-- Literary Text Research ---------
Vol. 25, No.90, Winter 2022, 261-283
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.37302.2481

ATU PRESS

Original Research
Received: 09/Nov/2018
Accepted: 24/Dec/2019
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

Function of Irony in Two Stories of Rumi's Masnavi

Yadollah Shokri * Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Semnan, Semnan, Iran

Amir Hossein Pahlavan PHD Student of Persian Language and Literature, University of Semnan, Semnan, Iran

Abstract

In Literary Terms, Irony is a way of Speaking which could be Equivalent to Satire, Metaphor, Opposition, Image, Jest and ect. In other Words, Sarcasm or Implying Something unreal that Teases your Audience or makes them Bewildered could be Called Irony. This Concept began in Greece a long Time ago and then came into its Literalized and Reinforced Concept in Europe. Rumi's Masnavi is an Ironic Works which to Understand it, the Ironical Parts Need to be Recognized and new Concepts Need to be Achieved. In the Article Ahead, after Defining Irony and an Introductory Statement of that, Classifying all Types of Irony and its Elements to Comprehend Irony has been Accomplished and at the end, the Function of Irony in the Stories of Rumi's Masnavi has Surveyed and Brought in. In this Article the Basis of the Text Considered to Prove Irony in Masnavi was two Stories: "Parrot and Merchant" and "Grocery and Parrot". Reading this Article came the Reader into the Conclusion that Masnavi Includes Involute and deep Layers which we can Pass them and find out more Precise Concept of Masnavi. At the end of this Article, it is Concluded that Masnavi Contains Nested and deep Layers that can be Traversed Through Irony and more Precise Concepts can be Understood.

Keywords: Molavi's Masnavi, Satire, Parrot and Merchant, Grocery and Parrot.

* Corresponding Author: y_shokri@semnan.ac.ir
How to Cite: Shokri, Y., Pahlavan, A. H. (2021). Function of Irony in Two Stories of Rumi's Masnavi. *Literary Text Research, 25(90)*, 261-283. doi: 10.22054/ltr.2021.37302.2481.

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳

ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

-- متن‌پژوهی ادبی---------

دوره ۲۵، شماره ۹۰، زمستان ۱٤۰۰، ۲٦۱-۲۸۳

ltr.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/LTR.2021.37302.2481

کارکرد آیرونی در دو داستان مثنوی مولوی

یداله شکری * استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

امیرحسین پهلوان دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده

آیرونی نوعی شیوه سخن گفتن است که در اصطلاحات ادبی می‌توان معادل طنز، کنایه، طعنه و ... دانست. در واقع، وانمود کردن به چیزی غیر از واقعیت که باعث بازی دادن و یا سردرگمی مخاطب می‌شود، آیرونی است. این مفهوم، در یونان شروع می‌شود و بعد در اروپا به مفهوم تقویت‌شده خود می‌رسد. یکی از آثار آیرونیک، مثنوی مولوی است که برای فهمیدن باید بخش‌های آیرونیکال آن شناخته شود. در مقاله حاضر، به تقسیم‌بندی انواع و عناصر آیرونی برای شناسایی آن پرداخته شده است و در انتها، کارکرد آیرونی در دو داستان مثنوی مولوی به نام «طوطی و بازرگان» و «بقال و طوطی» بررسی شده است. این مقاله، در انتها به این نتیجه می‌رسد که مثنوی دارای لایه‌های تودرتو و عمیقی است که توسط آیرونی می توان این لایه‌ها را طی کرد و به مفاهیم دقیق‌تری پی برد.

کلیدواژه‌ها: آیرونی، مثنوی مولوی، طنز، طوطی و بازرگان، بقال و طوطی.

* نویسنده مسئول: y_shokri@semnan.ac.ir

مقدمه

زمانی که حرفی زده می‌شود و مخاطب برداشت دیگری می‌کند، ممکن است مقصر گوینده باشد یا مخاطب یا هر دو؛ اما زمانی پیش می‌آید که به‌گونه‌ای صحبت می‌شود که مخاطب متوجه سخن نشود و یا حتی برداشت دیگری از صحبت داشته باشد. به‌عبارتی دیگر، از روی عمد حرفی زده می‌شود یا فعلی انجام می‌گیرد که غیر ازآنچه در نظر است، نشان داده و وانمود به چیزی غیر از واقعیت ذهنی می‌شود. این ویژگی نه‌تنها در زندگی امروزه، بلکه درگذشته و در آثار شاعران، نویسندگان و هنرمندان مختلفی وجود داشته است. شاعران و نویسندگان بزرگی همچون مولانا، سعدی و حافظ.

در این مقاله سعی بر آن شده تا خوانش دیگری از مثنوی مولانا بر اساس این ویژگی ـ که از این به بعد با نام «آیرونی» از آن نام‌برده خواهد شد ـ انجام گیرد.

پیشینه پژوهش

در اروپا، آثار زیادی درباره آیرونی نوشته‌شده است. از مهم‌ترین نویسندگان این آثار می توان به داگلاس کالین موکه (Douglas Colin Muecke) و سورن کیرکگور (Soren Kierkegaard) اشاره کرد که اغلب آثاری که درباره آیرونی نوشته می‌شود مطابق با کار این دو نویسنده و تقسیم‌بندی‌های آن‌ها است. در ایران نیز به‌جز ترجمه‌ها؛ می‌توان به کتاب های فرهنگ لغت از سیما داد یا ژاله کهنمویی‌پور اشاره کرد و در بحث معادل‌هایی که برای آیرونی قرار داده‌اند، می‌توان افرادی چون سیروس شمیسا و میرجلال‌الدین کزازی را نام برد که معادل‌هایی همچون طنز، کنایه و مدح شبیه به ذم به‌کار برده‌اند.

واژه آیرونیک

«آیرونیک» (Ironic) در قرن چهاردهم از واژه لاتینی «آیرونیا» (Ironia) وارد زبان فرانسه شده، درحالی‌که خود این واژه برگرفته از یونانی «ایرونیا» (Eironia) است (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱) و نیز «آیرونیا» از «ایرونیا» ی یونانی، به‌معنای «توریه: برخلاف نشان دادن امری را» است. در کمدی‌های یونان، «ایرون» (Eiron) شخصیت ضعیف ولی زیرکی است که بر شخصیت ابله و لافزنی موسوم به «آلازون» (Alazon) پیروز می‌شود. کاربرد بعدی واژه، حاکی از تأثیر پذیرفتن از خاستگاه اصلی آن است. در رسالات افلاطون، سقراط نقش «ایرون» را بازی می‌کند، پرسش‌هایش ساده‌دلانه و غالباً نامربوط و ابلهانه به

نظر می‌آیند؛ ولی سرانجام طرف مقابل اوست که شکست می‌خورد. تعبیر «آیرونی سقراطی» (Socratic Irony) نیز ناشی از همین موضوع است؛ اما به‌معنی عام، صنعتی است که نویسنده یا شاعر به‌واسطه آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد. این کلمه در ادبیات غرب، مأخوذ از نام شخصیتی قراردادی به نام «آیرون» است (داد، ۱۳۸۵). همین نامِ شخص بودن کلمه باعث شده است که در غرب معنی نشده و همین کلمه استفاده شود.

