

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱/۲۵

فصلنامه علمی عرفان اسلامی

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۱۰

سال هجدهم، شماره ۷۰، زمستان ۱۴۰۰

[DOR:20.1001.1.2008.0514.1400.1870.41](https://doi.org/10.1016/j.2008.0514.1400.1870.41)

کارکرد عرفانی آیرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی مولوی

محمدرضا حاجی آقابابایی^۱

امیرحسین پهلوان^۲

چکیده

یکی از شیوه‌های بیانی که در آثار شاعران و نویسندگان دیده می‌شود، استفاده از آیرونی است. منظور از آیرونی کلام یا موقعیتی است که به موجب بروز ناسازگاری میان مخاطب و گوینده می‌شود. در این حالت گوینده مطلبی را بیان می‌کند یا موقعیتی را به نمایش می‌گذارد که برداشت مخاطب با آنچه گوینده انتظار دارد، 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 اعتماد می‌کند و قربانی فریب‌کاری یا وانمودکردن وی می‌شود. عنصر خنده‌آور از دیگر ویژگی‌های اساسی آیرونی است. در داستان‌های آیرونیکال، شخصیت‌های داستان به گونه‌ای با هم مقایسه می‌شوند که موجب ایجاد طنز می‌شود. در این مقاله چگونگی استفاده مولانا از آیرونی‌های موقعیت و نمایشی در مثنوی بررسی شده است. مولانا با بهره‌گیری از آیرونی موقعیت و نمایشی سعی دارد تا مخاطب را در وضعیتی قرار دهد که در عین آگاهی از آیرونیک بودن شرایط، با غافلگیر شدن، مفاهیم عمیق را بهتر درک کند. کلام آیرونیک این امکان را برای مولانا فراهم می‌کند تا در نقطه اوج داستان با پیش گرفتن روندی که مخاطب انتظار ندارد، ضربه نهایی را بر او وارد کند 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 سعی می‌کنند با استفاده از طنز و کنایه و غافل‌گیری این مفاهیم را در ذهن مخاطب تثبیت نمایند. یکی از شیوه‌های بیانی که در آثار شاعران و نویسندگان دیده می‌شود، 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 به‌نمایش می‌گذارد که برداشت مخاطب با آنچه گوینده انتظار دارد، متفاوت است.

آیرونی از واژه لاتینی «آیرونیا» گرفته شده است که در اصل به معنای برخلاف نشان دادن کاری یا سخنی است. (ر.ک. کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۱/ ۴۳۰) آیرونی شگردی است که نویسنده یا شاعر به‌واسطه آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد. (داد، ۱۳۸۵: ۸/ ۸) ریچاردز تعریفی از آیرونی می‌دهد که بعدها اصحاب نقد نو آن را اساس مفهوم آیرونی گرفتند: «وارد کردن 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 به‌میان آمد که دیدگاه‌های متضاد یا صرفاً متفاوت را بدون تفسیر در کنار هم می‌گذارد. هدف این آیرونی ممکن است رسیدن به یک نظر جامع متوازن باشد یا بیان آگاهی از پیچیدگی زندگی یا نسبت 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 اعتماد می‌کند و قربانی فریب‌کاری یا وانمودکردن وی می‌شود. نکته قابل توجه در آیرونی آن است که معمولاً مخاطبان اطلاعات بیشتری نسبت به قربانی دارند؛ از این رو 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/ ۴۳۳) بی‌خبری قربانی، به همراه اعتماد به نفس و خوش‌باوری آمیخته با درجاتی از غرور و ساده‌لوحی یا معصومیت موجب پیدایی آیرونی می‌شود. (افشار، ۱۳۸۹: ۱/ ۴۲).

