(طوطی هند) خود را به‌مردن‌می‌زند تا قربانی آیرونی(بازرگان) آن را بپذیرد. این پذیرش در روایت ماجرا از زبان بازرگان به‌خوبی دیده‌می‌شود:

ان یکـــی طـــوطی ز دردت بـــوی بـــرد زهـــره‌اش بدریـــد و لرزیـــد و بمـــرد

(همان: ۱۶۵۶)

قربانی آیرونی شدن بازرگان به‌همین‌جا منتهی‌نمی‌شود و بار دیگر آیرونی نمایشی اتفاق‌مـی‌افتـد و حتی شدّت آیرونی نیز حفظ‌می‌شود و تنها تفاوت، در عوض‌شـدن آیرونیسـت اسـت. در بخـش اول، طوطی هندوستان برخلاف آنچه هست خود را نشان‌می‌دهد برای رسیدن به مقصود خـود و در بخـش دوم، طوطی بازرگان، این کار را تکرارمی‌کند و آن‌طور می‌نماید که در واقع نیست و در هر دوی آن‌هـا بازرگان، قربانی آیرونی می‌شود.

چون شنید ان مرغ، کان طوطی چـه کـرد پـس بلرزیـد، اوفتـاد و گشـت سـرد

(همان: ۱۶۹۱)

پاسخ این پرسش که کدام آیرونی، از شدت بیش‌تری برخوردار است و به جذابیت داستان کمـک-می‌کند، آسان نیست. در داستان طوطی هندوستان، آیرونیست اولین‌باری اسـت کـه قربـانی را وادار بـه قبول نمایش خود می‌کند و قربانی که قبلاً گرفتار این بازی نشده‌است، اصلاً اصول و قاعده ایـن بـازی را نمی‌داند. مطلب دیگر این اسـت کـه آنچـه بازرگـان و در کنـار آن، خواننـده مـی‌بینـد، نمایشـی از فریبکاری است که با واقعیت سازگاری ندارد.

بازرگان در انتهای داستان، متوجه تیزهوشی و زرنگی طوطیان مـی‌شـود و پـی‌مـی‌بـرد کـه قربـانی وضعیتی آیرونیک شده‌است و این امر موجب می‌شود به سطح تازه‌ای از اندیشه برسد.

خواجه با خود گفت کاین پند مـن اسـت راه او گیرم، کـه ایـن ره، روشـن اسـت

(همان: ۱۸۴۷)

با دقت در داستان‌های بیان‌شده، می‌توان به این نتیجه رسید که انتهای این نوع آیرونی چندان قابل-حدس و قابل‌پیش‌بینی نیست. زیرا آیرونیست برای به‌دام‌انداختن قربانیان آیرونی، جان خـود را قربـانی و فدا می‌کند. این شگفت‌آوری و تعجب ناشی از قابل‌پیش‌بینی نبودن آیرونی، باعث‌می‌شود که خواننده لذت بیشتری را از سرنوشت داسـتان و در نهایـت نظـارت بـر آیرونـی تجربـه‌کنـد. بـه زبـانی دیگـر، آیرونی‌ای لذت‌بخش‌تر است که نه‌تنها قربانی آیرونی، بلکه ناظر آیرونی نیز از انتهای آن بی‌خبر باشـد. هر چقدر میزان این بی‌خبری و سادگی در قربانی آیرونی بیش‌تر باشد، آیرونی جذاب‌تر و باورپـذیرتر خواهدبود.

در این‌جا باید به این نکته نیز اشاره‌کرد که عنصر «خنده‌آوری» به‌معنای ظاهری آن، در این داسـتان کاربرد زیادی ندارد؛ البته خواننده در انتهای داستان از ساده‌لوح بودن قربانی به خنده درمی‌آیـد؛ خنـده تلخی همراه با شراکت در غم و اندوه بازرگان و رسیدن به شناختی تازه، شناختی کـه از آغـاز، هـدف آیرونیست(مولانا) بوده‌است.

نتیجه گیری:

یکی از شیوه‌هایی که مولانا در سخن‌سرایی به‌کارمی‌گیرد، بهره‌گیری از انواع آیرونی است. این شگرد در داستان‌ها، توصیفات و حتی چگونگی بیان مفاهیم عارفانه در مثنوی به‌صورت‌های گوناگونی به‌کاررفته‌است. مولانا برای تأثیر بیشتر در خواننده و رسیدن به هدف خود از آیرونی استفاده‌می‌کند. وی از انواع آیرونی، به‌ویژه آیرونی موقعیت و نمایشی در کلام خویش بهره‌برده‌است. در استفاده از آیرونی نمایشی، گویی مثنوی همچون نمایش‌نامه‌ای است که روی صحنه و در برابر مخاطبان در حال اجراست و ماجراها و نقش‌آفرینان آن‌ها بیننده را با خود همراه می‌سازند و گوینده در ضمن آن‌ها مفاهیم موردنظر خود را بازگومی‌نماید. شور و حیرت برخاسته از آیرونی، زمانی به اوج می‌رسد که قربانی آیرونی، از روابطی که در پشت آیرونی نهفته‌است آگاهی‌ندارد و نکته جالب آن است که در برخی مواقع، بیننده یا خواننده نیز با بازیگری که قربانی آیرونی شده‌است، همراه‌می‌شود و تا انتهای داستان، از روابط نهفته در پس آیرونی آگاهی نمی‌یابد و بناگاه هم‌زمان با شخصیت‌های داستان، متوجه آیرونی می‌شود.