اما ارسطو با ذهنیتی که از سقراط داشت، «ایرونیا» به‌معنی تجاهل‌العارف را بالاتر از متضادش «آلازونیا» (Alazonia) یا وانمودسازی خودپسندانه قرار داد. فروتنی، ولو متظاهرانه، بهتر از خودنمایی است. در همین زمان، واژه‌ای که ابتدا بر نوعی رفتار دلالت می‌کرد، به استفاده فریبکارانه از زبان نیز اطلاق شد.

مفهوم جدیدتر آیرونی

در نیمه نخست قرن بیستم، آیرونی دوباره درمورد ادبیاتی به میان 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 نسبیت ارزش‌ها یا رساندن معنایی وسیع‌تر و غنی‌تر از آنی که با اعلام مستقیم امکان دارد یا نشان دادن حق اظهارنظر درباره چیزی با نشان دادن اینکه از ضد بالقوه مخرب آن باخبریم (افشار، ۱۳۸۹).

انواع آیرونی

آیرونی در اصطلاح ادبیات به‌لحاظ گستردگی معنا، چون منشوری چندوجهی است که امکان دارد هر کس به تناسب برداشت خود، آن را از یک یا دو جنبه تعریف کند. به این دلیل ارائه تعریفی جامع و کامل برای آن، مستلزم شناخت اقسام آیرونی است (داد، ۱۳۸۵). هر اثری ممکن است یکی یا بیشتر از یکی و یا حتی همه اقسام آن را در بر گیرد؛ اما باید دانست که بعضی از این انواع با یکدیگر مشابهت فراوانی دارند. تا جایی که نمی‌توان یک اثر را متعلق به هرکدام از آن‌ها دانست. پس رابطه برخی متون با بعضی از این انواع آیرونی، مانند رابطه یک منطقه مرزی با شرایط آب‌وهوایی طرفین آن است که هم سرد محسوب می‌شود و هم گرم و نمی‌توان یکی را بر دیگری ترجیح داد.

انواع آیرونی به قرار زیر است:

۱. آیرونی کلامی (Verbal Irony)

می‌توان چنین گفت که مطلبی بیان می‌شود؛ ولی منظور اصلی، معنایی متفاوت و معمولاً متمایز است. (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱) در این قسم که به آن «آیرونی بلاغی» نیز گفته می شود، نظر و لحن نویسنده یا گوینده دقیقاً عکس آن چیزی است که بر زبان می‌آورد. در زبان فارسی، کنایه و استعاره به‌نوعی، معادلی برای آیرونی کلامی محسوب می‌شوند.

۲. آیرونی موقعیت (Situational Irony)

آیرونی موقعیت که آیرونی تقدیر نیز گفته شده است، درباره اتفاقی است که شاید انسان در آن نقش زیادی نداشته باشد و بیشتر برگرفته از سرنوشت و تقدیر الهی باشد که گاهی برای انسان‌ها زیاد خوشایند نیست. در این نوع از آیرونی، کلماتی از قبیل «اتفاقاً»، «از قضا»، «به‌اتفاق» و ... که اتفاقی بودن کاری را نشان می‌دهند، استفاده می‌شوند.

۳. آیرونی نمایشی (Dramatic Irony)

آیرونی نمایشی وضعیتی در نمایشنامه یا داستان است که به‌دلیل 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 به‌دلیل ناآگاهی، کارهایی می‌کند که تماشاگر یا خواننده از نامربوط بودن آن‌ها با وضعیت واقعی آگاه است. آیرونی تراژیک یکی از اقسام آن است و بهترین نمونه آن را می‌توان در نمایشنامه اودیپ (Oedipus) یا سوفوکل (Sophocles) یافت. (داد، ۱۳۸۵)

٤. آیرونی ساختاری (Structural Irony)

آیرونی ساختاری در واقع به‌معنی اندیشه غالب بر متنی است که حالت آیرونیک دارد. در برخی متون، فقط شواهدی از آیرونی کلامی یا آیرونی‌های دیگر در قالب یک کلمه، عبارت و یا یک جمله دیده می‌شود؛ اما در آیرونی ساختاری، پایه و اساس کل متن بر آیرونی است، حتی اگر آیرونی به‌صورت کلمه، عبارت و یا جمله نیز نباشد. پس درآیرونی ساختاری بافت متن در نظر گرفته می‌شود و گاهی کار برای تشخیص آن سخت تر است؛ زیرا شواهد نسبت به سایر آیرونی‌ها کمتر است.

عناصر آیرونی

۱. عنصر معصومیت یا اعتماد بی‌خبرانه: می‌توان از دو مفهوم سنتی وانمودسازی استفاده کرد؛ برای نمایاندن آنچه نیستی و برای پوشاندن آنچه هستی. (موکه، ۱۳۸۹)

یافتن نمونه‌هایی که نوعی فریب‌کاری یا وانمودسازی را نشان می‌دهند، دشوار نیست؛ اما همه نیرنگ‌ها آیرونی نیستند و شاید در بعضی آیرونی‌ها اثری از فریب‌کاری و وانمودسازی نباشد، اما آلن رادوی (Allen Radowie) معتقد است که وانمودسازی آیرونیک این تفاوت را با وانمودسازی غیر آیرونیک دارد که ما «پشت آن» را می‌بینیم، اما این به شرطی است که بدانیم پشت آیرونی را فقط ما می‌بینیم؛ نه خود قربانی. شاید گاهی فقط خود آیرونی است از پشت آیرونی باخبر باشد (موکه، ۱۳۸۹)، یا به عبارتی، اطلاعات تماشاگران یا خوانندگان در مورد موضوع مورد بحث، بیش از خود آدم داستان و قربانی است. (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱)

به‌لحاظ زبان‌شناسی نیز می‌توان گفت که جوهر برخی از انواع آیرونی به‌ویژه نوع کلامی و نمایشی آن را بی‌اطلاعی و ناآگاهی گیرنده پیام (مخاطب) از شرایط محیطی و فحوای پیام فراهم می‌آورد. برای نمونه، اگر به آدم کُندذهنی بگویند نابغه؛ تنها درصورتی که آن شخص برای شنونده شناخته شده باشد، نیّت طنزآمیز عبارت مفهوم است. در آیرونی نمایشی نیز همین امر صدق می‌کند. برای نمونه، وقتی اودیپ به دنبال باعث و بانی نفرین است، تأثیر آیرونیک موضوع باعث می‌شود تماشاگران از ماجرای زندگی اودیپ و بازی سرنوشت، بیش از وی آگاهی یابند. اگر این آگاهی وجود نداشت، آیرونی نمایشی نیز پدید نمی‌آمد. (داد، ۱۳۸۵)

۲. عنصر تضاد ظاهر با واقعیت: در درجه اول، کردار و رفتار شخصیت داستان خلاف عقل و وضع موجود است. (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱) چیزی که آیرونیست به زبان می‌گوید درست عکس آن چیزی است که می‌خواهد بگوید. قربانی آیرونی خاطرجمع است که وضع به همان ترتیب پیش می‌رود که به نظر می‌رسد؛ اما خبر ندارد که اتفاقاً این‌طور نیست و درست برعکس است. این تعبیر اگر به‌صورت دیگری بیان شود، عنصر «اعتماد بی خبرانه» خود را نشان می‌دهد، آیرونیست ظاهری عرضه می‌کند و خود را بی‌خبر از واقعیت نشان می‌دهد و قربانی فریب ظاهر را می‌خورد و از واقعیت بی‌خبر می‌ماند. (موکه، ۱۳۸۹)

۳. عنصر خنده‌آور: ابتدا باید گفت که آدم‌های داستان در موقعیت‌ها به‌صورتی با هم قیاس می‌شوند که از آن نتیجه طنزآلود به‌دست می‌آید. برای نمونه می‌توان این امر را در تقابل میان تیرزیاس (Tearsance) نابینا که دارای بینش اخلاقی است و خود اودیپ (Oedipus) دید که تا بینایی دارد، چیزی نمی‌بیند و درک نمی‌کند و فقط زمانی که خود را نابینا می‌کند به بینش و بصیرت می‌رسد.