چیزی که آیرونیست به زبان می‌گوید، درست عکس آن چیزی است که می‌خواهد بگوید. قربانی آیرونی خاطر جمع است که وضع به همان ترتیب پیش می‌رود که به نظر می‌رسد، اما نمی‌داند که این‌گونه نیست و برعکس آن است. آیرونیست ظاهری عرضه می‌کند و خود را بی‌خبر از واقعیت می‌نماید و قربانی، فریب ظاهر را می‌خورد و از واقعیت بی‌خبر است (موکه، ۱۳۸۹: ۱/ ۴۴).

عنصر خنده‌آور از دیگر ویژگی‌های اساسی آیرونی است. در داستان‌های آیرونیکال، شخصیت‌های داستان به‌گونه‌ای با هم مقایسه می‌شوند که موجد طنز است. آلن تامپسون عقیده دارد که در آیرونی، احساس‌ها با هم برخورد می‌کنند 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 از دست‌رفته را خورد. خنده آغاز می‌شود اما روی لب می‌خشکد. کسی یا چیزی که گرمی است سنگ‌دلانه قربانی می‌شود. ما مزاح را می‌بینیم ولی دردمان می‌آید. پس تضادهایی که با تعریف‌های عینی آیرونی کاملاً مطابقت دارند تا این احساس‌های متضاد را تحریک‌نکنند، آیرونیک به‌شمار نمی‌آیند (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۱/ ۴۳۳). گاهی در آیرونی با وانمودسازی روبه‌رو می‌شویم. در وانمودسازی، آیرونیست به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که گویی او نیز از ادامه وضعیت باخبر نیست، اما در واقع در حال فریب قربانی و سرگرم کردن مخاطب است. آیرونیست برای آن که موقعیت را از دست ندهد و مخاطب و قربانی متوجه موقعیت خود نشوند، معمولاً واکنش‌هایی آنی از خود بروزمی‌دهد. هنگامی که آیرونیست دست به وانمودسازی می‌زند باید به‌گونه‌ای عمل کند که مخاطب و قربانی متوجه وضعیت روی داده نشوند.

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

پیشینه تحقیق

بحث آیرونی در مثنوی، از موضوعاتی است که تا حدودی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و پژوهش‌های چندی در این باره صورت گرفته‌است که در ادامه برخی از آن‌ها معرفی می‌شوند. بهره‌مند در پایان‌نامه خود تحت‌عنوان «آیرونی در ساختار مثنوی مولوی بر مبنای نظریه نقد نو» تنها به بررسی آیرونی در مثنوی به‌صورت کلی و بر مبنای نظریه نقد نو پرداخته‌است و بیشتر تأکید بر آیرونی ساختاری در داستان‌های مثنوی دارد. (بهره‌مند، ۱۳۸۸). «آیرونی در مثنوی معنوی» پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد است که در آن نویسنده با توجه به داستانی بودن مثنوی به این نتیجه رسیده‌است که آیرونی نمایشی بر دیگر انواع برتری دارد. (شفیعی‌آکردی، ۱۳۹۵) «بررسی و تحلیل انواع برجسته و کاربرد آیرونی در مثنوی» در این پژوهش، نویسندگان به‌دلیل داستان‌وار بودن مثنوی، بر آیرونی نمایشی تأکید کردند و عقیده دارند که این‌گونه 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، ۱۳۹۶: ۷-۲۲). «جلوه‌های عارفانه آبرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی» در این مقاله نویسنده به دلیل داستانی بودن مثنوی، آبرونی موجود در آن را از نوع آبرونی نمایشی گرفته است و دلیل آن را نیز بیش از هر چیز غیرمنتظره بودن حوادث داستانی می‌داند. (مشیدی و همکار، ۱۳۹۸: ۲۸۳-۳۱۴) در پژوهش حاضر نویسندگان سعی کرده‌اند که به کارکرد آبرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی پردازند و دلایل استفاده مولانا را از شگرد آبرونی تا حدودی تبیین نمایند.