مولانا با بهره‌گیری از آیرونی موقعیت و نمایش سعی‌دارد تا مخاطب را در وضعیتی قراردهد که در عین آگاهی از آیرونیک بودن شرایط، با غافل‌گیر–شدن، مفاهیم را عمیق‌تر درک‌کند. کلام آیرونیک این امکان را برای مولانا فراهم‌می‌کند تا در نقطهٔ اوج داستان با پیش‌گرفتن روندی که مخاطب انتظار ندارد، ضربهٔ نهایی را بر مخاطب وارد کند و نکته تعلیمی موردنظر خود را به وی القا کند.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، شهرام و نرگس شفیعی‌آکردی (۱۳۹٦). «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی». دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی. س ۲۵. ش ۸۳: ۲۲-۷.

۲. بهره‌مند، زهرا (۱۳۸۸)، آیرونی در ساختار مثنوی مولوی برمبنای نظریه نقد نو، استاد راهنما: دکتر سیروس شمیسا/ استاد مشاور: دکتر حسین پاینده/ دانشگاه علامه طباطبایی.

۳. تمیم‌داری، احمد (۱۳۷۰)، **عرفان و ادب در عصر صفوی**، چ اول، تهران: نشر حکمت.

٤. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸٦)، **فرهنگ معاصر هزاره (انگلیسی- فارسی)**، ج۱، چ۱۰، تهران: تدوین واحد پژوهش فرهنگ معاصر.

۵. خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۹)، **حافظ نامه**، ج۱و۲، چ۱۹، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

٦. داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ج۱،چ۳ تهران: انتشارات مروارید.

۷. شفیعی‌آکردی، نرگس (۱۳۹۵). «آیرونی در مثنوی معنوی». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما دکتر شهرام احمدی. دانشگاه مازندران.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸٦)، نگاهی تازه به بدیع، ج۱، چ۳، تهران: نشر میترا.

۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، **بیان**، ج۱، چ۳، تهران: نشر میترا.

۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، **معانی**، ج۱، چ۳، تهران: نشر میترا.

۱۱. کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۷۹)، **شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری**، نگارش علی شیروانی، تهران: انتشارات الزهرا.

۱۲. کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه فارسی)، ج۱، چ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳. کیرکگور، سورن (۱۳۹۵)، مفهوم آیرونی، ترجمه صالح نجفی، ج۱، چ۱، تهران: نشر مرکز.

۱٤. مشیدی، جلیل و حیدری‌گوجانی، احمد (۱۳۹۸). «جلوهٔ عارفانهٔ آیرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی معنوی». علوم ادبی. ش ۱۵: ۳۱٤-۲۸۳.

۱۵. موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹)، **آیرونی**، ترجمه حسن افشار، ج۱، چ۱، تهران: نشر مرکز.

۱٦. زمانی، کریم(۱۳۸۹) **شرح جامع مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی** ، ج۱-٦، تهران: نشر اطلاعات.

۱۷. نصرتی، عبداله و هوشیار، هما (۱۳۹٤)، مضامین مشترک عرفانی در مثنوی مولوی و دیوان صائب، فصلنامه عرفان اسلامی، ش ٤۳.

Mystical Function of Situational and Dramatic Irony in Masnavi Mowlavi

Mohammad Reza Haji-Agha Babaie
Associate Professor, Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran,
Amir Hossein Pahlavan
PhD Graduate, Persian Language and Literature

Abstract

One of the literary techniques used by poets and writers is irony. Irony refers to a speech or situation which results in discordance between the audience and the speaker. In such a case, the speaker says something or acts in a certain manner while the understanding of the audience differs from what the speaker intended. In irony, we find two elements: first, the element of innocence, and, second, the element of humor. Innocence, or unknowing trust, mostly relates to the victim of the irony who usually puts his/her trust in the ironist, and falls victim to the deception or pretense of the ironist. The element of humor is the other essential feature of irony. In ironic stories, the characters of the story are juxtaposed in a manner to create a humorous effect. The present article investigated the function of situational and dramatic irony in Masnavi. Molavi, drawing on situational and dramatic irony, has attempted to put the audience in a situation where they, while being aware of the ironic nature of the situation, are surprised, and, therefore, gain a better understanding of the rich concepts. Ironic speech has enabled Molavi to adopt an approach in the climax of the story which is unexpected by the audience, thus dealing them the final blow, and he takes great advantage of such an opportunity to present his rich irfanic [=of true knowledge] and didactic concepts .

Keywords: Irony; Situational Irony; Dramatic Irony; Masnavi of Mowlavi.

* Corresponding Author:h ajibaba@atu.ac.ir