۴. عنصر جدامانی: میان آنچه که انسان، داستانی از اعمالش افاده می‌کند و نتیجه نهایی که از آن عاید می‌شود، تقابلی بارز وجود دارد. برای نمونه، تضاد میان آنچه اودیپ (Oedipus) می‌خواهد انجام دهد و آنچه سرانجام عاید او می‌شود (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱). به‌نظر می‌رسد مفهوم جدامانی در مفهوم وانمودسازی نهفته باشد؛ زیرا توانایی وانمودسازی آیرونیست از غلبه او بر واکنش‌های آنی‌ترش گواهی می‌دهد و اینکه مفهوم جدامانی در مفهوم ناظر آیرونیک هم که موقعیت یا حادثه آیرونیک برایش تماشایی است مستتر باشد، یعنی صحنه از بیرون نظاره می‌شود. (افشار، ۱۳۸۹)

۵- عنصر ذوقی: به‌وضوح می‌توان دید که آیرونی کلامی، ولو همیشه هنر محسوب نشود، همواره عنصر ذوقی را دارد. از حیث اسلوب، آیرونی به خودآرایی شبیه است که مکس بیربوم (Max Beer Boom) و آیرونیست ژیگولو (Gigolo) معتقدند نخستین هدفش «بیشترین تاثیرگذاری با کمترین زیاده‌روی» است. (موکه، ۱۳۸۹) با تأمل بیشتر می توان راهی برای یکی‌کردن سه عنصر جدامانی، خنده‌آوری و ذوقی پیدا کرد؛ زیرا با یکدیگر هم‌پوشانی دارند.

آیرونی در ادب فارسی

در زبان فارسی، این صنعت را گاه به طنز و گاه به استهزا و طعنه تعبیر کرده‌اند؛ اما با وجود شباهت‌های بسیار، آیرونی شامل طنز و استهزا است و با وجود اینکه به‌صورت‌های گوناگون در شعرها و نوشته‌های آمیخته به طنز به‌کار رفته است تا به حال معادل مناسبی برایش نیافته‌اند. نکته مهم در نام آیرونی این است که غربی‌ها بدون تغییر همین نام را برای این مفهوم قرار داده‌اند و در واقع آن را به زبان خودشان ترجمه نکرده‌اند؛ زیرا معتقدند که این نام را باید از اسامی خاص دانست. در زبان فارسی نیز، به تبعیت از این اعتقاد، بهتر است که این مفهوم را با همان واژه آیرونی استفاده کرد. از طرفی دیگر در زبان فارسی، هیچ واژه‌ای به‌طور کامل نمی‌تواند معادل آیرونی باشد و تمام بار معنایی آن را بیان کند.

آیرونی را با کنایه هم قابل‌قیاس است. البته این دو شباهتی نیز دارند که شاید مقایسه کردن را کمی سخت کند. در ظاهر، هم آیرونی و هم کنایه برای پوشیده سخن‌گفتن و غیرمستقیم بیان‌کردن یک مطلب است؛ اما در مفهوم موردنظر، کنایه برای جمله‌ای به‌کار می‌رود که دو معنی دارد؛ معنی اول معنی نزدیک و شناخته شده است و معنی دوم؛ معنی دور و مستلزم اندکی فکر و اندیشه است و اتفاقاً غرض گوینده نیز همین معنی دوم می باشد. اما آیرونی بسیار گسترده‌تر است و تنها یک نوع آن، نزدیک به کنایه است و برای یک جمله استفاده می‌شود. آیرونی علاوه‌بر واژه و جمله، در سطح بافت متن نیز مدنظر است و گذشته از آن در رفتار و حرکات نیز می‌تواند خود را به نمایش در بیاورد. از نگاه دیگر، در ادبیات فارسی کنایه به‌صورت عبارت، جمله و اصطلاح مطرح می‌شود؛ اما دیدگاه ادیبان غربی به آیرونی کل‌گراست و آیرونی در تمامی عبارات، داستان‌ها و نمایش نامه‌ها در جریان است. (آقازینالی و آقاحسینی، ۱۳۸۷)

آیرونی را می‌توان استعاره تهکمیه نیز دانست که برای ریش‌خند و تمسخر، صفت و ویژگی به کسی یا چیزی داده می‌شود. مانند این بیت حافظ که عاقل می‌گوید ولی هدفش نادان است.

«ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق برو‌ای خواجه عاقل، هنری بهتر از این»
(حافظ، ۱۳۹۱)

با دقت در متون زبان و ادبیات فارسی می‌توان دید که در بسیاری از آن‌ها آیرونی و انواع آن با کارکردهای مختلف به‌کار رفته‌اند؛ اما هیچ‌کدام از آن‌ها استخراج و طبقه‌بندی نشده‌است. به زبانی دیگر، بسیاری از متون زبان فارسی ظرفیت و استعداد بالقوه فراوانی برای خوانش آیرونیک دارند؛ اما درصد بسیار کمی از آن‌ها کشف و بالفعل شده‌اند. حتی با دقت در فرهنگ لغت‌های معتبر زبان فارسی ازجمله «لغت‌نامه دهخدا» و «فرهنگ فارسی معین»، هیچ اثری از لغت آیرونی و یا مفهومی مرتبط با آن مشاهده نمی‌شود و فقط در فرهنگ‌های دو زبانه‌ای چون «فرهنگ معاصر هزاره دکتر علی‌محمد حق‌شناس» به ترجمه معنی موردنظر پرداخته شده است و ذیل کلمه «آیرونی» معانی‌ای چون: طعنه، گوشه، کنایه و طنز/ تعریض و تمسخر/ بازی روزگار و ... آمده است. آن هم با توجه به فرهنگ لغت بودن این کتاب، معانی کلی این موضوع خاص آورده شده است؛ نه معنی خاص و دقیق آیرونی. اما ژاله کهنمویی‌پور طنز را معادل فارسی آیرونی گرفته است. این نکته را باید

اضافه کرد که مقصود ایشان از آوردن کلمه «طنز» در کتاب «فرهنگ توصیفی نقد ادبی» صرفاً ترجمه آیرونی است، ولی آنچه ایشان مدنظر دارند؛ همان مفهوم آیرونی تست که دیگران به‌کار می‌برند.

آیرونی در مثنوی مولوی

در بسیاری از آثار ادبیات فارسی، آیرونی‌هایی وجود دارد که گاهی شاعر یا نویسنده به گونه‌های مختلف از این تکنیک استفاده کرده است و بعدها اصول و کارکردهای آن بررسی و تحلیل می‌شوند. گرچه زبان و ادبیات فارسی فراتر از آن است که بتوان به‌راحتی این مفاهیم بلاغی را بیان کرد و در متون مختلف تشخیص داد؛ اما در این مقاله سعی می شود تا اندکی از کاربرد آیرونی در دو داستان مثنوی مولوی گفته شود.

سبک و شیوه قصه‌سرایی مولوی در مثنوی در واقع همان اسلوب کلیله‌ودمنه و تا حدی هزار و یک شب است. یعنی به دنبال هر حکایت اصلی، معمولاً حکایات فرعی آورده می شود و بیشتر قصه‌ها درختی را به یاد می‌آورد که از تنه آن، شاخه‌های متعددی به‌وجود آمده باشد.