بررسی آبرونی موقعیت و نمایشی در مثنوی

آبرونی‌های موقعیت و نمایشی در بیشتر بخش‌های مثنوی مشاهده می‌شود؛ در پژوهش حاضر سعی شده است در حد امکان با معرفی نمونه‌ها به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخته شود. با توجه به آن‌که ساختار مثنوی به صورت نمایشی است، گاهی تعیین نوع آبرونی‌ها کمی دشوار است؛ از این رو در بیشتر موارد آبرونی‌ها به صورت موقعیت - نمایشی نام‌گذاری شده است. در آبرونی موقعیت بین آن چیزی که انتظار می‌رود رخ دهد و آن چیزی که رخ داده است، تضاد وجود دارد و انتظار مخاطب برآورده نمی‌شود. در آبرونی نمایشی، وضعیتی در نمایشنامه یا داستان است که به سبب فاصله بین آگاهی تماشاگران یا خوانندگان نسبت به موضوعی در آن اثر و ناآگاهی شخصیت مبتلا به آن موضوع، ایجاد می‌شود. در نتیجه چنین وضعیتی، شخصیت مزبور به دلیل ناآگاهی، سخنانی می‌گوید و کارهایی می‌کند که تماشاگر یا خواننده از نامربوط بودن آن‌ها با وضعیت واقعی آگاه است (داد، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۲). آبرونی نمایشی بیشتر به رفتار و کردار و برخورد طرفین آبرونی مرتبط است تا به کلام و سخن آن‌ها. در این نوع آبرونی، عنصر بی خبری و ناآگاهی بسیار دخیل و موثر است.

شروع دفتر نخست مثنوی با آبرونی موقعیت - نمایشی همراه است. در حکایت «عاشق شدن پادشاهی بر کنیزی و خریدن پادشاه کنیزک را» شاه به قصد شکار می‌رود، اما آبرونیست او را در موقعیتی قرار می‌دهد که به جای شکار، عاشق شود. این موقعیت برای مخاطب که بیننده ماجراست با آوردن عبارت «اتفاقاً» مشخص می‌شود.

اتفاقاً شاه روزی شد سوار با خواص خویش از بهر شکار

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

(مثنوی، ج ۱: ۳۷-۳۸)

پادشاه پس از دیدن دختر، عاشق او می‌شود. در کلام مولانا در نشان دادن این عشق، به این تعبیر شده است 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 کنیزک شدن آن دختر تعبیر می‌شود؛ نه غلام شدن پادشاه. حتی هنگامی که کنیزک رنجور می‌شود؛ پادشاه هرچه از دستش

برمی آید انجام می دهد تا وی بهبود یابد. در این جا رد پای نامحسوسی از آیرونیست در قربانی کردن پادشاه به چشم می خورد که حتی به قربانی آیرونی (پادشاه) اجازه می دهد جان خود را در گروی جان کنیزک بداند و برای حل مشکل، از پزشکان ماهر کمک می گیرد و حاضر است تمام دارایی اش را بدهد تا بتواند سلامتی کنیزک را دوباره به او بازگرداند:

شه طیبیان جمع کرد از چپ و راست گفت: جان هر دو در دست شماست
جان من سهل است، جان جانم اوست دردمند و خسته ام، درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا برد گنج و در و مرجان مرا
(همان: ۴۳-۴۵)

در ادامه داستان، این بازی آیرونی با ورود پیام آور الهی جدی ترمی شود و آیرونی نمایشی با شکل گیری عنصر اعتماد، معصومیت و بی خبری برجسته می شود:

دست بگشاد و کنارانش گرفت همچو عشق اندر دل و جانش گرفت
دست و پیشانیش بوسیدن گرفت از مقام و راه پرسیدن گرفت
پرس و پرسان می کشیدش تا به صدر گفت: گنجی یافتم آخر به صبر...
(همان: ۹۳-۹۵)

هنگامی که طیب الهی متوجه عشق کنیزک به زرگر می شود؛ به ظاهر برای کمک به پادشاه، نقشه ای طرح می کند تا زرگر را از بین ببرد و به این ترتیب موقعیتی آیرونی کال پدید می آید. نکته مهم آن است که در دل این آیرونی، آیرونی دیگری در حال شکل گیری است که به اذن خداوند و توسط طیب الهی رقم می خورد. در این آیرونی ها، طیب الهی نقش اصلی را برعهده دارد و برای آن که بتواند اهداف خود را پیش ببرد، اندکی از نقشه خود را با پادشاه در میان می گذارد.

بعد از آن برخاست و عزم شاه کرد شاه را زان شمه ای آگاه کرد
گفت: تدبیر آن بود کان مرد را حاضر آریم از پی این درد را
مرد زرگر را بخوان زان شهر دور با زر و خلعت بده او را غرور
(همان: ۱۸۲-۱۸۴)

با این نقشه، پادشاه مطمئن می شود که روند امور به دل خواه او پیش می رود و فقط آیرونیست (طیب الهی) متوجه بازی خوردن پادشاه می شود؛ حتی خواننده نیز پشت آیرونی را نمی بیند و همراه با پادشاه،

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

در این داستان، اوج آبرونی نمایشی را می‌توان جایی دانست که قربانی آبرونی (پادشاه) در حکم آبرونیست واقع می‌شود برای آبرونی دیگر؛ به عبارتی، پادشاه که خود قربانی بازی و فریب آبرونی طیب الهی است، علاوه بر بی‌خبری از آن، در یک درجه بالاتر، خود را بازی‌دهنده‌ای می‌پندارد که از بی‌خبری زرگر (قربانی آبرونی دوم) استفاده می‌کند و آبرونی دیگری به‌وجود می‌آورد؛ هرچند که در انتهای داستان، همه چیز مشخص می‌شود و خواننده و شنونده نیز متوجه آبرونی اصلی و ظاهری داستان می‌شوند.

در بخش «فرستادن پادشاه رسولان به سمرقند به آوردن زرگر» در آبرونی ظاهری که زرگر، قربانی آن است، عنصر اصلی این آبرونی، ساده‌لوحی، حماقت و البته فریب مال و ثروت دنیا خوردن است و در نهایت زرگر را قربانی می‌کند:

مرد مال و خلعت بسیار دید	غره شد، از شهر و فرزندان بُرید
اندر آمد شادمان در راه مرد	بی خبر کان شاه قصد جانش کرد
اسب تازی برنشست و شاد تاخت	خون بهای خویش را خلعت شناخت

(همان: ۱۹۲-۱۹۰)

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

اسب تازی بر نشست و شاد تاخت	خون بهای خویش را خلعت شناخت
ای شده اندر سفر با صد رضا	خود به پای خویش تا سوءالقضا

(همان: ۱۹۳-۱۹۲)

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

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

(همان: ۱۹۴)

مولانا در بسیاری از ابیات خود، به اراده و خواست خداوند اشاره کرده است 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 آبرونی در آبرونی را در داستان‌های مختلف مثنوی - که آبرونیست اصلی آن خداوند است - فراوان می‌توان دید.

در داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» راوی پس از روایت آبرونی که وزیر شروع‌کننده آن است و نمایندگان فرقه‌های مختلف را به بازی گرفته‌است، در پایان به آبرونیست 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 آبرونی را تأیید می‌کند، به عبارتی چنین ابیاتی نمونه مشخصی است برای بیان اعتقاد مولانا درباره این نوع آبرونی. در نمونه‌ای دیگر، در داستان «حقییر و بی‌خصم دیدن دیده‌های حس، صالح و ناقه صالح را» که دشمنان از ابتدا در پی آزار آن‌ها بودند؛ چنین آبرونی‌ای دیده‌می‌شود:

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

از برای اب چون خصم شتند نان کور و اب کور، ایشان بُدند

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

(همان: ۲۵۱۱-۲۵۰۹)

این داستان به‌نوعی ادامه‌می‌یابد که خداوند به‌عنوان آبرونیست اصلی داستان وارد عمل شده 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 «ناقه‌الله و سُقیها» چه کرد