مولوی به مناسبت مبحث و مقالی، قصه‌ای را شروع می‌کند و علاوه‌بر آن‌که مطالب و مضامین آن قصه و حتی گاهی الفاظ و کلمات آن، مبدأ و منشأ تحقیقات حکمی و افادات عرفانی دور و دراز می‌گردد، از آیات و احادیث و اخبار و سخنان بزرگان معرفت نیز کمک می‌گیرد. حکایت‌های اصلی، خود به‌وجود آورنده و راهنمایی است برای حکایت ها و تمثیل‌های فرعی و چه‌بسا این داستان‌های فرعی نیز خود دارای شاخه‌های تحقیقی و عرفانی می‌گردد. چنان‌که گاهی این همه درخت و نهال و شاخ و برگ به‌صورت جنگل انبوهی در می‌آید که اگر رونده بی‌تجربه و بی‌سابقه‌ای در آن گرفتار آید، سرگردان خواهد ماند. به‌خصوص که رایحه گفتار مولانا و لطف و زیبایی مطالب و مضامین نیز دامن گیر شده، دامن از کف می‌برد.

وقتی قطره بارانی در برکه‌ای بیفتد، دایره بسیار کوچکی ایجاد می‌کند که مدام بزرگ تر می‌شود و آنگاه قطرات دیگر در آن دایره می‌افتد و هر قطره، دایره کوچک‌تری در داخل آن دایره اصلی به‌وجود می‌آورد و این همه دوایر در هم افتاده، چنان به چرخ و جنبش در می‌آیند که دیگر چشم از تشخیص دایره اصلی عاجز می‌ماند. سبک قصه‌سرایی مولوی هم چه‌بسا همین دوایر را به‌خاطر می‌آورد؛ یعنی دامنه داستان‌سرایی، شواهد،

اشارات و کنایات به قدری وسعت می‌یابد که شخص اگر به تجربه و تمرین کافی نرسیده باشد و با طرز بیان مولوی آشنا نشده باشد، ممکن است رشته داستان از دستش بیرون برود.

مولانا با تسلط و هنرمندی تام و تمام، از بسیاری تکنیک‌های ادبی به صورت‌های مختلف استفاده می‌کند که یکی از این تکنیک‌ها آیرونی است. مولانا چه در بطن داستان و چه در شیوه بیان آن، آیرونیک سخن می‌گوید. حال، کارکرد انواع آیرونی در دو داستان «طوطی و بازرگان» و «بقال و طوطی» از دفتر اول مثنوی مولوی بررسی می‌گردد.

آیرونی نمایشی(Dramatic Irony)

در بحث انواع آیرونی به آیرونی نمایشی و ویژگی‌های آن پرداخته شد. با تأمل در داستان «طوطی و بازرگان» این تصور به ذهن می‌رسد که شاید این داستان از روی یک نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه معروف نوشته شده است و این ماجرا پیش از این، به نمایش در آمده است؛ اما مثنوی مولانا که سراسر تفکرات و مطالب عمیق هستی و آفرینش است، منبع و مرجع بزرگی است که فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌های بزرگی را در خود نهفته و توان بالقوه آن را دارد که بتوان صدها و یا هزاران فیلم و نمایش را از آن استخراج کرد. با همه این توضیحات، اگر این داستان عمیق‌تر خوانده شود، ویژگی‌های فراوانی از یک نمایش و فراتر از آن، یک آیرونی نمایشی دیده خواهد شد.

در این قصه که در اولین دفتر مثنوی مولوی آمده است، آیرونی نمایشی به این صورت نشان داده می‌شود که طوطی‌های هندوستان بدون اشاره مستقیم به مطلب خود، بازرگان را وسیله‌ای برای رساندن پیام خویش قرار می‌دهند و بازرگان که فریب‌خورده این اتفاق محسوب می‌شود، دقیقاً مصداق واقعی قربانی آیرونیک است و بدون این‌که بداند، به نوعی بازیچه تبدیل و موردتمسخر طوطی‌های دیگر واقع می‌شود و حتی چیزی فراتر از این، آن است که قربانی آیرونیک که همان بازرگان است، ناخواسته کمک می‌کند تا هدف آیرونیست که طوطی‌های هندوستان هستند به ثمر بنشیند.

این آیرونی را یک نوع وانمودسازی آیرونیک است؛ زیرا بنا بر سخن آلن رادوی (Allen Radowie)، وانمودسازی آیرونیک این تفاوت را با وانمودسازی غیرآیرونیک دارد که ما «پشت آن» را می‌توانیم ببینیم؛ اما این به شرطی است که بدانیم پشت آیرونی را فقط ما می‌بینیم؛ نه خود قربانی. البته در اینجا پشت آیرونی را در خلال داستان، تنها

آیرونیست که طوطی‌های هندوستان هستند، می‌بینند، نه خوانندگان داستان به عنوان تماشاچی.

در تقسیم‌بندی دیگر، در این داستان که آگاهانه آیرونیک است، کلامی در نمایش طوطیان هندوستان نیست و جزو آیرونی رفتاری محسوب می‌شود. در واقع طوطیان هندوستان بدون این‌که حرفی یا سخنی بر زبان بیاورند؛ آیرونی را به نمایش می‌گذارند و آیرونی کلامی را پس از گرفتن پیام از بازرگان، قطع کرده و به سمت آیرونی رفتاری می برند. تنها شاهدمثال ماجرای طوطیان هندوستان و تعریف‌کردن ماجرا از زبان بازرگان برای طوطی خودش، بیت زیر است:

«آن یکی طوطی ز دردت بوی برد　　زهره‌اش بدرید و لرزید و بمرد»

(مولانا، ۱۳۸۹)

همانطور که می‌بینید، طوطی هندوستان، بدون گفتن پیامی، پیغام خود را به‌صورت نمایش و بی آن‌که قربانی آیرونی بفهمد برای دوست خود می‌فرستد.

قربانی آیرونی شدن بازرگان به همین جا ختم نمی‌شود و بار دیگر، آیرونی نمایشی اتفاق می‌افتد. تنها تفاوت در عوض شدن آیرونیست است. در بخش اول، طوطی هندوستان برای رسیدن به مقصود خود را برخلاف آنچه هست نشان می‌دهد و در بخش دوم، طوطی بازرگان، این کار را تکرار می‌کند و آن طور می‌نمایاند که در واقع نیست و در هر دوی آن‌ها، بازرگان قربانی آیرونی یک طوطی می‌شود.

اما این را که کدام بخش کیفیت بیشتری از آیرونی نشان می‌دهد و به جذابیت داستان کمک بیشتری کمک می‌کند را نمی‌توان آسان تشخیص داد. در واقع آیرونی طوطی هندوستان بیشتر بازرگان را فریب داده است یا آیرونی طوطی خود بازرگان. برای پاسخ به آن باید گفت که درباره داستان طوطی هندوستان، آیرونیست نخستین‌باری است که قربانی را وادار به قبول نمایش خود می‌کند و قربانی که قبلاً گرفتار این بازی نشده، بی آن‌که بفهمد در آن گرفتار می‌شود.

اما برای دفاع از این‌که آیرونی طوطی بازرگان بالاتر و قابل قبول‌تر است، باید گفت با توجه به علاقه‌ای که بازرگان به او داشته، شاید توقع چنین کاری را از او نداشته است؛ همین مطلب عنصر اعتماد بی‌خبرانه را پر رنگ‌تر می‌کند و بازرگان بیشتر از اتفاق قبل، قربانی می‌شود. درست مانند پدر و مادری که شاید انتظار یک تخلف و جرم را از یک

غریبه داشته باشند و در صورت مواجهه، امری عادی برایشان تلقی شود و به او اعتماد نکنند؛ اما بزهکاری و یا اشتباه فرزند خود که سالیان سال با عشق و علاقه برایش زحمت کشیده‌اند و شناخت کاملی از او دارند، برایشان امری غیرعادی و غیرمنتظره محسوب می شود.

مطلب دیگر در این داستان این است که آنچه بازرگان و خواننده می‌بیند تماماً فریبی است که متفاوت با واقعیت. بازرگان با فکر و خیال این‌که می‌خواهد لطفی در حق طوطی خود کند و او را خشنود سازد، قبول می‌کند که این پیام را برای دوستان طوطی در هندوستان ببرد، اما دریغ از این‌که با انتقال این پیام راهی برای فرار طوطی خود باز می‌کند. طوطی در این قسمت می‌گوید:

«گفت آن طوطی که: آنجا طوطیان چون ببینی، کن ز حال من بیان
کان فلان طوطی که مشتاق شماست از قضای آسمان در حبس ماست»
(مولانا، ۱۳۸۹)

شرح حالی از وضعیت خود را در قالب پیام بیان می‌کند که می‌توان آن را به‌عنوان مقدمه و شروع یک نامه به‌حساب آورد. پیامی که بازرگان به‌صورت ناخواسته و به زبانی دیگر، ناآگاهانه بیان می‌کند و در قفس زندانی‌کردن یک طوطی را خبر می‌دهد و از آن به «قضای آسمان» تعبیر می‌کند، نه از خواست و میل یک انسان که همان بازرگان باشد.

در بیت بعد، درخواست خود را به‌عنوان یک نامه بیان می‌کند و از دوستان خود برای رهایی از قفس، راهنمایی می‌خواهد:

«بر شما کرد او سلام و داد خواست وز شما چاره و ره ارشاد خواست»
(مولانا، ۱۳۸۹)

و در ادامه نیز سعی می‌کند ترحم و دلسوزی دوستان خود را با بیان کلمات و عباراتی در شعر به‌دست بیاورد:

«گفت: می‌شاید که من در اشتیاق جان دهم اینجا، بمیرم از فراق؟»
(مولانا، ۱۳۸۹)

حتی به‌صورت مستقیم اما کوتاه و گذرا از در بند بودن خود و ناراحتی از این اتفاق هم می‌گوید:

«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؟»
(مولانا، ۱۳۸۹)

اما درباره عنصر خنده‌آوری، باید گفت که خنده به‌معنای ظاهری آن شاید زیاد در این داستان کاربرد نداشته باشد. البته این‌که خواننده در انتهای داستان بر ساده لوح بودن قربانی بخندد، ولو این‌که خود نیز با او همراهی کرده است، درد، غم و اندوه نهفته در بازرگان را نشان می‌دهد که احساساتش با عقلش درآمیخته و این‌بار شکست سنگینی از احساساتش می‌خورد.

از طرفی دیگر، آن چیزی که بازرگان می‌خواهد و آن چیزی که در نهایت عایدش می شود کاملا جدا از هم مانده است.

«هر غلام و هر کنیزک را ز جود — گفت: بهر تو چه آرم؟ گوی زود
هر یکی از وی مرادی خواست کرد — جمله را وعده بداد آن نیک مرد»
(مولانا، ۱۳۸۹)

با دقت در این بیت و بیت بعد از آن:

«گفت طوطی را: چه خواهی ارمغان — کآرمت از خطه هندوستان»
(مولانا، ۱۳۸۹)

دیده می‌شود که هدف و خواسته بازرگان صرف بخشش و جود خود است و در واقع به نمایش‌گذاشتن و اجراکردن منش سخاوتمندانه خود، اما آن چیزی که در پایان عایدش می‌شود:

«شد پشیمان خواجه از گفت خبر — گفت: رفتم در هلاک جانور
این مگر خویش است با آن طوطیک؟ — این مگر دو جسم بود و روح یک؟
این چرا کردم؟ چرا دادم پیام؟ — سوختم بیچاره را زین گفت خام»
(مولانا، ۱۳۸۹)

در ابتدا پشیمانی و اندوه ناشی از مرگ مصنوعی طوطیان هندوستان عاید بازرگان می شود که نسبتاً قابل‌قبول و تحمل است و در مرحله بعد، مرگ طوطیِ خودش عایدش می شود:

«چون شنید آن مرغ، کان طوطی چه کـرد　　پـس بلرزیـد، اوفتـاد و گشـت سـرد»
(مولانا، ۱۳۸۹)

و در مرحله نهایی نیز از دست‌دادن عشق و علاقه به طوطی خودش با فرارکردن آن که با این بیت به تصویر کشیده می‌شود:

«بعـد از آنـش، از قفـس بیـرون فکنـد　　طوطیـک پریـد تـا شـاخ بلنـد»
(مولانا، ۱۳۸۹)

اما وقتی سخن از کلمه «ذوق» می‌آید، تصور ذهنی به سمت خوشحالی می‌رود و کلمه ای که در کنار آن به ذهن می‌رسد «ذوق و شوق» است. با دقت در فرهنگ‌نامه‌های معتبر زبان فارسی این نتیجه استنباط می‌شود که ذوق برای موقعیت مثبت و خوشحال‌کننده به کار می‌رود و در اکثر متون زبان فارسی هم به همین صورت است. از جمله این بیت سعدی:

«دیـدار یـا غایـب، دانـی چـه ذوق دارد　　ابـری کـه در بیابـان بـر تشـنهای ببـارد»
(سعدی، ۱۳۸۸)

اما در تعریف عنصر ذوقی، بیشتر بر تاثیرگذاری و به‌اصطلاح شگفت‌زدگی تاکید شده است تا بر روی خوشحالی. در آیرونی نیز هنگامی‌که فرد قربانی آیرونیست و در نهایت متوجه اشتباه خود می‌شود، قاعدتاً هیچ گونه احساس ذوق و شوقی را به‌همراه نخواهد داشت و در مفهوم منفی اصطلاح، غافلگیر خواهد شد.