(همان: ۲۵۱۳-۲۵۱۲)

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

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

... از بهشت آورد یزدان، بندگان تا نمایدشان سقر پروردگان

(همان: ۲۵۶۹-۲۵۶۵)

تودرتو بودن آبرونی در داستان‌هایی که آبرونیست اصلی آن خداوند است، به دلیل فراوانی، جذابیت دیگر آبرونی‌ها - که آبرونیست اصلی آن غیر خداوند است - ندارد و تا حدودی نیز قابل-پیش‌بینی است؛ البته این که آبرونیست ظاهری و فرعی که در ظاهر با درایت و باهوش به نظر می‌رسد ولی در باطن مغلوب آبرونی بزرگ‌تری می‌شود که انتظارش را نداشته‌است، برای خواننده و شنونده بسیار جذاب است.

باتوجه به داستان‌های مثنوی، مولانا علاقه زیادی به خلق موقعیت‌های آبرونیک دارد. او مخاطب و قربانی را همزمان در موقعیت آبرونی قرار می‌دهد. قربانی را به رسم داستانی بودن ماجرا در موقعیتی قرار می‌دهد که اعمالی خلاف موقعیت موجود یا روال عادی انجام می‌دهد و مخاطب نیز به سبب 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 انجام می‌دهد که قربانی پیش-گرفته‌است؛ از این رو مخاطب نیز درمی‌یابد که در موقعیتی آبرونیک قرار گرفته‌است و در اصل قربانی اصلی اوست، نه شخصیت داستان.

در داستان‌هایی از مثنوی، آبرونیست جان خود را برای به سرانجام رساندن آبرونی، فدای می‌کند؛ البته باید یادآور شد که معمولاً این فداکاری آبرونیست با بخشی از اعتماد و بی‌خبری قربانی آبرونی همراه می‌شود. این اعتماد و بی‌خبری در داستان «پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» آن قدر برجسته می‌شود که گاهی سرنوشت گروه زیادی از مردمان را مشخص می‌کند:

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: ۴۶۲-۴۶۰)

البته در این موارد، کار آبرونیست چندان ساده نیست. او برای عملی کردن نقشه خود و به پایان بردن آبرونی، خود را نابود می‌کند.

بعد از آن چل روز دیگر در بیست خویشتن کشت و از وجود خود برست

(همان: ۶۶۲)

در این جا آبرونیست خود را از میان می برد تا آبرونی قوی تر شود و اعتماد قربانیان را جلب نماید. گاهی این گونه از آبرونی با نمایش مرگ دروغین همراه است؛ یعنی آبرونیست خود را به مردن می زند تا اعتماد قربانی را جلب کند. در داستان «طوطی و بازرگان»، آبرونی موقعیت - نمایشی به گونه ای نشان داده می شود که در ظاهر طوطی قربانی آبرونی است، در حالی که قربانی واقعی بازرگان است و در نهایت تمامی مخاطبان داستان قربانی اصلی این آبرونی اند. بازرگان با این خیال که می خواهد لطفی در حق طوطی خود کند و او را خوشحال نماید، قبول می کند که پیام او را برای دوستان طوطی در هندوستان ببرد اما نمی داند که با این کار، راهی برای فرار طوطی باز می کند.

گفت آن طوطی که: انجا طوطیان چون بینی، 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 می برد و حبس طوطی در قفس را برخاسته از «قضای آسمان» می داند نه از خواست و میل یک انسان، نوعی آبرونی موقعیت در متن به وجود می آورد. طوطی از دوستان خود برای رهایی راهنمایی می خواهد:

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

(همان: ۱۵۵۴)

و به صورت مستقیم اما کوتاه و گذرا از دربند بودن و ناراحتی خود سخن می گوید:

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: ۱۵۵۷-۱۵۵۶)