در داستان مورد نظر نیز، داستان به همین صورت پایان می‌یابد و پس از این‌که بازرگان طوطی را با تصور این‌که مرده است، بیرون آورده و طوطی پرواز کرده و فرار می‌کند، مولانا این تعجب و تأثیر پذیری را این چنین بیان می‌دارد:

«بعـد از آنـش از قفـس بیـرون فگنـد　　طوطیـک پرّیـد تـا شـاخ بلنـد
طـوطی مـرده چنـان پـرواز کـرد　　کافتـاب شـرق، ترکـی تـاز کـرد

خواجه حیران گشت اندر کار مرغ　　بی‌خبر، ناگه بدید اسرار مرغ»
(مولانا، ۱۳۸۹)

در بیت اول، مولانا همچون راوی یک نمایش‌نامه و یا در موقعیت دانای کل، چونان مرز تعجب را بالا می‌برد که گویی خودش هم قربانی آیرونی شده است و همچون یک تماشاگر عادی از دیدن داستان شگفت‌زده می‌شود. در بیت دوم هم با آوردن کلمه «حیران» که می‌توان آن را معادل «شگفت زدگی» گرفت، تأثیر این آیرونی را بر قربانی آیرونی نشان می‌دهد. در نهایت نیز به‌وضوح در چند بیت آخر، برتری آیرونیست بر قربانی آیرونی به نمایش کشانده می‌شود:

«یک دو پندش داد طوطی پر مذاق　　بعد از آن گفتش السلام و الفراق»
(مولانا، ۱۳۸۹)

آیرونیستی که انسان نیست اما بر انسانی چیره شده است و همچنین او را پند و اندرز می دهد و با او از راه و روش درست برای حل مشکل سخن می‌گوید:

«خواجه گفتش: فی امان الله، برو　　مر مرا اکنون نمودی راه نو»
(مولانا، ۱۳۸۹)

و خود بازرگان که دیگر در انتهای داستان با بر ملأ شدن ماجرا، متوجه تیزهوشی و زرنگی طوطی نسبت به خودش می‌شود؛ نگاهش را به سمت دید از پایین به بالا (از ضعیف به قوی) می‌برد و اعتراف می‌کند طوطی که حیوانی بیش نیست، او را راهنمایی و هدایت کرده است.

«خواجه با خود گفت کائن پند من است　　راه او گیرم که این ره، روشن است
جان من کمتر ز طوطی کی بود؟　　جان چنین باید که نیکو پی بود»
(مولانا، ۱۳۸۹)

آیرونی موقعیت (Situational Irony)

در داستان «طوطی و بازرگان»، طوطی در پیامی که به دوستان خود می‌دهد، علت گرفتاری و اسارت خود را قضای آسمان بیان می‌کند:

«گفت آن طوطی که: آنجا طوطیان　　چون ببینی، کن ز حال من بیان

کـان فـلان طـوطی کـه مشـتاق شماسـت از قضـای آسـمان در حـبس ماسـت»
(مولانا، ۱۳۸۹)

به هر ترتیب، یکی از بهترین آیرونی‌های موقعیتی که در مثنوی آورده می‌شود؛ همین است و علت آن با علت آورده شدن چنان آیرونی در چنین موقعیتی در هم تنیده شده است.

طوطی با هوشیاری تمام می‌گوید که اگر من به بند و زندان افتاده‌ام؛ فقط به‌دلیل این است که تقدیر و سرنوشت من چنین بوده و هیچ حرفی از این که بازرگان او را به اسارت درآورده است، به میان نمی‌آورد؛ زیرا اگر چنین گوید بازرگان از این سخن ناراحت می شود و چه‌بسا حتی پیام را هم به طوطی هندوستان منتقل نکند.

اصولاً همه انسان‌ها از بیان سخن یا انجام عملی که موجب درد و رنج کسی به‌خصوص محبوب و یارشان شود ابا دارند و برعکس می‌کوشند داستان را به صورتی تعریف کنند که گویی بسیار تلاش کرده‌اند تا مراتب خوشی و شادی محبوب و یار خود را فراهم کنند. با علم به این نکته، به نظر می‌رسد که بازرگان در هنگام انتقال پیام طوطی، نه تنها این حس ظالمانه را ندارد؛ بلکه این روزگار است که طوطی را گرفتار کرده و بازرگان در نهایت لطف و مهربانی از طوطی مراقبت و حمایت می‌کند.

نکته مهم دیگر با دقت در محور هم‌نشینی یا افقی بیت دوم مذکور مطرح می‌شود. مصراع دوم دارای کلیدواژه‌های «قضا»، «حبس» و «ما» می‌باشد که مولانا با دقت و ظرافت بسیار زیادی آن‌ها را در کنار هم آورده است. حبس همواره در معنی ناراحتی، ناامیدی، غمگینی و یا حتی ظلم و ستم می‌باشد و درباره واژه «قضا» نقل است که «روزی حضرت علی (ع) از زیر دیواری که در حال خراب شدن بود، کنار رفتند. عده‌ای گفتند که از قضای الهی فرار می‌کنی؟ ایشان فرمودند: از قضای الهی به قدر الهی فرار می‌کنم». با دقت در این داستان و با توجه به مفاهیم دو واژه «قضا» و «قدر» این نتیجه گرفته می‌شود که واژه قضا برای سرنوشت حتمی و قطعی می‌باشد و واژه قدر معمولاً برای سرنوشت احتمالی به کار می‌رود. (حسینی شاهرودی، ۱۳۹۴)

مولانا در این بیت با توجه به تفاوت معنایی این دو واژه، کلمه مدنظر خود را انتخاب کرده است تا با آوردن واژه قضا، میزان جبر و زوری را که در گره کار طوطی بازرگان است نشان دهد. واژه «ما» نیز گاهی برای یک شخص به‌کار می‌رود، البته در معانی

مختلف. یکی از این معانی، قدرت و بزرگی‌بخشیدن به فرد گوینده است. خداوند نیز بارها در قرآن خود را با ضمیر جمع نشان داده است و یکی از کاربردهای آن در قرآن هم نشان دادن قدرت و بزرگی خداوندی است که مالک تمام دنیا و جهان است. با توجه به این توضیح، علت آوردن واژه «ما» در این بیت مولانا نیز مشخص می‌شود.

اما مجموع مفاهیم و معانی این سه واژه در کنار هم و در این بیت نشان از این دارد که طوطی می‌خواهد بگوید که تحت سلطه و اجبار یک فرد قدرتمند است. با آوردن واژه «ما» طوطیان هندوستان متوجه خود بازرگان می‌شوند که ساده‌لوحانه خود و عمل زشت خود را ناخواسته افشا و بیان می‌کند.

آیرونی ساختاری (Structural Irony)

در ساختار حکایت «مرد بقال و طوطی»، ابیات ابتدایی داستان را شروع می‌کند و برخلاف روش معمول مولانا که در خلال داستان، مطالب مختلف را می‌گوید و سخن را از داستان دور می‌کند و سپس به داستان برمی‌گردد؛ این بار بدون هیچ‌گونه حاشیه‌ای حکایت را توضیح می‌دهد و به پایان می‌رساند و پس از اتمام داستان، حرف و سخن اصلی مولانا شروع می‌شود که همان تفاوت ظاهربینی و واقعیت است. قبل از شروع بحث، باید متذکر شد که این داستان در خلال داستان «پادشاه و کنیزک» که اولین داستان مثنوی است آمده است.

نکته جالب در این توالی داستان‌ها این است که داستان «طوطی و بقال» بلافاصله بعد از بخش «کشتن و زهر دادن مرد زرگر به اشارت الهی» آمده است که این بخش هم درباره تضاد ظاهربینی ماجرا و واقعیت و حقیقت آن آورده شده است که این خود می‌تواند نشان دهنده علت و حکمت ترتیب داستان‌های موجود در مثنوی باشد. مولانا برای تثبیت نظریه خود، حتی از داستان حضرت خضر هم استفاده کرده است و کارهایی که انجام داد و به ظاهر ناپسند بود اما در باطن راهگشا و مردم عادی دلیل و حکمت آن را نمی‌یافتند نیز در این ابیات دیده می‌شود:

«آن پسر را کش خضر ببرید حلق — سرّ آن را درنیابد عام خلق
آنکه از حق یابد او وحی و جواب — هر چه فرماید، بود عین صواب
آنکه جان بخشد، اگر بکشد، رواست — نایب است و دست او دست خداست»

(مولانا، ۱۳۸۹)

گویی مولانا هم خود به این آیرونی پی برده است و خود نیز دقیقاً همین اصطلاح «نیک بدنما» را بیان می‌کند.