پس از آن که بازرگان پیام را به طوطیان هند می رساند، بار دیگر یک آبرونی شکل می گیرد. این آبرونی را باید نوعی وانمودسازی آبرونیک در نظر گرفت؛ البته در این مورد، آن سوی آبرونی را تنها آبرونیست که طوطی های هندوستان هستند می بیند؛ نه خوانندگان داستان به عنوان تماشاچی. نکته دیگر آن که در این داستان، طوطیان هند بدون این که حرفی یا سخنی بر زبان بیاورند، آبرونی را به نمایش می گذارند و آبرونی کلامی را پس از گرفتن پیام از بازرگان، قطع می کنند و به آبرونی نمایشی روی می آورند. برای باورپذیر شدن آبرونی، آبرونیست (طوطی هند) خود را به مردن می زند تا قربانی آبرونی (بازرگان) آن را بپذیرد. این پذیرش در روایت ماجرا از زبان بازرگان به خوبی دیده می شود:

ان یکی طوطی ز دردت بوی برد زهره‌اش بدرید و لرزید و بمرد

(همان: ۱۶۵۶)

قربانی آبرونی شدن بازرگان به همین جا منتهی نمی‌شود و بار دیگر آبرونی نمایشی اتفاق می‌افتد و حتی شدت آبرونی نیز حفظ می‌شود و تنها تفاوت، در عوض شدن آبرونیست است. در بخش اول، طوطی هندوستان برخلاف آنچه هست خود را نشان می‌دهد برای رسیدن به مقصود خود و در بخش دوم، طوطی بازرگان، این کار را تکرار می‌کند و آن‌طور می‌نماید که در واقع نیست و در هر دوی آن‌ها بازرگان، قربانی آبرونی می‌شود.

چون شنید ان مرغ، کان طوطی چه کرد پس بلرزید، اوفتاد و گشت سرد

(همان: ۱۶۹۱)

پاسخ این پرسش که کدام آبرونی، از شدت بیش‌تری برخوردار است و به جذابیت داستان کمک می‌کند، آسان نیست. در داستان طوطی هندوستان، آبرونیست اولین باری است که قربانی را وادار به قبول نمایش خود می‌کند و قربانی که قبلاً گرفتار این بازی نشده‌است، اصلاً اصول و قاعده این بازی را نمی‌داند. مطلب دیگر این است که آنچه بازرگان و در کنار آن، خواننده می‌بیند، نمایشی از فریبکاری است که با واقعیت سازگاری ندارد.

بازرگان در انتهای داستان، متوجه تیزهوشی و زرنگی طوطیان می‌شود و پی می‌برد که قربانی وضعیتی آبرونیک شده‌است و این امر موجب می‌شود به سطح تازه‌ای از اندیشه برسد.

خواجه با خود گفت کاین پند من است راه او گیرم، که این ره، روشن است

(همان: ۱۸۴۷)

با دقت در داستان‌های بیان‌شده، می‌توان به این نتیجه رسید که انتهای این نوع آبرونی چندان قابل حدس و قابل پیش‌بینی نیست. زیرا آبرونیست برای به‌دام‌انداختن قربانیان آبرونی، جان خود را قربانی و فدا می‌کند. این شگفت‌آوری و تعجب ناشی از قابل‌پیش‌بینی نبودن آبرونی، باعث می‌شود که خواننده لذت بیشتری را از سرنوشت داستان و در نهایت نظارت بر آبرونی تجربه‌کند. به زبانی دیگر، آبرونی‌ای لذت‌بخش‌تر است که نه تنها قربانی آبرونی، بلکه ناظر آبرونی نیز از انتهای آن بی‌خبر باشد. هر چقدر میزان این بی‌خبری و سادگی در قربانی آبرونی بیش‌تر باشد، آبرونی جذاب‌تر و باورپذیرتر خواهد بود.