«پاک بود از شهوت و حرص و هوا　　نیک کرد او، لیک نیک بد نما»

(مولانا، ۱۳۸۹)

پس با وجود همه این دلایل، فرضیه شروع یک ایده‌پردازی و نظریه‌پردازی درباره تضاد ظاهر و باطن در داستان موردنظر (طوطی و بقال) وجود دارد. این فرضیه به‌دلیل وجود بیت پیش از شروع این داستان که در مورد قیاس اشتباه است، شدت و قوت بیشتری می‌گیرد:

تو قیاس از خویش می‌گیری، ولیک　　دور دور افتاده‌ای، بنگر تو نیک»

(مولانا، ۱۳۸۹)

آغاز این تفکر و نظریه، از آخرین ابیاتی که اصل داستان را توضیح می‌دهد و به نمایش درمی‌آورد؛ شروع می‌شود:

«جولقی سر برهنه می‌گذشت　　با سر بی مو، چو پشت طاس و طشت

طوطی اندر گفت آمد در زمان　　بانگ بر درویش زد که: هی فلان!

از چه ای کل با کلان آمیختی؟　　تو مگر از شیشه روغن ریختی؟

از قیاسش خنده آمد خلق را　　کو چو خود پنداشت صاحب دلق را»

(مولانا، ۱۳۸۹)

مولانا تضادهای مختلفی را در ابیات بعد از این داستان می‌آورد که شایداصلی‌ترین آن مربوط است به افرادی که خود را هم‌سطح و نزدیک به پیامبر و همانند اولیای الهی می دانستند و به تعبیری، خداوند همچون آیرونیستی با آنان برخورد کرده است و آنان که قربانی آیرونی محسوب می‌شوند در گمراهی خود نگه داشته است و اجازه داده است تا در گمراهی و نادانی خود به سر برند؛ البته با توجه به مطالب پیش‌تر گفته شده، پشت این آیرونی را فقط خود خداوند می‌داند؛ نه قربانی آیرونی که همان ظاهرنگرند و توانایی و قدرت درک آیرونی موجود در این داستان را ندارند:

«همسری با انبیا برداشتند　　اولیا را همچو خود پنداشتند

گفته: اینک ما بشر، ایشان بشر　　ما و ایشان بسته خوابیم و خور

ایـــن ندانســـتند ایشـــان از عمـــی هســـت فرقـــی در میـــان، بـــی‌منتهـــا»
(مولانا، ۱۳۸۹)

دومین تضاد اصلی در قالب این داستان به داستان حضرت موسی و عصای ایشان که معجزه آفرین بود و ساحران آن را سحر می‌پنداشتند و ادعای همانندی آن را داشتند بر می‌گردد:

«ســحر را بــا معجــزه کــرده قیــاس هــر دو را بــر مکــر پنــدارد اســاس
ســـاحران موســـی از اســـتیزه را برگرفتـــه چـــون عصـــای او عصـــا
زین عصـا تـا آن عصـا فرقیسـت ژرف زین عمل تا آن عمل راهی شـگرف
لعنـــهٔ الله ایـــن عمـــل را در قفـــا رحمـــهٔ الله ایـــن عمـــل را در وفـــا»
(مولانا، ۱۳۸۹)

ساحران در تصور و خیال خود، عصا را وسیله سحر می‌دانند؛ اما حضرت موسی که اینجا می‌توان برای او نقش ناظر آیرونیک را در نظر گرفت، با توکل کاملی که بر کار، عمل و اعتقاد خویش دارد، نظاره‌گر تلاش بیهوده ساحران است. ساحران نیز که پشت اتفاق را که حمایت خداوند است، نمی‌دانند، قربانی این آیرونی می‌شوند و شکست می‌خورند. در بیت چهارم مولانا به این مطلب اشاره می‌کند که ساحران با نیت تمسخر، این کار را انجام می دهند تا ارزش معجزه حضرت موسی را پایین آورند که در واقع دچار عنصر «معصومیت یا بی‌خبری» می‌شوند و از طرفی حضرت موسی این کار را فقط برای وفاداری و نشان دادن وفای به عهد و برای خداوند انجام می‌دهد؛ نه دلایل دنیوی و انسانی که برای قربانیان داستان اهمیت زیادی دارد.

اما با دقت در بافت داستان «بقال و طوطی» و مقایسه آن با متن داستان «طوطی و بازرگان» می‌توان به این نکته رسید که یک تفاوت اساسی در این دو داستان وجود دارد. در داستان «طوطی و بقال»، طوطی نماد ظاهرگرایی، قیاس اشتباه و در نهایت بی‌خردی است و در داستان «طوطی و بازرگان» بالعکس، طوطی نماد خرد، عقل، تدبیر و هوش است. از این تفاوت می‌توان به این نتیجه رسید که شاید مولانا در فکر این بوده است تا نشان دهد شباهت افراد نسبت به هم دلیل این نمی‌شود که باطن آن‌ها نیز یکسان باشد و همچنین فهم و درک یکسانی نسبت به هم داشته باشند. هر کس باطنی دارد که قابل پیش

بینی نیست؛ حتی در مقابل هم‌جنس و هم‌نوع خود می‌تواند متفاوت ظاهر شود. در حقیقت این متفاوت بودن در باطن بسیار مهم است اما در ظاهر تفاوت چندانی ندارد.

چه‌بسا افرادی که گرفتار این ظاهر شده‌اند و فریب خورده‌اند و به باطن راه پیدا نکرده اند. حتی با نگاهی دیگر، این ظاهربینی در بررسی شخصیت طوطی می‌تواند باعث آیرونی شود که این بار خواننده این داستان را قربانی کند، نه شخصیت‌های خود داستان را. این آیرونی بسیار عمیق و پیچیده‌ای است که به‌راحتی قابل صدق و کذب نیست و باید در این باره تأمل بسیار کرد و در نهایت به نتیجه‌ای رسید که چه‌بسا باز هم کاملاً قابل‌اتکا و اعتماد نباشد.

برداشت دیگر این است که انسان‌ها در موقعیت‌های مختلف، عملکرد و رفتار متفاوتی از خود نشان می‌دهند. مولانا در دومین داستان اصلی مثنوی، طوطی را در لباس نادانی و بی خردی می‌آورد و بعد از چند داستان، دوباره طوطی شخصیت یکی از داستان‌ها می‌شود و خواننده با ذهنیت داستان قبلی که طوطی در آن حضور دارد، شاید منتظر کارها و تفکرات اشتباه طوطی باشد و هنگامی‌که داستان «طوطی و بازرگان» را تا انتها دنبال می‌کند، متوجه اشتباه خود می‌شود و نظرش درباره طوطی به‌کلی عوض می‌شود. این شاید زبان حال بسیاری از انسان‌ها است که به دلایل مختلف، در برخی از موقعیت‌ها عملکرد ضعیفی از خود نشان می‌دهند و دیگران را نسبت به خود ناامید می‌کنند؛ اما پس از مدتی و در موقعیتی دیگر، کاری می‌کنند که دیگران همگی با تعجب به او می‌نگرند و او را مورد تحسین خود قرار می‌دهند.

از منظر هنر نمایش نیز، امروزه گفته می‌شود که بازیگر خوب کسی است که نقش‌های مختلفی را بازی کند و در یک نقش مشخص چه منفی و چه مثبت باقی نماند. مولانا نیز همچون کارگردانی که نگران این موضوع است، نقش متضادی به شخصیت داستان خود که همان طوطی باشد می‌دهد تا خواننده، طوطی را تنها در یک صورت و یک نقش نبیند و در صورت نیاز، بعدها بتواند نقش دیگری نیز به او بدهد و در جایی دیگر کاربرد دیگری از او را به نمایش بگذارد.

بحث و نتیجه‌گیری

یکی از شیوه‌های مهم مولانا در مثنوی، سخن گفتن آیرونیکال است. این تکنیک سخن گویی و بیان مطلب در داستان‌ها، توصیفات و کلام مولانا، به‌خصوص در دو داستان

«طوطی و بازرگان» و «بقال و طوطی»، به صورت‌های گوناگونی به کار می‌رود. نخست آیرونی نمایشی است. گویا این دو داستان مثنوی همچون نمایش‌نامه و یا فیلم‌نامه‌ای است که قرار بوده کارگردانی آن‌ها را در صحنه تئاتر و یا سینما به نمایش در آورد و هرکدام از شخصیت‌های آن، چون نقش‌آفرینانی هستند که در صحنه نمایش، بیننده را به شور، وجد و حیرت می‌آورند و زمانی به این درجه از آیرونی می‌رسد که در اغلب داستان‌هایش به‌ویژه در این دو داستان، قربانی آیرونی پشت آیرونی را نمی‌بیند و حتی در برخی مواقع، بیننده یا خواننده نیز با بازیگری که قربانی آیرونی شده همراهی می‌کند و تا انتها، پشت آیرونی را نمی‌بیند و در هیجان و اضطراب کشف آن سهیم می‌شود.

پس از نوع نمایشی، بیشترین نوع آیرونی در این دو داستان مثنوی آیرونی ساختاری است. با توجه به این مطلب که در بسیاری از داستان‌های مثنوی، داستان‌های فرعی فراوانی به‌کار می‌رود و حتی در بسیاری موارد، داستان اصلی نیز کمی رنگ می‌بازد، وابستگی این دو داستان مثنوی به یکدیگر را نمی‌توان نادیده گرفت و نمی‌توان هر داستان را مجزا و مستقل از داستان قبل و بعد بررسی کرد. بر همین اساس، وجود «آیرونی ساختاری» در اکثر داستان‌های مثنوی به‌خصوص دو داستان موردنظر به‌وضوح مشخص است و بافت موجود در این دو داستان را می‌توان با آیرونی ساختاری، کاملاً همسو و تأییدکننده دانست.

مولانا معمولاً از سخنان چند پهلو برای بیان مفاهیم عمیق استفاده می‌کند و برای این‌که کلام خود را از کلام عادی متمایز کند و به قول خود شیوه‌ای برای بیان اسرار به محارم داشته باشد، کلام خود را آیرونیک کرده است تا اغیار و بیگانگان به فهم و درک آن مفاهیم دست نیابند. اگرچه در این دو داستان، بیشتر جنبه داستانی اهمیت دارد، اما نمی‌توان از این ویژگی مولانا نیز به‌راحتی گذشت.

برای مولانا، آن چنان که بیان مفاهیم و معانی اساسی در این دو داستان مهم است، قالب و شکل اهمیت ندارد و حتی قالب را نیز به آیرونی نزدیک می‌کند تا مفهوم آیرونیک خود را به‌خوبی در متن و کلام جای دهد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Yadollah Shokri **https://orcid.org/0000-0001-8910-5578**
Amir Hossein Pahlavan **https://orcid.org/0000-0001-8910-5578**

منابع

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۱). *حافظ نامه*. با تغییر حمید شیرازی. ج ۱. چ ۱۰. تهران: انتشارات: فرهنگ و قلم.

حسینی شاهرودی، سید مرتضی، وطن‌دوست‌حقیقی‌مرند، محمد علی، نقی زاده، حسن. (۱۳۹۴). بررسی تحلیلی نظر علامه طباطبایی درباره قضا و قدر آموزه‌های فلسفه اسلامی. *دانشگاه علوم اسلامی رضوی*، ۸(۱۶)، ۳-۲۶.

حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۶). *فرهنگ معاصر هزاره*. ج ۱. چ ۱۰. تهران: تدوین واحد پژوهش فرهنگ معاصر.

خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۸۹). *حافظ نامه*. ج ۱ و ۲. چ ۱۹. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ج ۱. چ ۳ . تهران: انتشارات مروارید.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۴). *گلستان*. به تصحیح غلامحسین یوسفی. ج ۱. چ ۷. تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۸). *کلیات سعدی*. به‌تصحیح محمد علی فروغی. ج ۱. چ ۳. تهران: انتشارات بهزاد.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *بیان*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۷). *معانی*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. ج ۱. چ ۳. تهران: نشر میترا.

عطار نیشابوری، فرید الدین. (۱۳۸۰). *منطق الطیر*. شرح رضا اشرف زاده. ج ۱. چ ۲. تهران: انتشارات اساطیر.

کهنمویی‌پور، ژاله. (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه فارسی)*. ج ۱. چ ۱. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

References

Attar, Sh. F.-Al-Din. (2001). Mantiq-ut-Tayr. Description by Reza Ashrafzadeh. Tehran: Asaatir. [In Persian]

Booth, W.C. (1961). *The Rhetoric of fiction*. Chicago.

Chevalier, H. (1932). *The Ironic Temper: Anatole France*. New York.

Daad, S. (2006). Farhang Estelahat Adabi. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Frye, N. (1955). *Anatomy of Criticism*. Princeton.

Glicksberg, C.I. (1969). *The Ironic Vision in Modern Literature*. The Hague.

Hafiz, Sh-Al-Din. M. (2012). Hafiznameh. Changes by Hamidi Shirazi. Tehran: Farhang va Ghalam. [In Persian]

Haghshenas, M. A. (2007). Farhang Moaser Hezareh. Tehran: Pajouhesh Farhang Moaser. [In Persian]

Hosseini Shahroudi, S. M., Vatandoust Haghighi Marand, M. A., Naghizadeh, H. (2015). Analytical Study of Allameh Tabatabai's Opinion about Jurisdiction and the fate of the teachings of Islamic Philosophy. Razavi University of Islamic Sciences. N16. Winter and Spring. [In Persian]

Hutchens, E. (1965). *Irony in TOM JONES*. Alabama.

Kahnamoueipour, J. (2002). Farhang Tosifi Naghd Adabi. Tehran: Daneshgah Tehran. [In Persian]

Khorramshahi, B-Al Din. (2009). Hafiznemeh. Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian]

knox, N. (1961). *The Word of Irony and Its Context*. Durham, N.C..

Saadi, M. bin A. (2005). Gulistan. Edited by Gholamhossein Yousefi. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

_____. (2007). Koliyat Saadi. Edited by Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Behzad. [In Persian]

Shamisa, S. (2006). Bayan. Tehran: Mitra. [In Persian]

_____. (2006). Ma'ani. Tehran: Mitra. [In Persian]

_____. (2005). Negahi Taaze be Badi'e. Tehran: Mitra. [In Persian]

استناد به این مقاله: شکری، یداله، پهلوان، امیرحسین. (۱۴۰۰). کارکرد آیرونی در دو داستان مثنوی مولوی. *متن پژوهی ادبی*، ۲۵(۹۰)، ۲۶۱-۲۸۳. doi: 10.22054/ltr.2021.37302.2481

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.