در این‌جا باید به این نکته نیز اشاره کرد که عنصر «خنده‌آوری» به معنای ظاهری آن، در این داستان کاربرد زیادی ندارد؛ البته خواننده در انتهای داستان از ساده‌لوح بودن قربانی به خنده درمی‌آید؛ خنده تلخی همراه با شراکت در غم و اندوه بازرگان و رسیدن به شناختی تازه، شناختی که از آغاز، هدف آبرونیست (مولانا) بوده‌است.

نتیجه گیری:

یکی از شیوه‌هایی که مولانا در سخن‌سرایی به‌کار می‌گیرد، بهره‌گیری از انواع آیرونی است. این شگرد در داستان‌ها، توصیفات و حتی چگونگی بیان مفاهیم عارفانه در مثنوی به‌صورت‌های گوناگونی به‌کاررفته است. مولانا برای تأثیر بیشتر در خواننده و رسیدن به هدف خود از آیرونی استفاده می‌کند. وی از انواع آیرونی، به‌ویژه آیرونی موقعیت و نمایشی در کلام خویش بهره‌برده است. 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 بازگویی نماید. شور و حیرت برخاسته از آیرونی، زمانی به اوج می‌رسد که قربانی آیرونی، از روابطی که در پشت آیرونی نهفته است آگاهی ندارد و نکته جالب آن است که در برخی مواقع، بیننده یا خواننده نیز با بازیگری که قربانی آیرونی شده است، همراه می‌شود 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 سعی دارد تا مخاطب را در وضعیتی قرار دهد که در عین آگاهی از آیرونیک بودن شرایط، با غافل‌گیر-شدن، مفاهیم را عمیق‌تر درک کند. کلام آیرونیک این امکان را برای مولانا فراهم می‌کند تا در نقطه اوج داستان با پیش‌گرفتن روندی که مخاطب انتظار ندارد، ضربه نهایی را بر مخاطب وارد کند و نکته تعلیمی موردنظر خود را به وی القا کند.

منابع و مأخذ

۱. احمدی، شهرام و نرگس شفیعی‌آکردی (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل انواع برجسته و پرکاربرد آیرونی در مثنوی». دو فصلنامه 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.
۴. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۶)، فرهنگ معاصر هزاره (انگلیسی - فارسی)، ج ۱، چ ۱۰، تهران: تدوین واحد پژوهش فرهنگ معاصر.
۵. خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۹)، حافظ نامه، ج ۱ و ۲، چ ۱۹، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۶. داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ج ۱، چ ۳ تهران: انتشارات مروارید.
۷. شفیعی‌آکردی، نرگس (۱۳۹۵). «آیرونی در مثنوی معنوی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: دکتر شهرام احمدی. دانشگاه مازندران.
۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، ج ۱، چ ۳، تهران: نشر میترا.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، بیان، ج ۱، چ ۳، تهران: نشر میترا.
۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، معانی، ج ۱، چ ۳، تهران: نشر میترا.
۱۱. کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۷۹)، شرح منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری، نگارش علی شیروانی، تهران: انتشارات الزهرا.
۱۲. کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه فارسی)، ج ۱، چ ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۳. کیرکگور، سورن (۱۳۹۵)، مفهوم آیرونی، ترجمه صالح نجفی، ج ۱، چ ۱، تهران: نشر مرکز.
۱۴. مشیدی، جلیل و حیدری‌گوجانی، احمد (۱۳۹۸). «جلوه عارفانه آیرونی نمایشی در دفتر اول مثنوی معنوی». علوم ادبی. ش ۱۵: ۳۱۴-۲۸۳.
۱۵. موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹)، آیرونی، ترجمه حسن افشار، ج ۱، چ ۱، تهران: نشر مرکز.
۱۶. زمانی، کریم (۱۳۸۹) شرح جامع مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، ج ۱-۶، تهران: نشر اطلاعات.
۱۷. نصرتی، عبدالله و هوشیار، هما (۱۳۹۴)، مضامین مشترک عرفانی در مثنوی مولوی و دیوان صائب، فصلنامه عرفان اسلامی، ش ۴۳.

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

